

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

UNA TRAGICOMEDIA BURGUESA EN DOS ACTOS



En el enigma Strauss confluyen tres datos fundamentales: el derrumbamiento moral de una nación que se arrojaría a los precipicios de la historia, una personalidad pequeño burguesa, casi anodina, desbordada por los acontecimientos y que acabó por encerrarse en un autismo artístico sin precedentes, y una música incendiaria y extraordinariamente sensual que le ha convertido, junto con Mozart, Verdi, Wagner y Puccini, en piedra angular de los teatros de ópera actuales. El 60 aniversario de su fallecimiento, conmemorado ya en diciembre por la Ópera de Berlín con una completísima Semana Strauss, nos ofrece la oportunidad de visitar este peculiar caso.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

En 1945, un joven oboísta estadounidense de 24 años llamado John de Lancie fue destinado a Garmisch-Partenkirchen como soldado del ejército aliado de ocupación para limpiar los Alpes bávaros de los últimos reductos nazis tras el fin de la II Guerra Mundial. De Lancie, quien había tocado en la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh a las órdenes de Fritz Reiner, antiguo colaborador de Richard Strauss en Dresde, estaba deseoso de conocer al célebre compositor e indagó sobre la posibilidad de viajar a Múnich para hacerle una visita. Pronto descubrió que tal viaje sería innecesario, pues Strauss vivía a menos de un kilómetro del destacamento.

Cordialmente recibido por el octogenario compositor, y sin hablar apenas alemán, De Lancie alabó las partes instrumentales que Strauss había regalado a su instrumento en sus poemas sinfónicos, hasta que se atrevió a preguntarle si alguna vez había pensado en dedicarle un concierto. El compositor res-

pondió lacónicamente: "No". El final de esta historia es de sobra conocido: Strauss acabó por componer el *Concierto para oboe* y éste se estrenó en Zúrich un año después. Otro fruto menos conocido de la amistad trabada entre el compositor bávaro y el oboísta californiano es que, gracias a ella, Strauss pudo disfrutar de mayores asignaciones de gasolina por parte de las autoridades militares americanas.

Cuarenta años y dos guerras mundiales antes, más concretamente, en 1904, Richard Strauss había tenido la oportunidad de pisar tierra americana por primera vez con motivo del estreno en Nueva York de la *Sinfonía doméstica*. Autor ya por entonces de la mayor parte de los poemas sinfónicos que le hicieron célebre, Strauss fue recibido en persona por el presidente Theodore Roosevelt y aclamado por el público como el mayor compositor vivo del momento. Dirigió a las orquestas filarmónicas de Nueva York, Chicago y Filadelfia, así como la Sinfónica de Boston (a la que alabó como la más maravillosa del mundo) y dio

numerosas muestras de cosmopolitismo ante una prensa que admiró su sentido del humor, pero que no dejó de asombrarse por el enorme contraste ofrecido por el carácter romántico e innovador de sus composiciones frente a una estampa más propia del buen padre de familia pragmático y burgués que en realidad era: "La verdad es que no hemos visto últimamente un director tan poco espectacular y tan concentrado en su trabajo como él", señalaba el New York Times, mientras el compositor se defendía por ofrecer dos conciertos en los grandes almacenes Wanamaker por los que le habían pagado la nada despreciable suma de 2.000 dólares: "El verdadero arte ennoblece cualquier sala y no es vergonzoso que un artista gane dinero para su mujer y su hijo".

EL HEREDERO DE WAGNER

Fue este pragmatismo (además de un talento y una técnica musicales de primer orden) el que le permitiría en breve sacudir la es- ↪

La actriz y bailarina
canadiense, Maud Allan,
en el estreno de la ópera
Salome, en 1905.





© LEBRECHT MUSIC & ARTS/LEBRECHT MUSIC & ARTS

cena operística alemana mostrando una salida al túnel en el que Wagner había metido a la ópera de aquel país con su indigesta herencia. En efecto, *Salome* (Dresde, 1905) y *Elektra* (Dresde, 1909) le situaron en lo más alto de la vanguardia internacional gracias a una música abrasiva y unos libretos de un expresionismo feroz. En lo musical, Strauss revistió el drama musical wagneriano con su exuberante y peculiar sentido del virtuosismo orquestal y unas libertades armónicas de procedencia impresionista (aunque de sonoridad y “peso” netamente germanos) que rozaban la atonalidad en más de un momento.

