

RITMO

AÑO LIII • NUM. 533 • MAYO 1983 • PRECIO 325 PTAS.

RICHARD WAGNER

(1813-1883)

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

Carretera de la Coruña, Km. 17.200 Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIII • NUM. 533
MAYO 1983

Fundador
Fernando Rodríguez del Río.

Director
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector
Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección
Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción
Amelia Die.

Jefe de Redacción en funciones
Javier Monjas.

Colaboran en este número:

Roger Alier, Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, Joan Company, Pablo Cano, Blas Cortés, Francisco Chacón, Carmelo Dávila, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Ricardo Hontañón, Gerardo Antonio Leyser, «Martín Codax», Enrique Martínez Miura, Montserrat Mateu, Angel-F. Mayo, Pedro Luis Menéndez, J. García Morales, Manuel Moreno, Félix Palomero, Juan Ignacio de la Peña, Luis Polanco, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Andrés Rubio, Luis Sales, «I Taddei», «Tartessos», José Urquijo, Venancio del Val, Agueda Viñamata.

Diagramación
Antonio Roca.

Fotografías
Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina (**Badajoz**), Pere Estelrich (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Grupo «Gárnata» (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauque (**Zaragoza**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), María Fernanda Cidrais (**Portugal**).

Director Comercial
Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad
Jose María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña
Jordi Padrol.

Distribuye
Comercial Atheneum, c/ General Moscardó n. 29. **MADRID**

Suscripciones: ESPAÑA: Año 3.200 ptas. número suelto: 325 ptas.; atrasado: 350 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

Redacción y Administración:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34.

Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56
Impreso por Pentacrom S.L. Hachero 4. Madrid-18.

Depósito legal TO-2-1958: Inscrita en el Registro de Empresa Periodísticas con el número 329.

Sumario

Portada: Ultima escena de «El Oro del Rhin», pintura de UI de Rico.

EDITORIAL

Pasado y presente 5

CARTAS Y REVISTA DE PRENSA

RICHARD WAGNER (1881-1883)

Cronología 8

Los compromisos políticos de Wagner 9

Wagner en el espejo de Nietzsche 14

Wagner y el cine 24

Wagner en Centroeuropa 30

Wagner en Cataluña 36

Wagnerismo y modernismo en Cataluña 43

Wagner y el humor catalán 46

Una introducción a la discografía del «Nuevo Bayreuth» 48

Festival de Bayreuth 1983: la polémica que se espera 55

Homenaje a Richard Wagner en el Instituto Alemán de Madrid 57

CRITICA DISCOGRAFICA

DISCOS EDITADOS 83

CARTELERA 84

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS 85

LIBROS Y PARTITURAS 86

REPORTAJE

Antonio: «Mi despido les va a costar muy caro» 88

PAIS MUSICAL 89

DISCOS CRITICADOS 96

DE MADRID AL CIELO

Ciclo en la Fundación «Juan March»: el infrecuente barroco español 98

DON TADDEO IN BARCELONA

Finaliza una nueva temporada del Consorcio 102

NOTICIAS 106

MUSICOS DEL SIGLO XX

Felipe Pedrell 111

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

III JORNADAS DE JAZZ FIESTAS DE SAN ISIDRO, EN MADRID.

ENTREVISTA A ANTON LARRAURI.

V TRIBUNA DE JOVENES INTERPRETES ESPAÑOLES, ORGANIZADA POR JUVENTUDES MUSICALES.



PRIMAVERA 1983

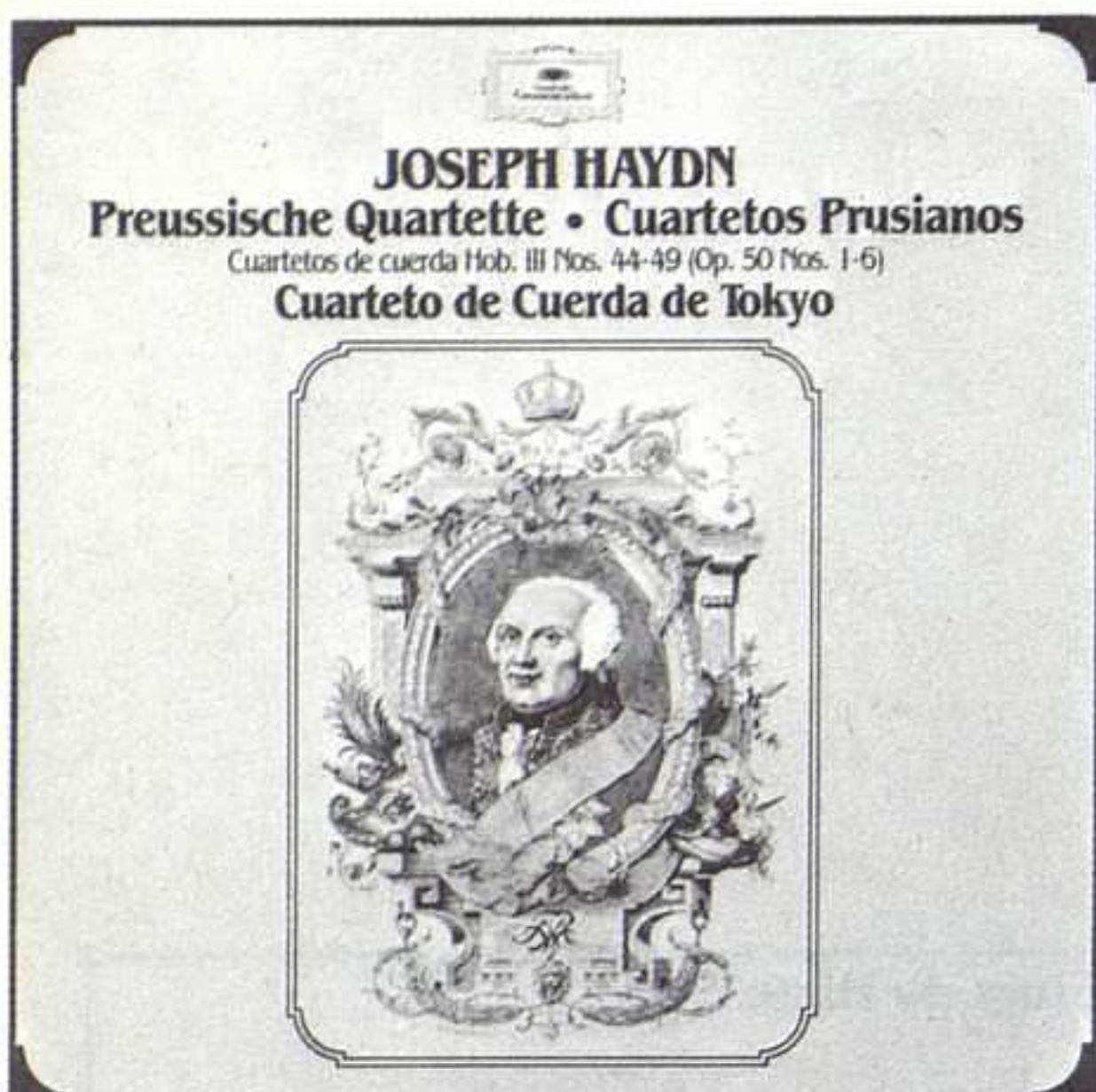
NUEVOS ALBUMES DE

OFERTA

(+ 53 ALBUMES DE REEDICION)



ARCHIV PRODUKTION



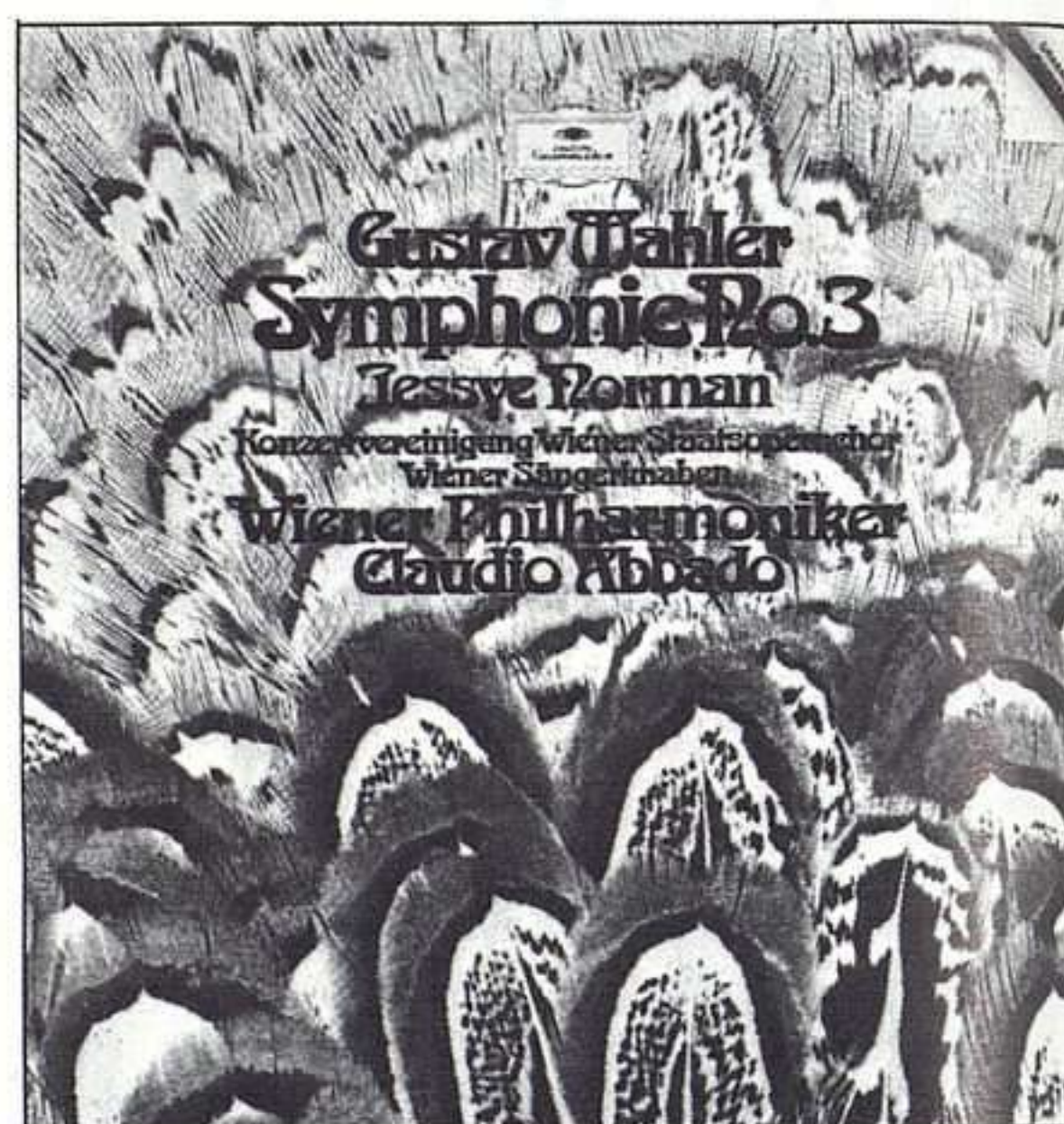
HAYDN
3 LPs.
D.G. 27 40 135.9



HAENDEL
3 LPs.
DIGITAL
ARCHIV 27 42 002.2



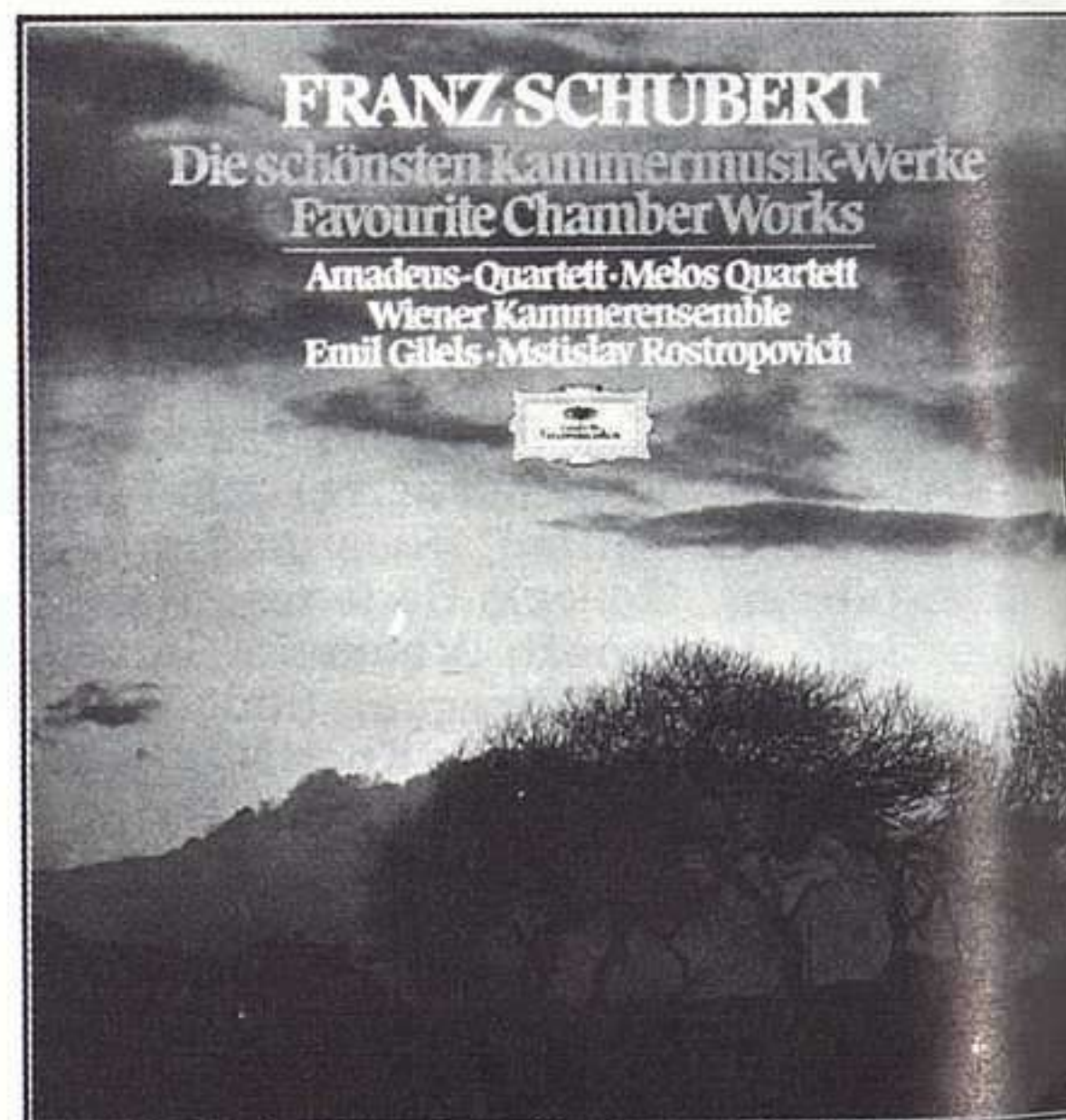
HAYDN
6 LPs.
DIGITAL
D.G. 27 41 015.3



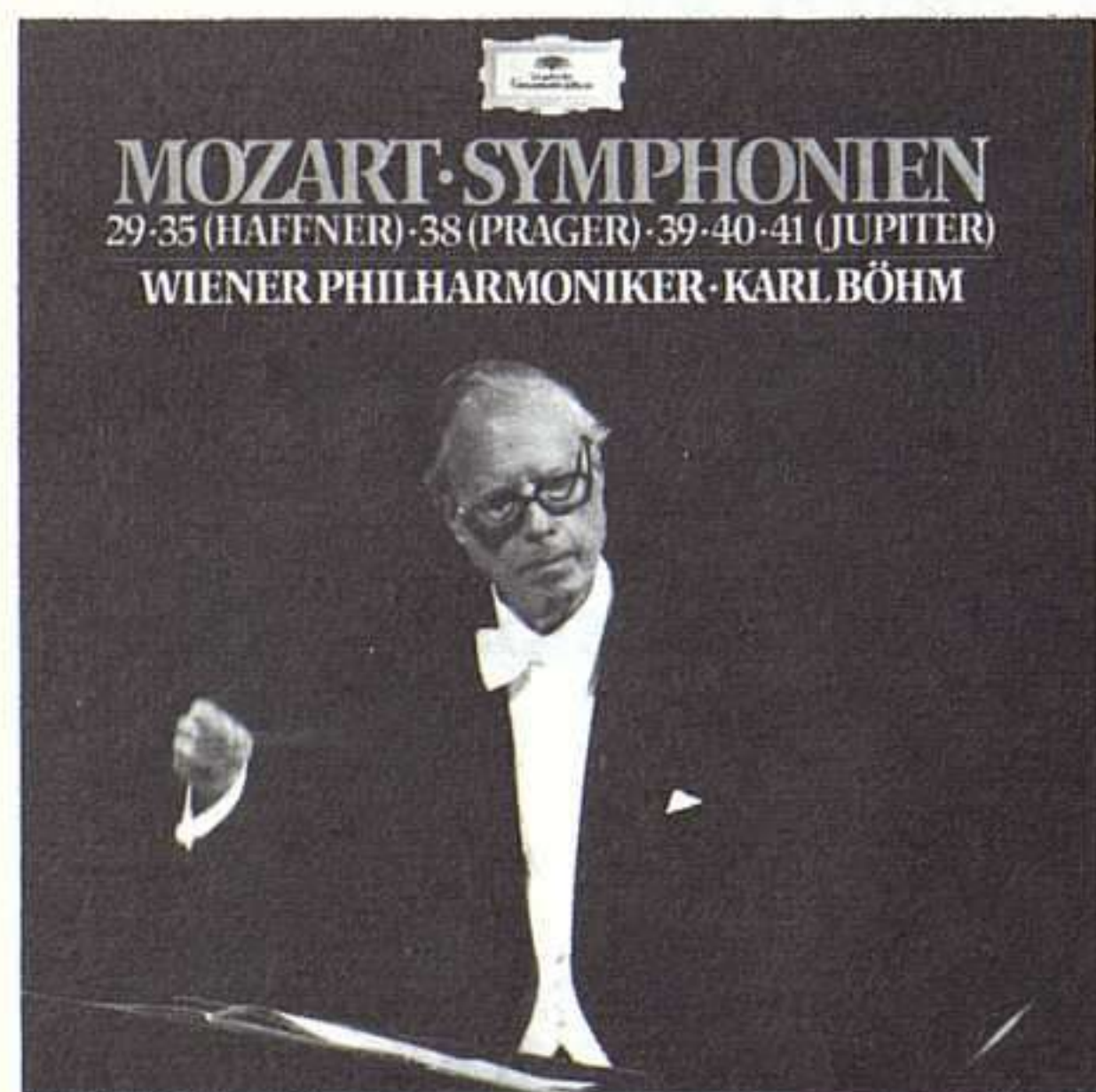
MAHLER
2 LPs.
DIGITAL
D.G. 27 41 010.8



DG. 27 40 267.9
4 LPs.
MENDELSSOHN



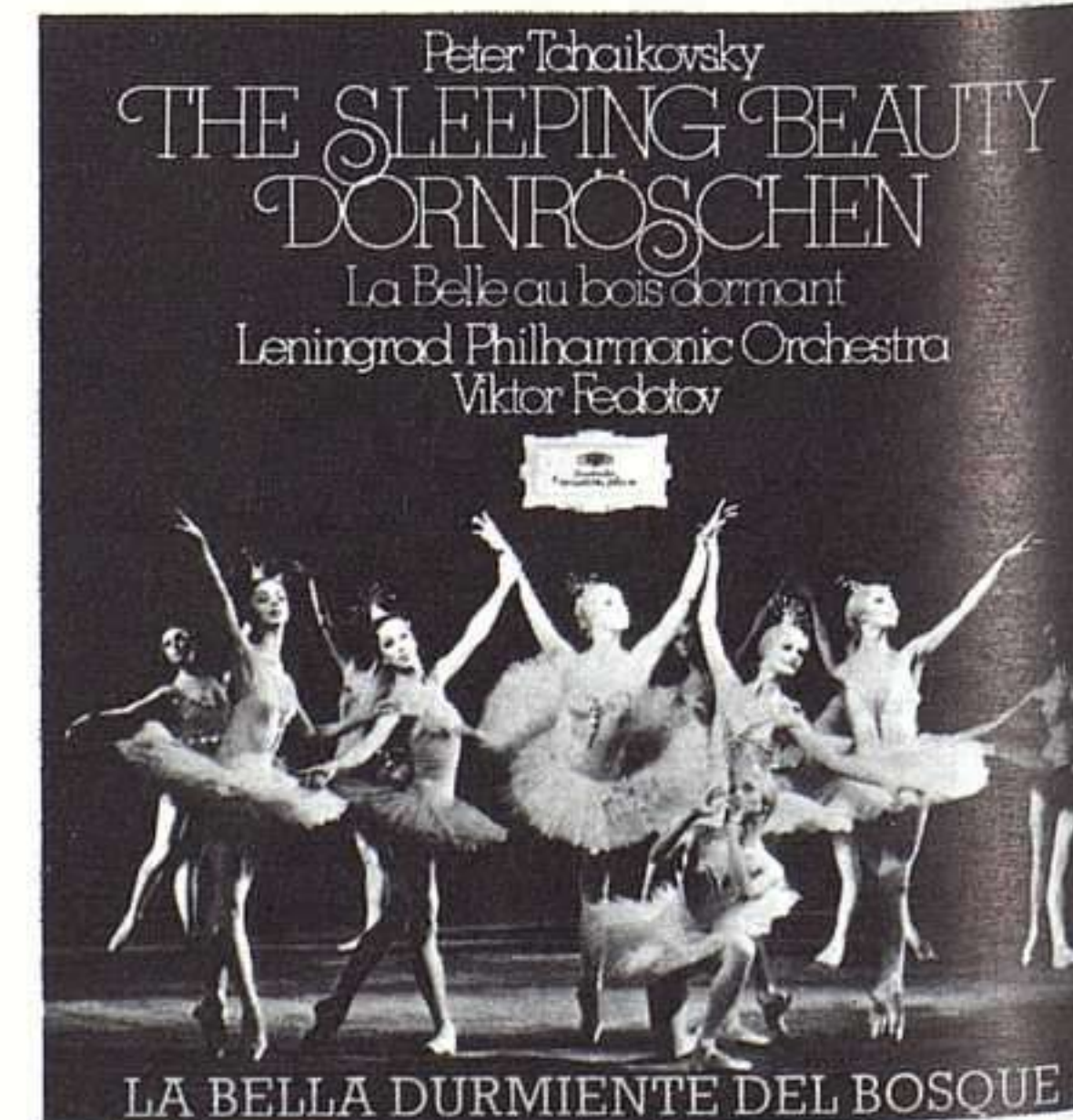
D.G. 27 40 269.1
4 LPs.
SCHUBERT



MOZART
3 LPs.
D.G. 27 40 268.4

TCHAIKOVSKY
3 LPs.
D.G. 27 40 274.5

ZEMLINSKY
D.G. DIGITAL • 27 41 016.8 • 3 LPs.



Peter Tchaikovsky
THE SLEEPING BEAUTY
DORNROSCHEN
La Belle au bois dormant
Leningrad Philharmonic Orchestra
Viktor Fedotov

PASADO Y PRESENTE

Ya con ocasión del centenario de Bartók nos referíamos, en un editorial, a la problemática de las conmemoraciones. Ahora que RITMO dedica a Wagner el presente número, quisieramos volver sobre el tema en términos más amplios.

Hay quien piensa que el inmenso patrimonio cultural de la música pasada labora en contra de la actividad contemporánea. Esto se lo escuchamos no hace mucho a un compositor español, ya con muchos años de vida y de trabajo. Ciertamente, tanto los conciertos como las grabaciones discográficas y como la literatura musical (con todas sus repercusiones comerciales) se ocupan mucho más del pasado que del presente. Y las conmemoraciones y centenarios —que todos los años ocurren necesariamente— parecen cooperar a que toda la atención del mundo musical se centre en la música pretérita. Puede parecer así que se trata todo ello de una opción burguesa: adherirse a unos valores consagrados y seguros en vez de apostar por otros aún problemáticos. Trabajar en unos terrenos de mayor audiencia, rentabilidad y prestigio y no aventurarse en otros inseguros, minoritarios y quizá pasajeros.

Es verdad que, en muchos casos, la norma es esa, y muy especialmente si intervienen criterios comerciales decisivos. Pero también es verdad que la Música no puede olvidar su historia, porque, como toda forma de cultura, sólo tiene sentido pleno si se siente como un proceso en marcha y se

asume toda su tradición. Después de todo, esa asunción de la historia es uno de los rasgos capitales que diferencian a la cultura de todas las formas de subcultura. La historia tiene que estar presente explícitamente, entre otras razones, porque el presente es incomprendible sin sus antecedentes y porque sin historia no hay, propiamente hablando, progreso: nada puede descubrirse ni inventarse si antes no se ha asimilado todo el pasado. Quien así no lo hace, suele descubrir mediterráneos, y nunca mares nuevos, pues lo que hay de vivo en la historia continúa determinando y fecundando nuestras tareas de hoy.

RITMO no puede desentenderse de esa dimensión histórica de la Música. Como tampoco, por otra parte, puede ni debe renunciar a la siempre ingrata, confusa y conflictiva labor de informar sobre los problemas más actuales y urgentes de la actividad musical. Es nuestro ideal, aunque parezca paradójico, mostrar la actualidad del pasado y las raíces históricas del presente. Nos esforzamos en dar a nuestros lectores ese pasado irrenunciable con una proyección moderna —y las páginas wagnerianas que siguen son un intento en este sentido—, tratando de sugerir que la historia no es un mero museo. De la misma manera, pensamos que la vida musical de hoy será historia un día, y que merece, ya de antemano, la misma consideración.

EN DEFENSA DE MARCO

Quisiera preguntar al señor Guillermo Massot Capo (Cf. RITMO, sección «Cartas» del número 532, abril 83) si en los conservatorios españoles se exige el conocimiento perfecto de los argumentos de las óperas de Wagner para obtener el título de compositor. También desearía saber si, siendo compositor de brillantísima carrera internacional, autor de casi una centena de obras (si no más) escuchadas con asiduidad en casi todos los países occidentales, incluso premiado por la UNESCO, es demasiado «*atrevimiento titularse músico-compositor*», aun habiendo cometido el *pecado* de no narrar correctamente el argumento de *El Oro del Rhin*.

Si es así, señor Massot, ¡a la hoguera con Tomás Marco!—**JUANA GOMEZ (Bilbao)**.

FONOTECA EN GUADALAJARA

He leído en el número 531 (marzo) de la revista RITMO la nota de Ramón Barce acerca del buen servicio que ofrece la Fonoteca de la Casa de Cultura de Zamora. Desde este momento me sumo a los elogios vertidos allí por el ilustre músico, tanto más cuanto que tengo algún conocimiento de las personas que llevan el peso de esa institución así como de su buen hacer.

Quisiera, sin embargo, informar a Vd. y a los lectores de la revista de que aquí, en la Biblioteca Pública Provincial de Guadalajara, existe también una Fonoteca (montada por el Ministerio de Cultura) de parecidas características a la de Zamora. Nosotros contamos con 16 puntos de escucha individuales y una sala de audiciones colectivas con capacidad para 60 personas. En esta sala se han desarrollado ya desde

antes del comienzo del servicio de Fonoteca propiamente dicho diversos ciclos de audiciones comentadas y conferencias, algunas de las cuales han sido realizadas por colaboraciones de la revista. La mayoría de las actividades que ahí han tenido lugar han corrido a cargo de las dos personas que se ocupan del servicio en la actualidad.

El poco espacio de tiempo en que la Fonoteca permanece abierta se debe a que los actuales encargados hacen su labor desinteresadamente, pues no existe personal contratado, en espera de que la situación se normalice por medios de contratos temporales o cualesquier otro procedimiento eficaz.

A pesar de todo, la Fonoteca es un organismo vivo y pretendemos que lo siga siendo por encima de las muchas dificultades planteadas.—**BLANCA CALVO, Directora de La Biblioteca Pública Provincial, uno de cuyos servicios lo constituye la Fonoteca (Guadalajara)**.

ESTILO Y MUSICA PURA

En el número 530 de RITMO hay una interesante crónica sobre el festival de Donaueschingen que firma José Ramón Encinar. Para el aficionado a la música de este siglo que no conoce idiomas, estas crónicas aisladas son una de las pocas formas que tiene de ponerse al día sobre el acontecer musical en el mundo. Asimismo, son igualmente interesantes artículos como el de «La música cubana en el siglo XX», aunque a mi parecer era demasiado escueto, y es que cinco páginas no dan para casi nada.

Volviendo a la crónica de Donaueschingen, el motivo que me ha animado a escribiros es el haber escuchado en Radio 2, de RNE, una de las obras que allí se interpretaron, la fantasía radiofónica *Rrrrrrr...*, de Mauricio Kagel.

La obra me gustó, entre otras cosas, porque no se limita a ser una «boutade» ingeniosa, aunque algo de ello tenga, como en casi todas las obras de este autor.

Si hay algo que gusta de Kagel, algo que estimo falta a un buen número de autores-compositores de música moderna, es haber conseguido un estilo propio y fácilmente identificable. Así como en la literatura y en la pintura esto parece, a priori, más sencillo, en la música moderna es casi un absurdo desde el momento en que dos mismas composiciones pueden sonar de distinta forma (indeterminación). El serialismo, quiérase o no, también dificultó la forja de un estilo propio. Por ejemplo, yo sé que las *Variaciones*, de Stravinski, las que dedicó a Huxley, son de Stravinski porque me lo dicen, y no porque reconozca un estilo propio. Lo mismo puede decirse también de ciertas obras de Kagel, como *Heterophonies*; sin embargo, si son fácilmente identificables otras obras, como *Táctil*, *Katrimusik*, *Lingüis incarnatus est* o la misma *Rrrrrrr...*

Desde luego, si algo no hice escuchando *Rrrrrrr...* fue aburrirme, como al parecer se aburría Encinar. Yo me aburro muchísimo escuchando obras como *Heterophonies*, pero de *Rrrrrrr...* me gustó todo o casi todo.

Por último, me gustaría hacer hincapié en el comentario que Encinar hace sobre Kagel al afirmar que su talento, el de Kagel, «...tiene ya poco que ver con la música pura». Comprendo intuitivamente lo que quiere decir, pero a estas alturas me parece un poco «demodée» discutir sobre si esto es música o no es música después de tantas cosas raras y banales que se han hecho en la música de este siglo, de las que Kagel también es culpable. Más confusa aún queda la polémica si añadimos a la música la palabra *pura*. Si lo tomamos

como una restricción mayor a la de *simplemente música*, acabaríamos encontrándonos con que muy poca música de este siglo es *música pura*, problema este de las clasificaciones, que considero apropiado olvidar para no caer en un confucionismo polémico.—**JOSE GONZALEZ CANDELA (Valencia)**.

BIBLIOGRAFIA SOBRE OPERA ESPAÑOLA

Leo en RITMO en su núm. 532, de marzo pasado, en la Sección «Consulta», que D. Blas Gil Extremera (Granada) solicita «una relación pormenorizada de las obra operísticas escritas por autores españoles», y he leído también la *respuesta*, que creo ha de ser muy poco útil al solicitante.

Lamento no le hayan citado en ella la existencia de mi trabajo «En torno a la ópera española y a sus compositores», original mío, publicado en la Revista de Ideas Estéticas en el núm. 139 (y en «Separata»), en el que, como podrá leer en la reseña que incluyo, me ocupé de un gran número de compositores españoles de todas las épocas que han hecho óperas patrias. Muchas están en la memoria de todos los que no solemos despreciar lo nuestro, sino enaltecerlo y darle el mérito que tiene, que es lo que he realizado yo incansablemente en mi treintena de libros publicados, tan desconocidos por bastantes que escriben sobre música, a pesar de constar en: «¿Quién es quién en las letras españolas?» en la «Gran Enciclopedia aragonesa».

Le ruego envíe a la dirección del nombrado solicitante mi adjunta tarjeta y reseña, puesto que no sé su dirección, que ruego pongan Vds. después de enterarse del contenido.—**ANGEL SAGARDIA (Madrid)**.

Revista de prensa

YA

Los Consejos de la música

Eficacia y representatividad postula para el recién creado Consejo de la Música el editorial, que, bajo el título de «*El señuelo de las entidades nuevas*» publica el número de marzo de la revista musical RITMO, a fin —señala el editorialista— de no caer «en la inoperancia de otros intentos similares».

No oculta RITMO sus reticencias ante la creación de entidades nuevas, ya que «*normalmente, un organismo nuevo no sólo no resuelve absolutamente nada, sino que crea nuevos problemas específicos, además de entrar en colisión con los antiguos organismos*». Estos, si funcionan mal, deben ser mejorados, que no sustituidos; éste es «*el verdadero principio de la cultura, de la ciencia y la civilización europea*».

De ahí que, señala el editorial de RITMO, «*lo que importa es conservar nuestro pasado y nuestra tradición, mejorándolos, a ser posible, y no sustituyendo entidades con historia por otras recién pintadas*». (José Luis Legaza, Madrid, 26 de abril).

TELERADIO

Ruego a RITMO

Kiu, con un reparto totalmente español, y con un final escénico reajustado, debería figurar en la próxima temporada de Opera, aunque sólo fuera para dos representaciones, y debería ofrecerse la producción a Barcelona y a otras capitales autonómicas; los encargos de óperas a nuestros compositores vanguardistas deberían continuar. De esta forma, la futura Compañía oficial contaría, en pocos años,

con un repertorio interesante y especial que, además de educarnos a todos en la sensibilidad de nuestra época, sería el único posible anzuelo que la haría reclamable desde el extranjero. La ocasión también parece apropiada para rogar a algunos de los entrañables e insufribles muchachos de la revista RITMO —¡la élite musical!— un cambio de actitud: su pedantería, su vulgar erudición discómana, su desdén ante la moderna música española, son, cada vez más, como estar papando moscas sentados sobre un filón de oro. (Perdón). (Francisco Hernández, Madrid, 29 de abril, núm. 1.322).

MUSIK UND GESELLSCHAFT

La canción política

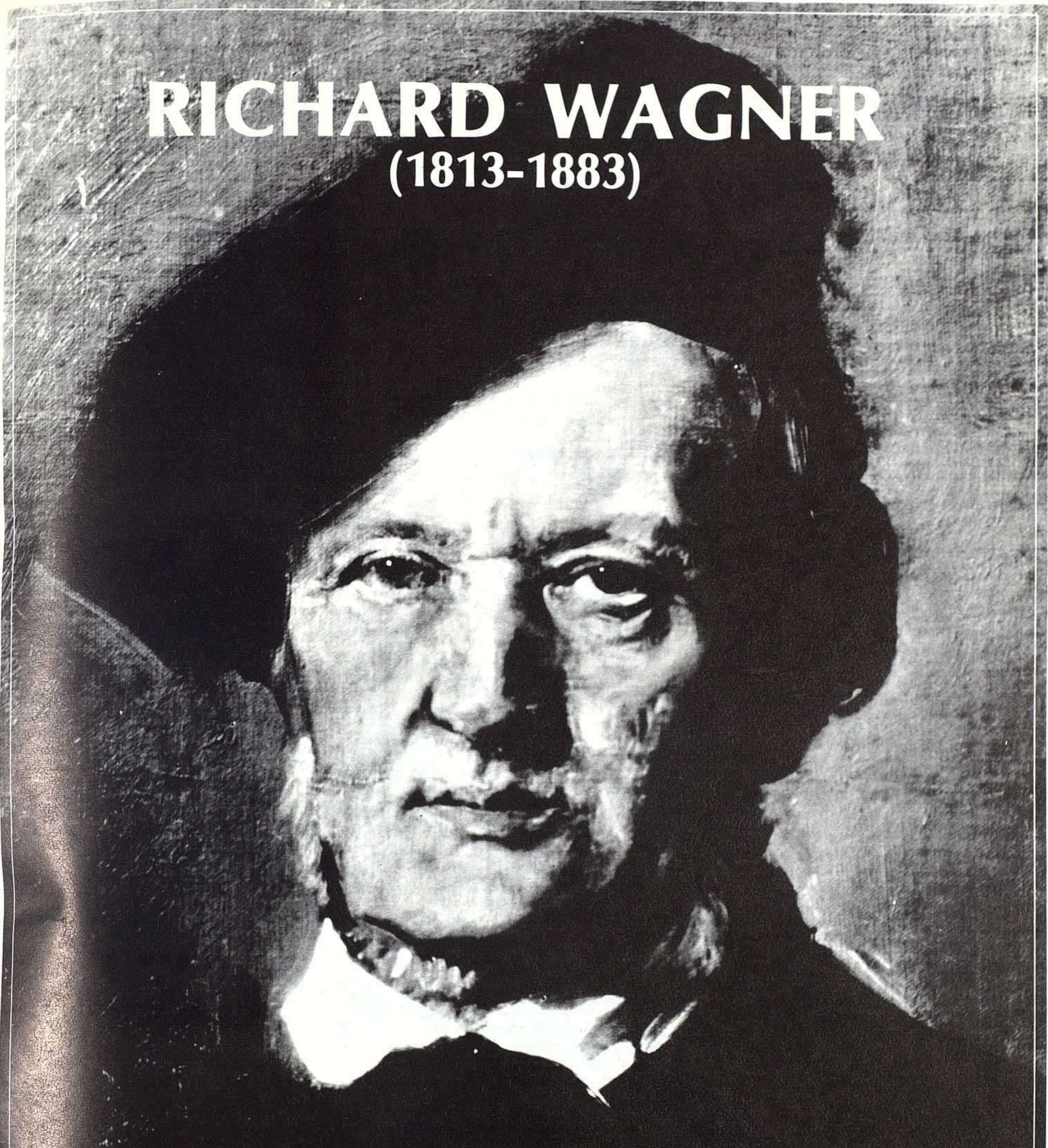
El desarrollo de la canción política en Chile se inicia hace ya

veinticinco años (los diez últimos interrumpidos por el golpe de estado de la junta militar), y alcanzó su máxima intensidad en la campaña electoral de Salvador Allende. Estoy de acuerdo con el punto de vista cubano de que la música siempre actúa políticamente. Lo que ocurre es que esto sucede en diversos grados de intensidad. Una gran parte de la canción política lo es explícitamente, por su título y su texto. Pero a menudo su efectividad se manifiesta con asuntos de la vida cotidiana, como el amor o el trabajo; y esto ocurre muy especialmente cuando se describe la realidad de una situación contra la que se quiere luchar. Incluso a veces, parece más adecuado eludir la temática política directa y reflejar la realidad con ayuda de la música para llegar a un resultado más profundo y eficaz.

(Gustavo Becerra, Berlín (RD), enero 1983).

RICHARD WAGNER

(1813-1883)



El centenario de Richard Wagner ha servido en todo el mundo para revisar la figura del compositor y hacer renacer la polémica que siempre le ha acompañado. RITMO ha pretendido en el presente número monográfico sistematizar la figura del compositor alemán con criterios culturales y sociológicos que, indudablemente, coadyuvan para situar integralmente a Wagner y el mundo que le rodea, tanto en su contemporaneidad como en su influencia en el resto de las artes.

RITMO prepara para su próximo número, asimismo, trabajos sobre el tratamiento de las voces en la obra wagneriana y sobre la controvertida versión de la **Tetralogía** realizada por Chéreau, que pudo ser visionada recientemente en televisión. De igual forma, se elaborará una información sobre las retransmisiones que Radio Nacional de España va a efectuar del Festival de Bayreuth en su próxima edición. Al mismo tiempo, anunciamos que esta revista publicará en el curso de este año un extenso análisis sobre las versiones discográficas de **Tristán e Isolda**, la obra cumbre wagneriana.

Con todo ello, el melómano español podrá disponer de elementos orientativos para la comprensión cabal de uno de los músicos más trascendentales en la Historia de la Música.



CRONOLOGIA

1813. Nace Ricardo Wagner el 22 de mayo en Leipzig. Es el noveno hijo de Carl Friedrich Wilhelm Wagner (1770-1813) y Johanna Rosine Pätz (1774-1848). El padre muere en noviembre.
1814. Rosine se casa con el actor y pintor Ludwig Geyer (1779-1821) que quizá sea el padre verdadero de Wagner. Hasta los catorce años, Ricardo llevará el apellido Geyer.
1822. En Dresde primeras e irregulares clases de piano. Entusiasmo infantil ante el **Freischütz** de Weber.
1829. Estudia sin profesores y escribe sus primeras composiciones: un cuarteto, dos sonatas para piano.
1830. Compone tres oberturas para orquesta, una de ellas sobre **La novia de Mesina**, de Schiller, otra en **Do mayor** y otra en **Si bemol mayor**, ésta estrenada en el Teatro de Leipzig sin nombre de autor; es su primer estreno público.
1831. Muchas composiciones juveniles. Estudia Música en la Universidad de Leipzig. Se apasiona por el teatro.
1832. Wagner viaja a Viena y Praga. Comienza su primera ópera, **La boda**.
1833. Comienza otra ópera, **Las hadas**, sobre **La donna serpente** de Carlo Gozzi. La **Sinfonía** se toca en la Gewandhaus. Gracias a su hermano Albert, que era cantante, obtiene una plaza de dirección de coro por un año en Würzburg.
1834. Termina **Las hadas** e intenta inútilmente estrenarla. Aparece su primer ensayo, **La ópera alemana**, en la revista de H. Laube «Zeitung für die elegante Welt». Boceto del libreto para **La prohibición de amar**, sobre **Medida por medida** de Shakespeare. Director de una compañía de ópera en Magdeburg. Dirige **La flauta mágica**. Conoce a la actriz Minna Planer.
1836. Termina **La prohibición de amar** y dirige su estreno en Magdeburg. Se disuelve la compañía. Marcha a Berlín y luego a Königsberg con Minna, que tiene allí un contrato. Se casan en Königsberg. Dirige algún concierto.
1837. Compone la obertura **Rule Britannia**. Director musical del Teatro de Königsberg. Minna abandona a Wagner y se va a Dresde; Wagner la sigue. Tras de diversas incidencias volverán a unirse. Consigue el puesto de director musical del Teatro de Riga.
1838. Comienza **Rienzi**. Dirige conciertos en Riga.
1839. Wagner traduce al francés el texto de **Rienzi**, ópera con la que espera triunfar en París. Minna tiene un aborto. Emprenden el viaje, muy accidentado, a Noruega, luego a Londres, luego a Boulogne. En esta travesía conoce a Meyerbeer, que le ayudará en París. Compone canciones en francés.
1840. Comienza la **Sinfonía Fausto** y **El holandés errante**. Primer encuentro con Liszt. Colabora en la «Revue et Gazette musicale».
1842. Wagner abandona desilusionado París. Ha terminado **Rienzi**, que se estrena en Dresde, con Wilhelmine Schröder-Devrient y dirigida por Reissiger.
1843. Dirige en el Hoftheater de Dresde **El holandés errante**, con la Schröder-Devrient. Publica su primer trabajo autobiográfico en la «Zeitung für die elegante Welt». Escribe y estrena **La cena de los Apóstoles**. Comienza **Tannhäuser**. Obtiene el cargo de codirector de la Capilla de Sajonia y se instala en Dresde.
1844. Dirige en Berlín **El holandés errante**, y en Hamburgo **Rienzi**. **Marcha fúnebre** para Carl Maria von Weber.
1845. Termina **Tannhäuser**, y dirige su estreno en Dresde. Comienza **Lohengrin** y **Los maestros cantores**. Wagner empieza a ser estimado como compositor de óperas.
1848. Muere en Leipzig la madre de Wagner. Termina **Lohengrin** y elabora un primer proyecto para un teatro nacional de Sajonia. Por medio de August Röckel conoce a Bakunin. Viaje a Viena y comienzo de una gran ópera sobre **Sigfrido**.
1849. Los artículos de Röckel en las «Volksblätter» cooperan a la revolución republicana, en la que Wagner toma parte con entusiasmo. Huye de Dresde a Suiza. En Zürich escribe **La obra de arte del futuro**.
1850. Conflictos con Minna. Viaje a Francia. Liszt estrena **Lohengrin** en Weimar. Escribe **Opera y drama** y **El judaísmo en la música**, que inicialmente será un ataque contra Meyerbeer y que luego se convertirá en el comienzo de su actitud antisemita.
1852. Conoce a Otto y Mathilde Wesendonck. Continúa trabajando en la **Tetralogía**, iniciada con **Sigfrido** y después rehecha y ampliada enormemente.
1853. Viajes con Liszt y Herwegh. Conoce a la hija de Liszt, Cósima.
1854. Comienza su relación amorosa con Mathilde Wesendonck. Lee **El mundo como voluntad y representación**, de Schopenhauer. Sus deudas, a causa del lujo y el derroche, son angustiosas. Primeras ideas para **Tristán e Isolda**.
1855. Conoce a Berlioz. Dirige ocho conciertos en Londres.
1857. Otto Wesendonck compra una casa para Wagner junto a su villa en Zürich. Sigue trabajando en la **Tetralogía** y en **Tristán**. Comienza las **Cinco canciones con texto de Mathilde Wesendonck**.
1858. Estalla el conflicto con Minna a causa de las relaciones de Wagner con Mathilde. Separación y viajes de Wagner a París, Ginebra y Venecia.
1859. Entre Venecia y Lucerna termina **Tristán**. Nueva reconciliación con Minna en París.
1861. Nueva versión de **Tannhäuser** dirigida en París por L. Dietsch. Trabaja en **Los maestros cantores**.
1862. Vive en Biebrich con Minna. Nuevos amores de Wagner y último y definitivo rompimiento con Minna. Con Hans von Bülow y su mujer Cósima Liszt prepara el **Tristán**. Dirige **Lohengrin** en Frankfurt. Viaja a Viena con Federica Meyer. Hanslick, caricaturizado en **Los maestros cantores**, se vuelve contra Wagner.
1864. Luis II, a los 18 años, rey de Baviera. Wagner le visita y el joven rey, deslumbrado, le encarga terminar la **Tetralogía** y le protege económicamente. Wagner vive ahora en Munich, donde le hace una larga visita Cósima von Bülow.
1865. Luis II parece decidido a construir un gran teatro para Wagner, diseñado por Semper. Cósima, aún casada con Bülow, tiene una hija con Wagner: Isolda. Bülow dirige el estreno de **Tristán** en la Hofoper de Munich. Comienza **Parsifal**. Movimiento palatino contra Wagner, que tiene que abandonar Munich.
1866. Muere Minna en Dresde. Cósima se reúne con Wagner en Suiza. Vida en Tribschen, cerca de Lucerna con la ayuda de Luis II.
1867. Nace Eva, segunda hija de Wagner y Cósima. Termina **Los maestros cantores**.
1868. Bülow estrena **Los maestros cantores** en Munich. Conoce a Nietzsche en Leipzig. Cósima rompe con Bülow y va a vivir definitivamente con Wagner.
1869. Nace el tercer hijo, **Sigfrido**, en Tribschen. Franz Wüllner estrena en Munich **El oro del Rhin**. Visitas de Nietzsche.
1870. Wüllner estrena en Munich **La Walkyria**. Cósima se separa de Bülow y se casa con Wagner en Lucerna. Publica su **Autobiografía** en una edición de 500 ejemplares.
1871. Termina **Sigfrido**. Decide que su teatro se construya en Bayreuth. En Darmstadt prepara con Karl Brandt el proyecto del teatro o Festspielhaus. Comienzan a aparecer sus **Escritos completos** en 10 volúmenes. El último aparecerá en 1883. Las autoridades de Bayreuth ceden gratuitamente los terrenos para el teatro.
1872. Se forma la sociedad para la construcción del teatro, cuya primera piedra se coloca el 22 de mayo (aniversario de Wagner). El arquitecto es Otto Brückwald.
1874. Las grandes dificultades para la construcción del teatro se salvan gracias a la ayuda de Luis II, que costea también un lujoso hotel para Wagner y su familia: Wahnfried. Después de más de 20 años de trabajo, termina la tetralogía **El anillo del Nibelungo**.
1876. Viajes de conciertos: Viena, Berlín. Se inaugura el teatro de Bayreuth el 13 de agosto con **El oro del Rhin** dirigido por Hans Richter. La **Tetralogía** se hace tres veces completa, pero el déficit es muy grande. Viaje a Italia.
1880. Viaje a Italia. Trabajo en **Parsifal**. Última visita a Luis II en Munich. Retrato por Lenbach.
1882. Termina **Parsifal**. Retrato por Renoir. Nuevo viaje a Italia. Estreno de **Parsifal** en Bayreuth dirigido por Hermann Levi el 26 de julio. Entre los asistentes: Bruckner, Liszt, Mahler, Saint-Saëns. Viaje a Venecia, donde escribe un ensayo sobre la representación de **Parsifal**, recibe la visita de Liszt, y dirige en la Fenice su juvenil **Sinfonía en Do mayor**.
1883. Visita a Hermann Levi para preparar la próxima temporada en Bayreuth. Wagner, enfermo, pero incansable, comienza a escribir un artículo sobre lo femenino y lo masculino. El 13 de febrero sufre un ataque al corazón y muere en el palacio Vendramin-Calergi, a orillas del Gran Canal, donde residía desde hacía cinco meses, rodeado de esa suntuosidad decadente que le obsesionaba. Sus restos fueron trasladados a Bayreuth y reposan en el jardín de la casa Wahnfried.

LOS COMPROMISOS POLITICOS DE WAGNER



«Wagner deviene un dios en Bayreuth», caricatura del «Ulk» berlinés, 1876.

Por Félix Palomero

Nada hay tan injustificado como desprestigiar la obra de un artista por razón de sus compromisos políticos, aunque también es verdad que el

culto a la obra de un compositor, y este es nuestro caso, no ha de ser causa por la que se ignore su postura ante temas que trascienden al del Arte.

El caso de Richard Wagner es especialmente significativo. Por una parte ese desmesurado afán por hacernos saber de su vida, ese no poco acusado egocentrismo que le llevaba a pretender, tanto para sí como para su obra, una supervivencia que se convirtió en doctrina, y por otra la dudosa veracidad de sus afirmaciones, hacen del Maestro de Bayreuth un motivo de estudio difícil y atrayente, pero que en todo caso resulta tan actual como lo pudo ser en el último tercio del siglo XIX.

En el año 1976, y como consecuencia de unas polémicas declaraciones de Winifred Wagner, se reavivaron los viejos recelos de quienes culparon al creador de **Parsifal** de ser una de las fuentes ideológicas donde bebió el nacionalsocialismo. En este año, la viuda de Siegfried Wagner habló durante cinco horas sobre su vida, en Bayreuth, para un programa televisivo que realizó el cineasta Hans Jürgen Syberberg. Pero también habló de Adolf Hitler, al que admiraba personalmente, y es en este mismo tema donde radican muchos de los ataques al autor de **Tristán e Isolda**: su influencia — discutible cuando menos — en el movimiento político del Tercer Reich.

No hay duda de que el asunto de los compromisos políticos de Wagner puede ser presentado desde diferentes puntos de vista, y, dada la facilidad de hallar interpretaciones diversas y aun encontradas, estudiaremos aquellos momentos que en su vida tengan relevancia política. Nos proponemos, pues, hacer una lectura social e histórica de la apasionante relación entre el Músico y el Político, y entre el Genio y el Revolucionario.

LOS SUCESOS DE LEIPZIG DE 1830

La participación de Wagner en los sucesos de Leipzig de 1830, motivados por los de París del mismo año, es realmente indirecta, y en contra de la imagen que pretenderá darnos más tarde en el caso de Dresde de 1849, parece que no le hubiese importado jugar un papel más relevante en el desarrollo de los acontecimientos.

Cualquiera que lea con cierto detenimiento las descripciones que sobre este episodio se hacen en **Mein Leben (Mi Vida)**, no podrá evitar un gesto de admiración cuando compruebe el carácter épico y gestual con que narra Wagner su



particular punto de vista; pero sobre todo observará el nacimiento del político, la aparición del primer compromiso social.

Respecto a lo épico del relato baste transcribir su noticia sobre la revolución que en París acabó con Carlos X en el exilio y con el reconocimiento por parte de Luis Felipe de Orleans de la Carta constitucional de 1814: «Acababa de estallar en París la revolución de Julio. El rey de Francia había sido destronado. La Fayette, el mismo La Fayette que acababa de llenar mi imaginación como un quimérico personaje de la Historia, recorría de nuevo las calles de la capital francesa aclamado por el pueblo».

Los sucesos de la ciudad del Sena tienen su reflejo en Leipzig, donde una serie de revueltas traen consigo un cambio de régimen. Federico es nombrado regente y ha de otorgar una nueva constitución. «Este suceso me sumió en tal estado de excitación que concebí un proyecto de **Obertura Política**. La Introducción habría de describir la dura presión bajo la que gemía el pueblo y después surgiría un tema en el que, para mayor claridad, escribí las palabras «Federico y Libertad». Este motivo se iba desarrollando y creciendo hasta llegar al triunfo final. Me halagaba la idea de asistir al éxito de mi obra en uno de los conciertos públicos de Leipzig». Esta idea nunca se llevó a cabo porque «antes de que lograra dar cima a la ejecución de mi proyecto de música política, estallaron en la misma ciudad de Leipzig una serie de disturbios que me llevaron de las regiones del arte a las cuestiones públicas y cívicas».

Desde luego, en estos párrafos de **Mein Leben** encontramos ya al Wagner populista, pero también al músico capaz de dejarse arrastrar por los ideales políticos antes que por los artísticos. Prescindiendo de la fácil justificación de sus diecisiete años, parece clara la importancia que sobre él tuvieron los acontecimientos vividos. Wagner, que sabía muy bien qué quería contarnos en su autobiografía y qué quería omitir o desfigurar, no tuvo inconveniente en mostrársenos comprometido con la revolución encabezada por los estudiantes de Leipzig, y, aún más, en transmitirnos con todo lujo de detalles «esa increíble agitación que hacía palpitar desacompasadamente mi pecho».

La otra faceta política de Wagner es su interés por los nacionalismos, donde quiera que se produjesen. La Guerra de Independencia de Polonia de 1831, que acabaría con los desastres de Ostrolenka (26 de junio) y Varsovia (8 de noviembre), inspiró al compositor una **Obertura «Polonia»** (Berlín, 1836) donde rememora la impresión que le causaron los soldados polacos, quienes, camino del exilio, pasaron por Leipzig y visitaron la casa de Brockhaus, el cuñado de Wagner.

Este Wagner liberal y nacionalista va a ser el que participe en la revuelta de Dresde y el que firme artículos contra los

La Revolución de Dresde de 1849 supuso para Wagner el exilio. La amnistía no llegó hasta 1862.



judíos y a favor de la República. Su triple personalidad —liberal, nacionalista, populista—, se muestra ya desde sus primeros años de estudiante y va a ser una incógnita para aquellos que se acerquen a su vida de uno u otro modo.

LA REVOLUCION DE DRESDE DE 1849

Existen dos personajes decisivos en el desarrollo de los acontecimientos de Dresde de 1849, que sucedieron a los de París del año anterior, y en el papel que Wagner habría de jugar en los mismos. Se trata de Augusto Röckel y Mikael Bakunin. El primero de ellos fue contratado con el fin de aliviar el trabajo de los dos maestros titulares. Bakunin, al que Wagner conoció por intermedio de Röckel, es de alguna manera el ideólogo de la Revolución y va a influir en el pensamiento del Maestro de Bayreuth de manera notable.

Parece que Wagner se dedica a la política cuando sus preocupaciones artísticas y económicas se lo permiten. «Terminado mi **Lohengrin**, embargó mi atención la marcha de los acontecimientos y no pude mostrarme indiferente a la efeméride que había provocado la idea de la unidad alemana y las esperanzas que esto hacía concebir». Al llegar a este punto podemos comprobar cómo se repiten las tres facetas de la personalidad de Wagner que citábamos arriba. Sobre su carácter político popular, y atisbando un totalitarismo que se institucionalizará en alguno de sus escritos posteriores, Wagner nos dice: «Suficientemente versado en la psicología del pueblo, no contaba ni poco ni mucho, ni con su sensatez ni con su razón, y sólo tenía fe en la fuerza del hecho consumado o de la necesidad absoluta». El Wagner liberal es el que participa en la revuelta, reparte armas y lanza consignas revolucionarias, aunque él mismo, en **Mein Leben**, intente restar importancia a estos hechos.

Los antecedentes inmediatos al Wagner de Dresde se encuentran en el discurso que pronunció en la «Asociación de Patriotas» bajo el título «Monarquía y

República. Aspiraciones republicanas». La citada asociación había sido fundada en Dresde y era partidaria de formar amplias bases democráticas en contra de la Monarquía Constitucional, a la que no concedían demasiada credibilidad.

En la citada alocución se hacían algunas afirmaciones imprescindibles para comprender la proximidad de algunas de sus ideas con las que luego serían las de la corriente nacionalsocialista. Entre otras, Wagner se propone la creación de una Milicia Popular y la unificación del Estado Alemán; además, sienta las bases de una discusión entre Monarquía y República.

El término «Milicia Popular» resulta muy apropiado a la idea que tiene Wagner de un grupo civil armado. Ya hablábamos antes de que el músico «no contaba ni poco ni mucho, ni con su sensatez (la del pueblo) ni con su razón», y sabemos por su autobiografía que era contrario a armar a las gentes por temor a su ignorancia. Lo de ahora no supone una contradicción con lo anterior, sino que se trata de dos cosas totalmente distintas. Su idea de la milicia era muy similar a aquellas agrupaciones universitarias de Leipzig de 1830. Esta nueva concepción queda reflejada en la siguiente cita: «...absorberá al ejército y a la guardia comunal para convertirse en una Milicia Nacional prácticamente organizada que destruya todas las castas». Wagner crea un nuevo ejército porque el convencional, de espíritu prusiano aristocrático, no será capaz de cumplir su ideal: «El más perfecto bienestar de todo hombre se realizará cuando todos los seres vivientes que nuestra tierra pueda soportar se junten en comunidades rectamente organizadas, mediante sus múltiples facultades en el intercambio de los productos de su trabajo para enriquecerse y hacerse mutuamente felices».

Para aquellos que vean aquí apología del comunismo basten estas palabras para disuadirlos de tal idea: «¿Sóis acaso tan locos o malintencionados como para declarar que la necesaria liberalización de la raza humana ha de venir a través de la envilecedora y desmoralizante servi-

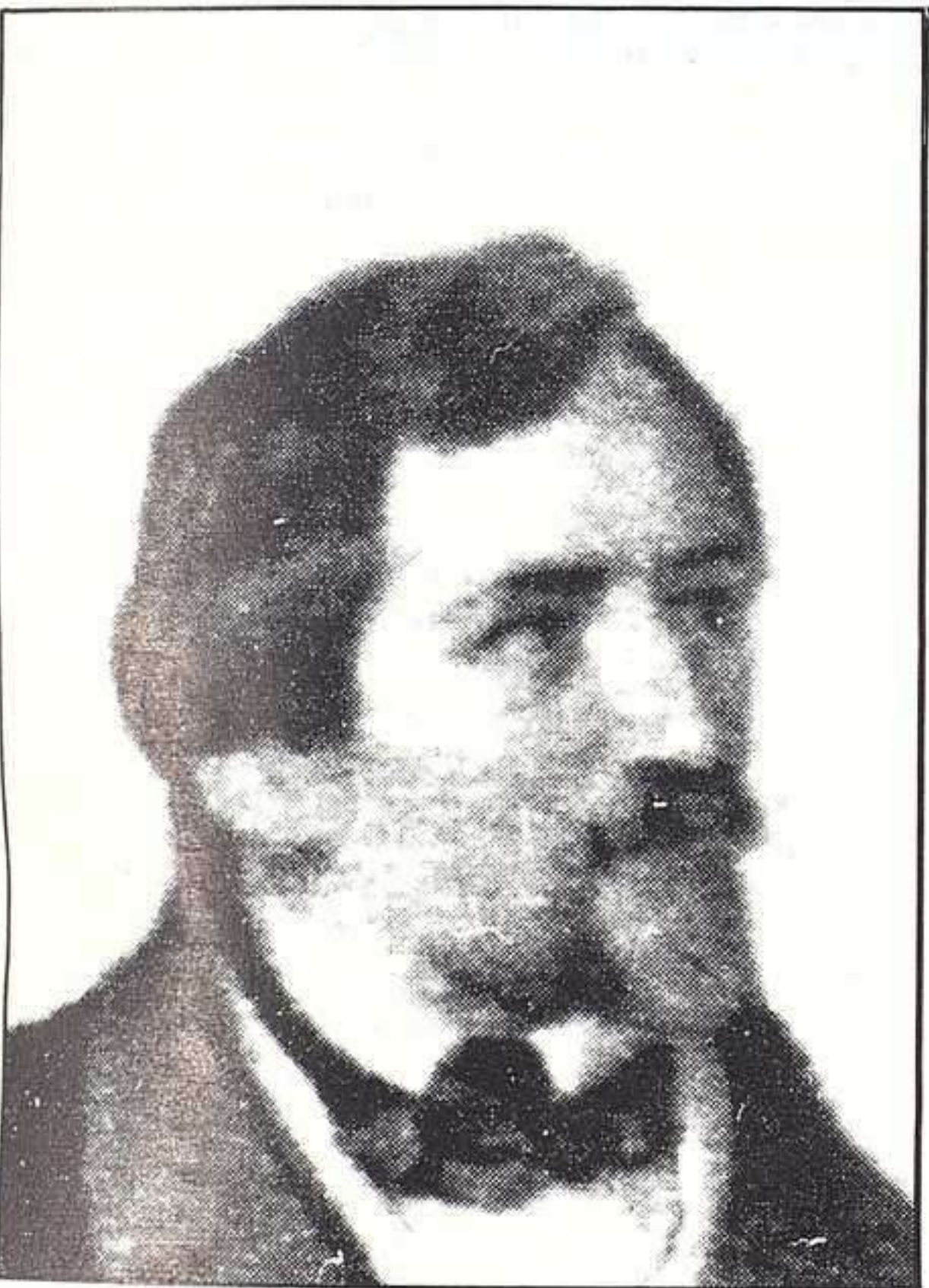


dumbre a las más vulgar materia, lo que entrañaría en sí el cumplimiento de la vulgar y absurda doctrina del comunismo?»

Siguiendo el relato del discurso «*Monarquía y República. Aspiraciones republicanas*», y tras haber sentado las premisas políticas que enunciábamos arriba, Wagner se dedica a construir una nueva Alemania «*donde sembrar los productos de sus luchas y de sus esfuerzos y nutrir los más notables hijos a semejanza divina*», lo que incluso le permite pedir para Alemania la anexión de colonias. A este concepto casi racista del germano puro, al que hace poseedor de los más nobles atributos, le sigue un sentido totalitarista cuando afirma que es necesaria la creación de un Estado «*...de tal manera que todos podamos devenir hijos del mismo padre y hermanos de un solo hijo...*», idea cercana al movimiento nacionalsocialista.

En el resto del artículo —el discurso había sido publicado bajo pseudónimo en diciembre de 1848—, deja entrever que la Monarquía es un mal menor tolerable, pero no cree que la ansiada solución sea el establecimiento de una República, idea ésta muy difundida en la «*Asociación de Patriotas*».

De arriba a abajo:
August Röckel, Gottfried Semper y Michail Bakunin. Los tres fueron amigos de Wagner y participaron junto a él en la Revolución de Dresde.



Bayreuth 1923. En este año, H. S. Chamberlain ya se mostraba un rendido admirador de Hitler.



Por lo demás, un estudio en profundidad de la participación de Wagner en los sucesos de Dresde sería monótono y escaparía a la pretensión inicial de este trabajo. Al lector interesado le bastará contrastar la información que nos da el propio Wagner en **Mein Leben** con la de la biografía autorizada de Ernest Newman **The Life of Richard Wagner (La vida de Richard Wagner)**, para observar que el autor de **El Holandés Errante** sí participó activamente en los citados disturbios, aunque parece, por la forma en que lo narra en su autobiografía, que hubiese preferido no hacerlo.

WAGNER Y EL NACIONALSOCIALISMO

Es relativamente frecuente que a un artista se le acuse de favorecer o simpatizar con una determinada idea política o con algún movimiento social. En el carácter del pintor, del músico o del escritor, descubriremos si esas acusaciones están más o menos fundadas; es decir, en su propia disposición a ser motivo de controversia. Este es un concepto que no depende exclusivamente de su obra, sino de cómo ha querido el personaje que nos lleguen sus ideas.



Realmente este es el caso de Wagner. Como buen histrión que era, nos dejó un número considerable de escritos y confesiones, los cuales, en vez de develarnos sus pensamientos, nos sumergen en un caos de ideas, a veces contradictorias, pero siempre sorprendentes.

La acusación que con frecuencia ha pesado sobre Wagner es la de haber contribuido a la ideología nacionalsocialista, y en esto han centrado sus ataques los más viscerales antiwagnerianos. Son varios los factores que han ayudado a esta concepción que en muchos lugares se tiene de Wagner. A saber, la admiración que por el músico tiene Hitler; su radical antisemitismo; su ideología nacional-populista y el hecho de que el Tercer Reich se apoderase del drama wagneriano para convertirlo en teatro nacional.

Pero antes de tratar de algunos de estos factores, conviene estudiar, aunque sea de forma somera, si podemos hablar de nacionalsocialismo tan sólo con las premisas que hemos enumerado, es decir, si únicamente con dichas pruebas se puede o no concluir de forma razonable sobre la relación entre Wagner y el pensamiento político del Tercer Reich. De hecho, este problema se encuentra casi exclusivamente en decidir cuáles son los orígenes de esta doctrina, y, una vez hallados, saber si Wagner coincide con ellos de alguna manera. La confusión ha sido tal que se ha llegado a equiparar hitlerismo con nacionalsocialismo, y en base a este error, a involucrar a Wagner en esta ideología. Más adelante estudiaremos la relación entre el Führer y el compositor.

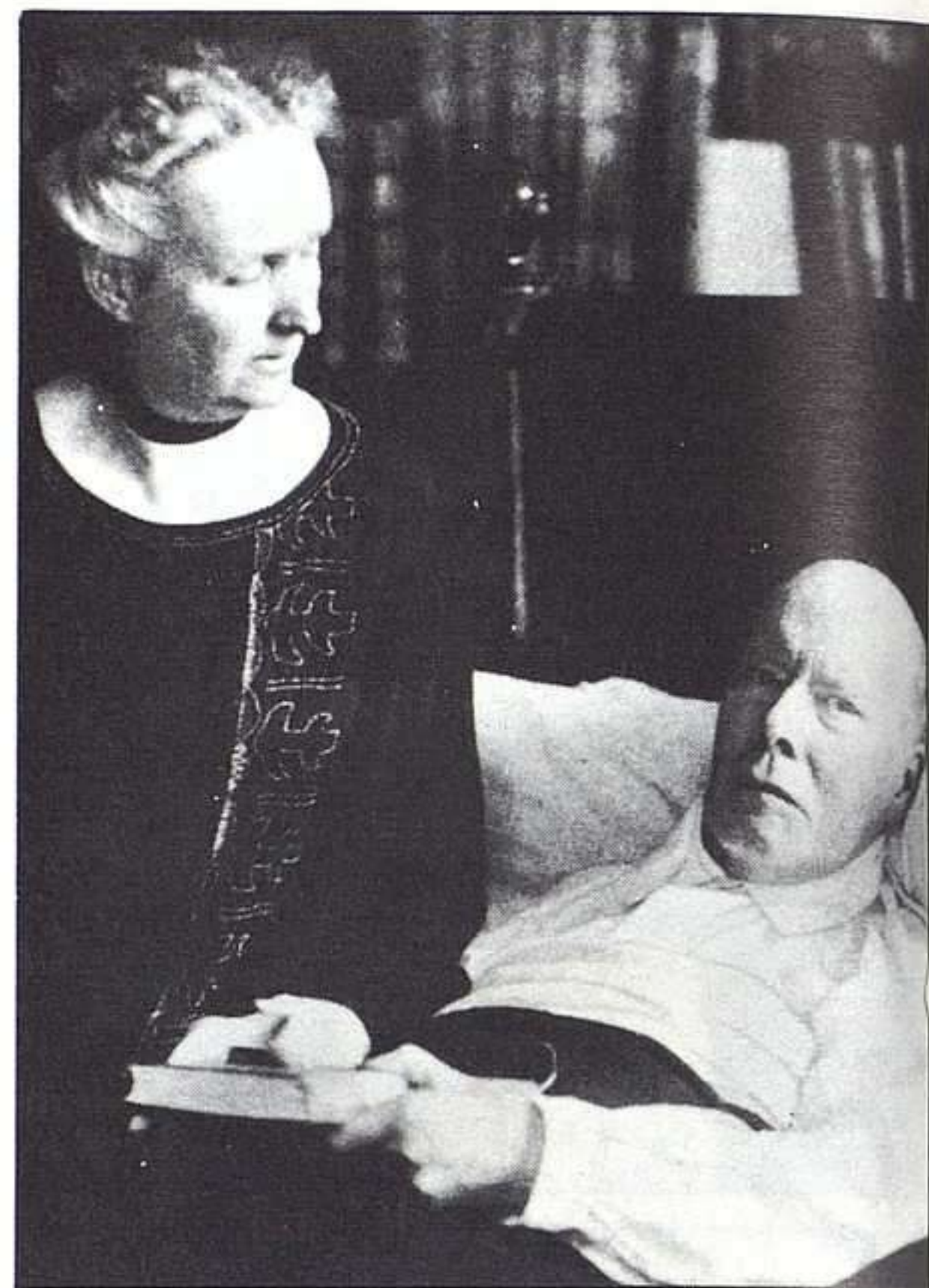
Los orígenes del nacionalsocialismo son muy oscuros y hay quien se remonta a la Edad Media para buscar en el carácter germánico lo que luego sería el ideal nacional. A nosotros lo que nos interesa saber es si Wagner tenía una ideología cercana a los veinticinco puntos del pro-

grama político del NSDAP (Partido Nacionalsocialista Alemán del Trabajo), los cuales, aun siendo admitidos por Hitler —el NSDAP se fundamenta ideológicamente en el DAP, donde el Führer comenzó su carrera política—, tienen raíces más antiguas que las de su líder o las del **Mein Kampf (Mi Lucha)**.

Hitler descubrió la obra de Wagner en plena adolescencia, durante una época que no parece querer aclararnos bien en su biografía. Precisamente todo lo que sabemos de su wagnerianismo es a través de allegados suyos o de políticos del Tercer Reich.

La relación Wagner-Hitler es doble. Por una parte, el político aprecia al músico, al más «grande y sublime hijo de esta ciudad (Leipzig), el genial poeta de las melodías de nuestra raza», como le describía en un discurso pronunciado en 1934. Tenemos referencias de que Hitler conocía minuciosamente los dramas wagnerianos y de que incluso podía recitar fragmentos y actos enteros de sus óperas. En la obra **Hitler, mi amigo de juventud** dice A. Kubicek que el interés del líder del Tercer Reich por Wagner es «un interés profundo y verdadero; lo lee, lo estudia, investiga». Y más adelante dice: «Adolfo (Hitler) se apropió de la personalidad de Richard Wagner, lo tomó de manera tan completa dentro de sí, que ésta hubiera podido ser parte de su propio yo». Otras obras que están repletas de citas como las reproducidas son **Mit Hitler in die Macht**, de Otto Dietrich, **Los años desaparecidos**, de Putzi Hanfstaengl o la obra de Henri Hofman, **Yo fui amigo de Hitler**.

El otro sentido del binomio Wagner-Hitler es el de la importante admiración que por Hitler tenían los más egregios wagnerianos del primer tercio de siglo. Por ejemplo Houston Stewart Chamberlain, yerno de Wagner, decía en una carta a Hitler fechada el 7 de octubre de 1923: «Mi creencia en la alemanidad no

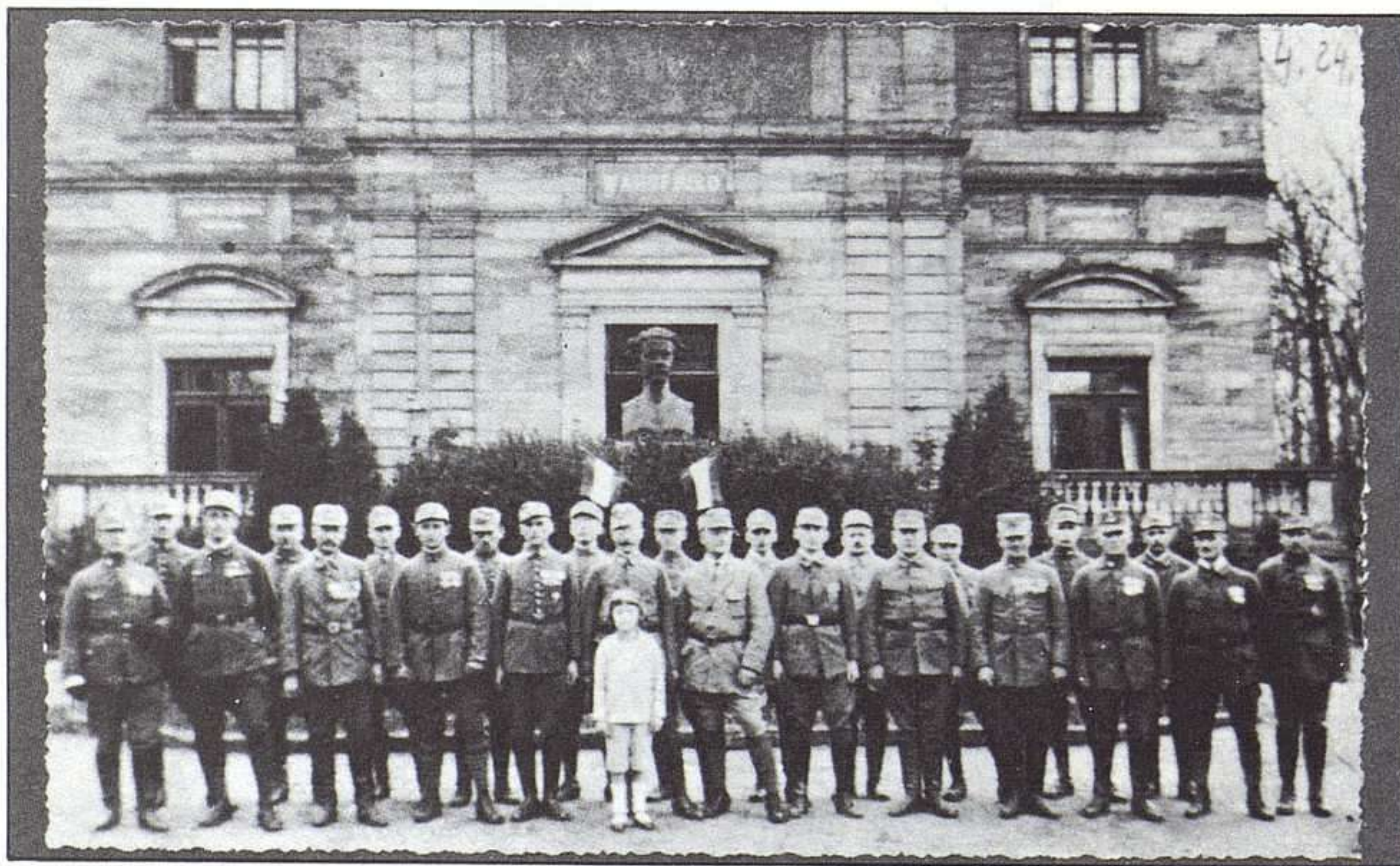


H. S. Chamberlain y su esposa. Chamberlain es la conexión entre el antisemitismo institucionalizado y la tradición wagneriana.

se ha tambaleado ni un solo momento. Mis esperanzas alcanzaron un nivel muy bajo. Usted ha transformado el estado de mi alma en un solo golpe. Que en el momento de su mayor desgracia haya dado Alemania un Hitler, demuestra su vitalidad, lo mismo que las acciones que de él proceden, puesto que estas dos se complementan mutuamente». Y después, el 20 de Abril de 1924, tres años antes de su muerte por suicidio, decía Chamberlain: «Hitler pertenece a las pocas figuras humanas luminosas, a los pocos hombres totalmente transparentes». Para aquellos que no confían en la doble autoridad —wagneriana y hitleriana— de Chamberlain, citemos una carta que el Führer escribe a Siegfried Wagner en 1924 tras el proceso por el «putsch» de la cervecería: «Desde el nueve de noviembre una sola idea ronda mi cabeza: la victoria de las fuerzas nacionales en la ciudad donde, primero el señor (Wagner) y después Chamberlain, forjaron la espada espiritual con la que hoy combatimos».

WAGNER Y EL ANTISEMITISMO

Herman Levy, el director judío que estrenó **Parsifal** en Bayreuth en 1882 y dirigió la música del funeral de Wagner, escribía en cierta ocasión a su padre, un anciano rabino: «La posteridad se dará cuenta de que Wagner fue tan gran hombre como artista, lo que sin duda pensamos los que le conocemos íntimamente ahora. Incluso sus ataques a lo que él llama el judaísmo en la música y en la literatura moderna presentan los más nobles motivos. No hay rasgos de antisemitismo en él: esto se demuestra por su trato hacia mí, hacia Joseph Rubinstein y por su íntima amistad con Carl Tausig, a



A partir de 1933, fueron corrientes las visitas de compañías militares a Bayreuth.



Winifred Wagner con Wilhelm Furtwängler; éste último fue el director musical de varios festivales patrocinados por el Tercer Reich.

quien ama realmente». Los que pretenden confiar en la buena fe de Wagner tienen aquí un motivo de alegría e incluso un argumento decisivo. Pero estudiado fríamente, habría que saber si de verdad muestra el espíritu de Levy, o si es ésta la confesión de un personaje agradecido. En cualquier caso, nos sirve de introducción al antisemitismo del autor de **Lohengrin**.

Wagner lanza todo su ataque contra los judíos en el artículo «El Judaísmo en la Música». «Me había dado cuenta —dice Wagner—, de que en un sentido erróneo se empleaban las expresiones “melodías judías” y “música de sinagoga” y otras del mismo género, resultando de ello inútiles provocaciones. Me sentí, pues, impulsado a examinar a fondo la cuestión de la injerencia de los judíos en la música, a demostrar su influencia y enumerar los distintos rasgos de este fenómeno».



Portada de la «Nueva Revista Musical», en la que Wagner publicó su «Judaísmo en la Música» bajo el seudónimo K. Freigedank.

Este artículo fue publicado en la revista «Neue Zeitschrift für Musik» (Nueva Revista Musical), de Franz Brendel, en 1850, y después en 1869. En la segunda ocasión, el ataque se radicaliza por paranoia de Wagner, quien cree que la prensa está en manos de los judíos y que éstos han iniciado una campaña contra él promovida desde París por Giacomo Meyerbeer.

«El judío es un ser —dice Wagner— con el que instintivamente desearíamos no tener nada en común». Para él, se trata de una figura ridícula que «consideramos inadecuada para tratar artísticamente; (...) nunca podremos considerarle capaz de ninguna clase de manifestación artística de su esencia». Tras este ataque personal, inicia otro no menos duro contra el papel de los judíos en la sociedad cultural: «Extraño e indiferente, el judío culto se encuentra en medio de una sociedad a la que no comprende, con cuyos gustos y aspiraciones no simpatiza, cuya historia y evolución le han sido indiferentes».

Wagner descalifica con curiosos argumentos la literatura hecha por judíos, al igual que su música, «ese gorgoteo y cacareo que ninguna caricatura intencionada puede hacer más repugnante que la que aquí se nos ofrece con ingenua seriedad». «En la Historia de la Música Moderna no podemos clasificar el periodo más que como de decisiva improductividad, de estabilidad marchando hacia la ruina».

Luego Chamberlain se apropiará de estas ideas y las desarrollará en su obra **Die Grundlagen des 19 Jahrhunderts (Los fundamentos del siglo XIX)**, que a su vez fue la base sobre la que escribió Alfred Rosenberg **El Mito del siglo XX**, auténtico catecismo de la persecución contra los judíos durante el Tercer Reich.

Del populismo de la obra de Wagner hablábamos más atrás y encontrábamos en su artículo **Monarquía y Revolución** una de las pruebas más importantes de su filosofía. Por último, podemos apuntar cómo se apoderó el Tercer Reich de la obra de Richard Wagner para construir sobre ella el teatro nacional alemán por el que el propio compositor había luchado. Goebbels, Ministro de Propaganda de Hitler, decía en 1933, durante la apertura de los Festivales de Bayreuth, que el movimiento nacionalista se asentaba en las premisas artísticas wagnerianas. Posteriormente, el Dr. Robert Ley, Jefe del Frente Alemán del Trabajo, aseguraba que «Wagner no ha sido solamente un gran compositor, sino también un precursor del gran movimiento popular alemán».

WAGNER, UN HISTRION

Es difícil extraer unas conclusiones de tan enrevesado asunto. Apenas si podemos señalar algunas características que, por lo repetitivas y por haber sido justificadas a través de otros medios, pueden

ser consideradas con cierta seguridad. Me refiero al papel que representa en su vida Wagner y a un concepto difícil de perfilar por el que no se le puede achacar el que personajes como Hitler hayan tomado sus ideas como propias.

Respecto a lo primero, el biógrafo Ernest Newman se ha encargado de demostrar cómo muchas de las afirmaciones que Wagner hace en **Mein Leben** no sólo no son ciertas, sino que además las manipula como quiere para que le sean beneficiosas. En el prólogo de su primera obra traducida al castellano, **Wagner, el hombre y el artista**, se dan varios ejemplos de estas manipulaciones. Wagner, ya se ha dicho, era un histrión, y sabía que tomando una postura política y social determinada en una época que se prestaba muy bien a cualquier tipo de partidismos, aumentaba su carisma personal.



Adolf Hitler se pasaba horas escuchando música de Wagner antes de tomar una decisión importante.

Por otra parte, y aunque este sea un concepto de sociología de la cultura, podríamos afirmar que a Wagner no se le puede culpar de que Hitler, entre otros, tomase sus ideas para beneficio propio e incluso utilizase el nombre del artista para justificar algunas de sus acciones (Anna D'Ax afirma que Hitler se pasaba horas escuchando dramas wagnerianos antes de tomar decisiones importantes). Un jurista le aplicaría a esto el carácter de no-retroactividad de la ley en casos desfavorables, y, desde luego, volver a la vida de Wagner para utilizar solamente esos ideales de los que hemos hablado aquí no resulta precisamente beneficioso. Quizá desvinculando la obra en prosa de Wagner de su posterior influencia política, muchos prejuicios quedarían solventados y podríamos disfrutar más y mejor del músico y del dramaturgo.



Para el estudioso de Nietzsche, la figura de Wagner es un asunto de primer orden en el estudio de algunos aspectos de su filosofía y, más concretamente, de su pensamiento estético, todavía poco profundizado.

Para los intereses del wagneriano o, mejor, para atender la obra de Wagner, el interés es distinto.

La relación entre Wagner y Nietzsche fue muy unilateral, aunque este último lo mitificara al final de su vida con estas palabras: «Aquellos en que somos afines, el haber sufrido también el uno a causa del otro, más hondamente de lo que hombres de este siglo serían capaces de sufrir, volverá a unir nuestros nombres eternamente».

Por Blas Cortés

«No hay ataque que no encierre una voluntad de liberarse de un embeleso o de castigarse por él».
E.M. CIORAN

A Wagner, que estimó sinceramente a Nietzsche, tuvo que dolerle la ruptura, pero Nietzsche no influyó directamente en ningún aspecto de su obra. Wagner era un hombre de 56 años en la cumbre de su arte; Nietzsche un joven de 24 que todavía se buscaba a sí mismo. En Nietzsche, por el contrario, la influencia de Wagner fue capital («Por ese hombre y su arte he sufrido tanto, —fue una larga y verdadera pasión; no encuentro otras palabras. La renunciación que me ha sido precisa, la necesidad que tenía de encontrarme a mí mismo, forma parte de lo más insoportable y melancólico de mi destino» (1)). Las facetas que ofrece esta relación han sido tan abundantes como mal tratadas y han vuelto a significarse en este centenario de la muerte de Wagner. Es indiscutible el interés del reflejo que tuvo en Nietzsche la figura de Wagner. La verdad y el error que pueda haber en el espejo de Nietzsche es, con seguridad, la perspectiva de alguien cuya lucidez y sensibilidad están fuera de duda y que le amó y cuestionó apasionadamente.

EL IDILIO DE TRIBSCHEN

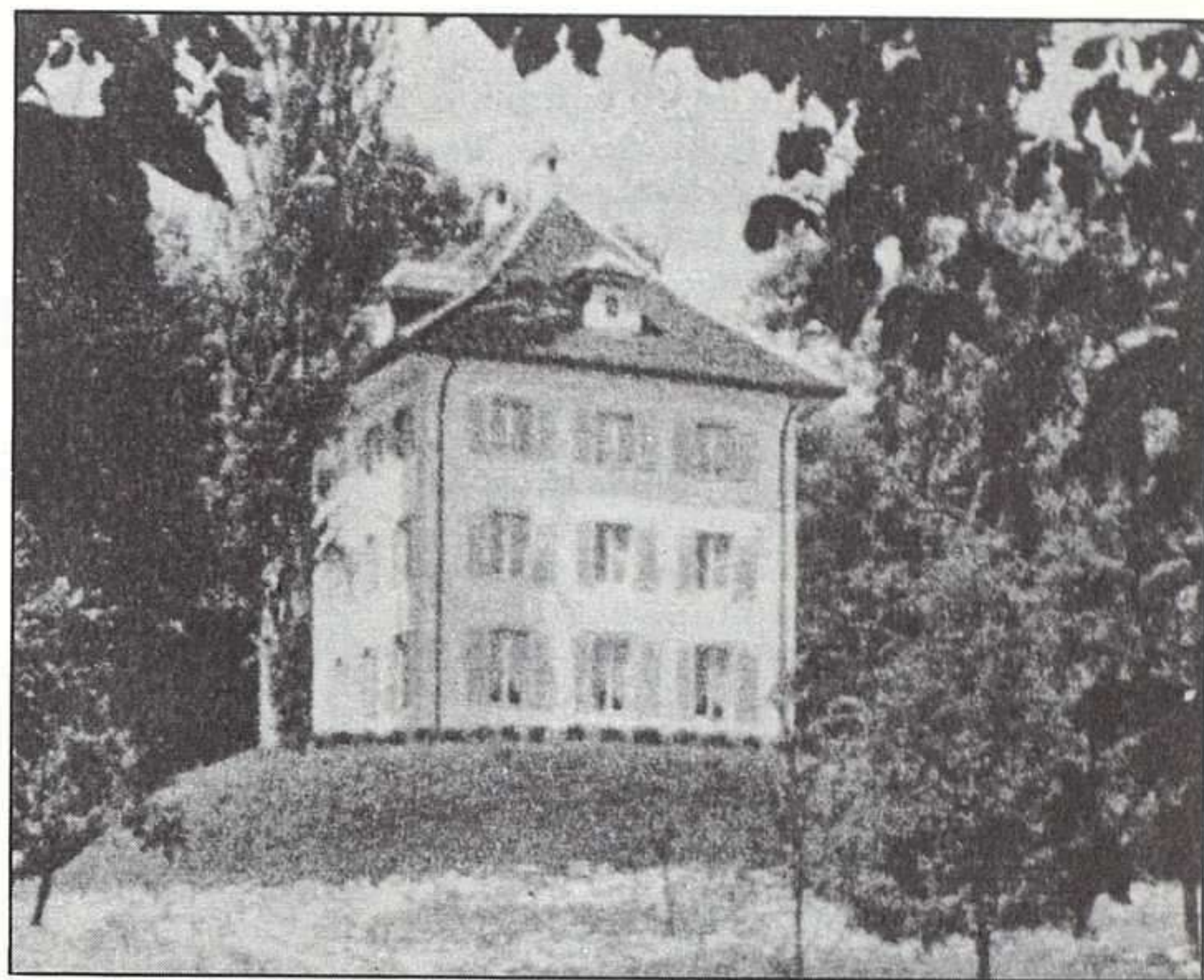
Toda la postura de Nietzsche ante la obra de Wagner contiene antes de su ruptura, y aún antes de su primer contacto personal, gran parte de las contradicciones que irán aflorando fatalmente en el transcurso de su vida. Late en esa relación una dualidad —lo dual es esencial en la naturaleza de Nietzsche— que el conocimiento del hombre Wagner, su seducción en cuanto fenómeno artístico sólo irá a ocultar dramáticamente. Nietzsche



Nietzsche en su época de Basilea y de su trato personal con R. Wagner.

WAGNER EN EL ESPEJO DE NIETZSCHE

che ya conoce desde 1861 la partitura para piano, de Hans von Bülow, de **Tristán e Isolda**. Conoce también **La Walkiria**, **Lohengrin** y **Tannhäuser**, y en octubre de 1868 escucha, en concierto, el prelude de **Tristán** y la obertura de **Los maestros cantores** («frente a esa música me resulta imposible adoptar toda distancia crítica. Toda fibra, todo nervio se estremece en mí»). Wagner se encontraba por esa época de incógnito en casa de su hermana, casada con el profesor Brockhaus, en Leipzig. Nietzsche, que



Tribschen, junto a Lucerna. Residencia de Wagner que Nietzsche frecuentó entre 1869 y 1872.

dos relaciones contrarias, tensas, carcelarias con el tiempo, y de las que sólo la enfermedad logrará arrancarlo años más tarde. Ahora, con 24 años, siente, resignado, que con la responsabilidad de la cátedra ha sepultado su juventud, los proyectos de viaje y la ampliación de sus conocimientos filosóficos que ya le acucian por debajo de su estricta labor filológica. La vida provinciana de Basilea, el círculo de viejos profesores, como Jacobo Burckhardt, y el trabajo erudito forman el «recitativo secco» sobre el que va a actuar como contrapunto el cultivo de su afición musical y, sobre todo, el mundo fascinante de Wagner en Tribschen. Más tarde, su maestro Ritschl haría el siguiente comentario: «Es extraño cómo en este hombre viven realmente dos almas: ¡Por una parte, el método más estricto de investigación científica; por otra, ese fanatismo religioso-mistérico-artístico-wagneriano-shopenhaueriano-fantástico-exaltado-virtuosista!». Sólo diez años más tarde pudo someter ambas tendencias al dictado único de su filosofía. Ahora, al mes de estar en Basilea, siente ya con determinación que debe encontrarse con su música, que debe y puede franquear su fuego «sin temblar ante la punta de su lanza» («Wotan»).

El 15 de mayo viaja a Lucerna y desde allí, a pie, hasta Tribschen. Hay que llegar caminando, como yo mismo he comprobado, durante una media hora junto al lago para sentir la impresión de aquel lugar, de aquella «isla de los bienaventurados», en palabras de Nietzsche. Entre los cañaverales de entonces, bordeando el agua, Nietzsche repetiría su memorable paseo exactamente trece años después, en mayo de 1882, acompañado de Lou Salomé. Esta recordaría: «Durante largo rato permaneció sentado al borde del lago, absorto en sus meditaciones, dibujando con la punta de su bastón unos arabescos sobre la arena húmeda. Cuando levantó la vista, vi como sus ojos estaban llenos de lágrimas». Nietzsche llega a las puertas de la casa y

WAGNER EN EL ESPEJO DE NIETZSCHE

residía en esta ciudad como estudiante, fue invitado a casa de los Brockhaus por medio de su amigo Windisch. Allí se produjo el primer encuentro con Wagner la noche del 8 de noviembre de 1868. Tras charlar sobre Schopenhauer, Wagner leyó unos fragmentos de **Mi Vida** e interpretó al piano una selección de **Los maestros cantores** («imitando muy bien las distintas voces y con gran desenvoltura»). Allí recibe Nietzsche la primera imagen y el hechizo del histrión (Me

tendió la mano calurosamente y me invitó a visitarlo para cultivar juntos la música y la filosofía»).

Tras asistir en Dresde, en enero de 1869, a la representación de **Los maestros**, Nietzsche llega a Basilea, en abril, para tomar posesión de la cátedra de Filología clásica. Un mes más tarde ya se encaminará hacia Tribschen, la residencia de los Wagner cerca de Lucerna y que ocupaban por entonces. En el corto espacio de dos meses inicia Nietzsche



la merodea antes de decidirse a entrar. Puede pensar que la invitación de Wagner, en Leipzig, fue un mero cumplido. Desde la casa le llega la música de **Sigfrido**, en cuyo tercer acto Wagner trabajaba por entonces. Nietzsche recordará más tarde, jugando poéticamente con el momento y con el texto de la ópera, que en aquel instante escuchó la música de la parte en que se dice: «Se ha olvidado de mí quien me despierta». Cruza, por fin, el umbral y es invitado «a comer el próximo lunes» probablemente por Cósima, todavía baronesa Von Bülow, de 31 años de edad y que asumió el papel de intermediaria casi permanente entre Nietzsche y «el maestro». A partir de ese momento, Nietzsche se convierte en asiduo invitado y huésped en los fines de semana y durante las Navidades («Los pocos casos de buena formación que encontré en Alemania eran de procedencia francesa, sobre todo Cósima Wagner, la primera voz, con mucho, en cuestiones de gusto que yo he oído»).

«DIAS DE AZARES SUBLIMES»

Nietzsche penetra en el mundo artístico de Triebchen y vive decisivas experiencias («Quiero expresar mi gratitud por aquello que con mucha más profundidad me ha recreado: el trato íntimo con Richard Wagner (...) Por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Triebchen, días de confianza, de jovialidad, de azares sublimes, de instantes profundos...»). Ya en diciembre de ese mismo año (1869) recibe el encargo de revisar el manuscrito de **Mi Vida**, de Wagner. En la amable hospitalidad de Triebchen se leyó y discutió a Schopenhauer, Goethe, Shakespeare, Píndaro, Esquilo, etc., y a numerosos clásicos introducidos por Nietzsche. Por aquella época Wagner escribió, entre otras, **Sobre el Estado y la Religión**, **Sobre el dirigir, Beethoven**; se hicieron lecturas del borrador de **Parsifal**, del texto de **Los maestros cantores**; se dieron numerosos conciertos, así como interpretaciones a cargo de Wagner (como la del acto II de **El ocaso de los dioses**). Nietzsche leyó detalladamente con sus amigos **La Walkiria**, **Sigfrido** y **El ocaso** (en 1873); tocaba el piano con Cósima o con el propio Wagner, y asistió a los ensayos privados del **Idilio de Triebchen** (más tarde, **Idilio de Sigfrido**). Estuvo presente en su estreno, al levantarse la mañana de Navidad de 1870, a los pies de las escaleras de la casa, pues allí se hospedaba por aquellas fechas. Nunca lo olvidaría: esa obra la mantuvo intocable en su polémica con Wagner. Este, por aquellos días, incitó a Nietzsche a escribir su primera **Consideración Intempestiva contra David F. Strauss** (Wagner tenía con él una cuenta pendiente), y más tarde la cuarta, **Richard Wagner en Bayreuth**; orientó hacia su música **El nacimiento de la tragedia**, y salió en defensa de Nietzsche, tras la polémica con Willamowitz que suscitó

la obra, con el artículo **Carta abierta a F. Nietzsche**. Este siempre agradeció en especial los últimos párrafos del escrito, en los que se le profetizaba un futuro grandioso.

Nietzsche, por su parte, leyó allí muchos de sus escritos: **Sobre Homero y la filosofía clásica**, **Sobre el drama musical griego**, **Beethoven** (conferencia en el centenario del músico), etc.; regaló a Cósima composiciones musicales propias, como **La noche de San Silvestre**. Del evidente fracaso, o tibio reconocimiento, de esas obras musicales, solía resarcirse inmediatamente con el envío de escritos filosóficos. Así, tras **La noche de S. Silvestre**, envió a Cósima, aunque dedicada a Wagner, **El origen de la tragedia**, obra en la que el lector atento puede detectar muchos elementos de su filosofía. Ahí, en potencia, se encuentran todos los «leitmotivs» de su obra posterior.



Cósima Wagner en dos momentos de su vida.

Como ejemplo de lo que se vivía en aquellos días de Triebchen, recordaremos el programa de la Navidad de 1870: por la mañana se estrenó el **Idilio de Sigfrido** y por la tarde se repitió la obra. Al día siguiente, se dio lectura de **Los maestros cantores** y de **El origen del pensamiento trágico**, de Nietzsche. Cuando, en abril de 1872, Wagner partió definitivamente de Triebchen, Nietzsche todavía se quedó «dos días melancólicos» acompañando a Cósima. Hasta entonces, no sólo Nietzsche, sino también Wagner había vivido acaso la época más apacible y feliz de su vida. Nietzsche consignó veintitrés visitas en los tres años. Fue por entonces la persona más allegada a la familia Wagner. En una ocasión acompañó a Cósima durante cuatro días en viaje hacia Mannheim, donde debían reunirse con Wagner, y en 1872 fue la persona más próxima a Wagner en la ceremonia de colocación de la primera piedra en Bayreuth («Bayreuth es el ma-

yor triunfo que ha conocido jamás artista alguno»). Por aquella época, Nietzsche asistió a dos representaciones del **Tristán**, en Munich, dirigidas por Von Bülow, y a un **Lohengrin** en Weimar; fue nombrado miembro del jurado para un premio sobre trabajos en torno al **Anillo**, en Leipzig; recibió el encargo de Wagner de escribir una proclama a favor de Bayreuth, el trabajo **Exhortación a los alemanes**, que fue después rechazado por los delegados de las asociaciones wagnerianas; leyó su escrito **La filosofía en la época trágica de los griegos**, en 1872, en Bayreuth; envió a Wagner **Schopenhauer educador** y recibió un encargo de Matilde Maier para escribir una proclama a las mujeres alemanas y a favor de Bayreuth, el cual rechazó con estas palabras: «Yo sólo creo en individuos aislados, pero desconfío de todo lo que los periódicos y novelas actuales glorifican como "mu-

jer alemana"». Siempre conservó aversión hacia los wagnerianos y, en especial, hacia las mujeres wagnerianas de su época.

A lo largo de este período de armoniosa intimidad no deja de sorprender la relación entre Wagner y Nietzsche si se tiene en cuenta el carácter y el temperamento de ambos. De Nietzsche podría decirse, según muchos testigos, lo que de Dante en aquel famoso verso: «Era en vista benigno et soave». Era demasiado «digno y profesoral» (según Cósima) y «un tanto solemne» (según Lou Salomé), y en su apariencia delicada y reservada sólo destacaba una extraña «mirada fija» en unos ojos que «como centinelas parecían guardar celosamente su intimidad» (según Lou Salomé). Una actitud, pues, más bien defensiva. De Wagner sabemos bien de su carácter exigente y dominador, su mirada enérgica, su temperamento irascible y hasta explosivo. A pesar de ello, solamente conocemos tres episodios despacibles: cuando Nietzsche hi-

zo un viaje a Italia sin despedirse de Triebtschen y que, según Cósima, «*produjo en Richard ideas sombrías*», cuando Nietzsche rechazó la invitación para ir a Bayreuth las Navidades de 1872, y, por último, en 1874. En aquella ocasión Nietzsche había visto en Basilea a Brahms dirigiendo su oratorio **Canción del triunfo** y consiguió inmediatamente la partitura para piano. Más tarde, mientras pasaba diez días en Bayreuth, Wagner interpretó el final de **El ocaso de los dioses** y, acto seguido, Nietzsche le enseñó entusiasmado la partitura de Brahms. Wagner reaccionó con gritos. Nietzsche no volvería hasta 1876, con ocasión de los primeros Festivales.

LOS FESTIVALES DE BAYREUTH Y LA RUPTURA

Antes de los primeros Festivales, Nietzsche envió su libro **Richard Wagner**



Luis II, Rey de Baviera.

en Bayreuth (1876). Wagner mandó en seguida un ejemplar a Luis II de Baviera. La obra tuvo buena acogida en Wahnfried, lo cual resulta paradójico: hasta tal punto se tomó como eficaz propaganda y Nietzsche suavizaba aún sus disidencias. Leída hoy, la obra contiene junto a cada alabanza una objeción; aunque todavía tímida. Las mismas que más tarde serán desarrolladas. El caso es que Nietzsche esperaba ser recibido con agasajos tras su importante contribución, y no parece que los encontró. Los Wagner estaban lógicamente ocupados en la preparación técnica del Festival en el boato que lo rodeaba, y Nietzsche se sintió menospreciado. Vivió también la desilusión de las representaciones y si no quiso ver más allá de lo coyuntural, de la vulgaridad de las puestas en escena (que disgustaron al propio Wagner), fue porque le sirvieron de oportuna coartada para dejar, por fin, aflorar todas sus reticencias previas, todos los disimulos. Llegó el 23 de julio y permaneció hasta el 27 de

agosto, al comenzar el tercer ciclo: un tiempo desusadamente largo para las costumbres de Nietzsche. Asistió a los ensayos, hasta el comienzo de los privados para Luis II, cosa que aprovechó para escapar una semana a los bosques de Klingenberg y escribir notas que pasarían más tarde a **Humano, demasiado humano**. Después asistió a dos ciclos completos de la **Tetralogía**. Vivió las pobres puestas en escena («*se aplicó demasiada diligencia e inventiva para atar la imaginación, y eso tratándose de temas de patente origen épico*»), una interpretación que le desagradó («*el naturalismo del ademán, del canto! ¡y qué sonidos tan falsos, artificiosos, viciados en la orquesta! Fue una naturaleza postiza lo que allí se oyó*») y el desfile de la gran sociedad y el paso de un público que consideró como el antiteatro y el antipúblico de aquello que había soñado en la escogida intimidad, cuatro años antes, al colocar la primera piedra. Allí se rompió la tensión de lo que había sido simulacro y que había mantenido hasta entonces.

