

schörzo

REVISTA DE MUSICA

Año XII - N.º 119 - Noviembre 1997 - 800 pts.

DOSIER

GAETANO DONIZETTI
El operista romántico

ENTREVISTA

SIR GEORG SOLTI
Retrato de un seductor

ANIVERSARIO

JOHANNES OCKEGHEM
Músico de vanguardia

DISCOS

- Chailly graba la 5.^a de Mahler
- Todo Beethoven en DG
- Genoveva por Harnoncourt
- El anillo de Solti reprocesado



PATRICK COHEN

Un músico sin prisa

paul McCartney's

STANDING STONE

Poema sinfónico encargado para
conmemorar el centenario de EMI.
Standing Stone de Paul McCartney
se estrenará mundialmente en el
Royal Albert Hall de Londres,
el 14 de octubre de 1997

Coro y Orquesta Sinfónica de Londres
Dirigidos por Lawrence Foster
Disponible en CD y MC, con
libreto a todo color de
48 páginas

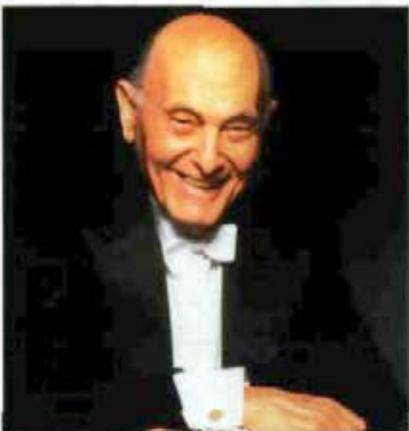


EMI Edición, S.A. - Ctra. Boadilla, Km. 2,200 - Ciudad de la Imagen
28221 POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)
EMI Classics website: <http://www.emiclassics.com>

Photography: Linda McCartney

schERZO

Año XII - Nº 119 - Noviembre 1997 - 800 Pts

4	OPINIÓN		Algunas reflexiones, <i>Enrique Viana</i>	124
	ACTUALIDAD:			
8	Agenda		España y la estética romántica, <i>Ramón María Serrera</i>	126
12	Nacional		Maria Callas: calendario donizettiano, <i>Gina Guandalini</i>	132
30	Internacional		ENCUENTROS:	
42	ANIVERSARIO: Ockeghem, músico de vanguardia, <i>Enrique Martínez Miura</i>		Patrick Cohen, un músico sin prisa, <i>Ana Mateo</i>	135
45	ENTREVISTA: Sir Georg Solti, retrato de un seductor, <i>Norman Lebrecht</i>		MÚSICA CONTEMPORÁNEA Leonardo Balada, en plena ebullición, <i>José Guerrero Martín</i>	140
	SCHERZO DISCOS		JAZZ Pioneros en la brecha, <i>Federico González</i>	142
51	Sumario		ALTA FIDELIDAD Placeres nocturnos, <i>Alfredo Orozco</i>	144
115	DOSIER: Gaetano Donizetti, el operista romántico		EL BARATILLO <i>Nadir Madriles</i>	146
116	Donizetti como romántico, <i>Blas Matamoro</i>			
118	22 heroínas y un destino, <i>Santiago Salaverri</i>			

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Javier Alfaya McShane, Daniel Álvarez Vázquez, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Domingo del Campo, Eduardo Casanueva Pedraja, Jacobo Cortines, Fernando Fraga, Luis Gago, Manuel García Franco, Francisco García-Rosado, Federico González, Gina Guandalini, José Guerrero Martín, Daniel Hisi, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Luis G. Iberní, Norman Lebrecht, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Ana Mateo, Angel Fernando Mayo, Erna Metdepenninghen, Alfredo Orozco, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter, Javier Roca, Justo Romero, Joaquín Martín de Sagaminaga, Santiago Salaverri, Ramón María Serrera, Bruno Serrou, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, Enrique Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín.

Coordina el Dossier de este número:

Fernando Fraga

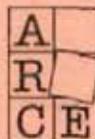
PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (10 Números)

España (incluido Canarias)	7.200 Pts
Europa: —Vía terrestre	9.500 Pts
—Vía aérea	11.500 Pts
América: —Vía marítima	11.000 Pts
—Vía aérea	15.500 Pts

PRECIO DE SCHERZO

en Europa y América:
Alemania: 14 DM, Fran-
cia: 40 FF, Italia: 12.000
LIT, Portugal: 1.100
ESC, Reino Unido: 5 LB,
USA, México y América
del Sur: 10 \$



Esta revista es miembro
de ARCE
Asociación de Revistas
Culturales de España.

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

LA SOMBRA DE UNA CRISIS

Hay indicios más que suficientes acerca de que la alegre primavera vivida por la industria discográfica con la llegada masiva al mercado de los CD se está marchitando aceleradamente. Vivimos un fenómeno que también afecta a otros sectores de la industria cultural –por ejemplo, y de modo harto notorio, a la edición de libros– y es una formidable superproducción y su correlato en un tiempo de incertidumbre económica: la creciente cantidad de invendidos que se acumulan en los almacenes de las empresas fonográficas.

Pero sería demasiado simplificador acudir a una fácil explicación mono-causal para explicar la crisis de la industria musical, que es evidente y no sólo en el mundo de la producción fonográfica sino también en el envejecimiento progresivo del público que acude a las salas de concierto. Hay otras causas, desde luego. Por ejemplo, la hipertrofia del divismo y su consecuencia, la desenfrenada carrera de los cachés de los famosos, cuyas pretensiones se disparan cada vez más sin que parezca posible poner a éstas un límite objetivo. Lo cual genera, necesariamente, un aumento disparatado en los costes de producción de los discos, en la actividad concertística, en la ópera, etc. Hay también el inmovilismo de un repertorio, que parece anclado, ya en las cercanías del tercer milenio, en su habitual campo de acción: barroco, clasicismo, romanticismo, romanticismo tardío, como si la música sería apenas hubiera florecido en el siglo XX. Y no estaría de más recordar aquí aquel ingenioso aforismo que reza que la tan temida (para muchos) música del siglo XX está a punto de convertirse muy pronto, en la música del siglo pasado. A todo lo cual hay que añadir la proliferación de nuevos sellos discográficos que han irrumpido con fuerza en el mercado y que pugnan por hacerse un lugar bajo el sol.

La consecuencia de todo ello es la búsqueda, algunas veces desesperada, de nuevos públicos que sean capaces de consumir lo que produce la industria musical. El fenómeno del «pop» con sus ventas supermillonarias está a la vuelta de la esquina y con ello la tentación de adoptar algunos de sus métodos para encontrar de una vez esos soñados nuevos públicos. No parece que hasta ahora los intentos realizados –dejando aparte un fenómeno como el de «Los tres tenores»– hayan tenido demasiado éxito. Reducir la música a píldoras digeribles para así intentar sorprender a un público reacio a las dificultades que implica la cultura más sofisticada puede ser muy tentador pero a la larga sus efectos suelen ser decepcionantes. Sería como reducir los problemas de la matemática superior a álgebra elemental. Una cantata de Bach, un cuarteto del Beethoven tardío, una sinfonía de Mahler, o una ópera de Luigi Nono no se pueden reducir, para uso masivo, a unos fragmentillos escogidos con un criterio harto discutible y acompañarlos de unos comentarios más o menos jacarandosos para hacerlos supuestamente digeribles.

Todo lo cual plantea el problema general de la cultura en nuestro tiempo y eso tal vez sea ahora ir demasiado lejos. Este no es el lugar ni el momento para plantearnos un tema tan complicado. Pero sí para levantar acta de una crisis profunda, en buena medida estructural, que está poniendo en peligro muchas cosas importantes en el mundo de la industria musical. Los optimistas suelen decir que el progreso consiste precisamente en el planteamiento y superación de las crisis. Hasta cierto punto eso es cierto. Pero también lo es que ha habido crisis en la Historia que nadie supo resolver y que lastraron irremediabilmente su curso.



Diseño de portada
Salvador Alarcó y Belén González

Foto de portada:
Alfonso Bustos (Glossa)

Edita: **SCHERZO EDITORIAL S.A.**
C/ Marqués de Mondéjar, 11. 2º D
28028 MADRID
Teléfonos: (91) 356 76 22 / 725 59 09
FAX: (91) 726 18 64
E-mail: scherzo@sinix.net

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
José María Queipo de Llano

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director

Antonio Moral

Director Adjunto
Javier Alfaya

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Coordinador de redacción
Rafael Banús Irujo

Edición y publicidad
Arantza Quintanilla

Redactor gráfico
Rafael Martín

Secciones:

Actualidad discográfica:

José Luis Pérez de Arteaga.

Alta fidelidad: Alfredo Orozco

Música contemporánea:

Leopoldo Hontañón.

Libros: 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 y José Luis Téllez

Contabilidad

José Antonio Andújar

Relaciones externas
Ana Mateo

Distribución y administración
Cristina García Ramos

Suscripciones

Iván Pascual

Agencia de publicidad
Doble Espacio S.A.
General Yagüe, 10. 28020 Madrid
Tno.: (91) 555 67 67. Fax: (91) 556 1307

Fotocomposición
EXTRA

Impresión
GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación
CAYETANO S.L.

Depósito Legal
M-41822-1985

ISSN
0213-4802

Rataplán

DE BIEN NACIDOS...

1997: Schubert, Brahms, Callas... Y la desnarigada se lleva a Solti mientras dormía, dejando a la capital de la pérfida Albión y a los radioescuchas de medio mundo sin el *Requiem* de Verdi que el octogenario maestro se disponía a dirigir. Pero no hay mal que por bien no venga, ese adagio que un espadón ferrolano, desde la prehistórica televisión en blanco y negro, lanzaba a las ondas el día en que perdió a su marinerito predilecto. Así pues, entre óbitos cercanos y efemérides más lejanas las casas discográficas encuentran una buena percha donde exhibir sus tesoros enlatados, excitando la curiosidad de una nueva generación de compradores. Mas vayamos con una conmemoración si no de alcance universal sí de considerable interés en la música española (con la venia del señor Arzalluz), como es el centenario del nacimiento del compositor vascongado Pablo Sorozábal. De cuanto se ha escrito sobre él en estos días, destaca a mi juicio un artículo de Andrés Ruiz Tarazona aparecido en el suplemento cultural del diario ABC, pues en pocas pero muy atinadas palabras el musicólogo madrileño analiza el variado legado sonoro de Sorozábal. Yo, mucho más modestamente, me veo obligado a descender de la categoría a la anécdota. En las *Memorias* del buen don Pablo, publicadas por la Fundación del Banco Exterior de España (hoy difíciles de encontrar, salvo que hayan sido reeditadas), escritas a la pata la lana, como si de una conversación entre amigos se tratara, pero que despiden en todo momento el aroma de la sinceridad, se cuenta lo siguiente. Tuvo conocimiento el memorialista de que su colega Moreno Torroba se hallaba en poder de unos milicianos (hablamos, por supuesto, de la guerra civil), quienes lo acusaban de un *borrendo crimen*: ser el autor del himno de Acción Católica. Personado ante los que se disponían a *posear* a quien ya debía su fama a *Luisa Fernanda*, convenció a los energúmenos de que el himno de marras, en la letra y en la música, era obra de un jesuita, *inventándose para éste un sonoro apellido vasco*. Un camelo que permitió al atemorizado compositor conservar el pellejo. Al concluir la guerra el agradecimiento de Moreno Torroba no se hizo esperar, pues enredó cuanto pudo para que se prohibieran las partituras del rojazo Sorozábal, del hombre que le salvó la vida. Sin comentarios.

Javier Roca

En mi menor

DE LA CANCIÓN FRANCESA

En esta sección —que, como ven, y por respeto, no me he atrevido a titular como el poema de Jaime Gil de Biedma— se nos está yendo por los cerros de Ulbeda, esa es la verdad, pero es que la actualidad llama un mes y otro a una cierta zona oculta del recuerdo que nos liga a músicas que, no siendo en ley estricta del negociado scherzoso, sí pertenecen a la memoria de una generación que es la mía, a la buhardilla de un recuerdo tan digno como las colas del viejo Real en la alta noche, de un recuerdo del que no hay que renegar. Esta vez se trata de un nuevo disco de Serge Reggiani, ese actor y cantante —como Aznavour, estudiando en su *Qui* inicial, cada vez peor luego; como el siempre grande Yves Montand— de cara cínica y voz peculiar, siempre con el cigarrillo en los dedos amarillentos y que es, entre sus pares, uno de los de más difícil asimilación. El que nos emocionara con *Le déserteur* vuelve ahora en los discos y los escenarios —no por aquí, para qué, si nadie se acuerda— a traernos el recuerdo de esa *chanson* que comenzara para nosotros en un Charles Trenet que nos gustó más ya de mayores, cuando lo recuperamos del túnel del tiempo. La *chanson* de nuestros años —la época en la que ya sabíamos que Françoise Hardy nunca nos haría caso— es la de Brel, Barbara o Guy Béart —que no sólo fue el padre de una hija tan guapa— y, cómo no, la de algunos asimilados que confluían en ese espíritu del que no estaba ayuno precisamente el talento. La vía americana se expandió a través de alguien que tuvo que ver con esa música más de lo que parece, Leonard Cohen, claro está, a quien igual le cae el premio Nobel después de lo de Fo. La otra sección fue la italiana, que aún pervive en Pao-

lo Conte y que tuvo en Mina una sacerdotisa a la que hay que recuperar como sea. Hubo un par de elementos mal entendidos, que fueron Claudio Baglione y Lucio Battisti; un maldito, Luigi Tenco; y un maravilloso hijo putativo llamado Gino Paoli, el creador de ese prodigio que fue *Sapore di sale* —no me dejará mentir Luigi Pestalozza, que así me lo reconocía hace unos días con Norman Lebrecht y Jorge de Persia como testigos algo asombrados. El último mohicano de la *chanson* fue Maxime Le Forestier. Ya habían pasado el ácido Brassens, el peligroso Bamière —en España quisieron prohibir *Ma vie*— y el tremebundo Gainsbourg, que se llevó, con lo feo que era, a Jane Birkin. Pero el mejor de todos fue, me parece, Leo Ferré, que le daba con igual ímpetu al *Coriolano* de Beethoven y a los versos de Baudelaire, que él entronizó al lado del poeta de cámara de muchos de sus colegas, Jacques Prévert, ya tan de uso francés que mis compatriotas más jóvenes confundirán con una marca de quesitos. Con una voz imposible cuando se forzaba, Ferré quedará como el intento más cumplido entre sus compañeros por poner música a poetas como el dicho Baudelaire, Rimbaud, Verlaine o Apollinaire. Recuerden —o escuchen por vez primera— su modo de terminar *Art poétique* o los sufrimientos de su tesitura para decir en un minuto la que es, para servidor, la más grande de sus canciones: *Soleil couchant*. No cerremos los oídos a una música que, a pesar de nosotros mismos y nuestra circunstancia, no merece morir, aunque cuando la evocamos nos haga cada vez un poco más viejos, más conscientes de una cierta sensación de fracaso. Gracias por el desahogo.

Luis Suñén

CARTAS

SVIATOSLAV RICHTER

Sr. Director:

Sviatoslav Richter, el pianista más grande del s. XX, ha muerto.

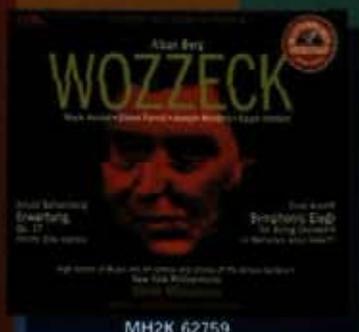
Artista de una magnitud irrepetible, de un rigor y una severidad magníficos, la grandeza de sus logros no puede ser justificada con las categorías críticas al uso. Su talento corre parejo al de cualquier gran creador de cualquier disciplina; empero, en un tiempo emponzoñado por el fetichismo cultural, por el culto al autor y a la personalidad, Richter no escogió el camino que, sin duda le habría proporciona-

do mayor reconocimiento. Optó por la sublime humildad del intérprete; del intérprete, no por la insufrible y vacua frivolidad del así llamado «divo». Haciendo grandes a otros se hizo grande a sí mismo.

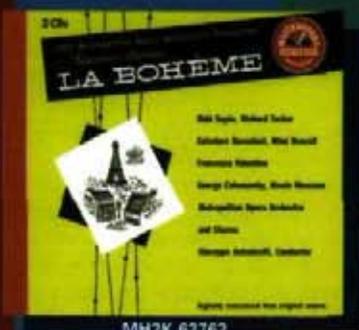
Sin embargo, su indiscutible supremacía en el panorama pianístico del siglo no se basa en razones sentimentales: Richter lo interpretó todo, y lo hizo mejor que nadie. Igualado en algunos repertorios, no fue superado en ninguno. Su poder de penetración en la obra musical, su capacidad sintética, su gusto exquisito, su técnica inimitable, la profundidad de su pensamiento, su enérgica personalidad, caracterizada por un aguerrido deseo de independencia y una sincera austeridad —que lo sitúan, por ejemplo, en las antipodas de las extravagancias ridículas de un Glenn Gould—,



4 NOVEDADES



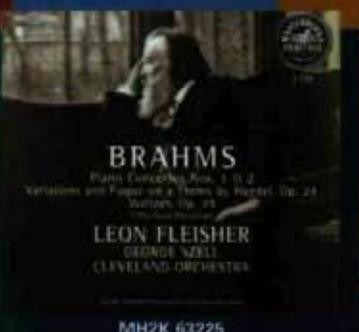
MH2K 62759



MH2K 62762



MHK 63123



MH2K 63225

El disparate musical

DE UNA CORONACIÓN RARA A LOS BASES CANTANTES

El otro día cierta televisión ofreció una curiosa ópera de Monteverdi, *La Coronación del Papa*. El firmante creía que la única persona coronada en una ópera de Monteverdi era Popea, pero con las cosas de la pompa y el boato del Vaticano, y tal y como está el patio, vaya Vd. a saber. Igual Popea fue promovida a Papa, o sea, en realidad a *Mama*, la primera *Mama* de la historia, que es que las ciencias avanzan que es una barbaridad. Cosas más raras se han visto. Sin ir más lejos, en el *Freischütz* madrileño de hace unos años Samiel era una señora y el ermitaño llevaba una capa de terciopelo de aquí te espero. Además se ve que al personal últimamente le da por cambiar de sexo las cosas. Uno sabía que los *Nocturnos* eran unas páginas, melancólicas y eso, que las inventó el bueno de John Field, y que Chopin transformó en verdaderas genialidades. Sabíamos también que Debussy, en otro ámbito, las llevó a la orquesta, pero ignorábamos que en el camino les hubiera cambiado el sexo, hasta que el otro día anunciaron las *Tres Nocturnas* de Debussy por Celibidache. Cuando aún me estaba recuperando de la impresión, vi que se anunciaba, en la misma televisión, la *Octava*

de Dvorák, algo muy normal. No lo es tanto que la susodicha será dirigida por un director descendente de Monteverdi, el que coronó a Popea o al Papa, según los gustos. Sí señores, empuñará la batuta A. Monteverdi, ahí donde lo ven. Claro que igual es algún artista conocido que quiere camuflarse. Ya les contaré. No sería el único en hacerlo, porque la precitada televisión anuncia entre sus programas un recital grabado a Claudio Arrau con motivo de sus 80 años, y lo ilustra con una foto del desaparecido artista chileno. Encontré muy cambiado y joven a Arrau: la cara afilada y la nariz aguilena, la tez muy morena. No sé por qué, pero se parecía muchísimo a... Antonio Gades. Claro que también yo creía que los bases eran unos señores, generalmente no los más altos del equipo, aunque decir «bajitos» sería una temeridad, que jugaban al baloncesto. Y ahora resulta que además de encestar, cantan. Porque si no ya me explicará alguien qué pintaban en un programa titulado *El arte del canto: tenores, bases y barítonos*. Esta ha sido de tres puntos, por lo menos. Y la culpa la tiene el base por cantar.

Rafael Ortega Basagoiti

CARTAS

permanecerán, mucho me temo, insuperados. Escuchen, por favor, los *Estudios sinfónicos* de Schumann editados por Revelation, sus *Cuadros*, imbatidos pese a Pogorelich, sus *Baladas* chopinianas, su *Apasionata* de Moscú, su última sonata de Schubert, su Debussy, su Bach, su Prokofiev, en fin... Richter es el pianista heideggeriano por antonomasia: a través de su ejecución acontece la verdad de la obra, se desvela su íntima esencia, deviene presente, resplandece, estalla. ¿Y cómo sucedía tal cosa? Pues mediante algo que Richter ha poseído en mayor medida que cualquier otro intérprete, y que no se me ocurre definir de otro modo que como capacidad para la fulguración, para ese arrebatado que, de súbito, toma el control y deja la impronta de una visión omniabarcadora. No estamos hablando, naturalmente, de un zafio destempe a la manera española, que todos conocemos demasiado bien. Se trata de esa habilidad para que las entrañas de la música se muestren vigorosas, refulgentes, para dotar al tiempo de carácter significativo, que es lo que consigue toda la gran música.

Richter, a diferencia de otros grandes del teclado, no era un artista capaz de un único registro emocional —como Michelan-

geli o Arrau—. No hacía suyos a los creadores, sino que se entregaba a ellos, les franqueaba el paso, habitaban en él —si no fuera porque es intolerablemente vulgar, diría: le poseían—. Su proteica ductilidad ensalzó los más disímiles pensamientos musicales, desde Bach hasta Scriabin. Figura olímpica del repertorio ruso, transitó por todas las cumbres de la música occidental, legando, en todos los casos, documentos referenciales, eso por no mencionar su colaboración con insignes cantantes —pináculo del acompañamiento liederístico: verbigracia, los recitales, de reciente publicación, celebrados en Budapest con Fischer-Dieskau—, o su actividad en la música de cámara —una muestra: la *Sonata para violín y piano* de César Franck, interpretada junto a su compañero de Olimpo, David Oistrakh, y grabada, para la historia, en 1966—. En suma: combatió en todos los frentes; triunfó —con el triunfo de la verdad, no con el del éxito—, asimismo, en cada uno de ellos. Los que hemos tenido la fortuna de oír en directo su *Hammerklavier* jamás podremos olvidarlo. Que disfruten ahora de su música las potestades celestes.

José María de Albamonte
Barcelona

Desde su primer concierto a los 7 años, las aportaciones del maestro Pepe Romero al mundo de la guitarra clásica le han supuesto un reconocimiento universal. Su arte mantiene vivo hoy en día el espíritu que convirtió a la guitarra en algo único, perfecto, capaz de transmitir los sentimientos más puros. El mismo arte que le ha llevado a actuar como solista con algunas de las orquestas más importantes del mundo, como las Filarmónicas de Nueva York y Los Angeles, la Sinfónica de Chicago o la Orquesta Nacional de España.



Pepe Romero.
**Sus manos saben lo que es
precisión y belleza.**

Pepe Romero pertenece a ese reducido grupo de personas que tienen en sus manos la precisión y la belleza. Por eso sus guitarras son siempre auténticas obras de arte. Por eso su música siempre es única. Y por eso su reloj es siempre un Rolex.


ROLEX
of Geneva



*Cronómetro Rolex Oyster Day-Date.
Relojes Rolex de España, S.A. Serrano 45, 5ª planta. 28001 Madrid.*

ESTRELLAS DE LA BATUTA

Varios de los más sonados nombres de la dirección de orquesta en la actualidad dejarán verse por nuestro país durante el mes de noviembre. Valeri Gergiev, tras su reciente nombramiento como primer director invitado en la historia del Metropolitan de Nueva York —elección que ha causado bastante polémica en su Rusia natal—, protagoniza al frente de los excelentes conjuntos del Teatro Mariinski (antiguo Kirov) de San Petersburgo una gira por diversas ciudades españolas. En Valencia (19), Madrid (20) y Sevilla (22) ofrecerán su vibrante lectura del *Boris Godunov* de Musorgski, y en Barcelona (25) dos obras de Stravinski: *El ruiseñor* y *El pájaro de fuego* (en la versión de 1910). A propósito, el joven maestro italiano Giannandrea Noseda, ganador del segundo Concurso Internacional de Cadaqués en 1994 y que actúa el día 21 con la Orquesta de Valencia, acaba de ser nombrado principal director invitado de la Orquesta del Kirov, después del éxito obtenido en el Festival de las Noches Blancas con *Las bodas de Fígaro* (ópera que dirigirá en enero en el Teatro Real). El finlandés Esa-Pekka Salonen, con la Orquesta Philharmonia y el pianista Paul Crossley, ha delineado un interesantísimo programa Ligeti (*Lontano*, *Apariciones*)—Bartók (*Tercer Concierto para piano*)—Scriabin (*Poema del éxtasis*), autores en los que es un auténtico especialista, y que podrán disfrutarse el día 8 en Madrid y el 9 en Valencia (con el *Concierto en sol* de Ravel en lugar del de Bartók). El viernes 14, Lorin Maazel, al frente de la Deutsche Junge Philharmonie, la magnífica orquesta juvenil alemana, dirigirá en el Auditorio de Zaragoza la suite de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, el estreno en España de su *Concierto para violín*, con el propio autor como solista (que habrá estrenado mundialmente el



Valeri Gergiev

RAFA MARTÍN

día anterior en Cagliari, después de haberlo llevado al disco), así como dos piezas de Ravel donde podrá poner a prueba el alto virtuosismo de su brillante batuta: *La valse* y el *Bolero*. Por su parte, el italiano Giuseppe Sinopoli, al mando de su orquesta titular, uno de los más sólidos conjuntos europeos como es la Staatskapelle de Dresde, es el encargado de abrir el viernes 21 en el Palacio de Congresos y Auditorio de La Coruña la serie de Grandes Conciertos de Palacio, con un concierto monográfico dedicado a Richard Strauss, que pondrá de relieve la extraordinaria calidad de dicha centuria (*Metamorfosis*, *Muerte y transfiguración* y *Así habló Zaratustra*). Y el sábado 29, otra de las grandes orquestas alemanas, la Sinfónica de la Radio Bávara actúa junto con su coro homónimo en el Palau de la Música de Valencia, a las órdenes de Bernard Haitink, en una obra que se sale un tanto del repertorio habitual del maestro holandés como *Las Estaciones* de Haydn, con un apropiado terceto vocal (Julie Kaufmann, Herbert Lippert y Alan Titus).

NUEVAS LUCES SCHUBERTIANAS

Entre el 17 y el 20 de noviembre Madrid va a vivir uno de los más señalados acontecimientos sinfónicos de la temporada: la Orquesta del Concertgebouw y Nikolaus Harnoncourt van a ofrecer la integral de las *Sinfonías* terminadas (la llamada *In-completa* o *In-acabada* es a todos los efectos una obra entera): ocho partituras llenas de belleza en las que el músico berlinés ha sondeado numerosas veces con resultados de mucho interés. Precisamente al frente de la agrupación holandesa las grabó para Teldec en 1992. Intentó y generalmente lo consiguió brindar nuevas luces en estos a veces manidos pentagramas, recuperó y actualizó metrónomos y trató de aplicar una dialéctica singular no siempre idónea. Aunque en conjunto las interpretaciones, si se quiere polémicas –sólo hasta cierto



Nikolaus Harnoncourt

RAFA MARTÍN

punto-, arrojan una suma innegable de méritos. Es por ello muy atractiva esta propuesta de Ibermúsica y la mejor manera de festejar el año del bicentenario del compositor. Será, como siempre, un placer, escuchar la armoniosa y sedosa sonoridad de la Orquesta de Amsterdam y seguir las exposiciones, de colores a veces tan crudos y de acentos tan incisivos aunque de frases tan límpidamente líricos en otras ocasiones, de la mano rectora. Las sesiones se completan, de forma muy amena, con una selección de arias y duetos del propio autor vienés, que vendrán servidos por las voces de otros dos holandeses altamente reconocidos: la soprano Charlotte Margiono y el bajo-baritono Robert Holl.

A.R.

NUESTRO TIEMPO

Con el título *Razón y modernidad*, y obras de Mauricio Sotelo y Helmut Lachenmann, abre el Ensemble Modern dirigido por Peter Rundel el 23 de noviembre el segundo ciclo de *La música de nuestro tiempo* organizado por ProMúsica, en el que intervienen algunos de los nombres más prestigiosos en la interpretación de la música contemporánea. Así, el día 25 el compositor Luciano Berio dirige a la excelente Orquesta de la Toscana en un programa formado por obras suyas (entre ellas, *Chemins V* con el guitarrista Elliot Fisk y la fascinante recreación de fragmentos sinfónicos schubertianos denominada *Rendering*). Otros sugerentes programas son los llamados *Descubrir la subversión* (con la primera audición en España de la integral de los cuartetos de cuerda de Giacinto Scelsi por el Cuarteto Arditti), *El espacio disgregado* (con obras de Francisco Guerrero, Tomás Marco, Luis de Pablo y el estreno mundial de los cuartetos



Luciano Berio

de Rafael Mira e Ignacio Miro-Charbonnier, por los mismos intérpretes) (16 y 17 de diciembre), *Música espectral* (obras electroacústicas de Maderna, Sciardino, Femeyhough, Nono y Berio,

EL MEJOR SHOSTAKOVICH

De entre la variada oferta del Liceo de Cámara para esta temporada nos quedamos con el ciclo titulado *La música de cámara de D. Shostakovich*. No se trata ya de los 15 *Cuartetos*, que ya fueran interpretados hace unos años en la misma sala pequeña del Auditorio madrileño, sino también de las demás piezas pertenecientes a ese catálogo de la música más desnuda y honda del autor ruso. A excepción de las 3 *Piezas para chelo y piano op. 9*, del *Moderato para chelo y piano sin op.* y de las 3 *Piezas para violín* están las demás obras de la colección. Quizá podría haberse aprovechado para dar también estas composiciones, con lo que la integral sería completa de verdad. Pero para el caso es lo mismo. Los intérpretes son de altura. Como en aquella citada oportunidad, la totalidad de los *Cuartetos* recae sobre los arcos del Borodin, una agrupación que se conoce esta música como si la hubiera parido y que la ha grabado. Participa también el Cuarteto Shostakovich, que tiene firmada en disco la otra gran integral de este corpus y que aquí sólo toca 2 *Piezas-Elegía y Polka-* y, con Luganski, el *Quinteto con piano op. 57*. Buena idea la de incluir en la serie sendas obras de Chaikovski –un indudable antecedente de Shostakovich–, el *Cuarteto n.º 2* y el *Trio op. 50*. Los restantes intérpretes, que se reparten las *Sonatas con piano para chelo, viola y violín*, los dos *Tríos con piano* y las 2 *Piezas para octeto*, son Biondi, Braucher, Naddeo y Ciomei, por un lado, y el Trío Rubinstein y solistas de Los virtuosos de Moscú, por otro. Siete hermosos conciertos que se sitúan entre el 12 de noviembre y el 21 de febrero.

A.R.

por Roberto Fabricini y André Richard) (28 de enero), y un miniciclo de tres conciertos, *Las máscaras del silencio*, en homenaje a Bruno Maderna en el 25 aniversario de su muerte, con el conjunto creado expresamente para estas temporadas, el Proyecto Gerhard, a las órdenes, respectivamente, de Pedro Halffter, José Ramón Encinar y Xavier Güell (12 de marzo, 21 de abril y 14 de mayo). Todos los conciertos se realizan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a excepción del de Luciano Berio, que será en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional.

R.B.I.

LÍRICA EN SANTANDER

La programación musical del Palacio de Festivales de Cantabria no se limita únicamente a las semanas que dura su actividad estival. Así, para este otoño ha organizado una temporada lírica que se abrió el pasado 24 de octubre con una *Carmen* de Bizet en el montaje del Teatro Arriaga de Bilbao, dirigido escénicamente por Luis Iturri y musicalmente por Miguel Ortega, con Cynthia Clarey, Luis Lima y Ana Rodrigo (que será comentada en el próximo número de SCHERZO). El 1 de noviembre se representa la deliciosa zarzuela de Ruperto Chapí *El rey que robó*, en la reciente versión coproducida por el Arriaga y el Teatro de la Zarzuela, nuevamente guiada por Iturri en lo escénico y Luis Remartín en lo musical, al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Coro Gioachino Rossini, y protagonizada por Jorge Elías, Carmen González, Luis Álvarez y Emilio Sánchez. El 22 de noviembre llegará, dentro de su gira por diversas ciudades españolas, la ópera de Tomás Bretón *Los amantes de Teruel*, con puesta en escena de

Francisco López y Carles Coll en el foso, dirigiendo a la Orquesta de Cambra de l'Empordà, con un reparto encabezado por la soprano santanderina Beatriz Lanza. La temporada se cierra los días 4 y 6 de diciembre con *L'elisir d'amore* de Donizetti, en la original propuesta de Mario Gas estrenada en la Quincena Musical Donostiarra el pasado año, con dirección musical de Marco Armiliato (con la Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona y el coro de la Temporada Lírica), y un cuidado elenco que incluye a otro artista de la tierra, el tenor Juan Lomba, junto a la ascendente soprano M^a José Moreno y nombres tan establecidos ya como Manuel Lanza y Carlos Álvarez (que se alternan como Belcore) o Carlos Chausson. A señalar también, los días 28 y 29 de noviembre (este último, para niños) la farsa rossiniana *La cambiale di matrimonio*, en la hilarante lectura teatral de Gustavo Tambascio, con dirección musical de Arturo Rodríguez-Cusí y las voces, entre otras, de Montserrat Obeso, Enrique Viana, Rodrigo Esteve y J.P. García Marqués.

Y ADEMÁS...

Se han presentado recientemente tres importantes libros relacionados con la actividad operística en nuestro país. Alianza Editorial ha publicado la *Historia del Teatro Real* de Joaquín Turina Gómez. Por su parte, la Editorial Acento, en colaboración con la Fundación Caja de Madrid, ha editado un *Diccionario de cantantes líricos españoles* a cargo de Joaquín Martín de Sagarmínaga, así como la *Historia y anecdotario del Teatro Real*, edición facsímil del clásico de José Subirá de 1949. (Las tres obras tendrán su oportuno comentario en la sección de libros de esta revista).

De octubre a diciembre, Radio Clásica organiza el segundo ciclo de Música de Cámara de la Orquesta y Coro de RTVE en la Real Academia de San Fernando de Madrid, todos los sábados a las doce de la mañana, con entrada libre. Se interpretará un extenso repertorio, desde Schubert hasta Hindemith, con especial atención a la música española y la creación contemporánea.

El Instituto de la Juventud ha organizado por segundo año consecutivo el Campo de Composición, Interpretación e Información de la Música, un proyecto que persigue el desarrollo creativo y profesional de los jóvenes músicos españoles. El campo de composición estuvo dirigido por Cristóbal Halffter, y el tema principal fue el análisis y vigencia de la obra de Brahms en la música contemporánea.

Se ha celebrado en Valencia el XI Congreso Mundial de Saxofón, que ha contado con la presencia de las primeras figuras del instrumento, como el español Pedro Iturralde, los franceses Claude Delangle, Daniel Kientzy, Jean Yves Fonneau y Fabrice Moretti, los estadounidenses Kenneth Fischer y Kandace Brooks y el griego Teodor Kerkezos.

El compositor, pianista y profesor cubano Harold Gramatges, nacido en Santiago de Cuba el 26 de septiembre de 1918, ha ganado la primera edición del Premio Tomás Luis de Victoria, creado por la SGAE como reconocimiento al trabajo de un compositor iberoamericano, y quiere ser el equivalente al Premio Cervantes en el campo de la música clásica.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi ha iniciado una nueva etapa con el nombramiento de un Dirección Musical que acoge a dos directores, el británico Gilbert Varga y el suizo Mario Venzago. Además, el conjunto contará con la figura del Director Asociado, Juan José Mena, un joven director vasco que ha dirigido ya diversas orquestas españolas.

GRANDES VOCES EN GALICIA

La soprano galesa Dame Margaret Price, una de las más importantes voces de las últimas décadas y una de las cantantes que con mayor fortuna han combinado tanto la ópera como el recital —acaba de aparecer en el mercado su interpretación del papel protagonista en la primera versión de



Margaret Price

RAFA MARTÍN

Ariadna en Naxos de Richard Strauss, bajo la dirección de Kent Nagano—, visita el próximo día 14 el Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela. Será una buena ocasión para disfrutar de su opulenta voz y su consumado estilo liederístico, en un programa centrado en los tres compositores románticos alemanes que este año celebran su aniversario: Franz Schubert, Felix Mendelssohn y Johannes Brahms, con el acompañante pianístico habitual de sus últimas actuaciones, el norteamericano Thomas Dewey (este mismo concierto se repite el jueves 27 en Barcelona,

dentro de la VII Temporada de Conciertos del ciclo Palau 100). Anteriormente, el lunes 3 habrán actuado en La Coruña, en el marco de los Grandes Conciertos de Palacio, otras dos destacadas figuras del canto, la sensible soprano canadiense Edith Wiens y el riguroso barítono alemán Andreas Schmidt, apoyados por el magnífico pianista holandés Rudolf Jansen (colaborador durante tantos años de Elly Ameling), quienes asimismo celebrarán a los tres mencionados autores con un bello muestrario de lieder y dúos.

Año 1997

Música Antigua Aranjuez

Auditorio Joaquín Rodrigo / Centro Isabel de Farnesio

Noviembre

Sábado, día 1
20.00 horas

Il Divertimento

Isabelle Poulenard (soprano), Jean Luis Comoretto (contratenor),
Anne-Lise Labusquière (clave).

Domingo, día 2
18.00 horas

Recital de Joaquín Clerch

Obras de Francesco de Milano, D. Scarlatti, J.S. Bach,
M. Giuliani

Sábado, día 8
20.00 horas

Les Sacqueboutiers de Toulouse

Guillaumette Laurens (voz), Jean Pierre Canihac y Phillippe Matharel
(corneto y trompeta natural), Bernard Fournet y Daniel Lasalle
(sacabuches), Yasuko Uyama-Bouvard (órgano).

Domingo, día 9
18.00 horas

The King's Consort

James Bowman (contratenor), Robert King (clave y órgano), Simon
Davies (violín), Angela East (cello).

Sábado, día 22
20.00 horas

Alia Música

Miguel Sánchez (dirección y laud), Ángel Iznola, Albina Cuadrado
y Cecilia di Marco (voz), Carlos Ghiringhelle (canto, laud y flautas),
Carlos García (vihuelas de arco y organetto).

Organizan
Fundación
Puente Barcas
y Címbalo
Producciones



Comunidad de
Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales



AYUNTAMIENTO DE
ARANJUEZ

Venta anticipada en



Centro
Isabel de
Farnesio

UN FESTIVAL CON 15 ESTRENOS

Me incorporé a la decimotercera edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante recién empezada. Me perdí el telonero, y de nueva inclusión, espectáculo de danza en el que se estrenaba *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, con música de Pep Llopis, pero la verdad es que todas las referencias oídas hablan de intento fallido. También los dos conciertos del día siguiente (21-IX), el del Grupo Entrequatre y el primero de la Orquesta Ciudad de Granada, pero de éste puedo dar testimonio vía la correspondiente grabación radiofónica.

En todo caso, seis días completos de estancia en la cada año más cuidada y limpia ciudad alicantina y la asistencia en ellos a doce conciertos, con la escucha de quince estrenos absolutos —en los que casi únicamente me voy a centrar—, me permiten hilvanar un puñado de consideraciones a modo de resumen general adelantado. El nivel global de la prueba, desde el punto de vista interpretativo y ejecutor, ha sido quizás un punto menos relevante que en los mejores septiembrés, pero por completo plausible. Otro tanto puede decirse sobre lo que atañe a la calidad de las obras presentadas en estreno —bien absoluto, bien en España—, aunque en este punto el valor medio haya descendido un poco más. Hay algo, sin embargo, en lo que la marcha atrás ha sido más notoria. Aludo al descenso del interés con el que los

aficionados y las instituciones locales han seguido el acto. Se ha echado de menos la atención con la que antes estaba pendiente de éste la ciudad. Incluso el número de representantes alicantinos entre el público ha descendido. En una manifestación en la que, nacida con vocación itinerante, fue fijada en Alicante a la vista de la gran acogida que tuvo en los primeros años.

Por otro lado, bien está que se dé cabida en el Festival a lo que de la tierra sea verdaderamente destacable, pero se debe tener mucho cuidado en que no devenga convocatoria provincial, ni siquiera autonómica...



Gabriel Fernández Alvez estrenó *Glosas de Hesperia*

ELENA MARTÍN

Lo sinfónico

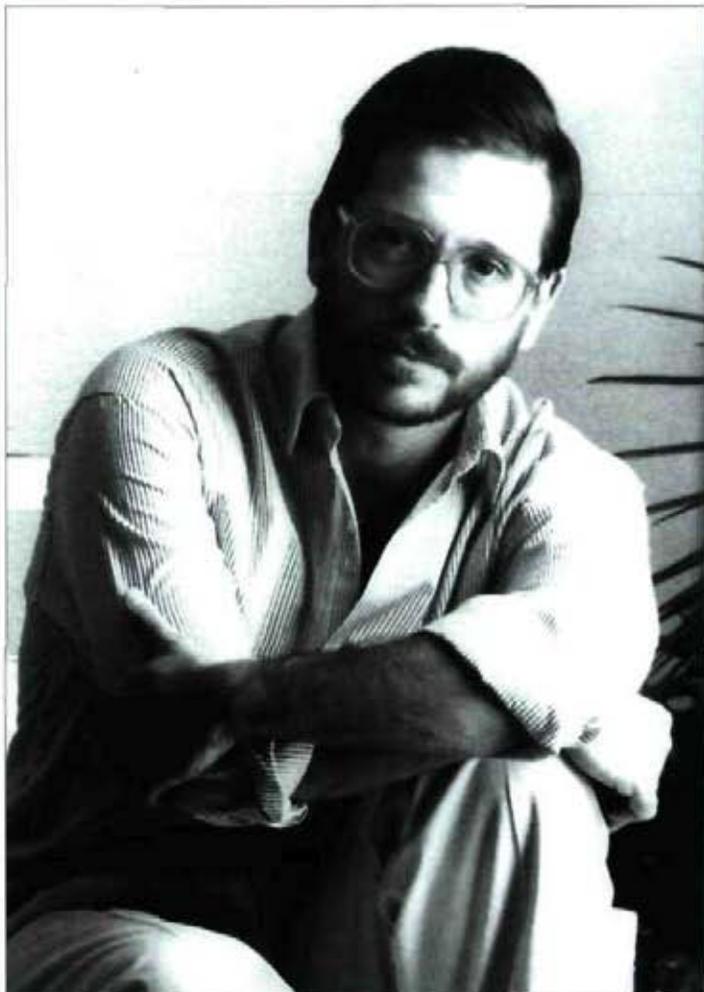
Fueron tres las orquestas de este carácter presentes en la edición 1997 del Festival, y las tres españolas. Rompió el fuego la Orquesta Ciudad de Granada, bajo la dirección de su titular Josep Pons, con sus dos conciertos (días 21 y 22) en el mismo Teatro Principal —que, por cierto, el día 25 cumplía los ciento cincuenta años— en el que luego actuarían las otras dos. Protagonizó la de Granada tres estrenos absolutos, los tres fruto de sendos

encargos del CDMC organizador. Y los tres -*Yggdrasil*, de Pilar Jurado, y *Cuatro impresiones para cuerda*, de Alejandro Civillotti, el primer concierto, y *Marzo frágil de flores y ausencias*, de Flores Chaviano el segundo, con más que suficiente sustancia musical; de jugosa y viva expresividad la de Chaviano y de harta complejidad interna *Yggdrasil*, pero muy naturalmente solventada. Como lo fueron las respectivas lecturas de Pons y su agrupación.

Hubo dos estrenos absolutos -el segundo encargo de la Generalitat valenciana- en el concierto que, bajo la dirección de Joan Iborra, ofreció la Orquesta Sinfónica de Alicante (día 25), nacida hace menos de un año. Si he de ser sincero, advertí más méritos de inventiva y escritura en la breve *Imagine mans i llances* de Joaquim Cano, que en la impersonal *Sinfonia concertante para orquesta y un saxofonista* -respuesta también a un encargo de la Generalitat-, de Joan Enric Canet, sin perjuicio de reconocer la gran labor solista de Juan Antonio Ramírez.

Como la de Granada, también la Orquesta Ciudad de Málaga, en muy buena forma por cierto, protagonizó dos conciertos (días 25 y 26), si bien confiados a dos directores distintos: su titular, Odón Alonso, y Pedro Halffter Caro. Aquél le estrenó con carácter absoluto al cubano Orlando Jacinto García una página, de veinte minutos casi de duración, permanentemente estática pero ingeniosamente animada tímbricamente con la alternante superposición de líneas de diverso color, *Sombras iluminadas*, mientras que lo hizo en España de las pesimistas, pero de muy jugosa orquestación *Glosas de Hesperia*, de Gabriel Fernández Alvez. Pedro Halffter, por su parte, con firmes hechuras ya de director seguro, dominador y de muy claras ideas traductoras, se hizo cargo con Francesco Libetta de acertado solista, del estreno mundial del *Concierto para piano y orquesta*, de Franco Oppo, título que maneja con ingenio las mutaciones de color para lograr variedad en lo repetitivo. No era estreno, pero casi, *Odra-*

dek, el formidable trabajo orquestal de su padre, Cristóbal, expuesto con tanta exactitud como brillantez.



Eduardo Pérez Maseda

Música coral y de cámara

He de sintetizar aún más las referencias. Así que, en este apartado, destacaré telegráficamente, junto al buen hacer del Coro de Valencia y de su director, Francisco Perales, en San Nicolás de Bari (día 22), la espléndida factura de las *Variaciones de León*, para sexteto, de Luis de Pablo, que se estrenaban en España. De los dos conciertos que ofreció en el Auditorio de la CAM (días 23 y 24) el magnífico grupo instrumental rumano Archaeus Ensemble que dirige Liviu Danceanu, subrayaré una vez más el valor indiscutible de los trabajos de los creadores representantes de la escuela alcoyana de Javier Darías -Carmen Verdú, Botella, del Valle, Taré Darías, Santacreu y Terol, en esta ocasión-, pero no sin advertir del peligro que acecha: la homogeneización excesiva por la gran personalidad del maestro común. El planteamiento en sí mismo, de enorme ambición, del con-

cierto del Aula de Cultura de la propia CAM (día 23), en el que José Ramón Encinar, con la Orquesta de Cámara Reina Sofía, hizo todo lo que pudo, y aún un poco más, para estrenar con aseo todo esto: en España dos amplias obras para guitarra acompañada -solista, Wolfgang Weigle- de Antonio Giacometti y Carlos Cruz de Castro, y con carácter absoluto su propia *Fantasia*, si un poco dilatada, sólidamente construida. Y, de las sesiones a cargo del Grupo Círculo, con José Luis Temes, en el mismo Aula (día 24), y del quinteto de metales Madrid Brass en el Castillo de Santa Bárbara (día 27), el estupendo *Concierto para clave y conjunto* (Premio Alcoy 1996), de Carlos Satué, con Gonzalo Manzanares de solista, y el no del todo conseguido, pero válido *Baucean*, de Juan V. Machi, respectivamente, los dos también mundiales.

Electroacústica, radiofonía, otras actividades

Todavía mayor síntesis. Y es lástima, porque en la impecablemente realizada demostración que ofreció en el Auditorio de la CAM el Laboratorio que dirige en el CDMC Adolfo Núñez, se pudo asistir -junto a otros estrenos de interés de Juan Carlos Duque, Alejandro Martínez y José Manuel Berenguer- al que estimo el más redondo acierto del Festival: *Formas naturales: dístico*, obra mixta de Eduardo Pérez Maseda, con un chelo magníficamente servido por José María Mañero. De las dos producciones radiofónicas habituales del Aula (días 23 y 24), me interesó bastante más *Juegos de Estudio*, de Rafael Liñán, que *El camino*, de Francisco Felipe, demasiado directa. Y me atrajo vivamente, por escenario, contenido y realización, el espectacular y polifacético montaje *El diario de Jonás* que Concha Jerez y José Iges estrenaron con gran éxito en las Cuevas de Canelobre, de Busot (día 27).

EL MOZART NUESTRO DE CADA DÍA...

Dánselo hoy. Ese versículo de una posible oración del melómano —que, desde luego, no figuraría entre las devociones de Gustavo el Musicista— se ha venido cumpliendo satisfactoriamente durante casi dos semanas, las que ha durado el Festival Mozart de la OBC. Y, pásmense Vds., el público barcelonés —que debe ser tan raro como el de Madrid— se lo ha pasado especialmente bien porque (¿o debemos decir «a pesar de que») la inmensa mayor parte de las obras interpretadas eran de un solo compositor (este tal Mozart) y, por si fuera poco, habían sido ya oídas ininidad de veces en esta plaza: raros son los melómanos.

La iniciativa de la OBC en esta temporada ha sido doblemente interesante: de una parte consagrar a Mozart cuatro conciertos sinfónicos en el Palau de la Música; de otra ofrecer una antología de su música de cámara, fundamentalmente a cargo de músicos —solistas y no— de la Orquesta, en el moderno auditorio Winterthur; funcional, cómodo y con buena acústica. Hay que insistir en que ambos cestos se han tejido, deliberadamente, con los mimbres de la casa: ahí estaba el reto y el riesgo. Ahora bien, para la música sinfónica se buscó a un tejedor de lujo, Christopher Hogwood. Esto, que resultó ser todo un acierto, se perfilaba en principio como una moneda de dos caras: de una parte, una garantía, pero de otra un riesgo todavía mayor. Efectivamente, Hogwood es un eminente «especialista», acostumbrado a dirigir una orquesta —su Academy of Ancient Music— que opera con rigurosos materiales y criterios de reconstrucción historicista. Ahora se le ponía al frente de una buena orquesta sinfónica, acostumbrada a sus propias grandes dimensiones (para esta ocasión, drásticamente reducidas) y a un repertorio de tipo general. El proceso de adaptación mutua se produjo y se produjo muy satisfactoriamente, pero, como es natural, se produjo de una manera evolutiva: el primer concierto, digámoslo francamente, «rechinó», el último sonó casi redondo. Para los conciertos sinfónicos se había elegido una de las grandes sinfonías finales (de la *Praga* a la *Júpiter*) para cada uno; tres de los

grandes conciertos para piano (n.ºs. 20, 21 y 23), uno de trompa (n.º 4), otro de flauta (n.º 2) y otro de violín (n.º 5). Además el concierto de inauguración presentaba en la segunda parte el *Requiem*; una programación, sin duda, rotunda. El concierto más «interesante» fue el primero: para la Orquesta todo eran novedades, proporciones casi camerísticas, ubicación de los instrumentos en un mismo plano (el mismo del director, naturalmente, sin podio) nueva distribución de las secciones de la cuerda, el piano dentro de la orquesta, en el eje de la misma con el ejecutante opuesto frontalmente al director, sin tapa (¡pero un Steinway de gran cola, claro!), etc. Pero las cosas no se quedaron, claro está, en la *nueva* (o sea, *antigua*) litur-

Allegretto inmediatamente anterior), el *tempo* exigido no pudo ejecutarse bien y la orquesta rozó el guirigay. (Doctores tiene la iglesia de la interpretación historicista del clasicismo, pero este fiel de a pie entiende que nada puede justificar que el Adagio inicial de esta sinfonía, tan «a lo Haydn» no tenga una reminiscencia, por lejana y protocolaria que sea, a cuando se danzaba). Más desconcierto todavía en el *Requiem*, con un coro que no estuvo a la altura de las circunstancias (en la cuerda masculina, no fue ni de recibo), pero aquí el defecto principal fue el de Hogwood: no hay búsqueda de la autenticidad histórica, no hay principio de eliminar la «pátina romántica» supuestamente acumulada sobre la originaria partitura de

Mozart, que justifique que su *Requiem* no conmueva al ser interpretado y escuchado. Raro hallazgo, pues, el de Hogwood. Pero en este mismo concierto se dieron *in nuce* los resultados de la sabiduría de Hogwood y de la atención, primero sorprendida y luego resuelta, de la orquesta: el sonido rico, festivo y sorprendente de los vientos en el Trío del citado Menuetto; las cuerdas descubriendo casi sus posibilidades camerísticas en el acompañamiento sobrio y severo del Agnus Dei del *Requiem*. No hubo más que esperar al segundo concierto para que todos estos logros se potenciaran y para que culminaran en la interpretación de la *Sinfonía «Júpiter»* que, integradas definitivamente las pautas de aligeramiento de *tempi* siempre coherentemente mantenidas por Hogwood, clausuró con rotundidad el ciclo.

La falta de espacio nos impide comentar, como se merece, el ciclo de cámara. Los altibajos aquí fueron mayores, en función de la calidad ciertamente diversa de los intérpretes, pero

lo importante es dejar constancia de la eficacia, mucho más que correcta y en ocasiones brillante, con que nuestros músicos sinfónicos se comportaron como músicos de cámara.

Enhorabuena a la OBC por esta felicísima iniciativa y, por favor, más Mozart, mucho Mozart para la próxima edición.



Christopher Hogwood

JULIAN BROAD

gia. Hogwood puso bien claro lo que quería desde el primer momento, desde el *tempo* inusualmente ligero que imprimió a la introducción, Adagio, de la *Sinfonía n.º 39*. La Orquesta se avino, por aquello de que «donde hay patrón no manda marinero», igual que interpretó el Menuetto casi «a la carga». Pero al exigir tales velocidades, al llegar al Finale, Allegro (que necesariamente ha de sonar más deprisa que el



TEMPORADA LÍRICA 1997 - 1998

DICIEMBRE.

Sábado, 6 y lunes, 8.
DON GIOVANNI / W. A. Mozart.

Producción escénica del Festival de Glyndebourne (Gran Bretaña), cedida por el Festival Mozart (Madrid) y el Festival de Ópera de Oviedo.

Producción Musical del Teatro Villamarta.

Greer Grimsley, Stefano de Peppo, Teresa Verdera, Monica Martins, Juan Luque, Felipe Bou, Miquel Ramón, Elena de la Merced.

Juan Luis Pérez, director musical.

John Abulafia, director de escena.

Orquesta Filarmónica Nacional de Moldavia.
Coro del Teatro Villamarta.

DICIEMBRE.

Domingo, 14.

THE BILL MOSS SINGERS.

Programa:
Negro spirituals - Gospel Songs.

ENERO.

Jueves, 29.

TERESA BERGANZA
ZARABANDA

Programa:
Por confirmar.

FEBRERO.

Domingo, 8.

ERIC ERICSON CHAMBER CHOIR.

Programa:
Britten (*Sacred and profane*),
Poulenc (*Figure humaine*).

FEBRERO.

Jueves, 26 y sábado, 28.
LAS BODAS DE FIGARO / W. A. Mozart.

Producción escénica del Festival de Ópera de Asturias.

Producción musical del Teatro Villamarta.

Marcello Lippi, Gustavo Gibert, Ana Rodrigo, Maribel Monar, Marina Pardo, Marina Rodríguez, J. Pedro García Marqués, Enrique Viano, Santiago Sánchez Jericó, Laura Alonso Padín, Jonathan Barreto.

Jan Coeyers, director musical.

Emilio Sagi, director de escena.

Orquesta Ciudad de Granada.
Coro del Teatro Villamarta.

ABRIL.

Miércoles, 1.

COLLEGIUM VOCALE DE GANTE.
P. HERREWEGHE

Programa:
La pasión según San Mateo (J.S. Bach).

MAYO.

Viernes, 22 y domingo, 24.

IL TROVATORE / G. Verdi.

Producción escénica del Teatro Principal de Palma de Mallorca.

Producción musical del Teatro Villamarta.

Inma Egido, Antonio Carlos Moreno, Barbara Dever, Boaz Senator, Javier Roldán, Ismael Jordi, Lourdes Benítez.

Luis Remartínez, director musical.

Pere Noguera, director de escena.

Orquesta Ciudad de Málaga.
Coro del Teatro Villamarta.

JUNIO.

Viernes, 26 y domingo, 28.

LA TRAVIATA / G. Verdi.

Coproducción del Teatro Villamarta con otros Teatros Españoles.

Producción Musical del Teatro Villamarta.

Ángeles Blancas, Eduard Tumogian, Emelina López, Pedro Farrés, Jonathan Barreto, Ismael Jordi.

Director musical, por determinar

Francisco López, director de escena.

Orquesta: *Por determinar.*
Coro de Ópera de Málaga.

Para más información:
FUNDACIÓN TEATRO VILLAMARTA

Plaza Romero Martínez s/n. Jerez
Tlf: (956) 32 95 07 Fax: (956) 32 95 10

Renovación de abonos: del 27 de septiembre
al 26 de octubre de 1997

Nuevos abonos: del 27 de octubre
al 1 de noviembre de 1997.



ALELUYA POR UNA NUEVA TEMPORADA

Barcelona. 2-X-97. I Temporada de la ACC. Auditorio del Centre de Cultura Contemporània. Obras de Pérez Maseda, José Manrique, Brncic, Arturo Moya, Mario Verandi, Alexandre Martínez, Mercè Capdevila, José María Aparicio, electroacústica y Saxos.

Una nueva temporada de música contemporánea nace en Barcelona, a cargo de la Associació Catalana de Compositors y con un total de once conciertos. Cada uno de ellos contará con la correspondiente presentación, para situar al oyente en el contexto de lo que va a escuchar. Ideal del todo acertada, máxime si se sigue la línea de la excelente introducción efectuada en este primer concierto por Wade Matthews, doctor en composición de la Universidad neoyorquina de Columbia, centrada en la naturaleza y tipos de la música electroacústica.

Dos estrenos absolutos incluyó esta sesión inaugural. ...a *Chillida*, de Mercè Capdevila, para saxo barítono, modulación en tiempo real y cinta, acaba resonando, por su excesiva duración, el buen planteamiento inicial y su desarrollo consiguiente. Da la impresión de que la autora se ceba en la incorporación de nuevos sonidos cuando la homogeneidad y coherencia estaban aseguradas de acuerdo con lo que se supone que es la obra del escultor vasco a quien se invoca en este estreno. Pero el equilibrio y la medida en cuanto a tiempo real suelen ser problemas serios en la música electroacústica que nos es dado escuchar. *Vaciando el buco*, de Alexandre Martínez, música grabada, es una pieza equilibrada en su duración, lógica en su desarrollo y cuyo resultado sonoro se recibe con agrado.

Voz oculta, de José Manrique, se nos ofreció como estreno en España. Se trata de música grabada en la que el discurso, a nuestro juicio, se resiente de una estructura no suficientemente clara a juzgar por lo escuchado en esta primera audición. Dos obras de parecido

encuadramiento, *Kientzy-Concert*, de Gabriel Brncic, y *Música de fondo*, de Arturo Moya, ambas para saxo tenor y cinta, nos interesaron particularmente. En la una y la otra, sobre el fondo de la cinta grabada, el saxo en directo va trazando su discurso perfectamente imbricado en lo electrónico. El climax se va alcanzando a lo largo del desarrollo de la obra y el escucha tiene la sensación

de que aquello tiene un origen, una evolución y una meta. En la obra de Brncic, sin embargo, todo ello queda mermado por la excesiva duración de la pieza. Interesantes, finalmente, las obras *My echo, my shadow*, del madrileño Pérez Maseda (cinta y saxos barítono y soprano, de 1989) y *Mu*, del argentino Mario Verandi, pieza de 1989 para saxo alto y cinta. Magnífica la prestación de José María Aparicio, pulcro y detallista con sus saxofones.

José Guerrero Martín

LA PANTERA IMPERIAL

Barcelona. X/97. Teatre Lliure. Compañía Carles Santos. Autor, director y concepción escénica: Carles Santos. Música: Bach/Carles Santos. Carles Santos/Inés Borrás/Agustí Fernández, pianos.

Algo que ya sabíamos ha vuelto a demostrarse: que Bach aguanta lo que le echen, incluso el desbordado empuje de Carles Santos. Una lectura actualizada de Bach, una visualización teatral de Bach, una materialización de la música de Bach, un homenaje desinhibido a Bach. La música de Bach hecha carne, espectáculo, impulso vital. Todo esto es *La pantera imperial*, obra estrenada en Frankfurt y ofrecida luego en Perelada



Carles Santos

y Tàrraga. Y ahora, en Barcelona, en versión de cámara, Santos nos logra contagiar su locura por Bach, que compartimos, y a fe que lo logra, aunque, como en él es acostumbrado, con irregularidad y a veces incluso yéndose de la pista. *La pantera imperial* es un loable intento, conseguido

pese a los peros que podamos ponerle, de traer a hoy -y hacerla vigente- la música de Bach. Lo que ocurre es que, esta vez, Santos juega con ventaja porque Bach era un genio y su música es universal y eterna por sí misma.

J.G.M.

DISCOS SAGASTA

El Clásico de los clásicos

- Encargos de CD'S inencontrables.
- Reembolsos a Provincias.
- Servicio de novedades al día.

Horario
Lunes a viernes
de 10 a 2 y de 5 a 8
Sábados de 10 a 2

Sagasta, 7
28004 MADRID
Tel./Fax: 445 57 83

EL MEJOR HOMENAJE A SCHUBERT

El recuerdo más palpable que se puede ofrecer a un músico es interpretar su obra, y que las versiones tengan alta calidad. Esto es lo que ocurrió en la V Schubertiada de Vilabertrán, donde se pudo contar con varios de los mejores cantantes actuales de esta especialidad musical, dándose la circunstancia que se trata de artistas la mayoría de los cuales han participado continuamente en el ciclo, que



Olaf Bär

SHEILA ROCK

se acertó al apostar por ello, cuando eran poco conocidos, y que su maduración contribuye a mejorar el valor del certamen de la localidad gerundense. Olaf Bär, que era el que debutaba en Vilabertrán, es un barítono con una voz lírica, noble, una técnica que le permite gran flexibilidad y mediante un canto cálido consiguió un resultado muy versátil en *Schwanengesang D. 957*, diferenciando las canciones que componen el especial ciclo. Matthias Goerne es otro barítono, con un instrumento que posee la expansión necesaria para el mundo del lied, y además es inteligente para, de forma consciente, administrar sus medios; su versión de *Die schöne Müllerin* fue sensible y capaz de diversificar cada uno de los poemas, expresando las diferentes circunstancias por las que pasa el protagonista: alegría, tristeza, inocencia, esperanza, etc., dando a cada frase su sentido adecuado. Juliane Banse, pese a su juventud, es hoy en día una de las mejores intérpretes del mundo del lied, en general, y de Schubert, en particular; su voz, sin ser expansiva, tiene la suficiente densidad para imponerse por calidad de sonido, pero lo que es más importante,

por su capacidad de comunicación; dado que ya ha cantado los ciclos del compositor, en esta ocasión nos ha brindado una variada selección de canciones en las que surgió una exquisitez, una musicalidad, una fragancia expresiva y un canto aparentemente sencillo, pero que era toda una lección de expresividad. Debe también destacarse la calidad de los acompañantes: Wolfram Rieger, en el primer y tercer recital que se erigió en coprotagonista con un gran énfasis, y Enric Schneider, con un estilo contenido y cuidado. Christoph Prégardien, que también cantó en Vilabertrán, donde no pudimos oírle, nos dio una nueva oportunidad en el recital que el tenor cantó en el Auditorio Winterthur, continuando el ciclo que la Asociación Franz Schubert de Barcelona ha presentado este año, y del que hemos comentado algún concierto. Prégardien posee una voz de tenor clara, timbrada y un estilo minucioso que le hace expresar con una clara diferenciación los distintos lieder de Schubert que componían el programa, sobre poemas de Goethe, Seidl y Schmidt, entre otros.

Albert Vilardell

II CICLO DE LIED AL PALAU

El año pasado se inició este ciclo de lieder, que alcanzó un importante nivel artístico, en cada una de las sesiones. Paradójicamente la respuesta del público, ante una oferta tan interesante y a unos precios también muy asequibles, no fue la esperada ni la merecida; lo significativo y raro, es que recitales a precios económicos y con un nivel de calidad tengan menor respuesta que otros de características similares, pero con un precio de la entrada más elevado. A veces uno se pregunta si en Barcelona hay verdadera afición al lied, y si las actuaciones de artistas buenos pero no tan famosos, aleja a un aficionado que desea nombres importantes que salgan en los periódicos. Este próximo año se ha programado un segundo ciclo, que esperamos tenga mayor éxito de público y así asegurar su permanencia en años sucesivos. La programación incluye cinco cantantes representativos del mundo actual del lied y que están desarrollando una importante carrera, lo que contribuirá sin duda al mantenimiento del nivel adquirido. La mezzo-soprano Marjana Lipovsek, poseedora de un instrumento hermoso y brillante, con una gran versatilidad y sentido de los estilos abre la serie el 22 de noviembre, el veterano tenor Peter Schreier, con *Winterreise* de Schubert, que sobresale por la elegancia de su fraseo y su capacidad expresiva, la soprano Ruth Ziesak, que también cantará Schubert y las bellas melodías de Hugo Wolf, es una de las más prometedoras cantantes de las jóvenes generaciones, con una gran calidad canora y un sentido detallista muy maduro, la también soprano norteamericana Barbara Bonney, con una técnica cuidada y un canto comedido y por último el barítono inglés Thomas Allen, dotado de una bella voz lírica y una buena línea de canto.

A.V.



I4 Festival de Gobierno de Canarias

Concierto inaugural

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

ANNE SOFIE VON OTTER, MEZZO-SOPRANO
MATTHIAS GOERNE, BARÍTONO
ADRIAN LEAPER, DIRECTOR

MAHLER: *Lieder aus des Knaben Wunderhorn*
RACHMANINOV: *Sinfonía n° 2*

Las Palmas de Gran Canaria, 7 enero Sta. Cruz de Tenerife, 8 enero

THE ENGLISH CONCERT

TREVOR PINNOCK, DIRECTOR

BACH: *Conciertos de Brandenburgo 1, 3 y 4*
BACH: *Suites n° 2 y 3*

Las Palmas de Gran Canaria, 9 enero Sta. Cruz de Tenerife, 11 enero

THE ENGLISH CONCERT

TREVOR PINNOCK, DIRECTOR

BACH: *Conciertos de Brandenburgo 5, 2 y 6*
BACH: *Suites n° 1 y 4*

Las Palmas de Gran Canaria, 10 enero Sta. Cruz de Tenerife, 12 enero

GUILLERMO GONZÁLEZ, PIANO

(Homenaje a Teobaldo Power en su centenario)

CRUZ DE CASTRO: *(De los Elementos) I. El Fuego*
ZULEMA DE LA CRUZ: *Latir Isleño*
FALCÓN: *Homenaje a Power*
POWER: *Cantos Canarios*
FALLA: *4 Piezas (Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza)*
FALLA: *Fantasia Bética*

Las Palmas de Gran Canaria, 11 enero Sta. Cruz de Tenerife, 9 enero

VIRTUOSOS DE MOSCÚ

VLADIMIR SPIVAKOV, SOLISTA Y DIRECTOR

BOCCHERINI: *Sinfonía "Della Casa del Diavolo"*
PASCULLI: *Variaciones sobre "La Favorita"*
VIVALDI: *Concierto para violín en mi menor*
PÁRT: *"Fratres"*
TSCHAIKOWSKY: *Álbum de Juventud*

Las Palmas de Gran Canaria, 14 enero Sta. Cruz de Tenerife, 13 enero

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

HÅKAN HAGEGÅRD, BARÍTONO
VÍCTOR PABLO, DIRECTOR

ARACIL: *Obra encargo del Festival. Estreno mundial*
MAHLER: *Lieder eines fahrenden Gesellen*
MAHLER: *Rückert Lieder*
WAGNER: *Tristan und Isolde (Prelude und Liebestod)*

Las Palmas de Gran Canaria, 15 enero Sta. Cruz de Tenerife, 14 enero

Concierto fuera de abono

WIENER PHILHARMONIKER

LORIN MAAZEL, DIRECTOR

MOZART: *Sinfonía n° 25*
MAAZEL: *Música para flauta y orquesta*
MAHLER: *Sinfonía n° 1*

Las Palmas de Gran Canaria, 17 enero Sta. Cruz de Tenerife, 18 enero

ANDREAS SCHMIDT, BARÍTONO Y RUDOLF JANSEN, PIANO

SCHUBERT: *"Die schöne Müllerin"*

Las Palmas de Gran Canaria, 19 enero Sta. Cruz de Tenerife, 21 enero

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

ADRIAN LEAPER, DIRECTOR

ALBÉNIZ: *(orquestación Francisco Guerrero) Suite "Iberia"*
Obra encargo del Festival. Estreno mundial

Las Palmas de Gran Canaria, 22 enero Sta. Cruz de Tenerife, 24 enero

THE TRONDHEIM SOLOISTS

OLE EDVARD ANTONSEN, TROMPETA
BJARNE FISKUM, DIRECTOR

RAUTAVAARA: *Play Markers*
TERJE BJØRKLUND: *Vandana. Estreno Mundial*
NERUDA: *Concierto para trompeta y cuerdas*
TARTINI: *Concierto para trompeta y cuerdas*
KILAR: *Orawa*
SHOSTAKOVICH: *Cuarteto de cuerdas n° 8 op. 110 (Arr. Lucas Drew)*
"Sinfonía para orquesta de cuerdas"

Las Palmas de Gran Canaria, 23 enero Sta. Cruz de Tenerife, 20 enero



Música de Canarias

7 de enero - 7 febrero

MARIA JOÃO PIRES, PIANO

SCHUBERT: Sonata en la mayor D. 959

FAURÉ: Nocturnos

BACH: Suite Francesa n.º 2

SCHUBERT: Impromptus Op. 141

Las Palmas de Gran Canaria, 24 enero Sta. Cruz de Tenerife, 31 enero

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

ORFEÓN DONOSTIARRA

MICHELE CRIDER, SOPRANO; EWA PODLES, MEZZO-SOPRANO;

SERGEI KOPTCHAK, BAJO; KEITH LEWIS, TENOR

VÍCTOR PABLO, DIRECTOR

VERDI: Misa de Requiem

Las Palmas de Gran Canaria, 25 enero Sta. Cruz de Tenerife, 22 enero

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA, AMSTERDAM

MAXIM VENGEROV, VIOLÍN

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

TSCHAIKOWSKY: Concierto para violín y orquesta

STRAVINSKY: Petrouschka

Las Palmas de Gran Canaria, 27 enero Sta. Cruz de Tenerife, 29 enero

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA, AMSTERDAM

MARIA JOÃO PIRES, PIANO

RICCARDO CHAILLY, DIRECTOR

MOZART: Concierto para piano y orquesta kv. 466

MAHLER: Sinfonía n.º 5

Las Palmas de Gran Canaria, 28 enero Sta. Cruz de Tenerife, 30 enero

SWF-SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN

MICHAEL GIELEN, DIRECTOR

STRAVINSKY: Le chant du Rossignol

PENDERECKI: Obra encargo del Festival. Estreno mundial

STRAVINSKY: El pájaro de Fuego

Las Palmas de Gran Canaria, 29 enero Sta. Cruz de Tenerife, 26 enero

SWF-SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN

MARIA ORÁN, SOPRANO

MICHAEL GIELEN, DIRECTOR

HAYDN: Sinfonía n.º 95

BERG: Sieben frühe Lieder

BEETHOVEN: Sinfonía n.º 6 "Pastoral"

Las Palmas de Gran Canaria, 30 enero Sta. Cruz de Tenerife, 27 enero

ANDRAS SCHIFF, PIANO

SCARLATTI: 12 Sonatas

HAYDN: Sonata n.º 53 en mi menor Hob. XVI/34

SCHUMANN: Sonata en fa menor, Op. 14 (concierto sin orquesta)

Las Palmas de Gran Canaria, 1 febrero Sta. Cruz de Tenerife, 3 febrero

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA

LAURA IMOLA MIKKOLA, PIANO

LEIF SEGERSTAM, DIRECTOR

SEGERSTAM: Febrero

GRIEG: Concierto para piano y orquesta

SIBELIUS: Sinfonía n.º 5

Las Palmas de Gran Canaria, 3 febrero Sta. Cruz de Tenerife, 6 febrero

Concierto de clausura

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA

PÄIVI NISULA, SOPRANO

RAIMO SIRKIÄ, TENOR

LEIF SEGERSTAM, DIRECTOR

WAGNER: Tannhäuser. Obertura

Tannhäuser. Narración de Roma

Tannhäuser. Dich teure Halle

Götterdämmerung. Marcha fúnebre por la muerte de Sigfrido

Götterdämmerung. Viaje de Sigfrido por el Rhin

Die Meistersinger con Nürnberg. Obertura

Idilio de Sigfrido

Die Walküre. Dúo de Sigmundo y Siglinda

Las Palmas de Gran Canaria, 4 febrero Sta. Cruz de Tenerife, 7 febrero

SOCAEM

LEÓN Y CASTILLO, 427, 4 [EDIF. LA REGENTA] 3.º PISO

35007 LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

TELS.: [928] 24 74 42 - 24 74 43

FAX: [928] 27 60 42

PLAZA 25 DE JULIO, 4 [EDIF. ROMA] 1.º PISO

38004 SANTA CRUZ DE TENERIFE

TELS.: [922] 28 88 11 - 28 85 00

FAX: [922] 28 71 33

DON JUAN LLEGA A BILBAO

Bilbao. Teatro Coliseo Albia. 11-X-1997. Mozart, *Don Giovanni*. Ferruccio Furlanetto (Don Giovanni), Iano Tamar (Doña Anna), Lucia Mazzaria (Doña Elvira), Maite Arruabarrena (Zerlina), Stanford Olsen (Don Ottavio), Alfonso Antoniozzi (Leporello), Serguei Koptchak (Comendador), Iñaki Fresán (Masetto). Coro de Opera de Bilbao. Bilbao Orkestra Sinfonikoa. Euskal Kamerata. Director musical: Edwin Scholz. Director de escena: Wolfgang Schröter.

Tuvo que esperar más de 400 funciones de la A.B.A.O. esta ópera mozartiana para que subiera al escenario bilbaíno. Valió la pena el retraso, a juzgar por el buen nivel global de la representación. Scholz, que sustituyó con el tiempo justo a Paolo Carignani, que había dado la espantada después de algunos ensayos, supo demostrar su pertinente conocimiento de la compleja partitura y traducir todas sus exigencias, ofreciendo una lectura coherente y flexible, musicalmente más que correcta de planteos. La dirección escénica de Schröter, a base de unos decorados sobrios pero eficaces, con una cuidada y juiciosa iluminación, se centró en la definición y movimiento de los personajes consiguiendo dar a cada uno su personalidad y significa-

do. Particularmente feliz fue la frenética caracterización de Leporello, a la que contribuyó con especial entusiasmo, tanto vocal como escénico, Alfonso Antoniozzi, evidenciando que es en la actualidad uno de los mejores traductores de este papel. Frente a él, el algo monolítico protagonismo de Furlanetto ofreció a raudales el material generoso de una voz dotadísima y en la escena final se creció logrando un momento de escalofriante dramatismo. El Ottavio de Olsen se enriqueció con la línea, el estilo y los agradables medios que posee este elaborado cantante, sólo apenas limitado en algún agudo que quedó algo quebradizo durante la interpretación de *Il mio tesoro*. Para Fresán, Masetto no presenta problemas y tradujo con entusiasmo no sólo sus páginas cantables, sino sus re-

citativos que resultaron de singular expresividad. Tamar modeló un *Or sai che l'onore* ricamente contrastado entre el forte y el piano, con los acentos imperiosos que corresponden y un *Non mi dir* sin problemas de coloratura, perfilando una Anna en conjunto llena de femineidad y empuje. La indisputada Lucia Mazzaria, que debutaba el papel, dio a entender que su Elvira puede ser superior en mejores condiciones vocales, porque tiene voz y preparación para ello. Aunque resolvió bien sus tres páginas, en la más complicada, *Mi tradi quel'alma ingrata*, le quedó algo apurada y bruscas las partes ornamentadas del final. Impecable en lo musical la Zerlina de Maite Arruabarrena; en lo teatral, pulsó otras armas que la picardía y la sensualidad. Un poco pálido, menos imponente de lo que estamos acostumbrados, el Comendador de Koptchak, pese a su rica experiencia con este papel que ha cantado con las mejores batutas y en importantes producciones.

F.F.

	VI Ciclo		Liceo de Cámara		PRECIO DE LOCALIDADES		
	Avance de Programación		ZONA A	3.000 Pts.	ZONA B	2.500 Pts.	
ABONO A 12 de noviembre, miércoles Cuarteto Shostakovich Nicolai Lugansky , piano La música de cámara de D. Shostakovich (I) P.I. TCHAIKOVSKI Cuarteto n.2 en Fa mayor, op. 22 D. SHOSTAKOVICH 2 Piezas para Cuarteto "Elegía y Polka" Quinteto con piano en Sol menor, op. 57			ABONO A 29 de noviembre, sábado Cuarteto Borodin La música de cámara de D. Shostakovich (III) D. SHOSTAKOVICH Cuarteto n.4 en Re mayor, op. 83 Cuarteto n.6 en Sol mayor, op. 101 Cuarteto n.5 en Si bemol mayor, op. 92			VENTA PARA CADA CONCIERTO: Con una semana de antelación a la fecha de la celebración del mismo, excepto para los conciertos que tengan lugar en sábado o domingo. En este caso, las localidades se pondrán a la venta el martes anterior al concierto. FORMA DE PAGO: Tanto los abonos como las localidades se podrán pagar en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.	
ABONO B 28 de noviembre, viernes Cuarteto Borodin La música de cámara de D. Shostakovich (II) D. SHOSTAKOVICH Cuarteto n.2 en La mayor, op. 68 Cuarteto n.1 en Do mayor, op. 49 Cuarteto n.3 en Fa mayor, op. 73			ABONO B 18 de diciembre, jueves Fabio Biondi , violín Ernesto Braucher , viola Maurizio Naddeo , violonchelo Sergio Ciomei , piano La música de cámara de D. Shostakovich (IV) D. SHOSTAKOVICH Sonata para violonchelo y piano en Re menor, op. 40 Sonata para viola y piano, op. 147 Sonata para violín y piano, op. 134			NOTA IMPORTANTE: Todos los programas, fechas e intérpretes de la sexta edición del Liceo de Cámara de la Fundación Caja de Madrid son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/10 del precio del abono adquirido y al público en general el importe de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las entradas, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retradas las localidades de taquilla.	
						Temporada 1997-98 AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Sala de Cámara Con la colaboración de: MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música	

GALICIA BERGANCISTA

Pontevedra. 20-IX-97. Concierto de inauguración del Auditorio de Pontevedra. Teresa Berganza, mezzosoprano. Real Filharmonía de Galicia. Director: Maximino Zumalave. Obras de Rossini, Gluck, Bizet, Thomas, Soutullo, Chapí, Chueca, Jiménez y Serrano.

Santiago de Compostela. 24-IX-97. Teatro Principal. Concierto inaugural de la «Asociación Galega da Lírica, Teresa Berganza». Teresa Novoa, soprano; Francisco de Borja Mariño, piano. Obras de Rossini, Grieg, Puccini, Cilea, Granados, Barbieri, Serrano y Chueca.

Los inauguraciones de signo bien distinto, —aunque con un ilustrísimo nombre, Teresa Berganza, como denominador común de ambas—, tuvieron lugar en los últimos días del pasado mes de septiembre en Galicia. La primera, la puesta en marcha del Auditorio de Pontevedra, una monumental obra del arquitecto Manuel de las Casas, situada a la orilla del río Lérez, y que además de una gran sala de conciertos con capacidad para unas 900 personas, incluye también otros espacios para fines diversos (exposiciones, congresos...). La segunda, el primer concierto organizado por la «Asociación Galega da Lírica, Teresa Berganza», que con el apoyo del Concello de Santiago de Compostela inició sus actividades en el bellissimo marco del Teatro Principal de la ciudad del Apóstol.

El concierto de Pontevedra supuso una jornada festiva para un público que disfrutó plenamente con el programa escogido y con los intérpretes; la Real Filharmonía a las órdenes de Maximino Zumalave mantuvo en todo

momento una muy acertada línea de brillantez y exuberancia sonora, mostrando también la necesaria versatilidad para acompañar a la cantante, de Teresa Berganza poco puede decirse que no se haya dicho ya: su exquisita dicción, prodigiosa técnica y la peculiar riqueza expresiva de su fraseo hacen que cada intervención suya se convierta en una irreplicable creación del personaje que interpreta.

En el recital del día 24, destacó especialmente la extraordinaria lectura que Teresa Novoa realizó de las *Tonadillas* de Granados, reflejando con sutiles acentos el carácter trágico y doliente de *Las majas dolorosas*, y la elegante gracia y señorío del resto del ciclo. La voz de Teresa posee un timbre cálido y de gran riqueza armónica, que apoyado en una técnica muy notable hizo que afrontase el programa con absoluta seguridad, logrando tras las páginas de zarzuela que cerraban



Teresa Berganza

el concierto un éxito importante y merecido que le obligó a ofrecer hasta cuatro propinas. Al piano le acompañó Borja Mariño, un joven artista con el que se compenetró a la perfección y que dio numerosas muestras de talento a lo largo del recital.

Daniel Álvarez Vázquez

EL RETORNO DE KUIJKEN

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 16-X-97. Claron McFaden, soprano; Guillemette Laurens, mezzosoprano; Barbara Hölz, contralto; Markus Schäfer, tenor; Johannes Mannov, barítono. La Petite Bande. Director: Sigiswald Kuijken. Haydn, *Il ritorno di Tobia*.

La actuación de Sigiswald Kuijken y La Petite Bande en el Auditorio de Galicia se está convirtiendo últimamente en un gozoso encuentro musical que se repite todas las temporadas; la extraordinaria calidad de la orquesta y coro, la equilibrada elección de los solistas y el acierto en el repertorio escogido, siempre atractivo y original, son elementos habituales en los conciertos de la veterana agrupación belga, que celebra este año su 25 aniversario. Así, recordamos el magnífico *Don Giovanni* que ofrecieron en este mismo escenario en la temporada 95/96, y que ha sido llevado al disco con excelentes resultados.

En el concierto del día 16 se interpretó el oratorio *Il ritorno di Tobia*,

una obra que data de 1774-1775 y que supone la primera incursión de Haydn en un género al que más adelante aportará páginas tan conocidas como *La Creación* o *Las Estaciones*, sin embargo, no estamos ante una partitura menos importante, pues *Il ritorno di Tobia* refleja ya de modo pleno toda la maestría y genialidad del autor: la riqueza melódica, perfección en las formas, sentido teatral y exquisito tratamiento de las voces así lo testifican.

De todo ello dieron buena muestra los músicos y el coro de La Petite Bande, y los solistas; la orquesta suena con un brillo, empaste y expresividad admirables, al igual que el coro, especialmente inspirado en los dos pasajes fugados con los que conclu-

yen primera y segunda parte. En cuanto a las voces, es obligado resaltar la prodigiosa técnica de la soprano Claron McFaden y la calidez de su timbre, un instrumento ideal para este repertorio; notable la mezzo, Guillemette Laurens, y un punto por debajo Barbara Hölz y Johannes Mannov, correctos en general pero con apuros en las notas más graves y en las coloraturas la primera, y excesivamente uniforme el segundo; mención aparte para el tenor Markus Schäfer, que a pesar de su reconocida solvencia como cantante no tuvo su día en este concierto.

En definitiva, una velada para recordar y una tradición, la de las actuaciones de Kuijken en Santiago de Compostela, que deseamos se mantenga por muchos años.

Daniel Álvarez Vázquez

DERECHO A EQUIVOCARSE

Madrid. Teatro Real. 11-X-1997. Falla, *El sombrero de tres picos; La vida breve*. A. Márquez, A. Gómez, P. Soler. Compañía de Antonio Márquez. M.J. Montiel, J. Aragall, A. Nafé, A. Echeverría. Orfeón Donostiarra. Orquesta Nacional. Director musical: García Navarro. Director de escena: F. Nieva. Escenografía: J. Hernández.

Madrid. Teatro Real. 18-X-1997. Antón García Abril, *Divinas palabras*. I. Egido, P. Domingo, R. Pierotti, E. Baquerizo, M. Rodríguez-Cusí, S. Sánchez Jericó, J.J. Rodríguez, S. Chaves, I. Monar. Coros de la Zarzuela y de la Comunidad de Madrid, Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director musical: A. Ros Marbá. Director de escena: J.C. Plaza. Escenografía: F. Leal y J.C. Plaza. Vestuario: P. Moreno.

Reconozcamos que todo el mundo tiene derecho a equivocarse, incluso los sabios. A veces hay que errar para encontrar el camino del acierto. Con esa confianza, y con la esperanza puesta en el futuro, debe observarse —no disculparse— el rosario de equivocaciones que han jalonado la apertura del Teatro Real en la ya histórica noche del 11 de octubre de 1997. Dos son los fundamentales deslices.

El programa. Cantado estaba que esa combinación de *Tricornio* y *Vida breve* no era la ideal para abrir un Teatro Nacional de la Ópera, por mucho que con ello se hiciera justicia a un autor y a una obra que tenía que haber sido estrenada en el Teatro a principios de este siglo.

La producción. Nos referimos fundamentalmente a la de *La vida breve*, el plato fuerte de la sesión. Era necesario deslumbrar, sorprender, ilusionar en esa primera función. Incluso el propio protocolo y el boato en el que el acto estaba envuelto lo pedía. Francisco Nieva, encargado de la dirección escénica, sin duda uno de nuestros mejores hombres de teatro, se equivocó en este caso al ofrecer una traducción obsoleta, antigua y rancia, de un realismo trasnochado. Un espacio escénico —que reducía de raíz prácticamente todas las posibilidades del enorme escenario— conformado por un decorado detallista, sacado de alguna postal de finales del XIX o comienzos del XX, con una entrada de la fragua que parecía un portal de Belén y con un espantoso monte recortado al fondo, no es el mejor para iniciar una obra de anécdota tan pobre y de tan escasa lógica dramática. Como tampoco lo es el de la boda y aledaños, en donde todo parecía constreñido y donde los figurantes actuaban tan rigidamente. Los cambios de decoración hechos en algún caso a mano —la mesa— o con el manejo de una carra, nos retrotraían a otras épocas.

La parcela musical tuvo muchos problemas, aunque los irregulares pentagramas —situados entre un nacionalismo

que busca la estilización, un impresionismo naciente y un verismo no del todo digerido— conserven bellezas que fueron defendidas en algún caso con fortuna por la batuta de García Navarro: comienzo de la obra, *Intermedio, Danzas...* No obstante, el director tuvo una cierta tendencia a crispas un tanto superficialmente el discurso, no administró con cuidado las dinámicas, que perjudicaron a las voces, no observó el refinamiento de la orquestación más que en contados instantes y no consiguió el adecuado equilibrio de volúmenes de la Nacional, donde la cuerda estuvo bastante oscurecida, tanto en la ópera como en el ballet. El Orfeón Donostiarra cantó con general afinación y sus voces se lucieron en el segundo acto, pero en el primero resultaron prácticamente inaudibles, situadas como estaban en un lugar lejano fuera de escena. La Compañía Andaluza de Danza bailó una movida coreografía de José Antonio en la que quizá sobró algún taconeo que otro.

María José Montiel tiene muy ahorrado el personaje de Salud, como ya demostrara en la en conjunto más afortunada producción de la ópera dada hace un par de años en el Teatro de la Zarzuela. Le otorga vigor y expresivi-

fortuna —duo del primer acto, trío del segundo—, las partes agudas más comprometidas y fraseó con entrega y convicción. Deslucido y esforzado el Paco de Aragall, con aisladas notas que denotaban el brillo y el terciopelo de antaño. A discreto nivel la prestación de los restantes, con una Alicia Nafé algo sobreactuada y de difusa dicción, pero de voz muy aceptable.

La pena es que lo mejor de la noche estuviera en la primera parte, en *El sombrero de tres picos*, concretamente en los maravillosos figurines de Pablo Picasso, que, después de 75 años, resultan plenamente modernos. La coreografía, en cambio, no parece tan convincente, pues es una mezcla de la original de Massine y de la de Antonio, actualizada por Juan Mata. En conjunto se advierte un exceso de elementos localistas de signo andaluz, con pasos más propios de un tablao flamenco. La compañía cumplió, con las muy expertas contribuciones solistas, pero hubo demasiado apresuramiento, poco temple en casi todos los movimientos. No ayudó mucho el foso, nervioso y sin el ajuste debido. García Navarro tiene grabaciones de estas dos partituras que nos lo muestran en momentos más inspirados.

Valle desleído

He aquí la que, descartadas otras posibilidades dignas de estudio, debería haber sido la ópera que reabriera el Real. De hecho el encargo a García Abril en 1989 tenía tal finalidad. Por eso, esta función del 18 de octubre debe entenderse como la de la verdadera y digna inauguración del coliseo.

Desde luego la pretensión de poner en música la tragicomedia de Valle Inclán, escrita en 1920, es de enorme audacia. El libreto de Francisco Nieva intenta constreñir la caudalosa inventiva del escritor gallego en un trabajo bien orientado, centrado en las líneas de fuerza y en los puntos culminantes. Las modificaciones practicadas por el compositor, con ánimo de hacer una ópera más asequible o más convencional, han determinado un desequilibrio peligroso en una obra por encima de todo coral, en la que los protagonistas son el pueblo y el ambiente en el que vive. Los personajes emergen demasiado nitidamente del fresco del que forman parte, lo que detiene en numerosas ocasiones el cinematográfico fluir de la narración.



Escena de *Divinas palabras*

ELENA MARTÍN

dad a partir de una robusta y anchurosa voz de soprano lírica, carnosa y rica. Quizá abusa de un dramatismo a flor de piel algo extraño a una criatura que es más cristalina, más límpida y desvalida, de un lirismo más tierno. Acometió con bravura, bien que no siempre con

Sobre tales premisas el estupendo orfebre que es García Abril, conocedor de la materia como pocos, ha realizado una magnífica labor y ha establecido un *continuum* expertamente trenzado en el que la orquesta actúa de soporte permanente, llevando y trayendo células, diseños, melodi-



La vida breve en el Teatro Real

ELENA MARTÍN

as, elaborando un tejido sensible y elástico sobre el que se ajustan las voces, que se acoplan en ocasiones al fluir instrumental. El comienzo de la obra es espléndido, un alba que se abre paulatinamente a través del delicado *pianissimo* de un largo y espectral motivo de la cuerda que poco a poco es captado por el resto de la orquesta y que luego se va desarrollando de las más diversas maneras. Y que tiene su espejo en la estupenda secuencia que cierra el acto inicial. El dominio de la polifonía y el cuidado del contrapunto son de la excelente factura a la que nos tiene acostumbrados el compositor, que ha tenido el acierto de no irse al recurso fácil del folklorismo, sino que, exceptuando un diseño de pandeirada de la escena IV del acto I, ha ido absolutamente por libre tratando, y consiguiéndolo en ocasiones, de pintar a su modo el drama y su entorno.

Ahora bien, sucede que esos pentagramas tan acertadamente diseñados no acaban de dar con el tono de la tragedia. La narración musical se hace larga y farragosa por falta de nervio y por escasez de colorido, tímbrico y rítmico, por ausencia de variedad en la proyección temática y de fuerza en la recreación de ambientes. La música que escuchamos nos parece casi siempre la misma más allá de los parentescos temáticos. Los relieves no son nítidos entre un cuadro y otro, entre una situación y otra. La sensualidad, el abigarramiento, la potencia descriptiva consustanciales en Valle, la parte de esperpento que esconde la obra literaria, se nos hurtan de esta manera y por ello no termina de ofrecerse con rigor esa imagen al aguafuerte de la Galicia profunda. El compositor, en todo caso, ha querido ir por delante de su acostumbrado lenguaje y ha manejado estructuras y armonías de evidente modernidad. Las herencias a este respecto nos conducen al vigor dramático de Berg (comienzo del segundo acto), a la polifonía

disonante de Stravinski (diversas partes corales) o a la austeridad de Petrássi. Claro que también se detectan aquí y allá rasgos más convencionales emparentados con Puccini (escena de la taberna) o Menotti. ¿Lenguaje ecléctico? Puede ser, pero es el que define el estilo de García Abril.

La obra se mueve entre un *parlato* y un *cantabile* y ofrece relativas dificultades vocales. La falta de intensidad en la exposición, la ausencia frecuente de clímax hacen perder eficacia a las efusiones líricas, como sucede en el largo y plano dúo de la playa.

Una baza importante, que duda cabe, es la puesta en escena de Plaza. Hay en ella colorido, quizá en exceso —el cromatismo de los trajes no ayuda mucho tampoco a sumergirnos en la Galicia de

las meigas y los trasgos—, detalles locales y un excelente movimiento que aprovecha buena parte de las posibilidades del escenario. Estupendo el cuadro del bosque, aunque no tanto el del aquelarre, donde se utilizan efectos un tanto fáciles: telas, proyecciones de machos cabríos, aguafuertes de Goya... Poco indicado el decorado de la romería, presidida por la efigie de un balneario. Y más bien atropellado y falto de verdad dramática profunda el final, en el que tampoco la partitura y el libreto dejan del todo claro lo de las palabras divinas y en donde se ha puesto un añadido con Lucero, conducido por la guardia civil, clamando el nombre de Mari Gaila.

Muy buena labor la de Ros Marbà, quien desde el foso gobernó con autoridad, seguridad y buen criterio una nave nada fácil, con muchos tripulantes a bordo. Intentó dar colorido y fuerza dramática a partes que en sí no los tienen. Más que aseados el amplio coro y la orquesta, que hicieron un notable esfuerzo. Los cantantes estuvieron a un aceptable nivel. Plácido, que parecía descansado, emitió de manera bastante desahogada —con algunos engolamientos y nasalidades habituales— y se sintió casi siempre cómodo en una partitura hecha para él. Su dicción, a diferencia de la de casi todos los demás, es clara e inteligible. Inma Egidio luchó valientemente con una parte extensa pero no siempre agradecida y su instrumento lírico-*spinto*, no especialmente bello pero vigoroso, sonó algo estridente y ácido en la zona alta. Muy bien Marina Cusi, en una sentida y muy firme vocalmente Juana la Reina. Defendió bien su parte Baquerizo, mejor que Pierotti, que mostró su profesionalidad, pero también una voz de varios colores algo ajada. El resto del extenso reparto engranó bien en el conjunto.

Arturo Reverter

Opus 111
EL SELLO DE UNA NUEVA EPOCA
• Novedades •

Colección
Tesoros de Nápoles
Cappella de Turchini - Antonio Florio

"La grandiosidad de Naples ha encontrado un irresistible campeón en Antonio Florio."
P.J. Catinchi, Le Monde, 03/97.
¡Novedad! Vol. 3

TESORI DI NAPOLI
VINCI-LEO
L'OPERA BUFFA NAPOLETANA
CAPPILLA DE TURCHINI
ANTONIO FLORIO

OPS 30-184
La más importante Opera Bufo Napolitana
VINCI, MELE, LEO, PERGOLESE.
Vol. 1

CARESANA
L'OPERA NAPOLETANA
SERVINO, STORACE

OPS 30-152
Musica Navidena Napolitana
CARISANA, GRACCO, STORACE.

"El canto es apasionado la cuerda conmovedora. Altamente recomendado"
BC, Early Music Review, 05/97.

Vol. 2

PROVINCIA
L'OPERA NAPOLETANA
SERVINO, STORACE

OPS 30-154
Musica Napolitana de Semana Santa
PROVINCIA, SALVATORE, CARLO.

"Una interpretación de vitalidad conmovedora. Para comprar su espera."
Paul Riley, Classic CD, 01/97.

Para recibir nuestro catalogo escriba a :
OPUS 111 37, rue Blomet - 75015 Paris - France

Distributor : Harmonia Mundi Iberica

SUPREMO CONTROL

Madrid. Auditorio Nacional. 6, 7 y 8-X-1997. Mahler: *Sinfonía n.º 2*. Schumann: *Concierto para piano*. Beethoven: *Sinfonía n.º 6*. Brahms: *Sinfonía n.º 3*. Schubert: *Sinfonía n.º 9*. Orfeón Donostiarra. Angela Denoke, soprano; Anna Larsson, mezzo. Murray Perahia, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado.

Por tres días consecutivos han actuado en Madrid Abbado y la legendaria centuria berlinesa. Dos conciertos pertenecientes al ciclo de Ibermúsica y uno correspondiente al día Universal del Ahorro. Tres manifestaciones con el soporte económico de la Fundación Caja de Madrid.

Abbado no penetra hasta el tuétano en la *Sinfonía de la Resurrección*. No llega a extraer ese lirismo dolorido, ese peculiar desgarrar que hace de la obra una curiosa síntesis de un mundo en descomposición, en el que las jerarquías tonales han empezado ya a perder su significado. El fraseo, ceñido y precioso, los ataques, de una exactitud e infalibilidad raras, apoyados en un magnífico entendimiento con una orquesta fabulosa, son admirables, pero no siempre casan con ese aspecto finisecular de una civilización en crisis. Los *tempi* elegidos por el milanés son amplios, elásticos, y la dinámica es de una variedad infinita, como lo es la distribución y discernimiento de los timbres y colores, bien que la técnica del rubato y del portamento sean discutibles. No obstante, el constante control de los ritmos, la claridad de las texturas nos convencen y nos atraen hacia un diseño calculado, de pátina inmaculada y de extraordinaria limpidez. Fenomenal manejo de los *tutti* y dibujo perfecto de las impresionantes y fulminantes descargas de toda la cuerda en esa monumental frase descendente con que se inaugura y se alimenta el primer movimiento. Administración idónea de todas las fuerzas del universo unidas. Luego, todo suavidad y mesura, retenciones quizá un punto exageradas en el Andante; conseguido aire de danza en el Scherzo, con una soberana acentuación de la primera parte del compás. El momento mágico —como a veces sucede en esta partitura— sobrevino, tras un bien planteado *Urlicht*, donde se pudo admirar el timbre fresco y cálido, la dicción sugerente y la voz igual de la mezzo sueca Anna Larsson, con la entrada del coro. Previamente la despierta batuta había llevado con un tacto muy fino y con

unas regulaciones dinámicas de impresión —incluyendo los instrumentos fuera de escena— la pesada y banal primera mitad del último movimiento. Un pianísimo escalofriante, sólo posible en un coro como el Orfeón Donostiarra, abrió las puertas de lo divino. Espléndida gradación de intensidades en ese acercamiento majestuoso a la luz de la Resurrección. Cuando la masa coral enunció aquello de *Mit Flügeln, die ich mirerrungen...*, las alas, en efecto, parecieron hacerse presentes para elevarnos hacia el infinito y hacernos mejores. Las 150 gargantas del norte clamaron en un fortísimo estremecedor que arrebató e inflamó por un instante a la prodigiosa mano rectora. Fue una comunión espectacular en la que solamente desentonaron dos cosas: el pobre cristal del timbre de la soprano, que no supo enlazar con la sutileza de la voz coral ni regular hacia el *forte* con habilidad, y el ataque casi brutal de la trompeta que, tras el segundo mágico pianísimo del coro, rompió la mágica atmósfera creada.

El estilo claro, sobrio, equilibrado, incisivo, elegante y vigoroso de Abbado logró —a partir de un gesto preciso, panabarcador, fácil y sugerente— cosas muy bellas en la *Pastoral*, bien dibuja-

Sensacional construcción de los tres últimos tiempos, con una tempestad formidable realizada muy románticamente con todas las consecuencias y una reconocible distribución de intensidades. Puede que el sabor danzable, orgiástico de ciertos pasajes del final quedara algo desdibujado. En suma, estupenda versión, puede que no tan matizada como la que ofreciera en el Real el mismo director con la Filarmónica de Viena hace unos años. En la sesión participó también el pianista americano Perahia, que expuso con claridad, bello sonido, magnífica dicción y un punto de asepsia el *Concierto* de Schumann. A la versión, bien comentada por la orquesta, le faltó incandescencia y un impulso rítmico más decidido.

Donde sí lo hubo, sobre todo en el Allegro final, fue en una *Tercera* de Brahms tocada maravillosamente. Abbado respeta hasta lo obsesivo las indicaciones agógicas, marca decidido los *sforzandi* y resalta con un brío excepcional las sincopas que animan la complejidad del tejido de la obra. Claro que a veces desconoce la manera de sacar a la superficie ese lirismo de fondo que anima los entresijos de esta partitura pastoral. Formidable también y de una coherencia ejemplar la ejecución de la *Grande* de Schubert. Ciertamente en el comienzo no se percibió ese misterioso toque poético que envuelve a la frase de la trompa que será la semilla de toda la composición y que en este caso sonó un tanto prosaica. Bastante bien resuelta la peligrosa transición al Allegro non troppo, que abrió la espita a un vigor rítmico ya imparable y que sustenta a la obra desde lo más hondo. Buen estudio de las polifonías y de los timbres, transparencia y pulso excepcionales en una recreación que no descuidó ninguna de las acotaciones básicas y que mantuvo inteligentemente el *tempo primo* en el Trío. La Filarmónica, espléndida en casi todo momento. Sigue conser-



Claudio Abbado

RAFA MARTÍN

da al pastel. Colores densos, compactos, amplias respiraciones en el primer movimiento: cadenciosidad, buen enlace y fusión de timbres (no siempre perfecto *legato*), excelente manejo de las fundamentales maderas en el segundo, donde se pudo oír casi todo y donde no se evitaron aislados puntos muertos.

vando esa sonoridad robusta, amplia, penumbrosa —iluminada por los punzantes metales—, que parece surgir del interior de la tierra; pero Abbado le ha dado ya su sello, que disimula en parte esa dimensión telúrica.

Arturo Reverter

PIRES VOLVIÓ A MADRID

Una de las artistas más admiradas y queridas por el público madrileño, Maria João Pires, actuó el pasado 17 de octubre en el Auditorio Nacional, dentro del II Ciclo de Grandes Intérpretes organizado por esta revista, con el patrocinio de la Fundación Rey Alfonso XIII de Previsión Sanitaria Nacional y la colaboración del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM) y la Fundación Hazen Hosseschrueders. La pianista portuguesa, que hubo de retrasar su recital, inicialmente previsto el día 3, por motivos de salud, interpretó los *Cuatro impromptus D. 935 (Op. 142)* y los *Momentos musicales D. 780 (Op. 94) n.ºs 1 al 3* de Franz Schubert, así como la *Sonata n.º 23 Op. 57 «Appassionata»* de Ludwig van Beethoven. El concierto, que registró un lleno absoluto y supuso un nuevo y clamoroso triunfo para la instrumentista lisboeta, obtuvo asimismo una excelente acogida por parte de la crítica especializada. Enrique Franco decía en *El País* que «el pianismo superrefinado de Pires, su imaginación creadora, su entrega casi mística a la belleza y diferenciación de los sonidos y, cuando llega el caso, su formidable potencia, conducen siempre a resultados que parecen superlativos, pero que serán superados por la pianista en su próxima actuación. Maria João vive la música y la transmite con una serenidad, una valoración de cada nota, verdaderamente admirables. De semejante suma de valores, acompañarla por la senda mágica de los pentagramas schubertianos vale tanto como un viaje a lo inefable, a lo inexplicable con cualquier otro lenguaje que no sea el estrictamente musical. (...) También sonó a cosa nueva la *Appassionata en fa menor opus 57* de Beethoven. Como en otras páginas beethovenianas, en la *Appassionata* podemos calibrar la categoría del intérprete desde los primeros compases. A partir de ellos, Maria João Pires reproduce el insondable proceso creador llevado a cabo por Beethoven, la invención y desarrollo de un discurso de extraordinaria energía y aliento vital nacido de unas pocas notas que condicionan el primer allegro y también el movimiento final». Por su parte, en su comentario para el diario *ABC*, Gonzalo Alonso escribía: «Maria João Pires se acerca a la música desde la delicadeza del sonido, incluso desde su preciosismo, desde la musicalidad, el fraseo exacto y el buen decir. Por eso alcanzó interpretaciones geniales



Maria João Pires

RAFA MARTÍN

en los tres *Momentos musicales D. 780, Op. 94* y, como no podía ser de otra forma, entusiasmó al público madrileño. Resultaron admirables en concepto y traducción. En los *Cuatro impromptus D. 935 Op. 142* se precisa algo más. Se trata de un mundo impregnado de directos y profundos sentimientos, unas veces de misterio, otras de pasión, otras de nostalgia... La solista quiso reflejar todos ellos de forma clara, precisa, como para no olvidar ninguno. Tanto análisis lleva a una cierta pérdida de frescura y, sobre todo, a un distanciamiento entre música y público. En Madrid se adora a la pianista portuguesa y cuanto hace es alzado a las nubes. Sin embargo, una parte opinaba que los había tocado con demasiada lentitud y otra que había pecado de velocidad. Ninguna cosa era probablemente cierta, sólo que faltó ese algo más en la transmisión de música y sentimientos (...). La *Sonata Appassionata* de Beethoven es siempre una prueba de fuego puesto que fuego lleva dentro. El huracán de poder que encierra la partitura se lo he escuchado a otros grandes pianistas de forma mucho más contrastada. La Pires, tan frágil en su apariencia, saca fuerzas suficientes para tanto fuerte. El problema es que otros son además capaces de contrastar esos fuertes. Y cierra su artículo con esta observación: «En Madrid se ama mucho a la Pires, pero no tanto como para desconectar los sonidos acústicos de los relojes electrónicos».