Pese al escándalo que produjeron los escabrosos textos a los censores más puritanos (Berlín, Londres, Nueva York) y pese a los numerosos chascarrillos que inspiró la brutalidad orquestal a los periodistas, ambas obras se saldaron con enormes éxitos tanto de público como de crítica. Cuando la Ópera de Viena negó a Gustav Mahler la posibilidad de representar allí la obscena *Salome*, el forzado estreno austríaco en Graz en 1906 congregó a una delegación de compositores que da buena cuenta del enorme interés despertado: allí estaban Mahler, militante defensor de la obra (de la que decía era “una obra verdaderamente genial, poderosa, sin duda una de las

más importantes de nuestra época”), su cuñado, el también compositor Alexander von Zemlinsky, y Arnold Schönberg. Pero también estuvieron allí representantes de linajes musicales más tradicionales, como Giacomo Puccini, quien viajó desde Italia *ex profeso* para la ocasión, o Adele Strauss, viuda del legendario “Rey del vals”. Schönberg acudió acompañado de varios de sus alumnos, entre los que se encontraba un joven y emocionadísimo Alban Berg. Inmersos aún en el denominado periodo “expresionista” y años antes de romper definitivamente con la tonalidad (recordemos que los postwagnerianos *Gurrelieder* del maestro aún tardarían siete años en ver la luz), asistían asombrados a lo que parecía la asunción de sus revolucionarios ideales por parte de un compositor de fama mundial que les tomaba la delantera con una obra maestra dentro del género más complicado y conservador de todos, el operístico.

VERISMO A LA ALEMANA

A pesar de la indudable modernidad de *Salome* y *Elektra*, cabe cuestionarse que Strauss compartiera este tipo de ideales, y no fueran otro tipo de planteamientos los que le condujeron a concebir y materializar el tremen-

do golpe de efecto que constituyeron dichas obras. El abandono de la temática y el formato wagneriano que había lastrado sus dos primeras peripecias operísticas, *Guntram* (1894) y *Feuersnot* (1901), debe tanto a su perspicacia comercial como a su curiosidad intelectual. A la primera puede atribuirse la adopción del acto único y el asunto violento característico del melodrama verista, triunfalmente inaugurado por la *Cavalleria rusticana* de Mascagni en 1890 y único antídoto efectivo (hasta *La consagración de la primavera* de Stravinsky en 1913) contra la fiebre wagneriana que dominaba la escena musical internacional.

Sin embargo, Strauss fue capaz de ir más allá de la mera transposición del modelo italiano (que ya había tanteado Eugen d’Albert en su *Tiefland* de 1903) al lograr ensamblar algunas de las corrientes de pensamiento más controvertidas de principios de siglo: el ateísmo filosófico de Nietzsche, el decadentismo estético *fin de siècle*, el estudio científico de las patologías mentales de Freud o, como se ha puesto en evidencia recientemente, la misoginia radical expresada por el joven suicida vienés Otto Weininger en *Geschlecht und Charakter* (*Sexo y carácter*, 1903). En este por entonces divulgadísimo manifiesto, se proclamaba que la mujer era un ser esencialmente desce- ↪

Rudolf Moralt (1902-1958) dirige a la Filarmónica de Viena, con motivo del 75 cumpleaños de Strauss, en Junio de 1939.



CRONOLOGÍA ARTÍSTICA DE RICHARD STRAUSS (1864-1949)

1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950
II REICH			REPÚBLICA DE WEIMAR			III REICH	R.F.A
							