Además, su pensamiento sufría en aquella época transformación objetivas y profundas. El antisemitismo político, la filosofía de las «*Bayreuther Blätter*», que siempre detestó, el ambiente cultural de Bayreuth coincidente con la fundación del Imperio..., todo iría actuando como otras tantas espoletas. Todavía se encontraría por última vez con Wagner junto a los acantilados de Sorrento, durante diez días, en ese mismo año. El silencio significativo en las cartas de Nietzsche y en el diario de Cósima, indica un distanciamiento evidente («*Wagner comenzó a hablar de la "sangre del Salvador", más aún, estuvo toda una hora confesándose los encantos que él conseguía encontrar en la Cena...*»). Cuando Nietzsche recibió de Wagner el **Parsifal**, guardó un silencio molesto. Tres meses después, él enviaba **Humano, demasiado humano**, obra que iniciaba un giro fundamental y una etapa crítica de su pensamiento y que, aunque no contiene ataques directos contra Wagner, cuestionaba un orden de ideas veneradas por Wagner, y, en especial, a Schopenhauer. La reacción de Wagner fue, tal como correspondía a su carácter, destajista, apasionada, extrovertida. Recurrió a los episodios de enfermedad de Nietzsche: «*Sus convulsiones psíquicas han desembocado en una catástrofe largamente temida*», y añadió con soberbia no disimulada: «*He tenido el gesto amistoso hacia él de no leer su libro, y no quiero ni espero nada más que él me lo agradezca algún día*». Naturalmente, Wagner lo leyó detenidamente; repasó las obras de Voltaire (puesto que la obra estaba dedicada a éste), proyectó enviar un telegrama de felicitación a Nietzsche por el cumpleaños de Voltaire, rompió con su editor por ser también editor de Nietzsche y de su amigo el judío Paul Rée, y publicó, en las «*Hojas de Bayreuth*», una respuesta contra Nietzsche, aunque sin nombrarlo, el artículo **Público y popularidad**. Nietzsche declaró: «*He leído la pérfida y des-*

graciada polémica contra mí en las "Hojas de Bayreuth": me hizo daño, pero no allí donde quería Wagner». Es decir, no en sus ideas —estaba ya intelectualmente muy seguro—, sino en el amigo. Nietzsche no imaginó nunca que la obra supusiera la enemistad de Wagner, ya que sólo cuestionaba algunas ideas. Casi al mismo tiempo Nietzsche abandonó la cátedra de Basilea. Muerto el Nietzsche-profesor, podía morir su compensación, el wagnerismo fervoroso. Nietzsche se disponía a iniciar su dedicación libre a la filosofía.

El caso es que la obra, **Humano, demasiado humano**, rondó por Wahnfried y despertó comentarios durante un año. Más tarde, en 1882, estando Lou Salomé en Wahnfried, tras una alusión a Nietzsche, Wagner abandonó la habitación no sin antes prohibir que se pronunciara aquel nombre en presencia suya. La reacción de Cósima fue, por el contrario, más



Lou Salomé, Paul Rée y F. Nietzsche en Lucerna, 1882.

callada, y por los mismo más dura. Llamó a la obra «*el triste libro*», escribió cartas que destilan un taimado desprecio por Nietzsche, acuñó y puso en circulación de Bayreuth los términos «*traidor*» y «*traición*» para el autor y la obra, y destruyó las cartas de Nietzsche. Este nunca lo supo, y por eso, en este punto su candidez fue casi conmovedora. En 1882, consideró un acto de cariño de Cósima para con él el hecho de recibir a su hermana y a Lou Salomé con ocasión del estreno de **Parsifal**. Wagner murió el 13 de febrero de 1883, el mismo día que Nietzsche concluía su primer **Zaratustra** («*En el día sagrado en que Richard Wagner murió en Venecia*»). Al día siguiente escribió el pésame a Cósima (sólo se conserva el borrador de la carta) con estas palabras sobre la obra de Wagner: «*Lo que no muere con un hombre aun habiendo nacido en él*», para añadir, dirigiéndose a la propia Cósima: «*Así es como la veo*



RICHARD
WAGNER

hoy y así es como la he visto siempre, por lo menos desde lejos, como la mujer más cara a mi corazón». El tipo, o el grado de amor que Nietzsche sintió por Cósima es algo que permanece incierto y oscuro. Al final de su vida lúcida le escribió «Ariadna, te quiero», firmado con el nombre de Dionisio, y al entrar en el manicomio de Jena declaró: «es mi mujer, Cósima Wagner, la que me ha traído aquí». Sea lo que fuera, hay que considerarlo en el marco de la patología y del problema de identidad que se había apoderado de Nietzsche («yo soy ahora cada uno de los nombres de la historia») así como de las obsesiones que en ella afloran. Por ejemplo, el esquema filosófico Teseo-Ariadna-Dionisio, que Nietzsche también forzó en su propia vida, en el que «Teseo» fue sucesivamente Von Bülow, Wagner y Paul Rée, «Ariadna», Cósima, y Lou Salomé, y «Dionisio», el propio Nietzsche, tal como explica G. Deleuze en su libro sobre el filósofo. En definitiva, en el último paso entre la lucidez y la sombra, se filtraron también los rescoldos de lo que en un tiempo había sido profundo abramiento.

LA FILOSOFÍA WAGNERIANA

Los hechos contados, necesariamente resumidos, y otros que aquí se han omitido explicarían, en parte, la postura de Nietzsche en el caso Wagner. No es mera biografía. El mismo Nietzsche afirmaba que «poco a poco, se me ha ido manifestando qué es lo que ha sido hasta ahora toda gran filosofía: a saber, la autoconfesión de su autor y una especie de memorias no queridas y no advertidas». Pero si las experiencias personales influyeron en la cronología de la polémica, en su «tempo» y en la exacerbación de unos aspectos a costa de otros, en absoluto traicionan la coherencia intelectual de Nietzsche como substrato de la polémica. Veámoslo.

Nietzsche combate en Wagner tres frentes: el romanticismo (sobre todo, el tardío), el pesimismo schopenhaueriano y el cristianismo. Define la evolución wagneriana hasta el letargo cristiano o «la peripecia yerma y confusa de su vejez» como un paso entre el sensualismo (Feuerbach) y el éxtasis cristiano medievalista. Ambos extremos convienen empero, pues esto es típicamente romántico; hay un ansia cristiana medieval de sensualidad extática y desensualización. Nietzsche apuntará en su última estética hacia un nuevo clasicismo y paganismo, y, por ello, se siente tan próximo a ciertos aspectos de Goethe. Por otra parte, su lucha contra el romanticismo wagneriano forma frente común en su polémica contra lo alemán (Nietzsche aborda constantemente la clásica pregunta de su propia tradición: ¿Qué es lo alemán?), y con las «virtudes alemanas» que cree cristalizadas en el espíritu de Bayreuth, en el nuevo Imperio y, en fin, en muchos aspectos del romanticismo alemán. Fichte,



Schopenhauer, a cuyo pesimismo se enfrentó la filosofía de Nietzsche.

Schelling, Schopenhauer, Hegel y Schleiermacher son «fabricantes de velos», Wagner es heredero de la idea hegeliana («la idea como algo obscuro, incierto, lleno de presentimientos. Lo propio del genio de Wagner se halla en lo nebuloso: se propaga, vagabundea y va errabundo por el aire, está en todas partes y en ninguna»), y de conceptos como «significación» e «infinito» (por ejemplo: melodía infinita) bajo el modo hegeliano. Es Wagner, pues, nueva encarnación del idealismo alemán, de la «profundidad alemana», morbosa objeción a la claridad, mezcla incurable de lo rústico («lo ameno para los alemanes») y lo sublime. Entre otros muchos textos, esta visión de Nietzsche aparece en el aforismo dedicado a **Los maestros cantores** (en **Más allá del Bien y del Mal**), y sobre el que Thomas Mann llamaba justamente la atención.

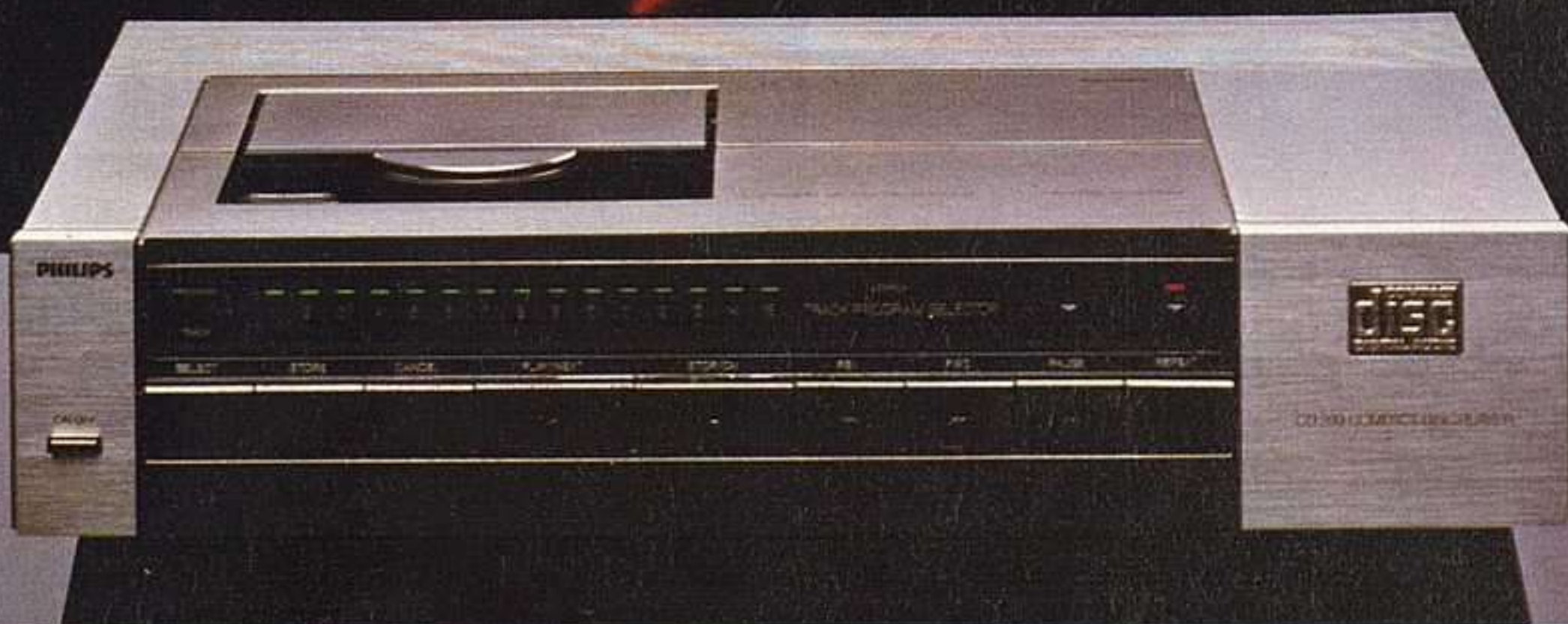
Por otra parte, Wagner procede de la década revolucionaria de 1840, de la crisis de los jóvenes hegelianos. Nietzsche mantuvo contacto con la izquierda hegeliana a través sobre todo de Bruno Bauer, y recibió de ella algunas influencias. Como, además, Wagner se introdujo más tarde en el pesimismo de la época, será por tanto «un romántico de 1830 con la máscara del pesimismo de 1850». En **El caso Wagner**, Nietzsche se refiere a la **Tetralogía** para ilustrar la transformación del «pathos» revolucionario del primer Wagner en el pesimismo de Schopenhauer. Nos cuenta que Wagner configura en **Sigfrido** su ideal revolucionario, su optimismo puesto en música. Según el propósito original de la obra, «Brunilda» entonaba como despedida un canto al amor libre, ofreciendo al mundo una utopía socialista, «pero ocurrió una desgracia. La nave quedó encallada en el arrecife de la filosofía de Schopenhauer. Wagner se puso a transponer el **Anillo** a la filosofía de Schopenhauer (...) A «Brunilda» se le asignó otro cometido: estudiar a Schopenhauer, versificar el libro cuarto de **El mundo como voluntad y representación**. Wagner quedaba redimido. Sólo el filósofo de la decadencia le

dio al artista de la decadencia acceso a su propio ser». Nietzsche creo que comete aquí un error cronológico —quizá conscientemente por las necesidades panfletarias de la obra—, pues el texto del **Anillo** quedó fijado en 1852 y Wagner no leyó a Schopenhauer hasta 1854. Pero la eficacia del texto sirve a las intenciones de Nietzsche. Schopenhauer publicó el segundo tomo de **El mundo como voluntad y representación** en 1843 porque percibió claramente la conexión entre su primera obra y el espíritu de la época. Wagner, hombre de vasta cultura, recibió ese espíritu antes de leerlo. Para las obras wagnerianas posteriores a esa fecha (1854), el texto de Nietzsche es, naturalmente, más cierto. De cualquier forma, la filosofía de Nietzsche se enfrentó tanto al pesimismo schopenhaueriano como a las utopías socialistas o al optimismo cristiano. Incluso su aprobación de la figura de «Sigfrido» es una aceptación por cuanto representa de «espíritu libre», pero hay que interpretarlo con prudencia, y, desde luego, no presupone identificación con su posterior idea del superhombre, como se ha afirmado rústicamente. Hay que recordar, entre paréntesis, que el tratamiento de sus ideas, digamos grandiosas, como superhombre o eterno retorno o voluntad de poder, ha adolecido de un naturalismo grosero por parte de sus intérpretes. Para la comprensión del wagneriano bastaría decir que ha faltado un Wieland Wagner que las despojara de su lastre naturalista en su puesta en escena. Han sido precisamente pensadores franceses los que han aportado puntos de vista decisivos en este sentido (Bataille, Deleuze, Klossowski).

«REDENCIÓN AL REDENTOR»

Hay abundantes textos nietzscheanos sobre los aspectos que consideraba negativos en Schopenhauer: la negación, el nihilismo como camino de redención, sus conexiones con el cristianismo, etc. Si tomamos un solo caso, el tocante a la redención, veremos que la postura de Nietzsche es invariable y firme. Ya sobre la figura del Redentor hace observaciones de este calibre: «Tomar sobre sí no la pena, sino la culpa, es lo que sería divino». Su tratamiento de la redención es siempre negativo y, hasta llegar al piadoso «Redención al Redentor» wagneriano, repugnaba al desarrollo de su filosofía. Dejando a un lado la redención por el amor, o a través de la mujer, uno de los puntos cruciales de la filosofía wagneriana es la consideración del arte como suprema instancia redentora y a Wagner mismo como apóstol del redentorismo. Ello toca otra vez los juicios nietzscheanos sobre el cristianismo, el pesimismo, el romanticismo alemán y el idealismo metafísico. Por ello, aun cuando la naturaleza de Nietzsche acabara de gozar con la música, su tirano interrogador le obligaba a decir (ya en 1874): «El

EL SONIDO DEL FUTURO.



EL NUEVO SISTEMA DE REPRODUCCION DEL SONIDO

El Sistema Compact Disc es el avance más revolucionario hecho jamás en audio. Un reproductor de Compact Disc, de apariencia similar a los componentes conocidos de Alta Fidelidad, pero con tecnología completamente distinta, reproduce por medio de un rayo láser la información contenida en un pequeño disco metálico de 12 cm. de diámetro que admite hasta una hora de música, en una sola cara. Philips incorpora de este modo al mundo del audio la más avanzada tecnología espacial, brindando un sonido puro, perfecto, y para siempre.

LAS VENTAJAS DEL SISTEMA COMPACT DISC DIGITAL AUDIO EL SISTEMA

- Lo más avanzado en reproducción sonora
- Protección eficaz contra suciedad y rayaduras
- Sin desgaste alguno del disco
- Sencillo y de fácil manejo
- Conectable a cualquier amplificador de alta fidelidad
- Disco de reducido tamaño
- Hasta 60 minutos de sonido estereofónico continuo
- Standard Mundial

EL SONIDO

- Excepcional relación señal - ruido 90 dB
- Gama completa de las frecuencias de audio 20/20.000 Hz
- Nivel de distorsión despreciable 0,005%
- Separación completa de canales 90 dB
- Ausencia total de ruidos
- Insensible al microfonismo, golpes y vibraciones
- Mantiene calidad por tiempo indefinido
- Gran margen dinámico 90 dB.



Para más información, dirigirse a Philips Ibérica S.A.E. División Audio. Martínez Villergas, 2. Madrid-27

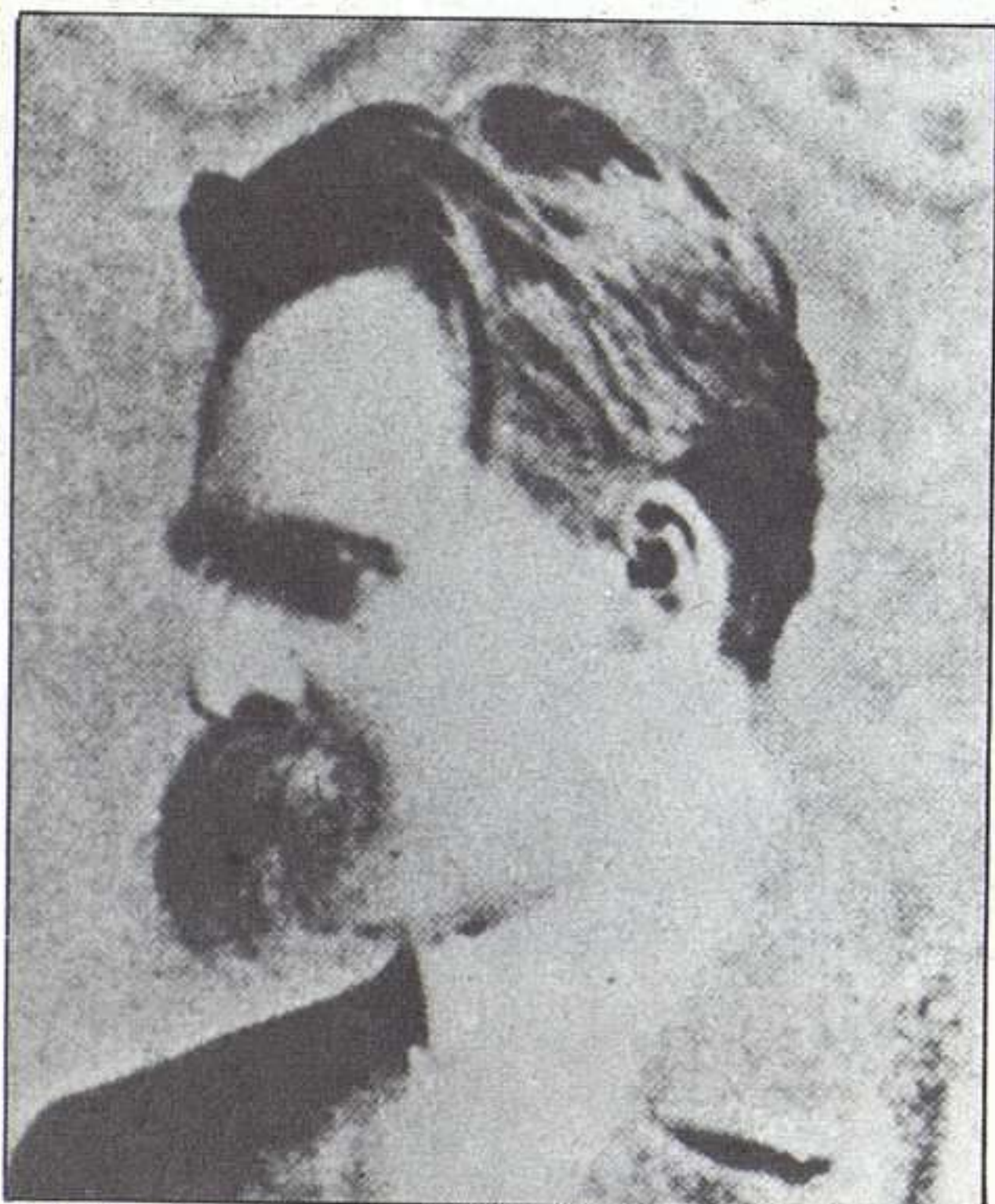
PHILIPS





arte de Wagner tiende a la trascendencia. Tiene algo de huida de este mundo, lo niega, no lo glorifica. Este parece ser el destino del arte en un presente como el nuestro: hace suya una parte de la fuerza de la religión moribunda. La «voluntad de vida» de Schopenhauer recibe en Wagner expresión artística: ese sordo impulso sin objetivos, ese éxtasis, esa desesperación, ese tono de sufrimiento y deseo, ese acento del amor y de la pasión. Rara vez un rayo de sol nítido y alegre, pero mucho juego con la luminotecnia...».

Cuando, tras su período crítico y positivista, Nietzsche retoma las bases de su período romántico, encuentra que en **El nacimiento de la tragedia** ha tomado prestado el lenguaje de Schopenhauer y de Wagner. En su esclarecedor prólogo de 1886 a esta obra, rechaza tanto la consideración del arte como consuelo metafísico, redencionista por vía de la negación y de la huida hacia lo extramundano, como esa estética que se justifica a sí misma por encima de la óptica de la vida. De una vida que se basa en la apariencia, el engaño, la necesidad de



Nietzsche tras declararse la enfermedad, después de 1888.

perspectiva y el error. El arte no debe redimir, sino surgir afirmador de la vida irredenta, al tiempo dulce y pavorosa. Y expone así su concepto de lo dionisiaco y del arte dionisiaco. Nietzsche había dicho, además, que la música del pasado había expresado en general el «ethos» y que solamente a partir de Beethoven y Wagner expresaba el «pathos», las vivencias dramáticas del hombre. ¿Por qué ahora considera el «pathos» romántico de Wagner como «residuum del histrionismo dionisiaco»? ¿O su capacidad para expresar la embriaguez distinta de la embriaguez dionisiaca? ¿No habla Nietzsche de representación, transfiguración, simulacro, mímica e histrionismo como propios del estado dionisiaco? ¿Por qué acusa a Wagner de histrión, hipnotizador, Cagliostro, en sentido negativo?

¿Por qué es Proteo y no Dioniso? Es difícil exponer estas paradojas en tan breve espacio. Nietzsche percibe en Wagner su concepto de lo dionisiaco, pero prostituido. Nietzsche sueña con un arte que sea a la vez pulsión originaria, estímulo vital, con la inocencia que presupone la creación, y que al mismo tiempo reflexione filosóficamente, que sea consciente de sus máscaras, que las sufra realmente. Eugenio Trías se ha aproximado a este problema en su artículo **Proteo y Dioniso**, afirmando que para Nietzsche «falta en el arte wagneriano ese momento crítico, momento de lucidez y de la verdad. El arte wagneriano estaría ayuno de esa instancia crítica, confunde continuamente sentimiento y representación del sentimiento, es, pues, un arte efec-tista, hipnótico, sólo grande en algunos momentos supremos (**Tristán e Isolda**), pero falta de la mediación de una inteligencia crítica que lo domine...». Nietzsche se planteó siempre la antinomia filósofo-artista sin llegar a resolverla. Al principio veneró a Wagner porque lo creyó su representante. Cuando empezó a descreer de su «inteligencia crítica», llegó a llamar a su filosofía «diletantismo» e, incluso, «algo que afortunadamente es por completo adventicio a su música».

LA MUSICA

Los sentimientos encontrados ante la música de Wagner aparecen en Nietzsche muy temprano. No es pura reacción tardía. Ya en 1866 dice que ante **La Walkiria** encuentra «a la par belleza y fealdad, hallazgos y deficiencias», y por la misma época afirma algo muy sintomático: «Me gusta en Wagner lo que en Schopenhauer: el aire ético, el aroma faústico, la cruz, la muerte y el túmulo». La lucha abierta contra Wagner es también lucha contra una parte de su propia naturaleza. En 1876, en plena redacción de **Richard Wagner en Bayreuth**, anota que la naturaleza de Wagner es desmesurada (le parece más pura en Bach y Beethoven), que el drama wagneriano absorbe peligrosamente y dirige todos los instintos artísticos, que la tendencia al éxtasis es en Wagner demasiado brutal y no suficientemente ingenua. Por ello, Nietzsche señalará siempre con preferencia las páginas de Wagner más intimistas, dulces, la pintura del matiz y de lo pequeño. Es también interesante un juicio que Nietzsche repite: «lo dulce y lo gracioso, así como el brillo de un alma enteramente armoniosa, pasan de largo ante él y, además, trata de desacreditarlo», y que anota ya desde sus primeras conversaciones con Wagner. Ya entre las primeras experiencias musicales que nos cuenta Wagner en **Mi Vida** encontramos que, tras interpretar al piano **Don Giovanni**, encuentra frívolas y sin vigor ciertas partes de la ópera y que, en concreto, un aria de «Zerlina» le parece blanda y afeminada. Nietzsche buscará precisamente más tarde ese otro lado de su

naturaleza en la música «meridional».

En un sentido más amplio, como ya dije, gran parte de su postura contra Wagner hay que buscarla en su reacción ante el gran romanticismo. Wagner es «el último gran romántico» y, a veces, lo encuentra emparentado con el tardío romanticismo francés: Delacroix y Berlioz son sus almas gemelas; Poe y Baudelaire, también. Por eso, el reconocimiento de Wagner por parte de Baudelaire le parece a Nietzsche de un gran valor psicológico. También las heroínas de Wagner «Elsa», «Senta», «Brunilda», «Isolda», «Kundry» son hojas del romanticismo francés». Entre sus notas de 1876 encontramos estas definiciones o impresiones generales: «**Tannhäuser y Lohengrin**: lo católico (romántico) contra lo protestante (racional); **Los maestros cantores**: antítesis de la civilización: lo alemán contra lo francés; **Tristán e Isolda**: antítesis de lo fenoménico: lo metafísico contra la vida; **Lohengrin**: abunda en música «azul», efectos opiáceos y narcóticos que Wagner emplea contra los nervios». Como se ve, no se diferencian gran cosa de sus opiniones más tardías. De **Tristán** ya dice en 1871 que en su tercer acto está abierto el «infierno» que sólo soportamos mirar llevados de la mano de Virgilio, y que el texto y la acción nos llevan al goce puro de la música. La famosa página de **Ecce homo**, dedicada al **Tristán**, nos remite otra vez a esa «voluptuosidad del infierno». En conjunto, Nietzsche jamás negó la capacidad de esa música para crear los «mundos, para volar hacia los cuales sólo Wagner ha tenido alas», ni por tanto negó el valor de su música, su textura genial, constituida por el «leitmotiv» como recurrencia semántica y juego temporal, la melodía infinita y el contrapunto «oblícuo» (tal como la definía f. Bonastre en un reciente artículo sobre la música de Wagner). Sin embargo, no dejó análisis más estrictamente musicales, referencias más concretas de pasajes wagnerianos. Lo poco que tenemos sobre **Carmen**, de Bizet, se encuentra en una partitura que, anotada por él mismo, envió a su amigo P. Gast. De Beethoven, al que siempre veneró y que consideró intocable —y del que habló largamente con amigos—, tampoco dejó referencias concretas. Sin embargo, esto es típico de toda la producción nietzscheana: sólo publicaba una parte de sus extensas notas y análisis preparatorios, y por eso tiene un carácter extremadamente sintético.

Pero sabemos que Nietzsche, que era un compositor sin talento —de lo que fue siempre consciente—, no era un simple diletante. Dedicó gran parte de su vida al estudio de la música y a la lectura de partituras, era un brillante improvisador al piano, tocaba constantemente las obras de Wagner, trató de relacionarse y conoció en su mayoría a todos los directores y personalidades musicales de su época, algunos constantes (como Lili Lehmann, con la que, por supuesto habló sobre **Carmen**), y con algunos direc-



«El anillo de los Nibelungos» (izquierda) y «Las Walkyrias» (derecha), en dos dibujos de Knut Ekwall, 1876.

tores, como Carl Fuchs, discutió ampliamente de música —y las temidas cartas de Fuchs tenían por ejemplo sesenta o setenta páginas— se centraban a veces en Wagner, estudios de su rítmica, etc. Si a ello añadimos sus contactos personales con Wagner, se verá que las afirmaciones de que Nietzsche no conocía bien la obra y la música de Wagner son una pequeña majadería. Otra cosa son sus juicios estéticos, sus opiniones sobre la expresión de esa música, que podrán rechazarse, pero que no cuestionan el valor estrictamente musical. Resumía sus gustos e impresiones en afirmaciones de un subjetivismo exaltado y necesitan, por tanto, una cuidadosa hermenéutica. A partir de **Humano, demasiado humano**, Nietzsche inició, según nos dice él mismo, «una cura antirromántica» de sus «vagos anhelos y sordas apetencias». Dentro de su eterno perspectivismo y de ese juego deslizante entre salud y enfermedad, plenitud y decadencia, origen de su psicología, Nietzsche siente en un determinado momento la necesidad de un arte joven, ligero y alegre. Siente entonces a Wagner como pesado y viejo. Por eso hay que entender sus últimos juicios antirrománticos contra Brahms o Schumann («ese empalagoso sajón»), a los que, sin embargo, había admirado con entusiasmo. Schumann incluso, junto a Cho-

pin, influyó notoriamente en sus composiciones pianísticas. Ahora reivindica a Mozart, Rossini, Bizet, etc., y apela para sus juicios a las impresiones «fisiológicas» (¿«por qué envolverlas en ropaje de fórmulas estéticas? Al fin y al cabo, la estética no es sino una fisiología aplicada»). Y pide una música «ligera» «suave», «ágil», «maligna y refinada», «fatalista e irónica» (...) «alcionica». Y celebra la antimetafísica, la «profundidad de lo epidérmico», la aceptación de lo fenoménico y el tratamiento del amor en **Carmen**, o la irónica y la alegre vitalidad de un Rossini. Ahora, exceptuando a los alemanes que él llama «extintos», como Schütz, Bach y Haendel, y dejando aparte a Mozart, Chopin y el **Idilio de Sigfrido** («por tres razones», nos dice), reclama la música de más allá de los Alpes y que sintetiza poéticamente con la palabra «Venecia»: «Cuando busco otra palabra para decir música encuentro siempre tan sólo la palabra Venecia. No se hace ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, el sur, sin estremecimientos de terror».

EL ARTISTA

La búsqueda de la figura del padre constituyó una constante en Nietzsche.

Por una vez no hay riesgo de abuso de las fórmulas psicoanalíticas. El padre tomó la fisura sucesivamente de Ritschl, Schopenhauer, Wagner y J. Burckhardt. La veneración fue en cada caso extrema y el distanciamiento desgarrador. Al final de su vida, alejado Wagner, llamará patéticamente a Burckhardt diciendo: «Tú eres ahora nuestro máximo y grande maestro». En Schopenhauer y en Wagner vio los tipos de educador y conductor como aspiraciones propias. Si Wagner era el artista, él quiso ser el filósofo artista. La misión de educador la intentó toda su vida pero las circunstancias le apartaron de ello. Esto ya alienta desde su profesión de filólogo, y Burckhardt nos lo confirma en estas palabras sobre Nietzsche, que dirigió a un amigo: «Jamás volverán a tener un maestro así los habitantes de Basilea». Wagner se le representó como el artista dominador, aglutinador de la cultura de su tiempo, posible encarnación del artista dionisiaco, el hombre capaz de imponer el arte en un templo (Bayreuth) fuera del peso de la cotidianidad. Después, aun desengañado de algunos de sus atributos, siguió llamándole «el hombre más afín a mí» y «el hombre más completo que he conocido en este siglo». La calidad del hombre Wagner debió ser extraordinaria, por encima de sus exabruptos, y la gratitud que

RIPPEN

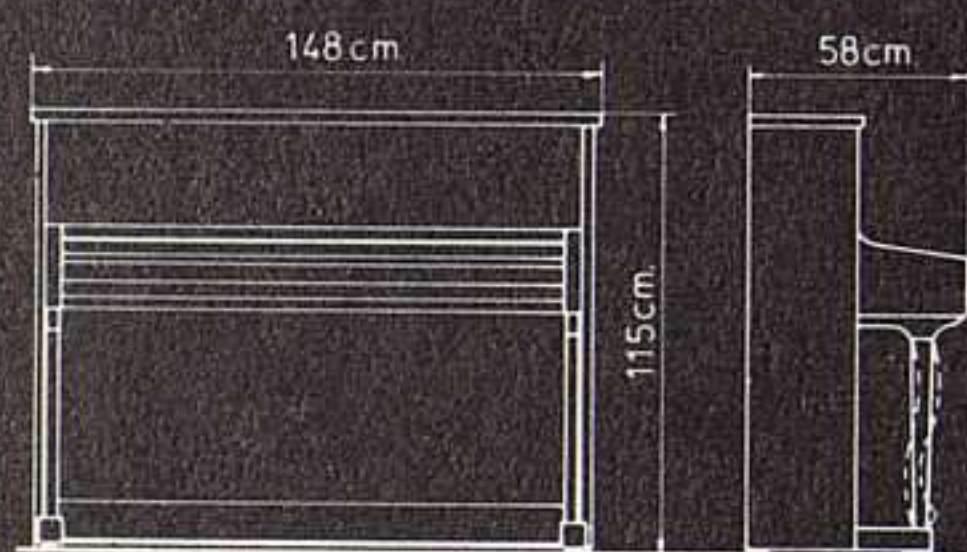
EL PIANO CON EL CORAZON DE ORO



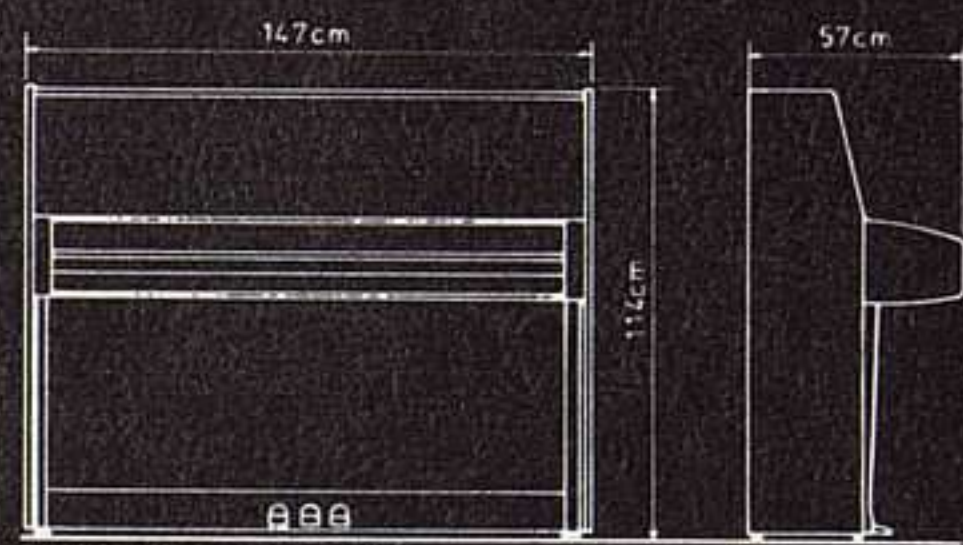
La calidad garantizada
de la maquinaria

Renner

que sólo las grandes marcas
europeas pueden ofrecer



NOCTURNE 198 kg
MENUET 198 kg



BELCANTO 198 kg



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:

Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG
BARCELONA-21.

Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



RICHARD
WAGNER

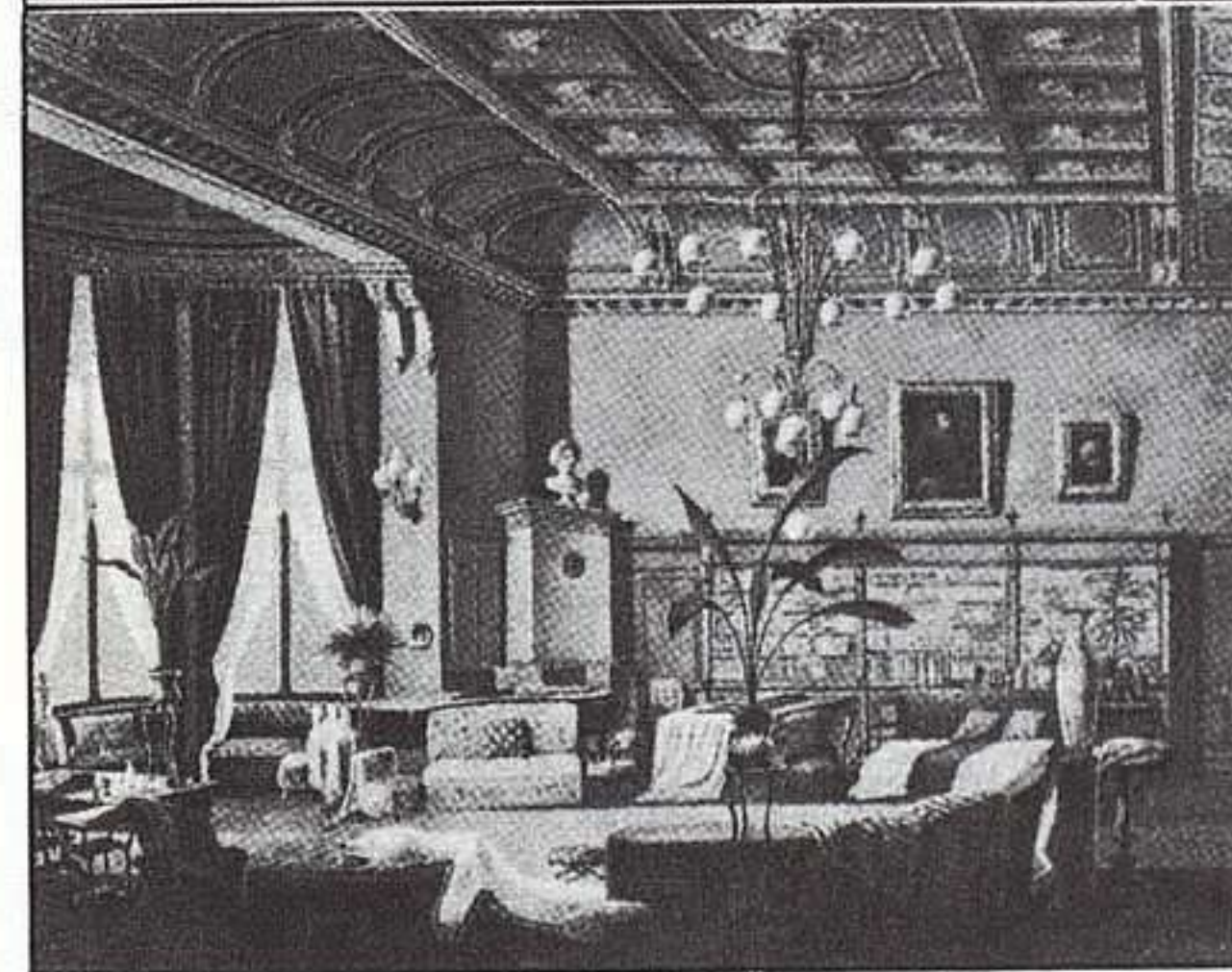
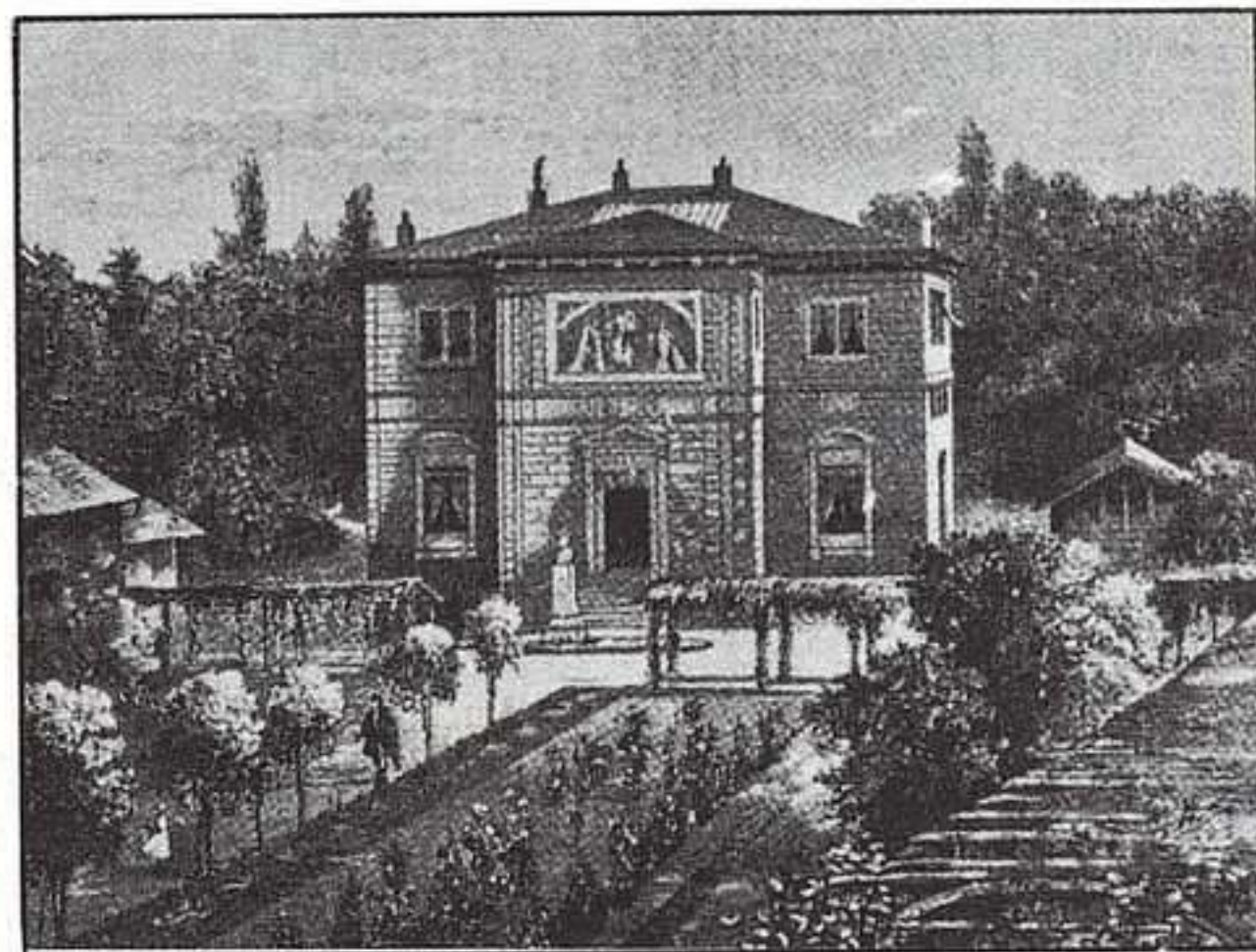
Nietzsche le guardó inmerso en la polémica fue heroica. En sus últimas notas y escritos le dedicó páginas, a él y a su obra que yo estimo muy hermosas y, pese a las objeciones, le situó por encima de sus contemporáneos. En muchos de sus pasajes contra Wagner, utiliza a éste como una poderosa lente de aumento con la cual poner de manifiesto el espíritu de la época, tal como había hecho en su ataque a David F. Strauss, para cuestionar la política alemana de su tiempo. Leer es también saber interpretar. Nietzsche repitió con frecuencia que el wagneriano se había enseñoreado de Wagner, que lo había traducido al alemán: «Los que sabemos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto (...) Conozco a tres generaciones de wagnerianos: desde el difunto Breudel, que confundía a Wagner con Hegel, hasta los idealistas de las "Hojas de Bayreuth", que lo confundían consigo mismos». Un repaso completo al wagnerismo de la época descargaría en buena parte su polémica con Wagner.

Como escritor, lo consideró un retórico, incontinente y prolijo; en su trato personal le vio a veces desmesurado («hiperbólico en sus expresiones»; de Beethoven, por ejemplo, dice que es un «santo»), y como artista le reprochaba: «tiraniza a sus oyentes, a los espectadores, pero no se tiraniza a sí mismo en lo esencial; en su obra falta el renunciar, abreviar, aclarar, simplificar». Por ello, ya afirmaba en su época wagnerista que en algunas obras «su recitado desespera al más paciente». Echó de menos un final o una despedida de Wagner distinta al *Parzifal*, pues, por entonces, Nietzsche retrataba así, en Heine, su ideal supremo del lírico: «El poseía aquella divina maldad sin la cual soy incapaz de imaginar lo perfecto. Yo estimo el valor de hombres, de razas, por el grado de necesidad con que no pueden concebir a Dios separado del sátiro». Pero de su poder como artista nunca dudó, y lo expresó admirablemente en esta carta a Matilde Maier: «De la grandeza de Wagner pocos pueden estar tan firmemente convencidos como yo: puesto que pocos saben tanto al respecto. Sólo que de partidario incondicional suyo que era, me he convertido en uno condicional». Tuvo, pues, que admirar profundamente en la *Tetralogía* la evocación de atmósferas, la expresión de afectos elementales de la naturaleza, el poder para patentizar lo originario (agua, fuego, tierra, aire), la figura crítica de Loge y, en fin, toda la palabra de la obra que trasluce tantas ideas próximas.

VOLUNTAD DE PODER Y ETERNO RETORNO

Dejando a un lado los distintos estratos y pasos de la obra, en una consideración global, la voluntad de poder es anegada en el final pesimista del *Anillo*, en-

frentada dialécticamente al eterno retorno, símbolo de la eternidad, del devenir (el río, las aguas del Rin en el final de la obra). Pues ambas fuerzas, la voluntad de poder y el eterno retorno, son polos de una tensión eternamente formadora y destructora o, dicho en otras palabras, lo apolíneo como poder configurador, mundo de la apariencia y el simulacro, y lo dionisiaco como momento destructor del ser, mirada lanzada al inaprehensible devenir originario y caótico. El final de la *Tetralogía* es sólo un tránsito, un momento del ciclo que recorre ese juego esencial. Si hay paralelismos es porque Nietzsche también re-



Haus Wahnfried, vista exterior y biblioteca, en xilografías de la época. Fue la única casa propia del compositor alemán, a la que se mudó en 1874.



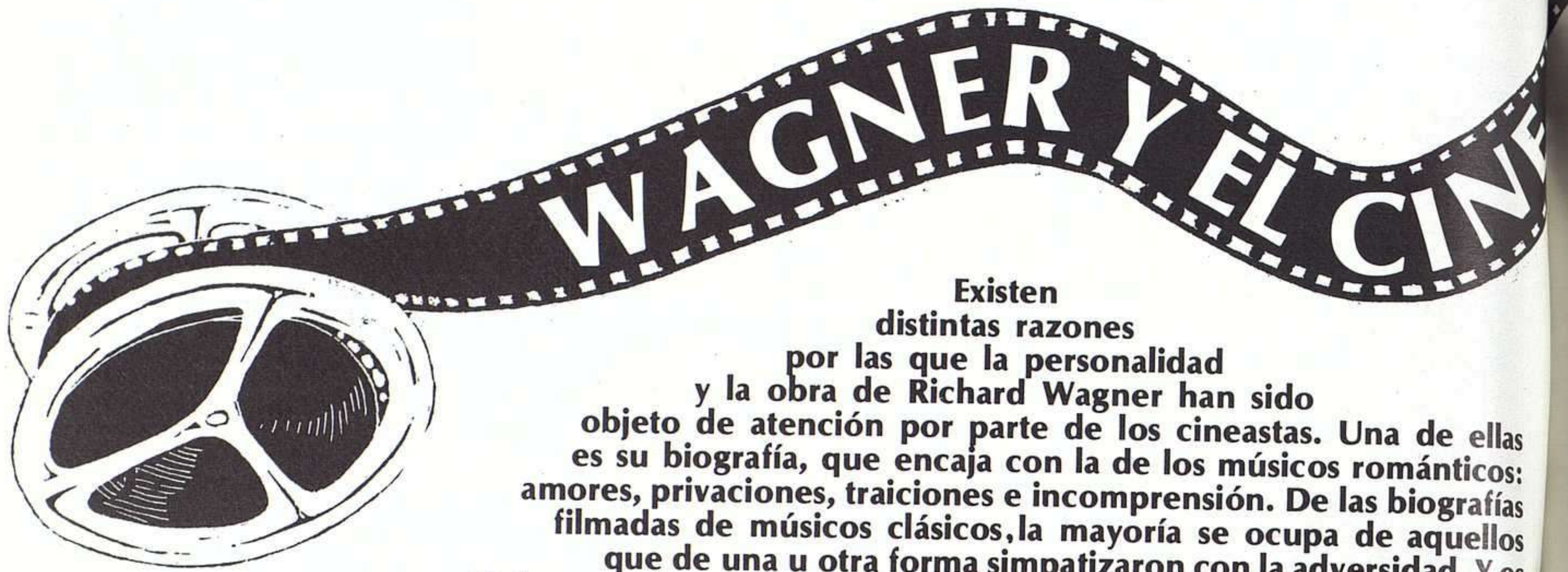
Bayreuth, en un grabado de la época, 1876.

sume en su filosofía una tradición cultural de la misma forma que el *Anillo* la traza a su manera. Cuando Nietzsche trata de escapar a esa tradición y se abre a nuevas corrientes de pensamiento europeas es cuando encuentra el mundo de Bayreuth demasiado maduro y cerrado para él. Necesitaba separarse de Wagner para llevar a cabo su tarea filosófica, «superar en sí mismo su propio tiempo». En la alta tensión creativa también el artista necesita desmarcarse y tiene necesidad de ser injusto con otras formas (así lo hizo también el propio Wagner). Nietzsche resumía así su creencia: «Tanto como Wagner, yo soy hijo de este tiempo, un "décadent": sólo que yo lo sé y no me defiendo de ello; en cambio, el filósofo que hay en mí sí se defiende». Wagner, asumiendo el pasado y la expresión romántica de su tiempo, pudo transfigurar con su arte y culminar toda una tradición. Pudo crear auténticas criaturas humanas, tuvo capacidad para dramatizar y para expresar pasiones universales. Nietzsche sólo podía con su actitud crítica interrogar radicalmente, balbucear sobre el futuro o crear en otro ámbito. La poesía y la música no fueron en él sino estímulos y talante para su genial pensamiento. Por ello, si tomamos el *Zarathustra* veremos que, como dice E. Fink, «su lenguaje tiene una potencia originaria mientras filosofa. Es poderoso cuando habla, enseña, piensa, pero cuando quiere ofrecer una imagen existencial o quiere hacer palpable el tipo Zarathustra, se vuelve débil. No es bastante poeta para ello».

Al entrar por primera vez en el mundo wagneriano y en su historia, se experimenta una gran ambivalencia. Junto a lucidez y pura pasión, se encuentran exclusivismos inquebrantables, ideologías parásitas y metafísicas a discreción. Por contra, hay un abundante antiwagnerismo ignorante e irracional. Entre este último se han utilizado muy frívolamente los textos de Nietzsche. He querido esbozar hasta aquí la perspectiva de Nietzsche lo menos mediatizada posible, y por ello, a propósito, guiada constantemente por citas de sus obras, notas y correspondencia. Aunque no comparta algunos juicios, su importancia la creo cierta. Por eso, escuchar hoy la belleza y el poder de la música de Wagner, a los cien años de su tránsito, e interrogar, aparte, la palabra de Nietzsche, me parece todavía inagotable. No en vano, como resumía K. Löwith, Nietzsche abarca con la mirada desde Esquilo hasta Wagner y desde Empédocles hasta él mismo. Dos caminos paralelos y dos figuras, por tanto, que nos son culturalmente imprescindibles y apasionantes.

NOTA

(1). Toda cita procede de Nietzsche, si no se indica otro origen. Las citas tomadas de aquellas de sus obras que han sido publicadas en Alianza Editorial deben su traducción a Andrés Sánchez Pascual. Muchos datos biográficos proceden de la excelente biografía de Curt Paul Janz, publicada en castellano por la misma editorial.



Existen distintas razones por las que la personalidad y la obra de Richard Wagner han sido objeto de atención por parte de los cineastas. Una de ellas es su biografía, que encaja con la de los músicos románticos: amores, privaciones, traiciones e incompreensión. De las biografías filmadas de músicos clásicos, la mayoría se ocupa de aquellos que de una u otra forma simpatizaron con la adversidad. Y es lógico; en el cine interesa el desorden, y los románticos, con todo su exhibicionismo, lo poseían. Aquellos que conozcan la vida de Wagner, a poco que lo piensen, se darán cuenta de la cantidad de ingredientes que se pueden mezclar extraídos de su personalidad.

Por Andrés Rubio

Otra razón que motiva el interés hacia el músico es el valor teatral de su obra, la inmersión en la mitología y las referencias a actitudes como la compacidad de los héroes en lid permanente contra los instintos sexuales, además de las luchas entre el bien y el mal y la escenificación de unos paisajes y de unos personajes buscadores de los orígenes del mundo. A la mitología de Wagner, como a cualquier mitología, siempre se puede recurrir.

Un tercer motivo, que creo sirve para justificar el que algunos directores se apoyen en Wagner, es la simple utilización de fragmentos de sus obras para ilustrar secuencias cinematográficas, sobre todo motivos épicos y escenas monumentales.

WAGNER Y EL MUDO

Ya en 1912, en Italia, se realizaron dos películas sobre temas wagnerianos: **Parsifal** y **Siegfried**, dirigidas por Mario Caserini. Era una época en este país en la que la industria del cine movía grandes sumas para lograr superproducciones que impresionasen, mediante la reconstrucción histórica con rasgos imperiales. Paralelamente surgió un ejército de vampiras que siguieron el magisterio de Lydia Borelli y Francesca Bertini. La primera fue lanzada por Caserini en 1913. Un año antes había dirigido las dos obras que señalamos, ambas interpretadas por otra mujer fatal, Mary Cleo Tarlarini, acompañada de Alberto Capozzi. La principal cualidad de las integrantes de esta cabalgata de «vamps» era, según Román Gubern, «la forma en que se colgaban de cortinajes de terciopelo y ponían los ojos en blanco».



Helmut Berger en la «Caída de los dioses», de Visconti.

En 1913, y salimos de Italia para ir a Alemania, Oscar Messter produjo un **Richard Wagner**. Creo que de paso es necesario señalar la importancia de la música en los tiempos del mudo, y de los adaptadores de las obras que convenían a los filmes, en un esfuerzo, a veces difícil, de adecuación. La cinta que produjo Messter, dirigida por Carl Froelich (pionero del cine alemán condecorado años después por Goebbels en pago a su contribución al cine germano durante la etapa nazi), fue interpretada y acompañada por Giuseppe Becce, que hacía el papel de maestro en Bayreuth y que escribió una partitura original, ya que los derechos de Wagner estaban reservados.

1915 puede ser una fecha significativa en la relación música-cine. Es el año del estreno en Estados Unidos de **El nacimiento de una nación (Birth of a nation)**, de David-Wark Griffith, proyectada en tres horas divididas por un intermedio. Siguiendo la película, una gran orquesta interpretó una mezcla de Wagner, Grieg, Rossini, Beethoven, Liszt y Verdi, además de temas folklóricos norteamericanos. El conjunto estaba organizado y estudiado por Joseph Karl Breil en función de la imagen y de su longitud.

Por último, es importante destacar la película **Die Nibelungen (1924)**, de Fritz Lang, compuesta por dos partes, la primera titulada «Siegfried», y la segunda «Kriemhilds Rache» («La venganza de Kriemhild»). Se basa, como la tetralogía wagneriana **El anillo del Nibelungo**, en textos medievales, y, asuntos como la magia, la tierra, la venganza, el combate o el fuego, son tratados desde una óptica simbólica por tan destacado cineasta, que emplea además técnicas estrictamente cinematográficas para indicar peligros o presentimientos. La música es un arreglo de temas de Wagner realizado por Gottfried Huppertz. Esta partitura será empleada para la versión sonora en 1933.

Siegfried Kracauer, en su libro **De Caligari a Hitler**, sugería que el filme incorpora la idea del superhombre que culminará una década más tarde en la obra de Leni Riefenstahl **Triunfo de la voluntad**. De acuerdo con Lang, su película era un intento de contrarrestar el espíritu pesimista de la época, introduciéndose en la herencia legendaria de Alemania y en su pasado épico.

UNA DIRECTORA AL SERVICIO DE HITLER

Es conocida la apropiación que el nazismo hace de Wagner. No es tema para mí lo justificado o no de dicha apropiación, teniendo en cuenta la ideología del músico (véase, en este número, el



«Los nibelungos», de Fritz Lang. En la fotografía, Paul Richter («Sigfrido») y Margar Schon («Brunilda»).

artículo de Félix Palomero «Los compromisos políticos de Wagner»). De todos modos parece claro que la monumentalidad del régimen exigía unas puestas en escena acordes con su pretendida grandeza heroico-mística, y que, para ello, la obra de Wagner resultaba elemento adecuado.

Al cine de la época también le llegaron las repercusiones wagnerianas, tal vez más en aspectos temáticos (sacados de la mitología, no lo olvidemos), que en aspectos musicales. Una mujer, Leni Riefenstahl, puede servirnos de modelo. Nacida en Berlín, en 1902, fue bailarina, actriz y directora, consagrándose en 1932 por el filme **Das blaue Licht (La luz azul)** con música de G. Becce. Pertenece éste al ciclo de películas de montaña que en aquellos años se estilaba entre ciertos cineastas. «Las obras» dice Erik Barnouw en su libro sobre documentales editado en Oxford, «evocan heroísmo y virtud, con resonancias míticas. Para una sociedad altamente civilizada, las cumbres místicas, los arroyos y las ruidosas tormentas daban un sentido de contacto con los orígenes primitivos, volviendo los filmes a veces a la mitología teutónica».

Tras la etapa de montaña, y ya con el nuevo orden aferrado al poder, la Riefenstahl recibió por encargo del Führer (los más atrevidos aseguran que llegó a ser un amante), el proyecto de filmar el Congreso Nacional-socialista de Nuremberg (4-10 septiembre 1934). Ella aceptó, y con unos medios humanos y mecánicos impresionantes hizo **Triumph des Willens (Triunfo de la voluntad)**, coreografía de imágenes y sonidos donde los clímax están en función de la figura de Hitler. La partitura, de estilo wagneriano, fue compuesta por Herbert Windt.



Leni Riefenstahl buscando «la imagen de un ideal» entre la parafernalia nazi.

El éxito del documental sirvió para que la directora realizara, en 1936, un largo filme sobre los juegos olímpicos de Berlín, con mayor despliegue de medios, que se tituló **Olympia**. Para el citado Barnouw —hablando de la autora—, tiene esta cinta «un extraordinario inicio wagneriano que recuerda sus míticos e intensos momentos de **Triunfo de la voluntad** y de los trabajos sobre las montañas de su carrera inicial». Empieza con sugerencias de un mundo primitivo. De pronto, vemos a un corredor llevando una antorcha; la arquitectura nos dice que es la antigua Grecia. Luego aparecen atletas, y bailarinas actuando (una de ellas la propia Leni Riefenstahl). La antorcha pasa de un corredor a otro, la trasladan de la antigua cultura a la moderna Alemania, hasta llegar a un gran estudio presidido por Adolfo Hitler. «La secuencia parece decirnos» concluye Barnouw, «que la antorcha de la civilización ha sido llevada de su antiguo centro a Alemania, velada ahora en un panteón presidido por Hitler».

La cualidad principal de **Olympia** reside en varias escenas de inolvidable esplendor; se trata de una apología del cuerpo en acción cuya cima es la gloria de la victoria física.

Acerca de su etapa de películas de montaña, Leni Riefenstahl dijo que buscaba «la imagen de un ideal, una aspiración soñada, algo a lo que cada ser, sobre todo cuando es joven, ardientemente desea llegar». Ella encontró ese ideal y ayudó a propagarlo con unos documentales que, salvando prejuicios ideológicos, tienen gran interés.

OTROS FILMES WAGNERIANOS

Son varias las películas que se han servido de la mitología wagneriana en adaptaciones a veces fieles y otras desarrollando los temas originales libremente.



te. Así, en Italia, se realizó en 1936 un **Lohengrin**, y en España, en 1951, un **Parísifal**, dirigido por Daniel Mangradé e interpretado por Gustavo Rojo y Liudmila Tchérina, con Lamote de Grignon como adaptador de la partitura. Un año después, en una producción anglo-americana que se rodó en la Costa Brava, Albert Lewin dirigió **Pandora and the flying Dutchman** (**Pandora y el holandés errante**), adaptación libérrima de la ópera **El holandés errante**, cuyo protagonista es Ava Gardner, la mujer que intentará salvar por medio de amor a James Mason. Basada en esta misma ópera existe una versión alemana de Joachim Herz, **Der Fliegende Holländer** (1964), con Anna Prucnal como «Senta» y Fred Düren como el «Holandés».

De 1954 data una biografía de William Dieterle sobre el compositor, **Frauen um Richard Wagner** (**Las mujeres de R. W.**), filme rodado en Londres, Munich y Bayreuth con Alan Badel flanqueado por Valentina Cortese, Yvonne de Carlo y Rita Gam: tres amores de Wagner (Mathilda, Minna, Cósima), circunscritos a la creación de sus principales óperas, con arreglos de Korngold interpretados por la Orquesta de Munich bajo la dirección de Alois Melichar.

Otra biografía, esta vez sobre el rey de Baviera, titulada **Ludwig II**, la dirigió Helmut Käutner en 1955 empleando música de Wagner, con Paul Bildt en el papel del músico y Otto Wilhelm Fischer en el de «Ludwig».

Más películas que emplean música de Wagner: **Le testament d'Orphie**, de Jean Cocteau; **Counterpoint** (1968), de Ralph Nelson; **Duet for Cannibals** (1969), de la sueca Susan Sontag; **El cobarde heroico**, de Richard Lester; **Lisztomanía** (1975), de Ken Russell, etc.

Señalemos además un **Siegfried** (1957) italiano cantado por Sebastian Fischer y Rolf Tasma, y una filmación de la ópera **Die Meistersinger von Nürnberg** (**Los maestros cantores de Nuremberg**, 1970), dirigida para la televisión en Alemania del Este por Leopold Lindtberg, e interpretada por la Hamburg State Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Leopold Ludwig.

Mención aparte merece la utilización por Luis Buñuel de algunos fragmentos de Wagner en tres de sus filmes: **Un chien andalou** (1928) —cortometraje mudo para sincronizar con **Tristán e Isolda** y tangos argentinos—; **L'age d'or** (1930) —montaje de extractos de Georges Van Parys, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy, Wagner y pasodobles; y **Abismos de pasión** (**Cumbres borrascosas**, 1953) —**Tristán e Isolda**, en adaptación de Raúl Lavista.

Por último, queda destacar la serie de televisión que se ha rodado hace poco en seis países de Europa Central e Italia acerca de Richard Wagner. Consta de diez episodios y ha sido caracterizada por Richard Burton en el papel del artista y Vanessa Redgrave en el de su mujer Cósima. La serie está concebida como un relato épico y la música del compositor



Buñuel utiliza en varias de sus películas música de Wagner. En la foto, una escena de «L'age d'or».

la interpretan tres orquestas filarmónicas dirigidas por Georg Solti.

«APOCALYPSE NOW»: LO BELICO COMO TRAGEDIA

La gran película de Francis Ford Coppola **Apocalypse now** (1979) tiene uno de sus momentos cumbre en las escenas en que se narra el ataque de un grupo de helicópteros, mandado por el actor Robert Duvall —con un sombrero del séptimo de caballería—, contra un poblado vietnamita. Se reúnen en dichas escenas elementos demenciales que impresionan por su brutalidad. «La cabalgata de las walkirias» es utilizada por el militar, dándole resonancia desde los helicópteros, para asustar a la población, que ve en la pieza la vuelta de la guerra y el desastre en forma de pavorosos caballos volantes, mezclados los ruidos de sus cascos en estampida con entregas sonoras reconstruidas a partir del efecto de la carrera. La música wagneriana es aquí una adición a los demás sucesos. Tras el bombardeo se aprovechan las olas de gran envergadura para practicar en ellas el «surf»; un equipo de televisión, con el propio Coppola dirigiendo, se mueve alrededor en busca del realismo de las situaciones de guerra. La música es simplemente un añadido a lo irracional. No creo que el director haya buscado la complicidad con espectadores que podrían ver en el conjunto una referencia al horror nazi transplantado a Asia. En cualquier caso, la idea, señalada por algunos críticos, puede ser válida, aunque mi punto de vista esté más bien enfocado hacia la perfección de las imágenes y de la música en-

volvente, recurso de un terror psicológico que llega con profundidad al sentido general del filme: lo bélico como tragedia y sufrimiento más que como pureza heroica.

«EXCALIBUR»

Al ser **Excalibur** (1981), de John Boorman, una película que se acerca a las leyendas medievales (la del mago Merlín, los Caballeros de la Tabla Redonda, la búsqueda del Santo Grial...), puede decirse que tiene mucho que ver con el mundo de Wagner, también por el preciso empleo que el director hace la música.

Excalibur es un filme donde las virtudes, los mitos y la naturaleza están armonizados. De una tierra dividida y sin rey surgen las leyendas del mago Merlín y del rey Arturo. «Existe en ellas» dice Boorman, «la melancolía por la pérdida de una edad de oro». Tras la puesta en imágenes, el contenido resulta aleccionador: «Lanceloc», en su condición de guerrero, se debe a la búsqueda de la paz y antes de morir renueva su amistad con «Arturo»; la Tabla Redonda se crea para narrar hechos valerosos y de buena acción; etc.

Los paralelismos con la mitología wagneriana son continuos, sobre todo porque en la película y en los dramas aperísticos aparecen símbolos repetidos, que salen de los orígenes de la humanidad: el agua, el bosque, la espada o el fuego como resortes que permiten al hombre descubrir su entorno real y surreal. Hay en **Excalibur** elementos que Wagner emplea en el mismo sentido, y algunas escenas podrían intercambiarse. La utilización de la música es asimismo



Izquierda: escena del ataque de los helicópteros en «Apocalipsis now»; para amedrentar a la población, los altavoces de las naves hacen sonar «La cabalgata de las walkyrias». Arriba, «Excalibur», de John Boorman; el paralelismo con la mitología wagneriana.

notable. Boorman incluye los **Carmina Burana** de Carl Orff y fragmentos de Wagner, aliando a este músico con los vencedores. El enemigo no oye los cuernos o las armaduras chocar o los cascos de los caballos que se acercan; oye a Wagner en la atmósfera nebulosa y épica que conviene a los héroes. Al final, por arte de magia, los símbolos se pierden en el agua —representación del inconsciente—, y amanece una nueva era.

WAGNER Y SYBERBERG

El cine de Hans Jürgen Syberberg contiene una obsesión wagneriana manifestada en la mayoría de sus obras. La cultura y el espíritu de Alemania son el objetivo de su búsqueda, a través de unas operaciones que intentan resolverse en el análisis de personajes tales como el novelista Karl May o el mismo Hitler. Con **Ludwig, réquiem por un rey virgen** (1972), inicia el ejercicio de recuperación, y es en esta película donde toma contacto con la música de Wagner, que será una constante en el proceso evolutivo de su estética —Syberberg publicó en 1973 un manifiesto titulado **El filme como música del porvenir**, y tiene también un ensayo con encabezamiento wagneriano: **El arte como salvación de la miseria alemana**.

Uno de sus intereses es la mitología. De las películas **Ludwig...** y **Karl May** aseguró que pueden entenderse como mitologización positiva de la historia a través del medio fílmico. La música, la historia y la mitología le conducen a lo que él mismo califica de «cosmos épico»,



universo delirante en el que las experiencias son atrevidas. Así, en **Ludwig...** el rey muere tres veces; «la unidad integral de la música y el filme queda reforzada por la utilización de los cuadros pictóricos, de las óperas y de los dibujos de los castillos de Ludwig», dice Syberberg. Y añade: «en el plano musical hay dos mundos en contraste: el de Wagner y el irónico de las canciones populares y folklóricas; es decir, el mundo de Ludwig y el de sus adversarios». La versión de Visconti, de la que luego hablaremos, reconstruye la biografía estricta y elegantemente. Syberberg disloca el proceso con sus innovaciones; en su versión, Wagner es representado tan pronto por una mujer como por un enano, convertido el músico en un personaje maravilloso e intemporal. El juego es en su cine un ejercicio de introspección. Tras realizar en 1973 **El cocinero de Ludwig (Theodor Hiernies o cómo me convertí en otro tiempo en cocinero de la corte)**, filma en 1974 **Karl May**.

De Hitler afirma lo que fue su infancia. La película que sobre él hizo es analizada por F.F. Coppola como una «épica síntesis de música, filosofía, drama y poesía, en el audaz uso innovador de las técnicas de las transparencias y en la ambición por afrontar las cuestiones políticas más candentes del siglo XX; un logro de dimensiones wagnerianas».

Llegados aquí es preciso hablar de su documental sobre Winifred Wagner. Esta mujer, de origen inglés, se casó siendo adolescente con el mucho más viejo Siegfried, el hijo de Richard y Cósima. Syberberg, tan interesado en la etapa nazi, habla de ella como de una víctima de su época y de su sociedad, guardiana y dueña de Bayreuth, que toma fuertes decisiones a favor del Tercer Reich y de su sangriento amigo Hitler. «Representa para nosotros» dice, «un testimonio vivo de una época que va mucho más allá de su óptica personal». Winifred aparece como una superviviente cultural del nazismo; para sus hijos, Hitler fue el tío Wolf y para ella, un hombre fascinante. Este documental no es sino un eslabón en todos los filmes de Syberberg, desde **Ludwig...** a **Hitler**, pasando por **Karl May**. «Pues es evidente ahora» escribe J. Siclier en «Le Monde», «que Syberberg ha realizado una tetralogía cinematográfica que entre los mitos y la vida real representa el itinerario de un destino histórico; desvela los monstruos surgidos del vientre materno y del inconsciente de Alemania».

La última película del director, **Parsifal**, merece un comentario aparte. Para Syberberg (son declaraciones de 1975), «existe la extraordinaria oportunidad de desarrollar un cine de mundos fantásticos, mágicos, con sus propias reglas, que deberían estar más cercanas a la música que a las de las otras artes hasta hoy producidas».

Se puede decir que la cita, años después, se ajusta con rigor a su interpretación cinematográfica del **Parsifal** de Wagner. En octubre pasado se presentó esta versión en el Liceo barcelonés dentro de la Semana de cine, entre los reparos de los más ortodoxos, poco convencidos ante los alardes del director, y la admiración de los que vieron en la película la soltura anticonvencional del drama puesto en manos de la alegoría, la ambigüedad y el barroquismo ajustado, por decirlo de alguna forma.

A lo largo de toda su carrera, Syberberg ha demostrado la impresión que le causa el universo mitológico. El arte europeo tiene siempre ese recurso, pero



falla la mitología si de ella quiere hacerse una fe. La obra de Wagner está presente en el cine del director alemán con una influencia portentosa; al fin y al cabo nadie como aquél tradujo para la ópera lo que éste quiere traducir para el cine y, volvemos a la cita, «mundos fantásticos, mágicos, con sus propias reglas (...) cercanas a la música». La imagen y su técnica le sirve al cineasta para la sorpresa. En su **Parsifal**, dos jóvenes —un hombre y una mujer— interpretan al protagonista, de tal forma que, en el momento en que el hombre besa a «Kundry», éste se cambia a mujer. «No es la primera vez que utilizo la dualidad en un personaje, porque en **Ludwig... un enano y una mujer interpretaban el mismo rol**». Los actores Karin Krick y Michael Kuter son esa dualidad: dos debutantes doblados por la voz de Reiner Goldberg que expresan la pureza del espíritu en tensión con el cuerpo. El director suizo Armin Jordan dirige, además de caracterizar a «Amfortas», a la Orquesta Filarmónica de Montecarlo, con los Coros de la Filarmónica de Praga. De «Kundry» hace Edith Clever, con voz de Yvonne Minton. «Tituel» es interpretado por Martir Sperr, con la voz de Hans Tschammer. Los cantantes Robert Lloyd y Aage Haugland son, respectivamente, «Gurnemanz» y «Klingsor».

Syberberg utiliza una escenografía especial, situando sobre la máscara mortuoria de Wagner el escenario. La idea sale del teatro, lo cinematográfico reside en los efectos y el resumen es una versión de la ópera wagneriana donde los mitos originales se funden con símbolos modernos, con el psicoanálisis y con la indagación en la historia alemana reciente(*).

VISCONTI Y WAGNER

Las películas de Luchino Visconti **La caduta degli dei** (1969), **Morte a Venezia** (1971) y **Ludwig** (1972) han sido llamadas «Trilogía sobre la decadencia». ¿Qué hace un italiano aristócrata introduciéndose en el mundo germánico? «Yo soy muy alemán» dice Visconti, «amo la cultura alemana la música alemana, la filosofía alemana, e, incluso, los orígenes de la familia Visconti están en Alemania».

El primero de los tres filmes mencionados se titulaba originalmente **Götterdämmerung**, como la última obra de la tetralogía wagneriana sobre la saga de los Nibelungos. Para la edición en inglés, la Warner-Seven Arts impuso **The damned (Los malditos)**, título que Visconti detestaba. Otro error impuesto fue la música de Maurice Jarre, improcedente para una composición operística emparentada con el melodrama, en cuya estructura entran dúos, coros, etc., por medio de una historia de pasiones, desenfreno y decadencia (sarcásticamente el director utiliza música de Wagner cuando en la orgía a la que asiste uno de los protagonistas, que será eliminado a continuación —durante la matanza de los miembros de la SA de Ernest Röhm en la

noche de los cuchillos largos (30 de junio de 1934)—, alguien entona de forma ridícula la «Muerte de Isolda»). Se trata de la descomposición de una familia, que coincide con el advenimiento del nazismo. Visconti responsabiliza a los burgueses y a los industriales de esa venida: «sin su ayuda» dice, «Hitler nunca hubiese conseguido un poder real».

La vasta cultura de Visconti —admirador de Mann, de Shakespeare, de la ópera y el melodrama—, le sirve para componer un mosaico de referencias: los Buddenbrook, Macbeth, Wagner... «Aún hoy los dioses actúan y estorban al género humano, como las divinidades paganas, como los dioses de Wagner. El instrumento de su poder es el dinero; el templo de su culto es la fábrica erizada de chimeneas». Estas palabras del director son significativas. Los personajes en declive están situados en la era industrial, y su fachada burguesa se agrieta porque en las épocas de descenso el clima subleva los instintos y hace olvidar el decoro debido, la imagen. Tras el desmantelamiento, el sitial abandonado será ocupado por el horror con la llegada del nazismo, las divinidades convertidas ahora en multitudes, las walkirias en diosas de la fecundidad aria, y, el poder, en manos de

puedo mostrarle bajo una luz totalmente mezquina». El compositor se dio cuenta de las posibilidades que suponía la entrega absoluta del rey hacia su obra y hacia su persona. La homosexualidad de Ludwig tenía algo que ver con este fervor: necesitaba adorar y el mecenazgo le servía para tal fin. La progresiva infatuación del protegido acentuó su impopularidad y la de su esposa, con los ministros de Ludwig desesperados por los excesos de éste en favor del músico. A todo esto, el rey bávaro en un paraíso intelectual ajeno a la tierra.

El **Idilio de Sigfrido** es el regalo de aniversario que Wagner hace a Cósima en la escena que cierra sus apariciones en la película. Richard sitúa en la escalera una pequeña orquesta. «Así vemos a Wagner por última vez en un ambiente magnífico» dice Visconti, que muy a su pesar tuvo que reducir la copia por problemas externos, prescindiendo de dos sucesos importantes: la muerte en Venecia y el viaje hacia Bayreuth del féretro del compositor. «**Ludwig**», continúa Visconti, «había asegurado que el cuerpo de Wagner le pertenecía. Cuando éste murió hizo envolver en crespón negro todos los pianos de su castillo». El féretro se detuvo en Munich camino del santuario



Escena de «Ludwig». Una orquesta de cuerda interpreta «El idilio de Siegfred»; es el regalo de aniversario que Wagner hace a Cósima.

perversos. Visconti ve el nazismo entre fascinado y espantado. El fascismo fue la farsa; el nazismo la tragedia.

Tras realizar **Morte a Venezia**, película de una corrección casi perfecta en la que enlaza dos de sus devociones —Mahler y Mann—, Visconti dirige en 1973 **Ludwig**, donde interpreta al rey de Baviera como a un hombre fuera de su tiempo, admirador de Wagner y con una gran pasión por construir. Estos tres objetivos centran la película y los dos personajes esenciales despiertan el interés de Visconti por causas destacables, entre ellas que el músico forma parte de los recuerdos de su adolescencia y juventud y que una rama de su familia está emparentada con la del rey.

El problema es la traslación a imágenes y el enfoque que en ellas debe darse a quien se admira. «Wagner trató muy mal a Ludwig» dice Visconti, «pero yo no

de Bayreuth. La estación estaba llena de personas con antorchas mientras una orquesta ejecutaba la **Heróica**, de Beethoven, y la marcha fúnebre de Sigfrido en **El crepúsculo de los dioses**. Además de la música de Wagner, incluyendo su última composición original para piano, el director emplea en la película fragmentos de Schumann y Offenbach. Puede concluirse diciendo que el acercamiento de Visconti a Alemania, con su **Trilogía sobre la decadencia**, es una muestra de fidelidad y rigor nacida bajo el signo del talento y de la cultura.

(*) Creo interesante la referencia al director de teatro francés Patrice Chéreau, que escandalizó al público en 1976, en Bayreuth, con su interpretación escénica de **El Anillo del nibelungo**. A finales de 1980 grabó en vídeo la **Tetralogía**, proyectada últimamente en una cadena de televisión americana y en la segunda de TVE. Michael Walsh escribe en la revista «Time», —opinión que comparto—, que el experimento de Chéreau es más sofisticado e imaginativo que el de Syberberg.



20 Obras Inmortales

HASTA EL 30 DE JUNIO
ESPECIAL
20%
Dto.

NOVEDAD



MAHLER: SINFONÍA Nº 5
ADAGIO (De la Sinfonía Nº 10) Orquesta Filarmónica de Londres
Dir: **KLAUS TENNSTEUT**
167-003.440/41, 2 DISCOS
Tal vez sea una de las más famosas sinfonías de Mahler, debido a su deuda a la molición del "Adagietto" en la película de Vincenti "Marte en Venecia". Un versión por un gran director en alta Klaus Tennstedt.

NOVEDAD



GLUCK: ORFEO ed EURIDICE
Agnès Balzac, Edita Gruberova, Margaret Marshall
Ambrosian Opera Chorus, Orquesta Filarmónica
Dir: **RICCARDO MUTI**
167-043.298/07 T, 2 DISCOS
Impresionante versión de una de las óperas más antiguas del repertorio, que conserva todo el sabor arcaico de la versión de Viena de 1762. Un gran reparto y un gran director, con el afianzamiento del sonido DIGITAL.

NOVEDAD

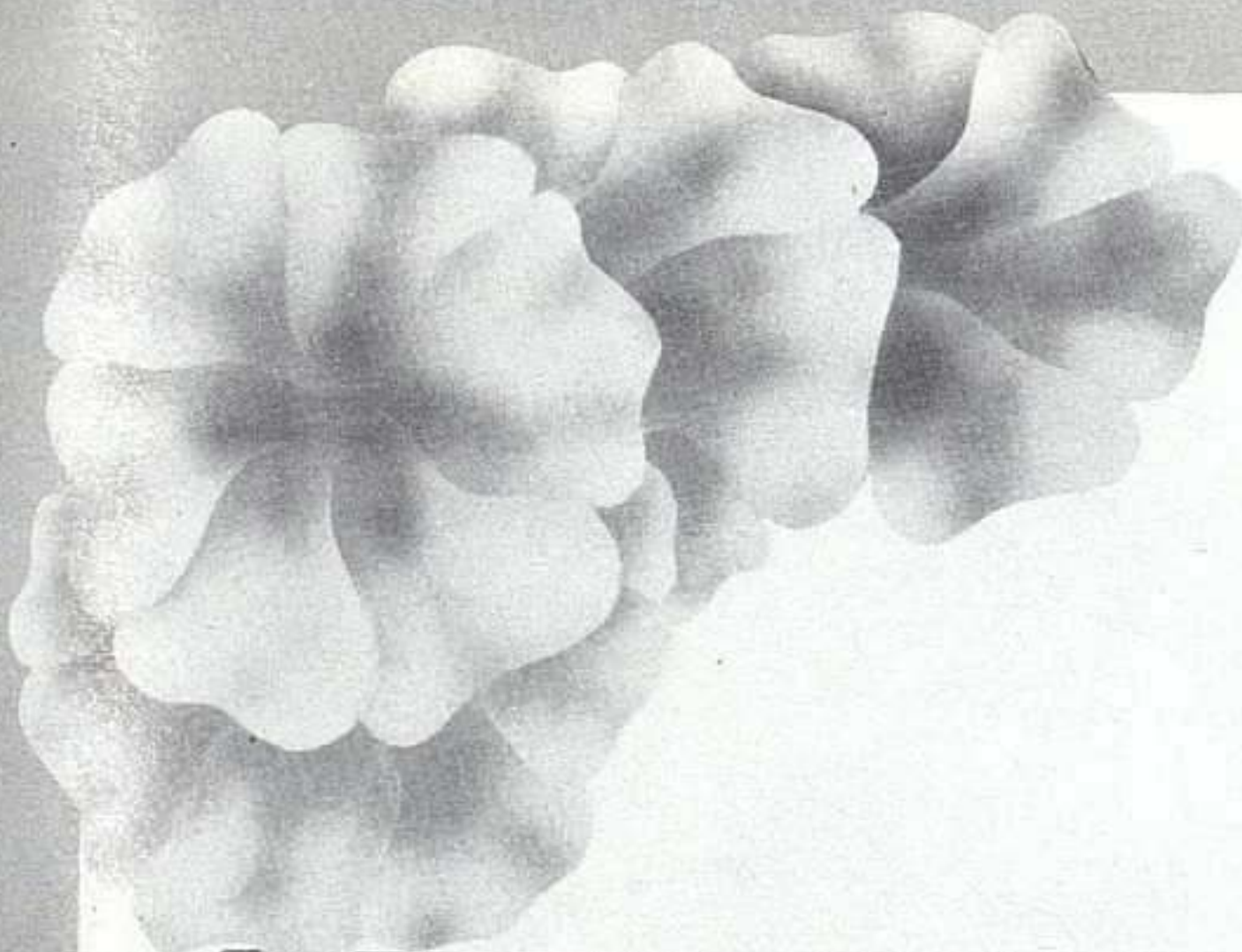


SCHUMANN: ESCENAS DE FAUSTO DE GOETHE
Edith Mathis, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Gedda
Coro de la Sociedad Musical del Estado, Düsseldorf, Coro de Niños Tölzer
Orquesta Sinfónica de Düsseldorf
Dir: **BERNHARD KLEE**
167-446.435/36 T, 2 DISCOS
Una obra de Schumann para solistas y coro raramente escuchada que EMI incorpora por vez primera a su catálogo. También aquí el sonido DIGITAL realiza todos los matices de una excelente grabación.

NOVEDAD



ELISABETH SCHWARZKOPF: LOS PRIMEROS AÑOS
Arias de Mozart/Arias y dúos de ópera. Música de óperas
vienesas/lieder y canciones
165-043.160/03 M, 4 DISCOS
Una extraordinaria selección de las primeras grabaciones que Elisabeth Schwarzkopf efectuó para EMI. Una variada antología de grabaciones históricas de una de las más grandes cantantes de nuestro siglo que ha sabido honrar las delicias de los aficionados al canto.



Bellini: I PURITANI
Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Julia Hamari
Ambrosian Opera Chorus
Dir: **RICCARDO MUTI**
167-003.922/24, 3 DISCOS



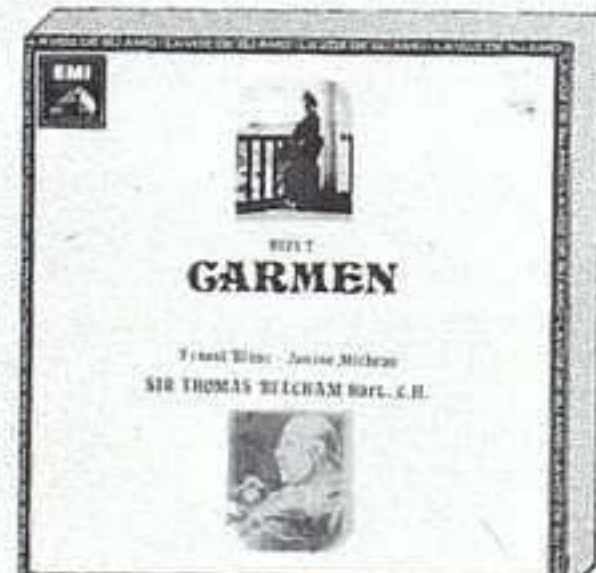
Bellini: NORMA
Maria Callas, Mario Filippeschi, Ebe Stignani
Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán
Dir: **TULLIO SERAFIN**
165-000.944/46, 3 DISCOS



Bizet: CARMEN
Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda,
Janine Micheaux, Coro General y Capilla de la
Radiodifusión y TV, Francia. Coro de Niños:
Les Petits Chanteurs de Versailles Orquesta
Nacional de la Radiodifusión Televisión Francesa
Dir: **SIR THOMAS BEECHAM**
165-010.680/82, 3 DISCOS



Donizetti: DON PASQUALE
Alfredo Kraus, Beverly Sills, Alan Titus
Orquesta Sinfónica de Londres
Dir: **SARAH CALDWELL**
167-003.372/73, 2 DISCOS



Bellini: LUCIA DI LAMMERMOOR
Maria Callas, Ferruccio Tagliavini
Coro y Orquesta Filarmónica
Dir: **TULLIO SERAFIN**
165-000.509/10, 2 DISCOS



Mahler: SINFONÍA Nº 10
Orquesta Sinfónica de Bourne-mouth
Dir: **SIMON RATTLE**
167-007.347/48 T, 2 DISCOS



Massenet: WERTHER
Alfredo Kraus, Tatiana Troyanos
Coro y Orquesta Filarmónica de Londres
Dir: **MICHEL PLASSON**
167-003.704/06, 3 DISCOS



Mozart: DON GIOVANNI
Eberhard Wachter, Elisabeth Schwarzkopf,
Joan Sutherland Coro y Orquesta Filarmónica
Dir: **CARLO MARIA GIULINI**
165-000.504/07, 4 DISCOS



Mozart: LA FLAUTA MÁGICA
Siegfried Jerusalem, Editha Gruberova,
Lucia Popp
Coro y Orquesta de la Radiodifusión Bávara
Dir: **BERNARD HAITINK**
167-043.110/12 T, 3 DISCOS



Offenbach: LA PERICHOLE
Teresa Berganza, José Carreras, Gabriel Bacquier,
Lucia Popp
Coro y Orquesta del Capitole de Toulouse
Dir: **MICHEL PLASSON**
167-073.093/94 T, 2 DISCOS



Puccini: MADAMA BUTTERFLY
Maria Callas, Nicolai Gedda
Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán
Dir: **HERBERT VON KARAJAN**
163-000.424/26, 3 DISCOS



Puccini: TOSCA
Plácido Domingo, Renata Scottó, Renato Bruson
Ambrosian Opera Chorus,
Orquesta Filarmónica
Dir: **JAMES LEVINE**
167-003.955/56 T, 2 DISCOS



EL ARTE DE VICTORIA DE LOS ANGELES
Grabaciones de ópera, canciones y zarzuela
efectuadas entre 1949 y 1969
165-078.000/02, 3 DISCOS



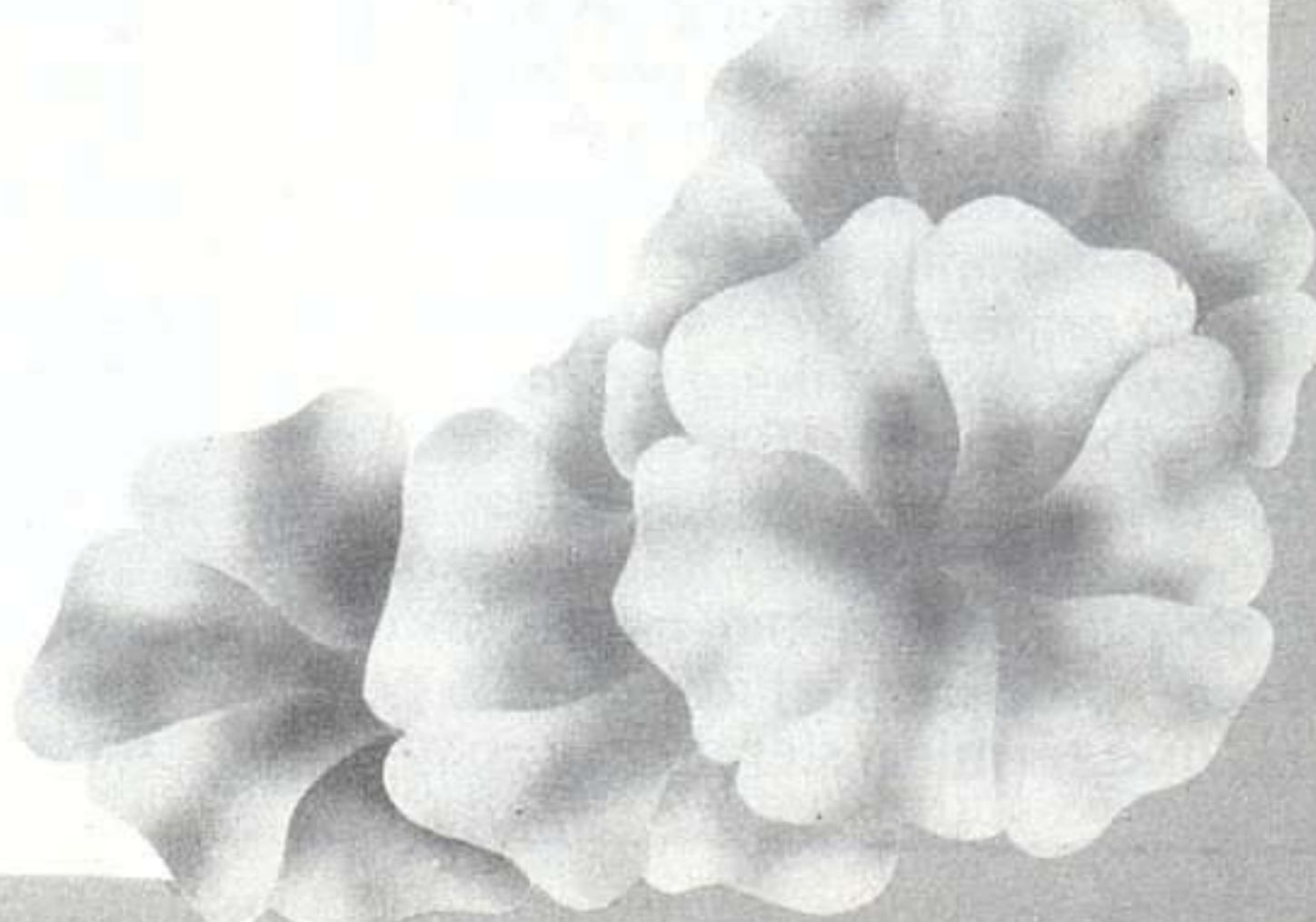
Verdi: AIDA
Montserrat Caballé, Plácido Domingo,
Fiorenza Cossotto, Coro y Orquesta
Nueva Filarmónica
Dir: **RICCARDO MUTI**
165-002.548/50, 3 DISCOS



Verdi: NABUCCO
Nicolai Ghiaurov, Elena Obraztsova,
Matten Manuguerra, Coro y Orquesta Filarmónica
Dir: **RICCARDO MUTI**
167-003.294/96, 3 DISCOS



Verdi: LA TRAVIATA
Alfredo Kraus, Renata Scottó, Renato Bruson
Ambrosian Opera Chorus,
Orquesta Filarmónica
Dir: **RICCARDO MUTI**
167-043.127/29 T, 3 DISCOS



EDICION LIMITADA. Pida folleto.



WAGNER EN CENTROEUROPA

Por Gerardo Antonio Leyser

El hecho ocurrió en la Ópera de Viena durante la lectura del texto integral de **Los maestros cantores de Nuremberg**, de Richard Wagner. Al iniciarse un breve intermedio, Marcel Prawy, uno de los asesores artísticos del teatro, conocido comentarista de ópera, aprovechó la oportunidad para salir a escena y dirigirse al público. Su propósito: desatarse en improperios contra diversos artículos y escritos antiwagnerianos de publicación reciente. Atacando con particular vehemencia un artículo del conocido escritor Hans Weigel —un artículo muy crítico y sarcástico sobre Wagner («...una enfermedad que yo también tuve en mi juventud...») y sus secuaces—, Marcel Prawy hizo pedazos una copia del mismo ante un público en parte entusiasta, en parte atónito y escandalizado.

Más allá del desagravio que significa para un escritor el ser atacado de esta manera poco digna y más allá del contenido de un artículo que ciertamente no merecía ser tomado tan en serio, se encuentra el hecho que aún cien años después de su muerte Richard Wagner siga siendo centro y móvil de semejantes polémicas. Porque este hecho no ocurrió en Viena de la segunda mitad del siglo XIX, en que los ánimos musicales se hallaban estrictamente divididos entre brahmsianos y wagnerianos, sino el 13 de febrero de 1983, día en que se conmemoraba el centenario de la muerte de Wagner. En realidad, el escándalo que se desató en torno a Marcel Prawy fue el único hecho que sobresalió en este aniversario que Viena celebró de manera sorprendentemente discreta, por lo menos en comparación a otros lugares wagnerianos.

VIENA SIN TETRALOGIA

En la Ópera de Viena el centenario de la muerte de Wagner no fue conmemorado, como podía esperarse, mediante un ciclo wagneriano, ni aun con la puesta en escena de una de sus grandes obras, sino con la arriba mencionada función matutina en que prominentes actores leyeron el texto de **Los maestros cantores**, y con una función vespertina en la que se ofreció una versión concertante de la ópera **Las hadas (Die Feen)**. Se trata de una ópera romántica en tres actos, cuyo libreto fue escrito por Wagner en Leipzig basándose en la tragicomedia **La donna serpente**, de Carlo Gozzi, y cuya música fue compuesta en el año 1833, siendo la primera ópera completa creada por Wagner (nunca llegó a completar **Las bodas - Die Hochzeit**). Tras haber completado la partitura de **Las hadas** el 6 de enero de 1834, Wagner intentó montarla en Leipzig y, tras haber fracasado dicho intento, pronto perdió interés por la obra, que terminó siendo estrenada cin-

que se produjeron con corrección, pero sin mayor convicción. Entre ellos cabe mencionar, a título informativo, a Margarete Hintermeier, Graciela de Gyldenfeldt, Ilona Tokody, Hans Helm y Alfred Sramek, un reparto, por cierto, impresionante para una obra que sólo habría de ser cantada una vez; cuestión de satisfacer curiosidades... Ciertamente es que en **Las hadas** ya comienzan a perfilarse ciertas características que serán concomitantes de la obra de Wagner: la temática elegi-



«Parsifal», representado en la Ópera de Viena, en 1979. Bernd Weikl, en el papel de «Amfortas».

co años después de su muerte, el 29 de junio de 1888.

La versión ofrecida en dicha oportunidad, bajo la dirección de Sixten Ehrling, representó un esfuerzo bastante meritorio, tendente a divulgar una obra que no ha caído injustamente en el olvido. El reparto, que incluye a no menos de trece solistas, fue dominado por la impecable personalidad musical y vocal de Gundula Janowitz. Esta cantante interpretó la parte de «Ada», personaje principal de la ópera, con verdadero ahínco. Lo mismo no puede necesariamente ser dicho de los demás solistas,

da ya alude a la dualidad del carácter femenino, al marcado sentido del honor y de la traición que más tarde se trasladan del mundo de las hadas al mundo de los dioses.

No es posible mencionar este día conmemorativo en la Ópera de Viena sin analizar brevemente el lugar que ocupa actualmente la obra de Wagner en el repertorio del teatro. Resulta, por cierto, sorprendente notar que durante la presente temporada sólo se hayan dedicado veinte veladas a representaciones de óperas de Wagner. Lo que para algunas ciudades y países podría ser un número

respetable, resulta francamente bajo para una ciudad que es uno de los principales centros wagnerianos del mundo. Veinte funciones dedicadas a óperas de Wagner no arrojan un muy elevado valor porcentual en el total de unas trescientas funciones que conforman la temporada. De éstas, una sola fue objeto de un nuevo montaje escénico: se trata de la ópera **Tannhäuser**, que ha sido comentada oportunamente para RITMO unos meses atrás. Este nuevo **Tannhäuser** volverá a repetirse los días 22 y 29 de mayo y 2 de junio, igualmente bajo la dirección de Lorin Maazel. Otra ópera que será representada en el transcurso de la presente temporada es **El holandés errante** (14, 21, 23 y 26 de mayo), bajo la dirección de Hans Martin Rabenstein. Las restantes funciones fueron dedicadas a **Parsifal**, que comentamos más adelante, y a **Los maestros cantores de Nuremberg**.

Bajo estas condiciones, no resulta exagerado hablar de una muy discreta presencia wagneriana en la Ópera del Estado de Viena en el año del centenario de su muerte. Ello resulta tanto más extraño por cuanto que la tradición wagneriana del teatro se remonta a la época en que Wagner vivía —inútil mencionar aquí las múltiples estadías de Wagner en Viena—, época en que llegó a decirse con total justificación que «sin Viena, Bayreuth resultaría imposible», aludiendo al hecho que gran parte de los cantantes y del público presentes en Bayreuth venían de la entonces capital imperial. Es así que, aún en temporadas recientes, siempre fueron ofrecidas en su totalidad las grandes óperas de Wagner en la Ópera de Viena, y no son muchas las temporadas en las que no se haya realizado por lo menos una vez el ciclo completo de la tetralogía **El anillo del Nibelungo**.

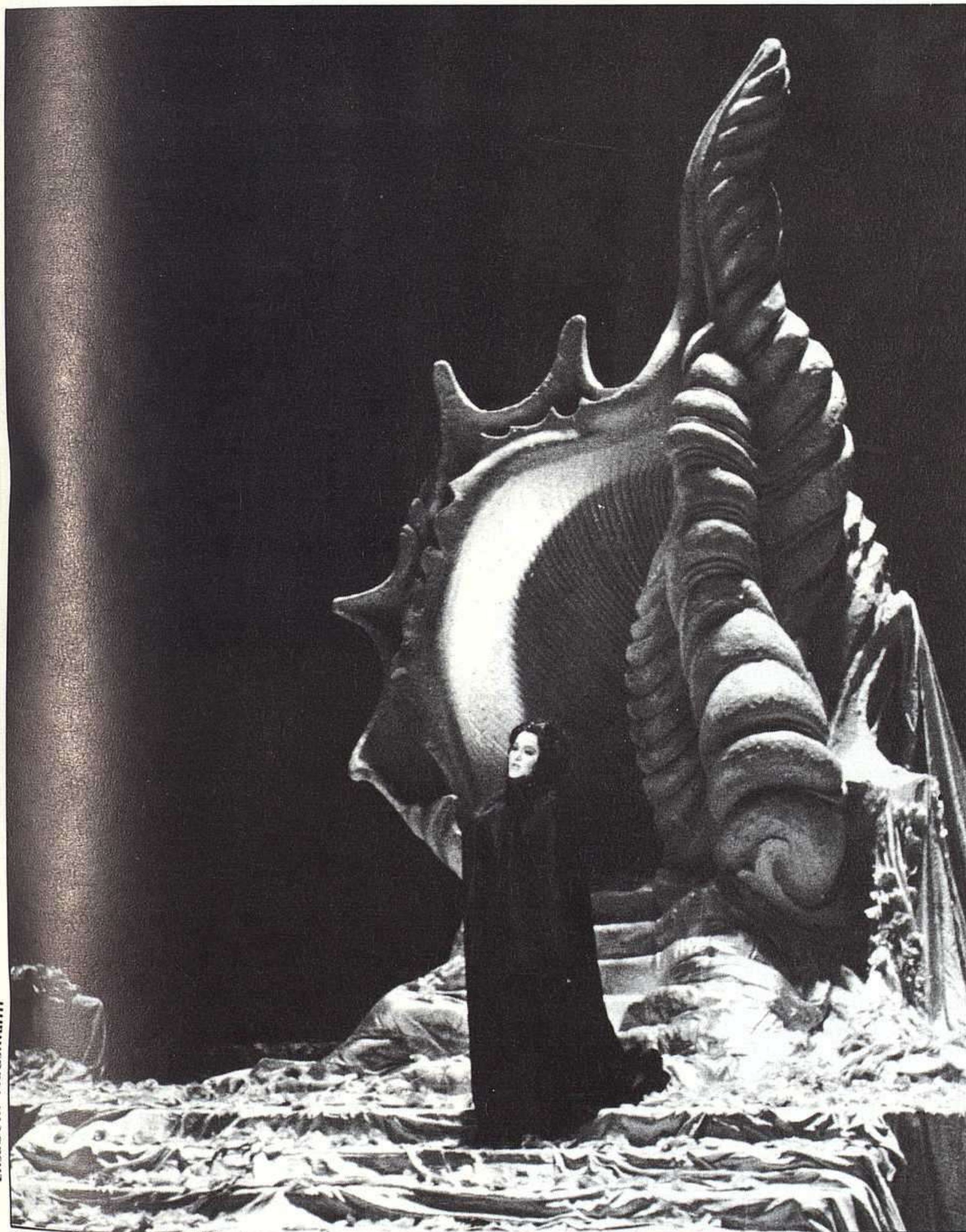
Su ausencia durante la presente temporada trasciende la responsabilidad de la presente dirección (Maazel), remontándose a la última temporada realizada bajo la dirección de Egon Seefehlner, quien quiso legarle al teatro una nueva producción del **Anillo del Nibelungo**.