INFIEL FIDELIO

Madrid. Auditorio Nacional. 10-X-96. Beethoven, *Fidelio*. Tatjana Chivarova (Leonora), Raimo Sirkkiä (Florestán), Siegmund Nimsgern (Pizarro), Hans-Peter König (Rocco), etc. Coro Nacional de España. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez.

Gómez Martínez concibe el *Fidelio* beethoveniano como una obra de fuerte carga sentimental y humanística, marcial y altisonante a ratos, con un tono casi de *Singspiel* que exige su cierta ligereza en otros. Por ello se implica a fondo, hace participar a los cantantes de su entusiasmo contagioso, y algo de ello se transmite también al público, que no dejó de testimoniarle su adhesión en momentos concretos como la *Leonora III* o el final de la ópera. Tiene una izquierda que moldea bien las intervenciones corales y mantiene con decisión a la Sinfónica de Madrid dentro de sus correctas demarcaciones. Ahora bien, si se analiza su labor más fríamente, hay que convenir en que la solvencia no es suficiente cuando se pretende volar alto, y que la auténtica grandeza, el escalofrío cuya impresión está destinada a perdurar, estuvieron ausentes en esta velada.

Entre los cantantes hubo de todo, si bien la impresión global no es demasiado estimulante. La soprano Tatjana Chivarova —que actuaba en sustitución de la más capacitada Luana de Vol—, es una cantante con muy pocas armas para hacer frente a su exigente personaje: tiene un centro caído, vibrato excesivo en los agudos, a veces forzados, y graves sin peso. El Florestán de Raimo Sirkkiä cantaba con una voz relativamente amplia, aunque algo mate y progresivamente rocosa según fue avanzando su intervención. Los demás, con pocas notas aisladas de mérito, deberán incorporarse pronto a la larga nómina del olvido, salvo en dos casos. Por un lado, el veterano Siegmund Nimsgern, Pizarro de maléficis tintes, quizá un tanto exagerados, pero de expresión cortante y seca, un poco en la línea de un Theo Adam pero sin su calidad; por otro, Hans-Peter König, que fue Rocco, y que posee una voz de bajo bastante robusta y sana, un poco falta de brillo en lo que se refiere al timbre. La obra se ofreció en versión de concierto y sin los correspondientes recitativos hablados.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

MADRID, 1998

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

3

Organizado por SCHERZO
con el patrocinio
de CANAL PLUS y MUZZIK
y la colaboración
del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen Hosseschrueders

scherzo
REVISTA DE MÚSICA



SATELITE
CANAL DIGITAL

CANAL+

1

IVO POGORELICH

CONCIERTO

piano

Martes, 27 de Enero.
19:30 horas.

BRAHMS: 2 *Rapsodias op. 79*;
3 *Intermedios op. 117*;
Balada en sol menor, op. 118, nº3;
Capricho en si menor, op. 76, nº2.
GRANADOS: 5 *Danzas Españolas, op. 37, nos. 5, 7, 12, 10, 9*.
PROKOFIEV: *Despedida de "Romeo y Julieta", op. 77*;
Sonata nº3 en la menor, op. 28.

2

GUSTAV LEONHARDT

CONCIERTO

órgano

Martes, 10 de Febrero
19:30 horas.

SWEELINCK: *Pavana Hispánica*.
BRUNA: *Tiento de falsas (5)*;
Batalla (15);
Tiento sobre la Letanía (6).
VAN DER KERKHOVEN: *Fantasia en do menor*.
FROBERGER: *Toccata d' Elevazione*.
FISCHER: *Chacona en fa mayor (1696)*.
BLOW: *Three Voluntaires*.
BACH: "Jesu meine Zuversicht", BWV 728;
Fantasia en la menor, BWV 922 (1703?);
"Allein Gott in der Höh' sei Ehr", BWV 717.
BÖHM: "Christ lag in Todeshanden"

3

GRIGORY SOKOLOV

CONCIERTO

piano

Martes, 31 de Marzo.
19:30 horas.

RAMEAU: *Suite en sol, de "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin" (ca. 1728)*
BEETHOVEN: *Sonata nº 16 en sol mayor, op. 31, nº1*.
BRAHMS: *Sonata en do mayor, op. 1*.

4

ZOLTÁN KOCSIS

CONCIERTO

piano

Miércoles, 15 de Abril.
19:30 horas.

BEETHOVEN: *Sonata en mi menor, op. 90*.
BRAHMS: *Intermedios, op. 116, nos. 4, 5, 6*.
BARTOK: *Marcha (Mikrokosmos, vol. 6)*;
Seis danzas húngaras (Mikrokosmos, vol. 6)
SCHUBERT: *Sonata en si bemol mayor, D. 960, op. póstumo*.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

PRECIO DE LOS ABONOS Y LAS LOCALIDADES:

TIPOS DE ABONOS:

1.- Se establecen dos tipos de abonos a precio reducido para los ocho conciertos del ciclo, excepto para los abonados de las Tribunas (ZONA C2), que el abono constará de siete conciertos (no se incluye el concierto nº 2 de Gustav Leonhardt).

2.- El abono NORMAL está destinado al público en general. El abono SUScriptor sólo lo podrán adquirir los suscriptores de la revista SCHERZO.

PRECIO DE LOS ABONOS Y DE LAS LOCALIDADES

ZONA	ABONO NORMAL	ABONO SUScriptor	VENTA LIBRE
A	32.000	26.000	5.000
B	25.000	21.000	4.000
C1	19.000	17.000	3.000
C2	17.000*	15.000*	3.000*
D	16.000	14.000	2.500

(*) Las localidades de las TRIBUNAS (Zona C2) correspondientes al CONCIERTO Nº2 DE GUSTAV LEONHARDT, no estarán disponibles para la venta al público, por tratarse de un concierto de órgano. Los abonados de la Zona C2, que lo deseen, podrán retirar estas localidades como invitación.

ADQUISICIÓN DE NUEVOS ABONOS:

Se podrán adquirir nuevos abonos, una vez efectuada la renovación de los mismos, llamando al teléfono:

(91) 590.60.20

en horario de 10 a 14 horas en las siguientes fechas:

1.- Del 10 al 14 de noviembre de 1997 tendrán prioridad para adquirir nuevos abonos a precio especial los suscriptores de la revista SCHERZO que aún no sean abonados al CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES. Se podrán adquirir un máximo de dos abonos a precio especial por suscriptor.

2.- Del 24 al 28 de noviembre de 1997 para el público en general.

3.- FORMA DE PAGO DE LOS NUEVOS ABONOS: En metálico o mediante cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL S.A. (en este último caso adjuntar fotocopia del DNI).

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES:

- VENTA ANTICIPADA: Las localidades sobrantes, si las hubiere, que hayan quedado sin vender por el sistema de abono, se podrán adquirir para cualquiera de los ocho conciertos del ciclo del 13 al 17 de enero de 1998 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en toda la red de teatros del INAEM. Teléfono de información: 337 0100.

- VENTA PARA CADA CONCIERTO con una semana de antelación a la celebración del mismo en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la red de teatros del INAEM.

Teléfono de información: 337 0100.

5

KRYSTIAN ZIMERMAN

CONCIERTO

piano

Lunes, 25 de Mayo,
19:30 horas.

PROGRAMA POR DE TERMINAR

7

ANATOL UGORSKI

CONCIERTO

piano

Martes, 20 de Octubre,
19:30 horas.

BRAHMS: *Chacona por JS. Bach en re menor.*
SCHUBERT: *Fantasia del caminante, D.760, op. 15.*
SCRIABIN: *Sonata nº 2 en sol sostenido menor, op. 19.*
Sonata nº 1 en fa sostenido mayor, op. 30.
MESSIAEN: *Traquet Stapsazin.*
MUSSORGSKI: *Cuadros de una exposición.*

NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

6

ALFRED BRENDEL

CONCIERTO

piano

Martes, 26 de Mayo,
19:30 horas.

HAYDN: *Sonata en si menor, Hob. XVI/32.*
Variaciones en fa menor, Hob. XVII/6.
Sonata en mi bemol mayor, Hob. XVI/52.
SCHUMANN: *Escenas de niños, op. 15.*
MOZART: *Sonata en do mayor, K. 330.*

8

CONCIERTO

piano

Martes, 22 de Diciembre,
19:30 horas.

BEEHOVEN: *Trio para piano en do menor, op. 45.*
WEBER: *Sonata para violonchelo y piano (1911).*
Tres pequeñas piezas para chelo y piano, op. 11.
Cinco piezas para violín y piano, op. 7.
BRAHMS: *Trio para piano en si menor, op. 8.*

CHRISTIAN ZACHARIAS
FRANK PETER ZIMMERMANN
HEINRICH SCHIFF

violin

chelo

COLABORAN:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEM

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

OTOÑO SCHUBERTIANO

Con el concierto del Conjunto Villa Música, interpretando el *Quinteto en la mayor D. 667 (La trucha)* y el *Octeto en fa mayor, D. 803* se abrió el pasado 16 de octubre el ciclo *Schubert en el alma*, que constituye la aportación más cohesionada dentro del campo de la música clásica en la presente edición del Festival de Otoño organizado por la Comunidad de Madrid. Esta agrupación camerística, creada en Maguncia en 1985, cuenta con instrumentistas de la talla del violinista Nicolás Chumachenco, el viola español Enrique Santiago, el clarinetista Ulf Rodenhäuser o el fagot Klaus Thunemann, quienes evidenciaron su nivel en las versiones ofrecidas de estas dos obras maestras del compositor vienés. Sin embargo, y tal vez debido a una posible escasez de ensayos, hubo descompensaciones en el piano de Kalle Randahl en la primera de ellas, y ostensibles fallos por parte del trompa Wolfgang Gaag en su difícil cometido

de la segunda, que impidieron alcanzar la redondez propia de las grandes lecturas. Dos días después, los mismos artistas ofrecerían tres partituras poco frecuentadas, el *Trio con piano en si bemol, D. 581*, el *Adagio y rondó concertante, D. 487* y la *Introducción y variaciones para flauta y piano, D. 802*, antes del célebre *Quinteto en do mayor, D. 956*. Cuando aparezcan estas líneas, habrán actuado también el Trío Internacional de Bruselas, al que pertenece el pianista aragonés Mariano Ferrández, con los *Tríos en si bemol, D. 898* y *en mi bemol, D. 929*, el barítono navarro Iñaki Fresán, con J.A. Álvarez Parejo al piano, en el *Canto del cisne* (en la versión más extendida últimamente, que incluye los tres lieder sobre poemas de Seidl), la soprano alsaciana Anne-Sophie Schmidt, con Adolfo Garcés (clarinete) y Jorge Robaina (piano), en un variado programa de lieder y piezas instrumentales, así como la pianista gallega Cristi-

na Bruno en las *Sonatas en re mayor D. 850* y *en la menor, D. 874*. En noviembre continúa el ciclo con la pianista madrileña Almudena Cano, en los *Impromptus, D. 935* y la *Sonata en la menor, D. 845* (día 4), un precioso programa liederístico por la mezzo asturiana Lola Casariego con Xavier Parés al piano, cuya segunda parte está centrada en Goethe (día 6), y otro no menos atractivo de piano a cuatro manos por Josep M^a Colom y Carmen Deleito (día 11). La contralto cántabra Marina Pardo, acompañada por Kennedy Moretti, se atreve nada menos que con el *Viaje de invierno* (día 13). Por último, la pianista madrileña Rosa Torres-Pardo clausura la serie con las *3 Klavierstücke D. 946* y la *Sonata en la mayor, D. 959* (día 18). Todos los conciertos se efectúan en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música.

R.B.I.

EL GANCHO DE SAVALL-KOOPMAN

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de cámara. VI Ciclo Liceo de cámara de la Fundación Caja de Madrid. 14-X-1997. Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, clave. Marais: *Prélude, Muzettes, Le Labyrinthe*. M. de Sainte Colombe (hijo): *Fantasia*. L. Couperin: *Cbacona en do mayor*. A. Forqueray: *La Rameau, La Marella, La du Vaucel, La Leclair*. K.F. Abel: *Sonata para viola da gamba*. J.S. Bach: *Toccatá para clave BWV 916. Sonata para viola da gamba y clave BWV 1028*.

Con un lleno que desmiente a quienes opinan que la música antigua y barroca no tiene suficientes adeptos y a la vez confirma la creciente popularidad de Jordi Savall, se abrió la sexta temporada del Liceo de cámara. Única sesión barroca entre las previstas en esta edición, tenía asimismo el ingrediente de la presencia del artista catalán en su faceta más brillante y unánimemente reconocida de intérprete excepcional de la viola da gamba. Y del repertorio francés, que cubría la primera parte de un programa titulado *El virtuosismo concertante en el barroco*. Aunque se mostró algo frío al principio, el dominio que Savall tiene a estas alturas de la obra de Marin Marais es por completo extraordinario. Al margen de su admirable técnica, y pese a que el mecanismo, con rayar a excelente altura, quizá no alcanzó en



Jordi Savall y Ton Koopman

RAFA MARTÍN

esta ocasión la perfección de otras, capta de inmediato nuestra atención su riqueza de matices, la exquisita elegancia de su fraseo y adornos, la fluidez de su arco y la bellísima sonoridad que extrae del instrumento, así como la variedad de inflexiones expresivas que es capaz de producir. Savall fue a más, y tras la colorista inter-

pretación de las páginas de Marais, ofreció una emotiva lectura de la *Fantasia* a solo de Sainte Colombe hijo, de carácter casi tan oscuro y ominoso como muchas del padre, y se lució en las brillantes obras de Forqueray (mención especial para la *Leclair*). A destacar también la elegancia cantable del *Adagio* de la *Sonata* a solo de Abel, y el *Andante* de la *Sonata* de Bach. Un inspiradísimo Koopman, con quien a estas alturas se entiende a la perfección, le acompañó de forma impecable. El holandés, con un precioso instrumento, se lució también en una vibrante lectura de la *Toccatá* bachiana y la *Cbacona* de Louis Couperin, ésta dotada de su muy personal y enérgico sentido rítmico. La velada culminó en clima de gran éxito con dos

nuevas propinas de Marais, que nuevamente ilustraron cuánto debe la popularidad que hoy disfruta el compositor francés al violista catalán. Más que prometedor inicio a cargo de un dúo que demostró tener gancho en el público madrileño.

R.O.B.

¡DOS VERDIS!

Oviedo. Teatro Campoamor. 26 y 28-IX-97. Verdi, *Falstaff*. J. Pons, M. Lanza, J. Bros, M.A. Zapater, I. Tokody, M. Poblador. Coro de la AAAO. OSPA. Director musical: G. Carella. Director de escena: L. Iturri. Producción del Teatro Arriaga de Bilbao.

Teatro Campoamor. 6 y 8-X-97. Verdi, *La traviata*. K. Cassello, F. de la Mora, A. Salvadori. Coro de la A.O. Orquesta de la Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: D. Parry. Director de escena: H. Rodríguez Aragón.

Falstaff ha tardado más de cien años en verse en Oviedo. Razones hay unas cuantas. El aficionado tradicional latino tiene en Verdi a su columna vertebral. En la pequeña historia ovetense comprobamos que del compositor de Busseto se han presentado títulos tan poco habituales como *Attila* o *I due Foscari*.

La representación se recibía con calor, que fue favorecido gracias al maestro Giuliano Carella. A pesar de no contar con demasiados ensayos, se mostró siempre pendiente de concertar sin hundir a los cantantes en el fragor del foso. La OSPA, guiada por buena mano, cumplió adecuadamente. Luis Iturri, responsable de la producción procedente del Teatro Arriaga, consiguió excelentes resultados, adecuadamente acompañado por sus cantantes. Con un buen montaje, tradicional pero eficaz, se logró un notable nivel.

Juan Pons es, hoy por hoy, el *Falstaff* oficial. Se sabe este papel muy bien, lo que le llevó a una versión más de oficio que de genio. La voz sigue teniendo muchos quilates y él mostró su talante canoro en muchos momentos individuales. Manuel Lanza estuvo muy bien, lo mismo que José Bros, sobre todo en presencia canora. Bien todos los secundarios, desde Zapater a José Ruiz. Menos interesante estuvo el campo femenino. Ni la Tokody ni Sarah Walker están en lo mejor de su carrera, siendo la voz en el caso de la británica prácticamente inexistente. Mucho mejor la Nannetta de Milagros Poblador y adecuada Silvia Corbacho, que cumplió con su papel de Meg, el menos trascendente, en una ópera donde ninguna mujer tiene momentos muy vistosos. El Coro de la A.O. estuvo a la altura de las circunstancias.

Encontrar una *Traviata* que emule, aunque sea un poquito, los recuerdos de la Callas veinte años después de la muerte de ésta resulta bastante complicado. La americana Kathleen Cassello, que sustituía a la inicialmente prevista Fiorella Burato, no es la mejor opción. Ya el año pasado vimos cómo la coloratura de la Cassello no estaba en sus mejores condiciones y que su sobregado es un puro grito. El resultado es que el primer acto

fue espantoso, llevándose con ella toda la representación. Después hubo algún momento, como su contestación al *Parigi o cara* del tercer acto, que mostró un talento muy diferente que muchos echamos de menos en el resto de la representación. Si a ello añadimos que se pasó la ópera en el suelo sobreactuando hasta extremos poco presentables, constatamos que hubiera sido mejor otra elección...

Fernando de la Mora no superó la aversión ovetense a los tenores que no se llaman Kraus. El mexicano no tiene una voz fea, aunque su técnica sea desigual. En contra se cuenta una tendencia ostensible a calar, como se vio en el primer acto. Progresivamente mejoró bastante, dando un tercer acto bastante creíble. Antonio Salvadori es un barítono de segunda, con recio timbre y agudos discretos además de una deficiente técnica respiratoria. Brindó un aceptable Germont, aunque, como era de esperar, nada del otro mundo. El resto de los personajes se movió cumpliendo bien. Destacamos a Linda Mirabal. El Coro de la A.O. partió de un primer escalón a ras de suelo para ir progresivamente subiendo.

Con respecto al maestro David Parry hay que reconocerle oficio, sobre todo en la segunda mitad de la obra. También naufragó en el *maldecido* primer acto, donde fue a remolque de casi todos, con desajustes más que perceptibles. Su visión de la partitura fue convencional, al frente



La traviata en el Teatro Campoamor

LUIS MIYAR

de una OSPA que ha tenido, por su parte, mejores días. La producción de Horacio Rodríguez de Aragón es tópica. Se apoyó en la Cassello lo que la sentimos muy exagerada. La producción de hace cinco años no ha envejecido mal, pero le hemos visto cosas mejores a Julio Galán.

Luis G. Ibemi

POR BUEN CAMINO

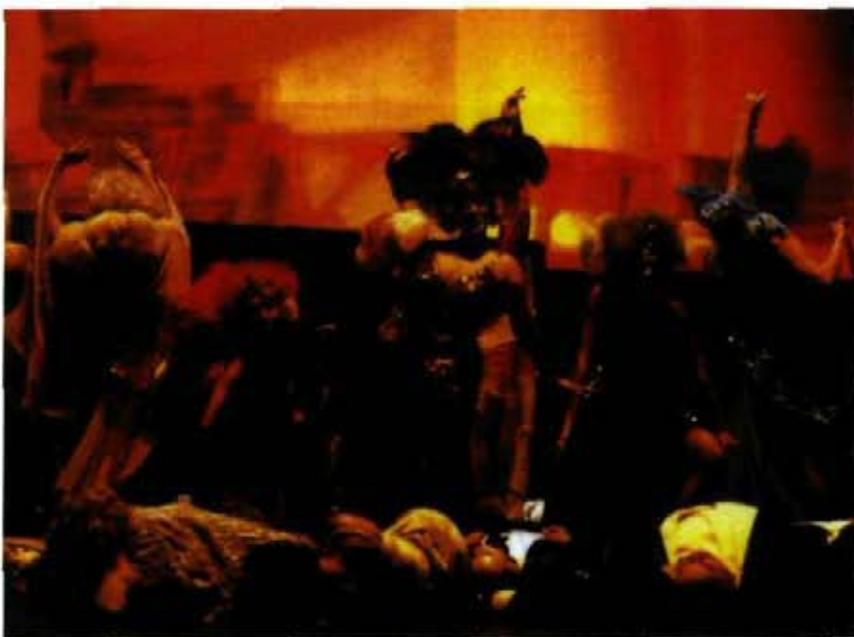
Sevilla. Teatro de la Maestranza. Temporada de la R.O.S.S. 97-98.

Fieles y esperanzados, como en las temporadas anteriores, los abonados de la Sinfónica sevillana van ocupando sus asientos, que son la mayoría, en el Teatro de la Maestranza. Por delante tienen una programación bien pensada en la que destaca el número de conciertos, en doble sesión, que se reserva el titular de la Orquesta. Klaus Weise dirige diez de los veinte que conforman la temporada de septiembre a junio. Una medida que ha sido bien acogida ya que la Orquesta tendrá la oportunidad de trabajar de manera sistemática con su principal director. Algo que redundará en la consolidación de un conjunto de instrumentistas que en muchas ocasiones *pero no siempre, por falta de entendimiento*, ha demostrado ser de primera fila. Weise es un director comunicativo, bien valorado por los músicos y el público, que ya tuvieron ocasión de comprobarlo en sus versiones de *Così fan tutte*, *Sansón y Dalila*, o la *Heroica* de Beethoven. Una batuta ágil, disciplinada y expresiva que puede llevar a su formación por muy buenos caminos. Para la presente temporada Weise ha elegido como base de sus conciertos el clasicismo vienés y los maestros de la primera mitad del siglo XX, aunque también figuran otros, ya sean Bruckner, Verdi, de quien dará el *Requiem*, como clausura, o compositores contemporáneos de los que estrenará *Tránsitos* de García Román y *Ariótomos* de J. Muñoz, reciente premio Joaquín Turina. En la otra mitad de la programación figuran otros como directores Badea, Fiedler, Frühbeck de Burgos, García Navarro, Kaplan, López Cobos, Metters, Pérez García, Rozhdestvenski y Talmi, aparte de solistas de violín, piano y arpa. Gilbert Kaplan ya interpretó como apertura de la temporada su *Segunda* de Mahler. Contó con las buenas voces de la soprano Lyrrine Dawson y la mezzo Birgit Remmert, y con un coro, el de la A.A. del Teatro de la Maestranza que, dirigido por Juan Luis Pérez, significó una sorpresa por sus notables progresos. La Orquesta sonó muy bien con un director que se preocupó en todo momento de demostrar que conoce al dedillo, tal vez como nadie, su única sinfonía. Ante tan insólito caso, el público se mostró correspondido.

Jacobo Cortines

UNA VIUDA POCO ALEGRE

Frankfurt. Oper Frankfurt, 17-X-97. Lehár, *La viuda alegre*. Bodo Schwanbeck (Barón Mirko Zeta), Oxana Arkaeva (Valencienne), Patrick Raftery (Conde Danilo), Gunnel Bohman (Hanna Glawari), Hans-Jürgen Lazar (Camille Rosillon), Ferdinand Seiler (Vizconde Cascada), Heinz Meyen (Raoul de Saint-Brioché). Coro y Ballet de la Opera de Frankfurt. Frankfurter Museumsorchester. Director musical: Guido Johannes Rumstadt. Director de escena: Peter Mussbach.



Escena de *La viuda alegre* en la Opera de Frankfurt

KATRIN SCHANDER

Se comprende hasta cierto punto que un director de escena del talento de Peter Mussbach se haya dejado tentar por una música como la de Franz Lehár y por lo que *La viuda alegre* –admirada a la vez por Schoenberg y Hitler– pudiera tener de reflejo del fin de una época. Pero su propuesta se queda a medias y los aciertos de lo que podríamos llamar el contexto estético –las referencias de la escenografía al *art déco*, el blanco y negro– se ven contrarrestados por tópicos tan impropios como el muy molesto movimiento giratorio prácticamente continuo de la escena o la resolución del paseo de los amartelados Valencienne y Camille hacia un «kleine Pavillon» que no es sino una rampa curva de tan difícil acceso como dudoso efecto visual –si, además, se canta como lo hicieron Oxana Arkaeva y Hans-Jürgen Lazar con la impagable ayuda de un desafinado concertino, el resultado alcanza lo penoso. A eso añádase algún símbolo quién sabe si de profundo significado, como el foulard-bandera (?) en que se envuelven la viuda y Danilo en su primer encuentro amoroso, o las evocaciones de un movimiento incontrolado –¿el Titanic que ya asoma?– en el

fin del primer acto, pero también logros como Hanna y Danilo tragados por la tierra al final de su vals –lo único que recuerda al Mussbach de los buenos momentos– y tendremos una idea de lo que este espectáculo frustrado y nada divertido tiene de empacho ideológico-estético. Los cantantes –todos buenos actores– no dieron demasiado lustre a la velada, salvo una excelente Gunnel Bohman –que desmiente, no faltaba más, la imagen habitual de su personaje– como Hanna Glawari –ni que decir tiene que Mussbach privó a su evocación de Vilja de lo que el libreto pide– y un suficiente Patrick Raftery como Danilo. Muy bien los viejos característicos de la casa, Carlos Krause, Vladimír de Kanel e Ilse Gramatzki. El joven Johannes Rumstadt dirigió la orquesta con ímpetu –en algún momento un exceso de volumen traicionó el escaso poderío de algunas voces ya citadas– pero sin ese espíritu entre popular y voluptuoso que Lehár pide. El conjunto resultó ser, a fin de cuentas, una *La viuda alegre* bastante triste. *Quod erat demonstrandum*, así que a fastidiarse.

L.S.

Vence el Barroco

Con nueva línea de diseños, el sello italiano se consolida como uno de los grandes especialistas en Música Antigua

J.J. Froberger: *Diverse curiose Partite per Cembalo*
Enrico Baiano



SY 96152

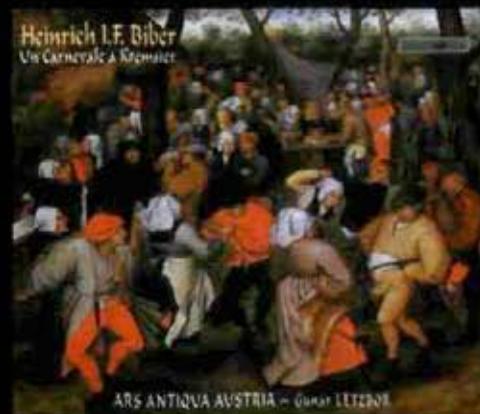
SY 95141

P.J. Vejvanovský: *Música para trompetas y cuerdas*
Ars Antiqua Austria. Gunar Letzbor

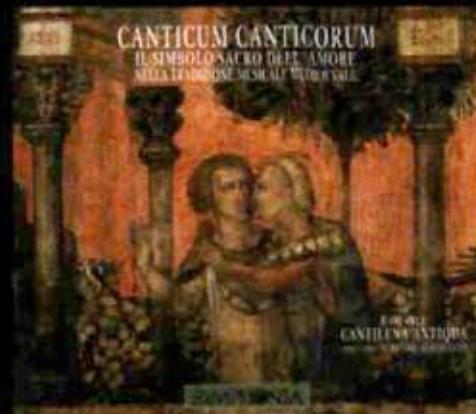


SY 96131

SY 95135



H.I.F. Biber: *Un Carnaval en Kremier*
Ars Antiqua Austria. Gunar Letzbor



Canticum Canticorum: *El símbolo sagrado del Amor en la tradición musical del Medievo*
Ensemble Cantilena Antiqua. Stefano Albarello

Más de 50 títulos disponibles

Cappella della Pietà de Turchini - A. Florio
 Ensemble Elyma - Gabriel Garrido
 Ars Antiqua Austria - Gunar Letzbor
 Ensemble Aurora - Enrico Gatti
 I Febi Armonici
 Arcadia
 Enrico Baiano
 Il Teatro Armonico
 Piccolo Concerto Wien
 Ensemble Cantilena Antiqua
 Gaetano Nasillo. Ensemble Musica Pratica

NOSTALGIA DEL ÍDOLO

Berlín. Deutsche Oper. Henze, *El príncipe de Homburg*. Director musical: Christian Thielemann. Director de escena: Götz Friedrich. Decorados y vestuario: Andreas Reinhardt.

Antes de que se inicie la representación de *El príncipe de Homburg* en la Deutsche Oper, el espectador observa, iritado, a jóvenes en vaqueros y cazadoras de cuero sentados junto a sus motos en el extremo izquierdo del escenario. Las chicas dejan flores a los pies del príncipe como líder para los jóvenes de hoy, la encarnación de la nostalgia por el ídolo. Si esta referencia actual parece algo superflua, hay que alabar la producción de Götz Friedrich ante todo por su dirección de actores, propia de un teatro de cámara. También las escenas de batalla, montadas como trepidantes acciones cuyos cañonazos llegaban hasta el patio de butacas, resultaron de gran efecto. Los horrores de la guerra los muestra el escenógrafo Andreas Reinhardt antes de levantar el telón. Para el fondo del decorado emplea cuadros bien conocidos: un paisaje de Caspar David Friedrich o el *Concierto para flauta* de Menzel. En el centro del escenario se desarrolla la discusión en torno a la libertad de elección del individuo y la razón de estado en medio de altas paredes de gasa que se agitan, como si fuesen las páginas de un libro. Por mucho que se hojee en esta crónica, el conflicto permanece irresoluble. Al final, el Príncipe recupera la corona de laurel —un símbolo de la irrealidad y al mismo tiempo de la esfera de los sueños. Una afortunada elección fue la del joven barítono Dietrich Henschel para el papel principal, quien con su delgada complexión y sensible naturaleza dio la imagen de un joven idealista y soñador y en la escena del sepulcro, en la que él mismo cava su propia tumba, se convirtió en un hermano de Hamlet. La estructura flexible y lírica de la voz, el timbre rico en matices y el coloreado estilo interpretativo hicieron reconocer en todo momento a su profesor, Dietrich Fischer-Dieskau. Entre los momentos más inspirados de esta obra revisada por Henze en 1991/92 figuran los dos líricos dúos del Príncipe con Natalie. Y constituyeron, gracias al protagonista y a la floreciente voz de Michaela Kaunes, los mejores momentos vocales de la función. La joven cantante resolvió el exigente papel con brillantez, dominó sin esfuerzo los conjuntos y ofreció un bello canto incluso en los momentos más expuestos. Su vehemente súplica ante el Elector (un René Kollo vocalmente fatigado, pero de poderosa presencia escénica) así como su apasionado juramento en la cárcel fueron otros convincentes momentos de una cantante también



El príncipe de Homburg en la deutsche Oper

KRANICH

muy entregada en lo escénico. Yvonne Wiedstruck encarnó una Electora infrecuentemente juvenil con voz ápera y sombría.

Con esta primera nueva producción —después de reposiciones de obras de Wagner y Pfitzner—, el nuevo director musical de la Deutsche Oper, Christian Thielemann, tuvo una brillante entrada inaugural en el teatro. Condujo con gran cuidado a los dos jóvenes protagonistas e hizo vibrar la música en su mediterránea sensualidad. La orquesta le siguió perceptiblemente entregada y alcanzó en las escenas de batalla así como en la monumental marcha fúnebre imponentes momentos musicales.

Bernd Hoppe

SANGRE E IMPOTENCIA

Berlín. Komische Oper. 7-X-97. Verdi, *Macbeth*. Director musical: Vladimir Jurowski. Directora de escena: Christine Mielitz.

Christine Mielitz puso en escena el *Macbeth* de Verdi como una tragedia de la impotencia. El general del ejército del rey Duncan y su Lady viven en una evidente crisis de relaciones —todos los intentos de acercamiento sexual en el sofá de piel situado ostensiblemente en el proscenio fracasan por el distanciamiento entre las personas. Es aquí donde la esposa de Macbeth recibe la noticia de su ascenso y la entrega inmediatamente. ¿A quién? Esta es sólo una de las numerosas incongruencias de esta producción, cuya primera escena está situada en el vestíbulo de un aeropuerto, donde las brujas aparecen como viajeros con maletas, azafatas, mujeres de la limpieza con aspiradores y toda clase de personal, subiendo y bajando escaleras mecánicas y atravesando barreras de seguridad. El decorado negro de Wilfried Wertz con tubos de neón, paredes metálicas y chirriantes efectos de luz está saturado de instalaciones técnicas. Los figurines de Susanne Hubrich oscilan entre los trajes de camuflaje y la alta costura en la escena del banquete. Como era de esperar, la obra ofreció a la directora nueva ocasión de entregarse a sus obsesiones por las escenas sangrientas —cuando el asesinado rey es portado semidesnudo sobre una camilla y varias manos se introducen en su herida abierta. En la segunda parte vemos antes la progresiva confusión mental de Macbeth, que lleva una corona de espinas he-

cha de tubos de neón rojos, que la de su Lady, quien provoca conscientemente su final, al rociarse con gasolina y prenderse fuego. Para el avance del bosque de Birnam la señora Mielitz no tuvo ninguna ocurrencia; y Macbeth muere por los disparos de las ametralladoras de Macduff.

Más satisfactorio fue el nivel musical de la velada por la vibrante dirección musical de Vladimir Jurowski, en poderosos colores, pero también con un amplio discurso elegíaco, así como por la Lady rebosante de energía de Vlatka Orsanic. Sobre un bastante débil y anónimo registro central (lo que hizo que la escena del sonambulismo quedase un tanto pálida de expresión) se eleva una zona aguda algo estridente, pero poderosa. La cabaletta resultó fulminante, y dominó sin esfuerzo el concertante final del primer acto. En el papel titular Pavlo Hunka mostró asimismo una imponente voz, aun cuando su canto derivó ocasionalmente en lo tosco. Jaco Huijpen como Banquo, con su voluminosa voz de bajo, supuso una de las cimas vocales de la función, mientras Manfred Fink como Macduff reveló claros defectos en su antaño tan bello timbre tenoril. Los solistas del coro pasaron sin problema de invitados a la fiesta a fugitivos escoceses sin cambiar de traje, y resultaron más nerviosos de lo habitual en ellos.

Bernd Hoppe

EL EMPRESARIO ALEGRE

Viena. Grosser Musikvereinsaal. 10-X-97. Eva Mei, Andrea Rost, Roberto Saccà, Oliver Widmer, Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. Obras de Mozart.

Es espíritu inquieto, investigador incansable, pedagogo nato, músico sensible, N. Harnoncourt inauguró el ciclo del Concentus musicus con un interesante programa dedicado a música escénica de W.A. Mozart. La *Sinfonía (Ouverture) en mi bemol mayor Kv. 184*, cuyos tres movimientos se enlazan sin solución de continuidad, fue compuesta por Mozart a los 17 años y, en distintas oportunidades, se interpretó ya en su época, como obertura. En su lectura, Harnoncourt destacó los personalísimos elementos armónicos e instrumentales presentes ya en esta obra de juventud. A. Rost y O. Widmer ofrecieron versiones de *Al desio, di chi t'adora Kv. 577*, aria de Susanna que ocupara el lugar de la celeberrima *Deb viení*, y *Un moto di gioia Kv. 579*, arieta, también de Susanna, que probablemente fuera el inicio del tercer acto. En estas páginas, compuestas para una representación vienesa de *Figaro*, la soprano italiana enriqueció su interpretación gracias a las sutilezas expresivas que su afiadada técnica le permiten y a la belleza natural de una voz clara, de poco volumen, es cierto, pero de exquisita musicalidad. R. Saccà no se mostró a la altura de sus antecedentes. Su aria de Idamante *Non temer, amato bene*, incorporada por Mozart con ocasión de una representación de *Idomeneo* en Viena, y catalogada por él mismo como *Scena con Rondó con violín solo*, careció de perfil a pesar del brillante solo de violín. No obstante su buen registro agudo, su voz no se proyectó debidamente a causa de una impostación dudosa. A Rost hizo una buena lectura de *Il capro e la capretta* pero su histrionismo no se tradujo en lo vocal, por lo que su expresividad quedó a mitad de camino. Con su *Rivolgete à lui lo sguardo*, aria concebida originalmente para Guglielmo y reemplazada posteriormente por *Non state ritrosi*, O Widmer se mostró más expresivo que en su aparición inicial aunque su dicción fue, también aquí, poco clara. En la segunda parte se escuchó *El empresario*, ópera breve y divertida, no exenta de ironía, que fue parcialmente actuada por los cantantes entre los que se destacaron E. Mei, dueña de un espléndido registro sobreguido y acaba-

UN DONIZETTI VIENÉS

Viena. Wiener Staatsoper. 19-X-97. Donizetti, *Linda di Chamounix*. E. Gruberova (Linda), B. Praticò (Marqués de Boisfleury), P. Groves (Carlo), N. Boschkowa (Maddalena), A. Miles (Prefecto), T. Hampson (Antonio), R. Donose (Pierotto). Director musical: B. Campanella. Director de escena: A. Everding. Decorados: P. Arlaud. Vestuario: A. Beaufays.

Compuesta para el Kärntnertheater de Viena, *Linda di Chamounix* fue un éxito tan resonante que significó el nombramiento de Donizetti como compositor y *Kapellmeister* de la corte. Inmediatamente, el éxito vienés se repitió en Hamburgo, Berlín y Budapest, para posteriormente alcanzar escenarios tan remotos como los de Calcuta, Melbourne, Atenas y Nueva York. Hacia fines del siglo pasado, *Linda* pierde aceptación y desaparece prácticamente del repertorio. Recupera su popularidad a partir de una representación que dirigiera A. Toscanini, en La Scala, en 1902. Hasta 1953 se la representa regularmente, sobre todo en Italia, aunque también en el MET. A partir de esa fecha, la obra cae nuevamente en el olvido para reaparecer en Munich en 1994 y 1995, con Edita Gruberova como Linda. A 200 años del nacimiento de Donizetti y más de 150 del estreno de *Linda di Chamounix*, en Viena, la obra volvió a su ciudad natal en una coproducción de la Wiener Staatsoper y La Scala di Milano. El argumento: Antonio y su esposa Maddalena están preocupados por la renovación del contrato de locación de las tierras que laboran, Boisfleury promete interceder ante la propietaria, su hermana. Así espera ganar el amor de Linda, quien a su vez está enamorada de Carlo, un humilde pintor. Antonio, advertido por el Prefecto de las intenciones de Boisfleury, decide enviar a su hija a París junto con Pierotto, joven huérfano amigo de Linda. Carlo, quien ha llegado a París, le revela a Linda que él es en realidad el Visconde di Sirval, hijo de la propietaria de las tierras y sobrino de Boisfleury, y le ofrece una casa confortable. Carlo visita a Linda pero le oculta que su madre ha dispuesto su inmediato casamiento con otra mujer. Linda se entera por Pierotto de la inminente boda y enloquece. La madre de Carlo acepta finalmente a Linda como esposa de

su hijo. Carlo se culpa de la locura de Linda. Al llegar Linda, Carlo entrega a los padres la prórroga del contrato de locación y declara nuevamente su amor a la enloquecida Linda, quien recobra entonces su cordura. E tutti contenti. La obra gira en torno a los ideales de honor, fidelidad y virginidad imperantes en la primera mitad del s. XIX. La propuesta de esta producción consiste en poner de relieve tales valores sin reinterpretarlos ni cuestionarlos, en tanto que son inherentes a los personajes. Para esa interpretación de la ópera de Donizetti, los responsables contaron con un elenco bastante homogéneo de buenos cantantes, que tuvieron un muy buen desempeño general. Entre ellos, Gruberova sobresalió no sólo por su impresionante y arrollador *belcanto* sino también por una excelente actuación escénica. Estupendo compañero de camino resultó Thomas Hampson, quien a sus conocidas cualidades vocales añadió una convincente caracterización del anciano padre de Linda. Recién incorporado a la Casa del Ring, Bruno Praticò compuso magníficamente su papel gracias a la claridad y livandad de una voz de agudos blandos y dicción clara, a lo que sumó sus evidentes dotes de comediante. La dirección escénica se notó, y eso ya es bastante. Sin excentricidades, sin propuestas audaces, pero eficaz. Los austeros decorados se basaron casi exclusivamente en bastidores móviles pintados y en buenos efectos de luces. Esto facilitó el trabajo escénico, sobre todo en las no pocas escenas de coro. En contraste con los decorados modernos, el vestuario se asemejó al del estreno, en 1842. Campanella mostró su oficio en estas lides apoyando continuamente el trabajo vocal y escénico del elenco, si bien su dirección no fue brillante ni inspirada.

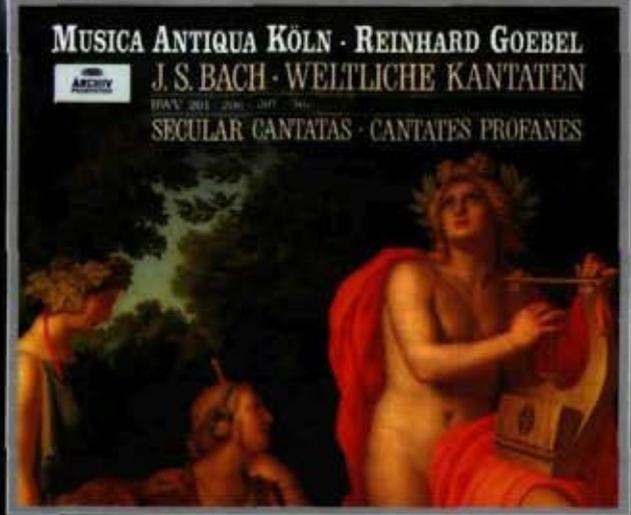
Daniel Hisi

das coloraturas, y A. Rost, cuya voz cálida y redonda corrió sin dificultad aun en los comprometidos pasajes de agilidad. Correctamente y con buen aire de comediantes abordaron sus breves intervenciones R. Saccà y O. Widmer,

Harnoncourt y su Concentus musicus siguen alegrándonos el espíritu con sus extraordinarias cualidades que, por una vez, evitaremos repetir.

1947-1997
50 JAHRE - ANÖS
50 YEARS - ANNI
 ARCHIV

MUSICA..
ANTIQUA KÖLN
REINHARD GOEBEL
BACH
SECULAR CANTATAS



2CD 457 348-2

Secular cantatas:
 Schlecht, spielende Wellen, BWV 206
 Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten, BWV 207
 Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, BWV 201
 Schwingt freudig euch empor, BWV 36c
 Was sind das für große Schlösser, BWV 524

<http://www.dgclassics.com>

ACTUALIDAD

Bélgica

VIGOROSO OTELLO

Bruselas. Théâtre Royal de la Monnaie. Verdi, *Otello*. Vladimir Galouzine (Otello), Susan Chilcott (Desdemona), Tom Fox (Jago). Director musical: Antonio Pappano. Director de escena: Willy Decker. Decorados: John MacFarlane.

El director musical Antonio Pappano y el escénico Willy Decker presentaron en 1994 en la Monnaie un impresionante *Peter Grimes*, que este mes podrá verse en Madrid. Por eso eran muy altas las expectativas ante la nueva producción del *Otello* de Verdi. Estas, sin embargo, no fueron totalmente colmadas.



Antonio Pappano ALEX VON KOETTITZ

Como en *Peter Grimes*, John MacFarlane esbozó el decorado, y ambos son casi idénticos: un escenario inclinado hacia delante y hacia la derecha, rodeado por dos altas paredes. De vez en cuando se desliza un muro rojo ante el oscuro fondo y limita así el espacio psicológico donde está encerrado *Otello*. No hay atrezzo, no hay lecho ni antorchas que festejen el triunfo del moro. En su lugar, un número de *commedia dell'arte* donde se hace burla de la relación entre los amantes. Estos mismos personajes sugieren también el triángulo amoroso entre Otello, Desdemona y Cassio, cuando Jago empieza a destilar su veneno. Otello se quita la máscara negra y la llevará consigo como prueba añadida de su diversidad, torturándose con ello. Esta diferencia la muestra también el coro, una masa con rostros y trajes blancos, el limpio mundo de los nobles venecianos. Son ellos, y no el pueblo de Chipre, quienes honran a Desdemona en el segundo acto (en una escena abreviada, sin coro infantil), una transgresión algo ilógica, pues siguen representando ese mundo rígido y elitista del que ella se ha alejado. Una gran cruz blanca es un importante elemento del montaje, símbolo de la fe en Dios, en los hombres, en Desdemona. Jago juega con ella y se mofa. Otello la rompe cuando exclama «Dio vengicator». Desdemona es crucificada por los celos de Otello, y en el último acto trata de recomponerla para rezar su Ave María. Hay un gran trabajo de dramaturgia, pero resulta excesivamente patente. Desde el comienzo, Jago es el malvado y Otello debe estar muy ciego para confiar en él.

Antonio Pappano desató en la orquesta la tormenta que no hubo en escena, y aunque no logró conjuntar siempre a cantantes, coro y orquesta, consiguió una imponente realización musical con grandes momentos dramáticos. En ocasiones éstos fueron demasiado fuertes y obligaron a los cantantes a forzar. Sin embargo, también encontró colores refinados y muchos matices para los momentos de mayor intimismo. Con su potente y noble metal tenoril, y agudos seguros, el tenor Vladimir Galouzine posee el material vocal para un *Otello*. Le falta aún ese último punto de refinamiento verdiano, y como intérprete también puede ganar en dimensión. Susan Chilcott delineó una Desdemona de gran pureza, al principio llena de confianza, después perpleja y confusa, conmovedora y desvalida. Su timbre, todavía algo débil, sonó de un modo expresivo y lleno de matices. Tom Fox fue un amenazador Jago, con precisión y poderío vocal. Kurt Streit cantó un convincente Cassio, con ligereza mozartiana.

Erna Metdepenninghen

REAPERTURA EN SAN FRANCISCO

Después de dieciocho meses de amplias reformas y asentamiento contra otro gran terremoto, el War Memorial Opera House de San Francisco abrió con una gala presentada por Beverly Sills y Derek Jacobi para celebrar su reapertura así como el 75 aniversario de la compañía, seguida de cuatro óperas en un mes. El terremoto de Loma Prieta de 1989 causó tantos daños que obligó a instalar una gran red para impedir que cayeran trozos del techo sobre los espectadores, y enormes grietas decoraban las paredes. La restauración, de casi noventa millones de dólares y que fue interrumpida por un violento incendio, es espléndida. Particularmente espectacular es la recientemente restaurada araña de cristal.

La primera ópera fue *Tosca*, con decorados de Thierry Bosquet libremente basados en la producción de 1932 que inauguró el teatro, imponentes en su suntuosidad a la antigua usanza. Los cantantes eran entonces todos italianos (Claudia Muzio, Alfredo Gandolfi y Armando Borgioli), dirigidos por el fundador de la Ópera de San Francisco, Gaetano Merola. En septiembre fueron dos americanos y un canadiense. Carol Vaness había visto claramente el film de Callas, y sus gestos estaban demasiado estudiados. Su entrada tuvo *glamour*, y trabajó muy duro para transmitir el temperamento de la diva, acentuando su orgullo y autocompasión. Su canto fue limpio, con tonos oscuros y agudos poderosos y sólidos, y logró conmovir. James Morris hizo un Scarpia reflexivo y elegante, demasiado sutil, cuya maldad difícilmente alcanzó a atemorizar al público. Richard Margison fue un Cavaradosi de escasa pasión teatral y vocal. Su canto fue musical pero poco comprometido, emitiendo con precaución las notas agudas. Nello Santi ofreció autenticidad desde el foso, pero la dirección de escena de Lofti Mansouri resultó poco inspirada.

Muerte en Venecia fue injustamente atacada por bastante prensa local, y hubo muchos asientos vacíos en la sala. Una lástima, porque fue fascinante aunque estuviese lejos de lo perfecto. Lo mejor fue la tensa dirección musical de Donald Runnicles, que evocó con lucidez los colores de esta económica partitura de Britten, que utiliza mucho la percusión y el gamelán balinés. Los decorados de Wolfram Scalicki consistieron

en una serie de fondos que iban desde una selva a lo Rousseau pasando por una abstracción en azul a lo Whistler hasta llegar a una convencional vista de Venecia. Esto dejó mucho espacio a la teatral e imaginativa coreografía de Michael Smuin, bailada por Tadzio, un muchacho de trece años (del que se ha enamorado el maduro escritor von Aschenbach) y sus nueve amigos. Christopher Newman bailó con energía y entrega, pero ha superado con creces esa edad y la puesta en escena de Mansouri le niega cualquier sentido de inocente sensualidad. Tampoco dio mucha elegancia al principio a Aschenbach, con lo que su decadencia y su muerte causaron poco impacto. Kenneth Riegel cantó el largo y agudo papel con intensidad, pero no sin esfuerzo y con una poco clara dicción. Alfonso Antoniozzi cantó los siete personajes que se encuentran con Aschenbach convincentemente, y como el empleado de la agencia de viajes el barítono David Okerlund merece el elogio.

La nueva producción de *Rigoletto* estuvo lastrada por la plúmbea dirección musical de David Robertson. No ha sido una de las mejores producciones del siempre inquieto Mark Lamos, y le ha faltado dinamismo y emoción. Paolo Gavanelli cantó el papel del bufón con sensibilidad, buena línea y matización, pero ni su caracterización ni su bello canto reflejaron su intenso sufrimiento. Una rolliza Ruth Ann Swenson fue una Gilda dulce



Carol Vaness y James Morris en *Tosca*

seductora presencia. Anatoli Kocherga convenció visualmente como Sparafucile, aunque con problemas en las notas más graves. El decorado único de Michael Yeagan, basado en las perspectivas urbanas de De Chirico, permitía un juego de interiores y exteriores, con la casa de Rigoletto entrando y saliendo de escena. Estaba iluminado por los variados y efervescentes colores de Pat Collins.

La interpretación de James Morris como protagonista de *El holandés errante* compensó de los sinsabores de las tres primeras óperas. En la fría producción de 1991 de Pierre Strosser para el Gran Teatro de Ginebra, el barítono, vestido de traje con corbata, abrigo y sombrero, cantó con mucha belleza, inteligencia, solemnidad y una soterrada aunque desgarradora angustia. Estuvo bien rodeado por la Senta de amplia y cálida voz de Jeanne-Michèle Charbonnet, el Daland de Franz Hawlata, refinado después de un vacilante comienzo, y el enfático Erik de Gösta Winbergh. La dirección musical de Michael Boder fue enérgica e idiomática. El decorado en grises no incluía ni barcos ni mar. Las cuerdas dominaban este psicológico e inquietante *Holandés*.



Muerte en Venecia, de Britten, en la Ópera de San Francisco

y con buen estilo (que realizó impecablemente sus trinos), aunque escasamente comprometida hasta la escena de la muerte. Tito Beltrán cantó un precioso e inteligente Duque, si bien confirió poco de su carácter. Elena Zarembo como Maddalena eclipsó a todos, teatral y vocalmente, con su opulento timbre y su

Novedades de otoño

José Miguel Moreno ■ Frans Brüggen
Pedro Estevan ■ Sinfonye
Eric Hoerprich



Piezas para teorbis francesas
Música de Bethune, Lully, Visée,
Marais y Forqueray
JOSÉ MIGUEL MORENO
GCD 920106



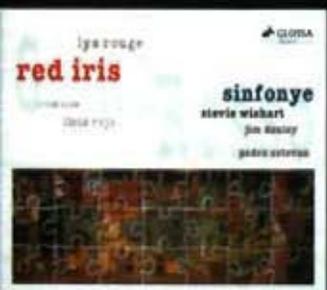
Mozart: trios para corni di bassetto
3 Divertimentos, Andante,
arias de 'Le nozze di Figaro'
STADLER TRIO / ERIC HOERPRICH
GCD 920602



Metamorphosis
Música en el Imperio Otomano
Hristos Tsiamulis, Dimitris Psonis,
PEDRO ESTEVAN
GCD 921001



The Passion of Reason
El legado de Sour Cream
Kees Boeke, Walter van Hauwe,
FRANS BRUGGEN
GCD 921102. 2 CDs



Red Iris
Música instrumental del Trecento
incluye 'Red Iris Interactive'
SINFONYE / STEVIE WISHART
GCD 920701. Audio + multimedia



Pasión y Razon
Los Retratos de Glossa
Sampler y catálogo 1997/98
GCD 920003. Precio especial

escucha estos discos en...

Sinfo
RADIO

INMENSO FALSTAFF



Falstaff en la Ópera de Niza

Ópera de Niza. 26-IX-97. Verdi, *Falstaff*. Ruggero Raimondi (Falstaff), Daniela Dessi (Alice), Bruno Pola (Ford), Claudia Marchi (Meg), Mirella Caponetti (Mrs. Quickly), Patrizia Pace (Nanetta), Juan Diego Florez (Fenton). Coro de la ópera de Niza. Orquesta Filarmónica de Niza. Director musical: Renato Palumbo. Director de escena: Gian Carlo del Monaco. Decorados y vestuario: Michael Scott. Iluminación: Manfred Voss.

La Ópera de Niza ha abierto temporada recuperando preritros esplendores. Con un *Falstaff* de campanillas que parece marcar la nueva seña de identidad de su bellissimo teatro, capitaneado desde el pasado mes de abril por Gian Carlo del Monaco. La nueva producción, firmada por el propio del Monaco y con Ruggero Raimondi en el papel protagonista, rezuma calidad, solvencia, inteligencia y belleza plástica.

Eludiendo cualquier pretensión vanguardista, del Monaco ha optado por un realismo refinado cargado de sutilezas y detalles. Lejos de bufonadas de baja estofa, este hermoso y descaricaturizado *Falstaff* opta por subrayar la condición noble y refinada de Sir John. A ello contribuye tanto la cuidadísima iluminación del veterano y bayreuthiano Manfred Voss como un vestuario cuya convencionalidad no le resta ni un ápice de interés. Como en toda excelente producción, abundan los momentos imborrables. Ente éstos, cabe apuntar el instante en el que el baúl que contiene a Falstaff es arrojado por la ventana. Del Monaco, hábilmente, congela la escena, mientras que el «inmenso» Falstaff/Raimondi queda en un equilibrio inestable al borde mismo del precipicio.

Si en lo escénico este *Falstaff* resulta ejemplar, el capítulo musical no se queda a la zaga. En el papel protagonista, Ruggero Raimondi se mostró ideal intérprete. Sin cargar las tintas, sobrado de recursos dramáticos y musicales (también en el agudo, que en este papel podría suponerse el punto más peliagudo para un bajo-barítono del corte de Raimondi), el boloñés bordó el personaje arropado por un reparto de auténtico lujo, en el que destacaron la siempre espléndida Daniela Dessi, el muy veterano Bruno Pola y la ensimismada parejita de enamorados Nanetta/Fenton (Patrizia Pace/Juan Diego Florez). Admirable en el foso de la Filarmónica de Niza, bien gobernada por Renato Palumbo, aun cuando faltara esa chisporroteante vitalidad que precisa una obra tan inequívocamente feliz como *Falstaff*.

Justo Romero

EL REGRESO DE PRÊTRE

París. Opéra-Bastille. 25-IX-97. Puccini, *Turandot*. Sharon Sweet (Turandot), Sergei Larin (Calaf), Barbara Frittoli (Liù), Robert Lloyd (Timur), Charles Burles (Altoim), Earle Patriarco (Ping), Doug Jones (Pang), Timothy Robinson (Pong). Orquesta y Coros de la Opera Nacional de París. Maîtrise des Hauts de Seine. Director musical: Georges Prêtre. Directora de escena: Francesca Zambello. Decorados y vestuario: Alison Chitty.

Hacía mucho tiempo que Georges Prêtre no había pisado el foso de la Opera de París. Este veterano de la batuta, que fue uno de los colaboradores más próximos de María Callas, volvía a la primera escena lírica de Francia en el momento en que se honra la memoria de la diva en el vigésimo aniversario de su desaparición. Prêtre ha dirigido su primera ópera en la Bastille con un título con el que se había destacado en la Opéra Garnier hace casi treinta años, en una producción de Margarita Wallmann que reunía a Birgit Nilsson, Andrea Guiot y James King. Desaparecida del cartel desde 1981, la obra maestra póstuma de Puccini fue confiada para su entrada en la Bastille a otra mujer, Francesca Zambello, firmante ya en este mismo teatro de la dramaturgia de *Billy Budd* de Britten. No hubo aquí ni lujos chinoscos ni el universo *féérico* cercano a Carlo Gozzi, sino unos fríos decorados en azul acero, pasarelas y andamios metálicos —la primera aparición de la princesa china se realiza en una jaula que evoca una gigantesca fresquera— y un vestuario igualmente glacial donde el cuero insiste en un agobiante tono *masquista* (los ministros eunucos Ping, Pang, Pong, las amazonas vestidas de negro que constituyen la guardia personal de la princesa), aludiendo a la crueldad del libreto, un universo propio de un campo de concentración con su muestrario de cráneos y de instrumentos de tortura. Suntuosamente escrita para la orquesta, es casi imposible, pese a la complejidad de las escenas de masas y otras dificultades que entraña, fracasar en la interpretación de esta partitura. Ciertamente, algunos desajustes empañaron la representación, debidos principalmente a audaces *rallentandi*, seguidos de violentos *accelerandi*, con fuertes ataques sonoros dignos del cinemascopio, pero Prêtre supo exaltar las rutilancias de la obra, admirablemente servida por una orquesta rica en colores. Los coros también deslumbraron. Queda decir, por último, que aun con algunas reservas, esta producción está admirablemente cantada, comenzando por una cantante americana ya vista en París en los comienzos de su carrera, en 1987, como Isabel de Valois en *Don Carlo*. Sharon Sweet. Como



Turandot en la Opera de la Bastilla

MAHOUEAU

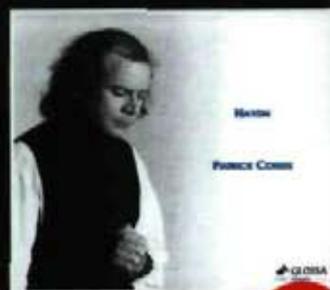
inflexible Hija del Cielo, tuvo el poderío vocal, los agudos de acero, la heladora presencia requeridos por este espectáculo glacial. Su expresión no fue, sin embargo, en absoluto fija, desvelando progresivamente el alma frígida de Turandot. Frente a ella el valiente Calaf de Sergei Larin, el Timur patético de Robert Lloyd, el locuaz trío de ministros servido por Earle Patriarco, Doug Jones y Timothy Robinson, y la noble Liù de Barbara Frittoli, de la que emanó una gran emoción en el tercer acto.

Bruno Serrou



PATRICK COHEN

La pasión del ritual



Haydn
Sonatas Hob XVI 27-32
Piano Steinway
GCD 920505. 2 CDs

NOVEDAD



Chopin
Las Mazurkas (integral)
Piano Erard
GCD 920506. 2 CDs

NOVEDAD



Mozart
Sonatas KV 279-282
Piano Walter
GCD 920503



Mozart
Sonatas KV 283, 284, 309
Piano Walter
GCD 920504

escucha estos discos en...

Sinfo
RADIO

GUANAJUATO: BODAS DE PLATA

En este año de 1997, del 1 al 19 de octubre se ha cumplido la vigésimo quinta edición del F.I.C. (Festival Internacional Cervantino), asentado en la bellísima ciudad colonial de Guanajuato. Un festival que, a pesar de las muchas dificultades tanto técnicas como económicas que ha tenido que soportar, hoy día ha llegado a una extraordinaria madurez, con una compleja organización que se ha consolidado bajo la dirección de su actual director Sergio Vela y su competente y eficaz equipo. De hecho, durante su celebración el CELCIT otorgaba al Festival el Premio García Lorca, distinción a la que se unía la Diputación Provincial de Granada y la Revista *Primer Acto*.

La presente edición aglutinó 112 espectáculos acogidos en 11 recintos. SCHERZO sólo pudo estar presente en alguno de estos espectáculos, dado lo dilatado del Festival.

En el Teatro Principal se pudo ver al excelente Cuarteto de Percusiones Tambuco, que nos sedujo con *Sextet* del minimalista Steve Reich, en un alarde de rotura y restauración de ritmos y atmósferas, para continuar junto al Grupo de Danza Delfos con una sugestiva y singular versión sonora y escénica de *La consagración de la primavera* de Stravinski, con un resultado coreográfico y musical convincente y atractivo. En el Teatro Cervantes, el público aplaudió la actuación del grupo danés Granhoj Dans, cuyo espectáculo *Obstruction Ultimative* nos remite a los más variados procedimientos y técnicas dancísticas contemporáneas, libres de esquemas y con una propuesta de ritmo y movimiento, de exploración interior a través del cuerpo. En el lujoso Auditorio del Estado estuvo el Ballet Nacional de Hungría, que ya ha cumplido el siglo de existencia. Demostraron su impecable técnica en un espectáculo compuesto de cuatro piezas: *Variaciones* de Dohnányi-Seregi, *El pájaro de fuego* de Tomita-Barbay, en una versión electrónica a partir de la partitura de Stravinski, *Ederlezi* de Bregovic-Naisy, pieza de música tradicional y antiguos elementos gitanos y *Rhapsodies* de Liszt-László; en todas ellas nos dejaron ver su versatilidad al alternar con soltura la danza folclórica con la técnica clásica.

El Teatro de Minas, que en esta edición se ha inaugurado para conciertos en que intervienen pequeñas formaciones, acogió al Cuarteto Latinoamericano en un formal programa Mendelssohn-Schubert; el primero, bien servido con el *Cuaneto de cuerdas, op. 13*, excelentemente dosificado, y el segundo con el *Quartetsatz* y el *Quinteto D. 956, op. 163*, en el que ac-

tuó la chelista Bozena Slawinska, refinada intérprete que llevó a buen puerto la nostálgica obra junto a sus compañeros, que exhibieron sus grandes cualidades de equilibrio y buena conjunción. Intervendría un día después la Capella Cervantina, agrupación coral e instrumental barroca de buena factura, creada hace cuatro años por Horacio Franco, buen flautista, con un programa Vivaldi-Telemann, al que se unió la *Missa pro defunctis para coro a cappella* de la joven compositora mexicana Ana Lara, partitura encargada por el F.I.C. Es obra de carácter modal de interesantes efectos, quizá falta de un mayor ajuste interpretativo, pero ello no dejó de revelarnos a una joven promesa. En el fabuloso Templo de San Cayetano (la Valenciana) de 1775 intervino Zarabanda, conjunto español dedicado fundamentalmente al repertorio barroco. Alvaro Marias exhibió una variedad de flautas apropiadas para cada pieza, siempre acompañado con pulcritud por Renée Bosch en la viola da gamba y Rosa Rodríguez al clave. En la Pinacoteca de la Compañía, dentro del templo jesuítico churrigueresco, se celebró una deliciosa velada a cargo del Trío Neos, fundado en 1986 y formado por tres intérpretes femeninas de excepción. Sostuvieron un programa clásico en la primera parte: Beethoven, Mendelssohn y Schubert, *El pastor en la roca*, en la que intervino la soprano de hermosa voz, bien timbrada y fácil agudo, Lourdes Ambriz, quien hizo de la partitura algo exquisito por el lucido acompañamiento del clarinete. La segunda parte ocuparía nuestra atención con tres composiciones de autores contemporáneos, dos de ellos mexica-

sólito marco de la Ex-Hacienda de San Gabriel de Barrera disfrutamos de dos conjuntos: la Camerata de Punta del Este, agrupación uruguaya, en un programa de música ciudadana, con el tango y los ritmos de salón como protagonistas, mediante una reelaboración en clave camerística, y el conjunto jazzístico de Juan José Calatayud y su trío de multifacética creatividad, con un artista invitado de excepción como fue Chilo Morán, uno de los trompetistas más reconocidos del jazz en México. En el exótico Teatro Juárez se celebró la curiosa proyección de la película *Richard Wagner* (1913), de Carl Froelich y William Wauer, con música de Giuseppe Becce (actor que desempeña el papel de Wagner), que fue interpretada en vivo por la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes bajo la dirección de Frank Strobel. Toda una resurrección de cómo se veía el cine a principios de siglo. Aceptable el *Octeto para instrumentos de viento* de Stravinski, a cargo del Ensemble Yaa (miembros de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato) dirigidos por José Luis Castillo. Sin embargo, defraudó y nos aburrió la puesta escénica de *La historia del soldado*, aunque las intervenciones musicales la sostuvieron.

La producción operística del Festival tuvo como protagonista la figura de Don Juan. Vino precedido el *Don Giovanni* de Mozart, horas antes, por dos obras teatrales, una la de Molière, con acciones en un aeropuerto, otra basada en el burlador de Tirso de Molina con alguna idea de Bernard Shaw. La esperada representación no resultó tan prometedora. Si bien Benjamin Cann, como director de escena, nos propone una idea que puede ser interesante

de concepción, escénicamente resulta confusa, poco definida y con ausencia de contrastes. Para nuestros lectores aclaremos que se trata de un *Don Giovanni* desarrollado en época actual y que tiene por escenario un hospital psiquiátrico? En cuanto al elenco vocal, no estuvo a la altura que la obra exige. Si destacó la norteamericana Dinah Bryant (Doña Ana), Justino Díaz (Don Juan), sobresaliente barítono, no acertó del todo en su papel, aunque dio el prototipo; Ricardo Bernal (Octavio), careció de voz, así como Rosario Andrade (Doña Elvira). Tanto Alfredo Daza

(Masetto), Lourdes Ambriz (neurótica Zerlina), como Stefano de Peppo (Leporello), defendieron sus papeles aunque a este último le faltó más peso y aire de pícaro. La orquesta al mando de Guido María Guida estuvo atenta al desarrollo de la partitura, y aunque no hubo brillantez sí al menos corrección en la lectura.

Manuel García Franco



El Trío Neos y la soprano Lourdes Ambriz

nos: Manuel Elias y Ricardo Zohn (1962) que nos interesó con su obra *Ruidos, voces, rumores*, encargo del F.I.C., cantada por la ya mencionada soprano. La obra está basada en tres fragmentos de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, siguiendo el aspecto sincrónico de este autor. De Adina Izarra fue la tercera composición, de origen venezolano, con *Retratos de Macondo*, sobre García Márquez. En el in-

XX Ciclo de Cámara y Polifonía

Sala de Cámara
Sala Sinfónica

Auditorio Nacional

Enero • Mayo 1998

VII Ciclo de Órgano

Sala Sinfónica

Auditorio Nacional

Enero • Abril 1998



1 Martes, 13 de enero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Joaquín Soriano, piano

J. L. Turina, M. Franco,
C. Bernaldo, M. Moussorgsky

2 Martes, 20 de enero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Victor Martín, violín
Agustín Serrano, piano**

F. Mendelssohn, J. Brahms, C. Frank

3 Martes, 3 de febrero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Eric Ericson Chamber Choir

S.-D. Sandström, D. Wilkander,
E. Rautavaara, L.-J. Werle,
B. Britten, F. Poulenc

4 Martes, 10 de febrero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Cuarteto Via Nova

G. Fauré, L. van Beethoven,
F. Schubert

5 Jueves, 12 de febrero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Tzimon Barto, piano

J. Haydn, F. Schubert, F. Liszt, F. Chopin,
T. Picker

6 Martes, 24 de febrero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

The Swingle Singers

W. A. Mozart, V. Williams, O. Gibbons,
C. Monteverdi, Henry VIII, Trad. F.
Schubert, J. Brahms, A. Dvorak, Corghi,
J. S. Bach, Lerner/Loewe, J. Lennon/P.
McCartney, P. I. Tchaikovsky

7 Jueves, 26 de febrero • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Coro Nacional de España
Rainer Steubing-Negenborn, director**

Música de la corte de Felipe II

8 Martes, 3 de marzo • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Cracovia Sinfonietta

B. Britten, W. Lutoslawski, P. Tchaikovsky

9 Jueves, 12 de marzo • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Ernesto Bitetti, guitarra

H. Villalobos, F. Moreno Torroba, A.
García Abril, I. Albéniz, M. M. Ponce,
R. Dyens, A. Piazzolla

10 Martes, 17 de marzo • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Misha Dichter, piano

L. v. Beethoven, F. Chopin, S. Prokofiev

11 Jueves, 19 de marzo • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Grupo Zarabanda
Alvaro Marias, solista y director**

G.-P. Telemann, A. Vivaldi, G. Sammartini

12 Jueves, 2 de abril • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Coro Ortodoxo Búlgaro
San Juan de Rila
Voces masculinas del Coro de Cámara
del Palau de la Música Catalana
Koïtcho Atanassov, director**

Misa de requiem de F. Liszt

13 Jueves, 16 de abril • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala Sinfónica

Exeter Philharmonic Choir

F. Guerrero, A. de Alba, T. Tallis, T. L. de Victoria,
J. Rodrigo, H. Howells, M. Tippett, A. Dvorak

14 Jueves, 30 de abril • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Coro Nacional de España
Rainer Steubing-Negenborn, director**

Música sobre textos de la Generación del 98
y Federico García Lorca, con Rafael Taibo
como recitador

15 Jueves, 14 de mayo • 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

**Coro Nacional de España
Rainer Steubing-Negenborn, director**

Música del Romanticismo Europeo

1 Miércoles, 28 de enero de 1998. - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid)
Sala Sinfónica

Pilar Cabrera

M. Pérez, R. Elmore, F. Mendelssohn,
M. Moussorgsky, K. John

2 Miércoles, 18 de febrero de 1998. 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid)
Sala Sinfónica

Anselmo Serna

J. Krieger, J. Nicolaus Hanff, N. Bruhns,
J. Caspar Vogler, J. Ruhnau, G. August
Homilius, J. S. Bach, F. Mendelssohn,
J. Rheinberger

3 Miércoles, 11 de marzo de 1998. - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid)
Sala Sinfónica

Jozef Sluys

P. Cornet, A. V. Kerckhoven, G. Nivers, V.
Rodríguez Monllor, J. S. Bach, J. N.
Lemmens, A. de Boeck, J. Jongen, M. Dupré

4 Miércoles, 8 de abril de 1998. - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música (Madrid)
Sala Sinfónica

Lionel Rogg

L. Vierne, J. S. Bach, O. Messiaen, L. Rogg

• **Venta de abonos:**

- En el Auditorio Nacional de Música (Príncipe de Vergara, 146, Madrid; Tlf: 337 01 40) y en los teatros del INAEM.
- Del 10 de octubre al 10 de diciembre
- Precios: - Abono de Cámara y Polifonía: 15.000 pts.
- Abono de Órgano: 3.200 pts.

• **Venta libre:**

- En el Auditorio Nacional de Música y en los teatros del INAEM.
- Desde dos semanas antes de cada concierto
- Precios: - Ciclo de Cámara y Polifonía: 1.500 pts.
- Ciclo de Órgano: 1.000 pts.

STANDING (NO ROLLING) STONE

Londres. Royal Albert Hall, 14-X-1997. Paul McCartney, *Stately Horn* (para cuarteto de trompas); *Inebriation* (para cuarteto de cuerdas); *A Leaf* (para orquesta); *Spiral* (para orquesta); *Standing Stone* (para coro y orquesta). The Michael Thompson Horn Quartet. Cuarteto Brodsky. The London Symphony Orchestra & Chorus. Director: Lawrence Foster.

Una composición en cuatro movimientos (¿Sinfonía?), para coro mixto y gran orquesta, cercana a los 80 minutos de duración, de dimensiones y proporciones cuasi-mahlerianas. Esto es *Standing Stone* (*Piedra erguida, Menhir, o Dolmen*, como prefieran llamarlo), partitura de (Sir) Paul McCartney, concebida tras el encargo que en 1993 le efectuara la EMI de una obra conmemorativa de los 100 años de vida de la compañía fonográfica.

Todo esto, dicho así, puede parecer normal: la comisión de una gran obra sinfónico-coral a un compositor por una empresa para ser estrenada en una sala de conciertos. La cuestión, o las cuestiones (atención, no he dicho los «problemas»), comienzan con el nombre de la persona: Paul McCartney, hasta 1970 (1974 según algún cronista) la otra parte del más famoso tándem de autores de canciones (perdón, llegaron a ser algo más que canciones) de los años 60, (John) Lennon & (Paul) McCartney.

La segunda cuestión es que Paul McCartney, que ya hizo en 1991 una primera incursión en el terreno de «lo clásico» con su *Oratorio de Liverpool*, con co-autoría de Carl Davis, no es un compositor «al uso». Traduzcamos: es un notable instrumentista, sobre todo pianista, «de oído», es decir, que carece de la necesaria formación, armónica, orquestal, contrapuntística, incluso solfística.

Pues no, por «imposible» que la «misión» parezca, la obra la ha escrito Paul McCartney, o para ser más precisos, la ha concebido McCartney y la ha «escrito» un ordenador «Q Base». La verdad es que con una honestidad al borde de lo franciscano —dicho en su favor: Sir Paul no se da ningún «pote» con todo esto—, McCartney explicó en la masiva rueda de prensa previa al concierto («Esta vez quería que la obra sí fuera mía») que la computadora citada, adaptada a su piano, reproducía y escribía en notación musical lo que él tocaba, y que el programa del ordenador le permitía, siempre con inmediata plasmación notacional, funciones de sintetizador, tales como armonizar y orquestar la pieza. Evidentemente, todo ello no lo ha hecho solo el ex-Beatle, y con no menor franqueza cita, tanto en el pro-

grama del concierto como en el disco que ya ha publicado EMI con los mismos intérpretes, al organista y pianista John Lodder y al gran saxo John Harle —que corrigieron y editaron el programa del ordenador—, al compositor David Matthews —que supervisó la definitiva transición a papel pautado del programa de referencia— y al también compositor Richard Rodney Bennett, cultivador del campo clásico y de la música filmica, que completó la instrumentación de la obra junto al propio McCartney. O sea, como él mismo dijera años ha, *With a little Help from my Friends*.

Hasta aquí la historia. ¿Cuál es el resultado? De entrada lo descrito en las primeras líneas. Y yendo al quid de la cuestión: es algo bastante más «audible» de lo que pudiera temerse, o como habríamos dicho hace unos años Martín Bermúdez y el que suscribe, «no es horroroso». *Standing Stone* ha espantado más a los «rockeros» —que se sienten traicionados por uno de sus ídolos— que a los «de la clásica». Quizá la mejor baza de McCartney en este su nuevo terreno sea su espontaneidad, su frescura: no juega a la trascendencia —aunque su narración en

instantes o secuencias semejen un «collage» de Tippett o Ives pasados por George Martin, el famoso arreglista de los Beatles, que ayudó a McCartney en arreglos para-clásicos como los de *Yesterday* o *Eleanor Rigby*, así como al dúo (Lennon-McCartney) en pieza tan precursora como *A Day in the Life*.

A McCartney no le importa construir un Finale basado en una «nana» que conoció de niño —por aquí, creo yo, vuelve a aparecer la «Mother Mary» de *Let it be*—, que pasa por toda la orquesta en un amago de variación que termina por tener simpatía y fuerza, ni entretener a su coro en melismas y onomatopeyas hasta llegar a un coral de clausura, ya con texto cantado, de empaque elgariano (que ya es entereger esto de juntar a Tippett, Ives, Martin, Lennon, Elgar y, que encima todo sea McCartney). En la conferencia de prensa antedicha, comentó algo que tenía su parte tierna: «Es maravilloso trabajar con músicos como los de la London Symphony, con tanto talento, que tocan tantas cosas, y cómo suena todo!» También tiene su parte «naïve», no menos saludable, que sobre los pasajes más «modernistas» de su obra dijera: «Cuando me he «metido» en la atonalidad, el efecto me ha parecido liberador».

Pues bien, he aquí la «furia» del converso: otras cuatro obras, mucho más breves, se adjuntaban al concierto londinense. Una página para un cuarteto de trompas, *Stately Horn*, aburridísima; un mini-cuarteto de cuerdas, *Inebriation*, más grato, maravillosamente tocado por los componentes del Cuarteto Brodsky, con un pintoresco dúo de chelo y viola; y dos pequeñas piezas para orquesta, *A Leaf* y *Spiral*, originalmente dos piezas para piano orquestadas, respectivamente, por Jonathan Tunick y Rodney Bennett, que son como ensayos previos a *Standing Stone*.

Es superfluo indicar que la Sinfónica de Londres interpretó la obra con convicción mesliánica, o sea, que la tocó fabulosamente bien, propulsada por un Lawrence Foster en el que McCartney parece haber encontrado al deuteragonista de su propio fervor. En el Albert Hall, un público heterogéneo —aún más que el de los «Proms»—, que combinaba a melómanos clásicos que pudieron ser «rockeros» de los 60 ó 70, con adolescentes de los 90, aplaudió y vitoreó a un (Sir) Paul McCartney feliz, entusiasmado y, seguramente, algo asombrado.

José Luis Pérez de Arteaga



Paul McCartney

LINDA MCCARTNEY

esta Sinfonía sea una especie de historia abreviada de la humanidad, o del hombre, al que centra en un personaje denominado «Primera persona del singular» y «cuenta» cosas con entusiasmo, y hasta con originalidad a título personal —como en el «Perdido en el mar» del II Movimiento, o «Trance» del III—, aunque tales

Noviembre

- ◆ **Martes 4**
INSTITUTO INTERNACIONAL DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA DE BOURGES
Seminario sobre el GMEBaphone. 18.00 horas
Concierto con el GMEBaphone. 19.00 horas
Obras de Barrière, Clozier, Ferreyra, Boeswillwald y Zimbaldo

Auditorio del Parque Ferial Juan Carlos I
(En colaboración con el SIMO TCI)

- ◆ **Lunes 10 a Viernes 14, de 18.00 a 21.30 horas**
CURSO DE DIRECCIÓN CORAL DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
Director: Alberto Grau

Auditorio Nacional de Música
Sala de ensayos de coro

- ◆ **Martes 11, 19.30 horas**
Ciclo: Conciertos en el Museo
HERBERT HENCK, piano
Obras de Schoenberg, Moripou y Barraqué

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía • Salón de Actos
(En colaboración con el Inst. Alemán)

- ◆ **Martes 18, 19.30 horas**
Ciclo: Jóvenes Creadores
Obras de Francisco Villarrubia y David Hurtado

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía • Salón de Actos

- ◆ **Lunes 24 de Noviembre a Viernes 5 de Diciembre, de 10.00 a 12.00 horas (teoría) y de 12.00 a 14.00 y de 16.00 a 20.00 horas (prácticas)**
CURSO DE INICIACIÓN A LA COMPOSICIÓN ELECTROACÚSTICA Y POR ORDENADOR
Director: Adolfo Núñez
Colaboran: Isidoro P. García y Juan Avila

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía • Sede del LIEM-CDMC

- ◆ **Miércoles 26, 19.30 horas**
Homenaje a JOSE MARÍA FRANCO GIL

Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara

Diciembre

- ◆ **Lunes 1, 19.30 horas**
Ciclo: Conciertos en el Museo
ALFREDO GARCÍA MARTÍN-CÓRDOBA, flauta
JESÚS SAIZ HUEDO, guitarra
Obras de Rodrigo, Rodríguez Albert, Medina, de Carlos, Sánchez-Verdú y Torres

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía • Salón de Actos

- ◆ **Lunes 22, 19.30 horas**
PREMIO SGAE 1997
Obras finalistas del Concurso de Composición

Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara
(En colaboración con la SGAE)

Otros lugares

- ◆ **ORENSE**
Lunes 3 de Noviembre, 19.30 horas
DÚO CONTRASTE
Avelina Vidal, guitarra;
Esteban Algora, acordeón
Obras de Sánchez Verdú, Truhlar, Santos, Busseuil, Baggio, Gubitsch y Tupinambá.

Liceo Orensano. Salón de Actos

- ◆ **GUADALAJARA**
Miércoles 12 de Noviembre, 20.00 horas
MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ, flauta
AURORA LÓPEZ, piano
Obras de Hindemith, Rodrigo, Montsalvatge, Catalán y J.L. Turina

Antigua Iglesia de los Remedios

- ◆ **VALENCIA**
Sábado 15 de Noviembre, 19.30 horas
FESTIVAL CIBERART • LIEM-CDMC
JUANJO GUILLEM y JUANJO RUBIO, percusión;
ADOLFO NÚÑEZ, ELECTRÓNICA
Obras de Iges, Lansky, Satué, Segnini y del Cerro

Palau de la Música

- ◆ **ZAMORA**
Viernes 21 de Noviembre, 20.15 horas
CARMEN TORRICO, soprano
ANA GOROSTIAGA, piano
Obras de Schoenberg, Esplá, Grande, Rodrigo y C. Halffter

Casa de la Cultura

- ◆ **BARCELONA**
Jueves 4 de Diciembre, 21.00 horas
Festival de Nuevas Músicas
CUARTETO BOCCHERINI y P. de la Cruz, guitarra
Obras de Cruz de Castro, Díaz y Castillo

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

- ◆ **LONDRES (Gran Bretaña)**
Martes 9 de Diciembre
Perspectives Ensemble
Director: Francisco Lara
Obras de Gaos, Legido, de Pablo y Lara

Conway Hall

- ◆ **GIJÓN**
Lunes 15 de Diciembre, 20.00 horas
LIEM-CDMC
Rafael Albert, clarinete
Obras de Lanchares, González Arroyo, Dashow, de la Oliva y Mosquera

Centro de Cultura • Antiguo Instituto

CDMC

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEM

OCKEGHEM, MÚSICO DE VANGUARDIA

El pasado 6 de febrero se cumplieron quinientos años de la muerte, acaso en Tours, de Johannes Ockeghem, el compositor reputado como el padre de la escuela franco-flamenca de polifonía. Esta fecha - hasta no hace mucho situada en 1495 - es una de las pocas que se conocen con certeza de una biografía plagada de lagunas, tan es así que se ha debatido largamente sobre el lugar y el año precisos de su nacimiento. En el pasado se acostumbraba defender 1410, pero en el fondo la opción se basaba en el comentario concerniente a la longevidad de Ockeghem. Ahora parece mucho más probable que su venida al mundo se produjese después de 1420, quizá en la localidad de Saint-Ghislain, cerca de Mons. El apellido familiar indica que debía de ser originario de Okegem, una villa a 20 kilómetros de Bruselas.

Los comienzos de Ockeghem en el mundo de la música se produjeron en la manera acostumbrada durante centurias: fue niño cantor en la catedral de Notre Dame de Amberes, donde continuó incluso después del cambio de la voz, hasta 1443-4. Ya en 1446 aparece como cantor de la capilla del duque Carlos de Borbón en Moulins, donde estuvo probablemente hasta 1448, sin que sea posible establecer las fechas concretas de ingreso y partida. Los datos biográficos de esta época se completan con un viaje, acerca del cual no hay total certidumbre, que habría efectuado a Cambrai hacia 1450 con la finalidad de encontrarse con Dufay. En 1451 ó 1452 - el primer documento de pago conservado está fechado el 30 de septiembre de 1453, pero el músico debía de trabajar en ese cargo por lo menos desde el mes de octubre anterior -, entra el músico en la capilla real de Carlos VII de Francia, trabajo en el que permanecerá hasta la muerte del monarca, estando luego al servicio de Luis XI y Carlos VIII. Los progresos de la carrera artística de Ockeghem nos resultan conocidos a grandes rasgos: tan pronto como en 1454 es nombrado primer *chapelain*, en 1459 recibe las responsabilidades del lucrativo puesto de tesorero de la abadía de San Martín de

Tours, la más importante de Francia. La *déploration* a la muerte de Binchois (1460), *Mort tu as navré*, señala una probable amistad entre ambos músicos. En 1465, figura como el maestro de la capilla de canto del rey. Aunque los documentos contemporáneos a su estancia en la corte son notablemente escasos, pueden extraerse algunas conclusiones, sobre todo porque el cargo abacial en San Martín, que le reportaría ganancias muy considerables, indica que poseía dotes políticas, incluso diplomáticas que se encontraron posiblemente en la raíz de sus viajes, el seguro a España en 1470 y el probable a Flandes en el verano de 1484, cuando pudo visitar Brujas y Damme. Se ha especulado sobre si las obligaciones de Ockeghem comprendían, y de modo no totalmente secundario, aspectos po-

ético y cuentan hasta con una loa de Erasmo de Rotterdam. Ya en vida, en 1477, Tinctoris le honra como uno de los más grandes entre los autores modernos. Los coetáneos se refieren a él como una buena persona, cuyo principal signo de carácter era la amabilidad, sus alumnos le tenían como un padre; otros testimonios completan una descripción casi hagiográfica: era honesto, virtuoso, generoso y considerado. Pero también ha de recordarse que el triunfo del estilo de Josquin Desprez en la generación siguiente, con su mayor claridad del tejido y una expresividad al servicio constante de la palabra, desplazó el idioma del viejo maestro. Hacia 1545-50, se le citaba como una figura perteneciente a un pasado lejano y mítico. En nuestra propia época, la opinión de la historiografía ha centrado las cosas, porque Ockeghem se ha ido afianzando cada vez más como un compositor de enorme importancia, tal vez el más original de finales del siglo XV, sin cuyo aporte creativo el curso de la escuela franco-flamenca de polifonía hubiera sido muy otro. A despecho de esta significación histórica indudable, su obra segura preservada es más bien exigua: 11 misas, 3 fragmentarias, un *Credo*, un *Requiem*, 10 motetes, 21 canciones profanas y varios arreglos de música ajena.

El gran esfuerzo formal de la época es la misa, lo que se refleja en la producción de nuestro autor, pues es éste el sector donde se muestra más innovador. Todo lo contrario que en la canción profana, con la que prolonga la tradición de las formas heredadas.

Su obra magna dentro de la producción religiosa es muy probablemente el *Requiem*, o *Missa pro defunctis*, una página magistral que tantas veces ha sido vista como un lienzo sonoro del otoño de la Edad Media. Es la misa de difuntos polifónica

más antigua conservada - se sabe de una de Dufay anterior de la que hasta la fecha no se ha localizado copia alguna - y una de las obras maestras de la segunda mitad del siglo XV. La única fuente que nos lo ha transmitido es un manuscrito del copista de Grand Martin



Johannes Ockeghem rodeado por un grupo de cantantes

líticos y embajadas, algo en lo que los artistas más prestigiosos del pasado se vieron envueltos al servicio de los poderosos por lo menos hasta los tiempos de Rubens.

La imagen del músico figura transmitida en las fuentes literarias de la

Bourgeois, hoy en la Biblioteca Vaticana, pero del que existe constancia que estuvo en España. Aparte su importancia histórica, esta composición es un prodigio de austeridad. Aparece impregnada por el canto gregoriano funerario: en cada movimiento, según una secuencia obviamente pretridentina - Kyrie, Gradual, Tractus, Ofertorio -, la voz superior parafrasea y elabora el canto sacro. No se conoce bien el motivo de escritura de la página, que pudo cantarse en 1483 en las ceremonias luctuosas por la muerte de Luis XI, rey para cuya entronización Ockeghem parece haber escrito *Resjois-toi terre de France* (1461), de acuerdo con Pirro.

El cuerpo de las misas ofrece considerables dificultades para su estudio, ignorándose por completo la cronología. Sólo por su menor complejidad, se creen más tempranas las dos misas a tres voces. Otro enfoque aceptable es considerar como más tardías las composiciones donde el tratamiento de todas las voces se muestra más homogéneo, aspecto en el que sobresale la *Missa quinti toni*. Las misas pueden dividirse en las compuestas en estilo libre y las construidas a partir de un tenor. En este último caso, el material preexistente puede ser de naturaleza tanto profana como sacra; la *Missa Caput* sigue la atribuida a Dufay del mismo nombre, la conocida como *De plus en plus* proviene del *rondeau* de este título de Binchois. Cada movimiento de esta misa se abre con una cita literal del tema tomado en préstamo, presentado en notas largas, antes de proceder a reelaborarlo. La primera frase de la canción vuelve a hacer acto de presencia al final del pasaje correspondiente. El modelo constructivo es muy semejante en la *Missa Ecce ancilla Domini*, la única que se cimenta sobre una melodía gregoriana. También destacan la *Missa L'homme armé* y la *Missa Au travail suís*, basada en un *rondeau* propio o quizá del contemporáneo Barbingant, que maneja muy originalmente el material primitivo para el tenor. Con respecto a la *Missa De plus en plus*, compleja, grandiosa y virtuosa, la *Missa Au travail suís* brinda un mundo más íntimo. Otra crea-

ción muy interesante es la *Missa Mi-mi*; que sobrevive en tres manuscritos diferentes de la Biblioteca Vaticana y en uno de ellos se la denomina *Missa quarti toni*. Se tenían dudas acerca de si se basa en material preexistente o no, pero una investigación reciente [Miyazaki] ha propuesto la canción *Presque transi* del mismo Ockeghem como precedente.

El nombre por el que se la conoce se refiere al diseño del comienzo de cada parte, que ahora denotamos como la quinta descendente mi-la. Por lo que concierne al trabajo contrapuntístico, la *Missa prolationum* es seguramente la cima de todo el siglo XV; la obra discute como una gran sucesión de dobles cánones. Los problemas compositivos que aquí se plantea Ockeghem son de enorme envergadura, mas los resuelve con aparente facilidad. Esto es lo que percibe el oyente de nuestros días, para el que se escapa si la *Missa* busca reflejar la inalterabilidad divina y la permanencia de las leyes cósmicas - lo que acaso pretendió su autor -, algo que cabe hacer extensible al simbolismo numerológico de casi toda la música del compositor. Una obra que no es sólo una rareza, sino una prueba del carácter especulativo de Ockeghem es la *Missa cuiusvis toni*, interpretable en

DISCOGRAFÍA

Música profana completa. The Medieval Ensemble of London. Directores: Peter Davies y Timothy Davies. 2CD L'OISEAU-LYRE 436 194-2. © 1982.

Requiem. Misa «Mi-mi». The Hilliard Ensemble. VIRGIN Veritas 5 61219 2. © 1985.

Missa «Prolationum». 6 Canciones. Clemencic Consort. Director: René Clemencic. ACCORD 220972. © 1985.

Misas «De plus en plus» y «Au travail suís». The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMMEL 454 935-2. © 1997.

Missa «De plus en plus». 7 Canciones. Orlando Consort. ARCHIV 453 419-2. © 1997.

aparecen fijados por la abundancia de textos marianos, mientras que el material ya existente surge en una proporción similar a las misas. El citado lamento fúnebre por Binchois contiene el instante de sabor más arcaico; construcciones canónicas en *Ut heremita solus y Celeste beneficium*.

Se piensa que, en líneas generales, las obras profanas son más conservadoras; la música se corresponde con el texto, presentado línea por línea. Los temas de las canciones son los característicos del amor cortés: el amante canta la belleza de la dama, lamenta la distancia que los separa, le solicita lealtad o se duele porque le ha sido infiel. Las formas son las del *rondeau*, la *bergerette* y la *balada*, en especial la primera, que aparece en 18 ocasiones. Consiste en la conocida alternancia de refrán y estrofa. La voz superior suele conducir el canto, una segunda la armonía y la tercera completa la dimensión vertical. Dentro de la obra profana, los arreglos y adaptaciones constituyen una franja de autoría dudosa; un catálogo reciente y fiable [Fallows] sería el siguiente: *Au travail suís* (Barbingant), *Partez vous* (Dufay), *Ce n'est pas jeu* (Ghizeghem), *Quand ce viendra* (Busnois) y *Malheur me bat* (Malcort). Un caso interesante lo representa el arreglo *Qu'es mi vida preguntays* a partir de la canción de Comago. Tuvo lugar durante la estancia en España, en enero de 1470, por cuyos gastos recibió el compositor 275 libras. En esta oportunidad, las funciones diplomáticas de Ockeghem primaron sobre cualquier otra consideración, pues formó parte de la embajada que negoció unos posibles esponsales, que quedaron frustrados, entre Carlos, hermano de Luis XI, con Isabel de Castilla, hermana del entonces reinante Enrique IV.

Finalmente, un vistazo sobre el estilo de Ockeghem: Bukofzer tuvo que recurrir a conceptos negativos: la música del compositor flamenco era predominantemente asimétrica, irracional, no imitativa y no secuencial. Hoy se le ve como un autor que idea una melodía de extrema libertad, que rellena sus piezas de complejos detalles. Un fluir melódico inagotable orienta su polifonía, pero la inventiva es de tal rango que su discurrir es casi imprevisible.

Aun en su número escaso, los motetes evidencian la capacidad de invención de Ockeghem. En efecto, no debe dejarse de lado la contribución de este músico al cambio experimentado por el género en el último cuarto del siglo XV. En su caso, los límites

BIBLIOGRAFÍA

Nanie Bridgman, «The Age of Ockeghem and Josquin», *New Oxford History of Music*, vol. III, págs. 239-302. Oxford, 1960.

David Fallows, «Johannes Ockeghem. The changing image, the songs and a new source», *Early Music*, mayo de 1984, vol. 12, nº2, págs. 218-230.

E. F. Houghton, *Rhythmic Structure in the Masses and Motets of Johannes Ockeghem*. Berkeley, 1971.

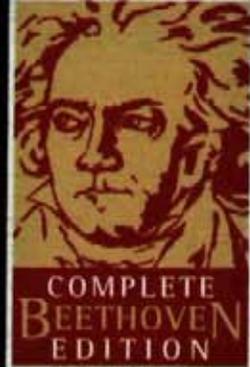
Ernest Krenek, *Johannes Ockeghem*. Nueva York, 1953.

Hanuyo Miyazaki, «New Light on Ockeghem's *Missa Mi-mi*», *Early Music*, agosto de 1985, vol. 13, nº3, págs. 367-375.

Ockeghem's Missa cuiusvis toni: in its original notation and edited in all the modes. With an introduction by George Houle. Indiana University Press, 1992.

André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e siècle*. París, 1940.

Gustave Reese, *Music in the Renaissance*. Nueva York, 1954.



EDICION BEETHOVEN COMPLETA



LA PRIMERA EDICION BEETHOVEN COMPLETA -
EN 87 COMPACT DISCS AGRUPADOS EN 20 VOLUMES -
PARA EL CENTENARIO DE DEUTSCHE GRAMMOPHON 1898-1998.

a PolyGram company



SIR GEORG SOLTI, RETRATO DE UN SEDUCTOR



DECCA/TERRY O'NEILL

No tenía intención de bajar la guardia. Cuando murió Sir Georg Solti, el 5 de septiembre, tenía pendientes en su agenda para el año entrante 80 conciertos y grabaciones y proyectaba añadir las sinfonías de Nielsen y Prokófiev a su repertorio. Y sin embargo la muerte, cuando le llegó, le pilló con la mayoría de sus trabajos importantes concluidos. Sus largamente esperadas memorias estaban ya en la imprenta y acababa de grabar la voz en off para un documental biográfico que saldría a la luz con motivo de su 85 cumpleaños. A finales de julio, poco antes de marcharse de vacaciones, invitó a Norman Lebrecht a lo que resultó ser su última entrevista.

Sir Georg Solti parecía encontrarse tan relajado, tan rebosante de alegría que tuvo la tentación de pensar que su frenética actividad había amainado. Esa misma mañana envió a un editor el tercer y último borrador de una inesperadamente reveladora autobiografía y se encontraba a punto de dar una fiesta para celebrar el compromiso de su hija mayor, Gabrielle, profesora de E.G.B. en un colegio de Londres. Solti sentía adoración por sus dos hijas y tenía los números de sus teléfonos móviles pegados a su mesa de tal forma que pudiera llamarlas a cualquier hora. En cierta ocasión confesó que tener a sus hijas recién nacidas en brazos, fue la vez que se encontró más cerca de una experiencia religiosa.

Su sonrisa se agrandó, la serenidad se tornó surrealista. Paseando por su estudio de St. John's Wood con un jersey de cuello de cisne y un cardigan de lana, molesto por las corrientes de aire inglesas incluso a mitad del verano, a los 84 años Solti podía ser confundido con un potentado jubilado que se dedica a una especie de benigno patriarcado. Y sin embargo una ojeada a la tapa de su piano desmentía la más mínima ilusión de reposo. Su superficie estaba cubierta de partituras orquestales en mal estado. Solti no sólo leía la música sino que se sumergía en ella y pulía hasta el más mínimo detalle provocándola, raptándola, emborronándola para resaltar su expresividad y maestría. Sus óperas favoritas visitaban constantemente al encuadernador. Se dice que llegó a clavarse una batuta mientras dirigía. «Nada», suspiró con su encantador acento húngaro, «me resulta fácil».

«Nada, me pregunté. «Casi nada», reconoció Solti. Sus memorias sugieren que no encontró ninguna dificultad en su trato con las mujeres. Muchas reconocen gustosamente su magnetismo, pasando del frío al calor cuando él entraba en un cuarto. Me lanzó una mirada burlona, coqueteando de manera cómplice.

Cara al público, Solti interpretaba a la perfección su papel de gran director —por igual tiránico e inspirado, lleno de energía pero conservando una distancia emocional. Su misma pose repelía a los intrusos. En cierta ocasión echó a un entrevistador a la segunda pregunta. Su vida íntima estaba protegida por una máscara a prueba de fuego.

Todo esto disparó la mística del maestro, al cual las muertes de Herbert von Karajan y Leonard Bernstein a principios de los noventa, le otorgaron una imponente soledad. «Solti», dijo un productor de discos con muchos años de experiencia, «es el último de los gigantes. Cuando cierre el negocio, podremos irnos todos a casa». «¿Sabes lo mejor de Georg?», dijo una mujer amiga

suya «no se cree su éxito». «Eso es bastante cierto» admitió Solti «aunque sé lo mucho que trabajé para conseguirlo. Más que nadie».

Comenzó su carrera en Budapest, hijo de un hombre de negocios de poco éxito y de una madre con mucha fuerza de voluntad que se aseguraba de que hubiese suficiente dinero para las lecciones de piano cuando el pequeño —se convirtió en Georg en el circuito de la ópera alemana— demostró tener un nivel perfecto. Dio su primer recital de piano a los doce años y fue admitido en la academia Franz Liszt, además de tener seis semanas de clases particulares con Béla Bartók como profesor. Durante el estreno de la *Sonata para dos pianos y percusión* de éste, Solti pasó las hojas para el gran compositor.

Si hubiese seguido con el piano podría haber hecho una carrera decente. Pero Solti estaba decidido a dirigir, un sueño irrealizable en la Hungría del régimen filo-fascista del almirante Horthy. «Estaba fuera de lugar que un judío como yo pudiera conseguir cualquier tipo de trabajo estatal y todas las orquestas y las compañías de ópera pertenecían al estado», soltó Solti bruscamente.

Siguiendo sus pasos en una indagación autobiográfica, a Solti le dio la bienvenida la aldea en pleno donde había nacido su padre, se plantó un árbol en su honor y de esa forma se exasperó una profunda ambivalencia. «Fue un momento extraño y excitante», dijo. «Me devolví a mis orígenes húngaros —porque la verdad es que yo me había negado a tener nada que ver con todo aquello durante años. Me echaron dos veces y eso era suficiente».

En octubre de 1932, a los 20 años, Solti se marchó a Alemania para trabajar como ayudante de dirección de Josef Krips en Karlsruhe. Apenas había encontrado alojamiento cuando un violinista nazi proporcionó una información bajo cuerda al *Volksische Beobachter*, que inició un ataque venenoso contra Krips por haber contratado un «judío del Este». De vuelta a Budapest se ganó la vida buscándose trabajos como pianista y se empleó como *repetiteur* ensayando con artistas en la ópera. El director de orquesta Joseph Rosenstock dijo que nunca había visto a nadie «con tanto talento o tan tímido». Finalmente, en 1937 le llevó una carta de recomendación al presidente del Festival de Salzburgo, el barón Puthon, suplicándole poder observar algunos ensayos.

El golpe de suerte le llegó durante una epidemia de gripe. «¿Conoce *La flauta mágica*», le preguntó el barón. Esa tarde estaba tocando el piano para el ensayo con el reparto cuando Arturo Toscanini, el más temido director de todos los tiempos, entró en el cuarto. «Mi corazón se paró. Me quedé helado. Con uno de sus dedos me dio el compás. Le seguí. Poco después dijo una palabra: «Bene».

Oí a Solti recordar la historia



DECCA



DECCA

Sir Georg Solti en 1923 (arriba) y en los años 40

de su vuelta a Salzburgo cincuenta y dos años más tarde, interrumpiendo unas vacaciones con su familia en Italia para reemplazar al difunto Karajan, un ex-nazi que jugaba con el poder y que había obstaculizado su carrera todo lo posible.

Admirablemente, en la voz de Solti no se percibía ni triunfalismo ni amargura sino únicamente cierta incertidumbre.

Más tarde vería a Toscanini en Suiza en el verano de 1939 con la esperanza de acompañarle a América. Incapaz de conseguir un visado, recibió un telegrama de su madre diciéndole que se quedase donde estaba. Hitler había invadido Polonia y Hungría no estaba a salvo. Durante la guerra, su padre murió de muerte natural; otros de sus familiares fueron asesinados en el Holocausto.

Atrapado en un estado neutral, sin amigos ni permiso de trabajo, fue ayudado por el tenor Max Hirzel a cambio de enseñarle el papel de Tristán. En 1942 Solti, temiendo ser repatriado, se la jugó en un concurso internacional de piano.

«¿Sabe lo difícil que fue para mí, me preguntó. «No tengo memoria fotográfica. Al contrario que Karajan y otros que pueden pasar la hoja y retenerlo todo en su cabeza. Yo tengo que aprendérmelo compás por compás y nota por nota».

«Tengo lo que los pianistas llaman memoria de dedos, pero debido a los nervios durante el concurso de Ginebra, la perdí. Éramos cuatro finalistas y yo era el último en tocar. Llegué media hora antes y me senté al piano para calentarme, toqué la fuga que se encuentra a la mitad de la sonata de Beethoven *opus 110*, un motivo muy sencillo, y de repente no supe cómo seguir: pánico, sencillamente un pánico terrible. «Salí de allí, quise ir a la oficina para decir que no tocaba, que me sentía mal. Pero no había nadie. Bajé tan pronto como hubo terminado el otro pianista. El ujier me dijo, venga, le toca. No tengo ni idea de cómo puñetas lo conseguí. Gané el primer premio pero fue terrible. Era un manojo de nervios. Desde entonces, he aprendido la música nota por nota».

Solti no sólo
leía la música
sino que
se sumergía
en ella,
provocándola,
raptándola...

El premio le hizo ganar suficiente dinero como para poder ir tirando durante cinco meses y le consiguió permiso oficial para enseñar a cinco alumnos —Ni uno más—. Los vecinos suizos le denunciaron a la policía por hacer demasiado ruido al practicar— «¿Por qué no me pidieron primero que estuviese callado?» se preguntaba. Cuando la guerra terminó, Solti tenía treinta y dos años y no se encontraba más cerca de su ambición al podio. Entró en contacto con un exiliado húngaro, Edward Kilenyi, el cual estaba a cargo de la música en la zona de ocupación americana de Alemania

y le ofreció trabajar para la ópera de Munich.

