

schörzo

REVISTA DE MUSICA
Año V - n.º 49 - Noviembre 1990 - 450 ptas.

dosier:

CESAR FRANCK

entrevista:

CARLO BERGONZI

aniversario

**JULIAN GAYARRE
FRANK MARTIN**



RICCARDO MUTI

una personalidad arrolladora

YAMAHA HI-FI

EL PERFECTO EQUILIBRIO ENTRE MUSICA Y TECNOLOGIA.

Los componentes de alta fidelidad YAMAHA, llevan dentro la esencia fundamental de la musica, porque comparten el mismo origen, y estan hechos con los mismos medios e igual dedicacion que los renombrados instrumentos musicales de concierto que prestigian la marca YAMAHA en los mejores auditoriums del mundo

Este conocimiento musical se plasma en el diseno de nuestros componentes de sonido. En YAMAHA sabemos lo que debemos obtener al reproducir la musica porque nosotros mismos la creamos.

Y para recuperarla en toda su dimension nos valemos de la tecnologia que hemos estudiado y desarrollado hasta el punto de dotar a nuestros componentes de sonido de las soluciones electronicas mas avanzadas, innovadoras y exclusivas del momento... pero eso ya es otra historia



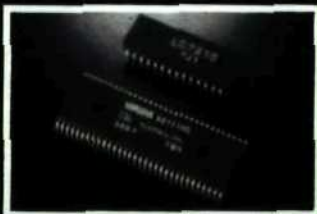
Para lograr que nuestros reproductores Compact Disc extraigan toda la dinamica y pureza del sonido original creamos el sistema HI-BIT de 18 bits. La tecnologia digital elevada a su máxima expresion.

Nuestros amplificadores incorporan el sistema de amplificacion por Conversion Hiperbólica que les permite trabajar permanentemente en condiciones ideales de minima distorsion con cualquier nivel de señal.

El problema de la transferencia de señal entre amplificador y caja acústica lo hemos resuelto con el sistema AST que no sólo consigue respuesta plana y adaptacion electroacústica perfecta entre amplificador y altavoz sino que hace realidad el viejo sueño de tener el mejor sonido con un volumen mínimo de caja acústica.

Los complejos circuitos digitales de nuestros procesadores de sonido llevan a su casa el realismo mágico propio de la musica con la verosimilitud de la interpretacion en directo, sea cual sea el ambiente acústico a reproducir.

Estas y otras muchas son las soluciones técnicas exclusivas desarrolladas por YAMAHA y aplicadas en nuestros componentes HI-FI... por y para la musica.



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

Presidente
Gerardo Queipo de Llano

Director
Antonio Moral

Director Adjunto
Javier Alfaya

Redactor jefe
Enrique Martínez Miura

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

Secciones:
Redacción en Barcelona: Francesc X. Mata, Redacción en Valencia: Blas Cortés, Actualidad: Javier Alfaya y Enrique Martínez Miura, Discos: Enrique Pérez Adrián, Alta Fidelidad: Alfredo Orozco, Jazz: Ebbe Traberg, Música contemporánea: Manel Rodeiro, Educación musical: Víctor Pliego, Danza: Jesús Castañar.

Colaboran en este número:
Javier Alfaya, Roger Alier, Roberto Andrade Malde, Alfredo Brotons Muñoz, Ricardo de Cala, Sansón Carrasco, Luis Fernando Carvajal Blázquez, Jesús Castañar, Miguel Ángel Coria, Oscar Creus Ortola, Nino Dentici, Federico Eguillor, Pedro Elías, Fernando Fraga, Jean Gallos, Tomás Garrido, Florentino Gracia Utrillas, Marc Heilbron, A. L. Holmes, Felipe López, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Antonio Martínez Menchén, Enrique Martínez Miura, Francesc Xavier Mata, Wolfgang Amadeus Mozart, Alfredo Orozco Buezo, Rafael Ortega Basagoiti, José Luis Pérez de Arteaga, Víctor Pliego de Andrés, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Manel Rodeiro, Santiago Salaverri, Jeffrey C. Smith, Francisco Taverna-Bech, Ebbe Traberg, Albert Vilardell, Francisco José Villalba Talavera.

Coordina el Dossier de este número:
Santiago Salaverri.

Diseño de portada:
Arquetipo.

Foto de portada:
EMI Classics, Lelli and Masotti.

Maqueta: Arantza Quintanilla.

Administración:
Cristóbal Andujar (Contabilidad), Cristina Millet (distribución y suscripciones), Sonia Yuste (secretaria).

Publicidad:
Doble Espacio
General Yague, 10 • 28020-Madrid
Teléf. (91) 555 67 67 - 597 11 83
Fax (91) 556 13 07

Imprime: MARTE, S.A.
Teléf. (91) 472 84 00

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

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

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

schërzo

Año V n.º 49 - NOVIEMBRE 1990 - 450 ptas.

SUMARIO

OPINION	4
TRIBUNA LIBRE:	
— Mi educación musical, <i>Antonio Martínez Menchén</i>	8
ACTUALIDAD	9
— Los grandes teatros de ópera	25
ENTREVISTA: Riccardo Muti, una personalidad arrolladora	39
— Un italiano impasible, <i>Arturo Reverter</i>	40
— Un mago del foso, <i>Francisco José Villalba</i>	42
— El napolitano que conquistó Salzburgo, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>	44
— Discografía seleccionada	50
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA	51
REFERENCIAS:	
— ¿Música acuática o Música para el real paseo acuático?, <i>Pedro Elías</i>	54
DISCOS	56
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS:	
— Está prohibido ser viejo, <i>Pedro Elías</i>	70
— Toscani, mito y realidad, <i>Roberto Andrade Malde</i>	72
— Versiones en vivo, <i>Alfredo Orozco Buezo</i>	73
— Los mejores años de Maria Callas, <i>Roberto Andrade Malde</i>	74
— Las esquivas fuentes de la modernidad, <i>Pedro Elías</i>	75
— El nacionalismo espiritual de Shostakovich, <i>Pedro Elías</i>	76
— Britten minoritario, <i>Santiago Martín Bermúdez</i>	78
— Karajan en vivo, <i>Ricardo de Cala</i>	80
LIBROS	81
LA GUIA	82
DOSIER: César Franck. 1890-1990.....	83
— César Franck en su centenario, <i>Federico Eguillor</i>	84
— La obra de Franck, <i>Felipe López</i>	90
— El maestro de Santa Clotilde, <i>A. L. Holmes</i>	94
— La Sinfonía en re menor, <i>Jean Gallois</i>	96
ANIVERSARIO:	
— El suizo intranquilo. Una conmemoración del centenario de Frank Martin, <i>Enrique Martínez Miura</i>	100
ENCUENTROS:	
— Carlo Bergonzi, un tratado de canto, <i>Joaquín Martín de Sagarmínaga</i>	102
DANZA:	
— IV Certamen Coreográfico de Madrid, <i>Jesús Castañar</i>	108
JAZZ:	
— Episodios, <i>Ebbe Traberg</i>	112
VOCES DE AYER Y HOY:	
— Gayarre, la voz del silencio, <i>Fernando Fraga</i>	115
— Gayarre y la Gioconda, <i>José Fernández D'Arlas</i>	120
EDUCACION MUSICAL:	
— Los estudios musicales se alargan, <i>Víctor Pliego de Andrés</i>	122
ALTA FIDELIDAD:	
— En el País del Gran Bazar, <i>Eduardo Casanueva Pedraja</i>	124
— Welcome, Mr. Manley, <i>Francisco Gutiérrez Ruiz</i>	126
EFEMERIDES, <i>Luis Fernando Carvajal Blázquez</i>	130

Música en TVE

Según informa la prensa diaria, la Comisión de Control de RTVE, formada por representantes de los principales partidos políticos y reunida a petición del Partido Popular, ha dado por buena la programación del llamado Ente para la temporada de otoño. Al parecer no se ha alzado una sola voz para criticar o para pedir explicaciones por la desaparición de varios programas culturales. Aunque en realidad el silencio de las fuerzas políticas ante hechos semejantes no es de extrañar. Con raras excepciones nuestros políticos se caracterizan por su indiferencia, e incluso desprecio, hacia la cultura, acaso por considerarla poco rentable electoralmente en un país que posee el triste privilegio de una de las tasas más elevadas de analfabetismo funcional de Occidente. Para nuestros políticos la cultura cumple un servicio, a lo sumo, decorativo. Se utiliza, por ejemplo, para salir en una foto con el divo musical de turno, ya sea una estrella de rock o un cantante de fama internacional. Lo demás, no importa.

Sin embargo, digan lo que digan los miembros de la Comisión de Control de la RTVE, el panorama no es bueno. Hay datos a la vista. TVE ha dejado de emitir el programa La Opera, ha suspendido la producción de la serie Retratos, uno de los proyectos televisivos más atractivos y ambiciosos de los últimos años, ha reducido considerablemente el presupuesto ya de por sí modesto de Radio 2 de RNE. Eso, en lo que a la música concierne. Podríamos hablar de otros programas, de otros espacios masacrados, pero ese no es hoy nuestro asunto, aunque lo hagamos constar como síntoma. La palabra mágica, rentabilidad, lo justifica todo. La cultura, desde luego, no es rentable en el sentido que lo es cualquier estúpido concurso. Pero si hablamos en serio tampoco lo es la sanidad pública o la enseñanza. Lo que ocurre es que si el Estado deserta de su función de tratar de elevar la calidad de vida de la sociedad habría que preguntarse

para qué sirve. Tal vez únicamente para recaudar impuestos.

Lo inquietante es la filosofía -como ahora se dice con un abusivo empleo de una palabra que se debería reservar únicamente para cosas serias- que trasparece en las manifestaciones de los directivos de RTVE. La aparición de canales privados de televisión en España ha trastornado la cabeza de nuestros gobernantes. El hecho de que TVE haya dejado de funcionar en régimen de monopolio y le surja la competencia por todos los lados, les está llevando a intentar una alocada carrera con unos medios de comunicación que no tienen otro fin que sacar la mayor cantidad de dinero posible a los anunciantes, y si es posible, a los telespectadores, sin más guía que el beneficio inmediato. En una situación semejante, en vez de plantearse una reestructuración en serio de RTVE para que cumpla mejor su misión de servicio público, se tira por el camino de enmedio: más concursos, más culebrones, más oficialismo informativo. ¿Qué se puede esperar cuando uno de los hombres más influyentes del actual grupo dirigente de RTVE ha puesto como ejemplo "de lo que hay que hacer" un programa como Corpo grosso, uno de los más degradantes de la televisión italiana?

A nuestros políticos, a nuestros sindicalistas, habría que pedirles también que en vez de vivir perpetuamente atrapados en la trama de sus intereses electorales o gremiales inmediatos defendieran de vez en cuando la cultura como expresión de lo que de más noble y creativo hay en un país. Mientras no se generalice la idea de que el abandono de la cultura nos hace más pobres y más vulnerables, la voz de quienes creemos que su buen funcionamiento es esencial para la vida de una sociedad democrática, clamará en el desierto. Lo único que nos queda es protestar, echar de menos programas como La Opera, pensar en lo hermoso que hubiera sido un programa como Retratos... y seguir escribiendo a ver si alguien se entera.



UNA BROMA MUSICAL

Vivir, aunque sea en mis circunstancias, para ver. No puedo afirmar que mi época de mortal fuera mejor que la actual, pero, constato con pena, que el paso de los siglos, de las civilizaciones, los grandes inventos, yo mismo, no hemos conseguido cambiar la humanidad. Seguimos tan bestias y primitivos como siempre. La gente se mata o se prepara para la guerra por un quítame allá esas corcheas: la envidia, la razón de la fuerza y la prepotencia, *siguen dominando*.

Nadie se para a pensar un momento, nadie es capaz de relajarse, de utilizar lo que tenemos encima de los hombros, y así nos va. La verdad es que no sé para qué diablos me paro a meditar sobre estas cosas, ahora que estoy realmente muerto y a este mundo sólo pertenece lo que se llama mi obra. Además tampoco esta docta revista me paga los cuatro táleros que me paga por hacer de Kant. Esta columna es un divertimento y no un coñazo. Pero os confieso, amigos, que todo lo que me rodea obligatoriamente, a veces me deprime. No tanto como el Festival de Otoño, de esta villa y corte, pero casi. *Eso sí que deprime: sencillamente nada o casi nada interesante que llevarse al colete*. El poder corrompe y lo que nació con interés, se consume como el alpiste de mi pajarraco, dejando un hedor inconfesable. Ni la iniciativa pública, ni la privada están para muchos trotes. ¿Tendremos que esperar al cuarto Festival Mozart para poder saborear algún plato de buen gusto? Ni mi natural egoísmo me lo permite. Algo, en alguna parte, tiene que haber que nos interese, pero ¿dónde?

Os aconsejo que hagáis algo para salir de este marasmo. Siempre queda el recurso de mi música y la de algunos otros. Buscad buenas versiones y dejáros llevar por lo que algún pedante llamó mi ambivalencia. Veréis lo que es bueno. Lo que ahora tenéis al alcance de la mano, me temo que no lo es. Me voy a sacar a Pimperl a dar un paseo por El Retiro, me da el olfato que está necesitando un árbol.

W.A.M.

EL DISPARATE MUSICAL

¡Ahí es nada, la pomada!

Ya tenemos aquí el otoño avanzado y calentito, señores. Está el patio que arde. Luisito el pobre va que no para: acaba de *parir* un nuevo disco (?) nada menos que con *La Pantoja* (toma nisperos) y parece que se va a meter en la construcción de un nuevo macroauditorio para la capital del Reino, de razón de ser poco clara y consecuencias que se adivinan más bien turbias. Por si ello fuera poco, su novia ha comprendido que el personal estaba harto de ver al feo ese del Sadam durante todo el verano, y ha decidido contribuir al solaz del personal luciendo las domingos en cierta revista especializada en estos menesteres. Ya se sabe que vivimos una época de ubres exuberantes, y la señora en cuestión no es parca en poderosos argumentos al respecto.

Hete aquí que, no obstante haber cedido ya los calores estivales, las calorías de la polémica sobre la música contemporánea, abierta durante el verano en un diario madrileño, han resurgido con singular brio. A las duras descalificaciones de un conocido Académico (de la Lengua, aclaremos) y a la contundente —inatacable desde el punto de vista teórico, añadiríamos— respuesta del prestigioso Cristóbal Halffter (autor, también este verano de un jugoso artículo sobre el abaratamiento de la palabra *cultura*), ha seguido un debate escrito, con participación de varias personalidades, que ha tenido de todo: imparcialidad, apoyos, severas reprimendas y cautelas. No voy a entrar aquí en profundidades excesivas, pero sí cabe apuntar que determinadas incorrecciones en el planteamiento de Nieva le han puesto a Halffter las cosas como a Fernando VII, pese a poder existir, siquiera recóndita alguna parte de razón en la idea de aquél. Hay, en efecto, una buena dosis de cuasi provocación en parte de la música de nuestros días, en la que, por pretender llevar la libertad creativa hasta límites exagerados, puede llegarse con facilidad casi al esperpento, por ejemplo con obras en las que no suena una sola nota (recuerdo una, creo que de John Cage, en la que sucedía literalmente esto; se me antoja que llevar la significación musical del silencio a tales extremos

que puede parecer, con razón, un exceso, por no ponerme en posturas más rotundas, ya que hay quien lo considera una tomadura de cabellera). Ello no es óbice para que considere desafortunados algunos argumentos empleados por quienes defienden las tesis de ilustre Académico; el primero es el de *no gusta a casi nadie —sólo a snobs— luego es mala*. Tal razonamiento es de parecido tinte al que gustan de emplear, a falta de otro mejor, los defensores de Luisito (el gran paladín de la libertad artística. Fíjense ustedes qué cosas), sólo que de signo contrario: *Luisito gusta, luego es bueno*. Está visto que aquí no nos enteramos de que *éxito comercial no equivale a calidad* ni con la Guardia Civil, como tampoco entendemos que, en Arte, la perspectiva de años (habitualmente cuantos más, mejor, aunque sin caer en lo del aquel amigo de mi padre que salía de la sala de conciertos cuando tocaban algo de algún autor vivo, e incluso se lo pensaba dos veces si llevaba poco tiempo criando malvas) suele proporcionar alguna que otra sorpresa. ¿O hay que recordar el largo olvido que sufrió Bach y la incompreensión y acusaciones sufridas por tantos otros autores?

El otro argumento es el de que esta música representa el *caos sonoro del entorno*. No deja de tener gracia el asunto, porque ¿qué otra cosa sino *caos sonoro* es buena parte de la música que hoy arrastra a millones de jóvenes, estos sí que literalmente *de los nervios* por asistir, espachurrados, a los gritos, inclementes en decibelios, del ídolo de turno?

Llamamos, sin embargo, *cultura* a este *caos sonoro* y haremos bien en evitar el desacuerdo con tal opinión; antes bien, comulgaremos con esa corriente porque más vale rueda de molino que ser despellejados.

Es, en fin, lastimoso que pudiendo analizar con rigor hechos que pueden encerrar algo de verdad, se manejen argumentos tan falaces. Inefable país, en el que se acusa al dodecafonismo de *técnica fácil* y se permiten, alaban y propagan los desatinos más infumables de... quien ustedes saben.

Rafael Ortega

BACHILLERIAS**De coherencia**

Aun sin llegar a los extremos antinómicos Hyde-Jeckill, Ormuz-Arrimán, Quijano-Panza o González-Guerra, todos llevamos en nuestro interior la semilla de la contradicción (los de signo Piscis o Géminis más todavía). Quizá lo específicamente humano sea la dualidad y por eso los personajes monolíticos, de una pieza, nos resulten tan inhumanos. Quizá la fascinación que nos produce la obra de arte provenga de la superación de esa dualidad en una unidad de orden superior. Uno de mis maestros describía la forma sonata como una astuta manera de plantear una tensión entre dos polos, resuelta en un integración final.

Vemos continuamente contrastes y contradicciones a nuestro alrededor y en nosotros mismos. Es normal, puesto que somos humanos, pero cabría esperar mayor coherencia entre los sujetos dedicados al arte y ello, contradictoriamente, no es así. Dentro de la brevedad impertinente que caracteriza a esta columna, sacaré a la palestra dos casos de primer orden.

El presidente de la Asociación de Intérpretes es el personaje que en sus mecánicas ejecuciones musicales más concienzudamente trabaja en contra de los intérpretes y la interpretación. Me resulta difícil creer que haya sido elegido por procedimientos democráticos como portavoz de este colectivo, pero parece ser que así ha sido.

La otra incoherencia ocurre en el Ministerio de Cultura, donde el que lleva los asuntos musicales es un director de teatro que en su actuación al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico jamás ha intentado ensamblar las obras que montaba con las músicas que para ellas fueron escritas, sin darse cuenta de que Lope sin Juan Blas o Calderón sin Juan Hidalgo están tan mutilados como esas películas que diariamente asesinan por TV cambiándoles el *sound-track* original.

Claro que para incoherencias, la del ABC cuando se le ocurre pedir la opinión sobre la música actual a un portavoz del gobierno que en su etapa de Director de RNE estuvo a punto de cargarse Radio-2. Como si a Tejero le piden la opinión sobre la democracia.

Sansón Carrasco

ANGULOS**Los pies del tiesto**

Los Proms londinenses se han cerrado este año con un considerable escándalo, que ha sido recogido con amplitud por la prensa británica. El escándalo lo produjo la negativa de Mark Elder, director musical de la English National Opera, a incluir en la célebre Última Noche de los Proms una pieza que se viene tocando en ese día desde tiempo casi inmemorial: el himno patriótico *Land of Hope and Glory*, que como se sabe es una de las marchas de *Pompa y circunstancia* de Elgar adaptada para canto coral. *Land of Hope and Glory*, al igual que el célebre *Rule Britannia* de Arne, forma parte de lo que pudiéramos llamar el *corpus* de obras patrióticas inglesas. Es un himno de considerable belleza, pero animado de los propósitos más o menos imperialistas que se encuentran en casi todos los himnos que se cantan en el mundo. Elder adujo que dado a su elevado tono nacionalista no le parecía lo más adecuado interpretarlo en un momento de crispación, con ribetes de histeria, como el que se está viviendo en el país con motivo de la crisis del Golfo. Alguien que lea de vez en cuando la prensa inglesa sabrá que esa crispación es evidente y alcanza casi todos los medios de comunicación y, al parecer, a una gran parte del pueblo británico. La BBC respondió fulminantemente al discolo Elder, que fue relevado de su compromiso y sustituido por Andrew Davis.

Una cuestión como ésta plantea otras muchas y una de ellas es el grado de responsabilidad de las artes en lo que a la política se refiere. Elder es un pacifista, por lo menos ha actuado como tal. El clima belicista que se ha creado en su país con motivo de la intervención multinacional en el Golfo Árabe le debió de impresionar lo bastante como para considerar que el canto colectivo de unas estrofas con claro contenido nacionalista lo único que iba a conseguir era un innecesario enardecimiento emocional. En Gran Bretaña el belicismo de la Thatcher

tiene su equivalente en el de los laboristas. A nadie se le ocurre pensar que si Neil Kinnock fuera primer ministro no iba a mandar a la Navy a la RAF a enmendar entuetos al Cercano Oriente. Resulta por lo menos curioso que una de las escasas voces que se han alzado en el Reino Unido pidiendo un poco de calma y de reflexión haya sido la de un antiguo primer ministro conservador, Edward Heath, que -¡oh casualidad!- es un melómano empedernido y discreto músico. Heath aboga por la vía diplomática y no militar para resolver el conflicto. La perspectiva de la muerte de millares o quizá de centenares de miles de personas le asusta lo suficiente para hacer un llamamiento a la razón y agotar todas las vías imaginables para evitar la guerra. Tal vez haya tenido en cuenta unas palabras tremendas que escribió un político también conservador, Bismarck, el padre de la unidad alemana: "Quien haya visto la expresión de los ojos de un soldado agonizante en un campo de batalla se lo pensará mucho antes de desencadenar una guerra." Elder ha actuado según el imperativo categórico de Immanuel Kant que fue un pensador genial y además un gran amante de la paz. Al actuar como un ser ético y no simplemente como un profesional que se limita a cumplir los deberes del oficio ha dado una lección a quienes piensan que cada cual debe cumplir su cometido y olvidarse de las cuestiones generales, que mire usted por donde, nos afectan a todos. Ha sacado los pies del tiesto, como diría algún castizo y ha puesto en entredicho a quienes creen en la inocencia del arte.

Tal vez lo que nos ha recordado Mark Elder con su actitud es que en tiempos de crisis profunda -y el mundo vive una crisis así desde hace meses- no hay lugar para la indiferencia porque cada acto, por insignificante que sea, puede traer consigo los gérmenes de la catástrofe.

Javier Alfaya

CARTAS**Club Di Stefano**

Sr. director, le rogamos que publique el comunicado siguiente:

A todos los amantes de la ópera:

La presente es para informaros de que en pleno siglo XX y en un país como el nuestro, un grupo de jóvenes bohemios y con demencia casi senil (tenemos entre 23 y 40 años) nos hemos embarcado en un proyecto de auténtica locura romántica que en las

AL MARGEN

Historia y Geografía

Yo creo que Sadam Hussein trata de ganar tiempo. Si le llegase la hora de licenciar al millón de hombres que desde hace diez años tiene bajo las armas el número de parados aumentaría espectacularmente y los problemas económicos tendrían aún más difícil solución. Así las cosas, digo yo que se habrá lanzado a esta descabellada aventura, cuyo final seguramente precipitará el suyo, para retrasar el licenciamiento de sus tropas.

En España la invasión de Kuwait nos ha pillado en remojo. Nuestro estoico pueblo, resignado a padecerse a sí mismo durante siglos, apenas se ha inmutado ante los acontecimientos de la antigua Mesopotamia, preocupado como está, además, por la carestía creciente de los presupuestos generales menguantes -por cierto, ya verán ustedes como eso recortes que ya se anuncian terminan por darle un tajo profundo a la música, vista -ni siquiera oída- por la mayoría de administrado-

res y administrados como un adorno superfluo.

Pero a mí me preocupa sobre todo la repercusión de toda esta barbarie sobre nuestros niños. Háganse cargo: Arantzita y Toñín, sin ir más lejos, intentando aprenderse los golfos españoles (Cádiz, León, Vizcaya,...) en el colegio. Y en casa, papá no tiene más conversación, oyendo hablar de golfos (fulano, mengano, zutano,...) todo el día. Ahora, además y por si no fuera bastante, el dichoso Golfo Pérsico. Cabe temer que sus tiernas entenderas sean presa de la confusión, sabe Dios si para siempre, y lleguen a creer que la Geografía y la Historia -al menos ésta de andar por casa que publican los diarios y comentan los mayores- son una misma cosa. A ver, Sres., si el fracaso escolar va a incrementarse a causa de empacho de golfería.

Miguel Angel Coria

intelectual), sino de atizar la mecha que el bachiller menciona para que cunda y se propague el fuego de esta polémica por lo menos hasta el año 2.000. Creo que los compositores nunca podremos agradecer lo suficiente al académico Nieva su iniciativa, ya que ha conseguido con su artículo de marras lo que nosotros no hemos podido con nuestras obras: que por fin se vuelva a hablar, aunque sea mal; y así podamos llamar a esta década que comienza la *década de los compositores*, como hubo la de los pintores, escritores, cineastas, dramaturgos, etc.

Pero sumergiéndonos un poco más en la olla musical nos encontramos con otro pensamiento del bachiller: al final, ni teorías, ni escuelas, ni análisis, ni explicaciones, todo se resume en que a los ignorantes no les gusta y les aburre la música actual. ¿Toda? A mí casi toda. Estadísticamente en la misma proporción que la de cualquier otro siglo. La diferencia está en que el tiempo me ha hecho la criba del pasado, y la de mi tiempo la tengo que hacer yo: la mayoría de las veces soportando una cantidad de música insoportable para encontrar al final una o dos obras, uno o dos compositores, los demás somos la paja ¿necesaria?. Exactamente igual que en cualquier época. Es muy superficial *ejemplarizar con el pasado como si* nueve Siglos de música hubiesen durado lo que el enunciado de sus compositores más granados.

Y con las otras artes ocurre lo mismo. En los últimos cinco años me he tenido que fumar una docena de novelas infumables de la última omada para encontrar una ¿Estamos de acuerdo Sr. Faroni? El cine está arrebatado y nadie se ha enterado. De los pintores sólo interesa su cotización en bolsa. Y del teatro: creo que a los dramaturgos los paren a millares.

Algunos piden ayuda a la diosa inspiración y les surge un vulgar plagio de Zemlinsky, Strauss, o Brahms; a otros *Les spaces de sommeil, Licht, o Répons*.

Quizás el problema, ilustre bachiller, académico Nieva, no está en componer la música para ignorantes, sino en la ignorancia de éstas y otras pocas obras similares, de distinguir el heno de la paja.

Tom Mingus

frías, hermosas y semiolvidadas tierras de Teruel hemos gestado tras años de reflexión y audiciones comparativas.

Nuestra *locura* es haber formado un club de fans de GIUSEPPE DI STEFANO, tenor lírico de voz cristalina y ejecución sorprendentemente grandiosa, al cual, y sin ánimo de agraviar a nadie en la comparación (algunos somos músicos y sabemos lo que cuesta tocar una sola nota bien), consideramos el más grande de entre los grandes de este siglo.

No vamos a hacer de abogados de alguien que está tan reconocido como D. Giuseppe, simplemente tenemos el proyecto (maravilloso proyecto) de que dentro de algún tiempo nos honre con su visita a una masía que estamos acondicionando (con piano y todo) en el campo, para que nos hable, nos dé algunas clases (a los músicos o cantantes), en definitiva, para que esté con nosotros y podamos disfrutar de la presencia de todo un semidios de la ópera y *el bel canto, de la música en definitiva*.

Los interesados en intercambiar grabaciones, libros etc, así como para cartearse pueden escribirnos a la dirección abajo indicada.

"CLUB DI STEFANO"

Plaza Trucharte, 8-3

44450 La Puebla de Valverde (Teruel)

a la atención de Gonzalo Casaus

Por último, pediros que escribáis solamente los que tengais interés por nuestra locura, y penséis que la ópera no se acaba en las grandes voces que dominan el panorama operístico actual.

Muchas gracias por tu atención y un montón de *Arias* interpretadas por D. Giuseppe.

Separar la paja

Ni de playeras ni de playas, sino de distinguir el heno de la paja o la comodidad y la vagancia, (que ya lo decía Schoenberg).

Amable director:

Como Vd. ya sabrá, nuestro gran príncipe de las músicas "Tom Mingus" se inmoló y nos dejó para siempre el mes pasado. Entre los papeles que había en su mesa estaba la carta dirigida a Vd., que yo humildemente le envío pensando cumplir su voluntad.

Un amigo.

Comprensivo director:

Aprovechando que el ilustre bachiller Sansón Carrasco retoma en su revista la polémica iniciada por el académico Nieva este verano (me cogió en la playa inmerso en la literatura existencialista de Marcial L. Estefanía). Le escribo esta carta con el ánimo, no de polemizar con tan ilustre bachiller (dios me libre, que otrora las migajas que caían de su mesa fueron parte de mi alimento

FE DE ERRATAS

En el Editorial del pasado número de octubre de SCHERZO se mencionaba un presupuesto de 300 millones de pesetas para el Festival de Canarias de 1991. La cifra exacta es de 324 millones.

TRIBUNA LIBRE

Mi educación musical

Exageraría si afirmara que, musicalmente, me educó el nacional-catolicismo. Cierto que yo, como tantos y tantos niños en aquellos años, no me libré de escuchar y hasta entonar *Montañas nevadas* y *Amante Jesús mío*; pero antes de tomar contacto con estas expresiones melódicas del espíritu de la época me había familiarizado, a través del canto, con la música.

Digo a través del canto, porque la canción me llegó antes que la interpretación instrumental. Como una buena parte de las mujeres de su entorno, mi madre gustaba de cantar a grito pelado mientras remendaba, fregaba y barría. Por entonces las mujeres humildes tenían siempre a flor de labios una canción, no sé si para espantar el hambre, el miedo y la tristeza, o, simplemente, para sentirse vivas. Cantaba mi madre, y mis vecinas, y las criadas de mis tías. Estas, en cambio, no cantaban nunca. No, las señoritas no cantaban; acaso porque tampoco fregaban, remendaban ni barrían. Las señoritas de entonces solían tener un piano; pero, ¡ay!, ese piano estaba casi siempre cubierto de polvo en el ángulo oscuro del salón...

Ni mi madre ni mis vecinas eran precisamente la Melba o la Ponselle; por no ser, no eran tan siquiera la Imperio o la Piquer, de cuyo repertorio y el de otras tonadilleras de menos fuste se nutrían. Mi madre se nutría además de los tangos de Gardel, que eran mis predilectos. Y el predilecto entre los predilectos, *Noche de Reyes*, donde se daban cita la magia de los Reyes Magos con un tétrico sentimentalismo de folletín, mezcla irresistible para un niño acoquinado y desnutrido cual yo era...

Tras esta educación materna entré en contacto con la música instrumental representada por la dulzaina y el tamboril. Yo tenía un vecino dulzainero que se pasaba las horas muertas ensayando *Francisco Alegre* y otros pasodobles similares, que luego interpretaría en las fiestas parroquiales donde chicos y grandes los bailaban en la plazoleta de la iglesia. Aquel vecino mío dulzainero era por entonces el más célebre de Segovia. Nadie hablaba de Agapito Marazuela, pues Agapito Marazuela estaba en la cárcel por aquellos años y de quien está en la cárcel no se habla.

¿Y la música clásica? Esa únicamente estaba al alcance de quienes tenían radio, lo que no era mi caso, y, en provincias, tan sólo los días de Semana Santa, ya que el Ministerio de Información en una de sus salomónicas decisiones había decretado que si las canciones de Jorge Negrete rompían el recogimiento propio de aquellos días no ocurría lo mismo con el *Bolero* de Ravel.

Así que tuve que esperar llegar a Madrid a casa de mis tíos que sí tenían radio para escuchar al fin una pieza de música clásica. Yo iniciaba entonces mis estudios universitarios. Si al terminarlos era ya capaz, como el protagonista de la primera de mis *Cinco Variaciones*, de emocionarme y conmovirme con el *Dove sono* debo atribuirlo, como tantas otras cosas de mi generación, más que a un voluntarismo autodidacta a un auténtico milagro.

Antonio Martínez Menchén

Adios a Leonard Bernstein

Hace unos días llegó a esta revista, como a los demás medios de comunicación, una noticia sobre la enfermedad de Leonard Bernstein que, se decía, le iba a alejar de la dirección de orquesta durante una larga temporada. Sin embargo, no parecía que la situación fuera muy alarmante. Se aseguraba que Bernstein pensaba seguir componiendo y enseñando. Por desgracia, las cosas han evolucionado de otra manera: no había pasado ni una semana cuando llega la otra noticia que anunciaba la muerte del gran músico norteamericano.

En cierto modo Leonard Bernstein es una figura emblemática de su país en un tiempo histórico muy concreto. Niño prodigio -a los trece años ya había compuesto un concierto para piano y orquesta-, los inicios de su carrera están marcados por los nombres de unos cuantos músicos europeos a los que las grandes corrientes migratorias de las primeras décadas de nuestro siglo habían llevado a su país: el húngaro Fritz Reiner, el ruso Kussevitsky, el austriaco Bruno Walter, el yugoeslavo de ascendencia polaca Arthur Rodzinski, el griego Dimitri Mitropoulos. Todos tuvieron algo que ver en la formación del joven Bernstein y a través de ellos este hijo de judíos y rusos emigrados recibió el mensaje de la mejor tradición musical europea. Fue precisamente una indisposición de Bruno Walter -el cual le transmitió su amor a Gustav Mahler- la que le hizo saltar a la fama, una fama que no haría más que crecer a lo largo de los años. Bernstein tenía entonces veinticinco años y sobre sus espaldas caía la responsabilidad de sustituir a un maestro universalmente respetado. Salió airoso de la prueba. Su interpretación del *Don Quijote* de Richard



Strauss, de la obertura de *Manfred* de Schumann y del preludio de *Die Meistersinger* fue calificada de sensacional.

A partir de entonces su carrera alcanzó una dimensión internacional, propiciada también por el genio publicitario de su país. No significa ningún desdoro de su personalidad musical decir que Bernstein se benefició del papel hegemónico de EEUU en el mundo y de su imbatible aparato propagandístico. El lado *showman* de Bernstein y su genuina pasión por la divulgación de la música para utilizarla como el precioso medio de comunicación entre los seres humanos, le convirtieron en una figura popular un poco en todas partes, hasta cierto punto en la línea inaugurada años antes por un Leopold Stokowski. Compositor de éxito y de indudable talento, su comedia musical *West Side Story* obtuvo una difusión mundial merced a su versión cinematográfica, tal vez el canto del cisne de un género en el que Hollywood había conseguido algunos de sus productos más acabados. Una de los músicas que compuso para el cine, la banda sonora del film-denuncia *On the waterfront* de Elia Kazan, donde este director cinematográfico hacía su persona ajuste de cuentas

con su pasado izquierdista, entonando un fervoroso *mea culpa*, nos lleva a ese aspecto menos recordado hoy de Bernstein que es el de su militancia pacifista y sus problemas con el célebre Comité de Actividades Antinorteamericanas en la época en que lo presidía Joseph McCarthy. Bernstein se crio en el ambiente liberal y progresista de la Norteamérica del New Deal, a cuyo espíritu fue fiel a lo largo de los años. Es conocida su oposición a la intervención norteamericana en Vietnam y su actividad como defensor de los derechos humanos en el mundo entero.

Si se quiere, esos aspectos son anecdóticos pero sin ellos no acabaría de entenderse la vida de Leonard Bernstein. Siempre es arriesgado especular sobre qué quedará al cabo de los años de una personalidad como la suya. Pero no parece disparatado suponer que se le recordará como uno de los verdaderamente grandes de la dirección de orquesta en nuestro siglo, como un compositor notable y como un ciudadano cuya actividad artística no le hizo olvidar sus deberes como tal. Lo cual no es poco.

J.A.

Dos temporadas para orquesta

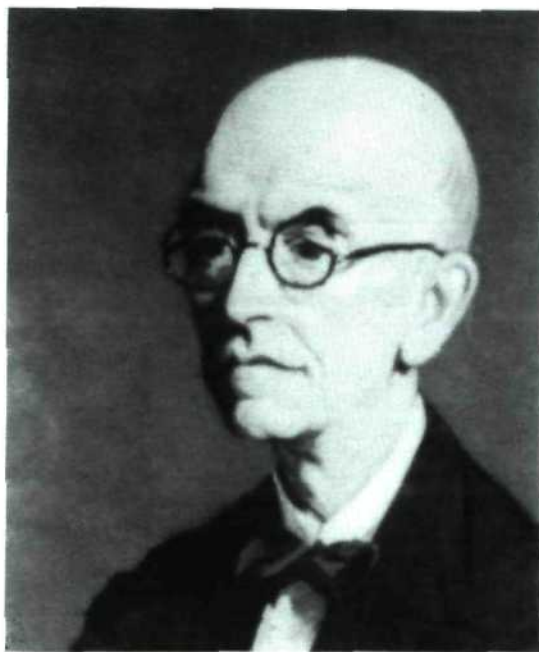


Victor Pablo Pérez

Canarias se está convirtiendo en uno de los centros más interesantes de la música española en los últimos años, lo cual hemos señalado más de una vez desde las páginas de esta revista. Ahora nos llegan los programas para 1990-91 de las dos principales orquestas del archipiélago: la de Tenerife, y la Filarmónica de Gran Canaria. Ambas programaciones tienen una cualidad infrecuente en estos pagos, que es la imaginación. De los veintinueve conciertos que anuncia la de Tenerife, once están a cargo de su titular, Víctor Pablo Pérez, que inauguró la temporada con el *Exsultate, Jubilate* de Mozart, y la *Cuarta Sinfonía* de Mahler, contando como solista con Edith Mathis. En los demás programas obras de Britten, Gamido, Larrauri, Ernesto Halffter, Holst, Canteloube, Sardá, Shostakovich, Coria, Alís, Poulenc, Darias. Destaquemos una *Novena* de Bruckner a cargo de Víctor Pablo Pérez. En cuanto a la Filarmónica de Gran Canaria, subrayemos en los programas los nombres de Pablo, Bernaola, Cristóbal Halffter, Nielsen, Broch, Falcón Sanabria, la *Cuarta* de Bruckner —con Chmura—, Milhaud, Shostakovich. Tal y cómo están las cosas en nuestro país o mucho nos equivocamos o la verdadera renovación de la interpretación de la música sinfónica puede venir de estos conjuntos provincianos —usamos la palabra sin ninguna connotación peyorativa sino al contrario—, algunos de ellos creados *ex novo* y hasta *ex nihilo*, con lo cual se ahorran muchos de los problemas que afectan a las orquestas nacionales.

Música del siglo XX

Modélica en muchos aspectos la programación de ese notable conjunto que es la Orquesta de Cambra Teatre Lliure, a la que vimos la pasada temporada en Madrid un excelente *Retablo de Maese Pedro* de Falla, lamentablemente desertado de un público que parece poco dado a movilizarse si no es para escuchar la *Quinta* de Beethoven. Nos encontramos con conciertos como el dedicado a la Música Iberoamericana actual, con obras de Silvestre Revueltas, Ginastera, Juan Orrego-Salas, Villalobos y Lorenz; otro dedicado a *l'entorn de la revolució rusa*, con obras de Mosolov, Prokofiev, Stravinski y Zivotov; un tercero que conmemora *Els anys 50 i l'escola de Darmstadt-Berio*, Boulez, Stockhausen, Henze. Y otros de carácter monográfico dedicados a compositores como Luis de Pablo y Georges Benjamin. El último concierto se dedicará a obras



Falla por Ignacio Zuloaga

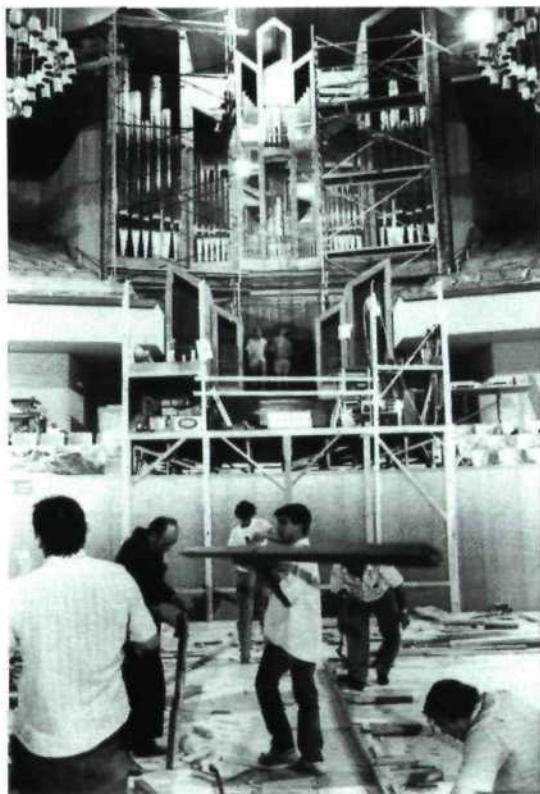
de Falla, Hindemith y Joaquim Homs, el patriarca de la música catalana. Pocas veces nos es dado encontrar una coherencia y un rigor semejantes.

Vacas flacas

Vacas flacas en la ex-RDA. La dirección de las radios estatales ha decidido la no renovación de los contratos de sus orquestas y coros a partir del mes de octubre. La noticia cayó como una bomba sobre la IX Conferencia de Orquestas Sinfónicas, celebrada en Frankfurt. Los delegados emitieron un comunicado exigiendo «... que las autoridades responsables busquen soluciones alternativas con el propósito de impedir esa catastrófica disminución de la vida musical en Europa». La RDA poseía ochenta orquestas sobre una población de diecisiete millones de habitantes, que se prevé serán disueltas en su mayor parte. La cosa es como para echarse a temblar. Si eso ocurre en Alemania, un país floreciente y con una formidable cultura musical, ¿qué pasará en otros lugares cuando llegue la hora de reducir gastos presupuestarios? ¿Qué será de ese maravilloso coro que es el de la Radio de Leipzig? ¿O de la orquesta de esa mismo radio, a la que se deben unas cuantas grabaciones notables?.

Organos para el Auditorio Nacional

Tras dos años y medio de trabajo se ha iniciado la fase final de la instalación del gran órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música y el de la Sala de Cámara, obra respectivamente de los organeros Gerhard Grenzing y Gabriel Blancafort. Los dos instrumentos se encuentran en este momento en su fase final técnica y en el principio de la armonización, que consiste en un ajuste y definición sonora de los tubos, adaptándolos así a las condiciones acústicas



Montaje del Órgano en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional

de las dos salas. Una excelente noticia. De este modo queda completa la infraestructura del Auditorio. Si ambos órganos son muy bellos, el de la Sala Sinfónica es de imponente traza y completa la idea, que desdichadamente no ha podido ver realizada, que de ella tenía su arquitecto, José García de Paredes. Según su constructor «El gran órgano del Auditorio Nacional asume la tradición del clasicismo centroeuropeo, con incorporaciones —sobre todo en el cuerpo expresivo— de la época romántica y, siguiendo la evolución histórica, los juegos y recursos actuales de vanguardia. También se recoge la rica tradición organera ibérica, tratando de lograr la síntesis de todos los estilos mencionados». Unos cuantos detalles técnicos del órgano grande: dos toneladas de peso de la estructura de acero, dieciocho toneladas de peso total, una altura de doce metros. A lo que hay que añadir una longitud de cinco metros y medio en el tubo más grande, cuatrocientas cincuenta y seis válvulas o *ventillas*, cuatro teclados (más un pedal), setenta y un registros (dos de ellos partidos), once acoplamientos y dos trémolos y un total de cinco mil setecientos tubos. Los presupuestos de los instrumentos han sido de 83.600.000 pesetas para el Gran Órgano y 16.000.000 para el de la Sala de Cámara. Ahora, dentro de pocos meses, los melómanos madrileños podrán disfrutar de un enriquecimiento de la vida musical de la ciudad.



Josep Colom

Debussy en la March

Como de costumbre, excelentes las veladas musicales de la Fundación March. En el mes de octubre hemos tenido ocasión de asistir a un ciclo sobre la *Obra Completa para piano de Debussy*, a cargo de dos artistas de la categoría de Almudena Cano y Josep Colom. El ciclo tuvo un tono muy elevado, con momentos especialmente destacables como el del concierto inaugural en que Colom dio una memorable lección de interpretación debussiana interpretando el *II Libro de Preludios*, las *Estampas*, el *Valse Romantique* y *La plus que lente*.

Excelente también Almudena Cano y notable Carmen Deleito, que junto con Josep Colom tuvo a su cargo la obra para piano a cuatro manos. En una palabra, todo un acontecimiento artístico, no de los de relumbrón y foto de artista con ministro o presidente de gobierno sino de los de verdad. La Fundación March, que goza de una excelente dirección musical (y un excepcional servicio de información), ha dado una vez más en la diana.

Momentos musicales de L'Hermitage

René Martin —director del festival de La Roque d'Antheron y director artístico de la Grange de Meslay— tuvo la idea, que se llevó a la práctica por vez primera en 1986, de convertir L'Hermitage, en La Baule, en un centro musical de primer orden, atrayendo a él artistas de relieve para hacer música de cámara. Se trata de algo más que asistir a unos conciertos.

Se trata de asistir a los ensayos, de participar en los encuentros y en las conversaciones que los acompañan. Situado en un lugar paradisíaco, L'Hermitage es uno de los mejores hoteles de Francia y dispone de un salón de buenas condiciones acústicas, dotado de quinientas plazas. Durante tres días del mes de octubre —12, 13 y 14— Boris Belkin, Elisabeth

Leonskaya, Jean-Claude Penner, David Geringas, Pierre y Pascal Moragues, más el Cuarteto Lindsay, han tocado música de Brahms y Schumann. Y a lo largo de los meses pasados, han actuado artistas como Lluís Claret, Bruno Canino, Nikita Magaloff, Maria Joao Pires, Agustín Dumay, Krystian Zacharias, etc. Realmente una exquisitez.

París sigue siendo París

Ciento cincuenta conciertos sinfónicos no sigue siendo mala oferta musical ¿verdad? Pues esa es la de París en esta temporada 1990-91. La organización de la amplia y variada temporada corre a cargo de los teatros Chatelet y de los Campos Elíseos, de Radio France, de la Orquesta de París y de la Opera de la Bastille. Para empezar tres ciclos de gran interés: *La música francesa de Berlioz a Debussy* (quince conciertos con obras de Berlioz, Saint-Saëns, Bizet, Chausson, Franck, D'Indy, Ravel y Debussy), con intérpretes como Pretre, Gardiner, Inbal, Armin Jordan (los dos primeros con la Philharmonia, el tercero con la Orquesta de la Suisse Romande), un ciclo Beethoven con Jeffrey Tate y la English Cham-

ber Orchestra, otro Brahms con la Orquesta de la Gewandhaus con Masur al frente. Luego, cogido de aquí y de allá nos encontramos con conciertos como los de un programa Mozart con la Sinfónica de Viena y Hamoncourt, Rattle con la Orquesta de la Ciudad de Birmingham, Marniner con la Academy-of-Saint-Martin-in-the-Fields, Ozawa con la Nacional de Francia, Solti con la Orquesta de Cámara de Europa, Haitink con la Staatskapelle Dresden, Dohnányi con la de Cleveland, Ciulini con la de la Scala, Muti con la Filarmónica de Viena, etc. La Nacional de Francia está dirigida por Gary Bertini, Pinnock, Graf, Leinsdorf, Conlon, Tchakarov, Klee, Leitner, Dutoit, Sanderling, Pretre, Tate, etc. La Filarmónica de Radio Francia, en buena forma actualmente, actuará dirigida por el polaco Marek Janowski, la de París —cuyo titular es Bychkov— tendrá como invitados a Beno, Conlon, Solti y Krivine. Günther Herbig dirigirá un concierto a la Sinfónica de Toronto dentro del ciclo de la Orquesta de París. A destacar la presencia, con la Filarmónica de Radio Francia, del gran violinista checo Josef Suk que interpretará el *Concierto para viola y orquesta* de Bohuslav Martinu. En resumen, una temporada nutrida y variada, que nos hace pensar una vez más cuánto camino queda por recorrer en España.

Música de Cámara

Muy bien pensados y montados los ciclos de música de cámara patrocinados por la Caja Postal y que se celebran en su sala de concierto del madrileño Paseo de Recoletos, 7. Esta es su VII edición y estará dedicado íntegramente a compositores españoles: Tomás Bretón, Ernesto Halffter, Cabezón, Conrado del Campo, Pedrell, Gaspar Sanz, Guridi y Oscar Esplá. Cada ciclo está formado por cuatro conciertos, salvo en el caso de Sanz, Cabezón y del Campo, que serán tres. Después de estos ciclos habrá otros dos, uno dedicado a *Pianistas españoles* y otro a *Mozart*. Entre los artistas participantes se cuentan los nombres de Joaquín Parra, Almudena Cano, el Grupo Sema, el Cuarteto Gabrielli, el Cuarteto Ibérico, el Quinteto Boccherini, José Rada, Antonio Baciero, Eulalia Solé, Carmen Bustamante, Miguel Zanetti, Corostola, Agustín León Ara, Soriano, Pinzolas, etc. El primero de los ciclos, *Tomás Bretón y su entorno*, celebrado en octubre ha sido objeto de una introducción de Andrés Ruiz Tarazona, crítico y musicólogo, colaborador de SCHERZO, incluyó obras para canto piano —con la soprano Maravillas Lozano, el tenor Julián Molina y las pianistas Aida Monasterio y Elisa Ibáñez—, sus *Cuatro piezas españolas* para violín, violoncello y piano —interpretados por Angel Jesús García, John Paul Friedhoff y Agustín Serrano—, y su *Cuarteto en re*, que junto con el *Allegro de Rimsky-Korsakov* y el *Cuarteto en mi menor* de Elgar, interpretó el magnífico Cuarteto Gabrielli, que lidera John Georgiadis.



Nikolaus Harnoncourt

Henze en los Apolo de Oro

El gran compositor Hans Werner Henze se encontraba en Bilbao durante los días en que tuvo lugar el IV Congreso Internacional de Teatro Lírico con objeto de recibir, de manos de la Asociación de Teatros Líricos, el Premio Apolo de Oro al mejor creador operístico contemporáneo. Cuál no sería la sorpresa de muchos asistentes al Coliseo Arriaga cuando Henze en persona recogió el galardón de mano del alcalde de Bilbao, Sr. Gorordo, haciéndose acreedor de un emocionante aplauso. El resto de los galardonados, que se excusaron por su no asistencia, fueron Muti y Strehler, pre-

miados por su montaje de *Don Giovanni* para La Scala. Abbado, mejor director; Kupfer, mejor director de escena y Plácido Domingo, mejor artista lírico, el último de los cuales grabó unas palabras de agradecimiento.

La gala de entrega de premios se completó con un concierto lírico a cargo de jóvenes promesas de canto, nacidas todas ellas en el País Vasco, y en la que intervinieron, por orden de aparición, la soprano Ainhoa Arteta, la mezzosoprano Itxaro Mentxaca, el barítono Fernando Belaza, el tenor Santiago Incera, el barítono Santos Ariño y la soprano Begoña López.

PARIS

Fausto se condena



La Condenación de Fausto en el Teatro Chatelet

FOTO: M.-N. ROBERT

París. Teatro del Châtelet. 29/9/90. La condenación de Fausto de Berlioz. Margarita: Wlatriud Meier; Fausto: Michel Myers; Mefistófeles: Monte Pederson; Brander: René Schirrer. Coros del Teatro del Châtelet; Philharmonia Orchestra. Director: John Eliot Gardiner.

Inauguración de una temporada pródiga en acontecimientos musicales de alta categoría en el Châtelet con cinco representaciones de la hermosa *Leyenda dramática* de Berlioz.

Planteamiento muy brillante en lo instrumental y en lo escénico; con más desigualdades en lo vocal.

Es difícil imaginar una orquesta más adecuada para traducir todas las sutilezas instrumentales y los violentos contrastes dinámicos de esta obra romántica y total, buena muestra de la *extremidad* berlioziana. La Philharmonia fue el instrumento colectivo flexible y perfecto, capaz de la levedad de los pianissimo y de los impresionantes fortissimo, sin distorsión alguna. Al frente, Gardiner, un músico de sólida formación barroca y clásica, requiendo con frecuencia por los franceses para dirigir su repertorio. El público destacó de modo inequívoco la alta calidad de la base musical.

El montaje escénico de Yannis Kokkos resultó rico, imaginativo y muy móvil. Algunas escenas, en verdad extraordinarias (baile de los elfos, escena de los fuegos fatuos, árbol del pacto); otras, de resolución más dudosa (ascensión de Margarita al cielo sobre un columpio). Detalle inteligente: poner de relieve la identificación de Berlioz con el personaje

de Fausto, mediante una afortunada caracterización.

El Coro del Teatro del Châtelet tuvo intervenciones excelentes (el famoso *Amén* fugado, por ejemplo) y algunas otras menos precisas (coro de paisanos, coro de soldados y estudiantes). No es necesario recordar el papel protagónico que Berlioz concede al elemento coral.

El tenor Myers tiene un timbre muy desigual: abierto y nasal, en centro y graves; arriba, recurre con cierta frecuencia y dudoso resultado al falsete (duo con Margarita, tercer acto). Al público no le gustó y manifestó clara y ruidosamente su criterio. El problema es que se ha elegido una voz inadecuada, demasiado lírica, para un personaje que exige en muchos momentos un timbre de tenor heroico y ha de pasar un foso tan potente como el de esta obra.

El otro co-protagonista, Pederson, se halla dotado de un bello y poderoso metal de voz —a veces de emisión algo bruscas y otras poco audible— y de cierta desenvoltura escénica. Aún no es un gran Mefistófeles, pero, dada su juventud, puede llegar a serlo. Fue aplaudido con bastante intensidad; pero las ovaciones y exclamaciones de entusiasmo se dirigieron a la mezzo-soprano Meier, cuya calidad tímbrica y su capacidad para domi-

Una Manon olvidada

París. Salle Favart. 23/9/90. *Manon Lescaut* de Auber. Manon, Elisabeth Vidal; Des Grieux, Alain Gabriel; Herigny, Michel Philippe; Lescaut, Andre Cognet. Coros del Teatro Francés de la Música. Sinfonietta de Picardía. Director, Patrick Fournillier.

Se está intentando en Francia rescatar del olvido al compositor Auber (1782-1871). En esta línea se inscribe la primera reposición desde 1882 de su *Manon Lescaut* (seis representaciones en la Opera Cómica). En comparación con las recreaciones de Puccini y Massenet, esta *otra Manon* puede permanecer en el limbo operístico sin daño para nadie. El libro de Scribe destroza materialmente la famosa obra de Prevost y la música de Auber se halla demasiado próxima al *vandeville*.

La puesta en escena de David Freeman combina el realismo dieciochesco con elementos su realistas no siempre justificados. En mi criterio, muy desacertado el momento en que Manon canta sobre una mesa acompañando sus *coloraturas* con una guitarra. Y también el acto de la Louisiana, de un exotismo convencional.

Bien la Orquesta de Picardía y excelente, Fournillier, tratando de sacar adelante una música que se desliza peligrosamente hacia la ramplonería (preludios de primer y segundo actos) y que, salvo algunas excepciones (arias de la carta y de la carcajada, dúo de Manon con Herigny) carece de interés.

Elisabeth Vidal destacó por encima de todos los cantantes por su excelencia vocal y su capacidad para resolver las inacabables *coloraturas* de su parte. El tenor Gabriel pareció un poco perdido escénicamente (y no sólo en las estepas de la Louisiana), como el notable barítono Cognet, que no consigue dar el personaje. Ambos son muy jóvenes, Philippe, con su voz temblorosa y sus repetidos recursos al falsete, no puede con el papel.

J.A.M.

nar las tesituras altas conquistaron el favor del público. Es una lástima que tenga el extendido defecto de apianar cerrando la boca (aria del cuarto acto), porque cuando expande la voz canta bellamente (balada del rey de Tule, dúo con Fausto).

En fin, el discreto barítono Schirrer hizo un Brander poco audible y poco móvil.

Julio Andrade Malde

PESARO

La vitalidad de un pequeño festival

No es el de Pesaro un festival que busque el éxito fácil, ni al aficionado de repertorio, ni al sediento de voces históricas o a la *page*, ni siquiera a los *fans* de directores musicales estrella. Tampoco es una *sancta sanctorum* de intelectuales haciendo de traumaturgos sobre los restos de una música olvidada a la que hay que resucitar por eso de que *está de moda*. En Pesaro todo es vitalidad, alegría por devolvernos la maravilla que es casi siempre el mundo sonoro de Rossini, sus obras desconocidas, sus obras deformadas por el tiempo y los caprichos en su primera belleza.

Este año el ROF nos ofreció dos óperas. Una, reposición; la otra, novedad absoluta en nuestro siglo. La primera fue *La Scala di Seta* (escrita para el Teatro San Moisè de Venecia y allí estrenada en mayo de 1812) con dirección de escena de Maurizio Scaparro, escenografía de Emanuele Luzzati y vestuario de Santuzza Calí, que han creado un espectáculo delicioso a base de vidrieras coloreadas sobre puertas corredizas. Pero opino que el sobrio Scaparro es un hombre demasiado serio y, tratando de evitar los excesos burlescos a los que han sido sometidas tantas óperas de Rossini, cae en el defecto opuesto. Con todo, una dirección concienzuda, aunque carente de chispa. El elenco vocal era casi todo de gente joven. En Giulia, la soprano Nucia Focile no estuvo cómoda; su voz de hermoso timbre y su más que correcta escuela no son idóneas para Rossini, pero salvó su parte con más que dignidad. El veterano Oslavio di Credico fue un Dormont correcto. El resto del reparto no tuvo interés excepto Paolo Gavanelli en Germano, que con una voz bien timbrada y una enorme vis cómica se llevó el *gato al agua* de la representación. La Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín, a las órdenes de Antonello Allemandi sonó bien, pero sin ese toque de mágica exuberancia que requiere el Maestro de Pesaro.

El desafío de este año era la *resurrección* de *Ricciardo e Zoraide*, una novedad absoluta en este siglo, un nuevo reto que Pesaro ha afrontado con idéntico riesgo que en *Il viaggio a Reims*, *Mao-metto II*, *Bianca e Falliero* y *Ermione*, cuatro perfectas desconocidas que hoy pasean por el mundo su palmito, en absoluto ajadas por el paso del tiempo. *Ricciardo e Zoraide* es una ópera estrenada en Nápoles el 3 de diciembre de 1818, tras el éxito de *Mosè en Egitto* y antes de ese estupendo *tour de force* que es *Ermione*. Obra enorme en

dimensiones, dificultad orquestal y vocal, con un complicadísimo libreto de Francesco Berio di Salsa de *moros y cristianos*, *Ricciardo e Zoraide* es un tanto peculiar dentro del repertorio rossiniano. El espectáculo, como teatro, fue bello salvo pequeños *caprichos*, tantas veces vistos, de Ronconi (como las inefables apariciones surgiendo del suelo, tan caras al director). Un panorama desértico adornado escuetamente, en ocasiones por palmeras, murallas... todo sencillísimo, pero que mezclado con un vestuario inspirado en el de las tribus del centro de África y una luminotecnia sencillísima convirtieron el escenario del Teatro Rossini en una obra de arte viviente. Pero Ronconi no es director de actores-cantantes y, a excepción del tenor Bruce Ford, de estupenda presencia escénica y expresiva mirada, el resto del reparto se limitó a moverse por la escena cantando sus endemoniadas particellas sin prestar atención a su credibilidad dramática. Además, la aproxi-

otro de los excelentes tenores rossinianos de nuestros días. En Ricciardo, William Matteuzzi estuvo menos brillante que el año pasado en *La Gazza Ladra*, pero salvó con dignidad, aunque con bastantes irregularidades en el agudo, su titánico *rol* capaz de hacer temblar a los tenores más capacitados que en el mundo hayan sido. En Zoraide, la prodigiosa June Anderson estuvo inenarrable en lo vocal. Hoy por hoy es la segura heredera de Joan Sutherland. ¡Qué vocalista! ¡Qué facilidad en las coloraturas, los agudos, los filados!... Pero para su enorme desgracia la Anderson es una cantante aburrida hasta la saciedad. Sus malabarismos vocales, su impecable técnica, no transmiten nada. Una maquinaria perfectamente capacitada para emitir sonidos maravillosos, pero fríos y sin alma. ¡Qué pena! Muy bien la mezzo Gloria Scalchi como Zomira, la esposa repudiada de Agaronte, una especie de antecesora de la Amneris verdiana. También musical el



Ricciardo e Zoraide en el Festival de Pesaro.

FOTO: BACCIARDI

mación de Ronconi al texto con claras referencias a la ocupación blanca del continente negro, al exterminio de las razas autóctonas por los depredadores europeos no creo que venga a cuenta con un relato más o menos heroico de principios del siglo XIX.

El reparto sufrió un descalabro, aparente, cuando se anunció que el tenor Chris Merrit había tenido que suspender su actuación como Agaronte, el tremebundo rey negro de la ópera, e iba a ser sustituido por Bruce Ford, que fue una estupenda sorpresa. Poseedor de una voz pequeña, el cantante la maneja con total acierto en todos sus registros y ya es, si de muestra vale un botón,

Ircano, el padre de Zoraide, de Giovanni Furlanetto en su corta intervención. Excelente el Coro Filarmónico de Praga. La Orquesta del Comunale de Bolonia es una buena agrupación de foso, pero careció, en manos de Chailly, de esa levedad aristocrática que requiere la partitura. Sonó bien, pero demasiado.

El maestro Chailly estuvo especialmente desafortunado. Su dirección careció del estilo que requiere una música como la de *Ricciardo e Zoraide*. Todo fue premioso, grandilocuente, en fin, aburrido... y abumir al respetable con Rossini es pecado de lesa música.

Francisco José Villalba

ESTADOS UNIDOS

Opera en Santa Fe

La Opera de Santa Fe en Nuevo México suele presentar una ópera de Richard Strauss y también algún estreno americano o mundial (*Yerma* de Villa Lobos en 1971) y los otros tres títulos son una ópera barroca y dos clásicos.

Così fan tutte es popular en Santa Fe. Este año fue montada con los atractivos decorados de época de Andrew Jackness. Estuvo cantada por cuatro jóvenes americanos y dos veteranos, con dirección de Johna Fiore, estando más conseguido el segundo acto que el primero en el aspecto dramático. Don Alfonso (Claude Corbeil) y Despina (Judith Chirstin) fueron caricaturas y, del resto del reparto, sólo destacamos a Mark Thomsen por el humanismo que aportó con su Ferrando.

Judith fue estrenada en 1985 en la Komisch Oper de Berlín Este. El libreto de Matthus se basa en la tragedia de Friedrich Hebbel y textos del Antiguo Testamento. La Judith de Hebbel es una mujer frustrada por un matrimonio no consumado. Su deseo de matar a Holofermes se mezcla con su deseo por él. Condenada finalmente por su pueblo, se suicida. Una historia sangrienta con una producción fuerte y sangrienta de David Alden. Paredes ensagrentadas, mesa de torturas, Judith agonizando. El ejército babilónico vestido con uniformes de la I Guerra Mundial... La música es atonal, pero accesible, con ocasionales reminiscencias de Strauss y más aún de Berg. Hay unos pocos momentos de melodismo pero no persisten, y mucha percusión. Stephanie Sundine y Víctor Braun dieron dos interpretaciones poderosas de dos almas atormentadas. *Sundine es alta y delgada y aunque la voz no es grande está bien proyectada y es penetrante. Su canto fue consistente en la tesitura aguda. Como actriz estuvo dramática y convincente.*



Victor Braun como Holofermes en *Judith*

FOTO: HAYNES

Victor Braun estuvo soberbio, convenciendo con las maravillosas inflexiones y la fuerza de las torturas de Holofermes, no sólo su maldad. Si los papeles individuales estuvieron bien servidos, muchos de los coros fueron incomprensibles.

Miriam Gauci tuvo un canto natural en la Mimì de *La Bohème* y fraseó de forma y clara y encantadora, en tanto el Marcello de Gaetan LaPerrier tuvo calor. En cambio, Richard Drews como Rodolfo, careció de lirismo. El montaje, en tonalidades marrones, fue agradable y Crosby dirigió con control.

Un *Ariadne auf Naxos*, cantada en inglés y alemán, tuvo sus puntos más interesantes en las interpretaciones de Alessandra Marc (*Ariadne*) y Ben Heppner (*Baco*).

Marilyn Horne hizo su presentación en Santa Fe en una edición en italiano del *Orfeo y Euridice* de Gluck. Su director, Lawrence Foster, mezcló la partitura de Berlioz de 1859 para Pauline Viardot y la edición de Ricordi de 1889. La estructura del primer acto se basa en el estreno de París de 1774 y el segundo en las cuatro versiones con visos de autoridad. Horne cantó *Chiamo il ben così* con fuerza emocional y acabó el primer acto con *Addio miei sospiri*, la versión Viardot completa, con su ornamentación extremadamente difícil. Aunque algunas de las notas se extraviasen, es difícil pensar en alguien más capaz de cantar el aria con tanta pericia. Estuvo justa y efectiva en *Che puro ciel* y más animada en *Che farò*. Benita Valente fue una Euridice adorable y límpida, evidentemente angustiada por tener que dejar su felicidad en los campos elíseos. Tracy Dahl, como Amor, fue lo más flojo de la producción, con su voz temblona. Bajo la impresionante coreografía de Kimi Okada, los bailarines de la Oberlin Dance Company de San Francisco estuvieron completamente bien. La primera de las danzas presentaba el inconveniente de no ofrecer pastores y pastoras. La Danza de las Furias estuvo atlética, la de los Espíritus benditos, clásica, y la Chacona, moderna. La dirección escénica de Lamont Johnson se ocupó de contrastar la austeridad visual de Horne. Hizo que Orfeo llegase a los Campos Elíseos en una barca y luego cuatro espíritus se encargaron de separarlo de su amada. Las sombras, en especial las de muñecos japoneses sujetos por el coro, fueron efectivas contra el fondo plano. Foster dirigió con claridad y sensibilidad.

Jeffrey C. Smith

ALICANTE

Una de cal y otra de arena

Del pasado 21 al 30 de septiembre se celebró en Alicante la VI edición del Festival Internacional de Música Contemporánea. Como cada año el evento centró su atención en las más variadas manifestaciones de la música española, así como en la presentación en nuestro país de destacados autores e intérpretes internacionales. La Orquesta Nacional de España bajo la dirección de José Luis Temes abrió el Festival sumándose al homenaje que desde diversas instituciones viene ofreciéndose a Cristóbal Halffter y a Luis de Pablo en su sesenta aniversario. La idea del concierto era ofrecer una de las primeras obras orquestales de cada autor junto a otras de muy reciente creación. Así sonaron *Tombeau* (1963) por Luis de

España actuó con una entrega inusual en las orquestas españolas cuando de un programa de música contemporánea se trata, aunque no reúna aún el nivel exigible a la que se supone la primera gran orquesta española. José Luis Temes se mostró correcto en su interpretación, si bien hay que tener en cuenta la lucha que tuvo que mantener contra el viento reinante en el espacio descubierto en el que tuvo lugar el concierto. El mismo director al frente de la misma orquesta repitieron homenaje, pero en esta ocasión a los Músicos Alicantinos en el V Centenario de la Ciudad. El concierto del domingo 23 ofreció uno de los puntos más interesantes en el *Concierto para guitarra* de Joan Guinjoan, una obra admirable en cuanto a su realización, magníficamente solventada en la interpretación de Ignacio Rodes. Joan Guinjoan trabajó con minuciosidad la escritura, extrayendo del instrumento un atractivo abanico de sonoridades. Al compositor de *Ruidoms* se le achaca de vez en cuando cierta simpleza formal, pero resulta evidente que su enorme musicalidad, forjada en la interpretación del piano, la dirección orquestal y la propia composición, le proporcionan unos resultados inalcanzables para otras músicas de una supuesta mayor complejidad teórica. La Orquesta Ciudad de Barcelona, al igual que su director Edmon Colomer, causaron una grata impresión, destacando sobre todo la soberbia sección de metales del conjunto y las buenas maneras y seguridad de su batuta.

Dentro del apartado que todos los años dedica el Festival a los espectáculos multimedia le tocó el turno a la ópera radiofónica *Estamos en el aire* de Juan Pagán. Escrita a partir de un libreto de Leopoldo Alas, *Estamos en el aire* no viene a aportar nada sustancialmente nuevo a este tipo de espectáculos, a no ser ciertos timbres de dudoso gusto. Se supone que el empleo de la tecnología ha de ser para buscar cosas distintas de las que nos pueden ofrecer los medios convencionales y no para repetir lo de siempre pero de una forma enriquecida.

Tras el segundo concierto de la Orquesta Ciudad de Barcelona le tocó el turno al dúo de flauta y piano formado por Elisa Ibáñez y Juana Guillem, respectivamente. Presentaron un concierto tedio-

so debido sobre todo a la desmesurada duración de la mayoría de las obras del programa, aunque hay que destacar el buen nivel interpretativo, sobre todo en lo que a flauta se refiere. El conjunto británico Aquarius, con Nicholas Cleobury al frente, subió el listón de una forma sensacional, ofreciendo dos conciertos centrados en la música inglesa, pero en los que también tuvieron cabida el estreno de *Necesidad y Azar* de Albert Llanas, obra ganadora de la última edición del Premio Ciudad de Alcoy y que pasó por ser uno de los mejores estrenos del Festival. Como desafortunado contraste en medio de los conciertos del grupo Aquarius tuvo lugar la actuación del conjunto Cosmos que evidenció delante del público general una ausencia de calidad suficiente para participar en un certamen que quiere llevar la aureola de internacional.

Lo mismo se podría decir del pianista uruguayo Humberto Quagliata, un intérprete de unas deficiencias técnicas alarmantes, que sin embargo pasa ante la crítica como un virtuoso del piano contemporáneo. En la interpretación de obras tan difíciles como *A la memoria de Joaquín Turina* de Luis de Pablo o la *Cadencia* de Cristóbal Halffter hizo agua en todo momento.

Una de las más grandes sorpresas del Festival la constituyó la actuación de Quartet de bec "frullato" que mostró con enorme rigor las inmensas posibilidades del cuarteto de flautas de pico en la música contemporánea.

El fin de semana deparó alguna de las sesiones más interesantes por el atractivo concierto del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del CDMC, así como por el estreno de las dos obras más interesantes del Festival: *Corriente cautiva* de David del Puerto y *De sol a sol* de Jacobo Durán-Loriga. *Corriente cautiva* presenta un discurso impecable exhibiendo, además la inusual virtud de poseer un talante moderno en una escena musical caracterizada fundamentalmente por los neos y las continuas revisiones del pasado. Dentro de esta última línea, la obra de Jacobo Durán-Loriga desarrolla un lenguaje inteligente, fundamentado sobre todo en la invención continua. La Orquesta Sinfónica del Rhin-Mulhouse, bajo la sobria batuta de Luca Pfaff, realizó una sensacional interpretación de ambas obras, completando los programas con clásicos del siglo XX. Mención especial merece el flautista Pierre-Ives Artaud quien demostró ampliamente su condición de intérprete de primera línea en la magnífica *Erosión* de Y. Taira.

Manel Rodeiro



Joan Guinjoan estrenó su concierto para guitarra y orquesta.

Pablo, una obra de rareza extraordinaria dentro del contexto de la música española de aquellos años y *Microformas* (1960), página de concepción más clásica en lo que a estructura y tratamiento orquestal se refieren, pero de una impecable factura. El concierto se completó con *Preludio a Némesis* de Cristóbal Halffter, adscrita al más puro último estilo del autor y con *Une Coleur...* de Luis de Pablo, una especie de concierto para saxofón que tuvo en el solista Daniel Kientzy a un excelente transmisor de la preocupación melódica del compositor bilbaíno. La Orquesta Nacio-

ANDORRA/CATALUÑA

Grandes nombres en Andorra

Este año ha iniciado su andadura el Festival Internacional de Música y Danza de Andorra la Vella que va a configurar la oferta musical del Principado de Andorra, para contentar a la afición amante de la ópera y de la música en general que este país tiene. Aun así, se precisa un apoyo mayor de la administración andorrana para que estas iniciativas se realicen en las mejores condiciones posibles: hacen falta un teatro y una oferta operística más consistente, problemas que parece que se solucionarán en el futuro. De momento los defectos los compensa la indiscutible calidad de algunos de los intérpretes del festival de este año: el pianista Paul Badura-Skoda, Teresa Berganza y Alfredo Kraus.

La primera de las actuaciones que despertó un interés generalizado fue el recital del tenor canario Alfredo Kraus, que ya se presentó en Andorra, donde reside, el año pasado. En este recital dio el mismo programa de su última actuación en Barcelona que empezaba con obras de Massenet, Duparc y Bizet. La voz del tenor estaba aún algo fría, sobre todo en el registro grave y como el público desconocía estas canciones y las nefastas condiciones acústicas de la sala dificultaban la audición, el inicio fue un poco deslucido.

Con Tosti, un autor cada día más popular gracias a que ahora muchos tenores vuelven a interpretar sus canciones, Kraus consiguió conectar mucho mejor con el público, sobre todo con *Segreto y L'alba separa dalla luce l'ombra*, en las que dio una lección de dicción clara y brillante. Mejor fue aún la segunda parte, en la que rozó la perfección más absoluta como siempre con las obras de Falla, Mompou, Nemesio Otaño, Obradors y Turina, un total dominio de la voz, especialmente del agudo; en las de Turina, el tenor canario supo extraer de forma conmovedora toda la belleza de las partituras. Para los bises, Kraus eligió tres obras poco comprometidas pero suficientes para un público dispuesto a abandonar pronto la sala: el aria *Il lamento di Federico* de *L'Arlesiana* de Ciléa, la canción *Stomellatrice* de Respighi, y la jota del *Trust de los Tenorios*. Kraus demostró que, además de estar en plena forma, sigue siendo uno de los tenores más destacados de nuestro tiempo.

Acompañó a Kraus el pianista Edelmiro Amaltes que, tal como acostumbra, no pudo evitar varios errores de digitalización.

Otro recital estelar fue el de Teresa Berganza, el 5 de octubre. A pesar de

que el recital se anunció para el mismo local que el de Kraus, Teresa Berganza exigió finalmente una sala de menor capacidad, pero con una acústica más aceptable, para su presentación en Andorra. El recital comenzó por la segunda parte del programa, con canciones de Alessandro Scarlatti, en las que Teresa Berganza no estuvo muy convincente; se notaba un evidente esfuerzo en el agudo y una frialdad que poco tenía que ver con lo que después oíríamos. El cambio se produjo con las canciones de Ferran Sors, un compositor por el que la mezzo-soprano madrileña demuestra una predilección; las cantó de una forma absolutamente memorable, con una increíble elegancia en la edición que también mantuvo en *La regata Veneziana* de Rossini.

La segunda parte del recital siguió en la misma línea: las canciones de García Leoz y Joaquín Nin fueron otra muestra de la perfecta dicción de Teresa Berganza. En las de Falla, su voz sonó de una forma totalmente segura en el agudo y rotunda en el registro central. Aquí acababa, en teoría, la fiesta, pero Teresa Berganza a impulsos de las ovaciones añadió seis bises, empezando con el aria *Di tanti palpiti* del *Tancredi* de Rossini.

El tercer nombre de especial relieve en el Festival de Andorra era el de Paul Badura-Skoda, cuya presentación en Andorra tuvo lugar con un programa basado en obras de Mozart, Schubert, Haydn y Beethoven. Badura-Skoda, que se ha destacado por sus grabaciones con piano fuerte, tocó con un piano convencional. Empezó con la *Fantasia para piano en Do KV. 475* de Mozart, una obra casi prerromántica y que Badura-Skoda interpretó de una forma técnicamente muy purista pero poco adecuada para el instrumento con el que en ese momento tocaba. Luego tocó la *Sonata en Si bemol D. 960* de Schubert, que resultó más convincente pese a la versión poco ortodoxa que dio de ella. En la segunda parte el pianista alcanzó un alto nivel estilístico con las *Variaciones sobre el Lied del Emperador* de Haydn, obra que, dijo, tocaba aquella noche con "un sentimiento especial", aludiendo a la reunificación alemana. El programa del concierto acabó con la *Sonata N.º 32 en do, op. 111*, de Beethoven, de la que Badura-Skoda dio una versión más romántica y acertada. Badura-Skoda tocó además el *Adagio para armónica de cristal* de Mozart, que fue sin duda lo mejor de la noche y el *Impromptu N.º 6* de Schubert, resuelto de igual forma que la *Sonata en si bemol*.

Marc Heilbron

Massenet poco habitual

Sabadell. Teatre de La Faràndula 3 y 5 de Octubre de 1990 Massenet, *Don Quixote*. Valérie Marestin, Jean Philippe Courtis, Jean Marie Fréneau. Orquesta Sinfónica del Vallès. Cor Amics de l'òpera de Sabadell. Dtor.: Frédéric Chaslin.

Dentro del ciclo *Opera a Catalunya*, se ha ofrecido en Sabadell, y posteriormente se repetirá en otras localidades, una obra tan poco habitual como es el *Don Quixote* de Jules Massenet, que si no es de las más conseguidas del autor francés, sí tiene suficientes méritos para representarse cuando pueden conjuntarse un grupo de cantantes-actores y una producción coherente: éste es el caso del espectáculo ofrecido en la capital vallesana con una producción de Adami/Opera Eclate, del Festival de Saint-Ceré, que si no era vistosa y deslumbrante, sí que enmarcaba adecuadamente, en la mayoría de las escenas, las aventuras del caballero de la triste figura, con una gran mesa en primer plano, cambiada al final, que, aprovechando un hábil juego de luces, permitía desarrollar la acción de los cantantes y el movimiento del coro, dando vida a la escena, dirigida con gran acierto por Ariel García Valdés.

Los cantantes actores, que no actores-cantantes, se mantuvieron a un buen nivel de corrección y profesionalidad; Valérie Marestin, con una voz amplia y proyectada, aunque no muy bella, supo desarrollar el inconstante personaje de Dulcinea, a su lado Jean Philippe Courtis compuso un Don Quixote, al principio dubitativo, pero a medida que se iba calentando la voz, fue mejorando, resaltando la declaración amorosa, dicha con intención, con una voz poco brillante, aunque suficiente y una versión del role algo intimista; con una voz que sin ser excesiva era de mejor calidad, Jean -Marie Fréneau supo crear un Sancho a la vez burlón y humano, sin excederse. Completaban el reparto los cuatro amantes de Dulcinea muy conjuntados.

En cuanto a los cuerpos habituales, destacar la gran actuación del Cor dels Amics de l'òpera de Sabadell, en lo que considero la mejor de sus actuaciones; junto a ellos el maestro Frédéric Chaslin, al frente de la Orquesta Sinfónica del Vallès, en una versión que tuvo fuerza e intensidad, a la que encontramos a faltar en algunos momentos un mayor refinamiento.

Creemos que estas representaciones son un ejemplo de calidad media para llevar la ópera a muchos lugares de nuestra geografía.

Albert Vilardell

Espectacularidad sonora

Torroella de Montgrí (Girona), 5 de octubre. *Requiem a la memoria de Salvador Espriu* de Xavier Benguerel. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceo. Solistas: Enriqueta Tarrés, Sop.; Nelinel Martínez, Mezzo; Eduard Giménez, Ten.; Carlos Chausson y Lluís Llach, bar. Dirección: Romano Gandolfi.

Encontrar una vía con la que su música llegue al público, ha sido y es una de las preocupaciones básicas de Benguerel. De este modo, en sus treinta años de labor, el compositor ha buscado el camino de la comprensibilidad de sus partituras en los textos de los poetas, entre otros, Lull, Salinas, López-Picó, etc., luego, como consecuencia, la lógica de su pensamiento le ha llevado al cultivo de la gran forma lírica —la ópera y el oratorio— o incluso hacia poema coreográfico, como si con ello, el músico quisiera plasmar la realidad física, corpórea, del sonido de sus partituras. Viendo esta trayectoria de Benguerel, puede afirmarse que su *Requiem* es una prueba más de la coherencia de su ideario estético, o incluso de una actitud muy suya, como es la de editar que su labor fuera o se convirtiera en un acto puramente gratuito. Así, consciente de la significativa tradición en la que, como género musical, está inmerso el *Requiem* y teniendo muy en cuenta unas aportaciones tan importantes como las realizadas por Verdi, Britten o Penderiki, Benguerel personaliza su obra con el verso de Espriu, el poeta catalán que más ha meditado en el tema de la muerte, para posibilitar un mayor impacto ante el auditor.

Un impacto, que, desde la vertiente pragmática, potencia con la presencia y la voz de Lluís Llach, el cantautor que por sí solo llena estadios. Ciertamente no cabe la indiferencia ante el *Requiem* de Benguerel, tan espectacular en efusiones y contrastes sonoros, como hierático en su tónica expresionista o incluso abigarrado en procesos compositivos. Sin embargo, en su música, el trasfondo humano de la misa de difuntos, así como la metafísica *espruiana*, resultan difíciles de descubrir, ya que en ella predomina más la exteriorización sentimental y el sentido, hasta cierto punto plástico, del ritual litúrgico. De alguna manera, la partitura cumple con la máxima eficacia con todos los requisitos necesarios para pasmar al auditor y mostrar a la vez la solidez de un oficio musical.

No obstante, sería injusto silenciar la incansable y entusiasta labor de todo el cuadro de intérpretes para indenticarse

Monumental friso sonoro

Gernika (oratorio) de Gorka Sierra. Orquesta Sinfónica y Sociedad Coral de Bilbao. María José Sánchez, Inmaculada Martínez, Itxaro Mentzaka, Javier de Solaun y Luis Álvarez. Dirección: Odon Alonso.



Odon Alonso

Como escuchó Bilbao a primeros del presente año, ahora, a principio de esta temporada, los barceloneses han conocido y aplaudido *Gernika* una ambiciosa página sinfónico-coral del compositor vizcaíno Gorka Sierra. Ciertamente, como se afirmaba en el programa de mano, el esfuerzo de los intérpretes para estrenar esta extensa partitura no podía limitarse a una sola audición y para ello se recabó la colaboración de la Diputación Foral de Bizkaia, el Banco Bilbao-Vizcaya y la ONCE, así como la

y defender esta última obra de Benguerel. Así, puede decirse que Romano Gandolfi tuvo en la orquesta y el coro del Liceo a los colaboradores puntuales y precisos para conferir espectacularidad a la música. Asimismo la intervención de Llach, tan alejada a sus estilos habituales, destacó por un notable apasionamiento. En cuanto al cuarteto de solistas vocales, sobresalieron la calidad excepcional de Enriqueta Tarrés, con un lirismo fácil y siempre tenso, la nobleza y fuerza de las

del periódico *La Vanguardia* para organizar una segunda audición en Barcelona.

A pesar de no llenarse totalmente el Palau de la Música, la audición de *Gernika* no dejó de ser un acontecimiento notable, ya que supuso por una parte admirar a unos magníficos solistas vocales como las sopranos María José Sánchez —voz realmente importante para el repertorio contemporáneo— e Inmaculada Martínez, así como la mezzo, Itxaro Mentzaka, el tenor Javier de Solaun y el barítono Luis Álvarez. Sin embargo, también impresionaron por la belleza de su empaste vocal y la seguridad de su canto las corales integradas en la Sociedad Coral de Bilbao, así como la correcta labor de la Sinfónica bilbaína. Todos ellos colaboraron decisivamente para que la música de Gorka Sierra tuviera una buena acogida.

Ciertamente, en *Gernika* se manifiesta un temperamento creativo de considerable magnitud que ha asimilado a fondo el proceso estético que va desde los románticos hasta la más solvente tradición contemporánea. Los recursos compositivos son utilizados, pues, con verdadero conocimiento, para conferir a la música el preciso toque de grandilocuencia y contrastarle con un sincero sentimiento poético, con lo cual se logra captar la atención del auditor a lo largo de toda la obra. Otra virtud de la obra es su contenido dramático, el cual, más que centrarse en la tragedia que vivió la población de Gernika, se presenta como un alegato contra la violencia por lo que significa de degradación de la dignidad humana. En verdad, momentos como el inicio de la obra, el pasaje que describe *El rumor del viento se llenó de espanto* o el *Lacrymosa* a modo de fuga, impresionan por la grandeza y validez de su música.

F.T.B.

intervenciones de Carlos Chausson, el matiz admirablemente calibrado de Eduard Giménez, así como la musicalidad de la mezzo Nelibel Martínez.

En definitiva, el *Requiem* supone un nuevo hito en la carrera de Benguerel y así lo entendieron tanto el público de Torroella, como el de Barcelona al escuchar una versión inmejorable y verdaderamente clarificadora de la obra.

F.T.B.

