

sch^eerzo

REVISTA DE MUSICA
Año VI - Nº 59 - Noviembre - 450 ptas.

dosier:

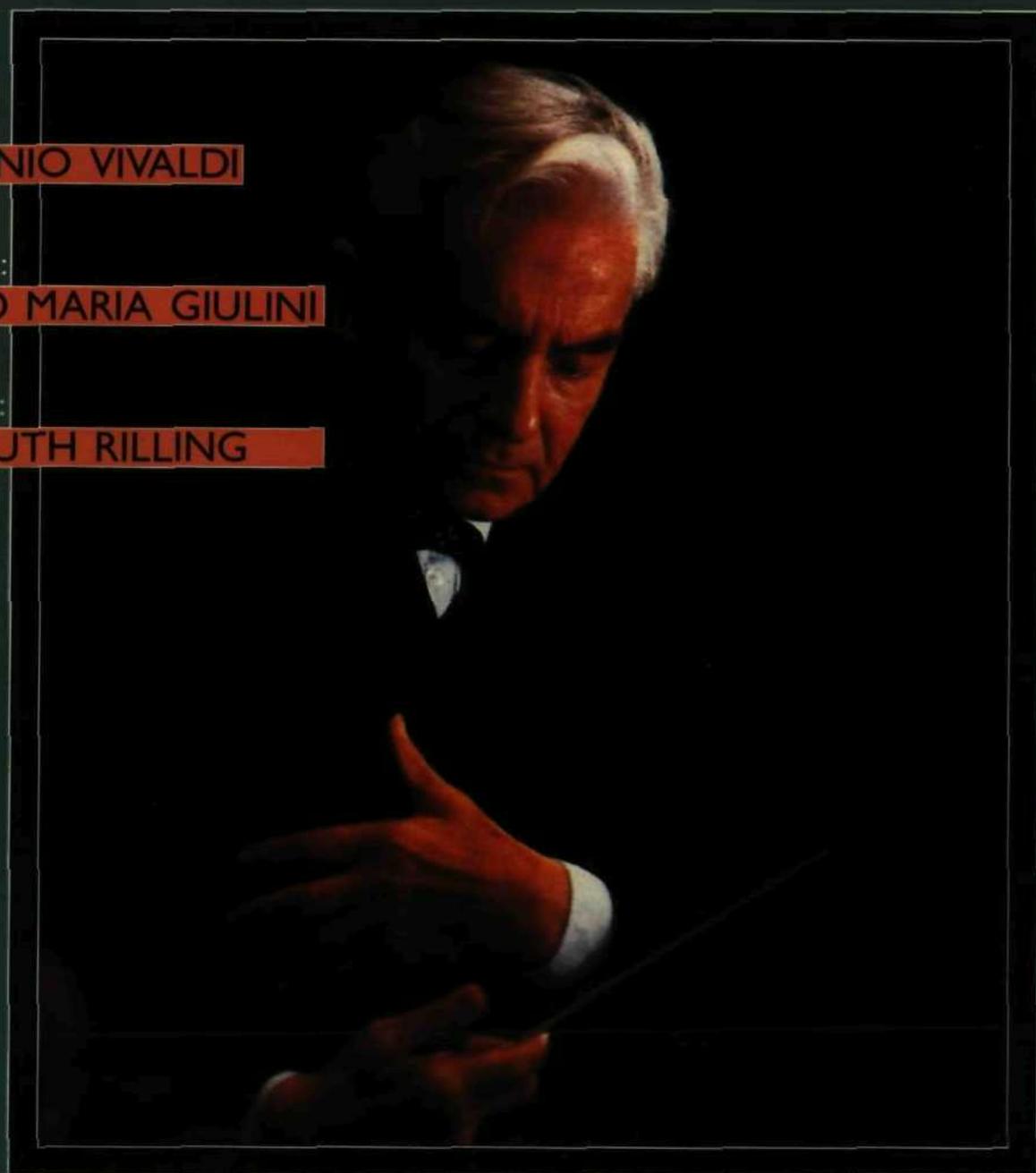
ANTONIO VIVALDI

entrevista:

CARLO MARIA GIULINI

encuentros:

HELMUTH RILLING

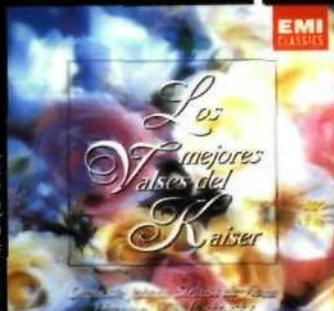


EL LEGADO DE KARAJAN
EN LASER DISC

EMI
CLASSICS

Te acerca la mejor música.

2 52176 2 (2 CD)



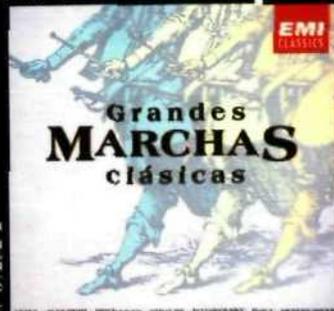
3 CDs o cassettes con los mejores Valses en una edición única dirigida por el maestro de maestros del Vals: Willi Boskovsky.

2 52000 2 (4 CD)



4 CDs o cassettes conteniendo las más solemnes obras del Canto Gregoriano, interpretado por el coro de monjes del Monasterio de Silos.

7 67252 2



Las más conocidas Marchas Militares y ceremoniales en una grabación única que recoge a los más grandes autores de la música clásica.

7 67254 2



Apocalipsis Now, Platoon, Alien, Atracción fatal, Elvira Madigan, Excalibur, etc; las grandes películas de los últimos tiempos con los compositores más importantes de la música clásica.

7 64000 2 (4 CD)



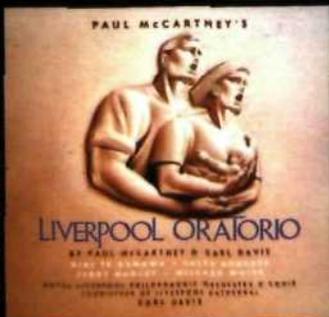
4 CDs o cassettes con los cortes más conocidos y espectaculares de la mejor ópera. Domingo, Pavarotti, Callas, Caballé, etc.

7 47000 2 (4 CD)



4 CDs o cassettes con lo mejor y más conocido de la música clásica. Una selección muy especial para escuchar en el coche y conducir relajadamente.

7 54371 2 (2 CD)



La primera experiencia de Paul McCartney en el mundo del clásico: Kiri te Kanawa, Sally Burgess, Jerry Hadley, Willard White y dirigido por Carl Davis.

A la hora de regalar hay muchas ideas libres.

"NO SE QUE REGALARLE. YA TIENE DE TODO."

Es difícil enfrentarse a la decisión de cómo quedar bien con un buen regalo, pero hay un truco fácil y que siempre da buen resultado: regalar algo con clase y clásico. Se acierta siempre.

Emi te ofrece la mejor y más conocida música clásica, con los mejores autores e intérpretes, en 6 recopilaciones únicas que ahora puedes adquirir juntas o separadamente.

Como regalo único o para ponerle música al regalo que tenías pensado, piensa en Emi, tiene muchas ideas libres creadas para acertar regalando.

Edita
 SCHERZO EDITORIAL, S.A.
 C/Marqués de Mondéjar, 11 - 2.º D
 28028-Madrid.
 Teléf. (91) 356 76 22
 Fax (91) 256 18 64

Presidente de honor:
 Gerardo Queipo de Llano

Presidente:
 José María Queipo de Llano

Director
 Antonio Moral

Director Adjunto
 Javier Alfaya

Redactor jefe
 Enrique Martínez Miura

Edición y maqueta:
 Arantza Quintanilla

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

Secciones:
 Redacción en Barcelona: Albert Vilardell. Redacción en Valencia: Blas Cortés. Actualidad: Javier Alfaya 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:
 Ana María Alberdi Alonso, Javier Alfaya, Roberto Andrade Maide, Joaquín Armau Amo, Ricardo Bada, Alfredo Brotóns Muñoz, Ricardo de Cala, Domingo del Campo Castel, Luis Fernando Carvajal Blázquez, Eduardo Casanueva Pedraja, Isabel Cavallini, Blas Cortés, Pedro Elías, Antonio Fernández-Cid, Mauricio Fernández Ordóñez, Manuel García Franco, Rafael González de Lara, Angeles de Juan, Paz Juan, Kenneth Loveland, Sylvie Mamy, Francesc X. Mata, Blas Matamoros, Angel F. Mayo, Santiago Martín Bermúdez, Nadir Madhies, Manuel Martín Galán, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Enrique Moya, Rafael Ortega Basagorti, Alfredo Orozco Buezo, Vidal Peña, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, Manel Rodeiro, Clemens Romijn, Andrés Ruiz Tarazona, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, Stefano Toffolo, Pilar Tomás, Ebbe Traberg, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Juan Eduardo Zúñiga.

Coordinan el Dossier de este número:
 Pilar Tomás y Enrique Martínez Miura

Diseño de portada:
 Arquetipo

Foto de portada:
 Siegfried Lauterwasser (Sony)

Administración:
 Cristóbal Andújar (Contabilidad), Cristina Millet (distribución), Cristina Puerta (suscripciones)

Publicidad:
 Doble Espacio
 General Yagüe, 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) 304 30 01 - Fax (91) 304 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 exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

PRECIOS DE SCHERZO EN ESPAÑA: 4.500 PTAS.
 PRECIOS DE SCHERZO EN EL EXTRANJERO:
 EUROPA: Vía terrestre: 6.000 Ptas.
 Avión: 8.000 Ptas.
 AMÉRICA: Vía marítima: 7.000 Ptas.
 Avión: 14.000 Ptas.
 FRANCIA: 30 FF, ITALIA: 8.000 L.
 PORTUGAL: 700 Esc. USA: 7\$.
 NOTA: Los envíos por certificado tendrán un recargo de 1.000 Ptas/año sobre el precio de la suscripción.

schërzo

Año VI - n.º 59 - Noviembre 1991 - 450 ptas.

OPINION.....	4
TRIBUNA LIBRE:	
- Un Don Juan ruso y romántico, <i>Juan Eduardo Zúñiga</i>	6
ACTUALIDAD.....	8
- El legado de Karajan. Las Sinfonías de Beethoven, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>	40
ENTREVISTA:	
- Carlo Maria Giulini, el misterio de la dirección, <i>Roberto Andrade Malde</i>	45
ACTUALIDAD DISCOGRAFICA.....	67
REFERENCIAS:	
- Los hugonotes, <i>Fernando Fraga</i>	70
DISCOS.....	71
ESTUDIOS DISCOGRAFICOS:	
- A vueltas con el barroco, <i>Domingo del Campo</i>	93
- Un instrumento vocal, <i>Fernando Fraga</i>	94
- Música de Polonia, <i>Enrique Martínez Miura</i>	96
- Infrecuentes italianos, <i>Blas Matamoros</i>	97
- Cuestión de estilo: la perfección decadente, <i>Pedro Elías</i>	98
- Cuestión de estilo: la retórica, <i>Pedro Elías</i>	99
- Cosmología mozartiana, <i>Arturo Reverter</i>	100
- Beethoven-Hamonicourt, la polémica está servida, <i>Enrique Pérez Adrián</i>	103
ESTUDIO BIBLIOGRAFICO:	
- Esencia de la armonía, <i>Domingo del Campo</i>	104
LA GUIA.....	106
DOSIER: ANTONIO VIVALDI.....	107
- Venecia en la época de Vivaldi, <i>Manuel Martín Galán</i>	108
- Compositor de ópera y empresario teatral, <i>Sylvie Mamy</i>	113
- Vivaldi y el concierto, <i>Sylvie Mamy</i>	118
- Panorama del arsenal de instrumentos vivaldianos, <i>Stefano Toffolo</i>	123
- Las transcripciones, <i>Clemens Romijn</i>	130
ENCUENTROS:	
- Helmuth Rilling: «La música debe hablar», <i>Ricardo Bada</i>	134
DANZA:	
- Ring um der Ring, <i>Angel Fernando Mayo</i>	138
MUSICA CONTEMPORANEA:	
- Festival de Alicante, atentos a lo nuevo, <i>Manel Rodeiro</i>	143
- Harry Halbreich, la crítica viva, <i>Manel Rodeiro</i>	144
ALTA FIDELIDAD:	
- Mercury en CD, <i>Alfredo Orozco</i>	146
JAZZ:	
- Episodios, <i>Ebbe Traberg</i>	151
EFEMERIDES, <i>Luis Fernando Carvajal Blázquez</i>	154

De fútbol y revistas

El gobierno español acaba de conceder una sustanciosa subvención a los clubes de fútbol españoles, aquejados de déficit crónicos, motivados en gran medida por su deficiente administración económica. Sincrónicamente el gobierno ha retirado las subvenciones a las revistas culturales que se editan en el país, cuyo monto era algo así como cuatrocientos millones de pesetas, es decir una cantidad que ronda el ridículo, en especial en comparación con lo que se da a fondo perdido a un deporte que maneja cantidades astronómicas de dinero como es el fútbol. Pocos casos como éste son tan reveladores de las opciones culturales del poder político. La cultura sigue siendo la Cenicienta de la democracia española. La bambolla sigue ocupando el lugar de una política cultural seria, como se ha visto bien recientemente en una ocasión tan señalada como la Feria del Libro de Frankfurt, otro foro internacional para la cultura desaprovechado por la chapucería, el sectarismo y una propensión notable al mal gusto. Pero volvamos a las subvenciones. El hecho es grave y sus consecuencias van a dejar desarboladas a unas cuantas de las publicaciones culturales más relevantes del país. Y más cuando esa liquidación de la ayuda económica se hace con efecto retroactivo, al condonar unilateralmente la administración las deudas que tenía ella misma con el sector. Que a nadie le extrañe que a partir de ahora empiecen a desaparecer revistas culturales en España. ¿Una consecuencia natural de una política económica que se guía únicamente por los movimientos del mercado? Eso aducirán, al menos, los dogmáticos del neo-liberalismo, los que afirman que si algo no es rentable hay que eliminarlo sin más. A esos habría que recordarles que en pocas épocas de la historia la gran cultura se ha podido sostener por sí misma. Mecenas fue un aristócrata romano que se

dedicó a proteger a la poesía, con algunos resultados estimables: la obra de Horacio, por ejemplo. Desde entonces raro es el período histórico en que poetas, músicos, pintores o escultores han podido vivir y producir sin que alguien —Estado, iglesias, particulares ricos— hayan contribuido a su mantenimiento. Pero es que hay además otro aspecto que conviene poner de relieve y es que, en efecto, en países con una adecuada infraestructura cultural no hace falta subvencionar a las revistas literarias, musicales o artísticas. Es evidente que cuando existe una buena red de bibliotecas y de hemerotecas, cuando conservatorios, centros de enseñanza media y universitaria, instituciones dedicadas a la difusión de la cultura fuera del país, etc. están dotadas con medios económicos adecuados, el Estado no tiene por qué subvencionar directamente a ningún tipo de publicaciones. Pero, desdichadamente, esa infraestructura no existe en España, o al menos padece de enormes insuficiencias que la incapacitan para absorber una buena parte de la producción de unos medios que están dedicados a difundir información y opinión sobre la cultura. Y esa inexistencia o esas deficiencias no parece que estén en vías de resolverse. Volver a quejarse de que recortes presupuestarios como éstos que dejan, sin un duro a un sector frágil como lo es el de las revistas culturales, decir que el ahorro que ello reporta es el chocolate del loro, etc., no es en el fondo más que repetir una cantilena que a nadie parece afectarle. Sin embargo es nuestra única arma. Pero mientras los poderes públicos no asuman el hecho de que, como decían nuestros abuelos institucionistas, sólo un país culto es un país libre, seguirá prestando oídos sordos a cualquier demanda. Por tanto no queda más opción que esperar un milagro. Pero en milagros no creen más que los ilusos.

EN MI MENOR

Trampa, trampa

A similada la postmodernidad —miremos el pensamiento acríptico que nos rodea o el nuevo edificio de la National Gallery en Londres, según seamos español sentado o adiós España quería muy dentro del alma te llevo metía—, encamilada sin etiqueta en la vía del gusto —recordemos: el cliente siempre tiene razón— la ruta hacia el fin del siglo parece a casi ocho años del acontecimiento más limpia y aburrida que nunca. Los peones camineros han quemado los modestos rastros de las cunetas y los baches se han tapado, como las trampas, con lo que de momento puede parecer firme lustroso. La creación, muestra nos dijeron del espíritu frente al mundo, su tiempo y su sí mismo, transita, pues, con la felicidad de lo bien hecho, con la conciencia tranquila de quien ha decidido no molestar.

La consigna es, como sucede en estos casos, el vale todo. Siempre y cuando el todo responda a los esquemas de una comodidad beata. La honradez se salva, por cierto, enseñando las claves, las referencias, las cartas bien marcadas —todas del mismo palo— y así nadie dirá que se engaña a alguien. Hasta que se iriten los autores de manuales —privados de la posibilidad de dividir su ciencia por capítulos— o al consumir le parezca todo tan lo mismo que le dé igual.

Fanfarrías, Fantasías, Batallas que contrahacen la melodía vieja, Fragmentos que apelan a tristanescas bellezas bajo la sombra de una mujer que no la tenía. Darmstadt, una patochada —y, además, qué nos iba a contar a nosotros ahora el señor Nono, caído el objeto de sus afanes. Las complejidades del durante una hora venerado Carter, son hoy un aburrido misal. Cage, a lo que parece, nuestro padre putativo. Stravinski o Ravel más listos que geniales: eso sí que era trabajar para la posteridad.

Pongan sus barbas a remojo quienes contemplan otras caídas. Ahí están, por ejemplo, esas novelas que mostraban al mundo el hispánico de los ochenta, traducidas y liquidadas. Cuántos que iban a ser Faulkner se han quedado sólo en ellos. Y cuántos otros recordarán tiempos aquellos en que recordaban la vela a monsieur Boulez. Y luego les parece mal el homenaje nacional al maestro Rodrigo. Más quisieran.

Luis Suñén

DISPARATE MUSICAL

Toma detergente

No sé si alguna vez les he contado algo de la música en las bodas. Las bodas son una ocasión particularmente proclive al despliegue de la hortera, y la música, cómo no, se encuentra en la primera línea de tales acontecimientos. Recuerdo que cierto organista me relataba, no mucho tiempo ha, las peculiares peticiones de los candidatos a matrimonio, que incluían cosas tan chuscas como la *Novena* de Beethoven, la *Marcha Nupcial* de Händel (?) y otras delicias por el estilo. No obstante, la obra que se ha convertido en el buque insignia del repertorio casamentero es la *Marcha Nupcial* del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, que el mencionado organista se negaba, con razón, a tocar. Porque es el caso que a algún sesudo publicista se le ocurrió cierto *slogan*, que a buen seguro muchos recordarán, que rezaba *Case su ropa con Persil*. Y como la cosa se caía de su peso, le puso la música de Mendelssohn y (cántenlo, por favor) la cosa sonaba así: *Ca-se su ro-pa con Per-sil*. La desmitificación había cuajado, y desde entonces, no puedo evitar, cada vez que asisto a una boda, la carcajada en cuanto oigo a los novios entrar con tan higiénicos y blancos sones. La última vez, el otro día, el soniquete lo tocó un virtuoso del saxo, con lo que también recordaba a los payasos de *Había una vez un circo*. Verdaderamente aterrador. Wagner también está en la nómina, con su marcha nupcial de *Lohengrin*, y los graciosos de turno le pusieron también una letra que reproduciéndola hasta donde es decente, dice *Ya se han casao, ya la han...* (el buen sentido del lector complete el resto, por favor). Total, que las bodas y los detergentes son nefastos para la música.

No son mejores, antes al contrario, los intentos televisivos. ¿Se acuerdan de que recientemente les comenté de las *horteradas que vienen* y del destierro a horas de perversión nocturna que los

programas musicales estaban sufriendo en la caja tonta, pública o privada? Pues vamos progresando, miren por dónde. Ahora les ha dado por la hora del desayuno temprano, o sea, que para ver la música por la pantallita hay que ser como las cabras de Juan Serrano, que se acuestan tarde y se levantan temprano. Digo yo que como se copian unos a otros, podía ocurrírsele a algún sesudo programador lo de dar alguna cosa interesante a una hora prudente, a ver si con la actual tendencia de *culo veo culo quiero*, va y cunde el ejemplo. De momento seguimos deslizándonos velozmente, cual *fórmula 1*, por la empinada cuesta abajo de la vulgaridad, cuando no de la hortera campante. El otro día no sé qué comentarista anunciaba que la próxima pieza de Pavarotti en el recital era *Vesti la lluvia* (y llover ya llovía, ya), y el debut de Hermida en la privada empezó poniendo por los cuernos de la luna al infausto Waldo de los Ríos y su composición (?) de la 40 de Mozart. El daño que este sujeto de tan triste recuerdo hizo al pobre Mozart y sobre todo al bueno de Beethoven no ha sido valorado en su justa medida, pero baste decir que todo lo que vino después, Luisito incluido, no deja de ser la nefasta herencia del individuo en cuestión, cuyo nombre debería ser borrado de la historia de la música por alguien con mejor gusto que Hermida, en adecuada prevención de posibles epidemias futuras del germen de la hortera (que parece resistente a todo y se multiplica con sorprendente velocidad) cuyas proporciones pueden adquirir fácilmente caracteres de catástrofe cultural. Y eso sin contar con que a la Ministra de Asuntos Sociales le dé por considerar cualquier iniciativa de éstas de *interés general* y le otorgue la consiguiente *pasta gansa*, porque entonces sí que apaga y vámonos.

Rafael Ortega Basagoiti

Fe de erratas

En nuestro anterior número, octubre 91, dos trabajos aparecieron sin firma. Fueron: *Todo el gran Mozart*, pág. 19, debido a Francisco José Villalba, *El fragmento como unidad expresiva*, págs. 132-135, debido a Francisco Ramos.

Nuestras disculpas a los colaboradores y a los lectores.

TRIBUNA LIBRE

Un Don Juan ruso y romántico

Al escuchar el aria de Leporello al comienzo de *Don Giovanni* no es aventurado pensar en el gesto picaresco con que Mozart leería aquella *ocurrencia del libreto escrito por Da Ponte*. En este aria, como es sabido, se cuentan las conquistas de Don Juan, y para consolar a Elvira de que ella no es la única olvidada, el criado va enumerando a cuántas sedujo su amo: en Turquía a 91, en Italia a 640, En España a 1003, etc. Sueño de todo seductor que aspira a la cantidad, más que a la intensidad de sus encuentros galantes.

Este divertido catálogo trae a la memoria una lista de nombres femeninos que escribió el poeta ruso Alejandro Pushkin en uno de sus papeles íntimos. Sin duda fue como recordatorio en momentos de nostalgia. Una lista muy estudiada por los concienzudos biógrafos rusos que así identificaron a las mujeres que él amó.

Seguramente Pushkin se reíría oyendo a Leporello su retahíla de seducidas porque él había escuchado y conocido la ópera mozartiana. Fue ésta estrenada en 1787 y unos cuarenta años más tarde Pushkin escribió una breve pieza teatral que tituló *El convidado de piedra*. En ella se percibe una superación de los burladores de otros dramaturgos; es ya una creación del período romántico.

En primer lugar, Pushkin no le dio a su héroe nombre italiano —lo que sí era normal en época anterior por la hegemonía musical de Italia— sino que crea un Don Juan español. Con ello anuncia el interés de los románticos por el exotismo español.

En la primera escena, Don Juan y Leporello llegan a las puertas de Madrid; vienen del exilio y aunque no se dice dónde fue éste, Don Juan se lamenta de que allí las mujeres, tímidas, blancas y con ojos azules, eran como muñecas de cera y él se abumió mucho. «La última campesina de Andalucía no la cambiaba yo por la mejor balleza de allí» pero no se sabe de qué país reniega.

Pero son palabras coherentes con poemas amorosos que Pushkin escribió —dos de ellos se incluyen en la escena II—, situados en España donde, según la fantasía romántica, las mujeres eran arrebatadoras y ardientes.

Este Don Juan ruso-español parece muy distinto de Don Giovanni; entre ellos hay una singular diferencia: el primero es un representante de la progresiva libertad erótica del siglo XIX y la indife-

rencia de los castigos sobrenaturales, y de una nueva actitud ante la mujer. Don Giovanni es un *levanta faldas* que se mueve en una sociedad concebida por hombres. Tipo vital, desaprensivo y simpático pero, a la par, es un hombre que conlleva lo antiguo: intenta violar a Ana, quiere seducir a una campesina infeliz, persigue a cuantas se le presentan, pero tiene miedo cuando, en el cementerio, oye la voz del comendador y en la última escena, el fuego infernal se lleva a un creyente. En el libreto de Da Ponte (que se subtitula *Il dissoluto punito, Opera buffa*) hay un moralismo latente pese al carácter festivo de los enredos y sorpresas.

El Don Juan de Pushkin es un amante romántico que busca el goce compartido, no impuesto. Exalta el valor de los sentimientos y la temura, y tiene nostalgia de Inés, amante fallecida que no era bella, pero sus ojos eran como él nunca había visto, una mirada triste y una voz dulce... El poeta ruso que había tenido muchas amantes deja constancia en Don Juan de que deben ser recordadas. A su vez, ellas no se sienten avasalladas, acaso tan sólo por las palabras de amor, que son las de un gran poeta. Por tanto, no era lógico que le castigara el fuego eterno; Pushkin, como librepensador, hace que Don Juan muera por la dura mano de la muerte, la del comendador, pero su postrer mirada y palabras están dedicadas a Doña Ana.

Las dos mujeres de esta obrita de Pushkin son mujeres libres, dueñas de sí: Laura es actriz y canta para sus amigos y es capaz de apreciar un grato momento presente: se asoma al balcón atraída por la noche veraniega, por el aroma de limones y laurel, bajo la luna, y piensa que lejos, en París, hará frío y lloverá y esa comparación le hace valorar más aqueña felicidad momentánea.

Actitud vital que también se da en Doña Ana cuando accede, casi enamorada, a una segunda cita con Don Juan aun sabiendo que es quien mató a su marido.

Pushkin creó un nuevo tipo de burlador consciente de la importancia del amor mientras que sus homónimos se hacen sospechosos de seducir para dominar a la mujer, o para contarlo después (no olvidemos la escena de alarde sexual del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla). Por eso, este Don Juan de la obrita teatral de Pushkin tiene un talante irónico, renovador y moderno.

Juan Eduardo Zúñiga

Madrid Rock ya es un clásico.

Madrid Rock
CLÁSICO



PHILIPS

Classics

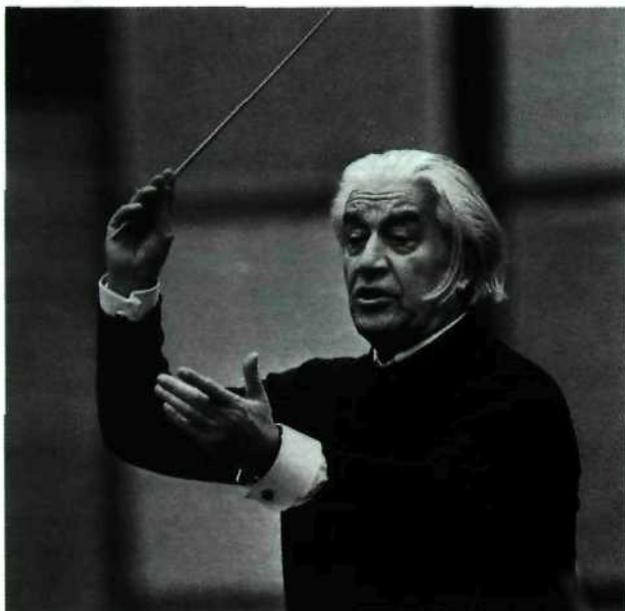
La nueva supertienda Madrid Rock de Gran Vía, 25 le ofrece la mayor selección de música clásica existente en el mercado. En un ambiente exclusivo e independiente. Para satisfacer a los más exigentes y encontrar lo que no existe en ninguna otra tienda de clásico, por que en Madrid Rock Clásico... **LO TENEMOS TODO.**



Gran Vía, 25

PLANTA SOTANO

Músico en Residencia



Sergiu Celibidache

Sergiu Celibidache, como César, «Llegó, vio y venció», en la madrileña Residencia de Estudiantes. Pocos actos culturales despertaron tantas expectativas como este coloquio del director de orquesta rumano, que se celebró en una lluviosa mañana de otoño. Un público mayoritariamente entusiasta escuchó al maestro, que sentado en un sillón colocado sobre una tarima parecía un monarca sarcástico y condescendiente que se digna hablar con sus súbditos. Excepcional políglota, Celibidache habló en un español más que pasable y no tuvo que recurrir apenas, como él mismo había advertido, al francés o al italiano. En aquella sala a rebosar, presidida por el busto de Federico García Lorca, donde resuenan aún los

ecos de tantas voces ilustres, Celibidache estuvo a la altura de su fama de deslenguado. Empezó, ya antes de sentarse, por lanzar una andanada contra uno de sus discípulos —Eliahu Inbal—, que no todo el mundo captó pero provocó las primeras risas cómplices. Luego llegaron las preguntas. Las hubo inteligentes y las hubo de los que querían que el maestro se desmelenara. Éstos no quedaron defraudados. Anne Sophie Mutter fue calificada, por ejemplo, de «gallina que toca el violín», aunque Herbert von Karajan no quedó tan malpa-

rado como en otras ocasiones. Esta vez no dijo aquello de «Karajan la Coca-Cola». Reconoció el talento juvenil del director austriaco y se dolió de su posterior degradación. No estuvo tampoco muy ácido con Itzhak Perlman, del que contó que, hace muchos años, al dirigirlo en el *Canción para violín en sol mayor* de Prokofiev, con la Filarmónica de Israel, pensó que tenía un inmenso futuro por delante. «Pero es que en esa época», señaló Celibidache, «Perlman no tenía ni para comprarse unos pantalones». Ahora tiene una cuenta corriente con muchos ceros y se ha acabado. Barenboim salió bien parado. Afirmó —siempre apodíctico— que era el mejor pianista del mundo, pero que como director no había conse-

guido que la música que salía de sus dedos se comunicara a la orquesta. Como las preguntas no seguían un curso demasiado ordenado y a veces se hacían mezclas explosivas, alguien la preguntó por Ansemet y Celibidache lo desahució de inmediato como director de orquesta aunque le reconoció cierto mérito como teórico, bien que los aciertos que como tal tuvo fueron casuales. De paso desahució a la ópera como género musical, prediciéndole un negro futuro e hizo incluso una parodia de la Obertura de *Los Maestros Cantores*, golpeando con los pies la madera de la tarima. Luego le tocó el turno a Gustav Mahler, «uno de los peores ignorantes de todos los tiempos», al que reprochó hasta su conversión al catolicismo. También se mostró mordaz con Haendel, al que negó el pan y la sal de la música, aunque se los concedió con munificencia a Bruckner. Afirmó que Béla Bartók era un genio, respondió con una simple mirada significativa a un espectador que le preguntó su opinión acerca de Prokofiev, se refirió al budismo Zen y a sus experiencias gnósticas y echó sapos y culebras contra las grabaciones fonográficas y las multinacionales que las producen y difunden. Alguien le recordó que ahora hacía *Láser Disc*, pero no se inmutó. Arguyó que eso era puro espectáculo pero quedó en el aire una cuestión: ¿Por qué *Láser Disc*, sí, y por qué discos, no? También nos dijo a los presentes que éramos unos ignorantes, al igual que lo había sido él hasta que vio la luz. Habló con devoción en lo artístico de Furtwängler, aunque menos en lo humano. Puso verde a Toscanini. Al final hubo una gran ovación y el maestro salió en olor de multitudes. Allí, en el Auditorio Nacional, quedaron sus lecciones magistrales en el podio, con su Filarmónica de Munich.

Mozart para todos

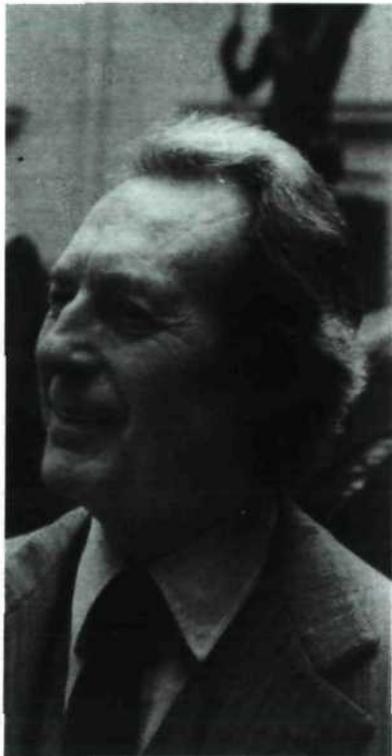
Ejemplar la iniciativa de la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell que promueve un admirable ciclo de ópera, modesto pero hecho con todo cariño y sobre todo con una proyección social, de auténtica divulgación de la cultura musical, infrecuente en España. Lo inaugura una representación de *Don Giovanni*, en producción propia, con la Orquesta Sinfónica de la comarca del Vallés, el coro de la institución organizadora y un reparto de jóvenes cantantes, todos ellos bajo la dirección de Odón Alonso. También hay que contar con una versión de concierto de *La demen-*

za di Tito, una representación de *Bastian y Bastiana* y de *El Empresario*, a cargo del Aula de Canto del Conservatorio del Liceu, de la profesora Carmen Bustamente, conciertos de piano, conferencias de Benet Casablanca y de Roger Alier, etc. *Don Giovanni* será representada en varias poblaciones: Sabadell, Reus, Lérida, Gerona, Mataró y Olesa de Montserrat. Un *Requiem* de Mozart dirigido por Josep Ferré, con la Orquesta de Cámara de San Cugat y un escogido conjunto vocal pondrá el broche musical al ciclo. El otro broche, el social, lo pondrá una cena multitudinaria «para

todos los que han colaborado, socios de los Amigos de la Ópera y simpatizantes». Un curioso dato complementario: los comerciantes realizarán a lo largo del ciclo una muestra de escaparates sobre temas de Mozart, el gremio de hostelería participará con unos pasteles Mozart, y granjas y restaurantes, darán cenas y cafés vieneses. Seguro que en este año de conmemoración, la sensata modestia y el cariño respetuoso de estos actos habrán conmovido más que muchos otros homenajes de relumbrón al amado Wolfgang Amadeus, allá en su limbo.

Una orquesta en apuros

Se trata, nada menos que de una orquesta que lleva sobre sí el peso de una de las tradiciones más gloriosas de la historia de la interpretación musical en Europa: la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. La gran orquesta alemana —cuyo director, Kurt Masur, como saben nuestros lectores lo será ahora también de la Filarmónica de Nueva York— está en graves apuros, como tantas otras formaciones de la ex-RDA. En este caso se trata de que su presupuesto de 30 millones de marcos ha sido considerablemente reducido por el gobierno de la nueva Alemania unificada: este es el lado feo de una unificación que tuvo más de baza propagandística que de acción política seriamente reflexionada. La Orquesta de la Gewandhaus ha intentado acudir a lo de siempre, el patrocinio privado —la *sponsorización*, como dicen los bárbaros en este país— pero parece que las gestiones no han tenido el éxito esperado y las angustias siguen. Sería más que triste que una de las mejores orquestas del mundo se viera al borde del colapso. Pero en los tiempos que corren...



Carlo Maria Giulini



Zino Francescatti

A los jóvenes ya no les dirá mucho el nombre de Zino Francescatti, nacido en Marsella en 1902 y que acaba de morir en La Ciotat, un mes después de cumplir los ochenta y nueve años. Sin embargo Francescatti fue uno de los grandes del violín y en una época —desde los años veinte hasta finales de los cincuenta, sobre todo— su nombre ocupó las carteleras de las más importantes salas de conciertos del mundo. Amigo de Ravel, con el cual llegó a tocar alguna vez, Francescatti fue un intérprete consumado del gran arte romántico, aunque también se internó en los vericuetos de la música contemporánea y en su repertorio figuraban obras de Szymanowski, Leonard Bernstein, Darius Milhaud, Respighi y otros. Una gran parte de su carrera se desarrolló en EE.UU., donde grabó muchos de los discos que le hicieron más famoso. Durante un tiempo formó un dúo con el gran pianista también francés Robert Casadesus, con el cual grabó las Sonatas para violín y piano de Beethoven. En cuanto a sus grabaciones con orquesta disfrutó de unos cuantos *Partenaires* de primerísimo orden: Bruno Walter, Eugene Ormandy, Dimitri Mitropoulos y George Szell, por ejemplo.

Giulini, anti moderno

Escasamente proclive a la música de nuestro siglo se muestra el siempre admiradísimo Carlo Maria Giulini en el número correspondiente al mes de agosto de la revista británica *Classic CD*. Giulini sostiene que la música se acabó en 1914, año que coincide, por cierto, con el de su nacimiento. Claro que la parte de la entrevista en que el gran director italiano habla de la música contemporánea es, como dice los anglosajones, *off the record* —o al menos eso asegura el entrevistador, que sin embargo reproduce las manifestaciones del maestro. Para Giulini, Stravinski hizo su

mejor música antes del estallido de la I Guerra Mundial y en 1922 Arnold Schoenberg lo arruinó todo con su dodecafonismo. Por otra parte hay un detalle curioso: cuando Giulini reta al periodista a que diga los nombres de los músicos de nuestro tiempo que admira, éste dice exactamente seis nombres, de los cuales la mitad —tres— son británicos —Walton, Britten, Tippett— y de los restantes uno es un polaco residente en Gran Bretaña: Panufnik. No está mal como exhibición de chovinismo —o de *jingoism*, como dirían los ingleses—.

Nunca como ahora, una innovación de Pioneer
había obtenido una respuesta tan plana.





Los altos niveles de rendimiento obtenidos por las grabaciones digitales, están exigiendo lo máximo a las platinas de cassette.

Esta es la razón por la que Pioneer ha creado el Super Auto BLE: uno de los sistemas más avanzados de calibrado de cinta, que regula automáticamente el bias, el nivel y la ecualización.

En primer lugar, ofrece la respuesta más plana, porque sólo Super Auto BLE muestrea y alinea en tres puntos del espectro de audio: 400 Hz, 3 kHz y 15 kHz (CT-676: 12 kHz).

En segundo lugar, Super Auto BLE ofrece una mayor exactitud porque un microordenador de alta potencia realiza todos los ajustes necesarios.

Y por último: es más rápido. El alineamiento completo del CT-979 requiere aproximadamente 10-15 segundos.

Todo ello porque, como podrá decirle todo ingeniero de sonido, la precisión en el alineamiento de la cinta consigue el óptimo rendimiento posible de las grabaciones.

Con una configuración de 3 cabezales, los sofisticados cabezales amorfos PCOCC de nuestro CT-979 ofrecen una excelente relación S/R y una amplia dinámica.

También se ha dado prioridad a que el transporte de la cinta sea suave. Nuestro "Reference Master Mechanism" en el CT-979 incluye un doble cabrestante de resonancia difusa y volantes de alta precisión. El resultado es un porcentaje bajísimo de Wow & Flutter: 0,022% (WRMS).

Para facilitar todavía más las cosas, nuestro

Control Digital de Tensión aplica únicamente el par motor necesario del principio al final de la cinta.

Otro motivo de preocupación eran la vibración y la resonancia. Se ha utilizado en consecuencia un nuevo sistema estabilizador que inmoviliza firmemente la cassette, con lo que se amortigua la resonancia interna, a la vez que se evita la vibración externa mediante una puerta que aísla el compartimento de la cassette y un chasis en nido de abeja.

Las ventajas de estas innovaciones podrá usted disfrutarlas en forma de una óptima presencia sonora.

El retorno de la cinta con un sólo toque de tecla, CD Synchro y Dolby HX-Pro son otros extras que no sólo hacen más fáciles sus grabaciones, sino que les dan mayor precisión. Nuestros modelos CT-93 y CT-900S incorporan también



CT-979

un Sistema Dolby S NR, que reduce los ruidos no deseados hasta en 24 dB en agudos.

Pida una demostración de la nueva platina



CT-676

de cassette Pioneer. Y escuche por sí mismo cómo nuestra respuesta más plana supone una nueva cumbre en calidad de reproducción.

PIONEER®
The Art of Entertainment

La programación que se nos viene (II)

A bordamos ahora, continuando con el resumen iniciado el mes pasado, una especie de síntesis-avance comentado de lo que nos ofrecen las así llamadas antes *orquestas de provincias* y que hoy atienden por orquestas autonómicas. La mayoría de ellas, luego de años de precariedad, mantienen una existencia si no boyante sí al menos decorosa y han logrado una dignidad y un *status* impensables hace unos años. Para ello ha sido preciso que, abierto el proceso autonómico, se pusiera un poco de moda eso de tener una agrupación sinfónica (pretensión tras la que puede alojarse una política de gestos o una sana apetencia cultural) y que los distintos gobiernos —roto en este aspecto el cordón umbilical con una administración central habitualmente rúcana para estos asuntos— establecieran la fundación de un conjunto de estas características como algo prioritario. La carencia de suficientes instrumentistas preparados en España —situación deficitaria que obedece a múltiples razones, entre ellas la de la inexistencia, ya secular, de una infraestructura educativa musical—, ha determinado la necesidad de buscarlos en el extranjero, razón por la que la práctica totalidad de estas formaciones aparecen integradas, en su mayor parte (a veces hasta en un 70 por ciento), por profesores de allende las fronteras. Trataremos brevemente de alguno de los rasgos que configuran, sin especiales sorpresas, las temporadas de estas orquestas autonómicas; no de todas, ya que a nuestra redacción no han llegado datos sobre las de Bilbao, Asturias, Valladolid o Galicia, las tres últimas recién nacidas o casi a punto de hacerlo. De las de Tenerife, Valencia y Granada no disponemos más que de la programación hasta diciembre. En todo caso, las personas interesadas podrán comprobar con mayor detalle los respectivos contenidos repasando los anuncios publicados y por publicar en las páginas de esta revista.

Un protagonista: Mozart

Naturalmente, y hay que consignarlo, todas las orquestas rinden su tributo al

genio en este año del bicentenario. Su

nombre, habitual en cualquier temporada, ha estado más presente en ésta. Para este primer trimestre del curso 91/92 se preparan nuevas celebraciones. Todas las agrupaciones aquí tratadas menos la de Granada incluyen el *Requiem*, que la Sinfónica de Sevilla, para darle mayor solemnidad, monta en la Catedral. Esta misma orquesta ha previsto otros fastos mozartianos en este período: tres conciertos monográficos en los que pasa breve revista, entre otras cosas, al último sinfonismo del compositor (*Sinfonías 38, 39 y 41*). Bien está, aunque a muchos esta proliferación pueda parecer empachosa.

Aires isleños

Hace tan sólo unos años las Canarias eran todavía una tierra exótica para la música. Afortunadamente esos tiempos ya pasaron y hoy, además de sendos festivales (o minifestivales) de ópera, que tienden a unificarse y que alcanzan ya el



Victor Pablo Pérez

cuarto de siglo, Gran Canaria y Tenerife cuentan con un ya acreditado festival de grandes orquestas y, sobre todo, con dos agrupaciones sinfónicas de casa de espectacular crecimiento y que, en particular la de la segunda isla, han llegado a poseer una calidad media estimabilísima. De la programación de la Sinfónica tinerfeña, que dirige en misiones de títu-

lar Víctor Pablo Pérez (ahora Víctor

Pablo a secas), destaca en este trimestre de arranque el concierto de inauguración —ya realizado por estas fechas—, un muy atractivo programa con tres obras nuevas para el conjunto: *Pampeana n.º 7* de Ginastera; *Concierto para piano n.º 1* de Bartók y *Sinfonía n.º 7* de Prokofiev. Se ha previsto la intervención de la soprano norteamericana Barbara Hendricks con arias de Mozart, Massenet y Charpentier y se da bastante juego a la música española *contemporánea clásica*, con inclusión de Rodrigo, García Abril, Falla, Guridi y Aragües.

Hay varias cosas de interés en la programación de la Filarmónica de Gran Canaria, que desde la próxima temporada va ser gobernada por Gabriel Chmura, que asumirá funciones de Asesor Musical y Director Principal. Con él colaborará otro polaco, ligado ya a la orquesta, Antoni Wit, que será Principal Director Invitado. De momento cabe destacar, así, a vuela pluma, una sensible presencia de la música inglesa con sendos conciertos

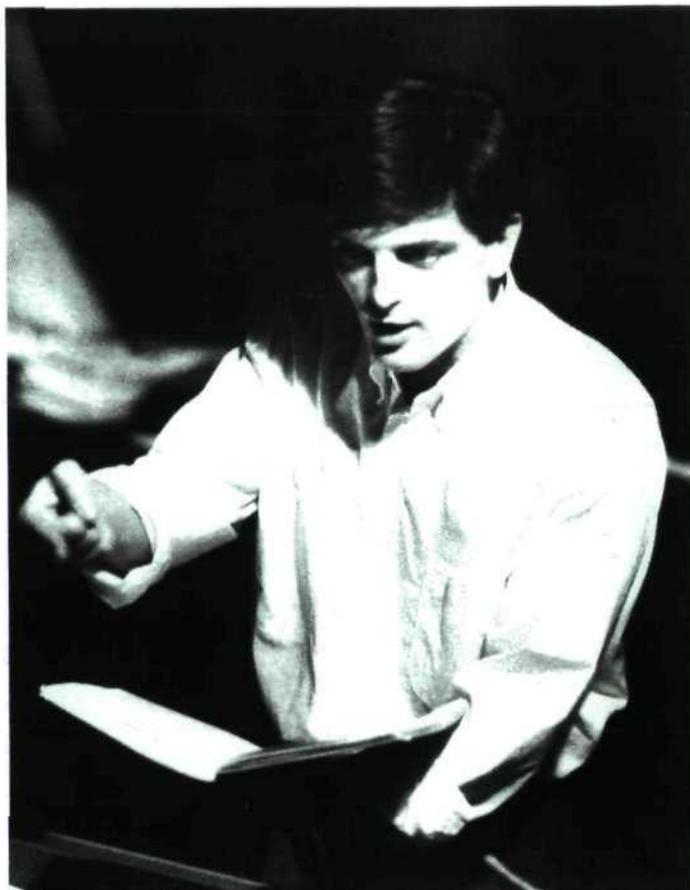
presididos por las batutas de dos nativos, Bryden Thomson y Nicholas Cleobury, que incorporan obras de Elgar, Vaughan-Williams, Walton, un *pariente* cercano como Nielsen (*Cuarta Sinfonía*) y Brahms, y la saludable y refrescante inclusión, en un solo programa, de dos obras no frecuentes como la *Séptima* de Sibelius (que aparece asimismo en Tenerife) y la más rara *Concierto para piano* (se supone que con coro de hombres) de Busoni. A reseñar igualmente los muy novedosos contenidos del concierto de Encinar, con partituras de Cruz de Castro, Lutoslawski, Rodó y Falcón. Habría que anotar en el capítulo de solistas la presencia de la violinista Kyung Wha Chung y resaltar que en el de las batutas, aparte las citadas, aparecen nombres poco o nada conocidos por estos andumiales, de incógnito valor: Corti, Liberman, Adey, Walter...

Y nos vamos a Mallorca, donde hace un par de años se creó la Orquesta Sinfónica de Baleares Ciutat de Palma, de la que es titular Luis Remartínez, hombre que sabe cuidar el repertorio de hoy (obras de encargo de Alís y Artigues) y que intenta que la agrupación crezca rápidamente. Quizá por eso pueda parecer un poco *fuerte* la inclusión de una

una *Novena* de Beethoven, un *Mesías* de Haendel y un bello concierto final con obras de Samper, Tharichen (una partitura para orquesta y timbales) y Rossini (*Stabat Mater*).

Levante y Sur

Las temporadas de estas orquestas, y de las que ahora abordaremos con la misma urgencia, pueden poseer y de hecho poseen actos de interés o de indudable atractivo, pero que generalmente quedan aislados, independientes entre ellos. Lo que en sí no tiene que estar mal, aunque cabe plantearse siempre la cuestión de si no sería más provechoso tratar de establecer puentes entre unos y otros y de sentar bases de conexión, nexos de carácter cíclico, constantes que quizá aportaran una dimensión didáctica supletoria. Pero es algo que no se suele plantear en la actividad de las orquestas españolas. Desde el habitual punto de vista no debe desconocerse lo apañado del primer trimestre de la Sinfónica de Valencia, que se ha inaugurado con un concierto extraordinario del Día de la Comunidad, con títulos de *Blanquer*, *Ramos* (un concierto para chelo) y *Serrano* (zarzuela), que programa más adelante el *Te Deum* de Penderecki, con el propio



Juan de Udaeta

a la soprano Karan Armstrong (final de *Salomé* de Strauss) acompañada por Ros Marbá, que da la versión mozartiana de *El Mesías* y que monta, dirigida por el titular, Manuel Galduf, la ópera de Gershwin *Porgy and Bess*, con cantantes como Willard White o Faye Robinson, lo cual no es ninguna tontería pues se trata de una obra emblemática de una estética y de un autor. Rara vez se ha interpretado en nuestro país. La muy extensa temporada de la recién creada Sinfónica de Sevilla es un inmenso cajón de sastre en el que se incluyen las actividades de la formación en la programación del Quinto Centenario y de la Expo y en la que aparecen, por tanto, representaciones operísticas. Para centrarnos en los conciertos, por decirlo así, *de abono*, hay que empezar por señalar la escasa presencia de la música española, pretérita o actual, reducida prácticamente a la *Obertura para la Expo* de Braña y la *Sinfonía* de Castillo, que comparten

programa, con *Dafnis y Cloe* de Ravel (*suites 1 y 2*), en las manos del titular, el yugoslavo Vjekoslav Sutej. Hay, claro, conciertos nada desdeñables: el equilibrado constituido por *Camaval* de Dvorák, *Serenata n.º 2* de Brahms y *El mar* de Debussy, dirigido por Tabachnik; el bien construido

que incorpora la *Obertura Académica* de Brahms, el *Concierto para violín* de Sibelius y la *Décima* de Shostakovich, que gobierna el español Alcántara; el colorista conformado por *El aprendiz de brujo* de Dukas, las *Variaciones Rococó* de Chaikovski, el *Idilio de Sigfrido* de Wagner y el *Romeo y Julieta* del compositor citado en segundo lugar, con el prometedor Meir Minsky en el podio. A resaltar asimismo la inclusión del ciclo completo de *Mi patria* de Smetana, una rara avis. Dirige el desconocido —como tantos que concurren en estas series— Petr Vronski.

Cerca de Sevilla despliega sus actividades la nueva Orquesta Ciudad de Granada, que se ha reconstituido después de una salida problemática y actúa ahora a las órdenes del emprendedor y joven Juan de Udaeta, que ha organizado en torno a la agrupación una serie de actividades complementarias de interés y de las que ya se daba noticia en estas páginas

hace poco. El núcleo de la programación concertística viene, por lo que se refiere al primer trimestre, centrado en obras de mucho repertorio, aunque quepa señalar la espléndida construcción de la sesión, dirigida en este caso por Josep Pons, con las dos *Suites para pequeña orquesta* de Stravinski, la *Serenata para trompa y tenor* de Britten y la *Sinfonía de Cámara* de Schoenberg, así como la buena idea de hacer que la *Cuarta* de Chaikovski venga acompañada por el *Movimiento lento* de Webern y los *Rückertlieder* de Mahler.

El Norte

Hay que destacar en la programación de la Sinfónica de Euskadi el buen tino a la hora de colocar en lugar relevante a la música vasca: obras de Guridi, Arriaga, Sorozábal, Aragües, Remacha (de sitio próximo como Navarra), Bemaola (estreno), Escudero (concierto monográfico), Larrauri, Usandizaga figuran en la temporada, que alberga, como dato significativo, tres sinfonías de Schumann, que incluye la *Tercera* de Mahler y *La vida breve* de Falla (dirigidas por el titular Gómez Martínez), como obras grandes. En el curso, que transcurre de octubre a junio y que acude a localidades autonómicas, aparecen partituras nada habituales como la *Duodécima* de Shostakovich (Víctor Pablo), *El príncipe de madera* de Bartók (Tamayo) o el *Concierto para viola* del mismo autor (Salomon).

Arturo Reverter



"El Viejo Violín"

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

Espíritu santo, 41
28004 MADRID

Telef. 522 47 56

BARCELONA

Un refrito para empezar

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. *Salomé* de Richard Strauss. Con Eva Marton (Salomé); Fiorenza Cossotto (Herodias); Michael Burt (Jokhanaan); Manfred Jung (Herodes); Kurt Streit (Narraboth); Josep Ruiz, Alfred Heilbron, Antoni Lluch, Santiago Sánchez Gencó, Vicens Esteve (5 judíos); Rosa M. Ysàs (Paje de Herodias). Roles doblados por bailarines: Daria Cardyn (Salomé); Tilly Söffing (Herodias); Jean-Marie Marion (Jokhanaan); José de Udaeta (Herodes); Wolfgang Grasher (Narraboth); Darrel Toulon (Paje de Herodias); Athol Farmer (Esclavo de Herodes); etc. Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Dirección: Antoni Ros Marbà. Producción del G.T. del Liceo (1988). Dirección de escena: Jochen Ulrich.



Eva Marton

FOTO: DOMONKOSÁSONY

No parece muy brillante hacer una inauguración de temporada en el Gran Teatro del Liceo con un *refrito*: la producción de *Salomé* ya vista en 1988 reaparecía igualita que estuvo entonces, sólo que en vez de Montserrat Caballé ahora teníamos a Eva Marton encastillada en su torre inmóvil durante toda la representación, salvo en la escena final, y con los demás personajes relegados a un rinconcillo de la escena, mientras ocupaban el escenario los bailarines que reproducían con gestos y caras las cosas que cantaban los intérpretes. Así la ópera de Richard Strauss ha vuelto a aparecer ante el público por segunda vez como si se tratara de una ópera-ballet, y suponemos que el público joven que acude al teatro acabará creyéndose que la obra es realmente así.

El equipo de bailarines era casi todo el mismo de la otra vez; no así los cantantes; en el papel de Herodes un tenor en estado poco menos que lamentable,

Manfred Jung, sin voz ni ganas de tenerla; en el de Jokhanaan, Michael Burt, al que hubo que amplificarle el sonido de un modo un tanto exagerado en las escenas en que se supone que está en el pozo, pues sus medios vocales son más bien cortos; en el de Herodias, Fiorenza Cossotto, no muy cómoda en el rol en el que tampoco pudo lucir su personalidad, puesto que no le dejaban moverse de un rincón del escenario. Finalmente, en el de Narraboth, Kurt Streit, un tenor demasiado ligero para el rol, aunque la voz no es fea. Los restantes papeles estuvieron bien cubiertos por el equipo de la casa, especialmente los cinco judíos, encabezados por Josep Ruiz y Alfredo Hellbron.

Los bailarines que doblaban a los cantantes se limitaron en la mayoría de los casos a revolcarse por el suelo y a retorcerse excepto en algún momento en que organizaron una imitación de las *tres Gracias* en el fondo de la escena. Sólo se distinguió la bailarina Daria Cardyn en el papel de Salomé, bailando la danza de los siete velos con gran empuje y luciendo una figura más que apetitosa ante un Herodes magníficamente representado por el veterano bailarín José de Udaeta.

La orquesta tapó bastante a los cantantes, porque excepto la Marton no había nadie con voz o con papel suficiente para imponerse. Eva Marton, que no se parece mucho más a Salomé que la Caballé, convenció por su intensidad vocal y su entrega, y en la escena final actuó con sobriedad y convencimiento. Fue a ella a quien se dirigieron casi todas las ovaciones de la noche; las otras fueron dirigidas a Antoni Ros Marbà por su labor frente a la orquesta. En cuanto al director de escena, Jochen Ulrich, recibió una buena dosis de gritos, silbidos y protestas, que acogió con una ancha sonrisa de satisfacción.

F.X.M.

Las expectativas cambiantes

Barcelona. Palau de la Música Catalana. I-X-91. Teresa Berganza, mezzosoprano. Orquesta de Cadaqués. Director: Neville Marriner. Obras de Ravel, Falla y Beethoven.

La inauguración de la octava temporada de Iber-Cámara tenía el gran aliciente del retorno a nuestra ciudad de Teresa Berganza, después de los frustrados intentos anteriores; el público asistente, que llenaba la sala, recibió calurosamente a la cantante demostrando un gran interés por oírla; después de su corto paso por el escenario, donde sólo cantó las *Siete canciones populares* de Falla en la versión de Ernesto Halffter, la despedida expresaba un cierto desencanto. No hemos de resaltar, a estas alturas de su carrera, las cualidades de Teresa Berganza; una exquisita musicalidad, un fraseo cuidado y esa calidad interpretativa inherente, pero en este recital su instrumento aparecía cansando, con un timbre que penetraba poco en la sala, y que a veces era tapado por la orquesta, agravado con una tendencia a los sonidos fijos que restaban belleza a la intervención.

La Orquesta de Cadaqués, que patrocina el Festival de dicha población costera, evidenció que se trataba de una formación joven, que no tienen la continuidad y, la cohesión de las orquestas estables (no olvidemos que se trata de una agrupación de músicos que se reúnen espaciadamente) pero que en cambio tiene óptimas cualidades, con un bello sonido en la cuerda, y con una madera con más calidad individual que conjunta, siendo la parte más débil, como es bastante habitual por nuestras latitudes, el metal. Una orquesta de estas características en manos de un director tan experimentado y de tanta calidad como Neville Marriner permitió presagiar lo que puede ser un futuro prometedor; tuvo carácter la versión de *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, fue un poco estático el acompañamiento de la música de Falla, para conseguir en la *Séptima Sinfonía* de Beethoven momentos de gran belleza por la suavidad de los violines, indicios de lo que con el tiempo, puede ser una versión interesante.

Albert Vilardell



Instituto de Crédito Oficial

AGENCIA FINANCIERA DEL GOBIERNO

Amicus Gulda, sed magis amicus Mozart

Barcelona. Palau de la Música. 9-X-91. Friedrich Gulda, piano. The Paradise Band. Cail Gilmore y Phill Edward, voces. Bach, Mozart, Beethoven, Gulda.

El antiacademismo convertido en histrionismo. Todo el mundo, o casi todo el mundo, se divirtió mucho en la segunda parte del concierto de Gulda: el maestro al piano, desde donde comenzó con una interpretación de la Marcha fúnebre de la *Sonata Op. 26* de Beethoven, fue transformándose en director o, más bien, animador, de una *troupe* de jazz. Esta empezó a intervenir, por medio del percusionista, por un procedimiento tan banal como redoblar realmente en la caja la imitación de redoble de tambor que en toda marcha fúnebre pianística que se precie se suele confiar a los trémolos de la mano izquierda; enlazó con las intervenciones vocales e instrumentales extraídas de la obra de Gulda llamada *Paradise Island*, obra en la que, al lado de verdadera música —aunque no sé si de verdadero jazz— no faltaban percutentes ritmos, efectos de luces (¡de verdad!) y otros elementos que usualmente asociamos a la música de discoteca. Gulda alternó intervenciones sofisticadas al piano o al teclado de un artilugio electrónico, que no supe identificar, con la dirección o animación de sus músicos, progresivamente rockera, más que jazzística y no sabríamos decir si acabó bailando o era simplemente su manera de *participar*. El público fue repetidamente llamado a la participación y aparentemente con éxito, sólo que —al fin y al cabo éramos el sufrido público sinfónico del Palau— no siempre estuvimos lo suficientemente atentos a corear los *yeah* del vocalista-gesticulador al micrófono y más de una vez no hubiéramos aplaudido cuando tocaba, de no ser gracias al maestro Gulda, que también se cuidó de nosotros. Todo lo anterior hubiera podido estar bien, ser sanamente revulsivo, divertimos y permitimos apreciar bastantes momentos de buena música —en especial brillantes intervenciones de Gulda al piano, soberanamente destacadas por encima de los demás decibelios— si no hubiéramos salido —algunos— tan decepcionados de la primera parte la que Gulda calificó expresamente como seria y como memorial del bicentenario de la muerte de Mozart. Después de sus palabras esperábamos de él algo a lo que nos tiene acostumbrados, un Bach y un Mozart originales, profundos, sin ningún tipo de concesiones a modas; sorprendentes quizá, pero claramente escuchados como hijos de una profunda convicción y una profunda entrega. Así recordábamos las interpretaciones de Gulda. Y esta vez apenas si supimos apreciar nada de eso. Es difícil opinar sobre la versión de una Preludio y fuga del Primer

Libro del *Clave bien temperado* de J.S. Bach, porque Gulda escogió interpretarla sobre el ya mencionado artilugio, con sonoridades que, siempre electrónicamente potenciadas, variaban desde la aproximadamente clavecinística a la aproximadamente orgánica. Pero Mozart fue interpretado al hermoso y convencional piano de cola. Gulda escogió un Mozart luminoso y otro oscuro, según sus propias palabras, que resultaron ser, respectivamente, la *Sonata en si bemol mayor KV 333* y la *en do menor KV 457*. Honestamente pienso que las

tocó como *de trámite*. Por supuesto un *trámite* de Gulda puede alcanzar altas cotas de belleza, pienso por ejemplo en la grave sencillez y serena grandeza del tiempo lento de la *Sonata KV 333*; o ser sugerente y plantear interrogantes como el rápido tempo con que se atacó la *Sonata en do menor*. Pero en general faltó cuidado, hubo palpables problemas técnicos, pasajes pasados por encima. Daba la impresión de una especie de prisa y ansiedad como por acabar aquello, *cumplir*, y engolfarse en la indudablemente original y personalísima segunda parte.

José Luis Vidal

Festival de Andorra

Después de un inicio brillante el pasado año, este Festival, que tiene por marco el vecino país, volvió a dar muestras de gran imaginación y en la primera semana nos dio un programa muy variado que incluía a Jaume Aragall y Marion Vernet Moore, el primer día, el ballet de Cámara de Viena y el Cor La Capella, el segundo día, para cerrar el domingo con Renata Scotto. Para la sesión inicial

que ganó hace años un premio Viñas y que entonces era un promesa, permanece como entonces, con posibilidades en parte sin realizar: limitada expresivamente y con una técnica que debe mejorar para poder conseguir un canto más ligado y también evitar las durezas que en ocasiones aparecen en su registro agudo.

El colofón de esta primera semana fue el recital de la veterana Renata Scotto con

un amplio programa que incluía cuatro canciones de Bellini, tres de *La regata veneziana* de Rossini y seis canciones de Verdi; tras el descanso pudimos escuchar dos canciones de Respighi, seis de Ermanno Wolf-Ferrari y dos de Giacomo Puccini con el conocido *Sole e amore* que cerraba oficialmente el recital. La soprano mostró su experiencia y su gran sentido teatral al servicio de una voz



Jaume Aragall y Marion Vernet Moore

FOTO: PEIG

se preparó un programa de arias y dúos, en las que el tenor catalán fue a más, consiguiendo que su bellísima voz alcanzara sus mejores momentos en la segunda parte con *E lucevan le stelle* de *Tosca* y un aria tan poco habitual en un recital de estas características como es *Ch'ella mi creda libero e lontano* de *La Fanciulla del West* de Giacomo Puccini, logrando un merecido éxito. Marion Vernet Moore,

que, tras dilatada carrera presenta una cierta acritud en el registro agudo y una cierta dificultad en conseguir la redondez de timbre; sin embargo, su gran sentido artístico, su técnica y su experiencia le permitieron soslayar bastante las dificultades y conseguir un triunfo fruto del cual fueron los cuatro bises que ofreció.

Albert Vilardell

TEMPORADA
91/92
OPERA 92

TEATRO LÍRICO NACIONAL

LA ZARZUELA



Director: EMILIO SAGI

Opera

Días 21, 23, 25, 27
y 30 de enero

LA DUEÑA

Roberto Gerhard

Estreno mundial
Coproducción con el Gran Teatro del
Liceo de Barcelona

Director musical:

Antoni Ros Marbà

Director de escena

José Carlos Plaza

Escenografía y vestuario:

Pedro Moreno

Richard Van Allan/Sharon Cooper/Anthony
Michaels Moore/Feicity Palmer/David Rendall
Enrique Baquerizo/Robin Leggate/Anne Mason

Del 15 al 19 de febrero

ATYS

Jean-Baptiste Lully

Estreno en España
Coproducción del Teatro Comunale
de Florencia. La Ópera de Montpellier
y l'Opéra Comique de Paris

Orquesta:

Les Arts Florissants

Director musical:

William Christie

Director de escena

Jean-Marie Villégier

Escenografía:

Carlo Tommasi

Vestuario:

Patrice Cauchetier

Coreografía:

Francine Lancelot

Howard Crook y Guy de Mey/Guillemette
Laurens y Jennifer Smith/Ane Monoyos y
Zanetti/Nicolas Rivrenq y Jean-François Gardell

Días 13, 17, 21, 25
y 29 de marzo

CARMEN

Georges Bizet

Versión original
Producción de la Ópera
de Montecarlo, 1990

Director musical:

Antoni Ros Marbà

Director de escena, escenografía y vestuario:

Pier Luigi Pizzi

Teresa Berganza/Luis Lima/
Mana Bayo/Justino Díaz

FUERA DE ABONO

Días 24, 26, 28, 30 de abril
y 2 de mayo

SALA OLIMPIA

TIMON DE ATENAS

Jacobo Durán Loriga -

Luis Carandell

Estreno mundial
Coproducida por: TLN LA ZARZUELA,
Centro para la Difusión de la Música
Contemporánea y Centro Nacional de
Nuevas Tendencias Escénicas

Director musical:

José Luis Temes

Primer reparto: 18, 21, 23,
27 y 30 de abril. Segundo
reparto: 19, 25 y 29 de abril

EL BARBERO DE SEVILLA

Gioacchino Rossini

Nueva producción
del TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Alberto Zedda

Director de escena:

Carlos Fernández de Castro

Escenografía:

Joaquín Roy

Vestuario:

Ivonne Blake

Gino Quilico y Plácido Domingo/
Luciana Serra/William Mateuzzi/
Carlos Chausson/Paata Burchuladze
El segundo reparto estará formado por Jóvenes
Cantantes Españoles

Días 15, 17, 19, 21
y 23 de mayo

L'HEURE ESPAGNOLE

Maurice Ravel

BELISA

M. A. Coria - A. Gallego

Estreno mundial
Nueva producción del
TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Arturo Tamayo

Director de escena, escenografía y vestuario:

Simón Suárez

Claire Powell/Dalmau González/
Gabriel Bacquer/Manuel Bermúdez/
Teresa Verdura/Antonio Blancas/
Mabel Perelstein/Man Carmen Hernández

Días 4, 8, 12, 16 y 20 de junio

LA FAVORITA

Gaetano Donizetti

Producción realizada en 1982 para el
Gran Teatro del Liceo de Barcelona

Director musical:

Gian Paolo Sanzogno

Director de escena

Giuseppe de Tomasi

Escenografía y vestuario

Ferruccio Villagrossi

Shirley Verret/Alfredo Kraus/Santos Ariño

Días 30 de junio, 3, 6, 9
y 11 de julio

IL TROVATORE

Giuseppe Verdi

Nueva producción, en coproducción
con el IVAECM (Valencia) y el
FESTIVAL DE OPERA DE OVIEDO

Director musical:

Miguel Angel Veltri

Director de escena

Horacio Rodríguez Aragón

Escenografía:

Llorenç Corbella

Vestuario:

Pepe Rubio

Kristian Johannsson/Ilona Tokody/
Dolara Zajick/Juan Pons/Stefano Palatchi

FUERA DE ABONO

Del 7 al 11 de agosto
TEATRO DE LA MAESTRANZA
(SEVILLA)/TLN LA ZARZUELA
en la Expo 92

EL GATO MONTES

Manuel Penella

Nueva producción
del TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Miguel Roa

Director de escena:

Emilio Sagi

Escenografía y vestuario:

Julio Galán

Plácido Domingo/Verónica Villarroel/Juan Pons

Recitales Líricos

(fuera de abono)

RECITAL

DE INAUGURACION
DE LA TEMPORADA

Día 4 de enero

ANNA
TOMOWA-SINTOW,
soprano

Peter Sommer, piano

Día 1 de febrero

VICTORIA
DE LOS ANGELES,
soprano

NICOLAI GEDDA,
tenor

Geoffrey Parsons, piano

Día 26 de abril

FREDERICA
VON STADE,
mezzosoprano

Martin Katz, piano

GALA DE LA OPERA

Día 14 de junio

MIRELLA FRENI,
soprano

Paola Molinari, piano

Conciertos Extraordinarios

(fuera de abono)

Días 6 y 9 de febrero
TLN LA ZARZUELA

SANCIA DI CASTIGLIA

Gaetano Donizetti

Versión de concierto

Estreno en España

Director:

José Collado

Solistas:

Montserrat Caballé resto del reparto a determinar

CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA TEMPORADA

Lugar y fecha, a determinar

SALA

Plácido Domingo

Ballet

Del 15 al 19 de julio

LES GRANDS BALLETS CANADIENS

Coproducción de la Sociedad Estatal para el
V Centenario y Les Grands Ballets Canadiens

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

M. de Falla

Segunda parte - A determinar

Julio, días a determinar

BALLET LIRICO NACIONAL

Director: Nacho Duato

SYNAPHAI

Xenakis/Vangelis - Nacho Duato

El resto del programa estará compuesto por dos
estrenos de la Compañía

Giras de T.L.N. La Zarzuela

PARIS

Del 23 de junio al 1 de julio de 1992
THÉÂTRE DE L'ODEON DE PARIS
(THÉÂTRE D'EUROPE)

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Pablo Sorozábal

Producción del TLN LA ZARZUELA (1990)

Director musical:

Miguel Roa

Director de escena:

Emilio Sagi

Zarzuela en el Teatro La Vaguada de Madrid

Producción del TLN LA ZARZUELA
en colaboración con el Consorcio para
la Organización de Madrid Capital
Europea de la Cultura 1992

LA CHULAPONA

LA GRAN VIA

EL DUO DE LA AFRICANA

CHORIZOS Y POLACOS

ORQUESTA SINFONICA DE MADRID

CORO DEL TEATRO

LIRICO NACIONAL

Todas las representaciones

a las 20 h.

Títulos, fechas e intérpretes pueden

sufrir modificación.



Gustav Mahler

Integral de las Sinfonías

II Ciclo

Grandes Ciclos Sinfónicos de la

**FUNDACION
CAJA DE MADRID**

1 24 de enero 22.30 h.

SOVIET PHILHARMONIC ORCHESTRA
Director titular: Guennadi Rozhdestvensky
Solistas: Hanna Schwarz, mezzosoprano
Horst Laubenthal, tenor
G. Mahler: Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)

2 29 de enero 22.30 h.

ORQUESTA FILARMONICA CHECA
Director titular: Jiri Belohlavek
Solista: Robert Höll, bajo
G. Mahler: Kindertotenlieder
Sinfonía núm. 1 en Re mayor "Titán"

3 30 de enero 19.30 h.

ORQUESTA FILARMONICA CHECA
CORO FILARMONICO DE PRAGA
Director: Vaclav Neumann
Solistas: Roberta Alexander, soprano
Janice Taylor, mezzosoprano
G. Mahler: Sinfonía núm. 2 en Do menor "Resurrección"

4 19 de marzo 19.30 h.

FRANKFURT RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
Director: Eliahu Inbal
G. Mahler: Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor

5 20 de marzo 22.30 h.

FRANKFURT RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
Director: Eliahu Inbal
G. Mahler: Sinfonía núm. 9 en Re mayor

6 27 de marzo 22.30 h.

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE COLONIA
Director: Gary Bertini
G. Mahler: Sinfonía núm. 7 en Si menor

7 28 de marzo 22.30 h.

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO DE COLONIA
Director: Gary Bertini
Solista: Mitsuko Shirai, soprano
G. Mahler: Sinfonía núm. 10 en Fa sostenido mayor (Adagio)
Sinfonía núm. 4 en Sol mayor

8 16 de mayo 22.30 h.

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA AND CHOIR
CORO DE LA CATEDRAL DE LIVERPOOL
Director titular: Libor Pesek
Solistas: Suzanne Murphy, Alison Pearce,
Alison Barlow, sopranos;
Christine Cairns, Linda Strachan, mezzos;
James Wagner, tenor;
Stephen Roberts, barítono;
Stafford Dean, bajo.
G. Mahler: Sinfonía n.º 8 en Mi bemol mayor "De los Mil"

9 26 de mayo 22.30 h.

PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA
Director titular: Lorin Maazel
G. Mahler: Sinfonía núm. 6 en La menor "Trágica"

10 13 de junio 19.30 h.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
CORO DE NUESTRA SEÑORA DEL RECUERDO
Director titular: Aldo Ceccato
Solista: Doris Soffel, mezzosoprano
G. Mahler: Sinfonía núm. 3 en Re mayor

VENTA DE ABONOS:

- Mediante reserva telefónica, a partir del 30 de octubre de 1991, llamando al teléfono 559 13 15 de 9 a 15 horas de lunes a viernes, excepto festivos.
- En las taquillas del Auditorio Nacional de Música, entre los días 14 y 30 de noviembre de 1991. C./Príncipe de Vergara, 146. Horarios habituales.

Nota: Sólo se podrán adquirir un máximo de CUATRO ABONOS POR PERSONA en cualquiera de las dos modalidades de venta. En cada una de ellas se pondrá a la venta el 50% del aforo disponible.

VENTA DE LOCALIDADES

En el caso de que el aforo total no fuese vendido por el sistema de abono, saldrán a la venta las localidades sobrantes para cada uno de los conciertos del ciclo, a partir del 10 de diciembre de 1991 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, dentro de su horario habitual de despacho.

LOCALIDADES POR ABONO

Zona A: Patio de butacas y Primer Anfiteatro.
Zona B: Lateral Primer Anfiteatro, Lateral Segundo Anfiteatro y Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6)
Zona C: Segundo Anfiteatro (Fila 7 a 15) y Galerías.

LOCALIDADES EXCLUSIVAMENTE DE VENTA LIBRE:

- Tribunas, excepto para el concierto núm. 8
- Bancos de coro, excepto para los conciertos núm. 3, 8, y 10.
- Localidades restantes de las zonas A, B, C que NO HAYAN SIDO VENDIDAS POR ABONO

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Zona	Abono ciclo	Localidad
A	45.000	6.000
B	32.000	4.000
C	20.000	2.500
Tribunas	--	2.000
Bancos de coro	--	1.000

FORMA DE PAGO DE LOS ABONOS:

1. EN DOS PLAZOS DEL 50% mediante entrega en efectivo o cheque en el momento de retirar las localidades, y el resto en otro cheque con fecha 1 de febrero de 1992. La venta aplazada sólo se podrá realizar en el sistema de venta por teléfono.
2. EN UN SOLO PLAZO en efectivo o por cheque bancario conformado en el momento de retirar los abonos de venta en las taquillas del Auditorio Nacional de Música. Los cheques deben ser nominales a la FUNDACION CAJA DE MADRID

Nota importante: Todos los programas son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos programados se devolverá el importe de la localidad y a los abonados 1/10 parte del importe del abono adquirido, haciéndose efectiva esta devolución 15 días después de la actuación cancelada. La suspensión de un concierto será la única causa admisible para la devolución del importe de las localidades.

Con la colaboración de:

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

BILBAO

Opera en Panavisión

Bilbao. Teatro Arriaga. 1-X-91. *Medea*. Opera en dos actos de Mikis Theodorakis sobre el texto de Eurípides. Katerina Ikonomou, Zajos Terzakis, Kostas Paskalis... Coro de la Sociedad Coral de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Lukas Karytinos.

El Teatro Arriaga de Bilbao nos ha propuesto una ópera de tres horas largas de duración que Theodorakis ha elaborado a partir del molde literario de la *Medea* de Eurípides. Presentada con una oportuna, o más bien imprescindible subtitulación de un texto —no hay que insistir demasiado en ello— de actualidad, universalidad temática y fuerza teatral únicas, el original se resiente un tanto de la doble traducción a que ha sido sometido (del griego clásico al moderno y de éste al castellano), y en semejante viaje a Itaca se han debilitado algunas de sus virtudes originales. La imperiosa necesidad de adaptar el tiempo de la palabra leída al de la palabra cantada ha forzado a Theodorakis a resumir y a actualizar el texto inicial, y en este proceso se ha diluido fatídicamente, es de suponer que sobre todo en la versión española, algo de su primitivo vuelo poético.

El original de Eurípides compromete a la música con un listón demasiado alto. Sería vano buscar en ella un tipo de emoción estética afín a la que, por poner un ejemplo, contiene *La Máscara Negra*, la ópera de Penderecki recientemente estrenada en España. Aquí el lenguaje está como voluntariamente petrificado, retomando ideas y modos neorrománticos —Puccini, cuya influencia es perceptible durante el primer acto; diversos autores rusos, desde Shostakovich hasta Kachaturian, el Carl Orff de los grandes frisos helénicos, etc.—, sin tener demasiado en cuenta la posterior evolución del género melodramático y haciendo prevalecer un tipo de lenguaje por momentos de clara raigambre cinematográfica. Instantes como el de los eficaces coros que ponen fin al I acto o las múltiples escenas en las que interviene la soldadesca parecen otorgar pleno sentido a esta afirmación.

El canto y el trabajo destinado al foso raramente se integran en un acoplamiento que podamos calificar como idóneo. Las ideas nacen frecuentemente en la orquesta y son retomadas de inmediato por el canto y ello sucede un tanto ingenuamente, sin auténtica fusión entre ambos, además de existir, por otra parte, una escasa diferenciación en la escritura vocal correspondiente a los distintos personajes que intervienen en el drama. La aportación vocal se inserta en un recitativo melódico

continuo, que por momentos puede llegar a adoptar la fisonomía de un auténtico *arioso* —fragmento de Creonte en el primer acto ¡*Invoco a los dioses infernales!*—, o también en el ¡*Hijos, dulces hijos míos!*, que entona Medea al alborar el acto segundo, cuyas principales ideas melódicas, acompañadas por el dulce balanceo de las cuerdas, retornan más tarde bajo otros ropajes y entonces, seguramente, ya no nos interesan tanto. Así todo, la innegable inspiración melódica de algunos fragmentos es capaz de lograr por un solo influjo el indulto para una música que resulta débil considerada bajo otros aspectos. La partitura se beneficia también de los esfuerzos del Theodorakis recopilador de canciones folklóricas griegas, a la par que evidencia, y esto sí que es advertible en todo momento, el incuestionable amor de su creador por la tierra, la luz, la literatura y la cultura global de su patria.

En un estreno nunca es la interpretación el factor principal, aunque haya que apresurarse a reconocer que éste de la capital vizcaína contó con elementos notables. En primer lugar la dirección escénica del propio Luis Iturri, director del Teatro Arriaga, que ha intentado que los cantantes se preocupen también por actuar correctamente, lo que ha conseguido en muchos momentos. Delante del templo que preside la escena ha situado

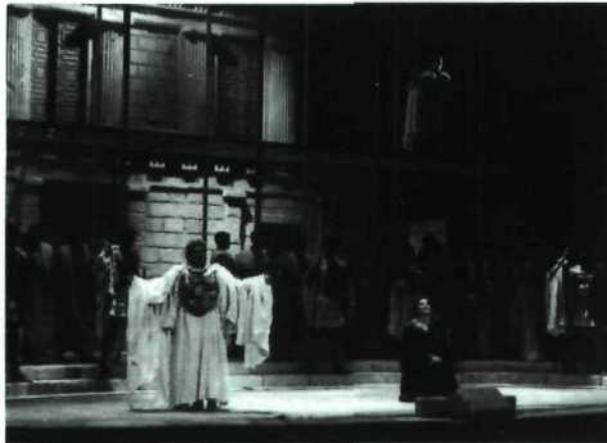
te de Glauca, cuya composición recuerda al relieve del tímpano de un frontón clásico. En la escena final, de efecto también muy conseguido, la infeliz Medea se eleva en un gigantesco dragón con los cuerpos de los hijos degollados, el cual es accionado por una tramoya a modo de *gloria* barroca.

El director Lukas Karytinos, responsable artístico de la Opera Nacional de Grecia, logró admirables resultados de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigiendo la obra con buenos oficios, mimando las partes de cuerda y maderas y equilibrando como pudo al extemporáneo bloque de metales. Dotó a esta *Medea* de irradiaciones mediterráneas y cálidas, evidenciando también su personal amor a la obra y colaborando, con una dirección extremadamente respetuosa con los cantantes, al triunfo de la soprano protagonista. No pudo ocultar, pese a los referidos recursos, reiteraciones y alargamientos innecesarios inherentes a la propia composición.

Katerina Ikonomou fue la auténtica *alma mater* del estreno de Theodorakis. Aguantó el tipo, vocal y escénicamente, sin síntomas apreciables de fatiga, durante las tres horas largas de función y logró sus mejores acentos en los momentos de canto recogido y efusivo, a despecho de algunas incidentales durezas o rupturas del *legato* en los instantes de mayor bravura. Si estos problemas pudieran ser importantes en las *Electras* o los *Fidelis* que habitualmente interpreta la referida

soprano, aquí empañan poco o nada el fruto conseguido, que bien puede considerarse como una creación feliz. El tenor Zajos Terzakis, que dio vida a un Jasón de vocalidad indómita, apechugó valientemente con su cometido, aunque la voz es poco homogénea y de tintes escasos. Aquí se salva, pero no es del todo garantizable su fortuna en el trasplante a otros repertorios. Cabe destacar también, en su calidad de colaborador de lujo, al foso barítono Kostas Paskalis, hoy prácticamente retirado, quien prestó su otrora inconfundible vozarrón en el breve cometido de Egeo, y aún encontró alguna que otra sonoridad retumbante y digna de cita. Suficientes, sin mayores fulgores, los demás, y meritorio el breve concurso del bajo-barítono Juan Tomás Hernani, el único integrante no griego del reparto.

Joaquín Martín de Sagarmínaga



Medea de Mikis Theodorakis en el Teatro Arriaga de Bilbao

FOTO: Julián

una estructura transparente de dos cuerpos, el segundo de los cuales sirve a menudo de marco a diferentes frisos humanos. Ello da lugar a efectos visuales de notable plasticidad, como el monumental conjunto en el que las diversas figuras escenifican mimicamente la muer-

MADRID

El tiempo redescubierto

Madrid. Auditorio Nacional, 8, 9, 11 y 12 de octubre. Bruckner: *Sinfonía n.º 3*. Milhaud: *Suite francesa*; Debussy: *El mar*; Franck: *Sinfonía en re menor*. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Sergiu Celibidache.

Cada vez que escuchamos —al menos esa sensación tiene el firmante— un concierto dirigido por Celibidache, se hace meridiana la afirmación de que «las notas deben poseer su justo valor» (a la hora de realizar una interpretación adecuada). Es decir, su justo valor para que se oiga lo que deba oírse y para que, en definitiva —de ahí el meollo de la cuestión—, respaldada la estructura interna de la composición a la que se trata de servir. Eso es lo que de verdad importa y la máxima expuesta ha de acallar toda posible opinión en contrario basada en la mayor o menor velocidad que se imprima a la ejecución.

En estos dos conciertos dobles el director rumano y su (está con ella desde 1980) Filarmónica de Munich todo ello ha quedado, una vez más explicado. ¡Y de qué modo! Y hemos vuelto a recordar, a redescubrir esa noción básica que es la del tiempo musical, naturalmente subjetivo aunque pueda derivar de un tratamiento objetivo de los parámetros que configuran y animan el pentagrama. Celibidache elude cualquier consideración conceptual de la materia sonora: él se limita a transcribirla, la realiza. Y, fiel a la creencia de que el final de una partitura está contenido en su principio (¿cabe

algo menos equivalente a la idea que se tiene del tiempo cronológico), traza —sin perder el norte de los datos y referencias estilísticas— una monumental curva o arco que abarca la composición toda del primer compás al último, de tal forma que su estructura íntima, su esencia, su razón de ser y de adquirir un desarrollo orgánico, quedan mostradas a plena luz, evidenciadas, matizadas únicamente por los claroscuros que ofrezcan su acentuación y su tímbrica y por las transiciones que devengan de su posible variedad dinámica y de su propia sintaxis. Esta extensa línea *horizontal*, modelada, según los casos, por los vectores contrapuntísticos, recorre los fundamentos del edificio sinfónico y repara en acompañamientos, en apoyaturas, en frases aparentemente de segundo orden, porque en ellos, de acuerdo con estos planteamientos propios de la fenomenología del sonido, puede residir, en un momento determinado, el factor que ha de prestar la definitiva coherencia al



Sergiu Celibidache

todo. Y la tensión —y correspondiente relajación— viene establecida por el juego dialéctico que plantea la armonía *vertical*. El director consigue que este proceso, indudablemente complejo, se entienda y se disfrute.

Con base en tales presupuestos Celibidache, apoyado en una soberbia, pero falible, Filarmónica muniquesa, construyó, por ejemplo, una imponente *Tercera Sinfonía* de Bruckner (versión de 1888-89), plena de trascendencia espiritual, bañada de una singular luz (¿mística?), en la que las progresiones estuvieron magistralmente diseñadas y ordenadas y en la que proliferaron detalles instrumentales normalmente desdeñados (entrada de violas en la coda del primer movimiento) y se recuperaron acentos líricos hoy olvidados en las versiones al uso (ese revelador trío frente a lo *satánico* del resto del Scherzo). Cosas que se pueden realizar a base de poseer un implacable sentido del ritmo (algo opuesto a la rigidez) y un control casi sobrehumano de la dinámica, amén de un peculiar dominio del rubato. Bajo esta tónica quedó explicada, y nunca mejor dicho, la otras veces plúmbea *Sinfonía* de Franck, que fue un prodigio de claridad. La complejidad motívica que la anima fue expuesta casi crudamente para dejar al descubierto su férrea estructura cíclica, perfectamente comprensible hecha de esta suerte. De *El mar* se podría escribir durante horas a fin de evocar su infinito alquitaramiento tímbrico y su diamantina y al tiempo vaporosa belleza obtenidos en esta recreación. Todo en su sitio en la obra de Milhaud, una de las especialidades de siempre de un maestro que, pese a dirigir sentado (son 79 años con problemas motrices), ha dado una nueva lección de vigor, de lucidez y de rigor, y de ligereza y agilidad en sus realizaciones musicales.

Mehta: éxito asegurado

Madrid. Auditorio Nacional. S-X-91. Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Zubin Mehta. Boccherini/Berio: *Ritiratta de Madrid*; Beethoven: *Sinfonía n.º 8*; Berlioz: *Sinfonía fantástica*.

Zubin Mehta en otros tiempos dirigió varias veces la ONE con éxito notable de crítica y público. De ahí, quizá, la frecuencia con la que el director indio ha visitado nuestro país, unas veces al frente de la Orquesta Filarmónica de su país de adopción (Israel), otras con la Filarmónica de Los Angeles y otras con esta orquesta italiana. Una orquesta, por cierto, que sonó muy bien, empastada y cohesionada, a pesar de que —muy latinos— los músicos no perdían la ocasión de hablar entre sí cuando *no les tocaba*. El programa era atractivo y hecho a la medida de un público que no desea grandes sobresaltos y que va a los conciertos mitad porque le gusta la música y mitad porque el Auditorio en estas ocasiones se ha convertido en un lugar privilegiado para hacer vida social. Las tres obras fueron interpretadas con esa

brillantez y dinamismo tan propios de Mehta. Quizá lo peor fue la *Octava Sinfonía* de Beethoven donde las perversamente bellas aparatósidades de la *Fantástica* no estaban ahí para descubrir ciertas flaquezas orquestales. Muy bien *La Ritiratta de Madrid* y menos bien la *Sinfonía Fantástica* en la que Mehta prefirió la grandilocuencia del apasionamiento, la espectacularidad a la comunicación romántica. Al final se rozó el delirio: hubo hasta olés —jeste público...!— y Mehta correspondió con tres bises que provocaron de nuevo el entusiasmo: la *Triana* de Albéniz, un *Intermezzo* de *Manon Lescaut* de Puccini, y la *Obertura de La Forza del Destino* de Verdi —tal vez lo más intensamente interpretado de todo.

J.A.

Arturo Reverter

AUDICIONES

PARA ASPIRANTES DE TODAS
LAS NACIONALIDADES

2ª CONVOCATORIA

Condiciones Generales

- Presentación de solicitud e historial profesional completo antes del 30 de noviembre de 1991 a las 14:00 horas.

Regimen Laboral

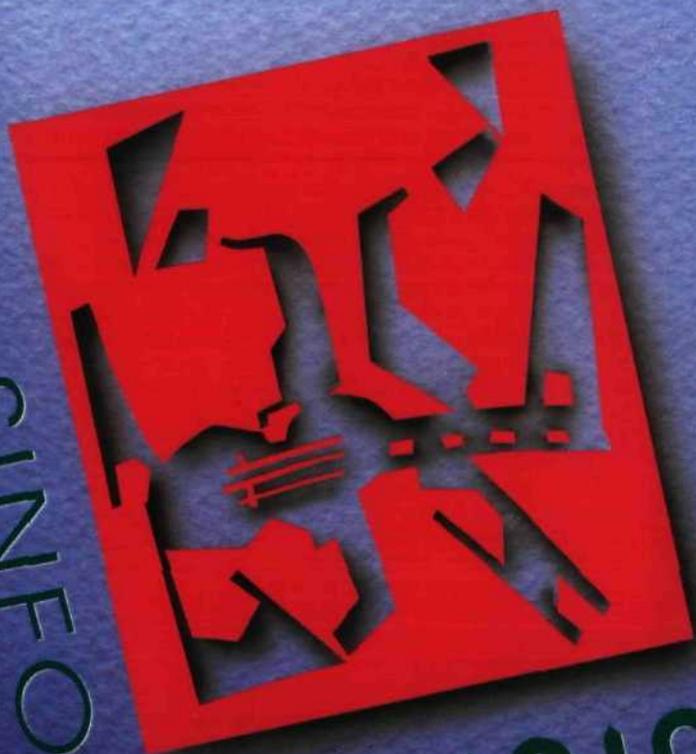
- Contrato laboral de dos años de duración, con opción a prórroga.
- Actividad combinada de práctica sinfónica y enseñanza instrumental.
- Posibilidad de licencias para actividades profesionales, así como para cursos de actualización y perfeccionamiento.
- 45 días de vacaciones anuales.
- 2 días de descanso semanal.
- Constitución de formaciones reducidas de la plantilla.

Retribuciones para 1992

- Principal: 3.976.000 ptas.
- Co-principal: 3.796.000 ptas.
- Tuitista: 3.498.000 ptas, todas ellas abonables en 14 pagos.

Inicio de la actividad

El inicio de la actividad está previsto para Primavera-Verano 1992.



INFORMACION:

AUDITORIO Y
PALACIO DE CONGRESOS
C/ Uruguay, s/n
Tfno.: • 981 • 25 20 21
Fax.: • 981 • 27 74 99
15004 LA CORUÑA

ORQUESTA SINFONICA DE GALICIA
Director musical: SABAS CALVILLO
Gerente: JUAN BOSCO

Renace el Festival de Otoño



Jordi Savall dirigió *Una cosa rara*

Apartándose de la programación dedicada a las grandes orquestas, que suelen insistir una y otra vez en el mismo repertorio, el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid ha propuesto este año una oferta imaginativa y con novedades importantes. Resurge así de las cenizas de la edición precedente esta manifestación, que, por otro lado no acaba de encontrar su norte. La atención al barroco —y clasicismo en el caso de Martín Soler— y la música de hoy, en cierto modo lo más vivo que ahora se hace en nuestro arte, puede ser un camino abierto de cara al futuro.

La inauguración (Leganés, 27-IX) nos trajo la renovación haendeliana del King's Consort, un grupo que pese a su juventud es ya muy relevante en la interpretación de este autor. Frescura, intimidad, renuncia a la pompa externa y desde luego brillantez en la bellísima *Oda a Santa Cecilia*, con intervenciones corales extraordinarias y destacada actuación de la soprano Gillian Fisher.

Lamentablemente, *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler (4-X) volvió a presentarse en Madrid (desde el siglo XVIII) desprovista de la escena. Se notó mucho esta ausencia, sobre todo porque en el Liceo de Barcelona pudo disfrutarse un montaje muy plástico meses atrás. Savall sacó el partido posible de una versión de concierto, extrayendo una interpretación más *sinfónica* que la barcelonesa, con una respuesta más redonda de Le Concert des Nations y una atención mayor a los detalles. En conjunto, plausible trabajo vocal.

Nueva visita de Anner Bylisma a Madrid (11-X), que afortunadamente se está convirtiendo en un habitual. Como es característico de este artista, se preocupó menos de la perfección técnica, siendo incluso en ocasiones su sonido algo áspero y aun de dudosa afinación, que del calor interpretativo. Dotó de cuerpo los triviales *Ejercicios* de Duport y estuvo excelente en la *Sonata en do mayor* de Boccherini. Muy superficial el clavecinista Vaughan Schlepp en los *Essercici* de Scarlatti.

Una de las grandes novedades del Festival venía dada por la posibilidad de escuchar el oratorio *La Giuditta* de Almeida (16-X), una obra verdaderamente atractiva, que contó con una escasísima asistencia de público. Sin embargo, René Jacobs obtuvo una interpretación plena de vigor del *Concerto Köln*, pese a las imperfecciones de la primera parte. Solistas vocales muy justos, pero suficientes.

Programa por completo infrecuente el del Seminario Musicale (18-X), con cantatas y piezas instrumentales de Bononcini, Caldara, Haendel y Vivaldi. Con su hermoso timbre y amplia capacidad expresiva, el contratenor Gérard Lesne nos llevó de lo pastoril a lo trágico. Un concierto delicioso.

Una llamada de atención a los organizadores: los programas de mano no cumplen los mínimos exigibles. La ausencia de los textos en *Cosa rara* y *Giuditta* es muy grave, en especial cuando es más que previsible que muy pocas personas del público conozcan estas obras que se presentan como novedades. Pero además estas *hojitas volanderas* carecen de la información imprescindible como ayuda a la audición y están plagadas de errores, llamando, por ejemplo, *alto* a la viola.

Sinfonismo español

Madrid. 12-X-91. Teatro Monumental. Chapí: *Sinfonía primera en re menor* (1879). Rodrigo: *Concierto in modo Galante*. Solista: Pedro Corostola (Violonchelo). Marco: *Campo de Estrellas*. Turina: *Sinfonía Sevillana*. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Luis Izquierdo.

El Festival de Otoño nos deparó el pasado 12 de octubre un concierto compuesto íntegramente por música española, que aun sin proponérselo cumplía numerosos objetivos. Por un lado, ofrecía el reestreno de la *Sinfonía primera en re menor* (1879) de Ruperto Chapí que no era oída desde su estreno en la Sociedad de Conciertos, en el mismo año de su composición. Por otro lado, se sumaba al homenaje a Joaquín Rodrigo en su noventa aniversario, con la interpretación del *Concierto in modo Galante*, que tuvo en el violonchelista Pedro Corostola a un digno convidado. Por si esto fuera poco servía de presentación en Madrid de *Campo de Estrellas* de Tomás Marco, después de su estreno en Santiago de Compostela con motivo de la inauguración del Auditorio de Galicia. Y si uno quisiera seguir buscando alicientes repararía también en la espléndida perspectiva que se ofrecía de la irregular tradición sinfónica española, con la guinda de una de las mejores muestras del género, como es la *Sinfonía Sevillana* de Joaquín Turina.

Entrando directamente en un juicio de las obras, el programa presentó dos caras bien diferenciadas. La primera parte abrumó por la retórica *Sinfonía* de Chapí, que si bien deja intuir esa frescura, sobre todo rítmica, que caracterizaría su mejor música posterior, resultó convencional, a la vez que un buen ejemplo de un músico, aún inmaduro, que no ha tenido tiempo de mirarse demasiado dentro de sí mismo.

Bastante menos perdonable es el *Concierto in modo Galante*, alarmantemente caótico en lo que a la forma se refiere y desproporcionado en la duración, lo que casi justifica los tizeretazos que le imprimía Gaspar Cassadó cuando solía interpretarlo. Al margen de esto, el *Concierto* posee interés en el color instrumental, pero la confusión de ideas hace que éste resulte algo meramente anecdótico.

La segunda parte del concierto constituyó la otra cara de la moneda gracias a *Campo de Estrellas* de Tomás Marco, una obra redonda que tiene sus mayores virtudes en la gran contundencia formal y en la brillantez de la aplicación de las relaciones de tensión.

La *Sinfonía Sevillana* de Joaquín Turina sirvió de colofón final a la espléndida actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid con Luis Izquierdo al frente.

E.M.M.

M.R.