Rechazado a primera vista, se marchó a Stuttgart y dirigió el *Fidelio* de Beethoven, firmando un contrato como director musical prácticamente a la mañana siguiente. Sin embargo, al oír que en Munich estaban replanteándose el asunto, se escabulló con sigilo de la ciudad y se fue en busca de la mejor oportunidad, cancelando su contrato y ganándose la enemistad del alcalde de Stuttgart, un futuro presidente de la República Federal. La mayoría de los maestros pasan por alto estos lapsos morales en sus augustas memorias pero a Solti no le importó sacar a la luz lo indecente de sus prisas.

Habiendo sólo dirigido dos óperas —*Figaro* en Budapest y un *Fidelio* en Stuttgart— se encontró con la responsabilidad de un teatro consagrado a los dos Richard, Wagner y Strauss. «No fue hasta años más tarde cuando en Munich descubrirían que lo dirigí todo por primera vez», contó.

Pasó seis años en Munich —Me echaron, el ministro que-

L I M

PERSPECTIVAS - 97

XXIII Ciclo de conciertos

Noviembre 1997

15
Sábado
12 h.
M. Puscetdu: **Quarpian**
G. Mahler: **Klavierquartet**
A. Schnittke: **Klavierquartet**
F. Casti: **Sottili di luce**
F. Oppo: **Trio**
F. Donatoni: **Ronda**

22
Sábado
12 h.
O. Messiaen: **Intèrmede**
S. Sciarrino: **Quintettino, nº 1**
K. Penderecki: **Cuarteto**
W.A. Mozart: **Quinteto**

29
Sábado
12 h.
A. Schönberg-A. Webern: **Kammersymphonie**
A. Piazzolla: **Contrabajando y Tango del diablo**
J. Strauss: **Rosas del Sur y Vals del tesoro**
I. Stravinski: **Tango-Vals -Ragtime**

Diciembre 1997

13
Sábado
12 h.
G. Cáceres: **Partitas**
L. Francesconi: **Impulse**
D. Grell: **Ecos de lejanías**
J. Eguiguren: **Quinteto 2001**
M. Angulo: **Claridad tallada**

20
Sábado
12 h.
T. Murail: **Treize couleurs du soleil couchant**
J. Pinzón: **Pieza para un trío**
E. Muñoz: **El color de la noche**
C. Franck: **Quinteto**

INSTITUTO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

PARIS

Comunidad de Madrid

Radio Clásica

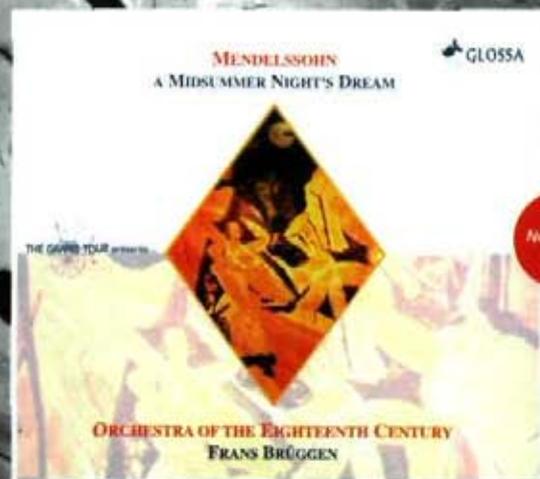
Rne.

CÓRDOBA

ORQUESTA DEL SIGLO XVIII
FRANS BRÜGGEN

FELIX MENDELSSOHN

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO



GCD 921101



Sir Georg Solti

TERRY O'NEILL / DECCA

ría un director alemán y no judío— y nueve en Frankfurt, donde el administrador le dijo así como si nada: «Solti, ahora debes marcharte, eres demasiado bueno para nosotros.» Casi tenía cincuenta años antes de llegar a la escena mundial, volando hacia Los Angeles Philharmonic Orchestra —sólo para volar de vuelta tras ver desafiada su autoridad artística. Llegó a Londres en 1961 como director musical del Covent Garden. El resto es pura gloria.

Durante la década siguiente, subió el nivel de la Royal Opera House hasta situarla al nivel de otros grandes teatros mundiales —Viena, La Scala, París y el Metropolitan Opera de Nueva York. Bajo Solti, Londres vio a grandes estrellas y producciones que marcaron época —la Callas y Gobbi en *Tosca*, el primer *Moisés* y *Aarón* inglés, la más memorable *Arabella*. Enseñó en Gran Bretaña cómo dirigir un teatro de la ópera de primera fila y ayudó a que cantantes de formación británica entrasen en Europa. Dames Gwyneth Jones, Margaret Price y Kiri Te Kanawa fueron todas productos de la cosecha Solti.

En 1969 se hizo cargo de la batuta de la Chicago Symphony Orchestra y la gobernó durante un cuarto de siglo puliendo el sonido de una big-band que elevó a un insolente conjunto de la América del Medio Oeste que disputó el terreno a los super-conquistadores berlineses de Karajan. La combinación Solti-Chicago vendió cinco millones de discos. En total Solti efectuó unas 300 grabaciones, incluyendo los más importantes ciclos sinfónicos y la primera grabación del ciclo del *Anillo*. No hay nadie que le iguale. En América, donde los títulos tienen importancia, se le aclamó como el mejor director del mundo. Y sin embargo, probablemente debido a las frustraciones de un comienzo tan lleno de demoras, Solti quiso ir más lejos. Su estilo en el podio, siempre desgarbado, fue comparado por un crítico norteamericano al de un púgil que boxea con su propia sombra. En los pasajes tranquilos, en los que otros directores lanzan lánguidas miradas, se agitaba e impacientaba. «Por qué siempre dirige con las dos manos?», le preguntó Richard Strauss una vez. Algunas interpretaciones parecían llevarle a una especie de dolor. En los ensayos, sus rabietas eran apocalípticas. En el Covent Garden le llamaban «La calavera chillona»; en Chicago se le acusó de sustituir a cantantes de fuerte personalidad por aduladores.

Músicos de la London Philharmonic Orchestra, la cual dirigió de 1979 a 1983, se referían a él en una serie de entrevistas como «Venencoso», «Avaro» y —esto el vicepresidente de la

UN SUEÑO HECHO REALIDAD

una coproducción The Grand Tour - Glossa Music

escucha este SUEÑO en...

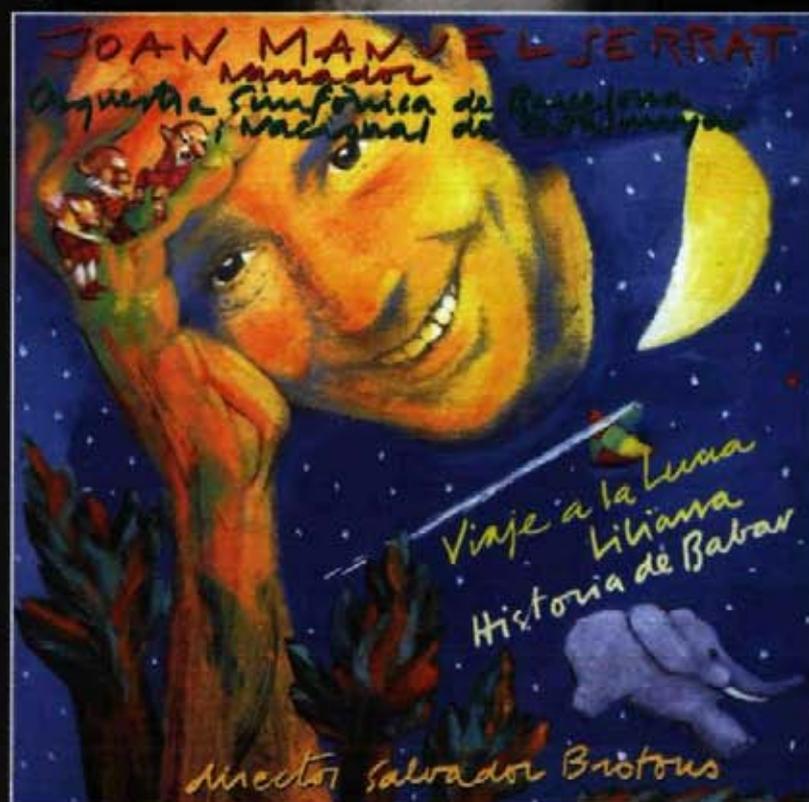


JOAN MANUEL SERRAT

Orquestra Simfònica de Barcelona
i Nacional de Catalunya

Director Salvador Brotons

¿quieres que te cuente un cuento?



Liliana

Música de Salvador Brotons
Texto de Josep Dolcet y
Llorenç Caballero sobre un
poema de Apelles Mestres

Historia de Babar

Música de Francis Poulenc
Texto de Jean de Brunhoff

Viaje a la Luna

Música de Xavier Montsalvatge
Texto de Josep Maria Espinàs

 AVIDIS
IBÉRICA

NUEVO COMPACT-DISC CON TRES CUENTOS MUSICALES NARRADOS POR JOAN MANUEL SERRAT
DISPONIBLES EN CATALÁN (CD AVI 8010) Y CASTELLANO (CD AVI 8011)

Sir Georg Solti

junta directiva de la LPO, Nicholas Busch— «El peor director de la historia». El miembro más viejo de la orquesta se planteó la posibilidad de bailar sobre su tumba. Ni un solo músico del equipo dijo una sola palabra a su favor —y sin embargo Solti aparecía en el momento justo una y otra vez para salvar la temporada de la orquesta cuando un director musical caía enfermo o cuando la junta directiva se desintegraba.

En todos los lugares donde dirigía había músicos en apuros a los que ayudaba —con una conversación tranquila, una fervorosa recomendación o un cheque personal. Era una persona a la que se ganaba fácilmente para las causas perdidas y para los problemas de refugiados. Cuando los chinos abrieron fuego en la plaza de Tiananmen, Solti suspendió una gira con la orquesta de Chicago y donó las ganancias de un *Messias* que dio en Londres, a disidentes sin recursos. «Me convertí en un refugiado en agosto de 1939», les dijo «sé lo que significa estar fuera de mi casa».

Sus amigos le encontraban cálido, atento y simpático. A las mujeres les resultaba irresistible. Charlamos sobre su amigo de Frankfurt, el dialéctico marxista Theodor Adorno, cuando Solti me reveló que compartían el amor por el vino, las mujeres y la buena música —«En el orden inverso». «Supongo que lo mismo que usted», observé.

«No en lo del vino», corrigió Solti, cuyo licor nocturno era el whisky de malta.

«¿Pero las mujeres?»

«Siempre».

Rememoró los dulces comienzos. «Hasta que llegué a Suiza», dijo Solti, «fui de lo más fiel». Tenía una novia y quería casarse con esa chica. Si no hubiese tenido una madre tan inteligente, que me decía «Espera otro año, no tienes dinero» —quién sabe lo que podría haber ocurrido.

La soledad del exilio le llevó a buscar más compañía. Cuando una rubia despampanante pasaba de largo, él volvía la cabeza y solía encontrarlas receptivas. Más adelante, en el Covent Garden, se rumoreaba que Solti le regalaba abrigos de visón blancos a las cantantes con las que se acostaba. El contra-rumor era que algunas cantantes se compraban visones blancos para dar la impresión de haber mantenido una relación íntima con el director musical.

«¿Quién sabe? En sus memorias, Solti guarda una discreción caballeresca».

«En el libro he tratado de ser lo más fiel a la realidad que he podido», me dijo guiñando un ojo. Durante nuestra conversación, estuvo a punto de largarse pero echó un vistazo en torno suyo y cambió de tema. «Escuche!» soltó finalmente. «¿Qué hay de malo en que te gusten las mujeres? ¿qué quiere usted, que sea homosexual? Así son las cosas. Un músico ama la vida. Yo amo la vida en todos los sentidos. Pero el acto del amor nunca estaba lejos de su pensamiento. En una fiesta de la industria del dis-

co, recordaba que le presionó un ejecutivo americano que defendía los discos de laca de tres minutos de duración frente a los LPs de Decca —Solti escuchó a aquel hombre y luego le dijo: «Dígame usted, ¿qué prefiere: el coitus interruptus o el coitus? Yo personalmente, el coitus».

Se casó por primera vez en Suiza —con una muchacha llamada Hedi Oechsli la cual se encontraba embarazada de su segundo hijo cuando se conocieron y ella dejó al marido y al crío por el músico sin dinero. Solti no se anduvo con rodeos respecto a lo ilícito de su relación. Ni tampoco le dio demasiada importancia al hecho de que el esposo fuera un miembro del parlamento que podía haber hecho que le expulsaran. Solti fue motivo de orgullo para Hedi ya que ella hizo



RAFA MARTÍN

Sir Georg Solti en el Auditorio Nacional durante su última visita a Madrid, en octubre de 1996

Su estilo en el podio fue comparado al de un púgil que pelea con su propia sombra

que leyese libros y que perfeccionase sus modales en la mesa. En Londres, ayudó mucho a facilitar el camino hacia los snob del Covent Garden. Conoció a su segunda mujer, Valerie Pitts, cuando ella fue a entrevistarle para la BBC, un viernes por la noche en el Savoy. Y se quedó. Ella estaba casada, y tenía veintisiete años, casi la mitad que él. «Fue un verdadero choque» dijo en cierta ocasión. Valerie le abrió los ojos hacia las artes plásticas y le proporcionó una familia, por la cual sacrificaría cualquier cosa —salía disparado de sus conciertos en Chicago para llegar a Londres a tiempo para el cumpleaños de su hija pequeña.

Se mantuvo alerta en los últimos meses preocupándose por lo que se podría hacer para que la gente joven volviera a la música clásica. Ultimamente le vi en el podio dar un paso atrás y permitirse disfrutar de la música. «Es extremadamente exigente y egoísta», dice un adjunto muy cercano a él, «pero en el fondo es una persona muy modesta».

En Chicago hizo votos para que su sucesor, Daniel Barenboim, triunfase, «porque de esta forma se pueden olvidar de mí». Cuando se le preguntó cómo le gustaría ser recordado, Solti se encogió de hombros y por primera vez en lo que a mi experiencia se refiere, no encontró palabras.

Mientras me dirigía hacia la puerta, me hizo un ruego. «¿Le importaría?», dijo Solti, «no sacar a la luz con tanta insistencia mi pasión por las mujeres? Me lancé una de esas miradas de hombre a hombre. «De todas formas», añadió, sin demasiada convicción, «ahora soy un anciano».

Norman Lebrecht

Traducción de Javier Alfaya McShane

schetzo DISCOS

Año XII - nº 119 - Noviembre 1997



Y
AHORA
ZENDER...

SUMARIO

ACTUALIDAD	51
- Chailly en Amsterdam, J.A.	52
- Rinaldo Alessandrini, A.M.	54
ESTUDIOS:	
- Edición Beethoven, E.P.A.	58
- Genoveva de Schumann por Harmoncourt, A.R.	64
- Muchacha de Pskov de Rimski por Gergiev, S.M.B.	65
REEDICIONES:	
- Anillo de Wagner por Solti. A.F.M.	66
- Edición María Callas, F.F.	68
- DG Galleria, R.B.I.	72
- Decca Double, R.O.B.	72
- Seon, R.O.B.	74
- Philips Duo, C.V.N.	74
- Decca Gran Opera, F.F.	75
- Furtwängler en Music & Arts, E.P.A.	75
- Decca 4 fases, B.M.	76
- Esenciales Sony, C.V.N.	76
DISCOS DE LA A A LA Z	78
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO	108
LIBROS	110
LA GUIA	112

Nos ha dado tiempo a reponernos del anuncio de la doble edición Celibidache, y ya tenemos otra sobre la mesa, ésta completamente editada y concluida, *The Hans Zender Edition*, 17 CD publicados, a precio económico, por la firma germana CPO. Conmemorativa de los 60 años de Hans Zender (Wiesbaden, 1936), la edición recoge buena parte de los años dorados -o sea, la etapa en que, de 1971 a 1984, fue titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücken- de la carrera de este (injustamente) poco conocido maestro alemán, que ha practicado la doble militancia de la composición y la dirección.

Junto a páginas del repertorio tradicional -*Sinfonías* de Mozart, Beethoven o Schumann, las *Imágenes* de Debussy-, la *Edición Zender* presenta un amplio contingente mahleriano -*Sinfonías n.ºs 6, 7 y 9*, más el ciclo de canciones *Des Knaben Wunderhorn* en traducción canora de Brigitte Fassbaender y Dietrich Fischer-Dieskau (Grabación de 1979)-, una novedad en CD -*Die Nonnen (Las monjas)*, Op. 112, de Max Reger-, y una amplia muestra de la dedicación del artista a la música del siglo XX, con páginas de Schönberg, -*Un superviviente de Varsovia*, 5 piezas para orquesta, Op. 16, o la *Música de acompañamiento a una escena cinematográfica*-, Messiaen -*los Poemes pour Mi*, y el *Himno al Santo Sacramento*-, Zimmermann -el *Concierto para violonchelo* (con Siegfried Palm), la *Antifona para viola y 25 instrumentistas*, más dos primicias en CD, *Impromptu* y *Photopsis* para orquesta-, o Boulez, representado por su *Rituel-in memoriam Bruno Maderna*. A estos registros se unen otros que constituyen novedad fonográfica, como cuatro de las siete obras de ciclo ...y orquesta de Morton Feldman, *Harmonica para gran orquesta y tuba solista* de Helmut Lachenmann, *Gewidmet* de Rolf Riehm -no confundir con Wolfgang Rihm-, *Pranam* de Giacinto Scelsi, y cuatro composiciones del propio Zender, los 5 *Haiku* para flauta y orquesta de cuerdas, *Zeitströme (Corrientes del tiempo)*, la *Cantata sobre textos de Meister Eckhart* y el extenso *Cantar de los Cantares (Sbir Hasbirim* en su rúbrica hebrea). Todo un muestrario del hacer, tranquilo, serio y sin alharacas -Zender, sobra decirlo, está fuera de los grandes circuitos internacionales- de un músico de nuestro tiempo, que ha hecho de la profesionalidad su divisa.

OTOÑO EN AMSTERDAM CON MAHLER Y CHAILLY

Riccardo Chailly lleva diez años al frente de una orquesta a la que nadie niega su categoría como una de las tres o cuatro mejores del mundo: la del Concertgebouw de Amsterdam. Antes lo había sido, desde 1982 hasta 1988, de una formación si no tan importante sí con considerable prestigio: la Orquesta de la Radio de Berlín, actualmente Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín. Y entre las orquestas al frente de las que actúa como director invitado se cuentan la Filarmónica de Berlín, la de Viena, la London Symphony, la Royal Philharmonic, la New York Philharmonic, la de Cleveland o la de Chicago. Además de sus actividades como director operístico en La Scala de Milán, la Ópera de Viena, el Covent Garden, el Metropolitan Opera House o la Bayerische Staatsoper en Munich. No está nada mal para este milanés de cuarenta y cuatro años, discutido en su día, tachado incluso de invento de las firmas discográficas. Los años de Amsterdam lo han terminado por consagrar como un director excepcional, que accedió a su puesto en la Concertgebouw cuando el maestro holandés Bernard Haitink, tras una serie de tormentosos desencuentros con sus músicos y con la gerencia, se vio obligado a abandonar la orquesta e irse a trabajar a Londres.

Si hay alguien que pueda estar en el polo opuesto del estilo austero y de sobria elegancia de Haitink —un estilo que uno se atrevería a relacionar con el espíritu del calvinismo— es el vivaz, dramático y expresivo de Chailly. La aparición del maestro italiano en la gran sala del Concertgebouw ante una treintena de periodistas de toda Europa y un nutrido grupo de directivos de la firma Decca, invitados especialmente para celebrar la firma de un nuevo contrato en exclusiva con esta firma por parte de aquél, llevaba el sello de una personalidad expansiva, comunicativa, vigorosa, la de un hombre con plena confianza en sí mismo. Se iba a grabar el último movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Gustav Mahler y la prensa iba a estar presente. La sesión fue larga y bastante complicada. Después de que la orquesta interpretara de una sola vez el movimiento, Chailly «desconstruyó» la partitura, volviendo una y otra vez sobre diferentes partes. Los músicos tuvieron

que repetir la coda tres veces. Posiblemente para el oído de cualquiera de los presentes aquello había sonado perfectamente desde el principio.

Más tarde en la rueda de prensa que siguió a la grabación Roger Lewis, el presidente de Decca, se refirió a la importancia fundamental que la empresa daba a esa renovación de contrato. Soplan vientos turbulentos para la industria del disco después de una primavera que parecía ofrecerlo todo y Lewis afirmó que su firma apostaba por la calidad y la excelencia, dos cosas que se encontraban sobradamente en la Concertgebouw y su director. Luego habló Chailly y se extendió sobre su intención de recuperar los elementos sustanciales de la tradición interpretativa de la obra de Gustav Mahler propios de quien fuera su mejor intérprete y más comprometido defensor: Willem Mengelberg, durante decenios director de la Orquesta del Concertgebouw. Chailly

cual no responde a un deseo de llamar la atención o de extravagancia sino a una cuestión que atañe a la esencia sonora misma de la obra. Y volvió sobre un tema que ha dado ya mucho que hablar: el carácter elegíaco o no del famosísimo Adagietto de la *Quinta Sinfonía*.

Chailly defiende su interpretación de éste esgrimiendo las anotaciones de Mengelberg, en las que se dice claramente que este movimiento —que cumple, en la estructura de la sinfonía, una función casi anticlimática después de la formidable tensión del tercer movimiento, el Scherzo— lo escribió Mahler como una canción de amor para la que entonces era su prometida: Alma Schindler, esa muchacha —en palabras del más importante biógrafo del compositor, Henry-Louis de la Grange— «coqueta, caprichosa y vana», cuya estela de amantes y maridos ilustres es quizá la más extensa que mujer alguna haya podido



Riccardo Chailly

trabaja ahora teniendo a la vista las partituras llenas de prolijas anotaciones de Mengelberg, pretendiendo seguir en el espíritu, si no tal vez en la letra, de quien fuera amigo íntimo e intérprete ideal de Mahler. Así, como recuperación de esa tradición interpretativa, Chailly adelantó a los periodistas lo que veían esa misma noche en la sala de conciertos, la colocación del primer trompa de la orquesta justamente detrás del primer violín. Lo

exhibir en nuestro siglo. Así el Adagietto perdería el carácter con el que se ha popularizado mundialmente —gracias sobre todo a la extraordinaria película de Luchino Visconti *Muerte en Venecia*, en la que el gran cineasta italiano utilizó unas dudosas declaraciones de Thomas Mann, autor de la novela en la que se basaba esa película, para atribuir al compositor unas inciertas tendencias homoeróticas: tendencias que nadie ha podido

documentar en el caso de Mahler, aunque sí, y abundantemente (Véanse sus *Diarios*) en el del propio Thomas Mann— de música crispada y dolorida, para convertirse en una radiante declaración amorosa. Chailly la entiende así y aunque no sea el primer director que lo haga hay que decir que muy pocos se lo toman con tanta convicción como él. Por la noche, cuando la Orquesta del Concertgebouw ofreció la interpretación de la obra entera bajo su dirección, el Adagietto sonó claro, transparente, como una ardiente serenata a la mujer deseada. Nada del drama desgarrador de Aschenbach ante el amor imposible del efébo Tazio.

La *Quinta Sinfonía* es una de las obras de Mahler con más frecuencia interpretada por la Orquesta del Concertgebouw. La Orquesta ha publicado, en edición no venal, un soberbio libro titulado *New Sounds, New Century. Mahler's Fifth Symphony and the Royal Concertgebouw Orchestra*, cuyo editor es el eminente musicólogo británico Donald Mitchell, y en el cual se encuentran ensayos de Paul Banks, Henry-Louis de La Grange, Henriette Straub, etc. El libro se abre con un interesantísimo diálogo entre Chailly y Mitchell en el cual el músico y el investigador discuten y analizan la *Quinta Sinfonía*. Chailly habla de cómo entiende él determinados aspectos de la sinfonía y de los distintos acercamientos a ésta. Resulta ideal que acompañe al libro un CD que sirve de imprescindible ilustración musical a lo que Chailly y Mitchell dicen. Así se pueden escuchar rarezas como la famosa grabación de Mahler al piano tocando la *Trauermarsch*, el primer movimiento de la sinfonía, o el Adagietto, en versión de Mengelberg, que lo despacha —en buen sentido— en la mitad de tiempo casi exactamente que lo hacía Hermann Scherchen (casi catorce minutos) que en 1946 lo dirigió, separado del resto de la obra, dentro de un heterogéneo programa que incluía también obras de Haydn, Marcello, J.S. Bach y Brahms.

Al elegir esta obra que considera fundamental en la evolución artística de Mahler para el inicio de su nueva etapa contractual con Decca, Riccardo Chailly se sitúa una vez más en el centro de la tradición de una orquesta

que puede considerarse como la más «mahleriana» del mundo. Impresiona comprobar leyendo el citado libro la cantidad de veces que la Orquesta del

Cecilia Bartoli, *La bohème* con Angela Gheorghiu y Roberto Alagna— y con la Filarmónica de Viena —la *Missa Glagolítica* de Janáček, el *Salmo 83* de Zemlinsky y el *Passover Psalm* de Korngold—. Con la Concertgebouw Chailly grabará el *Stabat Mater* de Rossini, el *Requiem* de Verdi, pero también obras de Shostakovich —músicas incidentales, en parecida onda a la de las suites de jazz, de enorme éxito de ventas—, el fallecido compositor italiano Sciarrino, Bartók, Stravinski, Varèse (la obra orquestal completa, incluyendo la versión original de *Amériques*), además de la continuación del ciclo de las sinfonías de Mahler y de Bruckner.

La celebración se terminó con una interpretación de la *Quinta Sinfonía* de Mahler. (Antes, en la rueda de prensa, Chailly había reservado algún que otro discreto sarcasmo a



Willem Mengelberg

Concertgebouw ha interpretado esta *Quinta Sinfonía* desde que el propio Mahler la dirigiera allí el 8 de marzo de 1906. En la relación de esas interpretaciones el nombre de Mengelberg se repite, naturalmente, una y otra vez, pero también el de Bruno Walter, que fue el último que la dirigió justamente cuando la bestia parda asomaba ya su sucio hocico por toda Europa: el concierto lleva la fecha del 8 de febrero de 1939. Luego, un largo silencio (Mengelberg, como se sabe, colaboró con los invasores nazis) hasta que Scherchen dio de nuevo el Adagietto y vino después (1951) Rafael Kubelik para seguir con Bernard Haitink, etc.

La renovación del contrato con Riccardo Chailly consolida la relación del sello discográfico con la gran orquesta holandesa, pero también con otras orquestas. Chailly va a grabar con la Filarmónica della Scala —Cantatas de Rossini, *Il turco in Italia* con



la costumbre de las «versiones en vivo», afirmando la superioridad de las grabaciones de estudio). Fiel a su propia palabra la interpretación fue fulgurante, conducida en ocasiones a una tremenda velocidad —por ejemplo, en el final del segundo movimiento, sólo ejecutable por una orquesta del increíble virtuosismo de la del Concertgebouw—, llena de tensiones dramáticas y de lirismo. Al salir de la Concertgebouw, afuera, en la calle, soplaban un viento frío, del norte, pero Amsterdam estaba más bella que nunca. Por alguna parte, paseando a la orilla de los canales, debía de vagar el espectro a la vez melancólico y luminoso de Mahler.

UN MAESTRO DEL MADRIGAL

Rinaldo Alessandrini parece haberse convertido, de un tiempo a esta parte, en estrella indiscutible del sello Opus 111. Sus interpretaciones de los madrigales de Monteverdi y de otros maestros italianos, han tenido una gran acogida. Ahora acaba de lanzar al mercado un disco con conciertos de Vivaldi y dos cantatas



Rinaldo Alessandrini

JO PESENDORFER

interpretadas por Sara Mingardo y el *Octavo libro de madrigales* de Monteverdi. Para Alessandrini «la estructura especial del madrigal, la teatralidad de su poesía y la cualidad de su música facilitan la posibilidad de hablar con el público apoyándose en sentimientos simples y directos, sentimientos comunes a todo ser humano, pero no por ello banales». Y conseguir esa comunicación con el público es importante para él, puesto que «nuestra razón de ser y nuestro objetivo diario es satisfacer las expectativas del mayor número posible de oyentes. La expresión es, por tanto, la finalidad de nuestro trabajo, sobre todo la expresión clara y comprensible que trasciende los estilos y la capacidad de escucha».

Pero ¿por qué un clavecinista con éxito se decidió a formar un grupo como Concerto Italiano? El grupo existe desde 1984. Comenzó siendo una orquesta y, cinco años después, cambiaron el repertorio y comenzaron a hacer música italiana que, hasta entonces, no había sido interpretada por italianos. El conjunto llenaba un hueco que, musicalmente hablando, el clave dejaba vacío. Una de sus afirmaciones no puede ser más evidente, ni más clara: «Con el clave no puedo tocar madrigales».

Alessandrini lleva ya varios años dedicado en cuerpo y alma a este género. «El madrigal» afirma, «es algo único, tal vez tenga alguna relación con el cuarteto de cuerdas, pero éste ya es diferente, porque un instrumen-

to siempre está fuera del cuerpo del músico. En el madrigal encontramos cuatro, cinco, seis cantantes generando una línea completa sin ayuda de ningún tipo. Eso es totalmente único. Existe también otra diferencia fundamental entre el madrigal y el cuarteto de cuerdas: el texto, la poesía a la que Alessandrini aludía más arriba.

Para él su significado es fundamental «¡por supuesto! En la *secunda prattica* la relación entre texto y música es algo diferente, pero en la *prima prattica* la relación es total. El texto determina también la dinámica y... no es una cuestión de racismo, pero es fundamental ser italiano. Hemos escu-

chado una y otra vez madrigales cantados por ingleses. Necesitaba oírlos por italianos que comprenden perfectamente el sentido y el espíritu del texto y que, sobre todo, pronuncian correctamente cada palabra. El madrigal forma parte de nuestra cultura».

Ana Mateo

DISCOGRAFÍA DE ALESSANDRINI
EN OPUS 111**Bach.** *Conciertos para clave vol. I*Concerto Italiano, R. Alessandrini.
Opus 111 OPS 30-153**Frescobaldi.** *Primer libro de madrigales.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-133

Banchieri, Striggio. *Festino del Giovedì Grasso, La caccia...*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-137

Lasso. *Villanelle, moresche e altre canzoni.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-94

Frescobaldi. *Arie Musicali, vol. I.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-105

Frescobaldi. *Arie Musicali, vol. II.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-106

Marenzio. *Primer libro de madrigales a cuatro voces.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-117

Monteverdi. *Segundo libro de madrigales.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-111

Monteverdi. *Cuarto libro de madrigales.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-81

Monteverdi. *Quinto libro de madrigales.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-166

Monteverdi. *Octavo libro de madrigales.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-187

Monteverdi. *Música sacra: Vísperas y Motetes.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-150

Scarlatti. *Cantata de Navidad.*

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 30-181

150 años de música italiana.

Concerto Italiano, R. Alessandrini. Opus 111 OPS 2002 3CD

CALLAS EN EL REAL

In memoriam Pilar Miró

Una feliz coincidencia ha hecho posible que la voz de María Callas haya dejado sus ecos entre los muros que albergan el remozado Teatro Real. El día 16 de septiembre se cumplían los veinte años de la desaparición de la más grande diva de la ópera de todos los tiempos. Su casa discográfica EMI ha relanzado sus discos con todo lujo de presentación y ha querido organizar una rueda de prensa-homenaje con el lanzamiento de un doble que recoge veintisiete arias de diferentes óperas grabadas por Callas en la casa y que vienen a servir de presentación de la colección completa de sus grabaciones.

En verdad no se trataba tanto de una rueda de prensa, como de la presentación del citado disco, *María Callas, la voz del siglo* y un homenaje a su memoria. Bajo la presidencia del Gerente del Teatro, Juan Cambreleng, se sentaron en la mesa de presentación la actriz Nuria Espert, las periodistas Concha García Campoy, Rosa Villacastín, Concha Barral y la escritora Maruja Torres.

Lo que en principio parecía que iba a ser una simple operación comercial, por ese conjunto de coincidencias y por las palabras que las personas convocadas dedicaron a la diva, dio como resultado un acto profundamente emotivo y de profunda devoción por la cantante y la mujer que fue María Callas. Juan Cambreleng abrió el acto recordando la escasa presencia de Callas en nuestro país.

Como antes he reseñado, las restantes personas invitadas a la mesa de presentación-homenaje, fueron todas mujeres. Curioso. Curioso, porque las pasiones, de todo tipo, que María levantaba eran y siguen siendo especialmente entre los hombres —sin olvidar a Elsa Maxwell—. Posiblemente, los hombres hubiéramos hablado de otra manera; quizá con más comedimiento como temiendo que se nos notara en exceso la pasión por María. Así Nuria Espert, cuya presencia se justificaba por la preparación del papel protagonista de la obra teatral *Master Class*, sobre la figura de la Callas, que próximamente estrenará en Madrid, entró a explicar el pretexto de la obra teatral que prepara y que se está representando en el mundo entero. Insistió en destacar que en esas *Master Classes* Callas se dedicó especialmente a señalar aspectos de la interpretación teatral, más que de la vocal, dado que estaban dedicadas a profesionales del canto de gran altura y ya consagrados. «Cuando su alma se ponía en un suspiro o en una respiración» considera nuestra actriz que nadie pudo captarlo porque es algo que no se puede aprender, ella nació con ese don, y revolucionó el mundo de la ópera, acostumbrado a atender exclusivamente al compositor y al cantante, acompañado de unos pocos directores teatrales geniales, a los que supo escuchar, y que le rodearon de todo lo necesario para convertir un espectáculo cutre y polvorien-

to en otro de una belleza sublime lleno de belleza y emoción teatral. Así María Callas se convierte para Nuria Espert en un gigante no sólo del canto, sino también de la interpretación teatral.

Concha Barral trajo sus recuerdos de la amistad que le unía al director de teatro José Luis Alonso, y de cómo éste iba todos los domingos a su casa y traía como un tesoro lo último que había conseguido de María Callas. En una ocasión trajo un vídeo en que aparecía Callas en el segundo acto de *Tosca* asesinando a Scarpia. José Luis le hizo que se fijara que la Diva, al santiguarse no lo hacía según la forma católica, según el contexto de la ópera, sino en su



María Callas

propia forma ortodoxa. «Ese pequeño gesto lo impregnaba todo, no ya de la cantante, sino de la mujer. Un simple gesto suyo era capaz de dar un sentido nuevo a la interpretación». Siguiendo con los recuerdos colaterales, Concha García Campoy recupera de la memoria a un familiar «que ha tenido una luz importante para vivir con la presencia, sonidos y desgarró de María Callas». Concha habló desde los sentimientos rebuscando entre sus baúles de vivencia familiar. Así hizo alusión a un tío que describió como otro Rodolfo Valentino a quien le tocó vivir en sus propias carnes los desastres de nuestra contienda; y habló de cómo se las ingeniaba para encontrar siempre un hueco o agujero en los teatros desde donde escuchar a la Diva y compartir muchos de sus «desgarros interiores y de esa insultante pasión por la vida, de esa rebeldía y también algo de autodestrucción». Confesó que en ella la emoción que provoca la escucha de la voz de María se une indisolublemente al recurso de ese familiar que consiguió que la cantante siempre esté presente en su vida.

Maruja Torres comenzó refiriéndose a la belleza, y dentro de ella la música, como una de las pocas certezas que tenemos en la vida. Su experiencia cuando escucha una

grabación de Callas se traduce en una atención tan concentrada que le lleva a una especie de parálisis, olvidando momentáneamente cuanto pudiera estar haciendo en ese momento. «Esas cosas ocurren con muy pocas personas; con aquellas que dan tanta luz que terminaron abrasándose sin tacañería, hasta el fondo». Señaló el aspecto de fragilidad que existió en María Callas y que cuando está unido a la grandeza del genio produce una emoción realmente grande. Su fuerza como profesional se unía a una debilidad como ser humano que dio lugar a un final solitario «con caniches, pastillas y muy pocos amigos». Comparó, después, la vida de María Callas a la de un libretista del diecinueve, improvisando su propia tragedia, la que si no puso voz hasta el final, luego se ha desquitado, «porque no ha habido final; María nunca tendrá final mientras exista un aparato para reproducir su voz o una persona con memoria, así como ocurre con Mozart».

Rosa Villacastín no tuvo necesidad de recurrir a intermediarios de uno u otro tipo para hablar de Callas, puesto que ella la conoció personalmente en una entrevista que le hizo con motivo del concierto de despedida con Di Stefano en el Palacio de congresos de Madrid. La periodista, poco ducha en lides operísticas, según reconoce, se fijó entonces más en la mujer que en la cantante. «Había algo en ella, al lado de su majestuosidad, que invitaba a la compasión: sus ojos grandes, negrísimo, pero vacíos de vida. Antes de la revolución mediática en la que vivimos, la diva necesitó y utilizó los medios de comunicación para vivir, «necesitaba los elogios de la prensa para sentirse viva». Alardeó, escandalizó, provocó, pleiteó, encontrando siempre eco en la prensa. Así reinará siempre en el corazón de todos sus admiradores y de los que sintieron su drama íntimo que fueron conquistados por ella —tanto por sus defectos como por sus virtudes».

Finalmente una gran mujer de la escena y la televisión española, que muy lamentablemente se nos acaba de ir casi sin enterarnos, Pilar Miró, dejó su impresión de la diva por escrito ante la imposibilidad de estar presente en tan entrañable acto con motivo de la preparación de la retransmisión de la boda de la Infanta Dña. Cristina de Borbón. Pilar Miró glossó la figura de María recordando las palabras de Visconti cuando la dirigió en *La traviata* verdiana con una producción que revivía la historia de la propia madre del director italiano: «pagar un precio muy alto por haber amado».

No deja de sorprender que lo que se pretendió como una promoción, se convirtiera por mor de la propia personalidad artística y humana de María Callas, en un acto de inusitada emoción y cariño entrañable: ¿Viudos de Callas, como decía Nuria Espert? No; imposible. Callas no ha muerto ni morirá, como dijo Maruja Torres, mientras exista un aparato que reproduzca su voz o la memoria de una persona.

Francisco García-Rosado

Opinión

DAS GOLDENE ZEITALTER

No, si lo he pensado. Que tiene usted razón, dilecto lector. El mes pasado con latinajos y este con germanismos. ¡Gongorina empieza a parecer esta columna!, exclama usted con causa. Bueno, dos palabras, «dos palabras, ¿por qué no?», que dice Vidal Hermandó en *Luisa Fernanda*. Veamos: *Das goldene Zeitalter*, o sea, *La edad de oro*, es, empezando por la música, el título en alemán de un ballet de Shostakovich. ¿Y por qué en teutón o tudesco? Un momento, que ya llegamos. «Siglo de oro», que no edad, decimos nosotros, de Pirineos abajo, para hacer mención de los siglos XVI y XVII, etapa áurea de las letras españolas. O sea, citando —como hicéramos en el número anterior— al Diccionario de la R.A.E., símil de «tiempos floridos y felices». Pero, ¿a qué el «Zeitalter» y el «goldene»? Hombre, pues que de Munich vamos a hablar, todavía capital de Baviera, tampoco está tan fuera de tono el encabezamiento.

Ustedes ya saben, puede que hasta tengan discos —los edita RCA/BMG—, que Lorin Maazel es desde 1992 el director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, antes conjunto de Sir Colin Davis y aún antes de Rafael Kubelik. Ustedes seguramente saben que en este 1997 ha aterrizado en el Nationaltheater bávaro Zubin Mehta, que después de deshojar la margarita durante más de cinco años, ha terminado por aceptar, con efecto a partir de 1997-98, la dirección de la *Opera múniquesa*, temporalmente regida por Peter Schneider desde la partida de Wolfgang Sawallisch a latitudes americanas (gringardía nuestro Santiago Martín Bermúdez), pronúnciese Filadelfia, campaña 92-93. Pero puede que sean pocos los que sepan que, llamado por la Filarmónica de Munich en sucesión de Sergiu Celibidache —de cuyas «fotos» o edicio-



Lorin Maazel

RAFA MARTÍN

nes discográficas plurales se hablaba aquí hace un mes—, en Munich va a desembarcar un músico americano (precisamente), que desde 1973 ha dirigido el Metropolitan de Nueva York y que (más pistas) ha sido entrevistado dos veces por esta revista. Sí señor, de James Levine se trata (ya les decía en el número 118 que se lo contaría otro día, o sea, hoy).

Pues esto va a parecer Nueva York años 80, pero del revés. Allí Mehta dirigía la Filarmónica y Levine el *Met*, aquí lo *sinfónico se lo agencia Jimmy* y Zubin se pasa al mundo de la ópera. Y entre ellos Maazel, en la Bayerischer Rundfunk. Por cierto, dos judíos y un simpaticante (Mehta, titular vitalicio de la Filarmónica de Israel) en este Munich de la Alemania reunificada, que —bendito sea Dios— parece que nada tiene o poco que ver con el del «Putsch» hitleriano de 1923, esa larva del nazismo que Ingmar

Bergman relató magistralmente en una de sus películas más incomprendidas, *El buevo de la serpiente*.

¡Menuda ciudad la que puede contar con tres «Kapellmeister» como los citados! Berlín, con Abbado y Barenboim, puede empezar a sentir celos. «Edad de oro». «Goldene Zeitalter», acaso la segunda —al igual que hablamos de la «Segunda Escuela de Viena»—, porque la primera, insuperable, la protagonizaron, durante los 70 y primeros 80. Kubelik, Kempe/Celibidache y Sawallisch, que en la urbe del Isar coincidieron. ¿Y qué van a hacer las compañías de discos? RCA/BMG lo tiene claro, seguir trabajando con Maazel. Mehta ya ha dicho que de las óperas quiere soporte audiovisual, y parece que va a ser Warner (Teldec) quien se lleve el gato al agua. En cuanto a DG, que había empezado a despedirse de Levine, de momento no se sabe nada. Pero en cuanto lo sepamos, los primeros en enterarse son ustedes, palabra.

José Luis Pérez de Arteaga

P.S.: Las «Memorias» de Solti, o sea, *Solti por Solti* no tienen desperdicio. Sir Georg se debió plantear que, pasados los 80, le daba igual lo que ante sus recuerdos dijeran los «vivos» mentados en sus papeles. A Claudio Abbado lo pasa por el cedazo, a Karajan le perdona la vida musicalmente pero lo «putrefactivamente», con *Furtwängler* —como con Shostakovich en otro ámbito— reconoce haberse equivocado, y a su «padre-artístico» Toscanini termina por ponerlo en su sitio. De sus discos habla con cariño en ocasiones, y en otras se maldice por haberlos grabado. O sea, dice lo que piensa, de sí y de los demás, y —eso lo decimos nosotros— «el que se chunche, ajos coma».

CHAILLY EN LA SCALA

Pues parece que el maestro milanés le ha cogido gusto a eso de grabar en su propia ciudad, y con su famoso teatro de ópera. Acaba de ultimar una *Bobème* de Puccini con un reparto en el que figuran «ellos dos», o sea, Angela Gheorghiu (Mimi) y Roberto Alagna (Rodolfo), con Barbara Frittoli como Musetta. Previamente, ha llevado al disco *Il turco in Italia*, con Cecilia Bartoli en papel protagonista. Y ha conseguido reunir en una producción de dúos operísticos a la mentada Cecilia Bartoli y a Luciano Pavarotti, aunque no con la agrupación «scaligera», sino con un conjunto juvenil, la Orquesta Sinfónica «Giuseppe Verdi» de Milán. Que no decaiga, maestro.



Riccardo Chailly

RAFA MARTÍN

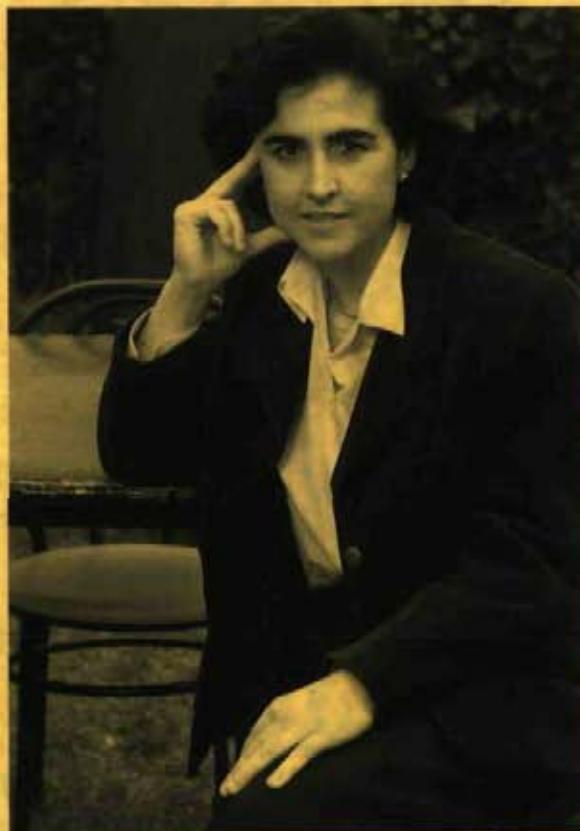
NAXOS Y EL REPERTORIO ESPAÑOL

Buenas noticias para la música española. Naxos, el más revolucionario de los sellos discográficos de los últimos años por su política de precios y por la audacia con la que apuesta por la música del siglo XX, ha emprendido ya una aventura española que puede ser sumamente útil para nuestra música. Ya está grabada una nueva suite *Iberia* de Albéniz, por ese excelente pianista que se llama Guillermo González, y ha empezado la grabación de las obras pianísticas de Enrique Granados por la no menos excelente Rosa Torres Pardo. Dos clásicos españoles que dispondrán de una difusión mundial a través del sello de una empresa que tiene su sede en Hong Kong.

Pero todavía hay más: el compromiso de Naxos es de hacer una extensa selección de obras de compositores españoles. Concretándonos en los siglos XIX y XX los nombres en cartera son los de Pedrell, Bretón, Monasterio, Chapí, Turina, Conrado del Campo —todos sus cuartetos de cuerda—, Sorozábal, Toldrá, Montsalvatge, Oscar Esplá, Ernesto y Rodolfo Halfter, Rodrigo, etc. Parece ser que el límite de edad que se pondrá a los compositores actuales será el de los setenta años. Es decir, que ya saben los compositores de menos de esa edad que tendrán que esperar un poco o un poquito, según los casos. Los primeros discos que saldrán al mercado son los de Albéniz y Granados citados

más arriba, que lo harán en enero de 1998. Luego vendrá lo demás, si todo va viento en popa. Dado que uno de los problemas de la música española es la carencia casi absoluta de sellos fonográficos propios, que puedan hacer una auténtica política de difusión de nuestro patrimonio, la noticia de la iniciativa de Naxos debe ser bienvenida. Cuántas veces no se han escuchado quejas, perfectamente fundamentadas, de que nuestra música sufre de una especie de complejo de inferioridad al no poder competir con la de otros países en un plano de igualdad y precisamente por no disponer de una infraestructura adecuada de producción y de distribución. Al menos ahora podremos escuchar muchas músicas españolas de las cuales muchos hablan pero que casi nadie conoce.

Javier Alfaya



Rosa Torres-Pardo

RAFA MARTÍN

Y ADEMÁS...

...María Bayo y Víctor Pablo (Pérez) repiten: tras la grabación de arias mozartianas con la Sinfónica de Galicia, acogidas internacionalmente con entusiasmo crítico, la soprano navarra y el maestro leonés vuelven a la carga, ahora con la otra orquesta del director, la Sinfónica de Tenerife, y con un repertorio nuevo: los *Cantos de Auvergne* de Marie-Joseph Canteloube de Malaret —que tal era el nombre íntegro del músico—, completados con una curiosidad del mismo autor, los *Cantos del País Vasco*. Casa de discos: vuelve a ser Audividis.

...De una María a otra, aunque la segunda no lleva acento en la «i»; o sea, de María Bayo a María João Pires, la eximia pianista portuguesa, que en octubre trajo en vilo al Ciclo de Grandes Intérpretes que organiza esta publicación. Como siempre para DG, Pires acaba de grabar tres nuevos CD: un doble álbum consagrado a Schubert y el *Concierto para piano en la menor*

de Schumann con la Orquesta de Cámara de Europa y dirección de Claudio Abbado, que, tercer acercamiento, ya había grabado previamente la obra con Brendel (1979, Sinfónica de Londres, para Philips) y con Pollini (1989, Filarmónica de Berlín, para DG), y que así rompe su «costumbre» de dirigir la obra para el disco cada 10 años (Por cierto, en Madrid ha hecho esta página con Murray Perahia y sus Filarmónicos berlineses).

...De Pollini acabamos de hablar: también para el «sello amarillo», el músico milanés acaba de registrar las *Baladas* de Chopin —en DG ya hay una interpretación antológica de Krystian Zimerman— y el primer libro de los *Preludios* de Debussy —otro tema patrimonial de Zimerman, compartido con Benedetti-Michelangeli en este caso—.

...Michel Nyman deja Decca y se marcha a otro sello inglés, EMI, en donde debuta con un CD en el que di-

rige a portentosos solistas su música concertante: su *Concierto para trombón* con Christian Lindbergh, el *Concierto para clave* con Elisabeth Chojnacka, y su *Doble Concierto para violonchelo y saxofón* (!) con Julian Lloyd-Webber y John Harle.

...Lo de Kent Nagano es insólito, porque ya está grabando otra ópera «rara» a la vuelta de la esquina, y en este caso se trata de una de las obras maestras de esta centuria, el *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni, en la que habrá de ser segunda producción completa para el disco de la partitura —la anterior estuvo firmada por Ferdinand Leitner para DG, con Fischer-Dieskau en el papel protagonista—, y primera en la que la pieza se escuchará en la revisión y edición, final incluido, del máximo especialista actual en el autor italo-alemán, Anthony Beaumont. La grabación durante este mes de noviembre, en la ópera de Lyon, y para Virgin.

TODO BEETHOVEN

Como les anunciamos en el número anterior, aquí tenemos ya la *Edición Beethoven* de Deutsche Grammophon, la publicación más exhaustiva de las hechas hasta la fecha con las obras del maestro de Bonn. En ella se pueden encontrar todas las composiciones salidas de la pluma del músico conocidas hasta la fecha, así como arreglos diversos y transcripciones. No todas son de la misma calidad artística, por supuesto, y quien adquiera la colección tiene que tener en cuenta que no va a encontrar en ella tesoros escondidos parecidos al *Cuarteto Op. 131* o a la *Misa Solemnis*, es decir, las obras de circunstancias, poco conocidas o inéditas de Beethoven tienen un interés relativo, aunque la publicación en su conjunto suponga una oportunidad inmejorable para comprobar la increíble capacidad evolutiva del compositor y su importancia incuestionable en el moderno desarrollo musical. Desde luego, es un considerable esfuerzo editorial que se traduce en una aportación cultural de entidad; las interpretaciones en general, como veremos seguidamente, van de lo extraordinario a lo notable y, si bien hay alguna elección discutible, todo entra en el sobresaliente nivel a que nos tiene acostumbrados el sello amarillo. La presentación; los documentados textos en cinco idiomas (español incluido), los magníficos reprocesados y el precio medio de salida al mercado, hacen de la edición una de las principales atracciones del año discográfico.

1. Sinfonías (5 CDs, 433701-2). Se trata del primer ciclo grabado por Herbert von Karajan al frente de la Filarmónica de Berlín en 1961-1962; elección acertada, por tanto, ya que es uno de los principales testimonios beethovenianos del director austriaco, muy alejado de los dos ultrarrefinados, esplendorosos y agobiantes ciclos posteriores hechos para la misma firma. Aquí nos encontramos con versiones impecablemente pulidas, de fanática precisión, estructura perfectamente equilibrada y una suntuosa, brillante y espectacular respuesta orquestal. Hay espontaneidad dentro del férreo control, y el producto final suma a partes iguales evidentes alardes técnicos e interpretativos. Quizá se le pueda reprochar a algunas páginas algo de precipitación (*Pastoral*, *Octava*) y cierta aridez (el difícil primer movimiento de la *Novena* o la *Heroica* en su totalidad), pero el resultado final es uno de los principales ciclos Beethoven a tener en cuenta después de los de Furtwängler (EMI), Walter (Sony), Klemperer (EMI) y Szell (Sony). El nuevo reprocesado permite apreciar mayor diferenciación tímbrica y más claridad orquestal.

2. Conciertos (5 CD 453707-2). Como en el caso anterior, son reediciones que de todas formas se pueden considerar como

novedad, pues eran versiones descatalogadas hace tiempo (es nueva la publicación del *Romance cantabile para piano, flauta, fagot, dos oboes y cuerdas*, Hess 13, interpretado por Myung-Whun Chung al piano y dirigiendo a la Philharmonia). Pollini toca espléndidamente las obras para piano y orquesta: mecanismo impecable, de ejemplares variedad, coherencia, matización y pureza de sonido; en algunos casos se observa cierta heterodoxia con los *tempi* (últimos movimientos de los dos primeros conciertos), quizá producto de las versiones en conciertos públicos; pero, en conjunto, suponen magníficas aproximaciones pianísticas, aceptablemente acompañadas por Jochum y Böhm, aunque éste, como siempre, peca de retórico, doctoral y con pocos resortes expresivos. En nuestra opinión, Gilels/Szell o Barenboim/Klemperer, ambos EMI, son preferibles a estas notables lecturas. Mutter y Karajan ofrecen un elegantísimo y algo afectado *Concierto de violín*, sin la elocuencia y efusividad de otras versiones modernas más conseguidas, como la reciente de Accardo/Giulini (Sony). Encontramos nuevamente a Karajan dirigiendo su versión suntuosa, refinada y elegante del *Triple Concierto*, con Zeltser, Mutter y Ma, tres magníficos instrumentistas (sobre todo los dos de cuerda) que de todas formas no igualan la legendaria interpretación de Richter, Ois-



Herbert von Karajan

LAUTERWASSER

trakh y Rostropovich con el mismo director para EMI. Curiosa la transcripción para piano (hecha por el propio Beethoven) de su *Concierto de violín*, interpretada convenientemente por Barenboim en misiones de solista y director al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa. El resto del álbum, aparte de las dos *Romanzas* con Gil Shaham, lo componen obras concertantes reconstruidas o completadas por las más di-

versas plumas (Czerny, Willy Hess o Wilfried Fischer) y en las que hay que destacar el *Rondó WoO 6* que Richter y Sanderling recrean admirablemente.

3. Música orquestal. Música para la escena (5 CD 453713-2). Hay algunas reediciones como la versión de la Orquesta de Cámara Orfeo del ballet *Las criaturas de Prometeo*, la música para el *Egmont* de Goethe por Abbado, o las innumerables *Danzas alemanas*, *Contradanzas* y *Minuetos* que Beethoven escribió con profusión a lo largo de su existencia. De todas ellas se ha hablado ya largo y tendido desde estas mismas páginas recordémoslas brevemente: la interpretación del ballet *Op. 43* por la Orquesta de Cámara Orfeo está impecablemente expuesta, aunque es algo impersonal e inferior en nuestra opinión a la incisiva y más variada de Hamoncourt (Teldec); la lectura poco vibrante y distanciada del *Egmont* por Abbado, Ganz, Studer y la Filarmónica de Berlín, está por detrás del puntilloso, expectante y animado Szell (Decca); y las algo planas y poco variadas series de danzas son traducidas por Marriener y su Academia en un caso, y Maazel y la Filarmónica de Berlín en otro, sin especiales muestras de convicción. Después encontramos novedades en el catálogo, como las músicas completas para *Las ruinas de Atenas* (Klee), *La inauguración del teatro*

(o *Consagración de la casa*) y *Leonore Probaska* (Abbado); la primera no tiene el encanto y atractivo de la antigua versión de Beecham (EMI), y las otras, músicas de circunstancias algo tópicas pero que se escuchan con agrado, tienen en Abbado al intérprete enérgico, teatral y contrastado que las sirve con rigor aunque sin excesivo entusiasmo; de los solistas, excelente Bryn Terfel, no así la relamida y cursilona Sylvia McNair. También es nueva en el mundo discográfico la música para el *Rey Esteban*, que aquí se nos presenta completa en sus nueve números, con el incombustible Fischer-Dieskau como recitador (entre otros varios) y en una viva y juvenil interpretación de los Coros y Orquesta de Santa Cecilia dirigidos con calidad y solvencia por Myung-Whun Chung. El resto, son obras de circunstancias que nos acercan al Beethoven más convencional (el intermedio orquestal para *Tapeja*, *WoO 2B*; la cantata *Germania*, de 1814; la *Marcha triunfal*, de 1813; o dos arias de 1795, interpretadas por Rothenberger y Gedda). A destacar, no obstante, la curiosa escena dramática

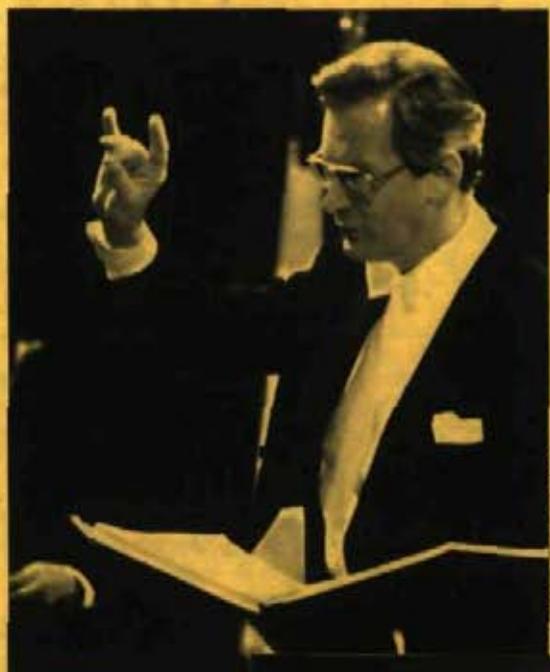
El fuego de Vesta, que formaba parte de un proyecto operístico que nunca llegó a materializarse; esta escena, parte de cuyo material utilizaría después en *Fidelio*, cuenta con un competente equipo de solistas, más la Sinfónica de la BBC dirigida por Andrew Davis.

4. Ópera: Leonora, Fidelio (4 CD 453719-2). Otra idea excelente la de incluir *Leono-*

ra y *Fidelio* en el mismo álbum dedicado a la ópera beethoveniana. La primera de ellas (compuesta en 1805), está interpretada en este álbum por John Eliot Gardiner al frente del Coro Monteverdi y la Orquesta Revolucionaria y Romántica, más los solistas Martínpelto, Begley, Best, Hawlata, Oelze y Schade; la versión ya fue comentada ampliamente en el pasado número de SCHERZO, por lo que no vamos a volver otra vez sobre lo mismo. Como bien dice Gardiner, ambas obras son producto de pensamientos, estados de ánimo y épocas diferentes, y en nuestra opinión las dos merecen conocimiento detallado, aunque nos inclinemos más a favor de *Fidelio*. En el libreto hay dos trabajos (magnífico el de David Cairns) que informan ampliamente al oyente sobre las dos versiones. En cuanto a la interpretación, DG ha elegido para *Fidelio* con buen criterio la de Leonard Bernstein y la Filarmónica de Viena; la dirección está caracterizada por ataques bruscos y violentos, enormes contrastes dinámicos y agógicos, con momentos que parecen provenir más del capricho arbitrario del director que de la necesidad del drama, aunque en conjunto, haya unidad, variedad y convicción. La orquesta es un prodigio, de impresionante colorido de luces y sombras, y los solistas basculan entre la temerosa y humana Leonora de Gundula Janowitz, el delirante y forzadísimo Florestán de René Kollo, la madura, cálida y densa Marzellina de Lucia Popp, el fresco y desenvuelto Jacquino de Adolf Dallapozza, el amenazante y agitado Pizarro de Manfred Jungwirth, o la nobleza y lirismo del Don Fernando de Fischer-Dieskau. No es, desde luego, el único *Fidelio* (una ópera de la que existen más de cuarenta grabaciones distintas), pero soporta bien el paso del tiempo y cuadra perfectamente en el contenido general de esta Edición.

5 y 6. Sonatas para piano (8 CD 453724-2). **Diversas obras para piano** (8 CD 453733-2). Para el volumen de *Sonatas* se ha elegido, también con buen criterio, el clásico integral protagonizado por Wilhelm Kempff y grabado durante los años 1964-1965. Es un álbum del que hemos hablado repetidamente desde estas páginas, pues ha sido reeditado cuando fue trasvasado a CD por primera vez, y algunas *Sonatas* también han aparecido en discos sueltos. Muchos consideran esta colección como la más acertada de las llevadas al disco, la más en sintonía con el mundo de Beethoven, del que Kempff sabe desentrañar la línea expresiva general de las diversas obras con resultados sobresalientes (otros, por ejemplo el prestigioso crítico Piero Rattalino, no lo tienen entre lo más estimable que se ha hecho en estas obras). Para los que se hagan con él hay que apuntar que el pianista alemán no era un prodigio de escrupulosidad con los textos y en muchas ocasiones (reconocido por él mismo) resultaba caprichoso en extremo; su mecanicismo tampoco era infalible, ni fue un cre-

ador de timbres excepcional. Sin embargo, su comprensión del lenguaje beethoveniano era absoluta, su línea de canto, su juego de reguladores y su matización fueron legendarios en la traducción de estas obras, y si bien hay otros ciclos de calidad



John Eliot Gardiner

más uniforme (Arrau en Philips, sobre todo; también el incompleto de Gilels en DG, e incluso el primero de Barenboim en EMI), éste es ya todo un clásico en la historia de la interpretación pianística beethoveniana.

En cuanto al muy interesante volumen 6, dedicado a las numerosísimas composiciones para piano que Beethoven compuso además de las *Sonatas*, encontramos un buen plantel de conocidos y excelentes artistas de la casa de los que ya hemos dado cuenta en varios estudios y reseñas desde estas mismas páginas (Gilels, Kempff, Barenboim, Ugorski o Mustonen) y que comentamos brevemente más adelante. Giñéndonos a las novedades del álbum, hay que hablar del joven turinés de 17 años Gianluca Cascioli, que interpreta varias colecciones de *Variaciones, Rondós, Ländler, Fantasías, Valses, Minuetos* y *Danzas alemanas*, parte de estas obras ya fueron reseñadas no hace mucho en la revista y, efectivamente, hay que hacer notar que (al menos en Beethoven) le falta reposo, su dinámica es muy estrecha y su variedad prácticamente inexistente; a juicio del firmante, esta concepción espartana y ultraobjetiva no es todo lo adecuada para en-

frentarse a estas miniaturas; pensamos que al italiano todavía le queda mucho camino que recorrer aunque, por supuesto, posea unas envidiables cualidades de base. Más interesantes son las aproximaciones de Mikhail Pletnev, mejor como pianista que como director, que traduce *Bagatelas, Variaciones* y piezas cortas con seguridad y rigor; le falta en las primeras el ensueño y poesía de Ugorski (éste caprichoso y muy peculiar, pero de enorme atractivo en su traducción de las *Op. 126*) y en las series de *Variaciones* también se le podría pedir un punto más de elocuencia, diversidad y depuración; pero, en conjunto, suponen una buena muestra del quehacer pianístico de este notable músico (estas obras tocadas por Pletnev saldrán en un álbum de 2 CD a precio normal el próximo mes de diciembre). El resto ya es conocido, aunque haya necesariamente que refrescar la memoria de nuestros lectores con las portentosas *Variaciones Heroica* de Gilels, las visionarias *Diabelli* de Barenboim, diversas colecciones de *Variaciones* por Mustonen (publicadas anteriormente en Decca) o la serie de música para piano a cuatro manos que Demus y Shetler traducen con indudable pureza de estilo e inteligencia expresiva. El álbum se completa con las únicas cuatro muestras que Beethoven escribió para el órgano, interpretadas aquí por Simon Preston exclusivamente para esta edición.

7 y 8. Obras para violín y piano (4 CD 453743-2). **Obras para cello y piano** (2 CD 453748-2). Ambos

álbumes son reediciones y tienen a Martha Argerich de excepcional acompañante en los dos. En el primer caso la multinacional alemana ha desestimado la célebre integral de Menuhin/Kempff y ha optado por Gidon Kremer con la citada pianista argentina, un ciclo grabado durante la década de los ochenta y del que también nos hemos hecho eco desde nuestras páginas amarillas. Recordémoslo apuntando alguna de sus características más relevantes: excelente elaboración, brillantez, concisión, agilidad, equilibrio entre ambos instrumentos, variedad expresiva y contraste. A veces, se les podría pedir mayor interiorización o un toque más contemplativo (recordemos a Grumiaux/Haskil o a los citados Menuhin/Kempff, que aquí hacen acto de presencia con las *Variaciones WoO 40*), pero en conjunto es un ciclo de importancia indudable entre las modernas aproximaciones a estas obras; el álbum se completa con otra grabación inédita, las *6 Danzas alemanas, WoO 42* que el joven David Garret y Bruno Canino recrean tam-



PATRICK ROBERT / SYGMA

bién admirablemente. El álbum de la música para chelo y piano, sin embargo, no logra la calidad de conjunto del anterior, y aparte de determinados aciertos parciales, que por supuesto los tiene, hay cierta monotonía discursiva, el balance no es el ideal y no está a la altura del nivel interpretativo comentado hasta ahora; la propia Deutsche Grammophon tiene en sus archivos versiones mejores, si bien de otros tiempos: recordemos las dos integrales de Pierre Fournier, una con Kempff y otra con Gulda; y apuntemos también que hay excelentes lecturas de estas obras en otras casas: Rostropovich/Richter en Philips, du Pré/Barenboim en EMI, o las históricas de Casals/Serkin en Sony, que merecen más atención que las que ahora se comentan. En suma, un leve lunar —el primero, después veremos que hay por lo menos otro más— en una edición admirable.

9 y 10. Tríos para piano, violín y chelo (5 CD 453751-2). *Tríos para cuerdas* (2 CD 453748-2). Para el primer álbum DG ha elegido a todo un clásico de su fondo de catálogo, la versión de Kempff-Szeryng-Fournier de las obras más importantes compuestas en la modalidad de piano, violín y violonchelo; otras de menor entidad destinadas a esta misma combinación instrumental, están interpretadas por el Beaux Arts (*Allegretto*, Hess 48 y *Trío*, Op. 38); finalmente, el trío compuesto por Eckart Besch, Thomas Brandis y Wolfgang Boettcher interpretan la versión arreglada por el propio Beethoven para piano, violín y chelo de su *Sinfonía n.º 2*. Kempff y sus dos formidables acompañantes hicieron unas lecturas contrastadas, dramáticas, estimulantes, unitarias y brillantes, destacando sobre todo en las obras más elaboradas, esto es, en los dos *Tríos*, Op. 70 y en el célebre del *Archiduque*. No obstante, y a pesar de sus excelencias interpretativas, el grupo formado por Barenboim-Zukerman-du Pré en EMI logró todavía ir más lejos que el que aquí se comenta, y sus versiones, de milagrosas expresividad y compenetración, son una de las joyas indiscutibles de la historia del disco. En suma y aun a costa de la versión citada, Kempff-Szeryng-Fournier forman un modelo interpretativo y cuadran a la perfección con el sobresaliente nivel de toda esta edición. Buenos complementos de los otros tríos ya citados. En cuanto al álbum de los *Tríos para cuerdas* está interpretado por Mutter, Giuranna y Rostropovich y tiene un interés menor, ya que las cinco obras compuestas en esta modalidad las hizo Beethoven durante sus juveniles primeros años de Viena y no tienen, por ejemplo, ni el contenido ni la entidad de sus primeros *Cuartetos*, Op. 18, aunque sean partituras poseedoras de relieve y atractivo. La compenetración

interpretativa de los tres instrumentistas citados no es la ideal, y tanto en ese sentido como en el expresivo, es preferible el álbum de EMI soberbiamente interpretado por Perlman, Zukerman y Harrell.

11, 12 y 13. Cuartetos de cuerdas (*Primeros cuartetos* 3 CD 453760-2. *Cuartetos de la época media* 2 CD 453764-2. *Los últimos cuartetos* 3 CD 453768-2). Como se ve, Deutsche Grammophon ha optado por tres cuartetos diferentes para cada uno de los tres períodos compositivos; el Amadeus para los primeros, el Emerson para los de la época media y el LaSalle para los últimos, publicándolos en tres volúmenes diferentes. En el primero, junto a los Op. 18, se añaden también las siguientes grabaciones inéditas: el *Cuarteto*, Hess 32, que es la primera versión del Op. 18, n.º 1, el *Minueto*, Hess 33 y la *Fuga Solomon*, Hess 36, las tres interpretadas con sorprendente brillo y virtuosismo por el Cuarteto Hagen, grupo ideal para estas composiciones juveniles. Independiente de que se pueda preferir un solo cuarteto para interpretar la serie completa (el Amadeus, por ejemplo, es una buena muestra que no hubiese desentonado en el conjunto general, como el caso de las *Sonatas* por Kempff), la idea de tres cuartetos distintos no es en absoluto descabellada, teniendo en cuenta sobre todo que tanto las versiones de los Op. 18 por el Amadeus como las de los últimos por el LaSalle, suponen cimas interpretativas en la historia cuartetística en disco. Siempre se ha dicho que el apasionado y vibrante violín de Norbert Brainin desequilibraba las versiones del Amadeus; otra manifestación nada meditada y, por su-

cuatro instrumentistas de técnica pasmosa, interpreta los *Cuartetos*, Op. 59, 74 y 95 no de forma totalmente convincente: sus *tempi* rapidísimos, su virtuosismo brillante y epidérmico, su limpieza de ataques y su claridad de líneas no son virtudes suficientes para desbancar a otros grupos (Italiano en Philips, Húngaro y Alban Berg II en EMI, Tokio en RCA, incluso el propio Amadeus en DG) más afortunados en el aspecto conceptual y expresivo, y por tanto preferibles a éstos. El Cuarteto LaSalle, finalmente, interpreta los últimos en versiones desnudas, aristadas, intensas, exactas, incisivas, proporcionadas y de brillo espectacular; en raras ocasiones se podrá escuchar un mensaje tan desolador como el que los músicos norteamericanos exponen en el comienzo del Op. 131, o una claridad polifónica tan evidente en la *Gran fuga* o, en fin, una variedad tímbrica tan espectacular en el Op. 132. Un álbum extraordinario, en suma, una de las cimas de esta edición. En los tres álbumes, sensacional toma de sonido (Emerson) y magníficos reprocesados.

14 y 15. Música de cámara (6 CD 453722-2). *Obras para instrumentos de viento* (2 CD 453779-2). Un variadísimo panorama el del volumen dedicado a la música de cámara; en él encontramos obras prácticamente ausentes de los catálogos discográficos, como veremos enseguida. Son grabaciones inéditas una serie de *Preludios*, *Minuetos*, *Ländler*, *Duetos* y *Variaciones* para diversas combinaciones instrumentales, interpretadas con evidente competencia y estilo por el Cuarteto Hagen, Alois Posch, Patrick Gallois, Jean-Pierre Rampal y Cécile Licad. El resto son reediciones que hay que considerar como novedades, pues la práctica totalidad estaban descatalogadas; así, los *Cuartetos con piano*, WoO 36 que Eschenbach y miembros del Amadeus recrean con fluidez y convicción, si bien tengamos que recordar que las obras en sí no tienen que ver ni siquiera con las obras elaboradas del primer período; estos *Cuartetos*, compuestos en Bonn en 1785, es decir, cuando Beethoven tenía 15 años, son los manuscritos más antiguos que se han conservado del compositor y no dejan de ser ensayos más o menos afortunados de música de cámara en los que el piano adquiere ya una parte relevante. Lo mismo ocurre con el *Trio* WoO 37, escrito para la extraña combinación de piano, flauta y fagot, y que Barenboim, Debost y Sennedat interpretan contrastadamente y con expresiva vitalidad; igual cabe predicar de la *Sonata*, Op. 17 para piano y trompa, nuevamente por Barenboim y Myron Bloom, o las *Piezas*, WoO 43 y 44, escritas para mandolina y piano. El resto son obras suficientemente



Wilhelm Kempff

puesto, poco afortunada. Las versiones de los Op. 18, nerviosas, extravertidas, virtuosas, sin perder nunca de vista el contenido expresivo, tienen una sonoridad espléndida, equilibrada y de magnífico relieve, servida por una buena toma de sonido favorecida por el nuevo reprocesado; quizá les falte esa recreación tan apolínea, tan mozartiana del Cuarteto Italiano (Philips), pero no desmerecen en nada de cualquiera de las versiones que ustedes quieran imaginar. El Emerson, aunque formado por

conocidas aunque no demasiado divulgadas en el mundo discográfico; hagamos mención al célebre *Quinteto, Op. 16* para piano y vientos, notablemente traducido por James Levine, aquí como pianista, junto a varios miembros del Ensemble Wien-Berlin; o el *Trío Op. 11* para piano, clarinete y violonchelo, recreado en otro registro clásico de DG debido a Kempff-Leister-Fournier; o, en fin, el conocido *Septeto, Op. 20*, espléndidamente expuesto por varios miembros del Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena. El que se haga con este álbum comprobará que las obras beethovenianas incluidas en él no poseen ni los recursos ni la maestría de cualquiera de sus *Cuartetos* de cuerdas o *Sonatas* para diversos instrumentos; tampoco creemos, en contra de lo que dice el estudio del libreto, que el oyente pueda hacer asombrosos descubrimientos en este Beethoven tan desconocido. A nuestro parecer, son obras que tienen el interés de pertenecer a una etapa de búsqueda personal (la mayoría de ellas son de sus primeros años) y que pueden ayudar a comprobar la evolución tan asombrosa que experimentó el compositor. En cuanto al álbum de obras para instrumentos de viento, sucede otro tanto; es una parcela minoritaria y de interés relativo en el conjunto de su obra (no tiene nada que ver, por ejemplo, con las soberbias producciones mozartianas en este campo). No obstante, magníficas interpretaciones debidas a miembros de la Filarmónica de Berlín, el Netherlands Wind Ensemble, Heinz Holliger y otros prestigiosos instrumentistas. Recomendable, sobre todo, para profesionales de estos instrumentos.

16 y 17. Lieder para una sola voz con acompañamiento de piano (3 CD 453782-2). **Arreglos de canciones folklóricas** (7 CD 453786-2). El omnipresente Fischer-Dieskau protagoniza buena parte del volumen 16; de los otros notables cantantes que aparecen en el álbum hay que destacar, sobre todo, a ese inteligente y sensible artista llamado Peter Schreier, cuyo timbre no es el colmo de la belleza pero que, como contrapartida, canta con encomiables profundidad expresiva y conocimiento del estilo. Dieskau grabó para la DG en la década de los sesenta buena parte de los *Lieder* beethovenianos que aparecen aquí, y como había hecho diez años antes para la EMI de Walter Legge, el berlinés hace gala de madurez expresiva, combinación impresionante entre voz, discurso y fraseo musical, síntesis perfecta entre sentimiento e intelecto, dicción magistral y voz fresca, viril, extensa y bien proyectada. En ocasiones nos hemos quejado de la excesiva presencia del barítono berlinés en los estudios de grabación; sin embargo, cuando canta como aquí cualquier reproche es perfectamente inútil y hay que rendirse ante el magisterio de estas verdaderas clases magistrales de *Lieder*, buen acompañamiento de Jörg Demus. Naturalmente, el mundo del lied beethoveniano no se aca-

ba con los dos cantantes citados, ni con los otros que aparecen en el álbum (Adele Stolte, Günther Leib, etc.), ya que, como es sabido hay infinidad de excelentes re-



El Cuarteto Emerson

presentantes de esta parcela beethoveniana (Hotter, Anders, Wunderlich, Schlusnus, Dermota y un largo etcétera); pero, de cualquier forma, es una muestra excelente de todas las canciones para una sola voz compuestas por Beethoven. Por lo que respecta al álbum 17, todo él son grabaciones inéditas; los arreglos de canciones folklóricas se encuentran entre las obras menos familiares y valoradas de su extensa obra, a pesar de que su número es mucho mayor que el de cualquier otro tipo de composición, como bien hace constar Barry Cooper en su excelente estudio del libreto, y, efectivamente, las razones de su olvido y menoscabo no resisten un examen riguroso. En el citado artículo se informa ampliamente sobre las fuentes de las melodías, el orden y forma de los arreglos, los preludios instrumentales, los textos poéticos, el papel de la armonía y la función del recopilador George Thompson, de Edimburgo, que en vez de recurrir a los compositores locales para que realizaran las habituales armonizaciones, acudió a algunos de los maestros más destacados: Pleyel, Kozeluch, Haydn y Beethoven. Como se ve, una buena información sobre estas colecciones de canciones escocesas, irlandesas, galesas e inglesas, además de otras varias (148 en total) que se pueden encontrar por primera vez en CD (y en cualquier soporte) en este álbum. Las canciones pueden ser para cualquiera de las cuerdas habituales (soprano, mezzo, tenor, barítono y bajo) o para un conjunto de ellas, en todos los casos con acompañamiento de piano, uno o dos violines y chelo, y su expresividad, su riqueza de texturas, la inventiva motivica y la origina-

lidad de sus armonías las hacen un conjunto de indudable atractivo en el catálogo beethoveniano. Las interpretaciones son idiomáticas, cálidas, variadas, con transparente lirismo, perfectas de entonación, ligeras y flexibles, y todos los cantantes intervinientes bordan sus respectivos cometidos (Felicity Lott, Ann Murray, Sarah Walker, Thomas Allen y otros muchos). La competencia discográfica es nula en CD, y algunas canciones que Janet Baker y otros tenían grabadas en EMI todavía no han sido trasvasadas a compacto. Ni que decir tiene que la audición se debe hacer poco a poco, diez o quince canciones como mucho cada vez, ya que si no se corre el riesgo de caer en la monotonía. Aparte del estudio citado de Cooper en cinco idiomas, el libreto contiene todos los textos de las canciones con traducción alemana.

18 y 19. Obras vocales profanas (2 CD 453794-2). **Grandes obras corales** (5 CD 453798-2). El primer álbum contiene obras para solistas, coros y orquesta, canciones polifónicas y cánones, siendo novedad las grabaciones siguientes: Coro para *Los príncipes aliados, WoO 95* (obra de circunstancias compuesta por Beethoven con ocasión del Congreso de Viena), interpretada por los Coros y Orquesta de la BBC dirigidos por Andrew Davis; diversos conjuntos vocales para voces a cappella, y varios *Cánones*, todos recreados espléndidamente por los Solistas de Berlín. El resto son reediciones que, como en casos anteriores, eran de difícil localización: *Canto elegíaco, Canto de ofrenda y Canto de fraternidad* (los tres por Tilson Thomas, los Cantores Ambrosianos y la Sinfónica de Londres), y otras más conocidas (*Ab! pérfido, Op. 65*, por Studer y Abbado) que también estaban descatalogadas. Los cánones para voces a cappella, como bien nos recuerda Armin Raab en el libreto, proceden del aprendizaje con Salieri; los textos italianos son de Metastasio y los alemanes no los pensó Beethoven para su publicación (los escribía en cartas, álbumes de recuerdos o como regalos de despedida, felicitaciones musicales de año nuevo y para las más variadas circunstancias) siendo expresión de burla amable y en ocasiones áspera para con amigos y músicos. Las interpretaciones, especialmente las de las obras a cappella, son espléndidas y no tienen competencia reseñable en la discografía actual; los Berliner Solisten poseen técnica de alto nivel, insuperable empaste, cuidada afinación y expresión convincente, un verdadero placer escuchar a este grupo de voces. En cuanto al álbum de las grandes obras corales, son novedad las dos *Cantatas, WoO 87 y 88*, interpretadas por los conjuntos de la Deutsche Oper de Berlín dirigidos con oficio y competencia, pero escasa inspiración, por Christian Thielemann (añadamos en su descargo que tanto la *Cantata fúnebre para la muerte del emperador José II, WoO 87*, como la *Cantata a la exaltación de Leopoldo II a la dignidad imperial, WoO 88* son obras de juventud,

compuestas por Beethoven a los 20 años, y que, la verdad, no dan mucho de sí). También es inédita la cantata *El momento glorioso*, Op. 136, denominada frecuentemente *Cantata del Congreso*, considerada como música política o música de propaganda; hay que estar de acuerdo con los críticos que ven en ella «el punto más bajo de la carrera artística de Beethoven» (en el libreto se ofrecen otras consideraciones que pueden llevar a un juicio diferente). La interpretación de Chung y las huérfanas de Santa Cecilia es vital y brillante, y como en el caso de la música incidental para *El rey Esteban* (ver volumen 3), el juvenil entusiasmo y la convicción puesta en el empeño pueden ser para el oyente una buena ocasión para conocer esta discutible cantata. Después de estas tres obras, todo lo demás es conocido: la *Fantasia coral* tiene en Kissin y Abbado a dos magníficos artifices; la *Misa en do* está excelentemente recreada por Gardiner y sus habituales conjuntos corales y orquestales; la *Missa Solemnis* no es, por el contrario, de lo más aceptable del catálogo de DG: Levine no está en su medio y cualquiera de las versiones del sello amarillo (Bernstein, Karajan I, incluso Karl Böhm) hubieran hecho mejor papel en esta edición; otra inexplicable elección. Notable lectura de *Cristo en el Monte de los olivos* por Bernhard Klee.

20. Grabaciones históricas (6 CD 453804-2). Una hermosa coxla para cerrar brillantemente esta *Edición Beethoven* y para celebrar también cien años de grabaciones beethovenianas de la Deutsche Grammophon. Exceptuada la tremenda obertura *Coriolano* por Furtwängler (1943), ninguna otra grabación de este álbum estaba disponible en CD y como bien apunta Alan Newcombe en el libreto serán pocos los que pongan en duda que este volumen contiene grabaciones trascendentales de algunas de las obras más importantes de Beethoven. Vayamos a comentarlas brevemente: el primer disco comienza con una *Heroica* grabada por Carl Schuricht al frente de la Filarmónica de Berlín en 1941, versión seria y contenida, de grave exposición y, al tiempo, transparente lirismo y densidad; efectivamente, como indica Richard Osborne en el libreto, la *Marcha fúnebre* es especialmente apasionante, aunque, a juicio del autor de esta reseña, Schuricht logró una mejor lectura años después en su grabación para EMI con la Orquesta del Conservatorio de París, una versión de control perfecto y rítmica incisiva y acuciante que la hicieron uno de los registros más interesantes de esta archigrabada sinfonía. La *Quinta* por Nikisch y la Filarmónica de Berlín (1913) tiene el inconveniente de las graves limitaciones técnicas que tenían las grabaciones orquestales en aquellos años, y el resultado suena, efectivamente, como una banda de metal a la que se han añadido inexplicablemente las ma-

deras y unos pocos violines (la cuerda grave no se podía grabar y estas voces habían de reasignarse a trombones y tubas). Las dos versiones de Fricisay (*Concierto n.º 3*, con Annie Fischer -1957-, y *Sinfonía n.º 7*, también con la Filarmónica de Berlín



Dietrich Fischer-Dieskau

NEUMEISTER

-1960-) suponen dos cumbres interpretativas; el binomio Fischer-Fricisay echa chispas (los que adquieran la edición entera tendrán oportunidad de comparar esta versión con la del mortecino Böhm -volumen 2-) y su recreación, excepcionalmente unitaria y vital puede figurar al lado de cualquiera de las versiones más conseguidas de esta obra; la *Séptima* está destripada con bisturi: cada arcada de los violines, cada respiración de los instrumentos de viento, cada matiz dinámico, todo es diseccionado en esta lectura intensa, emotiva, clarísima, vehementemente y animada. La obertura de *Leonora II* y la *Novena* por Fritz Busch -ambas de 1950- hacen un poco de justicia a este extraordinario músico cuya paupérrima discografía está actualmente en manos piratas. Las dos obras están interpretadas por la Orquesta de la Radio de Dinamarca y son representativas de la gran tradición interpretativa germana, muy exaltadas («incendiarias» dice el libreto), con claridad general de planteamientos, firmeza rítmica y vibración evidente, con sutileza, contraste, fuego y variedad (la precipitadísima coda de la *Leonora II* está a punto de que la orquesta naufrague). Encontramos a Wilhelm Kempff interpretando un buen *Emperador* con la Filarmónica de Berlín dirigida por Peter Raabe (un director al que Richard Osborne ni siquiera nombra en su artículo y el único del que no existe fotografía en el libreto. El porqué, seguramente, hay que

buscarlo en las simpatías de Raabe por los nacionalsocialistas. De cualquier forma, tampoco era nada del otro jueves como artista. Estudiante de Liszt y, a la vez, ferviente racista y oportunista empedernido, aprovechó sus amistades en el partido y la huida de Alemania de numerosos músicos para llegar a puestos que jamás hubiera conseguido en condiciones normales). Después hallamos una imponente, sobrecogedora y trágica obertura de *Coriolano*, ya citada arriba, debida a Furtwängler, quien dirige también otro visionario *Egmont* en un registro de 1933. Klemperer da vida a una *Leonora III* con la Orquesta de la Ópera Estatal de Berlín (1927), objetiva y ortodoxa, aunque no sea realmente representativa de los modos del gran director. Sviatoslav Richter, poderoso, lírico, dramático y variado, como siempre, toca el *Concierto para piano n.º 20* de Mozart, incluido aquí por poseer las dos cadencias compuestas por Beethoven (*WoO 58, 1 y 2*); le acompaña aceptablemente Wislocki y la Filarmónica de Varsovia en una grabación de 1959. Encontramos también tres incisiones más de Wilhelm Kempff, aparte de su ya citado *Emperador*: una tocando el *Rondó a capriccio*, Op. 129 en 1937; otra acompañando a Kulenkampff en la *Sonata a Kreutzer* (1935), vigorosa y romántica, lo mismo que su versión luminosa de la *Sonata Primavera* con Schneiderhan (1952). El gran barítono lírico Heinrich Schlusnus, liederista consumado, interpreta modélicamente varias canciones beethovenianas en incisiones de 1932 y 1938, así como el ciclo *A la amada lejana*, de 1939. Finalmente, el *Concierto de violín* es recreado efusiva y cálidamente por el malogrado violinista Joseph Wolfsthal, desaparecido prematuramente a los 32 años; le acompaña la Filarmónica de Berlín dirigida por Manfred Gurlitt (1929). Excelentes reconstrucciones y documentados artículos de Newcombe y Osborne.

En suma, edición importante, la mejor colección beethoveniana aparecida nunca en cualquier soporte sonoro. Como habrán comprobado los que hayan llegado hasta aquí, no todo está en la misma cota interpretativa, e incluso en las versiones de altura indiscutible, siempre se encontrarán otras de parecido o igual nivel. A pesar de todo, los volúmenes 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 18 y 20 se pueden adquirir con plena tranquilidad y con la certeza de encontrarse con obras e interpretaciones extraordinarias. Además, como ya hemos visto, la calidad técnica de las grabaciones, la excelente presentación, los documentados estudios (también en español), la reproducción de todos los textos cantados y el precio medio de salida al mercado, son cualidades de atractivo indudable. Para los compradores de la edición completa hay un precio especial.

En suma, edición importante, la mejor colección beethoveniana aparecida nunca en cualquier soporte sonoro. Como habrán comprobado los que hayan llegado hasta aquí, no todo está en la misma cota interpretativa, e incluso en las versiones de altura indiscutible, siempre se encontrarán otras de parecido o igual nivel. A pesar de todo, los volúmenes 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 18 y 20 se pueden adquirir con plena tranquilidad y con la certeza de encontrarse con obras e interpretaciones extraordinarias. Además, como ya hemos visto, la calidad técnica de las grabaciones, la excelente presentación, los documentados estudios (también en español), la reproducción de todos los textos cantados y el precio medio de salida al mercado, son cualidades de atractivo indudable. Para los compradores de la edición completa hay un precio especial.

EDICIÓN BEETHOVEN COMPLETA. 87 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 453700-2. Se pueden adquirir en 20 volúmenes independientes. Ver contenido e intérpretes en el texto.

Enrique Pérez Adrián



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

CENTRO SUPERIOR DE INVESTIGACION Y PROMOCION DE LA MÚSICA

XXV CICLO DE GRANDES AUTORES E INTERPRETES DE LA MUSICA

1997-98

5 de noviembre, miércoles, a las 22.30 h.

Coro de Cámara de Praga

D. Scarlatti: *Missa Quatuor Vocum*
A. Bruckner: *Tres Motetes*
P.I. Tchaikovsky: *7 Corales de la liturgia ortodoxa*

28 de marzo, sábado, a las 22.30 h.

Orquesta de Cámara Alemana de Berlín

Coro de Cámara de Moscú
J.S. Bach: *Suite nº3*,
Cantata BWV nº22. Magnificat

21 de diciembre, domingo, a las 22.30 h.

King's Consort de Londres

J.S. Bach: *Oratorio de Navidad*
Cantatas: 1, 2, 5 y 6

6 de abril, lunes, a las 22.30 h.

Recital de cante jondo

El cante, el baile, la guitarra

17 de enero, sábado, a las 22.30 h.

Virtuosi de Praga

Obras de Telemann, Janáček y Britten

23 de abril, jueves, a las 22.30 h.

Los Angeles Jubilee Singers

Espirituales-Gospel Afro-Americano

9 de mayo, sábado, a las 22.30 h.

I Musici

Barroco instrumental italiano

14 de febrero, sábado, a las 22.30 h.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

II Concierto por la paz
En memoria
del Prof. Tomás y Valiente
Teatro-Auditorio
Ciudad de Alcobendas *

14 y 18 de mayo, jueves y lunes, a las 22.30 h.

Orquesta Filarmónica de Budapest

Integral Sinfonías de Beethoven

20, 22 y 23 de mayo, miércoles, viernes y sábado, a las 22.30 h.

Orquesta Filarmónica Checa

Orfeón Donostiarra

Integral Sinfonías de Beethoven

Auditorio Nacional de Música, Sala Sinfónica

Renovación de abonos: del lunes 20 al lunes 27 de octubre de 1997.

Venta de abonos nuevos: del jueves 23 al jueves 30 de octubre de 1997.

Información y abonos: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música

Teléfonos: 397 49 78, 397 87 12, 397 46 70.

Universidad Autónoma de Madrid. 28049 Madrid

* Los abonados al XXV Ciclo tendrán derecho a asistir gratuitamente a este concierto, previa solicitud y en función de la disponibilidad del aforo.

LA ÓPERA REINVENTADA

A sí califica Harnoncourt la *Genoveva* de Schumann. Es sin duda una obra aislada, única, original. Puede relacionársela con alguna otra pieza maldita, como *Euryanthe* de Weber, con la que mantiene ciertas concomitancias formales: es igualmente un discurso continuo, sin fisuras, sin recitativos. Pero Schumann, en 1847-49, fue más allá que su colega: su ópera, por ejemplo, no tiene ningún elemento italiano ni francés, es totalmente alemana y despliega un lenguaje que desborda incluso el que por entonces utilizaba Wagner, con cuyo *Lobengrin* —en planteamiento argumental, en algunos rasgos psicológicos, en ciertos aspectos orquestales, melódicos y vocales—, estrenada el mismo año, 1850, guarda paralelismos. Pero el compositor de Zwickau propone un desarrollo musical en el que no hay lugar para el leitmotiv característico del autor de *Tristán*. No se trata ya de un motivo conductor para cada personaje o situación: son motivos, diseños, interrelacionados entre sí, que derivan directamente de un solo tema: el que abre la obra, un coral germánico hasta el tuétano. En torno a él Schumann crea un tejido de una sutileza increíble, plantea juegos armónicos de enorme

complejidad y construye, sobre una orquesta de un variadísimo y delicado colorido, un desarrollo continuo imparable y abarcador. Así, de principio a fin, la obra aparece envuelta mágicamente en un fluido bienhechor de penetrante romanticismo. Las melodías discurren mansamente, líricas, expresivas, efusivas —un poco al modo de las del Schubert de *Alfonso y Estrella* o *Lazarus*—, y los momentos dramáticos están alumbrados desde dentro por ráfagas de contenida violencia. No estamos ante una ópera realista, sino psicológica, donde los diálogos son más bien suma de monólogos; un drama cristalizado, en el que lo caballeresco es sólo mencionado de pasada y en el que lo de verdad importante es la identificación entre el tiempo de la acción y el tiempo poético. Schumann —aunque no llegara a conseguir como pretendía algo tan difícil como una ópera progresista que fuera popular— sabía lo que quería y por ello, aun partiendo de lo escrito por Tieck por un lado y Hebbel por otro, rehízo el libreto a su modo. Uno de los elementos de la leyenda francesa original —el abandono de Genoveva a su suerte en el bosque (donde nacería su hijo y donde sobreviviría gracias a las plantas salvajes y a la leche de una cierva)— está por completo ausente del argumento.

Nos encontramos pues con una obra fascinante, que afortunadamente ha sido ya recuperada para la lírica en los últimos lus-

tros desde su reposición en Frankfurt en 1980 y que ahora nos trae esta grabación, hecha durante las versiones concertantes de Harnoncourt en Graz. El director ha sido aquí tan cuidadoso como acostumbra, aun en sus realizaciones menos logradas. No es el caso de la presente que muestra un nivel muy alto y nos da la posibilidad de disfrutar a conciencia con una partitura de no fácil digestión en una primera audición, pero que encierra bellezas y suti-

SCHUMANN: *Genoveva*. Ruth Ziesak, Oliver Widmer, Rodney Gilfry, Deon van der Walt, Marjana Lipovsek, Thomas Quasthoff. Coro Arnold Schönberg. Orquesta de Cámara de Europa. Nikolaus Harnoncourt. 2CD TELDEC 0630-13144-2. DDD. 69'41", 58'23". Grabación: Graz, VI/1996. Productores: Wolfgang Mohr, Helmut Mühle. Ingenieros: Michael Brammann, Martin Aigner, Philipp Nedel. Distribuidor: Warner.



Nikolaus Harnoncourt



lezas impresionantes. La batuta, firme, clarificadora, desentrañadora, delicada y amiga de episdicos relampagueos de fuerte agresividad es la que conocemos y, según los casos, admiramos. Como suele hacer, el músico berlinés plantea una aproximación en la que juegan elementos psicológicos, muy de recibo en este caso. Por ello su visión, llena de detalles, va más por lo que de estático y mágico tiene la obra, que pierde de tal forma sus rasgos propiamente operísticos, dramáticos y aminora su impulso romántico. La delicadeza de trazo y el sutil colorido, los tintes matizados de la lectura son de cualquier modo admirables y esclarecedores. Aunque no se olvidan los acentos incisivos y se evidencia un proverbial respeto por los *sforzandi* y las síncoas. Hay pasajes de ejecución extraordinaria: trémolos demoledores de la cuerda cuando Siegfried lee la carta que inculpa a Genoveva de adulterio (nº 14); exquisita entrada del coro femenino a poco de empezar el nº 15; relevancia y colorido de las maderas en el aria de Margaretha (nº 8, finale del primer acto); finura de trazo en el tan mendelssohniano coro del finale del segundo acto (nº 12)...

Harnoncourt ha contado con una orquesta y un coro magníficos, a los que tiene perfectamente ahormados, y con un equipo vocal solvente; sin más. Está espléndida Ruth Ziesak, una Genoveva de un gusto y de una delicadeza lírica admirables. Es una voz ligera de peso, pero en su sitio, afinada y de brillos convincentes. Bien Gilfry, robusto y timbrado en su Hildulfo; algo opaco y soso Widmer y pasable Quasthoff (que se empeña en cantar de bajo). Estupenda, elocuente y variada Lipovsek, que es también una mezzo discutible. Flojo, blanquecino y de escaso carácter van der Walt, un tenor demasiado liviano y descolorido.

Una minuciosa interpretación de esta ópera reinventada. No posee el poderoso arranque romántico, la vehemencia y la carnalidad de la de Masur, con un reparto quizá mejor (Moser, Dieskau, Vogel, Schreier). Grabada en 1976, se puede encontrar en CD editada por Berlin Classics. Es otra forma, menos sutil, pero más operística, de ver la partitura.

EMPEÑADO EN ECHAR A CANTAR

Finales de los 60, principios de los 70 del siglo pasado: San Petersburgo, en una misma habitación, con un mismo piano, los jóvenes Modest Musorgski y Nicolai Rimski-Korsakov componen óperas. Hacen historia, y acaso lo saben. Modest terminará la primera versión de *Boris Godunov*. Antes ha intentado terminar otras óperas, como *Salambó* o *El casamiento*. Rimski compone, junto a su inseparable Modest, la primera versión (de tres), de su ópera primera (de quince), la *Pskovtianska*, esto es, *La muchacha de Pskov*. Se han señalado diversas similitudes entre *Boris* y *Pskovtianska*, a veces literales (la llamada de la campana para la «coronación» y la «llamada a la asamblea popular»), pero interesan sobre todo dos de carácter lírico-dramático. En primer lugar, el tratamiento de la figura de un zar (Boris, Ivan) frente a un pueblo compuesto no sólo de una masa anónima (coro), sino también de individuos concretos a mitad de camino entre el coro y los solistas, personajes de diversa extracción, desde el campesino y el bajo clero hasta el boyardo.

En segundo lugar, el intento por parte de ambos compositores de conseguir un recitativo-cantabile continuo, inspirado en la lección del admirado y ya entonces desaparecido Alexandr Dargomishki, cuya versión radical se desplegaba en *El convidado de piedra*. Rimski consigue en *Pskovtianska* pasar con naturalidad del recitativo al arioso, en un discurso permanente que no fue resultado inmediato de aquellos años juveniles, sino de una reelaboración ambiciosa y autocrítica. Combinado todo esto con otras tramas y tratamientos, brota el carácter esencialmente épico de esta obra. Esas otras tramas forman el mosaico operístico: en Rimski es la trama principal la que tiene menor interés (el amor de Olga y Mijail), mientras que las que se constituyen como secundarias son las que le dan aquel carácter épico. Son épicas, en rigor, la trama histórica y la actuación del coro-pueblo, aunque el zar de Musorgski posea una mayor altura trágica (se basó en Pushkin, Rimski sólo en Mei).

Pskovtianska es la primera ópera de Rimski, pero al mismo tiempo es de la de época media. Cuando termina la tercera versión, Rimski es un superviviente (han muerto Musorgski, Borodin, Chaikovski y los dos Rubinstein; y Balakirev está fuera de combate), ha conseguido sacar adelante óperas de sus amigos que tal vez no habrían echado a andar sin su ayuda (*Boris*, *Jovanshina*, *Príncipe Igor*), es un profesor respetado, es el único miembro del viejo Grupo de los Cinco que realmente sabe música. A la luz de esa experiencia, en el momento en que compone una ópera nueva como *Sadko* y ha dejado atrás sinfonías como *Scheherazade* (y le da una tercera vuelta a *Antar*), Rimski acude por tercera vez a su querida *Pskovtianska*, empeñado, como Musorgski, en que Rusia eche definitivamente a

cantar. Le ha puesto un buen día un prólogo, que quedará como ópera en un acto, *La boiariana V'era Schiloga*, que cuenta la historia de la madre de Olga, seducida por el joven Ivan.

Pskovtianska se refiere a hechos de la segunda mitad del siglo XVI, cuando el dominio de Moscú en tierras del norte es ya insoslayable, pero no ha terminado. La referencia a la rica, comercial e ilustrada Novgorod, que cae en las manos ávidas y sanguinarias de Ivan, es rigurosamente histórica. Como lo es, en general, lo relativo a Pskov, la ciudad a orillas del Lago Chudskoje que mucho antes, en 1510, ya estaba sometida al principado moscovita. Es la época en que Moscú sucede a Constantinopla como *Tercera Roma*, en que alguien (Ivan) se hace llamar por primera vez zar—esto es, César—, como si fuera él el heredero del Imperio Bizantino caído en manos del turco; son años anteriores al gran caos, a la gran anarquía de comienzos del siglo XVII, la época de Boris y de los Dimitris, de los Shuiskis y del advenimiento final de los Romanov, la que tratan los Glinka y los Musorgski, los Pushkin y los Ostrovski.

Rimski no acudirá muy a menudo a la historia, preferirá la leyenda con su tinte orientalizante, o exótico, o medieval, o la comedia fantástica; casi siempre, los mundos de Gogol y Pushkin. Cuando acudió a la historia, siempre estuvo Ivan el Terrible por allí (en *V'era*, claro está, pero también en *La novia del zar*, en ambos casos como presencia más invocada que manifiesta). En 1909, cuando todavía no tenía claro que no tenía que montar óperas, Diaghilev produjo la *Pskovtianska* con Chaliapín en el papel de Ivan (que no aparece hasta la segunda escena del se-

gundo acto), y cambió el título por el de *Ivan el terrible*, que sí era una referencia para el público francés de aquel final de la *belle époque*.

Lógicamente, la versión aquí grabada es la tercera, la definitiva, la del Rimski

maduro que se empeñó en este tema, en esta leyenda de fondo histórico, en este buceo por el pasado para hacer, rehacer y volver a rehacer una ópera que nunca consideraba concluida. Existe al menos otra grabación, la antigua de Sajarov (Shumilova, N'elepp, Pirogov), y aunque no sea

de las óperas más conocidas de Rimski, viene muy bien su nuevo registro de la mano de este director que tan espléndidamente revisa el repertorio lírico de su país, Valeri Gergiev. El reparto es de un excelente nivel medio, sin grandes locuras (no hay Borodinas por aquí): una muy buena protagonista, Gorchakova, ya habitual con Gergiev (Iolanta, Gorislava, Iaroslava, Renata, y hasta la Leonora de *Forza*), una voz amplia, adulta, redonda, de un timbre fuerte, de una tesitura extensa, con un centro muy bello; un tenor que a menudo soporta el tirón de su papel, tenso a la vez que lírico, Galusin (recórdemos su *Sadko*). Un gran Ivan para las posibilidades actuales, Ognovienko, que responde bien a las exigencias de esas voces profundas de la tradición rusa (y del que conocemos registros como *Ruslan* o *Gallitski*). Las voces bajas femeninas, como ya hemos dicho en otras ocasiones, se conservan mejor que las masculinas; aquí destacan la contralto Filatova, pero también la mezzo Perlasova. Gassiev, en un papel de tenor altino (Matuta); y Bezzubnikov (aquí con menos exigencias que en el *Farfel de Ruslan*), en otro bajo para esta ópera ávida de ellos (Tokmakov), completan un reparto de bastante exigencia, muy superior al que dirigió Gergiev en su reciente *Ruslan* y *Lúdmila*, que hemos reseñado no hace mucho. Las grandes bazas son, en cualquier caso, un muy buen coro y una excelente orquesta, bajo la batuta de un director que cada día crece más como artista lírico. Gergiev da el sentido dramático que precisa este melodrama épico, ensambla el cantabile permanente de las voces solistas o corales con el desarrollo orquestal ya bastante complejo en un todo profundamente lírico, emotivo, sugerente. Un bello registro para una ópera de gran interés.



RIMSKI-KORSAKOV: *La muchacha de Pskov*, ópera en tres actos, Vladimir Ognovienko (Ivan el Terrible); Galina Gorchakova (Princesa Olga), Vladimir Galusin (Mijail A. Tucha), Lúdmila Filatova (Vlasievna), Evgenia Perlasova (Perfilievna), Gennadi Bezzubnikov (Boyardo Iuri I. Tokmakov), Nikolai Gassiev (Boyardo Nikita Batuta). Coro y Orquesta del Kirov de San Petersburgo. Director: Valeri Gergiev. 2CD PHILIPS 446 678-2. DDD. Grabación: San Petersburgo, II y VII/1994. Productora: Anna Barry. Ingeniero: Onno Scholtze.

EL ANILLO DEL PRIMER AMOR

Como recordaba Enrique Pérez Adrián al despedir a sir Georg, el pasado 6 de septiembre el telediario nocturno de TVE-1 recogió, después de la abrumadora información sobre las exequias de la desdichada Diana Spencer, la escueta noticia de que el director de orquesta Georg Solti ha fallecido mientras dormía en su casa de Antibes en la Costa Azul. Nada más. Ya tenía yo el encargo de comentar para SCHERZO la reedición —aún no llegada a mis manos— de aquel famoso Anillo que el maestro húngaro había concluido treinta y dos años antes, así que, una vez recuperado del estupor subsiguiente a la inesperada nueva, busqué en mi discoteca las viejas y hermosas carpetas, las abrí, hojeé los comentarios y, sin oír los discos, fui desovillando recuerdos que el paso del tiempo había enmarañado.