I GUERRA MUNDIAL				II GUERRA MUNDIAL			
<i>Aus Italien</i> (1886)		<i>Feuersnot</i> (1901)		<i>Intermezzo</i> (1924)		<i>El amor de Dánae</i> [1940]	
<i>Don Juan</i> (1889)		<i>Sinfonía doméstica</i> (1904)		<i>Helena la egipciaca</i> (1928)		<i>Capriccio</i> (1942)	
<i>Muerte y transfiguración</i> (1889)		<i>Salome</i> (1905)				<i>Concierto para trompa nº2</i> (1942)	
		<i>Elektra</i> (1909)				<i>Metamorfosis</i> (1945)	
						<i>Concierto para oboe</i> (1946)	
						<i>Cuatro últimos Lieder</i> (1948)	
<i>Macbeth</i> (1890)			<i>El caballero de la rosa</i> (1911)		<i>Arabella</i> (1933)		
<i>Guntram</i> (1894)			<i>Sinfonía alpina</i> (1915)		<i>La mujer silenciosa</i> (1935)		
<i>Till Eulenspiegel</i> (1895)			<i>Ariadna en Naxos</i> (1916)		<i>Friedenstag</i> (1938)		
<i>Así habló Zaratustra</i> (1896)			<i>La mujer sin sombra</i> (1919)		<i>Daphne</i> (1938)		
<i>Don Quijote</i> (1898)							
<i>Vida de héroe</i> (1899)							

SALOME ES EL REVERSO VICIOSO DE ISOLDA, JUAN EL BAUTISTA ES UNA VERSIÓN FANÁTICA DE PARSIFAL, Y ELEKTRA UNA INMOLADORA BRÜNNHILDE QUE REPLAZA COMPASIÓN POR DEPRAVACIÓN

rebrado y amoral que sólo actuaba conforme a un instinto sexual primario e impersonal. Más aún, el judío converso Weininger vaticinaba que la supremacía de la raza aria sólo sería posible cuando los arios repudiaran su lado femenino, así como su deseo por las mujeres. Como finalmente observa Lawrence Kramer (*Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science*, 1993), Strauss llevó a la escena operística en *Salome* y *Elektra* dos mujeres que llevan la marca de Weininger: la hebrea despliega sus lúbricos contoneos frente a su padrastro y Juan el Bautista, manipulando la lascivia del primero para materializar su orgía necrófila con el segundo. La griega no duda en seducir a su hermano y su hermana con el propósito de instrumentalizarlos para llevar a cabo una nueva orgía de sangre que, además de necrófila, es incestuosa y parricida. Con estos ingredientes, Strauss actualizó el drama musical de corte wagneriano mediante una suerte de inversión de los valores originarios, de la que resulta una *Salome* que es el reverso vicioso de *Isolda* (con *Liebestod* incluido), un Juan el Bautista que es una versión fanática de *Parsifal* redimido mediante la decapitación, y una *Elektra* que asu-

me el rol inmolador y justiciero de *Brünnhilde* reemplazando la sabiduría y la compasión por el desenfreno y la depravación.

LA TRAICIÓN

El modernismo musical de *Salome* y *Elektra* es consecuente con la naturaleza de los libretos, y distaba tanto de la declaración de principios vanguardista de Schönberg y sus discípulos como adelantaba una nueva actitud (esta sí, enteramente antiromántica) del compositor como mero artesano musical, defendida algunos años después por objetivistas como Hindemith o Stravinsky, a menudo con indisimulada pose. Basta con atender la explicación dada por Strauss con su habitual llaneza para entender el bruitismo de sus partituras: “Cuando se mata a una madre en el escenario ¿pretenden que componga un concierto para violín?”. Strauss, quien admiraba por encima de todo a Mozart y Wagner, nunca se sintió investido con una misión artística sagrada, al contrario que otros ególatras como Mahler, Schönberg o la mayor parte de los compositores que después le criticarían con saña. Por ello,