Efusivo homenaje

Madrid. Auditorio Nacional. 11-X-91. Obras de Joaquín Rodrigo: *Zarabanda lejana* y *villancico. Cuatro madrigales amorios. Tres villancicos. Concierto de Aranjuez. En la busca del más allá*. Solistas: Teresa Berganza, mezzosoprano; Göran Söllscher, guitarra. Orquesta Nacional de España. Director: Enrique García Asensio.



Joaquín Rodrigo

Presenciamos el primero de los numerosos conciertos que tendrán lugar durante éste y el siguiente año, en distintas ciudades de diferentes países, como homenaje a Joaquín Rodrigo, compositor nonagenario, con una fructífera obra basada en la espontaneidad, sencillez, despojada de adornos y por supuesto con una voz propia que ha hecho que a lo largo de su vida se le haya reconocido de manera internacional.

El acto lo formaron obras de la primera y segunda madurez del compositor, así como otra de más reciente creación escrita para el bicentenario de los Estados Unidos y dedicada a los astronautas de la NASA: *En busca del más allá*, un poema sinfónico para orquesta, lejano al más peculiar estilo cono-

cido del compositor. Aquí Rodrigo es diferente, emplea efectos desusados, más afín a la música cinematográfica.

Para orquesta de cuerdas se eligió interpretar dos páginas en las que, a pesar de acusar algunas influencias, la personalidad de Joaquín Rodrigo está ya. *Zarabanda lejana* y *villancico* (1926-1930), son dos piezas contrastadas, grave y tierna la primera y de carácter rústico y más popular la segunda. Orquesta y director ofrecieron una versión pulcra y medida.

Con los *Cuatro madrigales amorios* y los *Tres villancicos*, Rodrigo nos sorprende musicalmente con momentos líricos de la poesía española. Estas obras de una misma línea estética e incluso de similar orquestación, fueron cantadas por la siempre esperada Teresa Berganza, cuya intervención fue de especial elegancia y garbo. Estos ciclos de canciones escritas en su día para voz y piano, creemos que pierden en su transcripción orquestal. Nuestra gran mezzosoprano se había encontrado más cómoda cantando la versión original.

Del *Concierto de Aranjuez* qué podemos ya decir. El sueco Göran Söllscher en la guitarra, lució una excelente técnica y se tomó algunas libertades; junto a los profesores de la ONE y Enrique García Asensio en una buena participación, lograron un nuevo éxito para esta partitura huida de la rareza y del pintoresquismo y en la que se encuentra una melancolía y una forma inédita de hacer música española.

El cariño por la obra y por el maestro compositor se manifestó en el entusiasmo de la despedida.

M.G.F.

Vitalidad del impresionismo

Madrid. Museo del Centro Cultural Reina Sofía. 7-X-91. Obras de Josep Cercós y Eduardo Rincón. Carmen-Rosa Capote; piano.

En cierta ocasión me decía un gran músico navarro que la muerte prematura de Debussy —o la incapacidad física de Ravel—, unida a los desastres que acarrararon a Francia las dos guerras mundiales tendieron a ahogar un tanto la vitalidad del impresionismo. Pero, a pesar de innegables azares y fluctuaciones, que tal estética ha seguido viva en nuestro país lo demuestran los nombres de Turina, Donostia, Báguena Soler, el gran Federico Mompou, Alfredo Araçil y Eduardo Rincón autor de composiciones como las que protagonizaron la segunda parte del concierto de Carmen

Capote. Además de esta apuesta por la contención, el refinamiento y el halago auditivo, en algunas de estas obras como el *Preludio Segundo* —de una colección de tres sobre textos de Miguel Ángel—, planea también la influencia del Liszt de los *Años de Peregrinación*, el de los grandes hallazgos de color pianístico, abuelo del impresionismo y referencia irresistible, según el propio Rincón. Las dos obras de Cercós —*Preludio, Recitativo y Fuga* y *Preludis Ambulants*—, ambas anteriores a su etapa serial, pueden pecar de cierta dilatación formal (caso de la primera), o contener algún desconcer-

Reposición notable

Madrid. Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. (27-9 al 27-10-1991). *La del manajo de rosas* (Pablo Sorozábal/F. Ramos de Castro y A.C. Carreño). Interpretes: Milagros Martín, Victoria Manso, Concha Leza, Raúl Sender, Carlos Álvarez, Mario Rodrigo, Enrique R. del Portal, Tomás Álvarez, Joaquín Molina. Dirección Escénica: Emilio Sagi. Coro del Teatro Lírico Nacional. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Miguel Roa.

En diciembre de 1990 (SCHERZO N° 50) dábamos razón de la puesta en escena de esta producción de *La del Manajo de Rosas*. Creemos que esta reposición es acertada si consideramos que la obra ha sufrido cambios notables para mejor; la escena se movió con más detalles, con más vida y más chispa. La dirección musical fue más acertada y la Orquesta Sinfónica respondió, haciéndonos sentir que la zarzuela podría encontrar de nuevo su identidad, al ofrecérsenos con categoría: Un loable preludio del segundo acto, como ejemplo.

Con respecto a la edición del pasado año del reperto se vio poco alterado. Tanto Concha de Leza (Doña Mariana), como Joaquín Molina (D. Pedro Botero), estuvieron a la altura requerida y Victoria Manso (Clarita), ágil pero un tanto afectada encontró el antídoto en su excelente compañero Enrique del Portal (Capó). En esta ocasión Raúl Sender estuvo más exagerado, morcilleó lo que quiso, tendría que haberse *morigerado*.

Especialmente aplaudido fue el barítono Carlos Álvarez (Joaquín), de voz muy atractiva y sólida. Sus números los hizo con entrega y el público correspondió, pero debe tener precaución con la zona aguda.

Milagros Martín (Ascensión), verdaderamente tiene una voz muy bonita, cantó con expresividad y recitó con simpatía, pero en más de ocasión se vio tapada por la orquesta por su voz corta que bien nos gustaría se hiciera más grande para saborear una buena voz zarzuelera.

El éxito fue merecido para todos y disfrutamos de verdad, no sólo porque el espectáculo lo vale, sino también porque en nuestro género lírico parece que vamos vislumbrando la luz.

M.G.F.

tante efecto en las octavas agudas del instrumento, o algún retazo virtuosístico, de inmediato abortado (en ciertos preludios), pero no se encuentran tan lejos de las del propio Rincón por su consonancia e inmediata recepción. La pianista Carmen Capote afrontó estas piezas con conocimiento y amor. Al tratarse en su mayoría de estrenos y carecer, por tanto, de inmediatos referentes, su ejecución se nos antoja, pese a todo, matizada y convincente.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Un piano multicolor

Madrid. Auditorio Nacional. 15-10-1991. Recital de Maurizio Pollini, piano. Chopin: 24 *Preludios*. Debussy: *Estudios*, libro segundo. Stravinski: *Petruchka*.

Brillantísima inauguración del XIV Ciclo de Cámara y Polifonía con un recital de Pollini que se recordará largo tiempo, sobre todo la suite de *Petruchka* que lo cerraba, en la que el extraordinario pianista italiano rindió al máximo. Su deslumbrante técnica, su musicalidad intachable y su sobresaliente capacidad de análisis y síntesis de una

diáfanos en su compleja arquitectura sonora, riquísimos de colorido y dinámica y, por encima de todo, gozosos y comunicativos, lo cual es casi un milagro en una obra bastante hermética, mucho menos atractiva que, por ejemplo, los *Preludios* del mismo autor. Por mor de la brevedad, destaquemos sólo el portentoso número 9, llevado a

tempo vertiginoso sin merma de la claridad que es sello del artista; las cristalinas sonoridades del registro agudo (número 10) y la potencia, seguridad y precisión matemática del número 12.

En la primera parte, Pollini ofreció una muy hermosa versión de los 24 *Preludios* de Chopin. Atento sobremanera a la unidad de la obra, el pianista se expresa sin sombra de afectación, blandura o sentimentalismo; pero es elegante, lúcido, intenso, siempre comunicativo y, aunque de actitud clásica, nunca resulta frío. Sobre la perfección técnica apenas hay que insistir. Recordemos las vertiginosas octavas de los números

18 ó 22; su sonoridad, que puede ser rica, delicada y fluida (*Preludio 19*), o solemne y grave, como en los corales de los 9 y 20; la noble elocuencia de su cantabile en los 6 y 15 y, en toda ocasión, lo perfecto de su mecanismo. Pollini contiene —acaso en exceso— el romanticismo de Chopin, subrayando ya su raíz clásica, ya sus geniales anticipaciones, como la indeterminación tonal del número 2. Pero el *Scherzo número 2*, ofrecido como segundo bis, probó que Pollini también puede dejarse arrastrar por los impulsos de un temperamento intenso, necesariamente conmovido por la apoteósica reac-

ción del público: tocado con más libertad y fuego que los *Preludios* y —pese al lógico cansancio— con no menor autoridad, resultó arrebatador y elevó aún más el entusiasmo de la enardecida sala.

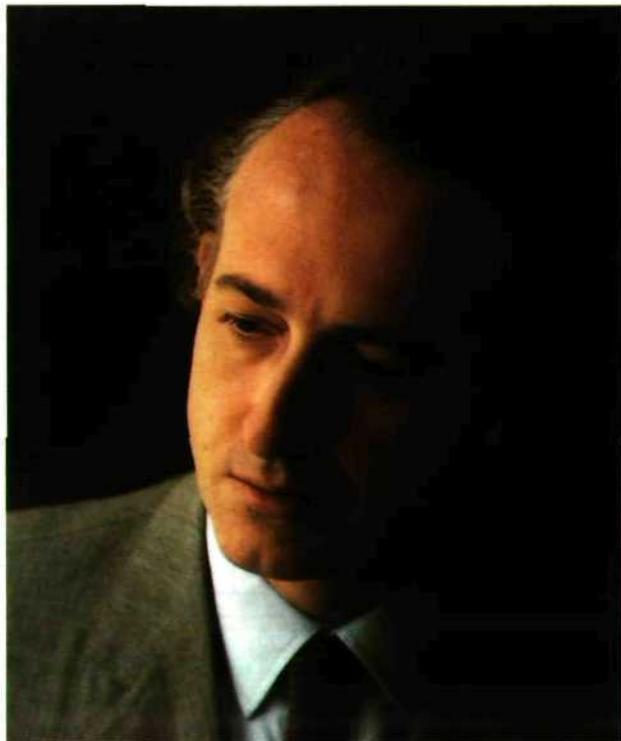
Roberto Andrade

Símbolos y realidades

Madrid. Auditorio Nacional. 20-X-91. Mahler: *Segunda Sinfonía*. María Orán, soprano; Elisabetta Andreani, contralto. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Aldo Ceccato.

Con la *Segunda* de Mahler en programa, escogida muy intencionalmente, se presentó Aldo Ceccato como primer titular extranjero de la ONE. Es por demás evidente que la orquesta ha de resucitar, luego de la prolongada etapa Frühbeck, tarea en la que con desorientación notoria se han gastado los últimos años. El concierto resultó ambivalente: por un lado, una interpretación plausible, dados los medios, y por otro una instantánea del presente nivel técnico de nuestros músicos. En este sentido, la familia más comprometida sigue siendo la de los vientos (tanto metales como maderas), que incurrió en desafinaciones flagrantes, sobre todo en el primer tiempo. Aquí es de justicia destacar la excelente labor de la flautista Juana Guillem. Cierta mejoría en la cuerda grave, muy entregada igualmente en el inmenso primer movimiento. Ceccato puso orden al complejo y extremado mundo mahleriano, dejándose llevar un tanto por la tendencia a la perorata. Notable su cuidado de las dinámicas. En cuanto al Coro Nacional, se nota ya la dirección de Blancafort, pues en esta *Segunda* eludió su antigua tendencia al grito, consiguiendo una gradación dinámica convincente desde su inicial entrada en pianísimo. Poco o nada mahleriano el estilo de ambas solistas.

E.M.M.



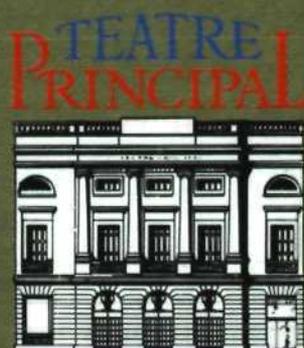
Maurizio Pollini

FOTO: D.G.

partitura nos procuraron una versión inigualable, en la que centelleaban los mil colores orquestales del discípulo de Rimsky-Korsakov y brotaba torrencial la inventiva rítmica del autor de *Le Sacre*. Tras su anterior recital en Madrid (Teatro Real, octubre de 1988; ver SCHERZO, 29) ya había resultado patente que si Pollini es, en todo repertorio, un artista de primer orden, en la música del siglo XX no tiene igual hoy día. Si entonces nos admiró con Schoenberg y Stockhausen, ahora nos deslumbró no sólo con Stravinski, sino también con Debussy. Sus seis últimos *Estudios* resultaron técnicamente inmaculados,

TEMPORADA

AMB LA COL.LABORACIÓ TÈCNICA



ÓPERA 1991-92

DE L'AREA DE MÚSICA DE L'IVAECM

NOVEMBRE 91

Dies 21 i 23

**"UN RAPTO
EN EL SERRALLO"**
W.A. Mozart

Producció:
WELSH NATIONAL OPERA

Direcció escènica:
GILES HAVERGILL

Cor de València,
Director: FRANCISCO PERALES
"Sinfonietta de Varsovia"
Direcció musical:
DAVID ROBERTSON

DECEMBRE 91

Dies 13,14,15,17,18,19,20,21 i 22

**"LA DEL MANOJO
DE ROSAS"**
Pablo Sorazábal

Producció:
Teatro Lírico Nacional
"La Zarzuela"

Direcció escènica:
EMILIO SAGI

Direcció musical:
MANUEL GALDUF

GENER 92

Dies 22,24 i 26

"LA CENERENTOLA"
Gioacchino Rossini

Producció: Festival
de Gyndenbourne, propietat del
T. Lírico Nacional "La Zarzuela"

Cor de València,
Director: FCO. PERALES

Direcció escènica:
EMILIO SAGI

Direcció musical:
BERTRAND DE BILLY

FEBRER 92

Dies 20 i 22

"L'ORFEO"
Claudio Monteverdi

Coproducció del Palau
de la Música i de l'Àrea
de Música de l'IVAECM

Cor de València,
Director: FCO. PERALES

Direcció escènica:
JOSÉ CARLOS PLAZA

Direcció musical:
NICHOLAS CLEOBURY

MARÇ 92

Dies 4,6 i 8

"UNA COSA RARA"
Vicente Martín y Soler

Producció:
GRAN TEATRE DEL LICEU

Cor de València,
Director: FCO. PERALES

Direcció escènica:
JOSEP MONTANYÉS

MAIG 92

Dies 23,26 i 29

"IL TROVATORE"
Giuseppe Verdi

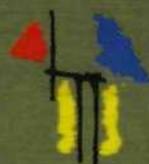
Coproducció del T. Lírico
Nacional "La Zarzuela",
Festival de Opera de Oviedo i
Àrea de Música de l'IVAECM

Direcció escènica:
H. RODRIGUEZ DE ARAGÓN

Cor de València,
Director: FRANCISCO PERALES

Orquestra de València

Direcció musical:
MANUEL GALDUF



Música
9 2

VALENCIA

La temporada de otoño en el Palau

La temporada programada para el Palau, entre octubre y diciembre, y que ha comenzado con el concierto que se reseña en estas mismas páginas, es prácticamente la misma que la que fue presentada, antes del verano, por Manuel Muñoz, el anterior director del Palau que ha sido sustituido por Manuel Angel Conejero, después del cambio de gobierno municipal. Lo más destacable ha sido la suspensión de los conciertos previstos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida por su titular y con Krystian Zimerman. Salvo algún añadido (un recital de Caballé) o modificación se respeta el interesante ciclo preparado por la anterior dirección del Palau. La subvención del Palau es de 250 millones, procedentes del Ayuntamiento, y de 170 (250 en 1992) por parte de Música 92, organismo que depende de la Generalidad Valenciana. Como el Ayuntamiento y la Generalidad los ostentan partidos políticos distintos, el lector de fuera de Valencia puede imaginar las previsibles fricciones y batallas. Como en otras ocasiones, cuestiones paramusicales han tenido un protagonismo capaz de dejar casi en un segundo plano la música hasta que, por ejemplo, Giulini empuñe la batuta en el *Requiem* de Verdi el día 20 de octubre. En esta ocasión el campo de batalla ha estado en la ortografía y en el bilingüismo. No es aquí lugar para un debate que debe, encima, sortear algunos puntos con carácter de *tabú*. Dicho esto remito al lector a las páginas de la revista en las que se anuncia la programación. Se destacará fácilmente la presencia de Giulini con la Philharmonia Orchestra, la de Lorin Maazel, la presentación en Valencia de Trevor Pinnock al frente de su The English Concert, los conciertos de Martha Argerich y de la Academia of Saint Martin, el recital de Katia Ricciarelli, nueva también en esta plaza. Pero hay que destacar especialmente la serie de ciclos camerísticos (de guitarra, sonatas para piano de Mozart, las suites para chelo de Bach, los conciertos para violín y piano de Mozart, las sonatas para violín y clave de Bach y Händel, entre otros. Los ciclos monográficos y, en general, la música de cámara programada para la sala B del Palau han sido precisamente uno de los aspectos que mejor ha potenciado el anterior director, Manuel Muñoz. La temporada, junto a los conciertos de la Orquesta de Valencia y los conciertos de la Sociedad Filarmónica, que este año cumple su 80

aniversario, resulta atractiva. Del cambio de dirección, o de matiz, que pueda imprimirle M.A. Conejero, que ya fue director del Palau en su primera etapa,

habrá que dar cuenta a partir del próximo enero.

Bias Cortés

Una batuta con futuro

Cuando entre la frecuente rutina de tantos directores más o menos *consagrados* escuchamos a un músico joven con ideas propias y maneras prometedoras merece la pena prestarle atención. Oscar Creus, nacido en Gandía en 1962, ha realizado estudios, entre otros, con Ros Marbá. En este caso la sensibilidad del maestro se percibe en el alumno. Oscar Creus escogió para demostrarlo un programa comprometido. El mejor elogio que se le puede hacer es reconocer que, al acabar el concierto, el director había estado por encima de la orquesta (RTV de Moscú), aunque ésta no sobrepasaba, en conjunto, un sonido correcto y tenía en contra la desafortunada intervención de algunos instrumentistas de los metales y una acústica, la del patio del palacio de los Borgia, reverberante y con tendencia a apelmazar las texturas. La Obertura de *Don Giovanni* tuvo un excelente planteamiento y bajó de nivel en el transcurso del *Molto*

Allegro. Ello se repitió en todos los movimientos rápidos de las obras interpretadas, en los que la orquesta se desviaba por su cuenta de las indicaciones de la batuta. Con dos excepciones: el último movimiento de la *Júpiter* y el *Vivace* del primer movimiento de la *Séptima* de Beethoven. En el *Molto Allegro* mozartiano, como en el *Allegretto* de la *Séptima*, el director, Oscar Creus, pudo demostrarnos su cuidado sentido de la planificación, su claridad expositiva y, alejado por completo del simple marcar el compás, su permanente preocupación expresiva. Una

demanda en la expresión acaso excesiva para una orquesta mediana y, lógicamente, poco identificada con la batuta. En resumen destacaría dos características en Oscar Creus: su conocimiento de las partituras y su voluntad interpretativa, con una permanente sensibilidad por el fraseo y un intencionado *rubato* no siempre seguido por la orquesta. Oscar Creus es el organizador de estos conciertos de Gandía que en su segunda edición se nos muestra como uno de los más interesantes que se programan en la Comunidad Valenciana. El joven director valenciano ha dirigido,



Oscar Creus

entre otras, la Orquesta Bartók de Budapest, la Orquesta del Conservatorio de Valencia y la Orquesta de la Universidad de Maine en Estados Unidos. Después del presente concierto creo que, dada la actividad concertística de Valencia y los proyectos orquestales (entre ellos la creación de una Orquesta Sinfónica Juvenil) hay que contar con la presencia de jóvenes directores como Oscar Creus. Si la complicada y, a veces, gratuita política musical lo permite.

B.C.

Concierto Día de la Comunidad

Valencia. Palau de la Música. 8-10-91. Amando Blanquer: *Tres Homenajes*; Ramón Ramos: *Concierto para violonchelo y orquesta*; José Serrano: arias y dúos de *La canción del olvido*, *Los de Aragón* y *La Dolorosa*; R. Lamote de Grignon: *Fantasia sobre motivos de Serrano*. Mania Mircheva, violonchelo; Glona Fabuel, soprano; Manuel Cid, tenor; Francisco Valls, barítono. Orquesta de Valencia. Director: Manuel Galduf.

Con éste concierto se inauguraba la temporada de otoño del Palau. Concebido como Concierto extraordinario Día de la Comunidad Valenciana, el programa no era ni grandioso, ni ampliamente representativo ni acertado, desde mi punto de vista, en su composición. O bien podía haberse hecho un recorrido por algunas obras significativas de los clásicos valencianos, o bien un programa de compositores contemporáneos. Creo, por otro lado, que el estreno absoluto del *Concierto para violonchelo* de Ramón Ramos hubiera estado más naturalmente emplazado en el programa previsto hace meses y no dedicado al Día de la Comunidad, junto a obras de Manuel de Falla, Ravel y Albert Roussel. El homenaje a Serrano, por el cincuenta aniversario de su muerte, debía haber tenido lugar en el teatro Principal y de forma monográfica. Con el Palau casi vacío de público —la asistencia del público es aquí imprevisible— las voces reverberaban insoportablemente inmersas, además, en un magma orquestal. A pesar de ello los tres cantantes tuvieron una actuación notable. Además de la puramente agradable y repetida *Fantasia* de Lamotte de Grignon, el programa incluía dos estrenos. Los tres homenajes de Amando Blanquer son tres breves piezas dedicadas a Esplá, Joaquín Rodrigo y Manuel Palau. Destacando la tercera, todas ellas, acaso demasiado literales, vuelven a confirmar la facilidad de la escritura orquestal de Blanquer y su naturalidad. El *Concierto* de Ramón Ramos (nacido en 1954) se mueve dentro del serialismo y destaca por su primer movimiento, *Passacaglia*, centro de gravedad de la obra, algo dilatado, en la que los breves segundo y tercer movimiento actúan como cadencias contrastadas. El uso de los principales motivos del primer movimiento me parece magnífico, demostrando Ramos un gran dominio de la orquestación, alcanzando pasajes de intensa expresividad. Asimismo destaca por precisa y sugestiva la parte del solista, muy bien interpretada por Maria Mircheva. La orquesta, dirigida por Manuel Galduf, estuvo aquí brillante y clara.

B.C.

Opera en Valencia



Una cosa rara de Martín y Soler en el montaje del Liceo

FOTO: BARCELÓ

El mes pasado se presentó el programa del Area de Música del IVAECM (Instituto valenciano de artes escénicas, cinematografía y música) para el curso 1991-92. El acto público estuvo presidido por el nuevo conseller de Cultura Andreu López. Los dos problemas básicos planteados en el área de música fueron la dispersión de competencias, en distintos organismos, y la posibilidad de crear un taller de ópera en Valencia y, con ello, una temporada estable. El Conseller prometió esa deseada unificación o coordinación musical, incluyendo una subvención coherente, y esquivó de momento el aparentemente difícil problema de la ópera. Un problema magnificado desde la beligerancia, ya revenida, contra la ópera, la falta de interés y el argumento falaz de su elevado precio. Si alguna vez nos detengamos a repasar con detalle lo que se podría ahorrar para un montaje digno, el dinero que se dispone para la música, la comparación con lo que se invierte en otras áreas distintas a la ópera y, si se quiere, en qué se invierten muchas veces esas partidas de libre disposición o lo que Valle Inclán llamaba el «fondo de reptiles», si se repasa todo ello, repito, llegaremos a la conclusión de que si no se hace una suficiente temporada de ópera en Valencia es sencillamente porque no se quiere. No sólo se dispone de un teatro, el Principal, sino también del Coro de Valencia, quizá hoy el más solicitado en España, de una Orquesta Sinfónica, de una potencial fuente para la escena que son los artesanos falleros, y no es un chiste, pues no se trataría de hacer ninots sino de aprovechar una amplia infraes-

tructura y oficio, y, por supuesto, de un Instituto de artes escénicas. Falta simplemente la coordinación y la voluntad de hacerlo. Por otro lado, los responsables del Area de Música del IVAECM han demostrado la capacidad de producir, coproducir o contratar óperas con un estimable o excelente nivel y han iniciado una colección de libretos y comentarios musicales muy cuidada. Para este curso se han programado *El rapto en el Serrallo*, *La Cenerentola*, *L'Orfeo* de Monteverdi, *Una cosa rara* de Martín y Soler, y *El Trovador*, además de *La del manojo de Rosas*, la versión en concierto de *El holandés errante*, oratorios y música sacra de Vivaldi, Rossini y Händel, *Porgy and Bess*, y otras. Es importante, pero debe ser prólogo de una futura temporada de ópera, y de un taller. Por otra parte se va a iniciar una colección de grabaciones discográficas, de la que iremos dando cuenta, una nueva edición del prestigioso Ensembles y Encuentros de Composición musical y la creación de un Laboratorio de Música electroacústica y un estudio de sonido, un archivo sonoro de música valenciana y el proyecto de creación de una orquesta de cámara. Por este lado la labor del Area de Música es impecable. Y por eso hay que destacar el problema de la ópera, que no depende sólo de este organismo, y que necesita abordarse con decisión. Me temo que haya que empujarlo, ¡todavía!, con argumentos teóricos para combatir viejos prejuicios contra la ópera, una incompreensión y una especie de alergia aún arraigados.

B.C.

OVIEDO

Un festival irregular

Un Ernani decoroso

Al *Ernani* no lo salva una puesta en escena, si el canto no va bien; y si va bien, ¿importa mucho la puesta en escena? Una recreación historicista-romántica siempre es recomendable, aunque, claro está, quepan matices. La producción galesa tuvo decoro, sin estridencias; no estorbó a Verdi (gracias a Dios), y tampoco pareció especialmente memorable. Ondrej Lenard llevó con pulso a una Orquesta de Bmo de irregular sonido, así como a un coro que no brilló por volumen ni por especiales calidades vocales, aunque tuvo ajuste. Lenard apoyó a algún cantante nervioso (y no sin causa, ante un público más bien gélido).

Una vez más los tenores verdianos, *ubi sunt* Sin tenor en el *Ernani* el oyente se enfría de entrada, y cuesta mucho levantar la representación. Lando Bartolini bordeó la calamidad; su poderío vocal —grande— no tuvo que ver con el fraseo del Verdi primera época, donde mordiente y *slancio* han de unirse a la elegancia. Incapaz de ligar correctamente (y no digamos ya de atenuar, colorear, esfumar, etc.), se desgañó Bartolini sin fruto, influyendo negativamente en dúos, tercetos y demás: el vozarrón desapacible lo estropeaba todo. La soprano norteamericana Ealyn Voss fue una Elvira irregular; con calidad en frases centrales y estimables intentos de medias voces, su valentía en tantos pasajes escabrosos tropezó con una zona aguda estridente y de sonoridad *fijsa*. Su buena contribución al hermoso *terceto* final no se vio bien acompañada.

El Silva de Vladimir Karimi tuvo buenas intenciones (incluyendo sabrosas libertades, como en la fermata de su aria de salida), pero los resultados no estuvieron a la altura. Voz extensa, pero deslucida por un timbre oscuro y grumoso, que tiñó de exotismo las palabras italianas. Pareció afectado, además, por una baja forma tal vez circunstancial. El verdadero cantante fue siempre Paolo Gavanelli, un Don Carlo con empaque y auténtico fraseo verdiano. Una buena emisión sobre el fiato le permitió canto ligado y hasta legítimos alardes como

rematar en sobreagudo —espléndido— *O de' verdi anni miei*. Capaz de acentos fieros (aunque forzando un tanto centro y graves, con riesgo para una voz originalmente *clara* de barítono), así como de elegancia y delicadeza (quizá con menos abandono del deseable) en lugares propicios como *Vieni meco* o la introducción al concertante del acto tercero (*O sommo Carlo*). Se le aplaudió; dado el contexto, menos de lo merecido. Pero el teatro estaba frío: la voz de barítono fue amada por Verdi, pero, con todo, ¿dónde están los tenores de antaño?

mente brillantes y con soltura escénica; de esta soltura, como del conjunto de la escena, fue organizador Horacio Rodríguez Aragón, siempre atento al detalle intencionado. Alguna hipérbola en la neurótica agitación de Violetta podría serle imputada, aunque tal vez contribuyera el propio entusiasmo de la intérprete. Amalia Barro fue una competente Flora, y José A. Campo, Carlos Bergasa, Fernando Balboa y Beñoga García hicieron muy bien sus partes; algo menos Jonathan Barreto. Bertrand De Billy dirigió con sentido a una Orquesta de la Opera de Bmo que no parece en su mejor momento de brillo y empaste.

Ya se sabe que aquí lo fundamental es Violetta Valéry, y la norteamericana Kathleen Casello obtuvo un gran éxito: la aplaudieron a rabiar. Para ello, el público atendió más bien —supongo— a la comunicatividad escénica que a las virtudes de una voz y canto no muy destacables. Dominó, eso sí, aglidades y agudos, siendo Violetta *de primer acto* por su ligereza; pero ligereza —estimo— servida por un timbre más bien de tiple cupletista (con extensión, desde luego), no exenta de acentos gatunos, y no siempre impecable de afinación. El rastro de pronunciación inglesa —omnipresente— y el ensanchamiento forzado de centros y graves para servir a los aspectos dramáticos del papel son otros motivos de reparo. Su eficacia estuvo en dotar de un ansia febril al personaje que logró prender en el público; ansia un poco espasmódica, con todo, que hacía pensar al que suscribe en el baile de San Vito, a veces, más que en secuelas psicológicas de la tisis.

José A. Sempere fue un Alfredo que no careció de mordiente en el acento y una buena intención general de canto; brillante en el registro agudo (desgraciadamente, no en el remate de la cabaletta del acto segundo), y menos en frases algo nasales y pretensiones de media voz que no pasaron del deseo. John Rawnsley, bien conocido en Oviedo, fue un elegante Germont que dijo con corrección y nobleza su *Di Provenza* (entre otras cosas), y mostró una segunda línea, aun-



Eva Marton en una representación de Tosca

FOTO: FAYER

Éxito para Violetta

La sobria y elegante escenografía de Julio Galán, y sus preciosos figurines hicieron visualmente impecable la representación de *La Traviata*. Más que grata sorpresa la del Coro de la Asociación Asturiana (dirigido por Fernando M. Viejo). ¿Acabará la pesadilla de la ausencia de un coro estable en la ópera ovetense? En esta *Traviata* estuvieron espléndidos; vocal-

que su voz no sea precisamente rica; como actor exhibió el cuidado por el matiz de siempre. En definitiva, éxito de una Violetta (¿de verdad fue para tanto?) dentro de un estimable conjunto.

Una Tosca conflictiva

Una lúgubre y desangelada escenografía (desatenta a evocar Roma, lo que sí hace la música de Puccini) fue marco de una *Tosca* fuertemente impregnada por lo que pareció profundo desacuerdo entre Eva Marton y el podio, ocupado por Elena Herrera. La directora cubana había dejado gran recuerdo por su *Bohème* del año pasado en Oviedo; su lucha con una Orquesta de Brno que dio, en esta tercera intervención, muestras definitivas de serias averías, iba alcanzando con todo resultados estimables, hasta la irrupción de Floria Tosca en escena. A partir de aquí los problemas de interpretación del tempo resultaron muy graves, sumiéndonos en la desazón. La Marton, impertérrita (buena es ella), seguía su camino, y orquesta y tenor se afanaban en la búsqueda de la coincidencia. Doy fe de un resultado, no de sus causas; en todo caso, dicen rumores que la guerra entre la *directora modesta* y la *gran diva* se prolongó entre bastidores, más por beligerancia de la Marton que por otra cosa.

Diva Eva Marton, sí, aunque a la moderna: a la prensa ovetense declaró que, para ella, «la letra tiene tanta importancia o más que la música», y que «sobre el escenario las ideas musicales tienen un cometido secundario». Siendo así para ella, tendrá tranquila la conciencia acerca de su desempeño musical en el canto, ya que se ve ante todo como actriz (aunque, lo que son las cosas, una Floria como la suya, imperiosa y altiva, pero totalmente carente de sensualidad, ¿es plenamente pucciniana? Claro que como Puccini sólo era el músico, a lo mejor no importa). Para quienes seguimos creyendo que la expresión dramática es inseparable del buen canto (y en Puccini todavía lo es, pese al *verismo* de *Tosca*, más ostensible que en otras obras del autor), la actuación de la Marton fue monótona y sin relieve, precisamente porque su instrumento vocal (poderoso e importante, qué duda cabe) muestra por todas partes huellas straussiano-nibelúngicas que repercuten sobre la flexibilidad, y se ve afectado por un vibrato que es ya descarada oscilación muchas veces. Y así, la dureza, la incapacidad para la sugerencia sensual (*Non la sospiri, la nostra casetta?*) o el dolorido recogimiento (*Vissi d'arte, de perfecta vulgaridad*) dependieron de dificultades de canto, y por ello (y no al margen de ello) lesionaron la entidad musical-dramática del personaje.

Nicola Martinucci, enfermo al parecer, mostró una voz poco homogénea: precioso registro agudo desconectado de lo demás; su Cavaradossi fue, al menos esta vez, envarado y poco atractivo, sobre todo en lo lírico-afectuoso. El Scarpia de Tom Fox, discreto como actor, no me pareció demasiado refinado ni sutil, a lo que no se prestaba una voz dura y muy frecuentemente forzada. No conviene olvidar que el coro de la Asociación Asturiana, en su breve intervención, volvió a estar ajustado y sonó francamente bien.

Frialidad para Cenerentola

El *renacimiento* rossiniano no ha prendido aún en el público ovetense, vista su frialidad (en primera función, al menos) ante un digno espectáculo como el de esta *Cenerentola*. La conocida producción de la Zarzuela, con dirección de escena —imaginativa y vivaz— de Emilio Sagi, contó con un coro malagueño competente y ajustado, y una Orquesta del Principado que, en la primera intervención operística de su nueva (y lentísima) etapa, ofreció un sonido prometededor bajo la dirección de Theo Alcántara, quien concertó bien todo, aunque hubiera ciertas tosquedades en los ataques y predominio algo monótono de sonoridades de medio fuerte para arriba. María José Sánchez y Lola Casariego compusieron un pareja de hermanas excelentes en lo escénico y con dignidad vocal; por desgracia, Juan Pedro García Marqués no se adecuó mucho a las exigencias de pureza y nobleza de canto de su Alidoro. John Aler fue un Don Ramiro muy de *tenor inglés* en estos casos, es decir, vocalmente emasculado, aunque con soltura en las agilidades. La no especialmente potente voz de Carlos Chausson no impide que su Don Magnífico sea muy elogiado, por buen estilo rossiniano y ductilidad de canto; también tuvo calidad Roberto Frontali (salvando cierta tendencia a la vocalización *aspirada*, que pareció algo más que paródica), aunque tanto él como Chausson se vieran a veces sumergidos por el *forte* orquestal. Resultó más bien increíble la relativa frialidad del público con Gloria Scalchi, una cantante de cuerpo entero por técnica de emisión y correctísima coloratura: superiores, en todo caso, sus registros grave (espléndido) y central por respecto al agudo, cierta contención interpretativa no debió privarla de un éxito mucho mayor. Como debió serlo el de la función en su conjunto, no excelsa pero sí francamente meritoria.

Vidal Peña



El mejor fondo de catálogo del mundo.

La orquesta de Málaga

La Orquesta Ciudad de Málaga inauguró su temporada 91-92 con un espléndido concierto que llenó hasta rebosar el Teatro Cervantes.

El conjunto malagueño, cuya titularidad ostenta desde hace años el rumano-español Octav Calleya, se ha renovado totalmente y si bien con un altísimo porcentaje de extranjeros, puede ya inscribir su nombre entre las primeras orquestas de nuestro país.

El nuevo gerente de la Orquesta Ciudad de Málaga es José María Redondo, un culto músico andaluz, lleno de inquietudes (fundó el Festival de Música de Cámara de Cambrils e impulsó la vida musical extremeña), al que muchos aficionados madrileños recuerdan como violonchelista del Cuarteto Hispánico Numen.

Redondo cuenta, entre otras colaboraciones con la del pianista, astrofísico y matemático José María Álvarez, figura clave en la Asociación Sevillana de Música de Cámara. Y también con la ilusión y el apoyo incondicional de un gran amante de la música, el alcalde de Málaga, Pedro Aparicio.

Se explica así que José María Redondo haya podido organizar los llamados «Martes musicales» en el Palacio de Miramar, sesiones de cámara con participación de instrumentistas de la orquesta y que bajo su dirección, son toda una garantía de calidad.

Y se explica también que, en la programación de la Orquesta Ciudad de Málaga para la presente temporada, figuren maestros como Maxim Shostakovich, o solistas como Elena Bashkirova, Alexis Weissenberg, Boris Belkin, Hu Kun, Stefan Milenkovic, Leonid Gorotov y Renata Scotto, por citar a los extranjeros (entre los españoles hay nombres tan prestigiosos como Antonio Bacierno, Rafael Orozco, Pedro Corostola, Pedro León y Rafael Ramos y entre los directores, Odón Alonso, Miguel Angel Gómez Martínez, Edmon Colomer, etc.).

Del concierto de presentación, dos notas. Una, el buen hacer de Calleya en una vibrante e intensa *Cuarta Sinfonía* de Chaikovsky. La otra, un Bashkirov magistral, a quien no le importa sacrificar la pulcritud académica por la musicalidad y una vibración emocional que rara vez hallamos en el arriesgadísimo *Segundo Concierto* de Brahms.

Andrés Ruiz Tarazona

Un festival en franca mejoría

Justo cuando temíamos lo peor, nos llega la programación del próximo Festival Internacional de Jazz de Madrid para tranquilizarnos. Gracias al fuerte apoyo de la Fundación Caja de Madrid, que con una aportación de 25 millones de pesetas cubre el déficit del acto, el promotor Julio Martí ha podido organizar un ciclo de conciertos bastante más serio y coherente que en años anteriores, con un alto nivel artístico y una interesante variedad en su oferta que a buen seguro recibirá

pretarán la obra *Epitaph* de Charles Mingus, sin duda una noche apasionante. Los domingos 3 y 10 el teatro Monumental abrirá sus puertas, primero para el cuarteto del ya casi legendario saxo barítono Gerry Mulligan, y luego para la formación de Wayne Shorter y Herbie Hancock, otras dos históricas figuras del jazz moderno. El resto del menú constituye una mezcla que a simple vista puede parecer algo dudosa. La presencia del grupo vocal Take 6, del conjunto de

fusión Spyro Gyra (días 4 y 5), de los grupos de salsa Poncho Sánchez Latin Jazz Band y Irake-re (días 7 y 8) asustará a más de uno, pero tal como últimamente se organizan los festivales en la mayoría de las grandes ciudades, son por lo visto componentes inevitables. De todas las maneras se trata de grupos que se mueven a un nivel más que aceptable que no difiere sustancialmente del de la parte restante de un programa que ofrece mejores posibilidades para la vanguar-



Jeff Watts, Branford Marsalis y Robert Leslie Hurst III

FOTO: WHITESONY

una respuesta masiva del público y será capaz de crear nuevos aficionados que buena falta hace.

En un reciente comentario nos quejábamos de las escasas posibilidades que el jazz vocal tiene en España. La organización del festival parece habernos hecho caso. Entre los platos fuertes del extenso programa figuran precisamente los recitales de dos de las más importantes cantantes dentro del panorama actual: las americanas Abbey Lincoln y Betty Carter que vendrán acompañadas por sus respectivos tríos. La primera abrió el festival el 25 de octubre en el colegio San Juan Evangelista, única ocasión para retornar al local más idóneo de que dispone el jazz en la capital. Los restantes conciertos —trece en total— tendrán lugar en diferentes salas más céntricas a partir del domingo 3 de noviembre hasta el viernes 15, la mayoría en el teatro Alcalá donde Betty Carter actuará el martes 12, su primera actuación en Madrid desde los principios de la década anterior.

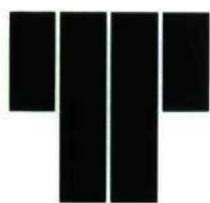
El miércoles 6 el festival se traslada al Auditorio Nacional donde una treintena de destacados músicos, bajo la dirección del musicólogo Gunther Schuller, inter-

dia que lo que suele ser la norma aquí.

Por ejemplo, tendremos la ocasión de volver a ver y escuchar al magnífico Art Ensemble of Chicago (día 13), esta vez con los miembros del coro de Soweto Ambutho como invitados especiales, disfrutaremos de los soberbios tríos del saxofonista Branford Marsalis (día 9) y del guitarrista John McLaughlin (día 11), Tete Montoliu volverá a formar su siempre impresionante dúo con el vibrafonista Bobby Hutcherson (día 15) y otro pianista de relieve, Marcus Roberts, estará también presente (día 14). El jazz español tendrá su palabra que decir, naturalmente. El contrabajista Miguel Angel Chastang acompañará a músicos de Nueva York, entre ellos el importante saxo alto Gary Bartz (día 14), y el saxofonista Perico Sambat clausura el festival (día 15) con el trompetista Mike Mossman y el pianista David Kikoski dentro de su quinteto.

En total, un buen número de grandes intérpretes que en esta ocasión estarán mejor distribuidos, evitándose así la acumulación de figuras en los escenarios y los conciertos maratónicos.

E.T.



orquestra de cambra teatre lliure

temporada 91-92
direcció josep pons

octubre

música espanyola actual

obres d'alfredo aracil, tomás marco, josé luís turina, i david del puerto

concert extraordinari

diumenge dia 27 (10 nit) i dilluns dia 28 (9 nit)

desembre

de mozart a mozart

dijous dies 12 i 19 (9 nit)

diumenge dies 15 i 22 (10 nit)

febrer

europa de l'est i nacionalisme

obres de györgy ligeti, béla bartók, leos janaček, hans eisler i karol szymanowsky

dijous dies 6 i 13 (9 nit)

diumenge dies 9 i 16 (10 nit)

març

concert homenatge a joaquín rodrigo

obres de claude debussy, igor stravinsky i joaquín rodrigo

concert extraordinari

12 de març (9 nit)

música i cinema

la p'tite lillie (alberto calvacanti / darius milhaud)

entr'acte (rené clair / eric satie)

del 25 al 29 de març

abril / maig / juny

orient/occident

obres d'oliver massiaen, jacinto scelsi, david padrés, isang yun, toro takemitsu, hiroaki zakoji

dijous dies 23 i 30 d'abril (9 nit)

diumenge dies 26 d'abril i 3 de maig (10 nit)

música ètnica japonesa

intèrprets kuniyoshi sugawara, shoko sugawara, hiteaki kuribayashi

concert extraordinari

dilluns 4 de maig (9 nit)

nuix, hindemith, amargós, varèse

dijous dies 28 de maig i 4 de juny

diumenge dies 31 de maig i 7 de juny (10 nit)

BUENOS AIRES

José Carreras, su arte y su emoción

Cuando en 1973 José Carreras debutó en el Teatro Colón personificando a Alfredo en *La traviata* se pudo aquilatar que surgía un nuevo tenor lírico de voz caudalosa y cautivante color y con un gran poder de comunicación. En 1986 volvió al Colón, contratado por la Institución Wagner y dicho teatro, para presentarse en dos conciertos con la Orquesta Estable del teatro, dirigida por Mario Perusso. José Carreras estaba ya en la plenitud de su arte y de su voz. En sus recientes presentaciones, tanto el Teatro Colón como el Luna Park resultaron chicos para albergar



José Carreras

a miles de asistentes atraídos por la gran popularidad alcanzada por el artista en los últimos años; claro que la gigantesca organización promocional realizada por Conciertos Daniel y Tito Lecture contribuyó a ello. Teatro Colón: en un recital camerístico José Carreras reveló una faceta más profunda de su arte: la de conquistar al oyente mediante lo íntimo, logrando magistrales *pianissimi*, en una línea vocal que no decayó nunca. El programa comprendió compositores que abarcaron tres siglos de la música vocal y tendencias estéticas lógicamente opuestas. Las primeras pertenecían al Barroco italiano: *Cial il sole del Gange* de A. Scarlatti; *Per la gloria d'adovari* de Bononcini y *Pietà Signore* de Stradella, donde Carreras pudo explayarse en una amplia gama expresiva, sorteando con depurada técnica los adornos característicos de su escritura. Exquisitas por su refinamiento, se escuchó el grupo de cuatro canciones de Tosti. *L'esule*, encantadora pieza de la juventud de Verdi, permitió al artista una mayor expansión sonora. En la segunda parte *Elegie* y *Ouvre tes yeux* de Massenet; *Canción del árbol del olvido* y *La rosa* y *El sauce* de nuestros compatriotas Ginastera y Guastavino fueron realizadas por el sutil manejo y la impecable articulación en la media voz. Dos atrayentes canciones del compositor mexicano Tato Nacho fueron seguidas por tres canciones de Puccini: *Sole e amore*, *Terra e mare* y *Mentí a l'avviso*, verdaderas joyitas musicales vertidas todas con gran maestría. Carreras brindó su música con sencillez y mucho amor y a la delirante ovación del público al final, respondió generosamente con 5 besos.

El pianista argentino Enrique Ricci,

radicado en Barcelona, mostró su maestría, colocándose a la altura de las circunstancias con auténtico profesionalismo y excelente criterio artístico.

Luna Park: el concierto realizado por Carreras en este monumental estadio, también cumplió con los objetivos buscados: congregar a más de siete mil espectadores. Dos pantallas gigantes de televisión permitieron al público ubicado en

los sectores laterales seguir en su totalidad la emisión en directo que ofreció Canal 13 que, junto con la transmisión por Radio Mitre reunió una audiencia que batió con todos los *rating* de esa noche. Carreras volvió a cautivar al público con ese carisma que distingue a los elegidos. Esta vez estuvo acompañado por la Orquesta Estable del Teatro Colón que ofreció un prolijo y satisfactorio rendimiento en manos del director Enrique Ricci. En un programa más variado que el del Colón, el público rubricó con aplausos y emocionada ovación la finalización de cada tema en especial

cuando concluyó la gran aria de *Werther* de Massenet, *Lamento de Federico* de *L'Arlesiana* de Cilea y las tres últimas obras pertenecientes a De Curtis, Sorozábal y Lara. La visita de José Carreras quedará señalada como otro acontecimiento musical más en los anales de la vida artística de Buenos Aires.

Isabel Cavallini

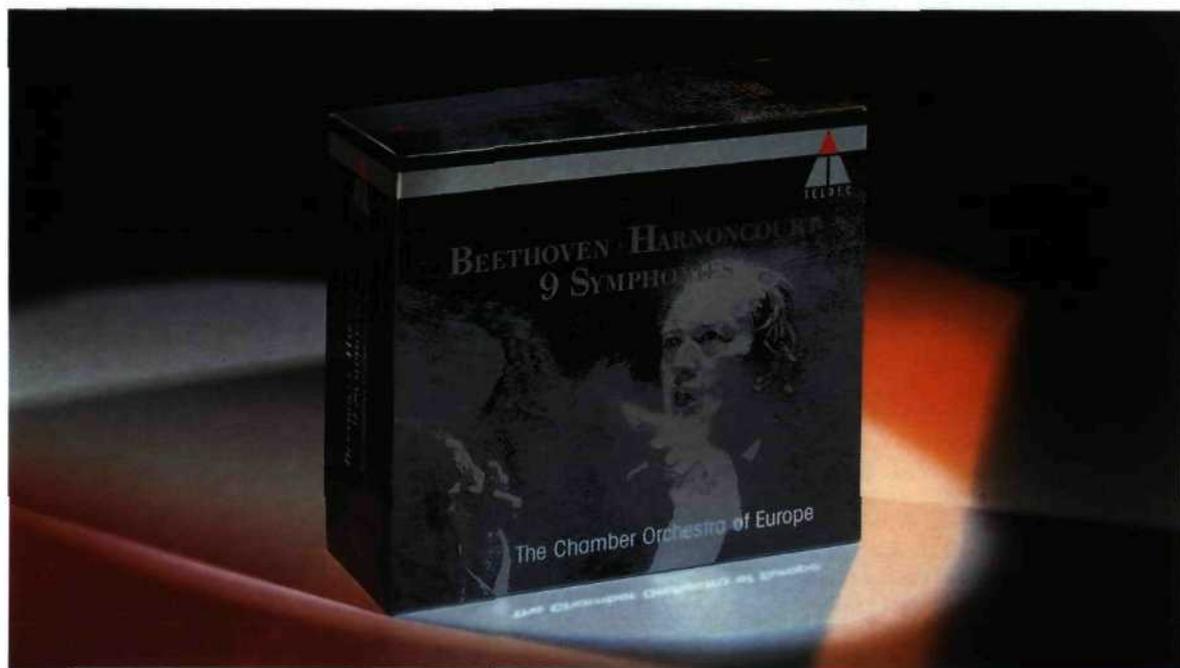
Nabucco en el Colón

Nabucco de Verdi fue la ópera elegida para inaugurar la Temporada Lírica del Teatro Colón. La soprano norteamericana Linda Roark-Strummer debió reemplazar en el último momento a Ghena Dimitrova quien, intempestivamente, canceló su viaje tres días antes del ensayo general. Roark-Strummer en su debut en el Colón como Abigail, mostró gran presencia escénica. Su voz potente impresionó en los forte, pero es desigual en cuanto a color y a línea de canto. No obstante salió airosa de la prueba, especialmente en su gran escena del acto segundo. El barítono ruso Evgeni Nesterenko, a quien admiramos como Boris y Dosifeo años atrás, ratificó su oficio de actor y cantante, destacándose en las tres invocaciones de Zaccarías. Su voz y su arte siguen vigentes a los 53 años. El barítono Eduard Tumagián en el rol protagonista, no llegó a transmitir en profundidad la tragedia que refleja *Nabucco*, alrededor de quien gira todo el drama, pero acreditó ser un cantante de escuela que maneja con apropiado sentido las frases musicales. Se destacaron entre los restantes personajes Lucila Ramos Mané

como Fenema, mezzo de timbre grato y solventes agudos y Pedro Caligiuri en Ismael. Eficientes en roles menores Gianantonio Verlatto (Gran Sacerdote), Ana María Marcó (Anna) y Gabriel Renaud (Abdallo). La dirección musical de Anton Guadagno fue equilibrada y segura, adaptando muy bien la orquesta a los medios vocales de los cantantes, pero en la Obertura faltó imaginación y *nervio* verdiano. De todas maneras, el resultado general fue positivo. El Coro Estable del teatro, preparado por Antonio Russo, si bien hubo inseguridad en el comienzo, desarrolló una labor voluntariosa y eficiente. El vestuario de Anibal Lápiz fue suntuoso, de buen gusto y acorde con la escenografía de Roberto Oswald responsable también de la *régie* y de la iluminación, que fue perfecta. Este artista argentino de talento, diestro en el manejo de solistas y masas, revalidó una vez más sus reconocidos méritos. En líneas generales ha sido este un *Nabucco* representado con dignidad, cohesión y espíritu verdiano.

I.C.

Beethoven estrena Sinfonías.



BEETHOVEN POR HARNONCOURT



TELDEC presenta el gran estreno de la temporada.

Nikolaus Harnoncourt realiza la más vibrante interpretación de las Sinfonías completas de Beethoven, consiguiendo que suenen tan audaces y revolucionarias como debieron hacerlo por primera vez.

Las 9 Sinfonías de Beethoven por Harnoncourt en sólo 5 CD. Ahora, por el precio de 4 CD.

Ya a la venta en *Madrid Rock*



Nikolaus Harnoncourt nace en Berlín en 1929. En 1953 funda el Concentus Musicus de Viena, orquesta de instrumentos originales, con la que revoluciona el concepto de interpretación musical. Sus versiones historicistas han originado infinidad de seguidores y son reconocidas hoy como la más valiente y profunda contribución a la interpretación de música de nuestro siglo. Harnoncourt es artista exclusivo de TELDEC desde 1963 y ha grabado para este sello más de 200 discos.

ESTADOS UNIDOS

El Bolshoi en el Met

La compañía del Bolshoi de Rusia trajo consigo tres producciones en su primera visita a la Metropolitan Opera desde 1976. A una nueva producción de *Eugene Onegin* le siguieron dos rarezas: la compleja, gran ópera-ballet *Mlada* de Rimsky-Korsakov; y *La doncella de Orleans* de Chaikovski. Rimsky escribió 15 óperas, de las cuales Occidente sólo conoce la última, *El gallo de oro*. *Mlada* se halla al extremo opuesto, con sólo dos producciones en Rusia (1913, 1923) desde que se estrenase en Leningrado en 1892, y ninguna de éstas con éxito. La presente producción estuvo a cargo de Boris Pokrovsky, quien la presentó primero en Rusia en 1988, y quien ha trabajado con el Bolshoi por más de 50 años.

Mlada se gestó en 1872, cuando S.A. Gedeonov, director del Teatro Imperial, pidió a Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, y Borodin—cuatro de los Poderosos Cinco— que preparasen música para un libreto co-escrito por él y el dramaturgo V.A. Krylov. Todo lo que ha quedado del proyecto es la escena final, compuesta por Borodin. En 1889 en una fiesta conmemorativa del segundo aniversario de la muerte de Borodin, Rimsky fue convencido para que la escribiese de nuevo. Usando los libretos originales con unas pocas adiciones, Rimsky reescribió la obra. Se diferencia de sus trabajos más tempranos por el uso de instrumentos tan poco convencionales como el contrafagot el clarinete bajo, el clarinete piccolo, y las flautas de Pan, y por la necesidad de una orquesta más grande.

La trama es complicada. Dispuesta a obtener el amor de Jaromir, la princesa Voislava ha envenenado ya antes del comienzo de la obra a Mlada, la novia del príncipe. Vende además su alma a Morena, diosa del mal, en tanto que el fantasma de Mlada recluta la ayuda de Lada, diosa del bien, y consigue mostrarle en sueños a Jaromir el anillo con el cual se la envenenó. Morena, frustrada momentáneamente, convoca a Cherborg, el dios negro. Cherborg a su vez conjura al fantasma de Cleopatra para que seduzca a Jaromir, pero el

espíritu de Mlada es más poderoso. Jaromir mata a Voislava, Morena inunda la ciudad, y los espíritus del par de amantes aparecen unidos en un abrazo.

La producción fue tan confusa como la trama. El escenario recreó un teatro ruso del siglo XIX, con muñecas que simbolizaban a los personajes y, según el programa, a «los temas centrales de percepción y transformación», regadas por doquiera. Los solistas, el coro, los bailarines de ballet atiborran también al escenario. Poco estaba claro. La iluminación era opaca, pobre. La Met prohíbe sobretítulos, que de todos modos apenas si habrían ayudado. El vestuario estuvo apropiado.

Svetlana Slavnaya bailó bien a Mlada, y también a Cleopatra. La coreografía de Andrei Petrov, director del Ballet Kremlin, careció de interés, aunque los bailarines eran exuberantes y los saltarines Espíritus Malos hacían reír. En general, al canto le faltó sutileza. Irina Udalova (Voislava) tenía una voz fría y gruesa, y el tenor Nicolai Vasileyev sonaba tenso como Jaromir; Nina Gaponova (Morena) y el bajo Boris Morozov demostraron más firmeza y color. La

tiene poder, pero la caracterización individual está flojamente desarrollada, incluso para Juana.

La escenografía de Pokrovsky fue anticuada. Grandes tapizados se utilizaron para indicar escenas tales como la del bosque, pues las escaleras y los niveles no eran apropiados. Angeles recordados flotaban en el aire y el coro femenino lució alas angelicales cuando interpretó las voces escuchadas por Juana. Los miembros del coro masculino vestían smokings y capas rojas. Juana, en un cepo colocado sobre una plataforma, fue precariamente erguida con plataforma y cepo en dirección al cielo. Un grupo de músicos instrumentales en el escenario parecía una mini-versión de la banda de los años 40 de Benny Goodman. Había muchísima oportunidad para la grandiosidad—un gran ballet, muchedumbres, procesiones— y la *Doncella* pudo haber sido representada a escala meyerbeeriana. En lugar de eso, parecía un oratorio.

Makvala Kashrashvili cantó a Juana con sensibilidad natural, y *Adieu Forests* fue evocadora, pero sus notas agudas sonaron estridentes. El tenor Oleg Kulko (Carlos VII) tenía resonantes notas agudas, pero por lo demás resultó flojo. Vasileyev no estuvo mejor como Raymond, quien ama a Juana desde el principio, de lo que estuvo en *Mlada*. Los bajos Vyacheslav Pochapsky y Mikhail Krutikov estuvieron aceptables como Thibaut, padre de Juana, y el indignante Dunois. El barítono Vladimir Redkin lució un tanto romántico como Lionel, el soldado burgundio de quien Juana se enamora. Ekaterina Kudryavchenko, una mezzo aguda, le sacó

gran provecho a su pequeño rol como Agnes Sorel. El bajo Gleb Nikolksky fue un arzobispo de voz profunda. Aleksander Lazarev dirigió ambas óperas, *Mlada* con vigor y color pero sin equilibrio, y *Doncella* con algo de aspereza y algo de romanticismo. Valery Levental fue el escenógrafo de ambas obras. Hubo aplausos corteses al finalizar *Mlada*, miles de aplausos al final de *Doncella*.



Mlada por el Bolshoi en el Met.

dirección orquestal de Aleksander Lazarev necesitaba equilibrio.

La *doncella de Orleans*, la historia de Juana de Arco basada en *Die Jungfrau von Orleans* de Friedrich Schiller, fue la quinta de las nueve óperas de Chaikovski, posterior a *Eugene Onegin* y anterior a *Mazeppa*. Se la recibió bien en su *première* (1881), no obstante sonar menos rusa que sus otras óperas. La música, a ratos fluida, a ratos estática, atrae pero no inspira. En general la obra

Operas de tema español en América

Tres compañías de ópera americanas escenificaron óperas con temas españoles, y dos de estas producciones fueron modificadas drásticamente. A *Il Trovatore* de la Opera de Omaha lo caracterizó su brutalidad, al *Don Giovanni* de la Opera de Seattle su cinismo, y a *La favorita* de la Opera de Portland su tradicionalismo.

Keith Warner situó *Trovatore* en medio de una brutal guerra civil. El montaje escénico consistió en una pared de ladrillo con siete puertas, entre las cuales se hallaba una escalera conducente a una extensa plataforma. Las puertas ocultaban altares con velas votivas, lugares de escondite y mazmorras. Al comienzo, Leonora yacía muerta en el suelo y Manrico colgaba de una soga al fondo del escenario, en tanto que sobre la plataforma se veía a un niño que representaba o bien al infante incinerado, o a los dos hermanos, o quizás a los tres. Ferrando personificaba a la maldad, y su cruel risa hacía ecos por todo el escenario. El momento más brutal ocurrió cuando Ferrando le arrancó los ojos a Azucena. Tres cantantes rusos, uno americano, y uno inglés componían al desigual elenco. Paolo Kudriavchenko (Manrico) posee una voz grande, heroica y excitante, pero tan poco sutil como su actuación. Elena Mirtova representó a una bonita y joven Leonora con una voz brillante y hermosa, no muy gruesa pero sí bien enfocada. Yevgenia Gorohavskaya (Azucena) brindó una agradable interpretación vocal y dramática. El joven Jeffrey Kneebone demostró tener el alcance vocal para Di Luna y para una prometedora carrera. Mark Glanville (Ferrando) tenía problemas con la entonación. Hal France dirigió con lirismo, con grandes climas, y con algunos tempi inconsistentes.

Christopher Alden dio un colorido sombrío a su *Don Giovanni*. El Don deambuló por el escenario vestido de negro, con gafas de sol, y cigarrillo en boca. Se sentó en una silla de espaldas al público, enfrentando a 25 miembros del elenco, entre los cuales se contaban los otros siete personajes principales, también sentados en sillas bajo una cruz de neón en este sótano de iglesia. Todo esto durante la obertura. Don Giovanni asesinó al Commendatore destrozándole la cabeza contra el centro de la pared trasera, sobre la cual permaneció una mancha de sangre a lo largo de la

ópera. Leporello llevaba una gorra de chófer, y hacía la pantomina de conducir al Don en un coche. Durante la persecución, los hombres empuñaban rifles y Donna Elvira cargaba con revólver y maleta, y vestía ropa de detective. Mientras tanto, las mujeres yacían inmóviles sobre el suelo. ¿Acaso trataban de evitar disparos extraviados? Al final, Don Giovanni aplastó la cabeza de la estatua en el mismo lugar anterior. Con las manos en la cabeza, la estatua salió corriendo



La favorita, M. Giordani e I. Komlasi, en la ópera de Portland

del escenario. El Don tuvo sus momentos para deleitarse antes de que fuese propulsado fuera del escenario por una gigantesca cortina roja que lo persiguió en escena y de la cual se colgó aterrificado. Es de presumir que el infierno estaba al mismo nivel en que los personajes habían vivido. Dale Duesing cantó con fluidez y resultó un Don sin encantos, apropiado para la perspectiva de Alden. Héctor Guedes hizo un Lepore-

llo sin comicidad y con aspiraciones a la posición de su señor. Gabriel Sadé brindó a un resuelto Don Ottavio con una voz potente e inusual, Gabor Andrasy a un imponente Commendatore, John Kuether a un Massetto de voz menuda. Sheri Greenawald fue una vengativa Donna Anna que se vistió de rosa para la escena de la fiesta y cantó una conmovedora *Non mi dir* mientras colocaba flores sobre la tumba de su padre. MariAnne Häggander fue una Donna Elvira con problemas en las notas graves, y Anna Steiger una Zerlina nada inocente. Gerard Schwarz condujo sobriamente, y el montaje mínimo por Paul Steinberg sentó bien a la visión de Alden de América en los años 1950 y de un drama jocoso sin lo jocoso.

Favorita raramente se representa en los EEUU. Portland la dotó de buen elenco, tomó prestado de la Opera de San Francisco los atractivos decorados de Ming Cho Lee, y vistió a los cantantes con los espléndidos vestuarios y maravillosos peinados de Jane Greenwood. El director artístico Robert Bailey la representó además en su manera tradicional. La atractiva mezzo húngara Ildiko Komlasi tiene alcance vocal, matiz, proyección y agradable timbre, e hizo una creíble Leonora, favorita del rey Alfonso en la Castilla del siglo XIV, y amada del primero monje y luego soldado Fernando. Fernando fue cantado por el bien parecido tenor siciliano Marcello Giordani, quien a sus 28 años tiene un repicante timbre agudo, buenas notas graves y medias, y una atractiva presencia escénica. Pero esta vez padeció de una contracción en el registro medio agudo, de la cual no pudo liberarse. Esperemos que esta sea una indisposición temporal, pues por lo demás su futuro luce muy prometedor. El joven bajo húngaro Tamas Bator cantó con voz profunda a su Baldassare, el padre superior que obliga a Fernando a abandonar el monasterio porque ama a Leonora. El Alfonso de Jeffrey Kneebone actuó con dignidad y humanismo, y cantó con buena modulación. Beth Donnelly-Feller (Inéz) nos obsequió con una contenta y añorada compañera de Leonora y Jerold Siena (Don Gasparo) con un apropiadamente desagradable ministro alfonso. La dirección orquestal de Bruno Aprea se avivó después de un acto primero lento, que duró 90 minutos.

Jeffrey C. Smith

LONDRES

Un Anillo a la deriva

H. Demesch, J. Morris y K. Begley en *El Anillo londinense*

FOTO: ZOE DOMINIC

Desde 1982 la Royal Opera no había montado un ciclo completo de *El Anillo*. Se había proyectado un nuevo ciclo que empezaría en 1988, dirigido por Lyubimov, pero la insatisfacción general provocada por su *Oro del Rin* llevó a un rápido cambio de planes, y para el resto del nuevo *Anillo* se llamó a Götz Friedrich para que montara una escenificación revisada de su producción berlinesa de 1984-85. *La Walkiria* se montó en 1989, *Siegfried* en 1990 y *El crepúsculo de los dioses* en febrero de ese mismo año.

El *túnel del tiempo* de Friedrich en el cual se desarrollan las cuatro obras ya es famoso y su afirmación de que eso resalta el hecho de que las influencias motivadoras del relato son al tiempo pasado y presente, ha sido muy discutida y es bien conocido su argumento de que el principio ya muestra cómo será el final. En Londres el problema radica en que vemos el final de Friedrich y los dos episodios precedentes antes de que veamos el principio, y uno da por supuesto que cuando llegue por fin *El oro del Rin*, descubriremos las respuestas a preguntas que han ido surgiendo, y que las claves perdidas aflorarán.

De las cuatro producciones, la menos convincente es la de *El oro del Rin*. Si no supiéramos lo que es Friedrich, un sincero director de escena que con frecuencia muestra una inspirada imaginación, uno sospecharía que en lo que vemos se notan los efectos de un temporal agotamiento mental. Algunas cosas son, probablemente, intencionalmente divertidas. Otras llegan a lo cómico sin ni siquiera intentarlo. Y hay demasiadas cosas que le confunden a uno.

¿Por qué Donner (el excelente Donald

Maxwell) tiene que aparecer ya sea como un tonto de pueblo o como un boxeador sonado? ¿Por qué Alberich se parece a un empresario industrial fracasado del siglo XIX? ¿Por qué su oficina central clandestina semeja una barata barraca en un parque de atracciones de segunda clase? ¿Por qué no hay puente sobre el arco iris para el Walhalla, y por qué una visión distante de éste recuerda a un conjunto de rascacielos apresuradamente elevado cuando los urbanistas estaban distraídos? ¿Por qué el oro no es arrebatado por Alberich sino que es sencillamente llevado por el aire por su propia voluntad? ¿Por qué no es posible mostrar a Fafner y Fasolt como dos torpones gigantes sin provocar risitas en todo el teatro?

Por supuesto, hay buenos momentos, uno de los cuales es la caracterización del artero Loge como un esbozo del propio Wagner, soberbiamente interpretado por Keith Riegel, otro la realización de la ominosa advertencia de Erda mediante una especie de lento avance a través del escenario, eficazmente llevado a cabo por Anne Gjevang.

La noche del estreno se benefició del cuidadoso ritmo (ya perceptible en las tres anteriores producciones) que Bernard Haitink impuso a la interpretación orquestal, aunque ésta tuvo sus tachas. Deborah Riedel fue una atractiva Freia, Gillian Webster una radiante Woglinde, Gwynne Howell como Fasolt y Franz-Josef Selig como Fafner hicieron lo que pudieron para vencer las dificultades de la producción. Pero ni James Morris como Wotan ni Helga Demesch como Fricka estuvieron en su mejor momento vocal.

Kenneth Loveland

LISBOA

Música Antigua

Entre los días 1 y 9 de octubre, se han celebrado en Lisboa las XII Jornadas de Música Antigua. Este año las Jornadas, organizadas por la Fundação Calouste Gulbenkian, han girado en torno a Mozart en el bicentenario de su muerte.

El primer día de las Jornadas tuvimos ocasión de asistir a dos excelentes conciertos. El primero tuvo lugar en el Gran Auditorio de la Fundação y en él pudimos escuchar a la Orquesta del Siglo XVIII que, bajo la dirección de Frans Brüggen, nos ofreció el *Concierto en sol mayor para flauta y orquesta K. 313* (solista: Konrad Hünteler); el *Concierto para trompa K. 447* (solista: Ab Koster) y el *Concierto para clarinete K. 622* (solista: Eric Hoepfich). Todos los solistas dieron muestras de una excelente técnica, así como de una musicalidad fuera de lo normal. Más tarde, y en el maravilloso Palacio de Queluz, escuchamos a la sección de vientos de la Orquesta con un programa un tanto inhabitual: *Seis Nocturnos* para voces solistas y cornos di bassetto; el *Adagio para clarinetes y cornos di bassetto* y la *Serenata en si bemol mayor K. 361 (Gran Partita)*. La interpretación volvió a ser estupenda y esto, unida a la íntima sonoridad de estas obras, provocó un ambiente casi mágico.

En la segunda jornada el Coro de Cámara de Holanda ofreció un concierto dedicado a los contemporáneos de Mozart. La interpretación fue intachable, si bien la música ofrecía diferentes calidades. Ya por la noche pudimos escuchar un concierto de gran belleza con las *Vísperas Solemnes (K. 339)* y *La Misa de la Coronación (K. 317)*. Los intérpretes fueron la Orquesta del Siglo XVIII y el Coro de Cámara de Holanda, bajo la dirección de Frans Brüggen. Hubo cambios en las voces solistas femeninas pero el concierto fue de gran calidad.

La tercera jornada estuvo dedicada a la música portuguesa de la época de Mozart. Era música de salón y, así, tuvimos la oportunidad de escuchar páginas muy desconocidas de autores como José Palomino, Marcos Antonio Portugal, Antonio Gallassi... Los intérpretes fueron los Segréis de Lisboa bajo la dirección de Manuel Morais. El concierto tuvo lugar en un salón del Palacio de Ajuda.

En las siguientes jornadas los lisboetas pudieron escuchar la participación española de Jordi Savall con *Una cosa rara* y con otro programa dedicado a Mozart y Ariaga.

Este pequeño festival concluía con dos conciertos del Cuarteto de cuerda Kuijken con cuartetos de Mozart.

Pilar Tomás

Operas Comedias Musicales

10 años de experiencia en giras de óperas y comedias musicales especialmente con las prestigiosas compañías

IL TEATRO LIRICO ARTURO TOSCANINI DI MILANO y LA NUEVA OPERA NACIONAL DE BULGARIA

de las que somos agente exclusivo, nos han hecho ser apreciados por más de 1.000.000 de espectadores, en más de 100 ciudades en Francia, Bélgica (Bruselas) y Suiza (Ginebra). El 17 de abril celebraremos 1000 representaciones. Unas 90 personas contribuyen al éxito de cada espectáculo : técnicos, decoradores, diseñadores de vestuario, coros, músicos, cantantes, directores de orquesta..., todos trabajan para ofrecerles una velada inolvidable.

El Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el Teatro Gayarre de Pamplona, el teatro Olimpia de Huesca, el Teatro Municipal de Gerona, el Teatro Principal de Lérida, se han unido a nosotros para esta temporada 91/92

¿ Por que Vds no ?

Les proponemos para su temporada :

91 - 92

LA FLAUTA MAGICA de MOZART
DON GIOVANNI de MOZART
LOHENGRIN de WAGNER
RIGOLETTO de VERDI
DUKE ELLINGTON'S SOPHISTICATED LADIES

92 - 93

EL BARBERO DE SEVILLA de ROSSINI
LA BOHEME de PUCCINI
LA TRAVIATA de VERDI
NABUCCO de VERDI
LA VIDA PARISINA de OFFENBACH
ELVIS (La Leyenda de Elvis Presley)

Les ofrecemos subtítulos para todas aquellas obras que no estén en el mismo idioma que el del público.

Le facilitamos todo : material publicitario, material técnico, ect.

Dosier de prensa de las giras anteriores a su disposición.

Su contacto en Madrid :

Marie - Ange Quintana

MUSICA 2001
YVES JOSSE

Urb. Las Eras - Eras de Arriba s/n COBEÑA 28863 MADRID

Tel : 91/620 93 72 Fax 91/620 93 74

VIENA

La fábrica de óperas

Posiblemente no haya nada mejor que un estimulante *Otello* verdiano para, en una ciudad que es fábrica diaria de hacer óperas, iniciar el disfrute de una oferta semejante con pie firme. Contó este *Otello* con una escenografía tradicional, firmada por Peter Wood, y presidida por un omnipresente relieve del León veneciano de San Marcos. Eficaz y bien concebida contenía, sin embargo, algún detalle absurdo. El director Benislav Klobucar comenzó un tanto inciertamente, con tiempos muy arrastrados, una orquesta que sonaba a medio gas y unos coros que parecían movidos por poleas en la escena inicial. Pero pronto se centró, mostrando una mayor participación emotiva y una loable unidad de concepto, aunque sin dejar de incurrir en alguna exageración de volumen en los momentos de conjunto.

Del reparto destacó a notable distancia el gran barítono Renato Bruson, dando vida a un Yago absolutamente modélico. Sinuoso, jamás vociferante, creador de inquietudes múltiples en el corazón de su señor, esta vez el cantante italiano no padeció a causa de sus habituales limitaciones de volumen gracias a la ideal capacidad de la Staatsoper. Por su parte, la prestación del tenor Giuseppe Giacomini en el rol principal puede resumirse en dos palabras: una voz. Por, lo demás, el intérprete es poco refinado y el fraseo escolástico, a bastantes leguas del de Plácido Domingo. El propio vocalista entuba mucho los sonidos, y sólo en algunos momentos de *slancio* —los mejores de su caracterización—, deja entrever su verdadero color. El punto negro de la función vino de la mano de Rosalind Plowright, Desdémona de última hora llamada para sustituir a Mirella Freni. Emisión entubada, agudos desgarrados y tirantes, timbre genérico, son las credenciales, no demasiado estimulantes, de la soprano británica. Notablemente inferior a Daniela Dessì, quien actuó en La Zarzuela, este *Otello* fue el perfecto negativo del que escuchamos hace pocos meses en el coliseo madrileño.

Tras el *Otello* asistimos al *show* de los *Payasos* cantados por José Carreras. Digo *show* porque para escuchar a Carreras, ídolo absoluto del público vienés, algunos llegaron a hacer una cola de tres noches. Y me pregunto si tan

sacrificada espera compensó a los allí congregados. Hubo, claro está, algunos destellos que nos recordaron que nos encontramos frente a un divo pero, en general, la voz sonó arañada y un tanto áfona y su Canio tuvo poco contraste. El aria *Vesti la giubba*, por ejemplo, fue expuesta sin la debida planificación, atacada ya en *forte* desde el mismo comienzo, cantada a machetazos después. Junto a Carreras actuó el barítono Piero Cappuccilli en el papel de Tonio.



Elektra en la producción de Harry Kupfer

FOTO: SCHAFFLER

Aunque su voz, traspasada ya la sesentena, haya perdido algo de brillo y a veces suene un tanto sofocada, la riqueza del timbre continúa sin encontrar actualmente parangón en su cuerda. Aunque en algún momento se dedicara a ahorrar voz amparándose en la comicidad de su papel, cantó un Prólogo de verdadera antología. Correcta, por su parte, la Nedda de Joanna Borowska y desarbolada y sosa la dirección de Fabio Luisi, que no colaboró demasiado a la brillantez del espectáculo. La velada se completó con una *Cavalleria Rusticana*, cantada previamente, en la que intervinieron la mezzo Agnes Baltsa, de atractivo timbre asopranado, con alguna oquedad, y aflautados agudos, y el tenor Luis Lima, en aceptable forma y muy entregado aunque su voz, a veces, tiende a destimbrarse. La escenografía de ambas óperas, abundante en buenos detalles de dirección escénica, la firmaba el desaparecido Jean-Pierre Ponnelle.

La *Elektra* straussiana, por su parte, presentada el polémico montaje de Harry Kupfer caracterizado por un omnipresente recuerdo de Orestes, bastante sangre gratuita y una corte de Clitemnestra con numerosos pegamoides. Dirigía la orquesta el veterano

Heinrich Hollreiser. Su *Elektra*, tendió más bien al intimismo y a los remansos líricos, a la economía de alardes y de gestos, y únicamente en momentos puntuales como la escena final parece perder algo el control y desbordarse un poco.

Hildegard Behrens, en el papel protagonista, mostró una preocupante disminución de sus facultades vocales. Su canto desgarrado, tendente al grito, sólo pudo brillar a ráfagas. Como actriz, en cambio, se mostró muy expresiva, emanando esa energía animal, ese *sex-appeal* que carateriza a la Behrens. Gracias a una emisión mucho más libre y a una técnica vocal más desarrollada que la de su colega, todavía es capaz Christa Ludwig, a sus casi 64 años, de embocar algunos sonidos espléndidos. Tiene la inteligencia de adaptar un papel como el de Clitemnestra, en principio algo dramático para sus medios, hasta encajarlo, tomándolo más lírico, en los moldes de su propia vocalidad. Pero que lo más sorprende de la artista, es el hecho de que, al contrario de

lo que hacen tantos colegas suyos de edad avanzada, no se limita solamente a acentuar, a bosquejar o sugerir las líneas vocales de los personajes que interpreta, sino que aún los canta de cabo a rabo, con destellos de opulencia tímbrica y sin un solo sonido de anciana. Admirable.

Los demás intérpretes oscilaron entre lo aceptable y lo discretísimo, destacando entre ellos, por su composición de la figura de Egisto, el bravo Heinz Zednik.

Finalmente, *La Flauta Mágica* presentaba la escenografía clásica de Otto Schenk, quien concibe la ópera como un hermoso cuento fantástico, sin entrar en disquisiciones más profundas. La obra contó con una dirección del eficaz y algo rutinario Peter Schneider y las prestaciones vocales de Robert Lloyd, uno de los grandes camelos actuales de su cuerda en el papel de Sarastro, Elizabeth Carter, una digna Reina de la Noche aunque imprecisa en las agilidades, y la participación de algunos mozartianos de moda como son Anton Schäringer (un gracioso Papageno) y Kurt Streit (un Tamino sensible y de voz corta).

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Frühbeck en Viena

En el envidiable *curriculum* directorial de Rafael Frühbeck de Burgos, se inscribe como acontecimiento de relieve su titularidad con la Wiener Symphoniker, orquesta de abolengo en ciudad que lo tiene como centro de actividad musical constante. Una lista de antecesores muy calificados subraya más la significación de la etapa, que se ha iniciado con un programa repetido en cuatro conciertos que tuvieron por marco la gran sala de conciertos del Musikverein.

Fui testigo de la sesión considerada como de presentación oficial, colmado el aforo y unánime la respuesta en un aplauso con rango de ovación continuada, tanto en la parte rendida a Mozart, como la que ofreció una rutilante versión de *La consagración de la primavera*.

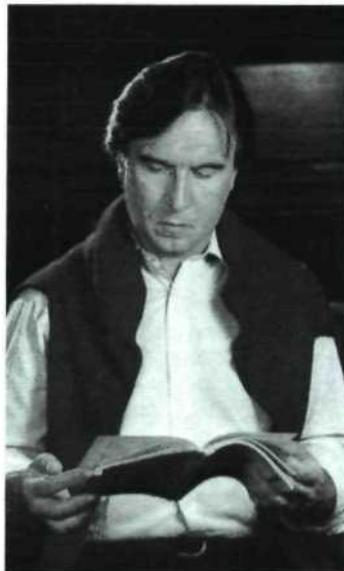
Frühbeck, que no podía olvidar las celebraciones del bicentenario que colman de músicas alimentadas por el genio de Mozart el mundo sin fronteras del arte, supo elegir una obra que, servida en su totalidad, hacía setenta años que no se brindaba en Viena: la *Posthorn Serenade*, cuyos siete movimientos se vieron precedidos y clausurados, muy de acuerdo con viejas tradiciones, por sendas marchas. Con una orquesta sin violonchelos, muy felices los solistas —el que dio vida al instrumento original, Heinrich Bruckner, situado en lo alto, en la tribuna del órgano—, con una cuerda fluida, sólida y leve al tiempo, virtuosista, expresiva y atenta al matiz, gustamos una hora musical llena de encanto.

La precisión, la firmeza y seguridad peculiares en una batuta que impulsa el

La dimisión de Abbado

Como ya se rumoreaba hace algún tiempo, el prestigioso director de orquesta, Claudio Abbado renunció a continuar en la Opera de Viena argumentando recomendaciones médicas que le sugerían reducir drásticamente su tren de actividades.

No obstante, el corresponsal de SCHERZO en esta ciudad tenía conocimiento, a través de fuentes ligadas a la Opera de Viena, que se estaba llevando a cabo una campaña para forzar a Abbado a abandonar tan importante puesto. Por tal motivo intentamos confirmar oficialmente algunas de estas versiones, pero por ahora la Opera no quiere hacer ningún comentario. Sin embargo, se pudo conocer que las relaciones de Abbado y la actual dirección de Waechter y Holendar no eran tan buenas y eran motivo de constantes fricciones y



Claudio Abbado

desacuerdos. En unas recientes declaraciones de Claudio Abbado a la revista de teatro *Bühne* (Escena) dijo: «cada vez que entro a la Staatsoper (Opera de Viena), reviso inmediatamente a ver si mi nombre continúa puesto en la puerta de mi oficina».

Claudio Abbado, sin duda para no armar un escándalo y restarle importancia a los hechos, que se trata de motivos de salud ya que «no estoy buscando nuevo trabajo en ninguna parte». Pero la dirección de la Opera de Viena, por presiones del Ministerio de

Educación y Cultura quienes califican el hecho «como una pérdida terrible para el prestigio de la Staatsoper», están buscando que Abbado reconsidere su posición o que su separación no sea completa.

E.M.

decidido ataque de los instrumentistas, los poéticos remansos que sirven el mejor contraste a la explosión torrencial de *Le sacre stravinskiana*, desataron el premio entusiasta de los aficionados.

Y si en Mozart pudo gustarse la flexibilidad expresiva del oboe, en Stravinski cabe rendir cita especial a la introduc-

ción del fagot y la perfección de toque del timbalero. En resumen, una presentación por completo positiva casi en visperas de la importante gira de la Wiener Symphoniker, con su nuevo director, por tierras norteamericanas.

Antonio Fernández-Cid

Agencia de Viajes especializada en:

FESTIVALES, OPERAS Y CONCIERTOS

Programas para: Bayreuth, Berlín, Budapest, Chicago, Florencia, Granada, Linz, Londres, Milán, Munich, New York, París, Pésaro, Salzburgo, San Francisco, Venecia, Verona, Viena.

Para recibir información pueden solicitarla a:

C/ Vuelta del Ruiseñor, 5
46010 VALENCIA

Tel.: (96) 361 65 75
Fax: (96) 362 95 38

Madrid: Tel.: (91) 401 70 72



LASER-DISC

El legado de Karajan

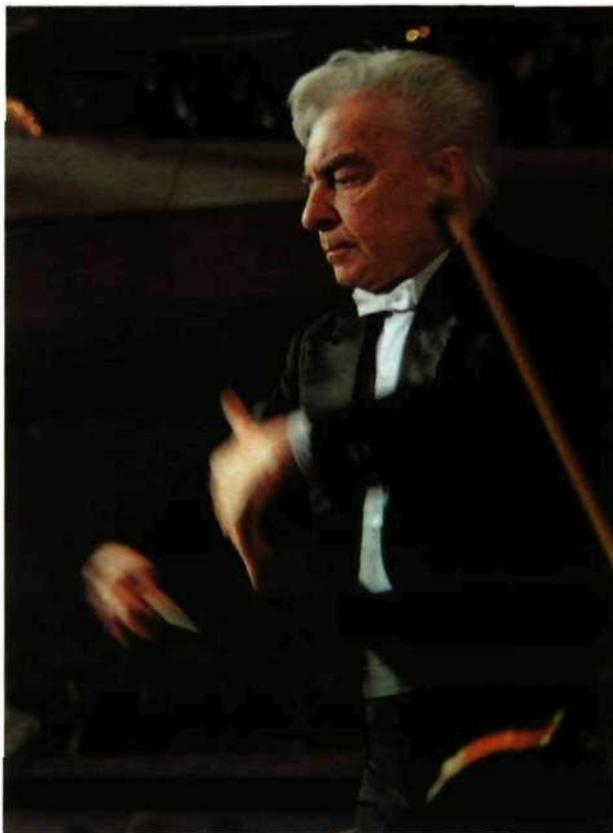
Las sinfonías de Beethoven, sexta y última

No sé si el otoño de 1991 es la fecha más apta para inaugurar, por fin, una sección, dentro de esta revista nuestra, que pase revista a las producciones que, en progresión creciente, van apareciendo en el medio del *Laser-disc* o *Vídeo-disc*: la realidad es que los primeros compactos con imagen vieron la luz en 1988 y nos hallamos, actualmente, en el cuarto año de vida de un sistema que, al igual que ocurriera con el hoy universalmente implantado CD —nacido seis años antes, 1982, que su hermano el LD, mayor en tamaño, menor en edad—, ha conocido un éxito inmediato en el Japón y en Norteamérica (en ambos países pueden ya encontrarse casi mil referencias de registros en la materia), es aceptado decorosamente en la Europa Central (en especial Alemania), incrementa su índice de ventas paulatinamente en el Reino Unido y entra con serias dificultades en el mercado latino (Francia, Italia y España).

De otra parte, puesto que del sistema como tal se habla en el recuadro adjunto, será bueno dar una explicación de nuestro título: no se trata, al comentar este ciclo en 5 LD (o VD, como ustedes prefieran), que Sony edita dentro de la serie global *Herbert von Karajan: His Legacy for Home Video*, consagrado a las *Sinfonías* de Beethoven, de hablar de la *Sexta* y de la *última*, o sea, de la *Novena*, sino de la entrega sexta y última que Karajan efectuara de uno de sus temas preferidos (algunos me dirán que su tema) en la música, la serie completa de las nueve composiciones en el plano sinfónico dejada por Ludwig van Beethoven. Vamos a matizarlo de inmediato.

Karajan, como saben buena parte de los melómanos (y creo que todos los discófilos), grabó, para el disco, o sea, en *audio*, cuatro veces el ciclo beethoveniano, a lo largo de su dilatada carrera: entre 1951 y 1955, con la Orquesta Philharmonia de Londres, para EMI (editado en CD: CMS 7 633 102, álbum de 5 CDs), entre 1961 y 1962, con la Filarmónica de Berlín, para DG (editado en CD: 429 0362, álbum de 5 CDs), entre 1975 y 1977, de

nuevo con la Filarmónica de Berlín, y de nuevo para DG (editado en CD, Colección *Karajan/Sinfonías*: 429 0892, álbum de 6 CDs, con seis *Oberturas*), y, finalmente, entre 1982 y 1984, nuevamente con la Filarmónica de Berlín, y también para DG (editado en CD: 415 0662, álbum de 6 CDs, con cuatro *Oberturas*). No contabilizo en este recuento, lógicamente, las grabaciones de *Sinfonías* sueltas que Karajan realizara para diversas compañías discográficas, desde la misma DG hasta RCA o Decca, con orquestas como la Filarmónica de Viena o la Staatskapelle de Berlín.



Herbert von Karajan

FOTO: SONY

Por otra parte, Karajan grabó ex profeso, para el vídeo (o la televisión, en estricto), o sea, con *imagen* y *sonido*, el ciclo beethoveniano íntegro en dos ocasiones: para la Unitel alemana, con sede en Munich, entre 1967 y 1977, como es natural con la Filarmónica de Berlín, serie editada en *Laser-disc* por Deutsche Grammophon entre 1990 y 1991 (publicada en LD: 072 1301/11/21 y 31, 4 LD sueltos), y para su propia compañía de

televisión, Telemondial, constituida en 1982, entre 1982 y 1986, como siempre con la Filarmónica de Berlín, serie editada ahora, otoño de 1991, por Sony (publicada en LD: SLV 46363/67, álbum de 5 LDs). Como en el caso del *audio*, también hay que prescindir en este inventario de varias grabaciones de televisión que Karajan efectuó, entre 1967 y 1980, para la empresa germana anteriormente mencionada, la Unitel, que incluye una famosa versión de la *Quinta Sinfonía* —dirigida, en lo cinematográfico, por Henri-Georges Clouzot, año 1967— o una primera realización filmica de la *Novena*, debida al propio Karajan —año 1969—, que no han pasado todavía (supongo que llegarán al medio más tarde o más temprano) al *Laser-disc*.

Todavía una aclaración: más de un discófilo, a raíz de lo expuesto, entenderá que la colección de LDs que ahora presenta Sony, motivo de este comentario, se corresponde, desde la perspectiva del sonido, con la grabación cuarta del apartado *audio*, esto es, el registro para DG de 1982-84, lo que, de hecho, dejaría el recuento previo en sólo cinco producciones reales. Pues bien, no es así, y el firmante de este texto se reconoce como primer sorprendido, ya que, efectivamente, daba por sentado que los 6 CDs de Deutsche Grammophon eran el soporte sonoro de una producción filmada, tal como la contraportada del álbum parecía aseverar: «Deutsche Grammophon recording for a Telemondial video production». La primera pista nos la da la presencia de un cuarteto solista diferente en la *Novena Sinfonía*: Janet Perry, Agnes Baltsa, Vinson Cole y José van Dam en el *audio*, Lella

Cuberli, Helga Müller-Molinari, Vinson Cole (única coincidencia) y Franz Grundheber en el *video*. Cuando se examinan las diferentes duraciones, pieza a pieza y movimiento a movimiento, o se perciben diferencias en materia de repeticiones (la del *Allegro con brio* de la *Primera Sinfonía*, por ejemplo, con exposición repetida en *audio* y omitida en *video*), se hace incuestionable que, aun coincidiendo parcialmente en fechas



(1982-84 para los CDs, 1982-86 para los LDs), estamos ante interpretaciones diversas de las mismas composiciones, con lo que la serie beethoveniana de Sony resulta ser, en definitiva, sexta y última, como nuestro título expresara, en la carrera artística de Karajan.

De ahí dimana un, comprensible, primer valor de estos 5 LDs: es el último acercamiento, que nos sea accesible, de un gran maestro a una música que interpretó, más que ninguna otra, a lo largo de su vida. Cuando se publicaron los CDs de 1980-84, comenté en estas mismas páginas que empezaba a ser patológico, a estas alturas, zambullirse en polémica alguna sobre la valía o no de Karajan como intérprete, en general, y de Beethoven en particular. Creo que lo último que puede predicarse de traductor y obras (aunque todavía haya quien lo pregone alegremente) es que Karajan ignorara lo que eran las *Sinfonías* de Beethoven; aunque sólo fuera por el número de horas, semanas y años que el desaparecido director dedicara a estas partituras, habría que concederle una autoridad artística en la materia. Otra cosa es que tal propuesta (propuestas, en este caso, como ya sabemos) coinci-

da con el gusto de cada cual, o que se afirme (maximalismo igualmente excesivo) que no existe mejor Beethoven que éste, porque ni en los gustos hay unanimidad ni anda el abanico interpretativo carente de beethovenianos de fábula, desde Furtwängler, Klemperer o Szell hasta Masur, Wand o (¡Ay, espanto de los puristas!) Hamoncourt.

Por ello, y en una panorámica de conjunto, estamos ante un notabilísimo Beethoven en lo *auditivo*, en lo *sónico*, con traducciones que, escuchadas incluso sin el soporte de la imagen, como meros CDs, comprenden trabajos de palpable hondura: así, la impresionante, hiper-densa *Heroica*, la siempre trepidante *Quinta* (una obra que Karajan ha dominado como pocos maestros, y que en todas sus traducciones ha tenido el carisma de lo señero), una nada desdeñable *Pastoral* (de extraordinario primer movimiento y glorioso Scherzo, aunque el engarce de la *Tormenta* y el Finale siga, todavía hoy, resultando objetable en cuestiones de tempo), *Séptima* de apisonante final (¡Qué exhibición, a los casi ochenta años, de tensión rítmica!) y espléndida, impresionante *Novena in toto*, con una de las mejores lecturas

que Karajan ha dado de tan complejos pentagramas. Hay, además, movimientos aislados que merecen mención pormenorizada, como el *Larghetto* de la *Segunda Sinfonía*, el *Allegretto* de la *Octava*, y, sobre todo rotunda *especialidad de la casa*, el *Adagio* de la *Cuarta Sinfonía*, página, que, en conjunto, recibe en esta grabación la mejor interpretación que Karajan haya conseguido de la pieza en las últimas dos décadas de su carrera.

La bondad de la toma de sonido —debida a Günther Hermanns, un habitual de la escudería Karajan, con la excepción de las *Sinfonías Quinta* y *Sexta*, donde es Wolfgang Güllich el ingeniero sonoro —permite, incluso, acceder a detalles de interpretación microscópicos, como el fa agudo de los fagotes, en el desarrollo del *Finale* de la *Séptima Sinfonía* (c. 192-200), que Karajan hace tocar, por cierto, una octava más grave, de manera perfectamente audible, o, ya en el capítulo de lo anecdótico, el adelanto levisimo de un trompeta en la segunda interpelación del *tutti*, apenas iniciado el último tiempo de la *Novena* (c.16). Dentro de esta misma partitura, es (desagradable) novedad, en el Scherzo, la mutación del diseño del timbal a solo, negra (puntillo)/corchea/negra, en un mero negra/negra (o sea, fa^3/fa^2 , sin más), tal cual hiciera en su grabación para Abbado el timbalero de la Filarmónica de Viena (c. 195 a 204, y lo mismo en la repetición, c. 725 a 734); lo que ya entra en el marco de lo pintoresco es que en esta segunda presentación de la secuencia, cuando la figura rítmica se repite cuatro compases después (c. 738), en disminuyendo, el percusionista nos obsequie con un preciso trío de fas —que no dúo—, de perfecta medición y ritmo, como si quisiera decimos: «Para que veais que sí sé hacerlo, ahí queda».

Las carpetas de estos LDs no suministran, de otra parte, información detallada acerca de las fechas de registro, que sólo se enuncian en un amplio «1982-1986», al que ya se ha hecho referencia. Pero aquí es la imagen, nuevamente, quien viene a facilitarnos alguna pista de mayor precisión, aunque a través de una labor casi detectivesca. Veamos (nunca mejor dicho): Thomas Brandis, concertino de la Filarmónica de Berlín junto a Leon Spierker, tras la jubilación de Michel Schwalbé, aparece en las filmaciones de las *Sinfonías Quinta* y *Sexta*; pero, habida cuenta de que Brandis abandonó la orquesta en la primavera de 1983, la grabación de las dos obras mencionadas sólo ha podido realizarse a lo largo de 1982 o en los primeros meses de 1983, lo que convierte a estos trabajos en los más antiguos de la



Herbert von Karajan con la Filarmónica de Berlín

FOTO: SONY

serie que se comenta. Todavía otra significativa y reveladora presencia, la de la clarinetista Sabine Meyer, cuya nominación para la plaza de solista de la orquesta degeneró —en gran medida a causa de los usos desvergonzadamente misóginos de la institución, hoy ya casi extintos— en el mayor conflicto acaecido entre Karajan y los profesores de la Filarmónica: Sabine Meyer sólo permaneció en la orquesta durante una temporada, la 83/84, y en el mes de septiembre de ese último año comunicó su decisión de no continuar en la formación a causa de las presiones que sufría en su trabajo; la partida de Meyer y la designación por los músicos de un nuevo clarinete solista motivaron una violenta reacción de Karajan, que en la primavera del 85 anunció su voluntad de limitarse a cumplir los términos escuetos de su contrato en Berlín —o sea, los conciertos de abono— y canceló todos los compromisos discográficos, filmicos y hasta de giras de concierto (Festival de Salzburgo incluido) con la orquesta. Las aguas no volvieron a su cauce hasta el mes de septiembre, cuando, tras una

¿Qué hacer con un reproductor de Láser-Disc?

Quizá esa sea la obligada primera pregunta: ¿para qué sirve, qué es, de qué nos vale una máquina («Otra más, otra cosa nueva...») reproductora de Vídeo-discos o *Láser-discs*. Bien, sin entrar —¡Libreme Dios de osadía tall— en el terreno de mi sabio amigo Alfredo Orozco, un lego en la materia, como es el que esto redacta, que sólo tiene a su favor la *convivencia* desde hace tres años con el *mecánico artificio* (que diría el clásico), puede atreverse a dar respuesta a dos o tres preguntas de ese jaez. La primera, la más obvia, es que un sistema de reproducción de LDs ofrece, primariamente, lo que su nombre indica, esto es, lectura de información —que *no grabación*, tal como sucede en los lectores de *compact-disc* al uso— contenida en un LD (*Láser-disc*) y/o en un CD. Lo cual nos lleva a una primera peculiaridad del sistema: un aparato de Vídeo-disco puede hacer igualmente las funciones de un reproductor de *audio* de discos compactos. De hecho, un lector de LDs puede operar con *cinco* tipos diferentes de discos de tecnología óptica: los CDs normales, de 12 cms. de diámetro, cuyo contenido, exclusivamente de *audio*, se lee por una sola cara; los *mini-CDs*, de 80 cms. de diámetro, o *CDs Singles*,

cuya información apenas rebasa los 20 minutos de música (frente a los 75 a 80 minutos del CD Disc), y que se leen igualmente por una sola cara; los *CD Video Singles*, esto es, prototipos de *Láser-disc* que, por una sola cara, con 12 cms. de diámetro, combinan información audio-visual (entre 6 y 10 minutos) e información exclusivamente sónica (alrededor de los 20 minutos); los *CD Video* de duración media (*Extended Play*), que, *por las dos caras*, contienen información que combina imagen y sonido (en torno a los 20/25 minutos por cara), de 20 cms. de diámetro; y, por último, los LDs o *Láser-disc* normales, o *CD Video Long Play Discs*, de larga duración, que *por una o dos caras*, con duración que iguala la de los CDs (75 a 80 minutos), presentan un contenido audio-visual, con diámetro de 30 cms.