Recordé así que mi primer Anillo fue el del Festival de Bayreuth de 1962, con Rudolf Kempe al frente de la primera producción de Wolfgang Wagner, pero también que el entusiasmo verdadero llegó en 1965, cuando Wieland Wagner estrenó su segunda producción, ahora con el *pícaro de Graz* en el foso. Como ese mismo año pude adquirir ya mi primer equipillo de alta fidelidad, pronto me hice con los registros de Solti, que desde 1967 pudieron conseguirse en su totalidad. ¿Cuántas veces los escucharía yo en aquellos años? La verdad es que el de *El oro del Rin* no me convenció musicalmente nunca aunque el reparto era bueno y Kirsten Flagstad había dejado allí el último testimonio de su arte: la causa, la aspereza general del Solti de aquel tiempo, evidenciada ya

en el tercer acto suelto de *La walkyria*, grabado en 1957, y principal responsable del fracaso parcial del *Tristán* de 1960. Mas los de *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* eran a todas luces obras maestras en todos los sentidos, deslumbradoras y fascinantes. Pronto comenzaron a llegar también las entregas del *Ring* debido a Karajan, y claro, *El oro del Rin* parecía realmente áureo al lado del *oro rojo* de Solti; pero en conjunto aquello sonaba ya a crisis vocal y el preciosismo del salzburgués me empalagaba. Me mantuve, pues, fiel al *primer amor* mientras en Bayreuth, que entonces visitaba yo todos los años, era testigo cada vez más desolado de la rápida e imparable decadencia del canto, de la dirección de orquesta y del concepto dramático wagnerianos.

Sin embargo, la lectura de *Ring Resounding*, de John Culshaw, provocó en mí un fuerte enfriamiento del idilio. No sólo se menospreciaba allí el Bayreuth de los años cincuenta, para explicar la opción final por la grabación en estudio y con todos los adelantos técnicos, sino que se rizaba el nizo de lo verosímil, para justificar la postergación de Knappertsbusch, víctima sacrificada a las exigencias de la producción que Culshaw tenía en la mente. El astuto productor se extiende un tanto al recordar la grabación del primer acto de *La walkyria*. Es allí donde se cuenta que, para una toma de dieciséis minutos con la Flagstad, se disponía de tres horas. «Tres horas», se asombró *Kna*. «¿Qué vamos a hacer con el resto del tiempo?». Culshaw contestó que ya harían algo, si la soprano no acababa cansada. «¿Cansada?», espetó el maestro. «¿Cómo va a cansarse, si parece un aconazado!». Jocosas anécdotas aparte, hoy sabemos que, en términos de calidad orquestal, no hay documento fonográfico del hermoso acto más bello, más estilístico que éste. Es decir, las

conclusiones de Culshaw sobre el apocamiento de *Kna* en el estudio de grabación no venían aquí a cuento.

Los lectores interesados en estas cosas conocen los cambios producidos desde entonces en el mercado de los Anillos. Casi todos tendrán opiniones y preferencias propias en presencia de la amplia oferta hoy disponible. Las mías, dejando ya a un lado los recuerdos para referirme a la reedición que aquí interesa, creo que serán desde ahora inalterables. Culshaw acertó al apostar por Solti, un hombre de vitalidad extraordinaria, infatigable, dispuesto a dejarse la piel y la sangre en el empeño, eficaz, dócil pero no servil ante los técnicos y, a diferencia de Karajan, respetuoso con el carácter de cada cantante. Con Knappertsbusch no se podía hacer este *Ring* teatral fuera del teatro. Apoyándose en la estereofonía, lo que se buscaba era conseguir que los efectos sonoros —truenos y yunques, roces de mallas metálicas, limado de aceros, choques de armas o de utensilios—, las perspectivas espaciales, los reforzamientos mediante bocinas —Brünnhilde y Wotan en el combate de Sigmund y Hunding, el dragón, las llamadas de Hagen— o el empleo de instrumentos especiales (los cuernos de toro) tuvieran presencia física como en las representaciones, pero sin los riesgos de pobreza, exceso y desajuste que se corren en ellas. Dos ejemplos acabados: Freia ha de ser tapada con piezas hechas con metales nobles, así Culshaw intentó que un Banco prestara tres o cuatro lingotes de oro, y como no lo consiguió, hizo grabar el resonante choque de lingotes de acero, lo que presta *realismo poético* —la



Hans Hotter, John Culshaw, Solti y Birgit Nilsson durante la grabación de *La walkyria* en 1965

WAGNER: *El anillo del nibelungo*, G. London (Wotan I), E. Wachter (Donner), W. Kmentt (Froh), S. Svanholm (Loge), K. Flagstad (Fricka I), C. Watson (Freia, Gutrune), J. Madeira (Erda I), G. Neidlinger (Alberich), P. Kučn (Mime I), W. Kreppel (Fasolt), K. Böhm (Fafner), O. Balsborg (Woglinde I), H. Plümacher (Wellgunde I), I. Malaniuk (Flosshilde), J. King (Sigmund), R. Crespín (Sieglinde), G. Frick (Hunding, Hagen), B. Nilsson (Brünnhilde), H. Hotter (Wotan II, Vliandante), C. Ludwig (Fricka II, Waltraute II), B. Fassbaender (Waltraute I), B. Lindholm (Helmwige), H. Dernes (Ortlinde), V. Schlosser (Gerhilde), H.

Watts (Schwertleite, 1ª Norna), V. Little (Siegfrune), C. Hellmann (Rossweisse), M. Tyler (Grimgarde), W. Windgassen (Siegfried), J. Sutherland (Voz del Pájaro del Bosque), M. Höffner (Erda II), D. Fischer-Dieskau (Gunther), L. Popp (Woglinde II), G. Jones (Wellgunde II), M. Guy (Flosshilde II), G. Hoffman (2ª Norna), A. Valkki (3ª Norna), Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmonica de Viena. Director: sir Georg Solti. 14 CD DECCA 455555-2. Grabaciones: 1958, 1965, 1962, 1964. Productor: John Culshaw. Ingeniero: Gordon Parry. Reprocesado: James Lock. Argumento, comentario y texto en alemán, inglés y francés.

vibración— a la escena; Siegfried forja la espada con vigorosos golpes de martillo, que en las representaciones suenan siempre fuera de compás: la solución, afortunada, consistió, en situar al costado de Windgassen a un percusionista profesional.

Con todo esto quiere decirse que la frescura de la realización —todo era nuevo, no había lugar para buenas o malas rutinas— se mantiene intacta, que este *Anillo* no ha sido superado técnicamente. Si se añade la calidad general e individual del reparto, con lo mejor de lo mejor disponible entonces⁷, la espléndida prestación de orquesta y coros —¡estos preparados por Pitz!—, la *auctoritas* de Solti y la respetuosa restauración, que ha logrado conservar la atmósfera de una época de la ingeniería que todavía era servidora —de aquí que las tomas se extendieran desde diez hasta veinte minutos— antes que señora, la reedición ha de ser acogida con alborozo pleno y sin morbo alguno por la desaparición de Solti. *El oro del Rin* ha sido sabiamente domesticado, apenas bufa, ya no hiere (como pieza técnica es, insisto, soberbio). *Sigfrido* —portentosa caracterización de Windgassen, majestuosa presencia de Hotter, la mejor Erda de su tiempo (Höfgen), el deleite canoro de la Sutherland, quien *in illo tempore* ya había sido el Pájaro del Bosque, en el Covent Garden— reclama decididamente la primacía, entre otras razones por-



Solti en el Covent Garden al comienzo de los años sesenta

que el *scherzante* acto de Mime, el primero, que posee la música más sinuosa, sistólico-taquicárdica y empavorecida jamás escrita, sólo podía ser realizada así a impulsos de una batuta tan dinámica y precisa⁸. Ciertamente, esta batuta no era tan apta para la poesía lírica —aunque el fraseo de la cuerda suele ser emotivo⁹— y a veces se queda braecando en la superficie de la vehemencia: coda orquestal del primer acto de *La walkyria*, en parte el prelude del tercer acto de *Sigfrido*, más angustiado que imperioso (el orden de los factores sí altera aquí el producto).

En resumen, si su *Tannhäuser* quedará para siempre como la grabación wagneria-

na más personal de Solti, el *Anillo* es el monumento mayor en el legado discográfico general del gran director, su principal cláusula testamentaria. La caja que contiene el tesoro es elegante. La interesante presentación, aunque finalmente se haya renunciado a incluir el estudio de Deryck Cooke sobre los motivos conductores del *Anillo*, ofrece algunas reflexiones y comentarios argumentales de John Culshaw no siempre bien identificados. Desde la perspectiva del fin de siglo, tenemos hoy la convicción de que el *Anillo* bayreuthiano de 1956 con *Kna* (Golden Melodram) significa la unión, la conjura de la pareja —a mí me place que sea matrimonial— para toda la vida, que el de Kraus (Bayreuth, 1953) es el *ligue* circunstancial (Te espero en el Sacher tomando café), que los de Furtwängler reverdecen el cariño filial, y que éste o aquél otro quizá atesoren atractivos para temperamentos especiales. Pero el *Anillo* de Solti —afortunadamente se frustró el proyecto de Bayreuth de 1983— fue para muchísimos wagnerianos, entre quienes me incluyo, el del primer amor y bien pudiera serlo todavía para los neófitos que aún no estén en edad física o moral de decidirse a la relación estable. En cualquier caso, gracias por este impagable regalo, sir Georg.

Angel Fernando Mayo

NOTAS:

- Número 118 de SCHERZO.
- Desde que traduje su autobiografía —trabajo inédito hasta ahora— llamo el *picaruelo de Graz* a Karl Böhm, por razón de las travesuras de juventud allí confesadas. Por otra parte, Kempe fue sin duda superior a Böhm en el repertorio wagneriano; pero el alemán tuvo problemas con la producción que le tocó en suerte y con la acústica, mientras que el austriaco no se arredaba ante nada y, además, sacó provecho de la enorme expectación ante el nuevo parto wienlandiano.
- Ring Resounding. The Recording of Der Ring des Nibelungen*, de John Culshaw. Secker & Warburg, Londres, 1967, reediciones de 1968, 1971 y 1976. Es una lástima que esta jugosa crónica, interesantísima pese a las falsedades y disimulos que contiene, no haya sido traducida al español. Quien sepa leer allí entre líneas obtendrá más y mejor información de los entresijos de la industria fonográfica y del mercado de cantantes y directores, esto es, de la *vida real*, que chapoteando en libelos abiertamente infamatorios como *El mito del maestro*, cuyos elogios —aún recientes— por plumas inteligentes no consigo entender.
- Durante el Festival de Bayreuth de 1955 Decca grabó el ciclo completo, con Joseph Keilberth. Se utilizó ya la estereofonía. Dice Culshaw que no pudo editarse al no resolverse determinados problemas contractuales, si bien la experiencia le fue útil a Gordon Parry. ¿Mas por qué se grabó este *Anillo*, si lo que se hacía entonces en Bayreuth no merecía la pena?
- Sir Edward Lewis, *Chairman* de Decca, y Maurice A. Rosengarten, el *senior Director*, querían grabar el nuevo *Anillo* con *Kna* y luego volvieron a la carga con el proyecto de *Tristán*. Culshaw consiguió disuadirlos. Lo curioso es que los registros de prueba con *Kna* (primer

- acto de *La walkyria*, los fragmentos de *Tristán* recientemente reeditados: The Classic Sound 452896-2) son musicalmente muy superiores a lo que hacía entonces Solti: misterios de la mercadotecnia.
- La mayor metedura de pata de Culshaw, que él confiesa, fue querer lanzar a un Siegfried nuevo, cuando sólo existía uno solvente: Windgassen. Cuando tuvieron que prescindir del candidato, Ernst Kozub según todos los indicios, la vergonzante peregrinación a Canosa encontró por fortuna no al *dio* ofendido, sino a un hombre cordial y comprensivo. Naturalmente, el agente del excepcional tenor suabo quiso apretarles las tuercas económicas a los menesterosos; pero sin estar cerradas aún las negociaciones, Windgassen tiró por la calle de en medio y se presentó el día de autos en la Sophiensaal, para cantar *Sigfrido* sin preparativos: el apabullante documento —no me refiero a la *cantidad* vocal sino a su calidad— revela la maestría del inteligentísimo cantante, un músico de la cabeza a los pies, y la humildad de Solti.
- Sólo se echa a faltar a Astrid Varnay, a quien se le ofreció que cantara la Fricka de *La walkyria*. Birgit Nilsson era en ese momento la Brünnhilde indiscutible por calidad y estado vocal, aunque no la gran trágica que fuera la Varnay nueve años antes para *Kna*, en Bayreuth. Las memorias de la eximia *Callas del Norte* confirman el ofrecimiento y su rechazo porque ella —estaba aún en activo como soprano dramática—. Lo que ambas partes —el productor, la cantante— disimulan es la tormentosa respuesta real al tardío requerimiento. No quiero dejar de mencionar a las walkyrias, con voces importantes, ni a Lucia Popp y Gwyneth Jones como dos de las Hijas del Rin en el *Ocaso*.
- Stolze está inconmensurable aquí y en la escena del intento de asesinato de Siegfried. Escúchese cómo dice: *Ich will dem Kind nur den Kopf abhauen!* (Yo sólo quiero cortarle al niño la cabeza!).

MÁS A PROPÓSITO DE CALLAS

Coincidiendo con el mes de septiembre y con los 20 años de la desaparición de Callas, EMI ha completado la reedición de todo el catálogo de la diva, incluyendo una ópera completa, el *Polluto* de 1960 en la Scala, nueva se entiende en su catálogo, ya que en varias firmas piratas circulaba desde los años setenta, pasando del LP al CD con oportuna presteza. Entre los recitales, que ya se presentan mejor agrupados y no con esas mezclillas cara al gran público de tan estrambóticos combinados, aparecen dos entregas novedosas. Una doble llamada *Rarities* (5 66468 2), que contiene apreciable material no publicado hasta la fecha, como las dos pruebas realizadas en 1953 de *Non mi dir* (una de ellas ya conocida) para una posible Doña Anna de Callas en una grabación completa, donde Doña Elvira sería la esposa del productor, Elisabeth Schwarzkopf. Un proyecto sin futuro, porque probablemente el Mozart de Callas no le gustó a Walter Legge. Y la versión monoaural de *Una macchia è qui tutt'ora* de Lady Macbeth, mejor rubricada por la soprano, con un re bemol sobreagudo bien emitido en pianissimo, aunque de planteo dramático de menor impacto que la lectura stereo difundida. El resto del volumen se basa en las sesiones de grabación que la Callas realizó entre 1960 y 1969 con Antonio Tonini y Nicola Rescigno, material ya publicado a partir de 1985 (en contra de sus deseos, pero como estaba muerta...), salvo tres cortes que llegan ahora por vez primera, correspondientes a *Semiramide*, *I vespri sicilliani* y *Lucrezia Borgia*, que no aportan nada nuevo al material ya conocido en otras versiones contemporáneas de dichas páginas. El segundo recital a destacar, también doble (5 72030 2), está compuesto por interpretaciones in vivo de la cantante, desde los dos minutos y pico del *Bel vi vedremo* pucciniano de 1935 cantados por una tal Nina Foresti en concurso radiofónico (la propia Callas se tomó el trabajo de refutar su autenticidad por escrito) hasta el magnífico recital de Amsterdam de 1959 con una escena final de *Il pirata* memorable. En medio, sesiones de la RAI (1951 a 1956) y de la velada del anfiteatro Herodes Atticus de Atenas de 1957. Un nuevo lote, pues, de material pirata que se apropia la EMI.

El orden cronológico de los 10 títulos completos, que como los recitales se comercializan a precio medio, lo abre el *Macbeth* (5 66447 2), dirigido en la apertura de la Scala temporada 1952-53 por Victor de Sabata. No se pueden hacer milagros con un sonido de origen pobre, pero que no impide al oyente disciplinado el goce de una de las versiones más impresionantes que ofrece la discografía comparada de la estupenda ópera verdiana. A partir de la dirección de Sabata, discutible a veces en el planteo, pero de una fuerza excepcional y que encuentra en la Callas a una soprano capaz de soportar las duras

pruebas a que Verdi somete al personaje en registro, agilidad, intensidad de fraseo, culminando con una escena del somnambulismo impresionante. Callas tiene a su lado un buen equipo: Mascherini, de canto impecable y notables medios, Italo Tajo, Gino Penno y un plantel de secundarios de una profesionalidad intachable.

La *Lucia de Lammermoor* de 1953 (5 66438 2), grabada en estudio a raíz de las triunfales representaciones del Maggio Musicale Fiorentino, es probablemente el mejor testimonio de esta heroína donizettiana dejado por la Callas. Porque se juntan tres factores: un momento óptimo vocalmente hablando, un personaje ya completamente asimilado y una grabación de un nivel técnico que otras interpretaciones in vivo, lógicamente, no ofrecen. Es asombrosa la variedad de colores que consigue la cantante, definiendo a Lucia a partir de su desordenado conflicto interior y para comunicárnoslo le bastan esos periodos de canto donde combina una voz como de alucina-

Raffaele Arié. La versión es la que se solía dar en la época con cortes de pasada y sin dos escenas: la de Lucia-Raimondo y la del dúo barítono y tenor del último acto. Dos años después, en la gira de la Scala a Berlín, ofrece Callas otra *Lucia* (5 66441 2) más descarnada e introspectiva. Es fascinante comparar las dos concepciones; por ejemplo, el *orribile* antes citado se convierte ahora en una impresionante sensación de terror de una protagonista que va a serios descrita con mayor desvalimiento. En la segunda lectura, Callas elige un sonido más claro, más de acuerdo con la interpretación tradicional de soprano ligera, virgen y mártir, pero añadiendo la enorme carga emocional y trágica que sólo ella fue capaz de ofrecer. Di Stefano está más verista que nunca (especialmente en la escena de la boda), pero esa pasión, desde la perspectiva de asepsia actual, se convierte en virtud. Buenas presencias de Zaccaria y Panerai y magnífico clima sonoro el de Karajan desde el foso.

Tres meses antes de esta velada berlinesa, Callas protagonizó en la Scala una de sus grandes noches milanesas con una *Traviata* (5 66450 2) dirigida delicadamente por Giulini. Esta Violetta de Callas pasa por ser una de sus mayores y más profundas personificaciones, en la que colaboró decisivamente la dirección teatral de Luchino Visconti. El dúo con Germont del acto II, con las impresionantes réplicas de un inmenso Bastianini, la escena de la casa de Flora, todo el acto final (¿cómo se puede inventar esa voz de tuberculosa?) son momentos mayúsculos del arte de un genio del canto como es la Callas, donde los elogios sobran; lo que hay que hacer es escucharla con detenimiento para así descubrir su milagrosa interpretación. Di Stefano, celoso, se enfadó después de la noche del estreno, y este malestar lo refleja en un Alfredo que no está a su altura.

Del año 1957 llegan una grabación de estudio, *Medea* (5 66435 2) y otra in vivo, *Anna Bolena* (5 66471 2), dos papeles que bien poco tienen que ver entre sí ni musical ni dramáticamente. La ópera de Cherubini (que recupera la EMI después de cedérsela a Ricordi) no es la mejor de las lecturas de Callas, si pensamos en las representaciones que se conservan de Florencia y Milán (1953), Dallas

(1958) y Londres (1959), porque, ya se sabe, ante el público la Callas se crecía. Pero esta grabación de estudio cuenta con una excelente dirección de Serafin y un buen reparto: la deliciosa Glauce de Scotto, un elegante Mirto Picchi, y dos suficientes Neris (Myrion Pirazzini) y Creonte (Giuseppe Modesti). En cuanto a la ópera donizettiana, pese a los cortes impuestos por un Gavazzeni en uno de sus días de más afición a la tija y aunque Rossi-Lemeni sea extraño a la psicología musical de Enrico VIII y para Raimondi sólo cuente la generosa exhibición de su hermosa voz, el



Maria Callas en 1959

RENE BLURRI

da (*Soffriva nel pianto*), al lado de otros de enorme carga poética (*Verranno a te*), con esas repentinas notas graves de una densidad y un color que sobresaltan al confiado oyente, lo mismo que la acentuación de ciertas palabras (en el recitativo de entrada *orribile* es de una desolación lacerante). La Callas nos obliga a no descuidarnos jamás en su escucha. Di Stefano y Gobbi, compañeros con los que se encontraba por primera vez en un estudio discográfico, no son estrictamente cantantes para este repertorio, pero sí son artistas que nunca nos dejan indiferentes. Buen Raimondo el de

registro se ha convertido en otra de las grabaciones imprescindibles de Maria Callas. Frente a una Giulietta Simionato sencillamente gloriosa, Maria hace una auténtica creación de esta heroína romántica. Los momentos sublimes van de las simples frases (*Giudici ad Anna*) a las escenas completas, como la final, pasando por un dúo memorable con la Seymour (el crescendo dramático de *Sul guanciale del regio letto* es un logro expresivo irreplicable) y un terceto increíble con Percy y Enrico. Bolena es uno de los varios personajes en los que Callas puso difícil (diría imposible) la competencia a las sopranos que la sucedieron, llámense como se llamen las sucesoras.

En mayo de 1958, la soprano añadió un nuevo papel a su repertorio que ofreció en el escenario con el que mantuvo tan constantes y exitosos vínculos, el Teatro alla Scala. Fue Imogene de *Il pirata* de Bellini. Desgraciada e inexplicablemente ninguna de las cinco veladas milanesas fue grabada, debiéndonos conformar con la toma concertística del Carnegie Hall de Nueva York de ocho meses más tarde (5 66432 2), con una compañía de canto bastante inferior a la de Milán, que contaba con Franco Corelli y Ettore Bastianini. La labor de María, que lucha por dominar una voz rebelde, de timbre endurecido y de agudos no siempre superados, es lo único rescatable de esta lectura. La Callas dibuja un personaje de fuerte estatura dramática que alcanza sus momentos de mayor impacto en el dúo con el tenor, en el terceto con el tenor y el barítono y, sobre todo, en la grandiosa escena final, página de la que la cantante ha dejado varios legados en vivo (el de Amsterdam va de propina en esta entrega EMD), logrando en ella una penetración psicológica en el conflicto de la protagonista que hasta la fecha no ha igualado ninguna colega. Solamente el sentido y el ritmo dramático que impone en el recitativo *Ab s'io potessi* vale por todo.

En 1960, acudió la Callas a los estudios de grabación en compañía de su director Tullio Serafin para grabar una versión stereo de una de sus óperas más representativas, la *Norma* de Bellini (5 66428 2). Entre las varias versiones que dejó de esta ópera la soprano, entre la de México de 1950 y la de París de 1965, la segunda de EMI la encuentra en una situación vocal comprometida para sacar adelante algunas partes del papel, pero que compensa con una situación de riquísima madurez artística (y puede que también humana). Su inteligencia musical, el famoso instinto dramático, la experiencia de una parte que conoce al dedillo, la ayudan a superar los escollos. Su Norma aparece más madura, más interiorizada, de más convincente perfil. Existen momentos imborrables. Un ejemplo: la réplica a Adalgisa, *Ab perché, perché la mia costanza* en su segundo encuentro, no se puede decir con mayor abandono y desfallecimiento, si no se tiene detrás un rodaje y un talento teatral únicos. Franco Corelli es el Pollione ideal, a partir de su opulencia canora, mientras que Christa Ludwig, más que a definir una Adalgisa dramática-



Maria Callas en su camerino en Chicago como Norma

mente creíble (en realidad, como personaje es el más débil de los tres), se limita a cantar muy bien y a exhibir una rica y hermosa voz.

Dos meses después de la grabación de *Norma* volvía la cantante al escenario de la Scala a ofrecer otra heroína inédita: Paolina de *Poltuto*. Bien elegido el papel, cuando

se sabe que los medios ya no responden y la responsabilidad es mucha. Efectivamente, quien lleva la parte más lucida de esta ópera donizettiana es el tenor titular (la parte fue escrita para Adolphe Nourrit) y Corelli, algo fuera de estilo, monta un espectáculo vocal apabullante, con un Bastianini al lado de similar presencia canora. Callas aprovecha la más mínima frase para llenarla de sentido e intención (hasta su anodino encuentro con Nearco, un Piero de Palma impagable), desvelándonos paso a paso el interior de Paolina. La voz ya anuncia su inmediato y definitivo ocaso, pero ¿se puede cantar mejor, con todas sus dificultades, la nada fácil *Perché di stolto giubilò*? El que quiera una respuesta que escuche las que vinieron detrás: Ricciarelli, Connell, Mazzola.

Entre enero de

1964 y julio de 1965, Callas volvió a los escenarios de Londres, París y Nueva York para ofrecer varias representaciones de *Tosca*. En medio de estas representaciones acudió a un estudio para grabar una versión discográfica que debería convertirse en la banda sonora de un filme dirigido por Zeffirelli, un proyecto que fracasó. Esta grabación (5 66444 2) que marca su primer y último encuentro discográfico con el tenor Carlo Bergonzi, que hace un Cavaradossi de antología, la reúne otra vez con el gran Scarpia de Tito Gobbi con el que compartió tantas grandes veladas teatrales. Efectivamente, los dos cantantes elevan la atmósfera dramática de la ópera pucciniana a niveles desconocidos hasta entonces y para siempre, con la complicidad complaciente de una batuta dócil y despierta, la de Georges Prêtre. La voz de la Callas está definitivamente acabada, pero ¿qué otra cantante puede sacar tanto partido al preciso y concentrado recitativo pucciniano? ¿Qué soprano contemporánea podía edificar un personaje con tanto contenido dramático? Esta versión, vista a la distancia de sus treinta años de existencia y teniendo en cuenta las Toscas que vinieron después (muchas buenas voces y algunas, además, respetables artistas), adquiere una nueva y más elevada posición y nos confirma que el engañoso aforismo de que «cualquier tiempo pasado fue mejor» aquí sí se cumple.

Fernando Fraga

Orquesta Sinfónica de Galicia

VACANTES

- 1 Violín principal II
- 1 Violín tutti
- 1 Viola copríncipal
- 2 Viola tutti
- 1 Cello principal
- 1 Cello tutti
- 1 Contrabajo tutti
- 1 Flauta principal-asistente
(con obligación de tocar piccolo)
- 1 Oboe copríncipal
(con obligación de tocar corno inglés)
- 1 Fagot copríncipal
(con obligación de tocar contrafagot)
- 1 Trompa copríncipal
- 1 Tuba principal

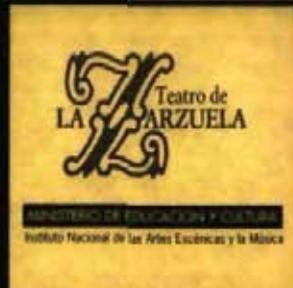
Envíen solicitudes por escrito acompañadas de currículum y una cinta grabada con repertorio orquestal, antes del 15 de diciembre. Las audiciones tendrán lugar en La Coruña. La fecha y el lugar se les comunicará a los aspirantes que sean seleccionados para tomar parte en la audición.

Orquesta Sinfónica de Galicia

Glorieta de América, s/n. 15004 La Coruña
Teléfono: 981 25 20 21. Fax: 981 27 74 99

Lied

CICLO DE



Teatro de la Zarzuela Temporada 1997/98

I Lunes
26 de enero

JOSE VAN DAM,
barítono

MACIEJ PIKULSKI,
piano

II Miércoles
4 de marzo

RUTH ZIESAK,
soprano

HELMUT DEUTSCH,
piano

III Lunes
23 de marzo

MARÍA BAYO,
soprano

TATIANA KRIUKOVA,
piano

IV Martes
28 de abril

OLAF BAER,
barítono

HELMUT DEUTSCH,
piano

V Miércoles
6 de mayo

**VESSELINA
KASAROVA,**
mezzosoprano

FRIEDRICH HAIDER,
piano

VI Miércoles
27 de mayo

**BARBARA
HENDRICKS,**
soprano

STEFAN SCHEJA,
piano

VENTA DE ABONOS

Se establece un abono a precio reducido (un recital gratuito) para los seis conciertos del Ciclo.

Estos abonos se podrán adquirir en las taquillas de todos los teatros nacionales, durante las siguientes fechas:

■ **Renovación de abonos.** Todos aquellos abonados al Ciclo de Lied de la Temporada 1996/97 podrán renovar su abono para la próxima Temporada del **11 al 15 de noviembre de 1997**, presentando la entrada correspondiente al recital de Andreas Schmidt (26 de mayo de 1997).

■ **Venta de nuevos abonos.** Estos abonos se podrán adquirir del **18 al 22 de noviembre de 1997**.

Teléfono de Información: (91) 524 54 00

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

■ **Venta anticipada.** Las localidades sobrantes de Abono, podrán adquirirse para cualquiera de los recitales del Ciclo del **26 al 29 de noviembre de 1997**.

■ **Venta exclusiva para cada recital.** Con cinco días de antelación a la fecha de celebración del mismo.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA	ABONO	VENTA LIBRE
A	17.500	3.500
B	15.000	3.000
C	12.500	2.500
D	10.000	2.000
E	7.500	1.500
F	5.000	1.000
G	4.000	800

FORMA DE PAGO

En efectivo o mediante tarjeta de crédito VISA, EUROCARD, MASTER CARD, AMERICAN EXPRESS, SERVIRED (VISA) Y DINNERS CLUB.

NOTA IMPORTANTE:

Todos los recitales darán comienzo a las 20,00 horas y no se permitirá el acceso a la sala, una vez comenzado el recital, hasta la primera pausa que exista.

Todos los intérpretes, programas y fechas de los recitales son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de algún recital se devolverá el importe de la localidad y a los ABONADOS, 1/6 del precio del abono adquirido. La devolución se hará efectiva siete días después de la actuación cancelada en el lugar donde fue adquirida la localidad.

La cancelación de un recital, no así su aplazamiento, será la única causa admisible para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las entradas, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. Asimismo no podrá ser atendida ninguna reclamación una vez retirado el abono o la localidad de taquilla.



II CICLO de MÚSICA ESPAÑOLA

Los Siglos de Oro

1 Martes 18 de noviembre

Grupo de Música
Alfonso X
El Sabio

Luis Lozano, *Dirección*

"El Códice de Madrid"

Real Monasterio de la Encarnación
Plaza de la Encarnación, 2

2 Lunes 24 de noviembre

Hesperión XX

Jordi Savall, *Viola da gamba y dirección*

"El Jardín de las Hespérides"

Obras de Hidalgo, del Vado...

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Calle Alcalá, 13

3 Viernes 5 de diciembre

Al ayre

Eduardo López Banzo, *Clave y dirección*

"Antonio Llórens y su tiempo"

Real Monasterio de la Encarnación
Plaza de la Encarnación, 2

4 Sábado 13 de diciembre

La Colombina

"La Liturgia del Viernes Santo"

Obras de Tomás Luis de Victoria y Joan Pau Pujol

Monasterio de las Descalzas Reales
Plaza de las Descalzas, 3

5 Martes 16 de diciembre

Ton
Koopman

Recital de Órgano

"Música española de los siglos XVI al XVIII"

Obras de Correa d'Arauxo, Cabanilles, Bruna...

Real Monasterio de la Encarnación
Plaza de la Encarnación, 2

6 Sábado 20 de diciembre

Europa
Galante

Fabio Biondi, *Violín y dirección*

*"Cantatas de Scarlatti
y Sonatas de Francisco José de Castro"*

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Calle Alcalá, 13

TODOS LOS CONCIERTOS
TENDRÁN LUGAR A LAS 20.00 HORAS

RESERVA Y VENTA DE ABONOS

Se establece un abono a precio reducido para los seis conciertos del ciclo. Estos abonos se podrán adquirir los días 3, 4 y 5 de noviembre de 1997 en el teléfono 590 60 08, en horario de 10 a 14 horas. Precio del abono: 5.000 ptas.

RESERVA Y VENTA DE LOCALIDADES

Ver nota importante: Las localidades sobrantes que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir anticipadamente para los seis conciertos del ciclo los días 10 y 11 de noviembre en el teléfono 590 60 08 en horario de 10 a 14 horas. Precio de las localidades: 1.000 ptas.

VENTA PARA CADA CONCIERTO

El día anterior a la fecha de la celebración del mismo, excepto para el concierto de Jordi Savall (24 de noviembre), cuyas localidades se podrán adquirir el viernes, 21 de noviembre.

Reserva y venta de localidades en el teléfono 590 60 08 de 10 a 14 horas.

NOTA IMPORTANTE

Todos los programas, fechas e intérpretes de la segunda edición del ciclo "Los Siglos de Oro" son susceptibles de modificación.

La recaudación de estos conciertos se destinará íntegramente para las obras de conservación y restauración de los monumentos donde tendrán lugar los conciertos.

NUEVA ENTREGA DE GALLERIA

La reciente entrega de la serie Galleria de Deutsche Grammophon presenta cinco registros de contenido muy variado. La joya, sin duda, la constituye el disco consagrado a la música para instrumentos de viento de Carl María von Weber (453 990-2), que incluye tres bellísimas partituras como el *Concierto para clarinete nº 1*, el *Quinteto con clarinete* y el *Concierto para fagot*, en las que rivalizan en virtuosismo y musicalidad dos artistas de la talla de Karl Leister y Milan Turkovic (el primero, además, magistralmente acompañado por Rafael Kubelik al frente de la Filarmónica berlina y por los componentes del Conjunto de Cámara de Viena). Los excelentes registros fueron efectuados entre 1967 y 1972.

Otro sugestivo programa es el dedicado a infrecuentes obras para saxofón, con muestras que van desde el bienhumorado *Concertino de cámara* de Jacques Ibert hasta el *Concierto para saxo contralto y cuerdas* del desconocido Pierre Max Dubois (nacido en 1930), de reminiscencias entre bachianas y jazzísticas con un toque de sentimentalismo, pasando por el más clásico *Concierto en mi bemol* del ruso Alexander Glazunov y la sensual *Fantasia para saxo soprano, tres trompas y cuerdas* del brasileño Heitor Villa-Lobos. Aquí es el francés Eugène Rousseau el impecable defensor de estas partituras, con el apropiado concurso de la Orquesta de Cámara Paul Kuentz, que en la época de la grabación, 1971, gozaba de un bien merecido predicamento (453 991-2).

El polaco Witold Rowicki propone una correcta lectura de la *Quinta Sinfonía* de Dimitri Shostakovich, sólidamente construida y ejecutada por la Filarmónica de



Varsovia pero a la que le falta un mayor grado de misterio y pasión (la muy aceptable grabación es de 1958). Elementos éstos que no escasean, por cierto, en la obra que completa el disco: la *Francesca da Rimini* de Chaikovski en una arrebatada lectura por parte del siempre interesante Gennadi Rozhdestvenski al mando de la Filarmónica de Leningrado, en una curiosa grabación efectuada en Londres en 1959 y no 69, como erróneamente se indica

en el folleto-, de irregular sonido pero con una fuerza expresiva irresistible (453 988-2).

La recopilación de oberturas y preludios de Wagner por Karl Böhm, que comprende los de *Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lobengrin* (actos I y III) y *Parzifal* (acto I), al frente de una esplendorosa Filarmónica de Viena, pone de relieve el buen hacer del maestro austriaco, su sentido narrativo y su directa teatralidad, ya evidenciados en sus versiones en vivo del Festival de Bayreuth. Las tomas, realizadas entre 1975 y 1980, cuentan con un excelente sonido (453 989-2).

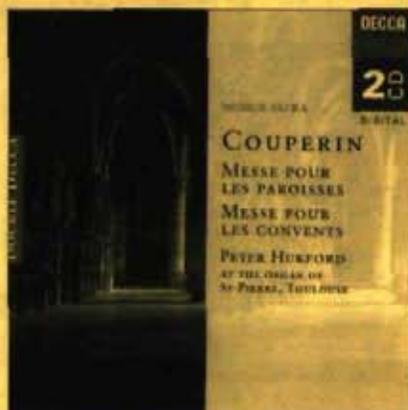
El disco más moderno de este lanzamiento es el *Viaje de invierno* de Schubert, en la versión registrada en Berlín en 1990 por Andreas Schmidt, y en la cual el joven barítono alemán se destacaba como uno de los lideristas más firmes y sensibles de la nueva generación, siguiendo la senda de su maestro Fischer-Dieskau, fielmente acompañado por el pianista holandés Rudolf Jansen. La grabación, digital de origen, es de una claridad y presencia absolutas (453 987-2). Como es habitual en las series medias de Polygram, todos los discos incluyen los comentarios en impecable traducción española de Luis Carlos Gago.

R.B.I.

DECCA DOUBLE: MÚSICA SACRA

Monográfico de música sacra, de sólo discreto interés, en los diez ejemplares del nuevo lanzamiento de los Dobles Decca. Aceptable, aunque vocalmente no tan depurado como las de los coros de adultos, la selección de *Obras corales* de Thomas Tallis (Coros del King's y el St. John's College de Cambridge, con Willcocks, Guest y Cleobury, 455 029-2). Brillante, en cambio, el álbum Couperin por Peter Hurford (*Messe pour les paroisses* y *Messe pour les convents*, 455 026-2), uno de los ejemplares más recomendables del conjunto. Para nostálgicos alérgicos a las interpretaciones historicistas, la lectura del *Oratorio de Navidad* de Bach por Münchinger (Ameling, Watts, Pears y Krause, Cantores de Lübeck y Orquesta de Cámara de Stuttgart, 455 410-2). Los coros del King's y el St. John's College de Cambridge, el Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford y la Winchester Cathedral, dirigidos por Willcocks, Cleobury, Hill y Preston protagonizan un aceptable álbum Handel (*4 Coronation Anthems, Dixit Dominus, Founding Hospital Anthem, Utrecht Te Deum y Jubilate*, 455 041-2), aunque el nivel es muy variable, y la distancia entre el muy sinfónico *Zadok the Priest* por Willcocks y el más riguroso *Utrecht Te Deum* por Preston es considerable. Flojo, con más de una telaraña, el ejemplar centrado en Pergolesi (*Stabat Mater* por Raskin, Lehane, Orquesta Rossini de Nápoles

y Caracciolo, *Magnificat* por Vaughan, Baker, Partridge, Keyte, Coro del King's College, St. Martin in the Fields, Willcocks, *Miserere* por Covey-Crump, Stuart, Lawford, Coro del Magdalen College, Ox-



ford, Wren Orchestra, Bernard Rose), cuya poca vigencia se hace más evidente por la mejor lectura del *Salve regina* (Kirkby, Academy of Ancient Music, Hogwood). El complemento (*Crucifixus* de Lotti y Caldara por el Coro del St. John's College, Philomusica of London, Guest) no levanta pasiones (455 017-2). Tampoco lo hacen las *Misas K. 317, K. 337, K. 257, K. 139 y K. 167* de Mozart, en la gris lectura de Cleobury (coro del King's, English Chamber) y Münchinger (K. 167, Coro de la ópera de Viena, Filarmónica de Viena, 455 032-2). Mejor las de Haydn (*Nelson, Paukenmesse, Harmoniemesse y Kleine Orgelmesse*, por Willcocks y Guest, 455 020-2), aunque por poco más dinero se pueden tener todas las de este autor —mismas versiones— en el álbum de serie barata del mismo sello. La *Missa Solemnis* y la *Misa en do mayor* de Beethoven, por Solti (Popp, Minton, Walker, Howell, Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago) y Chailly (Dunn, Zimmermann, Beccaria, Krause, Coro de cámara Ernst Senff, Coro RIAS, Sinfónica de la Radio de Berlín, 455 014-2) tienen en el álbum de Giulini (EMI) con las mismas obras un competidor claramente más recomendable en este rango de precio. El brillo canoro resulta ser casi el único atractivo del álbum Rossini (*Petite Messe solennelle*, con dirección rutinaria de Gandolfi, pero con un elenco considerable: Freni, Valentini-Terrani, Pavarotti, Raimondi, Coro de La Scala, Leone Magiera al piano, y *Stabat mater*, por el más fiable Kertész con otro cuarteto de peso: Lorengar, Minton, Pavarotti, Sotin, Coro y Orquesta Sinfónica de Londres, 455 023-2). Finalmente, a la selección de obras religiosas de Bruckner (*Te Deum, Misa en mi menor, 9 motetes*, complementadas por *2 cantos Op. 34* y *Motete alemán Op. 62* de Richard Strauss), por Mehta (Coro de la Ópera de Viena y Filarmónica de Viena), Norrington (Coro Schütz de Londres, Conjunto de viento Philip Jones) y Guest (Coro del St. John's, 455 035-2) les pasa lo que antes a las de Beethoven. Aquí es Jochum (DG) la opción preferible.

R.O.B.



GRAN TEATRE DEL LICEU

97-98

Concert Jochen Kowalski

Gener 1998 Palau de la Música

concert Obres de Gluck i Wagner
Director d'orquestra: Günther Neuhold

Concert Final del Concurs "F. Viñas"

Gener 1998 Palau de la Música

concert Concert Final del XXXV Concurs
Internacional de Cant "Francesc Viñas"
Director d'orquestra: Javier Pérez Batista

Die Walküre

Richard Wagner

Febrer 1998 Palau de la Música

en versió concert Hildegard Behrens, Alessandra Marc,
Eva Randova, Jyrki Niskanen, Robert Hale, Matthias Hölle,
Eva Steinsky, Wendy Hoffmann i altres.
Director musical: Pinchas Steinberg

Concert Maria Bayo

Febrer 1998 Palau de la Música

concert Obres de Bellini, Rossini, Gounod, Bizet, etc.
Director d'orquestra: Paolo Carignani

La damnation de Faust

Hector Berlioz

Febrer/Març 1998 Palau de la Música

en versió concert Alain Fondary, Dennis O'Neill,
Françoise Pollet, Manuel Lanza.
Director musical: Frédéric Chaslin

La Favorita

Gaetano Donizetti

Març 1998 Palau de la Música

en versió concert Dolores Zajick, Josep Bros, Carlos Alvarez,
Stefano Palatchi, Milagros Poblador i altres.
Director musical: Richard Bonyngé

Concert L. Orgonasova i A. Murray

Març 1998 Palau de la Música

concert Obres de Haendel i Mozart
Director d'orquestra: Frédéric Chaslin

L'elisir d'amore

Gaetano Donizetti

Abril 1998 Teatre Victòria

òpera Josep Bros/Juan Lomba, Leontina Vaduva/NN,
Àngel Òdena/Zeljko Lučić, Rolando Panerai/Enric Serra i altres.
Director musical: Stefano Ranzani
Director d'escena: Mario Gas
Nova producció: Gran Teatre del Liceu

Ievgueni Onieguin

Piotr I. Txaiikovski

Maig 1998 Teatre Victòria

òpera Wojciech Drabowicz, Solveig Kringsborn,
Evan Bowers, Itxaro Mentxaka, Konstantin Gorny, Viorica
Cortez, Rita Gorz, Eduard Giménez i altres.
Director musical: Alexander Anissimov
Director d'escena: Peter Konwitschny
Nova producció: Gran Teatre del Liceu/Òpera de Leipzig

Giselle

Adolphe Adam

Juny 1998 Teatre Victòria

ballet Ballet de Zuric
Coreografia: Heinz Spoerli
Director d'orquestra: Davor Krmjak

Variacions Goldberg

Johann Sebastian Bach

Juny 1998 Teatre Victòria

ballet Ballet de Zuric
Coreografia: Heinz Spoerli
Planista: Alexey Botvínov

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

VENDA D'ABONAMENTS

A partir del 3 de novembre de 1997

VENDA DE LOCALITATS

A partir del 15 de desembre de 1997

INFORMACIÓ

Telèfon: **485 99 13**



SEON: SEGUNDO LANZAMIENTO

Diez ejemplares, cuatro de ellos dobles, componen la segunda entrega de la serie Seon de Sony. Los protagonistas coinciden en buena medida, y las presentaciones y tomas sonoras mantienen un nivel excelente. Konrad Ruhland, con los Niederaltaicher Scholaren y su Capella Antiqua de Munich protagoniza dos discos de excelente nivel interpretativo. El primero, bajo el título *Canciones de Navidad* del gradual de Moosburg (1360), ofrece unas canciones sencillas y extrovertidas, de grata escucha, extraídas del citado gradual perteneciente a la colegiata agustina de esa ciudad (SBK 63178). El segundo, procedente de manuscritos de *Música sacra del Monasterio de la Santa Cruz* en Austria, presenta una muestra del arte de Alberich Mazak (1609-1661), poco transitado músico austriaco del XVII, cuya música es tan sencilla y directa como bella (SBK 63180). Un René Jacobs en inmejorable forma demuestra que con su paso a la dirección hemos perdido un contratenor excepcional. Su disco de *Cantatas de cámara (Orbe una nube ingrata de Porpora, Vicino a un rivoletto de Caldara y Mi palpita il cor de Handel)* con un acompañamiento de lujo (Barthold y Sigiswald Kuijken, Bylisma y Leonhardt) es una delicia y una lección de buen cantar de principio a fin (SBK 63181). También hay en esta entrega varias muestras del arte interpretativo de Leonhardt, que, no hace falta decirlo, constituyen recomendaciones obvias. Espléndidos sus Bach, tanto el álbum de órgano (*Preludios y fugas BWV 546-548, Variaciones BWV 769, Fuga BWV 733, varios Corales y Preludios Corales, Tocata y Fuga BWV 565, Fantasia BWV 562 y 572, SB2K 63185, 2CD*) como el de clave (*Concierto BWV 1052, más el Wq 23 de*

Museum Trio en el restante (SB2K 63182, 2 CD). Estupendo asimismo el dedicado a William Lawes (*The Royal Consort & Lute songs*), con un plantel que de nuevo resulta un lujo (Jacobs, Sigiswald y Wieland Kuijken, Lucy van Dael y el ubíquo Leonhardt, que además de dirigir y tocar el órgano contribuye en una insólita labor: el bajo de viola (SBK 63179). Los dos discos restantes, aun mostrando un alto nivel, no resultan tan atractivos como los anteriores. En el primero, Bylisma, Sigiswald y Wieland Kuijken, Alida Stuurup y Lucy van Dael, con Hopkinson Smith, ofrecen los *Quintetos para cuerda Op. 29, n.ºs 1-4* y las *Sonatas para violonchelo y bajo continuo G. 4, G. 6 y G. 17* de Boccherini (SB2K 63190). Notable vitalidad, pero ejecución que hoy sería, con los mismos protagonistas, más depurada. El último es un álbum dedicado a obras bien poco transitadas y de no uniforme interés de Carl Maria von Weber (*Diez melodías escocesas, 28 Lieder, Trio Op. 63 para flauta, violonchelo y piano, Sonata Op. 10a, n.º 6 para violín y piano, Momento capriccioso Op. 12 para piano, Adagio en mi bemol mayor y Rondo en si bemol mayor para 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagotes*). Especialmente disfrutables las canciones, que cuentan con algunos protagonistas excelentes (Carolyn Watkinson, Ian Patridge, Max van Egmond, SB2K 63191). Balance global no obstante, más que excelente para esta nueva entrega.

R.O.B.

DÚOS DE LUJO

La siempre interesante serie Philips Duo presenta en esta ocasión, como novedad destacada, uno de los registros más legendarios de la discografía de Brahms. Tras su aparición dentro de la colección con toda la música de cámara del compositor alemán editada hace tan sólo unos meses, los *Quartetos de cuerda* por el Italiano (456 320-2) es una referencia ineludible que ahora se puede encontrar a buen precio y suelta. En estas interpretaciones destaca la inteligencia puesta al servicio de unas lecturas soberbiamente planificadas y desarrolladas, cuya naturalidad y estilo mantienen incólume su poder de fascinación. El álbum se completa con unas buenas ejecuciones de las dos *Sonatas para clarinete* a cargo de George Pieterse y Hepzibah Menuhin.

Otra de las joyas de la colección son los *Nocturnos e Improvisos* de Chopin por Claudio Arrau (456 336-2), donde el pianista chileno hace gala de un hermoso fraseo y bellísimo sonido. Las interpretaciones son un prodigio de equilibrio entre lo lírico y lo dramático. Como siempre, se muestra fiel a la letra, aunque esto no le impide hacer gala de una exquisita versatilidad. Arrau demuestra también su virtuosismo al servicio de los *12 Estudios de ejecución trascendente*, los *3 Estudios de concierto S. 144* y los *2 Estudios de concierto S. 145* de Liszt (456 339-2), si bien exhibe una sensibilidad casi chopiniana cuando aborda las dos últimas series. El Liszt del chileno siempre fue cristalino y poseedor de fuerza y espíritu. El segundo disco lo completa Nikita Magaloff con los *6 Estudios de ejecución trascendente sobre Paganini*

preñados de confusión y precipitación.

Arthur Grumiaux, Georges Janzer y Eva Czako dan vida a los *Trios para cuerda* de Beethoven (456 317-2) con corrección, aunque sin verdadera pasión. Estas lecturas son inatacables desde el punto de vista técnico, con la salvedad de ciertos desajustes ocasio-



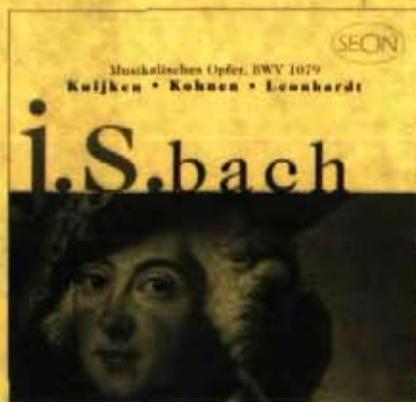
nales entre los instrumentistas, si bien se echa a faltar un mayor impulso juvenil, imprescindible en estas piezas, y donde los movimientos rápidos carecen de alegría.

Los hoy denostados I Musici protagonizan 3 álbumes dedicados a compositores italianos. Los *Concerti grossi op. 6* de Corelli (456 326-2), los *Concertos op. 9* de Albinoni (456 333-2) y las *Sonatas para cuerdas* de Rossini (456 330-2) destacan por la limpieza y el buen gusto. El conjunto italiano muestra una proverbial transparencia sonora y rigor, aunque estilísticamente algo superado para estos tiempos, a la hora de afrontar este repertorio. Las grabaciones, que datan de finales de los sesenta y principios de los setenta, aún mantienen su vigencia, sobre todo en el caso de Albinoni, todavía sin rival en la discografía. El disco de Rossini se completa con el *Octeto* de Mendelssohn, la *Serenata italiana* de Wolf y el *Duo concertante* de Bottesini de irregular ejecución, combinando momentos buenos, como el Andante del *Octeto*, con otros poco interesantes como la inconclusa obra de Wolf.

De la sólida integral de Dvorák de Rowicki se incluyen las célebres tres últimas *Sinfonías* con las *Leyendas op. 59* dirigidas por Raymond Leppard (456 327-2). Las lecturas de estas sinfonías destacan por su equilibrio y la capacidad de penetración en el universo del compositor checo. No se trata del Dvorák más refinado, ni del más auténtico, pero funciona. Leppard, por otra parte, cumple su papel con dignidad al frente de la Filarmónica de Londres, si bien carece de las virtudes del anterior.

Los *Trios con piano* de Schumann por el Beaux Arts (456 323-2) forman una opción válida para estas obras no muy grabadas, aunque sería deseable un mayor refinamiento instrumental. Mejor suerte corren el *Quarteto con piano* y el *Quinteto con piano* del mismo autor con Samuel Rhodes y Dolf Betelheim, cuyas interpretaciones, lejos de la referencia del Tokio con Larrocha en la segunda obra, demuestran musicalidad y vitalidad.

Como en anteriores lanzamientos, la serie incluye una ópera dirigida por Sir Colin Davis y protagonizada por José Carreras. Si previamente fueron *La bobème* y *Tosca*, es el



C.P.E. Bach, con una orquesta anónima que por sus componentes parece el germen del Leonhardt Consort, SBK 63188) y el dedicado a una soberbia *Ofrenda musical* (con los Kuijken, Robert Kohnen y Marie Leonhardt, dirigidos por don Gustav, SBK 63189), eso sí, notablemente menos provocadora que la de Goebel. En esta misma línea cabe recomendar otro estupendo «doble», esta vez dedicado a Telemann (*12 Sonate metodiche*), en el que la labor se la reparten Brüggem, Bylisma y Leonhardt por un lado, de Vries, Möller y van Asperen, por otro, y el Boston

torno de un desigual, desde el punto de vista dramático, *Un ballo in maschera* (456 316-2). El *Riccardo* de José Carreras resalta todas las cualidades del tenor catalán, quien se encuentra muy a gusto en la piel del Gobernador, mientras la *Gabellé* pasa por el papel de Amelia, casi de puntillas. Los secundarios cumplen con dignidad. La dirección de Colin Davis no logra coger el pulso dramático a la obra, lo que le resta intensidad a la versión.

C.V.N.

CONTRIBUCIONES DECCA

Las cuatro últimas aportaciones de Decca a la colección Grand Opera no tienen un denominador común salvo el interés de la propia marca por crearse un repertorio tan amplio como variado. La *Anna Bolena* donizettiana (455 069) fue un laudatorio esfuerzo que la EMI negó a su estrella principal, la Callas y que Decca brindó, en edición muy completa, a su más conspicua imitadora, Elena Suliotis. La voz de la Suliotis está en ese momento acusando ya el prematuro desgaste, pero es aún capaz de mantener el tipo, aunque los errores estilísticos y los deslices técnicos aparecen por doquier. Nunca tanto como en esta interpretación se evidencia lo que pudo dar de sí una voz dotadísima y una intérprete temperamental, si hubiese trabajado y pulido sus naturales medios. John Alexander no es un tenor ideal para Percy, aunque gozó de experiencia en estos papeles. Sabe cantar (*Fin dell'età più tenera-Vivito*), la voz tiene *slancio* y registro (*Nel veder la tua costanza*), pero la perjudica la opacidad y la poca atracción que despierta un timbre ingrato y hueco. Nicolai Ghiaurou pone de su parte una voz muy dotada, en momento vocal particularmente bueno, y su Enrico refleja autoridad y ganaría en resultados con algo más de convicción dramática. Hor-

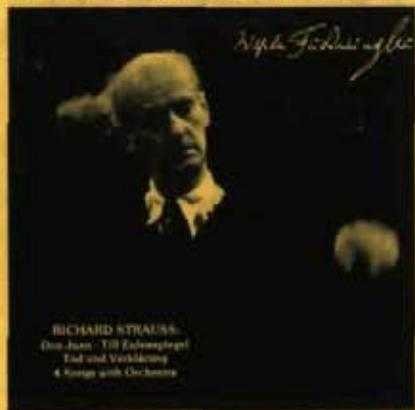
und Gretel (455 963) en el que pone fineza y claridad de narración en este delicioso cuento musical. Se beneficia de un buen equipo vocal y de orquesta excepcional, la Filarmónica de Viena, con la que tres años más tarde (en 1981) volverá a colaborar en una producción filmada de esta popular obra. Fassbaender (Hänsel) y Popp (Gretel) están magníficas, con dos voces que diferencian muy bien los personajes (rudo y brusco el niño, femenina y delicada la niña), fundiéndose tímbricamente. Hamari y Berry dan el esperado carácter a los padres y Gruberova (que luego, en el filme citado, es Gretel) deslumbra como Taumännchen, un papel concebido para deslumbrar y la Burrows crea la esperada atmósfera irreal con su Sandmännchen. Si sumamos la oportuna agresividad de Anny Schlemm como la antipática bruja, esta grabación ocupa un buen lugar en el catálogo de por sí bastante nutrido. Karajan, que en 1950 había registrado sin recitativos una edición célebre de *Las bodas de Figaro* con un equipo vienés, volvió casi 30 años después sobre la ópera, con un reparto de lujo (455 059). Pero los resultados no llegaron a las expectativas que sobre el papel podían esperarse. La dirección es lenta, pesada, con unos recitativos inabarcables. Todos cantan muy bien: Tom Krause (Conde), Tomowa-Sintow (Condesa, a veces, de voz demasiado densa), von Stade (Cherubino encantador), Cotrubas (de las mejores Sussannas), van Dam (un Figaro sutilísimo), etc. Pero falta vida, sobra sofisticación. El *Fidelio* de Solti (455 066) goza de su disuasoria dirección en registro de una perfección técnica especialmente brillante. Lástima que las voces no se encuentren a la altura de la batuta. No es el caso de la Leonora de Behrens, llena de vida, fuerza y sentimentalidad (algo que no dejaron tan claro ilustres predecesoras), pero sí el de Peter Hofmann, cuyo mal estado vocal se atribuyó entonces a un accidente de moto sufrido poco antes de iniciar las sesiones de grabación. Kuebler y Ghazarian son la típica parejita que se espera para sus personajes de singspiel, Sotin un Rocco aceptable y Theo Adam un útil Pizarro con algún problema por la tesitura alta.

F.F.

MÁS FURTWÄNGLER EN MUSIC & ARTS

El álbum *Brahms* (CD-289) nos presenta el *Requiem alemán* ya publicado por EMI y la *Sinfonía n.º 1* con el Concertgebouw comentada no hace mucho desde estas páginas al ser comercializada por Tahra (SCHERZO 102); en los dos casos citados el sonido está más conseguido que en este álbum, que de todas formas cumple su misión, pues la obra coral brahmsiana la descatalogó EMI en su día y hoy estaba prácticamente inencontrable; la versión, imperfecta y de medios vocales y orquestales solamente discretos, pero muy dramática e interiorizada, es uno de los grandes logros de Furtwängler como intérprete de Brahms, siempre intenso, emotivo, cálido y de incontentable impulso. Preferibles, de cualquier forma, las versiones publicadas en EMI y Tahra por su mayor calidad sonora.

El disco Sibelius (CD-799) contiene el *Concierto de violín* con Kulenkampff y las dos versiones que Furtwängler tiene de *En Saga*; en todos los casos ya habíamos hecho referencia a estas interpretaciones, pues habían sido publicadas con anterioridad en Deutsche Grammophon, Lys y Gramofono 2000 (ver SCHERZO 43 y 86); refrescamos la memoria de nuestros lectores recordando



que el concierto posee una interpretación solista extraordinaria, con un estilo rapsódico, unos portamentos y un rubato que nos trasladan a otros tiempos, pero cuya intensidad y fuego expresivo son realmente un portento; magnífica también la ultrarromántica y apasionada dirección de Furtwängler, lo mismo aquí que en las dos versiones de *En Saga* (1942 y 1950).

La *Quinta* de Chaikovski acoplada con dos obras de Wagner, la ópera de *El holandés errante* y el *Idilio de Sigfrido* (CD-712), nos presenta a Furtwängler al frente de una orquesta extraña para él, la RAI de Turín, en un concierto público celebrado en esa ciudad italiana el 6 de junio de 1952. Salvo error, estas versiones no habían estado publicadas anteriormente en CD. La lectura de la sinfonía, muy germanizada en el sentido de hacer hincapié sobre todo en su indudable maestría constructiva, tiene algunas imprecisiones instrumentales, pero Furtwängler arrastra a la solamente discreta orquesta de la RAI y ofrece una versión intensa y apasionada en la que el oyente seguramente sabrá perdonar las imperfecciones (hay dos errores de *Editing* en el 2º y 4º movimientos, más el fallo del público que, naturalmente, aplaude ante de la coda); de indudable interés para los seguidores del maestro, exactamente igual que las dos páginas wagnerianas, que a pesar de no poseer el virtuosismo de una Filarmónica de Berlín, sí tienen el indeleble magnetismo furtwängleriano.

El disco Richard Strauss (CD-829), finalmente, contiene también versiones publicadas con anterioridad en Deutsche Grammophon, Tahra y Arlecchino que igualmente fueron comentadas en estas páginas (SCHERZO 43, 92 y 96), por lo que no volveremos a insistir otra vez sobre las mismas. De este álbum son novedad tres *Lieder* con orquesta cantados espléndidamente por Peter Anders. De no repetir versiones, es una ocasión idónea para hacerse con este CD, de buen sonido para los años en que fue grabado (1942, 1943 y 1947).

En suma, sólo son novedad en CD el disco Chaikovski-Wagner y tres *Lieder* de



ne es la mejor Seymour que el disco puede ofrecer, si exceptuamos a la Simonato (sobre todo) con Callas; no se puede pensar en mejores maneras para traducir el inquieto personaje, tanto en la parte vocal de mezzo aguda como en la imaginativa manera de frasear. Su gran escena del acto II es de manual belcantístico. Varviso no acierta con el clima de la ópera, aunque consigue buena sonoridad de las huérfanas corales e instrumentales de la Ópera de Viena. Un wagneriano como Solti se encuentra a gusto en el mundo sonoro del Humperdinck de *Hänsel*

Strauss, todo lo demás había sido publicado anteriormente en diversos sellos (EMI, Tahra, DG, Arlecchino y Grammfono 2000), quizá con mejor fortuna sonora que los que se reseñan ahora. A pesar de todo, discos importantes y de atractivo indudable, aunque su precio (2.300 pesetas unidad) se aleje peligrosamente de lo que habitualmente consideramos series medias.

E.P.A.

CUATRO FASES, TERCERA SERIE

Con sus veinte canales de percepción, el sistema de cuatro fases inaugurado por la Decca en 1962 amplió las perspectivas sonoras del consabido estéreo. El espectro se ensanchó y los sonidos ganaron en definición y flexibilidad. Ahora, digitalizadas, aquellas tomas tienen una presencia de espectacular nitidez y se prestan a los efectos más brillantes, sobre todo en materia de complejidad de voces.

Leopold Stokowski, en 1966 y 1970, con más de medio siglo de grabaciones en su haber, impresionó a Debussy (*La mer, La cathédrale engloutie, Prélude à l'après midi d'un faune*) y Ravel (*Daphnis et Chloé, segunda suite*) en el actual 455 152-1. El despliegue de sensualismo orquestal, a veces con rasgos de analítica lección de solfeo y batuta, no deja de ser deslumbrante. Menos sorpresas causa el director anglopolaco en la *Quinta* de Chaikovski y el *Concierto para violín* de Glazunov (con Silvia Marcovici), grabados en 1967 y 1973, actual 455 157-2, un menú tardorromántico donde hace lo que quiere (y lo que debe).

Muy interesante es también el programa de bandas sonoras que conduce un maestro del género, Bernard Herrmann con la National Philharmonic (grabado en 1975, actual 455 156-2), rescatando una opípara música de filme para *Hamlet* de Shostakovich, más los clásicos *Ricardo III* de William Walton y *Julius Caesar* de Miklós Rózsa. Parece que uno está viendo lo que pasa, según comenta mi vecina, la cinéfila.

Igualmente brillante de ejecución y ajustado de estilo está Stanley Black en un programa Gershwin, con la London Festival y Robert Farnon al piano (*Rhapsody in blue, An american in Paris, suite de Porgy and Bess*, grabaciones de 1966 y 1967, actual 448 953-2). Menos interesante resulta aligerando su visión panderetera de España en un cartel que mezcla, sin cribar, a Padilla, Pérez Freire, Lecuona, unas apócrifas bulerías, Falla, Lara, Ponce, Calero Ortiz, Bizet, una macarena de contrabando, Chabrier y Ravel (grabaciones de 1961/69, actual 455 158-2), a veces con su conjunto y otras con la London Festival.

En cambio, Arthur Fiedler y sus muchachos de la Boston Pops están en su salsa atacando vals de Strauss y una suite del chaikovskiano *Cascanueces*, grabados en 1975 (455 154-2). Lo mismo cabe decir de un menú Gilbert & Sullivan conducido por Malcolm Sargent y James Walker, con los conjuntos del D'Oyly y la Royal Philharmonic (grabaciones de 1966 y 1971, actual 455

160-2) y de Frank Chalksfield en una ensalada Jerome Kern de fino aderezo (1974, actual 455 153-2).

Una Navidad romántica propone la Coral Eric Rogers con su orquesta (1963, actual 455 159-2) y un despliegue de batallas en estéreo, para los amantes del efecto astuto y aterrador, bajo la dirección de Bob Sharpless (1963, actual 455 155-2).

B.M.

FONDOS DE CATÁLOGO

Sony Classical continúa sacando al mercado en la serie Essential Classics parte de su extenso fondo discográfico al mismo tiempo que algunas grabaciones que hasta este momento permanecían inéditas. Entre la docena de compactos destaca, sobre todo, siete oberturas de Beethoven por George Szell (SBK63062). El director húngaro despliega toda su capacidad de análisis e intensidad, en un ejercicio de lucidez. Las tres oberturas *Leonora*, así como *Fidelio*, *Egmont*, *Coriolano* y *El rey Esteban*, son un prodigio de claridad y profundidad en el universo del genial compositor. El registro se completa con una discreta ejecución de la obertura de *Las criaturas de Prometeo* por Louis Lane. Estos dos directores repiten en un disco dedicado a Satie, Ravel y Debussy (SBK63056). Szell se ocupa de una curiosa *Pavane para una infanta difunta*, mientras que Lane hace lo propio con las *Gymnopédies* de Satie (en la orquestación de Debussy), *Introducción y allegro* de Ravel, y la *Petite Suite* de Debussy, todas ellas inéditas y en las que demuestra una escasa imaginación. *La valse* por Ormandy, muy sólida, y la *Suite de Ma mère L'oye* por Tilson Thomas, prescindible, completan la grabación.

La música norteamericana tiene un lugar en la referencia SBK63034, que incluye piezas cortas y conocidas de una docena de autores del Siglo XX, entre los que destacan Ives, con *Variaciones sobre América*, y Barber, con el archiconocido *Adagio para cuerdas*. Ormandy, lejos del refinamiento de otras versiones, obtiene un resultado notable gracias a una inspirada Orquesta de Filadelfia. El resto de las versiones, como la de *Promenade* de Gershwin a cargo de Kostelanetz, o la de *Arcadians Songs and Dances* de Virgil Thompson, dirigidas por Lane, son meros ejercicios de habilidad orquestal. En el mismo tono exhibicionista transcurre *Grandes marchas* (SBK63052), que contiene partituras de multitud de autores muy bien interpretadas por Adrian Boult y Eugene Ormandy. Las obras más conocidas de Sousa, Rodgers y Alford se mezclan con Wagner, Beethoven, Gounod o Schubert para conformar un meñunje simpático.

Más serio es el disco Sibelius que contiene las *Sinfonías n.ºs 1 y 5* (SBK63060). La *Primera* está conducida por Ormandy quien, pese a su solidez y concepto pionero, ha sido superado por otros directores de más fuste. No obstante, esta versión posee la virtud de la honestidad sin aspavientos. En otro nivel se encuentra la *Quinta* por Leonard Bernstein, incluida en su integral de los años sesenta. Se trata, ni más ni menos, de una de

las cumbres fonográficas de la obra. La interpretación lo tiene todo: un concepto diáfano, intensidad, virtuosismo y comunicabilidad. El director norteamericano hace sencillo el complejo entramado estructural de la obra



para servirlo en bandeja de plata. Obligatorio. El capítulo orquestal del presente lanzamiento concluye con una selección de oberturas y música orquestal de varias óperas (SBK63053) con Ormandy y Schippers en el podio, cuyos resultados varían entre lo bueno (preludios de *La traviata*) a lo mediocre (obertura de *El cazador furto*). El registro incluye curiosidades como la obertura de *Donna Diana* de Reznicek, o el intermedio de *Las joyas de la señora*, de Wolf Ferrari.

Bajo el título de Opereta esencial (SBK63059) se agrupa una serie de números de operetas centroeuropeas y norteamericanas, cantados todos en inglés y pasados por el tamiz de Broadway con unos arreglos bastante cursis. Andrew Davis dirige los *Requiem* de Fauré y Durullé (SBK67182). El primero de ellos cuenta con una Lucia Popp en estado de gracia, junto a Siegmund Nimsgern, quien cumple su papel con suficiencia. En la obra de Durullé repite el barítono, mientras que la soprano es Kiri Te Kanawa. Las versiones de Davis apuestan por lo dramático, dando un poco de lado el lirismo de Fauré. Pese al discreto refinamiento orquestal, los resultados globales merecen la pena. Frederica von Stade canta una amplia selección de los *Cantos de la Auvernia* de Canteloube (SBK63063) dirigida por Antonio de Almeida. La mezzo interpreta estas canciones con estilo, pero queda lejos de Victoria de los Angeles.

El segundo volumen de la música para laúd de Bach (SBK62973) a cargo de John Williams contiene unas excelentes versiones de la *Cuarta Suite* y del *Preludio, fuga y allegro BWV 998*. El resto son adaptaciones para guitarra y órgano (Peter Hurford) más la *Sonata en trío n.º 6*. El guitarrista muestra su depurada técnica y musicalidad, aunque se encuentra fuera de estilo. Bajo el rimbombante título de *El glorioso sonido del metal* se localiza un magnífico recital responsabilidad de Philadelphia y New England Brass Ensemble que incluye piezas del renacimiento y del barroco. Las dos agrupaciones ejecutan con verdadero gusto algunas obras poco conocidas de Clarke, Pezel o Bonelli al tiempo que entienden bien a Haendel, Purcell y Telemann. Por último, el Trío Raphael realiza una pobre lectura de los *Tríos para piano n.ºs 1, y 2* de Dvorák (SBK63057), plana de matices e intenciones.

C.V.N.

7^o FESTIVAL VIA MAGNA

1997

DEL 9 AL 23 DE DICIEMBRE
EN MADRID

Programa de Conciertos Entrada Libre

IGLESIA DE SAN JOSÉ

(Alcalá, 41 - esq. Gran Vía)

- MIÉRCOLES 10** 20:30 H Ewa Zamoyka, soprano
Laurence Verna, piano
Coro Galileo
Directora: Ana Liger Lasa
- VIERNES 12** 20:30 H Ruth Rosiqué, soprano
Agustín Manuel Martínez, piano
Coro Villa de Las Rozas
Director: José Bernardo Álvarez
- SÁBADO 13** 21:30 H Isidro Anaya, barítono
Francisco Pérez-Sánchez, piano
Coral Francisco Piquer
Director: José Vicente Alcórrega
- DOMINGO 14** 21:00 H Collegium Vocale de Madrid
Director: Miguel Ángel Jaraba
- MARTES 16** 20:30 H Ángel Rodríguez, tenor
Leopoldo Ence, piano
Coro San Jorge
Directores: José Manuel Abeleira y José Luis Luque
- MIÉRCOLES 17** 20:30 H María Luz Álvarez, soprano
Pablo Escandé, clave
Coro de Cámara Talía y Orquesta Cámara Madrid
Directora: Silvia Sanz
- JUEVES 18** 20:30 H Ainhoa Garmendia, soprano
Joseba Candsudap, piano
Coral Veterinaria Complutense
Directora: María Pilar Alvíra
- VIERNES 19** 20:30 H Luis Badosa, contratenor
Patricia Mora, piano
La Camerata
Director: Juan Diego Arroyo
- SÁBADO 20** 21:00 H Elena López Jauregui, soprano
Manuel Burqueiras, piano
José Julián Frontal, barítono
Luis Gustavo Prado, piano
- DOMINGO 21** 21:00 H Alejandro Roy, tenor
Luis Vázquez, piano
Coral Polifónica Sagrada Familia
Director: José Luis Ovejás

INFORMACIÓN

(91) 523 13 07

Organiza: Equipo KAPTA



Patrocinan:



Ciclo de Conciertos Entrada de Abono

TEATRO MONUMENTAL

(Atocha, 65)

CORO Y ORQUESTA DE LA CAPILLA REAL DE MADRID

DIRECTOR: ÓSCAR GERSHENSCHN

- MARTES 9** 21:00 H "LA CREACIÓN" (J. Haydn)
Marlis Petersen, soprano
Miguel Mediano, tenor
Gregorio Poblador, bajo
- JUEVES 11** 21:00 H "CANTATAS BWV 57 Y BWV 151" (J.S. Bach)
"MOTETES BWV 226 Y BWV 227" (J.S. Bach)
"MAGNIFICAT" (Buxtehude)
Catherine Bott, soprano
Jose Antonio Carril, barítono
- LUNES 15** 21:00 H "CANTATA BWV 133" (J.S. Bach),
"MOTETES BWV 225, BWV 228, BWV 229
Y BWV 230" (J. S. Bach)
"MAGNIFICAT" (Schütz)
- LUNES 22** 21:00 H "ORATORIO DE NAVIDAD" (cantatas 1, 3 y 6)
(J.S. Bach)
"MAGNIFICAT" (J.S. Bach)
María Luz Álvarez, soprano
María Jesús Prieto, soprano
Charles Brett, contratenor
Marcus Ullmann, tenor
Jordi Ricart, barítono

Precio de Abonos y localidades para los 4 conciertos

	ABONO (4 conciertos)	Localidades
PATIO	13.000	3.500
PLATEA	11.000	3.000

VENTA DE ABONOS:

Los abonos se pondrán a la venta el 1 de noviembre y se podrán adquirir a través de Venta de Entradas de CAJA DE MADRID (902-488 488), FNAC (pza. de Callao) y MADRID ROCK (Gran Vía, 25).

VENTA DE LOCALIDADES:

En el caso de que el aforo total no fuese vendido por el sistema de abono, las localidades sobrantes se pondrán a la venta a partir del día 1 de diciembre.



Madrid Rock



ARRIETA: Marina, Mercedes Capsir, Hipólito Lázaro, Marcos Redondo, José Mardones. Gran Orquesta Sinfónica. Director: Daniel Montorio. Grabación: 1928. Miguel Fleta interpreta el papel de Jorge, con Matilde Revenga y Emilio Sagi-Barba. Grabación: 1927-8. ARIA 1007. ADD. 116'11".

La obra de Arrieta, que inicialmente fue una zarzuela, tuvo en el famoso tenor italiano Enrico Tamberlick como valedor e instigador para que el compositor la convirtiera en ópera, aprovechando la experiencia adquirida durante los dieciséis años transcurridos. Ha sido una pieza, que después de un tibio éxito, ha gozado del fervor popular, siendo, a pesar del título femenino, pieza de toque para los tenores. A la vista de estas dos versiones se demuestra que las grandes interpretaciones no tienen por qué ser excluyentes. Los dos rivales en vida, más sus partidarios, hacen patente que los dos estilos son igualmente válidos: en Hipólito Lázaro se admira la fuerza de su instrumento, su planteamiento heroico, sin que ello le impida un fraseo belcantista (ver el dúo del primer acto o *En las alas del deseo*), mientras que la visión de Miguel Fleta es más lírica, con una voz de gran belleza que hace hincapié en el canto preciosista. Algo parecido ocurre con los dos harítonos; Marcos Redondo destaca por el canto de gran vitalidad, subrayando las frases extrovertidas, mientras que Emilio Sagi-Barba, con unos medios menos expansivos, se recrea en el fraseo detallista. Mercedes Capsir muestra su exquisita musicalidad y la seguridad en todos los registros, mientras que Matilde Revenga representa la soprano habitual en el mundo de la zarzuela, con un buen nivel medio. Completa el cuarteto protagonista de la versión más completa, el mejor conjunto hasta la fecha, el gran bajo José Mardones, no en su mejor momento, pero con la nobleza de línea que le hizo famoso, con la agradable sorpresa de la inclusión de un aria de Pascual, del acto primero, de gran valor musicológico.

A.V.

BACH: Sonatas para flauta y clave, en mi mayor BWV 1035; en si menor, BWV 1030; en mi menor, BWV 1034; en la mayor, BWV 1032. Marc Beaucoudray, flauta; William Christie, clave. HARMONIA MUNDI HMT 790065. DDD. 54'42". Grabación: XII/1979. Ingeniero: Jean-François Pontefract.

En el período comprendido entre 1717 y 1723 Bach permaneció en la corte de Cöthen como maestro de capilla y director de música de cámara; dicha corte pertenecía a la Iglesia Reformista con lo cual las obligaciones oficiales de Bach no tenían relación con la música sacra, y por ello fue en este lugar donde escribió buena parte de su música para conjuntos de cámara y para clave.

Es resaltable el hecho de que escribiese la mayoría de sus sonatas, no para dos instrumentos melódicos y continuo, sino para uno solo (violín, viola da gamba o flauta) y

obligato de clave; sin embargo, Bach convirtió el clave en un instrumento concertante y creó para la mano derecha una parte independiente. En las cuatro sonatas que incluye el disco, la compleja trama contrapuntística se conjuga con una impresionante línea melódica, resultando una música de singular belleza y profundidad. Las versiones, de exquisita precisión, contrastadas y muy vitales, constituyen un instrumento casi perfecto para transmitir y dar a conocer la auténtica grandeza de las obras.

D.A.V.

BACH: Obras para órgano. Vol. 6. Ton Koopman, órgano Müller de la Waalse Kerk de Amsterdam. TELDEC 0630-13155-2. DDD. 62'07". Grabación: Amsterdam, XII/1996. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adrian Verstijnen. Distribuidor: Warner.

Este volumen sexto de la interesante grabación integral, en curso de realización, de las obras organísticas de Bach por Ton Koopman recoge ejecuciones sobre un instrumento construido por Christian Müller en 1734; es decir, en vida del compositor. Como en entregas anteriores, el nivel interpretativo es muy alto. Del sonido que Koopman obtiene del órgano parece deducirse un conocimiento profundo de sus características; no hay sino que atender al juego de registraciones para percatarse de que los cambios tímbricos están al servicio del mejor efecto de cada pasaje musical. Así, las líneas y volúmenes en el *Preludio y fuga en do menor BWV 546*, sobre todo por una segunda parte de la obra dicha de manera pausada. También es de una lógica sin fisuras la fuga del díptico correspondiente en sol menor *BWV 535*, donde las masas y los colores van dando un perfil cambiante a las entradas de sujeto y contrasujeto.

E.M.M.

BACH: Sonatas en trío BWV 525-530. Kay Johannsen, órgano. HÄNSSLER 98.113. DDD. 78'01". Grabación: III/1997. Productor e ingeniero: Wolfgang Mittermaier. Distribuidor: Eurogyc.

En estas maravillosas sonatas a la consabida magia del contrapunto bachiano se une la libertad para manejarlo sin tener que someterse a los gustos o necesidades de un comitente, fuera éste religioso o laico. Se suelen interpretar al órgano, pero ni siquiera se sabe a ciencia cierta si fueron escritas para un instrumento de tecla y cuáil, o si la familia y los amigos de Bach las tocaban en grupo para su solaz. De lo que sí que no cabe duda es de que se trata de una música sumamente resistente, y por lo menos el arreglo de Robert King para su propio *consort* es absolutamente recomendable (SCHERZO, nº 105). Sin embargo, si el instrumento es bueno y el instrumentista competente, las posibilidades de variedad cromática y de regulación volumétrica que ofrece el órgano bastan y sobran para lo-

grar una satisfacción de máximo nivel. En el caso que nos ocupa no se llega a tanto. Y no es que Kay Johannsen (1961) tenga nada que reprocharse en cuanto a limpieza mecánica, claridad expositiva y rigor estilístico, virtudes sobre las que impone además su personalidad de intérprete sensible. Pero, por comparación con los órganos históricos empleados por buena parte de la competencia, en los movimientos centrales el de la iglesia municipal de Stein am Rhein (Suiza), construido en 1992, queda lejos del refinamiento extremo que tan contemplativas páginas requieren. Lástima.

A.B.M.

BACH: Suites para violonchelo solo, BWV 1007-1012. Peter Bruns, violonchelo. 2 CD OPUS 111 OPS 30-176/177. DDD. 125'56". Grabación: V/1996. Productora e ingeniera: Yolanta Skura. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Lo mejor de este disco es el sonido del Tononi veneciano de 1730, no por nada favorito de Casals durante una década. Va con ello dicho que el principal mérito del intérprete se limita a no empañar, antes bien realzar la brillantez tímbrica del instrumento.

BACH EN CUERPO Y ALMA

Más allá de la generalización del uso de instrumentos originales, algo se está moviendo, y muy deprisa, en la interpretación de la música barroca. La primavera pasada, cuando Il Giardino Armonico visitó nuestro país cargando en las maletas, precisamente, con los *Conciertos de Brandemburgo*, ya pudimos respirar los nuevos vientos en varios auditorios. Una vez recuperada la materia, el cuerpo, diríase llegado el momento de preocuparse por la fidelidad al espíritu, al alma de estas partituras, que magistralmente amalgaman los estilos alemán e italiano vigentes en la música instrumental del primer cuarto del siglo XVIII.

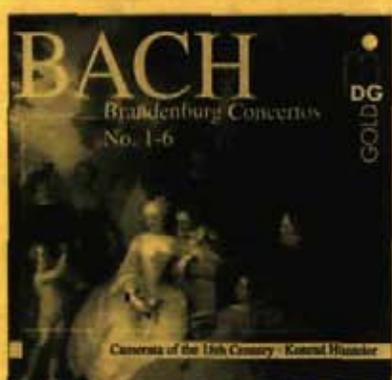
La Camerata del Siglo XVIII, fundada en 1991 por miembros de la Orquesta del Siglo XVIII (director: Frans Brüggen), ya fue alabada en el nº 118 de SCHERZO por su acompañamiento a Konrad Hünteler en tres conciertos de flauta de Franz Benda. Actúan sin director, pero muestran una voluntad decidida, unívoca y rigurosa de entrar en el museo a insuflar vida a las estatuas. De un modo que podría compararse a lo sucedido con la restauración de los frescos vaticanos de Miguel Ángel, el resultado de la incursión es un Bach exuberante, auténtico no sólo en sus formas sino también en su brillante colorido. Las elaboradas fugas fluyen en ritmos caudalosos aunque no torrenciales, los solos se perfilan con nitidez meridiana y las cadencias centellean.

Si estas novedosas tendencias prosperan, pronto serán cosa del pasado el amanerado mecanismo interpretativo de tantos llamados historicistas y raro también el recurso a la música barroca como

No es mucho, desde luego, no suficiente cuando uno se aventura con las *Seis Suites* de Bach. La competencia provocada por el espectacular incremento de las grabaciones de este Himalaya de la literatura violonchelística durante el último lustro —digámoslo sin rodeos: aprovechando el tirón *Rostropovich*; en los casos mejores, tomándose como un reto— ha tenido consecuencias funestas para la multitud que han resultado ser los aún más osados que mediocres. El berlinés Peter Bruns, nacido (1963) y técnicamente bien formado en la antigua Alemania oriental, presenta una lectura de verbo altisonante y gesto ampuloso, pero escasa sustancia. Violentísimas inflexiones se suceden sin tregua como los sustos en las malas películas de intriga. El efecto al final es el mismo: antes el agotamiento que la auténtica emoción. Si normalmente uno se decide a comprar un disco porque le interesan bien la música, bien el intérprete o ambos, he aquí, reforzada por la excelencia de las tomas, una tercera posibilidad: el interés por el instrumento. Otra cosa no hay.

A.B.M.

BACH: Conciertos para clave en re menor BWV 1052, fa mayor BWV 1057, re



fondo sonoro mientras se realizan actividades distintas a la escucha atenta. No lo permiten la fogosidad de las trompas de caza de Wilhelm Bruns y Oliver Kersken en el *Primer Concierto*, el denso sonido y sensible fraseo del mencionado Hünteler en el *Segundo* y el *Quinto*, o el virtuosismo del clavecinista Jacques Ogg en el *Quinto*. Otra buena noticia es que, tras algunos titubeos anteriores, los técnicos de MDG parecen haber encontrado un punto de equilibrio casi ideal en sus tomas.

A.B.M.

BACH: Conciertos de Brandemburgo, BWV 1046-1051. Camerata del Siglo XVIII. 2 CD MDG 311 0746-2. DDD. 91'29". Grabación: 1996-7. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

mayor BWV 1054, Triple Concierto para flauta, violín y clave en la menor BWV 1044. Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini, clave y director. Claudio Ruffa, flauta traversa; Francesca Vicari, violín. OPUS 111 OPS 30-153. DDD. 71'36". Grabación: Roma, II/1996. Productora e ingeniera: Yolanta Skura. Ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

En más de una ocasión hemos destacado dos grandes referencias fonográficas de los *Conciertos para clave* de Bach: los dirigidos por Leonhardt y por Leppard con criterios muy diferentes. Más cercano a Leonhardt que a Leppard en lo que se refiere a uso de instrumentos y criterios de época, Rinaldo Alessandrini consigue un Bach diáfano, luminoso, alegre, se diría que vivaldiano. Por lo tanto, estamos tentados de decir que, en cuanto al espíritu, está más cerca de aquellos registros de Leppard y su equipo para Philips. Los tres primeros conciertos pertenecen al título del CD, pero no el cuarto, el *Triple Concierto*, obra que en dos de sus movimientos proviene de piezas anteriores del maestro; aquí, el clave es un solista más junto a otros dos. ¿Se trata de un comienzo de integral? ¿Acudirá Alessandrini a los *Conciertos de Brandemburgo*? Virtuosisimo, elegancia, claridad, gracia, fuerza sin énfasis, una especie de pequeña apoteosis del concierto barroco, más o menos *grasso*: es evidente que Alessandrini y su *Concierto Italiano* tienen mucho que decir en este bello repertorio.

S.M.B.

BACH: Cantatas BWV 202, 205-6, 207a, 210, 212-3. Larsson, Rubens, Grimm, Bongers, Magnus, Prégardien, Mertens. Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Director: Ton Koopman. 4 CD ERATO 0630-17578-2. DDD. 53'52", 72'33", 67'45", 45'41". Grabación: IX y XI/1996. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adrian Verstijnen. Distribuidor: Warner.

Este volumen confirma que, a medida que avanza la serie de las cantatas bachianas de Koopman, los resultados de las ejecuciones se van haciendo más maduros y refinados. Puede comprobarse escuchando el primer coro de la *BWV 207a*, una pieza enfocada como música valiosa, no pomposa, pese a las circunstancias oficialistas que la propiciaron. Sin embargo, Prégardien no está en su mejor momento en el aria (nº 4). Las interpretaciones arrojan nueva luz sobre el fascinante mundo de la cantata bachiana profana como creaciones próximas a las religiosas, pero también con aciertos y particularidades autónomos. La *Cantata de campesinos BWV 212* nos devuelve al Koopman violento y juvenil, que encuentra aquí ancho campo para brindar la música en toda su rusticidad, ciertamente, pero al mismo tiempo nos hace pensar en las óperas que Bach hubiera podido componer. En *Eolo propiciado BWV 205*, el director holandés no es tan radical en sus sonoridades como Hamoncourt; su camino es personal, no tan finamente irónico como Le-

onhardt. Si que hay humor en *Hércules en la encrucijada* BWV 213, con una Anne Grimm que otorga a su aria (nº 3) un clima de onirismo.

E.M.M.

BEETHOVEN: *Sonata para piano en mi bemol mayor, nº 13, op. 27, nº 1: Sonata para piano en do sostenido menor, nº 14 op. 27, nº 2* «Claro de luna». **SCHUMANN:** *Fantasia en do mayor, op. 17. Toccata en do mayor op. 7.* Eugene Murski, piano. **HANSSLER CD 98.178. DDD. 66'51". Grabación: V/1997. Productor: Christoph Herr. Distribuidor: Eurogyc.**

En esta su segunda aparición discográfica, el joven pianista Eugene Murski, (nacido en Tashkent, en la República de Uzbekistán) aborda tres obras de las que podemos llamar «de repertorio», y una «la *Toccata op. 7* de Schumann» compuesta en 1830 y revisada en 1833, que a pesar de su indudable interés no se encuentra entre las páginas más populares del autor.

Aunque en la interpretación de todas ellas existen destellos de calidad, la base técnica de Murski muestra numerosos altibajos, alternándose pasajes resueltos de forma brillante (segundo tiempo de la *Fantasia* de Schumann) con notorias dificultades para mantener la claridad necesaria en el fraseo (compases finales de la *Sonata «Claro de luna»*). En cualquier caso, las mayores carencias del pianista se evidencian en la literalidad de unas versiones que echan en falta lirismo e imaginación, ese grado de excelencia que tan pocos poseen (Pollini, Richter, Arrau...) y que distingue a lo verdaderamente valioso de la rutina de «una grabación más...»

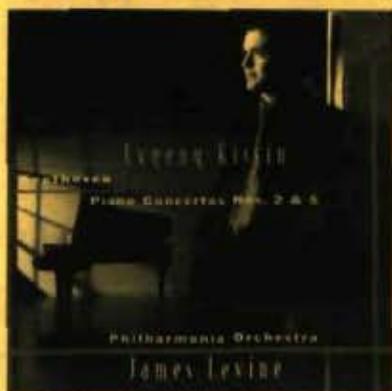
D.A.V.

BEETHOVEN: *Los conciertos para piano y orquesta. Sonata nº 23 en fa menor Op. 57 «Appassionata».* András Schiff, piano. Staatskapelle Dresden. Director: Bernard Haitink. 3CD TELDEC 0630-13159-2. 66'45", 71'15" y 65'22". Grabaciones: Dresde, III y XI/1996. Productor: Christopher Raeburn. Ingeniero: Eberhard Sengpiel. Distribuidor: Warner.

De una nitidez cristalina, elegante y puntillista en el detalle hasta límites insólitos, extremadamente austero en el pedal, y con un resultado global que parece más pendiente del pasado mozartiano —cuya influencia, curiosamente, niega en la entrevista que figura en el folleto acompañante— que del tinte visionario que con justicia se atribuye a la creación beethoveniana. Así es este ciclo Beethoven del húngaro András Schiff con la extraordinaria Staatskapelle de Dresde, dirigida por Bernard Haitink. Schiff parece particularmente preocupado por conseguir una articulación precisa y exacta, en la que el oyente no pierda una sola nota ni un solo detalle de la rítmica, buscando un fraseo elegante y refinado. Sin duda lo consigue; este ciclo es probablemente el de mayor claridad expositiva

SEGUNDO DE PRIMERA

El *Segundo Concierto* de Beethoven, primero cronológicamente en el ciclo, es a menudo tomado como una obra menor dentro de éste. Combinado junto al *Emperador*, la atención principal se dirige casi de forma inevitable a este último. Sin embargo, es el *Segundo* el que, en manos de Kissin, convierte a este disco en algo especial. El joven ruso se sumerge en él con inusitada convicción y ofrece una lectura alegre, luminosa, con brío y elegancia, fascinante riqueza dinámica y envidiable animación en el fraseo. Su entrada en el *Allegro* con brío capta inmediatamente la atención por el canto fluido, la cuidada acentuación y, en suma, porque en ella se aprecia hasta qué punto está disfrutando con esta música. Su interpretación, técnicamente impecable (lo que a estas alturas no es nada sorprendente en este pianista), es además muy equilibrada, en el sentido de que combina con inteligencia el contenido posthaydniano de la obra con las pinceladas, presentes aunque no siempre tan evidentes como aquí, del Beethoven más maduro. La fogosa lectura de la cadencia ofrece un cierre magnífico. Lo son también los dos movimientos restantes, sereno y cantable el segundo, con un espléndido final en *pp*, y vitalista y jubiloso el final, muy vivo. Levine acompaña con un envidiable brío, consiguiendo de la orquesta inglesa una notable respuesta, siempre cuidando el equilibrio con el solista, y sólo ocasionalmente luciendo cierta tosquedad. Después de esta gratísima sorpresa, el *Emperador* parece inicialmente rayar a menos altura. Estamos, sin embargo, ante una lectura muy notable, si se quiere más impulsiva y juvenil que especialmente majestuosa, como si a Kissin aún se le escapara algo de la grandeza de esta obra. Pero no conviene perder de vista el alto interés de una interpretación



que va a más a medida que avanza la obra, y que no sólo tiene el deseable carácter afirmativo y enérgico, sino también fluidez en el canto, riqueza de matiz (estupendo en el segundo tiempo, con muy buena transición al último), y brillante impulso en el final. Es además de agradecer que, manteniendo un pianismo de primera, Kissin no haya sacrificado todo (por ejemplo el pasaje inmediatamente anterior a la coda) a la brillantez, alejándose del manierismo empleado por Schiff (Teldec). Muy buena toma de sonido para un disco muy recomendable, especialmente por el *Concierto en si bemol mayor*.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Conciertos para piano y orquesta nº 2 en si bemol mayor Op. 19 y nº 5 en mi bemol mayor Op. 73 «Emperador».* Evgeni Kissin, piano. Philharmonia Orchestra. Director: James Levine. SONY SK 62926. DDD. 68'46". Grabación: Londres, I/1997. Productor: Grace Row. Ingeniero: Charles Harbutt.

entre cuantos el firmante ha podido escuchar (y les aseguro que la lista es larga). Pero lo que debiera ser más punto de partida que de destino parece haberse erigido, por desgracia, en lo primero, y en conjunto los árboles en demasiadas ocasiones no dejan ver el bosque. El a menudo deseable *legato* de cierta amplitud cede su lugar a un fraseo que suena demasiadas veces cuadrículado y entrecortado, perjudicando la perspectiva global. Y si en el primer tiempo del *Emperador* encontramos parte —que no todo, recuerden a Pollini, Zimmerman, Gilels, Perahia, Kempff, Barenboim, Arrau—, de la grandiosa majestuosidad que cabe esperar en esta obra, el jubiloso arrebatado del último tiempo sucumbe a la disecionada lectura del húngaro, que antepone la fastidiosa precisión a la espontaneidad expresiva, ahogando la fluidez de algunos pasajes en una notoria rigidez expresiva, como ocurre en el pasaje, en otras manos arrollador y aquí abiertamente mecánico, que abre la coda. Esto se repite a lo largo y ancho del ciclo, así como en una *Appassionata* que nos hace recordar a Richter una y otra vez: exacta, precisa e inmaculada, ma-

tizada con rigor, pero finalmente poco emotiva, con una pasión nada convincente. Una lástima, porque los tiempos lentos están bien conseguidos, y en ellos sí encontramos una expresividad de buena ley, menos encorsetada. Para empeorar las cosas, Haitink parece no involucrarse gran cosa. Aunque la naturaleza de los dos primeros *Conciertos* hace que el resultado parezca más viable, el ciclo en conjunto queda muy por debajo de los arriba enunciados, quizá no expuestos con tan asombrosa meticulosidad pero ciertamente mucho más intensos y convincentes. Versión pues, impecablemente ejecutada y espléndidamente grabada, pero, en definitiva, poco comunicadora del espíritu que cabe esperar en la música de Beethoven.

R.O.B.

BELINI: *La ricordanza, La farfalletta, Sogno d'infanzia. Malinconia, ninfa gentile, Vanno, o rosa fortunata, Bella Nice, cbe d'amore, etc.* Dennis O'Neill, tenor; Ingrid Surgenor, piano. COLLINS 15072.

Grabación: Londres, II/1997. Productor: Adam Gatehouse. Ingeniero: Campbell Hughes. Distribuidor: Auvidis.

El repertorio de canciones de los compositores teatrales italianos, en general, son un proyecto cuando no un trasunto de sus arias operísticas. Bellini, como más tarde Puccini, es quien ejemplifica mejor esta afirmación: *Quando incise sul quel marmo* es un aria en pequeño con su recitativo y su cantable, mientras que en *La ricordanza* aparece la melodía que luego desarrollará Elvira en *Puritani* y en *Vaga luna che inargenti* el motivo de uno de los dúos de Norma-Adalgisa. No faltan tampoco guiños rossinianos, como en *Torna, bezzosa fillide*. Son páginas todas llenas del encanto sencillo y agradable que impregna la música del compositor y que precisan más un cantante con gusto que una voz estentórea. O'Neill, por el que no se apostaba nada (en realidad, se temía lo peor), y pese a que algunas medias voces son falsetes camuflados y los alardes de potencia se tizan de un apreciable vibrato, se muestra globalmente atento al texto y a su traduc-

ción melódica, resultando un disco trabajado en el planteamiento y bastante correcto en los resultados. Además, porque, al lado de las canciones de Bellini más frecuentes (*Malinconia, ninfa gentil* y *Vaga luna che inargenti*, en cabeza), se han elegido otras que no merecen la desatención que disfrutan, por ejemplo, la encantadora *Sogno d'infanzia* o la saltarina *La farfalletta*. En el piano que, a menudo, sirve para presentar el tema que luego recuperará la voz, otras veces prepara discretamente el clima y en la mayoría de los ejemplos cumple sólo de simple acompañamiento, colabora sobradamente con la voz la pianista acompañante. Seguirán otros registros dedicados a Donizetti y Verdi.

F.F.

BELLINI: *La sonnambula*. Luba Orgonasova, soprano (Amina); Raúl Giménez, tenor (Elvino); Francesco Ellero d'Artegna, bajo (Rodolfo); Dilbër, soprano (Lisa). Coro y Orquesta de Cámara de la Netherlands Radio. Director: Al-

OPERA, ACCIÓN, TEATRO, MÚSICA

No ópera sino «acción musical», hasta «un sueño», llama Berio a este *Un Re in ascolto* (1981-1983) que Col Legno nos ofrece ahora en colaboración con la Radio Austriaca —artífice de una ejemplar toma de sonido— rescatando su interpretación en el Festival de Salzburgo. Sea lo que sea, esta historia nos muestra a un rey escuchando las desgracias que afligen a su reino. La realidad es un teatro, las acciones ensayos, las figuras sombras. El texto de Calvino —que Col Legno entrecera en la sinopsis en vez de darlo tal cual— está basado, naturalmente, en *La tempestad* de Shakespeare —al parecer más bien en la lectura del propio Berio de la versión alemana de Friedrich Wilhelm Gotter— y toma algunos versos de *The Sea and the Mirror* de W.H. Auden. Los dos italianos ya colaboraron en *La vera storia* y la permeabilidad de sus ideas parece obvia. El oyente del disco debe saber que a pesar de la importancia de la propuesta escénica, la música lleva aquí siempre la voz cantante y nada de la riqueza de ideas del compositor —que incluye las citas textuales a que tan aficionado fue un día— se pierde por el camino. El principio es arrebatador y la continuación no defrauda en absoluto manteniendo en vilo a quien la oye los 82 minutos que dura la pieza. Frente a otras construcciones de Berio más cercanas a la dictadura que su generación ejerció sobre lo que llamamos lo contemporáneo, *Un Re in ascolto* no ha envejecido un ápice, y la prueba del nueve la da el cierto resquemor con que es vista hoy por algún capo teórico-político de la época. Como la *Sinfonía*, es música segura de sí misma, directa y eficaz a toda prueba pero también sutil y persuasiva, intelectual y rigurosa, formalmente irrepachable. Las sombras que la atraviesan —Berg en algún momento—, los atis-



bos de tonalidad que marcan alguno de sus momentos de mayor emoción están ahí por algo, tal vez porque se trata, precisamente, de decir algo lo más alto y claro posible. Es esta, a mi modesto entender, una de las obras maestras del teatro musical de nuestros días y la versión que aquí se nos da, le rinde, de la mano de unos intérpretes soberbios, el servicio que merece.

L.S.

BERIO: *Un Re in ascolto*. Theo Adam, Heinz Zednik, Helmuth Lohner, Patricia Wise, Karan Armstrong, Sylvia Greenberg, Rohangiz Yachmi, Thomas Moser, Georg Tichy, Alfred Muff, Samy Molcho, Gabriele Sima, Anna Gonda, Helmut Wildhaber, George Ionescu, Stephen Harrap, Stephen Lano. Conjunto vocal. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. 2CD COL LEGNO WWE 2CD 20005. ADD. 81'55". Grabación: (en vivo) Salzburgo, 7-VIII-1984. Productor: Othmar Costa. Ingeniero: Herbert Rössle. Distribuidor: Diverdi.

berto Zedda. NAXOS 8.660042-43. DDD. 135'21". Grabación: Amsterdam (en vivo), 14-XI-1992. Productora: Patricia Dekker. Ingeniero: Jan Stellingwert. Distribuidor: Ferysa.

Aunque parezca mentira, Zedda tiene una buena experiencia belliniana y se recuerdan sus ejemplares lecturas de *Il pirata* en Martina Franca o de *Puritani* en Bolonia con Merritt y Devia. Su dirección, lo más atrayente del disco, es estilizada, elegante, clara, detallista, expresiva y dentro del estilo. El hecho de que sea una lectura en versión de concierto quizás le reste algo de teatralidad, pero este dato se observa más en los cantantes que en la batuta. Giménez hace uno de los mejores Elvinos que en disco pueden escucharse, en parte porque tiene el registro agudo suficiente (el grandísimo Monti con Callas, no lo tenía), en parte porque su canto es capaz de todas las menudencias exigidas (algo no del todo bien servido por Pavarotti con la aburrida Sutherland, en aspectos vocales y tímbricos, deslumbrante) y también porque es capaz de transmitir todo el encanto, poesía y elegancia del personaje. En el dúo del primer acto con Amina y en el *Tutto è sciolto* y lo que sigue se sitúan sus mejores momentos. Orgonasova canta muy bien los andantes, resuelve las partes de coloratura con aseo y por momentos con amplio desahogo, los agudos son casi siempre sólidos (a veces un poco fijos), la voz es bella y gratisima; sólo le falta algo de personalidad, de fantasía para plasmar una Amina ideal, que tiene mucho recitado, donde hace falta mucho matiz. La china Dilbër diseña una Lisa que parece una protagonista *Amina en pequeño*, ya que maneja variaciones, trinos y sobreagudos, pero está tan preocupada de cantar que apenas diseña la acidez y la malevolencia del personaje. Ellero d'Artegna repite con igual torpeza dramática y musical la prestación que ofreció, también en disco y en vivo, con Lucia Aliberti en 1990. La partitura se ofrece sin cortes. Discretos los demás.

F.F.

BERLIOZ: *Les nuits d'été*. Fragmentos de *La damnation de Faust*, *Benvenuto Cellini*, *Les troyens*, *Béatrice et Bénédict*. Susan Graham, soprano. Orquesta de la Royal Opera House de Londres. Director: John Nelson. SONY SK 62730. DDD. 61'27". Grabaciones: 1996/7. Productora: Grace Row. Ingeniero: Rob Rapley.

Las partes de soprano berliocianas plantean problemas de tesitura porque nunca terminan de ser propiamente sopraniles ni estrictamente de mezzo. Esta dificultad se plantea especialmente cuando la misma cantante debe asumir todas las noches estivales, destinadas a voces diversas.

Graham tiene una vocalidad muy adecuada a Berlioz, pues se trata de una mezzo ligera, con color de soprano, que puede aguantar decorosamente saltos al grave y al agudo. Está especialmente bien en las canciones más líricas e intimistas del ciclo y en el aria de *Benvenuto Cellini*.

En general, su corrección y sus virtudes

musicales (timbre depurado, afinación, articulación y pronunciación cuidadosas) superan su interés como intérprete, que se mantiene en un plano de corrección aplicada sin osar ir muy lejos, aunque el lamento de Margarita, la desesperación suicida de Dido y las inflexiones de los poemas de Gautier dan para mucho más. Obliga, sin remedio, a recordar a Steber, de los Angeles, Crespín y Norman, pero bueno. Nelson acompaña con británica mesura, tal vez algo que Berlioz nunca pensó que le ocurriera.

B.M.

BRAHMS: *Lieder*. Nathalie Stutzmann, contralto; Inger Södergren, piano. RCA VICTOR 09026 68660 2. DDD. 64'03". Grabación: Neumarkt (Alemania), VII/1996. Productor: Teije van Geest. Ingeniero: Eckhard Steieger. Distribuidor: BMG.

Johannes Brahms escribió una buena parte de su producción liederística para voces graves. El tono sombrío y dramático de éstas se ajustaba a la perfección a su estilo profundo y austero, dando lugar a ejemplos tan señeros como las dos canciones con acompañamiento de viola, los impresionantes *Cuatro cantos serios* sobre textos bíblicos (que constituyen su testamento artístico y humano) o tantos otros lieder aislados, sin hablar de la turbadora *Rapsodia para contralto y coro masculino*. La francesa Nathalie Stutzmann (protagonista, por cierto, de una notable versión de la citada obra para este mismo sello discográfico, dirigida por Sir Colin Davis) aporta el color sugerente y un tanto ambiguo de su instrumento. Sin embargo, la emisión no es todo lo limpia que cabría desear, apreciándose asperezas en la línea de canto que afean considerablemente su labor. Como intérprete hay que decir que no supera una pundonosa corrección, haciéndose su escucha un tanto monótona por la escasa variedad de acentos y matices. La labor de la pianista Inger Södergren resulta, por su parte, algo superficial. El sonido es magnífico.