EL ESCANDALO DEL «ANILLO»

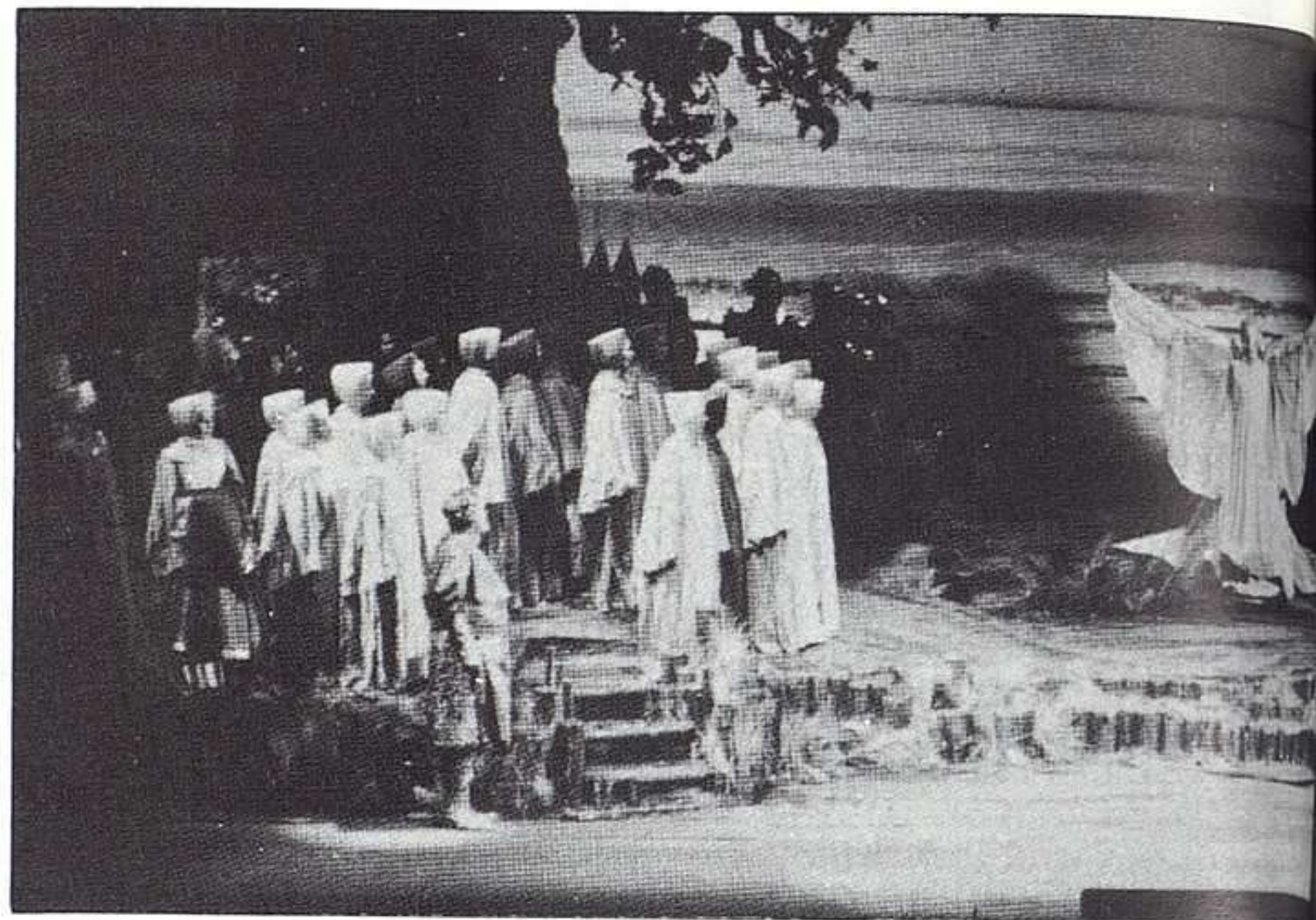
Originalmente, Seefehlner le había encargado a Harry Kupfer la realización escénica de la nueva **Tetralogía**. Pero cuando éste, meses más tarde, presentó su concepto, Seefehlner vaciló: este nuevo **Anillo** iba a causar un escándalo quizás peor aún que el causado por la ahora famosa producción de Patrice Chéreau en el Festival de Bayreuth. Y en vez de llevar a cabo el proyecto propuesto por Kupfer, —aun corriendo el riesgo que implica la realización de toda nueva interpretación wagneriana más o menos osada, volviendo de esta manera, para bien o para mal, a colocar a la Ópera de Viena en el centro de la atención (wagneriana) mundial—, Seefehlner cometió el error de retirarle la realización del proyecto para terminar entregando la nueva **Tetralogía** a un hombre del cual estaba seguro que no se alejaría de la tradición aceptable para el «establishment» musical vienés: Filippo Sanjust. Esta decisión iba a revelarse fatal.

El 22 de marzo de 1981 el público vienés asistía a un nuevo montaje de **El oro del Rhin** que, debido a su simplicidad y exagerado realismo tradicionalista, estaba muy lejos de satisfacer las mínimas exigencias de un teatro wagneriano del primer orden. Este **Oro del Rhin** hubiera hecho las delicias de cualquier maestro de escuela que quisiera introducir esta ópera a sus jóvenes alumnos. Tal montaje contenía algunos elementos conmovedores y bien observados, pero en su totalidad era francamente provinciano. El estreno de la nueva **Walkiria**, el 22 de noviembre del mismo año, presentó las mismas características, siendo la primera y última jornada de esta triste empresa. Tampoco Zubin Mehta, que tuvo a su cargo la dirección musical de ambas producciones, logró compensar la exigüidad escénica mediante una convincente interpretación musical. De esta manera Egon Seefehlner había desencadenado un escándalo exactamente opuesto al que había temido, y, consecuentemente, tuvieron que ser abandonados los montajes de las últimas dos óperas del ciclo.

Es de esta manera como Viena se ha quedado sin **Tetralogía**, y ello justamente en este año conmemorativo. Esta situación perdurará hasta tanto se realice el montaje de una nueva producción (probablemente durante la temporada 1984-85), ya que a nadie parece habersele ocurrido la idea de reponer la anterior producción con decorados de Emil Pree-



Otra escena del «Parsifal» en la Ópera vienesa, en 1979. En la foto, Leonie Rysanek-Gausmann interpreta a «Kundry».



Arriba, Sawallisch dirigió en marzo un «Lohengrin» con escenografía de Everding, en la Opera vienesa, durante la presente temporada.

Helmut Koller

Izquierda, Siegfried Jerusalem en el «Parsifal», de 1979, en Viena.

torius, sobre una concepción escénica de Herbert von Karajan, a guisa de solución intermedia.

UN «PARSIFAL» SENCILLO

Es una suerte que no haya ocurrido nada semejante con el montaje de **Parsifal**, estrenado el 18 de marzo de 1979, ya que sería impensable una Semana Santa sin una serie de representaciones de esta ópera en Viena. El 31 de marzo volví a ver y escuchar esta ópera con un elenco idéntico al del año 79 en las partes de «Parsifal», «Titurél» y «Klingsor». De la dirección escénica de August Everding siguen perdurando, tras cuatro años, los rasgos principales: sencillez, economía de medios, positiva ausencia de patetismo, pero también cierta falta de imaginación para la interpretación de esta compleja temática que termina siendo un poco llana en su acontecer teatral. También la parquedad de los decorados de Jürgen Rose es un tanto excesiva, y la misma sería bienvenida si los elementos utilizados fueran estilizados y modernos. Los primeros cuadros de los actos primero y tercero, respectivamente, resultan visualmente aburridos con su docena de álamos de Italia y un muro que recorre el fondo del escenario delimitando el jardín de los caballeros del Grial. Las dos

escenas de transición entre los jardines y el Santuario del Grial están, en cambio, magistralmente resueltas.

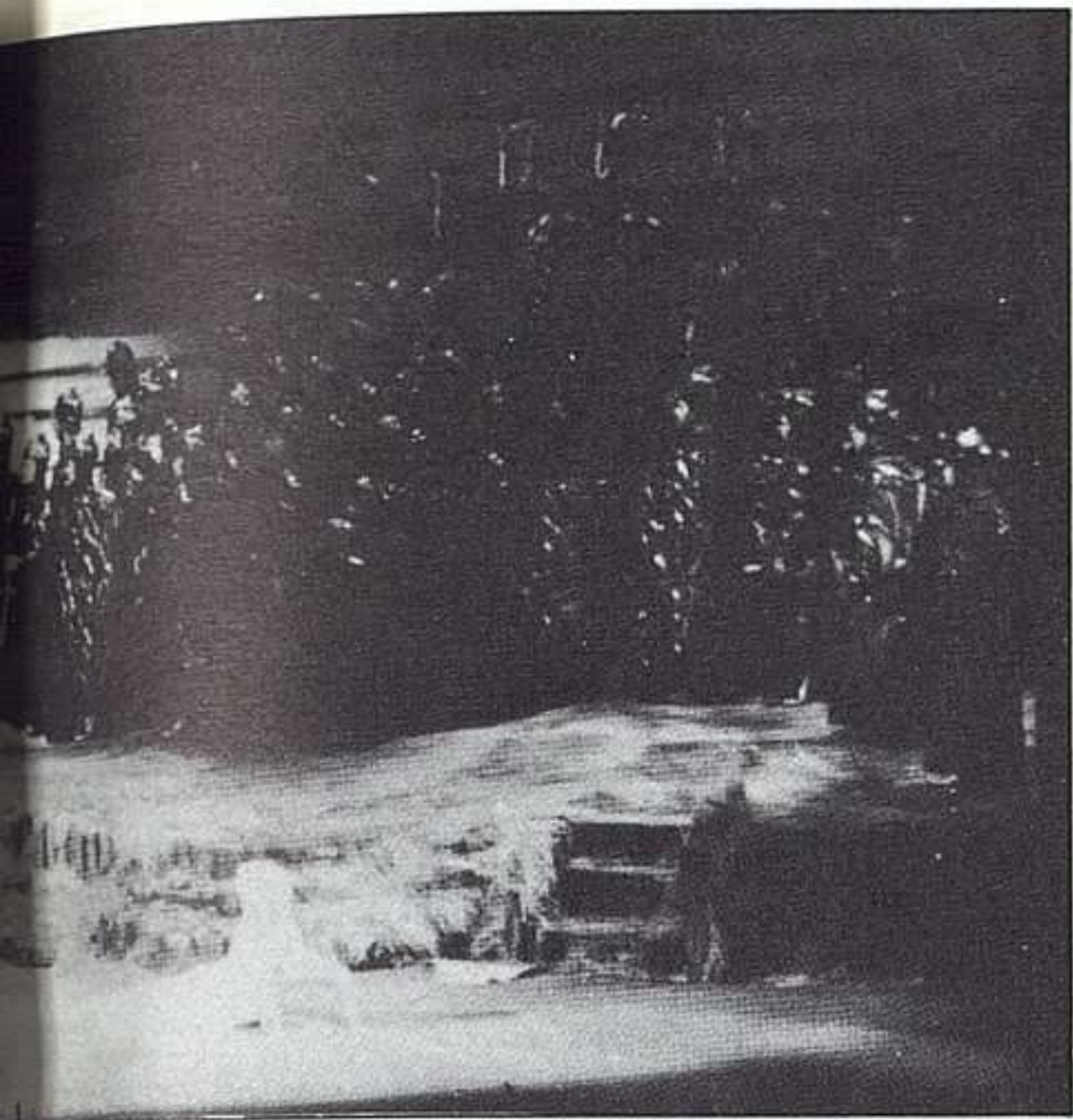
El santuario está representado con medios a la vez sencillos y convencionales: un altar dominado por una gigantesca cruz y rodeado de un espacio abierto y oscuro. La escenografía más original de este **Parsifal** es aquella realizada para representar el jardín encantado de Klingsor, que evoca, con un mínimo de elementos, el estado de lascivia imperante. En esta escena, «Kundry» hace su aparición saliendo de una enorme concha marina, erguida muy sugestivamente en el fondo del escenario, hallándose todo el conjunto al borde del mal gusto, sin, no obstante, faltarle originalidad. Entre los solistas de este **Parsifal** es preciso destacar al soberano «Gurnemanz» de Theo Adam, un avezado cantante wagneriano cuyo único reparo podría ser el timbre baritonal de su voz («Gurnemanz» es una parte de bajo). La gran sorpresa de la velada fue la «Kundry» de Janis Martin, que fue espléndida desde el punto de vista vocal, y muy convincente desde el punto de vista escénico. Siegfried Jerusalem es uno de los pocos tenores de la actualidad capaces de cantar la difícil parte de «Parsifal». Su voz, esto es, en emisión vocal, no está totalmente libre de defectos. Jerusalem evidencia algunos pequeños problemas técnicos

que se tornan más agudos cuando está cansado. No obstante su «Parsifal» es creíble, tiene fuerza dramática y posee las características imprescindibles e inherentes al personaje. Muy sólido, casi indiscutible, el «Klingsor» de Walter Berry, y también el «Titurél» de Kurt Rydl, otra parte de restringidas dimensiones.

Más problemática resultó la actuación de Tom Krause, un cantante, músico y actor de indiscutible seriedad, totalmente entregado al padecimiento de «Amfortas», a pesar de que su emisión vocal parece estar en crisis. Pero si alguien mereció una mención especial por su estupenda actuación fue Horst Stein, un director de orquesta de muy sólida presencia y gran conocedor de la obra de Wagner, quien no ha actuado en balde en todos los Festivales de Bayreuth a partir del año 1969 hasta la fecha. Resulta asombrosa la energía con la cual es capaz de abordar esta gigantesca obra y mantenerla firmemente bajo su control durante sus aproximadamente 260 minutos de duración. La verdadera hazaña consiste en dirigir esta obra en condiciones de repertorio, esto es, con un mínimo tiempo disponible para ensayos y preparación. Ello no sería posible, a este nivel, sin el concurso de una orquesta tan excelente como lo es la Orquesta de Opera del Estado de Viena (Orquesta Filarmónica de Viena), pero ni aun esta orquesta maravillosa podría comportarse de esta manera si no contase con la guía y dirección certera de un hombre como Stein.

EL COMPLEJO «PARSIFAL» DE LA PANTALLA

El público vienés tuvo la oportunidad de enfrentarse a otro **Parsifal** en el transcurso de esta temporada: el **Parsifal** filmado por el director alemán Hans-Jürgen Syberberg, que fue proyectado por primera vez en Austria en el marco de la Viennale, un importante festival cinematográfico. Entrar a detallar esta gigantesca empresa exigiría un artículo aparte (*). El propio Syberberg escribió un libro en-



BBS

tero sobre su producción (**Parsifal**. **Ein Filmessay**, ediciones Wilhelm Heyne, de Munich). Ya el mero hecho de que Syberberg haya utilizado para la realización de su escenografía una enorme réplica de la máscara mortuoria de Wagner realizada en Venecia el 14 de febrero de 1883 (réplica de 15 metros de largo, 9 metros de ancho y 4,50 de altura) es índice suficiente del carácter simbólico de la misma. Uno de los problemas que esta película plantea al espectador es que, a pesar de tratarse de una interpretación sumamente libre, la misma se basa textualmente y nota por nota en la obra de Wagner, y ello implica un conocimiento previo de la obra. Porque no han de ser muchas las personas capaces de asistir sin preparación alguna a un espectáculo de cuatro horas y media de duración sin sucumbir ante el tedio de la desorientación.

Se trata de una característica que **Parsifal** comparte con casi toda la creación wagneriana y, sobre todo, con **El anillo del Nibelungo**, a saber, que no resulta nada recomendable abordar estas obras sin poseer un conocimiento previo de las mismas, o, por lo menos, de su texto. Son demasiadas las personas que cometen el error de declarar que no les gusta Wagner tras haber asistido a una de sus óperas sin conocimiento anterior, y, por lo tanto, sin haber entendido nada de lo ocurrido. Con ello no le quiero quitar a nadie el legítimo derecho a rechazar la obra de Wagner, pero a *posteriori*, esto es, con conocimiento de la misma. También considero legítimo el derecho que tiene cada melómano, aun el más serio, a ignorar la obra de Wagner si juzga que el esfuerzo que ello implica no satisface su inclinación ni sus prioridades musicales. Lo que sí pienso que hay que evitar es todo perjuicio que emana de una falta de conocimiento de dicha obra. Y una película como la de Syberberg puede fácilmente provocar dicho perjuicio en el espectador no iniciado, ya que no aporta elemento alguno que facilite la comprensión a primera vista de la obra. La simbología utilizada por Syberberg es compleja y esotérica. El

desdoblamiento de «Parsifal» en personaje masculino y femenino, a partir de la escena central del beso de «Kundry», termina confundiendo totalmente al espectador desprevenido. Uno de los puntos más débiles de la película es su banda sonora (que ha sido publicada en disco por el sello Erato, de París). Aquí, un par de buenos, y hasta excelentes solistas, como Yvonne Minton («Kundry») y Rainer Goldberg («Parsifal»), no logran compensar el sonido bastante pobre de la Orquesta de Monte Carlo, bajo la dirección de Armin Jordan. Se está muy lejos del magnífico resultado obtenido en la grabación digital realizada por el sello Deutsche Grammophon, en la cual la Orquesta Filarmónica de Berlín brinda una lujosísima y profunda parte sinfónica bajo la magistral conducción de su titular, Herbert von Karajan. También los solistas de este registro, Peter Hoffmann («Parsifal»), José van Dam («Amfortas»), Kurt Moll («Titurel») y Dunja Vejzovic («Kundry») —por nombrar sólo a los principales— mantienen un elevadísimo nivel de cultura vocal wagneriana, haciendo de este **Parsifal**, cuya realización técnica es igualmente impecable, un instrumento ideal para llegar a conocer o, mejor dicho, descubrir esta obra, o seguirla descubriendo.

EL CENTRO DE LA CONTROVERSIA

Wagner es el compositor más conflictivo de la historia de la música occidental. Los motivos para ello son múltiples y no se halla en último lugar su complejo y difícil carácter, con todos sus aspectos negativos. Pero el carácter en sí no sería una razón suficiente para desatar semejante polémica. ¿Acaso ha influido el carácter de otros compositores en

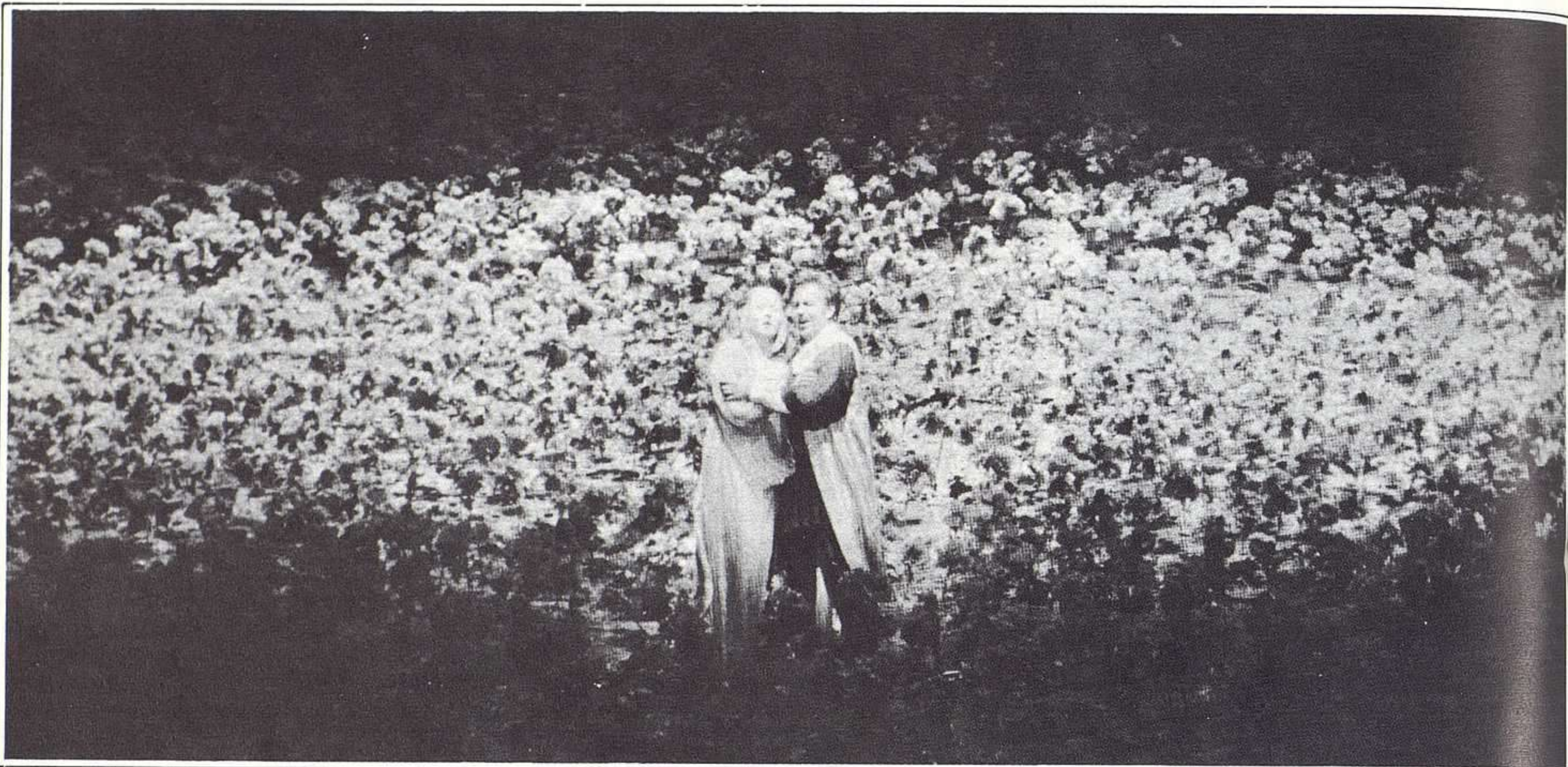
la apreciación de su obra? No creo que nadie que se dedique a escuchar o interpretar la obra de Gesualdo da Venosa critique o condene la misma a la luz del hecho de que Gesualdo haya sido un asesino (casualmente una de las características de la música de Gesualdo es su cromatismo extremo). Es por ello que, en mi opinión, todo cuanto atañe puramente al carácter de Wagner, su deslealtad, sus abusos, su xenofobia, su megalomanía, su falta de consideración, etc., no debería ser tomado en cuenta al ser escuchada su música.

Una perspectiva muy diferente adquieren sus ideas, ya que su obra es, en mayor o menor grado, portadora de las mismas. Y este es uno de los aspectos que diferencian a Wagner de casi todos los demás creadores musicales. Pero también aquí existe un equívoco. Para el hombre moderno, Wagner es, esencialmente, un compositor. Aun en el ámbito de habla alemana son muy escasos quienes se interesan por el Wagner escritor. Pero justamente el escritor es el responsable de haber articulado los pensamientos políticos, filosóficos, religiosos, estéticos y morales que son el verdadero objeto de la controversia. Para Hartmut Zelinsky, filólogo germanista y politólogo en el Instituto de Filología Germánica de la Universidad de Munich, la respuesta a este problema es tajante: no resulta posible realizar una separación entre el músico y el pensador, y, debido a ello, condena a Wagner y a los wagnerianos, atacando sobre todo a **Parsifal** porque considera que esta obra es la culminación de todo cuanto hay de negativo en el pensamiento de Wagner. Zelinsky acusa a Wagner de haber contribuido a crear la conciencia pangermánica y antisemita que condujo a la dominación del nacionalsocialismo. Sus ataques son de una



BBS

Escena del primer acto de «Parsifal», dirigido por Sawallisch con escenografía de Haugk, en marzo-abril del presente año. Opera de Viena.



Escena de «Tristan und Isolde», de Sawallisch, durante febrero-marzo de 1983.

vehemencia sin precedentes y aboga por un boicót total de la obra. Su tesis y su posición se hallan rayanas en el fanatismo que condena en el bando opuesto, el de los wagnerianos incondicionales, y no dejan de presentar ciertas inconsistencias.

Así, por ejemplo, Zelinsky declaraba en una entrevista realizada para el semanario alemán «Der Spiegel» que Wagner había utilizado su música a la manera de una droga, de un modo embriagante, y que su obra sólo puede ser entendida en el contexto de la ideología de la que es portadora. Luego declara que tenemos la obligación de tomar en serio todos los documentos publicados y, sobre todo, los diarios de Cósima (la hija de Liszt y esposa de Wagner). Y es aquí, a mi entender, donde Zelinsky se extralimita en sus ataques contra Wagner, porque si su música fuera tan inequívocamente el vehículo de una ideología, no sería preciso tener que leer los documentos mencionados a fin de entender dicha ideología y de tener conciencia del peligro que entraña. Inversamente, si es sólo a raíz de dichas lecturas cuando el consumidor de la obra dramática de Wagner puede llegar a tomar plena conciencia del contenido ideológico de la misma, entonces dicho contenido no se halla tan indisolublemente ligado al contenido de esta obra. Zelinsky no es una figura aislada en esta lucha contra el demonio wagneriano. Así, Radio Austria (ORF) ofreció para el centenario un programa preparado por el Dr. Roman Rocek dedicado a la falta de escrúpulos en Wagner. Nuevamente aparecieron argumentos similares a los de Zelinsky como la denuncia del antisemitismo y del nazismo latente de Wagner, y nuevamente la con-

troveria se centra en torno a **Parsifal**, obra que Rocek denuncia como el centro de una nueva religión wagneriana envilecida por todos los elementos negativos concomitantes. Yo, personalmente, me permito seguir pensando que para el hombre actual la obra de Wagner ha dejado de tener una importancia extramusical tan aguda. Es cierto que debemos agradecerle a estas personas el recordarnos todos los aspectos negativos del pensamiento wagneriano a fin de que no olvidemos que también son parte integrante del total que representa la «Gesamtkunstwerk». Pero de ahí a condenar dicha obra hasta el extremo de querer proscribirla hay una enorme distancia. Mientras tanto, no nos quedará más remedio que seguir separando de manera muy consciente al músico del pensador.

LA CONMEMORACION DEL CENTENARIO FUERA DE VIENA

En Graz, segundo centro de cultura wagneriana de Austria, el centenario dio lugar al montaje de la ópera **Das Liebesverbot (La prohibición de amar)** que fue estrenada el 13 de febrero y que se halla ahora incorporada al repertorio del teatro. Esta versión escénica fue transmitida por la televisión austriaca a comienzos de abril. En Salzburgo se celebró un simposio internacional dedicado a «*la influencia ejercida por Richard Wagner sobre el público y la investigación en los siglos XIX y XX*» (3 a 6 de marzo, 1983), mientras que, en su Festival de Pascua, Herbert von Karajan dirigió dos repre-

sentaciones de **El holandés errante** (para el año próximo Karajan proyecta reponer su producción de **Lohengrin**, y para 1985 piensa volver a montar **Parsifal**).

En Munich, la Opera del Estado Bavaro —otro importantísimo centro mundial de cultura wagneriana— ha comenzado en enero con la representación de la obra operística completa de Wagner bajo la dirección de Wolfgang Sawallisch (que es a su vez director del teatro). De las trece óperas, sólo **Las hadas** será ofrecida en versión concertante. Todas las demás fueron o serán ofrecidas en versión escénica, cerrándose la serie con un nuevo montaje de **Rienzi** el 6 de julio de 1983, en el marco del Festival de Opera de Munich.

En Berlín Occidental, la Deutsche Oper organizó un coloquio wagneriano de dos semanas de duración. En esta serie de mesas redondas participaron, además de Götz Friedrich, director de la Opera Alemana de Berlín, múltiples personalidades artísticas y científicas, entre las cuales cabe mencionar los nombres de August Everding, Wolfgang Wagner, Carl Dahlhaus (musicólogo) y Dieter Schnebel (compositor).

También en la República Democrática Alemana se conmemoró el centenario de la muerte con una profusión de nuevas producciones. No menos de 32 nuevos montajes en diecinueve teatros de ópera fueron previstos para esta temporada. Uno de los centros de interés wagnerianos se encuentra en Leipzig, su ciudad natal.

DOS IMPORTANTES PRODUCCIONES DISCOGRAFICAS

No quisiera terminar esta forzosa-

mente incompleta reseña de acontecimientos wagnerianos en el ámbito austro-germánico, sin mencionar dos grabaciones cuya publicación coincidió con este año wagneriano, aunque originalmente no estaban previstas para ello. Ambas tienen en común que aparecieron en el mercado con un retraso considerable, debido a problemas ajenos a la voluntad de las compañías responsables.

Lohengrin. EMI, 165-43 20004 (5 discos).

Este nuevo **Lohengrin** que salió a la venta pocos meses atrás, comenzó a ser grabado en el año 1975, anticipando el nuevo montaje de la obra que tuvo lugar en Salzburgo durante el Festival de Pascua de 1976, bajo la dirección de Herbert von Karajan. A raíz de un conflicto entre René Kollo, Karl Ridderbusch y Von Karajan, ambos cantantes se retiraron de la producción.

Cinco años transcurrieron hasta que en 1981 pudo volver a ser conjuntado el mismo equipo para completar este **Lohengrin**, que así aparece en el mercado con muchos años de retraso.

La primera impresión que causa este **Lohengrin** proviene de la magnífica Orquesta Filarmónica de Berlín, cuyo preludio permite anticipar la elevada calidad orquestal de esta grabación. Karajan logra, como siempre en este tipo de obra, un muy claro equilibrio entre solistas y orquesta, no sacrificando ninguna de las partes en beneficio o detrimento de la obra. En esta grabación está presente el claro concepto y la línea musical que estamos habituados a percibir en las producciones de Von Karajan. En la parte epónima, René Kollo, uno de los muy contados tenores wagnerianos de la actualidad, brinda una versión segura, con algunos muy bellos momentos vocales, pero sin llegar siempre a convencer completamente al auditor. Menos problemas tiene al respecto Anna Tomowa-Sintow, cuya interpretación de «Elsa» es intensa,

hermosa y convincente. Siegmund Nimsgergn tampoco logra gran intensidad dramática a pesar de su muy correcta actuación en la parte de «Federico de Telramundo». Aquí también resulta algo superior la actuación de Dunja Vejzovic, quien logra otorgarle todos los matices oscuros y dramáticos al papel de «Ortrudis». Karl Ridderbusch sigue siendo uno de los principales bajos wagnerianos y basta escucharle su interpretación de la parte del «Rey Enrique» (Heinrich der Vogler) para quedar convencido de ello. Robert Kensch canta la pequeña parte del escudero del «Rey Enrique» y actúan los Coros de la Opera Alemana de Berlín Occidental, bajo la dirección de Walter Hagen-Groll, completando la parte vocal de esta grabación.

Tristán e Isolda. Deutsche Grammophon, 2741 006 (5 discos).

Este **Tristán**, grabado más de dos años atrás en la ciudad de Dresde (Alemania Oriental), hubiese salido a la venta mucho antes si no fuera por el fanatismo perfeccionista del director de orquesta Carlos Kleiber, quien participó directamente en la elaboración técnica de esta grabación. Aparentemente, Kleiber nunca estaba conforme con el resultado sonoro obtenido, obligando al productor a volver a armar la cinta y a calibrarla de una manera que le fuera más satisfactoria. El resultado obtenido justifica plenamente este largo proceso, ya que se trata de una producción discográfica asombrosa tanto por la calidad de la grabación (digital) como por el elevadísimo nivel artístico alcanzado. Ya en el año 1974 tuve la oportunidad de oír un **Tristán** en la Opera de Viena, bajo la dirección de Carlos Kleiber, y ya en aquel entonces tuve la certeza de haber presenciado una función insuperable. Este nuevo **Tristán** discográfico viene, al fin, a tomar el relevo de otra fenomenal grabación realizada treinta años atrás bajo la dirección de

Wilhelm Furtwängler. Ambas versiones tienen un punto común, a saber, la parte de «Kurvenal» cantada en ambas oportunidades por Dietrich Fischer-Dieskau. En esta nueva producción de la Deutsche Grammophon se siente el paso de los años en la voz del portentoso barítono alemán.

Curiosamente, Kleiber, que parece haber sido inflexible con los demás solistas, exigiéndoles lo mejor de sí, no parece haber sido igualmente severo con Fischer-Dieskau.

La época actual carece de cantantes comparables a los más grandes «Tristanes» del pasado. Que la elección para este papel haya caído sobre René Kollo no resulta asombroso, ya que pertenece al muy restringido núcleo de tenores wagnerianos (esta es la razón por la que siempre vuelven a aparecer en la actualidad los nombres de Kollo, Hofmann y Jerusalem en las carátulas de los discos y en los programas de los teatros de ópera). Bajo la enorme sensibilidad de Kleiber, Kollo logra su mejor «Tristán» (le he oído cantar la parte en la Opera de Viena, bajo la dirección de Zubin Mehta, de una manera mucho menos satisfactoria) y se eleva al rango de los mejores cantantes wagnerianos. La «Isolda» de Margaret Price es una revelación que le debemos al mundo del disco, ya que tengo entendido que la señora Price jamás cantará la parte sobre un escenario. Su «Isolda» es francamente maravillosa, intensa, dramática, romántica, un verdadero deleite de emisión vocal y estilo. El reparto queda espléndidamente completado con Brigitte Fassbaender («Brangena») y Kurt Moll («Rey Marke»). Pero la grandeza de este **Tristán** está entre las manos de Carlos Kleiber, quien alcanza niveles de asombrosa intensidad dramática al frente de la Orquesta «Staatskapelle Dresden» y de los Coros de la Radio de Leipzig.

(*) En torno a la obra de Syberberg, consultar en este mismo número de RITMO el artículo sobre **Wagner y el cine**, de Andrés Rubio.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza Callao 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

- **DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)
- **GRANDES OFERTAS DURANTE TODO EL AÑO**

**SE ENVIA A PROVINCIAS
PORTES SIN CARGO**



WAGNER EN CATALUÑA

Por Roger Alier

La historia de cómo llegó a arraigar la música de Wagner en la vida cultural de Barcelona se inicia de una manera vulgar, sin especial brillantez, de un modo muy parecido a como se inició en otras muchas ciudades europeas, es decir, luchando contra la hostilidad inicial del público, contra la inveterada costumbre de la ópera italiana y la suspicacia de determinados críticos musicales.

Incluso, si comparamos el proceso de este arraigo con el sufrido por otras ciudades europeas, veremos que Barcelona se incorpora a las corrientes musicales wagnerianas con cierto retraso. Durante los siglos XVIII y XIX, Barcelona había sido una urbe muy entregada a la ópera italiana. Los espectáculos del Teatro de la Santa Cruz, único que hubo en la ciudad hasta bien entrado el siglo XIX, se habían nutrido básicamente del repertorio italiano, y es fácil comprobar que

muchas veces Barcelona era la primera ciudad no italiana a la que llegaban las novedades operísticas del momento y una de las pocas donde se llegaban a poner en escena incluso algunos títulos que virtualmente no salieron de Italia.

Hacia mediados del siglo XIX, la ópera era el espectáculo más apreciado en Barcelona, y la creación del entonces inmenso Gran Teatro del Liceo, en 1847, no hizo desaparecer las representaciones del Teatro de la Santa Cruz (ahora llama-



Joaquim Marsillach disfrazado de moro en Bar

do Principal) en todo lo que quedó de siglo, además de la aparición ocasional de óperas de todo tipo en otros teatros de la ciudad (Tívoli, Novedades, Lírico, etc.).

Junto al auge, indiscutido entonces, de la ópera italiana, hacia 1860 empezó a llegar con fuerza una corriente de ópera francesa que, aunque cantada en italiano, empezó a ampliar el repertorio habitual con títulos que ya no procedían del país del «bel canto», e, incluso, se hicieron los primeros intentos de aclimatar en Barcelona algún clásico de la ópera germánica, como el **Don Giovanni** mozartiano y el **Freischütz**, de Weber. Sin embargo, el terreno aún no estaba abonado para tales experimentos y la ópera italiana seguía reinando como soberana, con el renovado impulso de las óperas de Verdi.

Fue por esta misma época cuando se empezó a hablar, en los círculos mejor informados, acerca de la extraña revolución que un compositor alemán apellidado Wagner, estaba llevando a cabo desde hacía algunos años en el campo de la ópera.

De este compositor se había interpretado en Barcelona una sola pieza: la Marcha del II acto de **Tannhäuser**, que había figurado en los programas de los conciertos que Josep Anselm Clavé organizaba en verano en los Jardines de Eutèrpe, en el Paseo de Gracia —entonces aún en los exteriores del núcleo urbano barcelonés—. En el verano de 1862 se había programado la mencionada marcha, sin que probablemente nadie supiera a ciencia cierta quién era aquel Wagner que figuraba junto a otros autores locales e italianos.

La actividad sinfónica barcelonesa de los años inmediatos a la Revolución de Septiembre no ha sido estudiada de un modo sistemático, e ignoramos por este motivo si en la programación de los años 1870 empezó a asomar o no el nombre de Wagner en algún caso; probablemente hubo algún compositor local que se mantuvo informado de los progresos de Wagner en Alemania, pero que esto se tradujera en algo concreto en nuestra vida musical parece descartado. Por supuesto, la programación operística de estos años se mantenía totalmente al margen.

LA PRIMERA SOCIEDAD WAGNERIANA

Y, sin embargo, aparece en 1871 en Barcelona una Sociedad Wagneriana, formada por hombres tan notables en la vida musical catalana como Felip Pedrell y Claudi Martínez Imbert. La primitiva asociación parece haber tenido muy poca vida y menos aún eco en las costumbres musicales barcelonesas. Sin embargo, como síntoma, no deja de tener su importancia.

Fue por esta época cuando entró en contacto con la música de Wagner un médico barcelonés genialoide y profe-

sional. Se había destacado ya por algunos hechos singulares, como el de haberse presentado en un baile de disfraces recubierto por una tela muy ajustada donde se representaban todos los vasos sanguíneos, músculos y nervios del cuerpo humano, como si se tratara de un hombre al que hubieran despellejado. Este personaje era el Dr. Josep de Letamendi, a quien Barcelona honró con una céntrica plaza, y a la que debe la primera actividad wagneriana importante de su historia. Efectivamente, Letamendi se puso en contacto con Richard Wagner —cuya música debió de conocer en el extranjero— y llegó a ser colaborador de la publicación pionera de los Festivales de Bayreuth, las «Bayreuther Blätter».

LA OBRA DIVULGADORA DE JOAQUIM MARSILLACH

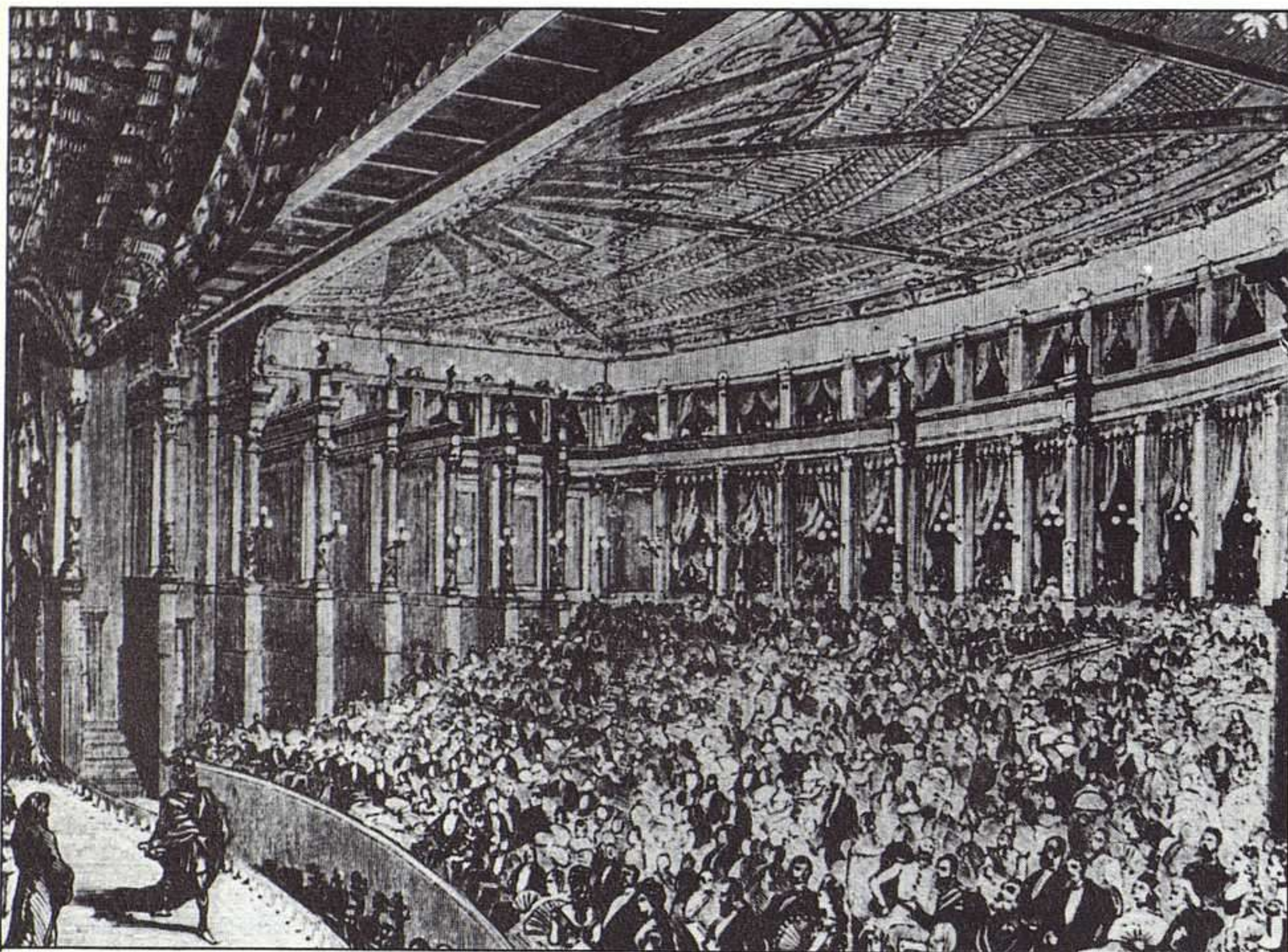
Letamendi transmitió por esta época su entusiasmo por la música wagneriana a su precoz discípulo Joaquim Marsillach i Lleonart, pues en aquellos tiempos existían todavía esos verdaderos maestros que infundían, no sólo los conocimientos concretos de su especialidad, sino un conjunto de vivencias aptas para construirse una cultura completa.

Joaquim Marsillach tenía un grave problema de salud: era tísico, y no tardó en tener que abandonar sus estudios y tratar de hallar alivio a su mal, incurable entonces, en un sanatorio suizo.

Allí Marsillach pudo asistir a conciertos y a alguna representación de obras wagnerianas llegando al convencimiento de que la música de Wagner era superior a todo cuanto se escuchaba entonces en Barcelona. A su regreso, algo mejorado, emprendió una activa campaña para divulgar la obra de Wagner en Barcelona, publicando artículos en el Diario de Vich, en los que procuraba estimular la curiosidad del público catalán por la música wagneriana.

Poco después, en 1876, Marsillach emprendió un paso decisivo: se trasladó a Bayreuth para asistir al primer Festival Wagner de aquella ciudad y, no contento con ello, logró introducirse en el círculo familiar de los Wagner y entablar amistad con el propio compositor, sin duda favorablemente sorprendido por la extrema juventud de aquel entusiasta de su obra (Marsillach acababa de cumplir los diecisiete años). Pronto figuró Marsillach incluso en el Patronato del Festival e inició una biografía de Wagner, que publicó en Barcelona en 1878, y que fue traducida al italiano, publicándose en esta versión al año siguiente.

No todos los melómanos barceloneses estaban dispuestos a dar crédito a las opiniones que Marsillach expresaba en este libro, tanto más cuanto que para ensalzar a su ídolo no vacilaba el autor en sacar a colación los defectos, reales o supuestos, de la ópera italiana. El libro fue contestado por el crítico musical del «Diario de Barcelona», un venerable ita-



El Teatro de Bayreuth durante una representación de «El oro del Rhin» en 1876, en la cual se encontraba presente Joaquim Marsillach.

lianista llamado Antonio Fargas i Soler. Sus argumentos, expuestos en un folleto titulado **Observaciones en vindicación de la ópera italiana...** (1878) no eran muy hábiles, y Marsillach halló en ellos suficientes puntos flacos para publicar una **Contrarréplica...**, no mucho más hábil que su primer escrito.

En todo caso, esta polémica tuvo la virtud de despertar el interés del público barcelonés no informado; se empezó a discutir la oportunidad o no de escuchar por fin alguna de las óperas de Wagner y, entre tanto, los conciertos públicos organizados por Antoni Nicolau empezaron a presentar algunos de los fragmentos más vistosos de la producción wagneriana a la consideración de los melómanos barceloneses a partir de 1880.

Marsillach —como sucede con muchos pioneros— en el fondo no era ni tan fanático ni tan dogmático como muchos wagneristas que más tarde siguieron sus huellas; genuinamente interesado por la ópera, no dejó de saludar las obras de la producción italiana del momento que le parecían superiores a la rutina y el cliché que se había impuesto en el género en estos últimos años. Por esta razón publicó por estos años un opúsculo dedicado a ensalzar la nueva ópera italiana que se presentaba en España: **Mefistofele**, de Boito, con motivo de su estreno en Barcelona (1880) y en Madrid, bajo la batuta de Franco Faccio.

EL ESTRENO DE «LOHENGRIN» EN BARCELONA

La primera ópera wagneriana estrenada en Barcelona fue **Lohengrin**, en la

primavera de 1882. Este estreno no tuvo lugar, como podría haberse supuesto, en el Gran Teatro del Liceo, sino en el vetusto Teatro Principal, que pronto abandonaría definitivamente la ópera para dedicarse a espectáculos más ligeros (y acabar convirtiéndose, tras un par de incendios, en un cine que aún existe).

El Liceo no tardó en sumarse a la iniciativa y en 1883 montó la misma ópera. La razón de la insistencia en este título radicaba en la mayor popularidad de la misma y el hecho de que, siendo ya características del estilo más avanzado de Wagner, tenía todavía las suficientes dosis de convencionalismo como para resultar aceptable para el público *no iniciado*.

El mismo año murieron Wagner y su joven apóstol barcelonés Joaquim Marsillach. Los numerosos artículos y publicaciones surgidas con este luctuoso motivo contribuyeron, sin duda, a afirmar en el público barcelonés el interés, o al menos la curiosidad, por la música que ahora ya empezaba a llamarse —no sin sorna por parte de algunos— la «*música del porvenir*».

Por supuesto que **Lohengrin** (como sucedía en Italia, en Madrid y en otras muchas ciudades europeas) se cantó en italiano, pues italianos eran o en italiano cantaban la inmensa mayoría de los profesionales de la ópera de aquellos años hasta bien entrado el siglo XX.

Lohengrin gustó, por lo menos, lo suficiente para que la empresa del Liceo se animara a programar los títulos wagnerianos más *digeribles* para un público que seguía cifrando su felicidad musical en la **Lucia di Lammermoor** o en las partituras verdianas de la generación an-

terior, en los melodramas meyerbeerianos y en el estilo híbrido de un Gounod o un Ambroise Thomas. Así llegaron al escenario del Liceo **El buque fantasma** (1885) y **Tannhäuser** (1887), repitiéndose, en 1888, **Lohengrin**.

En esta ocasión se presentó en el Liceo un nuevo tenor que incorporó el papel del protagonista de la ópera wagneriana. Su **Lohengrin** mereció tanta aceptación que cantó nuevamente este título unos meses más tarde, en mayo del mismo año, cuando visitó el Liceo la Reina Madre María Cristina con motivo de la inauguración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, y, pocos días después, ante varios monarcas europeos que habían acudido a nuestra ciudad para visitar dicho certamen.

A fines de año, Viñas cantó **Lohengrin** en el Teatro Principal de Valencia, alcanzando un éxito indescriptible y dando a conocer el primer Wagner que se cantó en dicha ciudad.

Viñas fue uno de los principales artífices del arraigo definitivo de la música wagneriana en Barcelona y el infatigable intérprete de los principales papeles de estas óperas en el Liceo, a partir de aquel momento y hasta 1915. Ocasión tendremos de referirnos de nuevo a esta actividad suya.

EL ARRAIGO DEL WAGNERISMO Y EL CATALANISMO MODERNISTA

Hemos visto hasta aquí la introducción de Wagner en Barcelona como un fenómeno meramente musical, sin especiales connotaciones ni diferencias esenciales respecto del fenómeno en otras ciudades europeas (en París, la llegada del wagnerismo, aparte del fiasco mayúsculo del **Tannhäuser** en 1861, siguió un camino parecido, aunque, naturalmente, unos años antes que en Barcelona; en Madrid hubo un poco de anticipación también, con una primera obra fácil, **Rienzi**, un pro-wagnerista como Peña y Goñi y un *anti* como Carmena y Millán).

Pero, como sucede algunas veces en Cataluña, y para comprenderlo es preciso conocer muy a fondo el carácter catalán, en algún momento del proceso, —que cabría situar en los años 1890-1900— todo este conjunto de hechos fermentó, dando como consecuencia un producto inesperado: la wagnerización a ultranza de la vanguardia intelectual catalana.

Las razones de este cambio son difíciles de justificar, pero mi hipótesis personal, que creo sostenida por los hechos, es que se produjo una fusión entre los ideales nacionalistas catalanes, que se habían ido forjando lentamente desde la *Renaixença*, al calor de las ideas estéticas (y políticas) del Modernismo, con el ideal wagneriano.

No olvidemos, en primer lugar, que el wagnerismo es un movimiento musical de signo muy marcadamente nacio-

ORGANOS YAMAHA

Vea las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.



NUESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08



nalista —¿quien podría dudarlo?— y este carácter resultó poderosamente atractivo para el movimiento nacionalista catalán, el cual, estimulado por el ideario modernista que situaba en el Norte europeo el centro de toda cultura y saber (con sus pinceladas positivistas) y en el Mediterráneo el «summum» de la decadencia y el atraso, no tardó en identificar al wagnerismo con el ideal nacionalista del Norte, al que Cataluña debía tender con objeto de librarse de la opresión del Sur, representando políticamente por Castilla y... musicalmente, por Italia.

Así, Cataluña, si quería renacer verdaderamente, debía, en el campo de la música, romper sus ataduras no sólo con la —débil— tradición de la música hispánica y de aquí que los modernistas destearan a Pedrell, pese a ser éste también muy adicto a Wagner) sino con la mucho más poderosa adicción a la ópera italiana. La música catalana debía buscar en su propio folklore su personalidad, al igual como en Wagner había evidentes conexiones de la música y el drama con la esencia nacional germánica. Conociendo y comprendiendo a Wagner, el pueblo catalán hallaría el camino para expresarse adecuadamente como nación, y esta salvación sólo podía proceder del Norte; de ahí el auge, junto a Wagner, de las escuelas musicales franco-flamenca (formada en torno a César Franck y Vincent d'Indy) y escandinava, a pesar de que ambas palidecían, por supuesto, ante la fuerza y el empuje de la obra wagneriana.

Pedrell, cuyo concepto del nacionalismo musical pasaba todavía por el substrato musulmán que querían algunos encontrar en la música española, era por ello mirado con desconfianza, y su adscripción al wagneriano de primera hora no le merecía suficiente para vencer es-

tos fuertes prejuicios en contra suya. En el mismo caso se encontraron otros muchos compositores menores, y si Albéniz y Granados no fueron objeto del mismo anatema fue por su mayor juventud y su vinculación a la música extranjera.

En consecuencia, la salvación de Cataluña pasaba por Europa, por el Norte, por Wagner, e indudablemente la catástrofe del 98 contribuyó a exacerbar estos sentimientos que se habían ido acumulando en la conciencia catalana de estos últimos años.

A todo esto se sumó la caducidad de las estructuras creadas por el movimiento romántico de la Renaixença. Esta no había sido en ningún caso nacionalista, sino meramente reivindicadora de un regionalismo bien entendido. En baja ahora, tras una brillante e innegablemente eficaz hoja de servicios, la Renaixença fue sustituida por el movimiento modernista, que creó sus propias estructuras musicales: el Orfeó Català y la coral Catalunya Nova, en lugar de los periclitados —pero sobrevivientes— Coros de Clavé. Se produjo la incorporación definitiva de la vida musical barcelonesa a la vida concertística europea (proceso que culminó con la construcción del Palau de la Música Catalana, específicamente dedicada a conciertos de categoría) y se crearon incluso órganos de prensa musical nuevos y catalanes, entre los cuales sobresalen por su longevidad la «Revista Musical Catalana» (1904-1936).

Esta revista, y otras menos afortunadas que ella, contribuyeron a formar musicólogos y ensavistas que ayudaron a divulgar la buena nueva wagneriana. La acción conjunta de todos los elementos descritos fue tan potente y eficaz que lograron imprimir en la conciencia del ciudadano medio, ajeno a estos problemas o muy superficialmente afectado por



Gran Teatre del Liceo, donde se representó la «Tetralogía» en 1910.



Felipe Pedrell, uno de los miembros de la Sociedad...

ellos, que la música de Wagner era la realmente buena, y todo lo que se apartara de ella era sencillamente malo y despreciable.

No desapareció por ello la ópera italiana del Liceo, pero se produjo una considerable disminución de su vitalidad y de su prestigio: si hasta poco antes asistir a la ópera en el Liceo era signo de cultura y de distinción, a la vuelta de pocos años se había vuelto símbolo de un conservadurismo extremo y de un extraordinario apego a lo vulgar y mezquino en música. Se creó el vacío en torno a los compositores que profesaban los viejos esquemas en sus nuevas obras, y sólo merecían respeto quienes seguían, o profesaban seguir, los métodos wagnerianos de composición.

LA ASSOCIACIO WAGNERIANA

Todo este proceso culminó con la creación, en 1901, de la Associació Wagneriana, entidad destinada a poner al alcance del público catalán la totalidad de la obra de Wagner, haciendo asequibles los textos mediante ediciones muy cuidadas de los libretos, y la música mediante explicaciones complementarias añadidas al texto y que aclaraban el contenido de los principales «leitmotiv» como la instrumentación, etc. Los textos wagnerianos se tradujeron al catalán cuidando de que a cada sílaba del original correspondiera una de la traducción, para evitar que el que escuchara se perdiera en el piélago del idioma no comprendido.

Por si fuera poco, se editaron partituras, y se logró la curiosa simbiosis de los textos originales con las traducciones catalanas, que en algunos casos fueron publicadas conjuntamente en la propia Alemania (!).

Esta labor divulgadora de los textos alemanes, iniciada por Antoni Ribera, el celebrado poeta Joan Maragall y Geroni Zanné, fue continuada después de algunos años por el benemérito crítico y musicólogo Joaquim Pena, autor de casi todas las traducciones aparecidas después de 1905. La Associació Wagneriana también organizó numerosos conciertos y tandas de conferencias de un alto nivel musicológico.

Dos hitos completaron la entronización del wagnerismo en Barcelona: la primera **Tetralogía**, representada en el Liceo en 1910, y, sobre todo, el estreno de **Parsifal**, en el último día de 1913. En ambas sonadísimas efemérides intervino el ahora mundialmente famoso tenor Francesc Viñas, quien culminó su carrera interpretando el papel de «Parsifal» en la primera representación legal de esta obra que tuvo lugar fuera de Alemania. La anécdota del hecho consistió en fijar la representación para las 11 de la noche del último día de 1913, aprovechando la ventaja de una hora del tiempo en Alemania respecto de la hora en España. Así se pudo estrenar **Parsifal** en el Liceo todavía en 1913, sin vulnerar la prohibición

de representarla fuera de Alemania que estuvo vigente hasta el fin de este año.

Estas efemérides fueron la culminación y la plenitud del triunfo del wagnerismo en Barcelona; plenamente instalada ya la obra wagneriana en las costumbres musicales barcelonesas, admitida por todos —incluso por quienes aún se resistían a aceptarla como máxima expresión musical de la época—, Barcelona brillaba ante Europa por la frecuencia y la calidad de sus representaciones operísticas, por la extensa bibliografía sobre el músico alemán y sus obras y, sobre todo, por la existencia de un «corpus» completo y explicativo de sus obras en versión catalana como el que ningún idioma podía presentar en aquel momento y aún muy pocos podrían presentar hoy en día.

LOS AÑOS POSTERIORES

Más tarde, los avatares de la Primera Guerra Mundial empezaron a modificar un tanto esta situación; se produjo el auge de la ópera rusa (cuyo primer síntoma fue el **Boris Godunov** del Liceo, en 1915, pero se desarrolló sobre todo después de los Ballets Rusos de Diaghilev, en 1917).

Hubo otros momentos de auge, como los años de la II Guerra Mundial en que, por la peculiar amistad de la España de Franco con el régimen alemán, hubo un espectacular incremento de las representaciones de ópera alemana a un nivel que no se habría podido conseguir en aquella época de penuria. Este curioso contexto llevó a Barcelona la revalidación de su categoría de centro wagneriano de primer orden, con **Tetralogías** completas y los mejores cantantes germanos del momento.

Cuando transcurrieron esos deprimidos años, Barcelona tuvo un último florón en su historia: la visita de los Festivales de Bayreuth al Liceo, en abril-mayo de 1955. Era el testimonio público de la perenne vinculación de nuestra ciudad a un mundo muy apartado de la esfera de los intereses de nuestras ciudades convencidas y que, en el caso de Barcelona, forma parte de su propia historia.

Hemos visto después el espectacular renacer de la ópera italiana antigua; e incluso Barcelona ha sido algunos años una de las ciudades con programación más interesante para los amantes de la ópera italiana redescubierta. Pero en los medios musicales barceloneses la fibra wagneriana permanece, y el Liceo puede llenar por completo su recinto con un film sobre **Parsifal** o con unas representaciones de calidad creciente (el nuevo Consorcio que rige el Liceo se ha preocupado de que así sea, con espectaculares aciertos). Wagner sigue siendo parte de la vida musical barcelonesa, cien años después de su muerte, y cien años después de su introducción definitiva en nuestra historia más íntima.

16^{te} Vorstellung im ersten Abonnement.
Königlich Sächsisches Hoftheater.
Donnerstag, den 20. October 1842.
Zum ersten Male:
Rienzi,
der Letzte der Tribunen.
Große tragische Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagner.

Personen:
Cola Rienzi, sächsischer Mayor. — Herr Zschallford.
Spreng, sein Schwager. — Dom. Witz.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna. — Herr Dittmar.
Abramo, sein Sohn. — Kap. Schneider-Dreselart.
Vasco Colla, Haupt der Familie Colla. — Herr Witzler.
Raimondo, Abgesandter des Papstes zu Bologna. — Herr Bräuer.
Marconelli. — Herr Kriehfeldt.
Grisio del Vecchio, sächsischer Bürger. — Herr Witz.
Die Freiweiber. — Dom. Witzler.

Orchestra der Sächsischen Capelle, Kapelle, Baßorchester u. Sächsischer Hofkapellmeister und Dirigent Herr A. Richtermeister. Sächsischer Hofkapellmeister. Orchester und Baßorchester der Sächsischen Hoftheater.
Sitz am 1^{ten} und 2^{ten} Rang des ersten Abonnementes.

Die im zweiten Akt vorkommenden Scenen werden ausgeführt von den Damen: Pecci-Ambrogio, Demani und den Fräulein Ambrogio und Zschallford-Leprie.

Der Zeit der Anfänge ist an der Kasse für 3 Rangplätze zu haben.

Einlaß-Preise:
Ein Platz in der Loge des ersten Rangplatzes... 10
... 10
... 10
... 10
... 10
... 10

CANCIONES CARABESCAS
MÚSICA DE Felipe Pedrell

1. CANTÓN CALLEJERA (Idioma castellano)... 1
2. BUCUDILLAS OTAVAS... 1
3. BOLSAO ESTOYANTELES... 1
4. COPLA BARBERA... 1
5. EL COLENTIO (La novela)... 1
6. COPLA DE BALLE... 1

La colección completa... 6, 50.

VIPAL LLIMONA y BOGETA
MILLONERS AVUI
"BARCELONA"
MADRID - BARCELONA - LISBONA

Programa del estreno en Dresde, de «Rienzi», en 1842.

El nacionalismo de Pedrell pasaba todavía por un substrato musulmán, lo que hacía que los wagnerianos le miraran con desconfianza.

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



BASF



Si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, según lo determinó la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), la Chromdioxid Super es el máximo valor cromo, como lo atestiguan los diversos test realizados, con cassettes de distintas marcas, por prestigiosas Revistas especializadas.

Si le interesa esta información técnica, gustosamente se la remitiremos...

chromdioxid super II
LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



BASF

lo más cerca del sonido perfecto!

BASF Española S.A. Paseo de Gracia, 99 - Barcelona-8
De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,
les agradeceré me remitan información técnica sobre las
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests realiza-
dos sobre cassettes calidad cromo.

D. n.º
Calle
Ciudad
Dto.





Es muy significativo que en el corazón de la montaña de Montserrat, ese lugar que, sobre todo desde fuera, se ve como el alma de los catalanes, se encuentre un monumento que supone, en el campo de las artes plásticas, el paralelo a la concepción wagneriana del arte.

Por Montserrat Mateu
y Agueda Viñamata

Gaudí y el escritor Llimona unieron en el primer Misterio de Gloria del Rosario monumental de Montserrat todos los elementos posibles que configuran lo que el músico y teórico alemán, Richard Wagner, denominó «obra de arte total». El mismo Gaudí nos lo describe en su globalidad: «Las esculturas del interior de la cueva son de piedra, obra de Renart, y el Cristo de bronce dorado es de Llimona; ahora ya sólo es necesario que se planten pequeños árboles y se cultiven las más humildes hortalizas para sugerir el huerto del Buen Jardinero del cual habla el Evangelio, y para que el canto de los pájaros acompañe la Misa en la madrugada de Pascua». Y más adelante continúa: «El día de la Ascensión, al rayar el alba, se celebrará la Misa acompañada del canto de ruiseñores que en aquel tiempo se oye en Montserrat y el huerto florido será el ornamento oloroso».

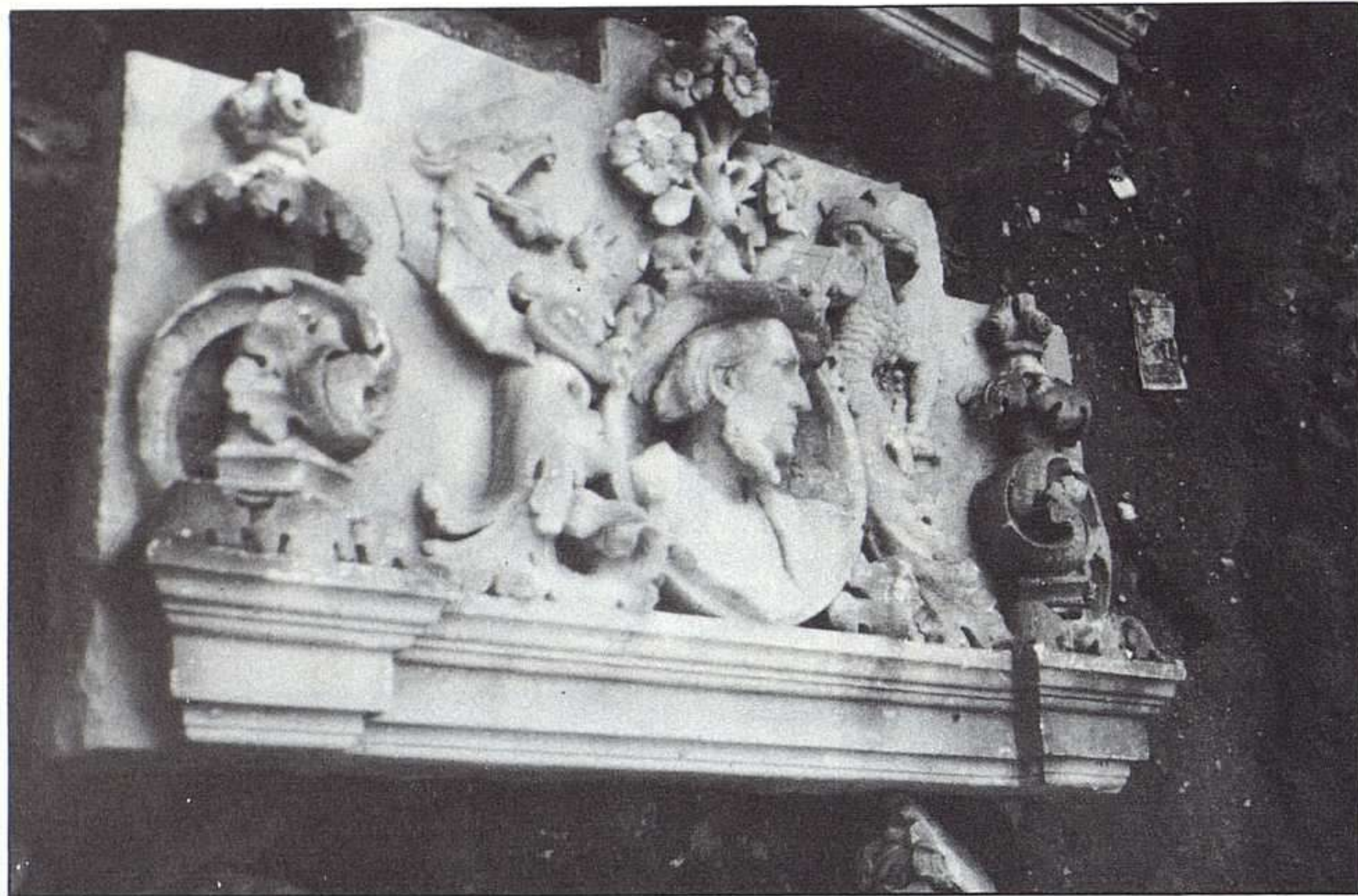
Si a los elementos olor-música-escultura, de los que nos habla Gaudí, a unamos la concepción arquitectónica de las formas, la voluntad de aprovechamiento de la montaña y, además, el trasfondo ideológico, no sólo religioso del tema de la Resurrección, sino también la metáfora político-nacionalista que quiere representar esa *resurrección*, tenemos una obra de arte polifacética, tal como corresponde al momento en que nos encontramos, 1905, tal como pregonaba William Morris en Inglaterra y tal como Wagner concibe sus obras dramáticas.

No es de extrañar que el biógrafo de Gaudí, Joan Matamala, nos diga: «Es un artista genial. Le veo como un Wagner: independiente, y tan alto, que muchas cosas que hacemos aquí le deben saber a frívolo. (...) Gaudí es el Wagner de la arquitectura y, cada vez que contemplo su obra, me gustaría saber a fondo cómo piensa este hombre y saber el bagaje que lleva, que me parece muy hondo y hasta misterioso (*)».

(*) Juan Matamala i Flotats. **Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto.** Inédito, 1960, Cátedra Gaudí.

WAGNERISMO Y MODERNISMO EN CATALUÑA





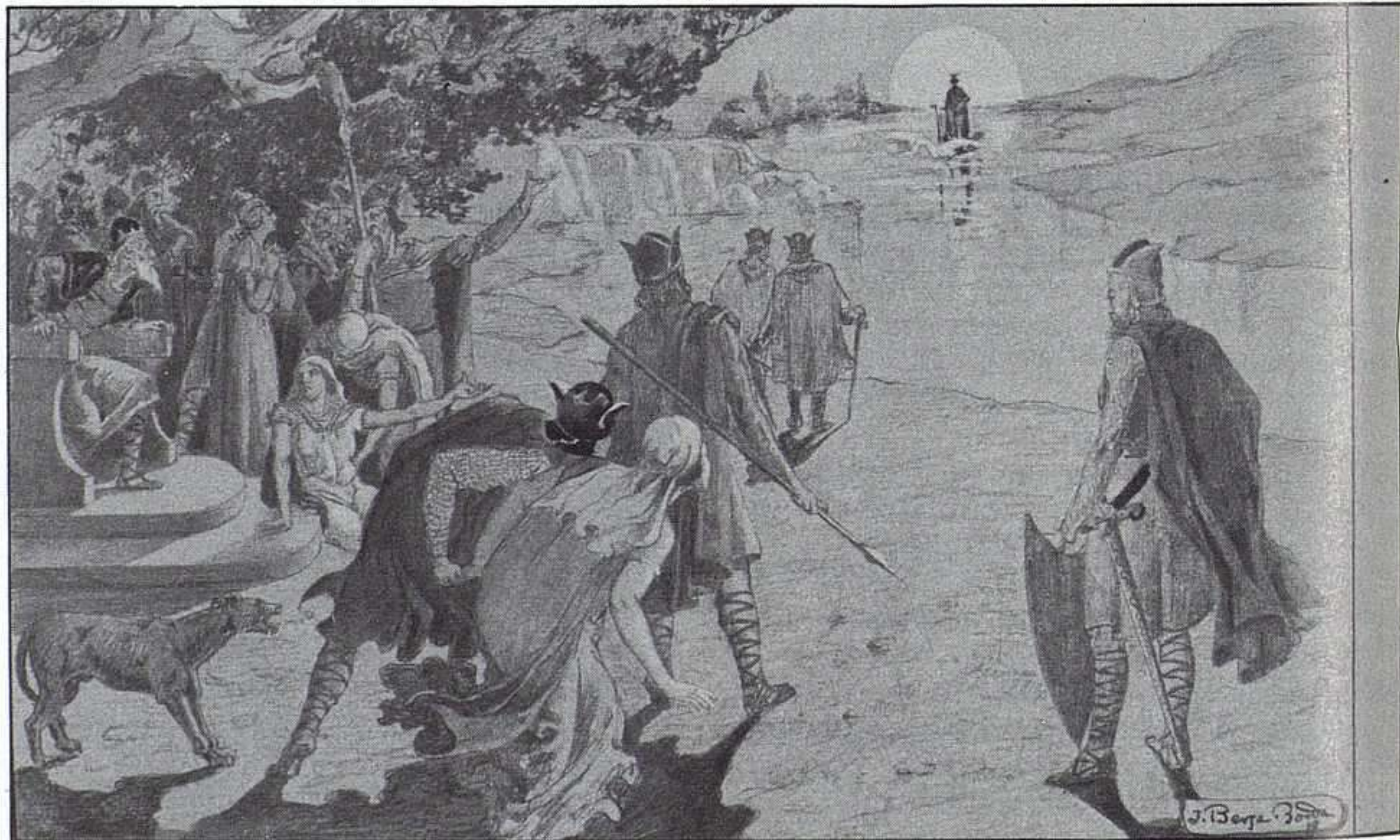
Dintel de la Casa Serra, de Puig i Cadafalch, en la Diagonal, Barcelona.

En 1905, la influencia wagneriana en Cataluña ya no pasaba por la fácil imitación de la temática concreta, sino que era la idea de lo que había calado hondo.

Todo empezó veinte años antes, cuando un joven médico catalán, Joaquim Marsillach, el prototipo del romántico, en un sanatorio suizo, donde intentaba curar una tisis, escuchó la música de Wagner; posteriormente viajó a Bayreuth y quedó entusiasmado por la genial personalidad del compositor y la fascinación de su música.

A través de sus obras, especialmente **Richard Wagner, ensayo biográfico crítico**, y la polémica que suscitó, este joven supo introducir ese entusiasmo, ese «Begeisterung» tan romántico, que le había provocado el contacto con el genio. Marsillach cumplió al pie de la letra el ideario del romántico con voluntad arquetípica: se interesó por la cultura centro-europea, leyó a Goethe y a los románticos alemanes y estuvo al corriente de las publicaciones de Nietzsche y de los avatares políticos del momento (en los que jamás participó). También se vio tentado por el irreprimible viaje al Mediterráneo pero, en su caso, al tenerlo a sus pies, tuvo que ir a buscarlo al Oriente próximo, donde su ya delicada salud sucumbió y murió al poco de su regreso, muy joven, como debía, atacado por la enfermedad romántica.

Sin olvidar la labor de muchos otros, Joaquim Marsillach presenta un especial encanto por cuanto todo él, tanto sus textos como su propia vida, participan en la pasión romántica. El entusiasmo del joven fructificó: la semilla del wagnerismo se había sembrado y la herencia fue recogida por todo un pueblo en el que se daban las condiciones tópicas de las que tantas veces se ha hablado: nacionalismo, búsqueda de mitologías propias, necesidad de un arte propio, la reivindicación de una lengua, etc. La burguesía

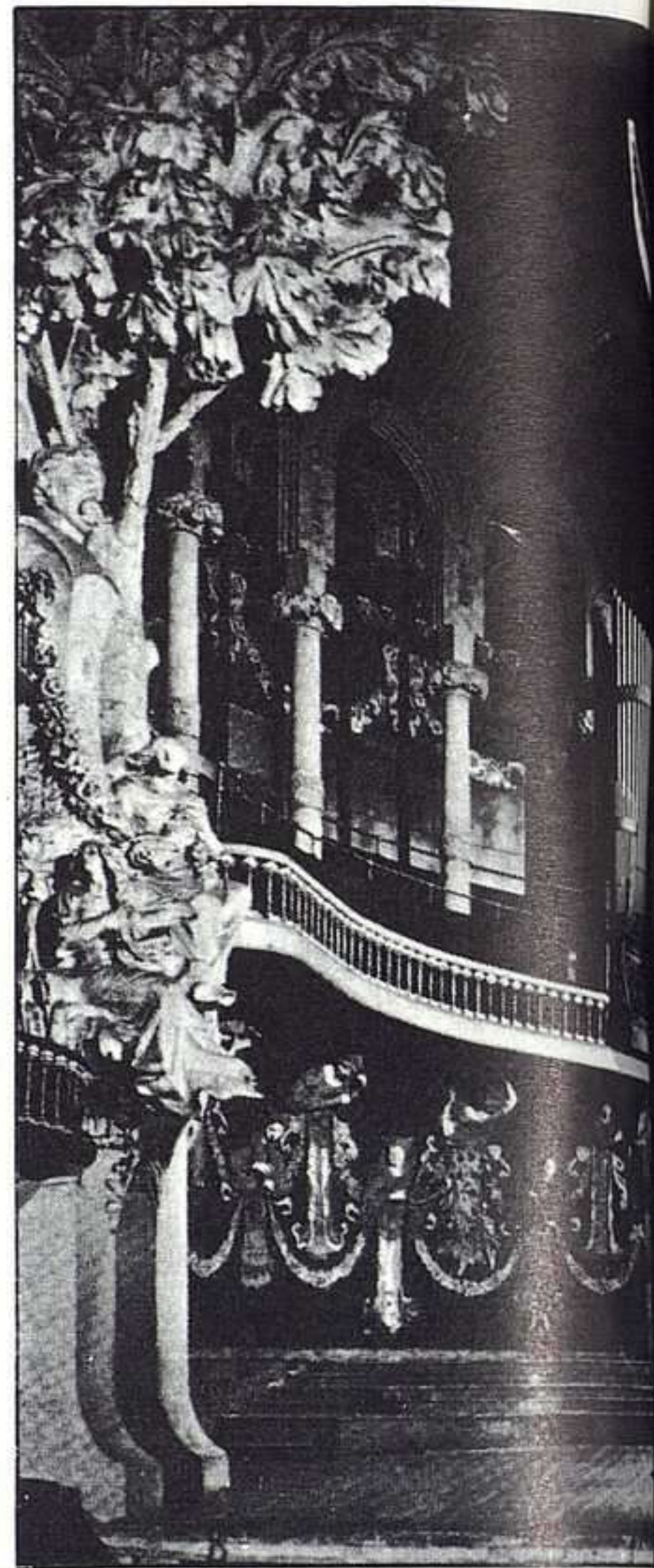


Dibujo de Berga i Boada para ilustrar el conjunto de la leyenda de «Lohengrin».

catalana, pujante y poderosa, iba a poner su dinero al servicio de un arte. Así apareció el Modernismo, que por un lado representa la novedad, originalidad y vigor de una sociedad que renace, «Renaixença», y, por otro, viene a ser el enlace con la tradición, con el pasado medieval glorioso. Durante estos años, el Modernismo, tanto artístico como literario elaborará —o, en otros casos, hará resurgir— toda una mitología nacionalista. ¿Y quién sino Wagner proporcionaba un magnífico modelo para un arte nacionalista? Incluso el poeta Maragall nos dice:

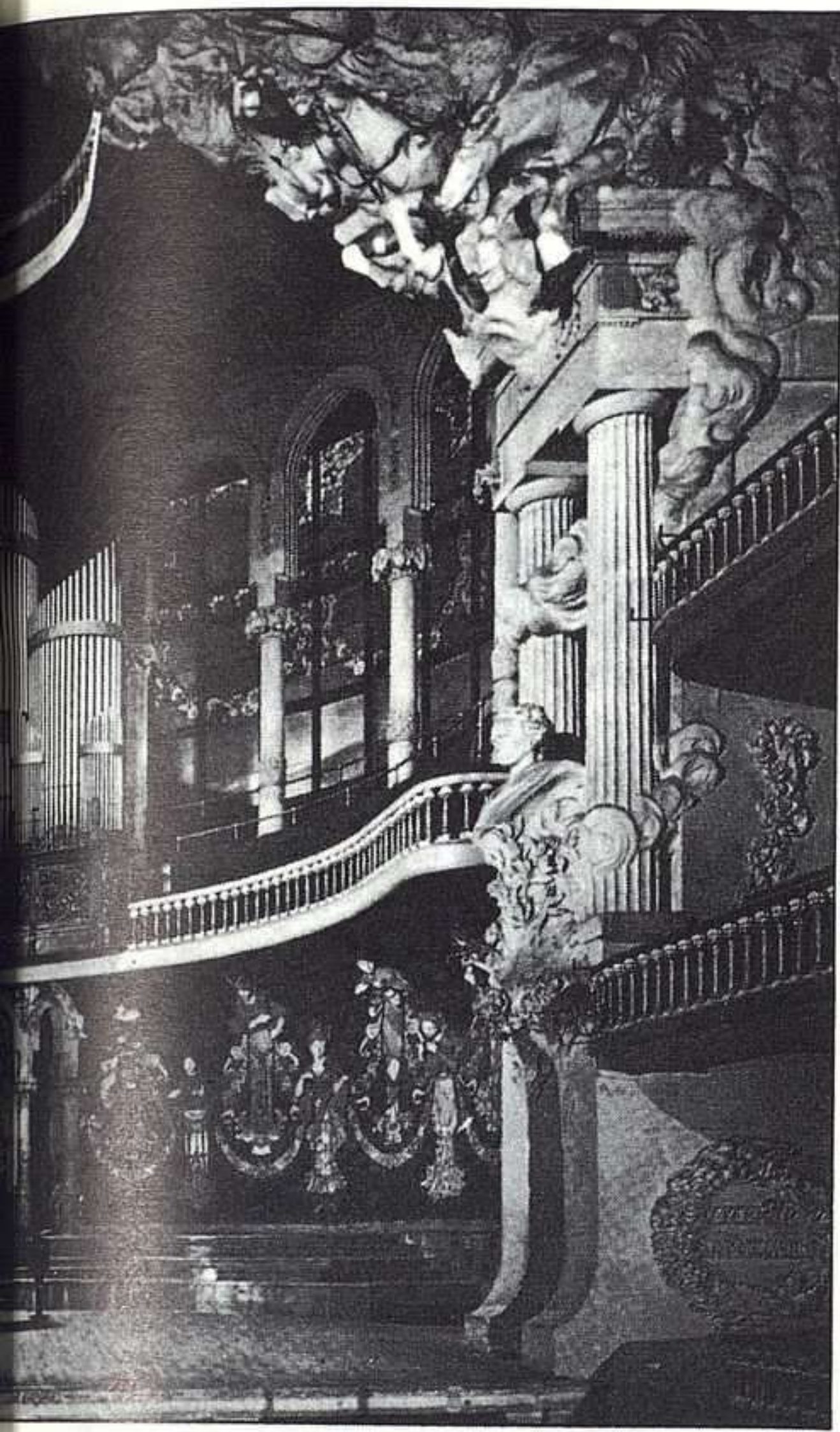
«Y esta es la forma como nosotros entendemos el wagnerismo, como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo».

El estreno de las obras de Wagner, a partir de **Lohengrin**, en 1882, supone la incorporación del mundo iconográfico wagneriano a las artes plásticas modernistas. Fue a través de la puesta en escena de estas óperas donde, obviamente, se aprehendieron los primeros temas iconográficos. En ello tuvo un papel fundamental la Escola Catalana d'Escenografía, que llevó a cabo decorados y figurines



Derecha: interior del Palau de la Música Catalana, realizado por Domenech i Muntaner. En el ángulo superior derecho, el grupo escultórico de Gargallo, la «Cabalgata de las Walkyrias».

RICHARD
WAGNER



de las óperas wagnerianas desde 1882 hasta bien entrado el siglo XX. Contó con nombres tan significativos como Soler i Rovirosa, Félix Urgellés, Maurici Vilomara, Oleguer Junyent, Salvador Alarma y Josep Mestres Cabanes, último representante de la Escola, quien trabajó hasta 1957. Estos tomaban modelo para el conjunto escenográfico de los decorados de Bayreuth o de los grabados de artistas alemanes, como Ferdinand Leeke o Arthur Racaham.

Tales grabados, personajes y argumentos medievales y mitológicos inspiraron también a nuestros poetas, (Aomar, Carner, López Picó, Tharrats). También los pintores se sintieron atraídos por ese fascinante mundo de ninfas, walkyrias, cisnes y Lohengrines. Adrià Gual decora con la leyenda de Tristán e Isolda los frisos de la sede de la Associació Wagneriana; Clarà dibuja a la Duncan bailando la Bacanal de **Tannhäuser**; los propios escenógrafos, como Alarma, repiten la iconografía en sus cuadros, que adornan interiores burgueses y antepalcos del Teatro del Liceo. Ramiro Lorenzale, por encargo, bien es cierto, pinta la «Despedida de Wotan» en la embocadura del escenario del Liceo. Asimismo, Josep María Sert, en sus primeros años, realizó un oscuro «Wotan-Caminante» y Torres García ilustró el libro de Wagner **Un músico en París**. También Berga i Boada, en Olot, ilustra con ingenuidad las leyendas de **Lohengrin** y **Parsifal**.

No es menos significativo que, unos años más tarde, Juan Matamala, al realizar una serie de efigies de prohombres

del Modernismo, (Verdaguer, Maragall, Ruyra, Gaudí) incluyera a Ruskin y a Wagner.

Las cristalerías, complemento idóneo de la arquitectura modernista, no podían desprestigiar este tema, y tenemos el bellísimo ejemplo de los cuatro ventanales del Círculo del Liceo, donde, sobre unos dibujos de O. Jonyent, Bordalba dejó plasmados temas del **Oro del Rhin**: el «Sueño de Brunhilda», «Siegfried en el bosque» y la «Muerte de Siegfried».

Las joyas modernistas participan también de esta misma idea, culminando con las sutiles realizaciones de Masriera donde aparecen ninfas, mujeres con cascos, cisnes, doncellas, sin olvidar ese San Jorge que, descabalgado, podría ser un Siegfried.

En el campo de las artes gráficas —sobre todo en encuadernaciones y «ex libris»—, Alexandre de Riquer y sus seguidores tratan temas muy evidentes, como los de Tristán e Isolda o Sigfrido, incluyendo leyendas que no dejan el menor resquicio de duda sobre la inspiración de sus autores.

La escultura nos muestra el mismo panorama; tenemos bustos de mármol de walkyrias que se aparejan con bellas mujeres de cabellos trenzados, que muy bien pudieran ser Isoldas. Clarà trabaja formas en barro cocido que titula «Nornas» e «Hijas del Rhin»; Gargallo realiza el magnífico grupo de la cabalgata de las Walkyrias para el proscenio del Palau de la Música Catalana y Puig i Cadafalch incluye en uno de los dinteles de la casa Serra un medallón con el perfil de Richard Wagner flanqueado por Sigfrido y el dragón. Pero donde el enlace directo del Modernismo catalán y de la teoría de arte total va a darse principalmente es en la arquitectura.

En el Palau de la Música Catalana, del arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1908), aparecen el nombre de Wagner escrito con el típico «trencadís» en el techo de la sala, su busto en piedra en la fachada lateral y el grupo escultórico de Gargallo, antes citado. Pero, aunque estas referencias evidentes no estuvieran presentes, todo el Palau de la Música también sería como una ópera de Wagner, una síntesis en la que convergen todas las artes al servicio de la última forma arquitectónica, al igual que palabra, acción y música convergen en Wagner en sus dramas musicales.

Culmina este paralelismo en las obras de Gaudí, como el anteriormente descrito Misterio de Gloria; su parangón con las obras wagnerianas se manifiesta en toda su producción y en el amor que el arquitecto sentía por la música del maestro de Bayreuth.

Ernst Neufert, profesor belga, visitando un día la Sagrada Familia en compañía del maestro Gaudí, cuenta: «*Con todo esto llegamos a la Sagrada Familia; Gaudí alzó los ojos y mirando sus campanarios me preguntó: ¿no ve usted en ellos ciertas reminiscencias de las agujas rocosas del Montsalvatge?*»

La Música en Taurus Ediciones

Ernest Newman

WAGNER

El hombre y el artista

Igor Stravinsky

POETICA
MUSICAL

Alma Mahler

GUSTAV MAHLER
Recuerdos y cartas

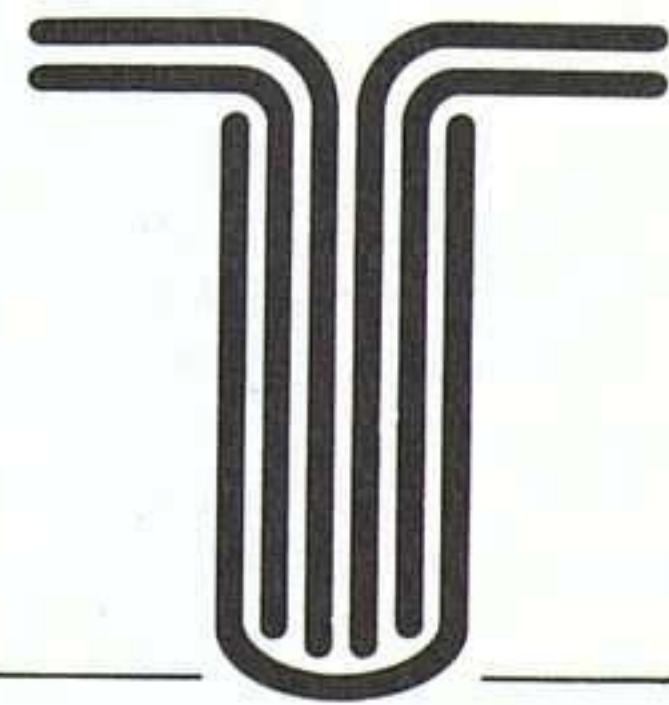
En la colección

**Iniciación a la
Música:**

Robert Simpson

LA SINFONIA, I
(de Haydn a Dvorak)

LA SINFONIA, II
(de Elgar a la
actualidad)



TAURUS EDICIONES, S.A.

Príncipe de Vergara, 81
MADRID-6. Tel. 261 9700

DISTRIBUYE ITACA, S.A.

López de Hoyos, 141
MADRID-2. Tel. 4166600



Para sentir la vigencia de Wagner en la actividad musical barcelonesa, a finales del siglo pasado, sin tener que recurrir a las programaciones oficiales o a las críticas de prensa, ningún termómetro más adecuado que los chistes aparecidos en las revistas satíricas.

Por Luis Polanco

La ópera de Wagner rompe durante algunos años la rutina belcantista italiana y su correspondiente juego del cambio de sus figuras estelares; rompe también con el ritual del ballet francés, obligando al público a enfrentarse con una música de mayor complejidad y unos argumentos de mayor contenido dramático. La figura de Richard Wagner y los elementos de sus óperas (títulos, personajes, situaciones, símbolos) proporcionan abundante material para el juego de palabras, la caricatura y la sátira. También los wagneristas fueron objeto de burla, especialmente los directivos de la Associació Wagneriana.

Entre los más divertidos legados de esa importante cultura catalana «renacentista» y finisecular se encuentran las revistas *L'esquella de la Torratxa*, *Cu-Cut* y *Papitu*.

L'esquella de la Torratxa, semanario humorístico republicano de gran incidencia política e influencia popular, aparece con regularidad desde la década de 1870 hasta 1938, publicándose más de 3.000 números y alcanzando tiradas de 35.000 ejemplares. Caricaturistas, ilustradores y humoristas de cuatro generaciones colaboraron en él.

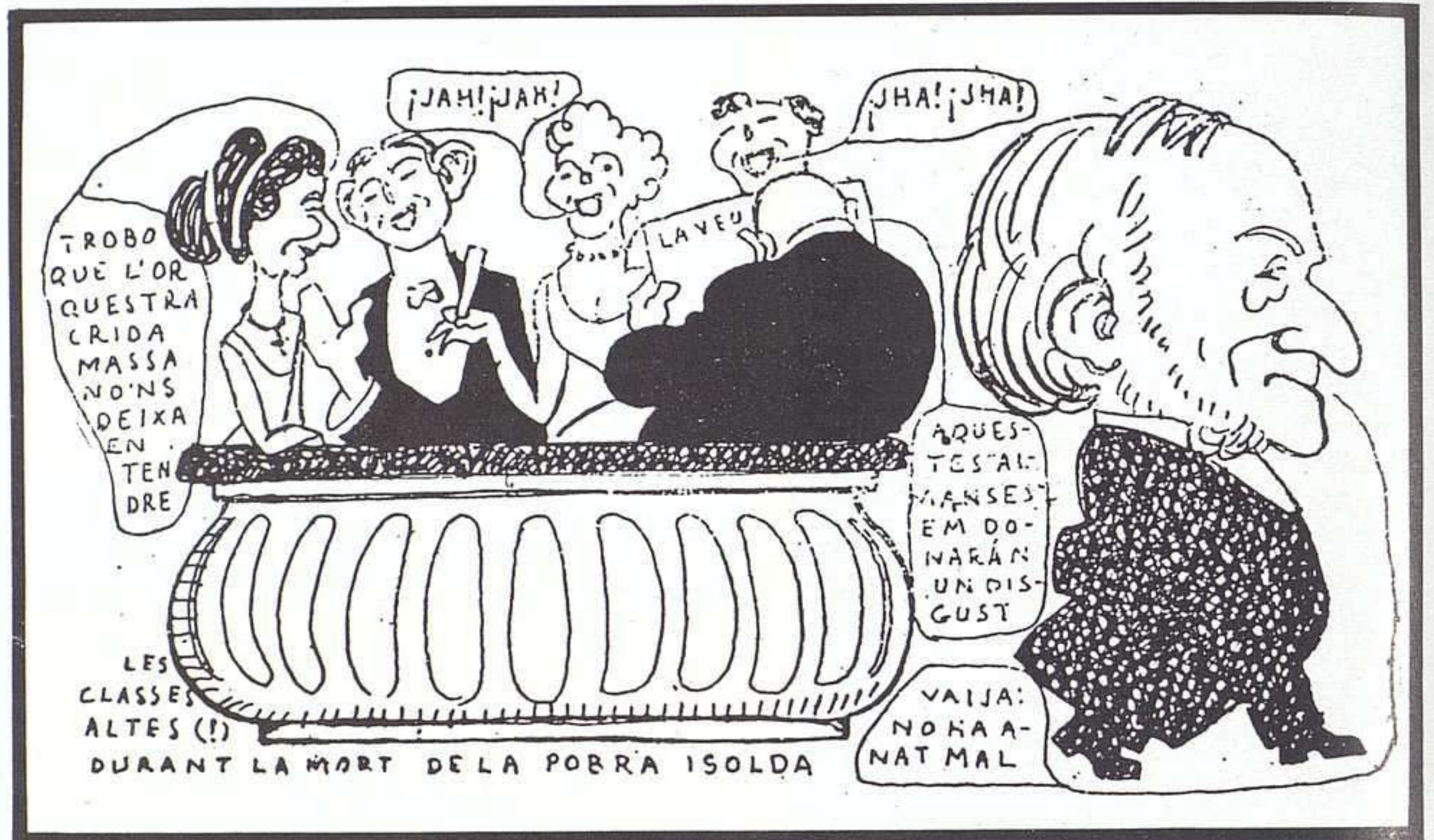
De 1902 a 1912 aparece *Cu-cut*, semanario satírico, adscrito a la Lliga Regionalista de Francesc Cambó —el mismo político le dio el título en una tertulia periodística—. Combatió el centralismo y el lerrouxismo, publicó más de 500 números y alcanzó tiradas de 60.000 ejemplares.

Finalmente, *Papitu* fue un semanario creador de nuevas fórmulas dentro del género del humorismo galante. Se caracterizó por su catalanismo de izquierdas, anticlericalismo y erotismo, que le desacreditaron ante la poderosa burguesía. Su mejor época fue entre los años 1908 y 1911.

Dibujaron en estos tres semanarios, con diferente dedicación, Nonell, Juan Gris, Opisso, Apa, Nogués, Junceda, Bagaría, Apel.les Mestres, Smith y Lola Anglada.

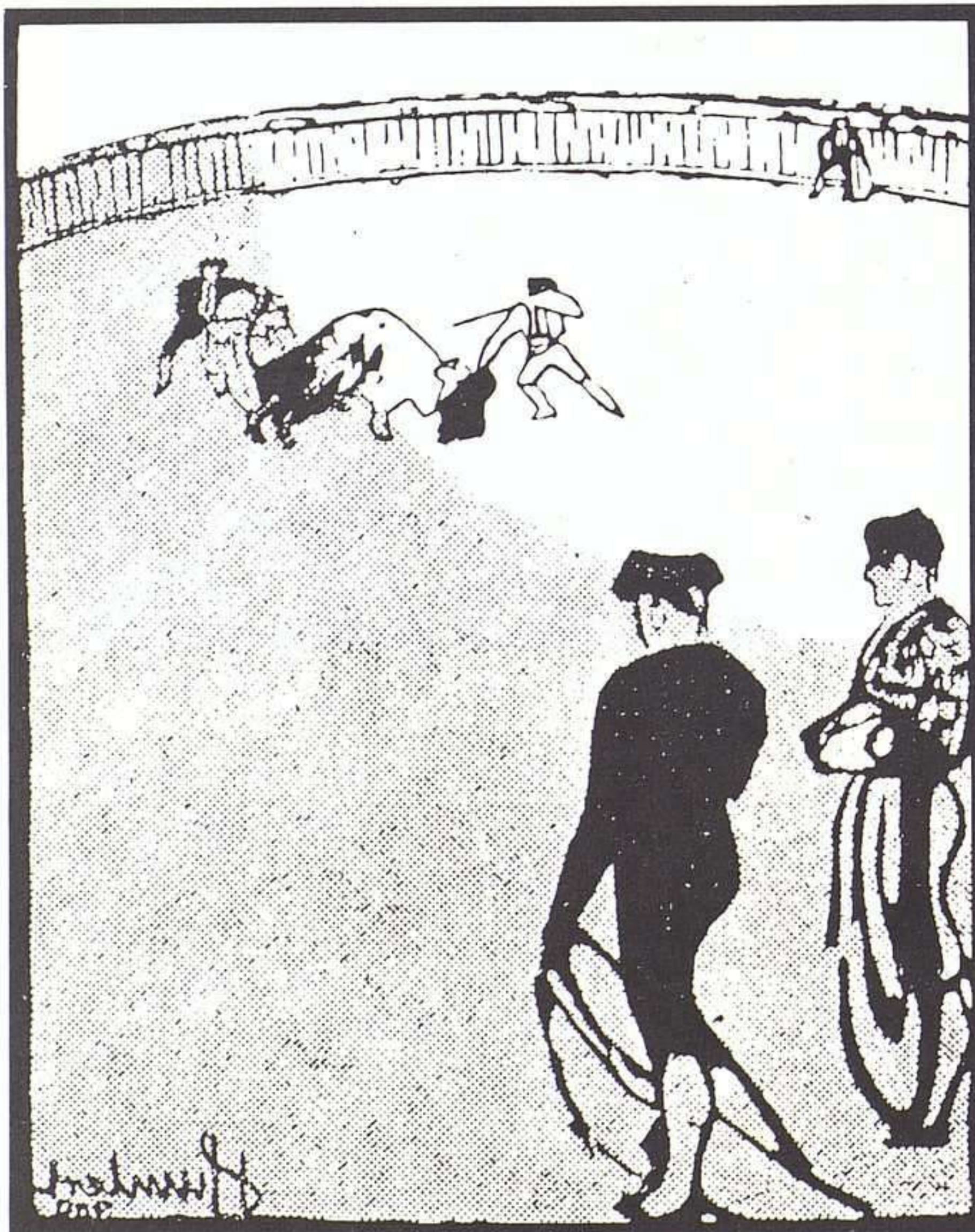
En estas páginas pueden contemplar algunos chistes y dibujos, espigados entre un centenar, que muestran a un wagnerismo que se asentó en Cataluña como en pocos otros sitios.

WAGNER Y E



Las clases altas (!) durante la muerte de la pobre Isolda.

- Encuentro que la la orquesta hace demasiado ruido y no me deja oír.
- Ja, ja!
- Ja, ja!
- Estas acciones me darán un disgusto.
- (Wagner) Vaya, no me ha ido mal del todo.



En la plaza de toros de Las Arenas
— Bellini está pasado de moda. Para mí no hay nadie como Wagner y Bombita Chico.

HUMOR CATALAN



Una refinada

— Dicen que ese Parsifal era un hombre que resistía a todas las mujeres... Lo que deben decir es que él nació antes de tiempo o que yo he venido al mundo demasiado tarde.

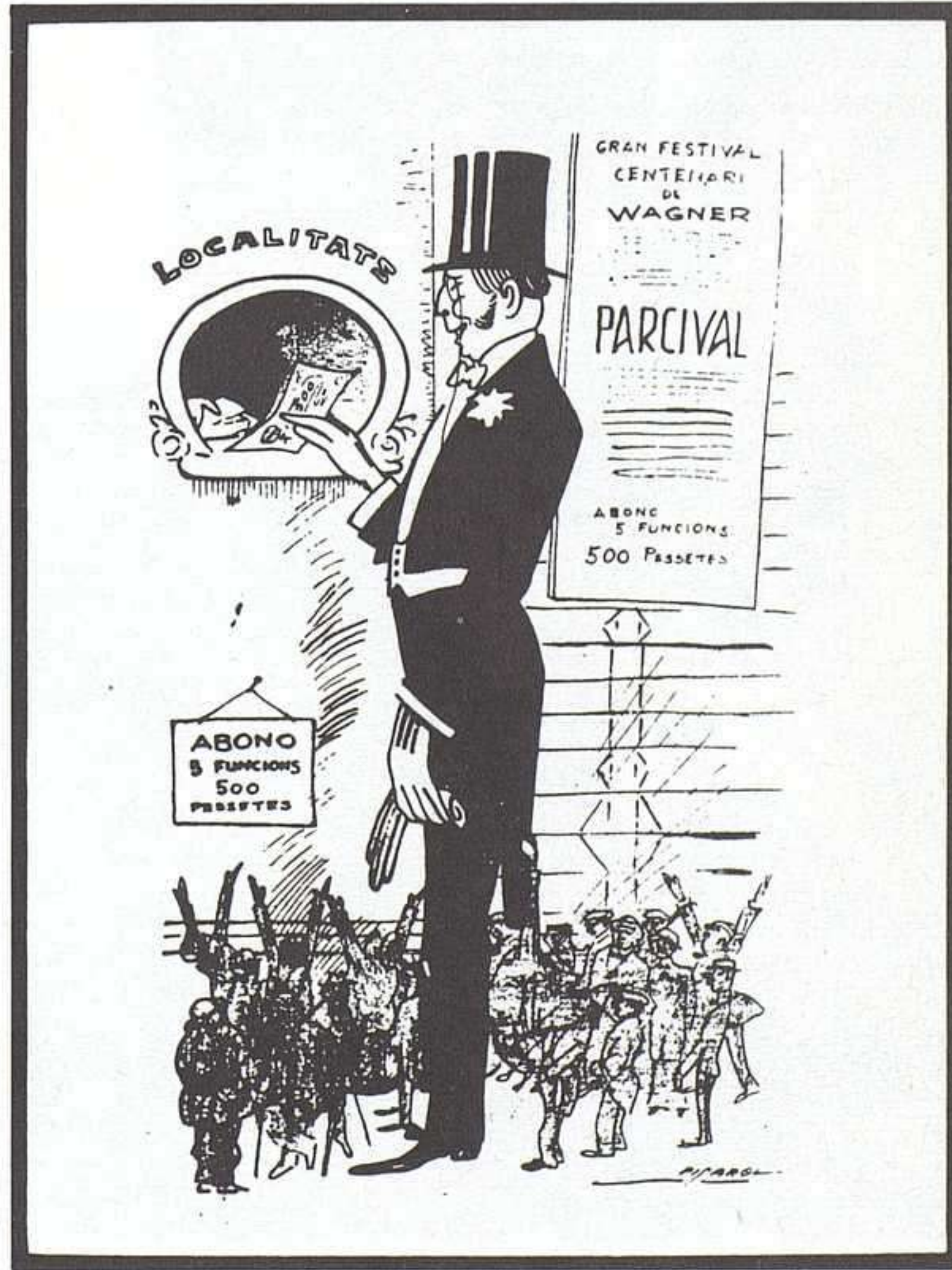
— Cuándo me harás feliz?
— Cuando me regales **El Oro del Rhin y El Anillo de los Nibelungos**.