¿Hay que tirar el resto del equipo para instalar un reproductor de LDs? Naturalmente que no, para nada. Lo que sí parece de sentido común es prevenir al potencial adquirente de un reproductor de Discos compactos acerca de las posibilidades múltiples de lectura de una máquina de *Video-discs*, ya que, por una cantidad superior —tampoco excesiva, en un mercado que tiende a la baja, pasada la primera oleada de

lanzamiento del sistema—, puede obtener prestaciones plurales de imagen y sonido a través, siempre, de discos *leídos* por medio del láser.

Eso sí, advertencia tan de sentido común como la anterior, y más si cabe: no se le ocurra, si compra un lector de LDs, escuchar el sonido, la información de *audio*, a través del altavoz de su televisor (en el que, lógicamente, verá las imágenes), ni siquiera a través de los *Baffles* de un televisor estereofónico, si es propietario de uno; conecte directamente la salida de *audio* del aparato de *Láser-disc* a su amplificador de toda la vida, y oiga a través de los altavoces de su equipo la información sonora, tal como hace con los discos compactos, o incluso con esos arcanos (pero maravillosos) discos negros, también llamados, en pretéritas calendas, LPs, genuino vinilo anterior al láser de nuestros días, que seguro que alguno (o muchos, por ventura), guarda escondidos en su casa. Pues haga eso, oiga los Vídeo-discos con sus altavoces de siempre, porque, prepárese si no se lo han contado ya, los LDs, esos que ya llegan, suenan mejor (en voz baja se lo digo) que los mismísimos CDs. De nada...

J.L.P.A.



Herbert von Karajan

FOTO: LAUTERWASSER

larga reunión, Karajan y la Filarmónica se presentaron juntos, nuevamente, en las Berliner Festwochen, para interpretar la *Misa en si menor* de Bach. Por ello, hay que deducir de la presencia de Sabine Meyer en las *Sinfonías Tercera y Cuarta* que estas composiciones fueron grabadas durante la temporada 83/84, la única en que la clarinetista estuvo frente a los atriles de la agrupación. En fin, la comparecencia misma de Lella Cuberli en el *Op. 125* puede darnos indicio de que esta *Sinfonía «Coral»* se ha debido grabar entre 1985 y 1986, ya que Karajan no empezó a contar con la soprano americana hasta el primero de los dos años citados.

Y este paso al tema de las imágenes, a lo visual, conduce a una de las reflexiones menos positivas acerca de este ciclo. Karajan, junto a un viejo colaborador suyo, Ernst Wild, se responsabiliza de la realización filmica de estas interpretaciones. Realización perfecta, eso sí, cuidadosa y detallista en los encuadres, justa en la

iluminación, bella incluso en determinada planificación, pero, en conjunto, ponderadas las casi cuatro horas de música, pobre de imaginación, plana en su concepto y reiterativa en la plasmación del continente visual. Obviamente, Ernst Wild no es Hugo Niebeling, el hombre que en 1967, con esa pasmosa filmación, absolutamente cinematográfica, de la *Sinfonía «Pastoral»*, en los estudios de la CCC, encandiló a Karajan con el medio televisivo (¡Y

BEETHOVEN: *Las nueve Sinfonías.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. Solistas en la *Sinfonía n.º 9*: Lella Cuberli (soprano), Helga Müller-Molinari (mezzosoprano), Vinson Cole (tenor), Franz Grundheber (barítono). Coro en la *Sinfonía n.º 9*: Wiener Singverein (director: Helmut Froschauer). Realización: Herbert von Karajan, Ernst Wild. Producción: Uli Märkle. Supervisor de la grabación: Michel Glotz. Ingeniería de sonido: Günther Hermanns, Wolfgang Gülich (*Sinfonías Quinta y Sexta*). Grabación: Berliner Philharmonie, 1982-1986. Duraciones: 56'00" (*Sinfonías Primera y Octava*), 86'38" (*Sinfonías Segunda y Tercera*), 68'28" (*Sinfonías Cuarta y Quinta*), 75'08" (*Sinfonías Sexta y Séptima*); 69'33" (*Sinfonía Novena*). SONY, SLV 46363/67, Laser-disc.

de qué manera, como hemos podido comprobar en los años siguientes!); Wild, a lo más, fue el competente director de fotografía de Niebeling en aquel trabajo pionero, que, todavía hoy, provoca admiración, y que, por desgracia, no ha tenido apenas seguidores, ni tan siquiera imitadores. Descartada, pues, esa tan deseable hipótesis de la directa codificación cinematográfica aplicada al mundo del concierto, lo que tenemos es estrictamente eso: conciertos, o para-conciertos, estupidamente recogidos en las imágenes, sin un atisbo de fallo en encuadre o planificación, con seis o siete tomas –Karajan en doble tiro de cámara (izquierda y derecha del podium), cuerdas (violines, violonchelos y contrabajos, violas casi ausentes), viento en dos filas (con doble encuadre, derecha e izquierda) y timbales– repetidas hasta el aburrimiento. ¿Puede pedirse más? Entiendo que sí, sobre todo cuando se asegura –así se indica en la catalogación hecha por Sony del *Legado* de Karajan– que estamos ante producciones de estudio; ocurre que tampoco esto es del todo cierto, ya que ciertos planos de la sala de la Philharmonie berlinesa nos revelan a una audiencia que sigue el acto musical, como en las *Sinfonías Segunda, Tercera, Quinta* (con muy evidentes planos del público), *Séptima* o *Novena*. Acaso no cabe pedirlo todo, esto es, que a una soberbia realización técnica en lo sonoro se asocie una no menos creativa e inventiva (en suma, atrayente, envolvente) realización en lo visual, pero el eco del trabajo de Niebeling, a casi un cuarto de siglo de distancia, resuena con inexcusable fuerza.

Con todo, no sería justo negar al tándem Wild-Karajan instantes de pujanza audio-visual evidente. Y, aquí sí, uno parece elevarse por encima del resto: se produce en la excelente lectura de la *Cuarta Sinfonía*, y viene dado por la presencia de la citada Sabine Meyer. Cuando, en la segunda sección del Adagio, el clarinete, *cantabile* (c. 26 a 33), alza su canto por encima del pizzicato de los violines, la cámara de Wild enfoca, plano medio, a Sabine Meyer, y enseguida, fusión de plano y contra-plano, Karajan entra en el fotograma, como *imagen-reflejo* de la primera: el cruce de gestos/miradas entre solista y director (minutos 13'42" a 14'05" del *Laser-disc*), transformada aquélla en *articulación* de éste, convierten a esta secuencia en un extraordinario documento visual, que va más allá del sobresaliente logro musical que estamos escuchando. Es un instante, sí, pero, por desgracia, no hay muchos así en un trabajo artístico que habría merecido mejor apoyo de la imagen.

José Luis Pérez de Arteaga

MUSIC IS
OUR VISION



ESSENTIAL CLASSICS



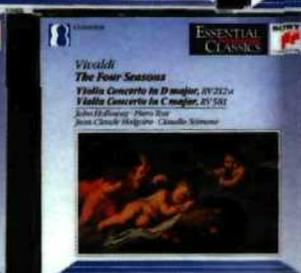
SBK/SBT 47658

SBK/SBT 47659



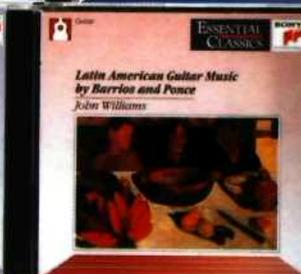
SBK/SBT 47660

SBK/SBT 47663



SBK/SBT 47662

SBK/SBT 47661



SBK/SBT 47665

SBK/SBT 47669

SBK/SBT 47668

SBK/SBT 47670



SBK/SBT 47651
SBK/SBT 47664



SBK/SBT 47652

SBK/SBT 47653

SBK/SBT 47654

SBK/SBT 47655

SBK/SBT 47656

SBK/SBT 47657



FOTO: D.G.

Carlo Maria Giulini, el misterio de la dirección

Carlo Maria Giulini vuelve a ser noticia viva en España con motivo de tres conciertos en Madrid, Barcelona y Valencia en los que va a dirigir una obra que le es particularmente afín: el *Requiem* de Verdi. En su anterior visita a España, durante el pasado mes de marzo, tuvo lugar la gratísima conversación que seguidamente se transcribe, que no hubiera sido posible sin la amistosa colaboración de Roberto Portillo, jefe del departamento clásico de Sony España, y de Alfonso Aijón, director de Ibermúsica.

Lo primero que sorprende de Giulini no son tanto sus modales exquisitos cuanto el que uno se siente acogido con afecto y en plano de igualdad, sin la menor sensación de hallarse ante un divo que, en bien de su imagen, soporta estoicamente el acoso de los entrevistadores y sus tediosas preguntas. Al poco tiempo, se tiene la sensación de hablar con un amigo a quien aún no se conoce del todo —Giulini tiene una personalidad riquísima, honda— pero al que ya le ligan lazos de familiaridad.

Durante la conversación, la actitud anti-divo de Giulini se ratifica de modo inmediato: los términos «director de orquesta» existen en su vocabulario, pero elude sistemáticamente aplicárselos a sí mismo; él es tan sólo un músico que hace música junto a otras personas. Giulini rechaza las sentencias, las afirmaciones categóricas y es reacio a hablar de música. No obstante, poco a poco, como sin darle importancia, con palabras sencillas y actitud modesta, logra arrojar luz nueva sobre temas aparentemente conocidos.

El tempo de Giulini es, bien lo saben los discófilos, pausado, y la conversación resulta muchísimo más breve de lo deseable. Pero las visitas del maestro a España son frecuentes últimamente y acaso en la próxima podamos reanudar la conversación.

SCHERZO.—Maestro Giuliani, nos satisface darle la bienvenida en Madrid por segunda vez en esta temporada, después de aquel precioso concierto con las Sinfonías 6 y 7 de Beethoven.

CARLO MARIA GIULINI.—Yo vuelvo siempre con gran placer a España porque desde hace muchos años estoy ligado a esta tierra, a este pueblo, y me agrada su cordialidad, su calor humano. Además, he de felicitarles por el ambiente musical que han sabido crear y desarrollar en estos últimos años; y en particular por las excelentes salas de concierto que ustedes tienen. En Italia existen numerosos teatros de ópera, pero ninguna sala de concierto.

¿Saben? Durante los años 30, yo tuve la fortuna de tocar como viola en la Orquesta del Augusteo, cuyos conciertos se desarrollaban en una sala maravillosa de Roma, una de las más bellas que hayan existido. Con la única excepción de Toscanini, ausente por razones políticas, no hubo director, solista o compositor célebre con quien yo no haya tocado. ¿Se imaginan cuando un día nos dijeron que la sala iba a ser destruida? Pero no por un incendio o una catástrofe: alguien convenció a Mussolini de que bajo los cimientos del edificio estaba el sepulcro de Augusto. Y así demolieron esta sala, la única en toda Italia... Porque ya saben: nuestro siglo XIX estuvo dominado por el melodrama, y por eso tenemos maravillosos teatros de ópera, aun en las más pequeñas capitales de provincia; pero música sinfónica, no hubo nada. La única que tuvo la buena idea de construir una sala sinfónica fue la Condesa Mattei, presidenta de la Academia de Santa Cecilia... Y aun hoy día, 50 años después, sigue sin haber ninguna sala sinfónica en toda Italia.

S.—Hay, en efecto, teatros bellísimos en toda Italia, comienzan por la Scala...

C.M.G.—Sí, pero no hablo de Milán, de Nápoles o de Venecia: toda ciudad de provincia, qué sé yo, Reggio Emilia, tiene un precioso teatro de ópera. Excluida la de Martucci, la música sinfónica no existió en Italia durante el siglo XIX. Y un poco de culpa en todo esto tuvo Giuseppe Verdi (*sonríe*): toda su producción es operística, si excluimos el *Cuarteto* y las *Cuatro piezas sacras*... Y volviendo a España, es admirable cómo en los últimos 30 ó 40 años ustedes han creado, desarrollado toda esta vida musical, con un público numeroso, entusiasta, apasionado por la música...

S.—Pero queda tanto por hacer en la educación musical...

C.M.G.—No se queje: hasta hace muy poco, en Italia la música no formaba parte de la cultura, ni de la historia del arte que se estudiaba en los institutos. Si un abogado, un ingeniero o un arquitecto hubiese ignorado quién era Miguel Ángel o Dante habría sido un escándalo; pero que alguien pensase que Mozart era un ciclista o Beethoven un futbolista, no tenía importancia (*risas*)... Le repito que me hace feliz volver aquí.

S.—En el concierto de mañana va a ofrecernos usted música que le es muy querida, la de Brahms, al frente de una Orquesta a la que conoce desde hace muchos años, la Philharmonia. ¿Recuerda sus primeros encuentros con esta Orquesta y con su fundador, el productor británico Walter Legge?

C.M.G.—Verá. El primer disco en absoluto que yo hice —¡ha pasado ya tanto tiempo!— fue en Roma, con la Orquesta y el Coro de Santa Cecilia, que lo dirigía un estupendo maestro, Bonaventura Somma. Era el año 1954... Por entonces, yo no sabía ni quién era Walter Legge ni en qué consistía la grabación de un disco; y él me dio carta blanca para hacer todos los ensayos y preparaciones que yo deseara. Y así trabajamos con intensidad, con mucho cuidado; y finalmente, llegados al término de la grabación, Legge me dijo si quería escuchar el resultado final. Aquello era... ¿Sabe usted que en América, cuando uno muere, lo maquillan, lo ponen elegante y guapo? Escu-

chando el registro tuve esa misma impresión, la de ver a un bellissimo ser humano... muerto; todo estaba en su sitio, correcto, cuidado, pero sin vida. Entonces le dije a Legge: «Necesito un día de descanso y otra sesión». Y me lo concedió. Tras el día libre, en que cada uno se dedicó a sus asuntos, volvimos al trabajo y dije al Coro y a la Orquesta: «Olvídemos los micrófonos y hagamos música». Aquel día aprendí para siempre que la primera cosa, más importante que la perfección, es la vida.

Poco después, Walter Legge me invitó a Londres para una toma de contacto con la Philharmonia y con ella grabé *Las cuatro estaciones* de Vivaldi: mi primer disco con esta Orquesta. Como usted sabe, la orquesta había sido fundada por Legge y le pertenecía; era tan suya como la chaqueta que usted lleva puesta. Colaboré con ella durante muchos años y establecí con Legge, y también con su esposa, Elisabeth Schwarzkopf, una gran relación de amistad. Un buen día —hacia 1964— viajé a Londres para grabar un disco y, cosa extraña que nunca me ha vuelto a suceder, llegué el mismo día de la grabación, y no con uno o más de anticipación. En el aeropuerto me esperaban el chófer de la EMI y el primer clarinete de la orquesta, personaje extraordinario y músico maravilloso...

S.—¿Jack Brymer?

C.M.G.—Exacto. Y Brymer me dice: «¿Conoce la noticia? La Philharmonia no existe ya». Y ante mi estupor, añade: «Esta mañana hemos leído en el periódico una pequeña nota en la que Walter Legge anunciaba su decisión de disolver la orquesta. Reunidos los músicos, y tras unos momentos de pánico, hemos decidido continuar por nuestra cuenta. ¿Está usted dispuesto, maestro Giuliani, a seguir con nosotros y desarrollar el programa previsto de conciertos y grabaciones?». Por supuesto que accedí: la decisión de Legge era respetable y, sin duda, obedecería a problemas internos; pero yo no podía dejar en la estacada a amigos con quienes había hecho música durante tantos años... Ya se puede imaginar cuál era el ambiente por la tarde en el estudio de grabación: en la sala, los músicos y yo; en el estudio, Legge. El menor imprevisto podía hacer saltar todo por los aires.

Terminada la sesión, Legge me invitó a cenar en su casa: estaban él, su mujer y su secretaria. Legge me preguntó si conocía la novedad. «Sí —le dije— y me disgusta muchísimo romper una relación de tantos años; pero es una decisión tuya y tú sabrás por qué la has tomado». «Naturalmente —siguió Legge— cancelarás todos tus compromisos con la orquesta». «No, Walter. No soy quién para criticarte, pero no puedo dejar en apuros a todos estos músicos, con quienes he trabajado tantos años...». Legge se levantó, se dio la vuelta, se marchó, y sólo volví a verlo, muchos años después, en un aeropuerto: iba en silla de ruedas, después de haber sufrido un ataque. Y la orquesta pasó a llamarse New Philharmonia. Pero al principio las cosas no rodaron bien. El primer flauta pasó a ser el administrador general de la orquesta y, por dos veces, hablé con ellos para advertirles del peligro que corrían. «Es preciso —le dije— que busquéis a quien se ocupe de las labores administrativas, que no os corresponden». Pero la orquesta no mejoró y durante dos años dejé de dirigirla y trabajé con la Sinfónica de Londres y la Real Filarmónica. Al poco de cortar mi relación con ellos vino a verme el archivero de la orquesta, un hombre extraordinario, inteligente y entrañable, que me dijo: «Entiendo que usted se vaya ahora. Pero si un día la orquesta vuelve a ser la que era, iré a buscarle para pedirle que regrese con nosotros». Y así sucedió, y al cabo de dos años reanudé la relación con ellos. Desde entonces la orquesta ha tenido altos y bajos, pero ahora está bien, muy bien... ¡Toquemos madera! (*sonríe mientras se roza la frente*). Pero, créame: el problema no es tocar, o tocar bien; el problema es



Otoño de 1986 en que ofreció la Incompleta de Schubert y la Primera de Brahms, en versión inolvidable, en donde la Orquesta de La Scala se superó a sí misma. Allí sí hubo esa participación: ¿cómo la consiguió?

C.M.G.—Sólo puedo responderle con algo que siento profundamente. Nunca pienso que soy un director de orquesta, sino tan sólo un músico que hace música junto a otros músicos. Yo estoy en deuda con mis maestros, los de composición y los del instrumento. Tocar la viola me permitió hacer durante años mucha música de cámara en un cuarteto de cuerda, en el que he sido uno de esos cuatro jóvenes que día tras día, durante meses, viven y tocan juntos y comparten experiencias maravillosas. Luego toqué en la Orquesta del Augusteo, por la que pasaron todos esos grandes compositores, directores y solistas. Puedo decirle por eso que jamás he abandonado la orquesta, que siempre me siento dentro de ella. Y así me es fácil conseguir que los profesores comprendan el privilegio y la responsabilidad que supone servir a los grandes autores. ¿Sabe? Yo soy una persona cualquiera, pero en mi trabajo tengo relación con genios que se han expresado del modo más misterioso que pueda existir, porque la escritura musical es...

S.—...Imperfecta, limitada.

C.M.G.—Así es. La música es, además, el único arte que sobre el papel está muerto: vive cuando suena la primera nota, y muere con la última. Por eso, en el concierto, el músico ha de entregarse sin reservas; pero, ¿qué queda después de terminado? Nada, salvo el compromiso de la siguiente actuación. Por eso me gusta decir que el concierto más difícil es siempre el próximo. El músico tiene el privilegio de vérselas con un genio que ha enriquecido a la humanidad: quite una de las obras de ese compositor y, sin duda, la humanidad sería más pobre. A mí me gusta la palabra *servir*—que no está muy de moda— a la que añado *con amor*: servir con amor. Porque la ejecución musical es un acto de amor, de posesión incluso: en el momento en que uno hace música ésta le pertenece, y en ese instante hay sólo un modo de interpretarla: ese precisamente. Pero una vez que ha sonado la última nota el genio sigue estando en lo alto y nosotros volvemos a no ser nadie; eso sí, obligados a que mañana mejoren las cosas. Para nosotros no existe la palabra bien; sólo existe *mejor*.

S.—¿Cómo prepara usted un concierto? ¿A qué imágenes, a qué tipo de explicaciones recurre usted para transmitir a la orquesta sus ideas sobre lo que van a interpretar? Es claro que aun en obras abstractas, carentes de programa, como la Primera Sinfonía de Brahms, dentro de ellas hay todo un cúmulo de vivencias de su autor que uno ha de revivir; esa ascensión del do menor del primer tiempo al do mayor del final supone un largo itinerario espiritual a recorrer. Y aunque usted asume esa modesta posición de músico entre otros músicos; como máximo, un primus inter pares, es usted quien debe indicarles así; así no. ¿Cómo lo logra? ¿Cómo transmite el director a la orquesta la idea que lleva dentro?

C.M.G.—La respuesta es doble. Una es de carácter realista: uso siempre mis propios materiales de orquesta, en los que, por ejemplo, van señaladas todas las arcadas que complementan

hacer música. Todos los profesores de una orquesta, sin excepción, han de ser conscientes de este privilegio, que es, al tiempo, una gran responsabilidad, la de hacer música. Se precisa la voluntad de todos, y cada uno ha de satisfacer esos tres requerimientos que tantas veces he repetido. En primer lugar, la inteligencia para comprender lo que está escrito en la partitura; luego es preciso poder ejecutar lo que se ha comprendido; es decir, se requiere la técnica. Si llegamos hasta aquí, habremos alcanzado quizá una ejecución perfecta, pero fría. Falta la participación, el alma: ¿comprende?

S.—Pero, ¿cómo se llega a conseguir eso? ¿Cómo lo logra usted? Muchos recordamos aún su concierto del Festival de



FOTO: SCHAFFLER

tan las ligaduras indicadas por el compositor. Estas arcadas sirven, además, para señalar los signos de puntuación (coma; punto y coma; punto) que el autor no indica en la partitura. Con ello se ayuda a resolver el problema de la perspectiva sonora; esa perspectiva que inventaron los pintores. Si el compositor indica *forte*, normalmente lo escribe para todos los atriles; ahí ha de intervenir el director para establecer graduaciones. Aunque, en realidad, el propio músico, si la sonoridad armónica de su línea cobra, en cierto momento, relevancia temática, tiene de por sí la tendencia a dar mayor importancia a su línea, ejecutando *mezzopiano* allí donde en la partitura se lee *piano*. Esto se produce casi instintivamente y favorece la perspectiva sonora.

Pero, por otra parte, hay un hecho para el que carecemos de explicación: ¿cómo es posible que el director logre comunicarse con la orquesta, incluso sin hablar? Le diré lo siguiente. Yo he debido estudiar mucho tiempo y con intensidad. No he tenido facilidad de manos para el instrumento ni tampoco para la composición: escribir una fuga o un cuarteto me costaba mucho trabajo. También dedico mucho esfuerzo para aprender una partitura. Lo único que no me ha costado nada es el gesto; nunca lo estudié; me viene como algo natural, y no sé explicar cómo lo hago.

S.—*Por tanto, no podría enseñar la técnica gestual.*

C.M.G.—*De ningún modo! Sólo existen dos tipos de gesto: los que obtienen lo que desean y los que no. No hay gestos hermosos o feos; el erróneo es el que no sirve para alcanzar lo deseado; el justo, el que sí sirve. Mire: en Italia tuvimos dos grandes directores: uno, Víctor de Sabata; otro, Antonio Guarnieri. Los conoce, ¿verdad? De Sabata tenía un gesto casi danzante mientras Guarnieri apenas se movía. Y por supuesto, recuerda el caso de Furtwängler —cuyos gestos, como tales, eran todos erróneos— y las divertidas historias, más o menos*

apócrifas, que se cuentan al respecto. Para dar la entrada hacia signos misteriosos en alto, bajaba la batuta y un poco después atacaba la orquesta. Y si se le preguntaba a los músicos si sabían cuándo habían de entrar en medio de toda aquella ceremonia decían: «No lo miramos».

Por supuesto, hay escuelas en donde se enseña a batir el compás; pero una vez que se explica cómo se marca a dos, a tres o a cuatro, está dicho todo. Y eso lleva cinco minutos. Le contaré una experiencia propia. En la Academia Chigiana de Siena pidieron a Guarnieri que diese un curso de dirección; yo tocaba en la Orquesta. Guarnieri era un extraordinario director pero de carácter difícil, perezoso y poco amigo de viajes, por lo que, fuera de Italia, nunca tuvo la fama merecida.

S.—*Ni el renombre de Víctor de Sabata.*

C.M.G.—*Un joven dirigía a la Orquesta en un Nocturno de Martucci; mientras tanto Guarnieri, sentado en la sala, sonreía sin decir una palabra. Al poco tiempo, el joven se desanimó y volviéndose dijo: «¿Por qué se ríe, maestro? He venido aquí para aprender de usted». Guarnieri se levantó sin contestarle, subió a escena y entonces dijo: «Tiene usted razón, reconozco que no entiendo de estas cosas; sólo sé hacer esto». Y entonces cogió un lápiz de su bolsillo, subió al podio e indicó: «Da capo». Y sin pronunciar una sola palabra, sin apenas un gesto, transformó a la orquesta como si en ella tocaran ángeles. Al final estábamos todos como locos.*

S.—*Todo esto resulta un tanto descorazonador. Resulta que para hacer revivir viejos signos de una partitura se precisa un primero entre iguales cuyo oficio no se puede enseñar... En fin, sigamos. De otra parte, la ejecución musical está conectada a la personalidad del director quien, por muy objetivo que quiera ser, siempre hará que la música resulte vinculada a sus características personales.*

Toscanini



Colección

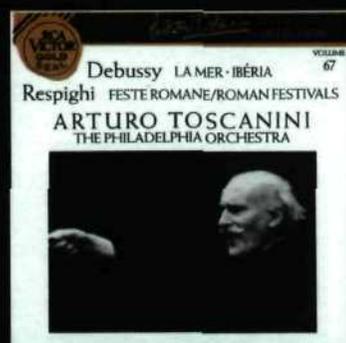
NUEVOS LANZAMIENTOS



BEETHOVEN VOLUME 29
GD 60271
sinfonía nº 3 "Heroica"
MOZART
Sinfonía nº 40
NBC Symphony Orchestra



SHOSTAKOVICH VOLUME 22
GD 60293
Sinfonía nº 7 "Leningrad"
NBC Symphony Orchestra



DEBUSSY VOLUME 67
GD 60311
La mer-Iberia
RESPIGHI
Fiestras Romanas
The Philadelphia Orchestra



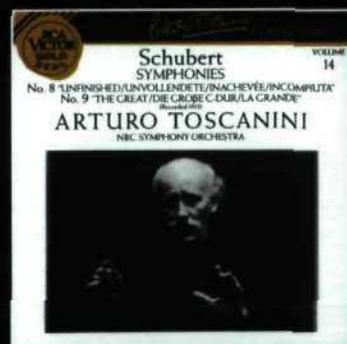
MEDELSSOHN VOLUME 70
GD 60314
Sueño de una Noche de Verano
BELIOZ
La Reina Mab
The Philadelphia Orchestra



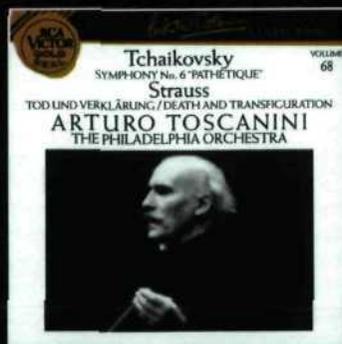
MEDELSSOHN VOLUME 17
GD 60284
Sinfonía nº 4 "Italiana"
Sinfonía nº 5 "Reforma"
NBC Symphony Orchestra



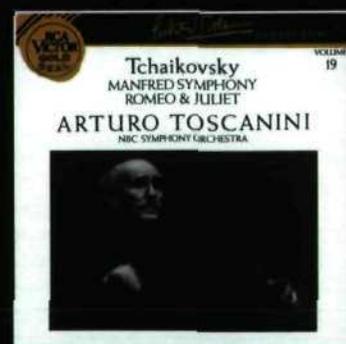
SCHUBERT VOLUME 69
GD 60313
Sinfonía nº 9 "La Grande"
The Philadelphia Orchestra



SCHUBERT VOLUME 14
GD 60290
Sinfonía nº 8 "Inacabada"
Sinfonía nº 9 "La Grande"
NBC Symphony Orchestra



TCHAIKOWSKY VOLUME 68
GD 60312
Sinfonía nº 6 "Patética"
STRAUSS
Muerte y transfiguración
Philadelphia Orchestra



TCHAIKOWSKY VOLUME 19
GD 60298
Sinfonía Manfredo, Op. 58
Romeo y Julieta
NBC Symphony Orchestra

BMG CLASSICS



FOTO: D.G.

C.M.G.—Exacto. Ni siquiera el compositor tiene en mente una ejecución concreta. Menos mal, porque si sólo fuese posible una, todo habría terminado con ella. Quien haya estrenado obras —yo he dirigido bastantes primeras ejecuciones— sabe que el compositor, al escuchar por vez primera su música, si está bien compuesta, encuentra cosas que no sospechaba haber escrito. Usted sabe cuánto han corregido sus partituras Bruckner y Mahler, y éste era un gran director de orquesta, además de compositor. Pero tras la audición, rectificaba y cambiaba. El único que no podía corregir nada era el pobre Mozart, que debía escribir una obra tras otra, sin pausa (*Risas*). Por tanto, volvemos al principio: su pregunta no tiene respuesta.

Además, hay un hecho que escapa inadvertido a la mayoría de los asistentes a un concierto: el director de orquesta es el único músico que crea un sonido sin contacto físico con el instrumento. Nosotros, al hablar, tenemos relación directa con lo que queremos expresar —sea feo o bello, justo o erróneo— y el sonido se produce en cuanto se da el contacto físico. E igual sucede con el violín, la trompeta o los timbales. Por el contrario, a un gesto en el aire del director de orquesta, el sonido procede de diferentes lugares y se genera de modos muy variados. ¿Por qué una misma orquesta suena de diferente manera con cada director? Tampoco hay respuesta para esta cuestión. No se puede enseñar a un joven director cómo ha de hacer para lograr una cierta calidad de sonido, mientras que a un pianista o violinista sí... al menos hasta un cierto punto, más allá del

cual no puede ir el profesor (por eso los que llegan de verdad son tan pocos). De hecho existen escuelas de violín, de piano, de trompeta; pero ¿dónde están las escuelas de dirección de orquesta?

S.—Cierto. A los directores no se les puede agrupar ni por escuelas, ni por generaciones: cada uno tiene su personalidad. Después de lo anterior, ¿cabe preguntarle qué aprendió usted en el *Augusteo* de Erich Kleiber, de Klemperer, de Richard Strauss? Al menos, ¿cuáles son sus recuerdos de ellos? ¿Cuál es el mejor?

C.M.G.—¡Claro que aprendí mucho de ellos! Pero si me preguntan cuál es el recuerdo más hermoso que tengo de mi carrera, siempre digo lo mismo. Realmente, el día más bello de mi vida fue aquel en que gané el Concurso Nacional para el puesto de última viola en la Orquesta del *Augusteo*. Es curioso: mi maestro me desaconsejaba ocupar la plaza, pero yo le dije: «Aunque siempre le he obedecido, entro en la Orquesta». Y entré. Vea que todavía hablo de este hecho con un amor infinito y que pienso siempre que nunca llegué a abandonar aquel atnil en el conjunto orquestal. En suma: en un concierto, yo voy a hacer música con otros profesores a los que pido un sonido, un fraseo, una expresión que, no sé muy bien cómo, se acaba produciendo.

S.—Estamos en un terreno misterioso; no obstante, algunas indicaciones quizá sean útiles.

C.M.G.—El año pasado grabé en Viena, con la Filarmónica la *Tercera* de Brahms: en el tercer movimiento está escrito «mezza voce» y en el último, «sotto voce». Tras las explicaciones necesarias, no acababa de salir, en el *Poco allegretto*, lo que yo sentía. Y entonces recurrí a decirles que sotto voce se puede decir «te amo», o «te odio», las cosas más bellas y las más horribles; pero «mezza voce», no: a media voz acuna la madre a su hijo, como cantando entre sueños... Lo comprendieron enseguida (*También debieron entenderlo bien los músicos de la Philharmonia en Madrid: ese movimiento fue una de las cumbres del concierto*). Estas pequeñas indicaciones ayudan mucho. Volviendo a la *Tercera*, en el primer tiempo Brahms indica «sotto voce, ma semplice»: en tal caso, es un canto entre sonrisas, mientras que la media voz tiene siempre algo de nostálgico.

S.—Las cosas se complican porque las indicaciones de Brahms son ambiguas: sin metrónomo, *Andante non troppo* y *Allegro non troppo* casi vienen a ser lo mismo.

C.M.G.—Siempre en el *Allegro* que abre la *Tercera*, Brahms anota «Allegro con brio» y luego «passionato», sin darse cuenta que hay un contraste, casi una oposición: el brio indica un tempo movido, mientras que la pasión exige reflexión.

(La llegada de otros entrevistadores, pertenecientes a un diario nacional, nos fuerza a interrumpir una conversación que bien hubiera podido prolongarse largo rato. Hasta pronto, maestro).

Roberto Andrade

EMI
CLASSICS

EMI Classics 1991

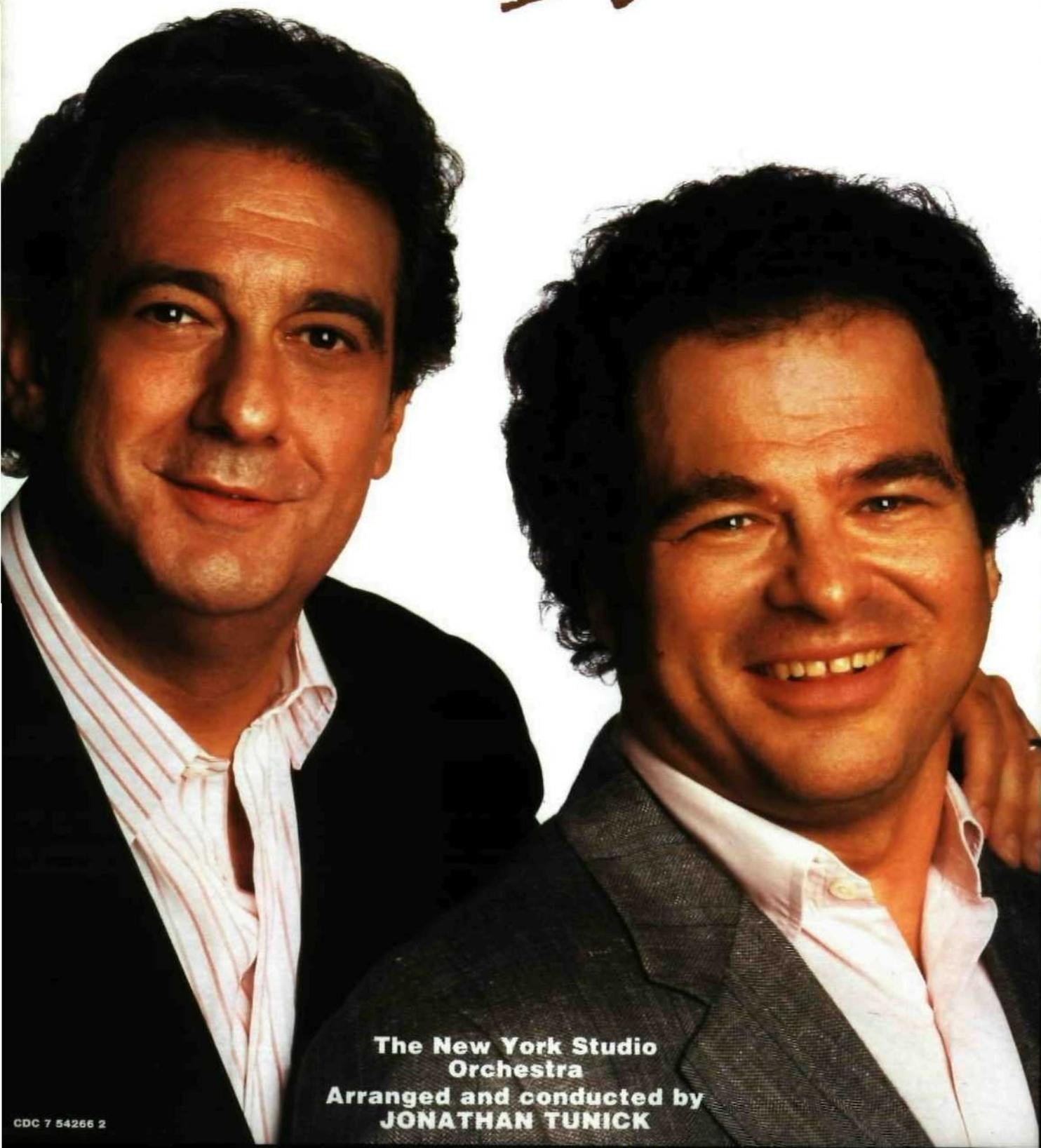
EM
CLASSICS

PLACIDO & ITZHAK

DOMINGO

PERLMAN

Together



The New York Studio
Orchestra
Arranged and conducted by
JONATHAN TUNICK

Contents

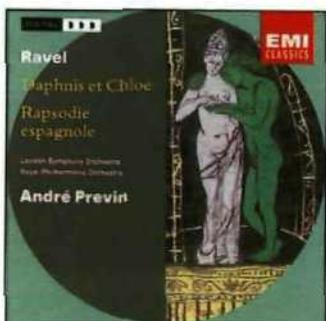
EMI
CLASSICS

Te acerca la mejor música.

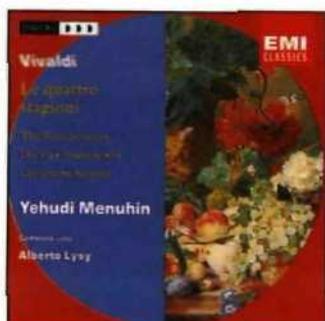
- 4-5** Digital DDD
- 6** Opera Highlights
Querschnitt
Extraits
- 7** Opera 1991
- 8-11** New Releases
Neuheitung
Nouveautés
British Composers
L'Esprit Français
Baroque Special
- 12** Références
- 13** Reflexe
- 14** Vision



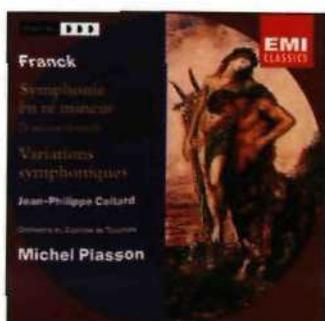
CDD 7 63886 2 • ET 7 63886 4



CDD 7 63887 2 • ET 7 63887 4



CDD 7 63888 2 • ET 7 63888 4



CDD 7 63889 2 • ET 7 63889 4



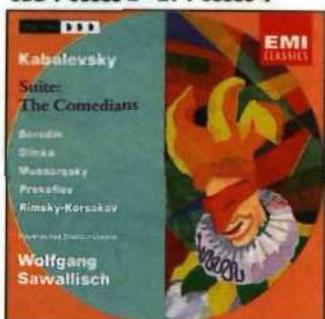
CDD 7 63890 2 • ET 7 63890 4



CDD 7 63891 2 • ET 7 63891 4



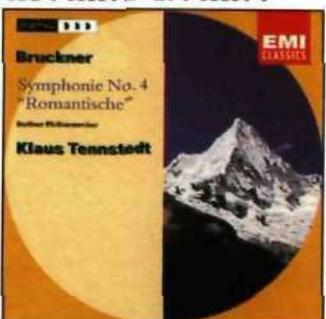
CDD 7 63892 2 • ET 7 63892 4



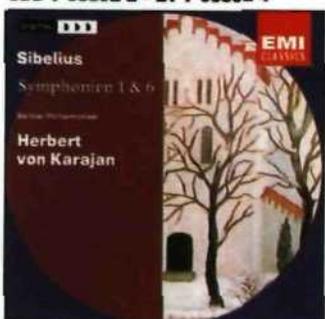
CDD 7 63893 2 • ET 7 63893 4



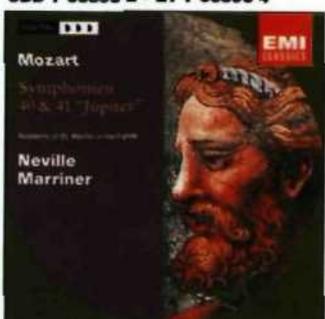
CDD 7 63894 2 • ET 7 63894 4



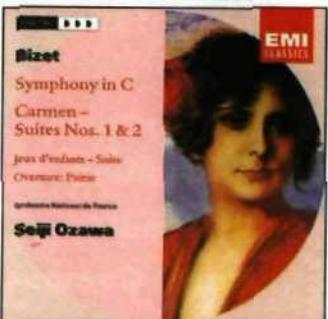
CDD 7 63895 2 • ET 7 63895 4



CDD 7 63896 2 • ET 7 63896 4



CDD 7 63897 2 • ET 7 63897 4



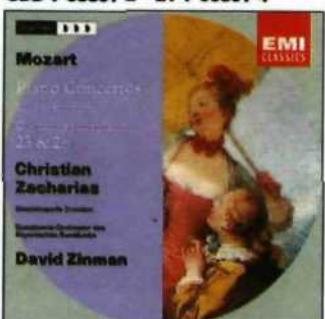
CDD 7 63898 2 • ET 7 63898 4



CDD 7 63899 2 • ET 7 63899 4



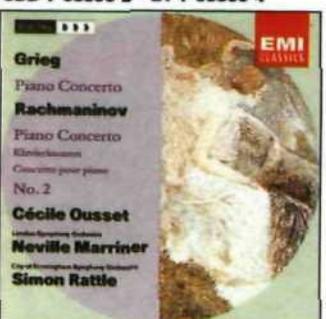
CDD 7 63900 2 • ET 7 63900 4



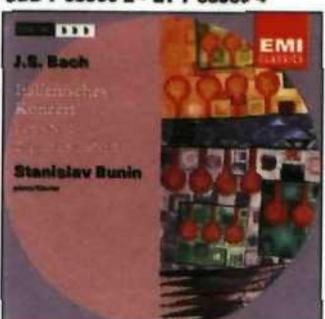
CDD 7 63901 2 • ET 7 63901 4



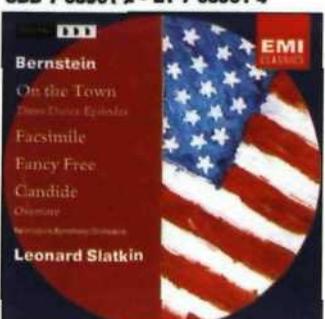
CDD 7 63902 2 • ET 7 63902 4



CDD 7 63903 2 • ET 7 63903 4



CDD 7 63904 2 • ET 7 63904 4

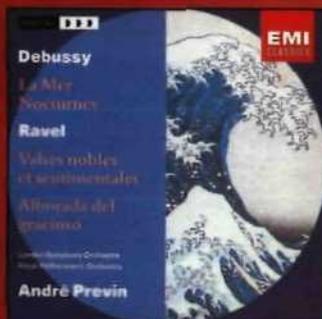


CDD 7 63905 2 • ET 7 63905 4

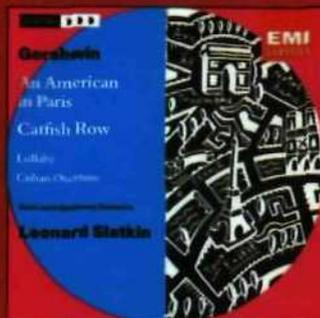
Te acerca la mejor música.



CDD 7 64055 2 - ET 7 64055 4



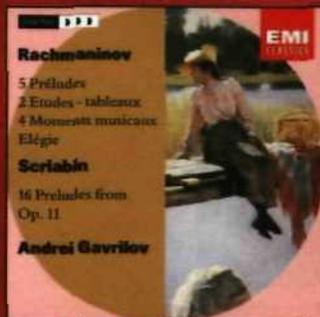
CDD 7 64056 2 - ET 7 64056 4



CDD 7 64084 2 - ET 7 64084 4



CDD 7 64085 2 - ET 7 64085 4



CDD 7 64086 2 - ET 7 64086 4



CDD 7 64105 2 - ET 7 64105 4



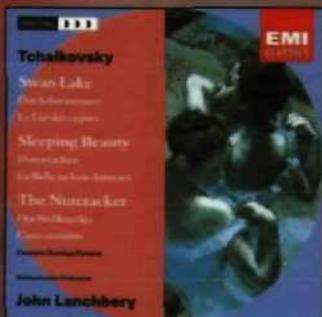
CDD 7 64106 2 - ET 7 64106 4



CDD 7 64107 2 - ET 7 64107 4



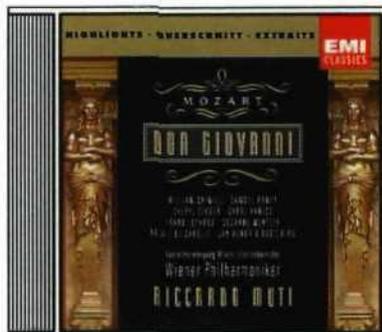
CDD 7 64108 2 - ET 7 64108 4



CDD 7 64109 2 - ET 7 64109 4

EMI
CLASSICS

Te acerca la mejor música.



CDC 7 54323 2 EL 7 54323 4



CDC 7 54321 2 EL 7 54321 4

OPERA HIGHLIGHTS · QUERSCHNITT · EXTRAITS



CDC 7 54326 2 EL 7 54326 4



CDC 7 54325 2 EL 7 54325 4



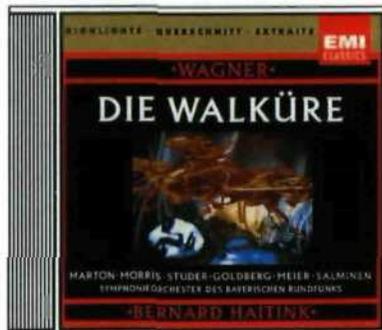
CDC 7 54327 2 EL 7 54327 4



CDC 7 54324 2 EL 7 54324 4



CDC 7 54322 2 EL 7 54322 4

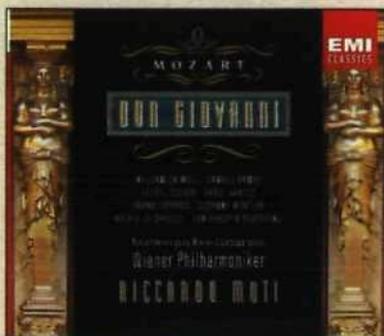


CDC 7 54328 2 EL 7 54328 4

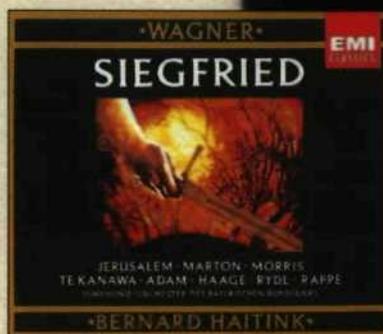
Opera 1991

EMI
CLASSICS

Te acerca la mejor música.



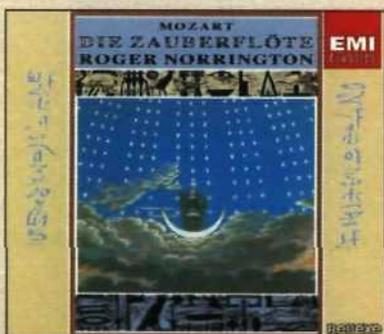
CDS 7 54255 2 (3CD)



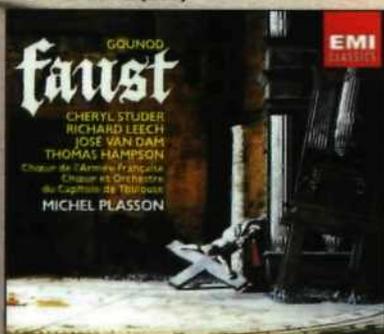
CDS 7 54290 2 (4CD)



CDS 7 54259 2 (3CD)



CDS 7 54287 2 (2CD)

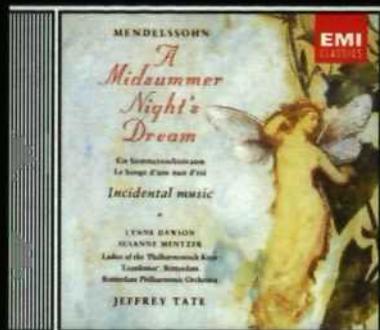


CDS 7 54228 2 (3CD)

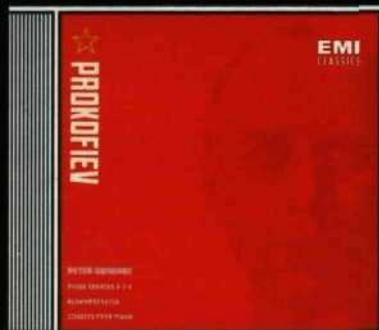


CDS 7 54212 2 (2CD)

Te acerca la mejor música.



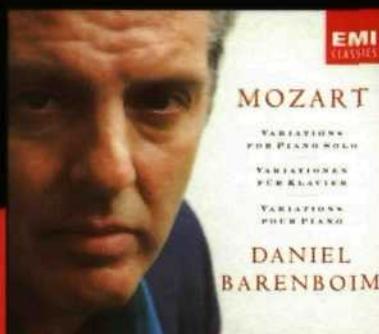
CDC 7 54393 2



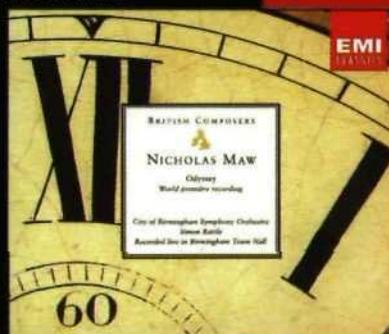
CDC 7 54281 2



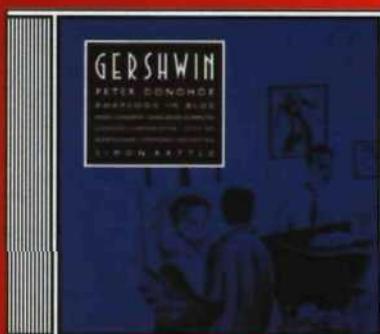
CDC 54192 2



CDS 7 54362 2 (3CD)



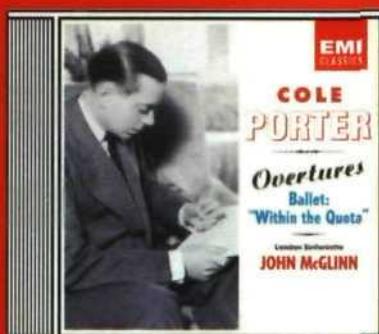
CDS 7 54277 2 (2CD)



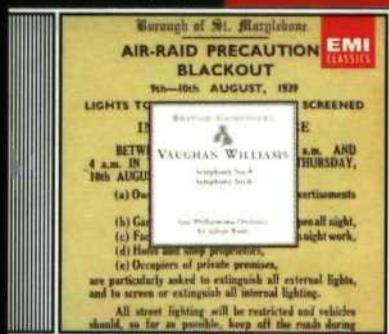
CDC 7 54280 2



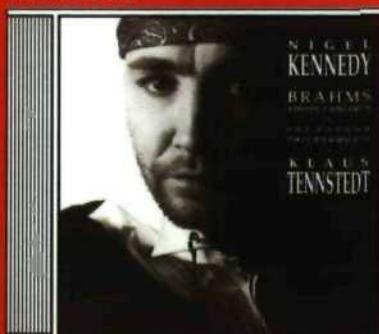
CDS 7 54270 2 (2CD)



CDC 7 54300 2



CDM 7 64019 2



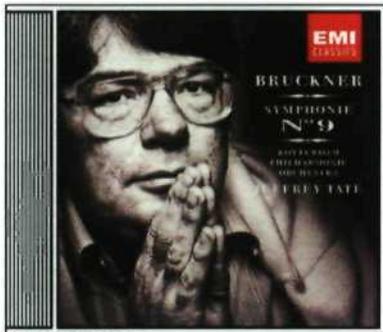
CDC 7 54187 2



CDC 7 54089 2



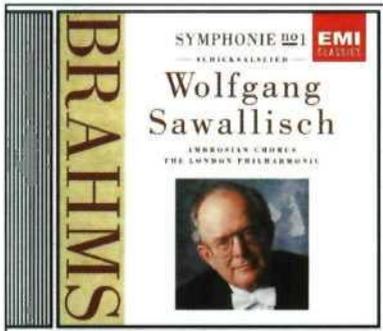
CDC 7 54217 2



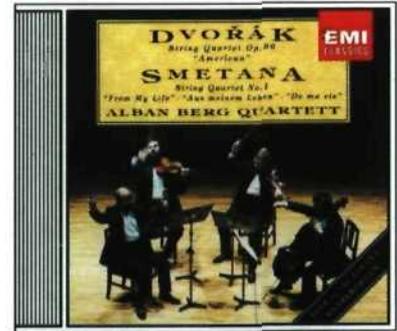
CDC 7 54088 2



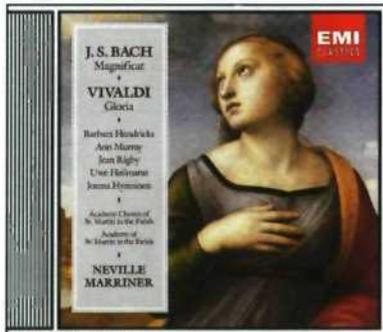
CDC 7 54368 2 (2 CD)



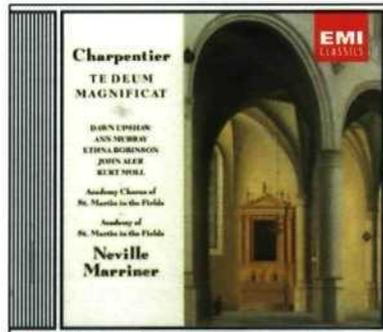
CDC 7 54359 2



CDC 7 54215 2



CDC 7 54283 2



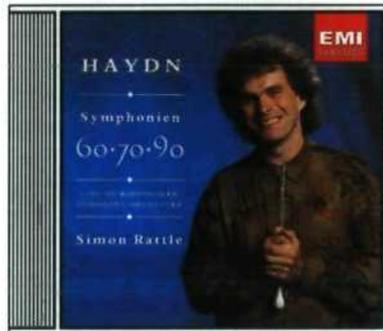
CDC 7 54284 2



CDC 7 54320 2



CDC 7 54273 2

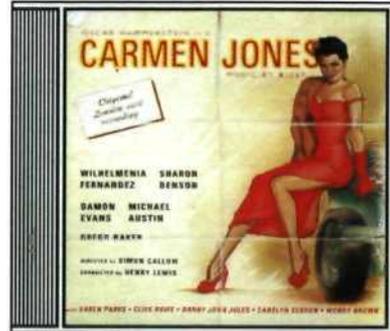


CDC 7 54297 2



CDC 7 54302 2

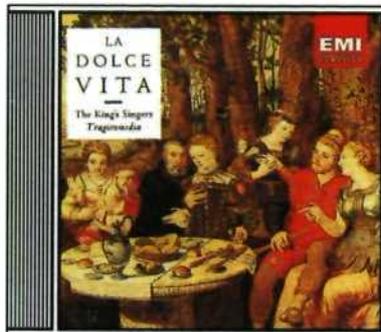
Te acerca la mejor música.



CDC 7 54351 2



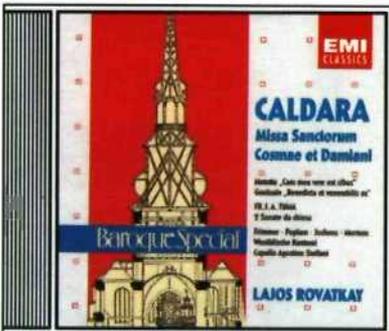
CDC 7 54308 2



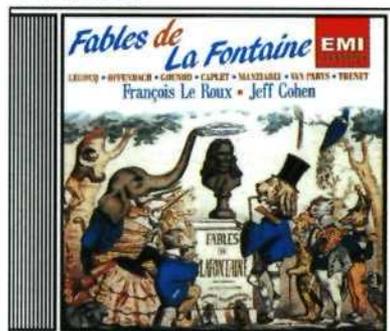
CDC 7 54191 2



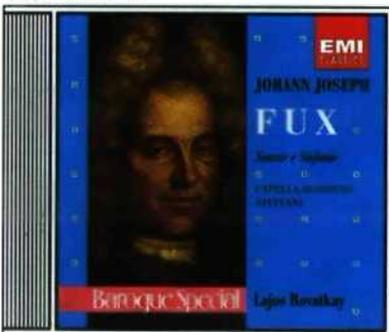
CDC 7 54232 2



CDC 7 54276 2



CDC 7 54227 2



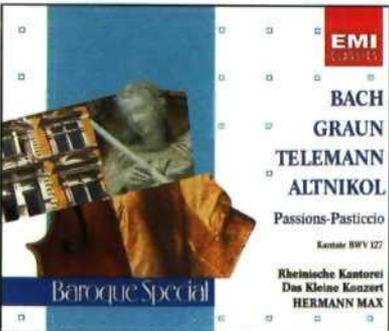
CDC 7 54250 2



CDC 7 54237 2



CDC 7 54234 2



CDS 7 54244 2 (2CD)

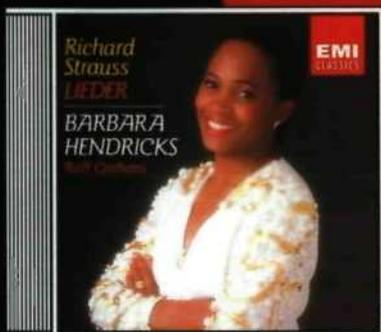


CDC 7 54312 2

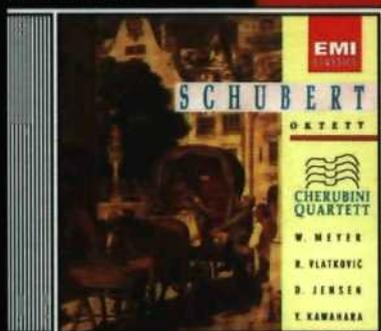


CDC 7 54235 2

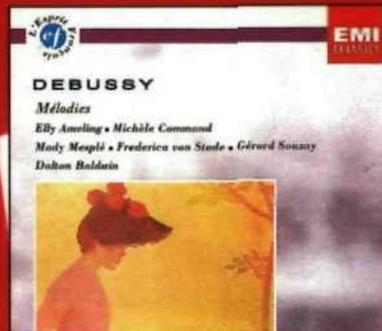
Te acerca la mejor música.



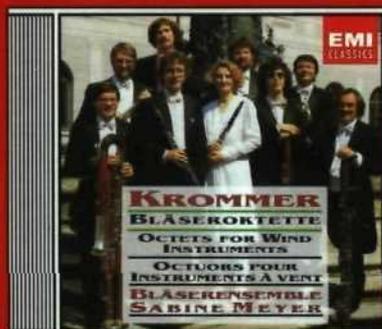
CDC 7 54381 2



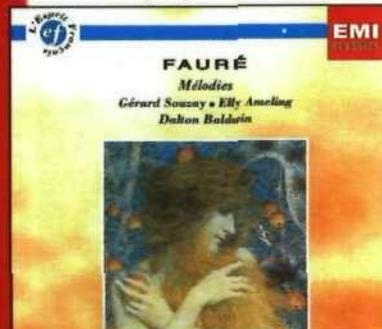
CDC 7 54269 2



CDS 7 64095 2 (3CD)



CDC 7 54383 2



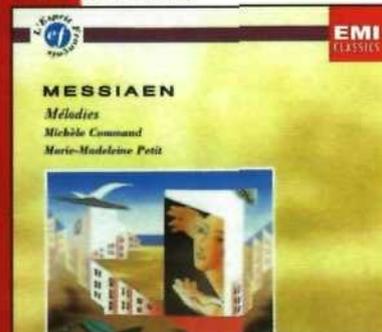
CDS 7 64079 2 (4CD)



CDC 7 54305 2



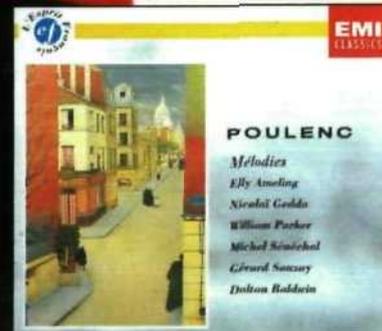
CDC 7 54248 2



CDS 7 64082 2 (2CD)



CDC 7 54353 2



CDS 7 64087 2 (4CD)



CDH 7 64025 2



CDH 7 64026 2



CDH 7 64028 2



CDH 7 64029 2



CDH 7 64030 2



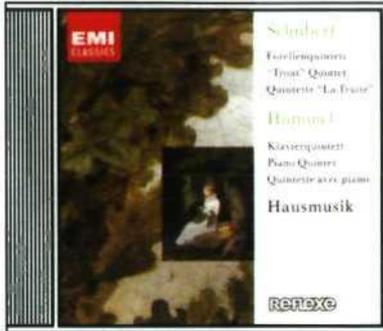
CHS 7 64047 2 (3CD)



CHS 7 64041 2 (2CD)



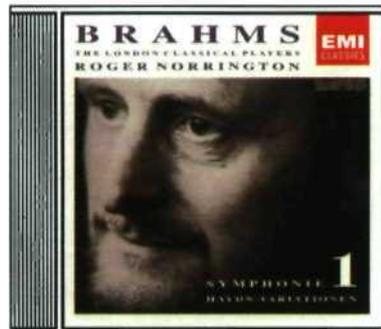
CHS 7 64087 2 (3CD)



CDC 7 54264 2



CDS 7 54341 2 (2CD)



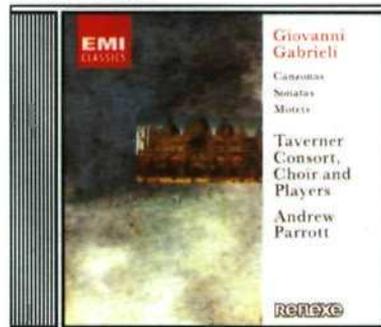
CDC 7 54286 2



CDC 7 54295 2



CDC 7 54208 2



CDC 7 54285 2



CDC 7 54207 2



CDC 7 54209 2



CDC 7 54319 2



Der Ring des Nibelungen

LD: LDX 99 1275 1 (11LD)
VC: MVX 99 1275 3 (8VC)

Das Rheingold

LD: LDD 99 1276 1
VC: MVB 99 1276 3

Die Walküre

LD: LDE 99 1279 1
VC: MVB 99 1279 3

Siegfried

LD: LDE 99 1283 1
VC: MVB 99 1283 3

Götterdämmerung

LD: LDF 99 1287 1
VC: MVB 99 1287 3



LD: LDB 99 1244 1 VC: MVD 99 1244 3



LD: LDB 99 1258 1 VC: MVD 99 1258 3



LD: LDB 99 1151 1 VC: MVN 99 1151 2



LD: LDA 99 1291 1 VC: MVC 99 1291 3



LD: LDA 99 1242 1 VC: MVC 99 1242 3



LD: LDB 99 1234 1 VC: MVD 99 1234 3



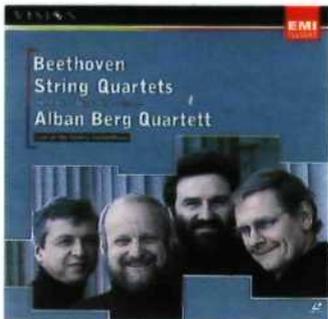
LD: LDA 99 1263 1 VC: MVC 99 1263 3



LD: LDA 99 1014 1 VC: MVP 99 1014 2



LD: LDA 99 1214 1 VC: MVC 99 1214 3



LD: LDB 99 1225 1 VC: MVD 99 1225 3



LD: LDB 99 1232 1 VC: MVD 99 1232 3

PAUL McCARTNEY'S



LIVERPOOL ORATORIO

BY

PAUL McCARTNEY & CARL DAVIS

KIRI TE KANAWA • SALLY BURGESS
JERRY HADLEY • WILLARD WHITE

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA & CHOIR
CHORISTERS OF LIVERPOOL CATHEDRAL

CARL DAVIS

CD 7 4371 0 1001



CDC 7 84329 2



CDC 7 84208 2



CDC 7 84302 2



CDC 7 84299 2

ACTUALIDAD DISCOGRAFICA

Con nombre propio

Sergiu Celibidache acaba de grabar otro Laser Disc, en esta ocasión para Teldec. El disco contiene una sola obra, la *Sinfonía clásica* de Prokofiev, interpretada por su orquesta, la Filarmonía de Munich. Lo más interesante del disco está, sin embargo, en los ensayos del maestro rumano antes de la interpretación final de la obra: más de tres cuartos de hora de aprendizaje absoluto en el campo de la dirección de orquesta. En consecuencia, un disco extraordinario y un espléndido homenaje a Prokofiev en el centenario de su nacimiento.

Pablo Cano. El clavecinista español, a quien deseamos desde aquí una pronta recuperación, ha grabado para Tecnosaga varias *Sonatas* para clave de Boccherini inéditas hasta la fecha. El disco será comentado próximamente por ROB desde nuestras páginas de crítica discográfica.

Charles Münch. El gran director alsaciano es objeto de diversos homenajes discográficos para conmemorar el centenario de su nacimiento. Erato ha sacado varios compactos en los que Münch dirige obras de Roussel, Lalo, Saint-Saëns, Honegger y Dutilleux. Disques Montaigne, por su parte, ha publicado varios de los más importantes conciertos hechos por este director en los Campos Eliseos al frente de la Orquesta Nacional de Francia (serán comentados el próximo mes de diciembre por AR desde estas páginas). Finalmente, RCA-BMG publicará una Edición Charles Münch parecida a las que esta multinacional está dedicando a Reiner, Rubinstein, Heifetz o Toscanini. La Edición Münch recogerá todas las grabaciones hechas por el director francés al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston durante el período en que fue titular de esta agrupación (1948 a 1962).

Vladimir Horowitz. Deutsche Grammophon está sacando poco a poco todas las grabaciones que hizo el legendario pianista en la última etapa de su vida. Los últimos registros han sido un Laser Disc de un concierto público en Viena (que ya anunciamos desde esta sección); un compacto titulado *Horowitz, el poeta*, en el que interpreta las *Escenas de niños* de Schumann y la *Sonata D. 960* de Schubert en versiones nunca publicadas hasta ahora, y finalmente otro compacto con interpreta-

ciones extraídas de la película *Vladimir Horowitz, el último romántico*, con obras de Bach-Busoni, Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Liszt, Rachmaninov, Scriabin y Moszkowski, es decir, el universo estético del gran pianista.

Lorin Maazel ha grabado con la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh para Sony un disco llamado *Tannhäuser sin palabras*, en el estilo del que hizo para Telarc titulado *El anillo sin palabras* al frente de la Filarmonía de Berlín. Asimismo, y esta vez para Telarc, ha grabado el primer acto de *La Walkiria* con Susan Dunn, Klaus König y Peter Meven, con la Sinfónica de Pittsburgh. Habrá que escuchar la singular aportación wagneriana de este imprevisible director, capaz de las mayores genialidades y también de las más atroces asepsias.

Andreas Haefliger, una joven promesa del teclado, acaba de grabar su primer compacto nada menos que en Sony Classical. El repertorio: Mozart, las *Sonatas K. 332, 333 y 457*, más la *Fantasia, K. 475*. ¡Tiene coraje el chico!

Barbirolli, Klemperer, Furtwängler y Talich son los protagonistas de una nueva colección llamada Famosos Directores, del sello Koch Legacy. Los cuatro tienen un interés superlativo: de Václav Talich, al frente de la Filarmonía Checa, se edita su legendario *Má Vlast* (Smetana); de Klemperer interpretaciones de su juventud (1928-1931) al frente de la Orquesta de la Ópera de Berlín (obras de Kurt Weill, R. Strauss y Brahms); de Barbirolli también conciertos de su juventud (1928-1933) y, finalmente, de Furtwängler las primeras grabaciones al frente de la Orquesta Filarmonía de Berlín (1926-1937). Como se ve, documentos únicos, que esperamos posean una calidad de sonido aceptable para poder disfrutarlos como se merecen.

Cecilia Gasdia y Chris Merritt forman la pareja protagonista del reciente registro de la rossiniana *Armida*, primera grabación mundial dirigida por Claudio Scimone a l Solisti Veneti para el sello Koch Internacional. El resto del reparto lo forman William Mettuzzi, Ferruccio Furlanetto y Charles Workman.

Emil Tchakarov, responsable musical de la magnífica colección de óperas rusas en Sony Classical, volverá otra vez

a nuestras páginas de crítica discográfica por la última ópera grabada de esta serie: *Una vida por el zar*, de Glinka, que SMB comentará próximamente en un estudio discográfico.

Sylvain Cambreling ha grabado el *Lucio Silla* mozartiano para el sello Ricercar al frente de la Orquesta del Teatro Real La Moneda de Bruselas. El reparto vocal incluye a Anthony Rolfe Johnson, Lella Cuberli, Ann Murray, Britt-Marie Aruhn y Christine Barbaux.



Emil Tchakarov

Sviatoslav Richter. Otro disco compacto procedente de un reciente concierto público ha sido comercializado por Stradivarius, la empresa italiana que distribuye en España Diverdi. El disco incluye el *Concierto K. 453* en el que Sviatoslav Richter está acompañado por Eugene Ormandy, más la *Sonata K. 457*.

Carlo Maria Giulini ha grabado las dos últimas *Sinfonías* de Mozart, 40 y 41, en concierto público con la Orquesta Filarmonía de Berlín para Sony Classical. Esperamos que pronto se comercialice el ciclo sinfónico beethoveniano que el maestro italiano ha hecho para la empresa japonesa al frente de la Orquesta de La Scala.

Grandes pianistas rusos

Harmonia Mundi acaba de publicar un álbum de seis compactos que, además de su indudable atractivo musical y artístico, añade el del sugestivo precio (seis compactos por el precio de dos). El álbum contiene excelentes grabaciones de seis de los principales pianistas rusos de todos los tiempos y, a pesar de lo discutible de la selección, es de vital importancia para todos los amantes del piano y de la música en general. Los virtuosos son: Tatiana Nikolaeva que interpreta *Invencciones y Sinfonías* de J.S. Bach; Maria Yudina (Schubert, Stravinsky); Vladimir Sofronitzki (Schubert, Liszt); Heinrich Neuhaus (*Sonatas* de Beethoven); Samuel Feinberg (Chaikovski, Chopin, Liszt) y, finalmente, Dmitri Bashkirov que interpreta a Brahms. Evidentemente no están todos los que son (faltan Richter, Gilels, Berman y un enjundioso etcétera) pero sí todos los que están, aunque en alguno de ellos (por ejemplo Bashkirov tocando Brahms) no se haya acertado con el repertorio idóneo. A pesar de todos los pesares, creemos que merece la pena y la incuestionable valía de estos registros (Rafael Ortega los comentará próximamente).



GRANDS PIANISTES RUSSES

TATIANA NIKOLAEVA
MARIA YUDINA
VLADIMIR SOFRONITZKI
HEINRICH NEUHAUS
SAMUEL FEINBERG
DMITRI BASHKIROV

Un trío legendario

EMI
CLASSICS

Klaviertrios/Trios avec piano/Piano trios

BEETHOVEN-SCHUBERT-MENDELSSOHN-SCHUMANN-MAZIN

BRAMHUS: Doppelkonzert/Double Concerto

References

ALFRED CORTOT-JACQUES THIBAUD-PABLO CASALS



EMI Classics acaba de reeditar en un álbum de tres compactos las interpretaciones más representativas del legendario trío compuesto por Alfred Cortot, Jac-

bemal mayor, D. 898 el primer compositor que llevaron a un estudio de grabación. Los registros que recoge este álbum pertenecen a los años 1926, 1927,

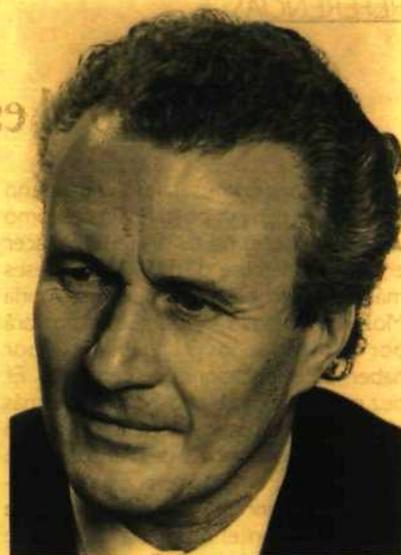
1928 y 1929, y suenan sorprendentemente bien transferidos a compacto, sobre todo teniendo en cuenta que las grabaciones fueron hechas en el paleolítico de la música en discos (desde luego no son recomendables para los fanáticos de la alta fidelidad o para los obsesionados por las tres DDD). Sin embargo, para los que buscan en la música algo más, encontrarán en estas grabaciones, producto de muchos años de amistad y colaboración fecunda, joyas de valor incalculable de la música de cámara, tanto en modalidad de Tríos para piano, violín y violonchelo, como en Sonatas y Variaciones para violín y piano o para chelo y piano, además del célebre *Doble concierto* de Brahms con Thibaud y Casals como solistas y la Orquesta Pau Casals de Barcelona dirigida por Alfred Cortot. Versiones, pues, de conocimiento obligado cuyo sonido ha mejorado sensiblemente comparado con el vetusto de las reconstrucciones en LPs.

Charles Münch. El gran director alemán es objeto de diversos homenajes discográficos para conmemorar el centenario de su nacimiento. Entre los más recientes merece especial mención el que viene compuesto en las dos EMI, dirigidos por Rudolf Kempe, Kurt Sanderling y Claudio Abbado. Desde el momento que se trata de grabaciones de los más importantes maestros del siglo XX, en las que el director, en los Campos Elíseos de la Ópera de París, se enfrenta a las obras de los grandes compositores de la música clásica.

Colin Davis/Dresde: Binomio perfecto

El director británico y la orquesta alemana harán una gira europea con un programa Mozart en este mes de noviembre y entre las ciudades que visitarán se encuentran Madrid y Barcelona. Recordemos, antes de hacer la crónica del, seguramente, memorable concierto de Madrid, que Sir Colin Davis tiene un importante número de grabaciones con esta orquesta, entre las que hay que destacar sus imponentes *Sinfonías* de Mozart y el reciente *Cazador furtivo* de Weber (durante su grabación, en enero de 1990, Sir Colin Davis recibió de la orquesta el título de *Ehrendirigent* de la Staatskapelle (ver comentario en este mismo número). Próximamente grabará con esta misma agrupación y siempre en Philips Classics, un nuevo ciclo de las 9 *Sinfonías* de Beethoven, más *Sinfonías* de Mozart (de las 30 a la 33), *Hänsel y Gretel* de Humperdinck y, seguramente, un nuevo ciclo Berlioz que comenzará con *Romeo y Julieta* (grabación prevista para junio de 1993) y el *Requiem*, Op. 5 (febrero de 1994). Sin duda este prometedor nuevo ciclo dedicado a toda la obra del compositor francés, conseguirá todavía más premios que los 22 internacionales que obtu-

vo el ciclo anterior. Independientemente de la orquesta de Dresde, Sir Colin Davis estará presente en la Edición Mozart de Philips con las tres óperas Da Ponte, *El rapto en el serrallo*, *La flauta mágica* y *La clemencia de Tito*, más una nueva grabación del *Idomeneo* con Suzanne Mentzer, Barbara Hendricks, Julia Varady, Francisco Araiza y Thomas Allen, con el Coro y orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. También saldrán en breve al mercado en soporte Laser Disc Philips, en colaboración con Unitel, la filmación de *Tannhäuser* dirigida por el maestro británico en el Festival de Bayreuth de 1977, más la ópera de Benjamin Britten *The turn of the Screw* y el oratorio de Debussy *El martirio de San Sebastián*.



Sir Colin Davis

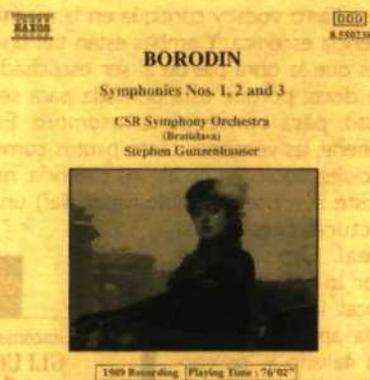
FOTO: PHILIPS

Los primeros Laser Disc

Sony y EMI Classics han sido las primeras en enviarnos sus Laser Disc para comentarlos desde nuestras páginas de crítica discográfica. Los primeros volúmenes de EMI son: un recital de Kiri Te Kanawa cantando Mozart, la *Novena* de Schubert por la Filarmónica de Viena y Riccardo Muti, música orquestal de Wagner por la Filarmónica de Londres y Klaus Tennstedt, *Cuartetos* de Beethoven por el Cuarteto Alban Berg y, finalmente, el disco titulado *Una Stravaganza dei Medici* por los Taverner Consort y Andrew Parrot. Tanto la multinacional británica como el Grupo PolyGram, Sony Classical, Teldec y otras, comenzarán próximamente a lanzar sus video-discos en nuestro mercado discográfico. (Nuestros lectores podrán encontrar en la pag. 40 de la revista un comentario de José Luis Pérez de Arteaga sobre los Laser Disc enviados por la firma Sony). Naturalmente, les mantendremos puntualmente informados de todas las novedades que en este nuevo soporte se vayan produciendo, además de ofrecerles los acostumbrados estudios y comentarios críticos de todos los discos que vayamos recibiendo.

EL BARATILLO

Puro vicio



Hacia muchos meses que uno andaba deseando traer aquí algún disco de la casa Naxos, hermana barata de la especialista en raros y olvidados Marco Polo y poseedora de un catálogo que demuestra cómo economía y rigor no han de ir reñidas en esto de los discos. Si no vino antes a esta sección alguna de sus ediciones fue porque su precio normal, aun entrando en lo que los ingleses llaman super ganga, era ya natural y no forzosamente barato. Comprar un Naxos rebajado parecía puro vicio.

Pero, oh maravilla, también a Naxos le llega su san Martín, y ya hay sitios donde su precio se ha reducido en treinta o cuarenta duros, lo suficiente para entrar en este paraíso del comprador inteligente con todos los honores. Cosas de la oferta y la demanda y de la consideración que a veces —pocas— la economía de mercado, esa con la que sueñan algunos que van a enterarse de lo que vale un peine, tiene con aquellos que la padecen.

Y Naxos debuta en nuestro rincón con una grabación sin rival en la discografía, pues se trata de la única que ofrece en un solo compacto las tres sinfonías de Alexander Porfirievich Borodin, médico, profesor de química, músico e hijo ilegítimo de un príncipe georgiano. Y lo hace de la mano de uno de los habituales de la casa, el norteamericano Stephen Gunzenhauser, artífice en el mismo sello de una soberbia integral de las sinfonías de Dvorak o de espléndidos programas dedicados a Saint-Saëns o Copland. Con la Orquesta de la CSR de Bratislava se basta y se sobra para entregarnos un Borodin en el justo punto de estilo que requiere un autor tan a menudo mal escuchado, quizá por mal leído.

El disco de Gunzenhauser compite hoy, sobre todo, con dos versiones de estas sinfonías: la de Valery Gergiev con la Filarmónica de Rotterdam (Philips) y la ya conocida de Andrew Davis con la Sinfónica de Toronto (CBS). Si tenemos en cuenta que la primera de ellas aparece a precio fuerte y sin la *Tercera Sinfonía*, y que la otra se presenta en dos discos, por más que a precio económico y con el añadido de otras piezas orquestales dirigidas por Ormandy a sus filadelfos, la elección a favor de Gunzenhauser es bien sencilla. Larga vida a Naxos.

Nadir Madriles

BORODIN: *Sinfonías 1, 2 y 3.* Orquesta Sinfónica de la CSR de Bratislava. Director: Stephen Gunzenhauser. NAXOS 8.550238. DDD. Grabación: febrero de 1989. Productor: Günter Appenheimer. Duración: 76'02". 695 pesetas en las librerías Crisol de Madrid.

REFERENCIAS

Los Hugonotes o el esplendor de la Grand-Opéra

El judío berlinés Jakob Liebmann Meer (para la posteridad Giacomo Meyerbeer) no tuvo suerte al nacer el 5 de septiembre de 1791. Tres meses más tarde en ese año finisecular moría Mozart y el genio salzburgoés acaparará por ello todos los 91, habidos y por haber, de celebraciones centenarias. *El pez grande se come al chico*: una vez más el refranero hispano da en el clavo con su filosofía socarrona y despiadada. Pero, tímidamente, en teatro, el alemán convertido en francés y artífice de la ópera espectáculo (en el cine sería Cecil B. de Mille), ha tenido, aunque escasa, una corta consideración. Escenas que han adelantado el acontecimiento para no interferir con el año Mozart, como Montpellier que ha inaugurado su Teatro Berlioz con *Los Hugonotes* (¿qué diría el autor de la *Fantástica* de esto?) u otras que lo han pospuesto como Londres para el final del año, se encuadran con la tibia celebración parisina (*L'Africaine* en el Chatelet). Sin duda, los mejores festejos vienen de su ciudad de origen, que repone *Los Hugonotes* de 1987 (sin Lorengar, ya retirada) en la Deutsche Oper, al lado de un recital en el Chateau Bellevue (con dos cantantes antimeyerberianos: Behrens y Estes), además de una cuidada exposición. Todo ello finalizará con una *reprise* de *L'Africaine* y un simposio internacional en ¡¡¡Bayreuth!!! (¿qué diría el autor del *Tristán*?). Fuera de Alemania habría que señalar como dos rememoraciones importantes la de Montpellier otra vez con *Il Crociato in Egitto*, que Radio 2 hizo llegar al oyente español (donde brilló Rockwell Blake, en un cuidado reparto) y la veraniega velada de Martina Franca en un *Homenaje a Meyerbeer* que reunió a un equipo de cantantes jóvenes, pero fieles al espíritu del compositor, bajo la férrea supervisión del genial Rodolfo Celletti.

El disco, tratése de motivos de bicentenario o no, ha sido tan poco generoso con este compositor hasta el punto de que para el catálogo oficial sólo se han grabado tres óperas: *Los Hugonotes*, *El profeta* y *Dinorah* (ésta, para colmo, en una marca periférica).

Entre la también parca bibliográfica sobre este músico que está al alcance del interesado actual destaca el libro del matrimonio Becker *Una vida en cartas*, así como la biografía de bolsillo de Dauriac. Fiammarion ha publicado este año *La musique en France a l'époque romanti-*

que 1830-1870, donde se da oportuno detalle de la obra meyerberiana. De momento ahí se queda la literatura sobre el músico.

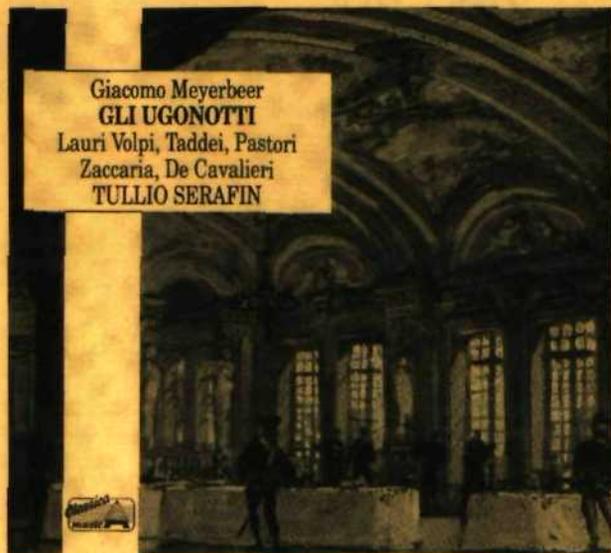
Introducción que viene a cuento para motivar el origen de estas líneas, en las que, modesta y mínimamente, se intenta hacer un homenaje a Meyerbeer considerando la discografía de su obra capital: *Los Hugonotes*.

La ópera de las siete estrellas, como se la denominó un tiempo por demandar siete voces espectaculares, tiene una feble andadura discográfica. Cuando había voces posibles para esta partitura imposible, el disco no existía aún o estaba en pañales; ahora que el disco es un bien tan común y variado como el desodorante, no hay voces (o son las menos) capaces de apechugar con dificultades como las que presenta. Porque el espectáculo en esta ópera comienza en el despilfarró vocal y continúa en la magnificencia escénica. Y ambas están tan unidas que la obra pierde al ser escuchada en disco, porque está pensada para ser vista, para conseguir el *asombro*. En general, las versiones tanto *piratas* como *oficiales*, adolecen de alguna carencia, no existe aún (¿será posible algún día?) una lectura cercana al ideal. Unas cojean por lo inevitable, lo vocal; la más cercana a la aprobación está en italiano y los cortes en la partitura son numerosos y si en teatro pueden ser disculpables por la duración (con Wagner, sin embargo, se tomarían como crímenes de lesa majestad, lo que demuestra que hay racismo en música), en una audición discográfica resulta lamentable.

La relación de esta discografía podía iniciarse con la consideración de un disco publicado en 1972, donde se reúnen a viejas glorias del canto, en registros realizados entre 1900 y 1910. Una época donde Meyerbeer estaba en cartelera. En este preciso disco aparecen Caruso, la Homer, Nivette, Margarethe Siems, Leon Escalais y otros nombres de la

mitología canora. Caruso, quizás el Raoul por antonomasia, combina a la perfección las dos facetas del canto que pide el personaje: línea y fraseo líricos y heroicidad, morbidez y generosidad. Karl Jörn, un tenor más bien wagneriano, lo pasa mal en el dúo con Valentine, una Emmy Destinn en forma no tanto en estilo, lo cual demuestra que entonces no todo el monte era orégano. Escalais, al contrario, posee todas las pautas necesarias para su espléndida *Escena del duelo*. Nivette y Delmas son, respectivamente, dos modélicos Marcel y Saint-Bris. La Homer hace un Urbain de opulencia italiana y la Siems exhibe trinos (uno de treinta segundos) y una coloratura brillantísima.

Existe asimismo una selección de *Los Hugonotes* grabada en 1953 con un equipo totalmente francés de poco, por no decir escaso, interés. Por orden cronológico la primera edición (más/menos) completa es una de la RAI de 1956, con un nombre centrado intereses: Giacomo Lauri-Volpi. Con sesenta y cuatro años a punto de cumplir, el gran tenor puede con la tesitura endiablada del papel, aunque el timbre suene a veces a vetusto. Elias (Pastori, de Cava-



lieri, Gardino) cumplen con fervor, no con medios. Entre ellos, destacan Tozzi, Taddei y Zaccaria. De cualquier manera, nos remitimos aquí a la crítica aparecida en SCHERZO en número precedente.

De una representación de la Scala de Milán se ocupó una grabación *live*. Se

trata de la ya mítica velada de 1962, inauguración de temporada, con el mejor reparto unido para este menester meyerberiano. Sutherland realiza todas las acrobacias circenses (¿Qué es, sino circo, su *A ce seul mot?*) con un centro redondo, un agudo imponente, una coloratura ejemplar. Corelli tiene la voz, la tesitura de Raoul (no da en el agudo del dúo, porque, sin duda, el miedo, no la carencia, se lo impidió), la generosidad del papel. Olvidando cierta ampulosidad, perdonando cierto sentido heterodoxo del *legato*, Corelli es el último gran Raoul a la italiana. Otra baza sobresaliente de este registro *pirata* es la Valentina de la Simionato,

que encuentra en ella su auténtica tesitura de soprano Falcon. Temperamento y voz se alían en la Simionato para darnos una de sus mejores interpretaciones en disco, dado que la mezzo italiana siempre estaba mejor cuando se la oía en vivo y no en un frío registro de estudio. Ella y Corelli, en el dúo, están inmensos. Cossotto destaca la presencia del paje, ya que la cantante nunca gustó de pasar inadvertida. Ghiurov prometía más que lo que luego nos da. La voz, noble y corpulenta de entonces, ahí está implacable, pero Marcel tiene una clara psicología (simple, grotesca, montaraz) que Ghiurov está reacio a manifestar. Tozzi, como Saint-Bris supera a Ganzarolli como Nevers. Tanto Serafin, en la anterior edición RAI, como el Gavazzeni de esta versión scaligera dan a la partitura realce, vigor y colorido muy mediterráneos.

En 1970 apareció la primera edición llamémosla *oficial*, la más completa, en lo que respecta a partitura, hasta la fecha. Dirigida con más atención de estudio que capacitación directorial por Richard Bonyngé nacía esta lectura con un defecto de salida garrafal: la elección de un tenor como Anastasio Vrenios para el papel de Raoul. La crítica de este disco, recientemente incorporado al soporte compacto, ha sido realizada con su habitual competencia por Blas Matamoro y a ella nos remitimos. Sólo añadir algunas ráfagas. La Sutherland *hace más cosas*, pero sin superar su lectura global de ocho años atrás. Arroyo pone voz, bella y cálida voz, pero no temperatura a Valentina. La Tourangeau, Urbain en mezzo, canta el rondó de la Alboni, con una voz fea y de segunda, pero buena disposición. Bacquier es el gran actor vocal que se

ERATO

MUSIFRANCE

Radio France

MEYERBEER

Les Huguenots

LIVE RECORDING



G. RAPHAËL
F. POLLET
D. BORST
R. LEECH
G. CACHEMAILLE
N. GHIUSELEV
B. MARTINOVICH

CHŒURS
DE L'OPÉRA
DE MONTPELLIER

ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
DE MONTPELLIER

CYRIL
DIEDERICH



2292-45027

conoce, aunque su *rol* pida mejor una voz más cavernosa. Con Vrenios es mejor no ensañarse.

De pasada, vamos a referirnos a dos ediciones, que obtuvieron una pequeña difusión. Una del año anterior a la anteriormente comentada y que fue cantada en el Carnegie Hall neoyorkino. Dirigida con entusiasmo por Reginald Giovannetti reunía a una Marguerite importante, Beverly Sills, que mereció justamente una ovación histórica luego de su *O beau pays*; una Valentine de medios tan generosos como incontrolados, Angeles Gullín, que se come a todos con su volumen torrencial; un Raoul de feo timbre, agudos irregulares, pero con indudable presencia, Tony Poncet, y un Marcel de buen canto y sinceras intenciones, Justino Díaz. La segunda versión anunciada es de 1971, dada en la Opera de Viena, con un equipo modesto, donde destacan parcialmente Enriqueta

catable de una versión paupérrima.

Montpellier, que parece demostrar un amor insólito por Meyerbeer, ofreció en sesión concertística en octubre de 1988 una edición, voluntariamente de rescate del canto francés, de *Los Hugonotes*. Los resultados son serios, pero insuficientes. Sólo destaca el Raoul de Richard Leech, en la línea de Thill (salvando distancias), de voz bella, fluida, canto depurado, pero, como muchos colegas actuales, siempre dando la sensación de que está un poco verde. La Pollet es musical y tiene arrestos, pero su voz no es la que pide Valentina, aunque la seriedad de su disposición puede despertar aquiescencias. Cachemaille canta muy bien, y destaca el *bon vivant* que es Nevers, pero, en la parte masculina, Martinovich no es un convencido Saint-Bris y Ghiuselev deja su mejor parte en la versión Bonyngé, de dieciocho años atrás: menos rígido, más convincente. La Raphael no puede con todos los vericuetos de Marguerite, siendo como es una *sopranino* y la Borst, una *soubrette* metida a paje no canta, obviamente, el regalo del rondó meyerberiano a la Alboni. Diederich, a falta de soporte teatral, consigue de la orquesta una lectura nítida y contrastada, de profesor de composición.

Está aún por llegar una versión próxima a la perfección de *Los Hugonotes*. Ello será posible cuando existan voces que sumen a la par poderío y formación vocal, es decir, combinación de dotes naturales y disciplina académica. La reactivación del canto rossiniano puede ser el camino de recuperación del meyerberiano. Hay esperanzas de futuro.

Fernando Fraga

SCHERZO 71

DISCOGRAFIA

(Orden de personajes: Marguerite, Valentine, Urbain, Raoul, Marcel, Saint-Bris, Nevers. Orquesta. Director. Fecha).

- Pastori, de Cavallieri, Gardino, Lauri-Volpi, Zaccaria, Tozzi, Taddei. RAI de Milán. Serafin (1956).

- Sutherland, Simionato, Cossotto, Corelli, Ghiurov, Tozzi, Ganzarolli. Scala de Milán. Gavazzeni (1962).

- Sills, Gullin, N.N., Poncet, Diaz, N.N.; Jamerson. Carnegie Hall. Giovanninetti (1969).

- Sutherland, Arroyo, Tourangeau, Vrenios, Ghiuselev, Bacquier, Cossa. Nueva Filarmónica. Bonyngé (1970).

- Shane, Tarrés, Scovotti, Gedda, Diaz, Petkov, Farnés. ORF. Märzendorfer (1971).

- Lebrun, Clarke, D. Jones, Vanzo, Roy, Bastin, Massard. Nueva Orquesta Filarmónica. Gallois (1976).

- Raphael, Pollet, Borst, Leech, Ghiuselev, Martinovich, Cachemaille. Filarmónica de Montpellier. Diederich (1988).

BACH: *Musikalisches Opfer, BWV 1079.* Suite para orquesta número 2, en si menor, BWV 1067. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger. Grabado en Ludwigsburg, julio 1976, y Victoria Hall, 1961. Productores: J. Mallinson y E. Smith. Ingenieros: J. Lock y A. Reeve. DECCA 340 266-2 ADD, 73'27".



Esta remake de dos grabaciones distantes quince años -1961/1976- se beneficia con creces de la prodigiosa maleabilidad del genio del viejo Bach, cuya obra, dentro de los márgenes del respeto, se presta a las más diversas lecturas. La *Ofrenda Musical* es, precisamente, una pieza abstracta o mejor, un cuerpo desnudo que, como la Venus de Botticelli, aguarda la túnica que se la venga a ofrecer, para hacerla elegante. Elegantes son, sin duda, suntuosas incluso, las versiones de Münchinger, en un estilo que, aun *demodé*, no ha dejado a lo largo de décadas de ser apetecible. La presencia de Rampal en la Suite es uno, entre otros indicadores, de la calidad cortesana, majestuosa -y al fin y al cabo Bach fue, en su pluriempleo, un compositor de corte-, de estas permanentes versiones, oportunamente permanecidas.

J.A.A.
 en sesión concertada en octubre de 1988 una edición voluntaria de

BACH: *Conciertos de Brandemburgo.* Conjunto Barroco de Zurich. Director: Carl Schuricht. PRELUDIO PHC 1120/21, álbum de 2 discos ADD. Duraciones: 45 y 56 minutos. Grabaciones: Zurich, mayo de 1966. Producción: Preludio Productions. Ingeniero: Alain Trachsler. Precio económico. Distribuido por Auvidis.



El tiempo ha dejado sentir su huella por estas versiones que, sin poner en tela de juicio sus indudables virtudes, hoy nos suenan un tanto añejas a pesar de la importancia de la notable dirección de Schuricht y de la intervención de solistas cuya competencia artística es de todos conocida (Heinz Holliger, Maurice André, Christianne Jacottet, etc.).

El fraseo de las cuerdas es demasiado mozartiano, alejado del lenguaje barroco a que nos tienen acostumbrados los numerosos conjuntos de instrumentos de época; los tempi son levemente moderados, demasiado para la vivacidad rítmica que indefectiblemente caracterizaba a Schuricht (no se sabe hasta qué punto intervino Boris Merisson, asistente de Carl Schuricht en estas grabaciones dada la delicada salud de éste -el gran maestro alemán fallecería siete meses después de haber hecho estos registros, concretamente el 7 de enero de 1967-). Los instrumentos, a pesar del nombre del conjunto, son modernos y, como ya se ha dicho, poseen detalles de virtuosismo y musicalidad envidiables. En definitiva, solamente para nostálgicos o para estudiosos de Schuricht que, todo hay que decirlo, no brilla aquí como en Beethoven, Brahms, Bruckner, Mozart, Schumann o Mendelssohn. Sonido aceptable, estéreo de origen, y discretos comentarios anónimos en los idiomas acostumbrados.

obnomsf obnomsf

E.P.A.

Distinto en otro sentido



Ya vemos la cara de infinito desprecio de los lectores amantes de los instrumentos de época al leer los intérpretes de los *Brandemburgo* y de las *Suites para orquesta* que ahora comentamos. Efectivamente, aquí no hay clave (Rudolf Serkin toca el piano); tampoco hay trompas naturales, flautas de pico o violines barrocos. Para colmo, las grabaciones son de 1935 y 1936, aunque notablemente reprocesadas y muy claras, lo cual compensa con creces el soplo de fondo. La verdad es que no pretendemos ser fetichistas con los grandes nombres del pasado interpretando música barroca (en este mismo número pueden encontrar otra reseña que pone en *solfa* a los *Brandemburgo* de Carl Schuricht; o también reconocemos sin ningún problema que Furtwängler no hizo demasiada justicia a Bach en su versión del número cinco de la serie -con una cadencia al final del primer movimiento que más parecía la *Sonata clara de luna* de Beethoven que otra cosa-). Pero los sesudos

filólogos seguramente pondrán mil y una pegas (y con razón, sobre todo en cuanto a la letra) a estas versiones protagonizadas por Adolf Busch y su conjunto. Sin embargo, estas lecturas van más allá. Recordemos que Busch conceptuaba a Bach como espíritu, como último refugio y recurso para el espíritu alemán, como verdad alemana frente al error alemán (suponemos innecesario recordar los días que le esperaban al Reich del milenio, así como la posición de Busch como exiliado voluntario). Un testimonio, pues, emocionante y sincero, que musicalmente va más allá que la más pura de las filologías, aunque se puedan encontrar fallos instrumentales que seguramente irritarán a más de uno (la trompeta en el *Segundo concierto* es el más notorio). ¡Recomendable!, claro que sí: es el más bello de los Bach, el más cálido y humano a pesar del error de planteamiento (también hay que hacer notar que no es para todos los gustos). Como en todos los discos de la serie *Références*, el álbum viene con el correspondiente artículo en francés de André Tubeuf, más otro en inglés firmado por Lionel Salter.

E.P.A.

BACH: *Conciertos de Brandemburgo, BWV. 1046-1051. Suites para orquesta, BWV. 1066-1069.* Adolf Busch Chamber Players. Solistas: Adolf Busch, Francis Bradley, Marcel Moysse, Louis Moysse, Rudolf Serkin, etc. Director: Adolf Busch. EMI *Références* 764047 2, álbum de 3 discos ADD. Duraciones: 60, 67 y 68 minutos. Grabaciones: Londres, Abbey Road Studios, octubre 1935 y octubre 1936. Productor e ingeniero: desconocidos. Precio medio.

BARBER: *Knoxville: Summer of 1915.* Dover Beach, Op. 3, Hermit Songs. *Andromache's Farewell*, Op. 39. Eleanor Steaber (soprano) y Dumbarton Oaks Orchestra (Knoxville...). Dietrich Fischer-Dieskau (baritono) y Cuarteto Juilliard (Dover Beach). Leontyne Price (soprano) y Samuel Barber (piano) (Hermit Songs). Martina Arroyo (soprano) y Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Thomas Schippers (Andromache's). SONY CLASSICAL. Serie *Masterworks Portrait*. AAD. Grabaciones: 1950 (Mono), 1967, 1954 (Mono) y 1963, respectivamente. Duración: 51'22". Serie media.



He aquí un disco revelador, de esos que descubren cómo detrás de una imagen tópica convencional puede haber un talento no ya simplemente honesto sino, en ocasiones, decididamente inteligente. A quien conozca de Barber solamente su *Adagio para cuerdas* -ese capricho toscaniano que probablemente haría ganar a su autor mucho dinero, pero que cubriría el resto de su obra como una losa- esta grabación ciertamente histórica va a descubrirle a un compositor de evidente interés, de la mano, sobre todo, de su obra maestra: *Knoxville:*

Summer of 1915. Se trata de una escena para soprano y pequeña orquesta sobre un fragmento de *Muerte en la familia*, la conocida novela de James Agee. Una pieza subyugante -que reúne la calidad evocadora de la música de un Henry Cowell trufada de ecos stravinskianos y de la poesía de Robert Lowell o Robert Frostque desde la primera escucha crea una suerte de extraña fascinación. En una música, sí, ligada a una época y a una cultura más profundamente americana que otras obras del autor, como, en los extremos, el muy straussiano *Concierto para violín* o la muy barriestrelladamente circunstancial *Segunda Sinfonía*. Eleanor Steaber fue quien encargó la composición a Barber y su voz hermosísima -recordemos sus *Noches de Estío* con Mitropoulos- luce aquí rutilante acompañada magníficamente por una orquesta de ocasión de emblemático nombre.

Por si fuera poco, Dietrich Fischer-Dieskau -que ya en los sesenta se aventuraba en repertorios lejanos- negocia magistralmente junto al Cuarteto Juilliard las sombras de *Dover Beach*, puesta en música del poema homónimo de Matthew Arnold cuya traducción española por Juan Benet, publicada hace años por la inolvidable *La ilustración poética española e iberoamericana*, recordará todavía

algún degustador. El cantante alemán y los músicos americanos saben, como el propio poeta primero y el músico después, atemperar todo lirismo con las dosis justas pero necesarias de oscuridad.

El disco reúne también las austeras unas veces, ligeras otras, *Hermit Songs*, sobre textos irlandeses de los siglos VIII al XIII traducidos al inglés por Auden, Kalman, Mumford Jones y Ó'Faolain, cantadas aquí con pleno convencimiento por Leontyne Price y el autor al piano. Para terminar, la *Despedida de Andrómaca*, con palabras tomadas de *Las troyanas* de Eurípides, obra de un Barber más dramático, más ampuloso también, dominador de los recursos expresivos de la orquesta como apoyo de su pretexto literario. Martina Arroyo y Thomas Schippers, que estrenaron la pieza, son aquí también sus intérpretes.

Una joya, en suma, a la que acercarse sin prejuicios. O con todos los del mundo, que ya caerán como tantas soberbias.

L.S.

BARTOK: *Concierto para orquesta. Música para cuerdas, percusión y celesta. Orquesta Sinfónica de Chicago. James Levine. CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 429 747-2.*

DDD 1989 en Chicago por G. Zielinsky. Director artístico: S. Paul. 68'37.



Para muchos compositores y musicólogos, el *Concierto* no sería del mejor Bartók: demasiado espectacular, demasiado fácil, destinado al gran público. Dos directores, sin embargo, discrepan de esta opinión: El primero, Ancerl (Filarmonía Checa. Supraphon) impregna la perfecta arquitectura con las sombras de Bruckner, Debussy o Mahler; los temas (cuadrados y brillantes en otras interpretaciones superficiales como la de Karajan) aparecen corroidos por malos recuerdos y se funden en la deshilachada fuga del Finale (que algunos comentaristas han encontrado pobre). El segundo director, Reiner (Chicago, RCA) exalta el lado feroz de la obra (o lo inventa); alegría crispada al borde de la angustia de *Barba Azul*, los episodios grotescos como tantas máscaras, al virtuosismo insensato de la orquesta al servicio del análisis alucinado. Levine (espectacular y excelente toma de sonido) se sitúa en la línea de Reiner sin renunciar por esto a la belleza sonora, firmando así una posible versión de referencia. En la *Música para cuerdas*, Levine se aleja de Reiner (no muy bien editado, en cuanto al sonido, en CD), privilegiando el lado romántico o lírico: aquí Solti (Decca) y tal vez más aún Dutoit

(Decca) parecen más justos analíticamente, o sea más modernos.

P.E.

BIRTWISTLE: *Endless Parade. MAXWELL DAVIES:* *Concierto para trompeta. WATKINS:* *Concierto para trompeta. Hakan Hardenberger, trompeta. BBC Philharmonic Orchestra. Director: Elgar Howarth. Grabado en Manchester, UK, 1/1990. Productora: M. de Francisco. Ingenieros: J. Wesselink, T. Faulkner y H. Barnes. PHILIPS 432 075-2 DDD 78'31".*



Tres producciones de los últimos ochenta, protagonista la trompeta, saturan este compacto, que roza los ochenta minutos, acaso bajo la sospecha de que el clásico muy reciente no se vende bien. Trátase, no obstante, de piezas de notable interés, fabricadas por la generación pos-Britten y sucesores. La *Parada sin fin*, primera en la cronología, sugerida al autor, como él mismo nos dice, con ocasión del Carnaval de Lucca, es, en su desenvoltura, estructural e imaginativa, la más moderna: la trompeta resplandece en ella —el vibráfono es su esplendor— a la luz, que no a la sombra, de Messiaen, con gala de timbres que sabe a *fauve*. El *Concierto* de Davies es más convencional en su discurso, algo propenso a los meros efectos especiales y no ajeno a una sensibilidad pos-mahleriana. El *Concierto* de Watkins, más cerca del segundo que del primero, opta por un modo de ser rapsódico, de infraestructura tradicional. Hardenberger, defecario del primero y el último, borda los tres conciertos —la *Parada* es menos sinfónica, pero no menos concertante, más bien más, en el estricto sentido barroco— con toda soltura y elocuencia, que la toma de sonido luce a plena luz.

J.A.A.

BRAHMS: *Obertura trágica, op. 81; Sinfonía nº 1, op. 68; Obertura para un festival académico. Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitink. CD ADD. PHILIPS (Silver Line Classics) 432 275-2. No figuran ni productor ni ingeniero. Grabación: Amsterdam, 5/1970 (op. 81), 6/1972 (op. 80) y 12/1972 (op. 68). Duración: 67'54" (13'35", 44'00" y 10'19").*



Tan cierto es que Haitink ofrece uno de los Brahms más auténticos (junto a los de Walter, Szell, Boult, Furtwängler, el Karajan de los años 50 y Bernstein), como que en Brahms y con el Concertgebouw encontramos al Haitink más regular en sus aciertos, lejos de los altibajos que lastran su Mahler y su Bruckner. En la tercera y última entrega en CD de esta estupeficiente ya veinteañera, presenta una *Primera* prodigiosa por el raro sentido del equilibrio con que se hallan compensadas las tensiones tanto sucesivas como simultáneas, iluminadas siempre desde una diáfana y lúcida perspectiva sobre la linealidad del discurso, la dialéctica polifónica de los planos y el sutil juego tímbrico característicamente

Para reconciliarse con Bizet



Aunque Alphonse Daudet (1840-1897) gozó en vida de una considerable fama literaria, hoy en día le recordamos principalmente por sus *Cartas desde mi molino* (1866), recopilación de una treintena de relatos cortos ambientados en su Provenza natal. De uno de estos cuentos extrajo en 1872 un drama, *La arlesiana*, cuyo mayor timbre de gloria es haber contado con la música incidental de Georges Bizet. Sin embargo, las crónicas del estreno en el Teatro Vaudeville de París el 1 de octubre de aquel año refieren la impaciencia provocada por los números musicales en unos espectadores principalmente interesados por los acontecimientos escénicos. Apenas un mes más tarde, el 10 de noviembre, Bizet presentaba en los Conciertos Populares del Círculo de Invierno la suite orquestal que hoy conocemos como *Suite nº 1*, con la cual se resarcía de aquel primer fracaso de público, que no de crítica. Cuatro años después de la muerte del compositor en 1875, su íntimo amigo Ernest Guiraud perfeccionó la *Suite nº 2* con la música anteriormente no aprovechada por Bizet, a la que para el Minuetto añadió un préstamo del tercer acto de la ópera *La bella muchacha de Perth*.

Frente a la pesadez y pérdida del sentido dramático que caracterizan a estos dos refríos, los veintisiete números inicialmente escritos para un conjunto de veintiséis instrumentistas (saxofón, piano y armonio incluidos) y coro mixto se erigen como una obra maestra en su género, en nada desmerecedora del *Peer Gynt* de Grieg o del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Con una instrumentación de asombrosa singularidad (impagables las combina-

ciones caja-piccorno-coro en el Tambourin de la Pastoral, nº 7, y en la Farandola, nº 21), la música se pliega al argumento con una variedad climática de rara perfección, en la que no sabemos qué apreciar más, si los temperamentales comentarios de la apasionada acción o la embriagadora luz de la Camarga que invade todos los rincones de la partitura. Para mayor aliciente, en la sección central del nº 19 encontramos además los dos únicos minutos (1'25"-3'32") que, lamentablemente, jamás dedicaría Bizet a la música de cámara.

A diferencia de los extractos sin coro de Gardiner (Erato) y de la versión completa de Plisson (EMI), basados en la edición de Dominique Riffaud, Robert Haydon Clark y sus *consorts* londinenses recuperan el manuscrito original de Bizet. Por otra parte, la grabación de éstos restituye en su integridad las primitivas violencias y temura contenidas en el drama. Asimismo, todo el opresivo ambiente campesino que lo rodea es recreado con una subyugante capacidad de evocación, a la que contribuyen en buena medida la frescura y ductilidad del coro. Por si fuera poco, a todas estas virtudes, igualmente aplicables al *Juego de niños*, se une una toma de sonido impecable por su amplitud, profundidad y detallismo.

A.B.M.

BIZET: *La arlesiana: obertura y música incidental (a); Juego de niños. Consort of Voices (a), Consort of London. Director: Robert Haydon Clark. 1 CD DDD. Productor: John H. West. Ingeniero: David Flower. COLLINS 11412. Grabación: St. John's, Smith Square, Londres, enero de 1990. Duración: 52'27" (41'40", 10'47").*

brahmiano. Tras los desmedidos recargamientos con que antes y después se ha abusado de esta música, resulta de lo más saludable tomar o restablecer el contacto con alguien que sabe devolver a sus justas proporciones los contrastes dinámicos y apoyar naturalmente en la flexibilidad del fraseo una variedad expresiva respetuosa con el sostenimiento nada forzado de los tempi. Versiones al mismo tiempo tan sobrias y tan llenas de matices como ésta con las que, sin perder ni un ápice de la grandiosidad inherente a la partitura, recuperarán para Brahms a los oyentes que, como Woody Allen, se sienten agobiados por el melodramatismo que suele imprimirse. Claro que directores tan firmes como Haitink ante la tentación del efectismo no nacen todos los días, ni tampoco abundan orquestas de tan refinado virtuosismo como la del Concertgebouw.

Las dos oberturas que flanquean la *Sinfonía* constituyen un complemento ideal por el rigor analítico con que se describen sus dos arcos, cerrado sobre sí mismo el de la *Trágica*, abierto en formidable progresión el de la *Académica*.

Técnicamente el registro es ejemplar por la homogénea nitidez de sus perfiles sonoros y la amplitud y profundidad de una toma sumamente realista. El paso a digital conserva un ligero soplo, que no llega a molestar.

A.B.M.

BRAHMS: *Obertura para un festival académico, op. 80; Concierto para violín y orquesta, en re mayor, op. 77 (a); Igor Oistrakh (violín) (a) y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. 1 CD DDD. COLLINS 10162. Productor: John Boyden. Ingeniero: Mike Hatch. Grabación: Henry Wood Hall, Trinity Church Square, Londres, 1989. Duración: 52'41".*

CHAIKOVSKI: *Concierto para violín y orquesta, en re mayor, op. 35 (a); La bella durmiente (suite), op. 66. Igor Oistrakh (violín) (a) y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. 1 CD DDD. COLLINS 10462. Productor: John Boyden. Ingeniero: Mike Hatch. Grabación: Henry Wood Hall, Trinity Church Square, Londres, abril de 1989. Duración: 57'33".*



No sería justo andar siempre midiendo a Igor Oistrakh por el rasero de su genial padre. Sin embargo, al comentar estas grabaciones no es tampoco fácil olvidar que Igor ya había registrado ambos conciertos bajo la sabia dirección de David treinta años antes. Y con mejores resultados.

Lo que a sus sesenta años conserva de entonces el Oistrakh superviviente es fundamentalmente el delicioso timbre, don maravilloso heredado junto con el apellido. Falta ya por el contrario la naturalidad de un fraseo que convencia inmediatamente por la sensibilidad exquisita en la aplicación del vibrato. Ahora todo suena demasiado autoconsciente, previsible. Con todo, el coleccionista aún podrá encontrar algunos momentos de auténtica satisfacción en el hermoso color exhibido en el Adagio del *Concierto* de Brahms —aunque sólo sea como compensación por la debilidad de que adolece la línea melódica en la cadenza del Allegro inicial— y

en el arranque de los movimientos extremos del de Chaikovski. Paradójicamente, la Canzonetta de este último pasa sin ni por asomo despertar la consabida emoción de serena nostalgia, precisamente por la deliberada búsqueda del efecto melancólico que claramente se percibe. Y lo más justo que en general se nos ocurre decir de los Allegros es que se caracterizan por su virtuosismo simplemente seco.

Frühbeck acompaña con discreta corrección, esto es, sin molestar la labor del solista, pero sin elevar el nivel interpretativo del registro. En solitario, consigue extraer de la Sinfónica de Londres, de sonido esta vez más bien mate, una *Obertura para un festival académico* bastante aceptable, sobre todo en cuanto a la dosificación de las intensidades se refiere. En cambio, la suite de *La bella durmiente* adolece de una brusquedad expresiva ciertamente decepcionante. Por sólo citar un ejemplo concreto, su desaprovechamiento del número titulado *Panorama* merecería sin duda figurar en cualquier antología de la inelegancia musical.

A.B.M.

CHAIKOVSKI: *Obertura solemne 1812. Romeo y Julieta. Marcha eslava. La tempestad. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Claudio Abbado. SONY classical SK 47179, DDD. Duración: 67 minutos. Grabaciones: Chicago, Orchestra Hall, 1984, 1986, 1988 y 1990. Productor: James Mallinson. Ingeniero: N.N.*



Este registro forma parte de la grabación completa de la música orquestal de Chaikovski por Claudio Abbado y la Sinfónica de Chicago para Sony, algunos de cuyos discos ya hemos comentado desde estas páginas (ver números 0 y 7 de SCHERZO). Estas tres populares composiciones, más *La tempestad*, forman un buen disco caracterizado por unas interpretaciones vibrantes, enérgicas, soberbiamente planificadas y con una respuesta orquestal cuyas adjetivaciones laudatorias no tendrían fin. *Romeo y Julieta*, sobre todo, es realmente un prodigio, quizá un punto más elaborada pero menos espontánea que la que el propio Abbado grabó con la Sinfónica de Boston para Deutsche Grammophon. La distancia y la claridad de texturas favorecen a páginas como la insufrible *1812*, y la *Marcha eslava* y *La tempestad* son modelos de nitidez, fraseo idiomático y virilidad, a los que podemos añadir ese fulgor especial que Abbado consigue en ciertas ocasiones. En definitiva, un disco excelente, muy bien grabado e interpretado. Si en vez de la *1812* hubiesen incluido, por ejemplo, la *Serenata para cuerdas*, el registro hubiese sido perfecto.

E.P.A.

CHAIKOVSKI: *El lago de los cisnes. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Michael Tilson Thomas. Violín solista: Alexander Barantschik. Grabado en el Watford Town Hall en mayo de 1990. Productor: David Mottley. Ingeniero: Sid Mac*

Lauchlan. SONY S2K 46592 DDD. Dos compactos. Duración: 76.48 y 72.16. Precio normal.



La grabación integral de un ballet puede tener un interés mediatizado, como es el de servir para ensayos y funciones sin orquesta. O ha de cumplir una función documental, restaurando la totalidad de una partitura que suele darse mutilada por razones de comodidad o tradición.

Los ballets de Chaikovski puede escapar a estos riesgos, ya que poseen suficiente entidad *sinfónica* y —sobre todo— *dramática* como para ser seguidos conforme se escucha un poema para orquesta o un mimo-drama. A veces, abusando del disco, algunos directores se solazan en su propia habilidad para los timbres y planos, dejando de lado el carácter bailable de la música. Tilson Thomas obedece a la mejor tradición de los directores ingleses de ballet, de modo que su lectura nunca pierde la noción de estar *bailando*, aunque sea imaginariamente, así como su robustez orquestal no se luce a expensas de la narración dramática. Tenemos, en cualquier caso, la posibilidad de asistir a la narración de una historia, un cuento de hadas buenas y brujos malos que forcejean por el destino de un príncipe ingenuo que quiere enamorarse, no sabiendo si perderse en la noche del mundo o permanecer junto a su mamá, en la tibieza del palacio, juguetería que se asemeja a una prisión.

Tilson contrasta los actos blancos con los actos multicolores, el espacio abierto y el cerrado, marca las danzas y desarrolla los pasos en dúo de los solistas, así como define los puentes que sirven para pasar de un número a otro. Podemos calibrar, entonces, el talento teatral de Chaikovski, que tanto aparece en sus sinfonías y ballets y, por paradoja, luce tan poco en su teatro cantado.

Y, además, podemos ver cómo bailan los cisnes sobre las aguas del lago encantador y maligno, los trajes de los invitados y las piruetas de los bailarines.

B.M.

CHAIKOVSKI: *Sinfonía nº 6 en si menor, Op. 74, Patética. Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director: Mstislav Rostropovich. SONY Classical SK 45836, DDD. Duración: 71'31". Grabación realizada en concierto público en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú los días 13 y 14 de febrero de 1990. Producción: Stephan Schellmann. Ingeniero: Andreas Neubronner.*



Este disco, titulado *Rostropovich return to Russia*, conmemora la vuelta del músico a su país en 1990 después de varios años de prohibición (ver la Actualidad Discográfica del pasado mes de octubre). La *Patética* es traducida con el calor y efusividad propios del gran violonchelista y director; una buena versión que, de todas formas, es más apta para los amantes de acontecimientos históricos (este, sin duda, lo es) que para los que quieran una interpretación modélica de esta partitura, que ha encontrado en Mravinsky (DG), Klemperer

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

II CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO

Alfredo Kraus

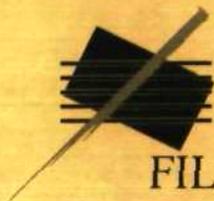
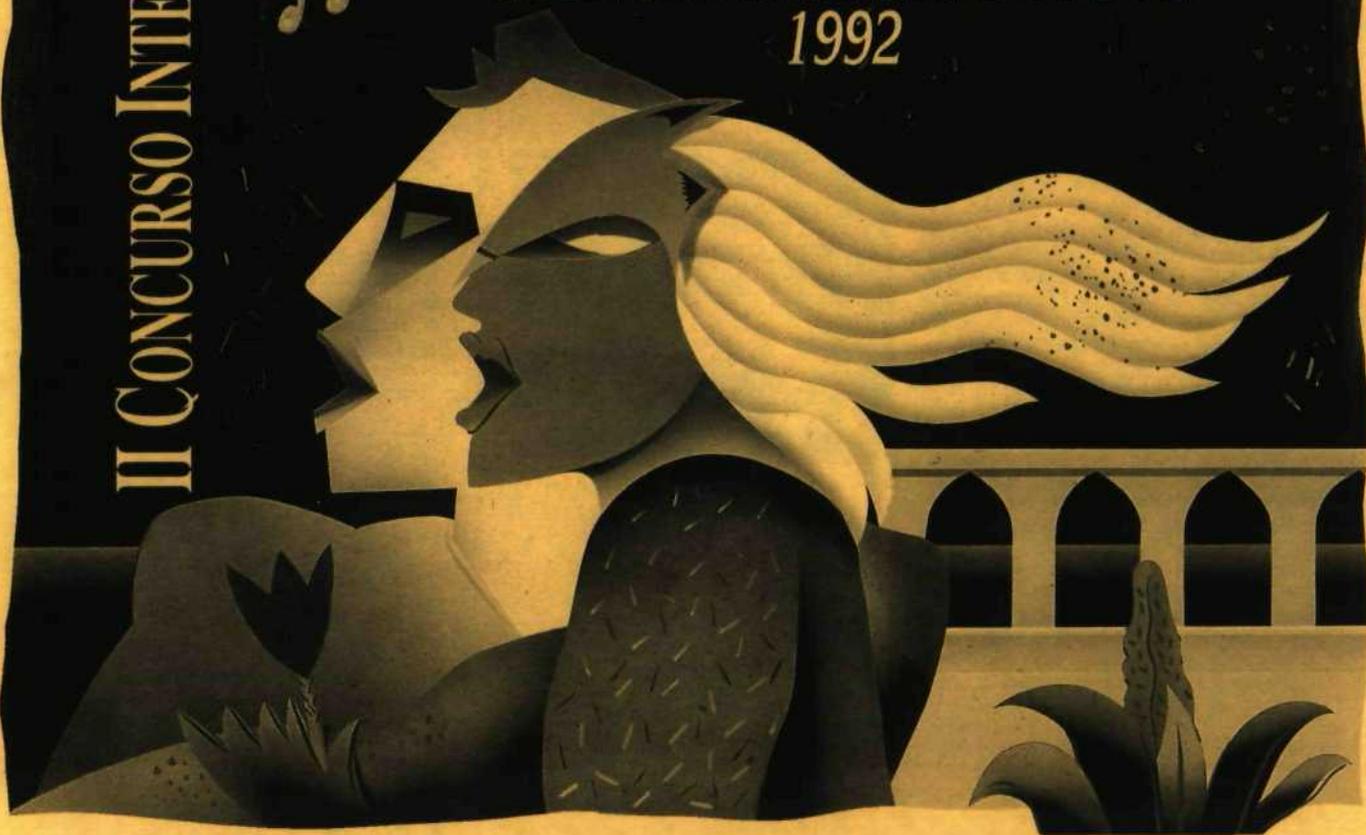
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA - ESPAÑA

13 AL 15 DE MARZO.- VIENA

20 AL 22 DE MARZO.- MADRID

29 DE MARZO AL 5 DE ABRIL.- LAS PALMAS

1992



ORQUESTA
FILARMONICA
DE GRAN CANARIA

Bravo Murillo, 21 y 23.
Tel.: (928) 32 17 47. Fax: 31 47 47.
35003 Las Palmas de Gran Canaria.

PATROCINA

 **Unelco**

(EMI) o Bernstein (DG), traductores idóneos e intérpretes señeros en distintas aproximaciones. El disco se completa con varias propias de Strauss, Grieg, Paganini, Prokofiev, Gershwin y Sousa, interpretadas en ese orden, que van caldeando el ambiente hasta llegar al delirio en *Baras y estrellas*, palmeadas por el público moscovita con auténtica delectación, como si la marcha en cuestión les fuese a liberar del próximo invierno. En fin, una rareza que divertirá a unos e irritará a otros (los más, depende de cómo se interprete)... Así se escribe la Historia.

E.P.A.

CHOPIN: Polonesas tempranas. Regina Smendzianka, piano. Grabado en Radio Varsovia en 1979 y 1984. POLSKIE NAGRANIA PNCD 012. Duración: 57'55". Preludios. Jerzy Godziszewski, piano. Grabado en octubre de 1979.

POLSKIE NAGRANIA PNCD 014. Duración: 43'15". Valses. Lidia Grychtolowna, piano. Grabado en la Filarmónica Nacional de Varsovia en 1984. POLSKIE NAGRANIA PNCD 015. Duración: 58'24". Sonatas 2 y 3. Fantasia en fa menor. Barcarola en fa sostenido mayor. Marta Sosinska, piano. Grabado en 1984. POLSKIE NAGRANIA PNCD 016. Duración: 73'10". Estudios, preludios, fantasías, scherzo, vals en do sostenido, polonesa fantasía. Julien von Karolyi, piano. Grabaciones en vivo de 1953, 1954 y 1960. ARKADIA HUNT ADD. Dos compactos CDGI 909. duraciones: 77'54" y 76'33". Precio económico.



La oferta chopiniana es torrenciosa en estos tiempos. A la panorámica de DGG con Argenich, Zimmerman, Pollini, Barenboim y cia, se agregan los grandes nombres clásicos (Arrau, Rubinstein, Horowitz) y las novedades del caso.

Estas grabaciones nos ilustran acerca de

dos elementos infrecuentes. Uno es el notable Karolyi, de discografía escasa y dispersa, que es un chopiniano de raza, brillante en lo técnico y con arrostos interpretativos de un inteligentísimo romanticismo. Es, de algún modo, el Chopin occidental a que nos tienen acostumbrados los maestros alemanes, italianos y franceses. Un Chopin que arranca de Cortot y Solomon, por fijar fechas y nombres, y se va tomando objetivo en Rubinstein y Arrau.

Pero hay el Chopin polaco, quizá más tradicional y parecido a lo que debió ser el pianismo del maestro, y que nos propone la integral ahora reeditada de Polskie Nagrania. Un Chopin de perfiles más duros y contrastados, de un *toucher* más pesado, más cantable y patético cuando hace falta, un Chopin que nada disimula ni degrada. Y así los valsos son para bailar, las raras polonesas, para sacudirse en panda, los preludios para cantar en la soledad. Dos Chopins igualmente válidos y tan distintos que parecen de otras tierras y de otros tiempos.

B.M.

Muti: La estrella



Nuova Era publicó previamente una versión de esta ópera cherubiniana de la RAI de Roma del año 1961 (en la edición figura erróneamente el año 1965). Esta lectura, vocalmente nada desdeñable, nos presenta *Lodoiska* cantada en italiano, con recitativos orquestados y con una serie de añadidos que más que una traducción puede tomarse como una adaptación. Muti, que demuestra vocación cherubiniana, quizás por nacimiento, (los *Requiem*, *Sinfonías*) presentó la obra en la Scala y de esa lista de representaciones se origina esta grabación. Muti devuelve la ópera a su estado natural: en francés y con diálogos hablados, descubriendo en la partitura lo que tiene de ópera napolitana (el papel de Varbel), de ascendencia gluckiana (arias de la pareja protagonista), de talante de *Opera-comique* (largas partes de los dos primeros finales), y todo ello con un ropaje instrumental de colorido beethoveniano (por algo el de Bonn admiraba al de Florencia). Muti hace un milagro de sonoridad, de precisión rítmica, de aliento, situando por una vez a Cherubini en su contexto, a caballo entre el clasicismo y el romanticismo. La música de Cherubini, a veces árida, siempre de un melodismo voluntariamente sobrio, necesita de talentos fuera de lo común como Muti para traducir sus indudables bellezas (Callas hizo lo mismo redescubriendo *Medea*). Bellezas en *Lodoiska* hay muchas: Los conjuntos, por ejemplo, son de una escritura polifónica que, de una vez para siempre, puede quitarle al autor su sambenito de músico de oficio.

El reparto, muy bien preparado por Muti, es no obstante mejorable. Destaca la Devia, que por fin va adquiriendo reconocimiento por parte del disco oficial, pero su rol, que maneja preferentemente el centro de la gama, no le permite exhibir lo mejor de ella, la octava aguda y la coloratura. Corbelli, experimentado en papeles bufos, tiene aquí oportunidades de lucimiento que aprovecha (Bruscantini, a su vez, en la ver-



sión RAI está inconmensurable), William Shimell (a quien Muti eligió para su *Don Giovanni* y como protagonista) es un autoritario Dourlinski, más dominante en la octava central que en la superior. Lombardo es un tenor de línea mozartiana que tiene apuros en algunos momentos guerreros del cometido. Thomas Moser, voz curiosa que pasó en pocos años de cantar Ottavio al Florestán beethoveniano, tiene el timbre oscuro y abaritonado que parece demandar el papel, a costa de un agudo contraído.

El resto hace honor a los repartos homogéneos que a menudo suele reunir el teatro milanés. Pero la estrella, como siempre, es Muti, quizás, actualmente, el mejor director de ópera italiana y adláteres.

F.F.

CHERUBINI: Lodoiska. Mariella Devia, sop. (Lodoiska); Bernard Lombardo, ten. (Floreski); Alessandro Corbelli, bar. (Varbel); William Shimell, bar. (Dourlinski); Thomas Moser, ten. (Tizikan); Mario Luperi, baj. (Altamoras). Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, Milán. Director: Riccardo Muti. SONY RSCD 2450. Ingeniero: Sid McLaughlan. Grabación: Milán 1991.

CIURLIONIS: En el bosque, poema sinfónico; El Mar, poema sinfónico: Cuarteto de Cuerdas. Gran Orquesta Sinfónica de la RTV de la URSS. Director: Vladimir Fedoseev. Cuarteto de Vilnius: Audrona Vainiunaite, violín; Petras Kunka, violín; Donatas Katkus, viola; Augustinas Vasiliauskas, violonchelo. LE CHANT DU MONDE-HARMONIA MUNDI-1 CD/LCD 288004, DDD; duración: 71'. Grabado en Moscú en el Conservatorio Chaikovski y en los Estudios Gosteleradio, diciembre 1989 - enero/abril 1990. Ingeniero de sonido: Thomas Gallia.



El lituano Ciurlionis (Varena, 1875-Pustechnik, cerca de Varsovia, 1911) es prácticamente desconocido en los olimpos musicales. Su formación es germánica aunque no faltan toques ajenos a esta tradición. El poema sinfónico *El Mar* coincide en el título y hasta en la época de composición con la célebre obra de Debussy pero aquí terminan todos los paralelismos pues tiene unos planteamientos neorrománticos, aunque matizados por algunos aspectos a lo Szymanowski, no distintos a los habituales en otros muchos países durante aquellos años y los que siguieron. Quiere ello decir que el tradicionalismo o si se quiere el conservadurismo de Ciurlionis es relativo y depende de cuál sea el término comparativo.

Tanto en este poema como en el titulado *En el Bosque* hay un paisajismo atmosférico muy grato que apela más al sentimiento que a la descripción. Este visualismo, nada extraño en un artista que fue pintor tanto o más que músico, del que se conservan en el Museo de Kaunas unos 400 cuadros y dibujos, estimula a Fedoseev que logra unas magníficas versiones, plásticas y tímbricamente refinadas, que mantienen viva la atención. Menos interesante parece el *Cuarteto* del que se perdió el último movimiento y que es objeto de una traducción solo discreta.

D.C.C.

COLERIDGE-TAYLOR: *Escenas del Canto de Hiawatha*. Helen Field (soprano), Arthur Davies (tenor), Bryn Terfel (baritono). Orquesta y Coro de la Welsh National Opera. Director: Kenneth Alwyn. Grabado en el Brangwyn Hall, Swansea, en enero de 1990. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Simon Eadon. ARGO (Decca) 430 356-2 CD DDD Duración: 119'23".



El amplio poema de Longfellow *The Song of Hiawatha* ya había

inspirado nada menos que a Antonín Dvorák unos pocos años antes de que Samuel Coleridge Taylor estrenara esta obra en 1900. Dvorák declaraba que su *Sinfonía del Nuevo Mundo* se había inspirado en parte en aquella epopeya india. Sea cierto o no, la cantata o tal vez oratorio de Coleridge Taylor se basa realmente en aquella obra poética porque utiliza partes de su texto (La boda de Hiawatha, La muerte de Minnehaha y La partida de Hiawatha). El compositor Samuel Coleridge Taylor, que por su nombre podría haberle puesto música a *The Rime of the Ancient Mariner* más que a la ingenua epopeya de Longfellow, vivió sólo entre 1875 y 1912. Era bastante más joven que Elgar y Delius y Holst sólo le llevaba unos cuantos meses. Era hijo de inglesa y nativo de Sierra Leona, un mulato bastante guapo y muy dotado musicalmente. Esta obra que comentamos nos hace sospechar que de haber durado más tiempo se habría podido comparar a los tres compositores cuyos nombres hemos evocado. La obra puede parecer ingenua, pero demuestra una generosidad y un idealismo que suele echar de menos en las creaciones de los británicos de aquella época. Si Longfellow defendió a los indios con su poema, en un momento en que no se podía sospechar el genocidio sistemático y total a que serían sometidos los pueblos indígenas de América del Norte a manos de la civilización, Coleridge Taylor componió la obra en un momento en que la masacre ya se ha producido, aunque aún no se ha denunciado en voz alta su magnitud. Longfellow imitó al *Kalevala*. Coleridge Taylor siguió la tradición al componer esta magna obra a la temprana edad de veinticinco años. Por cierto, por entonces tuvo un hijo y le puso de nombre, precisamente, Hiawatha.

De lo que llevamos dicho se deduce el interés de la obra: no se trata de una pieza imprescindible en una discoteca, sólo es una amplia pieza sinfónico-coral de innegable belleza, rebosante de solidaridad hacia un pueblo desaparecido.

S.M.B.

ELGAR: *Concierto para violonchelo*. CHAIKOVSKI: *Variaciones Rococo*. Mischa Maisky. Philharmonia Orchestra. Giuseppe Sinopoli. CD 431 685-2. DDD 1990 por K. Hiemann. Director artístico: W. Strengel. 46'29".



Ma había conseguido una versión todo de matices dulcorados, sutil retención (LSO, Previn. CBS. con el *Concierto* de Walton); Casals, al contrario, trataba el *Concierto* como una obra romántica, desmelenada (BBC, Boult,



Salsa



Bernstein habla de la doble personalidad de Copland: Aaron, el brillante orador y Moisés, el severo pensador. Al lado de las obras populares como *El salón*, *Música para el teatro*, Bernstein propone en este concierto grabado en vivo, las *Connotaciones*, intensas, y dramáticas. Los filarmónicos de Nueva York y su director conocen a la perfección este repertorio que tocan con insolente libertad en el delirio rítmico y el éxtasis sonoro, pero tal vez lo que distingue a Bernstein de sus pares (en este repertorio y tal vez en muchos otros más) reside en su amor sin vergüenza ni culpabilidad por vulgaridad: cuando otros directores intentan dignificar al *Salón México*, el *Baile y Burlesque* para el *Teatro*, Bernstein exige a sus intérpretes los límites del sonido bello; y ahí, detrás de la alegría superficial, están las tardes solitarias, y sin misterio, el *famiente miserable*.

P.E.

COPLAND: *El salón México*. *Concierto para clarinete*. *Música para el teatro*. *Connotaciones para orquesta*. Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein. CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 672-2. DDD 1989 por HP Schweigmann. Director artístico: A.Ames. 74'.

EMI. con Dvorák y Bruch). Dupré (Barbirolli, EMI. con *Sea Pictures*) e Isserlis (Hickox, con *Shelomo* de Bloch, Virgin) son tan refinados como el primero, tan entusiastas como el segundo: es la opción más rica para interpretar *nominalmente*, como lo quería el compositor, los episodios melancólicos (tpo 1º) o de vital buen humor (en el medio del *Finale*), es la opción que escogen hoy, manteniendo su fogosidad, Maisky y Sinopoli. El complemento de programa, o la nostalgia (para Dupré), o la toma de sonido superlativa (para Maisky) influirán en la elección.

P.E.

GERSHWIN: *Concierto para piano*. *Tres Blues*. **COPLAND:** *El salón México* (arreglo para piano de Leonard Bernstein). *Blue para piano número 3*. **BARBER:** *Balada*. Peter Jablonski (piano) y Orquesta Filarmónica Real. Director: Vladimir Ashkenazy.

Grabado en Londres en febrero y junio de 1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: John Pellowe. DECCA 430542-2 DH. Duración: 60'33". Precio normal.



Lo más interesante de este compacto es cierto repertorio de pianismo norteamericano contemporáneo, poco frecuentado en los recitales, unido a las manidas obras de Gershwin. El Copland transcrito por Bernstein, por ejemplo, es un logro de reformulación sonora, que deviene una pieza virtuosística, en la más señalada tradición lisztiana.

Además, presenta en sociedad al joven Jablonski, pianista dotado y de sólida formación técnica, cuya maduración interpretativa y riesgo en el lenguaje aguardamos para más adelante. Ashkenazy, pianista, obviamente, lo acompaña con cuidado y esmero contrapuntístico en el *Concierto* de Gershwin.

B.M.

GERSHWIN: *Porgy and Bess* (selección). *Un americano en París*. *Obertura cubana*. Roberta Alexander (soprano). Gregg Baker (baritono). New York Choral Arts. New York Philharmonic. Director: Zubin Mehta. TELDEC 2292-46318-2. DDD. Grabación: Manhattan Center, Nueva York, septiembre de 1990. Productor: Wolfgang Mohr. Ingeniero de sonido: Max Wilcox. Duración: 60'47".



Quien con sus siglas firma esta nota debe confesar, antes de nada, su escaso apego hacia la música de George Gershwin, para concluir, de inmediato, que en nada cambia su opinión acerca de ella tras escuchar este disco, eso sí, honestísimo. Nada quiere decir, desde luego, opinión tan personal, y más cuando el producto en cuestión parece destinado a públicos que deseen ampliar por el lado ligero su fonoteca básica. En cualquier caso, una selección de *Porgy and Bess*, el archiconocido *Un americano en París* y la pimpante *Obertura cubana* pueden servir para poco más que quedarse a media ración tanto para el *conocedor como para el recién llegado*. Lo mismo parece ocurrirle a ese excelente director que es Zubin Mehta y a sus solistas. Todo suena bien, idiomático, hasta virtuoso por momentos, pero en esta música que busca otra cosa, o se juega la carta de la comunicación a ultranza en un lugar de encuentro bien concreto o la del análisis sintáctico y a ver qué pasa. Y aquí la única por la que se apuesta es la de un medio camino decoroso pero suficiente. Rattle y Maazel en *Porgy and Bess*, Bernstein, Tilson-Thomas y el propio Mehta en su anterior grabación con la Filarmónica de Los Angeles, en *Un americano en París*, intentan llevamos al huerto y casi lo consiguen.

L.S.

GLAZUNOV: *Las Estaciones op. 67*. *Valses de concierto n.ºs. 1 y 2, opp. 47 y 51*. *Stenka Razin op. 13*. Orchestre de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. Grabaciones: 1954 (Stenka Razin) y 1967

(resto). Dirección artística: Ann Bradbee. DECCA Enterprise 430 348-2 ADD.



La abundante discografía de Ansermet llega con cuantagotas al formato CD. Sin embargo, sus Stravinski, Falla, Prokofiev, Ravel, Debussy y tantos otros nos sirvieron de alimento musical durante algunos años que ya quedan lejos y que eran muy posteriores al fallecimiento del compositor. Este disco es una buena muestra de la musicalidad del maestro suizo, con unas partituras llenas de gracia y sabiduría, aunque no se trate de obras maestras imprescindibles del repertorio. Los cuatro movimientos de *Las Estaciones* dominan el disco y ofrecen una música cuya engañosa ligereza disfraza una complejidad de composición dentro de la tradición decimonónica, sin que por ello se trate de música romántica. Algo por completo distinto es *Stenka Razin*, dedicada al héroe (o bandido, o terrorista, quién sabe) que encabezó la revuelta cosaca de 1671. Se trata en este caso de un auténtico poema sinfónico con su componente inevitable de música descriptiva. Ansermet traduce sonoramente a Glazunov con un amor y una habilidad que tal vez habrían molestado a su antiguo amigo, Igor Stravinski, que detestaba a su compatriota Glazunov, favorito del maestro Rimski.

S.M.B.

GOETZ: *Música de Cámara con piano. Trío en sol menor, Op. 1; Cuarteto en mi mayor, Op. 6; Quinteto en do menor, Op. 16; Tres Piezas Fáciles, Op. 2 y Sonata en sol menor, Op. 17. Göbel Trio Berlin: Horst Göbel, piano; Hans Maile, violín; Rene Forest, chelo. Lois Landsverk, viola (Op. 6); Akira Akahoshi, contrabajo (Op. 16) y Kauro Konno, piano (Op. 17). CPO 999 086-2, 2 CD DDD; grabación: MDG, Holger Schlegel, enero/febrero 1990, Osnabrück. Duración: 2h 7' 24".*



Hermann Goetz (Koenigsberg 1840 - Hottingen, cerca de Zurich, 1876), tras una estimulante recepción crítica que vio en él un legítimo heredero artístico de Schumann, cayó en un profundo olvido. Su temprana muerte truncó una carrera que por diversas circunstancias se había mantenido en un ámbito muy estrecho y mezquino y que sólo pareció abrirse a más amplios horizontes con el éxito de la ópera *Der Widerspenstigen Zähmung*, una segunda, *Franческа de Rimini*, quedó incompleta. Antes, estudios en el Conservatorio Stern de Berlín, con profesores como Von Bülow, estancia en el ambiente filisteo y poco acogedor para las actividades musicales de Winterthur, traslado a Zurich por motivos de salud.

La música de cámara de Goetz, típica Hausmusik para dilettantes de clase media, tiene indudables toques biedermeier con ecos fácilmente reconocibles de Chopin, Schumann y Mendelssohn. El oficio es sólido, la inspiración melódica y armónica al nivel normal de la década de los 60 y la organización en la línea de la tradición clasicista. Las composiciones que comprende este álbum por su estructura tonal, disposición de movimientos, etc., siguen esas pautas como por otra parte tantas obras

de ese período. Los intérpretes las traducen con discreción y eficacia; bien es verdad que las exigencias técnicas no son exageradas. Todo a media voz, doméstico, sin pretensiones, poco pueden decir estas músicas a aquellos que están volcados exclusivamente hacia creaciones estelares.

D.C.C.

GOUNOD: *Faust. Franco Corelli, ten. (Faust); Nicolai Ghiurov, baj. (Méphistophélès); Joan Sutherland, sop. (Marguerite); Robert Massard, bar. (Valentin); Margreta Elkins, mez. (Siebel). Ambrosian Coro. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Richard Bonynge. DECCA 421 240-2, ADD. Duraciones: 73'21", 69'53", 47'03". Productor: Ray Minshull. Ingenieros: Lock, Parry, Wilkinson. Grabación: Londres, 1966. Precio económico.*



Cuando esta versión se conoció hace veinticinco años aportaba una mejora documental: el cuadro en la casa de Margherita (escena primera del acto IV), lo cual ampliaba el papel de Siebel y daba a la protagonista otra oportunidad de lucimiento (*Il ne revient pas!*), un aria triste y conveniente (que puede equivaler al *D'amour l'ardente flamme* en Berlioz). Las ediciones posteriores de EMI y Philips fueron un paso más adelante al incluir el ballet de Walpurgis en apéndice y colocando en su lugar la escena alternativa, con un *Brindis* para el tenor como página central. Aclarado esto, vayamos al grano. Esta versión, globalmente, sólo ofrece interés para cualquier fan de los tres protagonistas, ya que, salvo Ghiurov y al que hay que añadir Massard, los resultados son muy flojos. Sutherland, que iniciaba así su andadura por repertorio francés en el que destacaría con merecidos honores en Lakmé y Esclamonde, está aquí tan fuera de lugar que roza a menudo el despiste. Escuchar su escena del jardín es de un tedio que puede llevar a la soñolencia, apoyada por una batuta complaciente en un *tempo* insufrible. Papel escaso, nulo de coloratura, que es el caballo de batalla de esta soprano, nadie puede explicarse la oportunidad de esta elección. De cualquier manera (destacando lo ilimitado de la voz) esta Margherita es sosa, cursi y plúmbea.

Corelli también le daba entonces a lo francés (Werther, Romeo) y en Faust suena falto de línea, de estilo y de convicción. Canto ampuloso, *legato* cansino, arrastrado, sobresaliendo esa voz milagrosa aquí desperdiciada. Ghiurov queda como un elegante y agudo Mefistofélès (más sutil años después con Prêtre y menos empleado que en algunas ediciones *live*) y Massard pone un poco de orden en el babélico conjunto, en el que es preciso además destacar el bien cantado Siebel de la Elkins. Bonynge dirige como un profesor rutinario y estudioso de la partitura: ideas pero sin valor práctico.

F.F.

HAENDEL: *El Mesías. Arias de Jephta, Judas Macabeo y Sansón. Joan Sutherland, sop., Grace Bumbry, mezzo, Kenneth Mac*

Kellar, te., David Ward, bajo, George Malcolm, clave, Ralph Downes, órgano, Alan Stringer, trompeta, Coros y Orquesta sinfónica de Londres. Director: Adrian Boult. Grabado en 1961. Productores: Paul Rollo y Alex Smith. DECCA 433003-2 DM3. Tres compactos. Duración 198.06 Precio económico.



Boult es un viejo y devoto director haendeliano, inscrito en la tradición inglesa de la música festival, o sea el barroco pasado por Mendelssohn. Su *Mesías* pertenece a la tradición robusta de Beecham y Ormandy: contrastes de volumen, oposición de tempi entre el recitativo y el aria, monumentalismo coral. Ortodoxos de un supuesto y puro barroco arqueológico, abstenerse.

El director destaca en el control del fraseo, sobre todo en los momentos polifónicos, donde se puede seguir cada itinerario sonoro con perfecta nitidez. Los cantantes obedecen a este planteamiento y la mano lectora de Boult no cesa en su labor un solo instante. Los mejores tramos se dan cuando el concertador se queda a solas con el coro y/o la orquesta.

Sutherland está a sus anchas: lirismo estático, gran dominio del arco melódico haendeliano, coloratura deslumbrante, timbre lleno. Bumbry es una mezzo-falcón de ópera, no una contralto de oratorio. Correcto el tenor y modesto, el bajo, con una agilidad opina-ble.

El rendimiento de las masas es óptimo y en cualquier caso se advierte que los británicos han hecho de Haendel su músico nacional. No vuelven a él, sino que lo siguen a lo largo de la historia.

B.M.

HAYDN: *La Creación. Norma Burrows, sop. (Gabriel), Rudiger Wohlers, te. (Uriel), James Morris, bajo (Rafael), Sylvia Greenberg, sop. (Eva), Siegmund Nimgern, bajo (Adán). Coros y Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigidos por Margaret Hillis y Georg Solti. Productor: Paul Myers. Ingeniero: James Lock. Grabado en Chicago en noviembre de 1981. DECCA 430473-2 DM 2. Dos compactos. Duración: 104.10. Precio económico.*



Pocas cosas interesaron menos a los ilustrados que la cuestión del origen. Haydn, en la frontera que divide y une, a la vez, la ideología racionalista y la sensibilidad prerromántica, opta por una Creación sin Dios y donde los seres, a contar de los hombres, aparecen ya dotados de lenguaje. La suya es una epopeya de cámara, panteísta, que celebra al universo como una constante recreación, donde todo existe y empieza, de modo ambivalente.

Las actitudes ante esta magna obra pueden variar, según se exalta su posible costado místico o se la imagine como un poema naturalista, si se prefieren las sonoridades apagadas del XVIII inicial o el sensualismo tímbrico de los finales. Solti prefiere a un Haydn himnico, jocundo, apasionado y hedonista. No sólo es un placer contar cómo el mundo empieza: es un placer

meterse en el mundo, sentirse parte de él y gozar de una Creación que los hombres recibimos como una epifanía, como una fiesta de los dones.

De nuevo, puristas y arqueólogos: prohibida la entrada. Esta es una relectura de un músico dieciochesco pero hecha por un húngaro contemporáneo. Es la recreación del propio Haydn.

Los solistas atacan unas partes para las cuales aparecen perfectamente dotados, tanto en vocalidad como en recursos musicales y expresivos. Se advierte la mano de Solti en cada una de sus frases, incluyendo entre el reparto al coro, que parece una persona difusa y omnipresente en el paisaje. La orquesta, empleada a fondo, entusiasmada y obediente. Como para creer que el mundo comienza a cada instante, por efímero que éste sea.

B.M.

HEROLD: (arreglo John Lanchbery): *La fille mal gardée*. **LÉCOCQ** (arr. Gordon Jacob): *Mamm'zelle Angot*. Orquestas del Covent Garden y Filarmónica Nacional. Directores: John Lanchbery y Richard Bonyngue. Grabados en Londres en marzo y diciembre de 1983. Ingenieros: James Lock y Stanley Goodall. Productor: James Mallinson. DECCA 430849-2 DM2. Dos compactos. Duración: 134.27 Precio económico.



Con partes de un ballet de Dauberval (1789), Hérolid hizo *La fille* del caso, pirateando páginas de Rossini y Donizetti, todo lo cual fue rehogado por Lanchbery para el coreógrafo Ashton en un revival de 1960. El resultado es un vivaz pastiche, lleno de contrastes apicarados e ingenios a la vez, y de un gran poder descriptivo.

Lo mismo puede decirse del ballet de Lecocq, o mejor dicho, de Jacob a partir de una famosísima opereta del Segundo Imperio que evoca los albores del Primero. Total, un batiburrillo divertido y chispeante, de ésos que mueven más los pies que las orejas del aficionado.

Lanchbery toca su música con cuidado y propiedad. Bonyngue es un especialista en la época y lo demuestra. Las orquestas, de extrema eficacia.

B.M.

HONEGGER: *Pacific 231*. *Rugby*. *Pastorale d'été*. *La tempête* (Prélude). Orquesta dirigida por Arthur Honegger. **MILHAUD:** *Concertino de printemps* (Yvonne Astruc, violín). *Concierto para piano nº 1* (Marguerite Long, piano). *La création du monde*. *Les Songes, suite*. Conjuntos y orquestas dirigidos por Darius Milhaud. Las obras de Honegger están grabadas en 1929 y 1930. Las de Milhaud, en 1932, 1934 y 1935. Producción: las obras de Honegger provienen de la colección de Robert Kay, registros transferidos por Denis Hall; las de Milhaud de la colección de Alan Sanders, transferidos por Colin Attwell. Producción coordinada por Charles Haynes. PEARL GEMM CD

9459 Duración total: 74:04 Distribuido en España por Diverdi.



Los datos que se reseñan más arriba sitúan por sí mismos el interés de las grabaciones que contiene este CD. Los propios autores dirigen sus obras, la mayor parte de ellas acogidas entusiastamente en aquel entonces. El tiempo no ha pasado en vano y ese entusiasmo se ha matizado considerablemente. No estaba ahí el futuro, ni mucho menos, pese al real o supuesto mecanicismo de *Pacific 231* o al uso de jazz, rumbas y otras inspiraciones en *La creación del mundo*. El interés del CD está en que se trata de un documento y no necesita más comentarios. Salvo advertir que el sonido es muy defectuoso, en ocasiones realmente infernal.

S.M.B.

KNAIFEL: *El Fantasma de Canterville*. Stanislav Suleimanov, bajo; Tatiana Monogorova, soprano; Alexander Levental, solo de órgano; Orquesta del Teatro Forum de Moscú. Dirección: Mikhail Yurovski. Grabado en Moscú en los Estudios Mosfilm en septiembre de 1990. Ingeniero de sonido: Thomas Gallia. LE CHANT DU MONDE - HARMONIA MUNDI. 1 CD, LDC 288009, DDD; duración: 50'18".



Los vaivenes en los últimos años de las relaciones internacionales han traído músicas hasta ahora prácticamente inaccesibles. En especial existe una cierta curiosidad por los compositores que surgieron en el mundo soviético hacia la década de los sesenta y que luego han seguido muy diversos caminos. No hay que hacerse muchas ilusiones, pues si por sus colegas occidentales no ha existido un entusiasmo indescriptible, no hay que esperar que con ellos se vaya más allá de un cierto tributo derivado de euforias que hay que temer pasajeras, mezcladas con el simple oportunismo comercial.

Alexander Knaifel (Taskent, 1943) es un compositor inquieto del que ya se conocía *Monodía*, llevada al disco por Elena Vassilieva. *El Fantasma de Canterville*, ópera en tres actos, siete cuadros y un prólogo para bajo profundo, soprano ligera y orquesta de cámara (1965-6) sobre un libreto inspirado en el cuento fantástico de Oscar Wilde, fue creado en Leningrado en febrero de 1974 y en Londres en 1980. Knaifel ha extraído una versión de concierto, *Escenas románticas*, que es la que contiene la presente grabación. Tanto las voces como los instrumentos, en especial los de percusión, están tratados con mano maestra y con originalidad, a pesar de que no se ocultan ciertas deudas muy concretas. Es difícil hacerse una idea a través de estos números del impacto de la ópera completa en la que parece quererse asumir un vanguardismo que no corte los puentes con un público más tradicional. La excelente actuación de Suleimanov y la dirección ágil e incisiva de Yurovski son dos buenas bazas que contribuyen al atractivo de la grabación.

D.C.C.

LIGETI: *Cuarteto nº 1* (Metamorfosis nocturnas). **LUTOSLAWSKI:** *Cuarteto de cuerdas*. **SCHNITTKE:** *Kanon in memoriam I. Stravinsky*. Cuarteto Hagen. CD. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 686-2. DDD 1990 por G.V. Schultendorff. Director artístico: S. Paul. 54'.



El Primer Cuarteto de Ligeti no figura en el libro publicado por el IRCAM (Cuartetos del siglo veinte).

El Cuarteto Hagen y la DG han escogido para su aventura contemporánea la vía tranquila: maestros del siglo veinte en sus obras menos modernas. Los Hagen, brillante e inteligentemente, encuentran en el Primer Cuarteto de Ligeti los embriones de sus composiciones futuras: fusión de parámetros musicales, niebla armónica, intermedios cómicos teatralmente puestos en escena... En la obra de Lutoslawski, el control de los micro-intervalos es admirable, así como el respeto de todos los matices (dinámica y arco) del *Kanon* de Schnittke (por muy académica que resulte la obra). Excelente disco de divulgación de la música contemporánea, junto con la vía más arriesgada de los Arditti (de Scelsi a Femeyhough. CDs Salabert y Montaigne).

P.E.

MASSENET: *Don Quichotte*. Nicolai Ghiaurov, baj. (Don Quichotte); Gabriel Bacquier, bar. (Sancho); Regine Crespin, sop. (Dulcinée). Coro de la Radio Suisse Romande. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Kazimierz Kord. *Escenas Alsacianas*. Filarmónica Nacional. Director: Richard Bonyngue. DECCA 430636-2, ADD. Duraciones: 66'16" y 66'42". Productores: Raeburn y Beswick. Woolcock y Mallinson (Escenas). Ingenieros: Lock, Moorfoot, Frost. Wilkimson (Escenas). Grabación: Ginebra 1978. Londres 1975 (Escenas). Precio económico.



En esta visión española, desde la perspectiva francesa siempre tan curiosa y pintoresca, Massenet nos cuenta algunos episodios del error quijotesco, no de primera mano (Cervantes) sino a través de la obra teatral de Le Lorrain. La música massenetiana, con su elegancia melódica, sentido del ritmo y delicada orquestación, combina escenas brillantes, de masas que bailan y se divierten, con momentos de intimidad (dúos de Quijote y Dulcinea, comentarios jocosos y socarrones de Sancho, muerte del protagonista) en una partitura hecha con oficio, por momentos mucha inspiración, aunque caiga en momentos muertos y sin mucho interés. Esta edición comercial compete con una de Changelovic y otra de la RAI con Christoff y Berganza (ésta prepara, si no cancela, otra nueva interpretación oficial), aunque es la primera que aparece en CD. El trío protagonista no está en su momento mejor, sobre todo la Crespin, que es capaz aún de frasear y cantar con la conocida vehemencia (*Ne pensons qu'au plaisir*) y el necesario patetismo (*Je souffre votre tristesse*). Ghiaurov alcanza el máximo en la escena de la muerte en un rol escrito para un animal de teatro como era Chaliapin. El timbre algo velado entonces empaña un poco un canto

siempre elegante y musical. Casi podría decirse que la estrella del registro es Bacquier, por la oportunidad del matiz, la gracia derrochada, pasando por alto, desde luego, sus características vocales. Korz dirige con entusiasmo una obra que parece conocer y disfrutar (sobre todo en las escenas de plaza). El largo equipo de secundarios (algunos con importancia) está bien escogido. Completa la entrega una cuidada versión de las *Escenas alsacianas*, pintoresca página orquestal del autor de *Manón*.

F.F.

MENDELSSOHN: *Las cinco Sinfonías*. Helen Donath (sop.), Rotraud Hansmann (sop.), Waldemar Kmentt (tenor), Coro y Orquesta New Philharmonia. Director: Wolfgang Sawallisch. 3 CD ADD. PHILIPS 432 598-2. Sin referencia ni de productor ni de ingeniero. Grabación: Londres, junio de 1967. Duración: 3 h 14'.



Entre otras muchas versiones parciales, en el número 39 de SCHERZO (noviembre de 1989, págs. 59-60) Pedro Elías, a propósito de la entonces reciente integral de sinfonías mendelssohnianas a cargo de Christoph von Dohnányi, citaba las de Kurt Masur y Claudio Abbado. De su análisis, con el que estamos completamente de acuerdo, se desprendía una preferencia por el elegante refinamiento lírico del maestro italiano. El paso a digital de las viejas versiones de Sawallisch que ahora aparece quizá no baste para remover la cima del escalafón, pero sí enriquece la reflexión sobre el complejo equilibrio entre classicismo y romanticismo que se da en el Mendelssohn maduro. En este sentido, resulta de lo más instructiva la lectura llena de contrastes y matices interpretativos —a lo Beethoven los movimientos extremos, a lo Haydn los centrales— que el maestro muniqués ofrece de la *Primera Sinfonía*, compuesta a los quince años y etiquetada en el autógrafo como n.º 13 tras las otras doce sinfonías anteriores para orquesta de cuerda. A partir de ahí se entiende mucho mejor la lúcida combinación que se da en el resto entre la apasionada ligereza —más debida a la agilidad del fraseo que a la rapidez objetiva de los tempi— de la superficie y la densa musicalidad típicamente germana que subyace en el fondo de las sinfonías más populares.

Las prestaciones de la orquesta, pese al perceptible velo que nubla su sonoridad, son magníficas. Tan sólo en la coda Allegro maestoso assai del último movimiento de la *Escocesa* se produce una muy sensible bajada de tensión, tanto más decepcionante por cuanto culmina una de las más brillantes ejecuciones que conocemos de los tres movimientos precedentes. Como compensación por este borrón, el excelente escribano que es Sawallisch consigue una *Lobgesang* soberbia, de auténtica referencia, suficiente por sí sola para rescatarla del penoso estado de relativo olvido en que tan injustamente, y pese a la existencia de cinco versiones disponibles en CD, sigue sumida a cuenta de lo inhabitual de su disposición y de sus dotaciones. Mención especial merecen en la reseña de este éxito los tres solistas —inmejorable Helen Donath, auténtica *prima inter pares*— y

un coro en todo momento observante de las perfectas proporciones, tanto internas como con respecto al conjunto instrumental.

Si no dueño de una sutileza tan impresionante como la de Abbado, Sawallisch se muestra como heredero de una tradición estilística cuya luminosa depuración lo sitúa por encima de la un poco aburrida pesantez que acaba por sentirse en seguidores más ortodoxos de la misma línea interpretativa, léase Masur.

A.B.M.

MEYERBEER: *Los hugonotes*. Jean Sutherland, sop. (Margarita de Valois), Martina Arroyo, sop. (Valentina), Anastasio Vrenios, ten. (Raúl), Gabriel Bacquier, bar. (Saint-Bris), Huguette Tourangeau, mezzo (Urbano), Nicola Ghiuselev, bajo (Marcelo). Coros Ambrosianos de Ópera y Orquesta Nueva Filarmonía. Director: Richard Bonyngue. Grabado en Londres en 1969. Productor: David Harvey. Ingeniero: James Lock. DECCA 430549-2 DM4. Cuatro compactos. Duración: 217.12. Precio económico.



Un amatoste típico de la gran ópera francesa, que pocas veces pisa los escenarios, dada su extrema exigencia vocal y su complejidad escénica, y sólo en esta versión se puede considerar completamente leída, gracias a la preocupación musicológica de Bonyngue.

Hay de todo en esta botica meyerberiana: bel canto, tumultos, piedad católica y hugonota, trivialidades incontables, eficacia histriónica y un ramillete de bellas melodías. Por encima de todo, un género conocido y cumplido a tope.

El reparto es desigual y de méritos heterogéneos, cuando los hay. Sutherland y Arroyo vuelan a gran altura vocal y están un tanto ausentes en sus cometidos dramáticos. La australiana brilla en los momentos de coloratura (aria de salida) y nos ofrece su dicción infaliblemente embrollada, salvo en un final de tercer acto insólitamente vibrante y claro. La americana la supera en musicalidad y sensibilidad lírica.

Errada la elección de Vrenios, tenor ligero que no puede medirse con el costado heroico de Raúl y abusa de la voz mixta y el falsete de modo impertinente. En la época pudo echarse mano de Gedda o Corelli, por ejemplo, sin tocar los fantasmas de Caruso, Thill o Sullivan. Ghiuselev y Bacquier ofrecen el lado teatral de la versión, simpaticón el uno y malísimo el otro, dando relieve psicológico a sus partes. Tourangeau cumple con honor en una parte endiablada que hacía las delicias de nuestros tatarabuelos en los años de la Alboni.

Bonyngue toca con limpieza y con rica sonoridad. Por el contrario, falta a su trabajo homogeneizar a los solistas y contrastar un drama larguísimo y hecho, justamente, de contrastes. Opta por la lentitud y la languidez. A guisa de propina, se agazapan en el reparto futuras primeras como Kirin Te Kanawa y Arleen Auger.

B.M.

MOZART: *Eine kleine Nachtmusik* K 525, *Serenata Nottuma* K 239, *Serenade* n.º 8 para

cuatro orquestas K 286 *Nottuma*, *Ein Musikalischer Spass* K 522. *Wiener Mozart Ensemble*. Director: Willi Boskovsky. Grabado en la Sofiensaal de Viena, 1968/1969/1978. Productores: C. Raeburn y J. Mordler. Ingenieros: J. Lock, J. Dunkerley, J. Law, G. Parry. DECCA Serenata 430 259-2 68'35".



Esta reedición Decca resume y resume algunas joyas del inagotable elenco de serenatas mozartianas, en las versiones, hoy clásicas, vienesas al ciento por ciento, de Boskovsky, que se hace cargo, amén de la dirección del Wiener Mozart Ensemble, del solo de violín en el Adagio cantabile de la *Broma musical*, siempre bajo el signo de una impecable aristocracia del estilo. Mozart y Viena, malentendido y malentendedora, respectivamente, en su tiempo, sellan en esta antología recuperada una reconciliación no menos histórica que aquella original desavenencia. Y el sonido es fiel al compromiso.

J.A.A.

MOZART: *Conciertos para piano números 22, en mi bemol mayor, KV 482, y 27, en si bemol mayor, KV 595*. Rudolf Buchbinder, piano. Academy of St Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. Grabado en Londres, St. John's, Smith Square, 13/14-6-1990. Productor: G. Berg. Ingeniero: M. Clements. EMI Classics CDC 754275 2 DDD 63'07".



Dos conciertos capitales de Mozart, distantes algo más de cinco años —finales de 1785, principios de 1791— constituyen la substancia de este compacto, admirablemente bien hecho por dos autoridades, Buchbinder y Marriner, de afianzado prestigio. Ocurre, sin embargo, que, a propósito de Mozart, el *dear* se superpone al *hacer* —queremos decir que el drama, o la escena, si se prefiere, gravita sobre el menester concertante— y la perfecta hechura, con ser mucho, puede quedarse corta. En vivo y en directo, desde luego, esa buena hechura es insuficiente. Ahora bien: un registro impone sus condiciones y, como tal, el que comentamos nos parece impecable. Probablemente, sus autores, con la St. Martin incluida, son conscientes, o intúyenlo, del dilema y lo resuelven del lado más razonable. Pero el melómano que espera el sortilegio de la ilusión imposible, espera en vano.

J.A.A.

MOZART: *Sonatas para violín y piano, K 296 en do mayor, K 302 en mi bemol mayor, K 306 en re mayor y K 377 en fa mayor*. Frank Peter Zimmermann, violín. Alexander Lonquich, piano. Grabación: 26/29.5.1987 y 5.1988, Historischer Reits-tadt, Neumarkt. Productor: G. Berg. Ingeniero: H. Paulsen. EMI CDC 7 49712 2 DDD 70'40".



La incomparable K 377 —con su seductora variación segunda, inmediata, o su Tempo de

Exclusive Series

hänssler
CLASSIC

Helmuth Rilling

At the Oregon Bach-Festival



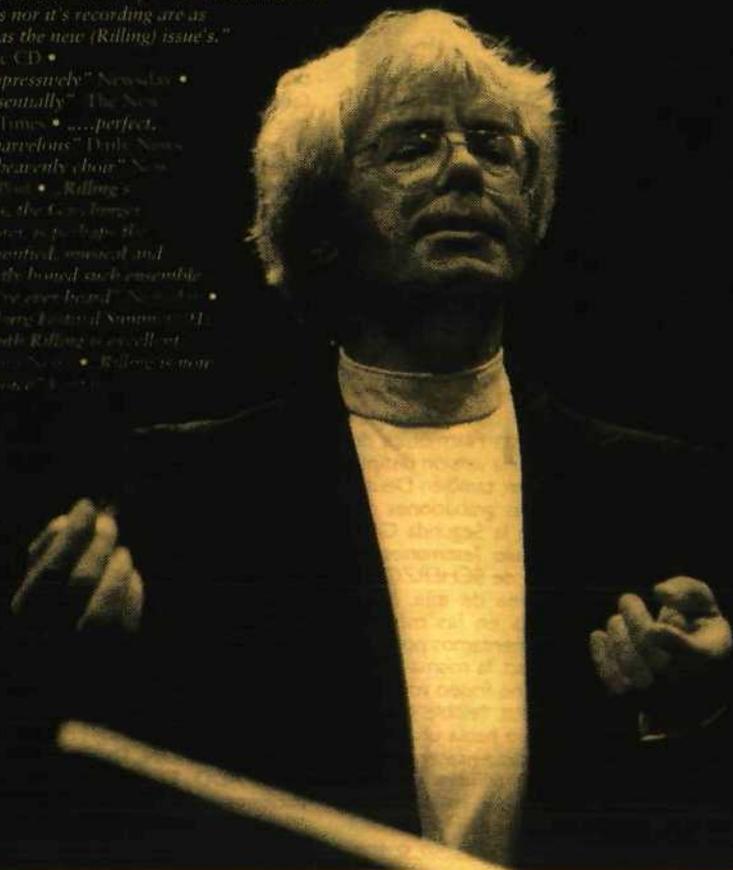
Johann Sebastian Bach
Orchestral Suites III & IV

DDD MC 96,578 • CD 98,978

Commenting the series...

...first class! Gramophone • ...neither it's chorus nor it's recording are as good as the new (Rilling) issue's." Classic CD

...impressively" Newsday • ...essentially" The New York Times • ...perfect, just marvelous" Daily News • ..."heavenly choir" New York Post • "Rilling's charm, the Camargo-Kaplan, as perhaps the most refined, musical and perfectly bonded such ensemble that I've ever heard." Newsday • "Salzburg Festival Summer '91: Helmuth Rilling is excellent." Salzburg News • "Rilling is now the choice." (1991)



The Exclusive Series:



Georg Friedrich Händel
The Messiah
(The Mozartian Version)

DDD 2-LP 91,575 • 2-MC 96,575 • 2-CD 98,975

Johannes Brahms
A German Requiem

DDD 2-MC 96,966 • 2-CD 98,966

Giuseppe Verdi u.a.
Messa per Rossini

DDD 2-LP 91,549 • 2-MC 96,949 • 2-CD 98,949

Johann Christian Bach
Amadis des Gaules

DDD 2-MC 96,963 • 2-CD 98,963

César Franck
Les Béatitudes

DDD 2-MC 96,964 • 2-CD 98,964

Johann Sebastian Bach
The Motets

DDD 2-LP 91,565 • 2-MC 96,965 • 2-CD 98,965

Ludwig van Beethoven
Missa solennis

DDD 2-MC 96,956 • 2-CD 98,956

Joseph Haydn
Die sieben
letzten Worte
Johann Michael Haydn
Requiem B-Dur

DDD CD 98,977

DISTRIBUCION PARA ESPAÑA

DIVULDI
ZURRANO S.L.
28010 MADRID

Tel. (91) 301.108
Fax (91) 309.2077

hänssler classic
Postbox 1220 • D-7303 Neuhausen-Stuttgart

menuetto, inspirador de Schubert aun no nacido—basta para hacer sumamente apetecible este compacto, que recorre un sector de la obra para violín y piano —menos recorrida que otras— de Mozart, entre 1778 y 1781. Recordemos que Mozart había inaugurado su catálogo, a los siete años, con el ejercicio de este mismo género, que ahora, a sus ventitantos, practica con admirable equilibrio, un equilibrio que, en el pasado —literatura para clave y violín— se daba como natural y que en el futuro, con la invasión de los gran-cola, rozará lo imposible. Edad de oro, pues, de la pareja concertista, que Zimmermann nutre con un violín camoso, oportunamente introvertido cuando la ocasión lo requiere, y que Lonquich aparea con el buen acuerdo que se espera de una luna de miel. El registro es plenamente competente.

J.A.A.

MOZART: *Los conciertos para instrumentos de viento. Orpheus Chamber Orchestra. 3 CD DDD. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 665-2. Productor: Wolf Erichson. Ingenieros: Andreas Neubronner y Stephan Schellmann. Grabaciones: Nueva York, entre marzo de 1982 y diciembre de 1989. Duraciones: 66'18", 74'04", 72'11".*



Ninguna de las grabaciones que componen esta integral constituye una novedad absoluta.

Aproximadamente el cincuenta por ciento de su contenido constituía además el bloque con una media de calidad más alta de toda la recopilación que en veinticinco discos lanzó DG durante la pasada primavera bajo el título de *Mozart 3D collection*. Allí se recogían en efecto el *Concierto para clarinete, el Andante para flauta y orquesta, K. 315*, el *Concierto para fagot en si bemol mayor, K. 191*, los *Cuatro conciertos para trompa y el Concierto para flauta y arpa en do mayor, K. 299*. Sobre estas obras remitimos, pues, a lo dicho en el nº 53 de SCHERZO (pág. 72).

Como novedad respecto a aquella macroedición, en el primer disco de este álbum encontramos la preciosa *Sinfonía concertante para oboe, clarinete, trompa, fagot y orquesta en mi bemol mayor, K. Anh. C 14.01 (297b)*, de cuya autenticidad mozartiana a nuestro oído no le cabe la menor duda. La grabación es de un equilibrio perfecto y la interpretación cuenta con cuatro solistas de viento (Stephen Taylor, David Singer, William Purvis y Steven Dibner) de primera talla, que en la encantadora conversación entablada en el Andantino con variazioni final alcanzan cotas de sutileza verdaderamente sublimes. Por si fuera poco, la orquesta, en cuya costumbre de actuar sin director se ha encontrado no pocas veces motivo justificado de reproche, funciona en esta ocasión como un mecanismo recién engrasado.

Ya en el tercer disco, Susan Palma dice su parte del *Concierto para flauta y orquesta en sol mayor, K. 313* con una sencillez de estilo absolutamente fiel tanto a la letra como al espíritu de la composición. Apenas un punto menos seductor, pero aun así logrando una versión mucho más que digna, se nos antoja el sonido del oboista Randall Wolfgang en su correspondiente *Concierto en do mayor, K. 314*.

En resumen, un álbum tanto más reco-

mendable cuantas menos de sus maravillas contenga nuestra discoteca.

A.B.M.

MOZART: *Cinco divertimentos en si bemol mayor, K. 439b; Doce dúos en do mayor, K. 487. Alfred Prinz (clarinete y corno di bassetto), Peter Schmidl (clarinete y corno di bassetto) y Dieter Zeman (fagot). 2 CD ADD. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria. Productor: Werner Mayer. Ingeniero: Günther Hermanns. Grabaciones: Estudio Rosenhügel de Viena, diciembre de 1978; Sala Brahms del Musikverein de Viena, marzo de 1979. Duraciones: 58'58" y 52'30".*



Doce años han dormido estas grabaciones analógicas el sueño de los justos en los archivos

DG. Por fin, la fuerza de arrastre del año Mozart ha decidido a sus directivos a la publicación de su paso a digital en CD. La compañía que esté libre de tal timidez o estudiada estrategia, que tire la primera piedra.

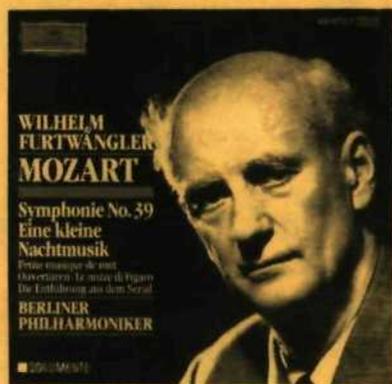
La composición interna de los *Divertimentos K. 439b* es fruto de la juiciosa distribución en grupos de cinco de los veinticinco

movimientos sueltos para trío de viento de que consta el autógrafo original. Las cuatro primeras piezas resultantes son ciertamente de una coherencia irrefragable: un Allegro inicial y un Allegro-rondo final flanqueando una sección central de tres movimientos repartidos entre tiempos lentos y Minuetos; una Polonesa constituye en cambio el fragmento más rápido de la última.

No parece tampoco fácil objetar nada a las combinaciones instrumentales elegidas. También aquí la indefinición de las fuentes impide ir más allá de las meras conjeturas. En los tríos la ligereza de los dos clarinetes encuentra adecuado contrapeso en el fagot. Por su parte, el dúo de corno di bassetto permite relegar a un segundo plano el aspecto virtuosista de estas miniaturas originariamente concebidas para dos trompas, y centra la atención en los tan brillantes como económicos destellos de inspiración melódica y combinatoria que las colman.

Alfred Prinz y sus competentes colegas de la Filarmónica de Viena dotan a sus interpretaciones de toda la liviandad y frescura que demandan los pasajes más desenfadados, mientras que en los Adagios y Larghetos hacen gala de una sobriedad expresiva y una paridad y uniformidad de emisión absolutamente asombrosas. Técnicamente, el registro es también modélico, con el único lunar de la clara audibilidad del mecanismo instru-

Furtwängler dirige Mozart



Cuatro grabaciones reúne este registro hechas entre 1933 y 1943 con Furtwängler a la cabeza de la Orquesta Filarmónica de Berlín. La *Sinfonía 39* es una versión distinta a la contenida en el álbum, también Deutsche Grammophon, de las grabaciones del director alemán durante la Segunda Guerra Mundial (ver el artículo *Testimonios de una tragedia* en el nº 43 de SCHERZO), si bien es contemporánea de ella, pues ambas están grabadas en las mismas fechas. La que ahora comentamos posee la misma nerviosa intensidad, la misma coherencia admirable, el mismo fraseo romántico, la misma línea continua, flexible y fluida; pero para Furtwängler no había una interpretación igual a otra, y aquí nos encontramos con unas evidentes sombras trágicas (más acentuadas si cabe que en la versión anterior) que no sabemos si pretenden reflejar la situación del momento o son,

sencillamente, producto de su elocuencia singular, de la vehemencia, convicción e intensidad de que hacía gala el maestro en todos sus conciertos. La grabación es mejor que la del álbum citado, aunque las dos fueron hechas por la Radio del Reich (aquí se dice solamente Berliner Rundfunk, que evidentemente no es otra distinta). En cuanto a la *Serenata nocturna* y a las dos oberturas, *Figaro* y *Rapto*, también se pone de manifiesto sus extraordinarias agilidad y variedad, recreando un Mozart absolutamente alejado del tópico germánico, muy claro y vital, con tomas de sonido aceptables (buenas, si tenemos en cuenta que son grabaciones de 1933 y 1936). En definitiva, una versión de absoluta referencia en cuanto a la *Sinfonía 39*, y tres curiosidades mozartianas que asombrarán a más de uno, fundamentalmente a los que hacen caso de las etiquetas. El disco viene con excelentes comentarios de Rita Fischer-Wildhagen y, por si no fuese bastante, es de precio moderado. En fin, documento de valor inestimable que no es conveniente dejar pasar de largo.

E.P.A.

MOZART: *Sinfonía nº 39 en mi bemol mayor, K. 543. Pequeña serenata nocturna en sol mayor, K. 525. Oberturas de Las bodas de Figaro y El rapto en el serrallo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. DEUTSCHE GRAMMOPHON, Dokumente, 431873-2, mono ADD. Duración: 51 minutos. Grabaciones: 1942-1943 (K. 543), 1936-1937 (K. 525) y 1933 (Oberturas). Producción e ingeniero: N.N. Precio económico.*

mental que no supo evitar en su momento una toma tan próxima.

A.B.M.

MOZART: *Misa en do menor, K. 427.* Barbara Bonney (sop.), Hans Peter Blochwitz (ten.), Robert Holl (bajo). Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. SONY Classical SK 46671 DDD. Duración: 52'44". Grabación: Berlín, Philharmonie, 5 y 6 de diciembre de 1990. Productor: Thomas Frost. Ingeniero: Sid McLauchlan.



Primer disco de Claudio Abbado y la Filarmónica de Berlín en Sony, suponemos que como pre-

ludio al nuevo sello creado por la empresa nipona que presidirá en exclusiva todas las grabaciones del tándem Abbado-Filarmónica de Berlín. Los resultados, evidentemente, no son malos, aunque sí harto discutibles y lejos de la expresividad que pide la obra. El maestro italiano se hallaba el día de la grabación de esta página mozartiana con su proverbial capacidad analítica subida de tono, es decir, que lo que hubiese sido una situación anímica perfecta para grabar la *Sinfonietta* de Janacek o *La consagración de la primavera* de Stravinski, aquí se convierte en un obstáculo insalvable para llevar a buen puerto esta cima de la música religiosa de su autor. Aquí no se pone de manifiesto la metafísica tristeza de esta página, su cualidad de Requiem para un vivo. Es exactamente igual que la versión de Karajan, cuyo fin último era el de encontrar el timbre justo para una edición digital de impresionante nitidez, cosa que realmente tiene poco que ver con Mozart. Solistas, coro y orquesta responden al milímetro, y la grabación, que según reza la contraportada del disco ha sido hecha con la tecnología 20-bit para alta definición de sonido, tiene la acostumbrada calidad de los registros actuales, aunque quizá sea algo distante. En fin, la primera en la frente, así podríamos titular este primer registro de Abbado y la Filarmónica de Berlín. Es de esperar que sólo haya sido un mal día de una de las indiscutibles batutas de la actualidad, que cuando quiere es capaz de recrear belleza a manos llenas. Para los que quieran presenciar en este *K. 427* un cambio radical de valores, les sugerimos escuchen la versión, serena y emotiva, de Eugen Jochum (Orfeo, dentro de la colección dedicada a la Sinfónica de la empañada Radio Bavara, ver SCHERZO n° 44)

E.P.A.

MOZART: *Sinfonía n° 35 en re mayor, K. 385, "Haffner". Sinfonía n° 39 en mi bemol mayor, K. 543.* Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo. Director: Pierre Monteux. PRELUDIO PHC 1129, ADD. Duración: 46 minutos. Grabación: Hamburgo, febrero 1964. Producción e ingeniero: N.N. Precio económico. Distribuido por Auvidis.



Otro reprocesado de un clásico. En este caso se trata de dos *Sinfonías mozartianas* dirigidas por Pierre Monteux cinco meses antes de su fallecimiento, acaecido el 1 de julio de 1964. Lo primero que, paradójicamente, llama la

atención es la enorme vitalidad y frescura de ambas interpretaciones (recordemos la edad de este joven maestro cuando grabó este disco: ¡89 años!). La *Haffner*, sobre todo, es un prodigio de claridad, ímpetu, construcción y estilo, una versión de auténtica referencia a la que ni las viejas (en el tiempo) interpretaciones de Bruno Walter o Carl Schuricht hacen sombra. Las mismas constantes están patentes en la *Sinfonía 39*: formidable vitalidad, fidelidad a la letra y al espíritu, elegancia, coherencia estructural y lucidez, aunque quizá la respuesta orquestal no sea tan efectiva y espontánea como en la *Haffner*. Dos glorio-

sas interpretaciones, en suma, recomendables sobre todo para los que acostumbran a confundir las realizaciones orquestales impecables (¿se acuerdan de Karl Böhm?) con la verdadera esencia de la música. Sonido aceptable, estéreo de origen y breves comentarios en los tres idiomas de siempre.

E.P.A.

PROKOFIEV: *Sinfonía n° 5, Op. 100. Sinfonía n° 1, Op. 25 "Clásica".* Orquesta Filarmo-

Tres milagros



No nos extenderemos mucho con estos tres últimos (por ahora) ejemplares dedicados a la Edición Fritz Reiner, pues los epítetos laudatorios acabarían por colmar la paciencia de nuestros lectores. Hagamos hincapié de nuevo en la asombrosa claridad de texturas orquestales en obras como la *Doméstica* (escúchese cualquier pasaje de la misma —ejemplo espectacular: a partir del n° 143, donde se indica *sehr lebhaft und lustig* (muy movido y alegre) hasta el final, en el que orquesta y director hacen un despliegue de virtuosismo sin precedentes en la historia fonográfica de esta partitura; superando incluso trabajos tan indiscutibles como el de Szell con la Orquesta de Cleveland—); atención también a la precisión y flexibilidad de *Alexander Nevsky*, una versión excepcional empañada solamente por el absurdo de cantarse en inglés en lugar del ruso original (el oyente se extrañará al oír la bella canción de la contralto en el sexto movimiento, que comienza con un inadecuado "I shall go across the snow-clad field", así como el resto de las intervenciones corales, en perfecto inglés —menos las breves frases en latín de los teutones—). Este inconveniente, no obstante, no impide apreciar el absoluto dominio y control orquestal de Reiner, que consigue de sus músicos el no va más en cuanto a precisión y suntuosidad sonora. Hasta aquí, todo dentro de lo normal; es decir, obras que podían haber estado hechas expresamente para el talante directorial del Fritz Reiner y que, como era previsible, cumple con ellas con su acostumbrada meticulosidad y elaboración.

Sin embargo, donde realmente asombra

el genio de este maestro es en los *Valses* de los Strauss, en estas partituras en principio tan poco aptas para su apabullante técnica y férreo control. La claridad de texturas es absoluta; la respuesta orquestal asombrosa, como siempre; el fraseo, delicado y elegante; ninguna crispación ni especial incisividad, lejos de los ultrarrefinados manierismos del último Karajan, de la incisiva brillantez de George Szell y, también por supuesto, de ese lenguaje único y sensual del inimitable Carlos Kleiber. Reiner no es idiomático, pero sus hallazgos tímbricos y su dominio de la orquesta bastan y sobran para crear unos valsos de antología, muy personales y analíticos, pero de indudable entidad y encanto, la otra vía alternativa de los vieneses que, naturalmente, recomendamos encarecidamente a todos nuestros lectores. El sonido de los tres discos es excepcional (con un director así era realmente fácil ser ingeniero de sonido). Por favor, no dejen de escucharlos.

E.P.A.

PROKOFIEV: *Alexander Nevsky, Op. 78. El teniente Kijé, Op. 60. GLINKA: Russlan y Ludmilla, ópera. Rosalind Elias (mezzo). Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA GD 60176, ADD. Duración: 68 minutos. Grabaciones: 1957 y 1959. Producción: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton. Precio medio. Distribución: BMG.*

J. STRAUSS II: *Vida de artista, Op. 316. Sangre vienesa, Op. 354. Vals del tesoro, Op. 418. Rosas del sur, op. 388. En el bello Danubio azul, Op. 314. Vals del Emperador, Op. 437. Periódicos de la mañana, Op. 279. Bajo truenos y relámpagos, Op. 234. JOSEF STRAUSS: Mi vida es amor y alegría, Op. 263. Golondrinas de aldea, Op. 164. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Fritz Reiner. RCA GD 60177, ADD. Duración: 73 minutos. Grabaciones: 1957 y 1960. Producción: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton. Precio medio. Distribución: BMG.*

R. STRAUSS: *Sinfonía doméstica, Op. 53. Muerte y transfiguración, Op. 24. Orquesta Sinfónica de Chicago. Orquesta Sinfónica RCA Victor (Op. 24). Director: Fritz Reiner. RCA GD 60388, ADD. Duración: 66 minutos. Grabaciones: 1950 y 1956. Productor: Richard Mohr. Ingeniero: Lewis Layton. Precio medio. Distribución: BMG.*

nía. Director: Rudolf Barshai. COLLINS Classics, DDD, 1 CD, 10642; duración: 57'56". Grabación de 1989 en el Henry Wood Hall de Londres. Ingeniero de sonido: Sean Lewis.



El sinfonismo de Prokofiev, al igual que el de otros muchos autores de sinfonías de repertorio, está lejos de articularse en un lenguaje autónomo al margen de incentivos provenientes del mundo de la escena. Dos de sus sinfonías están elaboradas con materiales procedentes de otras tantas producciones dramáticas y en la mayoría de las restantes el influjo, si bien no tan directo, es indiscutible.

En la *Quinta*, una obra de pretensiones heroicas, se yuxtaponen grandes bloques muy atractivos por su diseño melódico y el color orquestal pero sin que se aprecie siempre la lógica propia del desarrollo sinfónico. La lectura de Barshai se pretende desmitificadora y es simplemente plana y poco imaginativa. Ni siquiera juega la baza de la rutilante orquestación por la que otros directores han optado para obtener fáciles éxitos. No funciona mejor la manoseada *Sinfonía Clásica*; pobre de contrastes discurre con una fría corrección a la que se le escapan la ironía y el carácter scherzante, ingredientes básicos de la composición.

D.C.C.

RACHMANINOV: *La isla de los muertos*, Op. 29. *Danzas Sinfónicas*, Op. 45. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Vladimir Ashkenazy. DECCA Ovation 430 733-2. DDD. Grabación: Concertgebouw, Amsterdam, enero de 1983. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros de sonido: Colin Moorfoot y John Dunkerley. Duración: 54'16". Serie media.



Con demasiada frecuencia, las series medias o económicas —por eufemística denominación— no sirven sino para que las firmas discográficas cambien de collar al perro o vistan de seda a la mona. Y si en ocasiones no merecía la pena ni siquiera tan escaso esfuerzo, otras hay en las que lo que se nos devuelve bajo otro aspecto es material de primera. Eso ocurre con este disco, tal vez —con la *Cuarta* de Sibelius— el mejor de cuantos nos ha dado Vladimir Ashkenazy desde que decidió cambiar el piano por la batuta, de madera las dos cosas al fin y al cabo. Las *Danzas Sinfónicas* son la obra mayor del Rachmaninov orquestal, es decir, de ese compositor que, mal que nos pese, no se apea ni a tiros del repertorio y va a cruzar el rubicón del siglo gozando de una salud póstuma que no le pronosticaban ni los más optimistas. Aun mejor que Svetlanov, Kondrashin o Previn —que ya es decir—, el estupendo e irregular músico ruso-islandés da aquí la de cal —ayudado por una excelsa Orquesta del Concertgebouw— y saca todo lo que de expresivamente demodé lleva dentro esta música cargada de literatura a veces un poco barata, de una emoción que cada uno puede legitimar con arreglo a su propia coartada sentimental. ¿Que algo de eso es lo que Eco ayer y Kun-

dera hoy definieron y definen como kitsch? Naturalmente. Pasémosle a ellos la factura del psiquiatra. *La isla de los muertos*, sobre el que fuera famoso cuadro del otrora admirado Arnold Böcklin —y compuesto por su autor en 1909, treinta años antes que las *Danzas*— es el complemento lógico para este disco excelso que, y no es broma, oliendo mucho a muerte, está lleno de vida. La que da ese tiempo que no hay quien entienda.

L.S.

RAVEL: *Concierto para piano en sol mayor*. *Concierto para piano (mano izquierda) en re mayor*. *Le Tombeau de Couperin (versión para piano solo)*. Cécile Ousset, piano. City of Birmingham Symphony Orchestra. Director: Simon Rattle. Grabación: Universidad de Warwick, 26 y 27 de abril de 1990 (*Conciertos*) y Abbey Road, 7 de abril de 1990 (*Tombeau*). Productor: David Groves. Ingeniero: Mike Sheady. EMI CDC 7 54158 2 DDD Duración total: 64'51".



Para encontrar versiones de los conciertos pianísticos de Ravel que se encuentren a esta altura o que la superen es preciso remontarse bastante en el tiempo. Sólo los grandes del pasado pueden aportar algo que no esté aquí: Cortot con Münch, Perlemuter con Horenstein, Ciccolini con Martinon, Samson François con Cluytens. Pero la musicalidad, el sentido de la frase, la maestría en los tempi, la delicadeza y sensibilidad de unos dedos, la motivación de los sutiles crescendi, la resolución de los pequeños discursos que componen el todo, los sorprendentes tutti y los matizadísimos pianísimos... todo eso hace mucho tiempo que no se puede oír en un disco nuevo. Y aquí lo tenemos de la mano de una pianista veterana que primero fue niña prodigio. Y con el acompañamiento de una orquesta de segundo orden de gran pundonor y eficacia, dirigida por un maestro lleno de nervio y de sentido. La introducción del *Concierto para la mano izquierda* o el acompañamiento del hermosísimo Adagio del *Concierto en sol* nos muestran, por sólo tomar dos ejemplos, ante qué tipo de acompañamiento sensacional nos encontramos. No merece menos una pianista de la talla de Cécile Ousset, que consigue un Ravel sutil, de apariencia ligera en el *Concierto en sol* (pero de un lirismo profundo), algo que se desmiente en la tensa interpretación del terrible *Concierto para la mano izquierda*. Entre ambas obras concertantes se sitúa la suite de *Le Tombeau de Couperin*, donde Cécile Ousset tiene de nuevo oportunidad de demostrar su virtuosismo, sus manos privilegiadas, dirigidas por una mente lúcida que sabe muy bien cómo dar esa gracia clasicista y qué sentido tiene darla precisamente así.

S.M.B.

ROSSINI: *L'italiana in Algeri*. Mario Petri, baj. (Mustafá); Graziella Scutti, sop. (Elvira); Cesare Valletti, ten. (Lindoro); Giulietta Simionato, mez. (Isabella), Marcello

Cortis, bar. (Taddeo). Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director: Carlo Maria Giulini. EMI Classics CHS 764041 2. ADD. Duraciones: 59'35" y 56'24". Productor: Walter Legge. Ingeniero: Robert Beckett. Grabación: Milán 1954. Precio económico.



Esta versión tiene su origen en unas representaciones scaligeras del año 1953 y es muy testimonial del Rossini que en la época se hacía. Porque, y a pesar de sus sobresalientes resultados (aunque parciales), acusa el paso del tiempo, que ha traído y cristalizado un mejor y más depurado sentido de la interpretación de las óperas del Cisne pesares. Por lo pronto, algo que hoy día es prácticamente inadmisibles, en esta edición se cortan tres momentos importantes: aria de Mustafá *Già d'insolito ardore*; cavatina de Lindoro, *Oh come il cor di giubilo* (quizás por no comprometer aún más al tenor) y el aria de sorbetto de Haly *Le femmine d'Italia*. Esto en la actualidad, tanto en disco como en representación, no se perpetra. En cuanto a la interpretación, no obstante la categoría de especialistas entonces de los intérpretes elegidos, también se percibe el cambio de estilo. Simionato acusa la impronta de su repertorio habitual de mezzo verdiana y donizettiana; su canto es siempre generoso, la voz riquísima y la intérprete intencionada; pero la línea es, a veces, forzada, las florituras, no siempre, adecuadas. Queda la fascinación y la profesionalidad de una excelente cantante. Valletti, ya agobiado por papeles donde necesitaba emplear más la gama central de su cuerda (Alfredo, Ottavio, Pinkerton), muestra una octava aguda, aquí tan necesaria, bastante limitada, con respecto a la que han desarrollado los rossinianos de hoy; queda en pie su línea canora y su fraseo immaculado, ambos soberbios. Mario Petri es un bajo especialista en papeles bufos que ha dejado en disco de todo, dada su especial irregularidad. Aquí, por suerte, está en un momento excelente y probablemente sea el que más entra en la psicología y canto de su personaje. Cortis, un barítono de medios mediocres (a lo Mariano Stabile, sin gozar de la capacidad interpretativa de éste) sustituyó, lamentablemente, en disco el Bruscantini de la representación teatral, lo cual ha sido una mala suerte. La Elvira de Scutti, irremplazable. A pesar de su corta participación, por la gracia y la intención de su canto, hace que se convierta en el mayor atractivo de la versión. Giulini planifica con nitidez, es fluido en los recitativos, consigue el equilibrio global entre éstos y el canto de las páginas solistas y de conjunto, demostrando una vez más la categoría de su batuta. Pero, se piensa, hoy su versión sería de calibre diferente.

F.F.

SAINT-SAËNS: *Concierto para violonchelo, en la menor, opus 33*. *Allegro appassionato opus 43*. **FAURE:** *Elégie opus 24*. **D'INDY:** *Lied opus 19*. **HONEGGER:** *Concierto para violonchelo*. Julian Lloyd Webber, violonchelo. English Chamber Orchestra. Director: Yan Paul Tortelier. Grabado en Watford Town Hall, UK, 2/1990. Productora: A.

Barry. Ingeniero: R. de Schot. PHILIPS 432 084-2 DDD 53'14".



En un repertorio sin desperdicio, Lloyd Webber, discípulo de Fournier y maestro de su oficio, pone a prueba la nobleza de su instrumento para regalarnos con cinco piezas de pleno interés, en un estilo ajeno a los achaques del arte que se llama literalmente y con razón *snob*. Enmarcan el recital dos lujosas composiciones de Saint-Saëns, eficaces entre lo pintoresco y el melodrama: pero lo substancian la sublime *Elegía* de Fauré, modélica, el *Lied* de D'Indy, ciertamente bello, y el *Concierto* de ese moderno-dulce, agitado a veces, pero nunca convulso, que se llama Honegger. La pieza de D'Indy, mucho más historiado que oído, es primera grabación y merece escucha atenta. El violonchelista -dedicatrio de todo un elenco de composiciones contemporáneas, entre otras el *Concierto como un divertimento* de Joaquín Rodrigo, al cual, por cierto, se le omite el nombre en la reseña adjunta al compacto- luce un sonido terso y muelle a la vez, que se beneficia de una espléndida toma de sonido, que convalida la alta calidad del producto.

J.A.A.

SHOSTAKOVICH: *Obertura Festiva, Op. 96. Sinfonía n.º 5 en re menor, Sinfonía n.º 10 en mi menor, Música incidental para El Tócano; Sinfonía n.º 15 en la mayor, Op. 141.* Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Maxim Shostakovich. COLLINS Classic, DDD; 3 CD: 0411 11082-9, duración: 58'33"; 11062, duración: 59'25"; 12062, duración: 80'54". Grabados en Londres en los Estudios de Abbey Road en 1990.



La ciclomanía que no cesa nos trae ahora las primeras entregas de una integral de la obra orquestal de Shostakovich encargada a su hijo Maxim, un director que indudablemente se ha beneficiado de su apellido; primero en su país, donde desde muy temprana edad se le brindó la oportunidad de ponerse al frente de las mejores agrupaciones sinfónicas y luego en Occidente que le ha considerado el legítimo administrador de la herencia paterna, bien es verdad que en ruda competencia con otros pretendidos albaceas y legatarios.

Sus lecturas, tímidas y un tanto sumarias y elementales, parecen querer exorcizar las partituras de cualquier aureola épica. De este modo pierden gran parte de su eficacia y fuerza comunicativa, quedando al descubierto el andamiaje académico. Lo más interesante de la propuesta es que, seguramente con fines de respetabilidad, se intenta un cierto entronque con la escuela rusa, la de los Chaikovski, Taneiev o Glazunov, aspecto este poco tratado por los numerosos partidarios de la generación espontánea.

D.C.C.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 12 "Año 1917". Hamlet (Suite) Op. 32a. La edad de oro (Suite) op 22a.* Orquesta Sinfónica de Gothenburg. Neeme Järvi. CD DEUTSCHE

GRAMMOPHON 431 688-2. DDD 1989/90 por M. Bergek. Director artístico: L. Dehn. 77'21".



La crítica no considera la *Sinfonía n.º 12* como una obra maestra, sin embargo no deja de tener cierto sabor (la *Sinfonía*) sobre todo escuchándola con el programa, acentuado con acidez por Järvi: por ejemplo el movimiento *Razliv*, que describe los pasos clandestinos de Lenin, se acerca de manera desconcertante a la música de Mancini para su *Pantera Rosa*. El sello de Järvi se manifiesta en los tutti traducidos de manera granítica. Järvi propone un estudio en gris cuando Haitink (con el Concertgebouw. Decca) prefería exaltar los colores violentos. Es realmente una pena, pues, que falle la toma de sonido: puede ser justo favorecer los graves, en esta obra, pero se pierde completamente (en los acordes) lo agudo del espectro (y esto en varios lectores y bafles). El resto del programa (cubre la mitad de la duración), que no presenta los mismos problemas de grabación, es interpretado con humor: es una de las pocas ocasiones de escuchar la suite del ballet *La edad de oro*.

P.E.

STRAUSS: *Conciertos para trompa. Andante para trompa y piano. Introducción a "Capriccio".* Alphorn. *Introducción, tema y variaciones para trompa y piano.* Barry Tuckwell (trompa), Marie Mac Laughlin (soprano), Vladimir Ashkenazy al piano y dirigiendo la Filarmónica Real. Grabación: Londres, febrero de 1990. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Simon Eadon. DECCA 430370-2 DH. Duración: 56.55 Precio normal.



Tema para freudianos: Strauss escribe para trompa, el instrumento que toca su padre y que evoca los genitales de la mujer, las trompas de Falopio. La música reúne, idealmente, a los dos, ella en la boca de él y convertida en el sensual, rotundo y colorido timbre del instrumento de caza.

Robustos conciertos y amables piezas sueltas dedica el músico al solista, en tanto oímos la trompa, continuamente, en los claros del bosque romántico que es la orquesta straussiana. En orden de méritos, esta grabación nos propone un trompista sobresaliente, Tuckwell, acompañado por un Ashkenazy más comedido que imaginativo, y por una soprano correcta en su breve y melódica intervención.

B.M.

STRAUSS: *El caballero de la rosa.* Elisabeth Schwarzkopf, sop. (Mariscala), Otto Edelmann, bajo (Barón Ochs), Sena Jurinac, sop. (Octavian), Annelise Rotherberger, sop. (Sophie), solistas, coro y orquesta de Viena y Salzburgo. Director: Herbert von Karajan. Grabado en vivo el 1 de agosto de 1964. Final del acto primero grabado en vivo el 26 de julio de 1960 con Lisa Della Casa y Sena Jurinac. Regrabación digital. Productor: Nicos Velissiotis. HUNT Pro-

ductions CDKAR 227. Tres compactos. Duración: 70.03, 72.50 y 71.03. Precio económico. Distribuido por Diverdi.



Los artistas aquí comprometidos son especialistas en sus respectivos papeles y constituyen parte del plantel con que se podía alternar en la década del sesenta cuando se trataba del straussiano *Caballero*. Tal vez no hayan coincidido en el disco como en esta ocasión, aunque el tándem Schwarzkopf-Karajan tiene dos *Caballeros* más: uno de estudio y un film.

La Mariscala de doña Isabel va perfectamente con la concepción, vienesa, de una comedida y elegante melancolía, coqueta y morosa, que imagina Karajan. El registro en vivo le da algunos momentos de leve desgarramiento que se pierden en el estudio. Rotherberger hace una Sophie cristalina y camosa a la vez, en tanto Juniac está impulsiva y vehementemente, como exige su parte. Edelmann es cómico y cavemoso y el conjunto, de una homogeneidad ejemplar. Para los fanáticos de cualquier elemento aquí comprometido, director, protagonista o autor, este registro tiene atractivos de sobra, aun teniendo en cuenta las imperfecciones de toma que se producen cuando se capta desde un escenario.

Como bonus se acopla una curiosidad que aumenta el valor documental de esta entrega: Della Casa en la Mariscala, un papel en el cual no se prodigó excesivamente, y al que pone en la línea vienesa de la tradición lírica, que también incluye a Schwarzkopf. A comparar, entonces.

B.M.

STRAUSS: *Elektra.* Jean Madeira, mezzo (Clitemnestra), Inge Borkh, sop. (Elektra), Marianne Schech, sop. (Crisotemis), Fritz Uhl, ten. (Egisto), Dietrich Fischer-Dieskau, bar. (Orestes). Coro de la Opera del Estado y Capilla Estatal de Dresde. Director: Karl Böhm. Grabado en Dresde en octubre de 1960. Productor: Wolfgang Lohse. Ingeniero: Heinrich Keilholz. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431737-2 GX2. Dos compactos. Duración: 50.31 y 49.41. Precio económico.



Pasa a compacto, al fin, la *Elektra* de Böhm, director de referencia en el campo straussiano. Su lectura tiene más de ciencia que de arte. Advertimos al minucioso maestro de capilla, conocedor de los recovecos de esta compleja e infernal cantata histérica, trabajador obediente junto al maestro de Panterkirchen. No le habría venido mal despeinarse un poco, enloquecer y contrastar, pero allí está, como si fuera Mendelssohn (según el consejo irónico del compositor) Richard Strauss.

Borkh resuelve su imposible personaje con unos medios menos espectaculares que otras colegas (Nilsson, Rysanek) pero con un dominio del texto de primerísima calidad. Sabe alternar los delirios con los momentos de seducción, desaliento y temura, y su voz desgarrada trepa con propiedad por las abruptas líneas melódicas de esta freudiana *Elektra*.

Del resto del reparto sobresale evidentemente Fischer-Dieskau, cómodo en las tesituras central y baja donde su voz se oye realmente baritonal. Dice con señorío e intención, canta como si se tratara de melodías silbables del romanticismo, pronuncia con una previsible y certera nitidez. Uhl, estupendo cantante-actor, saca adelante una parte de pequeñas proporciones que no lo pone a prueba.

La contraparte de la ópera, la madre asesina y febril, está a cargo de Madeira, quien no posee la hondura vocal requerida, pero maneja bien sus limitaciones y acompaña a Borkh en su exploración de la compleja y turbia historia familiar. Schech está modesta en su atolondrada y sana hermanita, que quiere casarse y tener niños sin advertir los peligros de la herencia. En bocadillos se oyen algunas voces calificadas, como Gerhard Unger, Judith Hellwig e Ilona Steingruber.

Con el compacto, el registro ha ganado profundidad de planos y calidez de timbres, aunque alguna ocasional reverberación en los agudos lo exima de la perfección.

B.M.

STRAUSS II: *Cenicienta. El caballero Pasman. El bello Danubio. Orquesta Filarmónica Nacional. Director: Richard Bonyngue. Grabados en 1974 y 1980. Productores: Andrew Cornall y Michael Woolcock. Kenneth Wilkinson y James Lock. DECCA 430 852-2 DM2. Dos compactos. Duración: 137.47. Precio económico.*



Peter Kemp reconstruyó, entre 1976 y 1979, el único ballet compuesto, sobre el final de su vida, por el rey del vals. Es una partitura amable, eficaz e impersonal, que pudo ser hecha por cualquier maestro del ramo en el largo siglo de Adam y Chaikovski. Las otras obras resultan más características. Una de ellas extrae las danzas de la ópera *El caballero Pasman* (polca, vals y czardas), estrenada en 1888. El último ballet inscrito es un pastiche divertidísimo y popularísimo hecho por Roger Desormières sobre temas straussianos para el coreógrafo Leonide Massine, en 1924.

Bonyngue, experto en exhumaciones románticas, sigue las partituras con esmero y buen hacer sinfónico. Está mejor en la primera obra. El Strauss vienés resulta difícil de traducir al inglés. En cualquier caso la recuperación es estimable y muestra la cara oculta del músico imperial.

B.M.

WAGNER: *El crepúsculo de los dioses. Hildegard Behrens, sop. (Brunilda), Renier Goldberg, ten. (Sigfrido), Bernd Weikl, bar. (Günter), Matti Salminen, bajo (Hagen), Ekkehard Wlaschiha, bar. (Alberico), Cheryl Studer, sop. (Gutrúna), Hanna Schwarz, mezzo (Waltrauta), coro y orquesta del Metropolitan de Nueva York. Directores: Max Epstein y James Levine. Grabado en Nueva York en mayo de 1985. Productor: Cord Graben. Ingeniero: Wolfgang Mitlehner, DEUTSCHE GRAMMOPHON digital 429385-2 GH4. Cuatro compactos.*

Giulini vuelve a Verdi



En su última grabación del *Requiem* de Verdi para Deutsche Grammophon, Giulini se reafirmó como una de las máximas autoridades en esta partitura que llevaba al disco por segunda vez (Roberto Andrade comentó muy elogiosamente esta versión en el nº 43 de SCHERZO). Con estas *Quattro Pezzi Sacri* ha sucedido otro tanto: el maestro italiano las había grabado en la década de los sesenta en una versión de antología para EMI producida por Walter Legge con el Coro y Orquesta Philharmonia (acopladas en un álbum de dos compactos con la primera grabación del *Requiem*). Ahora, como es habitual en la última etapa directorial de Giulini, las ha vuelto a registrar en una interpretación tomada en concierto público en la Philharmonie de Berlín, y los resultados son los ya obtenidos en su primera versión, añadiéndose ahora mayor concentración, amplitud, espiritualidad y fervor, con esa especial devoción y profundidad que caracterizan todas las interpretaciones de música religiosa protagonizadas por Giulini. El Coro Ernst Senff es un prodigio, lo mismo que la deslumbrante orquesta berlinesa, que sirve con convicción admirable las tres últimas piezas verdianas, así como el breve *Credo* de Vivaldi (en versión adaptada del bajo continuo por Gian Francesco Malipiero). La grabación de las *Pezzi* es, evidentemente, mejor y más espaciosa que la antigua de EMI, con un sonido cálido y efusivo que se ve realizado por la toma en vivo (recordemos que el concierto fue retransmitido en su día por Radio 2, con una *Pastoral* beethoveniana en la primera parte absolutamente excelsa; confiamos en que Sony la edite también). Así pues, disco importante y muy recomendable, referencia obligada para

Duración: 61.57, 60.24, 74.22 y 73.10. Precio normal.



Dentro de la integral de Levine (falta todavía el *Sigfrido*) he aquí la conclusión. Una obra compleja que raramente puede ejecutarse con homogeneidad. En el caso, el balance cae, enfáticamente, del lado orquestal, considerando al ingeniero de sonido como el mejor solista, dada la nitidez, brillo y sensualismo sonoros que alcanzan las tomas: Esto sí que es real y no lo que oímos en la realidad. Un sonido posmoderno.

Levine se pliega a estas exigencias y trabaja a favor de lo espectacular y cinemascópico, dicho sea en elogio de su técnica y señalando sus limitaciones de lectura. Esta ópera se corta a cada rato con descripciones y recapitulaciones. Levine no las trabaja como poemas sinfónicos (Clemens Krauss) ni dramáticamente (Solti o Karajan). Tampoco se desvía hacia el éxtasis onírico de Furtwängler. Es descriptivo y colorido.

El elenco cae a niveles de obvia modestia, dada la penuria del actual mercado wagneriano. Behrens está seria y esforzada. Su voz es bella en el centro y escasa en los extremos. Su dicción es nítida y Brunilda aparece desdichada y entusiasta, pero falta vocalidad con excesiva frecuencia.

VERDI
QUATTRO PEZZI SACRI

VIVALDI
CREDO
BERLINER
PHILHARMONIKER
CARLO MARIA
GIULINI



todo el que quiera escuchar a Verdi en total plenitud (sugerimos también, dados los resultados obtenidos por Claudio Abbado en la *Misa K. 427* de Mozart —ver comentario en este mismo número—, que el titular de la Filarmónica de Berlín escuche este disco como remedio para esos ataques de asepsia que le aquejan últimamente con demasiada frecuencia.

E.P.A.

VERDI: *Cuatro piezas sacras. VIVALDI:* *Credo. Coro Ernst Senff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Carlo Maria Giulini. SONY Classical SK 46491. DDD. Duración: 61 minutos. Grabaciones hechas en la Iglesia de Jesucristo de Berlín Dhalem el 16 de febrero de 1990 (Vivaldi) y en concierto público en la Philharmonie de Berlín el 7 de septiembre de 1990 (Verdi). Producción: David Monttley. Ingeniero: Sid McLaughlan.*

Del resto, brilla Studer en un papel episódico. Schwarz, excelente cantante, no tiene la materia de Waltrauta. Lo mismo le pasa a Salminen. El tenor hace lo que puede y no puede gran cosa. El resto tampoco emerge de un nivel apagado, aunque tengamos, asomándose entre nubes y rocas, a Tatiana Troyanos y a Helga Dernesch.

B.M.

WAGNER: *La Walkiria. Jon Vickers, ten. (Sigmundo), Gré Brouwenstin, sop. (Siglinda), David Ward, bajo (Hunding), George London, bar. (Wotan), Birgit Nilsson, sop. (Brunilda), Rita Gorr, mezzo (Fricka). Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Erich Leinsdorf. Grabado en septiembre de 1961. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Kenneth Wilkinson. DECCA 430391-2 DM3. Tres compactos. Duración: 216.17. Precio económico.*



Un registro de referencia, que no deslució comparado con la integral en estudio de Solti en Decca o la integral en vivo de Böhm en Deutsche Grammophon, por no imos al pri-

Keep in Touch !



For the past 26 years the Midem has been the premier rendez-vous for classical music and jazz professionals.

Where can I find worldwide representation and distribution ? In 1991, more than 826 publishers, 548 distributors, and 697 record companies from 54 countries attended the Midem.

Where can I find media exposure for my products ? In 1991, 46 radio stations, 48 television channels, and more than 600 journalists were present at the Midem.

Where can I find a showcase for new talent ? Festival and concert organizers, orchestra and opera directors flock to the Midem to discover

rising stars, new talent and the winners of international competitions, often sponsored by world-class artists. Every year, over 300 classical musicians and jazzmen perform in Midem showcases.

Where can I find a vantage point to see where the profession is going ? In the runup to the single European market, Midem's conferences and seminars constitute a unique forum with leading experts reflecting on the likely future of the music industry.

If you've been asking yourself these questions, you should be among the 8,000 professionals who attend the Midem every year. If the music industry needs you, you need Midem. Keep in touch !



MIDEM

The World's Music Market
Palais des Festivals, Cannes, France
19-23 January 1992

mer acto de las clásicas versiones de Walter Toscanini o Knappertsbusch.

La *Walkiria* es, afortunadamente, quizás, el texto más operístico de Wagner y así lo entiende Leinsdorff, quien opta por tempi rápidos y expresión ansiosa, se detiene apenas lo indispensable en la descripción de lugares y atmósferas, y mantiene en todo momento la tensión que empuja a esta familia tan complicada, por el amor incestuoso, hacia la transgresión y la tragedia. Ayuda a los cantantes y los acolcha con una orquesta rica y sensual pero nunca protagonista ni impertinente. La regrabación subraya la presencia de los personajes y la elaboración tímbrica, aunque siguen sobrando, como a menudo en Decca, los ruidos accesorios (viento, lluvia, etc).

El reparto es de pareja brillantez y propiedad, y muestra la alta cota profesional que posela el wagneriano de hace treinta años, sobre todo teniendo en cuenta los elencos paralelos que se podían reclutar con parecida calidad.

¿Qué decir de la Brunilda de Nilsson, una

de sus creaciones supremas? Heroísmo e insolencia vocales son de difícil paragon, y su concepción del personaje, una muchacha súbitamente sometida a la ley de la madurez, conmovedora e intensa. A su lado, Brouwenstin, una soprano notable pero maltratada por el disco, hace una Siginda estremecida y juvenil, enamorada y alucinada, que especula con un notorio vibrato y aun con ciertos agudos embotados. Recuerda a otra gran wagneriana holandesa, Elisabeth Ohms, y nos es poco decir. Gorr tiene la voz ideal de Fricka, valiente y metálica, de una agresividad plateada propia de esa divina Maruja germánica.

Los señores no van a la zaga de sus compañeras. Sigmundo es una notoria invención de Vickers, que está generoso de medios centrales y graves, potente de caracterización, heroico y sensible. London luce la nobleza de su metal y pasa por los cambiantes estados de Wotan con especial autoridad dramática. Ward cumple con buenos medios y apropiada expresión.

B.M.

Dirección ejemplar



Al leer el título de esta reseña los operófilos seguro que piensan: "Dirección ejemplar, reparto vocal deleznable". Efectivamente, aunque con matices, por ahí van los tiros de este cazador, cuya grabación es la más nítida y teatral de cuantas existen. Sir Colin Davis ama esta ópera, y eso se nota desde la maravillosa traducción de la obertura: su fuerza expresiva, su vigor y el peculiar colorido instrumental de la Staatskapelle son incomparables; la orquesta de Dresde actúa como verdadero narrador sinfónico y el maestro británico consigue plasmar con su habitual clarividencia ese efecto compuesto de individualidad y pujante sentido de comunidad sobre el que se cimienta la base de esta ópera. Su profunda poesía y trascendencia emparentan esta versión antes con la romántica, cálida, sensible e idiomática de Furtwängler, que con la analítica, impetuosa y vibrante de Carlos Kleiber (Rodolphe Productions y Deutsche Grammophon respectivamente —ver comentario de ambas en el nº 33 de SCHERZO—). Hasta aquí todo inmejorable. El reparto vocal, sin embargo, es de otra galaxia; el mejor: Francisco Araiza, que a pesar de sus problemas habituales consigue dar credibilidad dramática a su actuación. Los demás, exceptuada la breve

intervención de Kurt Moll, aceptables para una representación de teatro de provincias (incluso para nuestro Teatro Nacional La Zarzuela que, por cierto, aún no ha puesto en escena esta ópera, estrenada el 18 de junio de 1821), pero de ningún modo para una grabación de este calibre. Karita Mattila, como buena nórdica (valga el tópico) es fría e inexpresiva hasta la saciedad, y su voz pequeña y sosa de vida a una Agathe de corte tendero y pequeñoburgués; recordemos a la Agathe ideal, Elisabeth Grümmer, por belleza tímbrica, convicción dramática, lirismo, ternura y efusividad (con Furtwängler, Erich Kleiber y Joseph Keilberth, excelsa con cualquiera de los tres). Correctos, sin más, el resto de comprimarios. De las, hasta ahora, ocho versiones más notables de *Der Freischütz* (Furtwängler, E. Kleiber, Keilberth, Jochum, Heger, C. Kleiber, Kubelik y esta que ahora comentamos), la que motiva esta reseña es la de reparto vocal más heterogéneo y claramente inferior al resto. La versión, no obstante, tiene más puntos positivos: la adaptación y arreglo del texto alemán por August Everding, que hace una verdadera obra de teatro llevada al disco, dinámica y convincente, resaltada por los efectos especiales de la espléndida grabación, paralela a la maestría desplegada por la batuta. Una interpretación, en definitiva, modélica en todos los aspectos, menos en el vocal. Lástima, pero así son las grabaciones de hoy.

E.P.A.

WEBER: *El cazador furtivo.* Karita Mattila, sop. (Agathe); Eva Lind, sop. (Anchen); Francisco Araiza, ten. (Max); Ekkehard Wlaschiha, bar. (Kaspar); Kurt Moll, bajo (Un eremita), etc. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle Dresden. Director: Sir Colin Davis. PHILIPS 426319-2, álbum de 2 discos DDD. Grabación: Dresde, Lukaskirche, enero 1990. Producción: Mike Bremmer. Ingeniero: Erdo Groot.

RECITALES

AA.VV.: *Valses, Polkas, Marchas austriacas y prusianas.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Instrumentos de viento de la Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. DEUTSCHE GRAMMOPHON, Präsent, 431641-2, álbum de 2 discos ADD. Duraciones: 70'55" y 65'36". Grabaciones: 1966, 1970 y 1973. Producción e ingeniero: N.N. Precio económico.



Curioso álbum que pone de manifiesto la extraordinaria versatilidad de la Filarmónica de Berlín, que en manos de uno de sus más cualificados artífices suena con el idiomatismo de su colega vienesa en los vals y polkas, y con la perfección, suntuosidad y refinamiento de la mejor banda militar en las marchas, hasta el extremo de que nunca han sonado como aquí, con tal calidad instrumental y tal entusiasmo en su ejecución.

El álbum consta de dos discos; el primero dedicado a *Valses y Polkas* de los Strauss interpretados por la Filarmónica de Berlín, y el segundo con las más representativas *Marchas austriacas y prusianas* recreadas por los instrumentos de viento de la misma orquesta dirigidos con un insólito refinamiento, más para ver desfilar a Emil Jannings en *El último* de Mumau con su impecable uniforme de conserje, que a aguerridos granaderos prusianos (otra de las peculiaridades de Karajan, que pretendiendo dar un marcado aire de solemnidad consigue el efecto contrario, lo cual es de agradecer). Buena toma de sonido y discreta presentación, con textos telegráficos en alemán y el índice de las obras contenidas en los discos también en alemán. Se ve que para Deutsche Grammophon sólo vale aquello de *Deutschland über alles*, ya que en esta ocasión ni el inglés ha merecido la más mínima consideración.

E.P.A.

JOHN BARBIROLI: dirige *El sueño de Geroncio y Variaciones Enigma* de Edwar Elgar, y la *Sinfonía 34 en do mayor de Mozart*. Con John Vickers, tenor, Constance Shacklock, mezzo y Marian Nowkowski, bajo. Orquestas de la RAI de Roma y Turín, Coro de la RAI de Roma, dirigido por Nino Antonellini. Grabaciones en vivo en noviembre 1967, noviembre 1957 y noviembre 1960. Paso a digital. Productor: Nikos Velissiotis. ARKADIA HUNT Productions ADD 2 CDHP 584. Dos compactos. Duración: 74 y 70.36. Precio económico.



He aquí un retrato parcial de Barbirolli (nacido Giovanbattista y transformado en Sir John), de vuelta a la tierra de sus antepasados con un fajo de partituras británicas bajo el brazo.

Elgar se aviene perfectamente a las cualidades directoriales de Barbirolli. Es comedido, de orquestación cuidadosa y expresión suavemente matizada, melodioso sin arreba-

to y cantable sin sublimidad. La mejor prestación del conjunto aquí reunido son las *Variaciones Enigma*, acaso la máxima invención sinfónica del músico inglés. Barbirolli saca el juego a estos pequeños retratos irónicos y elegantes, que no dan tiempo para grandes desarrollos y exigen imaginación percusiva y sentido del color.

El Mozart es interesante porque aparece traducido al inglés, lo cual significa que se lo oye cantar desde las islas con un melodismo italiano y una parvedad elocutiva vienesa. Un poco el Mozart de Beecham. El resultado es de una irresistible eficacia.

En cuanto a la escena de oratorio que encabeza la entrega, sobre un texto del cardenal Newman que describe las alucinaciones oníricas de un anciano moribundo, convenientemente retocadas por la ortodoxia católica, conforma lo menos atractivo del conjunto. Es una obra pomposa y árida, que se alarga a través de un lánguido desarrollo donde es difícil advertir ninguna agonía, ninguna salvación, demonios malvados ni ángeles buenos.

El joven Vickers exhibe su talento de actor y dice con cuidado, sirviéndose de una voz timbrada que luego se haría áspera y desgarrada. El coro pronuncia un inglés sorprendentemente correcto y las masas orquestales cumplen con notable dignidad. Barbirolli demuestra conocer y amar la pétrea partitura y, una vez servida con magistral cariño, devolverla al panteón de las glorias victorianas.

Del paso a compacto conviene señalar el excelente nivel de los timbres, que favorece la paleta orquestal del director.

B.M.

CREATOR'S RECORDS. Varios intérpretes. 2 CD SRO-818-2. **STANDING ROOM ONLY 800 series.** Fechas de grabación: entre 1900 y 1918. Distribuidor: Diverdi.



En primer lugar, debemos señalar que debido a las fechas de las grabaciones, en las que abundan las de la primera década del siglo, el sonido podríamos calificarlo como apto tan sólo para los aficionados a la *arqueología canora*. No queremos decir con esto que el sonido sea malo, todo lo contrario, la casa discográfica ha realizado un magnífico trabajo en este sentido, pero indudablemente la costumbre de escuchar registros antiguos ayuda mucho a su disfrute.

En estos compactos podemos escuchar a los que estrenaron, en los roles que ellos crearon, bastantes de las obras más famosas del último romanticismo francés y el verismo. El interés de las distintas grabaciones es variable, y mientras las de algunas de ellos, como son el caso de Caruso o Tamagno, han sido suficientemente difundidas, nos encontramos también con otros, como Van Dyck, la Bellincioni, Mario Sammarco o Rosina Storchio, por citar sólo algunos, mucho más infrecuentes y que por sí solos tienen interés más que de sobra para hacer atractiva esta grabación. Intentar comentar los cincuenta y siete fragmentos que contienen, en estas páginas, sería inoportuno además de ocioso ya

que los nombres de la mayoría de los intérpretes han pasado *cum laude* a la historia de la ópera.

R. de C.

CONCIERTOS DE TROMPETA. (a) **VIVIANI:** *Sonata en do mayor para trompeta y órgano*; (b) **VIVALDI:** *Concierto en do mayor para dos trompetas, cuerdas y clave, RV 537*; (c) **TELEMANN:** *Sonata da concerto en re mayor para trompeta, cuerdas y clave* (d) **HAENDEL:** *Concierto en sol menor, HWV 287 (original): Concierto para oboe n.º 3*; (e) **M. HAYDN:** *Concierto en re mayor para trompeta, cuerdas y clave*; (f) **J. HAYDN:** *Concierto en mi bemol mayor, Hob. VII; I, para trompeta y orquesta.* **Maurice André (trompeta).** (a) **Hedwig Bilgram (órgano).** (b), **Maurice André (trompeta II), (B) Marutis Sillem (clave)** y (b, c) **Orquesta de Cámara Inglesa; director: Sir Charles Mackeress.** (d) **Hedwig Bilgram (órgano)** y **Orquesta Bach de Munich; director: Karl Richter.** (e) **Hilde Noe (clave),** y (e, f) **Orquesta de Cámara de Munich; director: Hans Stadlmair.** CD ADD DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 419 874-2. Productores: Rudolf Werner (a, b, c); Harald Baudis (d); Klaus Scheibe (e, f). Grabaciones: (a) Sala Hercules de Munich, septiembre de 1976; (b, c) Sala Henry Wood de Londres, mayo de 1976; (d) Escuela Superior de Música de Munich, abril de 1966; (e, f) Sala Hercules de Munich, noviembre de 1966. 59'13".



Aparición en la serie Galleria de un CD previo (DG, 415 980-2GH), el mismo compuesto por tomas pasadas a digital de microsursos aparecidos en 1967 (Haendel), 1968 (los Haydn) y 1977 (el resto), y oportunidad por tanto muy barata de acceder a uno de los grandes de la trompeta en nuestro siglo o de completar algunas en las discografías.

Maurice André está absolutamente genial en todos los casos, con un timbre muy pastoso, emisión clarísima, ataques pulquerrimos, agilidad y facilidad en los agudos (Michael Haydn exige un la³, cima de todos los conciertos clásicos), y uniformidad dinámica en el legato piano (así en Joseph Haydn). La precisa utilización del sistema de sincronización en Vivaldi constituye una curiosidad añadida.

Los acompañamientos varían desde la grácil soltura de los ingleses a la grave circunspección de los alemanes. Sonido siempre aceptable y bien equilibrado.

A.B.M.

PLACIDO DOMINGO: Arias y dúos de Bizet, Puccini, Verdi, Wagner, y canciones de Cardillo, Lara, Freire y De Curtis. con Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Ileana Cotrubas, Catarina Ligendza, Dietrich Fischer-Dieskau. Varias orquestas. Directores: Claudio Abbado, James Levine, Zubin Mehta, Carlos Kleiber, Eugen Jochum, Karl-Heinz Loges y Marcel Peeters. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 104-2 DDD. Sin indicación ni de productores ni de ingenie-

ros. Grabaciones: entre 1972 y 1979. 58'45".



Este compacto ofrece una panorámica bastante completa del arte de Plácido Domingo en los años setenta. Resulta interesantísimo comprobar la evolución de este tenor desde el ensombrecimiento a que, en el terreno estrictamente técnico y pese a toda la pasión que le echa al asunto, se ve sometido por la Caballé en una *Manon Lescaut* grabada en 1972, hasta el absoluto dominio de todos los recursos vocales y expresivos con que a su vez llega él a oscurecer a la Cotrubas en el brindis de *La traviata* fechada en 1977. Lo mejor del apartado operístico lo hallaremos por tanto en el *Aria de la flor* y el *Dúo final*—con Teresa Berganza también en un momento espléndido—de *Carmen* y en una monumental *Ch'ella mi creda de La fanciulla del West*, ambos registros de 1979. Aunque menor, a gran altura rayan asimismo, en 1976, la Escena y aria de Macduff (*Macbeth*) y la siempre sugestiva aunque no muy purista incursión en *Los maestros cantores* (Preislied de Walther).

En cuanto a las cinco canciones que completan el disco (*Corengrato, Granada, Mattinata, Ay, ay, ay y Non ti scorodar di me*), a cualquiera se le ocurrirán al punto no menos de tres tenores—entre ellos, por supuesto, el propio Domingo de dos años después—muchos más impuestos en tal territorio.

A.B.M.

ENCORES. Obras de Boccherini, Granados, Valls, Debussy, Albéniz, Glazunov, Turina, Toldrá y Streicher. Ludwig Streicher, contrabajo; Astrid Spitznagel, piano. ORFEO C 225 911 A. Grabación: Viena, 1990. Distribución: Harmonia Mundi.



La firma Orfeo nos ofrece un original recital de contrabajo titulado *Encores* por Ludwig Streicher.

Este disco contiene una bonita selección de las páginas más representativas de la música catalana con Granados, Albéniz, Valls y Toldrá. Música donde nos evoca todo el calor de Andalucía para llegar al sevillano Turina, sin olvidar a Boccherini, Glazunov y al propio Ludwig Streicher.

Con un contrabajo de una talla normal, un metro y nueve centímetros, el maestro Streicher nos ofrece unas versiones de gran perfección técnica y, donde su musicalidad brilla por doquier en estos pentagramas musicales que llegan a ser excepcionales, además, de exhibir un sonido insuperable.

Hay que añadir el magnífico acompañamiento aportado por Astrid Spitznagel, que con su asombroso e insuperable apoyo pianístico, forma con Ludwig Streicher un auténtico dúo camerístico.

Este novedoso disco de Ludwig Streicher, no solamente va dirigido a los contrabajistas, sino a todos los melómanos en general.

Grabación francamente excepcional, merecedora de premios discográficos.

R.G.L.

CLARA HASKIL: *Concierto n.º 4 en sol mayor de Beethoven* y *Concierto n.º 24 en do menor de Mozart.* Con la Orquesta

Nacional de Francia, dirigida por André Cluytens. Grabado el 8 de diciembre de 1955. Toma de sonido: Ivan Devries. *Concierto n.º 2 en fa menor de Chopin y Concierto n.º 19 en fa mayor de Mozart*. Con la misma orquesta dirigida por Constantin Silvestri. Grabado el 19 de febrero de 1959. Toma: el mismo. En el Teatro de Champs Elysées de París. Dos compactos Digital Audio MONTAIGNE 587807. Duración: 61'58" y 58'55".



Haskil constituye, en pleno siglo XX, un ejemplo casi novelesco de la figura romántica del pianista maldito, llena de desdichas y patetismo, con la muerte y el dolor, dándole codazos a cada momento, como para hacerle ver que sin ellos no hay arte y que están, terribles y fraternales, siempre a su lado.

A pesar de su talento evidente desde la niñez, la excelencia de sus maestros y protectores, la frialdad del público y los problemas de salud y políticos postergan su consagración masiva casi cuarenta años, hasta el veredicto de París en 1950. La escoliosis, un tumor peligroso, el exterminio a prueba su carrera de artista y sus fuerzas morales.

Estos compactos son un sumario retrato de la última parte de su trayectoria. En ellos apreciamos su maestría en el orbe mozartiano, donde siguen siendo una referencia su elegancia en la lectura, el equilibrio de los volúmenes, la sutilísima sentimentalidad y la autoridad persuasiva de su canto. El *Cuarto* de Beethoven es otra de sus obras favoritas, y de ella existe otra grabación en estudio (1947). Si bien Haskil no es una beethoveniana canónica (tampoco cabe situarla entre los chopinianos ortodoxos), sus versiones de alemán y el polaco resultan rescatables, con los inconvenientes de la toma en vivo y algunos efectos de la edad. No toda agilidad es precisa y alguna nota juega por sí misma, pero la sensibilidad musical de la instrumentista y la intérprete acaban por imponerse y dotar de elevado interés a sus trabajos.

Podemos juzgar sólo la madurez de Haskil, dadas las circunstancias adversas que la acompañaron en sus primeras etapas. Pero con ello nos basta para situarla, con todo su personal perfil y su solvente pianismo, en la primera fila de sus colegas.

B.M.

NATUS EST JESUS. Música navideña del barroco. Obras de Zelenka, Carissimi, Schütz, Böhdecker, Bassani, Gagliano, Graziano, Giamberti, Mazzocchi, Vidiana. Rosemarie Hofmann, soprano; René Jacobs, contratenor. Basler Madrigalisten. Orquesta de la Schola Cantorum Basiliensis. Director: Fritz Näf. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI. GG77177. ADD. 65'28". Grabación: VIII/1986 y I/1987. Edición en CD: 1990. Productor: Meinrad Schweizer. Distribución: BMG.

SCHUTZ: *Weihnachts-Historie. 4 Kleine Geistliche Concerte. Heute ist Christus Geboren. Concerto Vocale. Ensemble Instrumental.* Director: René Jacobs. HARMONIA MUNDI HMC 901310. ADD (?). 50'52".

Grabación: Seewen, IX/1989. Productor e ingeniero: Pere Casulleras.



Dos discos que tienen en común la temática central navideña y la presencia en ambos, como cantante o como director de René Jacobs. El primero se divide en dos partes, las tres obras iniciales reúnen grandes medios—solistas, coro, orquesta—, en tanto que el resto de la antología cuenta con voz solista (Jacobs) y continuo. Las interpretaciones están presididas por el júbilo de lo conmemorado, destacando el llamado *Deutsches Magnificat* de Schütz. En las piezas más íntimas, el cantante logra también comunicar el afecto deseado, sobre todo a la que da título al disco, *Natus est Jesus* de Böhdecker. Por lo que respecta al disco íntegramente consagrado a Schütz, nos reencontramos aquí con el lado más polémico de Jacobs, su labor directorial. Su *Historia de la Navidad* posee sentido narrativo, pero también un cierto decaimiento y es menos rica vocal e instrumentalmente que la reciente versión de Bernius (Sony).

E.M.M.

OBRAS DE CANTO LLANO. GLOSAS SOBRE OBRAS DE CANTO LLANO.

Grupo «Alfonso X el Sabio». Director: Luis Lozano Virumbrales. *Album de la Música Española.* RTVE AME-004. DDD. 69'46". Grabaciones: Monasterio de El Parral, Segovia, IV-V/1988. Toma sonora: Miguel Angel Barcos. Asesor musical: Luis Robledo.

MURCIA: *Obras para guitarra.* Gerardo Arriaga, guitarra barroca. *Album de la Música Española.* RTVE AME-001. DDD. 58'30". Grabación: XII/1987. Toma sonora: Luis Diaz. Asesor musical: Pepe Rey.

CASTRO: *Trattenimenti Armonici da Camera.* L'Academia d'Harmonia. *Album de la Música Española.* RTVE AME-003. DDD. 58'59". Grabación: Barcelona, II/1988. Toma sonora: Jesús Garrido, Luis Esparza. Asesor musical: Pepe Rey.



Parece precisa una consideración previa: una institución pública como RNE puede y aun debe grabar discos dedicados a la música histórica española. La miseria del mercado español de producción propia así lo pide.

Dentro de la serie *Album de la Música Española*, incitativa que esperamos ver proseguida, tres volúmenes dedicados a la música antigua son de enorme interés por lo desatendido de los repertorios tratados. Así, el Grupo «Alfonso X el Sabio» nos propone Gregoriano y Glosas sobre canto llano de los siglos XVI y XVIII. La aceptable labor vocal y el atractivo musicológico se unen para lograr un disco muy recomendable.

Coordenadas parecidas tiene el registro de Gerardo Arriaga, consagrado a la producción guitarrística de Santiago de Murcia, donde se rescata incluso alguna muestra conservada en México en manuscrito. La interpretación se coloca a gran altura, con un sonido mordente, claro y lecturas muy estilísticas.

Las *Sonatas* de Francisco José de Castro vienen a ser una de las primeras aproximaciones a la música de cámara española del XVII. Pese a la sonoridad un punto ácida de los violines, las versiones nos dan una muy

plausible lectura de estas piezas de indudable valor histórico.

E.M.M.

LUCIANO PAVAROTTI. Selecciones de Donizetti, Rossini y Verdi. *Elisir d'amore:* 1. *Quanto e' bella;* 2. *Una furtiva lacrima* (Bonyngge, 1965). *Lucia:* 3. *Dúo acto I, con Scotta.* 4. *Escena final* (Molinari-Pradelli, 1967). *La fille du régiment:* 5. *Ah, mes amis* (Bonyngge, 1967). 6. *Stabat Mater. Cujus animam* (Giulini, 1967). *Luisa Miller.* 7. *Quando le sere al placido* (Guarnieri, 1963). *Requiem:* 8. *Ingemisco* (Karajan, 1967). CD AAD (?) RODOLPHE RPV 32660. Grabado en vivo. Duración: 59'43". Distribuido por Harmonia Mundi.



Este CD no añade nada nuevo a la discografía de Pavarotti, pero permite comprobar que su fulgurante carrera nada debió a los potenciales del estudio de grabación. La voz era, desde sus comienzos, la misma que hoy ha alcanzado reconocimiento unánime aun en sectores poco vinculados a la ópera: hermosísima, personal, cálida y lírica, que aquí se mueve en repertorio idóneo, pero cuya riqueza de *squillo* permitía anticipar una dedicación futura a empleos algo más pesantes, como así fue. El registro agudo estaba ya, intacto, en sus *do* (*Fille*) y sus *re* bemol (*Rossini*), esplendorosos. La calidad sonora de las tomas, siempre aceptable, es particularmente buena en *Lucia*, en la que oímos a una superlativa Scotta, musicalmente muy superior a Pavarotti, cuyas interpretaciones casi nunca sorprenden o emocionan, como sí lo hacen las de Kraus o Pertile en *Lucia*, Schipa en *Elisir*, o Pertile y Anselmi en *Luisa Miller*. Pero siempre canta bien y es técnicamente ejemplar, según atestiguan los sonidos intervocálicos redondos, bien cubiertos, que emite en zona de paso (*Una furtiva lacrima*): toda una lección de canto.

R.A.M.

LUCIANO PAVAROTTI: *Arias de Rigoletto, L'elisir d'amore, La Traviata, La Bohème, Idomeneo, Lucia di Lammermoor, Stabat Mater* (Rossini). *Varias orquestas.* Directores: Giulini, Bonyngge, Rossi, Cillario, Molinari-Pradelli, ATOLL 290.032. Duración: 42'44". Grabaciones en vivo, entre 1961 y 1967. Distribuye: Auvidis.



Es casi un resumen de los seis primeros años de vida artística del tenor de Modena este disco, porque aparece *La Bohème del debut* de Reggione Emilia y el *Idamante mozartiano* de su primer éxito internacional (*La donna* que inicia el registro no es de 1986 como señala la carátula, sino de 20 años atrás. Tampoco el *Stabat Mater* es de Puccini, como asimismo se empeña en atribuirse dicha carátula). La voz del tenor aparece, por momentos, bastante irreconocible, quizá por los filtros, ya que las tomas, teniendo en cuenta sus diversos orígenes y medios, son aceptables. Algunos de los fragmentos provienen de grabaciones de obras completas; otros, como los del *Elisir* donizettiano son de famosa gira australiana que Pavarotti hizo



Pasaporte para el siglo XX



A finales de siglo, en este año de 1991, nos llega un disco para conocer musicalmente lo más representativo de la centuria que se acaba. No llega tarde, porque toda la música que contiene no se interpreta nunca o casi nunca en España, y es un viaje propuesto por Pierre Boulez y su Ensemble Intercontemporain que reproduce una parte de las obras, o fragmentos de obras grabadas para la realización de una serie de vídeo llamada *Boulez XXe siècle*, y que consiste en seis emisiones televisadas de Pierre Boulez y Nat Lilienstein con los siguientes títulos: ritmo, melodía, timbre, armonía, material y forma. El disco, que ahora distribuye Diverdi entre nosotros, viene acompañado por un libreto bilingüe (francés/inglés, no se hagan ilusiones) con textos del propio Boulez en los que explica con claridad y concisión cada concepto de los que antes hemos citado aplicado a una obra de nuestro siglo. Ejemplos: la melodía en general y la melodía aplicada a las *Tres poesías de la lírica japonesa* de Stravinski; la armonía de la música del siglo XX y aplicada a *Integrales* de Varèse, o a *Corale* de Berio..., y así sucesivamente. Evidentemente, las interpretaciones son discutibles (sería pedantería, necedad, o ambas cosas al tiempo, tratar de poner peros al máximo traductor de estos pentagramas). En fin, loable iniciativa la de Disques Montaigne al publicar algo distinto, algo que proporcione al oyente un placer intelectual antes que digestivo.

E.P.A.

PASAPORTE PARA EL SIGLO XX. STRAVINSKI: *Tres líricas japonesas. Concertino para doce instrumentos.* VARESE: *Jonisation, Integrales (fragmento).* WEBERN: *Cinco piezas para orquesta, Op. 10.* BERIO: *Corale (fragmento).* LIGETI: *Concierto de cámara (fragmento).* STOCKHAUSEN: *Kreuzspiel (fragmento).* BOULEZ: *Éclat (comentarios y extractos).* Ensemble Intercontemporain. Director: Pierre Boulez. DISQUES MONTAIGNE WM 334 88 518. DDD. Duración: 61'49". Grabaciones efectuadas en el IRCAM entre 1987 y 1988. Producción: Pierre Lebaillif. Ingenieros: Didier Arditi y Alain Jacquinet. Distribuidos en España por Diverdi.

con la pareja Sutherland-Bonyngue y que, hasta la fecha, han merecido menor difusión.

F.F.

PIATIGORSKY interpreta el Concierto para violonchelo de Schumann y Sonatas de Beethoven, Webern y Brahms. Schumann: *Concierto en la menor, Op. 129.* Weber (arreglo de Piatigorsky): *Sonata en la mayor, Op. 10/5.* Beethoven: *Sonata para violonchelo n.º 2, en sol menor, Op. 5/2.* Brahms: *Sonata para violonchelo, n.º 1, en mi menor, Op. 38.* Gregor Piatigorsky, violonchelo. Ivor Newton, Artur Schnabel y Artur Rubinstein, piano. London Philharmonic Orchestra. Director: John Barbirolli. Grabado en 1934 y 1936, Londres y París. Reprocesado: Mark Obert-Thorn. PEARL GEMM CD 9447 AAD Mono 76'10". Distribuido por Diverdi.



Corresponde a la sabiduría de la ciencia el conocimiento de sus límites: este compacto circula alrededor de ellos. Una vez más, se alían arqueología y mito: en este caso, a propósito de Gregor Piatigorsky y su violonchelo, a la mitad de los años 30. Las limitaciones de un registro en esa década nos son conocidas: pero éstas no afectan por igual al acontecimiento sonoro: la música de cámara, sobre todo, si discurre a lo largo de la fibra interior —en todo caso, la fragilidad del registro nos obliga a interiorizar lo que oímos—, sobrelleva mucho mejor esas condiciones precarias. Por eso, la *Sonata* del joven Beethoven, con la cooperación inefable de Schnabel, puede ser saboreada lo indispensable —Con Rubinstein y Brahms ocurre, pero menos, a pesar de la menor edad, dos años, de la toma—, lo que no puede decirse del *Concierto* de Schumann, donde las imaginables calidades del violonchelo son desanimadas por una Filarmónica de Londres —una orquesta es un sonido y un sonido ha de sonar— y un Barbirolli cuya rúbrica es ilegible. Si el oyente esencializa la escucha, obtendrá —supongo— cierto saldo: porque nos hallamos en la frontera.

J.A.A.

THE RECORDED VIOLIN. Historia del violín en grabación. Obras de Corelli, Kreisler, Sibelius, Wieniawski, Brahms, Hubay, Debussy, Spohr, Dvorak, Bach, Chaikovski, Rachmaninov, Reger, Ysaye, Lully, Grieg, Mattheson, Burleigh, Paganini, Zoubok, Bartok, Ravel, Falla, Thome, Szymanowski, Bazzini, Scriabin, Tartini, Villalobos, Gluck, Suk, Sarasate, Chopin, Vieuxtemps, D'Ambrosio, Dodla, Henley, Dinicu, Quiroga, Stravinski. Los violinistas son: Busch, Telmányi, Piastró, Hochstein, Melsa, Vecsey, D'Aranyi, Fachiri, Geyer, Kennedy, Menges, Culbertson, Polyakin, Brown, Merkel, Kulenkampff, Dubois, Hansen, Suzuki, Seidel, Wolfsthal, Solloway, Prihoda, Heifetz, Benedetti, Szekely, Milstein, Francescati, Primrose, Morini, Rostal, Temianka, Campoli, Spivakovski, Oistrakh, Candela, Odnoposoff, Bustabo, Neveu, Ricci, Renardy, Haendel, Sarasate, Ysaye, Hubay, d'Ambrosio, Dodla, Henley, Kreisler, Dinicu, Quiroga, Szigeti y Dushkin. Las grabaciones abarcan de 1904 a 1943.

PEARL BVA II, AAD mono 3 CD 75'21", 75'03" y 74'40". Distribución: Diverdi.



Que el compacto ha desatado en nuestros días el furor arqueológico es cosa asumida y denunciada: se cumple el diagnóstico del filósofo Rubert de Ventós, que calificó como de la sensualidad las utopías de los 60, coincidentes en el reclamo de los fines más primitivos por los medios más sofisticados. Es, pues, el momento de recuperar lo irrecuperable: de aprehender con la pureza de hoy las impurezas de ayer, de digitalizar la prehistoria de lo analógico.

Sin embargo, no todo es recuperable en la misma medida y con la misma eficacia y, si bien un oído verdaderamente musical filtra con naturalidad un impertinente ruido de fondo, la buena disposición naufraga cuando lo que se percibe es simplemente ruido —ruido y no música concreta—, con alguna que otra música de fondo.

No nos cabe la menor duda sobre la condición mitológica del largo desfile de virtuosos del violín reunidos en estos tres CD. E imaginar tan sólo la posibilidad de escuchar al propio Sarasate interpretándose a sí mismo el año cuatro es como para poner en vilo desde luego. Pero, si la fe mueve montañas, dejemos mejor que las mueva por sí sola, sin vanas ilusiones, que no otra cosa puede servirnos un registro de principio de siglo, por muy digitalizado que se nos sirva.

Interés, ¿erudito acaso? No parece que los CD hayan sido promovidos por la causa de la erudición: el erudito verdadero prefiere las fuentes y las halla si las busca. El CD no puede abdicar de su condición divulgadora, noble por otra parte.

Obsérvese además que la arqueología que en este caso se pone en juego no es la de la Música, legítima, sino la del intérprete —a través de un experimento—, dudosa. Pues, si la misión de éste es acercarnos a la Música, a años luz, ¿qué se nos reporta? ¿Poder decir: «he oído a Sarasate con mis propios oídos»? Pues bien: con CD, o sin él —éste es el segundo volumen de la colección—, la afirmación que antecede se hallará en el dominio de lo sobrenatural. Las piezas, en su mayor parte, son de repertorio habitual. Como se puede comprobar cotejando las listas, los autores raros son los propios virtuosos, que rara vez han resistido el goloso impulso de componer para su propio lucimiento.

J.A.A.

FRANCESCO TAMAGNO: Arias de Otello, Andrea Chenier, El Profeta, Il Trovatore, Herodiade, Sansom et Dalila, Guglielmo Tell. OPAL (Pearl). CD 9846, ADD. Duración: 45'07". Distribuido por Harmonía Mundi.



El primer Otello, el tenor de fuerza Tamagno (con apellido proclive a hacer chistes con el volumen de su voz), se nos presenta en este disco con todas las grabaciones que realizó en su vida. En dos ocasiones, acudió al estudio, entre 1903 y 1904, para legar a la posteridad unos once discos de pasta (veintidós caras). Ahora Pearl presenta también tres páginas inéditas. *Di quella pira* (con un agudo casi quebrado, de ahí su no anterior publicación), *Ora e per sempre* y *Niun mi tema* (las

dos, se sabe, de *Otello*). En estas páginas verdianas, las correspondientes al moro veneciano, tienen un interés añadido: el comprobar cómo el propio Verdi le marcó el papel al cantante. Asombra la lentitud del *Ora e per sempre*, dicho con una elegancia especial, que no impide la persuasión del mensaje: chocan los mugidos (o gruñidos o jadeos) del *Niun mi tema*, que rompen un tanto la solemnidad de la línea canora de la mayor parte del aria; impresiona la fuerza con que es atacado el *Esultante*; en cualquier caso, emociona el escuchar esta voz que el mismo Verdi eligió para el rol. De estos fragmentos de *Otello*, Tamagno realizó doble versión (del *Niun mi tema*, triple) y todas están en el disco.

Aparecen muestras de los cometidos escénicos del tenor turinés, todos roles heroicos: Jean de Leyden, Arnolfo, Manrico, Sansón. El Jean de *Herodiade* le queda demasiado extravertido, así como también su *Improviso* (dos versiones; una muy abreviada; la otra con un agudo gratuito y vibrante al final), donde la ausencia del canto *ligato* hace poco atractiva la interpretación, demasiado heroica, aunque la voz aparezca aligerada y bella. En *Pour Berthe* del Profeta meyerberiano es, a veces, tan esforzado el canto (si slancio) que algunos agudos quedan desnivelados, inestables en proporción con el registro central. La línea de canto rossiniana sufre de alguna inexactitud, pero la fuerza del intérprete es prodigiosa.

Se han señalado algunas, digamos, fragilidades. El resto, el contenido global del disco, es deslumbrante. Un tenor *di forza* genuino en todo su esplendor vocal es el que Tamagno representa, aunque en el momento de los

registros ya ha pasado de los cincuenta y estaba próximo a morir (sería en 1905). Un disco esencial para conocer la historia de la voz de tenor, con bastante razón se dicen que Tamagno es el máximo representante de su cuerda, antes de la aparición de Caruso. Compruébese con este disco, donde se han eliminado no pocos ruidos de fondo.

F.F.

VIAJE A LA URSS: Antología de la Música instrumental y vocal de los pueblos de la URSS. LE CHANT DU MONDE -HARMONIA MUNDI- MELODIA, 6 CD, LDX 274 920/25. 1990.



La música popular urbana, gracias sobre todo a los medios de comunicación, tiende cada vez más a una homogeneización aberrante como por otra parte les ocurre a tantos aspectos de la cultura. La de origen campesino está sufriendo actualmente en muchas partes del mundo un progresivo deterioro en consonancia con la crisis del mundo rural y sus estructuras económicas y demográficas. No es extraño que ese folklore esté gravemente postrado en muchos países y en otros, en vías de extinción.

Las iniciativas desde instancias públicas, y a veces privadas, por encomiables que sean, resultan en muchos casos inútiles pues operan sobre cuerpos ya sin vida, y en otros contraproducentes, cuando con más voluntarismo que conocimiento de causa se cae

en errores y gruesas adulteraciones. Sería necesario tomarse en serio las tareas conservacionistas iniciando una verdadera cruzada ecológica que evitase la definitiva extinción de ese depósito de creatividad, cuya variedad es el mejor antídoto contra la contaminación musical ambiente cuyo aspecto más negativo e insidioso es precisamente la uniformidad.

Por ello este álbum cuyo título ha quedado desfasado, es digno de elogio aunque sabe a poco por el ingente número de grupos étnicos que abarca. Y eso que se ha operado una drástica simplificación, dividiendo los cinco primeros discos entre las 15 Repúblicas a tres por disco y dedicando el sexto a ciertas regiones concretas -Cáucaso del Norte, Volga, Ural, Siberia- de la más extensa, ni que decir tiene que como toda selección es arbitraria y meramente testimonial y a lo sumo puede contribuir a despertar el interés por experiencias alternativas.

Hay un predominio casi absoluto de la música instrumental sobre la vocal y no se advierte ningún especial intento sistemático, cosa seguramente imposible dadas las características de la empresa. Los folletos explicativos tienen un indudable valor didáctico en lo que se refiere a la información sobre instrumentos pero es muy parca y prácticamente inexistente en lo concerniente a las formas musicales y a las condiciones históricas y culturales. Es de destacar finalmente que el soporte compacto conserva muchas de las imperfecciones y algunos de los ruidos de la grabación original.

D.C.C.

BOLETIN DE SUSCRIPCION *Rellene* y envíe este cupón

schërzo

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 2.º D - 28028 MADRID
Tel. 356 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 4.500 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 _____ (2)
de _____ de 199

- (1) Las suscripciones para el extranjero importarán en Europa: por correo ordinario 6.000 pesetas y por avión 8.000 pesetas. América: por vía marítima 7.000 pesetas y por avión 14.000 pesetas, y deberán ser abonadas mediante cheque bancario.
- (2) Táchese lo que no proceda

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ Teléfono _____

Números atrasados: 450 ptas.

Nota: No utilizar este boletín para la renovación de la suscripción.

Los envíos por certificado tendrán un recargo de 1.000 Ptas/año sobre el precio de la suscripción.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

A vueltas con el barroco

Nos propone este álbum el conjunto de obras que, entre las de su extenso catálogo, Vivaldi consideró dignas de la prueba de la publicación. Gran protagonista de la empresa es el veterano conjunto I Musici que en el ya lejano 1952 formaron doce jóvenes estudiantes de la romana Academia de Santa Cecilia y al que tanto debe la recuperación de músicos del llamado barroco italiano, Albinoni, Corelli, Locatelli, A. Scarlatti, Torelli y sobre todo Vivaldi, caídos en un injusto olvido durante casi dos siglos.

El estilo del grupo ha permanecido constante e incontaminado, como revelan recientes grabaciones, y parece una escuela en el campo interpretativo de la corriente de renovación que se inició en Italia tras la Gran Guerra, estimulada por la llamada generación de los 80, la de Casella, Malipiero y en cierto sentido Respighi. El nacionalismo sincero de estos músicos se atemperaba con las tendencias de la música europea de la época, con especial asunción de los principios del neoclasicismo. Con independencia del valor que pueda atribuirse a los frutos que produjo tal estética en el terreno de la composición, que no es tema para ser tratado ahora, hay que contabilizar en su haber el rescate de los modos instrumentales italianos renacentistas y barrocos, sin nostalgia evocativa ni exactitud filológica pero con una finalidad muy concreta, la lucha contra romanticismo y verismo, para la que no se dudó en exaltar la claridad estructural, la nitidez de trazo y hasta las formas cerradas en clave antiwagneriana.

Los peligros de esquematismo eran prácticamente ineludibles máxime cuanto que la tendencia se mezclaba con el intento de librarse del asfixiante esteticismo dannunziano. Era un movimiento que, salvadas todas las distancias, se parecía al puesto en marcha por el papa Pío X en el Motu proprio de 1903, empeñado en el mismo celo purificador, orientado hacia unas esencias musicales miríficas redimidas de la realidad histórica que las vio nacer. Como otras muchas recuperaciones, y el retorno a Bach de los mismos años es ilustrativo, era interesada y militante; buscaba



I Musici

FOTO: WITSIERS/PHILIPS

restaurar unos principios permanentes del arte que supuestamente habían encarnado de forma egregia ciertos músicos del pasado.

A los excesos de un individualismo degradado muchas veces, se opuso un seco objetivismo con pretensiones de disciplina y estilo universalmente válido como marco para una libertad no obsesionada en ser original a toda costa. Desde una abstracción cada vez mayor se apuntaba una tentativa en gran escala de depurar la música de significados pictóricos, literarios y éticos, de los sueños y visiones que se habían adherido a ella en muchas de las etapas de su historia.

I Musici y en la misma línea los diversos instrumentistas que participan en esta grabación en calidad de solistas o integrados en grupos camerísticos, parecen comulgar con estos postulados estéticos. Desentendiéndose de cualquier aproximación crítica, se mueven en un olimpo ahistórico y angélico, cuyo reduccionismo se queda en la textura mientras se diluye la pasión subyacente. Se corre así un evidente riesgo de impersonalidad, monolitismo y sobre todo uniformidad, que da alas a tradicionales críticas antivivaldianas.

Para salvar a Vivaldi y a otros contemporáneos de las adulteraciones perpetradas por notorios divos de la batuta al frente de sus temibles artefactos sin-

fónicos y corales, se aplicó un tratamiento catártico demasiado enérgico, abstracto e ideal. A un exceso siguió otro. Frente a la dulzona autocomplacencia de las versiones románticas I Musici con otros grupos de los años 50 y 60 han opuesto un sonido seco y brillante, de dureza deshumanizada, firmeza de ataque impecable, precisión rítmica, fraseo mecánico, frialdad virtuosística que no deja sitio ni oportunidades al color atmosférico.

Fácil es comprender lo que ha venido después. El barroco, incluida su pro-

longación musical tardía de la primera mitad del siglo XVIII, es todo menos un arte puro. Bach, Vivaldi y Haendel, acudieron a todos los recursos expresivos de los que era capaz la música de su tiempo en íntima relación con pintura y literatura. Una obra como la *Ofrenda Musical* bachiana refleja, según Ursula Kirkendale, el esquema retórico fijado en la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Los famosos conciertos de *Las Cuatro Estaciones* con o sin los sonetos que los preceden, son algo más que productos de un descriptivismo ingenuo. Se explican mejor desde ese afán tan barroco de abrir puertas, de permitir que cada arte invada otros ámbitos de la actividad creadora, a través de fronteras fluidas, en la línea del símil horaciano, *Ut pictura poesis*, o de las sinestias de tonos y colores tan frecuentes en un Lope de Vega o en un Marino, por citar sólo dos ejemplos. Un arte expansivo que rompe límites y que con su carga de ilusionismo propone la eurtimia en sustitución de la aridez de la simple simetría.

I Musici se ha mantenido al margen de estos planteamientos, que han hecho suyos los modernos intérpretes de la música barroca, y han permanecido fieles a sus orígenes estéticos. Estas grabaciones de los años 60 y 70, de estupenda sonoridad y de irrefragable ingeniería, son un testimonio impagable de algo que a muchos desde la perspectiva actual puede parecer limitado a una etapa histórica, necesaria y tal vez cancelada.

EDICION VIVALDI: Opus 1-Opus 12. Intérpretes: I Musici; Salvatore Accardo, Felix Ayo, Pina Carmirelli, Sylvie Gazeau, Franco Gulli y Roberto Michelucci, violín; Bruno Canino, clave; Severino Gazzelloni, flauta; Heinz Holliger, oboe; Rohan de Saram, violonchelo. 19 CD, Stereo, ADD, 426 925-2. PHILIPS.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Un instrumento vocal

Con alrededor de cuarenta años de actividad a sus espaldas Joan Sutherland dio su adiós a la escena a una aparición sorpresa en el Covent Garden el 31 de diciembre de 1990, invitada de lujo, junto a Home y Pavarotti, en la fiesta del Conde Orlofsky, en un apoteósico *Murciélago*. Apropiado lugar, testigo de sus éxitos, y congruente despedida musical, el *Home Sweet home*, a lo Nellie Melba, su referencial antecesora. Pero Sutherland fue devota con su tierra, Australia, y tres meses atrás cantaba en el formidable teatro de la bahía de Sidney su definitiva Margherita de Valois de *Les Huguenots*. Homenaje merecido a un escenario que le permitió, en etapa avanzada de su carrera, cantar lo que la soprano quisiera.

Detrás de la Diva quedan, pues, una carrera teatral fuera de lo común, con una cristalización discográfica aún más fuera de toda medida. Contratada exclusivamente con Decca, desde 1959 realizaría para la marca británica un corpus discográfico de un volumen y variedad insólitas, donde hay de todo, dada la extensa propuesta. De lo extraordinario a lo disparatado, caprichoso o pintoresco.

Con la llegada del soporte láser la Sutherland comenzó paulatinamente a ocupar paneles de las tiendas discográficas. Hasta la fecha la mayor parte de sus registros están ya en CD; curiosamente faltan dos que son primordiales: su magnífica *Alcina* de 1962, con un reperto asombroso a su vera, y *Beatrice di Tenda* de 1966, cuya reedición parece no animar a los responsables, a pesar del reclamo del *Orombello* de Pavarotti. Más de cuarenta grabaciones completas, algunos títulos concertísticos, infinidad de recitales, legan a la posteridad la voz de la australiana, sus inquietudes artísticas y su (a pesar de los pesares) personalidad única.

En el capítulo recital, Sutherland tocó todo el repertorio posible: de los barrocos a Wagner, con irregulares resultados, amparada por una voz de un calibre y extensión extraordinarios que al ser utilizada como un mero instrumento canoro (sobre todo en la primera etapa y en la de apogeo) le permitía tales proezas. Al pasar ahora a disco compacto parte de este caudal la Decca ofrece un buen panorama de valoración.

Seis discos nos llegan de una tirada, que engloban veinte años de actividad de la cantante, o sea, esplendor, madurez y curva descendente. Sabia elección: no aparece Wagner y apenas se roza el

verismo, las dos espinas de la soprano, cuyo recital del genio de Bayreuth (Sigiinda, Isolda, Senta) es de pavor, aún más irreligioso que el casi contemporáneo de Caballé.

La extensión generosísima, la formación técnica excepcional, el dominio imposible del fiato, la disposición personal de la Sutherland la encaminaban perentoriamente al repertorio barroco y bel cantista. De ahí que el disco *The Age of Bel Canto*, que inicia la entrega sea de una valoración donde de nuevo se necesita el adjetivo rimbombante. Aunque no todo sea del mismo nivel. En su momento este disco, en lo que respecta a la soprano, incluía *Angiol di pace* de *Beatrice di Tenda* en prematura aproximación. Desaparece aquí; enriqueciéndose el CD con dos fragmentos de *Griselda* y *Montezuma* de sendas selecciones que merecerían por sí solas reedición aparte (como el *Giulio Cesare*). El aria de La mujer Israelita de *Samson*, con el canto lamentoso, sembrado de trinos, es una joya de todo el repertorio

niana, grabado tres años antes de la edición completa, profetiza lo que las dos cantantes (la Home colaborando con arrebatos) harían en sus respectivos papeles: el canto estático e inmaculado de la soprano como contrapunto al cálido y exaltado de la mezzo, dando, por primera vez (Callas aparte) a Rossini su dimensión perdida. Una curiosidad del registro es la entrada, terrorífica aparición, de Odabella en *Attila*. Nada más opuesto al arte y medios de esta soprano australiana. Sin embargo, resuelto el andante con dignidad, a pesar de su zona grave peligrosa, llega la calabetta y se produce un milagro. (*Da te questo a m'e concesso*): la soprano despliega agudos, cadencias, brío, con una brillantez que levanta al oyente del asiento. En el *da capo*, las frases que anteriormente se resolvieron en la zona grave, son ahora expuestas en la aguda con un efecto electrificante. El resto del disco, Shield, Bononcini y Graun están a la altura del comentado Piccini; la coloratura de la Reina de la Noche, opulenta pero pesa-



Joan Sutherland

FOTO: CAHEN

grabado, desde sus inicios hasta la fecha. No en vano con este papel la soprano se dio a conocer del público inglés. La *Furia di donna piccinniana* es otra baza a favor del canto florido, generoso y preciso de esta soprano coloratura; sin embargo, un inédito recuperado en 1981 nos restituía a la Sutherland en esta vibrante página más dadivosa de medios que aquí (con Granville Jones y la Philomúsica de Londres). El dúo *Serbarni ognor si fido* de la *Semiramide* rossi-

da, debiendo pararse ostentadamente para respirar; en *La Straniera* resulta ajena al lirismo de la página que mejor descubriría Scotto; en el momento de *Freischütz* falta misterio y clima, el que la página describe; en *Don Pasquale*, con un Conrad que va de lo correcto a lo insuficiente en sus intervenciones del disco, queda el resultado algo pálido. De cualquier manera, de los seis discos editados al unísono éste es el mejor y de un interés grandísimo.

En 1963 se grabó un volumen en dos partes bajo el título *Command Performance*. Al pasar a CD se incluyó el primer disco completo, pasando el contenido del segundo (canciones, música inglesa en general) al que se titula *Homenaje a Jenny Lind*, sólo parcialmente el trasvase. Aquí, junto a registros de nivel semejante al anteriormente comentado, ya escuchamos a Sutherland metida en camisa de once varas. Por ejemplo, el aria de Ximena, de *Le Cid*, que precisa centro y grave, en esa época lo menos atrayente de su gama. O la canción de Nedda de *Payasos*, a pesar de brindarnos unos trinos inolvidables antes de iniciar *Stridono Laggiù*. O el *Ocean* de *Oberon* (que canta en inglés como la Callas), falto de empuje e intensidad. Pero la australiana ofrece a cambio una versión referencial de *Ombre légère* de *Dinorah*, que canta sin los habituales cortes o una profunda lectura de *Tu puniscimi* de *Luisa Miller* (sin la cabaleta, más dramática), insólitamente cargada de emoción. Asimismo, la página de *I Masnadieri* es considerable, gracias a una versión de la cabaleta de una bravura ejemplar. Su Rossini también aquí es de antología: Fanny de canto impecable, menos graciosa que Scotti, es preciso comentarlo. Luego de un fragmento de *Beatrice di Tenda*, que borda como es esperable, termina este registro con el aria de la Valois de *Les Huguenotes*, extraída de la versión completa de la ópera (¿Por qué si ya está editada aparte y teniendo la soprano suficiente material de relleno?).

Existe un video de la ABC australiana que relata aspectos profesionales y domésticos de la vida de Joan Sutherland. Se inicia con una bellísima panorámica nocturna de la bahía de Sidney y enlaza inmediatamente con una escena de *La viuda alegre*. Sutherland, inmensa, hombruna, torpe descendiendo rápidamente unas escaleras de un elegante decorado. La soprano es literalmente empujada, como un mueble, por una cohorte de bien vestidos muchachos, procurando que llegue a tiempo al proscenio para que empiece a cantar. Esta imagen, divertida, *naïf*, puede servirnos de preparación para los comentarios breves sobre los dos discos de opereta que integran el bloque que se está criticando. Uno es una selección precisamente de *La viuda alegre*, cantada en inglés, y con un cuidado equipo donde destaca la Zo-Zo de Regina Resnik. El segundo, lleva el título de *Opereta Gala* y comprende fragmentos del repertorio más trillado, tanto del bloque francés (Offenbach) como del centro-europeo (los Strauss, Léhár, etc.). El canto operístico de Sutherland es opulento siempre (en *La Viuda* la voz acusa el paso del tiempo,

haciéndose más ancha en el centro, menos *suelta* arriba, el fraseo más oportuno, intencional), pero falta esa *livianidad*, frescura, deleite, que descubrimos en otras colegas suyas, más *convencidas*. Por ejemplo, y según sus repertorios, la Gúden, la Schwarzkopf, la Crespín o la modélica (por tipo vocal y actitud) Fritz Massary. Curiosamente, Bonyngé, desde su aportación, está lleno de entusiasmo y aciertos. (Digamos, como apunte final que en la página incluida de *La Perichole*, incluso Teresa Berganza le da a la Sutherland una lección de estilo y gracia).

Como estudioso Richard Bonyngé, como inquietud musical su esposa la Sutherland merecen ambos un reconocimiento. Uno de los frutos de esta faceta es el disco *Romantic French Arias*, donde junto a *lo de siempre* se incluyen páginas de óperas desconocidas de Gounod (*El tributo de Zamora*), Lecocq (*Le coeur et la main*), o Massé (*Les noces de Jeannette*, favorita de la proustiana Odette de Crécy), así como el *Ouvre ton coeur* de la

oda sinfónica de Bizet *Vasco de Gama*. Se combinan en el disco, en un claroscuro medido, las páginas brillantes, de coloratura con otras más líricas, elegíacas. La Sutherland vence, es lógico, en las primeras y destaca partes de las segundas. Así, lo menos interesante es la famosísima y frecuentada aria de *Louise*, *Depuis le jour*, junto a una nana muy bella de *Dinorah*, además del aria de Leila de los pescadores bizetianos; el buen canto no le impide a la intérprete caer en una afectación y cursilería apreciables. Sin embargo, el esplendor vocal de la Sutherland se exhiba en páginas como la *Manón aubériana*, cuyo *eclat de rire* es brillantísimo, o la segunda parte del aria de Isabelle en *Robert le Diable*, a más del precioso bolero de Lecocq en *Le Coeur et la main*. Un disco desigual, pero muy válido por repertorio y aciertos de la soprano.

El sexto y último disco de esta entrega plural de la Sutherland lleva un conveniente título: *Tribute to Jenny Lind*. Jenny Lind (1820-1887), llamada *el ruiseñor sueco*, inicia la larga cadena de sopranos ligeras, que a través de la Nilsson (Christine) y la Patti, culminarían con la Melba, Kurz y Tetrizzini ya en los albores del siglo actual. Cantantes de sólida formación técnica, prodigiosa extensión vocal, consumado y (a menudo) gratuito virtuosismo, fundaban su mensaje en la destreza del instrumento canoro, a costa de la expresividad de la intérprete (Verdi que hubo de escribir para la Lind el papel de Amalia de *I Masnadieri*, la siguió llamando *ruiseñor* pero cambiando suco por *mecánico*). La propia Sutherland, pues, se arroga esa alianza a través del tiempo con la mítica soprano decimonónica, cantando el repertorio que le era consubstancial y que, creyendo a sus contemporáneos, se cimentaba en cuatro obras: *Norma*, *Robert le Diable*, *La fille du regiment* y *La Sonnambula*. De estas dos canta nuestra soprano páginas en este tributario disco. (Con Meyerbeer acude a una obra menos conocida: *L'etoile du Nord*). Tomado de recitales y óperas completas, en una interesante recopilación, parte de las óperas citadas, destaca Sutherland en *Per che non ho dal vento* de *Rosmonda d'Inghilterra*, un Donizetti que le debe su exclusiva exhumación, y, de nuevo, la *Beatrice di Tenda* belliniana. Los dos Mozart (Susanna y la Condesa), se avisa a quien proceda, puede traumatizar.

En conjunto son seis ejemplares los que Decca ha lanzado al unísono que, como se adelantó, dan un cumplido y generoso relato de una de las divas de los últimos años. Sus *fans*, que son muchos, pueden sentirse satisfechos.

Fernando Fraga

The Age of bel Cantata. Páginas de La buona figliola, Samson, Astarte, Rosina, Die Zauberflöte, Angela, Semiramide, Der Freischütz, Don Pasquale, Attila, La Straniera, Griselda, Montezuma. Joan Sutherland con M. Horne y R. Conrad. Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Londres. Director: Richard Bonyngé. DECCA 421881-2, ADD. Duración: 71'34". Producción: Raeburn y Harvey. Grabación: Londres, 1963.

Command Performance. Páginas de Oberon, Le Cid, Dinorah, Pagliacci, I Masnadieri, Luisa Miller, La cambiale di matrimonio, Beatrice di Tenda, Los Huguenotes. Joan Sutherland y otros solistas. Nueva Filarmónica y Sinfónica de Londres. Director: Bonyngé. DECCA 421882-2, ADD. Duración: 62'49". Producción: Bremner y Harvey. Ingenieros: Wilkinson y Lock. Grabación: Londres 1962 y 1969.

Tribute to Jenny Lind. Páginas de Beatrice di Tenda, I Puritani, La Sonnambula, Rosmonda d'Inghilterra, La Fille du regiment, Le nozze di Figaro, L'Etoile du Nord, Semiramide, I Masnadieri. Tres canciones (Arditi, Bishop, Benedict). Joan Sutherland. Orquestas, R. Bonyngé y J. Pritchard. DECCA 421883-2, ADD, DDD. Duración: 74'26". Grabación: Entre 1961 y 1982.

Romantic French Arias. Páginas de Robinson Crusoe, Dinorah, Louise, La Grand Duchesse de Gérolstein, Manon Lescaut (A), Fra Diavolo, Les pêcheurs de perles, Cendrillon, Mireille, Robert le diable, Le tribut de Zamora, Les Noces de Jeannette, Faust, Vasco de Gama. Suisse Romande. Richard Bonyngé. DECCA 421879-2, ADD. Duración: 72'49". Productor: Mordler. Ingeniero: Lock. Grabación: Ginebra 1969.

Opereta Gala. Páginas de La Grande-Duchesse de Gérolstein, La Perichole, Der Vogelhändler, Die Dubarry, Die geschiedene Frau, Madame Pimpodour, Der liebe Augustin, Eva, Ein Walzertraum, Der Operball, Casanova, Die Lustige Witwe, The Kings steps out, The chocolate soldier, Balalaika, Paganini. Orquestas Suisse Romande y Nueva Filarmónica. Director: Richard Bonyngé. DECCA 421880-2, ADD. Duración: 66'54". Productores: Raeburn y Mordler. Ingenieros: Wilkinson, Parry, Lock. Grabación: Londres 1966; Ginebra 1969.

The Merry Widow (Selección). Joan Sutherland, sop (Hanna); Werner Krenn, ten. (Danilo); Valerie Masterson, sop. (Valencienn); John Brecknock, ten. (Camille); Regina Resnik, mez. (Zo-Zo). Orquesta Filarmónica Nacional. Director: Richard Bonyngé. DECCA 421884-2, ADD. Duración: 66'07". Productor: Andrew Cornell. Ingenieros: Wilkinson y Moorfoot. Grabación: Londres, 1977-78. Todos los discos se ofrecen a precio económico.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Música de Polonia



Witold Lutoslawski

FOTO: JESUS ZOIDO

En unas décadas, de los años veinte a los cincuenta de este siglo, la música polaca pasó de no contar en absoluto en la escena europea a ser una de las escuelas —la etiqueta es controvertida— más originales y avanzadas. Semejante transformación se debió, sobre todo, a la obra extraordinaria de Karol Szymanowski (del que SCHERZO se ha ocupado en alguna ocasión: ver nº 20), el primer compositor de auténtica talla internacional surgido en el país desde Chopin. La dimensión de la influencia de Szymanowski sobre la generación de posguerra, en especial Lutoslawski y Penderecki, está lejos de haber sido analizada a fondo, pero, por ejemplo, las exigencias extremas a la cuerda de *Rey Roger* aparecen multiplicadas en la lección de escritura para esta familia que es *Polimorphia* (para 48 arcos) de Penderecki. Desde luego, éste recoge la herencia de las no muchas obras religiosas (*Sabat Mater*, *Letanía*), ni muy representativas de Szymanowski, cuyo lado pagano era demasiado poderoso (*Mitos*, recreados con sonoridad rica y sensual por Mordkovich, *Demeter*). De hecho, la *Pasión según San Lucas* puede y debe considerarse como uno de los pocos oratorios modernos viables dramática y musicalmente. La versión de Czyz continúa insuperada, incluso frente a la del mismo autor, de reciente edición en Decca. También el *Dies Irae*, con su hibridación de obra religiosa y requiem secular, comunica un desgarrar trágico veraz. La escritura coral es fascinante,

como en *Salmos de David*, algo en lo que siempre destacó Penderecki y sigue haciéndolo aunque su registro expresivo haya sido limado. Como es el caso del *Requiem polaco*, que, aun con su innegable atractivo sonoro, parece la rendición estética de un creador en otro tiempo exigente consigo mismo. La interpretación más lujosa con el compositor a la batuta no hace

sino realzar esta desagradable impresión. El *entreguismo* adquiere otro rostro en el *Concierto para violonchelo nº 2*, que renueva viejos tics (en todo caso, la versión de Rostropovich con el autor, Erato, es muy preferible a la que se comenta) y en el *Concierto para viola*, que pese a lo enfecido y onírico de la lectura no consigue apartar los fantasmas del amaneramiento y la falsedad.

Lutoslawski presenta una evolución mucho más coherente, en constante enriquecimiento de su lenguaje y su mundo poético. Las primeras obras están más cerca de Bartók (*Concierto para orquesta*) que de Szymanowski. El sinfonismo del creador de la música polaca del siglo XX parte del virtuosismo orquestal de un Richard Strauss (*Segunda*) para trascenderlo en la extática y visionaria *Tercera* (aquí Rowicki no obtiene la lujuria tímbrica de Dorati, Decca) y recalcar en la referencia folklórica de la *Cuarta*, con piano concertante.

El cambio operado es radical de la *Primera* a la *Segunda Sinfonías* de Lutoslawski. Su estreno en el género es una amalgama, manejada con maestría, de la tradición, de Brahms a Stravinski, pasando levemente por el propio Szymanowski. La *Sinfonía nº 2* se halla al otro lado de la frontera. No hubiera existido sin el ensayo que vino a alzarse como la pieza clave en el giro de estilo del compositor, los *Juegos venecianos*. Escrita para orquesta de cámara, se da en ella una respuesta razonable a la influencia de Cage. En vez de la libertad total, embriagadora pero que acaba destruyendo la obra musical, se introduce el principio de la aleatoriedad controlada. Y estos discos nos dan una idea de hasta dónde puede fructificar la alternativa, porque tanto la Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia como el Coro de la Radio Polaca de Cracovia (*Tres Poemas de Henri Michaux*) evidencian su familiaridad de tantos estrenos con la nueva música. Libertad viva hecha música.

Como información de la música de un país en una franja de tiempo no muy extensa, los discos son plenamente recomendables. El sonido es, en general, francamente bueno, muy superior, en su caso, al de los viejos LP, salvo quizá en la magnífica grabación de la *Pasión según San Lucas*, que Philips distribuyó en Occidente.

Enrique Martínez Miura

SZYMANOWSKI: *Obertura de concierto, Sinfonías nºs 2, 3 y 4, Conciertos para violín nºs 1 y 2, Stabat Mater, Letanía a la Virgen María, Demeter, Sonata para violín y piano en re menor, Canción de Roxana de «Rey Roger».* Coro Femenino de la Radio Polaca de Cracovia. Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Director: Witold Rowicki. Tadeusz Zmudzinski, piano. Wanda Wilkomirska, violín; Tadeusz Chmielewski, piano. 3 CD POLSKIE NAGRANIA PNCD 062-64. ADD. *Sonata para violín y piano en re menor, Nocturno y Tarantella, Tres Mitos.* Lydia Mordkovich, violín; Marina Gusak-Grin, piano. CD CHANDOS CHAN 8748. DDD. **PENDERECKI:** *Pasión según San Lucas, Threnody, Polimorphia, Cuarteto nº1, Salmos de David, Dimensiones del tiempo y el silencio, Concierto para violonchelo nº 2, El despertar de Jakob, Adagietto de «Paraiso perdido».* Concierto para viola. Requiem polaca, *Dies Irae.* Coro y Orquesta Filarmónica de Cracovia. Director: Henryk Czyz. Filarmónica Nacional de Varsovia. Director: Witold Rowicki. Cuarteto LaSalle. Ivan Monighetti, violonchelo. Stefan Kamasa, viola. Sinfónica de la Radio de Katowice. Director: Antoni Witt. 5 CD POLSKIE NAGRANIA PNCD 017,020,021. ADD. *Requiem polaco.* Coro y Orquesta de la NDR. Director: Krzysztof Penderecki 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 429720. DDD.

LUTOSLAWSKI: *Sinfonías nºs 1 y 2, Juegos venecianos, Tres Poemas de Henri Michaux, Lacrimosa, Concierto para orquesta, Funeral Music.* Sinfónica de la Radio de Katowice. Directores: Witold Lutoslawski, Jan Krenz. Filarmónica Nacional de Varsovia. Director: Witold Rowicki. Coro de la Radio de Cracovia. 2 CD POLSKIE NAGRANIA PNCD 040-041. AAD.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Infrecuentes italianos

La firma Bongiovanni se ha esforzado por editar música poco frecuentada en otros sellos, en particular, obras de compositores italianos. Nos permite, así, no sólo satisfacer, en parte, la insaciable curiosidad caníbal de los melómanos actuales (embestidos por un mercado torrencioso donde todo flota: obras completas, épocas completas, países completos), sino adquirir nuevas preferencias.

Los esplendores del barroco y de la ópera decimonónica han dejado en la penumbra la otra música italiana, a veces epigonal, pero, a menudo, compuesta en consonancia con la mejor producción europea. de Cimarosa, por ejemplo, conocemos su faena teatral, pero tenemos escasas noticias de su obra sacra. Este *Requiem* soporta las comparaciones con la mejor música de iglesia del rococó, con toda su frecuencia melódica, su ciencia polifónica y su católico sentido festival de la liturgia, impregnada de un humor barroco tardío, la festividad de los muertos. Algo similar puede decirse de las piezas de Pergolesi, que sintetizan las tradiciones del motete y del aria sacra, dando lugar tanto al despliegue vocal de sabor operístico como al tratamiento del texto religioso, entendido, una vez más, dentro de las convencio-



nido por Dante, al cual no falta un Paraíso de tinglado alegrónico y una apoteosis con ecos de marchas garibaldinas. La afirmación nacionalista y la evocación del gran poeta medieval se conjugan con rara pericia histriónica. Póngase atención al impresionista uso de los timbres orquestales, piano incluido.

Luego tenemos las cinco generaciones de los Puccini, músicos de Lucca, en parte formados en Bolonia. Datan de comienzos del XVIII y llegan hasta el embrujador melodista de *Butterfly* y *Turandot*.



nes de la religiosidad católica meridional.

Especial atención merecen las obras de Giovanni Pacini, con una *Misa* de difuntos en memoria de Bellini y una *Sinfonía* inspirada por la *Commedia* dantesca, obra tan querida por los románticos de toda especie. Pacini, a quien situamos en el escenario, nos lleva a un mundo semiteatral, el de la música descriptiva. Sus voces religiosas caen del lado de la *Sacra rappresentazione* más que del estático mundo de la plegaria. El suyo es un patetismo apenas disimulado por el latín, que proviene de la puesta en escena.

Particularmente divertido es su reco-

CIMAROSA: *Requiem pro defunctis*. Ireneo Jakubowski (tenor), Katarzyna Rymarczyk (soprano), Barbara Krahel (mezzo), Andrej Niemierowycz (bajo), Orquesta Nacional Warmia, Coro Académico de Olsztyn (dir.: Silvano Frontalini). **BONGIOVANNI** digital GB 2088-2. Duración:

PERGOLESI: *Laetatus sum. Salve Regina. In coelestibus regnis. Confitebor tibi domine*. Bernadette Luccarini (soprano), Gloria Banditelli (contralto), corale Amerina (dir.: Gabriele Catalucci y Wijnand van de Pol), Orquesta de Cámara de la Asociación "In canto" (dir.: Fabio Maestri). Grabado en vivo en Terni en marzo de 1988. **BONGIOVANNI** digital GB 2077-2. Duración: 52.14.

PACINI: *Messa da Requiem. Confitebor. Sinfonía Dante*. Alessandra Rossi (soprano), Adriana Cicogna (contralto), Marcello Giordani (tenor), Antonio Juvarrá (barítono), Massimo Morelli (piano), Laura Saviozzi (arpa), Capilla Musical Santa Cecilia de Lucca y Orquesta del Teatro Giglio, dir. por Gianfranco Cosmi. **BONGIOVANNI** digital GB 2059-2. Duración: 59.17.

DOMENICO PUCCINI: *Concierto para clave o piano*. **MICHELE PUCCINI:** *Concertone para cuatro instrumentos*. Marcello Guerrini, piano. Pierluigi Mencarelli, flauta. Bruno Girolamo, clarinete. Giuseppe Bodanza, trompa. Enrico Caproni, corno. Orquesta del Teatro Giglio de Lucca, dir. por Gianfranco Cosmi. Grabado en vivo el 6 de junio de 1987. **BONGIOVANNI** digital GB 2048-2. Duración: 51.21.

GIACOMO PUCCINI: *Senior: Misa a cuatro voces con violines a placer*.

GIACOMO PUCCINI: *Requiem a tres voces, viola y órgano*. **ANTONIO PUCCINI:** *Miserere a cuatro concertada por soprano y contralto*. **Donia Pelade** (soprano), **Gianfranco Cosmi** (órgano), **Elisa Ardinghi** (viola), **Marco Tomei** (órgano), **Adriana Cicogna** (mezzo), Capilla Musical Santa Cecilia y Orquesta del Teatro Giglio de Lucca, dir. por Gianfranco Cosmi. **BONGIOVANNI** digital GB 2037-2. Duración 52.10. Distribuye Diversi.

Si se compara la dinastía puccinesca con otras famosas en la historia de la música, se advierte que sólo los Bach (siete generaciones) los aventajan en pertinencia biológica dentro del arte sonoro. Los Couperin, Strauss, Gabrieli, Scarlatti y Mozart no tuvieron tal constancia vocacional. Aquí se nos presentan, aparte del operista insoslayable, un Giacomo senior, Antonio, Domenico y Michele. Insisten, como compositores oficiales, en el género litúrgico, pero también incursionan en la música concertante, con obras como ese cuádruple concierto de Michele, donde debe conceder a cada solista su momento protagonista, como si fueran personajes de ópera, resolviendo una curiosa estructura que excede la normalidad del concierto habitual.



En cuanto al joven Giacomo, aparece con un breve *Requiem*, de poco más de siete minutos, donde oímos ya al creador de atmósferas que fragua en sus grandes ópeas, unido al buen estudio de la música germánica. En lo demás, sólo cabe escuchar en estas páginas de iglesia, según la generación, el paralelo desarrollo del teatro lírico nacional italiano: de Rossini a Verdi, atravesando el canoro mundo del belcanto.

En las interpretaciones se advierte la huella del estudioso y del erudito, más cuidado de la propiedad en la lectura que en brillo inspirado de la ejecución. A veces, la toma en vivo refuerza la presencia del público luccano ante la obra de su familia favorita. No es poco privilegio contar con algo así a la vuelta de la esquina. Queda señalada la fresca voz de Bernadette Luccarini, a medias niña y mujer, dueña del perfecto estilo y los medios idóneos para cantar al litúrgico Pergolesi.

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Cuestión de estilo: La perfección decadente



Orpheus Chamber Orchestra

FOTO: D.G.

Hace algunos días, en Perugia, se anunció un concierto sorpresa de Sviatoslav Richter: el pianista, según su costumbre, cae como una bomba en los lugares más imprevistos (venía de dar algunos conciertos en pueblecitos del Veneto). Transgresión del concierto: Richter huye del público oficial; transgresión de la interpretación: Bach, Mozart, Beethoven (*Op 110* y *Op 111*) aparecen (o desaparecen) en una niebla producida por el uso constante del pedal, por el estiramiento infinito del tiempo, por la nivelación absoluta de las dinámicas... Bach, Mozart y Beethoven, sin identidad ni color, como temibles sonidos del espacio. El único crítico oficial (creo que era Zurletti) hizo justas observaciones sobre la falta de estilo, pero Richter, al igual que Gould, parece pensar que una interpretación sólo es válida si es nueva, o diferente. Y a estas novedades o diferencias se enfrentan las versiones de los discos que toca comentar. Los intérpretes, todos excelentes, escogen una vía del medio, entre la reflexión radical de los Harmoncourt, Leonhardt, Norrington y la modernidad desafiante de los Heifetz, Krips, Walter, como aquellos pintores quienes, en pleno Cubismo (u otra revolución), intentaban unos retratos que fuesen parecidos al modelo. El amor que estos intérpretes sienten (y nos hacen sentir) por Mozart es conmovedor, pero ya que no se pueden comprar todos los

discos, se pregunta uno el porqué de unas enésimas grabaciones de Mozart o de Haydn que utilizan criterios más

adaptados a un repertorio posterior. Zukerman-Neikrug se sitúan, peligrosamente, entre el clasicismo eterno de Grumiaux-Haskil (Philips) y el clasicismo renovado de Luca-Bilson (con instrumentos originales. Nonesuch); en la *Sinfonía concertante*, Zimmermann, de la misma manera, se encuentra entre su modelo, Grumiaux (Philips) y por ejemplo Kremer (con Harnoncourt. DG); Gelmetti con los valientes profesores de la Radio de Stuttgart, en la sol menor, han de luchar contra los recuerdos de Krips (Concertgebouw. Philips) y la presencia de Brügggen (Orquesta del Siglo XVIII. Philips). La trompa moderna difícilmente puede restituir esta música para amigos, ese júbilo íntimo que consigue Brown (*The 'Age of Enlightenment*, Kuijken. Virgin); sin embargo, quienes, como yo, no pueden prescindir de la perfección decadente, intentarán conseguir el disco de Damm (Saatskapelle de Dresde. Deutsche Schallplatten o Elekrola). El Melos (ya comentado en varios números de SCHERZO, ahora en un estuche a precio medio) no tiene ni la perfección de su contemporáneo el Berg (EMI), ni la intensidad de su antepasado, el Budapest (Sony). Perfectas las realizaciones de los Chilingirian y Orpheus, si bien se echa de menos la alquimia de timbres imaginada por Mozart, tal como la encontramos por los Octophoros (con instrumentos originales. Accent); en todo caso estos últimos CD son un poco cortos (52 y 48 minutos), había sitio para la primera versión de la *Serenata K 375*, por ejemplo.

El disco dedicado a Haydn también es muy corto (cabía otra sinfonía), soberbiamente tocado, presenta una curiosa mezcla de instrumentos modernos (con vibrato controlado y fraseo clásico), pero con estilo: los violines están justamente divididos a derecha e izquierda; el fraseo, clásico-vienés, pero con una relativa preponderancia de las cuerdas sobre los vientos; el clave, en medio de instrumentos modernos, prueba una irresistible imaginación. Pero, al igual que en lo anterior, esta interpretación no añade nada radicalmente nuevo a la de Dorati (comentada en SCHERZO), ni puede competir con la de Kuijken (*The Age of Enlightenment*. Virgin), en la cual encontramos la atención musicológica fundida con el refinamiento instrumental.

Pedro Elías

MOZART:

Sonatas para piano y violín K.8, K.377, K.379. Variaciones K.360. Marc Neikrug (p), Pinchas Zukerman (v). CD RCA RD60447.L DDD 1990. Director artístico: J.J. Stelmach. 61'45. Distribución: BMG.

Sinfonía Concertante KV 364. Sinfonía nº 40 en sol menor KV 550. Frank Peter Zimmermann (Vln), Tabea Zimmermann (Vla). Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Gianluigi Gelmetti. CD EMI CDC 7 54196 2 DDDD 1990 por D. Wolf. Dirección artística: L. Ludemann y G. Berg. 55'28.

Conciertos para trompa nº 0, 1, 2, 3, 4 y fragmentos de K. Anh 98A. Barry Tuckwell (trompa y director). The Philharmonia. CD COLLINS 11532. DDD 1990 por S. Rhodes. Director artístico: E. Fisk. 71'20.

Quintetas para cuerda. Melos Quartett (con Franz Beyer y Piero Farulli para los dos últimos Quintetos). Estuche de 3 CD (precio medio) DG 431694-2. DDD 1986/89 por H. Wildhagen. Director artístico: S. Paul. 2h. 49'.

Serenata para vientos K 375 en mi bemol mayor (2ª versión) y K 388 (384a). Orpheus Chamber Orchestra. CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 683-2.DDDD 1990 por A. Neubronner. Director artístico: S. Paul. 47'48.

Cuartetos para flauta. Susan Millan. Miembros del Chilingirian Quartet. CD CHANDOS CHAN 8872. DDD 1990 por T. Tryggvason. Director artístico: T. Oldham. 52'34. Distribución: Harmonia Mundi.

HAYDN: *Sinfonía nº 85 La Reine; nº 86. The Saint Paul Chamber Orchestra. H. Wolff. DDD 1990 por M. Bramman. Dirección artística: B. Mnich y M. Fouqué. 52'.*

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Cuestión de estilo: La retórica

Mozart solía componer a medida, según las capacidades de los cantantes (frecuentes los cambios musicales correspondiendo al cambio de reparto en las óperas, por ejemplo), según también el gusto y costumbre del público (su sinfonía *parisina*) así como las características de las orquestas. Junto con la aplicación práctica, artesanal, el conocimiento de la retórica (*Inventio, Dispositio, Elaboratio* y *Decoratio*) fundamentaba el discurso musical del siglo XVIII. Algunos intérpretes, hoy en el caso de la AAM con Schroeder y Hogwood, exploran las relaciones entre la retórica (la figura retórica) y la música con consecuencias radicales y coherentes en cuanto al fraseo general (duración de los sonidos, más variada que lo indicado en la partitura; grado de dureza o de dulzura de cada entonación o acorde exigido por el contexto dinámico y rítmico, tal como lo precisa Jos van Immerseel) y la materia (y espacialización) sonora. Esta integral (única en el mercado) de las sinfonías tiene dos cualidades preponderantes: el rechazo de toda escoria (mal llamada romántica y que habría que reemplazar por polución wagneriana, según la proposición de John Eliot Gardiner; la elección de los varios tipos de orquesta para los cuales Mozart escribió: la pequeña orquesta italiana de cuerda (6 primeros vlnes, 5 segundos, 2 vlns, 2 cbs, 1 bajo) con oboes doblando los primeros pupitres; o la grande, de Milán, Turín, Nápoles: cuerdas (12,12,4,2,6), 5 fagotes doblando los contrabajos, creando por la importancia de registros extremos una sonoridad de catedral; de Londres, más tradicional, cuerdas (6,5,2,2,1), 2 oboes, 2 trompas, fagot y clave para el continuo; la orquesta de los días de fiesta en Salzburgo: cuerdas (9,8,4,3,2) con vientos importantes (3 oboes, 3 trompas) y 3 fagotes para una línea clara del bajo (cuando no interviene en el obligado); en el volumen VI, la gigantesca orquesta parisina del *Concert Spirituel* (formada por cuerdas



Christopher Hogwood

FOTO: CRICKMAY/DECCA

-11,11,5,8,5-, seis intérpretes permutando las flautas, oboes y clarinetes, otros seis para trompas y trompetas, 4 fagotes, timbales) precede la reducidísima (y tan querida por el compositor) orquesta de Praga que estrenó la *Sinfonía n.º 38, K 504*, que podemos escuchar en toda su modernidad. La espacialización (el arco para la pequeña orquesta; la separación entre timbres débiles y fuertes, como flauta y trompeta, para su mejor equilibrio...) es también respetada, así como todas las repeticiones, incluso en los *Menuettos*; algunos eruditos se oponen a esta práctica, sin embargo, el tiempo vivo permite escuchar todo el *Menuetto* sin aburrimiento, y en todo caso hay que

MOZART: *Integral de las Sinfonías*. The Academy of Ancient Music, dirigida por Jaap Schroeder (primer violín) y Christopher Hogwood (clave y fortepiano). Instrumentos originales. Diapason 430 (La). Un estuche (enorme) de 19 CD en siete volúmenes a precio medio. L'OISEAU-LYRE 430 639-2. Grabación excelente ADD y DDD, 1979/1983. 19 horas.

recordar la frase de Sviatoslav Richter: «¿Los intérpretes que no tocan todas las repeticiones?... es que no les gusta la música». A los intérpretes excelentes les gusta la música. Los intérpretes excelentes favorecen, dentro de una gran simplicidad expresiva, la percepción muy aguda de las líneas instrumentales; el comentario del musicólogo (y asesor de la edición) Neal Zaslaw es excepcional y abundante (unas 150 páginas en cada uno de los tres idiomas: inglés, alemán y francés); la ordenación, exhaustiva: el primer volumen dedicado a las primeras sinfonías (y oberturas), escritas en Holanda, Inglaterra e Italia; los cuatro siguientes, a Salzburgo; el sexto, a París, Praga y Viena; el último a Viena, desde las primeras hasta las últimas sinfonías; una suma exhaustiva, por fin, en cuanto a las dobles versiones (*Parisina, K 550...*) y algunas dudas sobre el autor (¿el padre, el hijo?) de la *Alte* y *Neue Lambach*. No quiero decir que esta integral

es definitiva ni perfecta, se puede echar de menos la expresividad (sobre todo en los movimientos lentos) de Krips (Concertgebouw, Philips) o de Brüggner (Orquesta del Siglo XVIII, Philips), el virtuosismo de los mismos, la tensión dramática, operística, de Hamoncourt (Concertgebouw, Teldec), la voluptuosidad radical y analítica de Bernstein (Filarmónica de Viena, DG), la emoción sin énfasis de Gardiner (The English Baroque, Philips) o la visión demoleadora, caja de música o tiovivo de Norrington (London Classical Players, EMI), pero no por ello resulta menos fascinante el itinerario propuesto por Hogwood y Schroeder (*maîtres de musique*, más que directores), itinerario paralelo a la lectura de las cartas de Mozart.

«La carne es triste —escribió Mallarmé— y, ¡ay!, he leído todos los libros...». A buen seguro no había escuchado todos los discos.

Pedro Elías

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Cosmología mozartiana

Cada año, desde hace muchos, son varias las versiones (nuevas o reeditadas) de óperas de Mozart, en especial de las grandes, que salen al sobrecargado mercado internacional. 1991, el del bicentenario, no iba a ser menos, sino más. De ahí que en estas páginas nos hayamos hecho eco puntualmente de las novedades que las casas tienen a bien entregarnos para su comentario (a excepción de la distribuidora de Erato, que no lo considera ni adecuado ni conveniente: razón por la que algunas ediciones de interés, como la de *Così* de Barenboim, no han tenido la debida reseña en nuestras columnas). La fluencia es, como cabía esperar, torrencial. En el pasado número de SCHERZO Fernando Fraga comentaba nada menos que nueve interpretaciones discográficas de *Las bodas de Figaro*, en trabajo complementario del dossier sobre la obra. Hoy el que suscribe va a intentar hacer, de manera breve y sucinta, lo propio respecto a recientes producciones de cinco de las más notables óperas del genio salzburgués, incluida la de la citada en último término.

Dentro de la tradición

Empecemos, pues, por la grabación que del *Figaro* ha realizado Colin Davis. Recordarán que Fraga hablaba de ella al final de su artículo. Hay que suscribir lo allí expuesto ahora que el álbum ha llegado a la redacción: excelente y variada —quizá no tan imaginativa—, teatral, la dirección, con una espléndida Sinfónica de la Radiodifusión Bávara; idiomatismo musical (no tanto lingüístico) del barbero de Titus, elocuente y fácil, puede que de escasa prestancia vocal; idónea, en una línea muy tradicional, la Susanna de Donath; sentida, sensible y primorosamente dibujada la Condesa de Varady, que ya se sabe que, con una voz de relativa calidad, es capaz de establecer cotas musicales y expresivas muy altas; mal, mate y burdo, el Conde de Furlanetto; mediocre el Cherubino de Schmiege, bien visto el Basilio de Zednik, fuera de sitio Niernsgern como Bartolo y Kallisch como Marcellina y pasables los demás. En

conjunto, una versión decente, con brillante pero no especialmente depurada prestación orquestal y suficiente, con algunos altibajos, colaboración de las voces. A inferior nivel que la grabada para PHILIPS por el mismo director inglés en 1972 (comentada de pasada, junto con otras muchas, en el n.º 43 de esta publicación), de mayor impulso y con un reparto globalmente superior, en especial por la incomparable Susanna de Freni.

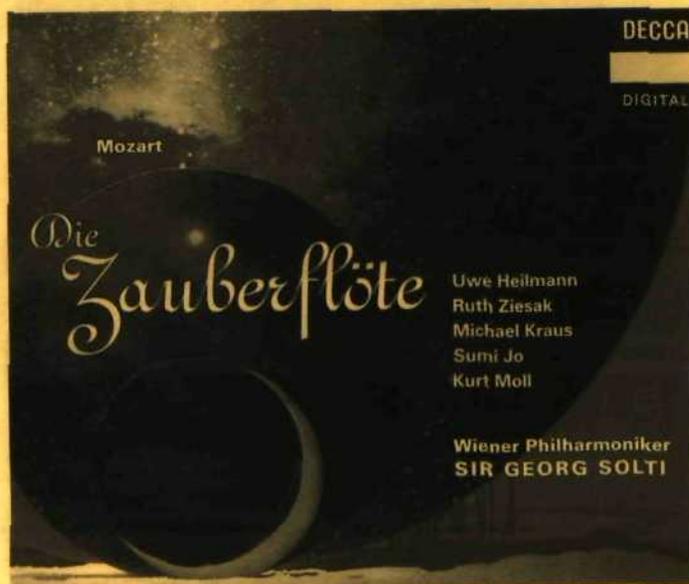
Continuemos con el *Don Giovanni* presidido por la competente batuta de Muti, una publicación que, como la anterior, no aporta nada nuevo o al menos nada especial. Aunque haya cosas de mérito. Entre ellas el pulso firme, el equilibrio, la claridad de líneas y de texturas, la buena construcción e incluso variedad que, dentro de un orden de acontecimientos previsto, otorga el director italiano, que no alcanza, sin embargo, el verbo, el sabor teatral a la napolitana, de un Giulini (por hablar de otro sureño). Muy relativo interés proporciona el equipo de cantantes, en el que todos, menos De

sistencia real— y Vaness —Donna Elvira valientemente servida, con medios suficientes, relativo estilo mozartiano, agudos agrios y excesivo vibrato— y más atenuada en los otros: Ramey, siempre excelente cantante, que aquí, como Leporello, está, por su falta de gracia en el acento y de eficacia teatral, lejos de su atinado Don Juan de los últimos años, hecho habitualmente en Salzburgo precisamente con Muti; Studer, voz fácil, igual, resuelta, algo monocorde y plana para dar con todos los vericuetos psicológicos de Donna Anna, y Mentzer, ya asentada, desde su tesitura de mezzo aguda, como una adecuada y en buena medida reveladora Zerlina ajena al dengue y a la ñoñería de otras. Pálidos los dos no estadounidenses.

Cerremos este capítulo con la nueva *Flauta mágica* de Solti, cuya grabación para el mismo sello de 1969 se mantenía entre las primeras opciones. La pregunta es: ¿Se ve superado este viejo clásico por la reciente publicación? La constatación del que firma es: no. Hay varias razones: a) conceptualmente

ambas visiones son muy parecidas, claras, precisas, bien equilibradas, impecablemente fraseadas, en el punto justo entre lo ceremonial y lo naïf, dotadas del aliento dramático —de narración fluida en la que se suceden y alternan diversos acontecimientos— habitual en sir Georg, bien que la más reciente suene mejor, más brillante y posea una dinámica más amplia, que, de todos modos, no hace olvidar el seductor aire de espontaneidad que poseía la antigua; b) en el aspecto vocal la primera (excluyamos una más antigua de Melodram grabada en la Radio de Hesse en 1955 y en la que aparecían nada menos que Elisabeth Grüm-

mer y Frick) es claramente superior papel por papel porque Pilar Lorengar, vibrato incluido, gana de lejos a la sosa y desvaída, aunque musical, Ziesak. Talve-la en sus buenos tiempos era aún mejor, de mayor dimensión y rocosidad, incluso en dignidad, que el muy bueno Moll, Burrows poseía un más conveniente heroísmo vocal que el aseado y cumplidor Heilmann, de timbre un



Carolus y Rootering, son norteamericanos, lo que, en este caso más que en otros, contribuye a que los aspectos vocales aparezcan en cierto modo subordinados a la sonoridad de gola, desagradablemente acusada en las prestaciones de Shimell —nada ortodoxo, tosco en el fraseo, poco elegante, con agudos mal proyectados—, Lopardo —de bonita y amanerada línea, sin con-

bre un tanto pecorino y *picudo*, la Reina de la Deutekom, pese a sus feos juegos de glotis, aventaja a la decorosa pero ayuna de impacto dramático Sumi Jo. Prey es uno de los Papagenos ideales, cosa que no se puede predicar en absoluto de Kraus, un barítono de timbre gutural y desagradable, aunque Solti le haga, como a todos, no desentonar en

cal, valores perdidos, hábitos periclitados, se sitúan por derecho propio Eliot Gardiner y Harnoncourt, éste muy discutido a veces, y en ocasiones quizá con razón, aunque sus propuestas, tanto en Bach como en Mozart y ahora en Beethoven, resultan generalmente fascinantes; como las del inglés, que suele ser más fácilmente admitido por los intran-

impulsados por una elocuencia tal. Junto a la labor de Gardiner hay que situar la de la excepcional orquesta a sus órdenes, esos The English Baroque Soloists, y la del no menos ensalzable The Monteverdi Choir. Quedan los solistas vocales, dentro de los que con una excepción, no puede decirse que haya nada especialmente resaltable: Rolfe Johnson, buen cantante, de timbre grato y notable gusto, no es el Idomeneo que hubiéramos soñado teniendo en cuenta las bondades relatadas hasta aquí, ya que le falta robustez y seguridad tanto en agudos (mal proyectados) como en agilidades (resuelve honrosamente, de todas formas, la peliaguda *Fuor del mar*); McNair, liria, musical, exquisita, es una voz muy lírica, demasiado añorada quizá; Martinpelto posee un instrumento sin duda importante para Elektra pero aparece falto de metal y su registro superior empalidece por mala colocación y enmascaramiento, aunque justo es decir que salva con mucha dignidad sus papeletas, entre ellas esa exigente aria que es *D'Oreste, d'Aiace*. La excepción es Von Otter, de instrumento rico, extenso, coloreado de mezzos lírica y arte canoro impecable. Su Idamante es ejemplar, probablemente el mejor —en el ámbito de la versión con voz de mujer— junto al de Diana Montague. Excelentes los demás componentes del reparto. La grabación une a las notabilidades comentadas la de incluir la totalidad de la música compuesta por Mozart para Munich, tanto la que se dio en las primeras representaciones (el autor realizó continuos cambios) como la que surgió de revisiones hechas sobre la marcha; excluyendo la creada para Viena cuatro años más tarde. Es por tanto esta versión —que incorpora asimismo la música de ballet— más completa que la de Harnoncourt para Telefunken (1981); y mejor, menos agresiva y más equilibrada y rigurosa.

Y de Harnoncourt vamos a hablar para concluir este trabajo. A propósito de una de sus últimas experiencias en el campo mozartiano: *Così fan tutte*, en grabación recién salida de las prensas. De entrada hay que decir que tras los instantes de inicial sorpresa producida por lo inesperado e inhabitual de ciertos tempi, lo novedoso de algunos acentos, lo extraño de determinados fraseos y el impacto dinámico y tímbrico, la impresión es la de que esta nueva aventura del director berlinés, con independencia de la polémica que pueda levantar, es positiva; y estimulante en grado sumo. Hay una cosa que debe resaltarse antes que ninguna otra: la elección de unas voces adecuadas —es posible que por vez primera en el



el conjunto, y, para no referimos más que a los muy principales, Fischer-Dieskau arrasa, a despecho de sus episódicas faltas de metal y de redondez, en el Sprecher, mientras que su discípulo Schmidt está simplemente bien. Equiparables las damas y quizá mejor, más potentes y afinados, los niños de la segunda grabación. No puede desaconsejarse, en cualquier caso, la adquisición de este registro aun cuando se tenga el antiguo. La puesta en escena, el sonido, la unidad de criterio, el buen hacer de la batuta son bazas a favor.

Nuevas vías

Siempre resulta estimulante que existan músicos que intenten buscar caminos no trillados y recrear obras consagradas desde presupuestos no usuales; a condición de que partan, claro es, de un conocimiento y de un rigor, amén de contar con una preparación técnica y estilística, que no están al alcance de la mayoría. Dentro de los directores que en los últimos tiempos más han hecho por descubrir esas nuevas vías, de recuperar, desde la más pura esencia musi-

sigentes de las fórmulas románticas y postrománticas —que, ojo, pueden ser tan válidas según en qué casos como cualquier otra—, ciegos y sordos cuando se habla de instrumentos originales o de revisión musicológica de textos.

La calidad de los trabajos mozartianos de Eliot Gardiner está desde luego fuera de duda y el mejor ejemplo es la integral de los conciertos junto al pianofortista Malcolm Bilson. Opinión que hay que mantener tras la escucha de este *Idomeneo*, que inicia afortunadamente una serie de grabaciones de las siete más grandes óperas del salzburgués. La lógica más aplastante y una límpida musicalidad se dan cita en esta versión reveladora de una partitura maestra, injustamente postergada durante años. Todo lo que hay en la obra de herencia asumida y recreada de Rameau y Gluck queda patente en esta vívida interpretación, que resulta palpitante, tan clásica como prerromántica, perfectamente proporcionada en todas sus voces y planos sonoros y envuelta en un hálito dramático excitante, presente desde la misma obertura. Acentos, fraseo, dinámicas, ataques, texturas y timbres se nos antojan idóneos, sobre todo al estar

disco—, a excepción de la del tenor (¿dónde los mozartianos actuales de esta cuerda?); cada parte tiene su timbre y su carácter de acuerdo con lo pedido por la música y el texto. Así, Fiordiligi es una soprano spinto, la holandesa Margiono, de extensión considerable, timbre consistente (sin las irrisaciones y riqueza de armónicos que un metal de más calidad habría proporcionado) y suficiente dominio de agilidad, que circula en los pasajes *di sbalzo* con soltura (un tanto académicamente) y muestra, ya que no un manejo excepcional del legato, una valentía loable. Dorabella no es una mezzo oscura sino una lírica lindando con la soprano, la norteamericana Ziegler, instrumento y cantante discretos. Despina no es, menos mal, la característica *soubrette* espabilada, sino una voz más ancha y compacta, que canta (muy bien previsto por la batuta) con un aire un poco desgarrado y pueblerino y no hace dengues en sus números de travestismo. El comediólo ha recaído en la casi desconocida inglesa Anna Steiger. Guglielmo (o Guilelmo, que tal parece era el nombre inicial propuesto en el libreto) es un barítono con buenos graves, como corresponde a las exigencias de la escritura, el suizo Cachemaille, de relativa calidad. Y lo más importante, Don Alfonso es un verdadero barítono, no un bajo o bajo bufo, (al igual que dos ejemplares antecedentes discográficos: Brownlee, con Busch, y Bruscantini, con Karajan) aunque un barítono muy lírico como es el norteamericano (una de las modernas estrellas) Hampson, fácil, elegante, nítido en la articulación, que puede acometer sin apuros algunas de las dificultades que voces más graves no sortean, como la del trío *Soave sia il vento*. Lástima que su arte no sea muy depurado y se le escapen multitud de matices y no acabe de dar por completo ese talante de cínico redomado que le asigna Harnoncourt (en una interesante entrevista publicada en el folleto que acompaña a la grabación y en la que dice cosas curiosas y en algún caso discutibles). La laguna es Ferrando; no porque Van der Walt, sudafricano, no cante con gusto, buena línea y corrección, sino porque su instrumento es pobre, chato y en exceso liviano alejado de las prestaciones de *medio carácter* que le otorgaría un lírico de mayor envergadura.

Conviene destacar algunas cosas más de esta versión, que muestra la partitura —para Harnoncourt, pese a la anécdota que la mueve, realista y preñada de efectos propios de un joven romanticismo— en su integridad, recitativos incluidos. El exquisito cuidado en atender —lo

que viene favorecido por una límpida y a veces demasiado brillante toma sonora— todas y cada una de las anotaciones mozartianas, por supuesto desde la óptica que ofrecen los últimos estudios de fraseo y tempo, éste siempre muy variable, debe ser señalado, aunque nos parezcan en ocasiones excesivas algunas retenciones: las lentitudes de las dos arias de Guglielmo, Andantino y Allegretto respectivamente, indicaciones que para el músico alemán incitan a la morosidad. Nos choca también la manera de realizar la transición del Andante al Allegretto en el n.º 19, segunda aria de Despina; pero la razón es obvia: las tres primeras notas del saltarín tema (tres corcheas puntuadas) están situadas en la segunda mitad del

compás (6/8) que cierra aquél, mientras las restantes aparecen ya en la nueva indicación más rápida. Otros aparentes excesos, como exagerada acentuación de la primera nota de cada compás, los abusivos *portamenti* en algunos recitativos *secco*, que otorgan al discurso un discutible amaneramiento, se ven superados por las virtudes apuntadas y las continuas sorpresas. Admirable, siguiendo la recomendación *mezza voce*, la forma de frasear en la cuerda y el aire de serenata en los vientos dado el comienzo del primer finale. Y encomiable el respeto a los numerosos *sforzandi* y contrastes forte-piano. Queda por alabar, en esta incandescente lectura, (llevada al disco después de muchas y continuadas representaciones en la Ópera Neerlandesa) la prestación de una formidable Orquesta del Concertgebouw, que atiende con una exactitud y belleza sonoras ejemplares las orientaciones y órdenes de la batuta.

Finale

Unas recomendaciones para cerrar. La versión de *Idomeneo* de Gardiner se coloca como primera opción dentro de la discografía actual. Supera no ya a la de Harnoncourt, sino a las anteriores de Schmidt Isserstedt, Böhm o (la muy recomendable) de Kertesz: También, aunque no debemos olvidarnos de ellas por completo, las tres dirigidas por Pritchard. La de *Così* de Harnoncourt es, por su novedad y características descritas, una posibilidad a defender frente a la modélica, pero muy abreviada, de Karajan (llena de un encanto que falta en la hoy comentada) para EMI de 1955, a la de Böhm para la misma compañía de 1962 (con el Ferrando de Kraus) o a la de Muti, también EMI, de Salzburgo de 1987. Un recuerdo, naturalmente, para la histórica de Busch (con una Souez inolvidable). La de Oestman, de Drotningholm, con instrumentos de época, tiene interés pero se sitúa a menor nivel. Deseable sería que se recogiera la interpretación, asimismo con instrumentos originales, de Rattle para el Festival de Glyndebourne, no exenta tampoco de gratas sorpresas.

Las versiones de las otras tres óperas, igualmente criticadas —por encima— en este ya largo trabajo, no suponen novedad especial en el panorama discográfico. Si acaso, *La flauta* de Solti podría inscribirse en el *hit* de las importantes (sin superar, como ya se ha dicho, a su primera interpretación para el mismo sello).

Arturo Reverter

MOZART: Le nozze di Figaro. Alan Titus, Helen Donath, Julia Varady, Ferruccio Furlanetto, Marilyn Schmiege, Heinz Zednik, Siegmund Nimsgern, Cornelia Kallisch, Gerhard Auer, Ingrid Kertesz, Claes-H. Ansjö, Atsuko Suzuki, Monika Schmidt. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión de Baviera. Director: Sir Colin Davis. Grabada en mayo, junio y julio de 1990 en la Herkulesaal de Munich. Producción de Wolfram Graul. Ingeniero de sonido: Gerhard von Knobelsdorff. BMG CLASSICS. 3 CD DDD RD 60440. Duración: 69'28"-62'21"-42'18".

Dan Giovanni. William Shimell, Samuel Ramey, Cherly Studer, Carol Vaness, Frank Lopardo, Susann Mentzer, Natale de Carolis, Jan-Hendrik Rootering. Coro de la Ópera del Estado de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Fortepiano continuo: Robert Kettelson. Director: Riccardo Muti. Grabada en noviembre de 1990 en la Musikvereinsaal de Viena. Producción de David Groves. Ingeniero de sonido: Michael Shady. Montaje: David Bell. EMI CLASSICS. 3 CD DDD 7 54255 1/2/4. Duración: 64'28"-58'39"-48'11".

Die Zauberflöte. Kurt Moll, Uwe Heilmann, Sumi Jo, Ruth Ziesak, Lotte Leitner, Michael Kraus, Heinz Zednik, Andreas Schmidt, Adrianne Pieczonka, Annette Kuertenbaum, Jari van Nes. Coro de la Ópera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Niños cantores de Viena. Director: Sir Georg Solti. Grabada en mayo y diciembre de 1990 en la gran sala del Konzerthaus de Viena. Producción de Michael Haas. Ingeniero de sonido: John Pellowe. DECCA. 2 CD DDD 433 210-2. Duración: 77'22"-74'22".

Idomeneo. Anthony Rolfe Johnson, Anne Sofie von Otter, Sylvia McNair, Hillevi Martinpelto, Nigel Robson, Glenn Winslade, Cornelius Hauptmann. The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. Grabada durante un concierto público realizado en junio de 1990 que el Queen Elizabeth Hall. Producción de Karl-August Naegler. Ingeniero de sonido: Ulrich Vette. ARCHIV PRODUKTION. 3 CD DDD 431674-2. Duración: 78'02"-70'45"-61'46".

Così fan tutte. Charlotte Margiono, Delores Ziegler, Gilles Cachemaille, Deon van der Walt, Anna Steiger, Thomas Hampson. Coro de la Ópera Neerlandesa. Real Orquesta del Concertgebouw. Director: Nikolaus Harnoncourt. Grabada en enero de 1991 en el Concertgebouw de Amsterdam. Producción de Helmut Mühle. Ingeniero de sonido: Michael Brammann. TELDEC. 3 CD DDD 9031-71381-2. Duración: 63'39"-76'54"-56'03".

ESTUDIO DISCOGRAFICO

Beethoven-Harnoncourt: La polémica está servida

Desde el lejano 1963 en que Harnoncourt realizó para Teldec su primera grabación consagrada a la Música de la Corte de Mannheim, hasta estas *Sinfonías* beethovenianas, han pasado casi treinta años que han consolidado el nombre del director berlinés como uno de los músicos más populares entre los públicos de conciertos y, sobre todo, entre los discógrafos y discófilos. En efecto, su monumental proyecto (siempre en Teldec) de las *199 Cantatas* de J.S. Bach, hechas en colaboración con Gustav Leonhardt (primera grabación con criterios históricos y filológicos, sin precedentes tanto desde el punto de vista musical como artístico); numerosísimas obras del Barroco con su *Concentus Musicus* de Viena; la trilogía de Monteverdi en la Opera de Zurich; las óperas de Mozart (en curso de realización); *Sinfonías*, *Serenatas* y *Misas* de Mozart; *Sinfonías* de Haydn, así como alguna que otra *curiosidad* en principio poco apta para su talante directorial, como *Valses*, *Polkas* y *El murciélago* de Johann Strauss, le han catapultado a los primeros lugares del llamémosle *Hit-parade* clásico, apareciendo hoy cada vez más alejado de su antigua imagen de especialista en música antigua. Ahora, con motivo de esta grabación de las *9 Sinfonías* de Beethoven, hechas en vivo en el marco del Festival *Styriarte* de Graz, volvemos con esta controvertida figura que trata de obligar a crear nuevos hábitos de escucha y a descubrir otros aspectos sonoros en una música aparentemente tan familiar.

Harnoncourt dice que no solamente pretende una exactitud histórica en esta música, sino que es realmente un deber interpretarla por la importancia que tiene para el público y los músicos de hoy. Según sus propias palabras, se ha esforzado en encontrar el clima intelectual de la época en que estas obras vieron la luz, sin tratar de aportar a esta búsqueda un rigor científico exagerado. Destaquemos las notables diferencias que se pueden encontrar entre las partituras habituales y las usadas después del riguroso estudio de las fuentes. Por ejemplo, en la *Novena*, se usa el re en lugar del si bemol en el segundo tema del primer movimiento, así como la octava baja del contrafagot en la marcha del movimiento final. «No es solamente el interés histórico —dice Harnoncourt— lo que me ha hecho encontrar todas estas cosas importantes, sino simplemente la convicción de que toda información que nos llega de un compo-

sitor y que agota un aspecto importante relativo a la obra, es esencial para su comprensión. Y si un compositor como Beethoven hace, por ejemplo, una sutil distinción entre sf y fp, es importante observarla tanto para la expresión como para el contenido». El director berlinés ha hecho aquí lo mismo que en sus versiones de *Sinfonías* de Haydn y Mozart: utilizar una orquesta moderna pero con violines con vibrato distinto, y arcadas y digitación diferentes, además de baquetas de timbales distintas en algunas sinfonías (por ejemplo, en la *Novena*). La agrupación empleada es la Orquesta de Cámara de Europa que, salvo las trompetas, toca con sus instrumentos de siempre, es decir, una orquesta de tamaño medio sin doblar los instrumentos de viento. En cuanto a las trompetas, se han elegido las naturales antiguas porque «la trompeta no es solamente un instrumento, sino una especie de símbolo; cada motivo de fanfarria exige un tipo de entonación bien definido. Si una trompeta moderna tocase con un volumen sonoro correcto, el carácter de fanfarria estaría ausente. La elección, en consecuencia era: o bien demasiado fuerte con el carácter correcto, o con la dinámica correcta pero sin carácter. He elegido el instrumento natural, en donde este problema no se presenta» (entrevista hecha a Nikolaus Harnoncourt por Harmut Krones, que traducimos aquí parcialmente del libreto que acompaña a este álbum).

Así, pues, estamos ante un ciclo que pretende ser absolutamente fiel a la letra, pero que de ninguna de las maneras puede tomarse como definitivo, sobre todo en su aspecto expresivo (como tampoco lo son los de Norrington, Hogwood, Goodman o Brüggén —éste en curso de realización—, ni casi nada de lo que se hizo antes o se hace ahora en interpretación musical). El propio Nikolaus Harnoncourt, en la entrevista citada, comenta que dentro de treinta años se dirá de estas versiones que «fueron típicas de la búsqueda y el cientifismo emprendido en los años 80 y 90, tratan-

do de adoptar aproximaciones más auténticas que en años anteriores». Así, pues, unas versiones notables, sobre todo las de las sinfonías *Primera*, *Segunda*, *Cuarta* y *Octava* (las más conectadas con el clasicismo vienés). Las demás, naturalmente, poseen la claridad, precisión, brillantez y elegancia que habitualmente aparecen en la mayor parte de las interpretaciones del músico berlinés. Pero emoción, esa auténtica y profunda sensación que se experimenta escuchando a los grandes traductores de estos pentagramas, aquí no se encuentra (no es necesario citar nombres para saber a quiénes nos estamos refiriendo, a pesar del lastre estilístico que se pueda encontrar en muchos de ellos). En este sentido, la *Quinta* por Harnoncourt es un producto fríamente aséptico; la *Pastoral* un estudio tímbrico sin precedentes que, a pesar de la precisión fanática del director, no logra la absoluta perfección de, por ejemplo, un Fritz Reiner (por seguir en la misma línea de objetividad instrumental); en la *Heroica* no consigue plasmar el dramatismo necesario a partir de la expresión musical; la *Séptima* y *Novena*, a pesar de sus innegables aciertos parciales, suenan demasiado camerísticas y demasiado conectadas con el mundo estético del primer Beethoven, dando también cierta sensación de fríos y perfectos trabajos de laboratorio (sin contar con otras peculiaridades, como las partes corales de la *Novena*, sobre todo a partir de *Seid umschlungen, Millionen*, más conectadas con el mundo de Bach que con lo que se está interpretando. Solistas vocales muy flojos). En fin, como podrá comprobar cualquiera que se compre este álbum y lea la entrevista que viene en el libreto, Nikolaus Harnoncourt habla con indudable sabiduría del mundo sinfónico de Beethoven, sobre su significado estético, histórico, ideas extra-musicales de orden general, transmisión de contenidos y emociones, nivel de consciencia o de instrucción, más un prolongado etcétera; pero los resultados son otra cosa, y como todo el mundo sabe, hay mucha jurisprudencia sobre el tema. De todas formas, un ciclo notable, muy personal y característico de los modos de su director, con excelentes tomas de sonido y buenos comentarios en alemán traducidos a inglés y francés (más una entrevista a Harnoncourt que ya hemos citado anteriormente).

BEETHOVEN: Las 9 Sinfonías. Charlotte Margiono (sop.), Birgit Remmert (con.), Rudolf Schaschning (ten.), Robert Holl (bajo). Coro Arnold Schönberg. Orquesta de Cámara de Europa. Director: Nikolaus Harnoncourt. TELDEC 2292-46452-2, álbum de 5 discos DDD. Duraciones: 74, 71, 70, 74 y 65 minutos. Grabaciones: Graz, Stefanien-saal, junio y julio de 1990 y 21 de junio de 1991 (*Novena*), en conciertos públicos. Producción: Helmut Mühle. Ingeniero: Michael Brammann. Distribución: WEA.

Enrique Pérez Adrián

ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO

Esencia de la armonía

A Ramón Barce, hombre de múltiples saberes e inquietudes, hay que agradecerle el haber puesto a disposición del lector español, en condiciones muy dignas, varios textos fundamentales de teoría musical del siglo XX, el *Tratado de Armonía* de Arnold Schoenberg (Real Musical, Madrid 1974), el *Nuevo Tratado de Armonía* de Alois Hába (Real Musical, Madrid 1984) y ahora el volumen objeto de este comentario. Su autor, Heinrich Schenker (Wisniowczyk, Galitzia 1868-Viena 1935), cuyo magisterio ha tenido una indudable proyección en el área germánica, y también en USA gracias a sus discípulos Oswald Jonas y Felix Salzer, es poco conocido en España. Estudió con Bruckner en el Conservatorio de la capital austriaca. Fue pedagogo, editor, crítico, intérprete, y hasta compositor que causó favorable impresión a Brahms quien llegó a recomendarlo a su editor habitual Simrock. Dedicado a la docencia privada, nunca enseñó en la Universidad. Por su escuela de música pasaron relevantes personalidades como los citados Jonas y Salzer, Furtwängler y Anthony Van Hoboken, conocido este último especialmente por su catálogo de la obra de Joseph Haydn.

El *Tratado de Armonía* (*Harmonielehre*, 1906) es el primer volumen de *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Sus análisis teóricos continuaron en *Kontrapunkt* (1910-12), una explicación sistemática del método de Fux y en otros estudios que vieron la luz en su publicación *Der Tonwille* (1921-24) y en su sucesora *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-30), culminando su labor investigadora con *Der Freie Satz* (1935). Ciertos aspectos de sus ideas sobre la armonía se apoyan en los *Tratados* de Kimberger, Heinitzen, C.P.E. Bach y otros estudiosos del siglo XVIII.

Su tesis de que el contrapunto representa una fase más elemental que la armonía, está confirmada por la evolución histórica; en sus análisis aparece divorciado de los acontecimientos armónicos con lo que el estudiante puede captar mejor la interacción de ambos en la obra completa tonal (*freie Satz*, libre composición).

La especulación de Schenker surge en un clima de crisis fin de siglo. Los últimos coletazos del subjetivismo romántico coinciden con incipientes corrientes

fenomenológicas que en pugna con el psicologismo y el pragmatismo aspiraban a evidencias ahistóricas. Esa efervescencia no dejó de contaminar una metodología, arbitraria, anclada en la tradición idealista, consistente en construir un modelo apriorístico y ajustar al mismo, cual lecho de Procusto, los grandes nombres del período clásico-romántico, de Bach a Wagner, «el más grande de los modernos». A este respecto es muy reveladora la selección que hace de ejemplos musicales. De esta comunión de elegidos, predominantemente germánica, con algunas excepciones —D. Scarlatti, Chopin— que ha plasmado la verdadera naturaleza de la música, queda excluida por ejemplo la escuela francesa, muy activa en esos años, a la que se ignora olímpicamente, iconoclastas como Max Reger por sus pecados contra las reglas de la armonía y por supuesto los músicos anteriores —Hassler, Sweelinck— descalificados por primitivos y rudimentarios: «Qué distancia —exclama retóricamente— desde aquel primer acorde de mi bemol mayor en el ejemplo de Sweelinck hasta el motivo, salido de la misma tríada, de la *Heroica* de Beethoven!».

Para Schenker ha habido un progreso histórico hasta culminar en una edad de oro que en los años en que escribe empieza a demorarse en medio de tristes presagios. Entre paréntesis cabe decir que, a casi cien años vista, su panteón de nombres ilustres coincide con muy pocos retoques y algunas adiciones con el que actualmente monopoliza las actividades musicales en sus más variadas vertientes —grabaciones, conciertos, estudios académicos, festivales, conmemoraciones—, y al que los mandarines y promotes del gusto musical dedican casi todos sus desvelos. Pero ésta es otra historia.

A veces ni los más calificados protagonistas de esta leyenda áurea se ajustan como es debido a los rígidos esquemas schenkerianos y hay que acudir al ingenio para justificar sus deslices. Tomemos un ejemplo. Nuestro autor, a partir de premisas valorativas totalmente infundadas, rechaza los modos eclesiásticos hasta el extremo de considerarlos una experiencia innatural y

penosa que conduce al absurdo. Dice de ellos, como haciendo una gran cesión, que dada su innegable existencia histórica como meras experiencias en la teoría y en la práctica, por esta sola razón han de considerarse «bien venidos al desarrollo de nuestro arte porque sin duda contribuyeron eficazmente a la clarificación de nuestro sentimiento hacia los dos sistemas mayor y menor.»

Con estos antecedentes nada tiene de extraño su disgusto por la vuelta al uso de los modos una vez instaurado en todo su esplendor el mayor-menor y que ni mencione las experiencias de Liszt, Musorgski, o Debussy en ese sentido. Pero no puede soportar que todo un Beethoven se pierda en tales prácticas y examina un ejemplo muy conocido, el *Heiliger Dankgesang* en modo lidio del *Cuarteto Op. 132*, desentendiéndose de otros, como el *Incarnatus* dórico de la *Misa Solemnis* o el pasaje «Brüder über'm Sternenzelt» de la *Novena Sinfonía*. El sincero intento de Beethoven de servirse de un auténtico modo lidio omitiendo el si bemol para eludir la tonalidad de fa mayor resulta, según Schenker, molesto para la mayoría de los oyentes.

Y tras alambicados e ingeniosos análisis llega a una conclusión sorprendente en la que queda a salvo la elevada categoría, tanto de la composición como de su autor. Este no sospechaba que a sus espaldas una fuerza superior de la naturaleza guiaba su pluma de manera que mientras creía estar escribiendo en modo lidio sin desviarse, la pieza por sí misma continuaba en fa mayor. Algo maravilloso.

La inconsistencia del sistema conceptual de Schenker obedece a la escasa nitidez de sus fundamentos, siempre movedizos cuando no contradictorios. En ningún caso es más evidente esto que en sus continuas apelaciones a una idea sumamente equívoca de naturaleza. Acabamos de verla guiando a un Beethoven sonámbulo e inconsciente a modo de *deus ex machina*. Las misteriosas consignas de la naturaleza de que habla en la pág. 126 corrijen las desviaciones del compositor encauzándolo por el verdadero camino. Otras veces naturaleza y arte se contraponen siendo éste una abreviatura conceptual de aquélla, una réplica en versión reducida frente al modelo gigantesco.

HEINRICH SCHENKER: *Tratado de Armonía. Traducción y Prólogo de Ramón Barce. Real Musical; Madrid 1990. 1 vol. de 486 pp. de 21,5 x 15,5 cm.*

Hay casos en que arte y naturaleza son equivalentes por ejemplo en el modo mayor que, al menos en sus fundamentos, «ha brotado espontáneamente de la naturaleza», mientras que el modo menor es artificial, «propiedad originaria de los artistas», la cultura humana frente a la naturaleza de la que deviene un nuevo componente. Y si resulta que el folklore primigenio de muchos pueblos está más cerca del modo menor que del mayor, aquí la solución es evolucionista, a partir del hombre primitivo que produce naturalmente sólo una confusa indeterminación hasta el civilizado: «Sabemos hoy que el modo mayor está designado y prescrito por la naturaleza y sin embargo ha costado hecatombes de artistas, todo un mundo de generaciones y experimentos artísticos hasta que hemos acertado exactamente con el designio de la naturaleza y hemos llegado a un acuerdo con ella». En la pág. 357 se habla casi antropomórficamente de «la venganza de la naturaleza que favorece al sistema mayor».

En suma no hay que buscar en este *Tratado* la gran construcción lógica rigurosa. Por ello es conveniente prescindir de todo el montaje ideológico si se

quiere captar su verdadera grandeza que estriba, como dice Barce, en su modélico y sugerente prólogo, en profundizar como ninguno, en la esencia de la armonía. A continuación enumera algunos planteamientos fructíferos. Por ejemplo la exigencia de distinguir cuidadosamente entre armonía, y en su caso grado, y coincidencia contrapuntística sin ningún valor formal armónico. Para Schenker el espíritu de lo armónico tiene como misión fundamental el posibilitar «amplios esquemas melódicos y coordinarlos», porque los rasgos más agónicos de la historia de la música se han originado por el irreprimible pero dificultoso crecimiento de la melodía. De gran calado es la noción de un proceso histórico musical como progresivo «ensanchamiento del contenido», o sea, aumento de información y disminución de la entropía obtenible gracias a la composición libre. Dado que el crecimiento de la melodía obliga a una continua reestructuración del esquema armónico está claro que a todo aumento real del contenido —información— corresponderá un cambio de estructura del sistema.

Y no sólo son de interés estas grandes líneas conceptuales sino también los agudos análisis que proliferan sobre

puntos concretos como pueden ser la diáfana exégesis de la naturaleza y funciones de la nota pedal hasta la interpretación de la saturación cromática como potenciación implícita de la diatonia, pasando por los minuciosos comentarios sobre el arranque del *Cuarteto K. 465* de Mozart, rechazando sus supuestas disonancias, que obedecen a la voluntad de mantener la escritura imitativa pero sin que puedan calificarse de notas disonantes una fundamental y una quinta.

Por todas partes surgen ideas si se quiere discutibles pero que invitan a la reflexión: el grado es el símbolo de la teoría armónica y la armonía por tanto una abstracción que conduce a la más secreta psicología de la música, la melodía es el factor principal en la música aun después de la inclusión del sentido vertical, en la música el tiempo no tiene poder para invertir el sentido de un fenómeno... Sería interminable dejar constancia aquí de todas las sutilezas analíticas de este libro de lectura estimulante, gracias además a que ha sido vertido en una prosa precisa y directa en la que la claridad no supone merma de rigor.

Domingo del Campo

DE VALENCIA (I.V.A.E.C.M.)

OTOÑO 1991

GRUP INSTRUMENTAL

DIRECTOR:

JEAN PIERRE DUPUY

CONCIERTO DE PRESENTACIÓN

Valencia, 20 de Noviembre, 22.30 horas, Music-Hall del Rialto.

PROGRAMA

Serenata per un satélite (Bruno Maderna)
Con opuesta propiedad (Enrique Sanz)
Kreuzspiel (Karlheinz Stockhausen)
Folk Songs (Luciano Berio)
Lola Casariego, mezzosoprano

Valencia, 19 de Diciembre, 22.30 horas, Music-Hall del Rialto

PROGRAMA

Derive (Pierre Boulez)
Kammersymphonie op. 9 (Arnold Schönberg)
(versión A. Webern)
Dibujos (Luis de Pablo)
Poliédrica (J. Antonio Orts)

DORU STEFAN POP, violín - ALEXANDRU MIHON, violín - TRIAN IONESEU, viola
RESVEN NASULAI, violoncello - JOSÉ CERVERÓ, clarinete - VICENTE LLIMERÁ, oboe
MIREYA ROYO, flauta - MARGARITA STRYJA, arpa - BERTOMEU JAUME, piano
JOAN CERVERÓ, percusión - JESÚS SALVADOR, percusión - ANTONIO SÁNCHEZ, percusión.

DE VALENCIA (I.V.A.E.C.M.)



GRUP INSTRUMENTAL

OPERAS

BARCELONA

Gran Teatro del Liceo

IDOMENEO (Mozart) Mund. Sagi. Winbergh, Mentzer, Vilar, Donati. **2, 4, 7, 10, 12, 14.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Smith. Sellars. West. Ommerlé, Felty, Torgove, Kuzman, Sylvan. **23, 25, 27, 29.**

BILBAO

Teatro Arriaga

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi) Allemandi. Juri. La Scola, Sweet, Tumagian, Cosotto, Pons. **2.**

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

FIDELIO (Beethoven) Schaaf. Poort, Smit, Moser, Bars-tow. **7, 9, 12, 14, 17, 20, 22, 25, 28.**

BERLIN

Deutsche Oper

DER RING DES NIBELUNGEN (Wagner). Kout. Friedrich. Armstrong, Evans, Schwarz, Wyatt, Goldberg, Haugland, Jerusalem, Kollo, Riegel, Salminen, Wlaschiha. **13, 17, 20, 24.**

BRUSELAS

La Moneda

LA FAVORITA (Donizetti) Masini. Hvorostovsky, Baltsa, Kaasch, Peeters. **17, 21, 24, 26.**

DRESDE

Sächsische Staatsoper

LULU (Berg) Layer. Berndt. **3, 6, 13, 16.**

LONDRES

Convent Garden

LES HUGUENOTS (Meyerbeer). Atherton. Dew. Leech, Deening, Thane, Larmore. **2, 5, 8, 11, 15, 18.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi) Solti. Moshinsky. Opie, Reesley, Agache, Kanawa. **16, 19, 22, 27, 30.**

English National Opera

THE MIKADO (Sullivan). Holmes. Miller. Stuart, Collins, Joshua, van Allan, Angas. **6, 8, 13, 16, 21.**

PARIS

Opera de la Bastilla

L'ANGE DE FEU (Prokofiev). Foster. Serban. Rouillon, Franz, Jaeggi, González. Busse. **6, 9, 12, 14, 16, 19, 22, 25.**

VIENA

Staatsoper

PARSIFAL (Wagner). Stein. Prieuw. Brendel, Rydl, Jerusalem. **1, 3.**

COSI' FAN TUTTE (Mozart). Weil. Bohman. Liang, Scharinger, Kundlak. **6, 9, 15.**

DON GIOVANNI (Mozart). Runnicles. Johansson. Gustafson, Furlanetto, Sandve. **10, 13.**

DER FLIEGENDE HOLLANDER (Wagner). Klobucar. Haubold, Ryhänen, Schmidt. Hale. **11, 21.**

KATYA KAVANOVA (Janacek) Schirmer. Rysanek. Gustafson, Algieri, Pabst. **24, 27.**

LAS PALMAS

Filarmónica de Gran Canaria

2: Adrian Leaper. Mozart, R. Strauss, Shostakovich.

8: Adrian Leaper. Cimarosa, Bach/Vivaldi, Boieldieu, Stravinsky.

15: Viktor Liberman: Mozart, Elgar, Chaikovsky.

22: Christopher Adey. Sibelius, Busoni.

29: Christopher Adey. Vaughan Williams, R. Strauss, Rachmaninov.

MADRID

Festival de Otoño

2: Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Gluck, Haydn, Alls.

3: Maratón de piano.

4 y 6: Nusrath Fateh Ali Khan.

5, 8, 9: Ciclo Cage.

7: Taller de Música Munda-na. *Opera de papel.*

10: Zaj.

12: Carles Santos, piano.

13: Gabin Bryars Ensemble.

14: Hilliard Ensemble. Pärt.

- Ensemble für neue Musik: United Berlin. Marco, Stahmer, Barce, Wenzel, Henze.

15: Fátima Miranda. Las voces de oro.

- La Folla. Pedro Bonet. Vivaldi.

16: Sinfónica de Madrid. José Ramón Encinar. Del Campo, Mahler, Aracil, Chaikovsky.

- English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner. Jones, Lee Ragin, Chance, Brown, Miles, Haendel, *Agrippina.*

- Cuatro minimalismos: Polonio, Llopis, Orquesta Nubes, Fernández.

17: Concierto de campanas de Llorens Barber.

22: Zarabanda. Alvaro Marías. Vivaldi y el barroco veneciano.

Ibermúsica

8, 9: Philharmonia Orchestra and Chorus. Carlo Maria Giulini. Banaudi, Malakova, Cole, Colombara. Verdi, *Requiem.*

16: Staatskapelle Dresden. Colin Davis. Mozart.

30: City of London Sinfonia. Orfeo Catalá. Richard Hickox. Olli Mustonen, piano. Mozart.

Orquesta Nacional

1, 2, 3: Aldo Ceccato. Alvaro Quintanilla, violonchelo. Haydn, Bruckner.

8, 9, 10: Aldo Ceccato. Lazar Berman, piano. Bengue-rel, Liszt, Respighi, Ravel.

15, 16, 17: Victor Pablo Pérez. Falla-Berio/Martin, Mahler.

22, 23, 24: Odón Alonso. Coro Nacional. Rodrigo.

29, 30: Michael Schon-wandt. Sibelius.

Ciclo de Cámara y Polifonía

6: Arsis Cámara. Beraa, Beethoven, Brahms.

7: Brigitte Fassbaender, mezzo; Helmut Deutsch, piano.

12: Itzhak Perlman, Bruno Canino, piano.

14: Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Bartók, Stravinski, J.L. Turina.

19: Orquesta de Cámara Reina Sofía. David Parry. Fernández Alvez, Cano.

21: Trío Mompou. Pedrell, E. Halffter, Debussy, Casablancas, Granados.

26: Barbara Hendricks, soprano; Bruno Canino, piano.

28: Orquesta de Cámara Española. Victor Martín. Vivaldi.

Ciclo de órgano

5: Kei Koito. Bach, C. Halffter, Takahashi, Scelsi, Gubaidulina.

Orquesta de RTVE

1: Sergiu Comissiona. Coro RTVE. Borodin, Lecrec, Berlioz.

14, 15: Jorge Mester. Adams, Mozart, Prokofiev.

VALENCIA

Palau de la Música

1: Orquesta de Valencia. Michael Stern. Silvia Marcovici, violin, Sibelius, Shostakovich.

4: Orquesta de Cámara Reina Sofía. Víctor Martín. Mozart.

6: The English Concert. Trevor Pinnock. Bach, Vivaldi. Telemann.

8: Orquesta de Valencia. Antoni Ros Marbá. Beethoven, Strauss.

9: Orquesta y Coro de la Opera Nacional de Sofia. Mikhail Angelov. Mozart.

10: Mischa Maysky, chelo. Martha Argerich, piano. Beethoven.

17: Orquesta Sinfónica de Euskadi. Doron Solomon. Arriaga, Smetana, Chaikovsky.

22, 24: Orquesta de Valencia. Manuel Galduf. White, Robinson, Bradley, Gerhswin, Porgy and Bess.

23: Katia Ricciarelli, soprano; Vincenzo Scaleria, piano. Stradella, Vivaldi, Verdi, Gounod, Mozart, Tosti, Puccini, Cilea, Catalani.

26: City of London Sinfonia. Olli Mustonen, piano. Richard Hickox. Mozart.

29: Orquesta de Valencia. Manuel Galduf. Rodrigo.

30: Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel

Groba. Nepomuceno, Alls, Mozart.

- Orquesta Nacional de Rusia. Ivo Pogorelich, piano. Chaikovsky, Beethoven.

AMSTERDAM

Royal Concertgebouw

7, 9, 10: Valery Gergiev. Gubaidulina, Shostakovich, Prokofiev.

13, 14, 16, 22, 23, 14: Wolfgang Sawallisch. Beethoven.

27, 28: Frans Brüggen. Nederlands Kamerkoor. Mozart.

LONDRES

The South Bank Centre

1: Orchestre de la Suisse Romande. Armin Jordan. Debussy, Prokofiev, Rousset.

4, 7: The London Philharmonic. Klaus Tennstedt. Mahler, Sexta.

5: Royal Philharmonic. Vladimir Ashkezany. Glinka, Grieg, Rachmaninov.

8: London Philharmonic. Bryden Thomson. Haendel, Walton, Strauss, Ravel.

10: BBC Symphony. David Atherton. Elgar, Britten.

11: Yehudi Menuhin. Elgar, Delius, Bruch, Beethoven.

12: The Philharmonia. Neeme Järvi. Shostakovich, Shumann, Rachmaninov.

16: Royal Stockholm Philharmonic. Gennadi Rozhdestvensky. Igor Oistrakh, violin. Lindholm, Shostakovich, Sibelius.

17: Royal Philharmonic. Michel Plasson. Royal Choral Society. Berlioz, *Requiem.*

19: Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt. Mozart, Haydn.

26: London Philharmonic. Kurt Masur. Viktoria Mullova, violin. Sibelius, Shostakovich.

MUNICH

Filarmónica de Munich

6: Coro Filarmónico Munich. Christel Mandel. Mathis, Hoffel, Baldin, Schöne. Mendelssohn, *Elias.*

13, 14, 15, 16, 17: Dmitri Kitaenko. Mikhail Rudy, Rachmaninov, Prokofiev.

26, 27, 29, 30: Sergiu Celibidache. Bruckner, Sexta.

PARIS

Orquesta de París

27, 28: Lawrence Foster. Yefim Bronfman, piano. Franck, Beethoven, Enesco.

29: Lawrence Foster. Uto Ughi, violin. Beethoven, Enesco.

CONCIERTOS

BARCELONA

Ibercámara

13: Itzhak Perlman, violin; Bruno Canino, piano. Tartini, Beethoven, Chausson, Ravel.

24: Sinfónica de Moscú. Pavel Kogan. Chaikovsky, Shostakovich.

28: The King's Singers. Populares catalanas, Ward, Wylbie, Ravenscroft, Drayton, Saint-Säens.

Maremúsica

7: Orquesta y Coro Philharmonia. Carlo Maria Giulini. Verdi, *Requiem.*

14: Sinfónica de Euskadi. Doron Salomon. Arriaga, Smetana, Chaikovsky.

17: Staatskapelle Dresden. Colin Davis. Mozart.

25: City of London Sinfonia. Richard Hickox. Orfeo Catalá. Mozart.

Orquesta Ciudad de Barcelona

8, 9, 10: Luis Antonio García Navarro. Mozart.

15, 16, 17: Luis Antonio García Navarro. Narciso Yepes, guitarra. J. Soler, Rodrigo, Chaikovsky.

23, 24: Matthias Aeschbacher. Silvia Coricelli, fagot. Mozart, Sibelius.

Euroconcert

28: Wiener Akademie. Martin Haselböck. Bach, *Conciertos de Brandenburgo.*



FOTO: ACKERMANN'S KUNSTVERLAG

Antonio Vivaldi

Dos siglos y medio después de su muerte, Antonio Vivaldi es uno de los compositores barrocos favoritos del gran público, luego de haber sufrido un olvido secular, del que sólo ha salido ya en nuestra época.

Y, sin embargo, esta fama no se corresponde con un conocimiento en profundidad de sus obras y su aportación. Se ve a Vivaldi como a un músico de facilidad enorme, pero que tiende a repetirse un tanto a sí mismo. Esta opinión errónea nace de apartar toda una zona desconocida de su obra, la operística, que casi nunca sube a escena, y de echar una capa de uniformidad sobre sus conciertos, donde, junto a la primacía indudable del violín, actúa una variedad instrumental muy rica. Este Dossier pretende acercarse a estos aspectos vivaldianos en el marco de la cultura veneciana del tiempo del compositor.

Venecia en la época de Vivaldi

«**D**esposamus te, mare, in signum veri et perpetui domini» (Te desposamos, oh mar, en señal de verdadero y perpetuo dominio). Eran las palabras que cada año, conmemorando una vieja gesta de sus antepasados, pronunciaba el Dogo veneciano en la ceremonia del *Sposalizio del mare* mientras arrojaba al mar un anillo de oro. Ahora bien, a finales del siglo XVII y principios del XVIII (los años en que vive Vivaldi), la época en que, efectivamente, las naves de la República de Venecia —una República surgida a partir de la ciudad de la laguna, autodenominada *la Dominante* y con 140.000 habitantes aproximadamente en esta época, e integrada, junto con ella, por el Véneto o Tierra Firme (con algo más de dos millones de habitantes) y las posesiones orientales (básicamente, *Istria, Dalmacia y determinados puntos en el Egeo*)— fueron dueñas y señoras del mar, estaba ya muy lejana. Venecia, por supuesto, seguía vinculada al mar, pero ni sus naves eran ya sus dominadoras indiscutidas ni la República tenía el peso de antaño en el contexto internacional.

Suele, pues, hablarse de *decadencia* al referirse a la Venecia de esta época. Y decadencia hubo si adoptamos como punto de referencia la Baja Edad Media. A partir de entonces, los grandes descubrimientos geográficos situaron en el Atlántico el centro de gravedad económico, quedando el Mediterráneo en una posición excéntrica; las largas luchas mantenidas por la Serenísima contra los turcos también dejaron sentir sus efectos negativos; y, sobre todo, ya a finales del XVI y principios del XVII, nuevos y más competitivos rivales —ingleses y holandeses— llegaron por la ruta oceánica, bordeando África, a las fuentes orientales de las especias e hicieron su aparición en las aguas mediterráneas, asestando un fuerte golpe a la actividad comercial veneciana. Igualmente, la industria textil de la ciudad, que había conocido un notable desarrollo durante el siglo XVI, se hundió a lo largo del siglo siguiente ante la competencia de los nuevos y más baratos paños del Noroeste europeo y su propia incapacidad para introducir modificaciones en su organización productiva. Subsistieron, además de la construcción naval en el Arsenal (que, lógicamente, sufrió los vaivenes de la actividad mercantil), determinadas industrias de lujo, algunas de fama internacional, como cristalerías (en la isla de Murano), muebles preciosos, trabajos de arte... Pero los capitales —efecto, y pronto también causa del declive de las actividades tradicionales— se fueron orientando a las especulaciones cambiarias y, sobre todo, a inversiones en Tierra Firme, donde se constituyeron importantes explotaciones agrarias y se intensificaron las actividades manufactureras.

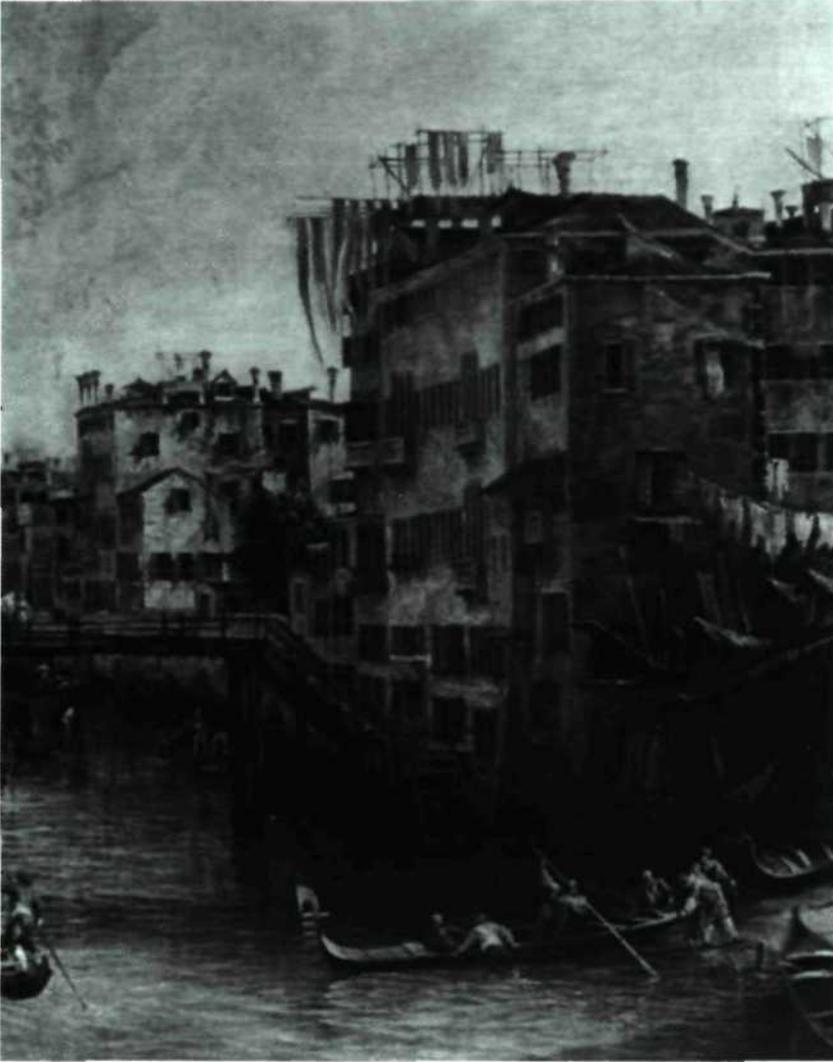
Y precisamente la Tierra Firme, por sus necesidades de abastecimiento y de exportación de sus productos agrarios y manufacturados, estará en el origen del relanzamiento de la actividad portuana. Por otra parte, el reducido comercio que se seguía manteniendo con Levante se intensificará a partir de 1718, con la firma del tratado de paz con los turcos. Y las reformas aduaneras y organizativas de 1736 reactivarán notablemente el tráfico portuano y la construcción naval (en las últimas décadas del XVIII llegó a haber en el Arsenal cerca de 2.000 obreros). Aunque ya no será, como lo había sido en el pasado, la nobleza la protagonista de este comercio. Los capitales nobiliarios siguen vinculados a la tierra y las finanzas, salvo en algunos casos concretos— la familia Tron, por ejem-

plo— más volcados hacia la industria. No era, sin embargo, una situación que pudiera compararse a la del siglo XV; ni tampoco a la de otros estados europeos, que experimentaron en esta época un crecimiento considerablemente mayor. Pero la *decadencia* veneciana distaba mucho de poder asimilarse a la pobreza.

El papel internacional de Venecia también se había debilitado. Fue precisamente a finales del XVII y principios del XVIII cuando vivió sus últimos lances internacionales, con resultado no siempre positivo. A pesar de sus deseos de evitar enfrentamientos con los turcos, se vio envuelta en tres guerras contra ellos. En 1645 la Sublime Puerta iniciaba el ataque a Creta, luego extendido a todas las posesiones orientales. La guerra fue larga y, aunque los venecianos demostraron poseer todavía una marina potente e infligieron algunas severas derrotas a los turcos, finalmente hubieron de claudicar. En 1669, tras una larga y heroica resistencia de su guarnición, se producía la rendición —una rendición honrosa— de la fortaleza de Candía y dos años más tarde, en el correspondiente tratado de paz, la Serenísima debió aceptar la dolorosa y económicamente muy nociva pérdida de Creta, aun conservando algunas bases en la isla y otros territorios ganados en Dalmacia. Pasó poco tiempo antes de que Venecia, en 1683, y con el fin principal de recuperar Candía, se embarcara en una coalición contra los turcos, con el emperador como socio principal —¿habrá que recordar que en el transcurso de esta guerra, 1687, un cañonazo veneciano hizo saltar por los aires el Partenón ateniense, utilizado como polvorín por los turcos?—. Cuando en 1699 se firmaba la paz de Karlowitz, Venecia no conseguía la recuperación de Candía, pero sí la península de Morea, conquistada durante la guerra. Aunque no duró mucho en su poder. En 1714 los turcos emprendieron su reconquista y Venecia hubo de lanzarse nuevamente a la guerra contra la Sublime Puerta, en la que pronto contó con refuerzos internacionales, el emperador entre ellos. El oratorio *Juditha Triumphans* de Vivaldi, representado en 1716, no es sino una alegoría de esta guerra y la deseada victoria veneciana. Pero aunque las armas fueron favorables a la coalición cristiana y la paz de Passarowitz (1718) supuso un retroceso territorial turco, Venecia hubo de aceptar la pérdida de Morea. La República ya no podía imponer sus pretensiones en el campo internacional, debiendo someterse a los intereses de las grandes potencias.

Ya no volverá a involucrarse en ningún otro conflicto y adoptará una postura de neutralidad. Pero una neutralidad defensiva —si se quiere, una marginación— impulsada, sobre todo, por la conciencia de la propia debilidad y el deseo de no importunar a las grandes potencias y, especialmente, a Austria que, tras el final de la Guerra de Sucesión Española, estaba demasiado próxima territorialmente. Y las potencias, por su parte, no tendrán inconveniente alguno en vulnerar la neutralidad veneciana cuando lo crean necesario, conscientes de que no habría respuesta por parte de una República que, incluso, terminará perdiendo el control del Adriático, su señorío máspreciado, al no poder evitar el crecimiento de otros puertos —el imperial Trieste y el pontificio Ancona— declarados puertos francos por sus soberanos precisamente para minar el comercio veneciano.

Recluidos a la fuerza en sí mismos, los venecianos —al menos, la minoría patricia y rica— todavía gustaban de auto-



El río de los mendicantes. Oleo de Canaletto, 1723 (Detalle)

complacerse —aunque su entusiasmo fue decayendo a lo largo del tiempo— en el entramado institucional de la República, al que veían como artífice y garante del *buen gobierno*. Un aparato, sin embargo, que se había mantenido casi inmutable desde bastante tiempo atrás y que a estas alturas se encontraba un tanto anquilosado. La base estaba constituida por el Gran Consejo, sin funciones ejecutivas, al que pertenecían todos los nobles (patricios) de la ciudad y del que emanaban, directa o indirectamente, una serie de organismos, entre los que destacaban el Consejo de los Diez (de hecho, integrado por 17 personas, por pertenecer a él el Dogo y sus consejeros), el Pequeño Consejo (los seis consejeros del Dogo), el de los Seis Sabios grandes —eran éstos los tres Consejos que tomaban las decisiones políticas más importantes— y los tres Inquisidores, elegidos de entre los Diez para velar por las costumbres y reprimir la subversión. Al frente de todo el aparato y como máxima magistratura —aunque con un poder en la práctica muy limitado por los citados Consejos— se encontraba el Dogo, elegido mediante un complicadísimo procedimiento por el Gran Consejo.

Era un sistema fuertemente oligarquizado. La nobleza veneciana, única con derecho a formar parte del Gran Consejo, se

había reducido por los efectos de la peste de 1630 y por la desafortunada política matrimonial y familiar practicada después. Y los ingresos en el estamento —por alianzas matrimoniales o mediante el pago de una elevadísima suma— no fueron muy numerosos. En la época que nos ocupa el número de patricios de la Dominante, los únicos con derechos políticos, era inferior a 1500. Pero sólo los nobles que disponían de una cuantiosa fortuna (muy pocos) estaban destinados a ocupar los cargos más destacados. El resto, muchos de los cuales se habían empobrecido como consecuencia de los cambios económicos ocurridos durante el siglo XVII (los llamados *barnabotti*, porque residían en la parroquia de San Bernabé), no podían aspirar sino a paliar su pobreza tratando de conseguir algún cargo menor, ejerciendo las más variopintas, pintorescas y no siempre dignas ocupaciones, o, sobre todo, vendiendo su voto en el Gran Consejo a las grandes familias, cuyo poder, de esta forma, salía tremendamente reforzado. Y mientras en Europa, durante el siglo XVIII, se ensayaban ciertas reformas, ninguna se aplicó en Venecia y se persiguió a quienes, con más o menos audacia, se atrevieron a proponerlas: en un sistema que se había ido fosilizando cualquier cambio podría terminar desencadenando su ruina.

Pero las instituciones todavía conservaban cierta eficacia, se llevaron a cabo grandes obras públicas, como la construcción en los años cuarenta de los *murazzi*, grandes muros para proteger a la ciudad de las mareas, y, sobre todo, se conseguía mantener más o menos en calma —aunque sin faltar momentos de fuerte tensión, algunos relacionados con la persecución de los reformistas— a una población que, al margen de la nobleza y la burguesía —los *cittadini*: burócratas, abogados,

secretarios, notarios, mercaderes, patrones artesanos...— estaba constituida en su inmensa mayoría —del 90 al 95 por ciento— por los *popolani*, una abigarrada masa de obreros, tenderos, multitud de pequeños oficios urbanos, servidumbre, gondoleros... y un elevado número de desocupados y mendigos cuyo nivel de vida, además, fue descendiendo a lo largo del siglo. Calma social que habría que explicar por diversos factores, destacando entre ellos, cómo no, una eficiente y continua labor de represión; pero también habría que añadir, por ejemplo, las fuertes divisiones y tensiones existentes tradicionalmente entre los *popolani*, la hábil y continua apelación al amor a la patria —teñido con frecuencia de xenofobia y recordando continuamente al enemigo turco—... y el recurso a la fiesta, poderoso factor de integración social durante el Antiguo Régimen.

Y en la vida de Venecia la fiesta tenía un papel esencial. La más importante era la Feria de la Ascensión —la *Sensa*—, durante la cual tenía lugar la ceremonia del *Sposalizio del mare*, en la que, en una Venecia engalanada como sólo allí podía hacerse, el Dogo, a bordo del *Bucintaurò* y al frente de una magnífica procesión en la que participaban todos los altos magistrados, embajadores, cuerpos militares, patricios,

corporaciones artesanas y pueblo en general se dirigía al Lido para lanzar el anillo al mar y pronunciar la fórmula con la que abríamos estas páginas —que, por supuesto, provocaba ironías a más de un ilustrado europeo y aun veneciano—, tras lo cual tenía lugar en San Nicolás del Lido una brillante ceremonia religiosa. La feria se prolongaba a lo largo de quince días y durante ellos se comerciaba en los más diversos productos en la multitud de tenderetes instalados en la plaza de San Marcos, pero también había diversión permanente: bailes, representaciones al aire libre, torneos, títeres, regatas, torres de Hércules, peleas de toros y perros (en 1739 llegaron a soltarse al mismo tiempo 130 toros y 200 perros en las plazas de Venecia), fuegos artificiales... Eran las diversiones que se reproducían casi a diario durante el carnaval, un carnaval que se fue prolongando paulatinamente hasta durar prácticamente cinco meses, —desde octubre a Navidad; desde Epifanía a Cuaresma— durante los cuales prácticamente todos los venecianos, desde el más alto al más bajo, ocultos tras sus máscaras, vivían alegre y libremente y se mezclaban en lo que para muchos era un espejismo de igualdad. Hay que añadir las *sagre*, fiestas patronales de las distintas parroquias —que sobrepasaban las setenta—, las elecciones o nombramientos de la mayor parte de los magistrados, las conmemoraciones de acontecimientos históricos —cuando patriotismo y fiesta se unían íntimamente—, las múltiples celebraciones religiosas, transformadas en magníficos y esplendorosos espectáculos... y las fiestas extraordinarias, como la celebración del centenario de la última epidemia de peste (la de 1630) que se abatió sobre la ciudad —no en vano, en un importante logro de sus magistrados, fue la primera ciudad europea en erradicar la peste, a base de aplicar severísimas medidas preventivas— o la llegada de algún príncipe extranjero, cuando se desplegaba toda la pompa y lujo de que Venecia era capaz.

Era, sin lugar a dudas, la ciudad europea con mayor número de fiestas o, lo que es lo mismo, con menos días laborables: un viejo dicho afirmaba que en Venecia se trabajaba sólo cuando lo permitían las fiestas. Y sus capas sociales más elevadas, cuya vida cotidiana transcurría en el fasto y la opulencia, aún prolongaban el ambiente festivo con sus estancias anuales en el campo entre mediados de junio y principios de noviembre (frecuentemente, con un período intermedio de regreso a la ciudad). Era ésta una costumbre que había estado en buena medida vinculada a la necesidad de supervisar las tareas de recolección y vendimia cuando a finales del siglo XVI empezaron a formarse las grandes propiedades agrarias en el interior. Pero ahora era nada más un hábito social sólidamente establecido —Goldoni lo satirizará en su *Trilogía del verano*— del que participaba también la burguesía y durante el cual las normas, usos y costumbres eran más libres que de ordinario y se

daba rienda suelta —o mejor, se continuaba dando rienda suelta— a la pasión por el juego.

Porque el juego ocupaba un lugar muy destacado entre las aficiones de los venecianos. En el pasado se había jugado un poco por todas partes, pero sobre todo en los *ridotti*, locales que muchas personas —entre ellas, casi todas las de buen tono— poseían en torno a la plaza de San Marcos y que eran utilizados para todo tipo de actividades —saraos, reuniones, públicas y clandestinas, honestas y no tanto—. La Serenísima decidió evitar los múltiples inconvenientes que se derivan de la proliferación incontrolada de lugares de juego y en 1638 propició la apertura de un *Ridotto* oficial, en el palacio de San Moisés, único lugar donde en lo sucesivo (y hasta 1774 en que se suprimiría, volviendo a florecer *ridotti* y *casini* privados y clandestinos), podría practicarse el juego, en bancas cuyos titulares sólo podrían ser patricios y con una participación del estado en los beneficios de ello derivados. El estado que había sido pionero en el establecimiento del impuesto sobre la renta se convertía también en uno de los primeros en obtener beneficios fiscales del juego. Y a principios del siglo XVIII pondría en práctica un nuevo juego de azar, llamado a tener gran porvenir en toda Europa: la *lotto* o lotería nacional.

¿Es necesario referirnos a las costumbres licenciosas de los venecianos, a las numerosas cortesanas y sus refinamientos en el amor, a la moralidad de los clérigos, a la vida relajada en los conventos de religiosas? Son cuestiones difundidas por los via-



Recibimiento del Embajador Imperial en el Palacio Ducal. Oleo de Canaletto, 1729

jeros de la época y que desde entonces han constituido un aspecto central de la imagen de la Venecia del pasado. Probablemente haya bastante de exageración en ello. Pero, no lo olvidemos, todo tópico se apoya en una base real. Y tan cierto es, por ejemplo, que determinadas madres sin recursos económicos vendían la virginidad de sus hijas —habría que saber, no obstante hasta qué punto se trataba de casos aislados o bien era una práctica más o menos generalizada— como sería imposible pedir un comportamiento ejemplar a los numerosos clérigos —1 por cada 54 habitantes en 1766— que había en una ciudad que no se distinguía precisamente por su



Bucentauro en el muelle el día de la Ascensión. Oleo de Canaletto, 1729-34

religiosidad —el culto magnífico y esplendoroso es algo bien distinto— y en la que acceder al estado eclesiástico, —como, por otra parte, en casi toda Europa— era más bien un medio de ascenso social. ¿No tenemos un ejemplo en el propio Vivaldi, que prácticamente no dijo misa nunca aduciendo a una excusa baladí y al que se le acusó de excesiva familiaridad con alguna cantante?

La vida intelectual, sin embargo, no era excesivamente brillante. No había ningún centro de estudios superiores en Venecia y la única universidad de su territorio, la de Padua, sumida en la rutina tradicionalista, no estaba en sus mejores momentos, y sólo parecía eficaz en la concesión de títulos a los abogados que tanta actividad desplegarían en la vida cotidiana veneciana. Pese a todo habrá en Venecia cierto interés por la arqueología y los estudios medievales, en los que se detecta un prunto de erudición y de búsqueda en los archivos; desde principios del Setecientos se reactivará la industria editorial y la prensa periódica conocerá un desarrollo nada desdeñable: entre los que destaca, de los aparecidos en vida de Vivaldi, el *Giornale de Letterati d'Italia*, fundado en 1709 por Apostolo Zeno y otros eruditos.

Pero la nobleza veneciana estaba muy lejos de la que a finales del siglo XVI y principios del XVII se había apasionado por los logros de la revolución científica. Aunque en algunas de sus bibliotecas aparezcan libros de los autores europeos más importantes y avanzados de la época, su vida intelectual se moverá más bien en la superficialidad de sus reuniones en clubes, *ridotti*, salones, cafés —que proliferaron como en las más importantes ciudades europeas— y unas academias casi festivas, que, sin embargo, más adelante y por decisión del poder, se transformarían en academias agrarias.

El panorama cambia cuando de los aspectos artísticos se trata. En la sensual Venecia estaban llamadas a florecer, sobre todo, aquellas actividades destinadas a regalar los sentidos y a cultivar el gusto de sus habitantes por el espectáculo. Y así, en esa ciudad que continuaba construyéndose y embelleciéndose —entre 1679 y 1739 se levantaron o remozaron cerca de noventa palacios, iglesias y edificios públicos—, estimulada por

la demanda de instituciones, clero, nobleza y de los visitantes de calidad que continuamente afluyen a ella, florecerá una escuela de pintura que será, sin lugar a dudas, la más importante de Italia en este período. Basta con citar, entre los contemporáneos casi rigurosos de Vivaldi, a Sebastiano Ricci (1659-1734), aunque pasara buena parte de su vida fuera de Venecia, al también viajero y difusor de la fama de la pintura veneciana Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) o a Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), cuyas obras de signo religioso y costumbrista se reparten por diversos centros venecianos. Y entre los ligeramente posteriores, al gran Giambattista Tiepolo (1696-1770), que trabajó en iglesias y palacios de

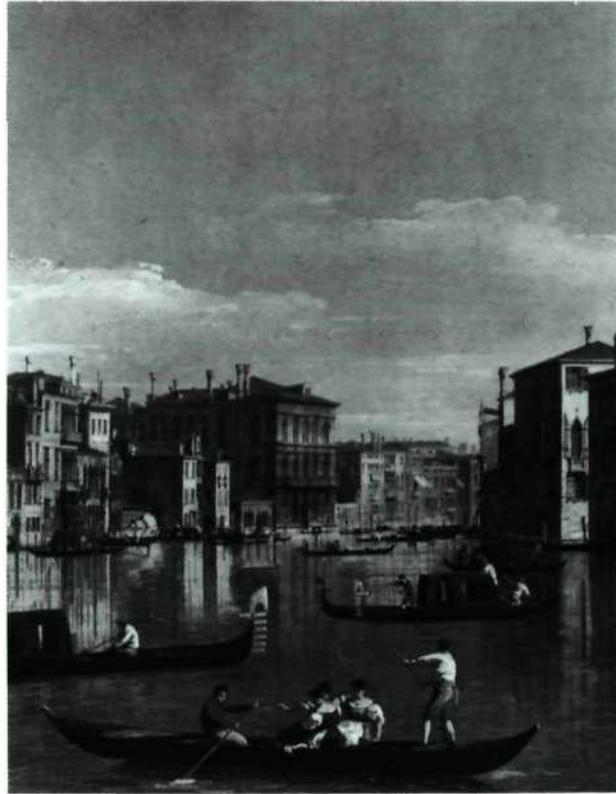
Venecia y otras ciudades del Norte de Italia y Alemania para terminar sus días en Madrid, tras participar en la decoración del Palacio Real; al delicioso costumbrista Pietro Longhi (1702-85) o a los paisajistas —la *vedutta*, la vista, fue un género muy en boga y podríamos decir que turístico: eran los cuadros preferidos como recuerdo por los visitantes forasteros— Antonio Canal, Canaletto (1697-1768), que optaría finalmente por establecerse en Inglaterra, o Francesco Guardi (1712-93), también cultivador del cuadro de costumbres.

El teatro era, sin lugar a dudas, uno de los espectáculos más populares entre los venecianos de todas las clases sociales. Seis locales propiedad de destacadas familias patricias —San Cassian, San Moisé, San Giovanni Crisostomo, San Salvador, Sant'Angelo, San Samuele; en 1699 se había cerrado el de San Giovanni e San Paolo, y a finales de 1755 se inaugurará el de San Benedetto, precursor del actual de La Fenice— con una actividad regular en las distintas épocas del año en que se dividía la temporada (a los que hay que añadir los teatrillos ocasionales que podían montarse con los más diversos motivos) dan buena fe de ello. Y se iba al teatro con la plena consciencia de que todo y todos formaban parte del espectáculo y allí, mientras en la escena se daba vida a historias fingidas, otras mucho más reales, y a veces más complicadas que las representadas, se iban entretejiendo y desarrollando.

Hablar de la comedia veneciana en el siglo XVIII es, necesariamente, hablar de Carlo Goldoni (1707-83), su gran reformador, capaz de escribir una comedia enraizada con la sociedad y ejerciendo la sátira sobre personajes y situaciones reales y con el afán moralizador común a la comedia europea de la época. Ahora bien, la reforma de Goldoni —que, por cierto, colaboró con el *cura rojo* en 1735 reelaborando un libreto que A. Zeno había escrito a principios de siglo (*La Griselda*)— se llevará a cabo fundamentalmente después de la muerte de Vivaldi. Durante la vida de éste persistía todavía, fuertemente arraigada, la vieja tradición de la *commedia dell'arte*, con sus personajes arquetípicos y primando la improvisación en los actores.

Pero la vida teatral veneciana estaba dominada, ante todo,

por la ópera. ¿Acaso no fue en Venecia donde tuvo lugar por primera vez, en 1637, una representación de teatro cantado en un local público? ¿Acaso no era Venecia la heredera del gran Monteverdi? La música formaba parte de la vida de Venecia. ¿Habrà que recordar la tradición musical de la basílica de San Marcos? ¿O es necesario aludir a los orfanatos, los *Ospedali*, auténticos conservatorios, en los que se procuraba a las muchachas allí internadas una completísima formación musical y que se mantenían con los conciertos dados por ellas? La música estaba en los salones de la alta sociedad, y tuvo entre la nobleza cultivadores destacados. Pero también estaba enraizada en el pueblo más bajo. «Se canta en plazas, calles y canales», escribirá Goldoni refiriéndose a su ciudad natal. Y es testimonio corroborado por los de muchos viajeros, que se admiran de cómo los gondoleros —entonces casi la hez de la sociedad— entonan magníficamente bellísimas canciones mientras avanzan por los canales con sus góndolas



El Gran Canal entre el Palacio Bembo y el Palacio Vendramin Calergi. Oleo de Canaletto, 1730 (detalle)

—y, por cierto, muchas de estas canciones alcanzarían popularidad en Europa, al ser recopiladas y editadas a mediados de siglo en Londres—; y eran éstos los hombres a quienes se permitía entrar gratis en la ópera y que podían hacer fracasar con sus gritos una representación. La ópera, repetimos, era sumamente importante en Venecia, sobre todo durante el Carnaval, núcleo de la temporada, cuando aparecían por la Dominante las compañías más importantes y los más afamados divos, cuyas intervenciones se seguían, por cierto, en un ambiente ruidoso y con una enfervorizada pasión. Y para muchos, propios y extraños, era precisamente la ópera la principal atracción del carnaval veneciano.

Tomasso Albinoni (1651-1750), los hermanos Marcello, Alessandro (1684-1750) y Benedetto (1686-1739) —este último autor, además, de *Il Teatro alla moda* (1720), sátira sobre la forma de representar la ópera—, Antonio Lotti (1666-1740), Francesco Gasparini (1668-1727), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Carlo Francesco Pollaro (1653-1723), Niccolò Antonio Porpora (1686-1768), Nicolo Jommelli (1714-1774), Baldasare Galuppi (1706-1785), Johann Adolf Hasse (1699-1783) forman parte —además de Vivaldi, el *prete rosso*, en cuyo homenaje se escriben estas páginas—, de la larga lista de músicos (enumerarla completa sería casi imposible) que nacieron, se educaron o residieron temporalmente en Venecia, la ciudad a la que todo músico extranjero de viaje por Italia procuraba acudir. Baste recordar, como únicos ejemplos de esto, la estancia de Haendel en 1710, durante la que estrenó, en carnaval y en el teatro S. Giovanni Crisostomo, su *Agrippina*, con libreto del cardenal veneciano Vincenzo Grimani, obteniendo, por cierto, un gran éxito. O, ya fuera del período cronológico que nos ocupa, la del joven Mozart en 1771, durante su primer viaje a Italia.

A grandes rasgos, ésta era la Venecia de finales del siglo

XVII y principios del XVIII. No es raro que ejerciera una fuerte atracción sobre los europeos de entonces. Se dice que, durante los carnavales, no menos de 30.000 forasteros acudían a ella. Y los vástagos de la élite social europea la incluían indefectiblemente entre las ciudades que debían recorrer en el *Grand Tour* sin el cual no se consideraba completa la formación de ningún joven distinguido. Era la propia belleza de la ciudad y sus formas de vida sensuales y hedonistas lo que les atraía hacia ella. Después hubo historiadores que culparon a Venecia de no haber sabido mantener el poder que alcanzó un día; de haber dejado anquilosarse las instituciones que habían sido admiración de Europa; de no haberse constituido en el núcleo forjador de la unidad de Italia, siendo el único estado importante que durante mucho tiempo no soportó dominación extranjera; y se culpó, a sus hombres de haberse entregado al disfrute irresponsable y decadente... No seremos nosotros sus jueces. Por el contrario —y envidiando,

secreta o no tan secretamente, aquel su vivir sensual, alegre y despreocupado— siempre admiraremos la belleza de la ciudad que nos han dejado y su importante legado cultural. Destacando, sobre todo, su música. La de Antonio Vivaldi, naturalmente...

Manuel Martín Galán

Brevísima nota bibliográfica

Desgraciadamente, la bibliografía en castellano sobre Venecia suele estar bastante anticuada. Pueden, no obstante, servir como primera aproximación las obras de A. Bailly: *Historia de Venecia*, Barcelona, 1963; Ch. Diehl: *Una república de patricios: Venecia*, Madrid, 1961; F. Thiriet: *Historia de Venecia*, Barcelona, 1956.

Destacamos entre las publicaciones más recientes:

F. de Azúa: *Venecia de Casanova*, Barcelona, 1990; G. Benzon: «Venecia al tempo di Vivaldi», en F. Degrada y M.T. Muraro (eds.): *Antonio Vivaldi, da Venezia all'Europa*, Milán, 1978; J. Georgelin: *Venise au siècle des lumières*, París-La Haya, 1978; N. Jonard: *La vita à Venezia nel Settecento*, Florencia, 1985; F.C. Lane: *Venice: A maritime Republic*, Baltimore, 1973 (de esta obra, unánimemente considerada como el mejor compendio de historia de Venecia, hay traducciones, al menos, al italiano —*Storia di Venezia*, Turín, 1978—, y francés —*Venise. Une République maritime*, París, 1985—, pero no al castellano).

Compositor de ópera y empresario teatral

Durante una estancia en la Villa Oton en Vicenza

A comienzos de 1713, Vivaldi tiene 35 años. Trabaja en el *Ospedale della Pietà* como maestro de violín y de viola inglesa y el público de toda Europa lo admira como uno de los más brillantes violinistas-compositores de su tiempo.

En esta época, la trepidante vida musical de la laguna sigue manteniendo un nivel excepcional; está dignamente dirigida por algunos compositores locales: Antonio Biffi, Antonio Lotti y Carlo Francesco Pollarolo, que proporcionan partituras profanas y sacras, instrumentales y vocales, tanto a la capilla musical de los dogos, como a las múltiples iglesias y los cuatro *ospedali* de la ciudad. Son estas mismas personalidades quienes componen para los escenarios de los prestigiosos teatros de la ciudad de los dogos (San Giovanni Crisostomo, San Cassiano, San Angelo, San Moisè), teatros que concentran toda la atención y el ocio del público veneciano y cuya gloria se entiende hasta los más alejados confines de la Europa del siglo XVIII.

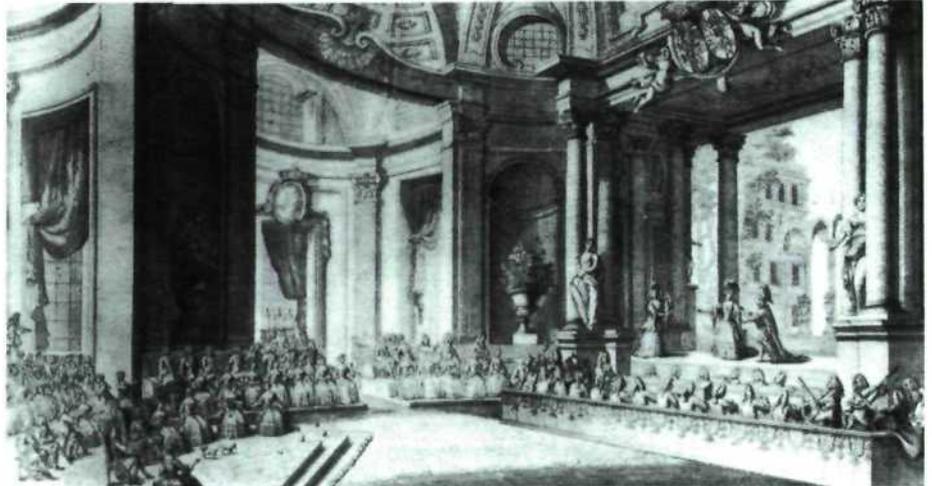
En este mismo año de 1713, Francesco Gasparini, destacado compositor surgido de los círculos musicales romanos, que había sido contratado unos diez años antes como maestro del coro de la Pietà, abandona Venecia por razones de salud y por un período de tiempo indeterminado; esta partida es un verdadero golpe de suerte para Vivaldi, ya que le permite asumir temporalmente la composición de obras sagradas destinadas a la Pietà y recuperar en parte el puesto que ocupaba Gasparini en todos los dominios de la vida musical de la ciudad.

Sin embargo, también en este año de la partida de Gasparini, Vivaldi solicita excepcionalmente permiso a los magistrados del *Ospedale della Pietà* «para poder salir de esta ciudad durante un mes, a fin de dedicarlo a sus actuaciones de virtuoso». Los archivos venecianos permanecen mudos sobre la razón de la ausencia del maestro; es lógico pensar que Vivaldi fuera a la vecina ciudad de Vicenza, donde, el 17 de marzo, en el Teatro delle Grazie, se representa su primera ópera: *Ottone in villa*; esta obra volverá a ponerse en escena dos meses más tarde, en el Teatro della Piazza, de la misma ciudad. Durante esta época del año, los teatros venecianos están cerrados (la principal temporada veneciana de ópera era entonces el Carnaval, del 26 de diciembre al Martes de Carnaval, precedida por la temporada llamada *de otoño*, que comenzaba en octubre, y al principio de la cual se representaban comedias, pasando después, en noviembre y diciembre, a la ópera seria. Hasta 1722 el Gobierno de los X no autorizará en Venecia la apertura de los teatros de ópera en mayo, es decir, para la Feria de la Ascensión).

Por tanto, en la primavera de 1713, los teatros venecianos de ópera están sumidos en el sueño. De este modo, libre de

competencia, la ciudad de Vicenza tiene a su disposición todo el frenético mundo teatral de la cercana ciudad de los dogos: los compositores más de moda, como F. Pollarolo, y también los cantantes y empresarios. Para esta primera ópera compuesta por Vivaldi, escribe el libreto el napolitano Domenico Lalli, un personaje extravagante y fuera de lo común. Acusado de malversación de fondos en un banco napolitano del que era cajero, Sebastiano Biancardi había huido por toda Italia, abandonando a su familia de trece hijos, antes de refugiarse, hacia 1710, en Venecia, gracias a la protección que le había brindado el célebre patricio, escritor y libretista veneciano Apostolo Zeno. Se unió a la poderosa familia patricia de los Grimani, propietaria de dos de los más importantes teatros de la ciudad, el San Giovanni Crisostomo y el San Samuele, de los que será nombrado empresario. Bajo el seudónimo de Domenico Lalli, Biancardi se convierte, en Venecia, en uno de los poetas más solicitados por empresarios teatrales y compositores, escribiendo numerosos libretos de ópera (al menos cinco para Vivaldi) y reformando otros más antiguos, a fin de adaptarlos al gusto de la época y los cantantes.

Ottone in villa es una ópera corta, que utiliza un reducido



Representación de una ópera en el Palacio Real de Turín, 1722

elenco de cinco cantantes. Inspirada (como la mayor parte de los libretos de la época) en la historia antigua, la acción se desarrolla en la villa romana del emperador Otón. Lalli no intenta en ella exaltar valores patrióticos, militares, morales o heroicos (como sucedía a menudo en la ópera seria veneciana); el libreto está tejido sobre una trama de intrigas sentimentales y ligeras, muy apropiadas para distraer al público ferviente y sediento de novedades de los teatros de ópera de entonces. Como todas las óperas serias de esta época, *Ottone* está dividido en tres actos, precedidos de una sinfonía en tres movimientos a modo de obertura; la partitura consiste en un encadenamiento de recitativos secos con bajo continuo (interrumpidos por algunos recitativos acompañados por la orquesta) y arias y duetos *da capo*, acompañados principalmente por las cuerdas (a las cuales se unen de vez en cuando los oboes y las flautas); la ópera termina, como requiere la tra-

Así, pues, Vivaldi emprende tarde, tras haber asentado sólidamente su fama como compositor de música instrumental, su carrera como compositor de ópera, en la encantadora villa palladiana. Durante 25 años, con una energía desbordante, Vivaldi proseguirá su carrera de hombre de teatro, paralelamente a la de compositor de música sacra y pedagogo en la *Pietà*, y a la publicación de numerosos conciertos difundidos por toda Europa. Si damos crédito a la afirmación que el propio Vivaldi expone en una carta del 2 de enero de 1739, dirigida al Marqués de Bentivoglio, habría compuesto «94 óperas», cifra que puede resultar excesiva. De todos modos, hay que tener en cuenta, y en ello reside su gran originalidad, que Vivaldi intervino en el mundo del teatro musical a niveles muy diferentes; en 1713, tras un largo período de indiferencia por la ópera, el compositor se lanza de lleno a la vida de los escenarios no solamente venecianos, sino también italianos y europeos; impone su original y creativa personalidad en el campo musical, tanto por su labor de compositor, como por la de director de orquesta, empresario y *cocinero*, especializado en la confección de grandes pastiches. En este sentido, Vivaldi nos fascina hoy como uno de los personajes más eclécticos, modernos y misteriosos de su época, cuyo mito está íntimamente ligado al de la Venecia de los dogos.



El Foyer. Oleo del taller de Pietro Longhi

Vivaldi, hombre-orquesta del Teatro San Angelo de Venecia

En Venecia, Vivaldi estará estrechamente unido al Teatro San Angelo, y también, aunque de forma ocasional, al San Moisè (1717-1718) y al San Samuele (1735).

Fundado en 1676 por el empresario Francesco Saturini, los fondos del San Angelo pertenecen a varios propietarios, entre los cuales figura la familia del noble compositor veneciano Benedetto Marcello. A partir de 1717, Vivaldi toma a su cargo el futuro musical de este teatro; durante muchos años, se encarga de la dirección musical del mismo (organizando las representaciones, y eligiendo los artistas y el repertorio), a la par que escribe (o retoca) un gran número de óperas que en él se representan.

A su regreso de Vicenza, en noviembre de 1713, Vivaldi dirige en el San Angelo una ópera no procedente de su

pluma: *L'Orlando furioso* de G. A. Ristori, añadiendo a la partitura de su colega arias procedentes del *Ottone*. El otoño siguiente, el compositor es nombrado empresario del San Angelo, puesto que le va a permitir dar a este teatro su sello personal, tanto en el plano creativo, como en el de la elección de libretos, repertorio y cantantes. En este mismo otoño de 1714, Vivaldi compone, para el San Angelo, su primera ópera veneciana, *Orlando finto pazzo*. El texto, de C. Dracioli, se inspira en la misma fuente que la ópera de Ristori estrenada el año anterior: el célebre poema de Ariosto, que se convierte desde entonces en una mina inagotable de inspiración para los poetas de la ópera seria.

Vivaldi es por entonces un violinista y un compositor famoso; es fácil, pues, imaginar que el público se agolpe en los palcos del San Angelo para aplaudir al hombre de teatro en ciernes. Es precisamente en 1715 cuando el barón de Uffenbach, procedente de Frankfurt, llega a Venecia. El noble viajero acude al San Angelo para asistir a la ópera y tiene la suerte de oír a nuestro *Prete rosso* tocar, entre el segundo y tercer actos, un concierto compuesto por él mismo. Estos recuerdos parecen arder todavía en su memoria cuando escribe con entusiasmo:

...hacia el final, Vivaldi tocó un admirable acompañamiento como solista, al que hizo seguir una fantasía que me dejó literalmente aterrorizado, pues no creo que jamás se haya interpretado, ni se pueda interpretar así. Tenía de hecho los dedos tan cerca del ponticello que no había sitio para el arco, y ello sobre las cuatro cuerdas, con pasajes fugados y una increíble rapidez...

Con vistas a la temporada de 1715, Vivaldi se lanza de nuevo a una operación *culinaria* de gran envergadura; al amparo de una antigua partitura veneciana, *Nerone fatto Cesare*, ópera de G. A. Pertì, con libreto de Matteo Noris, que había sido interpretada en 1693, realiza un verdadero pastiche, mezclando a la partitura original anas de A. Pollarolo, G. M. Orlandini y F. Gasparini; un aria escrita por él mismo para el bajo Antonfrancesco Carli aporta al conjunto un refinado

envoltorio y Vivaldi dará a este variado menú el toque final: 12 arias de su pluma. Este mismo pastiche será vuelto a servir en Brescia, en el Carnaval de 1716, por L. A. Pradieri. Del mismo modo, en el otoño de 1717, Vivaldi retocará la partitura de la *Zenobia Regina de Palmireni*, de su compatriota T. Albinoni (interpretada en 1694 en el San Giovanni e Paolo), presentándola al público bajo el nuevo título de *Il vinto trionfante del vincitore*.

Pero Vivaldi también producirá para Venecia un gran número de óperas que, como *L'Incoronazione di Dario* (1716), representan para el público veneciano absolutas novedades literarias y musicales. Dichas óperas producidas para la laguna, conocerán con frecuencia una gran difusión local, italiana y europea: *Dorilla in tempo* (1726), por ejemplo, vuelve a ponerse en escena en Praga en 1732; *Famace* (1727) también se estrenará en Praga en 1730 y más tarde en Mantua, en 1732.



UNA COSA RARA

OSSIA BELLEZA ED ONESTA

PRIMERA GRABACIÓN MUNDIAL

OPERA EN DOS ACTOS

LIBRETO : **LORENZO DA PONTE**
MÚSICA : **VICENT MARTIN I SOLER**

M.A.PETERS . M.FIGUERAS . G.FABUEL . E.PALACIO . I.FRESÁN
F.BELAZA-LEOZ . S.PALATCHI . F.GARRIGOSA
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

LE CONCERT DES NATIONS

dirección :
JORDI SAVALL



ALBÚM 3 CD + LIBRETO E 8760



La costanza trionfante, escrita por Vivaldi para San Moisè, en 1716, disfruta en este sentido de una enorme suerte; de hecho, vuelve a representarse en el mismo teatro en 1718, bajo el título de *Arlabano Re' de Parti*; al año siguiente visitará Vicenza, después, en 1725, Mantua, y de nuevo Venecia, en 1731, esta vez en el escenario del San Angelo, bajo el título de: *L'odio vinto dalla costanza*. El público extranjero no se perderá ninguna de las dulces armonías vivaldianas: en 1719, *La Costanza*, se representa en Hamburgo con el título de *Die über Liebe und Hass Siegende Baständigkeit oder Tigrane*, y en 1732 es interpretada en Praga, con el de *Doridea*. Ninguna de estas ejecuciones se parece a la anterior, ya que tanto el libreto como la partitura debían, en cada ocasión, ser reescritos y adaptados a las condiciones de los nuevos escenarios y cantantes, probablemente por el mismo Vivaldi, aunque con frecuencia por compositores y libretistas locales, que conocían bien los gustos y costumbres de su público.

Vivaldi, Goldoni y la Giraud, unidos por la Griselda

Los enormes retoques de que son objeto los libretos y las partituras antiguas se convierten en algo cada vez más frecuente en Venecia a partir de 1725. Hay que ahorrar y, en la medida de lo posible, renovar lo antiguo. Así pues, se pide a los libretistas que modernicen los textos y los adapten tanto al gusto de la época como al de los cantantes.

En 1735, el teatro San Samuele es dirigido por su propietario, Michiele Grimani. Por entonces, el edificio alberga a La Compañía de cómicos de Giuseppe Imer, que hace trabajar intensamente, para sus espectáculos de comedias, al dramaturgo veneciano Carlo Goldoni, que, a la edad de 28 años, se ha convertido en cierto modo en el poeta titular de la compañía Imer. En la primavera de 1735, se encarga al joven Goldoni que retoque el libreto de la *Griselda* de Apostolo Zeno, al que Antonio Vivaldi deberá seguidamente poner música. Con este objeto, Goldoni va a consultar al compositor y a pedirle consejos que le permitan realizar las oportunas modificaciones. La narración que Goldoni nos hace de su encuentro con el músico es, en este sentido, muy instructiva e interesante. Goldoni relatará su entrevista con el *Prete rosso* en dos ocasiones, la primera de ellas en el Prefacio al tomo XIII de sus obras completas (*Tutte le opere*), publicadas por Pasquali en Venecia, en 1761.

Goldoni considera oportuno en primer lugar suministrar a sus lectores cierta información general sobre el compositor, quizá ya olvidado por sus compatriotas en 1761:

Este famosísimo intérprete de violín, este hombre célebre por sus Sonatas [testimonia el dramaturgo], especialmente por la titulada *Las Cuatro Estaciones*, componía también música de ópera, y, aun cuando los grandes conocedores decían que fallaba en el contrapunto y que no colocaba los bajos donde debía, hacía cantar bien a las partes y la mayoría de las veces sus óperas tuvieron éxito.

Aquí, sin duda, Goldoni hace alusión al panfleto anónimo del noble compositor veneciano Benedetto Marcello, titulado *Il Teatro a la moda*, donde éste dirige virulentas críticas contra el mundo del teatro de su tiempo. Marcello ve con malos ojos las nuevas vías seguidas por los compositores, como la de someter a la orquesta al cantante y al desarrollo de la línea vocal, descuidando las bases armónicas del edificio sonoro. Con frecuencia se ha pensado que estas críticas iban dirigidas a Vivaldi, que se había convertido en la eminencia gris del teatro San Angelo, del cual su familia era copropietaria.

Goldoni continúa su narración haciendo alusión a la cantante Anna Giraud, protagonista de la *Griselda*, alumna y más tarde amiga (con general desaprobación) del célebre *Prete rosso*.

La Giraud era conocida por el apodo de la *Mantovaniana*.

Se ignora su lugar de nacimiento, pero parece que Vivaldi la conoció, al igual que a su hermana, entre 1718-20 en Muntua; Anna Giraud (Giro) era hija de un peluquero francés. Parece ser que aprendió a cantar con Vivaldi y comenzó su carrera en Treviso, en 1723. Al año siguiente, debutaba en Venecia, en el Teatro San Moisè. En 1726 la Giraud canta por primera vez partituras vivaldianas: es Tamiri en *Famace* y Eucamia en *Dorilla in Tempe*. Hasta 1735 Anna Giraud sería la intérprete preferida de Vivaldi, aunque tenía una voz débil; Vivaldi escribía para ella principalmente papeles de contralto, aunque su registro real era más bien el de mezzosoprano.

Goldoni nos habla de la Giraud en estos términos:

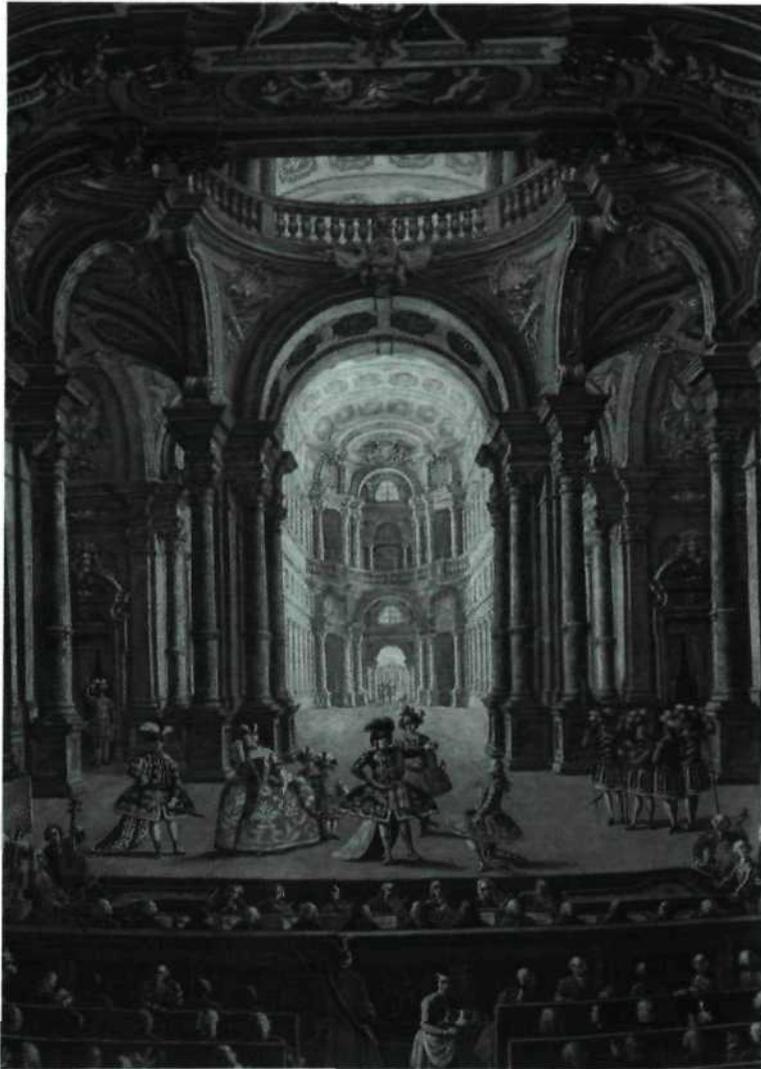
Debía debutar aquel año como Prima Donna la Sig. Annina Giro o Giraud, hija de un peluquero de origen francés, la cual, siendo alumna de Vivaldi, era conocida comúnmente por L'Annina del Prete rosso. No tenía una hermosa voz, no era gran virtuosa de la música, pero era bella y graciosa, actuaba bien [cosa rara en aquella época] y tenía protectores: no se necesitaba nada más para merecer el puesto de Prima Donna. Vivaldi necesitaba con urgencia un poeta para adaptar el drama a su gusto, y retocar las arias que ya había cantado su alumna, y yo, que era el destinado a esa labor, me presenté al compositor por orden del patrón.

A continuación el dramaturgo relata su encuentro con Vivaldi, relato que nos informa no solamente de la personalidad del compositor, sino también sobre los criterios que motivaban por entonces la refundición de los libretos antiguos.

Me recibió bastante frío [escribe Goldoni]. Me tomó por un novato y no se engañaba, y no hallándome apto en la ciencia de los desfiguradores de dramas, era evidente que tenía gran prisa por echarme.

Conocía los aplausos que había provocado mi *Belisario* y el éxito obtenido por mis *Intermezzi*, pero consideraba que hacer pastiches era difícil y necesitaba un particular talento. Me acordé entonces de aquellas Reglas, que me hicieron delirar en Milán, cuando abandoné mi *Amalassunta*, y yo también sentí deseos de marcharme, pero mi situación, al tener que comparecer ante su Excelencia Grimani, y la esperanza de alcanzar la dirección del grandioso Teatro de San Giovanni Crisostomo me hicieron disimular y casi rogar al *Prete rosso* que me hiciese una prueba. Me miró con una sonrisa compasiva, y, tomando en la mano un libreto dijo: «He aquí la obra que se debe adaptar: la *Griselda* de Apostolo Zeno. La ópera, añadió, es bellísima; la parte de la Prima donna no puede ser mejor, pero hay que hacer ciertos cambios... Aquí, por ejemplo, después de esta tierna escena viene un aria cantabile, pero como a la Señora Annina no... no... no le gustan este tipo de arias [es decir, no las sabía cantar], aquí quisiera un aria de acción... que explicase la pasión, pero que no fuese patética, que no fuese cantabile». «Comprendo –respondí– comprendo, procuraré servirla, permítame el libreto». «Pero –contestó Vivaldi– lo necesito yo, no he acabado los recitativos, ¿cuándo me lo devolverá?». «Rápido –le dije– deme por favor un trozo de papel y un tintero... ¿qué?». «Su señoría comprenderá que un aria de ópera es como las de los *Intermezzi*», le respondí con mala cara, algo encolerizado. Me dio el tintero y sacó de la bolsa una carta, cortando de ella un trozo de papel blanco. «No se enfande, me dijo modestamente, haga el favor de sentarse a esta mesa; aquí tiene el papel, el tintero y el libreto, póngase cómodo»; y tomó a su escritorio y se puso a recitar el breviano. Leí atentamente la escena, capté el sentimiento del aria cantabile, la transformé en una de acción, de pasión, de movimiento. Se la mostré; la leyó despacio, sosteniendo el breviano en la mano derecha y la hoja en la izquierda, y cuando acabó de leer, soltó el breviano cantando, se levantó, me abrazó, y corrió a la puerta a llamar a la Señora Annina. Vino la Señora Annina y su hermana Paolina, leyó su arietta y gritando dijo: «¡la ha compuesto aquí, la ha compuesto aquí!» y de nuevo me abrazó y me dijo ¡bravo! y desde entonces me convertí en su preferido, su poeta, su confidente y ya nunca me abandonó. Asesiné, pues, la obra de Zeno cómo y cuánto él quiso. La ópera se estrenó, tuvo éxito y yo, acabada la Feria de la Ascensión, regresé a Padua, donde estaban Imer y su compañía, a pasar cómodamente aquel año la primavera».

Vivaldi se lanzó al mundo de la ópera en una época en la



Representación de ópera en el Teatro Regio de Turín en 1741

que aún brillaban, como sus últimos fulgores, algunas personalidades de la escuela veneciana; Pollaro, Lotti y Albinoni. Había logrado imponer en su ciudad su muy personal estilo. Sin embargo, hacia 1725, comienzan a llegar a la laguna compositores de fuera, como G. Giacomelli; del sur de la península afluyen maestros tales como L. Vinci, L. Leo, y el sajón J. A. Hasse —formado principalmente en Nápoles—, que otorgan plenos poderes al desarrollo del virtuosismo vocal y, por tanto, a los cantantes; compositores como N. Porpora, que trabajan en ósmosis con los cantantes que han formado, entre ellos los grandes *castrati*: Farinelli (que canta por primera vez en Venecia en 1729), Porporino y Gaffariello, colonizan los escenarios de la laguna. A Vivaldi le resulta cada vez más difícil conservar el lugar que ocupa en el mundo de la ópera seria (género, por otra parte, en declive a partir de entonces, en beneficio de la ópera buffa, servida por jóvenes compositores como el veneciano B. Gallupi). La ópera se democratiza y los gustos del público se inclinan hacia la novedad y el exotismo. Por otra parte, los enormes déficits económicos que sufren los teatros hacen la gestión artística casi incontrolable; las modas reinan y triunfan a pesar de las acerbas críticas de algunos hombres de letras y músicos venecianos reaccionarios que intentan frenar este movimiento.

Así, pues, en su carrera teatral, Vivaldi debe pronto enfren-

tarse a la competencia napolitana. Hacia 1733, tras una misteriosa ausencia (motivada sin duda por un viaje a Viena y Praga), regresa a una Venecia donde las nuevas vías que ha tomado la ópera seria se han asentado profunda e irreversiblemente. Sus obras sufrirán sin duda las influencias exteriores, su estilo vocal, muy personal y virtuoso, llega incluso a confundirse con frecuencia —como dirá G. Tartini— la garganta del cantante con el mástil del violín. Pero Vivaldi también sacará provecho de su fama de violinista y sus relaciones internacionales para buscar salidas fuera de Venecia, en ciudades menos saturadas, como Vicenza, Verona, Brescia o Treviso, pero también en cortes —como Mantua— que podían asegurarle, aunque de modo temporal, cierta estabilidad profesional.

En 1730, Vivaldi viaja de la laguna a Praga, donde la compañía de cantantes italianos, dirigidos por el tenor Antonio Denzio, produce, en el teatro del conde Sporck, cinco óperas del célebre *Prete rosso*. En abril de 1740, el compositor veneciano emprende su último viaje, hacia Viena, que será fatal. El objetivo del veneciano era componer óperas para esta ciudad (ya en 1737 se había puesto en escena en la capital de los Habsburgo su *Fida Ninfa*, bajo el título de *Il giorno felice*). Esta cuestión sigue siendo actualmente un misterio; tal vez sea una simple coincidencia, pero en 1742, poco después de la muerte de Vivaldi, se representan en el Teatro Kämtnerthor de Viena dos de sus óperas, *Merope* y *L'oracolo in Messenia*.

Ninguna de sus óperas ni de sus arias fueron publicadas en vida de Vivaldi. El compositor, sin embargo, se cuidó de guardar perfectamente sus manuscritos autógrafos en su colección personal; el compositor destinaba sin duda estas partituras para negociar posibles reestrenos de dichas óperas en los distintos teatros italianos y europeos. En la actualidad, la mayoría de ellas se conserva en los fondos *Faà* e *Giordano* de la Biblioteca Nacional de Turín.

Originales y copias plantean a los musicólogos idénticos espinosos problemas de identificación, debido a los numerosos retoques de que fueron objeto los originales. No es fácil relacionar libretos con partituras, ni discernir en todos estos pastiches, a los que tan aficionados eran los teatros del siglo XVIII, la participación y responsabilidad reales del compositor veneciano.

A pesar de la fama internacional de Vivaldi, sigue siendo difícil poner en escena sus óperas; la frialdad de los productores teatrales de hoy procede, sin duda, más de nuestra pérdida de contacto con el mundo de la ópera seria que de la calidad intrínseca o del interés que presentan las óperas de este compositor. Tal vez el rostro del Vivaldi teatral sea el que resulta más desconocido al público de nuestros días: el de un hombre emprendedor, que afronta con energía la realidad del mundo musical, y que sabe romper las ligaduras de los convencionalismos musicales venecianos. Inmerso en un medio social, económico y artístico en el que la ópera seria comenzaba a declinar, y en el que, además, los teatros sufrían graves crisis financieras, Vivaldi dio prueba de un verdadero talento de gran *cocinero* sabiendo tanto satisfacer a sus invitados con platos de su composición como someterse a la realidad de los teatros de su época *adaptando los restos* que le encargaban, con delicadeza, profesionalidad e *invenzione*.

Sylvie Mamy

Traducción: Angeles de Juan

Vivaldi y el concierto

Transcurrido el siglo XVI, los músicos —como Andrea y Giovanni Gabrieli— maestros de capilla en la basilica de *San Marcos* de Venecia, desarrollan en sus composiciones el principio de los *cori battenti* —también llamados *cori spezzati*—; la diversidad coral, tan querida a la escuela musical veneciana, constituiría la matriz misma del *concerto*: juego de preguntas y respuestas intercambiadas entre dos grupos. Inicialmente, el diálogo se establece entre dos coros; poco después, se instaura entre un grupo vocal y un conjunto instrumental; finalmente, en los últimos años del siglo XVII, el discurso —o *concertación*— se constituye entre dos orquestas de diferentes dimensiones: es el *concerto grosso*. Aunque bajo una forma todavía primitiva, el *concerto*, en el sentido moderno de la palabra, había sido inventado.

Antonio Vivaldi nace en Venecia en 1678. Es hijo de músico: su padre, Giovanni Battista Vivaldi, es, en efecto, violinista en la capilla de música de *San Marcos* y miembro de la orquesta del prestigioso teatro Grimani en *San Juan Crisóstomo*. Influida a la vez por el extraordinario medio en el que recibe su educación musical, por la particular atmósfera de su ciudad natal y por su ánimo individualista, Antonio se deja fascinar enseguida por el género del *concerto grosso*

que por aquel entonces es cultivado con pompa y boato tanto en Roma (con Corelli), como en Bolonia (bajo la égida de músicos audaces como G. Torelli) y Venecia. A principios del siglo XVIII, reinan en la laguna, en el terreno de la música instrumental, *dilettantes* de alto nivel, como Tommaso Albinoni, Alessandro y Benedetto Marcello. Pero le corresponde especialmente a Vivaldi dar a la forma del concierto su mayor impulso, haciéndolo evolucionar hacia el muy moderno concierto para instrumento solista, construido en un tríptico: Allegro-Adagio-Allegro; es la forma que retomarán, desarrollarán y exaltarán, cada uno a su manera, los músicos clásicos y románticos. Trabajador infatigable, Vivaldi compondrá, en el transcurso de su carrera, más de 450 conciertos, obras que revelan (a pesar de la irónica *boutade* lanzada por Stravinsky de que el *Prete rosso* habría compuesto 600 veces el mismo concierto) una infinita variedad de estructuras, de temas, de orquestaciones... un surtidor perpetuo y centelleante de intuiciones nuevas y de palpitantes emociones.

Los conciertos de Vivaldi están escritos principalmente para el *Ospedale della Pietà*, en el que enseña; él mismo interpreta



Antonio Vivaldi, grabado de F.M. la Clave, 1725

la parte solista (cuando se trata de un concierto para violín) o acompaña a las más brillantes de las muchachas instrumentistas que viven en esta institución de beneficencia.

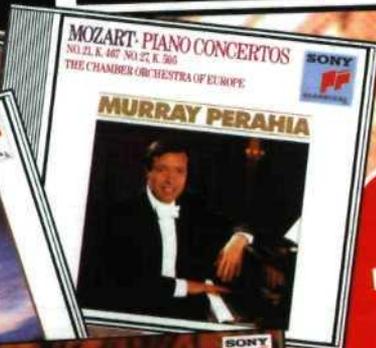
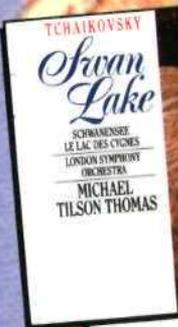
A partir de 1710, los conciertos de Vivaldi son difundidos por toda Europa en forma de manuscritos —que a menudo el propio Vivaldi vende a los personajes ilustres y a los aficionados que van a visitarlo en Venecia—. La mayor parte de los conciertos compuestos por Antonio Vivaldi han permanecido manuscritos y se conservan actualmente en la *Biblioteca Nazionale* de Turín (en los fondos Foà y Giordano) principalmente, pero también en Dresde (conciertos provenientes de la colección creada por Pisendel) y en otras ciudades europeas, como Manchester y París.

Como sus colegas italianos, y en especial venecianos, Vivaldi se ve afectado por la decadencia que sufre la edición musical local, desde finales del XVII. Se queja de la forma en que sus sonatas de los opus 1 y 2 han sido impresas por los editores venecianos G. Sala (1705) y A. Bortoli (1709) y de las faltas que contienen sus publicaciones. En lo sucesivo, al igual que sus compatriotas, Vivaldi preferirá confiar los manuscritos



MUSIC IS
OUR VISION

OCTUBRE 10



Oferta Especial
10% DTO.
En todo el catálogo
de Sony Classical

OFERTA DE OTOÑO

Oferta válida del 1 de Octubre al 30 de Noviembre

de sus preciosas composiciones al buril de los Roger y Le Cène en Holanda. Así, entre 1710 y 1729 son publicados nueve opus en Amsterdam¹, con un contenido total de sesenta conciertos —que fueron inmediatamente vueltos a publicar por los editores ingleses y parisinos y difundidos a escala internacional. Otros veinte conciertos figuran en las dos recopilaciones publicadas, sin números de opus, en Londres, entre 1720 y 1739. Recordemos también que, entre 1703 y 1717, Johann Sebastian Bach transcribe diez de los conciertos para violín de Vivaldi, extraídos de los opus 3, 4 y 7 a conciertos para órgano o clave —el *Concierto para cuatro violines y violonchelo en si menor del veneciano* (RV 580, op. 3 n.º 10)² es igualmente transcrito para cuatro claves (BWV 1065) y transportado a la menor— contribuyendo ampliamente a la fama (más tarde a la posteridad) de la obra instrumental del *Prete rosso*.

Los más importantes príncipes de Europa escuchan los conciertos del compositor veneciano y mantienen correspondencia directa con Vivaldi para encargarle obras. De esta forma, Vivaldi tendrá muchas veces la ocasión de dedicar sus obras a soberanos, incluso de escribir para estos mecenas composiciones concebidas especialmente para su instrumento preferido; el *Concierto para oboe* (RV 455) está, por ejemplo, compuesto muy probablemente, para el príncipe elector de Sajonia; el *Concierto para fagot* (RV 496), en honor del conde von Morzin, igualmente dedicatario del opus 8. Durante la estancia de Vivaldi en Praga, en 1730, el conde Wrtby encarga al veneciano un concierto para laúd, mientras que, por su parte, el conde Eberwein, desde Wiesentheid, le solicita numerosos conciertos para violonchelo. Y es también, sin duda, para su protector el marqués Bentivoglio de Aragón, en Ferrara, para quien Vivaldi escribe su único *Concierto para mandolina* (RV 425), así como el compuesto para dos mandolinas (RV 532). La recopilación de *La Cetra, opus 9*, está dedicada por Vivaldi al emperador de Austria Carlos VI, en pago de lo cual éste habría gratificado al compositor con una fuerte suma de dinero, así como con una cadena y una medalla de oro. El opus 3, está dedicado al príncipe de Toscana, Fernando III, en cuya corte Vivaldi hace representar muchas de sus óperas. Por otra parte, Vivaldi escribirá dos *Conciertos* (RV 576 y RV 577) especialmente para la orquesta de Dresde.

Manuscritos o impresos, el conjunto de los conciertos escritos por Vivaldi en el transcurso de su carrera, demuestran la emancipación progresiva del músico de la forma del *concerto grosso* y de las normas generales fijadas por Corelli para adoptar la forma más moderna del concierto para instrumento solista.

Del concierto grosso al concierto para solista

Se distinguen en la obra de Vivaldi seis tipos de conciertos, partiendo del arcaico *concerto grosso* para llegar al más *vanguardista* concierto para instrumento solista. En su inicio, el *concerto grosso* opone el conjunto de la orquesta, el *tutti* —o *ripieno*— a un pequeño grupo de solistas, llamado *soli* o *concertino*. A principios del siglo XVIII, éste es más acorde con el

ambiente romano, solemne y suntuoso, tan majestuosamente expresado por la música de Corelli, que con el espíritu lúdico, teatral e individualista que reina en la laguna veneciana. En el conjunto de su obra, Vivaldi se limita más bien a hacer alusión al *concerto grosso* y a *rendir homenaje* a Corelli, que a tratar realmente este tipo de concierto; la forma de *concerto grosso* tan sólo se dibuja realmente en 8 de los conciertos del *Estro armonico*: 5 (los números 1, 5, 8, 10 y 11) de ellos pueden ser clasificados en la categoría de *concertos da camera* (inspirado en la suite de danzas) y otros 3

(los números 2, 4 y 7), en la llamada *da chiesa* (haciendo que se alternasen las escrituras de contrapunto y las homofónicas en vigor en la iglesia). Cuando el grupo de solistas sobrepasa los 3 ó 4 músicos, Vivaldi prefiere designar sus conciertos con la expresión *con multi strumenti*. Se catalogan más de treinta obras que pertenecen a este tipo. A Vivaldi le encanta en ellos hacer escuchar y asociar instrumentos de sonoridades extrañas y rebuscadas (salmoé, viola inglesa, viola de amor, laúd, tiorba, clarinete, violines *in tromba marina*, trombón *da caccia*, etc.); reflejan, también en cierto modo, el espíritu de la sinfonía concertante. En este grupo figuran, por ejemplo, los dos conciertos *Per la Solennità di S. Lorenzo* (RV 556 y RV 562), *La Tempesta di mare* (RV 570), así como el *Concierto* titulado por Vivaldi *Il Proteo o sia il mondo al rovescio* (RV 572).

Más tardíamente, Vivaldi todavía escribe, siempre en un estilo bastante arcaizante, cinco conciertos a doble coro (es decir, dos orquestas); se piensa que fueron encargados al compositor para ocasiones excepcionales, como los dos conciertos sacros escritos *Per la SS.ma Assonione di Maria Vergine* (RV 581 y 582). El *concerto ripieno* o *concerto sinfonia* es también una forma en decadencia de la época de Vivaldi y se supone que el maestro escribió este conjunto de obras (más de cincuenta) principalmente para la orquesta de las muchachas de la Pietà. Estos conciertos están creados generalmente en cuatro divisiones instrumentales (con frecuencia las cuerdas), sin solista; a diferencia de la *sinfonia*, presentan tres movimientos. Citemos, por ejemplo, el *Concierto Madrigalesco* (RV 129) y los dos *Conciertos* titulados *Al Santo Sepolcro* (RV 441 y RV 169).

El *concerto da camera* (unos veinte en el conjunto de la producción vivaldiana) es una forma bastante híbrida, que recuerda, según su disposición, tanto a la sonata a tres (como el RV 107), como al concierto para solista, sobre todo en los movimientos rápidos (en la alternancia *tutti/soli*). Está constituido por un grupo de 3 a 6 músicos sostenidos por el tradicional continuo. Este grupo de conciertos emplea de forma frecuente la flauta, de pico o travesera. En este conjunto pueden ser catalogados *Il Gardellino* (RV 90), una segunda *Tempesta di mare* (RV 98) y *La Notte* (RV 104).

El concierto para instrumento solista es, con mucho, la forma en cuya evolución Vivaldi ejercerá mayor influencia en su época. En una primera categoría, podemos clasificar los conciertos para dos instrumentos solistas: se trata de dos instrumentos parecidos asociados (violines, violonchelos, mandolinas, flautas traveseras, flautas de pico, piccolo, oboe, fagot) o de dos instrumentos diferentes asociados (violín y órgano, viola de amor y laúd, etc.).



Arcangelo Corelli. Grabado de Mathey

En sus conciertos para un solo instrumento solista, Vivaldi concede la palabra a un muy amplio abanico de instrumentos, de viento y de cuerda: conciertos para flauta travesera (15), para flauta de pico (2), para piccolo (3), para oboe (20), para fagot (39); para las cuerdas, el veneciano compone tanto conciertos para mandolina (1), como para violonchelo (27) y viola de amor (8). Más de 200 de entre ellos están consagrados exclusivamente al violín, instrumento soberano que es verdaderamente, en su época y para la posteridad, el emblema del *Prete rosso*.

El violín-rey

Vivaldi, lo sabemos, alimenta una auténtica pasión por los timbres de los diferentes instrumentos. Como los pintores de la laguna veneciana, enriquece su paleta con los matices más suaves, los más extraños y los más inauditos. Sin embargo, es necesario reconocer que el violín representa para él el instrumento soberano. Es su instrumento por excelencia; aquel con el que expresa su genio inventivo y que extiende su fama más allá de las fronteras de la República Serenissima. Es también el instrumento del que se hace profesor, al enseñarlo a las jóvenes del coro de La Pietà. Es significativo que las dos últimas recopilaciones de sus conciertos (*opus 11* y *12*), impresas en 1729 por Michel-Charles Le Cène, en Amsterdam, hayan sido titulados *Concerti a violino principale, violino primo e secondo, viola e violoncello*; enteramente consagrados al violín, aprovechan los más recientes perfeccionamientos del instrumento llevados a cabo por los grandes luthiers italianos; exigen del ejecutante un gran brío técnico.

El violín es también el instrumento en honor de quien se escriben las dos recopilaciones de sonatas *a tre* (dos violines y bajo) y de violín solista (y bajo) publicadas en Venecia entre 1705 y 1709. Asociado a la viola y al continuo, forma la parte central de la orquesta italiana —y en especial de la veneciana— a comienzos del siglo XVIII. Es el núcleo básico en torno al cual el compositor asocia a su gusto los instrumentos de viento, maderas y cobres. Pero en el seno de la orquesta vivaldiana, el violín es el maestro y —como en las *Sinfonies*— siempre domina con su canto el conjunto de los restantes instrumentos. Vivaldi juega con el más extremo vir-



Giuseppe Torelli. Pintura anónima

tuosismo de éste —intercambiando a veces incluso su clave con la del violonchelo, para descender a las tesituras más graves (por ejemplo, en el *Concierto RV 544*, titulado *Il Proteo*) y viceversa. En el mundo de la ópera, el violín rivaliza en acrobacias virtuosas con el cantante (cadencias improvisadas, hábiles florituras, amplios intervalos, *mezcolanzas* alrededor de una nota básica, trinos, *gruppetti*, quiebras, arpeggios...); le sobrepasa en las dobles y triples cuerdas, en la famosa *scordatura*. Mejor aún: exige a sus cantantes que imiten las proezas del violinista; ¿no acusó Giuseppe Tartini al veneciano de confundir a menudo la garganta de los cantantes con el mástil de su violín? Es el violín el que, en los *ritomelli*, antes de la entrada del cantante, anuncia el tema; asienta sólidamente la melodía sobre las notas principales (tónica y dominante) de la tonalidad y después la modula sabiamente en los pasajes que rodean a éstas; responde en eco a la voz, la escucha, la sostiene y luego la desafía. Es él el que marca el ritmo, amando inspirarse —sobre todo en los movimientos vivos— en las danzas y coreografías de la época (*forlana*, *jiga*, *bouffée*, *rigodón*, etc.); por el contrario, en los movimientos lentos, intenta expresar los más pequeños matices de los sentimientos y deja hablar a su imaginación improvisando una ornamentación expresiva (ver, por ejemplo, el movimiento lento del *Concierto RV 314*, cuyo manuscrito autógrafa se conserva en Dresde). El violín de Vivaldi no duda en buscar su inspiración en los temas eslavos de la vecina Istria, en las *canzoni da battello* venecianas, en las arias de ópera puestas de moda por algún eminente castrato o diva de los escenarios venecianos, llegando incluso, sin miedo al plagio, a basar sus melodías en las obras de los compositores locales de más talento (el *Concierto Madrigalesco* (RV 129) y el movimiento lento del *Concierto per fagotto* (RV 491) están sacados —lo explica el musicólogo irlandés P. Everett— de dos oratorios de Marc'Antonio Ziani); todo un universo sonoro y melódico, familiar a los venecianos del Settecento y del que los habitantes de la célebre laguna italiana ya han perdido la memoria.

Los conciertos con programa

Como espíritu imaginativo, el propio Vivaldi da nombre a 28 de sus



Concierto a dos, por Pietro Longhi. Para cantante y tañedor de laúd

conciertos y a 3 de sus recopilaciones impresas en Amsterdam; ¿quiere de este modo revelarnos los temas que han guiado su inspiración de compositor genial? El tema rey es la observación de la naturaleza. Citemos, en primer lugar, las archifamosas *Estaciones*, que constituyen los cuatro primeros conciertos de la recopilación *opus 8*: *La primavera* (RV 269), *L'estate* (RV 315), *L'autunno* (RV 293) y *L'inverno* (RV 297); los textos poéticos que sostienen esta música son anónimos; gusta creer que fueron escritos por el propio Vivaldi. Los conciertos llamados *con programa* del veneciano son influidos tanto por la evocación (por no decir la descripción) de los elementos naturales (*La Noche*, RV 439 y RV 501, *la Tempesta di mare*, RV 433 y 570), como por la de los pájaros (*Il Gardellino*, RV 428), incluso por los estados de ánimo: *L'inquietudine* (RV 234), *Il Sospetto* (RV 199); encontramos también la alusión a situaciones tranquilas y serenas (*Il Ritiro* (RV 249a), *Il Riposo* (RV 270), a veces pintorescas (*La Caccia*, RV 362 e *Il Cornetto da posta*, RV 363), Giuseppe Tartini, compositor-violinista en la basílica del Santo, en Padua, también escribe en la parte superior de sus conciertos manuscritos versos rimados extraídos de Tasso o de las tragedias de Pietro Metastasio. La influencia de la poesía y del mundo de la ópera es, por entonces, dominante y, quizá, resulta todavía difícil, para los compositores del Settecento, pensar la música instrumental como una expresión artística autosuficiente y pudiendo liberarse del soporte literario y poético. La edad *galante* o *rococó*

será muy golosa de estos paisajes múltiples —donde el exterior y el interior se confunden— que constituirán todavía un postre favorito para los compositores románticos como Schubert, Mendelssohn y Liszt.

Vivaldi y el espíritu concertante

En el mundo del concierto, Vivaldi se sitúa en la vanguardia. Pero, cuando se evoca la música del veneciano, ¿no sería más justo hablar de espíritu concertante, es decir, de diálogo, incluso de tensión entre el individuo voluble y exuberante, que se queja y vibra, y el grupo social, homogéneo y convencional? En Vivaldi, el espíritu concertante está por todas partes: en su *Dixit Dominus* (RV 594) (que retoma la técnica de los *cori battenti*, tan querida a la tradición de San Marcos); en su *Magnificat* donde el *Exultavit* está articulado en tres episodios solistas (soprano, contralto, tenor), precedidos —como en el concierto— por un ritornello, ejecutado aquí por el coro. Espíritu concertante también en sus sonatas a tres donde los dos violines dialogan entre sí (véase, por ejemplo, el *opus 2* impreso en 1709 y dedicado a Federico IV de Dinamarca y Noruega); espíritu concertante en las arias de ópera donde el solista y la orquesta presentan, retoman y después varían el tema principal, disfrazándolo bajo mil máscaras, como la evocación de un recuerdo que se resiste a morir; arias de óperas donde el cantante y la orquesta,

por turno, se unen, se alternan o se rompen el uno contra la otra, en una dialéctica parecida a la que anima las partes instrumentales de sus conciertos para solista. El espíritu concertante en la obra de Vivaldi es un poco como el eco de nuestros pasos bajo las bóvedas de San Marcos y en las *calli* de Venecia; es el chapoteo de las olas de la laguna contra los mármoles de los palacios venecianos, es el rumor de voces en los palcos de los teatros de la laguna. Es también el eco del pasado golpeando contra el presente: el eco del presente proyectándose hacia un futuro inaccesible; es la oscilación de un tiempo que no existe y que, inasequible, nos lanza en su persecución, entre el pasado y el futuro, para, a continuación, escapar todavía más de nosotros.

Sylvie Mamy
Traducción: Paz Juan

NOTAS:

1. Op. 3, *L'Estro armonico*, Amsterdam, E. Roger (1711) (dedicado a Fernando III de Toscana); op. 4, *La Stravaganza*, id. ibid., s.d.; op. 6, *Concerti a cinque stromenti...*, Amsterdam, J. Roger (1716-21); op. 7, *Concerti a cinque stromenti...*, id. ibid.; op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, Amsterdam, M.C. Le Cène (1725), dedicado al conde von Morzin; op. 9, *La cetra*, id. (1727), dedicados «Alla Sacra, Cesarea, Cattolica, Real Maestà di Carlo VI Imperatore»; op. 10, *Concerti a flauto traverso, violino primo e secondo...*, id. (ca 1728); op. 11, *Concerti a violino principale...*, id. (1729); op. 12, *Concerti a violino principale...*, id. (1729).

2. RV=Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi*, Leipzig, Kleine Ausgabe, 1974.

Panorama del arsenal de instrumentos vivaldianos

«El sueño de la razón produce monstruos»
Francisco de Goya y Lucientes

que los nuestros, soñaban un retorno (inteligente) al pasado. La soñolencia, no «El sueño de la razón produce monstruos».

1. Precisiones, hipótesis y refutaciones

Los instrumentos musicales han tenido un papel muy significativo en la historia artística y civil de Venecia. Su presencia, en estos dos aspectos, puede documentarse desde el comienzo del siglo XIV continuando, con matices distintos, hasta el ocaso de la República.¹

En sus composiciones (sonatas, conciertos, óperas) Vivaldi prevé una amplia gama de instrumentos de cuerda pinzada, de cuerda frotada por arco, de teclado y de viento, cuya identificación no es tan fácil como podría parecer.

Algunos ejemplares tenían el mismo nombre, pero en realidad eran instrumentos distintos; otros tenían nombres distintos pero eran el mismo instrumento.

Los estudiosos vivaldianos han discutido, en sus escritos, principalmente los instrumentos de viento, clarificando el significado de algunos términos relativos a alguno de ellos. Los instrumentos de cuerda pinzada como el laúd y la tiorba se liquidan nombrándolos simplemente y afirmando, como mucho, que la tiorba era en sustancia un *gran laúd*. Pero el asunto no es tan sencillo, ni el *leuto* de Vivaldi era propiamente un laúd (*liuto*), ni la tiorba era simplemente un gran laúd (ni tan siquiera un archilaúd con el cual se confunde frecuentemente).

Los instrumentos de cuerda frotada por arco de Vivaldi pueden ser reducidos a dos categorías esenciales: a) de tradición en la historia de Venecia; b) instrumentos de cuerda frotada por arco exóticos (*viola d'amore* y *viola all'inglese*). Los instrumentos de teclado no presentan problemas especiales.

Es de fundamental importancia que la investigación histórica, organológica y estilística continúe su trabajo de búsqueda en el pasado para sacar a la luz nuevos indicios que nos permitan ver mejor, mejorar nuestro conocimiento y corregir las imperfecciones de nuestras afirmaciones. Afirmaciones que no solamente tienen que ver con los instrumentos musicales sino que atañen también a la estética de un compositor. Que Vivaldi haya previsto, de hecho, un determinado instrumento frente a otro no carece de significado. La paleta que tenía a su disposición el compositor veneciano era rica y variada. El poder escuchar sus composiciones a través de instrumentos históricos y copias de ellos en las ejecuciones de los grandes intérpretes contemporáneos rinde justicia, no solamente a la estética vivaldiana sino también al esfuerzo de los primeros pioneros de la música antigua que, en tiempos mucho más difíciles

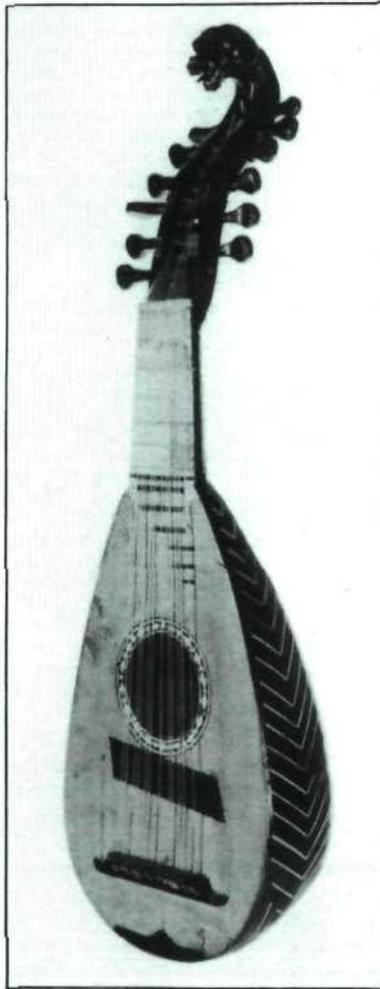
2. Instrumentos de cuerda pinzada

Algunos laúdes contruidos a principios del siglo XVI se utilizaban todavía en época más tardía² eventualmente modificados para permitir un posterior añadido de cuerdas en el registro grave de acuerdo con la nueva sensibilidad que se venía imponiendo. Sabemos que, alrededor de 1580, se construían

todavía laúdes con nueve, once y trece costillas aunque se fuera imponiendo, a partir de esta fecha, un nuevo estilo constructivo que gozó de un tiempo de popularidad y que alcanzó su apogeo hacia el 1600³. Los principales representantes de esta nueva corriente artesanal fueron Michel Hartung, Magno y Wendelino Tiefenbrucker⁴.

Alrededor de la mitad de siglo XVII, los instrumentos musicales de cuerda fueron capaces de producir una sonoridad más clara y transparente y mejorar su potencia en el registro grave. Esto fue posible gracias a las innovaciones tecnológicas que modificaron la fabricación de las cuerdas⁵.

Muchos de los laúdes supervivientes fueron convertidos después en tiorbas (o *chitaroni*) sufriendo cambios en el clavijero, el diapason, la cejilla y el puente. Para permitir al instrumento, tras esta transformación, soportar una mayor tensión de las cuerdas, las barras interiores fueron también modificadas. El desarrollo histórico del laúd en Italia presenta características bastante diferentes de las de otros países europeos, en cuanto que su evolución puede considerarse como una continuación del estilo del siglo XVI. Si se exceptúan los ejemplares que han sufrido transformaciones, todos los laúdes del siglo XVII que nos han llegado presentan un clavijero que se extiende, apreciablemente, a lo largo del mástil y un segundo clavijero que contiene las cuerdas de resonancia y se extiende sobre la prolongación del primero. El mástil de estos instrumentos tiene diez trastes de tripa. Generalmente hay siete u ocho órdenes de cuerdas sobre el mástil, con seis o siete libres. La longitud de la cuerda



Mandolina. Anónimo. Venecia, S. XVII. Castello Sforzesco, Milán

vibrante de estos instrumentos varía alrededor de 57 a 59 cm. y entre 65 y 86 cm. Algunos organólogos definían, indistintamente como tiorba los ejemplares de estas dimensiones. Los estudios más recientes, en cambio, permiten clarificar mejor la definición de términos como laúd, laúd tiorbado, archilaúd, *chitarone* y tiorba⁶.

Había, de hecho, instrumentos distintos que se llamaban con el mismo nombre, o bien instrumentos de distinto nombre con los que se podían interpretar músicas escritas para un

determinado instrumento. Así, relejendo los antiguos tratados de la literatura escrita para los instrumentos arriba mencionados, se ha llegado a definir, actualmente, el laúd tiorbado como un tipo de laúd con siete u ocho órdenes sobre el diapasón y seis o siete cuerdas simples libres, para tocarse al aire. El laúd tiorbado se utilizaba principalmente como instrumento solista pero también frecuentemente para el acompañamiento del bajo continuo, llamándose todavía laúd⁷.

Alessandro Piccinini⁸, el gran laudista boloñés, afirmaba que él había sido el inventor de este tipo de instrumento, al que prefería llamar *archilaúd* pues el término de *laúd tiorbado* llevaba al engaño de una derivación de la tiorba. El término de *laúd tiorbado*⁹ se encuentra dentro de la literatura del siglo XVII, en las obras impresas (también en Venecia) entre 1614 y 1623. Praetorius definía como *testudo theorbata* al laúd de uso en su tiempo, que tenía siete u ocho órdenes en el diapasón y seis cuerdas de resonancia fuera del mástil¹⁰.

El archilaúd era un instrumento que aparentemente podría ser confundido con la tiorba o chitarrone, pero cuyo diapasón permitía afinar las dos primeras cuerdas una octava alta como el laúd renacentista y el laúd tiorbado. Joseph Sauveur¹¹, en 1701, distinguía entre archilaúd y tiorba¹². En la segunda parte de la *Harmonie Universelle*¹³ Mersenne llama *tiorba* a la segunda figura a la derecha en el texto, diciendo que los italianos llamaban a este instrumento archilaúd y que se debería llamar más bien laúd de doble mástil, en cuanto que la tiorba era mucho más grande y disponía de cuerdas simples. El teórico francés afirma que la tiorba fue inventada por Bardella en Florencia, treinta o cuarenta años antes que él hubiera escrito su tratado. Bardella fue el apodo de Antonio Naldi, célebre laudista veneciano de la corte de los Medici, citado por Caccini en el prefacio a su *Nuove Musiche* en 1601.

El *chitarrone* debe su origen a la atmósfera típicamente humanística e impregnada de pasión por la mitología griega de la Italia de finales del siglo XVI¹⁴. Habría sido más lógico llamar *liutona* al nuevo instrumento, al ser una derivación morfológica del laúd; en cambio la etimología hace referencia a la antigua cítara de los griegos (*chitarrone: gran Kithara*). A continuación se impuso el nombre de tiorba. Con respecto a la zona de Venecia, diversos testimonios citan la tiorba (recuerdos de viajeros y documentos de archivo)¹⁵. Mientras que podemos afirmar con certeza que la tiorba de uso en Venecia a finales del siglo XVI tenía las mismas características morfológicas y organológicas del instrumento requerido por Vivaldi en algunas de sus composiciones¹⁶, a propósito del *leuto*, cuyo empleo se menciona expresamente como solista en otros trabajos¹⁷, se necesitan más precisiones, hipótesis y refutaciones. El análisis atento de los manuscritos originales de Vivaldi ha permitido un acercamiento cuyos resultados no pueden ser ignorados.

En los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Turín (RV82, RV85, RV93) las partes de la melodía para laúd están escritas en clave de sol en segunda línea, carecen de sostén armónico y aparecen, de vez en cuando, acordes de tres notas sin bajo, para tocarse arpegiando. El problema que se han planteado los intérpretes contemporáneos ha sido decidir entre tocar a la altura estrictamente escrita con un pequeño laúd soprano (con afirmación Sol-Do-Fa-La-Re-Sol) o trans-

portar la música una octava baja con un laúd barroco (con afinación en re menor: La⁰-Si⁰-Do¹-Re¹-Mi¹-Fa¹-Sol¹-La¹-Re²-Fa²-La²-Re³-Fa³) de 11 ó 13 órdenes, o bien optar por un archilaúd (con afinación: Sol¹-La¹-Sib¹-Do¹-Re¹-Mi¹-Fa¹/Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³)¹⁸. Esta es la solución más convincente y que, por lo tanto, nos invita a considerar el *leuto* de Vivaldi, no *liuto* (laúd), más bien como un *archilaúd* o *laúd tiorbado*.

Según Praetorius, la *testudo theorbata* (laúd tiorbado) tenía la siguiente afinación: Fa⁰-Sol⁰-La⁰-Si⁰-Do¹-Re¹/Mi¹-Fa¹-Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³ (6 cuerdas simples fuera del diapasón y 7-8 dobles en el mástil). Mersenne cita un instrumento afinado así:

Do¹-Re¹/Mi¹-Fa¹-Sol¹-La¹-Re²-Sol²-Si²-Mi³-La³.

La afinación de la tiorba dada por Banchieri en 1609 era: Sol⁰-La⁰-Sib⁰-Do¹-Mi¹-Fa¹-Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³ (o Re³); Mersenne, con relación a una tiorba provista de 14 cuerdas simples, da esta afinación: Sol⁰-La⁰-Si⁰-Do¹-Re¹-Mi¹-Fa¹-Sol¹ (cuerdas de resonancia)/La¹-Re²-Sol²-Mi²-La² (sobre el mástil), o bien los mismos intervalos un tono bajo. E.G. Baren (1727), finalmente, nos informa de una tiorba de 17 cuerdas afinadas como sigue: Re⁰-Mi⁰-Fa⁰-Sol⁰-La⁰-Sib⁰-Sib⁰-Do¹-Re¹-Mi¹-Fa¹ (cuerdas de resonancia) Sol¹-Do²-Fa²-La²-Re³-Sol³ (cuerdas sobre el mástil).

El tercer instrumento de cuerda pinzada que encontramos en las composiciones vivaldianas es la mandolina, precisando que se trata de la mandolina milanese o lombarda, de uso en el norte de Italia, que apareció hacia la mitad del siglo XVII como un modelo más pequeño que la mandola¹⁹. Con esta última tiene en común la caja periforme y el mástil corto (provisto de trastes) que termina en un clavijero de clavijas laterales. Generalmente estaba armada con seis cuerdas dobles de tripa sujetas a la tabla armónica a través de un travesaño que funcionaba también de puente. Las cuerdas, desde el siglo XVIII podían ser simples también, se pinzaban con los dedos.

Antes del siglo XVII la afinación podía ser: Sol²-Do²-La³-Re³-Mi³ (o bien Sol²-Si²-Mi³-La³-Re³-Mi³ (o Sol⁴). Actualmente impera la de la guitarra (Mi¹-La¹-Re²-Sol²-Si²-Mi³).

Dos mandolinas, una milanese y otra napolitana, de Giuseppe Molinari²⁰, están conservadas actualmente en el *Conservatoire National Supérieur de Musique* de París y constituyen, junto a otros pocos ejemplos, el testimonio no irrelevante de una buena tradición artesanal veneciana, también en este aspecto.

James Tyler (cfr. *The Italian mandolin* cit., pág. 443) mantiene que las mandolinas requeridas por Vivaldi estaban provistas de seis órdenes (pares de cuerdas) de tripa, afinadas Sol²-Re²-La¹-Mi¹-Si¹-Sol y que las partes no acórdicas de los conciertos para dos mandolinas sugieren el uso de la técnica ejecutiva del plectro.

3. Instrumentos de cuerda frotada por arco

Al menos una quincena de instrumentos frotados por arco tuvieron, en el pasado, un papel más o menos relevante en la historia civil y artística veneciana²¹. Vivaldi no dedicó ningún concierto a la viola normal o moderna, y parece que nunca hizo uso de ella²². Su atención se dirigió, en cambio, a la *viola d'amore* y a la *viola all'inglese*²³.

La *viola d'amore* hizo su aparición al final del siglo XVII y



Laúd Tiorbado. Matteo Sellos. Venecia, S. XVII. Karl Marx Univ. Leipzig

gozó de una notable popularidad hasta finales del XVIII. Sus dimensiones se acercan a las de la viola contralto/tenor de la familia del violín, pero sus características morfológicas son las de la *viola da gamba*: fondo plano, amplias costillas al mismo nivel, hombros inclinados, cabeza incrustada en el clavijero. La *viola d'amore*, que no tiene trastes en el mástil, se toca como el violín; su timbre es especialmente nítido y dulce, distinto del violín que es más brillante y potente. Normalmente la *viola d'amore* está provista de 14 cuerdas, de las que siete se frotran con el arco, vibrando por simpatía las restantes. No está claro el origen del término *d'amore*. Algunos organólogos han señalado —como motivo de una posible derivación— la cabeza de un *amorino* esculpida en la parte alta del clavijero; otros, haciendo referencia al impropio origen oriental de las cuerdas resonantes, han sugerido que *viola d'amore* constituye una corrupción de *viola de'mori*. El *Concierto en re menor* de Vivaldi, escrito alrededor de 1740, prevé además del laúd, instrumentos de cuerda frotada por arco con sordina, un instrumento de teclado para el bajo continuo y una *viola d'amore* provista de siete cuerdas²⁴.

El instrumento inglés denominado *violet* y también *violette*, no muy diferente de la *violetta marina* y *viola d'amore* estaba provisto de un número inferior de cuerdas para frotarse con el arco, mientras que las cuerdas que vibraban por simpatía eran más numerosas.

Parece que la denominación *all'inglese* dada por los italianos al conjunto de la familia de los instrumentos destinados a usarse en los casos en que fuera necesaria una sonoridad oscura y apagada encuentra su fundamento en la imagen de la *irremediable melancolía* inspirada por los ingleses²⁵. Sabemos que Vivaldi había enseñado también este instrumento²⁶.

Vivaldi compuso unos 36 conciertos en los cuales figura el violonchelo como instrumento solista junto a un número restringido de instrumentos musicales²⁷. Derivado de la *viola da braccio* (*basso di viola da braccio*) y no de la *viola da gamba*, el violonchelo apareció en el siglo XVI y tomó su denominación, probablemente, como diminutivo del *violone*. Entre los mejores ejemplares que han sobrevivido hasta nuestros días se deben recordar los violonchelos construidos en Venecia por Domenico Montagnana, Matteo Goffriller y Carlo Tononi²⁸.

En los siglos XVI y XVII se empleaba el término *violone* para denominar varios tipos de *viola da gamba*, particularmente una *viola da gamba* de afinación grave y, cuando se trata de algunas fuentes italianas, podría indicar un violonchelo. Desde el 1600 más o menos el término *violone* indicaba más bien un gran bajo de viola²⁹.

Para su instrumento, el violín, Vivaldi compuso el mayor número de conciertos, acuñando para él efectos particulares como *scordatura*, *violino in tromba marina*, *piombi*³⁰. La escasa



Violone. G. Recaldini, Venecia S. XVII. Conservatorio Real, Bruselas.

popularidad de la *scordatura* del violín en Italia, el empleo —por el contrario— de tal técnica por parte de Vivaldi y el uso de algunos instrumentos exóticos en el *ospedale della Pietà*, constituyen la prueba de las estrechas relaciones entre Venecia y el norte de Europa. El *violino in tromba* (en los conciertos RV221/P.179, RV311/P.117, RV313/P.138) y los dos *violini in tromba marina* (en el RV550/P.16) requeridos por el compositor veneciano, indican claramente la intención de obtener una sonoridad similar a la de la trompa marina³¹.

Un instrumento inusual, el salterio, fue requerido por Vivaldi en la ópera *Giustino*, representada en Roma en 1724 (RV717: acto II, escena XIV). Es posible que los acordes de tres notas relativos a las partes de este instrumento (partes que oscilan entre el si y el do³) fueran arpegiados³².

4. Instrumentos de viento

Entre los instrumentos de viento requeridos por Vivaldi el *chalumeau* es el que ha sido discutido más ampliamente³³. El *chalumeau* —incluido en el *Gabinetto armonico* de F. Bonanni (1722)— parece haber hecho su primera aparición en Italia en algunas composiciones de Vivaldi. Pariente estrecho del clarinete, el *chalumeau* apareció inicialmente en Francia y Alemania

alrededor del 1700, provisto de una lengüeta en el extremo de la embocadura. La extensión de algunas notas era posible gracias a dos llaves colocadas entre la embocadura y la hilera de los siete agujeros. Construido en varios tamaños como la flauta de pico, se caracterizaba por una sonoridad más bien áspera³⁴.

El compositor veneciano se adelantó también a su tiempo con la utilización de la trompa natural en tonalidad ajena a su serie armónica. Son raras las partituras en las que las trompas en Fa no se toman en consideración³⁵. Una trompa de cristal conservada en el Museo de Berlín fue construida en Venecia alrededor de 1750³⁶.

Incluyendo dos trabajos incompletos, Vivaldi compuso para fagot 39 conciertos previstos en su mayoría para la *Pietà*. Esto es más bien extraño si se considera que no parece haber existido en la época una tradición de música para fagot solista³⁷.



Violonchelo. C. Tononi, Venecia, 1765. Karl Marx Univ. Leipzig

Es difícil distinguir, estilísticamente, la escritura para clarinete en su registro más agudo, de aquella que el compositor estableció para la trompeta en el registro de *clarín*. Clarinetes en do aparecen en los conciertos RV556/P.84, RV559/P.74 Y RV560/P.73, unidos a dos oboes; en el RV556 se añaden dos flautas de pico, dos violines y un fagot³⁸. Vivaldi trata el instrumento de dos llaves como si se tratase de dos instrumentos en uno: el primer clarinete corresponde al registro de las fundamentales (Fa²-Fa¹), el segundo al de las duodécimas (Do⁴-Do³) con el Sol³ natural común a ambas.

Vivaldi compuso tanto para flauta (en la acepción de flauta de pico, contralto) como para flauta travesera (*flauto Traversier* o *Travers*, en la terminología usada por Vivaldi)³⁹. Encontramos también el término *flautín*⁴⁰ en el concierto RV445 y *flasolet* (para indicar dos instrumentos de viento) y en un aria *Di due rai languire costante* anónima encontrada en el interior del manuscrito de la *Juditha triumphans*⁴¹. Las flautas de pico se construían según un procedimiento llamado *in blocco unico*, por aprovechar un solo trozo de madera; estaban provistas de siete agujeros delanteros —uno de los cuales se duplicaba para que la ejecución fuera también posible a los tañedores zurdos (el agujero que no se utilizaba se cubría con cera)— y un agujero trasero. La flauta travesera se construía con un solo trozo de madera, principalmente. Hacia la mitad del siglo XVII se introdujo la estructura por secciones (la sección superior permaneció siempre cilíndrica) y el tubo se hizo ligeramente cónico⁴².

En la *op. XIII* y *XIV* se prevé el uso de instrumentos pastoriles como la *musette* (un tipo de gaita) y la *viella* (una especie de zanfoña)⁴³.

Parece cierto que Vivaldi escribió sus primeros conciertos para instrumentos de viento, para oboe. Originalmente en francés *haut-bois* significaba «madera estruendosa» (*legno fragoroso*), con relación a la antigua definición entre *instrumentos haut et bas*⁴⁴.

Los dos *tromboni da caccia* indicados en el Concierto RV574/P.319 y en dos números de la ópera *Orlando finto pazzo* crean algún problema en lo que se refiere a su identificación: la notación en clave de Do en primera línea (una octava sobre la altura real), la escritura y el estilo parecen corresponder más a los *corni da caccia* en Fa⁴⁵.

Trompetas en do o en re, acompañadas a veces de timbales, se requieren en distintas obras en movimientos festivos y en marchas⁴⁶.

5. Instrumentos de teclado

El órgano y el clave son los instrumentos de tecla que Vivaldi utilizó para el bajo continuo en sus composiciones⁴⁷.

NOTAS:

1. Vide B. Cecchetti, *Appunti sugli strumenti musicali usati dai veneziani antichi*, «Archivio veneto», NS, XXXV (1888), parte I, pp. 73-79 (el autor enumera, sin considerarlos todavía desde un punto de vista histórico y organológico, los siguientes instrumentos musicales: arpa, arpicordo, cítara, clave, *manacordo*, lira, lirone, laúd, *piffero*, trompeta, *tubicina*, órgano). G. Vio-S. Toffolo, *La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia*, «Il flauto dolce», nn. 17-18, octubre 1987-abril 1988, pp. 33-40 (allí se encuentran enumerados: arpicordo, bason, cítara, clave, cometa, trompa, *dulcimelo*, *pifani*, flauta, lira, lirone, laúd, *manacordo*, órgano, *piva*, espineta, *subiotin*, tambor, trompeta, *trombetta*, *trombón*, viola, violín, *violone*, *zampogna*). S. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani. 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venecia, Arsenal, 1987 e ibidem, *Gli strumenti musicali nei dipinti veneti del tempo di Leonardo Giustinian (1388-1446)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» (1988-89), Classe di Scienze morali, lettere ed arti, pp. 307-344 y *Sul rapporto tra liuteria e iconografia in area veneto-lombarda tra Cinque e Seicento*, «Atti del Convegno «Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento», Salò 5-6-

7 de octubre 1990 (Palazzo Comunale - Sala die Provveditori), Comune di Salò - Civiltà Bresciana (de inminente publicación).

2. Es elocuente con relación a esto la petición de Constantijn Huygens al gran laudista francés Jacques Gaultier para que le consiga un gran laúd de Laux Malher. Vide las cartas de Gaultier a Huygens en Jonckbloet Land, *Correspondance et Oeuvres Musicales de Constantijn Huygens*, The Hague/Leyden, 1882, pp. CCVII-CCX. Sobre Laux Malher, cfr. *Antichi strumenti veneziani cit.*, pp. 67-68.

3. Cfr. M.G. Lowe, *The historical development of the Lute in the 17th Century*, «The Galpin Society Journal», XXIX (1976), pp. 11-25. R. Lundberg, *Sixteenth and Seventeenth Century Lute making*, «Journal of the Lute Society of America», VII (1974), pp. 31-50. F. Hellwig, *Lute construction in the renaissance and Baroque*, «The Galpin Society Journal», XXVII (1974), pp. 21-30. Para el período precedente, del mismo Hellwig, cfr. *Lute making in the Late 15th and 16th Century*, «The Lute Society Journal», XVI (1974), pp. 24-38.

4. Vide *ad vocem* en *Antichi strumenti veneziani cit.*

5. Cfr. D. Abbott y E. Segerman, *Strings in the 16th and 17th Centuries*, «The Galpin Society Journal», XXVII (1974), pp. 48-73 e

ibidem *Gut strings*, «Early Music», IV (1976), n. 4, pp. 430-437.

6. Cfr. R. Spencer, *Chitarrone, Theorbe and Archlute*, «Early Music», IV (1976), n. 4, pp. 407-423. D.A. Smith, *On the Origin of the Chitarrone*, «Journal of the American Musicological Society», XXXII (1979), n. 3, pp. 439-462. G. Ferraris, *Liuto, Archiliuto, Chitarrone, strumenti dell'età barocca in Italia*, «Il Fronimo» XXXIX (1982), pp. 11-18. O. Cristoforetti, «Prefazione» a A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone. Libro Primo*, facsimile SPES, Florencia, 1983. A. Damiani, *Il chitarrone nel Seicento italiano. Appunti sulla tecnica esecutiva*, «Il flauto dolce», n. 13/octubre 1985, pp. 3-14. M. Caffagni, «Introduzione» a A. Piccinini, *Opera, II*, Bologna, 1965, pp. VII-XXX. H. Radke, *Wodurch unterscheiden sich Lauten und Theorbe?* «Acta musicologica», XXXVII (1965), pp. 73-74 e idem, *Theorbierte Laute (Liuto attiorbato) und Erzlaute (Archilauto)*, «Die Musikforschung», XXV (1972) pp. 481-484. F. Hellwig, *The morphology of Lutes with Extended Bass strings*, «Early Music», IX (1981), n. 4, pp. 447-454.

7. Matteo Sellas construyó bastantes de estos instrumentos, cuyas proporciones no eran mayores que las de un laúd normal. Sobre Matteo y otros miembros de la familia Sellas, cfr. *Antichi strumenti veneziani cit.*, pp. 72-86.



Oboe, como inglés y clarinete. A. Fornari, Venecia. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

Las indicaciones de *órgano* presentes en las partes impresas se deben entender, sin embargo, como que el bajo continuo se puede ejecutar con todos los instrumentos de teclado en general. Instrumentos cuya identificación no resulta problemática al haber sido corrientemente utilizados en Venecia.

Stefano Toffolo

Traducción: Ana María Alberdi Alonso

8. Cfr. A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto et di Chitarone. Libro Primo*, Bologna 1623 (reedición, Bologna, Forni, p. 8). Georg Kinski (en el artículo *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, «Acta Musicologica», X(1938), n. 3, pp. 103sgg) demostró que el archilaúd de Piccinini es el mismo instrumento conservado actualmente en el Kunthistorisches Museum de Viena(C46).

9. Cfr. R. Spencer, op. cit., pp. 414-415 en particular.

10. M. Praetorius, *Syntagma Musicum* (vo. II: *De Organographia, Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*), Wolfenbüttel, 1619. Trad. ingl. de H. Blumenfeld, New York, Da Capo Press, 1980 (cfr. las pp. 49-51: 50). Sobre la tiorba, cfr. *Ibidem*, p. 52.

11. En *Principes d'acoustiques*, París, 1701, planche(3). Cfr. R. Spencer, op. cit., p. 414.

12. Vide A. Piccinini, op. cit. (ed. Forni cit.), p. 5.

13. Cfr. M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, París, 1636-37, tav. XV y *Seconde partie de l'Harmonie Universelle: Livre Septiesme des Instruments*, p. 77.

14. Según el testimonio histórico referido por Spencer (op. cit., p. 411) y Smith (op. cit., pp. 458-459) el término tiorba designaba en su origen, en el siglo XVI, una zanfoña, el instrumento de los ciegos (*viola da orbo*). La raíz *trb*, que en los países esclavos (cfr. Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980, p. 442) indica «qualcosa di rigonfio come un sacco o un ventre, è frequente. Una relazione con una parola slava è la più probabile dacché esiste in Ucraina un tipo di tiorba sotto il nome di torban». («algo hinchado como un saco o un vientre, es frecuente. Alguna relación con la palabra eslava es muy probable ya que existe en Ucrania un tipo de tiorba llamado torban».

15. Cfr. E. Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, *passim*, y, de la misma autora *Music at the Pietà before Vivaldi*, «Early Music», XIV(1986), n. 3, pp. 373-386 y *Pallade veneta*, Venezia, 1985, y *Vivaldi's esoteric instruments*, «Early Music», VI(1978), n. 5, pp. 332-338.

Cuatro tiorbas que suenan en dos partes figuran en el variado conjunto de instrumentos de la *Juditha triumphans*, junto a dos flautas de pico, dos oboes, un *chalmieu* soprano, dos clarinetes, dos trompetas, con timbales, mandolina, órgano obligado, cinco violas *all'inglese* y viola *d'amore*, cuerdas frotadas por arco y bajo continuo.

16. M. Talbot, *Vivaldi*, Torino, ed., 1978, pp. 186-87 y W. Kolneder, *Vivaldi*, Milano, Rusconi, 1978, p. 189.

17. Los dos tríos para *leuto*, dos violines y bajo continuo y el concierto para *leuto*, dos violines y bajo continuo de la colección de Turín llevan en la primera página la inscripción: «Per Sua Eccellenza Signor Conte Wrtbij» (inscripción dada por el mismo Talbot, *Vivaldi*, cit. pp. 173-174. A estas composiciones (RV82, RV85 y RV93/P. 209) va unido el volumen de Dresde (RV540/P. 226) el *Concerto con viola d'amor, e leuto, e con tutti gli instrumenti sordini*, ejecutado en 1740 en la *Pietà*, con la presencia del Elector de Sajonia. (La tabla de las correspondencias numéricas entre los catálogos de Pincherle y Ryom se encuentra en Talbot, *Vivaldi*, cit., pp. 269-272).

18. La primera posibilidad no se sostiene, puesto que no tenemos pruebas que atestigüen la supervivencia del laúd soprano en el siglo XVIII. Las claves indicadas para las partes del *leuto* en el manuscrito de Dresde (RV540) pueden sugerir que la parte del violín puede ser transportada una octava baja. Para ello Vivaldi comienza el concierto presentando el *leuto* con los bajos en clave de Fa en cuarta línea, indicando de tal modo que puede llegar hasta el fa del espacio debajo del pentagrama. Cuando el *leuto* toca su parte, solista, ésta, en cambio, está escrita en clave de Sol en segunda línea a una altura excesiva para poder ser tocada por un instrumento que pueda producir también el fa grave. Si se da por descontada la posibilidad de una trasposición a la octava alta de la clave de Fa en cuarta línea (usada en el *Largo* por los violines), esto implicaría que la parte solista fue transportada una octava de modo que pudiera ser ejecutada por el mismo instrumento que había tocado al comienzo del concierto. Esta doble notación de claves queda confirmada en los manuscritos para archilaúd de la época: clave de Fa para el *tutti* y clave de Sol en segunda línea para el *solo*. En el movimiento lento, a causa de las trasposiciones a la octava baja, se presenta un problema (más en el papel, como dice Spencer en las notas al CD-290 Stereo, 1985, Gramophon AB BIS, que en la escucha), en cuanto que los acordes del *leuto* aparecen en inversión debajo del bajo. Aceptando la solución del problema de la octava no queda más que decidir si Vivaldi habría previsto un laúd barroco en Re menor (con once o trece órdenes) o bien un archilaúd en Sol (con trece o catorce órdenes). Cuando recordamos que Italia (al menos en el estado actual de nuestro conocimiento) no fue receptiva en las confrontaciones con el laúd barroco francés y que los laudistas italianos mantuvieron la afinación renacentista (cuando ésta, fue, en cambio, abandonada alrededor de 1630 en otros países europeos) en sus laúdes tiorbados y archilaúdes (provistos por lo menos de un tredecimo orden afinado en Sol grave, debajo del pentagrama), entonces el problema se resuelve por sí mismo. La libertad que tenía el ejecutante de reforzar el bajo cuando y cómo deseaba, nos permite comprender por qué la octava se indicaba raramente.

19. Vivaldi, que había incluido la mandolina en un ana de la *Juditha triumphans* pudo haber escrito para el marqués Guido Bentivoglio d'Aragona, su protector, el concierto para mandolina P.134 y el de dos mandolinas P.133. Cfr. la carta de Vivaldi a Bentivoglio cit. en Kolneder, *Vivaldi*, cit. p. 208. Uno de los cuatro conciertos interpretados en la *Pietà* en 1740, lleva el siguiente título: *Concerto con Due Flauti, Due Teorbi, Due Mandolini, Due Salmò, Due Violini in tromba marina et Violoncello*.

20. Cfr. *ad vocem* en *Antichi strumenti veneziani* cit., pp. 130-131. Sobre la mandolina y la mandola, cfr. las interesantes contribuciones de J. Tyler, *The Italian mandolin and mandola 1589-1800*, «Early Music» IX(1981), n. 4, pp. 438-446 e *Idem*, *The mandore in the 16th and 17th centuries*, «Early Music», IX(1981) n.1, pp. 22-31.

21. Cfr. *Antichi strumenti veneziani* pp. 101-115.

22. Cfr. W. Kolneder, *Vivaldi* cit., p. 192. Según Talbot (*Vivaldi* p.200 nota 24): «la *viola*, cuando no se trataba de un término genérico para señalar instrumentos de la familia del

violín, indicaba generalmente el violonchelo; la *viola* moderna era llamada *violetta* o bien (en razón de su papel en el interior del conjunto) *alto viola* o *tenore viola*».

23. Características peculiares de la *viola* eran tener cinco o siete cuerdas en el mástil (principalmente seis); trastes de tripa en el mástil separados un semitono entre ellos; los trozos de madera que la constituían tenían espesores inferiores a los del violín; mango combado hacia atrás y aplanado, más bien amplio como consecuencia del número de cuerdas; hombros caídos y aberturas de resonancia en forma de C; fondo plano; arcos laterales ligeramente marcados o bien semicirculares; anstas y picos no prominentes. Desde la *viola soprano piccola* a la *archiviola contrabasso*, el arco se usaba del mismo modo, cogiéndolo con la mano cuya palma gira hacia arriba. La ligera curvatura de las crines, típica de los arcos modernos, apareció solamente en torno a la mitad del siglo XVIII. En la *Regola Rubertina* (Venezia, 1542) de Silvestro Ganassi se encuentran indicaciones precisas sobre la técnica del arco. El arte de los violeros venecianos ha dejado también testimonios muy significativos en la construcción de estos instrumentos de arco.

24. Cfr. *ad vocem* en *Antichi strumenti veneziani* cit. p. 109. La lista de los seis conciertos destinados a la *viola d'amore*, se encuentra en W. Kolneder, *Vivaldi* cit., pp. 192-194. La afinación corriente del instrumento (de seis cuerdas) era en Re menor; el ámbito melódico se mueve entre el la² y el re². Talbot (*Vivaldi* cit., p. 145) indica siete conciertos para *viola d'amore* solista (comprendiendo una variante), frente al parecer de Kolneder.

La *viola d'amore* entró a formar parte del conjunto de los instrumentos de la *Basílica de San Marcos* en 1689; en 1708 fue introducida en la *Pietà*.

25. Vide K. Speaking, *Il violoncello*, pp. 141-154 in *Storia degli strumenti musicali* (supervisada por A. Baines), Milano, Rizzoli, 1983. Cfr. también E. Selfridge-Field, *Vivaldi esoteric instruments* cit., p. 134 y M. Talbot, *Vivaldi* cit., p. 208 nota 2.

26. Sabemos que Vivaldi enseñó también la *viola* inglesa: «continuando con *frutto* don Antonio Vivaldi maestro di violin delle figliole e con assidua assistenza anco nell'insegnamento della *viola* inglese, (...)», («continuando don Antonio Vivaldi maestro di violin de las huérfanas también en la enseñanza de la *viola* inglesa con aprovechamiento y asidua asistencia, (...)») (Cfr. ASV. *Ospedali e Luoghi Pii*, b.688, *Notatorio 7/G* de los papeles de la Congregación, c. 128N. Vide también el catálogo *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano*, p. 59). El documento, fechado el 17 de agosto de 1704, informa de la aprobación (con 8 votos sobre nueve) del aumento de honorarios a Vivaldi por sus méritos.

27. En estas obras, en las cuales el conjunto de instrumentos era mayor, éste era indicado como instrumento obligado; denominación que debe entenderse, según Kolneder (*Vivaldi* cit., p. 186), en el sentido de *Concerto grosso*, utilizándolo como apoyo del concierto. Cfr. también M. Talbot, *Vivaldi*, cit., pp. 125-126.

28. Ver *ad vocem* *Antichi strumenti veneziani* cit. Hacia el final del siglo XVII, algunos violonchelos fueron provistos de una quinta cuerda; se experimentaron también instru-

mentos más pequeños, con la misma afinación que el violonchelo, pero que podían ser tocados como el violín. Para completar la evolución del violonchelo se juntó la introducción de cuerdas más sutiles y rígidas, que permiten una sonoridad más clara e incisiva.

29. El ejemplo más conocido en la iconografía quizás es el del *violone*, representado en las *Bodas de Caná* de Paolo Veronese, que está en el Louvre. Ver también las ilustraciones 58 y 59 de las pp. 134-135 en *Antichi strumenti veneziani cit.*, donde se reproducen dos violines, uno atribuido a Giovanni Racaldini, y otro ciertamente construido por este violero veneciano (M 1378) con una inscripción original que dice: *Zuano Racaldini, al insegna del basso, in Venetia*. Ambos instrumentos, construidos a principios del siglo XVIII, están conservados en el Conservatoire Royal de Musique de Bruselas.

El uso de los grandes bajos de viola se retrotrae al final del siglo XV, al menos. La identificación del instrumento morfológicamente definible como *contrabasso* y el resumen de su evolución histórica resulta difícil por el uso, no siempre claro, con el que el término ha sido utilizado.

30. W. Kolneder, *Vivaldi*, cit., pp. 173-183. M. Talbot, *Vivaldi* cit., pp. 142-143 y nota 29 de la p. 207.

31. Tanto Talbot (*Vivaldi* cit., p. 144) como E. Selfridge-Field (*Vivaldi esoteric instruments* cit., p. 135) definen la trompeta marina como una especie de monacordio que sonaba enteramente con los armónicos naturales. Sin embargo, Praetorius (cfr. la ed. inglesa cit., pp. 57-59) menciona claramente la existencia, en su tiempo, de un instrumento provisto de una cuerda más larga y de otras tres de menores dimensiones (cfr. Tv XXI) afinada Do, do, sol, do'. La cuerda más larga, pinzada con el pulgar o tocada con el arco, producía la melodía, vibrando por simpatía las restantes. Siguiendo el testimonio de Praetorius, escuchándolo a distancia con agradable armonía resonaba, como si hubiesen sonado simultáneamente cuatro trompetas.

Hans Memling (1435/40-1494) representó (junto a otros ángeles músicos con salterio, laúd, trompeta, bombardas, órgano portátil, arpa y *viola d'arco*) un ángel con una trompeta marina frotada por arco. La pintura se encuentra en Amberes en el Kononlijk Museum.

32. Tanto el salterio pinzado (tocado con plectro o con los dedos), como el de cuerda percutida (tocado con baquetas largas y sutiles o con espátula) tienen un origen oriental y se definen con las características propias antes de su introducción en Occidente (según algunos estudiosos en el siglo XII, según otros en el XIV). Según la forma y dimensiones podía ser mantenido en el regazo con el lado más largo apoyado al cuerpo y pinzado con ambas manos; o, también, podía tocarse pinzando las cuerdas con una sola mano, mientras el dorso de la caja se apoyaba en el pecho del tañedor. Un tipo de Salterio era el *dulce melos*, de cuerdas golpeadas, forma trapezoidal y provisto de una o dos aberturas de resonancia en la tabla armónica. Las cuerdas podían ser de tripa, acero o bien de metal, dispuestas en órdenes de dobles o triples, corrientemente cúadruples o quintuples. Hasta los siglos XVIII y XIX se afinaba en una escala parcialmente cromática o diatónica, con veinte órdenes de coros o veintuno; actualmente se construye enteramente cromática. El Royal College of Music de Londres conserva un *dulce melos* construido en

Venecia en 1744 por Michele Barditler (cfr. *Antichi strumenti veneziani* cit., p. 117).

33. Una contribución fundamental ha ofrecido M. Talbot con su artículo *Vivaldi e lo chalumeau*, «*Rivista italiana di Musicologia*» XV (1980), pp. 153-181.

34. Vivaldi (que llama al instrumento *salmòe, salmò*), utilizó el *chalumeau* soprano en el aria de *Giuditta Veni, veni me seguere*, para evocar el arrullo de las tórtolas (la parte solista se mueve entre el la³ y el sib³, sugiriendo así, una extensión del fa³ al sib³). En el *Concerto funebre* aparece el *chalumeau* tenor entonado una octava baja (la sordina está indicada en ambas composiciones). *Chalumeau* tenores en Do (con una extensión sol²-do²) encontramos en la sonata a cuatro de Dresde y en los conciertos RV555/P.87 y RV558/P. 16 (las partes están escritas una octava baja, en clave de fa en cuarta línea).

35. Talbot (*Vivaldi*, cit., p. 181) cita tres tipos de notación para trompa en las composiciones de Vivaldi: «1. Las partes que no suben más allá del armónico duodécimo se transportan una octava baja. (...) 2. Las partes que suben hasta el armónico decimioctavo (do³) se escriben a la misma altura que suenan realmente. 3. Para algunas partes que suben hasta el armónico tredecimo se usa la moderna trasposición de la trompa en fa, tocando una quinta baja».

36. Se trata del ejemplar n. 417 (del Staatliches Institut für Musikforschung). Vide la ilustración 87 de la p. 178 en *Antichi strumenti veneziani* cit.

37. Cfr. Talbot, *Vivaldi* cit., p. 181-182 y Kolneder, *Vivaldi* cit., pp. 203-204.

38. W. Lebermann, *Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi*, «*Die Musikforschung*», VII (1954), pp. 337-339. W. Kolneder, *Il concerto per due trombe di Antonio Vivaldi*, «*Rivista Musicale Italiana*», LV (1953) *idem*, *Die Klarinette als Concertino-instrument bei Vivaldi*, «*Die Musikforschung*», IV (1951), pp. 185-191, *ibidem* *Nach einmal: Vivaldi und die Klarinette*, «*Die Musikforschung*», VII (1955), pp. 209-211; T.E. Hoepfich, *Finding a clarinet for three concertos by Vivaldi*, «*Early Music*», (1983), n. 1, pp. 61-64.

Debe notarse que algunos estudiosos han mantenido (a causa de la patente identidad estilística entre las partes escritas para el registro más agudo del clarinete y las escritas para trompeta en la extensión de sol² a do³) que los instrumentos llamados por Vivaldi *clarinetti* (in RV559 y RV560) o *claren(i)* (en RV556 y en la *Juditha triumphans*), o también *clarini* (en el movimiento lento del RV556) debían de ser trompetas. El término *clarin* aplicado tanto al instrumento como a un registro determinado parece haber sido una característica alemana, pero no italiana.

39. La distinción entre uno y otro instrumento ha sido largamente debatida (después de haber sido largamente ignorada). Las ediciones modernas indican, sin distinción, *flauta* en los conciertos vivaldianos. El *Prate rosso* probablemente no escribió para flauta travesera antes del final de los años veinte.

Son reveladores, para la historia del instrumento, los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Turín de cinco de los Concier-tos publicados en la op. X para los que se prevé un conjunto de instrumentos distinto del indicado en las ediciones impresas.

La problemática relativa a los dos instru-

mentos fue afrontada inicialmente (antes todavía que por Lasocki, recordado por Talbot, Kolneder y Selfridge-Field) por W.C. Metcalfe, *Dolce or traverso? The Flauta problem in Vivaldi's Instrumental music*, «*The American Recorder*», VI (1965), n. 3, pp. 3-6. D. Lasocki, *Vivaldi and the Recorder*, «*The American Recorder*», IX (1968), n. 4, pp. 103-107. Vide también W. Kolneder, *Vivaldi* cit., pp. 194-199. Talbot, *Vivaldi* cit., pp. 147-148 y E. Selfridge-Field, *Vivaldi's esoteric instruments* cit., pp. 336-338.

40. Cfr. D. Higbee, *Michel Corrette on the Piccolo and Speculations Regarding Vivaldi's «Flautino»*, «*The Galpin Society Journal*», XVII (1964) cit. por E. Selfridge-Field in *Vivaldi's esoteric instruments* cit., p. 336.

41. Cfr. M. Talbot, *Vivaldi* cit., pp. 147-148 y E. Selfridge-Field, *Vivaldi's esoteric instruments* cit., pp. 336-337.

42. En un primer momento las secciones eran tres, puesto que la inferior se subdividió, constituyendo otra sección (el *pie*) en la que se colocó el séptimo agujero. Este, cubierto por una llave, producía el semitono (re sostenido) sobre el sonido más grave del instrumento. En el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia se conservan una flauta dulce (ex inv. 28, ahora inv. 765) de Pellegrin di Azzi, Venecia (siglo XVIII) y una flauta dulce anónima de marfil (inv. 28).

43. No nos ha llegado ningún ejemplar de escuela veneciana. Casi nada sabemos del uso y la difusión de la gaita y la *musette*, en la ciudad de Venecia, tanto a nivel profesional como amatorio.

44. Vide W. Kolneder, *Vivaldi* cit., pp. 199-202. M. Talbot, *Vivaldi* cit., p. 126 y pp. 145-146. A. Bernardini, *The oboe in the Venetian Republic 1692-1797*, «*Early Music*», XVI (1988), n. 3, pp. 372-387.

Oigase el oboe barroco de Michel Piguet en el CD Vivaldi, *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 12 *Conciertos, op. 8* (Decca, L'Oiseau Lyre, OH-2/417515) y se comprenderá mucho mejor que con palabras lo que se puede conseguir con este instrumento (se entiende lo mismo, naturalmente, para todos los demás instrumentos históricos incluidos en la grabación).

45. La conclusión, con Talbot (*Vivaldi* cit., p. 154), es que tales instrumentos deben «ser parientes próximos de la trompa, si no son la misma cosa». Cfr., también E. Selfridge-Field, *Vivaldi's esoteric instruments* cit., p. 337.

46. Vivaldi llama *tamburri, timballi* o también *timpani* a los instrumentos de percusión. Un *timbal* (n. 208) veneciano del siglo XVII, de autor desconocido, se encuentra actualmente en París, en el Conservatoire National Supérieur de Musique.

47. El órgano y el clave (en general los instrumentos de teclado) tuvieron una tradición antigua e ilustre. Para el primero, vide S. Dalla Libera, *L'arte degli organi a Venezia*, Florencia 1962, reedición 1979. Para el segundo cfr. la *Parte quarta* (Instrumentos de teclado/Constructores de instrumentos de teclado) en S. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani* cit., pp. 145-167).

Véanse, por otra parte las observaciones más estrictamente organológicas ofrecidas por D. Wraight en la voz «*Harpisichord*» (sección italiana) en *The New Grove Musical Instrument Dictionary* 3 vol., Londres, Mcmillan, 1985, parágrafo 2, pp. 166-172 y parágrafo 4, pp. 186-188.



Cheryl Studer

artista exclusiva de
Deutsche Grammophon

Lieder de Schubert

incluye "Die Forelle" · "Nacht und Träume"
"Auf dem Wasser zu singen" · "Auflösung" y otros

Grabaciones de ópera
elogiadas en las que
interviene Cheryl Studer

R. Strauss: "Salome"
Giuseppe Sinopoli
2 CD 431 810-2

Schubert: "Fierrabras"
Claudio Abbado
Diapason d'or 1990
Internationaler
Schallplattenpreis 1991
Orphée d'or 1991
Prix Caecilia 1991
Stella d'oro "Musica" 1991
2 CD 427 341-2

Wagner: "El ocaso de
los dioses"
James Levine
4 CD 429 385-2

Wagner: "Tannhäuser"
Giuseppe Sinopoli
Orphée d'or 1990
Premio CD Compact 1990
Premio Ritmo 1989
3 CD 427 625-2



Las transcripciones

Los diecisiete conciertos para clave solo (BWV 972-987 y 592a) constituyen, junto con los cinco conciertos para órgano solo (BWV 592-596), los ejemplos más antiguos del interés de Bach por el género del concierto italiano.

En todos estos casos se trata de transcripciones de conciertos ya existentes de diversos compositores, las cuales fueron realizadas por Bach durante su estancia en Weimar (1708-1709). La mayor parte de estos arreglos, cerca de diez, provienen de conciertos de Antonio Vivaldi (BWV 593, 594, 596, 972, 973, 976, 977?, 978 y 980); les siguen conciertos de Alessandro Marcello (1684-1750) (BWV 974), Giuseppe Torelli (1658-1709) (BWV 979), Benedetto Marcello (1686-1739) (BWV 981), Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 982, 987, 592a), Georg Philipp Telemann (1681-1764) (BWV 985); unidos a este corpus encontramos también tres conciertos de procedencia desconocida (BWV 977, 983, 986). La práctica de la transcripción de obras vocales e instrumentales para instrumentos de tecla se hallaba ya bastante arraigada en la Alemania de tiempos anteriores a Bach; no olvidemos empero que esta técnica estaba ya bastante difundida en otros países europeos. Así podemos comprobar que las transcripciones de Bach se encuadran sin dificultad en una tradición cuyos orígenes se remontan a la Edad Media.

Aun teniendo en cuenta esta antigua tradición arriba mencionada, se nos escapa por el momento la razón real que Bach haya podido tener para realizar sus transcripciones para clave solo. Para aclarar este enigma se han lanzado varias teorías desde el siglo pasado. Una de ellas supone que Bach realizó estos trabajos a fin de llegar a un mejor conocimiento de la técnica del concierto italiano. Esta teoría se basa fundamentalmente en un fragmento tomado de la primera biografía de Bach, escrita por Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802, p. 24):

«Bach se sintió movido a realizar estas transcripciones a raíz de la publicación entonces reciente de los conciertos de Vivaldi. Bach había escuchado ya numerosos comentarios favorables sobre estos excelentes conciertos y fue entonces cuando decidió transcribirlos todos para clave y órgano. Estudió el discurso musical, la relación de las voces, la diversidad en las secuencias de acordes, las modulaciones y muchos otros aspectos».

En la misma obra (p. 60) señala Forkel que estas composiciones también pueden haber funcionado como *música sub communione* (música durante la comunión):

«En tiempos de Bach se solía tocar durante la comunión un concierto o una sonata en cualquier instrumento a la mano».

También Johann Joachim Quantz (1697-1773) menciona el género concierto como un «objeto de estudio». En su autobiografía (escrita antes del año 1714) publicada en la obra *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Tomo I, p. 205 de Friedrich Wilhelm Marpurg (Berlín, 1755), encontramos los siguientes comentarios:

«Fue en Pirmas donde por primera vez vi los conciertos de Vivaldi. Me parecieron obras de un género totalmente nuevo que me causaron una profunda impresión. No tardé en coleccionar una buena cantidad de estos conciertos. Debo decir que los bellísimos ritornelli de Vivaldi me sirvieron como excelentes ejemplos en años posteriores».

También han llegado hasta nosotros catorce transcripciones de conciertos de varios compositores (Albinoni, Blamr, Corelli, Gentili, Gregori, Manzia, Mack, Taglietti, Telemann, Torelli y Vivaldi) arreglos de la pluma de Johann Gottfried Walther (1684-1748). Walther era sobrino en segundo grado de Bach y era organista de la iglesia de San Pedro y San Pablo en Weimar durante la época en la cual Bach estaba empleado en la corte de Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar. Es bastante difícil saber si Walther realizó sus transcripciones antes o después de Bach. Lo más creíble es que ambos compositores hayan tenido contacto en relación a sus respectivas transcripciones.

Existe otra teoría en la cual juega un papel importante el príncipe Johann Ernst (1696-1715), sobrino del duque regente de Weimar, Wilhelm Ernst. Philipp Spitta indicó ya en su monumental biografía de Bach (Leipzig 1873, Tomo I, p. 409) el interés que mostraban los compositores pertenecientes al círculo del príncipe por los conciertos italianos. No olvidemos que tanto Bach como Walther pertenecían a este círculo y que seguramente este interés lo manifestaba antes que nadie el

mismo príncipe. Otro autor, Charles Sanford Terry, va aún más lejos al afirmar en su biografía (*Johann Sebastian Bach, eine Biographie*, Leipzig 1929, p. 64) lo siguiente:

«Las competentes transcripciones de Bach de obras de otros compositores se originaron seguramente a instancias del príncipe».

También Johann Mattheson (1681-1764) indica en su *Das Beschützte Orchestre* (Hamburgo 1717), que la interpretación de transcripciones se puede relacionar con la persona del príncipe Johann Ernst; así leemos en las páginas 129-130 lo siguiente:

«El hecho de que este género musical se puede interpretar en un instrumento de carácter polifónico, como son el órgano y el clave, lo demostró hace algunos años el famoso organista ciego de la Iglesia Nueva en la plaza del Dam en Amsterdam, Jan Jacob de Graaf. El se sabía se

memoria todos los conciertos italianos, sonatas y demás obras a tres y cuatro voces recientemente publicadas; además los interpretaba en mi presencia con una transparencia y brillantez excepcionales en el sublime órgano de la iglesia».

Johann Jacob de Graaf (ca. 1672-1738) tenía el puesto de organista de la Iglesia Nueva de Amsterdam desde el año de 1702. Seguramente Mattheson los escuchó poco después de 1710, tal vez cuando viajó a Holanda en una misión diplomática relacionada con la firma de la paz de Utrecht (1712-13). El príncipe Johann Ernst, quien estudiara en la universidad de Utrecht de 1711 a 1713, visitó la ciudad de Amsterdam en la primavera de 1713; movido por su profundo amor a la música.



Caricatura de Vivaldi por P.L. Ghezzi, en 1723

ca, escuchó tal vez en esa ocasión las transcripciones del organista ciego de Graaf.

Amsterdam era en aquella época uno de los centros más importantes en el campo de la imprenta musical. En 1712 apareció por ejemplo la edición de *L'Estro Armonico opus 3* de Antonio Vivaldi, publicada por la casa Estienne Roger y Michel Charles Le Cène. El príncipe no dejó de adquirir grandes cantidades de publicaciones para uso en su corte en Weimar. Desafortunadamente no existen especificaciones de las adquisiciones en los libros de contabilidad de dicha corte.

A su regreso a Weimar en 1713, el príncipe Johann Ernst tomó clases de composición con Johann Gottfried Walther. El primer resultado de estas clases fue la publicación realizada bajo la égida de Walther de los seis *Conciertos opus 1*, obras estas en estilo italiano. Tal vez se pueda comprobar una relación directa entre el entusiasmo del príncipe por el nuevo estilo italiano por una parte, y las transcripciones de Bach y Walther originadas en Weimar. Más factible es el hecho de que el príncipe haya escuchado al organista Jan Jacob de Graaf en Amsterdam, y que de regreso a su casa haya ordenado a los músicos de su corte (Bach y Walther, según Spitta) realizar transcripciones similares a las de Graaf. Se puede debatir sobre la vigencia de estas dos hipótesis (tal vez se pueda pensar en una combinación de ambas teorías); de cualquier manera es un hecho que Bach realizó sus transcripciones de los diecisiete conciertos durante su empleo en Weimar, esto es, entre julio de 1713 y julio de 1714.

En 1708 Bach fue nombrado organista de la corte y músico de cámara en la residencia del príncipe Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1662/1683-1728); fue el sucesor de Johann Effler en este puesto. La simpatía entre Bach y el duque regente es evidente; así leemos en la *Necrología* de Bach, publicada por Lorenz Mizler en su *Musikalische Bibliothek*, Tomo 4, tercera parte, p. 163 (Leipzig 1754), el testimonio siguiente: «las interpretaciones de Bach agradaban de tal manera al duque, que éste conminó al músico a perfeccionarse en el arte de tocar el órgano». En 1714, Bach fue nombrado no sólo organista de la corte sino también maestro concertador. Esta feliz estancia en Weimar terminó con una nota disonante cuando se presentó la cuestión de la vacante de maestro de capilla, ya que tanto Bach como el príncipe se mostraron renuentes a cambiar sus puntos de vista en relación a esta cuestión. Llegó a tal punto la divergencia de opiniones que el asunto acabó con el arresto de Bach y su consiguiente despido en 1717; todo esto tuvo un final tragicómico después de un mes de prisión.

Los ejemplos más antiguos de conciertos provienen de la última década del siglo XVII. En estas primeras obras podemos verificar la presencia de dos grupos de voces similares o diversos, los cuales compiten entre sí (del latín *concertare*) según las fórmulas modulatorias propias de la sonata de la época barroca. Al género resultante lo hemos llamado a llamar *concerto grosso*. Más tarde hace su aparición el concierto para

solista, en el cual compiten una parte solista con el grupo en su totalidad (*tutti*); a este género se le puede llamar una forma especial del *concerto grosso*.

Es a partir de Arcangelo Corelli que el concierto adquiere su forma clásica. Antonio Vivaldi consolidó y enriqueció musicalmente esta forma, sobre todo en lo referente al concierto para solista, que adquiere su característica tripartita. Los movimientos exteriores son en tiempo rápido, mientras que el movimiento intermedio se desarrolla en tiempo lento. Algunos de

estos primeros ejemplos de conciertos contienen más de tres movimientos, entre los cuales podemos encontrar restos de danzas como es la gigue. Aquí se manifiesta la influencia de géneros como la canzona, la sonata de iglesia y la sonata de cámara.

Bach utilizó diversos métodos y técnicas al transcribir los diecisiete conciertos para clave solista. Los temas se presentan sin cambios radicales. Los cambios más importantes los realiza Bach en las partes solistas. Algunas veces reduce ciertas secuencias largas, otras cambia tiempos y signos de interpretación. La conducción del bajo la vuelve más dúctil empleando notas de paso, así como la línea melódica de las voces internas. Acordes con un carácter pesado los transforma Bach en arpeggios, así como metamorfosea los sonidos tenidos del violín en efectos de tecla prácti-

cos. También completa las armonías del original basándose en las cifras del bajo continuo, así como introduce ciertas disonancias aquí y allá. Bach compone nuevos contrapuntos y voces internas haciendo uso de técnicas como son la imitación y el canon que producen efectos rítmicos complementarios. El resultado final es un enriquecimiento del contenido musical original: un Vivaldi claramente reconocible pero con una nueva vestimenta proveniente del taller de Bach.

Forkel por un lado no tenía en mucha estima las primeras obras para teclado de Bach, ciertamente no los diecisiete conciertos mencionados; para él se trata únicamente de material de estudio y ejercicios de composición («las transcripciones le enseñaron a pensar en términos musicales»). Carl Friedrich Zelter (1758-1832) atacó acrimosamente estas palabras de Forkel. Zelter estudió con uno de los alumnos más destacados de Bach, Johann Philipp Kimberger; fue Zelter uno de los promotores más notables del renovado interés por las obras de Bach y Händel a principios del siglo XIX. Tal vez las apreciaciones de Zelter puedan motivar a organistas y clavecinistas para integrar a sus respectivos repertorios las transcripciones de Bach, a fin de llegar a interpretarlas en conciertos públicos mucho más frecuentemente de lo que actualmente se hace. Así se las podría apreciar cabalmente; aun más, se rendiría así homenaje a dos compositores a la vez.

Zelter: «Se ve claramente que Forkel no quiere correr ningún riesgo al enaltecer únicamente las obras íntegras y perfectas. Pero nosotros no queremos privarnos de nada, aun de lo que se cree de mala calidad».

Clemens Romijn

Traducción: Mauricio Fernández Ordóñez

TELÉFONO MÓV



ASÍ SE

Informese sobre Terminales y Contratación de Servicio en:

SUMINISTRADORES TMA (LLAMADA GRATUITA).

TELYCO
TELEMÁTICA Y
COMUNICACION
900 124 124

TSI
TELEFÓNICA
SERVICIOS
900 129 912

MOTOROLA
ESPAÑA, S. A.
900 100 114

ERICSSON
TERMINALES
MÓVILES, S. A.
900 313 313

ACSSA,
AUTOMÓVILES,
COMUNICACIONES
Y SERVICIOS
900 100 818

ALCATEL
900 181 920

AMPER
COESA
900 100 154

BENEFON
BUSCITY
900 100 162

BOSCH
900 100 611

O bien llamando al 900. 109 110 de TELEFÓNICA

L Con el Teléfono Móvil se habla desde donde quiera(*). Así de fácil. Se habla con teléfonos cada vez más pequeños y asequibles. Con una extraordinaria calidad en la comunicación, gracias al más avanzado Sistema de Telecomunicación. Se habla sin esperar. Porque Telefónica le da la línea inmediatamente. Así de rápido. Para llevarlo en el coche o en el bolsillo. Así de cómodo. Así de útil. Póngase un Teléfono Móvil. Así se habla mejor.

(*). Dentro del área de cobertura.

HABLA

ALCANTARA S. A. 900 100 163
INDELEC 900 100 336
MATRA 900 300 120
NEC 900 102 210
IBERICA, S. A.
OLIVETTI OFFICE 900 370 370
PANASONIC ESPAÑA, S. A. 900 101 992



Telefónica



TELEFONICA
SOCIO EN
TELECOMUNICACIONES
DE LOS JJ.OO. '92

EXPO'92
SEVILLA

TELEFONICA
SOCIO TECNOLÓGICO
Y PROVEEDOR OFICIAL
EN TELECOMUNICACIONES

Helmuth Rilling: «La música debe hablar»

Helmuth Rilling ha tardado en hacerse una fama pero es hoy uno de los intérpretes más respetados de la música barroca. Su nombre se ha convertido en uno de los puntos de referencia de la interpretación de la obra de Johann Sebastian Bach, aunque no desdeñe el repertorio-especialmente las obras sinfónico corales del período romántico. Nacido en Stuttgart en el año terrible de 1933, ciudad en la que actualmente dirige la Academia Bachiana, en ella se formó como músico, viajando más tarde a ampliar estudios en Nueva York y en Roma. Sus primeros puestos como director de coros y orquesta los ocupó en Frankfurt y Berlín, y fue en 1981 cuando pasó a regir la citada institución musical. Hombre afable y cortés, que durante la entrevista pareció animarse de una manera especial al hablar de España y de sus grabaciones de música española, Rilling habló con nuestro corresponsal en Alemania, Ricardo Bada, de sus ideas sobre la música, de sus proyectos y de sus trabajos más recientes.