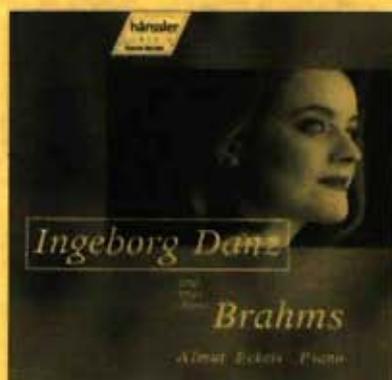
R.B.I.

BRITTEN: *Rejoice in the Lamb*, op. 30. *Canticle II: Abraham and Isaac*, op. 51. *A Ceremony of Carols*, op. 28. *A Hymn to the Virgin*. *A Wedding Anthem*, op. 46. *Antiphon*, op. 56b. Timothy Dickinson, Richard Farnsworth y Toby Dunham, niños cantores. Michael Chance, contratenor; Ian Bostridge, tenor; Simon Birchall, bajo. Aline Brewewr, arpa; Julius Drake, piano; Martin Baker, órgano. Coro de la Abadía de Westminster. Director: Martin Neary. SONY SK62615. DDD. 77'26". Grabación: Londres, II-V/1996. Productor: David Mottley. Ingenieros: Marcus Herzog y Rob Rapley.

Recoge este disco algunas de las más bellas composiciones corales de Benjamin Britten, y entre ellas —más aún que la mejor conocida *A Ceremony of Carols*— dos piezas maestras de su catálogo: *Rejoice in the Lamb*,

NACE UNA GRAN LIEDERISTA

A la sombra de su música de cámara y sobre todo orquestal, los *Lieder* de Brahms siguen sin recibir toda la atención que merecen su enorme volumen (casi doscientos títulos) y capital importancia tanto para comprender al compositor como en el desarrollo del género. El ramillete escogido por Ingeborg Danz para su presentación discográfica como liederista resalta precisamente la voz propia de Brahms al recoger el testigo de Schubert y Schumann (la melodía en primer plano) y entregarlo listo para que un Wolf imponga el dominio casi sinfónico del piano. Salvo la *Nana* ofrecida como propina, el último tercio está enteramente extraído de las siete colecciones de *Canciones populares alemanas*. Meditaciones hondas, quejas doloridas, arrobadas contemplaciones de la naturaleza, efusiones amorosas, ironía, humor dialogante, espiritualidad y temura a raudales son algunos de los cambiantes sentimientos y estados anímicos que encontramos poéticamente sugeridos en cada página y conmovedoramente expresados por unos intérpretes tan olvidados de sí en su entrega a la música que llegan a paliar hasta un punto inverosímil la ausencia de textos en la carpetilla. Apoyada en la confianza que le da la compenetración total con su acompañante, Danz no alardea más que de perfección técnica y musicalidad sorprendente. En las canciones más reflexivas, como *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (pista 14), explota al máximo la redondez de su registro grave. La asombrosa igualdad de su legatò a *mezza voce* le permite apurar la sutileza en el subrayado de sobreentendidos como, en la conclusión de *In Waldesein-*



samkeit (pista 5), la evocación del lejano canto de un ruiseñor, símbolo de la frustración erótica. En *Regenlied* (pista 7), el doble arco dinámico —primero de más a menos; a la inversa después— sobre el motivo melódico compartido con *Nachklang* (pista 8) y la *Primera sonata para violín y piano* añade a las palabras una sustancial carga significativa. Y, aunque por naturaleza se trata de una voz recogida, a *Ach, englische Schäferin* (pista 17) no le falta fuerza expansiva. Con Ingeborg Danz nace probablemente una gran liederista. ¡Bienvenida!

A.B.M.

BRAHMS: 24 *Lieder*. Ingeborg Danz, contralto; Almut Eckels, piano. HÄNSSLER 98.150. DDD. 74'32". Grabación: X/1996. Productor e ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Eurogyc.

escrita para el cincuentenario de la iglesia de San Mateo de Northampton en 1943, y *Abraham e Isaac* (1952), en la que el juego entre los tres solistas —la relación plena de inteligencia entre música y texto— y el sutil entramado pianístico que lo acompaña, configura una de esas obras que cada vez con más claridad nos muestran por qué parece cada día más cierto que Britten ha sido uno de los grandes compositores del siglo. El *Himno a la Virgen* es un ejercicio casi escolar pero muy hermoso de un Britten de 17 años. El motete nupcial *Amo ergo sum* es una vibrante composición de circunstancias escrita para la boda de Marion Stein y Lord Harewood con texto de Ronald Duncan —el libretista de *The Rape of Lucretia*. La *Antifona*, op. 56b era para Britten una de sus miniaturas preferidas, y por eso seguramente se interpretó en la Abadía de Westminster con ocasión del descubrimiento de la placa colocada allí en su memoria. Todo ello revela un panorama muy adecuado de quien fue uno de los grandes creadores de música religiosa de nuestro tiempo, de una música que, en él, conduce de la reflexión a la emoción. Muy buenas versiones, con especial mención para Chance, Bostridge, Birchall y Drake.

L.S.

BRUCKNER: *Te Deum*. Salmo 150. Misa n.º 2. Pamela Coburn, soprano; Ingeborg Danz, contralto; Christian Elser, tenor; Franz-Josef Selig, bajo. Gächinger Kantorei. Bach Collegium Stuttgart. Director: Helmuth Rilling. HÄNSSLER 98.119. DDD. 76'44". Grabación: 1996. Productor: Richard Hauck. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Eurogyc.

La primera impresión que produce este disco es que Rilling hace un Bruckner pulcro, claro, bien equilibrado, suave de texturas. Pero la segunda escucha lo revela también un punto ligero, falta de la entraña final que otros maestros —que otro maestro que sigue siendo referencia indiscutible: Eugen Jochum— son capaces de alcanzar. Quizá falte la experiencia sinfónica que permite ligar esta música a su desarrollo dentro de la obra de su autor, y no sólo a una tradición histórico-musical que Rilling domina y que nace, naturalmente en Bach. A la bondad de los resultados colaboran unos solistas discretos en el mejor sentido de la palabra entre los que destaca la excelente Pamela Coburn. El problema es que no se alcanza el punto necesario de emoción, de grandeza, de expresividad que se pide a una música

repleta de detalles de genio. Así, pues, la cosa se queda en un digno notable y la recomendación no puede ser plena.

L.S.

BYRD: *Virginals & Consorts*. Skip Sempé, clave. Capriccio Stravagante. AUVIDIS E 8611. DDD. 73'19". Grabación: III/1997. Productor e ingeniero: Jean-Marc Laisné.

Por si el mundo de la interpretación con instrumentos originales no andaba bastante revuelto, aquí llega Skip Sempé. Este rendido admirador de David Munrow, una figura que veinte años después de muerto aún despierta las más vivas controversias —unos le consideran un genio incomprendido como pionero del *auténtico autenticismo*; otros todo lo más un *divulgador vulgarizador*—, embiste de pa-

labra y obra contra pilares tan básicos del historicismo actualmente triunfante como la restricción más severa posible del *virtuato*. La perfección casi milagrosa de la ejecución musical en el nuevo disco ayuda, pero no resuelve la cuestión fundamental: ¿es esta *nueva* forma de hacer lo que algunos, cada vez más, echaban en falta? Sempé apunta simultáneamente a objetivos diversos, pero situados al final de trayectos paralelos: por una parte, desde las maneras del barroco hoy generalmente aceptadas como indiscriminadamente normativas hacia unos conceptos interpretativos más renacentistas; por otra, desde un fraseo instrumental autónomo hacia la imitación vocalizadora. Al final, ambas líneas convergen en la devoción del máximo protagonismo a la tradición musical italiana en el momento en que la música europea pasa del Renacimiento al Barroco. Lo que de ninguna manera se entiende es que para alcanzar esos fines

sea necesaria la reorquestación arbitraria de las piezas de Byrd.

A.B.M.

CAGE: *Integral de la música para piano. Vol 1: El piano preparado*. Steffen Schleiermacher, piano. 3CD MDG Scene 613 0781-2. DDD. 53'49", 52'07" y 65'22". Grabación: XII/1996. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

En la avalancha discográfica —bienvenida— que se está produciendo en estos últimos años alrededor de John Cage (1912-1992), va a ocupar seguramente lugar destacado la colección que se abre con este primer volumen de tres compactos, en la que la MDG (Scene) nos va a ofrecer toda la música que el *inventor* norteamericano destinó al piano, el *preparado* incluido. Ya nos habíamos ocupado aquí de otro CD de la misma firma en el que se acoplaban hasta seis títulos camerísticos de Cage, pero este nuevo empeño, tan valioso como aquél —a juzgar por este primer volumen— en lo que se refiere a la calidad de las interpretaciones y a la perfección de los resultados técnicos de la grabación, cuidados al detalle desde la elección misma de las salas más apropiadas, prestará el impagable servicio de proporcionar de manera no sólo exhaustiva, sino bien ordenada y presentada también, el campo de trabajo que antes contribuyera, quizás, a que el autor deviniese mito.

L.H.

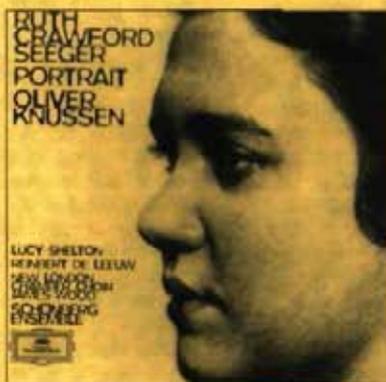
CALDARA: *La conversión de Clodoveo, rey de Francia*. Pascal Bernin (Clodoveo); Delphine Collet (Clorilde); Noémi Rime (San Remigio); Jonathan Kenny (Uberto). *Le Parlement de Musique*. Director: Martin Gester. 2 CD ACCORD 205792. DDD. 43'04", 41'51". Grabación: IX/1996. Ingeniero: Solène Chevassus. Distribuidor: Auvadis.

El oratorio *La conversión de Clodoveo* de Antonio Caldara (1670-1736) se estrenó en Roma el 14 de junio de 1715, en el palacio del príncipe Ruspoll, a cuyo servicio estuvo Caldara desde 1709; posteriormente en España será también compositor de cámara del rey Carlos III, y como colofón de su carrera, maestro de capilla de la corte de Viena sucediendo en el cargo a J. Fux; en Viena vivirá sus últimos años, hasta su fallecimiento en diciembre de 1736.

El libreto del oratorio es de Carlo Sigismondo Capece (1652-1728), y se estructura en dos actos en los que se alternan arias y recitativos, con tan sólo un par de dúos en toda la obra; uno de éstos, *E un piacer...*, pone punto final a esta extraordinaria pieza. En ella, encontramos la deslumbrante sonoridad y la riqueza melódica características del estilo de Caldara, estilo que queda reflejado en un importante y extenso catálogo (más de noventa óperas, numerosos oratorios, seis cuartetos, más de veinte misas...) que poco a poco comienza a salir a la luz discográfica. El CD que nos ocupa tiene en la parte orquestal, a cargo

DESCUBRIENDO AMÉRICA

Para los manuales en que se cita, Ruth Crawford Seeger (1901-1953) forma parte de la primera hornada de músicos norteamericanos que en este siglo pusieron al día la música de su país, es decir, Charles Ives, Henry Cowell —su mejor valedor junto con el crítico Paul Rosenfeld—, Carl Ruggles y Dane Rudhyar. Pero la compositora de Ohio es en la práctica más que eso, como demuestra este disco que nos da una idea cabal de una música raramente original, en la que alternan tonalidad y atonalidad, la clara influencia de Scriabin, el descubrimiento paralelo a su desarrollo europeo —como en Ives— de formas nuevas, el interés por la poesía de Carl Sandburg como algo más que un pretexto. Crawford Seeger llega incluso a inventarse una antigua lengua oriental para sus hermosos *Tres cantos* que siguen cronológicamente a la ivesiana *Música para pequeña orquesta*. En el *Estudio para piano* parodia un vals acelerando su velocidad y jugando con la disonancia que hará esencial en sus *Tres canciones*, ellas sí, por fin, muy Segunda Escuela de Viena, escritas para contralto pero cantadas aquí por una soprano. El *Cuarteto de cuerdas* —del que luego extraerá el *Andante*— es un prodigio de concisión capaz de irradiar una tensa expresividad en su carácter modélico de la «música disonante» defendida por quien se considera a sí misma «compositora y madre». De su militancia comunista y de su relación con la llamada música proletaria, se nos muestran sus *Dos Ricercare* que responden a los significativos títulos de *Sacco*, *Vanzetti* y *Chinaman*, *Laundryman*. A mediados de los años treinta Ruth y su hijastro Pete —el mismísimo Peter Seeger— descubren la música popular americana, de la que es muestra en este disco *Rissolty Rossolty* y *John Hardy* —de su marido Charles Seeger—, ambas obras escritas para la radio y que ponen a la pareja en sintonía con Copland o con ciertas obras de Henry Cowell. La síntesis de todos los es-



tilos de Ruth Crawford Seeger llega en 1952 con la *Suite para quinteto de viento*, tan inteligente como bella. Este disco realizado con un amor sólo comparable a la solvencia extrema que demuestran sus intérpretes, debiera propiciar el descubrimiento de un nombre a partir de ahora imprescindible para conocer una música como la norteamericana, libre ya, felizmente, de tanto tópico desvalorizador.

L.S.

CRAWFORD SEEGER: *Música para pequeña orquesta. Tres cantos para coro femenino. Estudio para piano en acentos mezclados. Tres canciones para contralto, oboe, percusión y piano con o sin un ostinato orquestal. Cuarteto de cuerda 1931. Dos Ricercare. Andante para cuerdas. Rissolty Rossolty. Suite para quinteto de viento*. SEEGER: *John Hardy. Lucy Shelton, soprano; Reinbert de Leeuw, piano. New London Chamber Choir. Director: James Wood. Schoenberg Ensemble. Director: Oliver Knussen. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 925-2. DDD/4D. 71'41". Grabación: Utrecht, II/1996. Productor: Sid McLauchlan. Ingeniero: Reinhard Iagemann.*

de Le Parlement de Musique, su baza más importante por la perfecta adecuación estilística y la soberbia destreza y expresividad en los acompañamientos; los solistas vocales tienen mayores problemas para salvar los escollos técnicos de la obra, aunque en general no faltan ni la necesaria nitidez en la dicción, ni tampoco los acentos y matices que aportan colorido y variedad a toda la partitura, especialmente a los recitativos.

Un libreto con el texto íntegro y la estupenda toma de sonido completan un disco de gran interés.

D.A.V.

CHAIKOVSKI: *Sinfonía nº 6 en si menor, op. 74 - Patética. Suite de El lago de los cisnes, op. 20. Orquesta Saito Kinen. Director: Seiji Ozawa. PHILIPS 446 725-2. DDD. 64'06". Grabaciones: Japón, IX/1995 (op. 74); IX/1996.*

La versión que Seiji Ozawa firma en este disco al frente de la Orquesta Saito Kinen apuesta claramente por resaltar los tonos más sombríos y meditativos de una música que refleja un resignado devenir constantemente sobresaltado por desgarradores lamentos; esto, que parece una obviedad dado el carácter de la obra, no lo es tanto si tenemos en cuenta que la partitura admite múltiples enfoques, que pueden incidir en los aspectos trágicos tremendistas o en el matiz apasionado y doliente de la obra. Aquí parece haberse buscado una paz imposible por medio de la resignación.

Lo menos bueno de esta lectura está en la orquesta, técnicamente correcta pero bastante apagada y con un sonido muy impersonal; esa cierta indefinición sonora resulta sin embargo menos lesiva para la suite de *El lago de los cisnes* que complementa el disco.

D.A.V.

CHARPENTIER: *Tres Lecciones de tinieblas. Motete -O doctor optime-. Ensemble Gradiva. Director: Alain Zaepffel. ADES 206052. DDD. 51'06". Grabación: París, VIII/1990. Productora e Ingeniera: Yolanta Skura. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Una de las grandes figuras del barroco francés recuperada en los años ochenta fue Charpentier. Ahora, la situación parece permitir relecturas y nuevos enfoques para entender su música. Desde luego, esta versión de las *Lecciones de tinieblas* discurre por caminos muy distintos de la de René Jacobs (Harmonia Mundi), de sensual religiosidad. Zaepffel acerca las piezas a la influencia de la ópera de Lully, como es perceptible sobre todo en algunos dúos. El aspecto de diálogo está plenamente conseguido, con el firme sostén de un buen trabajo del continuo, y ello aunque las voces de la soprano Véronique Dietschy y el propio contratenor Alain Zaepffel no sean de primer orden. Una tenue pincelada de melancolía otorga a las lecturas algo de ambigüedad y las enriquece.

E.M.M.

ELIXIR DE RARA CUALIDAD

Grabación efectuada en medio de unas representaciones en la Ópera de Lyon, supone el segundo encuentro discográfico de Alagna con Nemorino (en 1992 lo grabó con la Devia para Erato), papel que el tenor ha rodado bastante en escenarios y ello se nota. Alagna se encuentra cómodo en un papel que le va por tesitura y temperamento. La belleza de la voz, su innata musicalidad, la cuidada línea y la espontaneidad del intérprete hacen el resto. Sólo sería deseable mayor concentración en algunos momentos, como en la cavatina de presentación, dirigida a la carrera por Pidò, o en el *Adina credimi*, pese a que aquí el timbre luce con un fulgor impresionante. En la versión más que notable de la *Furtiva lagrima*, aunque estemos acostumbrados a lecturas más íntimas y refinadas, el tenor la hace concordar certeramente con su visión del resto del papel de Nemorino. De todos modos su Nemorino, resulta convincente por la naturalidad y personalidad del planteo y la exuberancia de los medios. La voz cálida y generosa de Gheorghiu le permite ofrecer una Adina más opulenta de lo habitual, o sea, más cercana a la de Freni que a la de Battle, discográficamente hablando. La rumana saca adelante con gracia su aria de presentación y el dúo con el tenor del primer acto y está igualmente deliciosa en la barcarola con Dulcamara, pero la intérprete encuentra su mejor momento en las partes sentimentales que tiene el papel, como el aria *Prendi, per me sei libero*. Las partes de coloratura repentina le quedan impecables también. Scaltrini y Alaimo tienen a su cargo dos papeles propios del repertorio bufo en el que desarrollan normalmente sus carreras. Nunca excedidos en sus pinturas de Belcore y Dulcamara, los dos cantantes italianos, ni por medios ni por concepción suscitan la menor censura, aunque existan en disco mejores voces encargadas de sus respectivos personajes. Suficiente la Giannetta de la también rumana Elena Dan (cuya vocalidad recuerda la de Ghe-



orghiu). Pidò, ya se adelantó, tiene tendencia a la rapidez en los tempi, celeridad que para algunas páginas va bien (aria de entrada de Dulcamara, vertiginoso final del acto I), pero no tanto para otras; con una dirección más lenta quizás podrían lucir mejor fraseo los cantantes. Sin embargo, el director da relieve a la limpia orquestación donizettiana, se pone al servicio de las voces como corresponde a este tipo de repertorio y diferencia las diversas atmósferas (cómicas, elegíacas) de tan deliciosa y magistral partitura, que se ofrece más completa de lo que suele hacer la discografía comparada. Se utiliza la revisión crítica de Alberto Zedda, con lo cual el conocedor de la obra se encontrará con sorpresas inesperadas.

F.F.

DONIZETTI: *L'elisir d'amore. Roberto Alagna, tenor (Nemorino); Angela Gheorghiu, soprano (Adina); Roberto Scaltrini, barítono (Belcore); Simone Alaimo, bajo (Dulcamara); Elena Dan, soprano (Giannetta). Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de Lyon. Director: Evelino Pidò. 2CD DECCA 455 691-2. DDD. 122'55". Grabación: Lyon, 1996. Productor: Michael Haas. Ingenieros: James Lock y Simon Eadon.*

CORBETTA: *Música para guitarra. Jakob Lindberg, guitarra barroca. BIS-CD-799. DDD. 74'23". Grabación: V/1996. Productores: Jakob Lindberg e Inger Alebo. Ingeniero: Hans Klipfer. Distribuidor: Diverdi.*

Francesco Corbetta (1615-1681) fue uno de los compositores de música para guitarra más significativos del siglo XVII. La música para guitarra barroca comenzó a ponerse muy de moda en el siglo XVII en los entornos palaciegos, y el instrumento fue ganándole enteros al laúd, que conforme iba avanzando el siglo perdía más fuerza. El desarrollo de la música guitarrística, en paralelo a la destinada al laúd y su familia de *archilaúdes*, estuvo muy ligado a la fascinación que, sobre todo en Italia y Francia, causaba la guitarra española y sus populares rasgueados. El italiano Corbetta, alabado por el propio Gaspar Sanz, fue de

hecho uno de los máximos propulsores del repertorio y posiblemente el más grande exponente de la generación de guitarristas italianos del XVII que le siguieron, como Pellegrini, Granata o Roncalli. La estatura de la música de Corbetta, que obtuvo enorme éxito en Francia e Inglaterra, queda muy bien manifestada en su perfecto dominio del lenguaje armónico instrumental de la cuerda pulsada y su conciso conocimiento de las formas estilísticas, tanto en el ámbito de la danza como en el de la fantasía contrapuntística. Este compacto recoge una importante selección de su música, en la que podemos encontrar bellísimos ejemplos de la suite de mediados del XVII, cuyo esquema ya estaba bien codificado y que se corresponde con el puro barroco central. Así encontramos excelentes *Allemandas*, *Correntes*, *Sarabandas*, *Gigas* y *Chaconas* del más refinado nivel, que conjugan una inspirada línea melódica de gran

sensualidad y a veces lirismo con una elocuente persuasión rítmica. La idiomática guitarrística, con sus rasgueados, confiere además un inusitado pintoresquismo que encuentra en las piezas de bajos ostinatos su más alto punto, como en las tres *Follas* incluidas en la grabación. El patetismo y las armonías oscuras y dolientes, cómo no, también tienen cabida en su ideario estético, como en la soberbia *Allemande sur la mort du Duc de Gloucester*, donde Corbetta despliega una densidad armónica muy cercana a la literatura francesa de los Gaultier o de Gallot. El joven pero ya veterano laudista y guitarrista Jakob Lindberg realiza unas lecturas llenas de conocimiento estilístico, exquisita solvencia técnica y buen

relieve sonoro. La exposición del mundo de la danza resulta del todo adecuada, en particular la elección de los *tempi*, y la comunicación y expresión del carácter y afecto de las piezas es además calurosa. La toma sonora de la grabación constituye lo más negativo del disco, ya que resulta bastante opaca y apagada, lo que resta claridad a las cuerdas agudas, un tanto secas, y evita la nitidez de los graves, oscureciendo ligeramente el resuelto tañido de Lindberg. El compacto es en todo caso una importante contribución para la discografía, que incomprensiblemente tenía olvidado a este maestro de la guitarra barroca.

P.Q.L.O.

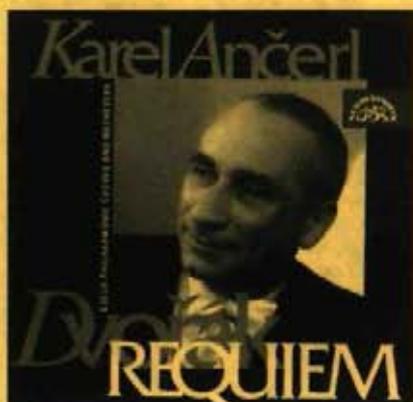
DEBUSSY: *Les dernières mélodies: 3 chansons de France, Noël des enfants qui n'ont plus de maison, Le promenoir des deux amants, Fêtes galantes, 3 poèmes de Stéphane Mallarmé.* **Bernard Krusén, barítono; Noël Lee, piano.** **AUVIDIS VALOIS V 4803. ADD. Grabación: París, XI/1971. Productor: Georges Kisselhoff.**

El barítono holandés Bernard Krusén es una de las voces más importantes del repertorio vocal francés. Quienes conozcan sus registros de obras de Ravel, Duparc o Fauré comprenderán que se mueve como pez en el agua en Debussy. Aunque se trate del Debussy más internamente complejo, más exteriormente despojado, menos

CIMAS CHECAS

Dvořák-Talich. He ahí un binomio perfecto. Al derroche de imaginación, de fantasía colorista, de dominio de la forma rapsódica del compositor se unía la vitalidad, la sobriedad, el natural juego y la fluidez narrativa del director. Es por ello una magnífica experiencia seguir atentamente las evoluciones de la batuta en una música tan espontánea y tan ricamente revestida, en la que lo folklórico se integra de manera muy lógica en el transcurrir sonoro, como la contenida en los poemas sinfónicos dvorsakianos. El peligro de lo discursivo, siempre latente, es conjurado por la resuelta animación y el jugoso fraseo de Václav Talich (1883-1961). La transparencia de las texturas, la solidez constructiva son esenciales en la contrastada y lírica *Bruja del mediodía*. La recreación está llena de hallazgos y de maravillosas gradaciones, cosas apreciables pese a la antigüedad de las tomas, realizadas en vivo. Hay que anotar que a la grabación de *El duende acuático* le faltan los últimos compases, cosa de un minuto de música.

Otro binomio esencial es el formado por el mismo compositor y otro gran maestro como Karel Ančerl (1908-1973), más agresivo de timbres, más lineal de concepción, más refinado de expresión. Sus interpretaciones, a veces marcadas por una radical aplicación de colores casi expresionista, poseían frecuentemente el impacto de una tensa espiritualidad que sobrecogía. Tales atributos, aplicados a una obra de tan extraordinaria severidad, de tan oscuros matices, de tan austera expresión como el *Requiem*, dan como resultado una singular y esclarecedora reproducción que ennoblece lo que ya de por sí es noble y nos acerca más a la auténtica verdad de la música del autor, aquí especialmente iluminado. Una versión de indudable referencia, con un coro y una orquesta idóneos y unos solistas ajustados a sus cometidos. Otra mano directorial, la de Václav Neumann (1920-1995), de un temple y autoridad tan parecidos a los de Ančerl, exhibe contención y finura para manejar el patriotismo un tanto epidémico de ese himno de *Los bereberos de la Montaña Blanca*, una obra de un Dvořák de 32 años. La capacidad del director para calibrar momentos de reposo y de agita-



ción sin perder la línea expositiva es magistral.

Otro ejemplar intérprete checo, Rafael Kubelík, asimismo, como aquéllos, unido a la Filarmónica Checa, desaparecido hace 15 meses a los 82 años, es el protagonista, en su doble condición de compositor y director, de los otros dos discos. En el primero oficia con enorme sensibilidad esa sinfonía fúnebre que es *Asrael*, una monumental composición de más de una hora escrita por Josef Suk (1874-1935). Su mujer, Otylka, y su suegro, Antonín Dvořák, fallecidos con escasos meses de distancia, fueron los dedicatarios. Se nota, por supuesto, la influencia del creador de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, pero también se apuntan con claridad los efectos armónicos y las búsquedas polifónicas que habrían de definir el estilo maduro del músico. El amplio lamento que constituye el cuarto movimiento —con un sentido solo de violín— es expuesto por Kubelík con la emoción propia del caso. La pátina sentimental de los pentagramas, en ocasiones algo repetitivos y retóricos, aparece reproducida con elegancia, encendido lirismo y brío cuando la escritura se hace compleja y contrapuntística. La temática interrelacionada de los cinco movimientos, la audaz instrumentación y los diseños melódicos quedan perfectamente plasmados en esta recreación muniquesa.

Queda por hablar de Kubelík como compositor, una actividad que no dejó de

ejercer nunca. 5 óperas, 2 sinfonías, 4 cuartetos de cuerda, canciones y diversa música de cámara y concertante obraban en su haber. Será una sorpresa para muchos el comprobar la seguridad de trazo, el hábil uso de los breves temas, la solidez contrapuntística, el modernismo de sus estructuras y el hábil juego rítmico. Se percibe, por ejemplo, en esta *Sinfonía en tres movimientos*, *Orphéon*, la huella de Suk, Janáček y Martínů. Notable también la *Cantata sin palabras*, inspirada en textos filosóficos de Lao Tse, que contiene sonoridades fascinantes. Muy atractivo el arcaísmo de las *Intervenciones e Interludios* para coro de niños, 4 trompetas y 4 oboes. Interpretaciones naturalmente conocedoras y brillantísimas. El coro infantil no resulta siempre afinado ni está cómodo en las difíciles tesituras que se le piden.

A.R.

DVOŘÁK: *Poemas sinfónicos: La paloma salvaje, La bruja del mediodía, El duende acuático.* **Orquesta Filarmónica Checa. Director: Václav Talich.** **PANTON 81 1100-2. Grabación: Primavera de Praga, 1954.**

DVOŘÁK: *Requiem, Los bereberos de la Montaña Blanca.* **María Stader, Sieglinde Wagner, Ernst Haefliger, Kim Borg.** **Coro Filarmónico Checo. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta Filarmónica Checa. Directores: Karel Ančerl, Václav Neumann.** **2CD SUPRAPHON 3281-2 212. AAD. 113'02". Grabaciones: I y II/1959 y I/1983.**

SUK: *Sinfonía Asrael.* **Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelík.** **PANTON 81 1101-2. AAD. 64'15". Grabación: Munich, X/1981.**

KUBELÍK: *Sinfonía en tres movimientos. Cantata sin palabras. Invenciones e Interludios.* **Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Coro de niños Kühn. Director: Rafael Kubelík.** **PANTON 81 1264-2 931. DDD. 69'20". Grabaciones: Munich, V y VI/1984; V/1981; Praga, X/1993. Distribuidor: Diverdi.**

propicio al dramatismo (con excepción de esa obra patriótica final, *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, que todos están de acuerdo en considerar un pequeño baldón en el itinerario de este enorme compositor. Pero en este caso hay que destacar, sobre todo, que nos encontramos ante los sutiles cuatro ciclos finales, cada uno con tres canciones y poemas del contemporáneo Mallarmé y de los antiguos Villon, Carlos de Orleans y Tristan L'Hermite. Se añade un ciclo algo anterior, compuesto en dos momentos muy distintos de la vida de Debussy, las *Fêtes galantes* de Verlaine. Kraysen, acompañado de su casi inseparable Noël Lee (también gran especialista en música francesa, o en compositores como Stravinski), consiguió un disco lleno de aciertos; era allá a comienzos de los setenta, en plena madurez (antes de cumplir los cuarenta) y daba noticia de un estilo bello y riguroso, tal vez basado en tradiciones como la de Maurane; su reedición en CD es un afortunado reencuentro. Notas excelentes de Denis Harlin en español, pero sin los textos de las canciones.

S.M.B.

DONIZETTI: *Cuartetos para cuerdas n.º 16, en si menor, 17 en re menor y 18 en mi menor. The Revolutionary Drawing Room. CPO 999-282-2. DDD. 70'52". Grabación: 1995. Productor: Burckhardt Schmilgun. Ingeniero: Philip Stokes. Distribuidor: Diverdi.*

Siguiendo con la paciente serie de los cuartetos donizettianos, CPO nos ofrece ahora estos, compuestos entre 1821 y 1836, o sea en plena madurez operística del compositor. A menudo se considera a Donizetti un músico rudimentario, que sólo se ocupaba del tratamiento vocal y, a veces, meramente, del lucimiento canoro de los fenómenos contemporáneos.

Estos cuartetos desmienten el prejuicio. Donizetti conocía la mejor escritura cuartetística de su tiempo, de Beethoven a Schubert y Mendelssohn, e intentó una síntesis feliz entre contrapunto de arcos y cantable operístico. En efecto, vamos oyendo en estas excelentes piezas, el recitativo del chelo, el aria del violín, el concertante de los solistas, todo dentro del esquema sonata de fondo, que también alimentó al aria clásica.

Los intérpretes se zambullen intensamente en el mundo donizettiano, con brío de sonido, canto comprometido y admirable trabajo de conjunto.

B.M.

ELGAR: *Falstaff. Estudio sinfónico en do menor, op. 68. Nursery Suite. Dream Children, op. 43. Fantasía y fuga en do menor, op. 86. Marcha de pompa y circunstancia n.º 3 en do menor, op. 39, n.º 3. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult. TESTAMENT SBT 1106. ADD/Mono. 76'42". Grabaciones: 1949-1955.*

«Siento que mi reputación futura está a salvo en tus manos», le decía Edward Elgar

a Adrian Boult tras escucharle dirigir su *Segunda Sinfonía* el 16 de marzo de 1920. Dos años antes había dirigido *Falstaff*—entrenado tibiamente en 1913—, que ahora nos llega en una grabación de 1950. *Falstaff* es una obra que ha quedado un poco oscurecida por las dos sinfonías y las *Variaciones Enigma* de su autor y, sin embargo, aun no llegando a los logros de estas partituras mayores, revela a Elgar como un artista de mano maestra para trazar caracteres y episodios. Es evidente que tras la pieza se encuentra la huella de Richard Strauss y que el reto para cualquier director está en separarla lo justo de esa sombra y darle el equilibrio requerido, no cargar la mano en lo accesorio, ni hacerla más aguda de lo que es—un tanto pálida para su pretexto. Si Adrian sabía el terreno que pisaba y cumple con tales condiciones; ejemplo de ello puede ser el Intermedio dicho con una extraordinaria delicadeza. El resto del programa es miscelánea elgariana, como las deliciosas *Nursery Suite* y *Dream Children* o esa curiosidad que es la *Fantasia y fuga*, orquestación de la bachiana BWV 537, para cerrar con una de las menos conocidas—y un poco sosa—de las *Marchas de pompa y circunstancias*. Para elgarianos convencidos no hay nada que decir que no sepan. Todo en este disco es de primera, qué duda cabe, pero no hay que olvidar que Jeffrey Tate y Sir Simon Rattle firmaron en EMI-British Composers estupendos *Falstaff* que, aun sonando muy aceptablemente éste de Boult, se llevan las ventajas de la técnica moderna.

L.S.

ELGAR: *El sueño de Geroncio. William Kendall, tenor; Sarah Fryer, mezzosoprano. Matthew Best, barítono. Coro de la Sinfónica de Bournemouth. Waynflete Singers. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director: David Hill. 2CD NAXOS 8.553885-86. DDD. 93'52". Grabación: Poole, XI/1996. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Andrew Groves. Distribuidor: Ferysa.*

El sueño de Geroncio (1900) forma entre las obras maestras de Elgar. La adecuación de su música al texto del Cardenal Newman que narra el tránsito del alma de las cercanías de la muerte al purgatorio, la excelente mano con que se trata la escritura coral—ese extraordinario *Praise to the Holiest*—, el papel protagonista de unas voces que deben en algún caso—el tenor—traducir nada menos que las sensaciones ante la cercanía de lo eterno, la expresión de perplejidad, expectación y esperanza que trasluce la partitura, todo confluye en una pieza de una belleza incontestable. Para desarrollarlo adecuadamente hace falta crear en ella, hay que dejarse llevar por la dialéctica fe-belleza que plantea. La propuesta de David Hill—un estupendo director coral como prueban sus grabaciones con el Coro de la Catedral de Westminster—y sus solistas vale sobre todo por el clima conseguido, por la excelente orquesta y por unos coros muy solventes, aunque en algún momento se eche de menos una mayor y mejor distinción de planos expresivos.

*Los solistas, sin embargo, no acaban de llegar a lo más hondo, precisamente porque falta la llave que abre la puerta de la emoción. Ninguno de los tres son voces demasiado bellas—de acuerdo, tampoco lo era la de Peter Pears, un Geroncio impagable—y a su evidente honradez le falta el punto de la hondura que sí dan otros. Todo conforma un *Sueño* profesional, aseado y un poco gris al que no beneficia una grabación carente del suficiente relieve. Las referencias siguen, pues, imperturbables: Sargent—con Nash, Ripley y Noble—(Testament, mono), Britten—con Pears, Minton y Shirley-Quirk—(Decca) y Barbirolli—con Lewis, Baker y Borg—(EMI).*

L.S.

ENCINAR: *Mise en scène. Adolfo Garcés, clarinete. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Adrian Laefer. COL LEGNO WVE 20003. DDD. 63'40". Grabación: (en vivo), Teatro Pérez Galdós, Las Palmas, estreno mundial de la obra, 25-I-1995. Productores e ingenieros: Antonio Miranda y Enrique Mateu. Distribuidor: Diverdi.*

Tuve ocasión de asistir al estreno absoluto de la obra para clarinete y orquesta *Mise en scène*, de José Ramón Encinar (1954), que aquí se presenta en primera grabación mundial con las inestimables colaboraciones del SOCAEM y del Festival de Música de Canarias. Fruto español para la undécima edición de ese Festival del ya doble tradicional encargo anual a un compositor nuestro y a otro extranjero—fruto que en estos momentos se encuentra sometido por el autor a algunos pequeños retoques—, supuso un éxito notable tanto para el compositor madrileño como para los intérpretes que asumieron la primicia. En primer lugar, para el clarinetista Adolfo Garcés, que me pareció—y me sigue pareciendo en la grabación—«formidable en todo su intensivo cometido, incluida la cuasicadencia final con el clarinete contrabajo». Pero también para conjunto y director, por más que el *tempo* adoptado por éste hace exceder con mucho los cuarenta y cinco minutos aproximados de que habló Encinar. *Tempo* que sí no impide en los primeros cuatro movimientos disfrutar de los contrastados climas expresivos, ni del colorido instrumental propio de cada uno, con eficaz uso del eco en los dos primeros, sí hace que pese un poco la dilatada introducción orquestal que antecede en el quinto a la citada intervención del clarinete bajo.

En cualquier caso, y teniendo en cuenta el excelente trabajo de una toma de sonido nada fácil—hubo un par de pausas para efectuar sendas modificaciones de la *mise en scène* instrumental—y la no menos acertada preparación de una correcta lectura del compacto, no cabe sino aplaudir sin reservas esta nueva oferta del Festival Canario.

L.H.

GERHARD: *Trío para violín, violonchelo y piano. Sonata para violonchelo y piano. Concerto para oboe. Libro. Santia-*

go Juan, violín; Amparo Lacruz, violonchelo; Emili Brugalla, piano. Barcelona 216. Director: Ernest Martínez Izquierdo. STRADIVARIUS 33404. DDD. 66'33". Grabación: Barcelona, II/1996. Productora: Montserrat Martínez Izquierdo. Ingenieros: Ferrán Conangla y Robert Ballester. Con el patrocinio de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, el INAEM y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Medio programa de este disco coincide con el -excelente- que fuera comentado en el número 115 de SCHERZO a cargo del Trío Gerhard, que firmaba una versión del *Trío* (1918) superior a ésta de Juan, Lacruz y Brugalla, más comprometida en su concepto con la suma de estilos que refleja y más viva en su ejecución, además de mejor grabada. La *Sonata para violonchelo y piano* (1956) es una transcripción de la *Sonata para viola y orquesta*. La versión de Amparo Lacruz y Emili Brugalla resulta adecuada, aunque para mi gusto sea preferible la de François

Monciero y Albert Nieto en el disco del Trío Gerhard antes citado. El propio Gerhard decía que su *Concierto para ocho* -flauta, clarinete, guitarra, mandolina, acordeón, percusión, guitarra y contrabajo- estaba escrito -con el carácter de divertimento, casi en el espíritu de la *com-media dell'arte*. La descripción puede ser engañosa aunque Gerhard recurra igualmente a la figura de la máscara para explicar lo que sucede. La técnica es la dodecafónica pero, como tantas veces en el músico, con guiños a lo popular. Lo nada habitual del grupo instrumental utilizado da a la partitura un atractivo tímbrico ciertamente único. *Libra* (1968) -para flauta, clarinete, violín, guitarra, piano y percusión- es una de las piezas que Gerhard escribiera sobre los signos del zodiaco y también una de las obras maestras del autor. Nuevamente aparece la serie dodecafónica como entramado formal y la capacidad inventiva de un músico que jamás se veía constreñido por falsilla alguna. Las versiones del conjunto Barcelona 216 -que responde muy bien a las prestaciones individuales pedidas por Gerhard-, dirigido por Ernest Martínez Izquierdo son excelentes.

L.S.

LA HORA DE FINZI

En el nº 114 de SCHERZO (correspondiente al pasado mes de mayo) nos referíamos a la reciente publicación de un registro dedicado al compositor inglés Gerald Finzi (1901-1956), que incluía su ciclo *Dies Natalis*, escrito a finales de los años veinte. Esta obra constituye el denominador común de estos dos nuevos registros que acaban de aparecer en el mercado junto con otras partituras de este interesante músico, que se inserta en la tradición estética de Elgar, Delius o Vaughan Williams, pero a la vez sabe manifestarse con una voz bastante personal y una particular sensibilidad para ilustrar textos literarios, como prueban sus canciones sobre poemas de William Shakespeare o Thomas Hardy. El disco de Philips se abre con el *Concierto para clarinete*, compuesto en 1948-49. Es una obra de factura relajante y pastoral, con una lucida escritura para el solista, que Andrew Marriner aprovecha en todas sus posibilidades, admirablemente acompañado por la Academy of St. Martin-in-the-Fields a las órdenes de su padre, Sir Neville. Las otras dos páginas orquestales (la *Romanza para orquesta de cuerdas* y el *Nocturno (Música para el Año Nuevo)* reciben, asimismo, sobresalientes lecturas, resaltando el elemento cantable de dichas piezas. En *Dies Natalis* tal vez sea preferible la versión anteriormente comentada de Matthew Best en Hyperion, donde también la prestación de John Mark Ainsley es ligeramente superior a la del actual tenor inglés de moda, Ian Bostridge, de expresividad más limitada. El disco de Conifer se dedica casi exclusivamente al capítulo vocal de Finzi (a excepción del lírico *Interludio para oboe y cuerdas*, Op. 21, muy acertadamente delineado por el solista Nicholas Daniel), ofreciéndonos un panorama bastante completo de esta área de su producción. Vernon Handley es un maestro escasamente conocido fuera del ámbito británico, pero sus lecturas de los compositores ingleses revelan un enorme amor por esta música. Su visión de *Dies Natalis* explota el lado elgariano y está expuesta con sentido romántico y otoñal. La soprano Rebecca Evans (aquí se ha optado por una voz de mujer, lo cual permite el autor) participa del entusiasmo del director, aunque tal vez por la costumbre nos inclinemos por una voz masculina. La artista interviene también en los preciosos



Dos sonetos Op. 12 sobre textos panteístas de John Milton. El tenor Toby Spence es apasionado solista en el dúptico *Adiós a las armas Op. 9*, y el bajo Michael George transmite con solidez el shakespeariano ciclo *Let us garlands bring Op. 18*, que incluye las bellísimas *Come away, death* y *O mistress mine*, y cuyo tratamiento de las cuerdas anuncia ya a Britten. En suma, dos discos muy atractivos y complementarios de un autor al que merece la pena conocer. El sonido es impecable en ambos casos.

R.B.I.

FINZI: *Concierto para clarinete. Romanza para orquesta de cuerdas. Nocturno (Música para el Año Nuevo). Dies Natalis, Op. 8. Andrew Marriner, clarinete. Ian Bostridge, tenor. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 454 438-2. DDD. 69'20". Grabación: Watford, VI/1996. Productora: Martha de Francisco. Ingenieros: Roger de Scot, Jean-Marie Geijssen.*

FINZI: *Dies Natalis, Op. 8. Adios a las armas, Op. 9. Interludio para oboe y cuerdas, Op. 21 y otras obras. Rebecca Evans, soprano; Toby Spence, tenor; Michael George, bajo; Nicholas Daniel, oboe. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director: Vernon Handley. CONIFER 75605 51285 2. DDD. 74'58". Grabación: Dorset, VI/1996. Productores: Andrew Keener, Oliver Rivers. Ingenieros: Tryggvi Tryggvason, Andrew Hallifax. Distribuidor: BMG.*

GOUNOD: *Tres cuartetos. Cuarteto Danel. AUVIDIS V 4798. DDD. 74'32". Grabación: 1997. Productora: Emmanuelle Bailliet. Ingeniero: Hugues Deschaux.*

En vida de Gounod permanecieron ocultos sus cuartetos para cuerdas, obra final de los años noventa y que el autor compuso al considerarse acabada su obra de operista. No los estimaba demasiado, como confesó a su amigo Saint-Saëns. El editor Choudens publicó uno, póstumo y la Biblioteca Nacional adquirió las partituras de los aquí incluidos, en 1993. De modo que estamos ante unos estrenos, tardíos pero justos.

Las obras no merecen la descalificación en que las hundió su deprimido autor. Se veía empeñado en el género grande y tenía por entretenimientos de viejo pensionista estas partituras como su deliciosa sinfonía para instrumentos de viento de 1890.

Despojado de su querida orquesta sinfónica, Gounod se ve restringido a su exquisito y sensual sentido de la armonía, y a las ocurrencias melódicas, que no le faltan ni al final. Su instrucción en materia de contrapunto, sus buenas lecturas de Beethoven y Mendelssohn hacen el resto, en favor de un repertorio de escasa personalidad en la música francesa, si exceptuamos los egregios y solitarios ejemplos de Franck, Debussy y Ravel.

Las versiones del Danel son excelentes. Brillantes de timbres, decididas de canto, límpidas de lectura, con los toques de humor que corresponden a un viejo sabio que ve todavía el sol en las bardas, como ese otro viejo sabio tal vez llamado Alonso Quijano.

B.M.

HAENDEL: *Música para los fuegos artificiales* HWV 351. *Concierto en fa mayor* HWV 331/316. *Concierto en re mayor* HWV 335a. *Pasacalle, Giga y Minueto en sol mayor. Suite Ocasional en re mayor. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. ARCHIV 453 451-2. 4D. 59'41". Grabación: Watford, I-II/1996. Productor: Helmut Burk. Ingeniero: Jobst Eberhardt.*

En su despedida del sello Archiv, Pinnock vuelve a la *Música para los fuegos artificiales*, que ya registrara para el mismo sello en 1984. Pero en esta ocasión lo hace utilizando, al uso de Robert King (Hyperion), la versión considerada «original» para el acto de Green Park –celebración en abril de 1749 de la Paz de Aachen de 1748–, esto es, la que emplea exclusivamente instrumentos de viento. La banda que utiliza Pinnock (24 oboes, 13 fagotes, 9 trompas, 9 trompetas, 3 timbales y otros tantos tambores) es la especificada en la partitura, que aun así debió de parecer poco a Su Majestad, que pretendía utilizar hasta 100 músicos con instrumentos «militares» y no emplear violines, aunque en último término parece que el compositor se salió con la suya y empleó hasta 40. Sea como fuere, la versión exclusiva para viento es interesante y espectacular, más cuando se ejecuta de forma tan brillante como en este caso. Hay que anotar, sin embargo, que respecto a la antigua grabación, Pinnock ha reblandecido un tanto su lectura del ritmo inicial en la obertura, y en eso hemos salido perdiendo. La anterior era no sólo estilísticamente más correcta sino incluso más convincente y en absoluto menos majestuosa. Por lo demás, el conjunto de viento del English Concert muestra un empaste y agilidad formidables, los percusionistas hacen maravillas y la versión tiene en su conjunto el brío e impulso rítmico necesarios, con inteligente y eficaz variedad dinámica. Para completar el disco, Pinnock ha elegido el procedimiento de «toma de aquí y allá y pégalo de nuevo» que en esta ocasión hay que aceptar si se tiene en cuenta que Haendel era el primero de la clase a la hora de jugar a los recortables con su propia música (y con la de otros), y el hecho es que Pinnock se erige en alumno aventajado. Así, el *Concierto en re mayor* contiene en sus movimientos extremos versiones iniciales –raramente escuchadas, y muy interesantes– de los movimientos primero y último de la *Música para los fuegos artificiales*, y el central es un arreglo de Pinnock de la *Sonata para violín* HWV 371, el *en fa mayor* tiene su origen en la *Música acuática* y la *Suite ocasional* que cierra el disco contiene la obertura del oratorio del mismo nombre junto a fragmentos de *Ariodante*, *Josua* y *Alessandro* para proporcionar un final –en palabras del autor de las notas, Roger Hamilton– «bélico». La grabación 4D es tan brillante, nítida y espectacular como la interpretación. En suma, brillante despedida de Pinnock, que a buen seguro satisfará a sus incondicionales.

R.O.B.

SORPRESA NORUEGA

Las tres sonatas para violín y piano están entre lo mejor que Grieg compusiera en cualquier género. Revelan una personalidad incuestionable y tocan todas las teclas del estilo de su autor: el lirismo, la apelación a lo popular –aquí al uso del instrumento de cuerda en el folclore noruego–, la elegancia discreta. Pero, además, están trabajadas con enorme cuidado, tratando de que el piano no tenga un papel demasiado vicario con respecto al violín, dándole a este las dosis justas de virtuosismo, tratando el conjunto con un admirable equilibrio. Marcan, incluso, una interesante evolución expresiva, de la ligereza de la *Primera* al dramatismo de la *Tercera* y, por ende, están repletas de temas hermosos y se escuchan con un deleite sin fisuras. A esos datos que ya sabíamos se une en este disco la sorpresa por encontramos con dos jóvenes intérpretes noruegos de altísima calidad. El violinista es sencillamente extraordinario. Posee un sonido precioso que administra con inteligencia, sabiendo ser suave o enérgico según proceda, ligando y articulando con pericia y mostrando la necesaria imaginación para cambiar de registro expresivo. El pianista acompaña con tanta discreción como solvencia y sabe ser protagonista cuando procede. El equilibrio es magnífico y el resultado a tono. La discografía ofrece dos versiones excelentes y muy recomendables, las de Dumay-Pires (DG) y Kang-Pöntinen (BIS). Esta de Kragerud y Kjekshus



–muy bien grabada– no sólo no se queda atrás sino que las iguala con toda naturalidad e, incluso, resulta un punto más imaginativa en el tratamiento de determinados detalles que se dicen con un desparpajo digno de la juventud de sus intérpretes. Además, el precio juega a su favor. Así, pues, toda una referencia.

L.S.

GRIEG: *Sonatas para violín y piano. Henning Kragerud, violín; Helge Kjekshus, piano. NAXOS 8.553904. DDD. 66'50". Grabación: Hampshire, XI/1996. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa.*

HAYDN: *Theresienmesse y Nelsonmesse* Hob. XXII: 12 y 11. **Ann Monoyios, soprano; Svetlana Serdar, contralto; Wolfgang Bünker, tenor; Harry van der Kamp, bajo. Tölzer Knabenchor. Tafelmusik. Director: Bruno Weil. SONY Vivarte SK 62823. DDD. 74'46". Grabación: 1997. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.**

Haydn compone sus seis misas entre 1796 y 1802. Ningún otro compositor de esta categoría había escrito hasta entonces un tal número de misas de un nivel tan alto y en tan corto período de tiempo. Así, Haydn aparece como el más importante compositor de obras de carácter religioso de la segunda mitad del siglo XVIII. Si, en general, todas estas misas remiten por estructura a las doce sinfonías londinenses, las últimas se manifiestan plenamente «clásicas»; hunden sus raíces en el pasado vienés pero lejos de todo arcaísmo, y lo que las hace tan eficaces dramática y espiritualmente es la estrecha relación entre las palabras y la música. La *Misa Nelson* o más propiamente, *Misa in angustis*, hace referencia a la expedición de Napoleón sobre Egipto; su popularidad y éxito se deben al espíritu dramático que la anima de principio a fin. La *Theresienmesse* debe su nombre a un malentendido sobre el posible encargo de una misa por la emperatriz María Teresa. El estilo bascula entre lo sagrado y lo profano. Entre toda la colección de las seis misas compuestas por Joseph Haydn posi-

blemente sean estas dos junto con la *Misa in tempore belli* las que han pasado más veces por los estudios de grabación. David Willcocks fue el primer director que grabó la *Nelson* en su versión original y nada ha perdido de su original impacto, pero Pinnock sigue siendo la primera opción; igualmente ocurre con la *Theresienmesse* que sobresale por la meticulosidad y rigor interpretativo y el perfecto equilibrio entre los tiempos vivo-lento-vivo. Weil y la Tafelmusik nos ofrecen una grabación de todo punto admirable. Los tiempos escogidos están más contrastados que en Pinnock añadiendo ciertas cotas de dramatismo: la pureza de planteamiento sonoro, la finura en la distinción de planos y el encaje instrumental la colocan a la misma altura. Vocalmente está diseñada con una perfección y delicadeza exquisitas pero los solistas de Pinnock muestran mayor penetración lo que finalmente impide ponerla a su misma altura. De todas formas es una opción a tener en cuenta y una muy bella versión. La toma sonora es muy buena.

F.G.-R.

HOFFMANN: *Miserere en si bemol menor. Sinfonía en mi bemol mayor. Camilla Nylund, soprano; Arantxa Armentia, mezzosoprano; Lioba Braun, contralto; Rodrigo Orrego, tenor; Johannes Schmidt, bajo. Conjunto Vocal del Sur de Alemania. Concerto Bamberg. Direc-*

tor: Rolf Beck. KOCH SCHWANN 3-1148-2 H1. DDD. 61'42". Grabación: (en vivo), Bamberg, XI/1996. Productor: Siegbert Ernst. Ingeniero: Wolfram Graul. Distribuidor: Diverdi.

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) fue uno de los artistas más prolíficos y completos de su tiempo, además de inspirador de un sinfín de obras musicales y literarias. Pintor, escritor, crítico musical, etc., tal vez su faceta menos conocida sea la de compositor. El *Miserere in si bemol menor*, escrito en 1809 bajo unas circunstancias profesionales y familiares especialmente adversas, es una obra solemne, llena de sorprendentes audacias armónicas. La partitura contiene pasajes muy intensos y expresivos (como el nº 4: *Lava me*, claramente inspirado en el *Requiem* mozartiano, lo que se refleja en el uso del viento grave) y otros de especial tensión dramática (nº 6: *Avverta faciem tuam*), que revelan su pasión por la música teatral. La obra utiliza grandes conjuntos y cinco solistas, con momentos muy brillantes como el aria de tenor (nº 5: *Audisti meo dabis*), de escritura italianizante, mientras en otros (nº 7: *Redde mihi*) encontramos una efusión casi schubertiana. La fuga final (nº 12: *Ut aedificentur*) revela un exhaustivo conocimiento de las disciplinas contrapuntísticas. La *Sinfonía en mi bemol mayor*, estrenada en Varsovia en 1896, deja entrever la influencia de los dos máximos ídolos del compositor, Mozart y Beethoven. No obstante, y como no podía ser de otro modo, Hoffmann también se hace cargo de la forma de un modo extremadamente personal. La obra tiene un comienzo sombrío y tenso que evoca la obertura de *Don Giovanni*, cuya sombra planea durante toda la composición. El minuetto recuerda al Boccherini de *La casa del diavolo*, y el Allegro molto final es de corte mendelssohniano, con una vertiginosa escritura para las cuerdas que hace pensar en el saltarello de la *Sinfonía italiana* del autor hamburgués. Las versiones que nos llegan desde una ciudad de tan rica tradición artística como Bamberg (donde Hoffmann vivió durante varios años, llegando a ser director musical de su teatro) cuentan con unos solventes coro y orquesta, dirigidos con seriedad por Rolf Beck. Los solistas (entre los que figuran la española Arantxa Armentia y el chileno Rodrigo Orrego) realizan con pulcritud sus cometidos, algunos de los cuales bastante comprometidos y muy operísticos, y sólo cabría censurar un excesivo vibrato en la contralto Lioba Braun. El sonido es bueno, y la publicación de sumo interés para quienes quieran profundizar en los secretos más recónditos del romanticismo alemán.

R.B.I.

KUHLAU: 3 Quintetos con flauta op. 51. Jennifer Stinton, flauta. Ensemble Prospero. ASV CD DCA 979. DDD. 74'09". © 1997. Productor: Roland Melia. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.

No son muchos los precedentes que pueden ser encontrados de quintetos con flauta con dos violas en el cuarteto. Sin embar-

go, la consistencia misma de la música de Kuhlau indica que estamos más ante la necesidad de nutrir unas necesidades de la música doméstica burguesa de principios del XIX que no un ensayo tímbrico original. Obras ligeras y desenfadadas, brillantes y de escaso nivel de preocupación constructiva. La flauta y las cuerdas se imitan, se persiguen en el trazado de escalas ascendentes y descendentes, enfrentándose al abundante material de relleno. La invención melódica puede ser atractiva -Adagio del *Quinteto en re mayor*- o hasta cobrar un cierto tinte patético -Andante del *Quinteto en mi mayor*-, pero los desarrollos ideados por el compositor nunca exceden lo formulario. Los intérpretes sacan mucho del partido posible de estas partituras; la emisión de la flautista, con todo, no es completamente limpia.

E.M.M.

LECLAIR: Sonatas en trío Op. 4. London Baroque. Director: Charles Medlam. HARMONIA MUNDI HMC 901617. DDD. 67'13". Grabación: 1996. Productor: Michel Bernard. Ingeniero: Michel Pierre.

Si de Locatelli se decía que tocaba el violín como un diablo, de Leclair se afirmaba que tocaba como un ángel; ambos llegaron a tocar juntos con gran regocijo de los oyentes. Cuando Leclair publica este *Op. 4* gran número de compositores franceses ya tenían en su carpeta obras de este género. Lo que Leclair aporta al género es un sincretismo entre las aportaciones e influencias italianas de la época y el gusto francés, y esto es lo que revelan estas sonatas a trío; una perfecta combinación entre el estilo de sonatas de iglesia, de movimientos fugados y ausencia de formas danzantes, y las sonatas de cámara en las que no aparecen las fugas y sí lo hacen las sarabandas, sicilianas, etc. El éxito fue total como lo refieren las crónicas hasta el punto que fue tomado como referente y fueron rápidamente imitadas. Si toda la obra para violín de Leclair es de una considerable dificultad y requiere por lo mismo intérpretes especialmente dotados, no son menores las exigencias para los instrumentistas de estas sonatas a trío, dos violines, un chelo y el clave. El conjunto London Baroque, integrado por B. Schaller, R. Gwit, C. Medlam y T. Chalston, pone en evidencia unas partituras llenas de elegancia y jovialidad y que no sólo no ocultan sino que acentúan una escritura extrañamente armónica en donde aparecen las influencias italianas pasadas por el encanto de lo francés. Sin duda una hermosa versión que sólo tiene rival en la del The Purcell Quartet. Toma de sonido espléndida.

F.G.-R.

LECUONA: Siempre en mi corazón. Plácido Domingo, tenor. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Lee Holdridge. SONY 63199. DDD. 35'02". Grabación: diversas fechas. Ingeniero: Rick Riccio.

Salvo *Por eso te quiero*, estas canciones de Ernesto Lecuona en la versión de Placidísimo ya fueron editadas anteriormente. No es óbice para que podamos disfrutar, una vez más, de la seductora inspiración melódica de Lecuona, su arte de la caricia y su destilado folclorismo. Hasta podemos olvidar a los letristas, que lo merecen con toda justicia.

Plácido, nunca mejor dicho, cantando estas romanzas se pone las botas, esas de siete leguas que le han permitido dar la vuelta al mundo muchas veces y tomar la alternativa en todas las plazas. Su registro medio rico y sensual, su canto espontáneo, su sentimentalismo convincente, su gusto por la buena masticación de las palabras, se adaptan perfectamente a las exigencias de este repertorio. A veces cabe preguntarse si el gran Plácido no está, finalmente, en esta zona, con su pizca de despliegue operístico y su punta de tronio zarzuelero, sin perder de vista la media luz de un cabaret habanero de aquellos tiempos.

B.M.

LISZT: Poemas sinfónicos. Los Preludios, Orfeo, Mazeppa. Rapsodia húngara nº 2 (versión orquestal de Franz Doppler). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 444-2. DDD. 57'59". Grabación: Viena, X/1996. Productor: Ewald Markl. Ingeniero: Ulrich Vahte.

En las grabaciones más recientes, la Orquesta Filarmónica de Viena ha demostrado que se encuentra en un momento extraordinario; si bien la calidad de esta mítica formación ha sido siempre excelsa, da la impresión de que en los 4 ó 5 últimos años ha conseguido un grado de brillantez, terciopelo sonoro y versatilidad realmente admirables; cuestión aparte es el que esta insuperable materia prima haya sido siempre bien moldeada por el director de turno, que en más de una ocasión ha desaprovechado la impagable oportunidad de tener bajo su mando a semejante instrumento. En el caso que nos ocupa, las versiones no están a la altura de la maravillosa respuesta orquestal; exceptuando el teatral *Mazeppa*, y algún pasaje de *Orfeo*, al otro poema sinfónico del disco, *Los Preludios*, y sobre todo la *Rapsodia húngara nº 2*, suenan con una rutina apabullante, buscando el efecto y carentes por completo de naturalidad y fluidez.

¡Dios, que buen vasallo...!

D.A.V.

MACHAUT: Lais et virelais. Emmanuel Bonnardot, voz y fidula. OPUS 111 OPS 30-171. DDD. 55'01". Grabación: VI/1996. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El cantante y violinista medieval Emmanuel Bonnardot, gran especialista en música medieval, director de los conjuntos Alla Francesca y Obsidienne, realiza un recital monográfico sobre *Lais* y *Virelais* del gran

Guillaume de Machaut (1300-1377). Mediante un tañido de la fidula de excelente pureza y calor sonoro, Bonnardot consigue transmitir con gran elocuencia todo el lirismo y la poética de la música del más importante autor de canciones seculares del siglo XIV. Especial valor tienen los números en los que a la vez que tañe el instrumento, el artista canta con gran solvencia, como en el virelai polifónico *Mors sui se je ne vous voy*, que de manera singularmente comunicativa pone de manifiesto las conexiones populares y moriscas. La sensualidad y el especial lirismo de las obras bien pueden quedar sintetizadas en la interpretación de *Ay Mi*, que da título a la antología, en la que se nos presenta al compositor como un gran polifonista e innovador, o en el concentrado *Le Lay de plour*, donde Bonnardot demuestra que es uno de los imprescindibles referentes de la música medieval. Una producción del más alto nivel que viene a completar el excelente catálogo de Opus 111 en el repertorio medieval.

P.Q.L.O.

MARAIS: *Suites en re menor y la menor. Cbacona en re mayor. L'Arabesque. Folias de España. Tombeau para Mr. de Sainte Colombe.* Jay Bernfeld, viola da gamba; Skip Sempe, clave; Carol Lewis, clave; Mike Fentross, tiorba; Françoise Johannet, arpa. ACCORD 206082. DDD. 62'48". Grabación: París, VI/1996. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Auvidis.

Bernfeld ofrece un sonido poderoso, sobre todo en los acordes, y un timbre lleno, por momentos carnosos, aspectos ambos seguramente potenciados por la grabación. Sólo la entonación parece volverse algo dudosa al comienzo del *Tombeau*. Desde esta base, tiende a construir un Marais sólido, enérgico, con pasajes incluso de cierta violencia. Este rasgo expresivo queda muy marcado en las *Folias de España*, la pieza unitaria más extensa del programa, dicha con sonoridad carnosos y de manera muy variada, que responde elocuentemente a la muy compleja escritura para la gamba. Hay, tal vez, a lo largo del disco un poco de unilateralidad, lejos de las mil sutilezas de Savall (*Astrée*), pero se ve compensada por el tratamiento muy rico y de gran atractivo tímbrico del bajo continuo.

E.M.M.

MASSENET: *Werther*. Jerry Hadley, tenor (Werther), Anne Sofie von Otter, mezzo (Charlotte), Dawn Upshaw, soprano (Sophie), Gérard Thérue, barítono (Albert). Coro y Orquesta de la Opera de Lyon. Director: Kent Nagano. 2 CD ERATO 0630-17790-2. DDD. 70'18" y 50'50". Grabación: 1995. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: Jean Chatauret. Distribuidor: Warner.

Generalmente, *Werther* produce una gran expectativa en torno al primer protagonista. Nagano, en esta versión, nos recuerda

hasta qué punto es una ópera de director, sobre todo si el elenco comprometido no pasa de una decorosa y asténica discreción, como es el caso de marras.

Tal vez se pueda objetar a Nagano una excesiva elegancia que sofoca las tensiones de la obra, pero su sentido del canto, su astucia para resolver los colores de una orquestación sutil y secreta, su respuesta a la voz, su expresividad sensible y comedida, todo es del mejor Massenet, aunque no sea extremadamente wertheriano.

El principal papel es uno de los grandes caracteres operísticos de todos los tiempos. La sombra de Georges Thill es alargada y no hay tenor que evite desaparecer en ella. Hadley tiene una voz bella y bien resuelta, que destaca en Mozart, pero que resulta demasiado delgada en el centro para Werther. Se queda fuera del personaje, como si Belmonte se hubiera equivocado de ópera, y su musicalidad y la certeza de emisión no alcanzan a compensar su falta de matices y complejidad interior.

Algo similar ocurre con von Otter, cuya voz impersonal y frígida poco tiene que ver con Charlotte, personaje maternal y tierno, que acaba empujando suavemente a su enamorado al suicidio.

Competentes, los demás, las masas, el delicioso coro de los niños, rodeando con su jubilosa ignorancia y su dicha cotidiana sin exigencias, la tragedia de cámara que envuelve a los amantes goetheanos.

B.M.

MESSIAEN: *Poèmes pour Mi. Chants de Terre et de Ciel.* Jane Manning, soprano; David Mason, piano. UNICORN-KANCHANA UKCD 2085. DDD. 56'33". Grabación: Londres, XI/1984. Productor: Antony Hodgson. Ingeniero: Bob Auger. Distribuidor: Harmonia Mundi.

La *mélodie* ocupa poco espacio en la obra de Messiaen, vertido más al órgano, al piano solo y a la orquesta. A no ser que distingamos numerosas canciones en la magna ópera *San Francisco de Asís*. Está, sí, el ciclo *Harawi*, fundamental en la *Trilogía* compuesta por estas doce *mélodies*, la *Sinfonía Turangalita* y los *5 Rechants*, todas ellas de la segunda mitad de los cuarenta. Y también tres piezas de juventud, además de los dos ciclos que ahora nos ocupan. Pocas cantantes han abordado estos dos ciclos prebellicos de Olivier Messiaen que componen este CD (1937-1938). Son obras intensas, como todas las suyas, pero todavía dentro de una cierta tradición de *mélodie*, cuando el compositor no ha descubierto aún su expresión más personal. Recordamos a María Orán, a Noelle Barker, a Michèle Command. Las grandes divas han rehuido este repertorio. No vamos a mostrarnos cómplices suyos poniéndole pegos a este espléndido registro de Jane Manning y David Mason, que tiene ya veinte años. No sobra este disco en el panorama de gran espiritualidad de estas escogidas cantantes de un repertorio que merecería más atención. Jane Manning aporta ese espíritu, la interiorización de la poética amorosa, del matrimonio y de la maternidad, el sentido profundo de esa es-

pecie de «diario de un compositor recién casado» (con Mi, esto es, con Claire Delbos, la primera esposa de Messiaen) constituido por estos quince poemas-música, a pesar de peguitas vocales en forma de pequeñas estridencias. Estamos ante un disco muy bello, y eso es más que suficiente.

S.M.B.

MONTEVERDI: *Madrigales del Libro VIII. Vol. 1. Concerto Italiano.* Director: Rinaldo Alessandrini. OPUS 111 OPS 30-187. DDD. 75'10". Grabación: Brusco, II/1997. Productores e ingenieros: Yolanta Skura y Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Mucha de la riqueza poliédrica del *Octavo libro de madrigales* monteverdiano nos llega en este CD con gran elocuencia y marcada plasticidad. Están presentes dos de los temas recurrentes del compositor en el género: el amor y la guerra, incluso dentro de una misma pieza, como ocurre en *Altri canti d'Amor, tenero arciero*, que se mueve de la languidez a la marcialidad (alusión a Marte). Las versiones son transparentes y luminosas, de un lirismo que parece comunicarse de las voces a los instrumentos. Puede señalarse algún trabajo individual, como el del bajo Sergio Foresti, pero el logro es más que nada de conjunto. Desde luego, son muchas las conexiones con el mundo del teatro, las incorporaciones que semejan caracteres para las tablas de una escena ausente y tal vez añorada, pero es que la música se encuentra repleta de imágenes, como ese trozar de fondo a las palabras «todos a caballo» de *Gira il nemico, insidioso Amore*.

E.M.M.

MOZART: *Sonatas para piano y violín K. 304, 377, 481 y 547.* Yefim Bronfman, piano; Isaac Stern, violín. SONY SK 61962. DDD. 78'22". Grabaciones: Nueva York, XI/1992 (K. 304); California, II/1994. Productor: Steven Epstein. Ingenieros: Charles Herbut y Bud Graham.

Este CD contiene interpretaciones mozartianas valiosas: el problema del equilibrio entre ambos instrumentos ha sido resuelto de manera plausible —quizá también gracias a la intervención de la mesa de mezclas—, consiguiendo una clara audibilidad del violín. Las sonoridades están controladas y el teclado suele actuar como el protagonista que es en estas piezas de tan variadas estructuras y diferentes alcances estéticos. Los dos músicos se muestran decididamente lúdicos en la *Sonata K. 377*, muy elegantes en el *Andantino* cantabile de la *K. 547*, jubilosos en el *Molto allegro* de la *K. 481*, obra en la que crean un momento de intimismo en el *Adagio* central. Una página que aparece especialmente potenciada es la *Sonata K. 304*, en tonalidad menor, donde el *Allegro* es expuesto en un clima misterioso y el *Minueto* cobra tintes melancólicos y meditativos.

E.M.M.

MOZART: *Concierto para clarinete K. 622. Quinteto con clarinete K. 581. English Chamber Orchestra. Cuarteto Allegri. Steven Kanoff, clarinete. ACCORD 205 672. DDD. 64'15". Grabaciones: 1995 y 1988. Productores: Mark Brown y John West. Distribuidor: Auvidis.*

La primera escucha de este CD provoca cierto desasosiego. Todo está en su sitio, todo funciona correctamente, conjunto y solista, sin embargo hay algo que queda en suspenso; como si existiera un freno que nos impidiera penetrar profundamente en el mundo sonoro de estas piezas maestras que demuestran el entusiasmo de Mozart por el clarinete. Una segunda escucha comienza a clarificar las cosas. En el concierto en ambiente de *La flauta mágica* por una parte, y del *Requiem* por otra dan a esta obra una complejidad excepcional y desde este planteamiento estamos acostumbrados a escucharla; sin embargo lo que podemos oír en esta grabación es una versión de una claridad meridiana en la que las dificultades inherentes parece que han desaparecido por encantamiento. Las frecuentes irregularidades en las interpretaciones de la English Chamber Orchestra pasan al olvido en este concierto contagiadas por el delicioso juego del clarinete de Kanoff. Decididamente en una tercera escucha quedamos plenamente prendidos del juego interpretativo en el que los contrastes de los tiempos elegidos añade unos matices reveladores del palpito que anida

en estos pentagramas. El *Quinteto* fue grabado ya hace nueve años y demuestra que el interesantísimo juego interpretativo del clarinetista podía claramente mejorarse dentro de un alto nivel de partida. Aquí falta la ironía y juego exquisito de una obra que se enraza con el *Così* y que participa de sus mismos ingredientes; la melancolía de las ilusiones perdidas está excesivamente subrayado y viene a convertirse en un desmayo que no llega a convertirse en amaramiento por el importante y ajustado arte de Kanoff. Estas dos obras han merecido múltiples grabaciones tanto con instrumentos modernos en versiones tradicionales como con instrumentación original de época. Marriner con St. Martín in the Fields y Brymer, quien lo grabó anteriormente con Beecham y Colin Davis, alcanza cotas supremas de serenidad y lirismo. Brüggner con la Orquesta del siglo XVIII y Hoepfich, con clarinete de bassetto consiguen unos sonidos y contrastes no oídos hasta entonces y de un efecto extraordinario.

F.G.-R.

MOZART: *Serenata K. 375. Quinteto K. 406. Adagios K. 411 y 410. Calefax Reed Quintet. MDG Scene 6190770-2. DDD. 56'53". Grabación: 1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Frank van der Weil. Distribuidor: Antar.*

ARMONÍA MOZARTIANA

Sería interesante escuchar a esta asociación de instrumentistas -portuguesa, francés, chino- en la obra maestra de la serie, el *K. 542*. Los resultados obtenidos hasta aquí son excelentes. Todo aparece gobernado por el piano sensitivo y transparente de Pires, que, partiendo de la idea de que su instrumento es la base armónica y el pie de unión del terceto, irradia una luz diáfana que se derrama suavemente y envuelve la sonoridad del conjunto. Tanto Dumay como Wang entienden el mensaje y contribuyen a lograr unas interpretaciones de altura. El buen gusto en la acentuación, el equilibrio en los timbres, la elegancia en el fraseo son el fundamento que nos permite llegar a lo más profundo e íntimo de estas páginas mozartianas, a conocerlas mejor. No son de las grandes obras del músico pero guardan bellezas innegables. El desarrollo dramático y los contrapuntos del Andante y las intensas variaciones del Allegro del *K. 496* nos son brindados con la misma fortuna con la que se nos expone la clásica belleza melódica del Adagio de la obra más temprana. Versiones que ganan con cierta ventaja a las ya históricas del Trio Beauvais.

Además esta publicación tiene una sorpresa: un segundo compacto con fragmentos de sonatas del propio Mozart, Grieg, Franck, Ravel (*Pieza en forma de babanera*) y Brahms tocados por los mismos instrumentistas. Son grabaciones de



distintas épocas. Destacan el poderoso aliento sinfónico que imprime Dumay al cuarto movimiento de la *Sonata n.º 3* y la manera en que el grupo canta el Adagio del *Trio n.º 1* del último compositor.

A.R.

MOZART: *Trios para piano, violín y violonchelo K. 254, K. 496 y K. 502. Maria João Pires, piano; Augustin Dumay, violín; Jian Wang, violonchelo. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 208-2. DDD. 72'59". Grabaciones: Munich, I/1994 (K. 502); Berlin, IV/1995. Productor: Helmut Burk. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatky.*

La *Serenata K. 375* está considerada como el cénit del repertorio para instrumentos de viento y supera en amplitud y expresividad a todas las demás composiciones para este grupo de instrumentos, tanto divertimentos como del resto de las serenatas del maestro salzburgoés. Originalmente escrita para seis instrumentos fue ampliada a ocho por indicaciones del emperador José II. El área musical en que se mueve es la del *Rapto K. 384* y combina con absoluta perfección elementos populares y de gran clase. Ya no estamos ante una música exclusivamente de entretenimiento y diversión, sino ante una obra maestra de estilo camerístico en la que las formas y expresividad han sido claramente sublimadas. Haciendo justicia a su título se trata de una obra de deliciosa serenidad que llega en algunos momentos a la emoción y el suspiro. De esta obra existen pocas grabaciones, y en su momento la de Hamoncourt con los Wiener Mozart-Bläser se situó en el primer puesto destacando por una teatralidad que por otra parte le era extraña pero haciendo alarde de un sentido poético envidiable. Aquí el Calefax Reed Quintet nos ofrece una visión bastante encantadora con un arreglo para quinteto del clarinetista Raaf Hekkema, extraordinario músico, de sonido cálido y técnica virtuosa. Igualmente ocurre con los dos bellísimos *Adagios K. 410 y 411*, especialmente el primero, que hay que situar en su contexto de música masónica, y que originalmente está escrito para dos corni di bassetto y fagot en fa mayor, pero transpuesto aquí a un clarinete, un saxofón y un clarinete bajo. El *Quinteto K. 406* es una transcripción de la *Serenata para vientos en do menor K. 388*, hoy catalogada como *K. 516b* realizada por el mismo Mozart que no hace perder un ápice de categoría a la partitura original, colocándose a la misma altura que el resto de los quintetos. En este último caso se trata de un arreglo del oboe Eduard Wesly, que está menos acertado que su compañero Hekkema.

F.G.-R.

MOZART: *Arias de «Le nozze di Figaro», «El rapto en el serrallo», «Zaide», «Così fan tutte», «La clemenza di Tito», «Don Giovanni» y «La flauta mágica». Kathleen Battle, soprano. Orquesta del Metropolitan Opera House. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 439 949-2. DDD. 59'04". Grabación: Nueva York, IV/1993. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Gregor Zielinsky.*

MOZART: *Arias de ópera y de concierto. Sylvia McNair, soprano; Alfred Brendel, piano; Leila Josefowicz, violín. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 446 712-2. DDD. 59'07". Grabaciones: Londres, XII/1995; VI/1996.*

Estos dos nuevos registros con arias de Mozart han sido realizados por sendas multinacionales del disco para mayor gloria y lucimiento de sus respectivas artistas, como puede verse en sus cubiertas. El de Deutsche Grammophon, en letras doradas sobre fondo rojo, parece una caja de bombones.

UN RETRASO INJUSTIFICADO

Los conciertos para piano de Mozart suponen como una enciclopedia que recoge todo su pensamiento musical y que abarca prácticamente toda su carrera de compositor. Además, el hecho de que fueran obras que interpretaba él mismo las hace todavía más importantes en cuanto que de alguna otra manera dejan translucir ángulos importantes de su personalidad artística y humana. Si todos los pianistas de cierta relevancia se han acercado a estos conciertos, el número se reduce considerablemente entre los que han tenido valor de realizar integrales. Dejando al margen las de Perahia, las dos de Barenboim —la segunda en proceso todavía—, Brendel o Anda, por estar interpretadas con piano moderno, nos encontramos con la de Bilson (y Levin) con Gardiner con fortepiano y orquesta con instrumentos antiguos originales, de 1987, en donde el solista y la orquesta parecen llevar a cabo una historia dramática con angulosidades muy marcadas y, a la vez tiempos y formas más amables y de un virtuosismo extraordinario. Levin y Hogwood están llevando a cabo con gran lentitud otra integral que posiblemente desbanque a la anterior por la luminosidad y originalidad de planteamientos, en cadencias, por ejemplo. Lo que nos llega ahora es, pues, la segunda integral terminada con fortepiano e instrumentos originales, pero contrariamente a lo que pueda suponerse, se trata de una grabación que tiene ya seis años. ¿A qué se ha debido este retraso en su publicación? Realmente el retraso no ha sido tal. A lo largo de 1991 fueron apareciendo cada uno de los diez volúmenes que conforman esta integral. En España, la casa encargada de su



Jos van Immerseel

distribución, por defectos de organización o por ignorancia de lo que le llegaba a las manos no los distribuyó debidamente e incluso debió de dejar fuera del mercado alguno pues me consta que coleccionistas que siguieron la edición no pudieron completarla en su momento —ahora ya lo podrán hacer, pero teniendo que adquirir la caja completa de los diez CDs—. Esta grabación estaba, pues, preparada para los festejos del doscientos aniversario de la muerte de Mozart. Van Immerseel es un clavecinista belga de muy sólida formación y de un pensamiento musical francamente creativo. En 1985 creó la formación con la que aparece en estas grabaciones, Anima Eterna, con el propósito de interpretar los conciertos para clave de J.S. Bach, pero su repertorio se fue alargando hasta convertirse en un conjunto clásico. El concertino, Marc Destrubé, es uno de

los fundadores de la Tafelmusik, miembro del Leonhardt Consort, del conjunto Ricercar, del English Concert y de la Orquesta del siglo XVIII, es decir, otro espíritu inquieto y profundamente imbuido de las formas de interpretación con instrumentos llamados originales. El resultado de su colaboración es espléndido, sin reservas. Desde la simplicidad de los primeros conciertos hasta la grandiosidad casi beethoveniana de los últimos establecen una relación dialéctica sumamente fructífera. No se trata de ser originales sin razón, pero demuestran que este monumento de conciertos puede verse desde ángulos más originales con incursiones en la improvisación —mucho más coherente que en Levin— que reparten a partes iguales la fidelidad al creador y la creatividad del intérprete. Estamos ante una versión basada en la intuición y en la experiencia, y el resultado no puede ser mejor. La poesía, que alguno puede parecerle demasiado seca, aparece continuamente en el juego interpretativo de Immerseel con una orquesta transparente que convierten esta interpretación en un juego encantador pero no exento de vigorosidad. Más vale tarde que nunca.

F.G.-R.

MOZART: Conciertos para piano y orquesta. Jos van Immerseel, fortepiano. Anima Eterna. 10 CD CHANNEL CCS 0590, 0690, 0990, 1791, 1891, 1991, 2391, 2491, 1591 y 2691. DDD. 53'22", 56'53", 70'56", 49'30", 60'48", 60'06", 50'15", 56'45", 58'42" y 56'05". Grabaciones: 1990-91. Productor: T.A. Diehl. Ingenieros: C. Jared Sacks y Bert van der Wolf.

Y el de Philips, con la soprano en una postura propia de una revista de modas, lleva por cursilísimo título *El dulce abandono del amor*. ¿Hasta dónde va a tener que soporitar el pobre Amadeus? Pero vayamos al contenido de los mismos, que es lo que realmente nos importa. Kathleen Battle, pese a sus caprichos de diva cada vez más extemporáneos e insoportables, que han malogrado de algún modo una carrera que se prometía fulgurante, fue siempre una eminente mozartiana, y aquí vuelve a dejar constancia de ello. La soprano neoyorkina mantiene su voz en un estado físico muy saludable. El timbre, con el paso del tiempo, ha ganado cierto cuerpo, pero sin perder su aterciopelada tersura. Sin embargo, nunca llegará a ser una convincente Condesa, por muy lírico que queramos imaginar el personaje (pensemos en una Lucia Popp), para lo que le falta empaque vocal e interpretativo. Ni tampoco una Konstanze, cuyas aglidades le cuestan bastante esfuerzo. Tampoco está muy apoyada por la batuta de James Levine, de una monotonía bastante palpable, que confunde unción con lentitud (como en el aria de *Zaide*, de una morosidad tan exasperante que impide respirar con naturalidad a la cantante). Syl-

via McNair, en cambio, ha contado para un programa muy similar con la colaboración especial de dos estrellas de la casa holandesa como el pianista Alfred Brendel (elegante y virtuosístico, pero un tanto ajeno en el aria de concierto *Ch'io mi scordi di te?*) y la joven y rutilante violinista Leila Josefowicz (muy musical en *L'amorò, sarò costante*), así como con una orquesta tan ducha en este repertorio como la Academy of St. Martin-in-the-Fields, que a las órdenes de Sir Neville Marriner, que aporta su habitual dosis de buen gusto y profesionalidad, así como su excelente sonido. Pese a sus dificultades con el italiano, la cantante americana se muestra tal vez menos perfecta técnicamente, pero también con más cosas que decir. Además, emite menos sonidos fijos que otras veces y resuelve con aplicación la coloratura, dando a las piezas un lado añorado que no deja de tener su atractivo. Así, si le falta dramatismo en el aria de concierto *Misera, dove son?*, y hace una Pamina un tanto blanda y falta de patetismo, aunque bien cantada, anuncia una Condesa ensoñadora, aún juvenil, y salva bastante bien el mecanismo de Konstanze, aunque también al límite de sus posibilidades. En cualquier caso, son dos discos, fun-

damentalmente, para incondicionales de estas sopranos.

R.B.I.

MOZART: Don Giovanni. Tito Gobbi, Elisabeth Schwarzkopf, Ljuba Welitsch, Anton Dermota, Erich Kunz, Irmgard Seefried, Josef Greindl, Alfred Poell. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. 3CD EMI 5 66567 2. Mono/ADD. 67'45", 68'47", 46'05". Grabación: Salzburgo, VII/1950. Productor: Emmerich Zillner. Ingenieros: Walter Graigher. Reprocesamiento: Othmar Eichinger, Gottfried Kraus.

Esta versión salzburguesa de 27 de julio de 1950, que circulaba en CD mal editada por Lauda, mejora mucho en esta edición EMI. Era la primera vez que Furtwängler dirigía la ópera en el festival. Este trabajo marca por supuesto las pautas de las posteriores interpretaciones del 53 y 54, pero es quizá menos ambicioso de planteamientos, menos solemne. La música parece circular aquí más libremente. Hay una gran natura-

lidad, una respiración y una humanidad muy cercanas. Los distintos personajes poseen una vida y una veracidad teatral ayuna de artificios. Este Mozart tan en su sitio es desde luego más germano que italiano, pero no le falta transparencia, equilibrio y sentido de la medida dentro de la prudencia de sus *tempi*. Es fluido y dramático, vitalista y expresivo. Ayudan los solistas, sobre todo la impecable Schwarzkopf, una Elvira maravillosa. Welitsch, algo estridente a veces, luce su emisión límpida, pero le falta efusión. Apropiado tímbricamente Dermota, aunque sus agilidades sean imperfectas. Sensual y soñadora la Zerlina de Seefried. Plausible el Masetto de Poell pese a su mal italiano. Problema que también afecta a Kunz, que se muestra no obstante, extrayendo partido al tinte oscuro de sus graves, muy justo de expresión. Autoritario y nasal Greindl. Por fin, Gobbi, que encuentra en ocasiones correspondencia entre su hermoso centro baritonal de entonces y la línea de canto, si bien se revela en otras ajeno a la entraña del personaje, que afronta con una pronunciación y unos ridículos acentos de malo de película y manifiesta graves problemas de afinación. Aunque no es el único: Welitsch se sube escandalosamente de tono en el trío de las máscaras.

A.R.

MUSORGSKI: *Cuadros de una exposición*, **STRAVINSKI:** *La consagración de la primavera*. **Andrei Vieru, piano; Dan Grigore, piano II (Stravinski).** **HARMONIA MUNDI HMC 901616. DDD. 71'11". Grabación: IX/1986. Productor: Dan Lustgarten. Ingeniero: Michel Pierre.**

El rumano Andrei Vieru, afinado en Francia, evidencia un buen sentido teatral en su versión de los *Cuadros*, pero lo hace sólo en algunos momentos, cayendo en la precipitación excesiva en algunos momentos y con algunos altibajos de intensidad. Los *tempi* se mueven en torno a lo rápido (bastante más que Pogorelich y Ugorski, ambos DG), especialmente en los *Paseos*, que parecen más bien carreritas. Bien contrastados los *Gnomos*, fluido y lamentoso el canto de *El viejo castillo*, matizado con acierto y lejanía, a un *tempo* relativamente razonable. Atinada, sencilla y con gracia, su lectura de *Tullerías*, algo más flojo *Bydlo*, donde se echa de menos la necesaria -y demandada claramente por Musorgski- pesantez. Un punto rutinario el *Baile de los polluelos*, *Samuel Goldenberg y Schmuyle*. El inicio de *Catacumbas* promete una temperatura dramática luego no cumplida, la ejecución de *Baba Yaga* es feroz, pero no alcanza la perfección de los citados, ni la de Richter (Melodia). En conjunto, versión de impacto discreto, que nada aporta a las apuntadas. Como complemento, la transcripción para dos pianos de la *Consagración de la Primavera* realizada por el propio Stravinski en 1913 con el fin de utilizarla en los ensayos del ballet, algo que el propio autor definió como «versión utilitaria», pero que tiene interés. La lectura de Vieru y su maestro Grigore es en general muy aceptable, acertada en el ritmo, bien

construida y suficientemente contrastada, lo que hace perdonar ciertas esporádicas tosquedades y algún pasaje de claridad mejorable. Además, la falta de versiones significadas de esta reducción en el catálogo hace de ella una opción plausible. La grabación es francamente buena, aunque lejos de la casi inverosímil perfección que DG consiguió para Pogorelich. Recomendable para los interesados en la transcripción de Stravinski o buscadores de pianistas. Si la prioridad son los *Cuadros*, acudir a los antes mencionados.

R.O.B.

NIVERS: *Motetes e himnos de iglesia. Les Demoiselles de Saint-Cyr. Dirección y órgano: Emmanuel Mandrin. ASTREE E 8621. DDD. 69'36". Grabación: VII/1996. Coproducción: Astrée/Auvidis/Centro de Música Barroca de Versalles. Ingeniero: Frédéric Briant.*

Dentro de la interesante serie de grabaciones coproducidas por el Centro de Música Barroca de Versalles y el sello Astrée, le llega el turno ahora al eminente compositor Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), un gran maestro del barroco francés olvidado prácticamente hasta el momento por la discografía. Se recupera a un músico de excelente formación, que fue maestro de Capilla de Luis XIV y que estuvo estrechamente vinculado a la casa real, siendo Maestro de Música de la Reina. Nivers fue ante todo un compositor de música eclesiástica, y permaneció como organista de la Iglesia de San Sulpicio nada menos que sesenta y tres años. Su obra responde al más puro estilo francés, ya bien normalizado por Lully, y es una elocuente muestra de la sobriedad de su lenguaje, su dominio del contrapunto y su refinada escritura, plena de sensibilidad francesa. Las obras recogidas en este compacto proceden de una de sus colecciones de piezas sacras dedicadas al órgano, publicada en 1667 y del *Libro de Motetes* publicado en 1689. Música de una densidad pareja a la compuesta por el más italianizado Charpentier, su gran contemporáneo, que refleja el profundo fervor religioso que Nivers profesó a lo largo de toda su vida. El conjunto Les Demoiselles de Saint-Cyr, dirigido por el organista Emmanuel Mandrin, acertada de lleno en su acercamiento conceptual al barroco francés del XVII. El enfoque desnudo y límpido ofrecido desde las voces solas femeninas, sostenidas únicamente por los acordes del bajo continuo del órgano, resalta de especial manera el espíritu de las partituras. La bondad del planteamiento se ve sin embargo perjudicada por las prestaciones de algunas de las *señoritas* del conjunto, que sin dañar el cuerpo del discurso, exhiben dudas en la afinación (*O sacramentum*) y alguna estrechez tímbrica en el registro agudo. El trabajo es en cualquier caso muy notable en lo referente al cuidado del estilo, y asimismo es muy lograda la tensión conseguida en varios de los motetes a dos voces. Las aportaciones del director Mandrin tocando el magnífico órgano histórico (restaurado) Thomas Dallam de Guimiliau (1675) es sin duda de lo mejor de todo el

disco, tanto en el acompañamiento armónico de los motetes como en la interpretación de las excelentes piezas a solo, tañidas con una certera agudeza estilística y gran claridad en la exposición. La calidad de la toma sonora de la grabación es de mucha altura.

P.Q.L.O.

PIAZZOLLA: *El espíritu de Buenos Aires. Conjuntos de Luis Rizzo y Martínez Zárate. Valeria Munárriz, canto; Roberto Ausell, guitarra; André Valade, flauta. MANDALA MAN 4903. DDD. 70'25". Grabaciones: 1982/1988.*

La extensa obra de Piazzolla y su aceptación en todo el mundo y aledaños, hace que su música sea objeto de constantes antologías. Esta que ahora se ofrece contiene algunas de sus piezas canónicas como *Libertango*, *Adiós Nonino*, *Balada para mi muerte* y *Contratiempo*. Junto a ellas, series infrecuentes, esta vez a pedido del guitarrista Ausell: *Sulte para guitarra* y una curiosa y rápida *Historia del tango* en cuatro episodios, donde se evocan épocas diversas, incluida una parodia de Piazzolla por Piazzolla.

El mundo piazzolliano tiene perfiles nítidos: sus armonías bartokianas, sus modos superpuestos, su gusto por la síncope y el contratiempo, sus progresiones obstinadas, sus inesperados compases gitanos de cinco tiempos, su valentía para el pastiche, su intermitente pero poderosa vena melódica, su gusto errático en materia de letras (salvo cuando abordó las milongas de Borges, *apuesta segura*). Venía del tango y partió de él hacia un planeta propio, donde el tango fue un eco entremezclado sabiamente con otras voces.

Los intérpretes son competentes en lo musical y afiladísimo en estilo. En sus solos, como es obvio, destacan Ausell y el flautista Valade, Munárriz, argentina afincada desde hace décadas en París, como co-responde, aporta su dicción energética y sofisticada, y un personalísimo cantar recitado que no elude la riqueza de una plena voz de contralto, cuando se cuadra.

B.M.

PURCELL: *Diez Sonatas en cuatro partes. London Baroque. HARMONIA MUNDI Suite HMT 7902438. DDD. 75". Grabación: X/1992. Reedición: 1997. Productor e ingeniero: Nicholas Parker.*

Aunque la interpretación purcelliana ha sufrido bastantes cambios en pocos años, a causa entre otras cosas de los estudios y grabaciones propiciados por el tricornario de 1995, esta versión de las *Sonatas* conserva mucho interés. No es tan refinada, en lo que a ejecución instrumental se refiere, como la de Hogwood y colaboradores (L'Oiseau-Lyre), pero esclarece sin ningún género de dudas las coordinadas estilísticas de las obras; esto es, el peso de la influencia de la música instrumental italiana. Por otro lado, las sonoridades son punzantes -algo broncas en ocasiones-, las

lecturas, vivaces, y el tejido, transparente. Muy notable la labor desplegada por Charles Medlam, a la viola da gamba, como soporte o motor, cuando corresponde, del grupo.

E.M.M.

PURCELL: *Suites orquestales de «La profetisa» y «La reina de las badas».* **Le Concert des Nations.** Director: Jordi Savall. **AUVIDIS Fontalis ES 8583.** DDD. 62'53". Grabación: Cardona, IX/1996. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.

Aunque parciales, en tanto que suites, estos acercamientos de Savall a la música escénica, o semióperas, de Purcell suponen interpretaciones de elevada altura musical. Hay un medido equilibrio instrumental, a partir de un volumen sonoro moderado, que se aprecia, por ejemplo, en la integración de trompetas y percusión con el resto del conjunto. A este respecto, debe destacarse la extraordinaria labor del percusionista Pedro Estevan, ciertamente uno de los más completos del mundo de la música antigua. Los ritmos son vivos; la acentuación, controlada, pero sobre todo llaman la atención algunas atmósferas poéticas, como el sereno Rondeau del primer acto de *La reina de las badas* o la escena en eco del segundo acto. Otro momento sobresaliente por concepto y plasmación general es la Chacona del quinto acto.

E.M.M.

PURCELL: *Dido y Eneas.* Kym Amps, soprano (Dido), David van Aschm, bajo (Eneas). **The Scholars Baroque Ensemble (con instrumentos originales).** NAXOS 8.553108. DDD. 57'48". Grabación: Reino Unido, X/1994. Productor: Chris Craker. Ingenieros: Chris Craker, Simon Rhodes. Distribuidor: Ferysa.

Versión, respetuosa con el estilo y sin duda idiomática, de la famosa ópera de Purcell, aunque la cosa tiene sus peros. Las voces, empezando por los protagonistas, son sólo discretas, y en concreto van Aschm no pasa de la mediocridad. Tampoco lo es el conjunto instrumental. Se echa en falta una dirección que imprima una cierta unidad, dé variedad al asunto y no sólo una secuencia de números uno tras otro, tocados, eso sí, a un *tempo* considerable. En condiciones normales, este producto, que en todo caso mantiene un cierto nivel de dignidad, podría tener su hueco. Si tenemos en cuenta, no obstante, que puede adquirirse la versión de Harnoncourt (Teldec) por poco más dinero, la cosa no tiene demasiado color. Y si el bolsillo no aprieta tanto, está Gardiner (Philips). En todo caso, si la cosa anda tan apurada como para no llegar a Harnoncourt, éste de The Scholars Baroque Ensemble puede servir, al menos, para apreciar la belleza de la obra. Grabación notable.

R.O.B.

LA RESURRECCIÓN DE PACINI

El pasado año se celebró el bicentenario del nacimiento del compositor Giovanni Pacini, que vino al mundo en la ciudad siciliana de Catania el 17 de febrero de 1796 y murió en Pescia el 6 de diciembre de 1867. Después de realizar los estudios de canto y composición, se trasladó a Roma, donde colaboró con Rossini en la elaboración de algunas páginas para sus óperas, y en 1825 llegó a ser director musical del prestigioso Teatro San Carlo de Nápoles, donde alcanzaría sus mayores triunfos, convirtiéndose en uno de los autores de óperas más reconocidos de su tiempo. Sin embargo, su fama pronto se vio eclipsada por la creciente reputación de su compatriota Vincenzo Bellini y también por la de Gaetano Donizetti, y sólo tras la muerte del primero y la retirada de Rossini regresó a los escenarios con la que habría de ser su ópera más célebre y reputada, *Saffo*, estrenada en la capital napolitana en 1840. Esta obra se ha representado de nuevo en algunas ocasiones —protagonizada, entre otras, por Leyla Gencer y Montserrat Caballé—, demostrando la inspirada vena lírica de Pacini y su gran sentido teatral. El Festival de Martina Franca, que dirige el crítico Sergio Segalini siguiendo las pautas establecidas por Rodolfo Celletti, desempolvó en su edición de 1996 otro de los títulos que en su día gozaron de mayor estima, *Los últimos días de Pompeya*, estrenada en Nápoles en 1825, poco después de que hubiesen terminado las excavaciones en la ciudad sepultada por el Vesubio. La obra es un perfecto ejemplo del estilo de su autor, con sus toques rossinianos (como la procesión del primer acto o los grandes pasajes corales que evocan el *Motés*) y los que anticipan ya el amplio impulso verdiano (como las marchas y *cabalettas* —en las que Pacini era un maestro—, y que dejarán su impronta en títulos como *Nabucco*), mientras en otros se aprecia la línea donizettiana (aria de tenor del segundo acto), observándose además un especial dominio en la elaboración de los concertantes. La escritura es de particular brillantez para las voces, pero también para el coro y la orquesta, como en la escena de la erupción del volcán con que termina la ópera, muy bien reflejada musical y dramáticamente.

La versión demuestra un enorme entusiasmo por parte de todos los participantes en esta resurrección. Los conjuntos

REGER: *Cuarteto de cuerda en sol menor, op. 54, nº 1. Cuarteto de cuerda en la mayor, op. 54, nº 2. Trío op. 77b para violín, viola y violonchelo. Cuarteto de Mannheim.* MDG 336 0711-2. DDD. 69'46". Grabación: VI/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antur.

Continúa la magnífica serie que el Cuarteto de Mannheim dedica a la música de cámara de Reger con un disco que recoge tres piezas de primera categoría. Los dos *Cuar-*



están muy bien llevados por Giuliano Carella, un director particularmente afecto a las partituras de esta época. Iano Tamar se ha entregado con auténtico aplomo a su papel de mujer acusada injustamente de adulterio, cuyo sacrificio es exigido para aplacar la cólera de los dioses. La soprano georgiana está espléndida, en especial a partir del dúo con su esposo (el estimable barítono Nicolas Rivenq), con momentos sublimes en su plegaria y en la gran intervención final, saliendo airosa de una escritura tan exigente como Norma o Abigaille, que requiere coloratura, línea y fuerza. En el despechado y vengativo Appio Diomede, el tenor Raúl Giménez deja constancia de su elegante clase y su dominio del estilo, que comparten todos los integrantes del reparto. Es una lástima pensar que sólo se hayan preparado para estas representaciones, aunque tal vez algún teatro se anime a programar la obra. La toma de sonido, realizada en vivo, es de notable calidad.

R.B.I.

PACINI: *L'ultimo giorno di Pompei.* Raúl Giménez, tenor (Appio Diomede); Iano Tamar, soprano (Ottavia); Nicolas Rivenq, barítono (Sallustio); Gregory Bonfatti, tenor (Pubblio); Sonia Lee, soprano (Menenio); Riccardo Novaro, bajo (Gran Sacerdote); Svetlana Sidorova, soprano (Clodio); Emil Alekperov, tenor (Fausto). Coro de Cámara de Bratislava. Orquesta del Teatro Bellini de Catania. Director: Giuliano Carella. 2CD DYNAMIC CDS 178/1-2. DDD. 153'33". Grabación: (en vivo) Martina Franca, 2 y 4-VIII-1996. Productor: Danilo Prefumo. Ingeniero: Luigi Osellin. Distribuidor: Diverdi.

tetos Op. 54 son fruto de la fiebre creadora de que gozó el músico entre 1898 y 1901, y la abundancia de indicaciones en las partituras una muestra del cuidado que pedía para lo que consideraba obras bien cumplidas. Sin embargo, el Cuarteto Hösl, de Mú-nich masacró el *Op. 54, nº 2* —que fue el primero en estrenarse— hasta el punto de que Reger no abordará el estreno del *nº 1* hasta 1910. En éste lo más interesante se encuentra en el desarrollo de la forma sonata en su primer tiempo unido al magnífico planteamiento de cada voz individual y,

en el último, la magnífica doble fuga que lo corona. El nº 2 es claro, equilibrado, luminoso diríase incluso, y presenta en su Andante un ejemplo del dominio que el autor ejercía sobre la forma variación. El *Trío* es, ahí queda eso, una respuesta a la *Sinfonía doméstica* de Strauss desde la convicción regeriana de que lo que le falta a la música de hoy es un Mozart. No lo fue Reger, qué duda cabe, pero su *Trío* es tan límpido como eficaz, tan grato como bien construido. Todo el disco desmiente la adustez del autor, en buena medida gracias a la gran calidad de sus intérpretes que lo hace indicadísimo para remover ciertos tópicos no del todo injustos pero, por lo mismo, tampoco justos del todo.

L.S.

RESPIGHI: *Integral de las canciones para canto y piano. Vol. I. Leonardo de Lisi, tenor; Reinold Mees, piano. CHANNEL 9396. DDD. 60'20". Grabación: 1996. Productor: Channel. Ingeniero: Jared Sacks.*

Salvo un par de piezas sueltas, excepcionalmente afortunadas, las canciones de Respighi son poco frecuentadas en conciertos y salas de grabación. Este esfuerzo por recuperar la integral de sus piezas de cámara cantables tiene, desde luego, asegurado su valor documental.

Las obras escogidas para esta primera entrega son *Cinque canti all'antica* (1906), nueve títulos sueltos, entre los cuales cuenta la favorecida *Stornellatrice. Sei liriche seconda serie* (1912) y *Deità silvane* (1917). Entre las piezas figuran algunos momentos de *Re Enzo* una ópera que sólo pervive en ellas, desguazada en canciones.

La primera de las series citadas apela a textos renacentistas o arcaizantes (algunos son del mismo Boccaccio) y se complace en un ejercicio respighiano conocido: la evocación de la música antigua y barroca. El resto del programa prueba, una vez más, la querencia afrancesada de don Ottorino, gran instrumentador, impresionista y, en este caso, armonizador de estrofas generalmente decadentes y de sofocado y elegante sensualismo.

El tenor solista, de voz corta y escaso timbre, dice con cuidado y escasa atención, y es seguido por la pianista acompañante.

B.M.

ROGIER: *Missa tribus choribus. Domine Dominus noster. Coro de Cámara de Namur. La Fenice. Ricerca Consort. Douce Mémoire. Director: Jean Tubery. RICERCAR RIC 206152. DDD. 60'38". Grabación: Basílica de Saint Hubert, IX/1996. Productor e ingeniero: Jérôme Lejeune. Distribuidor: Diverdi.*

Philippe Rogier (1560-1596) fue uno de los músicos de la capilla flamenca de Felipe II, de cuya actividad se conservan pruebas en archivos y bibliotecas eclesiásticas de varias ciudades castellanas. Se ofrece aquí una de sus misas, presentándola en el marco de la reconstrucción de un matrimo-

nio relacionado con la corte española. Esto implica la interpretación de canto llano, piezas de órgano y motetes en versión instrumental, junto a la polifonía propiamente dicha. Tubery parece haberse decidido por ubicar el estilo de Rogier más en su región de procedencia que en el ambiente en el que hubo de trabajar; esto es, opta por una vía sería e incluso algo grave para las partes gregorianas, en tanto que las instrumentales son ceremoniosas hasta tornarse un tanto pesantes. Algunas secuencias cantadas pertenecientes a la *Misa*, como el *Da pacem Domine*, quedan apagadas y mortecinas. La pronunciación latina es muy dura en muchas palabras.

E.M.M.