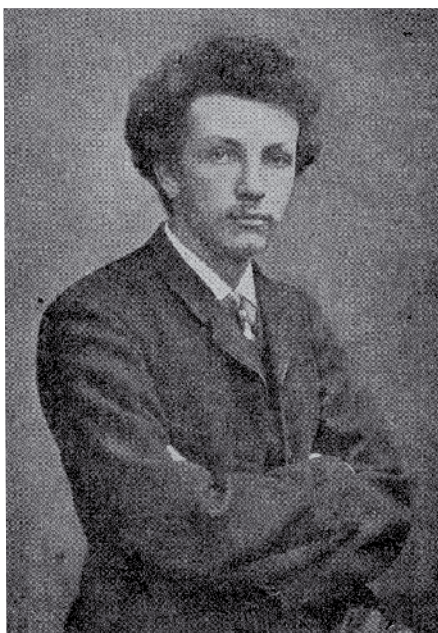


no debería extrañar que su música abandonara los derroteros vanguardistas una vez perdido el interés por las temáticas expresionistas. Con *El caballero de la rosa* (1911), la segunda colaboración operística de Strauss con el dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal tras *Elektra*, inauguró una serie de obras de gusto neoclásico que le valió el repudio de los modernistas desde Schönberg a Stravinsky. El ruso, adalid a partir de *Pulcinella* (1920) de un neoclasicismo de distinto sesgo estético y discutible superioridad artística, tacharía esta obra como “cuatro horas sin una síncopa [...]”, una opereta que si es Richard, es Wagner también, y si es Strauss, es Johann”. Lejos de constituir un hecho aislado, la producción posterior de Strauss no haría sino confirmar el cambio de rumbo iniciado con *El caballero de la rosa*, mediante una suce- ↪

El joven compositor y
director de orquesta
alemán, en 1894.



© LEBRECHT MUSIC & ARTS/LEBRECHT MUSIC & ARTS



Strauss de joven en una fotografía procedente de la agencia Fr. Müller.

sión de obras cuyos presupuestos quedarían trasnochados de la noche a la mañana con la irrupción de la I Guerra Mundial y serían cruelmente vilipendiados debido a la enorme ferocidad que adquirieron los debates estéticos en una Europa resquebrajada por ideologías extremistas. Tras las problemáticas e imperfectas (pero aún así dignas de sus predecesoras) *Ariadna en Naxos* (1916) y *La mujer sin sombra* (1919), Strauss y Hofmannsthal perpetraron los despropósitos conocidos como *Helena la egipciaca* (1928) y *Arabella* (1933), ésta última apodada por la malas lenguas “El caballero de la esclerosis” (*Der Sklerosenkavalier*). Pese a la pérdida de audacia y frescura de la música, es justo reconocer que no es ésta el principal lastre de las obras citadas, sino más bien unos libretos que insisten una y otra vez en un tema que resultaba cada vez más desfasado: la fidelidad conyugal.

OPINIONES Y VALORACIONES

- **GUSTAV MAHLER (1860-1911)**

“Strauss y yo cavamos un túnel desde las laderas opuestas de una montaña. Algún día nos encontraremos”.

- **RICHARD STRAUSS (1864-1949)**

“Puedo no ser un compositor de primera fila, ¡pero sí que soy un compositor de segunda fila de primera clase!”

- **ROMAIN ROLLAND (1866-1944)**

“Strauss es un bárbaro shakespeariano: su arte es arrollador; produce a un tiempo arena, oro, piedra y desechos; carece casi por completo de gusto, pero posee una violencia de sentimientos lindante con la locura”.

- **ARTURO TOSCANINI (1867-1957)**

“Ante Strauss, el compositor, me quito el sombrero. Ante Strauss, el hombre, me lo vuelvo a poner”.

- **IGOR STRAVINSKY (1882-1971)**

“Quizás Strauss pueda deleitar y gustar, pero no puede conmover. Puede que ello se deba a que no asumía ningún compromiso; nada le importaba en realidad”.

- **NORMAN DEL MAR (1919-1994)**

“Su carrera creativa fue exitosa en proporción inversa al grado de sublimidad al que aspiraba”.

- **LOTTE KLEMPERER (1923-2003)**

“Su oportunismo era tan burdo, tan amoral, que, aún hoy, a mi padre [el director de orquesta **Otto Klemperer (1885-1973)**] le causa gracia, más que ofensa”.

EL HÉROE DE LA PANTUFLA

Fue Hofmannsthal el verdadero artífice del enorme rol jugado por el tema de la fidelidad conyugal en el Strauss maduro. Tal como lo demuestra su abundante correspondencia, el libretista indujo en el compositor un tratamiento cada vez más oscuro (¿profundo?) y desconectado de la realidad de este asunto mientras Strauss insistía en la necesidad de conectar con el público a través de planteamientos más sencillos: si no fuera por Strauss, el Acto II del *Caballero de la Rosa* habría consistido en una interminable discusión entre Octavian y Sophie acerca del sentido del matrimonio, pues todas las escenas de acción fueron aportación del compositor. A cambio, fue la tenacidad del libretista la responsable de la inclusión de la escena de Baco y Ariadna en *Ariadna en Naxos*, sin duda la menos convincente de toda la obra.



