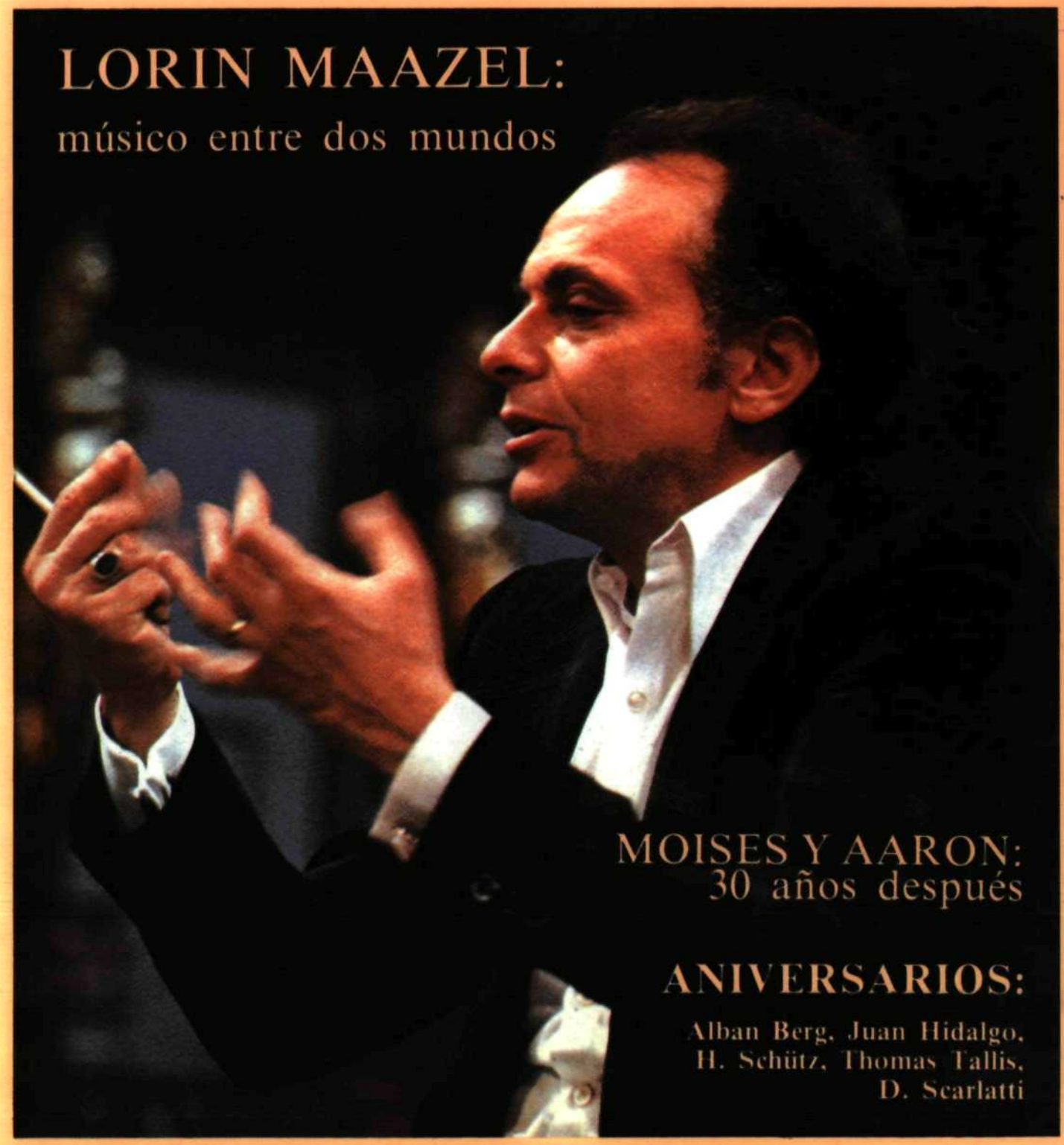
Scherzo

REVISTA DE MUSICA
Año I - n.º 0 - Diciembre 1985 - 350 ptas.



LORIN MAAZEL:
músico entre dos mundos

MOISES Y AARON:
30 años después

ANIVERSARIOS:
Alban Berg, Juan Hidalgo, H. Schütz, Thomas Tallis, D. Scarlatti

Alta tecnología para amantes de la música

Los conocedores del mundo de la Alta Fidelidad saben el significado de las marcas que CHEMISON representa

Es este mundo que concibe la investigación como un servicio a la sensibilidad.

Son los artesanos de la electrónica.

Es la música.

A&R Cambridge
BEARD
CASTLE
GLANZ
HELIUS
MERIDIAN
MICHELL
MONITOR AUDIO
PROAC
RAM
SONDEX
WALKER

Solicite información de nuestros componentes de Alta Fidelidad a

CHEMISON, S.A.

Gran Vía Carlos III, 58-60
Letra C, bajos, 1
Tels. 339 50 54 - 339 58 54
08028 BARCELONA

Scherzo

REVISTA DE MUSICA
Año I - n.º 0 - Diciembre 1985 - 350 ptas.

Redacción y Administración en Madrid:
c/ Marqués de Mondejar, 11 - 5.º C
28028 Madrid. Telf.: 246 76 22

Redacción en Barcelona:
c/ Poesía, 11 - 1.º
08035 Barcelona

Editor y Fundador:
Antonio Moral

Director:
Domingo del Campo

Consejo de Dirección:
Manuel García Franco
Santiago Martín Bermúdez
Agustín Muñoz Jiménez
Enrique Pérez Adrián
Gerardo Queipo de Llano

Redactor Jefe:
Javier Alfaya

Colaboradores en este número:
Francisco Almazán, Roberto Andrade, Ramón Andrés, Luis Gásser, Juan Fco. Martín de Aguilera, Enrique Martínez Miura, W. Amadeus Mozart, Alfredo Orozco, Fernando Peregrín, Arturo Reverter, Pepe Rey, Andrés Ruiz Tarazona, José Luis Téllez, Francisco Villalba.

Diseño:
Arnold Schönberg

Portada:
Lorin Maazel
Foto: Polygram

Producción Gráfica:
Queimada G.E.M., S. L.
c/ Montera, 32 - 5.º Oficina 8.ª
28013 Madrid. Telf.: 231 96 58

Sumario

OPINION 5

ACTUALIDAD 6

BOTON DE MUESTRA: Penalidades de una sinfonía de Bruckner, por *Arturo Reverter* 16

ENTREVISTA: LORIN MAAZEL: Músico entre dos mundos. Por *Santiago Martín* y *Antonio Moral* 19

DISCO Y LIBROS 23

LA GUIA DE SCHERZO 35

ALTA FIDELIDAD: Doce años de la minicaja Rogers. Por *Alfredo Orozco* 39

HOMENAJE: OTTO KLEMPERER, (1885-1985). Por *Enrique Pérez Adrián* ... 40

DOSIER DEL MES. ANIVERSARIOS
— THOMAS TALLIS o el arte perdurable. Por *Ramón Andrés* 44

— JUAN HIDALGO: Músico del siglo de oro. Por *Andrés Ruiz Tarazona* 46

— HENRICH SCHUTZ: Cuatrocientos años después. Por *Enrique Martínez Miura* 48

— DOMENICO SCARLATTI: Un madrileño de Nápoles. Por *Gerardo Queipo de Llano* 50

— ALBAN BERG: Un clásico del siglo XX. Por *Santiago Martín* 52

ESTRENOS: MOSES UND ARON: Casi 32 años después. Por *Arturo Reverter* 54

FOLCLORE, por *Francisco Almazán* 57

VOCES DE AYER Y HOY:
BORIS CHRISTOFF.
Por *Roberto Andrade* 58

LA OPERA EN EL SIGLO XX: MENOTTI: Un casi posmoderno en Broadway.
Por *Fernando Peregrín* 60

CRUCIGRAMA BLANCO. Por *Omar* ... 62

Nace SCHERZO con la voluntad de ser una revista diferente. Cenicienta de nuestra más o menos vigorosa vida cultural, la música necesita de un medio de comunicación concebido de una manera nueva, que responda a las necesidades de información de un público creciente que se mueve en un mundo escaso de referencias críticas, dominado por el conformismo y por la inercia de los viejos hábitos que no llevan a ninguna parte.

SCHERZO quiere ser exigente, informada, viva. Como pretensión es grande y los medios de que disponemos son escasos. No puede ser de otra manera. La música en nuestro país, para bien o para mal, no es un negocio brillante. Es casi un vicio secreto que pretende dejar de serlo, que pretende situarse en el espacio de las perversiones consentidas. El círculo de los que escuchan música se ensancha pero los problemas graves, los problemas de base de estructura de la música en España siguen en pie. Nuestra enseñanza musical es mala, la oferta es desigual, rica a ratos, en otros disparatadamente pobre y anémica.

A nuestra manera quisiéramos traer una cierta claridad a un panorama incierto y desorientado. Sin pretensiones dogmáticas, sin querer enseñar o dirigir sino simplemente ayudar a comprender, salimos a la calle convencidos de que existe el hueco para nuestra actividad. SCHERZO es una apuesta arriesgada: conseguir un trabajo bien hecho con unos medios menos que modestos. Creemos que ese público creciente del que hablamos va a entendernos, va a seguirnos. Plantearemos cuestiones que atañen a todos los que están por el mundo de la música: profesionales, aficionados. Y a la vez tratar de atraer hacia él a los que ni saben que existe. Puede salir bien. Depende de ustedes y de nosotros, naturalmente. Sabemos lo que queremos. Que la indiferencia o la hostilidad no trunquen nuestro viaje.

UNA BROMA MUSICAL

Somos como somos. Lustros, decenios, siglos, esperando una representación de ópera barroca en esta Villa y Corte, y héteme aquí que, por fin, los Sres. *Haendel* y *Scarlatti* (D) estrenan, con cierto retraso, *Jerjes* y *Narciso,* en el teatro de La Zarzuela.

Enorme expectación: colas, collares, pieles, bastante muchachada, sesudos críticos y algún posmoderno con firma en periódico progre. Resultado: excepcionalmente alto desde el punto de vista artístico y musical. Pero el divino público, aprovechando los entreactos, puso pies en polvorosa, huyendo como alma (?) que lleva el diablo. Al final, la Zarzuela semivacía. ¡Toma del frasco! El siglo XIX sigue siendo el rey. Lo demás resulta temerario. La crítica, hecha un lío, entre lo aburrido y lo incomprendido. La leche, vamos.

Claro, al final, el «viejo profesor» tenía razón: hay que cerrar La Zarzuela, pero no por motivos de seguridad: ciérrese por falta de personal, y, sobre todo, por falta de sensibilidad. Después de lo visto, emprendo viaje a Praga.

W. A. M.

TRIBUNA LIBRE

UN TEATRO LIRICO PARA MAÑANA

La Opera se ha puesto de moda. Que detrás de esa actualidad esté el impulso de unos cuantos artistas españoles de calidad extraordinaria, y su cada vez mayor presencia en los medios de información y en el engranaje poderoso de la publicidad, no impide que el fenómeno de la ópera esté ahí y que los poderes públicos de Occidente dediquen cada vez mayor atención al género y traten de solucionar los complejos problemas que conlleva su mantenimiento, difusión y modernización.

Las cifras para el soporte de la ópera en Europa pueden parecer, a simple vista, exageradas. Mayores aún son los esfuerzos por encontrar el perfil exacto para cada ciudad, para cada país, para cada público. El problema actual de los teatros líricos está más centrado en resolver su formula, su piedra angular, que en discutir sus fuentes de financiación. Ya se sabe que son caros de sostener. Pero lo que realmente preocupa es cómo establecer un sistema de producción que responda a las necesidades de cada público sin perder de vista que, en poco tiempo, la Opera y el Teatro Musical se han puesto a la cabeza de las artes de la representación.

La cuestión de España apenas inquieta, porque vivimos todavía en una zona operísticamente desértica, ajena a lo que ocurre fuera de nuestras fronteras y sin base real para entrar en diálogo con esa multinacional de la ópera cada vez más perfilada y con intereses concretos en teatros de distinta nacionalidad. Hablar aquí de coproducir con un teatro de Nanterre, Bolonia, Stuttgart o Lisboa, suena a música celestial. Pero todo se andará. Antes, indudablemente, deberemos aclarar posiciones sobre lo que ocurre en casa y adonde hemos de caminar en poco tiempo cuando ya se vislumbran planes de acción política que tendrán sus frutos en los próximos cinco años.

Vista desde el extranjero, España es un reducido espacio lírico en el que destacan unos cantantes universales y un sólo teatro reconocido: el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. De Madrid se ha dicho que la ópera en nuestra ciudad no pasa de ser el nombre de una estación de metro. El fantasma de la ópera debió instalarse aquí para maldecirnos y ahuyentarlo está costando lo suyo. Puede que el rótulo del Metro haya actuado durante años como implacable dedo acusador, pero ello no debe descalificar en su totalidad los esfuerzos de todo tipo hechos, desde el pequeño Teatro de la calle Jovellanos, para mantener viva una afición durante los últimos veinticinco años.

¿Que se vislumbra en el horizonte? Una sala de conciertos, moderna y avanzada técnicamente, para 1988. La recuperación del Teatro Real como sede de la ópera y del ballet para comienzos de la década de los noventa y, desde entonces, el Teatro de la Zarzuela convertido en segunda sala de la ópera, con atención preferente hacia nuestro género musical propio, que le da nombre, y en espacio abierto a la ópera de cámara y a los espectáculos adecuados a su capacidad.

Para quienes trabajamos en este Teatro, el reto de estos años inmediatos es tan apasionante como complicado. Intentaremos mantener y mejorar el nivel de las temporadas anteriores, dando cabida a los tres géneros que conviven en esta Casa: zarzuela, ópera y ballet. Afrontaremos la modernización técnica de un edificio que, aún con limitaciones de espacio, puede y debe contar con una tecnología apropiada. Dotaremos al Teatro de un reglamento interno y de un organigrama ejecutivo que sirva plenamente para asegurar su funcionamiento. Estamos preparando un plan de reconversión de los dos conjuntos estables básicos del Teatro: la Orquesta y el Coro. Y se ha avanzado en un esquema de programación lo suficientemente ecléctico que, respetando el gusto tradicional de nuestra clientela, abra el escenario a títulos ignorados hasta ahora y a la creación contemporanea.

Estas líneas generales no deben leerse como una simple declaración de principios. Se trata, más bien, de una confesión en voz alta de nuestras reflexiones diarias, de las inquietudes constantemente analizadas por quienes componemos la mesa de dirección del Teatro de la Zarzuela, dispuestos a incorporar a este debate a todos cuantos sientan la inquietud por fabricar el Teatro Lírico de mañana. No nos cansaremos de repetir que un Teatro, o es un hecho de participación colectiva o no es nada. O se forma con y a partir de la sociedad que lo puebla, o tiene sus días contados. Nos hemos propuesto hablar de tú a otros teatros europeos y creemos que no nos faltan medios, fuerzas ni argumentos para mantener viva esta esperanza.

José Antonio Campos
Sobreintendente del
Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

UNA SEMANA INSOLITA

En el ceniciento y conformista mundillo musicoteatral madrileño la semana del 20 al 26 de octubre resultó realmente sorprendente. Protagonistas principales, dos de los homenajeados del gran tricentenario, Haendel del que se ofrecieron la "masque" o mascarada pastoral *Acis y Galatea* y la ópera *Jerjes* y Domenico Scarlatti, del que se representó la ópera *Narciso*

Acis y Galatea apareció en el marco del Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma casi por sorpresa ya que no estaba anunciada en el programa general. Fue presentada por The English Bach Festival, un prestigioso conjunto que dirige Lina Lalandi. La obra se dió de acuerdo con los medios escénicos y musicales que presumiblemente se utilizaron cuando se estrenó en Cannons en 1718. Esta vocación de autenticidad que en sí es encomiable conlleva algunas servidumbres como cierta pérdida de espectacularidad que se acentúa con la escasa presencia del conjunto instrumental cuyo ascetismo sonoro parece excesivo. El resultado es que en muchos momentos se difuminó la extraordinaria calidad de la música. Se resaltó la "englishness" del espectáculo sin ahorrar aspectos que hoy por hoy resultan discutibles. Los solistas vocales se desenvolvieron con corrección destacando John Rath que como Polifemo no desaprovechó la carga teatral que destilan las estupendas páginas que Haendel escribió para el personaje.

Narciso, de Doménico Scarlatti, también dentro del Festival de Otoño, es el arreglo londinense (1720) de la ópera estrenada en Roma en enero de 1714 titulada *Amor d'un ombra e gelosía d'un aura*. La música de Scarlatti, como apunta Francesco Degrada, se inclina al gesto miniaturístico de ascendencia casi camerística más que al estilo "al fresco" típico del melodrama, con una predilección por la escritura concertante y el juego contrapuntístico que revela su severa formación y la fuerte influencia del padre Alessandro, con una clara preferencia por los "tempi" brillantes sobre los movimientos lentos y con un estilo vocal que en los momentos más floridos interpreta la coloratura como arabesco abstracto más que como connotación "affettuosa" de palabras privilegiadas.

La dirección de escena de Sergio Vartolo no tuvo en cuenta que el estatismo dramático de la ópera, su carácter camerístico y su ambientación pastoral exigían un movimiento teatral y una visualización que evitase una cierta monotonía que no se soslayó ni con las acertatadas incursiones durante los intermedios de ls "commedia dell'arte". Musicalmente fue muy notable la actuación del Clemencic Consort dirigido por René Clemencic y simplemente discreta la de los cantantes. Pero la fiesta teatral que se prometía quedó en un intento tímido y poco imaginativo, dañándose de paso la figura de Doménico Scarlatti como autor dramático.

Muy distintas fueron las representaciones, que tuvieron lugar los días 25 y 26, del *Jerjes* de Haendel por la Compañía de la Opera de Karlsruhe dentro de la temporada 1985/86 del Teatro de la Zarzuela. El director de escena, Uwe Wand, mueve con soltura la disciplinada compañía. Partiendo de las convenciones de la ópera seria -todo teatro tiene sus convenciones- es capaz de insuflar vida a los personajes desde una óptica entre paródica y distanciada del juego teatral como factor aimbólico sesceptible de generar un sentido coherente. Está en la línea de recientes producciones haendelianas, propias como la *Almira* de la Opera de Leipzig o ajenas como el *Giustino* de la Komische Oper de Berlín con puesta en escena de Harry Kupfer.

Es muy feliz el aprovechamiento teatral de las sugerencias de una partitura de belleza melódica casi inagotable aun contando con los muchos préstamos tomados del otrora rival Bononcini; el variado despliege va desde el aria ornamental y virtuosística hasta el grito callejero pasando por la arieta pastoril o la canción de extracción popular. No en vano es quizá la ópera de Haendel que más frecuentemente se ha venido interpretando en los últimos tiempos. El elenco de la Opera de Karlsruhe mostró una homogeneidad sin fisuras pudiendo si acaso citarse por su notable prestación al bajo Günter von Kannen en el papel cómico de Elviro. El conjunto fué dirigido musicalmente con pericia y precisión por un experto en la materia, el británico Charles Farncombe.

La notable propuesta de los responsables del Teatro de la Zarzuela convocó a poco público, lo que no es extraño, pues son muchos los que animados por una crítica rancia y sin horizontes estéticos se oponen cerrilmente a cualquier ampliación del sacrosanto repertorio y piensan que la ópera es un recital con disfraces o un desfile de modelos canoros sin mayores preocupaciones escénicas. Es un tema éste sobre el que será necesario volver a insistir.

Domingo del Campo

Xerxes: Producción de la ópera Karlsruhe. Madrid.

Foto: A. de Benito.

Doña Francisquita: Producción del Teatro de la Zarzuela.

DOÑA FRANCISQUITA O LA DISCRETA GRISURA

Madrid

Unica zarzuela programada para la temporada 1985-86 en el Teatro madrileño de la idem (ahora llamado pomposamente Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela), *Doña Francisquita* es una obra de difícil plasmación musical y escénica. Forma parte del grupo de diez o doce zarzuelas consideradas como la cima del género y su reposición, siempre que se haga con las debidas garantías, asegura el éxito inmediato y la respuesta del público. Recordemos la memorable versión de 1956 que sirvió para descubrir a Alfredo Kraus y la más reciente en 1964 con Pedro Lavirgen en el papel de Don Fernando.

La Francisquita es obra de síntesis en la que Amadeo Vives en madura plenitud acierta a conciliar las diferentes influencias que se han venido dando cita en su vida: *el verismo, la opereta vienesa, la zarzuela antigua* y hasta en algún momento su *filiación beethoveniana.* La trasposición de «La discreta enamorada» de Lope de Vega al Madrid romántico de los años cuarenta del siglo pasado que realizan los libretistas más en moda en la época del estreno (17 de octubre de 1923), Federico Romero y Guillermo Fdez. Shaw, es extensa y permite el despliegue de una variada gama de posibilidades dramático-musicales. La orquestación, dentro de la habitual tónica de calidad de Vives, supera sus logros más populares a lo que quizá no es ajena la colaboración que encontró el autor en otros compositores entre los que sobresalen Turina y Conrado del Campo.

El montaje de *Doña Francisquita* no es cosa sencilla a no ser que no se quiera salir del tópico y la vulgaridad. Hace falta un grupo de cantantes homogéneo, con resortes para enfrentarse a la escritura vocal del compositor (*mi* bemol en quinta octava para la soprano y dos *si* bemoles en tercera octava para el tenor entre otras lindezas), *con conocimiento de los diferentes* estilos que se dan cita y, especialmente a la mezzo-soprano y al tenor cómico, con el suficiente desgarro para cantar «A la madrileña». En el foso se necesita también alguien que interprete correctamente todas las llamadas estilísticas que se dan cita bajo un prisma unitario. Por último, en lo escénico hay que saber mover a los personajes con la ligereza próxima al desenfado que acentúe la farsa, que subyace en el texto literario y evite el riesgo de aburrimiento que la extensión del libreto conlleva. Libreto, por otra parte, que se eleva en lo literario algo por encima de los habituales de zarzuela.

FUNCION DESCORAZONADORA

Lo presenciado en la función del 3 de noviembre en el Teatro de la Zarzuela fue descorazonador. Hay que tener en cuenta que ese día actuaba el «mejor» reparto de los varios posibles (Enedina Lloris en Francisquita, Antonio Ordoñez en Fernando, Rosalina Mestre en la Beltrana, Enrique del Portal en Cardona y Tomás Alvarez en Don *Matías) y que la obra venía ya* rodada por repetidas representaciones en Madrid y su presentación en la Europalia belga. Dejando aparte la destacada calidad de Enedina Lloris que posée una voz interesante, bien colocada y que cantó con dignidad su papel, con alguna que otra desigualdad en el fraseo, y la profesionalidad de viejo cuño de Tomás Alvarez, los demás se movieron en la más absoluta grisura. Bien es verdad que el «Maestro» Roa contribuyó lo suyo *a que el resultado fuera de lo más* desaliñado. No dudamos de su mérito en la tarea de corregir el material orquestal, pero pretender que por ello la dirigió bien en lo musical es una temeridad. Hubo desajustes entre el foso y el escenario, con un sonido orquestal áspero, una concepción plana de lo que se cantaba y tocaba y una permanente incapacidad para el fraseo y la articulación.

Parece extraño que un hombre de teatro como José Luis Alonso prepare una obra para Europalia tan torpemente; es como si se hubiera contagiado de la grisura general de la concreción musical. El movimiento escénico fue pobre y cansino, todo lo contrario de las producciones a las que nos tiene acostumbrados.

Un año más se ha abierto la veda del Teatro de la Zarzuela y continuamos a la espera de ese milagro que las insuficiencias del local y la falta de imaginación nunca permiten que se produzca.

Los sobrinos del Capitán Grant

VACLAV NEUMANN: Un sobrio y discreto encanto musical

Madrid.

En la peligrosa serie de visitas de orquestas foráneas a nuestra vida musical —peligrosa por lo de las inevitables y, en ocasiones, odiosas comparaciones— le tocó el turno a una formación histórica de enorme prestigio: la Filarmónica Checa, de Praga, uno de los pilares sobre los que se asienta la vida musical checoslovaca. Se trata, según ha podido constatarse tras su concierto en el Real los días 1, 2 y 3 de noviembre, de un espléndido instrumento, en la «onda» de una Filarmónica de Viena, aunque ésta es más homogénea, dulce y transparente de sonoridad al tiempo que posée una depuración técnica mayor. Pero los valores del conjunto praguense saltan a la «vista»: cálida tersura y finura de los arcos, con sólido apoyo en los contrabajos; notable consistencia y profesionalidad en las maderas, aseada funcionalidad en los metales, en donde destacan unas redondas trompas. En general, toda la orquesta posée un especial encanto en el fraseo, lleno de interesantes acentos, y una frescura tímbrica reconfortante.

Foto: Agustín Muñoz.

Vaclav Neumann.

Y luego, claro, están las manos y la estabilidad musical de su titular desde 1965, Vaclav Neumann, antiguo primer violín, director serio y eficaz; una personalidad sin excesivo relumbrón pero que desde hace más de 30 años, viene dejando muestras de buen hacer en distintas sedes de Alemania y Checoslovaquia. Su labor tiene una excelente dimensión discográfica. Es un estupendo mahleriano como ya pudo comprobarse hace 15 años cuando salió al mercado en nuestro país una importante grabación, para muchos todavía no sobrepasada, de las *Sinfonías 5 y 6* del músico bohemio con la Gewandhaus de Leipzig.

Director poco efectista

Neumann, en esta su primera actuación en Madrid, se ha mostrado, en cierto modo contra lo que algunas de sus interpretaciones discográficas hacían preveer, mo un director muy contenido, muy medido, quizá demasiado para lo que el romanticismo nacionalista de Dvorák o el sarcasmo a veces grosero de Shostakovich, autores incluidos en el programa, parecen demandar. Es hombre que, en ocasiones, puede rozar una cierta asepsia expresiva en la que, sin embargo, no llega a caer por el riguroso control que ejerce —sin duda tras un laborioso estudio previo— sobre todos los componentes del discurso (ritmos, dinámicas acentos), que dosifica comúnmente con gran inteligencia y fina musicalidad. Su técnica es de extraordinaria sobriedad y su batuta, económica y concisa con movimientos amplios y bien dibujados de lado a lado, resulta clara, convincente y persuasiva. Su fraseo, muy natural, nada enfático, fluido es producto probablemente de la difícil síntesis entre análisis e intuición. Por ello las texturas y el colorido de su orquesta no resultan nunca acres y sí, por el contrario, transparentes, con un delicado juego de tensiones subyacentes en todo momento. En suma, un director inteligente, sobrio, musical, equilibrado, muy poco efectista, escasamente espectacular. Características que revelan una interesante personalidad de no fácil digestión y captación para un público habituado las más de las veces a otro tipo de relumbrones.

Una clara, bien construida interpretación de la difícil y descarnada obertura de la ópera *«Desde la casa de los muertos»* (y no «De la casa muerta», como indicaba el programa de mano), de Janácek, y una buena versión —algo falta de aliento romántico por parte de la batuta— del *Concierto para violín* de Dvorák, en donde brilló el bello sonido y buena dicción (no siempre respetuosa de la letra) del violinista Vaclav Hudecek, configuraron la primera parte del concierto. En la segunda, esa extraña e interesante partitura que es la *Sinfonía n.º 6* de Shostakovich. Excelente interpretación por la naturalidad de la exposición, por el buen engarce articulatorio y el magnífico y sutil manejo de los factores rítmicos. Todo en su sitio. Puede que a la versión le faltase, desde este punto de vista, algo de «electricidad», de vigor interno-externo, de tensión (sobre todo en ese dolorido primer movimiento). En todo caso, el juego de timbres —no tan ácido como algunos podrían exigir— estuvo perfectamente dominado y reproducido.

A. R.

GRANDES RECITALES LIRICOS

1985-86: Una temporada prometedora

Madrid.

El pasado 28 de octubre se celebró en el Real el primer concierto de la serie de nueve que integrarán un ciclo organizado por el Ministerio de Cultura, al que no cabe sino facilitar por tal iniciativa que nos permitirá escuchar a los mejores cantantes del momento en un lugar idóneo como es *el Real*, teatro de inmejorable acústica para las voces.

Agnes Baltsa.

El concierto inaugural de la serie 1985-86, a cargo de la mezzosoprano *Agnes Baltsa,* acompañada por la *Orquesta Sinfónica de Euskadi* y *Maximiano Valdés,* tuvo buen éxito. Realmente, la voz de la artista griega es de lo mejor que hoy día existe en su cuerda en la que —ya es sabido— los timbres auténticos de «mezzo» son cada vez más raros. La *Baltsa* tampoco es excepción, con un color casi de soprano, muy atractivo, en centro y agudo— las mejores zonas de su voz— y bastante pálido en el grave, lo que intenta compensar forzando la emisión o disimular apianando. Ni qué decir tiene que la segunda solución es mejor, pues no compromete el equilibrio de la voz y respeta el estilo propio de los tres autores *(Rossini, Bellini y Donizetti)* que la *Baltsa* eligió. Por lo demás, la acústica del *Real* favoreció el disfrute de una voz muy importante, amplia, fresca, fácil y jugosa, cualidades que encendieron el aplauso del público, mucho más mesurado para la *Orquesta* y *Valdés,* en actuación conjunta de interés escaso: hubo problemas de afinación y ajuste que dejaron adivinar ensayo(s) corto(s), con lo que no cabe hablar de «versiones», sino sólo de «acompañamientos», algo gris pero encajado.

Se espera con interés la actuación de la *Baltsa* en la temporada de ópera con *Cenerentola,* cuyo rondó final supongo mejorará para entonces. El ofrecido en este concierto pecó, como casi todo su *Rossini,* de imprecisión en las agilidades, poco rigor estilístico y falta de entusiasmo y calor, tal vez poco estimulada por el acompañamiento. Creo que lo mejor de la velada estuvo no en la algo vulgar Seguidilla de *Carmen* ofrecida como bis, sino en *La donna del Lago* —en donde las limitaciones apuntadas fueron menos patentes— y en *Bellini (Capuletos)* y *Donizetti (Favorita):* en especial, el aria de «Leonora de Guzmán» que cerraba el programa fue cálida y brillante y nos ofreció una medida bastante completa del arte de esta sobresaliente «mezzo».

R. A.

EUROCONCERT: Bach y alrededor de Bach.

Barcelona.

«Euroconcert», la nueva organización profesional de servicios a la música, como la define su director Antoni Sábat, ha programado en este otoño barcelonés un breve ciclo de cinco conciertos bajo el título genérico de «Bach y alrededor de Bach». Las directrices básicas que observamos en los programas son las de combinar las actuaciones de célebres especialistas extranjeros, principalmente de los que podríamos denominar de la «escuela holandesa», junto con la de artístas locales, interpretando a los autores que el título del ciclo posibilita.

J. S. Bach

La primera actuación corrió a cargo del «Cuarteto Marie Leonhardt», con obras de Haendel, Scarlatti y J.S. Bach. La violinista de ilustre apellido intervino al principio y al final del concierto para interpretar una sonata de Haendel y dos arias de Bach, con actitud entregada e ideas claras, pero cuyo sonido no resultó particularmente beneficiado con las condiciones acústicas de la iglesia de Sta. Ana, en que se celebran los conciertos. Si el clavicembalista Glen Wilson nos pareció siempre cómodo e imaginativo y el barítono Max van Egmond cantó con naturalidad y elegancia, el violoncelista Ben de Ligt no estuvo tan afortunado. Su interpretación resultó poco identificada con la de sus compañeros, pues una cierta rigidez en el fraseo y dureza de sonido contrastó, por su concepción más moderna, con la ductilidad de los demás integrantes del cuarteto.

Haendel

Resultó atractiva la forma en que los intérpretes perfilaron las diversas personalidades de los tres autores coetáneos del programa. El fácil lirismo de la cantata italiana de Haendel contrastó con la seriedad y el rigor de las dos arias religiosas de Bach. La espontaneidad y agilidad de las dos sonatas de Scarlatti, con el desarrollo sólido y orgánico de la suite para violoncelo de Bach. En conjunto apreciamos la vitalidad de las versiones, que se manifestaba tanto de forma ostensiblemente expresiva como por medio de una mas sosegada exteriorización de sentimientos. Así, por medio de la riqueza en los modos de articular los sonidos, en las dinámicas y en las velocidades de ejecución, tanto como por la consistencia y profundidad de las ideas musicales de los intérpretes, resultaron interesantes, frescas, incluso aquellas partituras en las que momentaneamente -¿por qué no decirlo?- percibimos algún giro estereotipado o procedimiento compositivo rutinario.

Luis Gasser

ALBUMES DE OPE

NOVEDADES IMPOR

(PAR

BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo
Solistas. The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
414 187-1, 2 LP. DIGITAL

BRITTEN: Muerte en Venecia
Pears, Shirley-Quirk, Bowman, Bowen, Saunders
English Opera Group Chorus
English Chamber Orchestra
Steuart Bedford
9-90 043, 3 LP.

ELGAR: El Sueño de Gerontius
Minton, Pears, Shirley-Quirk
King's College Choir, Cambridge
Coro y Orquesta Sinfónica de Londres
Benjamin Britten
9- 90 041, 2 LP.

SHOSTAKOVICH: Sinfonías Nos. 6 y 11 "Año 1905"
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Bernard Haitink
411 939-1, 2 LP. DIGITAL

VERDI: Un Ballo in Maschera
M. Price, Pavarotti, Bruson, Ludwig, Battle
London Opera Chorus
National Philharmonic Orchestra
Sir Georg Solti
410 210-1, 3 LP. DIGITAL
410 210-4, 3 MC. DIGITAL

ALBUMES DE MUSICASSETTES:

VERDI: Luisa Miller
Caballé, Pavarotti, Milnes, Giaiotti, Van Allan - Maag
8-90 089, 2 MC

VERDI: Otello
Del Monaco, Tebaldi, Protti - Karajan
8-90 090, 3 MC.