ROSSINI: *L'inganno felice. Annick Massis, soprano (Isabella), Raúl Giménez, tenor (Bertrando), Rodney Gilfry, barítono (Batone), Pietro Spagnoli, bajo (Tarabotto), Lorenzo Regazzo, barítono (Ormondo). Le Concert des Tuileries. Director: Marc Minkowski. ERATO 0630-17579-2. DDD. 78'08". Grabación: París, VI/1996. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: Jean Chatauret. Distribuidor: Warner.*

A pesar de su catalogación como farsa, pues es una de las cinco que Rossini compuso para el teatro veneciano de San Moisés al principio de su carrera, *L'inganno felice* es una auténtica ópera semiseria, con sus personajes *larmoyantes* (Isabella, Bertrando) y sus bufos (Batone, Tarabotto). Esta versión es la primera que no cuenta con un equipo totalmente italiano y ello no impide que ocupe un lugar de honor entre las mejores lecturas (las de Viotti para Claves o la de Maestri para Bongiovanni). Gracias a la dirección de Minkowski, que deja por un momento su mundo barroco para demostrar que ha entendido el clima en que se mueve este Rossini, a veces muy lírico otras repentinamente grotesco. Acompaña, además, con una agilidad y fluidez que parece hacer facilísima la labor de los cantantes. Contó para la representación, tomada en vivo en varias sesiones del Teatro de Poissy, con un especialista en el género, Pietro Spagnoli, que contagia su entusiasmo a un mozartiano como Rodney Gilfry, de ahí que uno de los mejores momentos de la ejecución sea el tipiquísimo dúo *Va taluno mormorando*, donde la batuta pone atmósfera controlando excesos. La Massis, que es la tercera soprano ligera que ha dado Francia en estos tiempos al lado de Natalie Dessay y Elisabeth Vidal, traduce impecable no sólo el aspecto sentimental de la protagonista sino sus exigencias técnicas, que no son sencillas. Giménez ha dado abundantes muestras de su categoría como tenor rossiniano y esa experiencia le ayuda para sacar adelante con brillo un Bertrando, donde sólo algunas notas agudas suenan un poco duras. Completa, sin desmerecer, Lorenzo Regazzo, aprovechando la oportunidad de su aria *di sorbetto, Tu mi conosci*.

F.F.

ROSSINI: *Maometto II. Cecilia Gasdia, soprano (Anna); Gloria Scalchi, mezzosoprano (Calbo); Michele Pertusi, bajo (Maometto); Ramón Vargas, tenor (Erisso). Coro de Cámara de Praga. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Gianluigi Gelmetti. 3 CD RICORDI RFCD 2021. DDD. 58'58", 57'07", 58'55". Grabación: (en vivo) Pésaro, 1993. Productor: Dietmar Wolf. Ingeniero: Jürgen Büss. Distribuidor: Diverdi.*

Si Ricordi ha registrado en Pésaro esta preciosa realización escénica de Pizzi, la pregunta inevitable se impone: ¿por qué no se hizo lo mismo con el *Otello* de Merritt (1988-1991), *Riccardo e Zoraide* (la de 1990), *Zelmira* y *Guillermo Tell* (1995) y *Matilde di Shabran* (1996)? Ahí queda planteada la cuestión, como preludio a este lectura ejemplar de la magnífica obra rossiniana, aunque exista algún que otro *pero* y *aunque*, superables ante un resultado general tan excelente. Comenzando por la dirección de Gelmetti muy bien planteada, donde el cuidadoso acompañamiento vocal se hermana con la sutil diferenciación de sonoridades y climas, estructurando una narración coherente e intensamente teatral. En el plano vocal, Gasdia, algo débil en los recitativos en que la voz debe declamar con solemne autoridad (el papel estaba escrito a favor de la Colbrán, inspiradísima *diseuse*, según crónicas), la musicalidad y el sentido de la expresión elevan su Anna por encima de la más dotada vocalmente (pero dramáticamente apática) de June Anderson con Scimone, resultando también mucho más embebida que Luciana Serra (ésta en versión de la Pamyra francesa, en vivo, Génova, 1992), aunque no alcance las exuberancias de Beverly Sills en la Scala 1969. Michele Pertusi no se queda atrás, superándola por el dato de que su voz es más naturalmente adecuada al papel y con el único obstáculo en contra de que en *Maometto* encontró Ramey uno de sus iguales caballos de batalla. El dúo *Anna, tu piangi?* por Pertusi-Gasdia es de los grandes momentos discográficos de la interpretación rossiniana moderna. Magnífico el Erisso de Vargas, aunque no tenga la estatura de Merritt, a quien supera por belleza vocal y riqueza tímbrica. La Scalchi queda en un plano inferior al resto de sus compañeros, porque su voz es mediocre, por no decir falsa, donde los graves suenan artificiales y el resto del registro pobre o forzado. A su favor, cuentan el reconocible fervor de la intérprete y la carestía de competencia, porque sólo Ewa Podles hoy podría sacar adelante con brío el difícil papel de Calbo, en el cual Home y Verret amasaron. (Piénsese: Baltsa, Valentini-Terrani, Zimmermann y Soffel, por distintas causas, ya han abandonado el papel. Patricia Spence no es competencia).

F.F.

ROTA: *Pequeña ofrenda musical. Zarabanda y Toccata. Trío para flauta, violín y piano. Hipólito juega, para piano. El pesbre, para soprano y cuarteto de cuerda. Cantilena y Pulgarito en la jungla de las*

Siete piezas para niños. Intermedio para viola y piano. Noneto. Kremerata Musica. BIS-CD-870. DDD. 71'52". Grabación: (en vivo) Lockenhaus, VI-VII/1996. Productor e ingeniero: Peter Laenger. Distribuidor: Diverdi.

Las músicas de Nino Rota (1911-1979) aquí reunidas discurren por caminos lúdicos y despreocupados, como en la *Pequeña ofrenda musical*, para quinteto de viento, tocada de modo sensacional por músicos entre los que figuran el oboísta Heinz Holliger o el fagotista Klaus Thunemann. Una página del cariz de la dedicada al arpa demuestra conocimiento del instrumento, pero es bastante vacua. Ni los materiales ni las estructuras son importantes en el *Trío* o el *Noneto* y casi todas las obras son carreras imparables, juguetes del tipo de las piezas para piano, especialmente triviales. Sólo la partitura para soprano y cuarteto parece aquejada por una cierta sombra de patetismo o seriedad, el resto se decanta por el movimiento perpetuo o el tono de circo. Las versiones son excelentes.

E.M.M.

SAINT-SAËNS: *Africa para piano y orquesta. Sinfonía nº 2 en la mayor. Sinfonía en fa «Urbis Roma».* Laura Mikkola, piano. Tapiola Sinfonietta. Director: Jean-Jacques Kantorow. BIS 790. DDD. 73'03". Grabación: 1996. Productor e ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi.

El inagotable catálogo de don Camille sigue dando sorpresas. Si bien su fantasía africana para piano y orquesta tiene cierta secuela en los estudios, las otras dos sinfonías, anteriores a la magistral tercera con órgano, gozan de infrecuencia ejemplar. Y no merecen el olvido, sobre todo la dedicada a Roma, con su pulido ejercicio de contrapunto y acertada orquestación, que subraya una línea melódica, si no especialmente inspirada, sí desarrollada con esmero.

Africa es uno de esos típicos productos de Saint-Saëns, que parece entregarse a la obediencia académica y se pone divertido y caprichoso como un profesor que ha perdido la cabeza en un banquete de fin de curso, para colmo en pleno calor africano. Siempre el maestro francés es rico por lo que oculta y previsible por lo que muestra.

De los intérpretes destaca la Tapiola Sinfonietta, por la riqueza y nitidez de sus timbres, y la muy decorosa intervención de Mikkola. La dirección es comedida y no se atreve con los arranques y chistes de don Camille, que son la sal de su y nuestra vida.

B.M.

SAINTE-COLOMBE: *5 Suites.* Jonathan Dunford, viola da gamba. ADES 206042. DDD. 74'15". Grabación: París, III/1997. Productor: Eric Sebbag. Ingeniera: Emmanuelle Baillet. Distribuidor: Auvidis.

Si son muchas las dudas sobre la vida del señor de Sainte-Colombe, padre, acerca del músico del mismo apellido, hijo del primero, casi nada se conoce de su biografía. Las obras que se le atribuyen le identifican como un continuador de la literatura para la viola da gamba a solo durante el siglo XVIII. Páginas que deben mucho al estilo de Sainte-Colombe, padre, al que se le dedica como homenaje el *Tombeau* con que comienza la *Suite en fa menor*. Pero también parece reconocerse un lenguaje menos austero, menos reconcentrado en sí mismo. Dunford posee un sonido recio, en ocasiones algo bronco y se mueve por terrenos menos sutiles que Savall y W. Kuijken cuando abordaron la música del fundador de la saga. La entonación pierde certidumbre frente a la dificultad de algunos pasajes, como ocurre en la *Courante* de la *Suite en sol menor*. Los resultados parecen ser más firmes en el *pizzicato* -Sara-bande de la *Suite en la menor*- que en el manejo del arco.

E.M.M.

SCHUBERT: *Sonata para piano en la mayor D. 959. 4 Impromptus D. 899 (Op. 90).* Vladimir Ashkenazi, piano. DECCA 455 148-2. DDD. 64'55". Grabaciones: Winterthur y Meggen, VIII/1995 y VIII/1996. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Philip Siney, Stanley Goodall.

Vuelve Ashkenazi a Schubert, años después de su aproximación, ahora reeditada en la serie Classic Sound de Decca, a la *Sonata D. 664*. Y lo hace con escasa fortuna. A Ashkenazi nunca le ha ido especialmente el repertorio más lírico, y su tímbrica, además, se ha endurecido algo con el tiempo. El carácter en ocasiones demasiado percusivo de su pulsación, que conviene a repertorios como Prokofiev, cuadra poco con la música del austriaco. A estos rasgos se une en su lectura de la *Sonata D. 959* un espectro dinámico reducido, con casi imperceptibles diferencias entre *p* y *ppp*, y, lo que es más serio, entre *p* y *f*. Su interpretación, ejecutada con la limpieza que cabe esperar, tiene impulso en el primer movimiento, pero a lo largo de toda la obra su canto carece de la necesaria intensidad lírica y el deseable refinamiento. Pasajes como el de los c. 163-197 del desarrollo suenan intrascendentes, lejos de la ensoñación que sin duda contienen. Lo mismo ocurre en un segundo tiempo demasiado literal -así el pasaje casi recitativo de los c. 123-146, que se antoja demasiado frío y cuadrado- y en el trío del scherzo, carente de encanto y con notoria ausencia del matiz *pp* indicado. En los *Impromptus* las cosas no funcionan mejor, y el delicado canto del tercero de ellos, que en manos de Leonskaja (Teldec) o Barenboim (DG) emociona, aquí pasa inadvertido. La sección central del segundo es expuesta de forma excesivamente tosca. En suma, resultado global decepcionante. Sin la menor duda, la mencionada Leonskaja (Teldec), Arrau (Philips), Zacharias (EMI) o Kempff (DG) son algunas opciones a recomendar en la *Sonata*. Para los *Impromptus*, los

antes citados Leonskaja o Barenboim se encuentran a un nivel muy, muy superior.

R.O.B.

SCHUBERT: *Trios opp. 99 y 100. Noturno op. 148. Sonata «Arpeggione» D. 821.* Andrés Schiff, piano; Yuuko Shiokawa, violín; Miklós Perényi, violonchelo. 2 CD TELDEC 0630-13151-2. DDD. 127'07". Grabación: Mondsee, IX/1995. Productor: Misha Donat. Ingeniero: Eberhard Sengpiel. Distribuidor: Warner.

La belleza innegable de los dos trios de Schubert no puede ocultar que sus resultados son relativamente menores comparados con los grandes cuartetos de la época final, o con el *Quinteto de cuerda*; incluso con el *Quinteto «La trucha»*. El sonido de estas obras es muy de época (como ocurre en tantos casos), una época muy determinada, la que sigue al Clasicismo y precede al Romanticismo más maduro. Es la sonoridad de los trios con piano y de las sonatas para violín de Beethoven, hacia atrás; y, hacia el futuro, los trios de Mendelssohn. Una sonoridad límpida, unos contrastes no demasiado marcados en cuanto a climas, un *modelo para la luz* que no puede ser el mismo paradigma, la misma luminosidad que después de esa segunda o tercera crisis de la conciencia europea que tiene lugar en el tránsito al siglo XIX.

Asociados a estos sonidos de transición, suenan en la memoria del aficionado los nombres del Trío Beaux Arts, del Trío Suk, de Stern-Rose-Istomin, de Serkin y los dos Busch; y, desde luego, de Thibaud, Cortot y Casals. Hace poco más de un año comentábamos otra integral semejante a ésta (si es que puede hablarse de integral cuando se trata de una pareja de obras y un Adagio solitario, por muy hermosos que sean), sólo que allí la llamada «Sonata Arpeggione» era otra. Era el Trío Fontenay. Schiff y sus dos músicos asociados tocaron estas obras en Mondsee, no sé si en su totalidad, pero las grabaron pensando en este doble álbum. Schiff es un espléndido músico, un virtuoso, pero también muy buen entendedor del verdadero sentido de un período como éste. Ahí está la dificultad de estas obras: que no pueden enfocarse con criterios demasiado tardíos ni demasiado lejanos. Son lo que son, y que conste que no siempre lo han sido en manos de los intérpretes, algunos de ellos tan legendarios como los que hemos evocado antes. Schiff, en cambio, sí da ese sentido en sus lecturas con Shiokawa y Perényi. Desde hace años, y eso es para congratularse, vivimos tiempos en que se pretende dar la verdad de cada música más que la acumulación de convenciones tejidas a su alrededor. Al menos en ciertos repertorios, al menos en la música de cámara. Es el caso de este doble CD. Bienvenido.

S.M.B.

SCHUBERT: *Movimientos de cuarteto en si bemol mayor D. 68. Cuarteto en do mayor D. 46. Cuatro Ländler cómicos para*

dos violines D. 354. Cuarteto de Leipzig. MDG Gold 307 0608-2. DDD. 60'21". Grabación: IV/1997. Productores: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm. Distribuidor: Antar.

Este volumen octavo de la serie de cuartetos schubertianos por el conjunto de Leipzig contiene interesantes y equilibradas aproximaciones a obras juveniles un tanto menores. Se evidencia en la escucha las dificultades a que hubo de enfrentarse el compositor para dominar -y hasta innovar- en sus obras finales el difícil género del cuarteto de cuerda. Este taller que conducirá a piezas maestras como el Cuarteto «La muerte y la doncella» muestra aquí muchas de sus deficiencias, además del mal de lo incompleto, caso del D. 68, cuyo Allegro maestoso inicial se ofrece en dos redacciones diversas. Aun así, este movimiento no consigue salir de lo formulario en ninguno de sus dos estados. Más ideas, pese a los problemas de construcción no bien resueltos, salen a la superficie en el Cuarteto D. 46. El Minueto es su tiempo menos logrado, lo que lleva tal vez a los miembros del Leipzig a incidir en el Finale, que tocan con gran brío. Las danzas cómicas no pasan de ser una trivial música de consumo.

E.M.M.

SCHUBERT: *Octeto en fa mayor para clarinete, fagot, trompa, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo*, D. 803. Consortium Classicum. MDG 301 0768-2. DDD. 63'41". Grabación: XII/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Werner Dabringhaus. Distribuidor: Antar.

El Octeto de Schubert refleja con quizá más dramatismo que ninguna otra de sus obras la lucha entre, por una parte, la desesperación de un joven mortalmente enfermo e irremisiblemente pobre y, por otra, la nueva esperanza que el encargo del mismo Octeto supone. Entre las grabaciones recientes, Mozzafiato & L'Archibudelli (véase nº 105 de SCHERZO), donde por cierto se decía erróneamente que empleaban instrumentos modernos), han conseguido los índices más altos de ecuanimidad frente a esas dos opuestas emociones. El Consortium Classicum, formado por veteranos primeros a triles orquestales, nos ofrece la mitad de aquella historia. Su versión habría sin duda hecho las delicias del comitente, conde Ferdinand Troyer, músico aficionado que deseaba otro juguete del estilo del *Septimino* de Beethoven (y, por supuesto, ahí también habría mucho que hablar) para distraer las veladas en compañía de sus amigos. Una nube de melancolía decadente y, por tanto, absolutamente contraindicada envuelve los movimientos lentos. En los rápidos, por lo demás, todo se fía a la alta velocidad, a la alta voz o ambas cosas a la vez. En el primer Minueto los *fortissimi* de los vientos dejan frío precisamente por su semejanza a gritos histéricos. El hecho de que el sonido no sea de primera calidad (los solos de trompa parecen provenir de

otro ambiente sonoro) acaba de decantar el sentido de la orientación.

A.B.M.

SCHUBERT: *Die schöne Müllerin (La bella molinera)*, D. 795. Bo Skovhus, barítono; Helmut Deutsch, piano. SONY SK 63075. DDD. 59'36". Grabación: Bamberg, III/1997. Productora: Pauline Heister. Ingeniero: Stephan Schellmann (Tritonus).

El barítono sueco Bo Skovhus (que parece que ya ha abreviado definitivamente su nombre de pila, que antes era Boje) vuelve a afirmarse en este registro como uno de los cantantes más interesantes de su generación. La naturalidad con que afronta el ciclo de lied *La bella molinera* da a la obra una particular frescura. No se trata de una lectura dramática a lo Dietrich Fischer-Dieskau o Brigitte Fassbaender, sino una versión mucho más juvenil, que nos hace recordar al Hermann Prey de sus primeros registros. La voz suena sana y homogénea, corre con fluidez y la expresividad es directa y espontánea. La obra discurre con naturalidad y se escucha con verdadero deleite. A la buena factura global contribuye asimismo la excelente presencia en el acompañamiento pianístico de Helmut Deutsch, todo un especialista en la materia, así como la calidad de la toma sonora.

R.B.I.

SCHUBERT: *Winterreise (Viaje de invierno)*, D. 911. Christoph Prégardien, tenor; Andreas Staier, fortepiano. TEL-DEC 0630-18824-2. DDD. 73'58". Grabación: Colonia, III/1996. Productora: Barbara Valentin. Ingeniero: Werner Strässer. Distribuidor: Warner.

Esta versión del *Viaje de invierno* no es una más entre las tantas que han aparecido últimamente. Se trata de una interpretación bastante atípica, en la que el piano es el que marca la pauta de la misma. Andreas Staier plantea un acompañamiento enormemente poético, lleno de matices y de detalles personales, muy creativo, que a pesar de utilizar un instrumento de época no tiene la menor intención arqueológica. Si acaso, un intento de acercamiento al verdadero mundo espiritual del compositor. Sobre esta base, el sensible tenor Christoph Prégardien ofrece una lectura un tanto reservada, que sólo explota en momentos muy concretos pero cuyo dolor es fundamentalmente interno. Una opción interpretativa que tal vez no convenza a muchos oyentes, pero enormemente respetable y que está defendida hasta sus últimas consecuencias. La grabación es de una nitidez apabullante.

R.B.I.

SCHUBERT: *Salmos y canciones para coro*. Susan Tomes, piano. BBC Singers. Miembros de The City of London Sinfonía. Directora: Jane Glover. COLLINS

14992. DDD. 74'. Grabación: Londres, XI/1996. Productor: Michael Emery. Ingeniera: Susan Thomas. Distribuidor: Auvidis.

Por medio de unas obras que no figuran entre lo más popular de la producción de Schubert, pese a su extraordinaria belleza e intensidad, los BBC Singers consiguen una interpretación exquisita, de líneas depuradas y llena de equilibrio y armonía; técnicamente impecables, las voces del conjunto alcanzan un grado de afinación casi perfecto, recreando los variados timbres y acentos de estas páginas corales.

La pianista acompañante y los miembros de la Sinfonía Ciudad de Londres actúan con discreta eficacia al servicio de las voces de los BBC Singers, que son los auténticos protagonistas de esta excelente grabación.

La toma sonora es bastante buena, y un extenso libreto nos ofrece el texto de las quince obras interpretadas, así como un breve e interesante análisis de cada una de ellas en los tres idiomas habituales.

D.A.V.

SCHUBERT: *Claudina von Villa Bella. Fernando. Kantate zu Ehren von Josef Spendou. Edith Mathis, Gabriele Sima, Helner Hopfner, Robert Holl. Coro y Orquesta Sinfónica de la ORF. Director: Lothar Zagrosek. ORFEO C 109 971 A. ADD/DDD. 73'01". Grabación: Bregenz, V/1982. Productor: Gottfried Kraus. Ingeniero: Fritz Stropper. Distribuidor: Diverdi.*

Aparecen en compacto estas tres partituras líricas schubertianas que habían circulado hasta hace poco en vinilo. Se cubre así uno de los muchos vacíos que existen en la discografía operística del autor, poco y no siempre bien tratada. Algo que al compositor no le habría agradado de vivir hoy considerando el interés que tenía por triunfar en la escena y los desvelos que pasó entendiendo, mientras escribía incesantemente lieder y otras músicas para ir tirando y poder comer. El genio del vienés iba a trasmano de lo que se pedía y de lo que exigía el público, siempre en sintonía con la línea italiana. Había que saber asimilarla y tener un talento dramático muy desarrollado como el de Weber para captar lo autóctono y para establecer los necesarios equilibrios si no se quería fracasar.

Es curioso que Schubert aun en sus obras instaladas en el terreno de la tradición popular podía pecar por elevación: miraba más alto y, sin querer, se salía de la sencillez y de la ligereza de la música habitual en las pequeñas piezas vienesas. Se aprecia perfectamente escuchando *Fernando D. 220*, modesto *singspiel*, que presenta números que sobrepasan de largo el ámbito de la forma en la que pretenden integrarse. Schubert estaba enseñado por Salieri para acometer el género grande, siguiendo pautas a lo Gluck. Pese a su brevedad y sosejería argumental esta sencilla pieza introduce efectos inesperados: cromatismos, formas rondó, tensiones dramáticas; lo que establece una dicotomía o una

incongruencia entre la factura de la música y el libreto. En *Claudina von Villa Bella* D. 239 -de la que sólo se conserva el acto I- todo se pliega en mayor medida a las necesidades del género más ligero; arias, lied, lieder para coro, animados conjuntos ilustran el texto de Goethe... Acompaña a estas dos partituras de 1815 la hermosa *Cantata en honor de Josef Spendou* D. 472, un año posterior. El pathos dramático casi barroco de la pieza está revestido de la solemnidad requerida con recitativos, solos y conjuntos de carácter eminentemente escénico. Se trataba de enaltecer la figura de un famoso pedagogo.

El trabajo de Zagrosek y su equipo, desarrollado en una sesión del Festival de Bregenz de 1982, es meritorio. Aparece lastreado, falto de la ligereza, animación y transparencia exigidas, por la batuta más bien pesante y poco estilizada del director. La orquesta y los coros son aceptables y los solistas, cumplidores, bien que todos, excepto Holl, canten de manera bastante forzada, como al límite de sus posibilidades, en especial Hopfner, un tenor corto, liviano y calante. Mathis aplica su canto monótono y gracioso de siempre y Sima, que más tarde se pasó a la cuerda de mezzos, anda con ciertas dificultades por la de soprano.

A.R.

SHEBALIN: *Concertino para violín y orquesta Op. 14, n.º 1. Concertino para trompa y orquesta Op. 14, n.º 2. Sinfonietta Op. 43. Sinfonía n.º 5, Op. 56. Boris Shuugin, violín. Conjunto Sinfónico Académico. Director: G. Provatorov (Op. 14, n.º 1). B. Afanasiev, trompa. Director: N. Asonov (Op. 14, n.º 2). Sinfónica de la RTV de la URSS. Director: A. Gauk (Op. 43). Sinfónica del Estado de la URSS. Director: Y. Svetlanov (Op. 56). OLYMPIA OCD 599. ADD. 70'33". Grabación: 1967. Ingenieros: V. Bednov, V. Grossman, N. Dudkevich y T. Kozhukhova. Distribuidor: Diverdi.*

Shebalin aparece como uno de tantos músicos soviéticos -nacido en Siberia- prácticamente desconocido en la Europa y perseguido durante una época en su país natal, como en la mayoría de los casos por desacuerdo estético con las autoridades musicales soviéticas. Shebalin fue alumno de Musorgski, y a su vez fue maestro de Denisov, Gubaidulina y Kachaturian entre los más conocidos en Occidente. Frente a las acusaciones de formalista, sus únicas preocupaciones eran la composición y la enseñanza, a la manera de Rimski. Su música, la que conocemos a través de este CD -el mismo sello discográfico ha editado otro dedicado a este mismo compositor- es muy ecléctica. El *Concertino para violín* que se inicia de forma expresionista deriva a un romanticismo elegante y vital donde el virtuosismo del violín solista demuestra un conocimiento profundo del mismo y una preferencia clara; Hindemith no está lejos, como él mismo declara. Los temas folclóricos rusos aparecen en la sinfonietta, tomados de las tierras del sur y muy bien

UN BESO DE AMOR

Knussen vuelve a Stravinski con el mismo sello, aunque no con la misma orquesta. Antes fue con su London Sinfonietta, y con obras poco grabadas (*Diluvio, Abraham e Isaac, Variaciones Aldous Huxley* y *Requiem Canticles*). Ahora es nada menos que con Cleveland, y también hay al menos dos obras poco conocidas: las tres canciones de *El fauno y la pastora* y la *Oda* para orquesta, esto es, una obra primeriza y otra casi cuarenta años posteriores. La primera es un espléndido ejercicio en el terreno del Lied, con texto del queridísimo Pushkin y tratamiento sutil de erotismo y humor; aquí, con excelente prestación de Lucy Shelton, cantante y también actriz. La *Oda* es una breve página destinada a Kusevitzki y Boston que, dividida en tres pequeños movimientos (Eulogia, égloga y Epitafio: el lento es el central), alcanza aquí los diez minutos. Pero el plato fuerte es este nuevo y magnífico registro de *El beso del hada*, ballet compuesto por Stravinski a partir de temas de Chaikovski en el que vemos presente de manera alternativa a uno y otro compositor en una milagrosa secuencia de préstamos mutuos. Obra apolínea y sin elementos de excesivo contraste, incluso la festiva *danza campesina* se integra con naturalidad en esta suite elegante y mesurada, más sugerente que explícita. Este clima es difícil de mantener a lo largo de tres cuartos de hora de una música que es pariente cercano de obras griegas como *Apolo, Perséfone* y *Orfeo*. La maestría sinfónica y dramática de Knussen resuelve este problema con criterios de tensión, de fuerza, pero sin concesiones a lo que en cualquier momento pudiera ser traición al espíritu de este *Hada* maravillosa. Chaikovskiana, sí, pero lejísimos del espíritu de *La bella durmiente*, *El beso del*



hada de Knussen es otro logro indiscutible de este director que tan bien conoce la música del siglo XX, a la que ha contribuido como excelente director y como espléndido compositor. Por otra parte, el libreto es excelente: además del texto de los tres poemas de Pushkin (*Pastora, Fauno, Río*), a lo largo de quince pistas, se nos desmenuza el contenido de cada paso o escena del ballet; detalle muy de agradecer al que ya nos tiene acostumbrados Deutsche Grammophon y que eleva el interés de un disco como producto auténticamente cultural.

S.M.B.

STRAVINSKI: *El beso del hada, ballet completo. El fauno y la pastora, suite para mezzos y orquesta. Oda, elogio para orquesta. Lucy Shelton, mezzos. Orquesta de Cleveland. Director: Oliver Knussen. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449-205-2. DDD. Grabación: Cleveland, XI/1995. Productor: Sid McLaughlan. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatky.*

elaborados nos traen reminiscencias del *Boris* de Musorgski. La *Quinta Sinfonía* parece una composición más sincera, desprovista de oropeles y elementos rimbombantes. Desde luego no es una música de gran trascendencia; interesante en cuanto al conocimiento de estos compositores ignorados que trabajaron de alguna manera al lado de los grandes maestros y en los que, en algún momento, surge un destello de inspiración o trabajo magistral. La grabación corresponde a diferentes años y tomas desde el año 53 al 78, pasando por el 62 y 63, de relativa calidad. El interés es sólo para coleccionistas y curiosos impenitentes.

F.G.-R.

TELEMANN: *Damon o los sátiros en Arcadia. Georg, Monoyios, Lunen, Biegel, Schwarz, Schopper, Gebhardt, Smits. La Stagione Frankfurt. Director: Michael Schneider. 3CD CPO 999 429-2. DDD. 76'11", 43'03", 69'57". Grabación: Radio de Colonia, III/1996. Coproducción: WDR*

y CPO. Ingeniero: Hans Martin Renz. 3 CD al precio de 2. Distribuidor: Diverdi.

Esta ópera telemanniana de tema arcádico tiene interés por lo que aporta para completar nuestra imagen del género en el barroco alemán. El estilo, según lo presenta la interpretación, aparece como un conglomerado de elementos franceses e italianos, así como rasgos hamburgueses que no están lejos del estilo de Emanuel Bach. La versión posee un valor principal: pone la obra en pie, pero dentro de unos márgenes de modestia y comedimiento. Ni el reparto, ni la orquesta se conducen con gran virtuosismo. La dirección de Schneider obtiene variedad, imprimiendo, por ejemplo, un aire de baile campesino al pasaje instrumental *Niats* del acto segundo. Hay momentos animados, como el paso del recitativo a una vivaz orquesta (II, 9) o la gavota del tercer acto. Los cantantes están en general correctos, aunque Schopper, como Damon, tenga algún instante de vocalizaciones muy pobres y un humor insípido (II, 2), Monoyios componga su personaje de manera añañada y

los papeles secundarios dejen que desear. Los coros quedan algo esqueléticos y no muy conjuntados.

E.M.M.

TURINA: *Obras orquestales. (La procesión del Rocío, Danzas fantásticas, Sinfonía sevillana y La oración del torero).* Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. MDG GOLD 329 0744-2. DDD. 61'20". Grabación: Hamburgo, X/1996. Ingeniero: Werner Dabringhaus. Distribuidor: Antar.

Es alegría muy especial la que todavía se siente -al menos yo la siento- cuando uno se topa con alguna grabación de música española producida, editada y/o interpretada, aunque no lo sea por completo, por firmas, técnicos o músicos no españoles. Tal como ocurre en este CD. Producido, grabado y fabricado en Alemania por la serie Gold de MDG, se confía la interpretación de cuatro de los principales títulos orquestales de Joaquín Turina (1882-1949) a la Sinfónica de Hamburgo. Eso sí, se elude cualquier peligro de pintoresquismo y se asegura la ortodoxia de estilo, clima, intenciones, detalles expresivos, etc. con la presencia a su frente de un maestro de toda

garantía, y no sólo español, sino andaluz. Andalucía de Europa, como de París lo fue Turina, pero andaluz.

Como era presumible, la centuria alemana da ejemplo, además de claridad y exactitud ejecutoras, de muy profesional flexibilidad y adecuación a paisajes que no le son familiares; mérito, claro es, que habrá de compartir en esta oportunidad con Gómez Martínez. MDG, por su parte demuestra aquí, una vez más, que mima hasta el último detalle planos y tímbricas.

L.H.

TURINA: *Poema en forma de canciones, op. 19. Tres arias, op. 26. Canto a Sevilla, op. 37, n.º 5 y 6. Tres sonetos, op. 54. Tríptico, op. 45, n.ºs 1 y 3. Saeta en forma de Salve a la Virgen de la Esperanza, op. 60. Tres poemas, op. 81. Homenaje a Lope de Vega, op. 90. Manuel Cid, tenor; Ricardo Requejo, piano. CLAVES CD 50-9602. DDD. 63'06". Grabación: XI/1995. Productora: Anne Fontigny. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Auvidis.*

Aunque hoy muchos no lo conocen y reconocen más que por un puñado de páginas orquestales, Joaquín Turina fue un prolijo compositor de canciones. En vida él

mismo las difundió como acompañante. Después, casi todas nuestras cantantes y algunas extranjeras incluyen con regularidad a Turina en sus recitales por todo el mundo. El primer mérito de este registro, sin embargo, consiste en ser el primer monográfico que entra en los circuitos de distribución internacional. En segundo lugar, rompe valientemente con la tradicional exclusividad de las voces femeninas, en disco sólo rota por el *Poema en forma de canciones, op. 19*, incluido en un disco de *introducciones* de Nicolai Gedda. Pasada la sorpresa inicial, pronto se concede la razón a Alfredo Morán cuando en el cuadernillo señala que «muchos de sus versos tienen más sentido dichos por un hombre». Manuel Cid, en un momento de espléndida madurez liederística, canta siempre con animación que cuando es necesario se transforma en exuberancia, y una mezcla de pasión y lirismo sazónada por el tono justo de andalucismo. Comparado con Gedda, aquí la evolución del *Poema* hasta el climax final aparece más trabada. Del pianista, Ricardo Requejo, no se sabría qué sutileza admirar más, si la del sometimiento a la voz cuando ésta canta o aquella con que se afirma en los pasajes en que se le demanda pasar al primer plano.

A.B.M.

¡VICTORIA, VICTORIA!

Tallis Scholars, Coro de la Catedral Westminster, Cantores de Cambridge, Schola Cantorum de Copenhague, Gabrieli Consort & Players... Con prácticamente la única excepción de Jordi Savall, en todas partes menos al sur de los Pirineos parece interesar la música del músico español de mayor proyección exterior.

Tomás Luis de Victoria recibió su primera formación musical como niño del coro de la catedral de Avila, su ciudad natal. Cuando cambió la voz, fue enviado a Roma, donde durante unos veinte años ocupó diversos cargos eclesiásticos y publicó varias antologías de música religiosa, su especialidad exclusiva. En 1583 Felipe II atendió su deseo de volver a España y de tranquilidad nombrándole capellán privado de su hermana María, que desde 1581 vivía retirada en el Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de Madrid. Victoria no salió de allí sino en carroza fúnebre el año 1611.

A aumentar la gloria de aquel fraile modesto pero genial al mismo tiempo que la vergüenza de sus compatriotas viene a sumarse la nueva serie a él dedicada por The Sixteen. La primera entrega se acoge al título *Devoción a Nuestra Señora*. Como obra mayor incluye la *Missa Salve*, parodia del famoso *Salve Regina* que le precede en el programa del disco. Completan tres antifonas (*Alma Redemptoris Mater*, *Regina caeli laetare* y *Ave María*), un *Magnificat* y el himno *Ave maris stella*. Salvo esta última, todas las piezas son a ocho voces. En el *Salve Regina*, la *Missa Salve* y el *Magnificat* acompaña las voces Laurence Cummings



al órgano; en *Alma Redemptoris Mater*, Alistair Mitchell al bajón.

Las interpretaciones son tan pulidas y refinadas como cabía esperar de un coro y un director de tanto prestigio como éstos, que saben además añadir aquel plus de intensidad emocional por el que Victoria se adivina lector de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, sus contemporáneos mayores, y que por sí solo sin duda nos lo hace preferible, por ejemplo, a Palestrina.

A.B.M.

VICTORIA: *Missa Salve y otras piezas para coro a cappella. The Sixteen. Director: Harry Christophers. COLLINS 15012. DDD. 52'16". Grabación: II/1997. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: Auvidis.*

VIVALDI: *6 Conciertos para violín, op. 12. Pavlo Beznosiuk, violín. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. L'OISEAU-LYRE 443 556-2. DDD. 52'37". Grabación: XI/1993. Productor: Chris Sayers. Ingeniero: Stanley Goodall.*

Compuestos cuando el autor apenas le quedaban seis años de vida, ni en cuanto a amenidad ni en cuanto a exigencia técnica tienen los seis conciertos del *Op. 12* nada que envidiar a ninguna de las colecciones previamente publicadas por Vivaldi, a las que más bien superan por la mayor profundidad de su contenido emocional -alguien tendría que estudiar en serio lo que en estas obras es precedente del *Sturm und Drang*-, por la pertinencia de los medios puestos en juego y por el ajustado equilibrio que en éstos se da entre variedad y economía. Sobre todo teniendo en cuenta la enorme e imparablemente creciente cantidad de *Estaciones* superfluas con que se cuenta, resulta de lo más llamativa la casi absoluta desatención discográfica en que se los tiene. De hecho, la única versión disponible hasta ahora era la muy virtuosista pero bastante romántica (en el peor sentido del término) de Salvatore Accardo e I Musici. La protagonizada por el irlandés de origen ucraniano Pavlo Beznosiuk es claramente superior, aunque no immejorable. Evidentemente, este material no es tan propicio a las audacias como el que provee el Vivaldi más popular, pero en los movimientos rápidos se desearía un poco menos de machaconería rítmica y más de efervescencia para contrapesar la peculiar melancolía destilada, deliciosa pero no edulcoradamente, en los lentos.

A.B.M.

WAGNER: *La walkyria*. P. Elming, A. Marc, A. Muff, R. Hale, G. Schnaut, A. Silja, K. Goltz, R. Falcon, S.M. Pierson, M. Crider, P. Walker, K. Ciesinski, S. Schafer, S. Walker. Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi. 4CD DECCA 440 371-2. DDD. 225'16". Grabación: Cleveland, XI/1992. Productor: M. Wolcock. Libreto en alemán, inglés, francés e italiano. Genealogía de los personajes. Cuatro comentarios distintos en los idiomas citados.

Al comentar *El oro del Rin* grabado por Decca con Dohnányi (SCHERZO, nº 99) y preguntarme si estaríamos en el comienzo de un Anillo importante, no me descarté de la sota de oros ni de la de bastos, por si acaso: «¿Adónde llegará este Anillo tan bien iniciado? Los problemas de reparto, los derivados del propio ser del director, aquí tan eficiente, obligan a la cautela. Debe de estar grabada ya *La walkyria*...»

Aparece ahora esa *Walkyria* que debía de estar grabada ya, y enseguida la perplejidad domina el ánimo, al menos en mi caso. Para empezar, resulta que la primera jornada estaba efectivamente grabada, sí, pero un año antes que el prólogo! ¿Por qué registró Decca antes la obra posterior y la ha conservado en el congelador hasta 1997? ¿Surgirán dudas en vista de los resultados? ¿Se decidió comprobar qué se conseguía aún con *El oro del Rin* y tantear posibilidades en un mercado tan saturado? Mientras tanto, los reajustes a la baja que obliga la crisis discográfica que no para han llevado a la rescisión de la exclusiva que tenía firmada Decca con el director berlinés, aunque se comenta que va a respetarse el proyecto de grabar con él el ciclo nibelungo completo. Quizá estas idas y venidas han condicionado la edición de *La walkyria*. Por otra parte, la atención general se ha vuelto hacia la reedición «restaurada» del Anillo de Solti, convertida repentinamente en la cláusula testamentaria principal del maestro húngaro.

Mas vayamos a lo sustantivo. ¿Es aquí Dohnányi menos eficiente que en el prólogo? ¿Es inferior la calidad técnica de la ingeniería de sonido, omnipresente, «pictórica», reforzadora de las voces, pudorosa en los acentos, rica en efectos especiales (rayos y truenos electrónicos, nada de viejas máquinas de aire y timbalazos), empeñada en el final -bien tocado en conjunto- en que el *pp* del timbal sea sólo eso, un livianísimo *pp*, no la pulsación profunda de la *interrogación al destino*? ¿No está la Orquesta de Cleveland tan atenta como en *El oro del Rin*? ¿Es acaso decididamente insuficiente el reparto? La respuesta es no. Mas aquí hay demasiadas pláticas y cuitas de familia -Sieglinde y Hunding, Wotan y Fricka, Brünnhilde y Wotan- y poca épica, mucha lectura en prosa y escaso deleite poético, personajes en exceso lineales... ¿Por qué Alessandra Marc -buen centro, voz considerable, trémolo ya preocupante al emitir *dramáticamente*- permanece siempre quejumbrosa, cuando su marido (Alfred Muff) es un bendito de Dios incapaz de matar una mosca? ¿Por qué todas las damas -el octeto de walkyrias incluido- tienen tendencia a la excitación histérica? De Anja Silja, que no es en

POESÍA Y MÚSICA

La irresistible expansión y profusión de los madrigales italianos en el siglo XVI fue originada, en gran parte, por los compositores flamencos. Este hecho, desde luego curioso, viene determinado por la auténtica invasión de la península italiana que protagonizaron un buen número de compositores de Flandes. Los flamencos llegados a Italia fusionaron la excelsa polifonía sacra proveniente del motete flamenco con la fresca expresión de toda la música profana italiana. En torno a 1550 estuvieron activos los Arcadelt, Verdelot, De Rore o De Lasso, que junto al italiano Festa dieron con la fórmula musical más poética de todas las imaginables: el madrigal. Entre estos maestros se encontraba también Giaches de Wert (1535-1596), quien trabajó copiosamente en la Corte de Mantua. Compuso gran cantidad de libros de madrigales que convivieron con los de decenas de autores italianos que como Luzzaschi, Ingegneri o Pallavicino precursoran a los grandes Marenzio, D'India, Gesualdo y Monteverdi. Las obras de De Wert, sobre textos de Petrarca o Tasso, jugaron por tanto un destacado papel dentro de la vanguardia de la época y alcanzan ciertamente los procedimientos de la llamada *Seconda prattica*, donde el texto es el amo de la música, que será la esclava del texto y fiel pintura de los sentimientos humanos. Recreando tan elevadas bellezas, el conjunto Cantus Cölln, bajo la dirección del laudista Konrad Junghänel, vuelve una vez más a ofrecer una soberbia sesión de interpretación madrigalística del más adecuado concepto musicológico. Las lecturas de las páginas de De Wert -una compilación de madrigales a cinco voces extraídos de cinco de sus li-



bros- se realizan siempre desde unas óptimas condiciones técnicas por parte de los cinco cantantes intervinientes, que en todo momento recalcan la indelible unión de música y texto y sus pasionales tensiones y emociones. La exposición de la trama contrapuntística es absolutamente diáfana y el vigor declamatorio del discurso es excelente, traduciendo toda la refinada suerte de poesía y *patbos* de los textos con una precisión y unidad tímbrica admirable (*L'anima mia*, *Misera, che farò*, por poner sólo dos ejemplos). El bajo Schreckenberger y la soprano Koslowsky destacan dentro de todo el elenco. Referencia ineludible.

P.Q.L.O.

DE WERT: *Madrigales a cinco voces*. Cantus Cölln. Director: Konrad Junghänel. HARMONIA MUNDI HMC 901621. DDD. 68'18". Grabación: X/1996. Ingeniero: Andreas Neubronner.

absoluto una *mezzo*, debía esperar, dado su temperamento escénico, esta Fricka ligera y sobreexcitada; pero Gabriele Schnaut, a la que se escucha con agrado, sobre todo en el gran dúo con Wotan, en el que canta con cierta valentía y voluntad expresiva aunque el acompañamiento no es emotivo, se pierde a veces en el trance nervioso común. Quedan Robert Hale y Poul Elming. Ambos se muestran desiguales -Hale expele el «Geh! Geh!» más exangüe que he oído nunca. Elming pasa de un monólogo sin línea y mal dicho a una *canción de la primavera* bastante entonada- y algo aburridos; aun así, aquél canta los *adioses* con decoro general, y éste, de suyo tan neutro, llega a ser un Siegmund -no olvidemos que estamos en 1992- vocalmente grato.

¿Cuál es el descarte, pues? En la duda, quizá el cinco de espadas: «Nothing! Nothing!». Y a Dohnányi le digo que no le retiro aún mi respeto wagneriano, pero sí el muy admirativo que le tenía por su condición de marido de Anja Silja, ya que don Cristóbal se ha convertido ahora en ex. ¿No hay, por tanto, motivos para sumirse en la perplejidad?

A.F.M.

RECITALES

HOMENAJE A CATHY BERBERIAN. Obras de Walton, Monteverdi, Debussy, Stravinski, Cage, Gershwin y Purcell. Cathy Berberian. Ensemble Musica Insieme. Director: Giorgio Bernasconi. Orquesta de la TV de la Suiza Italiana. Director: Francis Irving Travis. ACCORD 205722. AAD. 70'55". Grabaciones: 1959, 1975 y 1980. Ingeniero (reprocesado): Friedrich Schumacher. Distribuidor: Auvidis.

La norteamericana de origen armenio y afincada en Italia, Cathy Berberian, muerta prematuramente en 1983, fue un caso singularísimo en el panorama del canto contemporáneo. Entregada a la vanguardia (algunos ejemplos van en este CD), sobre todo a la obra de su marido Luciano Berio, supo también valerse de un repertorio amplio, que iba desde el barroco hasta el impresionismo. Tenía una voz corta de extensión, seca de timbre y dudosa de tesitura, y supo hacer de sus limitaciones la materia de una personalidad aguda y divertida, capaz de volver contemporáneos a Monte-

verdi y Purcell, a Debussy como una mezcla de mitología fin-de-siglo y cabaret literario, mientras nos sorprende con un jugueteón Stravinski juvenil y nos entretiene con los pedantes amasijos de mister Cage. Cathy era, ante todo, una recitadora y una actriz, y vaya como largo ejercicio esta *Façade* de Walton, bastante tontorra y desangelada, sobre todo cuando intenta ser graciosa.

Hacer de un arte antiguo, con recursos naturales escasos, algo sorprendente y vivaz, es patrimonio de una artista muy especial. Y esta muestra la demuestra, valga el sonsonete, por si no nos hubiéramos enterado de quién era y es la Berberian.

B.M.

MERCEDES CAPSIR. Soprano. *Arias de Bellini, Puccini, Massenet, Delibes, Donizetti, Meyerbeer, Giordano, Benedict, Verdi, Fernández Caballero, Serrano, Mazza, Rulli, Granados.* ARIA 1018. ADD. 66'29".

Mercedes Capsir pertenece al grupo de sopranos ligeras famosas, que ha dado Barcelona en este siglo. Su voz, a pesar de la definición de ligera, poseía una cierta densidad, que le permitió afrontar algún

repertorio lírico, aspecto que se fue incrementando a medida que transcurría su carrera. Pero además gozaba de un registro sobreagudo seguro, de gran belleza, unido a una amplia capacidad para las agilidades, impecables, y una técnica muy estudiada. Su estilo era el propio de su cuerda para la época, y quizá algunas páginas tienen, hoy en día, otros planteamientos, pero sus versiones son válidas por musicalidad y por testimonio de un tiempo y de una forma de entender la interpretación, según el gusto imperante. El repertorio es amplio, desde las obras de coloratura como *I puritani*, *Lakme*, *Lucia*, *Dinorah*, *Rigoletto*, e *Il carnevale di Venezia*, a páginas más líricas como *Manon* y *La bobème*, y otras no tan habituales como *Il re*, de Giordano. También podemos oír sus incursiones en el mundo de la zarzuela, cuidadas y con una visión peculiar, con *El señor Joaquín*, *El carro del sol*, *El maestro Campanone* o *El salto del pastego*, o la sencillez con que canta *El majo discreto* de Granados.

A.V.

GALINA GORCHAKOVA. Soprano. *Memorias de amor. Romanzas rusas de Balakirev, Glinka, Chaikovski, Dargomizhski, Rimski-Korsakov y Rachmani-*

nov. Larissa Gergieva, piano. PHILIPS 446 720-2. DDD. 58'30". Grabación: Londres, II/1996. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: David Flower.

Galina Gorchakova, la otra gran diva del Kirov junto con Olga Borodina, tiene ya su disco de canciones rusas. El programa es muy similar al escogido por aquella en su magnífico recital titulado *Canciones de deseo* (llegando incluso a coincidir en piezas concretas como la *Canción española* de Glinka o *El ruiseñor* de Rimski-Korsakov), y también cuenta con la misma acompañante, la hermana del director de orquesta Valeri Gergiev. El instrumento de Galina Gorchakova es espléndido: un centro rico y pastoso, de lírico-spinto, con buenos graves y agudos poderosos, aunque no siempre controlados. Su estilo no es, por lo general, tan depurado como los de su colega antes citada, que a una voz típicamente rusa une una técnica más acorde con la escuela occidental, y la afinación es en ciertos momentos algo aproximativa. Las páginas que mejor le cuadran son las que requieren un canto expansivo y sereno, como *Promto me olvidarás* de Glinka o la *Canción de cuna* de Chaikovski (compositor cuya lánguida melancolía sienta especialmente bien a la cantante). La soprano brilla también en las bellísimas cinco canciones de Dargomizhski (con su fusión de elementos eslavos e italianizantes), y en las de Rachmaninov, donde la voz se despliega sin temor y, al mismo tiempo, adquiere más matices y contrastes dinámicos. El piano es poderoso, aunque no siempre refinado (con instantes magníficos como el final de la última canción de Rachmaninov). El sonido es estupendo.

R.B.I.

PAUL HILLIER. Tenor y director. *Portrait* (Extractos de distintas grabaciones). Theatre of Voices. His Majesty's Clerks. A.L. King. arpa medieval. HARMONIA MUNDI HMX 2907126. DDD. 71'16". Producción: 1997. Productora: R.G. Young.

Este compacto nos ofrece una serie de extractos de las grabaciones de los últimos años del ya veterano Paul Hillier en la rama norteamericana de Harmonia Mundi. Tanto en su faceta de director de grupos de reciente creación como Theatre of Voices o His Majesty's Clerks o en su faceta de cantante, el disco recorre una buena parte de los últimos trabajos del que fuera el fundador del Hilliard Ensemble. La producción está enfocada más bien como un lanzamiento comercial por encima de cualquier otra cosa, y los pequeños cortes tratan de publicar la capacidad artística de Hillier, que desde luego abarca un espectro tan amplio como el que separa a los trovadores de la música de John Cage (!). Entre lo más destacado de los cortes incluidos se encuentran fragmentos de las *Lamentaciones* de Tallis, grabación ésta muy notable, con el Theatre of Voices, o las realizaciones medievales a dúo con el arpista Lawrence King, grabaciones demostrativas de la solvencia de Hillier y su estilo, a veces

MEMORABLE

Este disco está grabado en el Teatro de los Margraves de Bayreuth, un edificio barroco construido por Galli Bibiena, marco ideal para la voz y personalidad de la Bartoli. La mezzo romana, después del bellissimo recital de melodías francesas, vuelve con este disco a sus orígenes, a un mundo donde se desenvuelve como pez en el agua. Lo que hace a Bartoli con estas canciones es algo memorable, recreando cada palabra, dibujando cada nota y encontrando y traduciendo con implacable lógica musical el clima de cada página. Así, Bartoli sabe expresar toda la frescura de Rossini, con una *Aragones*, una de las enésimas versiones del metastasio *Mi lagnerò tacendo*, donde su derroche de trinos es deslumbrante. Pasa luego al patetismo de Bellini con una profundidad de concepto pocas veces escuchada: la trillada *Vaga luna che inargent*, por ejemplo, está resuelta con una fantasía de colores y un sentimentalismo inauditos, que vuelve luego a pulsar en *Malinconia, ninfa gentile*. Hay canciones de diverso carácter y la mezzo sabe dar a cada uno su matiz exacto, su significación: encanto (la bellísima *Or che di fiori adorno* de Rossini), gracia (*La farfalla* belliniana), picardía (*Me voglio fa'na casa* de un Donizetti en dialecto napolitano), lánguida desesperanza (*L'esule*), ironía, (*Bolero*), lacerante tristeza (*Amore e morte*): toda esa gama de expresiones están presentes en un instrumento, que derrocha acariciantes medias voces, brillante virtuosismo al lado de riquísimos graves, oportunas regulaciones, dominio del canto ligado, dicción impe-



riosa... Bartoli demuestra que no hay repertorio menor cuando hay grandes artistas. La excelencia de este disco parece resumirse en su conclusión: La requetegastada *La danza rossiniana*, que tradicionalmente la voz tenoril ha manejado con desafiante petulancia, adquiere en la voz de Bartoli el auténtico significado de un canto entusiasta y vital. Un cómplice a su altura encuentra la cantante en el piano, en perfecta ósmosis con la voz, de James Levine.

F.F.

CECILIA BARTOLI. Mezzosoprano. *Cancionero italiano. Canciones de Rossini, Bellini y Donizetti.* James Levine, piano. DECCA 455 513-2. DDD. 67'23". Grabación: Bayreuth, 1996. Productor: Christopher Raeburn. Ingenieros: James Lock, Krzysztof Jarosz.

algo pálido, en la interpretación del repertorio antiguo.

P.Q.I.O.

JOSE MARDONES. Bajo. Obras de Bellini, Meyerbeer, Boito, Rossini, Verdi, Halevy, Bizet, Mozart, López, Ochoa, Cowen, Guerrero, Ruffini, Musorgski. ARIA 1014. ADD. 70'01".

Nuestro país no ha sido tierra de bajos cantantes, y una de las pocas excepciones ha sido José Mardones, dotado de una voz excepcional. Iniciado en el mundo de la zarzuela, consiguió finalmente abrirse camino en la ópera y tal era su calidad vocal, que estuvo muchas temporadas en el Met, donde compitió, con éxito, con representantes de su cuerda como Chaliapine, entre otros, alternando con Caruso y Ponselle. Su instrumento poseía una fuerza que se imponía por la grandeza del centro y su capacidad para resolver, con brillantez, los registros extremos. Su Orovoso en *Norma* tiene un gran señorío, de rotundidad de estilo en la hoy desconocida *La stella del Nord*, de Meyerbeer, muestra estilo incisivo en *Mefistofele*, y capacidad histriónica en *Il barbiere di Siviglia*. También en *Gli Ugonotti* expresa, en la conocida aria de Marcel, la fuerza de su estilo, al igual que da el carácter profundo a *Simon Boccanegra*. El estilo rossiniano imperante es evidente en el *Sahat Mater*, mientras la nobleza se impone en *Ernani* y la intención en la bella aria de *L'ebrea*, cantada en italiano.

Piezas curiosas son el dúo de *Aida* con Giovanni Zenetello, su visión del torador de *Carmen*, o incluso su Mozart, dando un estilo algo rígido a *Non più andrai* de *Le nozze di Figaro*. Completa el disco algún aria de zarzuela y una serie de canciones que terminan con *La pulga* de Musorgski. En todas las versiones muestra su indudable calidad, y quizá podría profundizar algo más en la diferenciación expresiva.

A.V.

VARIOS

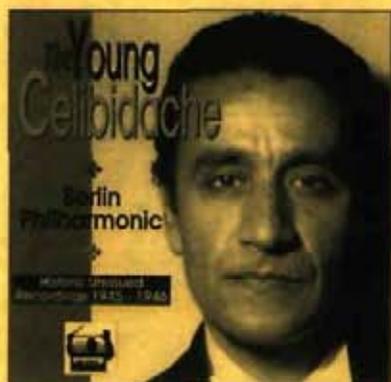
CANTO GREGORIANO PARA EL AÑO LITURGICO. Ascensión. Fiesta de los santos Pedro y Pablo. Requiem. Choralchola de la Hofburgkapelle de Viena. Director: P. Hubert Dopf, S.J. PHILIPS 446 703-2. DDD. 73'54". Grabación: X/1995. Productores: Stan Taal y Thomas Holmes. Ingeniero: Cees Heijkoop.

Este disco es el último de una serie de seis que cubren la totalidad de celebraciones del año litúrgico católico: Vida de María, Adviento, Navidad, Pascua, Pentecostés y, finalmente, Ascensión. El significado de esta última festividad, unida a la de los santos Pedro y Pablo, más la *Misa de difuntos* y el *Te Deum*, es el de recor-

EN BUSCA DE LOS ORÍGENES

Con este CD inicia Thara una serie dedicada al joven Sergiu Celibidache. El proyecto abarca una importante cantidad de grabaciones provenientes de la Radio de Berlín con actuaciones del director rumano durante la etapa en la que permaneció al frente de la Filarmónica. Fueron nueve largos años, siete de ellos compartidos con el rehabilitado Furtwängler, en los que el alevín dio más de 400 conciertos.

Esta primera entrega nos ofrece una imagen casi insólita para los que hayan conocido a Celibidache a partir de los años sesenta. Nos encontramos con un maestro de una fogosidad extrema, de un nervio extraordinario, de una energía monumental. Cierta es que en determinados detalles, en la manera de administrar el *tempo*, de controlar las dinámicas, de graduar los planos y las intensidades, en el manejo del *rubato* y en la flexibilidad del ritmo, reconocemos al músico maduro que alcanzaría con posterioridad estratos expresivos y realizaciones de una perfección suprema, en las que la diaphanía de las estructuras y la claridad del discurso se anteponían a cualquier otra cosa. Estas interpretaciones, que sin duda, si viviera, serían rechazadas por él —Nunca llegué a hacer música en la Filarmónica de Berlín, diría más tarde— a nosotros nos levantan materialmente del asiento por su impulso casi animal, aunque apreciemos ya muchas cosas del futuro sabio. Es admirable, milagroso se podría decir, el control del *tempo* que aquel joven de 34 años era capaz de poner en práctica en el comienzo de la *Leonora III*. Este adagio inicial se nos revela como lleno de misterio, como una nebulosa en formación. El rompimiento del allegro produce un contraste decisivo, una descarga que conmueve hasta los cimientos. La música parece estar dictada por un poseso. Pese al estridente sonido de la grabación, que tiene un espectro bastante plano, seguimos imantados la dramática narración, que sirve a un concepto beethoveniano tan denso en la expresión como ligero en la reproducción. Hasta el punto de que pasamos por alto el relativo desbarajuste del inicio de la coda. Una versión eléctrica, cuajada de



apuntes de interés y, en ciertos aspectos, muy furtwängleriana.

La *Sinfonía* de Brahms, registrada un año antes, de parecidas propiedades sonoras, nos subyuga por la delicadeza del comienzo, un auténtico *dolce* como demanda la partitura, por la impecable construcción, en la que cada cosa está en su sitio, por la implacable acentuación, con respeto exquisito de las síncopas, de los *sforzandi* y de los *ritardandi* —quizá algo exagerados en alguna ocasión teniendo en cuenta el *tempo* marcado con anterioridad; así en la parte final del Andante moderato—, con una delineación diamantina de la Chacona, en la que cada variación es diseñada con su propio e intransferible carácter. En el famoso solo de flauta del compás 97 encontramos las huellas del maestro maduro, que luego habría de enaltecer aún más este prodigioso fragmento. La firmeza y vehemencia de la batuta nos conducen hacia un dramático final excelentemente resuelto por las fuerzas agrupadas de la orquesta berlinesa. El *più allegro* postrero es demoledor.

A.R.

EL JOVEN CELIBIDACHE. Beethoven: Obertura *Leonora n.º III*. Brahms: *Sinfonía n.º 4*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Sergiu Celibidache. THARA 271. AAD. 58'49". Grabaciones: Berlín, XI/1946; XI/1945. Reprocesamiento: Charles Eddi. Distribuidor: Diverdi.

dar el vínculo indisoluble de esperanza entre la humanidad y Dios hasta el día del Juicio Final. En la carpetilla se invoca la tradición estilística establecida a finales del siglo pasado y principios del presente por los monjes de Solesmes como continuación y reafirmación de la que durante siglos ha recorrido la historia de la Iglesia Católica. También se explican muy ilustrativamente los diferentes sentidos que adopta un mismo texto según su posición litúrgica y las consecuencias musicales y expresivas que de ello lógicamente se derivan. En la escucha se hallarán multitud de ejemplos al respecto. Los doce intérpretes desde luego parecen plenamente conscientes de la profundidad y trascendencia espirituales de su

trabajo, que realizan con pulcritud extrema pero sin aquella desagradable sensación de pulimiento artificial que con demasiada frecuencia estropea este tipo de grabaciones.

A.B.M.

CANCIONES DE SEPTIEMBRE. Música de Kurt Weill. Teresa Stratas, Elvis Costello, Lotte Lenya, Lou Reed y otros. SONY SK 63046. ADD. Grabaciones: 1930-1944.

¿Kurt Weill en clave de rock? ¿Y por qué no? El compositor alemán aspiró durante toda su vida a que sus temas llegasen al

mayor sector de público, y músicos de jazz como Louis Armstrong acudieron a sus baladas y canciones para lograr algunos de sus mayores éxitos. Este disco, titulado *September Songs* (Canciones de septiembre), constituye la banda sonora de una película sobre el compositor realizada por varias cadenas de televisión, y nos permite confrontar estilos radicalmente diferentes de abordar su música. Desde la más pura ortodoxia de Lotte Lenya, esposa del compositor, en *Pirate Jenny* o el mismísimo Bertolt Brecht en un valioso documento entonando su *Mack the Knife*, heredada por una conmovedora Teresa Stratas en el *Youkali Tango* y *Surabaya Johnny*, pasando por la intelectualidad de Elvis Costello y el Cuarteto Brodsky (*Lost in the Stars*) hasta llegar al más puro rock de Lou Reed en la pieza que da nombre al disco. Un recorrido variado y sumamente atractivo, desde luego no apto para los puristas en materia de Kurt Weill (aunque el disco ha sido autorizado por los sucesores del músico). Las tomas sonoras, lógicamente, varían según las distintas fechas de grabación, aunque las más antiguas conservan un atractivo tono de época.

R.B.I.

CANTO LLANO MEDIEVAL ESCOCES. Capella Nova. Director: Alan Taverner. ASV CD GAU 169. DDD. 76'55". Grabación: 1/1997. Productor: J. Birchall. Ingeniero: P. Hobbs. Distribuidor: Auvidis.

La presente grabación ofrece una completa y significativa versión de lo que pudo ser el canto llano medieval en Escocia. La realización de la antología, titulada *Los milagros de St. Kentigern*, discute en todo momento con una excelente solvencia técnica de las voces de los cuatro cantantes, que plasman a la perfección la firme línea dibujada por el director Alan Taverner. El concepto elegido para la restitución del canto llano es de una elevada pureza, y la interpretación de las obras, en las que puntualmente intervienen unas dulces campanas y un pequeño instrumento de cuerda pulsada, consigue desprender una admirable sensación de irreprochable *autenticidad*. La capacidad artística de los intérpretes consigue extraer hábilmente la gran pulsión espiritual de las obras, sorteando en la medida de lo posible la monotonía, el gran peligro del repertorio, que inevitablemente afloraría en la hipotética audición continuada de los casi ochenta minutos de duración del disco.

P.Q.L.O.

CIEN AÑOS DE OPERA ITALIANA. (1800-1810). Obras de Cimarosa, Fioravanti, Mayr, Paer, Paisiello, Zingarelli y otros. Nan Christie, Sandra Dugdale, Eiddwen HARRY, Marilyn Hill Smith, Yvonne Kenny, Beryl Korman, sopranos; Della Jones, Alexandra Mercer, Diana Montague, mezzosop-

ranos; Ian Caley, Philip Dohgan, Michael Goldthorpe, Kevin John, Robin Leggate, Keith Lewis, Alexander Oliver, tenores; Christian du Plessis, Alan Opie, Russell Smythe, barítonos; Roderick Earle, bajo. Coro Geoffrey Mitchell. Orquesta Philharmonia. Director: David Parry. 3 CD OPERA RARA ORCH 101. DDD. 183'13". Grabaciones: Londres, 1979-1983. Productor: Patrick Schmid. Ingeniero: Robert Auger. Distribuidor: Diverdi.

Dentro de la magna colección que la firma británica Opera Rara está dedicando a la ópera italiana, este valiosísimo álbum (grabado entre 1979 y 1983, pero que ahora se edita por vez primera en disco compacto) contempla la evolución del género en la primera década del pasado siglo. Una época que supone el giro desde el más puro clasicismo y el rococó hasta los albores del romanticismo, con los primeros esplendores del estilo belcantista. El volumen permite descubrir a numerosos autores menores, dotados de un indiscutible oficio y sentido melódico, pero sepultados por nombres mucho más poderosos que los suyos. Tal es el caso de Vincenzo Lavigna, Giuseppe Nicolini, Joseph Weigl o Vincenzo Righini, por citar tan sólo a algunos de ellos. Entre la casi treintena de páginas que aquí se incluyen hay, lógicamente, momentos estelares, merecedores de una especial atención, como la *Sofonisba* de Ferdinando Paer, en cuyo trío *Qual soave calma* aparece una clara cita del *Tancredi* de Rossini. O el espectacular gran finale de *L'Agnese* del mismo compositor, en el que el arpa, con su carácter mágico e irreal, expresa la locura de la protagonista (anticipándose así a la *Lucia donizettiana*). La *Semiramide* de Marco Portogallo, en el aria *Son regina*, presenta una tessitura erizada de dificultades. *L'italiana in Algeri* de Luigi Mosca nos permite descubrir la genialidad de Rossini, quien en su ópera homónima, pese a ser sólo cinco años posterior, lograría consumir una auténtica revolución. Pueden también citarse las bellas páginas de la *Pamela nubile* de Pietro Generali, la *Inés de Castro* de Niccolò Zingarelli o las escritas por Giovanni Simone Mayr, el maestro de Donizetti, para *Ginevra di Scozia*, *Le finte rivali*, *Elisa* o *L'amor coniugale*. No obstante, lo mejor es escuchar todo el álbum con atención para conocer mejor este período histórico del canto italiano. Las versiones están dirigidas por su habitual entrega y conocimiento por el maestro británico David Parry (al frente de una excelente Orquesta Philharmonia y del Coro Geoffrey Mitchell), que supera con su fervor algunas carencias de ciertos cantantes. Estos poseen, por lo general, voces más aplicadas que espectaculares, pero salvan dignamente su cometido. Y algunos incluso más que eso, como las mezzos Della Jones y Diana Montague, el tenor Keith Lewis o, especialmente, la soprano Yvonne Kenny, de sólida técnica, hermoso timbre y comunicativa expresividad. Las tomas de sonido son magníficas en todos

los casos, y la presentación de un valor increíble, con una rigurosa documentación tanto literaria como iconográfica.

R.B.I.

CIEN AÑOS DE ZARZUELA. Grandes voces y grandes momentos. Recopilación realizada por María Francisca Bonmati. 2CD EMI 7243 5 66589 2/5 66590 2. AAD/DDD. Mono/Stereo. 73'27", 72'19".

El primer centenario de EMI celebrado con la reedición de títulos y artistas de la casa, ha supuesto el acceso a algún que otro tesoro de la discografía que gracias a esta iniciativa permite, bien por medio de antologías o rehabilitación de grabaciones en su día retiradas, gozar de la audición de artistas y versiones en su mayoría esperadas por los aficionados musicales.

En el caso que nos compete, la aparición hace meses de esta antología de zarzuela, resulta altamente interesante y útil. Se reúnen en ella grabaciones sonoras originales de EMI Records Ltd., de Inglaterra, EMI-Odeón, S.A., Hispavox, S.A. y T.V.E., S.A., entre los años 1928 y 1988, remasterizadas digitalmente, algunas de ellas (Fleta y Redondo) reconstrucción técnica del «disco de piedra».

Sus intérpretes vocales son: Miguel Fleta, Marcos Redondo, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, Victoria de los Angeles, Plácido Domingo, Teresa Tourné, Renato Cesari, Luis Sagi-Vela, Pedro Lavirgen, José Permanyer, María Espinalt, José Simorra, Carlos del Monte y José María Higuero, a los que se añaden las intervenciones del Coro Cantores de Madrid, Coro del Teatro de la Zarzuela y Coro Capilla Polifónica del F.A.D. de Barcelona, y las batutas de Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, F. Delta, Rafael Ferrer, Rafael Frühbeck de Burgos y Manuel Moreno Buendía, en partituras como: *La bruja*, *Marina*, *El dúo de la Africana*, *El trío de los tenorios*, *Los gavillanes*, *Los cadetes de la reina*, *La rosa del azafrán*, *La parranda*, *Katuska*, *La del manojo de rosas*, *El último romántico*, *El huesped del sevillano*, *La tabernera del puerto*, *Black el payaso*, *La tempranica*, *La Gran Vía*, *La corte del faraón*, *El barberillo de Lavapiés*, *La Dolores*, *Maravilla*, *Luisa Fernanda*, *La revoltosa*, *La verbena de la Paloma*, *Doña Francisquita*, *La del soto del parral*, *Bobemios*, *Gigantes y cabezudos*, *La reina mora*, *Agua*, *azucarlillos* y *aguardiente*, *La canción del olvido*, *La alegría de la huerta*, *Los claveles*, *Molinos de vientos*, *El rey que rabió*, *El caserío* y *La boda de Luis Alonso*. Toda una antología con treinta y seis títulos de nuestro género lírico. La oferta no puede ser más atractiva, con buenas versiones en su mayor parte y un sonido eficiente.

M.G.F.

DE MI PAIS. Dvarionas: Elegía para violín y orquesta de cuerdas. Pärt: Fratres. Barkauskas: Partita para violín

Varios

solo. **Vasks:** Música dolorosa. **Pelecis:** Sin embargo. **Plakidis:** Dos danzas-saltamontes para violín solo. **Tüür:** Conversio para violín y orquesta. **Gidon Kremer, violín; Vadim Sacharov, piano. Deutsche Kammerphilharmonie. TELDEC 0630-14654-2. DDD. 79'23". Grabación: Berlín, IV/1996. Productor: Friedemann Engelbrecht. Ingeniero: Tobias Lehmann. Distribuidor: Warner**

El letón Gidon Kremer recoge en este disco obras de compositores bálticos -lituanos y estonios también- o, lo que es lo mismo, un poco de lo que está hoy más de moda en el mundo de la llamada música culta. Otra cosa es que moda y buena calidad marchen de la mano. Balys Dvarionas (1904-1972), no entra cronológicamente en el gran momento de gentes como Pärt o Tüür, que sí salen en este disco. Su *Elegía* está bien hecha, es muy grata, comedidamente lírica, un tono no demasiado denso para una ensañación sin demasiado calado. *Fratres* fue el primer éxito de Arvo Pärt, y es quintaesencia de su lenguaje mezcla de minimalismo, melisma, repetición, contraste igualmente repetido, y oído una vez oído ciento. La *Partita* de Barkauskas revela un lenguaje personal para el 1947 en que se escribe y se erige en la música más sólidamente ambiciosa de cuantas reúne el disco. No puede decirse lo mismo ni de Peteris Vasks, que escribe su *Música dolorosa* en 1983 ni de Georgs Pelecis, que hace lo propio con *Sin embargo* para violín, piano y orquesta de cuerdas en 1993. Esta es una partitura curiosa que comienza con la repetición artificialmente trascendentalizada propia del caso y luego se anima -la entrada del violín- para luego languidecer y hacer demasiado aflicta la casi media hora que dura. Las breves piezas de Plakidis -de 1978- parecen una parodia de Bartók y la de Erkki-Sven Tüür no carece de gracia, pero tampoco se libra de esa sensación de falsa facundia, de postmodernismo más encorsetado de lo que parece, de énfasis que disfraza una escasa ambición emocional. La interpretación de Gidon Kremer y Vadim Sacharov, que sin duda creen en estas músicas, es extraordinaria.

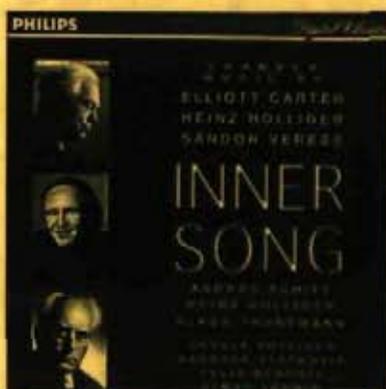
L.S.

EL ESPIRITU DE LA VIOLA. Música inglesa para consort de violas y viola sola. Hespèrion XX. Director: Jordi Savall. AUVIDIS ES 9913. DDD. 77'38". Grabaciones: 1980-1997.

Jordi Savall, nuestro instrumentista de mayor proyección internacional en la actualidad, pasa revista a más de un siglo de música inglesa (1570-1680) a través de una selección de grabaciones realizadas en las dos últimas décadas. Algunas es probable que nunca hayan sido publicadas o en ediciones de muy escaso volumen; otras quizá sean inéditas o permanecieran inéditas: la carpetilla no ofrece ninguna información al respecto. Para *consort of viols* se interpretan piezas de Christopher Tye, John Dowland, John Co-

EL MÚSICO TOTAL

Heinz Holliger dentro de un disco es toda una garantía. Pocos músicos hoy tan completos, pues el suizo es extraordinario oboísta, magnífico director y uno de los compositores más interesantes de su generación. Y este registro, que aparece casi cinco años después de su grabación, no había de ser la excepción a regla tan gozosa. Holliger da una lección en la bella *Trilogía* (1992) de Carter -basada en uno de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke- y, muy especialmente, en su intenso segundo movimiento cuyo título es precisamente el del disco: *Canción íntima*. Muy distinto es el *Quinteto* (1991) del propio Carter, más analítico, más abstracto, más difícil en su escucha. Apasionantes las dos obras de Sándor Veress (1907-1992), maestro de Holliger en Suiza, alumno en Budapest de Kodály y de Bartók y músico cercano al universo del autor de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* -la nocturnidad del primer tiempo de su *Díptico*-, al que añade un par de gotas de esencia stravinskiana con las líneas maestras de la Segunda Escuela de Viena como excipiente. El *Quinteto* de Holliger es sencillamente magistral, de una progresión expresiva admirable, con el crecimiento lógico de las sonoridades, la complementariedad y el antagonismo alternativo de los timbres, el papel del piano como conductor de una dialéctica de la que es causa y efecto. Más abajo se cita la nómina de los intérpretes y poco hay



que añadir sino que cumplen con creces con su prestigio. Un disco admirable que tiene por centro a un músico total.

L.S.

INNER SONG. Carter: *Trilogía para oboe y arpa. Quinteto para piano e instrumentos de viento. Veress: Sonata. Díptico. Holliger: Quinteto para piano y cuatro instrumentistas de viento. Heinz Holliger, oboe; Ursula Holliger, arpa; Andrés Schiff, piano; Radovan Vlatkovi, trompa; Elmar Schmid, clarinete; Felix Renggli, flauta. PHILIPS 446 095-2. DDD. 76'45". Grabación: La Chaux-de-Fonds, XII/1993. Productor: Volker Straus. Ingeniero: Evert Menting.*

prario, Orlando Gibbons, John Jenkins, Matthew Locke y Henry Purcell. En varias ocasiones, en el grupo encontramos nombres tan famosos como Christophe Coin o Wieland Kuijken. Savall se reserva para sí solo piezas de Tobias Hume, Alfonso Ferrabosco, William Corkine y un Anónimo. Principalmente por el dramatismo y la ilusión de color que aquí y allá se introduce, es indudable que la suya no es la última palabra en materia de estilo si es que tal cosa es intelectualmente aceptable -en este repertorio, desde luego, menos que en ningún otro-. Sin embargo, aunque no fuera más que por la sensibilidad y la precisión que en él se derrochan, la escucha de este disco es un placer sumamente recomendable

A.B.M.

GRANDES DIRECTORES DEL TERCER REICH. Blech, Böhm, Furtwängler, Karajan, Knappertsbusch, Krauss, Schillings. Fragmentos de Guillermo Tell, Maestros cantores, Novena de Beethoven e Incompleta de Schubert en interpretaciones tomadas entre 1933 y 1943. 53'. PAL. VHS BEL CANTO SOCIETY BCS-0052. Distribuidor: Diverdi.



A pesar de algunas secuencias excepcionales, el video es bastante decepcionante y ni por soni-

do ni por calidad filíca, merece la pena su adquisición, sobre todo teniendo en cuenta que estos documentos están extraídos de un Laserdisc de tres horas de duración publicado en Japón con el mismo título que bien se podía haber importado para su distribución en España en lugar de esta cinta de escasos cincuenta minutos y comercializada a precio de oro (casi seis mil pesetas). En puridad, sólo resiste el paso del tiempo el primer preludio de *Maestros cantores* por Furtwängler en un concierto dado en la fábrica AEG con misiones propagandísticas (efectivamente, es posible que Ingmar Bergman se inspirase aquí para su *Flauta mágica*). El resto, salvo el breve fragmento de la *Novena* de Knappertsbusch, de interés incuestionable por mostrarnos varios aspectos visuales de su fluida y reposada concepción, tiene un interés relativo y todo suena y se ve como algo apollillado e irremediablemente marchito: por ejemplo, la arenga final de Sachs (Wilhelm Rode) en *Maestros cantores*, en una representación dirigida por Böhm y con la presencia de Goebels, nos traslada a la prehistoria de la ópera por su patetismo, prosopopeya y grandilocuencia, independientemente del fuerte tono arengatorio. Tampoco es de recibo el preludio de la misma ópera por el competente Leo Blech, sin especial personalidad sonora, abundantes desajustes y sonido mediocre, lo mismo que la poco relevante y monótona obertura

de *Guillermo Tell* por el hoy olvidado Kapellmeister Max von Schillings. La fascinante recreación furtwängleriana de la *Novena* queda eclipsada por la total ausencia de mensaje sonoro, muy saturado y sin ninguna definición; lo mismo que la breve intervención de un jovencísimo Karajan en un concierto en el París ocupado (*corta melena, fuerte ímpetu externo y gestos ostentosos; vamos, insufrible*). Por otra parte, la brevísima aparición de Clemens Kraus no se corresponde con la música de Schubert que suena en la película, es decir, la orquesta no está tocando la *Incompleta* o, al menos, no está interpretando el fragmento que suena en ese momento. Además de todo esto, se pueden ver diversas apariciones de Hitler en Bayreuth (masas absolutamente enfervorizadas, casi al borde de la histeria) y una curiosa secuencia en el citado final de la *Novena* por Furtwängler, en la que Goebbels va a saludar al director, le da la mano calorosamente y la retiene unos segundos entre la suya (consciente de que le están filmando) ante el nervioso, azorado y despectivo maestro (curiosa expresión la de Furtwängler en ese momento).

En suma, poco o ningún interés. El desorbitado precio de la cinta y sus pobríssimas cualidades técnicas no permiten recomendarla bajo ningún concepto. Tampoco son especialmente afortunados los tendenciosos y superficiales comentarios (en inglés) de Frederic Spotts que acompañan a este documento. Para los interesados en la música durante este terrible y fascinante período histórico, les sugerimos esperar a que alguna distribuidora valiente se atreva a importar el citado video japonés, a pesar de que Bel Canto Society anuncie la publicación de dos cintas más (provenientes, sin duda, del Laserdisc citado).

E.P.A.

LA HERENCIA DE FRESCOBALDI. Obras de Rossi, Salvatore, Storace, Strozzi y Pasquini. Andrea Marcon, órgano Nacchini de Santa Maria dei Battuti, Treviso. DIVOX CDX 79405. DDD. 68'45". Grabación: Treviso, V/1995. Productor: Wolfram M. Burger. Ingeniero: Diego Fasolis. Distribuidor: Antar.

La tradición organística italiana se presenta aquí mayoritariamente en su faceta de música especulativa instrumental, por medio de tocatas, rícercares y variaciones, y mucho menos en su conexión con la liturgia, aunque también figuran los *Versos sobre el Kyrie* de Giovanni Salvatore. Desde luego, estamos lejos de la función social del órgano en el luteranismo, así como de la monumentalidad de la Escuela del Norte de Alemania y de las grandes sonoridades bachianas. En este sentido, Marcon se sirve del instrumento de tamaño y sonido reducidos para obtener unas interpretaciones planteadas no como despliegues de virtuosismo sino en varios casos poco menos que como meditaciones, de lo que es un ejemplo el

modo de tocar los *Pasacalles sobre Alá-mire* de Bernardo Storace.

E.M.M.

LAND OF HOPE AND GLORY. Obras de Arne (arr. Sargent), Walton, Stanford, Vaughan Williams, Elgar, Parry (orq. Elgar) y Wood. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Roger Norrington. LONDON 455 147-2. DDD. 67'59". Grabación: Watford, VI-VII/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: John Dunkerley.

El recién elevado a Sir por Isabel II Roger Norrington nos trae un programa de última noche de los Proms —que homenajea a Sir Henry Wood— grabado antes de su distinción como KBE, que, por cierto, hace pensar en qué han de hacer ya para alcanzar tal dignidad adalides de la música británica como Vernon Handley, Richard Hickox o Andrew Davis. *Rule Britannia*, que es una obra épica como pocas, se dice con corrección, con unos coros algo tímidos y una Sarah Walker que en algún momento lo pasa francamente mal. Mejor van las cosas en *Corona imperial* de Walton, galvanizadora y sabia. Las *Canciones del mar* de Stanford son bellas y fáciles y Norrington brilla cuando las hace casi escénicas —*El tambor de Drake*, pero es un poco prosaico cuando se pide lirismo, abandono, entrega. El coro responde maravillosamente y Thomas Allen brilla más por expresividad que por voz —la preciosa *Rumbo a casa* puede ser un buen ejemplo. *Serenata a la música* —con texto tomado de *El mercader de Venecia* de Shakespeare— es una de las obras maestras de Vaughan Williams y, como es costumbre, Norrington se sirve de un elenco de solistas de muchos quilates —Lott, Mannion, Kenny, Murray, Montague, Jones, Wyn-Rogers, Rolfe Johnson, Ainsley, George y Lloyd entre ellos—, esta vez para darnos una versión que si no hace olvidar la de Bernstein (Sony) se pliega muy bien a la ensoñación querida por su autor. La *Marcha de pompa y circunstancia n.º 1* de Elgar empieza bien, pero la primera entrada del coro con las palabras «Land of hope and glory» es muy sosa y la segunda más efectista que solemne. A *Jerusalén* de Parry le falta unción al principio aunque se arregle luego al despertarse la orquesta y recordar que es la Filarmónica de Londres. La *Fantasia sobre canciones marinas británicas* de Sir Henry Wood tiene en *Tom Bowling* lo mejor del disco, pero *Jacks the Lad* queda algo ayuno de gracia por más que rítmicamente no haya nada que objetar —sólo faltaba a un inglés y con esa orquesta. Muy bien la pareja de clarinetes en *Adiós, adiós, damas de España* y excelente la orquesta toda en *Ved la llegada del conquistador*. Se cierra con un *Rule Britannia* solemne si no heroico. El problema del disco es, visto lo visto, que apela a un acontecimiento —los Proms— en los que nada de lo que contiene se interpreta así, pero que interpretado así —Norrington, como recordaba Evans Mirageas en *Gramopho-*

ne glosando las sesiones de grabación, ha oficiado una vez más como defensor de «lo auténtico»— reduce su carácter a la mitad. Basta comparar con el viejo disco en directo de Colin Davis (Philips) para comprobarlo. La verdad, no veo a Norrington dirigiendo en la última noche de los Proms, a no ser que la organización se decida a acabar de una vez con los excesos de un público que, con él, por fin se estaría quietecito.

L.S.

LES MENUS PLAISIRS DE VERSAILLES. Extractos del Barroco francés grabado en el sello Astrée. Chapuis, Mallard, Montelheit, Preston, Smith, Verlet. Ensemble Baroque de Limoges. Ensemble Fitzwilliam. La Grande Ecurie. Les Demoiselles de St. Cyr y Les Pages & Les Chantres de la Chapelle. ASTREE E 8628. DDD. 66'41". Producción: 1997.

Con el subtítulo de *Una celebración musical en Versailles*, el sello Astrée ha reunido en este compacto una serie de extractos de su archivo sonoro del barroco francés. Encontramos en general brillantes interpretaciones vocales e instrumentales de pequeñas obras conocidas y de otras menos difundidas (como las del excelente Sebastien de Brossard) a cargo de los artistas de primera fila que graban para el sello, como Coin, Savall, H. Smith o B. Verlet. Hay cortes que datan de los años 1970 junto con otros de grabaciones de este mismo año recién salidas al mercado, como las de Nivers o las de Brossard. El nivel de todas las grabaciones, ordenadas con acierto estético, (algo no demasiado habitual en estos *popurris*) es muy alto, y aunque el valor de la producción no es más pretencioso que algo puramente testimonial, no deja de ser esta selección un bello recorrido por *pequeños placeres* del barroco francés, tal y como reza el título (comercial) de la antología, que bien puede servir de guía o catálogo sonoro para no iniciados en la materia. Las tomas sonoras de Astrée, sobre todo a partir de los años ochenta, son de la más alta calidad disponible en todo el mercado de la llamada Música Antigua.

P.Q.L.O.

MUSITICKET

* Vendemos sus entradas de ABONO de los espectáculos a los que Ud. no pueda asistir.

Teatro Real – Opera, Ballet...
Auditorio Nacional –
Ibermúsica, Promúsica...

Toros - Feria de San Isidro

* Conseguimos entradas para estos espectáculos de abono.

Llamar de 10,30 a 1,30
91/ 579 19 31

MUSICA CORAL INGLESA. Obras de John Sheppard, Richard Davy y John Mason. *The Magdalen Collection*. Director: Harry Christophers. COLLINS 15112. DDD. 74'19". Grabación: Magdalen College, Oxford, I/1997. Productor: Gregory Rose. Ingeniero: Geoff Miles. Distribuidor: Auvidis.

La capilla del colegio de La Magdalena de Oxford, concluida aproximadamente en 1480 gozó de una intensa actividad musical durante el siglo XVI, iniciando un camino que a través del tiempo se mantiene aún en nuestros días, cinco siglos más tarde. El disco que nos ocupa ha sido realizado como homenaje póstumo a Bernard Rose (1916-1996), músico británico que llevó a cabo diversas funciones (organista, director del coro, compositor...) en dicho centro, entre los años 1957 y 1981.

De los tres compositores incluidos en el CD, que tuvieron también una relación más o menos prolongada con esta institución, se ofrecen diversas páginas, antifonas y canciones de temática religiosa que se benefician de excepcionales lecturas del grupo Magdalen Collection; se trata de un conjunto formado por ex-alumnos del Magdalen College de diversas promociones y dirigido por uno de los más ilustres, Harry Christophers. Lo mejor de la tradición coral inglesa está aquí representado por la impecable afinación, recogimiento y expresividad de unos artistas que conocen y aman la música que interpretan.

D.A.V.

MUSICA INSTRUMENTAL ITALIANA DEL SIGLO XIV. Sinfonía. GLOSSA GCD 920701. DDD. 53'11". Grabación: VII/1996. Productor: Stevie Wishart. Ingeniero: Carlos Cester.

El trio Sinfonía (Stevie Wishart, violín medieval y zanfoña, Pedro Estevan y Jim Denley percusiones) ofrece un excelente recital de música italiana instrumental del siglo XIV. Bajo el título de *Lirio rojo*, cuya presentación es francamente poco acogedora, Wishart protagoniza una impresionante exhibición del mejor sonido imaginable del violín medieval. La cálida y sensual sonoridad de la cuerda frotada de su fidula traduce encantadoramente las *Istampite*, una colección de música instrumental italiana anónima del siglo XIV del máximo interés por su originalidad. La elocuencia y abstracta expresividad de las obras, que en muchos momentos evocan alientos moriscos, es desgranada por los intérpretes desde la más depurada técnica e identificación con lo entendible como estilo. Si brillante es la ejecución solística de Wishart, muy pertinentes y encomiablemente imaginativas son las intervenciones de los percusionistas, que aportan una refinada pulsión rítmica. El interés y la calidad de la producción, que supone un nuevo acierto del sello Glossa, viene además secundado por el carácter inte-

ractivo del disco compacto en los entornos informáticos.

P.Q.L.O.

O YESU DOLCE. Laudi italianos del siglo XV. Micrologus OPUS 111 OPS 30 169. DDD. 53'21". Grabación: II/1996. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El conjunto italiano Micrologus continúa con su minuciosa exploración del cuatrocento. En esta ocasión recuperan unos bellísimos *Laudi*, un género que tuvo excepcional trascendencia en Italia. Los *Laudi* eran cantos religiosos no litúrgicos, cantados en italiano, no en latín, dedicados a la Virgen y a la Pasión y Resurrección de Cristo. El especial encanto radica en el carácter prácticamente popular y espontáneo de las canciones, que contienen una rara expresividad y un elocuente poder comunicativo. Los componentes de Micrologus ponen un desbordante énfasis en esta implicación popular, casi callejera, y vertebran sus interpretaciones en una cálida energía declamatoria. El resultado es ante todo de una gran belleza, que además incide muy acertadamente en la sorpresiva polifonía que muchas veces se origina (*Ognon m'entienda divotamente*), gracias a la cuidadísima emisión de las voces. Muy atractiva es la participación de instrumentos medievales, en general de mejor nivel sonoro el tañido de las cuerdas que de los vientos, que en conjunto aportan a las lecturas gran riqueza tímbrica. Es en definitiva un nuevo hallazgo del conjunto Micrologus, cuyas realizaciones siempre discurren por la estimulante senda de poner de manifiesto el común entronque de lo popular y de lo culto.

P.Q.L.O.

SURE ON THIS SHINING NIGHT. Canciones románticas americanas del s. XX. Obras de Chanler, Beach, Chadwick, Schuman, Friml, Corigliano, Barber, Thomson, Korngold, Hindemith, Firestone, Ives, Malotte, Copland, Ewazen, Bolcom, Rorem, Romberg, Hageman, Marder, Charles, Griffes, Herbert, Parker y Musto. Robert White, tenor; Samuel Sanders, piano. HYPERION CDA66920. DDD. 62'44". Grabación: Londres, VII/1996. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Julian Millard.

Nada menos que veintiocho canciones de una buena serie de compositores de Estados Unidos (en algún caso, exiliados, como Korngold o Hindemith), entre los que se encuentran grandes maestros nativos como Ives, William Schuman, Copland, Barber o Thomson. Pero, atención, reinan aquí una alegría y un humor que a menudo se deslizan por la mejor música ligera. Cantado todo con una aparente gravedad que no es sino la mejor manera de tomarse en ser rigurosos en

algo que puede resultar muy divertido. No se trata, pese al título, de romanticismo en sentido puro; no hay que poner los ojos en blanco al escuchar estas deliciosas melodías, sino proseguir un itinerario que, a lo largo de poco más de una hora, nos da una especie de cabaret más o menos amable a la americana. White y Sanders se lo montan muy bien: evitan tanto la cursilería (*Rose Marie*, de Friml) como el pathos (*Come away, death*, de Hindemith) y, en general, el tomarse demasiado en serio. El resultado es un divertimento de considerable buen nivel.

S.M.B.

EL VIOLINISTA EN LA OPERA. Obras de Rossini-Castelnuovo-Tedesco, Mozart-Sarasate, Gluck-Kreisler, Rossini-Paganini-Kreisler, Prokofiev-Heifetz, Strauss-Prhoda, Gershwin-Heifetz, Rimski-Kreisler y Bizet-Hubay. Gil Shaham, violín, Akira Eguchi, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 640-2. DDD 4D. 66'. Grabación: Múnich, VI/1996. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatzki.

Este disco puede engañar si se confunde con esas recopilaciones sin pie ni cabeza con las que a veces nos afligen las casas de discos mientras sacan el máximo jugo a sus estrellas. Las obras que aquí se reúnen, originalmente escritas para la ópera, fueron transcritas por algunos de los más grandes violinistas de la historia, y como piezas de bravura para el instrumento es como deben ser contempladas. Olvidémonos, pues, de la escena y de los escrúpulos y sumerjámonos en otro mundo más frívolo pero no exento de música. Las divagaciones de Castelnuovo-Tedesco sobre el *Largo al factotum* de *El barbero* o el amor que Sarasate refleja por *La flauta mágica* son más que fuegos artificiales. ¿Por qué negarle su expresividad a la transcripción de Kreisler de la *Danza de los espíritus bienaventurados* del *Orfeo* de Gluck o privarle al violín de su anhelo por hacer suya la voz humana en el *I palpiti* de Rossini-Paganini retocado por Heifetz? Los valeses de *El caballero de la rosa* piden más indulgencia, pero Heifetz sabía lo que hacía con *Porgy and Bess*, y la Marcha de *El amor de las tres naranjas* parece estar ahí para ser tarareada, parodiada, transcrita y parafraseada a porfía, como la Canción india del *Sadko* de Rimski. La *Carmen* de Bizet es asediada esta vez por Hubay, que, al menos, piensa también en Micaela. Toda esta locura tiene un intérprete de primera en Gil Shaham, uno de los violinistas más serios, mejor dotados técnicamente y más musicales de su generación, incapaz de convertir este espectáculo en una broma. Todo irradia sensatez no exenta de alegría. Otros se hubieran soltado el pelo, pero él parece amar con devoción a sus antepasados. Su acompañante está impecable.

L.S.



La Caja de Granada, con el fin de incrementar el fondo musical de nuestra comunidad en relación con la música coral de Navidad, convoca el III Concurso de Composición de Villancicos, con arreglo a las siguientes

Bases

La convocatoria está abierta a todos los compositores, sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.

Se establecen dos modalidades:

- Coro «a capella» para cuatro voces mixtas.
- Coro «a capella» para tres voces blancas (coro infantil).

Las partituras deberán ser originales (por lo que quedan excluidas las armonizaciones), no premiadas en certámenes anteriores, inéditas y no interpretadas en audiciones públicas. Se presentarán por quintuplicado y bajo lema que también figurará en el sobre cerrado que obligatoriamente contendrá la identidad, dirección, teléfono, breve curriculum del autor y declaración jurada.

Tanto la letra, que deberá estar escrita en español, como la música de los villancicos podrán inspirarse en motivos tradicionales.

El plazo de presentación finaliza el 15 de noviembre de 1997, debiendo dirigirse la documentación correspondiente a: III Concurso de Composición de Villancicos. Obra Social y Cultural de la Caja de Granada. C/Reyes Católicos, 51-2º-18001 Granada.

Los villancicos premiados serán depositados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía para su difusión. Existe intención de propiciar una edición, compacto incluido, cuando hubiere suficiente material para llevar a cabo este proyecto.

El fallo del Jurado se hará público en la Navidad de 1997. Dicho Jurado se reserva el derecho de dividir los premios o declararlos desiertos.

Se establece un solo premio de 150.000 pesetas para cada modalidad, sujetas a la legislación fiscal vigente.

Las partituras no premiadas serán devueltas si son reclamadas dentro del mes siguiente al fallo, siendo destruidas las restantes.

El autor premiado deberá hacer constar en las grabaciones y programas, cuando se interprete el villancico: III Premio de Composición de Villancicos «Caja de Granada».

La Caja de Granada, con el fin de honrar la memoria del compositor y vihuelista granadino del siglo XVI Luis de Narváez, convoca el Noveno Concurso Internacional de Composición Musical para Cuarteto de Cuerda (2 violines, viola y violonchelo) con arreglo a las siguientes

Bases

La convocatoria está abierta a todos los compositores de cualquier nacionalidad, excepto a los premiados en ediciones anteriores, sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.

Las partituras deberán ser originales, no premiadas en certámenes anteriores, inéditas y no interpretadas en audiciones públicas, y se presentarán por quintuplicado, sin identificación alguna del autor, bajo lema que figurará en la partitura y en un sobre cerrado que obligatoriamente contendrá la identidad, dirección, teléfono, breve curriculum del autor y declaración jurada sobre lo estipulado en este apartado.

El plazo de presentación finaliza el 31 de enero de 1998, debiendo dirigirse la documentación correspondiente a: Noveno Concurso Internacional de Composición Musical «Luis de Narváez», Caja de Granada. C/Reyes Católicos, 51-2º-18001 Granada.

El fallo del Jurado se hará público durante la celebración de las *Novenas Jornadas de Música Contemporánea de 1998*. Dicho Jurado podrá declarar el premio desierto. En este caso tendrá atribuciones para otorgarlo a un compositor que se haya distinguido en el cultivo de las formas cuartetísticas. El fallo será inapelable.

Se establece un solo premio de 1.000.000 pesetas con carácter indivisible y estará sujeto a la legislación fiscal vigente.

La *Caja de Granada* se reserva durante un año, a partir del fallo del Jurado, el derecho a establecer las condiciones de estreno de la obra premiada, pudiendo realizar la edición de la partitura y su grabación. El autor premiado se compromete a facilitar el material correspondiente para el estreno del Cuarteto, debiendo entregar un original a la *Caja de Granada*, que quedará en su poder.

Las partituras no premiadas serán devueltas a solicitud de los participantes en el plazo máximo de dos meses después del fallo del Jurado. Las que no se reclamen en dicho plazo serán destruidas.

Los derechos de propiedad intelectual corresponden al autor, que deberá hacer constar en las grabaciones, ediciones y programas, cuando se interprete el Cuarteto, Premio de Composición «Luis de Narváez», 1998, de la *Caja de Granada*.

La participación en este concurso supone la aceptación de sus Bases.

La participación en este concurso supone la aceptación de sus Bases.

Albinoni: Conciertos op. 9. 1 Musici. Philips.74	Stutzmann/Södergren. RCA.82	CPO.86	Obras de Cage, Debussy y otros. Accord.100
Arrieta: Marina. Capisir, Lázaro, Redondo/Montorio. Aria.78	Britten: Obras corales. Neary. Sony.82	- <i>Elisir d'amore.</i> Alagna, Scaltriti, Alaimo/Pido. Decca.84	Humperdinck: Hansel y Gretel. Fassbaender, Popp, Berry/Solti. Decca.75
Bach: Cantatas. Vol. 5. Larsson, Rubens, Grimm/Koopman. Erato.79	Bruckner: Misa 2, Te Deum, Salmo 150. Rilling. Hänssler.82	Dvorák: Poemas sinfónicos. Talich. Panton.85	Ives: Variaciones América. Y otros. Varios. Sony.76
- <i>Concierto para clave BWV 1053.</i> Leonhardt. Seon.74	- <i>Música sacra.</i> Mehta. Decca.72	- <i>Requiem.</i> Ancerl. Supraphon.85	Kremer, Gidon. Violinista. Obras de Dvarionas, Pärt y otros. Teldec.103
- <i>Conciertos de Brandemburgo.</i> Camerata s. XVIII. MDG.79	Byrd: Música para conjunto. Sempé. Auvidis.83	- <i>Sinfonías 7-9.</i> Rowicki. Philips.74	Kubelik: Sinfonía, Cantata, Invenciones. Kubelik. Panton.85
- <i>4 Conciertos para clave.</i> Alessandrini. Opus 111.79	Cage: Música para piano. Schleiermacher. MDG.83	- <i>Tríos con piano 1, 2.</i> Raphael. Sony.76	Kuhlau: 3 Quintetos con flauta. Stinton/Prospero. ASV.89
- <i>Obras para órgano. Vol. 2.</i> Williams. Sony.76	Caldara: Conversión de Clodoveo. Berrin, Collot/Gester. Accord.83	Elgar: Falstaff y otras. Boulton. Testament.86	Land of hope and glory. Varios. Norrington. London.105
- <i>Obras para órgano. Vol. 6.</i> Koopman. Teldec.78	Callas, Maria. Soprano. Edición conmemorativa. EMI.68	- <i>Sueño de Geroncio.</i> Kendall, Fryer/Hill. Naxos.86	Laudi italianos del siglo XV. Micrologus. Opus 111.106
- <i>Obras para órgano.</i> Leonhardt. Seon.74	CanCIÓN íntima. Obras de Carter, Holliger y Veress. Schiff/Holliger/Thunemann. Philips.104	Encinar: Mise en scène. Garcés/Leaper. Col Legno.86	Lawes: Música para conjunto. Leonhardt y otros. Seon.74
- <i>Ofrenda musical.</i> Leonhardt. Seon.74	Canciones americanas del s. XX. White/Sanders. Hyperion.106	Fauré: Requiem. Davis. Sony.76	Leclair: Sonatas en trío. London Baroque. H. Mundi.89
- <i>Oratorio de Navidad.</i> Ameling, Pears, Krause/Münchinger. Decca.72	Canciones de Navidad. Ruhland. Seon.74	Finzi: Concierto para clarinete y otras. A. Marriner/ Marriner. Philips.87	Lecuona: Siempre en mi corazón. Domingo/Holdridge. Sony.89
- <i>Sonatas en trío.</i> Johansen. Hänssler.78	Cantatas de cámara. Obras de Porpora y Haendel. Jacobs. Seon.74	- <i>Dies Natalis.</i> Evans, Spence, George/Handley. Conifer. 87	Liszt: Estudios. Arrau. Philips.74
- <i>Sonatas para flauta.</i> Beaucoudray/Christie. H. Mundi.78	Canteloube: Cantos de Auvernia. Stade/Almeida. Sony.76	Furtwängler, Wilhelm. Director. Obras de Brahms, Sibelius y otros. Music & Arts.75	- <i>Preludios, Orfeo y otros.</i> Sinopoli. DG.89
- <i>Suites para chelo.</i> Bruns. Opus 111.79	Canto gregoriano. Dopf. Philips.102	Gerhard: Trío, Sonata de chelo y otras. Martínez Izquierdo. Stradivarius.86	Machaut: Lais y virelais. Bonnardot. Opus 111.89
Bartoli, Cecilia. Mezzo. <i>Cancionero italiano.</i> Decca.101	Canto llano medieval escocés. Taverner. ASV.103	Gershwin: Rapsodia, Americano en París, Suite de Porgy & Bess. Black. Decca.76	Marais: Suites, Follas y otras. Bernfeld/Sempe. Accord.90
Beethoven: Conciertos para piano. Schiff/Haitink. Teldec.80	Capsir, Mercedes. Soprano. Obras de Bellini, Puccini y otros. Aria.101	Glazunov: Concierto para saxo. Y otros. Rousseau/Kuentz. DG.72	Mardones, José. Bajo. Obras de Bellini, Boito y otros. Aria.102
- <i>Conciertos para piano 2, 5.</i> Kissin/Levine. Sony.80	Celibidache, Sergiu. Obras de Beethoven y Brahms. Thara.102	Glorioso sonido del metal. Música renacentista y barroca. Filadelfia/New England Brass. Sony.76	Massenet: Werther. Hadley, Otter, Upshaw/Nagano. Erato.90
- <i>Fidelio.</i> Behrens, Hofmann, Kuebler/Solti. Decca.75	Chaikovski: Sinfonía 5. Stokowski. Decca.76	Gorchakova, Galina. Soprano. Romanzas rusas. Philips. 101	Mazak: Obras sacras. Ruhland. Seon.74
- <i>Misas.</i> Solti/Chailly. Decca.72	- <i>Sinfonía 6.</i> Ozawa. Philips.84	Gounod: Tres cuartetos. Danel. Auvidis.87	Menus plaisirs de Versailles. Varios. Astrée.105
- <i>Oberturas.</i> Szell. Sony.76	Charpentier: Lecciones de tinieblas. Zaepffel. Adès.84	Grandes directores del III Reich. Interpretaciones de Blech, Furtwängler y otros. Bel Canto (VHS).104	Messiaen: Canciones. Manning/Mason. Unicorn.90
- <i>Obras completas.</i> Varios. DG.58	Chopin: Nocturnos e Impromptus. Arrau. Philips.74	Grandes marchas. Antología. Sony.76	Monteverdi: Madrigales del Libro VIII. Alessandrini. Opus 111.90
- <i>Sonatas para piano 13, 14.</i> Mruski. Hänssler.80	Cien años de ópera italiana. Antología. Parry. Opera Rara.103	Grieg: Sonatas para violín y piano. Kraggerud/Kjekshus. Naxos.88	Mozart: Arias. Battle/Levine. DG.91
- <i>Tríos para cuerda.</i> Grumiaux/Janzer/Czako. Philips.74	Cien años de zarzuela. Antología. EMI.103	Haendel: Himnos y otras. Willcocks. Decca.72	- Arias. McNair, Brendel/Marriner. Philips. 91
Bellini: Canciones. O'Neill/Surgenor. Collins. 80	Corbetta: Obras para guitarra. Lindberg. BIS.84	- <i>Música para los fuegos artificiales y otras.</i> Pinnock. Archiv.88	- <i>Bodas de Fígaro.</i> Krause, Tomowa-Sintow, Stade/Karajan. Decca.75
- <i>Sonámbula.</i> Orgonassova, Giménez, D'Artegna/Zedda. Naxos.81	Corelli: Conciertos op. 6. 1 Musici. Philips.74	Haydn: Misas Teresa y Nelson. Monoyios, Serdar, Bünter/Weil. Sony.88	- <i>Concierto y Quinteto de clarinete.</i> Kanoff. Accord.91
Berio: Un Re in ascolto. Adam, Zednik, Wise/Maazel. Col Legno.81	Couperin: Misas. Hurford. Decca.72	- <i>4 Misas Guest.</i> Decca.72	- <i>Conciertos para piano.</i> Immerseel. Channel.92
Berlioz: Noches de estío y otras. Graham/Nelson. Sony.81	Crawford Seeger: Cuarteto y otras. Knussen. DG.83	Herencia de Frescobaldi. Obras de Rossi, Storace y otros. Marcon. Divox.105	- <i>Don Giovanni.</i> Gobbi, Schwarzkopf, Welitsch/Furtwängler. EMI.92
Black, Stanley. Obras de Falla, Padilla y otros. Decca.76	Debussy: Canciones. Kruysen/Lee. Auvidis.85	- <i>Miserere.</i> Sinfonía en mi. Armentia, Orrego/Beck. Koch.88	- <i>5 Misas.</i> Cleobury. Decca.72
Boccherini: Quintetos op. 29. Bylsma, Kuijken y otros. Seon.74	- <i>Fauno, El mar y otras.</i> Stokowski. Decca.76	Hillier, Paul. Tenor y director. Retrato. H. Mundi.101	- <i>Serenata K.375.</i> Calefax. MDG.91
Brahms: Cuartetos. Italiano. Philips.74	Donizetti: Ana Bolena. Suliotis, Alexander, Ghiaruv/Varviso. Decca.75	Hoffmann: Miserere. Sinfonía en mi. Armentia, Orrego/Beck. Koch.88	- <i>Sonatas para piano y violín</i>
- <i>24 Lieder.</i> Danz/Eckels. Hänssler.82	- <i>Cuartetos 16-18.</i> Revolutionary Drawing.	Homenaje a Cathy Berberian.	