SCHERZO.—*Su formación, en el seno de una familia de músicos, puede decirse que es amplísima y que toca aspectos muy distintos del arte musical. ¿Por qué se decidió finalmente por la interpretación, por la coral en particular? ¿Qué trascendencia tuvo para usted en este sentido su contacto con Hans Grischkat?*

HELMUTH RILLING.—Ocorre que nací en el seno de una familia que, por una parte, es una familia de músicos, pero por la otra es una familia de teólogos. Y ambas partes me han acrisolado fuertemente. Ya de niño hice mucha música, estudié y toqué el piano y, sobre todo, el órgano, pero siempre me interesó mucho ese especial aspecto de la música que es el que tiene que ver con la palabra. Es decir, para mí fue siempre muy importante esa relación entre música y palabra, y en especial en el campo de la música religiosa. Cuando inicié mis estudios, aquí en Stuttgart, uno de mis maestros fue Hans Grischkat, profesor de dirección de coros en el Conservatorio de la ciudad, una persona que se había ocupado muchísimo de la obra de Johann Sebastian Bach: él fue el primero que organizó, aquí en Stuttgart precisamente, en la Stiftkirche, una interpretación integral de todas las cantatas de Bach. Y es bastante seguro que me ha influido bastante.

S.—*¿Se considera un heredero directo de músicos como él o como Kurt Thomas, Fritz Werner?*

H.R.—Ah, así no se podría decir. A esos músicos los conocí y los admiré, pero yo he tratado muy claramente de encontrar mi propio camino. Mucho..., y ese debe ser también el caso de todo director, mucho de lo que ellos hicieron me gusta, otras cosas no me gustaron tanto, y —como le digo— yo he encontrado mi propio camino, que he ido

desarrollando y diferenciando a lo largo de mi ya larga carrera musical.

S.—*¿Podría valorar su propia significación en el terreno de la interpretación bachiana después de lo apartado por hombres como los ya citados, de lo apartado previamente por Albert Schweitzer o Ramin?*

H.R.—Me parece por una parte importante saber a ciencia cierta lo que se hacía musicalmente en tiempos de Bach, cómo, con qué conjuntos y la composición de esos conjuntos, los instrumentos de que se valían y con qué coros y qué solistas trabajaban entonces, es decir, en suma, saber a ciencia cierta cuál era la praxis de la interpretación en aquella época. Y partiendo de ese punto quisiera traducirlo a nuestro idioma musical contemporáneo. No reconstruir, no (*subraya*), no reconstruir lo que se hacía doscientos, trescientos años atrás, sino traducirlo. Con traducir quiero expresar el revelar, el exponer el sentido de esa música.

S.—*Entonces ¿cómo juzga usted la labor que vienen realizando, con instrumentos de la época, músicos como Hamoncourt, Leonhardt, Brügggen, Hogwood, Pinnock, Parrot, King, Gardiner... entre otros?*

H.R.—Hoy en día hay un amplio espectro de posibilidades de interpretación, justamente de la música de Bach. En lo fundamental son dos, como le dije. Una la reconstructiva: «Hagámoslo, pues, exactamente, tal y como se hizo entonces». Sólo que semejante reconstrucción únicamente puede alcanzarse hasta cierto punto. Pero gente como la que usted acaba de mencionar, colegas como Hamoncourt, Leonhardt, lo han intentado. Por mi parte yo pienso que cuando se intenta una tal reconstrucción sólo puede reconstruirse una mitad de la situación contemporánea de Bach: la mitad activa. Lo que no se puede

reconstruir es el oyente de entonces, el ser humano para quien fue compuesta aquella música, a quien esa música se dirigía. Y ese ser humano ha cambiado por completo. Nosotros, hoy, somos seres humanos por completo distintos de aquellos que oían la música de Bach en las iglesias de Leipzig. Nuestra comprensión de la música es otra, y por ello pienso que esta música tiene que ser traducida, éso es lo que quiero decir al hablar de traducción. Y creo, repito que por mi parte, que lo consigo mejor con los instrumentos y con los coros de que disponemos hoy, mejor que un intento de reconstrucción.

S.—*Si le entiendo bien, al decir reconstrucción usted está sugiriendo la idea de una copia.*

H.R.—Evidentemente, sí. Reconstrucción significa hagámoslo exactamente igual a como (*recalca*) presumiblemente se hacía entonces y eso para mí no es bastante.

S.—*No creo que para nadie, ni siquiera para los legos, la copia sea bastante en materia de arte.*

H.R.—Exacto. Tiene que ser posible que hoy se identifique uno con una música que fue compuesta hace varios siglos, que uno se diga «Esta es mi música». Naturalmente es la música de Bach, pero cuando yo la interpreto también es mi música, la del intérprete, la del que pasa el testigo de aquello que quiso decir Bach. Tiene que ser algo vivido, vívido, pleno, no debe ser nada museable.

S.—*En sus interpretaciones de Bach da la impresión de que intenta establecer, dentro de un gran rigor, un difícil equilibrio de fuerzas, de planos, de voces. ¿Hasta qué punto podría considerarse objetiva su visión?*

H.R.—Lo mejor para responder esta pregunta sería echar una mirada retrospectiva a la historia de la interpretación bachiana en el siglo XIX y en este

mismo siglo también, cuando la música de Bach se interpretaba con grandes conjuntos, con grandes orquestas sinfónicas y coros, con mucho crescendo y mucho disminuyendo (*la voz del maestro ni siquiera se vuelve irónica en este instante*), con todos los componentes interpretativos que vienen del romanticismo. Yo por mi parte interpreto a Bach con formaciones pequeñas, nuestra orquesta no tiene una nómina mayor de la que habría tenido en tiempos de Bach, y el coro es también un coro de cámara. Sobre esta base se produce un balance, un equilibrio entre lo vocal y lo instrumental como creo

una corriente es buena y que la otra, por eso mismo, es mala. Para el oyente es magnífico, pienso yo. Puede escuchar una obra que ama, una vez de un modo y la siguiente vez de otro modo, y a cada interpretación descubrirá, destacará, pondrá en primer término otros aspectos de esa obra. Lo que eche de menos en una se lo encontrará en otra, y también puede haber interpretaciones (*deja caer la zironía? sin cambiar de expresión ni de tono de voz*) que verdaderamente recalquen diversos aspectos importantes de una obra al mismo tiempo. Bienvenida, pues, la variedad de opciones. Lo que critico, lo que no me

como *L'anima del filósofo de Haydn*, *Mefistófoles de Arrigo Boito* o *Amadís de Gaula de Johann Christian Bach*?

H.R.—Para mí es muy importante no interpretar tan sólo las obras del Barroco, que tanto estimo y tanto amo. Fíjese donde estamos: en la Academia Bachiana Internacional de Stuttgart, fundada por mí. Esto es: Bach es el centro y la columna vertebral de nuestro trabajo. Pero, le repito, para mí es muy importante integrar en este trabajo obras de otras épocas de la historia de la música, y de la música contemporánea. Por eso, en los años pasados, hemos interpretado muchas otras obras del repertorio musical, y también las hemos grabado en disco. Obras que no son —o que no eran— muy conocidas. Usted acaba de mencionar algunas, por ejemplo *Amadís de Gaula* de Johann Christian Bach. Muy importante fue también el redescubrimiento y la ejecución de la *Messa per Rossini* que logramos rescatar del olvido en Italia, con la colaboración de colegas de aquel país. Y este camino lo seguiremos recorriendo. En el concierto de clausura de nuestro festival de este año interpretamos la ópera *Dimitri* de Antonín Dvorák, hoy casi desconocida aun cuando se trata de una de las obras más bellas, más esenciales y más significativas de este compositor. Y en el Festival de Salzburgo, por ejemplo, interpretamos, por primera vez desde la muerte de su autor (1787), una *Litania* de Leopold Mozart, una partitura en la que la parte de oboe se debe a su hijo, Wolfgang Amadeus. Todo esto es completamente típico de nuestro trabajo, y tenemos muchos más planes de cara al futuro para volver a interpretar y rescatar del olvido otras obras hoy sumidas en él, o simplemente ignoradas, de la literatura musical.

S.—¿Cuál fue la razón por la que *Amadís de Gaula* se grabó en disco en alemán y no en francés, el idioma de la versión estrenada en París?

H.R.—La grabación de *Amadís de Gaula* está hecha a partir de la de un concierto, y en aquel momento, al presentarla aquí en el curso de un festival musical y para un público alemán, nos pareció mejor hacerla en este idioma, para facilitar su comprensión. Lamento que no la presentáramos en francés, pero en aquel momento no existía otra posibilidad tampoco, no existía todavía el material en francés.

S.—Entre sus proyectos actuales, ¿se cuenta alguna grabación de las óperas de Mozart?

H.R.—No, no tenemos ningún plan en ese sentido. Naturalmente, interpretamos mucho Mozart este año, por ejemplo, el desconocido oratorio *La Betulia*



Helmut Rilling

que es necesario que debe ser en la música de Bach. Pero ello no quiere decir que esa música suene *objetiva*. Tiene que ser clara, estar claramente articulada, hay que verdaderamente poder escuchar todo lo que el compositor escribió en su partitura. La dificultad consiste en interpretarla y hacerla oír, a pesar de eso, de un modo emocional, hacerla oír, a pesar de eso, de un modo personal participativo. Y la combinación de ambos elementos es muy importante para mí.

S.—En los últimos tiempos se ha investigado, se ha escrito y se ha hecho mucho en relación con la interpretación de la música barroca y de la música clásica, parece como si comiesen nuevos vientos. ¿Cuál es su opinión al respecto?

H.R.—Encuentro maravilloso que hoy en día se disponga de tantas opciones de interpretación musical, no sólo de la obra de los compositores barrocos sino también de los de la escuela clásica de Viena. Bienvenidas. No me parece que

gusta, es un estilo impersonal, que presenta las obras de un modo neutro, que las interpreta de un modo exacto pero sin identificación personal con ellas. La música tiene que *hablar*, tiene que hablarle al oyente para quien se interpreta, tiene que contener una opinión personal, la del intérprete, quien a su vez tiene que tener el valor de opinar y de decir «Esta es mi opinión, y por eso interpreto así», y esto es lo que a menudo echo de menos.

S.—Pero usted, que está en contra de la copia, imagino que también estará en contra de la excesiva personalización.

H.R.—Arbitrario no se puede ser. El intérprete que se dice que le da igual lo que está en la partitura, que él lo hace así y punto..., la arbitrariedad, en fin, no puede ser.

S.—Maestro Rilling, usted tiene ya un extenso catálogo discográfico y un repertorio que abarca gran número de autores y épocas. ¿Piensa continuar en la línea de recuperación de óperas del siglo XVIII,

liberata ya lo hicimos en enero, y en el otoño daremos varias veces *Idomeneo*. Muy importante es para nosotros una nueva versión del *Requiem en re menor* KV. 626, completado en esta oportunidad por Robert Levin. Una nueva versión del *Requiem* que encuentro muy significativa porque ya no se oirán más en él las partes completadas por Süßmayr, sino por Robert Levin y en el estilo propio de Mozart.

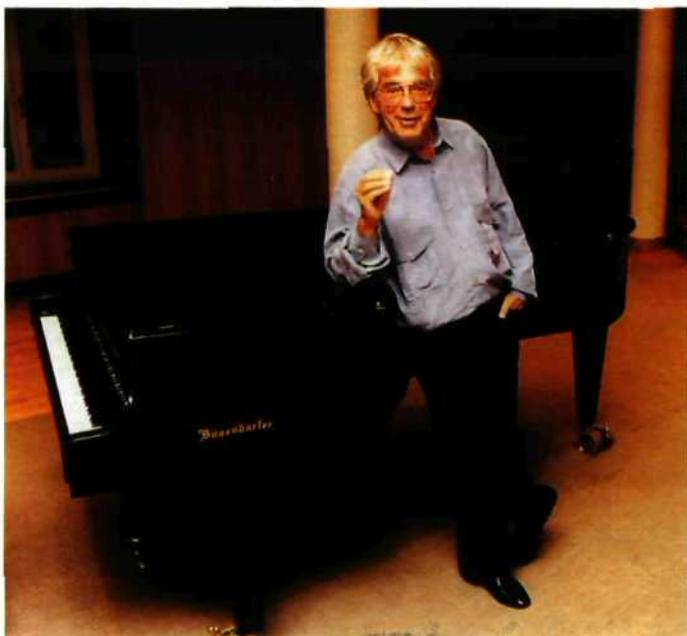
S.—Eso es algo que me parece muy elogiable de la labor de ustedes aquí en Stuttgart, los trabajos de encargo a compositores contemporáneos.

H.R.—Sí, ésa siempre fue una parte importante de nuestras actividades, encarar obras, pero no de una manera general sino con una meta muy definida. Por ejemplo, y además del caso del *Requiem*, en este año Mozart les encargamos a diversos compositores que completaran algunos fragmentos de música sacra mozartiana, en especial *Kyries* y *Glorias*. Esos compositores toman el fragmento de Mozart como punto de partida para su propia composición, pero no en el estilo de Mozart sino en el suyo original, y una tarea así la consideramos un gran homenaje a Wolfgang Amadeus en este su año, 1991.

S.—Puesto que hablamos de aniversarios: éste es el décimo año de la Academia Bachiana Internacional. Una revista cultural polaca la definió hace no mucho como *Republika Bachowska*, esto es, como *República Bachiana*. ¿Qué grado de colaboración y entendimiento ha habido entre ustedes y los especialistas del bloque oriental?

H.R.—Nuestra relación con la ex-RDA siempre fue muy buena. Como es natural, y en función de las circunstancias políticas que imperaban en su día, era muy difícil mantener un contacto normal en el trabajo. Pero siempre invitamos a los musicólogos y a los músicos, sobre todo de Leipzig, a nuestros encuentros estivales en Stuttgart, y también nosotros viajamos mucho allá. Como presidente que soy de la Sociedad Bachiana Internacional, y a través de ella, conseguí que hubiera en el pasado muchos contactos, algunos muy personales. Además de eso, y antes de los cambios políticos, nos esforzamos por llegar a contactos personales y artísticos en los países del bloque oriental realizando Academias

Bachianas en Moscú, Cracovia, Praga, Budapest, y el año que viene en Riga y en Cluj (topónimo rumano de la ciudad que los alemanes conocen como *Klausenburg*). En esos países, donde la atención a la obra de Bach estuvo muy impedida por causa de imperativos del momento, queremos ayudar a desarrollar una atención viva a dicha obra.



Helmut Rilling

FOTO: ZEYGHART

S.—De la amplia discografía suya quiero rescatar ahora el recuerdo de unas grabaciones en Nueva York, el año 1966, cuando usted interpretó al órgano obras de Correa de Arauxo, Cabanilles y Antonio de Cabezón, quienes son por lo que pude averiguar sus únicos compositores españoles hasta el momento. Estos discos se encuentran agotados. ¿Cuándo cree usted que vamos a poder tener de nuevo la ocasión de oírle interpretar obras del repertorio español?

H.R.—Me acuerdo con mucho placer de esas grabaciones, que tienen que ver con ciertos contactos que yo tenía entonces en España, donde estuve varias veces dando conciertos de órgano. De momento (y tengo que añadir: lamentablemente) no tengo planeado interpretar obras de autores españoles, pero debería pensar en ello. Quizás encontremos alguna posibilidad.

(En este momento de la conversación nos adentramos en la problemática del rescate de obras grabadas en el pasado y recicladas para discos compactos en la actualidad. El maestro Rilling no comparte en manera alguna la opinión, que sostienen muchos críticos, de que las grabaciones en CD carecen de la dinámica que poseen los discos clásicos procesados digitalmente).

S.—Volviendo a España: en nuestro país hay un muy buen recuerdo de sus visitas. Aquella interpretación de *La Pasión* según San Mateo, con la Orquesta y Coro nacionales, dejó muy buen sabor de boca. Pero ¿cómo pudo casar y la pregunta es susceptible de hacerse de un modo más general y con referencia a otras latitudes y a otros conjuntos—, cómo pudo casar una visión rigurosa como la suya con unas maneras de acentuar y de tocar que son deudoras casi por completo del romanticismo, unas maneras de acentuar y de tocar propias de unas formaciones como las españolas?

H.R.—Me acuerdo también con mucho placer de mi trabajo con las excelentes formaciones españolas. Y lo que más placer me causó fue escuchar las obras de otra manera como las interpreto con mi conjunto. Naturalmente, la calidad distintiva del Coro Nacional español es muy diferente de la de mi *Gächingerchor*, ¿cómo decirlo?, tiene más riego sanguíneo, es más intensa, más dramática, en ella se esconde un sentimiento mayor. Y esto encaja muy bien con lo que le estaba

diciendo antes. ¿Por qué tiene que ser siempre lo mismo? No tiene por qué haber una versión, una interpretación de la que se deba decir que así tiene que ser. Lo único que importa es que, por una parte, estilísticamente no haya nada que oponer, eso es esencial; pero por otra parte, que esa versión esté sustentada por la voluntad expresiva del conjunto que interpreta. Y este fue siempre el caso en España. Me alegro de tener un contacto tan natural y tan regular con España, tan regular como con muy pocos otros países. El año próximo, por ejemplo, estaremos en España muchas veces. Planeamos una Academia Bachiana en Santiago de Compostela, adonde llegaremos siguiendo la ruta jacobea, en algunas de cuyas maravillosas iglesias daremos varios conciertos. También estaremos presentes en Cuenca, en Música Sacra. El contacto con los músicos y con los melómanos españoles se me ha vuelto tan natural, está tan enraizado en mi corazón, que la relación con España la considero como algo muy personal y muy especial.

Ricardo Bada

ORQUESTA y CORO NACIONALES de ESPAÑA

1 2 3 CICLO III

Director titular: **ALDO CECCATO**
Solista: **ÁLVARO QUINTANILLA**, Violonchelo

F. J. HAYDN, Concierto para Violonchelo y Orq.
en Do Mayor (*)

WAGNER, Sinfonía núm. 4 "Romántica"

4 5 10 CICLO I

Director titular: **ALDO CECCATO**
Solista: **LAZAR BERMAN**, Piano

BENQUEREL, Obertura Episódica

LIZET, Concierto para Piano y Orq. núm. 1

RESPIGHI, Fuentes de Roma

RAVEL, La Valse

15 16 17 CICLO II

Director: **VÍCTOR PABLO PÉREZ**
Solistas: **MARÍA ORÁN**, Soprano
ROQUEJO IGUALADA, Trombón

FALLA-BERIO, Siete Canciones Populares Españolas

L. GRONDAHL, Concierto para Trombón y Orq. (*)

MAHLER, Sinfonía núm. 4

22 23 24 CICLO III

Director: **ODÓN ALONSO**
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Solistas: **MARÍA JOSÉ MONTIEL**, Soprano
CARMEN SENSAUD, Soprano
WILMA RUEDA, Soprano
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ, Soprano
JUSTINO DÍAZ, Bajo
NARCISO YEPES, Guitarra

RODRIGO, Per la Fior del Uli Blau
Música para un Códice Salmantino
Fantasía para un Gentilhombre
Ausencias de Dulcinea

29 30 CICLO I

Director: **TUOMAS OLLILA**
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
Solistas: **GUNNEL BOHMAN**, Soprano
WALTON GROENROOS, Baritono

SIBELIUS, Pelotas y Melsande (*)
Finlandia
Kullervo (*)

Localidades de 300 a 3.200 ptas.

I CICLO DE ORGANO

5
KEI KOITO

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

CON EL PATROCINIO DE



IBERDROLA



SALA SINFÓNICA

A

AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

XIV CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

SALA DE CÁMARA

Localidades de 1.000 a 1.600 ptas.

FUNDACION
CAJA DE MADRID

CON EL PATROCINIO DE

6 CICLO C

ARSIS CÁMERA
Director: **ADOLFO GARCÉS**

BEETHOVEN, Quinteto con Clarinete

BEETHOVEN, Quinteto, opus 16

BRAMHMS, Quinteto, opus 115

7 CICLO B

BRIGITTE FASSBAENDER, Mezzosoprano
HELMUT DEUTSCH, Piano

Obras de **SCHUMANN** y **BRAMHMS**

12 CICLO A

JEAN-JACQUES KANTOROW, Violín
JACQUES ROUMER, Piano

J. M. LECLAIR, Sonata para Violín y Piano
en Re mayor

BEETHOVEN, Sonata para Violín y Piano
en La mayor, opus 47, "A Kreutzer"

DEBUSSY, Sonata para Violín y Piano

RAVEL, Zigue

14 CICLO A

**ORQUESTA Y CORO DE
LA COMUNIDAD DE MADRID**

Director: **MIGUEL GROBA**

RESPIGHI, Antiguas Arias y Danzas, suite núm. 3

STRAVINSKY, Concierto en Re mayor para Orq.
de Cuerda

J. L. TURINA, Música Ex-Lingua

15 CICLO B

**ORQUESTA DE CÁMARA
REINA SOFÍA**

Director: **DAVID PARRY**

Solistas: **ANTONIO ARIAS**, Flauta
GABRIEL ESTARELLAS, Guitarra
MARIO MONREAL, Piano

B. BRITTEN, Variaciones sobre un tema de
Frank Bridge

FERNÁNDEZ ALVEZ, Asma (*)

F. CAHO, Concertino

STRAVINSKY, Dumbarton Oaks

(Concierto en Mi bemol mayor para
Orq. de Cámara)

21 CICLO C

TRÍO MOMPOU

PIRELLI, Trío Nocturno

E. HALFFTER, Hommages-Poésie Suite pour Trio (**)

FERNÁNDEZ BLANCO, Trío

CASABLANCAS, Improromptu
(a la memoria de E. Granados)
Encargo OCNE

GRANADOS, Trío, opus 50

26 CICLO C

GUNDULA JANOWITZ, Soprano
CHARLES SPENCER, Piano

Obras de **R. STRAUSS** y **J. BRAMHMS**

28 CICLO B

**ORQUESTA DE CÁMARA
ESPAÑOLA**

Concertino-Director: **VÍCTOR MARTÍN**

Solista: **ANA HIGUERAS**, Soprano

VIVALDI, Concierto gratis en La mayor
Concierto para Violín y Orq. en Re menor
Seis motetes

Ring um den Ring

La acción coreográfica más ambiciosa jamás realizada

Además de festivales escénicos y dramas musicales, Wagner llamaba a sus obras mayores *acciones*. Con ello Wagner quería hacer presente que todos los elementos de la *obra de arte total* deben estar al servicio de la *acción* que se manifiesta a través de la mímica.

Maurice Béjart, ya un mito viviente sometido en cuanto tal a desmitificaciones, ha declarado siempre su amor por la obra y el pensamiento estético de Richard Wagner. Este amor comenzó a hallar el cauce para la creación de *acciones* propias cuando el bailarín y coreógrafo marsellés conoció a Wieland Wagner¹. De hecho su único trabajo en común con el nieto de Richard fue la inaudita *Bacanal* para el *Tannhäuser* bayreuthiano de 1961 y 1962, una *acción* coreográfica sin precedentes ni consecuentes en la escenificación de esta ópera romántica². Pero después el coreógrafo no ha dejado de girar en órbita elíptica alrededor del sol Wagner mientras iba madurando durante treinta años el acometer *la obra de una vida*, esto es, una *acción* coreográfica anular alrededor de o sobre el *Anillo*. Es más, parece ser que Béjart acarició antaño la idea de escenificar alguna vez la *Tetralogía*, y que, por fortuna, desistió tras conocer en Bayreuth la producción de Chéreau (1976-1980). Y digo por fortuna porque así Béjart, en su retorno al perihelio, fue reorientándose en el camino hacia una «metamorfosis coreográfica» de la obra monumental, donde «el Fuego de la danza, el Loge del *Anillo*, nutre, abarca, destruye y renueva un mundo en movimiento cíclico como las estaciones o la vida». Danza, pues, la expresión mímica por excelencia para recrear una *acción* que, así dice Béjart, «es la gigantesca historia de una familia». ¿Qué familia? La de Wotan, por supuesto, pero también la de Béjart: «Desde hace treinta años tengo una familia: una compañía de bailarines con todas las reclamaciones de amor, de fuerza, de antagonismo, de fascinación y de unión que esto lleva consigo».

Y el coreógrafo dijo: «¡Hágase la danza!»

El escenario es frío y neutro. En el lateral izquierdo, primer término, el piano y la pianista-actriz (Elizabeth Cooper). Las barras que corren a lo largo de

la pared y la atmósfera del espacio escénico hacen pensar en una destartada sala de ensayos de baile. Arriba, una galería accesible. En el foro, todavía a la izquierda, la gran puerta de entrada a la sala. Un muro de ladrillo cierra la parte central del foro. El lateral derecho está ocupado por cortinas negras practicables. Hay allí otro piano, cerrado. En la mitad del lateral varias barras móviles de ejercicios forman un haz leñoso. El foso está cubierto en este lateral, y allí, próximo al palco proscenio, el narrador (Michaël Denard) está sentado junto a una mesa en la que hay un libro —el texto— y un magnetófono de cinta abierta, en la que teóricamente está grabada la música orquestal y vocal³. En el centro del foso, otra tarima con escalones descendentes a izquierda y derecha. Allí sueñan, inmóviles, una blanca criatura calva y tres mujeres enlutadas que asen una cuerda: Erda (Kyra Kharkevitch) y las tres Normas. El escenario aparece ocupado por los miembros de la compañía, sentados en el suelo en actitud indolente, no activa: la imagen del caos informe. Una figura masculina, vestida con desaliñada informalidad actual, deja su lugar en el proscenio y se dirige hacia el piano del foro, del que parece brotar un surtidor de agua. El narrador declama: «Un osado dios vino a beber en el manantial; de sus ojos, uno pagó él como eterno tributo». El hombre levanta la tapa de la caja del piano, mira en su interior y con gesto de dolor se lleva la mano a uno de

sus ojos. Prosigue el narrador: «Del fresco del mundo arrancó entonces Wotan una rama; el asta de una lanza cortó el fuerte al tronco». El hombre, que ya se tapa con un parche la órbita del ojo perdido, coge una de las barras entrelazadas en el haz leñoso. Sabemos así que la pérdida de la perfección física es el precio que ha de pagarse para lograr el poder, el poder del *imperium*, pero también el poder creador de la obra de arte. El hombre es así ya el Viandante, pero también el coreógrafo (Béjart) y el autor (Wagner). Otra figura se destaca de la masa. Viste malla de tonalidad acorada y se cubre con un estilizado casco alado. El coreógrafo entrega a su doble⁴ la lanza del poder, la barra de la danza. De sus manos recibe también Wotan (Patrick de Bana) el símbolo que va a distinguir a los dioses, que son presentados ahora con su *Leitmotiv*⁵ tocado al piano: las zapatillas de baile, mientras que los humanos o la divinidad rebelde y decaída (Brünnhilde) danzarán con los pies descalzos. Ahora el coreógrafo parece decir con su gesto: «¡Hágase la danza!», y se aparta, aunque sin abandonar la escena, pues ocasionalmente intervendrá en la *acción* hasta el momento de quedar prisionero de sí mismo al no poder salir del círculo de fuego que protege a la *walkyria* durmiente⁶; después y hasta el final de la *acción*, se convertirá en su espectador al identificarse definitivamente como Viandante⁷.

Ballets con música de R. Wagner

– Bacanal	Bayreuth	1961 (*)
– Idilio de Sifrido		(*)
– Wagner (Mathilde) o el amor loco	Bruselas	1965 (*)
– Baudelaire	Grenoble	1968 (**)
– Los vencedores	Bruselas	1969 (**)
– Eros-Tánatos	Atenas	1980 (**)
– Las sillas	Río de Janeiro	1981 (*)
– Fragmentos	París	1984 (**)
– Dionisios	Milán	1984 (**)
– Patrice Chéreau (convertido en bailarín) arregla el encuentro de Mishima y Eva Perón	Bruselas	1988 (**)
– Ring um dem Ring	Berlín	1990 (*)
– La muerte súbita	París	1991 (**)

(*) Música sólo de Wagner.

(**) Varios compositores, incluido Wagner.

Fuente: Programa de mano del Gran Teatro del Liceo.

Ser conforme a la naturaleza

Tres breves secuencias preceden aún a la del robo del oro por Alberich: la separación de los albas de la luz (los dioses) y los albas de la noche (los nibelungos), la adoración de Freia por todos los seres, por último el contrato con los gigantes⁸, por el que Wotan libera la

alados con las zapatillas (divinas) de baile y las barras-lanzas. Su misión es formar el ejército del Walhall con los héroes caídos en combate. Esta es la acción que presenciamos con el fondo de la versión orquestal de la famosa escena. Las walkyrias congregan la nutrida tropa —soldados de nuestro tiempo— y la presentan a los dioses, vestidos

Brünnhilde: «Cuando en mí expiró la alegría del joven amor, mi valor aspiró el poder». También: «¡Lo que amo, tengo que abandonarlo, asesinar a quien desde siempre quiero, traicionar engañosamente al que en mí confía!». Para concluir con estas palabras fatales: «Abandono mi obra; sólo quiero aún una cosa: ¡el fin..., el fin...!». ¿Por qué esta modificación? Sencillamente Wotan habla en soliloquio cuando se dirige a su hija favorita (aún en el acto de degradación de ésta), que es la voluntad de su padre y, por tanto, su conciencia. Los *adioses de Wotan* devienen así el acto ritual de la transmisión a Brünnhilde de la voluntad expiatoria del dios.

Finalmente, un ejemplo acabado de refundición o resumen lo da la acción de la muerte de Siegfried. Ésta no se produce al final del relato que el muchacho hace de su vida, que se omite, sino en medio de la apoteosis de la *marcha fúnebre*¹¹. Todos los personajes conocidos de Siegfried o intervinientes en su corta existencia participan de esta apoteosis de vida y de muerte, con lo que se restituye la finalidad del relato y se recupera para la acción coreográfica el enorme potencial mimico de esta música hecha de triunfo y derrota.

Mas estos procedimientos de interrelación y articulación —el coreógrafo, el narrador, la pianista-actriz¹², la anticipación, la posposición, el resumen— no serían suficientes para dar cohesión al espectáculo sin la recurrencia a dos motivos conductores de la acción coreográfica fundamentales. Uno es, ya ha sido anticipado, el *Fuego de la danza* materializado en la inquietante figura de Loge (Ramon Flowers), cuya constante presencia física enriquece y *unifica la acción*¹³. Otro es el *ser conforme a la naturaleza* (Naturwesen). Todas las criaturas del *Anillo* son conforme a la (su) naturaleza: Wotan perdió su ojo, amó y anheló el poder; Alberich maldijo el amor y logró así el oro; Siegmund y Sieglinde siguieron el impulso de la rebeldía; Brünnhilde devino por compasión la sacerdotisa de la expiación del mundo; Siegfried fue hasta su fin el niño que lanzaba estocadas... Sólo Grimmhilde no es conforme a la naturaleza, porque se prostituye. Béjart y Godefroid dan vida a este personaje, aludido pero no vivo en la obra de Wagner,



Ring um den Ring por el Béjart Ballet de Lausanne en el Teatro del Liceo

FOTO: A. BOFILL

ingobernable fuerza que recorre el *Anillo*, la irreconciliable dicotomía Amor-Poder. Sólo ahora comienza la historia del *Oro del Rin* tal como la ordenó Richard Wagner: en acción recíproca, pero contraria, a la de Wotan, Alberich (José Vidal) maldice el amor y se apodera del oro⁹. A partir de este momento la acción coreográfica, apoyada en el relato del narrador y en los comentarios y reminiscencias del piano, se ciñe en lo fundamental a la acción dramática que conocemos, pero con una flexibilidad que permite anticipar secuencias, posponerlas o resumirlas. Basten tres ejemplos característicos. Una vez muerto Fasolt o manos de Fafner y después de la llamada de Donner, Wotan da muestras de desconcierto y temor. En su cabeza bulle ya la idea de seguir a Erda: «¡He de bajar junto a ella!»; así, en el momento en que «se acerca la noche», se interrumpe la acción del *Oro del Rin* para anticipar la *cabalgata de las walkyrias*. Wotan sigue efectivamente a Erda y engendra en ella a las vírgenes guerreras, criaturas de mallas negras y cascos

ahora como deidades de la mitología nórdica¹⁰. El narrador recita la última intervención de Loge: «A su fin corren los que tan fuertes en el subsistir se imaginan (...) ¡Quién sabe lo que haré!» Ahora comienza la *entrada de los dioses en el Walhall*: siete bailarines portan siete abanicos con los colores del espectro; los dioses antiguos bailan una danza pomposa en compañía de su belicoso séquito; y Loge, risueñamente escéptico, hace mutis no por el foro, sino por el foso.

Hasta aquí una anticipación. El ejemplo de posposición —también coherente dentro de este espectáculo— pertenece al diálogo entre Wotan y Brünnhilde (Katarzyna Gdaniec) al final de *La Walkyria*. De la acción coreográfica ha sido suprimido todo el monólogo del segundo acto, demasiado extenso y a la vez poco dinámico para un relato comprimido. Pero como el monólogo es capital para el conocimiento de la personalidad de Wotan, varios de sus pasajes son declamados por el narrador durante el paso a dos de Wotan y

para que la acción muestre el nacimiento de Hagen (Lode Devos), el terrible fruto del odio, más también para trazar una frontera con los seres auténticos del Anillo: Grimhilde se vende, se entrega a Alberich a cambio de oro, atenta contra su propia naturaleza. Como es de origen noble, calza en un pie una zapatilla de baile; pero en el otro lleva un zapato de tacón alto. Tras parir a Hagen se retira cojeando. Después será paseada por sus hijos –Gunther, Gutrune, Hagen– en una silla de ruedas. Así, es el único personaje al que le está negada la participación en el Fuego de la danza.

Vi acabarse el mundo

En un trabajo tan atrevido y complejo es casi inevitable que haya algunos puntos débiles, aunque el espectáculo está ya maduro en general y funciona fluidamente con apabullante precisión. El narrador, que en ocasiones se incorpora a la acción, es un punto engolado. Reducida al piano, la música de Wagner pierde toda su calidad tímbrica y gran parte de su fuerza expresiva; en este sentido, el contraste con los fragmentos pregrabados deja al piano demasiado en evidencia. La necesidad de comprimir la historia puede privarla de su tempo, de su

dimensión, y así el primer acto de *La Walkyria* es el momento más seco, por escueto; la historia de los walsungos resulta perjudicada, además, por la única concesión que la producción hace a los tiempos que corren: Hagen y los hombres de su clan son unos mafiosos machistas, Sieglinde se mueve entre ellos con bata y delantal, es decir, con el uniforme de su condición de sierva doméstica; después, al reconocer a Siegmund y recuperar su identidad, se despoja de este atavío –como Siegmund de sus andrajos– para ponerse los jeans (símbolo de la rebeldía) que también vestían Wälse y su mujer mortal. Algo, pues, ya bastante visto e inferior a la ideación general del espectáculo. Hay también alguna evidencia innecesaria por facilonía y obvia: en un momento determinado y durante unos instantes Alberich se coloca en la entrepierna una especie de cetro de oro forjado por los nibelungos; en otro momento Siegmund hará lo mismo con otro objeto fálico, la espada Nothung⁴. Precisamente el origen y la

finalidad de la espada no quedan claros, aunque vemos al Viandante clavarla en el tronco del fresno doméstico de Hunding, porque la inteligente decisión de llevar a Wotan en pos de Erda obliga a sacrificar la magnífica apelación al motivo de la espada, que Wagner hace sonar por primera vez en *El oro del Rin* como materialización acústica del pensamiento agresivo del dios, quien, al llamar *Walhall* (Sala de la liza) a la fortaleza a tan alto precio

solistas y de retomar sin cesuras a contribuir a las del grupo, y especialmente la fe en la potencia mímica de la música de Wagner y la comunicación –la buena nueva– de esta creencia. Los pasos a dos –los diálogos– se alternan armoniosamente con las escenas corales (no olvidemos que, para Wagner, la función del coro en la tragedia griega corresponde a la orquesta en el drama musical). No quisiera cerrar este comentario



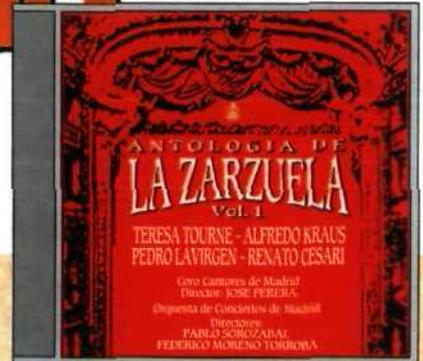
El ocaso de los Dioses, en la producción de Béjart

lograda, recupera su valor y comienza a tramar la reconquista del anillo...

Pero estas pequeñas diferencias de rango no enturbian la luminosa calidad del espectáculo. La obra de arte total está tratada y servida como tal obra de arte, no como panfleto al servicio de algo tan percedero como lo es toda ideología, ni tampoco como la suma –o la resta– de ingeniosidades contra el ser conforme a la naturaleza de este o aquel regisseur con talento, pero sin genio. Desde el estreno, en 1965, de la segunda producción bayreuthiana de la *Tetralogía* debida a Wieland Wagner, no había vuelto a presenciarse una escenificación del Anillo –o en torno al Anillo, como es éste el caso– tan libre, tan imaginativa y a la vez tan respetuosa con el pensamiento y la estética originales. Son admirables la inteligencia puesta en juego, la sensibilidad para traer a la luz los distintos planos de la acción dramática, la inaudita calidad técnica del coreógrafo y de sus bailarines, estos capaces de asumir complejas funciones

sin citar, entre los diálogos, el sublime paso a dos de Wotan y Erda cuando la Wala advierte a Wotan sobre el fin de los dioses; y entre los coros, la terrorífica llamada de Hagen a los guibichungos para recibir a las parejas nupciales: no creo que en toda la historia de la danza se haya alcanzado jamás tal expresión de amenaza. También merece la cita el final de la acción. La inmolación de Brünnhilde se alcanza mediante otro maravilloso paso a dos de la Walkyria y Loge, en el que son invocadas y resumidas diferentes técnicas y formas de la danza y del baile, incluidas las procedentes del musical. Cuando Brünnhilde se arroja a la pira y se desborda el Rin, se viene abajo con estrépito –un alarde técnico– la galería superior, desde la que los dioses antiguos presenciaban el acto de expiación; al mismo tiempo se abre el muro de cierre del foro, agrietado desde el instante en que Siegrind partió la lanza al Viandante. La música se detiene en este punto. Todo se aquieta. Los personajes, la entera com-

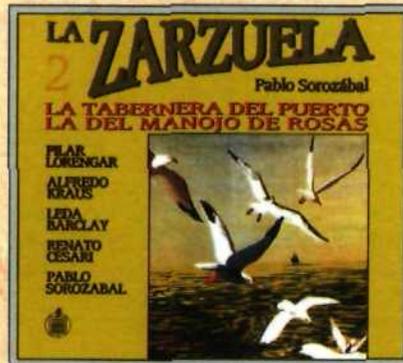
LA ZARZUELA



7673352



7673222 (2CD)



7673252 (2CD)



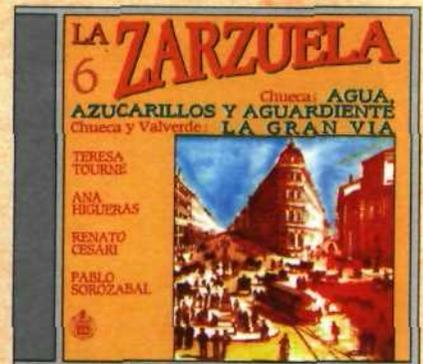
7673282



7673292



7673302



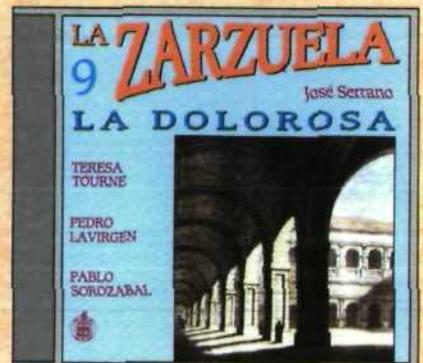
7673312



7673322



7673332



7673342

A UN PRECIO SUPER ECONOMICO

pañía de baile retorna al caos de la inmovilidad. El narrador recita el debatido párrafo de inspiración budista y schopenhaueriana que Wagner decidió suprimir el día 4 de abril de 1872 en la arenga expiatoria de Brünnhilde: «Si ahora nunca más guiaré (a los héroes)/a la fortaleza del Walhall, ¿sabéis a dónde iré?/Voy lejos de la Morada del Deseo, huyo para siempre a la Morada de la Ilusión; cerraré detrás de mí/las abiertas puertas/del devenir eterno; al sacratísimo País Elegido/donde no hay deseo ni loca ilusión, al punto final del curso del mundo, liberada del renacer, se dirige ahora la sapiente./El bienaventurado fin/de todos los eternos, ¿sabéis cómo lo conseguí?/El sagrado dolor/del afligido amor/me abrió los ojos; vi acabarse el mundo». Sí, la acción ha concluido, un mundo ha llegado a su fin. No hay redención por el amor, pero sí existe la posibilidad de otro mundo, de otra acción. El coreógrafo levanta verticalmente la barra de baile que fuera lanza en la acción ya concluida. Lentamente recorre así el espacio escénico, antes cerrado, para atravesar el muro y perderse en otro espacio infinito. Sus místicos pasos van acompañados de una

música asimismo mística: el comienzo del preludio de *Parsifal*, el fulgor del motivo del ápage del amor. ¿Quiere esto decir que el coreógrafo (Béjart) piensa en una acción coreográfica en torno al festival escénico sagrado? Si así fuera, habría que alentarle en el empeño: también sería allí lanza la barra de baile. En todo caso, el autor (Wagner) concibió *Parsifal* como última consecuencia en su dramaturgia de la redención, que aquí es la redención por la composición. Maurice Béjart y Philippe Godefroid rubrican así su fiel conocimiento del entramado espiritual de la inmensa dramaturgia wagneriana.

Una recomendación al lector

Aunque el día que presencié el espectáculo —el 6 de septiembre— el éxito fue claro en una velada larga, y agobiante a causa de la humedad ambiente que padecía Barcelona, por las críticas leídas y los comentarios escuchados deduzco que pocos han advertido la importancia de esta producción hoy insólita y sin parigal. Algunos han hablado de un Béjart decadente, incluso débil (!?) en la coreografía de grupos.

Claro que estos desmitificadores desconocen también que la *Tetralogía* es la obra de Arte más ambiciosa de la cultura occidental. Llamamos hoy cultura a lo que es mera industria de consumo, elevamos lo banal al nivel de la trascendencia, confundimos, como en el dicho castizo, las churras con las merinas... Viene Béjart a Barcelona con su *summa artis*, y los voceros de cualquier bobada despachan el asunto con cuatro tópicos y hasta con cierta condescendencia. Mi recomendación es clara: si al lector interesado se le presenta la oportunidad de ver aquí o allá *Ring um den Ring*, no debe desaprovecharla. Esta obra de una vida tiene cuerda para muchos años y recorrerá el mundo. Si de mí dependiera, ya estaría contratada para el futuro Teatral Real y para aquellas localidades nuestras con teatros —no polideportivos— suficientes. Béjart ha visitado España desde 1960 y ha exhibido aquí algunos de sus mejores ballets. Sería una verdadera lástima que sólo Barcelona hubiera tenido el privilegio de conocer de primera mano la acción coreográfica más ambiciosa jamás realizada.

Angel Fernando Mayo

NOTAS

1. «(Wieland Wagner) era un hombre fantástico, del que yo he aprendido mucho (...) Su contacto fue muy beneficioso para mí (...) El poseía un arte mucho más desarrollado, al ser mayor que yo y tener superior altura técnica. No obstante, al comienzo los sentimientos eran los mismos. De hecho, el encuentro se produjo porque participábamos de idénticas creencias artísticas». (Entrevista para *Ritmo*, núm. 485, octubre de 1978).

2. La *Bacanal* pasó a formar parte, como ballet independiente, del repertorio del Ballet del siglo XX. Pudo verse así en el Teatro de la Zarzuela, si bien en una realización maternal muy inferior a la de Bayreuth (sonido pregrabado, carencia de maquinaria).

3. Los fragmentos pregrabados proceden de las matrices originales de los registros completos con Solti (Decca) y Karajan (DG). Para *La Walkyria* se emplea también el registro vienés con Furtwängler (EMI), un tanto sorprendentemente el de sonido más nítido. Para las versiones orquestales se acude a Furtwängler (Dacapo, EMI) y Tennstedt (EMI).

4. «Nosotros nunca somos uno solo, somos muchos a la vez. Mi ballet más ilustrativo es, probablemente, *Baudelaire* (...) Había siete bailarines, vestidos igual, y los siete eran Baudelaire. Unas veces aparecía uno en escena; otras, dos, tres. Incluso llegan a estar los siete a la vez. Este tema es algo que siempre me ha preocupado, porque la verdad es que, en ocasiones, me da la sensación de no ser una, sino varias personas...» (De la entrevista citada en la nota 1).

5. Donner y Freia tienen *leitmotiv* personal. Fricka se asocia con el de la atracción doméstica y Froh con el del arcaísmo.

6. El final de *La Walkyria* es soberbio: Wotan deja a Brünnhilde tendida sobre el piano del foro, es decir, la fuente original de la vida y del arte; varios bailarines cierran un círculo alrededor del piano y Loge los une con una cinta roja; el Viandante no puede romper este círculo, mientras Wotan desaparece por la escalera practicable en el foso y Loge parece tocar al piano sus propios ondulantes arpeggios.

7. El Viandante interviene como tal en la acción de *Sigfrido*: el torneo del saber con Mime, el encuentro con Alberich, los encuentros con Erda y Siegfried y la fractura de la lanza; pero ya no es el coreógrafo, y durante la acción del Ocaso se mantendrá al margen como doliente espectador.

8. Dos ágiles bailarines sobre altos zancos que muestran a Wotan la maqueta del Walhall.

9. Béjart y su colaborador Philippe Godefroid, actual director de la Ópera de Nantes e indiscutible experto wagneriano, han presentado los hechos anteriores al robo del oro en su secuencia cronológica, para facilitar la comprensión del argumento de una *Tetralogía* comprimida en un espectáculo que dura algo más de cuatro horas frente a las catorce o quince del original. Con ello no hacen sino retomar una idea de Wieland Wagner, quien lamentaba que su abuelo no hubiera escrito una quinta obra con el relato de los orígenes, a su juicio resumido en exceso en la escena de las Nomas.

10. Los cinco dioses parecen arrancados de las viejas fotografías del estreno del *Anillo* (1876). Por el contrario, Loge conserva su aspecto circense: pelo encendido, tez blanquecina, frac corto, camiseta y zapatos.

11. Siegfried es otro ejemplo de desdoblamiento: hay un Siegfried adolescente (Juichi Kobayashi) que tira constantemente estocadas con una espada imaginaria, y un Siegfried mozo (Alexandre Stepkin) forjador de Nothung. Ambos visten como granjeros (camiseta de franela a cuadros, pantalón de pana), bailan juntos un *Viaje de Sigfrido por el Rin* lleno de juventud y mueren también juntos.

12. Elizabeth Cooper participa en la acción cuando toca y aún más cuando no toca: se sorprende, se asusta, manifiesta dolor o alegría... e incluso proporciona prendas de vestir a los bailarines.

13. Otra idea tomada de Wieland Wagner, que dedicó un ensayo (rara avis) a la figura de Loge y lamentaba su desaparición como personaje tangible al final del *Oro del Rin*. Por otra parte, el fuego está presente en el miedo de Mime, en la fragua y en la forja, alrededor de la roca de la walkyria y en la catástrofe final.

14. La contraposición no es gratuita, porque Siegmund decide extraer del fresno la espada desde la «extrema necesidad del sagrado amor», y así Wagner hace sonar aquí el motivo de la maldición del amor precisamente para subrayar la voluntad amatoria de Siegmund. Lo que me parece en exceso obvio es la representación sexual de esta contraposición (el cetro de oro-la espada).

Festival de Alicante, atentos a lo nuevo

Fiel a su tradición de servir de escaparate de las distintas manifestaciones que se dan hoy en día en el seno de la música contemporánea, el Festival Internacional de Alicante llegó a su séptima edición sin excesivas sorpresas.

Desde una perspectiva general se vinieron a confirmar las tendencias estéticas preponderantes desde hace ya bastantes años, como son una reconsideración sobre la noción del sonido (insistencia sobre sonoridades suspendidas) —algo que quedó muy patente en el primer concierto del Ensemble Erwartung— y cierto repetitivismo que aún sigue inundando a las distintas líneas estéticas.

En lo que a lo español se refiere, sigue en boga una tendencia muy nuestra como es la continua revisión del pasado. Al *Tiento de primer tono* y *Batalla Imperial* se le sumó la *Fantasia sobre una fantasía de Alonso Mudarra* de José Luis Turina, además de la *Toccata vieja en tono nuevo* de Carlos Cruz de Castro. Para completar esta sucinta visión tan sólo debe comentarse la recesión en el lenguaje que presentan compositores como Villa Rojo o el propio Aracil, lo que casi lleva a emparentarlos con los Cervelló, Prieto, Ruiz o García Abril también presentes en la programación.

El Festival tuvo un arranque notable merced a los dos espléndidos conciertos que la Orquesta Sinfónica de Aarhus, bajo la dirección de Osmo Vänskä, ofreció en el restaurado Teatro Principal. Los programas alternaron obras ya clásicas como el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Ligeti o el *Concierto para orquesta* de Lutoslawski junto al estreno absoluto de *Le Christ dans le banlieu* de Josep Soler, vivo ejemplo de un estilo anacrónico y desprovisto de la necesidad que tuvo en sus impulsores de la Escuela de Viena.

Dentro del apartado que el Festival dedica todos los años a los espectáculos alternativos se presentó *Atemwende* de Javier Maderuelo y el escultor Jorge León. Contemplado como un acto de interacción entre distintos medios artísticos, el espectáculo se convirtió en un concierto de percusión (las esculturas eran los instrumentos), electrónica y recitado sin ningún tipo de conexión estructural y absolutamente falto de intenciones. Que la propuesta consista en delegar en el público la creación de redes de entendimiento para extraer sus propias consecuencias no exime al artista de responsabilidad, y atendiendo a criterios universales como relaciones de ten-

sión, riqueza del material, novedad de la propuesta etc..., se podría decir que los logros artísticos de *Atemwende* no superan en mucho a los de cualquier fiesta de fin de curso.

Después de su buena acogida en Madrid se presentaba en Alicante el Ensemble Erwartung con dos programas entre los que destacaron el *Concierto de Cámara* de Guerrero —bien solventado técnicamente, pero mal entendido desde el punto de vista del clima y de la forma— y *Pour l'image* de Philippe Hurel que a la postre resultaría el estreno más significativo de todo el Festival, por su sofisticado tratamiento del timbre y del sonido, así como por la modernidad de su discurso.

El Ensemble Europeo Antidogma Música sucedió en la programación a la desafortunada actuación del Grupo de Música Contemporánea de Lisboa con un programa de compositores italianos en los que sólo destacaron los clásicos Scelsi y Berio con *Pranam II* y *O King res-*



José Luis Turina

pectivamente. Como única representación española en el programa se produjo el estreno de *Nobilissima visione II/Postludios* de Enrique X. Macías, obra de un universo sonoro sumamente atractivo en la que destaca la preciosista parte de piano. Si el compositor fuese más parco en las proporciones y asumiese que la forma es un proceso direccional, sin duda que los resultados serían aún más notables.

La mala acústica de la sala del Teatro Principal no propició el lucimiento de una orquesta de las dimensiones de la Filarmónica de Gran Canaria que vio apagada su sonoridad debido a la sequedad del recinto. De las obras interpretadas por esta buena agrupación, bajo la

dirección de José Ramón Encinar, destacaron el *Doble Concierto* de Witold Lutoslawski y el *Monumetum pro Cesualdo* de Igor Strawinski. Defraudó el estreno español de la *Tercera Sinfonía* de Carmelo Bernaola por su desesperante ausencia de contenido. El compositor vasco se limita a especular sobre cualquier material que cae en sus manos, haciéndonos olvidar por momentos que la música, además de sonidos, es expresión de pensamiento.

El concierto del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical de CDMC bajó muchos enteros respecto al de la pasada edición en lo que a la calidad de las obras se refiere. Parece como si el enorme desarrollo alcanzado por los medios tecnológicos de producción y tratamiento sonoros no fuese a la par con la evolución de la sensibilidad de los compositores que en la mayoría de los casos responde a moldes demasiado convencionales, rehuendo por completo el carácter experimental que distinguió a la música electrónica en los años de su imipción. De las obras presentadas, todas ellas en estreno absoluto por encargo del CDMC, destacaron *Tríptico* de Ramón González Arroyo y *Présence I* de Arthur Thomassin, si bien tuvieron su contrapunto en la interpretación de los solistas que ambas obras incorporaban. De la falta de convicción de la parte de clarinete de Jesús Villa Rojo en *Tríptico*, pasamos al entendimiento y entrega del violonchelo de Tomás Garrido en la difícil partitura de *Présence I* de Arthur Thomassin.

La siempre solvente Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Cyril Diederich, ofreció los dos conciertos de clausura de los que sólo podemos comentar el primero en el que se alternaron clásicos como el *Agon* de Stravinski con estrenos absolutos como *Quasi un solo* de Jesús Villa Rojo. Escrita a modo de concierto para clarinete, la obra del compositor español —interpretada por él mismo con corrección— ejemplifica perfectamente el giro estético dado por el autor en el que la escritura de carácter experimental da paso a un lenguaje de corte romántico, limado de cualquier aspereza armónica. El concierto se completó con una espléndida versión de la suite de concierto de *Bodas de sangre* del ecléctico compositor francés Charles Chaynes que se presentaba como estreno en nuestro país.

Harry Halbreich, la crítica viva

Profundo conocedor de la música española, el crítico y musicólogo belga Harry Halbreich es desde hace muchos años una de las voces más influyentes en el campo de la música contemporánea europea. Sus libros y escritos son un claro punto de referencia para entender la creación musical en el momento de su máxima efervescencia. Pero al margen de todo esto, Harry Halbreich es un agudo analista y sobre todo una de las plumas más respetadas por los compositores, por su forma de ir bastante más allá de la pura anécdota.

SCHERZO.—¿Cree usted que hoy en día se puede hacer una clasificación global de todas las corrientes de la música contemporánea?

HARRY HALBREICH.—Hay corrientes que mueren y otras que nacen, las que mueren son las corrientes post-seriales y estructuralistas que ahora viven su agonía. Son poquísimos los compositores en esta dirección pero son también importantes como Femeyhough o Francisco Guerrero aquí en España. Son pocos, porque esta vía es más y más difícil. Estos compositores seriales están cada vez más aislados, son una minoría. Una corriente con salida, desgraciadamente, es el minimalismo. Para mí son músicas tontas, músicas subnormales para un público subnormal. Una dirección muy interesante es la de la música espectral, la búsqueda de lo interno del sonido. En la corriente post-romántica y neotonal no creo. Se trata de un movimiento tradicional, lo mismo que el clasicismo de los años veinte. La tendencia que para mí tiene más futuro es la de la composición por ordenador. Yo espero que estos ordenadores puedan crear modelos más fáciles para músicos que para ingenieros. Existe ya un gran progreso en esta dirección, por lo que creo que dentro de diez años los ordenadores serán más manejables. Dada esta situación, nos encontramos con que existen ingenieros que pueden manejar todo esto, pero no reúnen la exigencia artística necesaria, lo mismo que existen buenos músicos que no tienen esta capacidad técnica necesaria. El ordenador tiene un gran futuro desde el momento en que estas técnicas se enseñen en los conservatorios.

S.—¿Pero no cree usted que la mayoría de los compositores que utilizan el ordenador están volviendo sobre unos moldes que corresponden a una música antigua?

H.H.—Sí, sólo que esta dirección de la música no me interesa, no tiene futuro. No creo en compromisos, creo siempre en la necesidad de un pensamiento radical. El fracaso del serialismo es también debido al hecho de que se ha con-

vertido en academicismo. Ahora lo que interesa es la búsqueda de nuevo material, de sonidos nuevos, porque el material dodecafónico está agotado, y después de esto se puede pensar en crear una nueva combinatoria con este nuevo material. Para mí la música goza hoy en día de enormes posibilidades nuevas, y respecto al pasado creo que debemos dejar descansar a los muertos.

S.—Entonces, ¿cree usted que la vía estructuralista ha fracasado porque era demasiado dura para el público?

H.H.—Sí, pero tiene posibilidades de resurrección, de renovación de material, porque para mí el material tradicional está agotado. También el que es producido por las combinaciones más complejas. No debemos olvidar tampoco que el estructuralismo responde a un aspecto indispensable del pensamiento musical en Occidente, pero repito que sin la renovación del material se convierte en una vía sin salida.

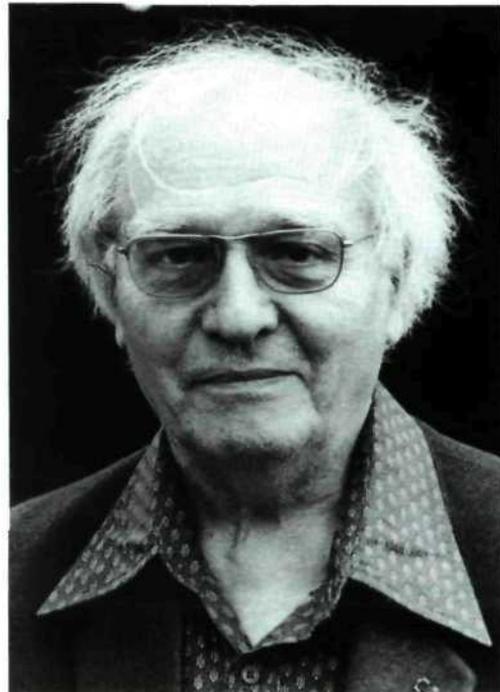
S.—¿Cree usted que aún se puede hablar de estéticas nacionales, de determinadas particularidades de la música de un país respecto a otro?

H.H.—Sí, desde luego, pero hay que tener en cuenta que durante los años más críticos del serialismo esto se perdió en pos de un lenguaje internacional de una gran trivialidad y un mismo colorido. Creo que con otro lenguaje y otros métodos es posible conservar el carácter nacional sin perder novedad en lo que uno hace. Para mí esto resulta muy claro cuando escucho música de Cristóbal Halffter, Francisco Guerrero o Tomás Marco ya que pienso inmediatamente que esta música no ha podido ser compuesta en ningún otro país que no sea España.

S.—Pero, ¿cuáles cree usted que son esas características definitorias de la música española?

H.H.—Creo que la característica prin-

cipal es un cierto tipo de austeridad. De todas formas se trata de algo muy paradójico porque no es una música cerebral. Para mí el arte español está muy lejos de la abstracción. El ejemplo más claro de esto que estoy diciendo es Unamuno. También resaltaría que a veces, cuando determinados compositores españoles se sirven de planteamientos abstractos, el resultado casi nunca suele serlo. Pero vuelvo a repetir que lo más reseñable es una austeridad esencial en el arte, algo muy particular que está presente en toda la tradición española desde hace siglos y que por supuesto se da también en la pintura y en la literatura.



Olivier Messiaen

S.—¿Cuál cree usted que debe ser el papel de la crítica?

H.H.—Creo que la labor principal del crítico es incitar el entusiasmo del público, él es quien debe mandar el público a los conciertos. Yo pienso que nunca es útil escribir críticas negativas ya que las obras malas se pueden olvidar. En todas las revistas y periódicos falta siempre espacio y es bueno aprovecharlo para las obras de gran calidad.

Manel Rodeiro

ALTA FIDELIDAD EN ESTADO PURO



Nuevos lectores de Compact Disc YAMAHA HI-FI con tecnología S-BIT PLUS

La nueva gama de lectores de Compact Disc YAMAHA incluye la nueva tecnología exclusiva S-BIT PLUS.

La filosofía de YAMAHA HI-FI como fabricante de equipos de audio siempre ha sido conseguir un sonido excepcional. Aunque el concepto es simple, lograrlo en la práctica no lo es tanto, pero en YAMAHA somos especialistas en tecnologías contemporáneas cuyos más recientes ejemplos en el mundo de audio se denominan DSP e YST y hemos creado para nuestra gama de Lectores de Compact Disc un conjunto de desarrollos técnicos denominados S-BIT PLUS.

Para ello tuvimos que desarrollar nuevas tecnologías digitales así como los chips y microprocesadores necesarios para que los aparatos de nuestra nueva gama consigan el sonido más puro alcanzado hasta la fecha por un Lector de Compact Disc.

Nuestros nuevos Lectores de Compact Disc son la máxima representación de lo que es YAMAHA HI-FI actualmente. Una marca clásica y prestigiosa de alta fidelidad en la que la innovación ocupa un lugar preponderante.

YAMAHA HI-FI



CDX-450

CDX-550

CDX-750

Mercury en CD

Dentro del mundo de la audiofilia, la palabra Mercury referente a discos se instala entre las tres o cuatro cimas de la producción fonográfica. Se podría decir que la competencia al respecto está en las grandes realizaciones Decca que van de 1955 a 1965, la producción de Walter Legge y Christopher Bishop para EMI y la colección Lyrita en su totalidad. Podríamos añadir, para no pecar de parcos, algunas grabaciones inmensas realizadas por Hungaroton y una sección bastante amplia del fondo Harmonia Mundi.

Tras el paso al disco compacto, los elepés Mercury han sido buscados con afán por coleccionistas y audiófilos a lo largo y ancho del mundo. El afán coleccionista ha determinado un aumento considerable en los precios; resulta bastante difícil actualmente adquirir ningún LP Mercury por menos de 50 dólares (cincuenta, no cinco) y hay ya títulos que andan entre los 200 y 250 dólares. La indudable calidad técnica del sonido Mercury ha influido poderosamente en este fenómeno, pero seguramente también el hecho de que la gran colección Mercury sufrió un gran parón tras la marcha de Wilma Cozart, ya dentro de la década de los sesenta, y el paso de la firma en bloque a manos de Philips, que sigue siendo la propietaria del fondo Mercury.

Nada tiene, pues, de particular que la resurrección de la firma bajo el nuevo formato revista caracteres de acontecimiento; y más en el mundillo de los audiófilos que en el de los melómanos, si bien esto no deja de ser un pequeño contrasentido, pues el contenido musical de la colección resulta importante en mi opinión. Quizás ha sucedido que la calidad técnica, excepcional en bastantes casos, ha venido a eclipsar el interés musical de la colección. Análcese a título de ejemplo cualquiera de los discos de Janos Starker, el extraordinario, casi modélico Respighi en manos de Antal Dorati o los formidables *Cuadros* de Rafael Kubelik si es que este disco llega a editarse. Se puede sin duda barajar la hipótesis de que la inclusión en la colección Mercury de ciertos discos de contenido algo más *light* (Balalaikas, Música de bandas, el disco de Paul Paray con cosas de óperas francesas etc...) puedan hacer pensar que la colección revista un cierto tono de banalidad.

El lanzamiento de la primera tanda de compactos Mercury ha tenido una acogida excelente, se han publicado docenas de artículos y se ha pasado revista a



Dennis Drake con Wilma Cozart. En el rack que en la fotografía aparece detrás de Wilma Cozart pueden verse entre otras cosas dos previos Cello. De acuerdo con el relato de Howard Woo en su sala de escucha personal utiliza un previo Marantz-7 (válvulas), dos etapas Mc-Intosh Mc-75 (válvulas) y dos grandes sistemas de altavoces Bozak; el lector de compactos es un Philips 880

la historia apasionante de este sello desde sus comienzos aún en los años cuarenta hasta el lanzamiento que comentamos, iniciativa de Philips realizada con una enorme dosis de entusiasmo por Wilma Cozart y Dennis Drake.

The Absolute Sound, por ejemplo, dedicó una interesante Editorial sobre este asunto celebrando la edición y sin escatimar la palabra éxito si bien recomendaron que nadie se deshaga de los LP Mercury por el mero hecho de que ahora se editen en el nuevo formato. Han elogiado la calidad del sonido de los CD pero sin dejar de afirmar con toda claridad que no alcanzan el nivel de excelencia de los LP; se elogia sin reservas pero al mismo tiempo se compara. Estoy plenamente de acuerdo con tales apreciaciones.

La misma publicación en los números 60 y 61 (julio a octubre de 1989) recogió un interesante relato de Michael Gray bajo el título *Mercury records and the birth of High Fidelity*. Se trata de un ensayo magistral en el que se relata de forma sucinta pero apasionante la historia de Mercury y se mantiene la teoría, refrendada más tarde por muchos analistas, de que los comienzos de Mercury coinciden en el tiempo con los grandes documentos sonoros y la gran época de la Alta Fidelidad. Comienza Michael Gray su relato con el siguiente emocionante recuerdo:

«Sobre las diez de la mañana del lunes 23 de abril de 1951 los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chicago

estaban ya sobre el escenario del Orchestra Hall. El director musical Rafael Kubelik dio la señal y el trompeta Adolph Herseth llenó la sala con el sonido del comienzo de los *Cuadros* de una exposición de Mussorgsky».

Cuando más tarde el productor David Hall y el ingeniero de sonido Robert Fine escucharon la grabación se dieron cuenta de que habían conseguido un avance trascendental con respecto a todo lo realizado anteriormente. El propio director Rafael Kubelik manifestó que apenas se podía apreciar diferencia entre lo que había podido escuchar desde el podium y la cinta master ya terminada. Hay que advertir a este respecto que Kubelik ha sido siempre muy reticente sobre grabaciones por lo que su apreciación ha de ser considerada como un gran elogio.

En aquella memorable ocasión se utilizó un solo micrófono, un Neumann U-47 que el propio Robert Fine situó justo encima del podium del director. El sistema del micrófono único fue utilizado aún durante algún tiempo por Mercury para pasar al cabo de cinco o seis años a usar dos cuando sobrevino la estereofonía. No obstante el empleo de los dos micrófonos fue ponderado al máximo por el dúo Fine-Cozart para no incurrir en la falsa espectacularidad de que adolecen muchas grabaciones estereofónicas. La mayoría de los discos Mercury versan sobre grandes masas orquestales

y se puede apreciar una extraordinaria coherencia en la información. No en vano, Wilma Cozart fue el gran oído de Mercury; su incorporación a la firma se produjo gracias a su habilidad para calibrar la calidad del sonido de la gran masa orquestal. Con anterioridad había sido secretaria y ayudante de Antal Dorati, primero en Dallas y después en Minneapolis, donde se forjó su notable experiencia en el conocimiento del mundo musical.

La presente edición de compactos ha

sido supervisada personalmente por W. Cozart. Se nota una ausencia total de compresión en el sonido; la música tiene profundidad y una estimable riqueza tímbrica. Los resultados no alcanzan el nivel de los LP aunque tal vez esto sea debido a que no dispongamos aún de transportes y convertidores de nivel suficiente.

Al margen del interés musical que puedan estos discos despertar, puede afirmarse que su calidad técnica es de lo mejor hasta ahora editado en disco

compacto. Es muy bueno todo; para quien quiera probar recomiendo el disco de los poemas sinfónicos de Respighi dirigidos por Antal Dorati.

Para quien desee ampliar conocimientos sobre Mercury y sus gentes, la revista *Hi-Fi News* ha publicado en su edición de abril del presente año un trabajo excelente, debido a la pluma de Howard Woo. Recomiendo vivamente su lectura y estudio.

Alfredo Orozco

Una apreciación de David Manley

El famoso creador de la firma VTL, en una entrevista que publica *Stereophile* (Edición de junio 1991), afirma entre otras cosas interesantes que la palabra *new* en el campo de la Alta Fidelidad tiene un contenido retrógrado y unas connotaciones verdaderamente negativas.

Basa David Manley sus comentarios en que lo que es *new* no puede acreditar nada en ninguno de los aspectos que realmente nos interesan; la calidad real, modas aparte, y sobre todo la fiabilidad que sólo consagra el tiempo. Naturalmente, esta filosofía es de aplicación a otros campos del mundo del consumo.

En este orden de ideas, quizás deberíamos orientar nuestras opciones de compra hacia aquellos componentes sobre los que exista una acreditada experiencia. Que experimenten otros para que nosotros podamos gozar plenamente de la música. Hoy sabemos perfectamente, por ejemplo, que la etapa de potencia Radford STA-15/III es una maravilla en todos los órdenes; 26 años de experiencia nos contemplan. Así, se podrían poner varias docenas de ejemplos sobre toda una variedad de componentes. Los expertos en Revox buscan con afán algún G-36, de segunda mano naturalmente, y para qué hablar de los legendarios Marantz, McIntosh, Leak, Dynaco etc...

Opino que David Manley tiene razón; poco podemos saber por ahora del componente X, Y o Z que se presenta en una feria reciente como una fabulosa cosa *new* y que a lo mejor no tiene de *new* más que algún que otro aspecto de su cosmética. En todo caso el tiempo dirá si el producto es tan excelente como en principio nos lo pintan y sobre todo si es un ingenio fiable. Pienso que estos razonamientos dejan poco margen para la réplica. En el tan manido campo del automóvil piense el lector en el extraordinario caso del ya mítico seiscientos.

Hace seis o siete años en unas colaboraciones tipo *flash* que hice para la ya desaparecida revista *Tele Radio* publiqué un pequeño comentario bajo el título de

La consagración en el tiempo. En dicho papel ya me puse a defender estas teorías y venía a recomendar una cierta desconfianza hacia todas aquellas marcas que como política habitual ofrecen al público novedades con una frecuencia que no responde en absoluto a reales y sustanciales avances en el orden tecnológico.

Pienso que no se debe admitir por las buenas que el modelo X/MK III sea superior al II o que éste aventaje a sus predecesor. A veces no hay otra cosa que pura publicidad o simples razones de *marketing*. La publicidad no aparece sólo en los folletos; en ocasiones el panel frontal de un amplificador o la tela de una caja acústica pueden no ser otra cosa que simples mensajes publicitarios. ¿Cambié alguna vez Peter Walker la rejilla de su famosa pantalla electrostática?

En el mismo número de *Stereophile* donde se recoge la entrevista con David Manley veo el anuncio de un establecimiento dedicado a artículos de segunda mano. La publicidad al respecto se apoya en la mayor seguridad que puede ofrecer un componente que ha vivido ya sus primeros tiempos y funciona sin problemas. El dueño de la tienda sostiene la teoría de que un aparato de segunda mano debidamente comprobado ha de ofrecernos más confianza que uno nuevo. Se trata de un orden de ideas

similar al de la teoría Manley si consideramos que los fallos en cualquier clase de componentes electrónicos suelen producirse más bien al principio de la vida del aparato. En todo caso la teoría es difícilmente discutible en un país donde el mercado de segunda mano goza de una enorme vitalidad y ofrece el audiófilo magníficas ocasiones.

No pude por menos que dar al lector cuenta de unas lecturas que contienen a mi juicio enseñanzas bastante útiles.

IV CONCURSO NACIONAL EUGENIO MARCO PARA CANTANTES DE OPERA

Sabadell, del 9 al 15 de Marzo de 1992

Cierre inscripción:
31 de Enero de 1992

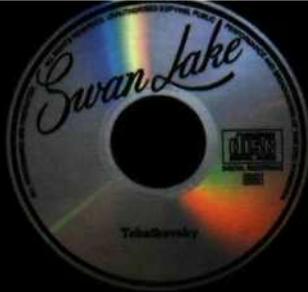
Dos millones de pesetas en premios

Organiza:



ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Plaça Sant Roc, 22, 2.ª, 1.ª
08201 SABADELL
Telf.: (93) 725 67 34 - Fax (93) 727 53 21



No se conforme sólo con

si el Laser Disc le ofrece el e



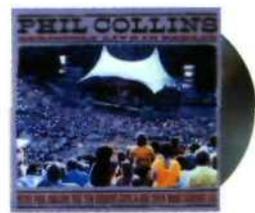
Vivaldi
The Four Seasons
Nigel Kennedy



Maria Callas
Débuts à Paris



Paul Simon
Graceland
The African Concert



Phil Collins
Seriously live in Berlin

Por delante en LaserDisc

Al fin y al cabo ¿que sería hoy de El Lago de los Cisnes de Tchaikovsky sin el ballet?

Usted puede disfrutar ahora de la misma calidad de sonido de su Compact Disc, acompañada de la asombrosa calidad de imagen del Laser Disc.



CLD-2600

Los lectores de Laser Disc Pioneer abren otra dimensión en los equipos domésticos de audio-video: le ofrecen a usted, sentado en su butaca preferida, la integra realidad de una interpretación en vivo.



CLD-1600

Los circuitos Pioneer de lectura óptica le garantizan la alta resolución de imagen y un bajo nivel de ruido de video, para que disfrute de una claridad de imagen tan transparente como el cristal.



CLD-600

Los lectores Laser Disc son compatibles, de manera que admiten los cinco formatos de discos. Esta flexibilidad le permitirá a usted la formación de una completa discoteca con los artistas y obras de su preferencia.



LD (30cm)

LD (20cm)

CDV

CD (12cm)

CD (8cm)

Si el catálogo de títulos es extenso, también lo son las prestaciones que Pioneer ofrece en sus CLD.

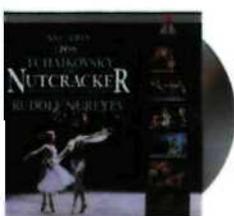
Como el mecanismo Alpha-Turn en el lector CLD-2600 que le permite reproducir las dos caras sin necesidad de levantarse para darle la vuelta al disco.

Laser Disc de Pioneer. No se conforme con la mitad, si puede aplaudir el espectáculo entero. 

 **PIONEER**[®]
The Art of Entertainment

la band a sonora,

pec táculo completo.



Tchaikovsky
The Nutcracker
Rudolf Nurejev



Mozart - Piano
concertos - English
Chamber Orchestra

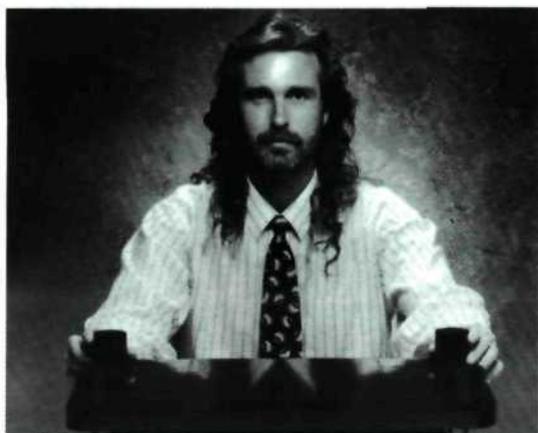
Roomtune

Este buen caballero, que aquí a vuestras mercedes se presenta, no es otro que Michael Green, creador y diseñador de RoomTune, firma dedicada al acondicionamiento y tratamiento acústico.

No creo necesario recordar que es la habitación de escucha el más importante elemento de nuestro equipo hifi y sin duda, también el más determinante del resultado final. Con buen sentido, a las dimensiones y condiciones de nuestra habitación, deberían acomodarse los elementos que van a formar un equipo. La importación de los módulos RoomTune, es pues una estupenda noticia que va a permitir a los aficionados, desde ahora, intervenir favorablemente y a un precio asequible, en las condiciones acústicas de la habitación en la que habitualmente escuchan sus discos.

Ningún elemento hifi, por caro y prestigioso que sea, puede solventar adecuadamente los problemas de la acústica de una habitación. Una mejora en las condiciones de audición de nuestra sala de escucha, como la que nos propone RoomTune, es incomparablemente más perceptible y gratificante que cualquier otro cambio en el equipo. RoomTune presenta además módulos de diferentes clases, dependiendo la habitación, del emplazamiento y efecto que se persiga.

Sin perjuicio de informar más detalladamente, vaya por delante mi recomendación a los aficionados y mi felicitación al



Michael Green

importador por esta necesaria iniciativa.

RoomTune: Sarte Audio Elite (Tel: 96-3510798)

E.C.P.

Buenas lecturas

He aquí un extraordinario sistema de lectura de CD, o si lo prefieren de transporte, como si dice ahora. Este tema de los transportes ha sido siempre uno de mis caballos de batalla, así que en cualquiera de mis bancos de prueba se pueden encontrar variados sermones sobre esta prioridad básica para la buena lectura de nuestros queridos discos de plata.

Vuelvo a recordar que la lectura íntegra del CD es quizá más importante que el sistema de conversión digital-analógico y que sin una buena lectura y una correcta transmisión de toda la información digital al convertidor... no hay nada que hacer. El transporte de CD debe instalarse con las mismas precauciones que los antiguos giradiscos, en un soporte especial y aislado de vibraciones, debiendo interconectarse en la forma idónea. La interconexión digital tiene, por raro que parezca, tanta o más importancia que la de audio: un mismo sistema de conversión, suena de forma sensiblemente diferente según el transporte y cable de interconexión utilizado, así que muchas de las críticas que irresponsablemente se hacen sobre convertidores, se refieren más a lectura e interconexión digital... que al propio sistema de conversión.

El CD Drive de Mod Squad abre, a mi juicio, nuevas perspectivas para la escucha de las grandes obras orquestales, así como de las buenas producciones de Opera. Baste decir, que gracias a este lector he podido escuchar por primera vez a mi satisfacción uno de mis inescu-

chables (hasta la fecha) favoritos: *Otello*, en la conocida producción de EMI protagonizada por Domingo-Maazel-Scala, que sirvió de banda sonora para la discutida película de Franco Zeffirelli. El punto fuerte de este lector parece ser, además de una ausencia sorprendente de distorsión subjetiva, revelar todo el sector grave en infragrave en su plenitud y detalle, lo que da un mayor peso a instrumentos como el piano, así como un mayor cuerpo y calor emocional a las voces, características que también facilitan en las obras orquestales el fácil seguimiento de la estructura musical incluso de enormes edificios sinfónicos. En términos estrictamente sonoros, este CD



CD Drive de Mod Squad.

Drive de Steve MacCormac informa puntualmente sobre las acústicas y atmósferas de grabación, lo que aumenta el morbo de la audición musical considerablemente.

En cuanto a interconexión digital, el

CD Drive posee dos salidas eléctricas coaxiales (75Ω), una en formato BNC y la otra con el conector RCA más usual de audio, pero incorpora además un conector Toslink para fibra óptica. En cables de interconexión, hay que recordar que Mod Squad tiene ya en el mercado el cable coaxial Wonder Link, que es sin duda el complemento perfecto del CD Drive para la delicada interconexión digital. En fibras ópticas, incluso en el sistema Toslink, también hay clases y, en la actualidad, pueden encontrarse algunas fibras ópticas con conectores metálicos y terminales perfectamente pulidos, que son perfectamente utilizables y que pueden procurar algunas ventajas en términos de aislamiento lector-convertidor, así como frente a interferencias.

El CD Drive de Mod Squad se coloca en el mercado en una primera línea por su calidad, con la ventaja indudable que supone además su salida digital multiuso, escoltado en precio por el excelente lector francés Micromega Duo (claro, preciso y transparente: ideal en el repertorio barroco-clásico y de música antigua) y quizá, por algún modelo superior de Teac o Meridian. Pero en cualquier caso, el CD Drive se configura desde ahora, como una de las pocas alternativas absolutamente recomendables para esa difícil lectura del CD.

CD Drive de Mod Squad: Sarte Audio Elite (Tel: 96-3510798)

Eduardo Casanueva Pedraja

Episodios

Lo que siempre nos pareció inconcebible acaba de suceder: Miles Davis ha muerto. Cuando los más indispensables que llenaron nuestros mejores años con innumerables recuerdos desaparecen, cuando los héroes que considerábamos inmortales se nos van, quedamos estupefactos e incrédulos, casi como huérfanos. Tardamos en reaccionar. No sabemos realmente qué decir, pero tampoco podemos callarnos. Porque le peor es el silencio que de repente se instala y lentamente se hace insoportable. Todo un pasado nos viene encima con la inmensa deuda que al paso del tiempo hemos establecido con los maestros. Por un lado lo vemos todo muy claro, y por otro una extraña ceguera nos impide la lucidez. Con dolor comprobamos que el mundo una vez más ha quedado empobrecido.

Ultimamente nos había pasado con la desaparición de Sarah Vaughan, de Woody Shaw, de Dexter Gordon, de Art Blakey, de Stan Getz. Y ahora con Miles Davis. Noticias crueles que nos llegaron a través de los periódicos y que nos obligaron a convertir estas páginas, dedicadas a una música tan vigorosamente vital como el jazz, en una serie de lamentables necrologías. ¡Qué sea ésta la última en mucho tiempo!

Lo curioso es que nos habíamos despedido muchas veces de Miles ya. En ocasiones nos parecía acabado, hundido, atacado y alcanzado por la crisis definitiva que le amenazaba con lo único que ningún músico puede aceptar: el silencio. Y siempre volvía con nuevas fórmulas mágicas, con mensajes inéditos que nos abrieron mundos desconocidos, llenos de misterio y belleza. Ahora ya no habrá más retornos y podremos, por fin, empezar a explorar en profundidad la increíble obra que nos ha dejado.

Toda la vida de este gran trompetista es increíble. Por ejemplo, parece un verdadero milagro que pudiera llegar a la edad de sesenta y cinco años. Su primer gran maestro, Charlie Parker, murió a los treinta y cuatro, y muchos de sus compañeros de juventud aun más jóvenes. Miles sobrevivió sus múltiples momentos críticos. Era un auténtico luchador que no admitía derrotas de ningún tipo. Por algo le apasionaba el boxeo, deporte que practicó en los gimnasios durante bastante tiempo. Es un hecho que contrasta fuertemente con la enorme carga de lirismo que caracteriza gran parte de su obra. Pero este hombre era así, lleno de enigmas y

contradicciones. Constantemente se nos escapaba, y siempre volvió por el lado donde menos se le esperaba para sorprendernos una y otra vez con nuevas y fabulosas creaciones.

Nadie que tuviera la oportunidad de seguir a Miles en sus principios pudo imaginar que iba a convertirse en la superestrella del jazz. Sus primeras grabaciones con Charlie Parker (noviembre de 1945) le muestran como un solista competente, pero en absoluto virtuoso. La revista *Down beat* no dudó en rechazar con dureza su aportación, censurando «su mal gusto» y descalificándola como «un descarado intento de copiar lo peor de Dizzy Gillespie por parte de un músico indigno de actuar al lado de Parker». Tales argumentos, que incluso en su día parecían fuera de lugar, contribuyeron al fuerte desprecio que Miles siempre sentía hacia los críticos.

Los años de aprendizaje con el inventor del bebop fueron decisivos para el trompetista que poco a poco desarrolló un sonido personal, al principio seco y áspero. Una curiosa amistad de mutuo respeto y fuertes tensiones unía a los dos músicos durante aquella época (1945-48). Cuando empezó a fallarles la inspiración común, optaron por separarse y seguir cada uno por su lado. Hubo que esperar varios años antes de que asomara el futuro Miles, generalmente en baladas que le permitían cambiar lentamente su fraseo con giros peculiares y lacónicos. Pero a pesar de la timidez que le caracterizaba en sus principios, todo lo que hacía llevaba el sello de la confianza en sí mismo. Siempre supo situarse en el centro de los acontecimientos y tomar el papel de líder. Ya se ve en la banda de nueve músicos que, en 1949,



Miles Davis en el New York Jazz Festival, en 1957

dio origen a un nuevo modelo para la orquestación en el jazz. La formación apareció y grabó bajo el nombre de Davis aunque en realidad fuera un proyecto colectivo de Gil Evans y Gerry Mulligan, entre otros. Su frágil sonido, tan diferente del de un líder, llevó un color extraordinariamente suave a una música que inmediatamente fue considerada un nuevo estilo. De allí el nombre genérico del álbum *Birth Of The Cool*— que contiene la docena de temas procedentes de aquel experimento.

Sin embargo, hubo que esperar hasta 1955 para ver a Miles en el papel de aclamado ídolo. Después de un largo período de serios problemas personales que le condenaron a la inactividad, resurgió de la oscuridad y causó un gran impacto con su aparición en el festival de Newport. «Yo siempre suelo tocar así,» se limitó a declarar, pero consciente de su repentino éxito no tardó en formar un quinteto con el saxo tenor John



Miles Davis

ros grupos clásicos dentro de un estilo que se llamó el *hardbop* o el *neobop*. En el centro de todo se hallaba la trompeta con sordina que tenía un inconfundible, a veces casi trágico matiz, más tarde imitado por infinidad de discípulos.

Este denso y dramático sonido —tanto con el quinteto como con las grandes formaciones que el genial arreglista Gil Evans juntó en varias ocasiones alrededor del magistral solista en los estudios de grabación de Columbia (*Miles Ahead*-1957, *Porgy And Bess*-1958, *Sketches Of Spain*-1959)— era enormemente atractivo y llegó pronto a ser la música de fondo en la vida de moda de Nueva York, Londres y París. Las fotos de un Miles Davis pensativo y distante, impecablemente vestido aparecía por todas partes. Un artista menos inteligente se hubiera agarrado al máximo y durante mucho más tiempo a esta imagen. Pero Miles jamás cayó en la tentación de

repetirse a sí mismo. Supo sorprendernos una y otra vez. Se apartó de Gil Evans y comenzó una serie de cambios que sembraron la confusión entre sus partidarios. Primero con *Kind Of Blue* (1959), obra maestra que se sitúa plenamente dentro del jazz modal, para luego, tras la salida de Coltrane del grupo y la incorporación de otro saxofonista llamado Wayne Shorter, el pianista Herbie Hancock, el contrabajista Ron Carter y el batería Tony Williams, orientarse hacia un estilo más duro y directo, tal vez incluso más brillante y angular, que se puede estudiar en un buen número de temas originales grabados entre 1963 y 1968, e incluidos en los LP's *Seven Steps To Heaven*, *E.S.P.*, *Live At The Plugged Nickle*, *Miles Smiles*, *Sorcerer*, *Nefertiti*, *Miles In The Sky* y *Filles de Kilimanjaro*.

A pesar de sus constantes éxitos, Miles se mostraba inquieto, mirando siempre hacia adelante. Sabía como nin-

guna otra figura en toda la historia del jazz cortar y rectificar antes de tiempo, por así decirlo, y sin por ello olvidar el pasado del cual se quedaba con lo más sano y auténtico, es decir con lo utilizable para crear nuevas obras insuperables. Volvió a tocar la composición de su grupo, dando paso a otro cambio todavía más radical y espectacular en 1969 con el álbum *In A Silent Way* seguido de *Bitches Brew* que, con la incorporación de la electrónica en su música netamente acústica le pusieron en seguida a la cabeza de un nuevo movimiento llamado el jazz-rock.

Esto ocurrió en un momento de grave crisis para el jazz, que estaba perdiendo rápidamente interés para la nueva generación. Siempre previsor, el incansable trompetista encontró, sin embargo, el remedio y fue capaz, una y otra vez de llenar los inmensos locales del rock, como Fillmore West y The Rainbow, con masas de gente que, por edad, podrían ser sus hijos. Esta fase de su obra, reflejada en otra larga serie de discos grabados en directo, sigue siendo tema de fuertes discusiones entre los críticos y objeto de nuevos estudios, veinte años después de su aparición.

Cerca ya de los sesenta, y tras un prolongado descanso (1975-80) debido a serios problemas físicos, Miles se mantuvo en esta línea. Era consciente de las diferentes enfermedades que minaban su salud, y sin embargo volvió con fuerza, de aspecto cada vez más rejuvenecido y siempre excéntrico en su manera de vestir y de actuar cara al público y, sobre todo, ante la prensa. Tocaba ahora de modo sumamente relajado, como si estuviera contemplando el siguiente paso hacia adelante. Retornó a los estudios de grabación, y nuevos discos vieron la luz: *The Man With The Horn* (1980-1), *We Want Miles* (1981), *Star People* (1983), *Decoy* (1984), *Tutu* (1986), *Under Arrest* (1987), *Amandla* (1989). A veces se dedicó a obras ajenas, por ejemplo la larga e intensa composición *Aura* que el trompetista danés Palle Mikkelborg le brindó, y que ambos grabaron en Copenhague en 1985. Últimamente se le sorprendió acompañando a otros artistas (John Lee Hooker, Shirley Horn), incluso participó en algunos homenajes organizados en su propio honor como por ejemplo en Montreux y París el pasado verano. Pero mucho nos hace pensar que su obra, al fin y al cabo, estaba no sólo perfectamente perfilada dentro de su inmensa riqueza y variedad, sino incluso definida y redondeada.

¿Cuántas de las grandes leyendas del jazz llegaron a tanto...?

Ebbe Traberg

12 FESTIVAL DE MADRID

25 OCTUBRE - 15 NOVIEMBRE



FUNDACION
CAJA DE MADRID

presenta

ABBEY LINCOLN QUARTET
GERRY MULLIGAN AND GERRY MULLIGAN QUARTET
TAKE 6
SPYRO GYRA
CONCIERTO EXTRAORDINARIO
"EPITAPH" de Charles Mingus (30 MUSICOS EN ESCENA)
PONCHO SANCHEZ LATIN JAZZ BAND

IRAKERE
BRANFORD MARSALIS TRIO
HANCOCK SHORTER QUARTET
JOHN McLAUGHLIN TRIO
BETTY CARTER & HER TRIO
ART ENSEMBLE OF CHICAGO 25 ANIVERSARIO
invitado especial AMABUTHO (CORO DE SOWETO)

MARCUS ROBERTS TRIO
MIGUEL ANGEL CHASTANG QUARTET
invitado especial GARY BARTZ
TETE MONTOLIU & BOBBY HUTCHERSON DUO
PERICO SAMBEAT - MIKE MOSSMAN QUINTET
invitado especial DAVID KIKOSKI

NOVIEMBRE

2/XI/1946: Nace en Venecia el director de orquesta Giuseppe Sinopoli.

3/XI/1911: Fallece en Valencia el compositor Salvador Giner y Vidal. Fue director del Conservatorio valenciano y autor de zarzuelas (*El rayo de sol*, *Los mendigos*), cantatas, una sinfonía (*Las Cuatro Estaciones*), un oratorio (*Judith*) y varias óperas (*El fantasma*, *Mosel*). Es autor de diversas obras religiosas, entre las que destaca la *Gran misa de Requiem* compuesta en 1878 para los funerales de la Reina Mercedes. Había nacido en Valencia en 1832.

4/XI/1876: Johannes Brahms dirige en Karlsruhe el estreno de su *Primera Sinfonía*, en do menor, Op. 68.

6/XI/1856: Nace en Washington el compositor y director de orquesta norteamericano John Philip Sousa. Muy joven comenzó a estudiar violín y a los dieciséis años formaba parte de orquestas como profesional. Entre 1880 y 1892 fue director de la Banda de la Marina de los Estados Unidos, agrupación que dejó para fundar su propia orquesta y con la que efectuó giras por numerosos países interpretando marchas compuestas expresamente para su banda. De las innumerables piezas escritas destacan *The Stars and Stripes Forever*, considerada como el segundo himno nacional, *Washington Post*, *El Capitán*, *The Liberty Bell* y *Manhattan Beach*. Recibió multitud de premios, homenajes y distinciones. *The March King* (El Rey de la Marcha) falleció en Reading, Pennsylvania, en 1932 siendo enterrado con honores militares reservados para los héroes nacionales.

7/XI/1951: Fallece en San Sebastián el compositor y filólogo vasco María de Resurrección Azkue y Aberasturi. Es autor de tratados sobre historia y filología vasca. Presidente de la Academia de Lengua Vasca. Doctorado en Teología por la Universidad de Salamanca. Tras su paso como estudiante por el Conservatorio de Colonia, regresó a su tierra natal donde comenzó a recopilar canciones y melodías vascas de las que llegó a reunir dos mil. Una buena parte de este trabajo está publicada en el



Giacomo Meyerbeer, por Carmelo

Cancionero Popular Vasco. Compuso también obras inspiradas en el folklore vasco: Canciones, romanzas, zortzicos, dos óperas: *Ortzuri* y *Urlo* y las zarzuelas *Aitaren bildur* y *Sasieskola*. Su estudio de la *Música Popular Vasca*, monumental obra sobre la música de su tierra natal, está reconocida y considerada como el trabajo más exhaustivo en la materia. Azkue nació en Lequeitio en 1864.

9/XI/1881: Estreno en Budapest del *Segundo Concierto para piano y orquesta*, en si bemol mayor, Op. 83 de Johannes Brahms. La obra está dedicada a Eduard Marxsen, primer profesor de Brahms, siendo el propio compositor hamburgués quien interpretó la parte solista.

11/XI/1911: En el Teatro Novedades de Madrid se estrena *El Capataz*, zarzuela de Arturo Saco del Valle. Esta obra está considerada como la segunda parte de *El Túnel* (estrenada en Madrid en 1908) y en conjunto tienen la particularidad de ser las primeras obras para la escena que cuentan como protagonista el ferrocarril, ya que la acción se desarrolla durante la construcción de una línea en las montañas de Reinosa.

12/XI/1931: Estreno en el Teatro Pavón de Madrid de *Las Leandras*, sainete lírico en dos actos del compositor Fran-

cisco Alonso. El libreto es de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román.

13/XI/1926: Estreno en el Teatro de la Zarzuela de Madrid de *El Caserío*, zarzuela en tres actos de Jesús Guridi con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.

16/XI/1861: Estreno en Hamburgo del *Cuarteto con piano n.º 1*, en sol menor, Op. 25 de Brahms.

17/XI/1871: Nace en Collbató, Barcelona, el compositor Amadeo Vives.

18/XI/1786: Nace en Eutin, Holstein, el compositor y director de orquesta alemán Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber.

19/XI/1921: Nace en Budapest el pianista Géza Anda.

20/XI/1911: Bruno Walter dirige en Munich el estreno de *La Canción de la Tierra* de Gustav Mahler.

22/XI: Festividad de Santa Cecilia, patrona de la música y de los músicos.

23/XI/1781: W.A. Mozart y su alumna Josephine von Auerhammer interpretan en Viena el estreno del *Concierto para dos pianos y orquesta*, en mi bemol mayor, K. 365.

25/XI/1901: Gustav Mahler dirige en Munich el estreno de su *Cuarta Sinfonía*, en sol mayor.

26/XI/1891: El compositor y musicólogo madrileño Francisco Asenjo Barbieri es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

27/XI/1931: Estreno en Viena del *Concierto para piano y orquesta*, en re mayor (para la mano izquierda) de Maurice Ravel. Fue solista Paul Wittgenstein (pianista austriaco que perdió su brazo derecho en la Primera barbarie mundial) a quien está dedicado y que durante muchos años fue el único capaz de interpretarlo.

29/XI/1831: En el Teatro de la Opera de París se estrena *Roberto el diablo*, ópera de Giacomo Meyerbeer. Esta representación estuvo rodeada de una insólita campaña publicitaria y contó en el reparto con las principales voces del momento (Cinti-Damoreau, Nourrit y Lafont) y proporcionó al compositor alemán un clamoroso éxito. Con esta obra se inicia el denominado género de la *grande-opera*.

L.F.C.B.

1860S
PETROF
SINCE
1864



COURTESY
OF NATIONAL THEATRE
PRAGA
PHOTO: JIŘÍ ŽELKA
DESIGN: KUTERA

AL SERVICIO



DE LA MUSICA



REAL MUSICAL

CENTRAL:
CARLOS III N.º 1. MADRID. TELS. 541 30 07 / 08 / 09

DELEGACIONES

MADRID

Ríos Rosas, 8
Teléf. 442 41 86

MADRID

Santa Isabel, 45
Teléf. 527 15 65

MAJADAHONDA

Hernán Cortés, 6
Teléf. 638 01 13

ALCALA DE HENARES

Goya, 4
Teléf. 888 92 12

ALICANTE

LEVANTE MUSICAL
Bailén, 15
Teléf. 20 01 57

BADAJOS

Meléndez Valdés, 30
Teléf. 22 31 60

CACERES

Gómez Becerra, 16
Teléf. 24 08 87

JAEN

Plaza de San Ildefonso, 10
Teléf. 25 40 22

MALAGA

POLIFONIA
San Millán, 27
Teléf. 25 31 88

OVIEDO

Principado, 9
Teléf. 22 48 27

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gómez Ulla, 18
Teléf. 57 28 24