Un Don Giovanni germánico

Barcelona. Gran teatro del Liceo. Mozart, *Don Giovanni*. Intérpretes: Thomas Allen (Don Giovanni); Eva Johansson (Donna Anna); Mariana Nicolescu (Donna Elvira); Alejandro Ramírez (Don Ottavio); Helmut Berger-Tuna (Leporello); Georgina von Benza (Zerlina); Christian Bosch (Masetto); Manfred Schenk (El Comendador). Orquesta y Coro de la Bayerische Staatsoper de Munich. Dir. del coro: Udo Mehrpohl. Dir. de la orquesta: Wolfgang Sawallisch. Producción: Bayerische Staatsoper de Munich. Escenografía y vestuario: Jürgen Rose. Dirección escénica: Günther Rennert, realizada por Ronald H. Adler.

Cuando se espera mucho de un espectáculo, si éste no logra colmar las expectativas se produce un cierto desencanto, aun reconociendo la calidad general del mismo. Algo así fue lo que ocurrió con el *Don Giovanni* con el que se presentó en el Liceo la Bayerische Staatsoper, con sus efectivos al completo, incluyendo orquesta y coro y buen reparto, encabezado por el insigne director de orquesta Wolfgang Sawallisch.

Apresurémonos a constatar que precisamente fue su presencia al frente de la orquesta (y al clave en los recitativos) el elemento más positivo del conjunto y que la orquesta, bajo su batuta, nos dio un Mozart de enorme calidad, rico en matices y de una transparencia instrumental fabulosa en la que refulgían las bellas combinaciones tímbricas que son la base y estructura de toda la obra.

¿Por qué, entonces, esa leve decepción ante el *Don Giovanni* que nos ofreció el Liceo? Pues porque era una buena representación pero no la maravillosa función que cabía esperar en vista de la magnífica versión orquestal que escuchamos. Mucho nos tememos que Wolfgang Sawallisch ha primado en exceso la parte orquestal de la ópera. Enfrascado en extraer de la orquesta los más refinados efectos, tapaba a los cantantes casi constantemente y descuidaba sus entradas hasta el punto que se perdieron con frecuencia, a veces ligeramente, como Thomas Allen, Mariana Nicolescu o Helmut Berger-Tuna, y otras veces reiteradamente, como Christian Bosch en el papel de Masetto. En general la ópera parecía poco ensayada y algo deslavazada, aunque por supuesto, se desarrolló siempre en un buen nivel medio. Como además la producción, con un vestuario de poco interés y unos decorados en su mayoría bastante feos, resultaba poco brillante, el efecto general fue sólo mediano y es lógico que decepcionara un poco a quienes esperaban una representación poco menos que celestial.

La dirección de escena convenció a Thomas Allen para que su Don Giovanni resultara no sólo poco simpático, sino incluso con excesivos ribetes de brutalidad (hasta el punto que al invitar

a comer a Donna Elvira, hacia el final de la obra, se limita a echarle un mendrugo de pan al suelo). Como cantante posee una indudable personalidad y la voz, sin ser muy bella, es suficiente y tiene buen color, aunque lo pierde un poco por fatiga hacia el final de la obra. Su alter ego, el Leporello de Helmut Berger-Tuna, aunque tiene una voz de timbre más que notable, canta de un modo muy germánico, con algunos desniveles de emisión y además masticando los recitativos con muy poca gracia, algo en lo que incurrieron casi todos los personajes del reparto. Justo es reconocer que, sin embargo, cantó el aria del catálogo con mucha perfección.

Eva Johansson tiene un timbre dramático que parece bastante efectivo para el papel de Donna Anna, aunque le falta elegancia; su *Non di mir*, resultó mediano, pues solventó sus dificultades sin esforzarse mucho en ello. Mariana Nicolescu, cuyas *Traviatas* en el Liceo siempre llamaron la atención por su tempo anárquico y caprichoso, insistió en ese defecto, mostrando una cierta desigualdad en el timbre, aunque cantó sus arias con corrección. Muy agradable resultó Georgina von Benza en el papel de Zerlina, cantado con sencillez y elegancia, pero faltándole quizá algo de esa malicia tan latina del personaje.

Alejandro Ramírez fue acaso, como Don Ottavio, el que tuvo un nivel más homogéneo, con una dicción clara, voz agradable y razonablemente potente y

capacidad de fraseo; Sawallisch parecía respetarle más que a los demás aunque le empujara con un tempo un poco rápido en ambas arias (pues cantó las dos, como es ya habitual). Aparte de sus despistes, el Masetto de Christian Bosch cantó bien y se movió creíblemente, y el Comendador de Manfred Schenk resultó vocalmente soberbio y teatralmente eficaz.

La dirección escénica, muy eficaz, se preocupó de hacer comprensible todo el argumento y resolvió con mucha eficacia la escena de la fiesta en casa de Don Juan: las tres orquestas estaban en el escenario, con lo que su interacción se apreciaba perfectamente.



Thomas Allen y Helmut Berger-Tuna en el *Don Giovanni* del Liceo

El calor reinante y la longitud de la obra no favorecieron tampoco el éxito de público que se podía haber alcanzado; no es éste país para celebrar sesiones de altura en locales cerrados antes del fin del verano. Con todo, hubo bravos para todos los intérpretes al término de la ópera, y sobre todo un tributo sonoro a la sutil y exquisita labor del director de orquesta.

Roger Alier

MADRID

Novedades en Ibermúsica

Importante es la palabra que mejor puede definir el ciclo de la temporada 1990-91 de Orquestas del Mundo, que organiza Ibermúsica. En primer lugar por la calidad artística de lo que se ofrece y en segundo lugar por el hecho de presentarse en dos series -A y B- de doce conciertos, lo que lo hace más asequible.

Hay que destacar la calidad de las batutas invitadas: Carlo Maria Giulini, que viene dos veces, en noviembre (5) con la orquesta de la Scala, y en marzo (19), con la Philharmonia, Bernard Haitink, Gennady Rozhdestvensky -dos

con la Concertgebouw, que dará la *Quinta* -hace unos años el mismo director y orquesta hicieron la *Tercera* en el Teatro Real- y de Hans Vonk, que con la Orquesta de la Residencia de la Haya dará la infrecuente *Sexta Sinfonía*. Novedosa la presencia de Muti con una gran orquesta, la Filarmónica de Viena, aunque el programa no pase de ser un tanto convencional -*Sinfonía No.36* de Mozart y *Novena* de Schubert. Muti hacía muchos años que no venía a España. Lo hizo en los años setenta y setenta y dos con la ONE. Giulini, por su parte, interpretará a Beethoven- *sinfonías Sexta*

y *Séptima*- con la Orquesta de la Scala, y a Brahms -*Tercera* y *Primera*- con la Philharmonia. Mehta dirigirá una *Quinta* de Mahler, una obra que ya hizo en Madrid en otras ocasiones. Ashkenazy, con la Royal Philharmonic, hará una obra inédita en estos pagos, la *Segunda Sinfonía* del británico Walton. Resulta curioso que Ashkenazy programe la *Quinta* de Prokofiev, que repetirá -bien que en otra serie- Temirkanov con la Filarmónica de Leningrado. Marriner confirma la amplitud de su repertorio actual en sus conciertos -Brahms, Beethoven (el *Concierto para piano No.1* con

ese gran pianista que es el rumano Radu Lupu), Berlioz, Stravinski. Chailly, por su parte, dará en uno de sus conciertos las *Cinco piezas para orquesta* de Schoenberg. Entre los grandes sinfonistas de nuestro siglo sólo uno estará presente: Shostakovich, cuya retórica pero impresionante *Sinfonía No.7 "Leningrado"* dirigirá Rozhdestvensky, mientras que la *Décima* correrá a cargo de la para nosotros desconocida Sinfónica de Novosibirsk con Arnold Katz. Menos interés presentan los programas de la Festival Strings Lucerne -director Thuring Braem- y los de la Orquesta de Cámara de Lituania -director Saulius Sondeckis-, aunque con esta formación en su primer concierto, actuará la siempre excelente Cristina Bruno, en el *Concierto en Re menor para piano BWV 1052* de Bach.

En resumen, una temporada de conciertos con unas cuantas cosas excepcionales y un tono medio alto, que mejora notablemente lo que Ibermúsica nos ofreció el pasado año.

J.A.

En espera de Comissiona

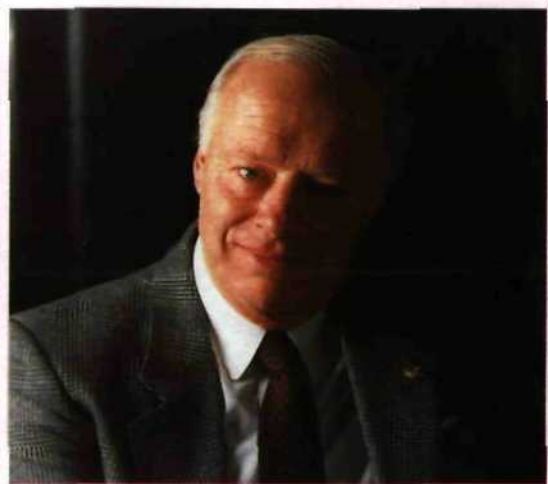
Teatro Monumental. 11 de octubre. RTVE: Antoni Ros-Marbá (director). Enric Serra (barítono), Jeannine Altmeyer (soprano).

Programa difícil, por la disparidad de propuestas, éste de inauguración de la temporada 90-91. En él, Antoni Ros-Marbá se vio comprometido en la tarea de conferir unidad a un programa integrado por obras de Wagner, con Falla y Claudio Prieto como circunstanciales compañeros de viaje. El *Prólogo* de *Atlántida* de Manuel de Falla desgajado del resto de esta composición admite este aislamiento por ser uno de los fragmentos en que la autoría de Falla es incuestionable. No lo fue tanto la bondad de su interpretación, atronadora en exceso.

El ambiente se caldeó con la *Sinfonía N.º 1* de Claudio Prieto. Según su autor la obra enfrenta a una amplia formación orquestal y a otra vocal, como si de dos opuestas orquestas se tratara, aunque sin olvidar en ningún momento las peculiaridades de la segunda. Como es frecuente en Prieto, el estilo directo, las sonoridades amalgamadas y fuertemente contrastadas, el ingenio desplegado en el *collage* y algún sobrecogedor estallido alternan con secuencias en que se amontona la más ruidos a quincallería. El coro, además, sufrió las mil y una tribulaciones derivadas de la dificultad de la afinación.

En la segunda parte, con el *Idilio de Sigfrido*, retomó el Ros-Marbá de siempre. Transformando la orquesta en un conjunto dúctil y sin agarrotamientos, fraseó con la acostumbrada sensibilidad, muy especialmente en los instantes precedentes al clímax. Además de desentrañar la filigrana de la obra, de abandonarse a su blando *fluir*, Ros supo crear emoción al más alto sentido de la palabra. Al final, pese a los buenos auspicios del director, se impuso una cierta desilusión al escuchar a la soprano cantar la *Inmolación de Brünnhilde* perteneciente a *El Ocaso de los Dioses*. Jeannine Altmeyer perdió ya hace algún tiempo su adecuada emplazamiento wagneriano. La que, según múltiples testimonios, fuera una más que aceptable Sieglinde en *La Walkyria* erró al cambiar sus galas por las de Brünnhilde según el ya casi ancestral error. Muy esforzada, sólo se podía escuchar su no muy firme registro agudo emitido en *forte*, no pudiendo achacarse al nunca amenazador volumen de la orquesta que quedara sepultado casi todo lo demás.

J.M.S.



Bernard Haitink

FOTO: PHILIPS

actuaciones con la Filarmónica Soviética, los días 9 y 16 de febrero-, Riccardo Muti y Mehta. Pero también hay que anotar otros nombres como los de Yuri Temirkanov, Neville Marriner, Riccardo Chailly, Günther Herbig o Hans Vonk. Mención aparte merece el gran Gustav Leonhardt, que con el Collegio Strumentale Italiano hará el 1 de marzo un programa de música barroca-Telemann, Rameau, W.F. Bach y Zelenka. En el mismo campo de la música barroca, pero desde una vertiente menos ortodoxa, la magnífica Academy-of-Sain-Martin-in-the-Fields (que actuará nada menos que cuatro veces en el ciclo, dos de ellas con su fundador, Marriner) con Iona Brown al frente, interpretará obras de J.S. Bach, Haendel y Corelli, y también de Haydn y de Villalobos (la *Bachiana brasileira No.9*).

Uno de los programas más atractivos es el que dirige Haitink a la maravillosa Staatskapelle Dresden y que se compone de la *Sinfonía No.3* de Schubert y la *No.7* de Bruckner. Bruckner -y es un signo de los tiempos- estará también presente en los conciertos de Chailly



ASTRÉE
AUVIDIS

otra visión de la música

Mozart



CD E 8681



CD E 8682



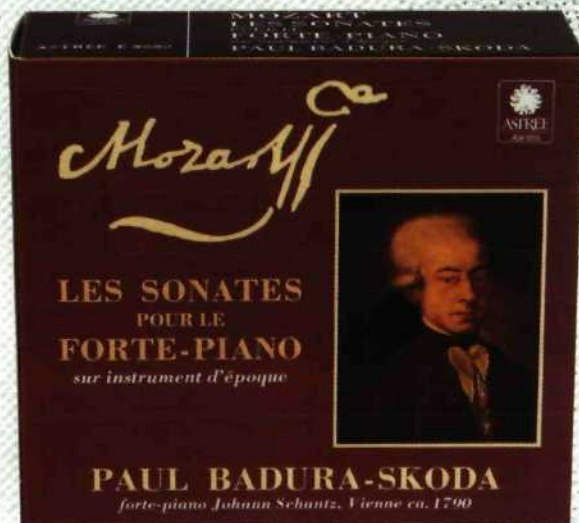
CD E 8683



CD E 8684



CD E 8685



5 CD E 8680

En el umbral del año
MOZART,
la integral de las sonatas
para piano-forte.

El admirable Schantz de
Paul Badura-Skoda.

La versión más vienesa
de los pianistas actuales.

La apasionada interpretación
de uno de los mejores
mozartianos de nuestro tiempo.



BILBAO

El despertar de la sonámbula

Bilbao. Teatro Coliseo Albia. 17-IX-90. Bellini, *La Sonnambula*. Luciana Serra. Rockwell Blake. Carlo Colombara. Glonia Fabuel. Itxaro Mentxaka. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: David Robertson.

La afección de garganta, que se nos dio a conocer por megafonía antes de comenzar la función, apenas importunó el hermoso y puro canto de la soprano genovesa. Cuando la voz está tan correctamente impostada y tan bien modulada como la tiene Luciana Serra, ni la incordiante tos tiene nada que hacer. Fue el dominio de la técnica vocal sobre el mal, esta vez como afección en su instrumento. Solamente al dar alguna nota grave y respirar a continuación, la soprano se volvía de espaldas para toser una vez terminada su intervención. Serra, fue una Amina de bello y elegante legato, de diáfano sonido y fácil emisión de voz, cantando de tal manera que cualquiera al escucharla pensaba que eso del *bel canto* es cosa de todos.

Su *partenaire*, Rockwell Blake, confirmó que es un auténtico orfebre del canto. De Blake se puede discutir mucho, pues son discutibles tanto el color de su timbre, como su peculiar modo de emisión, en la búsqueda constante del mejor modo de sacar la voz o incluso de la tan exuberante utilización de su ya famoso *fiato*. Pero lo que nadie se atreve a poner en duda es que el norteamericano es un virtuoso, un cantante elegante, con un delicado fraseo, su intencionalidad y ese maravilloso *spianatto* del que hace gala al *decir cantando*.

Carlo Colombara hizo un Rodolfo de mérito, mostrando una voz bella, mórbida e igual. Un joven bajo y no barítono, como se acostumbra a contratar para este papel, con grandes posibilidades.

Gloria Fabuel correspondió con su canto a la importancia que tiene Lisa en la obra. Aunque justa en las agilidades de su segunda aria, encarnó con decoro un personaje no exento de dificultades.

La mezzo Mentxaka debería corregir el vicio de cantar con la cabeza agachada. Estuvo correcta en sus intervenciones, pues además es una artista musical.

El coro de la ABAO tuvo una espléndida actuación, participando en la obra como un personaje más. Fue un coro con empaste en el *racconto* *Ah Fosco*

Defraudó la premiere



Renato Bruson

Bilbao. Teatro Coliseo Albia. 4-IX-90. Verdi, *Simon Boccanegra*. Renato Bruson, J. Aragall, S. Pacetti, P. Pascual, R. Scanduzzi. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Antonello Allemandi.

Sobre el papel, Renato Bruson suponía una garantía suficiente de éxito en el *Simon Boccanegra* que inauguraba la temporada. Un cantante que además es inteligente y un gran actor. Sin embargo, no sólo estuvo reservón y pensando en las dos escenas centrales de una hermosa ópera que Verdi escribió para la cuerda baritonal, sino que tampoco le respondió la voz, concretamente en el dúo con su hija *Un paradiso il tenero*. Se vio a un Bruson cansado, con una voz sin camosidad y sin graves. Llegado el

celo y demostró su gusto y buen hacer en la excelente escena final del primer acto *Senza strepito inoltriamo*.

Aunque a veces algo nervioso en los *tempi*, el joven director David Robert-

sonato, es decir todo el pasaje de su muerte, embelesó al público por su buen hacer escénico por encima del canoro.

Parece increíble lo ocurrido con un tenor, Jaime Aragall, con tantos años de escenario y que cada vez más elige sus papeles con lupa. No es que cantara mal o cantara bien, es que no cantó, porque no le salió la voz o se olvidaba de la letra.

Sin embargo, a Sandra Pacetti le sobró la voz y esto que pudiera ser considerado como algo bueno, en su caso, no lo fue tanto, ya que su línea de canto se volvía estridente. Pero comparada con sus compañeros de reparto, Pacetti fue una soprano segura y de más nivel. El que cantó como se debe y sabe fue el bajo Scanduzzi. El joven bajo italiano enseñó todo lo que le hace falta a un gran cantante. Desde su primera intervención *Il Lacerato Spirito*, pasando por los dúos con Simon, hasta el final de la ópera, su actuación fue encomiable. Scanduzzi cantó con una voz camosa, mórbida, con un dulce fraseo. Una voz

igual, de nobleza sin límites y además es un artista de gran presencia. Le siguió en méritos Pablo Pascual, un barítono capaz de sacar todas las posibilidades a cualquier papel, y aún más, porque se crece en la escena, además de poseer una espléndida voz.

Floja e irregular la interpretación de la obra ofrecida por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, con un director, Antonello Allemandi, a quien ya aplaudimos con Rossini, pero poco apropiado en esta ópera de Verdi.

N.D.

son cuajó una buena actuación frente a la Sinfónica de Euskadi, mimando la escena y con claros gestos para el foso.

N.D.

Las noches del Arriaga



Entre los días 7 y 11 de septiembre se ha celebrado en la Biblioteca de Teatro de Arriaga de Bilbao el IV Congreso Internacional de Teatro Lírico que, bajo el título *La ópera, espejo y testigo de nuestro tiempo*, ha contado con la asistencia de varias personalidades entre los ponentes, tales como el compositor Marcel Landowski, los gerentes teatrales Francesco Ernani o Jacques Karpo, la musicóloga Brigitte Massin o la representación española integrada por los críticos Juan Angel Vela y Rafael Banús.

Diariamente, el Teatro Arriaga ofrecía también a los asistentes una serie de espectáculos musicales. En el primero intervino el tenor argentino Luis Lima, pero lo hizo bajo mínimos, en condiciones vocales que distaron mucho de ser óptimas.

Mucho más interesante, musicalmente hablando, fue la velada del día siguiente, que aunaba en una misma sesión dos estrenos mundiales de Juan Crisóstomo Arriaga y una obra reciente de Luis de Pablo. *Erminia*, la primera de las tres, es obra de brevísimas dimensiones y de vocalidad agradable aunque un tanto convencional. Sería vano, de todas formas, pedir demasiada originalidad a un compositor que, aunque bien encaminado, falleció a los veinte años. *Agar e Ismael* es un proyecto bastante más interesante, por cuanto se trata de la última obra de Arriaga, del punto final de su evolución. Dos fueron los protagonistas del doble estreno, Luis Iturri, responsable de la austera escenografía (al margen del prepotente detalle de *Erminia*, en la que aparecen dos caballos sobre el escenario), y la soprano Teresa Verdura, protagonista principal de ambos montajes.

La segunda parte albergó a una obra de Luis de Pablo, *Tarde de Poetas*, que fue estrenada en 1986 y en la que los conocedores profundos del catálogo de este autor reconocen una de las mejores composiciones. La idea motriz, expresada por los autores, es la siguiente: "Góngora reivindicado por la generación del 27". Por el escenario desfilan Lorca, Buñuel, Dalí, el aliento de Alexandre y el propio Luis de Góngora. Para darles vida, De Pablo ha creado una rica partitura, con fabuloso sentido del detalle orquestal -el director musical, Mark Foster, está aquí mucho más en su elemento que en las obras de Arriaga-, y que, sin embargo, no logra escapar del todo a algunas de las constantes y contradicciones de la creación lírica contemporánea. En primer lugar, la parte orquestal es infinitamente más interesante que la ejecución vocal, algo tan común que no conozco un solo ejemplo en la creación teatral de medio siglo largo a esta parte -ni siquiera la *Lulu* de Berg-, en que la parte vocal iguala siquiera en interés al contexto orquestal. Existe también una cierta contradicción entre el pregón constante sobre la importancia del texto y la casi completa ininteligibilidad en la práctica de cuanto dicen los cantantes. Al margen de esto, la narración propuesta por Gustavo Tambascio es rítmica, fluida, con aceptable continuidad y más de un momento francamente divertido. Como buen ecléctico que es, toma cualquier material que sirva a sus propósitos, y así, en sus coreografías son perceptibles desde los postulados del teatro brechtiano hasta la huella del escenógrafo americano Rob Wilson.

J.M.S.

VALENCIA

Brillante clausura

Valencia. Palau de la Música. 21 de septiembre de 1990. Albéniz: *Rumores de la Caleta*, op. 71, n. 6, de *Recuerdos de viaje* (orq.: Rafael Ferrer); *Primer concierto para piano y orquesta*, *Concierto fantástico*, op. 78; *Evo-cación*, *El Corpus en Sevilla*, *Triana*, *El Puerto*, *El Albaicín*, de la *Suite Iberia* (orq.: Enrique Fernández Arbós). Enrique Pérez de Guzmán (piano) y la Orquesta de Valencia. Director: Manuel Galduf. Concierto de clausura de la exposición Albéniz y su tiempo.

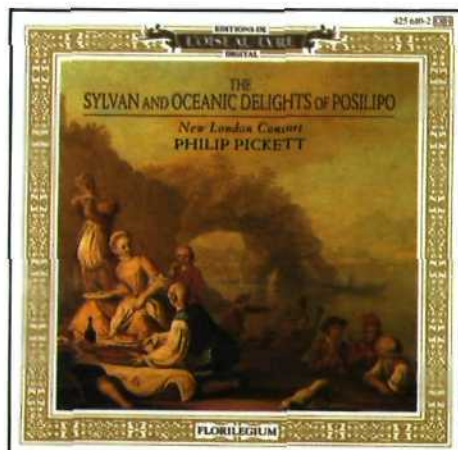
La espléndida exposición que del 6 al 21 de septiembre acercó la figura de Isaac Albéniz al público valenciano había sido inaugurada con una interesante conferencia de su comisario general, Enrique Franco, y tuvo el día dieciocho uno de sus momentos culminantes en la integral de la *Suite Iberia* a cargo del pianista Ricardo Requejo. El concierto de cierre mantuvo el mismo alto nivel de calidad del resto.

Lo más interesante a priori tal vez fuera el infrecuente *Concierto fantástico*. El entusiasmo de sus intérpretes no consiguió sin embargo disimular la escasez de méritos de la pieza. Trátase de una obra juvenil, amaneradamente deudora de los estilemas de las grandes figuras del pianismo romántico europeo (Chopin, Liszt, Schumann...) y todavía ayuna de la originalidad y unidad de pensamiento que el Albéniz maduro hallaría en su característico nacionalismo imaginado. Quede no obstante constancia de la excelente interpretación ofrecida, con un solista que volvió a dar en esta ocasión una muestra más de su fraseo claro y eminente musicalidad romántica, inserta su actuación en el seno de una equilibrada concertación.

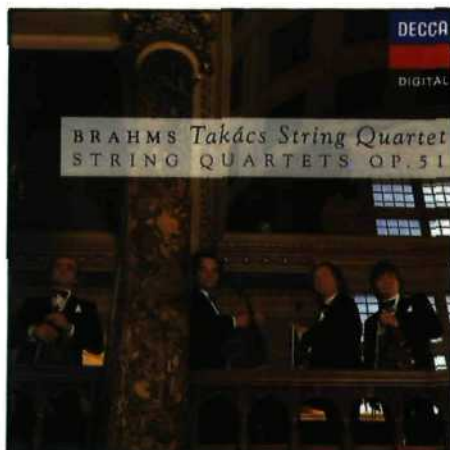
Los extremos del programa permitieron comparar dos enfoques diferentes del trabajo de orquestación. Al clásico pintoresquismo rutilante y más bien hueco de Arbós, opone la transcripción de Ferrer una atención al perfume, al íntimo clima emocional que transpira la partitura original. Nada tiene, pues, de extraño que la Orquesta de Valencia, aún aquejada de la indefensión de la cuerda frente a los metales en los *tutti*, estuviera algo irregular en la *Suite Iberia* (con la justa excepción de *Triana*) y lograra en cambio de los *Rumores* unos magníficos resultados, renovados en su repetición como regalo al final.

El público, que ocupaba aproximadamente la mitad del aforo de la sala, acogió con aplausos aun más calurosos que el resto el insólito hecho de la concesión de un *bis* por esta formación.

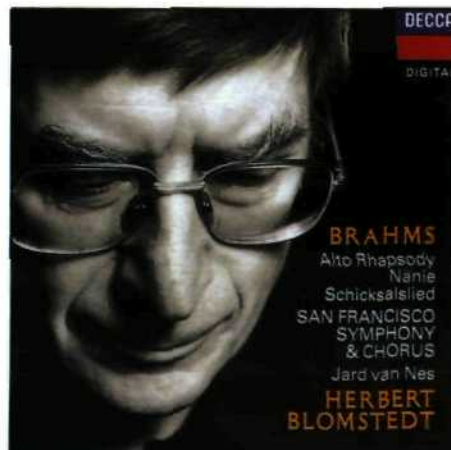
Alfredo Brotóns Muñoz



Las delicias selváticas y oceánicas de Posilipo (1620)
Música en honor de Felipe III
New London Consort
Philip Pickett
CD 425 610-2



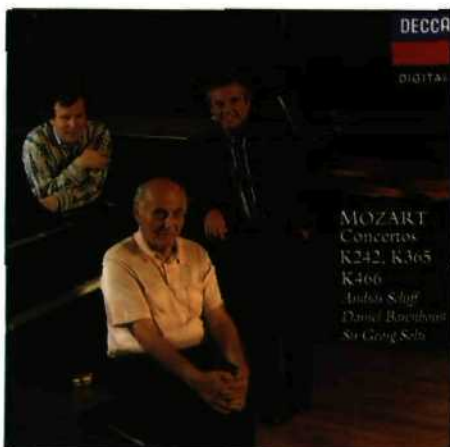
Brahms:
Cuartetos Op. 51 núms. 1 y 2
Cuarteto Takács
CD 425 526-2



Brahms:
Obras para coro y orquesta
Jard van Nes
C. y O. Sinfónica de San Francisco
Herbert Blomstedt
CD 430 281-2



Granados, Obradors, Liszt, etc.:
Canciones
Kiri Te Kanawa
Roger Vignoles
CD/MC 425 820-2/4



Mozart:
Conciertos para 2 y 3 pianos
Concierto para piano núm. 20
Sir Georg Solti
Daniel Barenboim
András Schiff
English Chamber Orchestra
CD/MC 430 232-2/4



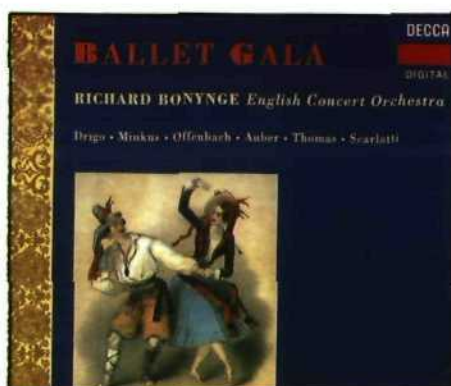
Nielsen:
Sinfonías núms. 2 y 3
O. Sinfónica de San Francisco
Herbert Blomstedt
CD 430 280-2



J. S. Bach:
Conciertos para teclado
András Schiff
O. de Cámara de Europa
2 CD 425 676-2



Cilea:
Adriana Lecouvreur
Sutherland, Bergonzi, Nucci, Ciorca
C. y O. Opera Nacional Galesa
Richard Bonyngue
CD 425 815-2



Offenbach, Scarlatti, Auber, etc.:
Gala de ballet
English Concert Orchestra
Richard Bonyngue
2 CD 421 818-2

Los grandes teatros de ópera



HOLANDA/AMSTERDAM

Inteligencia programadora

Es verdaderamente alentador descubrir un teatro de ópera cuyos directores creen seriamente que su función es bastante más que reunir una serie de nombres de cantantes famosos para colocarlos en el cartelone exterior. Y esto se comprueba plenamente en la programación que nos propone la Nederlandse Opera de Amsterdam, donde, como no en muchos sitios más de todo el mundo, se enfoca la ópera como lo que es, teatro musical. Lo más significativo de la temporada del coliseo holandés es su forma de abordar el repertorio, contemplándolo en su totalidad, desde el primer seiscientos hasta nuestros días. Una nueva versión de *Il ritorno di Ulisse in Patria* de Monteverdi, debida a Glen Wilson, nos recuerda que el género de la ópera va camino de cumplir cuatro siglos de existencia. En el foso una orquesta de instrumentos de época, cantantes conocedores del estilo (Rolfe Johnson, Chance) y dirección musical y realización del

continuo del propio Wilson. En el extremo temporal opuesto, la Nederlandse nos ofrece dos obras de Boulez, *Répons* y *Dialogue de l'ombre double*, que son lo más cercano al teatro musical del compositor francés, ya que incluyen dispositivos de especialización. La orquesta fue el Ensemble Intercontemporain (las sesiones tuvieron lugar a fines de septiembre) con dirección del autor. Sí que es una auténtica ópera la obra en un acto de Morton Feldman, estrenada en Roma en 1977, *Neither* (dirección musical: Oliver Knussen; personaje único: Reri Grist, soprano), que se ofrece junto a *Die Glückliche Hand* de Schoenberg (el personaje de un hombre: Henk Smit). Un clásico de nuestro siglo, aunque no sube mucho a los escenarios, es *El castillo de Barbaazul* de Bartók, que en Amsterdam tendrá dirección musical de Hartmut Haenchen y a Smit y Ciesinski como protagonistas. Otros puntos de interés son indudablemente *Iphigénie en Tauride* de Gluck

Los centros líricos mundiales presentan sus programaciones inmediatas bajo el signo de un bicentenario fundamental: el del fallecimiento en 1791 del genio de los genios, Wolfgang Amadeus Mozart. Cualquier título de la prolija producción teatral del genio salzburgués puede representarle con categoría en los centros líricos internacionales, pero indudablemente se acude preferentemente a la trilogía daponiana o a su última obra, el *singspiel* divino. Chaikovski aparece tímidamente en algunas manifestaciones, al cumplirse el 150 aniversario de su nacimiento en Votkinst. *Cavalleria rusticana* podría ser más recordada en su centenario, cuando dio paso al fugaz Verismo. *El príncipe Igor* también estuvo de cumpleaños en el 90. Mozart y su guarismo en 1791 parece anular otras celebraciones menores. La celebración bicentennial de Rossini que vendrá en el 92 ya comienza a insinuarse el año antes, en este curso lírico, por motivos de acumulación y elección de buenos repartos.

A continuación van a comentarse aspectos y datos de lo que serán los ciclos operísticos en varios de los más importantes teatros mundiales, en el curso 1990-1991, que, en algunos casos ya estará, según fechas, en marcha. Por lo que respecta a los dos teatros españoles, la temporada del Liceo ya fue comentada en SCHERZO en el número de septiembre, y la temporada del Teatro de la Zarzuela será comentada en nuestro próximo número.

El presente informe ha sido elaborado por Fernando Fraga.

—dirección musical de Graeme Jenkins y escénica de Achim Freyer— y *Benvenuto Cellini* de Berlioz, con dirección musical de Peter Hirsch y montaje de Tim Albery. Las celebraciones mozartianas cuentan con dos títulos: *El rapto en el Serrallo* (Haenchen), e *Idomeneo*, en la que Frans Brüggen se pone al frente de una orquesta tradicional. *Parsifal* (Haenchen, montaje de Grüber), ya escuchado, *Un Ballo in maschera* (Halasz, Alden) y el toque chispeante de *Die Fledermaus* (Haenchen, Schaff) completan la programación. Dos notas finales deben añadirse a la valoración del trabajo de la Nederlandse: la calidad de las orquestas que intervienen (normalmente la Filarmonica de Holanda, pero también la Residencia de La Haya) y la responsabilidad mayoritaria concedida en los repartos a los cantantes holandeses, esto último algo que debería ser imitado por esos países que en teoría quieren extender las manifestaciones operísticas.

ALEMANIA/BERLÍN

Por partida doble

La ciudad tiene ya las murallas derribadas, cual moderna Jericó de trompeteo libertario. Los servicios ahora se multiplican por dos y cualquier ciudadano puede permitirse, combinando fechas por supuesto, asistir a dos temporadas líricas: la rica y la menos boyante. El futuro común de los dos teatros (el antiguo en la zona oriental) aún no se sabe cuál será, si funcionarán a la par o en competencia.

De momento, la Deutsche Staatsoper, antes del Este, presenta un programa amplio y cuidado, donde prima más la solidez y profesionalidad de los equipos que la presencia de elementos solistas destacados. A estas alturas y se habrá iniciado su itinerario presente con un *Trovatore*, donde Vincenzo Bello y Alexander Piavko apachugarán con el comprometido papel de tenor, al lado de elementos que luego se repiten en los demás títulos del ciclo: Ute Trekel-Buckhardt (en Madrid nos cantó el Compositor de *Ariadne auf Naxos*), que comparte Azucena con Rosemarie Lang, Pauletta de Vaughn (sopranos *spinto* que se encarga de los papeles pesados del repertorio italiano), Leonora al alimón con la rusa Ludmilla Magomedowa, y dos barítonos para Luna, Hans-Joachim Ketelson o Thomas Witting, todo terreno, cuya presencia es constante en el teatro. En la parte musical y teatral, conocidos veteranos de la compañía: Wolfgang Rennert, Michael Henricke.

Esta obra verdiana del período central supone uno de los cuatro títulos en que la etapa lírica iniciada constituyen el bloque de producciones nuevas. Los restantes: *Pélleas et Mélisande* (para marzo del 91) con Michael Gielen y Ruth Berghaus (la regista del *Fierabras* de Abbado para Viena), *Madame Butterfly* (abril) con Fabio Luisi y Eike Gramss y *Falstaff* (julio 91, fin del periplo), con la dirección orquestal de Siegfried Kurz.

Las novedades se combinarán con un repertorio de base que, en la presente edición, suman casi los cuarenta títulos. Vamos a destacar algunas óperas o repartos. *Alicia* será dirigida por Peter Schreier, ya decididamente volcado en tareas directoriales y cuenta con la soprano Magdalena Hajošsova, de fácil coloratura. Ruggiero será cantado por un *Heldentenor*, Peter Jürgen Schmidt (normalmente lo hace una mezzo). Theo Adam, el decano de los bajos-barítonos, está en todo momento en la escena: canta en diez óperas, haciendo de un bajo profundo, como Gremin en *Eugen Onegin*, o un barítono evidente como el Holandés del *Buque fantasma*.

Todo un récord. Otras voces que aparecerán por el Berlín ex-oriental de renombre más o menos internacional son: la Tomowa-Sintow (Tosca, Ariadna, Elisabeth de *Tannhäuser*), Celestina Casapietra (veteranísima, con una gran carrera alemana), Peter Schreier (ahora en su originaria profesión, la de cantante, haciendo una curiosidad: el *Almaviva rossiniano*), Eva Maria Bundschuh, Ekkehard Wlaschiha, Reiner Goldberg (*Tiefland, Fidelio, Jenufa*), Hanna Lisowska y pocos más.

Claro está: el programa de la Deutsche Oper de Berlín (la del Oeste) es mucho mejor. La empresa que lideran Götz Friedrich, Jiri Kout y Giuseppe Sinopoli premia con unas ofertas sustanciosas. El 30 de septiembre se inició la marcha: *Salomé* con Catherina Malfitano en el rol titular que asume por primera vez después de sus numerosas Lulús. Simon Estes da mucho cuerpo vocal a Jochanaan, y Horst Hiestermann (lo hizo en Madrid con Behrens) y Leonie Rysanek veteranía y justeza a Herodes y Herodias, la pareja grotesca. Dingen Sinopoli y Weiggl con los decorados alucinantes de Svoboda. Jiri Kout (con Friedrich en escena) concerta *Mathis der Maler* de Hindemith con Hinninen, Eva Johansson y la gran Karan Armstrong, de impactante presencia

escénica, Mozart y su *Rapto* vendrá dirigido el próximo febrero por Peter Schneider y cantado por Orgonasowa, Bra-deley (Blonde), Matti Salminen (espléndido Osmín que todos conocemos) y Jozef Kundlak (de los festivales de SCHERZO). Atlantov, Varady (la exquisita cantante rumana) y Wixell, ya algo trajinado, con Sinopoli se anuncian en el *Otello* verdiano. *La clemenza di Tito* en la espléndida puesta de Martinoty será apreciada en junio con un joven reparto presidido por Peter Seiffert al que le falta algo de elegancia para el papel titular. Luego *Die Fledermaus*, divertida visión de Otto Schenk, *Tristán e Isolda* (Kollo, Jones, Salminen), *Turandot* (Dimitrova, Lamberti, Johansson, con Soltesz y Fiedrich), el archiconocido y eficaz *Macbeth* (algo caprichosa como casi siempre la puesta de Ronconi) con Zampieri y Bruson, *Der Freischütz* (Prick y Schaaff y equilibrado equipo vocal) y, en versión de concierto, *I Puritani* con Alberti, que no acaba de remontar vuelo, Gregory Kunde, joven tenor americano a punto de arrancar, Piero Cappuccilli y Victor von Halem. Dirige Spiros Argiris y llegará a primeros de abril de 1991 a la Deutsche Oper Berlin. Una ciudad con temporada operística multiplicada por dos, gracias a los últimos acontecimientos políticos.



Una vez dembadas las murallas, operísticamente Berlín se multiplica por dos.

MUNICH

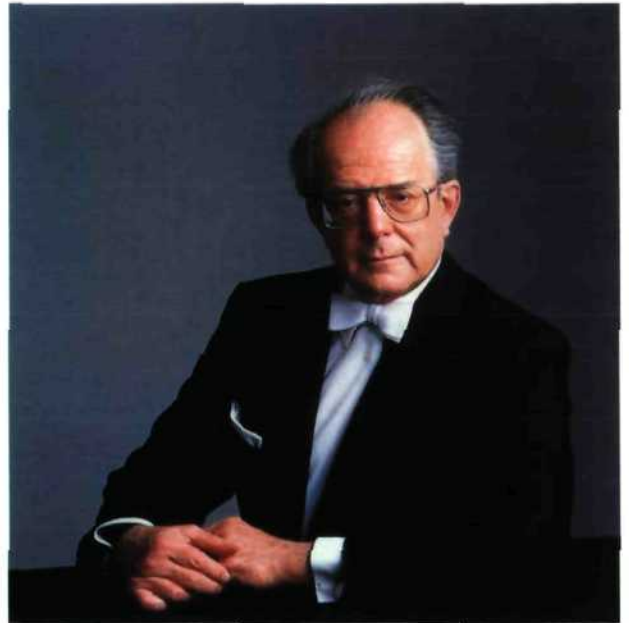
La calidez del sur

En Munich los cantantes se repiten, temporada que va y viene. Al lado de las voces de la nómina del divo, aparecen con una regularidad puntual ciertos nombres, sostenidos por el afecto, el respeto y la fidelidad de los amables muniqueses. Pero es una devoción ganada a pulso; el público es tan exigente como luego entregado; tan generoso como antes inquisitivo y perspicaz. Quizás con ello consigan que sus eventos líricos gocen de una categoría siempre pareja, sin altibajos, nunca a niveles modestos.

La programación para la próxima efemérides despierta en el aficionado el inmediato interés. Los directivos de la Bayerische Staatsoper parecen poseer el secreto de contentar a todo el variopinto abanico de aficionados.

Vamos a pasear nuestra mirada absorta por la nutrida propuesta y comentar, dentro de lo notable, lo que más parece sobresalir. Wolfgang Sawallisch, que es su director musical, se asegura desde el foso varios títulos, lo cual siempre es garantía de claridad, precisión y trabajo: *El buque fantasma*, *El amor de las tres naranjas*, el ciclo ya conocido (y vitoreado) del *Ring*

wagneriano, *Parsifal*, *Matis der Maler*, *La mujer silenciosa* y *Cardillac*. (Por motivos de espacio sólo tratamos del *Nationaltheater*, dejando de lado el *Cuvilliés-Theater*). Pero al lado del citado y prodigado hay nombres de mucho prestigio: Renzetti, Bender, Soltesz, Plasson, Albrecht. Entre las voces presentes en el curso bávaro hay mucho, bueno y atrayente: Varady (Senta), Baltsa y Valentini-Terrani (Isabella de Rossini), Burchuladze (Boris), Margaret Price (la Lecouvreur), la Jones (Elena Straussiana), Aprile Millio (*Amelia del Ballo*), Behrens (*Marie de Wozzeck*) y un importantísimo etcétera que haría la lista tediosa. Entre las obras, véanse las novedades: *Enrico* de Manfred Trojahn, *Ubu rex* de Penderecki,



Sawallisch, director musical de la ópera de Munich

El caso Makropulos, *I quattro rusteghi*, *La doncella de Orleans* de Chaikovski. Y más y más. Una gozada, que extiende su campo de acción durante diez meses, de septiembre a junio, aunque la etapa álgida es a partir de diciembre. ¿Quién no desearía acercarse al teatro de la Maximilianstrasse?

BONN

Poco pero conveniente

Jean-Claude Riber, director de escena a cargo de la Ópera de la aún capital administrativa alemana, siempre se ha preocupado de aunar calidad con presupuesto (bueno pero no el mayor), hábitos con inquietudes.

Se puede comprobar ante el programa de la temporada actual, donde el propio Riber se arroga la dificultad de montar *La Damnation de Faust* de Berlioz, que dirigirá Serge Baudo. La parte moderna está presente con el *Satyron*, ópera de cámara de Bruno Maderna (ya escuchada, pues se dio a partir del 20 de septiembre). La más estricta tradición lírica viene con el *Rigoletto* que, si su salud resquebrajada lo permite, cantará Eneida Lloris. Los dos pilares de la temporada son de óperas Straussianas: *Ariadne auf Naxos* (Marton, Ivan, Mentzer) y *Die Frau ohne Schatten* (Tomowa-Sintow, Nimgsem, Frey, Schwarz y Vinzing). La Valentini-Terrani hará conocer su Dalila de Saint-Saëns, junto al Sansón de Michael Sylvester, y, esta vez, sólo en versión de concierto. Una sensata, a falta de espectacular, programación.

HAMBURGO

Originalidad e inquietud

La ciudad más inquieta, en cuestiones operísticas, de Alemania y posiblemente del mundo llamado occidental, inició este año su andanza lírica con una obra Straussiana, *Elektra*, dirigida por su gerente musical Gerd Albrecht con la visceral, electrizante, lectura de August Everding, la misma que para París concibió el regista en 1976. Gwyneth Jones fue recibida con un entusiasmo opulento, que compartió con la Randova y Linda Plech.

Entre las reposiciones propuestas habría que destacar dos. *El buque fantasma* reproduce la genial visión escénica de Wieland Wagner. Es increíble que a pesar de los años transcurridos esta visión impactante, tenebrosa por momentos, luminosa al final, siga siendo un espectáculo todo coherencia y significado profundo. La versión actual se beneficia de un nuevo reparto, con respecto al de 1987, cuando fue repuesta, y que es sensiblemente mejor: Behrens, Grundheber, con Stefan Soltesz en el foso. El otro título destacable del amplio abanico de reposiciones es de *Eugen Onegin*. Aquí el reparto apenas ha variado desde septiembre de 1988: Karita Matila fue considerada de gran penetración para el rol, llena de matices, generosa y bella en el canto. El Onegin de

Weikl, que comparte con Brendel (muy conocido en Madrid, a su pesar), se describió como muy comunicativo, a pesar de alguna dureza de emisión y línea.

Kurt Moll dio grandeza vocal a Gremm, finalmente, se alabó la escrupulosa dirección de Gerd Albrecht. La parte escénica corrió (y correrá este próximo febrero) a cargo de Adolf Dresen, inteligente y cuidada de climas y contrastes.

Las producciones nuevas del Hamburgo operístico de la presente edición son varias, como de costumbre. *Las Bodas de Figaro* aglutina bajo la batuta de Inbal a un grupo de voces ya familiares en repartos y teatros relacionados con la obra mozartiana: Kwon, Gallo, Titus, Margiono. Del *Werther* previsto de enero a marzo destaca la Charlotte de Kathleen Kuhlmann, que con estos roles más románticos amplía su repertorio hasta ahora muy rossiniano. La puesta escénica de Harry Kupfer será, sin duda, bastante original. La obra de Stockhausen *Montag aus Licht* (recientemente recogida en CD) será vista durante el mes de mayo, con supervisión del compositor. Brevemente apuntada la edición de Hamburgo 90-91 es, no obstante la calidad, algo inferior a precedentes andaduras.

AUSTRIA VIENA

La ciudad de la ópera

Es para que los pelos se le pongan a un aficionado a la ópera de punta sólo con dar un vistazo a lo que es una temporada de ópera en Viena. Esta que viene, y sólo en la Staatsoper que comienza puntual el 1 de septiembre y finaliza el 30 de junio, arroja estas cantidades de delirio: sesenta y una óperas distribuidas en algo más de trescientas representaciones, a lo que hay que sumar varias funciones de ballet y algún que otro recital.

El 1 de septiembre, pues, con el *Don Carlo* imaginado por Pier Luigi Pizzi y que en su última ejecución cantaron Freni, Baltsa, Lima, Raimondi, Bruson y Kotscherga, dirigidos por el director musical del teatro Claudio Abbado se iniciará el período 90-91. Se finalizará aquel día de junio arriba indicado con Verdi otra vez, con su *Otello* en puesta de Zeffirelli y que protagonizaron en su momento Cossutta, Chiara y Cappuccilli, con la batuta joven de Adam Fischer. Entre las dos obras verdianas, diez meses de intensa actividad lírica, cuyo contenido intentaremos resumir en este espacio escrito. Conviene, ante la magnitud del programa, centrarnos en los estrenos, sin olvidar las reposiciones que, según las circunstancias, se impongan en el relato.

Obvia e inevitablemente el compositor eje de la edición es Wolfgang Amadeus Mozart. El salzburgoés, entre producciones nuevas y reposiciones, está presente con ocho óperas (y, hay que decirlo, con un ballet). *El rapto en el serrallo* (octubre, la primera función), con dirección de Lothar Zagrosek, es de todas las obras la que reúne el reparto menos brillante con Lynne Dawson, correcta cantante en Konstanze, y Kurt Streit, de similar respeto en Belmonte. Mayor esperanza despierta el *Lucio Silla*, que iniciará su tanda de representaciones el 20 de enero y que suma entre los intérpretes las voces de Thomas Moser, en el rol titular, cantante sobradamente conocido como intérprete mozartiano; Edita Gruberova apechugará con el difícilísimo papel Giunia y Ann Murray con el no menos exigente Cecilio; Diana Montague y Eva Lind serán respectivamente Cinna y Celia. El nórdico Arnold Oestman (el de Drottningholm, del que es director desde 1980 con resultados

llevados al disco) será responsable de la parte musical; de la escénica, lo será Pat Halmen poniendo al día una versión (genial, sin duda) del prematuramente desaparecido Jean-Pierre Ponnelle. Sylvain Cambreling, el francés *attaché* a Bruselas, dirigirá, a partir de marzo próximo, *La Clemenza di Tito*, con regia de Claus H. Drese y un reparto que reúne a Roberta Alexander, en la penosa partitura de Vitellia, junto al húngaro Denes Gulyas (Tito), Ann Murray, tan querida del público vienés, el Sexto y Gabriele Sima en Annio, estando aún por especificar quien cantará el corto pero substancioso rol de Servilia. *Las bodas de Figaro* aglutinará junto a Abba-

de Luc Bondy (excelente dirección de actores consigue siempre, aunque esta puesta fue tachada de confusa, falta de unidad) y Raimondi, Studer, Bochwitz, Kiberg, Gallo, McLaughlin y Chausson en el reparto. El resto de los Mozarts en cartel responden a producciones ya conocidas de la escena vienesa, lo cual nos exime de un comentario que se precisa rápido para el resto, ante la falta de espacio.

Dos óperas de Strauss despiertan un interés añadido: *La mujer sin sombra* con Paul Frey (lo pálido del grupo) Mechthild Gessendorf y Janis Martin, Kaiserin y la mujer de Barak respectivamente, dos afectas a la música del muniqués, Bernd Weikl conocido y sólido Barak y Reinhild Runkel en el arduo y siniestro personaje de la Amme. Horst Stein asegura en el podio, al menos, veteranía que ya es un grado. *Salomé* cuenta con la inteligente dirección de Janowski y las voces de Eva Marton, ya decididamente lanzada al terreno straussiano, como Salomé, Alfred Muff, Jochanaan, Helga Dernesch, Herodías definitiva, *malgré* su deterioro instrumental, y Kenneth Riegel, sinuoso Herodes.

Gluck y su primera ópera estrictamente francesa *Iphigénie en Aulide* subirá a la escena vienesa el último día de enero de 1991 con Guingal y Drese (batuta y escena) con un reparto equilibrado, pero sin lujos. Baltsa y Domingo, de quien conocemos sobradamente sus prestaciones

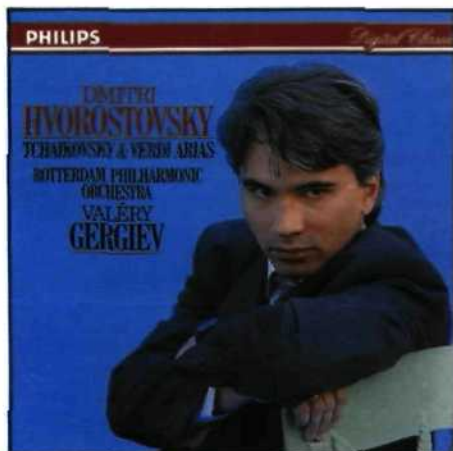
(Liceo no ha mucho) harán Sansón y Dalila, con Prêtre y Friedrich. Esta es la producción (aquí en diciembre del año en curso) que la Bastilla ofrecerá en mayo de 1991.

Para terminar, ópera moderna en Viena, algo habitual y lógico dada la dilatada oferta, donde hay cabida para todo. *Kehraus um st. Stephan* (algo así como *En torno a San Esteban*), escrita en los años 30 y que ahora se estrena, en homenaje a su compositor, Ernst Krenek, que ha cumplido este año los noventa, va con el siglo. Y *El sonido lejano* (*Der Ferne Klang*) de Schreker, un compositor que parece remontar el ostracismo. Cerrando las *premières* del año (algunas se dieron en el Festival de Viena 1990) aparecen unos *Maestros cantores* con Davis y Schenk.

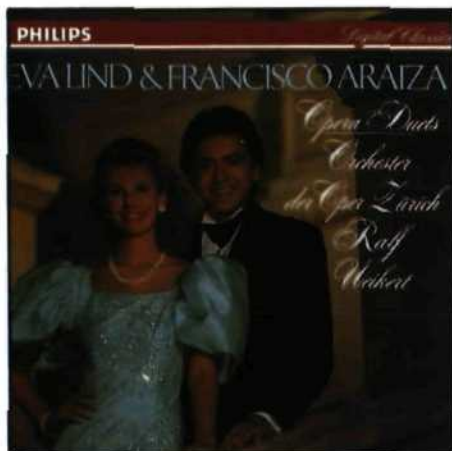


Don Giovanni en la producción de Luc Bondy estrenada la pasada temporada por Abbado

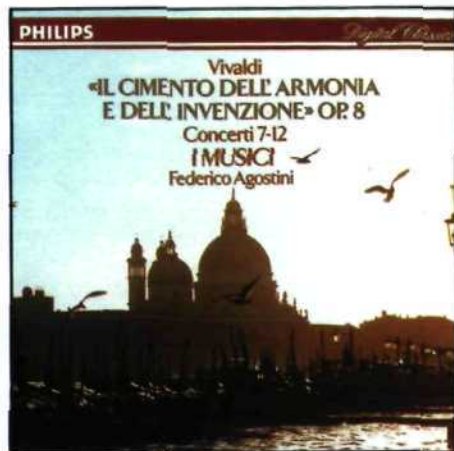
do las voces de Cheryl Studer (la soprano de los noventa, ubicua en representaciones y discos recientes en un repertorio variopinto) en la Condesa, Raimondi en el Conde, la McLaughlin, ya inevitable en periplos vieneses, en Susanna, Lucio Gallo como Fígaro y Gabriela Sima en Cherubino. Nikolaus Harnoncourt, con la escena de Johannes Schaaf, firma *Idomeneo*, con Schreier (ya un tanto maduro para estas lides) tumándose con Moser, en el personaje titular del padre atormentado por una promesa impulsiva, y nombres conocidos entre los cantantes de la última homada: Delores Ziegler (Idamante en Mezzo), Patricia Schumann (Ilia) y Roberta Alexander (Elettra). El *Don Giovanni*, para mayo de 1991, con Abbado otra vez y la dirección teatral



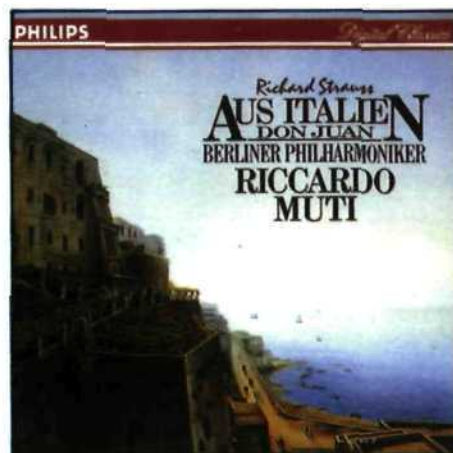
Tchaikovsky, Verdi:
Arias de ópera
Dimitri Hvorostovsky
O. Filarmónica de Rotterdam
Valéry Gergiev
CD 426 740-2



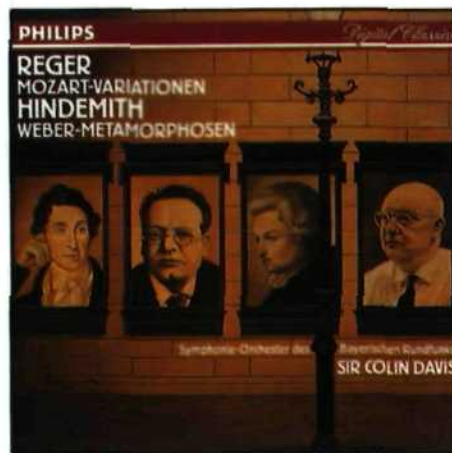
Donizetti, Verdi, Gounod, etc.:
Dúos de ópera
Eva Lind, Francisco Araiza
O. de la Ópera de Zurich
Ralf Weikert
CD 426 270-2



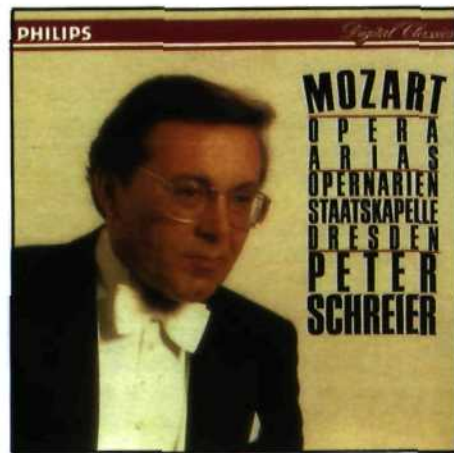
Vivaldi:
Il cimento dell'armonia e
dell'invenzione Op. 8, 7-12
Federico Agostini
I Musici
CD 422 386-2



R. Strauss:
Aus Italien
Don Juan
O. Filarmónica de Berlín
Riccardo Muti
CD 422 399-2



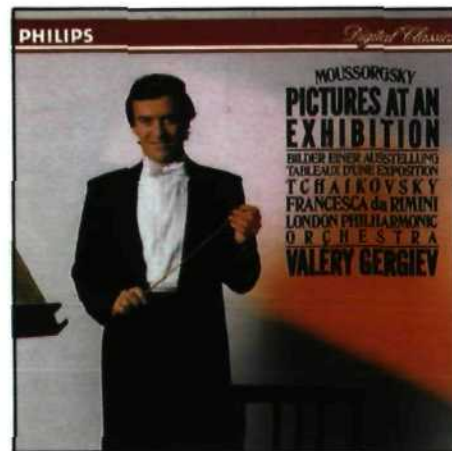
Reger:
Variaciones sobre un tema de Mozart
Hindemith:
Metamorfosis de temas de Weber
O. Sinfónica de Radio Baviera
Sir Colin Davis
CD 422 347-2



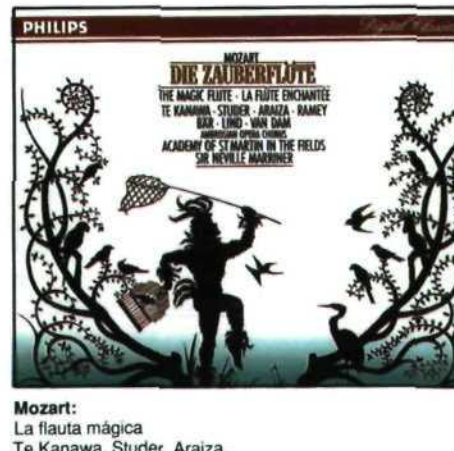
Mozart:
Arias de ópera
Peter Schreier
O. Estatal de Dresde
CD 426 274-2



Mozart:
Conciertos para 2 y 3 pianos
Katia & Marielle Labèque
O. F. Berlín
Semyon Bychkov
CD 426 241-2



Mussorgsky:
Cuadros de una exposición
Tchaikovsky:
Francesca da Rimini
O. Filarmónica de Londres
Valéry Gergiev
CD 426 437-2



Mozart:
La flauta mágica
Te Kanawa, Studer, Araiza,
Ramey, Bär, Lind, Van Dam
Academy of St. Martin in the Fields
Sir Neville Marriner
2 CD/3 LP/3 MC 426 276-2/1/4

BELGICA/BRUSELAS

Países Bajos, niveles altos

La Monnaie de Bruselas comparte con otros teatros actuales los criterios de hacer convivir en sus programaciones operísticas el repertorio común con la oportuna curiosidad por lo moderno, la repetición de óperas populares con la atención de difundir las menos favorecidas por los gustos del público. La aventura lírica 90-91, que se inició el 9 de septiembre se cerrará el 31 de diciembre del año que viene, con dos producciones de flamante realización. La de apertura, *Simon Boccanegra* de Verdi, conjuga las direcciones de Sylvain Cambreling y Gilbert de Flo, al servicio de un buen reparto vocal: José van Dam, la gloria nacional que es profeta en su tierra, canta el papel titular, compartiéndolo en pocas funciones con el joven barítono William Stone, quien curiosamente en las dos funciones en que no hace dicho papel, canta Paolo. Stone, después de una corta pero provechosa carrera americana, está imponiendo su nombre, fulgurantemente, en Europa. Atención, pues, Nancy Gustafson, Alberto Cupido (o Bernard Lombardo, como en Ginebra) y David Pittsinger son respectivamente Amelia, Adorno y Fiesco. Es una coproducción con el Liceo de Barcelona. El título de clausura será el mozartiano de la ocasión, *Las bodas de Figaro*, donde Luc Bondy y, de nuevo, Cambreling, dirigirán a un reparto importante: Duesing, Martinpelto, Szymtka, Bastin, van Dam y el eterno Ugo Benelli, quien hará, seguramente, un excelente Basilio. De los equipos de Bruselas llama la atención siempre el cuidado con el que compaginan nombres autóctonos (siempre combinando su categoría con el cometido vocal) con aquellos otros de relieve internacional, es decir, que se valora lo propio y se atiende a lo extraño en un perfecto equilibrio. Otro motivo de asombro es la capacidad de la empresa operística para involucrar a grandes firmas del capitalismo nacional, que aseguran con sus bienvenidos sufragios las categorías de los eventos. Realmente, sumando resultados, Bruselas responde, estudiando su temporada de la Monnaie, a lo que desde el sur se entendió siempre por seriedad, orden y nivel en lo que respecta a una organización musicoteatral.

Dentro del territorio contemporáneo, en estos días, el teatro de la calle Leopold, ya habrá conocido el estreno de

la ópera de Hans Zender (texto y música) *Stephen Climax*, que contará con diez (!) representaciones hasta finales de noviembre. Es una primicia importante que con dirección del siempre presente Cambreling (por algo es su director *permanente* desde 1981) juntará en el apartado vocal a cantantes cuales Ronald Hamilton, Urban Malmberg, Philip Kang, la experimentada Ilse Gramatzki y Ellen Shade, un nombre muy repetido en repartos continentales (no confundir con la *acabada* Nancy Shade). En coproducción con tres coliseos americanos, en marzo y abril, se estrenará en *première* mundial la ópera de John Adams, texto de Alice Goodman, *The death of Klinghoffer*, con Sanford Sylvan y Sheila Nadler encabezando reparto. Ken Nagano, el respetado director de inquieto repertorio, estará en el foso y en la escena Peter Sellar, siempre controvertido, pero nunca indiferente. *Mefistofele* reúne a Tchakarov, en versión concertante, con José van Dam de nuevo el Faust poco prometededor de Wieslaw Ochmann y a la mezzosoprano Margaret Jane Wray, unido a lo cual el hecho de darse la obra no representada le permite cómodamente asumir los dos papeles principales femeninos, Margarita y Elena. La ópera de moda de Leos Janacek *Jenufa* contará con Anja Silja, muy afecta al teatro donde incluso ha dirigido obras en la parte escénica, que será la Sacristana, en su segunda carrera de mezzo, frente a la protagonista Linda Plech, muy conocida en España por su actuación liceísta. La dirección escénica de Dresen, con motivo de su estreno en 1987, fue calificada de *admirable* por

la manera de definir dramáticamente a los personajes.

Bruselas, como Zurich, se arriesga este curso a dar de un tirón *El anillo del nibelungo*. Cambreling siempre dirige en octubre y noviembre esta nueva producción de Herbert Wernicke con un reparto un tanto, sobre el papel, complicado, pero con elementos seguros: Shade, Janis Martin, Budai, Braun, Cochran, Pollet, Meven.

Una *Favorita* concertada tendrá por



Bruselas se arriesga a dar de vatirón *El anillo del Nibelungo* de Wagner

intérpretes al barítono ruso recién llegado al medio, Hvorostovsky, con Baltsa y el desconocido tenor Donald Kaasch y Harry Peeters, entonces recién llegado de Ginebra. El rutinario Masini estará al frente de la orquesta del teatro.

En el centro de la temporada, abril a junio, se verán *La flauta mozartiana* y *L'incoronazione monteverdiana*. En la primera sobresalen los nombres de Joanna Koslowska en Pamina y Alexander Malta en Sarastro; y en la segunda, la *Poppea* de Catherina Malfitano y la *Ottavia* de Trudeliese Schmidt.

FRANCIA/PARIS

Cuatro teatros, cuatro programas

Luego de su apertura embarullada y sus vacilantes inicios, el Teatro de la Bastilla presenta una temporada 90-91 algo más consistente, sistemática y, en algunos aspectos, sugestiva. Pocos espectáculos hay que fueran directamente concebidos para este escenario espectacular; en su lugar, se mezclan los heredados del Palais Garnier con las producciones adquiridas en otros teatros. Una producción casi propia es la inaugural: el verdiano *Otello* (13 de noviembre) con Domingo, Kallen Esperian y Bruson, con dirección teatral de Petika Ionesco y musical del coreano Myung Whun Chung (incluido en la administración del teatro, interviene en tres óperas más). La conmemoración mozartiana pertinente vendrá por medio de *Las Bodas de Figaro*, la producción de Strehler de 1973 para el Garnier (aunque su nombre no aparece en la programación actual), que tiene un reparto notablemente inferior al que presenta el Teatro Champs-Élysées, sobre el que volveremos. La ópera de Calvino y Berio, *Un re in ascolto*, estrenada hace pocos años, se escuchará en el teatro en febrero, en producción adquirida al Covent Garden y con el Próspero de Donald McIntyre, bajo dirección de Steven Harrap. De la Scala de Milán llega a los parisinos *La Dame de pique*, con puesta de Konchalovski, único nombre atractivo en un cast, presidido por el Hermann de Vladimir Popov, que no presenta especial interés. Daniel Oren, el director judío que sale al foso con su gomito referencial, concertará una producción comprada a la Opera de Flandes de la pucciniana *Manon Lescaut*, que tiene como protagonista femenina a la a veces desbordada Diana Soviero, aunque luego resulte convincente. El Des Grieux de Vasile Moldoveanu no predice nada interesante. Myung-Whun Chung en *Samson et Dalila* contará con una pareja discordante, Hanna Schwarz y Wladimir Atlantov, y la puesta a menudo meritoria de Götz Friedrich y que proviene de la Staatsoper de Viena. Una producción pensada íntegramente para la Bastilla es la de *La flauta mágica* conmemorativa, con la responsabilidad teatral total de Robert Wilson, que hará de las suyas. La parte vocal está servida por Cynthia Haymon (Pamina), Gösta Winbergh y David Rendall (turnándose en Tamino), Eva Godlewska (Reina de la Noche) y Carsten Stabell (Sarastro). En el foso, un conocedor de la obra: Jordan.

El 18 de julio se pone fin a la temporada de la Bastilla con *Katja Kabanova*, por suerte una ópera en alza, con la Marfa sin rival de la Rysanek y con Karan Armstrong como personaje titular, una can-

tante-actriz de nivel (más lo segundo que lo primero), esposa de Friedrich, quien, como es debido, firma la realización escénica.

En la Bastilla hay también recitales (Moll, Ludwig, Ricciarelli y Burchuladze) y un concurso de canto, cuyo jurado está presidido por la eximia Regine Crespin.

Pasemos ahora a la oferta de los Champs-Élysées. Se dan cinco óperas. *Giasone* de Cavalli (finales de octubre) reúne un equipo de voces especialistas, bajo la dirección del contratenor René

Jacobs, al frente del conjunto I Febi Armonici. El *Falstaff* de Verdi, que dirigen respectivamente en lo escénico y lo musical, Peter Stein y Richard Armstrong, es una coproducción del teatro francés con la Welsh National Opera y cuenta con Donald Maxwell como personaje titular, un barítono impresionante por el físico y por su juego de actor, lleno de matices y aciertos.

Otros nombres del equipo son los de Nuccia Focile, Suzanne Murphy, Claire Powell y Laurence Dale. La ópera de Leningrado, Teatro Maly, ofrecerá dos títulos del repertorio autóctono: *Boris Godunov* y *El gallo de oro* con repartos anónimos (según el programa, donde sólo aparecen citados los elementos estrictamente teatrales). En sesión concertística, el teatro de la Avenida Montaigne ofrece su número fuerte de la actual legislatura lírica: *Las Bodas de Figaro* en competencia (que gana) con la Bastilla.

En audición única se escucharán a estos cantantes, reparto goloso de nivel internacional: Margaret Price, Olaf Baer, la Scarabelli, Furlanetto (id. en Bastilla) y la von Otter.

Ahora nos toca revisar lo que el Chatelet ofrece al aficionado de París. Suma la propuesta diez títulos, de los que llama inmediatamente la atención la *Semiramide* rossiniana, ya en avanzadilla de celebración y con terceto importante:

Cuberli, Dupuy y Blake, con Pappano en el foso. Versión sólo de concierto. Lo mismo que los siguientes títulos que relatamos a continuación: *Beatrice et Benedict* (McNair, Otter, Leech; dirección de Gardiner), *Sanson et Dalila* (Waltraud Meier y Gary Lakes, con Conlon), *Werther* (Dupuy, Winbergh, Plasson), *L'Africaine* (Sylvester, Fleming, Santi) y *Mitridate* (Tate, Dawson, Kenny, Graham, Vaduva). Entre las óperas que van a contar con representación escénica están: *La Damnation de Faust*, con la esperada



El nuevo Teatro de La Bastilla

FOTO: MOATTI

mise en scène de Yannis Kokkos y la dirección de Gardiner. También despiertan interés *Los cuentos de Hoffmann* que ha concebido el argentino Alfredo Arias, de moda hoy en Francia, con Eliahu Inbal y un buen reparto donde se destacan, de nuevo la Vaduva, y Barry MacCauley (el Don José para Hall en Glyndebourne), aquí el protagonista; *Anane et Barbe Bleue* de Dukas con Inbal y Ruth Berg-haus (*Fierrabras* para Viena con Abbado) y Nadine Denize encabezando reparto; por último, *El rapto en el serrallo* con Gardiner y Lluis Pasqual, contando como Konstance con Ljumilla Organosova.

Finalmente: La Opera-Comique, del número 5 de la Rue Favart, una peregrinación del discófilo en París por estar enfrente de *Papageno*, intenta exhumar a Auber, un clásico del género, con su *Manon Lescaut* con Elisabeth Vidal (première ya realidad desde el 23 de septiembre). Luego subirá a su escena otro clásico de su repertorio *Les pêcheurs de perles*.

Muchos títulos para París. Y encima se quejan.

EE.UU./NUEVA YORK

Un año de aniversarios



Pavarotti; Battle, Ramey, Horne y Te Kanawa algunos de los artistas que pasarán por el Met.

Cuando esta nota se lea ya el Met habrá iniciado su actual temporada operística con *La Bohème* en la ya requeteconocida edición zeffirelliana y con Mirella Freni y Plácido Domingo en la pareja principal. La música de Puccini servirá también de clausura ocho meses después: *Tosca*, donde figura asimismo Domingo, en esta ocasión dirigiendo la orquesta. En medio, veintidós títulos, de los cuales cinco son nuevas producciones. Mozart viene conmemorado en su bicentenario con *Don Giovanni*, *La flauta mágica*, *Las Bodas de Fígaro* y *La clemencia de Tito*. Como la cosa va de celebraciones el día 24 de marzo de 1991 se dará una función especial de gala en la que se festejarán las bodas de plata con el teatro de tres cantantes muy queridos por los neoyorkinos: Mirella Freni, que últimamente no para, Nicolai Ghiaurov, ya camino de una retirada prudente, y Alfredo Kraus, todavía pletórico, sin muestras de fatiga.

Entre las reposiciones propuestas merecería recordarse el *Faust*, realización escénica de Harold Prince, el famoso director de Broadway, que dividió al público (favorable) y crítica. Prince evocó la guerra de los Treinta Años a través de una estética expresionista, distorsionada, fría dentro de algunos toques de color, un mundo donde la soledad de los protagonistas se hace angustiosa. El reparto del pasado año (Barbara Daniels, Neill Shicoff y James Morris) sólo conserva ahora el del bajo wagneriano, que cantará al lado de Diana Soviero y Neill Rosenshein. En la dirección orquestal, Dutoit será sustituido por Thomas Fulton.

Convendría además hablar de otro estreno de la anterior edición, que va a reponerse con algunas variaciones en las partes vocales: el *Don Giovanni* de Zeffirelli. El cineasta florentino ha calado hondo en el público de ópera americano. Conoce el gusto, la predilección por

lo grandioso y nunca reñido con lo experimental. Sus puestas son siempre fieles, tradicionales, detallistas. Luego adobadas con derroches de espectacularidad y colorido, a veces un algo recargadas. Sólo un teatro como el Met, con presupuestos millonarios, puede llevar sus delirios a la práctica (o viceversa). Esta reposición mozartiana contará con la batuta de James Levine y en el reparto vocal destacan tres nombres: Cheryl Studer, la soprano de los noventa, Thomas Hampson y Hans Peter Blochwitz, que hace su presentación en el teatro.

Los cinco estrenos del curso 90-91 son: *Un ballo in maschera*, cuya *première* ya se habrá producido a la hora de la publicación de esta nota, es decir, el 25 de octubre; *Semiramide*, *La flauta mágica*, *Katia Kabanova* y *Parsifal*.

El *Ballo* contará con Aprile Millo, presumiblemente una buena Amelia, al lado de nombres muy vinculados con esta gran ópera verdiana: Pavarotti, Obratzsova y Juan Pons. Levine y Fagioni dirigen.

John Copley, el director de escena inglés, que suele conseguir mucha naturalidad en su dirección de cantantes (algo, a veces, que es un auténtico mérito) se encarga de contarnos en escena una ópera rossiniana (ya prelujiando el bicentenario), *Semiramide*, un título inmerecidamente ausente del Met desde hace casi cien años. Bajo la Dirección musical de James Conlon el reparto incluye a Lella Cuberli, Marilyn Horne (Arsece inimitable), Christ Merritt y Samuel Ramey. Curiosamente, soprano y tenor, debutan con esta ópera en el primer teatro de su país, después de una provechosa (sobre todo la Cuberli) carrera europea. Es uno de los títulos más justificadamente esperados por la afición.

La Flauta mágica la dirige también Levine; no se sabe si en la tediosa versión que hizo en Salzburgo, con todo el

diálogo posible, alargando la *serata* a límites de paciencia jobiana. la función inaugural contará con Kathleen Battle en Pamina, Francisco Araiza como Tamino, Luciana Serra (que debuta así en el Met) como la Reina de la Noche, Wolfgang Brendel (Papageno) y Kurt Moll, Sarastro. Buen equipo, sin duda. La dirección de escena levanta expectativa: el director de cine (metido en esto quizá después de *Fitzcarraldo*) Werner Herzog, asistido por los decorados de Maurizio Balò y el vestuario de Franz Blumauer.

A finales de febrero se conocerá la producción de *Káta Kavanová* de Janacek, que ha imaginado para la escena Jonathan Miller, de quien se espera mucho, después de su *Rigoletto* mafioso que algunos sectores de la sociedad americana protestaron en el estreno. La pareja femenina para la genial ópera de Janacek es superconocida en esta obra. Los neoyorkinos incluso pudieron conocerla por su versión concertística en el Carnegie Hall (con Eve Queler dirigiendo) hace dos años: Gabriela Benackova (que ya parece haberse privado de sus segundo apellido, Cap) y ese monstruo del teatro musical que es Leonie Rysanek. También cantarán con ellas otras voces especializadas en esta música: Wieslav Ochmann, Aage Haugland. Todos dirigidos por el nombre más afecto hoy a la música teatral de este checo ilustre: Charles Mackerras.

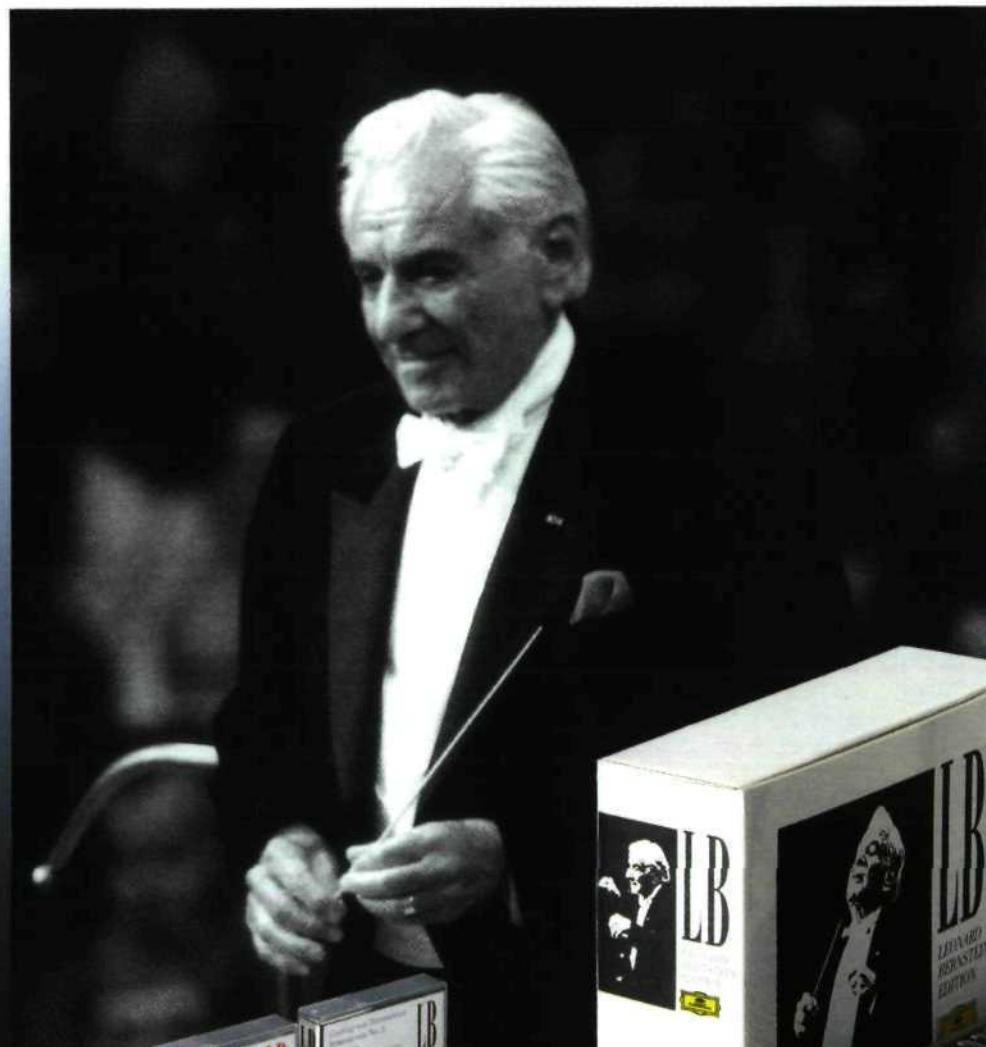
James Levine (que interviene en 8 de los 22 títulos) dirige el nuevo *Parsifal*, con nombres que disparan la especulación: la Norman en su primera Kundry; Domingo en el rol titular. Acompañan Mazura, Wlaschiha, Lloyd, asegurando, al menos, experiencia y confianza. Otto Schenk será imaginativo, como de costumbre, al dirigir cantantes en decorados, siempre naturalistas, de cuidadísima realización, como son los de Günther Schneider-Siemssen.

LEONARD BERNSTEIN EDITION

BEETHOVEN • BERNSTEIN • BRAHMS • BARBER
COPLAND • DVOŘÁK • ELGAR • GERSHWIN • HAYDN
MAHLER • MENDELSSOHN • MOZART • STRAVINSKY
SCHUMANN • SCHUBERT • SIBELIUS • TCHAIKOVSKY

LB

LEONARD
BERNSTEIN
EDITION



25 CDs 431 050-2
25 MCs 431 050-4

INGLATERRA/LONDRES

Las tribulaciones de un teatro

El Covent garden está de ahorros; va de reducción de presupuestos. Esta política ha sido, al parecer, la que ha imperado durante estos últimos años, con lo cual sus seasons han perdido aquella categoría y exuberancia de los años sesenta, sobre todo. Ahora destaca un título, una producción, uno o más cantantes, pero un tanto sumergidos en un clima general de modestia, rutina y hasta descuido.

De momento, la temporada no contará con la apertura prevista. Faggioni, que aparte de ser caro se pelea con todos los *General directors*, no presentará su famosa e itinerante versión del *Don Quichotte* massenetiano. (Recordemos que el Liceo dio esta puesta hace años con el mismo reparto que debería ir a Londres: Raimondi, Bacquier y Senn). En su defecto, inmediatamente la dirección se ha hecho con los mandos y ha pensado que abra la temporada una reposición del *Turandot* del cincuentenario (de 1937, año de celebraciones reales, con Eva Turner y Martinelli), aprovechando, flemáticamente, la circunstancia para homenajear a la citada Turner, muerta en julio de este año a los 98 años de edad. Así la princesa china será otra vez la galesa Jones (en otras funciones la búlgara, de Bulgaria no de vulgar, Dimitrova) con tres Calaf en frente: Vladimir Popov, Lando Bartolini y Nicola Martinucci.

Pero otra zancadilla ha de remontar el teatro: Un segundo plato fuerte al que habrá de renunciar. El adiós a su escena de Joan Sutherland, que iba a realizarse en diciembre, con Rosalinde de *Die Fledermaus* se ha cancelado definitivamente. La causa: no encontrarse la australiana, respetuosa con su público, a punto para cantar dicho papel.

Entre las reposiciones destaca este año la de *Samson et Dalila*, una cuidada realización, con mucho clima sensual, de Elijah Moshinsky, que en su estreno protagonizaron la Verrett y Vickers y que ahora protagonizarán Agnes Baltsa y José Carreras (que ya hizo Samson este verano en Peralada). Perenne sigue también la producción de 1964 de Zeffirelli de *Tosca*, que retorna a la escena londinense cada pocos años. Esta vez servirá para que Domingo festeje su veinte cumpleaños con el teatro al lado de dos Toscas auténticas y extrañas: la Behrens y Ewing.

Otra reposición conveniente será la de Schlesinger de *Los cuentos de Hoff-*



Con *Sigfrido* (amba) y *El Ocaso de los Dioses*, Bernard Haitink completará su Anillo londinense.

mann, que se puede conocer a través de un difundido vídeo. El reparto es distinto del originario: Kraus, Vaduva, Sumi Jo, Morris, Howells. El resto de las reposiciones del Covent Garden 90-91 son:

El barbero de Sevilla y *La Cenerentola*, de Rossini vistos por Michael Hampe; *La flauta mágica*, de Everding, el triunfante *Boris Godunov* de Tarkovsky y, a pesar de lo otro, *La fanciulla del west* de Faggioni (que pudimos ver en Madrid hace años).

El teatro tendrá un estreno: *Gawain* de Harrison Birtwistle (el compositor de *Punch and Mary*, recientemente en disco), basada en un poema del siglo XIV que transcurre en la mítica corte del Rey Arturo. En la presente andadura, el teatro concluirá su ciclo de la tetralogía wagneriana al programar los dos últimos títulos. Con las direcciones de Friedrich, en la escena y Haitink, en el foso (y paralelamente en los estudios EMI), suma en su cast estos nombres: Gwyneth Jones, Brunnhilde, James Morris, Wotan en Wanderer, y René Kollo en Siegfried.

En noviembre se dará un *Fidelio*, dirigido por el berlinés Christoph von Dohnányi con Gabriela Benackova y Jan Blinkhof, encabezando equipo. En abril Nuria Espert, que va a por todas, dirigirá una nueva *Carmen* con su habitual vestuarista la Squarciapino y Gerardo Vera (en lugar de Frigerio) en los decorados. Mehta (y Sian Edwards) dirigen a un reparto que incluye a Maria Ewing (que triunfó en Carmen en Glyndebourne), Luis Lima y la ya mentada Leontina Vaduva, una soprano rumana a la que hay que prestar atención. En enero se



dará a conocer, en puesta de John Cox, *Capriccio* de Strauss, un nuevo papel en el teatro para Kiri te Kanawa, después de la Mariscala y Arabella. Gluck vuelve al Covent Garden después de 18 años, pero lo hace por partida doble: *Iphigénie en Tauride* y *Orfeo ed Euridice*, ambas dirigidas por Haenchen.

Attila tiene un reparto inferior al de la Scala: Zampieri, O'Neill, Bruson y Raimondi con el rutinario Downes. El Murciélago de la desbandada de Sutherland se cantará en inglés y con dirección de Bonyngé. Aún se desconoce la sustituta de aquella, pero sí el reparto restante.

Pero Londres tiene la ENO (English National Opera) y esta empresa local, en su bellissimo Coliseo, da una réplica al Covent Garden a veces mejorando resultados, aunque las obras, siempre en inglés, puedan sonar irrespetuosas para un latino. Este periplo la ENO ofrece ocho títulos combinando tradición y modernidad. Son: *Tosca*, la controvertida pero fascinante versión escénica de Jonathan Miller, *La Flauta Mágica*, para la celebración bicentenario, una coproducción con la Nederlandse Opera, *Wozzeck*, *Greek* de Turnage (estrenada en Munich en 1988), *Doktor Faust* de Busoni, *Fennimore* y *Gerda* de Delius que comparte cartel con el *Gianri Schicchi* pucciniano y *Così fan tutte* de John Cox, asimismo con motivos de celebración mozartiana. Variopinta y curiosa oferta, como nos tiene acostumbrados la política musical del teatro.

MEGAFONIA "A MEDIDA"



Tenemos los mejores equipos en megafonía para vestir su espacio con sonido a la medida.

Porque estudiamos a fondo la necesidad de sonido acorde con cada tipo de ambiente, solucionamos y nos ocupamos de instalar la megafonía de salas de conferencias, pubs o discotecas, fábricas, grandes almacenes, polideportivos o estadios olímpicos, aeropuertos o estaciones de ferrocarril y de cualquier otra instalación a la que quiera dotar del mejor sonido del momento.