- K. 304, 377, 481, 547.
Bronfman/Stern. Sony.....90
- *Tríos con piano K. 254, 496, 502.* Pires/Dumay/Wang. DG.....91
- Música coral inglesa.** Obras de Sheppard, Davy y otros. Christophers. Collins.....105
- Música instrumental italiana del s. XIV.** *Synfonie.* Glossa.....106
- Musorgski:** *Cuadros.* Y otros. Vieru. H. Mundi.....93
- Nivers:** *Motetes e himnos.* Mandrin. Astrée.....93
- Opereta esencial.** Antología. Sony.....76
- Pacini:** *Ultimos días de Pompeya.* Giménez, Tamar, Rivenq/Carella. Dymanic. 94
- Pergolesi:** *Stabat Mater y otras.* Caracciolo. Decca.....72
- Piazzolla:** *Tangos.* Rizzo/Martínez Zárate. Mandala.....93
- Purcell:** *Dido y Eneas.* Amps/Asch. Naxos.....93
- *Sonatas en 4 partes.* London Baroque. H. Mundi.....93
- *Suites orquestales.* Savall. Auvidis.....94
- Ravel:** *Pavana. La valse.* Szell/Ormandy. Sony.....76
- Reger:** *Cuartetos op. 54.* Mannheim. MDG.....94
- Respighi:** *Canciones.* Lisi/Mees. Channel.....95
- Rimski-Korsakov:** *Muchacha de Pskov.* Ognovienko, Gorchakova, Galusin/Gergiev. Philips...65
- Rogier:** *Misa tribus choribus Domine.* Tubery. Ricercar.....95
- Rossini:** *Inganno felice.* Massis, Giménez, Gilfry/Minkowski. Erato.....95
- *Maometto II.* Gasdia, Scalchi, Pertusi/Gelmetti. Ricordi.....95
- *Pequeña Misa solemne.* Freni, Pavarotti, Raimondi/Gandolfi. Decca.....72
- *Sonatas para cuerda.* I Musici. Philips.....74
- Rota:** *Obras de cámara y para piano.* Kremerata Música. BIS.....95
- Sainte-Colombe (hijo):** 5 *Suites.* Dunford. Adès.....96
- Saint-Saëns:** *Sinfonía 2 y otras.* Kantorow. BIS.....96
- Savall, Jordi.** Director. *Música inglesa.* Auvidis.....104
- Schubert:** *Bella molinera.* Skovhus/Deutsch. Sony.....97
- *Claudina, Fernando, Cantata en honor de Spendou.* Zagrosek. Orfeo.....97
- *Cuartetos.* Vol. 8. Leipzig. MDG.....96
- *Octeto.* Consortium Classicum. MDG.....97
- *Salmos y canciones.* Glover. Collins.....97
- *Sonata D. 959.* Ashkenazi. Decca.....96
- *Tríos.* Schiff/Shiokowa/Perényi. Teldec.....96
- *Viaje de invierno.* Schmidt/Jansen. DG.....72
- *Viaje de invierno.* Prégardier/Staier. Teldec...97
- Schumann:** *Genoveva.* Ziesak, Widmer, Gilfry/Harmoncourt. Teldec.....64
- *Tríos con piano.* Beaux Arts. Philips.....74
- Shaham, Gil.** Violinista. Obras de Rossini-Castelnuovo Tedesco, Mozart-Sarasate y otras. DG.....106
- Shebalin:** *Concertinos y otras.* Asonov y otros. Olympia...98
- Shostakovich:** *Hamlet.* Y otros. Herrmann. Decca.....76
- *Sinfonía 5.* Rowicki. DG.....72
- Sibelius:** *Sinfonías 1, 5.* Ormandy/Bernstein. Sony.....76
- Strauss:** *Valses.* Black. Decca.....76
- Stravinski:** *Beso del hada.* Knussen. DG.....98
- Suk:** *Sinfonía Asrael.* Kubelik. Panton.....85
- Tallis:** *Obras corales.* Cleobury. Decca.....72
- Telemann:** *Damon.* Monoyios, Lunen, Biegel, Smits/Schneider. CPO.....98
- *Sonatas metódicas.* Brüggem/Leonhardt. Seon. 74
- Turina:** *Canciones.* Cid/Requejo. Claves.....99
- *Obras orquestales.* Gómez Martínez. MDG.....99
- Verdi:** *Ballo in maschera.* Carreras, Caballé/Davis. Philips.....74
- Victoria:** *Misa salve y otras.* Christophers. Collins.....99
- Vivaldi:** *Conciertos op. 12.* Beznosiuk/Hogwood. L'Oiseau-Lyre.....99
- Wagner:** *Anillo del nibelungo.* Hotter, Flagstad, Windgassen/Solti. Decca...66
- *Oberturas y Preludios.* Böhm. DG.....72
- *Walkyria.* Elming, Marc, Muff, Silja/Dohnányi. Decca.....100
- Weber:** *Concierto 1 y Quinteto para clarinete.* Leister/Kubelik. DG.....72
- *Antología.* Varios. Seon...74
- Weill:** *Canciones.* Stratas/Lenya/Costello. Sony.....102
- Wert:** *Madrigales.* Junghänel. H. Mundi.....100

UAM Universidad Autónoma de Madrid
Vicerrectorado de Cultura

IV Ciclo de Conciertos Música en la Autónoma

Primer cuatrimestre

1900 y 2000. Músicas de fines de siglo

1 Aniversarios de fin de siglo. Schubert y Brahms: sonatas para violín

Pablo Puig, piano, y **Carlos Gallifa**, violín
Viernes, 7 de noviembre de 1997, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

2 El piano solo

Ricardo Requejo, piano

Sábado, 15 de noviembre de 1997, 19 h.
Teatro Municipal de Tres Cantos

3 El piano a cuatro manos

Sebastián Mariné y **Elena Aguado**, piano
Martes, 25 de noviembre de 1997, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

4 Música instrumental

Grupo Cosmos. **Carlos Galán**, director
Lunes, 15 de diciembre de 1997, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

5 El cuarteto de cuerda

Cuarteto de Cuerda Marsyas

Miércoles, 14 de enero de 1998, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

6 Eclecticismo de fin de siglo

Modern Sax Quartet y **Pedro Iturralde**
Lunes, 26 de enero de 1998, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

Segundo cuatrimestre

Músicas de tiempos de Felipe II

7 La vihuela (y la guitarra postromántica)

José Miguel Moreno, vihuela

Jueves, 5 de marzo de 1998, 13,30 h.
Escuela Universitaria Santa María (UAM)

8 La danza y la música en el siglo XVI

Conjunto instrumental y de danza Esquivel
Sábado, 28 de marzo de 1998, 20 h.
Teatro Municipal de Tres Cantos

9 Polifonía religiosa. Responsorios de Semana Santa (T.L. de Victoria)

La Camerata. **Juan Diego Arroyo**, director
Viernes, 3 de abril de 1998, 20,30 h.
Iglesia de San Miguel

10 Polifonía renacentista.

Grupo Sema. **Pepe Rey**, director
Viernes, 24 de abril de 1998, 20,30 h.
Iglesia de San José

Información: Oficina de Actividades Culturales

Rectorado (entreplanta 2). UAM

Teléfonos: 3974359 y 3974645. Fax: 3974174

CANCIONES DE DENTRO. Música asturiana para voz y piano. Coordinador de la edición: Enrique Sánchez Marina. Prólogo: José Antonio Gómez Rodríguez. Archivo de Música de Asturias. Oviedo, 1996. 297 págs.

Este libro nace de un hecho concreto y de una tarea general. El primero fue una serie de conciertos ofrecidos en la capital de Asturias en diciembre de 1996, para los cuales este libro sirvió de informadísimo programa. La segunda es una de las metas del Archivo que lo publica, tendente a la recuperación y agrupación del material que existía sobre música asturiana, cualquiera que sea su origen y características. Se inicia la trayectoria con el capítulo de páginas escritas para voz y piano. El tema está desarrollado a través de diversas voces (y valga, por oportuna, la expresión). Celsa Alonso González, como información al primer concierto, trata de los compositores que ejercieron en los primeros años del siglo XX. Partiendo de Manuel de Falla y su *Asturiana* de las 7 canciones populares, destaca sobre todo su trabajo sobre el compositor, y también notable pintor gijonés, Juan Martínez Abades, y en el médico Francisco Ortega, que realizó la descomunal tarea (¿es posible?) de poner música a algunas *Greguerías* (seis, exactamente) de Ramón Gómez de la Serna. En *Canciones y cancioneros*, Gómez Rodríguez, el coordinador de la publicación, indaga sobre el significado del canto para los pueblos y da un repaso a las compilaciones asturianas del tema, tanto las nacionales (Pedrell), como las regionales (Torner y otros). Fidela Uría, ilustrando el tercer concierto, se refiere a la figura del ovetense Baldomero Fernández Casielles, mientras que Beatriz Martínez del Fresno, también en el mismo programa, lo hace con Manuel del Fresno, incluyendo el catálogo final de sus obras. Margarita Uría compara la figura del gijonés Enrique Truan, a quien Unamuno y Lorca inspiraron, con la del nacido en Candás Pedro Braña, que puso notas, entre otros, a versos de Gerardo Diego. Carmen Prieto, en el quinto y último concierto, se acerca a los más recientes compositores que sintieron «la inspiración asturiana», incluyendo a dos músicos de fuera de la *tierrina*, como Roberto Gerhard y Antón García Abril. Al final del libro, se incluyen los textos de las canciones interpretadas a lo largo de los recitales, además de los datos biográficos de intérpretes vocales y pianísticos. Libro de interés muy concreto y regionalista, pero hecho con gran seriedad y profusa documentación.

Fernando Fraga

ROBERT KING: Henry Purcell. Traducción de Félix Antón. Alianza Música n° 72. Madrid, 1996. 229 páginas.

Robert King es un estudioso, buen conocedor e intérprete de la obra de Purcell. En esta última faceta ha realizado numerosas grabaciones discográficas entre las que destaca por su ambición el ciclo completo de las *Odas e Himnos* de bienvenida, del sello Hyperion. Ahora nos ofrece un libro de finalidad divulgativa, escrito al calor del centenario del compositor. Éste, inmediatamente después de su fallecimiento, fue elevado a la categoría de gloria nacional con las ventajas e inconvenientes que ello comporta. Por una parte, nunca ha sido olvidado del todo y el Epílogo subtítulo Historia póstuma de Purcell da fe de ello; más aún, a lo largo de tres siglos ha sido objeto de comentarios elogiosos y juicios positivos teñidos muchas veces de la frialdad que produce lo consabido y lo oficial. King desliza al respecto un comentario clarificador: «qué típico que una vez más la característica reserva inglesa se manifiesta en este menosprecio de una de sus joyas nacionales». Una actitud no sólo inglesa, dicho sea de paso. Es excesivo en todo caso hablar de menosprecio, pero sí ha existido cierta reticencia y hasta la íntima sospecha de que Purcell no tiene la estatura para acceder al olimpo de los indiscutibles.

King se muestra entusiasta sin caer en el fácil ditirambo. Sus análisis musicales son concisos, a veces demasiado por la naturaleza del libro. Se nota en ellos la práctica del intérprete por la atención otorgada a aspectos estilísticos, técnicas instrumentales, innovaciones formales, etc. Aparte de estos parámetros se presta una gran atención al contexto extramusical. Este enfoque es especialmente pertinente teniendo en cuenta el carácter público de mucha de la música de Purcell; por ejemplo, la escritura para ocasiones ceremoniales de la corte conlleva una serie compleja de aspectos sociales, históricos, políticos además de los estrictamente musicológicos y todos ellos quedan perfectamente plasmados. Pero además es necesario, pues en el plano puramente biográfico hay una ausencia casi absoluta de datos fiables. Se sabe poco de su vida y los detalles más básicos de su carrera han de extraerse de breves referencias en los archivos de la época, lo que obliga a acudir a suposiciones y sobre todo al entorno en el que le tocó vivir, agitado y pródigo en hitos colectivos: Restauración, peste de 1665, gran incendio de Londres, destronamiento de Jacobo II, Revolución Gloriosa, reinado de María y Guillermo. Purcell aparece un poco perdido en esa vorágine de acontecimientos que King cuenta muy bien con la ayuda inestimable de cronistas de lujo como John Evelyn o Samuel Pepys. También se estudia la situación de la música inglesa de la época, aunque hubiese sido de agradecer un examen más profundo de algunos aspectos que se tocan muy de pasada.

Es pues un libro oportuno, dado que

Purcell es poco conocido por el gran público, al menos en España. Generalmente la proyección de un músico depende del aderezo literario y de la mitología creada en torno a su personalidad, susceptible de generar valores unánimes, o por lo menos mayoritariamente aceptados. Este libro tan pulcro y ponderado, no va a alumbrar el mito pero puede suscitar curiosidad e interés por un legado musical insuficientemente conocido y apreciado. Una relación de obras numeradas según el catálogo establecido por Franklin B. Zimmerman, bibliografía, discografía sucinta e índice analítico, completan un volumen presentado con decoro y solvencia.

Domingo del Campo

WALTER KOLNEDER: Guía de Bach. Traducción de Rafael Banús. Editorial Alianza, Bolsillo 1791. Madrid, 1996. 421 págs.

Prosigue Alianza su labor de traducción de algunas de las *Guías* publicadas originalmente en alemán con el nombre de *Lexikon* por la Editorial Lühbe. Tras las ya aparecidas de Mozart, Mahler, Bartók, Stravinski y Vivaldi, el austriaco Walter Kolneder, autor de esta última y reputado especialista en la música del veneciano, aparece también como el firmante de esta *Guía de Bach*. Compendiar en un volumen de estas características, dominado por la ordenación alfabética de la información, el saber que hemos acumulado sobre el compositor de Eisenach es una empresa difícil, pero dentro de nuestro raquítico panorama bibliográfico bachiano hemos de recibir con alegría una aportación nacida con pretensiones tan específicas, que hemos de añadir al voluminoso estudio discográfico (jalonado también por información estrictamente musical) escrito por Enrique Martínez Miura, recientemente editado por Península, y a la muy modesta aproximación a su vida y su obra incluida dentro de la colección Alianza Cien.

Kolneder, nacido en 1910, es un musicólogo de la vieja escuela, y su manera de abordar el trabajo encomendado así lo delata. La bibliografía que maneja es en buena medida germánica y no está muy actualizada, la visión que ofrece de Bach es quizás en exceso monolítica y en ella hallamos pocos rastros de la nueva imagen del compositor que comenzó a atisbar Friedrich Blume y que consagró en su monografía Piero Buscaroli. Hay, eso sí, un gran volumen de información, de datos especialmente, que es supuestamente lo que el lector esperará encontrar en un libro de estas características. Las fuentes de la información son muy diversas y sorprende encontrar dentro del mismo saco estudios musicológicos serios y juicios entresacados de revistas esencialmente discográficas como *Dia-*

CONCIERTOS

BARCELONA

11,13,15-XI: Cuarteto Aurny. Bartók, *Cuartetos*. (Auditorio del Centro de Cultura Contemporánea).

14,15,16: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Frank Peter Zimmermann, violín. Musorgski, Shostakovich, Chaikovski. (Palau).

17: Alexander Melnikov, piano. Mozart, Prokofiev, Scriabin, Chopin. (Ibercamera. Palau). - Copenhagen Classic. Marco, Nuix, Grauguard. (A.C.C.C.).

21,22,23: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Berlioz, Saint-Saëns, Debussy, Honegger. (Palau).

22: Marjana Lipovsek, mezzosoprano; Anthony Spirl, piano. (Ciclo de Lied. Palau).

24: Ferhan y Ferzan Onder, pianos. Mozart, Schubert, Stravinski. (Euroconcert. Palau).

25: Coro y Orquesta de la Ópera del Kirov. Valeri Gergiev. Stravinski. (Ibercamera. Palau).

27: Margaret Price, soprano; Thomas Dewey, piano. Schubert, Mendelssohn, Brahms. (Palau 100).

28,29,30: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Jun'ichi Hirokami. Angel Jesús García, violín; Enrique Santiago, viola. Schubert, Benjamín, Grieg. (Palau).

- Sinfónica del Vallés. Jordi Mora. Blancafort, Schubert, Brahms. (Palau).

1-XII: Cuarteto Keller. Alicia de Larrocha, piano. Bartók, Brahms. (Ibercamera. Palau).

3: Josep Colom. Carmen Deleito, pianos. Brahms. (Palau 100).

7: Orfeón Donostiarra. Sinfónica de Galicia. Victor Pablo Pérez. Programa por determinar. (Palau).

CORDOBA

Orquesta de Córdoba

13-XI: Leo Brouwer. García Abril, Wagner-Brouwer, Brahms. 27: Leo Brouwer. Copland, Shostakovich, Brouwer.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

20-XI: Coral Andra Mari. Enrique García Asensio. Sorozábal. (Vitoria. 21,22: San Sebastián). 27: Christian Mandaal. Uto Ughi, violín. Madina, Beethoven, Stravinski. (Vitoria. 28: Bilbao).

GRANADA

Orquesta Ciudad de Granada

21-XI: Josep Pons. Trío Lluís

Vidal. Bartók, Vidal, Beethoven. 28,29: Coro de Valencia. Josep Pons. Bayo, Ordóñez, Perelstein, Baquerizo. Falla, *La vida breve* (versión de concierto).

JEREZ

Teatro Villamarta

8-XI: Sinfónica Nacional de Ucrania. Alexander Janos. Bruno Leonardo Gelber, piano. Glinka, Rachmaninov, Shostakovich.

LA CORUÑA

Auditorio

16-XI: Sinfónica de Galicia. Osimo Vänskä. Mozart, Bartók.

21: Staatskapelle de Dresde. Giuseppe Sinopoli. Strauss.

4-XII: Sinfónica de Galicia. Victor Pablo Pérez. Leon Fleischer, piano. Mozart, Ravel.

MADRID

4-XI: Almudena Cano, piano. Schubert. (Festival de Otoño. Auditorio Nacional).

5: Trío Mompou. Gombau, Soto, Marco, Malats. (Fundación Juan March).

6: Lola Casariego, mezzosoprano; Xavier Parés, piano. Schubert, *Lieder*. (Festival de Otoño. A. N.).

10: Proyecto Gerhard. Santiago de la Riva. E. y R. Halffter. (Residencia de Estudiantes).

11: José M^o Colom, Carmen Deleito, piano. Schubert. (Festival de Otoño. A. N.).

12: Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro de la Zarzuela. Klaus Weise. Ewa Podles, contralto. Ives, Brahms, Bruckner. (A. N.).

- Cuarteto Shostakovich. Nikolai Luganski, piano. Chaikovski, Shostakovich. (Liceo de Cámara. A. N.).

- Trío Gauguin. Granados, Ros, Turina, Castillo. (F.J.M.).

13: Marina Pardo, contralto; Kennedy Moretti, piano. Schubert, *Viaje de invierno*. (Festival de Otoño. A. N.).

13,14: ORTVE. Enrique García Asensio. Leonidas Kavakos, violín. Blanquer, Lalo, Dvorák. (Teatro Monumental).

15: ONE. Orfeón Donostiarra. Michel Plasson. Apollonio, Milcheva, Ballo, Gong, Verdi, *Requiem*. (A. N.).

17,18,19,20: Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Nikolaus Harnoncourt. Schubert, *Sinfonías*. (Ibermúsica. A. N.).

18: Rosa Torres-Pardo, piano. Schubert. (Festival de Otoño. A. N.).

19: Leonel Morales, piano. Antón García Abril. (F.J.M.).

20,27: Coro y Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo. Director: Valeri Gergiev. Musorgski, *Boris Godunov* (versión de concierto). / Xavier Güell.

Mahler, *Segunda*. (Promúsica. A. N.).

20,21: OCRTVE. Alexander Rahbari. Bernard d'Ascoli, piano. Chopin, Mendelssohn. (T. M.).

21,22,23: ONE. Alvaro Cassuto. Miguel Buselga, piano. E. Halffter, Braga Santos, Berlioz. (A. N.).

23: Ensemble Modern. Peter Rundel. Sotelo, Lachenmann. (Promúsica. Real Academia de Bellas Artes).

25: Orquesta de Toscana. Luciano Berio. Maderna, Berio, Schubert. (Promúsica. A. N.).

26: José L. González Uriol, clave. Scarlatti. (F.J.M.).

27,28: ORTVE. David Shallon. Bernstein, Schumann. (T. M.).

28,29: Cuarteto Borodin. Shostakovich. (Liceo de Cámara. A. N.).

28,29,30: ONE. Raymond Lepard. Haydn, Beethoven. (A. N.).

2-XII: Sarah Chang, violín; Charles Abramovic, piano. Mozart, Strauss, Prokofiev, Sarasate. (Ibermúsica. A. N.).

4: Cuarteto Keller. Alicia de Larrocha, piano. Brahms, Schubert. (Grandes Intérpretes. Scherzo. A. N.).

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

21,22-XI: José Ramón Encinar. Adolfo Garcés, clarinete. Cassuto/Brahms, Brahms-Berio, Ravel, Stravinski.

5,6-XII: Miguel Angel Gómez Martínez. Bella Davidovich, piano. Mendelssohn, Chopin, Schumann.

MURCIA

Auditorio

6-XI: Filarmónica Nacional de Bielorrusia. Victor Sobolev. Wagner.

7: Orquesta Nacional de Ucrania. Alexander Janos. Bruno Leonardo Gelber, piano. Glinka, Rachmaninov, Shostakovich.

19: Orquesta de Cámara Musica Vite. Peter Csaba. Corelli, Nielsen, Sibelius.

4-XII: Orquesta de Valencia. Jesús López Cobos. Janos Starker, chelo. Hindemith, Bruckner.

PALMA DE MALLORCA

Auditorio

26-XI: Coro y Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Verdi, *Requiem*.

SANTANDER

Palacio de Festivales

14-XI: Marta Zabaleta, piano. Schubert, Albéniz, Prokofiev.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio

14-XI: Margaret Price, soprano; Thomas Dewey, piano. Schubert, Mendelssohn, Brahms.

20: Real Filharmonía. Maximino Zumalave. Strauss, Beethoven.

27: Sinfónica de Galicia. Uwe Mund. Brahms, Schubert.

4-XII: Luis Antonio García Navarro. Haydn, García Abril, Beethoven.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

20,21-XI: Sinfónica de Sevilla. Juan Luis Pérez. Nielsen, Prokofiev, Schubert.

22: Coro y Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Musorgski, *Boris Godunov* (versión de concierto).

27,28: Sinfónica de Sevilla. Jesús López Cobos. Frank, Ravel.

TARRASA

Centro Cultural

27-XI: Orquesta de Cámara Musica Vite. Peter Csaba. Corelli, Nielsen, Sibelius.

VALENCIA

Palau de la Música

7-XI: Orquesta de Valencia. Joav Talmi. Truls Mørk, chelo. Shostakovich, Rachmaninov.

9: Orquesta Philharmonía. Esa Pekka Salonen. Paul Crossley, piano. Ligeti, Ravel, Scriabin.

10: Igor Oistrakh, violín; Natalia Zertsalova, piano. Programa por determinar.

12: Cuarteto Fine Arts. Boccherini, Shostakovich, Beethoven.

14,15: Coro y Orquesta de Valencia. Georges Prétre. Markus, Godlewski, Gubisch, Bosé. Debussy, *Martirio de san Sebastián* (escenificación de La Fura dels Baus).

19: Coro y Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Musorgski, *Boris Godunov* (versión de concierto).

21: Orquesta de Valencia. Giannandrea Noseda. Christian Lindberg, trombón. Sibelius, Haydn, Sándstrom, Dvorák.

24: Orquesta de Cámara Musica Vite. Peter Csaba. Corelli, Nielsen, Sibelius.

25: Ensemble Wien. Schubert, Beethoven, Haydn.

26: Teresa Berganza, mezzosoprano; Juan Antonio Álvarez Parejo, piano. Rossini, Brahms, Granados, Turina.

27: Collegium Instrumentale. Víctor Martín. Vivaldi, Bach.

28: Orquesta de Valencia. Miguel Angel Gómez Martínez. Julian Rachlin, violín; Misha Maiski, chelo. Brahms, Strauss.

29: Coro y Orquesta de la Ra-

dio de Baviera. Bernard Haitink. Kauffman, Lippert, Titus. Haydn, *Las estaciones*.

5-XII: Orquesta de Valencia. Jesús López Cobos. Janos Starker, chelo. Hindemith, Bruckner.

9: Orquesta de la Radio de Finlandia. Jukka-Pekka Saraste. Lindberg, Sibelius.

VALLADOLID

Asociación Cultural Salzburgo

17-XI: Rosa Torres-Pardo, piano. Schubert.

VIGO

Centro cultural Caxavigo

21-XI: Real Filharmonía. Maximino Zumalave. Strauss, Beethoven.

25: London Chamber Players. Adrian Sunshine. Cimarosa, Mozart.

ZARAGOZA

Auditorio

14-XI: Deutsche Junge Philharmonie. Lorin Maazel. Bach, Maazel, Ravel.

26: Orquesta de Cámara Musica Vite. Peter Csaba. Corelli, Nielsen, Sibelius.

2-XII: Salvatore Accardo, violín; Bruno Canino, piano. Schubert, Schumann, Janáček, Paganini.

BERLIN

Filarmónica de Berlín

12,13,14-XI: Seiji Ozawa. Mstislav Rostropovich, chelo; Wolfgang Christ, viola. Dvorák, Strauss.

26,28,30: Coro de la Radio de Berlín. Claudio Abbado. Isokoski, Voigt, Araiza, Schmidt, Moll. Schubert, *Fierrabras* (versión de concierto).

29,30: Maratón de la música de cámara de Brahms.

5,6,7-XII: Claudio Abbado. Miodori, violín. Shostakovich, No-no, Schubert, Mahler, Strauss.

CLEVELAND

Orquesta de Cleveland

13,15,16-XI: Coro de Cleveland. Gareth Morrell. Diener, Bär. Brahms, *Requiem alemán*.

20,21,22,26,28,29: Oliver Knussen. Bartók, Benjamín, Stravinski. / Walton, Henze, Elgar.

LISBOA

Fundación Gulbenkian

17-XI: Cuarteto de Lisboa. Borodin, Puccini, Verdi.

18: Artur Pizarro, piano. Shostakovich, Stravinski, Scriabin.
20,21: Coro y Orquesta Gulbenkian. Muhai Tang, Shlomo Mintz, violín. Brahms, Sibelius.
22,23,25,26: Cuarteto Borodin. Chaikovsky, Brahms.
24: Radu Lupu, piano. Beethoven, Janáček, Bartók.
27,28: Orquesta Gulbenkian. Michael Zilm. Radu Lupu, piano. Beethoven, Bruckner.
1-XII: Maurizio Pollini, piano. Programa por determinar.
2: Matthias Görne, barítono; Graham Johnson, piano. Schubert, *Bella molinera*.
4,5: Orquesta Gulbenkian. Max Rabinovich. Schumann.

LONDRES

Barbican Centre

2-XI: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Jessye Norman, soprano. Berlioz, Brahms-Schoenberg.
3: Orquesta de la Royal Opera. Richard Hickox. Finley, Howell, White. Vaughan Williams, *The Pilgrim's Progress* (versión de concierto).
4,7: London Mozart Players. Matthias Bamert. Melvyn Tan, piano. Bloch, Schumann, Mozart, Beethoven.
5: Cuarteto Chilingirian. Haydn, Saxton, Mendelssohn.
6: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Mahler, *Séptima*.
11: Real Filarmónica. Peter Maxwell Davies. Beethoven, Maxwell Davies.
12: Kremerata Musica. Shostakovich, Schubert.
13: Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Pinchas Zukerman. Elgar, Mozart, Brahms.
16: Mikhail Pletnev, piano. Chaikovsky, Liszt, Mendelssohn.
16,20,23,26,27,30: Sinfónica de Londres. Colin Davis. Sibelius.
18: Orquesta de Cámara Escocesa. Joseph Swensen. Kioko Takezawa, violín. Sibelius.
19: Sinfónica de Boumemouth. Yakob Kreizberg. Brahms, Elgar, Stravinski.
21,22: Sinfónica de la Ciudad de Londres. Richard Hickox. Maxwell Davies, Britten, Tippett.

South Bank Centre

3-XI: Sinfónica de la BBC. Stanislaw Skrowaczewski. Chantal Juillet, violín. Penderecki, Szymanowski, Chaikovsky.
5: Filarmónica de Londres. Ivan Fischer. Sabine Meyer, clarinete. Dove, Mozart, Bruckner.
- Matthias Görne, barítono; Andreas Haefliger, piano. Schubert.
6: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Mitsuko Uchida, piano. Ligeti, Bartók, Scriabin.
7: Sarah Walker, mezzo; Andre-

as Schmidt, barítono; Roger Vignoles, piano. Schubert.
9: Robert Holl, bajo; Roger Vignoles, piano. Schubert, *Viaje de invierno*.
11: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Ligeti, Debussy, Ravel.
- Andreas Haefliger, piano. Beethoven, Debussy, Berio.
13: Filarmónica de Londres. Pavao Berglund. Yefim Bronfman, piano. Bartók, Sibelius, Brahms.
15: London Sinfonietta. Thomas Adès. Enescu, Adès, Castiglioni.
16: Filarmónica de Londres. Pavao Berglund. Jard van Nes, mezzo; Thomas Quasthoff, barítono. Mahler, Nielsen.
18: Sinfónica de la BBC. Jiri Belohlávek. Janáček, Martinu, Dvorák.
- Elena Riú, piano. Soler, *Sonatas*.
20: Yo Yo Ma, chelo; Kathryn Stott, piano. Stravinski, Brahms, Piazzolla.
21: Orquesta Age of Enlightenment. Coro Philharmonia. Mark Elder. Devia, Alvarez, Corbelli, Parry, Holland, Miles. Owens. Donizetti, *Linda de Chamounix* (versión de concierto).
- Sinfónica de la BBC. Jiri Belohlávek. Charles Neidich, clarinete. Strauss, Copland, Dvorák.
23: Stephen Kovacevich, piano. Bach, Beethoven, Brahms.
25: Coro y Filarmónica de Londres. Carl Davis. Elena Zaremba, mezzo. Prokofiev, *Alexander Nevski* (con la proyección del film).
27: Orquesta Philharmonia. Claus Peter Flor. Mikhail Pletnev, piano. Beethoven.
28,30: Filarmónica de Londres. Alexander Lazarev. Vadim Repin, violín. Prokofiev. / Nikolai Demidenko, piano. Prokofiev.

MUNICH

Filarmónica de Munich

14,16,17,18-XI: Krzysztof Penderecki. Grenberg, Rappé, Welcher, Nowacki, Lundberg. Penderecki, *Die schwarze maske* (versión de concierto).
24,25,27: Juha Kangas. Helmut Nicolai, viola. Salmehaara, Bialas, Nordgren.
7,8,9,10-XII: Fabio Luisi. Steffen Schleiermacher. Bruckner, Schoenberg.

PARIS

13-XI: Itzhak Perlman, violín; Bruno Canino, piano. Mozart, Schubert, Beethoven. (Sala Pleyel).
- Orquesta Nacional de Francia. Vasili Sinaiski. Prokofiev, Schnittke, Shostakovich. (Casa de la Radio).
14: Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Elisabeth Balmes, violín. Murail, Sibelius, Musorgski. (S.P.).
15: Musique Oblique. Fauré,

Greif. (S.P.).
16: Christian Zacharias, Marie-Luise Hinrichs, pianos. Schubert, Mozart. (Teatro de los Campos Eliseos).
- Orquesta Lamoureux. David Wroe. Georges Pludermacher, piano. Berio, Rota, Mozart. (S.P.).
18: Filarmónica de Radio Francia. Armin Jordan. Emmanuel Strosser, piano. Gounod, Poulenc, Enesco, Milhaud. (C. R.).
19: Engerer, Béroff, Helsser, Iváldi. Scriabin, Debussy, Gottschalk, Ravel. (T. C. E.).
- Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Mozart, Brahms. (Museo del Louvre).
20: Orquesta Nacional de Lyon. Jerzy Semkov. Mozart, Florentz, Berlioz. (S.P.).
21: Kremerata Musica. Shostakovich, Schubert. (Châtelet).
- Filarmónica de Radio Francia. Michael Schönwandt. Paul Crossley, piano. Nielsen, Lindberg, Sibelius. (C. R.).
22: Coro de la Radio y Orquesta Nacional de Francia. Serge Baudo. Ravel, Jolivet, Roussel. (S.P.).
- Cuarteto Sine Nomine. Cuarteto Manfred. Bartók, Dutilleux, Enesco. (Conservatorio de Arte Dramático).
23: Orquesta Lamoureux. Edmond Colomer. Joaquín Achúcarro, piano. Bizet, Falla. (S.P.).
24,25,26,27: Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Nikolaus Harnoncourt. Schubert, *Sinfonías* (Châtelet).
26: Maxim Vengerov, violín; Igor Uryash, piano. Programa por determinar. (S.P.).
26,27: Cuarteto Ysaÿe. Jean-François Heisser, piano. Webern, Schmitt. (M. L.).
28: Filarmónica de Radio Francia. Yataka Sado. Peter Frankl, piano. Borodin, Bartók, Schumann. (S.P.).
30: Heinrich Schiff, chelo; Till Fellner, piano. Debussy, Schubert, Beethoven. (T. C. E.).
3-XII: Matt Haimovitz, chelo; Itamar Golan, piano. Beethoven. (M. L.).
3,4,6: Coro y Orquesta de París. Wolfgang Sawallisch. Mei, Kübler, Rootering. Beethoven. (S.P.).
7: Rudi, Amoyal, Pasquier, Filipini. Mahler, Brahms. (T. C. E.).
9: Filarmónica de Radio Francia. James Judd. Laurent Koczia, violín. Schoenberg, Mendelssohn, Mozart. (C. R.).

VIENA

11-XI: Kremer, Bilk, Caussé, Hagen, Sajarov. Shostakovich, Schubert. (Musikverein).
11,12: Cuarteto Artemis. Ligeti, Wolf, Haydn, Beethoven. (Konzerthaus).
13: Till Fellner, piano. Schubert, Schoenberg, Webern. (K.).
14: Sinfónica de la Radio de Viena. Stanislaw Skrowaczewski,

ki. Lutoslawski, Bruckner. (M.).
- Ensemble Modern. Jonathan Nott. Ligeti. (K.).
15,16: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur. Viktoria Mullova, violín. Mendelssohn, Bruckner. / Henze, Mendelssohn, Brahms. (M.).
16: Cuarteto Arditti. Brenda Mitchell, soprano. Schoenberg, Fernyhough, Berg. (K.).
17: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Mozart, Brahms. (M.).
- Ensemble Kontrapunkte. Peter Keusch. Dessau, Eisler, Efgk. (M.).
18: Clemencic Consort. René Clemencic. *Ockeghem y su tiempo*. (M.).
- Eva Mei, soprano; Fabio Bidini, piano. Donizetti e. a. (K.).
19: Klangforum Wien. Sylvain Cambreling. Reich, Furrer, Nancarrow, Dallapiccola. (K.).
21: Sinfónica de la Radio de Viena. Zoltán Peskó. Rihm, Berio. (K.).
22,23: Sinfónica de Viena. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena. Roger Norrington. Martinpelto, Curtis, Prey, Schubert. (M.).
22,23: Filarmónica de Viena. Mstislav Rostropovich. Bernstein, Prokofiev, Shostakovich. (M.).
24: Das Neue Orchester. Christoph Spering. Schubert. (K.).
25: Cuarteto de Viena. Schubert, Mozart, Haydn. (M.).
26,27: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck, I. Raimondi, Milnutillo, Weber, Debussy, Mendelssohn. (M.).
29,30: Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Adès, Mahler. (M.).
29,30: Filarmónica de Viena. Seiji Ozawa. Mstislav Rostropovich, chelo. Chaikovsky, Lutoslawski, Dvorák. (M.).
- Filarmónica de Rotterdam. Valeri Gergiev. Gil Shaham, violín. Sibelius, Shostakovich. (K.).
2-XII: Cuerdas del Festival de Lucerna. Rudolf Baumgartner. Albinoni, Pachelbel, Bach. (M.).
3: Sinfónica de Viena. Roger Norrington. Hillevi Martinpelto, soprano. Mozart, Mahler. (K.).
6,7: Filarmónica de Viena. Simon Rattle. Alfred Brendel, piano. Beethoven, Stravinski. (M.).
8: Sinfónica de Viena. Rudolf Buchbinder. Mozart. (K.).

OPERAS

BURGOS

Teatro Principal

TURANDOT (Puccini). Nueva Opera Búlgara. Brusa. Barkhymer. 10-XI.

JEREZ

Teatro Villamarta

DON GIOVANNI (Mozart). Pérez. Abulafia. Sinfónica RTV de Rumania. Grimsley, Di Peppo, Bou, Verdera. 6,8-XII.

MADRID

Teatro Real

PETER GRIMES (Britten). Pappano. Decker. Cochran, Chilcott, Braun, Collins. 15,18,20,22,23-XI.
LA BELLA DURMIENTE (Chaikovsky). Ovsianikov. Petipa. 28,29,30-XI. 2,3,4-XII.

SANTANDER

Palacio de Festivales

LOS AMANTES DE TERUEL (Bretón). Coll. López. Lanza, Montero, Lukankin, Bou. 22-XI.
LA CAMBIALE DI MATRIMONIO (Rossini). Rodríguez Cusi. Tambascio. Viana, Obeso, Fernández, Moncloa. 28-XI.
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Armiliato. Gas. Lomba, Lanza, Alvarez, Chausson. 4,6-XII.

AMSTERDAM

De Nederlandse Opera

COSI FAN TUTTE (Mozart). Bolton. Flamm. Schuman, Baccelli, Scaltriti, Giménez. 13,16,18,21,24,26,30-XI.
DIALOGUES DE CARMELITES (Poulenc). Abel. Caisen. Vernhes, Rodgers, Dale, Davies. 4,7,10-XII.

BERLIN

Deutsche Oper

BEATRICE DI TENDA (Bellini). Viotti. Ali. Morosow, Aliberti, Heltel. Arevalo. 12,15-XI.
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Soltesz. Friedrich. Farina, Fortune, Remmert, Bradley. 14-XI.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foster. Krämer. Hagen, Seiffert, McDaniel, Knutson. 16-XI.
DAS RHEINGOLD (Wagner). Kout. Friedrich. Estes, Hillebrandt, Peper, Boris. 19-XI.
AIDA (Verdi). Chaslin. Friedrich. Kotchinian, Naef, Fernández, Filipova. 22,28-XI.
DIE WALKÜRE (Wagner). Kout. Friedrich. Andersen, Rytänen, Estes, Armstrong. 23-XI.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Albrecht. Samaritani. Filipova, Farina, Fortune, Gayer. 25-XI.
SIEGFRIED (Wagner). Kout. Friedrich. Kollo, Peper, Estes, Hillebrandt. 26-XI.
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Kout. Friedrich. Kollo,

Carlson, Salminen, Hillebrandt. 30-XI.

Staatsoper

COSI FAN TUTTE (Mozart). Jacobs. Rudolph. Concerto Köln. Isaac, McLaughlin, Torres, Boone. 9,13,15-XI.

L'OPERA SERIA (Gassmann). Jacobs. Martinoty. Concerto Köln. Picconi, Häger, Croft, Matteuzzi, Howarth. 10,12,14,16-XI.

SEMELE (Haendel). Jacobs. U. y K. E. Herrmann. Akademie für Alte Musik. Williams, Vermillion, Asawa, Rensburg. 23,26,30-XI. 3,6-XII.

L'ISOLA DISABITATA (Haydn). De Marchi. Schulin. Kammerloher, Herrmann, Trekel, Wottrich. 2,4,7,9-XII.

FIDELIO (Beethoven). Weigle. Braunschweig. Secunde, Goldberg, Vogel, Wottrich. 5-XII.

ZAR UND ZIMMERMANN (Lortzing). Fisch. Steger. Trekel, Henning-Jensen, Kannen, Nold. 7-XII.

BOLONIA

Teatro Comunale

TURANDOT (Puccini). Gatti. De Ana. Eaglen, Giuseppini, Prestia, Martinucci. 30-XI. 2,4,6,7,9-XII.

BURDEOS

Opéra

ORPHEE ET EURYDICE (Glück). Glover. Kamer. Blake, Delunsch, Lecoq. 21,23,25,28,30-XI. 2-XII.

DRESDE

Semperoper

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Zimmer. Piontek. Blochwitz, Kunz, Kirchner, Poulsen. 11,16,23,27-XI. 6-XII.

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Auiguin. Boysen. Kuhlmann, Gura, Sigmundsson, Dom. 22,25,28-XI. 4,7-XII.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rennert. Kirst, Tilli, Gura, Incontrera, Kirchner. 29-XI.

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Rennert. Muck. Thiede, Muff, Wit, Ketelsen. 30-XI. NABUCCO (Verdi). Flore. Konwitschny, Ketelsen, Martinsen,

Rigosa, Witt. 5,10-XII.

FLORENCIA

Teatro Comunale

LA FANCIULLA DEL WEST (Puccini). Levi. Puggelli. Casolla, Guelfi, Larin, Bertocchi. 11,12,13,14-XI.

FRANCFORT

Oper Frankfurt

A KEKSZAKALLU HERCEG VÁRA (Bartók). Rumstadt. Wernicke. Smit. Ciesinski. 16,21,23-XI.

LONDRES

Royal Albert Hall

OTELLO (Verdi). Delacôte. Moshinsky. Dessi, Jones, Bogachov, Bottone. 17,18,19,21,22-XI.

Shaftesbury Theatre

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Campanella. Lowery. Oprisanu, Howard, Kelly, Frontali. 24,27,28,29-XI. 1,2,3,4,5,6-XII.

LYON

Opéra National

DOKTOR FAUST (Busoni). Nagan. Strosser. Henschel, Begley, Jenis, Kerl. 13,16-XI.

ORPHEE AUX ENFERS (Offenbach). Minkowski. Pelly. Dessy, Fouchécourt, Naoui, Cole. 28,29,30-XI.

MARSELLA

Opéra

DON GIOVANNI (Mozart). Desderi. Roubaud. Scandiuzzi. Furlanetto, Bowers, Hagen. 23,25,26,27,28,29,30-XI. 3-XII.

MILAN

Teatro alla Scala

MACBETH (Verdi). Muti. Vick. Bruson, Guleghina, Colombara, Alagna. 7,10-XII.

MUNICH

Bayerische Staatsoper

LA TRAVIATA (Verdi). Fisch. Krämer. Fabbricini, Fichl, Salvan, Farina. 11,14,18,20-XI.

ELEKTRA (Strauss). Schneider. Wernicke. Lipovsek, Schnaut, Secunde, Knobel. 12,16-XI.

DON GIOVANNI (Mozart). Drewanz. Hytner. Shimell, Salminen, Groves, Gallo, Coburn. 19,22-XI.

DON PASQUALE (Donizetti). R. Abbado. Chazalettes-Santicchi. Serra, Gantner, Streit, Focile. 25,29-XI. 1,3-XII.

SIEGFRIED (Wagner). Schneider. Lehnhoff. Kruse, Pampuch, Tomlinson, Wlaschiha. 26,30-XI. 4-XII.

MACBETH (Verdi). Elder. Kupfer. Gavanelli, Burchuladze, Filipova, Trost. 28-XI. 2,6-XII.

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Bender. List. Nöcker, Wlaschiha, Knobel, Fichtl. 3,10-XII.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera

DON GIOVANNI (Mozart). Beckwith. Riedel, Roocroft, Goerke, Bayo. 11,14,17,21-XI. 9-XII.

LA CENERENTOLA (Rossini). Levine. Bartoli, Vargas, Corbelli, Pertusi. 12,15-XI.

TANNHAUSER (Wagner). Levine. Sweet, Altmeyer, Schmidt, Terfel. 13,18,22,25,29-XI.

TURANDOT (Puccini). Levine. Eaglen, Pavarotti, Hong, Scandiuzzi. 15,19,22-XI. 2,5,10-XII.

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinsky). Levine. Upshaw, Palmer, Hadley, Ramey. 20,24,28-XI. 1,4,6-XII.

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Levine. Murphy, Vaness, Oster, Rolfe Johnson. 26,29-XI. 3,6-XII.

DON CARLO (Verdi). Chung. Crider, Zajack, Lima, Hampson. 8-XII.

PARIS

Opéra Bastille

TURANDOT (Puccini). Prêtre. Zambello. Sweet, Lloyd, Frittoil, Larin. 12-XI.

NABUCCO (Verdi). Steinberg. Casen. Gavanelli, Portilla, Burchuladze, Varady. 13,16,19,22-

XI. DER ROSENKAVALIER (Strauss). De Waart. Wernicke. Fleming, Hawlata, Graham, Bonney. 20,23,26,29-XI. 3,6-XII.

Palais Garnier

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Jordan. Lavelli. Kmentz, Skovhus, Matila, Schade. 1,3,6,9-XII.

Théâtre des Champs Élysées

BORIS GODUNOV (Musorgski). Opera Kirov. Gergiev. Abdashian. 10,11,12,15,16-XI.

OBRUCHENYE V MONASTIRE (Prokofiev). Opera Kirov. Gergiev. Pazi. 13,14-XI.

FIDELIO (Beethoven). Langrée. Caurier. Coro de la Welsh Opera. Orquesta de los Campos Eliseos. Delamboy, Hale, Dean, Rydl. 9-XII.

LEONORA (Beethoven). Langrée. Caurier. Coro de la Welsh Opera. Orquesta de los Campos Eliseos. Ventris, Rydl, Szymtka, Polgár. 10-XII.

Théâtre Châtelet

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Dohnányi. Kokkos. Kapellmann, Jones, Stone, Ziesak. 18,20,22,28,30-XI. 1-XII.

TURIN

Teatro Regio

CANDIDE (Bernstein). Mauzeri. Fortune. Wellborn, Jo, Jobin, West. 18,19,20,21,22,23,25,26-XI.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Pidò. Hytner. Pertusi, Frittoli, Giof, Spagnoli. 9-XII.

VIENA

Staatsoper

TOSCA (Puccini). Halász. Zampieri, Shicoff, Slabbert. 11-XI.

RIGOLETTO (Verdi). Fisch. Devinu, Sabbatini, Fondary. 12,15,18-XI.

IL TROVATORE (Verdi). Halász. Varady, Toczyska, Nucci, Armiliato. 14,17-XI.

PETER GRIMES (Britten). Young. Gustafson, Moser, Slabbert. 16,21-XI.

DAS RHEINGOLD (Wagner). Young. Urmana, Gondca, Pederson, Zednik. 20-XI.

WOZZECK (Berg). Boder. Malfitano, Grundheber, Zednik, Mazzola. 22,25,30-XI.

DIE WALKÜRE (Wagner). Young. Secunde, Connell, Niskanen, Pederson. 23,26-XI.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Young. Schnitzer, Fink, Moser, Kammerer. 24-XI.

TURANDOT (Puccini). Märkl. Marton, Gallardo-Domas, Johannsson. 27-XI. 1-XII.

DER FREISCHÜTZ (Weber). Hager. Schnitzer, Pederson, Moser. 28-XI. 2-XII.

LINDA DE CHAMOUNIX (Donizetti). Campanella. Praticò, Groves, Miles, Hampson. 29-XI.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Hager. Schnitzer, Pederson, Moser. 6-XII.

ELEKTRA (Strauss). Young. Lipovsek, Polaski, Nielsen, Grundheber. 7,10-XII.

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Halász. Studer, Graham, Banse, Rydl. 8-XII.

ZÜRICH

Opernhaus

LE VIN HERBE (Martin). Clebury. Marelli. Chalker, Naef, Evangelatos, Asher. 11,19-XI. 4-XII.

LINDA DE CHAMOUNIX (Donizetti). Fischer. Schmid. Gruberova, Kallisch, Zancanaro. 13,16,23,27-XI.

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Welsch-Möst. Mosuc, Ghazarian, Nichiteanu, Asher, Araiza. 14,30-XI. 5,9-XII.

COSI FAN TUTTE (Mozart). Fischer. Ponnelle. Orgonasova, Nichiteanu, Scharinger, Chausson. 15-XI.

LA TRAVIATA (Verdi). Welsch-Möst. Flimm. Mei, Lang, La Scola, Hampson. 21,28-XI.

WO DIE WILDEN KERLE WOHNEN (Knussen). Clebury. Corsaro. Montalvo, Asher, Muth, Amacher. 22-XI. 10-XII.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Weikert. Ponnelle-Peter. Magnuson, Kotoski, Sacchi, Scharinger. 23-XI.

CARMEN (Bizet). Frühbeck. Ponnelle. Baltsa, Mosuc, Winbergh, Estes. 29-XI.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Welsch-Möst. Düggelein. Hass, Kallisch, Stukola, Salminen. 7,10-XII.

CONVOCATORIAS

CURSOS DE ESPECIALIZACION MUSICAL 1997-1998.

Universidad de Alcalá de Henares. Patrocina: Fundación Caja de Madrid. Materias: teoría analítica, teoría, composición, dirección de orquesta, pedagogía de la percusión, pedagogía del piano, pedagogía de la cuerda, interpretación instrumental. Clases magistrales. Para fechas y profesores solicitar información. Tfno. 91 878 81 28, fax 91 878 92 52. <http://www.cicom.es/fundacion>. e-mail: fundacion@ccom.es

VII PREMIO FUNDACION GUERRERO DE MUSICA.

Se concede a la persona (compositor, intérprete, musicólogo o crítico) con una aportación relevante a la música española, en especial de la segunda mitad del siglo XX. Premio: 12.000.000 pts. A propuesta razonada 1) de instituciones y 2) personas a quien la Fundación se lo solicite. Información: Tfno/fax: 91 547 66 18, 548 34 93. e-mail: jeig@adenle.es

Museo Teatrale alla Scala



GAETANO DONIZETTI, EL OPERISTA ROMÁNTICO

(29 de noviembre de 1797 – 8 de abril de 1848)

El compositor bergamasco no llegó a cumplir los 51 años. Tuvo tiempo, sin embargo, para dejar una producción ingente, que incluye alrededor de 70 obras para el teatro, cinco misas y numerosas piezas religiosas, más de un centenar de canciones, música para piano, 18 cuartetos de cuerda y otras varias composiciones instrumentales para gran orquesta o agrupaciones de cámara. Para recordar su fascinante presencia en el mundo de la ópera se han reunido varios artículos, que se refieren a su condición de músico romántico (Blas Matamoros), a la singularidad de sus heroínas soprániles (Santiago Salaverrí), a algunas particularidades de la interpretación tenoril a través de la experiencia de un cantante que conoce bien este tema (Enrique Viana) y a la persistente presencia en su catálogo operístico de temas españoles, algo muy común a los compositores contemporáneos (Ramón María Serrera). Se clausura con la evocación que realiza Gina Guandalini de la relación especial que se formó entre Donizetti y María Callas, quien tanto hizo en su época para ampliar el conocimiento del compositor, lográndolo, y de cuya muerte se han cumplido veinte años el pasado septiembre.

DONIZETTI COMO ROMÁNTICO

Afortunada palabra es *romántico*. Su fortuna se mide por la extensión de su uso y por la cantidad de vulgarizaciones que soporta. Música romántica es la que nos emociona o, por mejor decir, la que nos permite reconocer nuestras emociones en cierta música. Romántico es aquí sinónimo de afectivo, o, por ser más precisos, de saber por medio del afecto. Romántico es un muchacho que regala a su chica un ramo de flores en vez de un breviario de higiene sexual. Aquí romántico alude a lo espiritual, a lo no corpóreo, a lo fantasmal: el aroma de una flor tiene menos cuerpo que un cuerpo-a-cuerpo, evidentemente. Es más romántico, en otro caso, un torero con su traje de luces y bailando en los confines de la muerte, que un jugador de fútbol con sus velludos muslos al aire y dándose empujones con un igual en lugar de enfrentarse con una noble bestia como el toro. A un torero le pasan cosas que son más románticas en el sentido de novelescas, de cosas que sólo ocurren en las novelas. Por el contrario, a un futbolista sólo le ocurren episodios de andar por casa, de esos que salen en la página de sucesos y no en los libros.

He dado tres ejemplos del uso tópico al que se somete la palabra *romántico*. Son vulgarizaciones, pero la vulgarización, si bien nunca es excesivamente sutil, siempre tiene un trasfondo de precisión. Que los sentimientos encierran un saber (en contra de la noción ilustrada y racionalista de que estorban al recto comprender de la razón), que vivimos entre fantasmas y presencias que carecen de realidad efectiva, que son ilusorias, que hay una vida auténtica, aunque irreal, que nos revelan los libros (de nuevo: el colorido y trágico torero es más verdadero aunque menos real que el sudado y fangoso futbolista) y que no coincide sino más bien *disiente de nuestra existencia cotidiana*, todo eso es romanticismo puro y duro, romanticismo, si se quiere, de profesores de filosofía.

En rigor, la palabrita que nos ocupa tuvo, en sus orígenes, un alcance mucho más modesto y limitado. En la baja Edad Media, que es cuando ocurrió casi todo lo que hoy llamamos moderno (nuevo deslizamiento: los románticos solían llamarse a sí mismos modernos, que para ellos era lo opuesto a clásicos), en esos siglos que ven aparecer las lenguas romances y demás similares, que son las lenguas nacionales europeas, romántico era lo que se vinculaba con las lenguas derivadas del latín. *Romanzar* era tanto escribir en lengua vulgar como traducir del latín al romance.

Luego, romance fue toda literatura no escrita en latín. Por excelencia, ese relato en prosa redactado, por ejemplo, en esta corruptela del latín que estoy empleando (me refiero a la lengua española o castellana), y que denominamos novela. De modo que romántico y novelesco o novelero no están muy lejos en cuanto a etimologías. En las lenguas

de nuestros vecinos (alemán, inglés, francés, italiano, portugués) se sigue llamando romance a la novela, que nosotros designamos con un italianismo atribuido, como tantas otras ilustres tramoyas, a Cervantes.

Novela, romance, Edad Media, nacionalismo, categorías que se han ido reuniendo con aparente espontaneidad (la espontaneidad también es romántica), tienen todas que ver con el romanticismo. No te vayas, lector, que ahora aparece Donizetti.

La primera y más fácil ubicación del músico bergamasco como romántico es la biografía. Casi todo en ella responde a las exigencias de la novela romántica del artista. Nacido en un medio pobre, protegido por una dama de la nobleza, llega al éxito y a la desdicha sin conocer la vejez. Muerta su mujer en plena juventud, muertos sus hijos sin criarse, el aplauso de París, Milán, Viena o Londres no alcanza a mitigar el íntimo sollozo, por decirlo con romántica facilonería. La enfermedad (también de contagio íntimo: la sífilis; el romanticismo tiene una faz intimista) lo lleva a la locura, que lo mantiene ausente de sí mismo durante los tres últimos años de su vida. Su trabajo es febril (sólo en el renglón operístico suma setenta títulos en un cuarto de siglo, 1818-1843) y su furia erótica, compañía de su viudez y producto de su mal venéreo, igualmente febril.

Si de su existencia anecdótica pasamos a esa otra existencia imaginaria que es su obra, vamos a advertir con cierta fluidez unas parejas afinidades con las contradicciones del romanticismo.

Donizetti ilustra los dos campos, distantes y complementarios, en que actúa el arte romántico: el íntimo y el teatral, el individualista y el social, la música de cámara (con sus dieciocho cuartetos para arcos y sus 250 canciones y romanzas de salón) y la partitura escénica, *donde alcanza el máximo de aparatosidad al incorporarse a la grand opéra de gusto francés*.

El romanticismo es muy teatral, cuando no teatralero y aun teatrero. Teatrales son los gestos de los personajes en la pintura romántica, teatrales son los diálogos de las novelas románticas, teatrales son los vestidos y peinados de las damas y los caballeros románticos. En el teatro se reúne el pueblo, el conjunto de la gente sin distinción de clases, y todos -nobles y plebeyos, cultos y patanes, ricos y pobres- se ríen y lloran ante los mismos actores, vestidos de modo pintoresco, sobre un fondo pintado o pintarrajeado de mundos pintorescos.

Si subimos con Donizetti a los escenarios, advertiremos nuevas escisiones, también románticas. Sus óperas son trágicas o cómicas, con un sector de mezcla de géneros -muy propia del romanticismo, aunque herencia barroca: Shakespeare, Calderón- las llamadas óperas semiserias, si bien es cierto que entre ellas sólo *Linda di Chamounix* tiene protagónica importancia. Baste a tal fin repasar la lista de las



Retrato del joven Donizetti

restantes: *La zingara, Chiara e Serafina, Emilia di Liverpool, Alina regina di Golconda, Gianni di Calais, Francesca di Foix*.

No incido, por obvio, en el tema de las fuentes literarias, donde hallaremos las habituales apelaciones románticas: Victor Hugo, Walter Scott, Pierre Corneille revisto por Chateaubriand, etc.

Hago hincapié, por el contrario, en el dualismo trágico-cómico, dualismo que para el arte romántico no es una opción tajante como para la poética de los géneros del clasicismo, sino la investigación de dos aspectos de la misma realidad. Por eso cabe lo trágico-cómico, porque sus dos mitades tienen un vínculo soterrado y decisivo, que es la ironía romántica, a la que luego aludiré.

Los asuntos trágicos, en Donizetti, nos llevan a mundos históricos lejanos y a ambientes sociales

elevados. Es como si la parte fatal de nuestra vida, el empuje irresistible de la pasión que nos agita en el encierro oscuro del afecto, donde cantamos a grito pelado como los divos de la ópera, sólo pudiera imaginarse en épocas difuntas y entre personajes que representan a una aristocracia imaginaria, más que a los nobles de titulación que existían en la Europa posnapoleónica, o sea romántica.

Este orbe se parece al sueño, a ese sueño que para muchos románticos es el país que apenas entrevemos, pero donde reside nuestra verdadera identidad, en tanto la vigilia es la trama engañosa de las identidades sociales. Y, en efecto, el sueño tiene un elemento de fatalidad trágica, aunque sea un sueño feliz: no podemos intervenir en lo que soñamos, somos espectadores pasivos que padecemos nuestros propios sueños. En este sentido -hecho afectivamente intenso y pasividad- el sueño es pasión y Pasión.

Entre las pasiones románticas, el amor ocupa un lugar privilegiado. Donizetti no escapa al prototipo del amor romántico, cuyo emblema es la historia de Edgardo de Ravenswood y Lucia di Lammemoor. Amor asocial, secreto, prohibido, que lleva a la locura y la muerte: los amantes aman algo que está más allá de ellos como sujetos y del mundo donde habitan. El amor los lleva más allá. ¿Alguien imagina a Edgardo y Lucia huyendo al extranjero, poniendo un negocio de mercería, criando niños y atendiendo clientes?

Si dejamos de lado las desdichas, las pasiones y las sublimes chifladuras de reyes y princesas, nos vamos al reverso cómico del romanticismo, el reino de la ironía y la vida contemporánea. Aquí hallo la obra donizettiana que prefiero, el maduro y cínico ejercicio irónico que es *Don Pasquale*, acompañado de una excelente familia: *L'ajo nell'imbarazzo, Le convenienze ed inconvenienze teatrali, L'elisir d'amore, La fille du régiment*.

La ironía romántica tiene un doble sentido: considerar lo real desde la lejanía de lo ideal, de modo que la realidad parezca ridícula y mezquina; y considerar lo ideal desde lo real, de modo que los ideales parezcan ajenos al mundo, irrealizables, inútiles y quiméricos. El tenor donizettiano de estas óperas -Nemorino, Ernesto- canta la autenticidad de su afecto, ante el cual el desprecio pedantesco de Adina o las

intrigas celestinescas de Norina y Malatesta, quedan como bajezas morales. Pero la romántica confesión (nada más romántico que la confesión: todo el romanticismo es una dispersa, fragmentaria y desmedida confesión) sentimental de estos galanes aparece, a su vez, como fuera de lugar en una trama social de intereses y ambiciones de poder.

Adina se da cuenta de que ama a Nemorino cuando percibe que puede perderlo, en manos de cualquier palurda fascinada por la herencia

del ignorante paisanito. En cuanto a Norina, tal vez amante de Malatesta, lo que quiere es apoderarse de la herencia del vejete sórdido que es Don Pasquale, casándose con Ernesto, joven amoroso y lírico, pero también un haragán y un inútil que sólo aspira a vivir de rentas a la muerte de su tío. La autenticidad del sentimiento está en la música que Donizetti hace cantar a sus galanes, no en la realidad de los vínculos sociales que entretejen sus vidas. Es como si en nuestra existencia cotidiana imagináramos vivir en el mundo de Anna Bolena y Roberto Devereux, cuando en rigor vivimos entre los Malatestas y las Norinas.

El romanticismo -no hace falta subrayarlo- ha privilegiado la música, ese lenguaje sin significados que puede decirlo todo si no dice nada preciso. Porque la música es un elemento irónico fuerte frente a la prosa de la vida, es el momento de ruptura con lo inmediato que nos lleva al -otro lado-, al *ailleurs*, al *anderswo*, donde está la vida verdadera y auténtica en la cual nos reconocemos pero que nunca viviremos. El arte nos proporciona su imagen menos imperfecta. Es el mundo secreto del deseo, de la verdad informada de nosotros mismos, que se puede cantar y no decir.

En este sentido, toda la música es algo romántica, porque es la novela de la vida. Por eso, el romanticismo ha perdurado tanto a través de combinaciones sonoras tan divergentes como las que van de Donizetti a Alban Berg, de Beethoven a Sibelius, de Brahms a Richard Strauss. Porque lleva al escenario del deseo esa vida íntima, indecible, intransferible, incontrolable, que tiene para nosotros el sabor y el sonido de lo verdadero y que se diluye apenas intentamos pronunciarla, traducirla en la palabra, siempre lúcida y siempre imprecisa. Como estas palabras que acabas de leer, por fin, lector.



Donizetti en una litografía de 1833-34

22 HEROÍNAS Y UN DESTINO

En Parisina d'Este, «es naturaleza el llanto»: su resignada confesión quintaesencia el destino de tantas heroínas del melodrama romántico que desde los últimos 1820 invade los escenarios italianos; entre todos sus cultivadores, nadie como Gaetano Donizetti se ha aplicado con mayor constancia y fortuna a explorar los mil recovecos de la pasión, los incontables rostros del dolor, los infinitos matices de la desventura. Culpables o inocentes, criminales o víctimas, todas sus criaturas femeninas están dominadas por un *fatum* trágico que rige el curso de sus vidas y del que no creen hallar reposo sino en la muerte. «La mia vita è un pianger sempre», dirá la adúltera Elena en *Marino Faliero*; «Mille volte al giorno io moro/mille volte in cor ferita», llorará la temible Lucrezia Borgia; «Del viver mio son l'ore/contate dal dolore», suspirará la infeliz Maria di Rohan. De 1830 a 1844 —es decir, desde *Imelda di Lambertazzi*, primera de sus obras en llevar a vista del público la muerte de la protagonista, hasta *Caterina Cornaro*, su último estreno— la totalidad de la producción trágica del bergamasco será un hurgar en este rico filón del sufrimiento: y, tras *Imelda*, vendrán Anna Bolena, Fausta, Bianca (de *Ugo, conte di Parigi*), Sancha de Castilla, Parisina, Lucrezia, Rosmonda, Maria Stuarda, Gemma, Elena, Lucia, Antonina (de *Belisario*), Pia, Elisabetta I (de *Roberto Devereux*), Maria di Rudenz, Paolina (de *Polito*), Leonor de Guzmán, Maria Padilla, Maria di Rohan, Zaida (de *Dom Sébastien*), Caterina; en estas 22 siluetas se contiene el entero legado de la tragedia lírica romántica de Donizetti (del que excluimos no sólo, naturalmente, esas impagables joyas del género cómico que son *Elisir*, *Fille du régiment* y *Don Pasquale*, sino también las óperas de *mezzo carattere* y las serias de final feliz: *Il furioso*, *Torquato Tasso*, *L'assedio di Calais*, *Adelia*, *Linda di Chamounix*).

¿Quiénes son estas heroínas? ¿Qué les sucede, por qué sufren, cómo acaban sus días? ¿De qué medios —poéticos, dramáticos, musicales, vocales— se valen Donizetti y sus poetas para conmovernos con sus tristes destinos? Y, por encima de todo, ¿cómo las han encarnado en escena sus grandes creadoras de ayer y de hoy?

Ante todo, y a diferencia de cuanto sucede en los otros géneros —el patético-semiserio, o el bufo-cómico-sentimental, poblados de atribuladas campesinas o avispadas burguesitas que terminan triunfando de las asechanzas de un rijoso poten-

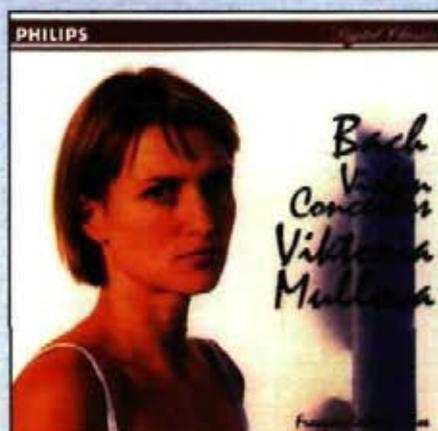


Giuditta Pasta como Anna Bolena

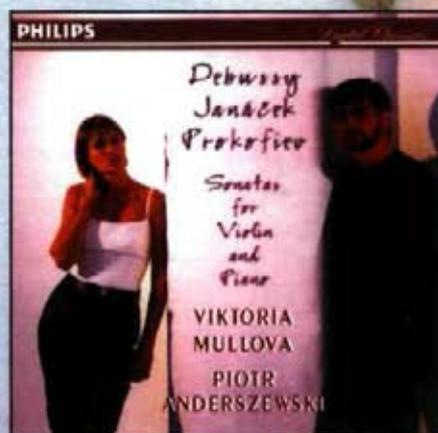
tado o de la tiranía de un padre severo o un ambicioso tutor—, todas las heroínas trágicas de Donizetti, sin excepción, pertenecen a lo que en la pedante terminología italiana de la época se denomina *i ceti aulici*, es decir, las clases superiores, trátese del patriciado urbano de la Italia medieval o de la mismísima realza de Castilla e Inglaterra; es como si, en una época de creciente inconformismo y agitación social, la regia autoridad, austríaca o borbónica, quisiera, desde esos escenarios a los que se asignan funciones moralizadoras, adoctrinar a las clases populares con un: «los ricos también lloran» o, aún mejor, «los príncipes sí que lloran». Y de la Roma de Decio o Constantino a la Francia de Richelieu o a la turbulenta Escocia del XVII —*non plus ultra*: la época contemporánea podrá servir de marco a la comedia, bufa o *larmoyante*, nunca (hasta *Stiffelio* o *Traviata*) a la

tragedia—, las acciones de estas obras se ubican en prestigiosos escenarios del pasado, preferentemente de la Edad Media, pero también de la Venecia renacentista, la Ferrara de los Este o el Londres de los Tudor. Y en estos sugestivos marcos, estas nobles damas —reinas (titulares, consortes o viudas), favoritas reales, princesas cristianas o moras, duquesas o dogaresas— sufren el repudio de sus consortes (Anna, Gemma), o sus injustos y criminales celos (Parisina, Pia); sufren al verse postpuestas a otro amor (Fausta, Bianca, Elisabetta, Maria di Rudenz) o impedidas —por rencillas familiares, razones de Estado o Dios sabe qué otras— de unirse al elegido de su corazón (Imelda, Sancha, Lucia, Paolina, Maria di Rohan, Zaida, Caterina); sufren, en fin, por su condición de adúlteras o de concubinas sin esperanza (Rosmonda, Elena, Leonor, Maria Padilla). Y si, en general, sufren por amor, por su exceso o su defecto, hay excepciones a la regla: Antonina sólo vive para vengarse de Belisario, su esposo, al que cree culpable de la muerte del hijo común; Lucrezia, objeto de execración universal, anhela redimirse en el amor hacia —y de— Gennaro, su hijo secreto (el suyo es «el drama de la deformidad moral purificada por la maternidad», dirá Romani en la advertencia preliminar a su libreto); Maria Stuarda sufre, no por el amor de Leicester, apenas esbozado, sino por un cruel cautiverio y por el peso de sus pasadas culpas.

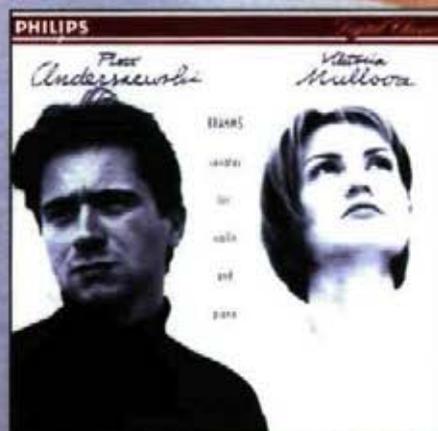
Y si el sufrimiento golpea a todas, no todas se limitan a soportarlo pasivamente. Algunas, sin dejar de ser víctimas de un destino más fuerte que ellas, son ante todo causa del dolor



446 675-2



446 091-2



446 709-2

VIKTORIA MULLOVA

artista exclusiva de

PHILIPS *Classics*

ajeno: Antonina y Lucrezia, por supuesto; pero también la desechada Fausta que, cual Fedra rediviva, llevará al patíbulo con sus falsas acusaciones a su inocente hijastro; la cuasidamente Bianca, pronta al crimen para arrebatar a su hermana el amor de Ugo, y hasta al suicidio para eternizar la memoria de su rencor; Sancha de Castilla, dispuesta a envenenar a su hijo, el joven rey García, por su amor no correspondido por el innoble Ircano. Otras veces, la condición de víctima y la de culpable o verdugo se dan cita en la misma figura: la desdichada María di Rudenz, quizá el más patético retrato de insania amorosa de todo el repertorio romántico («Non ha legge, ne confine, oltraggiato, immenso amor...»), es capaz de apuñalar a su rival con sus propias manos y de morir reiterando su amor al causante de su desgracia; María Stuarda expía con su muerte el asesinato de su esposo, instigado por ella tiempo atrás; Elena Faliero se ve en el amargo trance de confesar su adulterio a su consorte, el depuesto dux, instantes antes de que éste suba al patíbulo; y si Elisabetta sufre al ser engañada por Devereux, le castiga con la muerte como reina, para lamentarlo enloquecida como mujer.

Pero las más de las veces nos hallamos —Imelda, Anna, Parisina, Rosmonda, Gemma, Lucia, Pia, Leonor, las otras Marias— ante víctimas inocentes de la crueldad ajena (la de la propia familia, del consorte, del amante despedido o de una rival) o de un destino «che intendere/dato ai celesti è solo» (Parisina). Y entonces, estas criaturas «nos desvelan su secreta angustia y su soledad pánica», ha dicho Barblan. Lucia dirá: «Io son tanto sventurata/che la morte è un ben per me!». La muerte, acogida como liberación catártica, como consumación de un anhelo cuasi místico de gozar en la paz del Paraíso o fundirse con el universo «como chispa en el éter, como arroyo en el mar» (Parisina), es el destino natural de todas estas criaturas. Y si no mueren, será aún peor: Lucrezia, Elena, Antonina, Elisabetta, María di Rohan, sobreviven a la catástrofe en penosa vigilia de muerte.

Todo este desbordamiento pasional no podía sino encontrar eco en Donizetti, cuya cámara testimonial un tenaz propósito, llevado adelante sin desmayo, de superar las convenciones operísticas heredadas en busca de una forma superior de drama musical en la que el texto no sea un mero pretexto para la música; y entre otras muestras de tal propósito —su afán por liberarse del yugo de los finales felices impuestos por la censura, su deseo de reformar las secuencias mecánicas de números musicales cerrados— ocupa un lugar de privilegio su interés por escenificar pasiones románticas («Quiero amor, que sin él los argumentos son fríos, y amor violento», dirá dos meses antes del estreno de *Lucia*), por lograr la máxima concisión de su lenguaje eliminando lo superfluo, y por potenciar la expresividad de su música al servicio de la idea dramática («Yo busco servir a la palabra»).

Desterrados los infimos melodramas de bulevar con final feliz empleados en la década anterior, desde 1830 tiene ya a su disposición, no sin constantes conflictos con la censura —algunos tan ásperos como el que llevará al veto de *María Stuarda*, otros de tan irreparables consecuencias como la prohibición del *Polliuto*—, este tipo de argumentos con «amor violento», con pasiones desbordantes, con finales trágicos, inspirados en Corneille, Schiller, Byron o Walter Scott, o tomados del mejor teatro francés del momento: Hugo, Dumas, Delavign-

ne, Ancelot. Y para las nuevas tragedias románticas los libretistas serán cuidadosamente seleccionados... si se tiene la fortuna de encontrarlos. Y es que, pese a la subordinación manifiesta del poema a la música en el melodrama italiano del XIX, existe una relación directísima entre la calidad literaria y dramática de estos textos —su capacidad de articular tramas coherentes; de diseñar heroínas y villanos claramente motivados, dotados de presencia escénica verídica e interés humano, cuyas peripecias seduzcan y conmuevan; de abundar en situaciones de impacto dramático; y de verter todo ello en palabras de sonoridad evocadora y versos de sugestiva métrica, que no sólo se sostengan en ausencia de música sino que la contengan idealmente— y la música que sobre ellos un hombre de teatro tan avezado como Donizetti es capaz de componer. Y así, cuando cuenta con un Felice Romani, cuya formación de cuño clásico no le ha impedido ofrecer a Bellini los textos capitales de sus melodramas románticos, dotándolos de extraordinaria elegancia y contención sin merma de su vigor teatral, el estro creativo de Donizetti alcanza —en *Anna Bolena*, *Ugo*, *Parisina*, *Lucrezia Borgia* (por no hablar de ese perfecto arquetipo de la comedia romántica que es *L'elisir d'amore*)— cotas que, al margen del éxito o fracaso obtenido frente al público en sus estrenos, superan con mucho las inspiradas por la pluma de libretistas como el Salentino de *Sancha* o el Bidera de *Gemma di Vergy* o *Marino Faliero*. Y, autoexcluido el esquivo Romani, a partir de 1835 Donizetti habrá encontrado su poeta: Salvatore Cammarano, quien, partiendo de *The Bride of Lammermoor*, de Scott, precedentemente ya puesta en música por Carafa y otros varios, sintetiza y altera con im-



Carolina Ungher como Antonina, de la ópera *Belisario*

pecable olfato teatral una compleja peripecia novelesca, quintaesencia un clima poético, establece una clara relación personaje-ambiente, y brinda a Donizetti un texto que desencadena su más extraordinaria respuesta musical en el género trágico, texto escueto, sin divagaciones, que ofrece en cada escena las claves precisas para el implacable desarrollo de la tragedia, y todo ello con un lenguaje poético rico en frases memorables que constituyen hoy el patrimonio de todo buen aficionado —¿a quién no brota inmediatamente en el recuerdo la música inspirada por «Veranno a te sull'aure...», «Chi mi frena in tal momento?...» o «Tu che a Dio spiegesti l'ali, o bell'alma innamorata», quizá la más bella frase de todo el melodrama romántico italiano?—. Y a este milagroso momento, que transforma de golpe a Donizetti en el primer operista italiano, seguirán

todas las obras serias del trienio sucesivo; con «su gancho para encapsular el conflicto dramático en unas pocas palabras que al instante adquieren sentido», con «su esfuerzo consciente para inventar una retórica apropiada al nivel emocional del melodrama romántico» (Ashbrook), Cammarano suministrará al bergamasco los libretos de *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de Tolomei*, ese *Roberto Devereux* cuyo incandescente segundo acto ha sido calificado, siempre por Ashbrook, de «realización al itálico modo del ideal wagneriano de drama musical», *María di Rudenz* o *Polliuto*, para tener un solitario epílogo en la *María di Rohan* (1843).

Sobre los textos de Romani y Cammarano, Donizetti realiza un trabajo de construcción musical que no revolucionará las formas recibidas; pero como buen intuitivo, dotado de prodigioso oficio capaz de suministrar la solución adecuada a

cada problema, progresará, no sin ocasionales vueltas atrás, por la senda de la verdad dramática, desde la monumentalidad de *Anna Bolena* hasta la concisión de *Maria di Roban*. Un solo ejemplo entre muchos: convenciones heredadas, de gran importancia tratándose de tragedias románticas centradas en personajes femeninos, son la presencia de un aria de salida de la protagonista con recitativo, aria y *cabaletta*, unas veces con *pertichini* o coro y otras a solo, normalmente colocada no en la primera escena de la ópera sino tras una o varias escenas introductorias desarrolladas en su ausencia; y una gran escena final en la que, pese a la posible participación del resto del reparto, el interés musical se centra en el extenso recitativo, el *cantabile* y la inevitable *cabaletta* final de la diva-heroína. Este esquema, formalizado por Rossini en Nápoles a la mayor gloria de Isabel Colbrán, es respetado por Donizetti en todas sus óperas serias hasta 1835 con escasas excepciones —que, en todo caso, mantienen siempre el protagonismo femenino: en *Rosmonda* es la antagonista Leonor de Aquitania quien cierra la obra tras apuñalar en escena a su rival; en *Maria Stuarda*, el interés se reparte entre las dos reinas, correspondiendo a Elisabetta todo el primer acto, mientras que María no entra en escena hasta el segundo—, pero se va flexibilizando posteriormente en busca de soluciones más adherentes a la materia narrada. Ya en *Marino Faliero* —estrenada, recuérdese, en París, donde las exigencias de realismo dramático impiden focalizar el interés en un único personaje— Elena entra y se despide con sendos dúos (con tenor y bajo, respectivamente). De vuelta a Italia, en la etapa de colaboración con Cammarano, la convención se recupera, con dos únicas excepciones: en *Lucia*, la escena de la locura está situada en el penúltimo cuadro, corriendo el último a cargo del tenor; en *Belisario*, Antonina, figura de menor relieve musical que otras heroínas, es introducida mediante un dúo con el segundo tenor. Pero cuando Donizetti ha puesto ya definitivamente sus ojos en París y se embarca en la aventura-desventura de *Poliuo*, reequilibra el interés entre los distintos personajes, anticipando en ello a Verdi; de hecho, la obra se cierra con un dúo y una escena concertante, y en el resto de sus sucesivas tragedias —con la excepción de *Maria Padilla* (Milán, 1841), precisamente la única de todas ellas que musical y vocalmente mira al pasado— desaparece este protagonismo absoluto de la heroína-diva: en *Favorita*, la única intervención solista de Leonor tiene lugar en mitad de la acción, al igual que en *Dom Sébastien*; *Maria di Roban* se cierra con un trío, mientras que las intervenciones a solo de la soprano han ido alternándose con las de los restantes intérpretes. Las óperas siguen presentándonos trágicos destinos de mujer, y muchas veces siguen ostentando sus nombres en el título, pero la dramaturgia musical es ya rigurosamente de otra época.

También en el campo de la vocalidad las óperas trágicas de Donizetti prefiguran una interesante evolución. Las heroínas de las que nos venimos ocupando responden al tipo vocal hoy conocido como soprano *drammatico di agilità*, denominación por cierto moderna, desconocida en la época romántica, que distinguía entre el tipo de soprano *sfogato*, dota-

da de un extenso registro agudo, capaz de llegar y superar cómodamente el *do*³, y soprano *limitato*, que encontraba su tope vocal en el *la*⁴ (o, como mucho, el *si bemol*⁴), antecedente de la *mezzosoprano* posterior. A ambas se exigía la posesión de un registro central amplio, que permitiera una declamación dramática eficaz. Donizetti toma este tipo de soprano



Fanny Tacchinardi-Persiani, primera Leonora en la ópera *Rosmonda d'Inghilterra*

y la utiliza tal como se la encuentra, sin forzar nunca la tesitura —rara vez sobrepasa el *do*³, nunca el *re bemol*⁴—, sin exagerar las *colorature* —manejando éstas quizá con menos originalidad y belleza que Rossini o Bellini— y con clara tendencia a un canto más *spianato*, aunque sin excluir por ello el recurso a pasajes de canto florido con una función de refuerzo para la expresión de emociones paroxísticas. Las tesituras empleadas estaban claramente en función de las características vocales de las cantantes que tenía a su disposición a cada nuevo estreno: Giuditta Pasta (*Anna, Ugo*), Giuseppina Ronzi de Begnis (*Fausta, Sancha, Gemma, Devereux*) o Carolina Ungher (*Parisina, Belisario, Maria di Rudenz*) —la contralto vienesa creadora de la *Novena* de Beethoven, aclimatada luego en Italia como soprano—, eran cantantes

de extraordinaria expresividad dramática, capaces de sobrecoger al público con una declamación que realizaba todas y cada una de las palabras, pero de problemático registro agudo dado lo avanzado de sus carreras para la época (las tres habían nacido entre 1798 y 1803). En otras ocasiones, la disponibilidad de auténticas sopranos *sfogate* dotadas de un registro agudo más cómodo y brillante, pertenecientes a una generación posterior (nacida entre 1811 y 1816) —Giulia Grisi (creadora de Adelia en *Ugo*, Elena en *Faliero* y Norina en *Don Pasquale*, pero genial intérprete de otros diez grandes papeles donizettianos), Fanny Tacchinardi-Persiani (*Rosmonda, Lucia, Pia*), Sofia Löwe (*Maria Padilla*) y Eugenia Tadolini (*Linda, Maria di Roban*)— le llevará a dotarlas de papeles que permitirán el pleno despliegue de sus brillantísimos registros agudos. Si en ambos casos nos hallamos con cantantes dotadas de voces con peso y cuerpo, en los papeles del primer grupo se preanuncia ya una evolución hacia el tipo de soprano *di forza* que va perfilándose a lo largo de estos años, con una apertura a un mayor realismo dramático, caracterizado por los saltos bruscos a la zona aguda seguidos de repliegues a la zona central o baja; o por la subida gradual en canto silábico, no vocalizado, para llegar a notas agudas; o por la declamación abiertamente imprecatoria (recuérdese el extraordinario pasaje del enfrentamiento entre las dos reinas de *Maria Stuarda*). A lo largo de la segunda mitad del XIX, cuando las sopranos de cuño verdiano se entreguen a una vocalidad exclusivamente de fuerza que exigirá voces cada vez más anchas, se escindirán los tipos vocales en ligeras y dramáticas, quedando confinado un papel como el de *Lucia* a cantantes de escaso peso vocal, lo que desfigurará totalmente las intenciones del autor.

Más original se muestra Donizetti en el tratamiento de la voz de *mezzo*. Si los papeles de Seymour en *Anna Bolena*, Elisabetta de *Stuarda* o Sara de *Devereux* responden más al tipo de soprano *limitato* (al estilo de la Adalgisa de *Norma*), en las óperas compuestas en París para Rosina Stoltz, la creadora

de *La favorite* y *Dom Sébastien*, las características vocales de ésta –cálida voz de mezzo, de gran incisividad y brillantez en la zona de *mi*³ a *mi*⁴, tope vocal en *la*⁴ y dificultad para las agilidades– llevó a que los papeles de Leonor y Zaide sean los primeros del repertorio romántico en los que el protagonismo femenino en una ópera se confía a la voz de *mezzo*, preanunciando las estupendas creaciones verdianas de Azucena y Eboli. Celletti ha llamado a Donizetti «el santo patrón de la voz de *mezzo*».

Y este examen de la tipología vocal de nuestras heroínas donizettianas nos ha llevado insensiblemente a hablar de sus intérpretes. Por brillantes que sean las partituras del bergamasco, por sugestivas e inspiradas que resulten sus melodías, por espectaculares que sean sus golpes de escena, los enfrentamientos entre sus personajes, sus finales de acto, todo quedaría en papel muerto si no existieran las divas, y los divos, capaces de dar carne y sangre a estas figuras. Y, presupuestas necesariamente todas las condiciones técnicas belcantistas –extensión, afinación, musicalidad, dominio impecable de las agilidades–, más allá de la corporeidad de la voz y su belleza tímbrica, lo esencial es la capacidad de insuflar vida a personajes de ficción mediante la plena posesión de todos los recursos vocales y expresivos.

Y por ello, para la recuperación de este repertorio, para volver a sentir toda la emoción que los públicos de la era romántica sintieron al escuchar a estas divas cantar las congojas de Anna, Lucrezia, Lucia, Elisabetta o las varias Marias, era necesario ante todo una verdadera revolución estilística que comenzara por restituir a estas mujeres sufridas su exacto perfil vocal. Lucia no será nunca más una acrobática flauta humana; sino una figura de gran densidad trágica situada desde el principio al borde de la alucinación y la locura y a la que sólo su amor retiene de caer en el abismo hasta que lo ve perdido; por ello fue necesario que la misma cantante capaz de personificar a una *Lady Macbeth* recuperara su vocalidad originaria y nos la restituyera en tantas emocionantes ejecuciones, con toda su verdad dramática y su perfección belcantista; María Callas operará el milagro y, además, recuperará otras dos figuras ligadas eternamente a su recuerdo: Anna Bolena, en la memorable recreación escaligera de Gavazzeni y Visconti (1957); y la Paolina de *Poliuto* (1960), en la recta final de su carrera, con facultades vocales ligeramente mermadas pero con absoluta plenitud expresiva. Y actuando al impulso de su ejemplo, otras divas seguirán su senda: primera de todas, Leyla Gencer, ya Lucia, pero también Anna como *cover* de Callas en Milán e intérprete del papel para la RAI en 1958, a las que seguirán Elisabetta de *Devereux*; María Stuarda, Lucrezia, Antonina, Paolina, Caterina. Ella misma ha dicho que lo más importante a tener en cuenta en la interpretación donizettiana es la fidelidad a la partitura escrita y el intento de revelar la verdad psicológica, dramática y poética de un personaje a través de medios vocales; y bien que lo demostró durante dos décadas, si bien en la segunda sus capacidades canoras quedan por debajo de sus recursos expresivos, extraordinarios siempre.

Los años sesenta y setenta fueron décadas extraordinariamente fructíferas en las que nuevas divas ofrecieron enfoques muy distintos y a menudo complementarios de las heroínas donizettianas. Si unas han privilegiado la declamación expresiva, la profundización psicológica, el instinto teatral (Zeani, Scotto, Kabaivanska), otras han puesto el énfasis en la impecabilidad técnica y la deslumbrante perfección de la



Giuseppina Ronzi de Begnis, quien estrenó *Fausta*, *Sancha*, *Gema* y *Elisabetta I* (de Roberto Devereux)

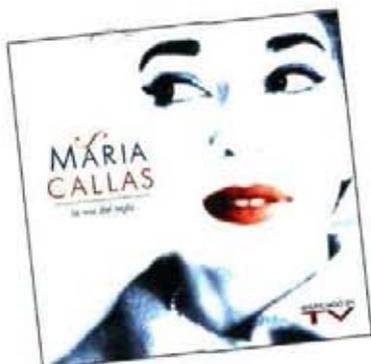
coloratura o en la belleza vocal y la morbidez del timbre por encima de todo (*Sutherland*, *Sills*, *Caballé*). Y esta dualidad encuentra su eco en el público: hay quienes anteponen el factor expresivo y, sin desdeñarla, subordinan a él la perfección vocal; los hay que, ante todo, se derriten por el terciopelo de una frase o enloquecen frente a las perlas perfectamente engastadas de un *trillo* o una *fiortura*. ¿Dónde está la verdad? Donizetti, que escribió en un tiempo en que la ópera era el espectáculo rey, con el que la gente reía o lloraba, se apasionaba, se educaba sentimentalmente, pero a la vez un tiempo heredero de una secular tradición belcantista, consideraba inseparables perfección vocal y capacidad expresiva; pero, lúcido y desencantado hombre de teatro, era bien consciente de la dificultad de hacerlos durar juntos mucho tiempo. Quizá, por ello, sabía que existe un momento ideal en las carreras de las jóvenes divas en el que las Lucias, Anas y Marias son reencarnadas en plenitud vocal y expresiva; pero, como la vida misma, ese momento era, y es, fugaz y huidizo. Quizá hay una edad –entre los veinte y treinta años entonces, algo más tarde ahora– en que las Pasta, Grisi o Persiani de antaño, en que las Callas o Gencer de hogaño, alcanzan ese sublime punto de equilibrio entre salud vocal y madurez expresiva que deja impresa en nuestra alma y para siempre la huella de una emoción perturbadora junto a la memoria de un reino inmaterial de apolínea perfección. Quizá, cuando menos lo esperemos, el genio de una joven diva nos permitirá volver a experimentarlo. Quizá...

EMI
CLASSICS

MARÍA CALLAS

la voz del siglo

sus mejores momentos
recogidos en un
album sublime



disponible en 2 cd - 2 mc
5 66634 2

ANUNCIADO EN
TV

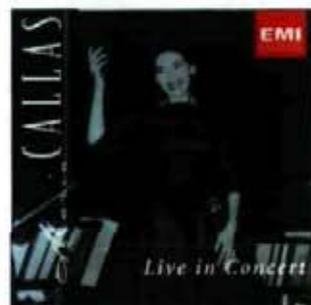
Con motivo del 20 aniversario de la muerte de María Callas,

EMI Classics reedita en formato de lujo
su catálogo completo, con un sonido excepcional gracias
a su remasterización digital en los estudios de Abbey Road.

- 30 óperas completas
- 11 recitales
- ... y además:



5 66468 2 **The EMI Rarities** 2 CD



5 72030 2 **Live in Concert** 2 CD



5 65746 2 **LA DIVINA** 4 CD

ALGUNAS REFLEXIONES

Cuando un cantante se enfrenta a la escritura de uno de esos llamados *monstruos*, compositores que con su música reinan desde su tiempo en el mundo de los genios, tiene una gran parte del camino andado delante de la partitura, la parte - no interesante en este caso - del profundo conocimiento de sí mismo ante la música, de la muestra de su personalidad más íntima, esa que

debería buscar la salida del sonido en forma de palabra hecha música, directamente de sus labios hacia el público.

El genio sabe lo que quiere y la genialidad exige y deja todo atado y bien atado. Luego está el vivo-humano (profesional con buena técnica y musicalidad adecuada) para interpretar lo escrito con la mayor fidelidad al alcance de sus facultades.

Pero, cuando un cantante se determina a estudiar a un músico como Donizetti, su trabajo es largo porque, sin restarle genialidad a su talento, entraña la dificultad doble de la partitura, que pide, implora, ser enriquecida con el conocimiento de uno mismo: el ser humano que canta.

Como amante fiel de la ópera del siglo XIX, he estudiado desde mis primeros años de estudio en el Conservatorio particularmente el bel canto en *ese siglo e intensamente a este autor* y debo decir que siempre me he sentido atraído por su lenguaje musical abierto y he admirado la especial habilidad que demostró para brindar al público de su tiempo lo que quería escuchar, logro no exento de sacrificios para alguien que creaba continuamente. Pero sobre todo porque, desde niño, en las ocasiones que tuve de asistir a las representaciones de óperas como *María Stuarda*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La favorita*, *Don Pasquale* o *L'elisir d'amore*, entre algunas otras, aprecié una extraña y sugerente humildad, inexistente en los sagrados, que le llevaba cada noche a compartir el éxito de sus obras con los cantantes que las interpretaban.

Su protagonismo dejaba la mitad del aplauso que le correspondía, como talento creador de la ópera, para la heroí-

na o el galán. Yo lo sentía más como un colega de los cantantes que como el dictador furibundo que acota y acota en sus partituras cada frase musical, cada palabra, a veces cada nota, sin permitir una sugerencia, indicándote cuál es su voluntad y dejando entrever que cualquier licencia sería un desacato.

Ese lugar que encuentras siempre junto a él cuando lo estudias es una de las cosas que me hacen, cada vez que descubro una partitura suya, admirar su talante para compartir.

En nuestros días, más que nunca hasta ahora, gracias a una cultura musical y literaria más fecunda y a un público más informado, lo inadecuado de una melodía o de un soporte orquestal con respecto a la acción dramática, a los diálogos, a los mismos recitativos que cuentan una situación, es mucho más susceptible de caer en el absurdo que hace años, cuando por fortuna y gloria del bel canto primaba la belleza del sonido y el poder comunicador de la voz para encantar a un auditorio.

Frente a una partitura de Donizetti hay mucho que hacer, mucho que añadir, mover sus notas incesantemente, casi improvisadamente, insuflarlas de la parte de vida que requieren y no tienen: nuestra parte.

Él no fue el genio que sabemos y hemos reconocido en otros, pero fue un incansable incitador para el cantante de la búsqueda de su libertad. Donizetti deja hacer, escribe respetuosa, casi tímidamente, entroniza el sentimiento de la voz humana, lo desnuda y lo deja cantar. También lo arriesga en pasajes endemoniados vocalmente con apenas soporte instrumental, en artificios inhumanos sobre todo hoy en día con los volúmenes y las tesituras que debemos manejar en larguísima respiraciones si queremos seguir con algo -poco- de rigor las frases del texto literario, en fin, armas varias de encantamiento, artilugios mágicos para el oído atento.

En mi opinión, como cantante y como aficionado antes de cantante y después de curioso romántico, existen dos



Giovanni Battista Rubini



Gilbert-Louis Duprez

condiciones primordiales para cantar Donizetti y alcanzar sus exigencias técnicas y de reflexión expresiva.

Lo importante es no gritar, cantar poco fuerte, y después, no imitar a ningún cantante ni optar por ninguna versión. Estudiar antes de escuchar, pues sólo así encuentran un lugar -tu lugar- los portamentos, los crescendos, los pianísimos, los *glissandos*, las *messas di voce*, los filados y los ornamentos. Esforzarte en crear las variaciones en la segunda parte de las cabalettas, de modo que lo que hagas sea siempre algo tuyo. Para cantar Donizetti hay que sentir una imperiosa necesidad de seducir, no quedarse en la mera exhibición de una voz potente, ni en la ambición de demostrar lo que has estudiado a conciencia.

En Verdi, en Puccini y en muchos otros compositores, la música que acompaña o introduce un aria en escena, narra ya con un lenguaje sabiamente sugerente la mitad de lo que va con palabras a contar el cantante. En el bel canto no es así. Aquí la emoción corre inexorablemente, y en especial en Bellini y en Donizetti, a cargo de la voz humana. Donizetti indaga hasta encontrar en la construcción del cantable un sentido más lógico para sus palabras. Y lo busca en una época en la que el que canta, manda, y el público sabe lo que quiere escuchar. Difícil época para sobrevivir imponiendo.

Edificar un teatro musical sólido, accediendo por una parte a las exigencias del cantante y por otra a las del público, es el mayor de los triunfos de este músico.

Reconozco la especialidad de mis sentimientos al escribir sobre este músico y también reconozco en él al primer compositor que me hizo sentir con vehemencia la nostalgia de un tiempo que no conocí, aquél en el que los compositores escribían diariamente para voces vivas, para personas conocidas y cercanas.

Yo estudiaba en Milán en 1989. Al descubrir mi inquietud por el maestro bergamasco, mi profesor me sugirió que visitase la Biblioteca Musical de Bérgamo. Allí encontré, entre otras muchas, la reducción para voz y piano de una ópera que se representaba muy poco o nada, *Marino Faliero*. Sus arias para el tenor, el personaje de Fernando, *Di mia patria o bel soggiorno e lo ti veggo*, son para mí las páginas más representativas de la comunión existente entre compositor y cantante. Fueron escritas para Giovanni Battista Rubini y reúnen todas las características que las crónicas y biografías de la época achacaban a este tenor. Y no son una casualidad, pues después haría lo propio con Luigi Lablache, Gilbert-Louis Duprez y otros, hasta el punto de hacerle cambiar o variar su escritura. La partitura de esas arias sugiere un canto a medias Rubini-Donizetti. Se las podría llamar así: «Retratos de Rubini por Gaetano Donizetti».

Donizetti también tiene a su cargo, y por esto le profeso el cariño que me inspira, el ser el primer compositor que me hizo sentirme libre. La libertad que te inspira es plena, tan osada que merece hacer su canto, como aludía anteriormente, tan *suyo* como *tuyo* y *de nadie más*. Pero, eso sí, tras una larga, una larga y profunda reflexión, he descubierto que ese es también *su* *pre*-*cio*. El de qué quieres decir tú, el de quién eres y qué es lo que quieres cantar. Aquello que cuesta tanto esfuerzo: de la imposición abierta de tu personalidad, sin tapadillos, sin fingimientos (estos los requiere la escena, no la música); adornar su descaro con tu valentía, puesto que muy a menudo su música no te lleva, tiende a caminar de tu mano.

En las óperas de Donizetti hay que convencer hoy, cada uno con su bagaje personal y emocional; hacer creíble lo increíble, solo, con apenas una levisima ayuda orquestal y una armonía elementalísima, aunque eficaz. Solo, pero contigo y tu experiencia diaria en este siglo. Y cuanto más rica sea esa experiencia y más sincera tu oferta, más grande será su obra.

Aunque su trono no sea el de una provincia en el país de los genios, sí creo que reina para un cantante en el de los músicos trabajadores, respetuosos, prolíficos, inquietos y románticos inagotables. En fin, un amante atormentado que nos dejó en sus melodías un caballo con el que recorrer cantando un camino hacia la libertad.

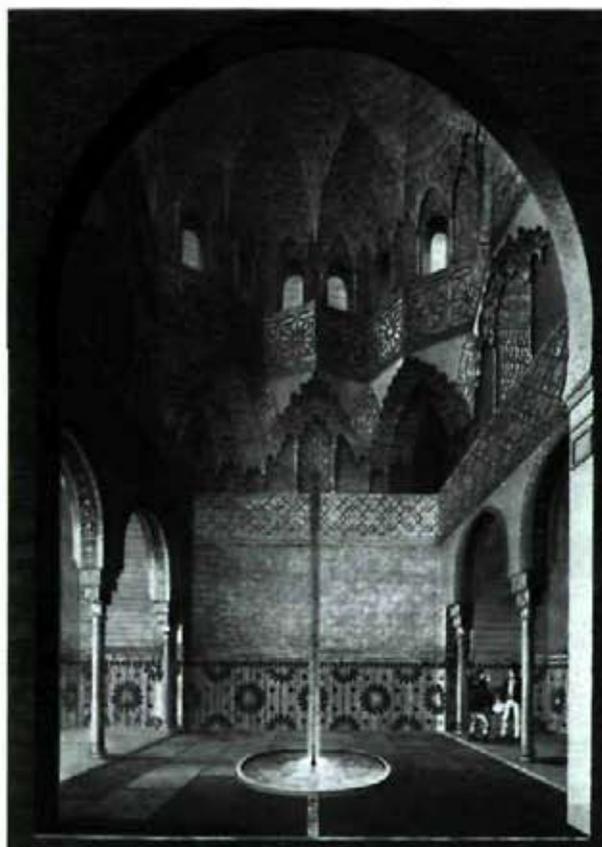
ESPAÑA Y LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

En la producción artística, literaria y lírica de los grandes creadores románticos el tema español ejerció siempre una irresistible seducción. Nuestro país, por su exotismo, por la imagen folklórica que proyectaba hacia el exterior y, sobre todo, por su rico pasado histórico (particularmente su Edad Media y su Siglo de Oro) fue objeto de tratamiento temático preferente en la novela, el drama, el libro de viajes, la pintura, el grabado y, naturalmente, también en la creación lírica de autores italianos, franceses, británicos y alemanes que acudieron una y otra vez al tema como fuente inagotable de inspiración. Para el hombre europeo de la época, la imagen romántica de España, ampliamente difundida por viajeros y artistas de otras nacionalidades, era un marco demasiado atractivo como para no merecer la atención de libretistas y compositores de la época. Por su condición de último reducto musulmán en suelo europeo (España era, en cierta forma, *Oriente en Occidente*), nuestra tierra era el escenario en el que confluían tres ingredientes temáticos en los que de forma recurrente se inspiraron los grandes compositores líricos románticos: *lo exótico, lo medieval y lo islámico-oriental*. Esa devoción que los literatos profesaron por el *historicismo*, ese afán por dirigir la mirada al pasado (Hugo, Scott, Schiller, el Duque de Rivas, García Gutiérrez, etc.), también se manifestó lógicamente en compositores y libretistas, que encontraron en España el marco soñado para ambientar el argumento de sus obras. Gaetano Donizetti (1797-1848) no fue una excepción, ni mucho menos, dentro de la corriente de inspiración descrita. Once óperas de su extenso catálogo lírico (sesenta y tres títulos) se centran en el tema español, distribuidas a lo largo de todos sus años de creación: *Zoraida di Granata* (1822), *La zingara* (1822), *Chiara e Serafina* (1822), *Alabor in Granata* (1826), *Elvira* (1826), *Sancia di Castiglia* (1832), *Il furioso all'isola di S. Domingo* (1833), *La favorite* (1840), *Maria Padilla* (1841), *Dom Sébastien, roi de Portugal* (1843) y la inconclusa *Le duc d'Albe*, en la que había trabajado entre 1839 y 1842. Completada esta última por su alumno Matteo Salvi y traducida al italiano por Angelo Zanardini, *Il duca d'Alba* fue finalmente estrenada con carácter póstumo en el Teatro Apollo de Roma el 22 de marzo de 1882 con la flamante participación de nuestro Julián Ga-

yarre. A lo dicho podría agregarse su proyecto de 1842 de escribir una ópera con libreto de Salvatore Cammarano sobre el drama *Ruy Blas* de Victor Hugo, también de argumento español; pero un compromiso con Viena abortó la iniciativa. Curiosamente, también Verdi tuvo problemas con óperas de títulos homónimos a los dos últimos citados. El libreto que le escribieran Eugène Scribe y Charles Duveyrier para *Le duc d'Albe*, que pensaba estrenar en París, terminó convirtiéndose en *Les vêpres siciliennes*, representada finalmente en la capital gala en 1855 con cambio de protagonistas, cronología y emplazamiento. Y otro tanto cabe decir de la ópera que Verdi proyectó componer con el título de *Ruy Blas* para el Teatro Imperial de San Petersburgo, que por lo impropio del tema para la corte de los Zares (un criado que, haciéndose pasar por noble, logra conquistar el corazón de la Reina de España), terminó siendo sustituida por *La forza del destino*.

Tres de las once óperas de tema hispano de Donizetti están geográficamente ambientadas fuera del territorio español. La ya mencionada *Il duca d'Alba* se desarrolla en Flandes y narra la intervención del noble militar en la conspiración flamenca contra España, en la que asume un particular protagonismo lírico y escénico la figura de Hélène (Amelia en la versión italiana), hija del recién decapitado Conde de Egmont y prototipo de heroína donizettiana. A su vez, en las Indias Españolas, en concreto en la isla de Santo Domingo, transcurre el argumento de *Il furioso all'isola di S. Domingo*, estrenada en el Teatro Valle de Roma el 2 de enero de 1833 con libreto de Jacopo Ferretti inspirado en el *Quijote* (Parte I, capítulos 23-27). Esta ópera semiseria, españolísima por emplazamiento y fuente, relata las desventuras de Cardenio, que vaga loco por la isla de Santo Domingo tras descubrir la infidelidad de su esposa, quien llega también a la isla llevada por un naufragio para, finalmente, ser perdonada por Cardenio, que recupera esposa y equilibrio.