El Festival del Liceo

— La verdad; ¿no les cansa Wagner?
— A nosotros no; ¡venimos en coche!

No todo el mundo alcanza
— Ya tienen razón los que dicen que para entender la música de Wagner se necesitan ciertas condiciones.





UNA INTRODUCCION DEL «NUEVO



Los responsables artísticos del Nuevo Bayreuth: Wieland Wagner y Hans Knappertsbusch.

En la historia del teatro lírico, por «Nuevo Bayreuth» se entiende la etapa del Festival Wagner comprendida entre 1951, año de la reapertura tras el silencio impuesto por la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, y 1966, que vio desaparecer de este mundo a Wieland Wagner cuando aún no había alcanzado la cincuentena. Como algunas de sus puestas en escena siguieron vivas por algún tiempo —**Tannhäuser** hasta 1967, **El Anillo del Nibelungo** hasta 1969, **Tristán e Isolda** hasta 1970

Por Angel-F. Mayo

En 1976, año del centenario del Festspielhaus, sólo se disponía de diez grabaciones del «Nuevo Bayreuth», incluidas la de la **Novena** beethoveniana por Furtwängler y la de un tercer acto de **La Walkyria** por Karajan (ambas producciones EMI, 1951), a las que había que sumar las otras ocho obtenidas allí hasta 1974: **Tristán** (1966) y **El Anillo** (1966/67), que por lo expuesto aún pueden ser consideradas amparadas por la *marca de calidad*; **Parsifal** (1970), todavía en el montaje de Wieland, pero de sospechosa ubicación; y **Holandés** (1971) y **Maestros Cantores** (1974), según las puestas en escena de August Everding y Wolfgang Wagner, respectivamente. Es decir, dieciocho registros en veinticuatro años, *seleccionados* entre más de seiscientos cincuenta representaciones.

No es éste el momento de repetir las críticas o hacer recuento de las tomas de posición que saludaron a aquellas ediciones, en general hasta 1962 un tanto sepultadas tras los brillantes ejercicios técnicos en estudio de un Solti y de un Karajan. Mas sí conviene recordar que John Culshaw había *condenado* al olvido discográfico el «Nuevo Bayreuth» (véase su **Ring Resounding**, Secker & Warburg,

LA DISCOGRAFIA «NUEVO BAYREUTH»

con la histórica despedida bayreuthiana de Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen, y **Parsifal** hasta 1973—, no faltan quienes querrían prolongar la vigencia de aquella marca de calidad hasta casi enlazarla con la babel del Bayreuth del «Anillo del siglo» (Pierre Boulez, Patrice Chéreau, 1976-1980). Pero quede claro que el «Nuevo Bayreuth» genuino es el que discurre entre 1951 y 1962, año éste último del comienzo de la breve etapa «neoplástica» del Wieland Wagner y de la pseudo-era Böhm.

London, 1967), y que tras la plétora inicial (cuatro grabaciones en 1951 que pudieron haber sido fácilmente cinco o seis si el matrimonio Legge/Schwarzkopf no hubiera impedido la publicación por Decca de **El ocaso de los dioses** dirigido por Knappertsbusch: marginalmente recordemos también que Elisabeth Schwarzkopf no volvió a pisar el escenario de Bayreuth), decíamos que tras la gran traca de 1951, y hasta 1961, el año en que Philips acometió el objetivo de su edición del centenario, sólo en 1953 y 1955 fueron lanzados al mercado otros dos registros, ¡pertenecientes a producciones no de Wieland Wagner, sino de su hermano Wolfgang! En resumen, del núcleo del «Nuevo Bayreuth» la industria discográfica se había dignado preservar únicamente seis ejemplos, con lo que dejaba el campo abonado para dos reivindicaciones: la primera, la de los wagnerianos conocedores de la magnitud del desafuero, cuyo clamor fue en aumento en la década de los setenta hasta hacerse casi exigencia a la altura del centenario del Festspielhaus; la segunda, la de los filibusteros o corsarios del disco, que en un principio al margen de la ley y después utilizando las posibilidades legales de la prescripción (verdadera patente de corso), han reclamado para sí por la vía de hecho lo que tan lamentablemente menospreciaron los grandes sellos.

EL PARAISO DE 1983

Sólo siete años después del centenario del Festspielhaus el wagneriano, el melómano, el estudioso o el simple curioso disponen, cuando se conmemoran los primeros cien años del *morir en Venecia* de Richard Wagner, de los veintisiete registros que ofrecen oficialmente tres industrias reunidas (Philips, Deutsche y Decca) y los cinco que también oferta EMI (sin considerar lo que no ofrecen, por ejemplo, el **Anillo** de Furtwängler con la RAI): sin embargo, estos pacientes ciudadanos pueden hallar, además, ¡cuarenta y seis! registros de producciones entre 1951 y 1962 publicados en su mayoría por Melodram (otros sellos son Cetra, Estro Armónico, Foyer, Documents y Replica), que con los diez oficiales preexistentes suman cincuenta y seis testimonios documentados del «Nuevo Bayreuth» (*).

No es cuestión de intentar hacer aquí la crítica detallada de estas grabaciones, si bien no pretendo echar balones fuera: algunos de estos registros ya fueron comentados en RITMO, y ahora se trata de redactar sólo una breve *introducción*. Pero sí será útil decir que la serie que Melodram ha dedicado, con fina astucia, precisamente al «Nuevo Bayreuth» posee un prensado muy superior al de Cetra y que el producto global es más *natural* y responde con mayor fidelidad a la acústica del Festspielhaus que en las grabaciones oficiales con Böhm y no digamos con Varviso y Boulez. El precio es, desde luego, demasiado alto. Por otra parte, los comentarios —probablemente de origen italiano— que acompañan a la serie son en general anárquicos, sostienen a veces ideas pintorescas y en no pocas ocasiones tienden cortinas de humo o se enredan en extrañas justificaciones de la publicación. Desarrollaré dos ejemplos: **La Walkyria** de 1960 y **El ocaso de los dioses** de 1956.

En cuanto a **La Walkyria**, el anónimo comentarista intenta explicar que el «Siegmund» de Windgassen es distinto al de un Vinay o un Vickers, y que su voz no resiste bien la comparación con las de aquéllos, mucho más heroicas. Ciertamente, «Siegmund» no fue nunca un papel que Windgassen tuviera tan *hecho* para sí como «Erik», «Tannhäuser», «Tristán», «Siegfried», «Walther» e incluso

«Lohengrin» y «Parsifal»; pero ocurre que esta **Walkyria** la cantó fuertemente indispuesto y por no suspender la función, con los penosos resultados sonoros que el oyente capta en seguida para su disgusto. Restos de esa indisposición son perceptibles en el registro de **Lohengrin** (también con la insulsa Nordmo-Loewberg), mientras en **Maestros cantores** el gran tenor-titular del «Nuevo Bayreuth» nos vuelve a dar su gran lección estilística dentro de las posibilidades de su voz en 1960. Esta **Walkyria** y este **Lohengrin** no debieron ser publicados y constituyen una prueba en el sumario contra la *ferocidad* filibustera ajena a todo romanticismo. Además, si se quería disponer de una **Walkyria** con el excelente Kempe, la de 1961 conserva a Hines como «Wotan» y cuenta con el discreto Uhl y la magnífica Crespin en la pareja de Welsungos.



Wilhelm Pitz, el director de coros: también hay motivos para añorarlo.

Claro que a lo mejor Melodram ya tiene prevista esta edición.

Por lo que atañe al **Ocaso**, la mala conciencia del comentarista —si ya se contaba con los de 1957 y 1958, ambos con Knappertsbusch, ¿para qué insistir con un tercero?— le hace andarse por las ramas de las anécdotas: Martha Mödl iba



a cantar la «Tercera Norna», se indispuso en el último momento y Astrid Varnay, —la «Brünnhilde» de aquella tarde memorable— sacó a todos del apuro cantando majestuosamente la «Norna» y apabullando después a los afortunados espectadores con su soberana recreación de la hija de «Wotan». Como con Wieland Wagner la escena de las «Nornas» era realmente nocturna, la Varnay pudo actuar ya con el atavío de «Brünnhilde» sin que el público lo advirtiera. Pues bien, el comentarista se pierde por los vericuetos del anecdotario y nada dice de la capital importancia de este **Ocaso**, primero vuelto a dirigir en Bayreuth por Knappertsbusch desde 1951. Con Gré Brouwenstijn por Elisabeth Grümmer —lo que no hace desmerecer a «Gutrune»— y con Jean Madeira como gran «Primera Norna» y sensacional «Waltraute», pese a algunas flemas del por lo demás impresionante Greindl, a esta o aquella pifia del metal y a la interferencia durante algunos minutos de la señal de una emisora de Berlín a la altura del relato que hace «Siegfried» de su vida, este **Ocaso** supera al registro de 1957 (peor sonido) y al de 1958 (peor reparto) sobre todo porque su toma de sonido es en general excelente, con las voces muy bien destacadas y a la vez finamente empastadas con una orquesta paradigmática también recogida con presencia, esencia y potencia. Como testimonio del suceso, la grabación retiene algunos minutos del descomunal griterío —descomunal incluso para los usos de Bayreuth— de los espectadores en trance de locura tras la gloriosa representación, recuperada hoy para todos tras veintisiete años de imperdonable silencio.

Retomando el hilo de esta introducción, lo importante, en 1983, es lo amplio y diverso de la información al alcance de la mano según el gusto y el bolsillo de cada cual. Y ya que el video nos va a saturar de las ingeniosidades visuales y sonoras de los Friedrich y Chéreau con los Boulez y demás poseedores de la verdad wagneriana desmitificada y puesta al día, aunque sólo sea para guardar el sentido de la medida es vital contar ahora con estos testimonios de la mejor época de Bayreuth, que no nos queda tan lejos, que no es antediluviana y en esencia corresponde a un tiempo de postguerra lleno de deseos de vivir, de ser y de hacer sin que la acumulación de contratos, los discos y en definitiva el dinero condicionasen en exceso la manifestación artística.

CINCO ASERCIONES...

La discografía del «Nuevo Bayreuth» me sugiere una suerte de *pentálogo* operativo, que luego puede resumirse en una última proposición. Veámoslo:

1. El «Nuevo Bayreuth» fue un teatro de compañía desde 1951 a 1962, y más ceñidamente desde 1953 a 1960, aunque los hermanos Wagner tantearan e intrigaran



F.B./Wilhelm Rauh

En el centro del «Nuevo Bayreuth», Ramón Vinay fue el «otro» tenor heroico de la casa con Wolfgang Windgassen. Aquí lo vemos como «Telramund» (1962), vuelto de nuevo a la cuerda de barítono.

en exceso. discutieran o se enojaran con éste o aquél artista y a veces se arriesgasen a rozar el fracaso: un ejemplo límite es el reparto de **Maestros cantores** en 1957 con Neidlinger como imposible «Sachs» y Geisler como inaguantable «Walther» al lado de los Stolze, Schmitt-Walter y Grümmer y el fino director que fue André Cluytens, capaz de traducir

con sensualidad y aroma el nocturno del segundo acto. El elenco base figura en el cuadro I, que a continuación se ofrece, y es de excepcional talla. He aquí la *nueva guardia* de Bayreuth, los grandes profesionales que colaboraron con Wieland, devenida luego en *vieja* y utilizada hasta el agotamiento. Incluyo en la lista a Clemens Krauss porque su muerte en 1954 truncó una colaboración que se anunciaba larga y fructífera, aun cuando se habría producido inevitablemente a costa de la de Hans Knappertsbusch.

2. A partir de 1962 el Festival de Bayreuth no consiguió organizar una compañía con la calidad de la precedente. Compañía sí existió al menos hasta 1970, y con la ahora *vieja guardia* alternaron los Jean Cox, Franz Crass, Ludmila Dvorakova, Marga Höffgen, Gwyneth Jones, James King, Donald McIntyre, Gerd Nienstedt, Marti Talvela, Jess Thomas o el malogrado Erwin Wohlfart, que parecía llamado a ser el heredero de Kuën y de Stolze.

Pero desde la muerte de Wieland Wagner faltaron o fallaron muchas cosas: Vickers no fue aprovechado, Birgit Nilsson comenzó a administrarse y a acudir sólo a la cita anual con «Isolda», Talvela tampoco quiso ser el nuevo Greindl, el bajo *todo terreno*... Además, Böhm no era ni de lejos Knappertsbusch en la calidad, la dedicación y el espíritu de sacrificio, y el honrado «kapellmeister» Horst Stein quedaba también a mucha distancia del «kapellmeister» Joseph Keilberth. En cuanto al único director general del Festival, Wolfgang Wagner..., bien, por el Festspielhaus comenzaron a pasar

Cuadro I

LA COMPAÑÍA DEL «NUEVO BAYREUTH»

Director de escena y artístico: Wieland Wagner.

Director-gerente: Wolfgang Wagner.

Director musical: Hans Knappertsbusch.

Director de coros: Wilhelm Pitz.

Directores de orquesta: André Cluytens, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Clemens Krauss, Wolfgang Sawallisch.

Sopranos líricas: Gré Brouwenstijn, Regine Crespin, Elisabeth Grümmer, Leonie Rysanek, Anja Silja.

Sopranos dramáticas: Martha Mödl, Birgit Nilsson, Astrid Varnay.

Contraltos: Maria von Ilosvay, Jean Madeira, Ira Malaniuk, Georgina von Milinkovic, Elisabeth Schärtel.

Tenores líricos: Sandor Konya, Josef Traxel.

Tenores de carácter: Paul Kuën, Gerhard Stolze.

Tenores heroicos: Hans Beirer, Ramón Vinay, Wolfgang Windgassen.

Barítonos: Theo Adam, Dietrich Fischer-Dieskau, Gustav Neidlinger, Karl Schmitt-Walter, Eberhard Waechter.

Barítonos-bajo: Hans Hotter, George London, Thomas Stewart, Hermann Uhde.

Bajos: Josef Greindl, Arnold van Mill, Ludwig Weber.

Nota: Estos son los artistas «de la casa». Circunstancialmente, pueden añadirse los nombres de Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, Rita Gorr, Gottlob Frick, Max Lorenz, Regine Resnik, Ludwig Suthaus, Jon Vickers, Otto Wiener, etc.

maestros como Berislav Klobucar, Carl Melles, Otmar Suitner o Silvio Varviso, quienes ayudaron concienzudamente a consolidar la atmósfera provinciana que —Anillo del siglo incluido— ha predominado hasta hoy en Bayreuth a salvo con todas y honrosas excepciones.

3. Los grandes sellos (Decca, Polydor, Philips), hoy fusionados, no entendieron el «Nuevo Bayreuth» o no quisieron entenderlo o, metidos en disputas de aldea, carecieron de voluntad negociadora para limar diferencias y exclusivas en aras de preservar la histórica etapa. Atentos a sus intereses, sus estudios de grabación y sus rencillas, cogieron en medio a aquel Bayreuth y lo trituraron discográficamente. Sólo Philips reaccionó a tiempo para grabar o hacerse —caso del Anillo con Böhm, grabado en origen por Polydor— con las postrimerías del milagro.

El cuadro II (donde relaciono, según mi criterio, el Wagner indispensable) es expresivo de la gravedad de la omisión. Pero ahora quiero tratar con un poco más de detalle la **Tetralogía** de Clemens Krauss (1953), que ya había sido material de piratería en Estados Unidos en la década de los cincuenta y ha aparecido de nuevo hace un par de años muy dignamente con el sello de Foyer.

La edición, aunque cara, es un verdadero regalo estético. La experiencia operística, la claridad, el virtuosismo y el refinamiento tímbrico del director producen un Wagner sugerente, rico, elástico, lírico, inteligible y gratisimo para el oído. El elenco base, especialmente la trinidad Hotter, Varnay, Windgassen, se ofrece en una forma vocal ideal que ya no volvería a manifestarse con tal plenitud y frescor, aunque su mayor experiencia y las especiales condiciones de la dirección de Knappertsbusch les permitiera alcanzar un tono de más solemne profundidad en los ciclos de 1956 a 1958. ¿Problemas? Es inevitable que los haya. Los «tempi», chispeantes, no aciertan siempre con las transiciones. Hay algunos errores de reparto: la «Freia» de Bruni Falcon, el «Loge» de Erich Witte. La bisoñez de algunos y las difíciles circunstancias del foso de Bayreuth hacen que la proporción de fallos —pérdidas de texto, falsas entradas, pifias, ¡hasta la Varnay sufre un lapsus en **La Walkyria!**— sea superior a lo habitual. Además, Krauss se aburre en determinados pasajes filosóficos, por ejemplo el monólogo de «Wotan», y no profundiza y se mantiene al páiro aquí y allá. Es así menos unitario y versado que Furtwängler y Knappertsbusch y, a diferencia de estos dos grandes celebrantes, no tiene un concepto global de la «gesamtkunstwerk»; pero la «Entrada de los dioses en el Walhalla», la «Cabalgata de las walkyrias», el conjunto de **Sigfrido**, la muerte de «Siegfried» y la marcha fúnebre constituyen verdaderos hitos en la *lectura musical* de la gigantesca obra. Hasta el punto que si he de recomendar una **Tetralogía** a un oyente no iniciado y todavía tierno para realizar el esfuerzo de concentración que de-



Sandor Konya, la más bella voz de tenor lírico en el elenco de Bayreuth. Su «Lohengrin» de 1958 es un regalo para el oído.

manda Knappertsbusch, ésta de Krauss es la que primero se me viene a las mientes por su *levedad* sonora, por su extraordinaria comunicabilidad, por la belleza del timbre orquestal y la plenitud vocal de la *nueva guardia*, aquí todavía novísima. Como también he de recomendar el **Parsifal** del mismo Krauss como *la alternativa* al magisterio de Knappertsbusch: si el lector puede hacerse, además, con el disco de la serie «Lebendige Vergangenheit» LV100, que contiene buena parte del tercer acto de **Parsifal** por Karl Muck, grabado en 1928 en Ber-

lín, con esta trilogía tendrá una visión amplia y bien diferenciada de las mejores aproximaciones a la obra.

4. La discografía del «Nuevo Bayreuth» propone gran parte del Wagner más sugestivo, más rico. No es lícito olvidar estos documentos al comentar públicamente en 1983 la discografía wagneriana. No se puede repetir hoy como hace quince años que Karajan o Solti nos han dejado las versiones de referencia, o incurrir en la aberración de considerar ejemplares el **Parsifal** de Boulez o el **Holandés** de Böhm. A mi juicio, las versiones íntegras de los dramas musicales de Wagner *indispensables* hoy en una discoteca amplia y bien estructurada son las que relaciono en el cuadro II.

Por supuesto, no cuestiono otras preferencias. Mas en todas las grabaciones aquí indicadas hay, en mayor o menor grado, un Wagner servido con idioma y con arte. Y creo que resulta bien expresivo que, de un total de treinta y nueve registros recomendados, veintiocho procedan del «Nuevo Bayreuth».

5. Las condiciones para que vuelva a darse otra gran época de la interpretación wagneriana parecen de difícil realización al menos a corto y medio plazo: por ejemplo, Solti, que acude a Bayreuth en 1983 como «*Sir Georg el Restaurador*» con el escenógrafo inglés Peter Hall, no tiene ni el estilo ni la edad ni los mimbres para producir el milagro, aunque su **Anillo** del centenario alimentará la nostalgia de muchos y tendrá, sin duda, vitalidad e interés. Por ello es aún más plausible la rápida y amplia divulgación discográfica del «Nuevo Bayreuth» llevada a cabo por el avisado grupo milanés-muniqué, y

Cuadro II

EL WAGNER INDISPENSABLE

- Holandés errante:** Clemens Krauss (ACANTA, 1944). Hans Knappertsbusch (MELODRAM, Bayreuth 1955). Wolfgang Sawallisch (MELODRAM, Bayreuth 1959, versión original).
- Tannhäuser:** Joseph Keilberth (MELODRAM, Bayreuth 1954). Wolfgang Sawallisch (PHILIPS, 1962). Georg Solti (DECCA, 1972, versión de París).
- Lohengrin:** Joseph Keilberth (DECCA, Bayreuth 1953). André Cluytens (REPLICA, Bayreuth 1958). Rudolf Kempe (EMI, 1963).
- Tristán e Isolda:** Wilhelm Furtwängler (EMI, 1952). Herbert von Karajan (MELODRAM, Bayreuth 1952). Eugen Jochum (MELODRAM, Bayreuth 1953). Karl Böhm (MELODRAM, Bayreuth 1962. No se trata de la grabación Polydor/Philips de 1966).
- Maestros Cantores:** Wilhelm Furtwängler (EMI, Bayreuth 1943). Hans Knappertsbusch (DECCA, 1950/51). Rudolf Kempe (EMI, 1958). Hans Knappertsbusch (MELODRAM), Bayreuth 1960).
- El Anillo del Nibelungo:** Wilhelm Furtwängler (EMI, 1953). Clemens Krauss (FOYER, Bayreuth 1953). Hans Knappertsbusch (CETRA, Bayreuth 1957) (MELODRAM, Bayreuth 1958). **La Walkyria** (Keilberth, MELODRAM, Bayreuth 1955). **El ocaso de los dioses** (Knappertsbusch, MELODRAM, Bayreuth 1956).
- Parsifal:** Hans Knappertsbusch (DECCA, Bayreuth 1951) (MELODRAM, Bayreuth 1960) (PHILIPS, Bayreuth 1962). Clemens Krauss (MELODRAM, Bayreuth 1953).



hay que agradecer el esfuerzo de importación y distribución realizada por FERY-SA y algunas tiendas especializadas al traernos puntualmente casi todo este material antes de que la era del disco compacto y del video dé un golpe de muerte a este tipo de aventuras.

... Y UN COROLARIO

Por desgracia, hoy día por término medio no «se canta mejor» ni «se dirige mejor» Wagner. Es comprensible que la debilidad humana nos lleve a desear e incluso a soñar que si sea así cuando uno de nuestros ídolos va a Bayreuth, hace allí tal o cual cosa con mayor o menor fortuna y la multinacional de intereses lanza al aire el botafumeiro. Pero piénsese en el caso de Carlos Kleiber, que si dirigió en Bayreuth (1975 y 1976) un **Tristán** de verdadera talla, y ahora, al grabarlo, por las condiciones técnicas de estudio y sobre todo por la actual penuria vocal wagneriana nos entrega un registro interesante casi exclusivamente por su magnífica dirección, pero que no va a hacer historia por mucho que alimentemos el incensario.

Obviamente, es más gratificante vivir feliz con lo que hoy se nos ofrece y darlo por justo, benéfico y conveniente, que estar de vuelta de las cosas, cargarse de nostalgia —una manera de envejecer— y tener que regresar al refugio de estas grabaciones del ayer, no espectaculares, no perfectas, y que además exigen del oyente atención, sensibilidad, oído (factor más perdido de lo que habitualmente estaríamos dispuestos a admitir, gracias en parte a los decibelios trucados de los estudios de grabación) e instinto cultural.

Al menos ésta es mi sincera opinión fundamentada en una cierta experiencia; y sin olvidar los ejemplos vocales de los años veinte y treinta, que suelen padecer por las condiciones de grabación y por acompañamientos orquestales del tipo «kapellmeister» en sentido peyorativo (los Furtwängler, Muck, Bruno Walter, Erich Kleiber, Knappertsbusch, Clemens Krauss, Sir Thomas Beecham, De Sabata y otras primeras batutas que dirigían Wagner en aquellos años no solían prestarse a estas tareas), el Wagner indispensable del «Nuevo Bayreuth» y sus aledaños aparece hoy felizmente disponible como lección histórica de lo que es posible hacer con la obra de Richard Wagner cuando se la sirve con amor, con dedicación, con conocimiento y, en una palabra, con arte.

(*) Algunas de estas tomas han sido publicadas por dos y hasta por tres de estas singulares empresas. En la contabilización no se ha tenido en cuenta esta pluralidad. RITMO ha escrito con cierta frecuencia sobre los corsarios del disco. Un artículo escrito por mí a tal respecto se incluye en el número 477 de esta revista.



Wolfgang Windgassen y Birgit Nilsson: «Tristán» e «Isolda», ellos y sólo ellos, desde 1957 a 1970.



Hans Hotter, el baritono-bajo de Wieland Wagner: «Hans, no seas tan patético». Y Hotter aún procuraba ahondar más el sollozo del adiós de «Wotan» a «Brünnhilde». Aquí es «Gurnemanz» (1962).

CATALOGO DE LAS GRABACIONES DEL «NUEVO BAYREUTH»

1951 (R.P.M.B.)

Novena Sinfonía. Schwarzkopf, Höngen, Hopf, Edelmann. Pitz/Furtwängler. EMI-LALP 265-66 (x); 1J153-00811/12 (x) □.

Los maestros cantores. (Ht) Edelmann, Dalberg, Kunz, Pflanzl, Hofp, Unger, Schwarzkopf, Malaniuk, Faulhaber. Pitz/Von Karajan. EMI-SERAPHIM IE-6030 (5 discos) □.

Parsifal. Mödl, Windgassen, Weber, London, Van Mill, Uhde. Pitz/Knappertsbusch. DECCA-LXT 2651/6 (x); NA 25045-D/1-5 □.

El oro del Rhin. Björling, Faulhaber, Windgassen, Fritz, Höngen, Brivkalne, Pflanzl, Kuën, Weber, Dalberg, Siewert, Schwarzkopf, Ludwig, Töpfer. Von Karajan. MEL 516 (3 discos) (x).

La Walkyria. (III acto). Rysanek, Björling, Varnay. Von Karajan. EMI-LALP 188/9 (x); DACAPO 1C181-03035/36 □.

Sigfrido. Kuën, Aldenhoff, Pflanzl, Björling, Dalberg, Siewert, Lipp, Varnay. Von Karajan. FOYER 1004 (4 discos) (x).

NOTA: Decca grabó «experimentalmente» el ciclo del **Anillo** que dirigió Knappertsbusch. La cinta de **Sigfrido** quedó incompleta. Varios intentos de publicar la toma de **El ocaso de los dioses** han chocado con el veto de EMI (Legge/Schwarzkopf). El proyecto parece hoy definitivamente abandonado.

1952 (R.P.M.Tr.)

Tristán e Isolda. Vinay, Mödl, Weber, Hotter, Malaniuk, Uhde, Stolze, Faulhaber, Unger. Pitz/Von Karajan. CETRA L047 (5 discos) (x); MEL 525 (5 discos) (x).

Los maestros cantores (Ht). Edelmann, Böhme, Pflanzl, Faulhaber, Hopf, Stolze, Della Casa, Malaniuk, Neidlinger. Pitz/Knappertsbusch. MEL 522 (5 discos) (x).

El oro del Rhin. (Uhde, Faulhaber, Windgassen, Witte, Malaniuk, Borkh, Neidlinger, Kuën, Weber, Greindl, Bugarinovic, Zimmermann, Ludwig, Töpfer, Keilberth. MEL 526 (3 discos) (x).

La Walkyria. Treptow, Greindl, Hotter, Borkh, Varnay, Malaniuk. Keilberth. MEL 527 (4 discos) (x).



Josef Greindl o el bajo «todo terreno». Insuperable en «Daland», impresionante «Hunding» (como tal aparece aquí en 1965) y «Hagen»; en 1960 hizo también un gran «Sachs» para Wieland y Kna.

de Knappertsbusch con Wieland Wagner. También lo sería la de la última **Novena** dirigida por Furtwängler en Bayreuth cuatro meses antes de su muerte.

1955 (R.P.Th.H.)

El holandés errante (Wg). Varnay, Uhde, Weber, Lustig, Scharitel, Traxel. Pitz/Keilberth. DECCA A4325 (3 discos) (x); MB 25030 D (3 discos) (□).

El holandés errante (Wg). Varnay, Uhde, Weber, Windgassen, Scharitel, Traxel. Pitz/Knappertsbusch. CETRA L051 (3 discos) (x); MEL 550 (3 discos) (x).

La Walkyria. Vinay, Greindl, Hotter, Varnay, Mödl (Brünnhilde), Von Milinkovic. Keilberth. MEL 557 (4 discos) (x).

NOTA: Sería interesante la publicación de **Tannhäuser**, dirigido por Cluytens y con el mismo reparto de 1954 salvo Windgassen por Vinay y Herwig por Adam. También sería interesante una selección del **Holandés** del día 30 de julio, con la única aparición de Hotter en este papel en Bayreuth. DECCA grabó todo **El Anillo** (Keilberth), e incluso ha llegado a anunciarse varias veces la edición, sin que se hiciera realidad.

1956 (R.P.H.M.)

El holandés errante (Wg). Varnay, London, Van Mill, Traxel, Schärtel, Cox. Pitz/Keilberth. Contiene escenas de la última representación de ese año con Schöffler por London y Weber por Van Mill. MEL 560 (4 discos) (x).

El ocaso de los dioses. Windgassen, Uhde, Greindl, Neidlinger, Varnay, Brouwenstijn, Madeira, Von Ilosvay, Wissmann, Lenchner, Schärtel. Pitz/Knappertsbusch. MEL 569 (5 discos) (x).

Parsifal. Mödl, Vinay, Greindl, Fischer-Dieskau, Hotter, Blankenheim. Pitz/Knappertsbusch. CETRA L079 (5 discos) (x); MEL 563 (5 discos) (x).

NOTA: Quizá esté previsto publicar todo **El Anillo**, primero vuelto a dirigir por Knappertsbusch en Bayreuth desde 1951; en todo caso es imprescindible el **Sigfrido**, con un dúo final insuperable por cantantes (Varnay, Windgassen) y batuta. También sería interesante la edición de **Maestros Cantores** (Cluytens) con un reparto en general superior al de 1957 y 1958: Windgassen, Hotter (Sachs), Fischer-Dieskau.

1957 (R.P.M.Tr.)

Los maestros cantores. Neidlinger, Greindl, Schmitt-Walter, Blankenheim, Geisler, Stolze, Grümmer, Von Milinkovic, Van Mill. Pitz/Cluytens. MEL 572 (5 discos) (x).

El oro del Rhin. Hotter, Blankenheim, Traxel, Suthaus, Von Milinkovic, Grümmer, Neidlinger, Kuën, Van Mill, Greindl, Von Ilosvay, Siebert, Lenchner, Schärtel. Knappertsbusch. ESTRO ARMONICO EA 31 (3 discos); CETRA L058 (3 discos) (x).

La Walkyria. Vinay, Greindl, Hotter, Nilsson, Varnay, Von Milinkovic. Knappertsbusch. ESTRO ARMONICO EA 32 (5 discos); CETRA L059 (5 discos) (x); MEL 577 (4 discos) (x).

Sigfrido. Kuen, Aldenhoff, Neidlinger, Hotter, Greindl, Von Ilosvay, Hollweg, Varnay. ESTRO ARMONICO EA 33 (5 discos); CETRA LO 60 (5 discos) (x).

El ocaso de los dioses. Windgassen, Uhde, Greindl, Neidlinger, Varnay, Grümmer, Von Ilosvay, Schärtel, Nilsson (Tercera Norna), Lenchner. Pitz/Knappertsbusch. ESTRO ARMONICO EA 34 (5 discos); CETRA LO 61 (5 discos) (x).

NOTA: **El Anillo** un tiempo más buscado y escamoteado puede llegar a ser el editado más veces si MELODRAM completa la serie. Merecería la pena si el prensado es superior al de CETRA. También sería interesante la publicación del primer **Tristán e Isolda** (Sawallisch) que cantaron en Bayreuth Windgassen y Nilsson. Y aunque parezca abusivo, muchos veríamos con agrado la edición de **Parsifal** con Vinay/Varnay/Kna.

1958 (R.P.Tr.M.L.)

Parsifal. Crespín, Beirer, Hines, Waechter, Greindl, Blankenheim. Pitz/Knappertsbusch. MEL 583 (5 discos) (x).

Los maestros cantores. Wiener, Hotter, Schmitt-Walther, Waechter, Traxel, Stolze, Grümmer, Schärtel, Bell. Pitz/Cluytens. MEL 582 (5 discos) (x).

Lohengrin. Konya, Rysanek, Engen, Blanc, Varnay, Waechter. Pitz/Cluytens. REPLICA RPL 248992 (x).

El oro del Rhin. Hotter, Saedén, Konya, Uhl, Gorr, Grümmer, Andersson, Stolze, Adam, Greindl, Von Ilosvay, Siebert, Hellmann, Boese. Knappertsbusch. MEL 586 (3 discos) (x).

La Walkyria. Vickers, Greindl, Hotter, Rysanek, Varnay, Gorr. Knappertsbusch. MEL 587 (4 discos) (x).

Sigfrido. Stolze, Windgassen, Andersson, Hotter, Greindl, von Ilosvay, Siebert, Varnay. Knappertsbusch. MEL 588 (5 discos) (x).

El ocaso de los dioses. Windgassen, Wiener, Greindl, Andersson, Varnay, Grümmer, Von Ilosvay, Madeira, Boese, Gorr, Siebert, Hellmann, Knappertsbusch. MEL 589 (5 discos) (x).

1959 (P.M.L.Tr.H.)

El Holandés errante. Rysanek, London, Greindl, Uhl, Fischer, Paskuda. Pitz/Sawallisch. Contiene escenas del **Lohengrin** y **La Walkyria** de 1958. MEL 590 (3 discos) (x).

Lohengrin. Konya, Grümmer, Gorr, Blanc, Crass, Waechter. Pitz/von Maticic. MEL 591 (4 discos) (x).

Los maestros cantores. Wiener, Greindl, Blankenheim, Waechter, Schock, Stolze, Grümmer, Schärtel, Bell. Pitz/Leinsdorf. MEL 592 (5 discos) (x).

NOTA: Hubiera sido históricamente interesante editar la función de **Lohengrin** que

Sigfrido. Kuën, Aldenhoff, Neidlinger, Hotter, Böhme, Bugarinovic, Streich, Varnay. Keilberth. MEL 528 (4 discos) (x).

El ocaso de los dioses. Lorenz Uhde, Greindl, Neidlinger, Varnay, Mödl, Siewert, Bugarinovic, Zimmermann, Ludwig, Töpfer. Pitz/Keilberth. MEL 529 (5 discos) (x).

1953 (R.P.Tr.L.B.)

Lohengrin (Wg). Windgassen, Steber, Greindl, Uhde, Varnay, Braun. Pitz/Keilberth. DECCA LXT 2880-84 (x); NA 25044-D 15 (□).

Tristán e Isolda. Vinay, Varnay, Weber, Neidlinger, Malaniuk, Eschert, Stolze, Adam, Tobin. Pitz/Jochum. DOCUMENTS OR 301-4; MEL 535 (4 discos) (x).

Parsifal. Mödl, Vinay, Weber, Hotter, Greindl, Uhde. Pitz/Krauss. DOCUMENTS OR 305-8; MEL 533 (4 discos) (x).

El oro del Rhin. Hotter, Uhde, Stolze, Witte, Malaniuk, Falcon, Neidlinger, Kuën, Weber, Greindl, Von Ilosvay, Zimmermann, Plümacher, Litz. Krauss. FOYER 1008 (3 discos) (x).

La Walkyria. Vinay, Greindl, Hotter, Resnik, Varnay, Malaniuk. Krauss. FOYER 1009 (4 discos) (x).

Sigfrido. Kuën, Windgassen, Neidlinger, Hotter, Greindl, Von Ilosvay, Streich, Varnay. Krauss. FOYER 1010 (4 discos) (x).

El ocaso de los dioses. Windgassen, Uhde, Greindl, Neidlinger, Varnay, Hinsch-Gröndal, Malaniuk, Von Ilosvay, Resnik, Zimmermann, Plümacher, Litz. Pitz/Krauss. FOYER 1011 (5 discos) (x).

1954 (R.P.L.Th.B.)

Tannhäuser. Vinay, Brouwenstijn, Greindl, Wilfert, Fischer-Dieskau, Traxel, Blankenheim, Stolze, Adam, Horn. Pitz/Keilberth. MEL 544 (4 discos) (x).

Lohengrin (Wg). Windgassen, Nilsson, Varnay, Uhde, Adam, Fischer-Dieskau. Pitz/Jochum. CETRA L077 (5 discos) (x); MEL 541 (4 discos) (x).

La Walkyria. Lorenz, Greindl, Hotter, Mödl, Varnay, Von Milinkovic, Nilsson (Ortlinde). Keilberth. MEL 535 (4 discos) (x).

Parsifal (fragmentos). Windgassen, Hotter, Adam. Pitz/Knappertsbusch. MEL 583 (con la versión íntegra de 1958) (x).

NOTA: Pese a la plétora ya existente, sería interesante la publicación de la toma íntegra del **Parsifal** de reconciliación



dirigió Tietjen, o al menos algunas escenas.

1960 (R.P.M.L.H.)

Lohengrin. Windgassen, Nordmo-Loevberg, Varnay, Neidlinger, Adam, Waechter. Pitz Sawallisch. MEL 601 (x).

Los maestros cantores. Greindl, Adam, Schmitt-Walter, Weber, Windgassen, Stolze, Grümmer, Schartel, Bell. PitzKnappertsbusch. MEL 602 (5 discos) (x).

Parsifal. Crespín, Beirer, Greindl, Stewart, Ward, Neidlinger. Pitz Knappertsbusch. MEL 018 (5 discos) (x).

El oro del Rhin (Wg). Uhde, Stewart, Paskuda, Stolze, Töpfer, Bjoner, O. Kraus, H. Kraus, Van Mill, Roth-Ehrang, Hoeffgen, Siebert, Hellmann, Cervena. Kempe. MEL 606 (3 discos) (x)

La Walkyria (Wg). Windgassen, Frick, Hines, Nordmo-Loevberg, Varnay, Töpfer. Kempe. MEL 607 (4 discos) (x).

Sigfrido (Wg). H. Kraus, Hopf, O. Kraus, Uhde, Roth-Ehrang, Hoeffgen, Siebert, Nilsson, Kempe. MEL 608 (5 discos) (x).

El ocaso de los dioses (Wg). Hopf, Stewart, Frick, O. Kraus, Nilsson, Bjoner, Hoffmann, Siwert, Nordmo-Loevberg, Siebert, Hellmann, Cervena. Kempe. MEL 609 (5 discos) (x).

1961 (R.P.M.H.Th.)

El holandés errante. Silja, Crass, Greindl, Uhl, Fischer, Paskuda. PitzSawallisch. PHILIPS 6500 057 (3 discos) (□).

Tannhäuser. Windgassen, V. de los Angeles, Greindl, Bumbry, Fischer-Dieskau, Stolze, Crass, Paskuda, Adam, Gardelli. Pitz Sawallisch. MEL 614 (3 discos) (x).

NOTA: Sería interesante la edición de **El oro del Rhin** y **La Walkyria** (Kempe) con Hines como Wotan y Crespín como Sieglinde.

1962 (R.P.Th.L.Tr.)

Tannhäuser. Windgassen, Silja, Greindl, Bumbry, Waechter, Stolze, Cras, Paskuda, Niensstedt, Gardelli. PitzSawallisch. PHILIPS 835 178180 AY (x) (□).

Lohengrin. Thomas, Silja, Crass, Vinay, Varnay, Krause. PitzSawallisch. PHILIPS 6598 07881 (x) (□).

Parsifal. Dalis, Thomas, Hotter, London, Talvela, Neidlinger. PitzKnappertsbusch. PHILIPS 83522024 AY (x) (□).

Tristán e Isolda. Windgassen, Nilsson, Greindl, Waechter, Meyer, Moeller, Stolze, Daum,



F.B./Siegfried Lauterwasser

Rudolf Kempe luchó contra tres lastres: el recuerdo del «Anillo» de Knappertsbusch, la acústica en el foso del Festspielhaus y las limitaciones artísticas de Wolfgang Wagner. Aun así, siempre un gran wagneriano.

Paskuda. PitzBöhm. MEL 625 (4 discos) (x).

1963 (R.P.Tr.M.B.)

NOTA: Sería interesante editar la **Novena** dirigida por Böhm.

1964 (R.P.Tr.M.Th.)

NOTA: Sería interesante editar **Los maestros cantores**: Greindl, Böhme, Alexander, Konya, Silja, etc., dirigidos por Böhm. También es importante históricamente el último **Parsifal** que dirigió Knappertsbusch, con Ericson, Vickers, Hotter, London, Neidlinger; y **Tristán**, pues sería el único documento con Hotter como Rey Marke.

1965 (R.P.Th.H.)

NOTA: Del año del estreno del último **Anillo** que montaría Wieland Wagner, sería interesante publicar el **Parsifal** y el **Tannhäuser** dirigidos por Cluytens (éste con Windgassen y L. Rysanek o G. Brovwenstijn).

1966 (R.P.Tr.Th.)

Tristán e Isolda. Windgassen, Nilsson, Talvela, Waechter, Ludwig, Heater, Wohlfahrt, Niensstedt, Schreier. PitzBöhm. PHILIPS 6598 08286 (x) (□).

El oro del Rhin. Adam, Niensstedt, Esser, Windgassen, Burmeister, Silja, Neidlinger, Wohlfahrt, Talvela, Böhme, Soukupova, Siebert, Dernes, Hesse. Böhm. PHILIPS 6747037 16 (x) (□).

Sigfrido. Wohlfahrt, Windgassen, Neidlinger, Adam, Böhme, Soukupova, Köth, Nilsson. Böhm. PHILIPS 6747037/16 (x) (□).

1967 (R.P.Th.L.)

La Walkyria. King, Talvela, Adam, Rysanek, Nilsson, Burmeister. Böhm. PHILIPS 6747037/16 (x) (□).

El ocaso de los dioses. Windgassen, Stewart, Greindl, Neidlinger, Nilsson, Dvorakova, Mödl, Höffgen, Burmeister,

Silja, Siebert, Dernes, Wagner. PitzBöhm. PHILIPS 6747 037/16 (x) (□).

NOTA: Sería interesante la publicación del **Lohengrin** que dirigió Kempe, con Konya.

1968 (R.P.L.Tr.M.)

NOTA: Tendría algún interés editar **El Anillo** dirigido por Maazel. Más importante es la edición de **Los maestros cantores** con Bohm y Adam.

1969 (R.P.Tr.M.H.)

NOTA: Sin nada especial.

1970 (R.P.Tr.M.H.)

Parsifal. Jones, King, Stewart, Crass, Ridderbusch, McIntyre. Pitz Boulez. POLYDOR 2713 004 (5 discos) (x).

NOTA: Por razones históricas sería interesante editar el **Tristán** (Bohm) que sirvió para la despedida de Bayreuth de W. Windgassen y B. Nilsson.

EXPLICACION DE SIGLAS

OBRAS PROGRAMADAS EN CADA FESTIVAL

- R.: **Anillo del Nibelungo**
- P.: **Parsifal**
- M.: **Maestros Cantores**
- Tr.: **Tristán e Isolda**
- L.: **Lohengrin**
- Th.: **Tannhäuser**
- H.: **Holandés errante**
- B.: **Novena Sinfonía**, de Beethoven.

DIRECTORES DE ESCENA

Todos los registros corresponden a producciones escénicas de Wieland Wagner, salvo aquéllos que tras el título de la obra lleven una de estas indicaciones:

(HT): Rudolf Hartmann.
(Wg): Wolfgang Wagner.

OTRAS INDICACIONES

Parece que salvo las ediciones «oficiales», señaladas (□), las restantes proceden de las retransmisiones raidofónicas de cada año.

(x) Registro que ha estado, está o puede llegar a estar disponible en España.

Cuando de la signatura del registro no se deduce el número de discos, éste se indica expresamente: ej. (5 discos).

Relación cerrada en marzo de 1983.

Festival de Bayreuth 1983

LA POLEMICA QUE SE ESPERA

Por Rafael Banús

El centenario de Richard Wagner se celebrará en Bayreuth con una nueva producción de **El anillo del Nibelungo**, la primera después de la controvertida de Patrice Chéreau y Pierre Boulez, de la que se ha escrito mucho en RITMO y en otras publicaciones; incluso se han publicado libros que se ocupan exclusivamente del montaje. La producción prevista para este año dará también mucho que hablar, puesto que se ha contratado para ella a un importante —y también controvertido— director de escena, el británico Peter Hall.

Hall es autor, entre otras cosas, de un aplaudido **Orfeo**, de Gluck en Glyndebourne (en el que se retiró de la escena Janet Baker) y de un muy criticado **Macbeth**, de Verdi, en el Metropolitan de Nueva York, además de espectáculos teatrales, principalmente en Londres.

Para estas representaciones, Bayreuth ha querido echar la casa por la ventana, contratando a Georg Solti como director musical, que no ha dirigido nunca en este Festival, y del que no puede dudarse que es uno de los mejores directores wagnerianos de la actualidad. Con él en el foso, cualquier polémica ha de quedar, al menos, algo aplacada. En cuanto a los cantantes, hay que citar los importantes nombres de Hildegard Behrens, Reiner Goldberg, Brigitte Fassbaender, Siegfried Jerusalem y Siegmund Nimsgern. Los dos primeros son los *mimados* de las representaciones del repertorio alemán. Ella cantó con Karajan en **Salomé** (en Salzburgo y en la versión discográfica); le dejó planteado para su **Parsifal**; ha grabado **Fidelio** con Solti y **Der Freischütz** con Kubelik; ha intervenido en importantes producciones de las óperas de Munich (**Tristan und Isolde** con Sawallisch y Everding, y **Fidelio** con Böhm y Friedrich), Berlín Occidental (**El holandés errante**, con Barenboim), Londres (**Salomé**, con Mehta) y Nueva York (**Idomeneo**, con Ponnelle y Levine, en una versión que se ofreció por TVE), y ha dicho que no a la próxima **Turandot** de Maazel en Viena. El es miembro de la Opera de Berlín Oriental, con la que



«Parsifal», acto III: Hans Sotin («Gurnemanz»), René Kollo («Parsifal») y Eva Randová («Kundry»).



actuó en Madrid en **Tannhäuser** en 1980, cuando no era tan conocido; después ha intervenido en importantes versiones de **Maestros cantores**, en Londres (con Davis), **Fidelio**, en Salzburgo (con Maazel), ha puesto su voz a la película de Hans-Jürgen Syberberg, **Parsifal**, y ha protagonizado un curioso suceso al negarse a proseguir la actuación de **Tannhäuser** en Viena. Ultimamente ha cantado bastante con Karajan. Como se ve, dos auténticos divos, que esperamos que al final no tengan problemas con el director de escena o con el clima de Bayreuth para que no den la *espantada* a última hora. Siegmund Nimsgern es una incógnita para el papel de «Wotan»; conocemos, de su Wagner, un muy buen «Klingsor» en la grabación de Karajan, y se ha oído hablar, y no precisamente bien, de su «Telramund» en los montajes de **Lohengrin** en Milán y París; en todo caso, no se puede dudar de su clase como cantante. Brigitte Fassbaender puede ser un auténtico lujo para «Waltraute», debutando tanto en este papel como en Bayreuth. Jerusalem repetirá el «Froh» que hiciera en el anterior montaje, así como Jeannine Altmeyer su expresiva «Sieglinde». También vuelve el discutible Hermann Becht como «Alberich». Hay nombres, al menos para mí, desconocidos (el norteamericano Dennis Bailey, que cantará «Siegmund»). Con todo, se pueden tener grandes esperanzas en este montaje.

CARTELERA

FESTIVAL DE BAYREUTH 1983

24 de julio y 2, 6, 13 y 17 de agosto: **Die Meistersinger von Nürnberg**. Bernd Weikl («Sachs»), Siegfried Jerusalem («Walther»), Hermann Prey («Beckmesser»), Manfred Schenk («Pogner»), Marie-Anne Haggander («Eva»), Marga Schiml («Magdalane»). Director: Horst Stein. Montaje Wolfgang Wagner.

Der Ring des Nibelungen.

Nueva producción. 25 de julio, y 7 y 21 de agosto: **Das Rheingold**. 26 de julio, y 8 y 22 de agosto: **Die Walküre**. 28 de julio, y 10 y 24 de agosto: **Siegfried**. 30 de julio, y 12 y 26 de agosto: **Götterdämmerung**. Hildegard Behrens («Brünnhilde»), Siegmund Nimsgern («Wotan»), Reiner Goldberg («Siegfried»), Jeannine Altmeyer («Sieglinde»), Dennis Bailey («Siegmund»), Aage Haugland («Hagen»), Hermann Becht («Alberich»), Mattias Hölle («Hunding»), Bent Norup («Gunter»), Siegfried Jerusalem («Loge»), Peter Haage («Mime»), Doris Soffel («Fricka»), Brigitte Fassbaender («Wal-

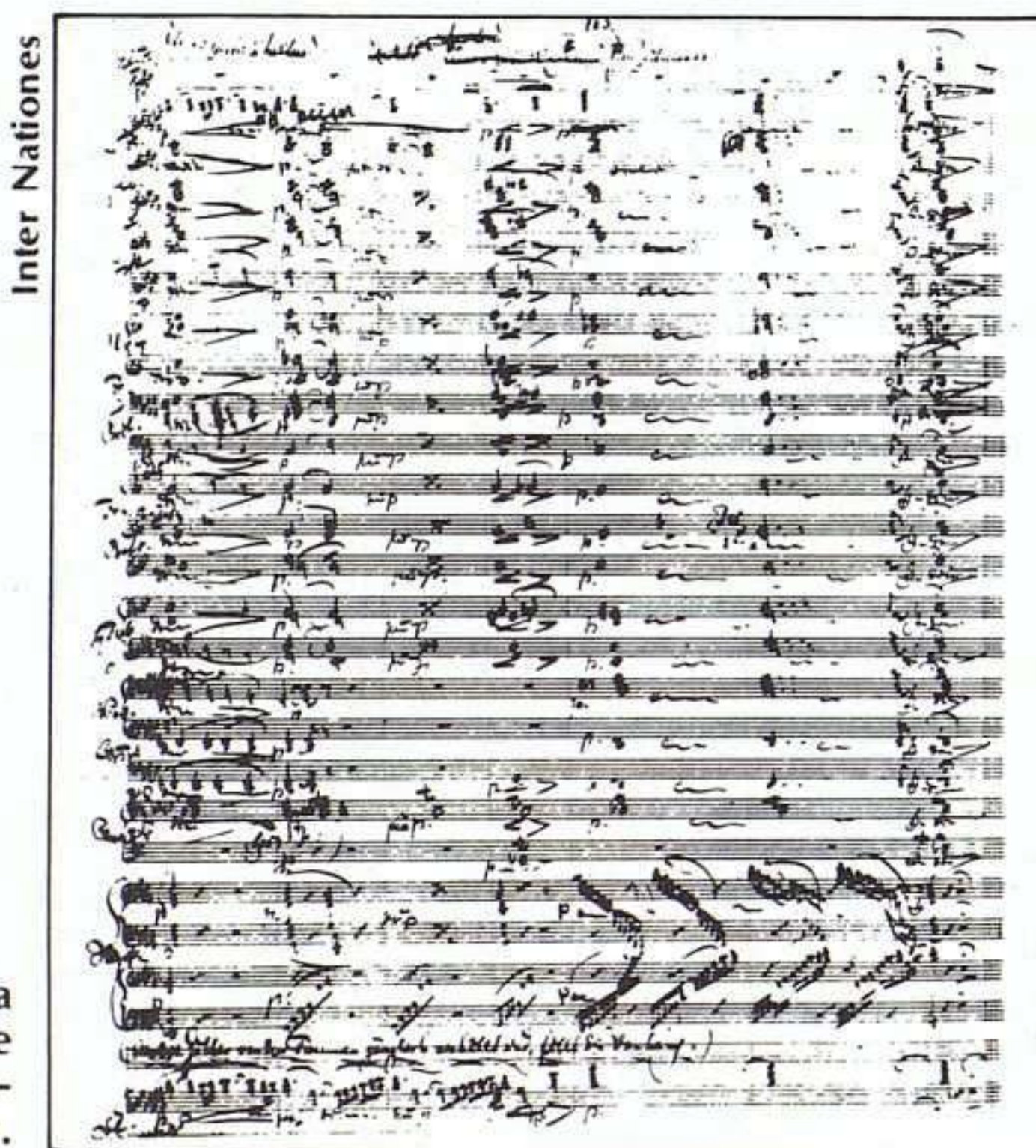
traute») y otros. Director: Georg Solti. Montaje: Peter Hall. Decorados: W. Dudley.

31 de julio, y 4, 9, 15 y 19 de agosto: **Tristan und Isolde**. Johanna Maier («Isolde»), Spas Wenkoff («Tristán»), Hanna Schwarz («Brangäne»), Matti Salminen («Rey Marke»), Hermann Becht («Kurwenal»), Robert Schunk («Melot»). Director: Daniel Barenboim. Montaje: Jean-Pierre Ponnelle.

1, 3, 5, 16 y 18 de agosto: **Parsifal**. Leonie Rysanek («Kundry»), Peter Hofmann («Parsifal»), Simon Estes («Amfortas»), Hans Sotin («Gurnemanz»), Franz Mazura («Klingsor»), Matti Salminen («Titu-



«El oro del Rhin», en los Festivales de Bayreuth.



Ultima página de la partitura autógrafa de «El anillo del nibelungo», de Wagner.

rel»), Hanna Schwarz («Una voz»). Director: James Levine. Montaje: Götz Friedrich. Decorados: Andreas Reinhardt.

OTROS TITULOS

Las restantes tres óperas que se interpretarán este año han sido ya comentadas en RITMO (núms. 516 y 526). Se trata de **Los maestros cantores**, en el viejo montaje de Wolfgang Wagner, dirigido musicalmente por Horst Stein, con las brillantes intervenciones de Hermann Prey («Beckmesser») y Bernd Weikl («Sach»); **Tristan und Isolde**, en la producción de 1981 de Jean-Pierre Ponnelle, dirigida

excelentemente por Daniel Barenboim, con un reparto, exceptuando al citado Hermann Becht, muy homogéneo: Spas Wenkoff, Johanna Maier, Hanna Schwarz, Matti Salminen y Robert Schunk); y **Parsifal**, puesto en escena el pasado año por Götz Friedrich, y que ha tenido menor resonancia que otros montajes suyos, como **Lohengrin** o **Tannhäuser**, dentro del propio festival; sirvió de presentación en Bayreuth a James Levine, que realizó una versión mejor de lo que se esperaba, así como a la reaparición de Leonie Rysanek en una «Kundry» muy sugestiva, treinta y dos años después de su primera «Sieglinde» en el mismo escenario, a la que acompañaron correctamente Simon Estes, Franz Mazura, Peter Hoffmann y Hans Sotin.

El discutidísimo Festival de Bayreuth va a seguir dando que hablar, a pesar de la enorme carga de críticas negativas —bastantes de ellas muy justificadas y otras no tanto. Como dato curioso, para el año 85 ya han fichado a Ken Russell, director de cine y de teatro, últimamente muy metido en ópera (**The rake's progress**, de Stravinsky, en el Maggio Musicale de Florencia), que pondrá en escena **Tannhäuser**, con dirección musical del cada día más importante Riccardo Chailly. ¿Qué vendrá después?

HOMENAJE A RICHARD WAGNER EN EL INSTITUTO ALEMAN DE MADRID

Para conmemorar el centenario de la muerte de Richard Wagner (1813-1883), el Instituto Alemán elaboró un programa amplio en el que se pudieron contemplar diversos aspectos de la vida y la obra del compositor. El homenaje se realizó en tres apartados: ciclo de conferencias, proyección de películas y exposición gráfica de su vida.

Por Rafael Banús

José Peris Lacasa, Catedrático de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, se ocupó de la parte musicológica en una charla titulada «Promoción y desarrollo de la orquesta desde la perspectiva wagneriana». En ella consideró a Wagner padre de la orquesta moderna y explicó el diferente uso que hace de ella según la temática y el carácter de cada obra (el color místico de **Parsifal** o **Lohengrin**, la polifonía de **Los maestros cantores**). Analizó detalladamente el prelude del acto I de **Tristán e Isolda**, origen de la armonía moderna, así como los conceptos «melodía infinita» y «Leitmotiv». Señaló a este último como «la aclimatación al teatro de un género parafonónico, en el que se da la perfecta unión entre el sonido y la música». El segundo conferenciante, el escritor y musicólogo alemán Martin Gregor-Dellin, trató el tema de «Cósima Wagner a través de sus diarios», aspecto poco conocido dentro de las biografías de Wagner. El profesor Gregor-Dellin es un gran conocedor de la vida y obra de Wagner en general y de este aspecto en particular, ya que acaba de publicar los **Diarios** de Cósima. Bajo el lema «Wagner y su música en el contexto del pensamiento del siglo XIX», el profesor de Lingüística Germánica de la Universidad Complutense, Eustaquio Barjau Riu, analizó las diversas corrientes filosóficas que influyeron en la obra del compositor (Bakunin, Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche). Calificó a **Lohengrin** como obra «feuerbachiana», a **Tristán** y **Parsifal** como «schopenhauerianas», y a la **Tetralogía**, según los distintos manuscritos, como inspirada por Bakunin, Feuerbach y Schopenhauer. Igualmente señaló la superioridad del Wagner músico al Wagner ideólogo.



Richard
y Cósima
Wagner.

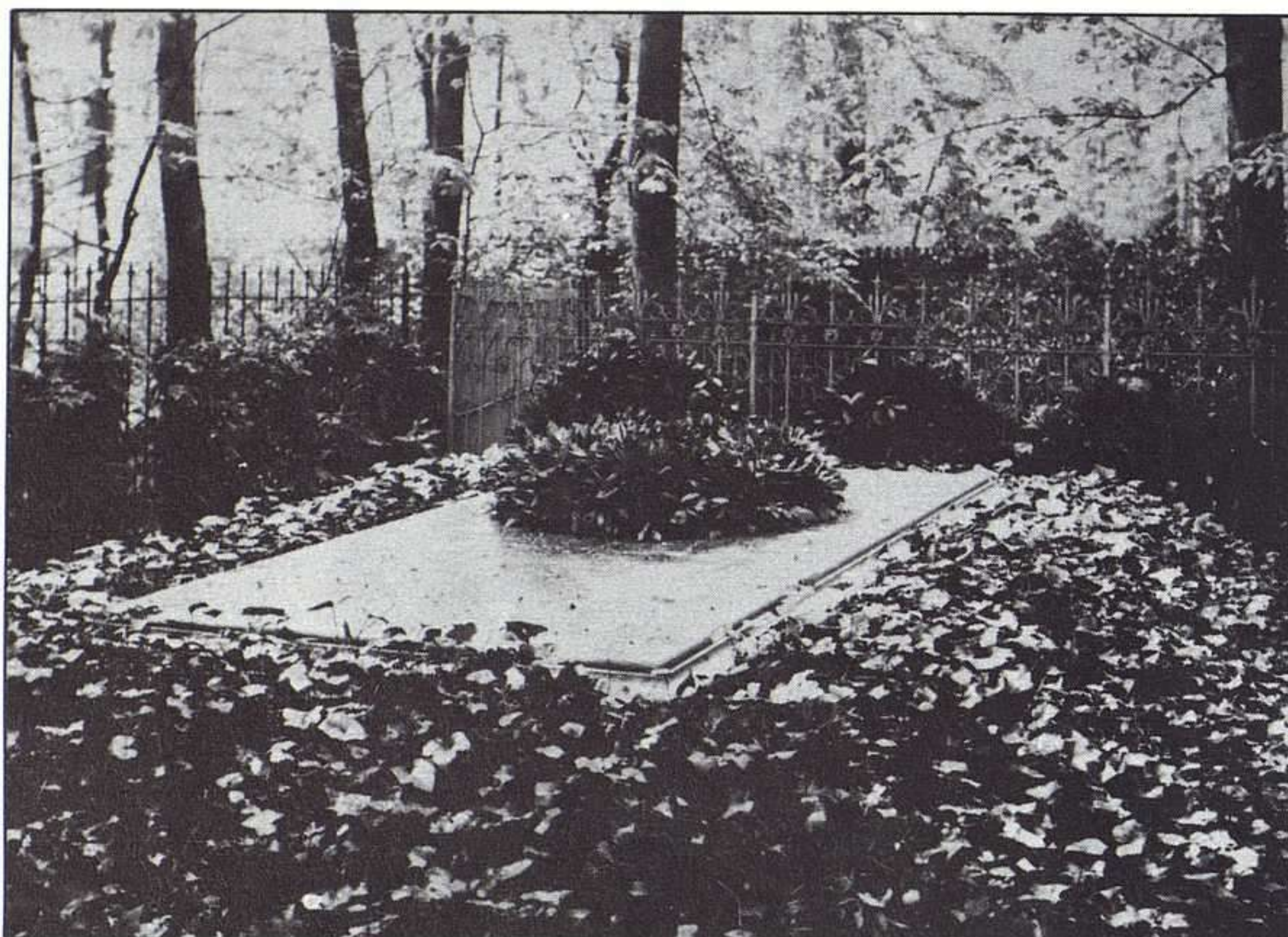
PELICULAS

La proyección más interesante fue quizá la del film **Winifred Wagner** y la

Inter Naciones



RICHARD
WAGNER



La tumba de Richard y Cósima Wagner en el jardín de Wahnfried.

Inter Naciones

historia de la casa Wahnfried (1977), del realizador alemán Hans-Jürgen Syberberg, de quien anteriormente se había proyectado la famosa versión cinematográfica de **Parsifal** (1982). La película es una larga entrevista hecha por el realizador a la nuera del compositor. El punto más ampliamente tratado es el de la amistad con Adolf Hitler y las relaciones de éste con los Festivales de Bayreuth. Son muy interesantes también las alusiones de Winifred Wagner a personalidades como Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Alfred Roller, Hans Tietjen, Alma Mahler o Franz Werfel. Todo ello compuso una imagen, ante todo personal, de una época básica de la historia de Alemania.

Los otros filmes ofrecidos por el Instituto Alemán en la sala de la Filmoteca Española fueron tres representaciones de ópera: el fascinante montaje de Götz Friedrich para **Tannhäuser** (Festival de Bayreuth, 1978), con decorados de Jürgen Rose, coreografía de John Neumeier, dirección musical de Colin Davis e interpretación de Gwyneth Jones, Spas Wenkoff y Bernd Weikl; una versión tradicio-

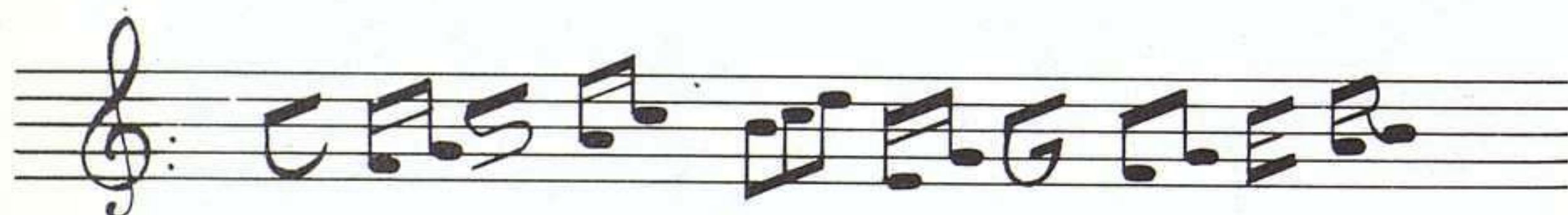
nal pero atractiva de **Los maestros cantores de Nuremberg** debida a Leopold Lindtberg, bajo la batuta de Leopold Ludwig, y cantando Giorgio Tozzi, Richard Cassilly y Toni Blankenheim; y la realización televisiva de **El holandés errante** (1975) hecha por Vaclav Kaslik, dirigida musicalmente por Wolfgang Sawallisch, con Catarina Ligendza, Donald McIntyre y Bengt Rundgren.

La Filmoteca Española añadió a éstos otros títulos: los documentales **El otro Bayreuth** (centrado en la figura de la princesa Wilhelmine, esposa del Margrave de Brandemburgo-Bayreuth, artista y mecenas de su tiempo (1709-1758) e impulsora del estilo llamado «rococó de Bayreuth») y los dedicados a Wagner **Cien años de los Festivales de Bayreuth** y **Cien años de "El anillo del nibelungo"**, en los que se ofrecen fragmentos de representaciones y ensayos con personalidades como Karl Böhm; otros filmes que tratan las relaciones entre el compositor y el rey Luis II de Baviera fueron debidos a Luchino Visconti (**Ludwig**, 1973) y, de nuevo, a Hans-Jürgen Syberberg (**Ludwig, réquiem por un rey virgen**, 1972); la

película española **Parsifal** (1951), de Daniel Mangrané y Carlos Serrano de Osma, mezcla de película histórica, drama postbélico, ceremonia religiosa y cuento infantil; y dos filmes de Ken Russell, **Mahler, una sombra en el pasado** (1974) y **Lisztomania** (1976), con muchas alusiones tópicas.

EXPOSICION GRAFICA

La exposición gráfica estuvo formada por 102 reproducciones de retratos grabados y fotografías que recogían diversos momentos de la biografía y de las obras de Wagner. Las diferentes secciones llevaban los siguientes títulos: «La casa paterna», «1813-1833. Infancia y juventud», «1833-1839. Comienzo de una carrera», «1839-1842. Años de hambre en París», «1842-1849. "Kapellemeister" de la Corte en Dresde», «Lohengrin», «1849-1864. En el exilio», «Admiraciones y amistades», «1864-1867. Munich», «El círculo de amigos», «Cósima», «1866-1872. Intermezzo en Tribschen», «1872-1883. Bayreuth», y toda la información referente a los Festivales desde 1876 hasta 1981.



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - Tlf. 38 28 76

C/. Juan Carlos I, 37 - Tlf. 39 03 96

ELDA

EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA

Crítica discográfica

CORRESPONDENCIAS VALORATIVAS

Sin valorar: no recomendable.
 ■ : poco recomendable.
 ■ ■ : medianamente recomendable.
 ■ ■ ■ : bastante recomendable.
 ■ ■ ■ ■ : muy recomendable.
 ■ ■ ■ ■ ■ : máximamente recomendable.

BACH: «Una introducción». Piezas del Album de Wilhelm Friedemann, del Album de Ana Magdalena, «Suite S. 824», y «Aria y diez variaciones al estilo italiano», S. 989. Rosalyn Tureck, piano. CBS. D 37275. Digital Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■

No sabemos si la interpretación de estas piezas por Rosalyn Tureck corresponde exactamente a lo que Bach hubiera deseado y hasta qué punto la técnica de interpretación al piano varía con respecto al instrumento original para el que fueron escritas; lo cierto es que la visión artística cambia con los tiempos y más aún cuando dicha visión se dirige retrospectivamente hacia épocas lejanas, como es el caso de la interpretación de Bach; es casi imposible colocarse dentro de la conciencia de los antepasados. Sobre esto podría fundarse toda una teoría estética, pero para un oyente medio de nuestra época es suficiente con que dicha visión concuerde con unos límites generalmente aceptados, aunque siempre dentro de una posibilidad de renovación para no incurrir en una rutina.

El trasladar estas piezas al piano de nuestra época supone adaptarlas a todas las posibilidades de la técnica interpretativa que el piano ofrece, que son bastante más amplias que las de los instrumentos originales del siglo XVIII. Ya se sabe que se componía para éstos porque no los había mejores.

Dichas posibilidades pianísticas permiten a Rosalyn Tureck, ajustándose lo más estrictamente posible a la partitura, dar, sin embargo una visión moderna que se acerca más a la sensibilidad del oyente de hoy. Posibilidades aquellas que desarrolla al máximo por poseer una situación musical y una técnica expresiva poco comunes y que le permiten convertir las piezas más sencillas,

como son las del **Album de Ana Magdalena** en una verdadera delicia.

En cuanto a la **Suite** y el **Aria y diez variaciones al estilo italiano**, construidas con un rigor musical mucho más estricto que las otras piezas y una elaboración más meticulosa, que deja menos margen de libertad a la fantasía interpretativa, no pierde en ellas —ni por un momento— esa vena de inspiración que, dentro de lo más serio, le permite expresarse con una gran musicalidad, gracia y sentido melódico del barroco. Aspecto este último que descuidan muchos intérpretes.—**J.L.B.M.**

BARTOK: Danzas populares rumanas. Suite Op. 14. Improvisaciones sobre cantos campesinos húngaros, Op. 20. Al aire libre. Sonata para piano. Claude Helffer, piano. Harmonia Mundi, HM 1094.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■

Una selección cuidada y atractiva del pianismo bartokiano. En el reducido espacio de un solo disco se presentan sus maneras más características dentro del género, desde la pieza corta de raíz folklórica hasta la partitura extensa de orientación culta y grandes ambiciones formales. El período escogido, por otro lado, representa lo más novedoso del creador húngaro en este terreno. La etapa culmina precisamente con la cumbre de *barbarismo* de la **Sonata** de 1926, año que verá también la escritura del fundamental **Primer Concierto para piano**.

Las interpretaciones de Helffer alcanzan una muy alta cota. Una solidísima técnica viene acompañada de gran musicalidad, seriedad en la comprensión de las obras y una lógica discursiva sin tacha. Su Bartók tiene fuerza arrolladora, pero también respira magia poética. La forma de percutir las teclas —especialmente en **Al aire libre** y **Sonata**— allí donde el procedimiento es requerido, es sencillamente impresionante por vigor en el ataque, precisión métrica y rotundidad. La abrupta sonoridad arrancada al piano es de gran eficacia comunicativa y fidelidad y ¿por qué no? de innegable hermosura. Todo el agrio mundo armónico de Bartók queda, pues, claramente expuesto. Con todas las virtudes dichas, aún podría ponerse un pequeñísimo reparo a la labor de Helffer. Junto a las estupendas construcciones de las obras más complejas, el músico no acierta del todo con las páginas más sencillas. La inspiración popular se deja sentir, claro es, pero en

algunos momentos determinados la traducción es en exceso cerebral; el pianista se toma demasiado en serio las piezas de raigambre popular, con lo que se disminuye en parte el porcentaje de simple encanto.

Un disco de Bartók muy recomendable.—**E.M.M.**



Béla Bartók

BARTOK: El Castillo de Barbazul. Elena Obraztsova, Yevgeni Nesterenko. Coro y Orquesta de la Opera Nacional de Hungría. Director, Janos Ferencsik. Hispavox (Hungaroton) 190 009. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■

El Castillo de Barbazul (1911) es una soberbia ópera en un acto que, poco a poco, va abriéndose paso en el repertorio —tanto en versión de concierto como en forma representada. Es obra de concentrada esencia dramática, dotada de una magnífica orquestación y con un atractivo juego erótico-mortal entre los dos protagonistas, que deben poseer amplios recursos vocales y escénicos. **El Castillo de Barbazul** supone un capítulo esencial en la ópera de nuestro siglo y para cualquier aficionado es una obra imprescindible en su discoteca. Es decir, lisa y llanamente, una obra maestra.

Lo mejor de esta nueva grabación es, sin duda, la extraordinaria dirección de Janos Ferencsik al frente de la Orquesta Nacional de la Opera de Hungría que, a juzgar por lo escuchado en este disco, es una agrupación sensacional. A este esplendor contribuye la grabación digital, que realiza el poderío y la riqueza de la orquestación bartokiana y la entrega, el calor, el mimo, el conocimiento que muestra Ferencsik de la partitura. No estoy tan de acuerdo en cambio con los solistas. Nesterenko es uno de los primeros bajos del mundo, pero Bartók escribió su «Barbazul» para barítono, para una voz más clara, más joven. Por otra parte, Nester-

renko da muchas veces la sensación de estar cantando el «Boris» y la interpretación peca de monótono. La Obraztsova hace una «Judith» en exceso agresiva, demasiado poderosa, sin dar la medida del personaje que se debate entre la curiosidad morbosa y el temor-amor a su marido, aunque muestre sus grandes condiciones vocales, con un registro grave de verdadera contralto y agudos firmes y brillantes, siempre dentro de sus características eslavas. La grabación tiene un prensado de no mucha calidad, con ruido de fondo, a veces molesto, que estropea la excelencia de la matriz húngara. El disco contiene el libreto en castellano pero no en la lengua original.

El propio Ferencsik había dirigido la ópera en la Edición Completa de Béla Bartók, hecha también por Hugaroton y que Hispavox importó hace unos años en España. Aunque menos brillante orquestalmente, la extraordinaria contribución del barítono Gyorgy Melis, a quien tuvimos ocasión de admirar cantando esta misma ópera hace un par de años en el Real, logra que este disco sea una opción más interesante, aunque la obra forma parte del volumen IV de la Música orquestal y no se vende suelta. De cualquier modo, la presente grabación ofrece méritos más que suficientes para poder recomendarla, sobre todo por Ferencsik y, naturalmente, por la propia obra.—**M.C.**

BERLIOZ: «Oberturas» **Benvenuto Cellini, El Carnaval Romano, Los Jueces Francos y El Corsario**. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, Alain Lombard. Erato, 190 008.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■

De las cuatro Oberturas que incluye la presente grabación, sólo una de ellas fue compuesta como pieza independiente al estilo de las «Oberturas» de Beethoven: **El Corsario**. **El Carnaval Romano** nació por elaboración de materiales temáticos del segundo acto de **Benvenuto Cellini**, después de que ésta fracasara de forma estrepitosa el día de su estreno. Su «Obertura», no obstante, sí gozó de los favores del público desde el primer momento, convirtiéndose pronto en una música admirada y popular. **Los Jueces Francos** —obra de juventud— fue inicialmente pensada como obertura de una ópera que jamás fue completada y cuyos fragmentos fueron utilizados por su autor en otras obras como la **Sinfonía Fantástica** —«Marcha al Suplicio»— o la **Sinfonía Fúnebre y Triunfal**

—«Oración Fúnebre»—. Son, en todo caso, cuatro oberturas de las que se podría hablar en dos bloques: **Benvenuto** y **Carnaval** son músicas caracterizadas por su color tímbrico, dinamismo y nervio; **Jueces** y **Corsario** poseen un contenido dramático— en ocasiones, casi lúgubre— mucho más acentuado.

La interpretación de Alain Lombard, al frente de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo — que está estupenda—, es excelente. Sus versiones son brillantes y enérgicas; a veces, el exceso de *fuego* hace perder un punto de sutileza al discurso, pero, de todas formas, la línea interpretativa general es coherente; ciertamente admirable es el sentido del color orquestal, aunque, de haber contado con un instrumento más refinado en el sonido, el resultado hubiera sido todavía más eficaz. En suma, se trata de un disco interesante, pues, además, contiene unas músicas no muy frecuentemente grabadas. La toma sonora es igualmente buena.—P.G.M.

BRAHMS: Quinteto para clarinete en Si menor, Op. 115.
WEBER (atrib.): Introducción, tema y variaciones para clarinete y cuarteto de cuerda.
 Peter Schmidl, clarinete. Miembros del Nuevo Octeto de Viena. Decca Ace of Diamonds 9-42003.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Una vez salvada la vergüenza de no contar en nuestro mercado con ninguna grabación de una de las obras más bellas y perfectas de todo el Romanticismo —el **Quinteto para clarinete**, de Brahms— con la aparición el pasado verano de la excelente versión a cargo de Jack Brymer y el Cuarteto Allegri (Decca, comentada en RITMO núm. 525)—, nos llega ahora la muy reciente grabación del Nuevo Octeto de Viena —que, por cierto, en nada desmerece al histórico y primitivo Octeto liderado por Willi Boskovsky— dentro de la serie económica de Decca.

Si la versión de los ingleses se caracterizaba por un matizado dramatismo y por una atmósfera brahmsiana-última-época plenamente conseguida, la mayor virtud de la de los vieneses es que, por encima de todo, rebosa belleza. El sonido que obtienen de sus instrumentos (como el de la Filarmónica de Viena, pero en quinteto) es apropiadísimo para una obra de estas características, y la conjunción de ambas bellezas —obra e interpretación— hace de la audición de este disco un placer total que puede que hasta algunos hedonistas se sientan desbordados.

Pero no sólo esto; la interpretación en sí, el concepto de la obra, es también admirable. El primer movimiento —en el que a veces echo en falta un mayor

reposo— está inteligentemente planteado, sin brusquedades, con la mirada puesta en el clímax final. El segundo —una de las páginas más hermosas de Brahms— conoce también una traducción intachable: las dos secciones extremas destacan por su placidez, mientras que la central, al contrario que la versión de los ingleses, se caracteriza más por un aire dolorosamente contemplativo que dramático. Mayor tragedia se advierte, en cambio, en el Andantino, que suele ser interpretado como un pequeño divertimento, y en las variaciones finales (donde ya la nostalgia se apodera de todo; ésta es quizás la más autobiográfica de las obras Brahms), que nos ofrecen la oportunidad de admirar las calidades individuales de los vieneses (óigase la frase del cello en la primera variación o cualquiera de las intervenciones de Schmidl), que rematan su espléndida actuación con una coda memorable.

La **Introducción, tema y variaciones**, atribuida a Weber pero compuesta al parecer por el checo František Blatt, es una obra amable, sencilla y muy bien construida para el lucimiento del clarinete, que el Nuevo Octeto de Viena toca con entusiasmo y absoluta perfección técnica, disipando así —no sé si para bien o para mal— el agradable *mal cuerpo* en que nos dejara sumidos el **Quinteto** brahmsiano. En días *otoñales* (entendiéndose el calificativo en todos los sentidos posibles), quizás sea mejor abstenerse de escucharla —reservándola para tiempos mejores— y levantar la aguja tras la memorable coda del **Quinteto**.

Si aún no posee la obra de Brahms, esta versión —por su menor precio y su mejor sonido— es preferible a la de los ingleses, también magnífica en todos los sentidos. Si ya se hizo con ésta en su momento, corra a comprar también la de los vieneses.—L.C.G.

BRAHMS: Sinfonía núm. 1 en Do menor, Op. 68. Orquesta Estatal de Dresde. Director, Kurt Sanderling. **Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Si bemol mayor, Op. 83.** Sviatoslav Richter, piano. Orquesta de París. Director, Lorin Maazel. **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77.** David Oistrakh, violín, Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. Columbia, SAX 734/6, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Extraño álbum, formado por tres grabaciones procedentes de diverso origen: la VEB Deutsche Schallplatten de Berlín, la primera, y la EMI, las otras dos; tres grabaciones en las que de inmediato reconocerá el buen discófilo tres joyas interpretativas de bastante calibre.

En efecto, la **Primera Sinfonía**, de Brahms, por Kurt Sanderling (1973), es una de las grandes versiones de la obra. Junto a una maestría sensacional para apuntalar con solidez la arquitectura de la pieza y una exactitud ejemplar, con respecto a la partitura, Sanderling da un carácter y una fuerza enorme a su versión. Al oírla tenemos aquella sensación de las grabaciones *en vivo* de las interpretaciones *naturales*, lógicamente articuladas en el tiempo. Este mismo registro, pero a través de un prensado de la RCA italiana, fue importado hace pocos años por Ferysa y distribuido por nuestro mercado con un sonido bastante mejor que el de Columbia.

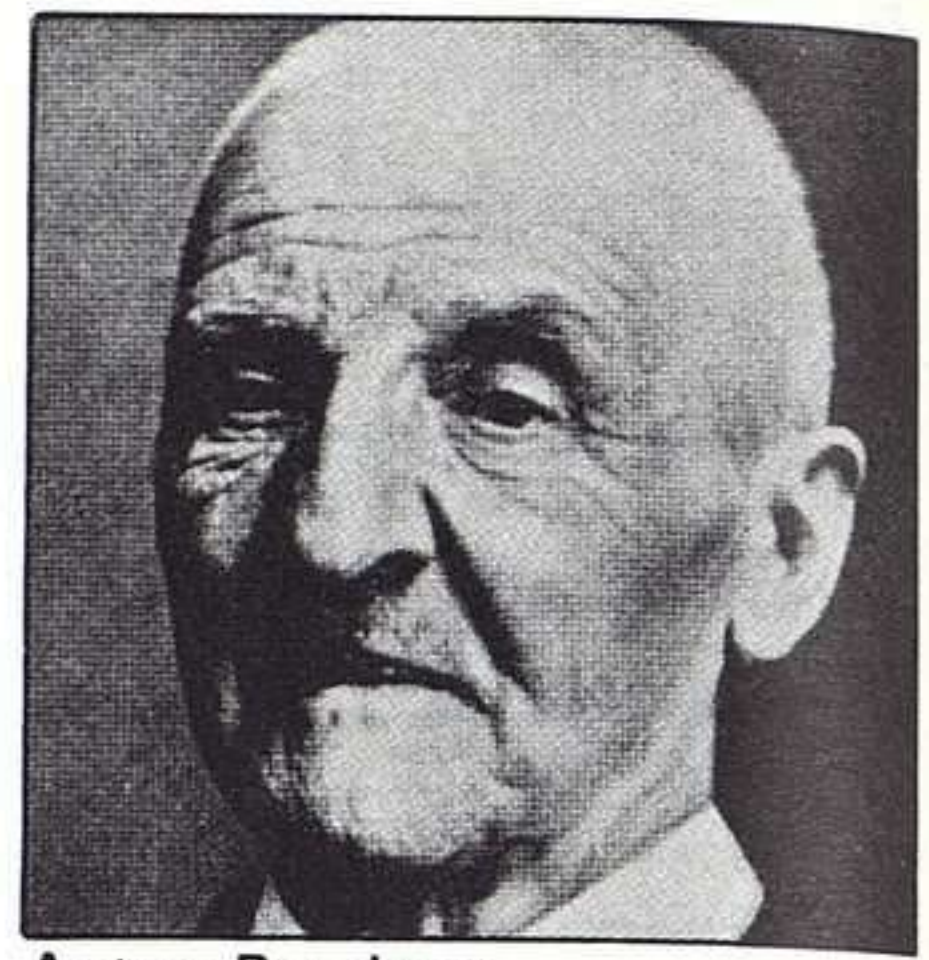
La versión que Sviatoslav Richter y Lorin Maazel grabaron en 1970 del **Segundo Concierto para piano** de Brahms para EMI, pasó en su día por nuestro mercado sin el merecido relieve; para mí, se trata de una interpretación excelente, en la que el entendimiento entre ambos artistas es máximo, en el empeño de hacer una versión decididamente romántica y apasionante de la obra. El irregular Maazel está en este caso acertadísimo con la batuta, plegándose como un guante a la ejecución grandiosa, pasional y flexible del pianista ruso. El prensado de Columbia, dentro de su pobreza, es menos malo que el de sus compañeros de álbum.

Por último, la versión de Oistrakh y Szell (1970) del **Concierto para violín** no necesita comentarios. Quizá menos equilibrada y canónica que la anterior grabación del famoso violinista con Klemperer (EMI 1961), su actuación es en ésta, sin embargo, más apasionada y vital que en aquélla, no pudiendo llegar a decirse cuál de las dos es mejor. El sonido del prensado de Columbia es infame.—L.S.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 1 en Do menor (versión de Linz). Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, Václav Neumann. Telefunken (Aspekte), 641177.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Esta grabación de 1966, que hace unos meses presentó Telefunken, nos revela una interpretación de la **Primera Sinfonía** de Anton Bruckner sustancialmente distinta a la de Eugen Jochum (Edigsa), pero igualmente magistral. Sólo el comienzo de la obra, llevado a un «tempo» pausado, sin prisas, ya nos transmite una sensación diferente, y el tratamiento de los temas, de los «crescendi» de los «climax», nos remite a un Bruckner menos juvenil, más majestuoso, más sobrio que el de Jochum. En contrapartida, podríamos decir, también menos fresco y espontáneo, menos humano y sencillo. En manos de Neumann, la **Sin-**



Anton Bruckner.

fonía está vista desde el dramatismo de las piezas posteriores del ciclo bruckneriano; los «crescendi», por ejemplo, acumulan una tensión tremenda, que es descargada con vigor en los fortísimos (el timbal, magníficamente manejado, tiene en esta versión una presencia sigilar), y, por otra parte, los pasajes de desarrollo adquieren una importancia notoria. Estamos ante una versión eminentemente analítica y estructural y, desde este punto de vista, absolutamente extraordinaria. Neumann se revela como un sapientísimo director bruckneriano a la hora de dosificar los efectos y jugar con los elementos típicos de la escritura del maestro de Ansfelden. El planteamiento y resolución de las codas es otro ejemplo de sabiduría e intuición, al combinar «tempo» y dinámica de modo tal que, en vez de acelerar a medida que intensifica el sonido, lo que hace es «ralentar», con lo que el momento adquiere dimensiones de verdadera excitación. La coda del cuarto movimiento (que es el mejor realizado de cuantos existen) está tan magistralmente preparada que no se presenta de improviso, como en tantas otras versiones, y su culminación es solemne y emocionante.

Versión, pues, de grandísima categoría, plenamente identificada con el lenguaje del Bruckner maduro, que se coloca, junto a la de Jochum (Edigsa), a la cabeza de las existentes. El sonido es digno y permite una audición confortable.—L.S.

BUXTEHUDE: Sonatas para violín, viola de gamba y continuo, Op. 1 núms. 3 y 4. Op. 2 núms. 2 y 3. The Boston Museum Trio. Harmonia Mundi, HM B 1089. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Nuestro conocimiento de los músicos alemanes anteriores a Bach es bien corto. La grabación de estas obras camerísticas de Dietrich Buxtehude viene a ilustrar una de las parcelas más absolutamente desconocidas de un autor de reconocida importancia no especialmente atendido en nuestros días.

Buxtehude publicó en dos ocasiones sonatas para dos ins-

trumentos de cuerda con acompañamiento de bajo continuo. Las impresiones datan de 1694 y 1696, recogiendo un total de siete obras. La precedente edición de 1684 se ha perdido lamentable y definitivamente.

En las **Sonatas a dos** de Buxtehude se puede apreciar un acusado carácter improvisatorio y un gran virtuosismo instrumental. La influencia italiana es clara. Al alemán le llegó especialmente canalizada por medio de la obra de Corelli.

El Trío del Museo de Boston es un conjunto prácticamente desconocido en nuestro país. La utilización de instrumentos originales y los criterios historicistas con los que se acercan a las obras son garantías mínimas de la seriedad de las interpretaciones. La audición confirma, en parte, esta primera impresión. Los miembros del Trío son músicos estupendos. Su bagaje técnico es más que suficiente: afinación en las cuerdas, mecanismo en el clave, y un buen estudio de estilo. Algunos convencionalismos, con todo, se dejan sentir en las versiones. Falta vitalidad y los «tempi» empleados no siempre son todo lo movidos que deberían. La captación del carácter de las partituras es, en general, la adecuada, salvo cuando una ampulosidad del tipo inapropiada hace acto de presencia en las traducciones.—E.M.M.

CANTELOUBE: Cantos de Auvernia, álbum I. Frederica von Stade. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Antonio de Almeida. CBS, D372 99. Digital. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

(Marie) Joseph Canteloube de Malaret (1879-1957), compositor francés discípulo de Vincent d'Indy, es autor de dos óperas, un poema sinfónico y otras obras, pero más conocido y admirado por su meritoria labor de rescatar y ensalzar la canción folklórica. Fruto de su amor por las tradiciones francesas es su valiosa recopilación de los **Cantos de Auvernia**, publicada a lo largo de veintidós años de incansable búsqueda, en cuidadosos arreglos, discreta, pero brillantemente orquestados, de modo que realzan su calidad sin distorsionar el original. Algunas de estas composiciones son originalmente canciones de siembra, de pastoreo; otras son de hilanderas, en torno a temas amorosos, pero con talante muy diverso, y cantadas en la colorida «langue d'oc», de orígenes célticos y latinos.

Este primer disco incluye diecisiete de las más celebradas canciones. La excelente, aunque algo mustia y melancólica, sensibilidad de la norteamericana Frederica Von Stade, unida al bonito timbre de su voz, su buen hacer musical y cuidadosa dicción, ofrecen en su conjunto un

más que notable resultado, si bien impregnado de cierta monotonía. Está muy lejos, sin embargo, de igualar la matizada elegancia, gracia y exquisitez interpretativa de las versiones de Victoria de los Angeles, con la Orquesta Lamoureux, de París, dirigidos por Jean-Pierre Jacquillat, en dos discos editados en España por EMI (063-02256 y 065-002515), pero ya descatalogados.

La brillante y cuidadosa dirección de Antonio de Almeida es comparable a la de Jacquillat, siendo excelente la calidad tímbrica y la claridad de la Royal Philharmonic Orchestra. Se acompaña un encarte con el texto de las piezas, con traducciones al inglés, francés y alemán. En su conjunto, es una espléndida versión, que sería excelente de no existir el singularísimo precedente de Victoria de los Angeles.—F.Ch.M.

CORELLI: 12 Concerti Grossi, Op. 6. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Hispavox, 196 302, 3 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Los **Concerti Grossi Op. 6** son la última composición musical de Arcangelo Corelli. Músico éste poco prolífico, lo que hizo, procuró siempre hacerlo bien; muy autocrítico con todo lo que escribió, en todas las ocasiones se tomó el tiempo necesario antes de dar el carpetazo definitivo a cada una de sus nuevas obras. De todas maneras, siendo sus **Concerti Grossi** su obra de madurez, es probable que trabajara en ella durante bastante tiempo, dado su carácter perfeccionista y su alto sentido de la profesionalidad. Se ha dicho más de una vez que Corelli fue el creador del concerto grosso; esta afirmación, siendo cierta desde el punto de vista de la fijación de la forma, es incorrecta si a fechas de publicación hemos de atenernos: años antes, Torelli y Albinoni ya habían publicado sendas series de concerti grossi; sin olvidar a Alessandro Scarlatti, y los menos conocidos Taglietti, Gregori, Bononcini, etc. En cualquier caso, parece aceptado que, tanto por la calidad intrínseca de estos **Conciertos** como por sus influencias posteriores —piénsese en los de Vivaldi o Haendel—, no es injusto el considerar a Corelli como el verdadero *padre* de esta forma musical.

Todo el refinamiento, el equilibrio y la sencillez de una vida como la de Corelli —que además era profundamente religioso— se ponen de manifiesto en ésta, su obra póstuma —no fue publicada hasta algunos años después de su muerte—. La serie completa está dividida en dos secciones: los ocho primeros conciertos son *de iglesia* (es decir, alternando movimientos rápidos y lentos), y

los cuatro últimos están escritos al estilo de *concierto de cámara* (introducción a modo de preludeo, y varias danzas). No hay, en todo caso, suficientes diferencias de orden expresivo entre unos y otros; todos ellos constituyen un prodigioso ejemplo de equilibrio sonoro y un verdadero remanso de paz y sencilla emoción.

Corelli decía que su música debía de *sonar* bien; que los instrumentos de cuerda debían de sonar a eso, y nada más. En este sentido, la versión de Scimone al frente de I Solisti Veneti se puede calificar de modélica. Es realmente un placer escuchar música cuando los sonidos que a uno le llegan al oído son tan bellos, tan carnosos, tan densos de color. La planificación y el discurso, por otro lado, me parecen igualmente espléndidos: el equilibrio de planos es estupendo y el juego de tensiones entre el «concertino» y el «tutti», ejemplar —mención especial merecen los solistas Piero Toso y Kazuki Sasaki, que están magníficos en todo momento—. Acertadísima también la presencia casi protagonista del bajo continuo. Por el contrario, no estoy tan de acuerdo, quizás, con el concepto general de la interpretación en lo que se refiere a «tempi» y dinámica. Me parece que el resultado final roza en algunas ocasiones en exceso lo romántico. Ciertamente, es muy difícil encontrar una relación perfecta entre emoción y expresividad —algo en lo que I Musici son verdaderos maestros cuando se trata de interpretar la música barroca italiana—, sin caer en el modelo que los románticos definieron para ello. Pero, así con todo, personalmente, prefiero estas aproximaciones a las basadas en la utilización de instrumentos antiguos —o pretendidamente antiguos—. Oigo música para disfrutar, no para sufrir.

Por último, hay que hacer notar que la grabación es excelente, pero el prensado español —una vez más, por desgracia— se encarga de disimularlo. Los comentarios del libreto que acompaña al álbum, que están traducidos al castellano, son detallados, amenos, exhaustivos e interesantísimos.—P.G.M.

CHABRIER: La obra para piano. Pierre Barbizet, Jean Hubeau. Erato (Hispavox), 196 304, 3 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Hay que agradecer una vez más a Hispavox la edición en España de músicos poco frecuentes y que contribuyen a la mayor variedad de nuestro no muy rico catálogo. La firma francesa Erato nos ofrece esta vez la grabación prácticamente íntegra de la obra pianística de Emmanuel Chabrier, un compositor olvidado que, sin ser una primera figura, merece más atención que la escasísima que hasta ahora se le ha dispen-

sado. Vista en su conjunto, las diversas piezas para teclado de Chabrier —todas ellas de breve duración, pues la más larga no llega a doce minutos— se nos aparecen como obras de una estética muy antirromántica, con especial atención al ritmo y al lucimiento virtuosista. En vano buscaremos los hallazgos tímbricos llenos de matices de un Debussy o la elegancia intimista de un Fauré. Sin embargo, es evidente que, pese a la extraversion de estas piezas, el influjo sobre los compositores siguientes se dejó sentir. No hay más que escuchar los **Tres vales románticos** —que hacen poco honor a su título— para comprender la deuda de **Ma mère l'oise**, de Ravel, para con ellos. Otro aspecto interesante y personal es el sentido irónico de algunas de estas piezas, en especial las que forman **Souvenirs de Munich**, que resultan una especie de chusca caricatura de los principales temas del **Tristán**, de Wagner. Una obra pianística, la de Chabrier, que se deja escuchar con agrado, a veces incluso con encanto, pero nunca con pasión o con profundidades emotivas. Aun con todas sus limitaciones, una música a conocer. La interpretación de Pierre Barbizet, un veterano de la música francesa, capta el espíritu de Chabrier y nos lo sirve en versiones si no deslumbrantes, sí eficientes y con autoridad. Buena grabación y prensado. El álbum se acompaña con un amplio y documentado artículo de Roger Delage, útil para situar a Chabrier y su obra en el contexto de la música francesa de su tiempo.—M.C.



Emmanuel Chabrier.

M.A. CHARPENTIER: Las Antífonas «O» del Adviento. Noël para instrumentos. Ensemble Vocal et Instrumental «Les Arts Florissants». Director, William Christie. Harmonia Mundi HM 5124.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Gracias a la colección «Música infrecuente» de Hispavox y al

fondo editorial de importación de Harmonía Mundi, empieza a ser frecuente la aparición de Charpentier en el mundo del disco. Ya hemos dicho en otras ocasiones que el desconocimiento de la música de este gran compositor francés era una de nuestras mayores lagunas. Obras como las **Lecciones de Tinieblas del Miércoles, Jueves y Viernes Santo**, sus oratorios, la **Pastoral**, su **Divertimento «Les Arts Florissants»**, del que toma su nombre el conjunto que interpreta las piezas contenidas en este disco, son de obligado conocimiento, y podemos señalar con alegría que ya se encuentran a disposición del discófilo español.

Dentro de la obra monumental de Marc-Antoine Charpentier para la iglesia, las piezas relativas a la liturgia navideña ocupan un lugar especial y representan uno de los raros lugares de encuentro entre la música culta y la música popular de la Francia del siglo XVIII.

La primera cara de este disco contiene las **Antífonas de Adviento** tituladas «O», porque cada una de ellas comienza con el vocativo latino. Tras una primera Antífona de introducción se siguen siete Antífonas. Pero la mayor peculiaridad de este conjunto consiste en que entre la tercera y cuarta, cuarta y quinta, quinta y sexta, y sexta y séptima Antífona, se encuentran colocadas unas pequeñas, pero deliciosas, piezas instrumentales, que el compositor denomina **Noëls pour les instruments**, en las que un conjunto meramente instrumental integrado por tres bajos de viola y un violón (en el sentido español antiguo del término) desgranar una música sutilmente popular, que sirve a guisa de intermedio entre las citadas piezas. Para las intervenciones del conjunto vocal se utilizan un acompañamiento integrado por un bajo de viola, tiorba y órgano (Bernard Junghänel). La belleza de las obras, tanto los vocales como las instrumentales son proverbiales y me excusan de cualquier comentario. Espero que el lector se anime a saborear este manjar musical.

La segunda cara contiene una obra espléndidamente navideña, **In Nativitatem D.N.J.C. Canticum**. Se aprecian en ella las influencias de Carissimi, que fue el maestro romano de Charpentier. Conciliando las técnicas de la música culta y de la popular de Navidad, hecha de dulzura, de frescura, de una cierta ingenuidad, Charpentier ha creado un ejemplo único de atmósfera mística, acorde perfectamente con una concepción intemporal de la Navidad.

La interpretación es ideal. William Christie, gran clavecinista, es asimismo un consumado maestro en estas lides. El conjunto Les Arts Florissants se comporta con una inigualable idoneidad. Solistas vocales e instrumentales, intachables. La grabación y el prensado excelentes. La presentación literaria, con inclusión de texto, sobria y elegante. Resumiendo, un acierto pleno.—**G.Q. LI.O.**



A.C. Debussy.

DEBUSSY: Obras para piano, vol. 2: Imágenes, libros 1 y 2; L'isle joyeuse; D'un cahier d'esquisses; Masques; Danse. Pascal Rogé, piano. Decca 6594308.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

El piano de Debussy requiere una extremada sensibilidad para captar en la interpretación la imagen trenzada por el arabesco sonoro sin perder nunca el poder de sugestión que lleva siempre consigo esa imagen, que es de la naturaleza pero al mismo tiempo visión interior.

En el impresionismo el poder de descripción se exalta: si es descriptivo por principio, la imagen será su dominio por excelencia; la descripción al servicio de la música.

Esto trae como consecuencia la necesidad de un intérprete casi con poderes telúricos para no caer en el otro extremo: el aburrimiento, defecto de la versión presente, borrosa y pobre en planos sonoros, insípida y aburrida. Se emplea el pedal con tal profusión que impide toda matización de relieve y fondo en el sonido, aunque la lectura sea correcta sin pasar de ahí.

La concepción de **Imágenes** es más acertada que la de **L'isle joyeuse, Masques, Dances**, etc. Aunque no se identifique completamente con la obra, se aproxima mucho más al mundo de Debussy y en algún momento llega incluso al arrobamiento ante la visión de aquél, si bien se trata sólo de frases fugaces.

Sin embargo, sigue predominando la nota de aburrimiento que ya percibimos en la segunda cara con las citadas obras. Defecto que en Debussy es grave, porque supone siempre una falta de dinamismo y colorido en la interpretación. Lo que no le impide ofrecernos al final de la segunda serie de **Imágenes** una versión excelente de «La luna descende sobre el templo...» y «Peces de oro».—**J.L.B.M.**

DEBUSSY: Preludio a la Siesta de un Fauno. Imágenes para orquesta. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 2532 058. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Con este disco, Daniel Barenboim, al frente de la Orquesta de París, se aproxima una vez más a la música orquestal de Debussy. Resultados de grabaciones anteriores —sobre todo en el caso de **El Mar**— ya le confirmaban como un director digno —por lo menos— de ser situado al lado de los especialistas más o menos reconocidos en la interpretación de la música impresionista. En esta que ahora se comenta, mantiene la línea antedicha, aunque no toda ella posee el mismo interés. Efectivamente, la versión que Barenboim hace del **Preludio a la Siesta de un Fauno**, estando muy bien realizada, no acaba de convencerme en lo que se refiere al aspecto de las ideas. El sonido se puede calificar de inmejorable y su sentido de color es espléndido, pero, a mi entender, no es lo suficientemente sensual; personalmente, prefiero las concepciones más ondulantes y envolventes. Es posible que falle la planificación de la obra; o que la toma no esté hecha de un tirón. En cualquier caso, los resultados, siendo buenos, no me parece que estén a la altura de otras ocasiones. O de la versión de las **Imágenes**, por ejemplo, que se incluye en este mismo disco. Aquí Barenboim sí está centrado de principio a fin. Su interpretación, en general bastante reposada en los «tempo», es de una gran riqueza y variedad expresivas: es extrovertida, irónica y grotesca, o misteriosa y expectante, según momentos. Pero su más grande virtud —y así pienso que tiene que ser en esta obra— es el extraordinario encantamiento sonoro que rezuma en todo momento: desde el punto de vista del color orquestal es difícil esperar más.