BACH: la Obra completa para violín solo
Shlomo Mintz
413 810-1, 3 LP. DIGITAL

BIZET: Carmen
Horne, McCracken, Maliponte, Krause
The Manhattan Opera Chorus
Coro, Coro de Niños y Orquesta
del Metropolitan Opera House, Nueva York
Leonard Bernstein
413 279-1, 3 LP. PRECIO ESPECIAL

BRAHMS: Un Requiem Alemán
BRUCKNER: Te Deum
Hendricks, Van Dam
Perry, Müller-Molinari, Winberg, Malta
Asociación de Cantores de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
410 521-1, 2 LP. DIGITAL
410 521-4, 2 MC. DIGITAL

BRUCKNER: Sinfonía No. 8
Orquesta Filarmónica de Viena
Carlo Maria Giulini
415 124-1, 2 LP. DIGITAL

RA Y SINFONICOS

ACION OTOÑO 1985

E I.)

PUCCINI: La Fanciulla del West
Neblett, Domingo, Milnes
Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden, Londres
Zubin Mehta
413 285-1, 3 LP. PRECIO ESPECIAL

ROSSINI: La Cenerentola
Berganza, Alva, Capecchi, Montarsolo
Coro de la Opera Escocesa
Orquesta Sinfónica de Londres
Claudio Abbado
27 09 039, 3 LP.

VERDI: Requiem
Tomowa-Sintow, Baltsa, Carreras, Van Dam
Coros de las Operas de Viena y Sofía
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
415 091-1, 2 LP. DIGITAL
415 091-4, 2 MC. DIGITAL

VERDI: Rigoletto
Fischer-Dieskau, Scotto, Bergonzi, Cossotto, Vinco
Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán
Rafael Kubelik
413 294-1, 3 LP. PRECIO ESPECIAL

WOLF: Cancionero Español
Elisabeth Schwarzkopf,
Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore
413 226-1, 2 LP. PRECIO ESPECIAL

BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo
Holliger, Gazzelloni, Baumann, Copley, Thunemann
I Musici
412 790-1, DOBLE LP. DIGITAL

BACH: La Pasión según San Mateo
Schreier, Adam, Popp, Lipovsek, Büchner, Holl
Coro de la Radio de Leipzig
Orquesta Estatal de Dresde
Peter Schreier
412 527-1, 4 LP. DIGITAL

DVORAK: los 2 Quintetos para piano y cuerda
Sviatoslav Richter
Cuarteto Borodin
412 429-1, DOBLE LP. DIGITAL

HAENDEL: El Mesías
M. Price, Schwarz, Burrows, Estes
Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera
Sir Colin Davis
412 538-1, 3 LP. DIGITAL

HAYDN: las 12 Sinfonías "de Londres" (93-104)
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam
Sir Colin Davis
67 25 010, 6 LP.

ROSSINI: Maometto Secondo
Anderson, Zimmermann, Palacio, Ramey, Dale
Coro Ambrosian Opera
Orquesta Philharmonia, Londres
Claudio Scimone
412 148-1, 3 LP. DIGITAL

ESTRENO DE "FANDANGO DE SOLER"
De Claudio Prieto

Madrid.

Los días 15, 16 y 17 de noviembre ha sido estrenada en Madrid la obra *Fandango de Soler*, pieza orquestal del compositor palentino Claudio Prieto, en versión de la Orquesta Nacional de España, dirigida por su titular, Jesús López Cobos. La obra ya ha sido estrenada en el Festival Internacional de Santander.

-¿Qué significa Soler para Claudio Prieto?

-Muchas cosas. Significa El Escorial, donde me llevó de niño mi tio, el padre Teófilo Prieto, y donde estudié con el padre Samuel Rubio, que fue decisivo para mí. Precisamente el padre Rubio es el gran experto en la obra de Soler.

-¿Por qué precisamente el *Fandango?*

-Porque es una pieza genial en todo, desde esa suerte de *bajo ostinato* de sólo dos compases que es repetido contínuamente, hasta los atrevidos adornos de elisiones, cromatismos, etc., la ordenación melódica auténticamente prodigiosa... en fin, todo.

-Al parecer, esta orquestación tiene su historia.

-Así es. Desde hace años estudio la obra de Soler y tenía el propósito de orquestar algunas de sus *Sonatas* antes que el *Fandango*. Pero en cierta ocasión, en una tertulia en la Casa de la Radio, donde trabajo, y en la que Enrique Franco llevaba la voz cantante, salió el tema de la orquestación, la fortuna de *Cuadros de una exposición* a partir de la versión de Ravel, que *Iberia* podría haber tenido la misma suerte de orquestarla este compositor, etc. Y surgió el *Fandango*. Lo que dijo Enrique Franco fue tan sugerente, me motivó de forma tan profunda, que mi proyecto cambió de pronto: ya no abordaría en primer lugar las *Sonatas*, sino el *Fandango*.

-¿Por qué se estrenó en el Festival de Santander de 1985?

-Fue una oferta inesperada de su director, José Luís Ocejo que me llenó de alegría. Por lo que ya he dicho, comprenderá usted que está justificadísimo que *Fandango de Soler* esté dedicada a Enrique Franco y a José Luís Ocejo. Por cierto en principio se llamó *Fandango español*, pero Carlos Gómez Amat me sugirió, de forma convincente para mí, el nuevo título.

Claudio Prieto.

S. M. B.

LA SOCIEDAD BACH, con el Patrocinio de la Comunidad Autónoma de Madrid, ha organizado el ciclo de la obra completa de órgano de J.S. Bach, que ha comenzado el pasado 12 de noviembre en la Iglesia del Buen Suceso de Madrid, con el organista José Manuel Azkue. Los conciertos tienen lugar los martes a las 8.45 de la tarde. El ciclo durará hasta el martes 17 de diciembre del presente año para continuar luego todos los martes del próximo, desde el 7 de enero hasta el 4 de marzo con un concierto de clausura el 21 de marzo.

SE ha clausurado el pasado día 1 de noviembre el simposio sobre Documentación Musical que, desde el 28 de octubre, se celebró en Toledo, organizado por el Centro de Documentación Musical dependiente del INAEM, que como finalidad principal persiguió un debate sobre la vialidad de un plan nacional de documentación musical. Se inició con una ponencia institucional a cargo del Director del Centro de Documentación Musical, profesor Jacinto Torres.

La estructura básica del calendario de sesiones se centró en cuatro grandes temas: archivística, bibliografía, fonografía e iconografía, sobre los cuales versaron las diferentes ponencias. Coincidiendo con el simposio se celebró en el mismo un ciclo de conciertos en diversos lugares monumentales de la ciudad.

Entre las conclusiones, cabe destacar la recomendación hecha a los responsables de las distintas Comunidades Autónomas para que constituyan Entes locales encargados de la documentación e información musical o, que doten susuficientemente a los existentes. Igualmente se acordó elaborar un censo de recursos musicales en España, partiendo de la base de los datos cuyo extracto acaba de publicar el C.D.M., pero mediante la aportación de inventarios parciales previamente realizados en cada región. Por último, se preparó un proyecto de Plan Nacional de Documentación Musical.

DEBUT DE GARCIA NAVARRO

En la Metropólitan Opera

NEW YORK.- El binomio *Cavallería Rusticana y Pagliacci* (o *«Cav & Pag»*, para decirlo en la jerga operística norteamericana) se ha mostrado siempre como programa de gran atractivo taquillero en la ciudad de los rascacielos. Y sin embargo, la reposición esta temporada del montaje de Franco Zefirelli de estas dos óperas ha despertado poca expectación entre los asiduos de la Metropolitan Opera de Nueva York, debido muy posiblemente a la escasa entidad de las compañías de canto anunciadas.

Desde el punto de vista del lector español, lo más destacado de estas funciones que comentamos es sin duda el debut en el foso del coliseo de la avenida de Broadway del maestro García Navarro. La carrera norteamericana del director español hasta el foso de la Met ha pasado por las óperas de San Francisco y Chicago, por un Concierto de Gala en el Lincoln Center neoyorquino y por varios conciertos al frente de las orquestas Filarmónica de Los Angeles y Sinfónica de Chicago. A la hora de juzgar su dirección musical en *Cavallería y Pagliacci* hay que tener en cuenta que se trata de dos óperas de repertorio, que los músicos de la orquesta de la Metropolitana consideran poco menos que de música manida y que el teatro neoyorquino tiene unas características acústicas que favorecen la ya de por sí brillante sonoridad de los instrumentistas. García Navarro estuvo extrovertido, atento a la concertación, pero produjo siempre un sonido demasiado potente para las pequeñas voces que pululaban por la escena. Aun en los pasajes puramente orquestales, como el célebe «Intermezzo» de *Cavallería Rusticana*, faltó sutileza, y orquesta y maestro se movieran siempre entre «mezzoforte» y «forte», con asiduas incursiones en el terreno de las muchas «f».

En cuanto a los interpretes vocales hay que destacar la musicalidad de Hildegard Behrens (Santuzza), aunque casi siempre se le escapase el personaje. Aceptable Vasile Moldoveanu (Turiddu) en la «Siciliana» y en poco más. Muchas deficiencias en Richard J. Clark (Alfio) Hillary Johnsson (Lucia) y sobre todo en Isola Jones (Lola), desfilaban y gesticulaban en exceso. Sherril Milnes, artista de la casa, cumplió como Tonio, sobre todo en el «Prólogo», aunque buscó efectismos de cara a la galería. Ernesto Veronelli, tenor italiano que con el papel de Canio debutaba en la Met, mostró poca voz, buena entonación y agudos entubados. Jeannette Pilou como Nedda me causó una muy pobre impresión, y tanto Philip Creech Beppe como Brian Schexnayder en Silvio cumplieron discretamente.

A. García Navarro.

Los montajes de Zeffirelli, que datan de 1970, son naturalistas y detallados en la creación de ambientes. Utiliza un verdadero zoológico en escena, eso sí, con animales muy lucidos y bien amaestrados. De las dos óperas, *Pagliacci* es la más originalmente montada, con detalles de preciosismo de la más pura vena zeffirelliana. Los decorados, debidos al propio «regista», se adecúan perfectamente a las dimensiones del escenario, de la sala y del gusto del público de la Metropolitan Opera.

F. P. G.

EUROPALIA 85 ESPAÑA

Exposición «Instrumentos musicales españoles del siglo XVI al XIX»

BRUSELAS.—¿Una exposición de instrumentos en Bruselas? Eso es como llevar naranjas a Valencia.

Tan ingeniosa frase fue pronunciada por el primer músico español al que se preguntó sobre el interés de semejante exposición. Todavía hay quien la repite, pensando que tiene gracia. Y, sin embargo, la exposición se ha hecho. Esta es su ficha.

Lugar: Générale de Banque. 29 Rue Ravenstein. 1000 Bruxelles.
Fecha: 17 octubre-18 diciembre, 1985.
Contenido: 62 instumentos, montaje audiovisual de 143 diapositivas y doce minutos de duración, y catálogo con 10 artículos, fichas de los instrumentos y un disco de 20 minutos de duración.

Hace año y medio empezamos a trabajar en este proyecto Romá Escales (Director del Museu Municipal de Música de Barcelona), Cristina Bordas y el que suscribe, con la coordinación de Soledad Lorenzo. Finalmente la exposición está montada, aunque no en el 100 por 100 de lo previsto. La colaboración de las «autoridades» musicales (mejor sería decir «los poderes»), algunos directores de museos y algunos coleccionistas privados no ha sido la que hubiéramos deseado. La de otros, por supuesto, sí. La relación de unos y otros sería demasiado larga para este corto espacio, pero sí hay que reseñar al Museu Municipal de Música de Barcelona, con 27 préstamos.

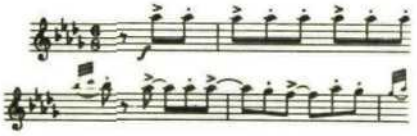
La filosofía de la exposición es bastante simple: se trata de sacar a la luz un patrimonio demasiado olvidado. Sabido es que aquí se han hecho buenos órganos, porque hemos sido más papistas que el Papa, y buenas guitarras por aquello de la España de charanga y pandereta. Pero ¿y violines y flautas y fagotes y los demás instrumentos? Pues también.

Los criterios seguidos para la selección de las piezas han sido fundamentalmente dos: interés visual, bien por su belleza, bien por su curiosidad, y buen estado de conservación. Por ese último criterio hemos conseguido una exposición, cuyos ejemplares no son cadáveres en estado de descomposición, sino instrumentos que pueden sonar, si no todos, casi todos.

Buena prueba de ello es el disco que acompaña al catálogo, en el que hay grabaciones de diez instrumentos. Y las músicas que suenan no dejan tampoco de ser curiosa novedad: autores como Andrés Rosquellas, Tomás Lestán, Felipe Rodríguez o el mismísimo don Luis de Góngora y Argote no son nada frecuentes en nuestra depauperada producción discográfica. Un aliciente más para el curioso visitante.

En este momento se están comenzando las negociaciones para traer a las ciudades de la península (¿cuáles?) esta exposición. Existe voluntad política de hacerlo y ello es, no sólo importante, sino imprescindible. Como es imprescindible para que se cree un Museo Estatal de Instrumentos Musicales, donde puedan custodiarse los ejemplares que actualmente van a la subastas londinenses o a los museos extranjeros de mano de los que han visto que es un buen negocio traficar con los instrumentos musicales.

Pepe Rey



EL Covent Garden pedirá a Plácido Domingo que no cancele su intervención en el super-Otello previsto para el próximo mes de enero que dirigirá Carlos Kleiber, producirá Peter Hall y contará con Kiri te Kanawa y Renato Bruson como Desdémona y Yago respectivamente. El motivo de estas representaciones, que es evitar la subida de precios durante la presente temporada, parece que tiene grandes posibilidades de convencer a Domingo y que este participe finalmente en tal «All Stars Festival».

Mussorgsky.

TRAS una ausencia de 35 años ha regresado al escenario del Met neoyorquino, la ópera de Modest Mussorgsky Khovanschina en producción de August Everding, con escenografía de Ming Cho Lee y dirección musical de Neeme Jarvi. La crítica norteamericana ha sido bastante favorable, la extranjera bastante menos pero tanto una como otra han destacado la excelente interpretación de Helga Dernesch (que sustituyó en el último momento a Florence Quivar) en el papel de Marfa. El reparto estuvo encabezado por Aage Haugland, Martti Talvela y Wieslaw Ochman.

LA Opera de París ha inaugurado su temporada con La vera storia, de Luciano Berio, tercera composición del compositor italiano para la escena, y segunda creada en colaboración con el recientemente fallecido Italo Calvino. La dirección musical corrió a cargo de Sylvain Cambreling y la puesta en escena fue de Lluis Pasqual. La crítica ha sido en general excelente para Berio, menos para Cambreling y Pasqual y muy buena para la única cantante no clásica de la representación, Milva. El reparto estuvo encabezado por Livia Budai, Valeri Popova y Lajos Miller.

EN el Carnegie Hall de Nueva York, Riccardo Muti, al frente de la Sinfónica de Filadelfia, ofreció Rigoletto en la nueva versión que de la partitura ha editado Martin Chusid y que constituye el primer volumen de la Integral de las óperas de Verdi que realizarán conjuntamente la Universidad de Chicago y Ricordi, de Milán. Renato Bruson, en el protagonista ha alcanzado un gran éxito personal. Cecilia Gasdia, como Gilda y Michael, Myers, como el Duque, estuvieron por debajo de los mínimos exigidos por ambos personajes verdianos. Muti ha sido elogiado por su labor orquestal «exquisita y luminosa», pero bastante menos como director de cantantes.

Giuseppe Patané.

EL acontecimiento del Covent Garden el pasado mes de octubre fue la reposición de Il trovatore, dirigida por Giuseppe Patané con oficio y un reparto que prometía más de lo que dio. La soprano Elisabeth Connel fue Leonora, El Conde Luna, Wolfgang Brendel, Manrico, Jose Carreras y Azucena, Elena Obraztsova. El público se entusiasmó con el tenor español y la mezzo rusa, pero la crítica ha sido bastante menos fervorosa en su acogida a estos dos intérpretes. Connel y Brendel tampoco tuvieron su noche.

LA coreana *Daejin Kim* ha sido galardonada con el primio del Concurso *Casadesus* de Cleveland, cuyo jurado ha estado presidido en esta ocasión por *Henri Dutilleux*.

TEATRO LÍRICO NACIONAL
LA ZARZUELA

Sobreintendente: José Antonio Campos

TEMPORADA DE OPERA 1986

16 y 18 de enero de 1986. Hora: 20,30.
(Fuera de abono)
HIN UND ZURÜCK (Hindemith)
Cabrera, González, Caneda, López Galindo, Ruiz.
THE TELEPHONE (Menotti)
Lloris, Alvarez.
THE MEDIUM (Menotti)
González, Perelstein, Arenas, Fresán, Aragón.

Decorados: Simón Suárez.
Director de escena: José Luis Alonso.
Director musical: José Ramón Encinar.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

3, 6, 9, 11 y 13 de febrero. Hora: 20,30.
LA CENERENTOLA (Rossini)
Alhstedt, Pola, Dara/Tadeo, De Gyldenfeldt, Jahn, Baltsa, Mori.

Decorados: Allen Charles Klein.
Director de escena: Emilio Sagi, sobre el montaje de John Cox.
Director musical: Alberto Zedda.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, *creada originalmente para el Festival de Glyndebourne de* 1983.

28 de febrero, 3, 6, 8 y 10 de marzo. Hora: 20,30.
SALOME (Strauss)
Hiestermann, Erikson, Behrens, Mc Intyre, Wechter, Arenas, Ruiz, Sánchez Gericó, Muñiz, Gilabert, Echeverría

Decorados: Seth Schneidmann y Hubert Monloup.
Director de escena: Seth Schneidmann.
Director musical: Antoni Ros Marbá.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

24, 26 y 30 de marzo, 2 y 4 de abril. Hora: 20,30.
BORIS GODUNOV (Mussorgski)
Raimondi, Szirmay, Mirakian, Koptkack, Atlantov, Toczysca, Konsulov, Von Kannen, Perelstein, Mariátegui.

Director de escena: Piero Faggioni.
Director musical: Emil Tchakarov.
Una producción de la Opera de Houston.

19, 22, 25, 27 y 30 de abril. Hora: 20,30.
LA SONNAMBULA (Bellini)
Polgar, Perelstein, Gasdia, González, Pérez-Iñigo, Pardo.

Decorados: Gerardo Vera.
Director de escena: José Luis Alonso.
Director musical: Robert Paternostro.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

4 de mayo. Hora: 20,30.
Concierto Extraordinario (Fuera de Abono)
LA CAMBIALE DI MATRIMONIO (Rossini)
THE DEATH OF THE BSIHOP OF BRINDISI (Menotti)

Director musical: Miguel Angel Gómez Martínez.

12, 15, 17, 21 y 24 de mayo. Hora: 19,30.
DIE WALKÜRE (Wagner)
Jerusalem, Tschammer/Haugland/Moll, Sotin, Caballé, Meier, Dernesch/Fassbaender.

Decofados: Hugo de Ana.
Director de escena: Hugo de Ana.
Director musical: Gustav Kuhn.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

4, 7, 10, 12 y 15 de junio. Hora: 20,30.
IL CAMPANELLO (Donizetti)
Chausson, Pérez-Iñigo, Sánchez, Serra, Ruiz.
PAGLIACCI (Leoncavallo)
Tokodi, Carreras, Chausson, Perrecchia, Nucci/Sardinero.

Decorados: Llorens Corbella.
Director de escena: Emilio Sagi.
Director musical: José Collado.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

12, 15, 18, 21 y 24 de julio. Hora: 20,30.
LA BOHEME (Puccini)
Domingo, Benachkova, Lloris.

Decorados: Hugo de Ana.
Director de escena: Horacio Rodríguez Aragón.
Director musical: L. A. García Navarro.
Una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

TEATRO LIRICO NACIONAL LA ZARZUELA

Información: Los Madrazo, 11-6.º . Tel.: 221 65 10
Venta de Localidades: Jovellanos, 4. Tel.:429 82 16

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

PENALIDADES DE UNA SINFONIA DE BRUCKNER

Introduzione

En el corto espacio de seis días - del 8 al 13 de Octubre- han podido contemplarse y escucharse en Madrid tres importantes formaciones orquestales europeas. La Orquesta de Paris, la Sinfónica de Bamberg y la Nacional de Francia, *cada una con su respectivo director titular:* Daniel Barenboim, Witold Rowicki y Lorin Maazel *(este último en calidad de "principal invitado"). En el marco del* Teatro Real, *que acogía al primero y al tercer conjunto dentro de la programación del* Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid *y al segundo en el ciclo de abono de la* Orquesta y Coro Nacionales,*se han desarrollado los conciertos que no dejaban de tener interés tanto por la perso nalidad de orquestas y directores como por algunas de las obras incluidas en ellos.*

Una coincidencia -que a pesar del interés supletorio que puede tener una confrontación de este tipo, debería haberse evitado— permitió escuchar sendas versiones de la *Septima sinfonía* de *Bruckner* y comprobar hasta qué punto una misma partitura puede dar lugar a interpretaciones no ya dispares, sino opuestas. Para ello hubieron de jugar diversos factores: características de sonoridad y valores técnicos de las orquestas, por un lado, y cualidades directoriales de los respectivos conductores, así como el distinto entendimiento -asunción y comprensión- musical de cada uno en relación con lo escrito, por otro.

Barenboim -y lo ha demostrado en todas sus visitas a Madrid y lo pone de manifiesto en sus muchas actuaciones en el resto del mundo y aun en sus grabaciones fonográficas- es un músico que como director -en mucha mayor medida que como pianista- revela extrañas inconsecuencias, rasgos de incoherencia, irregularidades muchas veces absurdas: frente a momentos de autentica genialidad, en los que es creada una poderosa tensión musical, en los que da la impresión de que se ha producido la perfecta fusión de los distintos elementos artísticos contenidos en el pentagrama, se suceden, con mucha mayor frecuencia de lo que sería deseable, inesperados instantes —inesperados sobre todo por lo incongruentes— de lo que podríamos denominar "vacío musical"; ocasiones en las que, sin saber por qué, se produce una ruptura del discurso, una caída en picado de la articulación de los distintos factores que lo componen. Son fases llenas de espacios "muertos" que impiden la solidez del edificio sonoro y la firmeza de la construcción, que aparece así llena de grietas, desigual y, por todo ello, falta de unidad interna. En el concierto del 9 de octubre *Barenboim* planteó —en principio de modo concordante con su versión discográfica con la *Sinfónica de Chicago*- una sinfonía de "tempi" amplios, con un juego dinámico, interesante y un fraseo bien diseñado, con las oportunas y necesarias respiraciones y con el apoyo de las muelles y en ocasiones cálidas sonoridades de la *Orquesta de París.*

Una aproximación evidentemente romántica, en la línea —en la gran línea— de los maestros germánicos del pasado. La manera en

Appassionato

que atacó y expuso los primeros veinte compases del "Allegro moderato" inicial, en los que se contiene la práctica totalidad del material temático, fue modélica; y lo fue tambien la manera de "alimentar" desde dentro, de forma paulatina, el primer gran "crescendo". Magnífico también el comienzo de la recapitulación. No puede aplaudirse, sin embargo, la transición de ese primer gran "crescendo" al pasaje subsiguiente, de figuraciones más rapidas, en donde se retuvo en exceso el "tempo" sin marcarse por ello debidamente el exigible contraste rítmico. Grandes momentos también en el "Adagio", que estuvo excelentemente cantado en general por la sección de cuerda. El "Scherzo" fue quizá en exceso pesante y, por el contrario, el "Finale" resultó inesperadamente vertiginoso. Por lo común -y ya está visto que estas no son el fuerte del director judío- las bien estudiadas progresiones dinámicas de *Bruckner* no fueron correctamente expuestas y el conjunto orquestal se mostró, sobre todo en el primer movimiento, no excesivamente empastado, en particular por lo que respecta a los metales. Muy mal construida y resuelta la coda del movimiento inicial y totalmente descuidada, hasta extremos inadmisibles, la del cuarto, que fue, en verdad, un broche muy poco brillante para un trabajo, ya se ha dicho, irregular y, hasta cierto punto, sorprendentemente imperfecto. Dio la impresión de que *Barenboim* no había trabajado con tiempo, con tranquilidad, no había profundizado lo suficiente en el

estudio y el montaje de la obra para su *Orquesta de París,* cuya prestación, por todo ello, a no ser en determinados pasajes de cuerda y madera, quedó en general bastante deslucida y nos hizo añorar aquella Orquesta de París de antaño gobernada por *Charles Munch o Georg Solti*; o el propio *Barenboim* cuando realizó su primera visita.

Sigue estando claro, por tanto, y estos dos conciertos nos han dado nuevamente la pauta, que *Barenboim* es mucho mejor pianista -cometido en el que su coherencia, pese a todo, es mucho mayor y sus rasgos de genialidad más frecuentes- que director, especialidad para la que le sigue faltando una visión global de cada obra y un acertado ensamblaje de las líneas que las constituyen. Su técnica gestual, ahora más completa, sigue adoleciendo de una cierta tosquedad y de un desgalichamiento a la hora de marcar, para lo que utiliza una mímica apoyada en una constante y poco articulada manera de batir a base se tironcitos, lo que puede muy bien contribuir a dotar a sus interpretaciones ante la orquesta de esa ya apuntada falta de fluidez. Quizá su mejor intervención en estos dos conciertos fuera a la hora de reproducir las *Notations* de *Pierre Boulez,* ya que *Ma mére l'oye,* de *Ravel,* aunque correctamente delineada, quedó falta de refinamiento sonoro, de lirismo, su *Consagración de la Primavera,* de *Stravinsky,* de la que dio la impresión -con la cabeza en la partitura- que la estaba preparando aquí en Madrid, no pasó de ser una incorrecta y mecánica lectura, y su *Idilio de Sigfrido,* de *Wagner,* que tuvo, eso sí, una adecuada acentuación, fue interpretado por una orquesta en exceso numerosa, con la consiguiente pérdida de transparencia y frescura, y quedó algo alejada del ideal romántico que parece perseguir. Poco afortunadas las propinas: una *Triana,* de *Albeniz-Arbós,* en la que incluso hubo ostensibles fallos de afinación en los vientos, y una *Obertura de Russlan y Ludmilla,* de *Glinka,* algo desajustada en la que los violines, los principales protagonistas del "tour de force", quedaron las más de las veces sepultados.

Molto vigoroso

No tuvo nada que ver con esta *Séptima* de *Bruckner* la interpretada días más tarde por el veterano director polaco *Witold Rowicki* al frente de la *Sinfónica de Bamberg.* Y es lógico teniendo en cuenta que *Rowicki* se encuentra en los antípodas de Barenboim. Es, ante todo, un director, un conductor puro y simple antes que un músico plural o un ideólogo musical. Es hombre de gesto y de concepto auténticamente espartanos, de una meridiana claridad de planteamientos; que va al grano sin más complicaciones. Todo ello proporciona a sus interpretaciones —y ya se había observado en sus anteriores e irregulares visitas a Madrid con la *Orquesta Nacional*— una suerte de implacabilidad y contundencia que no siempre son de recibo. No puede negársele, en todo caso, una extraña lucidez y una coherencia que, a despecho de aciertos parciales, no posee *Daniel Barenboim.* En tal sentido, su *Séptima* de Bruckner, tremendamente descarnada, cruda de sonoridades, ligera de "tempi", dura de acentos, capaz de dejarnos sin resuello, absolutamente antirromántica, tuvo una cohesión innegable: toda ella fue planteada, desarrollada y resuelta con arreglo a los mismos —y muchas veces discutibles— postulados. Fue una versión nerviosa, eléctrica y en tal sentido poco bruckneriana, aunque, en esquema, pudiera ajustarse más que la de *Barenboim* a una estructura de sinfonía "schubertiana". En cualquier caso, el empaste, dentro de la agresividad del sonido de la orquesta, estuvo, más conseguido y, sobre todo, el acierto fue mucho mayor en la regulación de las intensidades y en la construcción de las codas (quizá el mejor momento se produjera precisamente en el largo "crescendo" con apoyo en el timbal que precede a la del primer movimiento). Previamente *Rowicki* nos había brindado una correcta, pero no demasiado graciosa versión de la *Sinfonía n.º 35 "Haffner",* de Mozart (aunque en el programa, extrañamente, venía anuniada la *n.º 36 "Linz".*

Con forza

Maazel: tercero en discordia

Las limitaciones de *Barenboim* y la sequedad de *Rowicki* no llegaron a permitir que sus conciertos fueran un modelo de interpretación musical. Cada uno en su estilo, o por más o por menos, no calaron en la sensibilidad del que esto escribe. Y al fin, utilizando lo que podríamos denominar una via intermedia, en todo caso un mayor equilibrio, apareció *Lorin Maazel* al frente de la *Orquesta Nacional de Francia* que nos dio una lección (y se la podría hjaber dado también a los dos que le precedieron en el podio del *Real*) de lo que es *dirigir,* de lo que es utilizar con clarividencia, con genio y con técnica una batuta para expresar *ideas musicales coherentes.* Ideas que alguien podrá considerar discutibles, pero contenidas siempre dentro de una aproximación a las partituras evidentemente lógica y, en cualquier caso, ideas perfectamente reproducidas, sugerentemente trasladadas al vehículo sonoro reproductor: la orquesta, en este caso una espléndida *Nacio-*

nal de Francia que, al menos por lo escuchado en esta ocasión, parece encontrarse en mucha mejor forma que la de París (aunque en ésta puedan encontrarse, aparte de una cuerda de sonoridad más transparente y, al tiempo, densa, determinadas individualidades de primer orden).

Fortissimo vivacissimo

Maazel volvió a sentar cátedra de virtuoso, y así, con todo su enorme bagaje y experiencia pudo darnos en esta oportunidad un espléndido concierto en el que difícilmente podría tachársele —como en otras actuaciones— de banal o superficialmente brillante. Su versión de *El mar*, de *Debussy* fue modélica por la perfecta distribución y organización de todos los mentos con otros, sin solución de continuidad; por el excelente control de dinámicas y el dominio de timbres. Puede que este *Mar* fuera, como alguien dijo, en exceso proceloso o encrespado, ya que fue ofrecido en interpretación poderosa, vibrante, casi romántica, podría decirse, antes que contemplativa. Pero todo estuvo en su sitio y *Maazel*, allí, construyendo sabiamente sobre la marcha, con los ojos y los brazos en todos los puntos de la orquesta. Mejor, si cabe, fue la interpretación de las dos Suites de *Daphnis y Chloe*. La sonoridad obtenida de la agrupación francesa fue suntuosa, rutilante y, al tiempo, clara y luminosa. *Maazel* no nos tenia acostumbrados a tantas exquisiteces como las que pudieron observarse en su fino dibujo del "Amanecer".

Una brillantisima *Obertura de Benvenuto Cellini*, de *Berlioz*, una esplendorosa *Fiesta de Capuletos y Montescos* , del *Romeo y Julieta* del mismo compositor (en donde, sin embargo, las distintas masas sonoras -vientos, por un lado, cuerdas, por otro- quedaron en más de una ocasión descompensadas), y una espectacular "Farandole" de la *Arlesiana*, de *Bizet*, estas dos últimas ofrecidas como bises, completaron el magnífico concierto.

A. R.

Bravo bravissimo

BREVES

CASI al mismo tiempo que SCHERZO, ha nacido en Francia una nueva revista musical. Se denomina *Silences* y pretende centrar su atención en la música contemporánea.

KLAUS Tennstedt continúa con su nuevo ciclo Beethoven para EMI, grabado con la Filarmónica de Londres las Sinfonías *Sexta y Octava*.

EN Chicago Sir Georg Solti y su espectacular conjunto sinfónico continúan con su ciclo Bruckner, registrando en esta ocasión la última sinfonía del compositor austriaco.

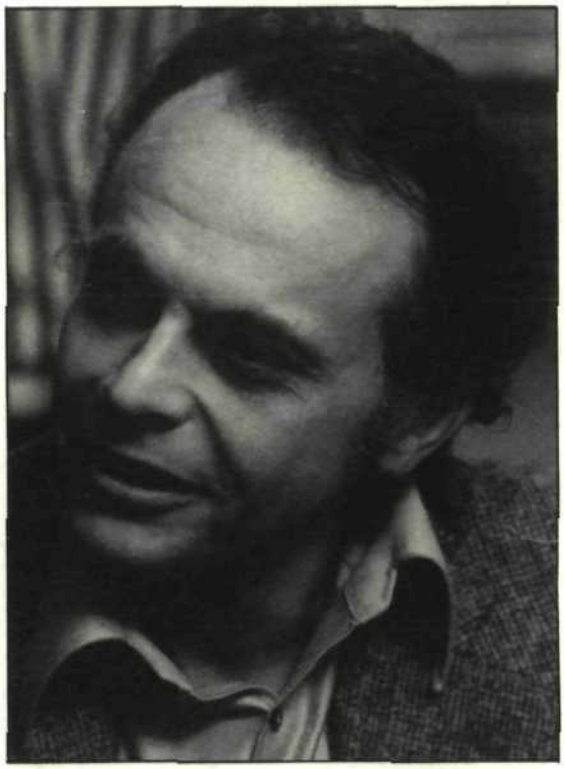
MAS Bruckner, esta vez en Berlín. Riccardo Muti y la Filarmónica berlinesa han llevado al disco una nueva versión de la *Cuarta*, además de varias sinfonías de Mozart, todo ello para la firma británica EMI.

DESPUES de haberla interpretado en el Festival de Edimburgo y en el Royal Festival Hall londinense, Giuseppe Sinopoli, la orquesta Philarmónia, el coro Philarmonia, y las solistas Rosalind Plowright y Brigitte Fassbaender han grabado la Segunda de Mahler para Deutsche Grammophon.

PLACIDO Domingo acaba de grabar su segundo *Otello* para EMI en la Scala de Milán bajo la dirección de Lorin Maazel y con Katia Ricciarelli como Desdemona, junto a Justino Díaz en el papel de Yago.

PHILIPS anuncia que acaba de firmar un contrato con la Filarmónica de Berlín para 20 grabaciones entre las que se encuentran la «premiére» mundial de la *Tercera Sinfonía* de Lutoslawski dirigida por el compositor y el debut del joven director ruso Seymon Bychkov. Otros artistas que grabarán con dicha orquesta para esta firma son Alfred Brendel (con Claudio Abbado en el Primer Concierto de Brahms), Sir Colin Davis, Pinchas Zukerman, Sviatoslav Richter y Bernard Haitink, el cual iniciará un nuevo ciclo de Mahler.

LORIN MAAZEL: Músico entre dos mundos



Lorin Maazel.

POCOS son los directores de orquesta vivos que no necesitan carta de presentación. Lorin Maazel es indudablemente uno de ellos. Puente entre dos generaciones de maestros, Maazel es uno de los directores más distinguidos del firmamento internacional. Nacido accidentalmente en Neully, en las cercanías de París, pronto regresó a América junto con su familia, estableciéndose en Pittsburgh. No tardó en destacar por sus excelentes dotes musicales, convirtiéndose en un «niño prodigio» que a los quince años ya había dirigido la mayoría de las orquestas profesionales de Estados Unidos, con un repertorio de más de treinta obras. Poco tiempo después es invitado a dirigir la famosa Sinfónica de la NBC de Toscanini, del que recibe la bendición por una magistral interpretación de la 40 de Mozart. Tras unos años como violinista en la Sinfónica de Pittsburgh y posteriormente como director asistente, en 1952 vuelve a Europa con una beca de Fullbright, para estudiar música barroca. Debuta en España con la Orquesta Nacional el 3 de febrero de 1956, en un programa que incluia obras de Mozart, Stravinsky y Scriabin. En 1970, lo hizo con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, manteniéndo después una colaboración materializada en seis conciertos, el último en 1980.

Tras una fulgurante carrera internacional, llega a ocupar el primer plano de la dirección. En 1960 debuta con *Lohengrin*, en Bayreuth, siéndo el director más joven que hasta entonces había dirigido allí. Después vendrían la dirección de la Deutsche Oper, de la Sinfónica de la Radio de Berlín, de la Orquesta de Cleveland, de la Nacional Francesa y por última de la Opera de Viena puesto, este último, que abandonará tras la fuerte polémica desatada en diciembre del año pasado.

Hombre de gran cultura, matemático, filósofo, escritor, cineasta, además de músico, Maazel siempre ha sido un personaje controvertido y polémico. Su personalidad intransigente, a veces le ha supuesto un cierto rechazo por parte de algunos músicos con los que ha colaborado. Muy interesado por las músicas orientales, sobre todo de la India y de la Corte Imperial Japonesa es, por otra parte, bastante crítico con la música que se hace hoy en Occidente: «*No he oído un buen trabajo contemporáneo desde hace tiempo, pienso que sólo se hacen cosas interesantes, pero nada más...*» Sin embargo, siempre se caracterizó por su capacidad innovadora allí por donde pasó, programando música inusual e introduciendo novedades en las series de conciertos, a veces un tanto conflictivas, como por ejemplo: recitar poesía en un concierto o hacer selecciones dramáticas de los libros de notas de Beethoven. Ante todo, gran músico, Maazel posee una memoria prodigiosa y un perfecto sentido de la afinación, que ha sido alabado hasta por Celebidache. Su dirección, producto de un acercamiento nítido, claro y lineal a la partitura, se caracteriza por la transparencia de las voces, una fuerza tensa y moderada y un perfil brillante, casi nervioso. Su

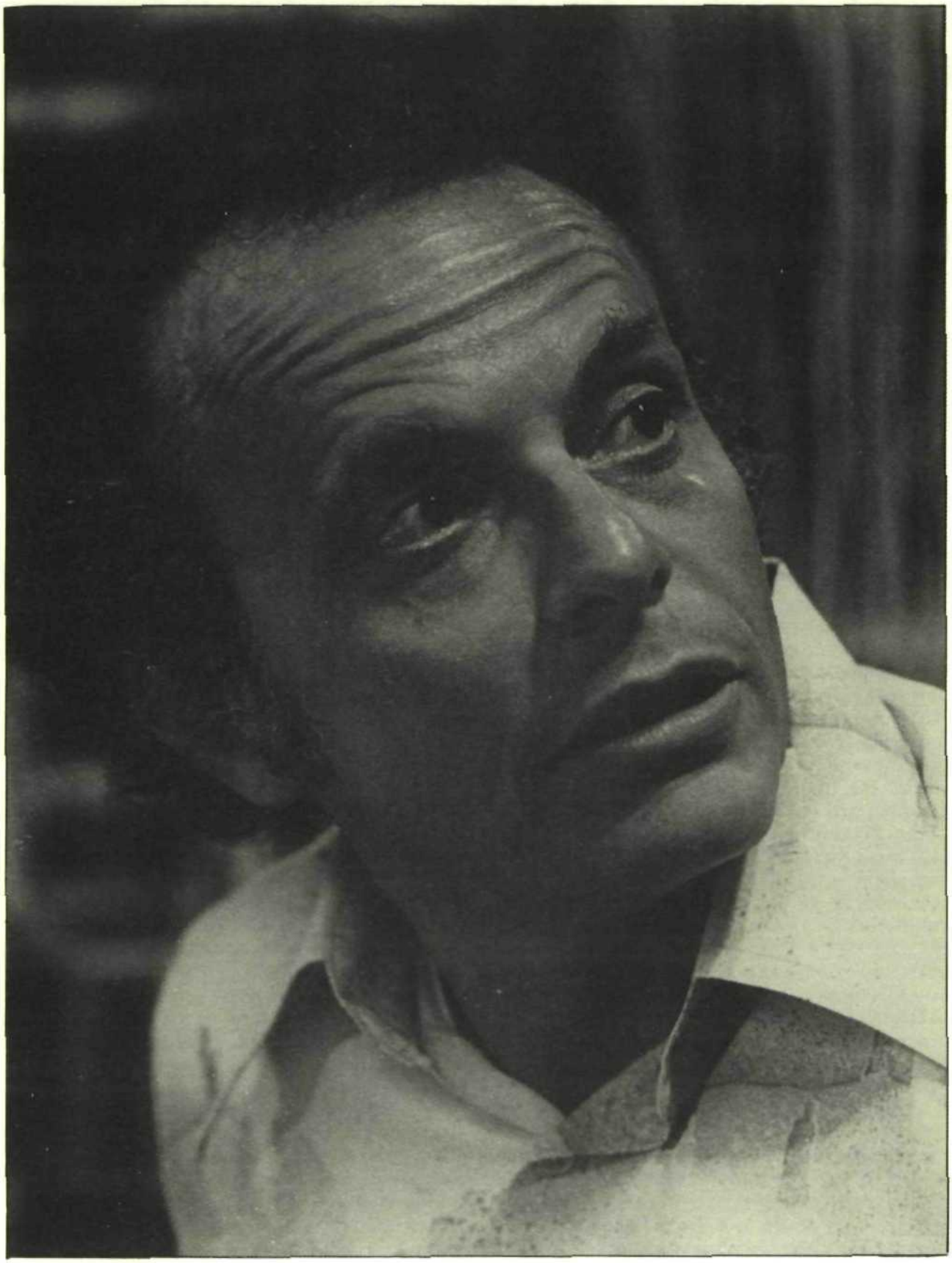


Foto: Clive Barda (C. B. S.).

personalidad musical, fría y excesivamente calculadora hace que sus interpretaciones, aún siendo pulidas e imaginativas, nobles y llenas de tensión, nunca logren irradiar calor y exuberancia, dándoles una brillantez aséptica, que no suele envolver emocionalmente; el sentido más profundo de la música no es evidente. Amigo meticuloso de los más mínimos detalles, Maazel logra un fraseo, color y equilibrio poco usuales en una intervención, aunque el precio que haya de pagar, a veces, sea a costa de ignorar buena parte de su lirismo y nobleza.

Haber desaprovechado su estancia relámpago en Madrid, que no duró más de quince horas, hubiera supuesto un descuido informativo imperdonable, máxime cuando su presencia en nuestras salas de conciertos es tan escasa como incomprensible e inexplicable. Nos hubiese gustado haber dispuesto de más tiempo para realizar una entrevista más densa y completa, pero tan sólo pudimos disponer del corto espacio de tiempo que separó la primera de la segunda parte de su concierto. Por último y antes de acabar esta introducción, queremos agradecer las facilidades y el interés que se tomaron los directivos de *Radio-France,* desplazados a Madrid, para que esta entrevista fuera finalmente posible.

Sr. Maazel, usted es un músico entre dos mundos, un artista que se encuentra entre Europa -dondes están sus orígenes- y América -su país vocacional, el país de su carrera y de su nacionalidad. Al mismo tiempo pertenece usted a una generación -la de Metha y la de Abbado- cuya adscripción no le ha impedido, por circunstancias especiales y en tanto que músico precoz, disfrutar de un primer aprendizaje con artistas míticos como Kussevitzky, de Sabata, Toscanini, Rodzinsky...

Celebro que digan ustedes eso. Es cierto que he tenido mucha suerte al vivir en una ciudad (Pittsburgh) en que el gran maestro Fritz Reiner trabajaba todos los días y dirigía cada semana la Orquesta de allí. En Europa era la guerra, mientras allá yo tenía la oportunidad de escuchar todas las semanas una ópera dirigida, pongamos por caso por Toscanini, uno de los directores con quien más he trabajado en mi juventud. Fíjense ustedes, el primer concierto al que asistí en mi vida lo interpretaba Klemperer al frente de la Orquesta de Los Angeles, con Fritz Kreisler como solista al violín (era el concierto de Beethoven).

¿Es aventurado suponer que esa temprana experiencia como espectador y pronto como alumno le sitúa a usted en una especial posición dentro de su grupo generacional?

Probablemente es así. Mis primeras experiencias musicales fueron con los más grandes directores del momento y a una edad como los 16 años ya había escuchado cientos de veces interpretaciones de todos ellos y de las más grandes orquestas. Desde luego, es una ventaje que des orquestas. Desde luego, es una ventaja que igual medida. En mi primer aprendizaje con Bakaleinikoff -director de orquesta y excelente intérprete de la viola- ya vivía en esta atmósfera excepcional. Luego entré como violinista en la orquesta de Pittsburgh y allí trabajé como intérprete del conjunto bajo las batutas de Cantelli, Rodzinski, Bernstein, de Sabata, etc.

Entre todos esos grandes directores hay tal vez alguno que ha supuesto para usted una influencia especial o le ha dejado una huella más profunda.

Sí. Victor de Sabata. Era tal vez el más grande de todos ellos. Y aún hoy sigo creyendo que es el más grande por su fuerza extraordinaria. Es uno de los músicos que más impresión me ha causado. Poseía un enorme dominio de la partitura, una voluntad y una personalidad absolutamente extraordinarias;

¿Podría hablarnos del Maazel que "regresa" a ese otro mundo -el de sus orígenes- y cruza el Atlántico hacia Europa?

Sí, lo recuerdo muy bien. Vine a Europa como estudiante. No tenía ayuda de nadie y era muy joven, demasiado joven. Además era americano. En Europa eso significaba un gran handicap. Sin embargo hay algo que me enorgullece. Creo haber sido uno de los primeros directores de orquesta que han conseguido superar la barrera de la juventud. Es decir, aunque no era ni mucho menos habitual, yo dirigí en Bayreuth a los treinta años. El director de orquesta más joven entre los conocidos tenía ya más de cuarenta años, mientras que a los veintiseis o veintisiete yo ya era bastante conocido. Si, me enorgullece ésto porque ha servido para preparar el camino a otros que han venido después de mí.

Su primera experiencia con la Orquesta de Cleveland se remonta a sus trece años de edad, pero en 1971 usted asumió la titularidad de esa Orquesta y la responsabilidad de suceder nada menos que a George Szell.

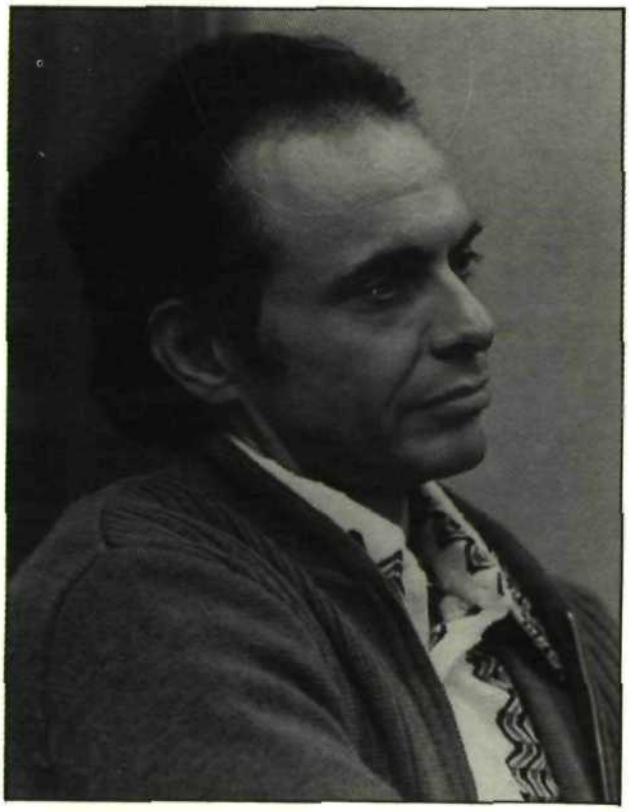
Sí, pero Szell había muerto un año antes y me encontré con una orquesta algo envejecida y cansada, aunque desde luego seguía siendo una gran orquesta. Hubo que reconstruirla, reemplazar a los músicos poco a poco por gente joven.

Durante los diez años que estuve en Cleveland renové un centenar de atriles que hoy representan la fuerza básica de la orquesta. Conseguí hacer que este conjunto se elevara de nuevo a una primera posición, hicimos giras por Europa y Japón, grabamos unos cincuenta discos, trabajamos con la televisión, etc. La verdad es que también esto me enorgullece.

Dada su experiencia en ambos mundos es usted la persona adecuada para responder a una pregunta acaso habitual: ¿existen muchas diferencias entre las orquestas americanas y europeas, o es tan sólo una leyenda?

En el fondo creo que se trata de una leyenda que simplifica un poco las cosas. En primer lugar porque hay ya bastantes diferencias entre las orquestas europeas. En segundo lugar porque no es posible considerar las americanas como un todo: la de Chicago, por ejemplo, suena de forma muy diferente a la de Nueva York. Las diferencias son entre todas las orquestas, no entre las de aquí o las de allá.

Usted ha venido de vez en cuando a España. Primero fue la Orquesta Nacional y más tarde la de Radio-Televisión. Al parecer hubo un momento en que usted recibió la oferta de convertirse en titular de esta última.



Lorin Maazel.
Foto: Clive Barda, (E. M. I.).

Sí,pero por entonces yo no tenía tiempo suficiente. Creo recordar que querían reconstruir la orquesta también ellos, como en Cleveland, pero la verdad es que no tenía tiempo para dedicarme a este cometido en esta orquesta.

Orquestas españolas

Querríamos hacerle una pregunta que le rogamos no considere indiscreta o inadecuada. Y si quiere usted ser crítico, nosotros no tenemos inconveniente, porque conocemos las limitaciones musicales de nuestro país. ¿Qué piensa usted de las orquestas españolas?

Hace mucho tiempo que no tengo oportunidad de oír a la Orquesta Nacional, desde mi primera época de dirección aquí. En cuanto a la Orquesta de la RTVE no la he vuelto a escuchar desde que la dirigí. En tiempos ésta era una orquesta mucho más joven, llena de ímpetu, creo recordar. Me dio la impresión de que este conjunto podría llegar a convertirse en una buena orquesta. Ignoro cómo se encontrará ahora. Espero que se haya cumplido esta impresión.

Señor Maazel, usted se encuentra en este momento en plena madurez como artista, y ha dejado atrás algunas importantes etapas de su vida Ahora no tiene ninguna vinculación total con conjunto alguno. ¿Cómo ve usted su inmediato futuro?

Durante veinte años he trabajado como administrador. Pero ahora, por primera vez después de ese tiempo, soy absolutamente libre. De nuevo soy artista y no administrador: sólo artista. Es maravilloso. No quiero títulos, no quiero vinculaciones, no quiero nada de todo eso. Quiero aprovechar mi tiempo libre, quiero aprovechar mi vida. Me encanta dar la vuelta al mundo dirigiendo música y visitar a mis amigos, como ahora, con una orquesta elegida por mí, con un programa bien preparado. Ahora trabajo con cinco orquestas. Y esta forma de trabajar con ellas es una gran alegría para mí. ¿No creen que es magnífico dirigir al mismo tiempo la O. Nacional de Francia, la Filarmónica de Munich la O. de Cámara de Europa, la O. Sinfónica de Pittsburgh o la Filarmónica de Viena? Además recientemente he tenido la oportunidad de dirigir tres bellísimas puestas en escena en La Scala. Tal vez he tardado mucho tiempo en darme cuenta, pero es éste el modo de vida artístico que realmente prefiero llevar.

Santiago Martín y Antonio Moral

Johann Sebastian Bach

BACH, J. S.: *Sonatas y partitas para violín solo.* **BWV 1001-1006. Shlomo Mintz, violín. D. G. 413.810 Digital. Album tres discos.**

Junto a las *Suites para violoncello solo,* las *Sonatas y Partitas para violín* de Bach, son, indudablemente, los mayores monumentos de la música polifónica para cuerdas. Sus terribles dificultades técnicas, en particular el empleo frecuente de dobles, triples y cuadrúples cuerdas, no son solo tratados de verdadero virtuosismo, sino fiel reflejo de la complejidad de ideas musicales que dimanan de estas obras. En su deseo de hacer escuchar, cueste lo que cueste, la polifonía, Bach parece haber superado las limitaciones técnicas del instrumento. Esta polifonía del violín, a menudo más sugerida que real, nos recuerda los métodos empleados por el francés Gaultier para el laud, pero Bach los utiliza con un poder indescriptible.

Dicho esto, resulta obvio añadir que todo violinista que se precie, intenta a lo largo de su carrera artística, dar su versión de estas páginas inmortales. Shlomo Mintz no ha sido la excepción. Sin duda, su juventud, y su brillante técnica, le han dado aliento suficiente para ello. En efecto, su lectura de estas formidables piezas se ajusta perfectamente a la partitura, sin duda porque su técnica es más que suficiente, lo que después de lo dicho no es poco. De todas maneras, la mera técnica por la técnica no conduce a nada, y esta es la razón por la que muchos grandes violinistas se han estrellado contra estas páginas. Pero además hay algo que nunca debe ser pasado por alto: el estilo. Tocar a Bach como si fuera un compositor del repertorio del siglo XIX es también pecado muy frecuente.

Mintz ha pretendido huir de una interpretación meramente convencional, sin conseguirlo del todo. En los movimientos rápidos se mueve con mayor destreza y adecuación, pero parece que cuando resulta imprescindible extraer una emoción exigida por Bach, se queda a mitad de camino, a lo que tampoco le ayuda demasiado el no muy voluminoso sonido de su instrumento. En cualquier caso, se trata de una lectura digna, limpia y tersa, sin ningún fallo técnico y que deja en el oyente el grato sabor de un más que notable intérprete del violín. Quizá se eche de menos un mayor volumen de sonido, y lo que es más importante, una falta de aliento y de estilo netamente barroco.

En nuestra discografía, estas lecturas pasan a ocupar un lugar intermedio, muy por debajo de las de Nathan Milstein, Yehudi Menuhin, Salvatore Accardo o Félix Ayo, y por encima de las de Guidon Kremer o Henryk Szering.

La grabación digital, a cargo de Karl-August Naegler es soberanamente clara y nítida, al igual que el prensado. Existe transcripción en disco compacto. La presentación aceptable, con comentarios adecuados, eso sí, sin traducir al español. Mi opinión personal es que, hoy por hoy, Milstein sigue siendo la primera opción para estas obras, que, en todo caso, aún no han encontrado el perfecto intérprete.

G. Q. Ll.

J. S. BACH: *Conciertos de Brandenburgo* **por I Musici-Philips Digital 412 790-1 (2 LPs).**
Conciertos de Brandenburgo **por The Academic of Ancient Music, Director: Christopher Hogwood -L'Oiseau-Lyre Digital 414 187-1 (2 LPs.).**

Dos nuevas ediciones de los Conciertos de Brandenburgo vienen a enriquecer un ya considerable abanico de opciones a disposición del aficionado. La versión de I Musici no tiene especiales alicientes; tradicional, apenas contempla las nuevas orientaciones experimentadas en los últimos años por la praxis interpretativa de la música bachiana. En su pulcra asepsia no aporta ninguna novedad reseñable en el modo de hacer del grupo, que cuenta en el presente caso con destacados solistas como el falutista Severino Gazzelloni y el oboísta Heinz Holliger.

La propuesta de Christopher Hogwood al frente de The Academy of Ancient Music es, por contra, de notable interés. En vez de ofrecernos la versión «oficial» de los conciertos tal como aparecen en la copia enviada por Bach al Margrave Christian Ludwig, se acoge a la versión primitiva, prebrandenburguesa, de los mismos extraída de diversas fuentes procedentes del entorno del maestro. De esta forma se trata de reconstruir el modo en que estos conciertos se interpretaban en el círculo de Coethen por la pequeña orquesta del Príncipe Leopoldo, en una línea iniciada por la grabación discográfica que se realizó en 1971 bajo la supervisión de Thurston Dart. Ni que decir tiene que la experiencia es fascinante porque desvela el proceso creador y nos recuerda que en Bach muchas veces el «opus ultimum» es una cristalización que discurre por las más insospechadas y sugestivas fases de desarrollo. Las modificaciones más llamativas afectan al Concierto n.º 1 BWV 1046a en el que se excluyen el tercer movimiento allegro y la polonesa que es uno de los tríos del minueto en la versión brandenburguesa, y al Concierto n.º 5 BWV 1050a en el que la célebre cadencia para clave aparece en su forma reducida de diecinueve compases en lugar de la versión definitiva que consta de sesenta y cinco. La interpretación del conjunto inglés es muy equilibrada, sobria y exacta y de una tímbrica muy grata. La dirección de Hogwood es lo suficientemente flexible para permitir a los solistas el manifestarse con toda naturalidad; entre éstos pueden destacarse el trompeta Friedemann Immer y el conocido violinista Jaap Schroeder.

D. C. C.

BERLIOZ: *Sinfonía fantástica, Op. 14* **Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. (CBS Masterworks digital IM 39859. Importado).**

En principio este nuevo registro de la Fantástica podría tener cierta justificación, a saber, es una partitura idónea para el lucimiento de una agrupación sinfónica, y nada mejor que el virtuosismo orquestal de Berlioz para que un conjunto del calibre de la Filarmónica de Berlín pudiese desarrollar en esta su primera grabación para la firma CBS, todo ello teniendo en cuenta que hubiese sido dirigida por una batuta brillante, ligera, persuasiva, contrastada, con raudas y vivas dosis de alucinación y elegancia a la vez, en fin, todo lo que a Barenboim le falta en esta lectura. El director argentino se inclina por lo anecdótico y lo caprichoso, los diversos «tempi» no están sostenidos convenientemente, pecando a menudo de

una evidente arbitrariedad, la articulación es imprecisa, los contrastes quedan diluidos, la gama de intensidades es muy corta y, además, no existe un lenguaje propio. Hay, eso sí, momentos muy bellos que parecen estar concebidos antes por Bruckner que por el compositor francés, echándose de menos un nuevo enfoque interpretativo (válido) de esta obra evidentemente sobrecargada de lecturas discográficas. Recordemos algunas de las versiones claves de esta partitura: Münch/Sinfónica de Boston (RCA), Münch/Orquesta de París (EMI), Monteux/Filarmónica de Viena (RCA), Mitropoulos/Filarmónica de Nueva York (CBS), Beecham/Radiodifusión Francesa (EMI)...Y entre las más recientes Sir Colin Davis/Concertgebouw (Philips), Sir Georg Solti/Sinfónica de Chicago o Claudio Abbado, también con Chicago para la Deutsche Grammophon.

E. P. A.

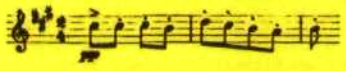
Carlo María Giulini.

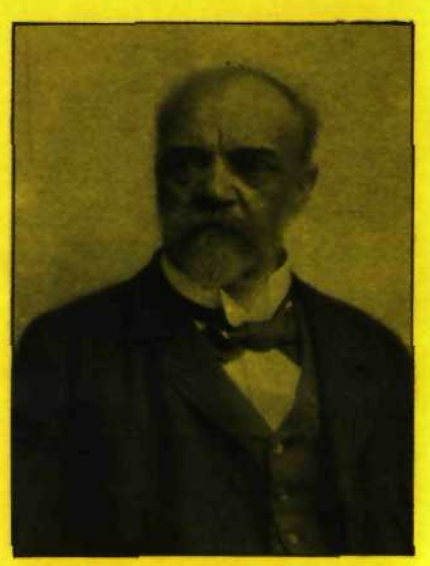
BRUCKNER: *Sinfonía N.º 8 en Do menor* **(versión 1890; edición de Leopold Nowak). Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlo Maria Giulini. (Deutsche Grammophon 415124-1 album de 2 LPs. Digital).**

En esta mastodóntica partitura el optimismo espiritual y el consuelo quedan a veces ensombrecidos por la presión de fuerzas opuestas, revelando las profundas luchas internas, frustraciones y ansiedades que su autor tuvo que soportar. La continua batalla con Hanslick (el temible crítico austríaco, fervoroso apóstol de la «causa Brahms») y con todos aquellos que no entendían o no podían responder a su música como él la concebía en principio, habían dado al compositor un motivo interminable de depresión y preocupación. Las prácticas religiosas que moldearon la vida interior de Bruckner, mientras le ofrecían oportunidades de huída, no lograron que los problemas de inseguridad y relación personal dejasen de presionar sobre él. Bruckner al final de su vida, cansado mentalmente con las perplejidades de su situación, hubo de enfrentarse con ahínco con lo que que Philip Barford ha denominado «poder purificador del hecho». En su caso, los hechos no fueron solamente la hostilidad de Hanslick ni todo lo concerniente a su música, sino que eran también la vida y la muerte confrontadas por un hombre nervioso, profundamente temeroso de las realidades de la experiencia, desequilibrado emocionalmente y con una morbosa curiosidad sobre la muerte que hacía ensombrecer su mente con una penumbra de ansiedad. A pesar de todo lo dicho, el músico austriaco sublimó en su *Octava Sinfonía* todas sus frustraciones dando una música que parece unir todos los cabos de su experiencia vital en una síntesis musical maravillosamente simbolizada en la unificación de temas de todos los movimientos de la obra al final de la misma.

Carlo Maria Giulini prosigue con su grabación de sinfonías brucknerianas y, como en el caso de sus ya legendarios registros de las sinfonías *Segunda* y *Novena* para la firma británica EMI, en esta ocasión ha vuelto a dar en el clavo. Su interpretación está presidida por la luminosidad y efusividad románticas patentes siempre en todas las recreaciones del gran director italiano; además se puede apreciar la gran solidez en la construcción, una articulación impecable, claridad de texturas ayudada por una espléndida toma de sonido (se oyen cosas hasta la fecha nunca escuchadas en lo que a grabaciones respecta, por ejemplo el solo de fagot en el primer movimiento -letra C, compás 74 y siguientes) y una respuesta orquestal modélica. Lo morboso y demoniaco están prácticamente ausentes en esta versión, anulados por el lirismo y sentimiento que Giulini insufla a la sensacional Filarmónica de Viena. En fin, una lectura que, hoy por hoy, se sitúa a la cabeza en lo que a modernas grabaciones comerciales de esta partitura se refiere. Habrá quien prefiera la monumentalidad de un Klemperer (EMI), lo expresonista y chirriante de un Horenstein (Turnabout) o lo trágico y febril de un Furtwangler (Vox, Unicorn y Deutsche Grammophon), a pesar de lo cual este registro de Giulini es una hermosa, delicada y cálida visión, plenamente satisfactoria y estupendamente grabada.

E. P. A.





Dvorak.

A. DVORAK: *Quintetos para piano y cuerdas Opus 81 y 5 en La mayor.* **Sviatoslav Richter con el Cuarteto Borodin.**

Dentro de las múltiples novedades que el otoño discográfico nos depara, hemos de señalar con especial interés la importación por la marca Philips de un precioso album de 2 discos con los Quintetos Opus 81 y 5 de Antonin Dvorak, en una interpretación excepcional tomada directamente de un concierto del festival de Praga de 1.982, con el concurso del pianista soviético Sviatoslav Richter y el Cuarteto Borodin.

Los Quintetos grabados son un buen ejemplo de la evolución creadora de Dvorak; el Opus 5 es una obra juvenil llena de influencia en la que destacan algunos momentos de gran belleza sin que se logre una gran unidad estilística.

El Quinteto Opus 81 es el centro de atención del album porque es una de las grandes creaciones de Dvorak, se trata de una composición de madurez en la que sobresalen la fantasía y dominio de la forma instrumental, al mismo tiempo que muestra la rica personalidad, instintiva y apasionada de su autor en un momento feliz de su vida. La utilización de ritmos y melodías eslavas y el carácter apacible y optimista de la música hacen del conjunto una de las grandes creaciones del nacionalismo musical checo.

La interpretación de Richter y el Cuarteto Borodin es irreprochable desde un punto de vista musical, destacando la intensidad poética de la "Dunka" del Quinteto Opus 81, en la que el pianista soviético y sus acompañantes dan una lección de musicalidad; la interpretación se beneficia además de ese algo indefinible que se crea en los grandes conciertos y que hace que la vivencia de la música sea más intensa.

La grabación es digital y a pesar de estar realizada en directo, el equilíbrio sonoro es correcto, aunque en algunos momentos algún instrumento queda un poco por debajo del resto.

En conclusión, un album indispensable para los amantes de la música.

A.M.J.

Yo-Yo Ma.

ELGAR/WALTON: *Conciertos para Violoncello.* **Solista: Yo-Yo Ma. London Symphony Orchestra. Director: Andre Previn. CBS IM 39541.**

De pleno acierto podemos calificar la edición de este registro por la firma americana CBS, que incluye dos de los más interesantes y desconocidos conciertos para violoncello de nuestro siglo: los de, Edward Elgar (1.919) y William Walton (1.956). El presente disco ha aparecido en el mercado español casi de forma paralela a la presentación, en Madrid, del joven cellista chino-galo Yo-Yo Ma (Paris 1.955), que posee una buena técnica además de virtuosismo y bello fraseo. Sin embargo sus interpretaciones de estos difíciles conciertos, aún siendo de alto nivel, no superan en ningún momento las referencias ya clásicas, de la excelente interpretación que hicieron del de Elgar, la malograda Jacqueline du Pré y Daniel Barenboim (CBS, 1970); o la legendaria grabación del de Walton -no superada aún- de los interpretes del dia de su estreno: Piatigorsky y Charles Munch (RCA, 1.959). A Yo-Yo Ma le falta el calor y el dramatismo de una Jacqueline du Pré, o la brillantez casi heroica de Tortelier, brindandonos una interpretación bien medida y ejecutada pero un tanto aséptica, en parte por culpa de un Andre Previn, que no termina de estar acertado en el dialogo sonoro que han de mantener el solista y la orquesta. En cuanto al de Walton, está mejor realizado y aqui si se consigue un buen equilibrio entre el solista y la orquesta. No obstante, creo que Ma está muy por encima de Previn que no ha terminado de encontrar el punto para estos conciertos. En cuanto al sonido decir que es solo aceptable, pues desfigura, a veces, la intervención de la parte orquestal, respecto del solita. El prensado del ejemplar de importación es correcto. La cara A posee alguna fritura al principio. En conclusión, disco recomendable dada la inexistente competencia, sobre todo para los que estén interesados en esta música o para todos aquellos que aún la desconocen, que pienso serán muchos por estos lares.

A. M. R.

FAURE: Las trece barcarolas. **Jean-Philippe Collard, piano. EMI 2C 069-11328.**

La masiva afluencia de discos de Gabriel Fauré en un mercado discográfico como el español, debe ser recibida con satisfacción, ya que el manido repertorio de siempre, es una de las más duras batallas que hay que librar permanentemente desde la postura de crítico. Y ello resulta de especial validez ante la deliciosa obra de este compositor, tantas veces injustamente olvidado.

Una mirada, aunque sea superficial, a su obra, revela impresiones contrastantes que denuncian, en cierta medida, tanto la ambigüedad del proceso formativo del compositor, como su acogida a tendencias reformadoras. Salta a la vista inmediatamente el contraste entre el «camerismo» tenue y secreto (no es casualidad que estuviera destinado a los salones de los Guermant) y la propensión a revivir el mundo helénico, que se configura ya en su primera ópera, *Prometeo.*

La producción de Cámara de Fauré sirve para aclarar las características esenciales del músico y garantizar su encuadramiento cultural. En este grupo quedan encajadas las trece barcarolas que contiene el disco que comentamos. A pesar de que se podría distinguir tres momentos diferentes en el conjunto de estas encantadoras obritas, lo importante es como a través de un espíritu sutil y elegante, que ejerció una decisiva mediación entre las herencias de un romanticismo de tinte casi «victoriano» y el anuncio de soluciones formalmente más elaboradas y experimentales en la forma y en la sustancia, se proyectan hacia una recuperación de la sencillez, que se concentrarían en el manifiesto del Grupo de los Seis.

Como algunos afirman, Fauré anticipó, en cierta medida, las «nieblas debussianas», y, al mismo tiempo las disipó. Algo de todo esto podemos captar en este conjunto de barcarolas que Collard nos ofrece en lecturas modélicas, ajustadas al estilo, cantadas con intimidad y frescura, con técnica y emoción. Un excelente disco, que los amantes de Fauré y del buen piano en general, no deben perderse.

La presentación es muy adecuada incluyendo la sugerente ilustración exterior y diversas fotografías interiores. La grabación es simplemente buena y data de 1971. El prensado del ejemplar enviado a la redacción tiene algunos fallos, que se traducen en molestos ruidos en la cara primera. Por lo demás, un acierto pleno.

G. Q. Ll.

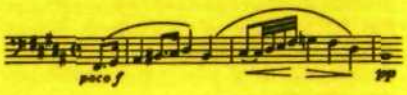
LISZT: *Los preludios. Dos episodios sobre Fausto de Lenau.* **Orquesta sinfónica de Westfalia. Director: Siegfried Landau. Hispavox (VOX) 130.344.**

Pocas palabras han de merecer ejemplares como el que se comenta. Obras de absoluto repertorio, no especialmente interesantes, en una lectura que nada nos dice, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Westfalia, conjunto que no pasa de lo discreto, y que Siegfried Landau no desmerece por su propia mediocridad. Si a ello añadimos que la grabación no pasa de mala a secas y el prensado es altamente deficiente, entiendo que el resto de los comentarios huelgan.

A mayor abundamiento, de estas obras existen en nuestro catálogo versiones de gran solvencia artística y técnica. Para *Los Preludios,* la fenomenal lectura de Karel Ancerl con la Filarmónica Checa, o las viejas versiones de Fricsay o Fürtwaengler; De los Dos episodios sobre el *Fausto de Lenau,* Ansermet no ha sido superado.

En definitiva, un disco absolutamente innecesario, que nos obliga a solicitar de Hispavox que busque en el fondo editorial de Vox americana, de donde procede esta grabación, ejemplares mucho más interesantes, que serían muy bien acogidos por el público, especialmente en lo que se refiere a música antigua y renacentista.

G. Q. Ll.



CLAUDIO MONTEVERDI L'ORFEO

CLAUDIO MONTEVERDI: *L'Orfeo.* **Con Nigel Rogers, Patrizia Kwella, Mario Bolognesi, Roger Covey-Crump, John Poter, David Thomas, etc. London Baroque (dr.: Charles Medla). The London Cornett & Sackbut Ensemble (dr.: Theresa Caudle). Chiaroscuro. Dr.:Nigel Rogers. EMI-Reflexe-DMM EX- 157 2701312 (2 LPs.).**

No es *Orfeo* una de las obras de su época (principios del siglo XVII) que peor documentada nos ha llegado. Su reconstrucción es más sencilla que otras obras, incluso del mismo compositor, Claudio Monteverdi. Pero esa reconstrucción es necesaria. Es decir, cada vez que nos encontramos ante una nueva versión fonográfica del *Orfeo* estamos ante una manera de resolver musicalmente el legado de las ediciones de 1609 y 1615. En este caso la responsabilidad reconstructora es de Chiaroscuro, grupo constituido por una serie de artistas y «capaz de interpretar música vocal polifónica con las mismas elevadas exigencias de calidad que definen su actividad como solistas». El nombre alude a una de las características propias de la pintura del Renacimiento y el Barroco. A los cantantes de este grupo se une en el *Orfeo* la formación instrumental London Baroque bajo la dirección de Charles Medlan. Quien dirije a cantantes e instrumentistas, es un artista experto en la música del período —como demuestran sus habituales grabaciones— que ya colaboró con el *Orfeo* de Harnoncourt (1969, como pastor segundo) y fue protagonista del de Jürgens (1974).

Este *Orfeo* es una bellísima creación colectiva que sin duda tiene muy en cuenta las realizaciones de Harnoncourt, aunque pretende una resolución dramática más teatral, con los matices que ahora diremos. Este es uno de los problemas de óperas tan lejanas, cuya acción dramática responde a una concepción muy distinta a la nuestra. Las ausencias de acción de los actos primero y quinto e incluso los prolongados lamentos del segundo son herencia del madrigal, elementos fundamental para que cristalizara la ópera monteverdiana frente a las propuestas de recitado continuo de Peri y Caccini. Pero la resolución de este registro propone un compromiso que resulta por una parte camerístico (de intimidad, más cercano al espíritu original que a la concepción «de espectáculo» propia de la ópera posterior) y por otra tiene en cuenta lo mucho que hay en esta ópera de recital de música, al margen de lo teatral. Este *Orfeo* en sólo dos discos es una excelente opción junto con el de Harnoncourt (Telefunken) y acaso ambos son superiores al de Corboz (Telefunken), que sin embargo es también muy bello. No obstante, advertiremos que estos dos intérpretes ofrecen ahora nuevos *Orfeos,* y que llegarán muy pronto a nosotros. Tendremos ocasión de referirnos a ellos.

S. M. B.

Rossini.

ROSSINI: *Maometto secondo* **ópera completa. June Anderson, soprano; Margarita Zimmermann, mezzosoprano; Ernesto Palacio, tenor; Samuel Ramey, bajo. Ambrosian Opera Chorus. Orquesta Filarmonía. Claudio Scimone, director. Philips, álbum de tres discos digitales. 412148-1.**

La saturación del mercado discográfico con *Sinfonías* de Beethoven, Brahms o Tchaikovsky ha terminado por provocar un sano interés, por parte de las empresas, hacia repertorio no trillado, en especial, títulos de ópera infrecuentes o desconocidos. Concretamente, disponemos ya de grabaciones oficiales de todas las óperas verdianas, y los catálogos comienzan a llenarse con títulos insospechados de Donizetti o Rossini.

Dentro de esta moda, nos llega *Maometto II* (1820), parcialmente conocida ya a través de la buena grabación que a comienzos de los 70 realizó Thomas Schippers para EMI de *El Asedio de Corinto* (1826), tercera versión de *Maometto,* compuesta por Rossini para París. *Maometto II* había sido terminado en Nápoles en marzo de 1820 aunque su estreno en el San Carlo no tuvo lugar hasta nueve meses más tarde por problemas políticos. El éxito fue moderado y el propio Rossini trocó el final trágico en feliz para su reestreno en Venecia (1822), con lo que su esposa la Colbrán podía aún añadir «Tanti affetti» de *La donna del Lago* para rematar triunfalmente la función.

El álbum Philips comentado nos ofrece la versión original de esta obra lírica, basada en drama y libreto de Cesare della Valle, y permite comprobar cómo no siempre segundas partes son peores: *El Asedio de Corinto* es una ópera más elaborada y concisa que *Maometto II,* cuya escucha es —al menos lo ha sido para quien firma— muy fatigosa. Si bien se aprecia una preocupación por la unidad temática y formal de la obra, de modo que ésta sea un continuo musical y no una serie de escenas aisladas, Rossini no debió trabajar en *Maometto* a plena inspiración, y así como la ópera cobra algo de vida hacia la mitad del segundo Acto, el primero se hace reiterativo y monótono.

Tal vez parte de la responsabilidad haya que dirigirla a los intérpretes, que dan la sensación de haberla aprendido para la grabación, sin rodaje previo en escena; y ello a pesar de que Philips reunió en diciembre de 1983 un excelente reparto. June Anderson, por ejemplo, causó en Madrid óptima impresión durante la temporada 84-85 junto a Kraus en *La fille du régiment.* Sus excelentes cualidades vocales y canoras quedan también de manifiesto en el disco pero, a diferencia de su actuación teatral, viva y espontánea, ante los micrófonos parece cohibida y ocupada en cantar todas las notas bien, que no es poco, pero no basta. En ese sentido Beverly Sills —que cantaba el papel correspondiente en *El asesio*— era intérprete muy superior. Tal vez la Anderson haya mejorado de hace dos años a hoy; en cualquier caso esperamos más grabaciones de esta excelente cantante. Bien la Zimmermann, «mezzo» de voz educada y buena línea aunque —¿hace falta decirlo?— no es ni la Horne ni la Berganza. Aceptable Ernesto Palacio y excelente Samuel Ramey, el mejor del reparto: voz muy bien impostada y emitida, fácil en agudo, grave y agilidades, e

intérprete seguro en el estilo y rico de inventiva. Pasables los secundarios y el coro; bien la orquesta, y algo apagada la dirección de Scimone, concertador correcto pero corto de imaginación para vitalizar unos personajes algo acartonados. Album, pues, recomendable sólo a rossinianos entusiastas. Quienes tengan ya *El Asedio de Corinto* pueden ignorarlo.

R. A. M.

ALBERT ROUSSEL: *Padmavati.* **Marilyn Horne, Nicolai Gedda, José van Dam, Jane Berbié; Orfeón Donostiarra y Orquesta del Capitolio de Toulouse; Director: Michel Plasson. EMI Digital 1731773 (2 LP).** *Sinfonía n.º 2 en Si bemol mayor Opus 23 y Concierto para pequeña orquesta Opus 34.* **Orquesta Colonne; Director: Pierre Dervaux. EMI C 069-73 096.**

La ópera-ballet en dos actos *"Padmavati"* (1914-18) es seguramente la composición más ambiciosa de cuantas emprendió Albert Roussel. Discípulo de Vincent d'Indy, profesor más adelante de la Schola Cantorum que contaría entre sus alumnos a Satie, Varése y Martinu, este músico no tan aislado como se ha pretendido, dotado de la solidez y disciplina técnica que se asocian con dicha institución, pretendió con *"Padmavati"* un teatro musical que se alejase tanto de la antigua ópera como del drama lírico entonces en boga. Sobre un libreto del orientalista Louis Laloy y basada en un episodio de la historia medieval de la India, la ópera es musicalmente una obra de crisis y transición escrita en un momento en que abandonadas las influencias impresionistas de sus comienzos, Roussel busca a través de una remodelación de sus medios de expresión la austeridad y la simplificación del periodo final neoclásico que se abrirá en 1926. Sería abusivo hablar de inspiración oriental. Cierto que existen en algunos pasajes escalas de la música de la India pero se integran muy naturalmente en el lenguaje del compositor, básicamente tonal aunque agresivo y disonante.

La versión de Plasson es equilibrada y mantiene el interés aunque tal vez le falte un poco el sentido de la progresión dramática. El plantel de solistas es excelente y sus breves y ceñidas intervenciones permiten apreciar la meritoria aportación, ante todo, de Marilyn Horne y José van Dam. El Orfeón Donostiarra se erige también en gran protagonista; tanto en los pasajes líricos como en los del más crudo color "bárbaro" sabe crear la atmósfera adecuada gracias a una fuerza y una técnica irreprochables.

La *Segunda Sinfonía* escrita entre 1919 y 1921 participa de los mismos problemas y ambivalencias de *"Padmavati"*. Es una obra compleja e inflesible en lucha por conseguir la adecuada integración temática. "Demasiado hermética" reconoció el propio compositor que a la sazón trataba de clarificar su vocabulario. En cuanto al *Concierto* de 1927, se halla inmerso en el periodo neoclásico y es un excelente ejemplo de sobriedad y sentido de la elipsis. Las versiones de Dervaux son poco inspiradas; pasa por los pentagramas de la *Sinfonía* sin tratar de desentrañar sus enigmas y contradicciones. En el *Concierto* sería de desear además un mayor virtuosismo instrumental pués solo así puede penetrarse con precisión en sus ácidos y descarnados planteamientos. En todo caso hay que felicitar a los responsables por poner a disposición del aficionado español obras muy significativas del injustamente olvidado Albert Roussel.

D. C. C.

DIMITRI SHOSTAKOVICH: *Sinfonías 6, en si menor, Op. 54 y 11, en sol menor, Op. 103, «1905».* **Orquesta del Concertgebouw. Director: Bernard Haitink. DECCA 2 LPs 411939-1. Importación.**

Continúa Bernard Haitink con su paulatina grabación de todas las sinfonías de Shostakovich. Con la aparición de este álbum, que incluye la *Sexta* y la *Decimoprimera,* únicamente le resta al director holandés la *Decimotercera,* que hay que suponer presentará en breve. Se completará así un ciclo sinfónico que, tanto por sus características técnicas, cuanto por sus virtudes interpretativas, se ha de constituir, sin duda, en una estupenda alternativa a la espléndida integral que dejara registrada, antes de su fallecimiento hace unos años, el director soviético Kiryl Kondrashin, al frente de la Filarmónica de Moscú, integral que fue distribuida en nuestro país por la casa Hispavox. Es de resaltar que precisamente Kondrashin fue el protagonista de un registro Philips, editado en 1984, que contenía sendas interpretaciones públicas, de 1968 y 1980 respectivamente, de las *Sinfonías n.º 6* y *n.º 9.* Eran fechas en las que el director ruso se encontraba muy unido a la orquesta de La Haya.

Frente a la mayor agresividad, acritud tímbrica y sarcasmo que Kondrashin pone de manifiesto en sus interpretaciones —modo de acercarse a Shostakovich no muy alejado del que, desde un punto de vista más «occidental», practica André Prévin-Haitink opone en sus versiones, tanto las registradas, como las presentes, con la Orquesta del Concertgebouw, como las grabadas con la Filarmónica de Londres, una espléndida «puesta en escena» de todos los elementos constitutivos del arte sinfónico del compositor soviético. Brilla la batuta de Haitink —y a cada año que pasa, en mayor medida— por su sentido de las proporciones, por su habilidad constructiva, por su claridad de líneas. Todo se escucha, todo se percibe, sin que el cuidado por el detalle haga perder la

visión del conjunto. La suntuosa sonoridad de la Orquesta del Concertgebouw, formación mimética donde las haya, se prestan magníficamente a las intenciones del director, quien a pesar de su tan predicado «objetivismo», consigue, siempre partiendo de un estudio muy riguroso de la tímbrica, momentos expresivos de primer orden. Esa extraña y desolada intensidad que anima los movimientos lentos de Shostakovich está plenamente reflejada en estas interpretaciones, que consiguen otorgar unidad a pentagramas que en principio no la poseen. Comprendemos entonces las razones profundas que movieron al compositor, en la *Sexta sinfonía,* después de un tenso y meditativo «Largo» y de un irónico «Scherzo», a terminar la obra con un

(Pasa a pág. 30)

EL CASO POULENC

1. Poulenc y el grupo de los seis o tal vez ocho

En 1920 se formó el llamado "Grupo de los Seis" en el que "militaban" los compositores Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey y ...Francis Poulenc. Sería tan inexacto como injusto equiparar a estos seis efímeros formadores de un grupo en cuanto a intenciones y calidades. De algunos de ellos ya no tenemos noticia. De otros empezamos a olvidarnos después de que en vida gozaron de una probable sobreestimación. Pero entre los seis destaca uno, acaso el más grande, Francis Poulenc. Este grupo se pretendió rebelde, renovador, desenfadado, contrario a la supuesta hybris wagneriana y a la ensoñación de Debussy y, sobre todo, Ravel. Excesiva pretensión. Eran sin embargo, excelentes profesionales. Surgieron en una Francia que acababa de ganar una guerra, pero no advirtieron -como no lo advirtieron los compatriotas suyos que les jaleaban- que las capitales musicales del mundo eran ahora Berlín y Viena y que París empezaba a dejar de serlo. Ya no era la época del *Pelleas* ni del *Sacre*. Lo cierto es que este grupo de "Seis" —según la expresión afortunada e inexacta de Henri Collet- podría ampliarse a dos más: Erik Satie, que los inspiró y que había sobrevivido a Debussy; y a Jean Cocteau. Ambos fueron a veces geniales, pero a menudo ejercieron de mistificadores. En ellos, más que en los *seis* propiamente dichos, se resumen los límites de este azaroso grupo.

Algún día tendremos ocasión de referirnos a "los Seis". Hoy hablaremos sólo de Francis Poulenc. Nos da ocasión para ello el lanzamiento que EMI realiza en estos momentos de una serie se registros con obras suyas, y que abarcan sus óperas, algunas obras instrumentales y concertantes e incluso sus canciones. Nos limitaremos hoy a las óperas . Francis Poulenc vivió entre 1899 y 1963. Su trayectoria es variadísima, desigual, llena de contrastes, unas veces irónica y burlona, otras de inequívoca y aceptada vocación de "canaille", pero también —a partir de cierto momento— aparece en el una vocación religiosa que da lugar a obras vocales de gran sentimiento. Si hay un elemento común en toda la obra de Poulenc -la canalla y la sublime, la dramática y la irónica, la banal y la profunda- es su sinceridad. Lo que Poulenc hacia lo hacía porque le resultaba necesario y porque le gustaba. Lo mismo compone una musiquilla bella y comercial para un poema cursi de Jean Anouilh *(Les chemins de l'amour)* que dedica un ciclo a nueve poemas de Paul Eluard *(Tel jour, telle nuit)*. No en vano le dedicó Eluard unos versos en que le agradecía el haberse escuchado "en un camino completamente blanco, en un paisaje inmenso en que la luz de nuevo se oculta". Pero todo lo que hace es auténtico, por mucho que esa autenticidad nos resulte unas veces digna de un gran artista y otras nos parezca "redoutable".

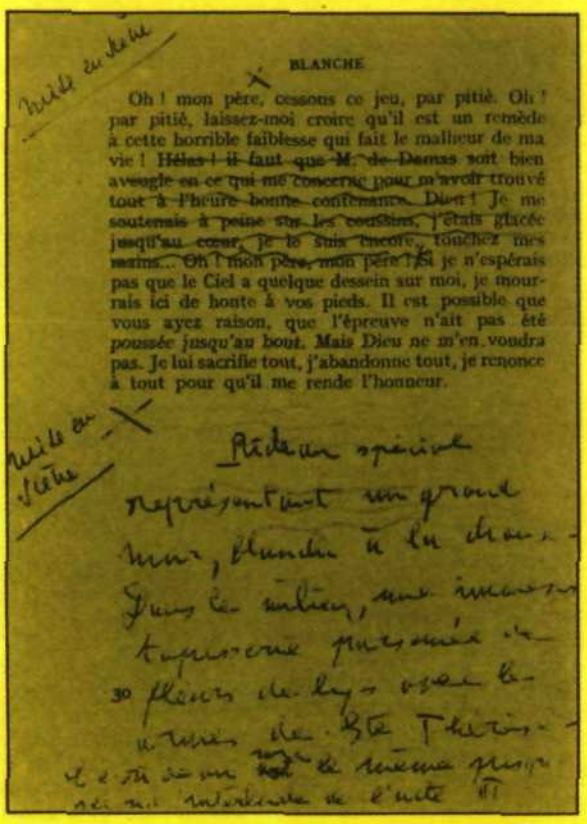
En un próximo número nos referiremos a otros álbumes de Poulenc editados por EMI, sobre todo el de "melodies", ya que sus canciones constituyen un aspecto esencial para la comprensión de este músico. Por el momento nos limitaremos a las óperas, que protagoniza (aunque no en solitario) la soprano Denise Duval.

2. Denise Duval y las óperas de Poulenc

A parte de *Les mamelles de Tiresias* Poulenc compuso dos óperas que constituyen grandes retratos humanos: *Dialogues des carmelites* (según la pieza teatral de Bernanos) y *La voix humaine* (según un monólogo breve de Jean Cocteau).

Les mamelles de Tiresias (1947) une el gusto de Poulenc por la broma disparatada -influencia o contagio del surrealismo- con su amor por la canción de corte popular, vulgar incluso. El libreto, de Guillaume Apollinaire, es una antología de disparates, partiendo de la situación misma (el prólogo advierte que se trata de una pieza para reformar las costumbres y en ella hay una mujer -Therése, luego Tiresias, que renuncia a su feminidad, se libera, y es su marido quien procrea exactamente 40.049 niños, mientras se insta a los franceses a que tengan hijos. La acción tiene lugar en Zanzibar, una ciudad (desde luego, imaginaria) de la Costa Azul. La comicidad es a veces delirante, con toques a lo Buñuel (el piano por la ventana, como en *La edad de oro)*. La realización en disco es sensacional, con Duval de protagonista y Jean Giraudeau de marido. Dirige de forma excelente Cluytens.

Denise Duval y Francis Poulenc.



BLANCHE

Oh ! mon père, cessons ce jeu, par pitié. Oh ! par pitié, laissez-moi croire qu'il est un remède à cette horrible faiblesse qui fait le malheur de ma vie ! Hélas ! il faut que M. de Damas soit bien aveugle en ce qui me concerne pour m'avoir trouvé tout à l'heure bonne contenance. Dieu ! Je me soutenais à peine sur les coussins, j'étais glacée jusqu'au cœur, je le suis encore, touchez mes mains... Oh ! mon père, mon père ! Si je n'espérais pas que le Ciel a quelque dessein sur moi, je mourrais ici de honte à vos pieds. Il est possible que vous ayez raison, que l'épreuve n'ait pas été poussée jusqu'au bout. Mais Dieu ne m'en voudra pas. Je lui sacrifie tout, j'abandonne tout, je renonce à tout pour qu'il me rende l'honneur.

Edición de Diálogos de Bernanos, anotado por Francis Poulenc.

Entre las óperas breves *Les mamelles* y *La voix humaine* se sitúa una obra lírica de duración normal, *Dialoges des carmelites* (1957), donde el melodista Poulenc cede a menudo ante un ensayo de prosodia muy propia de la ópera de nuestro siglo. No es posible tratar aquí la complejidad de la trama -el curioso espectáculo de una iglesia perseguida, aunque en realidad las perseguidas son unas cuantas monjas desamparadas-, que permite unos cuatro retratos humanos ricos y profundos (ya lo eran en el original de Bernanos), especialmente el de Blanche de la Force, joven aristócrata que buscó paz a su terror vital en el retiro del convento, pero el exterior viene a buscarla en el seno de la comunidad. Sí cabe constatar que Poulenc consigue un hermoso equilibrio entre prosodia y melodía, entre drama y lirismo, donde se asume de forma heterodoxa buena parte de la herencia *lírico-dramática de nuestro* siglo. En este sentido, se puede decir -si no se nos toma al pie de la letra- que *Dialogue* se encuentra entre Puccini y *Wozzek*, más allá de *Pelleas* -más de este mundo- y en una especie de realismo que prescindiera del expresionismo de *Lulu* pero aprovechara su lección teatral y musical. A diferencia del *mundo de Puccini, del de Berg o del de Pelleas, Dialogues* posee una inequívoca vocación realista, naturalista e incluso -pero el drama no deja de tener evocaciones románticas a pesar del antirromanticismo habitual de Poulenc. El registro que comentamos es de 1958, inmediato a la puesta en escena del estreno. El largo reparto, encabezado por Denise Duval (Blanche) y Régine Crespin (La Priora), es excelente. La dirección de Pierre Dervaux es de semejante nivel.

El hecho de que *La voix humaine* consista en lo que podíamos denominar un "monólogo imperfecto" (en la medida que la protagonista, sola, habla por un teléfono antíguo que falla a menudo con alguien, el amante a quien no olvida y que se va a casar con otra mañana) y que pretendiera un realismo *a ultranza, invitó a Poulenc a ir* más allá en la elaboración prosódica que en *Dialogues*. La pieza histérica de Cocteau es trascendida en una obra maestra, donde se liman excesos y se gana en profundidad. El lirismo casi dasaparecido, y cuando resurge es desmentido por el realismo e incluso la vulgaridad del diálogo. La sentimental, la cursi -si queremos- es ahora la desgarrada protagonista. Ya no es Poulenc. Los intérpretes del estreno francés (Opéra Comique, París, 6 de Febrero de 1959), Duval y Pretre, ofrecen una excelente versión, grabada sólo dos meses después.

Denise Duval aparece simplemente maravillosa en estos tres registros donde se muestra versátil y llena de talento -farsa, drama, desgarramiento. Los tres registros son ya históricos y constituyen un regalo para quienes buscan discos ajenos al repertorio habitual.

S. M. B.

Referencias

Les mamelles de Tiresias (Las tetas de Tiresias). Denis Duval, Jean Giraudeau, Emile Rosseau, Robert Jeantet. Orquesta y Coros del Teatro Nacional de la Opéra Comique (Henri Jamin, maestro). Dirección: André Cluytens. EMI 2 C 061-12510 (1 LP, 1953).

Dialogues des carmelites. (Dialogos de carmelitas) Denise Duval, Régine Crespin, Denise Scharley, Liliane Berton, Rita Gorr, Xavier Depraz, Paul Finel. Orquesta y Coros del Teatro Nacional de l'Opéra de París (René Duclos, maestro). Dirección: Pierre Dervaux. EMI 2 C 163-12801/3 (3 LP, 1958).

La voix humaine (La vox humana). Denise Duval. Orquesta del Teatro Nacional de la Opéra Comique. Dirección: Georges Pretre. EMI C 069-12052 (1 LP, 1959).

Denise Duval y Régine Crespin, *en Diálogos de Carmelitas, en la Opera de París.*

.../...
inesperado «Finale-Presto» caracterizado por un humor bastante grosero y una evidente vulgaridad. Una manera, como manifiesta Robert Layton, de «casar, en un atrevido golpe de osadía, dos mundos incongruentes en apariencia». Versión, por lo tanto, rutilante, clara de texturas, tímbricamente brillante, y magníficamente construida. No alcanza la dolorida y lúgubre intensidad («Largo») ni la mordacidad extrema («Finale») de la antigua interpretación pública —de auténtica referencia— de Mravinsky con la Orquesta Filarmónica de Leningrado, pero es una excelente opción.

Haitink ofrece también un estupendo perfil de la *Undécima sinfonía,* uno de los típicos logros «políticos», de claro programa, del compositor. La obra, monumental, larga y repetitiva, con espléndidos instantes, sin embargo, y con un final absolutamente vacuo y propagandístico, tiene aquí,en cualquier caso, una muy buena reproducción, que resalta en gran medida los valores de orquestación, los interesantes planteamientos temáticos y la brillantez antes que la vulgaridad y vaciedad de tantos pasajes. Es una interpretación, dentro de lo que cabe, libre de gangas.

A. R.

Claudio Abbado

TCHAIKOVSKY: *Sinfonía N.º 2 en Do menor Op. 17 "Pequeña Rusia". La Tempestad, fantasia sinfónica Op. 18.* **Orquesta Sinfónica de Chicago. Claudio Abbado (dirección). CBS 39 359. Importación.**

Ésta grabación de la segunda sinfonía (1872) de Piotr Ilych Tchaikovsky inicia el comienzo de una nueva integral de las sinfonías del popular compositor ruso.

Abbado, ya había registrado esta misma sinfonía en el comienzo de su carrera, en 1968, junto con la New Philarmonia (D.G.), en una versión desigual, aunque llena de vitalidad y calor, pero con un resultado final mucho menos redondo que el conseguido con La Patética, grabada en 1974, con la Filarmónica de Viena, junto con las sinfonías n.º 4 y 5 (D.G.). En esta nueva versión, Abbado nos brinda una sinfonía muy diferente de la anterior, consecuencia de la evolución del maestro, con una lectura menos apasionada y vitalista, pero mucho más equilibrada y mejor planteada en conjunto. El resultado final es un buen trabajo en el que se cuida mucho lo que se quiere decir y la forma elegida para hacerlo, en base a una excelente regulación de los diferentes planos sonoros y planificación dinámica. De magnífica se puede calificar la respuesta de la Sinfónica de Chicago, de la que Abbado saca el máximo partido. Muy diferentes son las versiones de Karajan o Muti, sobre todo la del primero, que se coloca en un angulo diametralmente opuesto, pero igualmente válido. Con todo, pienso que aún no existe en el mercado discográfico, o al menos yo no conozco, la lectura idonea de esta singular página tchaikovskyiana, llena de gozo y sin apenas rasgos melancólicos tan típicos del compositor ruso. Posiblemente la solución estaría en Mravinsky o Rojdestvensky.

Se completa el disco con uno de los prográmas sinfónicos menos conocidos y más interesantes de Tchaikovsky: La Tempestad (1873), sugerida por el crítico Vladimir Stasov, a quien está dedicada. La partitura refleja el entusiasmo de un Tchaikovsky optimista, despues de haber pasado unas vacaciones fuera de su país, visitando diversos paises de Europa Occidental. La obra fue estrenada el 19 de Diciembre de 1873 en un concierto de la Sociedad Musical de Moscú. La aproximación de Abbado a esta página es todo un modelo de equilibrio, ofreciendonos una lectura plenamente lírica y deliciosa. Otras versiones disponibles en el extranjero son la de Svetlanov en Melodia y la de Eliahu Inbal en Philips. La realización técnica del registro es de una gran calidad, asi como el prensado del disco de importación remitido a nuestra redacción. En resumen, disco muy interesante, primero: por incluir el desconocido poema sinfónico La Tempestad; segundo: por el excelente trabajo de Abbado.

A. M. R.

MUSICA ESPAÑOLA:
Cuatro primicias.

PLA, Juan Bautista: *Sonatas para dos flautas.* **Joana Guillem y Magdalena Martinez, flautas. Etnos 02-A-XXXII.**

MONTERO, Joaquín: *Sonatas y minuetos para tecla.* **Antonio Ruiz Pipó, piano. Etnos 02-A-XXXI.**
LOPEZ, Félix Máximo: *Sonatas y otras piezas para tecla.* **Antonio Ruiz Pipó, piano. Etnos 02-A-XXX.**
CASSADO, Gaspar: *Sonata, Requiebros. Suite para cello.* **Rafael Ramos Josep Colom. Etnos 02-A-XXVIII.**

Nos falta todavía catalogar, trancribir, grabar, ejecutar y escuchar tantos miles de partituras que permanecen olvidadas en los rincones de los archivos que no podemos por menos recibir y alabar, por lo meritorio que supone, la labor que por la música española está haciendo la casa discográfica *ETNOS* al ofrecernos páginas que son primeras grabaciones mundiales: Cuatro discos de música de cámara española. Tres de ellos del siglo XVIII con compositores como Juan Bautista Pla, Joaquín Montero, y Félix Máximo López y el cuarto dedicado al que fue gran violoncelista y discipulo de Pau Casals, Gaspar Cassadó.

El denominador común que puede unificar las características musicales de nuestro siglo XVIII, puede concretarse en la función social de la música y de los compositores de este siglo, que explica en buena medida la divesidad de estilos existentes, derivados de los gustos, preferencias y melancolías de los nobles de turno. Hay una gran diferencia en cuanto al lenguaje practicado en el siglo XVII y XVIII con el del XVI y es que a partir del XVII el compositor debe ser bilingüe, es decir, emplea el estilo moderno o armónico y el estilo antiguo o contrapuntístico. Asi en el siglo XVIII los estilos se van a interferir, disputandose las dos prácticas.

La «sonata», nombre que originariamente se dió a la pieza para instrumentos que se hacían sonar (de cuerda, de viento) en oposición a los que se *tocaban* (de tecla) y que poteriormente daría nombre a toda pieza para uno o más intrumentos, fue ajustada por Scarlatti, quien creó las primeras sonatas para tecla, con lo que desapareció la dualidad antes mencionada. Los esquemas de la «forma sonata» se encuentran sin ninguna dificultad en los autores españoles de la segunda mitad del XVIII, pero se mueven, en rasgos generales, dentro de la órbita marcada por Scarlatti y Antonio Soler, aunque observemos la influencia de la sonata clásica que a partir de los reinados de Carlos III y Carlos IV se hace más evidente. No obstante compartiendo la idea de Santiago Kastner, en nuestros

compositores no es fácil ver reflejado de manera plena los modelos que surgen de Viena, con su peculiar manera de ser, ya que son formas extrañas y ajenas al espíritu *conciso* y diferente de los latinos.

En las grabaciones que son motivo de esta reseña existe esa unidad a la que se aludía, resaltando una sencillez, con frecuencia sin ornato y una mezcla picaresca y de suave melancolía hispana.

Las seis sonatas para dos flautas de J.B. Pla de las que hacen lectura Joana Guillem y Magdalena Martínez, tienen todas ellas tres movimientos, rápido, a veces gracioso (Allegro maestoso de la sonata IV), lento, de una gran delicadeza melódica (Andante de la sonata VI) y el minueto breve y sencillo con *su trio. Todas ellas gozan de especial* encanto muy propio del estilo galante.

De Joaquín Montero, compositor andaluz, Antonio Ruiz Pipó nos ofrece *cuatro de las seis sonatas* de la colección y *diez minuetos para tecla.* Las sonatas presentan la característica de dos movimientos (rápido-lento) de rara *mezcla del estilo de Scarlatti y Haydn.*

Es también de Félix Máximo López, compositor que vive durante los cuatro reinados de los reyes que ocupan todo el siglo XVIII y que llegó a alcanzar los primeros veinte años del XIX, de quien Ruiz Pipó interpreta *cuatro sonatas y otras piezas para tecla (Variaciones, pieza para clave, y Rondó).* Al disponer en los archivos de Palacio de obras de Stamitz, Pleyel, Haydn, Mozart e incluso de Beethoven, puede hacer ver en su obra un estilo de amalgama del clasicismo pianístico vienés y del contrapunto del estilo antiguo con una buena armonización en la linea del bajo.

Por último queda mencionar la grabación de una *Sonata, Requiebros y Suite para cello* en interpretación de Rafael Ramos y Josep Colom del violoncelista y también compositor Gaspar Cassadó, personalidad que ha quedado sin olvido en los medios profesionales pero que fuera de ellos ha sido lo contrario. Las obras registradas tienen un corte nacionalista: Albéniz, Granados, sin prescindir de los aires de su Cataluña natal y ecos del grupo de los «Seis».

Quisiera subrayar la importancia para el aficionado o estudioso de la música española que suponen estos documentos sonoros, que contemplan un sonido nítido e interpretaciones francamente interesantes y mesuradas. Vayamos dando a luz nuestros propios productos que no tienen nada que desmerecer.

M. G. F.

LIBROS

MEMORIAS *de Héctor Berlioz (2 vól)*
Traducción de José Vega Merino
Taurus Ediciones S.A. (Madrid, 1985)
238 y 345 págs. P.V.P. 1.300 y 1.500 pts.

Sigmund Freud ha observado que el género biográfico se sustenta en la mentira y en la hiperbole. En tal supuesto, dicha variedad literaria descartaría toda honestidad estética en aras del establecimiento de su específica norma de verosimilitud, postulando una verdad externa al discurso que, locuaz a cerca de su pretendida realidad *histórica, lo legitima. Tal falacia* (bien divulgada actualmente: es la base del periodismo, la más despreciable forma de la literatura) se apoyaría pues en los supuestos de objetividad y veracidad, reduciendo todo valor textual al equivalente de la más mendaz práctica policíaca. Si la escritura es una forma de *producción,* la biografía es un género fantástico, que solo debe rendir cuentas de su grado de control del sentido, dotando de verosimilitud al personaje y la época en razón de su modo de interpelar el texto mismo, y no por la aplicación de inexistentes criterios objetivos.

Así las cosas, pocos libros más lúcidos y consecuentes que la autobiografía de Héctor Berlioz que, en excelente traducción castellana, edita Taurus ahora. Concebida por su autor como una suerte de desvergonzado ditirambo, resuelve desde su mismo prólogo la contradicción arriba diseñada, al calificar el texto como *novela* y advertirnos que tan sólo habrá de relatarnos aquellos avatares que a él, autor y personaje, hayan de dejarlo en buen lugar. Perfecto hijo (¿o padre?) del XIX, Berlioz no pretende otra cosa a través de su divertidísimo libro que la elaboración de un personaje (que, ca sualmente, lleva su mismo nombre) que encarne la figura, hoy legendaria, del artista romántico: apasionado por su trabajo, conocedor de su valía, siempre enfrentado a las mezquinas argucias de empresarios y mercachifles, comprometido sin desfallecimiento en un combate eterno por la belleza y la sinceridad... *Todo lo que le han contado de Berlioz es cierto,* repetiría seguramente, haciendo suyo el lema de la película de Forman. Es verdad, sí, que *aquí o allá miente o exagera* (y, para mayor riqueza, él mismo nos lo dice en alguna de las encantadoras notas a pié de página, provocando así una más dilatada ambigüedad) pero no es menos cierto que en ningún momento comete la deshonestidad de afirmarnos que sólo ha de decirnos la verdad.(1)

Por contra, todo cuanto el libro nos ofrece se torna vital y significativo, henchido de pertinencia: en ningún lugar hallará el lector una más atinada imagen de la Europa romántica, en donde la tramoya y el cartón piedra muestren con mayor atrevimiento el entrevés de su gesticulante carátula. La lucidez formidable de este escritor que fuera como músico una de las figuras claves de la estética de su siglo y el verdadero inventor de la orquesta que hoy conocemos- exhibe así, en el corazón de su propia práctica literaria, todo el juego de máscaras y espejos que el discurir estético convoca. Tal vez nunca sepamos si alguno de sus *tortuosos episodios llegaron a acontecer* realmente, pero en su diseño textual hallamos, de un cabo al otro, la más verdadera turbulencia romántica, campeando en ese monólogo en primera persona generado sólo para agitar un *yo* fantasmagórico que, impúdico, se exhibe en lo autobiográfico para proclamar su naturaleza ilusoria, instándonos a abrazar la verdad del arte como la más rotunda impugnación del relato jurídico.

J. L. T.

(1) Con excepción, naturalmente, de la nota liminar. *Pero semejante aserto no puede verse* sino como una concesión obligada a la retórica inherente a todo libro de memorias. No se trata, por tanto, de garantizarnos engañosas autenticidades, sino de repetar el código.

Hector Berlioz.

TAURUS

NOVEDAD

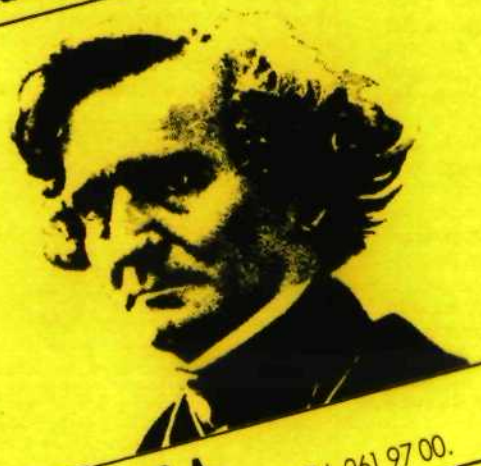
Hector Berlioz

MEMORIAS

(2 volúmenes)

Leyendo algunas páginas de las Memorias de Berlioz, el corazón me palpita con la misma violencia con que debe palpitarle a un colegial que ha leído historias de indios." **F. KAFKA.**

(Carta a Felice Bauer del 25 de mayo de 1914).



EDICIONES TAURUS, S. A.
Príncipe de Vergara, 81. 28006 MADRID. Tel. 261 97 00.

DISTRIBUYE ITACA, S. A.
López de Hoyos, 141. Tel. 416 66 00 (14 líneas). 28002 MADRID.
Avda. Manuel Fernández, s/n. Tel. (93) 381 73 11. San Adrián del Besós. Barcelona.

BEETHOVEN de *Maynard Solomon.* **Traducción de Anibal Leal. Javier Vergara, Editor. Barcelona, 1985. 430 págs.**

Una nueva biografía de Beethoven carecería de sentido si no intentase también abordar muchos de los interrogantes sin respuesta acerca de su personalidad y su capacidad creadora.

Maynard Solomon, prestigioso investigador de la obra del músico de Bonn, cuyo libro podemos gratamente tener traducido al castellano, quiere responder y aportar, aunque sea de manera provisoria, a los principales interrogantes que aún rodean la vida tortuosa de Beethoven con un trabajo exhaustivo, utilizando varias categorías analíticas, intentando situar la personaje en los contextos de los hechos sociales, de la historia de las ideas y de la revolución de los estilos y las formas musicales.

La documentación utilizada ha sido de primera mano, es decir, las cartas del compositor, su Tagebuch (Diario), fragmentos de los cuadernos de conversación, ilustraciones, publicaciones de la época, el manuscrito de Fischer y el manuscrito Fischhoff. A parte de las numerosas biografías que sobre el compositor comenzaron a publicarse desde 1826, con autorización del propio Beethoven, por Karl Holz.

A través del estudio metódico, ameno y transparente, que el autor va exponiendo, surge la figura de un Beethoven hombre fuera del mito y la leyenda, al descubierto, con sus vocaciones, contradicciones y frustraciones.

Si consideramos que no hay una biografía de Beethoven que sea definitiva, a pesar de las numerosas existentes (la edición de Elliot Forbes es indispensable), podremos decir que el estudio de Solomon llena un espacio importante en la biografía del músico alemán. Si por otra parte pensamos o más bien no ignoramos que se dió el caso dramático en marzo de 1977, durante el Beethoven-Kongress de Berlín, cuando se confirmó la sospecha de manera definitiva de que Anton Schindler, que había sido ayudante y secretario del compositor, había falsificado más de ciento cincuenta de sus propias entradas en los Cuadernos de Conversación y que hasta entonces habían sido aceptadas sin vacilar como válidas, tendremos que tener en cuenta el libro que tenemos entre manos ya que su autor al escribirlo fue consciente de todo lo que antecede tras una investigación de doce años.

El libro se divide en cuatro partes o etapas primordiales en la vida y obra del compositor con diferentes capitulos en cada parte. Al final se encuentran las numerosas notas y una bibliografía en lengua castellana desde 1884 a 1958.

Sí quisiera señalar a modo de ejemplo, entre tantos como se podrían escoger, el capítulo de "La amada inmortal", un hecho en la vida del músico siempre oscuro y con el que no se ha dejado de especular. El autor, a partir de la apasionada carta que Beethoven dirige a una mujer no identificada, escrita los días 6 y 7 de julio de un año no indicado, a través de manejar una amplia documentación y mediante la aceptación y rechazo de pruebas, llegará a darnos la solución al problema con su grado de suspense.

La traducción de este en muchas ocasiones conmovedor estudio, es buena, aunque no exenta de algunos americanismos a los que al lector español lo van acostumbrando irremediablemente.

M. G. F.

Beethoven

SIGLO XVIII *(IV vól. Historia de la música española) de Antonio Martín Moreno.* **Alianza Editorial. Madrid, 1985. 504 págs. P. V. P. 1.300 Ptas.**

Si bien es cierto que el siglo XVIII va dejando de ser un desconocido para el estudioso especializado, continua siéndolo para el lector común, a quién los nuevos resultados llegan con lentitud y dificultad. Continua siendo dificil absolver a esta centuria de muchos de los sambenitos con que ha sido infamada. Al siglo XVIII le cabe, para empezar, la mala suerte de su emplazamiento cronológico, de haber venido a continuación de los siglos de Oro y de tener que debatirse sobre el vacio de la desolada decadencia.

El siglo XVIII, como es sabido, es la gran época de la controveria intelectual Todo ese conjunto de normas y conceptos que de modo genérico se califica de "antiguo regimen", fue sometido durante este periodo a un agresivo examen que afectó sobre todo a los cimientos religiosos y políticos. Debido a ello, el XVIII se ha incorporado a la historia bajo la acusación de siglo heterodoxo y sobre todo en nuestro país, de tan sostenida tradición católica y conservadora.

Apareció por fin el tan esperado cuarto volumen, único que faltaba para completar "La historia de la música española" de Alianza Editorial, dedicado al siglo XVIII y que ha sido escrito por Antonio Martín Moreno, gran especialista conocido por numerosos escritos e investigaciones: "El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII", "La ópera del barroco" y "La música teatral del siglo XVII español" y el arreglo y estudio de la zarzuela en dos jornadas "Salir el Amor del Mundo" de Sebastian Duron y José de Cañizares, publicado este último por la Sociedad Española de Musicología, amén de otros títulos.

Nos encontramos ante un libro que ya se ha hecho del todo necesario, planificado no como una reflexión sobre el fenómeno musical dieciochesco sino más bién un intento de panorámica amplia para el aficcionado y un manual para útiles consultas. Es un hecho, dice el autor, que la música española, en su esquema funcional ha dependido más que ningún otro arte de los gustos y costumbres de la corte madrileña, tanto a través de las Fiestas religiosas como las profanas. De modo que el lector verá plasmado el periodo musical que abarca desde la entronización de la casa borbónica con Felipe V, Fernando VI, Carlos III, con quien se evidenciará un cambio sustancial que encarna el deseo de incorporarnos al espíritu de Europa y que se verá acentuado con Carlos IV.

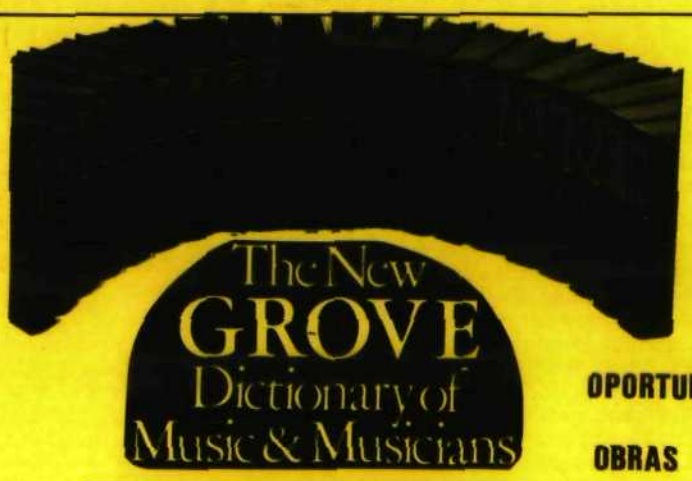
El indice general presenta cuatro partes muy bien delimitadas y definidas: La música de la iglesia, la música de cámara, la música teatral y una última parte dedicada a la música teorica. En realidad envuelve a tres grupos principales: La controversia música de iglesia y música profana, complementados por un tercer apartado dedicado a la teoría musical. Libro que no dejamos de recomendar y ensalzar como básico y sobre todo por la gran cantidad de cosas que descubriremos en el.

M. G. F.

INDICE DE DISCOS COMENTADOS

BACH: *Conciertos de Brandenburgo. Hogwood.* (L'Oiseau Lyre) ..... DCC
BACH: *Conciertos de Brandenburgo. I Musici.* (Philips) ..... DCC
BACH: *Sonatas y Partitas para violín solo. Mintz.*(DG) ..... CQLL
BERLIOZ: *Sinfonía fantástica. Barenboim.* (CBS) ..... EPA
BRUCKNER: *Sinfonía n.º 8. Giulini.* (DG) ..... EPA
CASSADO: *Obras para violoncello. Ramos/Colom* (Etnos) ..... MGF
DVORAK: *Quintetos con piano. Richter/Cuarteto Borodin.* (Philips) ..... AMJ
ELGAR/WALTON: *Conciertos para violoncello. Ma/Previn.*(CBS) ..... AMR
FAURE: *Las 13 Barcarolas. Collard.* (EMI) ..... CQLL
LISZT: *Poemas sinfónicos.* (Hispavox) ..... GQLL
LOPEZ: *Sonatas para tecla. Ruiz-Pipó.* (Etnos) ..... MGF
MONTERO: *Sonatas y minuetos para tecla. Ruiz-Pipó.*(Etnos) ..... MGF
MONTEVERDI: *Orfeo. Rogers.*(EMI) ..... SMB
PLA: *Sonatas para 2 flautas, Guillem/Martinez.* (Etnos) ..... MGF
POULENC: *Les Mamelles de Tiresias. Cluytens.* (EMI) ..... SMB
POULENC: *Dialogos de carmelitas. Dervaux.* (EMI) ..... SMB
POULENC: *La voix humaine. Pretre.* (EMI) ..... SMB
ROSSINI: *Maometto secondo. Scimone.* (Philips) RAM
ROUSSEL: *Padmavati. Plasson.* (EMI) ..... DCC
ROUSSEL: *Sinfonía n.º 2. Dervaux.* (EMI) ..... DCC
SHOSTAKOVICH: *Sinfonías núms. 6 y 11. Haitink.* (Decca) ..... AR
TCHAIKOVSKI: *Sinfonía n.º 2. La tempestad. Abbado.* (CBS) ..... AMR

EMM: ..... Enrique Martinez Miura
DCC: ..... Domingo de Campo Castel
GQLL: ..... Gerardo Queipo de Llano
EPA: ..... Enrique Perez Adrian
MGF: ..... Manuel García Franco
AMJ: ..... Agustín Muñoz Jimenez
AMR: ..... Antonio Moral Rubio
SMB: ..... Santiago Martín Bermudez
RAM: ..... Roberto Andrade Malde
AR: ..... Arturo Reverter
JLT: ..... José Luis Téllez



The New Grove Dictionary of MUSICAL INSTRUMENTS
The first fully comprehensive guide to the world of musical instruments.

OPORTUNIDAD EXCEPCIONAL

OBRAS MAGISTRALES DE LA MUSICA

maquettes de la scène, de décors originaux et de costumes,
enregistrements inédits,
fac-similés des livrets originaux avec notice documentaires illustrés,
l'histoire musicale de la Scala,
2 lithographies originales signées,
réunis dans le sompteux coffret

OFERTA ESPECIAL

Deseo recibir sin ningún compromiso por mi parte, información completa de la oferta especial sobre:
☐ THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS.
☐ THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS.
☐ BICENTENARIO DE LA SCALA DE MILAN.

NOMBRE: .....
DIRECCION: .....
CIUDAD: ..... TELEFONO: .....
PROFESION: ..... FECHA: .....
Envíe ahora mismo este cupón a:
S.A.EBRISA - APARTADO POSTAL 30.115
GRAN VIA DE CARLOS III,58-60 A
08.028 BARCELONA - Tlf.:(93) 339 92 04 SQ-1

OPERA

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU

BORIS GODUNOV
Musorgsky.
Director: W. Nelsson.
Reparto: Salminen, Hendriks, Eliasson, Gronroos, Plishka, Baldani, etc.
Dic.: 7, 10, 12 y 15.

SEMIRAMIDE (ver conc.).
Rossini.
Director: A. Siciliani.
Reparto: Caballé, Valentini-Terrani, J. P. Bogart, Giménez, Echevarría, etc.
Dic.: 26 y 29. Ene.: 3.

SIMON BOCCANEGRA
Verdi.
Director: R. Abbado.
Reparto: Pons, Freni, Ghiaurov, Furlanetto, Carreras, Chausson, Esteve, etc.
Dic.: 30. Ene.: 2, 5 y 7.

MANON
Massenet.
Director: J. Perisson.
Reparto: Kraus, González, Serra, Bogart, Esteve, etc.
Ene.: 18, 22, 26 y 29.

MADRID

TEATRO DE LA ZARZUELA

DOÑA FRANCISQUITA.
Amadeo Vives.
Director: M. Roa.
Producción: J. L. Alonso.
Reparto: Lloris, González, Plaza, Uriz, Ordóñez, Martínez Lledó, Sánchez Pericó, etc.
Dic.: 1 al 8.

BALLET NACIONAL ESPAÑOL
Dirección: María de Avila.
Dic. 85-Ene. 86.

HIN UND ZURUCK
Paul Hindemith.

THE TELEPHONE
THE MEDIUM
G. C. Menotti.
Director: J. R. Encinar.
Producción: J. L. Alonso.
Ene.: 16 y 18.

LONDRES

ROYAL OPERA HOUSE
COVENT GARDEN
Dirección: Box Office.
48 Floral Street.
London WC2E 7QA. Teléfono: 240 1066

LA FANCIULLA DEL WEST.
Puccini.
Director: Giuseppe Sinopoli.
Producción: Piero Faggioni.
Escenografía: Ken Adam.
Vestuario: Piero Faggioni.
Luminotécnia: Piero Faggioni.
Reparto: *Minnie*, Mara Zampieri; *Dick Johnson*, Nicola Matinucci; *Jack Rance*, Guillermo Sarabia; *Nick*, Francis Egerton.
Dic.: 5, 7 y 10. Hora: 7,30.

LE NOZZE DI FIGARO.
W. A. Mozart.
Director: Colin Davis.
Producción: John Copley.
Escenografía: Stefanos Lazaridis.
Vestuario: Michael Stennet.
Reparto: *Figaro*, Jonathan Summers; *Susana*, Yvonne Kenny; *Bartolo*, Günther Missenhardt; *Marcelina*, Patricia Johnson; *Cherubino*, Anne Sofie von Otter; *Conde Almaviva*, J. Patrick Raftery; *Don Basilio*, Kim Begley; *Condesa Almaviva*, Anna Tomova Sintov; *Antonio*, John Gibbs; *Don Curzio*, John Dobson; *Barbarina*, Linda Kitchen.
Dic.: 9, 12, 18, 21, 28 y 31. Hora: 7,00.

OTELLO (nueva producción).
G. Verdi.
Director: Carlos Kleiber.
Producción: Peter Hall.
Reparto: *Montano*, John Gibbs; *Cassio*, Robin Legatte; *Iago*, Ronato Bruson; *Roderigo*, Kim Begley; *Otello*, Plácido Domingo; *Desdémona*, Kiri te Kanawa; *Emilia*, Anne Mason; *Lodovico*, Robert Loyd.
Ene.: 9, 14, 18, 22, 25 y 29. Hora: 7,00.

TURANDOT.
G. Puccini.
Director: Jacques Delacote.
Productor: Andrei Serban.
Escenografía: Sally Jacobs.
Luminotécnia: F. Mitchell Dana.
Coreografía: Kate Flatt.
Reparto: *Mandarín*, Gordon Sandison; *Liu*, Joanna Kozlowska; *Timur*, Robert Lloyd; *Calaf*, Franco Bonisolli; *Ping*, Jonathan Summers Dobson; *Turandot*, Gwyneth Jones.
Ene.: 21, 24, 27 y 31. Hora: 7,30.

PARIS

SALLE FAVART

L'HEURE ESPAGNOLE
Ravel.
Director: P. Nahou.
Producción: J. L. Martinoty.
Reparto: Howels, Lafont, Dale, Loreau.

GIANNI SCHICCHI
Puccini.
Director: M. Panni.
Producción: J. L. Martinoty.
Reparto: Bacquer, Barbaux, T'Herou, La Scolo.

Scolo, L. Scoppaticci, F. Dumond.
Dic.: 16, 18, 20, 22, 23, 26, 28, 30 y 31.

TEATRO NACIONAL DE LA OPERA.
Dirección: 8, rue Scribe.
75009 Paris.
Teléfono: 742 57 50.

LA SIEGE DE CORINTHE.
G. Rossini.
Dirección: Arnold Ostman.
Escenografía, decorados y vestuario: Pier Luigi Pizzi.
Reparto: *Mahometto II*, Samuel Ramey; *Neocle*, Martine Dupuy; *Pamira*, Katia Riciarelli/Cristine Barbaux.
Dic.: 2, 4, 7 y 10. Hora: 7,30.

ROMEO ET JULIETTE.
Ch. Gounod.
Dirección: Maximiliano Valdés.
Producción: Georges Lavaudant.
Escenografía y vestuario: Jean-Pierre Vergier.
Reparto: *Juliette*, Ana María González; *Romeo*, Alfredo Kraus.
Dic.: 3, 6, 9, 12, 15, 18 y 22. Hora: 7,30.

LA TRAVIATA.
G. Verdi.
Dirección: Zubin Mehta.
Producción, escenografía y vestuario: Franco Zefirelli.
Reparto: *Violeta*, Cecilia Gasdia/Etelka Csavlek; *Alfredo*, Jaime Aragall/Manfred Fink; *Germont*, Lajos Miller/Giorgio Zancanaro.
Ene.: 20, 23, 25, 28 y 30. Hora: 7,30.

MILAN

E. A. TEATRO ALLA SCALA
Dirección: Biglietteria Teatro alla Scala.
Via Filodrammatici, 2.
Milan
Italia
Teléfono: 809129.

AIDA.
G. Verdi.
Dirección: Lorin Maazel.
Producción: Lucca Ronconi.
Dirección de escena: Mauro Pagano y Vera Mazort.
Reparto: *Aida*, Maria Chiara/Ghena Dimitrova; *Amneris*, Ghena Dimitrova/Liudmila Semciuk; *Radames*, Luciano Pavarotti Nicola Martinuci; *Amonasro*, Piero Cappuccilli/Juan Pons; *Ramfis*, Nicolai Ghiaurov.
Dic.: 7, 11, 14, 17, 21 y 24.

MADAME BUTTERFLY
G. Puccini.
Dirección: Lorin Maazel.
Producción: Keita Asari.
Dirección de escena: Ichiro Takada y Hanae Mori.
Reparto: Yasuko Hayashi/Valerie Popova, Hak Nam Kim/Eleonora Jankovic, Peter Dvrosky, Juan Pons/Giorgio Zancanaro/Alessandro Cassis.
Dic.: 20, 22, 27 y 31. Ene.: 4, 5, 9, 11, 15, 17, 26, 29 y 30.

UN RE IN ASCOLTO.
L. Berio.
Dirección: Lorin Maazel/L. Berio.
Producción: Gotz Frierich.
Dirección de escena: Gunther Schneider-Siemssen y Rolf Langenfass. (Producción del Festival de Salzburgo.)
Reparto: Rebecca Littig, Rohangiz Yachmi, Heinz Zednik, Victor Braun, Sergio Tedesco.
Ene.: 14, 16, 18, 19 y 21.

I LOMBARDI.
G. Verdi.
Dirección: Gianandrea Gavazzeni.
Producción: Gabriele Lavia.
Dirección de escena: Giovanni. Agostinucci y Andrea Viotti.
Reparto: Elisabeth Connel/Yasuko Hayashi, Alberto Cupido, Ezio di Cesare/Walter Donati, Paata Burchulazde/Giorgio Surjan, Luigi Roni.
Ene.: 28 y 31.

NUEVA YORK

THE METROPOLITAN
OPERA HOUSE
Dirección: Met Ticket Service.
Lincoln Center.
New York, N. Y. 10023.

PARADE.
Satie.
Director: Rosenthal.
Reparto: Met Opera Ballet, Daniels, Holloway, Monk, Harris Martin.
Dic.: 2, 5 y 12. Hora: 8 y 10,35.

CAVALLERIA RUSTICANA.
Mascagni.
Director: Garcia Navarro.
Reparto: Behrens, V. Moldoveanu, R. Clarck.

PAGLIACI.
Leoncavallo.
Director: García Navarro.
Reparto: J. Pilou, P. Domingo, Milnes, Schexnayder.
Dic.: 3 y 7. Hora: 8 y 10,55. (Día 7. 2 y 4,55).

LE NOZZE DI FIGARO.
W. A. Mozart.
Director: J. Levine.
Producción: J. P. Ponelle.
Reparto: Vaness, Battle, von Stade, Raimond, Allen, Taillon, Sénéchal, Korn.
Dic.: 4, 7, 10 y 14. Hora: 8 y 11,55.

PORGY AND BESS.
Gerswing.
Director: J. Levine.
Reparto: R. Alexander, Bradley, Quivar, Green, Mosley, etc.
Dic.: 6, 11 y 14. Hora: 8 y 11,50.

L'ITALIANA IN ALEGERI
Rossini.
Director: J. Levine.
Reparto: Horne, Robinson, Ahlstedt, Monk, Malas, Montarsolo.
Dic.: 9 y 13. Hora: 8 y 10,45.

CHICAGO

LYRIC OPERA

LA TRAVIATA.
G. Verdi.
Dirección: Bruno Bartoletti.
Producción: David Alden.
Dirección de escena: P. L. Pizzi.
Reparto: Catherine Malfitano, Redmon, Stoltz, Francisco Araiza, Gualtiero Negrini, Donald Kasch, Pablo Elvira, Kreider, Roderick Kennedy, Kurt Link.
Dic.: 1, 5, 9 y 13.

I CAPULETTI E I MONTECCHI.
V. Bellini.
Dirección: Donato Renzzeti.
Producción: Giulio Chazalettes.
Dirección de escena: Ulisse Santicchi.
Reparto: Cecilia Gasdia, Tatiana Troyanos, Dennis O'Neill, Dimitri Kavrakos, Kennedy.
Dic.: 3 y 6.

LOS MAESTROS CANTORES DE NURENBERG.
R. Wagner.
Dirección: Marek Janowski.
Producción: Nathaniel Merrill.
Dirección de escena: Robert O'Hearn.
Reparto: Lucia Popp, Sharon Graham, Johns, David Kuebler, Kunde Thomas Booth, Hartfield, Melvyn Poll, Jose Van Dam.
Dic.: 4, 7, 11, 14 y 17.

LA RONDINE.
G. Puccini.
Dirección: Bruno Bartoletti.
Producción: Chazalettes.
Dirección de escena: Santicchi.
Reparto: Ileana Cotrubas, Sunny Joy Langton, Sandra Moon, Redmon.
Dic.: 18, 21 y 30. Ene.: 3, 8, 14 y 19.

CONCIERTOS

BARCELONA

Diciembre:

5. Colin Lawson y Carles Riera, chalumeau. Emilio Moreno, violín. Albert Romaní, clave y Josep Borrás, fagot./Telemann, Graupner y Bach.
Euroconcert, Iglesia de Santa Ana.
— The Stars of Faith/Negro Spirituals. Gospel.
Palau de la Música.
12. Carles Riera, flauta, chalumeau y clarinete clásico. Luis Gasser, laúd, eiorba, guitarra barroca y guitarra clásica/Télemann, Vivaldi, Hotteterr, Haendel, Sors, Mozart y Lefevre.
Ciclo «*Una hora de música en el Conservatorio*».
15. Mannheimer Streichquartett/Haydn, Bartók y Beethoven.
Retaule artistic de Tarrasa. Gran Casino.
22. Bob Van Asperen, clave y Marijke Miessen, flauta/Haendel, Bach, Télemann, Scarlatti y Corelli.
Centro Cultural de La Caixa de Tarrasa.
10. Emile Naoumoff, piano/Obras a determinar.
Ciclo Internacional de Jóvenes Pianistas. Centro Cultural de La Caixa.

Enero:

10. William Fong, piano/Beethoven, Chopin, Granados, Brahms y Ravel.
Ciclo Internacional de Jóvenes Pianistas. Centro Cultural de La Caixa.

FESTIVAL DE MUSICA ROMANTICA:

15. Christoph Eschenbach, piano. Justus Frantz, piano/Schubert.
Palau de la Música.
17. The Chamber Players of St. John's Smith Square/The Albion Ensemble/Jordi Vilaprinyó, piano/Schubert.
Saló de Tinell.
20. The Hilliard Ensemble/Schubert, Holden, Woord, Billings, Pearsall, Wesley, Walmisley y Mendelssohn.
Saló del Tinell.
22. Albada Olaya, piano/Brahms, Schumann y Schubert.
Centro Cultural de La Caixa.
24. R. Holl, bajo. K. Richter, piano/Schubert.
Saló del Tinell.
27. A. Oprean, G. Muller-Roda, violines. T. Shirao, viola. M. Cervera y Ch. Florea, cellos/Schubert.
Saló del Tinell.
29. J. Rubinat, piano/Schubert y Chopin.
Centro Cultural de La Caixa.

MADRID

TEATRO REAL

Diciembre:

1. O. N. E./López Cobos, P. Pérez Iñigo, A. Blancas/Lutoslawski: sinf. 3. Fauré: Réquiem.

3. Recital de Montserrat Caballé.
O. Cámara Española/López Cobos/Arriga, Mendelssohn y Milhaud.

5 y 6. O. S. R. T. V. E./Frühbeck/Beethoven: sinf. 4. Mahler: sinf. 1.
6, 7 y 8. O. N. E./López Cobos, Soffel, Laubenthal./Schubert: 3 frag. sinfónicos. Mahler: La canción de la tierra.
10. Cuarteto Hispánico Numen./Mozart, Haydn, Beethoven.
12 y 13. O. S. R. T.V. E./Gómez Martínez, Pinzolas/Mozart: conc. 23. Tchaikowsky: sinf. 6.
16. Recital de Brigitte Fassbaender.
17. O. Cámara española/López Cobos, J. L. García Asensio./Torelli, Mozart, Bach, Haydn.
19. O. S. R. T. V. E./Kavallieratos, O'Connor./Brewaeys: Constructions, Mendelssohn: conc. 1 Shostakovitch: sinf. 5.
20, 21 y 22. O. N. E./López Cobos, Larrocha, Higueras, Perelstein, Mariategui, Echevarría./Mozart: conc. 22. Haydn: Missa Hispanica.

Enero

10, 11 y 12. O. N. E./A. Gibson, J. Ortí/Schubert, Haydn, Elgar.
14. Quinteto Español/C. del Campo, Schumann.
16 y 17. O. S. R. T. V. E./A. Tamayo/Schonberg: Gurre Lieder.
17, 18 y 19. J. O. N. D. E./Colomer, León Ara/Macías, Berg, Brahms.
20. Recital de René Kolló.
21. Trío Meldenssohn de Amsterdam/Marco, Ravel, Rachmaninoff.
23 y 24. O. S. R. T. V. E./Gómez Martínez, H. Gutiérrez/Ravel, Beethoven: conc. 4, Falla: sombrero de tres picos.
28. T. Tischauer, viola B. Civitta, piano/Eccles, Schumann, Glinka, etc.
30 y 31. O. S. R. T. V. E./Gómez Martínez, C. Edinger/Tchaikovsky, Mussorgsky.
31. O. N. E./J. Fournet, S. Accardo/Strauss, Tchaikovsky, Debussy, Ravel.

SALA FENIX

Diciembre:

2. Recital Gladys de Bellida/Bellini.
4. M.ª Mar Fernández, N. Llopis, J. Rada/Juan Hidalgo.
9. Eugenio de Rosa, piano/Galuppi.
11. Ensemble Jünger Blaser Europas/F. Cramer/Berg, Schubert, Mozart.
16. Grupo de Cámara de Madrid/J. Ch. Bach.
18. Pura M.ª Martínez, M.ª Aragón, Conjunto Instrumental/A. Tamayo/Olavide.

LONDRES

Diciembre:

1. L. Philarmonic/S. Rattle/Stravinsky (Royal Festival Hall).
2. Philarmonia/Sinopoli/Bruch, Mahler, Brahms. (R. F. H.).
3. L. Symphony/L. Foss/Ives, Mozart, Tchaikovsky. (Barbican).
4. Philarmonia/Sinopoli/Elgar. (R. F. H.).
10. L. Phillharmonic/S. Rattle/Moussorgsky, Berg, Rachmaninov. (R. F. H.).
12. Philharmonia/Cleobury/Wolf, english carols. (R. F. H.).
13. Royal Philharmonic/Kurt Masur/Bruckner, sinf. 7. (R. F. H.).
14. L. Symphony/Monterosso/Bellini, I. Puritani. (Barbican).
— E. Chamber O./Mitsuko Uchida/Haydn, Mozart. (Queen Elizabeth Hall).
15. L. Philharmonic/López Cobos/Lloyd-Webber: réquiem. (R. F. H.).
— Philharmonic/S. Preston/Haendel: mesías (R. F. H.).

17, 18, 19, 20. Christmas festival: L. S. O./R. Hiockox. (Barbican).
— Royal Philarmonic/Kurt Masur/Tchaikovsky, Webern, Brahms. (R. F. H.).
31. Viennese Evening: L. S. O./J. Georgiadis/Strauss family. (Barbican).

PARIS

SALLE PLEYEL

Diciembre:
3. *Alfred Brendel,* piano. Haydn, Schubert, Liszt.
5, 6 y **7.** *O. F. Munich-Celibidache.* Bruckner: Sinf. n.º 5.
11, 12 y **13.** *O. de París-Barenboim./Ashkenazy.* Berlioz, Boulez, Beethoven.
19. *O. de París-Barenboim*/Price, Denize, Rendall, Salminen. Beethoven.
21. *O. Ille France-Mercier.* Offenbach.

Enero:

7. *National France-Fedossoiev*/Arkhipova, Vedernikov, Li, Siniavskaia, Mazurov. Rimski-Korsakov.
10. *E. O. P./Ensemble Intercontemporaine-Boulez.* Stravinsky, Ligeti, Schoenberg, Webern.
16. *O. N. France-Fulton/Gavrilov.* Faure, Ravel, Dutilleux.
21. Recital de *Barenboim.* Liszt.
22 y **23.** *O. París-Dutoit/Beroff.* Roussel, Liszt, Stravinsky.
25. *E. O. P./Ensemble Intercontemporaine-Boulez.* Messiaen, Schnittke, Stravinsky.
29 y **30.** *O. París-Eugen Jochum.* Haydn.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

Diciembre:
2. Recital F. R. *Duchable.*
6. *O. Cámara Europa-Perahia.* Beethoven, Bach, Mozart.
7. Recital *E. Indic.*
9. Recital *B. L. Gelber.*
13. Beatriz y Benedicto de Berlioz. (Vers. concierto). *N. O. P./Coro Radio France.*
17. Director: *J. Nelson*/M. Ewing, J. Chamonin, N. Stutzmann, J. Anderson.
15. Recital *Simon Estes.* Espirituales Negros.
20. *O. N. E. France-R. Chailly.* Rossini.
23. Hansel y Gretel de Humperdick. (Ver concierto). *N. P. O./Coro R. France.* Director: *M. Janowski*/B. Boney, D. Evangelatos, B. Ericson, H. Garreti.

Enero:
20. Recital de J. P. *Collard.*
24. *O. N. France-L. Maazel/P. Amoyal.* Elgar, Ravel.
25. Recital *Margaret Price.*
28. *Cuarteto Amadeus.* Mozart.
30. *O. N. France-V. Neumann.* Mahler: Sinf. n.º 2. Benackova, Evangelatos.
31. El Oro del Rhin de Wagner. (Ver concierto). *N. O. P./Coro R. France.* Director: *M. Janowsky./*U. Vinzing, W. Meier, T. Zylis-Gara, C. Wulkopf.

THEATRE MUSICAL DE PARIS

Diciembre:
9. Recital de *Teresa Zylis-Gara.* Chopin.
16. Recital de *Olivia Stapp.* Puccini.

Enero:
6. Recital de *S. Jerusalem.* Schubert.

TELEVISION

PROGRAMACION «CONCIERTO» DE TVE

Diciembre:

7. *Haendel:* REALES FUEGOS ARTIFICIO.
— *Beethoven:* Concierto N.º 3, en Do menor, para piano y orq. y SINFONIA n.º 7 en La Mayor.
Solista: Jaquín ACHUCARRO.
ORQUESTA DE RTVE.
Director: Erich BERGEL.
14. *Beethoven:* SINFONIA n.º 4.
- *Mahler:* SINFONIA n.º 1, TITAN.
ORQUESTA DE RTVE.
Director: Frühbech de Burgos.
21. *Haendel:* TEODORA, Oratorio.
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI, CORAL ANDRA MARI.
Director: Odón ALONSO.
28. CONCIERTO DE LA UER. (Ver promoción).
ORQUESTA DE RTVE.
Director: Karallieratos.

RADIO

Retransmisiones Radio 2

Diciembre

2. *Homenaje Vicenzo Bellini* (ver programación) Sala Fenix. Hora: 19 h.
4. *Juan Hidalgo y su tiempo,* desde la sala Fenix (v. p.). Hora: 19 h.
8. *Concierto homenaje a Alfred Nobel* (Estocolmo): Orquesta Internacional formada por 92 profesores de diversos países. Director: C. M. Ciulini. Bruckner: sinfonía n.º 8. Hora: 20,20.
9. *Homenaje a B. Galuppi,* desde la sala Fenix (v. p.). Hora: 19 h.
-. *Temporada de la UER:* Tif'ereth, de Emmanuel Nunes, por la Orq. Nacional de Francia desde París. Hora: 20,30.
10. *Boris Godunov* de Moussorgsky, desde el Liceu de Barcelona (v. p.). Hora: 19,50 h.
11. *Ensemble Jünger Biaser Europas,* desde la sala Fenix (v. p.). Hora: 19 h.
16. *Homenaje a J. Ch. Bach,* desde la sala Fenix (v. p.). Hora: 19 h.
18. *50 años de G. Olavide,* desde la sala Fenix (v. p.). Hora: 19 h.
19. *Conozcamos los nombres (U. E. R.),* desde el teatro Real de Madrid, por la O. S. R. T. V. E. Director: Kavallieratos (v. p.). Hora: 19,50 h.
25. *Concierto de Navidad de Eurovisión:* O. Concertgebouw de Amsterdam, director: Bernard Haitink. Mahler: sinfonía n.º 7. Hora: 15 h.
26. *Semiramide* de Rossini, desde el Liceu de Barcelona (v. p.). Hora: 20,50.
31. *Spohr y el romanticismo alemán:* «Jesso», desde la G. M. V. de Viena. Reparto : C. Studer, D. Soffel, T. Moser, M. Holle y B. Weikl. Coro y Orquesta de la O. R. F. Director: G. Albrecht. Hora: 20,30 h.

Nota: Como viene siendo habitual, todos los jueves a las 19,30 h. se retransmite el concierto de la O. S. de la R. T. V. E. desde el Teatro Real de Madrid (v. p.).

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1985-1986

En un intento conjunto de divulgar y promocionar la música, SCHERZO y LA ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA, facilitarán, mediante la presentación en taquilla del bono que se adjunta a continuación, una *localidad gratuita(*)* para uno de los tres conciertos —n.º 13, 14 y 15— de la temporada de dicha Orquesta, que tendrán lugar en el Teatro Real de Madrid, durante cada uno de los domingos del mes de Enero de 1986. (Hora: 11,30.)

(*) El número máximo de localidades gratuitas por concierto será de *treinta,* siendo adjudicadas por riguroso orden de presentación del presentación del presente *bono* en taquilla y dentro de los horarios habituales.

Taquilla: Carlos III, s/n.
Horario:
Lunes de 17.00 h. a 19.00 h.
Martes a viernes de 10.00 h. a 17.00 h.
Sábado de 11.00 h. a 13.00 h.
Localidades a la venta a partir del miércoles anterior a cada concierto.

Información: De lunes a viernes de 10.00 h. a 14.00 h. y de 16.30 h. a 20.00 h. Teléfono 248 14 05.

BONO CANJEABLE POR UNA LOCALIDAD GRATUITA PARA UNO DE LOS CONCIERTOS DE LA TEMPORADA DE LA O. N. E. DE LOS DIAS 12, 19 ó 26 DE ENERO DE 1986.

Scherzo

BOLETIN DE SUSCRIPCION *Rellene y envíe estos cupones*

Scherzo

c/ Marqués de Mondéjar, 11 - 5.º C - 28028 MADRID

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 3.000 pesetas (1) abonaré de la siguiente forma:

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

de _____ de 198

Atentamente,
Firmado,

(1) Las suscripciones para el extranjero importarán por correo ordinario 5.000 pesetas y por avión 6.000 pesetas para Europa y 7.000 para América y deberán ser abonadas mediante cheque bancario.
(2) Táchese lo que no proceda.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ Teléfono _____

(A cubrir en el caso de que la forma de pago elegida sea la de cargo en cuenta.)

_____ de _____ de 198

Banco/Caja _____

Agencia Urbana _____

Calle _____

Población _____

Ruego atiendan, hasta nuevo aviso, los recibos que anualmente les pase el BANCO HISPANO AMERICANO en concepto de suscripción a la Revista SCHERZO con cargo a mi cuenta o libreta de ahorro n.º _____

abierta en _____

Oficina _____ de _____

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ Teléfono _____

_____ de _____ de 198

(Firma)

DOCE AÑOS DE LA MINICAJA ROGERS

Fué exactamente en 1973 cuando la prensa Hi-Fi británica lanzó tímidamente las primeras informaciones sobre lo que se declaraba ya como un componente excepcional y con el importante sacramento del patrocinio de la BBC de cuyo laboratorio de investigación acústica nació el invento. No era de creer que una caja de 30 centímetros de altura y cinco kilos de peso pudiera responder a exigencias auténticas de calidad en un país donde *siempre se preconizó que la caja acústica* debe ser grande y pesada; cuando nace la pequeña LS3/5A el ambiente aún está dominado por las teorías de Gilbert Briggs (Wharfedale) y Norman Crowhurst (Tannoy) en torno a los gabinetes acústicos de suerte que el pequeño invento de la BBC viene a ser considerado en principio como una especie de herejía si bien cosas parecidas habían sido elaboradas antes por Jordan Watts y en Estados Unidos por Paul Klipsch aunque el modelo "heresy" de Klipsch responde rápidamente a otras necesidades.

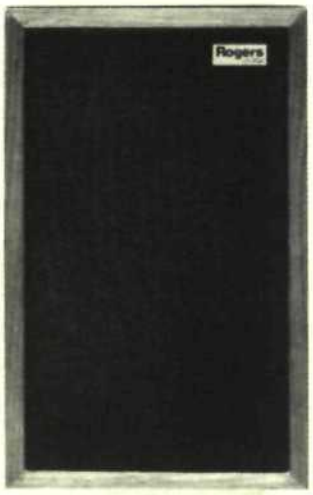
Caja LS3/5A. Sin tela.

El laboratorio de la BBC buscó durante largo tiempo un "monitor" de pequeño tamaño, de fidelidad máxima y capaz de trabajar adecuadamente en pequeños habitáculos y estudios donde el empleo de gabinetes grandes resulta imposible sobre todo por falta de adecuación caja-sala. Desde otro punto de vista resulta obvio que un gabinete pequeño dispersa el sonido mucho mejor y ofrece menos dificultades para una colocación correcta. El resultado de estas aspiraciones tras improbos trabajos fué bautizado de una forma muy árida: LS3/5A. La licencia para su fabricación fué otorgada a una firma de prestigio, Rogers, que aún no formaba parte de la actual Swisstone Electronics; más adelante otros fabricantes serían igualmente distinguidos con la autorización de la BBC; Chartwell, Spendor y muy recientemente Goodmans.

El éxito del pequeño gabinete acústico se produjo de forma muy rápida y ya durante 1974 los "gurús" y exégetas comenzaron a cotejar la LS3/5A con labores de gran prestigio como por ejemplo la entonces ya famosa Spendor BC/I y nada menos que con el *gabinete Quad electrostático que se* utilizaba como refrencia por aquellos tiempos.

Creo que puede afirmarse que la pequeña Rogers casi estableció un nuevo estilo en las escuchas domésticas y si bien sus comienzos fueron eminentemente profesionales difícilmente puede citarse un componente que haya penetrado tanto y tan bien en el difícil campo de la audiofilia doméstica. Hay personas aún reticentes; la LS3/5A no pesa 40 kilos ni cuesta medio millón. Algunos rechazan lo pequeño y económico pero cuando se procede a escuchas comparativas verdaderamente serias la LS3/5A puede con casi todo básicamente si la sala de escucha no excede de 20 ó 25 metros cuadrados. La reproducción de medios y agudos es algo espléndido así como la aireación y dispersión del sonido. En estos aspectos concretos es difícil de batir. Hay además una claridad extraordinaria en el mensaje sin más limitaciones que las de la propia fuente sonora y de los componentes de acompañamiento. No hay que buscar presiones sonoras excesivas; el pequeño gabinete está diseñado para escuchar música decentemente y no para atronar salas. Sin embargo con algunas electrónicas de gran categoría (Beard, Radford, Dinaco etc...) el comportamiento de la LS3/5A es algo asombroso y en opinión de Ken Kessler, por ejemplo, es uno de los pocos sistemas acústicos de pequeño tamaño capaces de "acreditar" la presencia en el equipo de una etapa de potencia como la Audio-Research D-70(electrónica de válvulas a 2.000 dólares la pieza). La reproducción de la voz humana es exactísima y la localización de instrumentos espléndida si las cajas están debidamente colocadas. En estas condiciones se puede apreciar con gran realismo la "profundidad" de la orquesta o los límites físicos de una escena de ópera.

¿Y los graves, qué me dice usted? Pues digo lo siguiente: la LS3/5A alcanza en el espectro grave hasta los 70 ciclos, por debajo de esa medida apenas se oye grave pero hasta los 70 citados el grave que se produce es sumamente real. El defecto es consustancial a las propias dimensiones de la caja. No podemos aspirar a todo; sin embargo las virtudes de la caja en medios y agudos son tales que bien puede soslayarse esa ligera limitación en la respuesta de graves. No obstante, para quienes esa carencia constituya trauma o motivo de frustración (para mí desde luego no) la firma británica Swisstone Electronics que detenta actualmente la marca Rogers ha introducido recientemente en el mercado un "subwoofer" totalmente logrado e ideado exactamente para cubrir la de deficiencia en graves del modelo que nos ocupa. Con el nuevo ingenio se cubre de forma muy satisfactoria la octava más baja y se reune un conjunto de absoluta excepción aunque a John Atkinsons (Director de la mensual Hi-Fi News) le gusten más las minicajas solas; dice el crítico inglés que la introducción del subwoofwer resta aireación a los satélites. Algo hay de cierto en ello pero no es menos verdad que la introdución del "subwoofer" permite el logro de presiones sonoras mayores que utilizando solo las minicajas.



Caja LS3/5A. Con tela.

Naturalmente la LS3/5A ha intentado ser imitada docenas de veces pero sin éxito. Sigue detentando sin lugar a dudas el número uno en su género. Las "aproximaciones" más acertadas son la SA1 de Spendor y el modelo "Tablette" de Proac.

Alfredo Orozco

OTTO KLEMPERER

1885-1985

ESTE año se cumple el centenario del nacimiento de Otto Klemperer, que vio la luz en *Breslau* un 14 de mayo de 1885. Como director fue un hombre que supo transmitir a su dirección una voluntad férrea, aproximándose a cada partitura en una actitud de reto a sí mismo, lo cual constituyó su propia intención vital, pues pocas personas hubieran podido afrontar sus numerosos problemas de salud con un espíritu y capacidad de superación iguales a los de él.

Este gigante, tanto física (medía más de 2 m.) como musicalmente hablando, fue uno de los mayores exponentes de la tradición centroeuropea, y en sus últimos años el único superviviente de la magnífica escuela alemana de dirección representada en primer lugar por *Mahler, Muck* y *Richard Strauss,* y cuya antorcha recogieron después *Weingartner, Kleiber, Furtwangler, Walter* y *Schuricht.* Esta tradición, enraizada en el siglo pasado, presenta una serie de características comunes a todos los directores alemanes y austrohúngaros, independientemente de los rasgos individuales de cada uno de ellos. Una de estas peculiaridades es la aproximación metafísica al hecho musical junto a una gran seriedad. En efecto, los músicos centroeuropeos toman muy en serio sus responsabilidades como representantes musicales de países donde vieron la luz toda una pléyade de compositores que se extiende desde *Bach* hasta *Mahler* y *Richard Strauss.* Esta escuela, con una indudable carencia de sentido del humor, es especialmente apta para lo severo y profundo, en ella no hay cabida para la chispa de un *Beecham,* la sensualidad y emoción de un *Koussevitzky,* el virtuosismo de un *Stokowsky* o el exhibicionismo de un *Bernstein.* Por el contrario, los directores alemanes a pesar de poseer, en la mayoría de los casos, una poderosísima personalidad, son completamente ajenos a la ostentación y a lo rimbombante. Su interés está centrado en una sola cosa: hacer música con la mayor autoridad, honestidad y sencillez posible.

Klemperer, que en sus años de juventud fue un representante típico de esta escuela, se convirtió con el paso del tiempo en un arquetipo de la misma. Era impresionante verle en el podio con su imponente figura marcando de modo imperturbable, interesado única y exclusivamente en la música, ajeno por completo a la reacción del auditorio, contentándose con hallar la verdad desnuda. Su actitud ante la música, tanto en ópera como en concierto, era de la más estricta pureza; la música para él era una expresión absoluta, intensa, cerebral y extremadamente personal. El gran *Wieland Wagner* lo definía así: «*La Grecia clásica, la tradición judía, el cristianismo medieval, el romanticismo alemán y el realismo de nuestro tiempo se combinan para hacer de Klemperer un fenómeno artístico único*».

Nacido en el seno de una familia judía, pasó su infancia en *Hamburgo;* más tarde estudió en la *Hochschule de Frankfurt* completando sus estudios musicales en el *Conservatorio Stern* de *Berlín* con *Hans Pfitzner.* En 1907 y gracias a su decisivo encuentro con *Gustav Mahler,* fue contratado como tercer director en el Teatro Alemán de *Praga* y dos años más tarde, cuando contaba sólo 25 de edad, pasó a ser segundo director del Teatro de *Hamburgo.* En 1914 su maestro en *Berlín, Hans Pfitzner,* le invitó a Estrasburgo (entonces todavía en territorio alemán) como primer director de la Opera y profesor del Conservatorio de dicha ciudad, donde tuvo alumnos como *Charles Munch.* Tres años más tarde se convirtió en primer director musical en *Colonia* como responsable de la música contemporánea. A los 40 años de edad fue contratado como director general de la *Opera Kroll* en *Berlín* gracias a la recomendación de *Erich Kleiber.* Ambos, *Klemperer* y *Kleiber,* hicieron de Berlín el centro de ópera de vanguardia de todo el orbe. Nuestro director se interesó especialmente en *Janácek* y *Hindemith,* representando también obras escénicas de Schonberg *(Die glükliche Hand, Erwartung), Stravinsky (Oedipus Rex, L'Histoire du Soldat)* y *Krenek (Leben des Orest).* Sin embargo, algunos elementos reaccionarios, contrarios a estas tendencias que consideraban demasiado progresistas, ganaron la batalla y el teatro se cerró en 1931, pasando entonces *Klemperer* a ser segundo director en la *Staatsoper,* detrás de *Erich Kleiber.* En 1933, con el advenimiento del régimen nazi, se le clausuró el contrato. *Klemperer* pidió entonces ayuda a *Richard Strauss,* quien declaró que «eran malos tiempos para ayudar a un judío». El director alemán se unió entonces al batallón de emigrados de América donde en septiembre de 1933 sucedió a *Rodzinski* al frente de la *Filarmónica* de *Los Angeles,* compaginando esta labor con la de director invitado en la *Filarmónica de Nueva York* hasta 1936. Después del estallido de la segunda guerra mundial se le descubrió un tumor cerebral, por lo cual debió rescindir su contrato en *Los Angeles,* siendo sustituido por *Bruno Walter.* Tras el final de la segunda conflagración mundial, en 1947, *Klemperer* regresó a Europa, concretamente a Budapest, donde permaneció hasta los 65 años, y a esa edad comenzó a frecuentar los escenarios alemanes, primero como director invitado y posteriormente como titular de la *Philarmonía.*

Su segunda carrera comenzó en 1951, año en que el legendario *Walter Legge* fundó La *Philarmonia Orchestra. Klemperer* la dirigió en dos conciertos con un brillante éxito y una vez más mostraba que se había convertido en un símbolo en los más importantes escenarios europeos. El «fino olfato artístico» del productor inglés supo apreciar que *Klemperer* era reconocido y admirado como el último de los directores con raíces en la tradición, pues *Toscanini* solamente realizaba interpretaciones a través de la radio, y *Walter* y *Furtwangler* mantenían cada vez menor actividad. Con su magnífico instinto *Walter Legge* contrató a *Klemperer* para la *Philharmonia,* y con esta orquesta y libre de problemas económicos, *Klemperer* revivió. Hubo, por supuesto, quien criticó su dirección, considerándola pesada,

con «tempi» exageradamente lentos; sin embargo la gran mayoría logró una especie de comunicación con él en sus conciertos, considerándo el magnífico panorama de su visión a través de ese sello austero que purifica la música. *Harold C. Schonberg* en su libro «Los grandes directores» (ver Bibliografía al final de este artículo) relata el impacto sufrido por un crítico musical asistente a uno de estos conciertos en 1961, comentario que transcribimos a continuación: «*Se abrió paso lentamente hacia el podio arrastrando su enorme cuerpo gracias a la ayuda de un bastón. Tras una corta reverencia al auditorio se sentó en una silla dispuesta sobre el podio. No usaba batuta y marcaba el tiempo con la muñeca por medio de batidas, a veces imperceptibles que, sin embargo, contenían toda la intensidad y vitalidad necesarias. Sin demasiado encanto y siempre demasiado serio, no hay nadie tan exacto como él en las piezas claves del repertorio y nadie como él puede mostrar la grandeza y la talla de un* Beethoven, *un* Brahms, *un* Mahler *o un* Bruckner. *En cierto modo es un Kapellmeister transfigurado, un director no virtuoso que puede incluso llegar a ser algo pedante, pero cuya visión y concepción llegan a ser tan grandes que él y su música adquieren proporciones monumentales.*»

Enrique Pérez Adrián

Selección discográfica (Todos los discos reseñados son de EMI)

J.S. Bach: *Conciertos de Brandemburgo.* P.O.
J.S. Bach: *Suites para orquesta.* NPO.
J.S. Bach: *Misa en Si menor.*BBC Chorus & NPO *(Gedda, Baker, Prey, Crass).*
J.S. Bach: *Pasión según S. Mateo.* PO & Chorus *(Fischer-Dieskau, Schwarzkpof, Baker, Gedda, Kra us, Ludwig).*
Beethoven: *Las 9 Sinfonías. Oberturas. Música para Egmont.* PO.
Beethoven: *Los 5 Conciertos para piano. Daniel Barenboim.* NPO.
Beethoven: *Concierto violín. Yehudi Menuhin.*NPO.
Beethoven: *Fidelio.* NPO & Chorus. *(Ludwig, Vickers, Berry, Frick, Crass).*
Beethoven: *Misa Solemnis.* NPO & Chorus *Soderstrom, Hoffgen, Kmentt, Talvela).*
Berlioz: *Sinfonía fantastica.* PO.
Brahms: *Las 4 Sinfonías. Oberturas Académica y Trágica.* PO.
Brahms: *Concierto violín.* David Oistrakh. Orquesta de la RTF.
Brahms: *Requiem alemán. Rapsodia contralto.* NPO & Chorus *(Schwarzkopf, Fischer-Dieskau, Ludwig).*
Bruckner: *Sinfonías 4 a 9.* PO. NPO.
Dvorak : *Sinfonía n.º 9.* PO.
Franck: *Sinfonía en Re menor.* NPO.
Haendel: *El Mesías.* PO & Chorus *(Schwarzkopf, Hoffman, Gedda, Hines).*
Haydn: *Sinfonías 88, 92, 95, 98, 100, 101, 102 y 104.* PO. NPO.
Mahler: Sinfonías 2, 4, 7, 9 y Das Lied von der Erde. PO. NPO. *(Schwarzkopf, Ludwig, Wunderlich).*
Mendelssohn: *Sinfonías 3 y 4. Obertura de Las Hébridas.* PO.
Mendelssohn: *El sueño de una noche de verano.* PO & Chorus. *(Baker, Harper)*
Mozart: *Once Sinfonías. Oberturas. Maurerische Trauermusik.* PO. NPO.
Mozart: *Concierto 25. Daniel Barenboim.* NPO.
Mozart: *Serenatas 11, 12 y 13.* London Wind Ensemble. NP wind ensemble.
Schubert: *Sinfonías 5, 8 y 9.* PO.
Schumann: *Las 4 Sinfonías.* NPO.
Schumann: *Concierto Op. 54. Annie Fischer.* NPO.
R. Strauss: *Don Juan. Till. Salome. Told und Verklarung. Metamorphosen.* PO.
Stravinsky: *Pulcinella. Sinfonía en 3 movimientos.* PO.
Tchaikosvsky: *Sinfonías 4, 5 y 6.* PO.
Wagner: *Der fliegende Hollander.* BBC Chorus & NPO. *(Silja, Adam, Talvela, Unger)*
Wagner: *Die Walkure* (acto 1º y Despedida de Wotan). NPO. *(Dernesch, Cochran, Bailey)*
Wagner: *Oberturas.* PO.
Weber: Oberturtas de *Der Freischutz, Euryanthe y Oberon.* PO.

Bibliogafía

Charles Neilson Gattey: *Peacocks on the Podium.* London, 1982 (Hutchinson)
Klemperer Stories. London, 1975
Harold C. Schomberg: *The Great Conductors.* London, 1977 (Gollancz)
David Wooldridge: *Conductor's World.* London, 1970 (Barrie Cresent)

CBS MASTERWORKS COMPACT DISCS

EXTRAORDINARIA OFERTA, NAVIDAD 1985

TODO EL CATALOGO CBS MASTERWORKS DE DISCOS COMPACTOS EN OFERTA ESPECIAL LIMITADA

1 DISCO DE REGALO POR CADA 2 DE COMPRA

MAS DE TREINTA LANZAMIENTOS ESPECIALES DE NOVEDAD, EN EDICION SEMANAL, ACOMPAÑARAN A ESTA EXTRAORDINARIA OFERTA, QUE FINALIZA EL 4 DE ENERO DE 1985

INFORMESE EN SU ESTABLECIMIENTO ESPECIALIZADO Y CON SU COMPRA DE COMPACTS SOLICITE EL NUEVO CATALOGO *CBS COMPACT DISC* A TODO COLOR

THOMAS TALLIS: O el arte perdurable

NUESTRO siglo, muy dado a las conmemoraciones suele festejar con singular resonancia el aniversario del nacimiento o muerte de los artistas e intelectuales más conspicuos; una peculiaridad se cumple, no obstante, en dichas celebraciones: cuanto más lejana se encuentra en el tiempo la personalidad del artista homenajeado, con menor vehemencia se la rememora. Si bien es cierto, como reseña Philippe Ariés, que la lejanía temporal ofrece a los humanos una simple voluntad de memoria y silencio, también lo es el hecho de que una conmemoración, en el mejor de los casos, sirve para aliviar la presencia de aquellos que ante nuestros ojos acontecen como mera historia. El mismo Gracián, en *El Discreto*, acertó a escribir que una obra no debía desestimarse porque la circunstancia cronológica de su creación perteneciera al pasado, aduciendo, además, que «lo que ha de durar una eternidad ha de tardar otra en hacerse». Ese lento y perdurable trabajo, propio de una cautela artesanal, fue llevado a cabo magistralmente por Thomas Tallis acaso uno de los más insignes compositores del siglo XVI, de quien se cumple en nuestro año el IV centenario de su muerte.

Wyatt frente a Shakespeare, Tallis ante Gibbons

La observación, desde luego acertada, que hace H. Halbreich acerca del concepto de «escuela isabelina», en la que frecuentemente se inscribe a Tallis, intenta puntualizar algo evidente que, sin embargo, queda muy a menudo desdibujado a causa de las imprecisiones. Dicho período de apogeo abarca, en realidad, la última mitad del reinado de Isabel I de Inglaterra, pero su esplendor, también portentoso en el ámbito de las letras, trascendió asimismo a la regencia del primer Estuardo, Jacobo I (m. 1625). Como veremos, debido a su longeva edad, Tallis vivió numerosos y violentos cambios políticos, a través de los cuales fue materializando su obra, la cual, en el fondo, y como cosa lógica, no pertenece plenamente a la gloriosa época isabelina, sino a las sucesivas etapas históricas que conformaron aquellas hostiles décadas. Si bien las figuras literarias de Ben Jonson, de Marlowe y Shakespeare, y las musicales de Morley, Dowland, Gibbons, Bull y Byrd prefiguraron la que se ha dado en llamar Edad de Oro, no debe subestimarse a la anterior generación —a la cual Tallis pertenece—, cuyos integrantes padecieron una pertinaz turbulencia política y quedaron injustamente ensombrecidos por la apoteosis de los años posteriores. El ejemplo vivido por nuestro compositor es de suma elocuencia: estuvo adscrito a la Capilla Real de Enrique VIII y a la de Eduardo VI; más tarde, prestó servicio en la Corte católica de María Tudor, para retornar, finalmente, a la iglesia protestante durante el mandato de la ya citada reina Isabel.

Grabado Thomas Tallis.

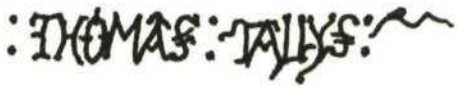
Es sabido que la Reforma no conmocionó únicamente el mundo religioso, sino que también propició una auténtica revolución social que acarreó directas y decisivas repercusiones históricas en la economía, la política y la cultura. De esa inestabilidad se lamentan en sus versos Wyatt y Surrey —entre otros muchos—, poetas ambos que, aun no siendo parangonables a la inspiración de Shakespeare, si merecen, como todo el arte de su tiempo, una lectura detenida, porque su poesía contiene, además de una peculiar y admirable estética, la vivencia de los primeros días renacentistas en Inglaterra. Sus compañeros de generación, en lo concerniente a música, sí alcanzaron la brillantez del gran momento vivido con Gibbons y Morley; los nombres de mayor trascendencia fueron los de Taverner, Tye y Tallis —«las tres gloriosas T»—, quienes junto a otros compositores de la Reforma trazaron un amable y sólido camino para sus sucesores.

Gentleman of the Chapel Royal

Thomas Tallis nació en el Condado de Kent, probablemente en 1505, y aunque las primeras décadas de su biografía suponen un considerable acopio de conjeturas, sí sabemos ciertamente que a temprana edad gozó de una excelente reputación como organista. Ya en 1532 su nombre figura en los documentos —«Joculator Organum»— del convento benedictino de Dover, plaza que abandonaría para hacerse cargo de las tareas musicales de la célebre abadía de Waltham, enclavada en las ceranías de Londres; pero Tallis perdió el cargo (1540) al ordenar Enrique VIII la supresión de los monasterios (1536-1547). Lo cierto es que poco tiempo después (1540-1542) se le encuentra desempeñando su función en la Catedral de Canterbury, y paradójicamente, bajo la regencia del que había promulgado la antimonacal ley, ingresó en la Capilla Real —donde sería nombrado *Gentleman*—, en la que mantuvo intensas relaciones con los más destacados compositores del momento —conocida es su relación con Antonio de Cabezón— y en la cual desarrolló una fecunda y portentosa obra, cosa que permitieron tanto su buen oficio como su dilatada edad (m. 1585, en Greenwich). Tan notoria fue su fama y tan alto su prestigio, que la hija de Enrique VIII, Isabel I, le concedió conjuntamente con Byrd la licencia exclusiva para imprimir música en Inglaterra (1575), precisamente en un momento en el que la edición musical era asombrosamente parca. Muy estrecha fue la vinculación que tuvo con el ilustre creador de los *Psalmes, Sonets and Songs,* William Byrd, de quien fue maestro; recordemos que éste era todavía un niño cantor de la Capilla Real cuando en 1554 Cabezón visitó a Tallis, a quien le cabe, además, el honor de haber formado musicalmente a John Bull.

La herencia de Fayrfax

Aunque los ideales renacentistas fueron penetrando en la sociedad inglesa con extraordinaria lentitud, pronto, dando sentido a las teorías de Burkhardt, la idea del individualismo se fue emparejado con la del sensualismo, y así, frente a la monumental pero en ocasiones alambicada y tenebrosa música de Fayrfax —el más notable músico de su generación—, Taverner, Tye y Tallis elaboraron otra emocionalmente más intensa y, sobre todo, más rica sensualmente. Los tres músicos, directos herederos del que sirviera de enlace entre la música inglesa de los siglos XV y XVI, muestran en las obras iniciales su influjo, patentizado sobre todo en la música escrita para el culto católico. La obra de Tallis, que fuera un buen conocedor del arte contrapuntístico de su antecesor, es muy prolífica, pero desdichadamente la mayoría de su producción profana e instrumental se ha extraviado; sin embargo, los pocos ejemplos conservados permiten constatar que su calidad no decrece frente a su obra sacra, la cual se reparte, por las circunstancias históricas antes anotadas, entre el culto latino y el anglicano. La música escrita para éste último no iguala, ni con mucho, el interés de su producción latina, en la que empleó con intensidad progresiva la *imitación,* puesta de manifiesto de modo especial en una de sus obras maestras, titulada *Lamentaciones de Jeremías El Profeta,* donde se aúnan el misticismo espiritual y la maestría en el contrapunto; sus audaces disonancias —*fausses relations,* consistentes en la superposición de una nota y su alteración— otorgaron a su música una acentuada personalidad, y se ha dicho, no desatinadamente, que Tallis fue el compositor insular que junto con Purcell empleó con más valentía esas «falsas relaciones». Pero el valor de nuestro músico no estriba sólo en su magistral sentido del arte de la composición, sino en la infrecuente simpliciada con que lo expresó.



Autógrafo de Thomas Tallis.

Varias de sus piezas instrumentales se encuentran en el *Mulliner Book y en el Fitzwillian Virginal Book,* cuya obra, *Felix Namque* (1562), es la más antigua de la compilación. El fue el legítimo creador de la *anthem* —una antífona que venía a sustituir al motete latino— y el artífice de soberbias misas e himnos; toda su música configura un auténtico universo musical, un mundo que Tallis supo observar y delinear con gran magisterio, ordenando una constelación sonora, es decir, lo que Umberto Eco denominaría el *espacio de un mensaje organizado.*

Ramón Andrés

(*)Bibliografía selecta: Ultima página.

JUAN HIDALGO: Músico del siglo de oro

El compositor Juan Hidalgo de Polanco *es una de las figuras más impotantes de la música española del siglo XVII. Le debemos una gran cantidad de tonos humanos (un tipo de cantata en lengua castellana) algunos villancicos no muy diferentes, por su estribillo y acompañamiento instrumental a los tonos humanos; y música religiosa, entre la cual hallamos dos misas, una de ellas con bajo contínuo.*

Pero el aspecto más importante de este autor es su contribución al desarrollo del drama musical en España, sobre todo desde el año 1640 (él ya era arpista de la real capilla, cuando se inauguró el *Coliseo* del palacio del *Buen Retiro).*

Juan Hidalgo de Polanco nació en *Madrid* el 28 de septiembre de 1614, dato este que ha sido recientemente descubierto por *Emilio Lopez de Saa* en la parroquia de San Ginés.

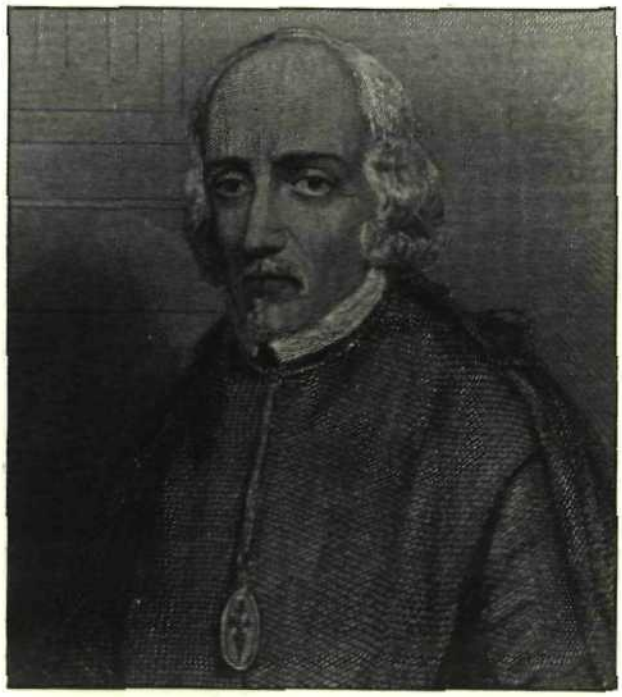
Su padre, *Antonio Hidalgo*, natural de *Las Moralejas*, al sur de la provincia de Madrid era violero o guitarrero, al igual que su abuelo materno *Juan de Polanco*. Su madre era madrileña y vivió de soltera en frente de *San Felipe*, junto al *Correo Mayor*, es decir, en la mismisima *Puerta del Sol.*

Del compositor sabemos que a los 24 años aun vivía con su padre en la bajada de *San Ginés.*

Fue, pues, entre músicos y constructores de instrumentos donde, como bien supone *Jaime Moll*, se formó quien habia de ser el gran músico del teatro barroco español en su época de mayor esplendor.

El advenimiento al trono de *Felipe IV* en 1621 coincide con el auge del teatro de corte en toda Europa. *España* fue uno de los primeros paises donde, por existir una fuerte tradición teatral, se introdujo muy pronto la comedia de tramoyas, mucho más espectacular. Las "Fiestas Reales" en *Aranjuez y el Alcazar de Madrid*, y a partir de 1630 en el *Buen Retiro*, comenzaron a presentar complejisimas mutaciones escénicas, esplendidas iluminaciones y multiplicación de efectos especiales. Los autores de las escenografías eran italianos primero *Giulio Cesare Fontana* (que montó en *Aranjuez "La gloria de Niquea"* -1622- de *Villamediana*), después *Cosimo Lotti* (causó sensación en *Madrid* con la presentación de *"La selva sin amor"* -1629-, de *Lope de Vega*) y a su muerte, en 1643, el notable pintor y arquitecto florentino *Baccio del Bianco.*

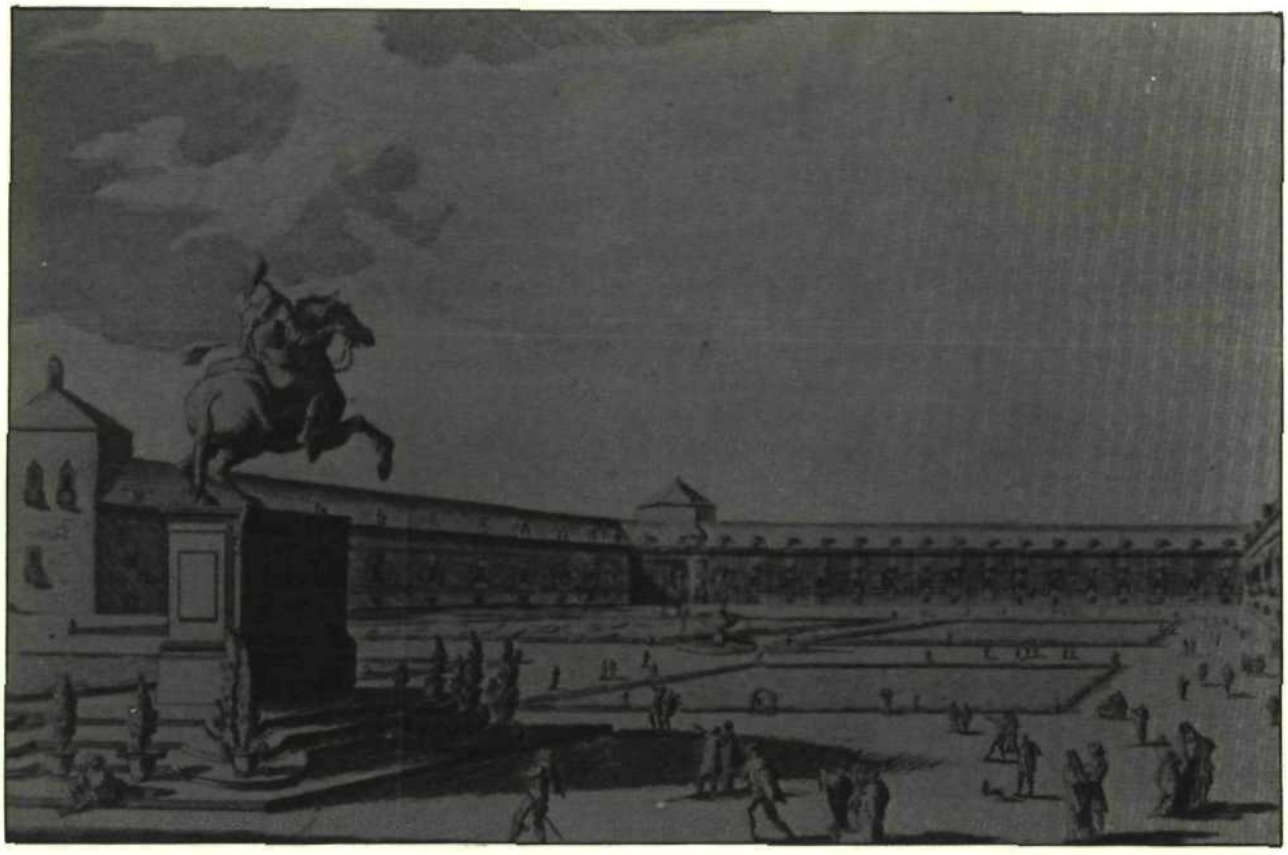
En 1653 abandonaba *Madrid*, adonde habia llegado siete años antes como nuncio de Su



Calderón, libretista de Juan Hidalgo.

Santidad, *Giulio Rospigliosi,* futuro papa *Clemente IX. Rospigliosi,* autor de excelentes libretos de ópera, es una de las figuras clave para comprender las corrientes de influencia italiana en nuestro país durante la época de *Juan Hidalgo.* Si él se llevó de España un importante bagaje de asuntos españoles, también contribuyó, sin duda a la instauración del teatro musical al estilo italiano en la corte madrileña.

Después de haber puesto música a la comedia de *Antonio Solis, "Triunfos de amor y fortuna"*



El Buen Retiro, escenario operístico de la época.

(1658), cuya escenografía -una de las más espectaculares del siglo- fue obra de *Antonio Maria Antonozzi*, sucesor de *Baccio del Bianco* en la corte madrileña el año 1657, *Hidalgo* inició una estrecha colaboración con el dramaturgo máximo de la época, *Pedro Calderón de la Barca*, reflejada en lo muy adecuado de la música al contenido, rítmo y emociones de la poesia calderoniana. *"La púrpura de la rosa"*, *"Ni amor se libra de amor"*, *"La estatua de Prometeo"* y *"Hado y divisa de Leonido y Marfisa"* (última obra de *Calderon* en las fiestas de la boda de *Carlos II y Maria Luisa de Orleans*), son algunos de los títulos que conocemos del trabajo común *Calderón-Hidalgo*. De varias piezas se ha perdido la música, de otras se conserva fragmentariamente, o casi completa, como ocurre con la que puso *Hidalgo* a *"Los celos hacen estrellas"* (publicada por *Jack Sage* en la edición de *Varey y Shergold*), de *Velez de Guevara* hijo, o la música al *"Alfeo y Aretusa"* (1672) de *Diamante* (por cierto, la primera zarzuela así llamada).

La obra cumbre del dúo *Calderón de la Barca-Hidalgo de Polanco* es la ópera *"Celos aun del aire matan"*, estrenada en el *Coliseo del Buen Retiro* el 5 de Diciembre de 1660. Es toda ella cantada y por tanto, la primera ópera completa en castellano que se ha conservado, pues la partitura de sus tres actos se encuentra en la *Biblioteca Municipal de Evora (Portugal)*, donde fue descubierta en 1945 por *Luis de Freitas Branco*. *Jose Subirá* habia hallado mucho antes, en el *Palacio de Liria*, el primer acto, que publicó en *Barcelona* en 1933.

La ópera es una maravilla de directa expresividad y de buen gusto en sus recitativos, coros, ariosos y arias. Dentro del mejor estilo italiano de un *Monteverdi* o, quizá mejor de un *Cavalli*, *Hidalgo* introduce melodias, rítmos marcadamente sincopados y formas que son claramente españolas. En una versión del compositor argentino *Pedro Saenz* y el escritor *José Guillermo García Valdecasas*, la obra se ha conocido en *Alemania* y en *Argentina*. La profesora de la Sorbona *Daniele Becker* y la musicóloga estadounidense *Louise Stein*, como el profesor *Miguel Querol* en España, o *Ruth Laudes Pitts* en *Estados Unidos*, se han ocupado de estudiar la música en *Calderón* y especialmente la de *"Celos aun del aire matan"*.

Juan Hidalgo falleció el 30 de marzo de 1685 en Madrid y está enterrado en la capilla de los *Remedios* o del *Lagarto* de la iglesia de *San Ginés*.

Andrés Ruiz Tarazona

HEINRICH SCHÜTZ: Cuatrocientos años despues

EL pasado mes de octubre se cumplieron cuatrocientos años del nacimiento de Heinrich Schütz. *Su aparición en el seno del arte sonoro alemán produjo un impacto tal que ocasionó un cambio radical de los rasgos que hasta entonces lo dominaban. Lo trascendental de su contribución se ha expresado repetida y gráficamente con la frase que lo reconoce como* "padre de la música alemana". *En éste como en tantos otros tópicos, hay una base inequívocamente cierta.* Schütz *se nos presenta como el compositor de mayor entidad anterior a* Bach. *Sin él muy otro hubiera sido el camino transitado por el barroco alemán y se hace difícil imaginar su culminación final encarnada por el genial autor de la* Pasión según San Mateo.

Casi nada hacía presagiar la dedicación de *Heinrich Schütz* a la música. En su familia se apreciaban valores burgueses mucho más sólidos. Sin embargo, su educación primera incluyó los fundamentos de este arte, al igual que cualquier otro niño alemán de su tiempo y de su clase. Se instruyó en el canto estudiando el *Compendiolum Musicae* de *Heinrich Faber* , editado en 1548, texto fundamental en las escuelas luteranas de *Alemania* durante siglo y medio. Sería precisamente la excelencia de su arte vocal la que llamaría la atención del landgrave de *Hessen-Kassel, Moritz* llamado "el erudito". Este hecho poco menos que casual, acaecido en 1598, cambiaría el rumbo de la vida de *Schütz.* El noble insistió hasta lograr que *Heinrich* ingresara en el *Colegium Mauritianum,* fundado por él mismo. En este centro recibió el músico una amplia formación que abarcó tanto las ciencias positivas como los intereses humanísticos. *Georg Otto,* director de la capilla del landgrave, tomó a su cargo todo lo relativo a la instrucción musical del joven. En 1608 la historia de la música estuvo a punto de perder a *Heinrich Schütz.* Presionado por su familia el futuro compositor ingresó en la *Universidad de Marbourg* para cursar estudios jurídicos. A modo de "deus ex machina" entra de nuevo en escena el landgrave *Moritz.* Propone a *Schütz* pagarle una estancia en Venecia para que tome contacto con *Giovanni Gabrieli.* La tentación es demasiado fuerte; sorteada la barrera paterna, el músico se dirige al sur en 1609.

Giovanni Gabrieli era en ese momento un mito vivo para toda *Europa,* que atraía especialmente a los creadores nórdicos. La general atracción que siempre había ejercido el arte italiano se incrementó notablemente a raiz de los apasionantes procesos que contempló el cambio de siglo. *Schütz* experimenta un fuerte choque al conocer la cultura italiana. En concreto, la influencia de las prácticas venecianas y naturalmente del estilo personal de *Gabrieli* se dejarán notar en muchas de sus obras de madurez. Al ámbito de *Gabrieli* pertenece la aparición de su primera producción conocida, *Il primo libro di Madrigali* (1611), obra maestra temprana que explota los recursos del género con una sabiduría sorprendente en un compositor que templa precisamente con ella sus primeras armas.

Muerto *Gabrieli* en 1612, *Schütz* regresa a su patria. Trabaja al servicio del landgrave *Moritz* para pasar luego -desde 1614- a pertenecer a la capilla del elector de Sajonia, *Johann Georg I.* Permanecerá ligado a este conjunto hasta su fallecimiento. Se integra entonces *Schütz* a una música que venía determinada por la reforma religiosa. El canto coral luterano, expresión colectiva del nuevo sentimiento espiritual, alcanza la categoría de lo arquetípicamente germano en música; *Schütz* procederá a sintetizar felizmente esa corriente con las maneras italianas. Una muestra de adopción de la policolaridad veneciana se encuentra en la serie *Psalmen Davids* (1619). Con esta

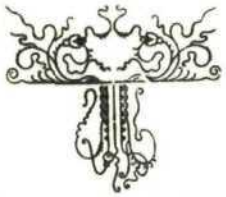
obra se inicia la creciente importancia concebida a los instrumentos en el catálogo del alemán. Junto a *Schütz* otros dos músicos se colocan en un espacio estético muy similar: *Samuel Scheidt* y *Johann Hermann Schein*. Se dió entre los tres un fructífero intercambio de influjos e ideas.

Sajonia se ve envuelta en la Guerra de los Treinta Años en 1628, es decir una década más tarde de que estallase el conflicto. El respiro permite a *Schütz* ultimar importantes partituras, *Cantiones Sacrae* (1625) y la segunda parte de *Psalmen Davids* (1628). Las penurias provocadas por la guerra fueron seguramente la causa principal de que el músico volviese su mirada hacia *Italia*. Empero, su interés por las novedades surgidas en tierras de la península no había dejado de ser constante. Su pasión por aclimatar en Alemania incluso los géneros y modos más consustancialmente italianos le motivó a ensayar un ejemplo pionero de ópera germana. *Dafne* (1627), con texto de *Martin Opitz* de la cual por desgracia no se ha conservado ni una sola nota, marcó el rumbo que seguirían los dramas musicales alemanes del XVII.

Schütz se encuentra nuevamente en Venecia en el otoño de 1628. En los quince años transcurridos desde su anterior estancia se han dado virajes profundos en la música italiana. La orientación que al alemán le parece un atrevido "experimentalismo", acabará, luego de un instante de rechazo, por asentarse en su propio estilo. El canto monódico ha ganado con rapidez extensas capas de terreno. Pero la más fuerte influencia que sufre *Schütz* en este periodo le viene del arte genial de *Claudio Monteverdi*. La totalidad de su obra va a tomar otra dirección desde este contacto. Las *Symphoniae Sacrae*, editadas en la misma *Venecia* en 1629, significan lo más próximo a los postulados monteverdianos.

De regreso a *Dresde, Schütz* debe afrontar las tremendas dificultades que la guerra causa al normal desenvolvimiento de la vida musical. La capilla electoral se halla al borde del despoblamiento. El músico se relaciona intermitentemente con la corte danesa, sin romper su nexo con *Johann Georg I*, entre 1634 y 1644, con la pretensión de lograr mejores condiciones de trabajo. Son años de amargura en todos los sentidos. La muerte golpea a familiares y amigos del compositor. La pérdida de uno de estos últimos, el príncipe *Heinrich Posthumus von Reuss*, introdujo a *Schütz* a redactar en 1636 una de sus más contundentes obras maestras, *Musikalische Exequien*, valorada por el crítico *Paul Steinitz* como *"la obra funeraria alemana más impresionante del siglo XVII"*.

La práctica imposibilidad de reunir un elevado número de intérpretes durante la guerra obligó a muchos autores alemanes del momento a escribir para plantillas reducidas a la mínima expresión. *Schütz* no fué una excepción, pero haciendo de necesidad virtud consiguió un magnífico logro en sus dos series de *Kleine Geistliche Konzerte (1636 y 1639)*. Se trata de concisas páginas pensadas para una a cuatro voces y bajo contínuo, que denotan un exacerbado sentimiento religioso.



Coincidiendo con el final de la terrible conflagración (1648), se produce otro de los grandes hitos en la obra creativa de *Schütz: Musicalia ad Chorum Sacrum*. Es esta la más decisiva contribución alemana del siglo XVII al género del motete con acompañamiento instrumental.

Schütz ha traspasado ahora la barrera de los sesenta años. Según avanza en edad, su arte gana en profundidad y desnudez convirtiéndolo en la expresión religiosa más perfecta de su tiempo. Como contrapartida, las dificultades materiales en su labor al frente de la capilla electoral no dejan de perseguirle continuamente. Declinante su vigor, aún tuvo que llevar en solitario todo el esfuerzo hasta conseguir tan sólo en 1655 que le fuera nombrado un ayudante. Epoca de amargura para *Schütz*, quien no por ello cesó en producir obras magistales.

El pulso creador de *Schütz* se mantuvo inalterado hasta su gloriosa ancianidad. Es un hombre con ochenta años el que escribe las tres *Pasiones* (1665 al 1666), sobre los evangelistas *Juan, Mateo, y Lucas*. Otras obras anteriores ya habían puesto en música pasajes de la vida de Cristo: *Historia de la Resurrección* (1623), *Las Siete últimas palabras* (h.1645) e *Historia de la Natividad* (1664). La cadena obtiene su cota más alta con las *Pasiones*, productos soberanos del mayor misticismo, creaciones paradigmáticas del espíritu luterano que no tendrán una consecuencia a semejante nivel hasta que Bach componga las suyas.

Heinrich Schütz pondría un extraordinario punto final a su inmenso catálogo, formado por más de 500 obras, con su *Deutsches Magnificat* (1671). La página venía a resumir la actitud estética y espiritual del autor que trazó las líneas maestras del barróco musical alemán. *Schütz* moriría al año siguiente, el 6 de noviembre de 1672.

Enrique Martínez Miura

DOMENICO SCARLATTI: Un Madrileño de Nápoles

Una Vida Dedicada al Clave

CUANDO el 23 de julio de 1757 Domenico Scarlatti exhala su último suspiro en la madrileña calle de Leganitos, se cierra un ciclo vital y artístico impresionante, uno de cuyos ejes esenciales, radica, precisamente, en sus maravillosas sonatas para clave, *para las que muchas veces se inspiró en rincones muy póximos al lugar de su muerte. Caminando desde su domicilio, Scarlatti accedía rápidamente a los aledaños del Palacio Real, donde residía su preceptora, la reina* Dña. Bárbara de Braganza; *pero antes de llegar al real sitio, sus pasos cruzaban un Madrid castizo, popular, a veces, mísero, impregnado de lo que se ha llamado ocre inmenso del siglo XVIII.*

Su excepcional música de teclado captó ese ambiente, lo transformó, con su innata elegancia y extraordinario bagaje técnico, entrando definitivamente en la historia de nuestro arte. Por eso, no resulta injusto calificar a Scarlatti como un autentico madrileño de Nápoles, ciudad en la que vió la luz primera y a la que tanto deben su música y su vida.

La mayor parte de las *sonatas* compuestas por *"Domingo"* -asi se firmaba a los pocos años de la estancia en Madrid- lo fueron para la princesa *Maria Bárbara*. Las imprevistas imágenes coloristas, las disonancias inesperadas, el ímpetu rítmico arrebatado, impulsivo de su clave, recuerdan el duende, el espíritu de la danza que anima todo el folklore ibérico.

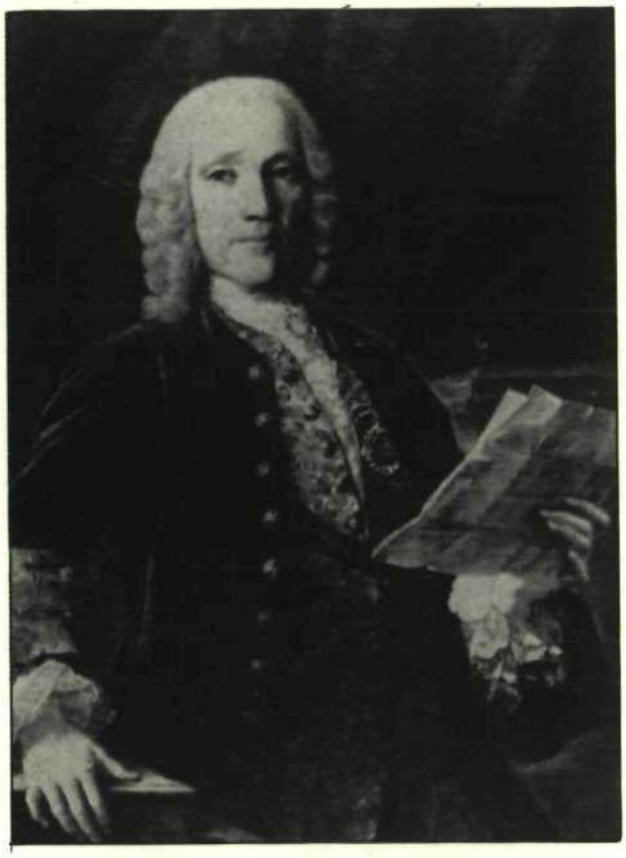
Leemos en Kirkpatrik que solía pasar el invierno en Madrid, mientras que el verano se trasladaba a Aranjuez, siguiendo a la corte. Aqui los fastuosos "cortejos nocturnos de la flota en miniatura del rey surcaban las aguas del Tajo..., cada barca tenía su propia orquesta... la misma família real hacía música. Los días transcurrían alegremente, entre partidas de caza, paradas y bailes de corte; Scarlatti asimila estas atmósfera y refleja su esencia en sus composiciones. También a nosotros nos parece oir los lejanos coros de las trompas de caza o el eco de las trompetas de la orquesta real, o las charangas que acompañan a los fuegos de artificio".

Durante toda su vida, Domenico se ocupó de una sola obra: *Los 30 Essercizi per gravicembalo*, impresos hacia 1746. el prólogo que Scarlatti escribió para esta serie es bastante curioso. Es un breve y familiar discurso en el que el maestro nos confiesa que ignora por completo la novedad, la importancia y el interés estético de su música, presentándola como "juegos" y "bromas", o cuando más, como útiles "ejercicios" para los aspirantes a virtuosos del clave.

Las composiciones para clave de Scarlatti

suman 556, siendo casi todas ellas de un solo tiempo, a diferencia de cuanto se acostumbraba a hacer en el campo de la música instrumental y en la de teclado. Cada *sonata* es un pequeño mundo independiente, un vivo fragmento del alma de su autor, una imagen musical que nace de un ritmo, de un tema, de una idea, para ser apurado por completo en el giro breve e incesante de sus compases. Cada pieza es una continua renovación de elementos, una vertiginosa sucesión de ideas musicales que se empujan unas tras otras en el palpitar incesante del ritmo.

La originalidad de esta manera típicamente scarlattiana de componer es todavía más evidente, si se confronta con el resto de la música europea de su tiempo. Por aquellos años la música instrumental europea construye su arquitectura sonora, apoyándose sobre la sólida estructura del tema, presentando como núcleo de toda la composición y desarrollado de forma más o menos profunda. No pasarán muchos años y ya los temas serán dos, opuestos y relacionados, y el núcleo de la pieza será la dinámica contraposición entre ellos



Retrato por Antonio de Velasco.

Ningún rastro de todo esto encontramos en Scarlatti, quien prosigue en su espléndido aislamiento de la corte española configurando un originalísimo ideal estético. No tiene teorias particulares que sostener, ni propone revoluciones: su música es un "juego" y de este juego hace, despreocupadamente, un nuevo y maravilloso lenguaje. La herencia misma de Corelli y Vivaldi apenas se descubre en su música, e ignora por completo la actividad de los clavecinistas italianos que, como Platti, Galuppi y Rutini, elaboran un lenguaje que será la base del pianismo del siglo XIX .

Sin duda hay que buscar la razón principal de las características de originalidad de la música de Scarlatti precisamente en aquel mundo español, excepcionalmente rico en color, en el que pasó tantos años de su vida. Motivo por el cual no resulta baldío el título de este pequeño artículo

El esquema constructivo de sus sonatas está casi siempre dividido en dos partes, y se asemeja al de las viejas formas de las sonatas de iglesia y de cámara. En cualquier caso, la música de Scarlatti no es fácilmente reducible a esquemas, y cada *sonata* tiene su forma particular, siempre nueva y siempre distinta, dictada tan sólo por la libre imaginación de su autor.

Otra característica del genio scarlattiano es su inagotable capacidad melódica, que se manifiesta hasta en los tiempos rápidos. Así, en determinados pasajes que parecen de pura técnica, de simple virtuosismo, nace, a veces, un breve tema intensamente expresivo.

Los tiempos lentos y moderados, menos frecuentes en la tónica de la producción scarlattiana, pero siempre de gran belleza, tienen momentos de angustiosa melancolía, alternando con otros de lírica serenidad. Ecos de *ópera cómica*, coqueterías del *"bel canto"*, pastoril serenidad melódica: todo vive y se transforma, todo aparece con la ágil frescura de una mágico descubrimieto.

La música para teclado en manos de Scarlatti se transforma, con una impronta personalísima, y se convierte en una límpida e inaprensible abstracción, pura e inmaterial como el sonido mismo, diáfano y cristalino del clavecín.

A los trescientos años de su nacimiento, la figura de este napolitano de origen, viajero a Venecia, Roma, Portugal y finalmente a España, se agiganta día a día, y son más y más los aficionados que disfrutan de sus exquisitas sonatas para clave, mientras por doquier se resucitan sus obras de etapas anteriores. Bien merece un recuerdo en nuestras páginas este madrileño de Nápoles.

Gerardo Queipo de Llano

Bárbara de Braganza, real discípula de Scarlatti.

ALBAN BERG: Un clásico de la música de nuestro siglo

Puente entre la estética de la Escuela Vienesa y el mundo sonoro de Wagner y Mahler

LA edad de oro cultural que vivió Austria entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX convive con la descomposición última del estado multinacional y el apogeo de una clase dominante y un público de carácter sumamente conservador y autocomplaciente, poco propicio a apoyar, y muchos menos asumir, las audacias de una serie de genios que menudean en su seno. Klimt, Kurzweill y Kokoschka, en pintura (en direcciones distintas e incluso enemistadas); Freud en pleno descubrimiento del psicoanálisis, con lo que ello supone para el cambio de la concepción del hombre; Adolf Loos y Otto Wagner, en arquitectura, que intentaban cambiar el rostro grandilocuente de la ciudad imperial; Artur Schnitzler, Peter Altenberg y Hugo von Hofmannsthal, en una diversa propuesta poética que no se agota en estos tres nombres; Gustav Mahler y Arnold Schönberg, en música, que liquidan una época y preparan otra traumáticamente distinta... Estos y otros nombres surgen en una época de descomposición política y de molicie cultural del público, lo que no deja de contradecir ciertas maximalizaciones interpretativas de la historia.

En ese auge se integra el joven Berg, que se convierte en discípulo de Schönberg en el momento en que éste comienza su ruptura con la tonalidad, que es nada más y nada menos que *la casa* en que ha vivido la música occidental durante unos dos siglos, a los que hay que sumar otros tantos o más que construyeron esa casa. La ruptura de Schönberg fue tan radical que aún no ha sido asimilada en lo esencial por el público melómano. Curiosamente, entre sus discípulos había dos genios (Anton Webern y Alban Berg) que, a partir de su propuesta, elaboraron unos lenguajes personalísimos y universales, sin cuyo concurso es hoy difícil de imaginar qué habría podido suceder con la obra y la estética del maestro.

Schönberg fue un visionario. Su radicalismo y su honestidad intelectual y moral le llevaron a un duro enfrentamiento con la molicie, con la «Schlamperei» de la Viena conservadora, lo que le condujo aún más lejos en su búsqueda y le supuso la marginación en un ghetto cultural que preparaba una suerte de advenimiento de los tiempos musicales modernos. Schönberg luchó contra el rechazo mediante una violenta defensa de su estética. En esa lucha no estaba excluido ni siquiera un principio de delirio paranoide que compensaba en parte la falta de respeto social hacia su música.

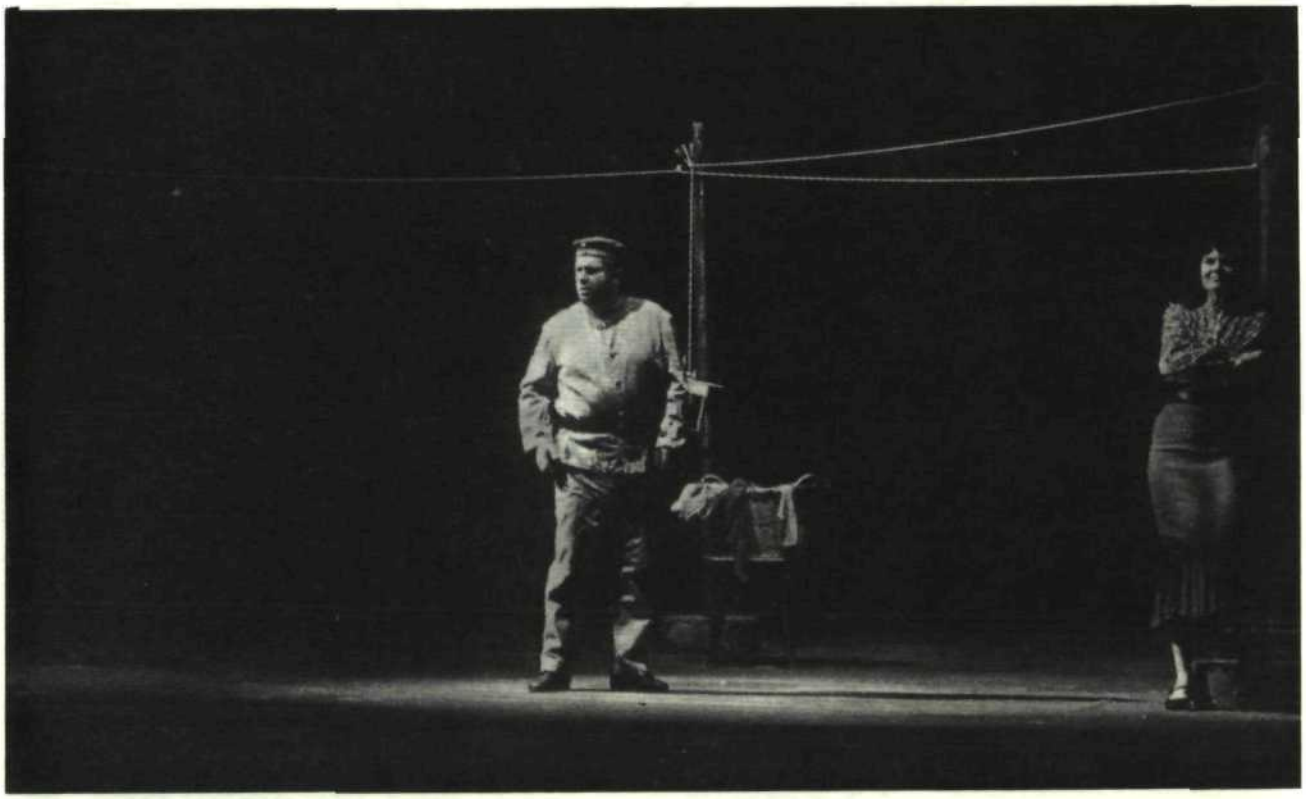
Cuadro pintado por Schönberg, 1910

Berg, en cambio, fue un soñador. Mientras Schönberg escuchó «el sonido de otros planetas» (según el poema de Stefan George que incluyó al final de su *Cuarteto op. 10*), Berg escuchó el sonido de este mundo en la forma del humano dolor de una serie de víctimas (Wozzeck, Lulu, la joven María

Gropius) con las que su carácter soñador le permitió identificarse (e identificarnos). La labor de Berg para con la causa de Schönberg es enorme y al menos iguala lo que Berg debía al maestro, deuda que el discípulo siempre reconoció y de la que informó a todo aquél que quisiera escucharle o leerle. Berg escribió en defensa de Schönberg, organizó conciertos de Schönberg, acometió transcripciones de obras de Schönberg... Su formación la debe al maestro, que acaso no comprendió del todo a su discípulo cuando éste empezó a volar por su cuenta, aunque es justo decir que entre las regañinas de Schönberg había críticas muy razonables a su negligencia a la hora de ponerse al trabajo creativo (algo tan típico de los soñadores). También hay que señalar que sus dudas sobre la capacidad de Berg para componer una ópera se demostraron radicalmente injustas, en parte fruto del desprecio defensivo de Schonberg hacia todo y hacia todos, pero también síntoma de los celos del padre omnímodo ante el hijo que crece inexorablemente.

Dentro de la trinidad vienesa —Schönberg, Webern, Berg— la función histórica de Berg ha sido la de tender un puente entre la estética del grupo y ese mundo sonoro que se encuentra entre *Parsifal* y la *Novena* de Mahler. Esa actitud no tiene nada de conservadora ni avala la tan extendida opinión de que Berg es un romático. Berg se sitúa de lleno en la estética del siglo XX, participa del expresionismo (como demuestran sobre todo sus óperas —*Wozzeeck* y *Lulu*— y sus ciclos de Lieder —*Altenberglieder op. 4*—, pero de forma menos evidente el resto de su producción, siempre dramática, siempre emotiva —*Piezas op. 6, Concierto de cámara, Suite Lírica, Concierto para violín*— y sirve de eslabón entre el mundo de Mahler y Zemlinsky y la estética del maestro. Sin ese eslabón el mundo sonoro de Schönberg entre la *Sinfonía de cámara op. 9* y las *Variaciones op. 31* y sus secuelas podría aparecer como un salto en el vacío sin ningún tipo de inevitabilidad histórica. La propuesta de Berg, con ser tan compleja y estricta en su breve y exquisita producción (como la calificó Salazar), permite una accesibilidad indirecta a la obra radical, a menudo dura y seca, del maestro. Pero la poética de Berg, su gran aportación, es lo que garantiza la vigencia de su obra escasa e intensa. Su impresionante base técnica, su respeto a las formas y a las técnicas aprendidas del maestro son el punto de partida de una obra donde alternan con sabiduría lo lírico y lo dramático, una obra siempre llena de tensión, que parece, en su espíritu, más heredera de Mahler que de Schönberg.

Santiago Martín Bermúdez



WOZZECK, puesta en escena de Wieland Wagner (Francfort, 1966). Gerd Nieustedt (Wozzeck), Anja Silja (Maria).

Arnold Schoenberg

(AL FIN) MOISES Y AARON: Casi 32 años después

El 12 de marzo de 1954 se estrenaba en Hamburgo la versión de concierto de *Moses und Aron*, de Arnold Schoenberg, bajo los auspicios de la Radio Alemna del Noroeste. Este acontecimiento -recogido por Philips en un álbum- se completaba el 6 de Junio de 1957 con la representación de la obra en Zurich, dentro del Festival Mundial de Música de la Sociedad Internacional de Música Contemporanea. En el podio, lo mismo que en Hamburgo, Hans Rosbaud, amigo personal del compositor. La partitura, que el autor había dejado incompleta, a falta del tercer acto, tras su muerte en Los Angeles el 13 de Julio de 1951, había sido comenzada en Lugano en Julio de 1930. El segundo acto se terminó en Barcelona en marzo de 1932. Barcelona precisamente ha sido ahora el escenario -como en cierto modo parecía lógico- del estreno en España, casi 32 años después, de la monumental obra schoenbergiana. Antes de entrar en cualquier tipo de valoración crítica, vaya un franco y decidido aplauso a la organización del Gran Teatro del Liceo que, enfrentándose a algunas de las mentes reaccionarias de siempre ha tenido la gran idea -y también la valentía- de comenzar su temporada 85/86 con una obra tan difícil, compleja y significativa como ésta.

La comunicación como problema

Parece evidente que el tema esencial de esta ópera, el que emerge con más claridad de todos los que dentro de ella se agolpan en diversos estratos, es el de la dificultad de comunicarse, de hacerse entender. Los obstáculos que se plantean al individuo para transmitir su mensaje, su "idea"; los problemas que se le ofrecen a la hora de traducirla, de encontrar el vehículo adecuado para ello. La palabra: he ahí el talismán, la llave que mueve conciencias y situaciones, la que, al establecer la unión entre la divinidad y el hombre, proporciona el camino de la felicidad. Schoenberg, artista inquieto y comprometido siempre, construyó en esta obra una especie de parábola, emitió un mensaje, en buena parte autobiográfico, que pone sobre el tapete la eterna cuestión -que a él le atañía de manera tan directa- de la incapacidad del artista para dar a conocer, de forma inteligible, sus planteamientos, sus ideas. La historia de Moisés, elegido por Dios para informar al pueblo judío -a quien trata de salvar de la opresión de los faraones egipcios- del contenido de las tablas de la Ley, y las dificultades que se le plantean al pastor para establecer ese nexo entre la divinidad y el hombre, son, sin duda, las que se ofrecían al compositor, que durante muchos años trataba de "explicar" al público su idea -extraída de una tradición- a través de un lenguaje nuevo que utilizaba la técnica dodecafónica; técnica que es llevada a sus últimos extremos en *Moisés y Aaron*. Sucede, sin embargo, que para la mayoría del público actual -aunque más tarde hablaremos de la reacción de la primera noche del Liceo- esta ópera es demasiado árida, demasiado comáleja y difícil; excesivamente abstrusa. He ahí, por lo tanto, la gran contradicción: Schoenberg crea una obra que trata el tema de la incomunicación y esta obra no allana, no facilita esa comunicación entre el compositor y el oyente.

Pero ello no puede, por supuesto, borrar la extraordinaria dimensión e importancia de una partitura semejante que, si es llevada a sus últimas consecuencias en una re-

Moisés y Aaron: producción del Teatro del Liceo.

presentación bien montada, puede llegar, a despecho de sus dificultades, a conectar con el oyente-espectador; tal es la tensión y fuerza que la animan. Porque, en cualquier caso, el drama de la incomunicabilidad, las dudas de Moisés, que en definitiva permanecerán eternamente y quedan en suspenso al terminar los dos actos, son las dudas de todos; y seguirán siéndolo a pesar de los trabajos como el de Schoenberg y a pesar de la labor que, dentro de la propia ópera, realiza Aaron, el hermano de Moisés; el que intenta "traducir" la inextricable palabra divina que aquél pronuncia. Una labor condenada al fracaso y que no puede impedir que el pueblo judío que corre hacia su salvación en la tierra rra, se entregue violentamente, en la escena del becerro de oro, a un rito orgiástico que revela fundamentalmente su incredulidad y su falta de fe. La tremenda frase de Moisés que cierra la obra, ¡Oh palabra; tú palabra, que me faltas!", es todo un resumen casi trágico y constituye el mejor cierre; mejor dada su dramática dureza y, por otra parte, su formulación abierta, del que el propio Schoenberg tenía previsto y del que no llegó a desarrollar. La palabra -concepto sobre el cual escribió mucho, y bien, a principios de este siglo el vienés Karl Krauss, cuyas teorías tuvieron un amplio predicamento en la crisis histórico-cultural de la época- es el gran talismán. Su verdad no acaba de quedar revelada y por tanto hay una especie de ruptura, de corte -representado por la destrucción por parte de Moisés de las tablas de la Ley- entre Dios, su mensajero (Moisés), su traductor

Arnold Schoenberg.

Moisés y Aaron: Producción del Teatro del Liceo.

(Aaron) y el pueblo, quien es el gran protagonista y, al tiempo, el gran espectador del drama.

La ópera, que había sido pensada en principio como oratorio, tiene mucho de la estructura de éste, aún cuando su desarrollo dramáatico se ajuste a los moldes teatrales . Desde el punto de vista musical todo se edifica sobre cuatro acordes, dos principales y dos complementarios, de tres sonidos cada uno, que constituyen la serie sobre la que descansa la magna y compleja construcción. Desde ahí Schoenberg, demostrando un oficio y una sabiduría extraordinarios, empleando hábilmente la técnica de la variación -que impulsa el continuo desarrollo de la materia cromática-, utiliza todas las formas típicas del serialismo -serie primera, inversión de la misma, retrogradación e inversión- y emplea, a lo largo de un contínuo discurrir dramáatico, de tensión siempre creciente, todas las formas conocidas del teatro lírico tradicional: arias, ariosos, recitativos; al tiempo que, sobre ellas, construye, dentro de la obra, enormes frescos sinfónico-corales, y desarrolla esquemas sinfónicos propios de la música absoluta. Ello, por supuesto, confiere a la partitura una variedad, una riqueza (rítmica, armónica, tímbrica) fenomenales, aun cuando, y en parte se deduce de lo expuesto, Schoenberg haya mirado hacia atrás a la hora de construir y haya adoptado una disposición de elementos que se atienen en buena parte a los esquemas neoclásicos, lo que llevó a Boulez a relacionar, por ejemplo, ciertas partes de las danzas del becerro de oro, con ciertas fórmulas hindemithianas. Benet Casablancas, que recoge dicha opinión del director y compositor francés -en un espléndido trabajo publicado en el n.º 12 de la *Revista Musical Catalana*- señala también la influenia que sobre la métrica utilizada por Schoenberg tuvo la técnica brahmsiana, que se revela asimismo en la definición de los motivos rítmicos.

Un gran trabajo

Para sobrepasar todas las enormes dificultades que contiene la partitura de *Moisés y Aaron* son necesarias al menos tres cosas: trabajo, inteligencia y calidad. De casi todo hubo, y en proporciones muy notables, en la representación inaugural de la temporada 85/86 del Gran Teatro del Liceo que tuvo lugar el 2 de noviembre. En

primer lugar, debe destacarse, dada su importancia, la labor desarrollada por el coro, excelentemente preparado por Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Las aristas de la escritura, la combinación de canto y "sprechgesang", el susurro, el grito violento, la dulce expresión; todo ello fue abordado, casi siempre con fortuna -a despecho de ciertos desajustes, por otra parte bastante lógicos- por el coro del Liceo, que actuó en todo momento con entrega, casi total seguridad y enorme temperatura. Despuées, la labor, no menos compleja, de la orquesta, que ofreció uno de sus mejores trabajos y -sin duda tras muchas horas de ensayo- obedeció ciegamente las inteligentes y expresivas, al tiempo que precisas, órdenes del director vienés Uwe Mund, de 44 años y ya triunfador en el mismo escenario en temporadas anteriores, en las que dirigió *La Walkiria*, *El caballero de la rosa* y, sobre todo, *Wozzeck*. Una página tan complicada como la del becerro de oro, que no es otra cosa que una sinfonía en cinco movimientos, en la que el compositor emplea toda clase de medios sonoros, fue mas que dignamente reproducida. Mund tuvo en sus manos todo el acontecer sonoro y llegó al *final* con arrestos suficientes para mantener la enorme tensión (que, por último, no queda liberada).

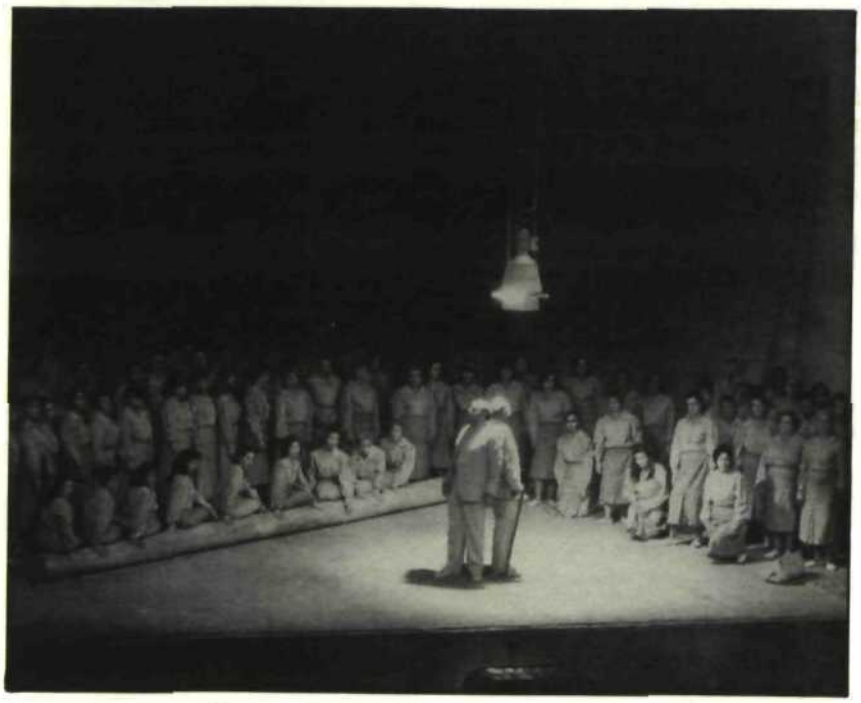
Los solistas estuvieron precedidos por un veterano en estas lides, Franz Mazura, austriaco, de 65 años, que recientemente ha grabado la obra con Solti. Voz baritonal un tanto opaca, pero consistente, expresiva, llena de fibras emocionales. En esta parte (no en otras -y basta recordar su Gunther de Bayreuth-), Mazura está eminente. A su lado el tenor Wolfgang Neumann, de voz próxima a lo lírico-spinto, un tanto fatigada, no precisamente canónica en cuanto a emisión se refiere, prestó, no obstante, una magnífica colaboración atacando valientemente, a lo largo de su, en muchas ocasiones, tradicional línea de canto, las notas inclementemente aguda y las frases en el paso que continuamente plantea la escritura. Mantuvo el tipo hasta el final, lo cual ya es importante. El resto del elenco estuvo entonado, cada uno en su sitio, aunque cabría poner serios reparos a la endeble voz de Hans Christian, en el importante papel de sacerdote.

Por lo que respecta a la puesta en escena, debida a Hans Neugebauer, cabe aplaudir en primer lugar la sensación que da de cosa hecha, muy trabajada, muy bien organizada. Se trata de una producción de la Opera de Colonia. Neugebauer ha trasladado la acción , que en principio sucede en una época bíblica, a un momento histórico que puede situarse durante los años treinta, antes de la segunda guerra mundial, en el moento en que la presión del nazismo empezaba a ejercerse de manera violenta sobre los judíos. No es mala idea, aunque en realidad, dado lo simbólico y universal del asunto, cualquier época, incluso una época inconcreta, podría servir. Neugebauer ha elegido un escenario muy amplio y esquemático, constituído por tres enormes paredes lisas (que en determinados momentos se pliegan para dar paso al coro) y ha "uniformado" a todos: a los hombres con traje y corbata; a la mujeres con falda y blusa. Pero todas las vestimentas son de la misma tonalidad, entre terroso claro y amarillo desvaído, que es también, con ligeros matices, la del enorme receptáculo. Las luces están excelentemente manejadas y la presencia divina es apreciable por la proyección de un laser sobre el telón transparente tendido entre la escena y el espectador. La sensualidad orgiástica del becerro de oro está bien resuelta por el director de escena, que mueve magníficamente a los muchos figurantes -en una labor de tiralíneas- din ningún tipo de confusionismos; el esquematismo sugerente sustituye así, en momentos fundamentales, al barroquismo; y lo sustituye con fortuna.

Fecha y firma autografas de la ópera.

Moses und Aron por fin en nuestro país. Bienvenido sea.

Arturo Reverter


Moisés y Aaron: producción del Teatro del Liceo.

I y II NOTAS SOBRE LA RENOVACION Y DIFUSION DEL FOLCLORE

I. Flamenco

Aunque hace ya años que asistimos a un proceso de renovación y difusión creciente del flamenco hay que hacer notar cómo día a día este proceso se acelera. Gracias por un lado a los flamencos que no quisieron quedar anclados en el hermoso clasicismo de las esencias postulado y practicado por el gran Antonio Mairena y que en sostenido afán experimental integran nuevos instrumentos y realidades *logrando fórmulas nuevas de expresión* y presentación capaces de conectar con públicos distintos interesando igualmente a músicos de otros géneros musicales así como a directores de teatro y cine. Por otra parte el arte flamenco, que siempre había tenido buena audiencia en el extranjero, está potenciando su presencia a partir de las Cumbres Flamencas y las giras posteriores que por Europa, América y Oriente Medio organiza el Ministerio de Cultura con un criterio de selección y realización que indudablemente dotan de un rango de mayor calidad estas embajadas artísticas.

En el año que estamos terminando «Una noche española en New York» con Paco de Lucía, los éxitos de Enrique Morente en destacados festivales europeos de música y teatro, la gira de la Familia Montoya, el Guito, entre otros, *por todo América Latina, o los* encuentros de fusión en el Festival Internacional de Jazz de Madrid —en este último con el extraordinario guitarrista jerezano Gerardo Núñez en la formación de Tomás San Miguel y la Tolea y Morente con J. A. Galicia— son algunos testimonios de una sostenida expansión a la que no es ajeno el trabajo cinematográfico de Saura-Gades.

II. Folclore

Es menos conocido, que el resto de los folclores ibéricos, también siguiendo el camino de la renovación, aunque a trancas y barrancas, viene en los últimos años fraguando en agrupaciones generalmente de carácter regional aunque también sin fronteras o entrando en el espacio fronterizo de la música fusión. Los Sabandeños en Canarias, Oskorri en el País Vasco, Milladoiro en Galicia, La Murga en Cataluña, Al Tall en Valencia, Nuevo Mester en Castilla y Mosaico y Manuel Luna desde y por todas partes son algunos nombres notables de un amplio movimiento en el que hay que incluir también solistas ortodoxos o renovadores que podemos ejemplificar en un Joaquín Díaz, María del Mar Bonet, Julia León... Por suerte son muy diversos los enfoques, modos, modas y fuera de moda de unos y otros pero es el caso que ocupan un espacio de atención cada vez mayor y al amparo de las Autonomías crece el número de festivales que a menudo se acompañan de encuentros o jornadas de estudio. Proyectos y gestiones fruto de estos encuentros y del diálogo entre las distintas corrientes caminan ya hacia la pronta aparición de una revista de música y tradiciones populares así como a una gran cumbre de Nuevo y Viejo Folklore Ibérico. Anotaremos también el Concurso Nacional de Folklore que para los menores de treinta años y organizado por el Instituto de la Juventud se celebró en Toledo en la primavera pasada y que pronto hará pública la convocatoria de una segunda manifestación.

Francisco Almazán

Foto: Chema Conesa.

Grupo Mosaico y muchos más.

BORIS CHRISTOFF

La herencia de Chaliapin

Esta sección va a ocuparse de la biografía, las caracteristicas vocales y la discografía de los grandes artistas líricos cuyo arte ha sido perpetuado (o lo está siendo) mediante el fonógrafo y que, por una razón u otra, son actualidad. Así, la conmemoración de su nacimiento o muerte, su presencia en España o la publicación de alguno de sus registros servirán de pretexto para el estudio citado. Dedicaremos especial atención a las voces de ayer, siempre mucho menos conocidas que las actuales, beneficiarias de una difusión a través de radio, televisión y discos que aquellas no disfrutaron, y que no pocas veces crea en torno a los cantantes de hoy una fama, si no injustificada, sí,muchas veces desproporcionada con su auténtica calidad artística y vocal, inferior a la de otros artistas que no pudieron gozar de las ventajas proporcionadas por el impresionante desarrollo tecnológico del siglo veinte.

Nuestro comentario presente está motivado por la publicación, creo que por vez primera en España, de un gran disco de *Boris Christoff*, artista idóneo para inaugurar esta sección, cuyo epígrafe satisface de modo especial. *Christoff* es, en efecto, un cantante "de ayer" en cuanto que nacio en Bulgaria el 18 de mayo de 1918, su presentación tuvo lugar en Roma el año 1946 y sus primeros registros se imprimieron en los viejos discos de 78 revoluciones. Pero su espléndida escuela de canto y la inteligente conducción de su carrera le han permitido alcanzar los 40 años de actividad todavía en gran forma, según atestiguan recientes retransmisiones radiofónicas. En tal sentido podemos considerarlo también cantante "de hoy" y alimentar esperanzas de que su sensacional *"Felipe II"* en Madrid de hace unos 10 años no haya sido su última visita a España. Es de notar que ni siquiera los graves problemas de salud que tuvo Christoff -un tumor cerebral, operado a mediados de los sesenta- detuvieron el curso de una brillantísima carrera, siempre caracterizada por la profesionalidad, el sentido artístico y la integridad. En una reciente entrevista respondía a quien le preguntaba por las razones de su longevidad vocal: *"Nunca he dejado de estudiar, ni he cantado papeles inadecuados para mi voz, ni he aceptado demasiados compromisos"*.

En efecto, la gran escena de *Felipe II* aquí incluida, reposada y majestuosa, no resulta menos matizada que las pertenecientes a las grabaciones completas de *Don Carlo* (que dirigió en 1954 y 1961 para *EMI* y *DG, Gabriele Santini)* o que la ofrecida en Madrid hace 10 años. No parece exagerado calificar como versión de referencia a éste o a cualquiera de los otros cuatro fragmentos incluídos en el disco, aunque ello no implique que el *Boris* -personaje que ha representado más de 600 veces- o el *Agamenón* de Christoff marquen una única línea interpretativa válida. Conviene

Como Felipe II.

aún llamar la atención sobre la escena que en el segundo Acto de *Ifigenia en Aulide* corresponde al rey de Argos, cuyo conflicto sabe expresar Christoff magistralmente, contrastando el recitativo inicial y el aria: en aquél, quien se expresa es el soberano; en ésta, el amor paterno triunfa sobre los intereses del estado y *Agamenón* se espanta por haber pensado en sacrificar a su hija *Ifigenia* con el fin de obtener la protección divina para la escuadra griega en su viaje a *Troya*. Tras el tono imperioso, casi implacable del recitativo, en el aria escuchamos una emisión en pianísimo, casi a flor de labios, sostenida con un "legato" ejemplar, perfecto ejemplo de que "belcanto" no implica alardes vocales sino, simplemente, cantar

bien, fraseando con amplitud, respetando la partitura -con especial atención a los reguladores de volumen y matices pedidos- y utilizando la fantasía, lo que es obligado en toda recreación de una obra musical. Esta es la lección de *Christoff*, acreditado por este memorable LP como un gran maestro del "belcanto".

El único lunar de esta publicación es la ausencia de textos cantados, pese a que la carpeta los promete. Esperemos que esta publicación se vea seguida por la de tantos otros discos excelentes que *Christoff* grabó.

No es especialmente bella la voz de *Boris Christoff:* su timbre algo agrio, de indudables raices eslavas, nunca poseyó el terciopelo de *Ghiaurov* o *Kipnis* ni el brillo mediterraneo de un *Piza* ni la redonda pastosidad de un *Siepi*. Sin embargo, aunque las características de su voz de bajo parecían orientar su carrera más hacia el repertorio eslavo que al latino, su dilatado período de formación junto al barítono italiano *Riccardo Stracciari*, uno de los más grandes de nuestro siglo, confirió a esta materia prima, no excepcional en origen, una homogeneidad de color, una suavidad de emisión y una perfecta pronunciación italiana. Esta impecable escuela belcantista le permitió abordar, con igual éxito, títulos del repertorio italiano o ruso, a los que su inteligencia de interprete, apoyada en un perfecto control del "fiato" y en una emisión canónica "en la máscara", ha sabido comunicar una riqueza de claroscuros y matices tal que el personaje, sea *Felipe II*, o *Boris Godunov, Agamenón o Atila*, surge ante nuestros oidos como una criatura viva, casi visible, con toda la profundidad sicológica que su creador ha sabido plasmar en los pentagramas, pasando la barrera del micrófono de estudio, que tantas veces amortigua la riqueza tímbrica, la fantasía o ambas caracteristicas de un artista.

Roberto Andrade

Como Boris Godunov.

Boris Christoff.

DISCOGRAFIA

La casa EMI ha reeditado recientemente los primeros registros de *Christoff* (1949-1952) en álbum triple *(Inglaterra)* o doble *(Alemania)*, que recogen en óptimo momento vocal. Otros recitales, también excelentes, son las arias clásicas (con *Ettore Grac s; Balkanton)*, arias de ópera italiana *Vittorio Gui / EMI)* y cantos rusos *EMI* y *DG)*.

A finales de los años 50 grabó *Christoff* 8 discos dedicados a canciones del "Grupo de los Cinco": *Musorgsky* (canciones completas, en 4 LP), *Borodin, Cui, Balakirev y Glinka*. Todos son de gran valor, especialmente el álbum *Musorgsky*, sensacional, editado en Alemania.

La reciente publicación de los registros de la RAI italiana por *Cetra, Foyer, Melodram* y otros sellos, ha ampliado sustancialmente el número de óperas completas editadas en las que Christoff interviene. Citamos a continuación unas cuantas, sin pretensión exhaustiva.

BOITO: Mefistófele (*Gui* /EMI)
BELLINI: Norma *(Votto / RAI)*
BORODIN: El príncipe Igor *(Semkov* / EMI)
GLINKA: Una vida por el zar *(Markevitch* / EMI)
GOUNOD: Fausto *(Cluytens* / EMI. 2 versiones)
MASSENET: Don Quijote *(Simonetto* / RAI)
MUSORGSKY: Boris Godunov (2 versiones EMI, con *Dobrowen* y *Cluytens)*.
WAGNER: Parsifal (*Gui* / RAI)
VERDI: Aida (RCA), Attila (RAI), Don Carlo (EMI y DG), Ernani (RAI), Requiem (RAI), Simón Bocanegra (EMI), Las Vísperas Sicilianas (RAI, con Erich Kleiber y Rossi).

Giancarlo Menotti.

MENOTTI: Un casi-posmoderno en Broadway

LA llamada «movida madrileña» ha producido, entre otras especies de raro pelaje, un individuo que se autodefine como «posmoderno» pero que mucho me temo que, aparte de la indumentaria y apariencia (o «look», para decirlo con sus propias palabras), no sepa bien lo que significa la etiqueta que se cuelga para moverse dentro de la «movida». Como señala Umberto Eco en su *Apostillas al nombre de la rosa,* sobre el posmodernismo, no ya como tendencia sino como categoría espiritual, se a dicho casi todo, y sus teóricos han echo calificaciones de artistas y escritores concediendo las correspondientes credenciales a unos y negándoselas a otros.

En ninguno de los textos que he consultado para preparar este artículo he visto referencia alguna a un posible encuadramiento de Giancarlo Menotti en las filas de los artistas oficialmente aceptados como posmodernos; tampoco estoy muy seguro de que el eclecticismo, tanto de estilo como de temperamento del compositor (mejor sería decir, operista, en el sentido más amplio de este término) italo-americano, permita su clasificación en una categoría de artistas que por cifrar en extremo el calificativo posmoderno, se ha convertido en secta con ritual de iniciamiento.

Pero hay en Menotti muchas de las características que definen a un casi-posmoderno. Así, su ultra-verismo es una forma de manierismo, que para algunos no es sino el nombre histórico del posmodernismo renacentista; el oficio de su artesanía operística entronca directamente con el arte de los inventores de fórmulas que en el pasado se mostraron sobradamente capaces de divertir e ilustrar. Menotti no repudia a sus padres, los creadores de la rica tradición lírica italiana, ni abjurado de su fe en la validez de esta herencia en nuestros tiempos. Y sin embargo, para ser verdaderamente un posmoderno a Menotti le falta la ironía y el distanciamiento a la hora de asumir esta herencia. El autor de *El cónsul* se toma muy en serio las convenciones dramáticas y musicales de la escuela verística italiana del cambio de siglo, llevándolas, en cierta manera, hasta sus últimas consecuencias, superando ciertamente los límites de un romanticismo estetizante y sustituyendo lo fantástico y exótico por la crónica de los pequeños hechos de la vida cotidiana, pero sin que ello signifique un acercamiento metahistórico al proceso de creación artística, sino más bien una utilización consciente, todo lo sincera que se quiera, de unos recursos de probada eficacia a la hora de conseguir el máximo efectismo teatral. En otras palabras, falta el guiño de complicidad al espectador que le indique que ambos, compositor y espectador, asisten a un juego divertido cuyas reglas, no por conocidas, haya que dejarlas de lado. Por el contrario, con Menotti el espectador crítico puede sentirse asaltado por una marea de efectismos escénicos y musicales dirigidos más a despertar el sentimiento que la comprensión intelectual del hecho artístico.

El elemento moderno

Hay, como vemos, falta de ironía y un poco de ingenuidad, en la vuelta al pasado de Menotti. Y el compositor parece no saber (u olvidar tal vez, ya que Menotti es indudablemente un hombre de

gran cultura) que el espectador sabe de convenciones y efectismos.

Toda actitud posmoderna implica una cierta respuesta a lo moderno, superándolo bien por rechazo bien por reelaboración y fusión con fórmulas del pasado. Esto último significa haber asumido algunos elementos modernos en el proceso de creación artística, que en el caso de la ópera, son difíciles de precisar. A Benjamin Britte y a Giancarlo Menotti (más músico el primero, más hombre de teatro el segundo) se debe la aparición de la ópera de cámara, del melodrama para pequeño conjunto que ya en parte Berg en *Wozzeck* había esbozado y realizado, pero sin poderse librar de un cierto exceso de «tristanismo» y de titanismo orquestal. Se podrá objetar que la ópera de cámara como género no es precisamente moderna, pero en mi opinión sí lo son las fórmulas elaboradas por estos músicos. Concretamente Menotti, en su obra más discutida, *El cónsul*, ha intentado, mejor que una «tragédie de poche», una novela musical, una narración comentada por una música de escena, voluntariamente prosáica; complementariamente, mucha de la producción más lograda de Menotti como *Amelia al ballo* y *El teléfono*, correspondieron en su día a los cánones más modernos de la comedia de «music hall», lo que explica, en parte, que esta última ópera (junto con *La médium*) se mantuviese en la escena del Barrimore Theatre de Broadway durante 211 consecutivas representaciones.

El elemento moderno incorporado por Menotti corresponde más a las formas externas tanto de líbreto como de escena (y de escenarios donde se han difundido sus obras), que a la música, ambiguamente moderna en su colorido pero sólidamente anclada en el lirismo pucciano. Menotti a escrito sus propios libretos (así como el de la *Vanessa* de Samuel Barber), llenos de inventiva y generalmente de gran actualidad, que abarcan un amplio espectro que va desde la pequeña tragedia cotidiana hasta la búsqueda de los significados más profundos de la moderna tragedia existencialista. Ya hemos anotado como novedad en la ópera la triunfal carrera en Broadway de algunas óperas de Menotti, a lo que habría que añadir que, *Amahl y los visitantes de medianoche* esté considerada como la primera ópera concebida específicamente para el medio televisivo, asicomo que Menotti fue el autor oficial en los inicios de los centros experimentales de ópera en Estados Unidos, a mediados de la década de 1940.

Director escénico y organizador

Menotti es, ya lo hemos dicho, un operista en el sentido más amplio del término. Ha sido, y es, director escénico de numerosos montajes no sólo de sus propias obras sino del repertorio lírico tradicional. Como «regista», Menotti demuestra su amplia cultura musical y escénica y se le considera un atento director de actores. Sus montajes, de corte tradicional, tienen siempre frescura e inventiva.

Spoleto, una ciudad de la Umbría italiana, enrocada en un alto, en torno a su Duomo, alejada de las grandes vías de comunicación y de difícil acceso, fue el lugar elegido por Menotti para crear en 1958 su *Festival de dos mundos*. En sus inicios contó con la colaboración de su íntimo amigo Thomas Schippers (que fue director musical del Festival entre 1958 y 1970) y Luchino Visconti. Hoy, Spoleto, que nunca pretendió rivalizar con Bayreuth o Salzburgo, y menos tal vez con Aix-en-Provence o Wiesbaden, ofrece a jóvenes artístas de Europa y América la posibilidad de intervenir en cuidadas producciones que deben mucho al talento organizativo de Menotti.

Fernando Peregrín

PROXIMO NUMERO:

Scherzo

REVISTA DE MUSICA

N.º 1 FEBRERO 1986
ENTREVISTA: Agnes Baltsa.
DOSIER: Wilhem Furtwangler.
VOCES DE AYER Y HOY: Elisabeth Schwarzkopf.
HOMENAJE: Emil Gilels.
LA OPERA EN EL SIGLO XX: Paul Hindemith.

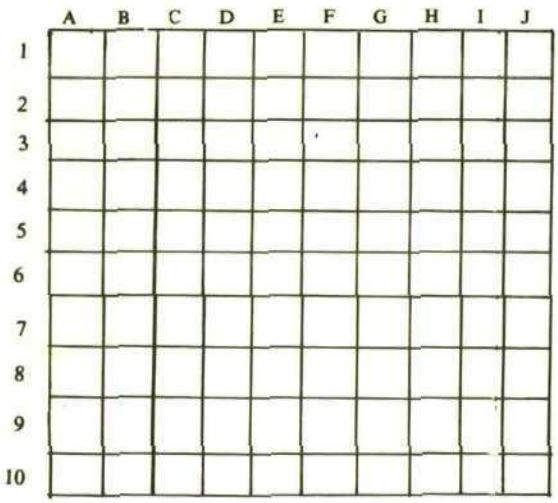
Bibliografía selecta de Thomas Tallis

J. Caldwell: *English Keyboard Plaisong before the Nineteenth Century,* Oxford, 1973.
P. Doe: *Tallis,* Londres, 1968; 2.ª rev. 1976.
P. Doe: *Tallis's Spem in alium and the Elizabethan Respond-motet,* Londres, 1970.
E. H. Fellowes: *English Cathedral Music,* Londres, 1941; 5.ª rev. 1969.
P. le Huray: *Music and the Reformation in England,* Londres, 1967.
J. Kerman: *Byrd, Tallis, and the Art of Imitation,* Nueva York, 1966.
J. Kerman: *The Elizabethan Madrigal,* Nueva York, 1962.
D. Stevens: *The Keyboard Music of Thomas Tallis,* Londres, 1962.
D. Stevens: *The Mulliner Book: a Commentary,* Londres, 1952.
D. Stevens: *Tudor Church Music,* Nueva York, 1955; 2 rev. 1966.
J. Stevens: *Music and Poetry in the Early Tudor Court,* Londres, 1961.

PUBLICIDAD

SPANISH HERITAGE: Informa de la creación de un nuevo departamento especializado de interés musical

CRUCIGRAMA BLANCO N.º 1
Por Omar



HORIZONTALES:

1. "Propina" de los conciertos. Trozo brillante y final de una obra musical.
2. Animal que lleva Sigfrido en el primer acto de la ópera del mismo nombre. Ciudad en la que está el Teatro "San Carlo".
3. Expresión admirativa moderna. Opera de Verdi.
4. Elementos fundamentales de la notación musical. Sodio.
5. Falso oro muy usado en ropas de escena.
6. Flor muy importante para Richard Strauss. Artículo. Nota.
7. Aumentativo. Pariente. Brunhilde lo era de Sigfrido.
8. Melodías de las islas Canarias. Número de actos de "Il Barbiere di Siviglia".
9. Orden de San Antonio. Lo son las sinfonías de Mahler.
10. Lo es el escudero de Tristán. Adverbio.

VERTICALES:

A. Arbol español. Elemento fundamental en la "Tetralogía". "Una taza de buen...", dice la dama en "Our Lady of de Flowers".
B. Caracteristica fundamental de los tiempos musicales.
C. Voz del arriero. Artículo, Nota.
D. Paso en Egipto que es la perdición de Radamés.
E. Vehículo de Eneas en "Los Troyanos". Lugar en que muere Tristán.
F. Lo que pierde el héroe de "Sansón y Dalila". Contracción.
G. Notación musical. Abreviatura del título de Don Bartolo.
H. Así se hace llamar Dulcamara. Vestidura académica.
I. Estructura fundamental para las aves. Se ha escrito mucha música para ellas.
J. Composición musical para una sola voz. Nota.

ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE

ACORDE

PAGUE 3, LLEVESE 4

FALLA
El amor brujo

HAENDEL
Concertos a due cori

BERLIOZ
ROMEO Y JULIETA

VERDI
Requiem

ELGAR
Pompa y Circunstancia

BRITTEN
Cuatro interludios - Guía

Obras de
BRAHMS, WAGNER Y MAHLER

HAENDEL
Dixit Dominus

BACH
Suites para cello 1 y 2

RAMEAU
Las fiestas de Hebe

NOËLS
Cantiques & Chansons

MAHLER
Sinfonía N.º 6

MENDELSSOHN
Sinfonía N.º 3

DELIUS
In a Summer Garden

HAYDN
Sinfonías 88 y 104

MOZART
Conciertos 24 y 25

LLEVESE UN DISCO DE REGALO POR LA COMPRA DE TRES
DE TODO EL CATALOGO ACORDE

OFERTA LIMITADA DEL 4 DE NOVIEMBRE
AL 31 DE DICIEMBRE

Solicite Folleto Informativo

OFERTA ESPECIAL

ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE · ACORDE

CARLOS III, 1
(Frente al Teatro Real)
Tels.: 241 30 09 - 241 31 06
28013 MADRID

FE DE ERRATAS

Problemas técnicos de última hora en la confección de este *número cero* de SCHERZO impidieron advertir algunas erratas. Relacionamos a continuación las más importantes, al margen de errores tipográficos que incluyen alguna falta de ortografía que nuestros lectores advertirán inmediatamente.

Pg.	DICE	DEBE DECIR
6 3.ª col.	despliege	despliegue
8 2.ª col.	estabilidad	sensibilidad
8 2.ª col.	preveer	prever
21 1.ª col.	dondes	donde
29 2.ª col.	falla	habla
33 1.ª col.	la personaje	el personaje
49 1.ª col.	introdujo	indujo
54 3.ª col.	comáleja	compleja
56 3.ª col.	din	sin
57 2.ª col.	todo	toda
60 1.ª col.	se a dicho	se ha dicho
60 1.ª col.	han echo	han hecho

En la página 18, primera columna, donde dice «por la perfecta distribución...», la frase íntegra es la siguiente: «por la perfecta distribución y organización de todos los componentes musicales, por la manera lógica de engarzar unos fragmentos con otros...»

En la segunda columna de la página 21, donde comienza «Desde luego...», la frase es la siguiente: «Desde luego, es una ventaja que los colegas de mi generación no han tenido en igual medida».