En propiedad, no podemos considerar título de tema español la *grand'opéra* en cinco actos *Dom Sébastien, roi de Portugal*, estrenada en el Teatro de la Opera de París el 13 de noviembre de 1843 con libreto en francés de Eugène Scribe, escenificada cuatro años más tarde en La Scala en versión italiana de Giovanni Ruffini. La acción, efectivamente, transcurre en Lisboa y en Africa, y no en



Sala de Los Abencerrajes en la Alhambra de Granada. Grabado de James C. Murphy (Londres, 1813).

ma español la *grand'opéra* en cinco actos *Dom Sébastien, roi de Portugal*, estrenada en el Teatro de la Opera de París el 13 de noviembre de 1843 con libreto en francés de Eugène Scribe, escenificada cuatro años más tarde en La Scala en versión italiana de Giovanni Ruffini. La acción, efectivamente, transcurre en Lisboa y en Africa, y no en

Consiga lo
mejor de la
Música
Antigua a
un precio
excepcional


ARCHIV
PRODUKTION

PHILIPS

Classics

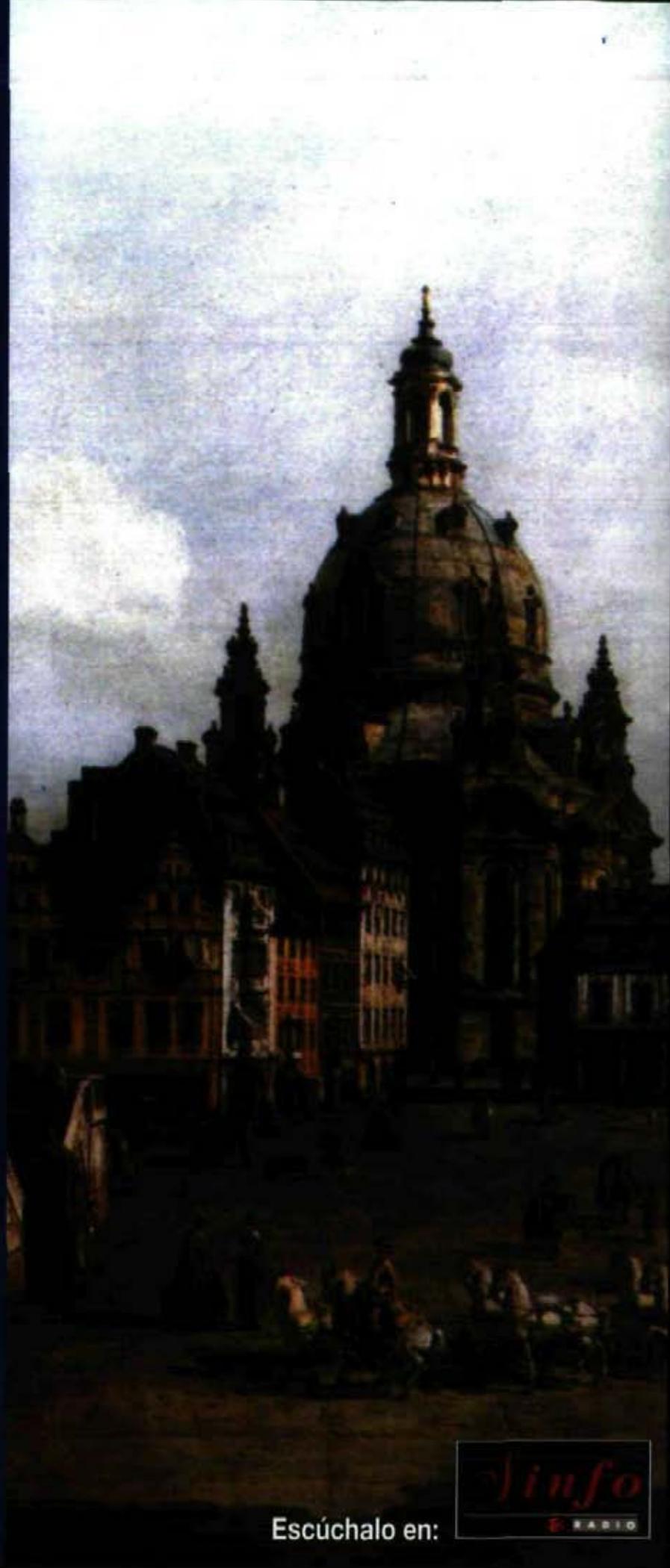


EDITIONS DE
L'OISEAU - LYRE

a PolyGram company

Escúchalo en:

Info
RADIO



España; pero la sombra de Felipe II se proyecta como telón de fondo a lo largo de toda la ópera, con la abdicación de Don Sebastián en el monarca español como acontecimiento clave de la trama. La ópera termina precisamente con la doble aclamación de «Gloria a Filippo!» y «A Sebastiano onore!».

Y si sobre personajes y acontecimientos realmente históricos se basan las óperas *Il duca d'Alba* y *Don Sebastiano*, es en el campo de la ficción libretística en el que se desarrollan otras tres óperas donizettianas de tema hispano: *Sancta di Castiglia*, *Cbiara y Serafina* y *La zingara*. La primera tiene como protagonista a un personaje realmente histórico, Sancha de Castilla (1116-1157), asociada al trono por su hermano Alfonso VII, de quien recibió el título de reina. Es lo único que de verdad histórica tiene la ópera, porque el argumento es un clásico dramón romántico en dos actos fabricado por el libretista Pietro Salatino en el que se recurre una vez más al doble tópico de lo medieval y lo «morisco». A lo largo de la acción, que transcurre en la corte de Toledo, la protagonista regia se debate entre su condición de madre y de amante del pérfido príncipe moro Ircano, que ambiciona el matrimonio con Sancha para compartir el trono, para lo cual no duda en pedir a la reina que envenene a su hijo García. En la escena final Sancha, arrepentida, le arrebatada la mortal pócima para ingerirla ella misma y morir en escena poco antes de bajar el telón, no sin antes pedir perdón a su hijo. Un glorioso final que entusiasmó al público napolitano del San Carlo la noche de su estreno el 4 de noviembre de 1832.

Se olvida con frecuencia que la acción de *Cbiara e Serafina, ossia Il pirata* transcurre en la isla de Mallorca. Su estreno en La Scala el 26 de octubre de 1822 suponía la presentación de Donizetti en dicho teatro, y constituyó un rotundo fracaso, algo que afectó profundamente al siempre neurótico compositor de Bérgamo. El libreto de esta ópera «semiseria», que el público consideró plagado de lugares comunes, fue elaborado nada menos que por el gran Felice Romani, que se inspiró en la obra de corte pícaro *La citerne* del francés René Charles Guilbert de Pixérécourt (París, 1809). Una vez más está presente el tema morisco, ya que la trama se desencadena a raíz de la captura en alta mar por parte de piratas argelinos del padre de las dos protagonistas, don Alvaro, y de una de las hijas, Chiara. Y aquí comienza el embrollo, ya que don Fernando, secreto enemigo de aquél, pretende convertirse en tutor de la otra hermana, Serafina, y controlar el patrimonio de su rival. Tras múltiples peripecias, don Alvaro, liberado por los piratas, regresa a Mallorca y logra deshacer los planes del malvado don Fernando. El fracaso milanés se explica. Era un auténtico folletín impropio de Romani, con personajes torpemente caracterizados, al que se sumó una partitura (escrita en sólo quince días) que no es, ni mucho menos, lo mejor salido de la inspiración de Donizetti. La acción de *La zingara* transcurre «in una città dell'Andalusia», sin más precisión topográfica. Este melodrama «semiserio», inspirado en la obra *La petite bohémienne* del francés Louis-Charles Caigniez (París, 1816), cuyo texto fue elaborado por el muy mediocre libretista napolitano Andrea Leone Tottola, fue estrenado en el Teatro Nuovo de Nápoles el 12 de mayo de 1822, cuatro meses después del triunfal estreno romano de *Zoraida di Gra-*

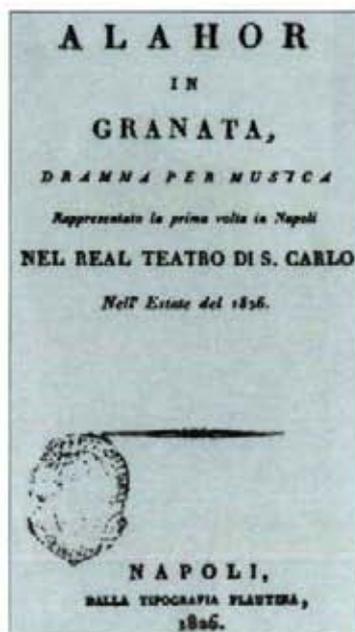
nata. En cronología es, pues, la segunda de las seis óperas andaluzas de Donizetti, cuya primera representación fue aclamada por el público napolitano. Sin embargo, hay que reconocer que se trata de uno de los títulos menos relevantes del autor. A pesar del exotismo de su ambientación y de la atención que Donizetti dispensó a la protagonista principal, la intrigante y burlona gitana Argilla (una *mezzo* de corte rossiniano, con pasajes de color muy español, incluida una *cavatina* a ritmo de bolero), su folletinesca trama, la ausencia de sentido narrativo, el abuso de recitativos en dialecto napolitano y el excesivo número de personajes (doce en total) relegaron este título al mundo del olvido.

Las óperas granadinas

Por su condición de último reducto musulmán en suelo europeo, el reino nazarí era el escenario en el que confluían más específicamente los tres ingredientes temáticos ya citados por los que tan preferentemente se interesaron los compositores románticos: lo español, lo medieval y lo islámico-oriental. Este atractivo por el exotismo granadino y «alhambrista» se manifestó no sólo en Donizetti, con tres óperas ambientadas en la Granada musulmana de fines del siglo XV (*Zoraida di Granata*, *Alabor in Granata* y *Elvida*), sino también en otros grandes compositores pre-

románticos o románticos. Son los casos de Giuseppe Nicolini (*Abenamet e Zoraida*, Milán 1806), Luigi Cherubini (*Les abencérages*, París 1813), Giacomo Meyerbeer (*L'esule di Granata*, Milán 1822), el germano Conradin Kreutzer (*Das Nachtlager in Granata*, Viena 1834), el barcelonés Baltasar Saldoni (*Boabdil, último rey moro de Granata*, Madrid 1844), Emilio Arrieta (*La conquista de Granata*, Madrid 1850) o el caso frecuentemente olvidado de Felipe Pedrell (*El último abencerraje*, escrita originalmente en italiano, con dos versiones fechadas en 1869 y 1874). Estrenada en el Teatro di Torre Argentina de Roma el 28 de enero de 1822, *Zoraida di Granata* tiene un significado muy especial en la vida del compositor, ya que la clamorosa acogida que le dispensó el público y el prestigio de este coliseo lírico marcaron la definitiva consagración del autor. La ópera, cuyo libreto fue escrito por Bartolomeo Merelli para la versión original de 1822 (más tarde reelaborado por Jacopo Ferretti para la nueva versión de 1824), se desarrolla en dos actos y ofrece un trasfondo argumental común con los títulos ya cita-

dos de Nicolini y Cherubini, ya que las tres se inspiran, más o menos literalmente, en la misma fuente: la novela histórica del autor galo Jean-Pierre Claris de Florian titulada *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise* (Aviñón, 1793). Con el telón de fondo de la disputa entre los bandos rivales de zegríes y abencerrajes, la acción, que se desarrolla en la Alhambra y en la «gran plaza» de Granada, nos presenta a un monarca usurpador (Almuzir), que ha dado muerte al rey legítimo y que desea desposarse con su hija (Zoraida), que a su vez ha entregado su corazón a Abenamet, jefe de los abencerrajes. Al final, los dos enamorados logran unir sus vidas, pero no sin padecer antes incontables intrigas y penalidades. El cuarteto que cierra el primer acto y el gran final de la ópera justifican la merecida fama que la partitura dispensó al compositor. Con este precedente, nada tiene de extraño que, tras su fracasada



Portada del libreto para la primera representación de *Alahor in Granata* (1826) en el San Carlo de Nápoles

presentación en La Scala en el mismo año 1822 con *Bianca e Serafina*. Donizetti insistiera de nuevo en el tema nazarí al estrenar su *Alabor in Granata* el 7 de enero de 1826 en el Teatro Carolino de Palermo. El libreto de esta ópera en dos actos, rubricado con las iniciales M. A. (tal vez Giovanni Ruffini, como apunta William Ashbrook) de nuevo acude a la novela sobre el Gran Capitán de Claris de Florian a través de los libretos de *Les abencérages* de Cherubini y *L'esule di Granata* de Meyerbeer. Convertida así *Alabor* en la pariente pobre de las mencionadas, su ar-

Sevilla y las amantes regias

Si la Alhambra es el escenario de *Zoraida* y *Alabor*, el Alcázar de Sevilla será el marco donde se desarrollen dos de las más hermosas óperas de madurez de Donizetti. Tras la conquista de la capital hispalense en 1248, el viejo palacio almohade se convirtió en residencia regia (aún hoy lo es) para los monarcas castellanos, entre ellos Alfonso XI (que ciñó la Corona entre 1312 y 1350) y Pedro I «El Cruel» «El Justiciero» (que reinó desde 1350 hasta 1369),

protagonistas masculinos respectivamente de *La favorita* y *Maria Padilla*. Al igual que los tres títulos donizettianos sobre las reinas Tudor (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux*), las dos óperas sevillanas, que adoptan también el título de las protagonistas femeninas (habitual en Donizetti), tienen una secuencia en el desarrollo temporal de sus tramas y un idéntico núcleo argumental. En ambos casos son monarcas castellanos (Alfonso XI y su hijo legítimo Pedro I) que desprecian a las reinas consortes (María de Portugal y Blanca de Borbón) para entregar sus ardientes corazones a las dos amantes o «favoritas» (Leonor de Guzmán y María de Padilla). Las dos óperas tienen un trasfondo histórico real. La Guzmán (convertida de hecho en «dueña e señora de Castilla») mantuvo una relación estable con su amante real durante veintitrés años (1327-1350), plazo suficiente como para darle nueve



El Alcázar de Sevilla, grabado de J. Taylor

hijos, entre ellos Enrique II de Trastámara, que llegará a reinar tras mandar asesinar a su hermanastro Pedro I en 1369, convirtiéndose de esta forma en cabeza de la dinastía castellana. Por su parte, doña María de Padilla («pequeña de cuerpo, pero grande en fermosura») fue amante de Don Pedro durante nueve años (1352-1361), hasta su muerte. Con lo dicho hay un primer acercamiento cronológico a la trama argumental de las dos óperas, que podemos precisar aún más si se considera que durante la época en que teóricamente transcurre la acción de *La favorita* Alfonso XI residió largas temporadas en Sevilla, justo en los años que precedieron a la trascendental batalla del Salado (1340); y que, a su vez, según el libreto, don Pedro se convierte en Rey en el tránsito del primer al segundo acto de la ópera *Maria Padilla*, lo que nos permite situar temporalmente su acción en el año 1350. Son, pues, dos historias paralelas protagonizadas por dos amantes de monarcas castellanos, ambientadas en el mismo escenario sevillano (en ambas óperas dos actos transcurren en el Alcázar) y con dos partituras inspiradas por el mismo genio creador donizettiano.

Hasta aquí, un brevísimo y obligado acercamiento histórico en donde se plantean los paralelismos y afinidades entre las dos óperas. Porque, salvo lo dicho y la apreciación generalizada de que estamos ante dos auténticas obras maestras de toda la lírica belcantista, la verdad es que las dos ofrecen importantes diferencias tanto en la génesis de su elaboración como en la disímil trabazón y estructura compositiva interna, a pesar de haber sido estrenadas con un intervalo de un año (1840 y 1841). Poco hay que decir de *La favorita* que no se haya dicho ya. Su origen es complicado y farragoso por la diversidad de aportes. Es una típica ópera «de acarreo», en la que, transmutando por razones de censura los nombres de los personajes, la cronología y el escenario de la acción (del Nápoles del siglo XV a

gumento, que transcurre en La Alhambra, narra las desventuras de dos hermanos del clan de los abencerrajes, Alahor y Zobeide, que logran escapar de la matanza ordenada por el monarca zegrí; él porque ha partido para el exilio y ella porque ama al nuevo y joven rey Muley-Hassem. Al final, todos felices: retorno de Alahor, perdón general y felicidad completa para los bienaventurados amantes. La ópera es un hermosa exhibición de *bel canto*, rica en inspiración y refinado melodismo. Una copia de la segunda versión palermitana de 1830, conservada en la Biblioteca de la Universidad de Boston, está siendo transcrita en la actualidad por el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía por encargo del maestro Juan Udaeta (tal vez hoy por hoy el mejor conocedor de la obra) y en amable respuesta a la insistente solicitud del autor de estas líneas.

La valoración del tercer título granadino, *Elvida*, la expresó con sinceridad el propio compositor en carta dirigida a su maestro Johann Simon Mayr: «Elvida non è gran cosa per la verità». La acción se desarrolla en un solo acto. Es ópera breve, aún más que las anteriores. Y su libreto fue encomendado a uno de los peores poetas del San Carlo, Giovanni Schmidt, que advirtió sobre la ausencia de trasfondo histórico del argumento, ambientado en «una piazza forte nel Regno di Granata», necesariamente «añadimos» antes de 1492. Típica obra *de frontera*, narra las desventuras de la noble dama castellana Elvida, prometida del príncipe Don Alfonso, que es capturada por el jefe moro Amur y cortejada por el hijo de éste, Zeidar, hasta que, después de múltiples peripecias, Don Alfonso la salva para ser eternamente felices. Estrenada en el San Carlo de Nápoles justo seis meses después que *Alabor*, el 6 de julio de 1826, el público, sin embargo, la recibió muy favorablemente.

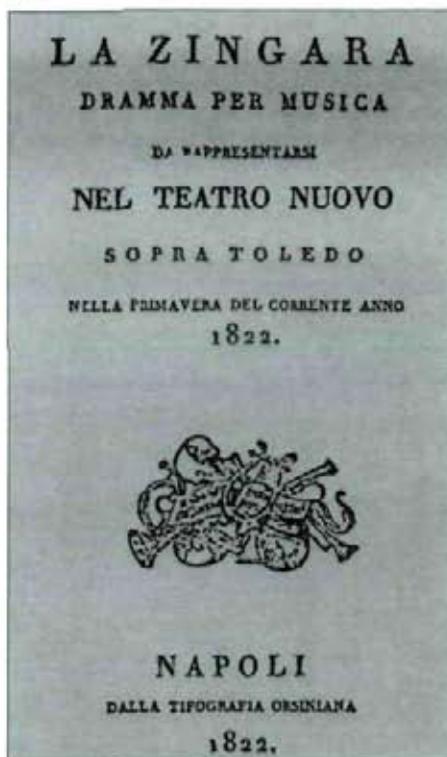
la Sevilla del XIV), se aprovechó gran parte del material libretístico y musical empleado en la elaboración de *L'ange de Nisida*, una ópera compuesta a fines de 1839 por encargo del Théâtre de la Renaissance de París y nunca estrenada por cierre de este coliseo. En ella Donizetti empleó fragmentos de su inconclusa *Adelaide* (comenzada a esbozar en 1834), aparte de otros pasajes de *L'assedio di Calais* (1836) y de *Pia de' Tolomei* (1837), que también fueron trasladados a *La favorita*, incorporando igualmente a última hora una bellísima aria de tenor (la *Ange si pur de Il duca d'Alba*, que se convertirá en la celebrada *Spirto gentil*) y algunas aportaciones expresamente escritas para el nuevo título. Fue así como se estrenó la versión parisina de *La favorita* (anteriormente titulada *La maîtresse du Roi*) en el Teatro de la Opera de París el 2 de diciembre de 1840, con libreto en francés de Alphonse Royer y Gustave Væz, al que le dio forma definitiva Eugène Scribe. En comparación con otros grandes títulos de Donizetti, no es *La favorita*, desde luego, su ópera mejor trabada desde el punto de vista musical. Pero el genio de Bérgamo terminó imprimiendo cierta unidad formal y estilística a los cuatro actos, y tiéndola de un indiscutible *color español*.

Consideración de auténtica obra maestra merece también la inexplicablemente olvidada y casi nunca representada *Maria Padilla*, estrenada con gran éxito en La Scala el 26 de diciembre de 1841 con un elenco de lujo: la soprano Sophie Loève (María de Padilla), el tenor Domenico Donzelli (Don Ruiz de Padilla) y el legendario barítono Giorgio Ronconi (que estrenaría meses más tarde el *Nabucco* verdiano) encarnando la figura de Pedro I, a pesar de que cuando transcurre la acción de la ópera el recién coronado monarca sólo tenía dieciséis años. Pero no pidamos demasiada fidelidad histórica, ya que el libreto no se inspiró en las crónicas medievales castellanas, sino en la recién publicada tragedia titulada *Maria Padilla* de François Ancelet (París, 1838), corriendo su redacción a cargo de Gaetano Rossi con la colaboración del propio compositor.

Problemas hubo con el final de la ópera. En la primitiva versión del libreto, antes de que interviniera la censura, en la escena final de la coronación la Padilla se suicida después de arrebatar la corona de las sienes de Blanca de Borbón y autoproclamarse consorte legítima del monarca. En el estreno milanés, sin embargo, tras la acción descrita, Don Pedro repudia a la Borbón y declara que la única reina es María, quien termina muriendo sobre el escenario al no poder resistir tanta felicidad. Este final fue considerado ridículo por Donizetti y en la nueva versión, estrenada en Trieste el 1 de marzo de 1842, la felicidad no mata a la amante regia y ésta permanece con vida. Por lo demás, hay que recordar que las legendarias figuras de Don Pedro «El Cruel» y Doña María de Padilla ya habían merecido la atención de grandes compositores del Barroco y del Clasicismo que, o bien con el título original de *La forza de la virtù*, o bien transponiendo lugar, cronología y nombre de los personajes (estrenándose con los nuevos títulos de *Siface*, *Re di Numidia* y de *Virtate*), compusieron óperas inspiradas en el mismo argumento: el triángulo amoroso Don Pedro-María de Padilla-Blanca de

Borbón, con el triunfo final de la reina legítima y la «virtud coronada». Inicia la serie Carlo F. Pollarolo (Venecia, 1693) y le siguen las óperas de Antonio Perti (1694), Alessandro Scarlatti (1699), Francesco Feo (1723), Nicola Antonio Porpora (1726), Johann Adolf Hasse (1739), Baldassare Galuppi (Venecia 1762), etc. Y lo curioso es que también en el siglo XIX hubo compositores españoles que de nuevo insistieron en el tema, aunque centrado en la figura del monarca, como el gaditano Antonio de Reparaz o el propio Hilarión Eslava, autor de una ópera titulada *Pietro il crudele* (Sevilla 1843). Comprendemos el éxito de la donizettiana *Maria Padilla*. Escrita con una gran unidad estilística en apenas cinco meses, tanto su bien trazada línea argumental como su inagotable caudal de riqueza melódica, su riquísimo colorido orquestal, su intensidad dramática y el gran protagonismo del foso nos permiten otorgarle la consideración, no de obra de madurez, sino de plenitud dentro de la extensa producción del autor. Es obra de corte ya casi verdiano que no concede un respiro a la atención del espectador, a pesar de sus dos horas y media de duración. Hay momentos antológicos, como el diálogo del juramento privado de esponsales entre los dos amantes del final del primer acto, el españolísimo bolero que abre el segundo acto, el preludeo orquestal del acto tercero, un andante en tonalidad menor impregnado de profunda y nostálgica melancolía; o las comprometidas arias y *cabalette* de la protagonista, que exigen a la voz moverse con soltura y seguridad en la tesitura de soprano lírico-ligero y adentrarse al mismo tiempo en terrenos de una auténtica soprano dramática, ya que poco antes del estreno tuvo que ser sustituida la cantante inicialmente prevista y apenas tuvo tiempo Donizetti para retocar con urgencia la partitura y acomodarse a la voz de la nueva diva, de corte más dramático. *Maria Padilla*, de hecho, sigue ofreciendo esta gran dificultad a las cantantes de nuestros días al requerir un extensísimo registro vocal. Y la divina María Callas hace veinte años que nos dejó... A nuestro modesto parecer, esa es la razón de que *Maria Padilla* hace tiempo que no se represente, aunque a partir de su estreno en La Scala alcanzara una extraordinaria celebridad, siendo escenificada en los años sucesivos en los principales teatros líricos del mundo: Nápoles y Trieste (1842), Venecia (1843), París (1845), Lisboa (1845), Barcelona y Madrid (1846), Viena (1847), Lima (1848), Sevilla y Cádiz (1849), Nantes (1850), Marsella (1854), Río de Janeiro (1856) y un largo etcétera desgraciadamente interrumpido en nuestro siglo. ¿Cuándo veremos representar, en su lógico orden temporal, *La favorita* y *Maria Padilla* en el sevillano Teatro de la Maestranza o en los Reales Alcázares, en donde históricamente transcurrieron esos atormentados amores? ¿Y cuándo en el Festival de Música de Granada tendremos ocasión de embriagarnos con el dúo de amor del valeroso Abenamet y la dulce Zoraida o con el abrazo canoro del joven monarca Hassem y la bella Zobeide en noche de luna en el patio de los Arrayanes? No me gustaría irme de este mundo sin ver cumplido este doble sueño.

Ramón María Serrera



Portada del libretto de la primera representación de *La zingara* (1822) en el Teatro Nuovo de Nápoles



Hotel Villa Real

MADRID

Disfrute de una estancia en Madrid alojándose en el Hotel Villa Real. Cada habitación es una suite, y cada suite un mundo aparte en el que poder descansar, trabajar y admirar desde su privilegiado observatorio la ciudad de Madrid.

El Hotel Villa Real se distingue, sobre todo, por los detalles, que culminan en nuestro trato al cliente, siempre personalizado y con servicios permanentes de 24 horas al día.

Le estamos esperando.

MARIA CALLAS: CALENDARIO DONIZETTIANO

1 8 de febrero de 1952.- Por primera vez Maria Meneghini Callas afronta a Gaetano Donizetti. Canta la escena de la locura de *Lucia di Lammermoor* (excluyendo el rondó *Spargi d'amaro pianto*) en un concierto -el más bello de toda su carrera- en la Radio de Turín. La difícil escena, de alrededor de 13 minutos, la alterna con las arias dramáticas de *Macbeth* y de *Nabucco* y concluye la velada con el *Aria de las campanillas* de *Lakmé* de Leo Delibes. La prodigiosa condición vocal de Maria Callas en ese periodo le permite unir características tímbricas e interpretaciones opuestas: una dramaticidad que llega a la tragedia, colores oscuros y densos, y al mismo tiempo un virtuosismo prodigioso.

Aún antes de asumir el papel de Lucia en un escenario, cantaba la escena de la locura de forma consumada y con absoluta sensibilidad. Los tiempos ralentados, más que lentos, de Oliviero de Fabritiis, no la incomodan; todo lo contrario, permiten a la cantante revelar mil felices intenciones y coloraciones. A la partitura de Ricordi se añaden *acciacature*, trinos y fermatas; estas últimas dan un significado especial a todas las escalas ascendentes. El *largetto* *Ardon gli incensi* adquiere un sabor trágico por la densidad del timbre, que no es el de una adolescente, sino el de una mujer apasionada y mentalmente confusa. En la cadencia con la flauta, que es la de Luigi Ricci y no presenta las complicadas florituras de las sopranos de los años 10 y 60, la voz humana está siempre presente y no se confunde nunca con el timbre de un instrumento. Algunos *piccibettati* son ligeramente chillones; el mi final resulta forzado. Pero este documento es de importancia histórica.

10, 14 y 26 de junio de 1952.- La Callas debuta en *Lucia di Lammermoor* en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, al lado de Giuseppe di Stefano. Es un triunfo sin reservas, sensacional. De todo su repertorio es el papel de Lucia con el cual la Callas se ha identificado inmediatamente y con el que realiza la más importante revolución musicológica.

Durante alrededor de 70 años este cometido fue un juguete para exhibición de canarios, un monopolio de las voces pequeñas y blancas, del gorjeo aproximativo. El público comparó rápidamente a la Callas a la Tetrzzini, que sumaba a sus posibilidades pirotécnicas una voz brillante y rica. La Callas añadió a todo esto una sensibilidad moderna: en numerosos momentos de las grabaciones mexicanas se es-

cuchan efectos expresivos extraordinarios. *Il sogno sanguinoso* del acto I, cantado con todas las notas graves que las demás cantantes transportan, define a Lucia como personalidad *mentalmente trastornada*, neurótica. Los embellecimientos son siempre sencillos y reducidos al mínimo. Quizás el momento de más fuerte patetismo está en el II acto, cuando Lucia es abandonada por todos y canta *Soffriva nel pianto* con perfecto legato y lágrimas en la voz. En la escena de la locura, la Callas se ve obligada a dar el bis ante el entusiasmo del público. En la tercera representación, en las palabras *Del ciel clemente un riso* ofrece un embellecimiento inédito que no le escucharemos nunca más.

25 de enero de 1953.- *Lucia di Lammermoor* en Florencia con Giacomo Lauri-Volpi. El gran tenor escribe en su diario: «Un inmenso triunfo...una joven artista que podría llevar de nuevo el teatro lírico a la edad de oro del fanatismo popular por el canto».

2-7 de febrero de 1953.- Grabación de *Lucia di Lammermoor* para la E.M.I. Es el debut de Maria Callas en la casa discográfica inglesa y es la segunda ópera completa que graba. Al productor Walter Legge no le gusta Donizetti y no lo oculta, pero reúne a un equipo legendario: Tullio Serafin dirige (con los numerosos cortes que se hacían en la época) y Di Stefano y Gobbi son Edgardo y Enrico. En la primera escena, la voz de Lucia es marginalmente más clara y ligera que en México, pero ya las primeras palabras, *Ancor non giunse*, crean un personaje nuevo e intenso. El discófilo sólo tiene a Lina Pagliughi para comparar en las grabaciones completas, ya que la protagonizada por Mercedes Capsir en 1928 no había pasado a microsuro y resultaba inhallable. Las demás grandes Lucias del siglo, como Frieda Hempel, Luisa Tetrzzini, Elvira de Hidalgo, María Barrientos, Toti dal Monte, solamente han



Maria Callas como Anna Bolena

grabado arias aisladas. El personaje altivo, apasionado y trágico creado por la Callas es completamente nuevo. «La coloratura de la Callas en la cabaleta del acto I tiene como algo de maravilloso», escribió Lord Harewood en la revista *Opera*; pero John Ardoin, futuro ídolo de la artista, turbado por el timbre demasiado oscuro, regala rápidamente el disco que volverá a comprar después de muchos años.

19 de mayo de 1953.- *Lucia di Lammermoor* en Roma, director: Gianandrea Gavazzeni. Escribe la revista *Opera* de Londres: «Escuchar todas las notas graves que hace en esta parte es una experiencia inolvidable y rara...Ha interpreta-

do con una lánguida flexibilidad, casi increíble para quien pocos días antes la ha visto como Medea de Cherubini. Recuerda Gavazzeni: «...de las vocalizaciones de su parte escuché surgir ciertos valores expresivos que no podía sospechar e intenté repetirlos con la orquesta...las intuiciones de la Callas fueron para mí un estímulo precioso: por supuesto que desde entonces para mí la interpretación de *Lucia* no fue la misma que hacía antes. Y no sólo para mí, sino para cualquier otro».

18 de enero de 1954.- *Lucia di Lammermoor* en la Scala con Herbert von Karajan. La concepción callasiana del papel es revolucionaria, con ella la historia de Lucia se convierte en una parábola de drama y locura, una llamada de puro romanticismo. Incluso los críticos que no están de acuerdo con el color de su voz deben reconocer la escrupulosa exactitud de su lectura musical y la expresividad de su virtuosismo.

15 de noviembre de 1954.- *Lucia di Lammermoor* en Chicago con Giuseppe Di Stefano. El crítico americano James Hinton afirma: «Ha sido el papel en el que ha hecho las mejores cosas (después de *Norma* y *La traviata*)...con el timbre siempre nítido y *sul fiato*, el fraseo aristocrático, la ejecución de la coloratura siempre exacta, realmente fenomenal y bien articulada. El efecto no ha sido tanto el de una soprano dramática con un registro agudo excepcional, sino el de una gigantesca soprano ligera con una gran variedad de colores y una dinámica prácticamente ilimitada...Ha resultado de una emoción casi insoportable. Después de la primera parte de la locura el público ha explotado al final...». Añadimos que desde hace algunos meses la Callas se ha vuelto sutil, pálida y etérea: una verdadera heroína romántica.

29 de septiembre de 1955.- *Lucia di Lammermoor* en Berlín con Karajan y Di Stefano. Un disco tomado *en vivo* se ha convertido justamente en célebre. La voz aquí es la de la nueva Callas: límpida, virginal, de colores más claros y juveniles. El adelgazamiento no ha perjudicado la amplitud del *fiato* y el dominio de un virtuosismo trascendental. Pero es la última vez que Callas domina completamente su propia voz en esta ópera. Por ello, pese a los indudables aciertos parciales, no se comentan las interpretaciones posteriores de la soprano de esta ópera en el Teatro San Carlo de Nápoles con Gianni Raimondi y en el Metropolitan de Nueva York con Giuseppe Campora (ambas de 1956); la de la RAI de Roma con Eugenio Fernandi (1957) y su segunda lectura en estudio con Ferruccio Tagliavini (marzo de 1959).

14 de abril de 1957.- *Anna Bolena* en la Scala. Desde hacía algunos años el maestro Gavazzeni, donizettiano ferviente, pensaba que quizás había llegado ya el momento de redescubrir esta gran partitura con la que había triunfado Giuditta Pasta. En el invierno 56-57 convoca en su casa al director de escena Luchino Visconti y estudia a fondo la

partitura. De las representaciones quedó registrada la segunda velada del 17 de abril; apareció en discos *piratas* en Estados Unidos ya a principios de 1965 y esta es la prueba de que el mercado tenía *hambre* de las grandes interpretaciones callasianas no grabadas por la E.M.I. Gavazzeni cortó con inteligencia algunas partes redundantes (también porque el tenor Raimondi, como cualquier otro tenor de la

época, no podía hacer justicia al papel de Percy) y puso en primer plano la rivalidad de las dos *primadonne*. Giulietta Simionato tenía la voz brillante y resplandeciente de la rival vencedora. Maria resuelve el problema Pasta con un enésimo triunfo del estilo vocal *drammatico d'agilità*: todos los colores melancólicos y oscuros de la infeliz víctima (la historia no le interesa a Donizetti y hace de Anna inocente angelical) y repentinamente el arrebatado de la reina ultrajada. Si el disco *live* no hubiese conservado la cavatina *Come innocente giovane*, el grito terrible de *Giudici! Ad Anna!* y el teatralísimo encuentro con la mezzosoprano en la interpretación de Maria Callas, nuestra admiración por Donizetti sería inferior. Estas veladas milanesas señalan el comienzo del resurgimiento donizettiano.

24-25 de septiembre de 1958.- Grabación de *Escenas de locura* en EMI. *Anna Bolena: Piangete voi?...Al dolce guidami...Qual mesto*

suon...Cielo, a'miet lunghi spasimi...Coppia iniqua.

Walter Legge, sin tener la mínima intención de encarar la grabación completa de *Anna Bolena* e *Il pirata* de Bellini, organiza en Londres un recital sustitutivo. Callas está en una forma vocal más rica y plena que en la Scala y el aliento de las frases cantables de la cavatina es de una prodigiosa longitud. Particularmente emocionante es la cabaletta final con una serie de trinos ascendentes y de *ritardandi* de gran escuela. Con esta escena individual -a la espera de la grabación en vivo del 57- el disco ofrecía un precedente estilístico al cual se han atenido todas las sopranos de los decenios siguientes.

7 de diciembre de 1960.- *Poliuto* en la Scala. La *vida fácil* se ha acabado, pero el clamor mundano de aquella velada -donde el público era más que nunca afecto a los *divos* del elenco- se puede aún escuchar. Maria escogió un papel en el que la soprano hace de segundo violín para el tenor -un vigoroso Franco Corelli- porque sabía bien que su voz no era más que un pálido eco, además de forzada y gutural, de la que había sido sólo dos años atrás. Pero cuando el personaje de Paolina canta con dulzura en el registro central, cuando el melancólico personaje está marcado por el sufrimiento o iluminado por la gracia divina, la artista encuentra aún multitud de colores a su disposición y aquel timbre inimitable, mitad oboe, mitad clarinete, posee siempre toda la fascinación del melodrama.



Maria Callas en *Poliuto*

MIDEM 98

THE PREMIER INTERNATIONAL MUSIC MARKET - PALAIS DES FESTIVALS - CANNES - FRANCE

18/22 JANUARY 1998

The Heartbeat of the Music Industry

High-energy integral music business
Chart-busting international showcases
Top-level professional conferences

=
Midem

The music market, where
professionals really do get down
to business and sign deal

U.K. Subsidy

The DTI offer support for U.K.
Exhibiting companies at MIDEM
if your stand is booked in time

In a Few Figures Midem is:

9,551 participants
3,885 companies
1,901 exhibiting companies
83 countries
172 bands & DJ's
1,039 artists

Advertising

The Guide, Pre-News and Daily News
magazines give you direct publicity to the
global industry before, during and after
MIDEM. No other literature can provide
such an audience

THE INVALUABLE AND IRREPLACEABLE TOOL FOR YOUR INTERNATIONAL BUSINESS

For further information on exhibiting, attending or advertising at MIDEM '98 call
Emma Dallas on 0171 528 0086 or fax 0171 895 0949

Name.....
Position.....
Company.....
Address.....
Tel..... Country.....
Fax.....

PATRICK COHEN, UN MÚSICO SIN PRISA

En la calurosa tarde de finales del mes de julio, Patrick Cohen nos recibe en la iglesia en la que está grabando su segundo volumen de sonatas de Haydn. La pausa es obligada: la iglesia pertenece a una finca y es la hora de cortar la hierba. El ruido de las máquinas impide que la grabación continúe. A lo lejos se escuchan los cencerros de algunas vacas. La conversación va fluyendo tranquila, relajada, al abrigo de los muros de granito tan característicos de las construcciones de la sierra de Madrid. Patrick Cohen parece no tener prisa. Ha cambiado de nuevo su imagen, esta vez lleva el pelo al uno, porque no quiere que su nombre vaya unido siempre a un mismo rostro. Puede que tenga razón y sea mejor que el público sepa quién es él en lugar de cómo es él. Pero... ¿quién es realmente Patrick Cohen?



ALFONSO BUSTOS/GLOSSA

SCHERZO.—*Usted es un pianista formado en la tradición del instrumento, digamos, moderno...*

PATRICK COHEN.—Sí, solamente.

S.—*¿Por qué decide cambiar al fortepiano?*

P.C.—En realidad nunca tomé una decisión. Sencillamente tuve la oportunidad, en primer lugar, de poder tocar con músicos que ya se interesaban por el fenómeno de los instrumentos antiguos. En segundo lugar, cuando era estudiante tenía una gran facilidad para acceder a este tipo de instrumentos. Había un museo en la ciudad y era muy fácil poder tocar en ellos. En cualquier caso no lo hacía con la intención de dedicarme a ello en el futuro, era como un juego. Eso vino mucho más tarde, sobre todo porque comencé a desarrollar una cierta frustración en relación a mis colegas que tocaban instrumentos en los que hacían vibrar las cuerdas frotándolas o pulsándolas. Hoy día me sigue pareciendo bastante extraño hacer que una cuerda vibre golpeándola. Si lo pensamos bien... conseguir dar vida a algo a base de golpes... es muy raro.

Pero no le he contado cómo llegué a descubrir el piano. Fue en casa de mi

madre. Allí había uno y me fascinaba el hecho de apretar una tecla y de escuchar un sonido. Apretar sobre una cosa y escuchar otra. Esa sorpresa fue la que me hizo comenzar a tocar el piano. El fortepiano es, de alguna manera, la continuación de todo esto. Pero encuentro, y es verdad porque los mecanismos son muy ligeros, que los instrumentos antiguos no golpean tanto las cuerdas. Así que para mí el hecho de apretar una tecla en uno de estos instrumentos supone más una caricia, más un frotamiento o una pulsación que un golpe. De este modo me siento menos celoso de mis colegas.

S.—*Además hay un mayor contacto físico con una cuerda y con el sonido que produce cuando se pulsa o se frota, ¿no?*

P.C.—¡Efectivamente! ¡La densidad del contacto! Es una sensación muy agradable. Además hay muchos pianistas que obtienen un gran placer al tocar muy fuerte, y los comprendo. Pero a mí me gustaría poder evitar este aspecto percusivo. Creo que el piano-percusión no existe.

S.—*Además no es difícil eludirlo.*

P.C.—¿Con el piano moderno?

S.—Sí.

P.C.—Por supuesto.

S.—*Y ¿resulta más fácil de evitar cuando se toca un fortepiano?*

P.C.—No exactamente. Se evita si no se desea percudir. Un ejemplo de lo que digo es la música de Bartók, a la que siempre se ha calificado de percusiva. Pero si se escuchan sus interpretaciones se descubre que están muy alejadas de esta idea, él acaricia las teclas. En las grabaciones de *Microcosmos* que ha hecho todo está tan diferenciado. Creo que el piano-percusión es algo que hemos inventado. Es cierto que el cimbalón es un instrumento en el que se golpean las cuerdas con dos baquetas, pero se hace de una forma muy ligera imitando otros instrumentos con los que mantiene un diálogo constante.

S.—*Además el contacto es directo.*

P.C.—Exacto. No hay mecánica, tenemos los «martillos» en la mano, y ello nos permite también acariciar directamente las cuerdas. Así que esto es lo que más me ha interesado de los instrumentos antiguos. Sus mecanismos son sencillos porque son instrumentos que no necesitan sonar fuerte. Son también muy ricos en armónicos. No existe violencia, no hay necesidad de protegerse detrás de

un mecanismo. Los dedos parecen apoyarse sobre las cuerdas directamente, se trasciende todo lo demás.

S.—*Y ¿desde el punto de vista de la música?*

P.C.—Nos acercamos más al contexto sonoro de la época, a lo que escuchaba la audiencia. Incluso aunque no podamos saberlo con certeza por un lado a causa de la estética y por otro, porque desconocemos cómo sonaban los instrumentos. Los originales que quedan son muy viejos y los que no lo son, son modernos, son copias, así que seguimos sin saberlo. Esta contradicción me parece muy divertida, muy cómica. Tanto como es hermoso el hecho de que las teclas que en un instrumento moderno son blancas sean negras y a la inversa. Ese aspecto blanco y negro que tienen los pianistas es increíble... o los clavecinistas, o los organistas. El resto de instrumentistas no tiene esa bipolaridad propia del teclado.

S.—*Los detractores del fortepiano suelen aducir en favor del piano moderno que éste ofrece muchas más posibilidades para un intérprete. ¿Piensa que esto es cierto?*

P.C.—No, pero en cualquier caso, pienso que jamás debe discutirse una opinión. Es cierto que a la hora de tocar en una gran sala de conciertos es preferible un instrumento moderno que tiene mucho más sonido, pero también es verdad que antes de empezar es necesario haber comido bien porque para producir ese sonido hace falta una buena cantidad de energía. Lo que se gana por un lado, se pierde por otro en ambos casos. Lo que sucede cada vez más a menudo, y me parece peligroso, es que hay una sobrecarga de sonido en las salas pequeñas, a causa del uso de instrumentos demasiado poderosos para ellas. Por ejemplo, si colocamos un piano moderno corto, que tiene las cuerdas gordas y muy espesas, se hace muy difícil diferenciar en un fortísimo el sonido en la última octava. Es imposible conservar la transparencia. Se gana en sonido, pero se pierde en definición. El instrumento antiguo aporta una transparencia increíble y una serie de características contrarias a la homogeneidad. Tenga en cuenta que a veces en un mismo instrumento se usaban elementos diferentes, se pensaba más en la registración que en la homogeneidad.

S.—*¿Es fácil cambiar rápidamente de instrumento?*

P.C.—No lo es al principio. Cuesta adaptarse, pero luego se llega a un punto en que el cambio es automático.

S.—*¿Cree que cambia también la visión de una obra al interpretarla en un piano moderno, después de haberla abordado sobre un fortepiano?*

P.C.—Sí, claro. El fortepiano ayuda a

comprender las motivaciones del compositor.

S.—*¿Y eso es importante?*

P.C.—Sin duda. Eso ayuda. Encuentro necesario pensar en los dos sentidos. Si vamos hacia el pasado, es decir, si utilizamos un instrumento antiguo, podemos comprender, por ejemplo, por qué un compositor ha escrito en un determinado pasaje un número elevado de notas. Esto no sucede en un piano moderno; en él resulta un problema poder tocarlas todas, casi nos vemos obligados a eliminarlas. También hay que decir que los constructores solían fabricar sus instrumentos después de escuchar tocar a los pianistas, a los compositores.

S.—*¿Especialmente para ese pianista o ese compositor?*

P.C.—Especialmente para el compositor o el pianista, sí, pero también porque de ese modo tenían ya una impresión de la música que habían oído y construían el instrumento en función de esa impresión. Así que la evolución marcha en los dos sentidos. Es razonable

y éstos influían de nuevo sobre el compositor.

S.—*Existía por tanto una relación que hoy en día es impensable ¿no?*

P.C.—¿Quiere decir entre compositor o intérprete y constructor?

S.—Sí.

P.C.—Hay algunos intérpretes que muestran una gran curiosidad por el instrumento que tocan. Antes del concierto, y a veces durante, algunos afinan los acordes, los unísonos. También hay otros que, como si fuesen automovilistas que acuden a las carreras con sus propios coches, se llevan sus instrumentos allá donde fueren. Nunca formé parte de este último grupo, nunca me ocupé de lo que pasaba detrás de las teclas, a excepción de lo que oía. Esto, sin

duda, me ayudó mucho a aprender a escucharme.

S.—*¿Es difícil escucharse, ser capaz de juzgarse?*

P.C.—Es difícil hacer dos cosas a la vez, tocar y escucharse, porque se está constantemente en el pasado inmediato y en el futuro inmediato. Es muy difícil. Creo que a eso se le llama concentración.

S.—*Usted ha hecho mucha música de cámara. ¿Qué le aporta como músico y como solista?*

P.C.—Es fantástica porque se escucha. El hecho de escuchar a los otros hace que aprendas a escucharte.

S.—*Ha hecho mucha música con el trío que forma junto a Christophe Coin y Erich Hobart. Al verles ensayar se diría que entre ustedes hay un entendimiento inmediato, apenas necesitan comentar tal o cual cosa. ¿Cuesta encontrar colegas con los que llegar a ese grado de comprensión?*

P.C.—Cuando se habla mucho se acabó. Todo se convierte en una especie de charla que no lleva a nada. Lo que encuentro realmente difícil es llegar a comprender que en la música de cámara sobre todo no hay que sobresalir. Cuando se hace música de cámara no hay que hacer proselitismo, no hay que demostrar nada. Creo que no hay que defender demasiado tu posición. Una vez que esto se comprende todo marcha bastante bien. Se aprende también a aceptar cosas que uno nunca haría, incluso cosas sobre uno mismo.

S.—*¿Siente usted la necesidad de hacer música de cámara?*

P.C.—¡Ah! no, no, ninguna, no. Todo lo contrario, actualmente siento la necesidad de dejar de hacer música de cámara. Es algo que me sirvió muchísimo al terminar mis estudios... ahora me gustaría más aislarme.

Me fascinaba el hecho de apretar una tecla y de escuchar un sonido



ALFONSO BUSTOS/GLOSSA

querer tocar instrumentos antiguos para comprender al compositor, pero no hay que olvidar que el constructor recibía también una impresión del contexto musical que le rodeaba. Después de asimilársela, la reflejaba sobre sus instrumentos

S.—¿Esto deja fuera también a la orquesta?

P.C.—Con una orquesta siempre se está solo, pero me gustaría, dentro de la orquesta, poder aislarme más. Hacer música de cámara con orquesta me gusta mucho.

S.—¿No cree que es una especie de lucha entre la orquesta y el solista?

P.C.—Sí, a veces son combates casi titánicos, un hombre solo enfrentándose a un grupo. Es incómodo, pero... ésa es la escuela de la vida.

S.—Usted ha mantenido siempre un fuerte contacto con la naturaleza.

P.C.—Sí, siempre.

S.—¿Es fundamental para usted ese contacto?

P.C.—Sí, es cierto. Hubo un tiempo en que consideré que el ser humano estaba fuera de la naturaleza. Para mí ésta era vegetal, animal, mineral, el hombre era un elemento externo. Ahora comienzo a incluirlo. Me he dado cuenta de que también en pleno centro de París estoy en contacto con la naturaleza. No con aquélla a la que yo mismo concebía un poco al modo de Rousseau o de Beethoven. Desgraciadamente estamos en una fase de urbanización y debemos adaptarnos; quiero decir que se puede hacer una marcha de cinco días por el Tibet y una vez allí descubriremos al mirar al cielo el rastro de un avión que vendrá de no sé dónde. En cualquier lugar en que estemos veremos siempre su rastro por encima de nuestras cabezas. Creo que es esta pérdida de libertad la que me fuerza a buscar al ser humano. Me cuesta, porque en la naturaleza me sentía bien. A cambio me he dado cuenta de que ésta no existe tal y como yo la imaginaba, como la recreaba.

S.—Ese contacto con la naturaleza le ha llevado, por ejemplo, a conocer los árboles como lo haría un biólogo...

P.C.—Tampoco hay que exagerar, pero encuentro que guardamos con ellos cierto parentesco. En los orígenes había quarks, luego las plantas y después los árboles, así que de algún modo somos parientes lejanos de ellos. Tal vez mi árbol genealógico se remonte al roble, no sé. ¡Me intereso por la familia! Intento hacerles el menor daño posible, a la naturaleza en general, pero es difícil porque si queremos tener una camisa limpia vamos a contaminar la atmósfera automáticamente. Así que hay que plantearse qué queremos, ir limpio o con manchas... Yo, en mis discos, siempre dejo alguna mancha.

S.—¿Es cierto eso?

P.C.—Sí, en los que estoy solo. Por pereza a veces, otras porque siento que es más natural.

S.—Esto es algo propio de un concierto en directo. En cambio el disco es, en principio, perfecto.

P.C.—Es verdad. Además un disco es algo que se escucha una y otra vez y si



ALFONSO BUSTOS/GLOSSA

tiene una falta siempre en el mismo sitio, puede acabar haciéndose costumbre. Es un riesgo.

S.—¿Suele escuchar discos?

P.C.—No, jamás. Sobre todo los míos me resultan completamente insoportables. Los oigo en el momento de las correcciones y además dejo faltas. Es muy difícil.

S.—¿Se juzga con dureza?

P.C.—No, no estoy especialmente satisfecho, pero no me trato con dureza. Soy una mezcla de facilidad y de dificultad, de complacencia y de rigidez.

S.—Sin embargo es severo con el estudio. Aprovecha las horas que dedica a estudiar de modo extraordinario y no pierdes un minuto de tiempo.

P.C.—Hay que hacerlo. Sobre todo hay que crearse un entorno personal.

S.—¿Qué quiere decir?

P.C.—Quiere decir que hay que intentar encontrarse lo más a gusto posible. Si no, no hay nada que hacer, no puede haber trabajo. El trabajo se convierte en una especie de culpabilización cotidiana.

S.—¿Y cuando hay un compás o una pequeña nota que le obsesiona y que jamás sale como usted quiere?

P.C.—Eso es horrible. A veces son movimientos enteros que no llego a comprender. El problema viene cuando

llega el momento de cumplir aquello que se había previsto. Por ejemplo, durante una grabación puede suceder que una sección de una obra no funcione, que no salga. ¿Qué hacer? Siempre hay sorpresas. Pensamos que estamos preparados, pero el momento de la verdad es otra cosa y hay que seguir, hay que asumirlo.

S.—Usted siempre ha dicho que un instrumentista debe cantar lo que toca, ¿por qué es tan importante?

P.C.—Creo que cantar es la mayor sinceridad que se adquiere por la voz directa, es la voz.

S.—¿Podría explicarnos esto un poco más?

P.C.—La voz es el camino más directo. Pero no canto muy a menudo. A veces doy buenos consejos que yo mismo no sigo.

S.—Usted hace normalmente un uso extenso del rubato...

P.C.—¡Anormalmente! Utilizo muchísimo el rubato, salvo cuando está marcado en la partitura. En esos momentos no sé cómo hacerlo. Encuentro que el rubato es algo muy personal. Si Chopin o Liszt marcaban un rubato en sus partituras era su rubato, yo no sé de qué rubato hablan y prefiero no hacerlo. En cambio, cuando no hay nada marcado, como en Haydn o Mozart, me siento muy cómodo con el rubato.

S.—Y cuando aparecen las indicaciones de rubato ¿están escritas por el propio compositor o por el editor?

P.C.—Afortunadamente cada vez hay más ediciones *urtext*, pero aun así dependen mucho de la fuente en la que se basan. Puede ser del primer manuscrito, de la primera edición... Es difícil saberlo. La tendencia de hoy día es a dejar menos libertad...

S.—Y a tocar más deprisa.

P.C.—¡Oh, sí, por supuesto! ¡La velocidad! Pero es lo mismo que cuando hacemos Madrid-Córdoba en dos horas, se tiende a la velocidad. No hay que olvidar que cuando tocamos música de compositores que apenas rozan el siglo XX, tocamos música que hay compuesta a la velocidad máxima de 20 kilómetros por hora, que es la velocidad que alcanza un buen caballo.

S.—¿Por qué cree que existe esa necesidad de acelerarlo todo? Escuchándole tocar usted no parece tener prisa nunca, parece haber parado el reloj. ¿Es algo natural que le llega con la música?

P.C.—Sí, es verdad, es así exactamente. Creo que es algo de verdad necesario. Cuando se es compositor o intérprete, uno debe crearse su propio mundo.

S.—¿Y cómo se crea un mundo propio, personal sin que deje de ser el mundo del compositor?

P.C.—Es la pregunta básica. Yo no consigo responderla. En algún lugar

ENCUENTROS

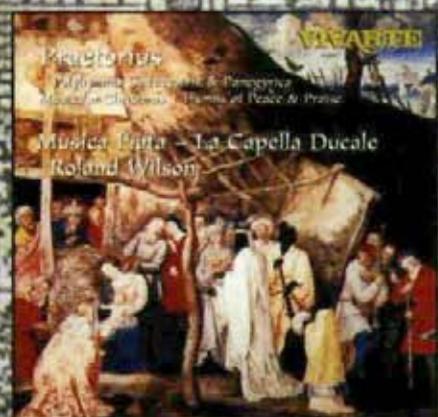
Patrick Cohen

SONY



CLASSICAL

VIVARTE



Barroco
Música Barroca - La Capella Ducale
Roland Wilson

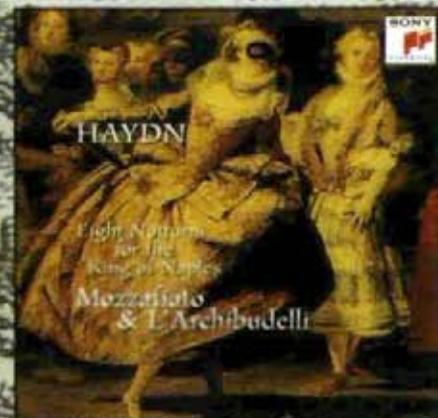
Música Barroca - La Capella Ducale
Roland Wilson

S2K 63115



Música Barroca
Bernhard Krieger Sigiswald Krieger
Wladimir Krieger Gustav Leonhardt

S2K 63115



HAYDN
Eight Sonatas for the King of Naples
Mozzartito & L. Archibudelli

S2K 63115

existe un acuerdo entre el intérprete y el compositor, pero en otro tiene lugar un combate... Puede que ambos luchan juntos, pero también pueden luchar enfrentados. ¿Dónde están los límites? ¿Dónde hay que atacar y dónde desartar? Es la gran pregunta. Para responder nos refugiarnos detrás del estilo, detrás de las modas. Por ejemplo actualmente vivimos la moda del barroco que propone comenzar por el siglo XVII y avanzar hasta nuestros días. Yo plantearía un recorrido diferente: escuchar cómo tocaba Rachmaninov y a partir de ahí ir marcha atrás en el tiempo hasta Mozart. Para mí el estilo existe únicamente en los jarrones, en los cubiertos...

S.—¿Piensa entonces que el estilo no existe?

P.C.—Exacto. Jugamos con ese nombre, pero no podemos definirlo bien.

S.—¿Diría usted que aquello que se llama estilo sería más bien la personalidad de la música primero y del intérprete después?

P.C.—Sí, sí. Pero de todas maneras dependemos... Si escuchamos a pianistas posteriores a 1960 y a pianistas anteriores, o inmediatamente posteriores a 1920 vemos con claridad que hay modas diferentes, sensibilidades diferentes. Pero en ningún caso hablo de estilo, hablo de la forma de sentir el *tempo*, del entorno directo de aquellos que hacen la música, de los compositores. Rubinstein, por ejemplo, era un modernista, amaba el piano moderno. Sin entrar en valoraciones, sería el opuesto de gente como Rosenthal que tenía un criterio completamente distinto. El rubato estaba siempre presente, era extremadamente personal, dependía del momento, del instante. Pero en Rubinstein era, desde el principio, una forma expresiva. Y en eso, siendo un músico moderno, era antiguo. Quiero decir que siempre podemos encontrar a un clásico en pleno barroco o a un barroco en pleno clasicismo. Son cosas difíciles de discernir.

S.—Y con el uso abundante del rubato ¿cómo hace para no perder el sentido de la dirección, para no perderse?

P.C.—No puedo evitarlo, me pierdo. Intento volver a caer, como los gatos, sobre mis pies. Lo que pasa es que a veces caigo más allá del lugar en el que había saltado. En esos casos un cierto rubato puede convertirse en un rubato incierto...

S.—Ahora está usted grabando un disco con sonatas de Haydn, ¿qué otros proyectos tiene?

P.C.—Tenemos intención de grabar un disco con mazurkas de Chopin que ya han sido grabadas por un buen número de magníficos pianistas, así que a veces me pregunto por qué voy a hacer-



ALFONSO BUSTOS/GLOSSA

lo. Después hay un proyecto de música francesa, Satie. También hay Mozart y más sonatas de Haydn.

S.—¿Hay algún compositor con el que se siente incómodo?

P.C.—Brahms, por ejemplo. No me siento bien en esas inmensas sonatas. Todo va mejor con sus obras más cortas. Sin

embargo, me gustaría mucho tocar las sonatas... Siempre intento buscar la dificultad, intentar comprenderla. Eso me fascina, me atrae, lo que no quiere decir que evite tocar aquello que me gusta, pero me produce también placer tocar lo que no me gusta.

S.—¿Como una especie de tortura, de castigo?

P.C.—Es una especie de rebeldía. Siempre quise ser un rebelde.

S.—¿Y para eso hay que hacer cosas que no gustan?

P.C.—Sí... supongo que me rebelo contra lo que me gusta. Es una forma de evitar fusionarme con otros, en este caso con el compositor, y de mantener mi integridad. Quiero decir que si la música de Brahms no me gusta, no hay peligro de que compartamos la existencia. Me gustaría tocar sus sonatas para acercarme más a él, pero sin devorarlo.

Ana Mateo

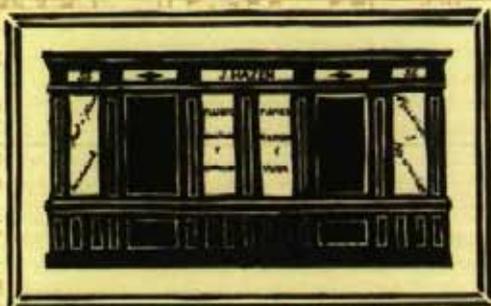


HAZEN

Su obra para Piano

Obertura

Calle Fuencarral, 1919



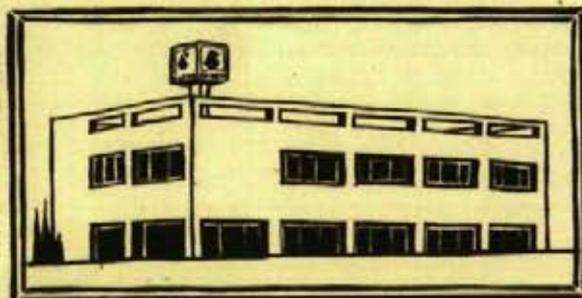
Andante Sostenuto

Las Rozas, 1975



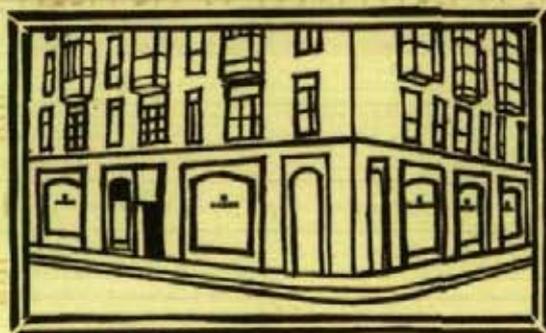
Molto Vivace

Colección Hazen del Piano. Las Rozas, 1995



Allegro Presto

Arrieta, 8. Madrid, 1997



Hazen, Perpetuum mobile

LEONARDO BALADA EN PLENA EBULLICIÓN

Leonardo Balada (Barcelona, 1933), catedrático de Composición en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh (Estados Unidos), añade, con el estreno absoluto de *No-res* (Nada), una nueva obra a su ya extensa lista de composiciones. En esta misma temporada tendrá dos estrenos absolutos más: una obra sinfónica para la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh y un concierto para guitarra y orquesta con el solista Angel Romero y la Orquesta Sinfónica de Cincinnati dirigida por Jesús López Cobos.

SCHERZO.—No-res se estrena en 1997 pero es una obra que obtuvo el Premi Ciutat de Barcelona de 1981. ¿Está ya en otra estética?

LEONARDO BALADA.—Efectivamente. Esta obra pertenece a mi segundo período, en el que están *Guernica*, *María Sabina*, *Sinfonía de acero*... Donde no hay melodías, ni armonías tradicionales, ni temas que uno puede salir silbando de memoria al acabar de escuchar la obra. El atractivo de las obras de este período está en la fuerza misma de la música: en el ritmo, en los contrastes dinámicos, en el drama implícito en la música. *No-res* la terminé en 1975, un poco antes de empezar un nuevo período que es en el que estoy ahora. A partir de ese cambio empecé a mezclar la vanguardia con lo tradicional e introduje ideas temáticas. Así que *No-res* puede considerarse una obra frontera, final de una etapa y principio de otra.

S.—¿Cuál es el punto de partida en esta obra?

L.B.—Es una protesta contra la muerte. O un requiem para los que no creemos en el más allá. La compuse a raíz de la muerte de mi madre, que falleció de cáncer en 1971 y fue una muerte tremenda. La compuse en homenaje a ella y también como certificado de que una vez llegada la muerte, todo se acabó. Sin esperanza de un más allá en el que volvemos a vernos y todo eso que se dice. Me encontré por entonces en Pittsburgh con el poeta francés Jean Paris, que había perdido también a su madre hacía poco. Coincidimos en el pensamiento de este tema filosófico. Y decidimos hacer una obra. El puso la letra y yo puse la música.

S.—Es, pues, un acto de rebeldía contra la idea de que más allá de la muerte sigue habiendo vida.

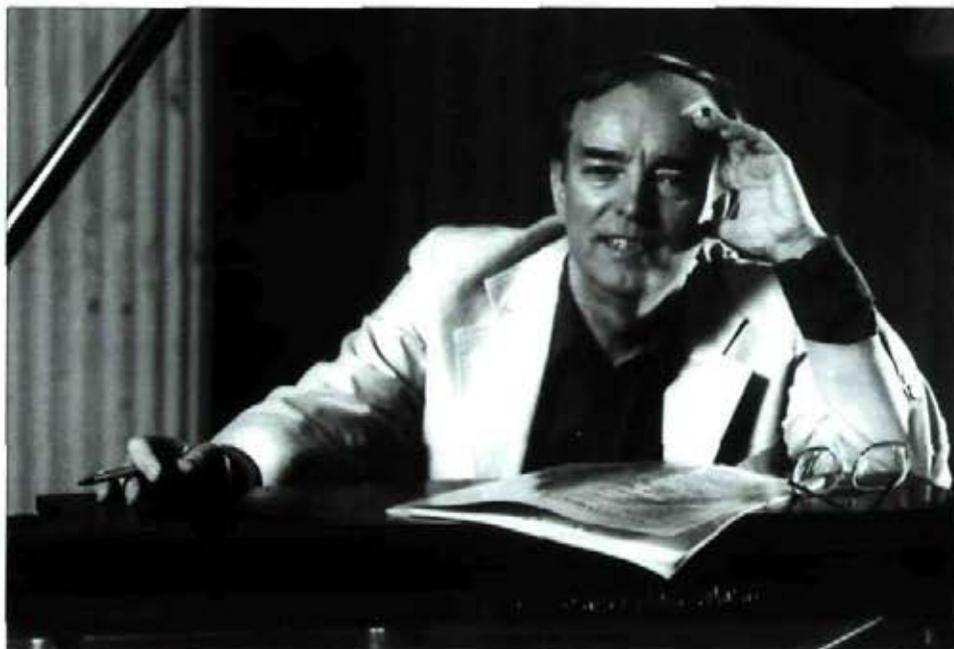
L.B.—Contra los tabúes. Contra las ideas impuestas. Quizás la única forma que tengo de rebelarme es haciendo una obra como ésta, demostrando mi inconformismo. En la obra hay dos partes. En la primera, el poeta hace descripción de las muertes de todo tipo: de los seres humanos, de los animales, de las plantas... Con citas de muchos poetas de todo el mundo en muchas lenguas. En la segunda parte, el poeta con su texto nos dice que todo eso son mentiras y hace su propia reflexión. Es muy dramática. A mí no me gusta hacer obras frívolas. En mis obras siempre hay un fondo, una intención. Si no po-

cargo de un concierto de oboe. Aquel país es muy libre pero no puedes hablar mucho de según qué.

S.—Su actual etapa es de mestizaje, aunque en continua evolución.

L.B.—Sí. En la etapa que empecé en 1975 hay evolución, pero básicamente hay la mezcla de la música afinada, templada, con los sonidos abstractos. Hace unos años, en *The New York Times* alguien escribió que yo era un músico nacido y educado en Barcelona, donde habían vivido Picasso y Gaudí, y donde las callejuelas estrechas y antiguas desembocaban en las calles anchas y las grandes avenidas. Es una imagen que no se me había ocurrido pero que es verdad respecto a mi música.

S.—En su música da la impresión de



Leonardo Balada

lítica, sí al menos filosófica, social, ideológica...

S.—Pensar así, ser atípico en un país tan conservador como en el que usted vive puede traer problemas...

L.B.—En Estados Unidos teóricamente hay libertad absoluta: uno puede pensar lo que quiera y decir lo que quiera. Pero, en realidad, no es tanto como se dice. *No-res*, en principio, iba a estrenar Previn, en Pittsburgh, pero discutieron y salió como un cohete. Después, Lorin Maazel me pidió no hacerla porque veía la obra polémica y tenía miedo de que repercutiera en aquella. A cambio de lo cual me hizo un en-

que se da más importancia a lo rítmico que a lo melódico en el sentido tradicional.

L.B.—Sobre todo cuando son obras abstractas. De todas maneras, en mis óperas hay más melodía que en mis obras sinfónicas. *No-res* es una cantata, porque pertenece a un período en el que en lugar de óperas me inclinaba por la cantata, donde hay un narrador y el coro no canta melodías. Yo creé el término «tragifonía» con *María Sabina*, que es una mezcla de la tragedia griega y la obra sinfónica.

José Guerrero Martín

MUCHO MÁS QUE NADA

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 18-X-97. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Director: Lawrence Foster. Mingo Ráfols, narrador; Jennifer Ringo, soprano; Coro Nacional de España. Balada, *No-res (Nada)*, Beethoven, *Egmont op. 84*.

Como quería el compositor, su obra no ha producido la indiferencia y a juzgar por el público del estreno absoluto, el público del sábado —no lo olvidemos—, precisamente el más conservador, el éxito ha subrayado el acontecimiento. Y tiene explicación, porque es una obra que funciona muy bien. El autor es hábil en el manejo y mezcla de los diferentes elementos que utiliza, logra un equilibrio que elimina cualquier exceso, los sonidos electroacústicos están en una proporción moderada, *extrae del coro y de la orquesta efectos notables...* Y lo rítmico impera por encima de lo demás, no dejando al oyente lugar para la distracción o el relajamiento. Magnífica la prestación del Coro Nacional de España, en un cometido difícil y de mucha concentración, con textos en catalán, castellano, inglés, francés, alemán, italiano, latín... Y también de la OBC, con un sonido brillante, contundente y a la vez dúctil; y del narrador Mingo Ráfols, bien penetrado en el conjunto. La obra fue terminada en 1975, revisada posteriormente, galardonada con el Premi Ciutat de Barcelona en 1981 y revisada de nuevo para esta ocasión. Seguimos sin entender por qué ha tenido que esperar 22 años para su estreno, por muchas dificultades que pueda entrañar su ejecución, en especial la parte del coro.

Se nos ofreció asimismo, con similar nivel de interpretación, *Egmont op. 84* de Beethoven, música de escena para la tragedia *Egmont* de Goethe, para soprano (Jennifer Ringo), narrador (Mingo Ráfols) y orquesta. Su interés radica en haber escuchado la versión completa, cosa infrecuente, pero el conjunto, así, es irregular en su calidad. Si para Balada después de la muerte no hay nada, y por eso grita y protesta, Beethoven ve en la muerte individual de Egmont un triunfo, el comienzo de la libertad colectiva de su pueblo.

José Guerrero Martín

ARRANQUES DE CURSO

Varios organizadores de conciertos de los que no ignoran a la música contemporánea han sido madrugadores en este curso 1997-1998 que acaba de arrancar. Por seguir el orden cronológico de aquéllos a los que he asistido, aludiré en primer lugar a la cita conjunta de la Academia de San Fernando y la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, celebrada en el salón de actos, abarrotado, de aquella (17-IX), y en la que por primera vez se celebraba con música la inauguración de la exposición de los becarios de la Academia de España en Roma. El concierto fue breve, pero sustancioso. Se pudieron escuchar sendas piezas de José María Sánchez-Verdú, Juan Manuel Artero y José Manuel López López, escritas las tres para pequeño grupo instrumental, pero



Mauricio Sotelo

de plantillas distintas. El excelente Plural Ensemble que dirige Fabián Panisello ofreció lecturas claras, expresivas y bien diferenciadas de *Kitab 5*, de Sánchez-Verdú, *Bajo el trazado de Icaro*, de Artero, y *Jenseits... Diessets*, de López, de singular refinamiento las dos primeras, ambas de este mismo año, y plena de fuerza y brillantez sonora la tercera, de 1992.

La Joven Orquesta Nacional, por su parte, también ofreció por primera vez los frutos de un empeño nuevo. El de que cada año trabajen con los jóvenes instrumentistas del conjunto dos compositores residentes y dos directores asistentes, jóvenes todos ellos mismos, que prepararán en estrecho tacto de codos, además de las obras de repertorio, las obras que los dos creadores se comprometen a escribir en el período. Los primeros resultados fueron ofrecidos en la sala de cámara del Auditorio Nacional, con carácter de estrenos absolutos, el pasado 21 de septiembre. Con claro éxito, tanto de obras como de interpretación. El coruñés Xavier de Paz presentó su *Concierto para clarinete* —con Salvador Salvador como magnífico solista y Carlos Domínguez-Nieto en el podio—, página en dos movimientos, rica en ideas, aunque quizás un punto inconexas. Por su lado, Lorenzo Ramos le dirigió a Jesús Rueda,

con tanta seguridad como flexibilidad expresiva, su *Concierto de cámara nº 2*, de un solo tiempo, nuevo ejemplo de la solidez constructora y caligráfica del madrileño.

El Festival de Otoño, a su vez, también logró poner el cartel de no hay billetes en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes en el concierto con el que quiso sumarse a los homenajes a José Ángel Valente. (30-IX). Acertadísima la elección de la Música de Mauricio Sotelo, compositor tan devoto del poeta. Le pudimos volver a oír sus muy interesantes —y hermosas— *Su un océano di scampanelli*, *Epitafio*, un bien extraído fragmento de *Argos* y *De Magia*, al paso que nos dio a conocer en primicia absoluta su inquietante, pero no menos atractiva *In pace*, para voz, cinta y percusión; sentida y dicha con hondura máxima por la *cantaora* Carmen Linares, dedicataria de la pieza. La también *cantaora* Esperanza Fernández y los componentes del Trío Accanto (Weiss, Dierstein y Sugawara) completaron el espléndido capítulo interpretativo.

La Fundación Juan March y el CDMC han arrancado asimismo en esta parcela. Enseguida tendrán la debida atención sus ciclos.

Leopoldo Hontañón

PIONEROS EN LA BRECHA

El reciente fallecimiento de Doc Cheatham, cuando todavía peleaba en primera línea de combate musical a punto de cumplir unos primaverales 92 años, me ha hecho recordar a todos esos asombrosos veteranos que aún guardan energía suficiente como para mantener palpitante su pasión por la música en vivo. Se entiende que no haya muchos, pero ahora me parece una tarea doblemente urgente valorar su ejemplo. Comencemos por el más célebre.

Refinado compositor, sutil arreglista y políinstrumentista infalible, Benny Carter podría llevar lustros disfrutando plácidamente de la fortuna que le reportó su intensa colaboración con los estudios cinematográficos hollywoodienses, pero aún prefiere abandonar el confort de su mansión californiana para tocar jazz con quien se lo pida. El pasado 8 de agosto cumplió nada menos que 90 años y cuando estas líneas ven a la luz se habrá presentado como solista estelar de la orquesta de Count Basie, dirigida por Grover Mitchell, en algunos festivales veraniegos de campanillas.

Carter ya leía partituras con facilidad cuando los autodidactas a la fuerza eran norma, y siempre ha encarnado el arquetipo de músico culto, abierto y polifacético, perfectamente capaz de alternar en un mismo concierto la dirección de su orquesta con su exultante despliegue instrumental. Así, en su época dorada no era raro verle quitarse de los labios el clarinete o levantarse del piano para regalar una escalofriante balada con la trompeta. Hace apenas tres años me confesaba entre dolido y nostálgico que ya no podía tocar este último instrumento de alta exigencia física, pero que mientras le quedase el refugio del saxo alto, su herramienta predilecta, no encontraba motivos serios para retirarse. Y habrá que aplaudirle la decisión a la vista de los dulces secretos que todavía es capaz de arrancarle a ese metal que parece inventado para él.

Por fortuna, en los últimos años Carter no sólo se ha dedicado a los conciertos, sino que ha mantenido en paralelo una envidiable actividad discográfica que permite entresacar reveladores ejemplos de su persuasivo fraseo y su acariciante sonido. Entre su producción más reciente destaca el estupendo disco *Legends* (MusicMasters, 1992) y en especial una tremenda bala-

da llamada *The Legend* grabada a dúo con Hank Jones. De esta maravilla existe una versión señera firmada por la big band de Basie en un disco *Roulette* del mismo título, que además tiene la virtud añadida de incluir un solo clásico de Thad Jones. Sin embargo, todavía no puedo decidir si la lujosa ensañación orquestal puede con la fuerza interior que desprende la íntima confesión que, de veterano a veterano, se hacen Carter y Hank Jones. Y ya que



Benny Carter

ZWONICK COLLECTION

se nos ha cruzado en el camino, hablemos ahora de este excelso pianista, hermano precisamente del ya fallecido Thad Jones (trompeta) y Elvin Jones (batería), aunque quizá sea aún demasiado joven para figurar en esta nómina de incombustibles.

Al mayor de esta ilustre dinastía procedente de Pontiac, Michigan, aún le falta un año para cumplir los 80, pero atesora la sabiduría del artista inmortal. Allá por la movida década de los 40, midió con serena agudeza el efecto del *bebop* y adaptó a su estilo lo que más le interesaba de la nueva tendencia. Sobra decir que podía tocar como un *bopper* paradigmático, pero no soportaba la idea de enterrar prematuramente a los mejores representantes de la escuela clásica, de modo que decidió sintetizar estos dos amores irrenunciables en un único, indivisible y magistral modo de entender el piano de jazz. Hoy, es difícil encontrar un solo aficionado, tanto si admite ser tradicionalista acérrimo como si se considera

amigo de la audacias, al que le resulte indiferente el mensaje esencial, elocuente y siempre sincero de este improvisador prodigioso. Asistir a uno de sus conciertos a piano sólo equivale a un resumen detenido y clarificador de la historia del jazz.

A sus galantes 89 años, Stéphane Grappelli también podría contar obras y milagros de aquella música europea que en el primer cuarto de siglo quería aprender de la afroamericana. Enamorado a primera vista del violín, tocó en la calle, animó películas mudas desde el anonimato del foso de los teatros y colaboró con el gran Django Reinhardt en la tarea de darle una pátina de viejo mundo a los nuevos sonidos. Incluso ahora que seguramente lo ha visto todo, su curiosidad le empuja a pasear por las ciudades que ha visitado cientos de veces y a reencontrarse con sus rincones y a disfrutar de sus restaurantes. La edad no parece afectar a su mente diáfana y a sus dedos contelleantes, saturados aún de una agilidad felina que estalla con suavidad a intervalos regulares de tres minutos, justo el tiempo que le duran esas canciones atemporales que sabe desgarnar con una entrañable candidez poética.

Milt Hinton también se ha pasado la vida haciendo vibrar cuatro cuerdas, aunque bastante más gruesas y duras que las de Grappelli. Durante más de 65 años ha sido un hombre pegado a un contrabajo: una figura indisoluble que ostenta la marca de sesiones de grabación y se cita a los jóvenes como modelo ideal de swing jubiloso y demoledor. El pasado 23 de junio cumplió 87 años sin que nadie haya conseguido igualar el impacto que causa escucharle pellizcar las cuerdas a la antigua, apelando a un origen lejano que a él le resulta del todo familiar.

Sería injusto acabar este repaso sin siquiera citar al pianista Red Richards, que demostró encontrarse en plena forma a sus 85 años en el Festival de San Sebastián del pasado año y al saxofonista Benny Waters, todavía plétónico de expresividad a los 95. Confiamos en que alguno de ellos pueda superar al campeón de la longevidad jazzista, Eubie Blake, que murió casi al pie del piano y más anciano que el propio jazz, apenas cinco días después de haber cumplido el siglo.

Federico González



"La música es el verdadero lenguaje universal"

Y si la música es el lenguaje, éstas son las palabras más significativas.

Componentes de Alta Fidelidad.

Amplificadores A/V, THX y Dolby Digital.

Procesadores Pro-Logic y AC-3.

Pletinas DAT y Mini Disc.

CD, CD-R y CD-Rom.

Cadenas Mini y Micro.

Soluciones Home Cinema.

DVD Video y DVD Rom.

Equipos de Audio Digital para Automóvil.

Radio/Cassette y CD para Automóvil.

Displays Electro-Luminiscentes (EL).

Control por Voz para Automóvil.

Radio Digital. DAB.

Sistemas de Navegación.

DSP/Ecualizadores.

Altavoces. Subwoofers.

LaserDisc. Karaoke.

Retroproyectores.

Sonido Profesional.

Monitores de Plasma.

Discos Ópticos. Duplicación.

Y además, le presentamos la última palabra en tecnología:



PIONEER PDR-05. GRABADOR/REPRODUCTOR CD.

PIONEER®
The Art of Entertainment

PLACERES NOCTURNOS

Creo firmemente que en líneas generales audiófilos y melómanos encuentran algunos escollos para disfrutar a sus anchas de esta nobilísima afición. La propia colocación de los componentes supone con frecuencia tener que compartir espacios generalmente muy pequeños y a veces problemáticos con otros enseres caseros que hoy se consideran imprescindibles cuando no cuasi-sacrosantos, léase televisores, videos, etc... Con frecuencia en el radio de acción de un par de cajas acústicas puede haber una mesa camilla, una mesa de comedor difícilmente desplazable o cualquier otro objeto que contribuye de modo efectivo a perturbar severamente la imagen sonora y otras virtudes del equipo de suerte que los estudios previos a la compra de componentes y la a veces elevada inversión económica sufren de serios recortes en su rendimiento por la inevitable convivencia de los componentes Hi-Fi con objetos como los anteriormente relacionados.

Los americanos han estudiado ampliamente este asunto en el que obviamente no vamos a abundar pero el ama de casa en general no suele ver con muy buenos ojos la presencia de un equipo Hi-Fi en el *living* que considera por naturaleza destinado a otros menesteres. Sobre todo algunas cajas acústicas de gran tamaño o etapas de potencia de las que superan los cuarenta kilos son vistas con hostilidad manifiesta desde su llegada al dulce hogar.

El conocido crítico de *Stereophile* Sam Telling con un inefable sentido del humor maneja el término «WAF» (Wife Acceptance Factor) con el que alude a la acogida mejor o peor de la dueña del hogar a la llegada de tal o cual componente. De esta guisa y a título de ejemplo una caja acústica Avalon Ascent o una etapa de potencia Krell de las de alto porte tienen un WAF de muy poca puntuación. Un amplificador NAD 502 o la legendaria caja LS3/5A tendrían ya un WAF bastante alto, de unos 8 ó 9 puntos diría yo, y la matrícula de honor sería indudablemente conseguida por cualquiera de los innumerables modelos de walkman que circulan por el mercado o por componentes como los que vamos a citar en este pequeño comentario.

Algunos afortunados audiófilos y melómanos disfrutan de salas de escucha para ellos solos. Naturalmente los pre-

sentes comentarios van dirigidos para otra clase de proletariado. A estos efectos recuerdo que hace ya bastante tiempo un colega de Madrid apuntó la observación de que la Alta Fidelidad, sobre todo en sus grandes niveles, es una afición para solteros... Indudablemente la observación tiene su dosis de sabiduría.

El otro gran escollo son los horarios. Seguramente constituye un problema de mayor envergadura, aunque a mí al menos me asaltó desde los mismos comienzos de mi andadura como melómano-audiófilo o al revés, como ustedes prefieran. Está claro que la apetencia por la audición musical concreta está sometida a una enorme cantidad y variedad de oscilaciones. Hay momentos para un cuarteto de Mozart y otros para una sinfonía de Bruckner y otros para oír cómo estaba la voz de Victoria de los Angeles cuando hizo su *Carmen* bajo la dirección de Beecham y así podríamos poner docenas de ejemplos.

Y hay otros muchos momentos, los más, en que no se puede escuchar nada por causa de los ruidos u otros tipos de molestias. Es evidente que la inmensa mayoría de las salas de escucha no está acondicionada ni aislada en absoluto, con lo que cualquier tipo de audición resulta seriamente alterada y distorsionada. En circunstancias tales la atención no se concentra y de esta forma difícilmente se puede conseguir la emoción musical. Catalogue el lector dentro de este tipo de observaciones la cantidad y calidad de los ruidos que se

afición por la música bien reproducida.

He traído a colación el tema de los horarios de audición porque a mí de siempre me ha gustado la noche para oír música. Esas horas entre las doce y las del alba son ideales para digerir un *Sigfrido* o investigar sobre cuatro o cinco versiones de la *Segunda Sinfonía* de Mahler.

Pero, claro está, la noche se ha hecho para dormir con lo que las cajas acústicas han de permanecer mudas durante las horas citadas y aún antes. Para obviar este problema están inventados los auriculares, algunos de una calidad sonora excepcional como es el caso de los que vamos a analizar si quiera sea someramente en este breve comentario. No acabo de comprender del todo el rechazo que generalmente los audiófilos tienen hacia el auricular como componente de verdadera categoría sobre todo en lo que concierne a la información musical que suele ser de primer orden. En la historia del sonido grabado o sin grabar el auricular fue antes que el altavoz, pero no cabe duda alguna de que actualmente los auriculares se utilizan poco y en el nivel de audiófilos de alta exigencia casi nada.

Buena prueba de ello es que los fabricantes de auriculares son básicamente los mismos que hace 20 ó más años: Koss, AKG, Sennheiser, Stax, MB, Beyer y poca cosa más. De algunas firmas ilustres como Jecklin poco o nada se ha vuelto a saber. Otro síntoma de crisis es que se ha puesto de moda no incluir entrada de auriculares en una gran parte de los amplificadores que circulan por el mercado. Esto es absolutamente cierto para los integrados en su mayoría. Los previos tampoco suelen contener la entrada citada con alguna que otra excepción, léase Melos o Audible Illusions.

Esta situación deficitaria ha determinado que algunos fabricantes hayan producido amplificadores específicos para auriculares, caso de Restek, Audio Alchemy, Mc-Cormack y el modelo de EarMax a válvulas con el que estoy disfrutando una enormidad en compañía del Sennheiser HD-580.

Los usuarios de auriculares electrostáticos (superiores en casi todo a los dinámicos) no se enfrentan con este problema toda vez que tienen algunos inconvenientes, a saber; no todos los modelos están bien diseñados anatómicamente y molestan al poco rato de comenzar una audición, en verdad no se soportan mal, producen sobre to-



Amplificador de auriculares Ear Max

perciben constantemente en cualquier piso o apartamento, desde los ruidos producidos por máquinas o los que proceden de personas más o menos altonantes. Se trata desde luego de un verdadero problema para poder desplegar con un mínimo nivel de eficacia la

do los diseños herméticos una sensación de aislamiento que puede resultar poco grata y lo que es peor, resulta extremadamente difícil que un auricular ofrezca una escena sonora como la que normalmente produce un buen sistema de altavoces si está bien amplificado y bien instalado en la sala de escucha.

Pero ventajas también hay y no de poca importancia. Los problemas de espacios y horarios a que hemos aludido anteriormente quedan automáticamente resueltos y vuelvo a las consideraciones sobre las audiciones a horas intempestivas. La información es enorme y desaparecen por completo los problemas de la sala de audición. Una virtud y un defecto o más bien inconveniente: el auricular lo revela todo. En este sentido se trata de un componente que debe quedar reservado para la escucha de fuentes de gran calidad. Para comprobar el montaje de una cápsula lectora de discos de vinilo con un buen auricular se puede apreciar la diferencia entre décimas de gramo en el ajuste de fuerza de apoyo. Con fuentes de gran calidad la catarata sonora que produce un buen auricular genera momentos de emoción musical verdaderamente inefables.

Todo lo anteriormente expuesto es como a modo de exordio de lo mucho que estoy disfrutando desde que hace año y medio aproximadamente comencé mis

escuchas nocturnas con el ahora ya famoso Sennheiser HD-580. Ya antes de esta adquisición venía manejando otras labores de Stax, Audio Technica, Koss (ESP-6) y el fabuloso Jecklin Floxat electrostático.

El 580 es un auricular de tipo dinámico que en muy poco tiempo ha alcanzado un gran prestigio. Figura en la última relación de los componentes recomendados por la revista *Stereophile*, a mi juicio con todo merecimiento. Mis audiciones han sido realizadas a través de la toma de auriculares de un integrado LEAK-70, el minimódulo para auriculares Thorens-Restek y el amplificador OTL a válvulas EarMax de origen USA y espléndidos resultados.

Además de con estos ingenios he conectado a ratos el 580 a la entrada del increíble lector de CD Philips CD-721; resultados decentes pero no tan brillantes como con los aparatos antes citados entre los que destaca indudablemente el EarMax tal vez porque su impedancia (300 ohmios) está rigurosamente adaptada a la del Sennheiser 580. Este es un aspecto muy importante. El amplificador citado puede también asociarse a toda una serie de modelos de AKG, Beyer, Jecklin, Koss, MB y Sony.

El diseño anatómico del 580 puede considerarse perfecto, como ya lo fue el modelo 540. Deja el oído externo totalmente libre de presiones; esto unido a

un peso de tan sólo 260 gramos permite largas audiciones sin molestias de ninguna clase.

La definición musical es espléndida sin carencias dignas de mención si bien hay que suponer que los dos modelos electrostáticos de la misma marca habrán de superar las prestaciones del 580. Dichos modelos son el Orpheus y el HE-60. Sobre el Sennheiser Orpheus se ha llegado a afirmar que es el mejor componente de Alta Fidelidad jamás realizado; el precio es de siete cifras pero se compra además del auricular un amplificador de válvulas ad hoc absolutamente excepcional.

El HD-580 puede producir presiones sonoras enormes pero sin que en ningún momento lleguen a molestar. Sobre este punto concreto conviene recordar que la audición con auriculares a potencias excesivas puede llegar a dañar el oído interno. En todo caso, el propio usuario puede perfectamente calibrar de oído dónde está la frontera entre el uso y el abuso de un auricular.

En resumen, un componente de Alta Fidelidad plenamente logrado y a un precio absolutamente razonable. Un paso más de Sennheiser dentro de un campo en el que ha sido y es una de las firmas señeras.

Alfredo Orozco

UN POCO DE REFLEXIÓN

En estos días he tenido ocasión de ayudar a razonar a varios aficionados sobre el tema de la elección de cajas acústicas. Como la cuestión sé que es de general aplicación, creo que no está de más recordar algunos «viejos axiomas» sobre este complicado problema que, al parecer, trae de cabeza a más de uno.

Cualquier sistema de audio posee un elemento ya adquirido: la habitación en donde lo vamos a instalar. Así que cualquier adquisición posterior debe tener en cuenta esta primera circunstancia doméstica. De las dimensiones físicas de nuestra habitación y de la disposición geométrica de la que podamos disponer para las cajas, depende cualquier decisión de compra sobre el modelo adecuado.

Nuestro gusto musical está ya predeterminado y debe incidir de un modo definitivo en la correcta elección del sistema o modelo de caja acústica. No es lo mismo el «bakalao» y el «tecnopop» que la música antigua en instrumentos originales... el «trans metal» que el exquisito clave de Leonhardt en *El arte de la fuga*. Ninguna caja es absolutamente universal en sus virtudes.

Cualquier modelo tiene su campo preferencial de reproducción. No puedo admitir la superioridad de los modelos isodinámicos de Magneplanar sobre las series altas de JBL. Ni que la Quad ESL 63 sea «superior» a una Tannoy GRF. Son distintos sistemas que tienen todos ellos sus puntos fuertes y débiles. Naturalmente, la elección debe recaer en el sistema con mayor idoneidad para reproducir nuestra música favorita en una igualdad de gama. Un aficionado al folk más ingenuo encontrará adorable la reproducción de una voz femenina y adolescente con su guitarra... a través de unas Magneplanar SMG amplificadas a válvulas. Caso que conozco. De otro lado, todavía recuerdo la cara de dos fanáticos del tecnopop más salvaje escuchando en mi casa su CD a través de una combinación McIntosh-Tannoy. Y la de mis amigos en una audición compartida de *Las bodas de Figaro* en la excelente versión de Solti (Decca) a través de una combinación Quad ESL 63 amplificadas por Jadis JA 30 en 16 Ω .

Afortunadamente hay muchas cajas con un amplio margen de correcta actuación. Pero en cualquier caso, es

muy bueno preguntarnos «qué es lo que de verdad» vamos a escuchar.

En tercer lugar debemos pensar en la eficiencia e impedancia de la caja. Una caja eficiente (89-92 dB) y de carga fácil (4 Ω -10 Ω) permite escoger electrónicas musicales en un precio razonable. Pequeños amplificadores integrados, de los que hay excelentes ejemplos. Cajas más difíciles o de eficiencia menor requieren de electrónicas más potentes y muy estables, a menudo mucho más caras. No se trata ésta, de una cuestión de calidad en sí misma considerada, sino de relación calidad-precio. A menudo las cajas más sobresalientes son muy difíciles de amplificar. Su resultado es a menudo mediocre en la práctica... porque sus virtudes no suelen estar apoyadas en una electrónica «verdaderamente adecuada» para las características del modelo.

Por último, eso sí: hay que comprar lo que nos gusta, si de verdad podemos instalarlo correctamente. Una pretendida «elección razonable» es lo peor que hay.

Y no sólo en Hifi.

Eduardo Casanueva Pedraja

ARTS: DE PURCELL A BERIO

Los de Arts no paran y vuelven a esta sección con un cargamento de novedades que van definiendo la personalidad de la casa, pues incluye obras casi nada grabadas o que no hay forma de tener, no ya en serie barata como es esta, sino a cualquier precio. Claro está, hay que empezar por Peter Maag¹ y sus tres discos con sinfonías de Mozart: 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41. Y volvemos a encontrarnos con el músico de una pieza, con el artista de verdad. Hay en un compás de Maag más Mozart que en todo el 90% de lo que se nos da como tal un día sí y otro también. Estupenda la 32, tan teatral; casi beethoveniana por momentos la 39, emocionante el inicio de la *Praga*, extraordinaria, concentrada, densa, fuerte de principio a fin la *Linz*. Bravo otra vez, maestro. La Orquesta de Padua y del Veneto vuelve a portarse estupendamente (47363, 64 y 65). Y más Mozart del bueno: tres discos con la música para conjunto de viento —divertimentos y serenatas, incluida la *Gran Partita*— por el Octeto Italiano. Si han leído a los Massin ya sabrán que toman estas músicas un poco a beneficio de inventario, pero oídas así la cosa cambia porque son un ejemplo de cómo la dignidad personal estaba por encima del encargo. Para mí ha sido una sorpresa la forma en que este grupo al que no conocía se encara con esta música variadísima y que se oye tan pocas veces. Muy, muy bueno (47279, 80 y 81). Y estupendos también los dos discos

del Ensemble Vanitas y el Coro de la Radio Suiza Italiana. Los instrumentistas lo hacen muy bien pero el coro es realmente magnífico y con unos solistas de lo más apañado —Balducci, Clausen, Lang, Bettini— todos firman un disco Bach precioso —*Magnificat*, *Cantata 21* y *Motete BWV 225* (47374)— y otro no menos bello dedicado a Purcell —aquí con la colaboración del Theatrum Instrumentorum— que incluye la *Oda para el día de santa Cecilia*, la *Música para el funeral de la reina Mary* y dos *Motetes* (47375). Plenamente recomendables una y otra grabación. La Amadeus

Chamber Orchestra, con Agnieszka Duczmal con directora, nos da todas las *Sinfonías para cuerda* de Mendelssohn en un álbum de cuatro discos. La versión es buena, musical, honrada y suficiente. Quizá pueda gustar más en serie barata la de Nicholas Ward en Naxos, pero ésta no está mal (47390 ó 47292 a 95). Nulo interés —la interpretación es muy floja— el de los *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 1 y 2* de Beethoven por Galina Vracheva y la Orquesta de Cámara de Kiev dirigida por Roman Kofman. Lo de las cadencias improvisadas no deja de ser una bobadita (47351). Segunda entrega de los conciertos para piano y orquesta de Paisiello —2, 5, 6 y 8—, que no acaban de remontar. Pietro Spada hace lo que puede, pero la Orquesta de Cámara de Santa Cecilia no da para

miento patético sobre temas de Anna Bolena— tenga su aquél— pero resulta grato de escuchar y ningún amante de Donizetti debiera hacerle ascos (47217). Lo mismo digo del dedicado al arpa, el oboe, la flauta, el fagot, el clarinete y el violonchelo (47218). Las obras para violín y piano (47138) y violonchelo y piano (47137) de Martucci y Respighi son muy interesantes, pues con ellas se sigue la pista a la música de cámara italiana nacida en la época en la que todo eran óperas. Martucci es muy brahmsiano y Respighi más impresionista. Las versiones de Rodolfo y Arturo Bonucci con Antonio Bacchelli y Pietro Spada son perfectamente suficientes. Más raras todavía son las sonatas para instrumentos de viento de Hindemith. Unas divertidas, otras aburriditas, todas curiosas y la muestra de algo de lo que este señor

tan sólido de cuerpo como de inspiración escribió desde 1936 hasta 1955. La cosa es un poco dura pero a este precio, y con unos solistas bien dispuestos, se puede intentar. La referencia 47122 incluye las sonatas para flauta, oboe, fagot, clarinete y trompa. La 47123 las de trompeta, trombón, corno inglés, saxofón y tuba baja. Frédéric Zigante completa las *Sonatas para guitarra* de Paganini (47193) y la *Accademia Claudio Monteverdi* sigue —y bien— con las de la *Op. 2* de Marcello (47214). No me han gustado ni las *Sonatas* de Ysaÿe por Bolognese (47175) ni las *Folk Songs* de Berio por Luisa Castellani, el Contempo-

artensemble y Mauro Ceccanti, que están mejor en el resto del programa dedicado al mismo Berio y a Boulez (47376). No hay sitio para más, así que hasta el mes que viene si Dios quiere.

Nadir Madriles



Peter Maag

JOSÉ V. CARUNCHO

mucho (47121). Menos mal que Spada se saca la espina en su estupenda integral de la música para piano de Clementi, un músico interesantísimo y crucial (47224 y 5, para los volúmenes 2 y 3).

En el terreno de la música de cámara llegan unas cuantas rarezas que, al margen de la interpretación, que es muy adecuada, se justifican solas para los que no se conforman con lo de siempre. Dos discos se dedican a obras de Donizetti. El primero con obras para violín y piano por Rodolfo Bonucci y Pietro Spada. Nada es del otro mundo —aunque el *Entreteni-*

1. El autor de la fotografía del maestro que ilustra este artículo es un amable lector de El Baratillo que me la ha regalado. Por razones de espacio tenemos que dejar para el mes próximo la respuesta a su carta y alguna otra más.

*Si le gusta
escuchar buena música,
espere a verla.*

Música Noche

Cada martes **CANAL+** ofrece un espacio dedicado a la mejor música de siempre y en un marco incomparable. En otoño, véala en **CANAL+**

-CANTO BIZANTINO. (04/11/97)

Grupo Kontakion. Director Musical: Mihail Diaconescu. Director Escena: Roman Calleja. Producción: **CANAL+**

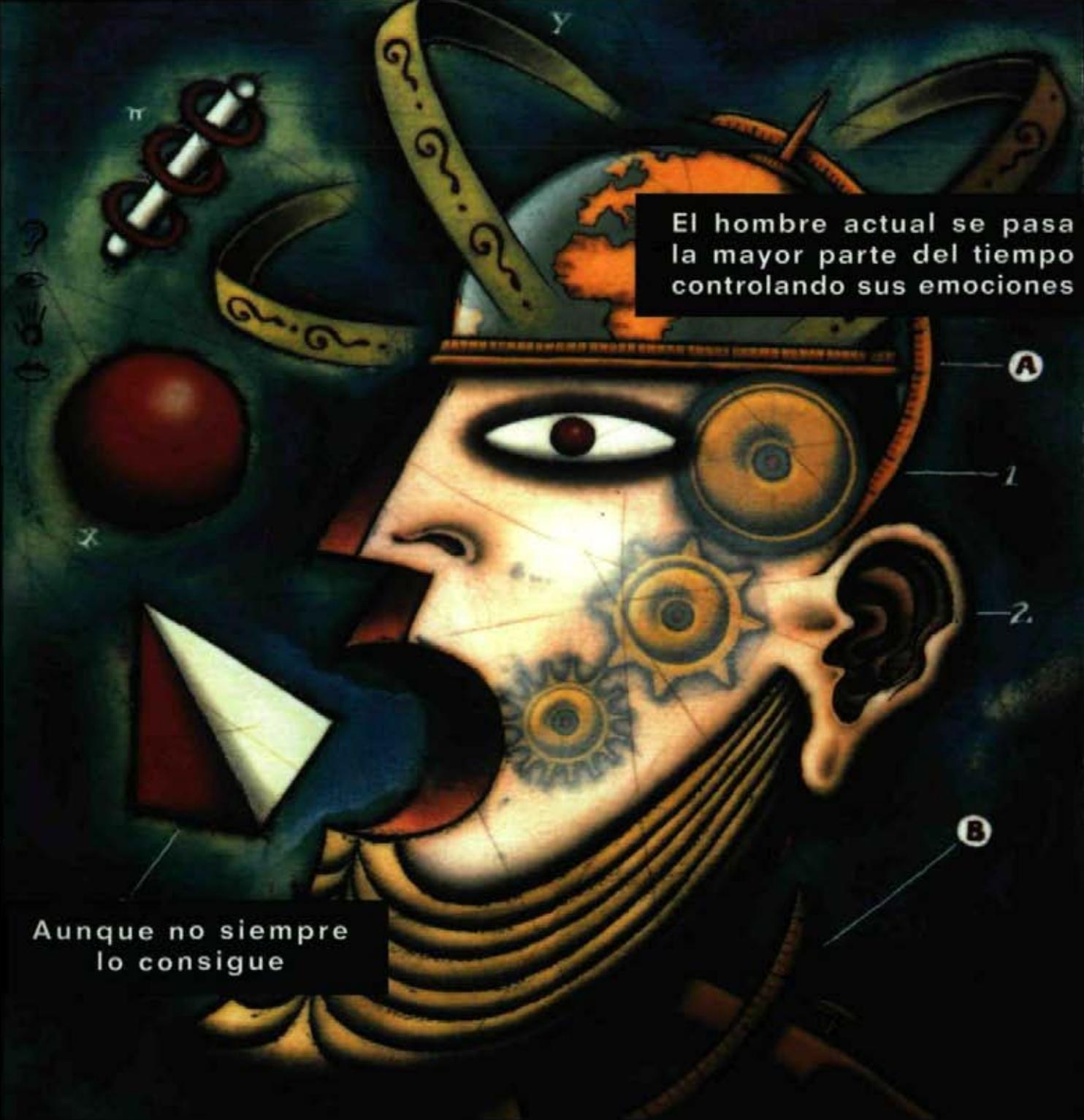
-STRAUSS: "LA MUJER SIN SOMBRA". Acto I (11/11/97)
Festival de Salzburgo, 1992. Director Musical: Georg Solti. Director de Escena: Götz Friedrich. Con Cheryl Studer, Marjana Lipovsek, Thomas Moser, Bryn Terfel y Eva Morton. Orquesta Filarmónica de Viena.

-STRAUSS: "LA MUJER SIN SOMBRA". Acto II (18/11/97)
Festival de Salzburgo, 1992. Director Musical: Georg Solti. Director de Escena: Götz Friedrich. Con Cheryl Studer, Marjana Lipovsek, Thomas Moser, Bryn Terfel y Eva Morton. Orquesta Filarmónica de Viena.

-STRAUSS: "LA MUJER SIN SOMBRA". Acto III (25/11/97)
Festival de Salzburgo, 1992. Director Musical: Georg Solti. Director de Escena: Götz Friedrich. Con Cheryl Studer, Marjana Lipovsek, Thomas Moser, Bryn Terfel y Eva Morton. Orquesta Filarmónica de Viena.

Abónese. Llame al (91) 304 15 15.

CANAL+



El hombre actual se pasa
la mayor parte del tiempo
controlando sus emociones

Aunque no siempre
lo consigue

Le invitamos a perder la cabeza. O lo que es lo mismo, a escuchar la platina MiniDisc de la serie ES, la perfecta grabación digital en disco. El MiniDisc de Sony es la mejor opción para disfrutar de grabaciones con calidad digital en un equipo de alta gama. Una máquina perfecta dotada de un mecanismo de carga flotante sobre amortiguadores para preservar la pureza de sonido de las influencias exteriores.

Y con un nuevo filtro digital de coeficientes variables que permite un completo ajuste a su instalación o preferencia musical. Ahora, pierda por un momento el control. Y déjese invadir por las emociones.

SONY



Platina MiniDisc MDS-JA50ES

ES

Exclusivo Sony

EISA
EUROPEAN INSTITUTE FOR AUDIO
SOUND AND VISUAL EQUIPMENT

Mejor Grabador
de Audio '97 y '98