Disco, por consiguiente, muy interesante, y en especial para todo aquel aficionado que todavía no posea una buena versión de las **Imágenes** de Debussy.—**P.G.M.**

ELGAR: Concierto para violoncelo. TCHAIKOVSKY: Variaciones Rococó. Pezzo capriccioso. L. Harrell. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, 65 94 310.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Elgar es, junto con Britten, el más representativo de los compositores ingleses del siglo XX. Lejos de la genialidad, sus obras están, por lo general, bien hechas y no carecen de la inspiración propia de una estética romántica y tardía. El **Concierto para violoncelo** responde a estas premisas y hay en él una cierta y bien dosificada componente lírica, tierna, levemente melancólica. Si la orquestación es un tanto grisácea, incluso este aspecto *rima*

con ese romanticismo algo tristón y bien peinado que, sin el menor ánimo peyorativo, tanto se acomoda al temperamento inglés. De buscar un antecedente habría que dirigirse al **Concierto** de Schumann, si bien carece el de Elgar de su pasión, hondura e inquietante belleza. Con todo, este **Concierto**, prácticamente ignorado en el repertorio de nuestras orquestas, es obra digna y merecedora de mayor atención.

Pocas palabras para las dos obras de Tchaikovsky: elegante e imaginativa la primera, melancólica y lírica la segunda, ambas virtuosísticas y brillantes. Lynn Harrell, un joven violonchelista norteamericano, toca con precisión, con buenas líneas, con suficiente virtuosismo. Personalmente le encuentro algo alicorto como intérprete, sin excesiva introspección en Elgar, poco fantástico en Tchaikovsky. La dirección de Maazel al frente de la excelente Orquesta de Cleveland es tan exacta como fría. La toma sonora es buena y también el prensado. Para Elgar hay que ir a la vieja grabación de Casals y para Tchaikovsky a Rostropovich. Una censura para la casa Decca: ¿Por qué nos regala una cubierta con dos tipos tan feos y antiestéticos como los señores Harrell y Maazel sonriendo ante la inminencia del *pajarito*? ¿No había a mano alguna buena fotografía de Elgar y Tchaikovsky, que, por otra parte, son bastante más importantes?—**M.C.**

GEMINIANI / CORELLI: 12 Concerti Grossi Op. 5. I Musici. Philips 6768 179. Dos discos. Importado. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Es difícil establecer con exactitud la verdadera autoría de estos doce **Concerti**. Por un lado, al estar basados con relativa fidelidad en las **Sonatas para violín y continuo Op. 5**, de Corelli, éste habría de ser, en última instancia, su autor. Por otro lado, Geminiani —discípulo de aquél— no se limitó a llevar a cabo una mera instrumentación u orquestación de las partituras corellianas, sino que realizó una auténtica labor de recomposición de las mismas. El bajo continuo permanece, eso sí, inalterado, pero Geminiani se tomó en su adaptación un buen número de libertades, como la supresión de algunos movimientos (el segundo «Allegro» del núm. 3, por ejemplo), la modificación de la línea melódica (cualquiera de los «Adagios» de las seis primeras obras, que siguen el modelo de la «sonata da chiesa») o la lógica introducción en todos los **Concerti** de nuevas voces para segundos violines y violas —hecha en base fundamentalmente al principio canónico—, que nos impiden hablar de orquestación sin más. Se trata,

en suma, de una auténtica reelaboración, por lo que hablar de coautoría parece probablemente lo más acertado (salvando las distancias, la labor de Geminiani aquí podría asemejarse a la de Ravel en su orquestación de los **Cuadros de una exposición**, que va más allá de ésta para situarse en los linderos de la creación).

¿Y qué decir de la interpretación de *I Musici*? Como es costumbre en los italianos, vuelven a asombrarnos por su esplendorosa traducción, una vez más, de este tipo de música. Su manera de *decir* cada frase, su sentido del color, su articulación, su bellísimo sonido, sus matices, su asombrosa gama dinámica, su traducción del bajo continuo, su técnica de arco, me siguen pareciendo insuperables, ideales para el Barroco italiano. Los continuos diálogos entre «concertino» y «tutti» son igualmente perfectos, haciendo gala de una compenetración y una homogeneidad sonora que, por mucho que se diga, es difícilmente encontrable en los muchos conjuntos de estas características que están surgiendo al amparo de este *renacimiento del Barroco*.

Si no posee ninguna versión de la **Op. 5** corelliana —una de las colecciones cuya importancia fue decisiva tanto violinística como musicalmente—, este doble elepé es —a pesar de su alto precio— más que recomendable. La grabación es de 1970, pero el sonido, sin ser espectacular, sí es de una gran calidad. Los comentarios, sin traducir, son breves pero interesantes; no en vano están firmados por uno de los máximos especialistas en la materia. Arthur Hutchings.

Lo dicho, una nueva lección de interpretación de *I Musici* (que pocos deberían perderse, dados los tiempos que corren) y un curioso ejemplo de cómo doce sonatas pueden transformarse en doce conciertos.—**L.C.G.**

HAENDEL: los 12 Concerti grossi Op. 6. The English Concert. Director y cémbalo, Trevor Pinnock. Archiv, 2742 002, 3 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■■

La llegada al mundo del disco de Trevor Pinnock ha sido apabullante. Tanto como solista de clave como director de The English Concert, se puede afirmar que sus grabaciones se cuentan por éxitos. Más de una vez he señalado las excelencias de la escuela interpretativa inglesa, si es que puede hablarse en estos términos. Pero la realidad nos indica que ha alcanzado niveles inconcebibles en otras latitudes europeas.

Así, la interpretación de esta bellísima serie de **Concerti grossi** que integran la **Op. 6** haendeliana es un pleno acierto. Su primer logro es la acentuación al

máximo del cameralismo, es decir, la reducción al límite de lo posible de los intérpretes, y el segundo, no menos interesante, la utilización, ya muy generalizada, de instrumentos originales o copias fieles de los de la época.

Con estos ingredientes, Pinnock se acerca a Haendel en una manera muy similar a como lo hicieron, en su día, Leppard, con la English Chamber Orchestra o Marriner, con la Academy of St. Martin-in-the-Fields, pero con unos resultados diferentes. Desde luego, quedan lejos las lecturas de Malgoire o de Richter, y también, por otros conceptos, las de F.J. Maier con el Collegium Aureum. El lector sabe y conoce que se trata de lecturas todas ellas de primera calidad.



G.F. Haendel.

¿Qué aporta Pinnock y The English Concert a este catálogo de versiones? Creo que algunas cosas trascendentes. Por ejemplo, la aplicación de la dinámica y el ritmo, la elegancia en la ornamentación y en el fraseo, la vitalidad como norma fundamental. Resulta así un Haendel, más que dúctil, enérgico; más que sutil, elegante. Pinnock varía, además, el color armónico del continuo, usando el órgano y el clavecín, según las ocasiones, y utilizando partituras autógrafas de Haendel, incluso no publicadas, en las partes para oboe de los **Conciertos núms. 1, 2, 5 y 6**. En ocasiones, se doblan los segundos violines, y se añade un fagot para rellenar el sonido, que, a veces, se debilita por la textura de los instrumentos de viento de la época. Hay momentos en que la ejecución se convierte en irresistible, como ocurre con la totalidad del **Concierto núm. 7**.

Pero lo que nos gana es la visión global de estos conciertos haendelianos, que cobran nueva vida. Creo que no puede haber elección entre las versiones de Marriner, Leppard y Pinnock. Cada una de ellas posee méritos propios para considerarla excepcional. Esta que nos presenta Archiv, sin duda, lo es. Recomendando al lector que la escuche y la disfrute, pues de eso se trata. No importa que posea alguna de las lecturas ya reseñadas.

A este juicio favorable colabora, sin duda alguna, la grabación. Espléndida por su claridad, por la limpieza digital de su prensado, por su estereofonía sin mácula. La presentación del álbum es también notable, con unos sabrosos comentarios a cargo de Stanley Sadie, que examina y sitúa los conciertos de

Haendel en su época y en su valor. Destaquemos, asimismo, que se reproducen los comienzos de todos y cada uno de los tiempos de estos conciertos. En resumen, un gran álbum, conteniendo unos conciertos exquisitos en interpretación envidiable.—**G.O.L.L.O.**

HAYDN: Cantata Miseri noi! Cantilena Pro Adventu. 6 arias para óperas de Bianchi, Cimarosa y Gazzaniga. Teresa Berganza. Orquesta de Cámara de Escocia. Director, Raymond Leppard. Erato 75036. Digital. Importado.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■■

Se recogen en este excelente disco un conjunto de arias —seis— que Haydn escribió para interpolar en representaciones de óperas italianas celebradas en el palacio de Esterhaza. Son títulos hoy olvidados de Cimarosa, Bianchi y Gazzaniga a los que Haydn, en una incansable actividad, adornó con arias también olvidadas y que Teresa Berganza recupera acertadamente para nosotros. Si ninguna de estas seis piezas es decididamente genial, sí poseen encanto y nos ofrecen una nueva faceta de la increíble capacidad creadora de Haydn. El disco se completa con la **Cantata Miseri noi!** —la obra más ambiciosa y de más calidad de las aquí recogidas— y una **Cantilena Pro Adventu** de carácter religioso y un poco monótona. La disposición de las piezas hace que la grabación tenga variedad y vaya de lo «buffo» a lo «serio», aunque sin llegar a grandes introspecciones psicológicas ni explorar la vena melancólica o dolorosa. Haydn es Haydn pero no Mozart, al menos en este terreno.

Teresa Berganza ofrece en líneas generales una magnífica interpretación. El timbre es homogéneo y la voz se conserva en buen estado, con sólo algunas leves deficiencias en la emisión de ciertas notas tenidas que se inician sin «squillo», aunque luego logre hacerlas vibrar, e incluso con brillantez. Si la zona grave no alcanza la riqueza y redondez de antaño, Berganza sigue conservando su indudable maestría en el fraseo y en las agilidades —no excesivas aquí— y canta con gusto con intención, con elegancia y con encanto. Cuando el momento lo requiere —en la cantata por ejemplo— logra los requeridos acentos dramáticos y el texto cobra siempre significación y valor. La excelente Orquesta de Cámara Escocesa y Raymond Leppard acompañan con mucho esmero y con atención muy cuidadosa a la gran cantante. Creo que es en estas músicas más que en las decididamente barrocas donde mejor se encuentra el director inglés. Buen sonido y buen equilibrio entre voces y orquesta. Se incluyen los textos y su traducción al francés y al

inglés. Disco, pues, altamente recomendable por la novedad de las obras y por la calidad de la interpretación.—**M.C.**

HAYDN: Conciertos para trompa núms. 1 y 2. MICHAEL HAYDN: Concierto para trompa en Re mayor. Orquesta Inglesa de Cámara. Solista y director, Barry Tuckwell. Edigsa, 23L0345 5.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■■

Los conciertos de Joseph Haydn forman parte de sus obras que raramente se asoman a los conciertos o la discografía. Las creaciones de Michael Haydn, por su parte, están casi totalmente oscurecidas por la genialidad del *otro Haydn*.

Este es un disco importante. Nos permite rescatar unas hermosas obras y conocer algo mejor la evolución técnica del instrumento. Las obras de Joseph merecen unirse a los conciertos de Mozart en el repertorio. La página de Michael nos descubre un músico absolutamente menor.

El artífice de las versiones es Barry Tuckwell, en funciones de solista y director, secundado por la magnífica English Chamber. Tuckwell, sin duda alguna, es uno de los primerísimos instrumentistas de trompa del momento. Son muchas sus cualidades: sensacional afinación, sonido redondo, amplitud en la dinámica, sentido del fraseo y la articulación. Se refleja también el conocimiento estilístico que impulsa la interpretación, tanto en la parte solista como en la orquestal. El espíritu más depurado de Haydn preside las versiones, por gracia, humor y delicadeza. Tuckwell, por otro lado, despliega su buen hacer del *setecientos* y su impresionante técnica en cadencias y figuraciones improvisadas, permitidas en las partituras.

Una interpretación soberbia que nos devuelve unas bellas obras.

Es de suponer que «*harpsicordio*» —así se lee en la contraportada— sea el término encontrado por un traductor (?) que no supo dar con la, por lo visto, difícilísima clave.—**E.M.M.**

HAYDN: Cuartetos Op. 54 núms. 1 y 2. Cuarteto Orlando. Philips 9500 996.

Interpretación: ■■■■■
Sonido: ■■■■■

Ya aventurábamos en nuestro comentario al primer disco del Cuarteto Orlando (**Op. 12** de Mendelssohn y «Americano» de Dvorak), que este grupo cosmopolita —no hay dos intérpretes de la misma nacionalidad— podría convertirse en uno de los más

interesantes de la actualidad, pródiga, por cierto, en la aparición de jóvenes y excelentes cuartetos de cuerda (Melos, Tokyo, Alban Berg...), que están insuflando un nuevo aire a un repertorio dominado hasta hoy por sólo unos pocos —y magníficos— conjuntos. Este disco parece confirmar aquella predicción. Haydn está siendo, por fortuna, uno de los autores por los que estos jóvenes cuartetos parecen sentir una especial predilección. Dos **Cuartetos** de su **Op. 54** son los elegidos en esta ocasión por el Orlando, que nos ofrece unas versiones que pueden considerarse sin reticencia como extraordinarias. Si hemos calificado a las interpretaciones del Tokyo de las **Op. 50 y 76** de aquél como de «modernas», éstas del Orlando habremos de encuadrarlas indudablemente bajo el término «clásicas», no en vano nos recuerdan no poco las escasas grabaciones haydnianas del Cuarteto Italiano. Desde los primeros compases del **Op. 54 núm. 1** se advierten las cualidades que acompañarán a toda su interpretación: cuidadísimo fraseo, sonido de una gran belleza y refinamiento, perfecto equilibrio entre las voces, ausencia de efectismos o brillantes vacuas y liderazgo *espiritual* del primer violín, István Párkányi, que se revela como un virtuoso y un artista (óigase, por citar un solo ejemplo, su manera de frasear el segundo movimiento del **Op. 54 núm. 2**, uno de los más bellos tiempos lentos de Haydn y uno de los más geniales e interesantes **Cuartetos** de su colección). Todo ello, unido a un loable conocimiento del estilo y a un entusiasmo también de agradecer, hace de su interpretación un ejemplo a imitar en lo que a interpretación del *sufrido* Haydn se refiere.

En suma, versiones muy diferentes a las del Tokyo (que aprovecho para recomendar una vez más), pero con resultados, si no tan apabullantes como los de aquél, sí de una similar efectividad y belleza. Con todos estos *chicos*, tenemos asegurados excelentes cuartetos de cuerda para unas cuantas décadas.—L. C.G.

HAYDN: Misa de San Nicolás, en Sol mayor. Misa breve en Fa mayor. Judith Nelson, Emma Kirkby, sopranos; Shirley Minty, contralto; Rogers Covey Crump, tenor; David Thomas, bajo. Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. The Academy of Ancient Music. Director, Simon Preston. Decca, Oiseau-Lyre, 9-40017.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Las dos obras incluidas en el presente disco pertenecen a las menos conocidas del catálogo religioso de Haydn. La **Misa de San Nicolás** fue escrita para la

onomástica del Príncipe Esterházy; la **Missa brevis en Fa mayor** es la primera obra de este género compuesta por él, y fue instrumentada en su vejez. Sin poseer la importancia de la **Misa de Santa Cecilia** o de las llamadas seis últimas misas, son partituras reveladoras del arte compositivo de Haydn, y, por ello, de escucha muy agradable. Pero no por ello son fáciles de interpretar, especialmente la primera, que requiere un cuarteto vocal solista que pueda salvar las dificultades de escritura y expresión.

La presente versión intenta reconstruir el sonido original de la época del compositor. Los instrumentos empleados datan desde 1681 hasta fin del siglo XVIII, excepto las dos trompas naturales (siglo XIX) y algún otro instrumento, construido en la actualidad copiando modelos antiguos. El sonido resultante es de gran ligereza, y quizá pueda parecer excesivamente galante (se acerca más a Boccherini que al Haydn que estamos acostumbrados a oír); pero me parece una opción respetable y en ningún caso arbitraria. El Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford se acerca casi a la perfección y demuestra una disciplina y un entusiasmo fracamente elogiables. La dirección de Simon Preston es fluida, articulando cada frase con gran naturalidad. Creo que se le puede objetar un dejarse llevar de la propia música en lugar de intentar ahondar en ella (lo que se percibe claramente en los «Credos» de ambas misas, más profundos por la propia naturaleza de la música que por la inmersión en ella de la batuta). El punto más débil está en el cuarteto solista, ya que una cantante tan musical como Judith Nelson está muy apurada en los agudos, y el resto, a excepción del interesante David Thomas, son irrelevantes. La toma de sonido es extraordinaria, con una nitidez y una complejidad de planos muy logradas, así como la reverberación, resultado de la grabación en una iglesia.—R.B.I.

HAYDN: las 12 Sinfonías «de Londres»: núms. 93, 94 «Sorpresa», 95, 96 «Milagro», 97, 98, 99, 100 «Militar», 101 «Reloj», 102, 103 «Redoble de timbal» y 104 «Londres». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2741015.3, 6 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Aunque pueda parecer innecesario, creo que no se suele poner suficiente énfasis en la enorme importancia musical e histórica que revisten, y en la inagotable fuente de goces que son para el melómano las últimas doce **Sinfonías**, de Haydn, culminación de su arte como sinfo-

nista: las doce, y no sólo las que tienen sobrenombre; por carecer de él, **Sinfonías** magistrales como las **núms. 99 o 102** casi nunca se escuchan.

Es tan incomprendible como vergonzoso lo poco que se programan en conciertos y lo poco que se venden en discos. Por eso mismo no abundan las grabaciones del ciclo, entre las que sobresalen las de Beecham/Royal Philh. (EMI, parcialmente en la serie acorde), Jochum/Filarmónica de Londres (D.G., difícil de encontrar), Dorati/Philharmonia Hungarica (Decca, nunca en España) y Colin Davis/Concertgebouw (Philips, por ahora (?) no en nuestro país). Este último, en parte digital, y el de Karajan que comentamos —digital todo él— aparecieron internacionalmente el pasado año, 250º aniversario del nacimiento de Haydn.



H. von Karajan.

La poderosa compañía alemana D G ha encomendado, es de suponer que por razones comerciales, la grabación de esta serie a Karajan, quien, por desgracia, no es frecuentemente un gran haydniano (como tampoco mozartiano, aunque sean bien distintos ambos autores) y da incluso en ocasiones la sensación de no estar verdaderamente interesado por esta música. Una pena —desde el punto de vista *artístico*, ya que no comercial— porque, dentro de los directores que graban para la D G, no sólo Jochum (ahora recluso en EMI), sino al menos también Barenboim (que ha grabado una sensacional serie de las **Sinfonías del «Sturm und Drang», núms. 44 al 49**) y Bernstein han mostrado una afinidad mucho mayor con el autor de **La Creación**.

Como en las anteriores ocasiones en que Karajan había grabado sinfonías de Haydn —varias aisladas para EMI y las seis «de París» para D.G., éstas su mayor acierto hasta ahora— la Orquesta —siempre la de Berlín, que no es, en cualquier caso, la más idónea para este compositor— que utiliza es demasiado nutrida y, más que esto, su empleo no es todo lo ágil y transparente que debería ser.

Los «tempi» suelen ser amplios, a veces hasta la exageración —como en los minuets de las **Sinfonías 95, 97 y 99** o en el Andante de la **103**— y esto se suele traducir en falta de vitalidad y de frescura (sólo Klemperer ha sabido siempre justificar grandes lentitudes en Haydn); otras veces, la lentitud adoptada

sí se justifica por lo convincente de los resultados, como en el Adagio de la **Sinfonía 97**, en el primer movimiento de la **99** o en el Andante de la **101**. Otras veces encontramos una carencia de vida en episodios sin el necesario impulso, con frecuencia articulados sin incisividad, de modo ligado cuando debería ser más destacado —primeros movimientos de las **Sinfonías 93, 101 o 104**— y en otras ocasiones nos parece fuera de lugar un excesivo refinamiento, unas sonoridades demasiado *bonitas*, como en el primer movimiento de la **Sinfonía 101** o en los dos primeros de la **100**.

Sin embargo, son admirables la vitalidad, la espontaneidad y la elegancia de los dos últimos movimientos de las **Sinfonías 94, 96 y 104**, de los finales de la **98, 99, 100 y 101**, y de los movimientos extremos de la **102**; así mismo la a veces reveladora profundidad de los movimientos lentos de las **Sinfonías 95, 97, 99, 101, 102 y 103**.

Sintetizando: un álbum interpretativamente con altibajos, cuyos mayores aciertos son las **Sinfonías 94, 96, 99 y 102**, y cuyas mayores decepciones son las **Sinfonías 93 y 95**. Dado que en España es actualmente el único ciclo completo disponible de las **Sinfonías «de Londres»**, puede ser recomendado, pero, de editarse el de Colin Davis (con una maravillosa Concertgebouw y una admirable toma de sonido), —lo que parece improbable—, éste sería preferible, así como la antigua grabación de Beecham y, por supuesto, versiones aisladas de Klemperer, Marriner y otros directores.

El libreto contiene dos interesantes artículos de F.W. Riedel y Anthony Burton, pero sólo en alemán, inglés, italiano y francés. Y las grabaciones, en todos los casos espléndidas, no son de las mejores digitales que hayamos oído en la D G —T.

HAYDN. Sinfonía 44, «Fúnebre». Sinfonía 45, «Los Adioses». Orquesta de Cámara de Polonia. Director, Jerzy Maksymiuk. Edigsa 23L 0366 5.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Avatares de la política comercial de las casas discográficas dan como resultado que este disco que apareció en nuestro mercado bajo el sello EMI hace años, resurja ahora con Edigsa. Nada hemos mejorado. Quiero decir que la tarea de prensado realizado por la empresa catalana ha empeorado el sonido original.

El Haydn que nos ofrece la Orquesta de Cámara de Polonia es más que aceptable. La Orquesta suena muy bien, con una cuerda firme y dúctil a la vez, menos positiva en los instrumentos de viento. La musicalidad es exquisita y este tipo de sinfonía haydniana es la ideal para una orquesta de cámara. Así que el medio está bien elegido. Las

obras son dos auténticas piezas maestras del músico de Rohrau, que expresan dos formas distintas de sentimiento bajo un mismo prisma cultural.

Maksymiuk camina a través de ellas con buen espíritu y la Orquesta le sigue fielmente. Quizás los «tempi» rápidos lo son en demasía y los lentos ligeramente pesantes; falta un último aliento que dé redondez a estas versiones.

En cualquier caso, resulta un Haydn válido. No estamos, sin duda, ante Dorati, Jochum, o Marriner y no podemos ni soñar con la novísima visión de L'Estro Armonico y Derek Solomons, pero prefiero estas lecturas a otras de más campanillas comerciales.

La grabación original de EMI-Odeón es buena, pero el prensado español, como por desgracia ocurre tantas veces, oscurece en gran medida el esfuerzo del ingeniero de sonido.—G.Q.LI.O.

HAYDN: Seis Cuartetos Op. 50, «Prusianos». Cuarteto de Tokyo. Deutsche Grammophon 2740 135, 3 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Con siete años de retraso (aunque ya se sabe el refrán), llegan a nuestro país estos **Cuartetos Op. 50** de Haydn en versión del Cuarteto de Tokyo, intérprete, asimismo, de los recientemente aparecidos y comentados (RITMO núm. 531) **Cuartetos Op. 76** del genio de Rohrau. El que leyera el citado comentario recordará cómo, en opinión de este crítico, su interpretación del ciclo haydniano era tildada de modélica e *ideal*, y estos mismos calificativos —y cualquier otro similar— son igualmente aplicables al registro que ahora nos ocupa. A pesar de los cinco años que separan las dos grabaciones, la madurez y perfección técnica de los jóvenes japoneses —puestas ambas de manifiesto desde su primer disco, galardonado con el Premio de Montreux en 1972— es idéntica, por lo que todo lo que allí se dijo es enteramente aplicable aquí.

En efecto, todos aquellos caracteres de su interpretación que llamaron nuestra atención en los **Erdödy**, están también presentes en los **Prusianos**: el absoluto respeto a las indicaciones de la partitura (primer movimiento del **núm. 1**), la justa y acertada gama dinámica empleada (cuarto del **núm. 1**), la importancia asignada a las voces intermedias (primero del **núm. 2** o la Fuga del **núm. 4**), la perfecta articulación (cuarto del **núm. 3**), la homogeneidad técnica y estilística —puesta de relieve en unísonos (primer movimiento del **núm. 3**), acordes simultáneos (tercero del **núm. 5**), ataques (primero del **núm. 2**) o limpieza en los cambios de posición (se-

gundo del **núm. 1**)—, la claridad entre las diferentes voces (Vivace del **núm. 5**), el virtuosismo puesto al servicio de la música (primer movimiento del **núm. 5**, por citar un solo ejemplo, ya que la exhibición virtuosística es permanente), los adecuados contrastes expresivos (las Variaciones del **núm. 4**), la inusual y asombrosa comprensión del estilo y fraseo haydnianos (Minuetto del **núm. 1** o Allegro del **núm. 3**), el sentido del color (Poco adagio del **núm. 5**), la acertada originalidad (el planteamiento dinámico de la Fuga del **núm. 4**), la admirable construcción formal (primer movimiento del **núm. 2**) y un largo etcétera de virtudes —espero que la siempre difícil credibilidad del crítico se haya conseguido con la larga enumeración ya realizada— hacen que el grado de recomendabilidad de este álbum supere con creces el *máximo* u *obligado* característicos de esta sección.

Obvio es decir que la música aquí interpretada —de una sencillez increíble, pero de una belleza y profundidad también sorprendentes— es, en una palabra, genial y, como tal, nada fácil de traducir (prefiero no recordar la versión del Cuarteto Tatrai de estas obras comentada hace tiempo en estas páginas). Tampoco debemos olvidar que Haydn —compositor que, valga el símil, está cotizado muy por debajo de su valor real— contaba 55 años al componer estas páginas.

El sonido es, a pesar de los años transcurridos desde la grabación, excelente, de una extraordinaria claridad y realismo. El interesantísimo libreto, por fin, traducido.

Album, pues, imprescindible en toda discoteca que, si contiene además el reciente macroálbum del Amadeus en DG —que comienza precisamente con la **Op. 51**—, estará bien surtida de la obra cuartetística, haydniana. La **Op. 20** y la **Op. 33** serían las únicas ausencias importantes a reparar. Los japoneses ya han comenzado a grabar la **Op. 20**. Están en todo.—L.C.G.

HINDEMITH: Sonata para viola y piano (1939). **GERHARD: Sonata para viola y piano (1950).** Emilio Matéu, viola. Luciano González Sarmiento, piano. Etnos 05-B-XIX.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Varias razones hacen de este disco un registro, como poco, interesante: recoge dos obras prácticamente desconocidas; el panorama discográfico violístico es escasísimo; los intérpretes son españoles; recoge una obra del excelente compositor español (aunque la mayor parte de su carrera artística la llevó a cabo durante su prolongado exilio en Inglaterra) Roberto Gerhard, discípulo de Schoenberg, al que los británicos tienen en gran estima

pero que aquí es apenas conocido; se trata de un disco producido por una modesta casa discográfica —Etnos— que está llevando a cabo una excelente labor de promoción de intérpretes españoles.

La interpretación, aun sin rayar a una gran altura, es también de un muy aceptable nivel. Las muchas dificultades técnicas que presentan las complejas partituras son salvadas por ambos intérpretes que, quizás demasiado preocupados por ellas, nos ofrecen una versión algo trabajosa y falta de una más deseable espontaneidad. El sonido de Matéu es, si no muy bello, sí de una gran nobleza, aunque quizás falto de los suficientes matices; la pulsación de González Sarmiento es algo dura, aunque ello puede ser debido a la grabación, de calidad, pero bastante plana.

En la obra de Hindemith se aprecian tanto su sobriedad expresiva como el eclecticismo de su lenguaje, dos de los rasgos más peculiares de su vastísima producción; la obra de Gerhard es más interesante: el influjo schoenbergiano es patente y el españolismo que rodea toda la partitura da pie a que ambos intérpretes (especialmente Matéu) nos ofrezcan una versión considerablemente mejor a la obtenida en la obra del compositor alemán.

En resumen, disco interesante y muy dignamente interpretado. Recomendable para amantes de la viola o para reivindicadores de la obra de Gerhard.—L.C.G.



Orquesta del Concertgebouw.

IVES: Sinfonía núm. 2. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Michael Tilson Thomas. CBS, IM 37300. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

El sinfonismo de Charles Ives sigue figurando en nuestro país en la legión de los olvidados. Los intentos de colocar las partituras del músico americano en los atriles de orquestas españolas o se han frustrado o supusieron simples balbuceos. Las ediciones discográficas tampoco suplen, hasta la fecha, esta carencia. Hay versiones aisladas de

valía, pero no un ciclo conseguido; el conducido por Farberman (Hispavox, S 66.324) no cumple los requisitos mínimos exigibles de respeto a lo escrito.

La **Segunda** de Ives es uno de los logros iniciales de su autor en la adquisición de un lenguaje propio, despegándose de la influencia europea, en especial la proveniente de las obras de Brahms y Dvorak.

En España ya apareció una magnífica versión de esta Sinfonía —nos referimos a la debida a Bernard Herrmann con la Sinfonía de Londres (Decca PFS 4251)—. Escuchando la antigua interpretación de uno de los primeros defensores de Ives y la reciente de Tilson Thomas, comprobamos que Herrmann ofreció una visión más contrastada rítmicamente, de perfiles más agrios, y la construyó a base de microcosmos, resaltando así con claridad su carácter de *pastiche* genial. Michael Tilson Thomas, por su parte, ha optado por una comprensión general de la obra. Una concepción que mira descaradamente a la tradición controeuropea, cuya herencia pretende recoger. La versión está pensada líricamente, dentro del melodismo ivesiano de nuevo cuño, pero que Thomas enlaza más con el pasado que con el porvenir. Así, el extraordinario tiempo final, repleto de novedades temáticas, rítmicas y armónicas, se nos aparece algo desconectado del resto de la obra. En la versión clásica de Herrmann, este movimiento venía *preparado* y las fuertes disonancias finales no eran una sorpresa sino una culminación. Con todo, la interpretación de Tilson Thomas es hermosa y homogénea.

Esperamos más discos de Ives del catálogo CBS.—E.M.M.

KROMMER: Concierto para flauta en Sol mayor, Op. 30. Concierto para flauta y oboe en Do mayor, Op. 65. Concierto para oboe en Fa mayor, Op. 52. Peter-Lukas Graf, flauta. Heinz Holliger, Oboe. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Heinz Holliger (Op. 30), Peter-Lukas Graf (Op. 65 y Op. 52). Claves, D 8203. Digital. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Hay un indudable trasfondo cultural en la *resurrección* de obras de períodos de la música hoy particularmente apreciadas. La cuestión, por otro lado, tiene una innegable vertiente comercial; las casas discográficas precisan ampliar el repertorio registrable. El alejamiento del público de la estética compositiva actual les obliga a volver sus miradas a zonas temporales más *seguras*.

En esa ocasión, le ha tocado el turno a Franz Krommer, cuya música amable, ligera, de elegante y transparente línea se escucha con cierto agrado... sin

captar especialmente la atención del oyente. El músico, de procedencia bohemia, vivió más allá de Beethoven, Schubert y Weber (murió en 1831) y, sin embargo, en su producción, descaradamente académica y de segunda fila, no pueden encontrarse inquietudes formales o expresivas de ningún tipo. Krommer, al menos, deja transparentar su conocimiento de los instrumentos de viento, pues no en vano fue director de banda. Los Conciertos grabados en este disco datan de los años 1802-5.

La interpretación es realmente soberbia. Graf y Holliger son dos instrumentistas de excepción. Las obras de Krommer son así presentadas en edición de lujo. La English Chamber tiene una actuación dúctil y atenta. Las partituras del bohemio se erigen en mero pretexto para la elaboración del mejor virtuosismo por parte de los dos solistas suizos. La lectura general es diáfana, con un fraseo perfecto, y buenas razones de gracia y humor. En definitiva, el sano placer de hacer música.

El registro ha merecido el gran premio del disco de la Academia Charles Cros de 1983 por sus virtudes en la interpretación y, a juicio del jurado, por su interés en el redescubrimiento de las obras.

Un disco que, a mi modo de ver, ofrece estupendas interpretaciones de obras menores.—E.M.M.

También en las **Números 10, 18 y 19** realiza Erzsebet Tusa una magnífica labor interpretativa: estas dos últimas resumen lo húngaro, pero subjetivizado, reelaborado y quintaesenciado, dentro de los tamicos lisztianos de última época. Dos de las piezas más interesantes de la integral, pues si, en general, las obras póstumas de Liszt parecen un paso hacia el impresionismo de Debussy, estas dos concretamente prefiguran ya lo que será la música húngara con Béla Bartók.

Correctas, sin llegar a lo magistral, son las versiones de la **Número 14**, por Gabriella Torma, y la **15**, inspirada en la **Marcha Rakoczi**, por Kornel Zempleni.

La grabación es mediocre y la calidad de los instrumentos elegidos deja bastante que desear en algunos casos.—J.L.B.M.



Gustav Mahler.

LISTZ: Rapsodias Húngaras completas para piano. Rapsodia Española. Erika Lux, Kornel Zempleni, Erzsebet Tusa, Gabriella Torma, Gabor Gabos, pianos. Hungaroton Hispavox, S 66.356, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Realizar una grabación de la integral de las **Rapsodias** de Liszt ejecutadas por cinco intérpretes distintos supone, por anticipado, asumir una versión desigual de las obras, falta de unidad tanto en la concepción —y eso no es lo más grave— como en la calidad misma de la interpretación, que en este caso va desde lo ramplón, sin relieve de ninguna clase (**Rapsodias 1 y 2**), hasta lo magistral, dentro de lo cual hay que destacar la **3** y la **5** y las interpretadas por Gabor Gabos: **6, 12 y 13**; versiones éstas que penetran profundamente en el espíritu de lo húngaro tal como lo vio Liszt: apasionado, fogoso y melancólico, asimilando todo lo que de desbordamiento sinfónico tiene el piano de Liszt con la revocación del instrumental, tonalidades y modos del folklore húngaro, que incluye, a veces, lo zingaro (no por casualidad se les denomina rapsodias a estas piezas de fantasía, no sujetas a ninguna forma predeterminada), y acentuando, además lo que de rítmico tienen algunos pasajes y que tan presente tuvo Liszt.

MAHLER: La Canción de la Tierra. Christa Ludwig, mezzosoprano. René Kollo, tenor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 31 379.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Esta versión de **La Canción de la Tierra** se grabó en 1975 en dos discos (con los **Rückert-Lieder**) y ahora DG la vuelve a publicar en uno sólo. Karajan, una vez más, desgraciadamente, demuestra que su mundo poco tiene que ver, a nuestro humilde parecer, con el de Mahler. A su versión, muy cuidada en lo tocante al sonido ¡cómo no! y a la claridad, le falta desgarrar, enfrentamiento e incisividad tímbrica y le sobra lejanía, vaporosidad y resignación. Lo mejor está en la cuarta canción, «De la belleza», donde la claridad es apabullante y la visión muy acertada, y lo peor, en la última, «La despedida», a la que Karajan le da un tono distante —las maderas siempre están en segundo plano— y teatral. Christa Ludwig, todo pasión, está en los antípodas de Karajan, tan arrebatadora como en sus otras grabaciones con Klemperer y Bernstein: en realidad esta **Canción de la Tierra** sólo merece la pena por ella. René Kollo, hacia la mitad de la

primera canción, empieza a perder facultades vocales y ya no se recupera en el resto de sus intervenciones. La grabación y la presentación —comentarios y traducción de los textos— son espléndidas. En resumen: preferible Leonard Bernstein (CBS importado), con los mismos intérpretes (aquí René Kollo está mucho mejor) o Bernard Haitink (Philips), con un James King algo cascado y una Janet Baker con problemas vocales y en un estilo diferente al de la Ludwig, pero, igualmente *vinculante*. A esperar que Decca reedite la antigua versión de Bernstein con Fischer-Dieskau, primerísima alternativa junto con la de Klemperer (EMI, también descatalogada).—T.

MAHLER: Sinfonía núm. 3. Jessye Norman, soprano. Miembros del Coro de la Opera Estatal de Viena. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 2741 010, 2 discos. Digital. Oferta

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La **Tercera Sinfonía** de Mahler es una de las menos conocidas y ejecutadas en público dentro del catálogo sinfónico de su autor; es también una de las más extensas y, en mi opinión, de las más bellas y ricas de contenido, un contenido variado y casi siempre intensamente luminoso, de gran poder de convocatoria que invariablemente prende en el oyente. No podría ser de otra forma en una obra que incide frontalmente en una temática especialmente cara al músico de Kalischt: el sentimiento panteísta, la evocación de la naturaleza, la visión cosmológica de la Creación... Así, la **Tercera**, en el transcurso de sus seis movimientos, describe la idea de la vida, a lo largo de un arco siempre ascendente, desde la materia inerte e inanimada hasta llegar al Ser Perfecto, personificado en el Amor Divino; y entre medias, el reino vegetal, el animal, el mundo del Hombre, el de los ángeles.

Este universo humanista y espiritual permanentemente conectado con elementos naturalistas y pictóricos parecía muy adecuado para la lúcida mente analítica de Abbado, un *intelectual* y un *humanista*, un músico capaz de organizar escrupulosamente este complejo fresco sonoro, pero también capaz de recrearlo y embellecerlo inopinadamente y siempre desde planteamientos musicales profundamente estudiados; en fin, si se me permite una pequeña piraeta, es Abbado un *ilustrado* y también un *romántico*, y estas cualidades son óptimas para abordar con máximas garantías una interpretación de esta obra. Y, en efecto, las previsiones no han podido ser más acertadas a mi entender,

pues éste es el más notable Mahler discográfico hasta la fecha de Abbado; y ojo, que soy consciente del alto nivel, en algunos casos excepcional, alcanzado por sus anteriores grabaciones sinfónicas de Mahler.

La impresión es que Abbado adora la música que interpreta; su visión de este mundo cosmogónico es, más que idealista o contemplativa, extática; parece subyugado por el poder sugestivo de la música (escúchese todo el tercer movimiento, con el célebre solo de la trompa de postillón en la distancia, o la inefable profundidad lograda en el cuarto, con memorable solo de Jessye Norman). Por otro lado, el vastísimo primer movimiento describe magistralmente la fuerza primigenia y caótica de la naturaleza, es avasallador y fascinante en su poderío energético, casi descontrolado, pero la sensación de orden y control jamás se pierde; el exquisito cuidado tímbrico, unido a esto último, hace que Abbado no nos presente este movimiento como algo áspero y brutal, sino como una naturaleza todavía salvaje e informe, pero entrañable, sustancialmente ligada al proceso creador sucesivo, pues forma parte de él.

Por último, la espiritualidad y desprendimiento mundano que se percibe en el último movimiento («Lo que me dice el Amor»), el inigualable «Ruhevoll», son por completo extraordinarios. La belleza impar que posee este himno al Creador es, en manos de Abbado, difícilmente explicable con palabras y deja casi pequeña la notable recreación que en su día realizó Kubelik de este fragmento: su hiperexpresividad, unida a su increíble belleza sonora y efusión lírica, parece llegar a producirnos una extraña sensación de desasosiego, y no puedo por menos que recordar parecidos resultados en históricas interpretaciones mahlerianas como la **Novena** de Giuliani, la **Octava** de Solti, las **Quinta y Sexta** de Barbirolli o la **Segunda** de Klemperer (la de EMI).

En cualquier caso, un Mahler profundamente personal y coherente, casi idealizado, de bellísima tímbrica (decisiva, la Filarmónica de Viena) y hondo humanismo, que deja atrás la justamente célebre versión de Horenstein/London Symphony (Nonesuch, no en España) y las notables de Haitink, Kubelik o Mehta. Dos buenos artículos literarios y una magnífica prestación sonora redundan en la perfección del producto, que, obviamente, recomiendo incondicionalmente.—J.I.P.

MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta núm. 2. Op. 64. Oberturas de La Gruta de Fingal y La Bella Melusina. Pierre Amoyal, violín. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Theodor Guschlbauer. Erato S. 90.685.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Inusual pero adecuadísimo programa el que nos ofrecen Amoyal y Guschlbauer. En la primera de las obras —el **Concierto para violín**— el jovencísimo violinista francés hace honor a su condición de virtuoso ofreciéndonos una espectacular versión de la misma. El primer movimiento —lo mejor de su interpretación— conoce una traducción fogosa y muy apasionada, como requiere Mendelssohn en el encabezamiento de la partitura; algo inferiores, aunque también excelentes, son los dos últimos movimientos: falto del necesario vuelo romántico el segundo (aunque con momentos aislados realmente espléndidos), y muy vivo, pero algo carente de imaginación, el tercero. Se trata, eso sí, de una interpretación muy juvenil —quizás algo inmadura—, hecha con ganas y, por tanto, muy comunicativa. Atención al joven Amoyal —auténtico virtuoso—, que puede convertirse con los años en un violinista de primerísima fila.

Lo mejor del disco son, sin duda, las dos **Oberturas**, en las que Guschlbauer hace gala de unas magníficas dotes directoriales, puestas también de manifiesto en el correctísimo acompañamiento prestado a Amoyal en el **Concierto**. Espléndida la versión de **La Gruta de Fingal** —a la altura de las mejores—, algo contenida pero muy idiomática y descriptiva. Aún mejor es la interpretación de la injustamente desconocida y muy bella obertura de **La Bella Melusina**, en la que la Sinfónica de Bamberg suena como una orquesta a tener en cuenta.

Mintz/Abbado o Mutter/Karajan son hoy las versiones más recomendables, por sonido e interpretación, para el **Concierto**; en cuanto a **Las Hébridas**, la excelente versión de Bernstein/Fil. Israel es quizás algo mejor que la aquí comentada; en **La Bella Melusina** creo que no hay competencia, pues es la única versión existente en nuestro mercado. No obstante, como ya quedó dicho, disco adquirible, especialmente por quien no posea ninguna de las obras.—L.C.G.

MENDELSSOHN: Quintetos para cuerda núms. 1 y 2. Quinteto Filarmonía de Viena. Decca. Ace of Diamonds, 9. 42004.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Dos obras camerísticas de Mendelssohn injustamente relegadas al olvido —en especial el **Quinteto núm. 1**— y que contienen momentos de espléndida belleza, perfecta construcción y dominio técnico y un indudable encanto que va de lo ingenuo a lo sofisticado. Secuencias como la del «Adagio e lento» del **Quinteto en Si bemol mayor** pueden poner muy en duda la afirmación

de que Mendelssohn no es más que un compositor de segunda fila. La interpretación del Quinteto Filarmonía de Viena es seria, segura, sensible. En ciertos momentos se echa de menos un algo de vuelo lírico, de romanticismo, pero, por lo general, tanto el conjunto como las partes nos ofrecen una magnífica versión de ambas obras. En los dos scherzos, prueba de toque para los intérpretes —por la necesidad de un virtuosismo lleno de levedad— el Quinteto Filarmonía de Viena sale airoso por la justeza de los «tempi», la belleza del sonido y la intencionalidad expresiva. El sonido es brillante, pero el prensado —al menos mi ejemplar— cae por debajo de lo que es habitual en los registros Decca. En conjunto, un disco de serie menos supercara de lo corriente, perfectamente recomendable para todos los aficionados a la música de cámara en la seguridad de que encontrarán en él dos obras dignas de ser conocidas y gustadas.—M.C.

MENDELSSOHN: Obra integral para cuarteto de cuerda. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 2740 267, 4 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

No es Félix Mendelssohn un compositor especialmente agraciado por el favor de los intérpretes, sino que, por el contrario, éstos han limitado considerablemente en su repertorio la muy extensa producción de aquél, ofreciendo con obstinada reiteración un reducido número de obras a un público que, dado su carácter pasivo y de mero receptor ante el hecho musical que otros le ofrecen, ve así muy disminuido su conocimiento de la «opera omnia mendelssohniana». Ello hace que el álbum que aquí se comenta sea interesante por un doble motivo: el rescatar del olvido unas obras muy infrecuentemente interpretadas y el agrupar todas las composiciones que Mendelssohn escribiera para cuarteto de cuerda, punto de referencia casi obligado dentro de la producción de cualquiera de los grandes compositores. En este sentido, hemos de decir que se trata de un ciclo desigual, que debemos dividir en tres grupos: el primero, constituido por un **Cuarteto** sin indicación de opus —escrito a los 14 años y lógicamente inmaduro, pero revelador del sorprendente y precoz talento del compositor— y por los **Cuartetos Op. 12 y 13** —aún imperfectos formalmente, pero plenos de inventiva melódica—, nos presenta a un Mendelssohn romántico e impulsivo; el segundo, integrado por los tres **Cuartetos de la op. 44** (compuestos en 1837-8), se caracteriza por una impecable y clásica construcción formal, así como por una cauti-

vadora belleza melódica (Adagio ma non troppo del **Op. 44 núm. 3**), oscurecida, en cierto modo, por unos desarrollos demasiado extensos y reiterativos, que hacen perder no pocas veces el interés por una música que quizás peca en exceso de falta de sinceridad y de un cierto academicismo; el tercero lo forman el **Cuarteto en Fa Menor Op. 80** —una auténtica obra maestra compuesta tras la muerte de su hermana Fanny y, sin duda alguna, el mejor y más completo Cuarteto de la serie, que, aquí sí, rezuma sinceridad— y las **Cuatro Piezas Op. 81**: unas clásicas pero interesantes **Variaciones**, un **Scherzo** típicamente mendelssohniano (de los que Wulf Konold, autor del libreto, califica con acierto de «*música de hadas*»), un bellissimo **Capriccio** (integrado por una breve introducción y una magnífica fuga de *bravura*) y una doble fuga, escrita en 1827, de clásica factura y marcado carácter arcaizante, lo que la dota de una sugerente belleza.



Felix Mendelssohn.

La interpretación del Cuarteto Melos es espléndida en todos los sentidos. La evolución que han experimentado los cuatro instrumentistas alemanes es patente para cualquiera que haya seguido con detenimiento su discografía. Ya en su **Quinteto D. 956**, de Schubert —con Rostropovich— se revelaba como uno de los grupos cimeros en su especialidad, condición que quedaba plenamente confirmada con su versión de los **Cuartetos Haydn**, de Mozart, comentadas ambas en su momento en estas mismas páginas. Así, su sonido, aún no *redondo* del ciclo Schubert, ha pasado a ser de una homogeneidad y belleza increíbles (**Tema y variaciones Op. 81 núm. 1**); su análisis de las obras es exhaustivo, ofreciéndonos unas versiones siempre lógicas y perfectamente construidas (primer movimiento del **Op. 80**); su respeto a todas las indicaciones de la partitura, máximo (Molto allegro y vivace del **Op. 12**); su técnica —que ofrecía pequeñas lagunas en sus primeras grabaciones— es ahora impecable (Allegro di molto del Intermezzo del **Op. 13** o Scherzo del **Op. 44 núm. 2**); sus contrastes dinámicos, aun sin ser tan marcados como en su álbum Mozart, son de una efectividad, sin caer en ningún momento en bruscos desequilibrios o efectismos vacuos (último movimiento del **Op.**

44 núm. 2); su fraseo, por último, es también impecable (Adagio del **Op. 80**). Todo ello, unido a la absoluta entrega y convicción que se trasluce en toda su interpretación —meritoria, en todo caso, dada la desigual calidad de las obras— hace de sus versiones una opción plenamente recomendable para todos aquellos amantes del cuarteto de cuerda; el ciclo de Mendelssohn, aun sin abrir ningún camino nuevo o introducir especiales modificaciones dentro del género es, no obstante, digno de conocerse y *trabajarse*.

Hace pocos meses aparecía en España la primera integral grabada de este ciclo cuartetístico, interpretada por el Cuarteto Bartholdy y comentada en elogiosos términos por nuestro compañero Luis Sales en el núm. 530 de RITMO. Comparando ahora una y otra interpretación, creo que la balanza se inclina claramente a favor del Melos, que se muestra como un conjunto más homogéneo, más personal y técnicamente superior; ello sea dicho sin desmerecer lo más mínimo la versión del Bartholdy que, como es fácilmente deducible, hace gala de un perfecto conocimiento de la integral y de una muy notable calidad cuartetística. El sonido del álbum DG es, asimismo, preferible al del publicado por Edigsa.

En suma, y en mi opinión, primera opción para hacerse con la integral de la obra para cuarteto de cuerda de Félix Mendelssohn.—L.C.G.

MOZART: Concierto para fagot y orquesta; Concierto para clarinete y orquesta. Klaus Thunemann, fagot; Thomas Friedli, clarinete. Orquesta de Cámara de Zurich. Director, Edmond de Stoutz. Claves D 8205. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

He aquí un disco a olvidar. Un producto sólo apto para el consumo de la música en el sentido más elemental del concepto. Enlatadas en una grabación más producto de un montaje efectista —solistas y orquesta se sitúan en planos acústicos inmiscibles— que de una búsqueda del cómo debe sonar una música concertante, estas versiones de los conciertos mozartianos para fagot y clarinete tienen muy poco interés musical. Los solistas respectivos ejecutan, leen, y poco más; el clarinetista Thomas Friedli tiene problemas en el sonido, la dinámica, la afinación y la agilidad; en cuanto al de fagot, Klaus Thunemann, que está, a pesar de todo, mucho más musical que el anterior, adolece de un persistente vibrato que resulta molesto. Por último, Edmond de Stoutz, además de concebir las obras desde un punto de vista exasperantemente vacío —lo que en el caso del **Concierto para clarinete**

te es mucho más inaceptable por tratarse de una de las obras más hondas de Mozart— no es capaz de conseguir en ningún momento el suficiente idioma mozartiano de la Orquesta de Cámara de Zurich, cuyo sentido dinámico del sonido, articulación en las cuerdas y sonido rasposo, dejan bastante que desear, por lo menos en sus manos.

Lo dicho: olvídense de este disco, pero si desea hacerse con alguna buena versión de alguna de estas obras le recomiendo las siguientes: para el de clarinete, Prinz/Böhm (DG) o Brymer/Beecham (Emi, serie Acorde); en cuanto al de fagot, sin duda, Brooke/Beecham en un excelente acoplamiento con el anterior.—P.G.M.

MOZART: Conciertos para piano núms. 9, K 271, y 17, K 453. Rudolf Serkin. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 25 32 060. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Se inicia con esta grabación el ciclo de los conciertos para piano y orquesta de Mozart según Rudolf Serkin y Claudio Abbado. El veterano intérprete austriaco, afincado en los Estados Unidos, cuenta en la actualidad ochenta años y tal vez este dato pueda explicar algunas características de su visión de estos **Conciertos**: sentida, otoñal, meditativa y un algo torpe en la realización. El Mozart de Serkin tiende a la lentitud y, aun dentro de cierta ambigüedad que siempre tienen los «tempi», es de suponer que un rondó-presto como el del **Concierto núm. 9**—tercer movimiento— sea algo más rápido que el tan moderado aire adoptado por el pianista. Además de esta tendencia, lo que le falta a la interpretación es esa gracia luminosa tan típicamente mozartiana y que parece haberse evaporado en buena parte. Mejor están los tiempos lentos—bellísimos ambos— en los que sí encontramos esa pureza y esa profundidad *sentimental* sin tampoco abusar de excesos románticos. Aquí, la melancolía está transida de una admirable serenidad y una indudable sensibilidad sonora. Por su parte, Abbado no parece haber llegado a un total acuerdo con Serkin y a veces—como en el final del **Concierto núm. 17**—la orquesta parece intentar compensar la lentitud del solista con un «tempo» diferente, con lo que se produce un indudable desequilibrio. El conjunto es, por tanto, un poco irregular, pues a eso se añade, como arriba apunté, una realización no siempre nítida y ágil en la parte pianística y una concepción en exceso sinfónica por parte de Abbado, que me parece no es el director más apropiado para Mozart. Buena

toma y equilibrio sonoros, si bien mi ejemplar presentaba algunas imperfecciones en la segunda cara.—M.C.

MOZART: Così fan tutte. K. Te Kanawa. F. von Stade, T. Stratas, D. Rendall, P. Huttenlocher, J. Bastin, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, Alain Lombard. Erato-Hispavox 196 301, 3 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■

Si la dirección de este **Così fan tutte** hubiese caído en otras manos, podría haber sido ésta una versión aceptable. Desgraciadamente, Alain Lombard, que de momento está muy verde para dirigir Mozart, con una orquesta más verde aún—la Filarmónica de Estrasburgo—, totalmente inapropiada para la música del XVIII por la aspereza de su cuerda y sus problemas de articulación, convierte la audición de esta maravilla—para los que la conocemos bien— en un verdadero suplicio: no hay gracia, ni intención, todo es aburrido, plano, rutinario, sin el menor sentido teatral, etc.

De los cantantes destaca sobre todo Kiri Te Kanawa («Fior-diligi») por su voz y su buen hacer. Frederica von Stade («Dorabella») está muy correcta y musical, pero falta de garra. Teresa Stratas («Despina») en un papel que vocalmente no le va nada, grita, y está inaguantable en su caracterización del «Dottore» y el «Notaio». David Rendall («Ferrando»), a pesar de algunos problemas, está muy correcto. Philippe Huttenlocher («Guglielmo») es un buen cantante pero su voz está ya bastante estropeada para este papel. La grabación es muy pobre, con un mal balance voces/orquesta. A Luciano Sgrizzi, clave, apenas se le oye en los recitativos. El prensado de Hispavox es peor, con profusión de ruidos de fondo. Conclusión: si quiere tener una versión recomendable de esta ópera imprescindible, Karl Böhm (EMI) es la primera alternativa y también Colin Davis (Philips).—T.



Kiri Te Kanawa.

MOZART: Las Bodas de Fígaro. K. Te Kanawa, L. Popp, F. von Stade, S. Ramey, T. Allen, K. Moll, J. Barbié, R. Tear, Y. Kenny, P. Langridge, G. Tadeo. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Georg Solti. Decca 9-80 006, 4 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Después de una dirección algo desafortunada de la Obertura, Solti se serena, y nos ofrece una versión de **Las Bodas de Fígaro** que, en general, es un modelo de equilibrio en la elección de los tempi, de incisividad—como es habitual en él—, de levedad—cuando lo requiere la ocasión—, de preocupación por el timbre orquestal y el acento justo. La Filarmónica de Londres está sensacional. Demuestra ser una vez más, sobre todo bajo las órdenes de Solti, una de las orquestas más apropiadas para Mozart, después de la de Viena, por supuesto. Jeffrey Tate al clave derrocha imaginación y brillantez en los recitativos. Finalmente la interpretación vocal: por encima de todos destacan Kiri Te Kanawa (Condesa) y Lucia Popp (Susana), seguramente en una de sus mejores actuaciones en disco (lo que ya es decir en el caso de Lucia Popp). Frederica von Stade, sin embargo, desmerece a su lado. Creo que no debía haber vuelto a grabar «Cherubino». Está peor que en su versión anterior con Karajan, con su tendencia a la languidez cada vez más acentuada. Por otra parte, sobre todo en los recitativos, su voz no ofrece el debido contraste con las otras voces femeninas. A pesar de todo esto, no rompe la musicalidad del conjunto. Samuel Ramey resulta una sorpresa muy grata como «Fígaro». Su forma de cantar y de vivir el personaje recuerda un poco a Siepi, aunque su voz, muy bella, no tenga la homogeneidad y rotundidad en agudos del gran bajo italiano. Thomas Allen, a pesar de sus problemas con las dificultades de su aria del tercer acto «Vedrò mentr'io sospiro», se revela como un consumado mozartiano, componiendo una figura del «Conde» muy acertada. De los secundarios destacan Yvonne Kenny («Barbarina») por su gracia y musicalidad y Kurt Moll («Doctor Bartolo») por voz y temperamento. Robert Tear («Don Basilio»), a pesar de los años y las dificultades con el italiano, deja constancia de su gran clase, mientras que Jane Barbié («Marcellina») cumple en los recitativos y en los concertantes y hace lo que puede en su aria del cuarto acto «Il capro e la capretta». Bien Philip Langridge («Don Curzio») y Giorgio Tadeo («Antonio»). La grabación es excelente, aunque Decca y Solti las tienen mejores. La Orquesta está algo lejana en los concertantes. El libreto es de importación—costumbre ya generalizada en ciertas casas discográficas— lo cual quiere decir que habrá que ponerse a perfec-

cionar o aprender el inglés, fundamentalmente. Conclusión: junto con la mítica de Erich Kleiber (Decca), a la que recuerda en algunos momentos, y la discutida y discutible de Otto Klemperer (EMI), ambas descatalogadas, ésta es una tercera alternativa. Solti se apunta otro tanto en la dirección de óperas de Mozart. Su versión se pone en cabeza de las que están actualmente en catálogo: Karl Böhm (DG) y Giulini (EMI), aun teniendo estas muchas virtudes.—T.

PAGANINI: 24 Caprichos, Op. 1. Shlmo Mintz, violín Deutsche Grammophon, 2532 042. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Los **Caprichos** de Paganini son una prueba de fuego para cualquier violinista, entendiendo este sustantivo como conjunción de virtuoso y músico, cualidades ambas que, y esto suele olvidarse, suelen aparecer frecuentemente por separado. Los requerimientos técnicos de la **Op. 1** del italiano (décimas, terceras, sextas, octavas, «pizzicati» de mano izquierda, arpeggios, cromáticos, golpes de arco, triples y cuádruples cuerdas, bariolages...) son, en una palabra, inhumanos, hasta el punto de que son muy pocos los violinistas que pueden afrontar con un mínimo de dignidad de la ejecución de toda la colección. Pero no sólo eso. Paganini, aparte de ser un virtuoso «stricto sensu», era un músico nada desdeñable (recordemos su auténtica pasión por los últimos **Cuartetos** de Beethoven en una época en la que la incompreensión hacia ellos era la regla general) y un compositor si no genial, sí al menos con oficio y con algún otro destello de verdadera inspiración. Así pues, para interpretar estos **Caprichos** hay que ser algo más que un mero virtuoso y tratar de sacar de estos compases toda la música—mucho o poca, eso es ya discutible— que llevan dentro. Y esto es lo que el joven Mintz—digno sucesor o compañero de los Oistrakh, Menuhin, Stern, Milstein, Perlman y Zukerman— hace a la perfección. Si bien en algunos momentos pasa ciertos apuros (los dobles trinos del **núm. 3** o las semifusas del **23**), salva con brillantez los continuos—y casi agobiantes para el oyente— escollos técnicos, ofreciéndonos versiones realmente prodigiosas de muchos de ellos (**núms. 5, 9, 16, 19 y 24**, por citar los más destacados). El sonido es bellísimo (óigase la sección inicial de los **núms. 4 o 20**), la musicalidad es exquisita (**núms. 9 o 10**) y la técnica, completísima (la afinación de las terceras y octavas—dos de las más grandes dificultades de la técnica violinística— de los **núms. 1 y 3** es perfecta y la limpieza de los arpeggios de los **núms. 5 y 24**,

absoluta), por lo que es lógico concluir que nos hallamos ante una versión plenamente recomendable, superior incluso a la de Accardo, quizás más apabullante aún técnicamente, pero menos musical —más fría, en suma— que la aquí comentada.

Mintz confirma, pues, la excelente impresión que a todos nos causara con su premiado disco Bruch/Mendelssohn, que ya le revelaba como un intérprete de extraordinario talento. Sobre la necesidad de tener estos **Caprichos** en su discoteca, es usted quien debe decidir. En mi opinión es, junto con las **Sonatas y Partitas de Bach** y las **Seis Sonatas Op. 27** de Ysaye, una de las tres grandes colecciones para violín solo, cada una de las cuales ha marcado un verdadero hito en la literatura a solo de este instrumento y, por lo tanto, su conocimiento es casi obligado.—L.C.G.

HENRY PURCELL: Tres Elegías. Música para cuerdas. Martyn Hill, tenor, Christopher Keyte, bajo. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. L'Oiseau-Lyre, 9-40012.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

En un reciente comentario a la grabación de **El Mesías** de Haendel, interpretado por The Academy of Ancient Music, mostraba mi interés por que fuesen distribuidos en nuestro país más discos de la agrupación británica. Es bueno constatar el hecho de que poco a poco así está sucediendo.

La presente grabación está íntegramente dedicada al inglés Henry Purcell, sin duda una de las principales figuras de la música barroca.

Contiene tres **Elegías Fúnebres** en honor de otros tantos célebres compositores de la época de Purcell: John Playford, Thomas Farmer, y Matthew Locke. El resto del programa consta de cinco **Pavanas**, una **Fantasia**, una **Chacona**, y un **Trío Sonata**.

Se trata de un programa de gran belleza, y verdaderamente atractivo. Atractivo que se ve



Henry Purcell.

aumentado por la soberbia lectura del grupo inglés dirigido por el teclista Christopher Hogwood, con la colaboración de los dos solistas Hill y Keyte. Es una interpretación, como todas las que conocemos de The Academy of Ancient Music, excepcional, perfectamente adecuada a los criterios interpretativos de la época.

Y como además resulta que la grabación es espléndida, hay que concluir la plena recomendabilidad del disco.—P.C.C.

RAMEAU: Motetes In Convertendo, Quam dilecta y Laboravi. Gari, Monbaliu, Ledroit, De Mey, Varcoe, Kooy. Coros y Orquesta de la Capilla Real. Director, Philippe Herreweghe. Harmonia Mundi, HM 1078 HM 58.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Nos presenta este nuevo disco de Harmonia Mundi, cuyo excelente catálogo general ha merecido nuestros mayores elogios, tres **Motetes** para doble coro, solistas, órgano y orquesta de Rameau, cuyo tercer centenario celebramos precisamente este año.

Los **Motetes** de Rameau son, por sus peculiaridades, bastante difíciles de situar en un cuadro histórico. Cuando, durante el reinado de Luis XIV, se publicaron los **Motetes** para la Capilla del Rey de Du Mont, podía pensarse que el motete francés había alcanzado carta de naturaleza. En efecto, los sucesores de Du Mont en la Capilla Real no hicieron más que confirmar los esquemas formales ya establecidos. Si Delalande, Campra o Charpentier añaden a la orquesta los instrumentos de viento con una mayor frecuencia que sus predecesores, sin embargo ello no supone otra cosa que seguir el movimiento de ampliación orquestal propuesto por Lully, tanto en la ópera como en alguno de sus infrecuentes motetes.

Dentro de estas coordenadas generales se pueden inscribir los tres **Motetes** recogidos en esta grabación (**In Convertendo, Quam dilecta y Laboravi**), si bien debe apreciarse el esfuerzo de Rameau por buscar reflexivamente un estilo puramente francés, como en la mayoría de sus obras. En todo caso, se trata de composiciones completamente originales, próximas al estilo secular, con caracteres bien personalizados.

Escuchando **In Convertendo**, desde el primer momento nos gana la perfecta construcción de las líneas melódicas. En los recitativos o en las arias, el estilo, aun siendo silábico, se anima de un especial manierismo. Los coros alternan dos tipos de escritura, la que corresponde a las secciones homorrítmicas, y la dictada por pasajes imitativos. De

estas mismas características son los **Motetes** contenidos en la segunda cara del disco, destacando el aria para bajo de **Quam dilecta** y su coro final.

La interpretación resulta excelente, alcanzándose a comprender desde la primera nota, que sólo la Capilla Real podría enfrentarse a estas obras con tal dignidad y categoría. Muy bueno el coro, y las voces solistas cumplen sin apuros su misión.

La grabación realizada en la Iglesia Carmelita de Grand en febrero de 1982 es impresionante por su fidelidad. Disco, pues, por todos los motivos, muy recomendable.—G.Q.L.I.O.

RAMEAU: El Templo de La Gloria. Bellamy, Reinhart, Elwes, Poulenard. Conjunto Vocal Jean Bridier. La Grand Ecurie et La Chambre du Roi. Director, J.C. Malgoire. CBS, D2 37858, 2 discos. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Ya comenzaron a todos los niveles las conmemoraciones del centenario wagneriano: ensayos, conferencias, exposiciones, conciertos, representaciones de sus óperas, y hasta nuestra inefable televisión arrancó fuerte con la transmisión de **El Anillo** de Boulez. Perfecto, pero este año también puede y debe ser el «año Rameau». En el mes de septiembre se cumplirá el trescientos aniversario de su nacimiento. Parece que no está bien visto acudir a las fechas para *revitalizar* la obra de un compositor, pero creo que son tópicos muy útiles. Hace dos años, Telemann, el pasado Haydn, ahora Wagner y Rameau, entre otros. Confío que el germano no aplaste al francés.

Dentro de este panorama, llega a nuestra discografía un álbum sobresaliente, **Le Temple de la Gloire**, que tiene como primer dato de interés el de unir dos nombres históricos: el del compositor y el del autor de los textos, nada menos que Voltaire.

El Templo de la Gloria no es, en realidad, una ópera, ni siquiera una ópera-ballet, al estilo de **Las Indias Galantes**. Se trata más bien de una pieza festiva escrita para celebrar la victoria francesa es Fontenoy, en el año 1745. La celebración tomó forma de fiesta real en Versailles, donde esta obra se estrenó en presencia de Luis XV y su Corte. Habida cuenta de que se conmemoraba un acontecimiento de carácter nacional, se encargó la pieza a dos glorias francesas: Rameau y Voltaire. La representación tuvo lugar al aire libre, con inclusión de fuegos artificiales, muy al gusto de la época.

La obra se integra en un Prólogo (Apolo y un grupo de héroes combaten contra la Envidia de sus Demonios) y tres actos. En el primero de ellos aparece Belus, a quien está dedicado, cruel y fiero conquista-

dor. El segundo acto nos trae la figura de Baco, que busca la gloria a través de la sensualidad y el placer. El último acto nos describe al emperador Trajano, quien al final, en su lucha con los otros dos protagonistas, consigue hacerse con el trono del templo de la gloria.

Con estos ingredientes, en los que ocupa un lugar destacado el texto de Voltaire, Rameau consigue un fresco musical, que, sin llegar a la genialidad de **Hipólito y Aricia, Castor y Pólux** o de **Las Indias Galantes**, alcanza una calidad, especialmente musical, ya que no dramática o teatral, exquisita. El colorido orquestal, las piezas danzables, abundantes a lo largo de la obra, la finura armónica, constituyen un bagaje envidiable. Su audición depara un especial placer.

Jean Claude Malgoire se enfrenta a esta obra con su saber y maestría habituales, y su orquesta se adapta perfectamente al espíritu de la música. Quizás más que en ninguna otra interpretación anterior, el conjunto suena transparente y sutil, sin que la utilización de instrumentos de la época rompa este equilibrio sonoro. Las voces solistas, que desempeñan dos y tres papeles diferentes, cumplen su cometido, apreciándose ciertas desigualdades en el bajo Reinhart. El coro se mueve con soltura. En resumen, una interpretación muy notable, para una obra excelente, desde el punto de vista musical, que viene como anillo al dedo para que nuestro público se acerquen a Rameau, en un año, en el que sospecho, como indicaba al principio, en el que Alemania va a predominar sobre Francia, acaso sin excesiva justificación.

El sonido es muy claro y nítido y el prensado se beneficia, sin duda, de la técnica digital.—G.Q.L.I.O.

RAVEL: Bolero, La Valse. HONEGGER: Pacific 231. DUKAS: El Aprendiz de Brujo. Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ernest Ansermet. Decca, Ace of Diamonds, 9-42610.

Interpretación: ■■
Sonido: ■■■

Disco éste muy poco interesante por varias razones. Primera: el repertorio que incluye está trilladísimo, excepto la obra de Honegger —de la que ahora no hay ninguna otra grabación—, y sólo versiones excepcionales de las obras que incluye justificarían su posible interés. Segunda: no es el caso; son trabajos enormemente despersonalizados, sin el menor atisbo de vida interna, sin la más mínima capacidad de *decir* algo. Músicas incoloras, insípidas..., aburridísimas, en suma, cuando no simplemente mal realizadas como es el caso del **Bolero**, cuya versión es francamente insufrible. **Pacific 231** y **El Aprendiz de Brujo** no están tan mal dirigidas —ni tocadas—, pero no sobrepasa-

san en ningún momento el nivel de la simple lectura: sólo con eso, una llana y aséptica lectura. **La Valse** es la interpretación más soportable de cuantas se incluyen en este disco, aunque hay que apresurarse a decir que, en relación a versiones más modernas de la misma, se puede situar bajo mínimos.

En definitiva, un disco de nula aportación al panorama discográfico de las obras que presenta. Ansermet no fue nunca santo de mi devoción, pero entiendo que durante su carrera directorial hizo cosas muchísimo más respetables e importantes. Sigo pensando, no obstante, que no tantas como algunos siguen empeñados en atribuirle.—P.G.M.



André Previn.

RAVEL: Dafnis y Cloe. Orquesta Sinfónica de Montreal. Coro de la Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Charles Dutoit. Decca, 65 94 347. Digital. **RAVEL: Dafnis y Cloe.** Orquesta Sinfónica de Londres. Coro de la Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 067-043171. Digital.

Interpretación: ■ ■ (Dutoit)
 ■ ■ (Previn)
 Sonido: ■ ■ ■ (Dutoit)
 ■ ■ (Previn)

Las presentes versiones del ballet de Ravel **Dafnis y Cloe** aportan poco al, por otro lado, amplio espectro interpretativo de esta obra, en lo que a discografía se refiere. Se trata de trabajos de poca entidad personal en el concepto y, en ambos casos, con perceptibles defectos de realización. Previn no entiende esta obra; no la dirige con convencimiento, por lo menos. Su versión es rutinaria, insustancial, poco sensual, aburrida, en suma. No sabe imprimir a la magnífica London Symphony ni el toque tímbrico indispensable para las músicas impresionistas, ni la delicadeza o el ímpetu necesarios—según momentos— para hacerla creíble. Dentro de la linealidad de su concepción sólo a veces es destacable alguna frase aislada que, en cualquier caso, no resuelve el problema de fondo. La general ausencia de expresividad y emoción, por otra parte, se pone de manifiesto incluso en las intervenciones solistas, que son, la mayor parte de las veces, anodinas—véase el solo de flauta del tercer cuadro, por ejemplo— e incluso un punto azucaradas.

Más, si cabe, me ha decepcionado la versión de Dutoit, de la que me consta se ha hablado de

forma muy laudatoria más allá de los Pirineos. Quizás es más decidida que la de Previn, pero, por lo menos, tan inconsistente. Dutoit se recrea poco en el mundo sonoro de la obra. Algo afectado en algunos momentos, su sentido de la intensidad expresiva no pasa de la pura crispación. Su Ravel, además, es demasiado *seco* desde el punto de vista tímbrico, y pobre, muy pobre, en lo que se refiere a la concepción dinámica. Al igual que Previn, Dutoit incurre en el error de marcar unos *tempi* tan ligeros que la obra queda vacía de emoción y arrebató. En suma, unos **Dafnis** trazados con mazo y cincel más que pintados a la acuarela. Así es difícil soportar esta obra. Las respectivas grabaciones—sobre todo la de EMI, de la que, por otro lado, es difícil hablar con propiedad, dada la baja calidad del prensado español— tampoco salen de lo corriente: pobres de presencia y sin prestar demasiada atención a los planos sonoros.

Concluyendo: hay muchas y buenas versiones de esta obra. Son excelentes las de Martinon/O. de París, Maazel/O. de Cleveland o Frühbeck de Burgos/O. New Philharmonia. Pero, sobre todo, recomendaría la de Boulez/O. Filarmónica de Nueva York, quizás la más personal y moderna de todas ellas.—P.G.M.

ROSSINI: Il barbiere di Siviglia.

Leo Nucci, Marilyn Horne, Enzo Dara, Samuel Ramey, Paolo Barbacini, Simone Alaimo, Raquel Pierotti. Orquesta y Coros del Teatro alla Scala de Milán. Director, Riccardo Chailly. CBS. D3 37862. 3 discos. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Es este el segundo **Barbero** que se nos presenta basado en rigurosa edición crítica a cargo de A. Zedda (esperamos otro preparado por la Fundación Rossini para la casa Italia). Observaremos algunas diferencias entre ambas versiones. Pues, en efecto, es imposible fijar *absolutamente* las partituras de este tipo de óperas en una época en que el compositor introducía variaciones según representaciones, y no sólo para los cantantes. Una edición crítica sólo puede fijar un ámbito de autenticidad, restituir la orquestación primitiva, el estilo de interpretación vocal y las partes que por olvido o por alevosía se han suprimido con el tiempo. Nada de ello asegura que la versión realizada por el director y cantantes de turno alcance cotas extraordinarias. Así, a pesar de estas dos versiones *críticas* que he citado, las clásicas de Vittorio Gui (EMI) y de Alceo Galliera (EMI) continúan insuperadas en su conjunto, pese a los cortes intolerables que presentan. Su animación en la totalidad, la carga vital, la gracia de sus

partes fundamentales, el equilibrio entre orquesta y voces, son algunos de los puntos que se echan de menos en esta versión de R. Chailly, inferior, sin duda, a su muy estimable **Turco in Italia** reciente. Chailly tiene detalles desde la misma obertura, frases elegantes que nos habían pasado inadvertidas, hallazgos sonoros en algunos conjuntos (como el primer «Final»). Lo mejor es la sonoridad que logra extraer a la orquesta, su incisiva brillantez y el interés de una versión completa: se incluyen todas las repeticiones, la página central del magistral «terzetto»: «Ah! qual colpo inaspettato!», que se suele mutilar en acto de auténtica bellaquería musical, y el aria de «Almaviva»: «Cessa di piu resistere» (Acto II). El desequilibrio del discurso de Chailly creo que viene condicionado en gran parte por los cantantes.



G.A. Rossini.

Marilyn Horne debía haber grabado Rosina hace, al menos, diez años. No es que carezca de calidades y de buenos momentos. Conserva todavía una coloratura envidiable y la voz es aún llena, pero el color que transpira su Rosina se me antoja matronil, no por ser de «mezzo», que aquí corresponde, sino por la emisión agria en muchos pasajes, el abuso del registro de pecho sin sentido de la medida y la musicalidad. Si las duras inflexiones al primer registro pueden resultar eficaces en una «Amneris», o los defectos de pronunciación se diluyen en un canto «spianato» como el de Bellini, aquí en «Rosina» resultan fuera de lugar. Por otra parte, utiliza variaciones y ornamentaciones que no solemos escuchar, aunque no traicionan la partitura. Así en la «cabaletta» de «Una voce poco fa», para la que el propio Rossini escribió tres variaciones. No he podido comprobar cuál utiliza la Horne (no es la dedicada a Matilde Juve), o si es de propia invención (los comentarios que acompañan al disco deberían explicarlo). Lo mismo para las variaciones que introduce en el «da capo» de su dúo con «Figaro» (para el que Rossini escribió dos versiones), o en el aria «Contro un cor che accende amore» que canta completa. Ahora bien, las ornamentaciones no siempre aparecen conseguidas ni me parecen de buen gusto, a veces, como en algún recitativo, se salen del discurso, y, en todas aparecen con frecuencia los defectos de emisión antes apunta-

dos. Añadiré que, a pesar de todo, en conjunto resulta más estimable que en su reciente **Italiana in Argel**, bajo C. Scimone.

Leo Nucci tiene la voz de barítono lírico-ligero ideal para abordar un «Figaro» ágil, alegre, casi «gatuno», lo que sería perfectamente válido. Tiene timbre, medios y agudos brillantes y frescos. Pero fracasa en gran medida. No se observa la mínima madurez interpretativa. Pasa de largo, como corriendo, todos los pasajes cruciales, banaliza frase tras frase, apresurado, con una emisión o borbotones, brusca, a golpes. Es incapaz de colorear con intención, de medias voces sugerentes. Obsérvese todo el dúo con «Almaviva» del primer acto, todas sus intervenciones casi anodinas en el quinteto «Don Basilio... Cosa veggio!» (¡qué diferencia aquí con un Tito Gobbi!) hasta el pasaje «Buona sera», vulgar en todos los intérpretes; o las primeras estrofas del «terzetto»: «Ah! quel colpo inaspettato!» (que Sesto Bruscantini ha cantado de manera insuperable). La voz, sin embargo, tiene calidad y una notable agilidad para los melismas que requiere el papel, pero esta aproximación a «Figaro» se me antoja de principiante. Paolo Barbacini es un tenor ligero, en la línea de los últimos

Almavivas, estimable si se piensa en los hoy disponibles. Tiene frases muy correctas, defiende bien sus dos primeras arias, pero en otros pasajes (dúo con «Figaro») se muestra incapaz y falto de técnica. Por supuesto el aria «Cessa di piu resistere» la canta penosamente impotente ante el virtuosismo y la brillantez de su segunda parte (La que Rossini transportó al «Rondó» final de **La Cenerentola**). Seguimos esperando al tenor rossiniano. Samuel Ramey nos ofrece un «Basilio» de voz joven, bien cantado, falto de acentos sombríos cuando lo requiere el personaje. Enzo Dara repite el buen «Bartolo» que ya nos ofreció bajo la batuta de C. Abbado (DG), con irreprochable silabismo, calidad de timbre y con poca intención en algunos momentos.

En suma, un **Barbero** en edición completa, dirección con aislados momentos brillantes, interpretación vocal irregular y falto de equilibrio de vida en su conjunto.—B.C.

ROSSINI: Oberturas: La Urraca ladrona, La escala de seda, Guillermo Tell, El Señor Bruschino, La Italiana en Argel, Viaje a Reims y El Turco en Italia. National Philharmonic Orchestra. Director, Riccardo Chailly. Decca, 9-40003. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Las oberturas de Rossini tienen una marcada personalidad y una unidad, a pesar de las

características de algunas de sus últimas óperas, que hacen plenamente justificada su grabación, parcial o, mejor, como ciclo completo. Los encantos melódicos y rítmicos de estas piezas, el atractivo de la orquestación están en sus partituras con meridiana nitidez. Son, en general, extrovertidas, claras, vitales y brillantes. A poco que un director sea capaz de exponer con claridad las distintas texturas sonoras y tenga una cierta picardía rítmica, los resultados resultarán siempre estimables. Se han grabado, pues, innumerables veces y, en general, con resultados correctos. No tienen mayor misterio. Sólo el sutil juego del ritmo, registro, dinámica y orquestación que Rossini introduce en repeticiones, crescendos, etc., pueden dar la medida de un director, la superación de una interpretación simplemente correcta. El resultado conseguido por Riccardo Chailly es, en general, brillante. No obstante, en ocasiones, le falta imaginación en las repeticiones y esa picardía rítmica (por ejemplo, en *La Italiana en Argel*, que resulta algo monótona). La visión de Chailly es elegante (en la línea de Giulini —EMI—, y de sonoridades brillantes (como Abbado —RCA—), y contrastan con las grabadas por Neville Marriner al frente de la Academia St. Martin in the Fields (Oberturas Completas, en Philips). Obsérvese la densidad y solemnidad de la obertura de *La Gazza ladra* en manos de Chailly y la relativa sequedad y economía de medios en Marriner. La grabación de Marriner destaca por una mayor ligereza, no sólo por el contingente orquestal, atento antes al conjunto que a los detalles instrumentales, y es absolutamente recomendable por ser la única grabación completa de las oberturas rossinianas. Por ello, hay que preguntarse por el interés de discos como este que comento, en el que se reúnen unas cuantas y en un mercado tan saturado, aunque el resultado sea indudablemente bueno. El interés estribaría en su calidad técnica y en constatar las buenas maneras de un director como Chailly, que parece ahora dispuesto a prodigarse en este repertorio (recorremos su reciente *Turco en Italia* en edición crítica de la Fundación Rossini, y de resultados importantes). —B.C.

SATIE: Je te veux. Poudre d'or. Gymnopédies I, II, III. Descriptions automatiques. Les trois Valses distingués du précieux degouté. Gnosiennes. Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois. Avant-dernières pensées. Premier nocturne. Philippe Entremont, piano. CBS, 37247. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

No es casual la reactualización de la música de Satie, que

en España es más bien divulgación entre el gran público, si nos damos cuenta de que al lado de aquel impresionismo de Debussy y Ravel, el impresionismo de pueblos y paisajes, está el impresionismo del espectáculo callejero, de las figuras de circo, de los personajes de cabaret, de lo cotidiano. Un impresionismo que tiene por base un humorismo refinado, nada despreciable.

El gran número de versiones y grabaciones de la obra de Satie realizado en corto tiempo, viene a hacer justicia a su música que había quedado comparativamente muy marginada. La visión que Entremont tiene de la música de Satie es algunas veces lograda y fallida en otras.

En los valses *Je te veux* y *Poudre d'or* ha pretendido lograr el sonido de un viejo piano de café, con la atmósfera mundana y decadente que le caracterizan; pero la pulsación blanda, el sonido monótono, sin contrastes, sobre un plano continuo en «mezzo forte», con acordes compuestos poco limpios, que suenan arpegiados, hacen que se esfume esa gracia de «belle époque» que justamente pretendía.

La visión de las famosas *Gymnopédies* es más correcta y la escritura musical surge clara dentro de su estructura monocorde, con un pedal uniforme, en un tiempo muy acertado, no excesivamente lento pero lo suficientemente pausado para darles ese aire hierático inspirado en las figuras arcaicas que decoran una vasija griega.



Erik Satie.

Las *Descripciones automáticas*, con su estructura cristalina y su riqueza de planos sonoros, brindan una ocasión de lucimiento a Entremont para exhibir un trabajo de filigrana en el que cada nota está cuidada y matizada, como corresponde a una pincelada impresionista.

Con las *Gnosiennes* nos da de nuevo una buena lección de expresión pianística dentro de la intención de Satie de captar lo exótico en el tiempo y en el espacio, precisamente expresada en la ausencia de indicaciones de tonalidad y compás.

El resto de las piezas presentan parecidos altibajos, aunque se mantengan a un nivel discreto, que si bien no ofrece un modelo de interpretación, presentan siempre al aficionado un interés, dado el desconocimiento de esta música, que contrasta con su gran valor. —J.L.B.M.

SCHOENBERG: Serenata Op. 24. Canción de la Paloma del bosque. Oda a Napoleón Bonaparte, Op. 41. Jessye Norman, soprano; John Shirley-Quirk, barítono; David Wilson-Johnson, recitador. Ensemble Intercontemporain. Director, Pierre Boulez. CBS, 74025.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Nos llega un nuevo disco CBS con el binomio Schoenberg/Boulez. Para nosotros, los oyentes de un ya cercano fin de este convulso y cambiante siglo XX, se encierra toda una carga simbólica en las recreaciones, medidas y especulativas que el gran director francés hace del padre de todas las posturas vanguardistas de la centuria.

El registro que comentamos agrupa tres obras del maestro vienés bajo el común denominador de un texto literario —aun en la *Serenata*, donde sólo se hace presente en uno de sus siete movimientos— confiado a la voz humana, que lo canta o bien, simplemente, lo recita. La grabación nos ofrece también un breve y sintético recorrido, de interés innegable, por las varias facetas compositivas de Arnold Schoenberg. En efecto, partiendo de los últimos coletazos románticos (*Canción de la Paloma del bosque*), pasamos al más puro dodecafonismo (*Serenata Op. 24*), para recalcar finalmente en una espléndida muestra de la controvertida etapa americana (*Oda a Napoleón*).

Las interpretaciones de música contemporánea debidas a Pierre Boulez son siempre de gran eficacia. En estas mismas páginas hemos puesto de relieve su capacidad diseccionadora, la indiscutible maestría de que el director francés es poseedor para edificar estructuras de forma lógica, para estratificar planos sonoros, para explicitar toda la riqueza de un mundo tímbrico; aspecto éste último que se hace bien patente en los movimientos iniciales de la *Serenata*. Boulez, es un hecho inopinable, domina el lenguaje schoenbergiano. Es bien conocida, por otra parte, la elevada dosis de intelectualismo que suele impregnar sus aproximaciones en detrimento de la expresión. En esta ocasión, sin embargo, el francés ha logrado ganarle la batalla a su tradicional frialdad. Quizá se haya apoyado para ello en las referencias extramusicales y en las extraordinarias actuaciones de sus solistas vocales. Norman, en concreto, está fenomenal por voz e intencionalidad dramática. Shirley-Quirk saca el máximo partido al soneto de Petrarca en la *Serenata*. Y Wilson-Johnson es un apropiado expositor de la Oda de Byron, cuya significación ha sido transplantada al universo de Schoenberg por medio de una dicción algo plana y una utilización esencialmente instrumental de la voz.

Un acierto pleno de Boulez, quien se ha valido de la excelente

colaboración de su Ensemble Intercontemporain. Un disco inimitable para los interesados en la música de nuestro tiempo. —E.M.M.

SCHOENBERG: Variaciones, Op. 31. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56 a. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca, 9-41029.

Interpretación:
■ ■ ■ ■ ■ (Schoenberg)
■ ■ ■ ■ (Brahms)
Sonido: ■ ■ ■ ■

Schoenberg quiso que las *Variaciones para orquesta, Op. 31*, fuesen la *prueba de fuego* para su sistema dodecafónico. La demostración de su viabilidad se desprendería de la escritura de una partitura de tal envergadura estructural y cierta amplitud en cuanto a la duración. La página es una de las obras maestras del músico y pilar básico de la composición orquestal de todo nuestro siglo.

La versión de Solti fue calificada como de referencia por José Luis Pérez de Arteaga (Discoteca Básica, RITMO núm. 509, pág. 36-40), quien definió la aproximación del gran director como la síntesis de lo dionisiaco y lo apolíneo. Por nuestra parte, compartimos la idea de encontrarnos ante una versión extraordinaria. El trabajo de Solti al frente de la Sinfónica de Chicago es un logro difícilmente superable. Es una lectura de inflexible lógica discursiva, con una sorprendente e inmejorable clarificación del tejido orquestal. La interpretación aúna en un todo superior y homogéneo el lirismo de cuño neo romántico y el más acre dramatismo de raíz expresionista. Toda la construcción se hace materialmente posible gracias al impresionante virtuosismo de los miembros de la Orquesta americana.



Georg Solti.

Muy inteligente el acoplamiento de la obra schoenbergiana con las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms. Resulta apasionante comprobar el cambio experimentado por esta forma en el plazo de algo más de cincuenta años. Por lo demás, recordemos que Schoenberg asimiló parte del lenguaje de su ilustre predecesor.

Solti nos ofrece también una atractiva versión de las **Variaciones brahmsianas**, aunque no a un nivel tan rotundo como en el caso antes comentado. La exposición es de plena línea romántica, lírica y resplandeciente de colorido orquestal, sirviéndose de la cálida y maleable sonoridad de la Orquesta de Chicago. El maestro de origen húngaro plantea, con acierto, las **Variaciones, Op. 56a**, como un *ensayo general* para el abordamiento del género sinfónico.—**E.M.M.**

SCHÜTZ: Pequeños Conciertos Espirituales (SWV 311, 283, 290, 282, 285, 307, 313, 283, 288). **Sinfonías Sacras** (SWV 353, 343, 357, 348). Sebastian Henning, soprano; René Jacobs, contratenor; miembros del Concerto Vocale. Harmonia Mundi (Francia), HM 1097. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La personalidad de Heinrich Schütz (1585-1672) es imprescindible para comprender la trayectoria de la música vocal alemana, especialmente en el terreno religioso. Las páginas que ocupan el presente disco pertenecen a sus series de *Kleine geistliche Konzerte* y *Symphonae sacrae*. Ambas composiciones, divididas a su vez en dos libros, son de naturaleza semejante, si bien cada división incluye ciertos tipos de variantes. Son el precedente más claro de la cantata (sería un discípulo de Schütz quien aplicara por vez primera este título). De los cincuenta y cinco números de que consta la obra completa se ofrecen aquí trece, pertenecientes generalmente a los *Conciertos*. La distribución varía según la pieza, y suele ser: voz (o dos voces), continuo (órgano, laúd y violoncelo), y, en algunos números (357 o 353) dúo de violines. Estos últimos números son más ligeros y de menor concentración, no como los 282, 353 o 283, de gran capacidad expresiva. El haber seleccionado aspectos tan heterogéneos para la presente grabación da una idea de la variedad del estilo del compositor, en el que se mezclan influencias italianas (el 311 es totalmente monteverdiano) con aspectos contrapuntísticos germanos; así como algunas piezas están cerca de la danza (311, 285), y otras de la futura cantata (282, 353). No encontramos una pureza de estilo sino una sabia mezcla y utilización de las diversas corrientes. Pero lo que observamos más claramente es la belleza genuina de estas pequeñas páginas. La interpretación es de muy alta calidad, y consigue casi en todo momento producir ese clima estético de la obra. Sólo en ocasiones el contratenor René Jacobs se muestra algo apagado y monótono, apareciendo nasalidades en su emisión y

faltas en la articulación del texto, así como una cierta tendencia a abusar de recursos propios; pero generalmente demuestra su gran clase de este tipo de música. Claro que se ve relegado a un segundo plano por la maravillosa aportación del niño Sebastian Hennig, del Coro de Hannover, que representa lo mejor del disco por su gran naturalidad, preparación técnica, pureza de timbre y excelente pronunciación. Pero las palabras poco pueden hacer para definirlo: hay que escucharlo. El conjunto instrumental cuenta con intérpretes de la talla de William Christie (órgano) y Konrad Junghänel (archilaúd), que realizan un acompañamiento variado y de gran contraste rítmico. La grabación es también de gran calidad, y el equilibrio voces-instrumentos está bien conseguido. Únicamente en el prensado se advierten unas leves manchas, que espero sólo estén en el presente ejemplar. Se incluye los textos en latín, alemán, inglés y francés.

Se trata, pues, de una música bellísima, de una interpretación de mucha altura. Se recomienda incluso a los que ya posean un disco publicado por Hispavox e interpretado por el grupo Pro Cantione Antiqua, dado que no se repite ninguna de las obras incluidas en el presente disco.—**R.B.I.**



Franz Schubert.

SCHUBERT: La Bella Molinera. Ernst Haefliger, tenor. Jörg Ewald Dähler, pianoforte. Claves, D8301. Digital. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

El segundo de los tres ciclos de «lieder» de Schubert, escrito para tenor en 1823-24, consta de 20 «lieder» sobre poemas de Wilhelm Müller. La presente versión fue grabada en junio de 1982 y en ella el prestigioso y veterano tenor suizo Ernst Haefliger, que hizo su «debut» en 1943, en Zurich, con **La Pasión según San Juan**, de J.S. Bach, a pesar de sus 40 años de carrera profesional, se encuentra aún sorprendentemente bien en sus facultades vocales, sin duda gracias en gran medida a su sólida e inteligente preparación técnica y a su elevado sentido musical. Mues-

tra a todo lo largo del ciclo una excelente y homogénea línea interpretativa, magnífica dicción y adecuada expresividad. Es cuidadoso en el matiz, vehemente y emotivo en los pasajes más dramáticos, y sensible en los momentos de mayor lirismo. No está exento, sin embargo, de algunos defectos, si bien ninguno es muy acentuado. Los graves resultan algo apagados, como en «Wohin», emborronadas las agilidades en algún momento, como en «Ungeduld», algo abiertos y tirantes los «Soles» en «Am Feierabend», leve sabor a engolamiento en las vocales «i» y «u», pero en general, todas las notas están debidamente impostadas.

Como peculiaridad, el segundo instrumento solista en esta grabación es un pianoforte Franz Brodman, Viena, de 1820, de atractiva sonoridad, pero con las limitaciones propias del instrumento antiguo en cuanto a nitidez. Jörg E. Dähler no me parece un pianista de primera fila, pero sí un excelente profesional, de firme ejecución, atento al matiz y bien compenetrado con el cantante. La colaboración de ambos, sin embargo, adolece del defecto de marcar muy rígida y acentualmente el ritmo, restando espontaneidad y constriñiendo la expresividad. Se acompañan los textos en su idioma original, pero la presentación es muy poco atractiva.—**F.Ch.M.**

SCHUBERT: Cuarteto de cuerda en Re Menor D. 810, «La Muerte y la Doncella». Quartettsatz en Do Menor D. 703. Quinteto con piano en La Mayor D. 667, «La Trucha». Quinteto de cuerda en Do Mayor D. 956. Octeto en Fa Mayor, D. 803. Cuarteto Melos. Miembros del Cuarteto Amadeus. Emil Gilels, piano. Mstislav Rostropovich, violoncelo. Rainer Zepperitz, contrabajo. Conjunto de Cámara de Viena. Deutsche Grammophon 2740 169, 4 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Recoge este álbum cinco de las obras camerísticas más conocidas de Schubert en versiones todas ellas publicadas anteriormente en nuestro país y comentadas en su momento en estas mismas páginas. La interpretación del **Cuarteto «La Muerte y la Doncella»**, penúltimo de la colección, corre a cargo del Cuarteto Melos, que fue el primero —y único hasta hoy— en grabar la integral schubertiana hace ya ocho años. No constituye aquélla lo mejor del álbum —desigual, como es lógico—, sino que estamos ante una versión entusiasta y fogosa, pero que peca de inmadurez. No encontramos aún ese magnífico estudio estructural que tanto nos sorprendió en sus recientes **Cuartetos dedicados a Haydn** de Mozart o esa perfecta

conjunción sonora de que hacen gala en éste y en su recién aparecido álbum que recoge la integral cuartetística de Mendelssohn. La progresiva madurez del Melos en estos años es patente y en este Schubert primerizo echamos en falta un mayor equilibrio tanto sonoro como formal: los continuos clímax del primer movimiento —y muy especialmente de la coda final— nos guardan la necesaria relación entre sí y en todos ellos se pierde la tensión acumulada en los compases anteriores a causa de una excesiva premura. Correcta la traducción del segundo movimiento (aunque preferiría una mayor intensidad del cello en la segunda variación, un más acusado vigor rítmico en la tercera o un dramatismo más acuciante en la última), excelente la del tercero y algo menos buena la del «Presto» final, que adolece de parecidos defectos que el primero. No obstante lo dicho, versión de calidad y, sobre todo, salvo algún pequeño y esporádico desajuste, impecable técnicamente, al igual que la del **Quartettsatz**, interpretado en la línea del **Cuarteto**, aunque con el logro de un resultado global más convincente.

Tres años después grabaría el Melos la para mí mejor obra de cámara de Schubert, su **Quinteto para cuerda**, con la colaboración como segundo cello de, nada menos, Mstislav Rostropovich. La identificación de los alemanes con el lenguaje schubertiano (puesta claramente de manifiesto en su integral, y muy en especial en el último **Cuarteto**), la presencia del violoncellista ruso (ajeno a cualquier intento de protagonismo), la mayor madurez de aquéllos y un día de especial inspiración, hacen de su interpretación del **Quinteto** una de las versiones cimeras de éste. Tras un primer movimiento, en el que por fin se repite la exposición, fuertemente dramático y técnicamente irreprochable, asistimos a la escucha de un segundo en el que todos los intérpretes, pero en especial Melcher —que hace gala de un fraseo *menuhiniano*— y Rostropovich —que toca unos «pizzicati» en pp y ppp perfectamente audibles y plenos de matices—, dan una soberana lección camerística: los continuos diálogos entre aquéllos son perfectos en las secciones extremas, mientras que en la central —página desgarradora donde las haya— la melodía al unísono de primer violín y cello sobre el «basso ostinato» del ruso, es interpretada acorde con mi ideal. Tras 36 minutos de música en la primera cara (!), la segunda nos depara un vigoroso «Scherzo» perfectamente articulado (la articulación es una de las mejores virtudes de Melos) y un bellísimo «Trío», planteado —con gran acierto— en forma descendente; no en vano, es una de las páginas más desoladamente tristes jamás escritas. Por último, el «Allegro» final (que poco tiene de alegre) conoce una versión de gran claridad entre las diferentes voces, en la que el grupo hace gala de un sentido de la progresión dinámica (fundamental en toda la obra) admirable, al igual

que la perfección técnica, casi insultante (¡qué coda!). En suma, versión de referencia de la partitura, descatalogada ya la histórica de Casals/Cuarteto Végh (Philips), la única comparable a la aquí comentada.

El **Quinteto «La Trucha»**, a cargo esta vez de Emil Gilels, miembros del Cuarteto Amadeus y Rainer Zepperitz al contrabajo, inaugura en el álbum la parte digamos jovial, ausente en gran medida en las dos obras precedentes, fiel reflejo del *otro* Schubert. La interpretación —en contra del recuerdo que de ella guardaba— es simplemente buena. Al primer movimiento le falta ligereza y gracia; Gilels está desigual (en algunas frases apenas logro reconocerle) y contagia un cierto apresuramiento a sus compañeros, entre los que destacan Schidlof y Zepperitz. Mejor los tres movimientos centrales, tocados —al igual que el primero— con entusiasmo, aunque sin acertar plenamente con el espíritu de la obra (nada fácil de transmitir, por otra parte), y algo confuso el último. Versión, pues, correcta, con excelentes momentos aislados, pero defraudante dada la calidad de los intérpretes, que nos han ofrecido en otras ocasiones admirables frutos de su colaboración. La segunda cara del disco, completada en su momento con el **Quartettsatz** —ya incluido en el álbum en la versión del Melos—, dura únicamente poco más de catorce minutos.

El segundo ejemplo, dentro del álbum de ese Schubert más distendido, es su espléndido **Octeto**, interpretado con maestría por el Conjunto de Cámara de Viena, integrado por miembros de la Orquesta Filarmónica de esta ciudad, y que parece ser un grupo paralelo al Nuevo Octeto de Viena. La versión que se nos ofrece es, en todos los sentidos, ideal: muy vienesa, insuperable técnicamente, de exquisito fraseo, de una increíble belleza sonora... Habrá quien no esté de acuerdo con este tipo de interpretaciones, tildadas a menudo de demasiado *clásicas*, pero el **Octeto** es una obra que, en general, se presta a este enfoque. Los vieneses hacen gala de una conjunción sonora envidiable, puesta de manifiesto tanto en los «tutti» como en los acompañamientos al eventual solista (óigase el prestado al primer violín durante la enunciación del tema principal del último movimiento). A destacar el Trio del «Minuetto», la Quinta de las «Variaciones» del «Andante» y el «Adagio», verdaderas demostraciones de cómo ha de frasearse la música vienesa. Junto con la versión del Nuevo Octeto de Viena (Decca Ace of Diamonds), no publicada aún en nuestro país, ésta aquí comentada es, sin duda, la opción más recomendable para hacerse con el **Octeto** schubertiano.

En suma, álbum desigual, como todos los que contienen este tipo de acoplamientos. Dos versiones de auténtica referencia (**Quinteto de cuerda** y **Octeto**) y otras dos buenas, aunque mejorables. Las notas, sin traducir, son breves y el sonido es magní-

fico en todas las obras, algo mejor también en **Octeto** y **Quinteto**. Recomendable para quien no posea ninguna de las obras o para el que, poseyéndolas, quiera hacer un regalo asequible a melómanos no necesariamente empedernidos.—L.C.G.

SCHUBERT: Misa núm. 5 en La bemol mayor, D. 678. Wendy Eathorne, Bernadette Greevy, Wynford Evans, Christopher Keyte. Coro del St. John's College, Cambridge. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, George Guest. 9-41013. Argo (Decca).

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

De esta **Misa**, así como de la en **Mi bemol mayor**, las últimas que compuso Schubert, y que son un antecedente de las de Bruckner, sentó cátedra hace algunos años la versión de Wolfgang Sawallisch, Philips 65 00 329 y 330, descatalogados. La alternativa que ofrece George Guest, única versión existente ahora, no es válida, desgraciadamente, aun cuando nunca hubiera existido la de Sawallisch. Esto se debe no sólo a que quite a la obra toda su trascendencia, dirigiéndola como si se tratara de una obra adolescente, sino, sobre todo porque lo hace de una forma aséptica y bastante aburrida. A ello contribuye también el Coro del St. John's College de Cambridge, totalmente inapropiado para una obra de este carácter y envergadura, aunque haya que destacar su extraordinaria calidad técnica. Los solistas vocales, sencillamente irrelevantes. El sonido es bastante bueno. Esperemos la reedición de Sawallisch.—T.

SCHUMANN: Humoreske, Op. 20. Fantasiestücke, Op. 12. Emanuel Ax, piano. RCA, RL-14275. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

La **Humoresca, Op. 20**, de Schumann, es una de esas obras que, incomprensiblemente, es abordada pocas veces por los pianistas. Lo mismo da que sea en disco que en concierto y, verdaderamente, no sería exacto decir que ello es debido a falta de calidad de la pieza. Parece más bien que se trata de un círculo vicioso: el pianista ofrece lo que el público le pide y el público pide lo que conoce porque se lo ofrece el pianista. En el caso de la **Humoresca**, este fenómeno —que se repite en un buen número de obras en la historia de la música— es algo realmente injusto, pues es digna de figurar en los repertorios pianísticos al



Robert Schumann.

lado de las mejores de Schumann. Sólo hacen falta para su conocimiento interpretaciones más asiduas y de primer rango para realzar su contenido, representativo de lo más puramente schumaniano. No es este el caso de Emanuel Ax. Esa clave de «humor» en que está escrita la **Humoresca**, y que ponemos entre comillas porque nos referimos al concepto germánico de humor: mezcla de sentimiento e ingenio, según el propio Schumann, y distinto al nuestro latino, no parece que se haya tenido en cuenta en esta versión. El sentimiento no se prodiga y el ingenio brilla por su ausencia, resultando una versión pesada. No se dan rasgos de apasionamiento, y el sentimiento intimista, tan típico en Schumann, queda reducido a unos pianísimos muy dulces, muy delicados, pero sin el fraseo que le confiere ese carácter de monólogo interior con el piano y, en consecuencia, el efecto producido es monótono e insípido.