SERVICIOS DE TELEDISTRIBUCIÓN, S.A.
GRUPO TELEFONICA

ST *Megafonia*

Llamada gratuita. Tel. 900 - 15 67 89

(24 delegaciones en España)

ITALIA/MILAN

El imperio Muti

Muy raro es que la meca de la ópera comience su temporada con un título mozartiano. El amor (y dedicación perenne) de Muti por el compositor salzburgués y su bicentenario en puertas son, sin duda, el motivo de la novedad. Una nueva producción de *Idomeneo* abrirá la stagione 90-91, puntualmente (desde 1951) el 7 de diciembre, día del patrono local San Ambrosio. Con *Idomeneo* son cinco las producciones que el teatro presenta en el curso como novedad: *La fanciulla del West*, *Lodoiska*, *Manon Lescaut* y *Attila* son las otras. Las reposiciones de *Le Comte Ory*, *Adriana Lecouvreur*, *Lo frate innamorato* y *La Traviata* completan los 9 títulos líricos de la temporada (luego hay, como siempre, conciertos, ballet y recitales).

Muti se encarga de la dirección (compartida en Cherubini, Pergolesi y Mozart) de cinco títulos; de los restantes se ocupan un veterano y habitual de años como es Gavazzeni (Cilea), al lado de Ozawa (Puccini) y Maazel (el Puccini de *Fanciulla*), reparaciones esperadas, junto con la presencia de Bruno Campanella, un hombre que va camino de hacerse imprescindible cuando se habla de cierto repertorio (Rossini, Donizetti).

Idomeneo se presenta con la dirección escénica de Roberto de Simone, acompañado de sus rituales Carosi (decorados) y la Nicoletti (vestuario) y su Mozart, presumiblemente, será *aporcelanado*, de mirada muy *settecento*, con cuidada y aguda dirección de actores. En la parte vocal aparecen nombres asociados a los respectivos papeles: Winbergh (al alimón con Dano Raffaniti), Patricia Schumann, Di Cesare. Lo más interesante del equipo son dos voces de mujer: Delores Ziegler, aquí *Idamante* en voz femenina, de carnosa presencia vocal y atractivo juego dramático y la especialista Carol Vaness, *Elettra* imponente ya en precedentes representaciones europeas (Glyndebourne, París).

La producción de *La Fanciulla del West* es de Jonathan Miller, famoso por su *Rigoletto* de la ENO, que en vídeo dio la vuelta al mundo. Si juzgamos que intentó repetir la fórmula con su reciente *Tosca* podemos quizá profetizar que esta esperada visión del Far West se parezca a la actual América de culebrones como *Dinasty* o *Dallas*. Las tres Minnie van a estar repartidas entre las experimentadas y desiguales Zampieri y Casolla, junto a una promesa que está subiendo con fuerza: la americana Jane Johnson. Domingo, o el torpón Giacomini o el anodino Lamberti, pondrán voz a Jonhson-Ramerrez; esperemos



Fachada del Teatro de la Scala por Angelo Inganni

que el primero remonte ese bache que parece estar pasando en un papel del que ha hecho uno de sus caballos de batalla. Tres barítonos harán el sheriff: un francés, Laffont, un español, Pons y un italiano, Salvadori. El extenso equipo de secundarios que precisa la ópera estará cubierto, se supone que bien, por la nómina profesional del teatro. Maazel puede dar nuevos ángulos a esta obra tan sutilmente orquestada.

Manon Lescaut contará con dos protagonistas atractivas, Freni y Soviero.

VENECIA

Un programa apetitoso

El teatro de La Fenice predispone, en su belleza y confortabilidad, al espectador hacia sus espectáculos. Pero no sólo es la magia del recinto la causa de la acogida: la inteligencia y cuidado en obras e intérpretes hacen de su escena una de las más interesantes de Italia.

Este año, de noviembre a julio, siete títulos se verán, de ellos tres producciones inéditas: *Lulu* (con Ann Panagoulas), *Eugenio Onegin* (con la revelación rusa, el joven barítono Dimitri Huvorostovsky) y *Simón Boccanegra* con un reparto difícil de reunir en su equilibrio y categoría: Bruson, Aragall, Scandiuzzi, Gallo y la protegida de Muti, la interesantísima y ascendente soprano genovesa (muy en el papel, pues) Daniella Dessi.

Lima dará un buen físico y, de momento, incertidumbre vocal al Caballero des Grieux. Quilico (hijo) y Antonuci harán, por turnos, el fastidioso Lescaut. En la batuta, Ozawa, más original aunque plúmbeo, y Gatto, rutinario pero eficaz, se turnarán.

Lodoiska de Cherubini, con el imprevisible Ronconi en la escena, puede ser un número fuerte en la temporada (¿se llevará al disco, como antes *Tell* o *I Vespri*?). Muti siempre es garantía y hace milagros con la partitura más anodina y el reparto tiene nombres seguros: Deviá, Corbelli, Moser.

Pero lo mejor de la oferta milanesa entre las novedades del año será seguramente la obra que cierre el periplo: *Attila*. Con casi al completo el equipo que Muti reunió para la grabación EMI, cuenta además con un segundo reparto interesante: Furlanetto, Fisichella, Roark-Trummer.

Las reposiciones: *La Traviata* de la reconciliación, fiel el público de la Scala al recuerdo de 1955: Callas-Visconti-Giulini. *Le Comte Ory*, que viene de Pesaro y Venecia, fastuosa puesta de Pizzi. *Adriana Lecouvreur*, montaje de Bolonia por Puggelli, convencional e inteligente, un triunfo seguro para Freni y Cossotto.

La exhumación de la ópera cómica de Pergolesi *Lo frate innamorato* que obtuvo buena acogida en el anterior año es una prueba más de la inquietud combinada con la tradición de la actual dirección del más famoso teatro del mundo, donde Muti, para su suerte, impone excelencias.

SUIZA/GINEBRA

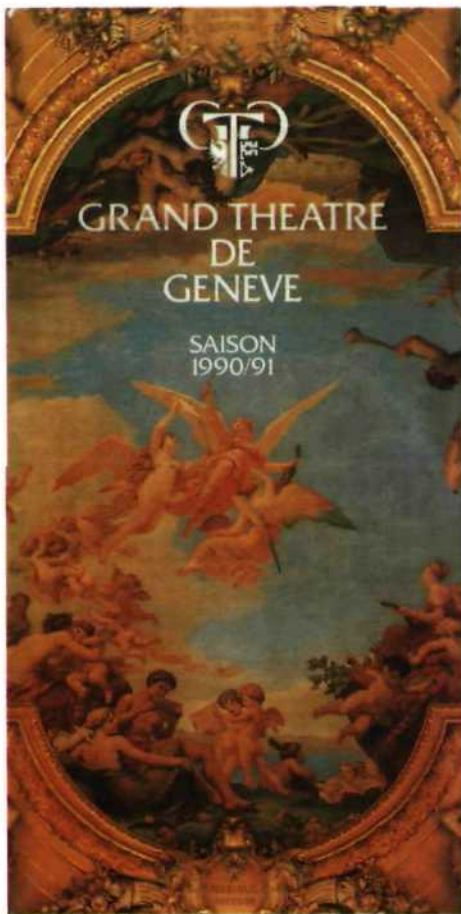
Un teatro en ascenso

Ya se conocen los problemas económicos que acarrea la ópera, el más caro de todos los espectáculos. Que los suizos se quejen de ello, con la renta *per capita*, los capitales extranjeros acumulados, y otras circunstancias conocidas, da para pensar en cómo saldrán adelante otras temporadas de economías más decididamente modestas (y no se señala a nadie con el dedo). Pues bien, las autoridades se quejan de que las fuentes oficiales suizas se han cerrado un poco y que ello supone un aumento (o soporte, se entiende) en el precio que debe pagar el público.

En realidad ha ocurrido que el Gran Teatro de Ginebra ha mejorado tan ostensiblemente el nivel de su *season* que, con lo que cobran los divos o aspirantes a ello, los debes de su contabilidad han subido como la espuma. Ha coincidido con el criterio de los responsables de los espectáculos: ofrecer calidad y diversidad, en un doble camino: escuchar los títulos operísticos más populares al lado de aquellos otros que merece la pena redescubrir.

El Gran Teatro ginebrino hace apenas unos pocos años nadie se molestaba en consultar sus programas, dado que sus repartos parroquiales no despertaban el más mínimo interés. Ahora se impone la consulta. Y si no, ahí está la próxima edición.

Ocho títulos solamente, pero bien pensados y con repartos que prometen categoría. Se inició la *season* el 11 de septiembre con el *Simon Boccanegra* de Verdi, con el protagonismo del barítono actual más prometedor: Alexander Agache, al que se le ha reprochado, sin embargo, y precisamente en este papel basarse demasiado en la calidad de la voz en vez de la profundidad del personaje. Con Agache, estarán la Matilda (musical e íntima), Chausson (ya conocido su Paolo) y Harry Peeters, un elemento estable de la casa que quizás se vea sobrepasado por un papel tan complejo como el de Fiesco. Dirige Richard Armstrong con la escena de Humbert Camerlo. *I Capuleti e i Montecchi* presenta, posiblemente, mayores esperanzas al sumar, junto a Gasdía (Giulietta siempre fina y agradable) y Troyanos (un poco fuera de lugar, pero veterana con sabiduría, en Romeo) al Tebaldo de voz lírica de Frank Lopardo



y la seguridad (aquí menos comprometida) de Peeters. Bruno Campanella estará (este mes de noviembre) en el *atril*. La deliciosa *Vie parisienne* de Offenbach estará dirigida, en lo teatral, por Jérôme Savary, un argentino afincado con mucho éxito en Francia, y en lo musical por un especialista como Marc Soustrot. El reparto, donde está presente un veteranísimo y eficaz comprimario como Ricardo Casinelli, suma los nombres habituales en el género de Trempont, Fournier, Asse y el largo etcétera que demanda la ópera.

Daphne de Strauss agrupa un reparto hoy difícilmente superable. Lucia Popp, Jadwiga Rappe, Hans Tschammer, Claes H. Ahnsjö y Paul Frey serán respectivamente Daphne, Gaea, Peneios, Leukkipos y Apollo. Se dará en versión de concierto, durante cinco días del mes de enero próximo, y con dirección de Christian Thielemann.

ZURICH

La alternativa suiza

Zurich ofrece un programa importante para sus *Spielzeit* 90/91. Bastante para destacar, pero principalmente la presencia al completo, sin cuentas gotas, una o dos por año, de la *Tetralogía* wagneriana versión musical de Ralf Weinkert con Claus Helmut Drese (escena), Ul de Rico (decorados) y Waltraud Engelberg (vestuario). Una producción flamante con reparto de alcurnia: Alfred Muff (Wottan), Jerusalem, Doese, Lindholm y Jones (Brünnhilde), Runkel, Gjevang, Salminen, von Kannen. Luego doce títulos más con la consabida atención a la celebración mozartiana: *La Flauta mágica*, *La clemenza di Tito*, *El rapto en el serrallo*.

Bruno Bartoletti, no habituado demasiado a este repertorio, dirigirá *Peter Grimes* de Britten, en febrero y marzo. Tony Palmer, cineasta responsable del *Wagner* fotografiado por Storaro para televisión y otro reportaje esta vez sobre Callas, asumirá la parte escénica. El reparto, de lujo: Jan Blinkhof, Victor Braun, Sarah Walker, Ashley Putnam, Robert Tear.

Otro Strauss, ahora el autobiográfico de *Intermezzo*, llegará a los ginebrinos en marzo y abril, en siete funciones. Ulrike Steinsky (aplaudida Reina de la Noche) va a ser Anna e Inga Nielsen en la malhumorada Christine (o Pauline von Ahna, mujer de Strauss), siendo Stroh el barítono Dietmar Grimm. Jeffrey Tate, cada vez más apegado a la música del autor de *Salomé*, dirige la Suisse Romande, con versión escénica de Kurt Wildhem.

El bicentenario mozartiano corre a cargo del *Don Giovanni* dirigido por Armin Jordan y Mathias Langhoff. Un conocido *cast* asume la parte vocal de la genial ópera; a saber: Thomas Hampson (Giovanni), Marilyn Mims (Anna), John Aler (Ottavio), Nancy Gustafson (Elvira), Della Jones (una mezzo para Zerlina) y Willard Whitte (*el turco* madrileño para Leporello).

Finalmente (¡y en qué mejor lugar!), se cerrará temporada, junio y julio, con *Guillaume Tell*, un Rossini anunciado también como celebración de bicentenario. Reparto impagable: José van Dam, Chris Merritt y la Matilde, ya excelente según anteriores interpretaciones de Jane Eaglen. Gabriele Ferro asegura en la batuta tranquilidad y, en el escenario, la originalidad de Reto Nickler.

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA



A tenor de las celebraciones culturales que tendrán lugar en España en el año 1992 la Joven Orquesta Nacional de España convoca su tercer Concurso de Composición con un doble objetivo:

- A) Extender el ámbito de participación a todos los países de la Comunidad Iberoamericana.
- B) Desdoblar el Concurso en tres convocatorias sucesivas, correspondientes a los años 1990, 1991 y 1992.

3^{er} CONCURSO DE COMPOSICION

MODALIDADES Cada una de las convocatorias, independientes entre sí, está dedicada a una modalidad diferente.

Fecha límite de presentación de obras:

"Premio Sinfónico-Coral": 28 de Febrero de 1991

"Premio Opera de Cámara": 28 de Febrero de 1992

Cada modalidad del Concurso estará dotada con los siguientes premios:

"Premio Sinfónico-Coral" 1.000.000 pts. (1.^{er} Premio) + 500.000 pts. (Accésit)

"Premio Opera de Cámara" 1.500.000 pts. (Premio Único)

Para más información dirígete a:
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Auditorio Nacional de Música, Príncipe de Vergara, 146.
28002 - MADRID. Tels: 337 02 70 / 337 02 71



La obra que en cada modalidad reciba el primer premio será editada. Dicha edición dependerá en su totalidad de la organización del Concurso.

Las obras premiadas en las distintas modalidades serán estrenadas por la Joven Orquesta Nacional de España dentro de su programación habitual; asimismo dichas obras serán grabadas y retransmitidas por Radio Nacional de España (R.N.E.)

Riccardo Muti, Una personalidad arrolladora



FOTO: S. LELLI MASOTTI

De los directores más notables de su generación, Riccardo Muti es, posiblemente, el menos conocido en España. Ahora este napolitano nacido en 1941, ganador del Premio Guido Cantelli en 1967, viene a Madrid con una de las orquestas que dirige con mayor frecuencia, la Filarmónica de Viena. Sin embargo, Muti dirigió la ONE en dos ocasiones, en los años 1972 y 1974, ha visitado Barcelona al frente de la Orquesta Philharmonia londinense y conserva de nuestro país un recuerdo extraordinariamente grato. Muti es un director que casi desde los principios de su carrera ha trabajado con las mejores agrupaciones sinfónicas del mundo. En 1973 sustituyó a Klemperer al frente de la Orquesta New Philharmonia y desde entonces su ascensión al cielo de los astros musicales ha sido imparable: asiduo de Salzburgo -donde ha sustituido a Karajan-, titular de la Philharmonia, del teatro Alla Scala de Milán, de la Orquesta de Filadelfia, nadie discute el talento musical de Muti que algunos consideran, por las características de su estilo interpretativo, como el más dotado de los herederos de Toscanini. SCHERZO ha preparado un mini dossier con motivo de su visita, en el que se incluyen trabajos de Francisco José Villalba y Arturo Reverter, además de una entrevista realizada, durante el Festival de Salzburgo del año pasado, por José Luis Pérez de Artega dentro de su serie *Retratos*, que nos ha sido gentilmente cedida por la dirección de T.V.E. La entrevista se publicará en dos partes, una en la que Muti nos cuenta los inicios de su carrera y otra, que será publicada en nuestro próximo número, en la que sobre todo habla de su experiencia con la Orquesta de Filadelfia. En ese próximo número nuestros lectores tendrán ocasión de leer otra entrevista, esta vez con Wolfgang Sawallisch, que sustituirá a Muti al frente de la Orquesta de Filadelfia, con lo cual dispondrán de una visión contrastada del trabajo con ese gran conjunto norteamericano.

El italiano impasible

Lo primero que llama la atención de un director como Riccardo Muti es la facilidad, la sensación de que hace música naturalmente, como quien habla o realiza cualquier otra humana y habitual función. Su misma actitud ante la orquesta, tensa, integrada en el devenir sonoro, expectante, siempre en disposición de articular todos sus movimientos con el fluir de la música, unida así al gesto de manera lógica, inseparable, ofrece esa visión no exenta de confortabilidad y determinante de seguridad en la ejecución, claridad en la exposición y firmeza en el discurso. La mirada vigilante, el aire felino, la perfecta armonía de movimientos, el equilibrio de la figura contribuyen a reforzar esa impresión. Porque Muti, en efecto, parece haber nacido con la batuta en la mano y con las ideas muy claras de cómo utilizarla. "Se nace director de orquesta. Ningún estudio ni esfuerzo puede hacer a un gran director". He aquí una frase suya recogida por R. Allegri en la *Gazzetta di Parma* de enero de 1980. El estudio o, por mejor decir, la entrega en cuerpo y alma a la música y, concretamente a la manera de traducir el pentagrama mediante la orquesta, fue siempre para él más que una devoción una obligación: "Me sumerjo en el estudio hasta olvidarme de comer y de dormir". Su asunción de cualquier forma musical y su espontánea incardinación en el sonido abonan esta otra aparentemente exagerada y rotunda aseveración: "No tengo necesidad de entender la música, sólo recibirla".

Un predestinado

En verdad, la trayectoria del director napolitano no contradice, sino que corrobora aquellas manifestaciones. Desde muy niño, apoyado por su padre, un médico melómano, practica el piano y cursa la disciplina en el Conservatorio de San Pietro, en Maiella; aunque, después, sin abandonar el pentagrama, inicia en la universidad de Nápoles Filosofía. Pero la música es ya su alimento y su vida y a ella dedica casi todo el tiempo.

Recibe clases en el Conservatorio de su ciudad de Vincenzo Vitale, un antiguo alumno de Cortot, que le insufla un desmedido amor por el cuidado del detalle, por el pulimento del sonido, por la exactitud y por el equilibrio de las dinámicas y de los ritmos. Breves contactos con el ilustre Franco Ferrara le proporcionan

una impecable técnica gestual, ya de por sí fácil y adecuada: gesto imperioso, autoritario, amplio, perfectamente correlacionado con el mensaje musical. En Milán otros dos excelentes maestros contribuirán a completar la formación del aplicado y aprovechado alumno: Bruno Bettinelli, que le introduce en los secretos de la composición, y Antonio Votto, pupilo de Toscanini, que, en la misma línea de éste, armoniza su estilo directorial y le ayuda a establecer las pautas de la ideal (e inalcanzable) objetividad, así como a potenciar aún más su innata habilidad para sintonizar con la materia musical a efectos de traducirla en sonidos con justeza, precisión y brillo.

En Nápoles tuvo su primera experiencia pública en el podio, al sustituir inesperadamente a un compañero enfermo al frente de la Orquesta de Jóvenes del Conservatorio. Hecho que recordó durante las pruebas que, en 1967, hubo de realizar para llevarse el primer premio del afamado Concurso Guido Cantelli, nunca antes discernido en favor de un director italiano. Rápido y afanoso, ambicioso y ansioso del éxito, Muti se lanza, con sólo 26 años, en pos de la gloria. Y ésta le sonríe enseguida: empieza su veloz ascensión dando en Florencia, en el Mayo Musical, un sonado concierto al lado de Sviatoslav Richter, lo que le eleva a la titularidad del Festival (hasta 1982) y le hace aparecer, desde finales de los sesenta, en los principales teatros de Italia. Salzburgo le descubre en 1971. Le llamará luego prácticamente todos los veranos. Sustituye a Klemperer con la Philharmonia en 1973 en una episódica actuación y se unirá al conjunto londinense como principal maestro en 1977 (también hasta 1982).

Se lo empiezan a rifar a principios de los setenta los más importantes teatros y orquestas del orbe. Visita los Estados Unidos e inicia su contacto con la Orquesta de Filadelfia, que le nombra sustituto de Ormandy en 1980. Su colaboración permanente con La Scala fructifica en su designación como titular, reemplazando a Abbado, en 1986. Hoy Muti, nadie lo discute, es un primerísima serie, un hombre que sigue trabajando como en los comienzos de su carrera; que va sobre seguro y que exige siempre los mejores mimbres alrededor. No es hombre simpático, pero sabe convencer de lo que quiere pronto y claramente; con firmeza, autoridad y conocimiento.

Milán, Filadelfia, Londres, Salzburgo,

Berlín, Viena son los principales centros de su actividad. Madrid -siempre, desde hace bastante, proviciano en éste y otros aspectos de la cultura- fue anfitrión del ambicioso napolitano en dos ocasiones -cuando la fama, con todas sus consecuencias, todavía le dejaba visitar capitales musicales de segundo orden-, y ambas al lado de la Orquesta Nacional. La primera en diciembre de 1970: *Oberatura de Semiramide* de Rossini, *Concierto n.º 2 para piano* de Rachmaninov (con Rafael Orozco) y *Aus Italien* de Strauss. La segunda en abril de 1972: *Stabat Mater* y *Magnificat* de Vivaldi (con Sheila Armstrong y Julia Hamari) y *Cuatro piezas sacras* de Verdi.

La neutralidad como bandera

La contemplación de aquel treintañero, la observación posterior de varias de sus actuaciones y la escucha de buena parte de una ya importante -y camino de hacerse copiosa- discografía nos dan las pistas que nos conducen a un intento de definición del estilo y maneras del director transalpino, al que Michelangelo Zurletti describe como "un director neoclásico contra natura". Y con bastante razón si consideramos los planteamientos intelectuales del maestro, amigo siempre -continuando la estela toscaniñana- de aproximarse a las partituras en busca fiel de la precisa recreación de lo estrictamente anotado; del servicio a la exacta y pulida combinación de sonidos representados por los signos; del respeto a lo contenido en el pentagrama, sin aventurarse por sendas imaginarias o aproximativas. Método plausible, encomiable incluso, aunque de difícil puesta en práctica de una forma total, taxativa y axiomática.

Porque lo subjetivo no puede excluirse. Esta voluntad otorga, en cualquier caso, a las interpretaciones de Muti una funcionalidad, una organicidad y una fluidez impresionantes a las que ha de unirse el equilibrio general de las voces, el refinamiento en la aplicación de los colores y la excelente dosificación dinámica y agógica. Pero no pueden negarse los peligros que tales planteamientos y resultados a veces concitan; las limitaciones que en ocasiones surgen de esta falta de esencial compromiso, de una buscada ausencia de ambigüedad y de un apriorístico rechazo de lo convulso, lo misterioso o lo sentimental, que proporcionan magníficas, brillantes, incluso nutilantes



FOTO: EMI

recreaciones; perfectamente organizadas en todos los aspectos externos, elegantes, refinadas, de precisos pero no demasiado vivos perfiles. El equilibrio de todos los factores en juego está normalmente conseguido y servido en las mejores condiciones para la audición cómoda y confortable. No es raro, teniendo en cuenta todo lo dicho, que el mencionado comentarista italiano haga referencia al neoclasicismo de Muti como rasgo fundamental de su estilo; neoclasicismo que ha de tomarse como un cumplido en los tiempos de standarización vulgar que corremos. Es él el que basa con fortuna los mejores logros del director napolitano, excelente repujador de óperas de Mozart: espléndidas realizaciones de *Bodas y Casí*, en busca de la añorada pureza histórica (hecha con elementos

de hoy e incluso contando con fortepiano para los recitativos); controladísima aproximación al *Don Giovanni*, bello, claro y grandioso (sin ningún desmadre), algo escaso de emoción. En la recuperación de la verdad constructiva y estructural de muchos títulos, el director italiano ha hecho diana, dentro de este universo más bien olímpico, numerosas veces: *Guglielmo Tell*, *Aida*, *I Masnadieri*, *Erani*, *Vísperas sicilianas*, *Nabucco* (cinco obras verdianas que ha situado en su justo sitio, librándolas de baratos excesos). El peculiar sentido dramático de este maestro -tan diverso al más esencial y apremiante de Abbado o al más profundo y amplio de Giulini- brilla cegadoramente también en *Baile de máscaras* y *Traviata* (un tanto epidérmica en su concepción general, lo mismo que el *Requiem*).

Famoso se ha hecho ya otro título verdiano llevado también al disco: *Rigoletto*, realización en la que resplandece el gusto por lo filológico, por lo auténtico, con eliminación de notas añadidas, de adornos y de coronas adquiridas a lo largo del tiempo y que revela un trabajo sesudo, un estudio sereno y un control absoluto de todos los elementos en acción. *Puritinos* es otra buena muestra de esta política, que pone en evidencia la elegancia del fraseo y la excelente medición de la melodía belliniana por parte del director de Nápoles.

En lo sinfónico está presente, como es lógico, todo este bagaje, esta cultura musical, este primor y acabado en las estructuras. El gesto amplio -brazos abiertos por completo, que juegan desde la horizontal hacia arriba en movimientos elásticos, precisos, conminativos-, la sutil mano izquierda, el móvil torso, los pies bien afincados, la cabeza alta, la mirada penetrante obtienen resultados de primera magnitud y levantan edificios siempre aéreos y, sin embargo, firmes y sólidos. No corre por ellos con frecuencia, es cierto, el sabor de lo trágico, de lo humano trascendente, de lo poético, de lo apasionado - pese a la externa vibración que puede llegar a animarlos-. Hay, parece percibirse al menos, tras ese gesto felino y avizor, un talante distanciado, no caluroso (lo que no excluye lo cordial); como si, una vez lograda la perfección de la forma, el espíritu de la esfinge se apoderara del director. No es Muti demasiado amigo de la música de vanguardia, como sí lo es su colega y compatriota Abbado, aunque ello no supone que no se haya acercado con fortuna a determinados autores: Dallapiccola, Petrassi, Ligeti y, por supuesto, a los menos avanzados Shostakovich y Britten. Pero su dedicación es menor y menos intensa que la de aquél, director más agudo, variado, nervioso y cálido, más próximo a un Cantelli. Ninguno, claro, se empareja con Giulini, de modos hiperrománticos y humanistas, que enlaza en cierta medida con la tradición germánica y que difiere bastante por su lado de otra gran batuta italiana: la de Victor de Sabata, de técnica perfecta y musicalidad profunda, del que Abbado se muestra más heredero que Muti.

Un maestro, pues, limitado Riccardo Muti, pero un músico muy capaz, brillante, equilibrado, controlador de todo, conspicuo arquitecto, trabajador ordenado y consecuente. Y sólo tiene 49 años...

Arturo Reverter

Un mago del foso

A mí no me gustaba la ópera *Norma*. Ni la regia entrega de Milanov, ni el genio insuperable de Callas, ni los prodigios vocales de Sutherland, ni la melancolía evanescente de Caballé me habían podido convencer de que la suprema creación de Bellini era una obra maestra. Quien lo consiguió no fue una soprano sino un director de orquesta, Riccardo Muti, en la Wiener Staatsoper a finales de los años setenta. Con él, la partitura adquirió en mis oídos, en mi sensibilidad una magnitud que nunca había sabido o querido reconocer. Aquello no era un festival de gorgoritos, era música extraordinaria, bella, profunda, sutil. Muti me iluminó la partitura, me la enseñó, me la hizo vivir con comunicatividad contagiosa, arrebatadora. Comenzaba mi atracción no decaída por el director napolitano. Entonces sus tempi eran quizá demasiado vivaces, agitados, después, con los años, aquella fuerza de la naturaleza se ha mantenido, quizá, de forma menos extrovertida pero enriqueciéndose en intensidad, en precisión para el matiz. He tenido la suerte de escucharle mucho en directo y poquísimos en disco (cada vez confío menos en la música enlatada, aunque proceda de Muti) y, en directo, con Abbado, constituye para mí el paradigma de la dirección de ópera en nuestros días.

Es la de Muti una personalidad irrepetible que aúna virtudes de los grandes del pasado con un sentido totalmente actual del fenómeno operístico. Sé que algunos dicen que ha contraído el virus de la Scala, a muchos sus últimas grabaciones discográficas les parecen fallidas (entre ellos Richard Osborne que, en su crítica a la edición discográfica del maestro de *Guglielmo Tell* de Rossini, ha dicho que es la cosa más deleznable que ha escuchado). Sin embargo, a otros nos parece que casi todo lo que interpreta estos años en la Scala y en el Festival de Salzburgo alcanza el nivel de acontecimiento musical. Muti en disco será lo que sea, pero en el foso

del teatro es una corriente eléctrica de alto voltaje a la que es imposible resistirse. Y del Muti de la Wiener Staatsoper, del Covent Garden, de Salzburgo, de la Scala, es del que hablaré, del que me ha hecho saborear noches inolvidables.

Artista rodeado de falsos mitos como el de tiránico, cuando es bien sabido que su orquesta y coro en la Scala le adoran a extremos de desconvocar la huelga que el año antepasado tenían prevista para la noche de San Ambrosio; también se le acusa de erigirse en máxima estrella de los espectáculos sin prestar atención a los cantantes a los que usa, según las malas lenguas, como meros instru-

ensayar, no desean servir a la música, solamente les interesa el éxito personal aun a costa del conjunto del espectáculo. Y en esto, Muti es inflexible. A Muti le importa el compositor, la obra que se representa, si los divos no se ciñen a estos requisitos, ni los quiere ni los necesita. Ésta es la razón de que busque a los cantantes jóvenes para sus interpretaciones, quizá estén inmaduros, pero cuántos de ellos con su ayuda se transforman en estupendas realidades. Este año muchos se han desgarrado las vestiduras por la elección del reparto de *I Vespri Siciliani* en la Scala: efectivamente, ni Merritt ni Studer estuvieron a la altura de las circunstancias pero hasta el mejor escribano... Studer es una maravillosa soprano y Merritt un discutible tenor con facultades portentosas que no tuvieron su noche, pero los *superdivos* también tienen baches. Muti no sólo no perjudica a los cantantes (si se entiende por esto eliminar los agudos no escritos en las partituras, claro que les perjudica) sino que les hace rendir al máximo, y quien lo dude que escuche a Caballé en *Aida*, a Dimitrova en *Nabucco*, a Bruson en *Ernani* y a tantos otros. Pero, repito, no quiero hablar de lo que el maestro ha hecho en disco.

Tras aquella endeble, en lo vocal, *Norma* de Viena pero esplendorosa en lo orquestal han venido muchas maravillas. Su *Rigoletto* también en Viena con un Brunson en estado de gracia, más artista, más profundo que nunca y una Gruberova resplandeciente, frágil, patética. Su *Ernani* de la Scala con Freni, Domingo, Bruson y Ghiaurov. Una velada de escándalo por el concepto que su director de escena, Lucca Ronconi, imprimió al espectáculo y en la que tampoco se lucieron mucho los cantantes, solamente Domingo brilló un poco en el papel protagonista y, cómo no, Bruson, excepcional Carlos V. Sin embargo, Muti triunfó sin paliativos. Nunca olvidaré cómo fue su interpretación del coro *Si ridesti il Leon di Castiglia*. Otro año vino su apoteósico



Margaret Marshall en el *Così fan Tutte* de Salzburgo, de 1990.

mentos para su lucimiento. En fin, Muti es quizá hoy el único director estrella que ensaya al piano con cada cantante sus respectivas *particellas*. También se le critica su elección de las voces. ¿Por qué con él no hacen buenas migas los grandes oficiales del arte canoro? Muy sencillo, porque esos denominados grandes no quieren



I VESPERI SICILIANI. LA SCALA MILAN 1989

Studer, Zancanaro y Merrit en *I Vesperi Siciliani*, ópera con la que Muti abrió la temporada en 1989

FOTOS: EMI.

Nabucco con Dimitrova y Bruson como supremos artistas, irrepitibles por su grandeza la una y sutileza el otro y con el *Va pensiero* más impresionante que nunca he escuchado. En el segundo año como responsable de la Scala, abrió la temporada con el *música de sus amores*: Mozart, y de Mozart con *Don Giovanni*. Su *Don Giovanni* fue hermoso, el maestro hizo cosas bellísimas con la *partitura imposible*, pero en conjunto adoleció de falta de unidad estilística. No obstante, este verano cuando la dirigió en el Festival de Salzburgo ya había madurado su concepción de la ópera. (Ver crítica en SCHERZO n.º 48, pág. 41).

Tras *Don Giovanni*, en 1988, inauguró la temporada de la Scala con otro monumento de la lírica universal: el *Guglielmo Tell* de Rossini. Fue un acontecimiento. Qué milagro me pareció la *partitura del Cisne de Pesaro*, con qué naturalidad transcurrió su larga andadura, sin desfallecimientos, exquisitamente controlada hasta el último matic.

En 1989 Muti inaugura la temporada de su teatro con un Verdi: *I Vesperi Siciliani*. El casi fiasco de las voces no saltó al maestro al que el público obsequió con una clamorosa ovación al concluir el espectáculo. Sin embargo, este año Muti no sonreía. Su fantástica visión de los ballets de la ópera

y su genio haciendo que los concertantes sonasen con una musicalidad y redondez únicos salvaron la noche.

En el reino de Mozart, Salzburgo, Muti es hoy el rey. Tras su primera intervención como director de ópera en la ciudad del Salzach en 1971 con *Don Pasquale*, volvió a ocupar el foso para dirigir el *Così*, ópera que en Salzburgo era casi una exclusiva de Karl Böhm, que la dirigió allí durante dieciocho años, y en la que se había estrellado, por eso de las comparaciones, el único director que le sustituyó durante dos años, Seiji Ozawa en los años 69/70. Muti no tuvo miedo, se alzó el telón, elevó su batuta y tuvimos el mejor Mozart de los últimos tiempos del Festival de verano de Salzburgo. Un espectáculo perfecto con el que Muti, el director de escena Michael Hampe y el escenógrafo Mauro Pagano dieron en la diana. Un Mozart sutil, sensual, mediterráneo, brillante, melancólico, jocosos, una maravilla. Hasta los más recios tuvieron que rendirse a la evidencia. El fantasma de Böhm había levantado el veto que tenía sobre su ópera favorita. Cuatro años escuché su *Così* y siempre me sonó diferente. Después le ofrecieron *La Cenerentola* de Rossini, no le interesó y en sustitución le dieron la posibilidad de dirigir otro Mozart, *La Clemenza di Tito* y de

nuevo el triunfo. La magna partitura, tantas veces maltratada, conservó su bella armonía clásica pero se despojó de su tantas veces criticada frialdad. Si como espectáculo fue menos redondo que el *Così*, como música alcanzó niveles similares de excelencia.

En la noche de San Ambrosio de 1990, la Scala ofrecerá otro Mozart: *Idomeneo*. Sus proyectos para esa fecha en los años sucesivos incluyen *Parsifal* en 1991 y *Don Carlo* en 1992.

Pero lo más interesante lo hace el maestro no en la mágica noche de la inauguración de la temporada escaligera, sino durante la temporada. Mucho Mozart, *Bodas*, *Don Giovanni*, *Così*, *Tito*, alguna composición de bel canto, *I Capuleti e Montecchi* de Bellini en 1987; recreaciones de conocidas óperas del dieciocho, como el *Orfeo* de Gluck en 1989, menos conocidas como la *Alceste del mismo autor* en 1987 e ignoradas como *Lo frate'nnamorato* de Pergolesi este año, y, cómo no la recuperación de *La Traviata* veintidós años después.

Éste es el milagro de un director de personalidad arrolladora, de un músico deslumbrante que despierta pasiones extremas, de un verdadero mago de la ópera, de la música.

Francisco José Villalba

Riccardo Muti: El napolitano que conquistó Salzburgo

CHERZO.- *¿Nos podría hablar de sus primeros recuerdos musicales, de las primeras músicas que escuchó?*

SMUTI.- La primera música que escuché -pero de la que no recuerdo prácticamente nada- fue *La Traviata*, y esto ocurría en Bari. Yo tenía dos años de edad, así que comprenderá usted bien por qué no guardo recuerdos de la ocasión. Me dijeron que ésta fue la primera ópera que yo escuché. Mis padres temían que yo empezara a llorar, o molestar, durante la representación, pero, al parecer, escuché la ópera en silencio, aunque sin atención. En cambio, aunque no tenga seguridad de que ésta fuera la primera vez en que la música me interesara, sí que recuerdo muy bien haber oído, con enorme atención, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, por la radio. Quedé fascinado por la energía del primer movimiento de esta Sinfonía. Naturalmente, en aquella época conocía muy pocas cosas de Beethoven, ni tampoco sabía que el día de mañana yo sería músico. Así que le podría decir que en mí influyeron *La Traviata* en estado inconsciente, y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven en estado consciente.

S.- *¿Cuándo comentó a su familia que quería emprender estudios musicales?*

M.- Es una historia muy larga, trataré de contársela en términos sencillos. Yo nunca pensé abiertamente en ejercer como músico. Mire, vengo de una familia numerosa, somos cinco hermanos. Mi padre es médico, amante de la música, como lo fueron mi abuelo y mi bisabuelo. Por lo tanto la música siempre ha formado parte de la cultura familiar, y mis padres deseaban que todos sus hijos estudiaran música. A la edad de siete años, como regalo de Navidad, me dieron un violín. No me gustó nada ese regalo, yo esperaba algo más adecuado a un niño de mi edad. Desde entonces odié el violín, ese violín, y, como se podrá imaginar, odié también la música, que no me interesaba para nada, yo prefería jugar al fútbol o hacer otras cosas. O sea, que mis comienzos fueron un desastre. No lograba leer música, ni avanzaba en el violín, porque no me interesaba en absoluto. Así continuó la cosa durante unos meses, hasta que el profesor de música llamó a mi padre y le dijo: "Doctor, está usted tirando el dinero inútilmente: el chico no tiene capacidad para la música".

S.- *Un hombre bien dotado para lo profético, ¿no?*

M.- (Entre risas) ¡Sí, pero en un cierto sentido tenía razón! Bien, mi padre decidió hacerle caso y optó por que yo dejara los estudios de música. Pero mi madre, que no era una persona musical y que tampoco tenía intención de que sus hijos fueran músicos, sí que fue profética, porque le dijo a mi padre: "Vamos a intentarlo durante otro mes, sólo uno más". No sé por qué ella dijo un mes de más, quizá ni ella misma lo sabía. Pero esa frase cambió toda mi vida, porque, durante ese mes, y por razones que desconozco, de repente me enamoré del violín, y todo lo que no había conseguido aprender en seis meses lo dominé en una semana, y sólo un año después estaba en condiciones de interpretar Vivaldi en público. (Con el tono de quien comprende que acaba de narrar un cuento de hadas) ¿Cómo sucedió todo esto? No lo sé realmente, porque pasé de ser una persona que odiaba la música y el violín a tener sentimientos totalmente opuestos.

S.- *Sin la intervención de su madre, quizá hoy sería el Dr. Muti, o el abogado Muti...*

M.- En efecto, podría ser el letrado Muti, o un ingeniero... Bueno, no, ingeniero no, las matemáticas no me gustaban. Probablemente sería un hombre de letras o de leyes. Pero afortunadamente no fue así.

S.- *¿Cómo sigue la historia?*

M.- Pues sigue con algunos conciertos que di como joven y promisorio violinista en Nápoles y localidades de la zona. Después empecé a estudiar piano, porque quería tener una cultura mayor que pudiese completar mi aprendizaje del violín. Y de este modo me enamoré del piano aún más que del violín, porque en el piano me sentía autónomo, podía interpretar todo lo que quería de una forma completa, mientras que como violinista necesitaba siempre un acompañante. En breve tiempo estuve preparado para presentarme a los exámenes del Conservatorio de Bari, en el que figuraba como director Nino Rota. Usted sabrá que Rota goza de una cierta fama como autor de música sinfónica, pero es mucho más conocido por haber escrito la música de la mayoría de las películas de Fellini: yo creo que todo el mundo conoce el gran tema de *La Strada*, o recuerda *Amarcord*, o incluso *El Gatopardo* de Visconti. En aquella época, Rota pasaba poco tiempo en Bari, ya que estaba muy ocupado componiendo en Roma la música de una de las películas de Fellini. Pero tuve la suerte de que estuviera en Bari el día que yo me examinaba. Yo me presentaba como alumno privado. Rota me escuchó tocar y enseguida me dijo que tenía cualidades musicales especiales y quiso que yo entrara como alumno oficial en el Conservatorio de Bari. A partir de entonces, me acompañó a escuchar conciertos, me explicó todo lo imaginable sobre las orquestas, me llevó a las óperas... En fin, durante el año que permanecí en Bari fue como un padre para mí. Cuando mi familia se trasladó a Nápoles, Rota me dijo: "Aunque eres uno de nuestros mejores alumnos, el hecho de ir a Nápoles cuenta con mi apoyo, ya que aquel Conservatorio es más importante que éste, y allí tendrás ocasión de conocer mejores profesores y compararte con alumnos más interesantes". Así que me fui a Nápoles y proseguí los estudios de piano con Vincenzo Vitale, que había sido alumno de Cortot y de Rossomandi. Debo decir que la escuela napolitana viene directamente de la escuela de Thalberg, que, como usted sabe, era el directo antagonista de Liszt. El propio Thalberg llegó a vivir en Nápoles durante una época, tenía una fantástica villa en el Posilipo, sobre el mar. Y de él deriva la escuela de Cesi, Rossomandi, y luego mi maestro Vitale, que, efectivamente, también había estudiado en París, con Cortot. Bien, avancé en el piano con Vitale, y parece que tenía muy buenas cualidades en la materia, así que pensé en continuar la carrera pianística mientras seguía con mis estudios clásicos en el Liceo. Nunca abandoné mis estudios de humanidades. Un día de 1960, el director del Conservatorio me llamó a su despacho, porque hacía falta que alguien dirigiera el concierto de la Orquesta de Jóvenes Alumnos del Conservatorio; por lo general, el director de ese concierto provenía de la clase de dirección orquestal, pero en ese año en la clase había un sacerdote, un monje, que no estaba interesado en el tema, y también una mujer, pero en aquellos años era raro que una mujer dirigiese. Entonces el



FOTO:EMVC STEINER

director del Conservatorio pensó en invitar a un alumno de piano, y, como ya me había oído tocar, me dijo que, desde su punto de vista, mi forma de tocar apuntaba más hacia la dirección de orquesta que hacia el piano. El veía en mi manera de tocar un concepto más sinfónico que instrumental. Así que me llamó a su despacho y, de buenas a primeras, me dijo: "¿Has pensado alguna vez en dirigir?" Yo le dije que, naturalmente, no. Y él repuso: "Pues esta tarde tienes la orquesta a tu disposición; a mediodía te verás con el profesor de dirección, que te dará algunas instrucciones, y quiero que hagas un ensayo con la orquesta". Así que fue algo totalmente inesperado. Recuerdo que mientras salía de su despacho me volvió a llamar y me dijo: "Acuérdate de esto: si esta experiencia falla, no tiene importancia. Massenet era un músico magnífico, pero delante de la orquesta era incapaz de hacer un gesto". En el fondo, trataba de darme ánimos. Pero el hecho fue que yo, por la tarde, estaba solo delante de la orquesta. Sólo tuve tiempo de aprender a marcar en tres y en cuatro... O sea, nada. Ojeé aquellas partituras, que era dos *Conciertos* de Bach, para dos y cuatro claves con orquesta... Aparentemente sencillo, desde el punto de vista técnico, pero nada fáciles desde el punto de vista estrictamente musical. Y, al mismo tiempo, sencillos desde la perspectiva del gesto. Yo empecé enseguida

a dirigir al mismo tiempo que hacía observaciones a los instrumentistas. A los cinco minutos, el profesor de dirección llamó al director del Conservatorio para decirle: "Ha nacido un nuevo director de orquesta".

S.- *Este hombre sí fue profético...*

M.- Seguramente. En aquel mismo momento, sentí que ese era mi camino. Así que pasé del violín al piano, y de éste a la dirección de orquesta. Empecé de inmediato a estudiar composición, ya que un buen director de orquesta debe conocer a la perfección el arte de componer, y me trasladé al Conservatorio de Milán, donde completé la carrera de composición, que dura diez años, en cinco años, es decir, en la mitad del tiempo ordinario.

S.- *¿Quiénes fueron, en Milán, sus maestros de composición y dirección?*

M.- Bruno Betinelli fue mi profesor de composición, y estudié la dirección con Antonio Votto. Betinelli fue maestro de composición de muchos músicos relevantes, y Votto fue maestro de dirección, entre otros, de Guido Cantelli. También fue asistente de Toscanini en La Scala, en los años 20, y allí trabajó durante muchos años. Votto se interesó enseguida por mí, y de él aprendí secretos sencillos, pero fundamentales, de la dirección de orquesta. Después... la historia es ya bastan-

te conocida... En el año 66 gané el Concurso "Guido Cantelli", me gradué en composición, y me fui a Florencia, porque sabía que la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino estaba buscando un director estable. Tras un ensayo con la orquesta, los músicos me pidieron que aceptara el puesto de director, y de ahí arrancó todo lo demás.

S.- *Creo que usted, en su primer concierto con el Maggio Musicale, conoció a Sviatoslav Richter, y de ahí surgió una gran amistad musical.*

M.- Sí, es cierto, y fue muy interesante ese encuentro con Richter. Verá, cuando le dijeron que si aceptaba tocar con un joven director desconocido, Richter contestó: "Para mí lo importante no es tocar con un director famoso o con un desconocido, lo importante es que sea buen músico". De todas maneras, cosa comprensible, quiso tener un contacto previo, así que nos encontramos una tarde, en noviembre... de 1967..., en una sala, preciosa por cierto, de la Academia Chigiana de Siena, una sala con dos pianos. Richter interpretaba en uno la parte solista y yo hacía en otro la parte de la orquesta. Interpretamos el *Concierto en Do menor*, el K. 491, de Mozart, y el *Concierto para piano y orquesta* de Britten, ¡que es difícilísimo! Por entonces yo tenía poco trabajo, así que me pude estudiar durante semanas las partituras. Bueno, empecé a tocar junto a él, y a los diez minutos se detuvo y me dijo: "Si diriges de la manera que tocas el piano, eres un buen director". Y este contacto fue, creo yo, uno de los puntos de partida de mi carrera.

S.- *¿Recuerda todo el programa de ese concierto?*

M.- Sí, perfectamente. La primera parte fue todo de Mozart, *La Sinfonía en Do mayor*, K. 338, la *Número 34*, y el *Concierto en Do menor*, ya citado, con Richter. En la segunda parte, Richter interpretó el *Concierto* de Britten, y yo terminé la sesión con los *Cuatro interludios* de "Peter Grimes", del mismo Britten, así que fue un programa bastante completo, un programa largo. Pero quiero subrayar la importancia del encuentro con Sviatoslav Richter, ya que muchos directores encuentran difícil trabajar con él, y para mí, en cambio, es una experiencia extraordinaria, puesto que lo normal es preparar antes, con él, muchos pasajes de las obras, y hay un gran trabajo que se realiza en conjunto. Eso sí, luego hay que estar preparados para esa manera suya, extraordinaria, de interpretar, que se basa mucho en la improvisación, y que deja, en el momento de la actuación, espacio para la fantasía y la libertad.

S.- *Se ha hablado muchas veces de una curiosa relación espiritual entre usted y Toscanini. ¿Tuvo ocasión de verle actuar?*

M.- Directamente, no. De Toscanini he visto películas y vídeos, pero sólo de dos o tres años para acá. De hecho, en aquellos años de formación, yo crecí, en un cierto sentido, en un mundo musical carente de muchos conocimientos, sabiendo poquísimo de los grandes maestros; para que se haga una idea, le puedo decir que el primer director que me impresionó cuando vivía en Nápoles, e iba al Teatro San Carlos, formando parte del público, fue... pues un gran maestro que no sé si es muy conocido en su país, Karel Ancerl, que dirigió durante muchos años a la Filarmónica Checa en Praga...

S.- *Sí, un músico magnífico, que después de la invasión del 68 se marchó a Estados Unidos y trabajó, durante sus últimos años, en Canadá.*

M.- Pues en el año 58 recuerdo haber oído a esta orquesta, que luego fue a Nápoles e interpretó de una forma increíble *La consagración de la primavera*, una impresión extraordinaria, y ese fue uno de los eventos musicales que más me conmovieron.

S.- *Maestro, el pasado año usted dirigió, durante el Festival de Salzburgo, una *Messa* de Requiem de Verdi que, en principio, iba a haber interpretado Karajan, concierto que usted dedicó a la memoria de este artista, y unos días antes, el 23 de julio, dirigió*



FOTO: EMVLELLI & MASOTTI

usted el Requiem de Mozart en la Catedral de Salzburgo, durante las honras fúnebres por el mismo Karajan. Tengo entendido que fue el propio Herbert von Karajan quien le pidió, tras abandonar la Filarmónica de Berlín a finales de abril, que se hiciera usted cargo del Requiem verdiano del Festival de Salzburgo. ¿Puede hablarme un poco de esto, y, en general, de su relación con Karajan?

M.- Sí... Karajan... Siempre se preocupó mucho de los jóvenes artistas, a los que seguía... sin dar la sensación de seguirlos. Bueno, mi primera invitación al Festival de Salzburgo se produjo en el año 71, cuando vine a dirigir *Don Pasquale*: me invitó Karajan personalmente. El lo sabía todo sobre los nuevos directores, sobre los nuevos cantantes, estaba informadísimo sobre todo lo que sucedía en el mundo. Cuando yo recibí esta invitación para acudir a Salzburgo, no daba crédito, porque todavía no había hecho una carrera internacional. Bien, tras este paso por Salzburgo, Karajan me invitó al año siguiente a dirigir la Filarmónica de Berlín. Desde entonces, siempre fui invitado, anualmente, ya fuera a Salzburgo o a Berlín. Así siguieron las cosas, hasta que en el año 1979, estando de gira por los Estados Unidos con la Orquesta Philharmonia de Londres, yo había llegado a un pequeño lugar de Carolina del Norte, llamado Rolley. Un día, en Rolley, suena el teléfono a las siete de la mañana. (Todo lo que sigue es escenificado por Riccardo Muti con gestos apropiados y diversos tonos de voz) Yo me incorporé

en la cama, y pensé: "¿Quién pude ser el...mmmh... que me llama a estas horas?" Cogí el teléfono, molesto, casi rabioso, y dije: "¡Sí!, ¿quién és!?" Y una voz inconfundible, al otro lado del Atlántico, me dijo: "Karajan". Y todavía, durante unos segundos, mantuve un tono de iracundia, pensé que se trataba de una broma. Porque, ¿cómo iba a saber Karajan que yo estaba en el Hotel Hilton de Rolley, un pueblecito de Carolina del Norte? Por cierto, ese pueblo, Rolley, existe, ¡se lo aseguro! Pero no, no era una broma. Entre otras cosas, esto significa que si uno quiere encontrar a una persona, ¡la encuentra! Y me dijo de sopetón que le gustaría que yo dirigiera la nueva producción del *Così fan tutte* de Mozart en Salzburgo. "¿Le interesa?", me preguntó. Yo me quedé un poco perplejo, porque conocía bien la antigua producción dirigida por Karl Böhm y sabía el gran éxito que había sido en los últimos años. También me dejó preocupado el pensar que el último director italiano que había interpretado una ópera de Mozart en Salzburgo había sido Toscanini, en los años 30, con *La flauta mágica*. Así que era un gran invitación, pero, al mismo tiempo, una invitación peligrosa, porque poner a un italiano a dirigir Mozart en Salzburgo es como mandarlo a la boca del lobo. Le pedí entonces un tiempo para pensarlo, y él me comentó que no se lo comentara a nadie, ya que era una idea suya, personal. Bien, lo pensé, le volví a llamar y acepté el encargo. Naturalmente, para alegría de amigos y enemigos, hubo unanimidad en que iba directamente a la tumba con esta ópera. "Si Muti acepta ir a Salzburgo", se dijo, "seguro que le cortan la cabeza". Y alguien hubo, también, que comentó -pues la maldad mundana no tiene límites- que Karajan me había dado esta obra precisamente para cortarme la cabeza, y esto es completamente falso, porque ese *Così* fue el gran éxito de ese año en Salzburgo, y creo sinceramente que Karajan se sintió extraordinariamente feliz, porque la idea había sido suya. Tal fue el éxito que esta producción se ha repuesto periódicamente, e incluso he de volver a hacerla en el 91, en el Año Mozart, junto con el *Don Giovanni*, que, paradójicamente, he heredado de Karajan, que estrenó esa otra producción.

(Tras unos segundos de pausa) Después de todo esto, nos hemos vuelto a encontrar, pero no muchas veces, a lo sumo tres o cuatro veces más, y esos encuentros siempre fueron breves, pero serenos y simpáticos. Recuerdo haber hablado con él de Bach, de Bruckner, o de la manera de hacer los recitativos en las óperas de Mozart. Recuerdo muy bien que la penúltima vez que le vi fue en Berlín, en el Hotel Kempinski. La situación era muy curiosa: él acababa de grabar, esa tarde, la *Segunda Sinfonía* de Brahms, y a la mañana siguiente yo empezaba los ensayos de mi concierto con la Filarmónica de Berlín, ¡precisamente con la *Segunda* de Brahms! Esa misma mañana coincidí con él, en el Hall del hotel, y nada más verme me dijo: "Bien, ¿cómo va el trabajo? ¿Le he preparado bien la orquesta?" (Entre risas) Realmente, él tenía un sentido del humor muy particular. De todas maneras, le diré que yo siempre he procurado evitar el molestarle. Mire, yo no soy Karajan, pero en mi misma posición, como director de orquesta, yo sé lo que es estar asediado por peticiones de personas diversas, de amigos, de gente que te viene a pedir un favor... Uno acaba aislándose, incluso como protección, y también porque se necesita tener la mente preparada para el estudio. Por eso siempre he tratado de permanecer algo alejado de él,

nunca he ido a buscarle: yo sé que, en un cierto momento, él se sintió dolido por esto, lo malinterpretó -o se lo malinterpretaron-, y llegó a pensar que yo no cultivaba su trato por otros motivos, pero también sé que en los últimos años entendí las razones de mi comportamiento, y mi profundo respeto hacia él, y puedo decir sin exagerar que en esos últimos años estuvimos muy cerca uno del otro. Tanto es así que en mayo del 89 me llamó, estando yo en Filadelfia -esta vez no estaba en Rolley-, y me dijo: "Como quizás sepas, no voy a dirigir la *Messa de requiem* de Verdi a la Filarmónica de Berlín en Salzburgo, y desearía que la dirigieras tú". Para mí fue un gran honor, aunque me dolían las razones por las que Karajan no iba a dirigir ese *Requiem*: era la ruptura de una unión, de una relación entre él y su orquesta, que había sido la gloria de la música europea durante más de treinta años. Pero el hecho de que me hubiese invitado a dirigir ese concierto me demuestra, una vez más, que Karajan, aun después de la ruptura con la Filarmónica de Berlín, seguía amando a su orquesta, al mismo tiempo que amaba el Festival de Salzburgo y amaba a las personas en las que había creído. Y, por favor, no digo esto porque yo me crea el más grande intérprete del *Requiem* de Verdi, no soy tan arrogante, sino porque Karajan, en el momento en que decide no dirigir esta obra, llama para el concierto al director musical de La Scala, que tiene una gran tradición verdiana, y a un director que tiene un cierto nombre en el repertorio verdiano. ¡Vamos, que no llama al director de la orquesta de Rolley en Carolina del Norte! Y esto demuestra que quería, hasta el último momento, que, si él no dirigía, la sustitución fuera de cierto nivel, tanto para el Festival como para la que había sido su orquesta. Y es curioso que yo terminara dirigiendo este concierto, sí, pero dedicándolo a la memoria de Karajan...

S.- Maestro, creo que el primer concierto que dirigí fuera de Italia fue en España, hace casi veinte años, y desde entonces no ha vuelto a Madrid. Si no recuerdo mal, en uno de estos conciertos al frente de la ONE usted dirigió los *Quattro pezzi sacre* de Verdi, que más tarde grabó con la Orquesta Filarmónica de Berlín y el Coro de Estocolmo...

M.- Sí, tiene usted razón. Tengo un gran recuerdo de Madrid y siempre me encontré muy a gusto en esa ciudad. Me acuerdo que el primer concierto que di en el Teatro Real lo empecé con la obertura de *Semíramis* de Rossini. De repente, cuando me dirigí hacia los violines vi sobre mí a una señora sentada en un palco e inmediatamente pensé: "Yo conozco a esa persona, la he visto alguna vez". Efectivamente, después me di cuenta que se trataba de la Princesa Sofía, la actual Reina de España. Luego, al finalizar el concierto, fui a saludarla con Rafael Orozco, que tocó como solista en el concierto. Yo le pedí una foto y tuvo la gentileza de dedicármela. Todavía la conservo en mi estudio. Fue muy amable. Después regresé otra vez y dirigí un programa coral en el que figuraban los *Quattro pezzi sacre*, que usted ha apuntado anteriormente... Siempre me sentí muy bien en España. Como napolitano y meridional que soy, creo que tenemos muchas cosas en común: la manera de vivir, de expresarnos... Tenemos en el fondo el mismo sol. Por eso volveré con sumo gusto a Madrid en mi próxima gira con la Filarmónica de Viena y, más tarde en 1992, con la Orquesta de Filadelfia.

José Luis Pérez de Arteaga

Un buen director de orquesta debe conocer a la perfección el arte de componer

1 NOVIEMBRE CICLO A CONCIERTO 4**Bruno Leonardo Gelber**, piano

L. Van Beethoven. Sonata núm. 17 en Re Menor, Opus 31, N° 2 "La Tormenta".
Sonata núm. 21 en Do Mayor, Opus 53 "Waldstein".
R. Schumann. Carnaval, Opus 9.

6 NOVIEMBRE CICLO B CONCIERTO 5**London Brass Virtuosi**

G. F. Haendel. Obertura para los Reales Fuegos Artificiales.
H. Purcell. Tune and Air para trompetas.
W. Byrd. Marcha para el Conde de Oxford.
A. Gabrieli "Sonata pian e forte".
Clarke. El trompeta voluntario.
T. Susato. Danzas del Renacimiento.
E. B. Britten. Fanfarria para San Edmonsbury.
B. Henze. "Sonata per Otto Ottoni".
W. Walton. Seis piezas para metales.
T.L.J. Bourgeois. Suite "William and Mary".

8 NOVIEMBRE CICLO C CONCIERTO 6**SEMA** (Conjunto vocal e instrumental)

Cantigas de Alfonso X el Sabio (concierto con montaje visual)

13 NOVIEMBRE CICLO A CONCIERTO 7**Trio Mendelssohn**

X. Montsalvatge. Trío 1989 para violín, violonchelo y piano.
R. Schumann. Trío núm. 1 para violín, violonchelo y piano en Re Menor, Opus 63.
B. Smetana. Trío para violín, violonchelo y piano en Sol Menor, Opus 15.

15 NOVIEMBRE CICLO B CONCIERTO 8**Amancio Prada**

Solistas: Amancio Prada, voz y guitarra. Víctor Martín, violín. Carlos Cardinal, violín. Mariana Cores, violonchelo.

Trovadores místicos y románticos. (Canciones y poemas de Juan del Encina, Lope de Vega, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Rosalía de Castro)

20 NOVIEMBRE CICLO C CONCIERTO 9**Anne Sofie Von Otter**, mezzosoprano.**Ralf Gothóni**, piano.

Obras de: Edvard Grieg, Sigurd Von Koch, Jean Sibelius, Hugo Wolf, Johannes Brahms

22 NOVIEMBRE CICLO B CONCIERTO 10**Cuarteto Alban Berg**

B. Bartók. Cuarteto para cuerda núm. 2, Opus 17.
W.A. Mozart. Cuarteto para cuerda en Re Mayor, K. 575.
B. Bartók. Cuarteto para cuerda núm. 4.

27 NOVIEMBRE CICLO A CONCIERTO 11**Duo Ayo-Jiménez** (violín y piano)

W. A. Mozart. Sonata en Fa Mayor, K. 376. Sonata en Mi menor, K. 304. Sonata en La Mayor, K. 305. Sonata en Do Mayor, K. 303. Sonata en Mi bemol Mayor, K. 380.

Con el patrocinio de  **Ministerio de Cultura****MINISTERIO DE CULTURA**

Paseo de la Castellana, 27 - 28014 Madrid



NOVIEMBRE

ORQUESTA Y
CORO NACIONALES
DE ESPAÑA

TEMPORADA 1990-1991

31 OCT. 2-4 NOV. CICLO I CONCIERTO 1

Orquesta y Coro Nacionales de España

Director: Antoni Ros Marbà

Solistas: Sabine Hass, soprano Oskar

Hillebrandt, baritono, Norbert Orth, tenor, Anifa Hermann, contralto, Manuel Cid, tenor, Matthias Holle, bajo.

R. Wagner: El Buque fantasma (versión de concierto)

El concierto del miércoles 31 de octubre corresponde al abono del sábado.

9-10-11 NOV. CICLO III CONCIERTO 2

Director: Luis Aguirre

Solista: Gyorgy Pauk, violín.

R. Alís: Aria y Danza, Opus 161 (estreno absoluto).

S. Prokofiev: Concierto para violín y orquesta núm. 1 en Re mayor, Opus 19.

D. Shostakovich: Sinfonía núm. 5, en Re menor, Opus 47.

14 NOV. M. ESPAÑOLA C. III CONCIERTO 1

Director: Antón García Abril

Solistas: Mònserrat Caballé, soprano, Lluís Claret, violonchelo.

Coro de Radio Televisión Española
L. Boccherini - A. García Abril: Introducción y Fandango.

A. García Abril: Cántico de "La Pieta" (texto Antonio Gala). (Primera vez por la O.N.E.).

Salmo de Alegría para el siglo XXI (texto Rafael Alberti). (Estreno absoluto).

Celibidachiana.

16/17/18 NOV. CICLO II CONCIERTO 3

Director: Mark Emler

Solista: Rosa Torres-Pardo, piano

S. Prokofiev: "El amor de las tres naranjas", (Suite sinfónica), Opus 33.

Concierto para piano y orquesta núm. 3 en Do mayor, Opus 36.

Romeo y Julieta (suites 1 y 3), Opus 64.

23/24/25 NOV. CICLO I CONCIERTO 4

Director: Walter Weller

Solista: Emile Naoumoff, piano

W. A. Mozart: Sinfonía núm. 9 en Do Mayor, K. 73.

Concierto para piano y orquesta núm. 23 en La Mayor, K. 488.

N. Rimsky-Korsakov: Sherezade, Opus 35.

30 NOV. 1-2 DIC. CICLO II CONCIERTO 5

Director: Walter Weller

P. Tchaikovski: "Romeo y Julieta", Obertura.
E. Llacer: "Regoli", Fantasia Rítmica (estreno absoluto).

J. Brahms: Sinfonía núm. 1, en Do Mayor, Opus 68.

Con el patrocinio de



MINISTERIO DE CULTURA

Discografía seleccionada

- BEETHOVEN: Las 9 Sinfonías
Orquesta de Filadelfia
7494872 (6 CD)
- BELLINI: I Puritani
(Caballé-Kraus)
Orquesta Philharmonia
7696632 (3 CD)
- BERLIOZ: Sinfonía Fantástica
Orquesta Filadelfia
7472782
- BRUCKNER: Sinfonía 4 "Romantica"
Filarmónica Berlín
7473522
- BRUCKNER: Sinfonía 6
Filarmónica Berlín
7494082
- DVORAK: Concierto para violín
Romanza para violín
(Kyung-Wha Chung)
Orquesta Filadelfia
7498582
- FRANCK: Sinfonía en re menor
El cazador maldito
Orquesta Filadelfia
7478492
- GLUCK: Orfeo y Euridice
(Baltza-Marshall-Gruberova)
Orquesta Philharmonia
7636372 (2 CD)-Próxima Publicación
- HAENDEL: Música acuática
Filarmónica de Berlín
7471452
- LEONCAVALLO: Payasos
- MASCAGNI: Cavalleria rusticana
(Caballé-Carreras)
Orquesta Philharmonia
7030302 (2 CD)- Próxima publicación
- MAHLER: Sinfonía 1
Orquesta Filadelfia
7470322
- MENDELSSOHN: Sinfonías 3,
"Escocesa" y
4 "Italiana"
Orquesta New Philharmonia
7696602
- MOZART: Sinfonía 41. "Jupiter".
Divertimento K.136
Filarmónica de Berlín.
7474652
- MOZART: Concierto para piano n.º 22
- BEETHOVEN: Concierto para piano n.º 3
(Sviatoslav Richter)
Orquesta Philharmonia
7690132
- MOZART: Conciertos para violín n.º 2
y n.º 4
(Anne-Sophie Mutter)
Orquesta Philharmonia
7470112
- MOZART: Così fan tutte
(Baltza-Marshall-Battle-Araiza-Morris)
Filarmónica Viena
7695802 (3 CD)
- MOZART: Las bodas de Fígaro
(Battle-Murray-Price-Allen)
Filarmónica Viena
7479788 (3 CD)
- MOZART: Requiem. Ave verum corpus
(Pace, Meier, Lopardo, Morris)
Filarmónica Berlín
7496402
- MUSSORGSKY: Una noche en el
Monte Pelado.
El Pájaro de fuego (Suite 1919)
Orquesta Filadelfia
7470992
- ORFF: Carmina Burana
(Auger-Summers)
Orquesta Philharmonia
7471002
- PROKOFIEV: Romeo y Julieta (Suites 1
y 2)
Orquesta Filadelfia
7470042
- RACHMANINOV: Concierto para
piano n.º 3
(Andrei Gavrilov)
Orquesta Filadelfia
7490492
- VERDI: Emani
(Freni-Domingo-Bruson)
Orquesta Scala Milán
7470838 (3 CD)
- VERDI: La forza del destino
(Freni-Domingo)
Orquesta Scala Milán
7474858 (3 CD)
- VERDI: Macbeth
(Milnes-Cossotto-Carreras-Raimondi)
Orquesta New Philharmonia
/4/9548 (3 CD)
- VERDI: Nabucco
(Obraztsova-Scotto-Ghiaurov)
Orquesta Philharmonia
7474888 (2 CD)
- VERDI: Rigoletto
(Zancanaro-Dessi-La Scala)
Orquesta Scala Milán
7496052 (2 CD)
- VERDI: La Traviata
(Scotto-Kraus-Bruson)
Orquesta Philharmonia
7475388 (2 CD)
- 7630882 (Selección)
- VERDI: Las vísperas sicilianas
(Merrit-Studer-Zancanaro)
Orquesta Scala Milán
7540432 (3 CD)- Próxima publicación
- VERI: Requiem
(Pavarotti-Studer-Ramey)
Orquesta Scala Milán
7493902 (2 CD)
- VERDI: 4 Piezas sacras
(Arleen Auger)
Filarmónica Berlín
7470662
- CONCIERTO PARA TROMPETA
(BACH, TELEMANN, TORELLI,
HAYDN)
(Maurice André)
Orquesta Philharmonia
7473112
- ¡ESPAÑA!
CHABRIER: España/RAVEL: Rapsodia
española
FALLA: El sombrero de tres picos (Sui-
tes 1 y 2)
Orquesta Filadelfia
7635722
- RAVEL: Bolero
CHAIKOVSKI: Obertura 1812
- LISZT: Los Preludios
Orquesta Filadelfia
7470222
- SCHUBERT: Sinfonías 3 y 5
Filarmónica Viena
7498502
- SCHUBERT: Sinfonías 4 "Trágica" y 6
Filarmónica Viena
7497242
- SCHUBERT: Sinfonía 9 "La Grande"
Filarmónica Viena
7476972
- SCRIABIN: Sinfonía 1
(Tockzyska-Myers)
Orquesta Filadelfia
7473492
- SCRIABIN: Sinfonía 2
CHAIKOVSKI: Hamlet
Orquesta Filadelfia 7498592
- SCRIABIN: Sinfonía 3 "Poema divino"
- CHAIKOVSKY: Romeo y Julieta
Orquesta Filadelfia
7491152
- SCRIABIN: Poema del éxtasis
- CHAIKOVSKY: Sinfonía 6 "Patética"
Orquesta Filadelfia
7491152
- SCRIABIN: Poema del éxtasis
- CHAIKOVSKI: Sinfonía 6 "Patética"
Orquesta Filadelfia
7540612- Próxima publicación
- SIBELIUS: Concierto para violín
- SCHUMANN: Concierto para violín
(Gidon Kremer)
Orquesta Philharmonia
7471102
- VERDI: Aida
(Caballé-Domingo-Cossotto)
Orquesta New Philharmonia
7472718 (3 CD)
- VERDI: Atila
(Ramey-Studer-Schicoff)
Orquesta Scala Milán
7499522
- VERDI: Un ballo in maschera
(Arroyo-Domingo-Cappuccilli)
Orquesta New Philharmonia
7695762 (2 CD)

NOTA: Todas las grabaciones de la presente relación discográfica están disponibles en C.D. en España en el sello EMI. Además, Muti ha grabado para PHILIPS, Las Sinfonías de Brahms y la ópera Guglielmo Tell de Rossini con Zancanaro, Merrit y Studer.

CON NOMBRE PROPIO

– **Julius Katchen**, el malogrado pianista norteamericano, salta a la actualidad con la publicación de su imponente legado pianístico brahmsiano en un álbum Decca de 6 compactos a precio reducido. Interpretaciones de referencia, muchas de ellas insuperadas hasta la fecha.

– **Daniel Barenboim** acaba de finalizar su primera grabación de una ópera mozartiana con la Filarmónica de Berlín para la firma francesa Erato. La ópera en cuestión ha sido *Così fan tutte*, con el siguiente reparto vocal: Cuberli, Bartoli, Rodgers, Streit, Furlanetto y Tomlison. En enero y septiembre de 1991 aparecerán *Las bodas de Figaro* y *Don Giovanni* en Erato, siempre con Barenboim al frente de la Filarmónica berlinesa.



Daniel Barenboim

– **Wolfgang Sawallisch**, el nuevo titular de la Orquesta de Filadelfia, acaba de publicar en su casa discográfica, la EMI, los dos primeros volúmenes de lo que será su nuevo ciclo Brahms con la Filarmónica de Londres. Las sinfonías han sido la *Segunda* y la *Cuarta*, acopladas respectivamente con la *obertura Trágica* y las *Variaciones Haydn*.

– **Jeffrey Tate** acaba de firmar un nuevo contrato con EMI Classics que le ligará a la empresa británica hasta 1994. Con la English Chamber Orchestra grabará *Sinfonías* de Haydn y Mozart; con la London Symphony música orquestal de



Jeffrey Tate

Elgar; con la Filarmónica de Berlín la música incidental para el *Peer Gynt*, de Grieg; finalmente, con la Filarmónica de Rotterdam, de la que Tate es su principal director musical, la *Novena* de Bruckner y *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn.

– **Herbert von Karajan** continúa en la brecha (a pesar del contrasentido). Ahora es en Sony Classics donde el fallecido director austriaco es la estrella con sus Laser-Disc o, lo que es lo mismo, su legado para vídeo doméstico. Sus cuatro primeros lanzamientos son: dos *Conciertos de San Silvestre* en Berlín (1984 y 1988), *Concierto de Todos los Santos*, también en Berlín (1984) y *Concierto de Año Nuevo* en Viena (1987).

– **Sir Georg Solti** también ha sido fichado por Sony Classics para varios conciertos en Laser Disc con la Orquesta Sinfónica de Chicago. El primer Vídeo Disco de Sir Georg que acaba de salir al mercado es un concierto celebrado en Tokio en 1986, con la *Sinfonía Haffner* de Mozart y la *Quinta* de Mahler.

– **Nikolaus Harnoncourt** continúa su grabación de todas las óperas mozartianas para Teldec. La última registrada ha sido la juvenil *Lucio Silla*, con el *Concensus Musicus* y el siguiente reparto vocal: Schreier, Gruberova, Bartoli, Upshaw y Kenny.

– **Simon Rattle** ha renovado su contrato en EMI Classics hasta 1996. Sus próximos registros, de lo más variopinto, incluyen *La zornita astuta* de Janáček, *Sinfonías de Haydn*, *La creación*, también de Haydn, *Dafnis y Cloe* de Ravel, *Sinfonías* de Mozart y obras diversas acompañando a Kyung-Wha Chung y Julian Bream. Otros proyectos en este nuevo contrato harán que escuchemos a Rattle al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín y de

la orquesta The Age of Enlightenment (esta última con instrumentos originales).

– **Harmonia Mundi** distribuirá en breve 30 compactos en los que se han exhumado los documentos sonoros más importantes de los archivos de la Orquesta de la Suisse Romande. Para este otoño se esperan ya algunas joyas: *Sinfonías 31, 34 y 39* de Mozart por Sir Thomas Beecham; *La consagración de la primavera* por Markevich; *La Atlántida* y los *Homenajes* de Falla por Ansermet (con una joven soprano española llamada Montserrat Caballé); el *Concierto de violín* de Alban Berg por Menuhin y Ansermet; numerosas obras del compositor suizo Frank Martin dirigidas también por Ernest Ansermet (y con la colaboración solista de nombres como Pierre Fournier, Fischer-Dieskau, etc.).

– También **Harmonia Mundi** distribuirá a precio reducido su serie dedicada a la ópera rusa. Los nuevos títulos que se añaden a la colección son: *La nariz* de Shostakovich (Rozhdestvensky); *La Kovantchina* de Mussorgski (Khaikin); *Snegouratshka* de Rimsky-Korsakov (Fedoseiev); *Ruslan y Ludmilla* de Glinka (Simonov) y, finalmente, *Las bodas en el monasterio* de Prokofiev (Abdullaiev). Una atractiva colección en discos compactos, a la que se añadirán próximamente óperas de Rimski-Korsakov, Dargomizsky y Borodin.



EUROPEAN COMMUNITY
BAROQUE ORCHESTRA

Director: Roy Goodman

CURSOS DE ORQUESTRA: PARIS
del 30 Marzo – 3 de Abril de 1991
del 3 al 7 de Abril de 1991

¿Quién puede matricularse?
Todos los jóvenes de la Comunidad Europea que tocan instrumentos barrocos y que desean ser seleccionados para la ECBO del '91.

Cada curso es una oportunidad única para colaborar con

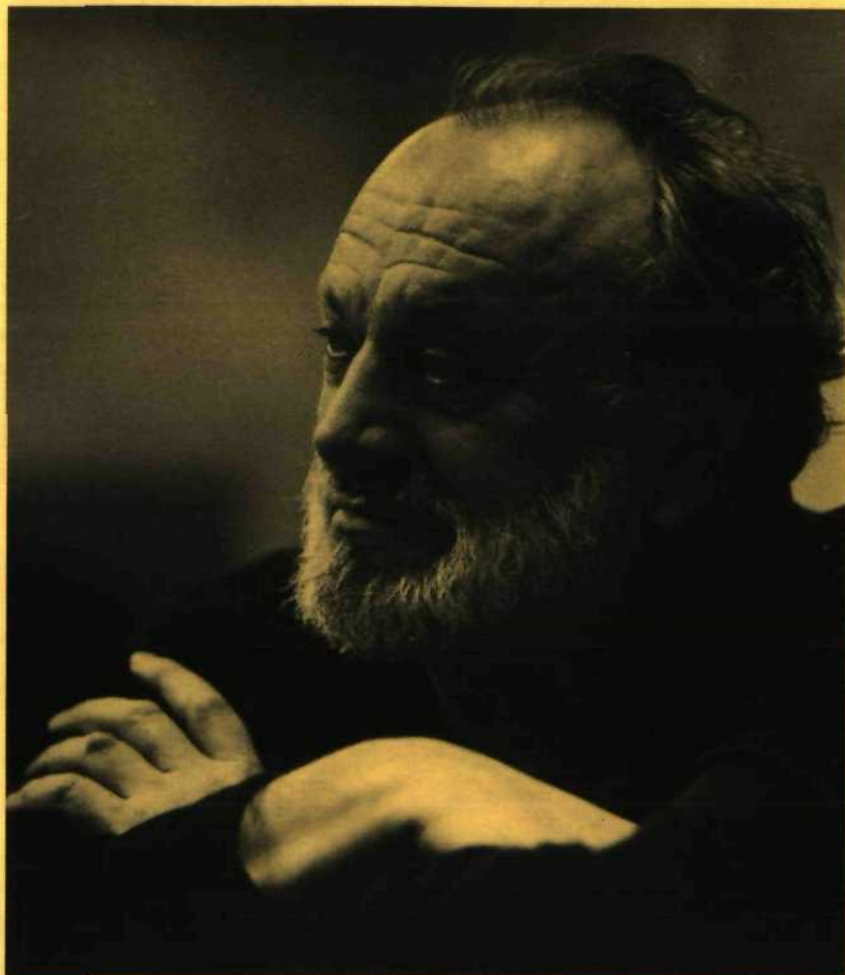
Roy Goodman, Jaap ter Linden,
Lucy van Dael, Monica Huggett,
Jan Schlapp, Ku Ebbinge,
Marc Vallon, John Toll
y Lars Ulrik Mortensen.

Informaciones: ECBO, 6a Cumnor Hill,
Oxford OX2 9HA, United Kingdom.
(0865) 864056 Internacional +44 865 864056

ACTUALIDAD DISCOGRAFICA

Todo Wagner

Con el título italiano *Tutto Wagner*, Hunt Productions acaba de comercializar un mastodónico álbum con todas las óperas de madurez del músico alemán tomadas en representaciones públicas dentro del Festival de Bayreuth. Algunas de ellas ya han sido comentadas en nuestras páginas de crítica discográfica (Angel Mayo calificó como versión de absoluta referencia a la *Tetralogía* de 1958 dirigida por Hans Knappertsbusch); los comentarios del resto aparecerán en próximos números de SCHERZO. El protagonista indiscutible es precisamente Hans Knappertsbusch, que dirige siete de las diez óperas que contiene el álbum (*Tetralogía*, *Holandés*, *Maestros* y *Parsifal*). Las otras tres son traducidas por tres sobresalientes batutas ya desaparecidas: Jochum (*Tristán*), Keilberth (*Tannhäuser*) y Cluytens (*Lohengrin*). Las voces, el impresionante equipo del Nuevo Bayreuth, son de cuento de hadas. Finalmente, el sonido reprocesado ha ganado en presencia y calidad. El álbum lo distribuye en España Diverdi a precio medio.



Kurt Masur

Nuevas grabaciones de Kurt Masur

«Soy un músico, no un político», dice Kurt Masur, «expreso mis ideas a través de la música». Además de mantener el importante puesto de director musical de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Kurt Masur ganó un enorme respeto en esta ciudad cuando, durante las revueltas de octubre de 1989 y antes de que se retirasen las barreras entre las dos Alemanias, abrió las puertas de la Gewandhaus, ofreciéndola como un foro para un debate abierto. Más tarde dijo: «En cierto modo estaba sólo poniendo en práctica los principios que trato de establecer cuando dirijo; lo que Beethoven deseaba en la *sinfonía coral* era exactamente lo que estaba sucediendo en toda Europa».

A partir de la temporada 1992-93, Kurt Masur ocupará el puesto de Director musical de la Filarmónica de Nueva

York, sucediendo a Zubin Mehta. Este nombramiento del profesor Masur fue anunciado durante su aparición en el Festival de Pascua de Salzburgo de este año, donde interpretó con su Orquesta de la Gewandhaus el *Fidelio* de Beethoven y *La Pasión según San Mateo* de Bach. En la recepción dada por Philips Classics en honor del director, tuvo lugar la presentación de sus grabaciones de las *Sinfonías Primera* y *Quinta* de Beethoven, primer eslabón de lo que será un nuevo ciclo de *Sinfonías* del músico de Bonn utilizando una nueva edición crítica de las partituras publicada por Peters de Leipzig. Los futuros proyectos de Masur con Philips Classics incluyen la *Misa Glagolítica* de Janáček, el *Don Quijote* y el *Till Eulenspiegel* de Strauss, y las oberturas de Mendelssohn y Weber.



R. Wagner
Música Verónica
14 III / 875

Edición Elisabeth Schwarzkopf

El 9 del próximo mes de diciembre Elisabeth Schwarzkopf celebrará su 75 aniversario. Con motivo de esta ocasión, EMI Classics editará en cinco compactos la *Edición Elisabeth Schwarzkopf*, consistente en las intervenciones más destacadas de la gran soprano alemana en los campos del Lied, ópera, opereta y oratorio. Las grabaciones comprenden registros hechos entre 1946 y 1973, la mayoría de ellos producidos por su marido, el legendario productor de la EMI Walter Legge. Los cinco compactos de esta edición se podrán adquirir por separado o en álbum (el álbum contendrá un libretto de 40 páginas con numerosas fotografías elegidas de la colección privada de la Schwarzkopf así como de los archivos de EMI). Muchas de estas grabaciones son ya conocidas por la mayoría de los aficionados, pero algunas no habían sido comercializadas con anterioridad (por ejemplo: la Cantata de Bach *Mein Herz schwimmt in Blut*, fragmentos de la *Misa en Si menor* de Bach con Kathleen Ferrier; *Kinderlieder*, 21 canciones compuestas y acompañadas por Walter Giesecking; los *Cuatro últimos Lieder* de Richard Strauss, acompañada por la Philharmonia Orchestra y Herbert von Karajan en un concierto público dado en Londres en 1956... Como complemento a esta Edición se publicará también el registro del *Cancionero Italiano* de Hugo Wolf, grabado entre 1965, 1966 y 1967



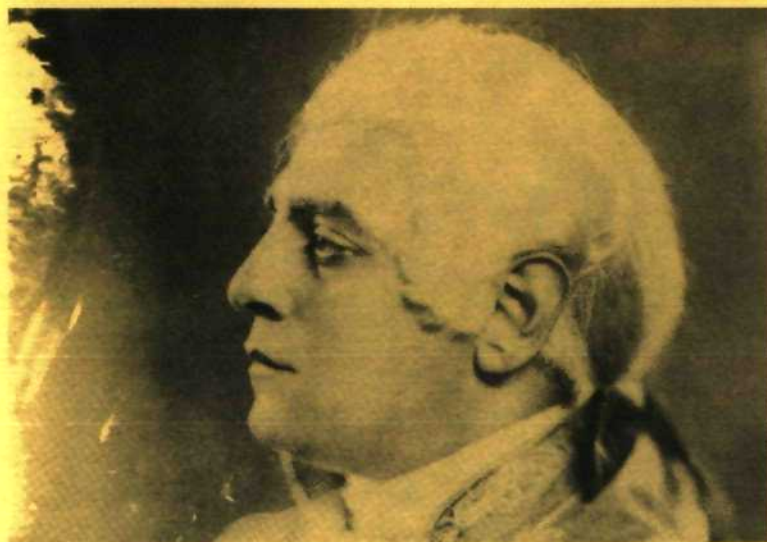
Elisabeth Schwarzkopf

por Schwarzkopf, Fischer-Dieskau y Gerald Moore.

Con la edición de estos seis discos compactos EMI Classics rinde homenaje a una de las grandes cantantes de nuestro siglo, si bien (en nuestra opinión)

esta colección se podía haber completado con otras grabaciones de indudable atractivo existentes en los archivos de la EMI. Confiamos que en sucesivos lanzamientos se complete como es debido.

Más grabaciones históricas



Tito Schipa

Pearl, un sello inglés que ha comenzado a distribuir en España Harmonia Mundi Ibérica, anuncia la publicación de numerosos registros históricos en modalidad de discos compactos ya que, al parecer, las grabaciones de los grandes maestros tienen muchas aceptación a pesar de carecer de las consabidas DDD; en particular los amantes de la ópera están (estamos) de enhorabuena con esta colección, por la cantidad (y calidad) de nombres ilustres: Caruso, Chaliapin, Gigli, Ponselle, Schipa, Frida Leider, Martinelli, Elisabeth Schumann, Richard Tauber, Helge Roswaenge, Lotte Lehmann y un largo etcétera. Además, existen también registros de Fritz Busch, Bruno Walter, Nathan Milstein, Casals... Todos estos discos serán comentados en nuestra sección habitual de crítica discográfica.

REFERENCIAS

¿Música acuática o Música para el Real Paseo Acuático?

Este matiz, evocado en el título, bien podría ser el factor determinante para la (o las) interpretación de referencia.

Música acuática

Compuesta alrededor de 1717, la *Water Music* fue publicada unos quince años más tarde (por Walsh, de Londres) pero muy truncada, como se puede constatar a partir de los escritos de algunos espectadores: esta edición Walsh comporta unos doce números (en vez de los veinte), y omite en particular el Grave-Allegro de la obertura, así como el finale (Coro) y el famoso minueto para el *cornu francés*, obras que fueron publicadas, aparte. En ausencia del manuscrito autógrafa, la edición *Fitzwilliam*, realizada por el secretario del compositor es una de las fuentes más fidedignas. Este *imbroglio* parece haber autorizado a varios intérpretes a realizar sus propias *músicas acuáticas*: Pierre Boulez, quien ha hecho público su desprecio hacia las interpretaciones *auténticas* (revista *inharmoniques*) construye (?) una incoherente (y burocrática) suite, acabando por el prelude (¡verídico!) y la *Hornpipe* (New York Philharmonic, CBS.)