P. 63 y 64:
ilustraciones
de Aubrey
Beardsley para
Salomé de
Oscar Wilde.
Junto a estas
líneas: Wilde
vestido de
Salomé.

LA LIBERTAD EXHIBIDA POR MUJERES COMO LOU ANDREAS-SALOMÉ O ALMA MAHLER INQUIETABAN LOS CIMIENTOS DE LA SOCIEDAD QUE HABÍA ACUÑADO EL LEMA DE LAS TRES KAS: KINDER, KÜCHE, KIRCHE (HIJOS, COCINA, IGLESIA)

El protagonismo dado por Strauss a la relación conyugal en sus óperas ha sido analizado hasta la saciedad en relación con su particular vida marital. Descrito por su biógrafo George R. Marek como *Pantoffelheld* (“calzonazos” o “héroe de las pantuflas” según la peculiar expresión alemana), Strauss fue extremadamente sensible a una de las preocupaciones más persistentes de su tiempo: la emancipación de la mujer y la posible influencia de ésta en la decadencia de occidente. Por un lado, los movimientos feministas resultaban cada vez más amenazadores a muchos debido a la creciente virulencia que fueron adquiriendo en manos de activistas como la sindicalista Emma Ihrer, la ideóloga marxista Rosa Luxemburgo o la revolucionaria espartaquista Clara Zetkin, parlamentaria en el Reichstag desde 1920 y bestia negra de los tradicionalistas. Por otro, la libertad exhibida por una nueva generación de féminas de clase alta como Lou Andreas-Salomé o Alma Mahler, amantes o cómplices intelectuales de personalidades como Nietzsche, Freud

y Rilke en el primer caso, y Klimt, Mahler, Gropius, Kokoschka y Werfel en el segundo, no dejaban de inquietar los cimientos de una sociedad que había acuñado para sus mujeres el inefable lema de las tres kas: *Kinder, Küche, Kirche* (hijos, cocina, iglesia).

La intelectualidad germana reaccionó ante estas transformaciones sociales con una actitud combativamente misógina en ocasiones e ingenuamente condescendiente en otras, como lo muestran, con mayor o menor fortuna, el panfleto de Weininger antes citado, el programa de la *Noche transfigurada* de Schönberg o la *Lulu* bergiana, entre muchísimas más. Strauss no fue excepción a esta regla y defendió toda su vida, como si del ideal más noble se tratara, un paternalista reparto de roles cuyos detalles están perfectamente resumidos en clave meta-

física en *La mujer sin sombra* y en clave terrenal en esa chispeante comedia autobiográfica que es *Intermezzo* (1924): el hombre debe condescender con los arrebatos histéricos de su mujer y asumir la primacía y gobierno de ésta... en todos los asuntos domésticos.

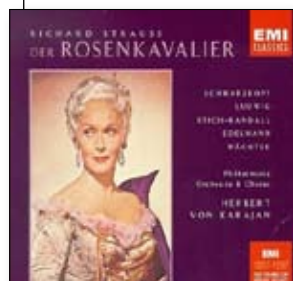
EL PACTO CON EL DIABLO

Conviene recordar que Richard Strauss era casi septuagenario y vivía prácticamente aislado del mundo en su casa de campo de Garmisch cuando Hitler llegó al poder en Alemania en 1933. El nazismo le tributó los honores debidos al que era sin lugar a dudas el compositor alemán vivo más conocido mundialmente (fue nombrado en 1933 presidente de la Cámara de Música del Reich, *Reichsmusikkammer*) y él los aceptó, adulado por un reconocimiento oficial que algunas instituciones le habían negado en los años de la República de Weimar por considerarle artísticamente anticuado. Strauss se justificó siempre diciendo que él era un simple compositor, que sirvió al Kaiser y a la república, y que lo habría hecho igualmente si hubieran gobernado los comunistas. Por otro lado estaba la necesidad de proteger a Alice, la esposa judía de su único hijo y la madre de sus nietos, a la que profesaba un inmenso cariño. O la colaboración secreta con el libretista judío exiliado Stefan Zweig, con quien pergeñó *La mujer silenciosa* (1935), hecho que le valió la expulsión de la Cámara ese mismo año. Recluido en una irreal vida hogareña, consumó aún tres operas antes de que su genio aflorase de un modo casi elegíaco en tres de sus últimas composiciones: la ópera *Capriccio* (1942), las *Metamorfosis* para orquesta de cuerda (1945), obra escrita en duelo por la destrucción de Dresde por los bombardeos aliados, y los ingravidos *Cuatro últimos Lieders* (1948).

Resulta estéril plantearse qué habría sido de Strauss si el compositor hubiera vivido tiempos menos terribles, pues parece evidente que su música sufrió la decadencia mental y moral de su nación. Pese a ello, su arte nos quedará para siempre como una irrepetible muestra (por su enorme categoría artística) de la humana impotencia ante la fatalidad, así como del enorme desatino (o cobardía) de intentar preservar la belleza en medio del horror. ❧

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Teresa Berganza” de Madrid.

DISCOGRAFÍA RECOMENDADA



EL CABALLERO DE LA ROSA

Philharmonia Orchestra. Herbert von Karajan, director. Schwarzkopf, Ludwig, Stich-Randall, Edelmann.

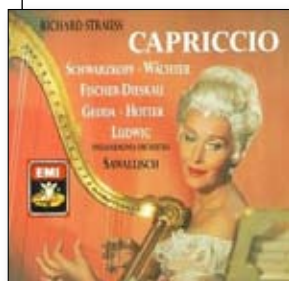
Sonido: ★★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

EMI 67609 ADD CD1 70:08 CD2 59:48 CD3 61:38 1956

Karajan no tuvo la oportunidad de mantener un contacto con Richard Strauss tan estrecho como el de directores como Fritz Reiner, Karl Böhm o Clemens Krauss. Aunque aquél alabó su dirección en numerosas ocasiones, Karajan sabía que el bávaro era un compositor muy agradecido que siempre tenía buenas palabras para sus intérpretes, y no se tomó muy en serio sus cumplidos. Tras la II Guerra Mundial, realizó para EMI dos grabaciones de referencia de *El caballero de la rosa* (1956) y *Ariadna en Naxos* (1954) para nunca más dejar de interpretar y registrar su obra, principalmente para EMI y Deutsche Grammophon, pero también para Sony en un ciclo videográfico producido ya en los años ochenta, que incluía varios poemas sinfónicos y, de nuevo, *El caballero de la rosa*.

El registro que aquí reseñamos cuenta con un interesante complemento visual rodado en Salzburgo que fue editado en DVD con muy bajos estándares de calidad (esperamos una reedición a la altura del documento) con Sena Jurinac sustituyendo a Christa Ludwig como Octavian. Mantiene su vigencia gracias al cruce entre un estilo vocal heredero directo del estilo vienés que el propio Strauss contribuyó a forjar y un estilo orquestal moderno, vigoroso y sedoso. Schwarzkopf es una straussiana que hay que conocer (aquí, en *Ariadna*, o en sus *Cuatro últimos Lieder* con Szell) pese a que aquí acusa un cierto manierismo. Ludwig está soberbia como Octavian (encarnaría a la Mariscala con Bernstein años después en una grabación bastante más “pesada”) y los comprimarios están muy acertados.



CAPRICCIO

Philharmonia Orchestra. Wolfgang Sawallisch, director. Schwarzkopf, Gedda, Fischer-Dieskau, Wächter.

Sonido: ★★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

EMI 673912 ADD MONO CD1 65:29 CD2 69:26 1959

Sawallisch es uno de los directores straussianos más competentes de la historia del disco. Tras este juvenil y modélico registro de *Capriccio* realizó una importante serie de cuasi exhumaciones entre las que destacan *Intermezzo* (1980) y *Friedenstag* (1988), además de dos sensacionales grabaciones de *Elektra* (1990) y *La mujer sin sombra* (1992), todas ellas para EMI.

Escrita nada menos que durante los primeros años de la II Guerra Mundial, *Capriccio* tiene la virtud de evitar por completo la impostación de algunos de sus predecesores más decadentes (*Daphne*, *El amor de Dánae* o el mismo *Friedenstag*) y retratar de la manera más sincera el universo al que acudía el compositor para evadirse de la cruda realidad. Esta fantasía dieciochesca resucita así la frescura del Prólogo de *Ariadne* y la proyecta hacia una de las controversias que han acompañado a la ópera desde su origen: la cuestión de la primacía del texto sobre la música o viceversa.

Como es de suponer, semejante esteticismo escapista exige una enorme sintonía y complicidad por parte de los intérpretes, y eso es precisamente lo que logra el inmejorable equipo artístico aquí reunido, capaz de obrar el milagro y mostrar la profunda belleza y sabiduría de esta joya musical. No se sabe si destacar el arrobó de Gedda como Flámina, la jovialidad de Fischer-Dieskau como Olivier, la tremenda comicidad de Hotter como La Roche, el encanto de Moffo como cantante italiana...



ANDRÉ PREVIN

MÚSICA ORQUESTAL

Wiener Philharmoniker. André Previn, director.

Sonido: ★★ ★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 790-2 DDD 68:50 1993

La obra orquestal de Richard Strauss constituye uno de esos caramelos irresistibles para los más grandes directores y orquestas e inaccesibles (por su dificultad) para las mediocres, tanto por los retos que plantea como por las posibilidades de exhibición que ofrece. Entre las selecciones más importantes de la discografía se encuentran sin lugar a dudas las firmadas por Fritz Reiner (RCA/1954-1962), la de Karl Böhm (DDG/1953-1963) y la completísima de Rudolf Kempe (EMI/1970-1976), siempre sin desdeñar los Solti, Karajan, etc. Las dos primeras reúnen el enorme valor histórico de estar firmadas por dos estrechos colaboradores del compositor; el Strauss de Reiner es enormemente plástico y está fabulosamente secundado por una Sinfónica de Chicago que derrocha ganas de tocar; el de Böhm es más equilibrado (apolíneo), aunque sin merma de calidez. Por su parte, el Strauss de Kempe ha sido celebrado por su transparencia y sentido analítico.

Ante la imposible tarea de seleccionar un único registro orquestal lo suficientemente representativo nos hemos decidido por recomendar esta selección de obras orquestales menores firmadas por André Previn. El director germano-americano realizó una impresionante serie de registros straussianos junto a la Filarmónica de Viena para los sellos Telarc (1988-1991) y Deutsche Grammophon (1992-1997), el más original de los cuales es esta selección operística que incluye bellísimas lecturas de la *suite Rosenkavalier* y *Capriccio* (introducción y claro de luna), unos deliciosos interludios de *Intermezzo* y una refinadísima *Danza de Salomé*.



ELEKTRA

Wiener Philharmoniker. Karl Böhm, director.
Rysanek, Ligendza, Varnay, Fischer-Dieskau.

Imagen: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 440 073 4095
2 DVD 118 + 90 MIN 1981

SUBTÍTULOS EN ALEMÁN, INGLÉS, FRANCÉS,
ESPAÑOL Y CHINO
NTSC 4:3 PCM 2.0 DTS 5.1

Karl Böhm colaboró estrechamente con Strauss a partir de los años treinta. Dirigió los estrenos de *La mujer silenciosa* y *Daphne*, que le fue expresamente dedicada. Tras la II Guerra Mundial realizó una ambiciosa aunque irregular serie de registros operísticos para Deutsche Grammophon, además de la selección sinfónica comentada anteriormente. Durante los últimos años de su vida, Unitel le encomendó sendas versiones televisivas de *Salome* (1974), *Ariadna en Naxos* (1977) y *Elektra* (1981). Es esta última la que mejor ha resistido el paso del tiempo gracias a la intemporal pero muy involucrada dirección escénica de Götz Friedrich y a la presencia de un elenco vocal que cuenta con algunos de los nombres fundamentales del canto straussiano de la posguerra.

Rysanek es puro fuego como Elektra, además de una actriz superdotada. Astrid Varnay recrea una Klytämnestra absolutamente terrorífica y nauseabunda, en una excelente recreación realizada cuando la artista contaba más de 60 años. Fischer-Dieskau es un Orestes de inquietante nobleza y Beirer repite el afeminado rol que ya interpretó como Herodes en la *Salome* de 1974. Ligendza anda algo más justa como Chrysothemis, pero los comprimarios (que incluyen a mitos vivientes como Josef Greindl y Kurt Böhme) rinden a muy alto nivel.