En cuanto a las **Piezas Fantásticas, Op. 12**, la interpretación viene a ser desigual: en «Des Abends», está falto de misterio y de esas medias tintas que le otorgan un tono crepuscular. En «Aufschwung», carece de énfasis al comienzo; en los acordes en «staccato» le falta apasionamiento, es demasiado rápido y, por tanto, superficial. «Warum», la mejor interpretada, consigue un perfecto equilibrio entre las dos voces que intervienen y desarrolla un profundo sentimiento intimista. También logra uno de sus mejores momentos en «Grillen», defendiéndose mejor en los pasajes donde se necesita un sentido de lo rítmico y dinámico, como ocurre en esta pieza, donde llega incluso a dominar el fraseo, tan importante en Schumann, de una forma que ya no logrará en las demás. En «In der Nacht», le falta el desgarramiento, que roza lo demoníaco, en las grandes frases que proporcionan la clave donde apoyarse para conferir expresión a toda la pieza. En «Traumeswirren», verdadero ejercicio virtuosístico, resulta chapucero y, quizá, sea la pieza peor interpretada de todo el conjunto.

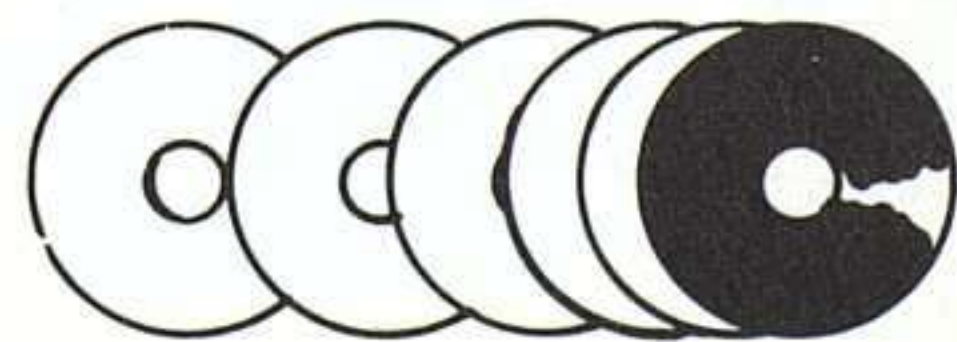
A pesar de todo lo dicho, tiene Ax una técnica envidiable y una pulsación muy apropiada para interpretar a Schumann, pero no llega aún a esa plenitud de entusiasmo, apasionamiento y reflexión que requiere una interpretación que haga toda justicia a Schumann.

La grabación, aun siendo digital, es bastante mediocre.—J.L.B.M.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13. John Shirley-Quirk, bajo; Orquesta Sinfónica y Coro masculino de la Radio de Baviera. Director, Kyril Kondrashin. Philips, 65 14 120. Grabación en vivo.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Shostakovich compuso su **Sinfonía núm. 13** en el año 1962. Stalin ya había muerto y quedaban lejos ciertos problemas pasados tenidos con las autoridades de su país a raíz del estreno de **Lady Macbeth de Mzensk**. Era un momento —la llamada época del *deshiolo*— en el que todo parecía apuntar a unas relaciones sociales más libres, menos sujetas a la disciplina del poder establecido. En este clima de nuevo *liberalismo* —principios del mandato de Kruschchev—, Shostakovich se arriesga a componer la que iba a ser la obra más crítica hacia el modelo de sociedad soviético que quizás escribiera nunca. Compuesta para una abundante orquesta, coro masculino y bajo, utiliza como motor dramático el poema **Babi Yar**, del poeta también ruso Yevgeny Yevtushenko, inspirado en las matanzas de judíos junto a Kiev. Este texto no sólo representaba una crítica al nazismo, sino que iba más allá: también en la URSS el antisemitismo era demasiado evidente. Así que la reacción del aparato político ruso no se hizo esperar: la obra fue prohibida inmediatamente después de su estreno —en el mismo año 1962— y no pudo ser repuesta hasta 1965, fecha en la que fue reestrenada por el ahora recientemente fallecido Kyril Kondrashin. Una de las últimas grabaciones de éste —realizada en vivo— es, justamente, la que ahora da lugar a este comentario. Teniendo en cuenta lo ya dicho, y añadiendo que esta Sinfonía es la, quizás, más amarga y negra de cuantas escribiera el compositor ruso, sólo me queda añadir que la visión de Kondrashin es, como poco, excesivamente contemporalizadora. La veo sencillamente poco crítica; digamos que las voces más subterráneas, con más *subtexto*, están, casi siempre, cuidadosamente descargadas de acidez, de denuncia. No sé si esto es bueno o malo; allá cada uno con sus gustos o preferencias personales. Simplemente opino que es equivocado, y contrario al espíritu de la obra tal y como yo la veo. Por consiguiente, no me siento muy animado a recomendar este disco. Probablemente sería conveniente esperar nuevas grabaciones de esta obra.—P.G.M.



SOR: L'encouragement. Fantasia para dos guitarras, Op. 54. Dúo Op. 55, núm. 1. Souvenir de Russie, Op. 63. Rocío Herrero y Antonio Hernández Gil, guitarras. Dial, 52.6016.

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■

Los perfiles de la personalidad musical de Fernando Sor quedaron suficientemente delineados en un trabajo aparecido en estas mismas páginas (Andrés Ruiz Tarazona: «Fernando Sor: panorama biográfico y musical». RITMO núm. 483, julio-agosto 1978, págs. 25-28). Es evidente que debemos añadir al reconocimiento de su papel en el curso evolutivo de la técnica y la literatura guitarrísticas la escucha efectiva de sus obras, incorporándolas al repertorio actual si éstas resultan ser de interés. La presente grabación debe ser acogida en consecuencia con satisfacción. Sin embargo, la calidad de lo seleccionado se sitúa a un nivel bastante bajo. Las estructuras de estas obras para dúo de guitarras de Sor son claramente endebles, quizás por el destino didáctico de muchas de ellas. Por encima de la tónica general hay que colocar el **Souvenir de Russie**, composición que denota una preocupación formal más acusada.

Las versiones de Herrero y Hernández Gil suponen una decepción. Sus lecturas no logran dotar de contenido estas músicas tan cortas de ideas. La sensación que el oyente saca es la de una general monotonía. Los dos intérpretes no logran plantear concepciones totales de las obras. Sus exposiciones, en este sentido, aparecen como segmentados. Si a esto unimos problemas de obtención de un sonido depurado e incluso de mecanismo (son ostensibles los repetidos roces), acabaremos por formarnos una idea de las deficiencias de las interpretaciones. La fidelidad a lo escrito por Sor tampoco ha guiado a los dos guitarristas, pues, según su propia confesión que leemos en la carpeta del disco, «se ha procurado distribuir entre las dos guitarras lo que podría considerarse como primera guitarra, en la partitura original». Estamos entonces ante un arreglo en mayor o menor medida.

Un disco escasamente logrado.—E.M.M.



Fernando Sor.

J. STRAUSS (Hijo): El Barón Gitano. Nicolai Gedda, Herman Prey, Grace Bumbry, Rita Streich, Kurt Boehme, Willi Brockmeier, Biserka Cvejic, Gisela Litz, y Wolfgang Anheiser. Coros y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera, Munich. Director, Franz Allers. Edigsa, 23A0346, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Tras varias operetas sobre ambientes vieneses, franceses e italianos, Johann Strauss hijo, que se había convertido en el músico más popular, y prácticamente oficial, del imperio austro-húngaro, decidió plegarse a la moda del momento, y componer una opereta de tema húngaro, para lo cual obtuvo la colaboración del célebre novelista Mor Jókai, experto en narraciones sentimentales sobre magiars y gitanos rodeados de misterios y sobre el regreso de exiliados a su patria, como la narración *Saffi*, en la que se basó **El Barón Gitano**. No era la intención de Strauss componer música puramente magiar, y tras casi dos años de intensa labor, el resultado fue una brillante y variada opereta, mezcla de vals vieneses con czardas de Budapest, y de melodías a lo Offenbach con colorido romántico. Se estrenó en 1885, cuando el compositor contaba sesenta años de edad, oportunamente para celebrar el fin de las revueltas revolucionarias y la reconciliación entre Viena y Budapest.

Reúne la presente versión un brillante reparto, encabezado por Nicolai Gedda, todavía en un buen momento vocal, que encarna el papel del barón gitano, joven emigrante húngaro que vuelve a su patria y se enfrenta con los usurpadores de sus tierras con el único apoyo de los gitanos. Con gran vehemencia interpretativa y dominio técnico, más que enfrentarse se recrea en las dificultades rítmicas y en la abundancia de sobreagudos. Inmejorable, Hermann Prey en su papel de Conde Homonay, palatino mayor, con voz rotunda y homogénea, y admirable musicalidad y dicción. Exuberante, Grace Bumbry como *Saffi*, la gitanilla, brillante y cálido torrente de voz. Excelente, Rita Streich, gran especialista en estos papeles de soprano de agilidad, aunque ya algo débiles los agudos en la época de la grabación, e intachable, el bajo Kurt Boehme. Bastante peor, la contralto Biserka Cvejic, con centro y graves destimbrados y la falta de apoyo y fluidez vocal. La dirección de Franz Allers es correcta, captando adecuadamente el estilo de la obra, con buen sentido rítmico. Muy interesante versión de una hermosa obra, aunque para sobrellevar mejor la profusión de diálogos en alemán, habría sido necesario acompañar el libreto completo con traducción o, al menos, explicaciones más detalladas.—F.Ch.M.

J. STRAUSS: El Murciélago. Hilde Gueden, Erika Köth, Regina Resnik, Waldemar Kmentt, Walter Berry, Giuseppe Zampieri, Eberhard Waechter, Erich Kunz. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan. Decca, 9-80009, 3 discos. Reprocesado digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Reedición de la versión de la opereta de Johann Strauss **El Murciélago**, grabada originalmente en 1960 y ahora reprocesada mediante el sistema digital.

Para esta versión, el legendario productor John Culshaw ideó una novedad consistente en la intervención de varias grandes figuras del canto en la fiesta del acto segundo. Este invento produce dos resultados contradictorios: por un lado, esta intromisión interrumpe el desarrollo normal de la obra, con lo que la primera parte del siguiente acto es más pesada de lo normal, y todo ello tiene el carácter de *añadido*; pero por otra parte, ¿quién puede resistirse al dúo Simionato/Bastianini en su número de comedia musical americana, a Berganza en una hermosísima **Canción de cuna** de Lavilla, a Tebaldi y Björling en sendas arias de Lehár (aunque cantadas en italiano), a Leontyne Price en **Sumertime**, de Gershwin; a la histórica Ljuba Welitsch en una canción vienesa o a dos brillantes momentos de Sutherland y Del Monaco? (ninguno de ellos está acompañado por Karajan).

Volviendo a la obra de Strauss, en esta grabación recibe una interpretación muy notable. Lo más importante es la dirección musical de Karajan, al frente de una exquisita Filarmónica de Viena, con la que consigue una versión sin altibajos en el aspecto musical, ágil y brillante, yendo más lejos del simple acompañamiento. Su traducción del espíritu y del humor straussianos está perfectamente lograda. Quizá en esta producción ya se apunta esa supremacía típica del director hacia la orquesta por encima de las voces, y por ello éstas no están al mismo nivel, lo que importaría más en otro tipo de tratamiento. Destaca Walter Berry en un perfecto «Dr. Falke». Eberhard Waechter realiza un correcto «Frank». El papel de «Eisenstein» me gusta más en la voz de un barítono (sobre todo si se apellida Prey) que en la de tenor; aparte de esto, Waldemar Kmentt dibuja muy bien su personaje. Hilde Gueden tiene mucho encanto como «Rosalinde», pero también muchos problemas vocales, como la emisión demasiado cerrada de los agudos. La «Adele» de Erika Köth no llega ni de lejos a las de Popp o Holm, y su voz resulta falta de color y nasal. Aunque no es Fassbaender, la extraña Regina Resnik compone un interesante «Orlofsky». El tenor Giuseppe Zampieri está bastante mal como «Alfred».

El Coro de la Opera de Viena se muestra a la misma perfecta altura que la Orquesta.

Los diálogos se ofrecen completos, con algunas partes añadidas para resaltar la espectacularidad con que ha sido concebido el producto.

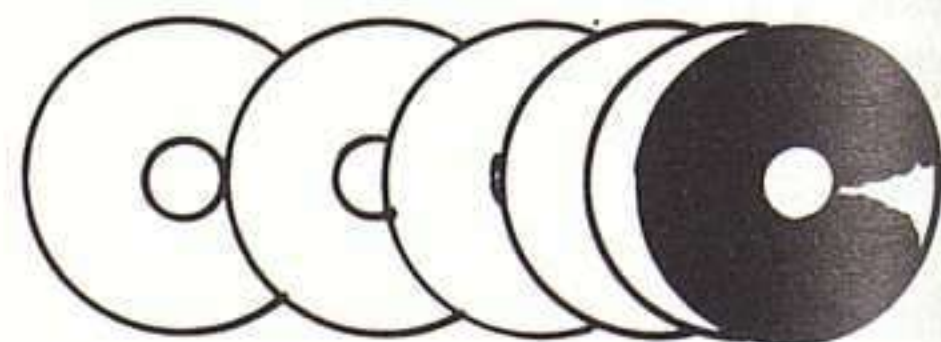
La grabación actual mejora la ya magnífica toma sonora original. Lógicamente, no se pueden exigir las maravillas de las recientes grabaciones hechas directamente con el sistema digital.

Con todos estos elementos, nos encontramos ante una grabación muy recomendable, que compite con la de Willi Boskovsky (EMI, dos discos, recientemente reeditada por Edigsa), muy bien dirigida por un director menos importante que Karajan, pero experto en Strauss, y con un reparto casi perfecto (Gedda, Fischer-Dieskau, Holm, Fassbaender y, a menor nivel, una Rothenberger un poco cursi). Otra opción más interesante, con un planteamiento orquestal más moderno, pero sin el sabor vienés de las versiones anteriores, es la de Carlos Kleiber, con un Prey insuperable y un dúo femenino (Varady y Popp) muy atractivo, como un «Orlofsky» insoportable (Ivan Rebroff). Grabada muy bien por DG, en España ha sido publicada sólo su selección.—R.B.I.

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Sinfónica Académica Estatal de Leningrado. Director, Evgueni Mravinsky, Zafiro, ZL 399.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■

El Concierto de Tchaikovsky es una de las obras más arquitectadas de todo el repertorio sinfónico. Nos llega de nuevo —ha sido editada en repetidas ocasiones— una versión de la obra que puede considerarse clásica. Nos encontramos ante una de esas ocasiones en que la personalidad del intérprete entra en *simbiosis* y hasta se superpone a la del autor. Richter y Mravinsky son un verdadero impulso de musicalidad imparables. Con su vigor y autenticidad logran una apasionada, vibrante, hiperlítica, virtuosística (tanto orquestal como pianística) y, ante todo, eslava traducción del **Concierto**. Una versión en que lo personal no desequilibra el hondo sentido de la partitura, sino que se une con él. El sonido del disco se resiente por lo antiguo de la grabación y el flojo prensado actual.—E.M.M.



Alianza Música

nueva
colección

HISTORIA DE LA *Bajo la dirección de* MUSICA ESPAÑOLA *Pablo López* E *de Osaba*

Esta HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA es una notable aportación al conocimiento de nuestro rico pero poco conocido patrimonio musical. Cada uno de los siete volúmenes que componen este ambicioso proyecto, dirigido al gran público y a la generalidad de los profesionales de la música, ha sido encomendado a un destacado especialista en el período correspondiente. Con estas obras se inicia una nueva colección en Alianza Editorial bajo el lema de "Alianza Música".

1

Ismael Fernández de la Cuesta
Desde los orígenes hasta el "ars nova"

3

José López-Caló
Siglo XVII

6

Tomás Marco
Siglo XX

2

Samuel Rubio
Desde el "ars nova" hasta 1600

4

Antonio Martín Moreno
Siglo XVIII
De próxima aparición

7

Josep Crivillé i Bargalló
El folklore musical
De próxima aparición

5

Carlos Gómez Amat
Siglo XIX
De próxima aparición

900 ptas.
cada volumen

Alianza

EDITORIAL

Milán, 38 • Madrid-33 • Tel. 200 00 45

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, André Previn. Philips, 95 00 972. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Este es un disco altamente decepcionante. Si Previn se había mostrado casi siempre como un valor seguro en según qué repertorio, cabía pensar que el admirable traductor de los ballets de Tchaikovsky y otras piezas sinfónicas del autor ruso podría acercarse con igual autoridad a las sinfonías grandes; a la vista de este ejemplo, esto no ha sido así. Cabe pensar quizá que por la gran diferencia existente entre el universo diametralmente opuesto de unas obras y otras.

El mundo interior de la **Cuarta Sinfonía** es casi enfermizo, emocionalmente inestable e irregular en su escritura; simultáneamente, es una música honesta y sincera, donde el autor ha vertido todos los complejos y miedos de su propio ser. Desde esta perspectiva, sólo puedo entender un enfoque de esta música, cual es la asimilación y comprensión de estas cualidades y defectos, debiendo ser servidas con la mayor entrega y sin el menor pudor. Pienso que si en algún momento se puede justificar el *desmelenamiento* interpretativo, es en esta música.



P.I. Tchaikovsky.

Previn hace justamente lo contrario y sus resultados son de una pobreza alarmante. Todo rezuma comedimiento en esta versión: sus «tempi», en especial los del primer movimiento, son lentos, las explosiones sonoras y los climas tienen gran mesura, las líneas melódicas, valga la redundancia, son absolutamente lineales, sin el menor estiramiento o encogimiento, lo que en esta música, a mi juicio, se hace necesario para darle una significación vivencial. Todo ello produce una sensación de desmayo, de falta de convicción y de aburrimiento que se soporta mal. Ni siquiera hay ese brillo instrumental típicamente tchaikovskiano, salvo en el último movimiento, único donde Previn parece salvar un poco el conjunto. El resto es oscuro y lánguido, y las motivaciones que esta música sugiere al oyente normalmente (gustos aparte) están ausentes aquí. La grabación no ayuda precisamente; los cuatro puntos son por la claridad y limpieza, pero el relieve y la masa sonora, así como el volumen de respuesta, son bien bajos, por cierto.—J.I.P.

VERDI: Aida. Katia Ricciarelli, Plácido Domingo, Elena Obraztsova, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi, Lucia Valentini-Terrani. Piero de Palma. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 27 41 014, 3 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

No sólo los grandes cantantes (Callas, Tebaldi, Milanov, Price, Caballé, Freni, Del Monaco, Corelli, Bergonzi, Björling, Vickers, Domingo, Carreras, Tucker, etc.) han registrado esta obra, sino también muchos de los divos de la batuta: Serafin, Leinsdorf, Solti, Karajan (dos veces), Muti, etc. ¿Qué puede aportar realmente una nueva grabación a estas alturas? Es obvia la existencia de intereses económicos para promover ventas a base de las figuras del momento, y por ello el lanzamiento de versiones que en cantidad de casos son injustificables atendiendo a criterios musicales estrictos. Afortunadamente, Abbado se encarga de que no sea éste el caso de la nueva **Aida**. Su dirección, con una orquesta fervorosa de Verdi en un gran momento artístico, en la que despuntan especialmente las cuerdas, es quizá la más coherente y homogénea de las publicadas en los últimos años. Karajan presentaba, en EMI, una visión orquestal espectacular, desbalanceada, en perjuicio de unos intérpretes fuera de rol, a los que además se sometía a un esfuerzo extenuante, a causa de la lentitud de los tempi. En contrapartida, sugería una caracterización más juvenil y romántica de los personajes. Muti, en una grabación de calidad acústica inferior a la presente, introducía una visión bastante subjetiva, de tempi opuestos a Karajan por su celeridad, consiguiendo mantener una sensación de impulsividad. Contaba por otro lado con un plantel de intérpretes magnífico. Abbado equilibra los tempi de uno y otro, logrando coherencia en el discurso musical. Muy atento a los detalles y con alguna originalidad en los mismos, realzando el papel de algún grupo de instrumentos, plantea una visión de carácter global y la va desarrollando. Para Abbado la tragedia no comienza hasta que los personajes no toman conciencia de su situación y, en consecuencia, se ven obligados a actuar. El lírico inicio del primer acto, que ocasionalmente puede parecer falto de agresividad, se va cubriendo paulatinamente con sombras de tragedia hasta llegar a impresionar con tintes de exasperación y pánico al final de la primera escena del acto cuarto.

La interpretación vocal es otro cantar: entre una Freni fuera de papel y una Caballé en una de sus interpretaciones más soberbias, se coloca una Ricciarelli personal en los planteamientos y

magnífica en los pasajes líricos de registro medio, pero con evidentes problemas por la carencia de auténticos graves y la dificultad en la afinación y mantenimiento de notas agudas en «forte». Leo Nucci delinea un caracterizado Amonasro, pero la voz no es obviamente la de Cappuccilli con Karajan y Muti. En contrapartida, Domingo y Obraztsova realizan una labor magnífica desde cualquier punto de vista. Esta última realmente impresiona por la contundencia de las notas graves, potencia y profundidad de los «fortes» en cualquier registro, así como por el carácter de dominio y desesperación que matiza, totalmente opuesto al delineado por Baltsa con Karajan y cercado al de Cossotto con Muti. La interpretación de Domingo es la mejor de las tres grabadas (Leinsdorf y Muti con anterioridad). En un soberbio momento vocal que le permite abordar sin ningún problema cualquier pasaje, puede centrar más la atención en los detalles y profundizar en aspectos estilísticos hasta donde el limitado carácter de Radamés permite. Todo ello es patente desde la original aproximación al Celeste Aida hasta el dúo final, con momentos de relieve especial tales como el tierno pp de «Aida, dove sei tu? Junto a ellos, cumplen como con anterioridad Ghiaurov y Raimondi, presentando el lujo de una Valentini-Terrani como sacerdotisa.

El trabajo de conjunto y el individual de Callas con Serafin, la labor de Caballé y Cossotto con Muti y la *originalidad* de la segunda versión de Karajan son lo más destacable de las publicaciones existentes, a lo que ahora hay que sumar la cuidada dirección de Abbado y el espléndido sonido de esta reciente grabación.—G.A.R.

VERDI: Falstaff. Renato Bruson, Katia Ricciarelli, Leo Nucci, Dalmacio González, Barbara Hendricks, Lucia Valentini-Terrani, Brenda Booser, Michel Sells, Francis Egerton, William Wildermann. Los Angeles Master Chorale. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo María Giulini. Deutsche Grammophon 27 41 020, 3 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Sabido es que la fuente principal del tema de la última y gloriosa ópera de Verdi es la comedia de Shakespeare **Las Alegres Comadres de Windsor**, pero lo es menos el que dicha comedia había servido con anterioridad como base para nada menos que siete óperas: Papavoine (1761), Ritter (1794), Dittersdorf (1796), Salieri (1799), Balfe (1838), Nicolai (1849), y Adam (1856). Pero el Arrigo Boito libretista, aparte del enorme mé-

rito que de por sí supuso el convencer al octogenario maestro de Busseto para que después de su último gran éxito seis años anterior del **Otelo** acometiera por una última vez la enorme labor de otra ópera, tuvo además el acierto de apartarse de la tradición y enriquecer el libreto con fragmentos tomados del drama histórico de Shakespeare **Enrique IV**, de donde sacó, entre otros fragmentos, el célebre monólogo de Falstaff del primer acto sobre el honor, que el rey pronuncia justo antes de librar la sangrienta batalla de Shrewsburg.

Ha sido con toda seguridad ese último aspecto el que ha presidido la personalísima y desacostumbrada concepción de Giulini al montar este **Falstaff** en Los Angeles en 1982, después de haber estado alejado de los escenarios de ópera desde 1968. Efectivamente, esta no es una versión como las demás. La labor de Giulini, en línea con la actual tendencia de realzar la importancia de la dirección en las óperas, se impone y predomina por encima de los cantantes y de los restantes elementos, lo cual es positivo y coherente, especialmente en esta innovadora ópera, en la que apartándose del belcantismo tradicional, la orquestación y la labor de conjunto es evidentemente lo más relevante. La visión que nos ofrece el director es esencialmente purista, intelectual, trascendente y analítica, haciendo hincapié, a mi parecer excesivamente, en el aspecto humanista-filosófico, y en definitiva *serio* de la ópera, relegando a un segundo plano las situaciones cómicas. Es cierto que **Falstaff** encierra importantes dosis de velada amargura y desolación, como en la escena de la hostería, y en la humillación del personaje en el último acto, lo cual no se resalta en muchas versiones tradicionales, pero existe un predominio de escenas en que las bromas, la picaresca y las situaciones de enredo prevalecen, y en este punto a la dirección le falta vivacidad, colorido y brillantez, y queda muy opaca en general, creando monotonía y restándole gran parte de su interés. Es importante destacar, no obstante, la excelente línea musical, y especialmente el inteligente tratamiento de la orquesta en el último acto, que pone en evidencia la modernidad de la composición.

Los cantantes fueron escogidos por Giulini, según sus propias declaraciones, cuidando mucho que no tuvieran ideas preconcebidas ni malos hábitos adquiridos en línea con la tradicional. Renato Bruson es para Giulini el «Falstaff» del momento, totalmente alejado de lo «buffo», y cargado de humanidad. Es, en efecto, una voz rotunda, vigorosa, ancha, pastosa, sobre todo en la parte central, y correctamente emitida, si bien algo débiles los agudos (el Sol del monólogo del primer acto, tirante y opaco) y muy justos los graves. Es, sin embargo, excesivamente sobrio, sin matices expresivos, sin sacar partido a la intencionalidad del

fraseo, desapasionado, y en resumen simplemente monótono. Gran contraste con las sutilezas de Fischer-Dieskau (Bernstein) y la maestría histriónica de Gobbi (Karajan), por citar dos ejemplos. Leo Nucci hace un «Ford» brillante y expresivo, dentro de la sobriedad de Giulini; no es una voz pastosa ni ancha, ni demasiado homogénea, pero sí con mucho mordente, agudos valientes e inteligencia musical. El «Fenton» de Dalmacio González no es apasionado, pero sí musicalmente sensible, y con facilidad en el agudo; su emisión no es muy homogénea, perdiendo a veces apoyo y timbre en la tesitura central, y recordando mucho algunas resonancias de Pavarotti. Ricciarelli hace una «Alice» sensible, graciosa, vocalmente correcta, expresiva y con bonito timbre. Valentini-Terrani, «Mrs. Quickly», no está acertada en su papel. Siendo una hermosa voz en la zona central, tiene muchas dificultades en los graves, cambiando de color muchísimo, lo cual resulta particularmente molesto en este papel. Barbara Hendricks es una «Nannetta» muy aceptable, de emisión fluida y musicalmente sensible, aunque los «pianissimi» podrían ser algo más sutiles. Brenda Booser (Meg) cumple medianamente, con ciertas asperezas e importantes defectos de pronunciación. Los papeles secundarios, Dr. Cajus, Bardolfo y Pistola, son bastante flojos. Finalmente, la presentación del álbum es muy buena, y se acompaña con libreto muy completo, con artículos y comentarios interesantes, pero se echa en falta la traducción al castellano.—F.Ch.M.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. Piero Toso, violín. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato S. 90681.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Una vez más aparece en nuestro mercado una nueva versión de las **Cuatro Estaciones** de Vivaldi. Difícilmente puede decirse algo diferente en esta obra, que ha sido grabada hasta la saciedad. Esto mismo debió de pensar Claudio Scimone, que nos ofrece una versión pretendidamente original, basada sobre todo en unos continuos y casi siempre sin sentido cambios de «tempo» («ritardandos» en medio de una frase, bruscas aceleraciones y parones del discurso musical). Provoca, evidentemente, la sorpresa del oyente que, en más de una ocasión, ha de retroceder para volver a escuchar la rareza, pero, tras la segunda escucha, se confirma el escaso sentido de estas modificaciones (que quizás persigan un afán descriptivo, aunque sin lograrlo), que se quedan, en mi opinión, en una simple cuestión de originalidad buscada a propósito. Nos hallamos, pues, ante una versión muy libre (las libertades que se toma el solista son también frecuentes

—el segundo tiempo del Verano, plagado de adornos y ornamentaciones totalmente fuera de estilo, es irreconocible—), de «tempi» generalmente muy vivos y de un gran refinamiento y belleza sonora. Dada la gran calidad de Toso —que luce un bellissimo sonido y un perfecto legato— y de la orquesta, que hace gala de una gran homogeneidad en los ataques, el nivel alcanzado en la ejecución (que no la interpretación) es realmente envidiable.

Mayor interés poseen, a mi juicio, otras versiones, entre las que cabe destacar la ya antigua grabación de I Musici con Ayo (Philips)—clásico indiscutible— y la muy reciente de Zukerman con la Orquesta St. Paul (CBS digital), comentada por mí hace pocos meses en estas mismas páginas, que es la más descriptiva y la de mejor sonido de cuantas conozco.—L.C.G.

WAGNER: Escenas de Tristán e Isolda, El Ocaso de los Dioses, El Holandés errante y Tannhäuser. Montserrat Caballé. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS D 37294. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Montserrat Caballé empezó su carrera operística en teatros de Suiza y Alemania y durante aquellos años —finales de los cincuenta, comienzos de los sesenta— cantó con frecuencia papeles del repertorio alemán, singularmente la gran trilogía Mozart/Wagner/Strauss. Luego vinieron sus legendarios éxitos en el campo italiano y a partir de ese momento su carrera, aunque no de manera absoluta, se desarrolló fundamentalmente en este terreno. Ahora, en la fase final de su actividad como cantante, la Caballé ha vuelto los ojos a sus inicios germanos y, además, ha intentado una aproximación a ciertos personajes —Siglinda, Brunilda, Isolda— que creo no ha cantado nunca es escena. La presente grabación procede casi directamente de los conciertos celebrados en París y Nueva York dedicados a Wagner y con la dirección en ambos casos de Zubin Mehta. Lo primero que cabe preguntarse es si en su actual estado la voz de la Caballé puede responder a este repertorio. La respuesta no es clara. Por una parte, la voz como tal puede enfrentarse espléndidamente con papeles como Senta, Isabel o Elsa e incluso con Siglinda, pero sinceramente no creo que sea la voz adecuada para una Brunilda o una Isolda. Luego está otra dificultad: el estilo. Pese al cuidado y a la indudable preparación para este disco, la Caballé ha estado demasiados años y demasiado intensamente inmersa en lo italiano para que no se vislumbren, aquí y allá, ciertas reminiscencias italianizantes, como algunos portamentos y filados. Por

otra parte, los graves resultan forzados en ocasiones —singularmente en **El Ocaso**— y los en otro tiempo espléndidos agudos aparecen ocasionalmente algo tirantes en la terrible escena de la Inmolación de Brunilda. Como contrapartida, pueden apreciarse magníficas expresividades a lo largo de todo el recital, y muchos momentos conservan esa magia especial que posee la voz de la Caballé y en los que ofrece nuevas perspectivas en la interpretación wagneriana. Tal vez cantando con una mayor frecuencia en este repertorio logre la gran artista —sobre todo si cuenta con un maestro con el que pueda trabajar a fondo— alcanzar el dominio de ese estilo, que hoy todavía no consigue. Con todo, y pese a los defectos apuntados, los seguidores de la Caballé pueden —y deben— adquirir este disco en la confianza de que los buenos momentos abundan y que su situación vocal, si bien inferior a la magnífica que ofrece en **La Gioconda**, es bastante mejor que en su reciente grabación de **El Turco en Italia**. En cuanto a Mehta se muestra en todo momento como un excelente acompañante, en especial en **El Ocaso de los Dioses**, en que la Filarmónica de Nueva York está esplendorosa. Muy buena toma sonora. El disco es de importación y contiene los textos cantados pero no su traducción castellana.—M.C.

WAGNER: Obertura y bacanal de Tannhäuser. Oberturas de Las Hadas y El Holandés errante. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Edo de Waart. Philips, 95 00 746. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Este disco tiene el atractivo de incluir la obertura de **Die Feen (Las Hadas)**, perteneciente a una ópera de juventud escrita cuando Wagner contaba 20 años. Brillantemente instrumentada, de voz poderosa y rico juego de intensidades, la música se identifica más que nunca con el precedente de Weber (¿**Euryanthe**?) y, si bien algo inmadura en su aspecto formal, es obra hermosa y directa, donde aletean claramente muchas de las cualidades y particularidades del músico de Leipzig. El resto del registro es de gran repertorio y aporta muy poco a la interpretación de Wagner.

Realmente, es algo sorprendente el caso de De Waart, un discreto y, a veces, mediocre director que parece seguir disfrutando de la confianza de los responsables (holandeses como él) de Phonogram International, quizá porque aún juega su papel de *promesa*, cuando en todo caso su eclosión debía haberse producido ya. En cualquier caso, este registro demuestra que De Waart está situado en un segundo plano actual de la batuta.

Lo mejor de su Wagner está en la obertura del **Holandés**, si exceptuamos la coda, que en este caso no es la habitual sobre el tema de la balada de «Senta». El ambiente tempestuoso y furioso de la música está acertadamente plasmado, sin caer en la peligrosa vociferación; también adecuada la sonoridad oscura, lo que no impide la claridad de texturas y el diáfano juego de tensiones instrumental; sin embargo en la coda todo decae (abstracción hecha de que ésta sea de inferior calidad que la tradicional) el discurso pierde fuerza y concentración y se hace banal.

En cuanto a **Tannhäuser** (con la Bacanal unida a la segunda sección de la obertura según la versión de París), la interpretación es mediocre e impersonal, pero respetuosa; De Waart no logra dar a la melodía wagneriana la profundidad necesaria y a su sonido le falta anchura y grandeza. En **Las Hadas** está bien conseguido el impulso romántico y juvenil, pero también se echa en falta una mayor amplitud y profundidad.—J.I.P.

WAGNER: Tristán e Isolda, (escenas). Birgit Nilsson, Grace Hoffman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Hans Knappertsbusch. Decca, Ace of Diamonds, 9-42612.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■

Dentro del año conmemorativo de la muerte de Wagner, después de la publicación de la versión completa de su ópera **Tristán e Isolda** dirigida por Kleiber (comentada en el número 531 de RITMO), la renacida serie económica de Decca publica un disco con tres fragmentos de la misma: el Preludio y la narración



Richard Wagner.

de Isolda, del Acto I, y la Muerte de Amor, del Acto III. La versión está a cargo de dos representantes de la edad de oro de la interpretación wagneriana, la soprano Birgit Nilsson y el director Hans Knappertsbusch. Ella ha grabado dos «Isoldas» completas, con Solti (Decca) y Böhm (DG, preciosa interpretación en vivo). En los fragmentos de este disco ofrece una versión muy diferente:



Servicio Comercial: Hermosilla, 75. Telfs. (91) 435 89 89-435 89 20 - MADRID-1
Oficinas y almacenes: Laforja, 75. Telfs. (93) 209 33 00-200 18 67 - BARCELONA-21

18 \$ 19

Mod. 118-KLASSIK, acabado Negro poliéster.



Mod. 108-STUDIO, acabados Negro y Caoba poliéster, Nogal y Caoba satinado.



SAUTER *el buen sonido*

lirica, instrospectiva, más matizada, menos grandilocuente (y menos espectacular) que en las posteriores versiones. Siempre ha sido, de todos modos, menos expresiva que una Flagstad (en la histórica versión de Furtwängler, EMI, no disponible en España). Discreta, la mezzosoprano Grace Hoffman como «Brangane». El director alemán no grabó en estudio más ópera completa que unos extraordinarios **Maestros Cantores**. En esta ocasión, realiza una versión compacta, firme y sobria, dentro de su característico estilo narrativo. Mas, al no tratarse de una versión completa (y, sobre todo, no haber sido registrada en un teatro durante una representación), se echa en falta un auténtico sentimiento, sólo conseguido en cierto grado al final de la narración de «Isolda».

La Filarmónica de Viena aparece potente y bien aprovechada, aunque la grabación es bastante opaca y dura. El prensado es correcto, sin ruidos de fondo.

Esta grabación puede resultar muy interesante para introducirse en el impresionante mundo del **Tristán**, y puede servir como primer paso para la adquisición de la obra completa (sobre todo, ahora que ha salido la versión de Kleiber). Para quien desee una versión sólo del «Preludio y Muerte de Isolda», en versión cantada, ésta es la más recomendable, ya que supera a las superficiales de Caballé/Lombard (Erato) y Norman/Davis (Philips).—**R.B.I.**

WEBER: Oberón. B. Nilsson, P. Domingo, J. Hamari, H. Prey. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon Privilege 27 26 052, 2 discos. Importado. Oferta.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La última ópera de Weber, **Oberón** no ha tenido mucho éxito como obra representada. Prácticamente está en el olvido y, después de conocerla en la presente grabación, se comprende este olvido. No es que la música sea mala —es excelente casi siempre y en momentos magnífica— sino que como tal ópera, es decir como drama cantado, la obra difícilmente se mantiene en pie. No se trata sólo de lo disparatado del argumento, sino de la discontinuidad y fragmentación dramáticas, de su total falta de lógica y de no poder conseguir una unidad entre el elemento musical y el literario. Historia de amor caballeresca por una parte —Weber la consideraba como «romántica»— de hadas y elfos por otra, los dos mundos no logran una adecuada integración. Pero musicalmente **Oberón** está llena de bellezas y es absoluta-

mente recomendable su conocimiento. Los discos que, importados, se distribuyen ahora en España, fueron grabados en 1971 y recogen toda la música de Weber, pero suprimen, muy acertadamente, los diálogos —larguísimo— grabados originariamente de este, en realidad, «singspiel» que hacían la obra desmesurada, ya que esos diálogos no están en forma de recitativo sino sencillamente hablados.

Oberón es obra difícil para los intérpretes, incluida la orquesta que, además de la famosa obertura, no es mero acompañamiento sino que tiene una decisiva importancia y originalidad, en especial en el tratamiento de la madera. Birgit Nilsson es la menos afortunada del reparto, siempre dentro de su innegable categoría, pues concibe el papel de «Rezia», la hija del Califa de Bagdad, como si fuese una «Brunilda», sonando poco joven y excesivamente hierática. Su gran aria «Ozean, du Ungeheuer» está expresada con fuerza y dignidad pero es poco emotiva y un poco pesante. Plácido Domingo tiene momentos bellísimos pero su endemoniada aria «Von Jugend» le resulta alto tirante. Dice muy bien la plegaria del segundo acto. En papeles mucho menos comprometidos Julia Hamari, Hermann Prey y Donald Grobe cumplen perfectamente. Pero Kubelik es, sin duda, el principal intérprete. El es quien con una dirección clara y rotunda y creyendo en la obra logra acentuar las virtudes y rebajar los defectos de la ópera; tal vez esté algo apresurado en ocasiones —en el final, por ejemplo— pero siempre lo hace con calidad sonora y con gusto. Excelentes las prestaciones de la Orquesta y el Coro de Radio Baviera. Buen sonido y equilibrio de planos entre voz y orquesta.

Los discos se presentan con libreto alemán-inglés en el que se incluyen los diálogos. En suma: una excelente partitura de una ópera poco afortunada pero que, en cualquier caso, merece conocerse.—**M.C.**

ZEMLINSKY: Los cuartetos para cuerda. **APOSTEL. Cuarteto para cuerda núm. 1, Op. 7.** Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon, 2741 016, 3 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La situación de eslabón perdido, entre las músicas de Mahler y Schoenberg, que venía padeciendo Alexander Zemlinsky, sobre todo en nuestro entorno latino, va desapareciendo con la edición de discos como los que ahora comentamos y la muy reciente aparición en España de la transcendental **Sinfonía Lírica** (DG, 2532 021).

La Viena de fin de siglo es el germen esencial de toda la corriente renovadora que se constituirá en el eje central de una

parte muy considerable de la creación musical de nuestra centuria.

Los cuatro **Cuartetos** de Zemlinsky se escalonan a lo largo de cuarenta años, o sea la práctica totalidad de su vida creadora. Partiendo del producto de juventud que es el **Primer Cuarteto** (1896), pasando por las dos producciones de madurez (1913 y 1924), para alcanzar el **Cuarteto final** (1936), una de las últimas partituras de su autor. La obra para cuarteto de Zemlinsky es contemporánea de la de Schoenberg. El primer ejemplo cuartetístico del autor vienés antecedería en un año al correspondiente del creador del dodecafonismo, mientras que las dos últimas creaciones de ambos músicos en este género —curiosamente en los dos casos su cuarteto final sería el cuarto— nacen en 1936.

El **Primer Cuarteto**, pese a ser una rotunda y espléndida realización para un joven músico, queda inequívocamente insertado en el mundo brahmsiano. Los dos cuartetos siguientes supondrán un muy claro afianzamiento de la personalidad musical —en su vertiente camerística en este caso— de Zemlinsky. Concretamente, el **Segundo** es la explosión lírica más hiriente y expresionista de su autor, la obra maestra de toda la producción camerística de Zemlinsky.

La voz de nuestro autor se ha hecho propia, pero en cualquier caso aún se escuchan ecos de la tradición inmediata. En este **Segundo Cuarteto** se deja sentir la presencia del último Beethoven —precisamente el **Op. 132**— y de Schoenberg, del que se cita su **Noche Transfigurada**. El **segundo Cuarteto** de Zemlinsky será su cénit y también su punto de no retorno. El lenguaje anclado en la tonalidad bordeará peligrosamente en estos años la más desoladora banalidad; Zemlinsky logrará sortearla en su **Tercer Cuarteto**, aunque con esta obra no alcanzará la maestría del **Segundo**, la página es de gran interés. Aquí su autor pasa de nuevo a meditar en los aspectos formales en la más pura línea camerística de la música germana.

El último **Cuarteto** de Alexander Zemlinsky tiene, únicamente en su manuscrito, el calificativo de *lírico* y la apariencia formal de suite. Ello nos conduce de inmediato a Berg. En efecto, la obra del autor de **Una tragedia florentina** consta también de seis movimientos. Sin embargo, la denominación *lírico* se halla por igual en el mismo Zemlinsky en su **Sinfonía** de 1922, esto es, anterior en cinco años al **Cuarteto** de Alban Berg.

El Cuarteto LaSalle es el conjunto ideal para la recreación adecuada de esta música. El grupo se muestra, como nos tiene habituados, como el máximo traductor de las obras concebidas para cuarteto en nuestro siglo. La capacidad expresiva del LaSalle no conoce límites. La dinámica que utiliza y los extremos que emplea son fuertemente contrastados. Su sentido como unidad *superior*, como cuarteto,

viene equilibrada por el gran virtuosismo de sus elementos individuales. El LaSalle es de una extraordinaria incisividad rítmica y de una sorprendente exactitud métrica y de ataque. Por otro lado —y es importante reseñarlo—, el Cuarteto LaSalle tiene una profunda comprensión del sentido de la obra de un autor tan poco difundido como Zemlinsky. Esta interpretación crea un estilo propio para esta música, un estilo que no es simplemente híbrido o de paso entre varias etapas evolutivas. Las características de Zemlinsky quedan bien patentes en esta lectura del La Salle. Así, su acusado y peculiar modo de dosificar el ritmo —pasajes en **ostinato**, etc.—, el libre discurso de los instrumentos del cuarteto, quedan magníficamente reflejados en la recreación de LaSalle.

Completa el álbum dedicado a Zemlinsky el **Cuarteto núm. 1, Op. 7**, de Hans-Erich Apostel. La obra quizá no tenga un atractivo especial, pero viene a perfeccionar nuestra visión de una etapa bien definida de la historia de la música. Apostel es un dodecafonista *ortodoxo* y el sello de Schoenberg, a juzgar por este **Cuarteto**, es demasiado fuerte en su creación. La obra está interpretada con toda convicción por el LaSalle.

Unos discos absolutamente imprescindibles.—**E.M.M.**

RECITALES

«**CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA**»: 1 de enero de 1982. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon, 2532 059. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Con puntualidad digna de felicitación nos llega este «**Concierto de Año Nuevo en Viena**», correspondiente a la edición de 1982. Como ya sucediera en los casos de 1980 y 1981, se trata de un disco delicioso. En cierta medida, éste, y sus hermanos anteriores, se hacen indispensables para nuestra discoteca; y ello, porque, de alguna manera, estas músicas, hechas así, vienen a constituir un poco las *jovencitas frescas, las amantes selectas* de nuestra personal y muy íntima vida musical. El disco que ahora se comenta, al igual que los anteriores, está muy bien elaborado. No falta el vals *importante*, pero junto a él aparecen otras piezas no por menos conocidas tan interesantes. Así, las novedades más destacables del

mismo son dos deliciosas obritas con coro infantil tan infrecuentes como sabrosas. Además del **Vals del Emperador** —como dije antes, el *importante*— el disco contiene otros dos menos *populares* —**Vals del Delirio** y **¡Abrazos, millones de criaturas!**, de Josef y Johann Strauss hijo, respectivamente—, La «*Obertura*» de **Las Alegres Comadres de Windsor**, de Otto Nicolai, y las consabidas polcas rápidas y **Marcha Radetzky**.

Los Strauss, Maazel y la Filarmónica de Viena constituyen, una vez más, un triángulo especialmente bien avenido: fraseo amplio, elegancia a raudales, energía e ímpetu, sonido inimitable y una buena dosis de ensueño, son algunas de las características más resaltables de tan singular maridaje. De manera que, como insinuaba al principio, si uno aspira a seguir ampliando su particular catálogo de *conquistas* musicales, no puede por menos dejar de adquirir este nuevo festival de velada sonrisa y refinada ironía; esta nueva exhibición de alta escuela de flirteo musical.—P.G.M.

KATHLEEN FERRIER. Arias de **BACH, HAENDEL, PURCELL.** Lieder de **WOLF, BRAHMS, SHUMANN, SCHUBERT** y **MAHLER.** Canciones de varios compositores ingleses. **MAHLER: La Canción de la Tierra, BRAHMS: Rapsodia para Contralto.** Decca, AKF 1-7, 7 discos. Mono y Stereo. Oferta.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■

Se trata de una colección muy completa de la discografía de la inolvidable contralto inglesa, una de las voces más interesantes de la historia contemporánea, a pesar de su corta carrera artística de apenas diez años de duración, truncada por la enfermedad y su muerte prematura. Inició sus estudios musicales desde muy temprano, llegando a dar recitales de piano por la radio a los dieciocho años de edad. Sir Malcolm Sargent la descubrió en 1942, y durante la guerra se dio a conocer como cantante por toda Gran Bretaña, participando en los Festivales de Glyndebourne, donde estrenó **La Violación de Lucrecia**, de Britten, y, posteriormente, interpretó **Orfeo**, de Gluck. Estudió con Bruno Walter la técnica del «*lied*» y participó en los Festivales de Salzburgo de 1949 con **La Canción de la Tierra**, de Mahler, obra que había también cantado en el Carnegie Hall, de Nueva York. En febrero de 1953 se presentó por última vez en público en el Covent Garden, con el **Orfeo**, teniendo que cancelar las representaciones sucesivas por causa de su enfermedad.

El contenido del álbum es muy variado, y el nivel interpretativo no siempre el mismo. En todo momento, no obstante, destaca la exuberancia y hermosura de una voz singularmente privile-

giada, especialmente en la zona central, de timbre y tersura increíbles. Los graves son casi siempre bellos y rotundos, no así los agudos, que a veces se estrechan y debilitan, no guardando homogeneidad con el resto, manifestándose dificultades en la zona del paso y desigualdades en el «*legato*» e interrumpiéndose el fluir melódico con ciertas brusquedades al atacar la notas de punta. En definitiva una voz espléndida y verdaderamente excepcional, a falta de alcanzar madurez técnica plena.

Resultan especialmente interesantes las **Cuatro Canciones Serias**, de Brahms, expresadas admirablemente, con gran musicalidad y vocalmente irreprochables, así como los **Frauenliebe und Leben**, de Schumann, magníficamente logrados. No están a la misma altura los «*lieder*» de Schubert (**Gretchen am Spinnrade, Die Junge Nonne, An die Musik** y **Der Musensohn**) que resultan algo faltos de emoción; tampoco son del todo convincentes los tres **Rückert-Lieder**, de Mahler, con la Filarmónica de Viena y Bruno Walter. Se incluye la **Rapsodia para Contralto** de Brahms, con la London Philharmonic Orchestra y Clemens Krauss, interesantísimo documento, así como **La Canción de la Tierra** completa, Filarmónica de Viena/Bruno Walter, que es un documento histórico, pero suena bastante mal. De muy especial interés son las **arias** de Haendel (**Mesías, Judas Macabeo, Sansón**) con la London Philharmonic Orchestra / Sir Adrian Boult (grabaciones en vivo, octubre 1952) y de Bach, recreadas ambas en estéreo. Bastante menos acertada, **Ombra mai fu**, de Haendel (**Xerxes**), London Symphony Orchestra/Sir Malcolm Sargent), a mi parecer excesivamente lánguida y poco emotiva. De indudable interés, tres caras de canciones clásicas inglesas, de compositores como Whittaker, Johnson, Quilter, y arreglos de Britten, Hughes, etc., muchas de gran belleza, y en las que Kathleen Ferrier está insuperable.—F.Ch.M.

LUSITANA MUSICA. Música de clave portuguesa del siglo XVIII. El órgano de Santa María de Obidos. **Sonatas para órgano** de C. SEIXAS. **Sonatas para piano Op. 18** de J.D. BOMTEMPO. Varios intérpretes. (Grabaciones del Instituto Portugués del Patrimonio Cultural). EMI, 75-40565, 40566, 40567 y 40482. Cuatro discos aislados.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Tarea muy similar a la realizada por nuestro Ministerio de Educación es la que ha emprendido el Instituto Portugués de Patrimonio Cultural, dependiente de la Secretaría de Estado de

Cultura del vecino país. De momento, nuestra redacción ha recibido para crítica estos cuatro ejemplares que constan en el epígrafe.

Si el olvido de nuestra propia música española ha sido proverbial hasta tiempos muy recientes, qué podremos decir de la música de Portugal. La verdad es que, salvo escasísimas excepciones, nuestro mundo cultural y discográfico han ignorado prácticamente el acervo musical lusitano. Tan sólo esta mera ampliación de nuestro campo de interés merece el mejor de los parabienes. Pero es que además el contenido de estos discos nos pone en contacto con músicas, instrumentos e intérpretes que atraen nuestra atención.

Razones de espacio nos obligan a sintetizar. El disco 075-40482 nos coloca ante ocho piezas de música para clave portuguesa del siglo XVIII. La mayoría de ellas pertenecen al compositor Carlos Seixas (1704-1742). La biografía de este compositor casi coincide en el tiempo con la duración del reinado del monarca luso Juan V, cuya corte de Lisboa era considerada una de las brillantes de Europa. No será ocioso recordar que músicos como Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi o David Pérez vivieron en Portugal, y su huella musical, especialmente la del primero, fue indeleble. La obra de Seixas es un fiel reflejo de su influencia. Es como el Padre Soler portugués. Las **Sonatas** de Seixas o las de Cordeiro da Silva, de la que se incluye la en **Do mayor** en el disco, nos muestran una técnica y un espíritu muy próximos a los músicos europeos de la época. Es, sin embargo, curioso observar cómo los giros populares que contiene son distintos de los utilizados por Soler o Scarlatti. Los acentos propios de la música portuguesa aparecen patentes. La interpretación corre a cargo de Cremilde Rosado, quien expresa con idoneidad el espíritu de estas páginas, y hace una moderada utilización de los registros. Notable versión, pues, apoyada en una buena grabación y en un menos aceptable prensado.

Carlos Seixas es también el protagonista del segundo disco 075-40567, del que se pueden escuchar diez **Sonatas para órgano**, de una belleza fuera de lo común, llenas de sensibilidad y buen gusto, y perfectamente ejecutadas al órgano (se ha utilizado para esta grabación un órgano positivo portugués del Alto Alentejo, que posee una fina sonoridad, a veces casi cristalina). La lectura que de estas páginas realiza Gerhard Doderer es muy aceptable, sensible y plena de encanto. La grabación y el prensado, buenos a secas.

Joaquim Simoes da Hora interpreta en el tercer volumen (075-40566) un conjunto de obras que no llevan desde piezas de Pedro de San Lorenzo (siglo XVI), Gaspar dos Reis, Rodrigues Coelho, hasta Pedro Araujo o Carlos Seixas. Su escucha nos confirma la tesis de que la música ibérica de órgano se separa, en buena medida, de la usual en los

restantes países europeos. Destaquemos en especial la hermosa **Batalla de 5.º tono** de Diogo da Conceição y la muy bella **Sonata** de Seixas. Se ha elegido para la grabación el órgano de Santa María de Obidos, villa portuguesa, sita a unos 100 Kms. al norte de Lisboa, caracterizado si no por una poderosa sonoridad, sí por unos bellos flautados y un registro de trompeta real muy original. La lectura del profesor Simoes da Hora resulta un poco monótona, dentro de un elevado nivel técnico.

El último de los discos se dedica a la obra del compositor Joao Domingos Bomtempo (1775-1842), contemporáneo y amigo de Muzio Clementi durante su estancia en Londres. La influencia de este autor es notoria, si bien puede detectarse la aportación personal propia del maestro portugués. Sus **Sonatas**, al menos las de la **Op. 18**, recogidas en este disco, se caracterizan por su tenor leve y gracioso, que no acaba de ocultar, sin embargo, una cierta melancolía, una grata dosis de lo que yo llamaría sentimiento portugués. Así resulta de la atenta escucha, por ejemplo, del «*Larghetto con molto espressione*» de la **Sonata** núm. 3. El pianista Arno Leicht cumple su cometido perfectamente.

En resumen, no dudo en recomendar la especial importancia que para el mundo cultural ibérico tiene esta colección, cuya presentación resulta quizás algo pobre, pero que es digna de alabanza. Pienso que lo mejor de estos cuatro discos se encuentra en el dedicado al clave y a las **Sonatas** de órgano de Seixas, siendo de menor entidad la obra de Bomtempo, con ser muy bella, y lo menos acertado, sin duda, la grabación realizada en el órgano de Santa María de Obidos.—G. Q.L.I.O.



Raymond Leppard.

«**MOVIMIENTOS PERPETUOS.** Obras de **ALBINONI, ARENSKY, BACH, BRAHMS, COUPERIN, LOTTER, PAGANINI, PARADIES, RIMSKY-KORSAKOV, J. STRAUSS** y **WEBER.** Orquesta de Cámara de Escocia. Director, R. Leppard. Hispavox, 190 012.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

No soy muy partidario de este tipo de discos que suponen

un «pot pourri» de pequeñas obras que suelen pertenecer a épocas y estéticas muy distintas. El que ahora se comenta contiene nada menos que once obras de otros tantos compositores, de las cuales siete son arreglos realizados por el director, Raymond Leppard. El lazo común, y que da título al disco, es el que a todas ellas responden a la forma del movimiento perpetuo. Pero los saltos son tan bruscos y constantes que escuchar el disco de manera seguida es una aventura no recomendable. De **El Vuelo de Moscardón** se pasa a un barroco francés, Couperin; luego, a un **Adagio para oboe** de Albinoni y a una agradable frivolidad de Johann Strauss, para retornar al arreglo de un severo **Coral de Brahms**, etc., etc. Hay bella música aquí, pero es como una reunión de *propinas*, que están muy bien al final de un concierto, pero que suelen tener poco peso específico si se trata del concierto en sí. Todo lo anterior no obsta para que Leppard y su excelente Orquesta de Cámara de Escocia toquen muy bien y nos ofrezcan versiones cuidadas y respetuosas, dentro de la libertad de los arreglos. Lo mejor interpretado son los fragmentos barrocos, cosa lógica, pero también en la música del XIX muestran un adecuado eclecticismo. Grabación, a mi juicio, excesivamente heterogénea, pero que tal vez interese a cierto público que desee escuchar **El Vuelo del Moscardón**, del que no existe en la actualidad ninguna opción en nuestro mercado. Sonido excelente y no tanto el prensado.—M.C.

«EL MUNDO DEL CLAVE»: Obras de **CABANILLES, FRESCOBALDI, L. COUPERIN, BUSTIJJN, J. S. BACH, M. ALBENIZ, PHILIPS, BALBASTRE**, y **ANONIMO**. Ton Koopman, clave. Philips, 65 14 082.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Antes que nada, quizás convenga explicar un poco la génesis de este disco: Fue impulsado por los hermanos Hugo y Louis van Emmerik, constructores de clave, a modo de una muestra sonora de algunos de los instrumentos por ellos contruidos. Posteriormente, el disco ha sido comercializado por Philips.

Digo todo ello porque, de otro modo, sería difícil entender un programa tan inconexo como el de este recital. Nos hallamos ante un disco de *instrumentos* más que ante un disco de intérprete, o un disco de programa. Aunque además resulte que el intérprete es uno de los más grande clavecinistas del momento, y el programa elegido contenga obras de importantes compositores.

He ahí siete instrumentos diferentes se escuchan en este disco, y la elección de las piezas

lo han sido en función de cada uno de los mismos.

Extenderse en el programa no parece demasiado adecuado en este caso. Los autores son suficientemente conocidos, a excepción quizás del holandés Bustijn o del inglés Peter Philips, perteneciente a la escuela de los virginalistas. A destacar, por su curiosidad, la obra de Balbastre, que no es sino una versión del himno nacional de Francia con una serie de variaciones, en las que se incluye una auténtica «batalla».

He dicho antes que Koopman es uno de los más grandes clavecinistas del momento. Ello no significa que tenga que estar de acuerdo con todas y cada una de sus interpretaciones; y de hecho no lo estoy siempre. En cualquier caso, hay que decir que Koopman es siempre un intérprete sorprendente y en absoluto académico. Pese a ser discípulo de Gustav Leonhardt, es casi imposible hallar analogías entre las interpretaciones de Koopman y las de otros famosos alumnos del citado maestro holandés, como, por ejemplo, Bob van Asperen.

Koopman utiliza en muchos momentos la digitación antigua, lo cual se refleja perfectamente en sus interpretaciones, en lo referente al fraseo y articulación. La técnica de Koopman es verdaderamente espléndida.

Insisto en que, con independencia de sus criterios interpretativos, de lo que no hay duda es de que en el caso de Koopman nos hallamos ante un músico de cuerpo entero, y de un excepcional clavecinista.

La grabación resulta de gran calidad.

Como final, y puede decirse que, por intérprete, repertorio, e instrumentos, es éste un disco que debe oírse.

Y aparte de destacar la detallada documentación que se ofrece con numerosas fotografías de los instrumentos utilizados.—P.C.C.

«MUSICA PARA TECLA EN NAVARRA SIGLO XVIII». Obras de **ALBERO, SERTORI, FERRER, ANONIMOS**. María Teresa Chenlo, clave. TIC TAC, TTL-020.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Desde hace algunos años se observa un creciente interés por llevar al disco partituras del pasado musical hispano, especialmente aquellas que han sido más o menos recientemente reedescubiertas. Ello es digno de todo elogio, independientemente de la mayor o menor calidad que esas páginas posean. Es interesante conocer a ese gran número de autores que durante tantos años han permanecido ignorados, aunque solamente sea por una cuestión de historia musical española.



Por otra parte, la calidad es verdaderamente dispar y, junto a obras y autores de primerísimo rango, existen otros casos en que nada nuevo parece aportarse.

Ello es perfectamente observable en el disco objeto de este comentario.

Se inicia con una **Recercata, Fuga y Sonata** de Sebastián Albero. Afortunadamente, la figura de Albero parece ya suficientemente conocida y reconocida su importancia; está claro que se trata de uno de los principales teclistas españoles de su época. La obra aquí grabada forma parte de una colección de sus **Toccatas**, comprendiendo cada una la correspondiente **Recercata, Fuga, Sonata**. El manuscrito se halla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid. Tan insólito acoplamiento resulta aún mayor examinando las obras concierto detalle. La **Recercata**, en el más puro estilo de composición libre, estilo tan conocido por los laudistas y clavecinistas franceses del siglo XVII, no encuentra parangón en su época, por tratarse de una forma prácticamente extinguida, aparte de que en España no había sido nunca demasiado frecuente. Hay que decir, por supuesto, que se trata de una pieza extraordinaria, llena de audaces modulaciones, en la que prácticamente la libertad del intérprete es total. La **Fuga** que sigue es de larguísima proporciones (aunque la que hay en este disco es la menos larga de las seis) con un tema más bien corto, que es utilizado por Albero de todos los modos posibles. Es verdaderamente interesante. Y como final del tríptico, Albero nos presenta una **Sonata** que responde bastante a los cánones de la sonata para tecla dieciochesca: un solo tiempo, con dos secciones, al estilo de Scarlatti o Soler.

La aportación de Albero a este disco es la más interesante de todas, con notable diferencia.

La **Sonata** de Girolamo Sertori, uno de tantos músicos italianos que pasaron parte de su vida en España, puede decirse que resulta agradable de escuchar, pero no parece aportar nada de especial interés. Consta de cuatro movimientos: «Allegro comodo», «Andante», «Allegretto», y «Minueto».

La segunda cara del disco está dedicada íntegramente a

piezas contenidas en un volumen titulado **«Libro de Música de Doña María Josefa Marco»**. En dicho libro se encuentran 76 piezas para clave, generalmente de corta duración, debidas muchas de ellas a compositores anónimos. De ellas se han elegido para este disco dos sonatas (una de ellas de José Ferrer y otra anónima), y una serie de danzas. Es posible hallar cierto paralelismo entre este volumen y las recopilaciones de Martín y Coll. Se trata de piezas de verdadero interés, sin ninguna trascendencia, pero llenas de encanto, y que, en cualquier caso, vale la pena escuchar y conocer aunque solamente sea una vez.

La clavecinista María Teresa Chenlo realiza en este disco una encomiable labor, poniendo de manifiesto una magnífica técnica. Para esta grabación, aporta su propio clavicémbalo, un espléndido instrumento fabricado por David Rubio, cuyo precioso sonido ha sido recogido con bastante fidelidad en el disco.

En definitiva, hay que saludar la aparición de discos como el presente y esperar que continúe esta recuperación discográfica de tantas y tantas obras españolas que hasta el momento permanecen en la sombra.—P.C.C.

«MUSICA RUSA PARA PIANO DEL SIGLO XX». **SCHEDRIN: Capricho. DENISOV: Variaciones para piano. SLONIMSKY: Las campanas. SHOSTAKOVITCH: Sonata para piano núm. 2, Op. 61.** Lidia Mailingová, piano. Dial. (The golden eye), 52.6009.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

La música soviética nos parece en occidente un arte lastrado en su origen. Es evidente que hay un techo máximo (que puede ir ampliándose con el tiempo) cuya transgresión hace caer sobre el compositor la calificación de decadente. Ciñéndonos al mundo del teclado, los modelos pianísticos a seguir son los establecidos por Scriabin, Tchaikovsky, Rachmaninov e, incluso, Chopin.

Pese a todos estos corsés oficiales, es claro que algunos músicos se han hecho con su voz personal. Es el caso de Dmitri Shostakovitch en los géneros sinfónico y camerístico.

El disco que comentamos es, en su brevedad, una buena muestra de los límites y ocasionales rupturas dentro de la música soviética. También lo es de la calidad alcanzada. Completamente intrascendentes son el **Capricho**, de Schedrin, y **Las Campanas**, de Slonimsky, aun con los ataques sobre las cuerdas del piano de esta última. Las **Variaciones** de Denisov ya habrían sido olvidadas en nuestro ámbito cultural. La obra tiene, sin

embargo, su importancia histórica. Se trata de una de las primerísimas obras de dodecafonismo integral escritas en tierra rusa. Data de 1961. La **Sonata núm. 2** de Shostakovitch es una contradictoria síntesis, como tantas otras muestras de su autor, de banalidad y genio. Lo mejor, sin duda, se da en el concentradísimo tiempo lento.

Lidia Mailingová es una intérprete dedicada especialmente a la música de nuestro tiempo. Su repertorio va de la escuela de Viena a los modernos autores soviéticos. En sus interpretaciones hay una técnica formidable y un conocimiento suficiente del lenguaje a aplicar. Se echa de menos, con todo, en sus versiones bastante del sentido que hay detrás de las notas. Su piano es demasiado seco y hasta inexpresivo. Le falta humor (**Capricho**), incisividad (**Variaciones**, de Denisov; «Allegretto», de la **Sonata** de Shostakovitch). El efectismo de **Las Campanas** de Slonimsky queda en sus manos corto y apagado. El calor e intimismo del meditativo «Largo» de la **Sonata**, de Shostakovitch, son traducidos con escasa intensidad y ningún lirismo.

Un disco que tiene su interés en la infrecuencia y representatividad de las obras programadas.—E.M.M.

«MUSICA VENECIANA PARA VOCES E INSTRUMENTOS». Obras de STROZZI, MOLINARO, SANCES, MONTEVERDI, MILANUZZI, FONTEI, MINISCALCHI, PALESTRINA, RORE y LAMORETTI. Teresa Berganza. Pere Ros, Yasunori Imamura, Jorg Ewald Dahler. Claves, D 8206. Digital. Importado.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La calidad inmarcesible de una voz y de una técnica como las que posee Teresa Berganza, unida a la exquisita calidad de la música veneciana de los siglos XVI y XVII, no podían por menos de llegar al resultado de este disco. Una pura maravilla.

Quizás los puristas echen de menos un acercamiento más especializado a estas músicas, y acaso tengan razón. Pero la categoría de esta lectura es de tal entidad, que no pueden prevalecer contra ella asertos de semejante naturaleza.

Grabado en la Iglesia de Saanen en febrero de 1982, con un sonido nítido y preciso, con la inestimable colaboración de Pere Ros a la viola de gamba, que posee un sonido lleno y precioso; de Yasunori Imamura, que maneja con destreza el laúd, la tiorba y la guitarra española, y los gambistas Dickinson, Lewis y Mocquet, que actúan en piezas instrumentales, y Jörg Ewald Dahler al clavecín y al órgano positivo, quien, a su vez dirige el conjunto, la auténtica protagonista, es Teresa Berganza.

Desde el alegre y vivaz scherzo **Ut, re, mi** de Milanuzzi, donde las agilidades vocales nos cautivan, pasando por el temperamental **Fuggir voglio chi mi fugge**, donde posiblemente el estilo de nuestra mezzo encaja con mayor perfección, hasta el **Confitebor terzo, alla francese**, de Monteverdi, pieza grabada por primera vez en disco, y cuya inusual instrumentación ofrece un especial contraste entre la voz y el timbre oscuro de los instrumentos, Berganza se constituye en la auténtica protagonista de la grabación.

No importa que los instrumentistas sean de una notable calidad, en especial Pere Ros, y que Dahler conduzca el conjunto con mano maestra, si bien al clavecín su labor resulte algo fría; lo que matiza, califica a este ejemplar es la labor de la cantante.



Teresa Berganza.

La presentación es buena, con comentarios asequibles y, *rara avis*, con todos y cada uno de los textos de las canciones incluidos. Por tratarse de un disco importado, los textos figuran en inglés, francés y alemán, y no en castellano, al que desde el punto de vista discográfico, parece que se le considera un idioma exótico. El sonido es más que notable, y la técnica digital, con toda su cohorte de parabienes técnicos, no acaba de convencerme. En cualquier caso sirve para que la voz de Teresa Berganza nos llegue plena, colorista, apasionada y en un gran momento de forma.—G.Q.L.L.O.

«LOS SALMOS DE DAVID»

King's College Choir, Cambridge. Director y organista, David Willcocks. Edigsa, 23L0348/49, 2 discos.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

El **Salterio**, también llamado **El Libro de los Salmos** o **Los Salmos de David**, es una colección de 150 poemas religiosos hebreos cantados en alabanza del Templo de Jerusalén. A lo largo de los siglos, estos salmos se han traducido a la lengua

oficial de todas las confesiones cristianas y su interpretación ha sido de forma o bien monódica o bien polifónica, en estilo de fabordón o de motete.

Esta versión del **Salterio**, que constituye una de las glorias de la literatura inglesa, fue realizada por el Obispo Coverdale y apareció por vez primera en 1535. No era una traducción directa del hebreo, sino de la Vulgata latina, que era a su vez traducción de una versión griega del Heptateuco. Ahora bien, el estilo y la interpretación de dichos salmos varía enormemente en las distintas catedrales y parroquias de la Comunión anglicana; por ejemplo, no existe un criterio común sobre la utilización del «pointing» —colocar las sílabas en los compases de la música—, de la alternancia de «Decani» y «Cantoris», de la inclusión o no de acompañamiento de órgano etc... Muchas de estas posibilidades de contraste expresivo se ilustran en estos dos discos.

Los populares salmos incluidos en esta selección constituyen una muestra representativa de todo el Salterio; algunos son cantos de alabanza a Jerusalén; otros son el lamento apasionado de un desterrado; otros, serenas canciones de confianza en Dios y, otros, triunfantes himnos de alabanza. La versión que nos ofrece el King's College Choir es sumamente interesante.

Por una parte, las voces son de un timbre nítido natural y espontáneo, especialmente en las voces blancas, y con un resultado final escrupulosamente ajustado y afinado. Por otra parte, el estilo salmódico, que ofrece de por sí dificultades de precisión, tensión y sentimiento interpretativo, es admirablemente resuelto con fluidez y coherencia. El acompañamiento organístico, a cargo del mismo director —David Willcocks—, es correcto y, sobre todo, muy bien ajustado y equilibrado con la parte coral.

Conclusión: una buena versión inglesa de **Los Salmos de David**, que recomendamos a los aficionados de la música coral por su calidad de sonido y por su estupenda interpretación y ejecución.—J.C.iF.

YEPES: «MUSICA PARA GUITARRA DE CINCO SIGLOS».

Obras de ADRIAENSEN, KELLNER, DOWLAND, STRAUBE, ROLDAN, POULENC, GOMBAU Y TURINA. Deutsche Grammophon 2531 382.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Una técnica prodigiosa, una vitalidad increíble y un dominio de su poderosa guitarra, son elementos primordiales de este nuevo disco del maestro de Lorca.

Nos invita Narciso Yepes a un recorrido a través de cinco siglos de obras musicales, algu-

nas concebidas en su origen para la guitarra y otras transcripciones de piezas destinadas a diferentes instrumentos.

Destaquemos por su especial belleza la obrita con la que se abre la grabación (**Chanson Anglaise**) del compositor holandés Adriaensen, concebida para laúd, en la que su agradable y sencilla melodía nos cautiva, desde el primer momento, con un estilo muy cercano a Greensleaves; dos densas y muy alemanas **Fantasías** de Kellner, discípulo de J.S. Bach; la magnífica **Gallarda del Rey de Dinamarca**, del inolvidable Dowland; los muy interesantes movimientos de las **Tres piezas de la belle époque** de Gombau, y la breve pero sutil **Zarabanda** de Poulenc.

La interpretación de Yepes se rodea de las virtudes que ya he señalado: técnica, vitalidad, poderoso sonido. Sin embargo, creo que adolece de una cierta falta de adaptación al espíritu de cada obra en concreto, especialmente referido a las anteriores al siglo XVIII. No se trata tanto de la adaptación del sonido ampliado de la guitarra de diez cuerdas, sino de la adecuación espiritual a cada pieza. Esto resulta evidente en Adriaensen, Kellner y Dowland, cuyas lecturas no resultan así modélicas.

En cambio, la visión del gran guitarrista de las obras de Roldán (de quien se incluye en el disco la popular pieza **Al claro de luna**), Poulenc y Gombau, resulta acertadísima, y adquiere caracteres de genialidad en el **Garrotín** y **Solerares** y **Ráfaga**, de Turina, piezas con las que termina el disco y que dejan al oyente asombrado.

En resumen, un disco desigual, con cierto desequilibrio interpretativo, de muy agradable escucha, de aceptable grabación y con una interpretación genial de las páginas de Turina.—G.Q.L.I.O.

NOTICIAS MUSICALES HOHNER

La empresa alemana HOHNER ha presentado en la Feria de Frankfurt una gama de órganos electrónicos que ha constituido una gran sensación.

Para la fabricación de la gama Symphonie de órganos electrónicos, HOHNER ha reunido la técnica electrónica más avanzada, americana y japonesa, a su gran experiencia musical y a la tradicional calidad y control alemán, consiguiendo con todo ello la gama más completa de órganos electrónicos que hay en el mercado mundial y con la mejor relación calidad-precio-musicalidad y automatismo.

Los órganos HOHNER, Symphonie, utilizan microprocesadores, técnica digital y son los únicos totalmente computerizados.

Las cajas de ritmos y armonizaciones orquestales han sido desarrolladas bajo el asesoramiento musical de George Mancini, lo que es la mayor garantía de musicalidad.

Esta gama de órganos HOHNER, Symphonie, se compone de siete modelos y son importados y distribuidos en exclusiva, a través de las mejores tiendas de música de España, por ADAGIO, S.A., que los presentará como gran novedad en el Salón de la Música de Valencia.

ENTRE EL 15 DE ABRIL
Y EL 15 DE MAYO DE 1983

Discos editados

I. ORQUESTAL

J.C. BACH: 24 Sinfonías Op. 3, 6, 8, 9 y 18. Sinfonía concertante. Obertura La Calamita. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Orquesta de Cámara Holandesa. Director, D. Zinman. Philips 6768336.4, 5 discos. Importado. Oferta.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 2532049.2 Digital.

BRAHMS: los 2 Conciertos para piano. E. Gilels. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon Privilege 2726082.6, 2 discos.

DUTILLEUX: Metaboles. Timbres, Espace, Mouvement (o La Nuit étoilée). Orquesta Nacional de Francia. Director, M. Rostropovich. Erato STU 71516. Importado.

DVORAK: Serenata para cuerda. Bagatelas Op. 75a. Orquesta de Cámara Checa, Praga. Director, O. Stejskal. Edigsa 25L0468.

GEMINIANI: los 12 Concerti grossi Op. 5 (basados en las **Sonatas Op. 5** de Corelli). I Musici. Philips 6768197.7, 2 discos. Importado. Oferta.

GERSHWIN: Rapsodia en blue. Rapsodia para piano y orquesta núm. 2. I got rhythm. T. Mussev. Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión de la URSS. Director, A. Vladigerov. Edigsa 06L0541.

HAENDEL: los 12 Concerti grossi Op. 6. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 2742002.2, 3 discos. Digital. Oferta.

HAYDN: los 6 Conciertos para órgano. T. Koopman. Orquesta Barroca de Amsterdam. Director, T. Koopman. Philips 6769065.2, 2 discos. Importado. Oferta.

HAYDN: Conciertos, concertinos y divertimenti para clave. T. Koopman. Orquesta Barroca de Amsterdam. Música Antiqua Amsterdam. Director, T. Koopman. Philips 6727011.5, 4 discos. Importado. Oferta.

HAYDN: Divertimentos en Mi bemol, Si bemol y La mayor. Orquesta de Cámara de Sofía. Director, V. Kasanjiev. Edigsa 06L0538.

HAYDN: las 12 Sinfonías «de Londres» (núms. 93-104). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2741015.3, 6 discos. Digital. Oferta.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C.M. Giulini. EMI 053-002.183.

MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección». J. Vincent, K. Ferrier. Coro y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, O. Klemperer. Decca 9-81009.5, 2 discos. Mono. Oferta.

MAHLER: Sinfonía núm. 3. J. Norman. Niños Cantores de Viena, Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2741010.8, 2 discos. Digital. Oferta.

MAHLER: Sinfonía núm. 6 «Trágica». Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. **4 Rückert-Lieder.** D. Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon Privilege 2726065.9, 2 discos.

MAHLER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. **Canciones a la muerte de los niños.** D. Rischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon Privilege 2726066.6, 2 discos.

MENDELSSOHN: Sinfonías núms. 4 «Italiana» y 5 «De la Reforma». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon Privilege 2535171.0.

MOZART: Conciertos para violín núms. 2 y 4. A.S. Mutter. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 067-043.229 T. Digital.

MOZART: Sinfonías, vol. 1 (núms. 1-13, K 19a, 32, 73m, 73n, 73l, 74a, 111a, 111b). The Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-90002.4, 3 discos. Importado. Oferta.

MOZART: Sinfonías, vol. 2 (K35, 38, 62a, 73, 74c, 75, 75b, 114, 124, 128, 129). The Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-90003.1, 3 discos. Importado. Oferta.

MOZART: Sinfonías, vol. 3 (K 130, 132-135, 161/3, 162, 181, 182, 184, 199). The Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-90004.8, 3 discos. Importado. Oferta.

MOZART: Sinfonías núms. 29, 35 y 38-41. Música Funeral Masónica. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon 2740268.4, 3 discos. Oferta.

RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2. Preludios para piano núms. 3, 5, 6, 8, 12 y 13. S. Richter. Orquesta Filarmónica de Varsovia. Director, S. Wislocki. Deutsche

Grammophon Privilege 2535474.9.

RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 4. RAVEL: Concierto en Sol mayor. A. Benedetti-Michelangeli. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, E. Gracis. EMI 053-000.140.

RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas. La Roca. Orquesta Sinfónica Filarmónica Plovdiv. Director, R. Raychev. Edigsa 06L0539.

RACHMANINOV: Sinfonía núm. 3. La Isla de los Muertos. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 2532065.2. Digital.

TCHAIKOVSKY: La Bella durmiente (ballet completo). Orquesta Filarmónica de Leníngrado. Director, V. Fedotov. Deutsche Grammophon 2740274.5, 3 discos. Oferta.

TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes (ballet completo). Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox 137002, 2 discos.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía Manfred. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 067-043.234 T. Digital.

TELEMANN: De la Música para Banquetes: Concierto para violín y flauta en La mayor, Concierto para tres violines en Fa mayor, Concierto para dos trompas selváticas en Mi bemol mayor. H.M. Linde, Th. Brandis, E. Melkus, L. Frydén, E. Penzel, U. Baccelli. Schola Cantorum Basiliensis. Director, A. Wenzinger. Archiv Privilege 2547013.7.

VIVALDI: las 4 Estaciones. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Erato NUM 75054. Digital. Importado.

VLADIGEROV: 7 Danzas Sinfónicas Búlgaras. Ratchenitza (de Zar Kalovan). Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión de la URSS. Director, A. Vladigerov. Edigsa 06L0543.

XENAKIS: Cendrees. Jonchaies. Nomos Gamma. Coro de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. Orquesta Nacional de Francia. Director, M. Tabachnik. Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión Francesa. Director, Ch. Bruck. Erato STU 71513. Digital. Importado.

II. CAMARA

BEETHOVEN: los últimos Cuartetos de cuerda (núms. 12-17). Cuarteto Talich. Edigsa 25A0469, 4 discos. Oferta.

BEETHOVEN: las 10 Sonatas para violín y piano. Z. Francescatti, R. Casadesus. CBS S 77426, 4 discos. Importado.

BOCCHERINI: Quinteto «La Ritirata». HAYDN: Cuarteto para guitarra Op. 2 núm. 2. J.L.

Lopategui, Cuarteto Kosice. Edigsa 01L0502-5.

HAYDN: los 6 Cuartetos Op. 50 «Prusianos». Cuarteto de Cuerda de Tokyo. Deutsche Grammophon 2740135.9, 3 discos. Oferta.

MENDELSSOHN: Obra completa para cuarteto de cuerda. Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 2740267.9, 4 discos. Oferta.

MOZART: los 12 Cuartetos para piano y cuerda. W. Klien, Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 2531368.5.

SCHUBERT: Obras de cámara predilectas: Cuarteto «La Muerte y la Doncella», Quinteto «La Trucha», Quinteto de cuerda, Octeto, Movimiento de cuarteto. E. Gilels, M. Rostropovich, Cuarteto Melos, Cuarteto Amadeus, Conjunto de Cámara de Viena. Deutsche Grammophon 2740269.1, 4 discos. Oferta.

VIVALDI: las 6 Sonatas «Il Pastor fido». H.M. Linde, E. Melkus, A. Sous, R. Zosso, H. Dreyfus. Archiv Privilege 2547073.9.

ZEMLINSKY: los 4 Cuartetos de cuerda. APOSTEL: Cuarteto de cuerda núm. 1. Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon 2741016.8, 3 discos. Digital. Oferta.

III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ, GRANADOS: Obras para guitarra. J. Bream. RCA RL-14378.

BACH: Concierto Italiano. Obertura Francesa. R. Tureck. Edigsa 23L0491.

BACH: Fantasía y fuga BWV 562. Fuga BWV 578. Passacaglia y fuga BWV 582. Toccata y fuga BWV 565. M.C. Alain. Erato NUM 75053. Digital. Importado.

BACH: Obras para laúd: Fuga BWV 1006a. N. Yepes. Archiv Privilege 2547063.0.

BACH: Pequeño Libro de órgano. A. Isoir. Edigsa 25L0472 y 473.

BACH: las 6 Partituras y las 7 Toccatas para piano. G. Gould. CBS S 79409, 4 discos. Importado.

BACH: Variaciones Goldberg. M. Lagacé. Edigsa 25L0470 y 471.

BRAHMS: Variaciones Haendel. FRANCK: Preludio, aria y final. K. Gatev. Edigsa 06L0550.

COUPERIN: Misa de los Conventos. A. Isoir. Edigsa 25L076.

COUPERIN: Misa de las Parroquias. ZA. Isoir. Edigsa 25L0475.

(Pasa a página 110).

ESPAÑA

XX TEMPORADA DE LA OPERA DE MADRID (Teatro de la Zarzuela, de Madrid)

5, 8, 10, 13 y 16 de junio.— Giacomo Puccini: **La Fanciulla del West**. Domingo, tenor; Zschau, soprano; Nova, barítono; D'Angelis, barítono. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Emilio Sagi, director de escena. Director, Carlo Franchi.

21, 24, 26 y 29 de junio, y 1 de julio.— Gioacchino Rossini: **Semiramide** (Nueva versión de la Fundación Rossini de Pesaro, en colaboración con la G. Ricordi and C.ª Spa. de Milán). Caballé, soprano; Dupuy, mezzo-soprano; Jiménez, tenor; Pappas, bajo; Monachesi, bajo. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Giampaolo Zennaro, director de escena y escenógrafo. Director, Eugenio Marco.

III FESTIVAL DE OPERA «PRO MUSICA» (Gran Teatro del Liceo, de Barcelona)

1, 3 y 6 de junio.— Richard Wagner: **Tannhäuser**. Cassilly, Janowitz, Takacs, Brendel (1 de junio), Weikl (3/6 de junio), Thomaschke, Sieber, Schunk, Spanier. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Heinrich Wendl, Staatsoper de Viena, producción. Edgar Kelling, director de escena. Director, Heinrich Hollreiser.

16, 19 y 22 de junio.— Richard Wagner: **Parsifal**, Wenkoff, Vejzovic, Sotin, Estes, Dene, Van Halem. Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Elmar von Otenthal, director de escena. Director, Franz Paul Decker.

MUSICA ALS QUATRE VENTS (Radio 2 y Radio 4)

10 de junio.— Anvar Brahém, laúd árabe. Iglesia parroquial de Santa María, de Verdú.

17 de junio.— Cuarteto de Madrigalistas de Madrid. Obras del Cancionero de Uppsala. Juan del Encina, A. Rivera y Juan Vázquez. Castillo medieval, de la Bisbal.

24 de junio.— Mozart: **Andante en Do mayor**. Beethoven: **Sonata**. R. Grimal: **Sonata**. Ph. Gaubert: **Nocturno y Allegro scherzando**. H. Dutilleux: **Sonatina**. Salvador Brotons, flauta. Xavier Dolc, piano. Auditorio de la Caixa de Manlleu, de Manlleu.

XXV TEMPORADA «PRO MUSICA» (Palau de la Música, de Barcelona)

8 de junio.— Mozart: **Sinfonía núm. 25, K. 183**. Schumann: **Concierto para piano y orquesta, Op. 54**. Beethoven: **Sinfonía núm. 5, Op. 67**. Philharmonia Orchestra. Alicia de Larrocha, piano. Director, Lovro von Matacic.

9 de junio.— Wagner: **El buque fantasma** (obertura). Dvořák: **Concierto para violonchelo y orquesta, Op. 104**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7, Op. 92**. Mstislav Rostropovitch, violonchelo. Philharmonia Orchestra. Director, Lovro von Matacic.

10 de junio.— Galina Visnevskaja, soprano. Mstislav Rostropovitch, piano. Programa a determinar.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI (Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián)

17 de junio.— Glinka: **Rossland y Ludmila** (obertura). Rosetti: **Concierto para trompa**. Franck: **Sinfonía en Re menor**. Director, Patrick Juzeau.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música, de Málaga)

15 de junio.— Listz: **Los preludios**. Saint-Saens: **Introducción y rondó caprichoso** (violín y orquesta). Sarasate: **Aires bohemios**. Orff: **Carmina Burana**. Goncal Comellas, solista. Coral Santa María de la Victoria. Director, Octav Calleya.

FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA (Granada)

20 de junio.— J. S. Bach: **Concierto de Brandeburgo núm. 3**. W. A. Mozart: **Concierto núm. 27, KV 595, para piano y orquesta**. Toldrá: **Vistas al mar**. F. Schubert: **Sinfonía núm. 5**. Rafael Orozco, piano. Orquesta de Cámara Holandesa. Director, Antoni Ros Marbá. Palacio de Carlos V.

22 de junio.— W. A. Mozart: **Divertimento KV 136; Sinfonía Concertante KV 364; Sinfonía núm. 40, KV 550**. Jean-Jacques Kantorow (violín) y Yuko Incue (viola), solistas. Orquesta de Cámara Holandesa. Director, Antoni Ros Marbá. Palacio de Carlos V.

23 de junio.— En el II Centenario de la muerte del Padre Soler. Scarlatti: **Seis sonatas**. J. S. Bach: **Fantasia cromática y fuga**. A. Soler: **Siete sonatas y Fandango**. Rafael Puyana, clave. Auditorio Manuel de Falla.

23 de junio.— Obras de Cara, Vecchi, Dowland, L. de

Narváez, Mudarra, Martín y Soler, Giuliani y Sor. Teresa Berganza, mezzo-soprano. José Miguel Moreno, guitarra. Patio de los Arrayanes.

24 de junio.— **Las sílfides, La Bella Durmiente**, paso a dos (Merle Park y Wayne Eagling), **Tres bailes con música japonesa**. Scottish National Ballet. Jardines del Generalife.

25 de junio.— En el II Centenario de la muerte del Padre Soler. Obras del Padre Soler, Falla, Iruarrizaga, C. de Morales y Cherubini. Misa en memoria de Manuel de Falla y músicos granadinos fallecidos. Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada. Director, Ricardo Rodríguez. Capilla Real.

25 de junio.— **Ursprung; Der Flendermaus**, paso a dos (Merle Park y Wayne Eagling); **Othello**; y **Vespri**. Scottish National Ballet. Jardines del Generalife.

26 de junio.— En el III Centenario del nacimiento de Rameau, II de la muerte del Padre Soler y CL Aniversario del nacimiento de Brahms. Rameau: **Rondeau des Songes y Suite**. A. Soler: **Dos sonatas**. Franck: **Fantasia en Do**. Brahms: **Seis Corales variados**. Ramón González de Amezúa, órgano. Santa Iglesia Catedral.

26 de junio.— **Las Sílfides** (Merle Park); **Cinco canciones Rutkert; Romeo y Julieta**, paso a dos (Merle Park y Wayne Eagling); y **Nápoles** (Acto III). Scottish National Ballet. Jardines del Generalife.

27 de junio.— Britten: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell**. Shostakovich: **Concierto núm. 1, para violonchelo y orquesta**. Rimsky Korsakov: **Sheherezade**. Karine Georgian, violonchelo. The Royal Philharmonic Orchestra, de Londres. Director, Iury Temirkanov. Palacio de Carlos V.

28 de junio.— T. Marco: **Soleá**. M. A. Coria: **Dos Piezas**. M. de Falla: **Fantasia Baética**. Bartók: **15 Cantos populares húngaros**. Prokofiev: **Sonata núm. 7**. Joaquín Soriano, piano. Auditorio Manuel de Falla.

28 de Junio.— Walton: **Ports Mouth Point**. Beethoven: **Concierto para violín y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 5**. Miriam Fried, violín. The Royal Philharmonic Orchestra, de Londres. Director, Iury Temirkanov. Palacio de Carlos V.

29 de junio.— Brahms: **Sonata núm. 3 en Re menor, Op. 108**. Toldrá: **Tres sonetos**. Beethoven: **Sonata núm. 9 en La mayor, Op. 47 «Kreutzer»**. Agustín León Ara, violín y José Tordesillas, piano. Auditorio Manuel de Falla.

29 de junio.— **Enigma. La Peri. Rodeo**. Ballet Real de

Flandes. Jardines del Generalife.

30 de junio.— **Allegro Brillante. La Cathedrale Enloutie. Conversions. Whimsicalities**. Ballet Real de Flandes. Jardines del Generalife.

1 de julio.— Virtuosos de Moscú. Svetlana Navarsadian, piano. José Ortí, trompeta. Director, Wladimir Spivakov. Auditorio Manuel de Falla.

2 de julio.— J.S. Bach: **Cencerto en Mi mayor, BWV 1042, para violín, cuerda y continuo; Concerto en Re menor, BWV 1052, para piano y orquesta; Suite núm. 2 en Si menor, BWV 1067; y Concerto en Re menor, BWV 1043, para dos violines y orquesta**. Virtuosos de Moscú. Wladimir Spivakov y Arkadi Futer, violines. Cristina Bruno, piano. Valentín Zveriev, flauta. Director, Wladimir Spivakov. Auditorio Manuel de Falla.

2 de julio.— Ballet Nacional Español. Jardines del Generalife.

3 de julio.— Buxtehude: **Wie schön leuchtet der Morgenstern**. Daquin: **Noel VI**. J. A. García: **In modo antiquo** (Suite-homenaje a Alonso Cano). Cabanilles: **Batalla imperial**. J. S. Bach: **Concierto en La menor, BWV 593**. Mendelssohn: **Sonata VI**. Vierne: **Carrillón de Westminster**. Antonio Linares Espigarés. Santa Iglesia Catedral.

3 de julio.— Ballet Nacional Español. Jardines del Generalife.

4 de julio.— Weber: **Oberón** (Obertura). Falla: **Noches en los Jardines de España**. Wagner: **Los maestros cantores** (Obertura); **Lohengrin** (Preludio del Acto I) y **Tannhäuser** (Obertura). Maribel Calvin, piano. Orquesta Nacional de España. Director, José María Cervera. Palacio de Carlos V.

5 de julio.— Brahms: **Sinfonías núms. 1 y 3**. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Palacio de Carlos V.

6 de julio.— Haydn: **Sonata en Do menor HOB XVI/20**. Dutilleux: **Sonata**. Prokofiev: **Sarcasmos, Op. 17**. Chopin: **Sonata en Si menor, Op. 55**. Marc Raubenheimer, piano (ganador del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea»). Auditorio Manuel de Falla.

6 de julio.— Obras de Cereols, Mompou, Marco y García Román (obra-encargo). Víctor Martín, viola. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó. Palacio de Carlos V.

7 de julio.— Concierto de clausura. Brahms: **Sinfonías núms. 2 y 4**. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Palacio de Carlos V.

20 de junio al 7 de julio.— Exposición «Ataulfo Argenta: El músico, el hombre, el mito». Auditorio Manuel de Falla.

Cursos, becas y concursos

□ Ramón Barce, Emilio Casares, María Cruz Morales, Ángel Medina y Antonio Martín Moreno impartirán el **V Curso sobre Historia y Análisis del fenómeno musical**, que se celebrará en Gijón y que está organizado por la Universidad de Oviedo. La primera parte del Curso está dedicada al estudio del **Romanticismo**, mientras que en la segunda se tratarán diversos aspectos sobre **Metodología y pedagogía de la partitura, audición y comentario del texto musical**. Durante la celebración de estos cursos tendrán lugar proyecciones cinematográficas, conciertos, representaciones teatrales, demostraciones folklóricas, etc., teniendo los alumnos inscritos libre acceso a todas las actividades complementarias que se programen. Los cursos se celebran del 4 al 8 de julio y el plazo de inscripción concluye el 23 de junio. Información: Secretaría General de los Cursos de Verano, Cátedra «Jovellanos» de Extensión Universitaria, C/ Enrique Cangas, núm. 25; teléfono (985) 34 99 15, de Gijón.

□ Del 22 al 27 de agosto tendrá lugar en San Sebastián el **Segundo Curso de perfeccionamiento en torno al clavicordio**, en las especialidades de interpretación, construcción y restauración, que está dirigido por Bernard Brauchli y Clifford Boehmer. Los organizadores han previsto alojamiento organizado de carácter optativo para los asistentes. Las fechas límites de inscripción son el 15 de junio (con albergue) y el 15 de julio (sin albergue). Para una mayor información, dirigirse a la Delegación Territorial de Cultura, C/ Andia, San Sebastián, haciendo constar en el sobre «Curso de perfeccionamiento musical». Todas aquellas personas que deseen un alojamiento al margen de los previstos por la organización pueden dirigirse al Centro de Atracción y Turismo, C/ Reina Regente, s/n, San Sebastián.

□ El **Concurso Internacional «Belvedere» para cantantes**

de ópera, en Viena, está abierto a todos los intérpretes de todas las nacionalidades nacidos después del 31 de diciembre de 1947, habiéndose establecido la edad mínima en 18 años. La fecha límite de inscripción es el 1 de julio. Las pruebas eliminatorias transcurrirán entre el 16 y el 22 de ese mismo mes. Información, en la secretaría del Concurso: Wiener Kammeroper, International Belvedere Competition, Fleischmarkt 24, A-1010, Viena; teléfono: (0222) 52 44 48/11.

□ El **Estiu Musical Internacional**, cuya Presidenta de Honor es la Reina doña Sofía, se celebrará en Vilanova i la Geltrú, Barcelona, entre el 11 de julio y el 6 de agosto del presente año. Junto con el Festival Internacional de Música se ha organizado una **Academia Internacional de Música (master clases y seminarios de música)** donde se impartirán cursos de perfeccionamiento en las especialidades de violín, piano, viola, flauta, dirección de orquesta, canto coral y danza. Los seminarios están dedicados a «Composición», impartido por Joan Guinjoan, y a la «Problemática profesional del canto», que desarrollará Joan Lloveras. Por otra parte, y dentro también del Estiu, se celebrará el **II Concurso Internacional, E. M.I., 1983, abierto solamente a los alumnos inscritos en las ramas de piano y violín**, con una edad límite de 32 años como máximo. Se admitirán inscripciones hasta el 30 de junio, pudiendo recabar una información más amplia en el Conservatorio Municipal de Música, Pl. de la Vila 12, Vilanova i la Geltrú, Barcelona; teléfono: (93) 893 15 63.

□ El **V Curso de Música barroca y Rococó** se celebrará en la Universidad de María Cristina, de San Lorenzo de El Escorial, entre el 16 y el 27 de agosto. Los alumnos tendrán derecho a entrada gratuita en los conciertos a celebrar en las mismas fechas en el Real Coliseo de Carlos III. Aparte de los

cursos de canto e instrumentos, se impartirán dos cursos monográficos sobre «El violín en España, desde sus principios hasta 1808», por Emilio Moreno, y «Del barroco al rococó en la poética y la pintura españolas», por Santiago Amón. Información: Asociación «Música barroca», C/ Escalinata, 9. Madrid-13.

□ El profesor Jean Leon Cohen impartirá del 29 de agosto al 3 de septiembre un **Curso de Piano** en el Conservatorio Superior Municipal de Música, de San Sebastián. La recepción de solicitudes queda abierta a partir del 1 de junio. El requisito mínimo es estar en posesión de titulación elemental de Conservatorio. Información: Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, C/ Igentea

s/n, San Sebastián; teléfono: (943) 42 66 00, Ext. 246 y 247.

□ La Federación de Lombaría de las Juventudes Musicales de Italia, miembro de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, organiza **Cursos de especialización para músicos jóvenes en las especialidades de piano, piano a cuatro manos, oboe y oboe barroco, violonchelo y flauta barroca** en Varenna, Lago de Como, Bergamo y Brescia. Los cursos se desarrollarán entre el 16 de agosto y el 11 de septiembre, variando las fechas según las distintas especialidades. Información: Federazione Sezioni di Lombardia, c/o G.M.I., vía Cerva 18, 20122 Milán (I), Italia.

PRIMERAS JORNADAS INTERNACIONALES DE DANZA DE VALENCIA

Organizadas por la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Valencia.

DEL 30 DE JUNIO AL 13 DE JULIO.

Danza Clásica.— Danza Contemporánea.— Danza Jazz.— Metodología.— Variaciones de Repertorio Clásico.— Danza Española.— Anatomía Aplicada a la Danza.— Rítmica.— Conferencias.— Exposiciones.— Proyecciones en Vídeo.—

PROFESORES INVITADOS

DANZA CLASICA:

CLAUDE BESSY
SERGE GOLOVINE

DANZA CONTEMPORANEA:

VERONIQUE LARCHER

DANZA JAZZ:

RAZA HAMMADI

DANZA ESPAÑOLA:

ROSARIO

ANATOMIA APLICADA A LA DANZA:

JACQUELINE DUPARC

RITMICA:

MERCEDES CARDONER

INFORMACION

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO Y DANZA, VALENCIA (ESPAÑA).
DIRECCION CAMINO DE VERA S/N. VALENCIA 22.
TELEFONO (96) 362 43 11.

Libros y partituras

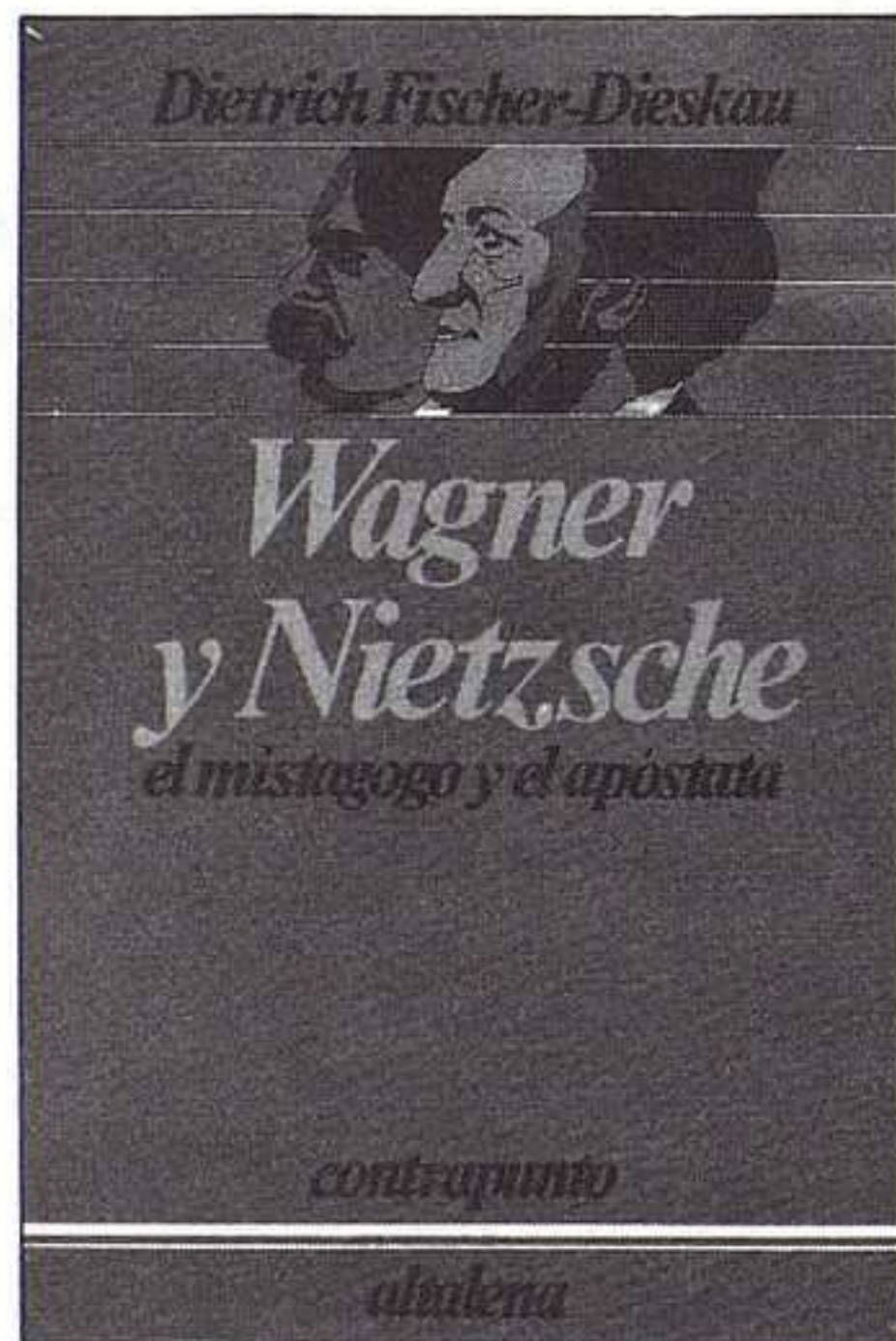


«CAMP DE L'ARPA», revista de Literatura. Núm. 105, Barcelona, noviembre 1982. 66 págs.