John Eliot Gardiner, también construye su música acuática, pero de manera diferente y cuánto más exaltante: propone todos los números conocidos (Boulez, la mitad), incluyendo algunas piezas escritas en el momento de la creación de la obra. Los solistas del English Baroque, en gran forma, ofrecen una versión de concierto (brillante, virtuosa, virtuosísima), alejada de toda estridencia que solemos asociar con la música *al aire libre* (Erato).

Música para el Real Paseo Acuático

Si pensamos que este título es más acertado, y que la *Water Music* es una música *al aire libre*, y que las interpretaciones han de reflejar aquel ambiente,

convendría fijarnos, un poco, en lo que fue el paseo real de Jorge Primero, el 17 de julio. La fiesta encima del Támesis fue relatada por el embajador de Prusia: Jorge Primero, con sus invitados, bajó el río, en barca, seguida de otra barca en la cual estuvieron apiñados los músicos para el jolgorio del pueblo de Londres, paseo acuático desde Whitehall hasta Chelsea. Aquí, en un palacio el rey cenó con su *favinita preferida*, la futura condesa de Darlington. Después de la cena (e impudicos *entremeses*), se efectuó, por la misma vía acuática, el regreso hasta el palacio de Saint James.

El guión, reconstruido, propone una estructura en la cual encajan perfectamente todos los números conocidos de la *Water Music*, y es una pena que ninguna interpretación lo siga, ya que este guión, escenario imaginario, o

estructura, interviene a dos niveles: el orden de los números y también en el carácter mismo de la música, en sus episodios contrastados: 1) música-fanfama para el primer viaje (la *Suite en Fa*); 2) música para la cena: aquí Haendel parece bastante preciso; se tendría que tocar la *Suite en Sol* (mayor y menor). En efecto tanto la orquestación (instrumentos de madera y no metales) como los movimientos (correspondiendo a los bailes y divertimentos de salón o de jardín, casi una *música nocturna*: sarabanda, rigodón...) convienen a la cena seguida de café y tabaco... 3) la *Suite en re* recoge la instrumentación de la *Suite en Fa*, pero con menos espectacularidad, conviene pues para el viaje de regreso, que tuvo lugar a altas horas.

Ya que ninguna interpretación sigue el guión, he aquí una proposición:



Podríamos escuchar la Suite en Fa por los intérpretes más extravertidos: Concentus Musicus Wien, dirigido por Nikolaus Harnoncourt (el n.º 3, Allegro, es único en esta interpretación, evocando todas las pompas y gloria del imperio). La Suite en Sol corresponde al carácter íntimo de la versión de Trevor Pinnock con The English Concert (Archiv), mientras Harnoncourt lo concibe como un divertimento público. Volver al Concentus Musicus para la Suite en Re. (Teldec).

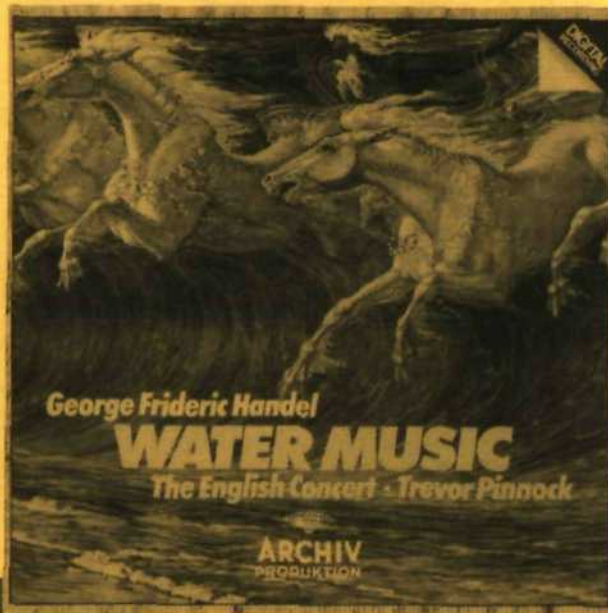
No figuran las tonalidades en los discos, indico, pues, la programación: Harnoncourt cortes 1 a 9 incluido. Pinnock: cortes 12 (Menuet), 13 (Rigaudon), 16 (Menuet), 17 (Andante) y 18 (Country Dances 1 y 2). Harnoncourt: 10 (Allegro), 11 (Hornpipe), 14 (Lentement), 15 (Air) y 20 (Coro). En este orden, la instrumentación no respeta del todo el carácter de las piezas, pero la programación puede ser la más coherente mientras esperamos a la versión de referencia.

La orquestación seguida por ambos directores son afines con sus respectivos criterios interpretativos: Pinnock se atiene a la descripción de los testigos y no emplea timbales. Harnoncourt los emplea (las descripciones de los testigos pueden no ser exhaustivas), realzando el ambiente festivo; el Concentus Musicus Wien (mucho menos fomido que The English Concert con Pinnock) está admirablemente bien grabado, con vaivén sonoro en los juegos a dúo con perspectiva aumentando el carácter de música al aire libre.

En caso de aceptar el montaje (Harnoncourt-Pinnock), me permito recomendar la versión Pinnock antes que la 2.ª versión Hogwood (The Academy of Ancient Music, L'Oiseau-Lyre, versión íntegra), no porque sea mejor, sino por su transparencia y relativa intimidad. Hogwood, al contrario, propone una refinadísima *Water Music*, pensada para un solemne concierto.

Una versión olvidada

...y reeditada en colección económica (Resonance DG): en 1962 August Wenzinger con Schola Cantorum Basiliensis grabó una atrevida y casi completa *Water Music* (falta el Coro final), apuntando (sin los apasionantes excesos) en la línea de Harnoncourt. El disco es completado por



unos originales *Fuegos artificiales*, interpretado por un conjunto de Vientos (sin cuerda). Teniendo en cuenta la fecha de grabación (para la historia de la interpretación), esta versión aguanta más la escucha que la *Water Music* propuesta por Karl Münchinger (con Stuttgart, Decca económico), cuya presencia carismática (en concierto) echamos en falta.

Espanto del purista, delicia del poeta

Intérprete de excepción (sus Ravel, Debussy, Bartók...), Leopold Stokowski ha sido (¿sigue siendo?) muy mal tratado por la crítica europea cegada por la personalidad escandalosa del divo, del dandy... Stokowski provoca y perturba: ocho números de la *Water Music* (la selección no es menos coherente que

la de Boulez) ordenados no sólo para su propio lucimiento y gloria, sino por el esplendor mismo de Haendel: la orquesta sinfónica es tratada en toda su suntuosidad, con un arte y ciencia excepcionales (control de los planos sonoros; juego de valores o colores, percusión-bloques instrumentales; voces intermedias haciendo crujir, tal como en un navío, el edificio musical...) ¿La *Water Music* tratada como un poema musical para la película *Peter Pan*? La propuesta es sugerente, pero otros tesoros están escondidos en ella: una maravillosa historia de la música de las islas británicas estableciendo conexiones (lenguaje musical, color o timbre general, clima) desde Haendel (y Purcell) hasta Elgar, Bax y Britten. (RCA Victor Symphony, CD RCA, supereconómico, con los *Fuegos artificiales*)

Pedro Elías



"El Diejo Violín"

ESPECIALIDAD EN INSTRUMENTOS
DE ARCO METODOS-ACCESORIOS
CUERDAS-ESTUCHES, etc.
FOTOCOPIAS-COMPACT DISC CLASICO

Espíritu santo, 41
28004 MADRID

Telef. 522 47 56

BACH: *Suites BWV 1066-1069. The Amsterdam Baroque Orchestra. Director: Ton Koopman. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 2 CD RD77864 DDD. 40'45" y 38'14". Grabación: Utrecht, II-III/1988. Producción: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen. Distribuido por RCA.*



Una grabación más que añadir a las ya nutridas de las *Suites para orquesta* de Bach con instrumentos originales. En una visión muy rápida de la discografía, el panorama estaría así: la versión del Collegium Aureum, interesante, pero en gran parte fallida, la ahora clásica de Harmoncourt y la revolucionaria de Música Antigua de Colonia. Como suele ser habitual en el músico holandés, Koopman se acerca con planteamientos muy originales a las obras. Extrae una sonoridad muy hermosa de la orquesta, de gran elegancia, pero sin ese punto ácido del *Concentus Musicus*. Las lecturas, en general con tempi rápidos, poseen una vitalidad extraordinaria. Acentos, fraseos y articulaciones, siempre en la línea de estilo inequívocamente koopmaniana, acaban de perfilar una imagen muy viva y nítida de las partituras. Dos discos, en definitiva, que merecen ser conocidos, aunque, por cierto, dada la capacidad actual de los compactos, los 79 minutos de música se podían haber acoplado perfectamente en un solo CD

E.M.M.

BARTÓK: *Concierto para violín y orquesta n.º 2. Zoltán Székely, violín. Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por Willem Mengelberg. Grabado el día del estreno de la obra: Amsterdam, 23 de marzo de 1939. PHILIPS Legendary Classics 426 104-2 ADD. Duración: 34'42".*

BARTÓK: *Concierto para violín y orquesta n.º 1. Concierto para violín y orquesta n.º 2. Kyung Wha Chung, violín. Chicago Symphony y London Philharmonic (respectivamente), dirigidas por Sir Georg Solti. Productores: Paul Myers (1.º) y Christopher Raeburn (2.º). Ingenieros: James Lock (1.º) y Kenneth Wilkinson (2.º). Chicago, octubre de 1983 (1.º). Londres, febrero de 1976 (2.º) DECCA Ovation 425 015-2 DDD y ADD, resp. Duraciones: 20'13" y 38'46"*



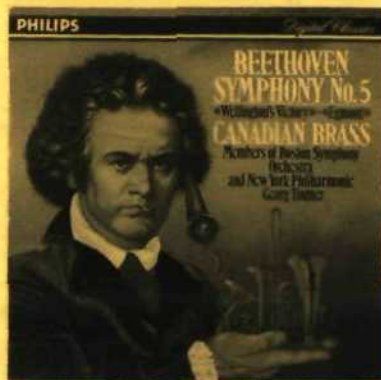
Pocas veces será tan sencilla la reseña de los discos. Los bartókianos tienen sin duda buen conocimiento de ellos. Advertimos a quienes no lo sean (aún) demasiado, que en vida de Bartók sólo había un Concierto suyo para violín y orquesta. El primero se lo había dedicado en su juventud a una mujer que tuvo importancia en su vida, Stefi Geyer, la dedicataria de su amor y de una serie de cartas entre las que destaca una, donde el joven (pero ya no niño) Bartók se define personal e ideológicamente con gran valentía y precisión. Parte del material de aquella primera incursión concertística para violín le sirvió para los *Dos retratos*. En consecuencia, nos encontramos ante dos obras muy diferentes, una de plena juventud y otra de plena madurez.

El primero de estos discos, a pesar de su precario sonido y su breve duración, se reseña sólo en el día del estreno, con un

¡Magia!

BEETHOVEN: *Sinfonía n.º 5 en Do menor Op 67. Obertura Egmont Op 84. La victoria de Wellington o la batalla de Vitoria. Versión arreglada para quinteto de cobres (trompetas, trombón, trompa, tuba). Canadian Brass (miembros de la Boston Symphony y de la New York Philharmonic. Georg Tintner (Dir.) CD PHILIPS 426 487 2 DDD New York 1990 por H. Kooistra, J. Newton, R. Campbell. Productor: J. Mallison. 54'53".*

En estos tiempos de integrismo estilístico, hace falta mucha *cara* (en Nueva York se diría *judspa*) y cierta dosis de insolencia para presentar una *Quinta* de Beethoven interpretada por un quinteto de viento (con instrumentos llamados modernos)... sin embargo funciona: la transcripción-arreglo es genial, resuelve los problemas físicos (la respiración), los problemas tímbricos (hacer sonar una trompeta como un



oboe), así como la polifonía y la masa sonora. El Canadian Brass, apodado "hermanos Marx eólicos", nos suspenden entre admiración y carcajadas, entre la farsa enorme y el más fino humor. ¡Es tan difícil y poco frecuente reírse en música!

P.E.

violinista tan unido al compositor como su compatriota Székely, una orquesta más o menos tan buena entonces como ahora, y un director legendario, que sólo unos meses más tarde se encontrará en un bando bélico por completo opuesto al de Bartók (lo cual fue una manera lastimosa de ensuciar una vida artísticamente excelsa). Este precioso documento apareció en la *Edición Bartók* publicada por Hungaroton en la década de los setenta.

El segundo, en cambio, se compone del acoplamiento de ambas obras (el Concierto de juventud no reapareció hasta después de fallecer Stefi en 1956) con un sonido deslumbrante, una solista magnífica y de excelente porvenir, y un maestro bartókiano como nadie (recordemos su *Barba Azul* o su *Concierto para orquesta* como cimas muy diferentes en su dedicación a quien, después de todo, es también compatriota suyo) al frente de dos orquestas de sueño. ¿Que no se trata de referencias absolutas? No, desde luego. Es una opción magnífica, sobre todo por la modernidad del registro. Acoplados ambos conciertos, podríamos acaso preferir a Nell Gotkovsky con Gerhardt (RCA), al menos en cuanto a la solista, pero no creemos que deban ustedes matarse buscándolo si tienen este otro a mano. Gertler ha grabado también ambos, pero por separado: en 1967 con Ancerl (Supraphon, Discophon en España, al parecer ya en CD) grabó el segundo, y antes, en 1962, había registrado con Ferencsik el primero. La otra gran opción moderna, cómo no, tiene como solista a Perlman, en este caso dirigido por Previn (EMI). Algo menos moderna, pero de muy buen sonido, la de Szeryng con Haitink. En estos dos últimos casos nos referimos sólo al *Segundo*, al de toda la vida. Y, lo que son las cosas, no recomendaría (más que a curiosos empedernidos o bartókianos feroces) la antigua grabación de Menuhin con Furtwängler (EMI Références, en CD). Quede, pues, la opción de la coreana Kyung Wha Chung con Solti como una buenísima lectura de ambas obras... aunque haya algunas (pocas) mejo-

res, en obras tantas veces llevadas al disco con fortuna.

S.M.B.

BEETHOVEN: *Sinfonía N.º 9 en Re menor. Karita Mattila, soprano. Anne Sofie Von Otter, contralto. Francisco Araiza, tenor. Samuel Ramey, bajo. Academia y Coros de ST Martin in The Fields. Director: Sir Neville Marriner. DDD. Duración: 67'24". Grabación: Londres 1989. Ingeniero: S. Taal. Productor: M. Bremner. Editor: J.M. Geysen. 426 252-2 PHILIPS.*



En esta versión uno tiene la grata sensación de que Beethoven no es el medio sino el fin.

Marriner se ha distinguido siempre por trabajar con criterios propios, con respeto y fidelidad a la tradición interpretativa de los compositores que aborda.

En este caso Beethoven pierde amañamiento, densidad orquestal innecesaria y queda en el justo equilibrio sonoro, en un trabajo admirable de dosificación dinámica.

El fraseo, y la manera de construir están, en Marriner, exentos de tópicos retóricos, y se impregnan de una frescura original y personalísima. Se nos ofrece una imagen nítida, meditada y profunda de entender la genialidad beethoveniana sacando el máximo partido de la orquestación (con la dificultad que conlleva este compositor) y cuidando la densidad de los diferentes planos sonoros.

La labor de las voces es absolutamente excepcional, tanto de solistas como de coros. Se consigue conformar un verdadero instrumento vivo, sin huecos ni desequilibrios, al servicio de la música.

En resumen, una excelente versión de gran personalidad, que reúne a todo un conjunto de primeras figuras. Muy aconsejable.

O.C.O.

Berlioz indispensable

BERLIOZ: *Roméo et Juliette* (Sinfonía dramática Opus 17). *Les Nuits d'été* (Seis melodías Opus 7). Anne Sofie von Otter (en ambas obras, mezzo), Philip Langridge (tenor), James Morris (bajo). Coro de cámara de la RIAS, Coro Ernst-Senff. Filarmónica de Berlín. James Levine. Grabación: DDD, Iglesia Jesus-Christus de Berlín 1988 por W. Mithehener; coproducido por S. Paul, W. Mayer, Fundación EvS. 2CDs DG 665-2. 2h03mn.



«Cuando estuve trabajando en el estado de Chu, dice Confucio, vi a unos cerditos

mamando a su madre muerta. De pronto se sobresaltaron y se marcharon. Notaron que su madre ya no *asemejaba* a ellos. Lo que amaban de su madre no era su cuerpo, sino lo que proporcionaba vida a este cuerpo». Algunas obras, procesiones fantasmagóricas, provocan situaciones similares: los intérpretes buscan, encuentran, la parte más *rica* de ellos mismos reflejada o escondida en aquellas partituras.

No nos extrañaremos, pues, que Eilahu Inbal (RSOF, CD Denon) encuentre en *Roméo et Juliette*, un pre-eco del lenguaje mahleriano: la salmodia con su monotonía aparente para los primeros transportes y juramentos de amor (prólogo); la redundancia, fluidez de las notas, cualidad acuosa, anunciando el *Adagietto* de la *Quinta* de Mahler; la repetición en fugato (oboe en el tema de Tristeza de Romeo, oboe en la *Primera* de Mahler); las *imágenes-cadencias* (cellos, tenor en *Bientot de Roméo la paleur* y los juegos de niños en la *Sexta*), la *procesión fúnebre* de Julia y las marchas fúnebres mahlerianas.

Mientras Inbal enfoca su interpretación en la exaltación de la procesión Berlioziana, James Levine efectúa una *metáfora* de la procesión temática hacia la saturación insólita; pianísimo de maderas y cellos en el *Scherzo de Mab* (Compases 34 y ss.); rápidos desfalecimientos de los violines hacia los contrabajos (compases 135-37; 151-



53); el dinamismo ascensional de los violines y maderas en registro alto (compases 171-4; 279-82...)... Esta saturación se cristaliza en nuevos fenómenos: materia instrumental aérea en los cambios de ritmo (compás 335); las cuerdas producen sonidos armónicos en regiones hasta entonces (hubiera dicho Berlioz) inasequibles. Estas saturaciones insólitas desarrolladas por Levine, se reflejan tal vez en (o, al revés son provocadas por) las pintadas y graffitis (palabras de amor, moderno homenaje) que recubren por completo la casa de Julietta en Verona, haciéndole parecerse (la casa) al metro de Nueva York.

No quiero decir, por supuesto, que la versión de Levine sea la *mejor* (y tal vez su Orquesta de Chicago hubiera sido más fiel a esta interpretación), ni que James Morris (Le Père Laurence) haga olvidar a David Ward (con Montoux, CDs MCA Westminster); tampoco se puede prescindir de la versión de Davis (Philips) con su maravilloso trío vocal (Kern, Tear, Shirley-Quirk)... Esta nueva interpretación (Von Otter y Langridge, excepcionales de color vocal, e *molto parlata le parte*), con unas *Noches de estío* insuperables, es también indispensable.

P.E.

BRAHMS: *Concierto para piano y orquesta número 2 en si bemol mayor, opus 38*. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta New Philharmonia. Director: Otto Klemperer. Grabado en vivo el 28.1.1969 en el Royal Festival Hall, Londres. *Variaciones Haydn, opus 56 a*. Orquesta Concertgebouw. Otto Klemperer, director. Grabado en Amsterdam el 07.2.1957. 1 CD HUNT 709 ADD. Duración: 69'34". Importado por Diverdi.



Las *Variaciones Haydn* y *Nobilissima visione* de Hindemith fueron las primeras obras grabadas por Klemperer con la Filarmónica de Walter Legge (octubre de 1954), tras una serie de intentos frustrados con el *Concierto para trompa* de Hindemith que casi aniquilaron al solista Dennis Brain. EMI ha marginado aquel registro en todas las reediciones de Brahms de Klemperer, pese a que no es ni más ni menos interesante que el resto. Este CD, oportunamente, da a conocer una versión

no del todo *idiomática*, algo heterodoxa de tempi, pero vigorosa, contrastada y brillante en su conclusión. Y aún tiene mayor interés saber qué pensaba Klemperer del *opus 83* brahmiano, que no llegó a grabar en estudio. Pese a las limitaciones de sonido —hay unas apreciables distorsiones en el Allegro inicial— este CD reviste enorme importancia porque el Klemperer de aquel 28 de enero era el de los grandes días, a pesar de su ancianidad y de sus limitaciones físicas. Tanto Ashkenazy como la orquesta tocan con tal cuidado, entrega y respeto para la batuta (y para la música), que los resultados son casi discutibles, pero impresionantes. Klemperer impone su visión severa, intensa y moderada de tempi sobre todo en la primera mitad de la obra. En los movimientos 3 y 4 mejora el encaje entre director y solista, por más que siga habiendo algún desajuste que otro, y la versión aún gana calidad. Ashkenazy era por entonces *sólo* un extraordinario pianista —juvenil, brillante, seguro— con los resultados

que aquí se pueden escuchar. Termino resumiendo una célebre anécdota. Hace años, Fischer-Dieskau dice a Klemperer: «¿Podría venir a mi concierto de hoy? Dirijo...» «¿Cuánto lo siento!» —responde Klemperer—. «No quiero perderme a Solti cantando *Winterreise*». ¿Qué hubiera reservado el cáustico director al Ashkenazy actual?

R.A.M.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 9 en re menor*. Sinfónica de la Radio de Alemania del Norte. Gunter Wand. CD RCA Victor RD60365. Grabación: 1988 DDD por G. Gozte, K-O Bremer. Coproducción: Deutsche Harmonia Mundi y la Norddeutscher Rundfunk de Hamburg. 63'05".



«Las viejas costumbres son duras de roer», dice Norrington, y Satie escribió: «¿La experiencia?, ¡un anquilosamiento!»

Un crítico francés, furibundo karajanista, criticó los tempi escogidos por Wand en esta grabación, tomando como referencia la batuta de Karajan. Resulta gracioso (y un poco chocante) citar a Karajan como parámetro bruckneriano, sin informar que el director utilizó ediciones vilmente truncadas. Los tempi de Wand, en particular el primero, sorprenden por su lentitud; sin embargo están perfectamente adecuados a la acústica muy reverberante (y excelente) de la catedral de Lubeck, lugar de la grabación. La resonancia acentúa el aura de misterio del primer tiempo, amplifica los tutti masivos; Wand juega con aquellos factores, en absoluta afinidad con la escritura y el espíritu brucknerianos, sin que se pierdan lo más mínimo la claridad polifónica y el equilibrio viento-cuerdas. Existen varias versiones excepcionales (!) de la *Novena* de Bruckner: Furtwängler-Viena, Kubelik-Baviera, Jochum-Berlín, Haitink-Amsterdam, Inbal-Frankfurt... pero Wand, en esta grabación más aún que en sus anteriores, evoca a un Bruckner dentro de la tradición de lo que llamamos cultura germánica, una especie de apreciación neutra (por no decir objetiva) de la partitura: la estabilidad continua, perfecta, del tempo, en particular, confiere a la obra una magnitud sin precedente.

Se advierte, en el libreto, que la presente grabación fue realizada a partir de dos o tres tomas de sonido, durante conciertos que tuvieron lugar en esta catedral entre el 24 y 26 de junio de 1988. Algunos colegas míos han criticado este proceder, pero escuchando con la más grande atención, no he podido (ni ellos tampoco) darme cuenta de los empalmes.

Hay que hacer, sin embargo, dos críticas a este disco magistral. La primera: como de costumbre, se interpretan los tres tiempos de la *Sinfonía* sin los esbozos del cuarto tiempo, que duran unos buenos quince minutos. La segunda: para justificar esta vieja costumbre, el erudito musicólogo que firma las notas del libreto tacha aquel audaz final de *Tópicos*.

Existe una sola versión de la *Novena* con estos esbozos del cuarto tiempo, interpretada por la Filarmónica de Oslo y Yoav Talmi (Chandos). En este disco doble, se grabaron, además de los esbozos originales, el cuarto tiempo *completado* por el compositor William Carragan. Pero me temo que por

culpa de la indiferencia de la crítica, Chandos está a punto de retirar esta versión del catálogo.

P.E.

CHERUBINI: *Il Giocatore*. Mónica Bacelli, mez. (Serpilla), Giorgio Gatti, bar. (Bacocco). Accademia Musicale Italiana. Director: Giorgio Bernasconi. RODOLPHE PRODUCTIONS COCEU 005. 1 CD, DDD. Duración: 50'46". Productor: Roberto Bartoli. Ingeniero: Pietro Mosetti Casaretto. Grabación: Parma, 1989. Distribuido por Harmonia Mundi.



Cherubini está conociendo un tímido pero fructífero renacer, discográficamente hablando. A sus sinfonías y música de cámara (interesantes descubrimientos) recientemente publicadas, se suma este intermedio que amplía afortunadamente el conocimiento de su producción vocal, hasta ahora limitado prácticamente a los *Requiem* (gracias a Muti) y *Medea* (gracias a Callas). El resto de la oferta cherubiniana de ámbito teatral recogida en disco, comprende una media docena de óperas, registros en vivo o fuera del circuito oficial, a menudo en condiciones sonoras no recomendables, de las que se exceptúan *Ali Babá* (con un Kraus magnífico) y *Lodoiska*, ambas del archivo de la RAI. Es por todo este preámbulo que un título inédito como el que presenta una editora joven e inquieta, la Colección Europa de Parma, sea inmediatamente recibido con incondicional aplauso.

Il Giocatore es una obra juvenil del músico florentino (tenía quince años cuando se estrenó) y diversa del contenido y empeños del Cherubini que mejor se conoce, el de su etapa parisina, algo rígido, a menudo solemne, pero con una originalidad que aún hoy asombra y convence, sin entusiasmar. *Il Giocatore* sigue fiel el modelo del *Intermezzo* italiano, cuyo paradigma imbatible y notorio es *La serva padrona* de Pergolesi (allí la protagonista se llama Serpilla, casi copia literal de la Serpina de aquí), pero en su música es más fácil encontrar la influencia de Cimarosa, tanto en el diseño melódico como en la escritura orquestal. La obra está dividida en tres partes, a través de las que los dos únicos protagonistas desarrollan, entre arias y dúos, un tema en el fondo con un matiz sádico más proclive a la tragedia que a la comedia. De ahí que la comicidad parezca a veces forzada.

Cherubini es menos rígido en la forma que sus dos modelos citados, pero también menos espontáneo y flexible en el despliegue melódico. Ya se hace notar la contención y sobriedad (léase también grisura) de la pluma cherubiniana de la madurez. Los intérpretes, barítono y mezzo, se muestran adecuados, sin problemas vocales en una obra que no les pide otra cosa que un sólido y cómodo registro central de sus respectivas cuerdas (la única nota aguda comprometida del barítono, por ejemplo, es en el aria *Vanne bacchettoncina*). La dirección de Bernasconi es respetuosa con el estilo.

Se inicia la grabación con otra obra de Cherubini, asimismo juvenil y buffa, la de *Lo sposo a tre* (el título completo es *Lo sposo a tre, marito di nessuno*) que es conveniente con el clima de *Il Giocatore* y permite exten-

der la duración del compacto, hoy por hoy, tendente a mayor minutaje por disco.

F.F.

DONIZETTI: *Maria Stuarda*. Joan Sutherland, sop. (Stuarda); Huguette Tourangeau, mez. (Elisabetta); Luciano Pavarotti, ten. (Leicester); Roger Soyer, baj. (Talbot). Orquesta y coro del Teatro Comunal de Bolonia. Director: Richard Bonyng. DECCA 425410-2, ADD. Duraciones: 66'28" y 56'22". Productor: Michael Woolcock. Ingenieros: Lock y Moorfoot. Grabación: Bolonia 1975. Precio económico.



Del catálogo donizettiano, es éste el cometido, junto al de Lucia, donde la cantante australiana, omnipresente en la nómina Decca, ha salido mejor parada. Lucia por la incidencia del papel en el apartado coloraturístico; Stuarda por la pasividad del personaje que se resuelve normalmente por medio de andantes lánguidos, de frases de largo aliento, que desembocan imprevisiblemente en momentos de virtuosidad. Esta es la causa de que aquí, y no en otras dedicaciones donizettianas, la Sutherland pueda equipararse (cada una en su aire y estilo) a las demás Stuardas contemporáneas: Sills, Caballé, Gencer. (Posteriormente Gruberova en el empleo tudoriano no dio la talla). Así es destacable el valor que pone en *O nube che lieve* de su presentación escénica; lo mismo que en la exactitud con que interpreta la patética escena final. Donde cojea, y en *Figlia impura di Bolena* es bastante el traspies, la Sutherland es con esa confrontación con Elisabetta en el bosque de Fotheringhay, pero, por suerte, la escena llega rápidamente a la *stretta* final con su agudo para arreglarlo. Tourangeau, hay que reconocerlo, saca adelante muy valiente la difícilísima entrada *Ah quando all'ara*, de tan ambiguo registro. Su Elisabetta, aunque vulgar, tiene entidad. Pero su formación canora (más bien su falta de ella) hacen poco aceptable su prestación en un rol de filiación belcantista. Soyer, y en menor medida Morris (hoy famoso por sus Wotan), resultan algo descoloridos, aunque los papeles no tienen demasiada proyección. La joya auténtica de este registro, inmaculado de voz, atractivo de entrega, en una de sus interpretaciones más ajustadas y brillantes, es el *tenorissimo* (aquí se lo merece sin rancismos) Pavarotti. Todo con él está en su sitio: la voz, el canto, el personaje. Un regalo. Bien Bonyng, en un tema en el que es experto.

F.F.

DONIZETTI: *Poliuto*. Franco Corelli, ten (Poliuto), Maria Callas, sop (Paolina), Ettore Bastianini, bar (Severo), Nicola Zaccaria, baj. (Callistene), Piero de Palma, ten (Nearco). Orquesta y Coro del Teatro alla Scala de Milán. Director: Antonio Votto. Grabación tomada del vivo el 7.12.1960. 3CD HUNT Productions 2 Hunt CD 520. Duración: 99'22". Distribuido por Verdi.



Enésima edición lujosamente presentada con un libreto que incluye fotos de la representación, y realizada con un magnífico sonido, de

la legendaria inauguración de la temporada escaligera de 1960. Esta grabación, que hoy día puede conseguirse en cualquier tienda especializada y que hace quince años perseguíamos los aficionados con mayor o menor fortuna, puede considerarse histórica por dos razones: Primera, hasta cierto punto se pueden pensar en Paolina con el canto del cisne de la Callas en partes belcantistas, género que ella misma renovó y subió a los escenarios dándole una orientación nueva;

Debut discográfico

DVORAK: *Serenata para Cuerdas*. **SUK:** *Serenata para Cuerdas*. **JANACEK:** *Suite para Cuerdas*. Orquesta de Cámara de Granada: Mischa Rachlevsky (director). CLAVES-CD digital. Ingeniero: Yolanta Skura. Grabación: Granada (1990).



Dentro de los diversos actos del Festival, la Orquesta de Cámara de Granada presentó un compacto integrado por diversas *Serenatas para Cuerda* en distribución muy similar a la que ofreció en el concierto que tuvo lugar dentro de dicho Festival. Se trata de un disco de austera presentación grabado en el centro cultural granadino Manuel de Falla en abril de 1990 y distribuido por la firma suiza Claves, y cuyo repertorio no puede ser más agradecido: *Serenatas* de Dvorák y Suk y *Suite para Cuerdas* de Janacek. En el concierto en vivo la *Serenata* de Dvorák se vio sustituida por el *Divertimento* de Bela Bartók. Además de agradecido el repertorio grabado es muy hermoso. Dvorák no requiere comentario alguno, mientras que Suk es algo más que un *yerminísimo* suyo y resulta difícilmente explicable cómo la obra aludida no posee una mayor difusión. Suk es un melodista de primer orden y ello se constata tanto en esta composición como en sus Cuartetos para Cuerda. En el caso de Janacek, pese a ser éste un compositor de muy lenta maduración en el primer movimiento de esta *Suite* se advierten ya algunos de los trazos característicos de su estilo superior.

Hay ciertas diferencias entre el disco y el sonido al natural de la agrupación que supervisa Rachlevsky, integrada por profesionales de once diferentes latitudes. Hay que decir que en directo salen ganando; la concepción de las obras es, lógicamente más rica y diferenciada y también más elástica. Aún reconociendo que se trata de una percepción en extremo subjetiva cabe constatar una menor soltura en el compacto que en la sala de conciertos, quizá debida a la todavía escasa familiaridad de la agrupación con el medio grabado. Naturalmente hay cualidades que se han mantenido intactas en el trasplante a los estudios de grabación. Ejemplo concretísimo es el bello sonido del que hace gala el concierto de *cello* o determinados momentos como el inmaculado ataque que abre el movimiento final de la *Serenata* de Josef Suk.

J.M.S.

cierto que ella ya no era la misma de *Anna Bolena*, *Lucia* o *Sonambula*, pero a pesar de los pesares, nadie como ella ha sabido comprender y transmitir el enorme romanticismo que hay detrás de las pirotécnicas vocales de las óperas de la primera mitad del ochocientos. Su *Paolina* es frágil, dulce y enamorada y, desde el punto de vista vocal, aunque el instrumento no fuera el de antes, absolutamente maravillosa. Sólo Leyla Gencer en una versión pirata del Liceo de 1975 realiza un trabajo que pueda compararsele.

La segunda razón a la que antes aludimos, es el tenor. Es este caso, su majestad el tenor. Rodolfo Celletti comentó en una ocasión que ésta era una de las mejores representaciones de Corelli. Históricamente a *Poliuto* se la considera una ópera para tenor y una de las piedras de toque para cualquier tenor romántico. La voz de Corelli se muestra homogénea, poderosa y vibrante hasta el do agudo. Por otra parte, el control de la emisión es impresionante, lo que permite al artista unos reguladores asombrosos, habida cuenta el enorme volumen de la voz.

Por si algo faltara, contamos con Bastianini, la voz de barítono por autonomía, en un día especialmente afortunado, cuando se tiene ese timbre tan bello, para algunos el más bello, esa pastosidad en las dos octavas y esa homogeneidad, ¿qué importa no ser el cantante más sutil del mundo?

Los secundarios encabezados por Piero de Palma son de lujo, y el coro y la orquesta conducidos con brío por Votto, un especialista del género, suenan magníficamente. En suma, una grabación para escucharla en un reclinatorio... y disfrutar.

R. de C.

FRANCK: *Sonata para violín y piano en la mayor*. **SAINT-SAËNS:** *Sonata para violín y piano n.º 1 en re menor op. 75*. **RAVEL:** *Tzigane, rapsodia de concierto para violín y piano*. Gil Shaham, violín; Gerhard Oppitz, piano. Grabado en la Max-Joseph-Saal de Munich, junio de 1989. Producido por Steven Paul. Ingeniero: Helmut Burk. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 729-2 DDD**. Duraciones: 28'06", 22'28" y 9'44", respectivamente.



Reciente aún la versión para el mismo sello del israelita Shlomo Mintz, de una belleza tal que le permite codearse con las mejores versiones del pasado, nos llega ahora otro israelita, el jovencísimo Gil Shaham, con su *Sonata* de César Franck. La discografía de esta obra es amplia y afortunada. EMI ha editado en *Références* la versión de Heifetz y Rubinstein, que recomendaríamos como opción antigua; la de Mintz con Bronfman, de espléndido sonido y musicalidad, podría ponerse junto a otras también modernas como las de Perlman y Ashkenazy (donde Perlman supera a su acompañante), Oistray y Richter (en vivo), Grumiaux y Sebök, Dumay y Collard, Gitlis y Argerich... La lectura que ahora nos llega está simplemente bien tocada. Shaham es un buen violinista y puede convertirse en un maestro, pero le falta garra, comprensión del amplio vuelo de esta *Sonata*, al menos comprensión suficiente. Es una interpretación algo desvalida, sosa; no es que sea distante, es que no llega a ningún objetivo, acaso porque a ambos intérpretes les falte. Oppitz, al

piano, resulta especialmente inane, aunque correcto. Creo que es una versión más, acaso inútil.

No diría lo mismo de la *Sonata* de Saint-Saëns, de la que desconozco otra versión (tengo buenas referencias de la de Benedetto y Annie d'Arco, pero eso es todo). No se trata de una obra de la altura en mi opinión inigualable de la de Franck, pero posee una belleza lírica muy estimable y, a falta de otras comparaciones posibles, ésta puede resultar una buena alternativa para quien precise poseer una versión sonora de esta obra. En cuanto a *Tzigane*, sea en esta versión camerística o en su versión orquestal, creo, con todo respeto, que es la única obra de Ravel en la que el maestro se mostró inferior a sí mismo. Virtuosa, a lo Paganini, a lo zingaro, brillante, con abundantes cadencias, viene bien para demostrar que *Shaham* domina el instrumento, y para muy poco más. En resumen: no me parece uno de los discos del año, ni mucho menos.

S.M.B.

GOUNOD: *Roméo et Juliette*. Jussi Björling, ten. (Romeo); Bidú Sayao, sop. (Juliette); John Brownlee, bar. (Mercutio); Nicola Moscona, baj. (Padre Laurent); Mimi Benzell, mez. (Stephano). Orquesta y Coro del Metropolitan, Nueva York. Director: Emil Cooper, MYTO 2MCD 89004. ADD. Duraciones: 73' y 71'44". Grabación: Nueva York, en vivo, 1947. Distribuida por Diverdi.



Esta representación neoyorkina ya era conseguible en LP pero en una amplia selección, que comprendía las partes de soprano y tenor. Una pareja célebre en ese teatro y sobre todo en esta ópera gudoniana, que no posee el impacto melódico de *Faust*, pero que cuenta con momentos de bastante belleza, tanto en la escritura vocal como sinfónica (el intermedio del acto último, el sueño de Julietta, es particularmente oportuno). La parte del león de la ópera se la reparten la pareja amorosa, con arias, frases de conjunto y cuatro dúos. El resto tienen su momento solista, algunos, y sirven de relleno y sostén a aquéllos. Es raro encontrar un equipo de, llamémosles secundarios, como el reunido aquí: voces dotadas, salubres, encargadas de cometidos por debajo de sus posibilidades, tal es el lujo de una mezzo como Claramae Turner que hace Gertrude, papel que con los cortes se queda en nada. O Nicola Moscona, Frere Laurent de imponentes recursos. Stephano, la Benzell y Tybalt, Thomas Hayward, dan relieve a sus partes más allá de la rutina, sobre todo la primera que rubrica su *chanson* del acto III con un agudo vitoreable. John Brownlee, el barítono australiano, canta la canción de la Reina Mab fiándose más de su instrumentación que intentando variar de matices (uno siempre piensa aquí en Gerard Souzay), pero, como los demás, participa de la visión que la batuta impone a la obra. Cooper, un habitual y competente director afecto al Met durante años, lee hacia afuera, muy italiano, sin refinamientos ni sofisticaciones, resaltando el valor de las voces. Los protagonistas: con un francés nada cuidado, Björling es un regalo auditivo. Lírico y arrollador en el aria y los dúos, en las frases dramáticas del acto III es un volcán de sonidos (el agudo final, gratuito pero deslumbrante, es la

única rúbrica para la parte). La voz del sueco se derrama espontánea, avasalladora. No es elegante como Kraus o Vanzo, pero su *Romeo* parece acercarnos al original literario más que al concebido por Gounod. La brasileña Sayao, mítica Mimi, Violetta o Manón, hace una Julietta lírica, menos ligera que otras habitués. Así su vals resulta menos adornado que el de algunos colegas (aunque en la frase inicial hace unos trinos ejemplares). Es, entonces, en los dúos (actos IV y V especialmente, más pesados para la voz) donde el fraseo conmovedor, su musicalidad legal y su sentido dramático de la situación hacen de su Juliette un modelo hasta hoy apenas sin competencia. (También, hay que decirlo, esta obra no es muy frecuentada). En impacto del tándem Björling-Sayao fue en el Met tan notable que cuando el teatro se propuso exhumar la ópera de Gounod eligió otra pareja, nada francesa, escandalosamente italiana: Corelli y Freni que la cantaron a fines de los sesenta.

La toma es de la radio; hay, pues, sonidos propios del medio (no muchos por suerte). Las voces, empero, se escuchan con mucha presencia y claras. *Roméo et Juliette* en aquella versión teatral se dio con bastantes cortes: en el acto II y, sobre todo, en el IV, aquí bastantes considerables, lo cual se lamenta, porque afecta a la Sayao.

El Bonus de la casa Myto es en esta ocasión cuatro fragmentos interpretados por el tenor en 1938, con dirección de Nils Grevillius, nombre tan asociado con Björling juvenil: *Requiem* verdiano, el aria de Don José, la de Faust (en sueco) y la de Rodolfo en *Bohème*.

F.F.

IVES: *Sonata para piano n.º 2, «Concord, Mass., 1840-1860»*. Per Salo, piano. Con Jesper Jørgensen, viola, y Toke Lund Christensen, flauta. Productor e ingeniero: Jesper Jørgensen. Grabado en Focus Recording, Copenhague, 8 y 9 abril de 1990. KONTRAPUNKT 32046 DDD. Duración: 52'34". Distribuido por Nahuel.



Pasa el tiempo y constatamos una cosa lamentable: no hay una auténtica resurrección de la obra originalísima, profunda y realmente extraordinaria de Charles Ives. Los americanos, sus compatriotas, hacen lo que pueden, pero pueden poco porque su público es reactivo y sus programaciones son terriblemente conservadoras. En Europa se hace poco también. En nuestro país no sube una obra suya a una orquesta sinfónica ni siquiera por equipación. La década que ahora termina, tan conservadora, tan guapa, tan elegante, con tan escaso sentido de la curiosidad, ha dejado donde estaban, pero ya sin expectativas, a ciertos autores que creíamos hacia finales de los setenta que verían por fin llegado su tiempo: como Scriabin, como el mismo Ives. Pero no. La prueba es lo poquito que se graba una obra tan trascendente como la de este registro. Es una vergüenza, porque la importancia de Ives es reconocida, indiscutible, histórica. No se trata de vanguardia, de *maisonancia*, ni de nada por el estilo. Pero ya lo ven ustedes.

Todo hay que decirlo: la *Sonata Concord* se las trae. Es una obra densa, virtuosa, compleja, llena de referencias. Ahí están las más de

cient páginas escritas por Ives como *Ensayo antes de una sonata*, para explicar, animar, abrumar y acaso dejar sin resuello a más de un intérprete. Por eso fue preciso encontrar—tardamente, como siempre en Ives, que dejó que componer antes de 1920 y fue conocido y reconocido sólo más tarde, mucho más tarde—intérpretes especialmente dispuestos al sacrificio, heroicos y convencidos, como John Kirpatrick, para meterse con obras como ésta, estrenarlas, y además grabarlas. La interpretación de Kirpatrick ha marcado para siempre (al menos, ese siempre es hasta el momento) la lectura de estos cuatros personajes del Trascendentalismo de la costa este (por entonces, no había otra costa, esa es la verdad), ese Emerson que es el modelo de pensamiento de Ives, ese Hawthorne que escribió novelas tan conocidas como *La letra escarlata* y tan ignorada como *El romance de Vallealegre* o *Los siete Tejados*, de Alcott padre y Alcott hija (Bronson y Louisa), y en fin, de aquel Thoreau que nos invitaba a la desobediencia civil y creaba la solitaria narración de Walden (imitación relativa de Emerson: aparte de que Emerson era el propietario de ese Walden donde Thoreau se retiró lejos del mundanal ruido). Kirpatrick ha sido un investigador, descubridor, intérprete y maestro. ¿Cómo seguirle? Pocos se han atrevido: a sus dos registros, el más completo el de CBS, han seguido los de Gilbert Kalish (Nonesuch), Robert Szidon (DG), Ruth Duncan McDonald (Musical Heritage), y ahora el del atrevido y en buena medida afortunado joven danés Per Salo. Una complicación suplementaria sobre esta obra es que Ives la compuso a lo largo de un montón de años, y tras retirarse de la música y dedicarse a sus negocios de seguros (es autor de un manual aún muy útil en la profesión), le infligió diversas revisiones. Ante la grabación de Per Salo creo que lo que debemos hacer es ponerle una vela al santo patrón de los registros sonoros para que se reedite en CD la versión de Kirpatrick. Mientras tanto, nos consolaremos con la buena lectura de Per Solo, aunque nos parece demasiada tela para una persona de veintiocho años. Como primera aproximación, está bien. Esperemos a que la madure en dedos y en criterio. Pero lo cierto es que hay momentos en que se encuentra más a sus anchas que en otros: por ejemplo, un excelente Hawthorne frente a un ligerito Emerson. No pretendemos ser mezquinos con un pianista cuyos excelentes principios y falta de miedo (como demuestra meterse en la *Concord*) nos traen una nueva versión de obra tan preciada, singular y exquisita. Él mismo ha investigado, al modo de Kirpatrick, en la maraña de manuscritos y a partir de las dos ediciones publicadas. El resultado es este dignísimo CD... que no nos hace olvidar a Kirpatrick.

S.M.B.

JANACEK: *Obras para piano: En un frondoso sendero (ambas series), En la niebla, Tema con variaciones (Variaciones Zdenka), Sonata 1905.* Rudolf Firkusny, piano. Grabado en Munich, mayo de 1971. Productor: Dr. Wilfried Daenicke y Dr. Rudolf Werner. Ingenieros: Heinz Windhagen, Klaus Scheibe. DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 857-2 ADD. Duraciones: 27'53" (Sen-

dero 1.ª serie), 16'11" (2.ª serie), 13'47" (En la niebla), 8'46" (Tema), 11'49" (Sonata).

JANACEK: *Obras para piano: En un frondoso sendero (ambas series), Sonata 1905, En la niebla.* Ivan Klánský, piano. Grabado en el Museo de Arte Moderno de Louisiana, 24 de marzo de 1990. Ingeniero y productor: Jesper Joergensen. KONTRAPUNKT 32042 DDD. Duraciones: 42'01" (Sendero, íntegro), 11'32" (Sonata), 12'57" (En la niebla). Distribuido por Nahuel.



Los nacionalistas checos, especialmente los que compusieron en el siglo XX, tuvieron al menos dos modelos, dos países de referencia, dos ámbitos geoculturales en los que tener fe: la madre Rusia y la hermana mayor Francia. No importa ahora que con el tiempo ambos países les defraudaran a los checoslovacos profundísimamente. Francia dejaba en la estacada a Checoslovaquia tras lo de Munich (como había abandonado España a la agresión fascista internacional). Rusia se tragaba Checoslovaquia tras los repartos de Yalta y de madre protectora se convertía en ogro que se hacía interesado cargo de los restos del imperio austríaco. Pero en ese momento tan anterior, un compositor como Janacek componía obras inspiradas en la amada madre patria rusa y en el estilo francés que tanto se oponía y diferenciaba de Alemania y Austria, los enemigos cercanos, las botas aplastadoras inmediatas. *En un frondoso sendero* es de una delicadeza francesa que poco tiene que ver con la recia ópera que compone por entonces, *Jenufa*. Este ciclo de quince piezas, tan personal, tan íntimo, con tantas claves familiares, ha sido interpretada en el disco por algunos grandes maestros. Creo que ninguno lo ha dado jamás con la delicadeza, sutileza, profundidad y sentimiento que Radolav Kvapil para Paton (Praga, 1969). Firkusny, discípulo de Janacek y gran amigo de Martinu, dio una magnífica versión, pero no alcanzó ni mucho menos a su compatriota. Páleníček se muestra a semejante nivel de Firkusny, como ese sí, pero... que tan sólo en la sublime lectura de Kvapil dejar de ser *pero*. En cuanto a Ivan Klánský, es preciso recordar que antes de este registro ya había realizado otro, diez años antes, para Supraphon. Ambas son dos versiones estimabilísimas. Recomendaríamos, ahora que está a mano, este registro de 1990 reseñado arriba. ¿Hay una maduración en esos diez años? Es difícil decirlo. Más bien parece seguir fiel a su propia visión, con cierta aceleración de algunos tempi que quita misterio y morbosidad, y no precisamente para mal. Hace más de un año reseñábamos aquí una versión de Kvapil, que era muy estimable, pero que sólo incluía el primer cuaderno (diez de las quince piezas). Es decir, en cuanto a estas versiones que nos ocupan hoy, y teniendo en cuenta lo dicho, diríamos *casí* sí a Firkusny, y decididamente sí a Klánský en esta toma norteamericana en vivo.

De la escasa producción pianística de Janáček, el disco de Firkusny incluye *Tema con variaciones*, la obra juvenil que Janáček le dedicó a su esposa Zdenka, con la que compartió una vida muy poco gratificante. Acaso por esa razón la excluye Klánský de su recital americano, aunque la verdad es que habría cabido en el CD, y además la había insertado en su lectura del *Sendero* de

1980 (donde, es curioso, aparecía acoplada entre uno y otro cuaderno del ciclo). Pero ambos pianistas añaden al *Sendero* la dramática *Sonata 1905*, que en su día fue en tres movimientos, y que destruyó el propio Janáček, pudiendo reconstruirse sólo los dos primeros.

Obra muy distinta a su obra pianística habitual, tiene más que ver con el exaltado patriota eslavo, aunque ahora el elemento francés se funda con la tradición romántica centro-europea. Benditos sean quienes, desobedeciendo las intenciones inmediatas del compositor, salvaron estos dos hermosos fragmentos del fuego. La delicadeza de Firkusny se convierte en Klánský en incisividad, apropiadísima para esta partitura, que necesita un continuo contraste entre, por decirlo orteguianamente, ensimismamiento y alteración. El espíritu de *En la bruma* parece más propicio a Firkusny, pero en nuestra opinión Klánský le supera aún en capacidad de matiz, contraste, expresividad e incluso musicalidad, si bien la diferencia no es tan abrumadora como en la *Sonata*.

En resumen, para estos discos: preferencia clara por el de Klánský sin desprestigiar la aportación de Firkusny, cuya relativa insuficiencia lo es no sólo ante este registro que el azar le depara como compañero en nuestro comentario, sino con respecto a otros colegas suyos.

En cuanto a la música pianística de Janáček, en general, realizaría las siguientes recomendaciones: como primerísima opción, la de Kvapil en 1969-1970 (dos LP de Pantón que incluyen las cuatro obras más *Tres danzas moravas* y *Vzpomínka* (Evocación); a continuación el disco de Klánský que reseñamos aquí, con lo cual podríamos prescindir del otro suyo, excelente, para Supraphon, con *Sendero* y *Tema* (ignoro si está grabado lo demás); a continuación Páleníček (Supraphon, 1972, sin *Tema*, pero con el *Concertino* y el *Capriccio*, ambos con instrumentos de vientos, dos LP); y después Paul Crossley, en un quintuple LP que incluye las cuatro obras, el *Concertino*, el *Capriccio* y toda la breve obra de cámara de Janáček (Decca, con otros responsables), y desde luego este disco de Firkusny, que en el doble LP original incluía las cuatro más el *Concertino* y el *Capriccio*.

S.M.B.

JOPLIN: *Obras para piano (1899-1904).* Dick Hyman, piano. Producido por Neil Warner. Ingeniero: Paul Goodman. Grabado en 1975. RCA Victor GD 87993 ADD 57'42".



Ya es un tópico decir (y pido disculpas por repetirlo) que el *rag* es un antecedente del jazz, y que el rey del *ragtime* fue Scott Joplin, autor de numerosas piezas pianísticas para la especialidad, que también compuso una ópera de negros, *Treemonisha*, que no se estrenó hasta unos sesenta años después de su muerte, circunstancia que le amargó los últimos años de su vida. Joplin fue un músico juglar, un *wandering pianist* que se inventó prácticamente él solito esta música sincopada, el *rag* que, como él mismo recomendaba, nunca hay que tocar demasiado deprisa. Así surgieron obras como el superconocido *Maple Leaf Rag*. Su estilo se basa

en lo popular, como casi todo lo que crea un discurso digno de ser tenido en cuenta, y llega a una especie de clasicismo propio. Es, por lo tanto, una música de apariencia ligera, no especialmente difícil de tocar, y de una considerable riqueza interna. Hemos escuchado algunos discos extraídos a partir de *rolls* y realizados por el mismo Joplin. La interpretación de Dick Hyman, de gran frescura, alegría, respeto y ese *doble sentido* que esta música parece sugerir, se encuentra en esa tradición, en la que no innova (ni falta que hace), con lo cual las dieciséis piezas incluidas en este registro son plenamente recomendables.

S.M.B.

LUTOSLAWSKI: *Sinfonía n.º 3*⁽¹⁾, *Chain 1*⁽²⁾, *Chain 2*⁽³⁾, *Chain 3*⁽⁴⁾, ⁽⁵⁾, ⁽⁶⁾; Orquesta Sinfónica Radio Nacional Polaca. Director: Antony Wit. ⁽⁷⁾; Junge Deutsche Philharmonie. Dir.: H. Holliger. ⁽⁸⁾; Orquesta Nacional Filarmónica. Director: Kazimierz Kord. Grabación: ⁽¹⁾, ⁽⁶⁾; Katowice, 1988. ⁽²⁾, ⁽³⁾; «Otoño de Varsovia», 1988. Ingeniero: A.K. Rogalska. Muza. Polskie Nagrania 044 ADD. Dur.: 69,00.

LUTOSLAWSKI: *Postlude*⁽¹⁾, *Paroles Tis-sés*⁽²⁾, *Livre Pour Orchestre*⁽³⁾, *Cello Concerto*⁽⁴⁾. ⁽⁵⁾, ⁽⁶⁾; Orquesta Sinfónica Radio Nacional Polaca. Dir.: Jan Krenz⁽⁷⁾, W. Lutoslawski⁽⁸⁾. ⁽⁹⁾, ⁽¹⁰⁾; Orquesta Nacional Filarmónica. Dir.: W. Lutoslawski⁽¹¹⁾, J. Krenz⁽¹²⁾. Grabación: Katowice, 1964⁽¹⁾, 1968⁽²⁾, 1976⁽³⁾, Varsovia, 1969⁽⁴⁾. Ingeniero: K. Urbanska. Muza. Polskie Nagrania 042 ADD. Dur.: 63,30.



De la serie de discos que la editora polaca Muza lanza ahora al mercado sobre la obra orquestal de Lutoslawski, a partir del material ya grabado por EMI en 1976, brillan con luz propia los dos que aquí reseñamos. El primero, como nuevo aporte al álbum EMI, con la inclusión de piezas recientes, la *Tercera Sinfonía* (1983), los *Chain 1 y 2* (1985) y el *Chain 3* (1986), y el segundo, como muestra excelente de una época de inflexión en la carrera del músico.

La presente grabación de la *Tercera Sinfonía* es la tercera en el plazo de 5 años, lo que habla muy a las claras de la extraordinaria y justa, por otra parte, acogida a esta música absolutamente emocionante, cúspide del pensamiento de Lutoslawski. El problema es que, tras las versiones de Salonen y del propio autor, poco podían aportar Antoni Wit y la no muy sobrada de recursos orquesta de la radio polaca. Aunque la lectura no desvirtúa en esencia el lenguaje del músico, sí queda claro que la exuberancia de los crescendos y los remansos llenos de sensualidad de la 2.ª sección de la obra, perfectamente recogidos por la Orquesta de los Angeles en la edición CBS, quedan deslucidos, desprovistos de vigor, en la versión polaca. Quien escuche por primera vez la *Sinfonía* en esta grabación percibirá *asperezas tímbricas y una falta de seducción* que son precisamente de lo que anda sobrada esta hermosa partitura.

Mucho más interés posee el ciclo de los *Chain*, pequeñas piezas para orquesta, reveladoras del magisterio alcanzado en el tratamiento orquestal por Lutoslawski (posiblemente sin apenas rival hoy día en estos

menesteres), y que, al mismo tiempo, denotan tal influencia del mundo sonoro de la *Tercera Sinfonía* que casi da en pensar que se trata de material sobrante, como si la *Sinfonía*, aparte de constituir una síntesis de plenitud fuera también vivero para satélites como son estos *Chain*, de los que el *Primero* da la sensación de ser el más impregnado por aquélla, por el refinamiento del material y la tremenda sencillez y concisión de la orquestación.

Chain 2 es más compleja. A la manera de un diálogo entre violín y orquesta, en 4 secciones, el tono de la obra se inscribe en la corriente de recuperación del romanticismo, no sólo presente en Lutoslawski, sino también en el último Ligeti y en todo el Penderecki posterior a 1970. Al igual que el autor de *Anaklasis* en esta *Chain 2* trata nuestro músico de recuperar la estética del poema sinfónico y potenciar el interés por los contrastes sonoros débiles y la evitación de fuertes disonancias, con el fin de buscar una síntesis entre los propios hallazgos labrados durante estas últimas décadas y la expresividad tardorromántica de Scriabin o cierto Szymanowski. El resultado es francamente seductor, bello, en especial en el virtuosismo de la 2.ª sección y en la poética del tercer movimiento, no lejos en intensidad del *Concierto* de Berg. El registro no brilla precisamente por la perfección de sonido, la *Tercera Sinfonía* se merecía un mejor balance. Excesiva presencia de los instrumentos, las grabaciones tomadas en vivo de los *Chain* son más equilibradas.

El segundo disco es una delicia. Con suma inteligencia los autores de la presente edición han sabido conjuntar tres piezas magníficas correspondientes al período 1965-1970 en el que la obra del polaco vuelve la espalda a las atrevidas y volcánicas composiciones de los primeros 60 (*Jeux*, *Poemas de Michaux*). En efecto, tanto *Paroles Tis-sés* (1965), el *Livre Pour Orchestre* (1968), como el *Concierto para violoncello* (1969-70) pertenecen a un marcado interés de Lutoslawski por el impresionismo sonoro, una estética ciertamente debussyista, de la que la *Tercera Sinfonía* será el remate final. El camino hacia ella lo forjarán páginas de la madurez y la exquisita belleza de *Paroles Tis-sés*, sobre textos del oscuro poeta francés J.F. Chabrun, y el *Livre*, especie de libro musical en 4 partes o capítulos separados por cortos interludios de grupos pequeños de instrumentos. El gusto por la seducción, por la variedad de texturas y el refinamiento tímbrico, convierten a estas obras en objetos fascinantes, perfectamente conservados tras más de 20 años. Quizás el *Concierto* haya perdido parte de su sorpresa inicial, en razón de lo obvio del material dramático que lo sustenta. Y en cuanto al *Postludio*, de 1960, funciona como una excelente obertura del disco, en su gran concisión de escritura (apenas 5 minutos) y el vigor empleado en desarrollar a plenitud 3 secciones donde se sucederán un inicio estático, un crescendo transicional no menos interesante y el clímax final, abrupto y seco.

En resumen, dos registros imprescindibles, salvo con los reparos antes expuestos, de algunas de las obras más significativas creadas por un auténtico maestro de la composición contemporánea.

F.R.

MASSNET: *Esclarmonde*. Joan Sutherland, sop. (Esclarmonde); Jaime Aragall, ten. (Roland); Hugette Tourangeau, mez. (Par-séis); Louis Quilico, bar. (Obispo de Blois); Clifford Grant, baj. (Phorcas); Ryland Davis, ten. (Enéas); Robert Lloyd, baj. (Clé-omer). Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica Nacional. Director: Richard Bonyng-e. DECCA 425651-2, ADD. Duraciones: 71'43", 43'21" y 40'48". Productor: Michael Woolcock. Ingenieros: Lock y Wade. Grabación: Londres, 1975. Precio económico.



Surge este registro debido a dos felices circunstancias: el interés en los años setenta por la obra desconocida de Massenet, por un lado (algo que ahora se está produciendo teatralmente: en su nación de origen). Y por otro, la búsqueda de Sutherland de nuevos horizontes interpretativos, rastreo que Decca siempre secundó, acudiendo puntillosa a su plasmación discográfica. *Esclarmonde* es la contribución de Massenet al género tan francés de la *Grand-Opera*, aunque en este caso suavizada por el cuidado y sentido de lo íntimo, de la pincelada psicológica, superficial pero certera, que el compositor de *Manón* conseguía a la hora de construir personajes. Massenet la escribió en 1889 para lucimiento de la soprano americana Sybil Sanderson, cuya profesora, la mítica Marchesi, habla estirado su instrumento hasta hacerlo deslizarse, cómoda, homogéneamente, a lo largo de tres octavas completas. Y en la partitura hay constancia de tal ostentación. Sutherland, por mediados de los setenta, aún alardeaba también de los medios vocales de excepción que esta partitura demanda y la prueba se encuentra en este registro, uno de los más logrados de su amplia discografía, amplia e irregular. Sólo debil en el momento de las notas graves, su voz flamea, impresionante, a medida que va alcanzado la octava aguda: los ataques son precisos, los agudos impactantes. El personaje languidece por su francés confuso y por lo borroso de su pintura. Pero vocalmente compensa y entusiasma.

La Tourangeau es una cantante de emisión lamentable, que llega a desvirtuar un instrumento que tímbricamente parece tener interés. Dramáticamente, sin embargo, destaca al personaje, en sí bastante anodino. Aragall se impone, como siempre, por la belleza de voz, en un Roland poco trabajado, aprendido por encima, cuya difícil escritura no resuelve con total comodidad el tenor. Quilico es serio como cantante y desigual vocalmente: buen centro, agudo suficiente, consigue presencia en su gran escena del acto III. Las partes peores del reparto vienen servidas por los cantantes anglosajones: voces en realidad dotadas, incluso ricas, pero que están emitidas con tanta torpeza y con uso tan de pre-escolar del idioma galo que resultan mortificantes. Bonyng-e en este repertorio está como pez en agua. Quizás algo aburrido (la soprano en su narcisismo colabora y es quien manda en casa), pero en conjunto oportuno, prolijo.

F.F.

MILHAUD: *Le pauvre matelot*, ópera en tres actos (Duración: 30'10"). *Trio para cuerdas*. Catherine Dubosc (la esposa); Jean-Francois Gardeil (el amigo); Jacques Bano (el suegro); Christian Papis (el marinero). Con-

junto de solistas de la Ópera de París. Dir.: Jonathan Darlington. Trio Albert Roussel (Trio de cuerdas). CYBELLA CY 810. DDD.



La vocación escénica de Darius Milhaud, uno de los más representativos músicos del Grupo de los Seis, tuvo muy temprana expresión con títulos como *La brebis égarée*. *Le pauvre matelot*, de 1927, se sitúa inmediatamente antes de esas curiosas óperas-minuto tan característicamente suyas. Esta ópera se basa en un brevisimo, condensado y excelente libreto de Jean Cocteau, que se inspiró en una página de sucesos de la ópera. Nos encontramos en la época en que el Clasicismo y cierto populismo urbano (jazz, fox-trot, java) se incluyen en la música, y desde luego en la ópera. Ambos elementos sirven para huir del Romanticismo y del Debussyismo (y también de Ravel, aún superviviente). *Le pauvre matelot* es un buen ejemplo de ello, con su minijava de introducción, su cantabile perpetuo que a veces parece convertirse en una canción de Edith Piaf (cuya carrera no había comenzado aún en 1927) y cuya acción parece anunciar las preciosas películas de Marcel Carné, como *Hotel du Nord* o *Quai des Brumes*. A la excelente idea de recuperar en disco esta ópera de treinta minutos se une la ajustada y a ratos excelente interpretación de una obra que se propone, en su brevedad, ni emocionar ni hacer reflexionar. Sólo cuentan una historia que resultará conmovedora en su trágicamente irónico final, con una línea vocal que nunca olvida el canto (que aprenden algunos pesadísimos compositores que hay por ahí) y una orquesta discreta que propicia precisamente ese canto. El lado, una obra muy posterior, el *Trio de cuerdas* de 1945, furiosamente tonal, melódica, de apariencia ligera y sin embargo sutiles sugerencias. Un contraste tan poco habitual como atrevido y gratificante.

S.M.B.

MONTEVERDI: *Combattimento di Tancredi e Clorinda, con altri Madrigali e Canzonette á 1 e 2 voci.* (Tempo la cetra, Quel sguardo, Interrotte speranze, Bel pastor, Con che soavità, Et è pur dunque vero). **Cettina Cadelo** (soprano). **Carlo Gaifa, Vincenzo Manno** (tenores). **Ensemble Concerto. Roberto Gini** (dir.). CD TACTUS TC 56031101. Grabación (?) realizada en 87 en Bologna por T. Gallia y P. Derry. Productor: R. Meo. 57'. Distribuido por PDI.



Disco tan esperado: por fin un Monteverdi realizado por intérpretes italianos con una preocupación estilística. Italia recupera su retraso, integrándose con el Ensemble Concerto al movimiento musical auténtico. El proyecto, en curso de realización, es ambicioso: grabar el opus completo de Monteverdi, entre otros compositores menos conocidos.

En el *Combattimento* la atención principal no parece centrarse en la inventiva rítmica, de la orquesta como lo hiciera Harmoncourt (Teldec) o la Musica Antiqua Köln (Archiv) sino el arte del *cantabile*: soprano y tenores poseen una excelente técnica *natural*, apoyada por supuesto en la palabra, perceptible en el piano continuo de Clorinda o en la perfecta teatralidad del *narratore*, esta vez un

¡Sorpréndame!



MOZART: *Divertimenti KV 334 y KV 136. Marcha KV 445. Stockholm Chamber Orchestra. Franz Welsler-Möst.* CD EMI 7 54055 2. DDD 1989 por H. Hawel en Linz (Brucknerhaus). Productor: W. Winkler. 65'50".

MOZART: *Sinfonías n.º 31 KV 297/300a «París»; n.º 27 KV 199/161b; n.º 25 KV 183/173b. English Chamber Orchestra. Jeffrey Tate.* CD EMI CDC 7 49998 2. DDD Londres por M. Vigers en 1989. Productor: D. Groves. 70'47".



¡Sorpréndame!, exigencia de Diaghilev para con cada uno de sus colaboradores, exigencia que el público musical está asumiendo en este fin de siglo: las obras orquestales son interpretadas hoy de cuatro maneras: gran orquesta tradicional (Viena, por ejemplo); gran orquesta con director auténtico (Concertgebouw con Harmoncourt); orquesta tradicional reducida (English

Chamber, por ejemplo); orquesta con instrumentos originales, y directores varios desde Brügger o Leonhardt hasta Mackerras o Rattle.

La sorpresa proviene, hoy, de un joven director, hombre de cultura que parece infinita: Franz Welsler-Möst propone un Mozart dentro de la tradición llamada vienesa, pero enriquecida por los últimos descubrimientos interpretativos, integrando a la sabiduría de un Jochum la precisión rítmica provocadora de un Harmoncourt (en particular en el Allegro del KV 334). No es que Welsler-Möst sea más irresistible que Sandor Vegh (con Salzburg) en cuanto a ímpetu, o que la Stockholm Chamber sea más seductora que la English Chamber, sino que no es imposible que ambos propongan la versión más sorpresiva, con sus cambios repentinos de referencias culturales, desde el atrevido clima de desenfado romántico (Adagio del KV 334), el humor de un Bernstein en el Manuetto, hasta la furia de un Norrington en el Presto (KV 136). La Stockholm Chamber (excelente grabada) parece dispuesta a no admitir muchos rivales, al menos en este campo (instrumentos modernos).

Al lado, el disco de la ECO con Tate, si no es tan sorpresivo (ya que recoge —y desarrolla— las opciones de la Academy of St. Martin con Marriner), es en todo punto excelente (una vez admitida la elección de la orquesta de cámara con instrumentos modernos, y clasicismo del fraseo). El disco incluye además el *Andante* destinado a la primera versión de la *Parísina*.

Recordemos que las diez últimas *Sinfonías* de Mozart están reeditadas en la gloriosa versión de Josef Krips con el Concertgebouw (Philips, supereconómicos)

P.E.

tenor y no un barítono, quien favorece o crea la sensación del *recitato*, y no del acostumbrado *parlato*.

La magnífica acústica de la Sala del Vasari de Bologna, palpable en la grabación así como los excelentes comentarios de Paolo Fabbri completan este muy bienvenido disco.

P.E.

MONTEVERDI: *Obras vocales. Solistas vocales e instrumentales. Ensemble Concerto. Director: Roberto Gini.* TACTUS TC 56031102, DDD. Duración: 62'39". Grabación: Bolonia, noviembre de 1988. Distribuido por PDI.



Continuando la interesante labor de divulgación de la música italiana, en especial de los siglos XVI y XVII, que está llevando a efecto el sello discográfico Tactus, se nos ofrece en esta ocasión la oportunidad de conocer cuatro páginas monterverdianas no demasiado frecuentes. Se trata de obras pertenecientes al denominado *género representativo*. Lo que caracteriza a este tipo de composiciones no

es, a pesar de la citada denominación, el hecho de que estén pensadas para la escena. Es indiferente que tengan un destino escénico concreto. Lo esencial en ellas es la penetración psicológica en los recovecos más íntimos del alma humana, hasta el extremo de que el intérprete debe, durante la ejecución, *representar* las emociones y los sentimientos. De ahí el nombre otorgado al género en cuestión. Las obras que, dentro del catálogo monterverdiano, pueden inscribirse en este género son *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Il lamento di Arianna*, *Se i languidi miei sguardi*, *Il ballo delle ingrate*, *Il lamento della ninfa* y *Se pur destina*. Estas cuatro últimas son las contenidas en el presente volumen, que constituye el segundo de los dos en que se encierra la totalidad de las páginas referidas.

Desde el comienzo hasta el final de la audición se siente uno cautivado por la inmensa y serena belleza de una música que, además, viene acompañada por unos textos poéticos nada desdeñables. Solistas vocales e instrumentales, en perfecta coordinación, realizan un trabajo en el que cabe destacar la profunda expresividad de afectos y sentimientos, aspecto éste muy necesario para una correcta interpretación de este tipo de obras. Este punto se puede apreciar muy bien en las dos

composiciones para voz sola. Se *languidi miei sguardo* y *Se pur destina*. El conjunto instrumental, por su parte, alcanza un elevado grado de perfección, como se puede comprobar escuchando *Il ballo delle ingrate*, en el que su intervención, junto con las voces, presta a esta obra un bellissimo colorido.

F.G.U.

MUSSORGSKI: *Boris Godunov*, versión de concierto basada en la de 1868-69. Aage Haugland (Boris, Pimen y Varlaam), Heinz Zednik (Shuiski), Stig Fogh Andersen (Grigori, el falso Dimitri), Annmarie Moller (Fedora), Susse Lillesoe (Xenia), Minna Nyhus (Niñera), Erik Harbo (Misail). Orquesta y Coro de la Radio Danesa. Dimitri Kitaenko, dir. Toma en vivo en concierto de la Radio Danesa el 27 de febrero de 1986. Producido por Ivar Munk. Ingeniero: Kund Drewsen. KONTRAPUNKT 32036/37 2 CD DDD. Duración total: 125'10". Distribuido por Nahuel.



Cualquiera que vea que se trata de un *Boris* en sólo dos CD puede empezar a albergar muy legítimas sospechas. Pero hay más cosas. El *Boris* admite muchas variantes: podemos atenernos estrictamente a la versión original en siete escenas, con dramaturgia y música sólo mussorgskiana; podemos acudir a la versión que añade el acto polaco; podemos seguir la versión Rismki o un compromiso entre ambas; podemos incluir dos escenas que en parte (en mi opinión sólo en parte) se excluyen, a saber, la de San Basilio y la del bosque de Kromi; o bien elegir sólo una de ellas; podemos concluir la obra con Kromi o con la muerte de Boris; podemos —como se hace en este registro— confiar los tres papeles de bajo a un solo cantante. Y podemos hacer más cosas. Pero lo que no podemos hacer es presentar un *Boris* como el de este registro. *Boris Godunov* es la ópera del zar que llega al poder en el momento de la anarquía de principios del siglo XVII en Rusia, en la etapa posterior al reinado de Iván el terrible. *Boris* es uno de sus efímeros zares, surgidos de los boyardos. El falso Dimitri, reinará, y tras su muerte habrá otros Dimitris. Boris es protagonista, pero protagonista que aparece poco en escena. El pueblo, el coro —algo muy propio de la ópera rusa desde *La vida por el zar*— es el otro protagonista, insoslayable, irreductible, irrenunciable. Pues bien, esta versión de concierto, pensada sin criterios dramáticos ni con la pretensión de recuperar el auténtico original de Mussorgski, sino con la de glorificar un bajo de poderosos pero no sublimes mimbres, manipula donde quiere y suprime una de las escenas donde el pueblo ruso y el zar se encuentran, la de San Basilio (es decir, se suprime también la intervención tan significativa del Yuródivi, o Inocente). Lo cual, en mi opinión, es inadmisiblemente. Y hace que este registro pierda razón de ser. Si me quieren ofrecer una selección, puedo estar de acuerdo. Pero amputar una escena esencial, no tiene sentido. Además, la dirección de Kitaenko es considerablemente *light*. Haugland ya había intervenido como Varlaam en un *Boris*, el de Jerzy Semkov, que era un intento de unir dramaturgia y música mussorgskiana con acto polaco, sin Rimski ni nada por el estilo, y cuyo logro filológico no se traducía

en una versión sonora destacable. Después de eso, se ve que pretende superar a Christoff o Ghiuselev, puesto que no sólo dobla Boris y Pimen, sino que además se queda con el que fue su papel original en el ensayo polaco, el de Varlaam. Su resultado es satisfactorio, sin echar las campanas al vuelo. Una excelente voz de bajo, que no es tan flexible como para dar los matices de personajes tan dispares, donde la tragedia, la profecía y la comedia contrastan entre sí al margen de la mayor o menor identidad de figuras. En resumen: este *Boris* es un lujo inútil que no sabemos a quién diablos puede interesarle.

S.M.B.

RAVEL: *La Valse*. Rapsodia española. Alborada del gracioso. Le tombeau de Couperin. Orquesta de París: Herbert von Karajan. Producción de Michel Glotz. Ingeniero: Paul Vavasour. EMI Studio CDM 7 63526 2. Grabado en París, en 1971 ADD. Duración total: 57'10" (Valse: 14'06", Alborada: 8'29").



Curioso detalle el de Karajan en 1971: irse a París, con la Orquesta casi recién creada por Landowski (y de la que en ese momento era algo así como gran consejero áulico), para tocar la música del más francés de los franceses (con perdón de Debussy). El resultado, como no podía ser menos, fue brillante y virtuoso. Esta *Valse* es danzante, en más bien un vals vienés, pero con la seriedad de don Herbert. Sabemos que esta opción es una de las tentaciones de los directores que quieren huir del esperpento, de la mueca inquietante implícita en esta partitura; esta última es la opción de la en mi opinión versión de referencia, la de Pierre Boulez. La de Abbado para DG se situaría en las antipodas, con su bonitez, su amabilidad, su bailoteo, su brillo y su preciosa ejecución. En la *Rapsodia española* aparecen algunos de los elementos del estilo final de quien sin duda ha sido un genio de la dirección de orquesta, pero que no tuvo ni fuerzas ni sentido autocrítico suficiente como para no excenderse (léase *pasarse*) muy a menudo; y esos elementos se resumen en la palabra *manierismo*, utilizada a menudo contra Karajan, y que nosotros no vemos injusta en ciertas interpretaciones suyas. Y es que Karajan, que tantos maestros ha sido, no ha sido el maestro de Ravel, por muchos *Boleros* que haya dado por ahí como fin de fiesta o como preparación para abrir la boca. Sabemos, de todas formas, que diferente actitud tenía Karajan si había al lado un micrófono o no lo había. No era el *trac*, era otra cosa: el micrófono era manierismo, era el pensar en otro público, más vulgar; más necesitado de halago. El resultado era a veces esta belleza *fané* y *light* de la *Rapsodia* aquí presente, que después de dejarla caer durante tres movimientos no tiene más remedio que darle unos cuantos trallazos en la *Feria* final. Sin embargo, la relativamente alta comprensión de la *Alborada del gracioso* nos hace preguntarnos por qué nunca se atrevió (lo de *atreverse* es un decir) con Falla el genio salburgués. Cuando llegamos al mundo quinaesenciado del *Tombeau de Couperin* podemos comprenderlo ya todo si es que teníamos alguna duda: qué bien tocado, qué escaso espíritu raveliano, cuanto más hay aquí de delicadeza que de sugerencia, cuanto más de bordeada cursilería (bordeada, no traspasada, oja) que de sutileza expresiva. En fin, los lec-

tores quizá lo sepan de sobra: si quiere usted un CD con esta música en versión realmente incontestable, acuda al dirigido por Munch para RCA; y si quiere una versión realmente moderna, distinta, reveladora, acuda a Boulez en CBS. Porque este disco está bien, sí, pero a veces nos da la sensación de pedantería y fría incompreensión del divorcio entre discurso y sentido.

S.M.B.

RAVEL: *Daphnis et Chloé* (ballet completo). Tanglewood Festival Chorus. Boston Symphony Orchestra: Bernard Haitink, director. PHILIPS Digital Classics 426 260-2 DDD Grabado en Boston, mayo de 1989.



Inmediatamente después de recibir en formato CD la legendaria versión del *Daphnis* completo grabada en 1959 por Monteux, lo cual nos dio pie a referirnos a las versiones existentes de este registro (ver SCHERZO n.º 45, p. 69), nos llega la segunda lectura plenamente digital de una obra cuya importancia no es necesario ponderar de nueva. Adelantemos que seguimos prefiriendo la antigua lectura de Monteux para Decca (o la de Munch para RCA, la de Boulez para CBS, la de Dutoit para Decca, ésta digital) sin que eso suponga una crítica negativa de esta recreación tan especial. Y es que junto a la opción sugerente, teatral y a ratos mórbida y misteriosa de Monteux, cabe perfectamente la disección a menudo implacable de Boulez. Pero puede resultar chocante, incluso insuficiente, la manera más sinfónica, menos contrastada, menos incisiva y dramatizante de Haitink. Entre el habitual director objetivista y la consumada batuta de foso, da la impresión de que ha vencido el primero. En consecuencia, nos encontramos ante un *Daphnis cristalino*, cuya ausencia de garra es aparentemente deliberada porque se opta por una lectura donde no se tiene en cuenta bailarines, sino tempi orquestales, donde no se subraya, sugiere o potencia la acción, sino donde se plantea una planificación sonora fascinante si se admite la ausencia de concesiones teatrales de lo que, después de todo, es un ballet. En resumen: una versión no apta para lo teatral, porque lo que intenta es, sin duda, otra cosa, incidiendo más en lo sutil de Ravel (lo sutil como algo esencialmente raveliano) que en lo teatral o lo descriptivo (en una palabra, el referente) que en la obra de nuestro compositor es algo difícilmente soslayable.

S.M.B.

RAVEL: *Bolero*. Suite n.º 2 de *Daphnis et Chloé*. **DEBUSSY:** *La mer*. Philharmonia Orchestra: Giuseppe Sinopoli, director. Grabado en Londres, agosto de 1988. Producido por Günter Brest. Ingeniero: Klaus Hiemann. DEUTSCHE GRAMMOPHON 427 644-2 DDD Duraciones: 14'11", 17' y 26'15" respectivamente.



Para referirnos a este repertorio (pues se trata de un disco de pleno repertorio) solemos utilizar el concepto de *impresionismo*, sin saber muy bien lo que estamos diciendo. En mi opinión, es incorrecto, pero hago uso de él



KAR 201.2
Bizet: CARMEN
 R. Resnik, D. Usunow, H. Güden
 Wiener Staatsoper
 10.12.1962



KAR 209.3
Wagner: SIEGFRIED
 B.Aldenhoff, A.Varnay, S.Björling
 P.Kuën, H.Pflanzl
 Bayreuther Festspiele 1951



KAR 202.3
Mozart: DON GIOVANNI
 N.Ghiaturov, G.Janowitz, A.Kraus, G.Evans
 T.Zylis-Gara, M.Freni, R.Panerai, V.von Halem
 Wiener Philharmoniker / 1.8.1969
REQUIEM
 W.Lipp, H.Rossel-Majdan
 F.Wunderlich, K.Engen
 Wiener Symphoniker / 2.1.1963



KAR 210.2
Mussorgskij: BORIS GODUNOV
 N.Ghiaturov, N.Gjuselev, A.Diakov
 N.Dobričanova, D.Usunow, S.Jurinač
 Wiener Philharmoniker
 26.7.1964



KAR 203.2
Haydn: DIE SCHÖPFUNG - LA CREATION
 G.Janowitz, F.Wunderlich, H.Prey, K.Borg
 Wiener Philharmoniker / 29.8.1965
Mozart: MESSA DELL'INCORONAZIONE
Verdi: TE DEUM
 H.Donath, T.Trojanos, W.Krenn, F.Crass
 Orchestra Sinfonica di Roma della Rai
 20.5.1967



KAR 211.3
Bach: PASSIONE SECONDO MATTEO
 I.Seefried, K.Ferrier, W.Ludwig
 O.Edelmann, P.Schöffler, W.Berry
 Wiener Singverein
 Wiener Symphoniker / 9.6.1950
CONCERTO PER VIOLINO N.2
 Christian Ferras
 Berliner Philharmoniker / 3.1967



KAR 204.3
TANNHÄUSER
 H.Beiter, E.Wächter, W.Kmentz
 G.Brouwenstijn, C.Ludwig
 Wiener Staatsoper / 8.1.1963
TRISTAN UND ISOLDE
 Vorspiel und Liebestod
 Wiener Philharmoniker
 28.8.1966



KAR 212.2
Bach: MESSA IN SI MINORE
 E.Schwarzkopf, K.Ferrier, W.Ludwig
 A.Poell, P.Schöffler
 Wiener Singverein
 Wiener Symphoniker / 15.6.1950
CONCERTI BRANDENBURGHESE N.1 E N.3
 Berliner Philharmoniker / 20.3.1967



KAR 205.2
Verdi: AIDA
 D.Martinis, L.Fehenberger, N.Rankin
 G.Malaspina, M.Petri
 Wiener Singverein
 Wiener Symphoniker
 3.2.1951



KAR 213.3
Strauss: DER ROSENKAVALIER
 L.Della Casa, S.Jurinač, H.Güden
 O.Edelmann, E.Kunz
 Wiener Philharmoniker
 26.7.1960
ELEKTRA (brani scelti)
 A.Varnay, H.Hillebrecht, J.King
 Wiener Philharmoniker / 11.8.1964



KAR 206.2
Puccini: TOSCA
 F.Cavalli, D.Usunow, A.Protti
 Wiener Staatsoper / 1962
LA BOHÈME (brani scelti)
 G.Raimondi, M.Freni, R.Panerai, H.Güden
 Wiener Staatsoper
 9.11.1963



KAR 214.2
Beethoven: MISSA SOLEMNIS
 G.Janowitz, C.Ludwig, F.Wunderlich, W.Berry
 Wiener Singverein
 Berliner Philharmoniker / 26.2.1966
'CORIOLANO' OVERTURE OP.62
SINFONIA N.3 'EROICA'
 Berliner Philharmoniker
 8.4.1968 / 22.9.1969



KAR 207.3
Strauss: DIE FRAU OHNE SCHATTEN
 J.Thomas, L.Rysanek, G.Hoffman, W.Berry
 C.Ludwig, F.Wunderlich, L.Popp
 Wiener Staatsoper
 11.6.1964
Leonie Rysanek canta Richard Strauss



KAR 215.3
Strauss: DIE FLEDERMAUS
 E.Wächter, H.Güden, R.Streich, G.Di Stefano
 E.Kunz, G.Zampieri, W.Berry, G.Stolze
 Wiener Staatsoper / 31.12.1960
Musiche di Johann Strauss jr
 Hilde Güden
 Wiener Philharmoniker / 1958



KAR 208.2
Beethoven: FIDELIO
 C.Ludwig, F.Uhl, G.Frick, W.Berry, H.Prey
 H.Steffek, G.Stolze
 Bayerische Staatsoper
 1.12.1963
SINFONIA N.8
 Berliner Philharmoniker
 15.4.1961



KAR 216.2
Wagner: DAS RHEINGOLD
 S.Björling, W.Windgassen, H.Pflanzl
 P.Kuën, I.Malaniuk, E.Schwarzkopf
 Bayreuther Festspiele 1951



KAR 217.3
DIE WALKÜRE
 R.Crespin, B.Nilsson, J.Yeasey, J.Vickers
 M.Talvela, T.Adam,
 Metropolitan Opera Orchestra / 1.3.1969
DAS RHEINGOLD (brani scelti)
 T.Adam, G.Stolze, S.Milnes, D.Grobe
 A.Reynolds
 Metropolitan Opera Orchestra / 22.2.1969



KAR 225



KAR 218.2
Debussy: PELLEAS ET MELISANDE
 E.Schwarzkopf, E.Haeflinger, M.Roux
 M.Petri, G.Scutti, C.Gayraud
 Orchestra Sinfonica di Roma della Rai
 19.12.1954



KAR 226.2
Verdi: FALSTAFF
 T.Gobbi, R.Panerai, E.Schwarzkopf
 L.Alva, A.Moffo, G.Simonato
 Wiener Philharmoniker / 10.8.1957
TE DEUM
 H.Donath
 Orchestra Sinfonica di Roma della Rai
 20.5.1967



KAR 219.3
Wagner: PARSIFAL
 F.Uhl, E.Wächter, H.Hotter, T.Franc, W.Berry
 C.Ludwig, E.Höngen
 Wiener Staatsoper
 1.4.1961



KAR 227.3
Strauss: DER ROSENKAVALIER
 E.Schwarzkopf, S.Jurinic, W.Ferenz
 A.Rothenberg, O.Edelmann
 Wiener Philharmoniker / 1.8.1964
DER ROSENKAVALIER (finale Atto I)
 L.Della Casa, S.Jurinic
 Wiener Philharmoniker / 26.7.1960



KAR 220.3
Verdi: DON CARLO



KAR 221.2
Bizet: CARMEN



KAR 222.2
Beethoven: FIDELIO



KAR 223.12
Wagner: DER RING DES NIBELUNGEN
 D.Fischer-Dieskau, D.Grobe, G.Stolze
 M.Talvela, J.Vickers, G.Janowitz, C.Ludwig
 J.Yeasey, E.Moser, R.Crespin
 Berliner Philharmoniker
 1968 / 1967 / 1969 / 1970



KAR 224.4
Wagner: DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
 O.Edelmann, E.Kunz, H.Hopf
 E.Schwarzkopf, G.Stolze, I.Malaniuk
 Bayreuther Festspiele 1951
TRISTAN UND ISOLDE (Liebesduett)
 W.Windgassen, B.Nilsson
 Orchestra del Teatro alla Scala
 Milano 30.4.1959

DIVERDI
 CLASSICS

DIVERDI - ZURBANO, 56
 28010 MADRID
 TELS. (91) 410 14 48 - 319 93 06
 FAX: (91) 319 26 77

por no meterme en honduras cada vez que me las veo con Debussy y con Ravel. Todo esto viene a cuento porque la obra que inicia este CD (no excesivamente generoso en tiempo) es un *Bolero* que yo llamaría puntillista, tanto en las intervenciones solistas como en la discreción de la orquesta al comienzo (en las frases de cada instrumento) y los trallazos posteriores. Esto supone que nos encontramos ante un intento de otro tipo de lectura de obra tan fascinante, aunque manida (lo cierto es que nunca nos cansamos de oír). Pero no se trata de un puntillismo delicado, sino considerablemente agresivo. No es que sea implacable, para esto está (mucho mejor) la versión de Pierre Boulez. Es lo contrario de las lecturas clásicas de Montoux o Munch. Es plausible que esta versión se sitúe en solitario como una opción especial, contemporánea de tanta película ultraviolenta, entre las cuales, pese a todo, a veces surge alguna de valor.

En *Daphnis* (en rigor, un *petit Daphnis*) Sinopoli sigue por sus fueros. Acumula tensión desde muy pronto y lo hace estallar sin hacerse de rogar demasiado en la culminación del *lever du jour*, pero la verdad es que luego lo resuelve de manera muy motivada, muy medida, sin que por eso deje de ser tensión. La *Pantomime* le obliga a determinados pasajes necesariamente lentos y sutiles (el amplio episodio del *piccolo*, una maravilla ¡qué solista!) que él consigue hacer sugerentes, agoreros. No importa: era una tregua para llegar a la *danse générale*, que desde el principio se muestra prometedora y que consigue convertir este *Daphnis* más bien en *Las bacantes*. De nuevo se aleja Sinopoli de los viejos maestros, lo cual, dado su temperamento, es una opción que no le podemos discutir.

Según esto, a nadie le extrañará que Sinopoli se sienta menos a sus anchas en *de l'aube à l'après-midi* y de veras se encuentre a sí mismo en la culminación del allegro del *jeux de vagues*, ambas de *El mar*, un mar que Sinopoli agita tal vez demasiado (aunque se advierte que lo quisiera más inquieto). Y es que Sinopoli humaniza un tanto ese mar que Claude de Francia quiso precisamente deshumanizado. Sinopoli parece querer contar, cuando Debussy nunca pretendió contar nada en esta obra. Nuevo reencuentro: el *tumultueux* del *dialogue du vent et de la mer*. ¡Qué temperamento, Dios mío! No creo necesario acudir a los clásicos, que son los mismos más o menos que en Ravel. Quede constancia de un registro a cuyo virtuosismo sonoro (calidad de la orquesta y calidad de la grabación) hay que unir una visión muy personal, acaso muy de *foso* de unas páginas que no parecen prestarse habitualmente a ello.

S.M.B.

SCHÖNBERG: *Noche transfigurada*, op. 4. *Sinfonía de cámara n.º 1*, op. 9. *Sinfonía de cámara n.º 2*, op. 38, *Orpheus Chamber Orchestra*. Nueva York, abril de 1989. Producido por Steven Paul. Ingeniero: Andreas Neubronner. DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 233-2 DDD. Duraciones: 28'37", 21'03" y 19'27" respectivamente.



Aunque la *Sinfonía de cámara* op. 38 no fue concluida por Schönberg hasta 1939, su concepción

es contemporánea (en rigor, inmediatamente posterior) a las de sus compañeras de registro hoy. Es decir, nos encontramos ante dos obras cuya importancia no es menor porque se trata del Schönberg aún plenamente tonal. *Noche transfigurada* se sitúa de lleno en la estética postromántica, mientras que la *Sinfonía op. 9* muestra un tipo de inquietud expresiva que desborda la simple herencia wagneriana. A su lado, la *Sinfonía op. 38* puede parecer un paso atrás, un regreso al ámbito tradicional de la *Noche*.

Una de las características de estas piezas es la extrema dificultad de su interpretación. Precisamente, eso ha jugado siempre en contra de una obra que a medida que pasa el tiempo nos parece más diáfana, la *Sinfonía de cámara op. 9* (que, después de todo, ¡es de 1906!): al ser mal tocada, parecía más malsonante de lo que en realidad es. Esos quince instrumentos tienen un diabólico cometido y precisamente en eso salen librados con un amplio diez los músicos de la Orpheus. Si usted quiere oír estas tres obras como son, escuche este disco. No encontrará una *Noche transfigurada* de la altura cósmica de Mitropoulos, Stokowski o Vaclav Neumann (lecturas que me parecen admirables), ni la intencionalidad precisamente antirromántica de Boulez (todas ellas en versión para gran orquesta, mientras que la que comentamos es de efectivos limitados), pero encontrará una sonoridad limpia, objetiva, virtuosa y respetuosa. La menor competencia en los *opp. 9* y sobre todo *38* les permitirá disfrutar de un auténtico derroche de bien hacer, de biensonancia (y no es broma): el acento se ha puesto ahí, por encima de eso indefinible que se llama expresividad.

S.M.B.

STRAVINSKI: *Obras para violín o piano* (*Danse russe*, *frag. de L'Oiseau de feu*, *frag. de Le Rossignol*, *Chanson russe*, *Tango*, *Divertimento*, *Pastorale*, *Ballade*, *Duo Concertant*). Gérard Poulet, violín. Noël Lee, piano. Dirección artística y toma de sonido: Jean Marc Lasiné. Grabado en septiembre de 1988 ARION Les Joyaux de votre disquette ARN 68062 DDD. Duración total: 70'49". Distribuido por H. Mundi.



La faceta de Stravinski como intérprete le llevó a componer obras para él como pianista, pero también le condujo a arreglos para violín y piano en virtud de su colaboración con Samuel Dushkin, que le había encargado el *Concerto para violín*, y con el que desde el principio entabló una excelente relación. Entre 1932 y 1934 ambos realizaron varias giras juntos y para ello Stravinski compuso una obra, el *Duo Concertante* que cierra este registro, y adaptó música de otras obras suyas, sobre todo escénicas (*El pájaro de fuego*, determinados pasajes líricos; un aria y una marcha de *El ruiseñor*; una canción de *Mavra* se convierte en la *Canción rusa*; varios números de *El beso del hada* se transforman en el *Divertimento* y en la *Ballada*). El *Tango*, obra posterior a esas giras, fue adaptada para violín y piano por el mismo Dushkin y así la escuchamos en este disco. La *Pastorale* de esta grabación es una de las diversas adaptaciones de aquella famosa canción sin palabras de tan sugerente sentido.

Nos encontramos aquí con el Stravinski

lírico, nunca exaltado, y con el clásico. Así lo han comprendido Poulet y Lee, consumados intérpretes de música contemporánea, de clásicos de nuestro siglo. Es un recital virtuoso, divertido y realmente delicioso. Incluye toda la música para violín y piano de Stravinski, a falta de la *Suite italiana*, extraída ésta de otra obra escénica, *Pulcinella*. Hay que tener en cuenta que Stravinski, con estas obras, no se limita a transcribirse a sí mismo; en realidad nos encontramos ante otras obras diferentes a las originales: si era capaz de hacer eso con Pergolesi, ¿por qué no iba a hacerlo consigo mismo?

En esta magistral sesión stravinskiana de Poulet y Lee, hay que decirlo, están algunas de las obras que faltan en la *Edición Stravinski* de 33 LPs de CBS.

S.M.B.

STRAVINSKI: *Divertimento*. **RAVEL:** *Sonata para violín y piano*. **PROKOFIEV:** *Sonata en re mayor op. 94a*. Viktoria Mullova, violín. Bruno Canino, piano. Grabado en Londres, abril de 1989. Producido por Ezio Servolo. Ingeniero: Fiona Gale. PHILIPS Digital Classics 426 254-2 DDD. Duración: 61'25".



Se prodigan los recitales camerísticos con música de clásicos del siglo XX, y en especial las obras para violín y piano. A las reseñas del recital de Gidon Kremer y Elema Bashkirova, y la sesión stravinskiana de Gérard Poulet y Noël Lee, añadimos ahora este precioso disco donde aparece alguna obra reseñada a propósito de aquéllos (el *Divertimento* de Stravinski en el segundo). Mullova y Canino se muestran con el *Divertimento* menos clásicos que Poulet y Lee, pero no por ello optan por la vía romántica. Da más bien la impresión de que lo asociaran con la música francesa contemporánea del Stravinski joven, lo que a veces llamamos *Impresionismo*, con lo cual resulta una lectura sugerente, a veces mórbida, que explota al lado lírico y que en episodios como las *danzas suizas* parecen diseccionar el baile más que hacerlo virtualmente escénico (lo cual, en una versión de cámara, es perfectamente legítimo y, si me aprietan, hasta revelador). Excelente la línea violinista del *pas de deux* final, con sugerentes cadencias, en un magnífico cambio de tempi cuyo sentido global es el de ese lirismo contenido que mira hacia atrás, pero no muy atrás.

Es lógico que la interpretación de la *Sonata* de Ravel sea de una intencionalidad y sugerencia que parece inspirarse en el mundo sutil y evanescente de otras piezas ravelianas, como *Miroirs* o *Gaspard de la nuit*, aunque éstas sean para piano y fueran compuestas mucho antes. Esa es, al menos, mi impresión. El sonido casi perpetuamente *filato* del violín nos recuerda que el virtuosismo no se da sólo en las frases amplias y en las cadencias espectaculares, y nos sugiere que Viktoria Mullova es una violinista como la copa de un pino.

Con la *Sonata* de Prokofiev no nos encontramos ante una obra plenamente original, ya que se trata de una transcripción de la *Sonata para flauta y piano op. 94* preparada para Oistrach. Pero seguimos estando ante el rey de la *semicorchea*, el maestro de las frases de amplio aliento en que la repetición y el crescendo juegan un decisivo cometido.

Mullova se encuentra por fin con un soviético en este disco (Stravinski faltó de Rusia desde muy pronto; Prokofiev, en cambio, regresó a la URSS a mediados de los treinta... y allí murió veinte años después, el mismo día que el camarada Stalin) y se muestra dignísima heredera de la tradición de Oistrakh; fraseo de diabólicos episodios, increíbles intervalos y, sobre todo, conocimiento del especial sentido lírico-distante de una obra que, al ser camerística, permitía a Prokofiev ciertos discursos formalistas, sin censura.

S.M.B.

VERDI: *Falstaff*. Tito Gobbi, bar. (Falstaff), Rolando Panerai, bar. (Ford), Luigi Alva, ten. (Fenton), Elisabeth Schwarzkopf, sop. (Alice), Anna Moffo, sop. (Nannetta), Giulietta Simionato, mez. (Quicky). Coro Opera Viena, Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Grabación: Salzburgo, 1957. *Te Deum*. Helen Donath, sop. Coro RAI de Roma y Milán. Orquesta Sinfónica de la RAI de Roma. Director: Herbert von Karajan. HUNT Productions 2 CDKAR 226, duraciones: 76'01" y 59'53". Grabación Roma, 1967. Distribuido por Diverdi.



Falstaff en una grabación en vivo del Festival de Salzburgo de agosto de 1957 con un equipo sonoro que reproduce casi íntegramente el que EMI reunió unos meses antes en estudio y que logró la versión que repetidas veces se viene considerando por la crítica como la más lograda de toda la oferta discográfica. (Las únicas variaciones del cast, corresponden a Pistola, Meg y, más importante, Quicky; Simionato en escena, por Barbieri en estudio). En efecto, ni Solti, ni Bernstein, ni, posteriormente, Giulini han logrado, aun con resultados laudatorios, una versión tan equilibrada, homogénea y brillante de la genial ópera verdiana. Toscanini nos legó una edición referencial por batuta que atrae demasiado la atención del oyente en desfavor de la parte vocal, cuidada pero desigual en conjunto. La edición *live* que ahora se nos presenta se beneficia del clima teatral de la toma: se escucha el movimiento escénico del actor, las risas del público, el entusiasmo del intérprete *in situ*. Los inconvenientes pueden venir por los ruidos parásitos propios del medio (la grabación, no obstante, es buenisima), como la presencia, a veces tajante del apuntador, que se crece en algún momento al comprobar que Panerai se olvidó de la letra.

Karajan es el responsable directo y omnipresente (dirigía la escena además) y pocas veces está tan inspirado. La orquesta recrea, elocuente, atmósferas; mima al cantante, completando matices; entra, precisa, sugiriendo intenciones, en un equilibrio perfecto entre foso y escena. El director, en suma, con la obra preparada para el registro anterior aprovecha el nuevo medio, que es el del teatro: así, el dúo de los barítonos del acto II es aquí de mayor eficacia dramática y es sólo un ejemplo entre varios. Gobbi, espléndido de voz (con sus limitaciones ya conocidas y aceptadas) crea un Falstaff de difícil competencia (sólo Taddei puede medirse con él); el monólogo *L'onore* no tiene desperdicio, y la batuta sabe subrayarlo. Schwarzkopf más alemana que en estudio es, no obstante, una

Alice pícaro y exquisita. Moffo, algo estridente de agudo hasta que calienta la voz, está encantadora. Alva empieza algo pálido pero su lectura de la *arietta* es musicalísima. Panerai, el perfecto Ford. La Quicky de Simionato, y es preciso decirlo aun con la admiración que siempre despierta esta gran cantante, es inferior a la de Barbieri. Esta posee más rico el grave, su personalidad es más desbordada: dos requisitos que se precisan para la deslumbrante escena del principio del acto seguido.

Se completa la entrega del *Falstaff* con el *Te Deum* que ofreció Karajan en el Palazzo Pio en 1967, ante el Papa Paulo VI. El director ya está, en esta etapa italiana, cuidando con prolijidad contrastes y atmósferas, en una lectura introvertida, poco mediterránea.

F.F.

VIVALDI: *Sonatas para instrumentos de cuerda*. Vol. I The Purcell Quartet. 1990 CHANDOS CHAN 0502. DDD. Tiempo total del CD: 58'03". Distribuido por Harmonia Mundi.



The Purcell Quartet, que ya había grabado para el sello discográfico Chandos la integral de las *Sonatas* de Henry Purcell, ha grabado ahora para el mismo sello discográfico las *Sonatas* para instrumentos de cuerda de Antonio Vivaldi. El primer volumen de este ciclo consta de siete *Sonatas* que The Purcell Quartet interpreta de una forma correcta pero no siempre brillante y, en ocasiones, un tanto mecánica, como en el caso de la *Sonata para dos violines y continuo en Mi bemol mayor Op. 1 N.º 7*. Por el contrario, el mejor momento de la grabación lo encontramos en la excelente interpretación que Elisabeth Wallfisch hace de la *Sonata para violín y continuo en La mayor (RV 29)* en la que la violinista demuestra su extraordinaria capacidad para extraer todos los matices de los dos Andantes de esta pieza y su dominio virtuístico del instrumento en el Allegro y el Presto Final.

F.X.M.

RECITALES

ENTRE'ACTE: *Obras para flauta y arpa*. **BERLIOZ:** *Trío (de L'enfance de Christ)*. **FAURE:** *Sicilienne Op 78 y Impromptu*. **GAUBERT:** *Divertissement Grec*. **DEBUSSY:** *En bateau*. **RAVEL:** *Habanera*. **IBERT:** *Entracte*. **CHRISTIANSEN:** *Le cerf volant, Ballette, Swanlake Fantasy*. Michel Debost y Toke Lund Christiansen (flautas y flauta d'amore), Tina Rhaling (arpa). CD KONTRAPUNKT 32043. DDD. Productor y grabación: J. Jorgensen 1990. 57'24".

CANTOS DE ESPAÑA: arreglos para violoncello y guitarra. **GRANADOS:** *Danza española n.º 5*. **ALBENIZ:** *Malagueña, Canción y Tango Op 165*. **FAURE:** *Sicilienne Op 78, Berceuse Op 16*. *Après un reve Op 7*. **RAVEL:** *Habanera*. **FALLA:** *Suite popular (El paño, Asturiana etc.)*. **NIN:** *Seguidilla, Mur-*

ciana, Asturiana, etc... Michaela Fukacova (cello), Jacob Christensen (guitarra), CD KONTRAPUNKT 32044 DDD producción y grabación: J. Jorgensen 1990. 65'.



Kontrapunkt, casa danesa, nos había acostumbrado a programas más originales, como por ejemplo la actuación extraordinaria del cellista Blendal Bengtson (Rahjmaninov y Shostakovich) o Ars Nova (La Rue y Gombert), comentadas en SCHERZO: los dos nuevos discos, con algunas obras repetidas, parecen tener como meta el lucimiento de los intérpretes, y cumplen su objetivo, ya que todos son virtuosos de primerísimo nivel. Michel Debost es uno de los grandes maestros, y quienes estén interesados por el programa podrán apreciar la belleza sin par de su sonido. Lund Christiansen es menos conocido, no por eso menos excelente, y tal vez otros CDs (Kontrapunkt) serían una mejor presentación: *sonatas* de Leclair, con Mortensen (clave) o música de cámara de Norhelm. Fukacova es una maravillosa cellista, alumna de Blondal Bengtson que esperamos en otro programa.

P.E.

CANTO GREGORIANO: *Juego pascual de Praga. Procesión de Visperas. Elegias para los reyes y los príncipes. Misa de difuntos. Bodas de Caná. Cantos a la Virgen*. Deller Consort. Director: Alfred Deller. 3 CD HARMONIA MUNDI HMA 190235. 37. 71'04", 72'39", 74". Grabaciones: 1974, 1975, 1977, 1979. Reedición en CD: 1990. Ingeniero: Pierre Studer.



La interpretación del canto gregoriano fue un coto cerrado hasta hace unos años. La tradición (recreada) de Solesmes se mantenía en Abadías y Monasterios y se alzaba como la única verdad posible. Esta vía tuvo, desde luego, de su parte la imbricación con la vida religiosa de las comunidades que practicaban el canto como una actividad más de su vida espiritual. El coto camino es ya un hecho en nuestros días: músicos profesionales que cantan gregoriano entendiéndolo como lo que es, una zona del repertorio histórico, y acercándose a él con planteamientos estéticos. El Deller Consort inició esta renovación, que tiene su expresión máxima en el Ensemble Organum, que dirige Marcel Pérès. El gregoriano del Deller Consort es inatacable desde el punto de vista vocal, el debate se centró y sigue centrando en el estilo. Los músicos ingleses comienzan por dar un color nuevo a esta música, con la introducción del registro de contratenor (bellísimos los solos); luego, el grupo de intérpretes es mucho menos numeroso que los coros de monjes al uso. En lo que se refiere al fraseo, la música se mueve más fluida, menos estática que en la visión de la tradición de Solesmes. ¿Se interpretó así el gregoriano en los focos religiosos de la Edad Media? Quizá no podamos responder nunca con exactitud a esta pregunta, lo que cuenta en todo caso es la sinceridad del trabajo de Deller. Nos captan la sensualidad de las voces, la teatralidad en *Le Jeu de Praga*, el dramatismo apocalíptico de la *Misa de difuntos*, con su sobrecogedor *Dies Irae*. Es más que suficiente como para que estos discos

Antiguas Delicias



FIRENZE 1539. Centro de Música Antigua de Ginebra. Estudio de Música Renacentista de Palermo. Schola «Jacopo da Bologna». Director: Gabriel Garrido. TACTUS TC 53012001. DDD. 46'56". Grabación: Bolonia, VIII/1988 y XI/1989. Productor: Roberto Meo. Ingeniero: Paul Dery. Distribuido por P.D.I.

DELIZIE DI POSILIPO BOSCARRECCE E MARITIME. New London Consort. Director: Philip Pickett. L'OYSEAU-LYRE 425 610-2. DDD. 60'34". Grabación: Londres, 15-15, IV/1988. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: John Dunkerley.



Son cada vez más frecuentes los discos de música antigua que intentan recuperar la música interpretada con motivo de determinada ocasión histórica y luego olvidada o conocida fragmentariamente. El disco italiano está dedicado a la música de la fiesta de la boda de Cosimo de' Medici y Leonora de Toledo (1539), mientras que el británico atañe a la cultura española, pues se trata de la celebración habida en Nápoles «por la recuperación de la salud de su Católica Majestad Felipe III de Austria, rey de las Españas (1620)». En ambos casos, músicas entendidas como espectáculos, en las que la dimensión visual es muy considerable: bailes, escenificaciones. Quizá lo más interesante, desde el punto de vista histórico, es el *Intermedio* de Francesco Corteccia representado en Florencia y que puede ser considerado como un antecedente de lo que serían las primeras óperas.

Gran parte del valor de los discos es de orden musicológico. La interpretación en el disco Tactus no pasa de correcta. Nos ofrece una forma de hacer la música antigua ya superada por lo masiva y carente de vitalidad. Es, desde luego, mucho más brillante el disco del New London Consort. La presencia en el instrumental de una *lira da braccio* y un *lirone* es todo un aliciente. Esta rama se extinguió con la implantación de la familia del violín, de la que puede considerarse una prolongación colateral más que su precursora, como se ha afirmado en ocasiones. Aun con sus desiguales valores interpretativos, los dos registros son de indudable interés.

E.M.M.

deban ser conocidos por todos los amantes del gregoriano.

E.M.M.

OBERTURAS DEL ROMANTICISMO TEMPRANO. WEBER: *Oberon*. MENDELSSOHN: *Las Hébridas*. BERLIOZ: *Los jueces francos*. SCHUBERT: *El arpa mágica*. SCHUMANN: *Genoveva*. WAGNER: *El holandés errante*. The London Classical Players. Director: Roger Norrington. EMI CDC 7 49889 2. DDD. 58'36". Grabación: Londres, XI-1988. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Clements.



Norrington no cesa de sorprendernos, insistiendo en su empeño de cambiar nuestra imagen sonora —color, densidad— del primer romanticismo. Este disco *miscelánea*, sin duda de atractivo programa, no es una aportación tan significativa como la *Fantástica*, o la *Grande* de Schubert, si bien no deja de tener interés. Uno de estos puntos es la interpretación de la versión original (1841) de la obertura de *El Holandés Errante*. Aquí, además de la presencia de un oficleido (en Berlioz hay dos), de sonoridad tan particular, se respeta la ausencia de variación en el tempo, que luego introdujo Wagner en la redacción de 1860. Una lectura menos melosa de *El arpa mágica* schubertiana es otro de los valores del disco, junto con la tímbrica en *Los jueces*

francos, página que, lamentablemente, forma parte del Berlioz más trivial. Uno de los momentos más bellos del disco se encuentra en *Las Hébridas*, que en la ejecución de los London Classical Players brilla como una auténtica acuarela marina.

E.M.M.

MODERN PORTRAITS. Los Virtuuosos de Moscú, con Vladimir Spivakov, interpretan: Hartmann: *Concerto funebre*. Stravinski: *Concerto en re*. Penderecki: *Capriccio*. Schnittke: *Suite al modo antiguo*. Prokofiev: *Obertura sobre temas hebreos*. Grabado (excepto Schnittke) en Munich, abril de 1989. Schnittke ha sido grabado en la Eglise du Liban de París en octubre de 1988. Dirección artística: J.J. Stelmach. RCA Victor RED SEAL RD 60370, DDD. Duración total: 62'53".



No puede decirse que este disco nos presente un repertorio habitual ni tampoco menor. Es música del siglo XX poco habitual, con tres autores desusados y dos clásicos (Stravinski y Prokofiev en este último caso). Junto a sus dos más o menos conocidas obras, aparecen piezas tan sorprendentes como el vigoroso y dramático *Concerto funebre* de Hartmann o la *Suite al modo antiguo*, de uno de los más riosamente contemporáneos músicos vivos de hoy (vivo de momento, si las secuelas de una vida poco agradable en

3 Tenores 3



CARRERAS, DOMINGO Y PAVAROTTI EN CONCIERTO. Arias, canciones de Cilea, Meyerbeer, Puccini, Lehar, de Crescenzo, Cardilo, de Curtis, Lara, Sorozábal, Giordano, Schiffrin. Orquestas del Maggio Musicale Fiorentino y de la Opera de Roma. Director: Zubin Mehta. DECCA 430433-2, DDD. Duración: 68'18". Productor: Christopher Raeburn. Ingenieros: Lock, Pellowe, Siney. Grabación: Caracalla, Roma 1990.



Con rapidez inusitada, algo más de un mes después del acontecimiento, aparece ya en disco el sonado recital tritenoril que cerró, esplendorosamente, el último mundial futbolístico. La publicación recoge sólo la parte vocal del

acontecimiento, excluyéndose pues la obertura de *I vespri siciliani* y el movimiento *La Befana* de *Las Fiestas romanas* de Respighi, fácilmente oportuna para el momento. Tampoco se incluye, lógicamente, el *bis*, en el que se repitió el potpourri que barajó el compositor argentino Lalo Schiffrin con base en fragmentos popularísimos de música de varios idiomas y culturas. Salvo el *O Sole mio*, aquí presente quizá por perpetuar la broma de los españoles, repitiendo el trémolo, improvisadamente se dice, inventado por el italiano. (La carátula del disco se olvida de citar al flautista, telonero habitual en recitales de Pavarotti: un solista notable).

Se sigue el orden de página tal como se interpretaron en el acto, en un intento de hacer más fidedigna la toma. Fidelidad que se extiende a la simpatía, camaradería y entusiasmo de la totalidad del evento, que parece reflejarse en esta constancia sonora del mismo, por encima de otra valoración, de índole artística. En este terreno baste señalar que transcurrió la velada dentro de unos niveles cuidados, poco gloriosos en general, con algunos baches vocales, con indudable garra en conjunto. Una sorpresa final. El último corte del disco es el *Nessun dorma* de la pucciniana *Turandot* interpretado por los tres tenores. Algo que no se tuvo ocasión de ver en el momento de emisión televisiva, quizá por reservas de la casa editora para hacer más vendible su producto. Algo que, posiblemente y por méritos suficientes, conseguirá.

F.F.

un país ferozmente gobernado por mafiosos hasta hace poco no nos quita la esperanza), que demuestra con esta obra que quienes creen que cierta música del pasado sólo pertenece al pasado están bastante equivocados. El barroco, como demuestra esta *Suite*, es algo más vivo que determinadas composiciones sin arraigo ni en los pueblos, ni en los corazones. La audición de ambas obras justifica la adquisición del disco, que además contiene dos bellas interpretaciones del *Concerto en re* de Stravinski y la *Obertura hebrea* de Prokofiev. En cambio, en mi humilde opinión, la obra de Penderecki no justifica nada, ni compra, ni escucha, ni siquiera el haber sido compuesto. Con perdón.

S.M.B.

TOSCANINI DIRIGE WAGNER: *Cabalgata de las walkyrias, Lohengrin: Preludio al Acto III, Idilio de Sigfrido, Ocaso de los dioses: Muerte de Sigfrido y Marcha fúnebre, Tristán e Isolda: Preludio al Acto I y Muerte de Isolda, Tannhäuser: Preludio al Acto III.* Orquesta Sinfónica NBC. Director: Arturo Toscanini. Fechas de grabación: 7-3-1953 y 29-11-1953. HUNT AAD CD 539.

TOSCANINI DIRIGE RICHARD STRAUSS: *Ein Heldenleben, Don Juan, Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel.* Orquesta Sinfónica de la NBC. Director: Arturo Toscanini. Fechas de grabación: 1-2-41, 14-5-40 y 16-3-40 respectivamente. AAD HUNT CD 538. Distribuido por Diverdi.



Parece ser que 1990 es el año del resurgimiento discográfico de Toscanini. Bajo el nuevo soporte CD todos los sellos que tuvieron algo que ver con el mítico maestro se disponen a revisar sus archivos y poner así en circulación toda una serie de interpretaciones que tuvieron y tienen una importancia superlativa dentro de la historia de la dirección de la orquesta, tanto si nos gusta como si no.

Yo no tengo en mi fonoteca muchos documentos del gran maestro italiano y este pequeño análisis de los discos referenciados me trae de nuevo a la mente la antigua y divina sensación de admirar una cosa y al propio tiempo rechazarla. Y lo que resulta aún más problemático es el no poder ofrecer razones puntuales y suficientes de ese rechazo aunque pienso que quizás no sea ésta la palabra justa. Si ahora, y merced al soporte CD, se produce un renacimiento o vuelta a Toscanini creo que es una ocasión ideal para que exégetas y especialistas en la materia procedan a renovar el análisis de la obra de este Maestro, lo que significó en su tiempo y lo que pueda significar ahora, sus grandes cosas y sus mezzas cosas, su idea de la *Séptima* de Beethoven y su idea de la *Sinfonía* n.º 39 de Mozart, por poner un ejemplo típico.

Los dos discos de Hunt que trato de comentar muy someramente no son por lo que se anuncia sino una pequeña parte del espacio que esta firma piensa dedicar a Arturo Toscanini. Se trata desde luego de una decisión sabia y justa si tenemos en cuenta que el mismo sello nos va a regalar con toda una serie de realizaciones de directores de enorme importancia injustamente preteridos y casi olvidados durante las dos últimas décadas.

En el análisis que nos ocupa hay que decir que el disco dedicado a Strauss es musicalmente superior al dedicado a Wagner. Por el contrario, el dedicado a Wagner tiene un sonido netamente superior. No hay duda de que ello es debido a la diferencia de doce años que separa las grabaciones. No es que doce años sean mucho tiempo a estos efectos pero sí lo eran si se coteja la década de los cuarenta con la de los cincuenta. Si pudiéramos extendemos un poco en esta materia, se podrían formular comentarios bastantes jocosos, si se comparan en profundidad grabaciones de la década de los sesenta con otras de la de los ochenta (se podría hablar sin ambages de un escandaloso retroceso). Pero volvamos a Toscanini. Su *Till* tiene una configuración rítmica perfecta. Karajan en su versión para Decca llegó muy lejos en estos aspectos pero no al nivel alcanzado por Toscanini. Claro, que no se puede cotejar el sonido de la NBC con el de la Filarmónica de Viena; el uno seco y cortante y de una precisión asombrosa, el otro... el otro no puede describirse con el medio de la palabra. El análisis de ambas versiones viene a corroborar la durante tanto tiempo mantenida teoría de Hermann Scherchen de que *Till* es piedra de toque para directores.

En *Don Juan* también alcanza el maestro la perfección, aunque tendríamos que referimos a una perfección *toscaniniana* que no es sino una variante de la perfección en general. Considerando esta obra en concreto, no es como la perfección de Clemens Krauss. Quizás todas estas consideraciones conduzcan a la tesis de que la labor del Director de Orquesta Arturo Toscanini ha de ser enjuiciada bajo prismas singulares y muy objetivos o muy subjetivos según convenga. Según perfección esta notas me vienen a la memoria tres hazañas de don Arturo: *Séptima* de Beethoven, *Cuarta* de Brahms y *Novena* de Schubert, esta última en una grabación realizada en 1936 en la Academia de Música de Filadelfia y al frente de la orquesta de aquella ciudad.

Vida de héroe no constituye hazaña o quizá ésta no pueda constatarse dada la complejidad orquestal de la obra y el sonido más bien corto de la grabación. Además, aquí la competencia es numerosa y de muy alto nivel; Furtwängler, Kempe, Clemens Kraus y Zubin Mehta en su mejor momento (Los Angeles).

Del programa Wagner me parece oportuno destacar la versión del *Idilio* y el *Preludio de Tristán*. El personalismo de Toscanini se impone en estas obras con una fuerza tremenda. De esta suerte el cotejo con otras versiones se hace muy difícil. De todas formas y guste o no guste hay que reconocer que se trata de grandes creaciones aunque las preferencias de cada uno vayan por otro lado.

A.O.B.

VARIOS: *Musica al tempo del Guido Reni. Ensemble Aurora: Enrico Gatti, violín; Roberto Gini, viola da gamba; Luciano Contini, laúd; Guido Morini, clavicémbalo y órgano.* TACTUS TC 56012001, DDD. Duración: 62'30". Grabación: Bolonia, noviembre de 1987. Distribuido por PDI.



En la presente grabación de Tactus aparece un amplio panorama musical, representado por obras y autores de finales del siglo XVI y primera

mitad del XVII, cuyo mayor interés radica en el hecho de constituir algunos de los primeros ejemplos conocidos de literatura violinística independiente. Aunque el violín existía ya con bastante anterioridad, sus posibilidades como instrumento autónomo no empezaron a ser exploradas, en efecto, hasta esta época. La relación de obras y de autores es amplia y variada: Frescobaldi, Marini, Castello, Rossi, Montalbano, Pesenti. Se incluye también una página del español Bartolomé de Selma y Salaverde, así como algunas composiciones de Palestrina adaptadas al caso e incluidas en diversas colecciones por el citado Selma y por otros autores, como son Francesco Rognoni y Orazio Bassani.

Estamos, sin duda, en presencia de una grabación interesante, en la que, junto a obras totalmente desconocidas, aparece una extensa lista de autores poco conocidos también en su mayoría, hecha excepción, por supuesto de Frescobaldi y Palestrina. Desde este punto de vista, cabría hablar de una excesiva atomización y pensar si no habría resultado, tal vez, de mayor interés concentrarse en las obras de uno o dos autores, a lo sumo. Esto, naturalmente, no va en detrimento de la interpretación musical, cuya limpieza se mantiene en todas las páginas contenidas en el disco. Por lo demás, una perfecta coordinación instrumental y un excelente sonido son aspectos positivos importantes que acompañan a esta grabación.

F.G.U.

TRANS-SIBERIAN EXPRESS. *Música rusa desde Moscú al Pacífico.* 1 SALONISTI: Tohmas Furi y Lorenz Hasler (violines), Ferenc Szedlák (cello), Béla Szedlák (contrabajo) y Werner Giger (piano). Productor: Paul Myers. Sonido: Simon Eadon y Matthew Hutchinson. Grabación: Blumenstein Church (Suiza), Marzo de 1989. DECCA CD (DDD) 425 214-2. Duración: 61'05".



Pues qué bien. Este quinteto nos propone un peculiar viaje musical entre Moscú y Vladivostok a bordo de un imaginario Trans-Siberiano. Los 9.000 km., los 8 husos horarios, las 90 estaciones y los 9 días, que abarca este recorrido se resuelven en este disco en 15 obras y poco más de una hora de duración. 1 Salonisti ofrece unas curiosas, y cuidadas, versiones de páginas del repertorio ruso que nos lleva desde Mussorgski y Khachaturian hasta Shostakovich y Stravinski. El resultado de este experimento es, como poco, interesante: una sorprendente versión de la *Rapsodia Esclava* de Friedemann (curiosa la inclusión de un polaco en este disco), el *Tango* que Stravinski compuso en 1940, una selección de melodías de películas rusas, las *Noches de Moscú* de Trad y, entre otras piezas, la polka de *La edad de oro* de Shostakovich. Cierra esta selección la siempre trepidante *Danza del sable*. Magnífica interpretación y extraordinario sonido. Su escucha resulta grata incluso para los *ortodoxos* (aviso a los maníacos del ferrocarril: a pesar del título y del evocador diseño de la cubierta, este disco sólo contiene música sin referencia alguna de locomotoras, trenes, vías y/o estaciones).

L.F.C.B.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Está prohibido ser viejo

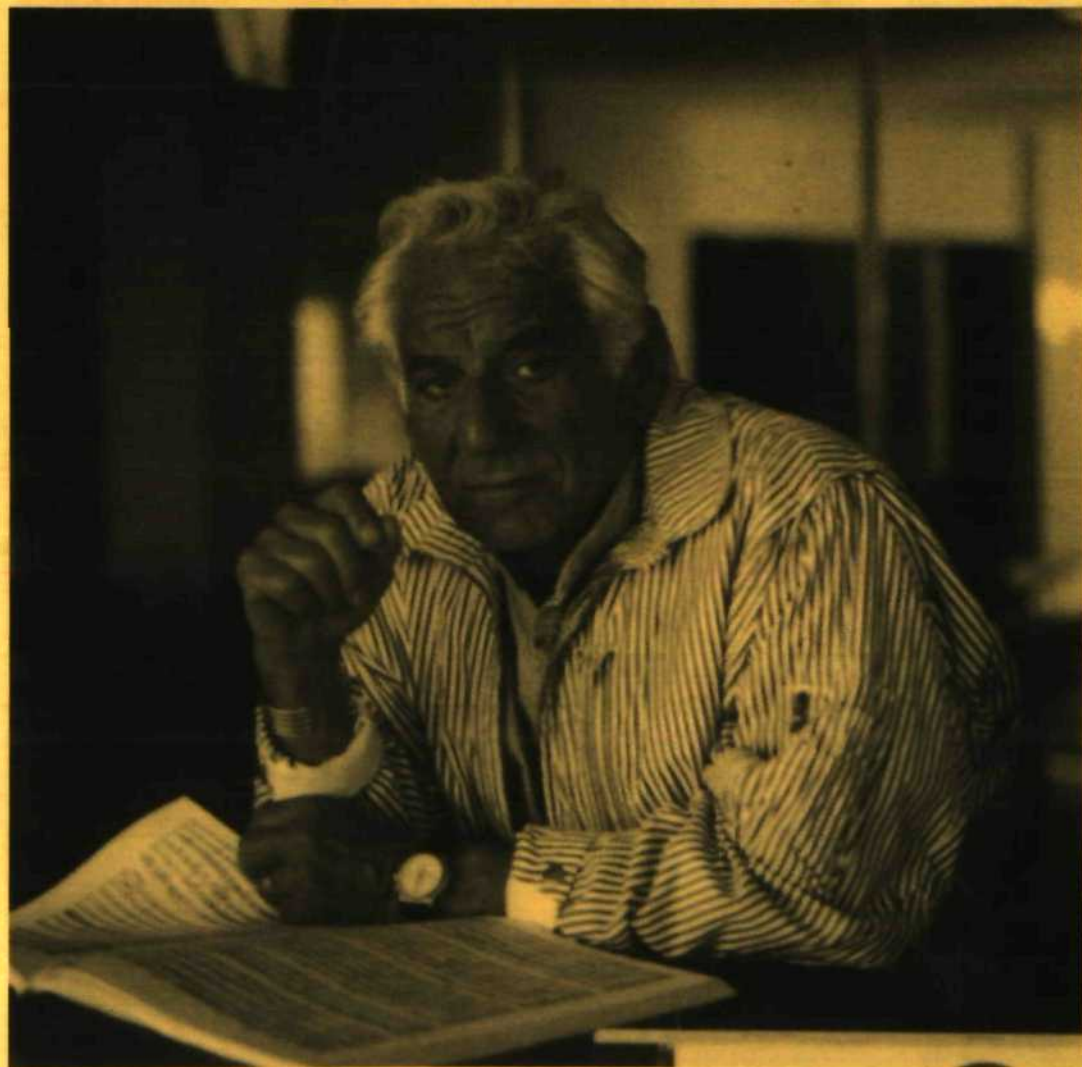
Con algo de retraso (en relación con su publicación) nos llega la Edición Bernstein de la DG, y lamentablemente coincidiendo con el anuncio de la retirada (del podio) del director: Leonard Bernstein, afectado por una mala enfermedad de los pulmones, se dedicará a la escritura (musical y literaria) y tal vez en acabar unas grabaciones de estudio previstas en sus contratos. (*)

La prensa italiana, durante una semana (8/16 de octubre) dedicó diariamente una doble página de homenaje director tan amado en aquel país, tanto por el público como por los profesores de las orquestas que dirigió. Carlo Maria Giulini reconoció su gran originalidad mientras Michelangelo Zurletti alababa sus dotes - otra vez - de *showman*. Tras la escucha (casi) ininterrumpida de la edición Bernstein, unas treinta horas de música, otras cualidades parecen, sin embargo, más

presentes (o importantes), siempre insertadas entre dos conceptos, entre el deseo judío *lejáim* (¡a la vida!) y lo que los griegos llamaban *logos* y los romanos *ratio*, la razón... la razón, al menos como la entendía el cordobés Marcus Porcius Latron, *razón* indisociable de *afección*: "la reflexión racional siendo tal vez lo que los hombres *hicieron* de más sentimental." ¿Demasiado sentimental al Mozart de Bernstein?, depende evidentemente de los gustos, pero existen pocas interpretaciones (Josef Krips y tal vez otro...) tan *razonablemente* construidas: el principio de la *Sinfonía n.º 40 en sol menor*, con sus tiempos fuertes justamente articulados para resolver rítmicamente (sin *trampas* a lo Böhm o a lo Von Karajan y un largo etc) en el momento de reaparición el tema principal (compás 21) ¿Espectacular y superficial su Chaikovski? Como Arquímedes, Pascal, Wittgenstein,

para quienes las matemáticas fueron un abstraerse ante el incendio de Siracusa, el dolor físico, el deseo homosexual, Bernstein, en medio del humo de su continuo fumar realiza el más largo final de la *Sexta Sinfonía, Patética*, con una precisión geométrica; en el sí grave de los contrabajos, la frase musical pierde toda extremidad, no tiene verbo ni tampoco fin.

¿Lenta su *Segunda* de Sibelius? Con cincuenta minutos, es la interpretación más larga de toda la discografía; duelo entre lirismo (tiempo primero) y evocación de la muerte (segundo tiempo), Sibelius (vía Bernstein) parece proponer otra definición de la gracia: conceder la gracia podría significar "ser capaz de retener la muerte". La *Segunda* de Sibelius, como previsión de las guerras del siglo veinte, borrando toda posibilidad de oponer racionalidad con desórden ases-



Leonard Bernstein
FOTO: D.G.



FOTOS: DG Y UNITEL

no. Pocas obras como la *Segunda* de Sibelius (algunas sinfonías de Vaughan Williams, de Shostakovich, tal vez), pocas interpretaciones como la de Bernstein (Stokowski, Mravinsky, tal vez) sugieren, con tanto énfasis, que razón y civilización puedan servir de máscaras a las fuerzas salvajes que las nutren y hacen crecer.

¿El sentimiento de la naturaleza en Mahler (*Sinfonías n.ºs 1 y 5*), en Schumann (*Sinfonía n.º 3 Renana*), en Mendelssohn (*Sinfonías Escocesa y n.º 4 Italiana*)...? no hay que buscarlo en las interpretaciones de Bernstein, ¡no existe! El *Naturlaut* (Primera de Mahler) del romanticismo glorificado por los intérpretes germánicos o germanófilos (Giulini, Tennstedt y tal vez Rattle...) es desmentido a través de la segunda lectura, la lectura judía, ya que, como lo escribe Paul Celan (*Gespräch in Gebirg*) "... el judío y la Naturaleza son dos cosas bien distintas, en todo tiempo, y hoy también, y aquí también. El silencio no dura mucho, ya que cuando un judío se encuentra con otro judío, se acaba pronto el silencio, aunque fuese en el monte", Bernstein puebla las *Sinfonías* de Mahler de ruidos, rumores animales, de discusiones humanas, de luchas y abrazos, de fanfarrias, de polifonías insospechadas, de sonidos escandalosos... Bernstein no evoca (solamente) las brumas escocesas, en la *Tercera* de Mendelssohn sino también el recuerdo de Mary, la reina asesinada; ni tampoco la campiña toscana sino las luchas compositivas, los esfuerzos de la gestación de la *Sinfonía Italiana*. Tampoco el *Rhin romántico* prewagneriano, para la n.º 3 "*Rheinische*" de Schumann, sino el *Rhin* de Apollinaire, el *Rhin* que se esconde para sonreír, humor y lirismo, del enfado entre Ottomar Schollem y Abraham Loeweren, y las voces graves de los hombres, sus cantos sin medida, que hacen gemir a un Leviatan en el fondo del *Rhin*, como voz de otoño, mientras en la sinagoga llena de sombreros, serán agitados los *lulabim*...

Bernstein (algunos lo lamentan y lo critican) no contempla las nubes, sino que cuenta los pasos que le separan de su vida.

Digerida la lección de Glenn Gould (el polémico *Primer Concierto* de Brahms, CD Melodram), Bernstein emplea (generalmente) tempi muy lentos en los movi-

mientos lentos, para la máxima atención y escucha, para la ambigüedad entre línea y armonía, así como para la flexibilidad intensiva de la melodía que revela la preocupación brahmiana por acabar con la preponderancia del orden vertical sobre el movimiento horizontal. Por la escucha seguida de los Brahms, Schumann, Schubert, la lección de Bernstein aparece como un intento de conciliar la amplitud de la perspectiva schubertiana con la obsesión schumanniana por el contrapunto: dar a la desmesura romántica una caución formal proveniente de la tradición clásica: un tempo al borde de la desintegración (armónica y rítmica) suprime (a veces) la oposición tensión-resolución, y nos sitúa, oblicuamente, entre la confidencia lírica y el dolor; pulsación vana e inquieta. Los movimientos rápidos son extremos (en paralelo con Hamoncourt, y no solamente en cuanto a la exacerbación de la diferencia entre los *tempis*, sino por ejemplo en la misma edición utilizada en el *Requiem* de Mozart, la de Beyer y no la de Sussmayer): Bernstein privilegia la energía, exige que todo sea articulado hasta la sequedad en cuanto al *tono* (orquestas de Nueva York, Los Angeles y BBC), para agarrar el oído; preciso hasta la rudeza en el *vocabulario* (Orquestas de Baviera y de Viena), para *tocar* el espíritu; brusco en la construcción de la frase para retener la atención e inquietar el ritmo del corazón (Orquestas de Amsterdam e Israel).

No soy siempre muy buen director ni tan siquiera siempre un buen director, dice Bernstein en su presentación de la Edición, la verdad es que soy un Músico...

Pedro Elías

NOTA

* Hemos mantenido esta mención a los proyectos de Bernstein, aun cuando muy poco después se conoció la noticia de su muerte, por considerar que da una visión más nítida de la rapidez con que se desarrollaron lo hechos. (Nota de la Redacción).

EDICION LEONARD BERNSTEIN

BEETHOVEN: *Sinfonías n.º 3 Heroica, n.º 6 Pastoral, n.º 9. Oberturas Fidelio, Rey Esteban, Coriolano.* (Filarmónica de Viena. Jones, Schwarz, Kollo, Moll)

BERNSTEIN: *West Side Story* (extractos). *Sinfonía n.º 1 Jeremías. Tres meditaciones de Mass* (Misa), *Suite de On the Waterfront* (Kanawa, Carreras, Troyanos, Ollmann, Home. Filarmónica de Israel, Ludwig, Foss, Rostropovich)

BRAHMS: *Sinfonía n.º 1, Obertura académica. Concierto para piano n.º 2. Concierto para violín, Doble concierto para violín y chelo* (Filarmónica de Viena. Zimmermann, Kremer, Maisky).

DVORAK: *Sinfonía n.º 9 "Del nuevo mundo".* (Filarmónica de Israel).

ELGAR: *Variaciones Enigma. Marcha del Mogul. Pampas y Circunstancias n.º 1 y 2* (Sinfónica de la BBC).

HAYDN: *Sinfonía 92 "Oxford" y 94 "Sorpresa".* (Filarmónica de Viena) *La Creación* (orquesta de Baviera, Popp, Blegen, Moser, Moll, Ollmann).

MAHLER: *Sinfonías n.º 1* (Concertgebouw) y *5* (Filarmónica de Viena)

MENDELSSOHN: *Sinfonías n.º 3 Escocesa y 4 Italiana* (Filarmónica de Israel)

MOZART: *Sinfonías 35 Haffner, 38 Praga, 40, y 41 Jupiter.* (Filarmónica de Viena). *Requiem* (McLaughlin, Ewing, Hadley, Hauptmann. Sinfónica de Baviera)

SCHUBERT: *Sinfonía n.º 8 Inacabada* (Concertgebouwworkest Amsterdam)

SCHUMANN: *Sinfonía n.º 3 Renana, n.º 1 Primavera, Concierto para piano* (Justus Franz, Filarmónica de Viena)

STRAVINSKI: *La consagración de la Primavera. Pájaro de Fuego.* (Filarmónica de Israel)

CHAIKOVSKI: *Sinfonía n.º 6 Patética* (Filarmónica de Nueva York)

Obertura 1812, Capriccio italiano, Romeo y Julieta (Filarmónica de Israel)

GERSHWIN: *Rapsodia en Azul.* BARBER: *Adagio para cuerdas.* COPLAND: *Appalachian Spring.*

25 CDs 431 024-2/431 048-2 realizados en concierto (salvo Elgar y Chaikovsky, n.º 6) entre 1978 y 1989. DDD y ADD. 26 horas. Precio medio. CDs disponibles por separado en algunas tiendas.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Toscanini: mito y realidad

En opinión de muchos críticos, musicólogos e incluso colegas, Arturo Toscanini (1867-1957) fue el mejor director de orquesta en la primera mitad de nuestro siglo. Entre los últimos citados, Boult, Karajan, Solti, Szell y Bruno Walter hablaron maravillas de sus conciertos, reconocieron la fortísima influencia de su personalidad y contribuyeron a la creación de una aureola mítica en torno a su figura, fomentada y ampliada en Estados Unidos. Allí David Sarnoff, presidente de la RCA, creó en 1947 ex profeso para Toscanini una orquesta, la NBC, a la que el director italiano permaneció ligado hasta su retirada en 1954, a la edad de 86 años. Tres más tarde falleció en Riverdale, New York. Además de sus indiscutibles dotes como director de orquesta, y de la amplísima audiencia que alcanzaron sus conciertos con la NBC —el primero de ellos, el día de Navidad de 1937, fue escuchado por 20 millones de personas— otros dos factores cimentaron la fama mundial de Toscanini: su radical postura antifascista y la difusión del disco microsuro a comienzos de los años 50. El primero potencia y exagera, distorsionándolo, el valor atribuido al legado musical toscaniniano, especialmente en estados Unidos e Inglaterra, tanto cuando rebaja en esos países la estima de artistas nada vinculados con el régimen de Hitler, como Furtwängler o Knappertsbusch o el de los simpatizantes, como Clemens Krauss. Aunque las especulaciones son vanas, seguramente la crítica norteamericana se expresaría de modo diferente del habitual si Furtwängler hubiera aceptado en 1936 la dirección de la Filarmónica de Nueva York.

Pero el mito Toscanini hoy nos dice muy poco y hemos de recurrir a su discografía para situar nuestra apreciación en su justo punto. Se impone una advertencia previa: aunque fue un director longevo y de dilatadísima carrera (casi 70 años), los registros fonográficos apenas documentan su época joven. Aparte de unos discos realizados en EE.UU. con la Orquesta de La Scala hacia 1921 y de unos cuantos llevados a cabo con la Orquesta Filarmónica de Nueva York entre 1927 y 1936, y con la BBC de Londres entre 1937 y 1954. No es cuestión de entrar aquí en detalles acerca de estos registros oficiales para RCA, puesto que JLPVA va a comentar los recientemente editados, parece que en condiciones muy buenas, por la multinacional BMG. Esta empresa promete publicar todo el legado oficial NBC/Toscanini, incluidas algunas filmaciones televisivas. El brillante arranque son las *Sinfonías* de Beethoven y Brahms, y grandes obras de Verdi.

Hoy ocupan nuestra atención dos estudios con páginas de Brahms editados por la firma italiana Hunt. Uno de ellos contiene en 2 CD las *Cuatro Sinfonías*; el otro

incluye, además *Obertura Trágica* y *Variaciones Haydn*. Aquel ciclo, tocado por la NBC, coincide en el lugar (Carnegie Hall) y casi



Arturo Toscanini.

en el tiempo con los registros oficiales RCA que realizó Toscanini de esas *Sinfonías*. Pero se trata de tomas de conciertos, no de estudio; más o menos coetáneas y similares, pero no idénticas. El otro estudio recoge en tres CD los memorables conciertos del director italiano en el Royal Festival Hall de Londres, en 1952, al frente de la Orquesta Filarmónica de Walter Legge. El folleto que acompaña el álbum explica con detalle, en artículos de Sir Adrian Boult, Manoug Parikian, Michele Selvini, Piero Treves y del Propio Legge, las circunstancias que los rodearon.

Digamos ya que, de los dos ciclos, el primero con la NBC (insisto: *en vivo*, diferente del oficial para RCA) no es recomendable por razones sonoras: la toma es bastante clara, pero la dinámica, muy comprimida, y el espectro de frecuencias, limitado arriba y

abajo, dan una imagen muy incompleta de lo que debieron de ser aquellos conciertos neoyorquinos, cuyo punto culminante —al menos en lo que a reacción del público se refiere— es un Finale de la *Segunda Sinfonía* algo brusco pero arrebatador, impresionante testimonio de una energía casi inconcebible en un hombre de 85 años. Sin duda, quien desee conocer el Brahms de Toscanini con la NBC debe acudir a los registros oficiales de MBG-RCA, y no a estos piratas.

Pese a la fama de artista objetivo que siempre tuvo Toscanini, su Brahms de los años 1950 (que, no lo olvidemos, eran sus 80 de edad) dista de ofrecer una concepción homogénea, constante, de cada una de las *Sinfonías* tocadas. La realización arroja diferencias no sólo en cuestiones de duración y tiempo, parcialmente apuntadas por Selvini, sino también de articulación y fraseo. En general, los conciertos con la NBC son más expeditivos y dinámicos —y un punto bruscos— que los de la Orquesta Filarmónica. Claro que la diferencia entre la calidad de uno y otro conjunto es muy clara en favor de este último: a pesar de su fama como orquesta de virtuosos, la NBC apenas sobrevivió a la retirada de Toscanini, mientras que la gloriosa historia de la Filarmónica desde su fundación en 1946 es bien conocida. Lo cierto es que los solos de trompa de Dennis Brain, o los de flauta de Gareth Morris (*Variación 12* en el Finale de la *Cuarta*) no tienen comparación posible con los de sus colegas americanos, muy inferiores; como tampoco la densidad y transparencia de las cuerdas ni el empaste de los metales: los trompetas y trombones de la NBC suenan muy a menudo estridentes, como en el citado movimiento de la *Cuarta*. Los conciertos de Londres debieron resultar una experiencia muy grata para Toscanini, según atestiguan quienes estuvieron en los relajados ensayos —mientras que, por el contrario, hay incluso grabaciones de las cóleras jupiterinas del maestro en Nueva York— y se deduce de la escucha de estos compactos. En uno y otro caso se aprecia, más allá de la siempre relativa calidad sonora, la labor de un músico honesto, riguroso, empeñado en desentrañar con rigor casi clínico el texto brahmsiano. Su labor depuradora respecto de la falsa tradición romántica —proclive a adscribir un programa a cada sinfonía y libérrima hasta la manipulación en la lectura de las partituras— fue inestimable y abrió el camino, a comienzos de nuestro siglo, a la escuela moderna de dirección, tanto en el campo sinfónico como en la ópera. Pero especialmente en Brahms, más que en Beethoven, Toscanini acusó la falta de familiaridad con la cultura centroeuropea, y por esos otros directores también objetivos —y en tal sentido, discípulos y deudores suyos— como Szell, Schuricht, Reiner, Boult o Wand, supieron (Wand sabe aún) realizar con precisión no menor la letra brahmsiana y abarcar con amplitud de miras muy superior su contenido. El viaje de regreso a Brahms desde la Segunda Escuela de Viena y Bartók, y desde Bruckner y Mahler (autores todos ignorados por Toscanini), les sirvió a los citados para comprender, en

BRAHMS. *Las Cuatro Sinfonías. Variaciones Haydn, opus 56a. Obertura trágica, opus 81. Orquesta Filarmónica. Director, Arturo Toscanini. Grabado en vivo en el Royal Festival Hall de Londres, 29.9 y 1.10.1952. Estudio de 3 CD HUNT 524 ADD. Duraciones: 54'21", 72'56" y 54'05". Presentación en inglés e italiano. Distribuido por Diverdi.*

BRAHMS. *Las Cuatro Sinfonías. Orquesta NBC. Director, Arturo Toscanini. Grabadas en el Carnegie Hall, Nueva York, en conciertos dados el 3.11.1951 (Primera), 10.2.1951 (Segunda), 01.2.1952 (Tercera) y 22.12.1951 (Cuarta). Estudio de 2 CD HUNT 706 ADD. Duraciones, 77'10" y 77'40". Sin libreto de presentación. Distribuido por Diverdi.*

toda su significación y proyección al futuro, la obra brahmsiana. Otro tanto puede predicarse de los herederos de la tradición romántica germana (Furtwängler, Bruno Walter, Sanderling, Giulini), por lógica mejor sintonizados con Brahms que un latino.

El rigor rítmico toscaniniano, que da memorables resultados —aunque uno no los comparta del todo— en *Sinfonías* de Beethoven como las 1, 2, 4 y 7, y en bastantes movimientos de las de Brahms, como los extremos de *Primera*, *Segunda* y *Cuarta* —con muchas reservas para la *Passacaglia* final— se revela insuficiente para la rítmica más sutil y ambigua de los tiempos centrales de estas *Sinfonías* y para toda la *Tercera*, cuya expresividad intensa pero pudorosa e íntima, queda lejos del temperamento dinámico, demasiado directo, de

Toscanini; mientras Furtwängler, Walter, Giulini o Wand, cada uno en su estilo, sabe captar y expresar esas sutilezas. Por otra parte, asegurar que una de las grandes conquistas de Toscanini fue el tiempo invariable para cada movimiento, resulta desmentido en la escucha de la segunda mitad del *Finale* de la *Cuarta*, especialmente la *Coda*, que ofrece unos absurdos *rallentandi*, contrarios al «piú allegro» prescrito. Tampoco merecen demasiados comentarios los golpes de timbal añadidos en el *Finale* de la *Tercera* (compás 172) con que gratuitamente Toscanini reforzaba a la cuerda grave.

Como ya se dijo, el álbum con la Filarmonía recoge también unas excelentes —claras, cantadas, vibrantes— *Variaciones Haydn* y una buena *Obertura Trágica*, tensa y ceñida en sus secciones extremas, que

contrastan con los atinados juegos de luces y sombras de la central.

En suma: dos álbumes de interés desigual, aunque de indiscutible valor documental o histórico. Ninguno de ellos puede recomendarse como primera alternativa para un ciclo Brahms: Walter, Szell, Giulini o Wand, entre los más accesibles actualmente, ofrecen mejor sonido y mayor calidad interpretativa. Pero, al precio medio al que se ofrece, merece la pena revivir aquella memorable ocasión en que el viejo maestro regresó a su querida Londres para dar lo mejor de sí mismo con una orquesta, la Filarmonía, en el cénit de su gloria. Respecto a los dos CD con la NBC, mejor acudir a los registros oficiales RCA para una propuesta análoga.

Roberto Andrade Malde

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Lo abajo reseñado corresponde a la colección *Great Interpreters* dentro del sello Hunt recientemente importado en España. Se trata en general de documentos de una gran calidad tanto desde el punto de vista de las interpretaciones como del sonido. Bajo este segundo aspecto, hay cosas realmente extraordinarias y que superan ampliamente grabaciones de estudio realizadas hace tan sólo dos o tres años. Escúchense con objetividad a este respecto las dos oberturas de Verdi y la de *Rienzi* de Wagner en el disco de Leo Blech o la *Quinta* de Mahler en el disco de Boulez. La grabación de Boulez es relativamente moderna (1970) pero la grabación de Blech data de 1952; hay que ponderar este dato para mejor sopesar el trabajo de quienes realizaron la toma de sonido.

Desde luego el disco de Blech es una verdadera joya y puede que sea el más interesante del lote. Se nota que fue un gran director de ópera; hace las oberturas de Verdi con ese aire *Alla rustica* que tanto recuerda el estilo de Tullio Serafin. La versión de la *Obertura de Rienzi* es de tal calidad, belleza y rigor que sólo por esta obra vale la pena adquirir el disco. En la *Sinfonía* de Schubert no hay un sólo momento errático o de tedio. Esta obra mal dirigida puede constituir un suplicio, bien recreada puede alcanzar la dimensión celestial de que habló Mendelssohn. En la versión de Blech domina un cierto aire vienés que poco después redondearía Josef Krips en su legendaria versión de Amsterdam (Decca). Tampoco falta el detalle heroico indicativo de que Blech fue también un gran beethoveniano. La introducción del primer movimiento y el *segundo completo* contienen a *mi juicio* lo mejor de esta versión que se sitúa entre las grandes (Furtwängler, Krips, Szell, Giulini) y deja bien abierto el deseo de conocer más cosas del gran director alemán. Disco imprescindible.

Los coleccionistas de *Quintas* de Mahler deben analizar muy cuidadosamente esta versión debida a Pierre Boulez al frente de una orquesta que le es muy propia, la de la BBC de Londres. El gran compositor-director reali-

Versiones en vivo

za un análisis formidable de la obra. No puede decirse que sea la mejor *Quinta* de Mahler pero sí que está sin duda entre las mejores. Claridad y tensión en cada uno de los cinco tiempos con un final arrebatador con ovación de gala que afortunadamente recoge el disco. Se trata sin duda de otro documento de gran importancia dentro del sello Hunt. La calidad del sonido es aquí de alto porte; no hay borrosidades, el color instrumental está logrado plenamente y hay una

dinámica extraordinaria. Todo esto unido a la formidable planificación de Boulez nos conduce a un documento fonográfico de inmenso valor musical y técnico.

De las dos *Octavas* de Bruckner en cuestión uno se quedaría con las dos. Una de ellas corresponde a un intenso y devoto cultivador de la obra en cuyo estudio y perfeccionamiento estuvo inmerso hasta sus últimos momentos; resulta indudable que esta *sinfonía* ha sido uno de los puntos fuertes dentro del enorme repertorio del gran director salzburgués. El álbum recoge también el *Cuarto* movimiento en la versión de 1944 con la orquesta de la Ópera del Estado de Berlín y un *Te Deum* grabado en Peruggia en 1952 con la Sinfónica de Viena. El sonido de la versión de 1944 es tan flojo que apenas permite calificar la interpretación y nada tiene que ver con la realización de 1967.

Pese a la amplísima discografía de Barbirolli apenas se conocía nada de Bruckner por lo que esta edición constituye un a modo de sorpresa. El gran maestro británico relata la historia de un modo totalmente extrovertido. Se trata de una versión de un gran atractivo. Fue uno de los últimos conciertos de Barbirolli, al frente de su propia orquesta esta vez. La calidad del sonido es excelente, mejor que en el registro de Karajan.

El lote se completa con una versión exultante, magnífica, llena de fuerza de la *Missa Solemnis* de Beethoven a cargo de Carlo Maria Giulini. Esta obra es un trabajo de referencia dentro del repertorio del maestro italiano que en la época de esta grabación se encontraba en uno de los mejores momentos de su carrera.

A juzgar por lo ya escuchado, la firma Hunt se ofrece como muy prometedora. Por otra parte, el precio de estos discos (1395) es sumamente razonable considerando su extraordinario valor musical y una calidad técnica más que aceptable.

Alfredo Orozco

SCHUBERT: *Sinfonía N.º 9 «La Grande»*. **VERDI:** *Oberturas de Las vísparas sicilianas y La fuerza del destino*. **WAGNER:** *Obertura de Rienzi*. Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín. Director: Leo Blech. Fechas de grabación: 4-6-1950 (*Sinfonía de Schubert*), 13-4-1952 (*Oberturas de Verdi y Wagner*). ADD HUNT CD 715. Ambas grabaciones fueron realizadas en I Titania Palast de Berlín. Duración total: 76'45".

BRUCKNER: *Sinfonía N.º 8 en do menor*. **Hallé** Orquesta. Director: Sir John Barbirolli. Grabación realizada en Manchester el día 20 de julio de 1970. Duración: 73'01". ADD HUNT CD 717.

MAHLER: *Sinfonía n.º 5*. BBC Symphony Orchestra. Director: Pierre Boulez. Grabación realizada en Londres en 1970. Duración: 64'03". ADD HUNT CD 718.

BEETHOVEN: *Missa Solemnis op. 123*. **Martina Arroyo, Julia Hamari, Werner Hollweg, Roberto El Hage**. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta Sinfónica de la RAI de Roma. Director: Carlo Maria Giulini. Fecha de grabación: 20-12-1969. Duración total: 78'49". ADD HUNT CD 707.

BRUCKNER: *Sinfonía N.º 8 en do menor*. Filarmonía de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Grabación realizada el 21-3-1967 durante el Festival de Pascua en Salzburgo. Movimiento final de la *Octava Sinfonía* de Bruckner. Grabación realizada en 1944 por la Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan.

BRUCKNER: *Te Deum* para solistas, coro y orquesta. Rita Streich, Dagnar Hermann, Erns Hafiger, Hans Braun. Maestro de coro: Ferdinand Grossman. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert von Karajan. Grabación realizada en Peruggia el 29-2-1952. AAD 2 HUNT CD 705 (Estuche de dos discos). Tiempos totales: CD1: 59'10", CD2: 78'02". Distribuido por Diverdi.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Los mejores años de Maria Callas

La firma italiana Hunt viene publicando en CD el legado de interpretaciones en teatro de Maria Callas con notable mejora de la calidad del sonido respecto de antiguas ediciones en LP como las de Cetra. En el pasado número de julio-agosto de SCHERZO, F.F. se refería a la célebre *Lucia* de Berlín en 1955; ahora nos ocupan otros cuatro grandes personajes de la galería de la Callas: Norma, *Traviata*, *Medea* y *Leonora* de *Il trovatore*. En el dossier publicado en el número 17 de SCHERZO se analizó con detalle la voz y el arte de la soprano griega, la que nos releva ahora de repetirlo a propósito de estos 5 estuches; tratemos tan sólo de situar las grabaciones que contienen el curso de su carrera.

Aunque las máximas creaciones verdianas de la Callas fueron Abigail, Lady Macbeth y Violetta, tanto *Leonora* en *Trovatore* como Elena en *I Vespri Siciliani* son otros dos papeles para soprano dramático d'agilitá que iban como anillo al dedo a la Callas, quien de ellos nos legó interpretaciones que, en su conjunto, no han sido superadas, aunque, en parte, Leontyne Price, Leyla Gencer o Zinka Milanov hayan rayado a altura similar. De la *Leonora* de Maria Callas poseemos testimonios fechados en 1950 (México), 1951 (Nápoles, con Lauri-Volpi) y 1956 (grabación EMI de estudio, dirigida por Karajan). Esta que ahora comentamos, fechada en 1953, ocupa una posición temporal intermedia y ofrece a una Callas en óptimas condiciones vocales, no inferiores a las de México; pero su concepción del personaje está ya del todo pulida, exenta de algunos innecesarios alardes, marginados en favor de soluciones más justas estilísticamente. *Leonora* no es la protagonista de la ópera pero sí su personaje más activo y ello da pie al despliegue de diversas facetas del rico arte de la Callas, sobre todo en los actos extremos. Es memorable su gran escena de salida y acaso aún más un *D'amor sull' ali rosee* al que sigue un estupendo *Miserere* y un no menos sobresaliente dúo con el Conde; pero no olvidemos su frase "sei tu dal ciel disceso" al final del segundo Acto. Su presencia basta para justificar la recuperación de este registro de precarias condiciones técnicas. Sus compañeros de reparto ofrecen escaso atractivo: Stignani y Tagliabue, en tomo a los 50 años, estaban ya lejos de su mejor momento, aunque quien tuvo, retuvo. Gino Penno no era mal tenor cuando —como en la *Medea* de 1953 en la Scala con la propia Callas— la tesitura no le provocaba pesadillas; Mannico, por el contrario, le queda muy ancho y no sólo en la célebre *Pira*, que canta un tono entero baja. Aceptable dirección de Votto, pero



lejos del Karajan de 1956. Las escenas incluidas procedentes del *Trovador* de México, con Baum y Warren, permiten comprobar la evolución estilística comentada más arriba.

La *Medea* de Florencia, primera cantada por la Callas, es de gran interés por varias razones. En primer término admira la perfección alcanzada por la soprano habiendo aprendido su parte en tiempo muy corto aunque, eso sí, bajo la guía atenta y conectora de Gui, que dirige y concierta excelentemente toda la representación, con un entusiasmo digno de mejor causa (*Medea* de Cherubini, con los recitativos de Lachner, es una ópera bien escrita pero dramáticamente fallida; sólo el entusiasmo de grandes artistas, como ocurre en este caso, puede sostenerla en pie, y aun así el aburrimiento acecha cuando *Medea* sale de escena). Vocalmente, ésta y la de La Scala en diciembre de 1953, son las mejores *Medea* de la Callas que, con posterioridad, aun afinó el personaje en registros de estudio y otros teatros, especialmente en Dallas (1958). Aquí resulta admirable cómo plasma el conflicto entre el aspecto humano (madre y esposa) del personaje y el sobrehumano de maga, descendiente de Hecate, y princesa bárbara de Colchis. En el reparto sobresale la excelente Nenis de Fedora Barbieri, también espléndida de voz, el buen hacer dramático de Petri y la

frescura vocal de Tucci, aunque uno y otra sufren la inclemente escritura de Cherubini, más instrumental que vocal. Guichandut, que había sido años atrás un notable barítono (algunos aficionados españoles acaso recuerdan aún su *Rigoletto*), muestra una voz de tenor mal asentada: el cambio de registro, auspiciado por su esposa Fidela Campiña, no tuvo éxito; aun así, por esa época grabó un *Otello* para Cetra con Taddei. Sonido aceptable, mejor que el de cualquiera de los otros cuatro álbumes.

La mayor diferencia entre las dos *Traviata* de Callas en la Scala, dirigidas por Giulini y Visconti y grabadas el 28 de mayo de 1955 y el 19 de enero de 1956, es la presencia, en la primera de ellas, de Giuseppe di Stefano, mientras que Gianni Raimondi es quien canta la segunda. Ninguno de los dos es un gran Alfredo (como con Callas lo fueron Valletti en México y Londres, o Kraus en Lisboa). Más correcto vocalmente resulta Raimondi; más vivo y dinámico, Di Stefano. En cuanto a la calidad de sonido, varía bastante a lo largo de una y otra función, aunque en conjunto parece preferible la de 1956. Y en lo musical, es hartito sabido que este *Traviata*, aun privada de su importantísimo aspecto visual (¿dónde estarían

BELLINI: *Norma*. Maria Callas, sop.; Giulietta Simionato, mezzo; Mario del Monaco, tenor; Nicola Zaccaria, bajo. Coro y orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director, Antonino Votto. Grabado el 07.12.1955. **BELLINI:** *La Sonnambula* (selección). Care Compagne ... Come per me sereno ... Sovra il sen (Acto I), Escena final (Acto 2, desde L'anello mio). Maria Callas, soprano. Coro y orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director, Leonard Bernstein. Grabado el 05.03.1955. Estuche de 3 CD Hunt AAD 3 HUNT CD 517. Duraciones: 57'39", 59'38" y 57'51".

CHERUBINI: *Medea*. Maria Callas y Gabriella Tucci, sopranos; Fedora Barbieri, mezzo; Carlo Guichandut, tenor; Mario Petri, bajo. Coro y Orquesta del Mayo musical florentino. Director, Vittorio Gui. Grabado el 7.5.1953 en el Teatro municipal de Florencia. 2 HUNT CD 516. Duraciones: 67'11" y 66'12".

VERDI: *La Traviata*. Maria Callas, soprano; Giuseppe Di Stefano, tenor; Ettore Bastianini, barítono. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Director: Carlo Maria Giulini. Grabado en Milán, 28.5.1955. 2 HUNT CD 501/ADD. Duraciones: 70'17" y 53'26".

VERDI: *La Traviata*. Idem, excepto Gianni Raimondi, tenor. Grabado en la Scala, Milán 19.01.1956. *La Traviata* (selección): E strano! al final del Acto I. Callas, Di Stefano/Giulini. Scala 28.05.1955. *Un ballo in maschera* (selección). Ecco l'orrido campo ... Ma dall'arido (Acto 2). Maria Callas, soprano. Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director: Gianadrea Gavazzeni. 7.12.1957. Estuche de 2 CD Myto 2 MCD 89003 ADD. Duraciones: 67' y 72'.

VERDI: *Il Trovatore*. Maria Callas, sop.; Ebe Stignani, mezzo, Gino Penno, ten.; Carlo Tagliabue, bar.; Giuseppe Modesti, bajo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director: Antonio Votto. Grabado el 23.2.1953. *Il Trovatore* (selección): 1. Tacea la notte placida... Di tale amor; 2. D'amor sull' ali rosee ... Miserere ... Dúo con de luna. Maria Callas; Kurt Baum, ten.; Leonard Warren, bar. Coro y Orquesta del Palacio de Bellas Artes, México. Director: Guido Picco. Grabado en Ciudad de México, 20.6.1950. 2 MCD Myto 90213 ADD. Duraciones: 78' y 75'.

las cámaras de la RAI?), es una versión clave de la obra, de conocimiento obligado. No existe en disco una Violetta tan completa como la de Maria Callas, por más que las rivales se llamen Ponselle, Zeani, Sutherland, Scotto o Caballé. Como decía F.F. a propósito de la *Lucia* de Berlín, la audición de la *Traviata* de Callas en La Scala exige una atención máxima, casi fatigosa, a las mil y una sutilezas que encierra esta perfecta composición dramática, meditada y trabajada al máximo por una artista genial y perfeccionista incansable. En lo musical el retrato de Violetta es idéntico en ambas funciones, y muy similar al que la soprano había fijado ya en su registro de estudio de Cetra. Pero la presencia de un nuevo tenor, y la más matizada composición de Bastianini en 1956, producen diferencias que sería laborioso y muy discutible determinar en qué casos son a favor o en contra. Una u otra nos traen a la Callas en un punto óptimo dramático y vocal. La grabación EMI de Lisboa con Kraus, en 1958, la recoge ya algo declinante, como la de Londres de ese mismo año, aunque ambas también sean admirables. La versión de 1955 no tiene complementos; la de 1956 ofrece la gran escena de Violetta en el primer acto (1955) y la de Amelia (Acto 2) en el *Ballo in maschera* que Callas cantó dirigida por Gavazzeni en la inauguración de la temporada milanesa de 1957-58.

Análogamente, de las muchas *Norma* de la Callas, la aquí ofrecida es la más equilibrada vocal y dramáticamente. Pero además el reparto es excelente. La Simionato, está espléndida de voz y de línea, con sólo ciertas reservas para su agilidad (óigase a Marilyn Home). También está sobresaliente Del Monaco, cuyo acento declamatorio, vibrante y sincero, conviene al prócansul romano; las reservas para su agilidad son, empero, más serias que para la Simionato. Aceptables Zaccaria y los secundarios y buena dirección de Votto, más animado que Tullio Serafin, tanto en la grabación EMI de estudio como en la de la RAI (Roma, junio de 1955), con del Monaco y Stignani, que tiene buen sonido pero no es tan intensa como la aquí comentada. En suma, para disfrutar a fondo de una creación tan extraordinaria como fue la *Norma* de Callas —el papel central de su carrera, que cantó 88 veces— se debe acudir a esta versión de 1955 en La Scala. Como complemento del tercer CD, Hunt ofrece 24 minutos (las dos grandes escenas de Amina) de *La Sonnambula* que la soprano, Bernstein y Visconti recrearon el 5 de marzo de 1955 en La Scala. Representación también legendaria que nos ofrece a la maga Callas ahora con voz ágil y brillante, casi ligera y aniñada, para caracterizar la inocencia de Amina. Bernstein la secunda admirablemente en las cavatinas y la espolea en las cabalettas, sometiendo a dura prueba su agilidad.

Roberto Andrade

Esquivas de la Modernidad

¿La modernidad?: lo que nace hoy y muere al día siguiente.

Hoy, en 1990, estamos a punto de considerar a las dictaduras estéticas (y también a las políticas) como trágicas anécdotas; varias generaciones de compositores vetados resurgen con singular brillo: Szymanowski, Janacek, Tippett (Harry Partch tendrá que esperar un poquito más: su ópera *Revelation in the Courthouse Park*, recientemente grabada parece interesar solamente a un sector bastante restringido)... No quiero hacerme eco de la hoy trivial lucha entre compositores tonales y atonales (como si fueran las únicas opciones posibles) sino señalar la preocupación frente a la creación consciente de un lenguaje musical; y en este campo Vaughan Williams aparece como un inmenso compositor. Resulta, además, divertido que es precisamente en Gran Bretaña (que no se preocupó demasiado por el debate notal-atonal) donde encontramos hoy, como ayer, a una pléyade de apasionantes y modernos creadores: Birtwistle, Benjamin...

La *Octava* de Vaughan Williams, escrita en 1955, a pesar (¿Ay!) de su vocabulario tonal, posibilita una infinidad de caminos, tanto por su forma que desmiente a su clasificación, como (y sobre todo) por su genial primer tiempo en el cual siete vaneos están a la busca de un tema, siete temas a la busca de su autor. Bryden Thomson tiene un estilo bastante opuesto a sus compatriotas (Hickox, Handley hoy; Boulton ayer), no privilegia los elementos mecánicos, prefiere seguir a estas variaciones en una búsqueda, deriva ensoñada. En esta extraordinaria interpretación (integral a punto de concluir) Vaughan Williams tiende, por encima de los graves debates una (timida) mano a otro poeta, que fue siempre marginado: Bruno Madama.

La *Sexta*, escrita entre 1944 y 1947, sinfonía aún más original que la *Cuarta*, es tratada de manera violentísima por Bryden Thomson, con tempi veloces (mucho más que Boulton): la acentuación rítmica revela la brutalidad del primer movimiento, la riqueza polifónica, la fantasía melódica así como la coherencia arquitectónica. Dramatismo y lirismo inhabitualmente asociados en un tiempo infernal ponen en relieve la inventiva orquestal del largo final (*Épilogue*) pianísimo *senza crescendo*: áspera desolación, solamente equiparable con el clima del *Segundo Cuarteto* de Bartók.

En la época victoriana los libros de exploración, escritos por los exploradores, ejercían un extraordinario influjo en la mente del público británico: reemplazaban el drama y al entretenimiento televisivo. Pocas obras han cautivado la imaginación popular como los libros de Livingstone, de Burton (*Lake Regions of*

Central Africa y Zanzibar), de Baker (*The Albert Nyanza*), de Stanley (*Cómo encontré a Livingstone*); equivalentes sonoros de aquellos libros (que conservan hoy, intacto, su poder de ensoñación), la *Sinfonía Antártica* (n.º 7), recompuesta a partir de la banda sonora para una película dedicada al Capitán Scott, la cantata *Hacia la Región desconocida* (poema de Walt Whitman), la *Sea Symphony* (inmenso poema de amor por el mar, la aventura, también de Whitman) son más que meros productos exóticos dirigidos hacia quienes vibramos con lejanos perfumes. Estas obras son lo suficientemente ricas como para poder ofrecer o provocar muy diferentes versiones siguiendo las diferentes actitudes de los exploradores británicos: al igual que John Hannig Spee, quien atravesó África en pos de un botín (intelectual y material), Richard Hickox (CD Virgin) atraviesa la *Sea Symphony* como un raptador, con la mayor celeridad, con el deseo de volver a casa; Bernard Haitink y Bryden Thomson recuerdan a Sir Richard Burton, erudito y enamorado de África y de Arabia, encontrando su vida en la aventura: Haitink reposa en los *Jardines de Asia* (décimo canto de la *Sea Symphony*) mientras Hickox huye de ellos. Los solistas respectivos (Lott y Summers para Haitink; Marshall y Roberts para Hickox) siguen (es de agradecer) las opciones de los directores. Para quienes prefieren una crítica más musical (?) señalaremos que, siendo ambas interpretaciones coherentes, el coro dirigido por Hickox es un poco menos claro que el London Philharmonic Choir con Haitink, o sea que se pierde a veces el texto.

Pedro Elías

VAUGHAN WILLIAMS: *A Sea Symphony*. Felicity Lott (Soprano). Jonathan Summers (bar). London Philharmonic Choir. The London Philharmonic. Bernard Haitink. CD EMI CDC 7 4911 2 DDD 1989 por Mike Sheady. Producido por John Fraser.

VAUGHAN WILLIAMS: *Sinfonía n.º 6 en Mi menor*. *Concierto para tuba y orquesta*. Patrick Harrild (tuba). The London Symphony Orchestra. Bryden Thomson. CD CHANDOS CHAN 8740 DDD 1988 por R. Couzens. Producido por B. Couzens 4723*.

VAUGHAN WILLIAMS: *Sinfonía Antártica* (n.º 7). *Toward the Unknown Region*. Catherine Bott (soprano). Roderick Elms (órgano). The London Symphony Chorus and Orchestra. Bryden Thomson. CD CHANDOS CHAN 8796 DDD 1989 por R. Couzens, producido por B. Couzens. 54*44*.

VAUGHAN WILLIAMS: *Sinfonía n.º 8 en Re menor*. *Dos Himnos* (*Eventide* y *Dominus Regit Me*). *Fantasia sobre Greesleaves*. *Parata pra doble orquesta de cuerda*. The London Symphony Orchestra. Bryden Thomson. CD CHANDOS CHAN 8828. DDD Londres 1989 por Ralph Couzens. Producido por Brian Couzens. 63*11*.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

El nacionalismo espiritual de Shostakovich

«Insuperable versión de la *Octava* por Mravinsky» escribe Roberto Andrade en SCHERZO (dic. 89); ¡de acuerdo!... en cuanto a la evocación del horror, de la violencia apocalíptica, crudos contrastes, versión sin medias tintas, en blanco y negro, alejada u opuesta a la versión admirable y llena de colores de Haitink (Concertgebouw, Decca). Parecía, pues, no haber otra opción, sin embargo Järvi propone otras referencias, una Rusia tópicamente

resulta abusivamente caro, la Denon hubiera podido pensar en una *Sinfonía* más, la *Novena* o la *Primera*, según el criterio del director. Ancert escogió la *Primera*, formando así un díptico sinfónico, un juego de espejos entre dos lenguajes paralelos; un marco para las *Sinfonías* más iconoclastas (*Segunda* y *Cuarta*). La Supraphon no lo entendió, reeditó la *Primera* con los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski. Estamos esperando la *Quinta*, versión de referencia,

un mundo musical amado, una soma no sin autocomplacencia...? Hipótesis (no muy alejada de la opinión que tenía Bartók) que confirmará o no Inbal en sus próximas entregas (discográficas).

Ashkenazy escoge acoplar la *Primera Sinfonía* con la *Sexta*, opción tan coherente como el díptico *Primera-Quinta*, pero con otro matiz (o mensaje), Järvi (Scottish National, Chandos), con el mismo programa realizaba uno de sus más interesantes discos: primera obra de un joven prodigio, y amargo adiós de un lenguaje audaz; la *Sexta* aparecía como una continuación o un final de la *Quinta*. Ashkenazy propone un programa, una interpretación bajo el signo de la apertura: la *Primera* abre un ciclo de cinco sinfonías; la *Sexta* con una novedosa estructura (primer tiempo cubriendo más de la mitad de la obra) anuncia las inmensas meditaciones de la *Octava*, de la *Décima* y en menor medida de la *Séptima*. La *Sexta* suele sonar, en casi todas las demás interpretaciones, como una obra más densa, espesa, que la *Primera*: Ashkenazy sorprende con una *Sexta* de textura casi camerística, de transparencia casi; en realidad el examen de la partitura pone en relieve la exacta similitud de escritura entre ambas obras y avala, asombrosamente, esta opción. Quienes aman los contrastes (y la *Sexta Sinfonía*) no podrán ignorar la versión de Bernstein (Filarmónica de Viena, DG): amplitud de respiración excepcional (23 minutos para el *Largo* inicial contra 18 para Ashkenazy), ambigüedad expuesta en una dislocación armónica. "Odio la armonía", decía Ivan Karamazoff, y es esta Rusia (imaginaria) la que Bernstein recrea, los personajes de *Oblomov*, inactivos, flotando en sus actos; "No hacemos otra cosa que filosofar, gemir de aburrimiento y beber", decía Chejov.

Existen unas excelentes versiones de los conciertos para violín: una versión lapidaria, definitiva por Mullova y Previn (Philips, comentada en SCHERZO) del *Primer Concierto*; una versión, de referencia también, por Oistray (Mravinsky para el *Primer* y Kondrashin, para el *Segundo*. CD Melodya); otra que podría ser de referencia con un mejor acompañamiento, propuesta por una violinista tan genial como desconocida, Stoika Milanova (CD super económico Balkanton). Entre las dos versiones a comentar hoy podrán decidirse entre el toque seductor de Belkin y el toque más áspero y variado de Mordkovich (los acompañamientos son afines con los solistas: redonda la R.P.O. con Ashkenazy; más salvaje y atrevida la Scottish National con Järvi), o tal vez por el programa. Mordkovich propone los dos conciertos: el *Segundo Concierto*, menos célebre, es una obra muy personal, concisa, íntima, dolorosa y violenta que conviene soberbiamente a la personalidad de la maravillosa violinista.

Pedro Elías



eterna, que imaginamos a partir de Dostoievski, Pushkin, Nekrassoff... toda sensibilidad e impulsión; el absoluto fatalismo del pueblo ruso aceptando los más terribles acontecimientos con indiferencia (pero sin resignación); sufrimiento y felicidad no tienen sentido, vivir es lo único que cuenta. Escuchemos (Tpo 1.º) el pasaje en el cual el como inglés intenta escapar a las llamas del infierno, o de la guerra: Mravinsky evoca las negras sombras de la primera parte de *Ivan Grosni*, la película de Eisenstein; Haitink los colores de la segunda parte; Järvi utiliza toda la gama de grises del *Acorazado Potemkin*. Los acontecimientos sonoros (como en el tema, repetido once veces por los cellos en el cuarto tiempo) son tratados en pasos sutiles y continuos de luz a luz, de movimiento a movimiento, de forma a forma, persiguiéndose en una infinita fuga. Mientras Mravinsky está atento a todas las solicitaciones de la expresión, Järvi es apático como *Oblomov*. Esta versión nos hace entender (más que el criterio jdanovista) las reacciones stalinianas en contra del compositor; ya que tal vez la música rusa, más que ninguna otra, expresa (según Elie Faure) espontáneamente lo que hay de secreto (o sea de más real) en el fondo del ser.

Inbal empieza su integral Shostakovich con una *Quinta*, a secas, sin complemento. Ya que no se trata de un concierto, y considerando que un compacto de 47 minutos

perfecta sonoridad bruckneriana, la R.S.O. de Frankfurt (no se sabe si de necesidad hacen virtud) consigue un clima más inquietante, con sus metales salvajes y su ronca percusión. ¡Insinúa Inbal que la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich fuera una caricatura de

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 5*, Op. 47. Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt. Eliahu Inbal. CD DENON CO-74175 Coproducción Hessischer Rundfunk, DDD 1988 en Frankfurt por Kawaguchi, Haunck, Kitzler y Takahashi, 47'.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.º 1 Op 10 y n.º 6 Op 54*. Royal Philharmonic Orchestra. Wladimir Ashkenazy. CD DECCA 425 609 2. DDD Londres 1988 por Dunkerley. Producido por Cornall. 63'33".

SHOSTAKOVICH: *Concierto para violín n.º 1 Op 77. Concierto para piano n.º 2 Op 102*. Raoyal Philharmonic Orchestra. Wladimir Ashkenazy (dirección). Boris Belkin (violín). Cristina Ortiz (piano). CD DECCA 425 793 2. DDD 1988 Y 1989 Londres por Dunkerley y Gayler. Producido por Cornall y Myers. 60'18".

SHOSTAKOVICH: *Conciertos para violín n.º 1 Op 99 y n.º 2 Op 129*. Lydia Mordkovich (violín). Scottish National Orchestra. Neeme Järvi. CD CHANDOS CHAN 8820. DDD Glasgow 1989 por Ralph Couzens. Producido por Brian Couzens. 69'22".

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 8 Op 65*. Scottish National Orchestra. Neeme Järvi. CD CHANDOS CHAN 8757. DDD Glasgow por Ralph Couzens. Producido por Brian Couzens. 63'31".

A LOS AFICIONADOS AL

COMPACT - DISC

LE ABONAMOS **425** ptas. POR CADA DISCO, LP.

- Real Musical le descontará **425** pesetas por cada disco LP. de música clásica, (no importa su estado) que nos entregue, por la compra de cada compacto de cualquier marca de la serie de precio normal (**2890 ptas.**), y **275** pesetas si el disco compacto fuese de serie de precio medio (**1.895 ptas.**)
- Esta promoción será válida sólo para la adquisición de discos compactos y estará vigente Del 15 de noviembre al 15 de diciembre de 1990 en nuestra tienda de Madrid Calle Carlos III, nº 1.

AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

**REAL
MUSICAL**

CARLOS III - Nº 1 - 28013 - MADRID

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Britten minoritario

Continúa la feliz reedición en formato CD de las obras de Britten grabadas por Decca a lo largo de más de dos décadas. Le llega el turno a unas piezas de cámara (los dos cuartetos formaban un solo disco a lo que se añade la *Sinfonietta* de su época de estudiante) y varias obras corales de carácter religioso y profano. Se trata, pues, de un repertorio britteniano menos conocido que el de sus grandes óperas y su principales obras orquestales.

Britten compuso cuatro cuartetos de cuerda, uno extremadamente juvenil al que no dio número de opus y tres más, compuestos en 1931, 1941, 1945 y 1975. Estos dos últimos aparecen incluidos en el primero de los CD reseñados. Junto con la *Sinfonietta*, donde el joven Britten consigue una síntesis entre la elección del op. 9 de Schönberg y las enseñanzas del maestro Bridge este registro recorre tres momentos decisivos en la carrera de Britten: el *Cuarteto op. 36* es inmediatamente posterior a *Peter Grimes* y el op. 94 viene a continuación de su última ópera, *Muerte en Venecia*, y precede en unos meses a su propio fallecimiento. Es un disco sin desperdicio donde se advierte una expresividad sumamente personal, delicada, circunscrita a lo esencial, donde los modelos u homenajes (el habitual Purcell para el op. 36, Shostakovich en determinados momentos de los cinco movimientos del op. 94) se subsumen en un discurso original, dramático, intenso, completamente britteniano. Los intérpretes, basta leer sus nombres, son simple y llanamente virtuosos y grandes artistas de la música de cámara. No olvidaremos recordar aquí un excelente registro del Cuarteto Janáček para Supraphon del op. 36.

En la amplia obra coral, con o sin acompañamiento, de nuestro compositor, destacan las dos cantatas del segundo registro. *San Nicolás* (1948) constituye un relato de la legendaria vida de este santo, donde el tenor (un siempre magnífico Pears) asume el papel del mismo y es secundado por un coro mixto, con un resultado que a menudo recuerda las cantatas de Bach (por ejemplo, el número 5, *Nicolás llega a Mira* y es elegido obispo, con una fuga coral —la consagración— eficaz, sencilla y magistral). Es la fe simple de carácter popular que siempre estuvo tan cerca del compositor de obras como *El hijo pródigo* o *El diluvio de Noé*. El texto de la cantata es uno de los habituales colaboradores que no rehúye lo naïf, *Rejoice the Lamb* (abundante en motivos populares, como la otra) es un canto de alabanza



basada en partes de un poema de Christopher Smart, escritor del siglo XVIII aquejado de graves trastornos mentales. El Britten religioso, pero en modo alguno militante, transparece con la gracia y la frescura de sus composiciones más conocidas. Este otro Britten es, en realidad, *el mismo*. A destacar el cometido de los coros reseñados y, en *Rejoice the Lamb*, el soprano niño Michael Hartnett y la misteriosa y

celestial intervención del contratenor Jonathan Steele.

Los *Cánticos* de Britten son obras compuestas en muy distintos momentos y circunstancias de la vida del compositor. Los años son 1947, 1952, 1954, 1971 y 1974. Lo cual es tanto como decir que en casi todo momento de sus etapas de madurez acudió Britten a un texto para ponerlo en música en forma de *canticle*. Los textos son de Francis Quarles (siglo XVII), de una de las Chester Miracle Plays (como *Noé* y otras obras suyas), de Edith Sitwell, y de T. S. Eliot (los IV y V). *My Beloved is mine op. 40* es una especie de Lied con acompañamiento pianístico, una serena meditación que a veces experimenta una retenida exaltación. *Abraham an Isaac op. 55* tiene estructura dramática, a partir de la voz de Dios, a cargo

de los dos cantantes que a continuación darán voz a ambos personajes, y acompañamiento también reducido al piano. Es una pequeña ópera con economía extremada de recursos, con un precioso contraste entre la poderosa voz de tenor de Pears y la infantil intervención de John Hahessy. Los bombardeos de 1940, ese momento del que ahora se cumplen cincuenta años, en el que Gran Bretaña, sola, se enfrentó a la barbarie nazi y consiguió salvar la civilización occidental tras sus debilidades frente a Alemania desde 1934, inspiraron un poema sobre la pasión de Edith Sitwell y Britten lo convirtió en su *Still falls the rain op. 55*, sobrio y sobrecogedor, desolado, definido por el arioso del tenor y el leve punteo del piano hasta el estallido de la trompa, cuando el teclado emprende una veloz carrera, con momentos en que la música se hace más sugerente de la catástrofe que descriptiva. *El viaje de los reyes magos op. 86* y *la muerte de San Narciso op. 89* son de muy superior complejidad: el primero es para tenor, barítono y contratenor; el segundo para tenor; el primero con acompañamiento de piano y el segundo de arpa. El op. 86 supone otro planteamiento dramatizante, con un muy distinto relato del viaje de los magos. El op. 89 se refiere a la frustración y el fracaso en una tardía etapa de la vida de Britten. Completan estas cinco importantes obras una especie de regalo de cumpleaños del compositor a la reina madre de 1975 y una breve adaptación de Purcell para contratenor y piano. Un disco que no es para todo el mundo, lo comprendemos muy bien. Y, sin embargo, felices los pocos...

BRITTEN: *Cuartetos de cuerda núms. 2, op. 36 y 3. op. 94. Sinfonietta op. 1. Amadeus String Quartet. Miembros del Octeto de Viena (op. 1). Productores: Andrew Raeburn (op. 36), James Walker (op. 94). Erik Smith (op. 1). Ingenieros: Gordon Parry y Jack Law (op. 1), Kenneth Wilkinson (op. 4). Grabadas en 1963 (op. 36), 1965 (op. 1) y 1978 (op. 94). DECCA 425 715-2 ADD Duraciones: 27'39" (op. 36), 25'32" (op. 94) y 14'31" (op. 1).*

BRITTEN: *Saint Nicolas, cantata. Rejoice the Lamb, cantata. Peter Pears (Saint Nicolas). Coro y Orquesta del Festival de Aldeburgh, dirg. por Benjamin Britten (Id). George Malcolm, órgano, y The Purcell Singers, dirg. por Benjamin Britten (Rejoice the Lamb). Producidos por James Walker. Grabaciones de 1954 (Saint Nicolas) y 1957 (Rejoice the Lamb) DECCA 425 714-2 ADD Duraciones: 47'37" y 15'59" respectivamente.*

BRITTEN: *The Canticles (My Beloved is mine, Abraham and Isaac, Still falls the rain, Journey of the Magi, The death of Saint Narcissus). A Birthday Hansel. Sweeter than Roses. Peter Pears, John Hahessy, James Bowman, John Shirley-Quirk, con Barry Tuckwell, trompa; Osian Ellis, arpa; Benjamin Britten, piano. Productores: Andrew Raeburn (Cánticos I, II y III), Ray Minshull (Cántico IV y Sweeter than Roses); Michael Woolcock (Cántico V y A Birthday Hansel), en 1961, 1972 y 1976, respectivamente. DECCA 425 716-2 ADD Duraciones: 70'01", 15'52", 11'04", 10'31" y 7'14" (Cánticos I a V); 16'16" (A Birthday Hansel) y 3'31" (Sweeter than Roses).*

S.M.B.



Revista de Occidente

Noviembre 1990

LA OPERA

Un número monográfico coordinado
y presentado por **Alfredo Aracil**.

Umberto Eco entrevista a **Luciano Berio**.

Un texto inédito de **Theodor W. Adorno**.

Artículos de **Nicholas John**,
Luigi Pestalozza, **José Luis García del Busto**,
Luis Carandell, **Arturo Reverter**,
Miguel Verdú, **Roberto Andrade Malde**
y **Fernando Fraga**.

Un fragmento de libreto de **Clara Janés**.

Una escena del *Orfeo* de **Monteverdi**
en recortable de **Jaime Aledo**.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Karajan en vivo

Hunt Productions, que en el resto de Europa está colocada en el segmento de alto precio, nos ofrece aquí su magnífica calidad técnica con un sonido equilibrado y natural a precio medio; las tomas en vivo son una incógnita constante para el aficionado, que no sabe *a priori* si va a escuchar una sucesión de ruidos o la obra en cuestión, en este caso la solución favorece a ese aficionado abrumado ante la enormidad de la oferta discográfica, además sale ganando por la mayor cohesión y calor de la representación teatral frente a las frías y trucadas grabaciones de estudio.

En estas cuatro obras nos encontramos con Karajan como denominador común, al pensar ahora en Karajan, quizá por la lógica falta de perspectiva, se nos aparece la imagen de su decadencia física, en la que casi había desaparecido la gran concentración de otros tiempos, y tendemos a pensar en él como en el hombre con enormes intereses comerciales, que manejaba desde su cómodo Olimpo una gran parte del lucrativo negocio en que se ha convertido la música, mal llamada clásica, en la actualidad. A menudo olvidamos al músico que con enorme personalidad, era capaz de afrontar mundos tan diferentes como la ópera y la sinfonía, sin importar que los autores fuesen alemanes o italianos, o hubiera más de doscientos años de diferencia entre ellos, y aunque hubiera mayor afinidad con determinado repertorio, el nivel medio siempre fue de una enorme calidad.

Karajan fue un grandísimo director de ópera, y si no el primero, sí uno de los primeros en sentido absoluto que además del repertorio alemán afrontó sin rubor el italiano, en una época en la que en determinados círculos, muchos de ellos germanos, se consideraba a Verdi y Donizetti, por no hablar de Puccini, poco más que músicos de charanga.

Buena prueba de lo anterior nos la ofrece en estas cuatro obras bien distintas entre sí, en las que evidentemente el nivel no es el mismo, pero en todas ellas hay detalles de genialidad. *Carmen* es quizá la más floja, y son preferibles las versiones de Abbado o Carlos Kleiber, pero sin entrar en el terreno de las comparaciones, que alguien dijo que eran tan odiosas como inevitables, queremos destacar ciertos como la negrura y truculencia de la escena de las cartas, o la entrada de las cigarreras en escena, que va conduciendo con un maravilloso sentido del rubato hasta la explosión final. Por otra parte el

elenco no está excesivamente afortunado: la Güden no está en sus mejores días y acusa algunas tirantezas y oscilaciones, Protti, con una voz oscura, amplia y resonante, resulta un tanto exagerado en el toreador pero está inmenso en el dúo con el tenor, la Resnik magnífica como cantante realiza una *Carmen* muy pasional pero algo falta de picardía, y Usunow es un mal D. José al que le falta lirismo, limitándose a soltar voz a la que no favorece en absoluto una emisión totalmente en la garganta.

La *Aida* de Karajan es brillante a la vez que íntima y enormemente vigorosa, aunque sea preferible la versión que el propio Karajan grabara en 1960 para Decca, una de las mejor dirigidas de la historia del

disco. Es cierto que muchos grandes cantantes han dado lo mejor de sí mismos bajo su batuta, pero yo creo que esta relación era recíproca y que Karajan se crecía con repartos de altura; aquí, en el plano vocal, nos encontramos con un buen nivel medio, excepción hecha del tenor de voz excesivamente lírica, con fonación engolada y una dicción pésima, pero *Aida* es una obra que han grabado las mejores voces del siglo y además demanda cinco voces con prestaciones elevadas. La oferta de *Aida* en disco es inmensa, pero si se quiere escuchar a Karajan, nuestra recomendación es la anteriormente mencionada de Decca, con Tebaldi, Bergonzi, Simonato y Mac Neill.

La versión que nos ofrece de *Fidelio* es más clara y transparente que la de Furtwängler, por ejemplo, pero enormemente humana y patética, la orquesta es más nítida pero sin perder peso específico, es casi un tanto mozartiana y enormemente atractiva. El reparto es espléndido en su conjunto, con especial mención a Walter Berry que realiza un magnífico Fernando; en el otro platillo de la balanza está el Forestán de Fritz Uhl, lo más flojo, ampliamente superado por los de James King o el inteligentísimo Wolfgang Windgassen.

El *Murciélago* es sin duda lo mejor, a Karajan le gustaba esta magnífica opereta, disfrutaba dirigiéndola y se le nota. Desde la famosa obertura, la más vivaz y alegre que le he oído, hasta la desbordante fiesta de Orlofsky, pasando por la enorme delicadeza y transparencia con que trata toda la riqueza melódica de la partitura, es impresionante, casi único, sólo Carlos Kleiber puede compararsele, además, como decía antes, se le nota un cariño especial por la obra y se advierte igualmente la realidad de una grabación en vivo en el ambiente festivo de un día de Nochevieja. El reparto es también único y la lectura del mismo habla por sí solo, Wächter, Güden, Kunz, Berry, y Streich están espléndidos y ellos también lo pasaron bien aquella Nochevieja contagiando al público, en esta ocasión encargaron el papel de Orlofsky no a una mezza como es habitual, sino a Gerhard Stolze en un papel a su medida. Como guinda el invitado de honor a la fiesta: Giuseppe di Stefano que canta con su bellísima voz y enorme calidez *O sole mio* y *El país de las sonrisas*. En suma, versión de absoluta referencia.

VERDI: *Aida*. D. Martinis, (Aida), L. Fehenberger, (Ramades), N. Rankin, (Amneris), G. Malaespina, (Amonasro), M. Petri (Rampis). Wiener Singverein, Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert Von Karajan. Grabación tomada del vivo en el Grocer Musikverein Saal de Viena el 3.2.1951. 2 CD HUNT PRODUCTIONS 2 CDKR 205. Duración 153'52".

STRAUSS: *El Murciélago*. E. Wächter (Eisenstein), H. Güden, (Rosalinde), E. Kunz (Franck), G. Stalze (Orlofsky), G. Zampieri (Alfred), W. Berry, (Dr. Falke), R. Steich (Adela). Orquesta y Coro de la Opera de Viena. Director: Herbert von Karajan. Grabación tomada del vivo en Viena el 31.12.1960. 3 CD HUNT PRODUCTIONS 3 CDKR 215. Duración 216'15".

BIZET: *Carmen*. R. Resnik, (Carmen), D. Usunow, (D. José), A. Protti, (Escamillo), H. Güden, (Micaela), H. Rossel-Majdan, (Mercedes), L. Maikl, (Frasquita), L. Welter, (Zúñiga), A. Poell, (Morales). Orquesta y Coro de la Opera de Viena. Director: Herbert von Karajan. Grabación tomada del vivo en Viena el 10.12.1962. 2 CD HUNT PRODUCTIONS. 2 CDKR 201. Duración: 157'29".

BEETHOVEN: *Fidelio*. H. Prey, (D. Fernando), W. Berry, (Pizarro), F. Uhl, (Florestan), C. Ludwig, (Leonora), H. Steffek, (Marcelina), G. Frick, (Rocco), G. Stolze, (Joaquin). Orquesta y Coro de la Opera Bávara. Director: Herbert von Karajan. Grabación tomada del vivo en Munich el 1.12.1963. 2 CD HUNT PRODUCTIONS. 2 CDKR 208. Duración: 158'11".

Ricardo de Cala

JUAN DAVID GARCIA BACCA: *Filosofía de la Música. Texto revisado por M.A. Palacios. Editorial Anthropos. Barcelona, 1990. 830 páginas.*

"Que la filosofía es música, la máxima." Con esta sentencia de Sócrates (Platón, *Diálogo Fedón*) abre García Bacca su *Filosofía de la música*; sentencia que, según nos dice, tal vez justifique no sólo el título de esta obra sino también su contenido. Contenido que trata de la música en favor de la filosofía, que nos lleva desde la Antigüedad hasta Stockhausen y Xenakis, y que nos advierte que "los músicos gozaban de una inocencia originalmente paradisiaca. (...) Se podía ser inocentemente músico; gran músico inofensivamente. Sin responsabilidad religiosa, moral, social, política. Esta obra pretende hacer perder a músicos su inocencia filosófica, teológica, política y social."

La mayoría de los filósofos se han interesado, de una manera o de otra, por la música, pero pocos han profundizado en ella lo suficiente como para intentar una filosofía de la música: entre los últimos Adorno, Bloch, y ahora García Bacca.

Personalmente, creo que es un acontecimiento cultural e intelectual de primer orden (la publicación de esta obra) que un filósofo español se meta con la música a fondo y forma, cuando el intelectual de este país huye de la música como si le quemara, "¡Música! no me la des, no la quiero", y que consiga una obra atrevida, novedosa e interesante donde las haya.

Poco a poco García Bacca, ese filósofo que tenemos olvidado en las Américas, se iba aproximando a la música: *Necesidad y Azar, Qué es Dios y Quién es Dios* (donde nos propone esa poética teoría de la radiactividad musical), y ahora llega a ella parafraseando a M. Machado: Después de filósofo es mi postrer deseo/ llegar a ser músico/ grande o pequeño. Pero dejemos hablar al autor: "en esta obra se pretende mostrar que el tipo de ente y el de lenguaje musical es capaz de refutar la óptica y la ontología: la metafísica, y, por tanto, la filosofía, de la que la metafísica es el núcleo más pretencioso; y aportar una óptica y ontología nuevas que harían muy bien la filosofía clásica, y aun la más moderna, en aprender de ella: de la música, pasada y presente..."

Esta obra pretende mostrar teórica, documental y experimentalmente a los filósofos lo que (algo) de filosofía hay intrínseco ya en lo musical, y, sobre todo, lo que está impenetrando, surgiendo y patente ya en las obras (en ciertas obras y en ciertas partes de ellas) de filosofía nueva, incitante y promisoría. Música, en favor de la filosofía. Y complementariamente: esta obra intenta hacer eso mismo respecto de los músicos: hacerles caer en cuenta de lo que la filosofía (óptica y ontología) les está brotando en obras musicales suyas: que es la filosofía suya de la que mana, brota, surge nueva filosofía, como de la física (natural) de los presocráticos llegó a manar, surgir, y brotar metafísica... Hacer notar al músico que filosofa. Que el filósofo note que la música esta siendo componente intrínseco de la filosofía: de una filosofía especial y de una música especial. Filósofo-y-músico."

Esta *Filosofía de la música*, una obra, de un erudito y sabio filósofo, teólogo, matemáti-

co, físico, músico, poeta..., que nos invita a pensar la música de otra forma y fondo.

T.G.

HERBERT VON KARAJAN: *Mi vida. En conversación con Franz Endler. Traducción de Abelardo Martínez de Lopera. Obertura de Antonio Fernández-Cid. Biografías Espasa. Espasa Calpe. Madrid, 1990. 199 páginas.*

Pocos intérpretes han vivido tan abrumados por la obsesión de dejar a la posteridad la mayor cantidad de información posible sobre su arte como Herbert von Karajan. La discografía inmensa, las grabaciones en película o vídeo nos proporcionan el registro de una carrera paso a paso. Faltaba la memoria de su forma de pensar y es lo que nos da esta *autobiografía*, que por ser la de un hombre excesivamente entregado a la dirección de su imperio musical y económico se encuentra recogida bajo la forma de entrevistas con Franz Endler. La revisión final del propio Karajan garantiza que hemos de habérmolas con la *verdad oficial*. Endler asume así el papel de oficiante en el rito de adoración al genio. Ni qué decir tiene que el tono es velado o abiertamente admirativo - como lo es mucho más el prólogo de Fernández-Cid - ante las fascinaciones, la pasión y, sobre todo, claro está, el arte directorial de Karajan. Se repasa el recorrido profesional de salzburgués, se recoge su repertorio y se citan sus opiniones musicales. Algunas de éstas son en extremo polémicas, como cuando opta por las versiones no originales de las *Sinfonías* de Bruckner o las interpretaciones *masivas* de Mozart. Al menos, Karajan fue coherente con su propia forma de hacer las cosas, la evolución de la interpretación apenas llegó a afectarle, por ello es lógico que califique de *moda* en el libro la nueva *visión de Mozart*, por ejemplo. En cuanto a la biografía, desde luego el punto más polémico es la afiliación del músico al partido nazi, decisión que trata de justificar, sin mucha fuerza, como paso imprescindible para obtener su cargo en Aquisgrán. Este y otros muchos pasajes de *Mi vida* servirán seguramente a la confrontación futura con las biografías hechas desde fuera. La traducción, en no muy buen castellano, nos depara expresiones deliciosas, tales como "el bello son de Karajan".

E.M.M.

VICTOR PLIEGO DE ANDRES: *Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961). Prólogo de Pablo Bilbao Aristegui. Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Fundación Juan March. 284 páginas. Madrid, 1989.*

Aunque ya haya pasado un año desde su aparición, diversas razones nos mueven a no dejar sin comentario el presente *Catálogo*. No es la menor, desde luego, la mención obligada de la labor que está desarrollando el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, recopilando obras, tanto en par-

titura como en grabación fonográfica, promoviendo catálogos de compositores y haciendo llegar al concierto piezas olvidadas. Ante el *Catálogo de Guridi*, algún impaciente se preguntará sin duda la razón de atender ahora al compositor vasco, cuando otros autores, seguramente más importantes, siguen todavía sin ser estudiados. No conocemos el orden del plan de trabajo de la Fundación, mas el campo inexplorado es tan enorme que por algún sitio habrá que empezar a labrarlo. Acaso se trate en el fondo de una cuestión de viabilidad, y en esto Víctor Pliego ha demostrado hasta qué punto era posible el catálogo de la obra guridiana. El trabajo del joven musicólogo ha sido en verdad exhaustivo, hasta el punto de que apenas cabe pensar en alguna información deseable que esté ausente del texto: todo tipo de datos sobre la obra catalogada (fecha de composición, dispositivo instrumental, partes, fuentes conservadas), su estreno y posible grabación en disco. El material gráfico, los cuadros, la bibliografía y los índices aumentan la utilidad del libro. Pero como todo catálogo, éste de Guridi es una herramienta, excelente en este caso, que el musicólogo brinda al historiador y al intérprete. Confíemos en esos frutos futuros.

E.M.M.

PIERO RATTALINO: *Historia del piano. Traducción de Juan Godó Costa. Labor. Barcelona, 1988. 302 páginas.*

Este libro, uno de los varios con muchísimo interés que va sacando a la luz la Editorial Labor, es un hecho prácticamente único en la bibliografía musical en castellano. Existían, por descontado, textos sobre las obras pianísticas de determinados autores o la literatura para teclado en general. Pero lo que aporta el trabajo ahora traducido del especialista italiano es una *visión global* de la historia del instrumento, la música para él compuesta y los intérpretes que se han destacado en su práctica. Avances de la mecánica, exigencias creativas, logros del virtuosismo aparecen así como puntos de apoyo mutuo en la evolución del piano y su música. Rattalino se ocupa de aspectos descuidados en otras ocasiones por la historiografía, en especial la enseñanza del instrumento, sus progresos y cambios. Una aportación muy interesante del autor es su tratamiento del repertorio: sin olvidar, evidentemente, las piezas clave que se han dedicado al piano. Rattalino repasa páginas no tan conocidas y el panorama de salón. Para la interpretación de nuestros días, el enfoque es un tanto conservador. Se reconoce que tocar a Mozart o Beethoven en un piano moderno es una suerte de *transcripción*, pero que la escasez de conciertos de fortepiano histórico no deja otra posibilidad práctica. La afirmación data de 1982, siendo entonces por completo cuestionable. Ocho años después, ya no se corresponde con la realidad, pues el fortepiano cobra cada día mayor auge. En cualquier caso, este punto discutible no cuestiona el gran valor del libro de Rattalino.

E.M.M.

OPERAS

BARCELONA

Gran teatro del Liceo

ROBERTO DEVEREUX (Donizetti) del Monaco. Gruberova, Belaza, Soffel, Palatchi. 1, 4, 6, 7, 9, 10 de noviembre.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi) Gandolfi. Gas. Tomowa-Sintow, Crotez, Fabuel, Zancanaro. 17, 19, 22, 25, 27 de noviembre.

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA (Monteverdi) Wilson. Audi. Lamore, Rolfe Johnson, Araya, Chance. 10, 12, 15, 18, 20, 23, 26, 29 de noviembre.

BERLIN

Deutsche Oper

MATHIS DER MALER (Hindemith) Kout. Fiedrich. Cochran, Hynninen, Röhr, von Halem. 16, 21, 28 de noviembre.

STEPHEN CLIMAX (Zender) Cambreling. Mussbach. Hamilton, Kang, Shade, Merdrek. 2, 4, 7, 10, 13, 16, 18, 20 de noviembre.

GINEBRA

Gran Teatro

I CAPULETTI E I MONTECCHI (Bellini) Campanella. Carlsen. Will, Gasdia, Troyanos, Lopardo. 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20 de noviembre.

GLASGOW

Scottish Opera

THE VANISHING BRIDE-GROOM (Weir) Hacker. Spink. Kerr, McCormack. Poulton. 27, 29 de noviembre.

HAMBURGO

Opera de Hamburgo

TANNHAUSER (Wagner) Albrecht. Kupfer. Moll, Neumann, Kruse. 4, 11 de noviembre.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart) Inbal. Schaaf. Gallo, Margiono, Kwon, Tatus. Liang. 18, 21 de noviembre.

HANSEL UND GRETEL (Humperdinck) Albrecht, Beauvais. Grundheber, Kwon, Harwig, Krogen. 20, 23, 26, 29 de noviembre.

LONDRES

Covent Garden

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini) Ferro. Hampe. van der Walt, Black, Bacquier, Baltza, Raimondi. 2, 5, 8, 10, 19, 22, 28, 30 de noviembre.

FIDELIO (Beethoven) Dohnányi. Dressen, McLaughlin, Benackova, Pederson. 21, 24, 27 de noviembre. 1 de diciembre.

MUNICH

Bayerische Staatsoper

PALESTRINA (Pfitzner) Sawalisch. Schereier, Weikl, Winkler, Rootering. 1, 11, 18 de noviembre.

DIE AEGYPTISCHE HELENA (R. Strauss) Swalisch. Jones, Nielsen, Neumann, Nöcker. 7, 15, 20, 23 de noviembre.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi) Lipovsek. Aragall, Cappuccilli. 10, 14, 19, 22, 26 de noviembre.

PARIS

Teatro de la Bastilla

OTELLO (Verdi) Chung. Ionesco. Domingo, Bruson, Esperian. 13, 16, 19, 22, 24, 26, 29 de noviembre.

VENECIA

Teatro La Fenice

LULU (Berg) David. Marini. Panagulis, Howells, Curiel, Leggate, Feller. 11, 14, 16, 18, 20 de noviembre.

VIENA

Staatsoper

DIE ENTFUEHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart) Zagrossek. Herрман. Zhate, Dawson, Szmytka, Seiler. 3, 6, 8 de noviembre.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner) Davis. Schenk. van Dam, Salminen, Kollo, Popp. 18, 22, 25 de noviembre.

ZURICH

Opernhaus

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart) Harmoncourt. Putnam, Vermillion, Kasarova, Chaliker, Rendall. 3, 7 de noviembre.

CONCIERTOS

BARCELONA

Orquesta Ciudad de Barcelona

2, 3, 4 de noviembre: Victor Pablo Pérez. Marco, Prokofiev, Dvorak.

10, 11: Sixten Ehrling. Brahms, Mozart, Sibelius.

17, 18: Matthias Bamert. Beethoven, Stravinski, Brahms.

23, 24, 25: Leonard Balada. Narciso Yepes, guitarra. Adams, Balada, Foss.

30, 1 y 2 de diciembre: Bryden Thomson. Elgar, Chopin, Rachmaninov.

MADRID

Ibermúsica

4 de noviembre: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Mozart, Schubert.

5: Orquesta de la Scala. Carlo Maria Giulini. Beethoven, Shostakovich.

28, 29: Filarmónica de Israel. Zubin Mehta. Mozart, Mahler. Haim, Bloch, Beethoven.

Orquesta Nacional

2, 4 de noviembre: Coro Nacional. Antoni Ros marbá. Wagner, *Holandés Errante*.

9, 10, 11: Luis Aguirre. Alis, Prokofiev, Shostakovich.

16, 17, 18: Mark Emlier. Rosa Torres, piano. Prokofiev.

23, 24, 25: Walter Weller. Campo, Rimsky-Korsakov.

Orquesta de RTVE

1, 2 de noviembre: Sergiu Comissiona. Justus Franz, piano. Vaughan-Williams, Beethoven, Brahms.

8, 9: Sergiu Comissiona. Narcis Yepes, guitarra. Sibelius, Halffter, Dvorak.

15, 16: Stanislaw Skrowaczewsky. Webem, Bruch, Bruckner.

22, 23: Michel Plasson. Coro RTVE. Berlioz.

29, 30: José Luis Temes. Copland, Stravinski, Falcón, Ives.

Ciclo de Cámara y Polifonía

1 de noviembre: Bruno Gelber, piano.

6: London Brass Virtuosi. Haendel, Purcell, Byrd, Gabrieli, Clarke, Susato, Britten, Henze.

8: SEMA: *Cantigas*.

13: Trio Mendelssohn. Montsalvatge, Schumann, Smetana.

15: Amancio Prada.

20: Anne Sofie von Otter. Wolf.

22: Cuarteto Alban Berg. Bartok, Mozart.

27, 29: Ayo-Jiménez. Mozart.

TENERIFE

Orquesta Sinfónica de Tenerife

14, 15, 16 de noviembre: Victor Pablo Pérez. Guillermo González, piano. Larrauri, Ravel, Franck/ Franck, Falla, E. Halffter.

22: Sheldon Morgenstem. Ives, Glazunov.

VALENCIA

Palau de la Música

3 de noviembre: Orquesta de la Opera Nacional de Sofia. Ludmil Dechev. Vladiguero, Chaikovski, Bruckner.

8: Sinfonía Varsovia. Yehudi Menuhin. Rossini, Mozart, Beethoven.

9: Orquesta de Valencia. Tamas Veto. Kuhlau, Nielsen, Brahms.

15: Orquesta de la Ciudad de Oxford. Cen Masur. Purcell, Mozart, Elgar, Haydn.

18: Sinfonía de Novosibirsk. Arnold Katz. Beethoven, Shostakovich.

26: Orquesta de la Scala. Carlo Maria Giulini. Beethoven.

AMSTERDAM

Royal Concertgebouw Orchestra

8, 9, 15, 17, 18 de noviembre: Yakov Kreizberg. Penderecki, Stravinski./ Weber, Dvorak, Stravinski.

22, 23, 24, 26: Gerd Albrecht. Stephan, Lutoslawski, Pettersson/ Beethoven.

28, 29, 30: Gerd Albrecht. Beethoven, Bruch, Reger.

LISBOA

Fundación Gulbenkian

3 de noviembre: Sinfónica de Viena. Georges Pretre. Brahms, Stravinski.

15: Orquesta Gulbenkian.. Claudio Scimone. Pochielli, Ravel, Schubert, Rossini.

LONDRES

The South Bank Centre

1 de noviembre: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Mozart, Schubert.

3: Orquesta y Coros BBC. Andrew Davis. Tippett, *The Mask of Time*.

4: The Philharmonia. Giuseppe Sinopoli. Mozart, Mahler.

6, 9: London Philharmonic. Simon Rattle. Brahms, *Sinfonías*.

10, 12: Isaac Stern, Yo Yo Ma, Emanuel Ax. Schubert/ Brahms.

11: Roya Philharmonic. Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim, piano. Walton, Brahms.

16: Amsterdam Baroque Orchestra. Ton Koopman.

18: The orchestra of the Age on Enlightenment. Charles Mackerras. Mendelssohn, Crusell, Schubert.

24: The London Classical Players. Roger Norrington. Melvin Tan, fortépiano. Beethoven, Mozart.

27: Les Arts Florissants. William Christie. Rossi. *Orfeo*.

30: Orquesta y coro Philharmonia. Giuseppe Sinopoli. Mahler, *Octava*.

LOS ANGELES

Filarmónica de Los Angeles

15, 17, 18 de noviembre: Kurt Sanderling. Miriam Fried, violin. Mozart, Bruckner.

23, 24, 25: Kurt Sanderling. Murray Perahia, piano. Brahms, Beethoven.

29, 30, 2 de diciembre: Kurt Sanderling. Haydn, Mahler.

MILAN

Teatro alla Scala

5, 19 de noviembre: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Mozart, Schubert.

9, 10, 11: Gianandrea Gavazzeni. Mendelssohn.

MUNICH

Filarmónica de Munich

3, 5, 6, 8 de noviembre: Sergio Celibidache. Daniel Barenboim, piano. Brahms, Beethoven.

18, 20, 21, 22: Bonney, Peper, Schreier, Windmüller, Scharinger. Bach, *Misa en si menor*.

PARIS

Orquesta de París

7, 8, 10 de noviembre: Georg Solti. Bartok, Bruckner.

14, 15, 16: Carlo Maria Giulini. Schubert.

21, 22: Libor Pesek. Elisabeth Leonskaya, piano. Smetana, Chaikovski, Dvorak.

28, 29: Ken Nagano. Liszt, Ligeti, Stravinski.

Retransmisiones en Radio 2

2-XI: Concierto OSCRTVE. 20 h.

6-XI: Ciclo de Cámara y Polifonía. 19, 30 h.

7-XI: Teatro del Liceo. Donizetti, *Roberto Devereux*. 21 h.

8-XI: Ciclo de Cámara y Polifonía. 19, 30 h.

9-XI: Concierto OSCRTVE. 20 h.

10-XI: Los conciertos de Radio 2. Camerata Bariloche. 12 h.

12-XI: Temporada Euroradio. Sinfónica DR Copenhagen. Segerstam Sibelius, Nielsen, Glass. 20, 30 h.

13-XI: Ciclo de Cámara y Polifonía. 19, 30 h.

15-XI: Idem. 19, 30 h.

16-XI: Concierto OSCRTVE. 20 h.

17-XI: Los conciertos de Radio 2. María Teresa Chenlo, clave y fortépiano. 12 h.

19-XI: Teatro del Liceo. Verdi, *Ballo in maschera*. 21 h.

20-XI: Ciclo de Cámara y Polifonía. 19, 30 h.

22-XI: Idem. 19, 30 h.

24-XI: Concierto OSCRTVE. 20 h.

26-XI: Temporada Euroradio. Orquesta Escocesa BBC. Jerzy Maksimiuk. Debussy, Elgar, Macmillan.

27-XI: Ciclo de Cámara y Polifonía. 19, 30 h.

29-XI: Idem. 19, 30 h.

30-XI: Concierto OSCRTVE. 20 h.

César Franck

1890 - 1990



La conmemoración del centenario de la muerte de César Franck (noviembre de 1890-noviembre de 1990) nos proporciona la ocasión de visitar, en una de sus figuras emblemáticas, ese fascinante fresco de la historia de la música que constituye, en Francia, el largo medio siglo posterior a la guerra franco-prusiana, en el que todas las escuelas estéticas (y no sólo musicales), tuvieron su expresión en la obra de un número sin par de nombres señeros. París recuperaba así su puesto como uno de los tres polos de la creación musical europea de vanguardia, junto a Viena y el tándem Moscú-San Petersburgo.

Cabeza de una fecundísima escuela que abarca varias generaciones de artistas, autor de obras capitales en el género camerístico e instrumental, renovador de la literatura organística, sinfonista egregio, todos estos aspectos de Franck nos son reflejados en el presente dossier por Federico Eguillor, Felipe López, A. L. Holmes y Jean Gallois, respectivamente. SCHERZO desea contribuir así a la adecuada conmemoración de la efemérides y a despertar un renovado interés por una obra, y un tiempo, que forman parte esencial del legado musical

César Franck en su centenario

"¡Adiós, maestro! Adiós y gracias, porque habéis obrado bien. En vos saludamos a uno de los grandes artistas de este siglo, al profesor incomparable cuyas maravillosas enseñanzas han hecho florecer toda una generación de músicos seguros, creyentes y reflexivos... Y, asimismo, al hombre justo y recto, tan humano y desprendido, que dio siempre consejo seguro y palabra buena. ¡Adiós, maestro!".

Junto a la fosa que esperaba la húmeda tierra del cementerio de Montrouge había una multitud formada por compositores, músicos, estudiantes, personalidades oficiales y culturales, clérigos y feligreses de Santa Clotilde; algunos de los más queridos, Duparc, d'Indy, estaban lejos; ciertos personajes oficiales no habían considerado necesario asistir. Era un día lluvioso y frío, 10 de noviembre de 1890, en París. Acababan de enterrar a César Franck, compositor.

¿Quién era este hombre al que la oración fúnebre de Emmanuel Chabrier dedicaba estos sencillos pero hermosos y entrañables elogios? ¿Qué motivo reunía tal duelo por un hombre que así recibía un homenaje que quizá no tuvo en vida?

Antes de contestar a estas preguntas será necesaria una aclaración. Cien años han transcurrido desde la muerte de Franck que ahora conmemoramos. Durante este tiempo con frecuencia se nos ha dado un juicio distorsionado de su obra. Y es que, en la Historia de la Música, su caso es singular y, en algunos aspectos, único. Su retrato no puede ser completo ni tampoco hacerse un juicio crítico ponderado sin incluir en el mismo el *franckismo* y sus mantenedores, ese grupo de compositores que decidieron y maduraron su vocación musical con la enseñanza y ejemplo del *maestro*, y que fueron afectuosamente apelados la *banda de Franck*. Su rica floración dio buenos y abundantes frutos a la música francesa de entresiglos. Es por ello justo que sean tenidos en cuenta como otro opus en la obra de César Franck

El hombre

Al margen de su obra, los aspectos humanos de nuestro artista son en sí dignos de atención por el contraste entre sus infrecuentes virtudes y las acusadas carencias que en él se aúnan.

Poco brillante por su porte, así como por su físico y aliño, no ofrece en este sentido ningún especial atractivo. Sólo en un trato directo se percibe el delicado encanto de su noble espíritu, su conducta intachable, su bondad y comprensión.

De sencilla familia católica, creyente fervoroso, impulsado por evangélico amor al bien, César está naturalmente bien dotado para la música.

Es inteligente pero carece de sentido práctico ni interés por lo material.

Humilde y dócil, ingenuo e infantil, es fácilmente manejado por un despótico padre que, interesado y mundano, decide

su dedicación al piano como futuro virtuoso. Esta exclusiva disciplina puede ser causa de una deficiente formación literaria y artística, como podrá apreciarse en la poca exigencia en la elección de textos de sus obras cantadas. Franck también carecerá de sentido dramático que le permita acometer con éxito dramas y obras teatrales.

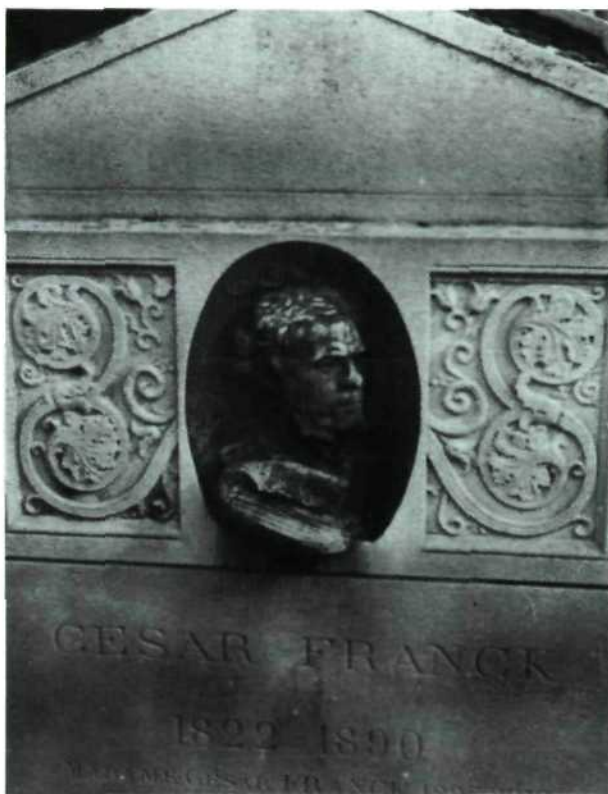
Su juventud transcurre entre incesantes estudios, de los que se ve recompensado por importantes premios, y recitales de piano que le organiza su padre, quien le impide concursar en el Premio de Roma. César ha cumplido ya veinticuatro años; la dependencia paterna se hace cada vez más dura e insostenible. Tiene que dar clases con las que ayuda en la economía casera. Y se prenda de una joven, alumna suya. La oposición paterna, que veta esta relación, le decide: César abandona el hogar familiar. Por primera vez aspira libertad. Dos años más

tarde, en 1848, contrae matrimonio con Felicite Saillot-Desmousseaux, la joven alumna de piano.

Hasta entonces las composiciones de Franck han carecido de importancia e interés por sí mismas. Pero es ahora, en esos dos años, cuando compone *Lo que se oye en la montaña*, poema sinfónico muy valiente para él y la época, y con el que se anticipa varios años al de Franz Liszt sobre el mismo texto de Víctor Hugo.

Pero esta flor de un día no tendrá continuación. En su nuevo hogar el buen César también carece del ambiente que precisaría su tímida inspiración, tan atada a una personalidad que madura con inusitada lentitud.

Además dispone de muy poco tiempo para sí. Su subsistencia depende de sus ingresos como profesor en colegios y clases particulares. Trabajador incansable, va de una punta a otra de París, de clase en clase, y sólo se libera tarde, después de un largo y fatigoso día, en las vacaciones estivales. Es entonces, como Mahler, cuando puede dedicarse a la com-



Tumba de César Franck en el cementerio de Montparnasse

posición. Por otro lado, durante toda su vida se verá atado por su ayuda en los oficios religiosos de sucesivas iglesias en las que toca el órgano. La última de ellas, Santa Clotilde, escucha sus interpretaciones en el estupendo órgano Cavallé-Coll durante los treinta últimos años de su vida.

Es en su teclado, como si de una orquesta se tratase, donde Franck nuevamente se eleva hinchado de libertad, e inicia, poco a poco, su crecimiento creador. Estamos en 1858. Improvisa con facilidad y frecuencia y es allí donde, en



Franck junto a Massenet, Saint-Saëns, Gounod y otros contemporáneos

1866, le escuchará Liszt sus últimas composiciones, abrazándole al terminar, con lágrimas en los ojos, y saludándole como a un segundo Bach.

A lo largo de su actividad como profesor de música, Franck irá encontrando un reducido número de hombres jóvenes, musicalmente sensibles y ansiosos de un arte serio y profundo. Tienen en común una procedencia burguesa o acomodada; son cultos, con estudios avanzados o carreras terminadas y, por ello, con vocación tardía por la música. Pero, ante todo, hay que destacar su acusado idealismo que se nutre en la enseñanza de este belga de raíces alemanas, que les entiende y ayuda, corrige y aconseja, lejos de imposiciones y normas, y que les revela lo más profundo de la música de Bach, Beethoven y Schubert.

El contacto entre maestro y discípulos y todo cuanto aportan al mismo tiene un efecto sinérgico que crea un ambiente propicio, con el calor preciso, para que este hombre maduro, cercano a los sesenta años, sufra una eclosión creadora y empiece a dar al mundo una serie de inspiradas y bellísimas obras que, partiendo de un apasionado y sensual *Quinteto*, correrá en torrente imparable hasta el vuelo triunfal de libertad y alegría del *Allegro non troppo* de su *Sinfonía en re menor*. Entre tanto, contagiada por este ejemplo, la *Banda de Franck* da también a la música francesa un conjunto de composiciones que cuenta entre los más ricos de su historia.

Es Claude Debussy quien define bien la actitud de Franck frente a su música en comentarios no carentes de una cierta acidez: "... le bastaba encontrar una bella armonía para ser feliz durante todo un día" y "El arte de Franck sirve a la Música sin atreverse a pedirle la Gloria".

Pero quien mejor hace justicia y defiende la personalidad

de la obra que sale de la pluma del maestro es Paul Dukas cuando afirma: "El lenguaje de César Franck es rigurosamente individual, con un timbre y acento hasta ahora desconocidos, que le hacen ser reconocido entre los demás. Ningún músico dudará sobre la atribución de una frase todavía desconocida del maestro. El cuño armónico, el contorno de su melodía, lo distinguen tan claramente como una frase de Wagner o de Chopin".

LA BANDA

Los alumnos de César Franck se dividen en dos grupos claramente diferenciados. En el primero se encuentran los que atienden sus clases en el Conservatorio. Hay, entre estos organistas, futuros compositores de los que algunos serán notables y sustituirán al maestro, a su muerte, en las tareas que deja vacías. Cabe citar entre estos a Gabriel Pierné, Louis Vierne y, sobre todo, a Charles Tournemire, que publicará *El Organista*, cincuenta y nueve piezas para arminium, última obra incompleta de Franck, con el que le unen tantos puntos

en común, y es autor de una monumental obra, *El Órgano Místico*.

El otro grupo, el que ha sido llamado la *Banda de Franck*, está formado por alumnos que reciben su enseñanza en colegios o clases particulares, antes de la obtención de la cátedra de órgano, actividad aquella que se reduce al mínimo a partir de 1873.

Henri Duparc y Arthur Coquard, los primeros cronológicamente, conocen al compositor en las clases de piano que éste imparte en el colegio de Jesuitas de la calle Vaugirard, hacia el año 1863, según N. van der Elst. La atracción que en ellos produce Franck les impulsa a un proselitismo contagioso que se hará extensivo a Alexis de Castillon y Vincent d'Indy en las proximidades de los años setenta. Más tarde también se unirán a ellos Charles Bordes, Pierre de Bréville y Guy Ropartz, más jóvenes que los anteriores. No hay que olvidar, por último, a Guillaume Lekeu, jovencísimo valor, que, próximo ya el fin de Franck, tiene la dicha de recibir una veintena de clases del maestro, admirado de la aptitud del alumno. La relación quizás no sea total pero incluye sin duda a los que más se distinguirán en su constancia por la causa franckista y por la importancia de la obra de que son autores.

Los rasgos en algún modo comunes a todos ellos, a que nos referíamos anteriormente, permiten calificar su posición frente a la música como *amateur*. Sin embargo, gracias a ello, pueden, sin otra preocupación ni traba, alcanzar la meta estética de sus desinteresados ideales mediante el encuentro con Franck. Y es así como, de modo espontáneo y sincero, forman a su alrededor una cierta hermandad en la que luchan con tesón por una música nueva. Franck es, sin pretenderlo, el sumo oficiante de este cenáculo en el que, libres

de imposiciones e intereses, cada uno actúa según su propia inclinación. Y así puede comprenderse un comentario de una carta de Duparc a d'Indy en septiembre de 1873: "A Franck no le entusiasma *la Walkyria*... En esto rechazo por completo su autoridad".

Franck estudia con interés y placer las partituras de Wagner en las que posiblemente no vea más que valores puramente musicales, fuera del alcance e intención de su autor, valores que, sin duda, de alguna manera asimila. Y es quizás su talante sereno y objetivo el ejemplo que retiene a su banda sin lanzarse ciegamente en la hoguera de Bayreuth que les atrae con su mágico fulgor. Y de este modo, wagnerianos fervientes todos ellos, no dejarán que su obra sea arrastrada por la música germánica, sino que, fecundada por ella, nacerá genuinamente francesa y en la que, irremediablemente, se percibirá el aroma de Franck.

No es posible entrar en detalle y por ello, con pena, es necesario soslayar la obra de Castillon, Bréville y Ropartz, las batallas franckistas de Coquard y el arañar de Bordes en el pasado, para dar unas largas pinceladas sobre los más notables de este interesante grupo.

De Henri Duparc puede decirse que, en algún aspecto, su vida es contraposición de la de Franck. Impresiona saber que después de componer, a la edad de treinta y siete años, su última melodía, *La vida anterior*, se sume en un silencio creador que durará hasta su muerte, casi medio siglo después. Esa canción, junto con las tituladas *La invitación al viaje* y *Phydilé*, son la joya maravillosa de su obra en la que además de otras estupefacentes catorce canciones poco más queda. Duparc compuso todo ello en vida de Franck.

Vincent d'Indy es sin duda alguna la cabeza ideológica de *la Banda* y uno de sus más activos difusores. Llega a alcanzar un papel importante en la sociedad musical de su tiempo, donde su Schola Cantorum compite duramente con el Conservatorio. Su obra, amplia y variada, ha sido condenada a un ostracismo del que sólo una parte se ha recuperado.

Ernest Chausson, musicalmente hablando, es el mejor dotado del conjunto pero, inseguro y melancólico, se sume en un intimismo frágil y delicado.

Su ópera *El Rey Artus*, felizmente recuperada en estos años, transluce en su protagonista la personalidad de su autor, como si de su alter-ego se tratara. Después de la muerte de Franck la música de Chausson se individualiza gradualmente y se aproxima mucho a la de Claude Debussy, por lo que puede considerarse de algún modo precursor y enlace de la música impresionista. Intriga pensar a dónde pudiera haber llegado de no haber perecido en un prematuro y brutal accidente.

Guillaume Lekeu es la esperanza rota, destrozada. Muerto

cuando cumple veinticuatro años, deja tras de sí la impresión de su extraordinaria precocidad y de rasgos de genialidad que han hecho que se le compare con Mozart y Rimbaud. Sus casi cuarenta obras, catalogadas por P.G. Langevin, incluyen el *Adagio para cuarteto y orquesta*, premonitor de otras músicas, que en 1890 Lekeu encabeza con este verso de Georges Vanor: "Las flores pálidas del recuerdo..." ¿A la memoria de César Franck?

Los hitos de una vida

(Cronología esquemática que incluye la curiosa distribución de la actividad creadora de Cesar Franck a lo largo de su vida. Se citan sólo aquellas obras completas que se consideran importantes o de interés circunstancial).

1822- 10 de diciembre: César Augustoe-Franck nace en Lieja, Bélgica.

1835- Traslado a París; prosigue sus estudios musicales.

1837- Ingresa en el Conservatorio de París.

1841- *Trío en Fa sostenido menor* (primero del Op. 1)

1846- *Ruth*, égloga bíblica. Abandono del hogar paterno.

Lo que se oye en la montaña, poema sinfónico.

1848- 22 de febrero: Contrae matrimonio, del que habrá dos hijos vivos.

1858- Organista de Santa Clotilde.

1861- *Seis Piezas para Órgano*

1863- Encuentro con Duparc.

1870- Guerra Franco-prusiana.

1873- *Redención*, poema sinfónico para solista, coro y orquesta.

1876- *Las Eólicas*, poema sinfónico.

1878- *Tres Piezas para Órgano*

1879- *Quinteto en Fa menor*, para cuarteto y piano.

Las Bienaventuranzas, oratorio para solistas, coro y orq.

1881- *Rebecca*, escena bíblica para solistas, coro y orq.

1882- Cátedra de órgano en el Conservatorio de París.

El cazador maldito, poema sinfónico.

1884- *Los Djinnns*, poema sinfónico para piano y orq.

Preludio, Coral y Fuga para piano.

1885- *Hulda*, ópera.

Variaciones sinfónicas, para piano y orq.

1885- Recibe la legión de Honor.

1886- *Preludio, Aria y Final*, para piano.

Sonata para violín y piano.

Es elegido Presidente de la S.N.M.

1888- *Psyché*, poema sinfónico para orquesta y coro.

1889- *Sinfonía en re menor*.

Cuarteto de cuerda en Re mayor.

1890- *Tres Corales* para órgano.

8 de noviembre: a los sesenta y siete años César Franck muere en París.

El valor de una obra

El proceso creador de César Franck se produce en un ambiente en el que sus composiciones constituyen una rareza.

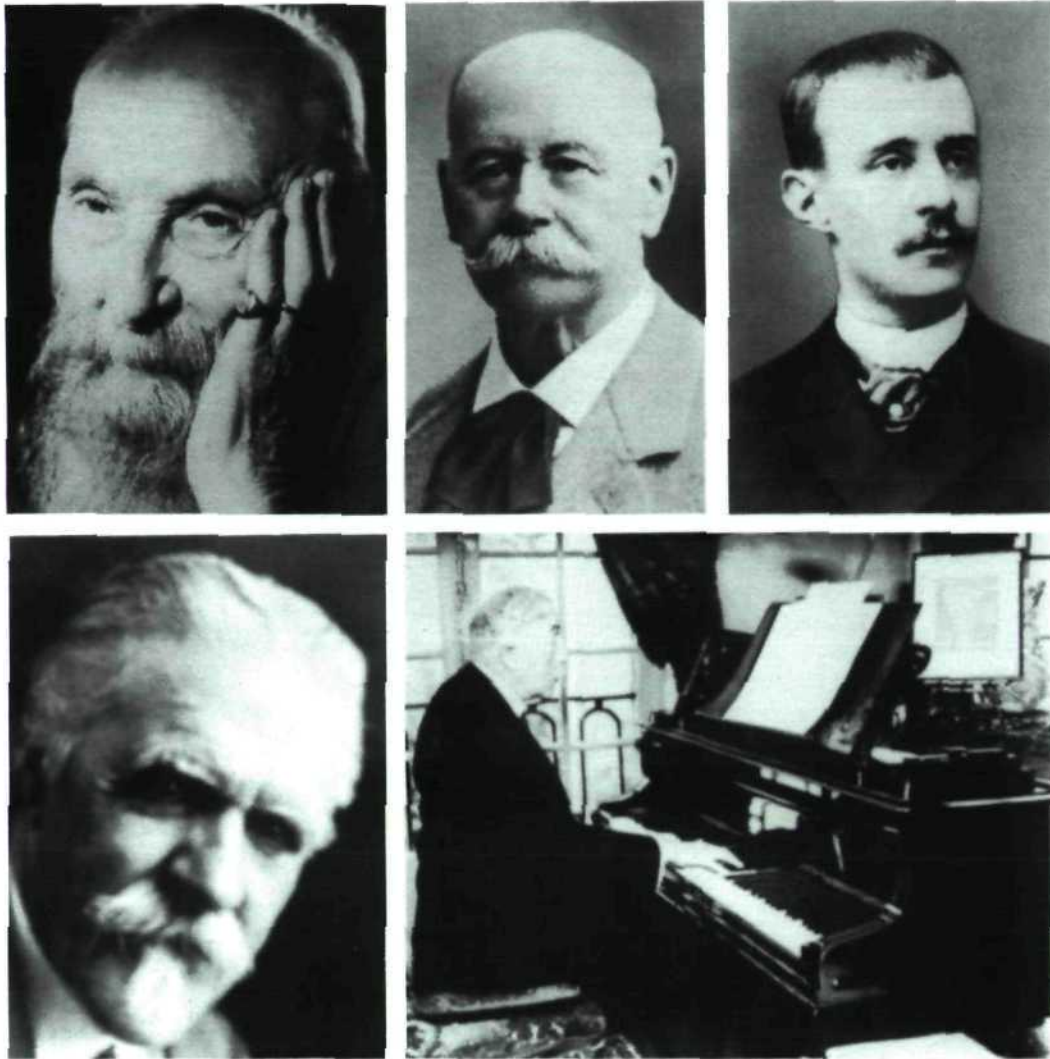
Los estrépitos de la revolución de 1789 y del Primer Imperio provocan una conmoción en la música francesa que pasa de los palacios aristocráticos a la calle, se hace popular y triunfa en pomposas ceremonias e himnos de Gossec, Lesueur y Méhul. Con la Restauración, la multitudinaria efervescencia da paso al consumo de un arte más blando y amable tanto en la escena como en los nuevos salones. Y París se hace meta imprescindible en el arte europeo como vía a la gloria y al triunfo.

La ópera es el género musical más cultivado y apreciado, en el que se centran los afanes de compositores e intérpretes. Es, primero, la ópera cómica con autores como Hérold, Adam y Boieldieu. Más tarde la ópera italiana de Spontini, Bellini, Donizetti y Rossini y las de los franceses que siguen dicho estilo, en el que sobresalen Auber, Halévy, Thomas y el alemán Meyerbeer. Y, naturalmente, la ópera con su chispeante bullicio. Todo ello en brillantes representaciones, entretenimiento y diversión, lucimiento de divos y favoritos, donde la música tiene una importancia a la que no corresponde un primer lugar. Es en este ambiente donde se producen los fracasos y desilusiones de artistas soñadores, como el ultra-romántico Hector Berlioz, que muere solo y amargado, o el sajón Ricardo Wagner, cuyo *Tannhäuser* se hunde materialmente pisoteado, como castigo de su rebeldía contra los convencionalismos imperantes.

Pero también, al mismo tiempo, otra música que viene de los estados alemanes y Austria atraviesa las fronteras francesas, y Mozart, Mendelssohn y hasta Schumann llegan en los recitales que interpretan viajeros como Chopin, Liszt, o de la mano de músicos franceses como Habeneck y Saint-Saëns.

Estamos en 1870. La fugaz Guerra Franco-prusiana con la derrota de Sedan provocan la caída del Segundo Imperio. La capitulación ante la naciente Alemania despierta en el pueblo francés un extremado sentimiento nacionalista al que no son ajenos los músicos, Franck entre ellos. ¡*Ars Gallica!*

Este es el lema de la nueva Sociedad Nacional de Música



De izq. a dcha.: Joseph Guy Ropartz, Henri Duparc, Charles Bordes, Vincent D'Indy y Pierre de Bréville-Discípulos de César Franck.

que se crea para apoyar y difundir la obra de los compositores franceses vivos. La idea lanzada por Alexis de Castillon en la casa de Duparc, es puesta en práctica inmediatamente. Es 1871, el brillante Camille Saint-Saëns es nombrado su presidente. Junto a él, entre otros, se agrupan Romain Bussine, César Franck, Georges Bizet, Jules Massenet, Edouard Lalo, Duparc y, como secretario, Castillon.

La labor desarrollada por la S.N.M. en estos años es fundamental para la música francesa de esa época. Se estrenan e interpretan multitud de partituras cuya tinta aún está fresca, y se recuperan aquéllas que no tuvieron su oportunidad. Y nuevos músicos vienen a sumarse a sus filas llenos de entusiasmo. Pero pronto aparecen tendencias y divergencias con los distintos gustos y estilos de los allí reunidos, tendencias que van cristalizando en tensiones a las que no son ajenos los miembros de la Banda, sin que Franck, siempre complaciente y alejado de humanos intereses, intervenga. Saint-Saëns defiende un nacionalismo a ultranza frente a los franckistas y otros, que intentan una apertura y la inclusión en sus programas de partituras extranjeras. Saint-Saëns es una figura antipódica de la de Franck: es culto, cosmopolita, afamado pianista y prolífico en su creatividad. En 1886 se produce la ruptura: una votación vence la cerrazón nacionalista. Saint-Saëns y Bussine dimiten. Franck es elegido nuevo presidente. Chausson será el secretario y Gabriel Fauré,

amigo y discípulo de Saint-Saëns, tesorero.

Esta nueva directiva es, naturalmente, la idónea para que el combativo d'Indy maneje, primero en la sombra y luego abiertamente, el timón de la S.N.M. Durante los años que siguen su acción elevará la figura y la obra de Franck, que en 1890 desaparece, a las alturas de la santidad y el dogma respectivamente. Desde ahora será el *Pater Seraficus*, mitad angélico, mitad Francisco de Asís, único y directo continuador de Beethoven.

Naturalmente una reacción contraria no tarda en aparecer y en su corriente se mezclan conceptos ajenos y gratuitos pero que, de algún modo, pueden explicarse si se consideran las vicisitudes internas de Francia, dividida por el caso Dreyfus, con un antisemitismo creciente, que salpica al mismo d'Indy, y donde la etiqueta de *derechista* es fácilmente aplicable a los miembros de la Banda.

Para mayor desgracia la desafortunada buena intención de d'Indy le lleva a escribir una biografía crítica del *Padre Franck*, muy parcial e inexacta. Sirva de ejemplo que en ella el famoso *Quinteto*, obra maravillosa que abre la última etapa creadora de Franck, es mencionado sin comentario ni análisis alguno, como queriendo ocultarlo. Bien sabido es que con ello se quiere soslayar la malintencionada e injusta murmuración sobre la influencia en su maduración de una senil atracción de su autor por Augusta Holmes, discípula suya. Y de

hecho parece que así fue, pero quedando impoluta la honestidad de Franck.

Con todo lo que antecede puede comprenderse cómo, con el transcurso del tiempo, las opiniones sobre todo aquello relacionado con Franck han podido ser contradictorias y engañosas, vinieran de donde vinieran, lo que ha llegado a constituir un cierto galmatías.

Antes de hacer una valoración de la música que nos ocupa sería interesante terminar con la historia del frankismo.

En 1909 la S.N.M. sufre una escisión con la fundación de la Sociedad Musical Independiente de la que forman parte Ravel, Caplet, Vuillemoz, Roger-Ducasse y Charles Koechlin entre otros. Gabriel Fauré, entonces director del Conservatorio y músico de exquisita sensibilidad, acepta su pre-



El conservatorio de París, donde César Franck daba clases de órgano.

sidencia.

Por su lado la corriente frankista durará largos años en la Schola Cantorum que, con Bordes y Alexander Guilmant, funda en 1894 d'Indy (muerto en 1931), y en los conservatorios de Nancy y Strasburgo bajo la dirección e influencia de Guy Ropartz (muerto en 1955). De entre los músicos que reciben sus enseñanzas, hay que destacar tres que se distinguen por sus composiciones: Alberic Magnard, Deodat de Séverac y Albert Roussel.

Sin perder de vista la opinión de Dukas antes mencionada sobre la personalidad de la música de Franck es importante hacer un repaso de otros valores que en ella concurren.

La esencia de sus partituras es de carácter íntimo y espiritual; su concepción y metas estrictamente musicales. Da por ello una nueva importancia a la música de cámara, cuyo impulso tendrá efectos muy duraderos. Las estructuras que utiliza se refuerzan con el uso del sistema cíclico, ya empleado por Beethoven y Schumann, consiguiendo de este modo una singular unidad interna. Será muy frecuentado en las

obras posteriores de los frankistas e incluso por el mismo Debussy (*Cuarteto y El mar*).

La paleta de colores que utiliza se enriquece armónicamente con agregaciones que en parte proceden de Wagner; esto le lleva a frecuentes y cautivadoras modulaciones de las que es maestro indiscutible. Como dice T. Maass Marshall "... la avanzada exploración de Franck en la yuxtaposición de acordes tiene repercusiones en la música de una generación posterior, notablemente en Debussy, para quien el concepto de colores armónicos en contraste es fundamental".

Con este rico bagaje, Franck, como destaca su biógrafo Jean Gallois, trabaja en géneros muy diversos que por lo general no vuelve a repetir (quinteto, sonata, variaciones, sinfonía, cuarteto...). La influencia que con ellos ejerce es tan grande que únicamente nos fijaremos en algún ejemplo: la

sinfonía, tan ausente en la música francesa (sin olvidar las de Gounod, Bizet, Lalo y Saint-Saëns) se enriquece con un nutrido número de magníficos ejemplos tras el modelo de su *Sinfonía en re menor*. El *Preludio*, *Coral* y *Fuga*, ¿no es un precedente para la soberbia *Sonata* y las *Variaciones* de Paul Dukas? O la originalidad del tratamiento instrumental de las *Variaciones Sinfónicas*, que se anticipan a las *Noches de Falla*, las *Fantasías* de Fauré y Debussy, la *Burlesca* de Strauss o *Prometeo* de Scriabin, como nos recuerda Alfred Cortot.

La *mélodie* no tiene en el maestro su mejor servidor. De sus veintitantas canciones sólo alguna (*La Procesión*, *Nocturno*...) alcanzan calidad semejante a otras composiciones. Pero junto a él Duparc compone todas sus canciones y Chausson y Bréville parte de las suyas. Con seguridad puede afirmarse que sin él no hubiesen nacido estas obras sin par.

Finalmente, la influencia de su obra y magisterio en la música religiosa de órgano en particular es decisiva. Alejándose de la

influencia operística de la época en el arte sacro, emprende un rumbo de elevación y espiritualidad más acordes con la esencia de ese género. Ello queda reflejado en grandes secciones de *Las Bienaventuranzas* y, sobre todo, en los *Tres Corales*, postrera obra organística con la que Franck alcanza la más alta cota de su creación y origina la gran escuela del órgano sinfónico francés continuada por Widor, Vierne, Toumemire, Duruflé, Dupré... y Olivier Messiaen en nuestros días.

Nuestro mundo actual camina tan aprisa que con frecuencia deja pasar inadvertidas, en el margen del camino, hermosas creaciones humanas. Una mirada hacia atrás ayuda por ello a conocer mejor de dónde venimos y a centrar el futuro. Quizás esto no sea estrictamente aplicable a Franck pero sí lo es al frankismo. Este centenario puede ser el momento oportuno para una recuperación objetiva. Vale la pena: Es recobrar un poco un tiempo perdido.

Federico Eguillor

TEMPORADA
1990-91

TEATRO LÍRICO NACIONAL

LA ZARZUELA



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

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

BALLET

BALLET CRISTINA HOYOS

Del 8 al 16 de septiembre
(excepto el día 10)

SUEÑOS FLAMENCOS

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director Artístico JOSÉ ANTONIO

Del 2 al 21 de octubre
(excepto los días 8 y 15)

DON JUAN

JOSÉ NIETO-JOSÉ ANTONIO
Reposición

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Director Artístico NACHO DUATO

Del 11 al 16 de diciembre

LA FILLE MAL GARDEE

HERTEL-PLISETSKAYA
Reposición

Del 21 al 30 de diciembre
(excepto el día 24)

MADRIGAL

JOAQUÍN RODRIGO-NACHO DUATO

SYNAPHAI

IANNIS XENAKIS/VANGELIS-NACHO DUATO

OPUS PIAT

L. V. BEETHOVEN-NACHO DUATO

ARENAL

M.ª DEL MAR BONET-NACHO DUATO

ZARZUELA

Del 2 de noviembre al 2 de diciembre
(excepto los días 5, 12, 22 y 26)

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Nueva Producción.

Música PABLO SOROZÁBAL

Libreto

F. RAMOS DE CASTRO y A. C. CARREÑO

Dirección Musical MIGUEL ROA

Dirección de Escena ENILIO SAGI

Escenografía CARMINA BURANA

Figurines ALFONSO BARRAJAS

MILAGROS MARTÍN / GUADALUPE SÁNCHEZ,
MANUEL LANZA / CARLOS ÁLVAREZ.

OPERA

TEMPORADA DE ABONO

21, 24, 27, 30 de enero, 3 de febrero

ANNA BOLENA

GAETANO DONIZETTI

Nueva Producción en coproducción con el Théâtre Royal de la Monnaie (Bruselas).

Dirección Musical ARMANDO GATTO

Dirección de Escena SIMÓN SUÁREZ

Escenografía EZIO FRIGERIO

Figurines FRANCA SQUARCIAPINO

LELLA CUBERLI, MARTINE DUPUY,
HARALD STAMM, DENNIS O'NEILL.

19, 22, 25, 28 de febrero, 3 de marzo

IDOMENEO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Nueva Producción.

Dirección Musical MICHEL SCHOENWANDT

Dirección de Escena EMILIO SAGI

Escenografía CARMINA BURANA

Figurines JULIO GALÁN

MONTSERRAT CABALLÉ, DIANA MONTAGUE,
GÖSTA WINBERGH, ISABEL REY.

14, 17, 20, 23, 26 de marzo

ARIADNE AUF NAXOS

RICHARD STRAUSS

Producción del Festival Dei Due Mondi (Spoleto), 1984.

Dirección Musical MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ

Dirección de Escena GIULIO CHAZALETTES

Escenografía y Figurines ULISSE SANTICCHI

ANNA TOMÓWA-SINTOW, WALTRAUD MEIER,
RUTH WELTING, PAUL FREY, WALTER BERRY.

11, 15, 19, 22, 27 de abril.

RINALDO

G. F. HAENDEL

Estreno en España Producción del Teatro de Reggio Emilia, 1985.

Dirección Musical ANTONI ROS MARBÁ

Dirección de Escena, Escenografía y Figurines PIER LUGI PIZZI

TERESA BERGANZA, MARÍA BAYO,
THOMAS RANDLE, ROBERTO SCALTRITI.

17, 20, 23, 25, 28 de mayo

OTELLO

GIUSEPPE VERDI

Nueva Producción.

Dirección Musical RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Dirección de Escena, Escenografía y Figurines HUGO DE ANA

PLÁCIDO DOMINGO, DANIELLA DESSI,
JUSTINO DÍAZ.

19, 21, 23, 25, 27 de junio

PETER GRIMES

BENJAMIN BRITTEN

Estreno en España Producción de la Welsh National Opera, 1978.

Dirección Musical DAVID PARRY

Dirección de Escena JOHN COPLEY

Escenografía ROBIN DON

Figurines MICHAEL STENNET

JACQUE TRUSSELL, NANCY GUSTAFSON,
PATRICIA PAYNE, RICHARD STILLWELL.

12, 14, 17, 19, 21 de julio

MADAMA BUTTERFLY

GIACOMO PUCCINI

Producción de la Scottish Opera, 1987.

Dirección Musical ANTONI ROS MARBÁ

Dirección de Escena NURIA ESPERT

Escenografía EZIO FRIGERIO

Figurines FRANCA SQUARCIAPINO

YOKO WATANABE, ARTHUR DAVIES,
ENRIQUE BAQUERIZO, ITXARO MENTXAKA.

FUERA DE ABONO

5, 7, 10, 12, 14 de abril

SALA OLIMPIA

Plaza de Lavapiés.

LUZ DE OSCURA LLAMA

Estreno Absoluto.

Música EDUARDO PÉREZ MASEDA

Libreto CLARA JANÉS

En coproducción con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas.

Dirección Musical JOSÉ RAMÓN ENCINAR
Dirección de Escena JUANJO GRANDA
Escenografía y Figurines SIMÓN SUÁREZ

RECITALES

FUERA DE ABONO

11 de mayo

AUDITORIO NACIONAL

Calle Príncipe de Vergara, 136.

LUCIANO PAVAROTTI

Tenor
Con LEONE MAGIERA, piano.

Sin confirmar fecha:

AUDITORIO NACIONAL

ALFREDO KRAUS

Tenor

30 de mayo

GALA DE LA ÓPERA

KIRI TE KANAWA

Soprano
Con ROGER VIGNOLES, piano.

Sin confirmar fecha:

PAATA BURCHULADZE

Bajo

CONCIERTOS

FUERA DE ABONO

AUDITORIO NACIONAL

22 de noviembre

CONCIERTO DE SANTA CECILIA

Con MARÍA ORÁN, soprano.

Director GARCÍA NAVARRO

31 de mayo, 1 de junio

REQUIEM DE VERDI

DANIELLA DESSI, DOLORA ZAJCK,
JUSTINO DÍAZ.

ORFEÓN DONOSTIARRA

Director RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

CORO DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Todas las representaciones a las 20 horas.

Títulos, fechas e intérpretes pueden sufrir modificación.

La obra de Franck

Estamos a punto de terminar el año 1990, y justo en estos meses, concretamente el día 8, se celebra el cien aniversario de la muerte del compositor belga, nacionalizado francés, César Auguste Franck. Un músico fundamental para la historia de la música moderna de cuya producción realmente se conoce muy poco, a excepción de algunas de sus obras de madurez, que en definitiva no pasan de la media docena.

Hablar de la obra de un compositor tan importante y al mismo tiempo tan desconocido es difícil, pero lo es mucho más cuando no podemos hacerlo apoyándonos en el análisis de sus partituras, o cuando ni siquiera podemos ilustrar nuestras afirmaciones con su música.

Durante tres meses del pasado verano, tuvimos la oportunidad, a través de Radio-2, de Radio Nacional de España, de presentar un ciclo de programas dedicado fundamentalmente a su obra. Ahora vamos a intentar resumirles lo que consideramos más importante de la producción musical franckiana.

La trayectoria creadora de nuestro músico le llevó, al final de su vida, al reconocimiento general; pero el éxito tardío que muchos atribuyen a que sólo su última obra tiene calidad realmente, es, cuando menos, una falta de conocimiento de ese recorrido artístico.

Si analizamos el contenido de su música, que es lo que verdaderamente importa, nos damos cuenta inmediatamente de que Franck ya poseía en su juventud todos los ingredientes técnicos necesarios para hacer algo nuevo que revolucionase el concepto de la gran forma musical, y que, por otra parte, pondría a la música francesa en el camino de un mundo sonoro propio que la independizase definitivamente del italianismo de comienzos de siglo, del wagnerismo que la influyó durante la segunda mitad del mismo. Obras como los poemas sinfónicos *Les Eolides* de 1876 o *Psiqué* de 1888, asentaron el nacionalismo francés manifestando claramente que la música de Franck contenía ya el germen de algo que florecería poco después, como fue el impresionismo musical.

En Franck confluyen dos aspectos técnicos fundamentales para el desarrollo de su concepto musical: su manera de estructurar la forma empleando sistemas cíclicos y su genial sentido de la armonía, ambos claramente innovadores. En su juventud, nuestro autor, fue el músico no alemán que más directamente heredara los procedimientos de construcción y desarrollo temático de Beethoven. Estos procedimientos generarán en Franck la creación de un estilo nuevo de estructura, de enorme robustez y unidad formal, de los que carecía, en general, la música francesa.

A partir de su *Trío en fa sostenido del Opus 1*, escrito cuando Franck contaba 14 años de edad, nuestro músico desarrolla con plena conciencia su sistema cíclico donde, efectivamente, aparece un procedimiento de composición enteramente nuevo que será el sustrato mismo de la estructura franckiana. Este principio cíclico, capaz de asegurar la unidad temática de una obra por la repetición de uno o varios motivos generadores, fue llevado por Franck al terreno sinfónico, donde el desarrollo temático a partir de células generativas daría como fruto un nuevo sistema organizativo de la gran forma sonata. En este aspecto algunos han querido ver una cierta relación con el *Leit-motiv*

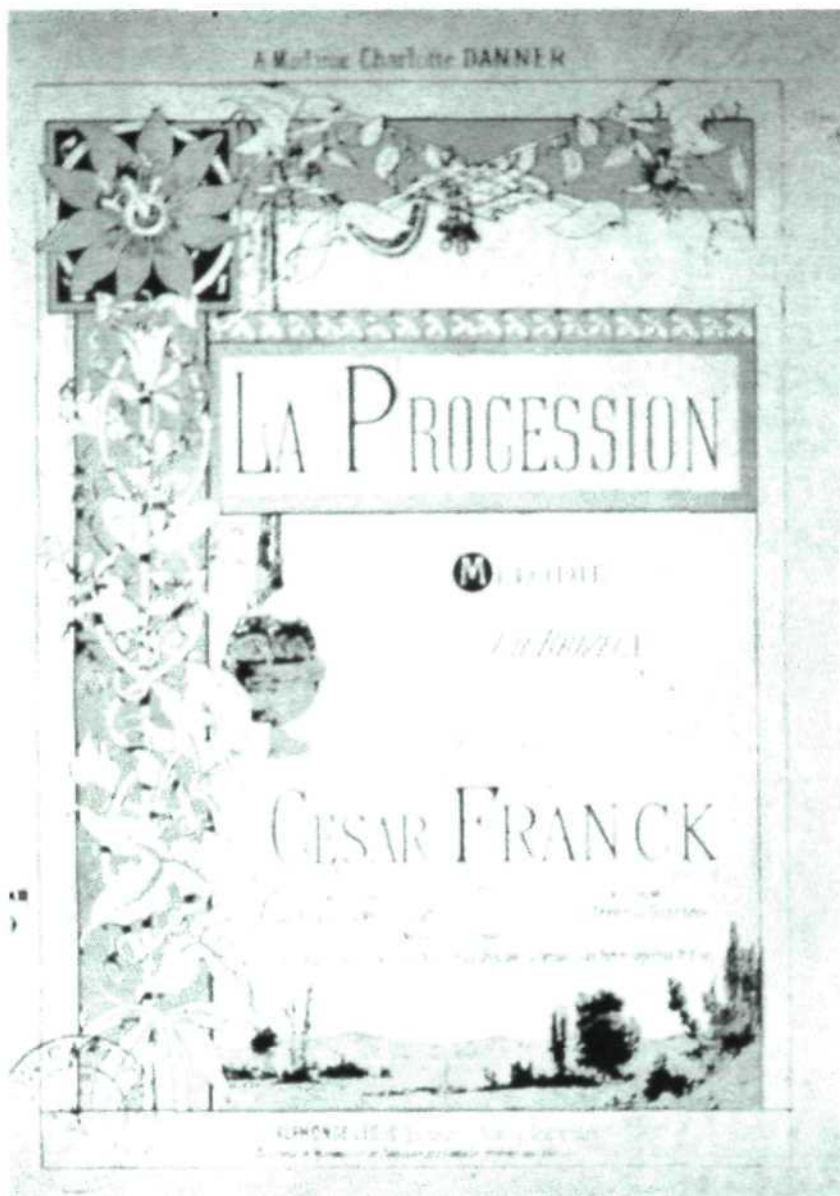
de Wagner.

Pero Franck además poseía una extraordinaria habilidad en el manejo del arte de la variación, con lo que se forjaría una técnica de composición lejos tanto del doctrinarismo academicista como de la frivolidad melódica, muy del gusto en el París de la época.

En el aspecto armónico, Franck había caminado por su cuenta llegando a un sistema armónico ciertamente evolucionado cuyo ejemplo más importante lo tenemos en su primer poema sinfónico de 1846 *Ce qu'on entend sur la montagne*, auténtica obra profética (1). Tras este nuevo experimento orquestal el lenguaje franckiano se irá enriqueciendo con una serie de elementos hasta asumir los postulados del cromatismo continuo de Wagner, haciéndolos propios, con la aportación de su peculiar elaboración. El mismo Vincent D'Indy admitiría una clara influencia de los procedimientos armónicos de Richard Wagner en la música de su maestro, haciendo señalar en ello el comienzo de una etapa diferente en su producción.

La música de Franck, su lenguaje, contiene una profunda preocupación por el tejido armónico; gran parte de su fuerza radica en el hecho mismo del tratamiento cromático y en sus





ciclos de modulaciones. Sus características más genuinas se centran en el uso de acordes pareados, en los que el segundo tiene la carga de tensión armónica que, mediante un *sforzando* producido por una alteración, establece un *ritmo yámbico* muy propio del discurso franckiano. El momento álgido se alcanza al emplear este recurso en el centro de la gran frase melódica, tomándose, de esta manera, en dos secciones de diferente color y contrastado ambiente sonoro, que transmiten esa *Serena ansiedad* y rezuman de aroma y sensualidad específicamente francesas.

Primeras obras

Franck se revela como compositor precoz a la edad de 12 años. De aquella época, la de sus primeras obras, en la que seguía la carrera de virtuoso del piano en conciertos por toda Centroeuropa, datan sus recientemente recuperadas *Variaciones brillantes sur la ronde favorite de Gustav III* (2), para piano y orquesta, obra un tanto de circunstancias, aunque soberbia

por otra parte, que ensambla perfectamente con el gusto musical de utilizar temas de óperas famosas para construir obras de concierto. Junto a las *Variaciones brillantes* apareció, en los manuscritos del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de París, la partitura de un magnífico *Concierto para piano y orquesta en Si menor* (tonalidad que más adelante sería su preferida) titulado *Concierto n.º 2*, lo que presupone la existencia de otro, todavía no conocido.

De su literatura para piano solo de aquellos años son, entre otras obras menores, sus dos *Sonatas* y la *Fantasia sobre dos arias polacas*.

En el apartado de música de salón, aparecen los cuatro *Tríos* para violín, cello y piano, ya con el número de catálogo, *Opus 1* y *2*, compuestos entre 1839 y 1843, y el *Andantino quietoso para violín y piano*.

Estas primeras obras de cámara coinciden con los últimos años de estudio en el Conservatorio de París.

Una vez fuera de la institución, Franck se replantearía su trayectoria artística abandonando definitivamente la carrera de concertista para dedicarse de lleno a la composición. Tal decisión tendría la desaprobación de su padre Nicolás-José, que hasta entonces actuaba como su representante y editor, por lo que Franck dejaría el hogar de su progenitor dedicándose a las clases particulares de música en distintos centros de París y al oficio de organista acompañante en *Notre-Dame de Lorette*. De esta forma, la vida de Franck se sume en la oscuridad de un músico desconocido que trabaja incesantemente para poder mantenerse y tener tiempo de realizar su auténtica vocación: la composición.

Años oscuros

Durante casi 25 años en que nuestro músico permanece apartado del mundo musical parisino, tiene lugar su segunda etapa creadora -que podríamos definir como un período de reflexión y enriquecimiento-, que

Fabbri

comienza con la composición de la obra de la cual emanaría el resto de su producción: el poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne* de 1846 (3). Este poema sinfónico, auténtico experimento orquestal donde la música exhibe una audacia y originalidad que se adelantaba a la de sus contemporáneos Liszt y Wagner, está basado en un poema de la colección *Feuilles d'automne* de Víctor Hugo.

La obra nunca fue interpretada en vida del autor y pasaría desapercibida a sus primeros biógrafos, pero en ella, como acabamos de decir, se encuentran todos los ingredientes del sinfonismo franckiano.

Al mismo tiempo, dado su nuevo oficio de músico de iglesia, se dedicaría a lo propio: a la composición de música litúrgica. La *Gran Misa Solemne en Re* de 1858 y la *Misa a tres voces opus 12*, en la mayor, con acompañamiento de arpa, cello, contrabajo y órgano, de 1860 (revisada y ampliada con el celebrísimo *Panis Angelicus*- tradicional motete francés desde la época de Couperin- en 1872) son dos obras que todavía se sitúan dentro del estilo ciertamente melifluido y percedero que imperaba en la música religiosa de Francia, y que sus alumnos

Bordes y D'Indy califican, junto a otras obras menores, motetes, salmos e himnos, como una música de calidad inferior. Pero el maestro se superaría definitivamente con sus dos *ofer-torios* *Quare fremuerunt gentes* y *Domine non secundum* de 1871, donde el estilo contrapuntístico realza el contenido sonoro.

Otra importante aportación sería el llevar a los teclados del *Cavallé-Coll* su estilo sinfónico, abriendo así una nueva vía que revolucionaría la literatura para órgano, con sus *Seis piezas* de 1862. Durante este período oscuro sólo se apartaría del mundo de la música religiosa para escribir sus dos primeras óperas: la *Stradella* de 1844, obra de la que nada se sabe, y la desafortunada ópera cómica *Le valet de ferme* de 1853, siendo éste un género por el que nunca sintió especial inclinación y al que siempre acudía forzado por la vocación teatral de su mujer, Felicidad Demosseaux, hija de dos actores de la *Comedie Française* que veía en el drama lírico una manera fácil de salir del anonimato y consecuentemente de la penuria económica.

Pero Franck realmente se sentiría identificado con el género del oratorio, poniendo las bases del nuevo estilo. A partir de la égloga bíblica *Ruth*, que con gran éxito se estrenó en la *Sala Erard* de París en 1845, pasando por su importante oratorio inédito, recientemente descubierto, *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, de 1858 (4) y por las cantatas *El lamento de los israelitas* y *La torre de Babel*, ambas de 1865, Franck continuaría la ascensión hacia la cumbre del género que culminaría en 1879 con *Les Beatitudes*. Sin ser su obra maestra, este grandioso oratorio en ocho partes y un prólogo, escrito en un intervalo de diez años, es una de sus partituras más significativas y, sin duda, la mejor realización del siglo en su género. Sobre el tema de *El Sermón de la Montaña* y las ocho *Bienaventuranzas* (5), la poetisa madame Colomb escribiría la tan criticada paráfrasis del texto evangélico que se convirtió en uno de los lastres de la obra, causa por la que quizá *Les Beatitudes* rara vez se interpretan íntegramente en concierto.

La producción de Franck en el campo del oratorio no se cierra con *Les Béatitudes*, sino que continuaría, ya dentro de otra etapa creadora, con su escena bíblica *Rebeca*, con texto de Paul Collin, cuyo estreno tuvo lugar en 1881.

Entre los años 1871 y 1875, la vida de Franck y su modo de crear música cambiarán sustancialmente. Dos obras fundamentales marcan el hito que separa su época anónima y el comienzo de su etapa de madurez en la que creará, como consecuencia de todo lo anterior, sus obras maestras. También confluyen dos hechos históricos: la entrada de Franck como profesor en el Conservatorio de París -lo que le proporcionará el contacto enriquecedor de sus alumnos- y la fundación de la *Sociedad Nacional de Música*, auténtica plataforma de la música seria francesa tras la guerra franco-prusiana.

El poema sinfónico *Redemption* de 1871 (primera versión) reconstruido después de su estrepitoso fracaso en 1875, cierra el período antes expuesto. Y el poema sinfónico *Les Eolides* de 1876, basado en un texto del poeta Laconte de Lisle, según D'Indy, inicia los quince años más fecundos de la creación franckiana; ciertamente en *Les Eolides* el sinfonismo de Franck está ya maduro, y además, enriquecido por el cromatismo heredado de Richard Wagner. A *Les Eolides* seguirá, dentro del campo del poema sinfónico, *Le Chasseur Maudit* (1883), auténtica obra maestra de la orquestación en la que Franck narra musicalmente en la partitura la leyenda del *Conde del Rhin*, sobre un texto del escritor alemán Bürger.

Entre 1884 y 1885, dos obras en las que el piano se une a la orquesta sinfónica ofreciendo modalidades diferentes en su tratamiento: en *Djinns*, obra basada en un poema de la colección de los *Orientales* de Victor Hugo, el piano se integra en el todo sinfónico dejando de ser un mero instrumento concertado, y por otro lado, en las *Variaciones Sinfónicas*, el piano se erige en protagonista principal del discurso musical, partiendo de la fórmula de *Djinns*.

Registros fonográficos recomendados

OBRAS E INTERPRETES	SELLO	N.º REF.
Obras sinfónicas		
-Sinfonía en Re. Orq. Suisse Romande. Dir. Armin Jordan	ERATO	ECD 75364
-Les Eolides, El Cazador Maldito y Psiqué. Orq. Sinfónica de Basilea. Dir. Armin Jordan.	ERATO	ECD 88167
-Ce qu'on entend sur le montagne. (Lo que se oye en la montaña). Orq. Sinf. RTBF. Dir. Brian Pristman.	SCHWANN MUSICA MUNDI	CD 1185
-Variaciones sinfónicas. Orq. Sinf. del Aire. A. Rubinstein y A. Wallenstein.	RCA	RD 85666
-Djinns. Aldo Ciccolini. Orq. de Lieja. Dir. Paul Strauss.	EMI LA VOZ DE SU AMO	2CO6914009
(*) -Concierto para piano y Orq. n.º 2 en Si menor y -Variaciones brillantes sur la ronde favotte de SCHWANN MUSICA MUNDI Gustav III. J.C Vanden Eyden (p). Nouvel Orq. Sinfónica de la RTBF, dir. Edgar Doneyx. Ref: 311 111 G1		
Oratorios		
-Las Bienaventuranzas. Coro Radio Francia. Orq. Nouvel Philharmonique. Dir. Armin Jordan.	ERATO	ECD 88217
-Las siete palabras de Cristo en la Cruz. Orq. y coro de Schwäbisch Gmünd. Dir. Hubert Beck.	AUDITE	63411
Música de Cámara		
-Cuarteto de cuerdas en Re. Fitzwilliam String Quartett.	L'OISEAU LYRE	DSLO 46
-Trio en Fa sost. Op. 1. Trio de Munich	CALIG-VERLAG	50864
-Quinteto con piano en Fa. A. Rabinovich p.L. Ganguen, vl. K. Benionn, vl. T. Zimmermann, va. C. Haguen, vlc	ECM	8270242
-Sonata para violín y piano. V. Ashkenazy l. Perlman.	DECCA	4141282
Piano solo		
-Preludio, Coral y Fuga. A. Rubinstein.	RCA	85673
-Preludio, Aria y Final. Aldo Ciccolini.	EMI LA VOZ DE SU AMO 2CO6910755	
-Danse lente y Plaintes d'une poupeé. Joerg Demus.	ARS NOVA	VST 6209
Obra para órgano		
-Doce grandes piezas. Jeanne Demessieux, org. de la Madeleine. Tres LP.	DECCA	SDD 204
-Doce grandes piezas. Dos CD. Marie-Claire Alain. Org. Saint François Sales 88110	ERATO	ECD
-Piezas póstumas y diversas. Lohmann. DECCA		93233/34



Intérpretes del Quinteto de César Franck (en el centro) con ocasión de su primera audición en 1879.

Y por último, las dos obras cumbres del sinfonismo de Franck: la suite sinfónica *Psiqué* y su gran *Sinfonía en re menor*. *Psiqué*, gran fresco para orquesta y coros, es la obra más extensa del género de su catálogo, escrita a partir de la versión que le proporcionaron los libretistas Sicard y Fourcaud sobre el mito de Psiquis en la mitología clásica; aquí la música de Franck nos sorprende por el erotismo y sensualidad que la impregna, plena de colorido y clauda en el tratamiento instrumental totalmente distinto al de *Les Béatitudes*. Los seis cuadros de que consta la bella historia de amor entre Eros y Psiqué siguen fielmente el relato mitológico.

Antes de pasar a sus últimas obras, el resto de su producción lírica: dos óperas compuestas casi seguidas. Como ya dijimos, la música escénica no era su fuerte, pero los consejos de su hijo Jorge pusieron a Franck en contacto con los libretistas Carlos Grandmougin para *Hulda* (1885) y Gilbert Agustin-Thierry para la resurrección de la leyenda merovingia sobre la que se desarrolla el tema de *Giselle* (1890). Por esta última, Franck sintió muy poco interés quedando incompleta tras su muerte; sin embargo, *Hulda*, la única ópera que de él hoy tenemos completa, fue escrita con auténtico empeño a pesar del poco interés del libreto, basado en un drama del escritor escandinavo Björmstjerne Björnson, donde la trama argumental se desarrolla en la Noruega del Siglo XI con una sucesión de temibles crímenes de extrema violencia. *Hulda* se estrenaría en Montecarlo en 1896 demostrándose que la obra era en sí más lírica que dramática: Franck, curiosamente, puso más dramatismo en su oratorio *Les Béatitudes* que en esta ópera.

Las últimas obras son, sin duda, las más conocidas y escuchadas. Nos referimos al *Quinteto con piano en Fa*, escrito cuando Franck completaba la 8ª *Bienaventuranza* y estrenado en la Sociedad Nacional de Música en 1880, obra con la que vuelve a la música de cámara, género para el que no había escrito desde sus *Tríos* de 1843 y que coincide con el retorno al instrumento de su juventud: el piano. En este terreno Franck escribiría sus dos grandes trípticos pianísticos, poniéndose al día res-

pecto de la literatura para teclado que sus contemporáneos habían comenzado a producir antes que él: el famoso *Preludio, Coral y Fuga*, de 1887 y el menos comprendido *Preludio, Aria y Final*, ambos estrenados en la Sociedad Nacional. Tras de ellos, la obra que posiblemente sea más popular entre los músicos, por ser la sonata donde el diálogo entre los dos instrumentos más irreconciliables alcanza cotas insuperables. Nos referimos a la sublime *Sonata para Violín y Piano en La* de 1886, dedicada al célebre violinista y amigo de Franck Eugene Ysaÿe como regalo de bodas.

Por fin, su última producción, al margen de los *Tres Corales* para órgano, la obra que presumiblemente sea su testamento sinfónico, si consideramos al *Cuarteto de Cuerdas en Re mayor* como una *segunda sinfonía* para cuatro instrumentos, auténtico monumento de la música del final de siglo XIX y sucesor de los últimos cuartetos de Beethoven.

Solamente, y para terminar, hay que recordar aquellos proyectos que quedaron en su tintero: más de cuarenta pequeñas piezas para órgano litúrgico o armonio que completaban la colección de 100 piezas de *L'Organiste*, y una *Sonata para Violoncello*, apenas esbozada.

Felipe López

(1) En 1922 la *Revue Musicale* de París publicó un interesante trabajo de Julien Tiersot titulado "Les oeuvres inédites de César Franck", donde hacía pública la partitura del que sería el primer poema sinfónico de la historia de la música. *Ce qu'on entend sur la montagne* (Lo que se oye en la montaña) escrito tres años antes que el homónimo compuesto por Franz Liszt (1849) y cuatro años antes que el *Tasso* (1850) y *Los preludios* (1850) del mismo autor.

(2) La ópera *Gustavo III* de Daniel François Auber se había estrenado en el año 1835 en París. Franck utiliza el tema principal de esta ópera para construir sus *Vanaciones*.

(3) Cfr. a la nota nº 1.

(4) En 1975, el musicólogo Armin Landgraff publicó un trabajo titulado *César Franck und seine kirchenmusik, Tutzing 1975* donde daría a conocer la partitura del oratorio *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, manuscrito encontrado en la Biblioteca de la Universidad de Lieja, atribuyendo su composición a Franck con todo tipo de documentación. La obra no aparecía en ningún catálogo hasta esa fecha.

(5) Desde muy joven, César Franck tuvo obsesión con el tema evangélico de *El Sermón de la Montaña* y *Las Bienaventuranzas*, por lo que no es nada extraño que lo retomase en su oratorio *Les Béatitudes*.

El maestro de Santa Clotilde

La obra de César Franck destinada al órgano constituye una de las más ricas aportaciones que han tenido lugar en la historia del instrumento y coincide con uno de los momentos más cruciales de su largo proceso evolutivo.

Entre el órgano y su música —posiblemente más que en cualquier otro instrumento— siempre han existido unos vínculos tan sumamente estrechos que resulta imposible, muchas veces, no asociar una determinada composición a un estilo de órgano definido.

En el caso de la producción organística de César Franck este principio fundamentado en la relación *constructor-compositor, instrumento-música* alcanza su más alto grado de expresión y reproduce una vez más lo que ha sido una constante en la historia del órgano.

La existencia de César Franck (1822-1890) coincide con una época en la que los postulados del movimiento romántico van a poder ser expresados y traducidos en música a través de dos elementos sonoros de capital importancia: el piano y la orquesta sinfónica.

La multitud de elementos que confluyen en esta última, su variedad tímbrica, su capacidad para evocar nuevas y sorprendentes coloraciones y su rica gama de matices dinámicos van a influir de forma decisiva en el órgano, un instrumento ya caduco y trasnochado para aquella época y que despertará del letargo en que se hallaba sumido gracias al impulso dado por el joven y genial constructor de órganos Aristide Cavallé-Coll (1811-1899), quien plasmará en sus nuevas creaciones los planteamientos estéticos y sonoros derivados de aquella gigantesca agrupación instrumental.

Nace a partir de este momento el órgano-orquesta, el órgano sinfónico, y con él una rica y abundante literatura dedicada al mismo y creada por una larga cadena de organistas-compositores cuyo primer eslabón sería el propio César Franck.

Las sucesivas innovaciones y cambios que Cavallé-Coll va incorporando progresivamente a sus órganos adaptándolas a las exigencias musicales del momento, darán como resultado un prototipo de instrumento plenamente identificado e integrado en el universo del sinfonismo francés.

Desde que construyera el órgano de St. Denis, en 1841, hasta el destinado a la iglesia de Santa Clotilde, e instalado en 1859, Cavallé-Coll ha experimentado una sorprendente evolución en cuanto a la concepción sonora del instrumento y que se refleja en un evidente cambio de perspectiva frente a la distribución proporcional de las distintas familias de registros.

La búsqueda de una sonoridad más pastosa en detrimento de la pureza de timbres le llevará a implantar de forma imponente gran cantidad de juegos de fondo de 8' los cuales van a constituir el fundamento sonoro de ese nuevo y revolucionario

concepto de órgano. Al mismo tiempo van a disminuir en proporción los juegos de mutación simple mientras que los de lengüetería adoptarán un carácter menos incisivo y penetrante para convertirse en más dulces y ligeros. De esta manera, los *plein jeu* van a adquirir una gran amplitud y redondez.

La *caja expresiva* para el teclado III —o *Récit*— va a constituir uno de los elementos más propios y característicos del órgano romántico. Gracias a la misma, y mediante un pedal que el organista abre y cierra a discreción desde la consola, se puede obtener uno u otro efecto dinámico. Además cabe la posibilidad de poder acoplar la sonoridad de dicho teclado *Récit* a los otros dos, lo que facilita las posibilidades de matices dinámicos en cada uno de ellos.

El teclado principal corresponde al *Grand Orgue* y está fundamentado, si el órgano es de notables dimensiones, en un *Montre* de 16', mientras que el *Positiv* tiene su base en otro juego de *Montre*, esta vez de 8'.

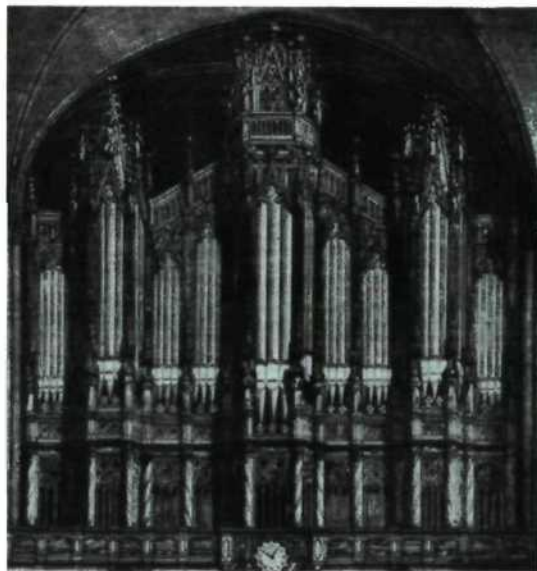
Desde el punto de vista mecánico —y aparte de otras muchas innovaciones— cabría destacar la incorporación de los denominados *Jeux de Combinaisons* que, sacados previamente, sonaban al conectar los *Appel d'Anches*. De esta forma el organista podrá efectuar cambios de sonoridad frecuentes y súbitos sin necesidad de ayudantes.

La aproximación de César Franck al órgano fue sin embargo tardía si la comparamos con otros muchos organistas-compositores de la historia, los cuales desempeñarían tal cargo desde muy temprana edad.

La llegada de César Franck a París en 1835, procedente de su Lieja natal, va a ser fundamental para su formación musical y será la ciudad en donde ya permanecerá el resto de su existencia. Pero habrá que esperar hasta el año 1847 para que podamos verle sentado en la tribuna del órgano de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Es entonces cuando el gran maestro desempeña el cargo de organista por vez primera. Para entonces César Franck ya es un virtuoso pianista y ha hecho importantes incursiones en el campo de la composición. Su *Trío en Fa sostenido menor* —y publicado como Op. 1— va a ser la primera obra de importancia, en la

que Franck hace uso de un procedimiento totalmente inédito y que servirá como fundamento a toda su futura producción, incluida la destinada al órgano: uno o más temas sirven como hilo conductor de toda una obra, los cuales son empleados a lo largo de la misma con una cierta regularidad. Esta forma de proceder —y denominada como principio *cíclico*— será la que infunda a la obra de Franck ese carácter de total unidad.

Un año antes de su nombramiento como organista de Nuestra Señora de Loreto, Franck compone su primera obra para órgano: *Pièce en Mi bemol*, composición no incluida en el catálogo de la obra para órgano de Franck y editada por Nor-



Órgano de la Basílica de Saint Denis



Cesar Franck tocando el órgano de Santa Clotilde

bert Dufourcq en París en el año 1973. En la misma ya se observa el original tratamiento que el organista y compositor hace del instrumento y se vislumbra el nuevo estilo naciente en la forma de componer para el mismo.

De Nuestra Señora de Loreto César Franck pasará, en el año 1853, a desempeñar el mismo cargo de organista en la iglesia de San Juan y San Francisco. Al año siguiente se le encarga una obra para el recién restaurado órgano de la iglesia de San Eustaquio. Nace así su *Pièce pour Grand en La majeur*. La composición fue concluida el 19 de mayo de 1854, solamente una semana antes del concierto de inauguración y al que Franck fue invitado como intérprete junto con Lemmens, Cavallo y Bazille. La *Pièce en La majeur* fue interpretada por el propio Franck el 26 de mayo, seguida de una improvisación en el órgano de cuatro teclados de San Eustaquio, restaurado por Ducroquet. La pieza —única obra de Franck destinada a un órgano de cuatro teclados y pedal— está escrita a modo de fantasía libre y estructura en cinco secciones. Su estilo de escritura, con contrastes dramáticos, ya vaticinan los timbres y sonoridades del nuevo órgano de Cavallé-Coll. Muy bien puede ser considerada esta obra como vínculo de conexión entre la *Pièce en Mi bémol*, ya mencionada, y las futuras *Pièces d'orgue*.

Pero, sin lugar a dudas, el hecho que más va a marcar y a influir en la vida de César Franck será su nombramiento de organista de la nueva iglesia de Santa Clotilde. El templo, inaugurado en 1857, va a ver alojado en su interior un nuevo órgano construido por Aristide Cavallé-Coll, una de las obras maestras del genial organero.

El nuevo órgano de Santa Clotilde supondrá un gran estímulo para César Franck. El maestro compone para su órgano y para las sonoridades que un instrumento tan bello como equilibrado le ofrece. Es a partir de entonces cuando Franck se entrega de forma total a escribir para el mismo. Y fruto de esa plena identificación entre instrumento y organista serán las *Six Pièces*, iniciadas en 1860 —un año después de la instalación del

órgano de Cavallé-Coll en la iglesia de Santa Clotilde— y concluidas en 1862.

Este primer bloque de obras —*Fantaisie en Ut majeur*; *Grande Pièce Symphonique*; *Prélude, Fugue et Variation*; *Pastorale*; *Prière*; y *Final*— constituye su primer gran período creador y no es sino el resultado de las nuevas experimentaciones sonoras llevadas a cabo por Franck con su órgano. El maestro realiza un auténtico trabajo de orquestación con los registros de su órgano de Santa Clotilde y anota con detalle las sonoridades que desea para uno u otro pasaje. Nuevos e inéditos colores orquestales que emanan de un instrumento rico en contrastes y timbres.

Y de esta manera nacerán nuevos géneros propios del órgano y para el órgano. Así, la *Grande Pièce Symphonique, Op. 17* constituye la primera *sinfonía para órgano solo* que se haya compuesto para el instrumento en toda la historia, tal y como afirma Dufourcq. A partir de ahora el género sinfónico se incorpora al órgano.

En el año 1878 tiene lugar en París la Exposición Universal y coincidiendo con tan magno acontecimiento se construye el famoso Palacio del Trocadero, un edificio de inmensas proporciones con capacidad para 4.500 espectadores y 500 intérpretes. Para esta sala de conciertos Aristide Cavallé-Coll será requerido a fin de que construya un monumental órgano. El instrumento fue inaugurado el 7 de agosto de 1878 con un concierto ofrecido por Alexandre Guilmant y en el que se incluían obras de Haendel, Lemmens, Bach, Mendelssohn, Martini y del propio Guilmant. Un total de 14 conciertos de órgano fueron programados y entre los que fueron invitados, como intérpretes, Saint-Saëns, Liszt, Lemmens, Dubois, Gigout, Loret y César Franck, entre otros. Para esta ocasión y para este instrumento Franck compone sus *Trois Pièces*. El manuscrito de las mismas fue firmado por su autor pocas semanas antes del concierto en el Trocadero, el cual tuvo lugar el 1 de octubre de 1878. Se pensó que dicho manuscrito se había perdido para siempre, pero afortunadamente ha vuelto a ser encontrado en abril de 1984 y depositado, a partir de entonces, en la Biblioteca Nacional de París. Las piezas que lo constituyen llevan, respectivamente, el siguiente título: *Fantaisie Idylle* (conocida vulgarmente, y de acuerdo a diversas ediciones, como *Fantaisie en La majeur*); *Pièce Héroïque*; y *Cantabile*.

César Franck murió el 8 de noviembre de 1890. Pocos meses antes, el organista y maestro de Santa Clotilde compone lo que va a constituir su testamento musical: *Trois Chorals*. En estos tres grandes frescos sinfónicos el arte de César Franck llega a unas cotas de lirismo difícilmente superables y en donde el principio de la utilización temática en forma cíclica llegó a sus últimas consecuencias. Cada uno de los *Corales* se desarrollan a modo de fantasía sobre diversos temas o motivos que se transforman y entremezclan en forma de variaciones. Pero no existe, sin embargo, una forma estructural determinada y común para los tres, sino que cada uno de ellos está compuesto conforme a un plan totalmente independiente. Si en el primero de ellos su estructura reviste la de suite con variaciones, el segundo se fundamenta según el principio del *pasacalle*, mientras que el tercero y último presenta una forma tripartita, en el que dos secciones extremas elaboradas como preludio y toccata, respectivamente, encuadran uno de los más bellos e inspirados *cantabile* que se hayan escrito.

Los tres *Corales* son el resultado y la realización de toda una vida de búsqueda y trabajo incansable. Constituyen el testamento de uno de los músicos más grandes de toda la historia universal.

La sinfonía en re menor

Cuando da el toque final a su *Sinfonía en re menor*, el 22 de agosto de 1888, en París, Franck tiene casi sesenta y seis años. Aún le quedan dos años de vida. Esta obra por tanto no es de un aprendiz de músico sino, muy al contrario, el fruto de un profundo compromiso, de una apasionada reflexión; una especie de testamento orquestal: en efecto, el compositor ya no escribirá después más que su *Cuarteto de cuerdas* y los *Tres corales para órgano*, dejando su ópera *Ghiselle* inacabada en gran parte.

De aquí la importancia de esta partitura, que se inscribe

1^{er} MOVIMIENTO

A

B

C

como un punto focal en la historia de la sinfonía francesa del siglo XIX, a la vez como culminación de una cierta tradición, obra maestra en sí y punto de partida para nuevas exploraciones.

I. La sinfonía francesa antes de Franck

Reconozcámoslo: hasta 1855, Francia no tiene espíritu sinfónico. Las cuatro partituras de Méhul (1808-1810) son recuerdos lejanos. Los gustos del público —y, por ende, de los compositores— se orientan resueltamente hacia la ópera: a veces se llega incluso a suprimir la obertura «para evitar a los espectadores el aburrimiento insoportable de un fragmento sinfónico» (sic). El virtuosismo, la facilidad, son reyes: de ahí esos múltiples potpourris, variaciones, fantasías y caprichos servidos por los compositores del momento, del joven Franck a Lefébure-Wély, quien hace caer desde su órgano de San Sulpicio *tempestades* ensordecedoras o arreglos de arias de óperas. La gente, en efecto, se vuelve con la las piezas de gran espectáculo que suministra Meyerbeer y con los fáciles arrebatos líricos del bel canto de Rossini, Donizetti o Bellini. En esta Francia boquiabierta de admiración ante los virtuosos extranjeros —Paganini, Heller, Thalberg— hay poco espacio para la verdadera música, pese a los esfuerzos de un Choron, un José-Napoleón Ney, un Niedermeyer que funda (1853) su célebre *Escuela de música clásica y religiosa* en la que pronto enseñará Saint-Saëns y donde se formaron, entre otros, Fauré y Messager.

Porque algunos compositores o directores reaccionan valerosamente contra este estado de cosas. Así Reicha, que escribe dos sinfonías; así David, Onslow, Gouvy, que firman cuatro cada uno. Prueba de que el género no gusta: Gouvy se verá

obligado a exiliarse en Alemania para poder seguir viviendo... Así, en mayor medida, Berlioz —cuyas sinfonías se caracterizan tanto por su extrema calidad musical como por su deslumbrante originalidad—, que regresa al género también cuatro veces, entre la *Fantástica* de 1830 y la *Sinfonía fúnebre y triunfal* de 1840; esta última incluye un coro final, igual que *Harold en Italia* (1834) requiere una viola concertante y *Romeo y Julieta* (1839) coros y solistas (contralto, tenor y bajo).

De hecho, para el público y la crítica, la sinfonía pertenece al género serio, y escribirlas se convierte desde entonces en un

acto de rebelión frente a las fuerzas teatrales o la música de programa; sólo las primeras obras de Bee-thoven son admitidas entonces, y Pachelbel, en sus comienzos (hacia 1852), no dudará en dar este consejo a los compositores: «Haced sinfonías como Beethoven y yo las tocaré...».

¿Dónde era posible oír semejantes obras? En la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, fundada en 1828 por Habeneck, inaugura-

da el 9 de marzo con la *Heroica*, y en la que el público podrá escuchar varias veces hasta 1848 (con éxito creciente, por lo demás) la integral de las nueve sinfonías del maestro de Bonn. Pero también en la Sociedad Santa Cecilia, fundada veinte años más tarde por Seghers, en la que fueron estrenados los primeros ensayos de Saint-Saëns. Por último, en la *Sociedad de los jóvenes artistas*, creada en 1851 por Pachelbel y que, diez años más tarde, se convertiría en la célebre *Sociedad de los conciertos populares*. Es Pachelbel, por otra parte, quien a la cabeza de los jóvenes artistas debía revelar una tras otra, en 1855 y luego en 1856, el 10 de enero, las dos primeras sinfo-

2^{er} MOVIMIENTO

D

E

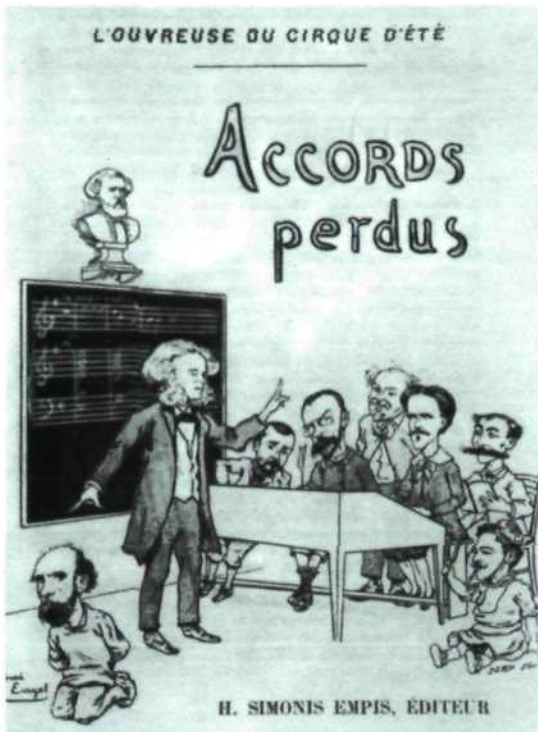
F

G

nías de Gounod.

El destino proporciona a veces curiosas coincidencias y se divierte subrayando ciertas fechas de modo evidente. Así sucede con 1855, que vio nacer a Chausson, pero también a cuatro sinfonías: las dos de Gounod, ya citadas; la de Bizet, en do; la *Primera* de Saint-Saëns, en fa (1). Mientras, Lalo, en el

1) Recuérdese que esta *Primera Sinfonía* de Saint-Saëns es, de hecho la *tercera*: la auténtica *Primera*, en la, data de 1850; la *Segunda*, en mi bemol, de 1853; la *Tercera* ("Urbs Roma"), en fa, de 1855; la *Cuarta*, en la menor, opus 55, de 1859; la *Quinta* (llamada impropiamente *Tercera*, con órgano), en do menor, no fue compuesta sino en 1885.



Caricatura de la clase de Franck, el alumno castigado es Chausson.

mismo momento, destruye la suya, que considera malograda (no se interesará de nuevo por la sinfonía hasta 1886).

Después de este cuarteto de ases, el género parece sofocarse un poco: lo demuestra el ejemplo de Saint-Saëns o de Lalo, que esperarán más de un cuarto de siglo antes de orientarse nuevamente hacia la sinfonía. Y es que el teatro atrae siempre a los compositores: ciertamente, después de Bellini (1835), Donizetti (1848) y Spontini (1851), los grandes nombres de la ópera van a abandonar... la escena: Halévy muere en 1862, Meyerbeer en 1864, Auber en 1871. No importa: Gounod (*Fausto*, 1859; *La reina de Saba*, 1862; *Mireille*, 1864; *Romeo y Julieta*, 1867...), Berlioz (*Los Troyanos*, 1855-58, *Beatriz y Benedicto*, 1860-62), al igual que Bizet (*Los pescadores de perlas*, 1863; *La jolie fille de Perth*, 1867) o Lalo (*Fiesco*, también de 1866), son los grandes nombres del día, y aún lo es más Jacques Offenbach (*La bella Helena*, 1864; *La vie parisienne*, 1866; *La gran duquesa de Gerolstein*, 1867). Porque escriben óperas y operetas, terreno en el que también querrá ejercitarse Franck con *Le valet de ferme* (1851-53), antes de *Hulda* (1885) y *Giselle* (1888-90, inacabada).

Ahora bien, con el desastre de Sedán se va a asistir a una verdadera revolución, a un excepcional viraje. La derrota ha fustigado los espíritus: ¡volvamos al género serio! Gracias, sobre todo, a la fundación de la Sociedad Nacional de Música (la famosa S.N.M.) cuya divisa, *Ars Gallica*, constituye por sí sola todo un programa. En adelante los músicos franceses podrán hacerse escuchar y conocer, sabrán que tienen una plataforma que les aguarda; en adelante la *mélodie* la música de cámara, incluso la sinfonía, tendrán derechos de ciudadanía. En la S.N.M. serán estrenadas en efecto, muchas páginas de Franck y de sus amigos y alumnos. Este Franck que, después de Saint-Saëns en 1885 (*Tercera/Quinta Sinfonía con órgano*), Lalo (*Sinfonía en sol menor*) y D'Indy (*Sinfonía «Cévenole»*) en 1886, escribe en 1887 su propia *Sinfonía en re menor*.

II. La sinfonía de Franck.

Esbozada en el otoño de 1887, terminada en París el 22 de agosto de 1888, la *Sinfonía* de Franck, dedicada «A mi querido amigo Henri Duparc», constituye un acto reflexivo. ¿Ha querido el músico demostrar a sus discípulos —y a sí mismo— que su musa podía inspirarle igualmente un gran fresco orquestal? Podríamos suponerlo así, si tenemos en cuenta las composiciones realizadas en este género en el curso de los tres años anteriores. Pero aun si este sentimiento le animara, Franck ha concebido su obra buscando una solución personal al problema. A este respecto, ¿no constituye la *Sinfonía en re menor* una especie de ensayo de una nueva definición, de una renovación del género? Dejando aparte el principio cíclico —al que obedece, pero que es una constante del universo franckista (ya desde el famoso *Trío en fa sostenido* de 1839-40, no publicado hasta 1843)— se comprueban importantes innovaciones que afectan tanto a la forma como a la tonalidad. Ciertamente, el conjunto se reparte en tres movimientos, pero se encuentran allí las cuatro partes tradicionales. El mismo Franck lo ha explicado: «Es una sinfonía clásica. Al principio del primer movimiento se encuentra una repetición, como se hacía antiguamente para afirmar mejor los temas; pero está en otra tonalidad (N.D.R.: re menor, y después fa menor). A continuación viene un Andante, seguido de un Scherzo, ligados el uno al otro. Yo los había querido de modo tal que al igualar cada tiempo del Andante un compás del Scherzo, éste pudiera, tras el desarrollo pareado de los dos fragmentos, superponerse al primero. He resuelto bien mi problema. En el final, al igual que en el *Novena*, se recuerdan todos los temas, pero éstos no aparecen como citas; yo hago algo con ellos, y juegan así el rol de elementos nuevos». Así, el Scherzo habitual se encuentra encuadrado en el segundo movimiento —Allegretto—, que ocupa el lugar del Andante y hace cuerpo con él.

El primer movimiento —Lento, Allegro—, de 521 compases, se abre con una introducción lenta construida sobre un tema en 4/4 sombríamente interrogativo (A). A este tema sucede un breve canto melancólico, en los violines, con una segunda sección del Lento, más nerviosa, construida sobre las primeras notas del tema A. Interviene entonces la repetición textual de esta introducción, pero en la tercera menor superior. Lo que algunos han denunciado como un vicio de forma —incluso

3^{er} MOVIMIENTO

como un entorpecimiento del discurso— aparece de hecho, si se mira más de cerca, como una voluntad afirmada, deliberada, de equilibrio tonal: las dos tonalidades de base de la *Sinfonía* son efectivamente re menor y fa menor...

Cinco compases antes del fin del Lento (compases 43 y 91), aparece un diseño corto, piano, en las flautas y oboes: anuncia el tema del Allegro (B) que es expuesto cantabile por los violines y seguido pronto por su complemento (C), muy característico, con su nota eje (La). El material sonoro del primer movimiento está ya expuesto; el desarrollo se convierte en una larga controversia, sucesivamente vehemente, apasionada, o tiernamente pastoral, entre la ansiedad patética de A y la fe confiada de la pareja B-C. El movimiento concluye con la afirmación poderosa de A, en un canon iluminado por la cálida

tonalidad de re mayor.

El segundo movimiento, *Allegretto* (263 compases), está construido sobre dos temas, cada uno de ellos seguido por un diseño secundario que opone su tonalidad mayor a la menor del motivo principal. El primero, en 3/4, canta con el oboe, melancólico y sombrío, sobre acordes de arpa y pizzicatos de cuerdas (D), seguido por un motivo extático en los violines (E) en si bemol. El episodio scherzo interviene sobre trémolos de cuerdas (F), seguido de la idea secundaria (G) en el clarinete (en mi bemol mayor): el alejamiento de las tonalidades ha permitido sin embargo al compositor construir un sistema coherente de modulaciones. Tras un momento de infinita dulzura, el tema (D) hace de nuevo su aparición relegando a F al rango de contra-tema. Después de una discreta alusión a los dos motivos secundarios E y G, el movimiento concluye pianissimo.

El *Allegro final* (445 compases) recapitulará el conjunto de

las ideas expresadas, a las que se añaden dos elementos nuevos: (H), vigorosa marcha alegre en re mayor (en los fagots y cellos, y después en los violines); (I), en las trompetas que solicitan la respuesta (J) complementaria en los violines (si mayor). El como inglés del tema (D) reaparece entonces, por dos veces, después del tema (C) en violines y clarinetes. En un punzante silencio, por dos veces, renace el tema (A) del lento inicial; (C) trata de llevar al alma inquieta hacia la luz, de modo insuficientemente elocuente al parecer, pues el lamento se eleva de nuevo. Sin embargo este tema doloroso regresa, súbitamente distendido (compás 385), aureolado de claridad, fundido con C, encadenado a su vez con el motivo principal del final H, que corona así el edificio en un estallido de gloria.

Ciertamente, la obra posee algunas debilidades: desde el punto de vista de la rítmica, a veces un poco pesada (tema C); también de la orquestación: la duplicación de los pupitres, a menudo, procede de la técnica organística y de los acoplamientos de teclados del órgano; igualmente los cobres, insuficientemente libres sin duda, y que acentúan los tiempos fuertes. Franck era consciente de estas pequeñas debilidades, puesto que confesó a sus alumnos: «He osado mucho; pero la próxima vez, ya lo veréis, osaré más». Desgraciadamente no hubo «próxima vez»... Con la misma severidad (excesiva, por lo demás) juzgaba su instrumentación, asegurando que «escribiría de otra manera si hubiera que rehacer...»

Sin embargo, más allá de estas minicríticas, ¡qué fuego, qué maravillosa construcción, y qué fe en esta partitura que canta la purificación progresiva del Hombre y su triunfo por la Redención...!

¿Son las imperfecciones o la grandeza del mensaje lo que explica la glacial acogida del público al estrenarse la obra los días 17 y 24 de febrero de 1889? ¿O bien el hecho de que sus oyentes no percibieron en absoluto ni la originalidad de la construcción ni la profundidad del mensaje? Lo que, con su bondad e ingenuidad habituales, Franck tomaba por muda admiración: «Ya habéis visto: ¡qué sonoridades!, ¡qué acogidal!», diría a Paul Poujaud... Este sentimiento de belleza, de plenitud, no era compartido —antes al contrario— por la crítica: «¡Oh, música árida y gris, desprovista de gracia, de encanto y de sonrisa», se quejaba Camille Bellaigue. Ambroise Thomas le reprochaba sus «continuas modulaciones», y Gounod «ser lo contrario de la música». Los defensores, no hay que dudarlo, fueron los franckistas, y el primero de todos Paul Dukas, que en 1896 iba a escribir, él también, una gran *Sinfonía*. En Do mayor...



Retrato de juventud de Franck

III. La sinfonía francesa después de Franck

Porque el ejemplo de Franck hizo escuela: como si el maestro hubiera iniciado un importante movimiento, los discípulos se pusieron a la obra. Y es así como en 1889/90 Chausson escribe su gran fresco en si bemol, —poderoso, macizo pero sin pesadez, de vastas proporciones—, que, construido también según la forma cíclica, celebra el combate —bien franckista— de la Luz y las tinieblas: el coral que ilumina la última parte de la obra parece indicar, en efecto, en qué dirección conviene orientar las miradas. Poco después nacerán las *Sinfonías* de Magnard: la *Primera en do menor, opus 4*, fue compuesta en 1889-92; la *Segunda en mi menor, opus 6*, en 1892-93, la *Tercera en si bemol, opus 11*, llamada *Bucólica*, en 1895-96 (será estrenada el 14 de mayo de 1899, un mes antes de la trágica desaparición —en accidente de bicicleta— de Chausson...). De la misma época datan las *Sinfonías*

de Guy Ropartz (*Primera, «sobre un coral breton», 1894; Segunda, 1900*), de Paul Dukas: el admirable fresco en do mayor (demasiado poco conocido) es puesto a punto en 1895, concluido el siguiente año y estrenado en los *Conciertos de la Ópera*, en París, el 3 de enero de 1897.

Detengamos esta enumeración, que nos aproxima al umbral del siglo XX. Vendrán después las de Vincent d'Indy (*Segunda, en si bemol: 1902-03*), de Maurice Emmanuel, Roussel, Florent Schmitt y tantos... Esta forma, tachada de moribunda, en el espacio de tres lustros había producido numerosas obras maestras e iba, con el nuevo siglo, a producir otras nuevas. Es la gloria de Franck el haber contribuido tan poderosamente —con su ejemplo, su enseñanza, su exigencia estética— a esta renovación, dando a la sinfonía francesa una nueva factura, un nuevo mensaje, al mismo tiempo que nuevos y fecundos destinos.

Jean Gallois

Traducción: Santiago Salaberri



harmonia mundi



Charpentier / Molière
LE MALADE IMAGINAIRE
LES ARTS FLORISSANTS · WILLIAM CHRISTIE

châtelet



901336



HMC 901336 CD

HMC 401336 MC

*Incluye 1 libretto de 50 páginas
1 CD Gratuito (Inédito)*

Les Antiennes «O»

ULTIMAS GRABACIONES DE «WILLIAM CHRISTIE»:

C.P.E. BACH

«LOS ISRAELITAS EN EL DESIERTO»

HMC 901321 CD - HMC 401321 MC

CHARPENTIER

«TE DEUM»

HMC 901298 CD - HMC 401298 MC

PURCELL

«FAIRY QUEEN»

HMC 901308.09 2CD - HMC 401308.09 2 MC

El suizo intranquilo

Una conmemoración del centenario de Frank Martin

La música suiza, pese a su vitalidad indudable, no dio un compositor de talla universal hasta este siglo. Frank Martin, nacido en 1890, llegó a ser esa figura tanto tiempo esperada. Su formación musical tuvo ante todo un carácter autodidacta. Nunca fue alumno de ningún conservatorio, pero sí que tuvo un maestro que le dio una buena base técnica y le influyó desde una perspectiva cultural más amplia. Fue Joseph Lauber, músico quizá no genial pero con visión pedagógica, que instruyó al joven Frank en piano, armonía y composición. La laguna de la enseñanza contrapuntística la colmaría posteriormente el propio Martin. Lauber hizo algo más que transmitir a su discípulo estas armas técnicas. Le atrajo definitivamente al área de la cultura alemana. Martin, aun cuando amplió sus horizontes, guardó fidelidad a Lauber.

El compositor suizo da sus primeros pasos como creador en torno a los veinte años. Aparecen los *Tres poemas paganos* y la *Sonata n.º 1 para violín y piano*. La Gran Guerra abrió un breve período de silencio. A su conclusión, Martin fijó su residencia por temporadas en Zurich, Roma y París. 1918 pasó a ser una fecha clave y el encuentro con Ansermet, que sería un gran defensor de la obra de su amigo, un hecho decisivo.

Compone en 1921 una partitura de peso, los *Cuatro Sonetos a Casandra*, única de las de este tiempo reconocida luego por su autor como propia. Martin repudiará, junto a las antes citadas, los *Ditirambos* y el *Quinteto con piano*. También en 1921 realiza el compositor estudios en Roma. En 1924 y 1925 se halla en París. La capital francesa le descubre la música del extremo oriente, por la que se siente fascinado.

El estilo de esta fase de Frank Martin muestra claros signos de desorientación. Posee el músico un rasgo distintivo que se encuentra en muy pocos compositores de verdadera importancia de nuestra centuria. Se trata de la maduración tardía de su estilo personal. Martin recorrió un ancho espectro en un ejercicio continuado de *camaleonismo*. Pese a su clara dependencia del mundo sonoro alemán, la voz estética del suizo efectuó un repaso de la historia reciente de la música francesa. En su primera época creadora, las influencias se transparentan con nitidez. Su *Sonata n.º*

1 para violín y piano es un eco de la obra del género de César Frank. Su piano debe mucho a Schumann y Chopin, en tanto que su orquesta imita a Strauss y Mahler y luego a Falla y Stravinski. La revelación se produjo con el encuentro, ya citado, con el director de orquesta Ernest Ansermet. Este gran intérprete introdujo a Martin en las obras de Fauré, Debussy y Ravel. Muy en especial, su idioma sufrió una auténtica remodelación ante el Debussy final, el de las *Sonatas*.

Todos estos *filtrados* fueron de consecuencias innegablemente capitales. Carecieron, sin embargo, de la naturaleza de choque brutal que habría de tener el conocimiento del dodecafonismo. La fascinación tuvo lugar hacia 1930. Cuatro años más tarde, Martin fue uno de los primeros músicos no germanos en adoptar el sistema creado por Schoenberg. La *nueva piel* de Frank Martin recibió la partida de nacimiento con el *Concierto para*

firmadas por los cabezas de fila del resto de Europa. Sólo el Martin bañado en el dodecafonismo, un autor acercándose a su cincuentena, pudo ser dueño de una extensa paleta de recursos técnicos y expresivos.

Pero en 1941 se produce el sorprendente retorno de Martin a la tonalidad, si bien considerablemente ampliada. *Le vin herbé*, una antiwagneriana recreación del mito de Tristán e Isolda, es la partitura en la que toma cuerpo el *arrepentimiento*. La renuncia de Martin a seguir los dictados de Schoenberg ha llegado a constituir un problema para la musicología contemporánea. Se indica siempre su doble condición de tráfuga del método, a la par que autor digno de aprecio. Hay en esto demasiado dogmatismo —o lo ha habido, porque parece que las cosas están cambiando—, da la impresión de que, para un creador de talento, la *verdad* del dodecafonismo debería imponerse por sí misma.

En el caso de Frank Martin, ni siquiera se tiene en cuenta su tratamiento heterodoxo de la norma. Así, los elementos jazzísticos que se abren paso en varias de sus obras dodecafónicas.

En 1945 compone la obra que mayor fama le ha proporcionado, la *Pequeña Sinfonía Concertante*. Nace la obra el año anterior a instancias de Paul Sacher, quien deseaba interpretar con su orquesta una pieza martiniana. La crítica ha coincidido al señalar el poderoso atractivo de la página. Se ha defendido, incluso, que Martin realiza en ella una depurada síntesis de su estilo. El compositor helvético se había aproximado ya al género sinfónico con la mencionada *Sinfonía*, de lenguaje dodecafónico, escrita en 1937 y que estrenara Ernest Ansermet en Ginebra al año siguiente. La *Sinfonía burlesca* (1915) apenas merece la cita por su poca entidad. El fruto que nos ocupa significa una aportación mucho más original a la forma. Puede valorarse, desde luego, como una de las contribuciones más sobresalientes de las brindadas por Suiza a la sin-

fonía. Antecedentes como el ciclo de ocho obras de Hans Huber, y algún otro ejemplo menos interesante, apenas tuvieron un alcance local. La década de los cincuenta eleva a Martin a la categoría de maestro consagrado. Sus composiciones forman parte del repertorio de orquestas, grupos de cámara y solistas de todo el mundo. La autoridad que emana de su persona cristaliza



Frank Martin

FOTO: RINGER

piano. Otras composiciones dodecafónicas se sumarían rápidamente a ésta: en 1935, la *Rapsodia*; en 1936, el *Trio de cuerda* y, sobre todo, en 1937, la *Sinfonía*. Cuando la década de los treinta va tocando a su fin, las obras de Martin encuentran ya una gran acogida internacional. No cabe defender que las piezas del músico surgidas en etapas anteriores tuvieran bastante altura para ponerlas en parangón con las

asimismo en los cursos que imparte en el Conservatorio de Colonia entre 1950 y 1957. Nombres destacados de las nuevas promociones pasan por su aula, recordemos, por ejemplo, a Karlheinz Stockhausen.

Pero, aun con toda esta aureola de prestigio, Martin sigue siendo un artista extremadamente inseguro. Ante el acto creador, se veía poseído por la angustia. Le asaltaban nubes de ideas, creyéndose, en su desconfianza, incapaz de darles forma. Este estado se prolongó durante toda su vida, aunque, paradójicamente, acompañado de una potencia creativa que no se extinguió hasta el final.

El curso del estilo de Martin describió una extraña órbita con acercamientos tan fuertes como las repulsiones. Hemos visto su debussismo y su dodecafonismo y posterior *apostasía*. La renuncia al cromatismo es su respuesta a Wagner, al que se opone furiosamente. La armonía es el elemento fundamental en la música de Frank Martin. Durante una extensa fase, aquella es de entroque bachiano, como en el *Quinteto con piano*. Llega incluso a arcaizar tanto su lenguaje que adopta un entramado modal (*Sonetos a Casandra*). El músico de los años cuarenta y cincuenta maneja una armonía libre y personal en el marco de una concepción tonal sumamente distendida. Como reconocía el propio Martin, sólo podía hallarse un único hilo conductor a las mutaciones de su léxico: la preocupación por descubrir la manera de expresar en música la emoción humana.

Esencia dramática

Toda la música de Martin tiene en el fondo una esencia dramática, incluso las obras instrumentales participan de tal condición. Naturalmente, la asociación de su mundo sonoro con textos literarios o la simbiosis con la escena conducen este factor hasta su culminación.

En los *Seis monólogos de Jedermann* se escogen algunos pasajes de la pieza teatral de Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann*, título que equivale a *cualquier hombre*, y que es una de las creaciones más logradas del poeta y autor teatral austriaco. Escrita en 1911, canaliza perfectamente las tendencias medievalistas de Hoffmannsthal. Se aspira en *Jedermann* a dotar de savia nueva las viejas representaciones de índole moral. Martin sintoniza con Hoffmannsthal tanto en su gusto por lo arcaizante como en su actitud ética, hasta religiosa, si se quiere. La primera redacción de los *Monólogos* data de 1943, optándose en ella por una parte vocal para contralto o barítono y acompañamiento de piano. La versión orquestada es de 1949.

Los *Seis monólogos de Jedermann* son, junto con el ciclo de poemas de Rilke *Der Comet*, compuesto inmediatamente antes de la musicalización de los textos de Hoffmannsthal, la realización más acabada de las posibilidades de interrelación de la voz y la orquesta en la obra de Frank Martin. Logra el ginebrino en esta obra una con-



Ernest Ansermet.

junción magnífica de la expresión lírica con su universo tonal.

Estamos aquí frente a un Martin lleno de fantasía, desarrollada dentro de una vena pesimista. Una música dotada de fuerza y de enorme patetismo al mismo tiempo.

Si hay una zona de la creación martiniana a la que es muy difícil tener acceso, ésta es la operística. El músico helvético se adentró sólo en dos ocasiones en este mundo. La parte más importante en lo numérico de la obra de Martin para la escena consiste en música incidental. Las dos óperas a las que nos referimos, *Der Sturm*, acabada en 1955 después de cuatro años de trabajo, y *Monsieur de Pourceaugnac*, de 1963, son completamente diferente entre sí. La primera posee un todo dramático y fantástico, mientras que la segunda, sobre Molière, explota un registro satírico notablemente inusual en Martin.

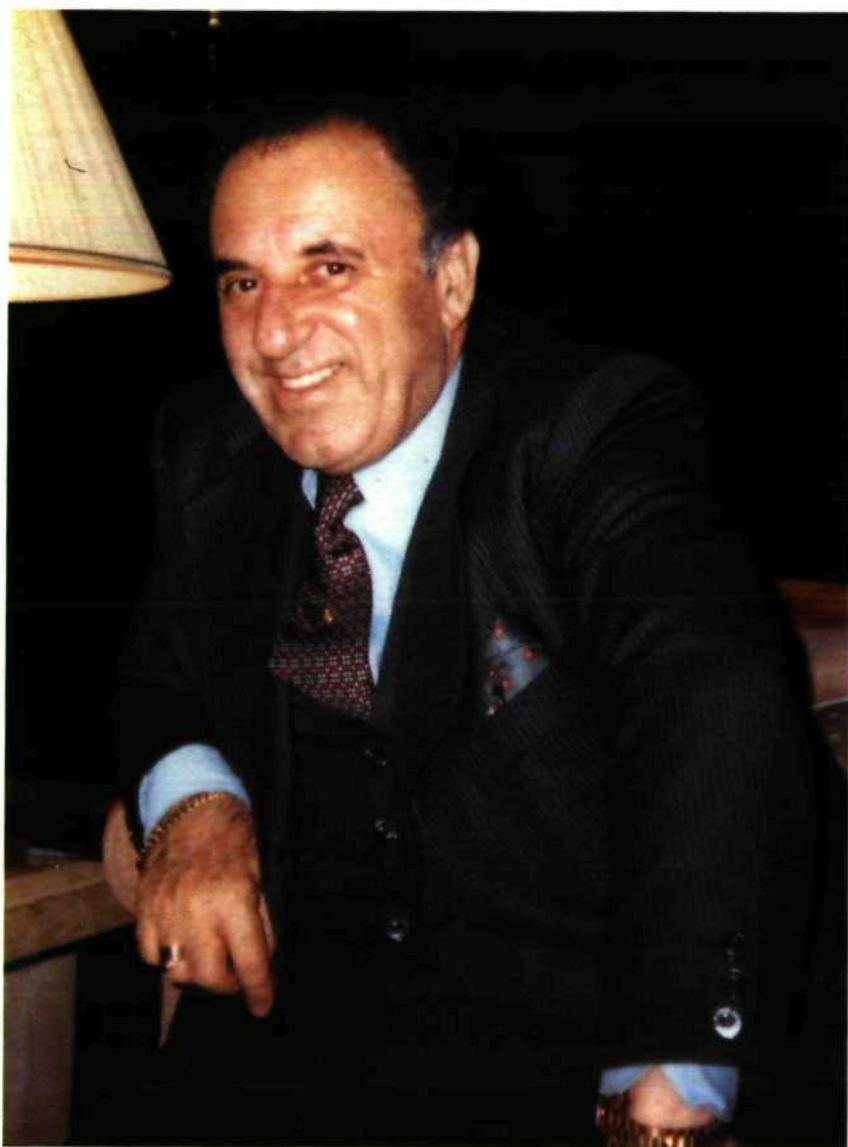
Der Sturm se basa en *La tempestad* de Shakespeare. Frank Martin se formó muy a fondo en la literatura clásica. No sólo era un gran apasionado del escritor inglés —compuso también música incidental para *Romeo y Julieta*— sino de los trágicos griegos. Escribió páginas con igual función para *Edipo rey* y *Edipo en Colona* de Sófocles en momentos tan tempranos de su carrera como los años veinte. Martin, fiel a su cosmos cultural, escoge para su ópera la traducción alemana de Schlegel. *Der Sturm* es, por descontado, una de las consecuencias más grandes de nuestro músico. Una partitura en la que busca fijar su ideal estético y su compromiso ético.

Una de las notas distintivas de la carrera creadora del compositor fue su creciente interés por los temas religiosos. Atracción

que se vio incrementada, sobre todo, en el último tramo de su vida. Un hito lo marca el bachiano oratorio *Golgotha* (1948), pero es seguramente el *Misterio de la Natividad* (1960) la obra que mejor representa el quehacer del suizo en este campo. Acercándose al final de su larga existencia, Martin retoma los grandes medios sinfónico-corales. Su vigor creativo se conserva todavía fresco en un músico que ha traspasado ya la barrera de los ochenta años. La posibilidad de escenificar el *Misterio* era un indicio de su dimensión dramática, aspecto que vuelve a estar presente en el *Requiem*, aunque esté claro que la partitura no tenga ahora ninguna relación con el teatro. Escrita en 1971 y 1972, es una de las últimas piezas de su autor, que moriría no mucho después, en Naarden, el 21 de noviembre de 1974. Constituye el *Requiem* el testamento sonoro de Frank Martin, la posibilidad final del músico en su interminable búsqueda de la belleza. La idea de componer una misa de difuntos rondaba por la mente del creador suizo desde hacía tiempo. Con su inseguridad habitual, Martin no lograba dar cuerpo a su pensamiento. Algunos proyectos de talante atrevido, como la elección de una orquesta de jazz para secundar al coro, fueron finalmente desechados en favor de una opción más tradicional. El *Requiem* conoció su primera ejecución pública el 4 de mayo de 1973 en Lausanne. Dirigió en aquella ocasión el propio Frank Martin, en la que prácticamente fue su despedida de la música y el mundo.

Enrique Martínez Miura

Carlo Bergonzi, un tratado de canto



El extraordinario tenor Carlo Bergonzi se encuentra a muy pocos pasos de su retirada definitiva del mundo de la ópera. Tras el *Mefistófeles* de Viena, donde tuvo lugar esta entrevista, anuncia que ya sólo cantará *Un Ballo in Maschera* en Tokyo y *Elisir d'amore* e *I Lombardi* en el Metropolitan de Nueva York. Después continuará ofreciendo esporádicos recitales y se retirará a descansar al gran hotel *I Due Foscari* de Busetto, actualmente regentado por uno de sus hijos. Persona de trato inmensamente agradable, no debe llevarnos a engaño la firme dureza de algunas de sus opiniones referidas a la situación actual del canto. Catedrático de esta materia en tres universidades, a lo largo de este diálogo pasa revista a la situación de la lírica y de la técnica vocal en nuestros días, subrayando su respeto por el único tenor actual al que parece admirar de verdad: Alfredo Kraus.

SCHERZO: Usted debutó en Lecce en 1948. Cantaba el *Figaro del Barbero*, parte de barítono. ¿Cómo es posible que su maestro, Edmondo Grandini, o gente de la preparación de Ettore Campogalliani o Tullio Serafin no se hubieran dado cuenta de que era tenor?

CARLO BERGONZI: El barítono Edmondo Grandini estaba engañado porque yo empecé a estudiar siendo demasiado joven. Tenía 15 años y una voz blanca, sin embargo, parecía oscura. «No ha mudado todavía la voz» —decía—, «ésta es oscura, luego tiene que ser barítono». Esta es la única razón. Y luego, mientras continuaba estudiando de barítono, ya nadie decía que yo era tenor.

S.: Pero Serafin le escuchó a usted en el 47 y ya era bastante mayor. ¿Cómo es posible que también él se equivocara?

C.B.: Cierzo. Serafin decía siempre: «Bergonzi no tiene una verdadera voz de barítono, pero posee tanta inteligencia musical que le permite hacer pequeñas partes escritas para esta cuerda». Yo no hacía las partes pesadas de barítono, sino *Don Pasquale*, *Elisir*, *Mignon* (el Laertes), las cantaba una y otra vez y nadie decía que era tenor; tuve que adivinarlo yo solo.

S.: Entre el 48 y el 50 canta Barbero, Lucia, Traviata y *Elisir* al lado de colegas tan famosos como Schipa o Gigli y continúa sin decirle nadie que quizá sea tenor. ¿Qué pasaba en aquellos momentos por la cabeza de Carlo Bergonzi?

C.B.: En la cabeza de Carlo Bergonzi estaba instalada una duda. O barítono o tenor. O lo que era peor: nada, ya que al no haberme dicho nadie la auténtica naturaleza de mi voz realmente me encontraba confundido. Era claro que, de ser barítono, quería ser un gran barítono. Cantar como comprimario no me interesaba. Casi prefería volver a mi casa a hacer queso pamesano. Pero quería intentar ser tenor. Empecé a estudiar solo, sin maestro. La primera semana gané un tono, la segunda alcancé el si bemol. Tras esto esperé tres meses y debuté como tenor. Encontré la posición inmediatamente. ¡Claro! Como que ahora cantaba con mi voz verdadera.

S.: El 12 de enero de 1951 vuelve a debutar en Bari como tenor en *Andrea Chénier*

C.B.: Y continuó estudiando sin ayuda de maestro. Así, si me equivocaba me

ORQUESTRA DE VALÈNCIA

7 DE SEPTIEMBRE

Teatro Principal. Castellón.

Final del Concurso Internacional de guitarra
"Francisco Tárrega".

Joaquín Rodrigo Fantasia para un gentilhomme
Mario Castelnuovo-Tedesco Concierto n.º 1

Manuel Galduf, director

12 DE SEPTIEMBRE

Patio de los Reales Alcázares. Sevilla.

Joaquín Turina-Castillo Sinfonía del Mar
Sabicas-Moreno Torroba Concierto para guitarra
Enrique Granados Goyescas (Intermedio)
Ernesto Halffter Sinfonietta

Pepe Romero, guitarra
Manuel Galduf, director

13 DE SEPTIEMBRE

Patio de los Reales Alcázares. Sevilla.

Isaac Albéniz-Arbós Triana
Eduard Lalo Sinfonía española
Joaquín Rodrigo Concierto para una fiesta
Manuel de Falla El sombrero de tres picos
(2ª Suite)

Leonidas Kavakos, violín
Pepe Romero, guitarra
Manuel Galduf, director

21 DE SEPTIEMBRE

Palau de la Música. Valencia.

Concierto dedicado a la obra de Isaac Albéniz.

Isaac Albéniz Rumores de la Caleta
(Orquestación R. Ferrer).
Concierto para piano y orquesta.
Suite Iberia
(Orquestación F. Arbós).

Enrique Pérez de Guzmán, piano
Manuel Galduf, director

10-11 DE OCTUBRE

Teatro Manuel de Falla. Cádiz.

Manuel de Falla Homenajes (suite)
La vida breve

María Riera, soprano..... Salud
José Sempere, tenor..... Facó
Ana Ricci, contralto..... abuela
Manuel Cid, tenor..... voz en la fragua
Jesús Sanz Remiro, bajo..... abuelo
Mª José Martos, soprano..... Carmela
Amadeo LLoris, baritono..... Manuel

Gabriel Moreno, cantautor
Carmelo Lorente, guitarra
Lucero Tena, bailaora
Cor de València. Director: Francisco Perales
Manuel Galduf, director

18 DE OCTUBRE

Palau de la Música. Valencia.

Concierto extraordinario Mostra de Cinema del Mediterrani.

Tommaso Albinoni Adagio
Wolfgang Amadeus Mozart Concierto n.º 21 para piano y
orquesta en do mayor, KV 467

Richard Wagner Lohengrin (preludio)
Gustav Mahler Sinfonía n.º 5 en do sostenido
menor (Adagietto)
Arthur Honegger Pacific 231 (mov. sinf.)

Bruno Rigutto, piano
Manuel Galduf, director

26 DE OCTUBRE

Palau de la Música. Valencia.

George Enesco Rapsodia n.º 1.
Franz Liszt Totentanz (variaciones
sobre Dies irae)
Johannes Brahms Sinfonía n.º 2 en re mayor,
op. 73

Joaquín Soriano, piano
Sergiu Comissiona, director

9 DE NOVIEMBRE

Palau de la Música. Valencia.

Wolfgang Amadeus Mozart Sinfonía n.º 29 en la mayor,
KV 201
Carl Nielsen Concierto para clarinete y
orquesta, op. 57
Johannes Brahms Sinfonía n.º 3 en fa mayor,
op. 90

Jens Schou, clarinete
Tamas Veto, director

20 DE NOVIEMBRE

Palau de la Música. Valencia.

Concierto extraordinario V Centenario del Tirant lo Blanc.

Amando Blanquer Tirant lo Blanc*
Joaquín Rodrigo Fantasia de un gentilhomme
Manuel de Falla El retablo de Maese Pedro

Marionetas de Maese Villarejo * Estreno absoluto
Manuel Galduf, director

30 DE NOVIEMBRE

Palau de la Música. Valencia.

Concierto a Beneficio de UNICEF.

Wolfgang Amadeus Mozart La flauta mágica (obertura)
Jesús Guridi Así cantan los niños
Félix Mendelssohn Sinfonía n.º 3 en la menor,
op. 52 "Escocesa"

Coral Infantil Juan Bautista Comes
Manuel Galduf, director

13-15 DE DICIEMBRE

Teatro Principal. Valencia.

Giuseppe Verdi La Traviata
Stephanie Friede, soprano
Jorge López Yáñez, tenor
Fernando Belaza, baritono
Cor de València. Director: Francisco Perales
Dirección escénica: Nuna Expert
Manuel Galduf, director

Coproducción del Teatro Lírico Nacional "La Zarzuela"
y la Scottish Opera.

21 DE DICIEMBRE

Palau de la Música. Valencia.

Georg Friedrich Haendel El Mesías

María Bayo, soprano
Timothy Wilson, contratenor
Marck Tucker, tenor
Willard White, bajo
Cor de València. Director: Francisco Perales
Nicholas Cleobury, director



Area de Música

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIES
I V A E C M

equivocaba yo solo.

S.: *Lo que ocurre es que es tan importante que a uno le escuchan desde fuera...*

C.B.: A Bergonzi le ha ido bien, se ha salvado. Pero eso tampoco quiere decir que yo recomiende estudiar solo. El control externo es muy importante, pero ha de estar efectuado por un oído que capte qué voz es de barítono y cual de tenor y qué tipo de barítono y de tenor.

S.: *Voy a permitirle un pequeño paréntesis histórico sobre esta cuestión. Un cantante como Georges Thill había encontrado la sonoridad perfecta para cantar el repertorio francés. Completa su formación con uno de los mayores tenores de todos los tiempos, Fernando de Lucia, y se enfrenta a la aventura del repertorio italiano. Pues bien, un profesor de la categoría de De Lucia, con una técnica fantástica orientada hacia el repertorio italiano, es incapaz de transmitirle la misma. ¿Puede en el fondo transmitirse la técnica?*

C.B.: Esta es una cuestión muy interesante. Usted recordará a nuestro gran tenor Aureliano Pertile, el más inteligente de todos los tenores, ¿no es cierto? En realidad no creó jamás un cantante.

S.: *Tuvo como alumnos a Gino Penno, Mario Ortica...*

C.B.: Sí, bueno, pero nunca creó un verdadero gran cantante. Yo tengo que dar pronto un curso de canto. Al alumno hay que hacerle sentir cómo se debe cantar. Sentir con él cómo debe pasar la voz sobre el *fiato*, no empleando jamás la fuerza física al cantar. Eso es lo que hace hoy un gran tenor de técnica insuperable, Alfredo Kraus. Él canta con la voz siempre enmascarada, siempre alta, el sonido siempre sostenido sobre el diafragma. Hoy un tenor o un barítono joven puede tener grandes posibilidades, el problema es explicarle la técnica, saber transmitírsela, y éste fue el problema de Georges Thill y De Lucia.

S.: *Usted ha continuado ampliando su repertorio desde el día de su debut hasta alcanzar un total de aproximadamente setenta óperas.*

C.B.: Setenta y una.

S.: Setenta y una exactamente.

C.B.: Un momento, es el número exacto contando la música moderna, de autores que he cantado una sola vez como Masaniello y otros. Hay una docena de óperas que no he vuelto a hacer.

S.: *Hablemos un poco de la respiración. ¿No ha sido su secreto poder conciliar durante tantos años Aidas y Trovadores con Elixires y Lucias?*

C.B.: Cuando un tenor canta *spinto* como cantaba yo: *Aida*, *Forza del Destino*, etc., debe tener la inteligencia para alternarlo con el repertorio lírico e incluso con el lírico-ligero, que es el que conser-

va la voz elástica. Si se dedica únicamente a los papeles dramáticos contraerá el vicio de bajar el apoyo y empujar el *fiato*, perdiendo la media voz. Pero si alterna con sabiduría los diversos papeles conservará la voz elástica e irá viendo cómo ésta gana en potencia y no le ocurrirá lo que les pasa a los cantantes que fuerzan el sonido; éstos creen que tienen un sonido grande pero desde fuera la sensación es la de que la voz queda atrás.

S.: *¿Es partidario de la respiración costodiafragmática o alta, tal como la recomendaba Aureliano Pertile, o bien de un tipo de respiración más baja o abdominal, similar a la de Montserrat Caballé?*

C.B.: Un momento, estamos en un punto crucial. Hay una sola respiración para el hombre: la diafragmática. Nunca la baja, porque la respiración baja tiende a forzar el sonido.

S.: *Lo que pudo haber sido el problema de Caruso.*

C.B.: Caruso es una cosa rara. Porque Caruso se convirtió en Caruso sin estudiar con un maestro. No tenía una impostación vocal en el sentido en que habitualmente la entendemos, sino una colocación natural. Su técnica, entendida como tal, podría arminar a cualquier cantante pero no arminó al propio Caruso. La razón es que el era un monstruo. Quizá también la Caballé sea un monstruo de la naturaleza. Saque usted un paralelo entre ambos casos. Siento una enorme admiración por la Caballé. Tiene una de las voces más bellas que han existido..., pero yo no sé si la Caballé respira correctamente. Reconozco que

tenía un tipo de respiración que le iba bien a ella, apoyando abajo, pero ya hemos dicho que si se aprieta abajo la voz va atrás. Sus óptimos resultados no son sino una excepción.

S.: *Pero a la larga la voz corre peligro de oscilar.*

C.B.: Es verdad que en las mujeres la configuración anatómica es diferente. La respiración puede ser diafragmática y un poco intercostal, pero jamás baja. Esto como respiración técnica. Hay excepciones como la de la Caballé que son eso, excepciones que se dan cada cincuenta años. Respirando bajo hay peligro de no encontrar el apoyo justo, y no estoy pensando en la Caballé.

S.: *Está pensando en la Scotta.*

C.B.: ¡Bravo!

S.: *¿Cuáles son los resonadores que amplifican y dan más brillo y proyección a la voz? ¿Dónde está el punto al que idealmente, debe tenerse la impresión de enviar el sonido?*

C.B.: La posición en ésta (señala la máscara, la superficie sobre la que colocaríamos un antifaz). El paradigma puede ser el gran maestro Alfredo Kraus, símbolo de la técnica. Prefiero hablar de un colega antes que de mí mismo, y mi percepción en el caso de Kraus es la de que emplea una técnica perfecta. Mejor no se puede cantar. Sonido siempre alto, pues, no apoyado en la nariz, sino alto. Lo contrario es forzar, gritar, asesinar el *bel canto*.

S.: *Hoy casi todas las voces, sin olvidar algunas famosas voces americanas, sueñan en una zona más próxima a la gar-*





Bergonzi como Des Grieux en *Manon Lescaut*

ganta que a los senos frontales. ¿Qué está ocurriendo actualmente con la impostación?

C.B.: Mire, estando en el teatro oigo tantas cosas que a veces me río solo. El año que viene me haré cargo de la Cátedra de Canto de la Universidad de Boston. También soy profesor en la Universidad de Yale y he recibido la proposición de hacerme cargo de una cátedra en la Academia Ghigiana de Siena. Aún no la he aceptado, porque quiero ver si es una cosa seria. Quiero canto, alumnos y maestro, si empezamos con recomendaciones lo dejo. Respecto a lo que usted se refería puedo decirle que estando en mesas redondas con maestros de canto he oído hablar muchas veces de sonido abierto, cubierto, no cubierto... Pero el sonido abierto no existe, o no debe existir porque no es una técnica. El sonido cubierto tampoco existe porque se queda dentro de uno. Pasando el sonido sobre el *fiato* alcanza la máscara y

al llegar a un fa, a un fa sostenido, superado este escollo se puede avanzar hasta el re natural sin miedo, porque la posición es correcta. A veces oigo decir: «Bergonzi canta con técnica antigua». A lo que yo respondo: «Bergonzi canta con técnica correcta, ni antigua ni moderna».

S.: Vamos a concentrarnos en el problema concreto del *passaggio*. ¿Cómo puede lograr que el sonido no pierda igualdad y calidad en la zona que se mueve en torno al mi, al fa y al fa sostenido?

C.B.: El *passaggio* ¡Ah! Si se consigue alcanzar el *fiato* y sentir como pasa sobre el fa sostenido con el sonido cubierto tendremos en la mano un sistema que nos permitirá ir adonde queramos. La gola debe quedar mórbida, jamás tensa o agarrotada. Mórbida, abierta, sí, pero sin ser nunca un músculo que haga fuerza. Sólo al *fiato* corresponde realizar todo el trabajo. Cuando uno canta o respira con demasiados esfuer-

zos mala cosa; canta equivocadamente. Un gran cantante como Dietrich Fischer-Dieskau con sólo respirar ya ha encontrado la posición ideal para cantar.

S.: ¿Cómo se puede tener la desfachatez de proclamar a los cuatro vientos que estamos en un momento de esplendor del canto y de la ópera cuando apenas hay tenores capaces de colocar correctamente la voz, de cantar a flor de labio o de hacer una messa di voce canónica?

C.B.: No lo sé. Benditos los que crean esto. Para mí estamos en el momento de más profunda crisis de toda la historia del canto. En el fondo yo tuve una gran fortuna al comenzar mi carrera en un momento de grandes cantantes. Cuando me inicié como tenor en el 51 había trescientos tenores de calidad extraordinaria; hoy, en 1990, hay tres en todo el mundo. Dejemos a un lado a Kraus y a Bergonzi, dos ilustres sesentones, y encontraremos los siguientes nombres: Carreras, Domingo y Pavarotti.

S.: Y entre esos tres hay bastante diferencia...

C.B.: Yo no puedo decir esto (*risas*); lo que está claro es que los demás son claramente inferiores. En el 51 cantaban Schipa, Gigli, Corelli, Prandelli, Poggi, Tagliavini, Di Stefano, Salvarezza...

S.: Del Monaco, el sueco Björling...

C.B.: Björling, Tucker..., muchos. ¿Dónde están hoy? Actualmente, si quieres montar *Favorita*, *Werther* o *La Hija del Regimiento* debes llamar a Kraus, porque no hay ningún otro capaz de hacerlas. Hoy lo que sí tenemos son grandes campañas publicitarias que convierten al cantante en algo similar a la coca-cola. Me considero un profesional serio, y nunca he creído en esas tonterías del divismo y del mejor tenor del mundo. Para ser el mejor tenor del mundo habría que cantar desde Mozart y el *Don Pasquale* hasta Wagner a la perfección y esto es algo que no se dará jamás. Como mucho se puede hablar del más grande en un determinado repertorio.

S.: Hay una frase suya que dice textualmente lo siguiente: «A los agentes y directores de los teatros no les preocupa que una voz destinada a cantar un buen *Alma viva* sea obligada a cantar *Manrico* y se encamine así a su ruina sin remedio. Porque al cabo de un tiempo encontrarán a otra persona que hará lo mismo, y no es necesario decir de qué forma se arruinará también él. Con este sistema han desaparecido, con muy pocas excepciones, la calidad, la excelencia y el arte mismo del canto».

C.B.: Es cierto. Hoy cantan todo Cayo y Sempronio y del resto no volvemos a saber nada un tiempo después del debut. Empiezan a faltar en los teatros

gentes que distinguen las calidades, las cualidades y la misma categoría de las voces y como continuemos así dentro de unos años ya no habrá cantantes, o cantarán con micrófono como los *canzonettistas*.

S.: *En la época en que empezó Bergonzi había agentes como Ziliani o Ferrone interesados en escuchar voces jóvenes y prometedoras aunque carecieran de experiencia. Hoy los empresarios buscan gente con cierto nombre o experiencia. ¿Cómo van a conseguirla si nadie les ofrece la posibilidad*



Carlo Bergonzi junto al entrevistador

de cantar?

C.B.: Volvemos al razonamiento de antes. ¿Dónde está la gente que sabe distinguir las cualidades vocales? También es importante que el cantante sepa rehusar las óperas que no se le adecúan. Cuando Herbert von Karajan me instaba a que cantara *Pagliacci*, diciéndome que todo estaba preparado para que este debut fuera en la Scala, yo rehusé. El cantante debe conocer sus límites. Cuántas veces me han pedido empresarios y directores de orquesta que debute con el *Otello* verdiano. El problema es que yo no poseo un color auténtico para *Otello* y, siendo así, habría necesitado oscurecer la voz porque sin una voz oscura el *Otello* no existe. Lo puede hacer cualquiera pero será un *Otello* incoloro. (*)

S.: *Pero yo no hablo de su caso. La realidad es que los cantantes jóvenes tienen*

planteados grandes problemas porque si dicen no una vez los teatros no van a concederles la segunda oportunidad.

C.B.: Justo. La oportunidad no la dan porque hoy los teatros van exclusivamente a hacer caja, y para hacer caja llaman a gente con un cierto nombre. En un tiempo existían los teatros de provincias para que se curtieran estos jóvenes. Hoy, como no existe este teatro de provincia los hacen debutar en el Metropolitan o en la Scala. La Scala está convirtiéndose en un teatro experimental

cuadramente el sonido —le respondí—. Se hace cantar todo abierto, no se cuida la técnica vocal y las voces se arruinan demasiado pronto». La verdad es que ya no hay ni tenores, ni baritonos, ni mezzos verdianos.

S.: *Yo creo que usted es también un gran tenor pucciniano, faceta por la que acaso se le conozca menos. Considero espléndidas su *Tosca* con Callas o su *Butterfly* con Tebaldi. ¿Es cierto que al grabar esa *Tosca* estaba usted muy nervioso y cuidó más que nunca cada frase del papel?*

C.B.: Sí, estaba nervioso, pues cuando se graba con personalidades de tanto calibre como María Callas hay que cuidar cada acento, cada entonación, ya que cualquier descuido te deja en evidencia. También creo haber hecho una *Bohème* muy bella con Serafin y la Tebaldi.

S.: *La conozco. Y existe otra con Licia Albanese.*

C.B.: Pero esa es pirata.

S.: *En la *Tosca* a la que nos referíamos me resulta especialmente inolvidable la forma en que termina el *Recondita Armonia* con ese rallentamento tan significativo.*

C.B.: Si no se tiene el apoyo justo del diafragma y no se hace girar la voz de la forma justa no puede hacerse correctamente esta frase. Hoy muchos tenores dicen *Tosca, sei to!* Inventan cualquier sonido para escapar de la u. Es importante tener una buena técnica para diferenciar adecuadamente las vocales.

S.: *La última pregunta hace referencia a una vivencia suya bastante cercana. En los periódicos apareció un día el anuncio de que iba a cantar en la Piazza del Duomo de Milán napolitanas y arias de ópera. Estaba cantándolas maravillosamente bien, con gran calor, cuando de pronto hizo su aparición una tormenta fabulosa y todo el mundo se vio obligado a abandonar la plaza buscando refugio. ¿Qué sintió en aquellos momentos?*

C.B.: Me desagradó muchísimo porque la plaza estaba repleta. Canté frente a la *Madonna* y podía advertir el gran entusiasmo del público. Fue una lástima que la tormenta me interrumpiera en el mejor momento, pero también me llevé una gran satisfacción por la enorme cantidad de gente que había acudido a escucharme. En cualquier caso, no repetiría una experiencia semejante porque no me agrada cantar con megafonía, con amplificadores..

Joaquín Martín de Sagarmínaga

(*) Los dos últimos *Otellos* de verdad fueron Vinay y Del Monaco.

harmonia mundi



DELALANDE Symphonies pour les Soupers du Roy
Ensemble "La Simphonie du Marais" HUGO REYNE

harmonia mundi
FRANCE
901337 40

Laboratoires
DELALANDE



HMC 901337.40 4CD

HMC 401337 MC

*"Cómo cenar con música
durante cinco horas."*



H. SCHÜTZ
**WEIHNACHTS-
HISTORIE**
HISTOIRE DE LA
NATIVITÉ
THE NATIVITY

*Concerto
Vocale*
RENÉ JACOBS

harmonia mundi
FRANCE
901310

HMC 901310 CD

HMC 401310 MC

*Historia de la natividad
y
pequeños conciertos espirituales*



*"Il Tedesco
della Tiorba"*

KAPSBERGER
Pieces for Lute
PAUL O'DETTE, lute

PRODUCED
USA
harmonia mundi
FRANCE
HMU 907020

HMU 907020 CD

HMU 407020 MC

*El maestro de la Tiorba
con
El maestro del Luid*



CORELLI - CONCERTI GROSSI Op. 6 7-12

PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA - NICHOLAS MCGEGAN

PRODUCED
USA
harmonia mundi
FRANCE
HMC 907015

HMC 907015 CD

HMC 407015 MC

Arcangelo Corelli
Concerti Grossi Op. 6 N.º 7-12
(N.ºs 1-6 ref.: HMU 907014 CD, HMU 407014 MC)

IV Certamen Coreográfico de Madrid



Traping que es gerundio

FOTO: CASTAÑAR

Pablo Ventura nuevo espectáculo

Tienen preparado ya su próximo espectáculo que nace del dúo presentado en el Madrid en Danza de este año bajo el título de *Contrapunto*.

Dirigido por Pablo Ventura, que llegó de Londres cargado de ilusiones para luchar denodamente por abrirse un hueco y hacerse con un nombre entre el público amante de la danza, el espectáculo está integrado por algunas de las piezas, corregidas y aumentadas, que Pablo Ventura ha ido coreografiando a lo largo de estas dos últimas temporadas y que en conjunto forman un espectáculo que es una especie de trilogía y que abarca *El general llamado tristeza*, *Jaque mate al rey* y *3 Contrapunto 2*: tres mundos y formas diferentes de entender la coreografía y las relaciones humanas a través de una estética barroquizante pasando de fragmentos de una película de Tarkovski al realismo mágico de García Márquez. El mundo de Ventura es un mundo refinado, de constantes alusiones y citas culturales.

Finalizó el Certamen Coreográfico de Madrid con algunas novedades: la aparición de huchas en la sala para ayudar a los participantes de otras ciudades y el aumento de premios y becas. De nuevo hay que mencionar la insensibilidad de los jurados hacia los trabajos de ballet contemporáneo o neoclásico, lo que viene siendo una dominante de todas las ediciones. Y también sugerir, por otro lado, a las organizadoras la suspensión de la fiesta, la bajada de las becas o el cobro de una simbólica cantidad que los familiares y amigos de los bailarines y el público en general entenderán perfectamente. La solución es fácil de aplicar y la decisión para el año que viene casi seguro que ya está tomada.

Como característica general de las tres coreografías ganadoras está la falta de escenografía y el hecho de que sean tres pasos a dos; lo que permite un mayor lucimiento en la coordinación y un menor gasto en la realización de producción.

El tercer premio de coreografía fue para *Danza breve*, de Teresa Nieto, que no se preocupó por agotar los quince minutos a base de pasos sino que sólo en seis dijo lo que quería sin ningún tipo de complejo en el compromiso de asumir la modernidad. El segundo premio, *Una historia de amor* de Miguel Vázquez, que carecía de un verdadero ritmo dramático, aunque estuvo bien ejecutada, y *Traping que es gerundio...* de Catalina Vilana y Antonio Aparisi, se llevaron el primer premio con un trabajo que comienza en un tono muy elevado y decae cuando aparecen unos pasos de rock y se convierte en un *déjà vu*.

Las becas fueron para Rafael Pardillo, la del American Dance, la de Angers para Pachi González; para Aparisi fue la Cunningham y para Angela Rodríguez la de Nikolais.

Los vencedores del pasado año presentaron sendos trabajos interesantes confirmando así el estímulo y el aliciente que supone el tener que volver a participar, pues se hace generalmente en grupo, con un mínimo de cuatro bailarines en escena.

10 & 10 presentó *Piano, Piano* muy pulida e interpretada con una fuerza y una seguridad contundentes. Clara Andermat había preparado *Só un bocadinho...* una pieza corta con humor y amargura.

Jesús Castañar



3 contrapunto 2

FOTO: CASTAÑAR

J.S.

A la conquista de Estados Unidos



Artista del Joven Ballet de María de Avila en "Corsario"

FOTO: J. CASTAÑAR

El Joven Ballet de María de Avila realiza una gira, que comenzó el día 16 de octubre y que finalizará el 10 de noviembre, por algunas universidades privadas norteamericanas de Pennsylvania, Indianápolis y Michigan. No es necesario decir que estas universidades poseen unos teatros dotados de las más modernas características y de la mejor infraestructura.

La compañía, aún no profesional, está integrada por los alumnos pertenecientes a las escuelas que María y Lola de Avila poseen en Zaragoza y Madrid. La gira se realiza gracias a la colaboración del Comité Conjunto Hispano Americano para la Cooperación Cultural y Educativa.

Los bailarines sólo tienen como sueldo las dietas, ya que los alojamientos y la manutención corren a cargo de las universidades.

Repertorio clásico

El Joven Ballet lleva el repertorio clásico a Estados Unidos cuando curiosamente en nuestro país este tipo de danza atraviesa una situación bastante desesperada y caótica, donde el resto de compañías privadas que existen apenas si tienen medios para subsistir y su calidad

queda siempre en entredicho, tanto por los medios en que se desenvuelven como por la falta de una escuela que facilite el rigor y la coherencia como soporte.

La compañía viaja con un programa único compuesto por *Divertimento* con música de Mozart, el tercer acto de *Paquita* coreografiado por Petipa y dos estrenos especiales para la ocasión: *Las Sonatas del Padre Soler* coreografiadas por Lola de Avila, que se ha dejado empapar para la ocasión por un cierto aire de escuela bolera y *Cisne Negro*, el paso a dos del tercer acto del *Lago de los Cisnes*.

A la gira va la maestra madrileña Lola de Avila, mientras su madre, que fuera directora del Ballet Nacional de España se queda al frente de las escuelas durante el medio mes escaso que dura la salida. Lola de Avila piensa que el futuro del ballet clásico en nuestro país «es complicado, aunque necesario, pues para que funcione el contemporáneo o el español han de pasar por el clásico, no como inspiración sino como disciplina». Además piensa que «debe haber la oportunidad de bailar cualquier cosa siempre que venga avalada por una buena formación».

Festival de Otoño de París

En el apartado de la danza, los parisinos han podido ver este año, a la ya casi habitual compañía de Merce Cunningham, que actuó en septiembre pasado con todas las piezas que presentaron en Reggio Emilia hace unos meses. Dos programas de reciente creación, pues todos los trabajos son del pasado y de éste.

El resto de la programación está dedicada a los nuevos valores franceses. Daniel Lamieau presenta un trabajo inspirado en la hipotética ruta de la seda. La obra está compuesta por tres partes; *Los mercaderes*, *Los constructores* y *Los profetas*, y se presentará en La Ferme de Buisson el 8, 9 y 10 de noviembre.

En diciembre se presentarán Brigitte Farges y Josef Nadj en el Centro Pompidou y en el Teatro de la Ville. Farges intenta mostrar, entre los días 5 y 9, lo efímero del tiempo y los desencuentros, lo relativo de los hechos y la importancia del misterio con el lenguaje corporal de seis bailarines y Josef Nadj busca reflejar, entre los días que van del 11 al 15, la manera de ir hasta el principio, tanto en la belleza como en la crueldad, una forma de vivir en la contradicción total.

J.C.

Sobre la profesionalización de la compañía comenta: «Hay posibilidades, ya somos una compañía estable, depende de las ayudas económicas que tengamos y si el Ministerio de Cultura nos apoya».

Sobre el secreto de por qué la escuela de tan buenas bailarinas comenta «el método de Zaragoza y el de Madrid es igual, yo sigo los pasos de mi madre: el trabajo y el rigor. No mucho ruido y pocas nueces sino al revés. Rigor en cuanto a escuelas, pues en el clásico en ese aspecto está todo inventado, sólo consiste en cuidar la pureza en la enseñanza y en hacerlo bien».

En este momento en nuestro país puede decirse que ambas maestras son la semilla y el fruto, que a pesar de los intentos por hacerlo desaparecer, harán resurgir el ballet clásico de las cenizas. Son la única esperanza.

J.S.



VII FESTIVAL DE
MUSICA DE CANARIAS

AVANCE DE PROGRAMA

CONCIERTO INAUGURAL

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE
VICTOR PABLO PEREZ, director
ANDREJ GAWRILOW, piano

"Las orillas" (Estreno mundial -Obra encargo del festival) DE PABLO
Concierto n.º 1, Op. 10 para piano y orquesta PROKOFIEV
Variaciones del Pavo Real KODALY

La Orotava, Tenerife 7 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 8 de enero

ORQUESTA DE LA RADIOTELEVISION POLACA

CORO DE LA FILARMONICA DE VARSOVIA

KRZYSZTOF PENDERECKI, director

JOANNA MIKA - CORTES, soprano

GRAZYNA WINOGRODZKA, mezzosoprano

PAULOS RAPTIS, tenor

PIOTR NOWACKI, bajo

Requiem Polaco PENDERECKI

La Orotava, Tenerife 9 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 11 de enero

ORQUESTA DE LA RADIO TELEVISION POLACA

CORO DE LA FILARMONICA DE VARSOVIA

ANTONI WIT, director

JORGE ROBAINA, piano

GRAZYNA WINOGRODZKA, soprano

WIESLAW OCHMAN, tenor

"Fantasía Coral" Op. 80 BEETHOVEN
Sinfonía n.º 2 "Lobgesang" MENDELSSOHN

La Orotava, Tenerife 10 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 12 de enero

PETER DVORSKY, tenor

ORQ. SINFONICA DE LA RADIO-TELEVISION DE BRATISLAVA

ROBERTO PATERNOSTRO, director

Arias de Opera

La Orotava, Tenerife 12 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 16 de enero

ORQUESTA FILARMONICA DE "LA SCALA" DE MILAN

Sinfonía n.º 6 en Fa Mayor BEETHOVEN
Sinfonía n.º 7 en La Mayor, Op. 22 BEETHOVEN

La Orotava, Tenerife 13 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 14 de enero

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA

JOSE RAMON ENCINAR, director

MISHA MAISKY, violoncello

"Helios" Obertura, Op. 47 NIELSEN
Shelomo (Rapsodia Hebraica) BLOCH
Kol Nidrei, Op. 47 BRUCH
Poema Sinfónico n.º 7 "Festklänge" LISZT

La Orotava, Tenerife 14 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 13 de enero

CONCIERTO FUERA DE ABONO

PLACIDO DOMINGO, tenor
TERESA VERDERA, soprano
EUGENE KOHN, director

Arias de Opera

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE
La Orotava, Tenerife 16 de enero

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA
Las Palmas de Gran Canaria 18 de enero

ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO
YURI TEMIRKANOV, director

"Fidelio", Op. 72 "Obertura" BEETHOVEN
Suite de Turandot BUSONI
Sinfonía n.º 5, Op. 100 PROKOFIEV

La Orotava, Tenerife 21 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 12 de enero

ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO
YURI TEMIRKANOV, director

Petrushka STRAVINSKI
Ma Mère L'Oye RAVEL
Daphnis et Chloé (Suite n.º 2) RAVEL

La Orotava, Tenerife 22 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 20 de enero

SIMON ESTES, bajo
VERONICA SCULLY, piano

MOZART/BRAHMS/RODGERS/KERN/"ESPIRITUALES"

La Orotava, Tenerife 23 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 21 de enero

STEVE REICH AND MUSICIANS

Drumming Part I
Electric Counterpoint
Six Pianos
Different Trains

La Orotava, Tenerife 25 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 24 de enero

GRIGORIY SOKOLOV, piano

Sonata D 960 SCHUBERT
Tres Peludios, Op. 23 RACHMANINOV
Tres movimientos de Petroushka STRAVINSKI

La Orotava, Tenerife 28 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 27 de enero

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE
VICTOR PABLO PEREZ, director

Sinfonía n.º 8 en Do menor BRUCKNER

La Orotava, Tenerife 29 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 30 de enero

ENGLISH BAROQUE SOLOIST/MONTEVERDI CHOIR

JOHN ELIOT GARDINER, director
CHARLOTTE MARGIONO, soprano
ANNE SOPHIE VON OTTER, contralto
JOHN MARK AINSLEY, tenor
CORNELIUS HAUPTMANN, bajo

"La Flauta Mágica", Obertura MOZART
Sinfonía n.º 40, KV 550 MOZART
Gran Misa, KV 417 a MOZART

La Orotava, Tenerife 31 de enero
Las Palmas de Gran Canaria 2 de febrero

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS/MONTEVERDI CHOIR

JOHN ELIOT GARDINER, director
CHARLOTTE MARGIONO, soprano
ANNE SOPHIE VON OTTER, contralto
JOHN MARK AINSLEY, tenor
CORNELIUS HAUPTMANN, bajo

"Las Bodas de Fígaro", Obertura MOZART
Sinfonía n.º 34, KV 338 MOZART
Requiem, KV 626 MOZART

La Orotava, Tenerife 1 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria 3 de febrero

KRYSTIAN ZIMMERMAN

Sonata n.º 3 BRAHMS
"Preludios", Libro I DEBUSSY

La Orotava, Tenerife 2 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria 1 de febrero

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA
GABRIEL CHMURA, director
SABINE MEYER, clarinete

Concierto para clarinete, KV 622 MOZART
Sinfonía n.º 4 "Romántica" BRUCKNER

La Orotava, Tenerife 3 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria 4 de febrero

CONCIERTOS DE CLAUSURA

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MOSCU
GENNADY ROZHDESTVENSKY, director
VIKTORIA POSTNIKOVA, piano

Tiento y Batalla HALFFTER
Concierto n.º 3, Op. 30 RACHMANINOV
Sinfonía n.º 2, Op. 29 SCRIBIN

La Orotava, Tenerife 4 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria 5 de febrero

Episodios

Hoy es domingo, el 21 de octubre. Lo dice claramente el calendario. Y yo ni caso. Casi sin darme cuenta vuelvo cinco meses atrás, me voy hacia el oeste y busco aquella mañana llena de luz atlántica que en ciertas ocasiones convierte la capital portuguesa en pura poesía.

Estamos a mediados de mayo, y el sol radiante anuncia un día de calor casi veraniego. Recién llegado, tomo un taxi para trasladarme a unos estudios en las afueras de la ciudad donde están intentando traducir la estependa novela de Antonio Muñoz Molina. *El invierno en Lisboa*, al cine, tarea harto difícil que invita a la preocupación. Me cuesta encontrar la dirección, y ando perdido en un paisaje urbanístico absolutamente caótico que, creo, sólo se da en este Portugal deprimido que nada tiene que ver con aquel país que, hace ahora dieciséis años, encontramos en plena euforia gracias a la tan inolvidable revolución llamada de *los claveles*. Pero es otra historia que no interesa aquí...

Cierta actividad alrededor de unos edificios feos y semirruinosos me indica que he llegado al centro de las operaciones cinematográficas. Distanciado de unos grupos de curiosos veo a Dizzy Gillespie sentado en una piedra al pie de una triste pared de cemento, solo y con visibles ganas de seguir solo. El famoso trompetista tiene un papel importante en la película como Bill Swann, viejo *jazzman* americano que, cansado de la vida agitada de su país, se instala en Europa para preparar su retirada definitiva.

No es la primera vez, ni será, espero, la última que mi camino se cruza con el de Gillespie. Y siempre es la misma situación confusa, la misma sensación de desconcierto, casi de malestar que difícilmente logro explicar. Porque ¿qué haces, cómo reaccionas cuando, de repente, te encuentras mano a mano con el hombre que desde tu infancia ha sido una especie de ídolo inalcanzable? Primero te niegas a creer tus propios ojos, luego te sientes de golpe más viejo de lo que normalmente, es el caso porque en un instante perci-

bes que es *toda una vida* lo que te une a este impresionante personaje. Le saludas discretamente sin esperar contestación y sigues tu camino, al mismo tiempo que te sientes torpe, preso de una cada vez más absurda timidez que creías ya vencida y olvidada. Y, por supuesto, aplazas una vez más la entrevista que llevas años, muchos años soñando hacerle. Intentas si no esconderlo, por lo menos pasar lo más inadvertido posible, e inevitablemente acabas por sucumbir a la tentación de sacarle una foto, sin lograr robarle siquiera una sonrisa, para luego alejarte con la sensación de haber cometido una estupidez, por no decir un sacrilegio.

Y, si embargo, no he visto nunca a Dizzy más accesible, ni siquiera en su lejana juventud cuando cruzó por primera vez el Charco a la cabeza de su legendaria y tan revolucionaria gran orquesta. Dudo que se trate de la misma persona que vi aquella histórica noche (febrero de 1948) en Copenhague cuando mi relación con el jazz cambió para siempre. Ni sé si yo mismo soy el que era entonces. Después he estado cerca de este admirable músico en múltiples ocasiones (Argel, París, Londres, Estocolmo, Barcelona, Madrid, Cascais...), pero, claro está, nunca en circunstancias como éstas. Es evidente que se toma este insólito tra-

bajo muy en serio, visiblemente satisfecho de poder mostrar por fin el talento de actor que lleva dentro desde siempre, todos los sabemos. Me lo confiesa más tarde durante otro descanso cuando me invita a su camerino donde sigue estudiando el guión y aprendiendo sus frases de memoria.

Me veo frenándome constantemente a mí mismo cuando siento la tentación de preguntarle cosas que pertenecen al pasado. Este hombre, protagonista de docenas de anécdotas, de grabaciones históricas, testigo de los momentos cruciales en el desarrollo de nuestra música y uno de sus más importantes solistas, vive cien por cien en el presente, como siempre lo ha hecho, y quizá es su manera de evitar de sentir el peso de los años. Se mantiene en una forma envidiable, en parte gracias a unos ejercicios que hace algún tiempo aprendió viendo un programa de televisión sobre las fuerzas aéreas canadienses. Se empeña en enseñármelos, obligándome a tumbarme en el suelo y hacer no sé cuántos movimientos de brazos y piernas que me dejan exhausto, y mientras tanto sigue hablándome de viejos amigos escandinavos ya fallecidos como si estuvieran todavía presentes. Lleva horas con el mismo Habano en la boca, y sólo lo deja cuando ve algo comestible a su alcance. Tiene un apetito impresionante, otra prueba de una vitalidad fuera de serie.



Dizzy Gillespie

FOTO: EBBE TRABERG



Dizzy Gillespie

FOTO: Ebbe Traberg

Gillespie lleva tocando música desde hace casi sesenta años. Toda su fabulosa vida está contada, con gracia y naturalidad, en su autobiografía, *To be or not to bop* (Doubleday & Company, New York, 1979). El, que ha estado centenares de veces delante de las cámaras, confiesa estar nervioso, porque esta vez es diferente. El trabajo de actor es otra cosa, y para él un nuevo desafío. Pero no ha olvidado su sentido de humor. A él, la gran figura del *bebop* e inventor del mismo, le han visto «como una mezcla de Coleman Hawkins y Benny Carter». Lo dice con una carcajada para luego añadir muy serio y casi orgulloso: «sabes, al final de la película me mueren». Para su manager, Charles Fischman, le han disfrazado de *banquero*. Este hombre no para ni un minuto. Mientras que Dizzy se pierde en un sinfín de anécdotas de su reciente gira por África y, comiendo sandwich tras sandwich, hablando de su proyecto de actuar con Miriam Makeba en Suráfrica (un viejo sueño), él está preparando las próximas semanas que les llevarán a varias capitales de Europa Oriental. En Moscú el incansable músico pasará sus bodas oro, pero solo, es decir sin su mujer, Lorraine, que prefiere la vida casera.

Y Dizzy vuelve al escenario para la

enésima toma de su despedida del club donde ha estado actuando. La música de la película ya se grabó hace tiempo en Nueva York, con el jovencísimo pianista panameño Danilo Pérez, el contrabajista George Mraz y el batería Grady Tate. Pero durante una larga y muy intensa discusión entre el director, José Antonio Zorrilla, y sus operadores, el músico coge su trompeta y toca suavemente un blues que nos deja profundamente emocionados a unos pocos, por ejemplo a la bellísima cantante negra Leola Jiles que ha venido de California para representar un discreto papel en la obra. De repente olvidamos al actor y volvemos a descubrir al maestro, al estilista único con su sonido inconfundible. Todo un acontecimiento...

Al día siguiente somos un grupo nutrido de amigos y admiradores a acompañar al trompetista al aeropuerto, se va a Nueva York para tocar en Alabama dentro de poco más de 24 horas. Una vez más logra llevar a su manager al borde de un ataque de nervios cuando, rodeado de una veintena de hinchas del Benfica, pierde un tiempo considerable sacándoles fotos y haciéndose él mismo retratar envuelto en los colores del histórico club. En el abrazo de despedida deja caer la ceniza

de su interminable puro sobre mi chaqueta, lo que interpreto como una especie de condecoración de este venerable ciudadano del mundo, y se aleja con otro chiste más sobre un misterioso suizo que vive en las afueras de Brazzaville rodeado de varios miles de discos de jazz. Algún día habrá que conseguir las señas de este coleccionista...

Escribo este artículo en el día que Dizzy Gillespie cumple los 73 años. No sé dónde se encuentra, pero seguramente lejos de su casa donde apenas para. A principios del año que viene veremos el resultado de sus esfuerzos como actor, y es de esperar que esté a la altura de la ilusión con que hizo este trabajo, un episodio más en su larga carrera. Pero lo que me parece ahora aún más importante: dentro de poco le volveremos a ver y oír en Madrid, con su United Nations Band. Será el 9 de noviembre, en el Auditorio Nacional, y dentro del XI Festival de Jazz de esta ciudad. Allí nos volveremos a ver, y nos espera sin duda un concierto memorable. Otro más de los muchos que nos ha brindado este grandísimo músico a lo largo de los años...

Ebbe Traberg

LA NUEVA BANCA PÚBLICA

Esta es la nueva imagen del ICO. Una institución que apoya el esfuerzo y la iniciativa. Que, desde el presente, apuesta por el futuro. Que, a través de bancos especializados, da servicio a la empresa, potencia la pesca y la agricultura, apoya a las corporaciones locales y comunidades autónomas y promueve la vivienda e instalaciones turísticas. Una nueva banca pública, avanzada y eficaz, para una nueva época.



Banco de Crédito Agrícola



BANCOHIPOTECARIO



Banco de Crédito Industrial



Banco de Crédito Local

Gayarre, la voz del silencio

El teatro cantado estuvo dominado durante todo el siglo XVIII por la voz del *castrato*. Cambios de mentalidad, otras formas de cultura, ocasionaron que en la centuria siguiente el lugar de aquéllos fuera ocupado por otra tipología vocal que durante el siglo adquiriría su completa realización y apogeo: la voz del tenor. Esta evolución la vemos ejemplarizada en su integridad si nos fijamos en tres héroes líricos como el conde Almaviva (1816), Otello (1887) y Canio (1892), que resumen manifiestamente el recorrido del instrumento. Nombres de compositores y cantantes jalonan esta evolución, particularmente en el terreno de literatura musical italiana. Entre los primeros, naturalmente, Rossini, Bellini y Donizetti, al lado de sus epígonos; luego Verdi, escribiendo para toda la gama de la cuerda tenoril, culminaría y agotaría todas las posibilidades de dicha cuerda. Entre los segundos, los intérpretes, vasos comunicantes entre sus posibilidades escolares y las exigencias de las nuevas partituras, aparecen nombres como Giovanni David o Andrea Nozzari, Adolph Nourrit, Gilbert Duprez, el primer tenor estrictamente romántico. Luego, o al tiempo, algunos, Rubini, Donzelli (el primer Pollione, nada menos), Pedrazzi, Domenico Reina y, ya en el terruño verdiano particularmente exigente, nunca satisfecho al completo (de Gayarre, el sujeto de esta nota, siempre opinó bien, pero con puntos suspensivos reticentes) se catalogan Fraschini, Mirate, Graziani, Tamberlick, Tamagno y bastantes más.

Herederos de las exigencias y virtudes del *castrato*, el primer tenor de la centuria compite con la soprano (o mezzo en sus casos) para llenar el vacío de aquél. Es, por tanto, un intérprete refinado, flexible, de vocalidad complicada, amplias líneas cantables, proclives al adorno: el canto hedonístico, en suma. El tenor que cierra el siglo, el tenor ya verista, ha de vivir dramas sórdidos, temas fuertes, situaciones límite. Ello exige solidez de medios, fraseo breve y

desgarrado, masculinidad desbordada hasta la grosería: el canto cercano a la palabra, al hablar cotidiano. La realización práctica del ejemplo primero sería Giovanni Mario, elegido por ser el más cualificado de los contemporáneos; el prototipo final viene representado por Enrico Caruso.

En medio, una pléyade de nombres ilustrísimos, tales como Angelo Masini, Roberto Stagno, Francesco Marconi y, por encima de los tres y de los demás elementos menores, el mítico Julián Gayarre, como puente entre las pers-



Primera fotografía conocida de Gayarre. Pamplona 1869 (Fundación Gayarre, Roma).

pectivas musicovocales. En efecto, Gayarre cantaba con igual confianza, idéntica aptitud, el Almaviva rossiniano que el Radamés verdiano; el Elvino de *La Sonambula*, de sinuosa vocalidad, que Vasco de Gama de *L'Africana*, de registro heroico y expresividad consistente. Y en 1876, el tenor navarro dio primer formato el Enzo de *La Gioconda*, una ópera que, en bastantes contornos, preludia el fenómeno finisecular del verismo.

Al interrogante de cómo sería la voz de Gayarre sólo podemos contestar a través de la información de los contemporáneos del tenor. Se plantea aquí entonces una insinuación perversa. Cuando un cronista, sea profesional o *amateur*, habla de *dulzura*, *emoción* o de similares epítetos, ¿con qué baremo se mide esto? Inevitablemente uno piensa en la filosofía borgiana de *Pierre Menard*, autor del *Quijote*, donde el del título y Cervantes escriben la misma obra, letra a letra, pero con distinto significado, que dicta el concepto siempre temporal y variable que tienen las palabras. Un ejemplo aclaratorio: escribe cierto crítico que en Gayarre asombraba, además de otras cualidades, su extensión vocal. Luego sabemos por otro crítico que la nota más alta alcanzada, cómodamente, por el tenor era el do natural. Hoy en día con los rossinianos machacando (Merritt, Matteuzzi, Blake) que llegan hasta el Mi bemol y el Fa, la extensión de Gayarre (a la que llega Domingo con gimnasia) nos parece normalita.

Gayarre murió joven; llegó solamente a los primeros intentos o balbuceos del invento del sonido grabado. Se dice que llegó a grabar en cera dos arias. Si es verdad, que se duda, o se han perdido o si no son accesibles al gran público (celosamente guardadas por fanáticos avaros e insociables) es como si no existieran. La Patti, un año más joven que Gayarre, llegó a grabar, vieja y pintoresca, varias páginas muy caseramente tomadas en su residencia principesca de Craig-y-Nos. Muchos contemporáneos de Gayarre dejaron legada su voz al disco; aunque con técnica a menudo elemental esos registros nos aproximan o informan sobre su voz o su arte. Con Gayarre, inevitablemente, aparte ya suspicacias o elucubraciones más o menos borgianas, hay que acudir piadosamente a las crónicas. Una consolación: A Fernando Valero, tenor sevillano, nacido en 1857 y muerto en 1914 se le consideró en su momento *Il piccolo Gayarre*. Como



Gayarre en el *Don Juan de Mozart*.

dejó discos grabados a lo mejor nos orienta.

La voz silenciosa

La descripción vocal de Gayarre, vista por críticos, cantantes o cronistas, todos contemporáneos y normalmente animados de un fervor admirativo excepcional, podría resumirse, más o menos, como sigue. El instrumento era bello y homogéneo. El do sostenido del *A te, o cara de I Puritani* lo emitía Gayarre a media voz porque así lo hacía Rubini con la aprobación de Bellini. Pero esta nota en *forte* era perfectamente pareja

con el resto de la gama (con lo cual se supone que los otros tenores daban el do de *pecho* posiblemente forzando el sonido o gritando). La voz, inmediatamente atractiva por la suavidad del timbre y la dulzura del fraseo, era de auténtico tenor, sin colores que remitieran momentáneamente o por secciones a otras cuerdas. Aunque hay quien señale que por momentos la voz resultaba gutural, con algunos sonidos abiertos, demasiado abiertos. La emisión parecía tan natural como el sonido de la voz hablada. Natural también era su predisposición para el canto de órbita italiana, cuya escuela había asimilado perfectamente. Cantó no obstante dos

Wagner (*Lohengrin* y *Tannhäuser*), uno ante el compositor que le alabó, pero su canto era demasiado latino para dos entidades típicamente nórdicas. (Adelina Patti y Julián Gayarre, llega a decir uno, fueron los dos últimos genuinos representantes del auténtico canto italiano, el de la edad dorada. Dada la decadencia progresiva es un pingüe consuelo para el oyente actual). El fraseo de Gayarre, dicen todos, era excelente (aunque su italiano conversado era malísimo, mezclado con castellano y expresiones navarras, combinando fuego con suavidad, vibración con languidez en un juego de contrastes que, parece, era el meollo de su talento. Su dominio del canto *spianato* corría paralelo con sus regulaciones sonoras, que se definían ejemplares, tanto por la precisión como por el dominio del fiato. El volumen, se decía, no era extraordinario (ahí le ganaba su mejor rival: Masini), pero la voz estaba tan en su sitio, se proyectaba tan bien que alcanzaba todos los rincones alejados de la escena (la prueba está en la anécdota de cantar desde el *Hécate*, el barco de Enzo de *La Gioconda*, en contra de la opinión de Ponchielli, el aria *Cielo e mar*).

Repertorio bien elegido

Gayarre supo elegir siempre muy prudente su repertorio. No aceptaba papeles que supusieran esfuerzo para su instrumento, que no fueran con la voz. Además, una vez con el papel *in gola*, daba a cada personaje su estilo musical apropiado. Escénicamente, Gayarre era actor que se movía con naturalidad y sin movimientos enfáticos por las tablas. Su gran gesto, que provocaba no pocas palpitaciones en el público, era extender los brazos y luego llevarse una mano al corazón. Su dos papeles mejores fueron donizettianos: Fernando en *La Favorita* y Gennaro en *Lucrezia Borgia*. Sobre todo este último, ya que el carácter ingenuo, generoso y sin dobleces de Gennaro convenía a su carácter personal. Se admiraba la dulce, comunicativa manera, como decía la palabra *madre*, tan importante en la dramaticidad de esta ópera.

Puede aclarar o completar la vocalidad gayarriana, amén de su personalidad artística, el hecho de que Ponchielli haya escrito Enzo de *La Gioconda* pensando en el tenor navarro. Aún más. Al comprobar Gayarre que su personaje estaba incompleto sugirió al músico cremonés la composición de un aria para el susodicho. Esta página fue escrita directamente para él. Es otra forma



Sony le presenta a Mozart en 45 bits de resolución digital



Sony Serie ES: la clave de la perfección

Prepárese a redescubrir a Mozart en los Compact-Disc de 45 bits de la serie ES de Sony. Una tecnología que hace realidad la octuple frecuencia

de sobremuestreo. Una dimensión donde superar los 115 dB de señal/ruido ya no es impensable, es simple rutina. Ahora, los componentes de la serie ES de Sony le permi-

tirán apreciar detalles que nunca antes había escuchado en sus grabaciones favoritas. Para redescubrir la obra de Mozart tal y como él la concibió.



TA-F730 ES



ST-S730 ES



TC-K730 ES



SONY
Audio Digital

de completar o conocer la personalidad de Gayarre, canoramente hablando.

Enzo, noble y aguerrido navegante, de ideales de justicia que se oponen a la tiranía de un poder ilícito, se mueve entre el amor de dos mujeres. El ama a una de ellas; a la otra sólo se siente unido por el agradecimiento. Laura, unida matrimonialmente al malo Alvise, le despierta su ternura más suave, la cortesía más gentil, y ello se traduce en un canto aterciopelado, *smorzato*, yendo puntualmente y por largos períodos a la *mezza voce*. Y en la partitura los ejemplos se prodigan: *Deh! non tremar* y *Laggiú fra le nebbie remote*, en el dúo con Laura del acto II, o *Gia ti veggo*, que inicia el concertante del III. Si Laura convierte en un tarro de miel a Enzo, cuando está con Gioconda es, por el contrario, un paquete de dinamita presto a explotar. Gioconda le irrita, le pone molesto, agresivo. Consecuentemente, profiere frases brucas, intensas, cortantes. Es lo que los antiguos llamaban canto *concitato*, aquí muy cercano a la frase típicamente verista, que Turiddu y Canio elevarían al máximo permitido. Es el otro yo de Enzo que también se hace patente en los enfrentamientos con la plebe (coro) o con Bamaba. De

esta segunda (o primera) naturaleza del protagonista masculino de *Gioconda* hay múltiples ejemplos: aparición del personaje, dúo con la soprano del fin del acto II y, sobre todo, dúo del último acto con periodo como *O foribonda hiena* (con esas palabras cómo no ser de otra manera), de un lenguaje vocal prematuramente verista.

La línea cantable

Pues bien, un tenor capaz de cumplir los dos ejemplos vocales analizados, no es fácil de encontrar. En nóminas recientes y con ejemplos discográficos al uso, sería como mezclar en una coctelera imaginaria a Mario del Mónaco y Carlo Bergonzi. Moraleja: Gayarre se movía cómodo en las dos tesituras, nos dicen quienes les oyeron. Sigamos con Enzo. Su aria del acto II, *Cielo e mar* escrita a demanda suya por Ponchielli (hay quien asegura que el propio tenor tuvo mucho que ver en la composición) nos da un dato más: el de la progresión dinámica de la expresividad del cantante, algo que Gayarre controlaba con seguridad en ese juego contrastado de emociones que parecía ser su secreto artístico. En efecto, en un clima de

ensoñación, producido por la quietud del lugar y lo sosegado de la hora, se inicia la bella página. Proclive, entonces, al canto elegíaco, abandonado. Pero a partir de *Vieni o donna*, cuando Enzo se entusiasma ante el próximo encuentro con Laura, largamente esperado, el cantante inicia una progresión emotiva, un crescendo expresivo, donde el intérprete ha de pulsar distintos recursos: brío y entusiasmo. Con una apostilla final. La nota escrita, agudo para rubricar dicho éxtaxis, es un sol, nota que posteriormente intérpretes generosos elevaron a un sí bemol. Esto nos sugiere que Gayarre era un cantante más preocupado por la continuidad sin sobresaltos de la línea cantable que del alarde..

Todos estos datos, todas estas conjeturas, han pretendido encender luz sobre el arte gayarriano. Un arte legendario y silencioso (ya que no hay elementos sonoros de juicio) que sitúan al gran tenor navarro al lado de estas otras grandes figuras míticas de las que jamás sabremos nada concreto, como la Malibrán, las Grisi, la Pasta y tantas (y tantos) más. Quizás en ese silencio se encuentre el mayor pilar de la leyenda.

Fernando Fraga

Cronología

1844: Nace en el valle del Roncal el 9 de enero y es bautizado al día siguiente como Sebastián Julián Gayarre. Artísticamente, y por motivos estéticos (?) renunciará al primer nombre.

1857 a 1863: Se dedica a diversos oficios: pastor, mercero, herrero, ferretero. Descubre su afición por la música.

1864: Entra a formar parte de un Orfeón pamplonés, donde pronto canta de solista. Amistad con los creadores del Orfeón Joaquín Maya y Conrado García.

1865: Hilarión Eslava, de vacaciones en Pamplona, escucha a Gayarre y le aconseja viaje a estudiar a Madrid. Consigue una beca del Conservatorio.

1866: Tiene como profesor a Lázaro Puig, Marqués de Gauna. Asiste al Teatro Real. Se refuerza la amistad con Eslava.

1867: Se organiza una compañía de zarzuela, de semiaficionados. Como Sandoval debuta Gayarre en Tudela en la obra de Gaztambide *Luz y sombra*.

1868: Después de ser el segundo

premio de canto en el Conservatorio pierde la beca, a resultas de la Revolución.

1869: Canta en el coro de la compañía de zarzuela que actúa en el Teatro de la calle de Jovellanos. Apuros económicos. Regresa a Pamplona, donde gracia a la labor de sus amigos y admiradores consigue una beca de la Diputación para viajar a estudiar a Italia. En Milán estudia con el maestro Lamperti, profesor al corriente de los métodos modernos del canto, pero contrario al método de Duprez (notas agudas a pleno pulmón).

En septiembre debuta como Arvino de *I Lombardi* de Verdi en Varese. Destaca entre el mediocre reparto y se le ofrece Nemorino de *L'elisir d'amore*. Gran éxito y comienza su nombre a sonar en el medio.

1870: Canta en Como, Treviso y Milán (aún no en la Scala, sino en el Carcano). Interviene en el estreno de *Graziella* de Monti, basada en Lamartine.

1871: Su nombre se va haciendo conocido en Italia y los honorarios

suben como la espuma. Canta en Parma, donde triunfa con Verdi ante el exigente público. Canta *Ruy Blas* de Marchetti, que gracias a su impulso logra afianzarse en el repertorio, después de un estreno tibio en Milán. Canta en Roma en Alfredo de *La Traviata*. Estrena *Il Guarany* de Carlos Gomes. Gayarre tuvo mala relación con el compositor y la enemistad le llevó a prometer no cantar más en su vida la obra del brasileño. Algo que cumplió.

1872: Canta en Génova la que será una de sus grandes interpretaciones: Gennaro de *Lucrezia Borgia*. En marzo realiza su debut español: Elvino de *La Sonámbula* en Sevilla, donde le escuchaba su padre.

Participa en Bolonia en el estreno italiano de *Tannhäuser* de Wagner. Petrella le invita a estrenar su nueva ópera *Manfredo*.

1873: De nuevo canta en Roma con un cachet cada día más elevado. Luego en Málaga, Padua. En el otoño debuta en Rusia, San Petersburgo y luego Moscú. Éxito como Vasco de Gama en

L'Africana de Meyerbeer. Abandona Rusia en diciembre a donde volverá el año siguiente.

1874: Canta por vez primera con Adelina Patti en Viena. Triunfo para los dos. Rechaza cantar *Il Trovatore* por respeto a Tamberlick, a quien había escuchado en Manrico en Madrid. Se instala en Milán después de su segundo viaje a Rusia.

1875: De nuevo en Viena actúa con la Patti. En una visita familiar al Roncal actúa con el Orfeón Pamplonés en función benéfica donde cantó arias de operas y jotas.

Tratos para cantar en la Scala. No viaja como tenía previsto a Rusia. Canta en Palermo.

1876: Debuta, en un ambiente caldeadísimo y de expectación, en la Scala de Milán con *La Favorita*. Colosal éxito, que se repite con *Puritani* y el estreno de *Giocanda*. Se embarca para una gira sudamericana, en el *Poitu*. Canta en Buenos Aires y Río de Janeiro. Vuelve a la Scala con *Los Hugonotes* que canta en la apertura de la temporada el 26 de diciembre.

1877: Debut en Londres, Covent Garden, con *La Favorita*, donde fue felicitado por Gladstone, el jefe del partido liberal inglés. En octubre debuta por fin en el Real de Madrid con *La Favorita* al lado de Elena Sanz. Desde *Una vergine, un agel di Dio* el tenor se metió en el bolsillo al público de la capital convirtiéndose en su ídolo invicto. Su vinculación al teatro sería, con algún problema con los empresarios, constante e intensa.

1878: El 25 de enero participa en la función de gala con motivo de la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes, con la ópera *Roger de Flor* de Ruperto Chapí. Después de su segunda visita al Covent Garden interviene en la temporada madrileña en 43 representaciones.

1879: Canta *Lohengrin* en Londres y es felicitado por el músico presente en el teatro. Viudo Alfonso XII, contrae segundo matrimonio con Cristina de Hamburgo. En la función de ópera conmemorativa actúa Gayarre en *Los hugonotes*. Canta luego *Faust* con una de las voces del momento, rival de la Patti, Christine Nilsson.

1880: Después de una nueva temporada londinense canta, junto a Sarasate y otros intérpretes cualificados, para recaudar fondos para reedificar el pueblo de Jaurreta, que un incendio había destruido completamente. Conversaciones para su debut en París, deseado y esperado debut.

1881: Canta el *Miserere* de su protector Hilarión Eslava en la Catedral de Sevilla, hecho que emocionó al cantan-



Ataviado para "La Africana" (Fundación Gayarre, Roncal).

te. Cumple una nueva temporada en Londres, donde es ídolo total. En el Liceo de Barcelona hace su presentación con *La Favorita* al lado de Josefina Pasqua, una de las intérpretes más famosas de Leonora.

1882: Después de cantar en Mallorca y Valencia viaja a Montecarlo y luego a Roma para estrenar la ópera póstuma de Donizetti *Il Duca d'Alba*.

Actuaciones en Bilbao, Valladolid y Pamplona; luego San Sebastián e Irún. En Lisboa, Teatro de San Carlos, debuta en Fernando de *La Favorita*. Luego se presenta en Oporto, permaneciendo en Portugal durante tres meses.

1883: Mientras actuaba en Nápoles cae enfermo de malaria. Recuperado vuelve a la escena. Durante el año canta en diversas ciudades españolas. Para agradecer la curación canta en el Pilar de Zaragoza páginas de Gounod y Righini. Vuelve al San Carlos de Lisboa y es condecorado por Luis I con la máxima distinción, la orden de Santiago, primera oportunidad en que se concedió a un cantante.

1884: Debut en el Teatro de los Italianos de París. Triunfa y ello le abra las puertas de los salones aristocráticos y musicales. Conoce y canta en casa de Gounod. Víctor Hugo le felicita después

de escucharle en *Rigoletto*. Participa en función benéfica al lado de figuras del arte como Sarah Bernhardt, celebrada en el Trocadero. El veterano Duprez se siente emocionado ante el arte de Gayarre. Canta en Turín ante los reyes de Italia. Finaliza el año de nuevo en el Liceo de Barcelona.

1885: Valencia, Sevilla y Cádiz le escuchan antes de su actuación en París donde debuta ahora en el Teatro de la Opera. Ha de intervenir Castelar para que el tenor olvide sus diferencias con la empresa del Real y vuelva a cantar en Madrid. Dirigido por Barbieri canta en los funerales de Alfonso XII, en San Francisco el Grande, una composición a capella medieval, *Taedet animan meam*. Es condecorado con la Cruz de Isabel la Católica, poseyendo ya el tenor la orden de Carlos III.

1886: Canta en su idioma original *L'Africaine* en la Opera de París, en una triunfante función de gala. Luego viaja a Londres para su penúltima temporada en Covent Garden. Problemas de salud. En Madrid estrena *Il Duca d'Alba* y *La reina de Saba* de Goldmark.

1887: Estrena en Londres *La vida por el zar* de Glinka, su único papel de ópera rusa. Largo descanso en el Roncal.

1888: Vuelta a la Scala de Milán y participación en los funerales del rey italiano Víctor Manuel II. Nombrado Caballero de la Corona Italiana. Actuaciones en Roma y Bolonia. En Barcelona participa en la celebración de la Exposición mundial. Amistad con Francisco Viñas, el futuro tenor wagneriano. En septiembre viaja para recuperar la salud, ya insegura, con sustos repentinos. Después del Liceo y Nápoles donde acaba el año, cantando Fernando, Vasco de Gama y Gennaro.

1889: Se pospone su reaparición en el Real madrileño por enfermedad. El 6 de abril canta *Nadir de I pescatori di perle* con excelente acogida, pero el tenor no está contento. Siente que algo va mal. Viajes por España; toma las aguas en Bagnères de Luchon. En octubre comienza su última temporada en Madrid. El 8 de diciembre en la romanza de *Nadir* de la ópera bizetiana se produce el fatal acontecimiento: se le quiebra la modesta nota aguda de la página. Es atendido por los médicos que dictaminan un problema pulmonar. Se recupera, se piensa, en Madrid.

1890: Muere el 2 de enero, de madrugada. Al día siguiente es trasladado al Roncal, donde es enterrado el día 5. Su amigo Mariano Benlliure diseña y realiza su monumental mausoleo, alegórico de la vida y el arte del cantante navarro.

Gayarre y La Gioconda

Durante los años 70 del pasado siglo, se inicia en Europa el movimiento filosófico-literario del Naturalismo, como contraposición al Romanticismo hasta entonces dominante. Su influencia será sentida inmediatamente en la composición y ejecución operísticas, surgiendo la escuela que se dio en llamar Verista.

El romance, argumentado en suntuosos marcos, cortes y palacios, e impregnado de altos ideales, sublimes sentimientos y comportamientos heroicos, comienza a dejar paso al escenario de la plaza del pueblo con sus alegrías cantadas en sencillo folklore popular y sus tristezas y miserias expresadas con la naturalidad del llanto, el sollozo o el grito.

Reinando Verdi como último compositor romántico, comienza en aquella década una inquietud en los jóvenes creadores operistas por intentar el cambio e incorporar a sus obras la expresión de la nueva tendencia. El músico más representativo de aquel tránsito es Amilcare Ponchielli (1834-1886).

De él dijo el propio Verdi en carta a su amigo Arribalene: "De todos los que conozco, quien puede hacer las cosas más interesantes es Ponchielli..."

Poco después de esta carta, en 1876, Ponchielli triunfa plenamente en La Scala con su obra *La Gioconda*, cuyo libreto fue escrito por otro joven compositor, Arrigo Boito, que después entraría de lleno en la historia literaria lírica con sus argumentos de *Otello* y *Falstaff* que marcan, precisamente, la prodigiosa evolución del ya anciano Verdi hacia la asunción de las nuevas corrientes.

Es curioso que, a la hora de colaborar con Ponchielli y quizás por temor al fracaso, Arrigo Boito enmascara su nombre firmando con el pseudónimo de Tobia Gorio.

La intervención de nuestro Julián Gayarre tuvo capital importancia en el primer triunfo de aquella ópera, que todavía permanece en el repertorio de los principales teatros.

Ponchielli, aunque de carácter dubitativo, tiene confianza en su música, en el libreto y en el director que ha de presentar la obra: el gran maestro Faccio principal director de la época e iniciador del protagonismo del director

en el espectáculo integral de la ópera que, posteriormente, se afianzaría con Toscanini.

Para reforzar la seguridad del éxito recurre, a través de otro libretista y agente de contratación: Carlo D'Ormevicce, al fichaje de la voz más destacada del momento y amigo de ambos: Julián Gayarre.

Todos los biógrafos de nuestro tenor coinciden en la gran afluencia que ejerció la presencia de Julián para el éxito de esta obra y, más o menos,

indican que, pocas fechas antes del estreno, repasando al piano la partitura, la encontró de su agrado pero echó en falta un aria de lucimiento sugiriendo a Ponchielli su composición. Sugerencia que éste recogió, creando, en muy poco tiempo, la célebre *Celo e Mare*, verdadera joya lírica que desde entonces adoptaron todos los grandes tenores como pieza demostrativa de sus facultades.

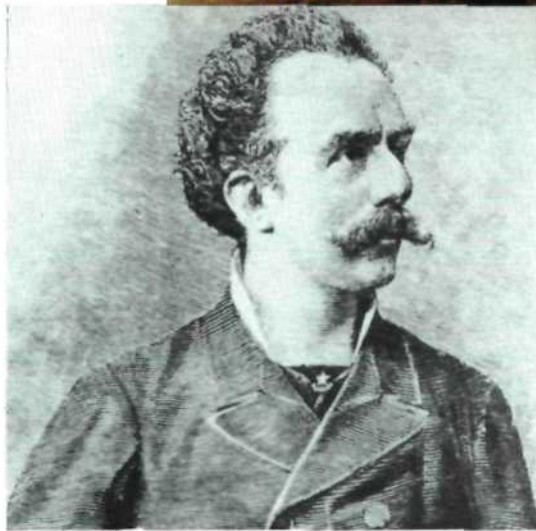
En la reseña de esta ópera realizada hace unos años por mis amigos de



Busto en bronce de Julián Gayarre por Manano Benlliure



Amilcare Ponchielli,
aleo de Pagliano.
Abajo: El maestro
Franco Faccio



A.B.A.O., con motivo de su representación en Bilbao, exponía que la inclusión del aria fue realmente una exigencia del cantante.

El hallazgo de unas cartas dirigidas a Ponchielli por su esposa, la entonces famosa soprano, Teresa Bambrilla, nos confirmó que, en este asunto, es más razonable aplicar el término imposición que el de sugerencia.

De la satisfacción que Ponchielli tuvo

por las condiciones musicales de Gayarre y a su vez del sentimiento que le produjo esta imposición nos dan idea varios párrafos de dichas misivas escritas por Teresa en vísperas del estreno.

El 8 de marzo de 1976 escribe Teresina, contestando a las noticias de Ponchielli sobre el comportamiento de los protagonistas durante la preparación del estreno: "Me alegra saber que la Biancolini vaya bien, así como Gayarre,

cosa que no dudaba".

Sólo tres días después, el 11 de marzo contestaba así a otra espístola de Amilcare, quien sin duda había recibido ya la imposición de Julián. "No te preocupes por el carácter orgulloso de Gayarre, es español y basta..."

El 20 de marzo nueva carta de Teresa contestando a su marido y que trasluce la firmeza de Julián en su exigencia: "Tú no te hagas mala sangre si

Gayarre o similares orgullosos te presionan; llegará el día que ante tí se inclinarán"

La *Gioconda* se estrenó sólo unos días después; el 8 de abril de 1876 y, hasta el fin, Julián vivió activamente su intervención, aplicando su innato sentido artístico que hoy sorprende pudiera superar las ideas del propio compositor y del gran director que fue Faccio. Estos requirieron a Julián que cantara el célebre *Cielo e Mare* desde la boca del escenario para que el aria impactara con toda su fuerza. Gayarre les expuso su opinión de que la hermosa página musical ganaría siendo cantada desde el barco que, situado al fondo del escenario, era punto más adecuado para la evocación del cielo y el mar. A la preocupación normal del cantante por garantizar el alcance de su sonido se anteponía, raramente, el interés por maximizar la belleza estética de la representación, hecho que nos da la talla de aquel excepcional artista.

Ante la insistencia del compositor y del director, Gayarre indicó estar conforme pero, llegado el momento... siguió su propio dictado artístico subiéndose al bergantín y emitiendo, desde el fondo de la escena, la famosa romanza que la nitidez y brillo de su timbre hicieron llegar perfectamente a la totalidad del teatro, creando a la vez una imagen escénica que entusiasmó al público, crítica y, por supuesto, Faccio y Ponchielli. Su tesonera tozudez consiguió no sólo redondear la ópera exigiendo la creación de la bella partitura, sino, además, darle vida con la máxima perfección.

Es lástima que no encontráramos la carta siguiente de Teresa. Sin duda dejaría de reflejar las críticas de orgullo que el bueno de Ponchielli imputaba al roncalés.

Respecto a Teresa, tuvo también su influencia en el éxito. En su correspondencia se observa el consejo insistente de que incluya en la ópera el ballet (la famosísima danza de las horas).

Es curioso que esta ópera, anunciadora del verismo, permanezca y deba su popularidad, en gran parte, precisamente a las dos páginas, clásicas, el aria del tenor y las Danzas. El inicio verista de Ponchielli tomaría continuidad y definitivo cuerpo con sus dos principales discípulos: Mascagni y Puccini.

José Fernández D'Arlas

Los estudios musicales se alargan

La ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) aborda la reforma de las enseñanzas musicales sin aportar grandes novedades.

El pasado día 13 de septiembre de 1990, el Congreso de los Diputados ha aprobado el texto de la nueva ley educativa. Después de tantos años de espera, la tramitación se ha desarrollado muy rápidamente y la nueva ley ya ha entrado en vigor (BOE, 3-X), aunque su aplicación será progresiva. La ley aborda por primera vez en el contexto de una reforma del sistema educativo una regulación de las enseñanzas musicales, aunque este afán integrador queda desvirtuado al definir estas enseñanzas en un régimen especial, que nada tiene que ver con las enseñanzas de régimen general.

Las enseñanzas musicales comprenderán, al igual que hasta hoy, tres grados: uno elemental de cuatro años de duración (edad 8-12), seguido del grado medio de seis años (edad 12-18) que conduce finalmente a un grado superior de ciclo único cuya duración será de cuatro o cinco años. Se perpetúa así la anticuada estructura copiada del modelo francés, aunque en éste cada ciclo sólo dura tres años. Actualmente, hay en todo el mundo una tendencia a reducir la duración de las carreras racionalizando sus contenidos y estructuras, pero los estudios de música tienden en España a dilatarse aún más. Hasta ahora un instrumentista tardaba sólo unos

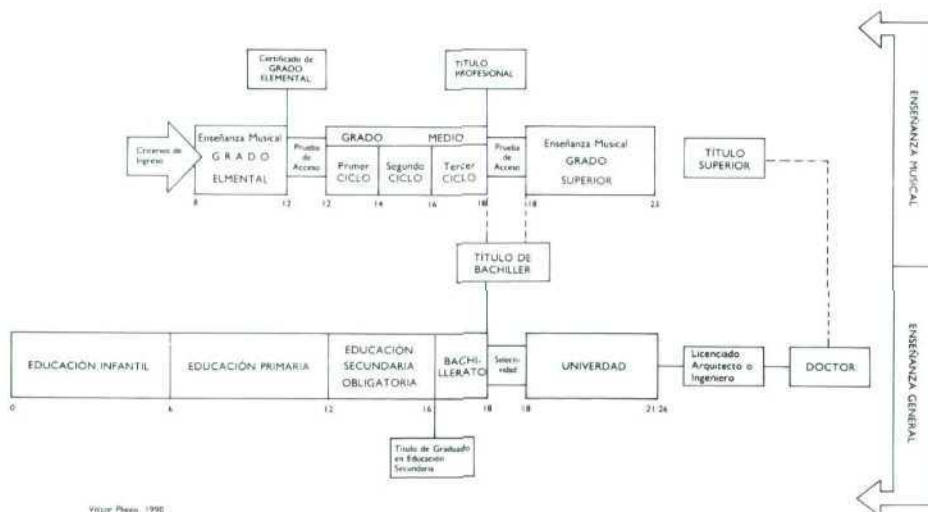
diez años en titularse, si es que no repetía ningún curso. Después de la reforma tardará un mínimo de catorce o quince años.

Sería bueno que esta dilatación sirviera para compensar y eliminar la mala costumbre que hay de repetir sistemáticamente un montón de cursos. La duración de los estudios de música no sería nada llamativa si fuera el resultado de la suma de distintos niveles articulados independientemente pero, por desgracia, no se ha arbitrado claramente la separación de los distintos grados. Para ello, hubiera sido necesaria otra ordenación distinta que obedeciera a unos objetivos diferenciados para cada nivel. Estos objetivos se han determinado de forma concisa para los distintos niveles de las enseñanzas de régimen general, cosa que no se ha hecho en las enseñanzas de régimen especial que reciben, como siempre, un tratamiento deficiente y es insuficiente. La inercia es grande y todo hace suponer que los tres grados seguirán siendo un revoltijo. Únicamente el grado superior tiene ciertas posibilidades de separarse. Una de las principales razones para ello es que los tres grados del Real Conservatorio de Madrid no tienen espacio físico en su nuevo y flamante edificio. Además se quiere crear un cuerpo docente independiente para el grado superior, compuesto exclusivamente por los catedráticos. Como puede verse, ninguno de estos motivos es de orden estrictamente académico o pedagógico.

La conexión de los estudios musicales con los de régimen general seguirá siendo tan débil como ahora, aunque la Ley declara el propósito de facilitar a los estudiantes la obligación de simultanear ambos estudios y de crear centros integrados. Estas buenas intenciones todavía no se han concretado ni en la memoria económica ni en ningún proyecto, aunque son uno de los aspectos más novedosos y esperanzadores de la Ley. Es de esperar que las Comunidades Autónomas tomen la iniciativa para crear centros integrados de Educación Secundaria que no sean únicamente un espacio compartido. La vieja aspiración de crear un Bachillerato Musical no se ha recogido en la Ley, aunque los estudiantes de música podrán librarse de cursar las materias optativas del Bachillerato (edad 16-18), a través de mecanismos que sirvan para convalidar sus estudios de música. Sin embargo, al no estar ambos estudios integrados en un plan común, se corre el peligro de incurrir en ciertos desfases que puedan retrasar la obtención del Título de Bachiller.

El acceso a los estudios de música se va a endurecer, pues se implantan mecanismos restrictivos de ingreso en cada uno de los grados, incluso en el elemental. Esta medida tan polémica sólo se justifica por la enorme falta que hay de plazas en nuestros conservatorios, frente a una demanda cada vez mayor. El sistema selectivo sirve para paliar el problema de la falta de plazas.

Ley de Ordenación General del Sistema Educativo



Vicior Plaza, 1990

Este año se ha paralizado la política de ampliar la red de conservatorios y sólo se ha previsto la creación de doscientas cincuenta nuevas plazas a raíz de convertir en superiores unos cuantos conservatorios profesionales. La administración todavía sostiene que el imperativo constitucional de que la formación básica ha de ser obligatoria y gratuita no afecta a los estudios musicales. Detrás de ello subyace la aspiración de convertir los conservatorios en centros únicamente profesionales para atender a una élite de alumnos talentosos. Se ha criticado con dureza la pretensión de profesionalizar a niños de ocho años a través de un sistema selectivo, pero aún impera una idea generalizada de que la música es sólo para genios. Nuestros conservatorios sólo aspiran a formar solistas virtuosos y así fracasan estrepitosamente en su labor educativa. La preocupación por atender a los genios se manifiesta en una ordenación académica que permitirá a los alumnos aventajados matricularse en más de un curso académico de acuerdo a su capacidad de aprendizaje e ingresar en el grado superior sin haber terminado aún el

Bachillerato. Tales excepciones desfiguran gravemente todo el sistema y confunden los objetivos. Son estos detalles los que marginan a la enseñanza musical y la alejan del régimen general. Las autoridades educativas apelan al *adiestramiento manual* que requiere la música para justificar esta discriminación. A mí esto me suena a circo y creo que confunden la enseñanza musical con amaestrar a monos y cacatúas.

Al terminar el grado superior, los alumnos tendrán derecho al Título Superior de su especialidad, que será equivalente a todos los efectos al de Licenciado Universitario. La música no se incorpora a la Universidad pero se aproxima un poco y no se excluye la posibilidad de que en el futuro pueda incorporarse a ella, aunque un alto cargo ha llegado a decir que meter la música en la Universidad es como «plantar coles en un rosal». Sin embargo, un grado superior abierto a estudiantes sin Bachillerato no podrá tener nunca una plena y verdadera consideración de enseñanza superior. La ley establece que las administraciones educativas fomentarán convenios con las Uni-

versidades a fin de organizar estudios de tercer ciclo para los músicos y es de esperar que así se les abra la posibilidad de acceder al doctorado a pesar de que hay grandes reservas a este respecto.

Esta Ley es sólo un marco. Requerirá un desarrollo posterior que puede ser muy decisivo para inclinar algunas cuestiones en una dirección u otra. En medio de una general indiferencia hay posturas muy encontradas. Mientras el Real Conservatorio de Madrid, con un director nombrado por el Ministerio al frente, se ha mostrado satisfecho con el proyecto y ha monopolizado los debates, otros centros, como el Conservatorio Superior de Valencia, el de Amaniell o el de Albacete, han manifestado de forma colegiada su rechazo. Las federaciones de enseñanza de Comisiones Obreras y de UGT también se han manifestado en contra del tratamiento discriminatorio que reciben las enseñanzas musicales en la LOGSE, han insistido en la urgencia de crear centros integrados y han pedido la incorporación de la música a la Universidad.

Víctor Pliego

BOLETIN DE SUSCRIPCION *Rellene y envíe estos cupones*

schERZO

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 2º D - 28028 MADRID
Tel. 246 76 22 • Fax: 256 18 64

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO a partir del número..... por períodos renovables automáticamente de un año natural (diez números), cuyo importe 4.000 pesetas (1) abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 15.730-0 del BANCO HISPANO AMERICANO, Sucursal 0319, Dr. Gómez Ulla, 2 - 28028 MADRID.
 - Por talón bancario adjunto
 - Por giro postal
 - Con cargo a la Cuenta n.º _____ de _____ de _____ (2)
de _____ de 199 _____ Firmado,
- Atentamente,

(1) Las suscripciones para el extranjero importarán por correo ordinario 5.000 pesetas y por avión 6.000 pesetas para Europa y 7.000 para América, y deberán ser abonadas mediante cheque bancario.
(2) Táchese lo que no proceda.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ Teléfono _____

Números atrasados: 425 ptas.

En el País del Gran Bazar

No es ni el título de una película ni el nombre de un pequeño país más o menos cercano a Oriente. Y no acuda a su biblioteca: no figura en los libros de Salgari. Usted mismo está ya en él: ¿No me cree?, salga entonces a la calle a comprarse un equipo, o a preguntar por el convertidor analógico-digital X... que conoce tan sólo por referencias.

Me he tomado la libertad de acompañarle, y por lo que observo, ya hemos llegado. No se extrañe, le puedo asegurar que el vendedor no le está tomando el pelo, ni quiere ser *desatento* con usted, simplemente aquí no entienden su lengua y todos los intentos que usted hace porque le comprendan son vanos. En este país de Bazar al que usted ha llegado, es además un intruso... y sus palabras y actitud están siendo recibidas con franca hostilidad, a lo más con displicencia. Pronto se lo harán notar: otro *viajero* más receptivo que acaba de entrar, está siendo atendido y *agasajado* por el mismo vendedor en medio de grandes muestras de cordialidad, entre las que realiza comentarios en alta voz, con miradas de reojo *expresamente* dedicadas a esas personas... que con manifiesta ignorancia pretenden tener ideas propias... y en realidad no son más que unas de tantas personas equivocadas que no han comprendido que la *hifi* es cosa de *profesionales* y que por supuesto, se vende... no se compra, y menos con ideas que vaya usted a saber en dónde han leído: ¡Si yo le contara...!

No disimule: es a usted, *el que no me creía*, al que van dirigidas. Y deje ya de mirar esas cadenas japonesas. Ya sé que tiene tentación de marcharse y debe hacerlo, pero no en retirada. Es lo que su vendedor espera: está seguro de que usted entrará *por el arco*, o que se irá decepcionado a casa y volverá con su mujer otro día, un viernes por la tarde, ya... totalmente *entregado*.

—Lo siento, se me hace tarde y ya veo que ustedes sólo trabajan la gama de consumo.

Ha estado usted brillante. Al fin y al cabo... era usted un *diplomado* (1).

Perdidos en el País de Gran Bazar

Pero no cante victoria. El país en el que se encuentra es más grande y peligroso de lo que parece y tras este éxito inicial, las emboscadas se van sucediendo... y usted está cansado. Sin un *Oasis*

(2) a la vista, habiendo comprobado que varios que lo parecían, tan sólo eran los habituales *espejismos* (3) y habiendo topado también con alguna que otra *cueva de ladrones* (4) usted se ha decepcionado y su cerebro de no ver en este país de Bazar más que *dunas* y montañas de cadenas japonesas, está empezando a segregarse filosofías y al cabo, usted se pregunta por qué va a tener que ir siempre contra corriente, reflexiona sobre la vanidad del empeño, maldice la hora en que leyó no sé qué artículo y decide no dar más vueltas, ir al sitio cómodo que ya conoce, que está bien surtido y cerca de casa, a buscar un compromiso: una paz honrosa.

A fin de cuentas, ahora ya de mayor, tampoco ha sido ni bombero ni aviador como pensaba en su infancia, aunque quizá, lo peor sea no haber llegado a

dero por el que podamos escapar. Nada de *cadenas* monomarca y mucho menos de las de una pieza. Bastante prisionero está usted para que le vengan con más cadenas. Además, recuerde que usted no quiere, ni equalizador ni doble pletina, ni platos giradiscos como los que le enseñan. No le dé *vergüenza* pasar por *bicho raro*: como es sabido, cuadra bastante de por sí con la imagen de *audiófilo* que le puede salvar. Saque también a relucir el tema de los cables y si quiere darles la puntilla, empiece por decir que no le interesa el mando a distancia, ni tampoco comprar video-juegos. Esto les desconcertará y ya se habrán enterado de que usted no es un difunto más por causa del *marketing*.

Vamos a hablar de amplificadores: alerta por si ve NAD, Proton o algún integrado inglés, que es más difícil, pues cualquiera de éstos es preferible a los



El País del Gran Bazar. Foto tomada por un *audiófilo superviviente*

Subsecretario, pero bueno...

Guía para rehenes, perdidos o extrañados en Bazar

Sea consciente de que por su debilidad de carácter o su impaciencia, ha caído prisionero y yo, que le prometí antes acompañarle, no debo ahora dejarle en la estacada. El compromiso y la renuncia nos esperan, pero a lo mejor conoce el *manual del perfecto superviviente* (5) y conserva todavía un poco de rebeldía en su interior para intentar escapar: si es así, estupendo, vamos por ellos... y espero que mis consejos puedan ser de utilidad en su temeraria empresa.

Hace falta un poco de intuición. Entre todas estas montañas de electrónica *a peso* que nos rodean en este desierto debemos descubrir alguna grieta o sen-

japoneses, con excepciones: Sony, Luxman, Pioneer y Marantz fabrican en su gama algunos *interesantes* así como Rotel. De tener buena *prensa* raro será que publicitariamente no lleven pegado alguna pegatina del tipo: *Best Buy* o similar.

Excepto los altavoces Sony ES (con reserva) y algún caso aislado de Luxman y Yamaha, los altavoces japoneses que pueda encontrar, se los prohíbo desde ahora. Es el camino seguro de no volver nunca de este país. Observe si aparecen por algún lado B&W o KEF, si es así, está usted de enhorabuena.

Lectores de CD

En lectores de CD, prefiera como yo (en general) Philips y Marantz a Denon



Nuevo convertidor Bitstream D/A

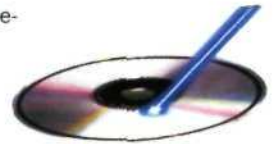
CD BITSTREAM ▶ Philips cambió todos los conceptos del sonido con la invención y desarrollo del Compact Disc ▶ Y ahora introduce otro cambio revolucionario: La Tecnología Bitstream ▶ Mediante ésta, el proceso de conversión de la señal digital del sistema CD en sonido es aún más perfecto ▶ **UN BIT ES MUCHO MAS** ▶ Básicamente la tecnología Bitstream se basa en la utilización de conversores digitales/analógicos de un solo bit ▶ De esta forma, la señal binaria originaria multi-bits procedente del reproductor del Compact Disc se con-

vierte en un flujo de datos de un solo bit de alta velocidad ▶ Un solo bit que se muestrea instantáneamente 256 veces ▶ Y las ventajas de tener un solo valor de corriente inmediatamente se hace notar ▶ Todo el proceso de conversión es digital sin utilizar divisiones de corriente analógicos ▶ Por lo tanto, la conversión siempre será de gran precisión, sin errores ni fluctuaciones, sin alinealidades ni distorsiones ▶ Resumiendo: un sonido que alcanza una perfección desconocida hasta ahora ▶ **EL MODELO A SEGUIR** ▶ Algunas de sus otras ventajas han convertido la tecnología Bitstream en el modelo a seguir ▶ Como, por ejemplo, que la respuesta de la gama media de frecuencias ofrezca ahora un abanico tan extenso de valores, que la voz se distinga con una precisión y claridad absoluta, que las señales de bajo nivel no admitan comparación y que la "imagen estéreo" se optimice de tal modo que desaparezca el efecto estéreo homogeneizado ▶ Es significativo, por ejemplo, que una de las más prestigiosas revistas sobre sonido le haya concedido el premio "Techno-

EL MAYOR INVENTO DESDE EL COMPACT DISC TAMBIEN ES DE PHILIPS.

logy Award" ▶ Si desea información más detallada, visite a su distribuidor Philips y compruebe por sí mismo la calidad de los nuevos reproductores CD de Philips equipados con DAC Bitstream.

vierte en un flujo de datos de un solo bit de alta velocidad ▶ Un solo bit que se muestrea instantáneamente 256 veces ▶ Y las ventajas de tener un solo valor de corriente inmediatamente se hace notar ▶ Todo el proceso de conversión es digital sin utilizar divisiones de corriente analógicos ▶ Por lo tanto, la conversión siempre será de gran precisión, sin errores ni fluctuaciones, sin alinealidades ni distorsiones ▶ Resumiendo: un sonido que alcanza una perfección desconocida



PHILIPS

o Sony. El modelo Philips Bit Stream 850 o el antiguo 880 (16x4) son recomendables, así como sus equivalentes actuales de Marantz. Pioneer tiene un modelo ciertamente interesante: el PD 8500, que quizá no encuentre, pero seguro otro de la misma marca, así que quizá puedan conseguir el PD 8500. Rotel, NAD y Proton son a mi modo de ver alternativas ventajosas en su precio, a otros japoneses. De SONY son interesantes los modelos ES y algo menos los demás... y en general para todos puede decirse que son preferibles los modelos más recientes a los más antiguos: cerciórese, pues, de que el modelo que ha elegido es de verdad *último*. Es posible que de entre la mediocridad aparezca algo como el CD de Quad (novedad) o de Revox, o también de marcas inglesas, pero prudencia, asegúrese que no son restos y que no están ahí por excepción o bien, por contra, si están rebajados.

Tómese siempre la molestia de instalar el equipo usted mismo. El liberarse de la servidumbre del *me lo instalan*, le permitirá comprar elementos en otras tiendas y construir el equipo poco a poco y... a su manera. Lea los folletos publicitarios *consciente* de lo que son y por supuesto artículos especializados. Cuando piense en el presupuesto a invertir... compárelo con el de cualquiera de las otras aficiones de sus amigos.

No se impresione cuando le hablen de la integración Audio-Video, siga mi consejo y sonría con escepticismo... pues está usted en el momento decisivo... pero qué hace, ¿que ahora nos van a demostrar un sistema de Compact-



Pioneer PD-8500 y Philips CD 850. Dos de los modelos de precio medio más recomendables



video no sé qué?... ¿no se da usted cuenta de que si nos ponemos a verlo, nos cogen, de que estamos perdidos... que, ¿que a usted le gusta?, ¿que ya no le resulta tan mal la vida en Gran Bazar?

Una nueva vida

Sí que estamos bien. Era usted casi libre y ahora no puede separarse de su pantalla de video. Ya le advertí que este exótico país estaba lleno de peligros. Por eso yo no lo quería visitar. Sabe lo que le digo: que esto ni era aventura, ni culebrón, ni nada. Y de las disculpas nada... desde que la vio ya me di cuenta que usted *flojeaba*. Que si los niños, que los amigos... está usted perdido, allá usted con su pantalla de video y su sistema con mando a distancia... que no hombre, que ni Operas ni Conciertos: usted acaba viendo el Telediario con sonido panorámico. Si lo sabré yo. Y ahí se queda: ya veo que está decidido a comprarse su parcela en Gran Bazar y hacer barbacoas los fines de semana, pues, me voy... que sea usted muy feliz

en su nuevo país, con su pantalla, su *sourround* y su... sordera.

En fin. El suceso referido es *casi real*. Afortunadamente mis *acompañados* eran personas formadas, como antiguamente se decía en la tabla de clasificación moral de espectáculos. Una demostración Audio-Video, para los audiófilos en *formación*, constituye sin duda un *grave riesgo*.

Sin ánimo de resucitar aquella clasificación, pero acudiendo a ella por el bien de los audiófilos, otorgo *transitoriamente* (6) a la demostración Audio-Video a solas o en grupo y sin la adecuada *tutela*, la clasificación 4: *Gravemente Peligrosa*.

Eduardo Casanueva Pedraja

- (1) «¿Perestroika en digital?», SCHERZO n.º 47.
- (2) Tienda especializada y cordial.
- (3) Tienda pseudo-especializada.
- (4) Tienda pseudo-especializada llevada por *desaprensivos*.
- (5) «¿Perestroika en digital?», SCHERZO n.º 45.
- (6) El CD video: Próximamente en esta pantalla.

Welcome Mr. Manley

La tecnología de válvulas se afianza gradualmente, tras unos años en los que parecía hallarse obsoleta. No puede hablarse de renacimiento ya que nunca murió para aquellos que la conocían suficientemente y comprobaron que las intenciones de los transistores no aportaban realmente nada interesante a nuestros exigentes oídos. Ahora parece haberse invertido la tendencia y la válvula arrasa. ¿Podría hablarse de moda?, francamente pienso que no, por una serie de razones que exceden las dimensiones del presente artículo.

De entre los padres de la presente tecnología, caben destacar venerables nombres como Radford, Williamson, entre otros, y de sus directos sucesores resaltar la figura de David Manley.

Nacido en Inglaterra donde inicia sus trabajos y funda la compañía V.T.L.

(vacuum tube logic) inglesa. Mas el mercado inglés nunca ha demandado grandes productos, de altos vuelos y precios elevados, por lo que en un momento de su carrera toma la decisión de emigrar a los Estados Unidos, donde el mercado es más amplio y capaz de absorber los más variados prototipos: desde las piezas más sencillas hasta las más sofisticadas. Se funda de este modo la VTL americana (por cierto y a título de curiosidad la factoría inglesa ya no fabrica, por lo que todos los aparatos proceden del continente americano).

El público americano, siempre receptivo a extranjeros, le ha acogido con óptimas críticas. No hay revista especializada, ni crítica fiable donde no aparezca Manley codeando con los grandes diseñadores nacionales. Hay quien coloca sus etapas (Aaron M. Shatzman, The Absolute

Sound) como referencia junto con las afamadas Quicksilver (disponibles también en España).

El catálogo de los productos elaborados, sobre la base, como se apuntó, del gran consumo americano, posee una longitud inusitada: ofreciéndose previos y etapas para todos los gustos y necesidades: alrededor de diez modelos de previos y quince de etapas. Su penetración en el mercado americano, lógicamente es fuerte, máxime si tiene presente su controlado precio, siempre justificado por lo que se ofrece.

Resulta obvio que por razones de extensión, no puedo pretender evaluar todos los componentes. Quizás en el futuro, un poco a modo de entregas, los vaya describiendo, ya que los modelos lo merecen y cada uno posee sus propias peculiaridades.

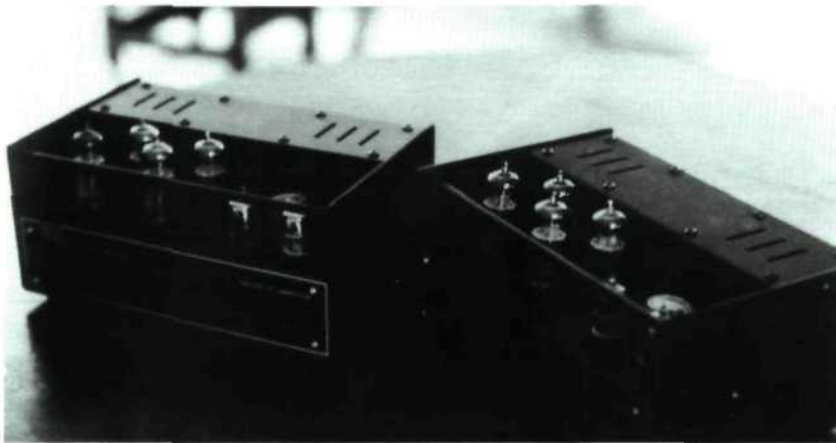
Los Monoblocks «Tiny» de 25 Wat. En Triodo.

La modalidad *triodo*, dentro de la propia tecnología de válvulas, se constituye en una subclase que van adoptando fabricantes de amplia experiencia y prestigio en este campo, ya que musicalmente consigue llegar más allá, aun a costa de un notable sacrificio en potencia. Es decir una válvula trabajando en pentodo ofrece más potencia que si se opta por la solución triodo (existen prototipos capaces de conmutar a triodo, si se pretende máxima calidad, y a pentodo si se precisa más potencia).

Manley ofrece entre sus últimos diseños unos *monoblocks* que trabajan en triodo, con una potencia muy modesta, para lo que es habitual en la firma: 25 vatios, en clase A.

Construcción

De dimensiones reducidas, como su nombre indica (*Tiny*: minúsculo). Constán de 4 válvulas EL 84, capaces de suministrar per se 6 wat/c.u., más otras dos reguladoras referencia 6201 (modelo similar a las conocidas ECC 81, 82 y 83 pero más elaboradas). Los transforma-



dores, como es habitual en VTL, son pequeños de proporciones, hallándose ocultos junto con la fuente de alimentación en la parte posterior del ingenio).

De construcción, al igual que el resto de sus hermanos mayores, totalmente artesanal, nos produce la sensación de hallarnos junto a un juguete de elaboración casera, tipo escolar. Como puede observarse en la foto, difiere sensiblemente de la imagen a la que estamos habituados para etapas de esta tecnología a válvulas.

La calidad de las componentes es excepcional, como es habitual en la firma americana. Cabe destacar el cable utilizado de fabricación Cardas.

Por tratarse de unos modelo de escasos vatios conviene asociarlos con cajas acústicas con suficiente eficacia, a fin de producir escenas sonoras fuertes si se desea. Establecer la cifra de 86 dB/wat/m como umbral inferior puede resultar prudente. En mis pruebas los he asociado con la Spendor S100, cuya eficacia ronda los 90 db, consiguiendo presiones enormes; asimismo, los he combinado con el diseño LS3/5a de muy baja eficacia y no he encontrado ningún problema al respecto.

Calidad de sonido

Entramos de lleno en la faceta fundamental, el procesamiento de la música por el *artefacto* fruto del ingenio humano.

Se aprecia, inmediatamente, ese sonido que algunos han llamado *sonido válvula*, dulce, sin recortes, abierto y expandido, con sus *peculiaridades inherentes*. Es más, se observa el sonido propio de la fórmula triodo, menos agresiva y más suave, con menor coloración que el del *pentodo* mismo. He observado una gran afinidad con otra etapa *triodo*, cual es la ART, de la cual apareció un ensayo en estas mismas páginas de la revista

SCHERZO, etapa que poseo como referencia, hasta el momento, por la suavidad y la delicadeza comentada.

Una enorme aireación y espacialidad nos sumerge en una atmósfera plena de música; los sonidos parecen surgir desde todos los ángulos, sin localización definida, fruto de un estereo óptimamente conseguido. La imagen obtenida resulta totalmente homogénea y compacta, con un gran cuerpo, sin lagunas ni huecos.

Destaca la extensión en las frecuencias de sonido. Alcanza las zonas más bajas del espectro al tiempo que se remonta hasta los agudos más elevados. En este punto nos hallamos ante una de las fórmulas más convincentes de las probadas

hasta el momento, ya que con harta facilidad se tiende a recortar por razones muy diversas (técnicas o comerciales). En consecuencia se observa un grave contundente y profundo, que a algunos puede resultar excesivo, sobremanera si se trabaja con unas cajas acústicas que no lo controlen suficientemente, como resulta tan frecuente por desgracia.

Óptima la dinámica conseguida. La diferencia entre fuertes y pianos resulta asombrosa. En numerosos aparatos se tiende a unificar los pasajes fuertes con los suaves, resultando con frecuencia una imagen antinatural y poco convincente.

La transparencia sonora ofrecida alcanza una cota de difícil superación, no resultando excesiva en ningún momento. La música fluye a través suyo sin matizaciones ni añadidos, evidenciando las carencias o virtudes del resto de los componentes. Recomendar componentes de calidad resulta obvio.

Se trata, por último, de una electrónica moderna, es decir con componentes desarrollados y sofisticados a la luz de las últimas investigaciones en la materia, lo cual implica rapidez en la respuesta y fluidez ante la pesadez y falta de soltura de algunas fórmulas más pretéritas. No obstante, por tratarse de electrónicas a válvulas, no posee la rapidez de otras fórmulas transistorizadas tan desagradables al oído.

Se debe resaltar, finalmente, el equilibrio entre todas las distintas virtudes de las que hace gala este gran conjunto; produciendo un sonido articulado y convincente en extremo.

También hay que observar cómo al cabo de un largo tiempo de escucha el ánimo del oyente demanda prolongar aún más la audición. En este aspecto es donde un gran equipo evidencia sus bondades, ya que lo que se debe de pretender es una aproximación *global* al mundo mágico de la música. Existen infinidad de fórmulas que, analizando, gustan por una u otra razón, pero que globalmente no convencen.

Conclusiones

Nos hallamos, a mi juicio, ante una gran fórmula, a un precio moderado, unas doscientas mil pesetas, que compite con opciones de precio mucho más desorbitado, con una calidad de sonido sin compromiso.

Y añadir, por último, que por tratarse de *monoblocks* su ubicación a pie de caja constituye la fórmula óptima, a fin de prolongar a...l mínimo posible el cableado

Francisco Gutiérrez Ruiz

Hoy día seguimos prestando al detalle la misma atención
que el Sr. Stradivari le prestó hace 300 años.



El musicólogo Tillmann Steckner cree que los inigualables sonidos del Stradivarius se deben a la uniforme densidad de la madera utilizada en su construcción. Tillmann asegura que el Sr. Stradivari utilizaba la luz del sol para identificar las zonas granuladas más densas y a continuación procedía a rebajarlas para uniformizarlas. El proverbio dice: "lo que da el valor a un instrumento es la suma de lo que le quitas más lo que le añades."

En nuestros nuevos amplificadores de potencia y de control M-73 y C-73 también hemos procedido a un examen minucioso de cada uno de sus componentes, eliminando, con gran esfuerzo, todo aquello que se interpone entre Vd. y la música.

Por ejemplo, el M-73 trabaja en "Clase A," que es la forma más pura de amplificación, consiguiendo eliminar virtualmente toda distorsión de cruce y de conmutación para obtener un sonido más natural: 25 vatios por canal a 4 ohmios (1.000 Hz/DIN). También puede actuar en de la "Clase B" que proporciona una mayor potencia: 180 vatios por canal a 4 ohmios (1.000 Hz/DIN). Un dispositivo óptico de conexión sirve para pasar del funcionamiento en "Clase A" a "Clase B."

Nuestro circuito exclusivo "Super Lineal" proporciona una baja distorsión, sin realimentación negativa. También se consigue una mejor estabilidad de oscilación que permite una respuesta plana a altas frecuencias.

Para un sonido transparente, tanto el M-73 como el C-73 disponen del "Direct Connection II." Los disyuntores provistos de conmutadores electrónicos acortan la trayectoria de la señal al mínimo: los conmutadores de entrada y de selección de grabación están cerca de los terminales de entrada, y el control de volumen y sus circuitos están en el mismo C.I. que los demás circuitos. Con ello se reducen las distancias entre la entrada y la salida.

Nuestro sistema de "Masa Limpia," del que están equipados los dos modelos, impide que ruidos indeseados lleguen a la trayectoria de la señal. Por ejemplo, cada uno de los núcleos de los transformadores de potencia están aislados eléctricamente del chasis, y un condensador derivador desvía el ruido hacia el circuito de alimentación del que procede.

De todo ello se deduce que, para crear un instrumento musical verdaderamente innovador, el primer paso consiste en escoger los mejores componentes. Porque, aunque el desarrollo de nuevas tecnologías seguirá siendo una prioridad para Pioneer, no olvidamos que la música es nuestra primera preocupación.



 **PIONEER**
The Art of Entertainment

NOVIEMBRE

1/XI/1880: Gustav Mahler concluye la cantata *Das Klagen Lied* (Canto del lamento). El compositor presenta esta obra al Premio Beethoven del año siguiente sin obtener resultado alguno (entre los miembros del jurado figuraba Brahms). La partitura fue objeto de una revisión antes de su publicación definitiva en 1889. Fue estrenada en Viena en febrero de 1901.

2/XI/1890: Presentación en la Academia de Música "Francisco José" de Praga de la *Octava Sintonía*, en *sol menor*, op. 88 de Antonin Dvorák. Esta obra fue presentada, poco después, como tesis doctoral al ser nombrado el compositor Doctor en Música por la Universidad de Cambridge.

4/XI/1890: Estreno en el Teatro Marinski de San Petersburgo de la ópera *El Príncipe Igor* de A. Borodin. La partitura fue completada por Rimski-Korsakov (prólogo y actos primero, segundo y cuarto) y Glazunov (obertura y acto tercero). El compositor había fallecido el mes de febrero anterior.

7/XI/1940: Estreno en Chicago de la *Sinfonía en do* de Igor Stravinski. Esta página, comenzada en Europa dos años antes, está dedicada a la Orquesta Sinfónica de esa ciudad norteamericana para conmemorar el cincuentenario de su fundación.

8/XI/1890: Fallece en París el compositor, pianista y organista belga César Franck.

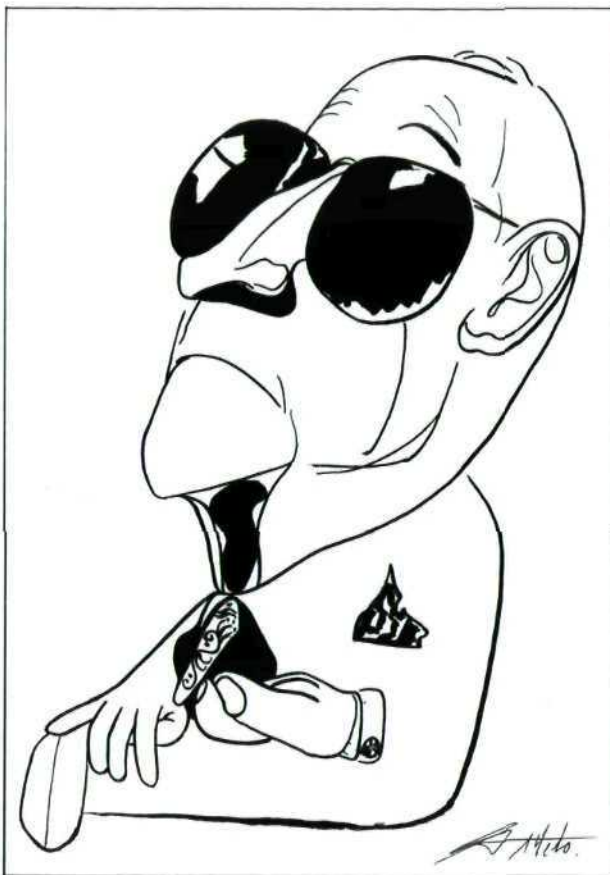
9/XI/1940: Regino Sáinz de la Maza estrena en Barcelona el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Intervino la Orquesta Filarmónica de Barcelona dirigida por César Mendoza Lassalle.

10/XI/1910: Edward Elgar dirige en el Quenn Hall de Londres el estreno de su *Concierto para violín y orquesta*, en *si menor*, op. 61. Actuó como solista Fritz Kreisler, a quien está dedicada la obra.

11/XI/1890: Estreno en Viena del *Quinteto de cuerda*, en *sol mayor*, op. 111 de Johannes Brahms.

13/XI/1923: Manuel de Falla dirige en París la primera audición de *El retablo de Maese Pedro*. En este mismo concierto, celebrado en la Sociedad Musical "Wiener", se interpretaron también el *Octeto* de Igor Stravinski y el *Estudio para piano y orquesta* de Darius Milhaud.

14/XI/1900: Nace en New York el compositor Aaron Copland. Alumno de N. Boulanger en París. Junto a Gershwin es el compositor norteamericano más representativo y difundido de la música de Estados Unidos. Es el autor de tres sinfonías, música para la escena y ban-



J. Rodrigo, visto por Carmelo

das sonoras de películas. Entre sus obras destacan: *Salón México* (1936), *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) y *Primavera apalache* (1944). Compuso un *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda* dedicado a Benny Goodman.

16/XI/1905: Estreno en el Teatro Eslava de Madrid de *El amigo del alma*, zarzuela en un acto según libreto de Francisco Torres y música de Amadeo Vives y Gerónimo Giménez.

17/XI/1925: Nace en Schenectady, (E.E.U.U.) el director de orquesta Charles Mackerras.

18/XI/1950: Diez años después de su estreno en Basilea se representa en París (Teatro de la Opera) la versión definitiva de *Jeanne d'Arc au bucher*, oratorio de Arthur Honegger.

19/XI/1850: Con la ópera de *La favorita* de Donizetti se inaugura el Teatro Real de Madrid.

20/XI/1805: en el Theater an der Wien se representa, por vez primera,

Fidelio, ópera en tres actos de Beethoven. En esta ocasión se interpretó como prelude la hoy conocida como *Obertura Leonora n.2*. Joseph Sonnleithner fue el libretista que adaptó los textos de la obra *Léonore ou l'amour conjugal* de Jean Nicolas Boulli. Esta ópera

llegó a tener tres versiones (1805, 1806 y 1814), siendo la segunda revisión la que suele interpretarse con más frecuencia. Sobre el texto mencionado existieron, antes del *Fidelio* beethoveniano, dos adaptaciones musicales debidas a M. Gaveaux (1798) y F. Páer (1804).

21/XI/1930: Estreno en el Teatro Victoria de Barcelona de *El cantar del arriero*, zarzuela en dos actos según libreto de Adolfo Torrado y Serafin Adame y música del maestro Fernando Díaz Giles.

22/XI: Festividad de Santa Cecilia, patrona y protectora de la música y los músicos.

23/XI/1933: Nace en Dębica el compositor polaco Krzysztof Penderecki.

24/XI/1930: Estreno en el teatro Reina Victoria de Madrid de *La Dolorosa*, última de las zarzuelas compuestas por José Serrano.

25/XI/1666: Fecha aproximada del nacimiento de Giuseppe Gian Battista Guarnieri (también Guarnieri o Guarnieri). Miembro de una familia de constructores de instrumentos de

cuerda establecida en Cremona a mediados del siglo XVII. De estos talleres surgieron una serie de violines que empleando unos tipos de madera escogidos y barnices proporcionaban al instrumento una sonoridad sólo equiparable a los Stradivarius. Su hijo, Bartolomeo Giuseppe, construyó una serie de violines con el distintivo "IHS" (In Hoc Salus-lesum Habesmus Socium), algunos de los cuales aún subsisten y han sido empleados, entre otros solistas, por Heifetz y, Szeryng. Paganini que poseía uno de estos violines lo legó en testamento al Museo Municipal de Génova, su ciudad natal.

29/XI/1980: Estreno en el Teatro Real de Madrid del *Concierto para violín* de Cristóbal Halffter. Orq. Sinfónica de la RTVE. Solista: Christiane Edinger. Dir.: el autor.

30/XI/1945: Nace en Galati el pianista rumano Radu Lupu.

L.F.C.B.

125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO



PETROF
Sonido europeo



PETROF
Sonido europeo

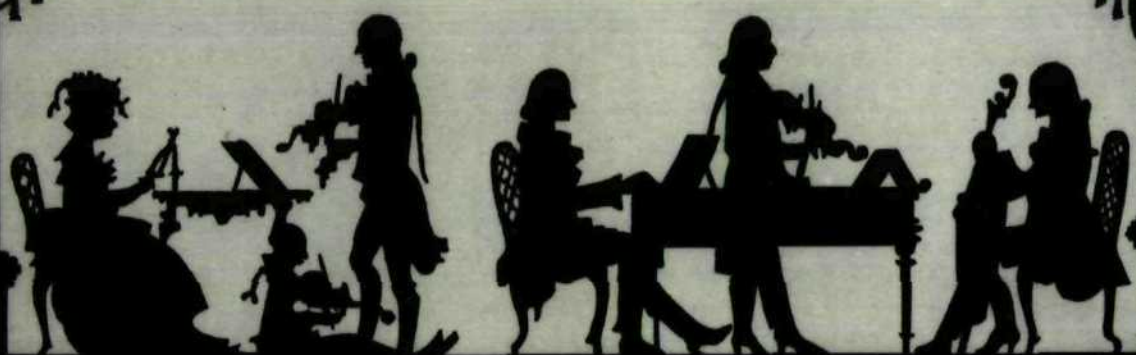
125 ANIVERSARIO

125 ANIVERSARIO

AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

CARLOS III, 1
(Frente al Teatro Real)
Tels.: 541 30 09 - 541 31 06
28013 MADRID