La dirección del octogenario Böhm, quien fallecería en ese mismo año, sorprende por su energía y brutalidad, y sobrepasa ampliamente el nivel alcanzado en el registro oficial para Deutsche Grammophon de 1960.



LA MUJER SIN SOMBRA

Wiener Philharmoniker. Georg Solti, director.
Studer, Marton, Lipovsek, Moser.

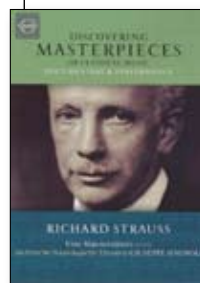
Imagen: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

DECCA DVD 071 425 9 2 DVD 203 MIN 1992
SUBTÍTULOS EN INGLÉS, FRANCÉS, ITALIANO,
ESPAÑOL Y CHINO
NTSC 16:9 LPCM 2.0 DTS 5.1

Solti fue escogido para dirigir las celebraciones del 85 aniversario del compositor bávaro, así como de sus honras fúnebres unos meses después. Relata el húngaro que acudió a Garmisch en 1949 para conversar con Strauss acerca de *El caballero de la rosa*, pero que éste, desinteresado por el tema, se levantó y tomó de la librería un ejemplar de la partitura de *Tristan* para proponerle a continuación: “Hablemos mejor de esto”.

Entre 1957 y 1992 realizó para Decca una serie de registros de las óperas más populares del bávaro. Entre ellos destacan las brutalmente expresionistas *Salome* (1961) y *Elektra* (1967), que tuvieron la fortuna de contar con ese portento vocal que fue Birgit Nilsson. Igualmente poderoso, *El caballero de la rosa* de 1968 figura entre las mejores (y más lujosas, cuenta nada menos que con Pavarotti para el breve rol del tenor italiano) versiones de esta ópera.

Su título straussiano favorito debió esperar hasta 1992 para su realización discográfica y videográfica. La primera contó con un reparto insuperable en su época, con sobresalientes intervenciones como las de José van Dam o Julia Varady e inusitadas como la de Plácido Domingo (muy bella, por otra parte). Menos redonda en lo vocal, la presente versión videográfica tiene como interés añadido la concepción escénica de Götz Friedrich, capaz de hacer sugestivo el poco empático planteamiento dramático de esta ópera.



SINFONÍA ALPINA

Staatskapelle Dresden. Giuseppe Sinopoli, director.

Imagen: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

EUROARTS 2056138 DVD 56 + 30 MIN 1998
SUBTÍTULOS EN INGLÉS, ALEMÁN, FRANCÉS
Y ESPAÑOL
NTSC 16:9 PCM STEREO DD 5.1 DTS 5.1

Giuseppe Sinopoli ha sido uno de los últimos grandes nombres de la dirección straussiana, cumplido que, por otra parte, podría hacerse extensivo a otros directores como el ya citado André Previn o Christian Thielemann, entre otros.

Al frente de la Staatskapelle de Dresden, orquesta de indiscutible pedigrí straussiano, el director italiano inició una serie de registros que quedó interrumpida por su prematura muerte y que incluye títulos como *Una vida de héroe* (DGG/1993), los *Cuatro últimos Lieder* (DGG/1994), *La mujer sin sombra* (Teldec/1996), *Friedenstag* (DGG/1999) y *Ariadne en Naxos* (DGG/2000). Previamente legó una muy lograda en lo escénico *Salome* en la Ópera de Berlín (NVC Arts/1990) y dos registros orquestalmente soberbios, pero no tan convincentes vocalmente, de *Salome* (DGG/1990) y *Elektra* (DGG/1995). El presente DVD, incluido en la serie *Discovering Masterpieces of Classical Music*, consta de un documental y una grabación de la *Sinfonía Alpina*. La interpretación brilla por la calidad (y calidez) sonora, así como por la elegancia y transparencia. Tomando como referencia la misma interpretación, y siguiendo los criterios de la serie, el documental (de media hora) explica los condicionantes históricos de la obra con abundante y muy acertado material visual, a la vez que expone con claridad y sencillez un análisis de la obra a cargo del especialista Habakuk Traber. Un producto modélico del que debería haber más ejemplos.