La revista literaria «Camp de l'Arpa» dedica un número completo a Wagner. Menene Gras Balaguer escribe sobre «El yo trágico del Romanticismo en Wagner», haciendo un recorrido por los héroes amorosos wagnerianos en torno al tema del amor y la muerte, dilema que no encuentra solución en toda su obra. Félix Fanés se ocupa de «Wagner, Syberberg, Parsifal», donde habla de la «mitologización de la historia» del cineasta alemán. Heinz Balthes, «Aproximación a "Parsifal"», propone una escenografía decimonónica para la obra, junto con una radical «secularización» de su contenido. «El Leitmotiv en la música de Wagner», de Roger Alier, hace algunas observaciones sobre la escucha de Wagner. En «Wagner y los judíos melómanos», Jorge Wagensberg analiza brevemente el antisemitismo del compositor, hecho innegable y claramente expuesto por Wagner; sin embargo, al mismo tiempo, distingue entre esa ideología y su obra artística: «Hitler y su banda de asesinos acapararon la obra ideológica y artística del compositor, y, aunque a nadie sorprenda tal circunstancia, está claro que Wagner no es responsable de ello. Muchos judíos, por otro lado, se niegan a recortar la obra de Wagner del patrimonio artístico de la civilización; el agujero sería grotesco por gigantesco. (...) He aquí, en

fin, mi lúcido veredicto: no debo intentar ahogar la honda admiración que siento por la obra de un genio cuyas cualidades humanas me son profundamente repugnantes».

Otros trabajos de este número pertenecen a Rafael Argullol (sobre Wagner y Nietzsche), Alfonsina Janés (Wagner en Barcelona), y una interesante selección de textos de Baudelaire, Luis II, Wagner (carta a Berlioz), Thomas Mann, Eugenio Trías y Alejo Carpentier. El texto de Mann (1940) es la famosa e interesante carta al director de la revista «Common Sense». Los de Trías están tomados de varias de sus obras (**Drama e identidad, El artista y la ciudad y La memoria perdida de las cosas**), y aportan observaciones muy penetrantes. El de Alejo Carpentier (1933) revela una vez más la preocupación musical del gran escritor cubano.—**RAMON BARCE.**



FISCHER-DIESKAU, Dietrich: Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata. Traducción de Vicente Romano. Ed. Almena, Madrid, 1982. 252 págs.

Dietrich Fischer-Dieskau es un hombre polifacético, sin ninguna connotación peyorativa de las que este adjetivo pueda, a veces, tener. El gran prestigio de su voz de barítono es por todos conocido y aceptado. A esa voz une Fischer-Dieskau un gran talento dramático, que le convierte en un espléndido

intérprete de ópera, tanto del repertorio alemán, como del italiano. Ante Fischer-Dieskau interpretando a «Hans Sachs» o a «Wozzek», al «Marqués de Posa» o al conde «Almaviva», o escuchándolo en cualquier repertorio de «lied», de los que Fischer-Dieskau cubre un espacio amplísimo, uno se da cuenta que este hombre posee la inapreciable *virtud* de la inteligencia.

En nuestro país poco sabemos de su labor como director de orquesta, aunque bien es cierto que se ha prodigado poco en este arte. Se ignora todo acerca del pintor y poeta. Hoy, sin embargo, diez años después de que fuera escrito este ensayo, y coincidiendo con la adjudicación al célebre barítono de la cátedra de Musicología de la Universidad de Berlín, se da a conocer en castellano parte de su labor como ensayista. Se ha vertido mucha tinta sobre Wagner y Nietzsche, pero este libro de Fischer-Dieskau tiene pequeñas virtudes que lo hacen fundamental para el entendimiento de la relación que mantuvieron los dos genios.

Se trata de una obra minuciosa, donde poco a poco y escogiendo las citas textuales de las cartas de Nietzsche a sus amigos, se descubre la admiración del filósofo por el músico, y a través de la exposición de situaciones concretas, se va avanzando en la comprensión de los sentimientos recíprocos del músico y el filósofo.

Se pone de manifiesto la seducción que ejerció el ya consagrado genio de Wagner sobre el joven Nietzsche. Pero, a pesar de la fatuidad de Richard Wagner, debió también Nietzsche fascinarle, por cuanto le permitió gestos y desaires sociales que no hubiera permitido a nadie más.

En la lectura de estas páginas se hace evidente aquella intuición que se tiene leyendo «Der Fall Wagner»: los reproches del filósofo sólo pueden proceder de un gran amor. Nietzsche, con **El origen de la tragedia** (donde sin duda hay una clara influencia de Wagner y sus erróneas concepciones del mundo clásico), se enfrentó a todo el academicismo de la época. El amigo Rhode intentó salvarle de las despre-

ciativas y aplastantes palabras del filósofo Wilamowitz. Pero su descrédito estaba ya sobre la palestra y Nietzsche no fue nunca más bien aceptado en el mundo académico. Después de la separación, quien más sufre es Nietzsche, ya que Wagner, ocupado en sus festivales de Bayreuth, acuciado como siempre por problemas económicos, rodeado de su gran familia, de aduladores, de sus escarceos amorosos, etc., raramente recordaba al joven filósofo que había alegrado los años de su exilio en Tribschen.

En definitiva, estamos frente a una obra que examina los sentimientos, sin erudición pero con rigor. Fischer-Dieskau nos dice que el distanciamiento era inevitable entre un hombre que miraba al siglo XX y otro que miraba al pasado y cuyos seguidores fueron los decadentes simbolistas de comienzos del XX.

Hay que lamentar, sin embargo, que una obra tan deliciosa como ésta, se presente en una edición tan descuidada, muy especialmente en cuanto a su traducción. Es tan imperfecta que se hace difícil la comprensión; en algunos casos la dificultad pasa a ser imposibilidad. El traductor desconoce la terminología wagneriana, acuñando traducciones literales a palabras que hace más de cien años son de uso normal en castellano. En definitiva, una buena idea llevada pésimamente a la práctica, cosa que suele ocurrir todavía demasiado a menudo en el mundo editorial de nuestro país.—**M. MATEU.**

MACK, Dietrich y VOSS, Egon: Ricardo Wagner. Vida y obra en fechas e imágenes. Traducción de Ernesto Garzón Valdés. En cooperación con Inter Naciones, Bonn, 1983. 127 págs.

El volumen correspondiente a Wagner de la colección Insel Taschenbuch (núm. 334, Frankfurt, 1978) aparece ahora oportunamente en español, en cuidada versión de Ernesto Garzón Valdés. Como su subtítulo indica, se trata de una biografía en

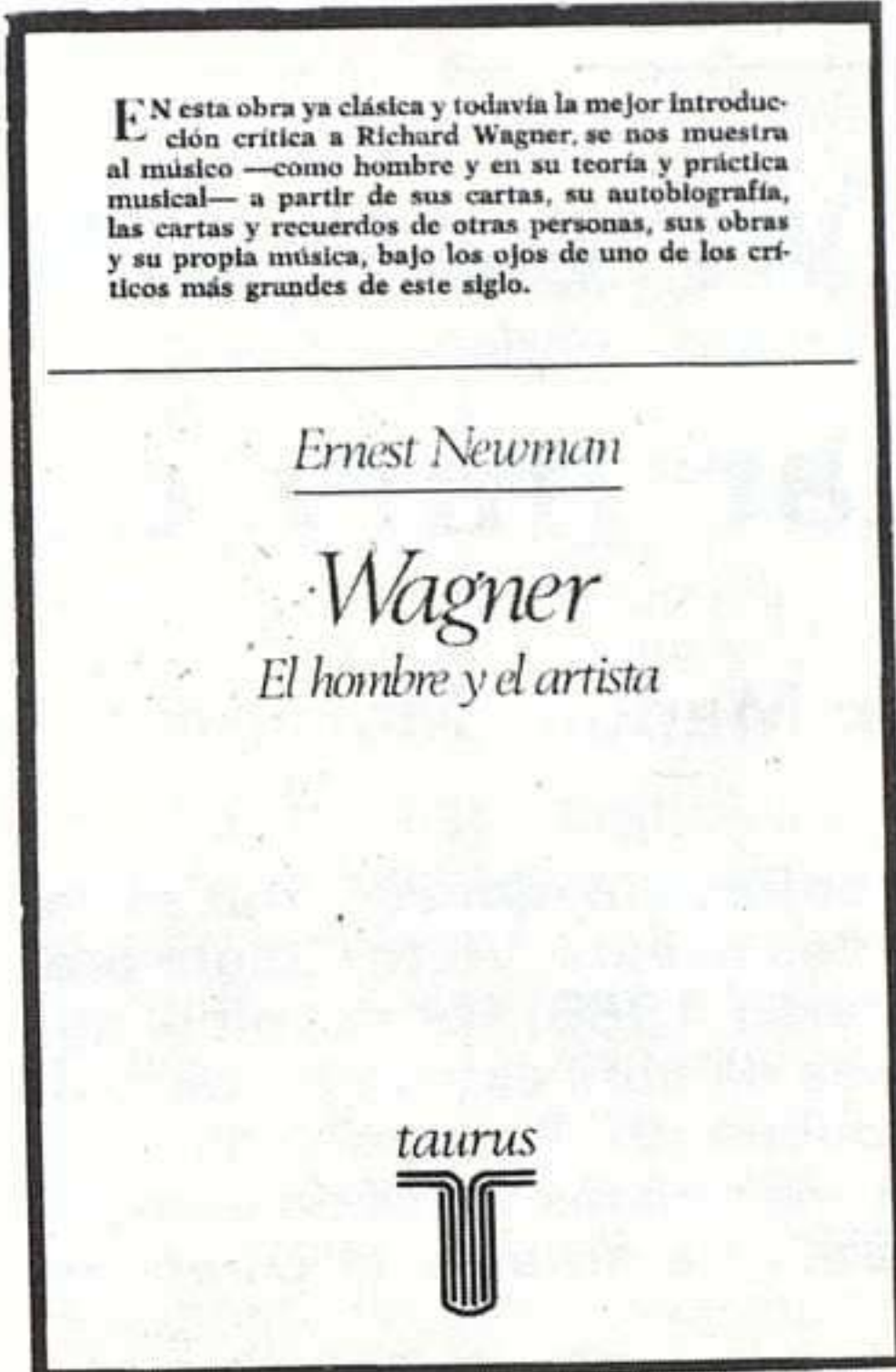


tancial de la información biográfica sobre Wagner procede del propio compositor, que mezcla deliberadamente (e inventa) realidad y fantasía (en el sentido goethiano de «poesía y verdad») para recargar simbólicamente toda su peripecia vital. Así pues, la biografía wagneriana está todavía carente de una última ordenación, decantación y criba. Aunque, a decir verdad, la propia figura del compositor no es fácilmente reductible a unidad. En todo caso, los autores del libro esperan contribuir a una «desmitologización» de la vida de Wagner con la presentación de unos materiales estrictamente objetivos y neutros. Su trabajo nos parece, aunque esquemático, un elemento imprescindible de consulta.—
R.B.

NEWMAN, Ernest: Wagner, el hombre y el artista. Traducción del inglés de José María Martín Triana. Ed. Taurus, Madrid, 1982. 435 págs.

El musicólogo inglés Ernest Newman dedicó a Wagner varios trabajos de singular importancia. Este es el penúltimo de sus libros, pero definitivo en muchos aspectos. La primera edición apareció en 1914; la segunda, muy corregida y ampliada, en 1923. Desde entonces constituye una obra básica, a pesar de que últimamente hayan aparecido nuevos repertorios documentales (Barth, Mack y Voss en 1975; Kirchmeyer en 1967, 1968 y 1972; los **Diarios** de Cósima en 1976-77; y actualmente, con ocasión del centenario, una verdadera riada de estudios de los que iremos dando cuenta en estas páginas).

El libro de Newman es ante todo una biografía, en la que se tiene en cuenta una documentación abrumadora, incluso con fuentes marginales hasta entonces no utilizadas. La maestría del autor



consigue que estos materiales se inserten en un texto de lectura muy fluida, constituyendo no un puro repertorio de datos, sino un esquema unitario. La vida de Wagner cobra, a través de estas páginas, verdadero sentido, más allá de todas las simplificaciones. Es sorprendente que Newman, en posesión de una multitud de documentos vitales a menudo contradictorios, no haya escrito una hagiografía ni tampoco una diatriba. Decimos esto porque es sabido que Wagner parece despertar todavía las actitudes más extremas a favor o en contra de su música y de su persona.

Es ejemplar también el tratamiento que Newman da a la obra wagneriana, aunque ésta no sea tratada con el detalle que la biografía. En el caso tan controvertido de los valores ideológicos de sus óperas, Newman se inclina por la opción inglesa, que, habitualmente, consiste en muchos casos en el rechazo total y aun en la ridiculización de tales valores; pero elude extender esa calificación negativa a la música, punto de vista que parece perfectamente ecuánime. Por ejemplo, hablando de **Parsifal**, escribe: «La verdad es que una gran parte de los perso-

najes y motivos dramáticos de Wagner hoy nos parecen bastante tontos. Por lo que a mí respecta, ni sé ni me importa sin «Parsifal» va a redimir o no al mundo. La palabra redención no tiene ningún significado para mí, según el sentido en que Wagner o los teólogos las emplean... Pero para apreciar una obra de arte no hace falta suscribir en lo más mínimo las opiniones religiosas o filosóficas de su autor». Aunque el sentido sea distinto, porque parte de puntos de vista ajenos, Newman se acerca aquí a la corriente objetivadora de Wolfflin respecto a la valoración de la obra de arte independientemente de su temática o argumento.

Newman distingue acertadamente entre «argumento» y «forma dramática». Aunque el argumento no tenga especial validez, sí puede tenerlo y de hecho lo tiene el tratamiento teatral. Para Newman, Wagner es un dramaturgo genial, el único verdaderamente capaz de poner la música al servicio del drama; un hombre de teatro al mismo nivel que Shakespeare.

Recomendamos el libro a todos nuestros lectores, wagnerianos o no, músicos o no. Es verdaderamente una obra maestra. La traducción de José María Triana es excelente. En el brevísimo apéndice sobre textos wagnerianos en español echamos en falta varios títulos, por ejemplo, la **Correspondencia** con Liszt (Austral núm. 763, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947).—
R.B.

Alianza editorial anuncia la próxima salida al mercado hispano-parlante del libro **Richard Wagner, su vida, su obra y su tiempo**, del músico, ensayista y novelista Martin Gregor-Dellin, y que ha sido traducido al castellano por Angel F-Mayo.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

Continúa la polémica en los Ballets Nacionales

Antonio: «Mi despido les va a costar muy caro»

Por Manuel Moreno

En los Ballets Nacionales continúa la «danza». Tras el nombramiento de María de Avila como directora de los dos ballets, Víctor Ullate presentó su dimisión y se fue con Béjart (ver RITMO, marzo 1983). El despido de diez bailarines y tres técnicos de la compañía a finales de abril estuvo a punto de provocar también la dimisión de Antonio, quien, finalmente, ha sido cesado como director artístico del Ballet Nacional Español por «reiteradas faltas de disciplina con la directora del Ballet Nacional de España», según la nota de la Dirección General de Música.

«¿Cómo puede haber indisciplina por mi parte —declaraba Antonio indignado cinco días después de su cese—, si he tenido las mejores compañías de danza española, si soy un ejemplo de disciplina y todos los bailarines que han estado conmigo pueden demostrarlo? Se han metido en mi terreno... Se me dijo que la directora lo sería a nivel de administración, de manejar los presupuestos... Pero no para cambiar un bailarín por otro. Ese es mi problema y mi responsabilidad».

FALTA DE ENTENDIMIENTO

Tras su nombramiento, María de Avila declaró que no pretendía dar órdenes a Antonio, quien, a su vez, se mostró satisfecho por la llegada de la nueva directora: «Yo la jaleé y la vitoreé cuando entró —exclama Antonio—; dije, ¡qué maravilla, por fin, me entenderé con ella mucho mejor que con los funcionarios, porque al menos esta señora debe saber de ballet!». Por eso Antonio no dimitió como lo hizo Ullate, aunque según ha declarado para RITMO, «esperaban que yo dimitiera al mismo tiempo, pero como soy un poco más inteligente que Ullate y mayor, pues no dimití».

«Antonio no está acostumbrado a colaborar con nadie —explica, por su parte, María de Avila—. Está acostumbrado a ser el único... Se lo merece porque es un gran bailarín, pero cuando ha llegado el momento de colaborar, pues no: me dijo que ahí no mandaba nadie más que él».

Las primeras divergencias surgieron a raíz de una carta dirigida al ministro de Cultura, en la que Antonio protestaba porque María de Avila se estaba llevando al Ballet Clásico a los mejores bailarines. «Yo no me he llevado bailarines para el Ballet Clásico; no puedo —aclara la directora barcelonesa—. Es una sola compañía y hay disciplinas que tienen que tomarlas juntas. Poner a cada persona en su nivel no creo que fuera quitarle ningún bailarín».

El segundo desacuerdo fue causado por la remodelación de la compañía. Según María de Avila, Antonio estaba de acuerdo con la remodelación, pero en un sentido diferente. Antonio quería reducir personal para las giras, pero no en plantilla. «Se ha hablado mucho de los despidos —declaró María de Avila—, pero no de las admisiones de gente despedida anteriormente». Ha habido, según la directora de los ballets, casi tantas nuevas admisiones como despidos.

LAS TABLILLAS

El caso de Antonio fue provocado finalmente por la rotura de las ya famosas tablillas: «Yo he roto dos tablillas —dice Antonio— porque pasaron por encima de la dirección artística, que era yo». Las tablillas contenían un plan de

trabajo que Antonio no consideró conveniente: en la primera se citaba a algunos bailarines a la hora del ensayo, y en la segunda se incluía el repaso de unas coreografías que, según Antonio, los bailarines ya conocían de memoria. «Las tablillas —declara María de Avila— son la organización del trabajo; si yo no puedo intervenir en el trabajo, ¿qué es lo que tengo que hacer? ¿Decir que sí a todo lo que quisiera Antonio?»

Antonio insiste en que él se ha limitado a defender su puesto como director artístico, y opina que si no se le quería en el Ballet, se podía haber esperado a la conclusión de su contrato, el 31 de julio próximo. «Dudo que me hubieran renovado el contrato —explica—, pero no habría habido tanto lío... Les va a costar muy caro. Claro, como el dinero no es de ellos, sino de todos los españoles...»

Hay, efectivamente, reclamaciones de los despedidos. El propio Antonio ha presentado un recurso de alzada ante el Ministerio de Cultura para que se anule su despido y se le readmita como director artístico; piensa presentar un recurso ante la Magistratura de Trabajo y está estudiando la posibilidad de pedir daños y perjuicios e incluso de reclamar la propiedad de sus coreografías, «contratadas y firmadas para ser interpretadas únicamente por el Ballet Nacional Español; si cambia de nombre, será una cuestión a discutir».

Así están las cosas: María de Avila (que ha desmentido los rumores sobre su posible dimisión) se ha quedado de momento sola al frente de los dos Ballets, aunque ya tiene pensados los nombres de las personas que ocuparán las dos direcciones adjuntas; Antonio, por su parte, cesado a sólo dos meses del final de su contrato, ha comenzado una reclamación por vía legal cuya resolución aún no está clara.



Antonio: «Esperaban que dimitiera al mismo tiempo que Ullate».

ASTURIAS

SEXTA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA DE AVILÉS

La Semana de Música Religiosa de Avilés ha llegado este año a su sexta edición. A lo largo de estos seis días consecutivos, se han escuchado cosas importantes y conjuntos y solistas de gran calidad. Hemos sido testigos también de la gran afluencia de público, que abarrotó la iglesia avilesina de Santo Tomás de Cantorbery, lugar en donde se celebran tradicionalmente estas «Semanas». Lugar no ideal, desde luego, pues la altura de sus bóvedas forman unas resonancias no deseables, pero que, sin embargo, sirve para albergar tan gran audiencia, cada año mayor. Me permito rogar a la organización que se utilice siempre el techo colocado para el concierto de la Orquesta Sinfónica de Asturias; la acústica cambió totalmente. Al no subir inmediatamente el sonido hasta las altas bóvedas, se eliminan casi por completo —al menos en la mayor parte del espacio—, los ecos y resonancias que impiden la buena audición. Insisto: ¿podemos contar en lo sucesivo con la instalación del citado techo?

Estas «Semanas» (que patrocinan el Ayuntamiento de Avilés y la Consejería Regional de Cultura y reciben ayuda de un largo etcétera de Entidades públicas y privadas y casas comerciales) se celebran, como en la mayor parte de cuantos Festivales, Jornadas, Semanas, etc. se hacen en España, gracias al esfuerzo y entusiasmo de una persona en cada localidad, aunque luego se vea asistido por colaboradores. En el caso que nos ocupa, lo hace la Coral Polifónica de Avilés, que tiene a su frente esa persona necesaria para mover todos los hilos, para cuidar a todos los detalles; así, los resultados son realmente magníficos. Su direc-

tor es el excelente músico José María Martínez, «Chema», fundador de varias agrupaciones, como Neocantes, Yerba, Coral Polifónica de Avilés y Coral Polifónica de Cangas del Narcea; hoy dirige la Polifónica avilesina, la Coral Santiago López, de Pravia, así como el Área de Música de la Casa Municipal de Cultura y la Escuela Municipal de Música, ambas de Avilés, de las que, por cierto, tendremos que hablar en otra ocasión con algún detalle. Como se ve, todo un extraordinario «currículum» el de «Chema», merecedor de que estas «Semanas» estén alcanzando tal éxito. Hay que resaltar, además, que todos los conciertos son absolutamente gratuitos.

El resultado artístico ha sido grande. Aunque no nos pudimos incorporar hasta la tercera jornada, hemos tenido muy buenas referencias, no obstante, de los dos primeros conciertos, que estuvieron a cargo del coro de voces blancas Ixas Soinua, de Lekeitio, y del organista José Manuel Azcue, respectivamente. Para este último concierto se han instalado —cosa muy interesante—, pantallas de televisión que permitían ver los movimientos del concertista en su consola.

El tercer concierto estuvo

a cargo de la Schola Cantorum de la catedral de León, dirigidos por Samuel Rubio, organista de ésta; catorce voces extraordinariamente conjuntadas y versiones muy bien matizadas de la **Missa Regina Coeli**, de Jacobus de Kerle, y obras religiosas de Lasso, Morales, Croce y Victoria.

La Orquesta Sinfónica de Asturias, Escolanía de Covadonga y Polifónica de Avilés, dirigidos todos por Víctor Pablo Pérez, estrenaron la obra encargo de esta «Semana»: la cantata **Lamentatio**, de la que es autor Leoncio Diéguez, director de la Escolanía de Covadonga. La obra, basada en el texto latino de la «Lamentación» del profeta Jeremías, no es ni mucho menos una composición de vanguardia; el compositor, usando motivos musicales del Códice de Silos, «*ha querido rendir un homenaje, sugiriendo en todo momento colores un tanto arcaicos, a los antiguos maestros cuyas obras duermen en el Olvido*». No criticaremos los motivos del compositor; ¿es conveniente hoy escribir así...? La obra está muy bien construída; momentos muy emotivos alternan con otros de grandeza suma; este estreno supuso uno de los grandes acontecimientos de la «Semana». La

orquesta interpretó también, en la primera parte, la **Sinfonía núm. 9, «La Pasión»**, de Haydn.

También ha sido sobresaliente la actuación, el quinto día, del Coro Nacional de España dirigido por Enrique Ribó; música religiosa de compositores catalanes, en la primera parte, y de Mendelssohn en la segunda.

Una selección de **El Mesías** puso broche realmente excepcional a esta Semana. Selección amplia: treinta y dos números. Intérpretes ya conocidos aquí, de gran calidad, fueron el Coro y Orquesta Ars Nova, que dirige Sabas Calvillo; al clave, Inés Fernández; trompeta Angel Millán y el magnífico cuarteto vocal compuesto por Kathryn Power, (soprano), Evelia Marcote (contralto), el tenor Tomás Cabrera y el bajo Manuel de las Heras, han contribuído al enorme éxito alcanzado, siendo imposible pormenorizar ya individualidades. La versión del famoso oratorio de Haendel, muy lejos del gigantismo a que nos tienen acostumbrados, creemos que se acercó a lo realmente escrito por su autor para su estreno y esto es importante. Sabas Calvillo ha sido intérprete ideal de este **Mesías**, realmente inolvidable para nosotros.—**PE-DRO LUIS MENENDEZ.**



Estreno de «Lamentatio», de Diéguez; un homenaje a los maestros olvidados.

BILBAO

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

En el concierto XI de la temporada, escuchamos obras de Vivaldi, Max Bruch y Tchaikowsky. Primeramente, el **Concierto en Re menor**, para dos violines, violoncello y orquesta de cuerda, de Vivaldi, en el que actuaron como solistas los violinistas Félix Ayo, —del que creo haber dicho ya todo en favor de su gran categoría—, y Varujan Cozighian, concertino de la orquesta, que también viene demostrando su gran calidad a través de sus conciertos. Seguidamente, el **Concierto núm. 1 en Sol menor para violín y orquesta, Op. 26**, de Max Bruch, en el que se ha repetido la actuación como solista de Félix Ayo, que patentizó nuevamente su técnica y musicalidad. Cerró el concierto la **Cuarta Sinfonía en Fa menor, Op. 36**, de Tchaikowsky, que tuvo una discreta versión.

Por las obras programadas y la calidad de las versiones ofrecidas, resultó de general interés el concierto XII de la Orquesta Sinfónica bilbaína, a las ordenes de su titular Ruiz Laorden. Fueron las obras interpretadas la **Sinfonía núm. 40 en Sol menor, KV-550**, de Mozart, y **Scheherazade, suite sinfónica, Op. 35**, de Rimsky Korsakoff, en la que tuvo brillante participación el violín solista Varujan Cozighian.

HOMENAJE A ANTON LARRAURI

La Orquesta Sinfónica de Bilbao, en sesión extraordinaria y como homenaje al compositor bilbaíno Antón Larrauri, brindó una singular actuación, que contó con el patrocinio de la Caja de Ahorros Vizcaína, y en el curso de la cual se programaron obras del homenajeado, en cuya interpretación colaboraron el Cuarteto Tomás Luis de Victoria y el tenor bilbaíno José Antonio Urdian,

todos bajo las ordenes del maestro Ruiz Laorden.

En esta especial jornada se produjo el estreno mundial de **Dies Illa** y el bilbaíno de **Venecia, Te encontré en el aire** y **Poesía de Nieblas**. A este acto se dedicará especial atención en crónica entrevista que publicará RITMO en próximo número.

DOS AUDICIONES DE LA SINFONICA DE EUSKADI

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, dirigida por el maestro Jordá, el Coro Universitario de la Universidad del País Vasco, conducido por Julen Ezcurra, y la Coral Jatorki, por Andoni Arregui, interpretaron el **Mesías**, de Haendel, actuando como solistas Young Hee Kim (soprano), Ana Ricci (mezzosoprano), Javier Solaun (tenor) y Stephan Holloway (bajo); al órgano, Pedro Guallar. La primera actuación tuvo lugar en la Iglesia de la Encarnación y la segunda en el Teatro Campos Elíseos, ambas sesiones constituyeron un señalado éxito para todos.

SOCIEDAD FILARMONICA

Recital de piano a cargo de Marc Raubenheimer, nacido en Durban, ganador en el pasado año 1982 del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», en Santander. Interpretó **Sonata en Re mayor, K.V. 311**, de Mozart, con buen mecanismo y limpieza; de R. Schumann, **Gran Sonata núm. 3 en Fa menor, Op. 14**, en cuya obra quizá no logró la expresión romántica que la misma requiere. Los **Valses nobles y sentimentales**, de M. Ravel, tuvieron una interpretación bastante correcta. Finalmente, en la **Sonata núm. 6, en La mayor, Op. 82**, de Prokofieff, obra en la que se acusa la fuerte personalidad y temperamento del compositor soviético, el pianista nos ofreció una exposición firme, destacando en el «Allegretto».

Primera visita a esta Sociedad del Conjunto Instrumental de Grenoble, bajo la dirección de Stephane Cardon, con la colaboración del violinista Ivon Carracilly. En programa, **Sinfonía núm. 3, en Si menor**, de A. Deuvergne, cuya versión tuvo finura y buen sentido musical; **Concierto para violín y orquesta en Do mayor**, de Haydn, que tuvo una interpretación digna sobresaliendo el «Adagio»,

donde el solista demostró unas cualidades de excelente técnica y musicalidad, con perfecto acoplamiento con el grupo de cámara; el **Divertimento** de Mozart, ofrecido en una línea de planos muy igual, y los **Seis epígrafes antiguos** de Debussy (orquestrados por Jean François Paillard), aceptablemente expuestos.

Recital de piano a cuatro manos a cargo de los jóvenes Alice Masmanian y Pascal Lereboure, en colaboración con el Instituto Francés y Juventudes Musicales de Bilbao. Obras de Mozart, Grieg, Debussy y Poulenc, cuya interpretación discurrió por cauces muy normales.

Nuevo éxito en esta Sociedad del pianista bilbaíno Joaquín Achúcarro. En programa, J.S. Bach, con la **Partita núm. 1 en Si bemol mayor, BMV, 825**, con una versión en la que hizo patente la técnica, temperamento, musicalidad y aplomo que le caracteriza; **Goyescas** («Los Majos Enamorados»), de E. Granados, obra con gran riqueza expresiva y plena de emotividad que supo expo-

ner Joaquín Achúcarro a lo largo de toda su versión.

FESTIVAL DE JAZZ

Organizado por la Sociedad Coral de Bilbao, tuvo su inauguración en el escenario del Teatro Buenos Aires, con la intervención del grupo donostiarra Kursaal y Carlos González (trío). Ambos conjuntos trabajan sobre esquemas armónicos, a veces sencillos y reiterativos, y sobre ritmos fuertes y marcados, dejando un amplio margen a la improvisación. Los del Kursaal reúnen un conjunto compacto y homogéneo, demostrando conocer cuál es el instrumento que cada uno toca.

También han intervenido los grupos Tratlantic, Xango, George Adans-Don Pullen Quartet, Angel Celada (trío) y Monty Alexander (trío), logrando todos ellos un buen éxito artístico. Confiamos que para nuevas ediciones este festival alcance una mayor difusión, y se logre afianzamiento al nivel del de San Sebastián.—JOSE URQUIJO.



Kursaal, un grupo homogéneo en el I Festival de Jazz.

CANTABRIA

CICLO DE MUSICA RELIGIOSA

La presencia de nuestro arte durante la Semana Santa

cántabra ha sido importante por doble partida. Sucesivamente, se han celebrado el Ciclo de Música Religiosa, auspiciado por el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de esta región, y el que en su duodécima edición ha ofrecido el Santuario de la Bien Aparecida. En torno a los mismos, centro la crónica, no sin antes señalar que nuestro Ateneo se ha sumado al centenario Wagner con dos conferencias de Emilio Casares Rodicio.

Cuatro conciertos han articulado el Ciclo de Música Religiosa de la Caja de Aho-



El trío compuesto por W. Basch, W. Jacob y D. Wirtz.

ros, en conjunto con nivel superior al de años anteriores, y con muy buena convocatoria en el ámbito de la Catedral. Lo abrió la Coral de Santander con un programa quizás un poco largo, pero muy sugestivo, informado con carácter monográfico sobre una idea: «*La Música Sacra propia de la liturgia de Semana Santa y Pascua*». Fueron muchos, y pertenecientes a diversas épocas, los ejemplos traducidos con fuste por el elenco que conduce Lynne Kurceknabe, entre los cuales se efectuó el bello estreno del **Gloria, laus et honor tibi sit**, de F.G. Pacheco, (siglo XVII). Este concierto contó con la espléndida participación del contratenor, organista y arpista Andrew Lawrence King.

Simon Wright y John Wallace dieron un magnífico recital de órgano y trompeta con base a expresiones de Purcell, Jolivet, Tomasi, Corelli, César Frank y Schilling. El único aspecto de este recital injustificable es, a mi modo de ver, que la **Sinfonía de Pasión**, de Marcel Dupré, fuera interpretada en dos partes. Es decir, que en la primera parte del recital oyéramos sus dos primeros movimientos, y, después del descanso, se tradujeran los otros dos. La obra perdió su unidad. Lo que sí tuvo tal redondez fue lo hecho por el fenomenal Cuarteto de Varsovia, que interpretó el **Cuarteto KV 575, en Re mayor**, de Mozart, y las **Siete palabras del Salvador en la Cruz**, de Haydn. Por fin, el trío de trompeta, órgano y soprano de muy alto rango, formado por Wolfrang Basch, Werner Jacob y Dorothea Wirtz, expuso obras de Haendel, Bach, Scarlatti, Campra, Telemann y Melani.

Fiel a su tradición, con aires de inquietud renovado-

ra, el Santuario de la Bien Aparecida nos convocó a su duodécimo Ciclo de Música Religiosa, que este año ha contado con el patrocinio de la Conserjería de Cultura del Gobierno cántabro. Ofreció cuatro jornadas con muy buena afluencia de público, a pesar de las inclemencias del tiempo.

Si fue digno el recital de órgano y oboe dado por José

GALICIA

XUVENTUDES MUSICALES: HUYENDO HACIA ADELANTE

La inagotable y polivalente actividad de Xuventudes Musicales de Vigo cumplió recientemente sus diez años de huida hacia adelante. Su presidente, Manuel Alvarez, que acaba de ser elegido para un segundo mandato, forma también parte como vocal de la sociedad a nivel de Estado como activista de las directrices marcadas por Xuventudes-España en orden a la apertura de «*nuevos mercados*» en otras ciudades gallegas.

El pasado abril se celebró en el Teatro Malver, de Pontevedra, un recital del cantante Amancio Prada, músico de indudable atractivo en los sectores juveniles y reclamo eficaz de una *movida* en toda regla que despertó el interés del gran público. No sé si esta

Ignacio Sanz y Juan Tarin, de sensacional hay que calificar la presencia del Cuarteto Vocal The Scholars. Su clase primerísima, su unción ejecutora, se puso de relieve a través de páginas de Cornish, Despres, Whyte, Morley, Losemore o Gibbons, más una bella colección de cantos anglicanos y las **Lamentaciones de Jeremías**, compuestas por Angel Barja.

A Haendel fue dedicada la tercera sesión. Estuvo a cargo del Cuarteto Barroco, formado por la espléndida soprano María Folc, y por los no inferiores José Manuel Azcue —órgano—, Mario Clavell, y la cellista Nely Aguirre. Momento más importante de este concierto: el estreno de la cantata **Lucrecia** haendeliana.

Dando entrada a nuestras agrupaciones corales al fuste en el Ciclo de la Bien Aparecida, el Coro Santa María de Solvay clausuró esta edición interpretando entre obras obras, la **Misa Alemana**, de Schubert.—**RICARDO HONTAÑÓN**.

imagen marchosa pretendida por Xuventudes con este acto será suficiente para que su mensaje prenda en sus vecinos. La idea, al menos, se lo merece: «*Con esta presentación de Xuventudes Musicales en Pontevedra* —leíamos en las cartas de promoción— *queremos dar un primer paso para que todos aquellos que piensen que es posible una programación musical abierta, dinámica y sin prejuicios en la ciudad del Lérez, recojan la antorcha y pasen a organizar una asociación local de Xuventudes Musicales de Pontevedra*». Personalmente, tengo mis dudas; precisamente por las características muy peculiares que rodean a Xuventudes-Vigo y a la persona de su presidente, un auténtico especialista en las tareas pacíficas de hacer antesala y en el arriesgado papel de ir siempre por delante de las posibilidades económicas reales..., características y peculiaridades posiblemente necesarias para substituir en el medio.

Al tratarse de unos planteamientos irrepetibles, que le han valido el reconocimiento público y las simpatías privadas, esta *huida hacia adelante* imprime a todas las relaciones con Xuventudes y con «Manolo» la doble sensación del riesgo de que algo puede caerte encima y

de que estás contribuyendo, al mismo tiempo, a algo sólido y con raíces. No es fácil entenderlo si no se ha vivido. Como en el anuncio, «*pregúnteselo a quien lo haya probado*».— **CARLOS VILLANUEVA**.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

SOCIEDAD FILARMÓNICA

El tenor Peter Schreier exhibe su notable estilo liderístico en una encomiable interpretación del ciclo schubertiano **La Bella Molinera**, aunque evidenció en algunos momentos de su interpretación esa falta de colores y el típico acento falso-estático de que habla Celletti. No alcanzó un nivel muy satisfactorio la colaboración pianística de Erick Werba.

Dos conciertos por la Orquesta de Cámara de Stuttgart, que sigue manteniendo su categoría de gran agrupación camerística, aunque su calidad ha experimentado un leve descenso con relación a anteriores actuaciones. Su programación fue bastante conservadora, y algunas versiones de su veterano director Karl Munchinger muy discutibles por sus «*tempi*», como la de la famosa y conocidísima **Eine Kleine Nachtmusik**, que recreó con excesiva lentitud, en mi criterio.

Plausible interpretación del pianista catalán Josep Colom del **Concierto en Mi menor** chopiniano, con un débil acompañamiento de José Ramón Encinar al frente de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. El joven director estuvo más afortunado en la versión de la **Misa en Re mayor, Op. 86**, de Dvorak, en la que tuvo una notable actuación la Coral Polifónica de Las Palmas con los solistas Dori Cabrera (soprano), Dulce María Arteaga (contralto), José Luis González (tenor) y Dario Jaén (barítono). El joven pianista galo Michel Beroff tuvo momentos bastante inspirados, pero aún carece de la suficiente madurez interpretativa para afrontar con total rigor y equilibrio obras tan comprometidas co-

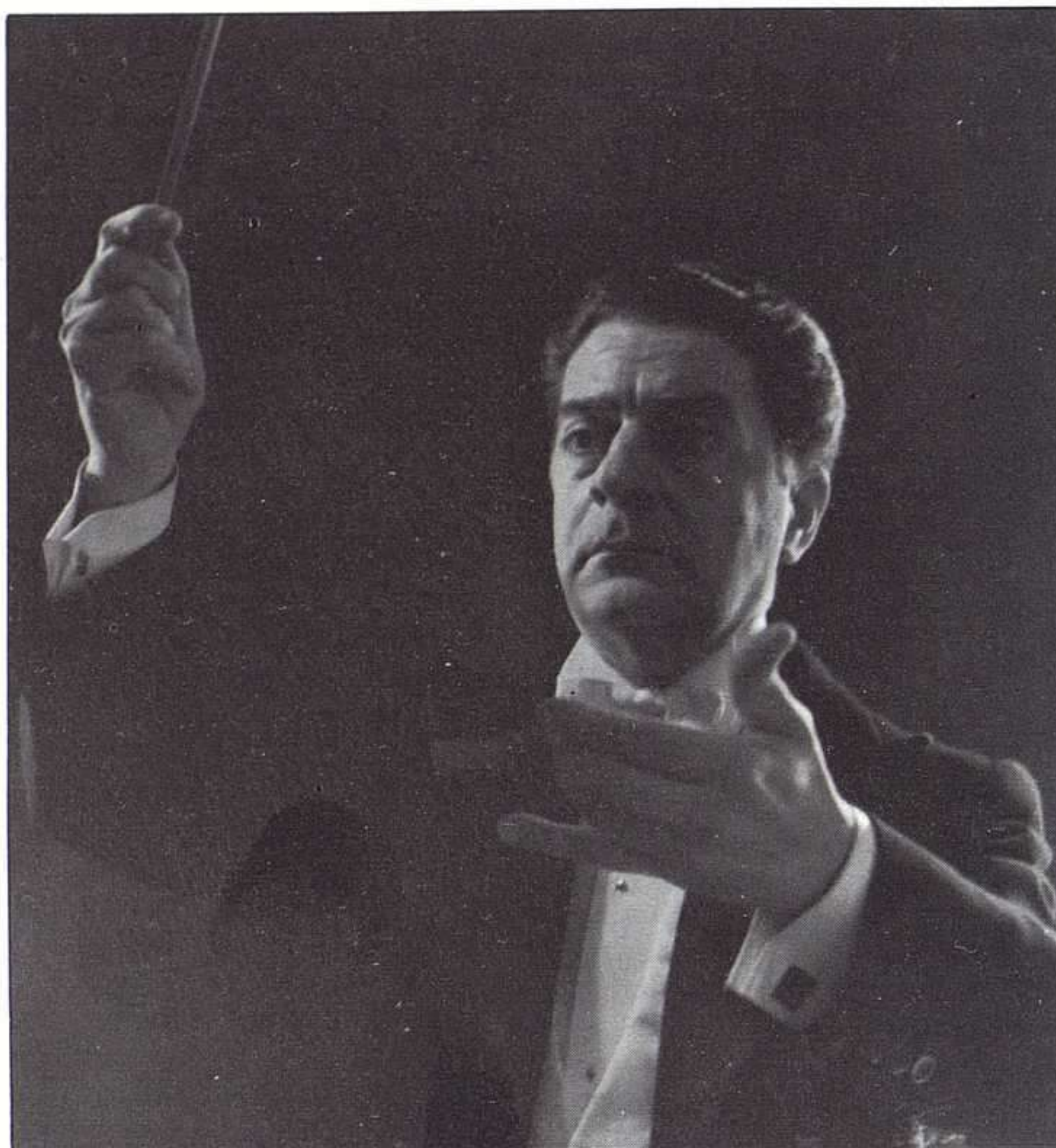
mo **Escenas de niños, Op. 15** y **Estudios Sinfónicos, Op. 13**, de Schumann, y **Cuadros de una exposición**.

Brillante conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Brahms por los grandes pianistas Cristop Eschbach y Justos Frantz, que interpretaron diversas obras del genial hamburgués para dos pianos y para un piano a cuatro manos, entre ellas las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, las **Rapsodias Húngaras**, etc. Es curioso que la Sociedad Filarmónica celebre las efemérides de casi todos los compositores foráneos, pero olvide las de los nacionales, como la del reciente centenario de Turina.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

No muy convincentes las versiones del actual titular José Ramón Encinar de **Pavana para una Infanta difunta**, de Ravel, y **Suite en La menor**, para flauta, cuerdas y bajo continuo, de Telemann, con una buena actuación del flautista Mariano Martín. La **Quinta Sinfonía** beethoveniana, que completaba el programa no puedo comentarla, ya que por ciertos imperativos tuve que abandonar el teatro.

La mejor actuación de José Ramón Encinar se realizó en un concierto dedicado a autores canarios (el catalán Gabriel Rodó puede ser considerado como canario desde cierta perspectiva por su vinculación y decisiva aportación a nuestro ambiente musical, y porque aquí estrenó y compuso varias de sus obras), con los estrenos absolutos de **Abora**, de Juan José Falcón Sanabria, partitura de reminiscencias aborígenes canarias —de la isla de la Palma, concretamente—, muy elaborada, dentro de la técnica dodecafónica y estructurada por cuatro series diferenciadas en la tímbrica de los distintos instrumentos que la integran —flauta, clarinete, corno inglés, trompeta, violoncello, piano, xilofón con dos timbales incorporadas y percusión—; y **Concierto para un Faycán**, para Guitarrarpa y Orquesta, del profesor y compositor Blas Sánchez, radicado en París, que también fue su intérprete. La guitarrarpa —instrumento de su invención— pretende lograr la simbiosis de la guitarra y el arpa, y así es su forma, pero en su resultado sonoro se impone abiertamente la pri-



Gabriel Rodó, cuya «Segunda sinfonía» tuvo una acertada versión en la batuta de Encinar.

mera, siendo su sonido algo más profundo y robusto que la guitarra normal y casi similar a la de Narciso Yepes. Lo mejor de la partitura es su orquestación, pues no puede hablarse de un estilo definido de composición, ya que resume influencias de Falla, Rodrigo, Strawinski, Rimsky-Korsakow, Kachaturian, Ravel, etc. La versión de la **Segunda Sinfonía**, de Gabriel Rodó, fue bastante acertada y muy superior a la que hace algunos años ofreciera Marçal Gols; más matizados los contrastes tímbricos y el acento épico de la partitura, que —lo repito por enésima vez— es digna de figurar con todo merecimiento en los atriles de las primeras orquestas patrias y foráneas.

OTROS ACTOS

En el teatro Pérez Galdós se celebró el Primer Festival Regional de Polifonía Coral, con intervención de agrupaciones de las islas de Gran Canaria (Coral Alba Vox, Coral de Radio Ecca, Coro Polifónico del Círculo Mercantil de Las Palmas, Coro de Cámara Diego Durón de Las Palmas y Coral Polifónica de Las Palmas), y de Tenerife (Coral Polifónica de Los Realejos, Coral Reyes Bartlet del Puerto de la Cruz, Coral Polifónica Liceo de Taoro de la Orotava y Coral Universi-

taria de la Universidad de la Laguna), del que habrá que esperar su continuidad en años sucesivos.

MURCIA

UN ABRIL POCO VULGAR

Abril no ha sido un mes vulgar. Nació en Semana Santa, las Fiestas de Primavera fueron su alegre continuación, y murió al nacer el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Murcia.

La Semana Santa murciana, sobre la que casi todo debe haberse dicho ya, sigue causando admiración y nuevos comentarios. Este año el motivo fue el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes-Murcia 1983 (2ª edición). Las sedes participantes, así como extractos de los programas, fueron adelantados en anteriores números de RITMO.

Sólo nos queda hacer firme nuestra enhorabuena a

El bajo venezolano Pedro Liendo acredita su buena escuela y calidad interpretativa en un atractivo programa con obras de Bononcini, Giordano, Paisiello, Caccini, Scarlatti, Schubert —Ciclo **Schwannengesang**—, Dvorak —selección de las **Canciones Bíblicas**— y Ravel —Canciones de Don Quijote a Dulcinea—, con una eficiente colaboración de Edelmiro Arnaltes al piano.

Interesante espectáculo de danza del Ballet Las Palmas de Gelu Barbu, con sugestivas coreografías del propio Barbu para la mayoría de las obras bailadas, excepto una de Carmelo Méndez.

En el Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros también tuvo lugar una agradable velada dedicada a la familia Bach, a cargo de la Camerata Música Viva, integrada por Tomasz Radziwonowicz (violín), Stanislav Rusiecki (violín), Ricardo Ducatenzeiler (viola), Jacek Lubliniecki (violoncello), Arturo Marcarrell (flauta) y Nicoles Postel (piano), todos profesores de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.—**CARMELO DAVILA.**

Enrique González Semitiel, Universidad de Murcia y Caja de Ahorros Provincial de Murcia (los organizadores), pues el Festival pudo cumplir su programa, a pesar de no pocos obstáculos, y con una envidiable perfección en todos sus aspectos.

Al margen de los conciertos ofrecidos en otras localidades, los de Murcia tuvieron lugar en doble sesión. No tenía carácter competitivo. No hubo ganadores. Sí, una confirmación: la Orquesta de Jóvenes de Murcia tiene un nivel incluso superior al de cualquiera de sus invitados extranjeros. ¿Quién podría haberlo dicho seriamente hace unos años? Sólo quien los haya visto preparar sus conciertos, retirados en «Los Narejos» (Murcia). El «debut» de su nuevo director Jaime Belda, que releva a Benito Lauret, no ha podido ser más halagüeño. También nuestra enhorabuena a Benito Lauret, que alcanza un cargo ideal pero difícil.

Si a diario la asistencia de público era masiva, y los resultados musicales notables, la jornada de clausura no fue una excepción, a pesar de las ausencias de Cristóbal Halffter y del Coro Polaco, al



Weninger, con la Orquesta del Conservatorio de Szeged (Hungría), en el II Festival Internacional de Jóvenes Orquestas.

que sustituyó una *amalgama* de murcianos-cantantes, entre los cuales hubo de introducirse el propio Enrique González Semitiel.

Curiosa la ejecución de la **Música Nocturna de Madrid** (Boccherini), usándose la cuerda a modo de guitarra. Airoso Jesús Sancho (primer violín de la Orquesta de Murcia, y solista de la **Primavera**, de Vivaldi), a quien los nervios, nos consta, le impidieron brillar aún más. Excelente la obra (estreno en España) **Fantasia sobre una sonoridad de G.F. Haendel**, de Cristobal Halffter, que no se oirá en Madrid hasta la próxima temporada. Se trata de una pieza que partiendo de materiales, instrumentos e ideas comunes (siendo los cellos un elemento protagonista), se eleva, explorando y profundizando en los sonidos, empleando en todo momento un lenguaje contemporáneo, transparente, limpio, claro, lleno de fuerza expresiva. Hacia la parte central de la **Fantasia** se alcanza un clímax tenso de descomunal belleza.

Gran obra, y buena la versión, además de meritoria, pues la dificultad para obtener las partituras restó tiempo a los ensayos. Lamentamos una vez más que Cristobal Halffter no pudiese dirigir el estreno.

El punto final fue la ejecución del complicado **Gloria**, de Vivaldi, con el que Richard Weninger, solistas, Coro y Orquesta del Festival contribuyeron al II Centenario de Francisco Salzillo (nombre básico en la Semana Santa murciana).

Esperamos, ya, ansiosos, la III edición de este Festival, que tantas satisfacciones nos ha dado este año, del mismo

modo que deseamos ver cómo el ejemplo de honradez y trabajo ofrecido tiene su eco.

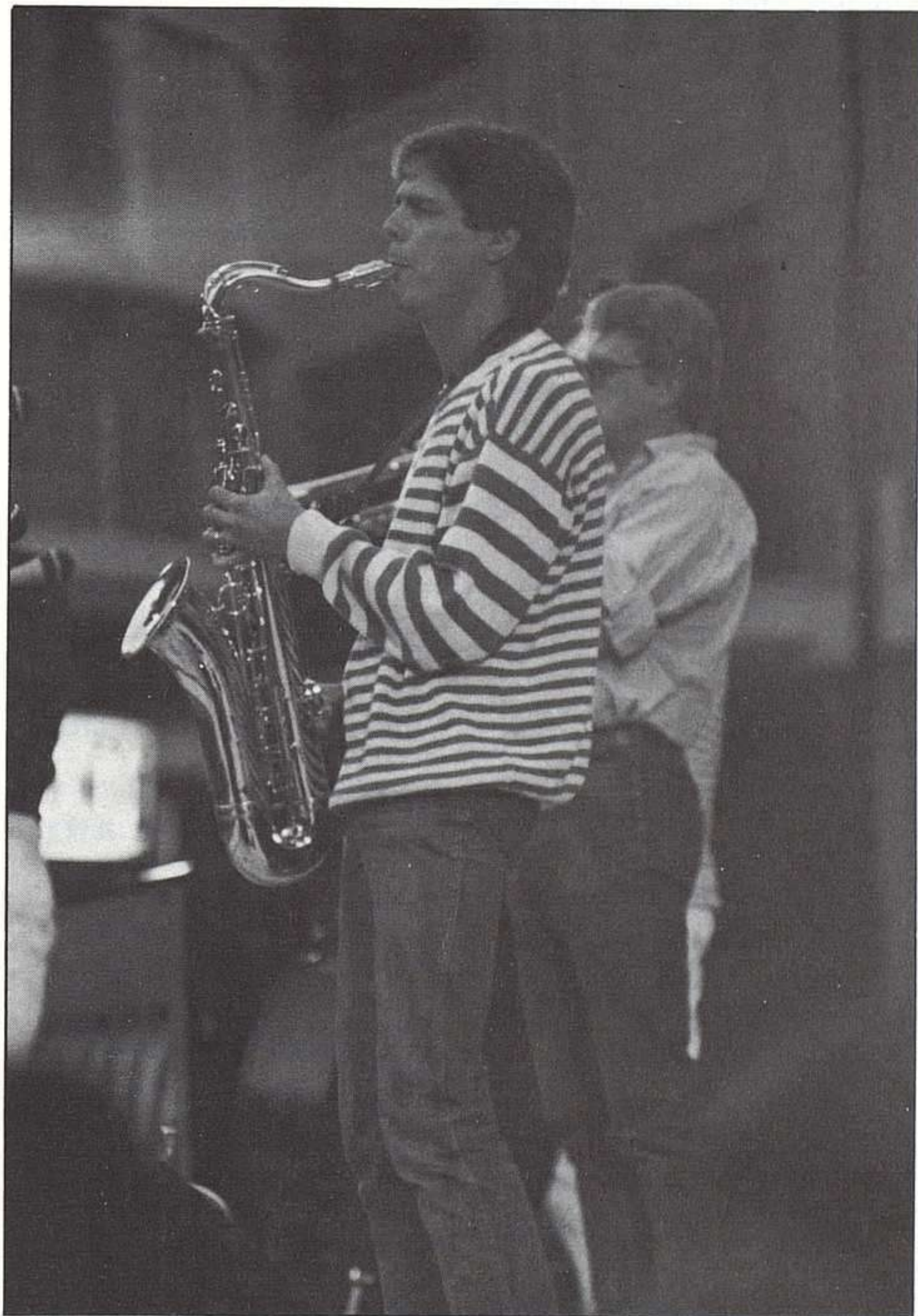
PRIMAVERA: JAZZ Y COROS

A la Semana Santa siguieron las Fiestas de Primavera, y con ellas el III Festival de Jazz en la calle y el Encuentro Internacional de Coros (igualmente incluido entre los actos conmemorativos del bicentenario de Salzillo).

El Festival de Jazz contó con la presencia de la Old Metropolitan Band (Cracovia), Olle Braver (Suecia), Larry Porter-Alan Praskin Quartet (Estados Unidos), Shannon Jackson and the Decoding Society (Estados Unidos), Big Band (Barcelona) con Tete Montoliú, así como de la Orquesta Cámara de Gas y otros grupos murcianos. Para qué negarlo; a pesar de que se invadieron los «*trozos más hermosos de calle*» de Murcia, el Festival, en nuestra opinión, fue pésimo.

La relación de los participantes, que brindaron un concierto diario y su colaboración en el de clausura, fue: Orfeón Murciano Fernández Caballero (J.L. López García), Coro Universitario de Salamanca (J. García Bernalt), Petits Chanteurs a la Croix Potencée (M. Riviere des Borderies), Coro Gaudeamus de Madrid (Pedro Pírfano Zambrano), Motettenchor Stuttgart (Günter Graulich) y Coro Universitario de Murcia (A. Cesar Palazón Sánchez).

El Orfeón y el Coro salmantino pecaron un poco de excesivo folklorismo en sus programas. Defraudó el Motettenchor, de quien sin duda se esperaba mayor perfec-



El sueco Olle Braver, uno de los participantes en el III Festival de Jazz en la calle, de Murcia.

ción, sutileza, pulcritud. El Coro Gaudeamus y el Universitario de Murcia estuvieron, en sus respectivos conciertos, más afortunados que los anteriores. Pero si hasta aquí el nivel fue discreto, los Petits Chanteurs lo elevaron a cotas más altas (a pesar del poco fino gesto de vender, durante sus conciertos, publicaciones y grabaciones suyas).

varias obras, siendo el **Gaudeamus Igitur** el emocionante broche final.

En fecha muy posterior, en el mismo marco, y promovido por el Colegio Mayor Cardenal Belluga, hubo otro concierto coral, a cargo del reducido Diabolus in Musica, que dirige Gabriel Bastida (miembro del Orfeón Fernández Caballero).

Maravilloso. Trabajadores concienzudos, brindaron versiones prácticamente perfectas en todos los aspectos de un programa que bien hubiera podido servir como índice a una Historia Universal del Canto. Antes de cada interpretación, Bastida explicaba al público los pormenores de la obra a escuchar. En resumen; concierto didáctico, para más de los que pensamos, y en más de un sentido.

**PROMUSICA:
CAL Y ARENA**

La Asociación Promúsica, que nos empezaba a alarmar por su silencio, ofreció dos conciertos con *una de cal y otra de arena*.

El Conjunto Nacional de Metales, tuvo una actuación pobre: faltó coordinación, calidad de sonido y ensayos, llegando a fallar incluso la técnica. Es triste, pero, con sinceridad, opinamos que faltó preparación de cara a este compromiso. Sin embargo, el Ballet del Teatro Nacional Eslovaco (Karel Toth) supuso el reverso de la moneda, si bien la música era grabada y el principio, **Chopiniana**, fue grisáceo. A medida que avanzaba la representación los resultados mejoraban, para terminar muy próximos a la perfección, tanto técnica como artística, todo ello con escenografías y vestuarios sumamente austeros. La extensa sesión incluía la ya citada **Chopiniana**, junto con **Las Fuentes de Roma** (Toth), **La casa de Bernarda Alba** (I. Tenorio) y **El Baile de los cadetes** (Zajko).

Abril murió viendo nacer el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Murcia, que, como ha quedado demostrado, ha tenido hasta aquí un papel de primerísima importancia en la vida musical de Murcia. De los actos convocados para celebrar el acontecimiento, destacaremos los que tuvieron como protagonistas a el Orfeón Fernández Caballero, Coro Förster de Brno (Petr Fiala), Victoria de los Angeles con Miguel Zanetti y finalmente Istvan Matuz (flauta) con Ferenc Kerek (piano).

El Coro Murciano, con una actividad incesante durante éste su cincuenta aniversario, nos hizo dudar de la calidad acústica de la sala estrenada, dada su tremenda potencia sonora, excesiva en algunos momentos. Su actuación fue correcta, ostentando un fallo que fue común durante todo el Encuentro de coros: la pronunciación de la

«s». El coro checo, si bien aniquiló las sospechas sobre la acústica del local, puso de manifiesto lo reducido de su aforo, que, según se nos informó posteriormente, está diseñado de forma que su capacidad puede ser aumentada.

Victoria de los Angeles, que casi conmociona la ciudad con su visita, empleó para su recital el Teatro Romea, que se vio totalmente repleto de un público dispuesto a vitorear desde el principio, oyese lo que oyese. Ciertamente, y en contra de los que hubiese sido de esperar, el público tuvo motivos para disfrutar y aplaudir, pero no para llegar a esos extremos.

Acabaremos la crónica con la referencia de Istvan Matuz, de quien se dice que es el nuevo número uno mundial de flauta. No nos extrañaría en absoluto. Sin lugar a dudas se encuentra

en el mismo grado de virtuosismo que James Galway o J.P. Rampal. La flauta en sus manos deja de ser un cilindro hueco para ser fuente de innumerables sonidos, algunos inauditos. Posee una digitación asombrosa, una calidad de sonido sobrecogedora y una técnica de respiración inusitada. Esta ha sido la primera vez que toca en España, y desde aquí recomendamos escuchar a este húngaro genial, en cuanto y en donde sea posible.

Tuvo, además, el precioso detalle de componer, especialmente para esta ocasión, una pequeña obra (que él mismo presentó en castellano, sorprendiendo hasta a los organizadores) que le permitió asombrarnos aún más con su dominio de la música y de la flauta. En términos cinematográficos: ¿ha nacido una estrella?—**J. GARCIA MORALES.**

capital alavesa, ofreció un recital, en el que, entre otras composiciones, figuraban algunas del propio Guridi, dirigidas con una batuta que fue utilizado por el mismo maestro.

Completada la Exposición con sellos de diversos temas, ocupaban su parte central y principal unas colecciones muy interesantes que reflejaban filatélicamente la historia de la música, con inclusión del primer matasellos con tema musical, que fue utilizado en Viena en 1892. Asimismo, se hallaba una colección en la que se seguía una síntesis biográfica de Guridi.

Fue editado un recuerdo de la Exposición en el que, sobre el fondo de la introducción de la zarzuela **El caserío**, destaca en su centro la efigie del maestro y, al pie, la reproducción de un caserío vasco y unos motivos de la misma zarzuela. En la contraportada se indica la organización de la Exposición. En el interior, a un lado, se repro-



**EXPOSICION FILATELICA
«HOMENAJE
A JESUS GURIDI»**

Con motivo de la puesta en circulación de los sellos de Correos correspondientes a la serie «Maestros de la zarzuela» el día 22 de abril, dedicados a Jesús Guridi, Jacinto Guerrero y Francisco Alonso, en Vitoria, ciudad natal del primero, fue montada una muy interesante Exposición filatélica por la Asociación Filatélica y Numismática Alavesa y la Agrupación Vitoriana de Coleccionismo «Samaniego».

La muestra, que se expuso en un salón de la Diputación Foral de Alava, llevó como título «Exposición Filatélica Homenaje a Jesús Guridi».

En el acto inaugural estuvieron presentes, junto con los filatelistas expositores (de Vitoria, Madrid, Barcelona, Basauri, Bilbao, Orduña, La Línea de la Concepción, Tudela y Jaen), representantes de la Diputación alavesa y del Ayuntamiento de Vitoria, así



Sello dedicado a Guridi, en el que, junto a la efigie del maestro, se exponen motivos relativos a «El Caserío»

como tres de los hijos del maestro Guridi: María Jesús, María Isabel e Ignacio.

Este cronista, al hacer la presentación de la Exposición, glosó la figura del maestro Guridi, con especial atención a sus relaciones con su ciudad natal.

La Coral «Jesús Guridi», formada recientemente en la

duce la mencionada portada y se indican la fecha de emisión de los tres sellos arriba reseñados y el número de ejemplares emitidos. En el otro lado figura la biografía de Guridi, con un retrato suyo.

La misma portada aludida se reproduce en los sobres especiales que, en su reverso, sobre un pentagrama, señala

ABAO XXXII FESTIVAL DE OPERA PAIS VASCO

BILBAO SEPTIEMBRE 1983

DIA 2 ROMEO ET JULIETTE *Ch. Gounod*

Romeo: ALFREDO KRAUS, tenor.
Juliette: VALERIE MASTERSON, soprano.
Mercutio: ROBERT MASSARD, barítono.
Frere Laurent: PIERRE THAU, bajo.
Stefano: ASCENSION GONZALEZ, soprano.
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: PAUL ETHUIN.

DIA 4 I DUE FOSCARI *G. Verdi*

Lucrecia: MARA ZAMPIERI, soprano.
Jacopo: GAETANO SCANO, tenor.
Francesco: RENATO BRUSON, barítono.
J. Loredano: ADRIANO TOMAELLO, bajo.
ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
Director: GIANFRANCO RIVOLI

DIA 6 MANON *J. Massenet*

Manon: VALERIE MASTERSON, soprano.
Des Grieux: ALAIN VANZO, tenor.
Lescaut: ROBERT MASSARD, barítono.
Conde: PIERRE THAU, bajo.
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI
Director: PAUL ETHUIN

DIA 8 MACBETH *G. Verdi*

Lady Macbeth: GHENA DIMITROVA, soprano.
Macbeth: RENATO BRUSON, barítono.
Macduff: ERMANNIO MAURO, tenor.
Banco: KANG BYUNG WOON, bajo.
ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
Director: GIANFRANCO RIVOLI

DIA 10 MANON LESCAUT *G. Puccini*

Manon: MARA ZAMPIERI, soprano.
Des Grieux: ERMANNIO MAURO, tenor.
Lescaut: SANTOS ARIÑO, barítono.
Músico: BENEDETTA PECCHIOLI, mezzo-soprano.
ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
Director: CHARLES VANDERZAND

DIA 12 NABUCCO *G. Verdi*

Abigaille: GHENA DIMITROVA, soprano.
Nabucco: RENATO BRUSON, barítono.
Ismaele: GAETANO SCANO, tenor.
Zaccaría: KANG BYUNG WOON, bajo.
Fenema: BENEDETTA PECCHIOLI, mezzo-soprano.
ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO
Director: URBANO RUIZ LAORDEN



Regidor de escena: DIEGO MONJO

CORO DE LA ABAO

Director

JUAN JOSE LARRINAGA

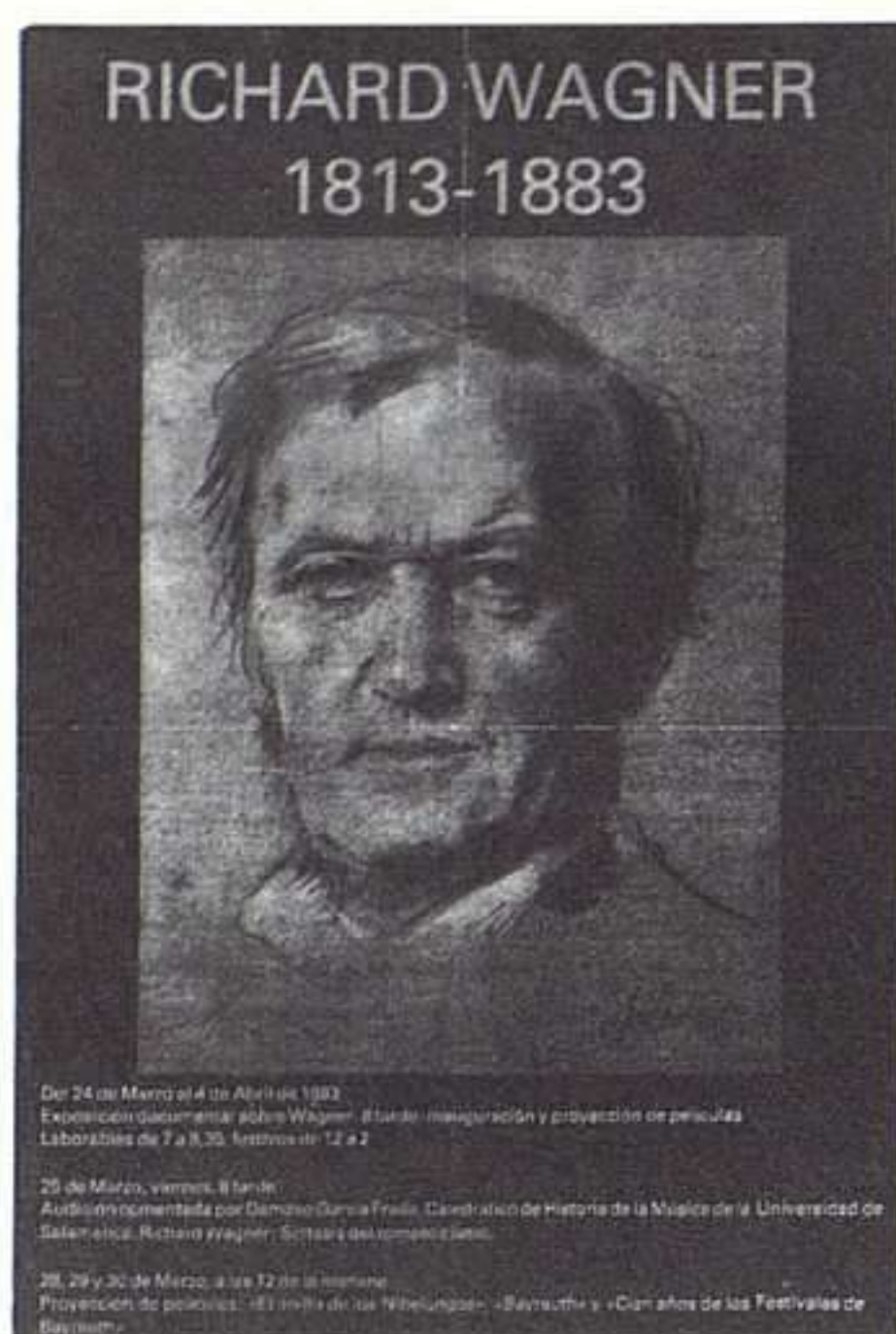
ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS DE LA OPERA
Rodríguez Arias, 3, 1º. Telf. 415 54 90 - 415 66 55. BILBAO-8. España

las fechas de la Exposición. Asimismo, en un tríptico se relacionan los expositores y, sobre la firma autógrafa de Jesús Guridi, se da a conocer una síntesis biográfica del mismo.

También se pusieron en circulación unas tarjetas con el retrato de Guridi, en las que se colocaran los sellos y los dos matasellos especiales: el de primer día de circulación, con la reproducción de un caserío, y el general usado durante todos los días de Exposición, en el que aparece, sobre un pentagrama, la efigie del maestro.

Fue grabada una medalla en plata y en bronce con el nombre y la efigie de Jesús Guridi sobre un pentagrama, las fechas de su nacimiento y su muerte y unas figuras de la zarzuela *El caserío*; en el reverso, las fechas de la Exposición Filatélica.

Al coincidir ésta con las fiestas de San Prudencio, Patrón de Alava, fue acuñada otra medalla con la figura de éste. También se acuñó una medalla doble, en la que aparece, por un lado, Guridi, y por otro, San Prudencio.—**VENANCIO DEL VAL.**



trarse la producción wagneriana en el género operístico y no haber en las provincias españolas posibilidad alguna de asistir a una representación de la ópera en directo. Posteriormente, pasó el conferenciante a explicar el ideal wagneriano del concepto de obra de arte total. De acuerdo con la estética del romanticismo, la música, por su carácter sugerente, evocador y polivalente, se convierte en el arte

más identificado con el movimiento romántico. Tanto la literatura como las artes plásticas servirán de apoyo para convertir en realidad el soñado drama musical wagneriano.

En consonancia con el ideal romántico, Wagner se va a inspirar en la temática germana medieval. Personajes y argumentos de los «Minnesinger» son actualizados por la pluma literaria del compositor: *Anillo del Nibelungo*, *Parsifal*, *Tannhäuser*, etc. En cuanto a la parte musical va a conseguir un gran dominio en la orquestación y en el tratamiento de la voz, llegando al máximo de exigencia en ambos campos. La orquesta se convertirá en la protagonista del drama wagneriano: todos los conflictos escénicos arrancarán del foso de la orquesta para ser proyectados con posterioridad al escenario. Muchas son las aportaciones musicales hechas por Wagner: utilización del «Leit-motiv», empleo de la melodía infinita, cromatismo integral, armonía revolucionaria a partir del acorde de *Tristán e Isolda*, etc. El conferenciante se detuvo en

el uso del «Leit-motiv», motivo conductor, empleado con anterioridad por Berlioz en su «*idea fija*» de la *Sinfonía fantástica*. Wagner hace uso del «*motivo conductor*» tanto cuando hace referencia a personajes concretos como cuando lo hace a situaciones anímicas determinadas. La melodía infinita, igualmente trabajada con anterioridad por Chopín, es una característica constante en la producción wagneriana.

La polémica suscitada en tiempos de Wagner ha tenido vigencia durante varios años. Sus detractores han dicho de él que fue un agólatra empedernido, utilizando para el éxito de sus obras a empresarios, amistades, a las numerosas mujeres que estuvieron junto a él a lo largo de su vida y al mismo rey Luis II de Baviera. Un juicio más imparcial nos permite ver en Richard Wagner a un gran compositor que sobre un texto de segunda categoría, escrito por él mismo, compone una música muy personal, que constituirá el punto de arranque de todos los compositores contemporáneos posteriores.—I.

ZAMORA

LA CASA DE CULTURA DE ZAMORA CONMEMORA EL CENTENARIO DE WAGNER

La Casa de Cultura de Zamora, con la colaboración del Instituto Alemán de Madrid, ha programado varios actos para conmemorar el primer centenario de la muerte de Wagner. Una exposición documental sobre Wagner, el día 24 de marzo, inauguró los actos conmemorativos. Como final, se proyectaron varias películas sobre *El anillo del Nibelungo* y sobre Bayreuth. El viernes, 25 de marzo, el catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Salamanca, Dámaso García Fraile, dio una conferencia sobre el tema *Richard Wagner, síntesis del romanticismo*, con ilustraciones musicales.

El profesor García Fraile hizo referencias a la dificultad del tema propuesto por cen-

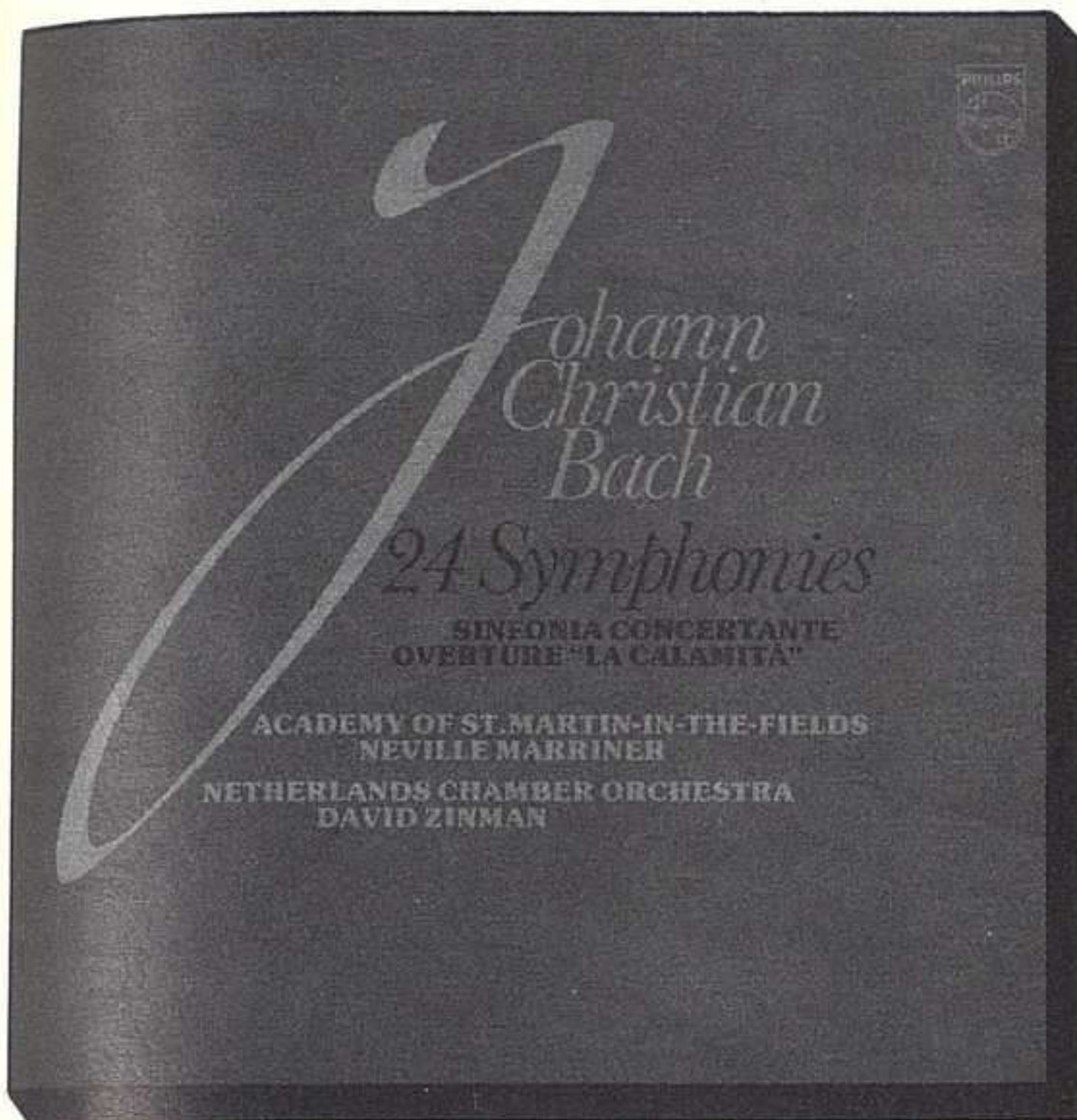
DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

BACH: «Una introducción» (Tureck)	59	RAMEAU: Motetes In Convertendo (Herreweghe)	69
BARTOK: Danzas populares rumanas (Helffer)	59	RAMEAU: El Templo de la Gloria (Malgoire)	69
BARTOK: El Castillo de Barbazul (Ferencsik)	59	RAVEL: Bolero. La Valse. HONNEGER: Pacific 231. DUKAS: El Aprendiz de Brujo (Ansermet)	69
BERLIOZ: Oberturas (Lombard)	59	RAVEL: Dafnis y Cloe (Dutoit, Previn)	70
BRAHMS: Quinteto para clarinete en Si menor. WEBER (atrib.): Introducción, tema y variaciones para clarinete y cuarteto de cuerda (Miembros del Nuevo Octeto de Viena)	60	ROSSINI: Il barbiere di Siviglia (Chailly)	70
BRAHMS: Sinfonía núm. 1; Concierto para piano y orquesta núm. 2; Concierto para violín y orquesta (Sanderling, Maazel, Szell)	60	ROSSINI: Oberturas (Chailly)	70
BRUCKNER: Sinfonía núm. 1 en Do menor (Neumann)	60	SATIE: Je te veux (Entremont)	71
BUXTEHUDE: Sonatas para viola, viola de gamba y continuo (The Boston Museum Trio)	60	SCHOENBERG: Serenata Op. 24 (Boulez)	71
CANTELOUBE: Cantos de Auvernia (De Almeida)	61	SCHOENBERG: Variaciones. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn (Solti)	71
CORELLI: 12 Concerti Grossi (Scimone)	61	SCHUBERT: Pequeños Conciertos Espirituales (miembros del Concerto Vocale)	72
CHABRIER: La obra para piano (Barbizet, Hubeau)	61	SCHUBERT: La Bella Molinera (Dahler)	72
M.A. CHARPENTIER: Las Antifonas «O» del Adviento (Christie)	61	SCHUBERT: Cuartetos, quintetos y octeto (Conjunto de Cámara de Viena)	72
DEBUSSY: Obras para piano, vol. 2. (Rogé)	62	SCHUBERT: Misa núm. 5 (Guest)	73
DEBUSSY: Preludio a la Siesta de un Fauno (Barenboim)	62	SCHUMANN: Humoreske. Fantasiestücke (Ax)	73
ELGAR: Conciertos para violoncelo. TCHAIKOVSKY: Variaciones Rococó (Maazel)	62	SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13 (Kondrashin)	73
GEMINIANI/CORELLI: 12 Concerti Grossi (I Musici)	62	SOR: L'encouragement (Herrero, Gil)	74
HAYDN: 12 Concerti Grossi (Pinnock)	63	J. STRAUSS (hijo): El Barón Gitano (Allers)	74
HAYDN: Cantata Miseri Cantilena Pro Adventu (Leppard)	63	J. STRAUSS: El Murciélago (Karajan)	74
HAYDN: Conciertos para trompa núms. 1 y 2. MICHAEL HAYDN: Concierto para trompa en Re mayor (Tuckwell)	63	TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1 (Mravinsky)	74
HAYDN: Cuartetos Op. 54 núms. 1 y 2 (Cuarteto Orlando)	63	TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4 (Previn)	76
HAYDN: Misa de San Nicolás (Preston)	64	VERDI: Aida (Abbado)	76
HAYDN: Las 12 Sinfonías «de Londres» (Karajan)	64	VERDI: Falstaff (Giulini)	76
HAYDN: Sinfonías 44 «Fúnebre» y 45 «Los Adioses» (Maksymiuk)	64	VIVALDI: Las Cuatro Estaciones (Scimone)	77
HAYDN: Seis Cuartetos Op. 50 «Prusianos» (Cuarteto de Tokyo)	65	WAGNER: Escenas de Tristán e Isolda, El Ocaso los Dioses, El Holandés Errante y Tannhäuser (Mehta)	77
HINDEMITH: Sonata para viola y piano. GERHARD: Sonata para viola y piano (1950) (Mateu, González Sarmiento). IVES: Sinfonía núm. 2 (Tilson Thomas)	65	WAGNER: Obertura y bacanal de Tannhäuser. Oberturas de Las Hadas y El Holandés Errante (De Waart)	77
KROMMER: Concierto para flauta en Sol mayor (Holliger)	65	WAGNER: Tristán e Isolda (escenas) (Knappertsbusch)	77
LISTZ: Rapsodias húngaras completas para piano. Rapsodia Española (Lux, Zemleni, Tusa, Torma, Gabos)	66	WEBER: Oberón (Kubelik)	79
MAHLER: La Canción de la Tierra (Karajan)	66	ZEMLINSKY: Los cuartetos de cuerda. APOSTEL: Cuarteto para cuerda núm. 1 (Cuarteto LaSalle)	79
MAHLER: Sinfonía núm. 3 (Abbado)	66		
MENDELSSOHN: Concierto para violín y orquesta núm. 2 (Guschlbauer)	66		
MENDELSSOHN: Quintetos para cuerda núms. 1 y 2 (Quinteto Filarmonía de Viena)	67		
MENDELSSOHN: Obra integral para cuarteto de cuerda (Cuarteto Melos)	67		
MOZART: Concierto para fagot y orquesta. Concierto para clarinete y orquesta (De Stoutz)	67		
MOZART: Conciertos para piano núms. 9 y 17 (Abbado)	68		
MOZART: Così fan tutte (Lombard)	68		
MOZART: Las Bodas de Fígaro (Solti)	68		
PAGANINI: 24 Caprichos, Op. 1 (Mintz)	68		
HENRY PURCELL: Tres Elegías. Música para cuerdas (Hogwood)	69		

RECITALES

«CONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA» (Maazel)	79
KATHELEEN FERRIER: Arias, lieder y canciones de diversos compositores	80
«LUSITANIA MUSICA» (Varios intérpretes)	80
«MOVIMIENTOS PERPETUOS» (Leppard)	80
«EL MUNDO DEL CLAVE» (Ton Koopman)	81
«MUSICA PARA TECLA EN NAVARRA SIGLO XVIII» (Chenlo)	81
«MUSICA RUSA PARA PIANO DEL SIGLO XX» (Mailingová)	81
«MUSICA VENECIANA PARA VOCES E INSTRUMENTOS» (Berganza, Ros, Imamura, Dähler)	82
«LOS SALMOS DE DAVID» (Willcocks)	82
YEPES: «MUSICA PARA GUITARRA DE CINCO SIGLOS»	82

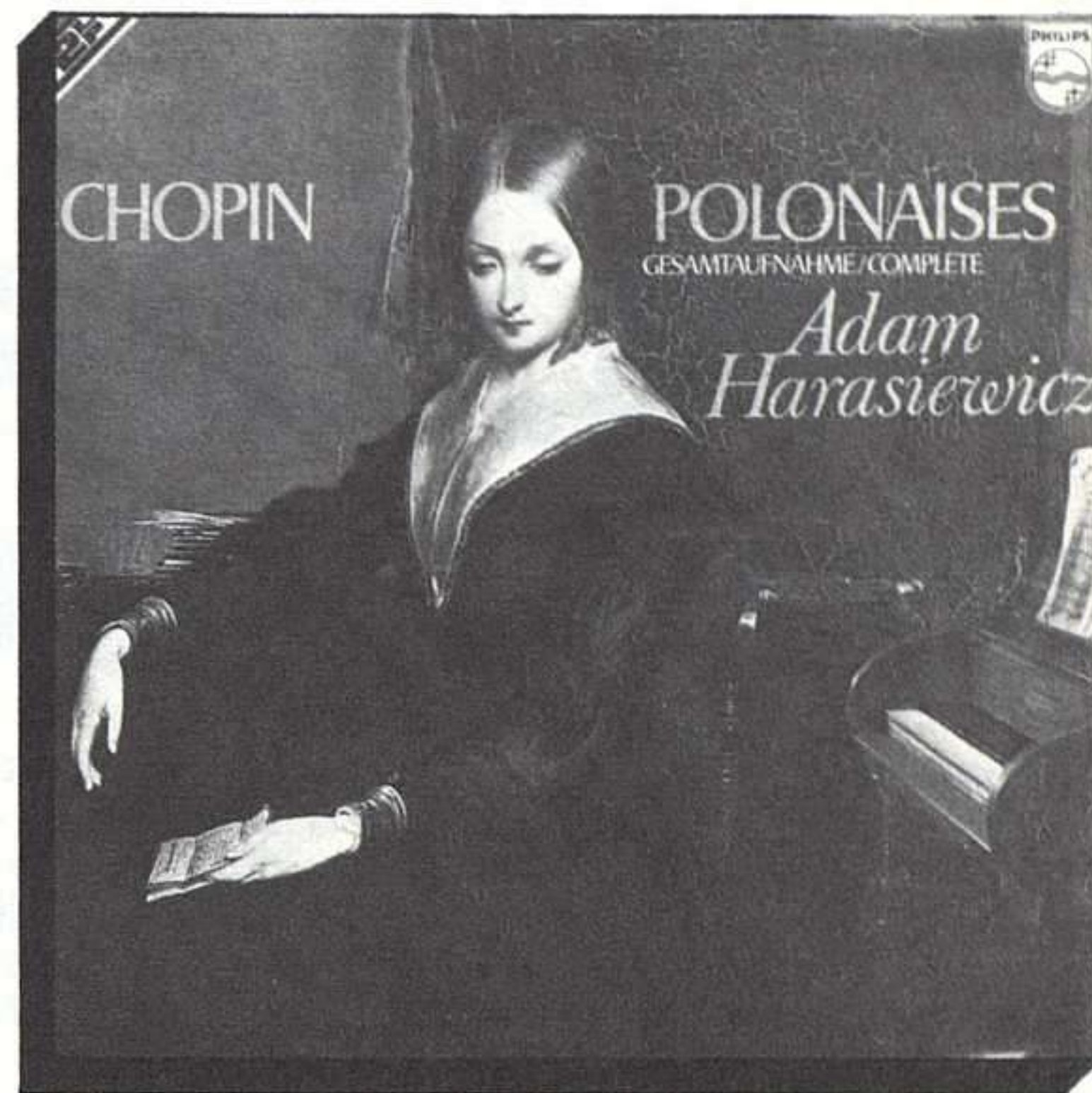
OFERTA DE PRIMAVERA 1983



J. C. BACH

24 Sinfonías
Academy of St.
Martin-in-the-Fields
Neville Marriner
Netherlands Chamber
Orchestra
David Zinman

PHILIPS - Ⓞ 67 68 336.4
5 LP's. IMPORTADO



CHOPIN

Polonesas Completas
Adam Harasiewicz

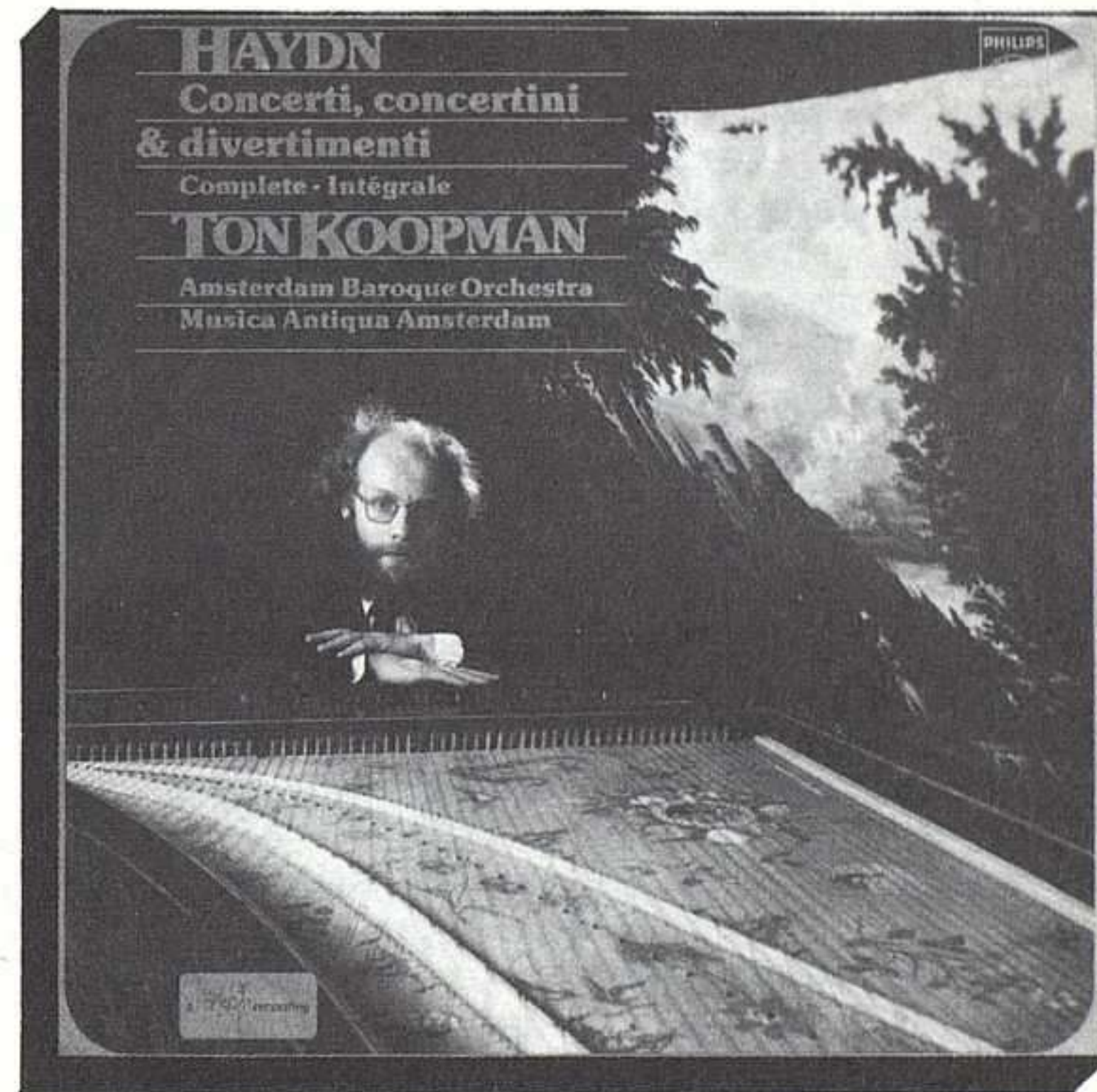
PHILIPS - Ⓞ 67 80 002.0
2 LP's. IMPORTADO



HAYDN

Los 6 Conciertos para órgano
Amsterdam Baroque
Orchestra
Ton Koopman

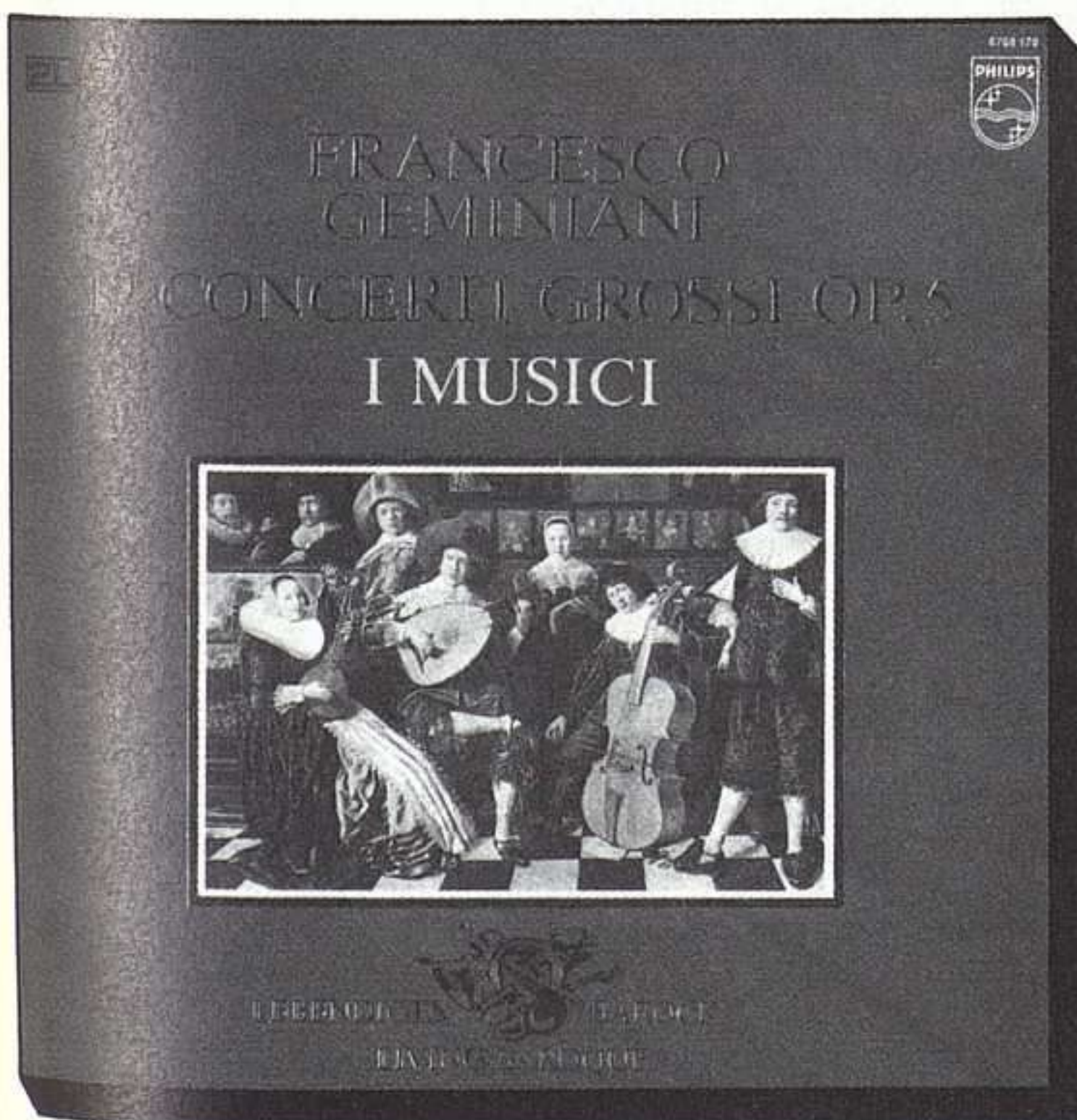
PHILIPS - Ⓞ 67 69 065.2
2 LP's. IMPORTADO



HAYDN

Concerti, concertini
y divertimenti
Amsterdam Baroque
Orchestra
Musica Antiqua Amsterdam
Ton Koopman

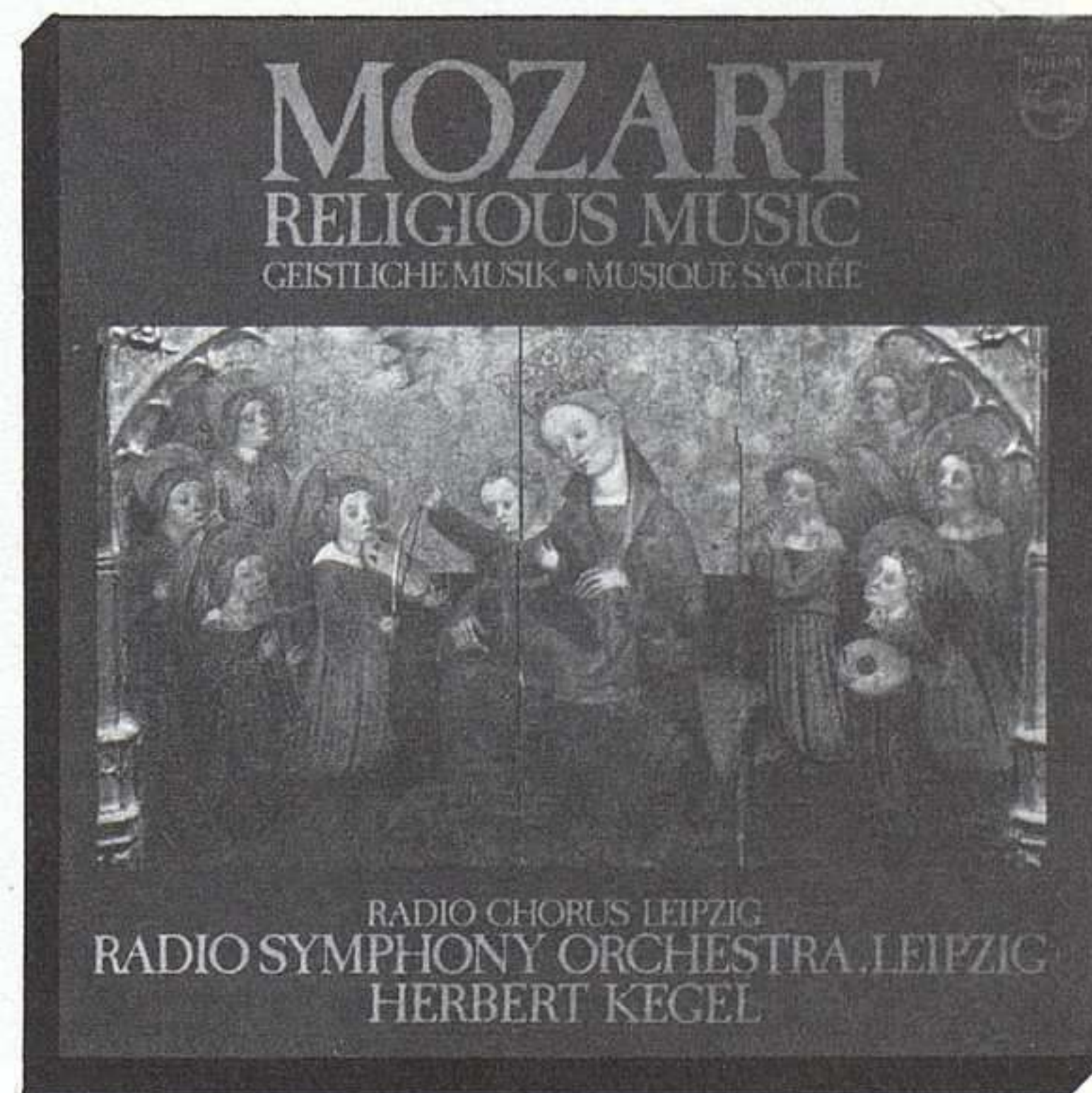
PHILIPS - Ⓞ 67 25 011.5
4 LP's. IMPORTADO



GEMINIANI

12 Concerti Grossi, Op. 5
I Musici

PHILIPS - Ⓞ 67 68 179.7
2 LP's. IMPORTADO



MOZART

Música Religiosa
Burmeister, Büchner,
Polster, Nawe
Orquesta Sinfónica de la
Radio de Leipzig
Herbert Kegel

PHILIPS - Ⓞ 67 25 015.3
4 LP's. IMPORTADO

GRABACIONES



DISTRIBUIDAS POR

fonogram
s.a.



De Madrid al cielo

Ciclo en la Fundación «Juan March»

EL INFRECUENTE BARROCO ESPAÑOL

Por Arturo Reverter

A pesar de que cada vez son más las actividades musicales que se realizan en nuestro país y de que, en parte por ello, son más los tipos de música que podemos conocer y repasar, no puede decirse que la barroca —y menos todavía la prebarroca, la renacentista o la medieval— sea una de las más escuchadas. El grueso de nuestras programaciones, sean de conciertos sinfónicos, corales o de cámara, se centran habitualmente en la ancha franja temporal que va desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta los comienzos del siglo XX. Es decir, clasicismo, romanticismo y postromanticismo. Por ello adquiere caracteres de acontecimiento la programación de un ciclo de música barroca que, además, es española, todavía menos conocida (en parte por la gigantesca y absorbente importancia de los barrocos centroeuropeos; en parte también por los poco interesantes planteamientos programadores que en nuestro país se han venido llevando a cabo durante mucho tiempo).

El ciclo al que me refiero se ha desarrollado desde el 13 de abril al 11 de mayo en la Fundación «Juan March», entidad privada —de la que en las páginas de RITMO se ha hablado en varias

ocasiones, significando su gran labor—, que viene desarrollando, en lo musical, muy interesantes y bien planificadas actividades. El órgano, la guitarra barroca heredera de la vihuela de mano, la música de cámara, la polifonía y las canciones monódicas han sido protagonistas de los cinco conciertos de que se ha compuesto el pequeño ciclo. En él han intervenido el organista Miguel del Barco, el guitarrista Jorge Fresno, la coral Villa de Madrid y sendos conjuntos instrumentales compuestos, el primero, por Isabel Serrano (violín barroco), Alvaro Marías (flauta de pico), William Waterhouse (fagot) y Genoveva Gálvez (clave), y, el segundo, por Montserrat Figueras (soprano), Jordi Savall (viola de gamba), Hopkinson Smith (tiorba y guitarra), y Ton Koopman (clave).

NOTABLE ALTURA ARTISTICA

Es a este último grupo y a su concierto —segundo de la serie—, al que nos vamos a referir ahora brevemente, resumiendo en su actuación la de los demás intérpretes y haciéndole protagonista del significado e importancia de un ciclo, de notable altura artística, que nos ha acercado un poco más —o un mucho, según se mire— al conocimiento de una

parcela de nuestra historia de la música no demasiado cultivada. En el programa de mano, tan exquisitamente editado como todos los de la Fundación, se recogían, además, muy ajustados y rigurosos comentarios de especialistas en la materia, como el musicólogo Miguel Querol, glosador del concierto que nos va a ocupar a lo largo de las próximas líneas.

El concierto era de carácter mixto; por un lado vocal —con apoyo instrumental—, a cargo de una soprano solista, y por el otro instrumental, con intervención de los instrumentos arriba mencionados. La primera parcela nos puso sobre la pista de los llamados «Tonos Humanos», expresión utilizada en la España del siglo XVII, según apunta Querol, «para designar una pieza musical cantada con texto profano, ya sea para tres o cuatro voces, ya para voz solista o dúo». No se trata de una forma musical, sino de un género que engloba otras formas musicales profanas. Por lo que respecta a la utilización de la voz solista, hacia la mitad del siglo XVII se produce una gran eclosión de piezas de este tipo, que abarcan, además de los tonos humanos propiamente dichos, los denominados «Baladas Humanas», «Solos Humanos», «Dúos Humanos» y «Cantadas Humanas».

Montserrat Figueras, con un muy buen conocimiento del estilo y una matizada y delicada acentuación, aunque con una voz nasal, de emisión poco canónica, corta, trémula, con cierta tendencia a calar y desplegando una a veces casi ininteligible vocalización, nos ofreció, en primer lugar, una serie de tonos humanos de Juan Hidalgo, en los que pudo apreciarse la variedad, la forma de combinarse coplas con estribillo, el arte de las repeticiones, la rica rítmica de las composiciones. Pueden destacarse, por ejemplo, los variados acentos, las agilidades descriptivas, las repeticiones y los cambios de ritmo de «Ay corazón amante», la riqueza ornamental, las rápidas ascensiones y las agilidades de «Peinándose estaba un olmo», con texto de Juan Vélez de Guevara. Interesante también, en el grupo ofrecido posteriormente de arias, pasacalles y solos humanos, la exposición, dentro de una notable serenidad, en semirrecitativo, de «Aquella sierra nevada», de José Marín, no exenta de cierto aire de patética tristeza. Dignos de resaltar también los expresivos silencios y las intervenciones secas y concisas de la guitarra en «Cuidado pastor», del mencionado Juan Hidalgo.

Este mismo compositor volvió a ser protagonista en una breve selección fi-



J. Savall, Koopman y Smith durante su recital en la Fundación «March». Semioculta por el clave, M. Figueras, quien actuó en la misma sesión.

nal de solos humanos con instrumentos. En «Atiende y da», por ejemplo, en donde la afinación de la Figueras se resintió peligrosamente, debe destacarse la continua alternancia de «tempo» tranquilo-animado-tranquilo, la eficaz utilización de los trinos y la ornamentación, muy florida y exacta —lograda por parte de la cantante— en la frase «Atiende y da respeto y piedad». También de Juan Hidalgo, «¡Ay que me río de amor!», ofrece una notable animación danzable en su estribillo. Animación que no falta, en su notable personalidad rítmica, en la última obra de Hidalgo, «Tropicávalas amor», con utilización casi onomatopéyica de los golpes de la guitarra acompañante y con acentuación muy destacada de las partes fuertes del compás. Por el contrario, «¡Ay del amor!», de Miguel Martí Valenciano, posee un aire más contemplativo y cuenta con una interesante intervención, contrapunteando el canto de la solista, de la viola de gamba. También merecen comentarse los variados adornos desplegados por la línea vocal en «Sosieguen, descansen», de Sebastián Durón, con texto de José de Cañizares, y el apoyo, expresivo y variado, del bajo (clave) en la parte recitativo.

DIFICULTAD EN LAS OBRAS

El segundo aspecto, el netamente instrumental, fue exprimido, en primer lugar, por la intervención del siempre excelente Jordi Savall (que es el marido de Montserrat Figueras), que interpretó las bellas variaciones —difíciles por su paulatina aceleración rítmica y por la complejidad de sus adornos— de la **Fantasia sobre el canto del caballero**, de Bartolomé de Selma y Salaverde. Ton Koopman interpretó al clave **Tocata y Gallarda**, de Juan Cabanilles, mostrando un estilo depurado, de notable sobriedad, y un sonido homogéneo. Puso de manifiesto también una excelente digitación y, al lado de pequeñas vacilaciones, una cierta sequedad. Por su parte, el guitarrista Hopkinson Smith evidenció en los **Pasaca-**

lles y el **Canario**, de Francisco Grau, y en las **Jácaras**, de Antonio de Santa Cruz, una bella sonoridad y una envidiable claridad, aunque también se apreciaron en su interpretación algunas inexactitudes en el punteado y ciertas oscilaciones en la línea expositiva. Instrumentista interesante, a pesar de su academicismo y de su no absoluta limpieza. De todas formas, hay que resaltar la enorme dificultad de las obras tocadas.

Casi perfecto, sin embargo, y dando a lo interpretado la acentuación justa, Savall en las obras de Antonio Martín y Coll: una **Chacona**, en donde demostró que posee el secreto de la elocuencia al conseguir resaltar aquellas partes del compás que tienen fundamental importancia para obtener la expresión y la fluidez del discurso; **Danza del hacha**, ofrecida con magnífico vigor rítmico y fuerza, lo mismo que las **Diferencias sobre las folías**, y los **Canarios**, traducidos con levedad y ligereza y en donde la guitarra se unió de manera perfecta al solista.

Como siempre, la sala de la Fundación se encontraba repleta de un público en su mayoría joven y entusiasta.

«TRAVIATA»: UN «SUPERCLASICO» EN LA TEMPORADA DE LA OPERA

La Traviata es, no hay duda, uno de los títulos fundamentales en Giuseppe Verdi y al tiempo uno de los básicos de todo el repertorio. Y, por supuesto, uno de los más conocidos, de los que podemos llamar *archifamosos*, integrado dentro del grupo —que no siempre incluye las obras más auténticamente maestras— más solicitado y degustado por todos los públicos. De ahí el peligro —con independencia de las propias dificultades intrínsecas— de montar una obra como ésta: cualquier aficionado la conoce, al menos superficialmente, la ha escuchado y se encuentra en condiciones de exigir y de comparar.

Puede decirse, partiendo de estos presupuestos, que **La Traviata** ofrecida en la actual temporada de ópera madrileña ha tenido un éxito discreto; nuestro público, en general bonancible cuando no se intentan aventuras más o menos afortunadas (recordemos el escándalo del pasado año con el montaje de Pilar Miró en **Carmen**), no se mostró especialmente exigente y aplaudió con mesura una representación (la del 4 de mayo) que no dejó de tener cierta dignidad pero que poseyó muchos defectos. Fue una representación gris, no siempre aseada, nada inspirada y, en muchos momentos, irregular. La auténtica dimensión verdiana, la profunda recreación de una psicología femanina inmersa en un ambiente social en realidad hostil; los problemas y contradicciones de la sola en apariencia frívola «Violetta Valéry», no quedaron más que apuntados; y no siempre con fortuna. La trascendencia de la música de Verdi, en muchos instantes perfectamente fundida con un texto literario de no especial valor, pero sugerente y hábil, es capaz de manejar con cierta soltura los planteamientos de la obra sobre la cual se basa, **La dama de las Camelias**, de Alejandro Dumas.

La grisura que en esta ocasión —en la misma línea un tanto alicaída de **Elixir de amor** y muy lejos de su alto nivel del **Simon Bocanegra** del pasado año— tuvo la dirección orquestal de José María Cervera, la falta de vibración interior, la falta de calor y de color y la en todo caso artesanal corrección de sus planteamientos, impidieron que, desde un punto de vista musical, la interpretación tomara vuelo, adquiriera altura y *verdad* humana y teatral. No hubo anchura lírica ni especial cuidado en la gradación de los contrastes; no existió refinamiento sonoro ni cuidado en la acentuación, no pudiendo así subrayarse como es preciso los valores de la orquestación, la delicadeza de los acentos y el ímpetu juvenil que anima algunas escenas. La mano de Cervera, que en todo caso se acredita como buen constructor y coordinador general, no pudo otorgar relieve tampoco al gran conjunto de final del acto tercero.

GRIS PUESTA EN ESCENA

Gris fue también la puesta en escena, en la que, sobre decorados no demasiado afortunados (quizá a excepción del segundo acto), con exagerada utilización de columnas (como puede apreciarse en una de las fotografías), pertenecientes al Gran Teatro del Liceo y que adelantaban la acción de la obra a finales del siglo pasado o principios de éste (en realidad la acción transcurre a mediados del XIX), movió sus peones Horacio Rodríguez Argón. Y lo hizo bien, con orden y con lógica, aunque sin despegar, sin ir más allá de lo que es una dirección «en routine». Discutible el ubicar en el último acto, en el mismo salón que aparece en el primero, el dormitorio de «Violetta», aunque puede encontrarse cierta explicación a ello (ruina, necesidad de vender muebles, etc.). Quizá de esta forma la imagen de desolación y el vigor de la descripción de un mundo que se acaba sea más real.



Exagerada utilización de columnas en unos decorados no muy afortunados. Escena del acto segundo, con el ballet de los zingaros.

No puede decirse tampoco que en lo vocal hubiera grandes cosas. Empezando por lo mejor hay que citar en primer lugar la actuación de Juan Pons, que en el papel de «Germont» padre puso de manifiesto varias cosas. En primer lugar, la voz, que desde que cambió de cuerda (comenzó de bajo) ha pasado por diversas etapas y ha tenido bastantes problemas, está en la actualidad bastante asentada. Con relación al año pasado, por ejemplo, ha podido advertirse una mayor redondez, una mayor homogeneidad e igualdad de color. La emisión, muy canónica, favorece, a través de una adecuada impostación, el apoyo y la expansión del sonido, permitiendo así que éste, pleno y carnoso, dote al timbre de la vibración y de la pasta, del metal exigidos. El volumen parece mayor y el instrumento, en su conjunto, ha ganado en carácter, personalidad y brillo. El registro grave es más que suficiente, teniendo en cuenta que nos encontramos ante un barítono lírico; el centro es potente y vigoroso,

que necesitan una respiración casi imperceptible para mantener la posición y el aliento, le ponen en grandes dificultades. Con la consiguiente descolocación de la emisión y la pérdida correspondiente de esmalte y con la no deseable ruptura del discurso y por tanto la no consecución del siempre exigido —como uno de los fundamentos de la técnica del canto— arte del ligado. En una página como la celeberrima «Di Provenza», configurada, de manera muy tradicional, por estrofas repetidas, en versos regulares, con frases musicales perfectamente encajadas en tal disposición, y en donde ha de seguirse, casi a flor de labios, una línea de canto serena, natural y, sobre todo, ligada, articulada de manera insensible, pudo apreciarse algo de lo expuesto. A veces tras cada verso el barítono tenía que respirar, sin lograr almacenar la cantidad de aire suficiente y sin conseguir su administración adecuada. Por eso, y a pesar de que expresó y dijo bien, con intención, con su bello timbre siempre presente, al final, en el momento en el que se alcanza la fermata, se encontraba ya muy cansado y por eso los agudos no tuvieron la redondez ni el carácter exigidos. En todo caso, plausible interpretación de este fragmento.

INTELIGENCIA Y MUSICALIDAD

También actuó excelentemente Pons, a pesar de las dificultades antedichas (ahí fue cansándose poco a poco) en sus intervenciones anteriores a lo largo del dúo con la soprano, en donde dijo y matizó —a veces consiguiendo una interesante media voz— con inteligencia y musicalidad. En definitiva, y todo ello podrá confirmarse en breve tras la representación de **Falstaff**, en donde el cantante español interpreta el papel protagonista, un interesante momento vocal, un instrumento de calidad y, todavía, una no completa técnica. El tiempo hace milagros.

La norteamericana Catherina Malfitano posee una voz desigual, con tres colores distintos. El grave casi no existe y las notas que a este registro corresponden se emiten abiertas, sin timbre, desgarradas. El centro es débil, de consistencialigera, falto de amplitud y de armónicos. El agudo es sin duda lo mejor: potente, brillante, bastante fácil (hasta el Si natural). Es, en conjunto, una lírica

con tendencia a lo lírico-ligero; en todo caso, no la soprano adecuada —dentro de las complejidades que posee la parte— para **Traviata**, que, como se sabe, necesita una cantante muy completa. La Malfitano intentó, sin conseguirlo en todo momento, dar todas las notas y reproducir todas las agilidades, en verdad comprometidas, que prevé su famosa «cabaletta» «Sempre libera», final del primer acto. Casi lo logró, aunque para ello hubiera de recurrir a excesos melodramáticos cercanos a la histeria y aunque tuviera que realizar ataques abruptos y rupturas de emisión. Esta es, sobre todo en la octava baja, nasal y poco atractiva. Como actriz se revela cerebral y controlada y, en conjunto, se desenvuelve bien, aunque sin dar la íntima dimensión, la efusión lírica y el auténtico patetismo de fondo que posee el personaje. Ni de lejos —aunque Alfredo sea en verdad una parte algo difusa— se aproxima a él el tenor Nazareno Antinori, absolutamente inerte como cantante y como actor. Posee una voz lírica de interesante color, fácil arriba y de buen volumen. Pero estas son, de momento, sus únicas credenciales, ya que está muy verde en lo técnico y totalmente en pañales por lo que se refiere a la dicción y a la expresión que se esconde tras ella. Desigual en la colocación, muchas veces desafinado, desconoce por completo los interesantes matices de su parte, que queda así toscamente trazada y burdamente interpretada.

Hay que destacar, sin embargo, la excelente prestación de dos secundarios de lujo: el tenor lírico-ligero Piero di Palma, en «Gaston», y el bajo-barítono Giovanni Foiani, en el «Doctor Grenvil». Este último, sobre todo, bordó su intervención del último acto, un breve parlamento en el que, con la voz y el tono justos, dio una auténtica lección profesional. A menor nivel los demás, aunque puede destacarse la soltura con la que se movió y cantó la discutible mezzo-soprano María Uriz, como «Flora Bervoix». Por su parte, Dolores Cava, con su personal timbre y una no siempre encajada emisión, hizo una correcta «Annina»;

El coro estuvo muy poco afortunado en el primer acto, en donde hubo muchas inseguridades, desafinaciones y faltas de ajuste. Mejoró posteriormente y estuvo entonado en el cuadro de los gitanos y de los toreros (que es una de las partes más flojas de la ópera).



Acto segundo de «La Traviata»; «Alfredo» intenta llevarse con él a «Violetta».

bellamente cincelado, y el agudo, ahora, sin ser el ideal, está bastante más encajado. Posee más firmeza y redondez y ha perdido algo de color tenoril que en ocasiones anteriores lo distinguía. Falta quizá una mayor solidez, un más enérgico impulso para que la vibración y la expansión sean más convincentes, para que el sonido no se quede a veces como *agarrado*, quizá por un deseo de redondear, de cubrir, con objeto de evitar un resquebrajamiento o una emisión en exceso abierta. Con estos mimbres vocales, con esta muy aceptable técnica emisora, con una muy natural manera de frasear y de exponer, dentro de una medida y de una sobriedad loables, Pons no alcanza del todo, sin embargo, la plenitud vocal y expresiva, la igualdad permanente y la regularidad de la línea de canto que serían de desear.

Y hay algo fundamental que todavía no domina: el control del fiato. A pesar de su enorme corpachón, el barítono menorquín se desinfla muy pronto, bien porque administra mal el aire, bien porque realmente, y en contra de lo que las apariencias hacen suponer, su capacidad torácica es pequeña. Lo cierto es que las frases amplias, largas y ligadas se le atraviesan, que los pasajes rápidos,



El inexpresivo «Alfredo» de Antinori reflexiona, al comienzo del segundo acto, sobre su convivencia con «Violetta».

OFERTA DE PRIMAVERA 1983



HAYDN

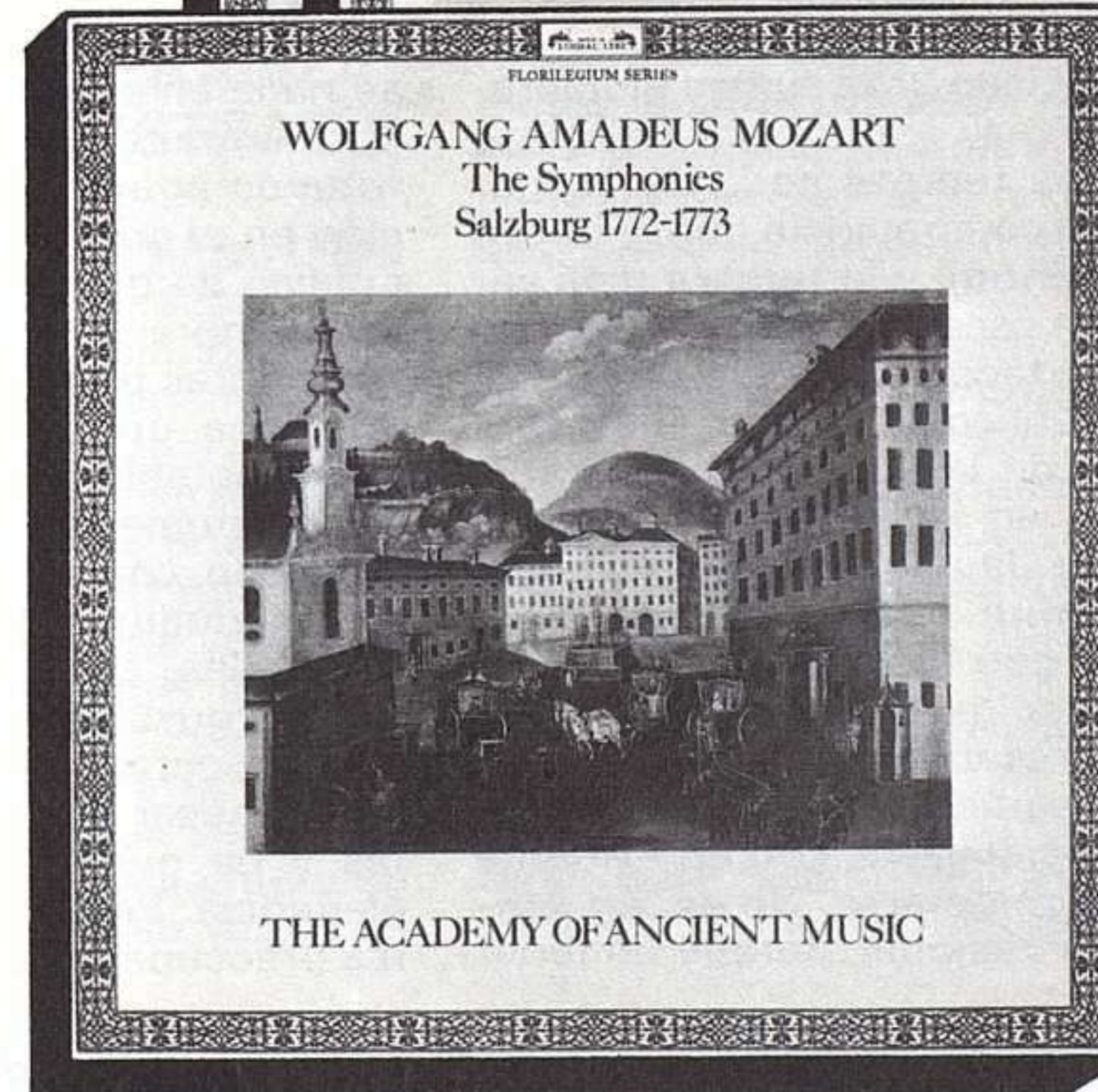
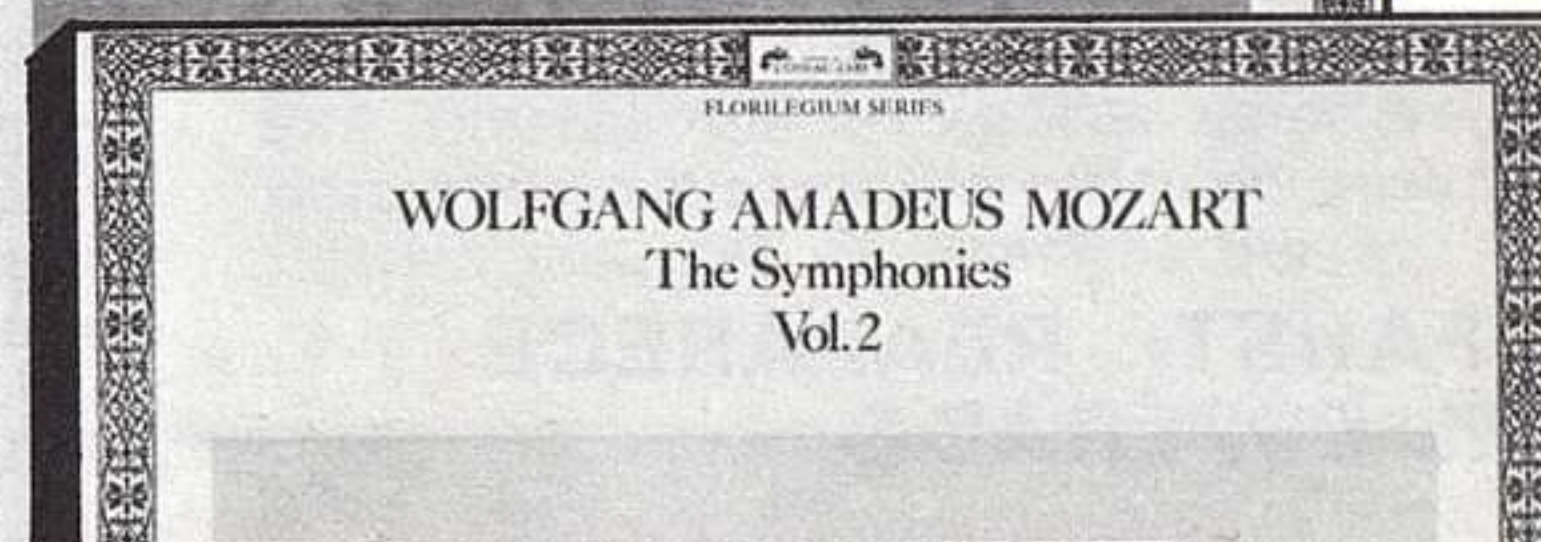
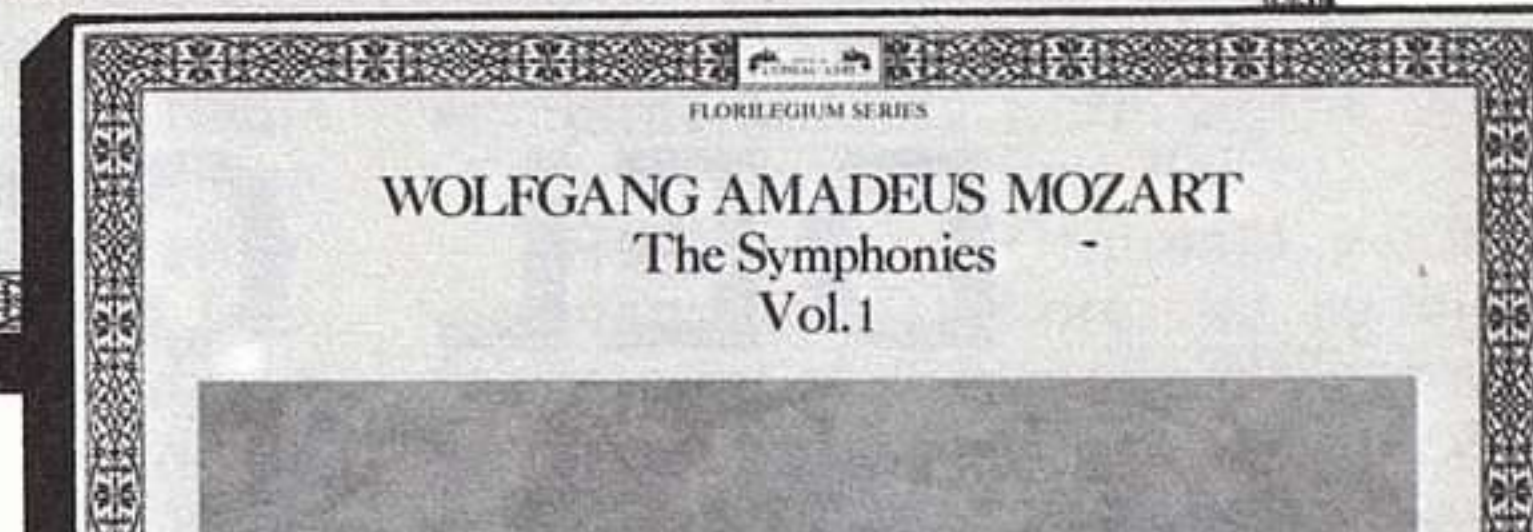
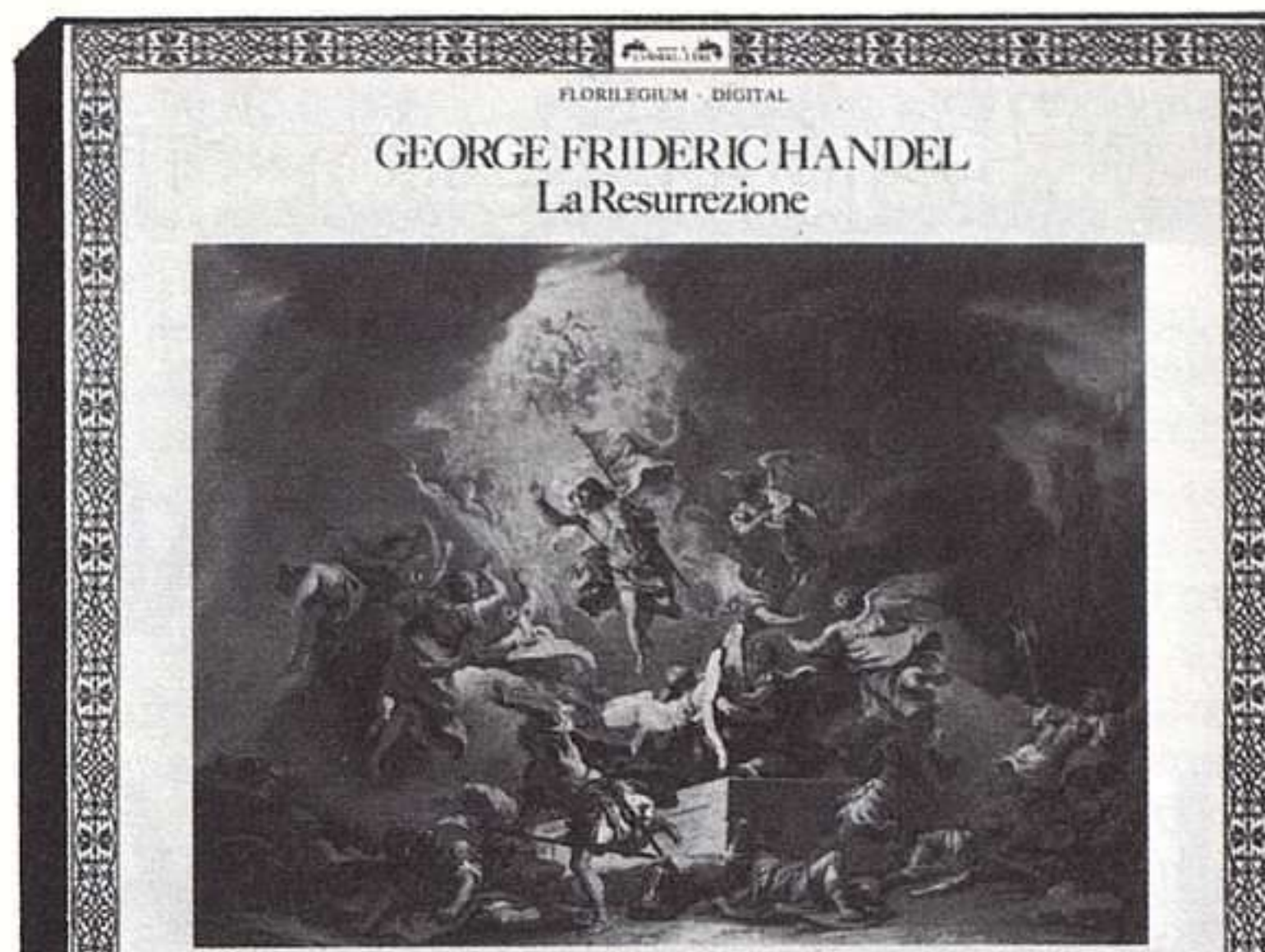
La Creación
Burrowes, Wohlers, Morris, Greenberg
Orquesta Sinfónica de Chicago
Sir Georg Solti
DECCA - Ⓞ 9-80 008.2 - 2 LP's. DIGITAL

MAHLER

Sinfonía No. 2
Kathleen Ferrier, Jo Vincent
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam
Otto Klemperer
DECCA - Ⓞ 9-81 009.5 - 2 LP's. GRABACION MONO

KATHLEEN FERRIER

Canta obras de Purcell, Haendel, Bach, Gluck, Mendelssohn,
Schumann, Schubert, Brahms, Mahler y otros
DECCA - Ⓞ 9-90 005.5 - 7 LP's. IMPORTADO



HAENDEL

La Resurrezione
Kirkby, Kwella, Watkinson
The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
DECCA - Ⓞ 9-80 007.2 - 3 LP's. DIGITAL

MOZART

Sinfonías - Volumen 1
The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
DECCA - Ⓞ 9-90 002.4 - 3 LP's. IMPORTADO

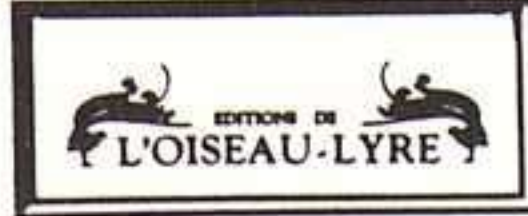
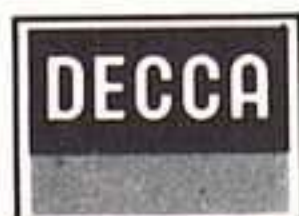
MOZART

Sinfonías - Volumen 2
The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
DECCA - Ⓞ 9-90 003.1 - 3 LP's. IMPORTADO

MOZART

Sinfonías - Volumen 3
The Academy of Ancient Music
Christopher Hogwood
DECCA - Ⓞ 9-90 004.8 - 3 LP's. IMPORTADO

EDICIONES



DISTRIBUIDAS POR fonogram s.a.



Don Taddeo in Barcellona

FINALIZA UNA NUEVA TEMPORADA DEL CONSORCIO

Por I Taddei

«FAUST»: REAPARECE EL ESPERADO

Volvió al Liceo, tras cuatro temporadas de ausencia, esta ópera francesa, todavía la más representada de su nación (pese a la competencia que le hacen **Carmen** y **Manon**), y la tercera más veces puesta en escena, tras de **Aida** y de **Rigoletto**, en toda la historia del Liceo.

Para el público de nuestro Gran Teatro, el centro de la atención se hallaba, sin embargo, en la anunciada reaparición del tenor Jaume Aragall, pues con ella iba a confirmarse o desmentirse la recuperación que todos esperaban definitiva del tenor barcelonés.

Y la representación comenzó con Aragall efectivamente en escena. Al principio sin especial garra, con un evidente temor a comprometerse. No es, en Aragall, un temor racional, porque un tenor

como él, que es capaz de meterse al público del Liceo limpiamente en el bolsillo con un par de agudos bien dados, debería estar más tranquilo que las bambalinas. En todo caso, no pudo apreciarse nada en su actuación que no fuera de puro trámite hasta llegar al brillante y rotundo agudo del final de su intervención en el primer acto. Esto convenció al público de que Aragall seguía siendo el de siempre y a éste le dio los ánimos suficientes para llevar a cabo el resto de la noche una interpretación positiva y hasta notable de la partitura, no sin algunos momentos de vacilación, pero dejando en conjunto sumamente satisfecho al amplio sector adicto a su figura y a su bella, casi inigualable, voz.

No gustó, en el papel de «Marguerite», la soprano inglesa Valerie Master-son, a pesar de que posee dotes evidentes y de que canta con buen gusto y elegancia. Pero nos tememos que el clima preocupado de los primeros momen-

tos de la ópera y el descubrir que el mediterráneo público del Liceo era capaz de intervenir en la función a gritos (unos jaleando a Aragall, otros reclamando que cantara a tono) nos dejó de influir en su actitud cauta y un poco fría. Por otra parte, su voz no es ni brillante ni muy poderosa, y como recientemente se había escuchado en el Liceo a Eva Marton, el público mostró una cierta frialdad con la labor de la Masterson, que, insistimos, fue siempre muy correcta y profesional.

Más entusiasmo suscitó, en cambio, el bajo Paul Plishka, a quien el físico no le acompaña excesivamente para el papel de «Mefistófeles». Tuvo momentos de positiva brillantez, con una línea de canto elegante y una voz poderosa y bien timbrada, aunque en algún otro pasaje (la serenata, por ejemplo) estuvo falto de convicción, si bien debemos añadir rápidamente que es muy difícil cantar dicha serenata convincentemente, por su carácter caricaturesco y deslavazado.

Vicente Sardinero encarnó el papel de «Valentín» de un modo aburrido y sin garra. Este excelente profesional no deja de tener, en ocasiones, sus días bajos, y los de estas funciones del **Faust** lo fueron considerablemente. Una lástima, pues sabemos positivamente que es capaz de mucho más. No fueron los suyos defectos flagrantes, sino una general monotonía y falta de calor que perjudicaron el resultado de conjunto.

Tampoco Raquel Pierotti se mostró en su plenitud en el papel de «Siebel»; el último día este papel fue cantado por Daphne Evangelatos, una «mezzo» griega de color algo irregular pero bastante más en vena para este ingrato papel.

Hemos analizado las distintas voces de un modo individual, pero debemos afirmar que, en conjunto, las representaciones no fueron en modo alguno faltas de interés, a lo que contribuyó positivamente la presentación, fastuosa y brillante, la variedad de la propia ópera y la existencia, a pesar de todo, de una labor de concertación y puesta en escena que, sin ser, a nuestro juicio, el «desideratum», tuvieron un destacado interés.

La dirección escénica de este **Faust**,



El terceto protagonista de «Faust».

debida a Giuseppe de Tomasi, en la línea de las recientes recreaciones que sobre esta ópera se han realizado en otros teatros, y singularmente en la Opera de París, trataba de explicar la obra mediante una simbología que estuviese totalmente al margen de una época histórica concreta. De ahí que desfilaran por el escenario los personajes, en cada acto, situados en una época distinta, para desconcierto de aquel sector del público que nunca se suele fijar en nada que no sean las voces. Así, por ejemplo, el vals del coro se situaba en un salón del Segundo Imperio francés, mientras la escena del jardín retrocedía al siglo XVIII, y los actos posteriores se iban alejando de nuestro tiempo progresivamente, con los consiguientes cambios en el vestuario de los cantantes. No se limitaba a estos aspectos la intervención de la dirección escénica: en la escena de la iglesia, «Marguerite» se veía rechazada en su acceso al templo por el propio «Mefistófeles», vestido de cardenal, al frente de una numerosa serie de eclesiásticos estáticamente dispuestos en el escenario.

Fue, en conjunto, pues, una representación de generosa amplitud visual, con decorados de Carlos Nicolai-Orlandi, vistosos y originales. La ópera se representó con la integridad habitual ahora en el Liceo, lo que supuso, incluso, la actuación del ballet, a pesar de que no se ha consolidado todavía la formación coreográfica del nuevo Liceo. Las danzas pasaron con discreción, lo cual, en estas circunstancias, es ya un logro que esperamos no quede estancado ahí.

La labor de Romano Gandolfi al frente de la Orquesta fue, en general, más bien discreta, aunque pudimos apreciar su capacidad de resaltar los aspectos más positivos de la partitura de Gounod: la instrumentación y el clima *mozartiano* que hay en algunos episodios, singularmente el del jardín. Como ha sucedido ya otras veces, en esta temporada nos encontramos con directores muy capaces de lograr determinadas sutilezas en la interpretación, pero que no llegan a crear un verdadero clima de unión entre el foso orquestal y la escena. Sin embargo, tampoco podemos hablar, como antaño, de meros zurcidos y parches, y sólo es preciso que se reactive el camino del progreso para que no se detenga la labor de recuperación que hemos encomiado repetidamente desde estas páginas.

Finalmente debemos mencionar, como siempre, al Coro, esta vez bajo el control directo del subdirector, Vittorio Sicuri, y cuyas numerosas intervenciones tuvieron la brillantez y la ductilidad que hemos admirado en esta temporada.

«LA BOHEME»: EL BINOMIO ARAGALL-PUBLICO

Con estas representaciones de la obra de Puccini se ha cumplido el deseo de tantos aficionados en el sentido de que Jaume Aragall cantara todas las representaciones inicialmente previstas. El tenor catalán es muy querido del público de nuestra ciudad, impresionado sin duda por su bellísima voz, una de las mejores de los últimos veinte años; sus actuaciones son esperadas con gran ilusión y es posible que para un sector de este

público sea suficiente el hecho de poder deleitarse con su timbre brillante.

Pero creemos que debe pedírsele algo más, y, a pesar de que es notorio que el cantante no estaba en óptimas condiciones, su «Rodolfo» tuvo, en general, las mismas características que su «Faust», una cierta inseguridad, su falta de mentalización del personaje, su fraseo sin garra, hasta llegar al aria del primer acto, y el dúo final del mismo, donde su bello registro agudo consiguió entusiasmar al público; la misma tónica se produjo en los siguientes actos, con alguna frase matizada, sobre todo el último día, que dio como resultado una versión correcta. Con Aragall siempre nos entristece lo que podía haber sido, habida cuenta el instrumento de que dispone y el nivel intermedio que sólo alcanza.

Después de su actuación en el Teatro Griego el pasado verano en **Madama Butterfly**, era esperada la prestación de Mari Carmen Hernández. Sin duda por lo comprometida de la situación, su «Mimí» fue algo cohibida, más atenta a asegurar la representación que a profundizar en la psicología del personaje; con una voz

algo pequeña y sin excesiva proyección, en conjunto, su versión, dadas las circunstancias, podemos considerarla como correcta.

En el aspecto artístico, fue muy positivo el «Marcello» de Rolando Panerai, papel que tiene muy hecho el barítono italiano desde la famosa versión de la Scala a sus grabaciones. Siempre está en su sitio, no exagera el personaje, está pendiente de la acción y le reviste de una gran humanidad; en el aspecto vocal ya no tiene su instrumento la frescura, de antaño, pero se defiende por su experiencia y se mantiene a un buen nivel. Muy correcta, la «Musetta» de Barbara Daniels y el «Schaunard», tan visto en Barcelona, de Enric Serra, y flojo el «Colline» de Agostino Ferrin.

Respecto a la Orquesta, y a la breve intervención del Coro, su rendimiento fue inferior al de otras representaciones, en gran parte debido a la dirección de Anton Guadagno, que pertenece al grupo de concertadores que han hecho cosas interesantes en épocas anteriores, pero que no aprovechan todas las posibilidades actuales de nuestras masas.

«OTELLO» O LA ESPERANZA, DE MOMENTO, FRUSTRADA

Es sabido que en la actualidad Carlo Cossutta es uno de los más reconocidos intérpretes del moro veneciano, y, por ello, se esperaba su reencuentro con nuestro Teatro, en el que había cantado en sus primeros años de carrera con gran interés. Anunciado el primer día que el cantante no se encontraba en perfectas condiciones, ello fue visible en su actuación el referido primer día, algo el segundo y bastante en el tercero, sobre todo en el dúo que cierra el acto segundo. Todo ello hace que sea difícil establecer cuál es su real valía, pero se pueden sentar unas bases: su voz no es

la de un tenor dramático y, consecuentemente, su interpretación está más cerca de la que hacía Ramón Vinay que de la de Mario del Mónaco; remarca sus frases, las da un carácter introvertido y sólo explota en determinados momentos en que la tensión por la presión circundante es máxima. Sabe interpretar, sabe aprovechar su ductilidad, pero, debido a lo anteriormente mencionado, su prestación vocal fue algunas veces menos que discreta; en otras ocasiones, interesante, y, en momentos, muy interesante. Esperemos verlo en otra ocasión para calibrar sus reales posibilidades.

El caso de Rosalind Plowright es distinto; está dotado de una voz importante, pero creemos que el papel de Desdémona no es el más adecuado para



«Otello», contención interpretativa.

ella, ni por timbre ni por actuación escénica. Con todo, en aquellos momentos de mayor carácter, demostró sus posibilidades y nos gustaría verla en una obra más acorde con sus características, donde su rendimiento sería, pensamos, bastante superior. El papel de «Yago» también admite un doble enfoque, desde una mayor malicia de forma extrovertida, hasta un carácter introvertido, carcomiendo poco a poco al protagonista de la obra, pero de una forma que no sea tan ostensible. Kari Nurmela se quedó un poco a mitad de camino, queriendo hacer de Tito Gobbi, del que, según parece, es discípulo. Creemos que esto constituyó su error, ya que cada cantante tiene sus características, y el resultado fue un conjunto de sonidos, a veces poco

gratos, un canto falto de mayor matización, y, en general, una actuación poco convincente.

Dentro de los comprimarios, destacaremos el buen hacer de Piero di Palma, perfecto en lo artístico, en la dicción y en la interpretación de su papel, aunque vocalmente tuviera unas ciertas limitaciones. Y también la corrección de Ivo Vinco, Cecilia Fondevila y José Ruiz.

En **Otello**, el coro tiene páginas comprometidas en el primer acto y en el tercero, y el del Liceo volvió otra vez por sus fueros, alcanzando un gran nivel, tanto en el plano expresivo como en el plano vocal. No así la Orquesta, porque, al igual que en **La Bohème**, Anton Guadagno no supo aprovechar y aglutinar las posibilidades de la misma.

del vestuario, las increíbles complejidades del maquillaje (algunos grandes guerreros parecen llevar verdaderas máscaras, sin que haya otra cosa que una elaboradísima pintura) y, sobre todo, la absoluta maestría en la acrobacia de las luchas y combates lo que hay que resaltar. A señalar, sobre todo, el combate marino en **La fortaleza** y la conquista final de la fortificación que da título a la obra por parte de los guerreros azules; merece mención, también, el combate final de los monos, dirigidos por su Rey, en la ópera completa. Ver esos cuerpos humanos dar sucesivas y reiteradas vueltas a toda velocidad sobre sí mismos, ordenado todo ello simétricamente y en base a una determinada acción escénica, presentada con la propiedad con que se nos mostraron todos los espectáculos, fue algo que merecía haber entusiasmado al público que optó por la *caja tonta* o por cualquier otra actividad anodina.

No todos los espectáculos tenían el mismo trasfondo ni databan de la misma época: los había *dieciochescos* como **El pañuelo perfumado**, una comedia urbana con cuatro mujeres y un solo hombre en los papeles principales, lleno de pequeños detalles de ingenio; otros, hieráticos como esas pinturas sobre lienzo —pensamos en la batalla marina ya citada o en la conquista de la fortaleza— y también historias ingenuas y sencillas (**El brazalete de jade**, entre una coqueta, un amante y una chismosa), escenas cómicas, como la pelea a oscuras ya citada, y otras de una gran belleza plástica y poesía, como **El río del otoño**, en el que la escena del barquero y la monjita que cruzan el río es el mero pretexto para un dechado de gracia y de elegancia.

Finalmente, y volviendo a la cuestión musical, debemos señalar que entre los cantantes de la Opera de Pekín había una voz destacable, la del alquimista que trata de cocer al invulnerable Rey de los Monos. Esto demuestra la falta de interés de los músicos de Pekín por las voces, en su sentido occidental, pues, si existe alguien capaz de cantar con homogeneidad y sin fisuras en la tesitura de esa música, también podrían lograrlo otros profesionales. Pero el espectáculo de Pekín tiene otros horizontes y otros intereses, y no por eso debiera dejar de despertar el nuestro.

El público premió con bastante intensidad las representaciones, calibrando considerablemente el esfuerzo absolutamente maravilloso de las escenas de acrobacia. Sin duda, lo mejor del conjunto

SOLTI: LA MAGIA DE UN GRAN DIRECTOR

Tras el rotundo éxito de la visita de Claudio Abbado, los aficionados esperábamos con impaciencia la actuación de Sir Georg Solti, junto con aquél, el más importante de los directores sinfónicos anunciados para esta temporada musical y uno de los músicos de más prestigio en el mundo entero. Y al igual que en su anterior visita (hace aproximadamente diez años), el maestro húngaro ha vuelto a cautivarnos con su gesto enérgico y preciso, algo atípico, pero induda-

TEMPORADA DE PRIMAVERA

LA OPERA DE PEKIN, UN ESPECTACULO (CASI) SIN OPERA

Por primera vez en España se presentó la Opera de Pekín (superadas las contradicciones internas chinas entre tradición y progreso) en el Gran Teatro del Liceo, formando así con sus actuaciones la pequeña temporada de primavera de este año, tradicionalmente dedicada al ballet.

Precisamente por no haberse dedicado a él, hubo algunas cartas de protesta, si bien sus firmantes no repararon en que la Opera de Pekín no deja de tener elementos balletísticos de considerable importancia, y que, en cierto modo, el Liceo no dejó de presentarnos una actividad coreográfica, siquiera tuviera ésta más de acrobacia circense de lo que habitualmente suele tenerlo el ballet habitual.

Las funciones se distribuyeron en tres programas distintos, en dos de los cuales, sin duda para no fatigar al público, se dieron fragmentos célebres de las óperas más populares. En el otro, se representó una ópera entera: **Conmoción en el reino de los cielos**, obra basada en las andanzas del célebre Rey de los Monos, una figura popular del folklore y las narraciones chinas, un verdadero mito nacional que ha tenido incluso en algunas épocas veneración como figura celestial.

Ante un espectáculo tan colorista, variado y sugestivo como el de la Opera de Pekín, el público del Liceo reaccionó con característica indiferencia; muchos de los abonados acudieron sólo por no perder el derecho a sus butacas para la próxima temporada de invierno (los mejores palcos estaban siempre ocupados) y el público se retrajo considerablemente, sin que se llegara nunca al lleno. Y es que, desgraciadamente, el público del Liceo sigue todavía muy vinculado al culto de las voces como único acicate, y manifiesta una considerable falta de in-

terés por todo lo inhabitual, por más que se presente con el ropaje exótico de un espectáculo que no puede verse todos los días ni precisamente cerca de aquí.

Hecha esta salvedad, y comentando sucintamente los tres programas, empezaremos por dejar constancia de que el nombre de ópera, si no puede negársele en un sentido absoluto al espectáculo musical chino, sí puede inducir a confusiones, pues el canto ocupa sólo un porcentaje bastante reducido de los espectáculos, y el canto que se emplea en estas óperas está destinado a informarnos básicamente sobre la edad, la actitud y las intenciones de los personajes que están en escena, en modo alguno cumpliendo la función decorativa-sentimental que tiene la voz en nuestras obras líricas. Los cantantes, salvo una excepción que mencionaremos, carecen del entreno vocal de nuestros profesionales de la ópera, y no tienen voces bellas ni dúctiles más allá del mínimo indispensable para no quedarse con la boca abierta en vano. Lo mismo puede decirse de la música sobre la que se basan, fundamentalmente indicativa de la acción, que subraya los movimientos (y las acrobacias) de los actores y sólo muy rara vez se dedica, por unos instantes, a crear un clima de situación por sí misma. Hay algunos momentos de conjunto y hasta fragmentos corales, pero son de suma brevedad y muy poca personalidad como tales, y, salvo en la ópera completa, donde la proporción de música era algo mayor, presenta prolongados hiatos en que la acción es únicamente mímica o acrobática (como en **El cruce**, en que el hostelero y el militar luchan en la oscuridad durante un prolongado período de tiempo en un silencio casi total).

Los atractivos de la Opera de Pekín no radican tampoco en los argumentos, para nosotros difícilmente comprensibles más que en sus líneas generales, aunque resulta perceptible que son relativamente ingenuos. Es el conjunto del espectáculo, la perfección con que éste se desliza, la vistosidad y fascinante belleza



Solti, la aparente espontaneidad de un gran director.

blemente atractivo, con su actitud directa y sencilla y con su simpatía. Es el suyo un estilo de dirigir aparentemente muy espontáneo, que sugiere más el arrebató y la inspiración momentáneos que el trabajo minuciosamente preparado en los ensayos y rutinariamente repetido a lo largo de una gira de conciertos. Es éste, el de la inspiración en el momento del concierto, un aspecto fundamental de la interpretación musical, que, si bien fue la norma de los artistas del pasado, se olvida con demasiada frecuencia en el presente. En este sentido, 'hay en las versiones de Solti una nota muy saludable' de espontaneidad, de soltura, una especie de *electricidad* enormemente contagiosa que, cuando coincide con otros factores de acierto, condiciona unos resultados verdaderamente notables.

Los conciertos que nos ofreció Sir Georg con la excelente Filarmónica de Londres, de la que es Director principal y artístico, han tenido calidad cierta y, al margen de los inevitables altibajos que en seguida comentaremos, el nivel ha sido muy elevado. Sorprende, por ello, que nuestro público no los acogiera con el entusiasmo de otras ocasiones; quizá ello sea debido a que una parte significa-

tiva del público no se queda satisfecha si no obtiene uno o dos —o cuantos más, mejor— *bises* del intérprete de turno, momento en el que el regocijo popular suele llegar a alcanzar proporciones delirantes, independientemente de que las obras programadas hayan resultado más o menos satisfactorias. La conocida postura de Solti de no conceder jamás un *bis* pudo, pues, frustrar parcialmente al auditorio. Pero tal vez no sea solamente ésta la explicación del fenómeno y debemos buscar otros factores. Así, si el primero de los programas (compuesto por la *Sinfonía núm. 102*, de Haydn, la *Suite de danzas*, de Béla Bartók, y la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de Dvřrak) resultó totalmente satisfactorio, fue el segundo (Obertura de *Tannhäuser*, de Wagner, *Concierto para orquesta*, de John McCabe, y *Sinfonía Heroica*, de Beethoven) el que, a nuestro parecer, produjo mayor frialdad *aplaudimétrica*. Y ello fue seguramente porque la larga, redundante y no excesivamente ingeniosa partitura de McCabe no acabó de motivar a nuestros aficionados; y, encima, la *Heroica* de la segunda parte fue el extremo más gris, menos brillante, en cuanto a interpretación, de ambos programas.

En efecto, John McCabe, joven compositor inglés (nacido en 1939), compuso este *Concierto para orquesta* en 1982, precisamente por encargo de la London Philharmonic, para la conmemoración del cincuenta aniversario de la agrupación. Concebida dentro de la tonalidad tradicional, la pieza —excesivamente larga para nuestro gusto— explota desde el punto de vista rítmico y tímbrico todas las posibilidades de una gran orquesta. Aunque en este sentido es interesante, al menos como ensayo, la obra está demasiado plagada de reminiscencias de los estilos de Strawinsky y Prokofiev como para que podamos considerarla un producto de gran originalidad. Aunque Solti y la Orquesta la interpretaron con un entusiasmo digno de encomio, la acogida del público fue sumamente discreta y los aplausos al autor meramente cortes.

Pero es en el resto de las composiciones interpretadas —*Heroica*, ya lo hemos dicho, aparte— donde hallamos lo verdaderamente atractivo de la labor del director húngaro y, sobre todo, en Bartók, Dvřrak y Wagner. La *Sinfonía núm. 102*, de Haydn, por su parte, tuvo una versión discutible estilísticamente, pero en todo caso válida y reveladora de uno de los aspectos más importantes de esta obra y del mismo Haydn, a saber: el grado en que el germen de Beethoven se hallaba ya presente en estas últimas composiciones del viejo maestro. En efecto, tanto por la nutrida composición orquestal, como por la fuerza y energía de los ataques, la contundencia de los *fortes* y los contrastes dinámicos, la versión de Solti resultó muy próxima al universo de las dos primeras sinfonías beethovenianas; y no hallamos en esta interpretación —bien es cierto que la propia obra no se presta tanto como otras— ninguno de los rasgos que comúnmente se asocian con el estilo del autor de *La Creación*, como el humor, el clasicismo, la levedad, etc. Pero, como decíamos antes, la versión resultó de todos modos interesante, además de soberbiamente realizada.

Mucho más idiomática y ajustada a estilo fue la traducción, verdaderamente excelente, de la *Suite de danzas*, de Béla Bartók, Solti la dirigió con entusiasmo y pasión sin límites y el resultado fue un producto de gran precisión rítmica, increíble preciosismo tímbrico y, sobre todo, expresión rotundamente popular. Lo mismo hemos de decir de la hermosísima versión de la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, vista desde su ángulo más popular y folklórico y, por momentos, muy cercana al universo sonoro de Bartók. Aunque la realización fue magistral y apasionante de comienzo a fin, no podemos dejar de mencionar el prodigioso segundo movimiento, justo de expresión, sin caer en los habituales excesos. Finalmente, la «Obertura» de *Tannhäuser* fue otro prodigio de técnica y sabiduría directorial; muy lenta al comienzo, pero ampliamente solemne y emocionante en el clímax del famoso tema de los peregrinos, vertiginosa en la bacanal y electrificante en la laboriosa y difícil coda final, reveló, junto a la inteligencia y temperamento de la batuta, la magnífica capacidad de respuesta de la Filarmónica de Londres.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Plácido Domingo.

Plácido Domingo continúa su imperable carrera de éxitos. En esta ocasión las buenas críticas de público y prensa se produjeron por su participación, junto a la soprano neozelandesa Kiri Te Kanawa, en *Manon Lescaut*, de Puccini, representada en el Covent Garden londinense. Sin embargo, la dirección del italiano Giuseppe Sinopoli, al frente de la Orquesta de la Royal Opera House, ha sido muy criticada, y, según el rotativo «Financial Times», sólo el buen hacer de Domingo pudo redimir la falta de estilo del director.

Dentro del I Festival Internacional de Música de Lisboa se realizó la primera audición en Portugal del *Concierto para violonchelo y orquesta*, así como del *Concierto de Aranjuez*, ambas obras de Joaquín Rodrigo. El concierto fue ofrecido por la Orquesta de la Fundación «Gulbekian», dirigida por

Claudio Scimone, con el violonchelista Julián Webber y el guitarrista español Dagoberto Linares como solistas. La Orquesta Nacional de España también interpretará varios conciertos contando entre los solistas a Alicia de Larrocha y a Luis Claret.

A lo largo del pasado año, los conciertos del grupo *Neue Töne*, que encabezan Francisco Estévez y María de Alvear, han constituido uno de los centros de atracción de la música de vanguardia en Düsseldorf. Música instrumental y electrónica, y elementos visuales y teatrales, han confluído en diversos espectáculos que han tenido una notable repercusión en la prensa alemana. Se han interpretado obras de Dirk Reith, Llorenç Barber, María de Alvear, Jörg Lensing, Ramón Ramos, Iannis Xenakis, Ramón Barce, Francisco Cano, Francisco Estévez, John Cage, Alfredo Aracil, Carlos Cruz de Castro, Tomás Marco, José Ramón Encinar, Charles Ives, Angel Oliver, etc.

Tres grupos catalanes de danza contemporánea están obteniendo grandes éxitos durante la gira que realizan por México. El viaje de estas formaciones —Heura Dansa, Ballet contemporani de Barcelona y Cesc Gelabert-Lydia Azzopardi— ha sido posible gracias a la invitación del departamento de Danza de la Universidad Autónoma mexicana (UNAM) y cuentan con el apoyo económico de la Generalidad, Ayuntamiento y Diputación de Barcelona, Ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores e Instituto de Cooperación Iberoamericana.

PREMIOS DE MUSICA DE LA GENERALIDAD

Se han entregado los premios de música «Antoni Soler» y «Eduard Toldrà» durante un acto celebrado en el recientemente inaugurado Centro de Documentación Musical, del Barcelona. Estos premios son los primeros instituidos por la Generalidad de Cataluña desde su restablecimiento con el sistema democrático.

El Premio «Antoni Soler», para música polifónica sobre textos catalanes, fue obtenido por *Assaig de Càntic en el temple*, con letra de Salvador Espriu y música de Vicenç Acuña. El Premio «Eduard Toldrà» correspondió a Xavier Turrull por sus canciones para soprano y cuarteto de cuerda *Rera el mur*, sobre poemas de Rosa Laberoni. Por su parte, obtuvieron menciones de honor Joaquín Homs y Josep Soler. El jurado estuvo compuesto por Antoni Ros Marbá, Manuel Oltra, Manuel Valls, Salvador Pueyo y Jesús Rodríguez-Picó.

CREADA LA ORQUESTA DE JOVENES ESPAÑOLES

La dirección General de Música y Teatro ha creado la Orquesta de Jóvenes Españoles, formación que debutará probablemente en el próximo mes de octubre. Estará compuesta por jóvenes músicos, procedentes de Conservatorios y escuelas privadas, cuya edad no sobrepase los veinticinco años.

Cristóbal Halffter ha sido propuesto por la Dirección General para ocupar la dirección de la Orquesta. Halffter, a pesar de admitir su complacencia por la idea, ha solicitado un plazo para decidir su postura y posible aceptación del puesto. No obstante, entra dentro de lo probable que el compositor se haga cargo de la formación en el curso del actual mes, una vez concluido el viaje que actualmente realiza por la República Federal de Alemania.

La plantilla de la Orquesta estará formada por sesenta miembros, estando prevista la convocatoria de las plazas una vez que se decante definitivamente la figura del director titular.

NOMBRADOS LOS VOCALES DEL CONSEJO DE LA MUSICA

El ministro de Cultura, Javier Solana, a propuesta del Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido, ha nombrado a los componentes del Consejo de la Música, que, según la resolución constitutiva, está concebido como «*órgano colegiado de asistencia y asesoramiento*».

Los vocales designados son: Carmelo Bernaola, vocal de la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y actual director del Conservatorio de Música de Vitoria; María Cateura, profesora de Pedagogía Musical del Conservatorio Superior de Música de Barcelona; Miguel Angel Coria, delegado general de la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE; Enrique Franco, crítico musical, pianista y compositor; Jesús López Cobos, director musical de la Opera de Berlín, director asociado de la Nacional de España y, a partir del próximo año, titular de esta primera orquesta española; José Luis Pérez de Arteaga, abogado y crítico musical; José Peris, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y Jefe de su Departamento de Música; y Jordi Roch i Boch, presidente de las Juventudes Musicales Españolas.

POLEMICA UNIFICACION DE ORQUESTAS

La Junta de Andalucía realiza actualmente diversas gestiones para estudiar la posibilidad de que se unificquen las dos orquestas sinfónicas que existen actualmente en Andalucía, las de Málaga y Sevilla. Esta hipotética fusión está pensada en base a la supervivencia de dos orquestas con una deficiente situación financiera, que así se unificarían bajo la denominación de Orquesta Sinfónica de Andalucía.

Sin embargo, en ninguna de las dos ciudades se ve con

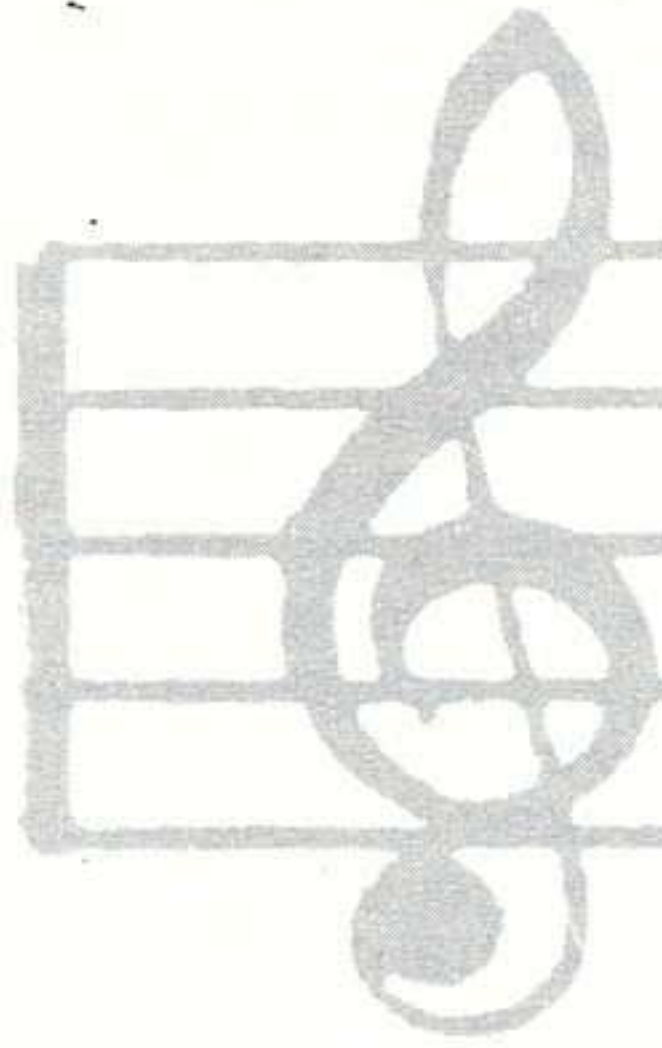
buenos ojos tal medida. Por ejemplo, el director de la Orquesta Bética, Luis Izquierdo, se muestra más partidario de potenciar las dos formaciones por separado. En la raíz del conflicto parece estar la determinación de la sede que esta posible orquesta unificada tendría, ya que podría estar ubicada en Sevilla o, posiblemente, en el Auditorio Manuel de Falla, de Granada, con lo que algunas ciudades como Málaga se quedarían sin agrupación propia a pesar de la amplia tradición musical con que cuentan.

La Fundación «Orquesta Sinfónica de Málaga» ha entregado al Gobierno autónomo andaluz una propuesta alternativa que contempla la posibilidad de una formación regional, pero separada de las dos que funcionan actualmente.

III CERTAMEN NACIONAL DE DANZAS REGIONALES

Diecinueve grupos de otras tantas regiones españolas han participado en el III Certamen Nacional de Danzas Regionales, organizado por la Asociación Juvenil «Roca Club», que se celebró en el auditorio del Ministerio de Cultura. Para este Concurso se habían presentado más de cien grupos, entre los que se seleccionó a los participantes, contando con la colaboración organizativa de las Direcciones Provinciales de Cultura, dependientes del Ministerio de Cultura. El Jurado estuvo presidido por Demetrio Castro, subdirector provincial de Cultura.

Fueron premiados, en la categoría infantil, la Asociación de Coros y Danzas de Coria (Cáceres); la Asociación Juvenil Club Arlanza, de Burgos; el grupo La Cañada, de Madrid, y el Grupo Cultural del Ministerio de Cultura de León. En la categoría juvenil se otorgaron los tres primeros premios, respectivamente, al grupo de Coros y Danzas Alegría Berciana, de Ponferrada (León), al grupo Aboengo, del Círculo Recreativo y Cultural de Porriño (Pontevedra), y al grupo de Coros y Danzas Madrid, de la capital de España.



Sepulcro de W.A. Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart murió asesinado. Esta es al menos la conclusión a la que ha llegado un «tribunal» compuesto por aficionados melómanos en el Festival de Música de Brighton, en Inglaterra. La escenificación y «guión» del veredicto final, cuyo resultado fue producto de una votación del público asistente, ha contado con el asesoramiento de varios investigadores en la vida del salzburgués, entre ellos Francis Carr que pronto publicará un libro sobre el tema. Según la representación, el principal sospechoso del asesinato sería Franz Hofdemel, funcionario de justicia cuya esposa tomaba clases de piano y de quien se dice que fue amante de Mozart. Otros

sospechosos eran Antonio Saliere, maestro de capilla y rival de Mozart, y Franz Sussmayr, quien terminó el «Réquiem de la misa en Re menor» que el hipotético «asesinado» dejó inconcluso. No obstante, el jurado culpó a Hofdemel por una mayoría bastante exigua. La polémica ya tiene una amplia tradición y no concluye con el «juicio» inglés. Parecen existir, sin embargo, los suficientes indicios para pensar que Mozart fue envenenado con «acqua tofana», una mezcla de arsénico y óxido de plomo de acción gradual pero segura.

La «Carmen» de Bizet parece haberse puesto de moda en todo el mundo. No sólo son ya las varias producciones filmicas y coreográficas realizadas en muy escaso margen de tiempo; pronto se contará con la versión discográfica en chino que de la ópera realizó el profesor Sun Hui Shuang, y que va a lanzar una empresa francesa. El disco fue grabado en la representación que tuvo lugar en Pekin el 1 de enero de 1982, dirigida por el profesor franco-chino Jean Perisson.

Por primera vez en la historia un Papa ha asistido a una representación de ópera. El hecho ha tenido lugar en la Scala de Milán, sala en la que Juan Pablo II escuchó un programa compuesto por la «Obertura» de «Juana de Arco», el «Sabater Mater» y el «Tedeum», todas de Verdi. Actuó como solista la soprano británica Eli-

zabeth Connell, mientras orquesta y coros eran dirigidos por Ricardo Muti. Al término del concierto, Juan Pablo II subió al podio que Muti había abandonado un poco antes y dirigió un pequeño discurso en el que dijo, entre otras cosas, que «es necesaria en el mundo una ecología del espíritu» y que «toda obra verdaderamente artística no puede dejar de tener profundas raíces religiosas». Sin embargo, para la velada papal estaba programada, en principio, la gran obra mozartiana «Cosi fan tutte», obra que fue suspendida a instancias de la dirección de la Scala y del arzobispado de Milán por ser el libreto de Lorenzo da Pontí, en su opinión, un tanto «escabroso» para los oídos pontificios.

Lorin Maazel, director de la Opera de Viena, se encuentra implicado en un escándalo a causa de haber tomado prestados cuadros de propiedad estatal a cambio de entradas de ópera para los funcionarios de la pinacoteca de la Biblioteca Nacional vienesa. Maazel había adquirido un compromiso con el director del departamento de colección de la pinacoteca, Oskar Pausch, según el cual éste le entregaría regularmente cuadros a cambio de cierto número de entradas gratuitas. El «affaire» fue descubierto cuando el experto británico Peter Vergo pidió algunos cuadros para una exposición a celebrar en el Festival de Edimburgo de este año.



Una escena de la «Carmen» de Saura y Gades.

AUMENTA EL PRESUPUESTO DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

EL Gobierno ha aprobado recientemente un aumento de más de cien millones de pesetas en los presupuestos destinados a la Dirección General de Música y Teatro. Esta elevación se encuentra enmarcada dentro de los nuevos presupuestos asignados al Ministerio de Cultura que suponen un incremento medio del 22% para las distintas Direcciones Generales inscritas en el Ministerio.

Exactamente, Música y Teatro pasa de los 1.991

millones del pasado año a 2.094 en el presente. El aumento global de los presupuestos del Ministerio de Cultura, que incluye las transferencias a las comunidades autónomas, se registra especialmente en la acción cultural directa del Estado y en las subvenciones, con un 76,95% de aumento. También el capítulo de inversiones ha aumentado en un 25,26% respecto al año anterior, lo que, según Javier Solana, titular del departamento, redundará principalmente en la creación de infraestructura, conservación y restauración del Patrimonio Histórico Artístico, cuestión que influye en ciertos aspectos musicales, como es el caso del patrimonio orgánico español.

PRESENTACION DE LA ORQUESTA CIUDAD DE MADRID

La recientemente creada Orquesta Ciudad de Madrid ofreció el pasado mes de mayo un concierto en el que se interpretaron obras de Mozart, Haydn, Schubert y Rossini. La formación cuenta con Miguel Angel García del Río como director titular y con Joaquín Borges como director invitado, quien presidió la selección de músicos. La dirección honorífica recae en Enrique García Asensio, siendo madrina de honor Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina.

La Orquesta Ciudad de Madrid aún no ha estructurado completamente, debido a su juventud, sus elementos integrantes. Los objetivos de la Orquesta, enunciados en el programa de mano, son difundir la música sinfónica y contribuir a la elevación del nivel musical de los ciudadanos, especialmente de Madrid y provincia; despertar vocaciones en busca de una futura cantera de músicos para los que la Orquesta podría servir de campo experimental práctico; y promover nuevos valores sirviendo de nexo entre su graduación y el ingreso en una entidad profesional.

DOS GALARDONES EN CANNES PARA «CARMEN»

Carmen, película dirigida por Carlos Saura con coreografía de Antonio Gades, ha obtenido el Gran Premio de la Comisión Superior Técnica del cine francés al término del 36 Festival de Cine de Cannes. Saura fue distinguido, por su parte, con el premio a la «mejor contribución artística».

Los premios han decepcionado entre críticos y aficionados de tal forma que el jurado fue silbado en varias ocasiones. Por otra parte, la versión escénica de **Carmen**, también dirigida por Saura y con coreografía de Gades, tuvo una excelente acogida el día de su estreno en el Teatro de París. Asimismo, Gades realiza en la actualidad la coreografía para otra **Carmen**, esta vez filmada por el director italiano Francesco Rosi, aunque esta película se propone únicamente una versión de la ópera homónima.

PATRIMONIO NACIONAL ENCARGA OBRAS EN HOMENAJE A LO REYES

La primera audición del **Concierto para flauta y sexteto de cuerda**, de Cristóbal Halffter, ha iniciado los estrenos de las obras que el Patrimonio Nacional encargó a diversos compositores con el triple fin de homenajear a los Reyes, estrenarlas en su presencia en el Palacio Real y utilizar efectivamente la colección de Stradivarius, que son conservados y expuestos en aquel lugar.

Además de Halffter han recibido encargos de obras los compositores José Ramón Encinar, Xavier Montsalvatge y Alberto Ginastera, quienes son compensados económicamente, conservan los derechos de autor y se comprometen a que en la edición de las partituras conste la inscripción: «Por encargo del Patrimonio Nacional, en homenaje a Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía».

ESTRENOS

CRISTOBAL HALFFTER: Concierto para flauta y sexteto. Vicente Martínez, flauta; Juan José Pamies, viola; María Macedo, violonchelo. Cuarteto Hispánico Numen. Palacio Real, de Madrid. 28 de abril.

ALBERTO GINASTERA: Concierto núm. 2 para violonchelo y orquesta. Aurora Nátola, violonchelo. Orquesta Nacional de España. Director, Maximiliano Valdés. Teatro Real de Madrid. 29 de abril.

EMILIO LOPEZ DE SAA: Ay, linda amiga, «lied» sobre un anónimo castellano del siglo XVIII. Dolores Cava, soprano. Emilio López de Saá, piano. Auditorium de la Caja de Ahorros de Burgos. 13 de abril.

JULIAN EZCURRA: Cantata de Navidad. Coro Universitario de Bilbao. Director, Julián Ezcurra. XXIII Rassegna Internazionale de Capillas Musicales, en Loreto.

RAFAEL DIAZ: El deseo atrapado por el rabo. Orquesta Sinfónica de Málaga. Director, Pedro Pirfano. Con-

servatorio Superior de Música. 13 de mayo.

JOSE MANUEL BERRA: Quinteto con clarinete. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

JUAN ANTONIO PAGAN: Sinfonía de cámara núm. 1. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

EDUARDO PEREZ MASEDA: Concierto para violonchelo y orquesta de cámara. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

EDUARDO ARMENTEROS: Estructuras simétricas. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

ENRIQUE X. MACIAS: Souvenir núm. 1 pour neuf instruments. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

JUAN GARCIA PISTOLESI: Ricercare a quattro. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. Fundación «Juan March», de Madrid. 18 de mayo.

CON NOMBRE PROPIO



Antonio Fernández-Cid recibiendo el pergamino de «hijo predilecto» de Orense.

Antonio Fernández-Cid, crítico musical del diario *Abc*, recibió el pergamino en el que se le nombra hijo predilecto de Orense, su ciudad natal. El acto se celebró en el salón de sesiones de la Casa Consistorial orensana, y contó con la actuación de la Banda Municipal y la Coral de Ruada, de Orense. Con presencia de todas las entidades culturales se leyeron múltiples adhesiones, entre las que se encontraba una de Sus Majestades los Reyes.

Fernández-Cid pidió disculpas por no poder aceptar la dirección de la Banda Municipal, en un momento en el que el crítico se repone de una dolencia cardíaca, añadiendo estar convencido de que «la emoción que sentiría al volver a sentirme aquel niño que dirigía a hurtadillas aquella Banda en el palco de la Alameda, se muriese de verdad a consecuencia de un infarto de miocardio».

Manuel Hidalgo, compositor español de 27 años, recibió el Premio «Beethoven» para jóvenes compositores en el curso de un acto celebrado en Bonn. El alcalde de la ciudad entregó a **Hidalgo**, nacido en Antequera, Málaga, el premio, consisten-

te en 15.000 marcos (unas 825.000 pesetas), por la obra **Hacia** compuesta para un cuarteto de cuerda, que, según el jurado calificador, «supone la búsqueda de una nueva sonoridad mediante la aplicación de la técnica instrumental que opera con grandes contrastes tímbricos, con los que consigue notables resultados». Por su parte, **Manuel Hidalgo**, quien pronto estrenará dos obras encargadas por el Ministerio de Cultura de Baja Sajonia durante la Semana de Música Contemporánea de Saarbrücken y otra para orquesta en el Festival de Música Contemporánea de Donaueschingen, declaró que la obra premiada en esta ocasión pretende expresar el carácter unidireccional de la música. También fueron laureados con el Premio «Beethoven» los alemanes **Joachim Krebs** y **Manfred Stahnke**.

Muddy Waters, legendario cantante, guitarrista y compositor de «blues», falleció el pasado mes de mayo víctima de una afección cardíaca. **Waters** había nacido hace 68 años en Rolling Fork, un pequeño pueblo del estado norteamericano de Mississippi.

El compositor, de raza negra, y cuyo verdadero nombre era **McKinley Morganfield**, fue descubierto por el musicólogo norteamericano **Alan Lomax**, quien le conoció trabajando en unos campos de algodón. **Waters**, que ejerció una enorme influencia en el mundo de la música rock, preparaba actualmente un nuevo disco tras su última aparición, en la película *El último vals*, de **Martin Scorsese**.

La junta directiva del Orfeo Catala ha designado a **Salvador Mas** como director titular del Coro, quien comenzará a desempeñar su cargo a partir del próximo mes de septiembre. No obstante, **Mas** comenzará a programar la temporada y a reestructurar el equipo artístico a partir de este mismo mes de junio.

George Balanchine, uno de los más famosos coreógrafos y bailarines del siglo, murió en Nueva York a los 79 años, como consecuencia de

una neumonía. **Balanchine** había nacido en 1904 en San Petersburgo, actualmente Leningrado, y era hijo de un compositor discípulo de **Rimsky-Korsakov**.

Balanchine pretendió despojar al ballet del contenido literario que le enconseraba, dando importancia al aspecto puramente musical de la danza. Había iniciado su carrera en la Escuela Imperial Rusa de Ballet, siendo posteriormente contratado por **Serge Diaghilev**, en 1924, para pasar a ser coreógrafo de los famosos Ballets Rusos, formando su propia compañía en 1933. Un año después fue invitado a Estados Unidos, donde estableció su residencia definitiva formando una serie de compañías que dieron como resultado la creación del célebre Ballet de Nueva York.

El pianista de jazz **Earl Hines** ha fallecido a los 77 años de edad en Oakland, California. **Hines** nació en 1905 en Duquesne, Pensilvania, en una familia con fuerte afición musical. Muy pronto comenzó a trabajar, primero como «cornet», y después como pianista, siendo socio de un club de Chicago junto a **Armstrong**. Tras atrevesar una crisis en los años cincuenta, en los que su música se despreció, **Hines** tuvo un nuevo período de auge en la década siguiente, llegando hasta 1974, año en el que actuó en el Festival de Montreal ofreciendo una interpretación, a los 70 años, que sorprendió por su agilidad y brío.

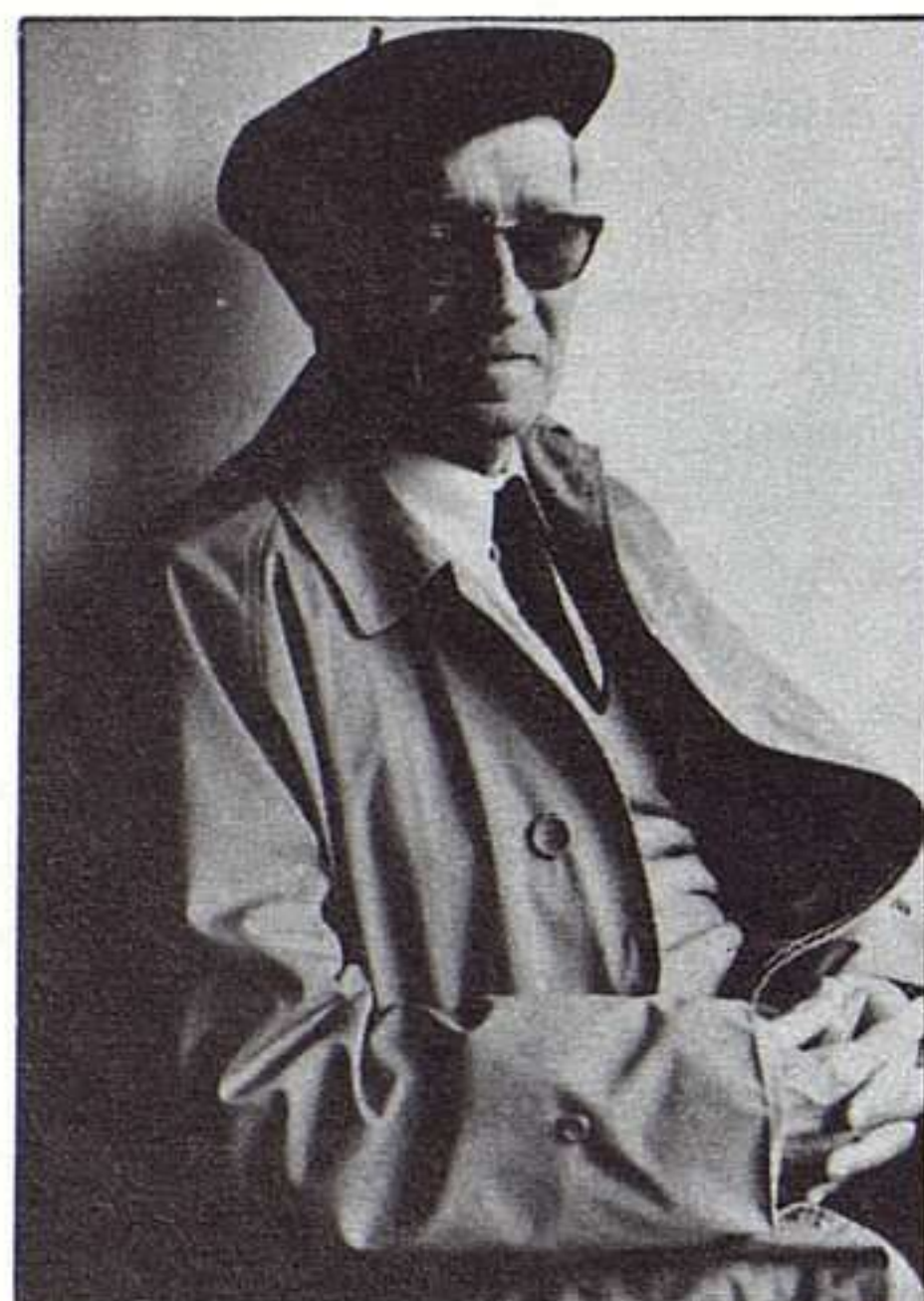


Claudio Abbado.

José Manuel Berea, crítico de música española de RITMO, ha sido uno de los seis compositores premiados en la Tribuna de Jóvenes Compositores, organizada por la Fundación «Juan March», de Madrid. La obra premiada es el **Quinteto con clarinete**, que comparte premio con las tituladas **Sinfonía de cámara núm. 1**, de **Juan Antonio Pagán Santamaría**; **Concierto para violoncello y orquesta de cámara**, de **Eduardo Pérez Maseda**; **Ricercare a quattro**, de **Juan García Pistolesi**; **Estructuras simétricas**, de **Eduardo Armenteros**; y **Souvenir núm. 1 pour neuf instruments**, de **Enrique X. Macías**. Las obras fueron interpretadas en la sede de la Fundación «March» por el Grupo Koan, dirigida por **José Ramón Encinar**.

Tomás Marco, compositor y director gerente de la Orquesta Nacional, fue elegido miembro de la Junta directiva del Círculo de Bellas Artes, integrada por artistas de vanguardia. La nueva junta está presidida por el escultor canario **Martín Chirino**, contándose entre sus miembros pintores, fotógrafos, historiadores, literatos, etc., además de la representación musical encarnada por **Marco**.

El director italiano **Claudio Abbado** será a partir del próximo mes de septiembre director de la Orquesta Sinfónica de Londres por un plazo de cinco años. El contrato fue firmado en Tokio donde **Abbado** se encontraba realizando una gira.



Pablo Sorozábal.

CONSERVATORIO EN PUERTOLLANO

El compositor Pablo Sorozábal ha inaugurado en Puertollano (Ciudad Real), un conservatorio de música que lleva su nombre. En el curso del acto, el maestro Sorozábal interpretó un fragmento de su zarzuela *Katiuska*. Asistieron los directores de Enseñanzas Artísticas y del Conservatorio de Madrid, así como diversas autoridades locales y provinciales.

FE DE ERRATAS

En la sección «Con nombre propio» del anterior número 532 correspondiente a abril, se deslizó un error en la última noticia, donde dice que Peter Guelke interpretó en Hamburgo «*Fidelio, de Mozart*» debiendo decir «*Fidelio, de Beethoven*».

Asimismo, otro error obvio se produjo en la sección «Artistas españoles en el extranjero» al mencionar a Montserrat Caballé como «*la cantante belga*»; en realidad falta una línea de texto para interpretar la frase correcta: «La cantante, vitoreada por el público que llenaba la sala belga, interpretó obras de Stradella, Lotti, etc.».

- CHABRIER: Obras para piano.** A.d'Arco. Edigsa 25A0474, 2 discos. Oferta.
- CHOPIN: las 16 Polonesas.** A. Harasiewicz. Philips 67800 02.0, 2 discos. Importado. Oferta.
- PROKOFIEV: Romeo y Julieta, suite op. 75. Sonata para piano núm. 7.** J. Vakarelis. RCA RL-37680.
- RACHMANINOV: Preludios Op. Sonata para piano núm. 2.** M. Deyanova. Edigsa 06L0552.
- SARASATE: Aires Gitanos. Capricho Vasco. Danza Española núm. 7. Habanera. Introducción y Tarantela. Malagueña. Romanza Andaluza. Zapateado.** E. Hernández Asiain, J. Galdea. Hispavox 130 009.
- SCHUBERT: Fantasía El Caminante. 6 Momentos Musicales.** V. Feltsman. CBS S 76981.
- SCHUMANN: Estudios sinfónicos (completos). Piezas Fantásticas Op. 12.** F.R. Duchable. Erato NUM 75046. Digital. Importado.
- SHOSTAKOVICH: 3 Danzas Fantásticas Op. 5. Preludio y fuga Op. 87 núm. 24. Sonata para piano núm. 2.** B. Noev. Edigsa 06L0540.
- STRAVINSKY: Obra para piano, vol. 2: Sonata 1924. Serenata en La. 3 movimientos de Petrushka. Piano-Rag. Music. Tango.** M. Beroff. Edigsa 23L0320-5.

IV. VOCAL Y CORAL

- BEETHOVEN: Missa Solemnis.** Janowitz, Ludwig, Wunderlich, Berry. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege 2726048.2, 2 discos.
- BERLIOZ: Te Deum.** F. Araiza. Coros de Londres. Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2532 044.3. Digital.
- BOULEZ: Pli selon Pli.** Ph. Bryn-Julson. Orquesta Sinfónica de la BBC, Londres. Director P. Boulez. Erato NUM 75050, 2 discos (3 caras). Digital. Importado.
- GIBBONS: Música Eclesiástica.** The Clerkes of Oxenford. Director, D. Wulstan. Edigsa 25L0465 y 466.
- HAENDEL: La Resurrezione.** Kirkby, Kwella, Watkinson, Partridge, Thomas. The Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-80007.2, 3 discos. Digital. Oferta.
- HAYDN: La Creación.** Burrows, Wohlers, Morris, Geenberg, Nimsgern. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 9-80008.2, 2 discos. Digital. Oferta.
- MENDELSSOHN: Elías.** Nimsgern, Auger, Schreckenbach, Tear, Gachinger Kantorei. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director, H. Ri-

- ling. CBS S 79353, 3 discos. Importado.
- MONTEVERDI: Madrigales. Magnificat a 6 voces (fragmentos).** Coro Bodia Smyana. Conjunto de cámara Solistas de Sofía. Director, V. Kazandjiev. Edigsa 06L0535.
- MOZART: Música religiosa: K 109, 125, 127, 141, 193, 195, 222, 243, 260, 273, 276, 277, 321, 341.** Franck-Reinecke, Reinhardt-Kiss, Shirai, Nawe, Burmeister, Riess, Büchner, Polster. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. Director, H. Kegel. Philips 6725015.3, 4 discos. Importado.
- SCHOENBERG: Oda a Napoleón. Serenata op. 24. Canción de la Paloma del Bosque (de los Gurrelieder).** J. Shirley-Quirk, J. Norman. Ensemble Intercontemporain. Director, P. Boulez. CBS S 74025. Importado.
- SCHUBERT: Misas núms. 2 y 3.** Coros Rodina y Rodna Pessen. Conjunto de cámara Solistas de Sofía. Director, V. Kazandjiev. Edigsa 06L0551.
- SCHUMANN: Escenas de Fausto.** Fischer-Dieskau, Mathis, Gedda, Berry, Daniels, Lovaas, Schwarz, Sharp, Gramatzki, Stamm. Coro de Niños de Tolz. Coro de la Sociedad Musical Estatal, Düsseldorf. Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Director, B. Klee. EMI 167-046. 435/36 T, 2 discos. Digital. Oferta.

V. OPERA

- GLUCK: Orfeo ed Euridice.** A. Baltsa, M. Marshall, E. Gruberova. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 167-043266/67 T, 2 discos. Digital. Oferta.
- OFFENBACH: La Vida Parisina.** R. Crespín, M. Mesplé, M. Tremont, M. Sénéchal, L. Masson. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Plasson. Edigsa 23A03 23, 2 discos. Oferta.
- J. STRAUSS Hijo: El Barón Gitano.** G. Brumbry, N. Gedda, R. Streich, B. Cvejic, G. Litz, H. Prey, K. Bohme, W. Brokmeier, W. Anheisser. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. Director, F. Allers. Edigsa 23A0436, 2 discos. Oferta.

VI. RECITALES

- «ANDRE, Maurice: TROMPETA Y CORO». **Transcripciones para trompeta de piezas de GERSHWIN, LARA, SCHUBERT, VERDI, etc.** Con Orquesta. Director, F. Rauber. Erato ERA 9256. Importado.
- «BRAVISSIMO DOMINGO», Vol. 2. **Arias de FLOTOW, GIOR-DANO, HAENDEL, HALEVY, MASSENET, PUCCINI, TCHAI-KOVSKY, VERDI y WAGNER.** RCA RL-14414.
- «CANTOS RUSOS Y UCRANIA-

- NOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII». Coro Búlgaro S. Obretov. Director, G. Robev. Edigsa 06L0536 y 537.**
- ESCOLANIA DE INFANTES DEL PILAR DE ZARAGOZA. Música polifónica de AGUILERA, GUERRERO, MORALES, ROBLEDÓ y VICTORIA.** Director, J.V. González Valle. Hispavox 160 065.
- FERRIER, Kathleen: ANTOLOGIA. Lieder, canciones y arias. MAHLER: La Canción de la Tierra. Rückert-Lieder. BRAHMS: Rapsodia para contralto.** Decca 9-90005, 7 discos. Mono y stereo. Importado. Oferta.
- «HOROWITZ EN DIRECTO». **Obras de CLEMENTI, CHOPIN y RACHMANINOV.** RCA RL-143 22.
- «MUSICA EN LA CORTE DE FRANCIA». **Obras de M.A. CHARPENTIER, FRANCOEUR, DE LANDE y MOURET.** A Scherbaum, S. Simek. Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Director, P. Kuentz. Archiv Privilege 2547053.1.
- «MUSICA DE DANZA GALANTE». **Música de ballet y danzas de C.P.E. BACH, GLUCK, HAYDN, MOZART y RAMEAU.** Directores: M. Couraud, E. Melkus, K. Richter, Archiv Privilege 2547 075.3.
- «MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA», vol. 5. **ANGULO: Siglas. BRIZ: Microestructuras op. 49. C. HALFFTER: Oda. MACIAS: Oda 1.** Grupo instrumental. Director, O. Alonso. RCA RL-35403.
- «MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA», vol. 6. **BERTOMEU: Concierto para oboe y orquesta de cámara. DE PABLO: Déjame hablar.** Grupo instrumental. Director, A. Tamayo. RCA RL-35404.
- «OBERTURAS VIENESAS» de J. STRAUSS Hijo, SUPPE y ZIEHNER. Orquesta Johann Strauss de Viena. Director, W. Boskovsky. Edigsa 23L0510-5.
- «RAMPAL: DISCO DE ORO NUM. 1». **Conciertos para flauta de REINECKE y ROMBERG.** Con Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Th. Guschlbauer. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, C. Scimone. Erato ERA 9253. Importado.
- «RAMPAL: DISCO DE ORO NUM. 2». **Conciertos para flauta de CORRETTE, DEVIENNE y LECLAIR.** Con Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director, J.F. Paillard. Erato ERA 9254. Importado.
- «RAMPAL: DISCO DE ORO NUM. 3». **Conciertos para flauta de GIANELLA y TARTINI.** Con 1 Solista Veneti. Director, C. Scimone. Erato ERA 9255. Importado.
- «WILLIAMS (John) COLLECTION». **Piezas para guitarra de ALBENIZ, MOZART, RODRIGO, etc.** CBS 73784. Importado.
- «YAMASHITA, Kazuhito: MUSICA DE ESPAÑA». **Obras para guitarra de MANEN, MOMP-POU, RODRIGO y TARREGA.** RCA RL-40908.

Músicos del siglo XX

FELIPE PEDRELL



sobre todo, los **Aires andaluces (Coplas de contrabandistas)**, los **Aires de la tierra del cantaor Silverio** y las **Canciones arabescas**. Algunas de estas piezas parecen sacadas de las colecciones popularistas que reunían indiscriminadamente canciones de raíz campesina y romanzas ciudadanas. Por último, hay que mencionar su abundante música coral, en parte religiosa, y que utiliza a menudo el idioma catalán, sumándose así el renacimiento coral de Cataluña.

Pedrell fue también un musicólogo de primera importancia. Dedicó por igual su atención a la música popular (recogida del folklore) y a la música culta tradicional (publicación de las obras de Tomás Luis de Victoria). En este terreno, sus trabajos mantienen todavía su validez.

En sus escritos autobiográficos, Pedrell se lamenta de la escasa repercusión de su música. En nuestros días tampoco se prodiga en los conciertos (alguna vez las orquestas interpretan **La veu de las montanyas**, o ciertas canciones), ni las grabaciones en disco. La influencia de Pedrell sobre la música española se ha ejercido mucho más por la vía de sus ideas y por la publicación del monumental **Cancionero musical español**.

Nació Felipe Pedrell en Tortosa, en 1841. Residió en Barcelona, donde llevó a cabo una inmensa labor en todos los terrenos de la música. Entre 1894 y 1904 vivió en Madrid, trabajando en el Conservatorio, en el Ateneo y en la Academia de Bellas Artes (de la que fue miembro), preparando la edición de Victoria y su ópera **La Celestina**. En 1902 se representó en el Liceo de Barcelona **Els Pireneus**, y en el Colón de Buenos Aires en 1910 (con asistencia de Pedrell). **La Celestina** y **El comte Arnau** no se estrenarán en vida del autor, que dedicará sus últimos años al **Cancionero** y que morirá en Barcelona en 1922.

VIDA Y OBRA

Por Ramón Barce

He aquí a una de las figuras más interesantes de la música española: Felipe Pedrell. De él parte la idea explícita de un nacionalismo artístico que incluye no sólo la canción popular, sino toda la tradición culta a partir de los polifonistas españoles. De Pedrell recibe Falla esa herencia ideológica que suma popularismo y arte culto, herencia que, a través de diversas influencias y de diferentes corrientes estéticas, llega hasta hoy.

Un tercer elemento confluye en Pedrell: el drama wagneriano, que le parece el medio más apto para la crea-

ción musical de su tiempo. Y así, en sus óperas, sintetiza folklore, tradición española culta y wagnerismo: **El Pireneus**, **La Celestina** y **El Comte Arnau** son las obras más características en este aspecto. En obras anteriores, el folklore se había teñido de orientalismo, como en la ópera **El último Abencerraje**. En sus numerosos lieder, Pedrell oscila entre la música romántica de salón y los elementos populares recogidos a veces en los cancioneros del siglo XIX: las **Siete melodías** para canto y piano, los **Seis Lieder** (textos de Heine), los **Ecos de Italia**, y,





Homenaje a Pedrell en Alcanar (Tarragona), el 1 de noviembre de 1911.

OBRAS

F. Bonastre ha catalogado 231 obras. Destacamos las siguientes:

Operas:

El último Abencerraje, texto de J.B. Altés, 1868. Cléopâtre, texto de A. de Lauzières, 1878. Els Pireneus, trilogía. I: Lo comte de Foix, 1890. II: Raig de Lluna, 1890. III: La jornada de Pannissars, 1891. La Celestina, 1902. El Comte Arnau, texto de Joan Maragall, 1904.

Obras corales:

Misa solemne, con orquesta, 1876. Misa de Réquiem, 1876. Te Deum, con orquesta, 1876. La matinalda, con orquesta, texto de Adrià Gual, 1905. Visió de Randa, con orquesta, texto de M. Morera, 1905. In captivitatem comploratio, con orquesta, 1906.

Canciones para voz y piano:

Siete melodías, 1863. Seis lieder, textos de Heine, 1864. Ecos de Italia,

1864. Noches de España, textos de Viedma, Blest Gana, Selgas y Zorrilla, 1871. Orientales, texto de Víctor Hugo, 1876. Consolations, textos de T. Gautier, 1876. La Primavera, 12 lieder, textos de F. Matheu, 1880. Aires andaluces, 1889. Aires de la tierra del cantaor Silverio, 1889. Canciones arabescas, 1906.

Orquesta:

Excelsior, poema sinfónico, 1880. I Trionfi, poema sinfónico, 1880. La veu de las montanyas, escenas sinfónicas, 1877.

De su ingente labor musicológica y literaria citaremos solamente:

Por nuestra música, ensayo. Barcelona, 1891. Hispaniae Schola Musica Sacra, antología, 8 vols., Barcelona, 1894-97. Opera Omnia de Tomás Luis de Victoria, 7 vols., Leipzig, 1902-11. Cancionero musical popular español, 4 vols., Barcelona, 1919-22.

BIBLIOGRAFIA

M. JOVER: Felipe Pedrell. Tortosa, 1972.

M. de FALLA: Felipe Pedrell. «La Revue Musicale», París, 1922.

F. BONASTRE: Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea. Tarragona, 1977.

«ANUARIO MUSICAL», vol. XVIII, Barcelona, 1973. Artículos de F. Bonastre, J. M^a Llorens, E. Pujol, M. Querol, S. Rubio, F. Sopena y J. Subirá.

«REVISTA MUSICAL CATALANA», Barcelona, sept-oct. 1922. Artículos de H. Anglès, J. Barberà, V. M^a de Gibert, E. López-Chavarri, F. Lliurat, Ll. Millet, J. Salvat y G. Sunyol.

«RITMO», núms. 143 y 144, febrero-marzo y abril 1941. Editoriales en el centenario del nacimiento de Pedrell.

«RITMO», núms. 424 y 426, septiembre y noviembre 1972. Artículos de M. Querol y C. Terni en el cincuentenario de la muerte de Pedrell.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 27 61.
MADRID-8.

TORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos
musicales
Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13



INSTRUMENTOS MUSICALES

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales
Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS

DISCOS COLUMBIA, S. A.
Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

VIETA
Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.
Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium
Cobalto. Accesorios y Cables de Cone-
xiones.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf. 942 - 239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

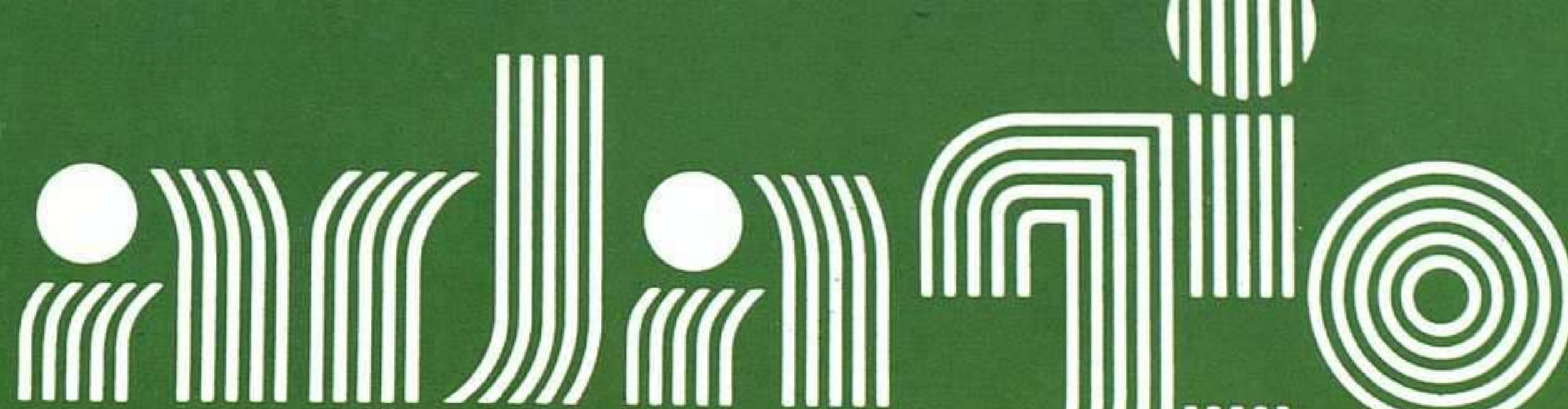
MAXPER, S. A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ABAO	95
ALIANZA EDITORIAL	75
ADAGIO	22, 78, 115
ALFA-YEBENES	35
BASF	42
CASA DAMAS	87
CASA WAGNER	58
EMI	29
HAZEN	2, 39
PHILIPS	19
POLYDOR	4, 97, 101
TAURUS EDICIONES	45



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

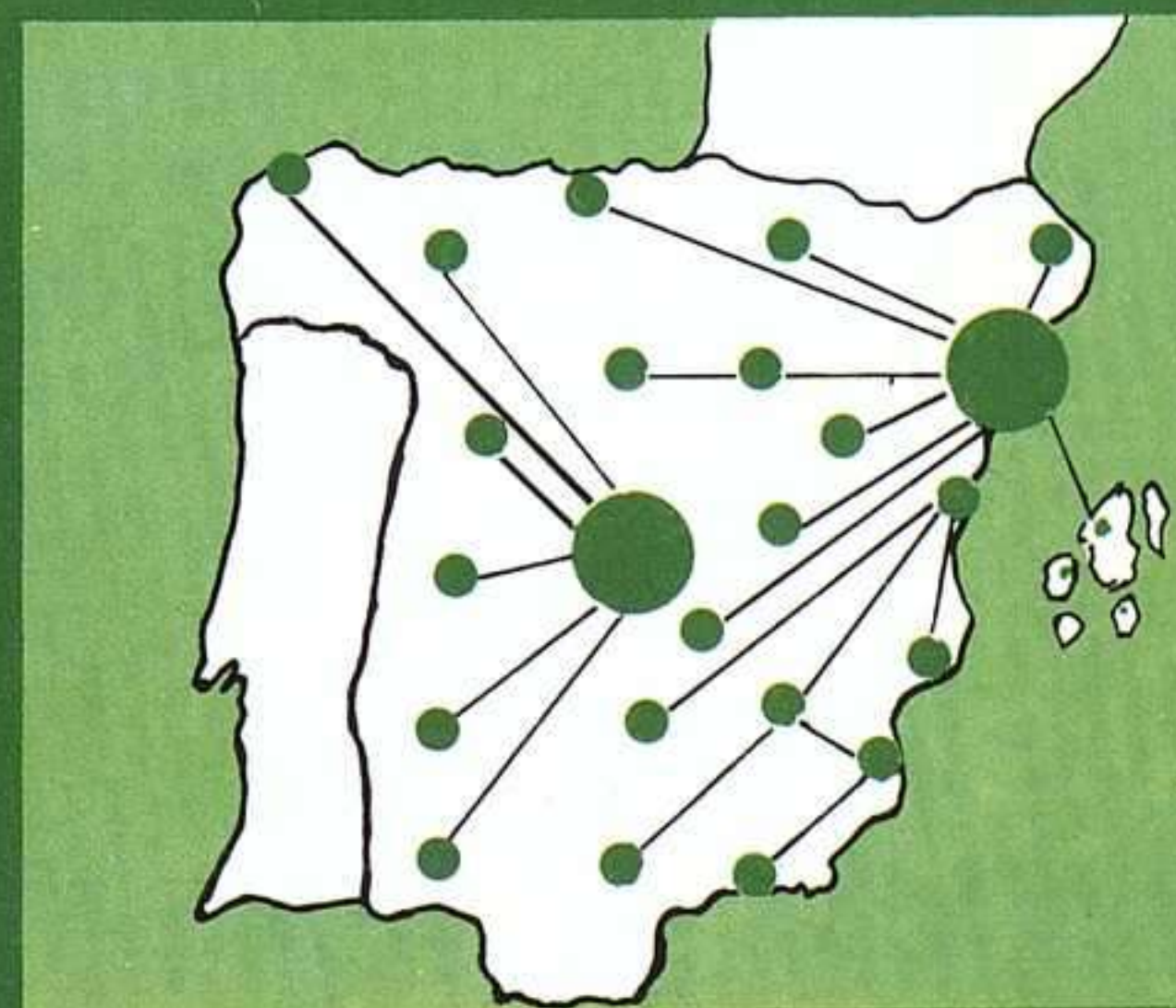
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes
Calle de la Forja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza