

Reproductores
de vídeo en HI-FI

Año LX
590 ptas.
Feb., 1989

RITMO

596



ENTREVISTA
Margare
Price
Yo-Yo M

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

Artista
exclusivo
de



YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales

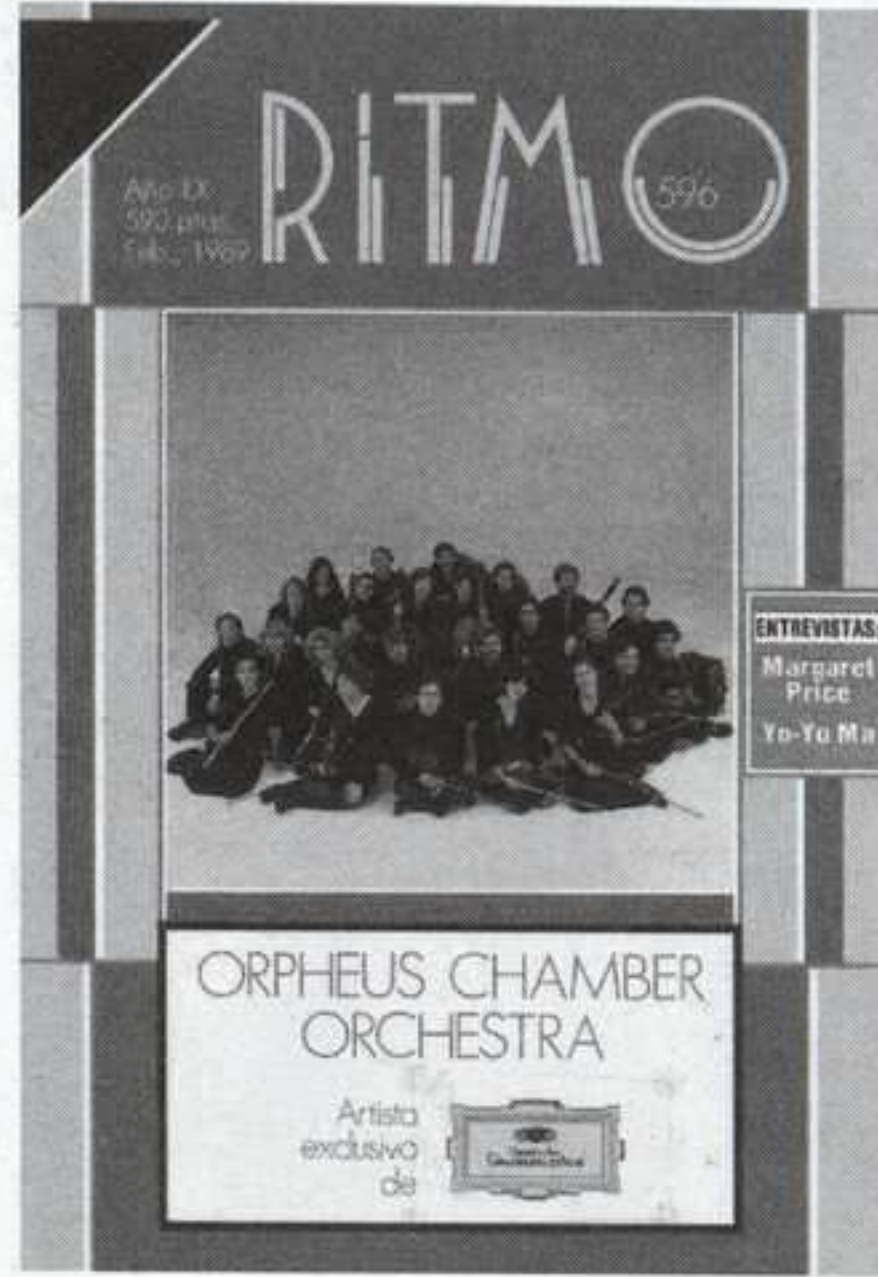


Importador:

HAZEN

Carretera de la Coruña, Km. 17.200 Las Rozas (Madrid)

En portada



D. G./CHRISTIAN STEINER

Orpheus Chamber Orchestra, artista exclusivo de discos Deutsche Grammophon. RITMO dedica su portada de este mes a la agrupación neoyorquina, que ha programado una extensa gira por nuestro país. En páginas interiores el lector puede encontrar una entrevista realizada a dos de sus componentes, uno de los cuales, Julian Fifer fue el fundador del grupo.

	Pags.
Editorial: De entierros y honras oficiales	5
Entrevistas:	
Margaret Price: "De Mozart a Verdi no hay más que un paso"	6
Orpheus Chamber Orchestra: La irresistible atracción del espíritu camerístico	12
Yo-Yo Ma, un tipo humano excepcional	17
Opera	21
Danza:	
Nijinsky, coreógrafo	26
Nijinsky, bailarín	27
Ballet Nacional de España (I y II)	28
"Face a face" y "Solos a solas"	29
Reportajes:	
Taller de Músicos: 10 años de experiencia enseñando jazz	30
II Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta": Por el mejor camino	32
HI-FI:	
Novedades	34
El sonido HI-FI en equipos audiovisuales domésticos	36
Catálogo	38
Jazz:	
Bobby McFerrin, el prodigio de la sencillez	41
Discos	42
Discoteca básica: Adiós a la bohemia, de Pablo Sorozábal	44
Ensayos discográficos:	
Jan Dismas Zelenka, un ilustre desconocido	46
El arte de emocionar, el arte de experimentar	48
El Mesías , de Haendel, por Pinnock	49
Las Sinfonías de Roussel, una agradable sorpresa	51
Crítica discográfica	52
Discos criticados	76
Libros y partituras	78
País musical:	
Barcelona	80
Bilbao	82
Madrid	84
Valencia	86
Valladolid	87
Otras ciudades	90
Agenda:	
Noticias	93
Cartelera	96
Viejas fotografías de mi álbum: Fidela Campiña	97
Voces: Tito Gobbi	98
Músicos del siglo XX: Alexandr Scriabin	100
Directorio comercial	102

Entrevistas

Junto a la ya mencionada a los Orpheus, este número de la revista incluye otras dos con Margaret Price y Yo-Yo Ma.



Margaret Price.

Danza

Cristina Marinero y Rosa Paz trazan una semblanza del Nijinsky bailarín y coreógrafo, en el centenario de su nacimiento.



Vaslav Nijinsky.

Discoteca básica

Adiós a la bohemia, del recientemente fallecido Pablo Sorozábal.



PALOMA ALONSO

Pablo Sorozábal.

Voces

El encargado de esta sección, Gonzalo Badenes, se ocupa en esta ocasión de la figura de Tito Gobbi.



Tito Gobbi.

La Dirección de RITMO no se solidariza, necesariamente, con las opiniones y valoraciones vertidas por sus colaboradores y corresponsales, cuyas firmas son las únicas responsables del contenido de los trabajos aparecidos en la Revista.

INTELIGENCIA

A la facultad de captar, relacionar y formar ideas, se le llama inteligencia.

En PIONEER hemos puesto la nuestra al servicio del hombre.

Hemos sabido captar su sensibilidad, relacionarla con su hábitat, y transformarla en los medios útiles para llegar a sus sentidos a través del sonido y de la imagen.

Con precisión.

Para conseguirlo han sido necesarios años de experiencia, de plena dedicación, de conjugar acertadamente tecnología punta y trabajo inteligente.

El resultado han sido los más exclusivos y avanzados sistemas audiovisuales del momento.

Con un punto en común: su alta fidelidad.

Fidelidad en imagen, reflejada en la gama de Televisores y Vídeos PIONEER, con pantallas acústicas compatibles, con las últimas tendencias tecnológicas incorporadas, que permiten obtener la más excepcional calidad de imagen y sonido.

Y alta fidelidad en sonido, demostrada con los últimos modelos en Hi-Fi PIONEER, o la exclusiva gama de Compact Disc, con perfecta reproducción digital. Con todos los componentes necesarios para convertir a PIONEER en una primera marca mundial, creada para satisfacer las necesidades de los más expertos.

Tecnología, sensibilidad, inteligencia. Esto es hoy PIONEER.

Una elección inteligente.



 **PIONEER**[™]
El futuro en sonido e imagen.

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Relaciones Públicas:
Enrique Rubio

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, Xosé Aviñoa, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Ramón Barce, Vladimir Bas, Fernando Campos, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón Marín, Luis Dalda Gerona, Pere Estelrich i Massutí, Miguel Frechilla del Rey, Luis Carlos Gago, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Fernando Gil Olalla, Pedro González Mira, F. Hernández Girbal, Ricardo, Hontañón, Francisco Javier Lara, Alvaro, Marias, Cristina Marinero, José Manuel Martín de la Plaza, Joan Matabosch, Josefa Molero Casas, Enrique Molina Senra, Claudio Montoro, Teresa Montoro, Carlos Murias, Rosa Paz, Juan Ignacio de la Peña, Galo Ramírez, Enrique Rubio, Carlos Ruiz Silva, José Sánchez Rodríguez, Tartessos, José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol.

Corresponsales:
Pedro Beltrán Gámir (**Alicante**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), Xosé Aviñoa (**Barcelona**), Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Josefa Molero Casas (**Córdoba**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Castro Ovejero (**León**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich i Massutí (**Palma de Mallorca**), José Manuel Ruiz Conde (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Imanol Elorrieta (**Santiago de Compostela**), Antonio de Mateo Remacha (**Segovia**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, (**Valencia**), Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
(horario de oficinas, 8 a 15 h.)
Télex: 45490

Distribución:
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID.
Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77-315 68 48-315 68 49.
Télex: 45490
Telefax: (91) 315 68 49

Suscripciones:
España: Año, 6.490 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 6.123 ptas.). Número suelto, 590 ptas. (Precio sin IVA, 557 ptas.). Atrasados, 610 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 65 dólares USA. Vía aérea, 90 dólares USA.

Fotocomposición: ORCHE
Doña Mencía, 39 - Tel. 463 75 34
28011 MADRID

Imprime:
Gráficas Marte
MADRID

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

DE ENTIERROS Y HONRAS OFICIALES

En España la música no ha tenido —al menos en los tiempos modernos— la consideración intelectual que otras artes. Nuestra literatura filosófica carece casi por completo de implicaciones musicales; los pensadores españoles han ignorado enteramente la música; en líneas generales, la música no ha pasado de ser un espectáculo refinado y social para las clases altas y un mundo cerrado, arcano y ridiculizable para las clases inferiores; no ha llegado a formar parte de manera clara y terminante de la cultura. En consecuencia, su consideración oficial ha sido igualmente muy reducida.

Estudiar música, a no ser que fuera por puro entretenimiento (preferentemente femenino), era una ocupación poco seria; porque además —o quizá: sobre todo— no existían muchas posibilidades (salvo en los casos llamados *geniales*, pasto de las biografías pintorescas) de ganar dinero y consideración pública.

Hoy las limitaciones socioeconómicas aparecen venturosamente vencidas. Los músicos pueden ganar mucho dinero, encuentran trabajo con facilidad y están perfectamente encajados en la sociedad española. Pero la consideración cultural, de hecho, continúa negándoseles. No sólo son excluidos sistemáticamente de cualquier consulta general sobre la cultura, sino que se olvida incluso que forman parte integrante de la historia española. Desgraciadamente, es ésta una verdad que podemos constatar con frecuencia, y que sería pueril tratar de ocultar o de atenuar.

Una vez más nos hemos encontrado con esta circunstancia en el entierro de Pablo Sorozábal. El autor de **Adiós a la bohemia** y de **La tabernera del puerto** fue un compositor importante dentro del campo de la zarzuela; su popularidad fue inmensa; su música alcanzó una difusión extraordinaria, y sigue hoy formando parte de los programas líricos; y, además, el nonagenario Sorozábal significaba históricamente, la última e ilustre representación de un género que durante un siglo tuvo un papel decisivo en la música española. Todas estas razones (y algunas más) parece que habrían exigido una presencia destacada de nuestras autoridades culturales en el entierro, algo así como el reconocimiento oficial explícito de que desaparecía una figura histórica del arte español.

Sin embargo, no fue así. Se perdió una nueva oportunidad de mostrar que, en el aspecto que comentamos, las cosas han cambiado. La música sigue, en general, considerándose como un mero espectáculo. Su valor intelectual y, digamos, significativo para la cultura, sigue inédito para nuestros gobernantes y para nuestras cabezas más o menos oficialmente pensantes.

MARGARET PRICE

“De Mozart a Verdi no hay más que un paso”



Por Rafael Banús

La soprano galesa Margaret Price ha dado a lo largo de su carrera uno de los mejores ejemplos de inteligencia en

cuanto a la evolución de su repertorio. Dotada de una de las más impresionantes voces de las últimas décadas, no se ha dejado seducir por sus propias posibilidades y ha dado prueba de una enorme coherencia casi siempre que

ha abordado un nuevo personaje. En su inmenso catálogo se incluyen papeles tan dispares como la Condesa de **Las bodas de Fígaro**, Fiordiligi en **Così fan tutte**, Pamina en **La Flauta Mágica**, Doña Anna en **Don Giovanni**, Aida, Giovanna en **Giovanna d'Arco**, Amelia en **Simon Boccanegra** y **Un Ballo in Maschera**, Elisabetta en **Don Carlo**, Desdemona en **Otello**, Norma y Adriana en **Adriana Lecouvreur**, además de un considerable número de oratorios, desde Bach y Haendel hasta Mahler, sin olvidar su dedicación a todo tipo de canciones, incluyendo sus magníficas interpretaciones de obras de la Segunda Escuela de Viena. Margaret Price hizo su tardío debut operístico en nuestro país en el **Don Carlo** que abrió la temporada de ópera en el Liceo de Barcelona.

RAFAEL BANÚS.—Estas representaciones de Don Carlo constituyen su debut operístico en nuestro país.

MARGARET PRICE.—En efecto, aunque he cantado en España en numerosas ocasiones. Hace muchos años intervine en varios conciertos bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, con obras como **Carmina Burana** y las sinfonías **Segunda, Cuarta y Octava** de Mahler. También he ofrecido, más recientemente, diversos recitales.

R. B.—Su presentación en el Liceo, sin embargo, estaba prevista en la temporada pasada, con **Un Ballo in Maschera**.

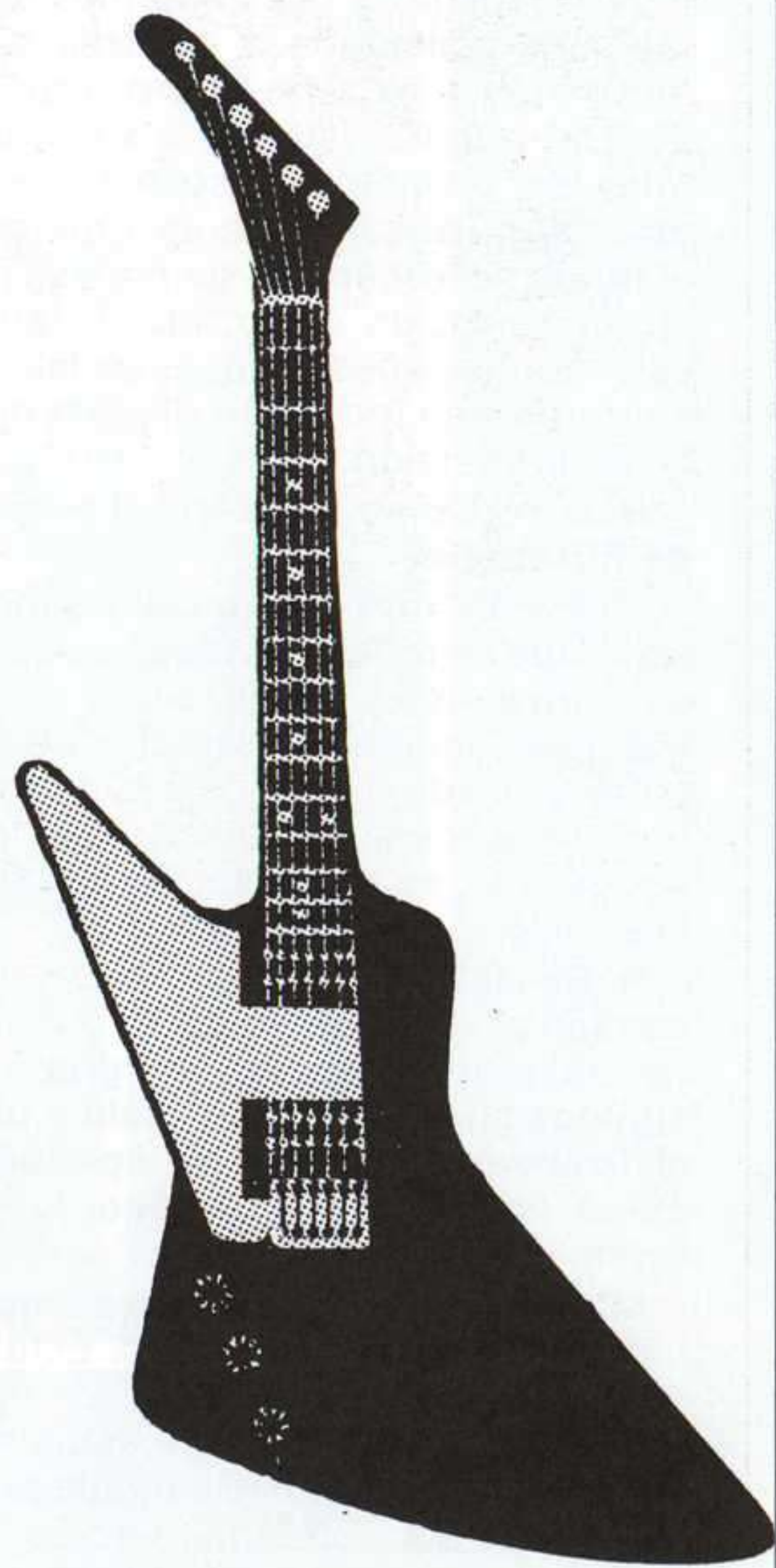
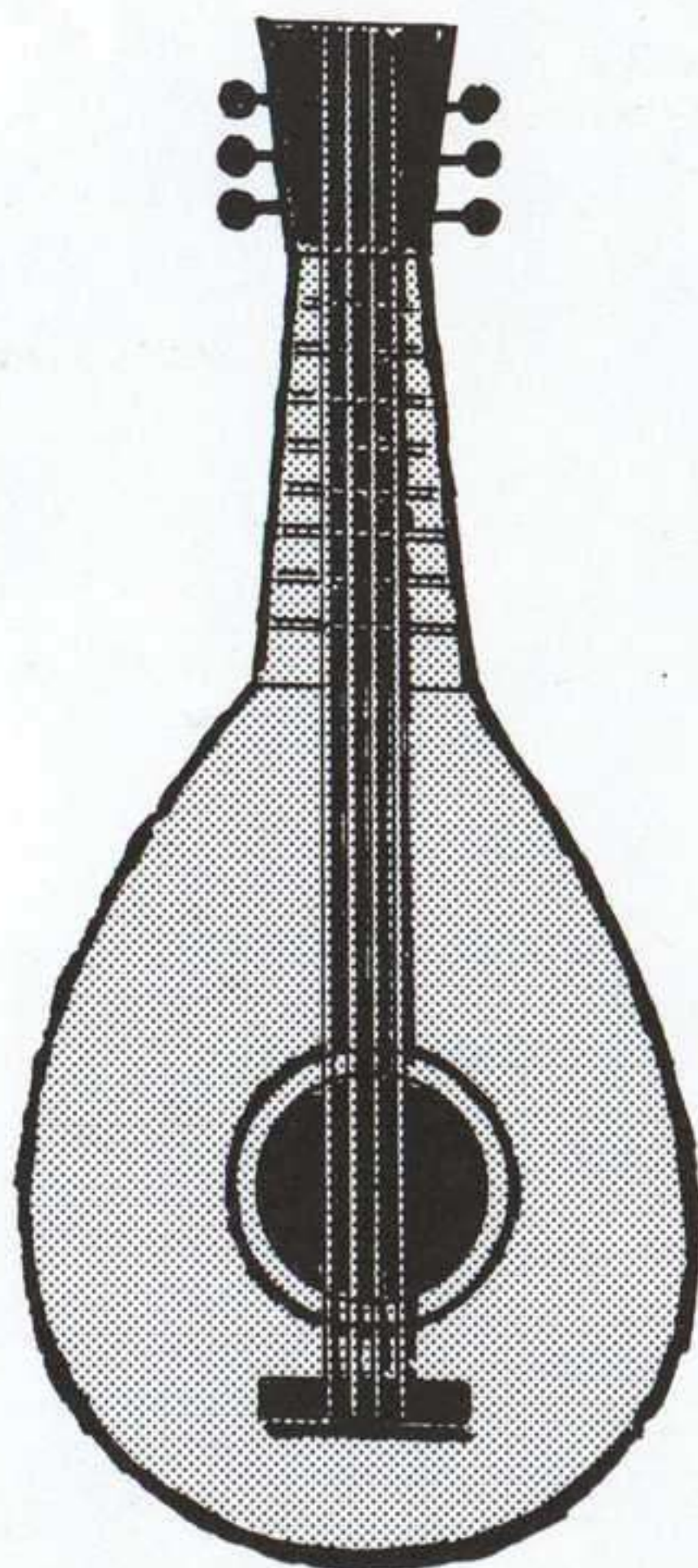
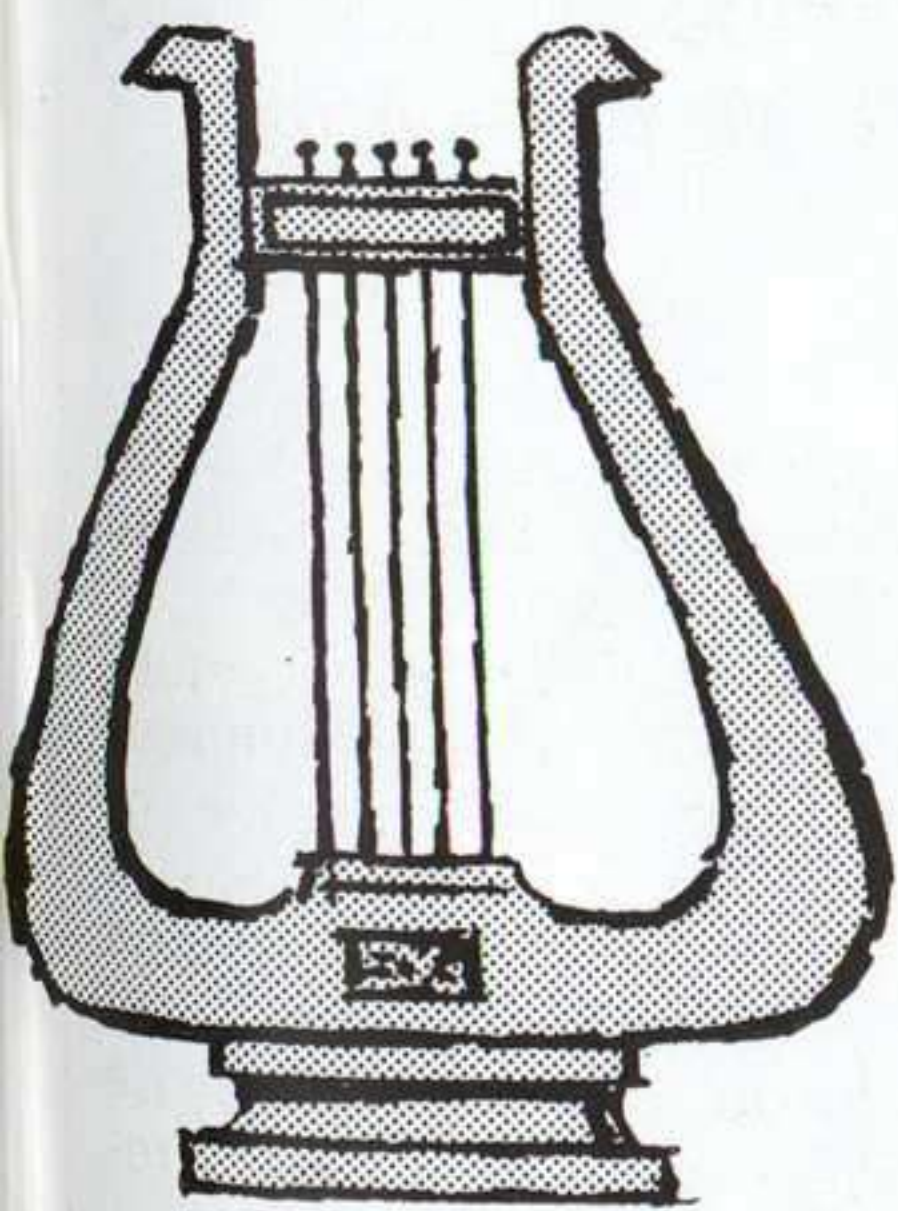
M. P.—Así es, pero estaba aquejada de gripe, y no se puede cantar la Amelia del **Ballo** si no te encuentras en perfectas condiciones, porque es un papel muy difícil.

R. B.—¿Cómo ha sido su experiencia de cantar en España?

M. P.—Me gusta mucho cantar aquí,

Disco Tienda

LOS GRANDES ACONTECIMIENTOS DE LA MÚSICA.



Hemos reunido en discos,
compactos y cassettes toda la
música. De ahora y de siempre. En
las cuatro plantas de la Disco-Tienda
de la calle Preciados.

Desde sus comienzos a los grupos

de más reciente creación.

Con un apartado especial de discos
de importación.

En la Disco Tienda, juntos, todos
los grandes acontecimientos
de la música.

El Corte Inglés

c/ PRECIADOS 3

MADRID

pero tengo que hacer una distinción entre el público de la ópera y el que asiste a los recitales, que me parece mucho más inteligente y disciplinado.

R. B.—¿Cómo ha resultado para usted el trabajo en este Don Carlo?

M. P.—Ha sido muy positiva la colaboración con los demás miembros del reparto, puesto que casi todos nos conocíamos muy bien. He cantado **Don Carlo** muchas veces con Raimondi, Cappuccilli y Toczyska, y ha sido muy agradable volver a ver a toda la familia reunida. La producción ya la conocía de Bonn, y plantea numerosos problemas, especialmente en mi caso, a causa de las escaleras. Elisabetta debe cantar su parte más difícil e importante al final de la ópera, y casi a la una de la madrugada te encuentras muy fatigada y aún tienes que bajar por aquellas escaleras, lo cual además resulta peligroso porque hay poca iluminación. He de confesar que no es mi producción favorita de **Don Carlo**.

R. B.—Quizá lo fuera la famosa del bicentenario de La Scala, con Ronconi y Abbado.

M. P.—También aquella tenía sus defectos. Nosotros, los cantantes, no estábamos obligados a realizar ningún movimiento extraño, pero creo que para el público llegaba a ser molesto que los elementos escénicos nunca estuvieran absolutamente quietos. En el fondo del escenario siempre se movía algún carro, un muro, etc. Cuando vi este montaje años después en televisión encontré que todo esto distraía muchísimo la atención.

R. B.—¿Cómo ve usted el personaje de Elisabetta?

M. P.—Es un papel bastante ingrato, en lo que se refiere a los aplausos, pero es maravilloso y me apasiona cantarlo. Me gusta mucho el carácter de Elisabetta, y desde el punto de vista dramático mi escena predilecta es la del tercer acto, su enfrentamiento con Felipe.

R. B.—Otro de sus grandes papeles verdianos es el ya citado de Amelia en Un Ballo in Maschera, que grabó hace algunos años con Georg Solti y obtuvo el Premio RITMO en el apartado de ópera en 1986. ¿Qué recuerdos conserva de dicho registro?

M. P.—Trabajar con Solti siempre es una experiencia interesante. Está lleno de espléndidas ideas. En cuanto al reparto, creo que es difícil actualmente encontrar otro mejor. Se puede preferir a Carreras o a Domingo, pero Pavarotti conserva aún, a su edad, una hermosísima línea de canto.

R. B.—Con Solti grabó usted anteriormente la Desdemona de Otello, que ha cantado en infinidad de ocasiones, también con Carlos Kleiber, sin duda el mejor director actual de esta ópera.

M. P.—¡Oh!, sin duda alguna. Lo he hecho con él en La Scala y en el Covent Garden. Es un director extraordinario; loco, pero extraordinario. Me encanta trabajar con él, y le tengo un gran cariño.

R. B.—Tiene un gran cuidado con las voces, ¿no es así?

M. P.—Efectivamente, nunca te obligará a hacer algo que pueda dañar la voz. Conoce perfectamente las posibilidades y las limitaciones de un cantante. Te hace esforzarte mucho para que seas plenamente consciente de lo que él quiere.

R. B.—¿Cuándo se decidió usted a encarnar el personaje de Isolda en la grabación de Tristán dirigida por él?

M. P.—Le costó mucho convencerme para que lo hiciera, porque yo estaba segura de que era un papel que no resultaba adecuado a mis posibilidades. Pero él tenía en su mente mi voz para el estilo de interpretación que deseaba, y finalmente tuve que acceder.

R. B.—¿Es el único papel wagneriano que ha cantado?

M. P.—Sí, y jamás lo hubiera hecho en escena.

R. B.—¿Y cómo considera el personaje de Isolda?

M. P.—Isolda y Norma son los dos grandes papeles del repertorio de soprano. Habrá quien diga que Brunilda,

pero teniendo en cuenta la belleza musical y el carácter del personaje me parecen superiores los dos que he citado.

R. B.—Y que ha tenido la oportunidad de interpretar.

M. P.—Así es, porque he cantado **Norma** en varias ocasiones, en Zurich, Londres y Munich.

R. B.—Volviendo a Verdi, no podemos olvidar su actuación en la Aida de San Francisco, que pudimos contemplar por televisión.

M. P.—Fue muy interesante trabajar con el director de escena Sam Wanamaker, porque es un hombre que viene del mundo del cine y el teatro y no de la música. Fue mi primera **Aida**, y por eso también guardo un recuerdo muy especial de ella.

R. B.—¿Le gusta participar en este tipo de producciones modernas?

M. P.—Bueno, el único montaje que realmente puedo calificar de innovador de los que he tomado parte fue el **Otello** de la Opera de París, bajo la dirección de Solti. En este caso el director de escena era Terry Hands,



CLIVE BARDA

Margaret Price en Norma. Covent Garden, 1987.



McIntosh

LA ALTA FIDELIDAD

GEDELSON S. A.

Tallers, 61 - Tel. (93) 317 29 48

Telex: 99352 - TXSU - E Telefax: (3) 325 91

08001 BARCELONA (España)



Con su gran amiga, Teresa Berganza, en el papel de Fiordiligi. San Francisco, 1970.

que asimismo procede del teatro hablado y ha realizado muchas producciones para la National Shakespeare Company. Tenía un concepto muy moderno de **Otello**, con una gran atención por el sentido dramático, lo cual es lógico ya que venía de haber dirigido la obra de Shakespeare en Stratford. No gustó a todo el mundo. Por ejemplo, Plácido Domingo acababa de hacer su primer **Otello** en Hamburgo con August Everding, y al principio no se sentía muy satisfecho con una visión tan moderna, aunque al final creo que quedó convencido. También había allí muchísimas escaleras. Creo que los decorados eran de Josef Svoboda, como en este **Don Carlo**, y en sus escenografías siempre abundan las escaleras y los efectos de luminotecnia. Creo que ya es hora de inventar algo nuevo, porque también el público está cansado de este tipo de decorados.

R. B.—Usted comenzó su carrera como soprano mozartiana, y no ha abandonado este repertorio al incorporar papeles más dramáticos, sobre todo del repertorio italiano, y ha grabado las tres óperas que forman la trilogía con libreto de Da Ponte: *Così fan tutte* con Otto Klemperer, *Don Giovanni* con Georg Solti y, recientemente, *Las Bodas de Fígaro* con Riccardo Muti. La primera de ellas es una versión muy controvertida.

M. P.—Es una versión muy especial, que te entusiasma o no te gusta nada, y eso hay que tenerlo muy claro. Tanto esta grabación como la de **Las Bodas de Fígaro** con Muti, que utiliza unos "tempi" muy rápidos, son versiones muy especiales. No puede haber término medio en su apreciación.

R. B.—¿Y en cuanto al *Don Giovanni* de Solti, en el que usted hace la Doña Anna?

M. P.—Es, en cierto modo, una grabación fallida, porque Solti quería reproducir la misma atmósfera de las representaciones de **Don Giovanni** en la Ópera de París, con Roger Soyer, Kiri Te Kanawa, Gabriel Bacquier, Stuart Burrows..., y que consiguieron un éxito extraordinario, porque éramos un verdadero equipo y estábamos muy compenetrados. Pero para la grabación no pudo contar exactamente con el reparto original, cambiaron algunos nombres y no se pudo conseguir el mismo ambiente.

R. B.—Para el disco ha sido usted también una de las mejores Paminas.

M. P.—La grabación de **La Flauta Mágica** con Colin Davis me produjo una enorme satisfacción y la recuerdo con mucho cariño. La efectuamos en Dresde, que es una ciudad muy hermosa pero bastante deprimente por los efectos del bombardeo, y el equipo de británicos, pues había ingleses, galeses y escoceses, la tomamos por asalto. Fue muy divertido.

R. B.—Siempre que ha tenido ocasión ha dejado muy en claro que usted no es inglesa, sino galesa.

M. P.—Por supuesto. Creo que todos los países pequeños deben esforzarse por mantener sus raíces, y muy en concreto Gales, un pueblo con una de las lenguas más antiguas, de reminiscencias célticas. Por ejemplo, la primera versión escrita del poema de **Tristán e Isolda**, que data del siglo XII, se debe a un autor galés. También tenemos una tradición muy rica de poesía, de la que nos sentimos muy orgullosos. Yo no puedo decir que soy inglesa porque no es así. Mis rasgos tampoco son propios de una inglesa, sino más bien de una española. Recuerdo que, cuando vine por primera vez a España para cantar en el Festival de Granada con Frühbeck,

la gente me miraba sorprendida, porque yo entonces llevaba el cabello muy tirante y sujeto con un moño, y al oírme hablar les parecía muy raro no entenderme ni una palabra. Mis abuelos me contaban que muchos españoles que sobrevivieron a la derrota de la Armada llegaron a la costa occidental de Gales, que es de donde yo procedo, y se establecieron allí, así que probablemente yo lleve algo de sangre española.

R. B.—¿Ese es el motivo por el que interpreta canciones españolas?

M. P.—Bueno, la razón primordial es que Teresa Berganza y yo somos excelentes amigas desde hace casi treinta años. Ella me animó, al decirme que resultaban muy adecuadas a mi voz, y ya desde mis primeros recitales he solido incluir un bloque de canciones españolas. En cierto modo, sí puedo decir que la sangre tiene algo que ver, porque las siento como si fueran parte de mí.

R. B.—Siguiendo con su afición por la música española, también ha interpretado el papel de Salud en *La Vida Breve*.

M. P.—Así es, para una película de la BBC que fue rodada en Granada, en los jardines del Generalife y en el Albaicín, aunque lamentablemente cantada en inglés. No sé si se conserva la película, que fue la primera rodada en color para televisión en Gran Bretaña. La orquesta la dirige James Lockhart.

R. B.—Usted siente una especial predilección por las canciones, tanto alemanas como francesas o españolas.

M. P.—Y también rusas. Sí, es la actividad musical que más me satisface, sobre todo los recitales, en los que encuentras la posibilidad de expresar con mayor autenticidad tu propio mundo, ya que incluso en los conciertos con orquesta dependes excesivamente del director. Soy muy independiente, y me gusta reflejar mis propios sentimientos.

R. B.—Resumiendo su carrera, usted inició su actividad profesional, como ya se ha dicho antes, como soprano mozartiana. ¿Cuándo y cómo se propuso dar el paso hacia las óperas de Verdi, y posteriormente al universo lírico de Richard Strauss, puesto que también ha asumido en los últimos años el papel de Ariadna en *Ariadna* en Naxos?

M. P.—Fue una transición natural, debida a la propia evolución de la voz. Algunos cantantes empiezan con Verdi o Puccini y no logran seguir adelante. Hay muy pocos que puedan cantar Wagner o Strauss y Mozart. Pero eso no es imposible. Si te propones cantar a Wagner como lo hace Birgit Nilsson, pero no tienes su voz, entonces sí que lo es. Pero no cuando aprovechas tus propias posibilidades sin cometer excesos. Por eso nunca he dejado de volver a Mozart, y mucho menos al abordar la **Isolda**. Yo comencé muy joven, con papeles como Cherubino, Zerlina o Servilia, y la Marzelline de **Fidelio**, que eran los que yo podía

incorporar entonces, ya que mi voz era mucho más pequeña. Claro que tenía ganas de cantar **La Bohème** y **Aida**, pero si lo hubiera hecho ahora no seguiría cantando. Cinco o seis años más tarde, empecé a cantar Constanze, Pamina y después Fiordiligi. Mi primera Condesa de **Las Bodas de Figaro** creo que la canté con 33 años, pero no antes. Después de llevar doce años cantando papeles mozartianos interpreté el primero de Verdi, que fue la Nanetta de **Falstaff**, al que siguieron la Amelia de **Simon Boccanegra** y, posteriormente, Desdemona y Elisabetta. Creo que no hay más que un paso entre los grandes papeles mozartianos y los más líricos de Verdi, y los he alternado, aunque siendo muy prudente. Es decir, no cantando un día Desdemona y al día siguiente Doña Anna, pero sí dejando un espacio de tiempo suficiente entre ambos. Recuerdo que mucha gente decía que arruinaría mi voz si accedía a grabar la Isolda, y para demostrarles lo contrario conseguí que la Ópera de Munich me concediera dos representaciones de **Così fan tutte** poco después de terminar la grabación, y pude probarles a todos que aún seguía en plena forma.

R. B.—Usted ha cantado con todos los grandes directores.

M. P.—Excepto con uno: Herbert von Karajan.

R. B.—Pero incluso llegó a trabajar con Otto Klemperer en sus últimos años.

M. P.—Sí, después de grabar la Barbarina en **Las Bodas de Figaro** quiso que yo fuera Fiordiligi en su registro de **Così fan tutte**, contra los deseos del productor.

R. B.—Era una persona difícil de tratar, ¿no es así?

M. P.—Bueno, tenía un carácter difícil, pero era un hombre que adoraba la música y que había hecho de ella su vida, y para mí fue un auténtico privilegio trabajar con él. Pero, por ejemplo, era mucho más difícil de tratar Jascha Horenstein, y también Karl Böhm. Y, sin embargo, todos estos directores de la vieja escuela tenían tan claro su concepto musical que al cantar con ellos te sentías absolutamente segura.

R. B.—¿Y cuál es su director predilecto en la actualidad?

M. P.—A eso no puedo responderle, porque pecaría de injusta. Me gusta mucho trabajar con Sawallisch, con Abbado, y, naturalmente, también con Solti, con Kleiber, con Colin Davis... Pero, repito, no quiero ser injusta.

R. B.—Actualmente vive en Munich.

M. P.—Sí, anteriormente vivía en París, pero hace ya varios años me trasladé a Munich, porque allí están mis amigos y me parece una ciudad muy agradable, pequeña y tranquila. Esto es necesario en una carrera como la nuestra, ya que después de tantos viajes necesitas un hogar donde poder descansar. Allí cuido también de mis dos perros.

R. B.—Supongo que también habrá influido en su decisión el funciona-



BARCELÓ

En un recital, en el Palau barcelonés.

miento de la Ópera Estatal de Baviera.

M. P.—Sí, pero actualmente tampoco canto allí demasiadas funciones, tal vez seis óperas al año. Claro que este teatro me ha tratado muy bien, así como el público. Aquí pude hacer mi primera **Adriana Lecouvreur**, y mi primera Ariadna, y yo siempre les ayudo cuando está en mi mano. Por ejemplo, este verano Lucia Popp se encontraba indispuesta y yo cubrí las representaciones de **Las Bodas de Figaro**.

R. B.—¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

M. P.—La televisión alemana está rodando un programa especial titulado **Un año en la vida de Margaret Price**, y para ello me están siguiendo a todas partes adonde voy. Afortunadamente, no han venido a Barcelona, y he podido librarme de ellos por unos días, pero ahora viajarán a Nueva York, donde cantaré la versión en cinco actos de **Don Carlo** con James Levine. En cuanto a otros proyectos, no me he parado a pensar en ellos. Creo que ya he hecho cuanto debía hacer, y ya no tengo especial interés por tomar parte en una nueva gran producción de una ópera

que haya cantado en muchas otras ocasiones.

R. B.—¿Y respecto a interpretar nuevos papeles?

M. P.—Tengo la misma filosofía, y considero que ya he encarnado todos los que debía.

R. B.—¿Cuáles son sus planes discográficos?

M. P.—Acabo de grabar la **Scheherazade** de Ravel con Claudio Abbado, y me gustaría grabar aún muchas obras. El problema es que no estoy atada en exclusiva a ninguna casa discográfica, y cada una de ellas impone a sus artistas.

R. B.—Aparte de la música, ¿cuáles son sus aficiones?

M. P.—La música es mi trabajo, y cuando tengo tiempo libre nunca lo empleo en escuchar música ni oír discos. Me gusta estar con mis amigos, me encanta conducir coches rápidos y también cocinar todo tipo de platos. Cuando vuelva a Munich tendré que hacer una paella. Me gustan mucho los perros, y tal vez dentro de unos años me dedique a la cría de razas pequeñas.

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

La irresistible atracción del espíritu camerístico



**Por Rafael Banús
y Carlos Villasol**

Hace tiempo se dijo que con las buenas intenciones no es posible hacer buena literatura. Evidentemente, los buenos propósitos tampoco bastan para hacer buena música,

pero ¿serían por ventura un bagaje indispensable para conseguirlo? Así habría que pensarlo, a juzgar por los resultados que hoy exhibe la Orpheus Chamber Orchestra. La apuesta del violonchelista norteamericano Julian Fifer al fundar en 1972 esta agrupación que componen 26 músicos

sicos —16 cuerdas, 10 vientos— ha dejado de ser un arriesgado experimento para materializarse en uno de los conjuntos de mayor relieve en su género dentro del panorama internacional. De su solidez y vitalidad interpretativas dan fe cerca de dos decenas de grabaciones que reflejan la insólita variedad de su repertorio. La ausencia de director es, más allá de la anécdota, la consecuencia irrenunciable de una colegialidad escrupulosa que da sentido a su manera de entender la música en común, anteponiendo el espíritu camerístico integral a los mecanismos de las pequeñas orquestas convencionales.

Cinco años atrás, antes del boom de popularidad consiguiente a su compromiso discográfico con DG, ofrecían una de sus actuaciones iniciales en España —concierto que habría de resultar polémico a causa de la inclusión en un programa de una pieza de George Crumb, demasiado atrevida para algún sector del público— para la Filarmónica bilbaína. Una sala que no han dejado de visitar desde entonces, y a la que han vuelto en el mes de enero inaugurando su última "tourné" por nuestro país.

El propio Julian Fifer, fundador y par inter pares, y uno de los miembros de habla hispana del grupo, el violinista puertorriqueño Guillermo Figueroa, respondieron en Bilbao a las preguntas de RITMO.

acércate!



más

x6 --- y más,

x12 pero mucho más!

NUEVA CAMARA CON ZOOM DE

x12

AUMENTOS



es única!

- Sistema completamente automático de un solo toque (enfoco automático, balance automático de blancos, obturador con velocidad normal).
- Amplia exhibición en LCD (automatismo completo, indicador de humedad, sin lengüeta de grabación, batería, contador de cinta).
- Sensor de imagen CCD de 1/2" con una imagen en pantalla de 320.000 pixels (incluyendo negro óptico).
- Micrófono incorporado (cambiable).
- Obturador electrónico de alta velocidad (1/1000 seg).
- Inserción fina y montaje con cabezal de borrado móvil.
- Autotemporizador para grabación de cámara.
- Diafragma de fundido de aparición/ desaparición de imágenes para grabación de efectos especiales.
- Capacidad de exposición "Luz de Vela" (9 lux a F/1,6).
- 1,5 Kg. de peso sin batería.
- Audio Dub (inserción posterior de sonido)

VHS-C HQ



SHARP

RAFAEL BANÚS y CARLOS VILLASOL.—¿Cómo surgió la idea de crear la Orquesta de Cámara Orpheus?

GUILLERMO FIGUEROA.—En realidad fue una idea de Julian. Cuando yo le conocí me propuso crear un conjunto, que al principio no era tan numeroso como ahora, en el que músicos jóvenes pudiéramos desarrollar nuestro talento por un camino diferente al habitual. Cuando sales del Conservatorio o de la Universidad puedes decidirte por seguir una carrera como solista o por entrar a formar parte de una orquesta. En América, los músicos dedicados a lo que en Nueva York llamamos "free-lancing", estamos siempre pendientes del teléfono, y ésta era una oportunidad bien distinta, en la que todo el mundo pudiera intervenir. El principio básico era que no hubiese director, y en los primeros años sólo interpretábamos obras de cámara: octetos, nonetos, etc. Poco a poco fue aumentando el número de músicos, porque a nosotros se unieron algunos amigos que se sintieron animados por la idea, hasta llegar al número actual, que es el máximo que puede darse sin un director, y que fue fijado por experimentación. Hay un límite a partir del cual se pierde el carácter de música de cámara, y es cuando ya no eres capaz de escuchar todas las demás voces.

R. B. y C. V.—¿La orquesta, por tanto, nunca ha colaborado con directores?

G. F.—Todos nosotros hemos tocado en orquestas, y hay directores a los que respetamos y otros a los que no, lo que indica que no tenemos nada en contra de los directores. Eso es una cuestión aparte. Lo que queríamos, sobre todo, era expandir el concepto de música de cámara, que es un concepto básicamente democrático. Por ello nunca hemos colaborado con directores, y tampoco pensamos hacerlo en el futuro, ni siquiera en obras más comprometidas en cuanto a la interpretación.

R. B. y C. V.—¿Algunos de ustedes alternan su trabajo en la Orquesta Orpheus con la actividad en otras agrupaciones?

G. F.—Cuando se fundó la orquesta en 1972 todos éramos mucho más jóvenes, y casi nadie estaba contratado de una manera permanente por una orquesta sinfónica. Sin embargo, desde hace algunos años hay músicos que pertenecen de modo fijo a distintas orquestas, como la del Metropolitan o la de la New York City Opera, y gente que toca ocasionalmente con la Filarmónica de Nueva York.

R. B. y C. V.—La plantilla actual es de veintiséis músicos.

G. F.—Veintiséis es el grupo básico, lo que supone contar con cinco primeros violines, cuatro segundos, tres violas, tres violonchelos y un contrabajo, más el quinteto de viento duplicado. Esto crea ciertas limitaciones, que son obvias con respecto a algunas obras, y entonces se añaden dos trompas y timbales, para hacer las **Sinfonías** de Haydn, Mozart o Schubert, por ejemplo.

En ese caso se aumenta la sección de cuerda en un instrumento por cada voz. Esto lo hacemos, lógicamente, cuando ofrecemos conciertos en nuestra sede, el Carnegie Hall, pero no cuando emprendemos una gira, y sólo en ocasiones excepcionales, como una obertura de las *grandes* de Rossini o **El burgués gentilhomme** de Richard Strauss, que aún requiere más instrumentos, como trombón, piano, percusión...

R. B. y C. V.—Ya ha quedado claro que uno de los principios sobre los que se fundamenta el carácter de la orquesta es la ausencia del director, ¿cómo se evita el peligro de que alguien quiera erigirse en líder?

JULIAN FIFER.—Yo creo que todo el mundo quiere ser un líder, y por eso me parece esencial que todos los miembros tengan a sus espaldas esa enorme experiencia de hacer música de cámara y de desarrollar así su propia personalidad. Estás obligado a aceptar las ideas y también las críticas de tus compañeros, y al mismo tiempo tienes la posibilidad de expresar tu propia opinión tanto musical como verbalmente. Muchas veces es difícil aceptar las críticas de tus propios compañeros, y hay gente que piensa que no tiene la suficiente autoridad para hacerlas, pero eso no ocurre entre nosotros.

G. F.—Me gustaría añadir que hay muchos músicos que no quieren tomar sus propias decisiones, y prefieren limitarse a lo que les ordena el director, pero en nuestra orquesta todos los músicos están obligados a participar activamente en las decisiones. Todos debemos contribuir al resultado final.

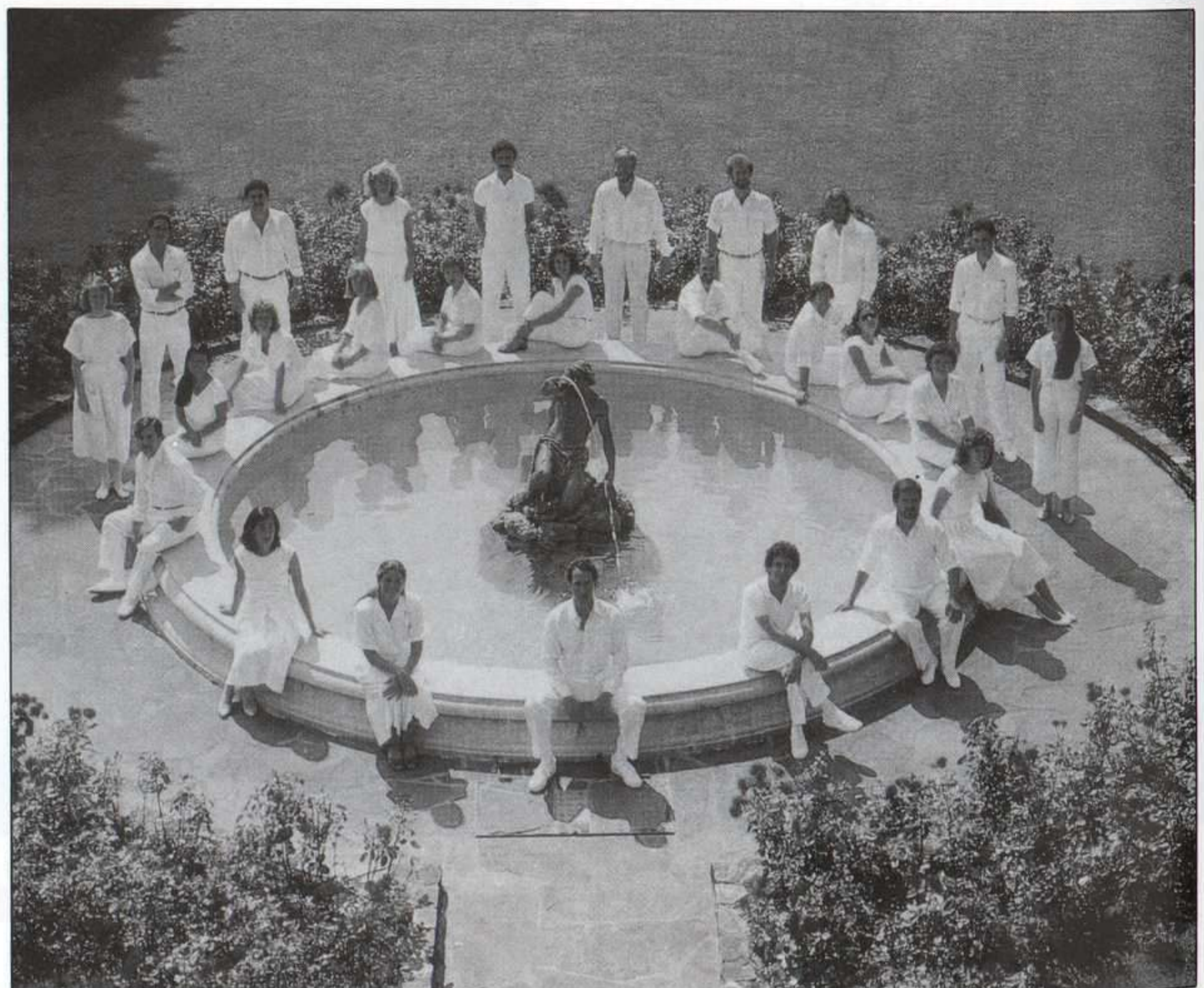
J. F.—Queremos que sea una or-

questa participativa, y no que los músicos se sienten ante los atriles y se pongan, simplemente, a tocar. Hace falta una gran disciplina, pero hemos aprendido a saber cuándo hay que hablar y cuándo hay que callar. Este proceso, por supuesto, ha requerido un tiempo diferente para cada músico. Tenemos muchas técnicas para comunicarnos, todas ellas basadas en el respeto y la comprensión.

R. B. y C. V.—Casi todos los miembros proceden de la prestigiosa Escuela Juilliard.

J. F.—Algunos sí, pero no todos. Otros vienen del Curtis Institute de Filadelfia, la Manhattan School of Music u otras escuelas de música repartidas por EE. UU. También hay gente de Japón y de Taiwan. Muchos de ellos, efectivamente, llegaron a Nueva York para seguir sus estudios en la Escuela Juilliard, pero no es una condición imprescindible para formar parte de la orquesta. Digamos que todos nosotros coincidimos en Nueva York en un momento determinado para comenzar nuestras respectivas carreras como músicos profesionales.

G. F.—Me gustaría insistir una vez en el asunto de la falta de director, porque la gente creo que tiene un concepto erróneo sobre este tema. En realidad no es que no haya director. Director sí lo hay, pero su función la asumen distintas personas en diferentes momentos. Por ejemplo, un director tiene que indicar el "tempo", y entre nosotros eso lo hace el concertino, que es un puesto rotatorio, o un grupo de la orquesta, cinco o seis personas que se escogen para cada obra. Ellos deben



La entrevista se realizó con Julian Fifer, fundador del grupo, y el violinista puertorriqueño Guillermo Figueroa.

coordinar el tiempo durante los ensayos. Hemos tenido que desarrollar una técnica para pasarnos unos a otros el papel del director, como en una carrera de relevos. Por eso, cada uno tiene que conocer perfectamente las partituras.

R. B. y C. V.—¿Son los mismos los miembros de la orquesta desde su fundación?

J. F.—Hace nueve o diez años se produjo un cambio dentro de la orquesta, y actualmente son muy pocos los músicos que permanecen desde los comienzos. Al principio no éramos más que diecisiete, después veintidós, a continuación veintitrés y nos mantuvimos bastantes años siendo veinticuatro, antes de alcanzar el número actual de veintiséis. En los primeros años ofrecíamos pocos conciertos, pero ahora nuestra actividad requiere una dedicación prácticamente exclusiva, por lo que es muy difícil simultanearla con el trabajo estable en otras orquestas.

C. V.—En la primera actuación de la Orquesta en Bilbao interpretó algunas obras para pequeños conjuntos, como el Sexteto de cuerda de Dvorak.

G. F.—Aquella gira europea fue diferente de otras que hemos emprendido. Estaba patrocinada por el Departamento de Estado, e incluía el viaje a algunos países del Este. Actuamos en Berlín Oriental, Rumanía, etc. El presupuesto no podía correr con los gastos de trasladar a toda la orquesta, y escogimos algunas obras para pequeños conjuntos.

R. B. y C. V.—Actualmente, la orquesta parece que tiende a dejar a un lado estas obras para pequeños conjuntos en favor de otras para conjuntos mayores.

G. F.—Indudablemente, y de nuevo por razones económicas. Si venimos a España, los organizadores de los conciertos no aceptan programas con obras como quintetos o sextetos, porque ellos quieren contar con toda la orquesta. Para obras más específicamente de cámara prefieren contratar al Cuarteto Guarnerius o al Octeto de Viena. Pero también hemos de reconocer que en la presente gira hemos podido incluir el **Concierto Dumbarton Oaks** de Stravinsky o la **Serenata para viento** de Dvorak, obras que no nos admiten en otros países porque alegan que si pagan a veintiséis músicos es para que toquen veintiséis.

R. B. y C. V.—Precisamente respecto a la Serenata para viento de Dvorak, ¿cómo consiguen establecer un equilibrio entre las obras para cuerda y las de viento a la hora de programarlas?

G. F.—Ese es un problema que siempre surge. Por ejemplo, tanto Julian como yo somos miembros del comité que estructura los programas, y estamos preparando los de la próxima temporada. Es muy difícil encontrar un balance, porque casi todo este repertorio se concentra en la cuerda, pero intentamos encontrar un ajuste. Otra de las características del grupo es la interpretación de obras que se salen de los

programas trillados, pero muchas veces la razón no lo es tanto de índole artística como por la búsqueda de este equilibrio entre todas las familias.

C. V.—En aquella primera visita a Bilbao, la Orquesta interpretó una obra de George Crumb. ¿Qué relación tiene la orquesta con los compositores de vanguardia?

G. F.—La Orquesta participa de un programa de encargos de obras nuevas, en colaboración con la Orquesta de Cámara Saint Paul y la de Cámara de Los Ángeles. Cada orquesta estrena una obra, y las otras dos la interpretan posteriormente. Es un programa extensísimo, que ha incluido obras de jóvenes compositores americanos, como William Bolcom, Bruce Adolphe, Michael Gandolfi, Jacob Bruckman o Frederic Lehndal.



Algunos miembros de la Orpheus pertenecen a plantillas de determinadas orquestas sinfónicas, aunque cada vez la compatibilidad de trabajos es más problemática para aquéllos.

C. V.—Volviendo a aquel primer concierto, recuerdo que la obra de Crumb fue pateada. ¿Es habitual esta reacción del público cuando se estrena una de estas obras?

G. F.—Sí, claro, eso ha pasado muchas veces, pero no podemos pensar en ello, porque tampoco la gente quería escuchar el **Dumbarton Oaks** cuando se estrenó, y hoy en día es una obra plenamente establecida dentro del repertorio. Es un riesgo que es necesario asumir.

R. B. y C. V.—La Orquesta adquiere su fama mundial a partir de 1979, que es cuando viene a Europa. ¿Esto está relacionado con el comienzo de sus grabaciones?

J. F.—Directamente no, porque Deutsche Grammophon se interesó por nosotros a finales de 1984, y para entonces habíamos realizado ya varios viajes a Europa y habíamos tocado incluso en el Musikverein de Viena en 1979, adonde volveríamos en 1983, y también habíamos sido invitados al Festival de Salz-

burgo. Las grabaciones ayudaron a que la gente tuviera una mayor constancia de nosotros. Pero Deutsche Grammophon se encontró con que teníamos en nuestro repertorio unas obras que le interesaban, y que además ya habíamos realizado nuestra carrera, independientemente de ninguna casa de discos, que suelen crear sus propios artistas.

R. B. y C. V.—En su catálogo discográfico se encuentran obras infrecuentes, como Mladi de Janacek o las dos composiciones de Mendelssohn que han grabado recientemente: el Concierto para violín de juventud con Gidon Kremer o el Doble concierto con este mismo violinista y la pianista Martha Argerich.

J. F.—Estamos muy satisfechos de nuestra relación con Deutsche Grammophon, porque nos ha permitido, por una parte, grabar obras tan infrecuentes como las que acaba de citar y, por otra parte, un repertorio enormemente amplio. Por ejemplo, pronto grabaremos la **Noche transfigurada** de Schoenberg con las dos **Sinfonías de cámara**, y quieren que llevemos al disco obras de cámara de todos los estilos. El único problema es que no disponemos de muchas fechas disponibles para grabar. Nuestro principal objetivo en este campo serán varias de las **Sinfonías** de Mozart, que habrán de aparecer en 1991, año del bicentenario de la muerte del compositor. También grabaremos algunas obras barrocas, una época con la que hasta ahora apenas nos hemos enfrentado.

R. B. y C. V.—Precisamente la orquesta es más conocida por sus interpretaciones y grabaciones de los períodos romántico y del siglo XX que por las de los períodos clásico y, sobre todo, barroco. Esto es un hecho insólito para una orquesta de cámara, que por lo general parte de la música barroca y clásica para evolucionar, en algunos casos, hacia adelante en el tiempo. ¿Cuál es la razón?

J. F.—La razón principal es que hay muchas orquestas que cultivan este repertorio, sobre todo orquestas formadas exclusivamente por instrumentos de cuerda, como I Musici. Incluso otras prestigiosas orquestas, como la English Chamber o la Academy, son básicamente orquestas de cuerda con oboes y trompas, aunque la Academy puede ampliarse hasta cuarenta músicos si las obras lo requieren. Nosotros tenemos una ventaja al disponer en nuestra plantilla normal de flautas, clarinetes y fagotes, a los que podemos acudir en cualquier momento. Las orquestas tradicionales, además, están limitadas en su elección de las obras a los deseos del director, y éste, a su vez, al número de ensayos que puede realizar. Nosotros, en cambio, para preparar las **Sinfonías de cámara** de Schoenberg podemos disponer del tiempo que queramos para ensayar.

G. F.—Hay también otra razón de tipo práctico. La interpretación de la música a partir de Mozart se puede

decir que ya está plenamente establecida, no hay discusiones sobre la forma en la que hay que tocar a Dvorak o a Brahms, como sí las hay en cuanto a la música barroca. A nosotros nos resulta mucho más difícil imprimir un estilo en ese repertorio, porque hay una gran disparidad de criterios. Algunos miembros de la orquesta querrán tocar las obras de Bach siguiendo un estilo moderno, otros defenderán los instrumentos originales. Es una caja de Pandora que aún no hemos querido abrir, precisamente porque no hay un director que pueda imponer un estilo. Pero poco a poco tenemos que hacerlo, y ya estamos dando nuestros primeros pasos.

R. B. y C. V.—La Orquesta ha colaborado con solistas de la talla de Heinz Holliger, Yo-Ya-Ma, Elly Ameling, Salvatore Accardo, Isaac Stern o Alicia de Larrocha, además de los ya mencionados Gidon Kremer y Martha Argerich. ¿Qué criterios se siguen para actuar con estos músicos?

G. F.—Nosotros exponemos qué tipo de colaboración queremos establecer con los solistas. Quizá nuestra solista favorita sea Alicia de Larrocha, por una razón muy sencilla: ella tiene un estilo y una manera de tocar, así como una actitud hacia la música, muy parecidos a los que nosotros compartimos. Su estilo se mezcla a la perfección con el nuestro. Casi no hacen falta las palabras durante los ensayos, porque la comprensión es perfecta. El trabajo con algunos otros solistas ha sido mucho más difícil, porque querían imponernos sus criterios. La elección de los solistas es, principalmente, responsabilidad nuestra, aunque la Deutsche Grammophon ha querido grabar determinados discos con gente muy concreta, aunque la decisión final es siempre nuestra. En este aspecto es muy positivo que no haya un director, porque el solista se relaciona directamente con la orquesta, sin recurrir a intermediarios.

R. B. y C. V.—En esta gira interpretan ustedes La oración del torero de Turina. ¿Es ésta la primera obra española de su repertorio?

J. F.—Sí, creo que sí. Hemos estado investigando, pero no hemos encontrado muchas obras españolas que resulten adecuadas a nuestra formación. Si acaso, el **Concierto de clave** de Falla, pero de nuevo es una obra con muy pocos instrumentos.

R. B. y C. V.—Sería interesante interpretar las versiones de cámara de El amor brujo, El sombrero de tres picos, y las Noches en los jardines de España. Pero, pasando a otro tema, ¿podrían avanzarnos cuáles son sus proyectos para la próxima temporada?

G. F.—En septiembre de 1989 realizaremos una nueva gira por Europa, que esta vez no incluye España, y que será la primera que hagamos con toda la plantilla, con la cuerda aumentada, contrabajos, trompetas y timbales. En esta gira interpretaremos obras como la **Sinfonía clásica** de Prokofiev, la



La agrupación nació con diecisiete miembros; hoy son veintiséis.

Sinfonía de cámara de Schoenberg, oberturas de Rossini y de Beethoven, etc., así como algunos de los **Conciertos para piano grandes** de Mozart con Alfred Brendel. En el Carnegie Hall tocaremos, además de muchas de éstas, el **Divertimento** de Richard Strauss, la **Suite de Pulcinella** de Stravinsky, el ballet **Don Juan** de Gluck, la obertura de **La Italiana en Argel** de Rossini...

R. B. y C. V.—¿Y respecto a grabaciones?

G. F.—Seguiremos con la grabación de todos los conciertos para instrumentos de viento y algunos de cuerda de Mozart, con nuestros propios solistas. Hasta ahora hemos grabado los de trompa, clarinete, fagot y flauta. El año próximo grabaremos las dos **Sinfonías concertantes**: la de violín y viola y la de instrumentos de viento. Y también la **Serenata Haffner**, divertimentos y obras menores. Asimismo, estamos estudiando la posibilidad de hacer un disco con Heinz Holliger.

R. B. y C. V.—¿Han pensado alguna vez en interpretar oratorios y obras corales?

J. F.—En algunas ocasiones nos lo hemos planteado, e incluso la posibilidad de representar escénicamente una ópera de juventud de Mozart, pero luego desistimos porque nos pareció poco apropiado para nuestras características, ya que, una vez más, debido al hecho de actuar sin director, cada músico tiene que estar pendiente de

todo lo que ocurre a su alrededor, y añadir a esto una acción podría distraerle mucho. Por otra parte, la tradición de la música coral ha fomentado una forma de interpretar *a lo grande*, que está muy alejada de nuestro estilo. Sin embargo, algún día tendremos que hacerlo.

C. V.—En otro orden de cosas, ¿qué les parece la acústica de la Sociedad Filarmónica de Bilbao?

G. F.—Me gusta mucho. Prefiero una sala pequeña que un gran auditorio, por muy buena que sea su acústica. En una sala pequeña se establece un contacto más estrecho con el público y se hace posible que éste siga con mayor atención el concierto y esté atento no sólo a la música, sino también al aspecto visual, que también es importante.

R. B. y C. V.—¿Cómo ha sido su experiencia de tocar en España?

J. F.—Ha sido una experiencia muy agradable, porque el público es muy cálido. Siempre nos vemos obligados a tocar más de una obra fuera de programa, lo que no hacemos ni siquiera en Nueva York. Por otra parte, los empresarios están interesados en obras infrecuentes, que son las que no tienen facilidad de escuchar en vivo. Por ejemplo, han escogido la **Primera sinfonía de cámara** de Schoenberg, una obra que han rechazado en Alemania.

YO-YO MA

Un tipo humano excepcional

Por Juan Ignacio de la Peña

El pasado mes de noviembre el joven (32 años) y gran cellista norteamericano —de ascendencia china— Yo-Yo Ma realizó una visita relámpago a Madrid. El motivo, una gira de carácter promocional para Europa, organizada por su firma discográfica, la CBS. Gracias a la estrecha amistad que une a Ángel Romero (jefe del departamento clásico de CBS) con este excelente músico y conmigo mismo, quien esto escribe tuvo, más que la oportunidad de entrevistar formalmente a un gran músico —con ser suficientemente atractiva—, la ocasión de compartir unas horas con un personaje de una categoría humana absolutamente excepcional.

La entrevista que sigue, aunque tenga esa forma, no ha sido realizada por el procedimiento habitual. Muchas opiniones han sido tomadas en conversaciones amistosas (donde Ángel Romero ha tenido tantas cosas que decir) y Yo-Yo Ma, en actitud que me ha dejado perplejo, ha mostrado el mismo interés por mis juicios y mis opiniones que el que yo sentía por las suyas. Gracias, pues, maestro, por su amistad; gracias, Ángel, por haber posibilitado unas horas inolvidables; y gracias también a Elena Gómez Caicoya, la joven y simpática secretaria del departamento clásico de CBS, que tan eficazmente arregló el problema del billete a Frankfurt que Yo-Yo Ma había extraviado.

J.I.P.—Usted nació en París, en el seno de una familia de origen chino. Su formación tuvo lugar en los Estados Unidos, cuya nacionalidad Vd. mismo ha adoptado, residiendo habitualmente en Boston. Parece, pues, haber recibido numerosas influencias de culturas diversas. Pero, ¿cuál de ellas ha ejercido una influencia más considerable?

Y.-Y.M.—Es muy difícil de decir. En mi niñez aprendí con mis padres algo de la cultura china; el idioma, la caligrafía, la historia... todo eso, pero sólo con mis padres..., no estaba dentro de una comunidad oriental... Todas esas influencias de las que Vd. habla forman parte de mí. Pero es difícil señalar la más fuerte, porque influye dónde me encuentro, a través de la relación con los amigos y las gentes en general: por ejemplo, cuando estoy en Asia, en Japón o Hong-Kong, a través de los recuerdos de mis padres, me siento más de allí, más identificado con ellos. Y lo mismo ocurre en América o en Francia... Es difícil... Quizá al final de mi vida siga siendo un poco de las tres



Yo-Yo Ma, con su valiosísimo Davidoff.

cosas: algo europeo, algo americano y otro poco asiático...

J.I.P.—Puede decirse que la noción de escuela a perdido vigencia durante la segunda mitad del siglo. Tanto es así que hoy día parece que el único caso en que puede hablarse con propiedad de escuela es el de la Juilliard School of Music de Nueva York, al menos si tenemos en cuenta el gran número de virtuosos salidos de ella, sobre todo en el violín y, en general, en todos los ins-

trumentos de cuerda, de arco. Vd. mismo, formado musicalmente en la Juilliard, ¿cree que existe allí una verdadera escuela en lo que se refiere a los instrumentos de arco, no sólo como enseñanza del instrumento, sino como forma de afrontar la problemática de la interpretación musical? De ser ello cierto, ¿se considerará Vd. un producto de esta escuela?

Y.-Y.M.—Definitivamente, no. Diría que la Juilliard posee un gran nombre y

constituye un reclamo para los grandes talentos. No estoy seguro de si antes de Ivan Galamian y Dorothy Delay ha atraído muchos músicos, violinistas de gran talento. Hoy día es así, pero como escuela..., ¿cómo diría?... de pensamiento, intelectual, sobre la música, no. Aquí todo depende de los profesores con algo de especial, y sucede que allí hay varios que son formidables, pero como filosofía no puede hablarse de una escuela en el sentido que lo hacemos cuando hablamos de una "escuela italiana", por ejemplo; allí se da más bien una confluencia de corrientes, de tendencias, de estilos diferentes... En cuanto a mí, yo debo todo mi aprendizaje instrumental a mi profesor, Leonard Rose, pero sólo eso. Mis influencias las he ido recibiendo de muchas fuentes, de músicos de cámara, de contactos habidos en festivales como el de Marlboro o el de Spoleto, en la Universidad, buscando qué hay en la música, preguntándose cosas que tal vez no tengan respuesta... y esa respuesta puede encontrarse aquí o allá, en la vida misma. Lo que es seguro es que hay que buscarla por sí mismo.

J.I.P.—Ha habido, sin duda, una verdadera edad de oro del violín y del violoncello. En un momento dado, se creía que virtuosos de la envergadura de Oistrakh, Milstein, Menuhin, Szeryng, Stern, Grumiaux... no tendrían sucesores comparables a ellos mismos. Pero tras ellos aparecieron instrumentistas como Perlman, Zukerman, Mintz, Mutter, Cho-Liang Lin, etc. En el caso del violoncello, ¿cómo ve Vd. el futuro del instrumento? ¿Cree que los grandes nombres de Casals, Feuermann, Navarra, Fournier, Gendron y, más recientemente, Tortelier y Rostropovich, tendrán continuidad en nuestros días?

Y.-Y.M.—Seguro que sí, puesto que encuentro que hoy día hay más cantidad de talentos en el cello que incluso en el violín. Hay jóvenes de 17, 18, 20 años que tocan formidablemente, y no sólo técnicamente; tienen algo que decir y que expresar, tienen un pensamiento. Pero, claro, lo que diferencia el cello del violín o del piano es que su repertorio es bastante más corto, a pesar de lo cual hay gente dispuesta a todo, a formar grupos de música de cámara, a tocar recitales, como solistas en conciertos... y eso es lo que yo encuentro interesante. A mí me gusta formar parte de todo eso, como también de la enseñanza, que es algo que me interesa también mucho. Yo creo que encontraremos muchos violoncellistas que harán una vida así, un tanto polifacética..., que habrá una joven generación de grandes cellistas...

J.I.P.—¿Qué nombres destacaría Vd. entre esa joven generación? ¿Hay en la actualidad tal vez una escuela francesa, tras aquellos nombres gloriosos de Fournier, Gendron, Navarra, Tortelier...?

Y.-Y.M.—Bueno, en Francia no lo sé, porque conozco menos la situación actual que, por ejemplo en los Estados Unidos. Navarra, qué duda cabe, poseía

una gran clase, pero ya no está y es muy difícil que surja un profesor tan grande que, enseñando además en tres escuelas diferentes, forme a un grupo de virtuosos con alguna conexión entre sí. En Estados Unidos creo que no hay escasez de buenos, incluso muy buenos cellistas. Y en Europa está Heinrich Schiff, que es alguien que hace cosas muy bellas en música y que también se dedica a la enseñanza; está David Geringas, está Misha Maisky, que no enseña —o al menos eso creo yo— pero que toca mucho; en Inglaterra está Ralph Kirshbaum, que es un americano que tiene una gran clase. En Estados Unidos hay varios jóvenes que también enseñan, como Gary Hoffmann, y que además actúan mucho. Por otra parte, yo admiro mucho la calidad musical de un violoncellista húngaro que aparece poco; su nombre es Miklos Perényi.

J.I.P.—Vd. ha trabajado en sus registros con directores muy importantes: Karajan, Abbado, Maazel, Previn, Colin Davis, Ozawa... ¿Qué tipo de influencia han ejercido ellos en Vd.? Y otra pregunta: ¿Está Vd. interesado por la dirección de orquesta?, ya que Vd. grabó como director y solista los Conciertos de Haydn, pero tras esa grabación no ha vuelto a aparecer como director...

Y.-Y.M.—Lo más interesante es comprobar cómo cada director encuentra y utiliza métodos diferentes para comunicarse con la orquesta. Por ejemplo Karajan, que ha continuado la tradición de muchos años de la Filarmónica de Berlín, ha querido profundizar también en otra dirección, por ejemplo en la búsqueda del detalle. Yo he aprendido muchas cosas viéndole y observando qué pasa en las orquestas cuando él dirige. Luego hay diferentes tipos de directores: por ejemplo los directores intérpretes, como Ozawa o Abbado, muy técnicos en los ensayos, pero cuyo resultado final no se percibe hasta el momento del concierto, ya que hay un elemento de creatividad espontánea. Y luego hay gente como Leinsdorf, por ejemplo, muy literarios, que hablan constantemente durante los ensayos y en ellos se moldea con exactitud todo lo que luego sucederá en el concierto. También he aprendido mucho de esta forma de trabajar. Por ejemplo, está el caso de Celibidache, que interrumpe constantemente y *enseña* a la perfección la lectura vertical, es decir, la armonía; ahí reside gran parte de la riqueza de sus interpretaciones. Particularmente, me gusta mucho Riccardo Muti, muy minucioso con sus músicos en los ensayos, solicitándoles máxima atención al balance global y haciéndoles partícipes del hecho musical, no porque estén sentados con su instrumento frente a un atril, sino por una actitud emocional, espiritual e intelectual. También está muy bien el caso de André Previn, un hombre que toca el piano y ejecuta mucha música de cámara con los músicos de las orquestas y es extremadamente cortés con ellos. Esta actitud provoca una buena dispo-

sición moral, ya que los músicos ven a su director con un interés por trabajar con ellos, por ser un auténtico *compañero* suyo. En fin, evidentemente cada uno tiene un estilo diferente. Pero me gustaría destacar lo que hace Abbado con la gente joven¹; lo encuentro formidable.

Respecto a su otra pregunta, tengo que decir que la grabación de Haydn la hicimos así porque no se encontró director para ella. Al parecer, ninguno estaba dispuesto a tocar conmigo (risas). En realidad, la dirección me retrae un poco, puesto que considero que es muy, muy difícil llegar a ser un buen maestro...

J.I.P.—Pero ahora resulta ser una moda entre los grandes ejecutantes, entre los virtuosos...

Y.-Y.M.—Cierto, pero no estoy muy de acuerdo; la dirección exige prácticamente una dedicación absoluta, intensiva. Hay una componente psicológica en esta actividad muy compleja, y luego está la responsabilidad: un director titular es responsable de la vida musical de un centenar de músicos; es un poco padre, maestro, psicoterapeuta... es muchas cosas al mismo tiempo. Es muy exigente y yo no me siento tentado de abordar esa otra actividad para enriquecer mi propia vida musical.

J.I.P.—Recientemente ha desaparecido, por desgracia, Jacquelin du Pré, uno de los más grandes talentos del violoncello aparecido en los últimos tiempos. En una conversación con Daniel Barenboim, su marido, éste manifestó reconocer en ella un talento musical muy superior al suyo propio. ¿Qué piensa Vd. de todo ello? ¿Cuál es su opinión respecto a Jacquelin du Pré? ¿Es cierto que ejecuta Vd. sobre un instrumento excepcional que perteneció a ella?

Y.-Y.M.—Cierto, es el Davidoff que Vd. ha visto². Jacqueline ha sido, probablemente, la más comunicativa de entre todos los músicos. Siempre en su forma de tocar tomaba muchos riesgos, riesgos enormes; en cada frase, en cada nota, ponía toda su vida. Por otra parte hay dos tipos de talentos: unos son aquellos que evolucionan, se desarrollan y maduran; otros en cambio son espontáneos, están ahí desde el principio. Jacqueline era de estos últimos; era una auténtica fuerza de la naturaleza. Desde su debut a los 16 años en una emisión de radio que yo escuché, en ella estaba el sentido de la música. Y siempre asumió riesgos; a veces tenía algún que otro tropezón, pero si fallaba una nota no era porque no fuera capaz de darla bien, sino porque había querido hacer alguna cosa muy, muy especial. Ella buscó siempre la singularidad, sacrificando a veces la perfección. En ocasiones provocaba la misma sensación del trapecista que hace equilibrios en el trapecio... la admiro muchísimo...

J.I.P.—Era una personalidad absolutamente impar, muy particular...

Y.-Y.M.—Sí, completamente; y ade-

más no puede reproducirse. Aparece y se acaba, se va. Tenía esa fuerza vital contagiosa y, luego, esa situación suya que era como "vivir sobre el alambre"...

J.I.P.—Fuera de su condición de violoncellista, ¿qué tipo de música le hace gozar en especial...?

Y.-Y.M.—Me gusta mucho el jazz y disfruto oyendo a algunos jóvenes del Performings Arts, porque los encuentro muy creativos y eso me da ocasión de reflexionar. Por ejemplo la cantante Lori Anderssen, que hace un poco de todo, también algo minimalista... la encuentro interesante. Me gusta también la ópera, formidable, pero sobre todo el jazz, por su creatividad...

J.I.P.—...¿Y respecto al cello?

Y.-Y.M.—Bach... Es el más grande. Puede ser un verdadero espejo. Los cellistas conocemos esto a través del contacto con las seis **Suites**. Esta colección nos sirve de Biblia, de compañía constante y mucho más. Estas obras son el corazón de la existencia musical de cualquier violoncellista.

J.I.P.—¿Qué le sugieren esas Suites para cello de Bach?

Y.-Y.M.—Pienso que es una música concebida para ser ensayada e interpretada mentalmente. Invita al ejecutante a probar una nueva forma de hacerla cada vez que las interpreta. Creo que también constituyen una metáfora ideal de la dinámica del proceso de la vida, del pensamiento humano y del cambio continuo de los sentimientos. No se trata de obras fijas, sino en constante transformación, y la mente creadora del compositor vive de este modo en el pensamiento del intérprete.

J.I.P.—Las Suites de Bach, redescubiertas por Casals, me llevan a preguntarle por el célebre cellista español. Vd. habla mucho de él y hace constantes referencias a su estilo. ¿En qué medida cree Vd. que su legado ha influido sobre su manera de tocar el violoncello? Además, pienso que esta admiración no es simple coincidencia respecto a esa pasión suya por interpretar música de cámara, ¿es eso cierto?

Y.-Y.M.—Yo conocí a Casals cuando, casi niño, toqué en la Orquesta del Festival Marlboro de Casals... Ha sido tal vez el músico más grande que haya conocido. Era como un *escultor* de la música; cada nota tenía una fuerza profunda, como si hubiera sido grabada en piedra. Poseía una vitalidad y un entusiasmo contagiosos e infundía una fuerza moral que a mí, a mis 15 años que tenía entonces, me supusieron una huella profunda. Respecto a la música de cámara, es cierto lo que Vd. dice: Casals fue un gran camerista y yo, por mi parte, puedo decir que me siento fascinado por ella; en ella está además el gran repertorio del cello. Mi sueño es tocar algún día en un cuarteto...

J.I.P.—Sospecho, pues, que sus próximos proyectos discográficos irán en esa línea, como por otra parte han demostrado sus últimos registros —por cierto, maravillosos— con obras camerísticas de Dvorak y Shostakovich...



Yo-Yo Ma, con el autor de la entrevista.

Y.-Y.M.—Ese es mi interés, porque además cuento con excelentes "partners" como Daniel Phillips, Gidon Kremer, Emanuel Ax, Kim Kashkasian y, cómo no, Isaac Stern. Pensamos grabar el **Cuarteto núm. 15** de Shostakovich, así como completar la serie de **Cuartetos con piano** de Brahms y otras cosas...

J.P.I.—Por último, ¿le veremos pronto tocar en España?

Y.-Y.M.—No tengo nada previsto por ahora, pero estaría encantado. Además, adoro todo lo que conozco de España, en especial Santiago de Compostela, una ciudad bellísima. Si tenemos ocasión, iremos Ángel Romero, Vd. y yo a conocer otros lugares...

J.I.P.—...Será un placer. Muchas gracias y hasta siempre.

NOTAS

¹ Yo-Yo Ma se refiere al trabajo que Abbado mantiene con orquestas formadas por jóvenes ejecutantes: la Chamber Orchestra of Europe, la European Community Youth Orchestra y la Joven Orquesta Mahler.

² El Davidoff es un cello manufacturado por el legendario Antonio Stradivarius, cuyo nombre se debe a su propietario a partir de 1870, el cellista ruso Karl Davidoff. Ma, que tuvo el cello prestado por Jacqueline du Pré —a quien pertenecía y cuya enfermedad (la esclerosis múltiple) le impedía tocar— ha dicho de él que "es el único instrumento que yo he tocado que tiene alma". Imposibilitado de comprarlo, el Davidoff fue regalado a Yo-Yo Ma por la Asociación de Amigos de Yo-Yo Ma de París. Se estima que el precio pagado supera los 700.000 dólares, es decir, 85 millones de pesetas.

XXVIII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA

CUENCA 13 - 19 MARZO 1989

LUNES, 13 Marzo . Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

ORQUESTA Y CORO DE LA RTV ESPAÑOLA

"*In Expectatione Resurrectionis Domini*", de C. Halffter
(Obra de encargo de la II Semana, 1963)

Solista barítono: a determinar

"*Officium Defunctorum*", de C. Halffter

Director: CRISTOBAL HALFFTER

MARTES, 14 Marzo . Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

ORQUESTA DE LA RTVE Y CORO UNIV. DE LEON

"*Gaudium et spes*", de C. Halffter

"*Justorum animae*" y "*Beati*",

dos motetes para coro a capella, de C. Halffter

Obra de encargo de la XXVIII edición

"*Regina coeli*", de C. Halffter

Solistas: M. JOSE SANCHEZ, MARIA ARAGON,
JOAN CABERO, LUIS ALVAREZ

Director del Coro: SAMUEL RUBIO

Director: CRISTOBAL HALFFTER

Con el Patrocinio de:



CAJA DE AHORROS
DE CUENCA Y CIUDAD REAL

MIERCOLES, 15 Marzo . Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

WIENER AKADEMIE
CONCENTUS VOCALIS DE VIENA

"*II Sepolcro*"

Obras de G. F. Haendel, J. S. Bach, F. Aumann y W. A. Mozart

Solistas: MONIKA LENZ (s), MICHAEL INGHAM (b)

Director: MARTIN HASELBÖCK

JUEVES, 16 Marzo . Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

WIENER AKADEMIE
CONCENTUS VOCALIS DE VIENA

"*Jeptha*", oratorio en versión escénica, de G. F. Haendel
Producción del festival de Salzburgo

Solistas: CURTIS RAYAM, PAUL ESSWOOD, GLENIS
LINOS, MONIKA LENZ, ERNST JANKOWITSCH.

Director de escena: FEDERIK MIRDITA

Director: HERBERT BÖCK

Coproducción:

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

VIERNES, 17 Marzo . Iglesia de San Pablo, 17,00 h.

CORO Y ORQUESTA SINFONICA DE LA
RADIO DE HAMBURGO (NDR)

"*Tannhauser*", en concierto, (versión de Dresde), de R. Wagner

Solistas: M. SCHENK, K. KONIG, K. M. SANDVE, S. LOENZ,
E. WLASCHIHA, T. SCHULZE, R. SCHOLZE, S. HASS,
H. LISOWSKA, S. KRÜGER.

Director: HEINZ FRICKE

Con Patrocinio de



CAJA DE MADRID
EN SU
SESQUICENTENARIO

SABADO, 18 Marzo . Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

CORO Y ORQUESTA DE LA RADIO DE HAMBURGO

"*Requiem Alemán*", Op. 45, de J. Brahms

Solistas: S. HASS (s), K. SKRAM (b)

Director: EDMON COLOMER

DOMINGO, 19 Marzo . Iglesia de Arcas, 12,30 h.

THE TALLIS SCHOLARS

Obras de J. Gutiérrez de Padilla y F. López Capillas

Director: PETER PHILLIPS

INFORMACION, Reserva y Venta Anticipada de Localidades: Oficina instalada en el "HOTEL TORREMAN-
GANA", Teléf: (966) 223351; Télex: TX 23400 NTMG-E

FAX: 966 229671. Dirección HOTEL: c/ San Ignacio de Loyola, 9. 16002 CUENCA.

DIAS DE VENTA: ABONOS del 6-II-89 al 25-II-89. LOCALIDADES SUELTAS: Del 27-II-89 en adelante.

HORARIO: de lunes a viernes: 10,00 - 14,00 y 16,30 - 19,30 h. y sábado 10,00 - 14,00.

Teléf. Oficina del Festival: (966) 228402



“PARSIFAL” O LA APUESTA POR LO SUBLIME

La circunstancia

El 8 de diciembre pasado el G. T. Liceo abrió las puertas en una encrucijada de coincidencias que aumentaban su poder de seducción y atraían la cuarta ópera de la temporada hacia lo sublime: por un lado el mismo hecho de tratarse de **Parsifal**, el testamento musical de Richard Wagner —compositor a cuya devoción se encomiendan con frecuencia muchos liceístas barceloneses—; por otro lado, y no muy alejado del primero, por darse la coincidencia del 75 aniversario del estreno oficial mundial fuera de Bayreuth; efectivamente, a las 11 de la noche del 31 de diciembre de 1913 el Liceo se convertía en el primer coliseo operístico que presentaba la ópera wagneriana fuera del santuario bávaro —con el permiso de Cósima, por supuesto—; tal efemérides añadía encanto a la ocasión; en tercer lugar la ciudad elegía esta ópera para hacer acto de conmemoración del Centenario de la Exposición Universal de 1888, una ya lejana efemérides que significó para Barcelona la apertura defini-

tiva al exterior. Finalmente, se recuperaba una producción singular, la de Jean Pierre Ponnelle, fallecido pocos meses atrás, diseñada especialmente para el G. T. Liceo.

La propuesta

Para coronar tal ocasión los responsables del coliseo de las Ramblas no habían escatimado medios. Se contaba con voces de “primísimo cartel” tales como Peter Hofmann, Simon Estes, Kurt Rydl, Kurt Moll, Anthony Raffell y Eva Randova. Dirigía Uwe Mund y movía la escena Florian Leibrecht, según las propuestas de Ponnelle. No hace falta asegurar hasta qué punto las expectativas hacia el espectáculo habían aumentado haciendo del todo imposible conseguir una localidad para asistir a alguna de las cinco representaciones que sirvieron de preludeo a las fiestas navideñas barcelonesas.

Los resultados

Pero estamos aquí no para

hacer crónica de sociedad, sino para valorar los resultados. No descubro nada a quien sea amigo de reflexionar afirmando que si en general la ópera es un espectáculo que se mueve entre lo sublime y lo ridículo (extremos que como es sabido se separan por un trecho minúsculo), esta oscilación es más patente en el caso de Wagner, hombre de teatro de atrevidas propuestas, y mucho más en su **Parsifal**, espectáculo sagrado, ambicioso, grandilocuente, aparatoso, acartonado, que exige meticulosidad por parte de todos cuantos intervienen para conducirlo hacia las cimas de lo sublime, pasando por senderos estrechos con riesgo constante de caer en lo ridículo.

Algún resbalón hacia el vacío hubo a lo largo del espectáculo; anotamos cierta pesadez en la transformación del espacio escénico, convertido de pradera en santuario gracias al giro de las columnas sobre su eje, no siempre resuelto; anotamos también lo ambiguo de la concepción arquitectónica a que responde la columnata y el absis en el que se celebran las dos ceremonias eucarísticas (la trompa es un recurso arquitectónico sustentante, es decir, estructural, no meramente decorativo como apa-

recía en el decorado); anotamos cierta discrepancia hacia la concepción maniqueísta —a nuestro parecer no aclarada— de repudio hacia la ciencia como sinónimo del mal representada por artilugios de alquimista rodeando a Klingsor en su castillo; y anotamos, finalmente cierta rigidez escénica en personajes tan necesitados de vida como Parsifal.

Pero se trata sin duda de “peccata minuta”; la obra funcionó plenamente, a gusto de todos. Vocalmente es necesario destacar a Simon Estes que bordó vocal y escénicamente un Amfortas de lujo; expresivo, lírico y dotado del “pathos” que requiere el personaje fue sin duda la estrella del espectáculo. Eva Randova fue una Kundry excepcional, agresiva, de voz potente y registro medio rico. Kurt Moll hizo un Gurnemanz monástico, apesadumbrado, de voz homogénea y potente. Peter Hofmann —la estrella del espectáculo— resultó menos de lo que era de esperar; sus primeras intervenciones fueron algo decepcionantes, por la aparente debilidad de su voz, que, a partir de “Amfortas, die Wunde!” volvió a ser aquella voz de Heldenentor que le ha convertido en una de las escasas reservas actuales. Y aunque el Klingsor de Raffell, si bien fue teatralmente creíble, no consiguió crear vocalmente el malvado personaje wagneriano por falta de potencia y la escena de las muchachasflor corrió por el borde del precipicio en alguna ocasión, pero acabó mostrando una bella forma de resolver un conflicto escénico con éxito y teatralidad, el **Parsifal** del Centenario y del setenta y cinco aniversario estuvo muy cerca de lo sublime en muchas ocasiones, en especial en las dos escenas eucarísticas, que ofrecieron dos de los mejores momentos de la escena lírica de los últimos meses.

Xosé Aviñoa



Un Parsifal al que se le pueden poner reparos, pero, en el fondo, rozando lo sublime en ocasiones.

UNA "SALOMÉ" VISUALIZADA EN ESTÉREO

Cantantes:

Montserrat Caballé (Salomé); Alfred Muff (Jochanaan); Horst Hiestermann (Herodes); Vera Baniewicz (Herodías); Hano Sojor (Narraboth); Rosa María Ysás (Un paje); Josep Ruiz, Alfredo Heilbron, Antoni Comas, Vicenc Esteve y Antoni Lluch (Cinco judíos); Jacob Will y Stefano Palatchi (Dos nazarenos); Nevec Belamaric y Alfred Burgstaller (Dos soldados); Stefano Palatchi (Capadocio); Rosa María Conesa (Una esclava).

Bailarines:

Darie Cardyn (Salomé); Jean-Marie Marion (Jochanaan); José de Udaeta (Herodes); Tilly Soffing (Herodías); Wolfgang Grascher (Narraboth); Darrel Toulon (Paje de Herodías); Michael B. Hall (Esclavo de Herodes); Jordi Cortes, José J. Pedrosa, Enric Romero, Marcio Rongetti y Carles Salas (Soldados); Francesc Lloberas, Fernando Martín y Joaquim Sabaté (Esclavos).

Director de orquesta:
Uwe Mund

Director de escena:
Jochen Ulrich

Nueva producción del Gran Teatre del Liceu

Escenografía:
Katrin Kegler

Vestuario:
Marie-Theres Cramer

Diseño de luces:
Heinrich Brunke

Colaboradora artística:
Angelika Finger

Asistente coreográfico:
Leszek Kuligowski

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Una declaración de Montserrat Caballé contra la puesta en escena de Jochen Ulrich, pocos días antes de alzarse el telón, iban a subir varios grados la temperatura ambiente de la "première" de esta nueva producción de **Salomé** en el Liceu. La polémica, aunque con sordina, no tardó en manifestarse cuando, intrépido, Ulrich apareció en escena envuelto por una salva de ovaciones incondicionales y otros no menos apasionados abucheos.

La propia prensa barcelonesa haría suya esta falta de unanimidad poco después, con noticias y valoraciones a menudo contradictorias sobre el evento. Hubo un único denominador común: nadie parecía quedar indiferente ante el experimento del coreógrafo alemán, consistente en el desdoblamiento psicológico de cada personaje en un cantante, situado en un puesto fijo pero participante activo en la trama, y un bailarín encargado mayoritariamente de recrear la acción de la ópera como si fuera, y de ahí las quejas de la Caballé, un gran ballet. Que nadie se rasgue las vestiduras por tan sana controversia, que viene a corroborar, antes que nada, la vitalidad de la ópera como género. Y vengan aires nuevos a las puestas en escena liceístas —demasiadas veces todavía rancias y rutinarias— aunque los resultados puedan ser en ocasiones, como la que nos ocupa, francamente inciertos.

Ulrich parte de la hartado discutible premisa de que "la danza constituye el tema central de **Salomé**: surge del interior de la obra y se erige,

lentamente, en su epicentro" —como afirmó a diversos diarios de Barcelona— pero ha tenido la habilidad de argumentar su iniciativa con irrefutable talento y de proporcionar, además, una radiografía diáfana, seguramente más de lo deseable, de la celeberrima ópera de Strauss. La danza aporta escasísimos elementos nuevos al ya de por sí gráfico melodismo y corpulento tejido orquestal de **Salomé**, pero encomendándole el fluir de la acción dramática obtiene el director de escena una preciosa libertad para replantearse, desde el estatismo de los personajes que cantan, toda la arquitectura simbólica de la obra. Por desgracia, este replanteamiento se reduce, en el trabajo de Ulrich, a una burda explicitación de una buena parte de las inquietantes parábolas contenidas en el texto. Y, como puede suponerse, desaparece automáticamente toda su fuerza, toda su poesía y toda su capacidad de intimidación. Así, la identificación de Salomé con la luna es una auténtica coacción visual, y la sorprendente reproducción del satélite como un espejo en el que cada personaje proyecta su propio aislamiento —literal, cada uno en su propia órbita—, otra redundante imagen de muy du-

dosa eficacia, a no ser que el objetivo sea la pura banalidad.

Los dos baluartes armados del palacio de Herodes y de la propia Salomé, dos concepciones del mundo antagónicas, destinadas a luchar hasta la muerte —el Tetrarca representa, en definitiva, todo el universo que la princesa rechaza—, desenmascarar escenográficamente la esencia del conflicto: el cobarde e inseguro Herodes es explícitamente el auténtico interlocutor de Salomé, mientras que Jochanaan no es más que un instrumento incidental de este mayúsculo desafío. Ambos obstinados y seguros de sí mismos, con los héroes y los santos, el profeta y la princesa permanecen en el mismo plano, y todavía más: la propia Salomé genera de sus entrañas el alter ego de Jochanaan como una voz que le habla desde lo más profundo de su yo, hasta que su enfrentamiento no es más que una lucha de la heroína con su inconmensurable narcisismo. Tan ajeno a todo el purpúreo decadentismo "fin-de-siecle" es la estética de la escenografía, Katrin Kegler, como la nitidez de texturas de la traducción de Uwe Mund que, rechazando artificios y recargamientos efectistas, logró, de nuevo, un gran rendimien-



A la izquierda de la foto se divisa, desde las alturas, a Montserrat Caballé, que, claro, expresó su disconformidad con el espectáculo.

to de la orquesta. El propio Mund había anunciado que estas representaciones suponían la primera ejecución en España de la orquestación original que Strauss había concebido para **Salomé** —incluido el hecklphone (oboe bajo)—, lo que implicaba una plantilla de más de cien instrumentos.

Montserrat Caballé salvó las terribles dificultades del rol titular, aunque dio ostensibles muestras de encontrarse en un momento de baja forma vocal, a lo que contribuyó la mala acústica del punto desde el que cantaba, a tres metros del suelo. Su incomodidad parece, por consiguiente, bastante comprensible, y tuvo como consecuencia que actuara con escasa convicción, a menudo casi ausente. No faltaron, pese a todo, aquellos hallazgos sonoros, líricos y sensuales, cuya existencia apenas puede sospecharse cuando, como ha sido lo habitual hasta la fecha, el rol cae en manos de voces excesivamente dramáticas, cuando éstas existían. Encontró su mejor momento en la escena final, mucho mejor audible su voz cuando bajaba del podio en el que, inmóvil, había quedado atrapado hasta este momento, donde la Caballé se rehizo de la grisura de algunos momentos precedentes con la emulación de toda aquella sabia gradación de efectos que antaño había convertido la diva en una seña distintiva de su fascinante manera de entender a Strauss, desde el "pianissimo" acariciante hasta el impacto de ciertos instantes dramáticos, en los que logra sacar partido de la gran dureza de su instrumento sonoro actual. Lamentablemente, la soprano estuvo muy lejos de aquella soberbia "récita" de la misma escena que interpretara no hace tanto como puntilla soberana del homenaje que le tributó el Liceo el día que se cumplía el vigésimoquinto aniversario de su debut en el teatro, precisamente con otra de sus entrañables interpretaciones straussianas: **Ara-bella**.

Alfred Muff causó una grata impresión como Jochanaan, más poderoso y solemne —sus medios vocales son generosos para este rol— que devoto o ardiente. Muy superior, además, a su **Der fliegende Hollander** de la última temporada. También



El montaje de Ulrich, al menos discutible.

Horst Hiestermann encontró el equilibrio vocal idóneo entre el "sprechgesang" y el Mime de **Siegfried**, sin atisbo de aquella ampulosidad de ciertos Heldentenor arruinados. La notable riqueza expresiva de su voz salvó a Herodes de la pura caricatura: subrayó con mesura su vulnerabilidad y extravió patológico, pero manteniendo la lucidez del personaje hasta sus últimas frases, de forma que la orden de matar a Salomé —que queda en suspense en el montaje— adquiere una engañosa dimensión expiatoria. El timbre agresivo e hiriente de Vera Baniwicz pareció idóneo para la caracterización de Herodías. Sus irregularidades en ciertos registros quizá podrán perjudicarla en otros roles, pero se convierten en un extraño tinte acústico muy convincente en este caso, Hono Sojor cumplió sin mácula como Narraboth, y entre los demás sobresalieron especialmente Rosa Maria Ysas (Un paje), Stefano Palatchi y Jacob Will (Dos nazarenos), Nevec Belamaric (Primer soldado) y Josep Ruiz (Primer judío).

Joan Matabosch Grifoll

LOS DESVELOS DE ULRICH

El personaje de Salomé inspiró a Henrich Heine, Baudelaire y Flaubert. Poco después fue llevado a los altares del simbolismo. Moreau, Gustav Klimt y Beardeley la llevaron a sus lienzos. En 1896, Oscar Wilde publicó su famosa tragedia

en francés que sería estrenada por Sarah Bernhard en París.

En lo que va de siglo, la mítica "vamp de los siete velos" dio lugar a múltiples adaptaciones. Después de Loie Fuller, la bailarina Maud Allan encarnaría a una polémica Salomé en 1907. También el mismo año los "Ballets Suédois" estrenaron **La tragédie de Salomé**, drama coreográfico de Florent Schmitt. Luego vendrían Ruth St. Denis, Tórtola Valencia, Lester Horton, Serge Lifar, Birgit Cullberg, Joseph Lazzini, Peter Durell, Maurice Béjart, Lindsay Kemp, Hideyuki Yano, ... Fleming Flindt...

La producción de la **Salomé** del Liceo, con dirección escénica firmada por Jochen Ulrich, se desdobra, como los tratados de física, en dos partes o aspectos: estática y dinámica. Ulrich trata de dar materia, en su apuesta dancística, a la voz, al verbo, planteando así una gesticulación según los personajes de Wilde.

Jochen Ulrich ha puesto en escena una danza sin coreografía. La "Danza de los siete velos" se hilvana prescindiendo de la metamorfosis que sufre Salomé, adolescente, virgen y perversa, que es la encarnación del deseo y su imposibilidad. No pudiendo obtener lo que quiere, mata el objeto de su propio deseo, al mismo tiempo que se encuentra por primera vez de cara a su anhelo. "Es la más ansiada y la menos deseable porque el único hombre que quiere, Juan Bautista, Yokanaan, la rechaza. Ella es la muerte. La muerte engendrada", según palabra de Chantal Aubry, quien alude a "le fin mot de la frigidité" para explicar a Salomé.

G.C. Huysmann fue quizá el primero en abundar en el concepto de histeria para explicar la conducta de Salomé; según él: "déesse de l'immortelle hystérie".

En el escenario del Gran Teatro del Liceo, Darie Cardyn da vida al personaje de Salomé a través de una gesticulación sencilla de clara coordinación, sin grandes aspavientos. Por otro lado la ejecución de José de Udaeta como Herodes no es del todo convincente acudiendo a figuras sobrias que recuerdan estampas flamencas. Más brillante resultó ser el papel de Tilly Soffung como Herodías, y elegante y atractiva fue la presencia de Jean Marie Marion, encarnando a un Yockanaan con repetitivos juegos de brazos conjugados con expresiva fluidez.

Con todo, Ulrich no ha aprovechado en su integridad las muy notables dotes físicas y dramáticas que se cree (y no gratuitamente) tengan los bailarines.

El director del Ballet de la Ópera de Colonia parece exponer una dialéctica en la que la protagonista se ve rondada a la vez por lo puro y lo perverso, lo monstruoso y lo humano. La coreografía sólo actúa como un elemento (primordial pero frágil) de una notable concepción escénica.

Ulrich quiere subrayar el interés conceptual de Salomé; de ahí el desdoblamiento entre voz y movimiento. Pero de ahí viene también su preocupación por evitar las posibles distorsiones. De ahí, en fin, un afán de coherencia que resta vigor y brillantez al trabajo de los bailarines.

Carlos Murias Vila

GALA LÍRICA EN EL AUDITORIO NACIONAL

Reaparición de José Carreras en Madrid

El 17 de enero tuvo lugar, bajo el nombre de "Gala lírica", un concierto de la Orquesta y Coro Nacionales de España para celebrar la presidencia española de las Comunidades Europeas. La velada tuvo carácter benéfico y el dinero recaudado, así como el que se obtenga por la venta de la grabación discográfica de la misma, se destina a la Fundación José Carreras y a la Cruz Roja Española. El gran atractivo de la sesión se centraba en el plantel de cantantes. En un principio se intentó contar con todos los grandes nombres del canto de España pero por compromisos previos —no sé si en todos los casos— al final se limitó a la colaboración de Montserrat Caballé, Victoria de los Ángeles, Ana M.ª González, Alfredo Kraus, José Carreras y Juan Pons, además de la joven soprano Isabel Rey. Al parecer la inclusión de esta última causó ciertas reticencias entre algunos de los cantantes invitados, —Alfredo Kraus y Vic-

toria de los Ángeles, por ejemplo— quienes manifestaron públicamente su disconformidad al considerar que el evento estaba destinado exclusivamente a cantantes consagrados, tal y como la organización se lo había indicado.

La inclusión de una principiante podría causar malestar en otros cantantes que se consideraban con mayores méritos para figurar en una gala de estas características, como Enedina Lloris, presente en la sala. O, como indicó Victoria de los Ángeles en unas declaraciones a Radio Nacional, se podría haber invitado a otros principiantes o alumnos aventajados. Polémicas aparte y pese a la ausencia de Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Plácido Domingo y Jaime Aragall la gala fue, en su conjunto, vistosa y tuvo algunos momentos de gran brillantez. Además de los cantantes mencionados intervinieron José Collado, Antoni Ros Marbà y Leonardo Balada como director.



La Caballé mostró una buena forma vocal, a veces; también imprecisiones e irregularidades.



El auténtico protagonista del acto fue el tenor catalán. Sin embargo, un público frío y poco afectuoso no le dispensó el favor que merecía. En la foto, en su reaparición vienesa.

El programa fue largo y variopinto. Se inició con una breve obra coral raramente escuchada y de no mucha enjundia: el **Himno de las naciones** de Verdi. Parece un poco raro organizar un concierto de este tipo en el que el coro sólo intervenga en una pequeña pieza al comienzo del programa. Lo más interesante de la ejecución fue la de la parte solista cantada con gran poderío y autoridad por Montserrat Caballé que se mostró en buena forma vocal. La soprano catalana tuvo también excelentes momentos en el aria "Pleurz mes yeux" de **Le Cid** de Massenet y estuvo irregular, sin encontrar el tono preciso, en su intervención junto a Carreras en **El dúo de La Africana** que cerraba la sesión.

La decana de los cantantes españoles, Victoria de los Ángeles, interpretó tres breves páginas: **Canción de cuna para dormir a un negrito** de Montsalvatge; el **Cant dels ocells**, popular, y las "Seguidillas" de **Carmen**. La ilustre soprano lució la belleza de su timbre, que todavía conserva en buena parte, y suplió con inteligencia, sensibilidad

y buen decir la lógica pérdida de facultades.

Las otras dos presencias femeninas tuvieron sus más y sus menos. Ana M.ª González no tuvo una de sus mejores actuaciones. La voz sonó libre, bien emitida, con agudos y sobreagudos fáciles pero sin el deseado fraseo, sin redondez. En la página de **La Traviata** venció los escollos vocales pero la interpretación no pasó de lo mediano y en el dúo de **Luisa Fernanda**, junto a Kraus, apenas se entendió lo que decía. Creo que la señora González debería cuidar mucho más éstos aspectos que afean unas cualidades que podrían dar un buen juego. Por lo que respecta a Isabel Rey, su actuación me ha confirmado en las impresiones recibidas durante las clases magistrales de Montserrat Caballé. La voz es bonita, sin mucho volumen pero con buenos armónicos, capacidad para emitir agudos y sobreagudos sin chillar, línea de canto sensible y una presencia agradable. El fraseo resulta un poco plano, sin mordiente y las agilidades están todavía sin dominar. Pero en el recitativo, aria y

cabaletta de **La Sonnambula** puso de manifiesto sus buenas condiciones para la ópera. Tiene que seguir estudiando y tratar de corregir las carencias señaladas pero su presentación ha sido muy prometedora y su envidiable juventud permite albergar razonables esperanzas de que pueda convertirse en una gran figura.

En cuanto a las voces masculinas cabe señalar, una vez más, la salud vocal de Alfredo Kraus, que se manifestó sobre todo en la emisión de unos agudos amplios y llenos. Cantó, como siempre, muy bien aunque no creo que la elección del aria de **Marta**, cantada en italiano además, haya sido muy acertada. Su "Lamento de Federico" de **La Arlesiana** de Cilea tuvo momentos muy bellos pero creo que es página que requiere una voz más ancha que la de Kraus. En el dúo de Moreno Torroba mostró la claridad de su dicción, que permitió entender perfectamente el texto cantado. Fue una lección que muchos cantantes deberían aprender. Juan Pons alcanzó un buen nivel vocal y expresivo, tanto en el dúo de **La fuerza del destino**, junto a Carreras, como en el aria "Nemico de la patria" de **Andrea Chenier**. Si la voz sigue presentando algunos problemas de emisión en general y en la zona alta en particular hay que resaltar su indudable nobleza, entrega y un centro de notorio poderío.

Pero si esta gala tenía un nombre era, indudablemente, el de José Carreras, que cantaba por vez primera en Madrid luego de su larga y gravísima enfermedad. Me llamó la atención que cuando apareció en el escenario el público no le dispensase un acogida especial. La verdad es que las reacciones de la gentes son, a veces, harto incomprensibles. Con decir que algunos de los artistas que intervinieron fueron objeto de un recibimiento más cálido que el dispensado a Carreras queda dicho todo. Claro que el tenor catalán se vengó luego de un público tan poco sensible no saliendo a saludar más que una vez —al igual que todos sus demás compañeros— después de su gran intervención en el "No puede ser" de **La tabernera del puerto** de Pablo Sorozábal, aplaudida con enorme entusiasmo durante varios minutos en espera de

que el tenor volviese al estrado para agradecer las aclamaciones. Sólo la intervención de la presentadora, Carmen Maura, hizo que el público cesase en sus ovaciones. Pero Carreras dejó constancia de una actitud comprensible. Lo único que siento es que el autor no pudiese ser testigo del triunfal éxito de su página.

La voz de Carreras sigue conservando la esplendorosa belleza de su centro —su arma principal— e incluso la zona aguda, aunque continúa siendo algo tasada, parece más libre que antes. En cuanto al artista, el tenor sigue conservando su gran capacidad comunicativa con ese fraseo cálido y lleno de vida y esa pasión capaz de llegar al oyente con una fuerza y una penetración muy fuera de lo común. En la página de Sorozábal hizo muy bien la diferencia entre las partes más violentamente sufrientes que pueden llegar casi al paroxismo y las más líricas y remansadas en las que la contención emocionada sirve de perfecto contraste. Carreras alcanzó tanto aquí como en el dúo con Pons, ya mencionado, momentos en verdad conmovedores. Personalmente me ha alegrado mucho el poder escuchar de nuevo a José Carreras.

En el podio directorial tuvimos a José Collado y a Antoni Ros Marbà. Ambos obtuvieron un más que aceptable rendimiento de la Orquesta Nacional, que tocó con más ganas de lo que en ella es habitual. El primero —que dirigió curiosamente con la partitura delante el Himno Nacional— puso de manifiesto unas buenas dotes concertantes pero por momentos cayó en el gesto ampuloso y retórico. Dirigió con mucho brío, acaso demasiado, **La boda de Luis Alonso**. Sigo creyendo que este maestro ganaría mucho con un poco más de sobriedad. Ros Marbà estuvo más contenido y más refinado, acompañando muy atentamente a los cantantes pese al desajuste habido en la página de Bizet. Su versión de la Obertura de **La fuerza del destino** tuvo más claridad y detalle de lo habitual.

Por su parte, Leonardo Balada dirigió dos números de su ópera **Zapata**, páginas coloristas inspiradas en el folclore mejicano, que tuvieron una plasmación muy brillante



La decana de los cantantes españoles, Victoria de los Ángeles.

aunque sin muchos matices.

El Auditorio Nacional registró un lleno absoluto, con presencia de la familia real en pleno y numerosa concurrencia de conocidas figuras de la vida política y social madrileña. Todo un acontecimiento. La sesión estuvo patrocinada por el INI y fue, en buen acuerdo, transmitida en directo por radio y televisión. Nota de censura para el programa de mano que, a

pesar de contener varios artículos de diferentes y conocidas firmas —alguno de ellos bastante fuera de lugar—, no decía ni una palabra sobre las obras que se interpretaron. Carmen Maura tuvo la virtud de la brevedad y, pese a caer en algunos lugares comunes, resultó discreta. Pero ¿había necesidad de presentación?

Carlos Ruiz Silva



Alfredo Kraus, que conserva una magnífica salud vocal, protagonizó una singular polémica acerca de la inclusión en el recital de la bisoña —y excelente— Isabel Rey.

NIJINSKY, COREÓGRAFO



A principios de 1912, Nijinsky, de artista-intérprete se convierte en creador: Serguei Pávlovich Diághilev fue el causante de esta transformación. Nijinsky no se encontró cómodo en esta labor de coreógrafo, pero una vez que Diaghilev lo hizo entrar en el mundo de la coreografía, comenzó a pensar en una manera completamente individual y revolucionaria; tan revolucionaria que encontró muy poca ayuda para pulir y aclarar sus ideas, intuitivas y experimentales. Su primera coreografía, **Preludio para la Siesta de un Fauno**, sobre la música de Debussy, es un reflejo de sus nuevas ideas coreográficas; Diaghilev, que estaba empeñado en hacer

de su favorito un coreógrafo, hizo miles de esfuerzos para asegurar el éxito de la **Siesta**: Nijinsky dispuso de ciento veinte ensayos para un ballet de nueve minutos de duración; jamás ningún coreógrafo soñó tanto lujo; los bailarines, preparados dentro de la técnica clásica rusa, no tenían ninguna familiaridad con la clase de movimientos que utilizó Nijinsky, llenos de una acción angular pegada al suelo y a modo de friso; aún la manera de caminar les era nueva, se trataba de movimiento deslizado en línea recta, en la cual las rodillas debían mantenerse juntas y ligeramente dobladas, se levantaba el talón de un pie y se empujaba éste hacia adelante, luego el otro en un

movimiento a tirones, como si un titiritero hubiese estado manejando hilos atados a rodillas y tobillos.

Hoy, la **Siesta** es fácilmente asimilable y tan directa que cuesta imaginar el escándalo de su estreno en París en 1912, la ira con que se condenó su tipo de movimiento ortodoxo y su contenido sexual sin inhibiciones.

Antes de la función se tomaron una serie de medidas sin precedentes para asegurar el éxito de este ballet. El día del ensayo general se celebró una recepción—champán, caviar, etc.—, en el salón de entrada del teatro, para invitados y críticos, algo que nunca se había hecho en temporadas anteriores. Durante el ensayo, los invitados no respondieron al espectáculo tan inusitado, no hubo ni una sola protesta, pero tampoco un solo aplauso; el telón cayó en medio de un silencio impresionante, después de varios minutos de tensión, en los que se desarrolló entre bastidores una apresurada conferencia susurrada: el empresario Gabriel Astrua, un asociado de Diaghilev en las funciones en París, apareció ante el telón y explicó al público que una exhibición de tal naturaleza no podía entenderse una sola vez y, por tanto, la Administración había sugerido que se repitiera el Ballet; al terminar éste se escucharon algunos aplausos salteados. La noche del estreno, el 29 de mayo de 1912, el público reaccionó de manera distinta; parte del mismo comprendió inmediatamente y estalló en aplausos, otros empezaron a protestar con todos los medios a su alcance (escándalo, sensación, luchas de facciones), allí estaban todos los elementos necesarios. Sin embargo, la primera representación en Londres fue recibida con tal efusión que debió ser bisada.

El 29 de mayo de 1913, en el Teatro de los Campos Elíseos, se estrenó **La Consagración de la Primavera**, en

el primer aniversario del estreno de **El Fauno**, porque Diaghilev era supersticioso. Fue la primera colaboración entre ambos *modernos*, Stravinsky y Nijinsky. El resultado provocó otro gran escándalo en París, desórdenes, tumultos y luchas entre sectores, hasta tal punto que los bailarines no podían oír la música y el propio Nijinsky les hubo de marcar el ritmo entre bastidores. Otra vez Nijinsky plantea una buena serie de problemas musicales en la coreografía. Sokolova recuerda que con **La Consagración** era tan complicado contar los tiempos de la música que algunos bailarines corrían con papeles en sus manos, en un caos, discutiendo sobre quién había contado correctamente. Grigoriev nos dice que llamaban a aquellos ensayos "clases de aritmética". La segunda colaboración con Debussy, **Juegos**, un ballet de tenis contemporáneo, era un verdadero desafío lanzado a las tradiciones coreográficas tan hondamente arraigadas y que hasta entonces nadie se había atrevido a discutir; con **Juegos** hizo entrada el posimpresionismo en el Ballet Ruso. **Juegos** fue recibido calurosamente, sin embargo su verdadero significado debió de escapar al gran público.

Su última coreografía, **Tyl**, es un ballet de gran espectáculo y sus danzas requieren una técnica muy difícil; su estreno se realizó en Nueva York en 1916 y conquistó pronto al público. Artistas y danzarines declararon que era la obra maestra de Nureyev, además del primer ballet creado desde la ruptura con Diaghilev.

De todas las tragedias de Nijinsky quizá la más grande radica en que su enfoque desusadamente original de la coreografía nunca logró atravesar las nieblas de sus muchas trabas de autoexpresión.

Rosa Paz

NIJINSKY, BAILARÍN

“**D**e repente, Arlequín se adueñó del escenario. Aunque una careta pintada nos ocultaba su rostro, con sólo ver la belleza y expresividad de su cuerpo, todos comprendimos, instintivamente, que nos encontrábamos en presencia de un genio. Aquella magnífica aparición no era otro que el propio Nijinsky”. Así describe Romola de Pulsy, en su libro “Vida de Nijinsky”, la primera vez que vio bailar al que dos años después sería su marido. Nijinsky contaba entonces (1912) veintitrés años según los últimos estudios que, casi por seguro, fijan la fecha de su nacimiento en marzo de 1889. Se cumplen, por tanto, en el presente año, cien años de su nacimiento.

De técnica excepcional, virtuosos y con un estupendo “ballon” y elevación, la ascensión a mito de Nijinsky —aunque muchos de los que trabajaron con él, como Fokine, contribuyen con sus descripciones a imaginárnoslo más terrenal de lo que se nos ha contado— es veraz en cuanto a la cantidad de cualidades que, además de las propias de un bailarín excepcional, reunía: una perfecta musculatura capaz de desempeñar cualquier movimiento; unas dotes de actor que le capacitaron para meterse en la piel de cada uno de los personajes que interpretó. Estaba dedicado totalmente a la danza y, como anécdota, Romola nos dice en su libro que su madre —bailarina en la compañía que ella y su marido dirigían— bailó tan sólo una hora después de haber dado a luz a Vaslav. Este contacto sanguíneo con la danza se hizo físico cuando fue admitido en la Escuela Imperial de San Petersburgo, cuando contaba nueve años. Sus maestros, los hermanos Legat, se percataron desde el primer momento de sus increíbles dotes como bailarín, cualidades que se constataron al graduarse en 1907 y pasar a formar parte de la compañía del Teatro Mariinsky. Su talento hace que en seguida se le asignen los primeros papeles, debutando en **El Pabellón de Armida** junto a la también mítica Anna Pavlova. Dos años transcurrirán hasta que se una a la compañía de Diaguilev, bailando todos los coreogra-

fías de Fokine —**Chopiniana** (después, 1909, se denominará **Las Sylfides**), **El príncipe Igor**, **El Carnaval**, **El Pájaro de Fuego** y **Scheherazade**, entre otras— junto a las primeras bailarinas de Mariinsky: Kschessinska, Probajenska y Karsavina.

Nunca imaginaría el joven Vaslav que Serguei Diaguilev, a quien acaba de conocer, sería el hombre que desempeñara el papel más importante de su vida. Es en 1909 cuando se produce su unión a la compañía que forma Diaguilev con el nombre de “Ballets Rusos de Diaguilev”. La separación de Mariinsky es explicada como la consecuencia del suceso ocurrido a causa de los trajes: para la representación de **Giselle**, Nijinsky vestía el traje diseñado por Benois —maillor blanco de seda, muy pegado a los muslos, y un chaleco negro—. Su negativa a ponerse los pequeños calzoncillos obligatorios para todos en el Mariinsky desencadenó la suspensión de su empleo. Pero Nijinsky, alentado por Diaguilev, pidió la dimisión, hecho insólito hasta entonces para los aristocráticos ojos de los directivos del teatro.

El nombre de Nijinsky y los Ballets Rusos permanecerán, desde entonces, unidos, aunque fueran sólo cinco años los que encabezara la compañía como máxima estrella. Y es aquí donde su danza —después también sus coreografías— y las creaciones de Fokine serán el vehículo para la revalorización de la danza masculina, marginada durante el romanticismo a soporte de la bailarina y poco más, en todas partes, salvo en Dinamarca (Bournonville mantenía la igualdad de pasos entre hombre y mujer).

En esos años las creaciones se sucedían: **El Dios azul**, **Dafnis y Cloe**, **Narcise**, todos ballets de Fokine, pero sobre todo, y como representantes del cambio producido y de la propia historia de Nijinsky, **El espectro de la rosa**, **Petrouchka** y su coreografía **La siesta de un fauno**. En **El espectro** el protagonista es el bailarín, con un papel de lo más sustancioso, desde el salto con el que entra, hasta el famoso “grand jete” (Fokine desmiente las dimensiones de espacio y altura que se le atribuyen y lo califica

de “normal”). Sobre su **Espectro**, Claudel ha escrito: “Se movía como un tigre: no era el transporte de un Aplomb a otro de una carga inerte, sino la complicidad elástica con el peso, de todo ese aparato muscular y nervioso, de un cuerpo que es órgano total y entero de la potencia y el movimiento”. Con **Petrouchka**, primer ballet considerado verdaderamente trágico, a la nueva revalidación del bailarín en lo balletístico se le une algo más: una capacidad teatral sin precedentes. Nijinsky representó el papel de Petrouchka de modo impresionante, era un muñeco con alma capaz de expresar del modo más desgarrador toda su desesperación e irrealizables deseos. Innovación se dio cuando creó su **Fauno**, pero le acompañó el escándalo. Era mucho, para un público acostumbrado a enfrentarse a la belleza del ballet clásico, enfrentarse ante un hombre medio humano, medio animal, vestido con un maillot

de cuerpo entero (casi como su piel) que marcaba todo su cuerpo, y desarrollando un tipo de danza basada en movimientos que Vaslav Nijinsky tomó de las ánforas y frisos griegos. Pero este ballet, basado en el personaje maculino, rompía la tradición clásica bailarín-bailarina. Nijinsky interpretaba al fauno con mórbida violencia, uniendo a sus dotes atléticas y su potencia una técnica novísima para su tiempo.

Bailó por última vez en 1919, en San Moritz (Suiza), ciudad donde residieron los Nijinsky hasta 1947, cuando se trasladan a Londres, donde muere dos años y medio más tarde; después de treinta y un años padeciendo una demencia progresiva que le alejó de todo lo que más quería. Nijinsky, “dios de la danza” de nuestra época, contribuyó al renacimiento de la danza masculina y, con ello, al desarrollo de la danza académica de este siglo.

Cristina Marinero



En El Espectro de la Rosa.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA (I)

Diciembre ha sido el mes del reencuentro para Madrid con el Ballet Nacional; su presentación en La Zarzuela tras dos años de ausencia y con diez de vida profesional ha demostrado que la salud de la compañía no está en su mejor momento. Un primer programa con dos estrenos y un clásico no lo demostró. Indudablemente, lo mejor fue la reposición de **Bodas de Sangre**, la presencia en escena del artífice de ésta, Antonio Gades, y del gesto de José Antonio, programando e invitando al autor a bailar en su obra.

Los años engrandecen el buen arte, esto es lo que ha pasado con **Bodas de Sangre**; su sencillez narrativa, su limpia y efectista coreografía, la sutil utilización de los temas populares y los sobrios pero magníficos decorados de Nieva, y la música de Emilio de Diego, la convierten en una de las coreografías más logradas del repertorio nacional. Los intérpretes en esta ocasión, Antonio Gades, Juan Antonio y Aida Gómez, dieron lo mejor de sí mismo, consiguiendo la entrega del público al final de la obra.

Destacable fue también la interpretación de José Antonio en un solo coreografiado por él mismo, **Alborada**, con música de Ravel: indiscutibles las cualidades de José Antonio como bailarín; elegancia, giro línea, son innatas en él y ha hecho una coreografía pensando lógicamente en realzarlas. Pero la obra por sí misma carece de cualidades coreográficas notables. Lo mismo podríamos decir de la otra coreografía de José Antonio, **Fandango**, de Soler/Prieto: la obra carece de la agilidad necesaria que la música precisa, no llegando a cuajar como obra coreográfica coral. Un vestuario demasiado pesado deslució a unos bailarines con grandes defectos de conjunto. Y por último el **Bolero** de Granero/Ravel. Qué podemos decir de esta magnífica partitura, que ha originado varias piezas coreográficas de todos los géneros; desde luego la de Granero no creo que sea recordada por su calidad; tipismo de bata de cola, espejos modernistas, taconeo descompasado, rojo y negro, no casan muy bien. La interpretación de Juan

Mata y Ana González fue buena, pero ellos no lograron salvar esta coreografía y la orquesta se encargó de ahogar la pieza musical.

La falta de coordinación y

defectos de línea estropean a una compañía que en principio no tiene competencia en el mundo entero: quizá por esto no intentan superar estos fallos.

Rosa Paz

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA (II)

El segundo programa (17 al 25 de diciembre) nos trajo dos estrenos: **Homenaje** y **Solea**. La historia de una gitana y sus amores con el universal halo trágico envolviendo sus relaciones, a modo de gran ballet, es, en pocas palabras, el argumento de **Solea**. Se capta la intención con que Manolo Sanlúcar —autor de la música y el libreto— ha elaborado la obra y José Antonio ha confeccionado la coreografía, pero es inevitable describir **Solea** como mediocre. El tema es un melodrama fácil, con las muertes como protagonistas (si hubiera sido *la muerte* el principal personaje, el sentido habría tomado un tono más respetable) y el repetido enfrentamiento entre las familias calés. En **Solea** se han compuesto una serie de escenas que hacen imposible el hilo argumental, necesario, sin duda, para dotar de sobriedad todo ballet

narrativo. José Antonio se ha dejado llevar por la división escénica y su coreografía no ha sido el nexo de unión de las distintas partes que observamos en la pieza. Pero con **Solea** también hemos disfrutado viendo el baile de Merche Esmeralda. Su talento en escena, su gracia pinturera, su dramático acento (distorsionado en la escena final ante la multitud de muertes que, en un segundo, debe contemplar, perdiendo así veracidad en su gesto) nos afirman, una vez más, el arte que posee Esmeralda. Su presencia en la compañía nacional es imprescindible —como la de otros que se han ido o nunca entraron— para apreciar esta rama de la danza española, el flamenco, que no tiene por qué ser la única.

Homenaje, de Sánchez y Nieto, es un claro ejemplo de hacia qué camino no ir si se quiere elaborar una danza

española contemporánea. Sánchez ha caído en el mismo terreno que José Antonio con **Laberinto**: música sin un ritmo y estilo que, aunque moderna, contenga el sentido y bases de nuestra danza; coreografía basada más en las actitudes de ballet moderno que en una elaboración propia sobre pasos de danza española y, por último, un vestuario y escenografía lo más esotérico posible para que griten estruendosamente al público que aquello es moderno. Este no es el camino iniciado por **Ritmos**.

Se cumple en el presente año el décimo aniversario de la creación de los Ballets Nacionales. Diez años es una buena excusa para mostrar el trabajo de otras etapas y otros directores. El repertorio es extenso y lleno de obras maestras que no pueden seguir en el baúl absorbiendo polvo. Las nuevas generaciones tienen derecho a ver lo que la danza española es, todavía estamos a tiempo porque siguen con nosotros sus coreógrafos. Con **Bodas de Sangre** se ha dado un pequeño empujoncito a lo antes expuesto. Es necesario que ese primer impulso tenga la sucesión indispensable. Es la obligación de la compañía nacional de danza española.

Cristina Marinero



Momento de Bolero.

PACO RUIZ

“FACE A FACE” Y “SOLOS A SOLAS”

Ex alumna de la escuela Mudra de Maurice Béjart y compañera de Anne Teresa de Keersmaeker, Michele Anne De Mey, desde su primera coreografía, **Ballatum**, en 1985, ha seguido una línea personal dentro del movimiento minimalista belga (su hermano Thierry De Mey es el fundador del grupo musical Minimalist).

En 1986 creó su segunda obra **Face a face** junto al también coreógrafo-bailarín Pierre Droulers. Con esta obra se presentaron ambos durante el pasado mes de diciembre en el Centre Cultural de Terrassa. **Face a face** no es tan sólo un ensayo coreográfico repetitivo o un mero ejercicio de estilo. Es una forma de mostrar cuán amplio puede ser el lenguaje coreográfico. Los bailarines evolucionan sin darse cuenta que están siendo vistos en un verdadero alarde de naturalidad y de “conscience scénique”. De ahí que la obra



HERMAN SORGELOOS

Michèle Anne De Mey y Pierre Droulers en *Face à face*.

tome apoyo en la cita de Henri Barbusse: “les etres qu'on voit sans qu'ils s'en doutent, ont l'air de ne pas savoir ce qu'ils font”.

Michele-Anne De Mey pone en juego referencias banales y cotidianas, pero también

nostálgicas: la fragilidad de la infancia, los años cincuenta y, los bailes de salón y otras muchas. En escena una salita, dos bancos de gimnasia, una mesita con un flexo al fondo, una cadena estereo y unas cortinas verde-terciopelo. El hombre y la mujer de este encuentro cara a cara son una pareja, pero también dos “partenaires” que ensayan el número para un concurso de baile.

La obra nace del aprendizaje de unos pasos que servirán de base a la coreografía propiamente dicha. La propuesta no escatima estados de ánimo que enebren una idea original en constante progresión dramática. La escritura de la De Mey responde al carácter obstinado de Keersmaeker, tras el cual se percibe un “esprit nonchalant”. Ni los blues de Billie Holliday ni el lirismo de los lieder de Brahms, ni los valses afelpados de Schubert son más que el soporte ambiental de una inocencia desengañada.

Por su parte Ramón Oller presentó en el teatro Romea su última oración: **Solos a solas**. Una coreografía que

se produce como el resultado de una puesta en escena de sus recuerdos de la infancia. La memoria de su pasado divagará en un cuarto de estar, entre sillones. El cromatismo del decorado, más la música de René Aurby y las canciones interpretadas por Marlen Dietrich es apostar muy alto, cuando en ocasiones la música está por encima de la situación dramática. No obstante hay escenas elaboradas con acierto, esa ingenuidad magnetizante del niño, como en la que Ramón Oller y Carmen Renalias, sentados delante del televisor, danzan al sonido de las interjecciones vocálicas de la película de dibujos animados. Se adivinan, por otro lado, esbozos de pasos a dos que, de haberlos afinado debidamente, resultarían notorios, pero son momentos breves, puede que faltos de coordinación.

Con todo, **Solos a solas** se proyecta como un ansioso estado de exploración coreográfica.

Carlos Murias

XVI PREMIO INTERNACIONAL DE MÚSICA “OSCAR ESPLÁ”

El Excmo. Ayuntamiento de Alicante convoca el «XVI PREMIO INTERNACIONAL DE MÚSICA “OSCAR ESPLÁ”, 1989», creado por dicha Corporación en homenaje al eminente compositor alicantino y en beneficio de la cultura musical.

La Comisión Municipal de Gobierno aprueba para regular la convocatoria de este premio las siguientes

B A S E S

El premio está dotado con 1.000.000 de pesetas. En el caso de que el Jurado estime que ninguna de las obras presentadas es acreedora al Premio, podrá conceder dos accésit de 500.000 pesetas cada uno.

Pueden concurrir todos los compositores, sin limitación de edad ni nacionalidad.

Las composiciones presentadas a Concurso podrán adoptar libremente la forma que juzgue conveniente su autor dentro de los géneros instrumental o vocal-instrumental, y en el marco de la plantilla de los instrumentos que comprende la orquesta sinfónica. La duración será de un máximo de treinta minutos.

Las composiciones deberán ser originales e inéditas.

Las partituras no deben ser firmadas ni presentar inscripción o signo alguno que pudiera sugerir el nombre del autor. Llevarán en la cubierta un lema además del título. Este lema se reproducirá en una plica que debe presentarse con las obras, conteniendo el nombre y la dirección del autor. Los concursantes que lo deseen podrán expresar su renuncia a la posible concesión de un accésit, haciéndolo constar expresamente en el exterior de la plica.

Las composiciones deben presentarse en el Negociado de Cultura del Ayuntamiento de Alicante, antes de las 14 horas del 28 de febrero de 1989. También pueden ser remitidas, certificadas por correo. En este caso es preciso que sean depositadas en la Oficina de origen antes de la precisada hora del día 28 de febrero de 1989, fijada como término

improrrogable del plazo de admisión.

El Jurado será nombrado por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante y estará constituido por personalidades de relieve internacional.

Los autores galardonados conservarán todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede a los autores, respecto a audiciones públicas, ediciones impresas, grabaciones y cualquier otro reconocido por dicha ley.

La partitura autógrafa de la obra que obtenga el premio pasará a integrar el fondo del patrimonio artístico-cultural del Excmo. Ayuntamiento.

El Ayuntamiento realizará las gestiones oportunas para que el estreno de la obra premiada y, en su caso el de los accésit, se efectúe en Alicante, en un plazo de dos años, y procurará la edición de dichas obras.

La obra premiada no podrá ser ejecutada en España ni en el extranjero antes de su estreno en Alicante; y sólo en el caso de que no pudiera realizarse en esta localidad dentro del tiempo previsto en la base anterior, dispondrá libremente de su obra el autor, a efectos de primera audición.

El fallo del Jurado es inapelable.

* Para una mayor información deberá solicitar las bases al negociado de Cultura del Ayuntamiento de Alicante.



AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

TALLER DE MÚSICOS

TALLER DE MÚSICOS 10 años de experiencia enseñando jazz

Por José M.^a García Martínez

En sus diez años de vida desde su fundación en Barcelona, en octubre de 1979, el Taller de Músicos se ha constituido en un ejemplo vivo de cómo deben hacerse las cosas en el escasamente alentador panorama del jazz en este país. RITMO habló con Fernando Hernández-Les, director del Taller de Músicos madrileño desde su creación en enero de 1986.

“El primer problema es que los clubs no dan trabajo a los músicos jóvenes y desconocidos y sin embargo muchos de ellos tocan igual o mejor que los más conocidos, porque están estudiando. Se les trata como a estudiantes pero no conozco a ningún músico de jazz que no estudie. En este país la mayoría de los músicos de jazz necesitan ir a una escuela, y no necesariamente a los Estados Unidos. Hay es-

cuelas aquí suficientemente preparadas pero sólo nos creemos lo que pasa fuera. En Barcelona costó muchos años abrir camino, y en Madrid estamos todavía en ello...”

El programa de estudios del Taller de Músicos se divide en tres fases de tres trimestres cada una. Las asignaturas son teóricas —solfeo, armonía, arreglos y composición, análisis— y prácticas —clases instrumentales individuales, *combo* y *big band*— y cursos especializados sobre materias electivas.

“Nuestro programa tiene como base las experiencias pedagógicas de las escuelas americanas a lo largo de 25 años adaptadas a la idiosincrasia tan particular nuestra. Es un programa vivo, que se recicla, se cambia continuamente.

Todo el programa gira en torno al *combo*, donde se pone en práctica junto con otros alumnos cuanto se ha enseñado. Una de las diferencias de nuestro método respecto del conservatorio es la relevancia que damos al aspecto práctico sobre el teórico. Incluso la enseñanza a niveles teóricos ha de ser práctica.”

Otra asignatura que singulariza la enseñanza del jazz es la audición o *ear training*.

“Muchos de quienes nos llegan no tienen un solo disco de jazz en su casa,

no escuchan jazz; de ahí la asignatura de ‘*ear training*’, destinada a educar el oído y familiarizarlo con la música de jazz. En ella se atiende a reconocer los acordes que más tarde se van a estudiar en la clase teórica de armonía. Practicar y escuchar son los dos pilares de la educación jazzística.

El músico clásico no puede tocar jazz

“Lo que enseñamos es de interés para cualquier músico moderno. Lo que ocurre es que el jazz es la música más difícil que existe. Por ejemplo, nos llegan pianistas con octavo grado de conservatorio que han de empezar el nivel uno. Muchos músicos clásicos creen tocar jazz pero sólo copian.

El músico clásico no puede tocar jazz. Nosotros no negamos los rudimentos clásicos, sobre todo en lo que atañe a la teoría y los instrumentos. Enseñamos piano a través de Ana Magdalena Bach, no de Oscar Peterson; pero, llegado cierto punto, nos dedicamos a las concepciones propias del jazz, sobre todo rítmicas y de ‘tempo’.

En primer lugar, el jazz hay que sentirlo y hay muchos que son incapaces. La dificultad del jazz sobre cualquier otro género musical estriba en la improvisación. No consiste en tocar lo que se quiere. Tomando los solos de Charlie Parker, Coltrane, Miles Davis o Chet Baker, hay un desarrollo, una estructura, una armonía. Ningún músico toca más que un músico de jazz desde el punto de vista técnico, porque es necesaria mucha técnica para improvisar; y sin embargo, se puede tener una técnica muy buena y no saber improvisar. La cuestión no es tener una técnica perfecta sino la necesaria para definir tus ideas, lo importante es el sentimiento para interpretar lo que tú quieres. Aquí desarrollamos las condiciones musicales creativas no anquilosándonos en problemas teóricos.”

Transmitir experiencia

El cuadro de profesores del Taller de Músicos de Madrid es una suma generosa y surtida de los mejores profesionales con que cuenta la ciudad: veteranos, como el batería Carlos Carli; una nutrida representación de la colonia extranjera —Tony Moreno y Guillermo McGuill, baterías; Joshua Edelman, piano e improvisación; Emilio Robalo,



La Big Band del Taller de Músicos de Madrid, el día de su presentación en las Fiestas de San Isidro del año 1978.

piano, entre otros— y una mayoría de músicos nacionales cuya juventud propicia una mayor identificación profesor-alumno: Pedro Ojesto, piano y armonía; Carlos González, batería; Alejandro Pérez, Jorge Pardo y Juan Muro, saxos, son algunos de los más celebrados.

“La misión de los profesores es transmitir su experiencia, por eso la mayoría son músicos de jazz. A la vez, ellos se reciclan continuamente en el propio Taller poniendo al día sus conocimientos en los cursos superiores.”

El número de matrículas por trimestre es de 240 por término medio, siendo el piano, guitarra y saxofón los instrumentos más requeridos. La edad media de los alumnos se sitúa entre los 25 y 30 años y son numerosos los que vienen de otras Comunidades Autónomas. Paralelamente, el Taller de Músicos de Madrid organiza Seminarios que brindan la oportunidad de convivir durante una semana con grandes figuras del jazz contemporáneo. El pasado mes de diciembre tuvo lugar el 8.º, con el guitarrista y compositor John Abercrombie; Jerry Bergonzi, saxo; Jim McNeely, piano, compositor y arreglista; Mike Richmond, contrabajo y compositor, y Adam Nusbbaum, batería.

“De los ocho Seminarios, éste ha sido el más fructífero porque ha sido el de más alto nivel de los alumnos. Hicimos una inscripción selectiva por razones de operatividad y resultaron 80 alumnos de los que 30 lo eran de guitarra. Además, el equipo de profesores ha sido el más equilibrado.

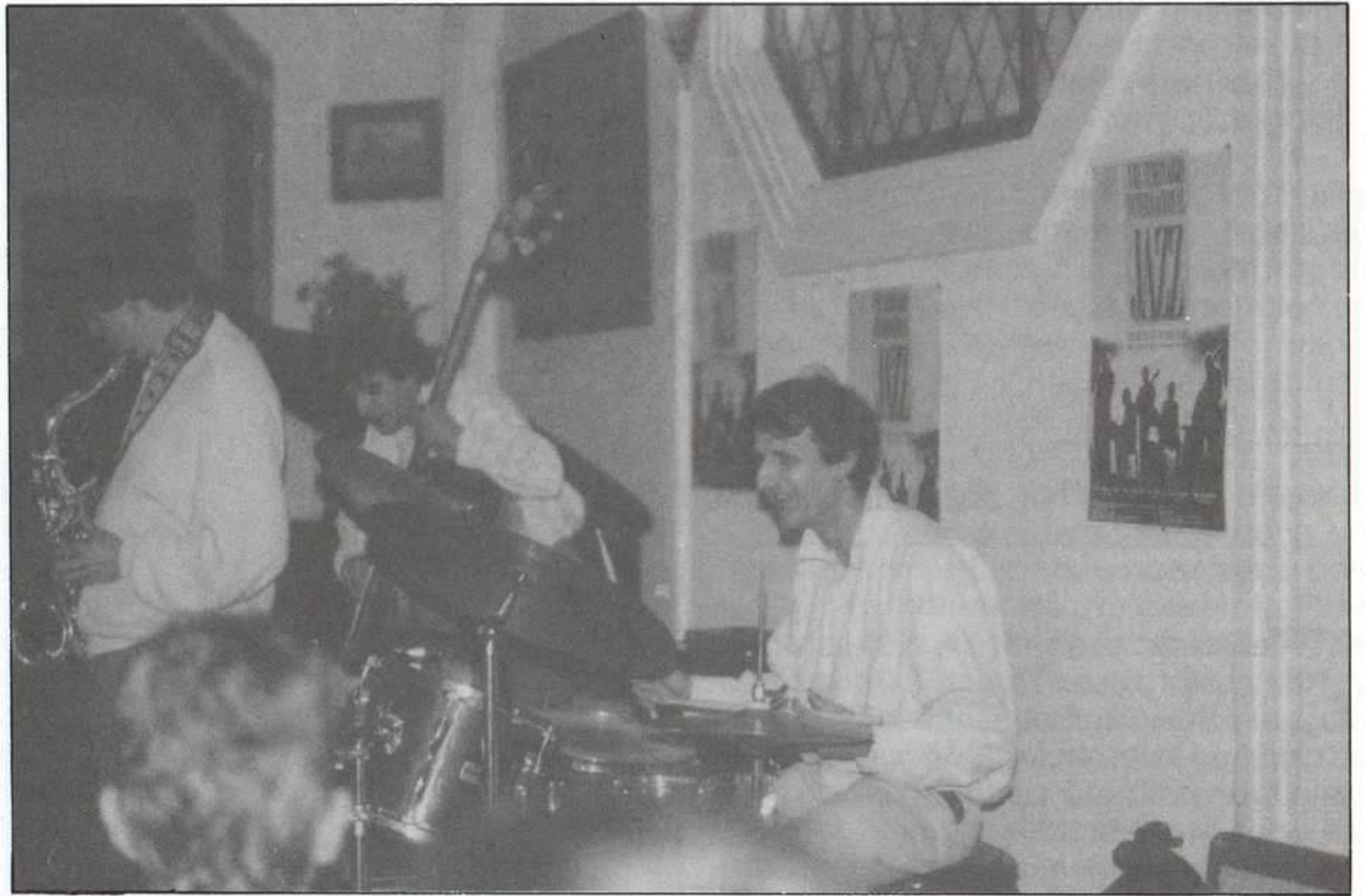
Los cinco eran músicos de primera serie y muy buenos pedagogos, lo que es muy difícil. Ha sido un paso muy importante en nuestro jazz porque se ve cómo cada año se eleva el nivel de los músicos españoles hasta un punto increíble. El próximo Seminario tendrá lugar el mes de noviembre, en El Escorial, a cargo del grupo “Quest” (Dave Liebman, Richard Beirach, Ron McClure, Billy Hart).”

El jazz está marginado a nivel oficial

“Desde el momento en que la música no está integrada en la EGB, es absurdo pedir estudios de jazz en los conservatorios, algo que es práctica común en Europa. Los métodos oficiales no contemplan los avances de la música en este siglo. En este país el Estado no reconoce los estudios de jazz, no los apoya en ningún sentido, no los homologa como se hace con estudios en centros privados de música clásica. En una palabra, el jazz está marginado a nivel oficial.

Parece que los músicos de jazz son de tercera categoría y yo pregunto, ¿por qué? si la música del siglo XX es el jazz, y los mejores músicos modernos han estudiado o tocan jazz.

Somos nosotros los que tenemos que abrir el mercado, por eso hemos creado una agencia de ‘management’



Participantes en el VIII Seminario Internacional de Jazz, celebrado en San Lorenzo de El Escorial en diciembre de 1988, durante una Jamm Session.

para nuestros músicos, porque si no estamos encima, no se acuerdan ni de cómo te llamas. La reciente experiencia con el Festival de Madrid y la situación de los clubs son ejemplos de lo necesario que es el apoyo de la Administración; porque el jazz es una música minoritaria y culta, hay que apoyarla para que no muera. No se puede pretender que la gente entienda de primeras a Charlie Parker o a Coltrane. Igual que se invierte dinero en música clásica, debería hacerse con el jazz y no sólo en los

nombres de *relumbrón*, como se ha venido haciendo, sino contemplando a quienes trabajamos con la base.

Por muchas Escuelas y Seminarios que haya, como no se creen clubs de jazz seguiremos abocados a luchar permanentemente por tocar en los tres o cuatro existentes y éstos se mueven más por compromisos que por una selección de calidad. Esta dinámica se rompería con la competencia.”

Becas David Thomas

Instituidas en memoria del entrañable y querido maestro contrabajistas a través de la Asociación Jazz Forum, primero, y el Taller de Músicos, después (véase RITMO número 591), las Becas David Thomas van destinadas a fomentar los estudios de jazz entre los más jóvenes en las modalidades de contrabajo, trompeta y trombón. Se podrán presentar los menores de 18 años, cualquiera que sea su nivel musical. Se da el caso de que su importe es fruto de la colaboración desinteresada de un número de profesionales madrileños que se dieron cita en un homenaje celebrado en el Café Central. Dave Thomas es también noticia por lo que atañe al proyecto de creación de un sello discográfico, cuya primera edición sería el concierto que la *big band* del Taller dirigida por él mismo ofreció en el pasado festival de Jazz de San Isidro.



X. RAÑO

De izquierda a derecha, Fernando Hernández-Les (director del Taller), Alejandro Pérez y Pedro Ojesto, en la fiesta- aniversario de la institución. Café Central, 1988.

Taller de Músicos

Almendro 5.º, bajo - 28005 Madrid
Teléfono (91) 266 91 02

Fecha de comienzo del próximo trimestre: 18 de abril

II CONCURSO INTERNACIONAL "NICANOR ZABALETA"

Por el mejor camino

Por Rafael Banús

El pasado día 3 de diciembre se celebró en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián la final del II Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta", organizado por la Caja de Guipúzcoa y dedicado en esta segunda edición a los "Grandes virtuosos", modalidad que parece ser la que prevalecerá en futuras ediciones del Concurso, después de la del pasado año, centrada en conjuntos de cámara. Los ganadores de la convocatoria de 1988 fueron el violonchelista Álvaro Campos Blanco y la violinista Raffaella Acella, que obtuvieron los respectivos primeros premios; y el contrabajista Alberto Bocini y el violinista Joaquín Palomares, que recibieron unos muy dignos segundos premios. Asimismo obtuvieron sendas Menciones de Honor los violinistas Bettina Kuss, de 23 años, y Catalin Bucataru, de 17. La calidad de los instrumentistas presentados y el prestigio que supone comenzar o continuar una carrera avalado por el nombre del insigne arpista vasco, así como una entusiasta y esmerada organización, han conseguido convertir este certamen ya desde su segunda edición en un acontecimiento a tener muy en cuenta dentro del circuito de los concursos internacionales de arco, tal como lo confirmó la presencia de la crítica especializada, tanto nacional como extranjera, y la cobertura del concierto de clausura a través de Radio 2 de RNE. Además, el hecho de dedicar el certamen a los instrumentos de cuerda resulta particularmente destacado en un momento en que en nuestro país padecemos una grave penuria en este aspecto.

Los conciertos clasificatorios se desarrollaron los días 8, 15, 22 y 29 de octubre, en el Salón de Actos de la Caja de Guipúzcoa, con masiva asistencia del público donostiarra. En cada una de estas sesiones actuaron cuatro de los dieciséis seleccionados. Así, el día 8 lo hicieron el contrabajista italiano Alberto Bocini, el violonchelista estadounidense Emmanuel Feldman, la contrabajista francesa Pascale Delache y el violinista español Joaquín Palomares. El día 15, el contrabajista polaco Piotr Arkadiusz Kurzawa, la violinista de la RFA Bettina Kuss, el violonchelista español Álvaro Campos Blanco y la violinista rumana Cristina Anghelescu. El día 22, la viola polaca Jolanta Barbara Bartosiak, el



Raffaella Acella, ganadora del premio de violín, en un momento de su actuación (prueba final).

violinista rumano Catalin Bucataru, el contrabajista islandés Valur Palsson y la violinista australiana Raffaella Acella. Y el día 29, el contrabajista español Antonio C. García Araque, el violinista inglés Leo Rezard Payne, la violonchelista polaca Dorota Imielowska y el violinista yugoslavo Mateja Marinkovic.

Tras celebrarse las pruebas eliminatorias, el tribunal, formado por Javier Bello-Portu, Pedro Corostola, Esteban Elizondo (director del Conservatorio de San Sebastián), Francisco Esnaola (crítico musical de El Diario Vasco), Enrique Franco y George Nicolescu (concertino de la Orquesta Sinfónica de Euskadi), designó a los cuatro finalistas, dos para la especialidad de cuerdas altas (violín y viola) y otros dos para la de cuerdas bajas (violonchelo y contrabajo), que habrían de optar a los dos Primeros Premios, dotados con 750.000 pesetas, y a los dos Segundos Premios, de 250.000 pesetas.

El encargado de abrir el fuego fue el contrabajista italiano Alberto Bocini, que ha realizado sus estudios en el Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia y en la Escuela de Música de Fiésolo, perfeccionándose junto al gran Franco Petracchi, uno de los máximos exponentes de este instrumento. Después de haber sido primer contrabajo

en la Orchestra Giovanile Italiana, actualmente es solista en la Orquesta de la Ópera de Génova. Sin duda, resulta bastante ingrato tener que enfrentarse con un violonchelo para la obtención de uno de los premios, pero Alberto Bocini supo hacer *cantar* a su contrabajo con sonoridades cálidas y nada pesantes, a pesar de la limitación de la literatura para este instrumento (escogió el *Intermezzo* de Glière, la *Chanson triste* de Koussevitzky y las inevitables *Czardas* de Monti, junto al *Concierto en Si menor* de Bottesini, una auténtica especialidad de su maestro Petracchi que el alumno supo ejecutar con impecable técnica, aunque la ausencia de la orquesta resta brillantez a la obra (parece que el próximo año se quiere cantar con orquesta para la prueba final).

A continuación actuó el violinista valenciano Joaquín Palomares, nacido en 1961, que perfeccionó sus estudios en el Real Conservatorio de Bruselas, con Agustín León Ara entre otros profesores, y ya lleva una carrera jalonada de premios. Actualmente es profesor asistente de la Joven Orquesta Nacional de España. En la *Sonata núm. 3* demostró una admirable técnica, un fraseo sumamente cuidado y una perfecta elegancia interpretativa, en una versión presidida por el equilibrio. Creo que este tipo de obras le resultan más adecuadas a su temperamento que la *Jota navarra núm. 2* de Sarasate, irreprochablemente tocada, pero desde una perspectiva algo interiorizada, lo cual resta espectacularidad a una música basada precisamente en ella.

El otro instrumentista español, el cordobés Álvaro Campos Blanco, nacido en 1960, se presentó como un músico completo en sus interpretaciones de la *Sonata para violonchelo y piano* de Debussy (musicalmente, la versión más madura escuchada en todo el concierto, ya que además contó con la excelente ayuda de la mejor de los cuatro acompañantes, la pianista Maruxa Llornete), unos muy hispánicos *Requiebros* de Cassadó, dichos con el punto justo de sabor español, sin excesos pero tampoco faltos de gracia, y una *Rapsodia húngara* de David Popper para cumplir con el requisito del virtuosismo en un certamen de este tipo, a pesar de la discreta calidad de la obra. A lo largo de su intervención, este violonchelista que ha sido solista de las orquestas Sinfónica de Madrid y Bética Filarmónica de Sevilla, que ha recibido numerosos premios y ha merecido la atención del mismísimo Rostropovich,



El premio en la modalidad de violonchelo recayó sobre Álvaro Campos Blanco, que aparece en la foto junto a la pianista acompañante, Maruxa Llorente.

y que además es el más joven catedrático de España, con sus clases en el Conservatorio Superior de Córdoba,

daba la sensación de tocar con una seguridad y un aplomo más propios de un concertista que de un candidato a

un primer premio, con lo que los nervios no traicionaron sus enormes aptitudes (o, al menos, así lo pareció) y su homogéneo y hermoso sonido, algo pequeño pero muy cuidado.

Por último se presentó la violinista Raffaella Acella, nacida en Adelaide también en 1960, como el anterior, que desde 1971 lleva ofreciendo conciertos y recitales. Paralelamente ha formado parte de varias orquestas, y en la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Después de un "Adagio" de la **Sonata en Sol menor** atacado con completa limpieza, se lanzó a un repertorio claramente virtuosístico con la clara intención de *ir a ganar*: la **Fantasia sobre la plegaria del Mosè de Rossini** de Paganini, la **Introducción y Rondó caprichoso** de Saint-Saëns y la **Polonesa brillante en Re mayor** de Wieniawski. La joven violinista austriaca salió muy airoso, sobre todo teniendo en cuenta las enormes dificultades que encierran estas piezas de bravura, y sólo se le pudo achacar que en algunos pasajes su propio temperamento, bastante marcado, empañara algunos pasajes, mientras por lo general estos instantes fueran compensados con creces por su segurísima técnica y un sonido redondo y sugerente.



Diputación
Provincial
de Alicante

PRIMER PREMIO

“RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT”

DE COMPOSICIÓN PARA BANDA DE MÚSICA 1988

DOTACIÓN:

Un millón de pesetas en:
1^{er}. premio: Setecientas cincuenta mil pesetas.
Accésit: Doscientas cincuenta mil pesetas.

PARTICIPACIÓN:

Podrán participar todos los compositores españoles sin limitación de edad.

PRESENTACIÓN:

Mediante sistema de plica y con indicación OPTANTE AL I CONCURSO “RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT” DE COMPOSICIÓN PARA BANDA DE MÚSICA, 1988. Se presentará un original a tinta negra, dos fotocopias y guión bandístico original.

PLAZO:

Hasta el 15 de febrero de 1989.

INFORMACIÓN Y PETICIÓN DE BASES:

Diputación Provincial de Alicante, Negociado de Educación y Cultura
Avda. Orihuela, 128. 03006 ALICANTE. Teléfono (96) 528 70 11

Las obras galardonadas podrán ser obras obligadas en el Certamen Provincial de Bandas de Música.

NOVEDADES

REVOX, la gran marca suiza, no es muy pródiga en lanzamientos de nuevos modelos; esta vez, sin embargo, ha tirado la casa por la ventana y ofrece nada menos que dos nuevas series, la 100 y la 200-S (en realidad es un ajuste y ampliación de sus modelos actuales). En ambas se incluyen amplificador, sintonizador de FM, lector de CD y platina de casete; en la 200-S hay además un amplificador de potencia.

La serie 100 conserva el aspecto más o menos tradicional de la marca, negro y plateado; la 200-S, más elaborada, está acabada magníficamente en negro.

La serie 100 consta del amplificador B150, de 80 W por canal, el sintonizador de FM B160, la platina de casete B215 y el lector de CD B126. Por su parte, la serie 200-S incluye el amplificador B250-S, de 100 W por canal, el sintonizador de FM B260-S, la platina de casete B215-S, el lector de CD B226-S (como el B126, 16 bits y sobremuestreo cuádruple) y el amplificador de potencia B242-S de 200 W por canal con 8 ohmios en estéreo y hasta 500 W en mono.

STEREOLITH es una nueva marca muy relacionada con REVOX, de hecho esta última la distribuye en todo el mundo, que recientemente presentó en España, en un hotel de Madrid, la pantalla Duetto. Realmente es una pantalla, y no una pareja, porque está diseñada para reproducir por sí misma grabaciones estereofónicas lo que, hasta donde nosotros sabemos, constituye una auténtica novedad que, además de abaratar el coste de una cadena HI-FI, puede llenar de alegría a los decoradores (no les resultan muy estéticas las pantallas).

La Duetto consiste en una caja de sección triangular (36 x 36 x 36 cm.) con altavoces dispuestos en dos de

sus caras y acoplados acústicamente para, como dice STEREO LITH, formar una matriz de difusión estereofónica. Para los graves-medios lleva dos altavoces de 12 cm. en cada lado y para los agudos uno de 2,5 cm., también en cada lado. La pantalla, que naturalmente debe colocarse en el eje central de la habitación, recibe la señal de los dos canales del amplificador (el cable, con cuatro conductores, se suministra con la pantalla) y su comportamiento, a efectos eléctricos, es similar al de una pareja de pantallas corrientes. La impedancia nominal es de 4 ohmios y la potencia admisible es de 80 W (por canal, según el folleto); pesa 12,3 kg. y cuesta unas 70.000 pesetas acabada en negro y alrededor de 100.000 lacada en blanco.

La demostración de su funcionamiento, llevada a cabo durante su presentación, fue de lo más prometedor; tuvimos ocasión de escucharla colocada en el eje central de la sala, donde producía un efecto estereofónico más que notable y sobre todo una gran sensación de profundidad, y cerca de las paredes laterales, con una cierta pérdida de estereofonía. También estuvo sonando mientras el ingeniero que vino de Suiza para esta presentación la sostenía por encima de su cabeza; en esta posición el sonido era tan bueno o mejor que sobre el subwoofer (una opción para ayudar a la Duetto en las frecuencias graves). Naturalmente hay que reseñar que esta pantalla es un invento del Sr. Schupbach desarrollado en los laboratorios de STUDER REVOX en Suiza.

Si se confirma el buen comportamiento de la Duetto en condiciones domésticas, y comparada con una pareja de pantallas de su nivel, podría ser la solución para los que tengan difícil la ubicación de dos pantallas.

Importador: MAGNETRON, S.A. (91) 435 62 83.

THORENS es un nombre sobradamente conocido por sus tocadiscos, de los que tiene varios nuevos modelos o, más bien, versiones mejoradas de los ya conocidos. Se trata de los TD-316 MkII, TD-318 MkII y TD-320 MkII, cuya principal mejora es el brazo; el TP-28 es el que llevan ahora los 316 y 318 MkII y el nuevo TP-90 sustituye al TP-16 en el 320 MkII.

También el TD-160, que ya va por su cuarta versión, ha sido mejorado; el MkIV tiene cubreplato antiestático, eje central mejorado y base en madera de caoba. Se puede conseguir manual, semiautomático (ambos con el brazo TP-16) y sin brazo.

Los modelos superiores,

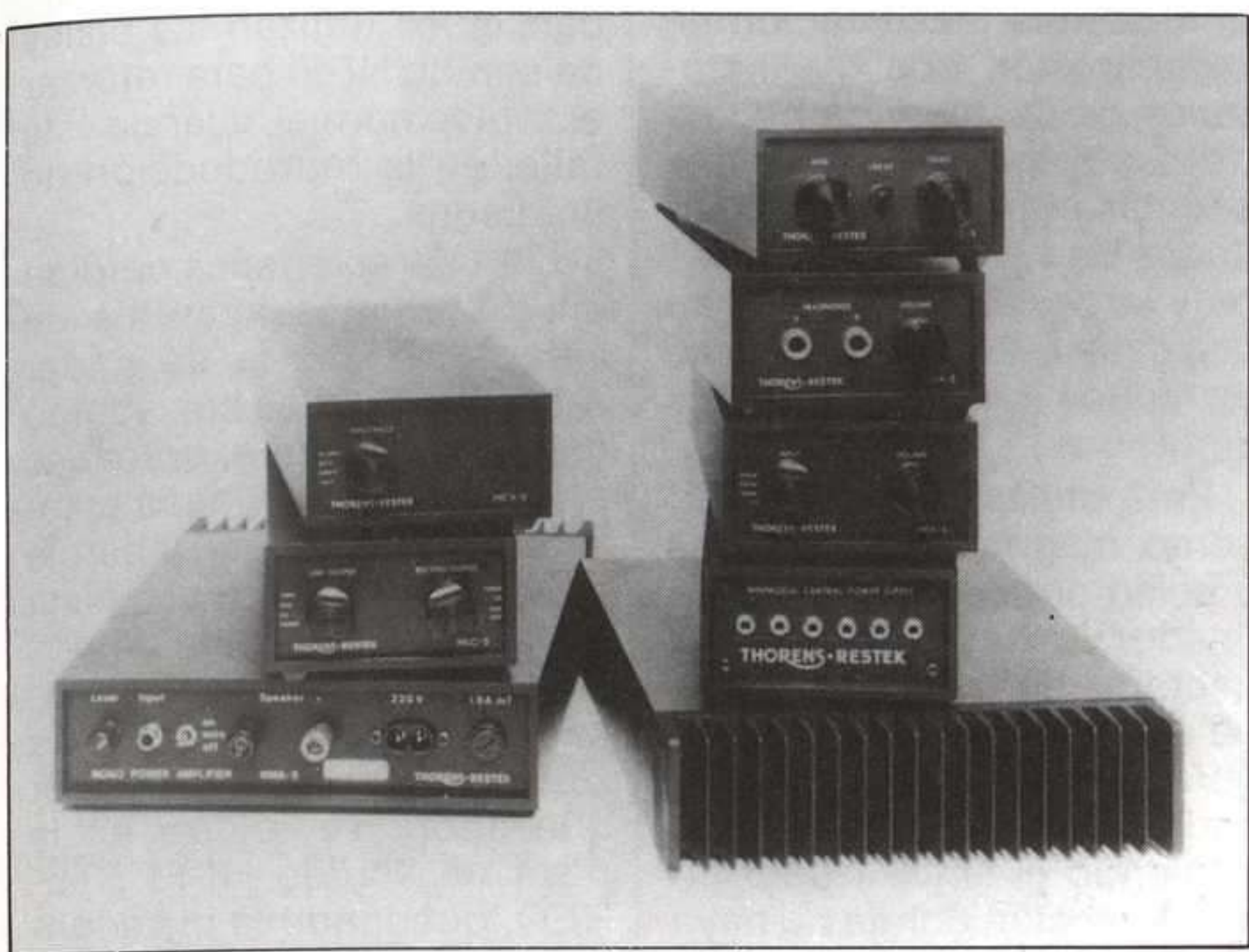
TD-520 y TD-521, tienen ahora las versiones Super, con un plato más pesado (9 kg.) y más grueso (3 cm.), centrador de metal pesado pulido y un eje más largo y grueso acorde con tan masivo plato. Los 520 y 521 pueden convertirse en Super mediante un kit con todos los elementos diferenciales. Los acabados pueden ser en lacado negro, caoba, macassar y metacrilato, este último con un precio doble que el de los otros.

Lo que es mucho menos conocido, al menos por ahora, son los productos electrónicos de THORENS, llamados realmente THORENS-RESTEK. Los nuevos modelos Scalar y Vector son un sintonizador de FM y un preamplificador, respectivamente.

El Scalar funciona como



La caja Duetto, de Stereolith, marca distribuida por REVOX en todo el mundo.



Minimódulos de THORENS-RESTEK.

un sintonizador analógico (este tipo de sintonizadores suelen proporcionar mayor calidad de sonido) y utiliza la tecnología digital únicamente para trabajos menores como la memorización de las emisoras, la elección automática de la antena más apropiada (se le pueden conectar simultáneamente dos antenas, tanto exteriores como inte-

riores) y su memorización para cada emisora y el control de las funciones mute, mode (mono o estéreo) y sintonización automática.

El preamplificador Vector ha sido diseñado, contrariamente a los que es usual en Centroeuropa, para que la señal encuentre en su camino el menor número de componentes posible. Tiene tres

entradas de alto nivel (CD, sintonizador y auxiliar), dos magnetófonos y una para bajo nivel (tocadiscos) con conmutador para imán móvil (MM) o bobina móvil (MC); esta entrada tiene circuitos con calefactor y termostato para que la temperatura de trabajo sea siempre la más adecuada. La toma de auriculares, con amplificación en clase A, dispone de un conmutador para poder escuchar la señal de entrada o la de salida.

Tanto el Scalar como el Vector llevan la fuente de alimentación en cajas separadas.

Otra novedad de THORENS-RESTEK son los Minimódulos. Como su nombre indica, son pequeñas cajas en las que se contienen todos los componentes de un amplificador pero de forma independiente; así, si lo que desea es únicamente una cadena con tocadiscos y sin mandos de tono ni toma de auriculares, basta con un solo módulo para, si es necesario en un futuro, añadirle los restantes. El MPA-5

es un preamplificador con entrada para tocadiscos (MM) y tres entradas de alto nivel. El MCA-5 es un preamplificador para cápsulas de bobina móvil. El MTC-5 es un control de tonos (graves y agudos con la posibilidad de ser puenteados mediante un conmutador). El MHA-5 es un amplificador para dos auriculares con circuito en clase A y el MMA-5 es un amplificador de potencia mono de 70 W con 4 ohmios con mando de nivel y posibilidad de ser controlado a distancia. En el caso de que se utilicen varios minimódulos el transformador central CMA-5 permite alimentar hasta 6 de ellos para evitar los problemas de conexiones, tanto entre elementos como a la red, que además de incómodos son fuente de ruidos y distorsiones. Naturalmente, los minimódulos pueden ser utilizados como complemento para cadenas de otras marcas.

Importador: THORENS IBÉRICA, S.A. (93) 302 50 04.

Claudio Montoro



Turner

Música Clásica



- *La mejor música a los mejores precios.*
- *Enviamos sus pedidos a toda España.*
- *En febrero, Lps importados a precios especiales.*

Turner Música Clásica

Génova 5. 28004 Madrid
Tel: 410 44 19

EL SONIDO HI-FI EN EQUIPOS AUDIOVISUALES DOMÉSTICOS

Dentro de la gran variedad de nuevos sistemas audiovisuales que últimamente amenazan con invadir nuestros hogares, sigue siendo el vídeo HI-FI el elemento más representativo (y único por el momento) que permite la grabación-reproducción de imagen con sonido en Alta-Fidelidad.

Este aparato, ya familiar en muchos hogares, fue mejorado hace algunos años, en su capacidad para grabar y reproducir sonido, con lo que superó su capacidad para grabar-reproducir imágenes.

En los últimos tiempos, desde la aparición del vídeo Super-VHS, se puede decir que ha alcanzado la capacidad para reproducir imágenes la misma *fidelidad* que reproduce el sonido.

Tal como fueron creados los diferentes sistemas de vídeo doméstico, tanto la imagen como el sonido se situaban al 70 por ciento aproximadamente de lo que se podía obtener en un buen televisor. Esto se nota particularmente cuando se copia de una cinta a otra.

Con la introducción de los vídeos HI-FI STÉREO en el mercado, la capacidad para grabar y reproducir el sonido superó totalmente la de las emisiones de Frecuencia Modulada y del propio sonido de la televisión (monofónico hasta el momento en TVE).

Su respuesta en frecuencia (20 Hz a 20.000 Hz), su buena relación señal/ruido (80 db) y su baja distorsión teórica, sitúan a estos aparatos en un buen puesto de

una posible clasificación en comparación con magnetófonos de casete y de bobina no profesionales, a los que además superan en posibilidades de hacer grabaciones muy largas (hasta 8 horas en una cinta E-240) con un coste de menos de 1000 ptas. de la cinta.

Para utilizar el vídeo HI-FI como magnetófono sólo es preciso conectarlo al amplificador, a través de los conectores de entrada y salida de audio HI-FI de los que va dotado, como si de un grabador de casete se tratara, poniendo el sintonizador en una selección donde no haya canal de televisión.

En teoría, se podría grabar una sinfonía en las pistas HI-FI de la cinta, mientras se graba una película con sonido normal, pudiéndose reproducir luego por separado o a la vez ambos programas. En la práctica, muchos vídeos HI-FI no tienen esa posibili-

dad, pues utilizan las pistas de sonido HI-FI para reforzar el sonido normal, cuando éste falla, en la reproducción de imágenes.

Otra característica perdida en los últimos aparatos de vídeo HI-FI es la de poder reproducir cintas con sonido estéreo o bilingüe, grabadas en los antiguos vídeos estereofónicos, que utilizaban la pista de audio normal o pista longitudinal, dividida en dos (ver figura 1), para grabar los canales de sonido derecho e izquierdo por separado, labor que ahora se realiza en la pista de sonido HI-FI STÉREO, quedando la pista longitudinal para sonido monoaural, por lo que no se mantiene la compatibilidad entre modelos antiguos y modernos, en cuanto a esta característica se refiere.

Para grabar el sonido con esta calidad, estos vídeos incorporan dos cabezas más en el tambor portacabezas



Los videos HIFI-ESTÉREO disponen de reguladores de nivel de grabación para los canales derecho e izquierdo, con sus correspondientes indicadores de nivel (vúmetros), como cualquier magnetófono.



El módulo V 368 y sus equivalentes en otras marcas permitían grabar en estéreo-bilingüe tanto en las pistas HI-FI como en las normales. Fue uno de los más completos de su época.

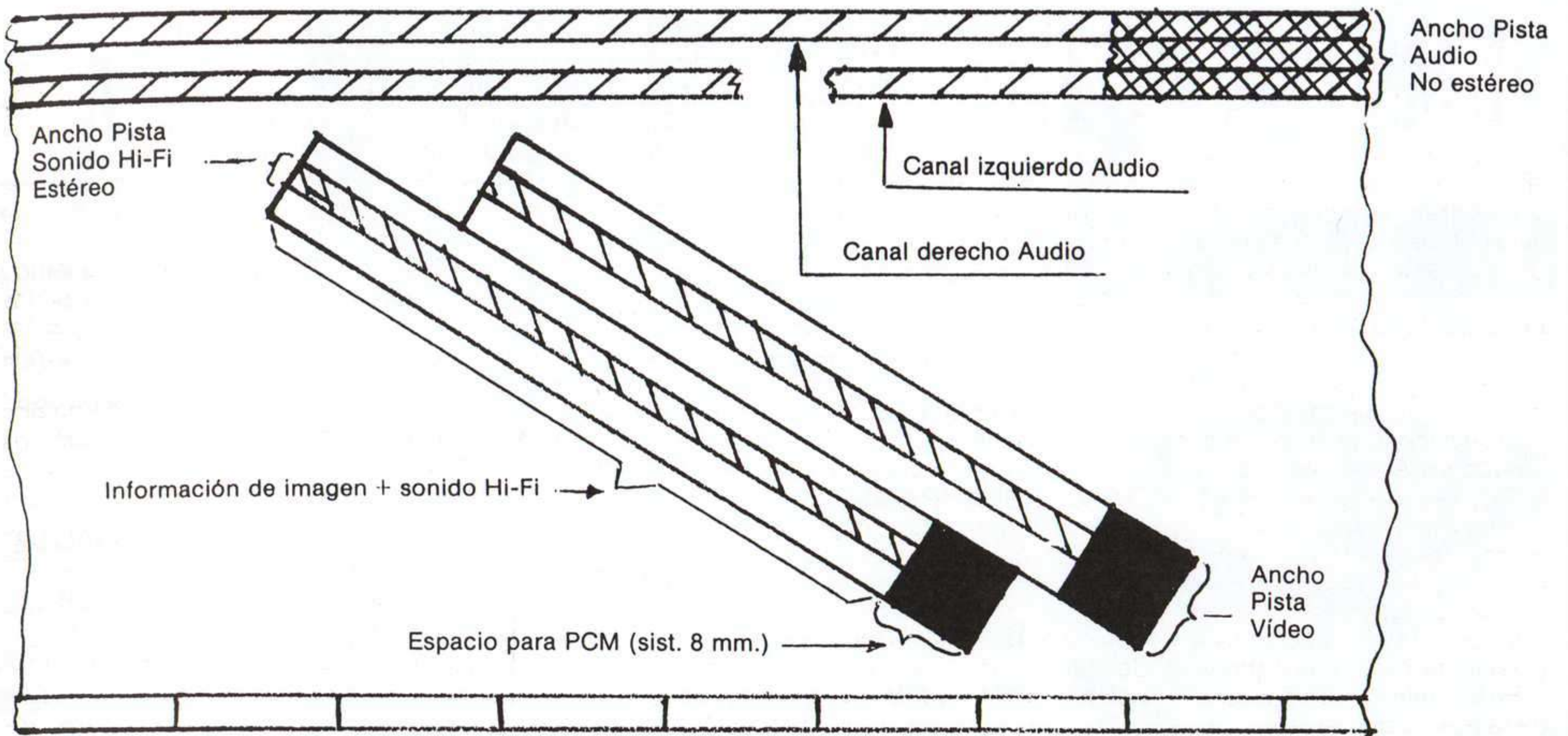


Fig. 1.—Situación de las pistas en la cinta de vídeo con sonido HI-FI y PCM (caso teórico de un aparato que tuviera todas las posibilidades.)

de vídeo, colocadas ligeramente por delante de las cabezas de vídeo, pero con sus características adecuadas para las frecuencias que han de grabar, estando aproximadamente en 1,3 MHz para la información de un canal y en 1,7 MHz para la del otro. Esta grabación se realiza hasta el fondo de la capa magnética de la cinta, siendo borrada posteriormente, en su superficie, por el paso de las cabezas de vídeo. La información que permanece en el fondo de la capa magnética es suficiente para ser leída en la reproducción.

La figura núm. 1 muestra cómo las pistas que contienen la información de sonido de Alta Fidelidad son más estrechas y están centradas en las que contienen la información de vídeo. A pesar de la mejora que supone el sonido HI-FI, en la cinta permanece la pista de audio normal para hacerlo compatible con los vídeos convencionales.

Con la aparición del nuevo sistema de vídeo, con cinta de 8 mm., aparece una nueva posibilidad, pues algunos modelos incorporan la posibilidad de grabar el sonido en

PCM (Pulse Code Modulation) con lo que se consigue un nivel teórico de calidad de sonido al de la cinta digital, que trabaja con este mismo sistema (DAT).

La figura núm. 1 muestra también la situación de los lugares destinados a la información digital PCM en la cabecera de las pistas de vídeo en el sistema de vídeo de 8 mm.

En cualquier caso, parece confirmada la tendencia a garantizar un sonido de "Alta Calidad" en los futuros medios audiovisuales, ya sean sólo de reproducción, como

los discos compactos, de vídeo (CD-V), que acaban de cumplir su primer aniversario en Japón, o los futuros discos digitales, que podrán ser grabados y reproducidos con diferentes informaciones, que serán, indistintamente, las correspondientes a imágenes, sonidos y datos para el ordenador o, posiblemente, todas mezcladas.

Fernando Campos Navas

COMPARACION DE SISTEMAS DE GRABACION DOMESTICOS

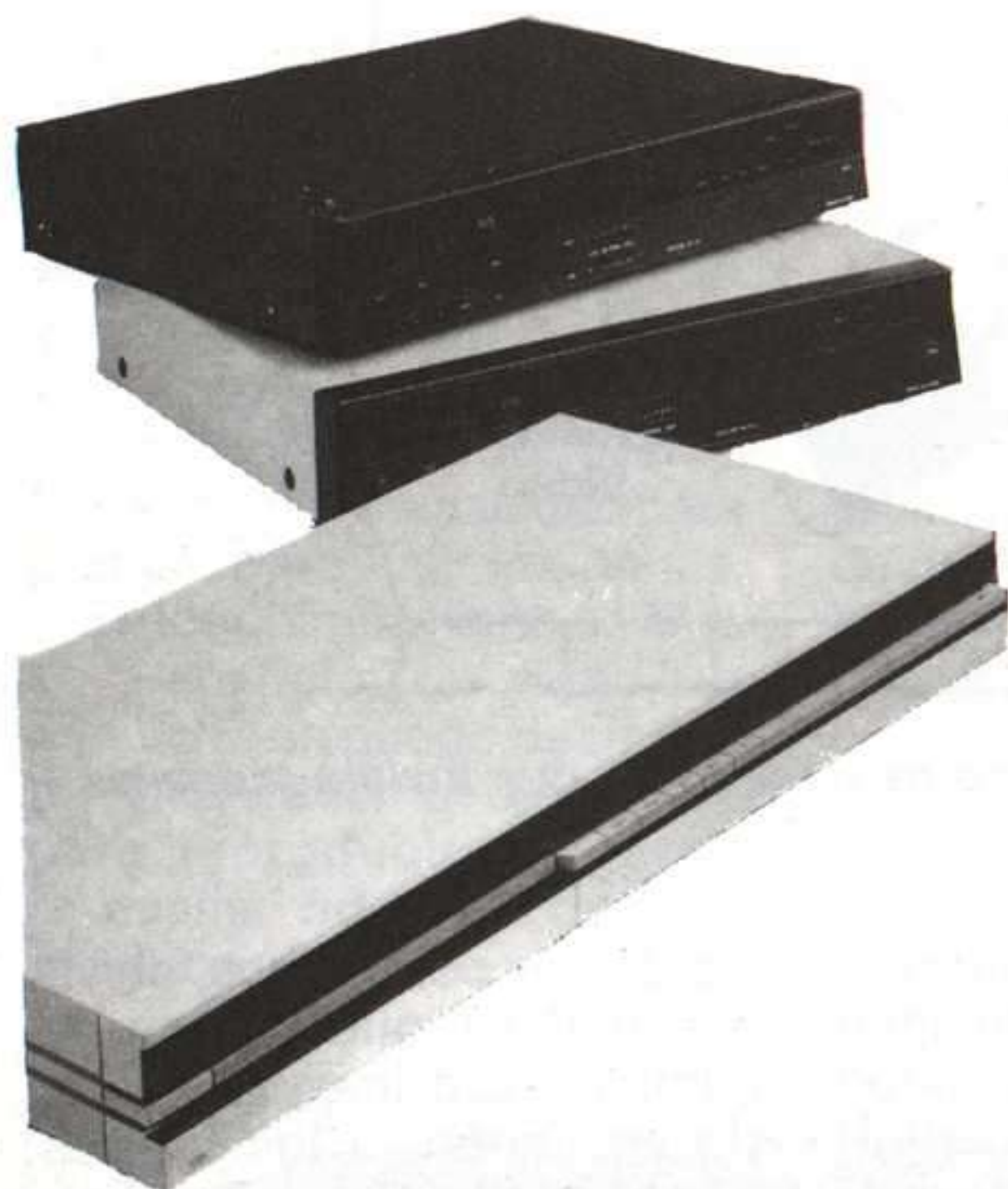
	Carrete abierto analógico	Casete analógico	R-DAT Casete digital	Video HI-FI
Tiempo de grabación	90 + 90 min	45 + 45 min	2 h - 4 h	4 h - 8 h
Margen dinámico sin reductor de ruido	65 dB	50 dB	90 dB	80 dB
Respuesta en frecuencia	30Hz-21KHz	30Hz-19KHz	5Hz-22KHz (2h) 5Hz-15KHz (4h)	20Hz-20KHz
Distorsión	0'5%	1%	0'005%	0'05%
Irregularidades en la velocidad	0'02%	0'1%	0	0'01%

Este cuadro, publicado ya en RITMO, permite comparar diferentes sistemas de grabación de sonido, al menos en teoría.

CATÁLOGO



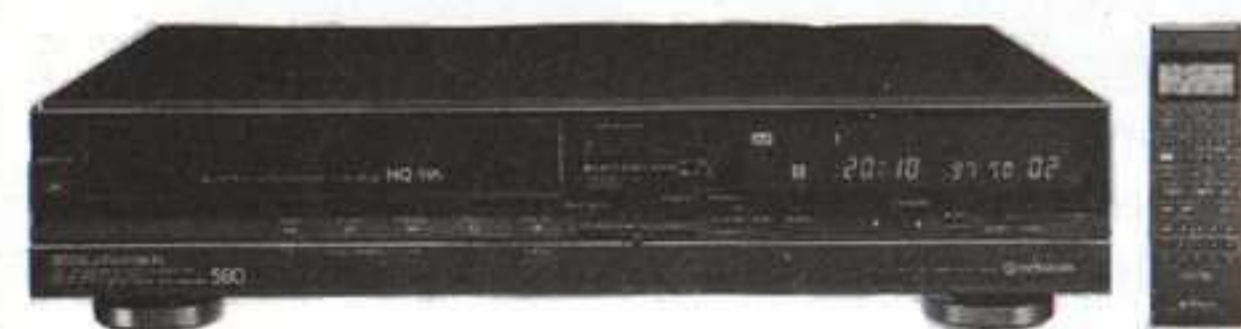
VS-75 EOB, de AKAI.



Modelos de BANG & OLUFSEN.



RTV-910, de BLAUPUNKT.



VT-580E, de HITACHI.



HR-D750E, de JVC.



MV 685, de MARANTZ.

	Cabezas de vídeo	Cabezas de audio	Dinámica	Resolución de imagen	
AKAI					
VS-A 77 EOB	4	2	90 db	250 líneas	LP
VS-75 EOB	4	2	90 db	250	LP
BANG & OLUFSEN					
VX-5000	3	2	90 db		DUAL/SP
VHS-82.2	2	2	80 db		SP
BLAUPUNKT					
RTV-910		2		400	DUAL/LP
RTV-900	4	2	90 db		LP
RTV-800	4	2	90 db		SP
RTV-740	3	2	90 db		LP
HITACHI					
VT-580 E	3	2	90 db	260	SP
VT-570 E	3	2	90 db	260	SP
JVC					
HR-D530E	4		90 db		DUAL/LP
HR-D750E	3		90 db		DUAL/SP
HR-S5000E	4		90 db	400 líneas	DUAL/LP
MARANTZ					
MV-685	3	2	90 db		SP
MITSUBISHI					
HSE-70	4	2			
HS-412-E	3	2			SP
PANASONIC					
NV-FS1	4		90 db	400	DUAL/LP
NV-D80	4		90 db	240	DUAL/LP
NV-H75	4		90 db	240	DUAL/SP



HS-412-E, de MITSUBISHI.



NV-FS1, de PANASONIC.



VR6943, de PHILIPS.



VR-727, de PIONEER.



VR-6480, de SABA.



SV-9700, de SALORA.

LA

CREACION

**COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO**

Décadas de investigación en el campo de la lectura óptica por rayo láser hicieron posible que Philips creara la tecnología Compact Disc.

Desde entonces Philips no ha cesado de desarrollar y perfeccionar la tecnología digital. Esta, puesta en acción, da como resultado el nuevo CD 880. La fuente del sonido puro.

Su sistema FTS, exclusivo de Philips, permite seleccionar y programar hasta 195 títulos. Si prefiere realizar una "programación aleatoria", también cuenta con la función "Shuffle Play".

Incorpora un nuevo chasis antirresonante CDM 1 MK II, para lector óptico.

La relación señal/ruido es mayor de 103 dB y la separación entre canales supera los 103 dB.

Su reproductor está preparado para conexión directa a amplificadores digitales y aplicaciones CD-ROM y CD-I mediante un conector de fibra óptica, tipo Toslink.

Y para ver en acción este producto de la tecnología Philips ni siquiera tendrá que acercarse

a él, gracias a su

completo

mando

a distancia.

Si es usted de los que admiró el CD-960 y pensó que nadie podría superarlo, Philips le demuestra una vez más por qué es el líder.

Con el nuevo CD-880.

Una obra maestra de la tecnología CD.



PHILIPS



HI-FI

	Cabezas de vídeo	Cabezas de audio	Dinámica	Resolución de imagen		
PHILIPS						
VR-6970	3	2	90 db	240 líneas	SP/DUAL	
VR-6943			90 db		LP	
VR-6870	3	2	90 db	400	SP/DUAL	
VR-6948			90 db		LP/DUAL	
PIONEER						
VR-727	3	3			DUAL/SP	
SABA						
VR-6480				400	DUAL/LP	
SALORA						
SV-9700	3		90 db	240	SP	
SV-9800	4		90 db	250	LP	
SANYO						
VHR-D4710	2	2	90 db	400	SP/DUAL	
VHR-D4900	4	3	90 db		LP/DUAL	
SHARP						
VC-H851S.....	4		90 db		LP	
SIEMENS						
FM-468.....	2	2 + 1			SP	
SONY						
HF-150	2		80 db		BETA	
HF-950MK II.....	2					BETA
SLV-801	2					VHS
EV-S600	2					8 mm.
EV-S850PS	2					8 mm.
TELEFUNKEN						
3965	3	2		400 líneas	SP	
VR-6000					LP/DUAL	
THOMSON						
V-640.....	3	2		400	SP/DUAL	
SV-1000	3	2			LP/DUAL	



VHR-D4710, de SANYO.



VC-H 851 S, de SHARP.



FM-468, de SIEMENS.



SL-HF 150, de SONY.



VR 6000, de TELEFUNKEN.



SV 1000, de THOMSON.

SP: 8 horas de grabación/reproducción con cintas E-240.
 LP: 8 horas de grabación/reproducción con cintas E-240.
 DUAL: Bilingüe, 2 pistas de sonido independiente.
 BETA: Indica los únicos 2 modelos en HI-FI existentes en sistema BETAMAX.
 8 mm.: Indica los 2 únicos modelos en HI-FI existentes para formato de video en 8 mm.

Todos los modelos marcados con 400 líneas de resolución sirven para indicar los magnetoscopios de video SUPER-VHS. Estas 400 líneas sólo se obtienen usando cintas S-VHS; con cintas de VHS normal, la resolución es de 250 líneas. Todos los modelos S-VHS son compatibles con el VHS normal.

J. M. Martín de la Plaza

BOBBY McFERRIN

El prodigio de la sencillez

Hace unos meses (RITMO número 593) decíamos de Bobby McFerrin que es lo más sano que le ha ocurrido al jazz en muchos años y prometimos una entrevista. Cobraba entonces 5.000 dólares por gala. Hoy, 50.000.

Bobby McFerrin es muchas cosas. Un cantante que canta solo. Un músico nacido en los festivales de Jazz, con un *hit* en las listas *pop* —*Don't worry, be happy*— y diversas apariciones en auditorios clásicos interpretando a J. S. Bach. Un improvisador portentoso, un renovador del arte vocal del siglo XX, un encanto de hombre. La demostración palpable de que las nuevas ideas no vienen por el camino de la abstracción erudita ni necesitan del refrendo académico para legitimarse. Los nuevos sonidos están en las calles, en África, en Nueva York o en el Metro de Madrid.

J. M. GARCÍA MARTÍNEZ.—¿Se ve capaz de resistir este ritmo mucho tiempo?

Bobby McFerrin.—Sí, pienso que la garganta es un músculo como cualquier otro. Cuanto más lo ejercitas, en mejor forma está.

J. M. G. M.—¿Realiza algún tipo de ejercicio o régimen alimenticio?

B. M. F.—Nada especial: bebo cerveza, como carne... A veces canto una hora y me canso, mientras que otras puedo hacerlo todo el día, incluso semanas. No sé qué es, puede que dependa de cuánto descansas, lo que comes, cómo te cuidas, los biorritmos, ¡el cosmos!, quién sabe.

J. M. G. M.—¿Qué exigencias representa el cantar sin acompañamiento instrumental?

B. M. F.—Es muy duro. La voz tiene que ser muy flexible, por eso prohíbo fumar.

Puede que, porque crecí en una iglesia en contacto permanente con la armonía, tengo una memoria tonal perfecta de modo que puedo cantar una canción siempre en su clave correcta.

J. M. G. M.—En sus conciertos, utiliza todo su cuerpo como una caja de resonancia natural.

B. M. F.—Sí, porque éste es mi instrumento. Dado que salgo solo al escenario, es lógico que utilice mi cuerpo al máximo de sus posibilidades. Considero que mi voz se extiende desde el talón del pie al punto más alto de mi cabeza. Por eso a veces me pongo de puntillas sobre mis pies, lo que me produce un sentimiento de *elevación*. Otras me arrugo sobre mí mismo, para llegar a una nota alta, sentir la tensión de esa nota.

J. M. G. M.—En el recital, ha cantado en el regazo de una oyente.

B. M. F.—Pensaba sobre la

canción, metiéndome en la letra: *No me amas, miro en tus ojos, tocarte, sentirte...* En lugar de actuar introvertidamente, es agradable tener una mujer a la que cantarle esa canción. Me gusta dramatizar las letras de las canciones, las vivo más.

J. M. G. M.—¿Cómo escoge las canciones?

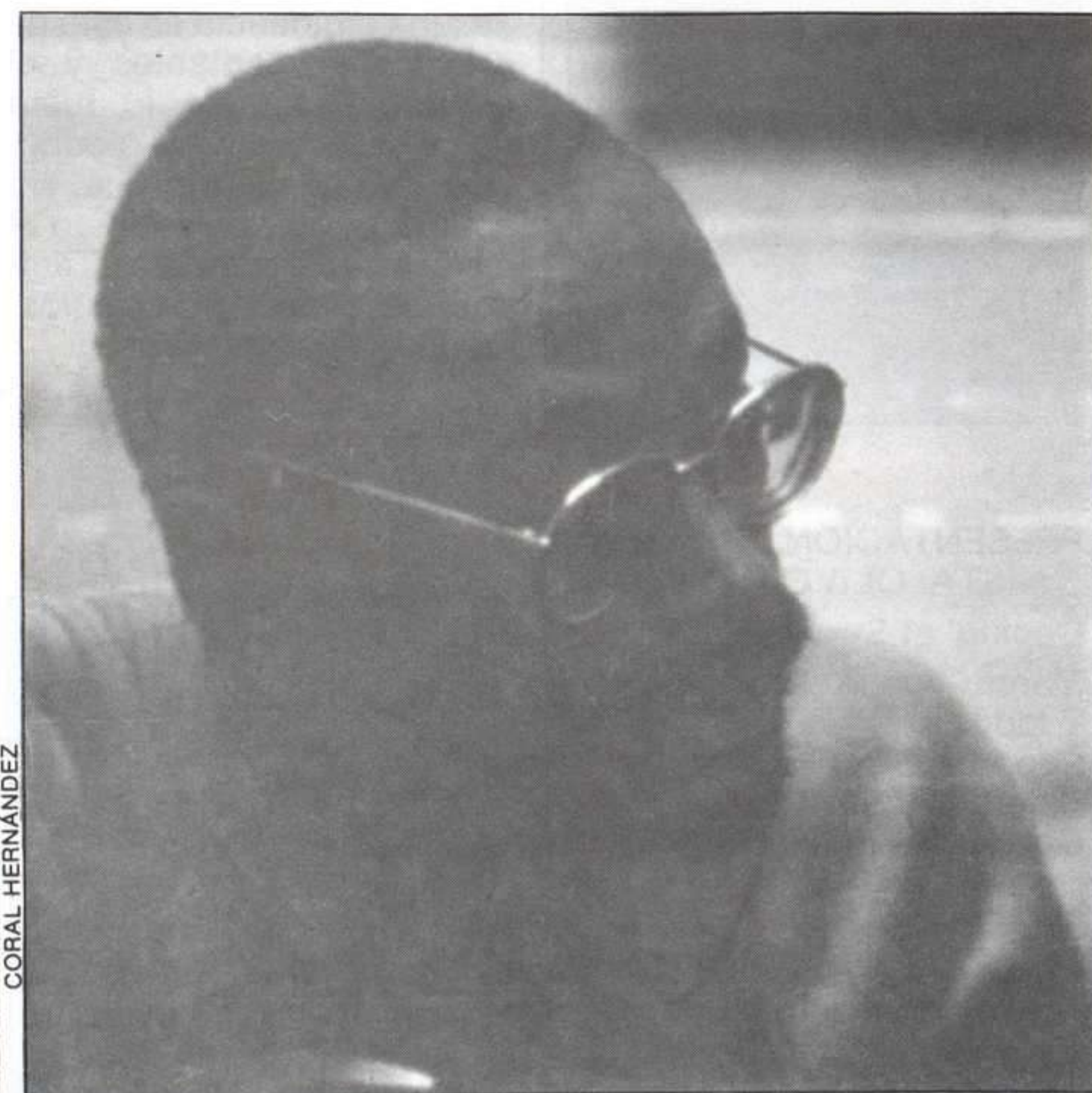
B. M. F.—No las elijo. La mayoría de las canciones las canto porque alguien me grita *¡canta esta pieza!* A veces improviso sobre una risa de alguien. Casi nunca tengo planes previos sobre lo que voy a cantar.

J. M. G. M.—¿No le tienta registrar un álbum estandar?

B. M. F.—Lo hice, pero ¿por qué debo cantar *standards* cuando hay tantos haciéndolo?

J. M. G. M.—¿Es Vd. consciente de que ha puesto el mundo del canto de patas arriba?

B. M. F.—No pienso en torno a ello porque para mí es natural desarrollar algo que ya está ahí, que ya existe. Es una suerte poder cantar. Llevas siempre contigo tu ins-



CORAL HERNÁNDEZ

NOTI-JAZZ

Desmintiendo los rumores, Ella Fitzgerald está viva y bien. A sus 70 años, hace al menos una aparición pública al año, en Nueva York.

Falleció la Baronesa de Koenigswarter, mecenas de Thelonious Monk y Charlie Parker. Su última aparición pública tuvo lugar en el pasado JVC Festival de Nueva York, durante la *Noche de Lady Day*.

El guarda jurado que asesinó a Jaco Pastorius ha alegado enajenación mental transitoria. Podría quedar en libertad provisional.

El pianista Oliver Jones grabó un disco a dúo con el trompetista Jimmy Owens en el Colegio Mayor San Juan Evangelista el pasado mes de diciembre.

trumento, puedes tocar con quien sea, en cualquier lugar. El mundo necesita cantantes. Cantar es terapéutico. Muchas veces, cuando me siento atemorizado o mi mente está confusa, canto diez minutos y me siento mucho mejor.

J. M. G. M.—¿Toca algún instrumento?

B. M. F.—El piano, aunque el instrumento que me encantaba de joven era el bajo.

J. M. G. M.—¿Es necesario saber tocar un instrumento para cantar correctamente?

B. M. F.—Bach dijo: *Si quieres ser un gran instrumentista, aprende a cantar.*

J. M. G. M.—¿Es el piano el rey de los instrumentos?

B. M. F.—¡No!, la voz.

(Entrevista realizada en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, Madrid, 30-X-1985.)

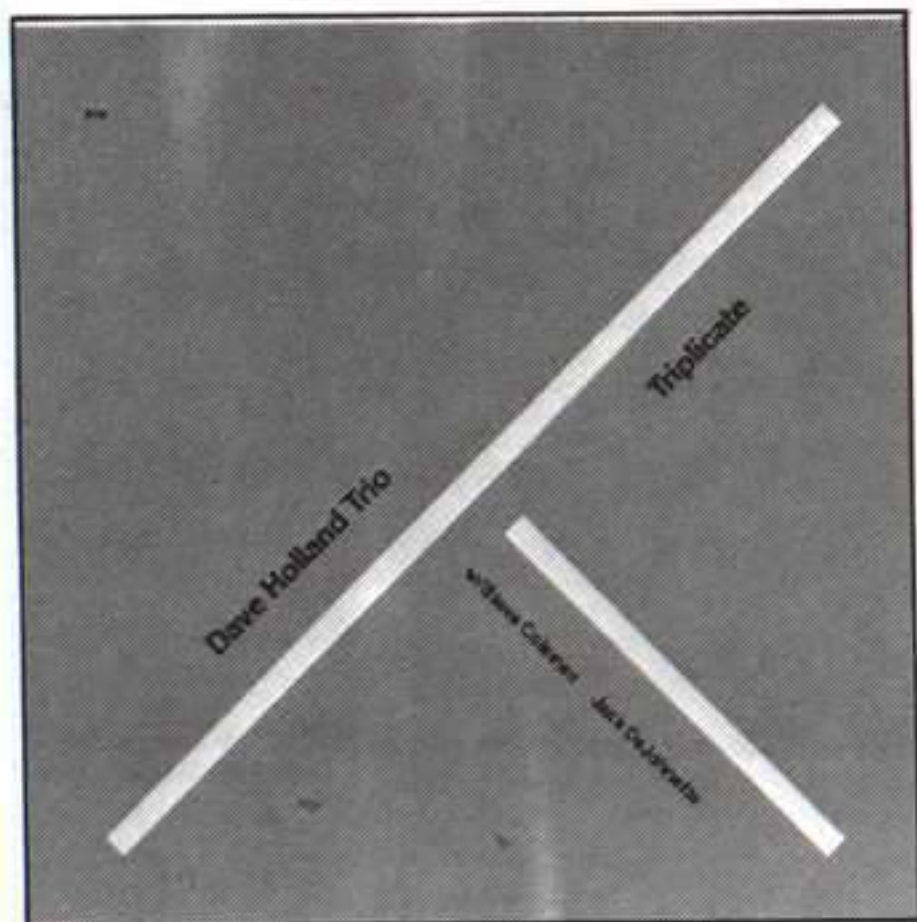
DISCOS

DAVE HOLLAND, Trío: TriPLICATE.

Marca: ECM. Importa: Nuevos Medios
Soporte: disco LP
Referencia: LP 837 113-1
Grabación: digital
Duración: 54'
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Cuando Keith Jarrett se unió a Miles Davis lo hizo para tocar con Jack DeJohnette y Dave Holland. Veinte años después, ambos continúan formando una sección rítmica como hay pocas.



DeJohnette es un batería aéreo, espacial. Holland, un contrabajista con cuerpo y James Fuller los ha captado con maravillosa fidelidad. En su nueva producción como líder, Holland comparte honores con Charlie Parker, Ellington y sus compañeros, en una estética post-Ornette que resalta el joven Steve Coleman, saxofonista que, como aquél, trabaja sobre el fraseo de su instrumento.

Orquesta Taller de Musics de Barcelona amb Tete Montoliú.

Marca: Justine
Soporte: disco LP
Referencia: 071
Grabación: se ignora
Duración: 38' 47"
Serie: edición del Taller de Música

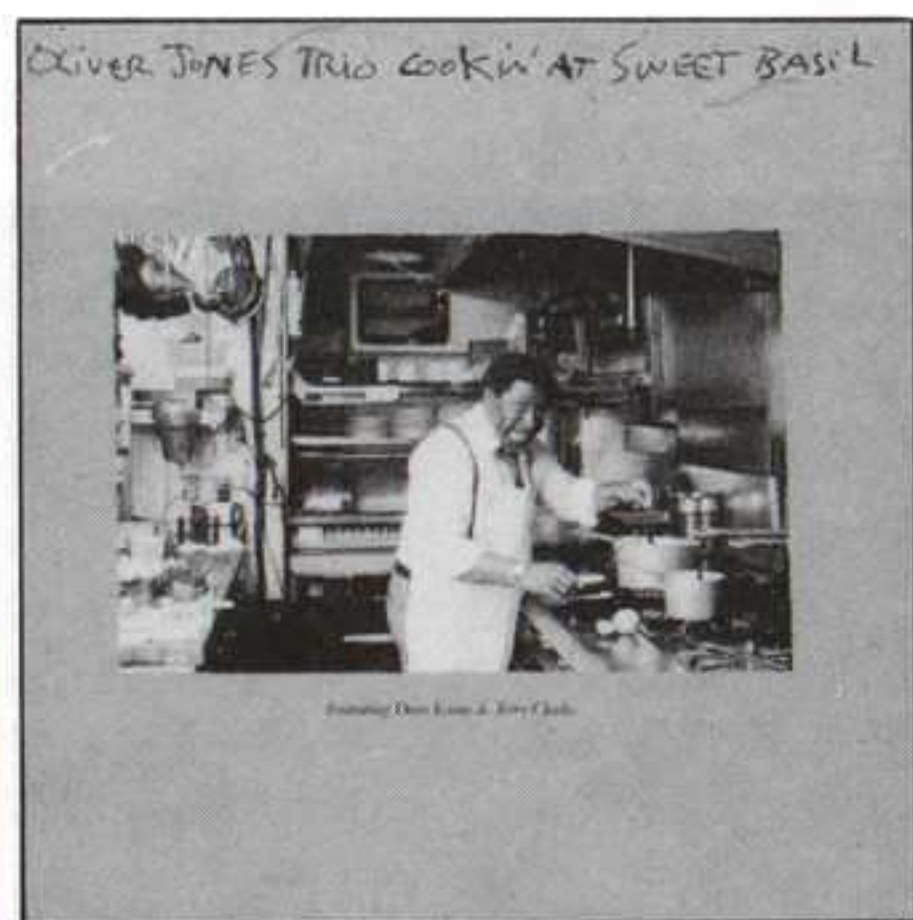
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★

De su presentación como pianista de *big band*, nos llevamos la sensación de que

Tete Montoliú no es un pianista de *big band*. Tete es Tete y, como les ocurre a los buenos pianistas *bop*, no le va eso de plegarse a una partitura. Siendo músico de largos desarrollos, tal sujeción quiebra la lógica del discurso y dispersa la concentración. Ze Eduardo dirige la *big band* con admirable apego a lo formal que no se traduce en valores de orden dinámico, que brillan por su ausencia.



De ahí que la formación brille en las composiciones originales —magnífica *Rimas*— y no tanto en las versiones; con todo, suena y aunque a ratos, también suena Tete, que no es poco. Una magnífica aportación.



PRESENTACIÓN DE UN PIANISTA: OLIVER JONES

Cookin' at Sweet Brasil.

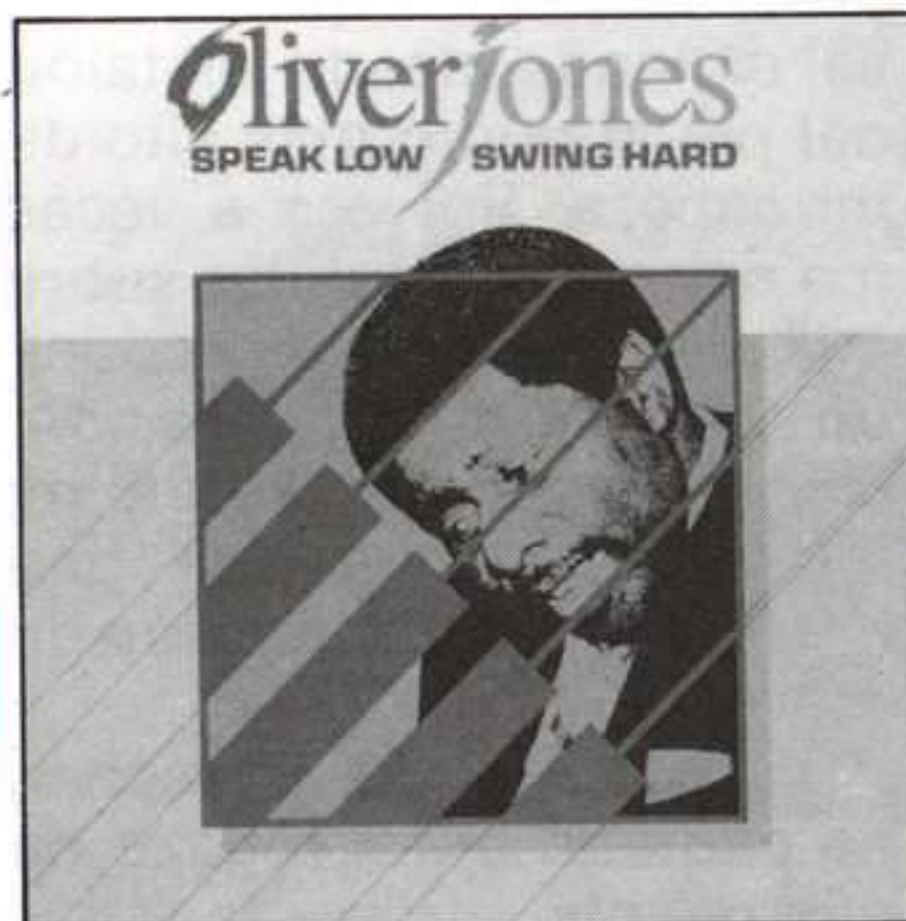
Marca: Justin Time. Importado.
Soporte: CD
Referencia: Just 25-2
Grabación: digital
Duración: 57' 37"
Serie: normal

Speak low, swing hard.

Referencia: Just 17-2
Duración: 49' 13"

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Oscar Peterson y Oliver Jones nacieron en el mismo barrio de Montreal, ambos estudiaron con la concertista Daisy Peterson Sweeney; la misma exultante facilidad, el mismo estilo... Oliver Jones sería el *nuevo Oscar Peterson* de no ser porque también es Oliver Jones. El gusto por la música *gospel* y una mayor sobriedad son algunos de sus rasgos diferenciadores. De los dos CDs reseñados, el segundo nos parece el más completo. Skip Beckwith, contrabajo, y Jim Hillman, batería, empastan de maravilla con el pianista sobre un repertorio precioso.



Cookin' se grabó en un club de Nueva York con Terry Clarke, una eminencia en esto de acompañar cantantes y el contrabajista, que lo fuera de Peterson, Dave Young. Una rítmica de lujo que, sin embargo, no responde en la medida de los anteriores. Tampoco el repertorio/arreglos resultan tan atractivos.



THE SONNY LESTER COLLECTION

The best of the jazz singers.

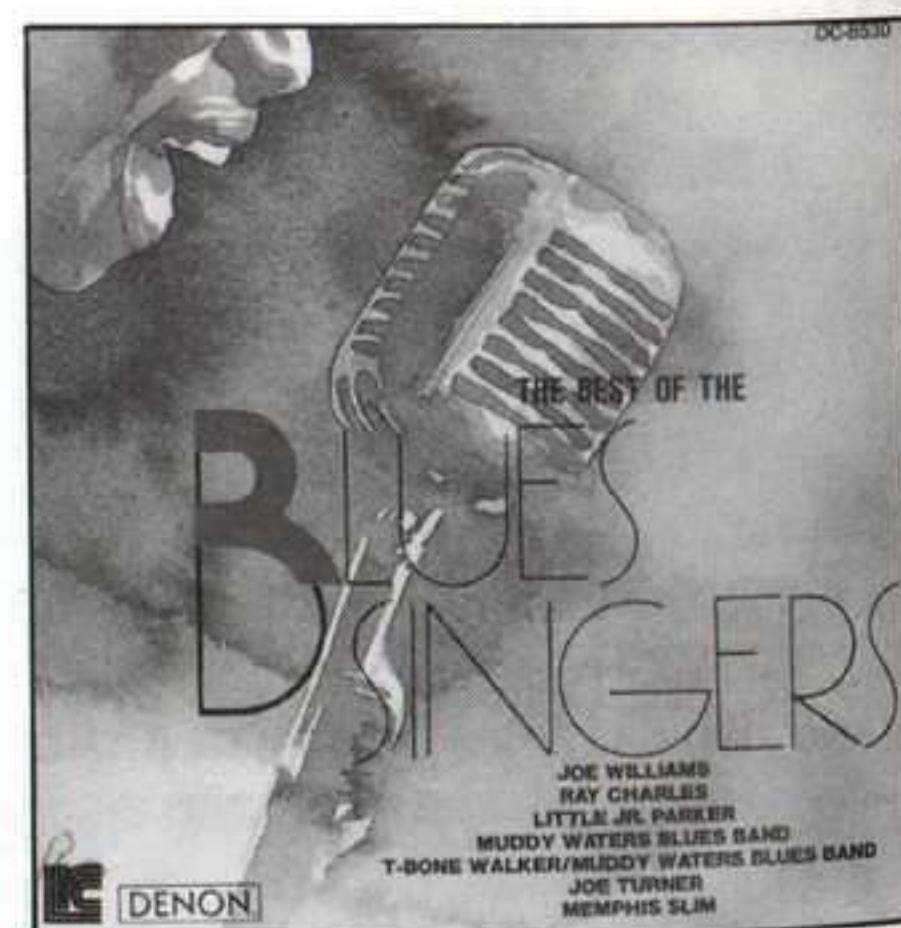
Marca: Denon. Importa Ferysa
Soporte: CD
Referencia: DC-8517
Grabación: ADD
Duración: 55' 55"
Serie: media

The best of the blues singers.

Referencia: DC-8530
Duración: 52' 15"

Interpretación: ★★★★★ (primero)
★★★ (segundo)
Sonido: ★★★

Sonny Lester es uno de los productores más singulares en la historia del jazz. Durante los años 60 y 70, recorrió los escenarios del jazz, sin preocuparse de anotar los datos relativos de las grabaciones y sin consentir en realizar segundas tomas, tal era su amor por la espontaneidad. Ahora, Denon edita una colección de 10 CDs de su extensa obra agrupados temáticamente.



La mitad de los cortes de *Las voces del Jazz* los ocupa una exultante Ella Fitzgerald en el apogeo de su arte. Los demás se los reparten Sarah Vaughan, Carmen McRae, Dinah Washington y Ruth Brown cuyas aportaciones, comparativamente, saben a poco; el volumen dedicado al *blues* tiene un poco de todo: cantantes de blues-jazz, blues-soul, blues eléctrico y acústico, con números discretos y otros no por conocidos menos excelentes.



YAMAHA con su nuevo sistema HI-BIT ha puesto la electrónica digital más avanzada a disposición de un arte, la música.



Pero esto aún siendo muy importante es sólo uno más de sus últimos desarrollos porque como líder en el mundo del sonido, YAMAHA está continuamente abriendo nuevos caminos. Por ejemplo únicamente YAMAHA podía desarrollar el procesador de campos sonoros DSP-1 que amplía asombrosamente las posibilidades acústicas de cualquier sala de escucha o los sistemas de sonido en los que desde un único mando a distancia Ud. puede controlar un giradiscos convencional, una pletina a cassette doble auto-reverse, un lector de Compact Disc, un sintonizador digital, un ecualizador y un amplificador audio-vídeo de 4 canales. Y para los que deseen iniciarse en el apasionante mundo de la alta fidelidad la solución de YAMAHA es el sistema 09 cuya asequibilidad en precio es solamente comparable con su gran nivel de posibilidades.

Y esto es sólo una mínima parte. Si desea conocer más detalles de los últimos avances de la más reciente tecnología de audio vaya a un distribuidor de YAMAHA y pida que le haga una demostración.

Cuando termine podrá decir que ha escuchado todo en alta fidelidad.



¿En qué consiste el sistema HI-BIT?

Es un conjunto compuesto por un filtro digital de 18 bits con sobremuestreo $\times 8$ que sitúa la frecuencia de muestreo a 352,8 KHz. Dos decodificadores D/A de 18 bits y un control de volumen digital de 20 bits. Esta combinación única proporciona a los lectores C. D. de YAMAHA una resolución cuatro veces mayor que cualquier otro lector de C. D. del mercado actualmente.

¿Cuáles son las ventajas de este sistema?

Para el no iniciado una interpretación más precisa de la información grabada en el disco compacto, una presencia sonora y realismo más articulados sin sacrificar musicalidad o suavidad de sonido.

Conclusión

Con la nueva tecnología HI-BIT YAMAHA ha creado una nueva definición para el término definición. La conquista técnica que este sistema ha supuesto ha sido reconocida en todos los círculos especializados y recientemente la revista americana AUDIO-VIDEO ha otorgado a YAMAHA por su sistema HI-BIT el premio al avance tecnológico de audio más destacado de 1987.



YAMAHA  **HI-FI**

"ADIÓS A LA BOHEMIA", DE PABLO SOROZÁBAL

Por Carlos Ruiz Silva

Cuando visité a Pablo Sorozábal en su madrileña casa de Chamberí una tarde del verano de 1987 hablamos, lógicamente, de sus obras, muy en especial de su ópera **Juan José**, por desgracia no estrenada; también dijo cosas a cerca del resto de su creación para el teatro. Me dijo que **Adiós a la bohemia** era lo mejor que él había hecho nunca a excepción de **Juan José**. La verdad es que esta ópera chica constituye una obra aparte dentro del mundo de la zarzuela. El propio Sorozábal, en la época de su estreno, la consideraba como una obra para minorías, casi un experimento en el que los presupuestos habituales del género chico —que por otra parte tantas glorias había dado a la escena española— estaban transformados, trastocados; en los que la chispa, el ingenio, el casticismo del sainete madrileño se convertían en un mundo triste, de cafés de barrio bajo, de prostitutas y pintores fracasados, de un realismo tan veraz como cruel.

Adiós a la bohemia se estrenó en Madrid, en el teatro Calderón en diciembre de 1933. Por entonces Sorozábal había dado a conocer tan sólo tres de sus obras escénicas: **Katuska**, una opereta de ambiente ruso con libro de González del Castillo y Martí Alonso estrenada en Barcelona en 1931; **La guitarra de Figaro**, comedia musical con texto de Pío Baroja presentada en Bilbao ese mismo año, y una nueva opereta, **La isla de las perlas**, con los mismos libretistas de **Katuska**, estrenada el sábado de gloria de 1933. Es indudable que la experiencia habida con estas obras le dio a Sorozábal una gran soltura en el tratamiento de las voces y de la orquesta, pero no es menos evidente que **Adiós a la bohemia** era un camino nuevo por el que ningún zarzuelista anterior se había decidido a marchar. En la correspondencia entre Baroja y Sorozábal se pueden apreciar debidamente el proceso de génesis de la obra, que fue bastante arduo. (Las cartas de Baroja a Sorozábal están recogidas en el libro de memorias del compositor titulado "Mi vida y mi obra", Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, un texto que recomiendo a todos los interesados en la obra de Sorozábal y en general en la música española de nuestro siglo). Incluso después del estreno, el músico, no del todo contento con su obra, le

añadió un prólogo, contando siempre con la colaboración de Baroja en el texto.

Tal vez el rasgo más decisivo de **Adiós a la bohemia** sea su sobriedad. En ningún momento de los aproximadamente cuarenta y cinco minutos que dura esta obra en un acto se produce ningún alarde ni vocal ni orquestal; la sencillez preside la partitura y digo sencillez que no facilidad, pues tanto la parte de la orquesta como la cantada están hechas con esmero, muy matizadas, con infinidad de indicaciones tanto de dinámica como de expresión. Puede dar una idea de esta sobriedad el que la romanza de la soprano, que es el momento más conocido y más gustado de la obra, no pasa en su tesitura del Fa. La unidad afecta también a los distintos números musicales que se suceden en una perfecta imbricación. El buen manejo de los recursos orquestales, la breve pero atinada intervención del coro, la creación psicológica de la pareja protagonista —el artista fracasado y la mujer que se malogra— todo confluye para hacer de **Adiós a la bohemia** una pequeña obra maestra en la que, pese a la amargura que subyace en el texto y en la música, no se cargan nunca las tintas ni se cae en el mal

gusto o en la brocha gorda. No estoy de acuerdo con el juicio más bien adverso que sobre esta obra de Sorozábal y Baroja aparece en "El libro de la zarzuela", dirigido por Roger Alier, en el que se dice que el texto del escritor vasco tiene un argumento pobre y unas pinceladas costumbristas y satíricas que ofrecen escaso interés y que al conjunto de la obra le falta garra, aunque se alaben otros aspectos, como la orquestación. Creo que el ambiente está bien logrado, los caracteres definidos y la breve historia perfectamente desarrollada.

Adiós a la bohemia no tuvo éxito en su estreno y tampoco ha logrado imponerse en el repertorio. Cuenta Sorozábal que cuando hacía dinero con alguno de sus grandes éxitos, como **La tabernera del puerto** o **Katuska**, se daba el gusto de perderlo montando **Adiós a la bohemia** a la que su mujer, la tiple Enriqueta Serrano, llamaba "Adiós a la taquilla" en título muy expresivo. Me parece, sin embargo, que un buen montaje de esta zarzuela —y cuando digo buen montaje me refiero tanto a la parte escénica como a la musical— tendría mucha aceptación entre el público de hoy. El que el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela siga ignorando a Sorozábal en general



y en particular a esta obra es algo que nunca he podido llegar a comprender.

De **Adiós a la bohemia** se han realizado hasta el momento dos grabaciones discográficas, ambas dirigidas por el propio Sorozábal. La primera está protagonizada por Pilar Lorengar y Renato Cesari con el Coro Cantores de Madrid y la Orquesta de Conciertos de Madrid en un registro Hispavox. La segunda tiene como pareja a Teresa Berganza y Manuel Ausensi, con la intervención, de nuevo, del Coro Cantores de Madrid y de una anónima Orquesta Sinfónica. Fue grabada por Columbia y es, en estos momentos, la versión disponible en el mercado. No existen muchas diferencias en la dirección de Sorozábal aunque la orquesta parece algo más pulida en la realización hecha por Columbia. Las mayores diferencias estriban en los papeles de la Trini y Ramón. A pesar de que la partitura indica que la protagonista es una soprano, la escasez de agudos y el dominio de las notas centales permite perfectamente que sea cantada por una mezzo. Mis preferencias en este caso van, sin duda, en favor de Teresa Berganza porque estimo que a su voz, más ancha y carnosa, más desgarrada y oscura que la de Pilar Lorengar, le sientan mejor al personaje. No es que la soprano aragonesa esté mal, ya que hace una Trini sensible y musical, pero Berganza le da una dimensión más honda, de más relieve, a esta mujer desgraciada, pobre prostituta que rememora unos momentos de felicidad.

Ninguno de los dos protagonistas masculinos es totalmente satisfactorio.

Ausensi tiene más voz que Cesari, pero no acaba de encajar en el papel, que necesita, a mi juicio, un barítono más lírico, más capaz para el matiz. En este sentido Renato Cesari parece una opción algo más válida. En el breve aunque no poco importante papel del vagabundo, ni Víctor de Narké —Columbia— ni Manuel Gas —Hispavox— pasan de un nivel decoroso. El Coro Cantores de Madrid aparece en buena forma en ambas grabaciones. Técnicamente es superior el registro Columbia, aunque al igual que sucede con su competidor, los micrófonos favorecen a las voces con respecto a la orquesta.

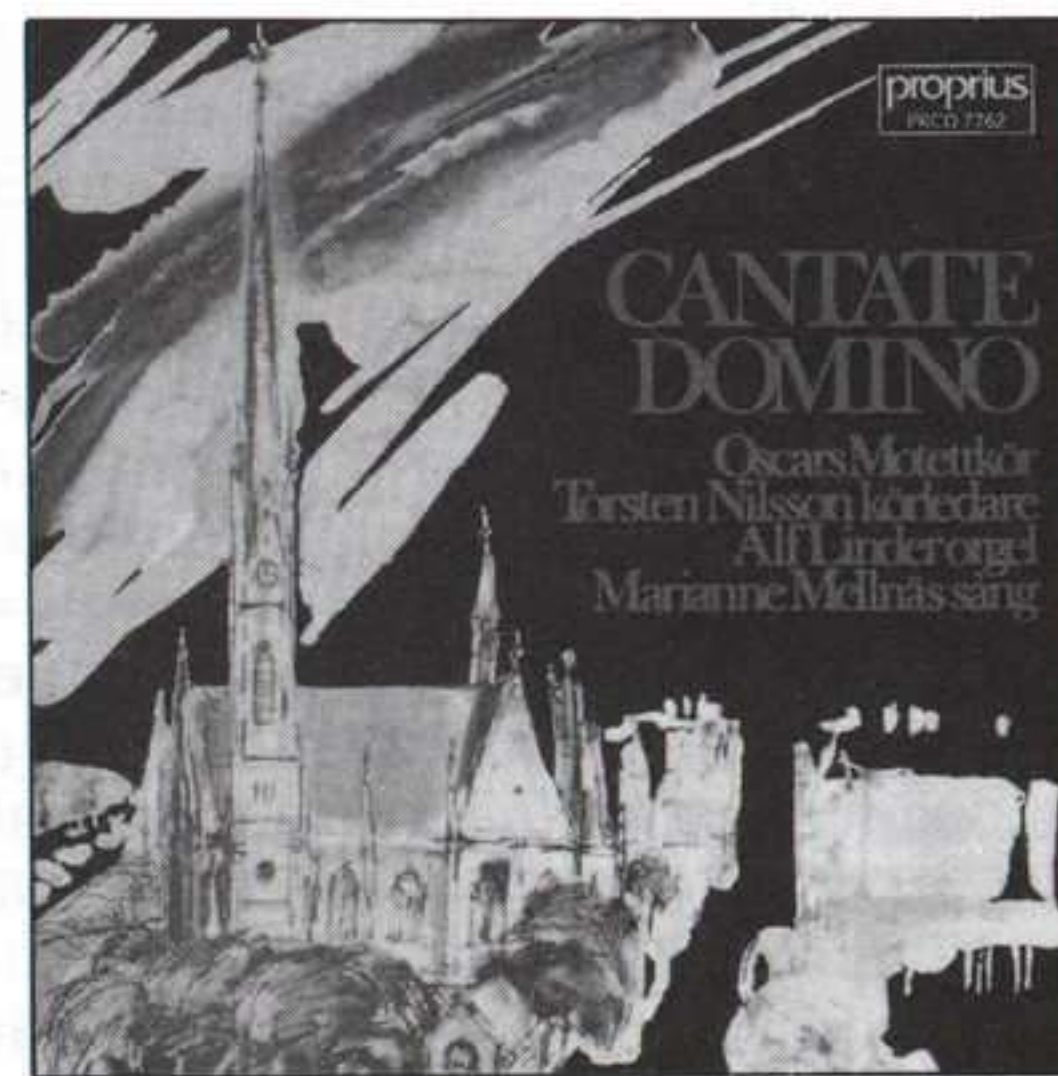
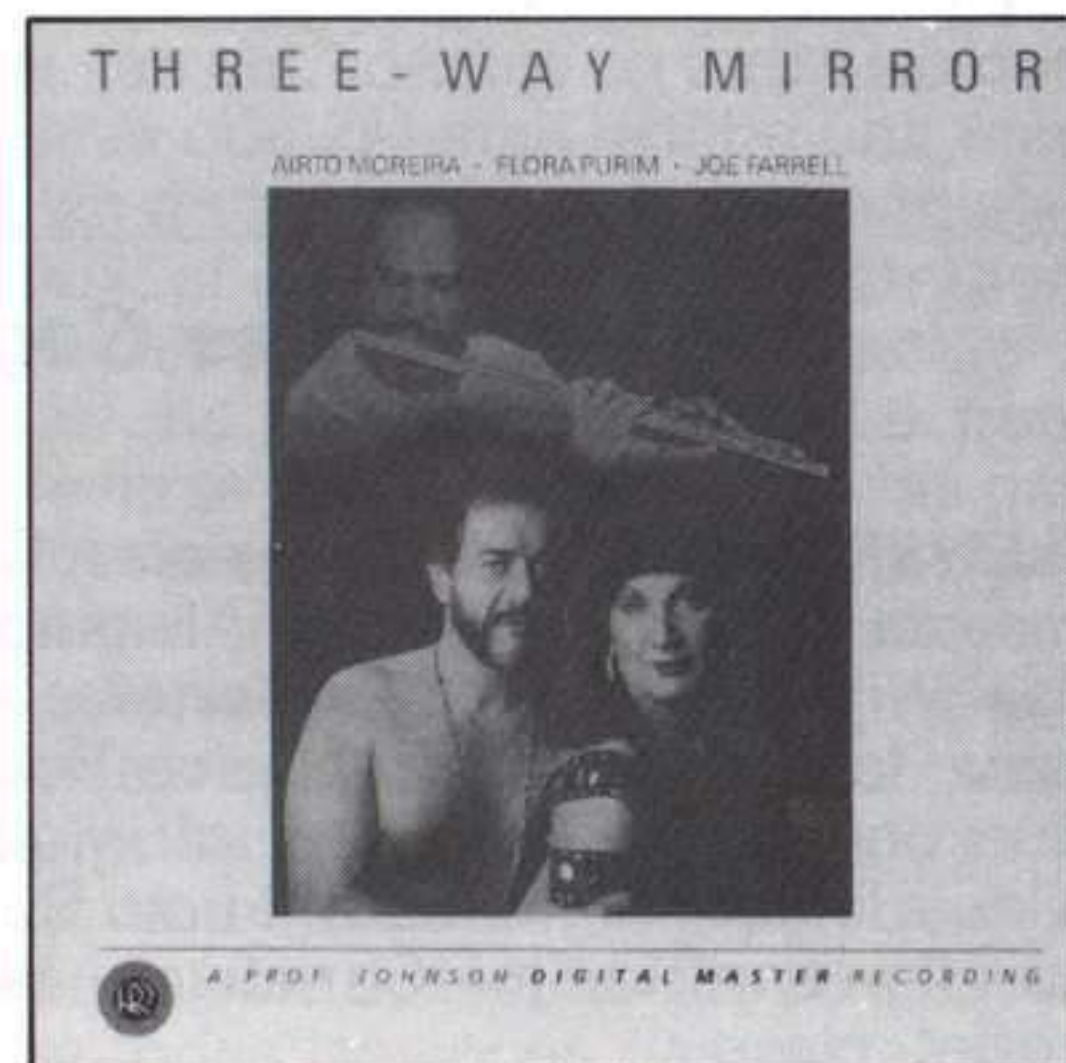
Mi recomendación se inclina por el disco Columbia, sobre todo por la gran baza que supone la interpretación de Teresa Berganza. Hasta este momento **Adiós a la bohemia** no ha sido trasladada al compacto. En cualquier caso esta pequeña joya de la zarzuela española bien merece figurar en la discoteca de cualquier melómano. Sólo cuando se estrene **Juan José** podremos comprobar si, como decía Pablo Sorozábal, **Adiós a la bohemia** es un esbozo o ensayo preparatorio para esta ópera maldita que su autor nunca llegó a ver representada. Por el camino que vamos mucho me temo que ni siquiera se cumplan los deseos expresados por el compositor en la dedicatoria que tuvo la amabilidad de escribirme en su libro de memorias y que terminaba diciendo: "Y que llegue a ver algún día **Juan José**". Y es que España sigue siendo diferente a cualquier país que pueda considerarse medianamente civilizado. ¡Ojalá me equivoque!

SARTE AUDIO ELITE

ALTA FIDELIDAD

IMPORTADOR EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

Padre Jofre, 22 b
Tel. 351 07 98 - Fax 63515254
Télex 62779 ATT SARTE - 46007
46007 VALENCIA



ADIOS A LA BOHEMIA

OPERA CHICA EN UN ACTO

Letra de PIO BAROJA

Música de P. SOROZABAL

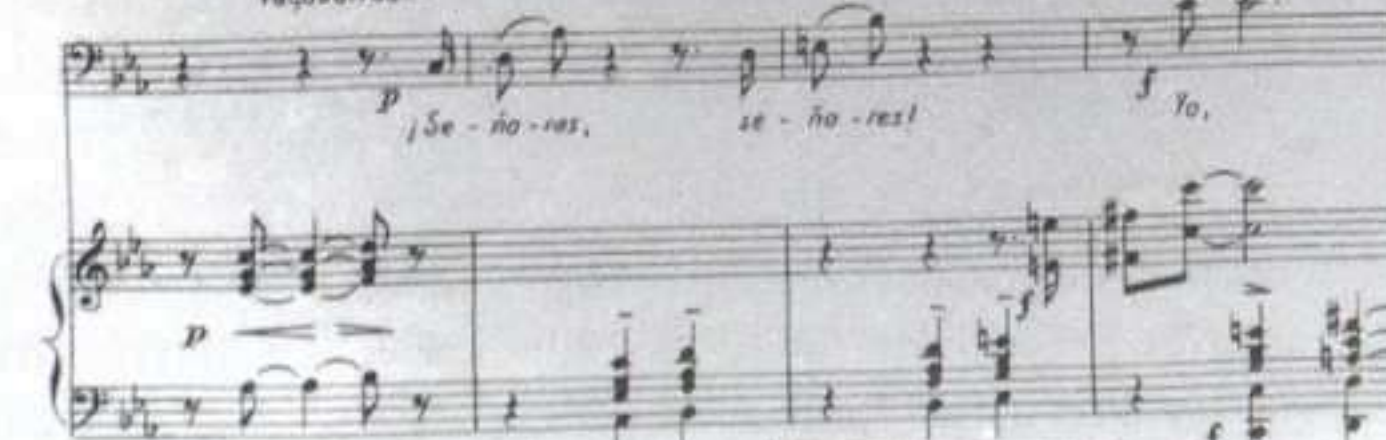
Andante.



(Aparece a la lin corrido el Vagabundo.)



Vagabundo -



— Propiedad de los autores —
Reservados todos los derechos

SOCIEDAD GENERAL
BANCOS DE ESPAÑA
AUTORES DE ESPAÑA

Primera página
de la partitura.

JAN DISMAS ZELENKA

Un ilustre desconocido

Por Luis Carlos Gago

ZELENSKA: las Obras orquestales. Camareta de Berna. Director: Alexander van Wijnkoop. **Las Seis Sonatas en trío.** Heinz Holliger y Maurice Bourgue, oboes. Saschko Gawriloff, violín. Klaus Thunemann, fagot. Lucio Bucarella, contrabajo. Christiane Jaccottet, clave.

Marca: Archiv. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423703-2 (3 CDs) y
423937-2 (2 CDs)
Grabación: ADD
Duración: 2 h. 43' 53" y 1 h. 45' 25"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (obras orquestales) ★★★★★ (Sonatas)
Sonido: ★★★★★

Quizá la máxima desgracia de Jan Dismas Zelenka fue nacer donde nació (en Lounovice, en las cercanías de Praga) y tener que desarrollar su actividad profesional en una corte (la de Augusto II y Augusto III) que no pareció reconocer en ningún momento la valía del músico. Podemos estar seguros de que si Zelenka nace en Londres o París, o decide trasladarse allí en el curso de su carrera, y teniendo en cuenta el partido que saben sacar británicos o franceses a cuanto de valioso aflora en su tierra, hoy conoceríamos mucho mejor la obra de un compositor que, a tenor de lo que se escucha en los dos álbumes objeto de este comentario, es acreedor de una estima y una consideración que se le ha venido negando desde hace dos siglos.

Somos conscientes de lo difícil que resulta reconocer hoy a un compositor verdaderamente grande nacido en 1679, cuando se supone que nuestra tabla de valores de aquella época (Bach, Haendel, Vivaldi...) está ya definitivamente consolidada y, en consecuencia, cerrada a la introducción de nuevos nombres. Tenemos otro caso bien reciente en estas mismas páginas. En un ensayo discográfico publicado el pasado diciembre (núm. 594) y firmado por Pedro González Mira, éste pedía a gritos el reconocimiento de la enorme valía de la obra pianística de Ferruccio Busoni, recientemente publicada por Philips.



Reacción inmediata del lector-tipo (quien esto firma incluido): "con la cantidad de música para piano maravillosa que hay para escuchar (Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Schubert...), ¿cómo voy a ponerme yo ahora a escucharme seis discos con música de Busoni?" ¿Sí o no? Cámbiense los términos del (absurdo) planteamiento y a idéntica conclusión llegarán quienes lean estas líneas hasta el final. Más de doscientas Cantatas de Bach, decenas de óperas y oratorios de Haendel, centenares de Conciertos de Vivaldi parecen alimento suficiente para saciar nuestro hambre de música barroca. Ahora bien: ¿quién conoce de verdad tantísima Cantata de Bach u oratorio de Haendel? Para éste todavía hay excusa, porque no se ha grabado ni un 30 por ciento de su producción vocal, pero en el caso de aquél, ahí tenemos grabadas todas sus Cantatas para quien quiera disfrutar del banquete. Pero no; seguimos aferrados a dos o tres clavitos, renunciando a todo cuanto se esconde tras ellos; siguen programándose una y otra vez obras cuyo mayor mérito parece estribar en llevar un título, lo cual, claro, las hace más fácilmente identificables y

citables; siguen apareciendo más versiones de las, por tantos motivos, admirables "Cuatro Estaciones" mientras que gran parte de la música de Haendel sigue siendo objeto de una verdadera ofensa histórica y las **Sonatas** de Scarlatti han tenido que esperar hasta que un maravilloso y heterodoxo clavecinista de Pittsburgh ha decidido que el mundo no podía seguir permitiéndose prescindir de esta música.

En fin, para qué seguir. Semejante alegato venía a cuento simplemente para decir que Zelenka es un gran, un grandísimo compositor, que ya quisieran los mismos Bach, Haendel o Scarlatti haber escrito la Allemande del Capriccio III del músico checo, que ya hubiera firmado Bach un tema de fuga como el del Allegro final de la **Sonata en trío núm. 2**. No exageremos lo más mínimo. Estos cinco discos son una prueba suficiente de la inmensa originalidad del arte de Zelenka, un músico que, como Bach, asimiló todos los estilos, todas las escuelas, todas las formas musicales, alumbrando una obra personalísima en la que puede rastrearse sin demasiada dificultad un estilo propio.

Evidentemente, éste no es el lugar para desarrollar un estudio en profundidad de la música de Zelenka, amén de que nuestras limitaciones para llevar a buen puerto tal empeño son demasiado obvias. Nos ceñiremos por ello a realizar algunas observaciones tomadas al hilo de la escucha de estos, anunciémoslo ya, extraordinarios discos. En primer lugar, y como ya hemos apuntado, Zelenka se aparta una y otra vez de las convenciones y construye una música dotada de una impronta muy personal. Los títulos de sus obras orquestales (*Capriccio*, *Concerto a 8 concertanti*, *Hipocondrie*) ya nos dan una pista de lo que se esconde tras ellos. No hay dos de los cinco **Capriccios**, por ejemplo, que estén estructurados de igual modo. Se supone, por supuesto, que estamos ante Suites más o menos camufladas, pero es difícil seguir la habitual sucesión de danzas que configuran la suite de la época. No hay oberturas francesas (sí, y muy frecuentemente, secciones fugadas), sino movimientos ajenos a las danzas en los que, en más de una ocasión, llega a alborear el Clasicismo (primer movimiento del **Capriccio II**). Sólo el Minuetto (siempre doble, o incluso con dos Tríos, como en el **Capriccio III**) aparece en todos los **Capriccios**, así como en la **Sinfonía a 8** y la **Ouverture a 7**; el resto varía constantemente (con títulos como "Il **Contento**" o "Il **Furibondo**" en el **Capriccio V**), aunque Zelenka demuestra ser un decidido cultivador de la tan poco frecuentada "Canarie".

En cuanto a la instrumentación de

estas obras orquestales, Zelenka requiere la participación de la cuerda, dos oboes, fagot, dos trompas (o trompetas) y bajo continuo. Especialmente llamativa es la utilización de las trompas, para las que el checo escribe una parte intocable (en el Aria del **Capriccio IV** llega hasta un ¡Si bemol,! algo que no volveremos a encontrar hasta Richard Strauss, con el agravante de que mientras Tuckwell se vale aquí de la ayuda de las válvulas, el sufrido intérprete de la época contaba sólo con una trompa natural y la bondad de sus labios y pulmones), pero que dota a la música de un brillo y una fantasía extraordinarios (en el Allegro assai del **Capriccio IV** encontramos, por cierto, un pasaje para la trompa casi idéntico a otro del **Concierto de Brandeburgo núm. 2** de Bach). La utilización de este dispositivo instrumental es todo menos convencional. Los oboes doblan, por supuesto, a los violines, pero también saben independizarse a menudo, al igual que el fagot. El bajo continuo, por último, merecería un estudio aparte. Tanto en las obras orquestales como en las **Sonatas en trío**, y muy especialmente en éstas, Zelenka construye un bajo continuo de una riqueza y un cromatismo que no encuentran con facilidad parangón en la música de su época. Resaltamos el caso de las Sonatas porque para éstas escribe Zelenka dos partes de bajo, que a veces coinciden, pero que la mayor parte del tiempo funcionan de modo independiente. Ello supone que a la ya de por sí riquísima y elaboradísima línea superior —encomendada a los dos oboes—,

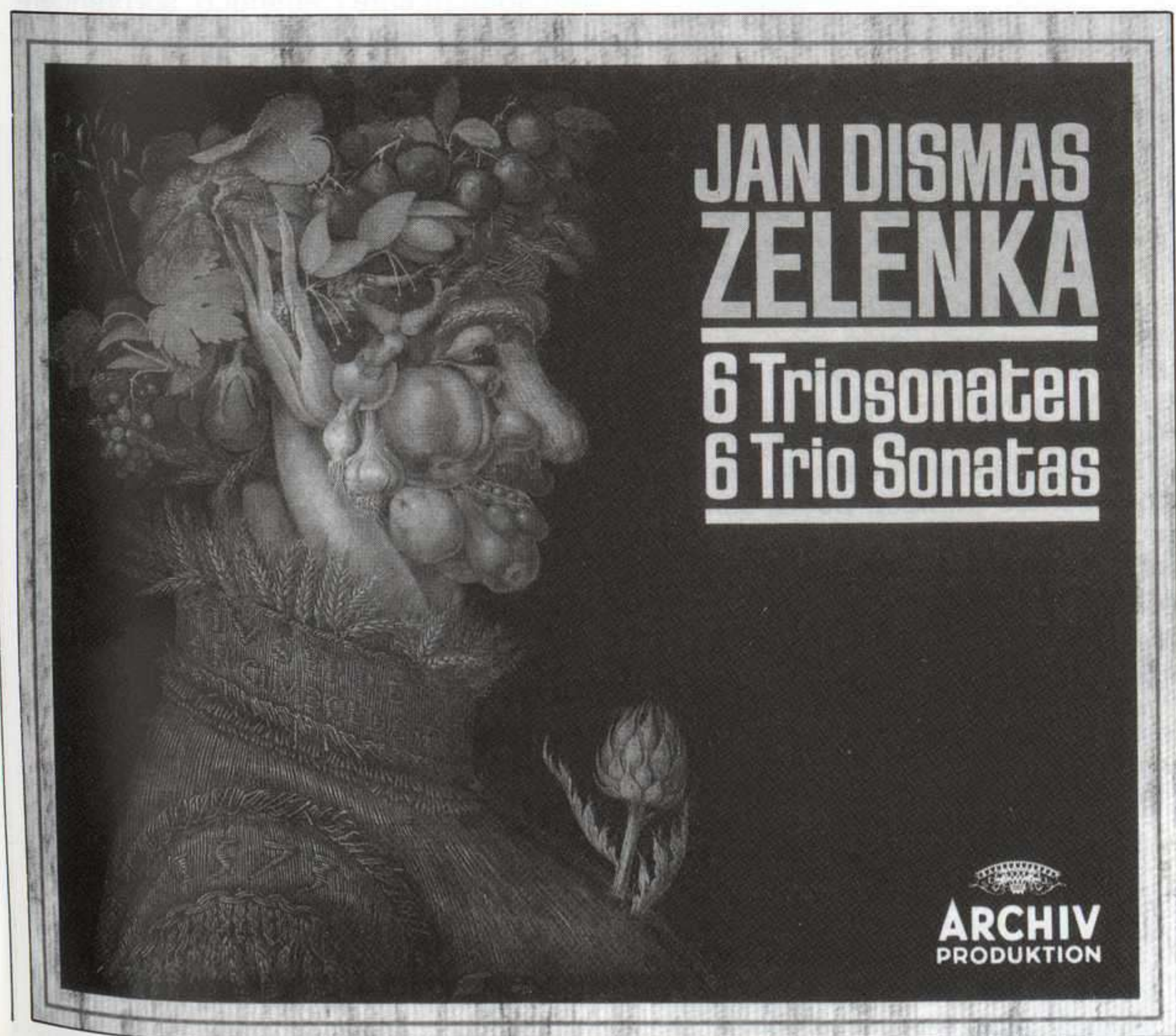
hemos de añadir un bajo de una gran vivacidad y un sorprendente atrevimiento cromático.

El espacio se acaba y no quisiéramos terminar estas líneas sin señalar, siquiera someramente, otros puntos de interés de esta, en muchos sentidos, desconcertante música: la desmesurada longitud y complejidad de los temas de fuga, tan abundantes en todas las obras y en las que Zelenka exhibe una maestría sin duda proveniente del magisterio de Fux, el gran teórico del contrapunto de la época; el profuso trabajo de desarrollo temático, en el que puede entreverse el advenimiento de las grandes formas clásicas; la extraordinaria inventiva melódica, que va mucho más allá de la elaboración de pequeñas células motivicas; la constante tensión interna de la música, conseguida merced a un bajo continuo muy activo y la irrenunciable dialéctica que se establece entre todas las voces (las partes de relleno, como tales, no existen); la sabia utilización de los unísonos, sin duda aprendida de los maestros italianos.

En cuanto a la interpretación, la de las **Sonatas** puede despacharse en dos palabras: es insuperable. Holliger y Bourgue parecen dos hermanos gemelos picados para ver quién toca mejor; Thunemann demuestra, una vez más, ser el mejor fagotista para este repertorio (¿hay alguien que pueda tocar mejor que él los intocables solos del Allegro final de la **Sonata núm. 5?**); Buccarella es mucho más que un mero comparsa y es pieza fundamental para que podamos apreciar la inmensa riqueza y originalidad del bajo continuo de Zelenka; Jaccottet es maestra experimentada en estas lides y resulta admirable por su conocimiento del estilo y su discreción.

En las obras orquestales, los solistas están a un nivel igualmente sobresaliente, sobre todo Tuckwell, su discípulo Rouch, Holliger y Elthorst. A un nivel algo inferior el fagotista Manfred Sax (sobre todo si se le compara con Thunemann) y los solistas de cuerda, el violinista Alexander van Wijnkoop y el violonchelista Dieter Leicht. Magnífica, también aquí, Christiane Jaccottet. La Camerata de Berna, tocando excelentemente, no es la misma que la liderada por Furi. Toca igual que Wijnkoop sus solos, es decir, muy bien, pero con un arco algo blando y ataques menos incisivos que los que tanto hemos admirado en posteriores grabaciones. A pesar de todo, su labor es admirable, ya que la entrega, el entusiasmo, la perfección técnica sí que son idénticos.

Volviendo al principio, no lo dude. Hay mucho de qué disfrutar en estos cinco discos; hay un Barroco nuevo, atrevido y ennoblecido que servirá para ampliar y remozar más de un esquema excesivamente rancio. Cómprese también el **Requiem** del compositor checo (Claves, dirigido por Dähler) y poseerá ya la integral, hasta hoy, del más injustamente olvidado, hasta la fecha, compositor del Barroco.



EL ARTE DE EMOCIONAR, EL ARTE DE EXPERIMENTAR

Por Pedro González Mira

MAHLER: Sinfonía núm. 9. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Carlo Maria Giulini

MAHLER: Sinfonía núm. 9. WAGNER: Preludio del acto I de "Tristán e Isolda". Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Otto Klemperer.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Nuova Era. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 910-2 y 033.6709, 2 CDs
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 28' 22" y 1 h. 35' 31"
Serie: Galleria (media) y normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★ (D. G.)
★★★ (Nuova Era)

Debo confesar que de un par de años a esta parte (y creo que en algún comentario anterior bien se me ha notado) sufro una severa indigestión mahleriana; excepto sus Canciones, y no siempre, la música del autor bohemio —es decir sus Sinfonías— me aburre irremediabilmente. Pero he de explicar algo: creo que me sucede tal cosa no fundamentalmente por la música en sí (en algunos casos, probablemente), sino por la forma en que se hace, casi sistemáticamente, la misma últimamente, es decir, no mal —que también— sino insufriblemente dulce, insoportablemente pegajosa. Dicho lo cual —también influye la cantidad de Mahler que se graba inútilmente, o sea que registran directores oportunistas que podían estar haciendo otras cosas más interesantes— es fácil comprender con qué gusto, con qué placer uno no tiene inconveniente alguno en *volver al redil*, en *rehabilitarse* con la mayor de las humildades al escuchar versiones mahlerianas como las reseñadas más arriba: escuchando el primer movimiento de la **Novena** por Giulini los ojos se me han humedecido...

Y no quiero hacer más literatura de circunstancias. Paso a intentar explicar por qué estas versiones son, la una, la mejor que se ha llevado al disco y, la otra, un experimento maravilloso al que le falta la suficiente coherencia —¡bendita **Séptima** de Mahler por Klemperer; ése sí es el modelo de experimento indiscutible!— para poder situarse al lado de la anterior, de la de un Giulini que quizá con este trabajo lograra la cima de cuantas interpretaciones de música sinfónica había realizado hasta ese momento (1977).

Lo más apabullante de la versión de



Giulini; lo más impresionante, increíble y difícil de valorar de su interpretación es la sencillez del planteamiento. Giulini no hace nada raro, no inventa nada, basa la fuerza expresiva, la belleza de su realización —¡incontenibles!— en la pura musicalidad de la partitura. Su interpretación alcanza el punto justo de hondura dramática, de angustia, dolor y pasión, para que la propia música devuelva, por su parte, no más veracidad de la necesaria. Es decir, me parece admirable cómo Giulini asume el retórico romanticismo que hay en esta música (y digo retórico porque al fin y al cabo el mensaje que transmite se podía enviar en muchísimas menos notas) y nos lo hace creer; más: nos lo cala hasta los huesos porque nos emociona, nos moviliza hasta la última de nuestras más insensibles fibras. Y claro el cómo se consigue todo esto es muy difícil de explicar; seguramente si otro director intentara lo mismo nos resultaría una futilidad, una nadería llena de combinaciones sonoras más o menos interesantes. En fin, de la versión de Giulini destacaría sobre todo el primer movimiento, un auténtico milagro musical; el cuarto es bellissimo y, dentro de su tono moderado de negruras y desesperaciones, o sea, dentro de su línea romántica, una realización orquestal prodigiosa. Los centrales están bien, muy bien, pero como por otro lado tampoco aportan nada interesante en sí mismos, pues eso, se escuchan con placer pero nada más (la verdad es que cualquier versión ortodoxa de estos movimientos interesa poco; como sucede con mucho Mahler, que necesita ser muy, muy recreado para poder ser *digerido*). En resumen, una interpreta-



ción maravillosa, irrepetible; un auténtico torrente de música, la versión discográfica más recomendable hasta el momento presente.

Y Klemperer... Esto es otra dimensión. Como ya le sucediera en su versión discográfica para EMI, en ésta, una realización en vivo con la Filarmónica de Viena (1968, de una serie de conciertos que Klemperer dio en la capital austriaca, algunos de los cuales, por cierto, se pudieron escuchar aquí gracias a la retransmisión de Radio Dos), funcionando muy bien las cosas, los resultados no alcanzan calidades similares a los obtenidos en **Segunda, Cuarta** y, muy particularmente, **Séptima Sinfonías**. Desde luego, no me es posible calificarla con menos del máximo permitido (tampoco como aficionado me resistiría a su compra), pero he de reconocerle dos defectos que no todos estarían dispuestos a perdonarle. En primer lugar, cierta morosidad en el primer movimiento, debido a una sistemática renuncia a cantar, a dejar volar los pasajes más líricos (la estructura total del movimiento, sin embargo, es irreprochable, de una pieza, de una lógica imponente). Y en segundo término, la incoherencia de, después de unos segundo y tercer movimientos tremendamente cáusticos, de una sequedad y tersura sonoras asustantes (aquí sí interesa esta música), plantear un Adagio final lo menos klempereniano que uno pueda imaginar, o sea, total y absolutamente romántico: sorprendentemente, Klemperer se transformó al final de la obra, con un Adagio muy lírico, lleno de esperanza y paz; toda la ironía anterior se desvanece y el mármoleo Klemperer termina con un canto al amor más puro, aunque, eso sí, muy distanciado, muy desde lejos... ¿Pensaría en Alma María? En conclusión: una versión que a trozos puede resultar apasionante, pero que en conjunto resulta al menos extraña. Por supuesto, recomendable al máximo: es difícil escuchar tanta música en tan poco tiempo. El álbum se completa con una magnífica versión del Preludio del acto I de **Tristán e Isolda**, de Wagner. Esta pieza no es como el mejor Wagner que Klemperer grabara en estudio para EMI; sin embargo, parece que aquí, muy en la onda de lo que en el concierto haría luego con el último movimiento de la **Novena**, o sea traicionándose en cierta medida a sí mismo, se decidió por un **Tristán** lírico y de gran vuelo romántico. La versión resultante es excelente, de un vigor incontenible, aun no pudiéndose situar entre las mejores registradas en disco. Un detalle, para acabar: a Klemperer la Filarmónica de Viena le sonaba como su Orquesta, La Philharmonia. ¡Este hombre debía tener una personalidad devastadora!

"EL MESÍAS", DE HAENDEL, POR PINNOCK

Primera opción discográfica con instrumentos originales

Por Fernando Gil Olalla

HAENDEL: El Mesías. Arleen Auger, soprano. Anne Sofie von Otter, contralto. Michael Chance, contratenor. Howard Crook, tenor. John Tomlinson, bajo. The English Concert Choir. The English Concert. Director: Trevor Pinnock.

Marca: Archiv. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 630-2, 2 CDs
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 30' 7"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Esta nueva versión de **El Mesías**, por Trevor Pinnock y The English Concert, viene a enriquecer la ya amplia discografía de la más famosa partitura haendeliana, que supera la treintena de grabaciones, realizadas en su mayoría por intérpretes británicos. Un rápido repaso a la misma nos sirve para comprobar que existen versiones para todos los gustos, por raros o exigentes que sean: la disparatada de Beecham (RCA), arreglada por el propio director con inclusión de ¡bombo y platillos!, las *antiguas*, por interpretación, de Sargent I (EMI) y II (RCA) y Boult I y II (Decca), espléndidas las últimas de ambos; la instrumentada por Mozart y cantada en alemán, en el curioso e interesante registro de Mackerras (DG); la personalísima de Scherchen (Vanguard); las austeras, aunque hermosas, de Richter I y II (DG); la intemporal de Klemperer (EMI); las *tradicionales* renovadas de Colin Davis I y II (Philips), mejor la segunda; y, por último, dos bloques de grabaciones que se acercan a la música barroca por vías diferentes: las realizadas por orquestas de cámara que no utilizan técnicas originales, cuyos más valiosos ejemplos son Willcocks (EMI), Marriner (Decca) y Leppard (Erato), y por orquestas que utilizan instrumentos originales (Harnoncourt, Gardiner, Hogwood...), cada una con sus matices y peculiaridades.

La dirección de Pinnock, que también toca el clave con el continuo, se enmarca dentro de su admirable estilo haendeliano. Emplea, como es habitual, un contingente instrumental y coral muy reducido (35 y 32 intérpretes respectivamente), los "tempi" son ligeros, la articulación marcada y precisa y nada enfatizada, la ornamentación es usada con mesura, y el bajo continuo bien presente y marcado. La sonoridad

global que obtiene es de un gran atractivo y personalidad. En líneas generales hay un desequilibrio entre los números corales y las arias en beneficio de aquellos. Pinnock se nos muestra como un gran director de coros: la vitalidad y fuerza expresiva, la justeza en los ataques y la transparencia sonora son algunas de sus mejores cualidades. El acompañamiento a los solistas es algo más irregular, con momentos de magníficos aciertos (Núms. 18, 28, 38 y 43, en el que nos sorprende por un sobrio y sereno acompañamiento), otros más decepcionantes por su rapidez y ligereza (Núm. 30); "tempo" desmayado y poco enérgico (Núm. 41); por su fraseo ramplón y poco adecuado al texto (Núm. 50) y por el abuso de algunos efectos dinámicos y expresivos que me parecen poco ortodoxos en este tipo de versiones: *crescendos* y *pp* excesivos (Núms. 1 y 2) y ritardando de trompeta en el compás núm. 57 del Aleluya. Tampoco encuentro justificado el corte de más del 60 por ciento de los compases en la Sinfonía pastoral (Núm. 13), rompiendo el esquema binario de la pieza.

De los solistas vocales destacan con diferencia Arleen Auger y Anne Sofie von Otter. La primera es una veterana y experta cantante de oratorios, poseedora de una voz de soprano lírica de gran belleza y espléndida técnica que le permite sentar su magisterio en arias tan comprometidas como el Núm. 16, "Rejoice", Núm. 18, "He shall feed his flock", y, sobre todo, el genial Núm. 43, "I know that my redeemer liveth", cantada con un recogimiento y convicción verdaderamente emocionantes. La joven von Otter brilla también a gran altura, aunque por exigencias de la versión tiene que ceder parte de su protagonismo al contratenor, por más que momentos de lucimiento no le faltan, como en el aria del Núm. 8, "O thou that tellest" (que canta con voz cálida, expresiva y uniforme en la emisión), los Núms. 21, "He was despised", y Núm. 50,

"If God be for us", aunque en esta última el fraseo queda un tanto desdibujado por el empleo excesivo de adornos.

Lo menos afortunado de la grabación son los cantantes masculinos. Howard Crook es un tenor de voz muy lírica y escasa belleza, y su intervención no pasa de lo discreto. El contratenor Michael Chance es el que mejor canta de los tres, aunque este tipo de voces no me parece apropiado como sustituto de las contraltos solistas, por considerarlo forzado y antinatural. El peor de los cantantes es el bajo John Tomlinson, cuya voz, grave y profunda y de indudable atractivo, parece vieja y gastada, de emisión poco clara, y cambiante el color; la línea de canto me parece poco adecuada estilísticamente. Como ejemplos me remito a las dos arias más importantes de bajo: Núm. 38, "Why do the nations", y Núm. 46, "The trumpet shall sound".

Realmente hay que descubrirse ante la capacidad que tienen los británicos para formar coros de primera categoría. Esta es la primera vez que he tenido la oportunidad de escuchar al Coro de The English Concert (formación mixta que incluye contratenores en la cuerda de las contraltos) y me he quedado sorprendido por su soberbia interpretación, en la que destacan la calidad técnica, virtuosismo y entusiasmo, al igual que los instrumentistas de The English Concert, para mí la mejor de las formaciones que utilizan instrumentos originales.

En resumen, con los reparos expuestos anteriormente, la versión de Pinnock se sitúa como primera opción para los que gusten de los instrumentos originales, con el atractivo añadido de su espléndido sonido y de estar en dos cedés. La de Richter II me parece la mejor de las disponibles en CD. En cualquier caso, si Erato publicase la versión de Leppard en disco compacto, ocuparía un indiscutible primer lugar en mis preferencias.

Solistas, Coro y Orquesta rayan a gran altura en esta versión.



 **SENNHEISER**

El elegante diseño de color negro mate y el revestimiento de oro de 24 QUILATES resaltan el carácter exclusivo de este auricular destinado para el reducido grupo de verdaderos amantes de la música.

En su construcción se han seleccionado sistemas magnéticos con características de rendimiento extraordinarios, combinados en sistemas transductores con curvas de respuesta absolutamente iguales.

**LA
EXQUISITA
ALTA
FIDELIDAD**

**HD 540
REFERENCE
GOLD**

HD 540
reference
gold

DATOS TECNICOS

Respuesta - 16 - 32.000 HZ.
Impedancia nominal-600 Ohmios Ω
Factor de distorsión: < 0,4%
Peso aprox.: 250 grs. (sin cable)
Longitud de cable: 3 metros
MADE IN GERMANY

MAGNETRON  **S.A.**
high fidelity

Núñez de Balboa, 31 - 28001 MADRID
Tel.: (91) 435 62 83 - Telex 42451 Soga E

LAS "SINFONÍAS" DE ROUSSEL, UNA AGRADABLE SORPRESA



años, sorprenden, en primer lugar, por el extraordinario oficio que destilan, cuando no lisa y llanamente por la inspiración con que están redactadas las partituras. La génesis de la **Primera** pasó por varias etapas, o más bien es el resultado de un trabajo fraccionado, movimiento a movimiento: el primero, por orden de composición, fue el que ocupa el tercer lugar ("Tarde de Verano") y data de 1904; los dos años siguientes conocieron la aparición del resto, para completar la pieza que, en todo caso, su autor no la calificó de sinfonía hasta catalogar la **Núm. 2**, quince años después. Se trata de una excelente música de descriptivismo naturalista de carácter impresionista, en la que cabe sobre todo destacar el último tiempo ("Faunos y Dríades"), una auténtica fiesta de sonidos y atmósferas tímbricas. La **Segunda** —como diría mi compañero en estas tareas, y sin embargo amigo, Pedro González Mira— es una música de apretada esencialidad. Escrita a los 50 años, estamos ante una partitura madura donde el impresionismo anterior ha dado paso a un sicologismo de corte neorromántico, plagado de todo tipo de angustias y dramáticas llamadas, y una suave e irresistible ironía que comienza a recordar un poco a Stravinsky. **Tercera** y **Cuarta**, por último, compuestas en los años treinta de este siglo, pertenecen a un período de composición del discípulo de D'Indy y, a su vez, maestro de Satie, Martinu y Varèse —al último, claro— que algunos especialistas definen como neoclásico; yo añadiría y *festivo*, pues poco música sinfónica se ha hecho en este siglo de tal vitalidad, entusiasmo y espíritu juvenil: su autor contaba ya con 60 años cumplidos. Obras ambas de madurez en sentido estricto, son más fácilmente escuchables que la **Segunda**, mucho menos duras y bastante más deliciosas; siempre, repito, magníficamente escritas en todos los aspectos.

La interpretación de Dutoit es fenomenal, lo que me lleva a hacer una reflexión un tanto *repipi*: cómo es posible que la firma Decca, con todo el potencial que tiene, esté desaprovechando a este director (al que está dedicando tanto presupuesto), haciéndole grabar "Boleros" de Ravel y cosas así, para que la más modesta Erato lo aproveche en el repertorio para el cual sí está auténticamente capacitado: ejemplo, Honegger, o el mismo Rousssel. Sus versiones de estas **Sinfonías** son magistrales; no se puede pedir más: ni mejor sentido del ritmo y las dinámicas, ni más criterio y proyección interpretativa. Me atrevería a decir que se trata de interpretaciones fonográficas de referencia. Recomendación máxima, por consiguiente.

obra enfrascado en la convulsión impresionista de sus más ilustres paisanos. Pudo, sin embargo, mostrar criterios personales y una cierta independencia del movimiento gracias a su talento nato para *mover* una orquesta (en su espléndido **Bacchus et Ariane** ritmo y timbres alcanzan categoría de auténtica orgía). Así, sus **4 Sinfonías**, escritas a lo largo de una treintena de



Albert Roussel, un autodidacta que legó una excelente obra musical.

Por Anabel García Hurtado

ROUSSEL: Sinfonías núms. 1, "El Poema del Bosque", y 3. Orquesta Nacional de Francia. Director: Charles Dutoit.

ROUSSEL: Sinfonías 2 y 4. Orquesta Nacional de Francia. Director: Charles Dutoit.

Marca: Erato. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: ECD 88225 y ECD 88226
Grabación: DDD
Duración:
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Una agradable sorpresa, pues no conocía esta música y, dicho de golpe ya, me ha parecido estupenda, preciosa, además de muy consistente y magníficamente orquestada. Pero procuraré precisar algo más, aportando algún dato que sea de utilidad al lector.

Albert Roussel (1867-1937) hizo su

Crítica discográfica

Comentan:

Salustio Alvarado (S. A.) - Gonzalo Badenes (G. B.) - Rafael Banús (R. B.) - Vladimiro Bas (V. B.) - Xavier Casanovas-Danés (X. C.-D.) - Francisco Chacón Marín (F. Ch. M.) - Luis Dalda Gerona (L. D. G.) - Luis Carlos Gago (L. C. G.) - Anabel García Hurtado (A. G. H.) - Pedro González Mira (P. G. M.) - Francisco Javier Lara (F. J. L.) - Alvaro Marías (A. M.) - Joan Matabosch (J. M.) - Galo Ramírez (G. R.) - Carlos Ruiz Silva (C. R. S.) - José Sánchez Rodríguez (J. S. R.) - Tartessos (T.) - Carlos Villasol (C. V.)

BACH/BUSONI: Transcripciones. Peter Rösel, piano.

Marca: Capriccio. Importador: Ferysa.
Soporte: disco compacto
Referencia: 10 117
Grabación: DDD
Duración: 54' 44"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: L. D. G.



Ahora que nos estamos acostumbrando cada vez más a escuchar la música de Bach con un concepto cada vez mayor de autenticidad histórica, nos encontramos con una reciente grabación en la que se recogen diversas obras del Cantor transcritas por uno de los grandes pianistas de principios de siglo: Ferruccio Busoni. Su amor por la música de Bach llevó a Busoni a transcribir, de forma absolutamente genial, diversas obras destinadas en un origen al órgano o al violín, como es el caso de la conocida **Chacona**. Sin lugar a dudas, Busoni quiso hacer un homenaje al Cantor y a su música. La presente grabación es un documento muy interesante, en el que se refleja el concepto que se tenía de la música de Bach en unos momentos en que el piano era el instrumento de tecla por excelencia. Nos guste o no, es un documento digno de tener en cuenta. La interpretación de Peter Rösel al piano de éstas transcripciones de Busoni es técnicamente correcta, aunque se echa en falta mayor calor y expresividad, especialmente en la **Chacona**, versión que nos deja fríos. El disco, pues, es más interesante por el contenido que por la interpretación.



BACH: Trauerode, BWV 198. Cantata BWV 78. "Jesu, der du meine Seele". Ingrid Schmithüsen, Charles Brett, Howard Crook, Peter Kooy, La Chapelle Royale. Director: Philippe Herreweghe.

Marca: Harmonia Mundi. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: HMC 901270
Grabación: DDD
Duración: 57' 47"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: G. R.



Mientras que la **Cantata BWV 78** (1724) se inscribe en el ciclo litúrgico, la **Oda Fúnebre BWV 198** fue escrita para el funeral de Christiane Eberhardine, Reina de Polonia y Electora de Sajonia, apreciada por su fidelidad a la fe luterana, por encima de las con-



veniencias políticas. Paralelamente, mientras que la **Cantata BWV 78** es una de las más conocidas —justamente— del repertorio, con su inolvidable dúo para soprano y alto, la **Trauerode**, de mayores proporciones estructurales, no ha sido tan favorecida por intérpretes y casas discográficas, aunque es suficientemente conocida por los aficionados al género. Ambas obras pueden contarse, sin em-

bargo, con parecidos méritos, entre los momentos más excelentes e inspirados de la producción del Cantor de Santo Tomás. La interpretación de Herreweghe, con los solistas y la Chapelle Royale, que sigue fielmente, como de costumbre, la versión autorizada de la Neue Bach Ausgabe, confirma, tras los éxitos de las **Pasiones según San Mateo y San Juan**, a este grupo de artistas y al propio Herreweghe como los máximos especialistas del momento en esta clase de música. ¡Hay que oír esta grabación para creer que tal interpretación es posible! Un disco indispensable no ya para especialistas, sino *para todos los públicos*.



BACH, HAENDEL, A. SCARLATTI: Arias para soprano y trompeta. Helen Field, soprano. John Wallace, trompeta. Orquesta Philharmonia. Director: Simon Wright.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: NI 5123
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 11'
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: R. B.



Es una gratisima sorpresa encontrarse con un debut discográfico tan afortunado como el de esta joven soprano galesa, que ya ha conseguido cierto renombre gracias a sus apariciones en el Covent Garden londinense y, sobre todo, como "Gilda" en el polémico **Rigoletto** de la English National Opera. Resulta doblemente grato por la dificultad del repertorio escogido, que "a priori" no resulta el más adecuado para una cantante que se dedica primordialmente a la ópera, pero su conocimiento

del oratorio barroco es irreprochable. Realiza con bastante limpieza las agilidades, hace muy bien los trinos y domina las agilidades, aunque en ciertas obras (por ejemplo, en *Or la tromba* de **Rinaldo** Haendel), el recuerdo de voces más espectaculares pesa demasiado sobre ella. Pero Helen Field no se deja atemorizar e imprime su sello personal a **Jauchzet Gott in allen Landen** de Bach, **Let the bright Seraphim** de Haendel o **Su le sponde del Tebro** de Alessandro Scarlatti, en las que me ha recordado por su modo de cantar y de interpretar a una Arleen Augér dotada de un instrumento más robusto.



En estas arias de virtuosismo puede lucirse también el trompetista John Wallace, para quien estas piezas parecen un juego de niños, así como una muy adecuada Philharmonia Orchestra bajo la animada dirección de Simon Wright. Como no podía ser de otro modo, los técnicos de sonido también han apostado por la espectacularidad y el resultado es bastante superior a las habituales tomas de esta firma inglesa.



Disco compacto



Disco Lp



Casete



Video

DAT



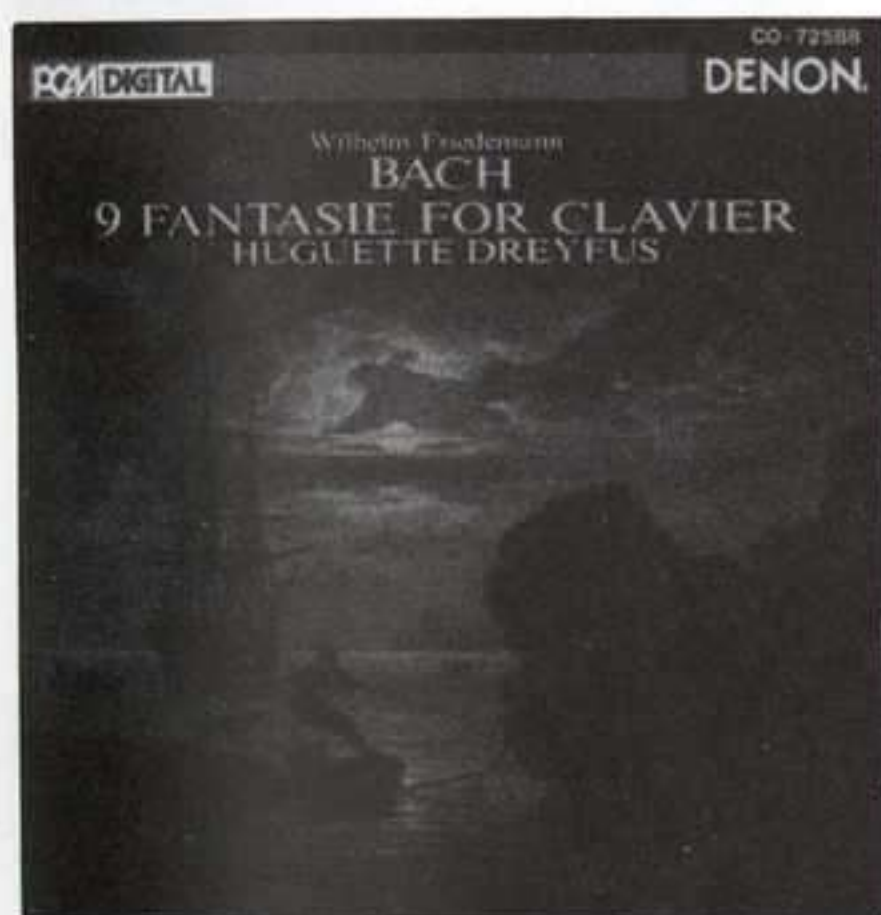
BACH; Wilhelm Friedemann: 9 Fantasías, Falck 14-21 y 23. Huguette Dreyfus, clave.

Marca: Denon. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CO-72588
Grabación: DDD
Duración: 49' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: A. G. H.



Wilhelm Friedemann, el mayor de los hijos de Johann Sebastian Bach, era el más dotado musicalmente de sus hijos —según, entre otros, el propio Cantor de Santo Tomás— pero frustró su carrera profesional y su desarrollo como compositor por culpa de su extravagante e inestable carácter, sobre todo a partir de la muerte de su padre, la que aconteció cuando W. Friedemann tenía 40 años. Pese a que vivió casi 74, compuso muy poco, no muy ordenada ni consistentemente, pero hoy su música, con todos sus defectos, nos resulta muy interesante, atractiva, sugerente, fascinante.



La **Fantasia** parece la composición que, precisamente por su libertad en todos los órdenes, se adaptaba mejor a la forma de ser de W. Friedemann, que se expresa a través de ella sin ataduras y con toda espontaneidad. Reflejan tanto su categoría de genial y reconocido improvisador, de una imaginación desbordante, como su temperamento desordenado, anárquico, que cambia muy rápidamente de estado de ánimo. Su expresividad, su "patos", son a menudo de gran fuerza y de la mayor singularidad. En todos sentidos, estas **Fantasías** deben ser un fiel reflejo de la personalidad de su autor, en un cierto sentido muy romántico. Romanticismo: movimiento al que W. Friedemann se anticipa en varios aspectos, no pudiéndosele encuadrar más que parcialmente en el que imperaba en su época, el "Empfindsamer Stil".

Siguiendo la cronología de estas **9 Fantasías** parece apreciarse un ahondamiento progresivo en el desequilibrio de su carácter, que llega a ser desconcertantemente inestable en las **Fantasías F 15 y 16**, del año de su muerte, 1784. En la primera de éstas, de cinco minutos y medio de duración, hay hasta once tempi diferentes, y en la segunda,

la más extensa de la serie (13' 39"), nada menos que diecisiete. Y las transiciones de unos a otros son a veces de la mayor brusquedad y se producen de forma totalmente inesperada.

La interpretación de la Dreyfus, de un dominio técnico apabullante, traduce al pie de la letra estos rasgos del arte de W. Friedemann Bach, y hasta su mismo atropellamiento (sin pérdida de claridad expositiva y de su particular lógica, que a su modo la tiene), irascibilidad, fogsidad o —más raramente— apaciguada meditación, no son sino un intento, creo que certero, de calcar el modo de ser del compositor.

Comparando este enfoque con el de Colin Tilney en la **Fantasia F 19** (Archiv, 1976) salta a la vista lo diferentes que son, pues para el clavecinista británico su música es, según sus propias palabras, "introvertida", "de líneas fluidas y melodiosas": Tilney lo acerca, yo creo que impropriadamente, al estilo rococó.



BARTÓK: Concierto para piano núm. 3; Allegro barbaro; Tres burlescas; Sonatina; Danzas populares rumanas; Villancicos rumanos; Suite Op. 14; Tres aires populares húngaros. Dezső Ránki, piano. Orquesta del Estado Húngaro. Director: János Ferencsik.

BARTÓK: Estudios Op. 20; Suite de danzas; Al aire libre*; Sonata*. Gábor Gabos y Erzsébet Tusa (*), piano.

Marca: Hungaroton. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: HCD 31036 y 31051
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 5' 19" y 1 h. 8' 51"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (media)
Sonido: ★★★ a ★★★★★
Comentarista: C. V.



En la especie de *eterno retorno* particular propiciado por la fiebre reeditora desatada tras el advenimiento del CD, es una ventura volver a encontrarse con estas grabaciones pertenecientes a la memorable Edición Bartók de Hungaroton. Los dos compactos, independientes, recogen de manera parcial pero casi completa las versiones contenidas en cuatro de los discos negros de antaño, lo que supone la inmensa mayoría de las obras sueltas para piano, enriquecida además con el **Tercer Concierto**, muy juiciosamente incorporado al volumen que protagoniza Dezső Ránki, de neta superioridad sobre el de sus dos compatriotas. Si Ránki se muestra siempre sutil y refinado, desmintiendo un tanto el cliché del Bartók feroz, en todo caso comparte con ellos ese aura idiomática que emana —y no creo que el decirlo sea ofrendar a un nuevo lugar común— de los intérpretes húngaros en este repertorio.

En cuanto al **Concierto**, existen hoy varias lecturas sobresalientes en este mismo soporte, pero el especial clima poético logrado por Ránki y Ferencsik continúa sin superarse, al menos entre las que yo conozco.



BEETHOVEN: 33 Variaciones sobre un vals de Anton Diabelli, Op. 120. Friedrich Gulda, piano.

Marca: Harmonia Mundi (France). Import.
Soporte: disco compacto
Referencia:
Grabación: ADD
Duración: 44' 55"
Serie: Musique d'abord (media)

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★
Comentarista: T.



Fuerte decepción la producida por esta interpretación, de 1970 y ahora innecesariamente reeditada, que es sin cesar mecánica, como si estuviese escribiendo a máquina, a todo correr (44' y pico frente a los casi 61' de Barenboim) y sin apenas matices ni expresividad, de una dinámica pobrísima (que raramente sale del forte o mezzoforte) y de una pulsación invariablemente percutiva. Gulda da la impresión de no haber meditado sobre esta genial partitura, posiblemente la cima del pianismo beethoveniano (así como su obra más difícil para intérpretes y oyentes), a la que no le *hincaron el diente* bastantes de los grandes intérpretes de Beethoven de las últimas décadas (Kempff y Gilels incluidos, y Arrau mismo hasta hace no mucho) o, si lo hicieron, fracasaron más o menos estrepitosamente (Backhaus más, Brendel menos). El único pianista que creo que le ha hecho justicia en disco ha sido Daniel Barenboim (D.G. 1982, Premio RITMO en su día), cuya versión no desesperamos de ver algún día en compacto.



Volviendo a Gulda, se limita a apabullar con su velocidad, hasta el punto de atropellarse a veces con pérdida de claridad (variaciones núms. 6, 7, 21), o resultando totalmente aséptico e inexpressivo en las lentas (núms. 24, 29, 30, cuya indicación "sempre cantabile" pasa por alto, así como la de "molto espressivo" en la siguiente. Repárese en la

Crítica discográfica

brutal diferencia de duraciones entre él y Barenboim: en la 29, 0' 54" frente a 1' 45"; en la 30, 1' 06" frente a 2' 20", y en la 31, 3' 58" frente a 6' 13"). En algunas, como en la núm. 28, es un verdadero *martirio* escucharle.

La grabación está dividida en este cedé en 34 cortes (el tema y las 33 variaciones), de los que sólo se anota la duración, pero no la indicación de tempo (¿tal vez para que el oyente no se asuste de cómo Gulda entiende un Andante, un Adagio o un Largo?...)

Para demostración de destreza digital (de dedos), es mejor buscarse otras obras antes que las geniales **Variaciones Diabelli**: es un *pecado mortal* convertirlas en mero pretexto de exhibición de velocidad. A estas alturas seguimos sin una interpretación de primera categoría en compacto; la más conseguida, por el momento, la de Arrau (Philips 1986), que por desgracia se resiente ya a veces por una respuesta deficiente de los dedos.



BEETHOVEN: Bagatelas Op. 33, 119, 126, WoO 52 y 56. Daniel Blumenthal, piano.

Marca: Calliope. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CAL 9205
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 9' 55"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

BEETHOVEN: Sonata 29, Op. 106. Andante Favori, WoO 57. Barry Douglas, piano.

Marca: RCA. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: RD 87720
Grabación: DDD
Duración: 57'
Serie: Red Seal (normal)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: G. B.



Aunque los créditos del disco Calliope indican que estamos ante la grabación integral de las **Bagatelas** beethovenianas, lo cierto es que se ha dejado fuera la pieza más célebre del género, la **Bagatela G. 173 "Für Elise"**. Tampoco eran rigurosamente integrales las grabaciones de Brendel (para Vox) y Bishop-Kovacevich (para Philips). Hecha esta salvedad, conviene subrayar el interés de la publicación, confiada a un pianista joven, serio, muy musical —si se me apura, un poquito academicista, carente a veces de imaginación— laureado en prestigiosos certámenes internacionales. La pulsación de Blumenthal se pliega mejor a la levedad que al humor un tanto rústico de algunas piezas, pero esto son apreciaciones subjetivas que ni aumentaban ni disminuyen el valor de una interpretación perfectamente válida dentro de una honorable *segunda fila*.

Crítica discográfica

El caso de Barry Douglas es muy diferente. Aquí estamos ante un pianista extraordinariamente dotado, tanto en medios materiales de ejecución como en concepto interpretativo. Puede hablarse de sorpresa, al escuchar una versión de la **Hammerklavier** cercana a la ideal, servida por un pianista que cuenta sólo 28 años. Douglas, que a los 16 años osó presentarse a una competición británica, estudió después por espacio de cuatro años en la Royal College of Music, ampliando luego durante otros tres con Maria Curcio. Ya en 1982 intentó un Premio Tchaikovsky, en Moscú, pero fue eliminado en la primera prueba. En 1985 quedó tercero en el Premio Van Cliburn. Al siguiente, volvió a la carga con el Tchaikovsky y ésta vez lo obtuvo de manera rotunda. La proyección discográfica inmediata fue el registro del **Opus 23** tchaikovskiano, con Leonard Slatkin, para RCA. Poco después, se publicó otro disco con los **Cuadros**, la **Sonata Dante** y el **Liebestod** (siempre en RCA: referencias RD 89968 para Tchaikovsky y RD 85931 para **Cuadros**). El tercer disco de Douglas marca un giro de 180 grados: renuncia a los bellos fuegos artificiales del recital espectacular y procede a registrar, con el Cuarteto de Tokyo, el **Quinteto en Fa menor**, de Brahms (RCA RD 86673, Premio RITMO 1988). Está claro que Douglas va directamente hacia *lo más grande*. El cuarto disco es esta sensacional "**Hammerklavier**", obra que conoce y ama desde los 15 años y para cuya interpretación empezó a *sentirse preparado* hace cuatro.

El comentario que acompaña al disco —de soberbia toma digital— ha sido escrito por el propio Douglas y revela la capacidad de análisis y reflexión de un músico de cuerpo entero. El poderío del Allegro —que Douglas ataca dejándonos sin aliento— la fuerza demoníaca del Scherzo sirven de preludio a la más conmovedora versión del Adagio, momento en el que el único rival de Douglas sería Barenboim —quien todavía alarga más el "tempo". El pianista británico ha penetrado en la médula de esta música, una de esas páginas absolutamente cimeras que es preciso traducir con fanatismo. La circunspección, aquí, equivale a traición.



BERG: Concierto de cámara; Cuatro piezas para clarinete y piano; Sonata para piano. Pinchas Zukerman, violín. Daniel Barenboim, piano. Antony Pay, clarinete. Ensemble InterContemporain. Director: Pierre Boulez.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 237-2 Grabación: ADD Duración: 49' 22" Serie: 20th Century Classics (media)

Interpretación: ★★★★★ (Piezas)
★★★★ (Sonatas)
★★★ (Concierto)
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



Uno de los más discutibles aciertos en los últimos años ha sido, por parte de DG, el lanzamiento de esta serie media que recoge grabaciones de autores de nuestro siglo en versiones de un nivel por lo general elevado y reprocesadas —existe alguna íntegramente digital— con una calidad técnica casi siempre superior a la acostumbrada en estos casos. Y más todavía: con los comentarios del encarte traducidos al español. Tanta excepción debería no sólo no decaer dentro del sello germano, sino servir de modelo a las restantes firmas, tan renuentes a salir de los senderos más trillados del repertorio.



El presente cedé no se cuenta, sin embargo, entre lo mejor de la colección, a pesar de la trascendencia de las obras y el rango de los intérpretes. Únicamente las brevísimas **Cuatro Piezas opus 5** conocen, en manos de Pay y Barenboim, una interpretación inspirada y sin tacha; *de referencia*, por emplear un modismo bastante antipático. Del resto del disco, el **Concierto** naufraga por culpa de un Boulez más empeñado que nunca en un objetivismo cuasimecánico que pasa por alto la entraña expresiva de la composición, y la **Sonata** —mucho más *centrada* por Barenboim— sale no obstante perjudicada por una visión del pianista demasiado monolítica en su expresionismo a todo trance.



BERIO: Coro. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Colonia. Director: Luciano Berio.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 902-2 Grabación: ADD Duración: 56' 48" Serie: 20th Century Classics (media)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★ y ★★★★★
Comentarista: C. V.



Este vasto fresco sonoro de una hora de duración no es quizá la obra más absoluta del



catálogo de Luciano Berio, pero sí una de las más representativas y de las que guardan un mayor atractivo para el oyente. Construida tomando por base textos populares de diversas culturas —que entonan las voces solistas del coro, adscritas cada una a un instrumento—, enfrentados a versos de Pablo Neruda —que expone la masa coral en su conjunto—, en la partitura se dan cita prácticamente todas las constantes estéticas y técnicas del compositor: su humanismo crítico y su interés por el folklore —no por *imaginario* aquí menos presente—, la exploración exhaustiva de las posibilidades sonoras de los diversos modos establecidos de la expresión musical. **Coro**, escrita en 1976 y revisada al año siguiente, supone con respecto a la música coral lo que **Opera** (1960-70) frente a la lírica, **Sinfonía** (1968-69) ante la sinfónica o **Recital** (1972) en relación con la voz solista: la asunción de un género codificado por el devenir de los tiempos, hasta arrancarle sus últimas, innovadoras consecuencias.

La dirección del propio autor otorga a este magnífico registro, atinadamente recuperado para el compacto, valor de testimonio histórico.



BRITTEN: Introducción y rondó a la burlesca, Op. 23, núm. 1; Mazurca elegiaca, Op. 23, núm. 2. STRAVINSKY: Concierto para dos pianos. BARTÓK: Sonata para dos pianos y percusión. Sviatoslav Richter y Vassili Lobanov, pianos. Valery Barkov y Valentin Snegirev, percusión.

Marca: Philips. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 420 157-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 7' 58" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



He aquí la grabación en vivo de un recital de música del siglo XX para dos pianos, ofrecido en julio de 1985 en la famosa Grange de Meslay, dentro del festival francés de Touraine cuyo *alma mater* es —como se sabe— el excepcional Sviatoslav Richter, que aquí aparece acompañado de un joven y excelente pianista soviético de quien nada nos dicen los textos de presentación.

Mucho menos conocido que la señora **Sonata** de Bartók, el **Concierto para dos pianos solos** (1935) es sin duda la obra mayor escrita por Stravinsky para el instrumento y una de las imprescindibles entre todas las compuestas después de 1900 para esa combinación. El título se justifica por el carácter concertante impuesto a la obra, de gran densidad sonora en su tratamiento sinfónico de los dos pianos y fértil riqueza de procedimientos de escritura. Las piezas de Britten, predominantemente contrapuntísticas, son casi las únicas que el compositor británico dedicara al teclado; la **Mazurca**, en especial, no carece de interés.



Las versiones, magistrales, aúnan frescura y rigor de concepto, poesía y lucidez. De Britten y Stravinsky no disponemos hoy, que yo sepa, de grabaciones concurrentes, y para Bartók —magníficas las prestaciones de los percusionistas—, ésta se alza entre las capitales. Hay que descubrirse ante la espectacular toma sonora *live*, de una distribución estereofónica modélica, estrictamente fiel a las indicaciones de la partitura bartokiana. Por lo demás, los ruidos ambientales son mínimos y al comienzo de la **Sonata**, si se presta atención, puede escucharse el gorjeo *sotto voce* de algunos pajarillos campestres: "*en Meslay, comme si vous y étiez*"...



BRAMHMS: Sinfonía núm. 4. R. STRAUSS: Muerte y Transfiguración. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Víctor de Sabata.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 715-2 Grabación: ADD (mono) Duración: 1 h. 3' 25" Serie: Dokumente (media)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★
Comentarista: J. S. R.



Un nuevo disco de esta interesantísima serie, en este caso con dos grabaciones del célebre director italiano Victor de Sabata, lamentablemente poco representado en el medio fonográfico, y a quien se suele asociar, generalmente, con el ámbito operis-

tico; aunque, como bien demuestran estas dos grabaciones, era un músico muy versátil: abordó otras parcelas de la música con igual fortuna.



Ambos registros, de 1939, nos muestran a un músico inteligente y sensible, con un gran instinto dramático, y gran dominador de la masa orquestal. De Sabata construye una sólida **Cuarta** de Brahms, en la que combina adecuadamente los elementos líricos con los de mayor reciedumbre, resultando una versión honesta y profunda, que sigue teniendo vigencia a pesar de que posteriormente hayan aparecido versiones más perfectas. El Allegro inicial está expuesto con convicción y mantiene un buen nivel, aunque sería deseable una mayor redondez global; excelente el segundo movimiento, de gran nobleza y cuidadoso fraseo, junto a un scherzo muy vibrante y a ratos algo descontrolado; y un final intenso y agitado, con una adecuada progresión dramática, donde, como suele ser norma, da un énfasis algo teatral a la conclusión.

En **Muerte y Transfiguración** se nos muestra pleno conocedor del lenguaje de Richard Strauss, con cuyos poemas sinfónicos se sentía muy a gusto; versión notable, con una espléndida y misteriosa introducción y una adecuada planificación de la tensión dramática, con pasajes de gran violencia y agitación, y un clímax de gran intensidad.

El sonido, claro está, es deficiente, aunque supongo que la transferencia a CD, llevada a cabo por el extraordinario inge-

niero de sonido Klaus Scheibe, habrá mejorado las condiciones del original; a pesar de todo, existe la suficiente fidelidad tímbrica para una audición satisfactoria.



BRAHMS: las Tres Sonatas para violín y piano. BUSONI: Sonata para violín y piano núm. 2, Op. 36a. Gidon Kremer, violín. Valery Afanassiev, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 6190-2, 2 CDs Grabación: DDD Duración: 2 h. 7' 51" Serie: normal

Interpretación: ★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: L. C. G.



Valery Afanassiev admira el "espíritu de aventura" de su compatriota Gidon Kremer a la hora de interpretar música. Ambos nos miran circunspectos —Afanassiev calvo ya de tanto pensar, Kremer con una ya despejadísima frente— desde la fotografía que sirve de portada del álbum que comentamos. Delante de ellos, en un atril, las partituras de las tres **Sonatas** de Brahms. Menos mal. Si no es por eso y porque en los discos se nos asegura por escrito que son esas las obras escondidas en su interior, créanme que resulta difícil reconocerlas. Eso de la aventura debe consistir para Kremer en hacer las cosas diferentes de todo el mundo. Y claro, ha llovido mucho desde que el bueno de Brahms escribiera estas obras para que ahora vengan estos dos pipiolos con cara de intelectuales a enmendarle la plana a Milstein/Horowitz, Oistrakh/Richter, Grumiaux/Seböck, Zukerman/Barenboim o Perlman/Ashkenazy, por citar sólo algunas de las ilustres parejas que las han llevado al disco. Pero no, les da igual, esto es como el París-Dakar y la aventura es la aventura. El resultado merece tal sarta de descalificaciones que, de reproducir todas las tomadas

al hilo de la tortura-audición, estamos seguros que la dirección de esta revista se vería obligada a ejercer el derecho de censura. Es literalmente indignante asistir al bochornoso espectáculo de oír cómo estos dos intrépidos aventureros destrozan (esto creo que lo publicarán) una música tan hermosa. Para no entrar en detalles —no se merecen que ni ustedes ni yo les dediquemos más tiempo del estrictamente necesario—, la originalidad consiste principalmente esta vez en tocar todo con unos "tempi" de una insufrible lentitud. Valga un ejemplo. El primer movimiento de la **Sonata Op. 108** le dura a Grumiaux/Seböck 7' 47" y a Zukerman/Barenboim 8' 19". A estos pseudomodernos de tres al cuarto, 11' 51". Y así todo, amén de empeñarse en que Brahms es un compositor relamido, etéreo, ensoñador, que hay que tocar con un arco grácil y acariciante y una pulsación pianística posimpresionista. En fin, para qué seguir. Estamos ante dos perfectos exponentes de lo que los latinos llamarían "asinus ad lyram". Si Brahms escucha lo que han hecho con su música, creo no equivocarme al pensar que les apedrearía. Si le han llegado ecos del moroso espectáculo sonoro debe andar incluso removiéndose por su tumba vienesa.



La **Sonata** de Busoni es sometida a idéntico tratamiento revolucionario, pero su muy desigual calidad se resiente menos del raquitismo interpretativo. En cualquier caso, juzgar su interés a partir de lo que aquí nos proponen estos dos caballeros es empresa arriesgada, porque hasta Brahms

Crítica discográfica

parece un compositor de tercera fila.

Damos fe de que no exageramos lo más mínimo. Si ama a Brahms y quiere sufrir intensamente, no lo dude un momento: aquí encontrará cauce perfecto a sus deseos. Si lo que quiere es disfrutar, puede acudir a cualquiera de las versiones citadas al principio, aunque sólo las dos últimas citadas recogen las tres **Sonatas**. Y, si ya de paso, quiere saber lo que es de verdad la aventura a la hora de hacer música, no lo tiene difícil, pues es algo que ya se inventó hace muchos años: óigase cualquier grabación de Wilhelm Furtwängler. Eso es aventura. Lo de aquí es una vulgar muestra de una mezcla, a partes iguales, de impotencia y locura.



BRUCH: Septeto en Mi bemol mayor, Op. póst. C. KREUTZER: Septeto en Mi bemol mayor, Op. 62. Consortium Classicum. Clarinete y director: Dieter Klöcker.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: C 16881 A Grabación: DDD Duración: Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: A. G. H.



Este cedé tiene el mérito de reunir dos obras camerísticas muy estimables y prácticamente desconocidas. El **Septeto** de Conradin Kreutzer (1780-1849), compuesto en 1822, sigue casi al pie de la letra el modelo del **Septimino** de Beethoven: la misma instrumentación (violín, viola, cello, contrabajo, clarinete, fagot y trompa), casi idéntica disposición de movimientos, la misma tonalidad y un aire sumamente parecido —amable, ligero en el buen sentido del término—. Incluso en lo que se refiere al estilo, porque, a pesar de ser 22 años posterior al de Beethoven, parece casi completamente contemporáneo, pues su clasicismo teñido de Biedermeier se ve sólo

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas
GALLERIA, OVATION, SILVERLINE, 1.495 pesetas

SOLICITE INFORMACIÓN • VISÍTENOS • C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf.: (91) 445 57 83

Crítica discográfica

levemente alterado por toques románticos. Es una obra bien construida y muy agradable de escuchar.

El **Septeto** de Max Bruch, para la misma disposición instrumental, es de 1849, es decir cuando el compositor tenía 11 años (!), y sin embargo es prueba de unas dotes como a su edad sólo tuvieron un Mozart, un Rossini, Schubert o Mendelssohn. La pieza, en 4 movimientos (Andante-Allegro, Adagio, Scherzo y Largo-Allegro) y con la comprensible y excusable falta de unidad y sujeción a fórmulas establecidas, imita bastante también a Beethoven, pero contiene ya rasgos decididamente románticos.



Las interpretaciones son plenamente satisfactorias: el Consortium Classicum es un grupo de sonido homogéneo (que recuerda bastante al tipo del Octeto de Viena), destacando por su conseguido empaste antes que por la exhibición individual de sus componentes, entre los que con todo atrae la atención el conocido clarinetista (y director del grupo) Dieter Klöcker. En la otra grabación existente de la obra de Bruch, la de Solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín (D. G., 1982), éstos brillan más por su virtuosidad y protagonismo en sus solos, con lo que no estoy diciendo que sea una interpretación superior, sino sólo diferente.

La grabación es de un equilibrio y sonoridad ideales.



BUXTEHUDE: la Obra para órgano, Vol. 1. Michel Chapuis, órgano.

Marca: Valois/Audivis
Soporte: disco compacto
Referencia: V 4431
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 9' 40"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: L. D. G.



La casa discográfica Valois/Audivis está realizando actualmente una edición en disco compacto de la integral para órgano del gran organista Dietrich Buxtehude, máximo representante de la Escuela Alemana del Norte anterior a Bach. La grabación fue realizada en disco normal en

1974 y está, como ya hemos dicho, siendo reprocesada en disco compacto. Chapuis, que nos ofrece en el presente volumen catorce obras del maestro danés, es un organista de gran talento y de una desbordante técnica que prácticamente no tiene límites. Pero ese talento y esa técnica deben estar al servicio de la música. No sabemos qué quiere hacer Chapuis con la obra de Buxtehude ¿demostrar su virtuosismo? O, quizá, asombrarnos con constantes cambios de registración, muchas veces injustificados. La obra de Buxtehude es mucho más rica y profunda de lo que nos transmite Chapuis. Es una música llena de contrastes, tremendamente humana y de una gran inspiración. A través de las versiones de Chapuis se nos desvela un Buxtehude que nos recuerda más a la música francesa de Couperin o de cualquier otro. En las versiones de Chapuis la música de Buxtehude queda totalmente arrasada por la velocidad, sin que apenas podamos entender nada de lo que acontece en un prelude, una fuga o un coral. Hay versiones mucho más interesantes que por ahora no podemos conseguir en España. Indiscutiblemente recomendamos la que está realizando en la actualidad Harald Vogel —gran estudioso y profundo conocedor de la música germana del Barroco— para la casa Dabringhaus und Grimm. Que Chapuis se dedique a tocar la música francesa y deje para otros que entiendan mejor esta música el hacérsela llegar.



CARTER, Elliot: Night Fantasies (1980). Piano Sonata (1946). Charles Rosen, piano.

Marca: Etcetera. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: KTC 1008
Grabación: no consta
Duración: 43' 58"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: V. B.



Elliot Carter, nacido en New York en 1908, es un autor poco conocido fuera de América. De producción poco prolífica, sus obras más conocidas y notables quizá sean la **Sonata para violoncello y piano** (1948) y el **Cuarteto núm. 1**, que fue premiado en 1951 en el Concurso Internacional de Lieja. Estudió con Walter Piston y Gustav Holst, y después en París con Nadia Boulanger.

Aquí nos presenta dos obras para piano solo; bien llenas de atonalidad, bitonalidad, polirritmia, disonancias, etc., presentan tanta mezcla epigonal de fuentes de inspiración, que apenas aporta gran cosa propia al panorama de la música actual.

Charles Rosen las interpreta al piano con gran convicción con momentos muy logrados, y

obtiene bellos efectos con las superposiciones de armónicos. De todas formas, el empeño por dar su opinión sobre composiciones de música contemporánea es muy comprometido. Lo que a uno le parezca una genialidad, a otro le parece un bodrio. Me explicaré mejor: al carecer de partitura y de otras grabaciones o audiciones de referencia, hay que dar por bueno que lo que se escucha es lo correcto... Entonces ya sólo cabe disfrutar de la audición, o rechazarla. Pero en este tipo de obras es muy frecuente que se escuchen extensos pasajes que no están escritos; como mucho, se indican acordes o grupos modales de notas para improvisar sobre ellos. Entonces esto se suele quedar en atropellados pasajes, notas percutidas aquí y allá, todo muy aleatorio, y en general la disonancia por la disonancia, cacofonía sin otra justificación que la de querer demostrar que así todo es muy moderno. Y todo ello porque son muy pocos los concertistas capaces de salir airoso y de improvisar la verdad, en el momento. Personalmente, en estos casos prefiero irme a escuchar a un buen músico de jazz, que como se dice en argot, sabe de qué va el rollo.

Volvamos a nuestro disco. La **Sonata** me parece aceptable y suficientemente buena como para ser escuchada y tenida en cuenta, aunque el tiempo central, el Lento, no es de mucho interés, no está bien desarrollado.

En cuanto a la obra **Night Fantasies** —y en parte debido a los excesos que he mencionado antes— siento discrepar de la opinión de su intérprete Charles Rosen, que en la información del disco, entre otras cosas dice: "Por su gran variedad de humores y de expresión —lirismo, ironía, brutalidad, drama, contemplación y descuido— esta composición es, posiblemente, la obra más extraordinaria que se ha escrito para piano desde la muerte de Ravel". (?) Por favor, señor Rosen: aunque usted sea muy amigo de Elliot Carter y éste le haya dedicado esta obra, una opinión así es tan presuntuosa que dice muy poco en favor de su prestigio como crítico, o de sus conocimientos del repertorio pianístico del siglo XX a partir de Ravel.



CHOPIN: los 21 Nocturnos. Daniel Barenboim, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 916-2, 2 CDs
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 54' 49"
Serie: (media)

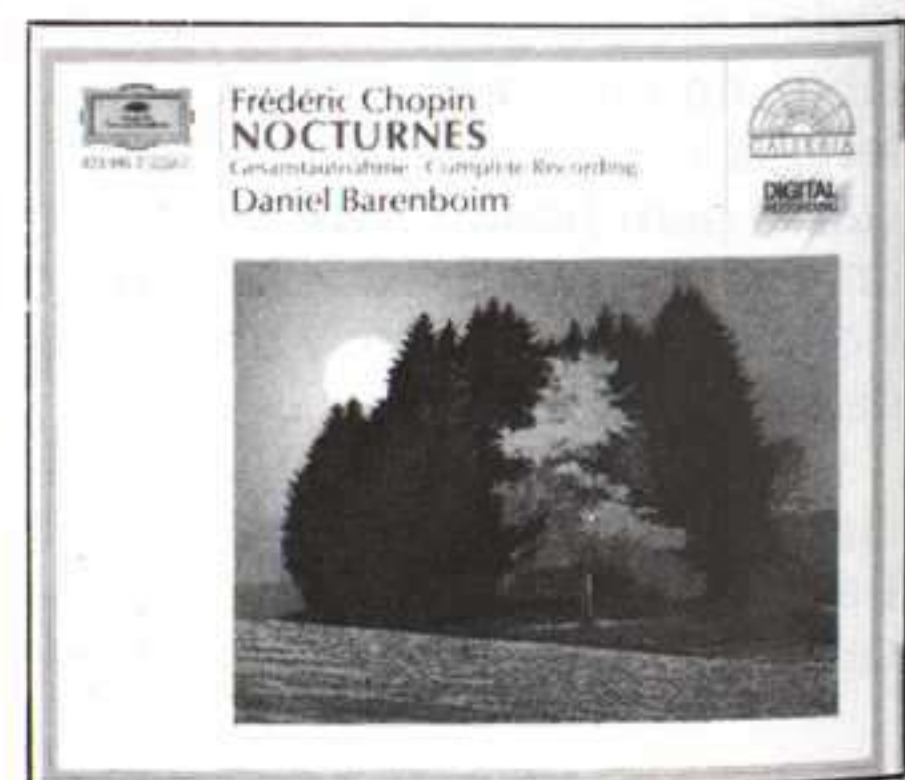
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: P. G. M.



En mi opinión, junto a las integrales de Rubinstein y Arrau, ésta es la otra gran versión dis-

cográfica de los **Nocturnos** de Chopin. Barenboim no se ha prodigado excesivamente en disco con el pianismo chopiniano, pero, a juzgar por esta interpretación, parece que el ciclo de los **Nocturnos** le interesó especialmente (me parece mucho más interesante, en general, que el de los **Preludios**, registrado para EMI). Como era de esperar —y hablo de la impresión recibida ya en su día, año 1982, fecha de la aparición de los discos de vinilo— el pianista argentino se enfrenta al ciclo como un todo, dentro del cual prima la evolución tanto técnica como expresiva del pianismo del compositor. Quiero decir, he vuelto a escuchar las integrales a que me referí al principio y me han vuelto a parecer maravillosas, irrepitibles, pero en ninguno de los dos casos —repito, Rubinstein y Arrau— he visto una progresión tan clara como en la versión de Barenboim; y no sólo en la forma de atacar la música, de acentuar, de dibujar las melodías, de diseñar el discurso total, sino en la concepción sonora. Por eso me parece la interpretación fonográfica de Barenboim quizá la más completa y, desde luego, interesante: es, por decirlo de alguna manera —y esto es fundamental en un ciclo como éste, tan para escuchar apoltronado y soñando— menos lineal, más variada, más rica en ideas, lo que sin duda guarda relación con ese concepto evolutivo —bajo el que está perfeccionado— a que me referí antes.

Hablar de este o de otro **Nocturno** en concreto —me refiero a las versiones, naturalmente— sería ocioso: todo el ciclo es extraordinario, lo que sucede es que a medida que avanza la integral las versiones son más



apabullantemente acongojantes. Así, a uno se le pone bien el alma cuando escucha el **Op. 9, núm. 3**, pero mucho mejor cuando hace lo propio con el **Op. 27, núm. 2**, el **Op. 48, núm. 1...** y no digamos cuando llega a los dos de la **Op. 62**: el colmo ya de la negrura, cosa que, por otro lado, resaltan todos los comentaristas —e incluso intérpretes— de esta música y no llega a percibirse casi nunca con claridad hasta en las versiones más celebradas. En fin, éstas son las virtudes de la versión de Barenboim, que una vez más demuestra que su categoría y clase de músico genial hay que situarla por encima de otras consideraciones negativas de su persona,

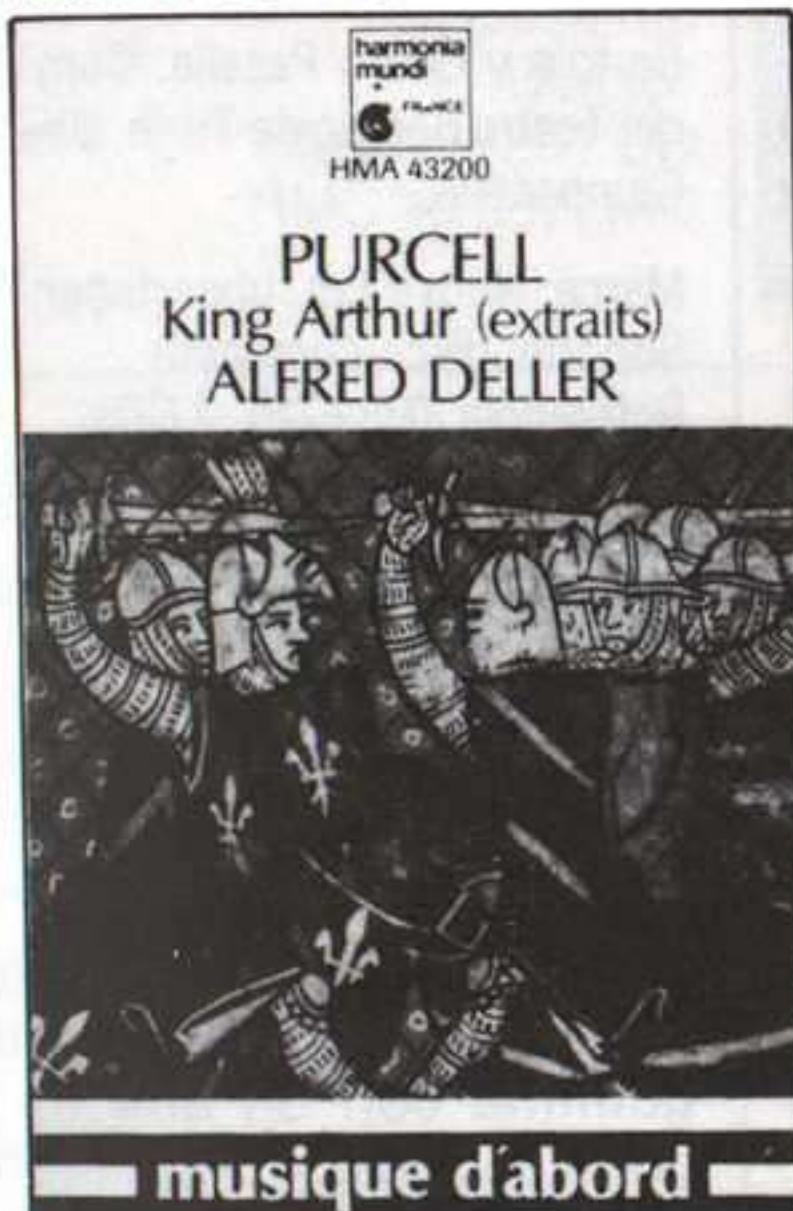
harmonia
mundi



musique d'abord

Ahora, también en cassette, la serie económica "Musique d'Abord". HARMONIA MUNDI populariza en cassette una excelente y amplia selección de sus producciones, como lo está haciendo en Compact Disc en la misma colección.

- SCHUTZ
Kleine geistliche Konzerte
Pequeños conciertos espirituales
Concerto Vocale
René Jacobs
HMA 431097 MC



- PURCELL
King Arthur (extractos)
ALFRED DELLER
HMA 43200 MC



- MUSICA DE LA GRECIA ANTIGUA
ATRIUM MUSICÆ DE MADRID
Gregorio Paniagua
HMA 431015 MC
- CONCIERTO PARA TROMPETA
JEAN-LUC DASSE
I Filarmónici di Bologna
Angelo Ephrikan, director.
HMA 431049 MC

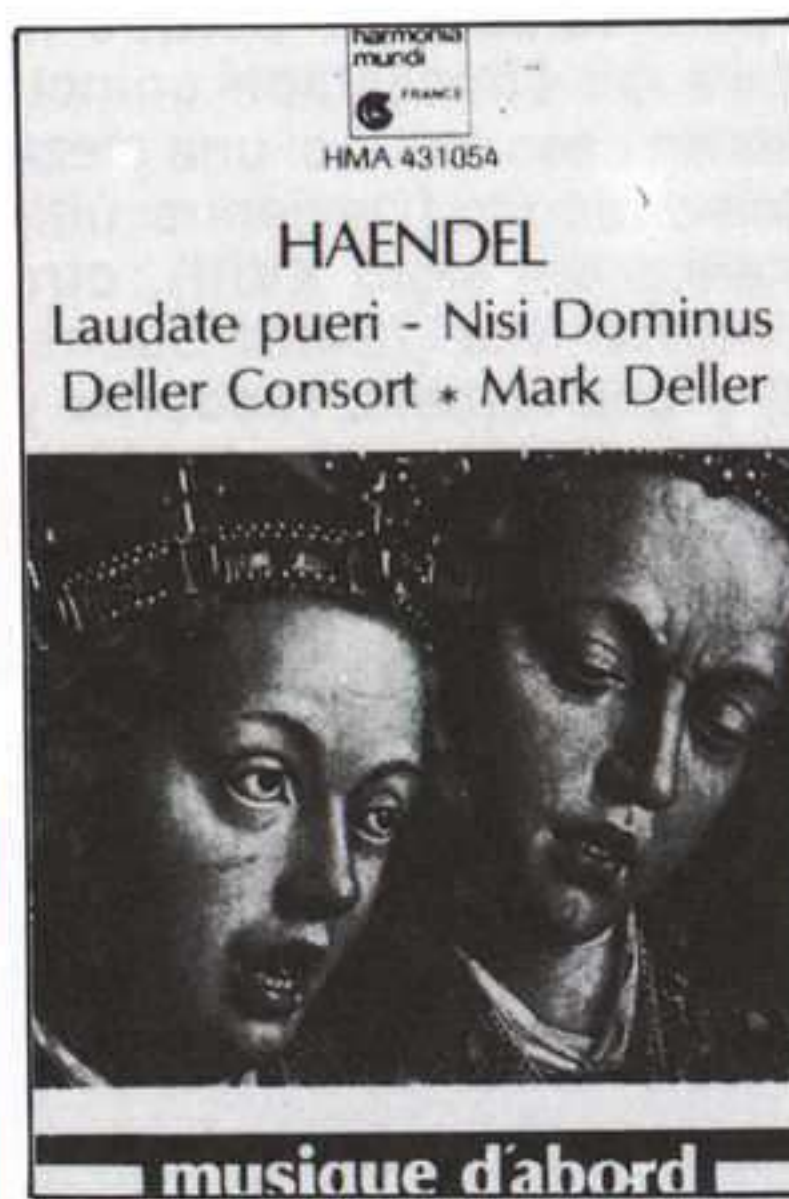
- RENE CLEMENCIC
Y sus flautas
HMA 43384 MC
- VIVALDI
Sonatas a Pisandel
The Boston Museum Trio
HMA 431088 MC



- MONTEVERDI
Concierto espiritual
Concerto Vocale
René Jacobs
HMA 431032 MC
- H. BERLIOZ
Sinfonía Fantástica
Orchestre Philharmonique de Lille
Jean-Claude Casadesus, director.
HMA 43072 MC



- MEDIEVAL ENGLISH MUSIC
Música inglesa de la Edad Media
The Hilliard Ensemble
HMA 431106 MC



- G.F. HAENDEL
Laudate Pueri
Nisi Dominus
Deller Consort
Mark Deller
HMA 431054
- MUSICA DE LA BIBLIA REVELADA
Por Suzanne Haïk-Vantoura
HMA 43989 MC
- F. MENDELSSOHN
Motetes
La Chapelle Royale
Collegium Vocale de Gand
Philippe Herreweghe, director.
HMA 431142 MC

- F. SCHUBERT
Sonata para piano
nº 21 D.960
Lieder Transcrito por F. Liszt
Vladimir Sofronitzki, piano.
HMA 435169 MC
- OVERTURAS DE OPERETAS
Obras de Strauss
Offenbach, Lehar...
Orchestre Symphonique de Plovdiv
R. Raytchev, director.
HMA 43467 MC
- M.A. CHARPERNTIER
Les Arts Florissants
Idylle en musique
Les Arts Florissants
William Christie, director.
HMA 431083 MC

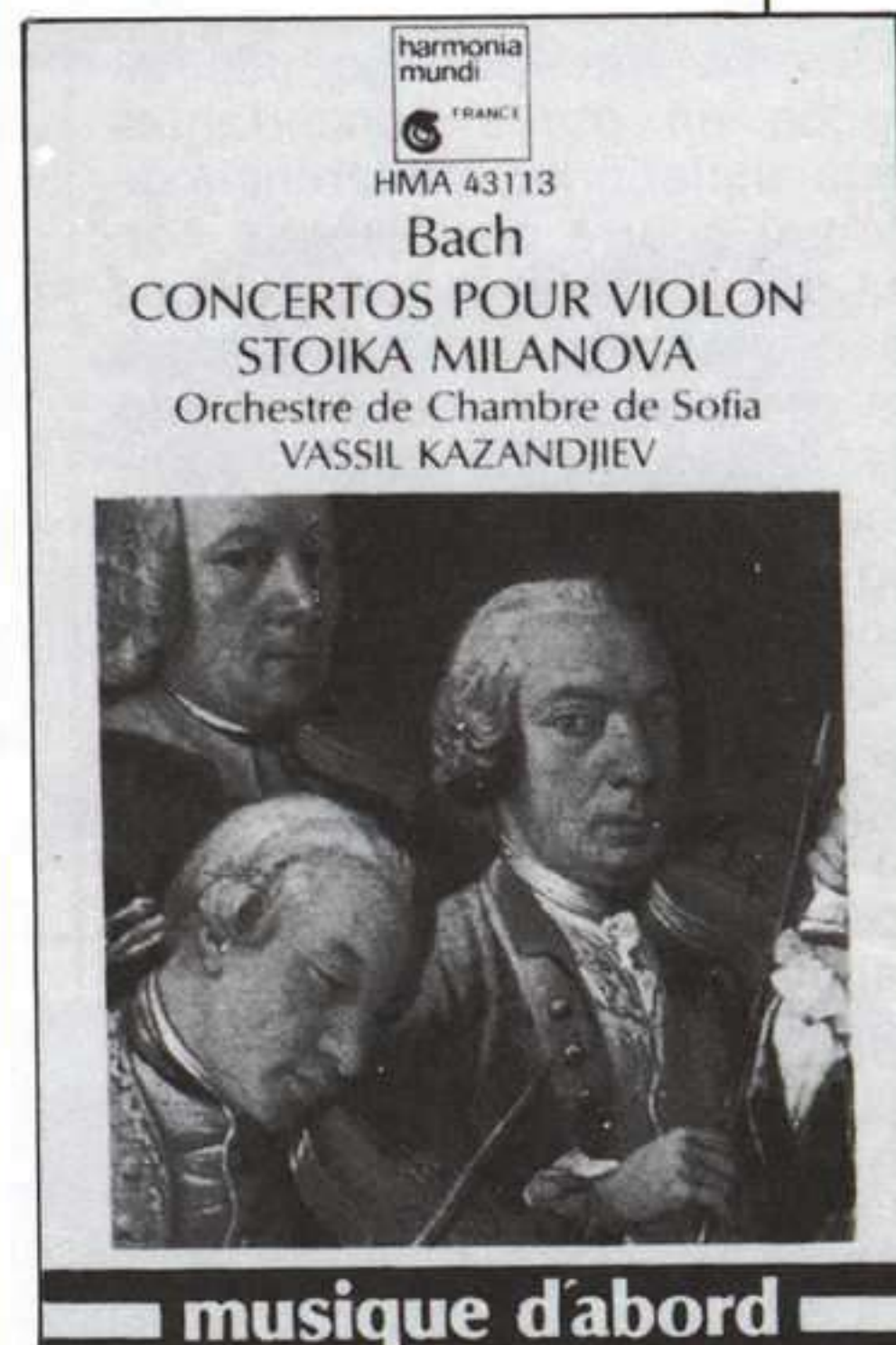
- C. MONTEVERDI
Altri Canti
Madrigales
Les Arts Florissants
William Christie, director.
HMA 431068 MC

- RAMEAU
ANACREON
Les Arts Florissants

William Christie, director.
HMA 431090 MC

- MAHLER
Sinfonía nº 5
Orchestre National de l'ORTF
Hermann Scherchen, director.
HMA 435179 MC

- BACH
CORALES DE NAVIDAD
LIONEL ROGG
A l'orgue Silbermann d'Arlesheim
HMA 43717 MC



- BACH
CONCERTOS PARA VIOLIN
STOIKA MILANOVA
Orchestre de Chambre de Sofia
Vassil Kazandjiev
HMA 43113 MC

- MOZART
QUINTETOS PARA CUERDAS
K 593 & 614
Quatour Bulgare
Nikolaï Sidarov.
HMA 43148 MC

Harmonia Mundi Ibérica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despi

harmonia
mundi

Crítica discográfica

dicho sea esto de paso. Pero dicho.

Con esta publicación (en serie media) se repara al fin la extrañísima ausencia en cedé de la única grabación digital de todos los **Nocturnos** de Chopin.



COPLAND: Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas. LUTOSLAWSKI: Preludios de danza. NIELSEN: Concierto para clarinete. Janet Hilton, clarinete. Orquesta Nacional Escocesa. Director: Matthias Bamert.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto

Referencia: CHAN 8618

Grabación: DDD

Duración: 50' 40"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: C. V.



No ha sido pródiga nuestra época en obras concertantes para el clarinete, a diferencia de lo que ocurre por ejemplo con las de cámara o en formaciones instrumentales diversas. Dentro de ese panorama, el **Concierto** de Nielsen, escrito en 1928, continúa siendo el gran clásico del siglo con una justicia que el de Copland, más breve en duración y en ambiciones pero no carente de belleza, no ha conseguido atraer plenamente hacia sí desde su estreno en 1950. (Ambos, cosa curiosa, tienen reservados papeles de importancia inhabitual para otros instrumentos: la caja —como en su **Quinta Sinfonía**—, en el del compositor danés; el arpa y el piano, en el del neoyorkino, encargo del llorado Benny Goodman en donde el jazz va mucho más allá de la simple nota de color.) Los cinco pequeños **Preludios** de Lutoslawski, originales para clarinete y piano, emplean, en el arreglo del autor que complementa el disco, una plantilla idéntica a la de Copland, con percusión añadida.

La grabación es una significativa muestra de la música clarinetística de la primera mitad del siglo, y está interpretada muy dignamente por la solista Janet Hilton, a la que Bamert y la Orquesta Escocesa prestan un acompañamiento más que eficaz.



DEVIIENNE: Concierto para flauta núm. 2, en Re mayor. IBERT: Concierto para flauta. SAINT-SAËNS: Concierto para violonchelo núm. 1, en La menor. Peter-Lukas Graf, flauta. Claude Starck, violonchelo. English Chamber Orchestra. Directores: Raymond Leppard y Peter-Lukas Graf (Saint-Saëns).

Marca: Claves. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: CD 50-501

Grabación: ADD

Duración: 59' 32"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Concs. flauta)

★★★ (Conc. cello)

Sonido: ★★★★★ (Concs. flauta)

★★★★ (Conc. cello)

Comentarista: T.



Disco extraño, pero interesante, que parece añadir a uno originariamente formado por los dos **Conciertos** de flauta parte de otro, para otro instrumento. Lo que tienen en común las tres obras es ser conciertos y franceses, pero nada más, porque ni siquiera las épocas son coincidentes en caso alguno: una pieza clásica o rococó (Devienne: últimos años del siglo XVIII), otra post-romántica (Saint-Saëns: 1872) y una tercera, moderna y difícil de etiquetar (Ibert: 1934). La secuencia en el cedé es por orden cronológico de composición.



DEVIIENNE Concerto no 2 pour flûte
SAINT-SAËNS Concerto no 1 pour violoncelle
IBERT Concerto pour flûte
Peter-Lukas Graf, flûte
Claude Starck, violoncelle
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard, direction

Peter-Lukas Graf, uno de los grandes flautistas actuales, está igual de cómodo en el repertorio clásico que en el contemporáneo, permitiéndose en este disco mostrar gran versatilidad, una preparación técnica formidable, un sonido de las mayores posibilidades y el sentido musical exclusivo de los grandes. Más llama aún la atención la adaptabilidad estilística de Raymond Leppard, perfecto, sensacional, irsuperable en el **Concierto** de Devienne (como era de esperar de un intérprete consumado de la música del XVII y el XVIII), pero también en el de Ibert, en una órbita en principio tan lejana de lo que Leppard más ha transitado, y que sin embargo borda, pudiendo pasar por un especialista en música francesa de nuestro siglo. Y es que Leppard no deja de sorprender, siempre para bien, lo mismo si dirige Monteverdi, Rameau o Haendel, que Haydn, Mendelssohn, Liszt, Dvorak, Grieg... o Virgil Thomson. Un músico de una pieza, uno de los más grandes de nuestro tiempo.

En el **Concierto** de Saint-Saëns las cosas son muy de otra manera: Claude Starck es un muy buen cellista, con un mecanismo muy seguro, un sonido muy agradable y que enfoca correctamente la partitura, de un modo muy francés, lo que si por una parte la localiza en su sitio, también le merma en mayor proyección y universalidad, al contrario que algunos de los grandes

virtuosos que lo han grabado (Du Pré, sobre todo, con Barenboim, y Rostropovich con Giulini, ambos en EMI). Pero la versión de Starck, musical aunque algo alicorta, habría podido merecer cuatro asteriscos de no ser por la brusca, cortante y monótona **dirección** (mucho es llamarle así) del gran flautista metido a director, que hace perder elegancia, fluidez y también una posible pasión al **Concierto**.

El cedé, de todos modos, merece la pena sólo por los dos **Conciertos de flauta**.



DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Renata Scotto, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, Ivo Vinco, Stefania Malagù, Franco Ricciardi. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director: Nino Sanzogno.

Marca: Dischi Ricordi. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: ACDOCL 202, 2 CDs

Grabación: AAD

Duración: 1 h. 52' 20"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★

Comentarista: F. Ch. M.



Bienvenida al compact disc esta importante grabación que cuenta con más de 25 años, equilibrada en el reparto y bajo la inteligente y efectiva dirección de Nino Sanzogno. En el papel protagonista tenemos a una Scotto en su etapa más lírica, con voz más incisiva que aflautada, desplegando todos los sobregados, filaturas, agilidades, picados, adornos y peripecias de coloratura que son de esperar, con depurada escuela que se traduce en pureza de emisión, buen fiato, capacidad para apiñar, elegancia en el fraseo y vehemente expresividad. No se encuentra, sin embargo, totalmente cómoda en el papel, como delata algún cambio de color en el agudo, cierta acritud tímbrica y muy justa flexibilidad, premoniciones de los radicales cambios vocales que sufriría posteriormente. Su interpretación, aunque animada y con musicalidad intachable, no cala hondo ni acierta a penetrar los vericuetos psicológicos del personaje, sin alcanzar la sutileza analítica, serenidad y profundidad expresiva de la Callas, ni la exuberancia y flexibilidad de Joan Sutherland.

Di Stefano, por su parte, hace del Edgardo una de sus más logradas creaciones, al volcar toda su grandeza expresiva y sugerente musicalidad, exhibiendo un fraseo elegante y a la par vehemente. Sus facultades vocales, aunque algo opacadas la frescura y brillantez iniciales, y aparte de alguna apretura en el agudo, se muestran aún lozanas y lejos del deterioro y graves desajustes técnicos que sufriría pocos años después. Excelente el Enrico de Bastianini, con mucha garra y expresión viril, apli-

cando su inteligente técnica al servicio de un timbre recio, amplio y profundo. Espléndido también, con noble empaste y generoso caudal, Ivo Vinco en Raimondo, y aceptable el resto.

El sonido, monoaural, es suficiente, aunque algo subido de agudos y silbantes las "s". Versión muy recomendable, pero sin superar a las dos de Serafin, especialmente la primera con Di Stefano (EMI), y comparable a la de Bonyngé con Sutherland, Pavarotti, Milnes y Ghiaurov (Decca).



DONIZETTI: Don Pasquale. Enzo Dara, Luciana Serra, Alessandro Corbelli, Aldo Bertolo y Guido Pasella. Coro y Orquesta del Teatro Regio de Turín. Director: Bruno Campanella.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: 033.6715, 2 CDs

Grabación: DDD

Duración: 1 h. 56' 30"

Serie: normal

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: G. B.



Esta grabación de la deliciosa ópera de Donizetti —obra que culmina con un aire de melancolía la gozosa trayectoria de la ópera buffa— procede de tomas efectuadas en directo a partir de las representaciones que tuvieron lugar durante los meses de febrero y marzo del pasado 1988 en el Teatro Regio de Turín. El montaje, efectuado en régimen de coproducción con el Gran Teatro de Ginebra, fue dirigido escénicamente por Ugo Gregoratti y contó con decorados de Eugenio Guglielminetti. La circunstancia añade encanto a esta versión, que lógicamente se produce con los riesgos y las ventajas del directo, aunque éste es sólo relativo dado que se han aprovechado tomas de cuatro representaciones y cabe suponer que en el "editing" se habrá seleccionado el material de mayor nivel musical. Con todo, la atmósfera del teatro ha sido preservada: hay aplausos al final de cada número, idas y venidas sobre la escena y todo tipo de efectos del directo. Incluso sucede que el sonido, de gran nitidez, acusa a veces la distancia excesiva del micrófono con relación a las voces al fondo de escena.

La dirección de Bruno Campanella, al frente de una orquesta experta ya que no de primera línea, sorprende por la profusión de licencias en la agógica. Hay "ritenuti" y "stringendi" no prescritos, si bien en algún caso —como en el acompañamiento de ciertas arias— añaden algo de sal y pimienta a una partitura aquí interpretada completa, salvo dos cortes de recitativo en el último acto —por otro lado, habituales: las frases de Ernesto y Malatesta (escena 4.ª) antes de

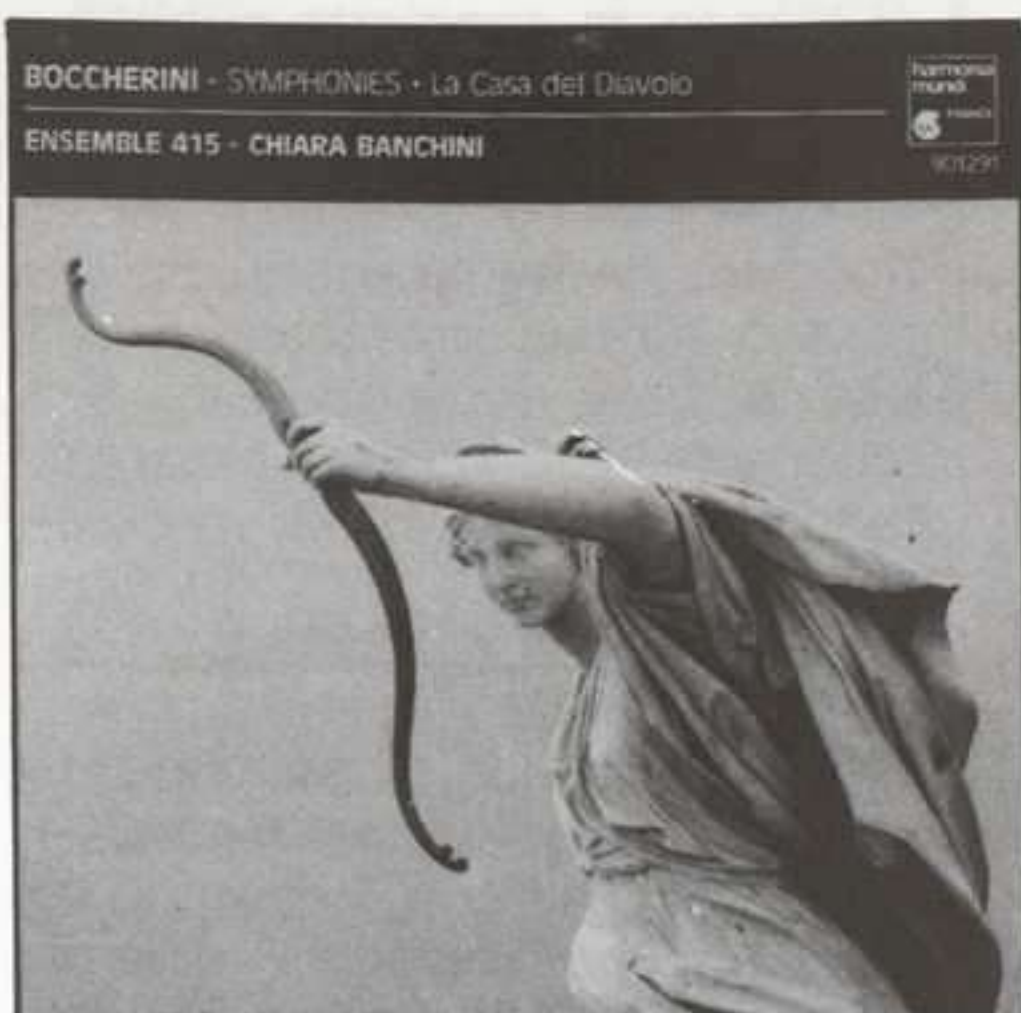
NOVEDADES



harmonia mundi



"La Casa del Diablo"
 Sinfonías que reflejan la influencia del folklore y el carácter españoles que marcaron tan profundamente la obra de Boccherini.
 L. BOCCHERINI
 Sinfonías "La Casa del Diablo"
 HMC 901291 CD
 HMC 401291 MC



G. FAURE
 Messe de Requiem op. 48
 (Versión original)
 G. FAURE/A. MESSAGER
 Messe de Pêcheurs de Villerville.
 Agnès Mellon, Peter Kooy
 La Chapelle Royale
 Les Petits Chanteurs de Saint-Louis.
 P. Herreweghe, director.
 HMC 901292 CD
 HMC 401292 MC



LE CHANT DU MONDE

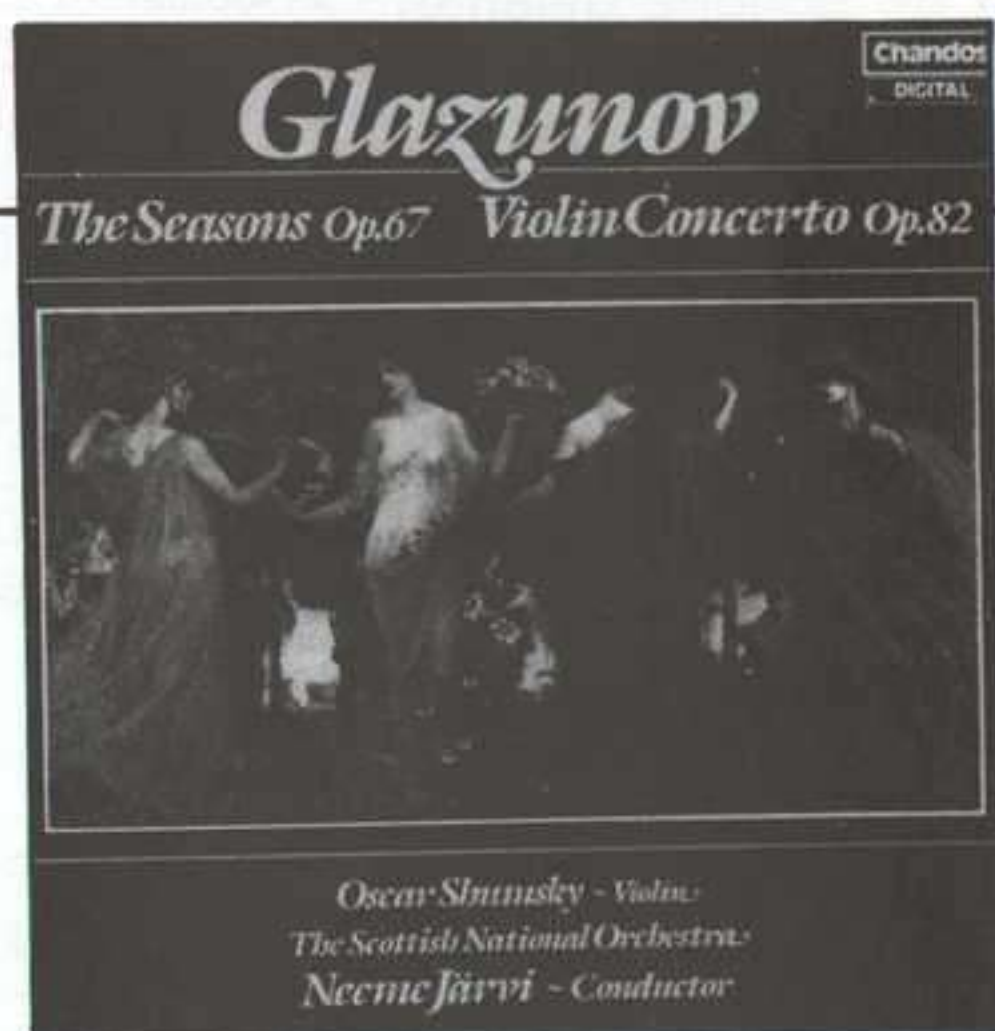
D. CHOSTAKOVITCH
 Sinfonías 1-15
 Las 15 sinfonías en 10 CDs (5 álbumes de 2 CDs) bajo la batuta del creador de la mayoría de sus obras, el gran director soviético Kirill KONDRACHINE. Adquiriendo la integral (los 10 CDs) se obsequia con el catálogo de la obra completa (edición 1988) de D. CHOSTAKOVITCH.
 LDC 2781001/10 CD

PREMIERE MUNDIAL

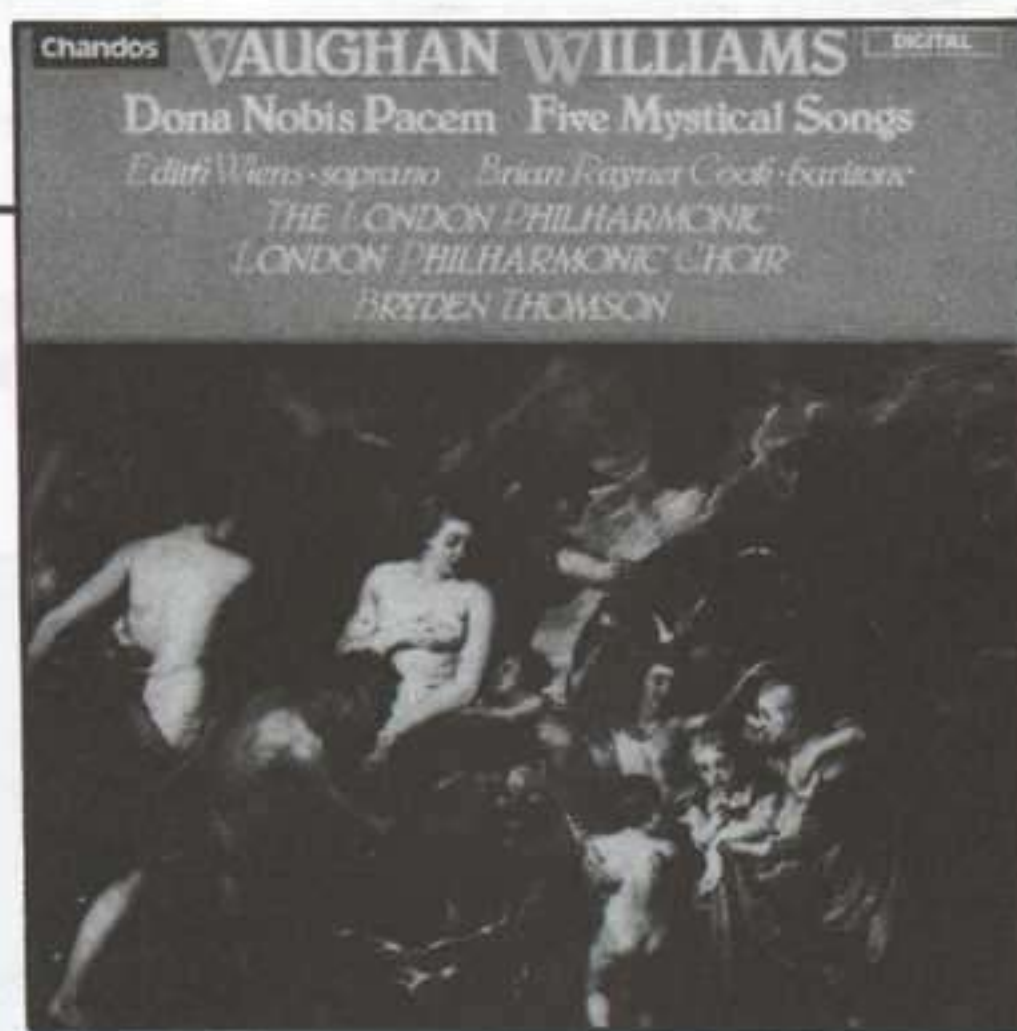


Chandos

GLAZUNOV
 Las Estaciones op. 67.
 Violin concerto op. 82
 Oscar Shumsky, violín.
 The Scottish Orchestra.
 N. Järvi, director.
 CHAN 8596 CD
 ABRD 1285 LP
 ABTD 1285 MC

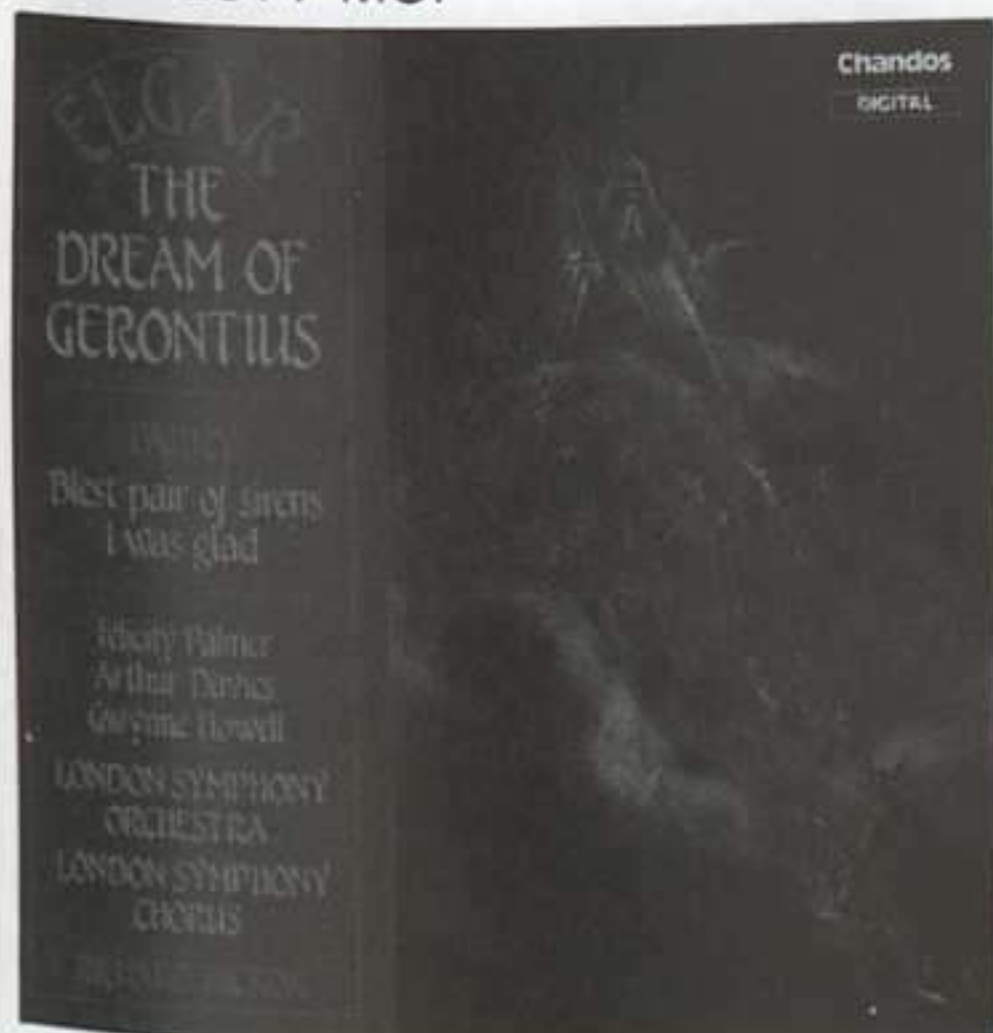


VAUGHAN WILLIAMS
 Dona Nobis Pacem
 Five Mystical Songs
 E. Wiens, soprano. B. Rayner Cook, baritono. The London Philharmonic. London Philharmonic Choir. Bryden Thomson. CHAN 8590 CD. ABRD 1297 LP. ABTD 1297 MC.



BRAHMS
 Sinfonía nº 3 op. 90
 SCHUMANN
 Overture, Scherzo & Finale op. 52
 London Symphony Orchestra.
 N. Järvi, director.
 CHAN 8646 CD

ELGAR
 EL SUEÑO DE GERONTIUS
 London Symphony Orchestra. London Symphony Chorus. Richard Hickox.
 CHAN 8641-2 CD. ABRD 2014 LP. ABTD 2014 MC.



HAENDEL
 Chandos Anthems.
 Volumen 1, nº 1, 2 & 3
 The Sixteen Choir & Orchestra. Harry Christophers, director.
 CHAN 8600 CD.
 ABRD 1293 LP.
 ABTD 1293 MC



Harmonia Mundi Ibérica
 Avda. Pla del Vent, 24
 08970 Sant Joan Despi

harmonia mundi

"Esta repentina llamada" y parte del larguísimo diálogo entre Pasquale, Norina, Ernesto y Malatesta que precede al concertante final (servido aquí sin cortes).

Va siendo hora de que hablemos de los cantantes. De ellos es, sin duda, Luciana Serra quien cuenta con mejores bazas para resolver su parte, tanto por calidad de voz como por técnica de canto. Cierto que esta Norina suena a veces excesivamente "soubrette", sin aquel cálido lirismo que hoy aporta una Eneida Lloris, aunque la italiana exhibe una facilidad para la coloratura de alto voltaje. En todo caso, el personaje está bien definido, hay verdad dramática en su desarrollo y tan sólo un vibrato ocasionalmente pronunciado empaña algo su magnífica línea, dotada de un fraseo, de una capacidad para la modulación y de una técnica de "mesa di voce" realmente soberbias.

El Pasquale de Enzo Dara está algo sobreactuado en la dicción, no es impecable en todos los registros —tiende a calar y desafinar el agudo— y acusa, por supuesto, la edad del cantante. Pero en el tercer acto, después del "schiaffo", Dara está francamente bien como actor y todavía conserva agilidad vocal para el endiablado dúo con "Malatesta", ese irresistible "Vedrai se giovino". Alessandro Corbelli compone un Dottore de voz clara, algo justo por arriba, pero con adecuada dosis de marrullería. El Ernesto de Aldo Bertolo es el punto más débil del registro. Dotado de una voz grata, pero no manejada con total dominio, Bertolo se muestra valiente y se *arrima* —por emplear un símil taurino— a lo que el personaje le pide. Por supuesto que cualquier comparación sería odiosa y lesiva para el tenor italiano (¿podremos olvidar en este papel a Kraus o a Schipa?).

En suma, una versión entretenida y a veces incluso bien cantada.



DVOŘÁK: Concierto para piano. SCHUMANN: Introducción y Allegro appassionato. Andras Schiff. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Christoph von Dohnányi.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 417 802-2
Grabación: DDD
Duración: 53' 5"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: X. C.-R.



El **Concierto para piano** de Dvořák es una obra compleja y un tanto hermética que se beneficia grandemente de la atenta audición que el disco permite. La única —y soberbia— versión de alcance internacional ha sido, durante años, la que Sviatoslav Richter y Carlos Kleiber grabaron

para EMI. Éste concibió el **Concierto** desde una óptica absolutamente agógica y lo forzó hasta los límites de lo posible, contrastando al máximo los tres movimientos al contraponer la pacífica serenidad del Andante, verdadero fulcro de la obra, a la fuerza arrolladora que otorgó a los Allegros extremos. A pesar de la autoridad de Richter, capaz de unos rubatos de gran belleza, se trata, eminentemente, de una versión *de gran director*.



En el caso del tándem Schiff/Dohnányi ocurre lo contrario: la suya es una versión dirigida por el solista, magníficamente acompañada desde el podio, ésta es la verdad, pero cuya fuerza emana principalmente del teclado. Así interpretada, la obra parece más elaborada y reflexiva, más ambigua y cambiante, menos rapsódica que en el caso anterior. También, menos fulgurante. Pero la labor de Andras Schiff, joven pianista húngaro de la hornada de Kócsis y Ranki, es admirable desde todo punto de vista. Es un intérprete muy elegante, con una pulsación muy nítida y un legato perfecto. La orquesta toca con gran agilidad, pero la toma sonora no permite hacerle justicia (se trata de una grabación en directo). La obra de Schumann, de audición infrecuente, complementa acertadamente el disco.



DVOŘÁK: Sinfonía núm. 9 "del Nuevo Mundo". Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler (30-XI-1941); Orquesta Sinfónica de la NBC. Director: Arturo Toscanini (31-I-1953).

Marca: AS DISC. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: AS 111
Grabación: ADD (mono)
Duración: 1 h. 13' 52"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Furtwängler)
★★★ (Toscanini)
Sonido: ★ (Furtwängler)
★★ (Toscanini)
Comentarista: A. G. H.



El *morbo* de este cedé de larguísimo minutaje es innegable: ¡juntos en el mismo disco, y dirigiendo la misma obra, los dos directores más famosos de la primera mitad del siglo XX! O, para hablar con mayor propie-

dad, el mejor y el más conocido, de acuerdo con la opinión más extendida. Sin embargo, no es un buen ejemplo para compararlos, pues si la versión de Toscanini es bastante característica de sus maneras, no se puede decir otro tanto de la de Furtwängler, un tanto atípica —aunque no es la primera vez que se le oye dirigir *en este plan*, al menos en concierto público.

Vamos a ir comparándolas por partes: en la introducción, Furtwängler hace gala de su habitual hondura de pensamiento: a los más o menos normales 1' 20" que le dura, se oponen los 57" en que se la despacha Toscanini, todo un récord, brutal en comparación a los 1' 32" de Giulini/Chicago (D. G. Galleria). Toscanini se limita a leer las notas, sin aportar un solo detalle personal, sin pararse a pensar sobre ellas. En el Allegro, Furtwängler se entrega con desenfreno, hasta el descontrol, a una vivencia en que aflora más de una vez la violencia, generada por una furia sentida desde muy dentro. Sus cambios de tempo son frecuentes y, según la partitura, no justificados. Sinceridad e ideas, pues, en una realización muy discutible. Toscanini, en cambio, es de una falta de ideas pavorosa y de una ramplonería innegable. Va a todo correr, atropelladamente, y procura seguir la partitura al pie de la letra (no del espíritu, que no aparece por parte alguna): o sea, justo como si acabaran de ponerle delante de una partitura desconocida para él. A eso algunos llaman todavía *objetividad*. La Orquesta de la NBC es mala y de un sonido seco y durísimo: el flauta solista es muy deficiente, así como todo el metal.



El "Largo" de Furtwängler está presidido por la calma y la meditación. Sin ser una de sus grandes creaciones, es bastante representativa de su "modus operandi". Toscanini vuelve a limitarse a leer, pero no aparenta la más mínima *tentación* de cantar las melodías: ni canta, ni piensa, ni siente.

El Scherzo de Furtwängler es rapidísimo y descontrolado, algo que cuando le pasaba (en público, casi siempre) solía reportar resultados poco satisfactorios. Muy rápido también es el de Toscanini, pero mejor resuelto, con *todo en su sitio* (lo que no quiere decir que sea muy bueno: para ello habría que ir a Giu-

lini/Chicago, Klemperer, Fricsay, Kertesz/Viena, Kubelik/Berlín...).

El finale está para el director alemán lleno de pasión, fuerza y dramatismo, aunque no se libra tampoco de algún momento en el que pierde los estribos. El del italo-norteamericano es mecánico, machacón y vulgar, sin asomo de nostalgia en cualquiera de sus grados o manifestaciones. Y la Orquesta suena, más incluso que en los movimientos precedentes, un poco a banda o a charanga.

Resumiendo: un Furtwängler no genial aunque interesante, personal, a ratos arrebatado y en otros con los papeles perdidos; no es, por supuesto, uno de sus grandes aciertos. Y un Toscanini tan riguroso pero superficial como de ordinario (¡todavía quedan los que le tienen por el mejor director del siglo!... aunque Giulini, Abbado y otros que ni siquiera son compatriotas suyos le consideren uno de los grandes como músico, yo estoy por verlo, o sea, por oírlo. Lo más que le concedo es que *puso orden* en una época de *desmadre* subjetivista, hace ya casi un siglo).

La versión de Furtwängler suena a rayos; la de Toscanini es algo más llevadera.



FALLA: Noches en los Jardines de España. El Sombrero de tres Picos. Interludio y danza de La Vida breve. Alicia de Larrocha, piano. Teresa Berganza, mezzosoprano. Orquesta de la Suisse Romande. Directores: Sergiu Comissiona y Ernest Ansermet.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 417 771-2
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 8' 46"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Ansermet)
★★★ (Comissiona)

Sonido: ★★
Comentarista: X. C.-R.



Comissiona es un director que acompaña mejor que dirige. Su planteamiento de las **Noches en los Jardines de España** me parece un tanto erróneo de principio a fin. Pretendiendo una expresividad que acaba por resultar



excesiva, ofrecía —hace veinte años— una versión que no duraría en calificar de "heavy". Alicia de Larrocha colaboró al

resultado final con una intervención llena de fiereza, con una pulsación muy percutida que hace pensar en la Argerich de hoy en día. La audición es muy interesante precisamente por la falta de poesía de que adolece, pero no me parece recomendable como primera opción. La propia pianista barcelonesa lo ha hecho mucho mejor en otras ocasiones.

En cuanto empieza a sonar el **Sombrero** se tiene inmediatamente la impresión de que el lenguaje es totalmente distinto. A diferencia de la anterior, esta versión me parece de antología (a pesar de sus casi treinta años). Aprovechando la fluidez de su Orquesta, Ansermet concebía la obra desde una óptica completamente coreográfica y perfectamente bailable. A la elegancia del conjunto colaboró una Teresa Berganza ya consagrada y cuya magnífica intervención hace aún más recomendable esta versión.



GEMINIANI: Sonata-trío núm. 3 en Fa mayor. Concerto grosso "La Folia". Sonata en Mi menor, Op. 1/3. Sonata-trío núm. 5 en La menor. Sonata-trío núm. 6 en Re menor. Sonata en La mayor, Op. 4/12. Concerto grosso en Sol menor, Op. 7/2. The Purcell Quartet, The Purcell Band.

Marca: Hypérion. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66264
Grabación: DDD
Duración: 51' 48"
Serie: normal

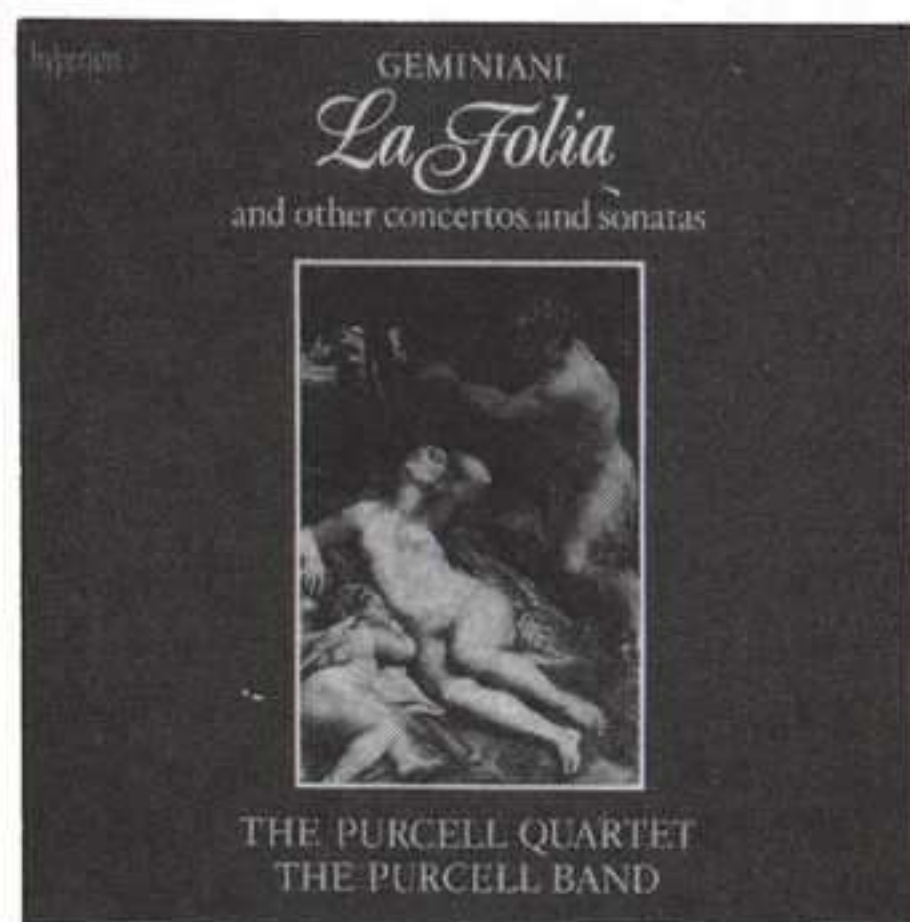
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: S. A.



Después de haber dedicado sendas grabaciones a las Sonatas para solo y trío de Corelli y de Vivaldi, el Cuarteto Purcell, integrado por Catherine Mackintosh y Elizabeth Wallfisch, violines; Richard Boothby, violonchelo y Robert Wooley, clavi-

cémbalo, consagra este disco a otro de los grandes del Barroco italiano: Francesco Geminiani.

El *leitmotiv* de esta serie discográfica protagonizada por el Cuarteto Purcell, y de la que el presente es el volumen tercero, es el famoso tema **La Folia**, representado en esta ocasión por el **Concerto grosso en Re menor**, que es arreglo de la **Sonata Op. 5/12** de Arcangelo Corelli, para cuya interpretación colabora The Purcell Band, que igualmente interviene en el **Concerto grosso en Sol menor, Op. 7/2**.



El programa se completa con tres **Sonatas en trío**, arreglo de las **Sonatas Op. 1** y dos **Sonatas a solo**, en las cuales, por cierto, se echa en falta un poco más de energía y brillantez, defecto que se puede hacer extensivo al resto de las versiones aquí ofrecidas, las cuales, aunque correctas en todos los sentidos y de una gran calidad, pecan de preciosistas, olvidando que su autor era apodado *il Furibundo*.

Pero, dejando aparte este detalle de menor cuantía, se trata de un disco lleno de interés y muy recomendable.



GRIEG: las 3 Sonatas para violín y piano. Ingolf Turban, violín. Jean-Jacques Dünki, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto

Referencia: CD 50-8808
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 9' 42"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: T.



Como no abundan los discos compactos con las tres **Sonatas para violín** de Grieg, éste es bienvenido, sobre todo porque están acertadamente interpretadas. No son obras maestras, pero atesoran la feliz inspiración melódica de Grieg y reflejan su evolución: desde el cierto formalismo no muy bien digerido de la **Primera** (1865, cuando el autor tenía 22 años), en la que no se acaban de fundir las reminiscencias schumannianas con los elementos folklóricos noruegos, pasando por la **Segunda**, sólo dos años posterior, pero ya mucho más personal, menos pretenciosa y de un nacionalismo más asim-



lado y mejor incardinado en la forma, ahora también más libre (un Lento, un Allegretto y un Allegro), hasta llegar a la madurez de la **Tercera** (1887), más acorde con la música que se hacía entonces en Centroeuropa, armónicamente osada, estructuralmente más sólida y a la vez —no paradójicamente— *más Grieg* que las anteriores. Esta última es en realidad la única que puede acercarse a las principales Sonatas para esta combinación de su tiempo (Brahms y Franck a la cabeza).

Las interpretaciones del joven

violinista muniqués Ingolf Turban (n. 1964), ex concertino de la Orquesta Filarmónica de Munich, y del pianista suizo Jean-Jacques Dünki (n. 1948), compositor y profesor en el Conservatorio de Basilea, agradan por su justo sentido musical y estilístico, de un acertado enfoque intimista. Con un sonido pulcro y pulido, bello y dulce (sólo ocasionalmente dulzón el del violín), cantan degustando las melodías y suelen mantenerse en un tono comedido, con una dinámica limitada casi siempre del "piano" al "mezzoforte" (y más raramente, pero en momentos bien escogidos, al "forte"), haciendo calmosa y distendida su escucha.

La otra versión de estas obras en este formato, a cargo de Sitkovetsky y Davidovich (Orfeo), es más brillante y virtuosista, pero también más empalagosa (hasta molestarme bastante) en un violín que abusa de los portamentos.

Buena oportunidad, en fin, para hacerse con estas notables **Sonatas**, a la espera (tal vez muy larga) de que un violinista y un pianista *de campanillas* se animen alguna vez a grabarlas.



GRIEG: 10 Piezas Líricas. Canción de Solveig. Balada, Op. 24. Suite Holberg, Op. 40. Helge Antony, piano.

Marca: Etcetera. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: KTC 1085
Grabación: no consta
Duración: 1 h. 13' 50"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: V. B.



Un disco para horas suaves. Que Helge Antony interpreta con gran expresividad, y demuestra conocer bien y de cerca este repertorio tan poco habitual en recitales.

De las numerosísimas **Piezas**



Cuidamos del sonido.

Cuando elija su equipo de Alta Fidelidad, conceda la máxima importancia a las pantallas acústicas. El buen aficionado conoce muy bien su importante papel en el resultado final del sistema. Sólo un equipo de **expertos en electroacústica** puede crear auténticas pantallas de Alta Fidelidad, que permitan reproducir todo el realismo y naturalidad de las últimas técnicas de grabación.

Es el caso de **ACUTRES, S.A.** Quince países aprecian y disfrutan la calidad de nuestras pantallas acústicas **VIETA**. Sea Vd. exigente como ellos. Cuidamos del sonido porque amamos la música. Porque nos gusta el trabajo bien hecho.

Si desea estar informado de nuestras realizaciones, envíenos sus señas a:

ACUTRES S.A.
Apto. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

Fabricación y distribución de las pantallas acústicas **VIETA**

Crítica discográfica

Líricas para piano aquí se han escogido diez, tituladas **To spring, Erotikon, Little bird, Butterfly, Fairy-Dance, Troll's march, Puck, Notturmo, Bell-Rinking y Wedding-Day at troidhagen**. Son de destacar las cinco primeras y el **Notturmo**. Pura poesía bajo los dedos de H. Antony. Después de la bien conocida **Canción de Solveig**, en adaptación a piano, viene lo más interesante del disco, la **Balada Op. 24**, que está considerada como una de las mejores composiciones de Grieg, y la más auténticamente noruega. Es un tema folclórico seguido de 14 variaciones que expresan los más diversos estados de ánimo del alma noruega. Brahms apreciaba mucho esta preciosa obra.

Y después la **Suite Holberg**, compuesta en 1884 para conmemorar el bicentenario de Ludvig Holberg (el Molière de los nórdicos). Esta obra es más conocida en la transcripción que hizo Grieg para orquesta de cuerdas. Tiene cinco movimientos al estilo se suite francesa: preludeo, zarabanda, gavota, aria y rigodón.

Del pianista Helge Antony tenemos pocos datos: es sueco, procedente de familia de músicos y melómanos (que a veces lo uno no implica lo otro...), galardonado en varios certámenes, y que su reciente grabación de obras de Christian Sinding (en disco Etcetera 1047) ha sido muy elogiada y bien acogida.

En resumen: un disco agradable, romántico, bien interpretado y bien grabado, aunque debido al exceso de reverberación de la sala de grabación se le disminuye la puntuación en calidad de sonido, y así, lo que podía ser un disco perfecto y encantador, se queda en encantador.



HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 76, núms. 1-3. Cuarteto Takács.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 421 360-2
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 9' 35"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: L. C. G.



En estos últimos años, las grandes compañías discográficas parecen especialmente preocupadas por contar entre sus filas con un cuarteto de cuerda de primera línea. RCA, ante la ceguera colectiva, ha conseguido llevarse al Tokyo. DG ha decidido apostar por el Emerson, disuelto ya el Amadeus y con un Melos cuyo contrato está a punto de finalizar. Philips ha fichado al veterano e irregular Guarneri, pues el Orlando no termina de salir del bache en que le sumió el abandono de Parkányi (tras Linale, el australiano Harding parece haber aportado algo más de estabilidad al grupo). EMI

continúa con el Alban Berg, un valor seguro. Denon apuesta por Il Nuovo Quartetto, que ha heredado muchas de las mejores virtudes del Italiano. Decca, por último, había encontrado un filón en el excepcional Fitzwilliam, pero las últimas noticias son que el grupo se había disuelto definitivamente. El húngaro Takács es la baza que ha decidido jugar la compañía británica, que ya se está encargando de promocionarlo por toda Europa (hace unas semanas ofrecía diversos conciertos en Londres).



¿Ha acertado la Decca? A tenor de lo que aquí se escucha, sí. No estamos ante el sucesor del Italiano, por supuesto, ni ante un colega de la categoría del Tokyo, pero sí ante un grupo que apunta en este arriesgadísimo repertorio muchas y muy encomiables virtudes. Primera, y principal, su espontaneidad. Estamos ante un Haydn muy comunicativo y que, apoyado en unos tempi siempre vivos (a veces en exceso), no deja de fluir en ningún momento con naturalidad y entusiasmo. Segunda, y aunque parezca redundante, el excepcional sentido cuartetístico de los miembros del Takács. Ninguno de ellos posee los inevitables "tics" de quienes han tocado como solistas y todo cuanto hacen se advierte pensado y realizado en función del resto, hasta el punto de que el extraordinario primer violín, que da nombre al grupo, se cohibe incluso demasiado en pasajes en los que claramente ha de sobresalir por encima de los demás. Tercera, fácilmente deducible de la anterior, el empaste sonoro conseguido en todos los registros, aunque sus unisonos no poseen siempre ese empaque y prestancia que requieren los pentagramas en algunos momentos.

Su Haydn es, en la mejor tradición húngara, amable y con un irresistible empuje. El sentido dramático que saben imprimir a estos compases el Italiano y, sobre todo, el Tokyo, está aquí ausente en buen medida, pero ello no sirve en absoluto para invalidar una versión excepcionalmente bien tocada y planteada desde presupuestos diferentes. A falta, pues, de las versiones recién citadas en disco compacto, ésta se erige en primera opción indiscutible (Decca ya anuncia la finalización del ciclo), a la vez que en meritoria

tarjeta de presentación de un grupo que va a convertirse a buen seguro, en digno sucesor del legendario Cuarteto Húngaro.



HINDEMITH: Sinfonía Matías El Pintor. Música Fúnebre. Metamorfosis sinfónica sobre temas de Weber. Geraldine Walter, viola. Orquesta de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 421 523-2
Grabación: DDD
Duración: 56' 8"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



Este disco señala el inicio de una serie de grabaciones para Decca protagonizadas por la Orquesta de San Francisco y su director titular desde 1984, el sueco nacido en Estados Unidos Herbert Blomstedt, que antes lo fuera de la Staatskapelle de Dresde y otras agrupaciones europeas. El programa Hindemith es una bendición de bien seleccionado: aunque se trate, evidentemente, de tres obras de repertorio, no es tan frecuente encontrarlas juntas, ya que a **Matías El Pintor**, en calidad de título-fetiché, suelen asignarse acoplamientos de mayor gancho para el público, casi siempre de un compositor diferente. Las otras dos no se graban demasiado, a no ser la **Trauermusik** formando parte de un recital de viola. Y sin embargo, la **Metamorfosis** no sólo es bella sino de sumo interés, aparte de ser una partitura muy lograda.



Bienvenido, pues, el cedé, que se convierte en una opción privilegiada. La interpretación es suntuosa, incluido el papel de la viola solista de la Orquesta, rebotante de discreción en un página (**Música Fúnebre**) que la pide a voces. Y la calidad técnica del registro hace honor a la triple D.



HONEGGER: Sinfonía núm. 2. Concerto da camera. Preludio, arioso y fughetta sobre el nombre de Bach. Timothy Hutchins, flauta. Pierre-Vincent Plante, corno inglés. James Thompson, trompeta. I Musici de Montreal. Director: Yuli Turovsky.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CHAN 8632
Grabación: DDD
Duración: 51' 51"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Concerto)
★★★★★ (resto)

Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



Tres creaciones de Honegger, unidas por el protagonismo de las cuerdas e interpretadas por una joven y ya consagrada orquesta de cámara canadiense, bajo la dirección de su fundador, el violonchelista soviético Yuli Turovsky.

La **Sinfonía** recibe un tratamiento irreprochable, que sin rehuir el dramatismo se beneficia en todo momento de una impresionante claridad de texturas, nada habitual entre las versiones actualmente disponibles de la obra, y común a las tres interpretaciones del disco. De antología.

El grato **Concerto da camera**, una de esas composiciones del Honegger *amable* tan olvidado a menudo —como la **Deliciae Basilienensis** o la **Pastorale d'été**—, queda un poco por debajo del nivel obtenido en las otras dos, a causa de alguna infidelidad con respecto a la partitura y de una presencia del corno no siempre equilibrada.



KREISLER, PAGANINI: Piezas para violonchelo y piano. Yo-Yo Ma, violonchelo. Patricia Zander, piano.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MK 37280
Grabación: DDD
Duración: 48' 18"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: V. B.



Este magnífico violoncellista nos traslada con su arte al pasado encanto de la Viena galante, y después nos asombra con su extraordinaria técnica, en cinco de los **Caprichos** de Paganini. En total 14 piezas, que van en el siguiente orden: **Tambourin chinois**, de Kreisler; **Serenata Española**, de Chaminade/Kreisler; **Rondino**, de Beethoven/Kreisler; **Lamento indio**, de Dvorak/Kreisler; **Songs my mother taught me**, Op. 55/4, de Dvorak/Kreisler; **Schön Rosmarin, Liebesfreud y Liebesleid**, de Kreisler; **Caprichos núms. 9, 13, 14, 17 y 24**, de Paganini, y **Variaciones sobre un tema de Rossini**, de Paganini/Silva. Este último tema es

sobre la Plegaria de la ópera **Moisés**, de Rossini, y la transcripción es de Luigi Silva. Las demás transcripciones son del propio Yo-Yo Ma.

En conjunto, un buen disco de este simpático chino-francés, a pesar de que yo no siempre haya estado de acuerdo con él, ya que no me convenció en J. S. Bach anteriormente. Aquí sí que me convence, y me confirma en mi opinión de que lo suyo (por ahora) es la música romántica, y que si deja de ser tan impulsivo, llegará a ser el número uno. Escuchamos, por ejemplo, en **Songs my mother...** y en **Liebesfreud** cierta aspereza del sonido. En los pasajes rápidos del **Capricho 9** se desboca, y en el **Capricho 14** el compás va... como quiere. Sin embargo, el resto del disco es una delicia, sobre todo en el repertorio de Kreisler. Con **Lamento indio** y **Schön Rosmarin** ya nos hace perdonarle cualquier falta anterior o posterior. Y ya después, con **Liebesleid**, que creo que es su mejor interpretación en este disco, lo ideal es dar por terminada la audición provisionalmente, y dejar la exhibición Paganini para otro rato. Es mi consejo personal para este disco; dividir la audición en *tiempo de melodía* y *tiempo de virtuosismo*.

En resumen, un buen disco, que aunque sea de música poco trascendental, tiene el encanto innegable de la época a que pertenece. Todo ello para el lucimiento de Yo-Yo Ma, y de Patricia Zander, que le acompaña al piano con acierto y elegancia.



LISZT: las 19 Rapsodias Húngaras. Roberto Szidon, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 925-2, 2 CDs
Grabación: ADD
Duración: 2 h. 22' 45"
Serie: Galleria (media)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: P. G. M.



En las **Rapsodias Húngaras** de Liszt está quizá la mejor (o casi) y peor música pianística de Liszt. Es una música desigual, que parece no interesar a los pianistas que se ocupan normalmente del autor magiar, pues ningún primera figura —auténtica primera figura— ha grabado la integral. En estas circunstancias, la versión del pianista brasileño (que ahora se reedita en cedé de serie económica, en una caja de dos unidades aprovechadísimas) sigue siendo la en conjunto mejor y más recomendable. Szidon compuso un Liszt (el registro data de 1972) brillante, avalado por un virtuosismo a prueba de bomba, pero excelentemente matizado y cantado cuando la ocasión y la música lo requieren a



través del ciclo. Desde el punto de vista sonoro, la interpretación es igualmente adecuada, y por momentos magnífica. Sin embargo, no he calificado las versiones con el máximo permitido, pues encuentro un inconveniente a las mismas: hay en ellas una cierta pérdida de vigencia en el concepto; no acaban de estar a la altura de lo que hoy se exige a una interpretación lisztiana... o dicho de otra manera, a veces la excesiva brillantez va en detrimento de la esencia de la música, que se adivina más jugosa, más música, en definitiva. Si se acepta, de todas las maneras, lo que decía al principio al valorar el ciclo, tampoco en general se necesitaría mucho más para gozar de esta música. Este comentarista, sin embargo, intuye —al menos lo intuye— valores en ella que, de trabajarse mejor por parte del intérprete, subirían claramente la cotización de la partitura. A la espera de poder escuchar algún día versiones así, éstas de Szidon siguen constituyendo la mejor alternativa discográfica.



MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Bernard Haitink.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 936-2
Grabación: DDD
Duración: 57' 2"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: X. C.-D.



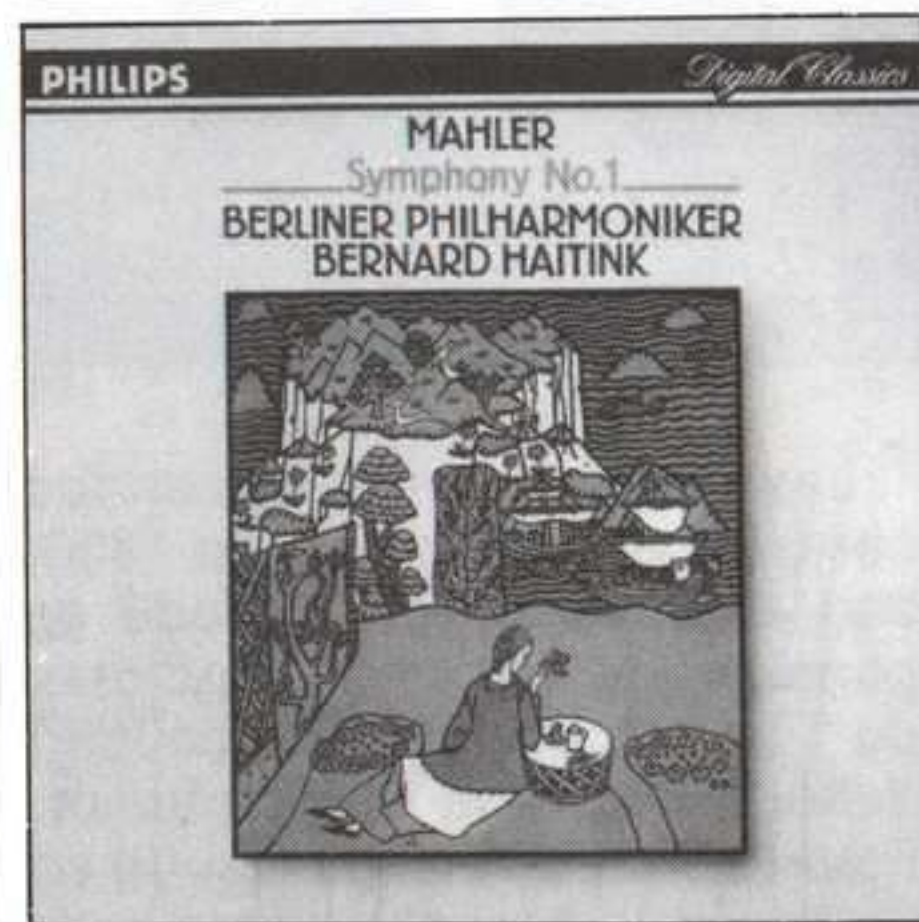
Esta es la segunda grabación comercial de la obra por Haitink. La anterior, con la Concertgebouw, está bastante bien considerada y, si no es una de mis favoritas, siempre me ha merecido mucho respeto en mis audiciones comparadas. En el momento de escucharla por primera vez, la que comento ahora llegó a sorprenderme, por no decir incomodarme. Pero a la larga me he convencido de que es una interpretación válida y muy aleccionadora, lo cual no quiere decir recomendable como primera opción.

La intención de Haitink parece ser la atenuación del *elemento vulgar* de la música mahleriana. Su primera versión ya discurría en esta dirección, pero con resultados mucho más francos

(más genuinamente *titánicos*). En la de ahora, Haitink pretende resolver las tremendas tensiones de la obra, en dotar la obra de una lógica interna que no posee, en hacerla congruente, cuando, precisamente, la esencia de esta sinfonía es la desmesura, la provocación, el exceso, contra los que el director arremete conscientemente con descontaminadora intención. Su empeño es el de ofrecer una radiografía espiritual de Mahler infantil, algunas de cuyas vivencias vertebran la obra (fascinación por las marchas militares, llamadas de la naturaleza, pulsiones de muerte...). Desde este punto de vista, creo que el objetivo está plenamente logrado.

Pero ocurre que esta versión intelectualísima y refinadísima carece de gancho respecto a otras. Este elemento fascinador —la sensación de sorpresa que causan otras grabaciones— no acaba de funcionar.

Si comparamos el tercer movimiento con el de Kubelik, es evidente que todo el sarcasmo que éste sabe extraer está ausente. La siniestra retórica de la marcha fúnebre, en la que otros insisten, se halla, aquí, aliviada de toda tensión. Es como si Haitink hubiera querido indicarnos que hay una corriente subterránea que conecta la **Primera Sinfonía** con la **Quinta**. Además, sabe conducir la obra hacia un final de una enorme majestuosidad.



La calidad de la grabación es extraordinaria. El refinamiento del sonido no puede ser mayor, con lo que los designios de la batuta quedan realzados. Claro que estos designios hubieran sido vanos sin una Orquesta como la de Berlín, es decir, una de las mejores del mundo. No se puede pensar en nada superior en cuanto a categoría de las intervenciones de los primeros atriles y a empaste del conjunto.

Versión que recomiendo vivamente a los mahlerianos con actitud analítica. Se trata de una versión notablemente lenta y hasta extraña, pero su audición enriquece la apreciación que se pueda tener de la Sinfonía.



MARTINU: Cinco Estancias Madrigalescas (1943). **Cuatro Madrigales** (1937). **Tres Ma-**

Crítica discográfica

drigales (1948). **Sonata Madrigal** (1942). Dartington Ensemble.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66133
Grabación: DDD
Duración: 56' 56"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



El espíritu de uno de los amores declarados del prolífico Bohuslav Martinu, el madrigal de la época isabelina, anima estas páginas de cámara sin complicaciones, escritas respectivamente para violín y piano, oboe, clarinete y fagot, violín y viola, y piano, flauta y violín.

Las **Cinco Estancias** —hay que destacar lo insólito del dato— fueron compuestas para un dúo singular: el formato por el físico y violinista a ratos Albert Einstein junto al pianista amigo Robert Casadesus. Alternan melodismo lírico y ritmos de danza que evocan a veces los de Dvorák. La *relatividad* de Einstein se demuestra aquí en el cuidado puesto por la parte del violín en evitar cualquier dificultad excesiva de ejecución.

De mayor peso específico son los **Tres Madrigales** para violín y viola (se advierte el conocimiento de los instrumentos: Martinu fue segundo violín de la Filarmónica Checa) y la **Sonata**, próxima ésta al mundo de Stravinsky y de "Los Seis". Pero las cuatro partituras dan buena cuenta de la espontaneidad y la claridad conceptual del compositor moravo, muy convincentemente traducidas por los miembros del británico Dartington Ensemble, quienes habían grabado con anterioridad, también para Hyperion, versiones del **Noneto**, **Trío en Fa** y **La Revue de Cuisine**, del mismo autor.



MENDELSSOHN: Oberturas, volumen 1. Orquesta Sinfónica de Nuremberg. Director: Klaus Peter Seibel.

Marca: Colosseum. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: COL 34.9007
Grabación: DDD
Duración: 59' 49"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

MENDELSSOHN: Conciertos para piano núms. 1 y 2. Obertura **Las Hébridas**. Josef Kalichstein, piano. Orquesta Escocesa de Cámara. Director: Jaime Laredo.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: NI 5112
Grabación: DDD
Duración: 52' 15"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: G. B.



Crítica discográfica

El primero de estos discos ofrece una interpretación solvente, profesional, a cargo de una orquesta provinciana cuyos componentes tocan con una cohesión y disciplina que para sí quisieran muchas orquestas españolas. La dirección del maestro Seidel es muy germánica, más sólida que imaginativa y no alcanza a conjurar aquella magia reclamada por la obertura de **El Sueño de una Noche de Verano**, la majestuosidad de **Mar en calma y viaje feliz** o la intensa efusión paisajística de **Las Hébridas**, página ésta de la que existe una versión, para quien esto, escribe insuperada: la de Klemperer, con la Philharmonia, editada por EMI como complemento de una histórica e irrepetible **Sinfonía "Escocesa"**. El disco que nos ocupa me ha interesado, por las tres oberturas casi desconocidas para mí: la que precede a la ópera cómica **Las Bodas de Camacho**, de aire weberiano y deliciosa orquestación; la de **Hijo y Extranjero**, una verdadera rareza, que prologa el "Liederspiel" (especie de drama medieval) de igual título, compuesto en 1829; y la pomposa **Obertura en Do mayor**, apellidada "de las trompetas", pieza de concierto fechada en 1825, año de composición de **Las Bodas de Camacho**. Por todo ello, espero con interés la prometida continuación de esta integral de las oberturas mendelssohnianas.

El otro disco contiene música del Mendelssohn más conocido. La versión del pianista israelí Kalichstein me ha parecido perfectamente centrada desde un punto de vista estilístico. Otra cosa es el grado de virtuosismo del ejecutante, necesario en estas obras a condición de que no oculte la carencia de verdadera musicalidad. La labor del director Jaime Laredo es positivamente discreta, al ofrecer al pianista un soporte orquestal —excelente la Escocesa de Cámara— adecuado y nada avasallador. El resultado es un disco agradable, carente de fantasía en **Las Hébridas**, pero sin graves desequilibrios cualitativos.

En ambos casos, la calidad del registro digital es excelente.



MOZART: Sinfonías núms. 25 y 29; Serenata núm. 13, "Pequeña Música Nocturna; Música para un funeral masónico. Orquesta Filarmónica de Nueva York (Sinfonías). Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa (resto). Director: Bruno Walter.

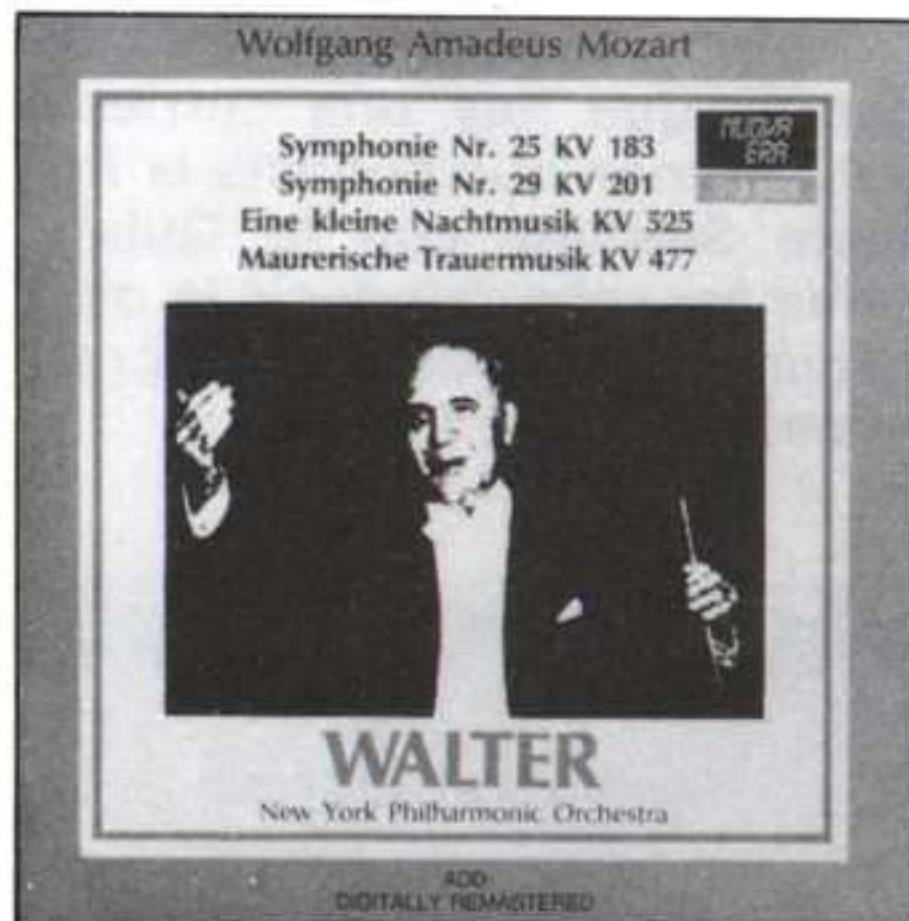
Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 013.6326
Grabación: ADD
Duración: 58' 11"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: P. G. M.



Disco en cierta medida decepcionante para tratarse de quien

se trata y dirigiendo Mozart; cosas bastante mejores le hemos escuchado en disco a Bruno Walter. Sin embargo, no deja de tener interés escuchar esta **Núm. 25** del compositor salzburgo, una versión atípica en sí misma pero sobre todo por venir de la batuta que viene: más que a Bruno Walter parece que, por furibundamente dramática, estamos escuchando a un joven de menos de 30 años llamado Daniel Barenboim. Toda una curiosidad que puede no sólo llegar a sorprender; seguramente a que a uno se le trastocan los esquemas. La versión de la **Sinfonía núm. 29** es más ortodoxa, está más en la línea de lo que le conocemos al director berlinés: movimientos rápidos apolíneos y adustos; los lentos elegantes y plagados de verdad musical... Excelente interpretación de la **Música para un funeral masónico**, aun sin llegar a la genial realización de Karl Böhm (D. G., con las **Sinfonías núms. 29 y 35**) y sólo correcta versión de la **Serenata núm. 13**, desde luego inferior a la que grabara para CBS un lustro después, comentada no hace mucho desde estas mismas páginas.



Las tomas sonoras, de sendos conciertos en vivo del año 1956, son aceptables (en el cedé se consigna la Orquesta Nacional de Francia cuando en realidad debe ser la de la Radiodifusión Francesa). Pienso que un disco únicamente recomendable para aficionados particularmente interesados en la obra de Bruno Walter.



MOZART: Concierto para flauta y arpa. SPOHR: Concertante núm. 2 en Mi menor, para violín y arpa. Aurèle Nicolet, flauta. Ursula Holliger, arpa. Christoph Poppen, violín. English Chamber Orchestra. Director: Heinz Holliger.

Marca: Novalis. Importador: Martana
Soporte: disco compacto
Referencia: 150023-2
Grabación: DDD
Duración: 52' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: A. G. H.



Hace meses comenté en RITMO un cedé del sello Claves

que contenía el **Concierto para flauta y arpa** de Mozart y el **Concertante para violín y arpa núm. 1** de Spohr. Disco con la misma arpista que en esta ocasión, y con la misma Orquesta en la obra de Spohr. Si en aquella dije que el **Primer Concertante** de este compositor denotaba muy buen oficio pero carecía de genialidad, el **Segundo** es una partitura mucho más hecha, igualmente audaz en su armonía, de una escritura instrumental aún más refinada y eficaz y, sobre todo, de una inspiración de más altura. La introducción del primer movimiento, incluso, es digna de un compositor de primerísima línea. O sea, la primera grabación mundial de una obra que debería ser conocida.



El violinista de este disco me ha gustado más que el de aquel otro: su sonido es precioso, su musicalidad sin mácula, y el posible defecto de su cierto empalago es, en realidad, achacable al "lirismo casi excesivamente tierno de la música", de acuerdo con las notas del disco, que escribe Heinz Holliger. Ursula Holliger está como puede esperarse de una de las grandes arpistas del mundo, creo que sólo alineable con Nicanor Zabaleta o Marisa Robles.

Si la versión del **Concierto para flauta y arpa** de Mozart de aquel cedé era algo floja, ésta me ha parecido formidable: por lo que respecta a los solistas, la verdad es que no me ha sorprendido, porque al lado de Ursula Holliger está otro de los grandes de su instrumento, el flautista Aurèle Nicolet; pero sí me ha llamado la atención lo bien y lo acertado de la dirección de Heinz Holliger, el genial oboísta. Ven la partitura como una página deliciosa, sin tentaciones de trascendentalismos, que siempre le sientan mal, pues claramente no es una de las músicas profundas de su autor, tan pródigo por otra parte en ellas. La English Chamber Orchestra le responde con toda la precisión y pulcritud de sonido que pueden esperarse de ella. Las cadencias, muy en su sitio, son del mismo H. Holliger.

La grabación es perfecta, pero la portada es muy fea. Resumiendo: una obra desconocida a conocer, al lado de otra casi manida, y ambas inmejorablemente servidas.



MOZART: Sonata para piano K 283. WEBER: Sonata para piano núm. 3, Op. 49. LISZT: Sonata en Si menor. Sviatoslav Richter, piano.

MOZART: Concierto para piano y orquesta núm. 22, K 482; Sonata para piano a cuatro manos K 521. Sviatoslav Richter, Benjamin Britten, piano. English Chamber Orchestra.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 013.6340 y 013.6339
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 12' 28" y 1 h. 8' 38"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (013.6340)
★★★★★ (013.6339)

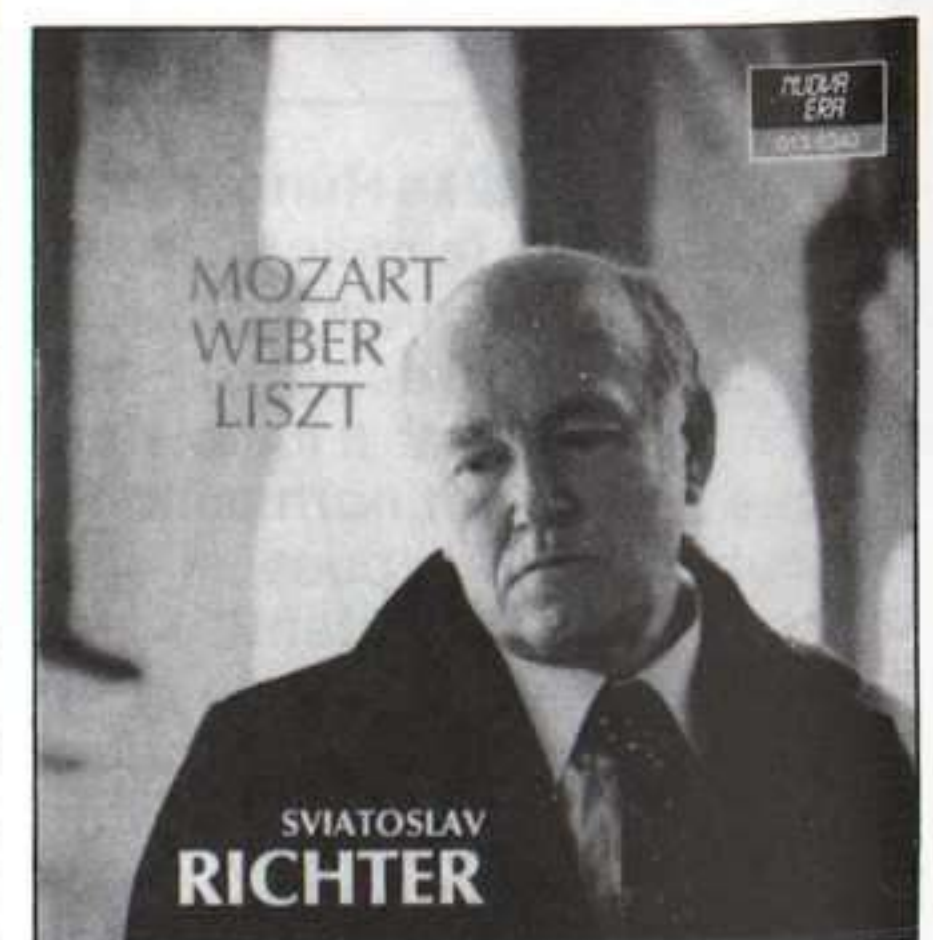
Sonido: ★★ (Weber)
★★★ (resto)

Comentarista: P. G. M.



Dos nuevos discos de la interesantísima serie de grabaciones en vivo que Nuova Era pone a disposición del aficionado español, a través de la importadora Ferysa. Uno, el primero de los reseñados, digno de ser conocido, y otro de máximo interés. En cualquier caso, interpretaciones de dos monstruos de la música (y me refiero, por supuesto, al Britten intérprete) que a buen seguro encontrarán positiva respuesta entre esa clase de aficionados que saben paladear las grandes ocasiones musicales pasadas.

Sin embargo, me parece que no tienen el mismo nivel de calidad; incluso que el Mozart del primero no es el del segundo. Richter, con la **K 283**, conforma un Mozart espléndidamente delineado en el matiz y la medida, pero algo frío (lo que difícilmente casa con su temperamento, por otro lado), un tanto cerebral, aunque, eso sí, de una pureza musical admirable (me recuerda, salvando las distancias, al de Gilels). Con Britten, por el contrario, tanto en el **Concierto** como en la **Sonata**, se produce la chispa y surge el Mozart dramático, emocionante, caliente; el Mozart —todo hay que decirlo— que más gusta a quien esto escribe. El resto del disco reseñado en primer lugar es interesante a medias. Tiene ali-



ciente el conocer una versión bien hecha de la floja **Sonata núm. 3** de Weber (magnífica la recreación del tiempo lento, la música menos pretenciosa de la pieza y a la vez más weberiana y menos malamente beethoveniana) y, por el contrario, la des-



Don Quijote a precio de Pulgarcito y una orquesta a precio de bajo.

Llévate una enciclopedia a precio de bolsillo y un long play a precio de sencillo. Del 21 de Enero al 26 de Febrero en Crisol, te lleves lo que te lleves, te va a costar menos.

CRISOL

Libros * Discos

Juan Bravo, 38. Todos los días de 10 a 10*

* Domingos, de 11 a 15 y de 17 a 21

CÓMO SUSCRIBIRSE A "RITMO"

Enviar este boletín a: Apartado correos 15036

28080 MADRID

reservado a la administración

LIRA EDITORIAL, S. A.

NOMBRE		APELLIDOS		TELEFONO personal profesional	
RAZON SOCIAL (para, organismos, sociedades, etc.)					
CALLE O PLAZA		NUMERO		PAIS	
CIUDAD		CODIGO POSTAL			

Deseo suscribirme por un año (once números), a partir del mes de

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso
- Adjunto talón bancario
- Giro postal número

Suscripción anual:

- ESPAÑA: 6.490 pesetas
- Extranjero: Vía terrestre o marítima: 65 \$ USA.
- Vía aérea: 90 \$ USA

FECHA:

FIRMA:

Crítica discográfica

gracia de tener que sufrir una cierta decepción en la interpretación de la **Sonata en Si menor**, de Liszt, una versión con momentos que rozan lo sublime pero desigualmente planificada, con carreras y frenazos sin sentido alguno.

Las respectivas grabaciones (1966 para el primero; de un año después el segundo) datan de sendos conciertos en vivo en Aldeburgh y Milán y suenan aceptablemente bien, excepto la **Sonata** de Webern, ante la que hay que hacer un serio esfuerzo auditivo. En conclusión, recomendaría sobre todo la compra del segundo disco.



Grabación: AAD
Duración: 8 h. 39' 51"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Don Giovanni, Flauta)
★★★★ (Bodas)

Sonido: no procede
Comentarista: R. B.



Con el interesante sistema de aprovechamiento de los dos canales del reproductor de discos compactos en una grabación monoaural, que permite obtener una duración del doble de lo habitual (sistema que fue explicado detalladamente en esta sección con motivo de la publicación por la misma firma francesa del **Fidelio**, asimismo dirigido por Furtwängler, y en el que también se ha editado la **Tetralogía** de Clemens Krauss y **La Bohème** de Karajan en la Ópera de Viena con Freni y G. Raimondi), aparecen ahora dos cimas de la interpretación de las óperas de Mozart después de la guerra, **Don Giovanni** y **La Flauta Mágica**, correspondientes a dos representaciones históricas dirigidas por Furtwängler en la Felsenreitschule de Salzburgo, a las que se han añadido para completar el aprovechadísimo producto (en sólo cuatro cedés) unas **Bodas de Figaro** cantadas, lamentablemente, en alemán, y de nivel en conjunto inferior a las otras dos óperas, pero indudablemente interesantes.

Del **Don Giovanni** de Furtwängler ya tuve ocasión de exten-

derme en un ensayo discográfico cuando apareció por primera vez en compacto de dimensiones normales, así que no creo necesario insistir en sus virtudes, desde una dirección realmente impresionante hasta un reparto modélico en muchos casos (el Don Giovanni para mí aún insuperado de Siepi por su mezcla de cinismo y capacidad de seducción, el elegante Ottavio de Dermota o la perfecta definición de sus respectivos personajes de las tres damas —Grümmer, Schwarzkopf y Berger—).



Prefiero centrarme ahora en una **Flauta Mágica** de carácter solemne e iniciático, pero que, como señalaba mi admirado Arturo Reverter en una antigua discoteca básica de la ópera publicada hace ya años en RITMO, no descuida el carácter teatral de la obra, aunque la convierte en un Singspiel sublimado. Vocalmente encontramos a una de las más completas Paminas (Irmgard Seefried) y

uno de los más perfectos Tamínos (Anton Dermota), superiores incluso a ellos mismos en la grabación de Karajan dos años más tarde, lo mismo que le ocurre a la Reina de la Noche de Wilma Lipp, aquí menos apurada que en otras grabaciones. Paul Schoeffler es un noble Orador, aunque, al igual que al autoritario Sarastro de Josep Greindl, aparece algo cansado, lo que no le pasa en absoluto al convincente Papageno de Erich Kunz. Inapropiadas, en cambio, las Damas, que rompen el equilibrio de este magnífico elenco.

Ya hemos señalado el inconveniente de que **Las Bodas de Figaro** representadas en el Grosses Festspielhaus estén cantadas en alemán, lo que se hace particularmente molesto en los recitativos, que pierden buena parte de su gracia y se vuelven pesados. Por otro lado, la comedia de Da Ponte no resulta tan adecuada a las maneras del genial director alemán (al contrario que el "dramma giocoso" **Don Giovanni**). Sin embargo, sólo por el hecho de disfrutar de la inconfundible Condesa de Elisabeth Schwarzkopf y del irreprochable estilo mozartiano de Irmgard Seefried (Susanna) y Hilde Gueden (en un curioso Cherubino de quien sería una de las mejores Susanas, que grabaría con Kleiber padre, y que incluso al final de su carrera llegaría a incorporar la Condesa, también para el disco), ambas recientemente desaparecidas, merecen la pena es-

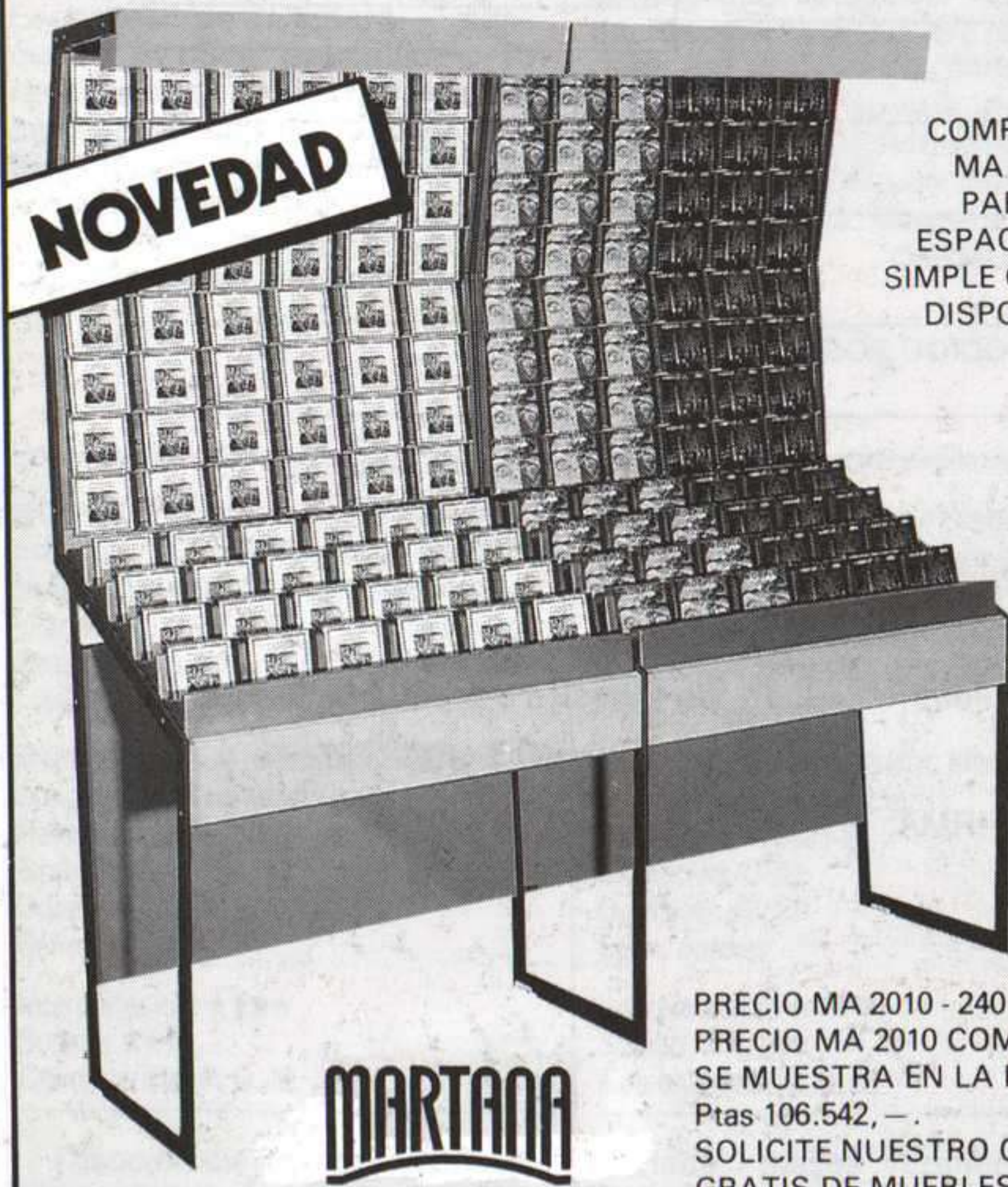
MOZART: Don Giovanni. Las Bodas de Figaro. La Flauta Mágica. Cesare Siepi, Elisabeth Grümmer, Raffaele Ariè, Anton Dermota, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelmann, Erna Berger, Walter Berry, Paul Schoeffler, Erich Kunz, Irmgard Seefried, Hilde Gueden, Sieglinde Wagner, Josef Greindl, Wilma Lipp, Christl Goltz. Coro de la Ópera Estatal de Viena. Orquesta Filarmonica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler (Grabaciones en vivo, 27 de julio de 1953, 11 de agosto de 1953 y 6 de agosto de 1951, respectivamente, en el Festival de Salzburgo).

Marca: Rodolphe. Importador: Harmonia Mundi

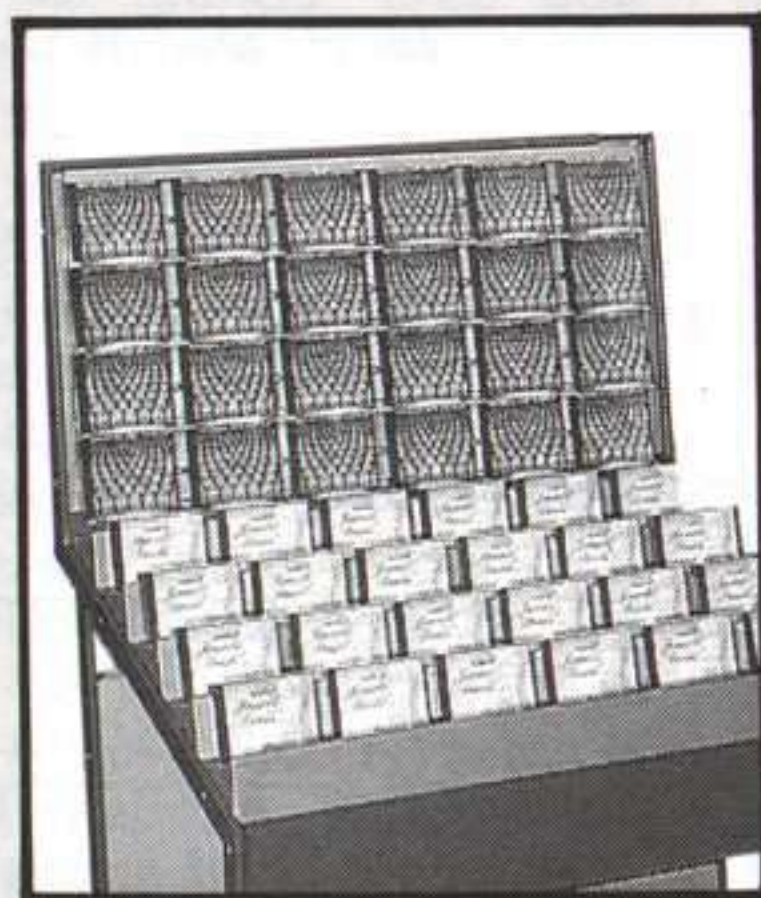
Soporte: disco compacto

Referencia: RPC 32527.30, 4 CDs

NUEVO MODELO DE EXPOSITORES PARA COMPACT DISC



NOVEDAD EN LA COLECCION DE EXPOSITORES DE COMPACT DISC FREJO: MA 2010, CAPACIDAD PARA 342 C.D. EN UN ESPACIO DE UN METRO. SIMPLE CONSTRUCCION Y DISPONIBLE EN VARIOS COLORES. PUEDE SER AMPLIADO CON MUEBLE DE EXTENSION CUYO PRECIO ES REDUCIDO



MA 2011: DISEÑO CASI IDENTICO AL MODELO MA 2010, CON CAPACIDAD PARA 318 C.D.



MA 2012: MODELO BAJO PARA TENER MAS ESPACIO EN SU TIENDA, O SI VD. NO TIENE SUFICIENTE POSIBILIDAD DE ALTURA EN SU ESTABLECIMIENT

CUPON PARA SOLICITAR CATALOGO GRATIS DE LOS MUEBLES EXPOSITORES COMPACT DISC.

NOMBRE:

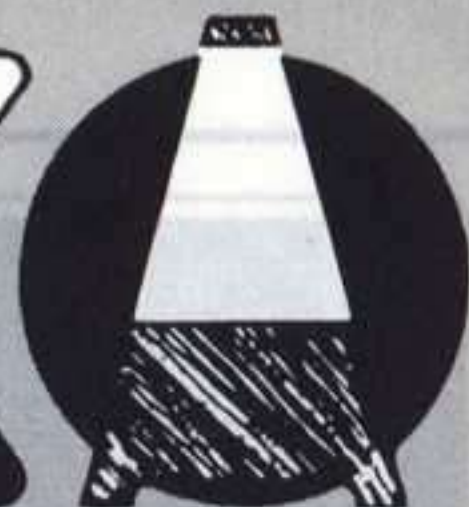
DIRECCION:

EMPRESA:

DISTRITO POSTAL CIUDAD:

ENVIE ESTE CUPON A: "MARTANA MUSIC, S.A., PALLARS, 84-88 5ª, 08018-BARCELONA (ESPAÑA). VD. PUEDE LLAMAR TAMBIEN A LOS TELEFONOS: 93-309 46 25 / 93-300 98 60; FAX: 93-300 92 08; TELEX 93446 ANNA E

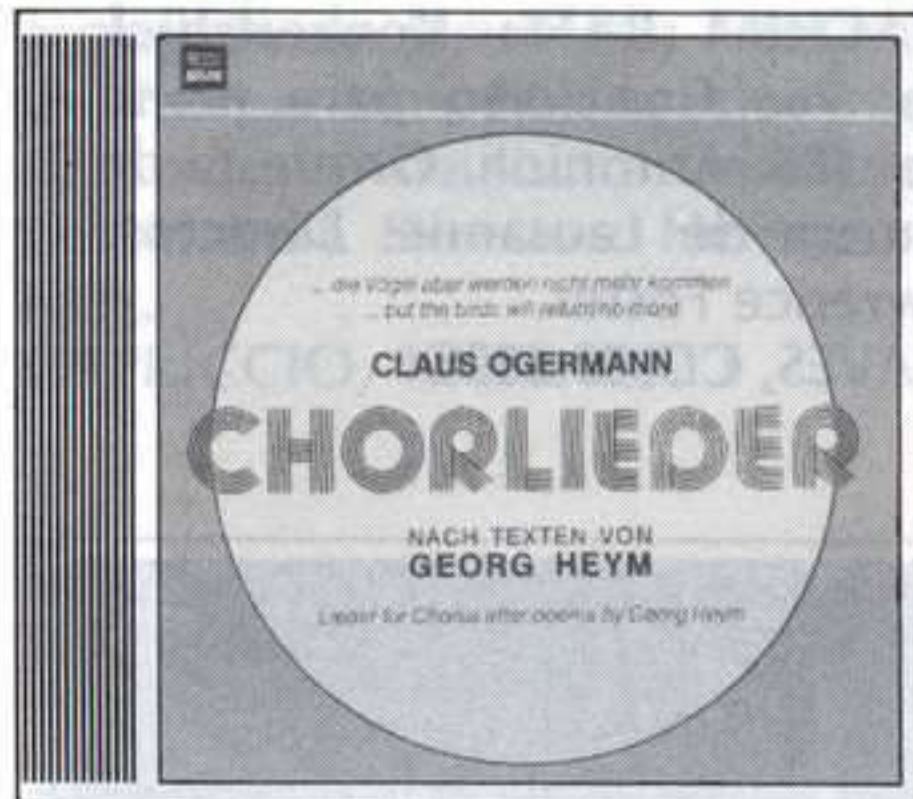
MARTANA



BOLETIN DE NOVEDADES • ENERO 1989 • NUM. 79



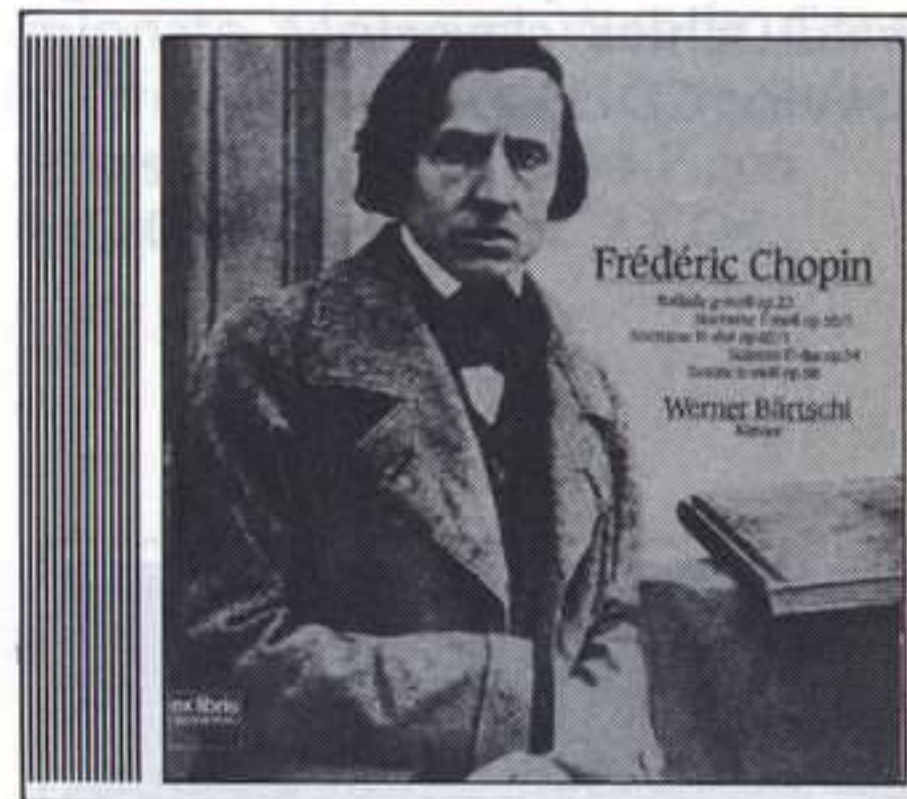
DIETRICH: Concierto para violín y orquesta. JOACHIM: Variaciones para violín y orquesta. Maile. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Jesús López Cobos. SCHWANN, CD 11622



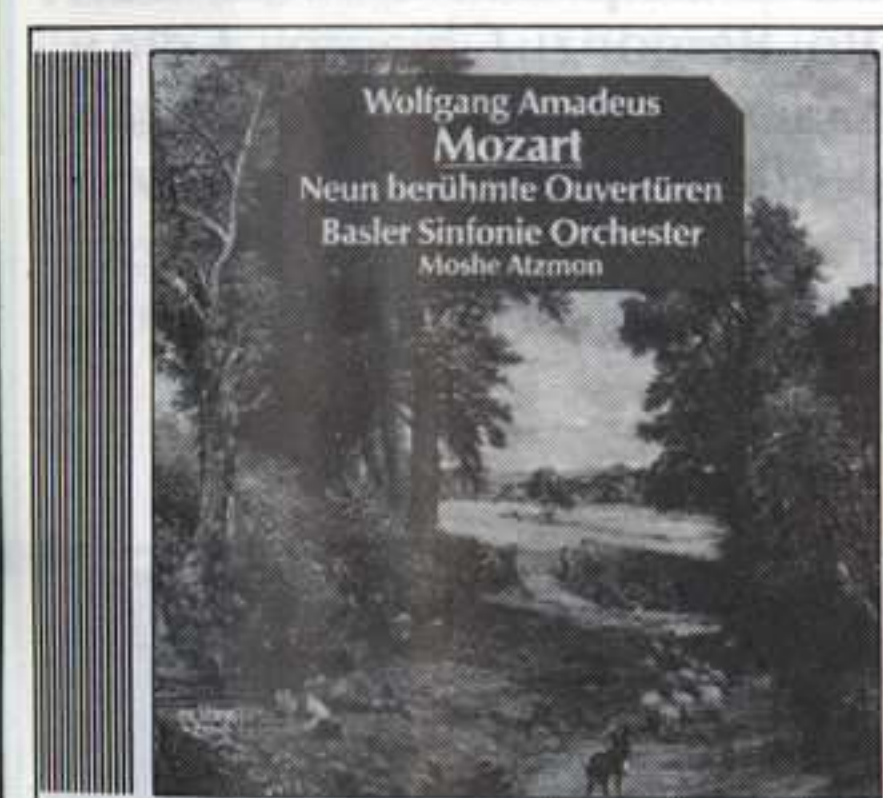
OGERMANN: Lieder para coro sobre textos de Georg Heym. Coro de la Radio de Colonia. Director: Herbert Schernus. AULOS, PRE 66003 AUL



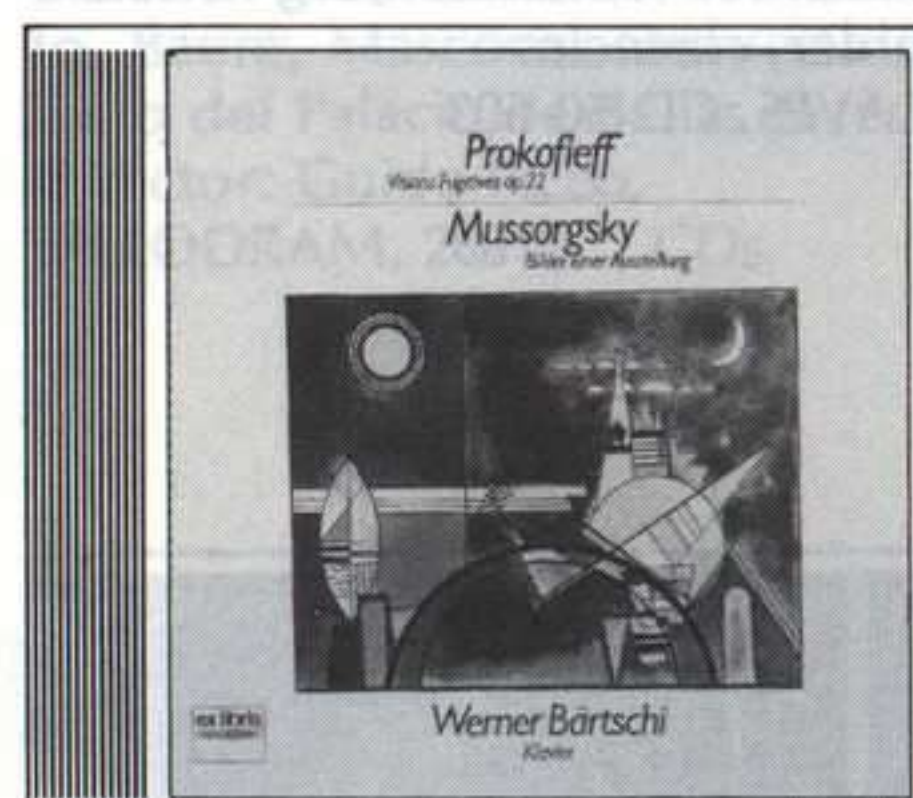
BACH: Suite núm. 2. MOZART: Sinfonía K 201; Sinfonía concertante K Anh. 104. HAYDN: Sinfonía núm. 88. Le Floch, Bianchi, Heinen. The Master Players. Director: Richard Schumacher. CD 60601.



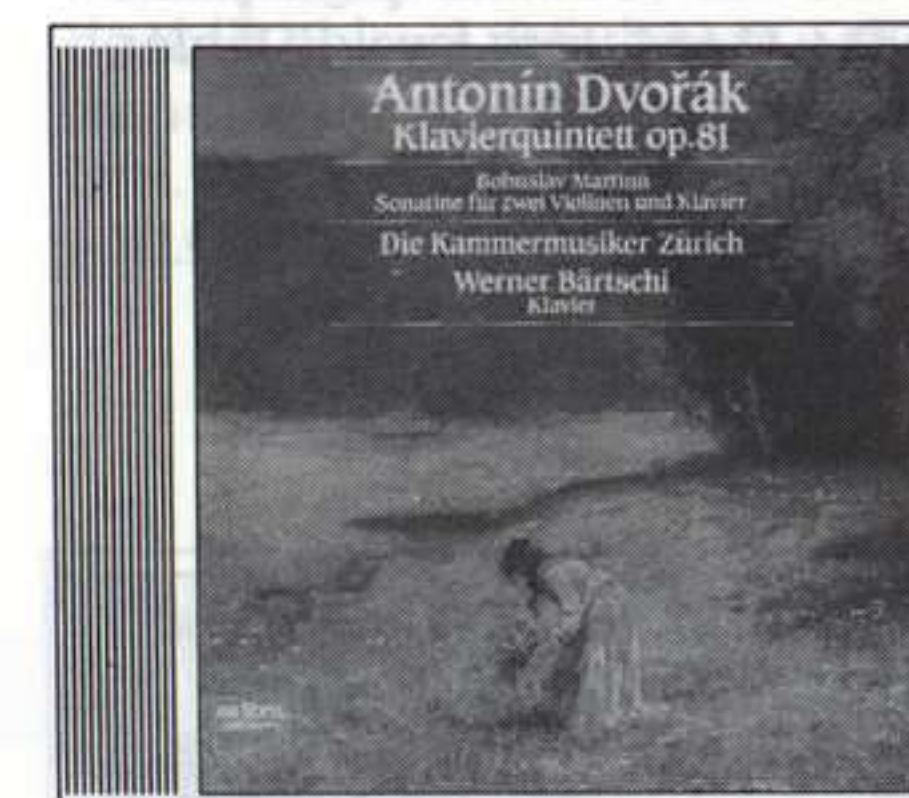
CHOPIN: Balada Op. 23; Nocturno Op. 55/1; Nocturno Op. 62/1; Scherzo Op. 54; Sonata Op. 58. Werner Bartschi, piano. EX LIBRIS, CD 6037



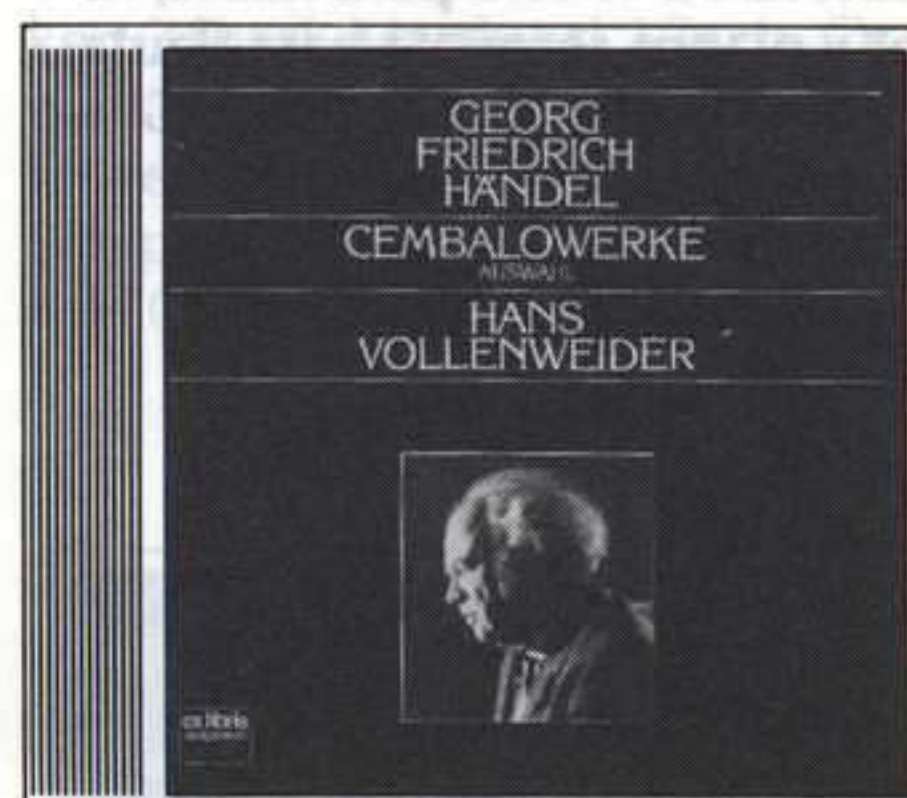
MOZART: Oberturas. Orquesta Sinfónica de Basilea. Director: Moshe Atzmon. EX LIBRIS, CD 6028



PROKOFIEV: Visiones Fugitivas. MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. Werner Bartschi, piano. EX LIBRIS, CD 6024



DVORAK: Quinteto con piano Op. 81. MARTINU: Sonatina para dos violines y piano. Langbein, Pfenninger, Corti, Altwegg, Bartschi. EX LIBRIS, CD 6042



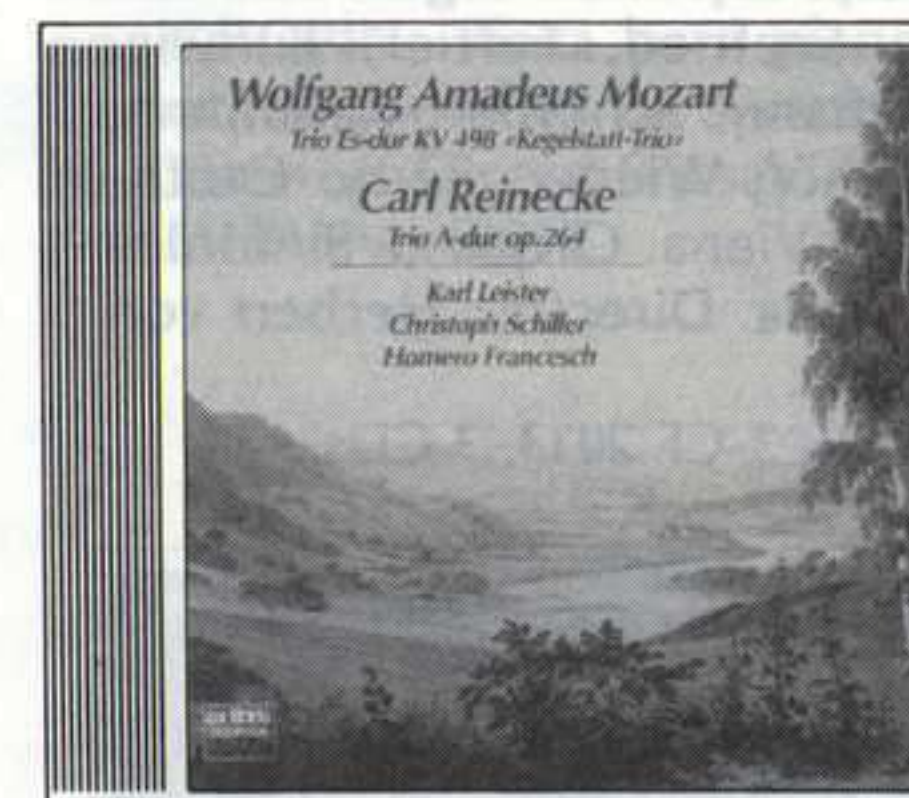
HAENDEL: Piezas para clavecín. Hans Vollenweider, clavecín. EX LIBRIS, CD 6041



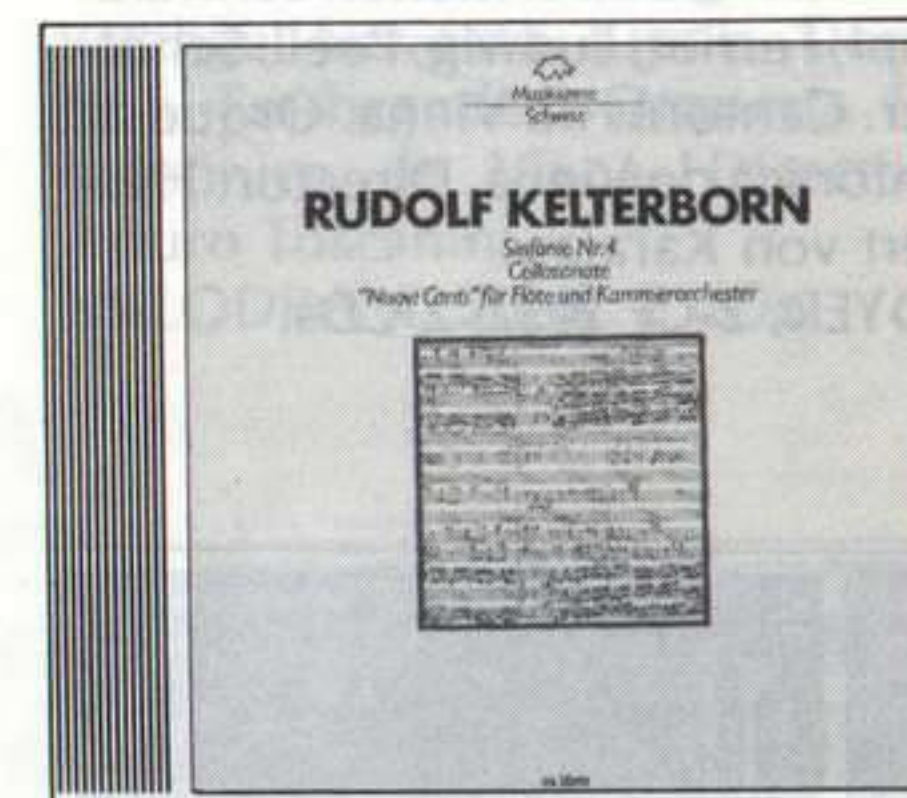
BACH: Obras para clavecín. Hans Vollenweider, clavecín. EX LIBRIS, CD 6040.



BANDA CLÁSICA. Obras de Myslivecek y Druschetzky. EX LIBRIS, CD 6010



MOZART: Trío K 498. REINECKE: Trío Op. 264. Leister/Schiller/Francesch. EX LIBRIS, CD 6070



KELTERBORN: Sinfonía núm. 4; Sonata para violonchelo y piano; "Nuovi Canti" para flauta y orquesta de cámara. Schiff, Bertoncely, Graf. Orquestas S. de Bamberg y de la R. de Basilea. Directores: Stein y Kelterborn. EX LIBRIS, CD 6069

ZWÖLF KLEINE PRAELUDIEN
FÜNFZEHN
ZWEISTIMMIGE INVENTIENEN
FÜNFZEHN SINFONIEN

Johann Sebastian Bach

JÖRG EWALD DÄHLER
CEMBALO



BACH: Obras para clavecín. Jörg Ewald Dähler, clavecín.
CLAVES, CD 50-170.

DEVIIENNE Concerto no 2 pour flûte
SAINT-SAËNS Concerto no 1 pour violoncelle
IBERT Concerto pour flûte

Peter-Lukas Graf, flûte
Claude Starck, violoncelle
English Chamber Orchestra
Raymond Leppard, direction



DEVIIENNE: Concierto para flauta y orquesta núm. 2. SAINT-SAËNS: Concierto para violonchelo y orquesta núm. 1. IBERT: Concierto para flauta y orquesta; Graf, Starck. English Chamber Orchestra. Directores: Peter-Lukas Graf y Raymond Leppard.
CLAVES, CD-50-501

Oeuvres pour piano et orchestre
Jean François ANTONIOLI piano
Orchestre de Chambre de Lausanne
Direction
Lawrence FOSTER



BUSONI: Konzertstück Op. 31. JOACHIM RAFF: Konzertstück Op. 76; Concierto para piano Op. 185. Antonioli. Orquesta de Cámara de Lausanne. Director: Lawrence Foster.
CLAVES, CD-50-8806

GRIEG
Die drei Violinsonaten
INGOLF TURBAN, Violine
JEAN-JACQUES DÜNKI, Klavier



GRIEG: Sonatas para violín y piano. Turban/Dünki.
CLAVES, CD 50-8808

BEETHOVEN
FLÖTENTRIOS



PETERLUKAS GRAF, FLÖTE
FRANCO GULLI, VIOLINE
BRUNO GIURANNA, VIOLA
KLAUS THUNEMANN, FAGOTT
BRUNO CANINO, KLAVIER

BEETHOVEN: Trío para flauta, fagot y piano; serenata para flauta, violín y viola. Graf, Gulli, Giuranna.
CLAVES, CD 50-8403.

FRANZ SCHUBERT
Sonate a-moll D537
Sonate A-dur D664



SCHUBERT: Sonatas para piano D 537 y D 664. Jörg Ewald Dähler, pianoforte.
CLAVES, CD 50-807.

MUSICHE VENEZIANE
PASSATEMPO AL CEMBALO
BALDASSARE GALUPPI
JÖRG EWALD DÄHLER, CEMBALO



GALUPPI: Sonatas. Jörg Ewald Dähler, clavecín.
CLAVES, CD 50-603



VERDI: Requiem. L. Price, Cossotto, Bergonzi, Ghiaurov. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Herbert von Karajan.
FOYER, 2-CF 2012. 2 CDs.



BACH: Misa en Si menor. Schwarzkopf, Ferrier, Ludwig, Poell, Schöffler. Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert von Karajan.
FOYER, 2-CF 2022. 2 CDs.



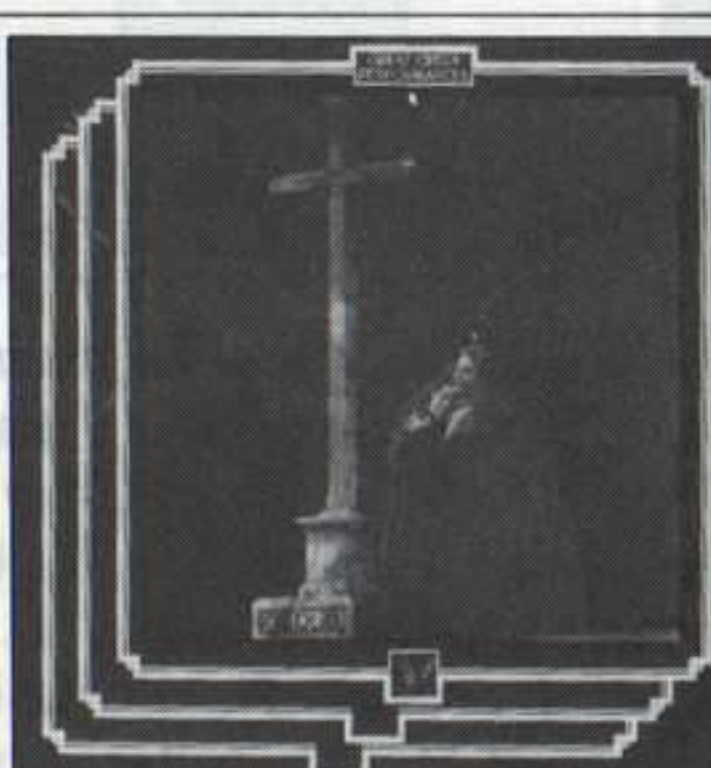
BACH: La Pasión según San Mateo. Seefried, Ferrier, Ludwig, Edelmann, Schoffler, Kaufmann, Pröglhöf, Wiener, Berry. Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Herbert von Karajan.
FOYER, 3-CF 2013. 3 CDs.



MEYERBEER: Los Hugonotes. Sutherland, Simionato, Corelli, Ghiaurov, Cossotto, Tozzi, Ganzarolli, etc. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Gianadrea Gavazzeni.
G.O.P., 701. 3 CDs.



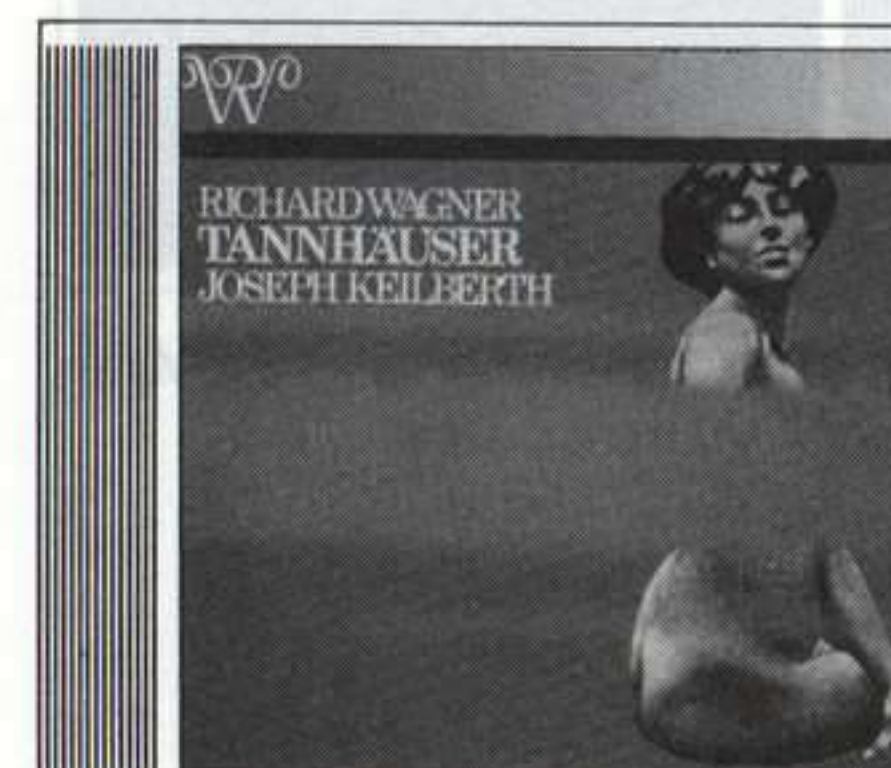
VERDI: Ernani. Corelli, L. Price, Sereni, Siepi, etc. Coro y Orquesta del Teatro Metropolitan de Nueva York. Director: Thomas Schippers.
G.P.O., 702. 2 CDs.



DONIZETTI: La Favorita. Cossotto, Kraus, Bruscantini, Vinco, Derettes, Pasini. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Director: Bruno Bartoletti.
G.O.P., 703. 2 CDs.



VERDI: El Trovador. Bastianini, Gencer, Barbieri, Del Monaco, Clabassi, etc. Coro y Orquesta de la RAI de Milán. Director: Fernando Previtali.
G.O.P., 704. 2 CDs.



WAGNER: Tannhäuser. Vinay, Brouwenstijn, Greindl, Wilfert, Fischer-Dieskau, etc. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Joseph Keilberth.
LAUDIS, LCD3.4014. 3 CDs.



WAGNER: Rienzi. Svanholm, Christiansen, Schöffler, Ludwig, Berry, etc. Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Josef Krips.
LAUDIS, LCD2.4016. 2 CDs.



GOETZ: Trío con piano. KIEL: Trío con piano. Trío Abegg.
EX LIBRIS, CD 6038



C.P.E. BACH: La Resurrección y ascensión de Jesucristo; Cantata de Pascua. Lins, Elliot, Schwarz. Cantores de Rheinische. Das Kleine Konzert. Director: Hermann Max.
CAPRICCIO, 10 206/207.



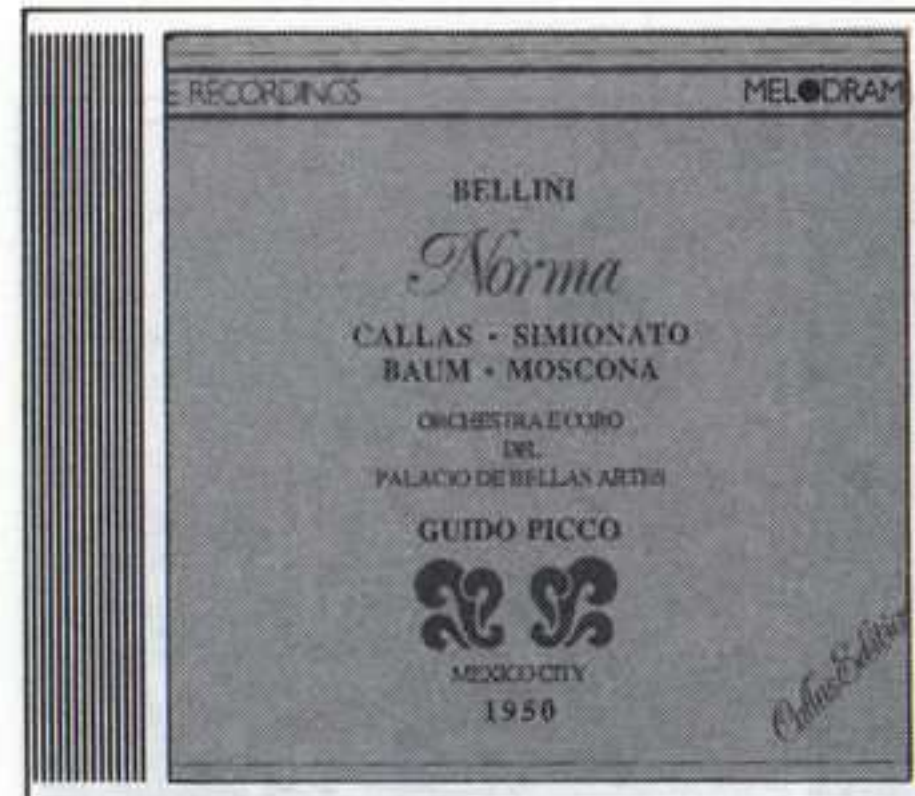
VERDI: La Traviata (extractos). Tebaldi, Filacuridi, Savarese. Coro y Orquesta del Mayo Musical Florentino. Director: Tulio Serafin.
MELODRAM, 15006



VERDI: Aida. Callas, Baum, Simionato, Moscona, Weede. Coro y Orquesta del Palacio de Bellas Artes. Director: Guido Picco.
MELODRAM, 26009. 2 CDs.



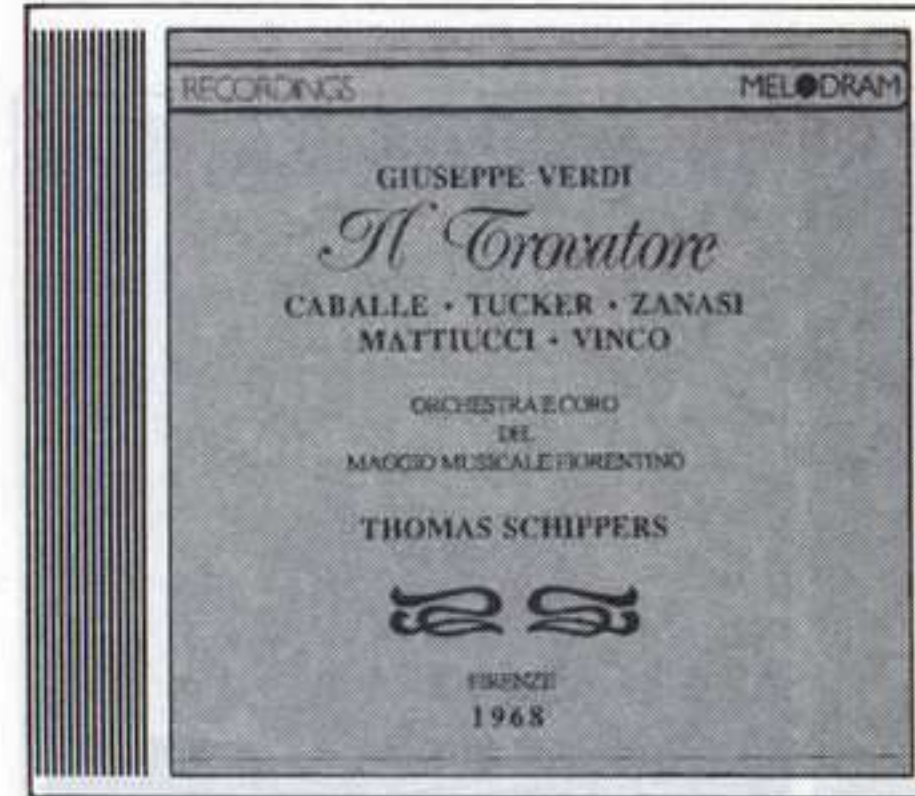
VERDI: Las Vísperas Sicilianas. Callas, Bardi Kokolios, Mascherini, Christoff, Frosini. Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Director: Erich Kleiber.
MELODRAM, 3600. 2 CDs.



BELLINI: Norma. Callas, Simionato, Baum, Mascona. Orquesta y Coro del Palacio de Bellas Artes. Director: Guido Picco.
MELODRAM, 26018. 2 CDs.



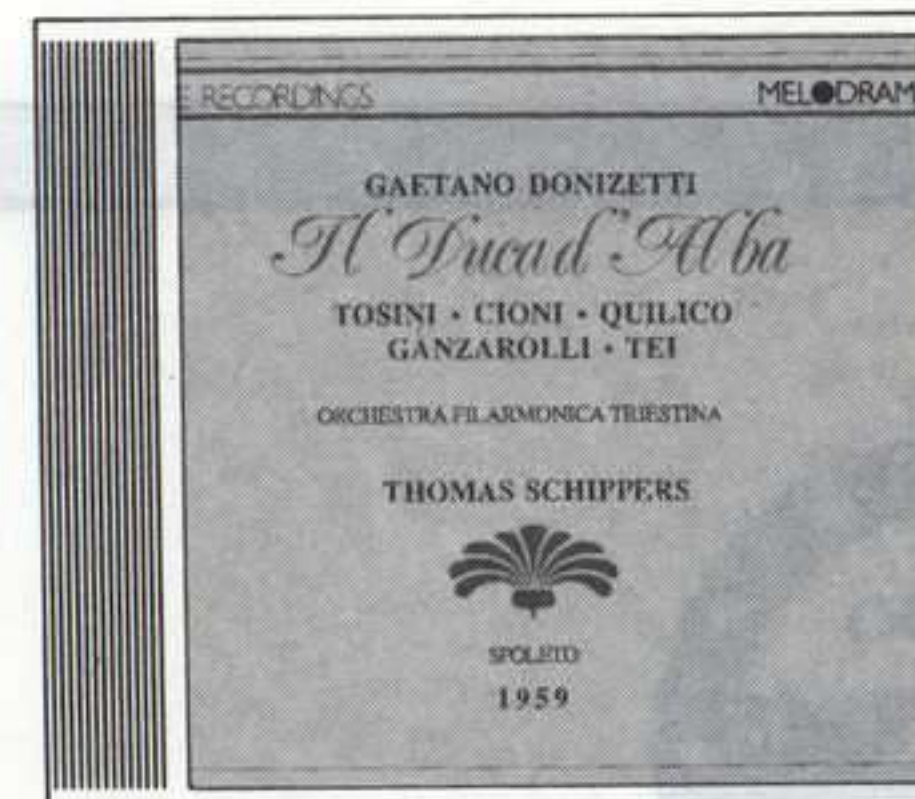
Michelangelo en Varsovia. Obras de Bach/Busoni, Beethoven, Schumann, Brahms, Debussy y D. Scarlatti.
MELODRAM, 28019. 2 CDs.



VERDI: El Trovador. Caballé, Tucker, Zanasi, Mattiucci, Vinco. Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Director: Thomas Schippers.
MELODRAM, 27035. 2 CDs.



GIORDANO: Andrea Chénier. Callas, Del Monaco, Protti. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Antonino Votto.
MELODRAM, 26002. 2 CDs.



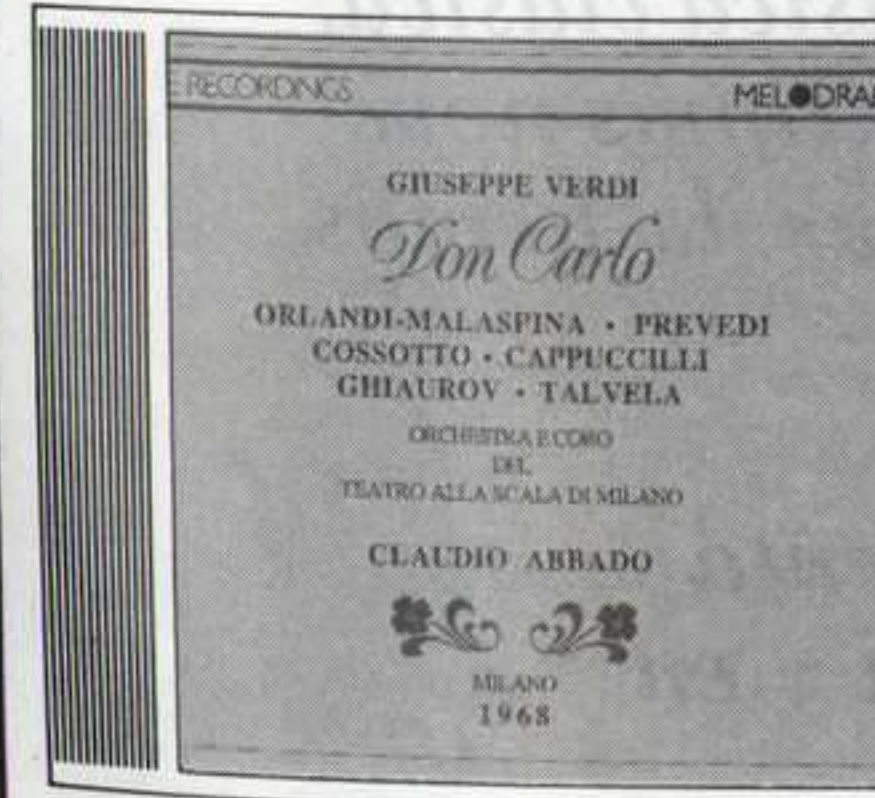
DONIZETTI: El Duque de Alba. Tosini, Cioni, Quilico, Ganzarolli, Tei. Orquesta y Coro del Teatro Verdi de Trieste. Director: Thomas Schippers.
MELODRAM, 27036. 2 CDs.



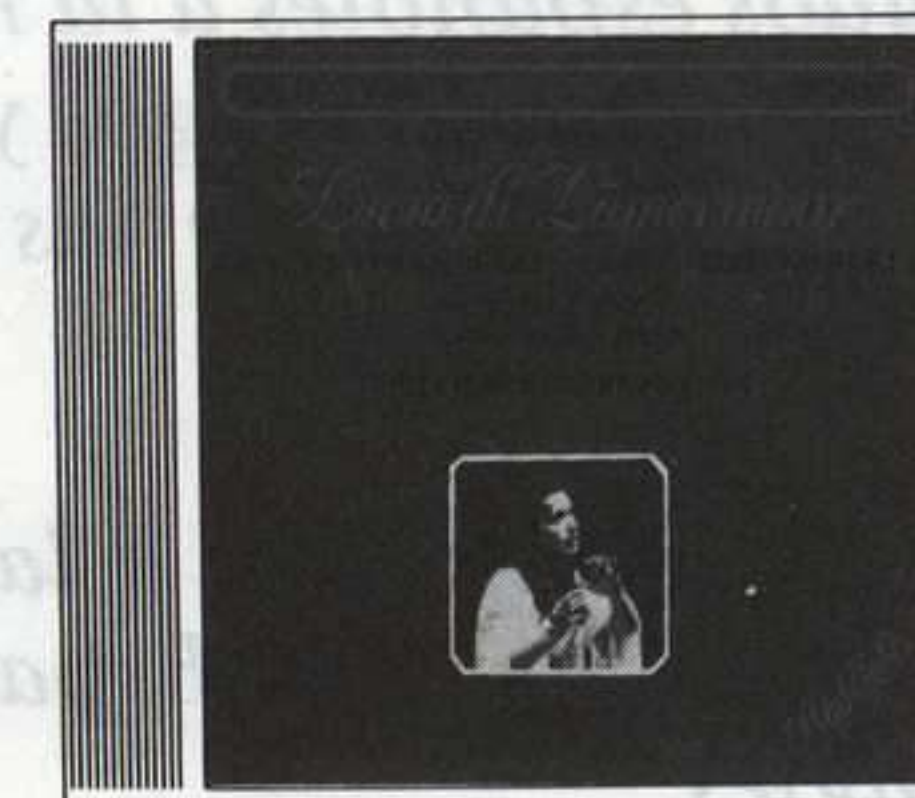
SCHUMANN: Concierto para piano. CHOPIN: Pieza para piano. Cortot. Orquesta Royal Symphony. Director: Ferenc Fricsay.
MELODRAM, 18018



MOZART: La Flauta Mágica. Roswaenge, Novotna, Kipnis, Domgraf, Fassbaender. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Arturo Toscanini.
MELODRAM, 37040. 2 CDs.



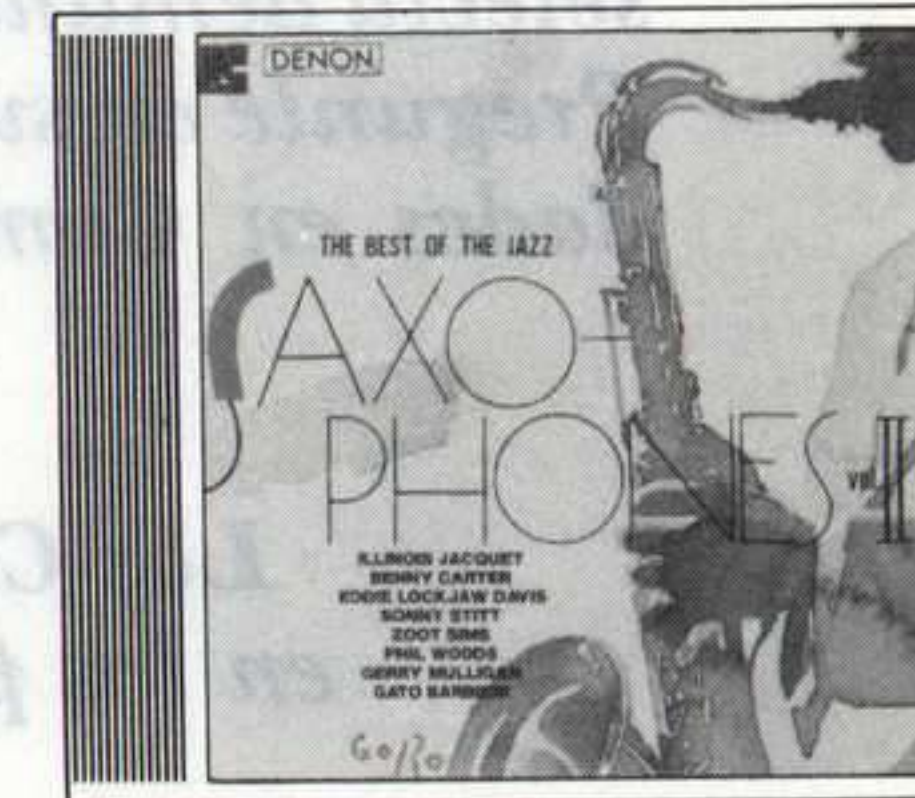
VERDI: Don Carlo. Orlandi-Malaspina, Prevedi, Cossotto, Cappuccilli, Ghiaurov, Talvela. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director: Claudio Abbado.
MELODRAM, 37038. 2 CDs.



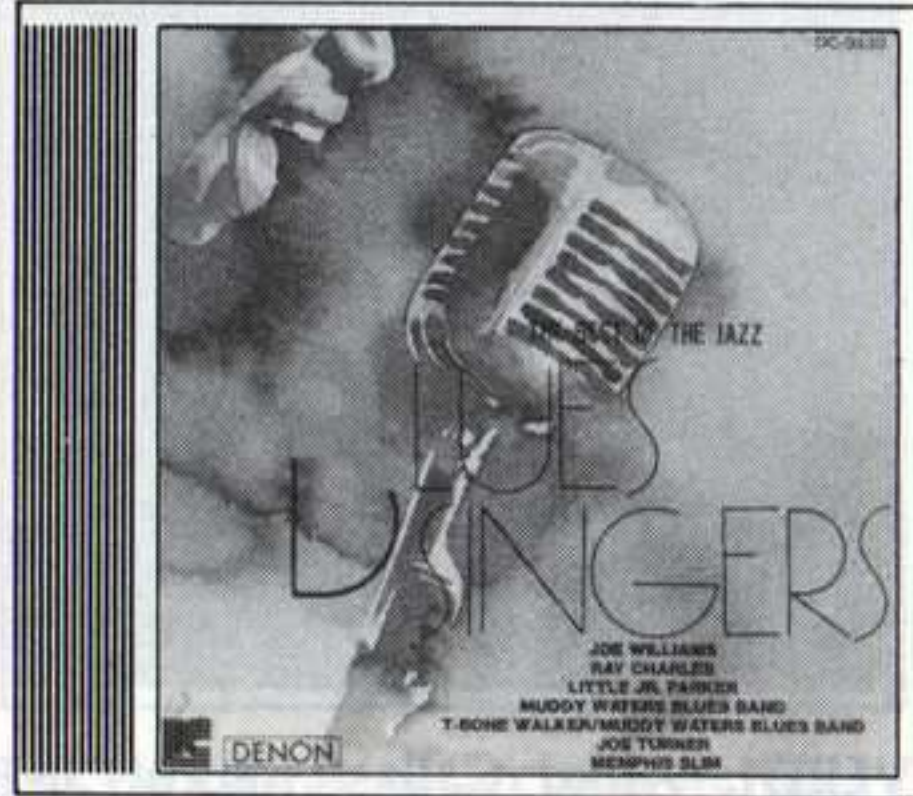
DONIZETTI: Lucia de Lammermoor (extractos). Gencer, Prandelli, Carta, Botteghelli, Sabatucci, Hussu. Coro y Orquesta del Teatro Verdi de Trieste. Director: Oliviero de Fabritis.
MELODRAM, 15003



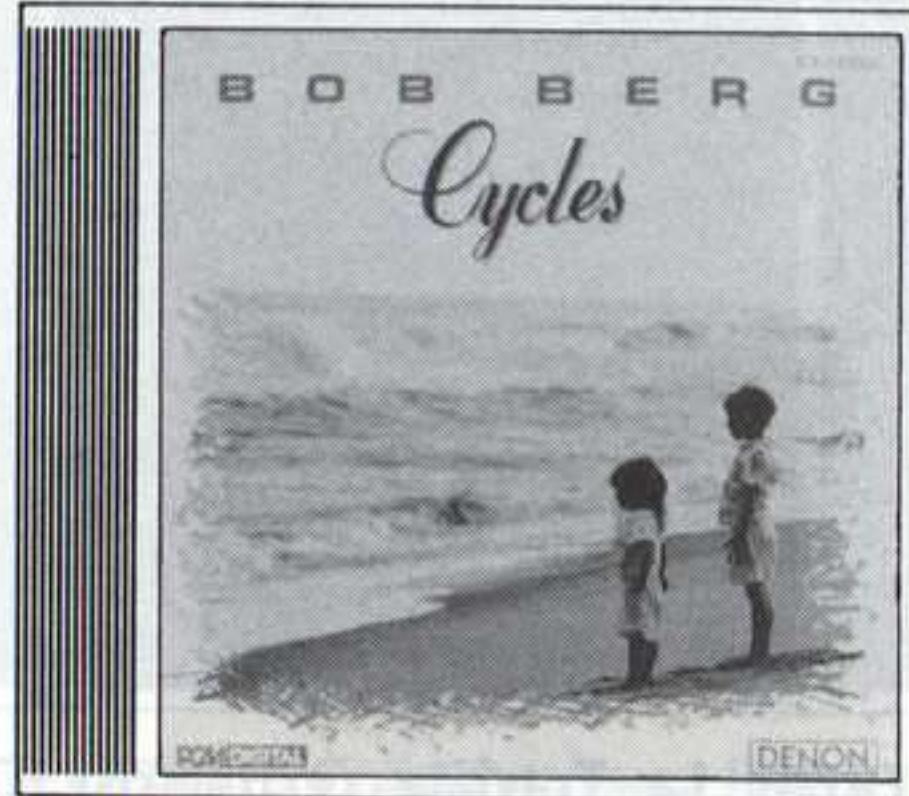
VIVALDI: L'Estro Armonico. I Solisti Italiani.
DENON, CO-72719/20



The Best of de Jazz: Saxophones, Vol. II.
DENON, DC-8529



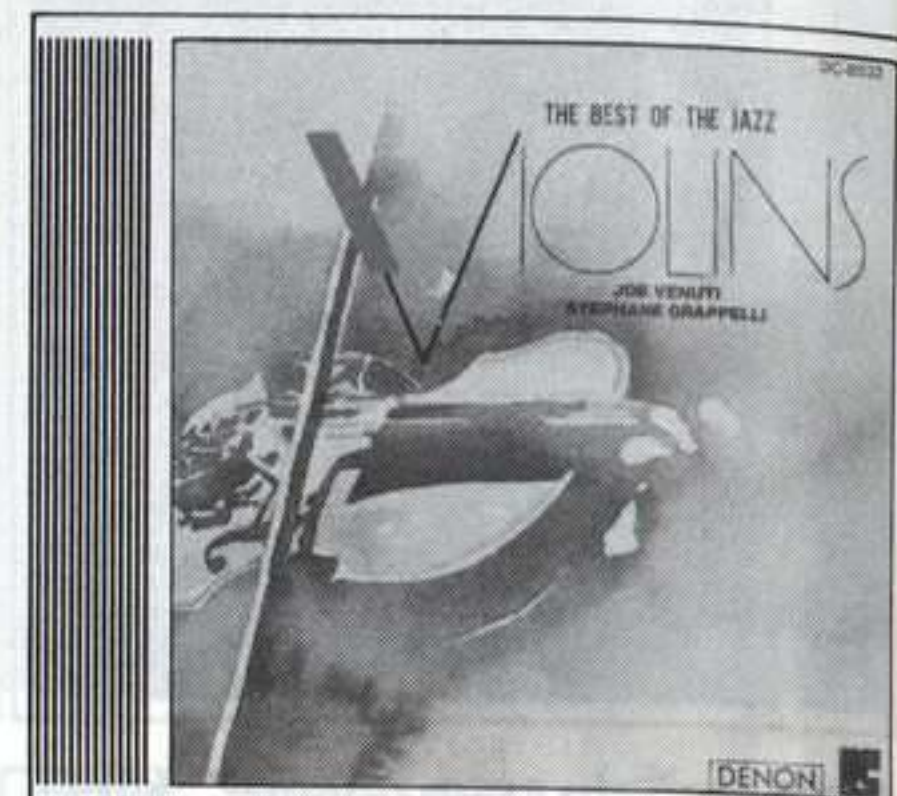
The Best of de Blues Singers.
DENON, DC-8530



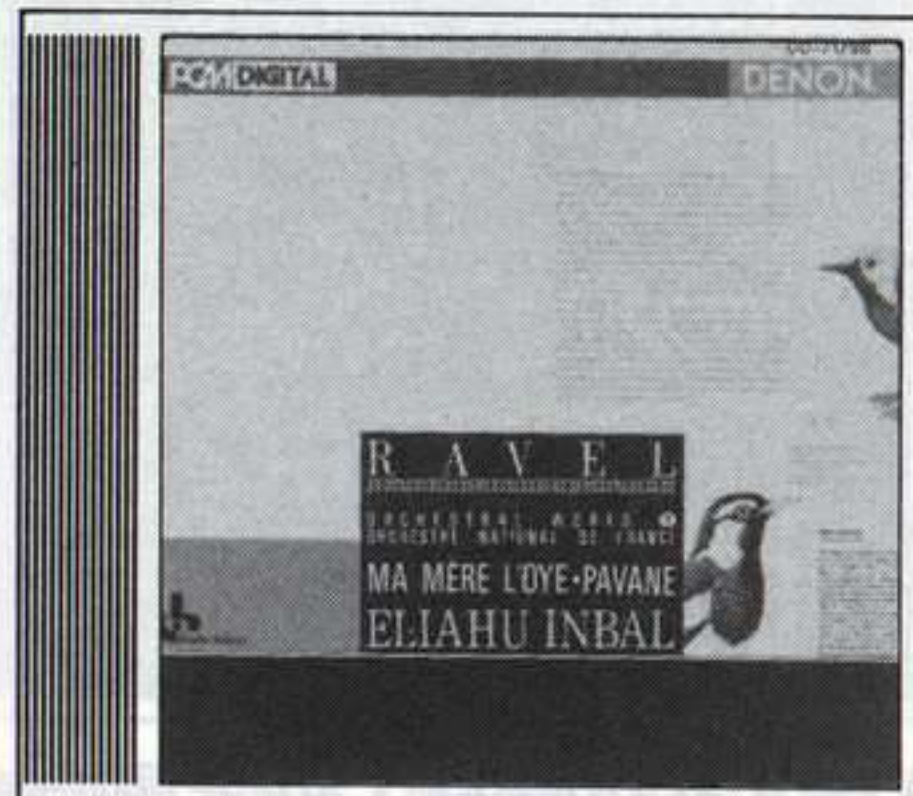
BOB BERG: Cycles.
DENON, CY-72745



Música del Biedermeier. Biedermeier Ensemble de Viena.
DENON, CO-72587



The Best of de Jazz: Violins.
DENON, DC-8532



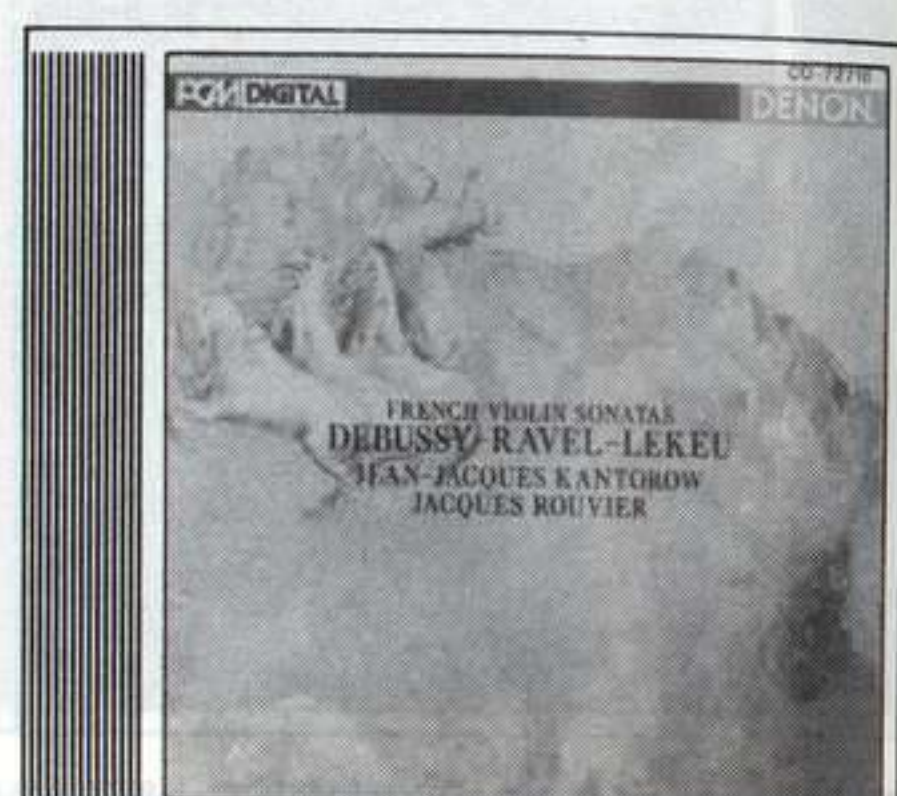
RAVEL: Mi Madre la Oca; La tumba de Couperin; Pavana para una infanta difunta; Una barca sobre el océano; Fanfarria. Orquesta Nacional de Francia. Director: Eliahu Inbal.
DENON, CO-71798



The Best of de Jazz: Guitar.
DENON, DC-8531



The Best of the Big Bands, Vol. II.
DENON, DC-8528



DEBUSSY: Sonata para violín y piano. RAVEL: Sonata para violín y piano. LEKEU: Sonata para violín y piano. Kantorow/Rouvier.
DENON, CO-72718



Importamos productos fonográficos de todo el mundo para satisfacer la selecta demanda de los mejores aficionados españoles a la música clásica. Pregunte en su establecimiento habitual por los catálogos y últimas novedades en Compact-Disc importados por FERYSA de las que le hemos informado en el presente boletín.

Los Compact-Disc de FERYSA se encuentran a la venta en los principales comercios de discos de toda España y en El Corte Inglés.

FERYSA

Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Teléfs. (91) 315 74 77 - 315 68 48 - Telex: 45490 - Fax: (91) 315 68 49

cucharse. Destaquemos además la convincente Marcellina de Sieglinde Wagner, el arrogante Conde de Paul Schoeffler o el dinámico Fígaro de Erich Kunz.



MOZART: Così fan tutte. Divertimento núm. 15, K 287. Elisabeth Schwarzkopf, Nan Merriman, Graziella Sciutti, Luigi Alva, Rolando Panerai, Franco Calabrese. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Director: Guido Cantelli.

Marca: Stradivarius. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: STR 73597/8/9
Grabación: ADD
Duración: 3 h. 59"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: no procede
Comentarista: R. B.



El mismo año de su prematura muerte en un accidente de aviación, Guido Cantelli dirigió una serie de representaciones de **Così fan tutte** en la recién inaugurada Piccola Scala de Milán, con motivo del bicentenario del nacimiento de Mozart (en concreto, esta grabación en vivo corresponde a la función del 27 de enero de 1956), que como ya dijera Fernando Peregrín en el núm. 502 de RITMO (junio 1980), a propósito de la aparición de esta versión *pirata* en disco negro, pronto alcanzaron el carácter de míticas. Como este compañero decía entonces, el fallecimiento de Cantelli a los 36 años truncó todas las expectativas puestas en uno de los más brillantes directores de la posguerra, y podría establecerse un paralelismo con el caso de Ataulfo Argenta, con quien tenía en común un temperamento vibrante y apasionado, al mismo tiempo que una gran precisión musical y una brillante técnica.

Estas características aparecen en este **Così**, dominado por un enorme sentido teatral y un talante decididamente moderno y cargado de intención, y realizado con un pleno sentido mozartiano que no desdeña un impecable cuidado formal y nos hace recordar el expresivo y vigoroso perfeccionismo de un Riccardo Muti.



Para la ocasión se escogió uno de los mejores repartos de la época, aunque hoy nos parecen claramente superiores las mujeres a los hombres. Muy en primer lugar la primera Fiordiligi

en escena de Elisabeth Schwarzkopf, la cantante que mejor ha sabido comprender el carácter del personaje, que encuentra de nuevo en la cálida voz de Nan Merriman la pareja femenina de la grabación en estudio con Karajan dos años antes (seis años después de estas representaciones milanesas volvió a llevarlo al disco con Karl Böhm, pero entonces con la emisión de su voz ya empieza a causar extrañeza, aunque su interpretación sigue siendo irresistible). Graziella Sciutti es una encantadora "Despina". Luigi Alva muestra, como siempre, su elegante línea de canto, pero su fraseo nos resulta ahora algo anticuado. Rolando Panerai hace un "Guglielmo" de fieros acentos, aunque no siempre riguroso con el estilo, y Franco Calabrese, de voz un tanto cavernosa, aplica a "Don Alfonso" los estereotipos de la ópera bufa italiana.

Se completa la publicación con el **Divertimento núm. 15**, procedente también de una toma en vivo (en condiciones muy superiores al **Così**), en este caso en Nueva York el 14 de marzo de 1954, con la Orquesta Filarmónica de esta ciudad, y que es una nueva muestra del Mozart lleno de virilidad de Cantelli.



MOZART: Conciertos para flauta K 313 y 314. Andante para flauta K 315. Severino Gazzelloni, flauta. Orquesta de Cámara del Angelicum. Director: Luciano Rosada.

Marca: Ars Nova. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDAN 167
Grabación: AAD
Duración: 55' 18"
Serie: media

Interpretación: ★★
Sonido: ★★
Comentarista: A. M.



Hay muchas versiones donde escoger por lo que se refiere a los **Conciertos para flauta** de Mozart, y la que aquí comentamos aporta muy poco. El flautista italiano Severino Gazzelloni ha sido un buen instrumentista cuya brillante carrera hoy no se justifica del todo, cuando abundan los grandes flautistas. Su sonido ha sido siempre un poco mate, un poco plano y no demasiado transparente; es sorprendente que su mecanismo no siempre se muestre impecable en el registro que comentamos. Su Mozart no posee ningún atractivo especial: Mozart un poco denso, un poco pensante en los tiempos y la articulación, que se queda en la letra sin penetrar el espíritu. El trabajo de la Orquesta del Angelicum de Milán dirigida por Luciano Rosada es bastante grueso y carente de imaginación. El registro, ya viejo, acusa una calidad sonora muy mediocre, con algunos ruidos incomprensibles en CD. Una versión que no puede competir ni de lejos

con las de Rampal, Galway o Peter Lukas Graf, por citar algunos ejemplos ilustres.



NIELSEN: Sinfonías núms. 4 "Inextinguible" y 5. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 421 524-2
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 11' 59"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



Al fin parece llegado el momento de las integrales sinfónicas de Carl Nielsen. A las de Esa-Pekka Salonen y Paavo Berglund, actualmente en curso, viene a sumarse desde ahora esta nueva a cargo de Herbert Blomstedt, que habrá de aparecer, como las anteriores, en discos sueltos, y cuya primera entrega reúne en un generoso minutaje las dos piezas muestras del músico danés en este apartado.



Blomstedt, que ya se había consagrado como nielseniano de pro en una antigua grabación completa de las seis Sinfonías, con la Orquesta de la Radio de Dinamarca —no deben olvidarse el origen y la formación escandinavos de este director—, nos ofrece aquí dos versiones dignas de figurar a la cabeza de la discografía actual de las obras.

Concebidas ambas libres de la sobrecarga emocional que suele adjudicárseles, la "**Inextinguible**" del maestro sueco sólo tiene parangón en la extraordinaria lectura de Karajan, justamente situada en sus antípodas, es decir, dentro de un universo expresivo de francas raíces románticas. La visión de Berglund, más próxima a la que comentamos, no alcanza, a mi juicio, la limpidez y contundencia de ésta, excelentemente servida además por la toma de sonido.

Por su parte, la **Quinta**, la más obsesiva, compleja y a buen seguro original del ciclo, ya que no la de mayor popularidad, recibe una interpretación asimismo ejemplar, sin competencia hoy por hoy en el mercado y con muy pocas probabilidades de encontrarla fácilmente.

Crítica discográfica

RAVEL: Rapsodia Española. Alborada del gracioso. Valses nobles y sentimentales. La Valse. Bolero. Cincinnati Symphony Orchestra. Director: Jesús López Cobos.

Marca: Telarc. Importador: Joytel
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-80171
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 6' 42"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (La Valse)
★★★★ (resto)

Sonido: ★★★
Comentarista: X. C.-D.



Tal vez porque esperaba demasiado, la verdad es que este disco de López Cobos consa-



grado a Ravel me ha decepcionado. La impresión general es de corrección y **La Valse**, concretamente, me ha parecido extraordinariamente bien dirigida a partir de un concepto refinado de la obra que utiliza los más finos pinceles en lugar de la brocha gorda que parecen preferir otros grandes directores. Junto con la **Rapsodia Española** es lo mejor del disco, aunque en ésta se aprecian algunos desequilibrios que serán más tolerados allende el Atlántico que a ambos lados de los Pirineos. La presencia sonora de las castañuelas es demasiado preponderante y pseudo-folclorista para mi gusto.

También me ha interesado la versión de los **Valses nobles y sentimentales**, porque López Cobos se empeña en contarnos el argumento del ballet, aspecto que se menosprecia muy a menudo y que confiere un interés suplementario a una música tan evocadora. En cambio, me permito ser más crítico con la **Alborada**, por su trepidación un tanto excesiva, y con el **Bolero**, en el que el director no acaba de lograr la integración del ostinato de base con las líneas melódicas de los solistas: la sequedad rítmica se contradice con la sensualidad y libertad con que intervienen los instrumentistas, provocando continuos desajustes que el director no acierta siempre a reequilibrar.



RIMSKY-KORSAKOV: las 3 Sinfonías. Capricho Español. La gran Pascua Rusa. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi.

Crítica discográfica

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 604-2, 2 CDs
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 6' 20"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. V.



Obras de juventud, luego incansablemente revisadas, las Sinfonías de Rimsky —escritas entre 1862 y 1874— constituyen el primer intento cuajado de un sinfonismo ruso auténtico, aun cuando les hayan precedido composiciones tributarias del modelo alemán firmadas por un ruso (Anton Rubinstein). El autor de **Scheherazade** no nos entrega con ellas lo más absoluto de su genio creativo, que se encuentra sobre todo en sus óperas, pero sí poderosos testimonios de su prodigiosa técnica orquestal y su capacidad incomparable para la alquimia tímbrica, propios de una concepción de la *objetividad sonora* (Guido Salvetti, en las notas del álbum) que tanto habría de influir sobre músicas posteriores de muy diferente signo, la de Igor Stravinsky por ejemplo. El temperamento esencialmente narrativo de Rimsky no se halla del todo cómodo dentro del género sinfónico, y por eso es en la **Segunda** de las tres partituras, "**Antar**", concebida a modo de suite a partir de un detallado programa (un cuento árabe de Senkovski), donde consigue la obra más redonda de la serie, que marca además el comienzo de su atracción por el tema oriental.



Esta integral de Neeme Järvi, completada con el **Capricho Español** y la obertura **La gran Pascua Rusa**, contiene buenas lecturas, sin más, soberbias ejecuciones con tendencia constante a la superficialidad. Ni los planos sonoros están siempre idealmente equilibrados —hay una general falta de relieve en las maderas—, ni se apuran las posibilidades expresivas y de refinamiento colorista. La versión de Svetlanov (Melodía/Le Chant du Monde) es una espléndida alternativa actual para las Sinfonías. El sonido es inferior, pero aquí, con ser brillante, abusa en exceso del potenciómetro hacia abajo (hacia arriba no hay necesidad): los "pianos" resultan inaudibles por sistema.



ROSSINI: Stabat Mater. Pilar Lorengar, Yvonne Minton, Luciano Pavarotti, Hans Sotin. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: István Kertész.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 417 766-2
Grabación: ADD
Duración: 54' 5"
Serie: Ovation (media)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: R. B.



Con la revalorización de la música de Gioacchino Rossini



en los últimos años, su **Stabat Mater** ha conseguido ocupar en el repertorio el lugar que merece como una de las obras más importantes de la música sacra romántica. Una de las grabaciones pioneras, después de las antiguas de Fricstay y Forster, fue ésta que dirigió el director húngaro István Kertész en 1971 desde la óptica con que se enfocaba entonces la música del compositor de Pesaro, digamos que con excesiva ligereza y frivolidad, cuando aún quedaba todo por hacer respecto a la correcta interpretación del estilo rossiniano. Es una versión dirigida con entusiasmo, pero que hoy ha sido ampliamente superada por dos versiones muy distintas, aunque igualmente válidas, la intimista y recogida de Giulini para DG, llena de unción clásica, y la más exaltada de Muti para EMI, de un romántico dramatismo.

Kertész cuenta a su favor con el mejor cuarteto solista, sobre todo en los casos de la soprano y el tenor. Pilar Lorengar, que ya lo había grabado bastantes años antes con Forster en Berlín, está radiante, pletórica de facultades y con esa luminosidad tan característica, y alcanza sin ninguna dificultad los repetidos *Do* sobreagudos del "*Inflamatus*". Luciano Pavarotti es otro verdadero derroche, que culmina con un brillantísimo *Re* bemol su actuación en el "*Cuius animam*". Yvonne Minton y Hans Sotin tienen intervenciones muy meritorias, pero les falta una mayor afinidad con esta música, lo que no les ocurre a Agnes Baltsa con Muti o Ruggero Raimondi con Giulini. El Coro de la Sinfónica de Londres es excelente, aunque inferior al Philharmonia con Giulini. Como suena muy bien, los cantantes son magníficos

y el disco está en serie media, me parece, a pesar de las reservas apuntadas, una opción a tener en cuenta para disfrutar de esta bellísima obra.



A. SCARLATTI: San Filippo Neri. Petre Munteanu, Bruna Rizzoli, Biancamaria Casoni, Annamaria Rota. Orquesta del Angelicum, Milán. Director: Franco Caracciolo.

Marca: Ars Nova. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDAN 168
Grabación: AAD
Duración: 51' 59"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: G. B.



Versión, con muchos años a cuestas, del hermoso oratorio compuesto por Alessandro Scarlatti hacia 1705, época en la que el músico se hallaba en Roma, al servicio del cardenal Ottoboni. De escritura sobria, nada teatral, con una espléndida caracterización musical de San Felipe Neri, una línea vocal que sólo raramente acoge pasajes de bravura y una orquestación, a base de cuerda, realmente magistral.

Los intérpretes de este disco responden a una concepción musical coherente con el estilo de la obra, pero son de un nivel muy modesto. En particular, el tenor Munteanu —viejo conocido del público madrileño— en su encarnación de Filippo es a todas luces insuficiente. Las voces femeninas cumplen con discreción y la orquesta sigue aproximativamente la batuta de Caracciolo, menos inspirada aquí que en otras grabaciones.

Un punto negativo lo constituye la ausencia total de bandas en el compacto, que ha de ser leído *de un tirón*, sin posibilidad de acceder a fragmentos concretos. La escueta ficha técnica del disco no especifica qué tipo de reprocesado digital se ha seguido, lo cual me parece bastante ofensivo para el posible comprador del producto. Por cierto, que ésta es una transcripción a partir del disco de acetato, no un trabajo sobre la cinta original. Se nota ostensiblemente el cambio de cara, un auténtico alarde de *pillaría* discográfica.



SCHUBERT: Piezas para piano a cuatro manos. Paul Badura-Skoda y Jörg Demus, piano.

Marca: Valois (Aavidis). Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: V 46222
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 8' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: X. C.-D.



Las obras escritas por Schubert para piano a cuatro manos fueron nada menos que treinta y dos. En este disco quedan regis-



tradas ocho, de entre las mejores, como la **Fantasia en Fa menor** o el **Rondó en La mayor** —auténticas cúspides de este tipo de literatura pianística— o las más amables y conspicuas, como el cristalino **Rondó en Re** o las deliciosas **Marchas Militares** (aparecen tres del total de diecisiete). La música que el compositor escribió para dúo pianístico constituye un fantástico conjunto demasiado poco explorado y, por supuesto, ausente de una gran mayoría de discotecas. Los grandes referentes son el disco, hoy inencontrable, de los Gilels (padre e hija), que ofrecen versiones de inusitada perfección, y las obras grabadas con enorme

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

INDUSTRIAS DEL FUNK
DISTRIBUCIONES CD
INTERNACIONAL CLUB

Servicio de venta por correo contra reembolso de compact disc, compact/singles-maxi, compact disc-vídeo. Últimas novedades importadas de Europa y USA, especialistas en pop-rock-soul-jazz-country-clásico. Precios de mercado, siendo importados.

Disponemos de catálogo con 14.000 títulos en todos los estilos de CD; consíguelo enviando 1.200 pesetas en sellos de correos a nuestra dirección.

Si deseas saber la discografía en CD de tu grupo o artista preferido o conocer las novedades, envía un sobre con sello y tu dirección escrita y recibirás gratis dicha información.

C/ Saliente, 1 - Tel. 268 07 88
28007 MADRID

refinamiento por el dúo constituido por Lupu y Perahia.

El que ahora comento no les va a la zaga en cuanto a méritos y no dudo ni pizca en atribuirle la máxima calificación y en recomendarlo con entusiasmo. En comparación con Badura-Skoda y Demus, la interpretación de los soviéticos me ha parecido, aún, más etérea, más "nonchalante", tal vez más cantabile. Las versiones de Badura-Skoda y Demus parecen articuladas con mayor decisión y con mucha preocupación por el ropaje armónico, con lo que acercan algunas piezas —sobre todo el gran **Rondó en La**— al pianismo de Brahms. Su interpretación me parece de una enorme categoría, sumando a la austeridad y solidez proverbiales de Demus (en las octavas bajas), la imaginación más creativa de Badura-Skoda (en las altas). Un hermoso disco, de audición gratisima y muy aleccionadora.



SCHUBERT: Trío núm. 2 en Mi bemol mayor, Op. 100. Tiempo de Sonata. Trío de Trieste.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 033.6702
Grabación: DDD
Duración: 54' 56"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: C. R. S.



El muy veterano Trío de Trieste nos ofrece en esta grabación una buena muestra de su capacidad interpretativa. Con una de las obras maestras de toda la música de cámara del siglo XIX se muestra en buena forma y su interpretación tiene ese poso de madurez que tan bien suele sentar a la música de cámara. Aunque, globalmente, la actuación del Trío de Trieste es abiertamente recomendable, conviene señalar algunos aspectos. El Allegro inicial resulta un poco apresurado en la exposición del primer gran tema; al bellísimo tema central del Andante le falta un poquito de intimismo y al violonchelo un algo de densidad en la zona grave, que resulta poco rotunda. Al Scherzo, en cambio, le hubiese venido mejor algo más de luz y levedad. Pero, en conjunto, la agrupación de

Trieste sale airosa y merecedora de las cuatro estrellas.

El compacto se completa con el **Tiempo de Sonata**, una obrita compuesta por Schubert a los quince años que es ofrecida aquí con buena calidad aunque con un "tempo" ligeramente rápido. El sonido no ofrece ningún problema. Un disco, pues, de buen nivel de una obra literalmente maravillosa, sobre todo los dos primeros movimientos.



SCHUBERT: Die Schöne Müllerin. 3 Lieder: Die Forelle, Frühlingsglaube, Heidenröslein. Fritz Wunderlich, tenor; Hubert Giesen, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 956-2
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 11' 35"
Serie: Dokumente

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: J. M.



Un disco imprescindible por constituir uno de los no muy numerosos documentos de la voz del malogrado Fritz Wunderlich, uno de los instrumentos más bellos, límpidos y perfectos de tenor lírico que se han producido en este siglo. Su prematura desaparición, víctima de un accidente, le impidió consumir la descolante carrera que se le avecinaba, aunque dejó, afortunadamente, algunos inapreciables documentos sonoros. Aparte de la relevancia de cualquier grabación de Wunderlich, por la tan llorada personalidad de su protagonista, su asunción de **La Bella Molinera** aporta muy poco a la prominente discografía del ciclo. Quizá pocas grabaciones habrán gozado de un intérprete tan bien dotado, con un timbre lírico, fresco y puro que parece idóneo para estas páginas de Schubert, que además siempre han resultado especialmente sugerentes en un registro de tenor. Pero después de constatar lo atractivo de su material de partida, después de admirar el *charme* de su canto, descubrimos un Wunderlich que pasa por **La Bella Molinera** con una mirada poco más que esteticista, y en ocasiones —"Mein!"— casi anémica. Sólo esporádicamente emerge la amargura y la ira de **Der Jäger**, la autocompasión y las sutilezas de **Die liebe Farbe** e incluso el clímax de **Trock'ne Blumen**, a pesar de que luce el tenor un irresistible legato y una seductora media voz. Aún así, casi nada va más allá de lo meramente bien cantado, de lo prometedor. Una traducción plagada, si se quiere, de destellos de genialidad, pero que no rinde justicia ni de lejos al célebre ciclo liederístico, una buena parte de la responsabilidad de lo cual la tiene, sin duda, aparte del tenor, el poco relevante acom-

pañamiento pianístico de Hubert Giesen.

Como epílogo del disco han sido incluidos tres lieder de Schubert: entre ellos un más convincente **Die Forelle** en el que, a falta del mesurado incremento de "pathos" de otras versiones, Wunderlich suena luminoso en el primer verso, incisivo en el último y levemente afligido en las frases finales; **Frühlings-**



glaube y una irresistible, deliciosa traducción del tan divulgado **Heidenröslein** completan el contenido de éste, a pesar de las reservas apuntadas, hermoso disco, uno de los pocos —y como tal valiosísimo— regalos de este casi legendario tenor a la historia del disco.



SCHUBERT: Cuartetos de cuerda núms. 9 y 13. Cuarteto de Tokyo.

Marca: RCA. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: RD 87750
Grabación: DDD
Duración: 55' 27"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: L. C. G.



Un breve repaso de la trayectoria discográfica del Cuarteto de Tokyo (**Opp. 20, 50 y 76** de Haydn; integral de Bartók; **Cuartetos** de Debussy y Ravel; **Quinteto con piano** de Brahms) resulta suficiente para constatar cómo los japoneses han acertado de lleno en todo aquel repertorio que han decidido abordar. Ahora parecen haberse propuesto una integral Schubert, necesaria a todas luces dada la desigual calidad de la registrada por el entonces inmaduro aún Melos y la anunciada pero frustrada integral del Cuarteto Italiano.

El Schubert de Tokyo no podía ser otro que el que nos proponen en este disco: de una extrema belleza sonora (óiganse con atención los pasajes isoritmicos en pp del último movimiento del **Cuarteto núm. 13**) y un lirismo de muchos quilates (exposición del tema del Andantino del **Núm. 9**), pero sin dejar por ello de ser negro y dramático allí donde la música lo está pidiendo a gritos (el desarrollo del Allegro inicial del **Núm. 13**). Cuentan para ello,

Crítica discográfica

aparte de sus cuatro Amatis, que no es poco, con todos los medios técnicos necesarios —ya enumerados y elogiados en otras ocasiones en estas páginas— y, sobre todo, con una inteligencia interpretativa en la que no parece haber hecho mella alguna la sustitución del primer violín (el Orlando, en cambio, no acaba de levantar cabeza desde el abandono de Parkányi). Así, su Schubert posee el tremendismo del pianístico de Lupu, la polisemia del liederístico de Dieskau, la tensión interna del sinfónico de Böhm (de su segunda "**Incompleta**") o la contundencia sonora del cuartetístico del Orlando. Todo ello, insistimos, con un esplendor técnico que no florecía con tal intensidad desde los mejores días del Italiano.



Versión, en suma, de referencia absoluta de la, esperemos, primera entrega de una futura integral. Pueden sentirse *orgullosos* los directivos de DG de haber dejado escapar al, sin duda, más extraordinario cuarteto de la última década. Cualquiera de los discos citados al principio o el aquí comentado son notarios imparciales de sus excelencias.



TAKEMITSU: Quatrain; Desciende una bandada sobre el jardín pentagonal. Grupo Tashi y Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa. **Stanza I; Sacrifice; Ring; Valeria.** Solistas diversos. Director: Hiroshi Wakasugi.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 253-2
Grabación: ADD
Duración: 59' 45"
Serie: 20th Century Classics (media)

Interpretación: ★★★★★
Sonido: de ★★★★★ a ★★★★★
Comentarista: C. V.



De la veintena de "Clásicos del siglo XX" aparecidos hasta la fecha, es sin duda éste dedicado a Toru Takemitsu el que constituye la mayor revelación, habida cuenta de la dificultad de acceder a sus obras, incluso a las grabadas. El CD contiene una interesantísima selección de las mismas, formada por dos partituras orquestales y cuatro de cámara, en versiones de toda solvencia.



Crítica discográfica

El compositor japonés (Tokio, 1930) persigue la integración de la tradición de su país y la herencia de la Escuela de Viena, con resultados de una belleza fascinante en los que se funden lirismo europeo y espíritu contemplativo de raíz oriental, como en **Desciende una bandada...** (1977), para orquesta, una obra maestra en este sentido.



Las cuatro piezas camerísticas, compuestas en la década 1960-1970, se hallan fuertemente emparentadas entre sí: **Sacrifice, Ring y Valeria** integran una trilogía, y **Stanza I** que incorpora una voz femenina declamando varias citas significativas del *Tractatus wittgensteiniano*— no les es muy ajena; son las que presentan rasgos más abiertamente post-seriales, siempre dentro de un universo sonoro marcado por la levedad y la tendencia al encantamiento tímbrico, y donde el silencio desempeña un papel importante.

La escucha del disco confirma a Takemitsu entre las personalidades creadoras más atrayentes de la actualidad.



**TCHAIKOVSKY: Concierto para violín. WIE-
NIAWSKI: Concierto para violín núm. 2.**
Joshua Bell, violín. Orquesta de Cleveland.
Director: Vladimir Ashkenazy.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 4421 716-2
Grabación: DDD
Duración: 58' 39"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Wieniawski)
★★★★ (Tchaikovsky)

Sonido: ★★★★★
Comentarista: X. C.-D.

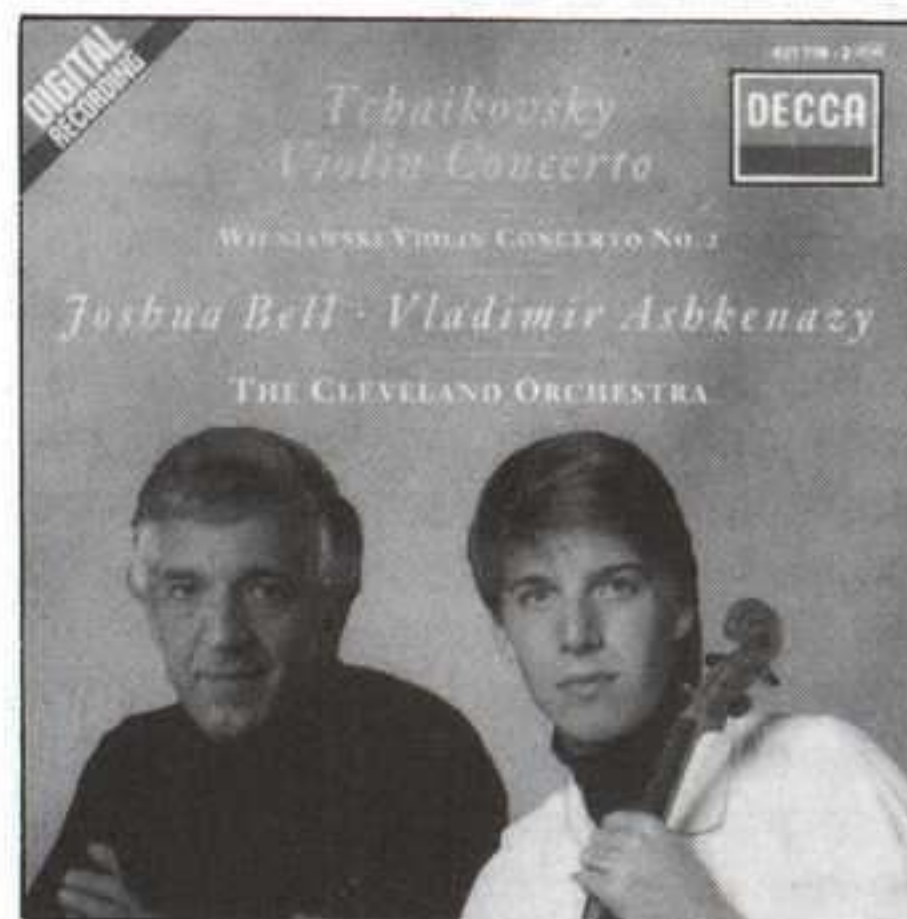


Joshua Bell es otro jovencísimo artista propulsado artificialmente al estrellato gracias al interés de una casa comercial por tenerlo en exclusiva. El talento del chico es enorme y posee recursos técnicos más que sobrados para que se confíe en él. Pero una cosa es tocar admirablemente el **Concierto** de Tchaikovsky en directo y otra perpetuar su interpretación en un disco. A Bell la obra le viene todavía un poco grande. El mayor reparo que puedo hacerle es que no ha logrado el distanciamiento necesario respecto a tan

magna composición. Culpa suya no es. A sus veintiún años bastante ha hecho con dominar el violín en la forma en que lo hace. Su prestación es inmaculada, pero inmadura al mismo tiempo. En su caso, se cumple aquello de que la suma de las partes no es el todo. Si se analiza su interpretación pasaje por pasaje, pocos defectos se pueden encontrar. Si se hace el compendio, Bell se queda corto, escolásticamente empeñado en dejar bien claro que sortea magníficamente todas y cada una de las dificultades de su partícula.

El planteamiento global que hace Ashkenazy es muy coherente, antes enfocado a extraer la dulzura que el sentimentalismo que la obra encierra. Es por ahí donde entra en una cierta contradicción con la nitidez de las cadencias de Bell, un tanto asépticas y despegadas del conjunto. El criterio del director y las posibilidades expresivas del intérprete van más acordes en el **Allegro vivacissimo**, de ceñidísima factura.

Cuando Bell logre atender antes al conjunto que al detalle, su versión de este **Concierto** será completísima. Él representa, ya, a otra generación de violinistas, posterior a la de los Mintz y Mutter. Pero, como en el caso de Michaela Paetsch, se le enfrenta demasiado pronto con el gran repertorio, sin permitirle un proceso de evolución que depende, en gran parte, del tiempo (además de su propio esfuerzo). De todas maneras, no tengo inconveniente en otorgar una calificación alta a esta versión, porque su labor es admirable y demuestra un paso adelante respecto a su disco anterior (**Conciertos** de Mendelssohn y Bruch), aún más opinable que el que comento. Director y orquesta están francamente superlativos.



En cuanto al **Concierto** de Wieniawski, mi opinión es enteramente favorable y pienso que es el tipo de obra que *chavales* como Bell deben defender antes de llegar a su mayoría de edad artística. Aquí su lenguaje de solista está plenamente integrado en el discurso. El resultado es cálido, radiante, *belcantista*, confortabilísimo. Su prestación es mucho menos agonística y nerviosa que en el **Concierto** de Tchaikovsky. En consecuencia, la audición es más que satisfactoria y la versión, tan recomen-

dable como la de Perlman con Barenboim (D. G.).



**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4. Capricho
Italiano.** Orquesta Filarmónica de Berlín.
Director: Herbert von Karajan.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 872-2
Grabación: ADD
Duración: 59' 11"
Serie: Galleria (media)

Interpretación: ★★★★★ (Sinfonías)
★★★ (Capricho)

Sonido: ★★★★★
Comentarista: J. S. R.



De las diversas grabaciones que ha efectuado Karajan de la **Cuarta** de Tchaikovsky es ésta, la penúltima, la más lograda. Una versión, sin duda, impresionante, concebida "a lo grande" y con una soberbia ejecución, a la vez que estupendamente planificada y sin resultar mucho más retórica de lo que la propia música es. Karajan ha evitado en esta ocasión cargar las tintas en exceso en los aspectos más banales de la obra y consigue una versión muy compacta y ajustada, aunque eso sí, brillantísima, en la que sobresalen los dos movimientos extremos, algo más el primero, una música bastante intratable por lo artificioso de su plantamiento, pero que en este caso resulta algo más convincente de lo habitual.

No puedo decir lo mismo acerca de la si no caprichosa, si un tanto rebuscada interpretación del **Capricho Italiano**; la tendencia es a enfatizar los pasajes más *trascendentes* y a aligerar los más chispeantes y folclóricos, con lo cual el resultado es aún más inconsistente en ésta, por otro lado, vacía y superficial obra. Muy preferible es la versión de Barenboim (DG), que saca más partido a la partitura, dentro de un cierto límite, claro está.

Las grabaciones, de 1977 y 1967 respectivamente, son buenas, algo más la de la Sinfonía.



VICTORIA: Misa Vidi speciosam. Coro de la Catedral de Westminster. Director: David Hill.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66129
Grabación: DDD
Duración: 43' 53"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: F. J. L.



T. L. de Victoria no fue un autor muy prolífico y su producción es exclusivamente de música religiosa. No siguió la cos-

tumbre de tomar un tema profano como base para una composición religiosa, como hicieron el mismo Morales, Lassus o incluso Palestrina. Él se inspira en las melodías sacadas del canto gregoriano.

En la primera parte del CD podemos escuchar cinco obras antes de la **Misa Vidi speciosam: Ave Maria, Ave maris stella, Ne timeas Maria y Sancta Maria succurre miseris**, con la antifona que da nombre a la Misa: **Vidi Speciosam**. La Misa consta de las cinco partes invariables conocidas: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus.

Al Coro de la Catedral de Westminster le falta un poco de temperamento mediterráneo, de calor, de entusiasmo en la interpretación de la polifonía del gran místico abulense. El gregoriano resulta casi medido y de peor calidad en las voces blancas que en las graves. Esto en cuanto a valores negativos. Pero hay que reconocer que son más los positivos: la afinación del conjunto es casi perfecta; las voces tienen color y timbre; empastan muy bien. El ensamblaje, la conjunción de las voces en la polifonía es extraordinario. Resulta un conjunto muy homogéneo y agradable, llevado a cabo con honestidad. A ello colabora el acompañamiento de órgano, hecho en un registro que empasta perfectamente con la voz humana.

SALON DEL PRADO

CAFE



CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

11 de febrero

Trío Corelli
(violín, flauta y piano)
Tíos de Haydn, Corelli
y Weber

23 de febrero

Inmaculada Egido, soprano
Juan Ignacio Martínez, piano
Obras de Verdi y Gustav Mahler

2 de marzo

Agapito Verdeguer, clarinete
M.ª del Carmen Sabater, piano
**Concierto para clarinete
y orquesta,**
de W. A. Mozart (versión piano)

9 de marzo

Carmen Charlan, soprano
Juan Hurtado, piano
Canciones de
Federico García Lorca (integral)

VORÍSEK: Sinfonía en Re mayor. Variaciones de bravura para piano y orquesta, Op. 14. Introducción y Rondó brillante para piano y orquesta, Op. 22. Boris Krajný, piano. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Ivan Parík.

Marca: Supraphon. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 10 3868-2
Grabación: DDD
Duración: 54' 26"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: V. B.

Jan Vaclav Hugo Vorisek, nacido el año 1791 en Bohemia del Norte, estudió en Praga y después en Viena, en donde fijó su residencia desde 1813 hasta su prematura muerte en 1825. Fue notable pianista y partícipe importante en los primeros conciertos históricos. Sus obras, poco conocidas, son importantes para apreciar la transición del clasicismo vienés al romanticismo checo.

Esta **Sinfonía**, al parecer la única que compuso Vorisek (enero de 1823), merece la pena tenerla en cuenta. Es interesante por sus temas y está bien construida. Se nota en ella la presencia de Mozart, Beethoven y Schubert, lo cual es elogiado porque así demuestra la fuerte influencia irradiada por ellos, los *grandes*.

Esta grabación tiene casi el impacto y la fuerza de una buena audición en directo. Interpretada con tremenda convicción, Ivan Parík —actualmente director de la Volksoper de Viena— consigue un rendimiento pleno de esta magnífica Orquesta de Cámara de Praga, culminando, a mi juicio, en el arrollador Scherzo (tiempo 3.º). Le siguen en mérito el Andante (2.º) y los dos Allegro con brio (1.º y 4.º).

En cuanto a las dos obras para piano y orquesta, (mejor la **Op. 22** que la **Op. 14**), aunque son poco importantes, se dejan escuchar con gusto. Responden a la moda de la época, o sea, el lucimiento de los posibles virtuosos, en los sitios de reunión. Boris Krajný las interpreta con brillantez, buena técnica y soltura. Este pianista (n. en 1945) fue solista de esta misma orquesta de 1971 a 1981, y es solista de la Filarmónica Checa desde 1981.

Y para terminar, una mención especial a las buenas condiciones acústicas (¿o a los técnicos?) de los Estudios Supraphon en la Casa de los Artistas de Praga, y también a su magnífico piano.

En resumen: un disco con dos obras menores, pero en compensación, con una **Sinfonía** sorprendente, con los méritos suficientes como para figurar en cualquier buen programa de conciertos.



WAGNER: Preludios de los actos I y III de "Los Maestros Cantores de Nuremberg";

Preludio del acto I y Muerte de Isolda, de "Tristán e Isolda"; Escena final de "El Ocaso de los Dioses". Christa Ludwig, soprano. Orquesta NDR de Hamburgo. Director: Hans Knappertsbusch.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 013.6304
Grabación: ADD
Duración: 57' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: P. G. M.



Las cinco piezas que incluye este compacto se pudieron escuchar, en las versiones arriba reseñadas, el 24 de marzo de 1964, es decir —y junto al **Idilio de Sigfrido**, que no aparece en el citado disco—, en uno de los últimos conciertos que Hans Knappertsbusch diera en su vida. El orden en que aparecieron en éste —de una lógica *provocada* mucho más entrañable, al menos más intencionada que la que presumiblemente se ha perseguido en la elaboración del programa del disco, bastante más formal— fue: **Idilio, Preludio y Muerte de Isolda**, Preludio del acto III de **Maestros**, Escena final de **El Ocaso** y Preludio del acto I de **Maestros**. Había, pues, en el programa una progresión *buscada* desde la dulzura del **Idilio** hasta la gran fiesta alemana de **Maestros**, pasando por la soledad y posterior catarsis de la misma de **Tristán y Ocaso**, respectivamente.



Bien, no quiero —ni puedo— seguir hablando de historia; sobre Knappertsbusch se ha dicho ya mucho en esta revista —probablemente se diga más en el futuro—, por lo que seguramente, y por no tener los conocimientos suficientes en la mano, sea mejor que me refiera lo más asépticamente posible a lo bien o mal que me ha parecido estas versiones: simplemente, todas ellas fantásticas y algunas increíbles, del mejor "Kna" que haya escuchado nunca. Por ejemplo, la del Preludio del acto I de **Maestros** me ha parecido casi milagrosa; que a un tempo semejantemente lento (11' 52"; repaso algunos de mis discos y leo 9' 5", 9' 41", 10' 24", 9' 21", 10' 51", 9' 49", 10' 25"... no quiero citar nombres) se pueda conseguir tal hálito, tamaño fuerza, tal entusiasmo —y oyéndose todo!— me parece, efectivamente, un prodigio. Aunque la interpreta-

ción del Preludio del acto III de la misma ópera me ha resultado igualmente excelente, me ha impresionado más lo de **Tristán y Ocaso**: del **Preludio y Muerte** de la primera, seguramente su mejor versión en disco, así como su más singular interpretación que yo conozca, por la placidez, el encanto, la tranquilidad de espíritu, el inefable equilibrio emocional que alcanza. Christa Ludwig, en la **Muerte de Isolda**, está sencillamente genial; por supuesto, una Isolda dueña de su destino, integral, más mujer de lo que uno esté en disposición de imaginar para perfecta y todo lo sublimemente idealizada que se quiera compañera del alma y del cuerpo... Por último, en **Ocaso** la dirección sigue estando a la misma altura (en algunos momentos, auténticamente inefable) y la Ludwig, aunque vocalmente inadecuada (¿ha habido más de tres o cuatro Brunildas adecuadas a Brunilda hasta el momento?), la convicción, entrega y maravilloso estilo con que aborda la parte vocal no sólo son suficientes para que uno se crea las cosas, sino para gozarse: a mí me parece que está fastuosa, impresionante, aunque no suene ni a Varnay ni a Nilsson.

En definitiva, un disco Knappertsbusch, otro, que es necesario conocer. Pienso que después de Knappertsbusch se ha hecho un Wagner estupendo —particularmente en disco; en escena sería otra cosa—, pero seguramente no se puede tener una idea clara de quién fue el gran compositor alemán sin conocer las versiones de este inolvidable director de orquesta.

RECITALES

BAL TSA, Agnes: **Arias de óperas de ROSSINI, MOZART, MERCADANTE, DONIZETTI, VERDI y MASCAGNI.** Orquesta de la Radio de Munich. Director: Heinz Wallberg.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: C 171 881 A
Grabación: DDD
Duración: 43' 38"
Serie: normal

Interpretación: ★★★ a ★★★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: R. B.



Sin duda alguna, la mezzosoprano Agnes Baltsa, nacida en la ciudad griega de Lefkas en 1944, es una de las cantantes de más fuerte temperamento que han aparecido en el panorama lírico, fundamentalmente operístico, en las últimas décadas. Con la sugerente belleza de uno de los timbres más hermosos, casi de soprano, con un centro

Crítica discográfica

carnoso y unos agudos plenos y rotundos, frente a unos graves un tanto forzados que obligan a un cambio de color no siempre atractivo, una musicalidad a toda prueba y un evidente instinto dramático que nos recuerda a otras cantantes de origen griego (Callas y Stratas ante todo), la Baltsa se ha sabido forjar una carrera de gran estrella de los escenarios y las salas de conciertos. Debo confesar que, particularmente, esa actitud desafiante con que enfoca los personajes siempre ha conseguido cautivarlos, y es que cada vez son menos los intérpretes con verdadero carisma.



La Baltsa comenzó su carrera con las óperas de Mozart y Rossini, que no ha abandonado, pero que indudablemente se le han quedado pequeñas, tal como ya señalaba en la crítica a su reciente grabación de **La Cenerentola** con Marriner. Esto también puede comprobarse en este recital grabado en 1981, que comienza por tres ejemplos de Rossini: la cavatina de Rossini "Una voce poco fa" del **Barbero**, el rondó final de **La Cenerentola** y la famosa "Tanti affetti" de **La Donna del Lago**. Valga para ellos lo dicho en aquella ocasión (aunque aquí puede apreciarse una mayor frescura vocal): la artista se impone por encima de ciertas dificultades en las agilidades.

En el aria "Parto, parto", que canta Sesto en **La Clemenza di Tito** de Mozart la encontramos plétorica de facultades, con un estilo que quizá no corresponda totalmente a la más fiel ortodoxia mozartiana, pero con un calor y una vehemencia realmente turbadores. Lo mejor del recital llega con dos auténticas especialidades de la mezzosoprano griega: el aria de Bianca de **Il Giuramento** de Mercadante, un título infrecuente que la Baltsa ayudó a reexhumar en compañía de José Carreras, y el "O mio Fernando" de **La Favorita** de Donizetti, en una versión que puede considerarse de referencia (parece que, por fin, la cantante va a incorporar el papel de Leonora en esta última ópera junto a Alfredo Kraus, con miras a una posible grabación; esperemos que aún se encuentre en la condición vocal adecuada para hacer justicia a este importantísimo papel, algo que todos los admiradores de la Baltsa esperábamos con auténtico fervor). Creo que nunca anteriormente había co-

Crítica discográfica

brado tanta fuerza dramática la "cabaletta" final, hasta el punto de hacer que la perdonemos por recrearse en sus magníficos agudos. No la encuentro muy en su ambiente, sin embargo, en "La luce langue" del **Macbeth** de Verdi, curiosamente algo falta de fiereza.

Y, por último, me parece muy interesante su visión introspectiva del despecho de Santuzza en "Voi lo sapete" de **Cavalleria rusticana** de Mascagni (que sirve de prólogo a otra anunciada grabación de la ópera completa con Sinopoli), aunque no alcanza el mismo grado de arrebatado con el que le escuchamos esta aria en una gala desde Viena. Claro que también hay que señalar que buena parte de culpa en que la Baltza no alcance siempre las cotas esperadas la tiene la rutinaria labor de acompañamiento de Heinz Wallberg al frente de una correcta Orquesta de la Radio de Munich, ya que el director alemán se muestra bastante

ajeno al repertorio italiano. La grabación es de notable calidad.



"CONCIERTOS DEL CLASICISMO". **PAISIELLO**: Concierto para arpa en La mayor. **GRÉTRY**: Concierto para flauta en Do mayor. **GARTH**: Concierto para violonchelo núm. 2 en Si bemol mayor. **C. STAMITZ**: Concierto para viola en Re mayor, Op. 1. Jasna Corrado Merlak, arpa. Marc Grauwels, flauta. Alexander Baillie, violonchelo. Tabea Zimmermann, viola. Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea. Director: Dimitri Demetriades.

Marca: Hypérion. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto

Referencia: CDH 88015

Grabación: DDD

Duración: 59'

Serie: Helios (media)

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: S. A.



Siguiendo la idea del disco Hypérion CDA66 156 "La Sinfonía en Europa", con obras de Boccherini, van Maldere, Schwindl y Wesley, protagonizado igualmente por la Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea, tenemos ahora este disco presentado por el sello Helios, serie económica de Hypérion, que ofrece cuatro conciertos de la época del Clasicismo. De éstos, dos son auténticas primicias: el

Concierto para arpa de Giovanni Paisiello y el **Concierto para violonchelo** de John Garth, y los otros dos son relativamente conocidos, en especial el **Concierto para viola en Re mayor, Op. 1**, de Carl Stamitz, que, a falta de conciertos de Haydn o Mozart, ha sido durante muchos años el único concierto clásico dedicado este instrumento que se conocía y la obra gracias a la cual el autor se libró de caer en el más completo olvido.

Actúan como solistas cuatro jóvenes virtuosos, alumnos de destacadas figuras y ganadores de diversos premios internacionales, siendo digno de especial mención el flautista belga Marc Grauwels por su magnífica técnica y su encantador sonido. Y digna de encomio es también la labor de la Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea dirigida por Dimitri Demetriades.

Disco de los que entusiasman a los interesados en el Clasicismo.

DISCOS CRITICADOS

BACH/BUSONI : Transcripciones. Rösel. CD.....	52	KREISLER, PAGANINI : Piezas para violonchelo y piano. Ma, Zander. CD.	62
BACH : Trauerode; Cantata BWV 78. Schmithüsen, Brett, Crook, Kooy/Herreweghe. CD.....	52	LISZT : las 19 Rapsodias Húngaras. Szidon. CD.....	63
BACH, HAENDEL, A. SCARLATTI : Arias para soprano y trompeta. Field, Wallace/Wright. CD.....	52	MAHLER : Sinfonía núm. 1. Haitink. CD.....	63
W. F. BACH : 9 Fantasías. Dreyfus. CD.....	53	MARTINU : Cinco Estancias Madrigalescas; Cuatro Madrigales; Tres Madrigales; Sonata Madrigal. Dartington Ensemble. CD.....	63
BARTÓK : Concierto para piano núm. 3; Allegro barbaro; Tres Burlescas; Sonatina; Danzas populares rumanas; Villancicos rumanos; Suite Op. 14; Tres Aires populares húngaros. Ránki/Ferencsik. CD.....	53	MENDELSSOHN : Oberturas, vol. 1. Seibel. CD.....	63
BARTÓK : Estudios Op. 18; Improvisaciones sobre cantos campesinos húngaros; Suite de danzas; Al aire libre; Sonata. Gabos/Tusa. CD..	53	MENDELSSOHN : Conciertos para piano, 1 y 2; Obertura Las Hébridas. Kalichstein/Laredo. CD.....	63
BEETHOVEN : Variaciones Diabelli. Gulda. CD.....	53	MOZART : Sinfonías núms. 25 y 29; Serenata núm. 13, "Pequeña Nocturna"; Música para un funeral masónico. Walter. CD.....	64
BEETHOVEN : Bagatelas. Blumenthal. CD.....	53	MOZART : Concierto para flauta y arpa. SPOHR: Concertante núm. 2 para violín y arpa. Nicolet, U. Holliger, Poppen/H. Holliger. CD.....	64
BERG : Concierto de cámara; Cuatro piezas para clarinete y piano; Sonata para piano. Zukerman, Barenboim, Pay/Boulez. CD.....	54	MOZART : Sonata para piano K 238. WEBER: Sonata para piano núm. 3. LISZT: Sonata en Si menor. Richter. CD.....	64
BERIO : Coro. Berio. CD.....	54	MOZART : Concierto para piano núm. 22; Sonata para piano a cuatro manos K 521. Richter. CD.....	64
BRITTEN : Introducción y rondó a la burlesca; Mazurca elegiaca. STRAVINSKY: Concierto para dos pianos. BARTÓK: Sonata para dos pianos y percusión. Richter, Lobanov, Barkov, Snegirev. CD..	54	MOZART : Don Giovanni, Las Bodas de Figaro, La Flauta Mágica. Siepi, Grümmer, Ariè, Dermota, Schwarzkopf, Edelmann, Berger, Berry, etc./Furtwängler. CD.....	66
BRAHMS : Sinfonía núm. 4. R. STRAUSS: Muerte y Transfiguración. De Sabata. CD.....	54	MOZART : Così fan tutte; Divertimento núm. 15. Schwarzkopf. Merriman, Sciutti, Alva, Panerai, etc./Cantelli. CD.....	71
BRAHMS : las Tres Sonatas para violín y piano. BUSONI: Sonata para violín y piano. núm. 2. Kremer/Afanassiev. CD.....	55	MOZART : Conciertos para flauta; Andante para flauta. Gazzelloni/Rosada. CD.....	71
BRUCH : Septeto. KREUTZER: Septeto. Klöcker. CD.....	55	NIELSEN : Sinfonías núms. 4 y 5. Blomstedt. CD.....	71
BUXTEHUDE : la Obra para órgano, Vol. 1. Chapuis. CD.....	56	RAVEL : Rapsodia Española; Alborada del gracioso; Valses nobles y sentimentales; La Valse; Bolero. López Cobos. CD.....	71
CARTE : Night Fantasies; Piano Sonata. Rosen. CD.....	56	RIMSKY-KORSAKOV : las 3 Sinfonías; Capricho Español; La Gran Pascua Rusa. Järvi. CD.....	71
CHOPIN : los 21 Nocturnos. Barenboim. CD.....	56	ROSSINI : Stabat Mater. Lorengar, Minton, Pavarotti, Sotin/Kertesz. CD.	72
COPLAND : Concierto para clarinete y orquesta. LUTOSLAWSKI: Preludios de danza. NIELSEN: Concierto para clarinete. Hilton/Barmet. CD.....	58	A. SCARLATTI : San Filippo Neri. Munteanu, Rizzoli, Casoni, Rota/Carracciolo. CD.....	72
DEVienne : Concierto para flauta. IBERT: Concierto para flauta. SAINT-SAËNS: Concierto para violonchelo núm. 1. Graf, Starck/Leppard y Graf. CD.....	58	SCHUBERT : Piezas para piano a cuatro manos. Badura-Skoda/Demus. CD.....	72
DONIZETTI : Lucia de Lammermoor. Scotto, Di Stefano, Bastianini/Sanzogno. CD.....	58	SCHUBERT : Trio núm. 2; Tiempo de Sonata. Trío de Trieste. CD.....	73
DONIZETTI : Don Pasquale. Dara, Serra, Corbelli, Bertolo, Pasella/Camparella CD.....	58	SCHUBERT : La Bella Molinera; 3 Lieder. Wunderlich/Giesen. CD.....	73
DVORAK : Concierto para piano. SCHUMANN: Introducción y Allegro appassionato. Schiff/Dohnányi. CD.....	60	SCHUBERT : Cuarteto núms. 9 y 13. Cuarteto de Tokyo. CD.....	73
DVORAK : Sinfonía núm. 9. "Del Nuevo Mundo". Furtwängler, Toscanini. CD.....	60	TAKEMITSU : Quatrain; Desciende una bandada sobre el jardín pentagonal. Ozawa. Stanza I; Sacrifice; Ring; Valeria. Wakasugi. CD.....	73
FALLA : Noches en los Jardines de España; El Sombrero de tres Picos; Interludio y danza de "La Vida Breve". Larrocha, Berganza/Comissiona, Ansermet. CD.....	60	TCHAIKOVSKY : Concierto para violín. WIENIAWSKI: Concierto para violín núm. 2. Bell/Ashkenazy. CD.....	74
GEMINIANI : Sonatas en trío y Concerti grossi. The Purcell Quartet. CD.	61	TCHAIKOVSKY : Sinfonía núm. 4; Capricho Italiano. Karajan. CD.....	74
GRIEG : las Tres Sonatas para violín y piano. Turban, Dünky. CD.....	61	VICTORIA : Misa Vidi speciosam. Hill. CD.....	74
GRIEG : 10 Piezas Líricas, Canción De Solveig; Balada; Suite Holberg. Antony. CD.....	61	VORISEK : Sinfonía; Variaciones; Introducción y Rondó. Krajny/Parik. CD.....	75
HAYDN : Cuartetos Op. 76, núms. 1-3. Cuarteto Takács. CD.....	62	WAGNER : Preludios de los actos I y III de Los Maestros Cantores de Nuremberg; Preludio y Muerte de Isolda; Escena final de El Ocaso de los Dioses. Ludwig/Knappertsbusch. CD.....	75
HINDEMITH : Sinfonía Matias El Pintor; Música Fúnebre; Metamorfosis sinfónica sobre temas de Weber. G. Walter/Blomstedt. CD.....	62		
HONEGER : Sinfonía núm. 2; Concerto da camera; Preludio, arioso y fughetta sobre el nombre de Bach. Hutchins, Plante, Thompson/Turovsky. CD.....	62		

RECITALES

BALTSA, Agnes: Arias. CD.....	75
CONCIERTOS de Paisiello, Gretry, Garth y Carl Stamitz. CD.....	76

CAPRICCIO

DIGITAL

EDITION 'CARL PHILIPP EMANUEL BACH'



PREMIO "RITMO" 1988

Vol. 1 Berliner Sinfonien
 Vol. 2 6 Sinfonien für Streicher
 Vol. 3 Orgelkonzerte
 Vol. 4 Flötenkonzerte

Vol. 5 Flötenkonzerte
 Vol. 6 Oboenkonzerte
 Vol. 7 Gambensonaten
 Vol. 8 Flötensonaten

Vol. 9 Orchestersinfonien
 Vol. 10 Clavichordsonaten
 Vol. 11/12 ... 'Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu' Osterkantate
 »Preis der Deutschen Schallplattenkritik«

Vol. 13 Vokalwerke
 Vol. 14 Vokalwerke

HEINRICH SCHÜTZ

SYMPHONIAE SACRAE VOL. II – WELTPREMIERE –



Bereits erschienen:

SYMPHONIAE SACRAE · VOL. I
 10 044/45

DER SCHWANENGESANG
 10 049/50

„Preis der Deutschen Schallplattenkritik“



Libros y partituras

Compositors mallorquins. Album per a Piano (1). Lelecció, Redacció i Elaboració: Miquel Estelrich i Serralta. Piles, Editorial de Música S:A., Valencia 1987. 247 pàgs.

La editorial Piles, con el patrocinio del Consell Insular de Mallorca, publica este amplio volumen de obras pianísticas de compositores mallorquines de los siglos XIX y XX en recopilación de Miquel Estelrich.

Seis son los compositores elegidos. De cada uno de ellos se recogen varias piezas de piano, algunas inéditas, así como una breve biografía, una lista de obras, discografía y bibliografía, una fotografía y un dibujo debido a Nils Burwitz.

Miquel Capllonch (1861-1935) estudió en Alemania, donde conoció a Clara Wieck y a Anton Rubinstein, y fue pianista de éxito; produjo atractivas páginas pianísticas, como el **Nocturn** o **Sehnsucht** aquí incluidos, y también lieder, en un estilo próximo al post-romanticismo germánico. Antoni Torrandell (1881-1963) vivió muchos años en Francia, donde estrenó con éxito varias de sus obras. Su producción es extensa, destacando su logrado y conocido **Requiem** Op. 44. En sus páginas pianísticas aparecen elementos populares. Baltasar Samper (1888-1966), discípulo de Granados y de Pedrell, fue compositor, pianista, director, musicólogo y crítico musical, formó parte de la catalana Generación del 27, se exiló tras de la guerra civil y murió en México.

Una obra orquestal suya ha alcanzado justa celebridad, **Canciones y danzas de la isla de Mallorca** (1931). Las piezas popularistas aquí incluidas son incisivas y transparentes.

Juan María Thomas (1896-1966) fue también crítico (colaboró en RITMO), organista, organizador y creador de la Capella Clàssica de Mallorca, y autor del libro **Manuel de Falla en la Isla**. Produjo una extensa obra coral. Jaume Mas i Porcel (1909) es pianista y pedagogo, ha escrito sobre todo música pianística influida por la escuela francesa; se presentan aquí, entre otras páginas, sus amables y líricos **Me-teoros** (1936), de escritura ágil, simplificada y levemente humorística. Por último, Antoni Matheu (1933-1984), organista y renovador de la vida musical mallorquina, muestra en las **Visions tristes** rasgos interesantes, expresionistas hasta la exasperación.

El conjunto del álbum es muy atractivo, aunque, lógicamente, no todos los compositores quedan bien representados por el piano. En algunas composiciones falta la fecha, y también la mención explícita de si se trata o no de piezas inéditas; también habría sido importante indicar dónde se encuentran los manuscritos, o en su caso las ediciones originales, de las piezas transcritas. Los textos, redactados en balear y en castellano, ofrecen datos suficientes para una primera aproximación a los autores.

Ramón Barce

HURTADO, Leopoldo: Apuntes sobre la crítica musical. Prólogo de Ernesto Deira. Grupo Editor Latinoamericano, Col. Temas. Buenos Aires 1988. 71 pàgs.

Una bella edición que contiene dos ensayos del gran crítico musical argentino Leopoldo Hurtado, del que recordamos dos excelentes libros: **Introducción a la estética de la música** y **Liszt**, ambos publicados por Ricordi, de Buenos Aires. Hurtado fue uno de los raros críticos que profundizó en los problemas de la recepción musical; de formación filosófica esencialmente idealista, kantiana, se acercó no

obstante a otras corrientes siempre con la mayor generosidad intelectual y con el noble deseo de buscar la verdad.

El primer ensayo, **Apuntes sobre la crítica musical**, nos recuerda la novedad de tal profesión, realmente nacida en el siglo XIX de la necesidad de orientar a un público que había crecido cuantitativa y cualitativamente, y que se encontraba además desplazado a causa de la variedad de la creación romántica. Hoy esa variedad y la búsqueda de novedades han crecido más aún, y es el crítico mismo —el orientador— el que se encuentra desorientado. “De modo —escribe Hurtado— que para el crítico se presenta este dilema: o se apoya en normas consagradas —que ya no existen— o inventa nuevas, y en este caso dogmatiza, decreta lo que es bueno o lo que es malo según una tabla de valores por él aceptada o inventada; o no acepta ninguna, y entonces sus juicios adolecen de subjetivismo y no pueden pretender validez general porque dependen exclusivamente de sus gustos e inclinaciones. ¿Es posible superar este dilema, esto es, pronunciar juicios que aun careciendo de principios fijos tengan validez general? Este es el gran problema de la crítica contemporánea”. Hurtado expone la teoría de Kant al respecto, describe el “juicio estético”, presenta los posibles criterios del crítico, se pregunta qué pueda ser la verdad en el arte, y termina con la deseada utopía de una posible crítica científica en el futuro. Para ello roza la idea (expuesta no hace mucho por la investigadora soviética L. Novikova) de una creciente influencia estética en la ciencia, es decir: la posibilidad de una reivindicación científica de lo cualitativo. Y, en el polo opuesto, hace alusión (a nuestro modo de ver de manera un tanto ingenua y apresurada) a la esperanza en unas máquinas inteligentes que en el futuro suministren al crítico unos “elementos objetivos de juicio”. Aquí, como en el cuento de la mujer del tejedor en el **Panchatantra**, Hurtado razona bien para terminar con un disparate.

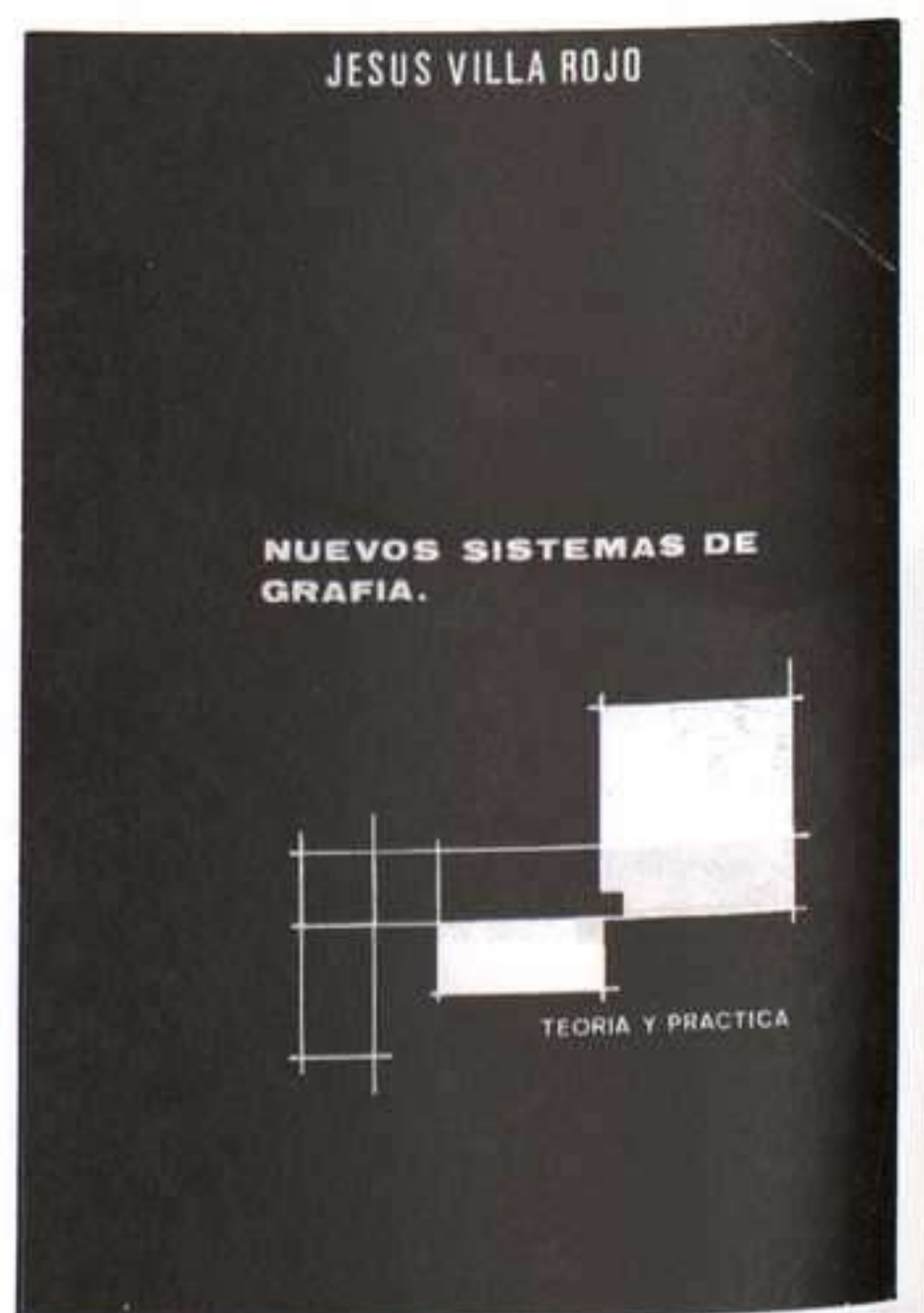
El brevísimo escrito **Música de nuestro tiempo** es una muestra de buena voluntad. Leopoldo Hurtado incomprendía la música actual, y trata de establecer sus coordenadas en base a un crite-

rio sin suficiente base historicista (quiero decir: que sus comparaciones históricas no están fundamentadas). Dos de los rasgos que enuncia son discutibles y poco iluminadores. 1) “La música que se escribe ahora es fundamentalmente distinta de la de todas las épocas pasadas”. (Esto puede ser o una mala observación o una tautología). 2) “A diferencia del músico de otras épocas, el de hoy carece de un cuerpo de doctrina en que apoyarse”. (No todas las épocas han sido iguales a este respecto). Sin embargo, los párrafos finales del ensayo recuerdan inteligentemente que sólo “cuando ha caducado un estilo es cuando se lo ve con claridad y pueden explicarse sus valores y alcances”, y que, por lo tanto, ha de darse un voto de confianza a la música de hoy, y considerarla, aunque provisoriamente, “como nuestra música”.

Ramón Barce

VILLA ROJO, Jesús: Lectura musical 1.º Nuevos sistemas de grafía. Teoría y práctica. Real Musical, Madrid 1988. 80 pàgs.

La evolución musical del siglo XX y también la variedad de tendencias han producido, como sabemos, novedades en la grafía. Existen algunos repertorios de grafías modernas. El más extenso es el de Karkoschka **Das Schriftbild der neuen Musik**, de 1966; el libro de Ana María Lo-



catelli **La notación de la música contemporánea** (1973) tiene aspectos muy interesantes; lo mismo puede decirse del de Hugo Cole (1874). Hay otros muchos trabajos de recopilación, más o menos útiles. Pero no son tan abundantes los dedicados a la enseñanza de la lectura en partitura de los nuevos signos.

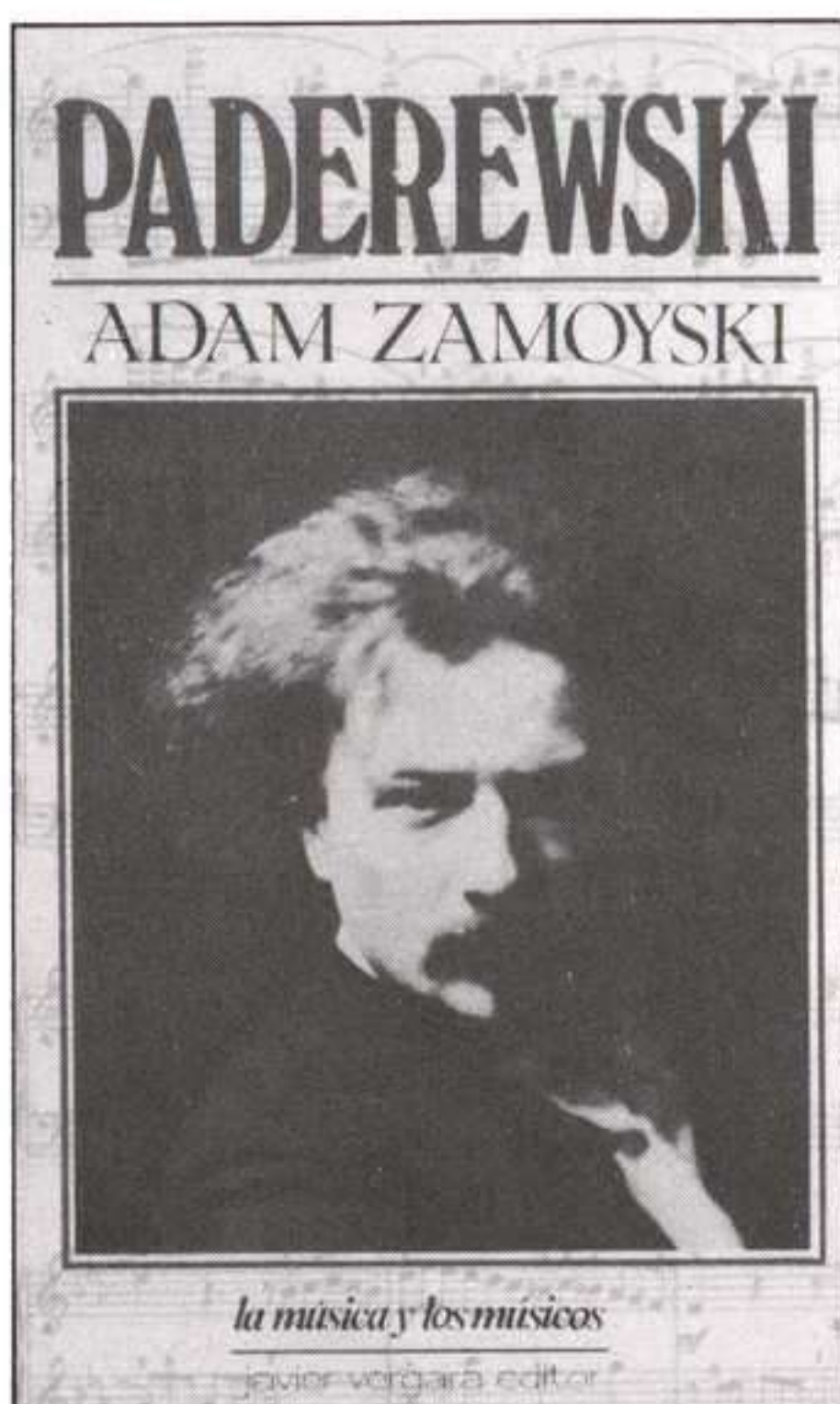
Jesús Villa Rojo se enfrenta al problema de la manera más eficaz y práctica: la de los ejercicios de lectura y solfeo, distribuyendo la materia según los aspectos de cada notación: los valores, las alturas, los ritmos, el tempo. Así, las primeras lecciones van dedicadas —muy pedagógicamente— a examinar el cambio constante de compases, la minuciosidad en la notación de valores y silencios, la transgresión de las barras de compás por las figuraciones, y la supresión de dichas barras. Los demás campos de atención se han graduado y subdividido igualmente con una claridad didáctica ejemplar.

Yo recomendaría este importante cuaderno a todos los estudiantes de música sin excepción. Pero también a muchos intérpretes profesionales que dicen despectivamente "no entender" las grafías actuales. En primer lugar, todas esas grafías se entienden bien a poca atención y buena voluntad que se ponga. En segundo lugar, en la música actual sólo aparecen, esporádicamente, algunas de esas notaciones, generalmente incorporadas a contextos normales. Y en tercer lugar, muchas de estas notaciones tienen ya más de medio siglo, y no parece decente que un músico las ignore. Todavía puede decirse algo más (que ya he señalado en otra ocasión): que algunas de estas grafías son más ideográficas que las tradicionales, de manera que se comprenden más fácilmente. Por esa razón, podrían echar un vistazo a estas páginas todos los aficionados a la música, muchos de los cuales tienen una especie de terror sacral ante las partituras contemporáneas (aun sin haberlas visto). Tras de hojear esta **Lectura musical** se familiarizarán en seguida con ellas.

Ramón Barce

ZAMOYSKI, Adam: Paderewski. Trad. de Lilian Schmidt. Col. La música y los músicos, Javier Vergara editor, Barcelona 1986. 280 págs.

Ignaz Jan Paderewski (1860-1941), un nombre hoy olvidado, fue un pianista polaco de enorme éxito a finales de siglo y hasta la guerra de 1914, especialmente en Estados Unidos. Como en otros casos similares, no estamos muy seguros de si Paderewski tocaba realmente de la manera prodigiosa que decían sus admiradores o de la manera cha-



pucera que decían sus detractores. Las grabaciones existentes no nos dicen mucho. Pero parece que tenía un especial atractivo, como persona y como intérprete; que su belleza física era románticamente deslumbrante (los cuadros y dibujos —muy cursis por cierto— que de él hicieron sus admiradores y admiradoras, tales como lady Granby, E. Burne-Jones y Alma-Tadema así lo muestran; y también, por supuesto, las fotografías y los testimonios escritos: Burne-Jones le vio "como un arcángel", y deba "gracias a Alá por haberlo creado"). Parece también que su ejecución, aunque no muy limpia, era fogosa y arrebatadora. Por si fuera poco, gustaba del lujo, de las fiestas, de la aristocracia, del dinero, y sobre todo de las princesas, que ciertamente se enamoraban de él con toda facilidad.

Hay un aspecto en la vida de Paderewski que aumentó su popularidad hasta la locura. Sus buenas relaciones con los grandes magnates de la política aliada y con los polacos exiliados le hicieron en 1916 entrar en el juego político; al terminar la guerra, los aliados —que no querían que Pilsudski orientara a Polonia hacia una renovación social— empujaron a Paderewski al gobierno, y dada su vanidad, consiguieron que fuese primer ministro con el gobierno de Pilsudski en 1919. Su actuación, lógicamente, debió ser pintoresca. Obligado a dimitir, se retiró en 1920 a su casa de Suiza. Llevaba años sin actuar en público, pero en 1922, a los 62 años, reanudó sus viajes de conciertos porque necesitaba mucho dinero.

Como compositor, Paderewski escribió unas 35 obras, la mayoría en su juventud (en 1917 dejó de componer, aunque posteriormente declaró en varias entrevistas que quería "retirarse a componer"). El **Minueto** (1887) fue muy popular, y alcanzó alguna notoriedad el **Concierto para piano** (1888). Los lieder sobre Asnyk y Mickiewicz son

quizá lo más logrado, dentro de un estilo muy de salón. (Hay grabaciones de varias obras suyas en Polskie Nagrania, de Varsovia).

Esta biografía, escrita por el periodista norteamericano Adam Zamoyski, nos cuenta la vida de Paderewski a todo correr y sin detenerse nunca a matizar juicios ni situaciones. El material que ha manejado es abundante, aunque en gran parte de ínfima calidad (críticas de conciertos sin especial valor, anécdotas de sus giras), y podría haberse prescindido de un cincuenta por ciento en beneficio de algo más sólido. Hubiéramos agradecido también una mención en cada caso de las fuentes, un índice de nombres, una cronología, una discografía y, sobre todo, una bibliografía. No se nos dice apenas nada de su música, ni realmente tampoco gran cosa del pianista. Pero lo peor es que el autor opina constantemente, interfiriendo la narración, y no

con especial perspicacia. Los párrafos finales dan una idea del nivel mental de la obra: "Existen poderosas razones para que haya sido relegado al olvido. La música que dejó no puede ser comparada con la de sus grandes contemporáneos (?); sus logros políticos no sobrevivieron (?); nunca inventó nada ni expresó un pensamiento profundo (?). Sus fabulosas ganancias materiales también desaparecieron, de modo que murió en la pobreza (?). "¡Queda uno perplejo ante tales razonamientos! Para terminar se añade: "No fue un genio, sino simplemente un hombre bueno y noble(?); y lo fue en una dimensión verdaderamente épica." Este final es un ¡viva Cartagena! perfecto. En todo caso, bien venida sea una biografía de Paderewski en castellano (la traducción es buena), aunque sea tan superficial, tan anecdótica y tan vacua.

Ramón Barce

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

Herrera, Enric: Teoría musical y armonía moderna, II. Producido por Aula de Música. Antoni Bosch, editor, Barcelona 1987. 260 págs.

Díaz, Joaquín: Guía de romances. Temas didácticos de Cultura Tradicional, n.º 5. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación de Valladolid, Valladolid 1987. 64 págs.

García Tapia, Nicolás: Molinos tradicionales. Temas didácticos de Cultura Tradicional, n.º 6. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación de Valladolid, Valladolid 1987. 39 págs.

Martín Cebrán, Modesto: Juegos de ingenio. Temas didácticos de Cultura Tradicional, n.º 7. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación de Valladolid, Valladolid 1987. 55 págs.

Sánchez del Barrio, Antonio: Arquitectura popular. Temas didácticos de Cultura Tradicional, n.º 8. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación de Valladolid, Valladolid 1987. 53 págs.

PARTITURAS

Fernández Guerra, Jorge: Paraíso. Para flauta, óboe, clarinete, fagot y vibráfono. Fundación Juan March. Tribuna de Jóvenes Compositores, n.º 42. Madrid 1988. 55 págs.

Roig-Francolí, Miguel Ángel: Diferencias y fugas para cuarteto de cuerda. Fundación Juan March. Tribuna de Jóvenes Compositores, n.º 44. Madrid 1988. 23 págs.

REVISTAS

"Opus", n.º 26, agosto de 1988. Publicación del Centro de Investigación y Cultura. Trabajos de Pablo Freire, Alexis Naranjo, Luis Miguel Campos, Bruno Saenz Andrade, Wilson Pico, Marie Lourties, Francisco Salgado, Isabel Busto, Carlos Malcolm y Cristo Iliev. Banco Central del Ecuador, Quito 1988. 58 págs.

11/1988, noviembre. Verlag B. Schotts Söhne. Trabajos de Michael Mäckelmann (el *Kolnide* de Schönberg), Thomas Phleps (los *Wiegenlieder* de Hanns Eisler), Egon Voss (la *Sinfonía en mi mayor* WWV 35 de Wagner), Lothar Mattner (Maki Ishii), Brigitta Mazanec y otros. Mainz (RFA) 1988. 64 págs.

"Finish Music Quarterly", 4/1988. Promotion Centre. Trabajos de Lauri Otonkoski, Paavo Heinigen, Mikko Heiniö, Pekka Suhonen, Altti Kuusamo, Martti Haapakoski, Ismo Lähdetie, Gustav Djupsjöbacka, Joonas Kokkonen y otros. Helsinki 1988. 64 págs.

"Musica/Realtà", n.º 26, agosto de 1988. Edizioni Unicopli. Trabajos de Alexandr Ivaschkin (música soviética), Wolf Konold (B.A. Zimmermann), Paolo Gallarati, Paolo Prato, Daniela Tortora y otros. Milán 1988. 190 págs.

"Notas de música", n.º 1, diciembre de 1988. Boletín de la Fundación Isaac Albéniz. Textos de Rafael Ruiz, Federico Sopena, A. Fernández-Cid, Félix Palomero, Jordi Casas, Julián Gállego y Alvaro Marías. Barcelona-Madrid-Santander 1988. 37 págs.

Barcelona

MARIA JOÃO PIRES

Un caso de socratismo musical

Min admiración —y la del público barcelonés, en general— por María João Pires no ha cesado de aumentar a cada una de sus apariciones en el Palau. La hemos escuchado como recitalista, en concierto acompañada por Los Virtuoso de Moscú y embarcada en una interesante aventura de colaboración con música étnica, así como a dúo con otros pianistas. En esta ocasión se ha presentado con un programa muy denso, cuya segunda parte fue variando de configuración hasta el momento mismo de iniciarse. En efecto: la primera propuesta, para satisfacción de todos, era música de Mompou. En un alarde de profesionalidad, Pires declaró que no había tenido tiempo de profundizar en unos pentagramas tan sutiles y cambió a Beethoven, de quien se disponía a tocar dos importantísimas Sonatas: la llamada “**Tempestad**” y la **Núm. 31**. Pues bien, ni lo uno ni lo otro. Durante el descanso se anunció por la megafonía que se interpretarían los **Preludios** de Chopin. Muy perspicazmente, otro crítico (Taverna-Bech) comentó que tan súbita decisión podría estar debida a que la pianista captó durante la primera parte que el público estaba un tanto inquieto y era más adecuado ofrecer unas obras más contundentes que las discursivas Sonatas beethovenianas. Si así fue, no cabe más que admirar la simbiosis que la pianista portuguesa logra alcanzar con su público, muy *tosedor* aquella noche.

Pero empecemos por el principio, por el momento mismo de su aparición en el hemisferio. Su menudo aspecto propicia una imagen de fragilidad que ya se sabe que es falsa. Ataviada con

una extraña prenda negra de hospiciano aspecto, desprovista de cualquier adorno, calzada con unas peculiares zapatillas dignas de Robinson Crusoe, su presencia provocó un alud de aplausos que cortó en seco al acometer sin esperar a concentrarse la hermosísima **Sonata núm. 12** de Mozart. Entonces uno repara en que la austeridad de su atuendo —una austeridad desprovista del menor atisbo de extravagancia o exhibicionismo— es como una garantía de la exigencia artística de la intérprete, así como de su probidad intelectual.

Su Mozart es uno de los más interesantes que se pueden escuchar actualmente. Comparados con el suyo el de la honesta Haebler o el de la exquisita Uchida parecen una sarta de puerilidades. Pocas veces estas grandes Sonatas de Mozart me han parecido tan idiosincráticas, tan respetuosas con la tradición clásica y tan progresivas al mismo tiempo. La ejecución de Pires fue intachable, un dechado de creatividad dentro de la mayor ortodoxia formal. Después vinieron los **Impromptus Op. 90** de Schubert. Yo he de recordarlos como una de aquellas ocasiones de *identificación total* de que hablaba Novalis. Sin exagerar, puedo decir que me sentí literalmente vaciado por su interpretación, que me dejó exhausto por el enorme esfuerzo intelectual exigido. Renunciando a todo efectismo, supo imprimirles una alegría y una consistencia verdaderamente antológicas, utilizando una técnica propia que le permite adionar sonoridades con un efecto armónico altamente interesante. Precisamente por esta capacidad de recabar la colaboración intelectual y



BARCELÓ

María João Pires, bajo cuyo frágil aspecto se esconde toda la fuerza del gran músico.

sensitiva del oyente, me pareció que su pianismo se correspondía con el método *mayéutico* de Sócrates (y de ahí el título empleado para empezar esta crónica).

Los **24 preludios** de Chopin me parecieron un poco extremos, tal vez demasiado severos. Pires ve en ellos algo así como una *suma* chopiniana y los interpretó con fiereza y gran riqueza contrapuntística. Tan sólo en los más conspicuamente melódicos se permitió un poco de rubato y una pizca de relajación dinámica. Pero todo dentro de lo que se puede considerar lógico, con naturalidad, sin pizca de forzamiento.

La técnica es de primer orden. Es fascinante observar como sus manos diminutas logran lo que se proponen, con una gran libertad del dedo meñique y una manera efficacísima de alcanzar el fortísimo en las octavas extremas con el canto de la mano. Y todo ello con una pulcritud de ejecución que deja pasmado.

¡Ojalá María João Pires mantenga su promesa de volver pronto a Barcelona con un recital Mompou! Haría un gran honor a la música española.

X. Casanovas-Danés

UNA NUEVA FUNCIÓN DEL GUITARRISTA PROFESIONAL

El concierto es un acontecimiento que está dejando de serlo; la frecuencia con que se prodiga, la abundancia y variopinta calidad de los aspirantes a “showmen” están acabando con aquella ocasionalidad que rodeaba cualquier propuesta musical en vivo. Oír a un guitarrista prodigándose en alguna de las numerosas

versiones de las obras de Granados, Albéniz, Falla, o en alguno de los Estudios de Sors o de las piezas de Tárrega es cosa corriente. Es por ello que la manera elegida por Jaume Torrent para presentar su primera incursión en el campo de la discografía estuvo rodeada de cierto viso de originalidad. Convocó a la prensa en la



Jaume Torrent.

sala Lluís Millet del Palau de la Música Catalana para hacerse oír —del mismo modo que lo había hecho días atrás en la sede de la SGAE madrileña— presentando dos propuestas ambas interesantes: la integral para guitarra de Heitor Villa-Lobos —compositor cuyo centenario celebrábamos en 1987— muy bien recibida en los conciertos que ofreció en su reciente periplo por las tierras del autor brasileño, y la primera colección de **Valses y Fantasías románticas** propios. El acto estuvo presentado por Jordi Maluquer, ex responsable del área de música, teatro y cine en la antigua administración de la Generalitat de Catalunya, y coronado por el propio guitarrista. Torrent es un defensor de utopías, tales como la necesidad de recrear para el repertorio guitarrístico un corpus formalmente romántico

para uso, disfrute y aprendizaje de las abundantes generaciones que se interesan por la música, como recurrir a un lenguaje tonal en los tiempos que corren, perfectamente desorientados armónicamente, o como pretender abrirse un hueco e iniciar un camino propio en el bosque de guitarristas. El mejor argumento con que cuenta es sin duda su propia actividad de intérprete, aquella musicalidad que está por encima de ciertas rugosidades del discurso musical que de vez en cuando afloran entre sus dedos como recordando que lo que verdaderamente interesa a nuestro guitarrista es la composición; la elegancia de su porte y del tacto confirman que cierta inmadurez de sus propuestas es más una señal de vitalidad juvenil que vicio incorregible.

Xosé Aviñoa

EL ORFEÓ CATALÀ Y SU CONCIERTO DE SAN ESTEBAN

Fiel a su cita, el Orfeó Català ofreció su esperado concierto del día de San Esteban (de gran tradición festiva en Cataluña). Se trata, invariablemente de sesiones que se saldan con éxito grande, ya que, también invariablemente, se da la premisa de una ilusión colectiva por presenciar tal efemérides. TV3 ofreció la retransmisión en directo del acto, por lo que su audiencia fue más allá de la multitud de ex orfeonistas, y familiares o amigos de los "cantaires", que abarrotó el Palau.

El Orfeó está empeñado en un proceso de "aggiornamento" que, a la vista de los resultados pronto podremos dar por concluido. Sin esperar a escucharlos se constatan inmediatamente dos cosas: que la edad media de los cantores es la mitad de la que tenían sus antecesores de hace unos cinco o seis años y que el número de mujeres es superior al de hombres, hecho muy evidente en los dos coros infantiles y en el juvenil (y más atenuado en el de adultos) y que debe intentarse corregir

cuanto antes.

La calidad de la masa coral es, hoy por hoy, muy alta. Siempre han cantado con total entrega y con mucho empuje. Dirigidos, actualmente, por Jordi Casas lo hacen con una exigencia técnica aún superior. Casas se ha beneficiado de la modernización en que se empeñaron Salvador Mas y Simon Johnson y en un tiempo muy breve ha podido presentarse con una espléndida versión del **Gloria** en Re mayor de Vivaldi, obra vistosa y agradecida porque no encierra grandes dificultades. Colaboraba la Orquesta de Cámara del Palau, pero su intervención sólo pudo apreciarse durante el acompañamiento de las dos solistas. La soprano era María Lluisa Muntada y su "Domine Deus" causó una gratísima impresión. Su voz es tersa, de aterciopelada textura, y el uso del legato es admirable. Quedé convencido de que

está llamada a triunfar en empresas de más alto vuelo. Un nombre a retener. De la Orquesta, más vale no hablar. ¡Cuánta insuficiencia!

Volviendo al Orfeó, su presentación fue perfecta, aunque desproporcionada respecto a las necesidades de la obra de Vivaldi (desde el punto de vista estilístico no era necesaria más que la mitad de la gran masa coral). Las sopranos han logrado el grado preciso de amalgamamiento de las voces y las voces masculinas pierden, tal vez, un poco de empuje al tratar de aportar la máxima riqueza armónica. Quedé francamente admirado.

Los coros infantiles han alcanzado un nivel admirable. Sólo diré que resolvieron magníficamente piezas de la dificultad de la **Ceremony of Carols** de Britten... ¡Ahí es nada! Con ellos el futuro del Orfeó está asegurado.

X. Casanovas-Danés

...Y POR NAVIDAD, "EL MESÍAS"

En los ya numerosos conciertos a los que hemos tenido ocasión de asistir, como parte de un público anónimo o como miembro de la crítica barcelonesa, no habíamos tenido nunca ocasión de asistir a un conato de regañina por parte del director hacia el querido público. De todo se puede ver en estos días, pero una actitud de enfado como la mostrada por Nicholas Kraemer hacia una masa que mostraba atención a su actividad y que únicamente no podía evitar las toses entre número y número —cosa por otro lado tan habitual como que estamos en Navidad y que la gente se resfría sin querer— no podemos menos que señalarla como de muy mal gusto y de una altivez británica digna de mejor empeño, sobre todo si se tiene en cuenta que el **Messiah** que nos ofreció tuvo cosas de tan mala calidad como para avergonzarse de ello.

La moda ha cuestionado las interpretaciones; en nuestros días no se puede atacar una obra del siglo XVIII sin tener detrás una propuesta interpretativa determinada, ya arqueológica, ya espectacular, etc. Pero la de Kraemer nadaba y guardaba la ropa. Tan pronto se decidía por "tempi" abusivamente acele-

rados, que no dejaban pausa para las toses entre número y número, como se deleitaba en episodios lentos y aromantizados dignos de los años 40. Ello quiere decir que tuvimos ocasión de asistir a algunos momentos de gran relieve interpretativo, de sello británico indiscutible, junto a otros que no quedaban muy por encima de las sesiones de fin de curso de las academias británicas del XVIII. Una de ellas fue, sin duda alguna, la que precedió al "Aleluya" ansiado; el tenor responsable del atentado, John Graham-Hall, de voz natural, pobre en el registro alto, pareció no percatarse del escaso servicio que estaba haciendo. Caso parecido sucedió con las interpretaciones de la soprano Valerie Masterson e incluso con las interpretaciones de la soprano Valerie Masterson e incluso la mezzo-soprano Della Jones; el único solista de altura fue, *paradójicamente*, el bajo Stephen Varcoe que junto con el conjunto coral y, en general, el orquestal que formaba los The London Bach Orchestra and Choir ofrecieron un espectáculo digno de las festividades que preludiaban.

Xosé Aviñoa

Bilbao

TEATRO ARRIAGA: ¿ALGO MÁS QUE UN LOCAL DE LUJO?

El 15 de diciembre último se cumplieron dos años de funcionamiento del Teatro Arriaga desde su reapertura como sala y centro municipal de actividades culturales. Su esperada irrupción en el desértico panorama cultural bilbaíno ha impuesto en este tiempo unos innegables aires renovadores, principalmente por la variedad en la oferta que supone y por la certeza de que la mayoría de los espectáculos ofrecidos no hubieran llegado de otro modo al público de la ciudad. La música ha estado presente desde la noche misma de su inauguración y ha desempeñado un papel de importancia en los veinticuatro meses de andadura, sobre todo desde el punto de vista cuantitativo.

Es sin duda dentro del género lírico donde, a pesar de una evidente *perfectibilidad*, más justificados éxitos se han logrado. El ciclo instituido en primavera vino a descubrir a muchos bilbaínos, con una muy plausible dignidad, la realidad operís-

tica, largos años suplantada por los sucedáneos servidos por la ABAO. En producciones propias o prestadas, montajes como los de **Cenerentola**, **Madame Butterfly** o **La flauta mágica** son de los que crean y potencian afición y, si el buen juicio termina por imponerse, están llamados a reemplazar en un día no muy lejano a las polvorientas representaciones del Coliseo Albia. La zarzuela, por su parte, también ha encontrado un lugar en la programación que puede considerarse suficiente.

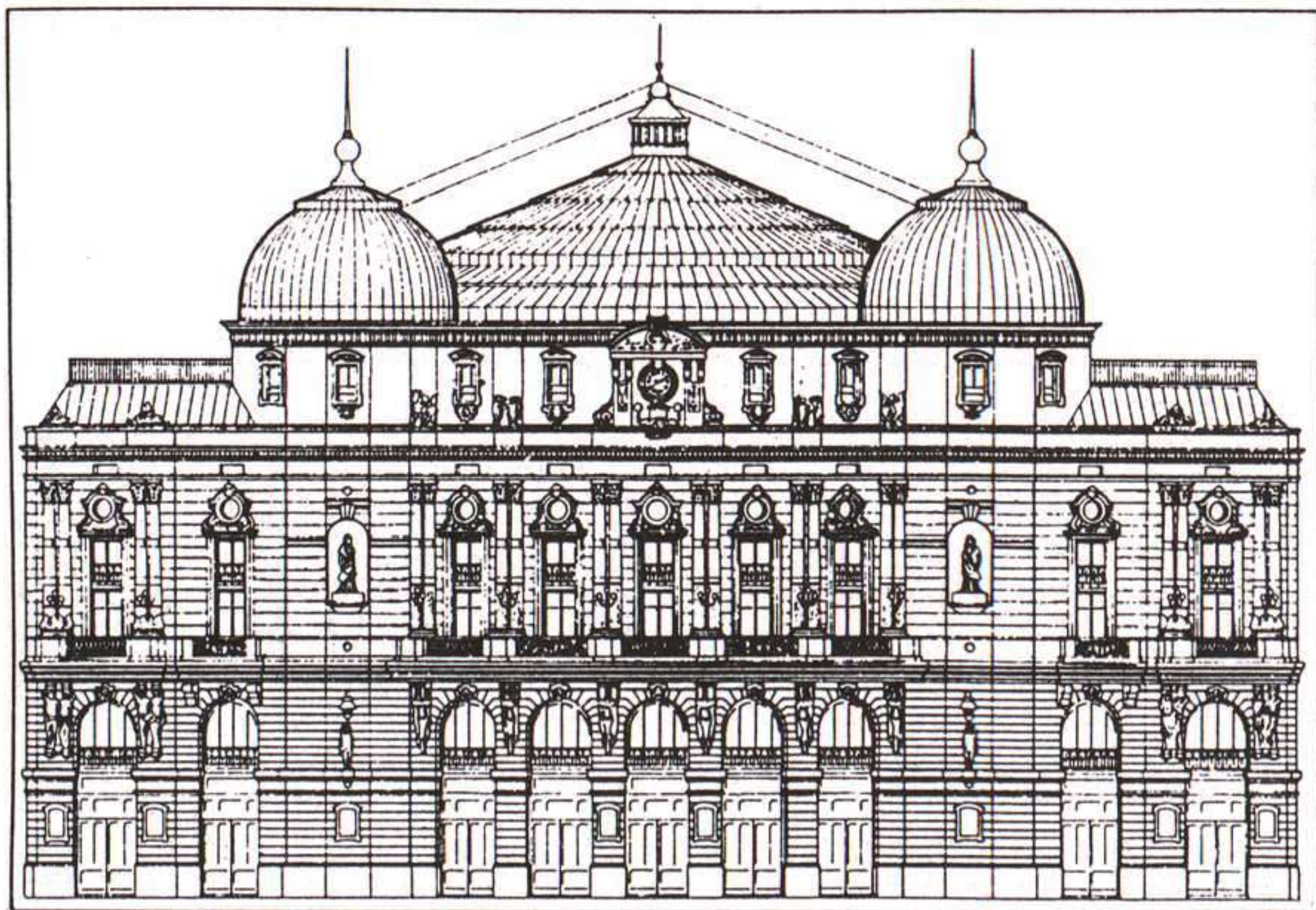
Si en los terrenos teatral y balletístico el Arriaga ha traído consigo una aportación decisiva, el musical ha sido sin embargo el pariente pobre en estos dos años. Se han dado algunos aciertos valiosos, pero es muy significativo que éstos rara vez hayan partido de las iniciativas programadoras del equipo que gestiona el Teatro, que en gran parte de los casos se limitó a dar su asentamiento, alquilar el lujoso local o participar en los gas-

tos de contratación: las actuaciones del trío Brügggen-Leonhardt-Bylsma o del mismo Brügggen al frente de la Orquesta del Siglo XVIII; del Coro Monteverdi y los Solistas Barrocos Ingleses, con Gardiner, en **La Pasión según San Mateo**; del pianofortista Melvyn Tan... Llegaron gracias a la catalana Caja de Pensiones; Claudio Abbado y la Orquesta de Cámara Europea, por cuenta de la Sociedad Filarmónica. Nada tiene de raro que no se intente competir con otras organizaciones de conciertos; sí lo tiene el que no se cumpla la misión de complementarlas de una manera coherente. De la propia cosecha quedarán para el recuerdo los recitales de Samuel Ramey, Ileana Cotrubas y Montserrat Caballé, dentro de un ciclo de Grandes Voces de la Lírica que debiera encontrar continuidad, y que contrasta con la exigüidad del dedicado a los "Virtuosos Instrumentistas": Yepes, Ayo, Achúcarro... Un ciclo permanente de música de cámara sería más que deseable. La necesidad de una mente rectora en la programación musical es obvia, y de ellos dan cuenta hasta la invariable po-

breza e incorrección en los programas de mano.

Sinfonismo sin sede

La puesta en marcha del Arriaga ha aportado poco al desenvolvimiento de la música sinfónica en Bilbao. Las orquestas locales creyeron hallar en él una ansiada sede estable y se han topado con un recinto accesible tan sólo para algún esporádico concierto, casi siempre en función de su *espectacularidad*, lo cual era de prever dado el requerimiento del teatro a diario para las más variadas actividades. El hecho ha llegado incluso a agravar el problema de la *trashumanía* a lo largo de la temporada. No hay que olvidar, además, que el Teatro no es un auditorio y sus condiciones para el concierto (acústica, disposición del escenario, etc.) dejan bastante que desear. El auditorio es desde hace años una exigencia sentida en los círculos musicales bilbaínos, que ponían sus miras en la rehabilitación del antiguo edificio de la Alhóndiga y su conversión en un faraónico centro cultural *estilo Pompidou*. El Pompidou en cuestión era en realidad una pompa de jabón, y ha estallado antes de lo que imaginaban: acogerá "espacios de expresión, donde cada cual podrá entregarse a crear lo que desee", han declarado los municipales correspondientes, pero no habrá auditorio sinfónico. Y añadían: "Con esto, la infraestructura cultural de Bilbao estará ya prácticamente completa". Tan completa, que el 30 de enero se permiten cerrar el teatro Buenos Aires, el de mayor aforo de la capital vizcaína (más de 2000 localidades) y el de mejores cualidades para la música... para convertirlo en un moderno Palacio de Justicia.



Teatro Arriaga: se echa en falta una mente rectora musical...

Carlos Villasol

AUDITORIO
NACIONAL
DE MUSICA



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 1988/89

PROGRAMACION: FEBRERO/MARZO

12

3, 4, 5 Febrero 1989

CICLO III

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Director: **José Ramón Encinar**
Solista: **Ricardo Requejo, piano.**

Arriaga Obertura de "Los esclavos felices"
Escudero Concierto para piano y orquesta
Bartok El mandarín maravilloso

13

10, 11, 12 Febrero 1989

CICLO I

Coro Nacional de España

Director: **Gennadi Rozhdetvenski**
Solista: **Heinz Holliger, oboe.**

Mozart Sinfonía núm. 38 en Re mayor, K. 504 "Praga"
Concierto para oboe y orquesta en Do mayor,
K. 314
Iturrizaga ** Concierto para oboe y orquesta
Zemlinsky * Salmo XIII

14

17, 18, 19 Febrero 1989

CICLO II

Coro Nacional de España

Director: **Gennadi Rozhdetvenski**
Solista: **Pedro Corostola, violonchelo**

Gerhard * D. Quijote
Castillo * Concierto para violonchelo y orquesta
Falla Sombrero de tres picos (versión completa)

15

24, 25, 26 Febrero 1989

CICLO I

Coro Nacional de España

Director: **Isaac Karabtchevsky**
Solista: **Francisco Corostola, piano**

Barber Adagio para cuerda, Op. 11
Guridi Fantasía para piano y orquesta "Homenaje a Walt
Disney"
Strauss Vida de héroe, Op. 40

16

3, 4, 5 Marzo 1989

CICLO III

Coro Nacional de España

Director: **Carlos Kalmar**
Solistas: **Karina Georgian, violonchelo**
Paloma Pérez Iñigo, soprano
María Aragón, mezzosoprano
Andras Molvar, tenor
Enrique Baquerizo, bajo

Elgar * Concierto para violonchelo y orquesta en
Mi menor, Op. 85
Kodaly * Psalmus Hungaricus
* Te Deum

17

10, 11, 12 Marzo 1989

CICLO I

Coro Nacional de España

Director: **Gerd Albrecht**
Solistas: **Brahms** Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90
Zemlinsky * "Der Traumgöрге" (Extractos de la ópera)

18

17, 18, 19 Marzo 1989

CICLO II

Coro Nacional de España

Director: **Johannes Moesus**
Solistas: **Elisabeth Richards, soprano**
Ursula Kunz, mezzosoprano
Anthony Rolfe-Johnson, evangelista
Scouth Weir, tenor arias
Luis Alvarez, bajo arias
Douglas Lawrence, cristo

Bach Pasión según San Juan, BWV 245

19

31 Marzo. 1, 2 Abril 1989

CICLO III

Coro Nacional de España

Director: **Cristóbal Halffter**
Solista: **Heinrich Schiff, violonchelo**
Del Campo * Obertura madrileña
Halffter * Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2
Moussorgsky Cuadros de una exposición

* Primera vez por la O.N.E.

** Estreno absoluto

Horario de conciertos
Viernes y sábados 19,30 h.
Domingo 11,30 h.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Con el patrocinio de IBERDUERO

Madrid

CONCIERTOS DE ABONO

Orquesta Sinfónica de RTVE

Es infrecuente, aunque en absoluto inmerecido, dedicar un programa entero a la música de Héctor Berlioz. Si además, las dos obras escogidas (**Harold en Italia** y los números orquestales de **Romeo y Julieta**) se encuentran entre las más geniales e inspiradas de su autor, y se cuenta con un director lo suficientemente conocedor del lenguaje berlioziano como el estadounidense John Nelson, los resultados pueden calificarse de muy satisfactorios, si bien la escasa afinidad de la orquesta con esta música los rebajó considerablemente, y hubo quien hubiera preferido un Berlioz menos crispado. La viola portuguesa Ana Bela Chaves, actualmente miembro de la Orquesta de París, tuvo una magnífica actuación como solista de **Harold**, con una excelente técnica y un sonido de gran personalidad.

Algunos de los conciertos de la presente temporada de la Orquesta Sinfónica de RTVE parecen más propios de aquellas series ya desaparecidas de Música del siglo XX que de una temporada tradicional, aunque siempre presentan el interés de lo poco habitual. En esta ocasión, Antoni Ros-Marbà dirigió la bonita **Music of gaitry**, elaborada por Bruno Maderna sobre piezas del Fitzwilliam Virginal Book; el atractivo **Concierto para guitarra** de Ohana (con un Narciso Yepes afortunadamente recuperado después de algunas mortecinas actuaciones recientes), **Raíces hispánicas**, una de las últimas composiciones orquestales de Xavier Benguerel y unos firmemente expuestos **Cuatro interludios marinos** de la ópera **Peter Grimes** de Britten.

Otro programa monográfico, esta vez formado por cuatro obras sacras de Antonio Vivaldi (**Domine ad adiuvandum**, **Beatus vir**, **Dixit Dominus** y su correspondiente **Introducción**), estuvo a cargo

del veterano Vittorio Negri, un director al parecer bastante retirado ya de los circuitos comerciales pero que aún supo transmitir una forma dinámica, vigorosa y festiva de entender la música de Vivaldi, transmitida con relativa fortuna por la orquesta y con bastante mejores resultados por parte del animado coro. Entre los solistas figuraron una Valerie Masterson que ha pasado ya sus mejores tiempos junto a unos prometedores Teresa Ringholz, Christine Cairns y Cornelius Hauptmann.

La nueva visita del titular Árpád Joó presentó una vivaz obertura de **La novia vendida** de Smetana, cuya rapidez planteó más de un problema al conjunto, un **Concierto para violonchelo** de Dvorak de adecuado sabor eslavo y una interesante aunque desigual **Quinta sinfonía** de Prokofiev, planteada sin grandes alardes pero con seriedad de concepto, en la que, como siempre en el director húngaro, resultaron más convincentes los momentos líricos y elegíacos que los más decididamente rítmicos, a los que faltó incisividad y mordacidad. Como solista se contó con János Stárker, que aún está en condiciones de dictar auténticas lecciones de técnica y mostró un bellísimo y rotundo sonido, aunque algunos momentos fueron un tanto impersonales.

Orquesta Nacional de España

Lo más interesante que nos deparó la Orquesta Nacional en el mes de diciembre fue la actuación del trompa británico Barry Tuckwell, uno de los mejores exponentes del instrumento desde hace ya varias décadas, aunque por el eterno problema con las partituras se vio obligado a cambiar el bellísimo **Segundo concierto** de Richard Strauss por el **Cuarto concierto** de Mozart, en el que estuvo correctamente secundado por Walter Weller, que una semana antes había

vuelto a dirigir la grandilocuente **Quinta sinfonía** de su admirado Glazunov. Mencionar también el retorno del veterano Nikita Magaloff en un **Primer concierto para piano** de Chopin en el que no todo fue impecable, la sensible actuación de Angelines Domínguez en el **Con-**

cierto para arpa de López Chávarri y la escasa coherencia del programa propuesto por Frühbeck (**Cuarta sinfonía** de Brahms, **Evocación**, **Corpus Christi en Sevilla** y **Triana** de Albéniz y el **Bolero** de Ravel).

Rafael Banús

UNA MAGNÍFICA AGRUPACIÓN: EL CORO DEL ESTADO DE MOSCÚ

Organizado por la Universidad Autónoma de Madrid se presentó el 6 de diciembre en el Auditorio Nacional el Coro del Estado de Moscú dirigido por Valery Polianski. Es ésta una magnífica agrupación vocal formada por medio centenar de coristas que dio amplias pruebas, a lo largo de un amplio concierto, de su soberbia preparación. Hay que resaltar, sobre todo, el sonido, que resultó de alta calidad, perfectamente ajustadas las voces, con una emisión muy bien impostada y perfecta sincronía entre todos sus miembros.

Por otra parte, la labor de Valery Polianski, alma mater del coro moscovita, fue estupenda por su sentido musical, el equilibrio de los planos, la consecución de matices —que se extendieron desde el pianísimo más suave y sensiblemente emitido al fortísimo lleno, poderoso y sonoro— y el conocimiento de los recursos vocales.

Sólo me cabe manifestar cierta reserva ante el programa, excesivamente fragmentado, con obras de Sarti, Tchaikovsky, Taneev, Rachmaninov y Schnittke. Fue una lástima que no se decidiese ofrecer en su versión completa alguna de esas dos interesantísimas partituras que son la **Liturgia de San Juan Crisóstomo** de Tchaikovsky y **Visperas** de Rach-

maninov de las que se nos brindaron tan sólo algunos de sus números. Dada la rareza de las sesiones de coro a capella y contando con una entidad de esta categoría ha resultado una ocasión desaprovechada para poder escuchar dos composiciones tan singulares como imposibles, prácticamente, de cantar para los coros españoles.

En la interpretación de los antedichos números, así como en los **Cuatro coros sobre poemas polacos** de Taneev y tal vez sobre todo en los fragmentos del "Concierto para coro" de Alfred Schnittke —compositor nacido en 1934— se produjeron unas prestaciones de excepcional categoría con especial lucimiento de las cuerdas graves, aunque todas las secciones resultaron de gran clase.

El Coro del Estado de Moscú brindó, pues, un espléndido concierto que fue acogido con gran calor por un público que colmaba la sala grande del Auditorio Nacional y que no cesó en sus aplausos hasta que el último miembro del coro dejó definitivamente el estrado. Sería de desear que la Universidad Autónoma volviese a traernos al Coro del Estado de Moscú, intentando que incluyese en su programa las obras de Tchaikovsky y Rachmaninov anteriormente citadas.

Carlos Ruiz Silva

AUDITORIO
NACIONAL
DE MUSICA



XI CICLO DE CÁMARA Y POLIFONIA

Temporada 1988/89

PROGRAMACION: FEBRERO/MARZO

22 2 de febrero de 1989, jueves **CICLO A**
Laboratorio de Interpretación Musical "L.I.M."

Director: **Jesús Villa Rojo**
Solista: **Pura María Martínez, soprano**
Mozart Divertimento núm. 12
Stravinski Nana del gato
Tres canciones
Elegía para John F. Kennedy
Porena Cuatro lieder
Homs Las horas
Dallapiccola Goethe-lieder

23 7 de febrero de 1989, martes **CICLO C**
Rafael Orozco, piano

Mozart Fantasia en Do menor, KV. 475
Schumann Fantasia en Do mayor, Op. 17
Chopin Fantasia en Fa menor, Op. 49
Nocturno, Op. 62, núm. 1
Liszt Après un lecture du Dante (Fantasia quasi sonata)

24 9 de febrero de 1989, jueves **CICLO A**
Joaquín Achúcarro, piano

Brahms Rapsodia en Sol menor, Op. 79, núm. 2
Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9
Szymanowski Tres Preludios, Op. 1
Granados El amor y la muerte
Albéniz "Iberia"
Libro I ("Evocación", "El Puerto", "Corpus Christi en Sevilla")

25 14 de febrero de 1989, martes **CICLO A**
Orquesta de Cámara Española

Director: **Albert Argudo**
Solista: **José Ortí Soriano, trompeta**
Obras de Haydn

26 16 de febrero de 1989, jueves **CICLO B**
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Director: **Miguel Groba**
Barber Adagio, Op. 11
Haydn Sinfonía núm. 34 en Re menor
Schubert Misa núm. 2 en Sol mayor, D. 167

27 21 de febrero de 1989, martes **CICLO B**
Orquesta de Cámara Española

Concertino-Director: **Víctor Martín**
Solistas: **Carlos Prieto, violonchelo**
Víctor Martín, violín
Purcell Abdelazer or the moor's revenge
Haydn Concerto en Do mayor para violonchelo y orquesta
Telemann La Putain
Vivaldi Concerto para violín, violonchelo y orquesta, en Si bemol mayor
Mozart Sinfonía núm. 23 en Re mayor KV. 181

28 22 de febrero de 1989, miércoles **CICLO A**
Bárbara Hendricks, soprano
Steffan Scheja, piano
Obras de Schubert, Fauré, Strauss

29 28 de febrero de 1989, martes **CICLO C**
Jennifer Smith, soprano
Conjunto Barroco Zarabanda

Director: **Alvaro Marías**
"Cantatas de Cámara barrocas"
Autores: **Croft, Telemann, Pez, Haendel, Vivaldi**

30 2 de marzo de 1989, jueves **CICLO B**
Harmonia di Camara de Bratislava (Octeto de viento)

Haydn Octeto
Hummel Octeto - Partita en Mi bemol
Druzecky Partita núm. 4
Mozart Serenata en Mi bemol mayor, KV 375

31 7 de marzo de 1989, martes **CICLO A**
Quinteto Mediterráneo (Quinteto de viento)

Mozart Divertimento en Fa mayor, núm. 8, KV. 213
Reicha Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 88, núm. 2
Echevarría Quinteto en Re menor
Ligeti Seis bagatelas

32 9 de marzo de 1989, jueves **CICLO C**
City of London Sinfonía

Director titular: **Richard Hickox**
Solista: **Mirian Fried, violín**
Haendel Concerto grosso, Op. 3, núm. 2
Delius On hearing the first cuckoo
Mozart Concerto núm. 3 para violín en Sol mayor, K. 216
Dvorak Romanzas para violín y orquesta
Tchaikovsky Serenata para cuerda

33 14 de marzo de 1989, martes **CICLO C**
Conjunto de cuerdas Rossini

Beethoven Seis danzas alemanas para dos violines, violonchelo y contrabajo
Rossini Sonata núm. 3 en Do mayor
Sonata núm. 6 en Re mayor
Janacek Suite "Idylle"
Dvorak Quinteto en Sol mayor, Op. 77

34 16 de marzo de 1989, jueves **CICLO A**
Dimitri Bashkirov, piano

Schubert Dos fantasías póstumas (en Do menor y en Do mayor "Grazer")
Sonata en Re mayor, Op. 53
Brahms Sonata núm. 3, Fa menor, Op. 5

35 21 de marzo de 1989, martes **CICLO B**
The Tallis Schollars
"Música española del Renacimiento"

Obras de Guerrero, Lobo, Morales y Rogier

36 28 de marzo de 1989, martes **CICLO C**
Orquesta de Cámara Española

Director: **Octav Calleya**
Solistas: **Angel Beriain, corno inglés**
Angeles Domínguez, arpa
Haydn Sinfonía núm. 25 en Do mayor
Mozart La broma musical, KV. 522
Piston Fantasia para corno inglés, arpa y cuerda
Britten Sinfonía simple, Op. 4

37 30 de marzo de 1989, jueves **CICLO B**
Brunilda Gianneo, violín
Manuel Rego, piano
(Miembros del Quinteto Rego)

Mozart Sonata KV 30 en Sol mayor
Mendelssohn Sonata en Fa mayor
Chausson Cuarteto para violín Op. 21

Horario de conciertos: 19,30 h.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Con el patrocinio de
 CAJA DE MADRID

Valencia

LA ÓPERA DE KENT EN VALENCIA

La programación del ciclo Ópera 88, que ha organizado el Área de Música del IVAECM de la Generalitat Valenciana, culminó el pasado mes de diciembre con la presencia, en el Teatro Principal, de la compañía de la Ópera de Kent, que ofreció dos de sus más celebrados montajes: **Don Giovanni** y **Fidelio**.

La producción de la ópera de Mozart data de 1982 y fue en su día realizada por el director de la RSC, Adrian Noble, dentro de una concepción casi claustrofóbica del drama, puesta en evidencia por el frecuente empleo de decoraciones oscuras, opresivas. Tan sólo la escena campestre, en el primer acto, mostraba un horizonte abierto. El juego luminotécnico subrayaba los tintes tenebristas de la producción, alcanzando notable eficacia dramática en los finales de acto. En particular la escena del baile, en el gran salón del palacio de Don Juan, tuvo un dramático y efectivo juego de luces. La escena del cementerio destacó, en cambio, por la serena pureza del color y la bella disposición del decorado. El ambiente de pesadilla, al final del segundo acto, estuvo muy logrado y tan sólo pareció algo incongruente la aparición de una imagen de la Virgen, tras la muerte y descenso a los infiernos del protagonista, ya que este detalle inclinaba la lección del "dissoluto punito" hacia un clima católico quizá no muy acorde con la idea del drama mozartiano.

Musicalmente hablando, esta producción tuvo su mejor apoyo en la prestación orquestal, eficaz y segura, orientada por el director Ivan Fischer hacia una clarificación de las texturas no siempre congruente ni equilibrada. El tempo y la dinámica

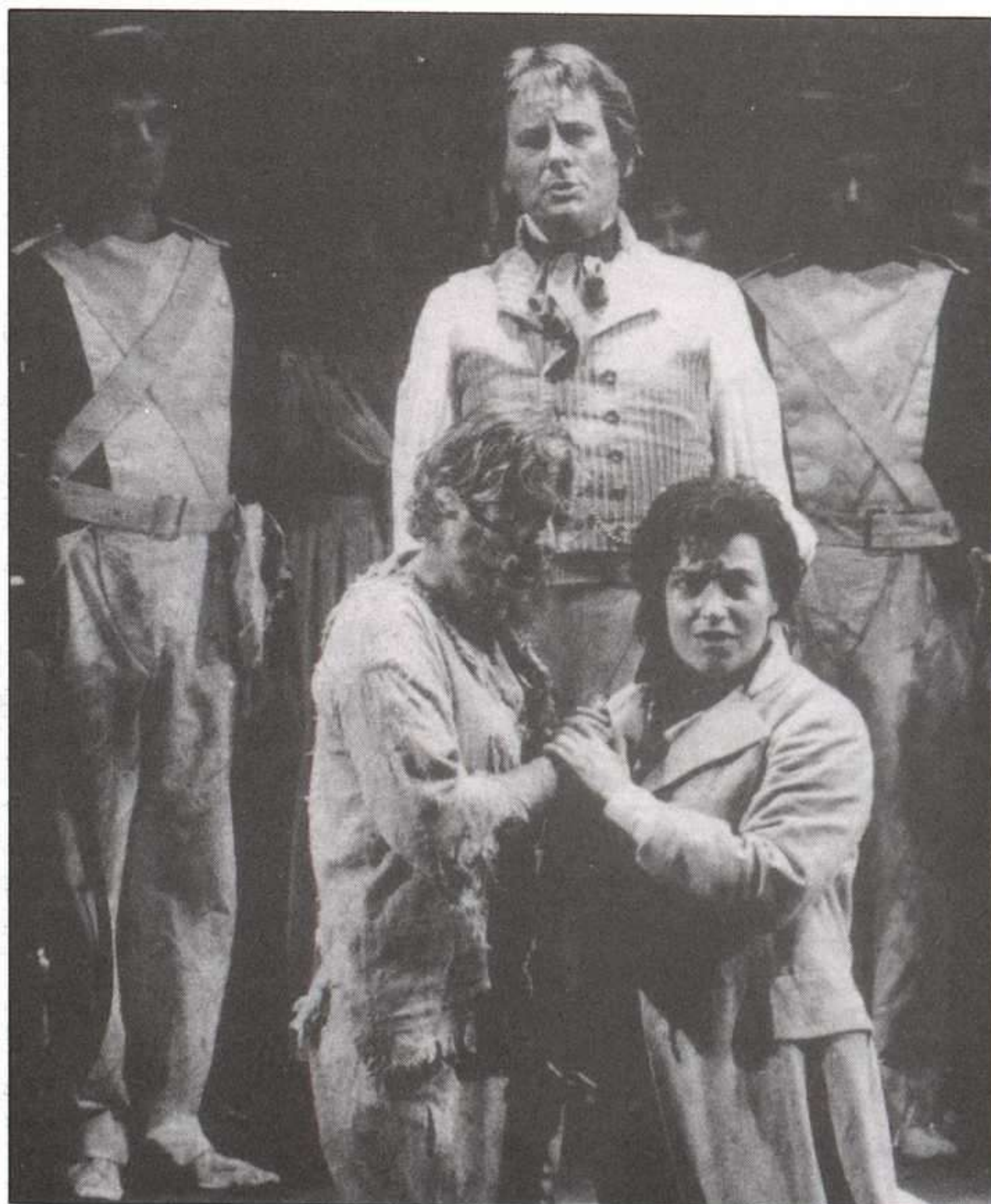
del discurso fueron coincidentes con el desarrollo dramático, por más que no pudieran hacernos olvidar la general debilidad del reparto vocal. De éste cabe recordar la adecuación estilística de Mark Curtis, un Don Ottavio ortodoxo y atento más que memorable por la calidad vocal, la bella voz y exacta caracterización de Zerlina por Eileen Hulse, la eficaz y profesional prestación de John Hancorn (Masetto) y Geoffrey Moses (Commendatore), así como la honrada aunque endeble Donna Anna de Jennifer Rhys. Rozaron los mínimos el Leporello de Thomas Lawlor y la Donna Elvira de Meryl Drower. El anunciado Don Giovanni, Peter Knapp, sufría una fuerte

faringitis, viéndose imposibilitado de cantar más allá de los recitativos, por lo que tuvo que ser *doblado* desde el foso por John Rath, quien puso mejor voluntad que destacadas cualidades en el desempeño de su ingrata labor. El incidente, que no pasa de lo puramente anecdótico —en la segunda representación el papel fue asumido totalmente por Robert Hayward— fue sobredimensionado en algún medio informativo, hasta el punto de que lo adjetivo de este **Don Giovanni** fue tomado como sustantivo de un espectáculo modesto en medios y poco brillante en resultados.

La producción del **Fidelio**, más o menos coetánea de la anterior, era la revisión hecha por Ian Watt-Smith del montaje efectuado por Jonathan Miller, uno de los más brillantes directores de escena del Reino Unido, para la Kent

Opera. Una versión en la que las paredes de la prisión son reemplazadas por grandes paneles de gasa, que ponen en relación y a la par separan el mundo real y el soñado por los personajes del drama. Este hace uso de una rica y sugestiva gama de luces y sombras, con impenetrable oscuridad en la escena del calabozo y luz liberadora en el final de la ópera. Instantes como el coro de prisioneros, el cuarteto o el final del primer acto tuvieron un altísimo clima poético, gracias al soberbio manejo de las luces, perfectamente ocras.

En lo musical tuvo este **Fidelio** una memorable Leonora en la joven soprano australiana Claire Primrose, quien acertó a sortear los temibles escollos de su "particella" y supo en todo momento estar a la altura de las circunstancias musicales e incluso dramáticas. Le siguió en méritos el tenor David Johnston, exponente del Heldentenor británico, quien como es lógico sufrió e hizo sufrir los rigores de este atormentado Florestán. Peter Knapp, todavía indispuerto, luchó bravamente contra la inmisericorde parte de Don Pizarro. John Rath compuso un Rocco de peso ligero, en lo vocal, mientras que John Hancorn defendió con honor a Don Fernando. Un mérito de esta versión fue la cuidada prestación del coro, perfectamente entrenado musicalmente y siempre al servicio de la expresión dramática. La dirección de Ivan Fischer, siempre nerviosa y urgente, extrajo sonoridades más rotundas que redondas, dentro de una concepción beethoveniana en la línea actual de los Norrington —quien, por cierto, dirigió la edición original de este montaje, en la Ópera de Kent. Un Beethoven para uso y disfrute de los apresurados desmitificadores del "pathos" dramático del músico de Bonn.



Escena final de Fidelio.

Gonzalo Badenes

Valladolid

VIII MUESTRA DE MÚSICA CORAL Y ÓRGANO



José Antonio Sánchez Ballesteros, que actuó como solista en el concierto del día 28.

Entre los días 21 y 28 de diciembre pasado, tuvo lugar la octava edición de la "Muestra de Música Coral y Órgano" que la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid ofrece a la ciudad en su programación de Navidad, con el auxilio técnico de "Capilla Clásica de Valladolid", que contacta directamente con los intérpretes y discute con ellos los repertorios. Felizmente, se sumó este año con importante apoyo económico "El Corte Inglés"-Valladolid, confirmando esa línea de colaboración pública y privada que comienza a trazarse en lo cultural.

Ciclo coral

En la Real Iglesia de San Miguel y San Julián, el miércoles 21, inauguró la Muestra la propia Capilla Clásica

de Valladolid con su tradicional concierto de Navidad, tras una breve presentación del concejal del Área de Educación y Cultura, Ángel Velasco Rodríguez. Antiocho Bartolomé del Moral, director del coro, dispuso un excelente programa, con Victoria en la primera parte, en la que se incluía la **Missa IV Toni**, y una segunda dedicada a la polifonía navideña contemporánea, con obras de Kodály, Thomas, Dúo-Vital, V. Miguel y el propio A. Bartolomé. El coro volvió a mostrar su buena preparación, sobresaliendo los estrenos incluidos en esa segunda parte por su dificultad y brillante interpretación.

El día 23 fue la Coral de Los Corrales de Buelna (Cantabria) quien despidió este ciclo, con programa sencillo de villancicos expuesto con total gusto y corrección de la mano del sensible y efectivo

Fernando Benito Calderón. En la buena línea general destacaron la armonización de J. Alfonso García del granadino **Portalico**, el **Padre nuestro** de Madina y el **Ave María** de M. A. Samperio.

Homenaje a Karl Philipp Emanuel Bach

Para conmemorar el segundo centenario de la muerte de este segundo hijo de Juan Sebastián, se dispuso el jueves 22 un concierto de Música de Cámara para flauta y clave de la familia Bach, incluyendo tres Sonatas del propio Karl Philipp, dos de su padre y otra de su hermano Johann Christoph Friedrich. Fueron afortunados intérpretes el milanés Agostino Cirillo, a la flauta travesera barroca, y Eduardo López Banzo al clave. El primero lució una excelente técnica respiratoria, afinación y musicalidad, especialmente en el Presto de la **BWV 1030**, en *Si m*, de J. S. Bach. El clavecinista, muy en la línea de su maestro G. Leonhardt, temperamental y expresivo, con estilo. Bonito concierto, con mucho público y muy atento.

Ciclo de órgano

Se desarrolló en la Parroquia de La Inmaculada de los PP. Franciscanos, al estar la Catedral ocupada con la exposición sobre "Las Edades del Hombre". Posee un órgano de 1968, con 21 registros de acertada selección y adecuada extensión en sus dos teclados y pedalero, para permitir digna interpretación de música de toda época y país.

El día 25 abrió brecha Françoise Clastrier, titular de S. Juan Bautista en San Juan de Luz (Francia), con un programa escogido, con obras de K. Ph. E. y J. S. Bach; Boehm, Buxtehude, Balbastre, Messiaen y Langlais. Esta joven intérprete alcanzó sus mejores momentos en **La Nativité** de Mes-

siaen, de la que ofreció cuatro números, mostrando buen mecanismo y conocimiento de la registración.

El 26 actuó el Conventus Sine Nomine de Bilbao, compuesto por José Ignacio Sanz al positivo; M.^a del Carmen Gutiérrez y José Martín Álvarez, violín y cello barrocos, y Mario Clavell a la flauta de pico. Delicioso programa: Telemann, Loeillet, Naudot y Bodin de Boismortier; excelente conjunción y estudio, llevados desde el positivo, con un flauta excelente.

José Ignacio Sanz, actuó el 27 *a solo*, con un programa concienzudamente elaborado, destacando su enorme sensibilidad y limpieza en los **Preludios 611 y 615** de J. S. Bach, como en Pachelbel y Daquin. Preciosa la **Toccata, Villancico y Fuga** de Ginastera, tocada con exquisito gusto. Muy bien.

Para la clausura se contó con el dúo Esteban Elizondo, órgano, y José Antonio Sánchez Ballesteros, trompa. Espléndidos intérpretes y magnífico concierto, más ligero, pero dicho con toda brillantez. El trompetista tiene un sonido limpio, noble y, gracias a su técnica, capaz de expandirse y recogerse sin ceder exactitud de ataque ni afinación. Estrenó **Efectos**, de su propia composición, para trompa natural; sencillamente increíble, incluido el de dos voces octavadas en la misma nota. Elizondo estuvo preciso, extrovertido, dominando registración y combinaciones, dúctil como acompañante (qué bonito el arreglo de **El cisne** de Saint-Saens) y muy brillante en el **Preludio y Fuga en Do menor** de Bach y las **Variaciones "Itxasoan"** de Guridi. Éxito total corroborado por un entregado y numeroso público, que disfrutó con Purcell, Corelli, Pasquini y Bozza, además de los citados.

Más de tres mil quinientos asistentes en el total de los siete conciertos avalan el arraigo y calidad artística de esta Muestra en Valladolid.

Conciertos Invierno 89



13 DE ENERO, VIERNES 20'15 H.
14 DE ENERO, SABADO 19'30 H.

NAPOLEON
Proyección de la película de Abel Gance (1927)
Música de Arthur Honegger interpretada en directo por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Carmine Coppola

15 DE ENERO, DOMINGO 18'00 H.

NAPOLEON
Proyección de la película de Abel Gance (1927)
Música de Arthur Honegger interpretada en directo por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Miquel Galduf

19 DE ENERO, JUEVES 11'30 H.
**MUSICA MAGICA,
MUSICA A L'ESCOLA**

1
ABONO
21 DE ENERO, SABADO 19'30 H.
Ensems
LONDON SINFONIETTA
DAVID AHTERTON, Director
Obras de Hindemith, Adams, Varèse, Xenakis, Bartók

22 DE ENERO, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Entrada libre

23 DE ENERO, LUNES 10, 11 y 12 H.
24 DE ENERO, MARTES 10, 11 y 12 H.

Audiciones para escolares
FAMILIAS DE INSTRUMENTOS
La Percusión, La Cuerda, El Viento, La Voz

2
ABONO
24 DE ENERO, MARTES 20'15 H.
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
SEMYON BYCHKOV, Director
DUO LABEQUE, solistas
Concierto para tres pianos y orquesta en fa mayor KV 242, W.A. Mozart
Concierto para dos pianos y orquesta en mi bemol mayor KV 365, W.A. Mozart
Sinfonía n.º 6 "Patética", P.I. Chaikovski

25 DE ENERO, MIERCOLES 10, 11 y 12 H.
26 DE ENERO, JUEVES 10, 11 y 12 H.

Audiciones para escolares
EPOCAS MUSICALES
La Voz en los siglos XVI, XVII y XVIII; El piano en el Clasicismo y Romanticismo; La música del siglo XX, El Jazz

27 DE ENERO, VIERNES 11'30 H.
**MUSICA MAGICA,
MUSICA A L'ESCOLA**

3
ABONO
27 DE ENERO, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
COR DE VALENCIA
ORFEON UNIVERSITARIO DE VALENCIA
MANUEL GALDUF, Director
ISABEL REY, soprano
ITXARO MENTXACA, contralto
MANUEL CID, tenor
FRANCISCO VALLS, baritono
FRANCISCO J. PERALES, director del Coro
EDUARDO CIFRE, director del Orfeón

Obertura Egmont, L. Beethoven
Concierto para piano en la menor Op. 54, R. Schumann
Te Deum para dos coros mixtos, coro de cámara, solistas y orquesta sinfónica, C. Cano
Concierto a beneficio de Manos Unidas

4
ABONO
28 DE ENERO, SABADO 19'30 H.
Ensems
EL VIOLONCELLO EN LA MUSICA ESPAÑOLA

MARIA MIRCHEVA, violoncello
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano
Suite española, J. Nin
El Pont (Homenaje a Casals), F. Mompou
Suite popular española, M. de Falla
Sonata, R. Gerhard
La otra Trova Heptatónica, F. Liácer Pla
Tango de la casada infiel, V. Asencio
Intermedio de Goyescas, E. Granados-G. Cassadó
Requiebros, G. Cassadó

28 DE ENERO, DOMINGO 11'30 H.
CONJUNTO DE CAMARA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE VALENCIA
CORO UNIVERSITARIO SANT YAQ
COL·LEGI MAJOR DE VALENCIA

EDUARDO CIFRE, Director
PILAR MARCO, soprano
SILVIA TRO, mezzo-soprano
MAGDALENA TATAY, contralto
LAMBERTO CLIMENT, tenor
VICTOR ALONSO, baritono
VICENTE LLIMERA, oboe
ANA MARTINEZ CANO, arpa
JOSE R. PEREZ CEBRIAN, director del Coro
Gloria RV 589, A. Vivaldi
Oratorio de Navidad, C. Saint Saëns
Entrada libre

1 DE FEBRERO, MIERCOLES 11'30 H.

OPERA 4 NOTAS
ESTRELLA ESTEVEZ, soprano
IGNACIO GINER, tenor
AURELIA FAUBEL, mezzo-soprano
JOAQUIM MARTI, baritono
MIGUEL ANGEL CURRAS, bajo
BERTOMEU JAUME, piano
ISABEL RODRIGUEZ, JOAN CERVERO, director musical

5
ABONO
1 DE FEBRERO, MIERCOLES 20'15 H.
ORQUESTA SINFONICA DE POMERANIA
JERZY SALVAROWSKI, Director
Poema sinfónico n.º 3
"Rapsodia Lituana" Op. 11, M. Karłowicz
La muerte de Karłowicz, V. Kilar
Sinfonía n.º 3 en fa mayor Op. 90, J. Brahms

2 DE FEBRERO, JUEVES 11'30 H.
4 DE FEBRERO, SABADO 19'30 H.

OPERA 4 NOTAS
ESTRELLA ESTEVEZ, soprano
IGNACIO GINER, tenor
AURELIA FAUBEL, mezzo-soprano
JOAQUIM MARTI, baritono
MIGUEL ANGEL CURRAS, bajo
BERTOMEU JAUME, piano
ISABEL RODRIGUEZ, JOAN CERVERO, director musical

5 DE FEBRERO, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Entrada libre

5 DE FEBRERO, DOMINGO 19'30 H.

OPERA 4 NOTAS
ESTRELLA ESTEVEZ, soprano
IGNACIO GINER, tenor
AURELIA FAUBEL, mezzo-soprano
JOAQUIM MARTI, baritono
MIGUEL ANGEL CURRAS, bajo
BERTOMEU JAUME, piano
ISABEL RODRIGUEZ, JOAN CERVERO, director musical

6 DE FEBRERO, LUNES 20'15 H.

ENEDINA LLORIS, soprano
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano
Arias de ópera y romanzas de zarzuela
Concierto benéfico organizado por el Rotary Club de Valencia

6
ABONO
7 DE FEBRERO, MARTES 20'15 H.
ORQUESTA SINFONICA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCU

ALEXANDER LAZAREV, Director
ELENA OBRAZTSOVA, mezzo-soprano
Capricho Español, N. Rimski-Korsakov
Fragmentos orquestales y vocales de "Carmen", G. Bizet
Suite para orquesta n.º 3 en sol Op. 55, P.I. Chaikovski

9 DE FEBRERO, JUEVES MAÑANA Y TARDE
MARATHON JOVENES INTERPRETES, GRANDES MAESTROS

10 DE FEBRERO, VIERNES 11'30 H.

**MUSICA MAGICA,
MUSICA A L'ESCOLA**

7
ABONO
10 DE FEBRERO, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

MANUEL GALDUF, Director
NARCISO YEPES, guitarra
Viaje de Sigfrido por el Rhin, R. Wagner
Concierto para guitarra homenaje a Juan Ramón Jiménez, A. Blanquer
Sinfonía n.º 2 en re mayor, Op. 43, J. Sibelius

8
ABONO
11 DE FEBRERO, SABADO 19'30 H.
LONDON VIRTUOSI
Concierto grosso Op. 3 n.º 2, G.F. Haendel
Suite St. Paul, G. Holst
Concierto para oboe en re menor, T. Albinoni
Sinfonía n.º 1 en re menor Op. 3, T. Albinoni
Serenata para cuerdas Op. 20, E. Elgar
Concierto para violín y oboe, J.S. Bach

12 DE FEBRERO, DOMINGO 10'30 H.
Los alumnos de los London Virtuosi en un pasacalles clásico de Vivaldi en el Palau

12 DE FEBRERO, DOMINGO 12'00 H.

LONDON VIRTUOSI en el Palau, una fiesta con la buena música
Sinfonía n.º 1, W. Boyce
Concierto para flauta, J.S. Bach
Concierto para dos oboes, T. Albinoni
Las Cuatro Estaciones, A. Vivaldi

13 DE FEBRERO, LUNES 11'30 H.
14, 15 y 16 DE FEBRERO, 11'30 y 20'15 H.
17 DE FEBRERO, VIERNES 11'30 H.

La Música, La Voz, La Palabra
ANTONIO MACHADO

9
ABONO
18 DE FEBRERO, SABADO 19'30 H.
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA
ORFEON DONOSTIARRA

EDMON COLOMER, Director
LINDA RUSSELL, soprano
PATRICIA BARDON, mezzo-soprano
UWE HEILMANN, tenor
JOHN BOECHLER, baritono
JOSE ANTONIO SAINZ ALFARO, director del Orfeón
Requiem en re menor, para cuatro voces solistas, coro, orquesta y órgano KV 626, W.A. Mozart

10
ABONO
19 DE FEBRERO, DOMINGO 19'30 H.
ORQUESTA FRANZ LISZT DE BUDAPEST

JANOS ROLLA, Director
Suite "D. Quijote", G.P. Telemann
Suite "Música acuática", G.F. Haendel
Serenata para cuerdas en do mayor Op. 48, P.I. Chaikovski

11
ABONO
22 DE FEBRERO, MIERCOLES 20'15 H.
PILAR LORENGAR
MIGUEL ZANETTI, piano

DEL 23 AL 25 DE FEBRERO
DANSA VALÈNCIA
Encuentros de danza contemporánea de España
Organiza Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia

12
ABONO
24 DE FEBRERO, VIERNES 20'15 H.
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA

ROSELIN PABON, Director
ENRIQUE PEREZ DE GUZMAN, piano
Júbilo, R. Sierra
Concierto para piano n.º 1 en si bemol menor Op. 23, P.I. Chaikovski
Scheherazade (Suite sinfónica), N. Rimski-Korsakov

26 DE FEBRERO, DOMINGO 11'30 H.
BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
Entrada libre

13
ABONO
26 DE FEBRERO, DOMINGO 19'30 H.
Ensems
PERCUSIONISTAS DE ESTRASBURGO
Obras de J. Cerveró y L. de Pablo

27 y 28 DE FEBRERO, 10, 11 y 12 H.

Audiciones para escolares
FAMILIAS DE INSTRUMENTOS
La Percusión, La Cuerda, El Viento, La Voz

1 y 2 DE MARZO, 10, 11 y 12 H.

Audiciones para escolares
EPOCAS MUSICALES
La Voz en los siglos XVI, XVII y XVIII; El piano en el Clasicismo y Romanticismo; La música del siglo XX, El Jazz

3 DE MARZO, VIERNES 20'15 H.

Ensems
ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
MANUEL GALDUF, Director
Música del siglo XX
Concierto extraordinario.

5 DE MARZO, DOMINGO 11'30 H.

CONCIERTO FEDERACION DE BANDAS
Entrada libre

14
ABONO
5 DE MARZO, DOMINGO 19'30 H.
CITY OF LONDON SINFONIA

RICHARD HICKOX, Director
MIRIAM FRIED, violín
Concierto grosso Op. 3 n.º 2, F. Haendel
Al escuchar el primer cuco de la primavera, F. Delius
Concierto para violín n.º 5 en la mayor, W.A. Mozart
Romanza para violín y orquesta, A. Dvorak
Serenata para cuerdas Op. 48, P.I. Chaikovski

6, 7, 8 y 9 DE MARZO, 11'30 y 20'15 H.

La Música, La Voz, La Palabra
ANTONIO MACHADO



ABONO: Venta, los días 16 y 17 de enero, de 14 a 22 horas.



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALÈNCIA

BADAJOS

La Coral Frexnense en Viena.—Setenta personas integraron la expedición que, desde Fregenal de la Sierra (Badajoz), se desplazaron a Viena para actuar en la capital austríaca a principios de diciembre. La Coral Frexnense, dirigida por Joaquín Parra, consiguió que el entendido público vienés obligara, mediante prolongados aplausos, a ofrecer extras en el programa, 18 obras de variados estilos y épocas. Entre las piezas, polifonía clásica, villancicos, canciones variadas, habaneras y típicas extremeñas.

Dos hermanas, artistas del violín y la viola.—Las hermanas Susanne y Annette Marguerre actuaron el día 7 de diciembre en Badajoz en acto auspiciado por el Conservatorio Superior de dicha localidad extremeña. Las artistas germanas cuentan en su haber con varios elepés y numerosas giras de conciertos. Dos instrumentos de cuerda frotada: violín y viola, en logrado maridaje sonoro. **Pasacalle**, de Haendel; dos dúos de Mozart; varios de Bartók y tres madrigales, de Martinu, fueron las obras programadas. Como extra, una transcripción del célebre trémolo de Tárrega, **Recuerdos de la Alhambra**.

Barenboim: "El mejor pianista, Esteban Sánchez".—Según las declaraciones de Daniel Barenboim a una conocida personalidad que re-



Mariana You Chi Yu estrenó, acompañada por Esteban Sánchez, las canciones de Miguel del Barco.

cientemente ha expresado sus pensamientos en un pres-

tigioso diario español, el gran director de orquesta argentino y pianista de igual calificativo y fama mundial ha dicho: "El mejor pianista que ha habido, uno de los grandes talentos de todo el mundo es español, se llama Esteban Sánchez, que ahora enseña música en el Conservatorio de Badajoz".

Efectivamente, Esteban imparte su sabiduría docente en la capital de Extremadura, así como en Mérida (Badajoz). Él se siente muy amante de su tierra y desde aquí proyecta sus conciertos, grabaciones discográficas, para TVE, etc. Entre sus últimas actividades destacan una grabación efectuada para TVE formando dúo con la cantante Mariana You Chi Yu, también profesora en los citados centros docentes, y el estreno en Badajoz de 18 canciones con textos de poetas de la región y música de Miguel del Barco, natural de Llerena (Badajoz), actual director del Conservatorio de Madrid.

Enrique Molina Senra

BILBAO

Con motivo de la Festividad de Santa Cecilia, diversas Asociaciones y Centros Musicales dedican a la Santa Patrona conciertos sinfónicos y corales que por su importancia tienen la debida información en prensa y radio locales. Sin embargo, han tenido lugar otros conciertos, que por su particularidad, entendemos debe conocer el lector, aunque no sea más que en forma escueta.

El Orfeón de Sestao, y como viene siendo tradicional, ha organizado un concierto coral, junto con el Coro Irutasun de Algorta, éste compuesto por 55 voces mixtas, y el de Sestao con 45 voces graves.

Entre ambos coros, han cantado fielmente obras de diversos autores, entre los que podemos destacar: V. Goikoetxea, Mocoroa, O. Lasso, Guridi, P. José Domingo, W. Christi, etc., siendo los directores: Santi Allende, del Orfeón de Sestao, y Ramón López Zárate, el de Irutasun.

Por otra parte, la Orquesta de Acordeones que dirige el

Maestro Loroño ha celebrado en el Teatro Arriaga su XXV aniversario interpretando obras de J. Haydn y J. C. Arriaga, mientras que la Orquesta Sinfónica de Acordeones cerró el acto interpretando **Los Esclavos Felices** (Obertura) de J. C. Arriaga; **Diez melodías vascas**, de Guridi, y **Euskal-Herri** (Obertura) de J. Franco.

Mención especial merece el concierto que la Escuela de Música y Arte "Gayarre", de Las Arenas ha realizado presentando a los triunfadores del II Concurso Internacional de Canto celebrado en Bilbao.

La ganadora, Maria Ciccaglione, soprano, de nacionalidad canadiense, interpretó magistralmente, y con una bella voz, obras de Mozart, Bellini, Rossini y Puccini.

El tenor colombiano Ernesto Grisales, también ganador del citado concurso, puso de manifiesto ese sello de tenor de ópera con voz potente que llega al público, interpretando obras de Tosti, Verdi, Barrios y Ponchielli.

Ambos cantantes deleitaron al numeroso auditorio con sus magníficas interpretaciones, colaborando en ello a gran altura el pianista Alejandro Zabala, siendo todos muy felicitados.

José Urquijo Respaldiza

CORDOBA

Finalizaron en el mes de diciembre las VII Jornadas de Jazz, que este año han contado con las actuaciones de O.C.Q., Infussion, Scott Hamilton Quintet, Toti Alcedo, Box Office y Oliver Jones. Con una buena acogida de público. Todos los grupos han tenido unas excelentes interpretaciones.

También finalizó el III Encuentro Cultural de Otoño. El concierto de clausura estuvo a cargo de alumnos de este Conservatorio. En la primera parte actuó el guitarrista Rafael Moreno, que interpretó obras de Villalobos, Tárrega y Rodrigo; con un sonido precioso y noble, mostró una musicalidad admirable, estableciendo contacto con el público (juvenil en una gran mayoría) por su emotividad y expresividad. En la segunda parte actuó un

grupo de alumnos del seminario de percusión; Carmen Luz Barberena, M.^a Paz Ramos, Marta de León, Rafael Giovanetti, Manuel Grajales, Pablo Jordano, Fermín Gómez y Manuel Jesús Ramírez, junto con Rafael Moreno al bajo, dieron un concierto singular, lleno de alegría, viveza y colorido que deleitó al público.

Josefa Molero Casas

O VIEDO

La Coral Salvé de Laredo ha mantenido en fechas recientes una fecunda actividad. Si por una parte acaba de aparecer la grabación discográfica de la **Misa Criolla** del compositor argentino Ariel Ramírez, por otra ha ofrecido sendas versiones con la excepcional participación del tenor catalán José Carreras. Se da la circunstancia de que este disco, grabado en julio del 87, se realizó días antes de que apareciera la enfermedad en la gran voz española, afortunadamente superada.

Toda la prensa italiana recibió con júbilo a Carreras y a la agrupación cántabra que dirige José Luis Ocejo en el concierto ofrecido en la sala Pablo VI de la ciudad del Vaticano, con el aplauso de unas siete mil personas que, puestas en pie, aplaudieron el concierto que había sido presentado por el director italiano Franco Zeffirelli.

Como en Roma, el concierto ofrecido en el Teatro Campoamor de Oviedo, del que he sido testigo, destinó los fondos recaudados a beneficio de la lucha contra la leucemia, para la cual el propio Carreras ha creado una fundación que lleva su nombre.

Lógicamente, y a muy poco tiempo de que en la capital asturiana se pusieran las entradas a la venta, éstas se agotaron. Y es que los asturianos adoran al gran tenor, entusiasmado con la misa de Ariel Ramírez, a la que conjuntamente con la agrupación laredana sabe darle una dimensión más universal, sin por esto renunciar a sus raíces populares, evidentes también a los villancicos del mismo compositor, interpretados también en esta ocasión, en



José Carreras y la Coral Salvé.

la que Carreras, acompañado por el pianista asturiano Vázquez del Fresno, interpretó ejemplos de Cesar Franck, Stradella, Schubert o Álvarez, en un concierto en el que se incluían diversos poemas, además de los villancicos del cántabro Noble Sámano.

Ricardo Hontañón
(Enviado especial)

PALMA DE MALLORCA

Recordando a Chopin en Mallorca

El pasado día 9 de noviembre los periódicos mallorquines de la mañana nos despertaban con toda una serie de páginas especiales dedicadas a Chopin y George Sand. Y es que en esta misma fecha del año 1838 llegaron los ilustres visitantes a la isla, a bordo del velero "El Mallorquín".

Pues como decía, la efemérides fue anunciada por los medios de comunicación locales con diversos reportajes y cronologías que recordaron el acontecimiento.

Chopin y George Sand estuvieron en Mallorca desde el 9 de noviembre de 1838 hasta el 13 de febrero de 1839. Todo un invierno en Mallorca, tal como indica el texto de George Sand, al que muchos citan, pero no tantos han leído. Todo un volumen imprescindible para conocer de cerca la realidad isleña de principios del siglo pasado.

A partir, pues, del pasado 9 de noviembre, se han sucedido diversos acontecimientos musicales. Todas las instituciones ligadas directamente con la música y los organismos oficiales, han programado diversos actos en honor a tan ilustres visitantes. Así, el pianista Nikyta Magalov ofreció en el Auditorium de Palma un recital; la Capella Mallorquina pre-

paró un concierto conmemorativo en el que cabe destacar la actuación de la solista Merce Riera interpretando algunos lieder del compositor polaco tan desconocidos como interesantes. Ivo Pogoderich, por su parte también ha participado con una velada memorable.

Un busto del compositor fue instalado en una de las plazas de Palma, y continúan los proyectos musicales relacionados con esta efemérides. La Fonoteca Pública prepara algunos actos; la revista El Mirall quiere aparecer con un dossier; algunas otras publicaciones, por su parte, también aportarán datos (Prensa Forana, Revistas escolares...); en definitiva, no podemos hablar de pasividad frente a la fecha histórica.

Por otra parte, debemos citar algunos otros puntos musicales de interés como han sido los "Encuentros de compositores" 1988, que anualmente organiza la fundación ACA. O la conmemoración de los setenta y cinco años de La Caixa en Baleares con un **Mesías** de Haendel memorable a cargo de The sixteen Cor i Orquesta en el Teatro Principal o un nuevo ciclo operístico en la Fonoteca, coincidiendo con la fiesta de Santa Cecilia.

Pere Estelrich i Massuti

VALLADOLID

La presencia del pianista Antonio Baciero en el Paraninfo de la Universidad de Valladolid, ha constituido uno de los hechos musicales más remarcables en la vida cultural de esta ciudad. Baciero actuó utilizando un pianoforte construido por J. C. Neupert siguiendo un modelo de Dulken, instrumento cedido por Hazen. El recital estuvo dedicado a la música de teclado española de la época de Carlos III y la Ilustración. Fue una sesión admirable en

la que el gran pianista interpretó una colección de obras encantadoras de manera que consideramos difícilmente superable.

El Teatro Calderón, que soñamos se convierta alguna vez en sede definitiva de nuestros actos culturales, en especial los conciertos, acogió dos representaciones operísticas de la obra de Nino Rota **El sombrero de paja de Italia**. Nos sorprendió el curso musical de la obra, escrita por un autor más conocido en el terreno cinematográfico que en los campos del concierto y de la ópera. Y sorprendió por la gracia, la maestría y la fluidez de estos pentagramas que no se producen precisamente con un lenguaje de nuestros días y juegan, más bien, con reminiscencias rossinianas y de otros autores con verdadero ingenio, chispa y habilidad que hicieron de las representaciones un verdadero disfrute. Fueron intérpretes la Orquesta Ciudad de Valladolid dirigida por Luis Remartínez y un conjunto de cantantes que actuaron con eficiencia, especialmente Dolores Arenas, Ana María Leoz, José Antonio Campo y Federico Gallar.

Concierto de gran expectación el suscitado por el recital de Ivo Pogoderich en el Teatro Calderón. Lleno en la sala y éxito grande logrado por el joven yugoslavo a quien consideramos un personaje un tanto extraño por su actitud fría, displicente, que dio todo el programa de un tirón sin añadir propina alguna pese a la insistencia del público.

Miguel Frechilla del Rey

ZAMORA

Evocaciones del maestro Chapí y del libretista Ramos Carrión

En Zamora, organizadas por su Diputación Provincial, el Instituto de Estudios Zamoranos "Florián del Campo" y el Centro Cultural de la Caja de Ahorros, han tenido lugar unas Jornadas de Estudio acerca de Miguel Ramos Carrión, escritor y libretista zamorano (1845 - Madrid 1915), quien, mediante la valiosa colaboración musical del maestro Ruperto Chapí, triunfó plenamente con las zarzuelas **grandes La tempes-**

País musical



Entre otros, el musicólogo Ángel Sagardía presentó su ponencia.

tad, La bruja y El rey que rabió.

En el curso de dos jornadas, presididas como coordinador por el profesor D. Luciano García Lorenzo, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un grupo de destacados profesores universitarios, críticos y musicólogos presentaron ponencias que mostraban la personalidad y amplia obra de Ramos Carrión. Fueron, entre otros, el profesor y escritor Andrés Amorós; el crítico Basilio Gassent; los profesores de la Sorbona Carlos Serrano y Jorge Salaun; el director de teatro José Osuna; el musicólogo Ángel Sagardía; las universitarias Ana María Freire; M.^a Antonia Virgili Blanquent; Mercedes Largo y Pilar Espín.

Entre los temas tratados, Ángel Sagardía, solicitó una mayor atención a la **zarzuela grande**, al igual que se presta al **género chico**. Mercedes Largo y José Osuna se ocuparon de las características del sainete lírico **Agua, azucarillos y aguardiente**, texto de Ramos Carrión y música de Federico Chueca. Igualmente fueron de interés las demás ponencias del simposio. Lo clausuró el profesor García Lorenzo, que sugirió se escriban y editen estudios sobre la zarzuela, se publiquen sus libretos y se profundice en la obra lírica y dramática de Ramos Carrión.

Con este motivo se presentó en la sala de actos de la Caja de Ahorros de Zamora una exposición de libros, programas y carteles divulgativos de la obra del ilustre zamorano, llevada a cabo, así como su magnífico catálogo, por Andrés Amorós con extraordinaria dedicación y acierto.

RITMO

**CONCURSO
INTERNACIONAL
DE GUITARRA**



"andrés segovia"

**Patrocinado por el Ministerio
de Cultura (INAEM)**

INSCRIPCIONES:

Hasta el 15 de Mayo de 1989

INFORMACIÓN:

Secretaría

Universidad Complutense de Madrid

Cursos de Verano

Princesa, 5 - 1.º Izqda.

28008 MADRID

PRESIDENTES DE HONOR:

Jorge Semprún

Ministro de Cultura

Emilia Segovia

Marquesa de Salobreña

Plácido Domingo

Gustavo Villapalos

Rector Magnífico de la

Universidad Complutense de Madrid

UNIVERSIDAD

COMPLUTENSE DE MADRID

Cursos de Verano

EL ESCORIAL

NOTICIAS

Concierto homenaje a Martínez Torner en el centenario de su nacimiento

En nuevo acto promovido por la Consejería de Cultura asturiana, Isabel Rivas, mezzosoprano, y Ramona Sanuy, piano, colaboraron en un concierto, celebrado en el Teatro Campoamor, de Oviedo, para celebrar el centenario del nacimiento del compositor, folclorista y musicólogo Eduardo Martínez Torner, en el que incluyeron obras del mismo, concretamente el estreno del **Libro de Cantares**, de su Cancionero asturiano, obra de Julián Orbón.

El Premio Ciudad de Alcoy 1988

La obra titulada **Chakra**,

del compositor José Manuel López, ha sido la proclamada ganadora de la tercera edición de este certamen, dedicado a la música de cámara. El premio concedido, en lo económico, representa la cantidad de setecientas cincuenta mil pesetas, así como su estreno en el curso de la próxima edición, la quinta del Festival Internacional de Música Contemporánea, de Alicante. Aquél estará a cargo del grupo de cámara L'itineraire, de París.

Este certamen está organizado y patrocinado por el Ayuntamiento de Alcoy.

Congratulación

RITMO acoge con agrado y el mejor de sus espíritus conciliadores la noticia de la restauración de Rafael Taibo —del excelente profesional

que todo el mundo reconoce en él— como comentarista de conciertos en Radio 2. Según parece, las partes implicadas en el conflicto —litigio que nos parece poco claro y cuyas presumibles auténticas razones habrían de ser *enterradas*— se han retractado de los comentarios que, respectivamente, hicieron en su día. Esperamos que las *rabietas poco razonadas* de nuestros directores de radio y las *incontinencias verbales* de algunos presentadores desaparezcan del mundo de la radio, y muy particularmente de Radio 2, para muchos el único asidero a que poder agarrarse para escuchar música como es debido.

Concierto-homenaje a Javier Alfonso

El Conservatorio Profesional de Música Amaniel y Caja Madrid organizaron en el Auditorio de esta última en Madrid un recital "in memoriam" y homenaje al compositor y pianista fallecido en el pasado año, Javier Alfonso.

Integraban el programa cuatro obras del homenajeado: sendas composiciones para dos pianos: **Variaciones sobre un tema castellano e imbricaciones y distonías**, y dos para piano solo, **Metamorfosis pianísticas en forma de estudios sobre un tema de Ravel y Preludio y toccata**.

Fueron sus intérpretes María Teresa de los Ángeles —colaboradora muchos años de Javier Alfonso—, Rosalía Pareja y Ana María Labad.

Una memorable y emotiva sesión que contó con un masivo auditorio.

Celebrado en Madrid el milenario de Cataluña

El pasado 12 de enero se celebró bajo la presidencia

de SSMM los reyes don Juan Carlos y doña Sofía el concierto que, con motivo del milenario de Cataluña, ofreció la Capella Reial de Barcelona bajo la dirección de Jordi Savall. El acto, organizado por el comisario del milenario, Francesc Sanuy, fue celebrado en el Salón de Columnas del Palacio Real y contó con la asistencia, entre otros, del presidente de la Generalitat y del ministro de Cultura. El programa estuvo integrado por **El Cant de la Sibila**, la "Ensalada" **El Fuego**, de Mateo Flecha, y la **Misa de Batalla**, de Joan Cererols.

Clases magistrales de Luis de Pablo

Organizado por el INAEM, entre el 6 y el 11 de febrero, se desarrollarán en el Auditorio Nacional de Música estas clases dirigidas a estudiantes avanzados de composición, compositores y estudiosos de los temas que comprenden las mismas: La voz como instrumento y vocalización, La voz articulada en fonemas, La voz y la palabra, Fórmulas híbridas y La voz, vehículo dramático con y sin texto.

Estrellas internacionales en el Palau de la Música

Gonzalo Badenes, Valencia.—Los lectores de RITMO tendrán noticia puntual de los grandes acontecimientos musicales que prepara el Palau valenciano a lo largo del año 1989. Por de pronto, la programación de invierno trae a las hermanas Labèque, a Elena Obraztsova, a Pilar Lorengar... y Mstislav Rostropovich, quien será el centro de un breve festival, entre Fallas y Semana Santa, durante el cual podrá escuchar el público valenciano cinco grandes composiciones de

Pintura y música

Teresa Montoro, Madrid.—Entre el 27 de enero y el 22 de marzo tiene lugar en la Galería de Arte "Mar Estrada" una exposición aderezada con música. Se trata de las últimas pinturas de Elena del Rivero, que, bajo el título genérico "Geometría de la memoria", nos muestran los

últimos avances de esta interesante y cada vez más cotizada pintora. La obra musical, escrita por Fernando Palacios, acompaña la exposición para, al lado de la obra plástica, "mostrar el mismo espacio, sus distantes maneras de concebir, pensar y elaborar el susurro —una forma más de silencio— la repetición, el intervalo y el tiempo".



Elena del Rivero junto a algunos de sus cuadros.

la música religiosa. La temporada invernal incluye doce conciertos orquestales, con agrupaciones como la London Sinfonietta, London Philharmonic, London Virtuosi, Sinfónica de Pomerania, Sinfónica del Teatro Bolshoi, Franz Liszt de Budapest, City of London y Orquesta Municipal de Valencia. En los ciclos de audiciones matinales para escolares se desarrollará un curso de "épocas musicales"; mientras que en "La Música, la Voz, la Palabra" será protagonista Antonio Machado.

Cumbre flamenca, nominada en Londres para el Premio "Lawrence Olivier" de Danza

La compañía española de teatro-danza Cumbre Flamenca que dirige Francisco Sánchez competirá en Londres para el Premio "Lawrence Olivier" de Danza y como consecuencia de sus recientes actuaciones en el Teatro Sedler's Wells londinense.

Aspiran este año a este premio los Ballets Kirov, Griffin, el London Contemporary Dance Theatre y el London Festival.

Consuelo Colomer estuvo de nuevo en España

La pianista catalana Consuelo Colomer, residente en los Estados Unidos, ha estado de nuevo en España para realizar una serie de conciertos para la Obra cultural Caja Madrid. Consuelo Colomer, en otra vertiente de sus actividades, prepara una biografía del eminente músico mallorquín, Antonio Massana, obra ya muy próxima a aparecer.

La Universidad Autónoma de Madrid celebró con "El Mesías" su vigésimo aniversario

Con un concierto celebrado en la catedral de San Isidro, y confiado al Suedisches Vokalensemble y al Conjunto Instrumental de Bamberg, dirigidos por Rudolf Beck, para la interpretación del oratorio haendeliano **El Mesías**, la Universidad Autónoma de Madrid celebró sus bodas de plata.

La reforma del Teatro Principal de Valencia

Gonzalo Badenes, Valencia.—Está previsto que el Teatro Principal de Valencia permanezca cerrado, por lo menos durante los diez primeros meses del año en curso, al objeto de llevar a cabo obras de demolición de camerinos, instalación de un depósito de agua que alimente la red contra incendios, reformas de los fosos de escenario y de orquesta y otras de restauración monumental del edificio. Finalizado dicho período, el Principal abrirá sus puertas, si bien lo hará para una corta temporada lírica y de ballet, tras la cual cerrará nuevamente para proceder a una más amplia reforma de su infraestructura.

Plácido Domingo, asesor musical de la de la Expo-92

Plácido Domingo ha aceptado pertenecer como asesor musical de la Exposición Universal de Sevilla, para la programación de los espectáculos de ópera y zarzuela que se organizarán a lo largo de los seis meses que durará aquélla.

A lo largo de dicha programación se proyecta la producción de una antología de aquellas óperas de inspiración sevillana (**Carmen**, **Barbero**, **Don Juan**, etc.) con la participación de grandes divos, y que tendrán como escenario el gran auditorio al aire libre de que dispondrá la Expo-92.

Asimismo, se prevé la producción de una Antología de la Zarzuela, y cuya dirección ha sido confiada a José Tamayo.

El Premio "Andrés Segovia", de Almuñecar

El guitarrista italiano Francesco Moccia se proclamó en la quinta edición de este certamen guitarrístico con el primer premio del mismo, entre veinte finalistas. El segundo premio fue para el uruguayo Eduardo Baranzano. Compartieron el tercer premio los españoles Carmen María Ros y Alejandro Garrobé.

Este concurso lo organiza el Ayuntamiento de Almuñecar en colaboración con la



Federico Sopena en el momento de la presentación de su libro.

Dos obras inéditas de Falla, estrenadas en Madrid

El 13 de enero y con motivo de la presentación de una biografía de Manuel de Falla escrita por el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Federico Sopena, titulada **Vida y obra de Falla: la biografía definitiva del gran músico**, que acaba de publicar la Editorial Turner, el pianista tinerfeño Gonzalo Soriano estrenó dos obras de la época

de juventud del gran músico gaditano.

Se trata de la **Mazurca en Do menor**, compuesta hacia el año 1900, y **Serenata en Mi menor**, escrita en 1901.

Los originales autógrafos de ambas breves piezas se conservan en la Fundación Archivo Manuel de Falla.

Hicieron la presentación, en la Fundación Juan March, Antonio Gallego, director de los Servicios Culturales de la misma, patrocinadora en parte de la edición, y el propio autor de la obra.

Universidad de Granada y las JJ.MM. granadinas.

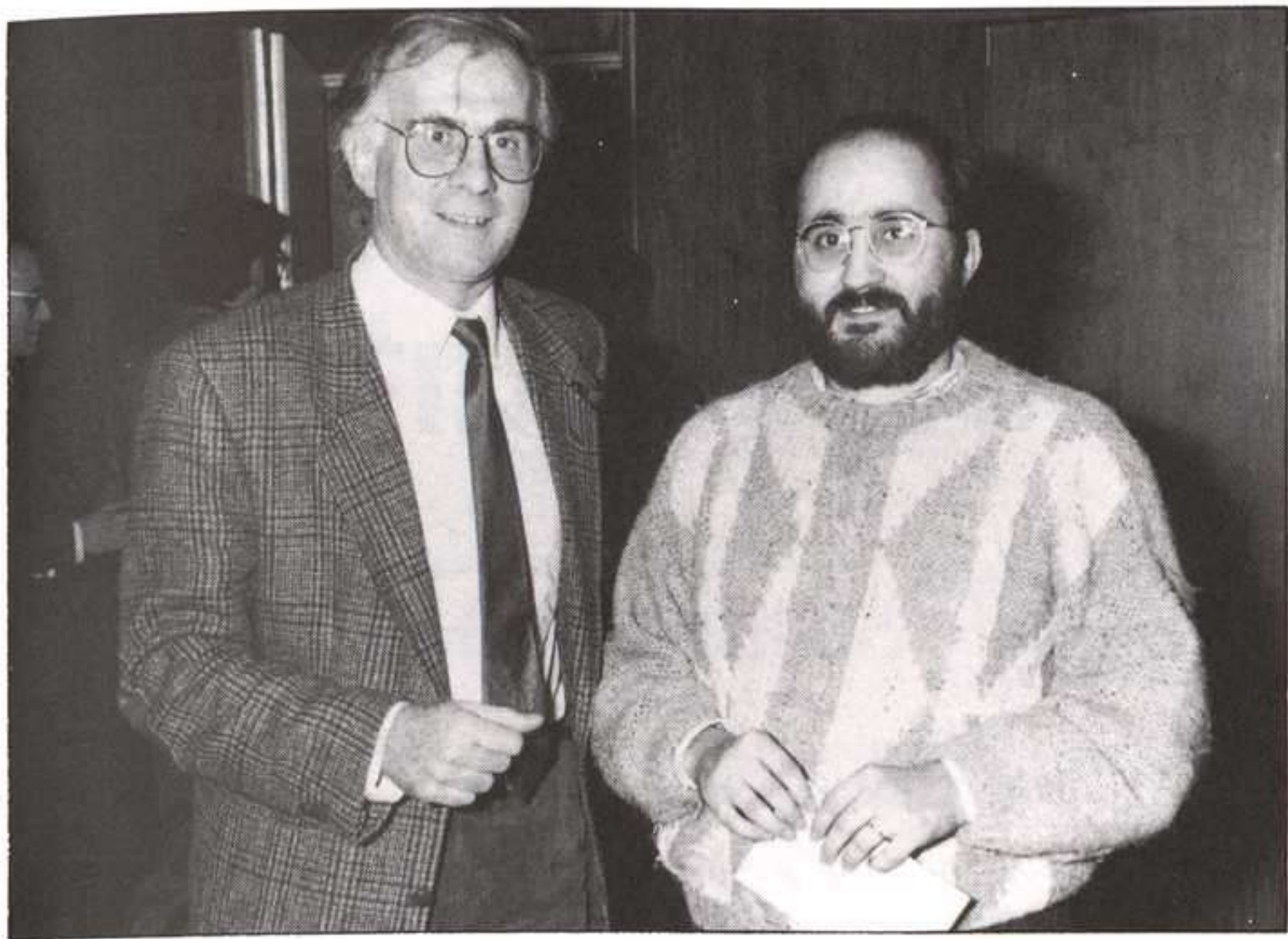
Homenaje a Rodolfo Halffter

El conservatorio Municipal de Móstoles, en homenaje a Rodolfo Halffter, ha impuesto su nombre a dicho centro. El acto de dicha imposición tuvo lugar en el Teatro del Centro Cultural "Villa de Móstoles", en el curso de un concierto organizado a tal efecto, acto en el que estuvo presente el sobrino de aquel compositor, Cristóbal Halffter.

La Orquesta Municipal de Valencia graba discos

Gonzalo Badenes, Valencia.—Dentro de las actividades conmemorativas del 750 Aniversario de la conquista de Valencia, la OMV ha grabado, bajo la dirección de su titular Manuel Galduf, dos discos con obras de autores

valencianos. El **Te Deum** de César Cano y el **Ricercare Concertante** de Francisco Llácer Pla ocupan el primer compact disc grabado por una orquesta española. Los solistas de ambas obras, registradas en el Palau por los equipos técnicos de RNE, son los que protagonizaron su estreno, el pasado mes de octubre. El otro disco, en formato LP, recoge la **Marxa de la Filla del Rei Barbut**, de Matilde Salvador, **Rituals i Dances d'Algemesí**, de Amador Blanquer y **Llegenda**, de Eduardo López—Chavarri Marco. Junto a los pianistas Ana Bogani y Fernando Puchol—a quienes está dedicada la obra de Llácer Pla— aparecen en estos discos el Cor de València, el Orfeón Universitario y los cantantes Isabel Rey, Itxaro Mentxaca, Manuel Cid y Francisco Valls. Ambos registros han sido editados con el patrocinio del Ayuntamiento de Valencia y del Área de Música del IVAECM. La OMV, por otra parte, parece querer embar-



Eduardo Bautista, vicepresidente de SGAE, hace entrega del Premio a Agustín Charles.

El Premio SGAE 1988

El 21 de diciembre, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional, el Grupo Círculo, reforzado por un quinteto de prestigiosos instrumentistas, y todos bajo la dirección de José Luis Temes, tuvo a su cargo el estreno de las cuatro composiciones que entre las numerosas recibidas fueron seleccionadas por el jurado constituido para la segunda edición de este certamen organizado por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y en colaboración con la Sociedad General de Autores de España. Integraban el mismo Agustín González Acilu, Román Alís y José Ramón Encinar.

Los cuatro finalistas fueron

Mauricio Sotelo, con su obra **...e l'avare silence**; Manuel Seco, con **Concerto da Verona**; Alvaro Guibert, con la titulada **Luisyana**, y Agustín Charles, con **Ambients**.

Tras la audición de las mismas, Tomás Marco, director del CDMC, dio cuenta de la decisión del jurado, que declaró desierto el primer premio, y concedía un segundo a la obra **Ambients**, de Agustín Charles, que repetía galardón, pues fue titular del Primer premio de la edición anterior.

Un valor añadido a este certamen es la edición discográfica de las composiciones. La de la primera edición, correspondiente a 1987, ya ha visto la luz.

carse en un proyecto discográfico todavía más ambicioso: la primera grabación mundial de la ópera del compositor valenciano del siglo XVIII Vicente Martín i Soler, **L'Arbore de Diana**. Quizá estemos ante el acontecimiento discográfico del año en España. Seguiremos informando.

Tercer ciclo "Los Conciertos del Ritz"

Enrique Rubio, Madrid.— Por tercer año consecutivo y gracias al empeño e ilusión de su consejero general, John M. Macedo, vuelven a celebrarse en el marco del Hotel Ritz, Madrid las ya tradicionales veladas gastronómico-musicales. El ciclo, que se desarrollará mensualmente desde enero a abril, constará de cenas-concierto que tendrán lugar los viernes

y de tés-concierto que se celebrarán los sábados. Entre los intérpretes invitados figuran nombres de la talla de François Thiollier, Boris Pergamenschikov, Pavel Gililov, Ernesto Biteti y el trío Tchaikovsky.

La Orquesta Nacional de España en Japón

La Orquesta Nacional de España emprendió durante el pasado enero su segunda gira a Japón, para ofrecer 15 conciertos bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos. En los programas interpretados figuraron obras de Falla, Albéniz, Rodrigo, Beethoven, Brahms y Ravel, entre otros. Como solistas, acompañaron a la orquesta Alicia de Larrocha, Ángel Romero y la violinista oriental Taiko Mashashi.

Desiertos los Premios de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero de Zarzuela y Canto

De nuevo han sido declarados desiertos los Premios a la mejor obra lírica y el Internacional de Canto, incrementándose sus respectivas dotaciones a los premios de la próxima convocatoria.

El jurado, a la vista de los valores de la obra titulada **La memoria del viento**, que resultó ser de Francisco Manuel Balboa, libreto y música, le concedió un accésit, dotado con un millón de pesetas.

El jurado constituido para fallar el Premio Internacional de Canto, al no haber superado ninguno de los participantes las pruebas para pasar a la final, hubo de limitarse a conceder el premio establecido para el Mejor Intérprete de las obras del maestro Guerrero, que otorgó al tenor Santiago Incera.

Estrenos de obras españolas en New York

La compositora española

Carmen Marina, residente en Manhattan, New York, presentó en la isla neoyorkina un concierto con obras propias, dedicadas a la guitarra y a la canción. Hubo estrenos mundiales de obras para so-



NANCY PINDRUS

Carmen Marina.

prano, barítono y piano, y siete canciones para mezzo y guitarra. En el campo guitarrístico destacó el estreno de su **Sonata española**, y la **Suite núm. 2, homenaje a Walt Disney**.

El concierto fue organizado por el Comité Conjunto Hispano Norteamericano y con la colaboración del Banco Central, de Nueva York.



HANYA CHLALA

Nuevos artistas RCA

Vladimir Spivakov, Virtuoso de Moscú, Yuri Temirkanov, Yuri Bashmet, Natalia Gutman y Evgeny Kissin han firmado contrato en exclusiva con la firma BMG/RCA. Asimismo, Colin Davis grabará para la misma marca las **Sinfonías** y la **Obertura Trágica**, de Brahms, **Fidelio** y la **Misa Solemnis**, de Beethoven, y la

Misa en Si menor de Bach.

En la foto, el jovencísimo pianista Evgeny Kissin, quien recientemente tuvo la oportunidad de *conmociónarnos* con su **Primero** de Tchaikovsky —dirigido por Karajan magistralmente—, que se pudo oír y ver por televisión, y que, por su parte, ha registrado la firma alemana Deutsche Grammophon, en soporte de cedé y vídeo.

CARTELERA

BARCELONA

Palau de la Música

3, 4 y 5 de febrero.—Janos Starker, violonchelo. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Mozart, Bloch y R. Strauss.

9 de febrero.—Irina Zhurina, soprano. Orquesta Sinfónica del Teatro Bolshoi. Director: Alexander Lazarev. Obras de Rinsky-Korsakov, Gliere y Tchaikovsky.

11 y 12 de febrero.—Ida Haendel, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Schumann, Sibelius y Shostakovich.

15 de febrero.—Lluís Claret, violonchelo. English Chamber Orchestra. Director: Edmon Colomer. Obras de Schumann.

17 de febrero.—Barbara Hendricks, soprano. Staffan Scheja, piano. Obras de Schubert, Fauré y Liszt.

18 y 19 de febrero.—María Manuela Caro, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Cristóbal Halffter. Obras de Boccherini-Berio, Halffter y Sibelius.

25 y 26 de febrero.—Rudolf Buchbinder, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Beethoven y Stravinsky.

Centro Cultural "Caixa de Pensions"

8 de febrero.—Andrew Marriner, clarinete. Cuarteto Mistry. Obras de Beethoven, Mozart y Elgar.

15 de febrero.—Agustí Coma, violín; Josep Bassal, violonchelo; Jordi Camell, piano. Obras de Haydn, Mozart y Beethoven.

22 de febrero.—La Chapelle Royale. Director: Philippe Herreweghe. Obras de Victoria.

1 de marzo.—Cuarteto Endellion. Obras de Haydn, Britten y Beethoven.

Gran Teatre del Liceu

1, 3, 5, 8 y 11 de febrero.—**Arabella**, de R. Strauss. Popp, Becht, Johnson, Laki, Wixell, Seiffert, Protschka, Steinsky.

22 y 26 de febrero; 2, 6, 10 y 14 de marzo.—**Tristán e Isolda**, de Wagner. Caballé, Kollo, Salminen, Grundheber, Fassbaender. Director: Peter Schneider.

BILBAO

Sala Filarmónica

11 de febrero.—François-René Duchable, piano.

22 de febrero.—The Nash Ensemble.

24 de febrero.—Barbara Hendricks, soprano.

28 de febrero.—Cuarteto Fine Arts; Josep Colom, piano.

Teatro Buenos Aires

1 de febrero.—Ricardo Requejo, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: José Ramón Encinar. Obras de Arriaga, Escudero y Bartók.

17 de febrero.—Sociedad Coral de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Bernard Rubenstein. Obras de R. Strauss y Liszt.

CANARIAS

2 de febrero (Lanzarote).—Antonio Meneses. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Prokofiev, Dvorak y Nielsen.

10 de febrero (Santa Cruz).—Concierto extraordinario Carnaval.

14 de febrero (Las Palmas).—Radu Aldulescu, violonchelo; Toni Besses, piano. Obras de Schubert, Beethoven y Brahms.

16 de febrero (Universidad), 17 (Santa Cruz), 18 (Puerto de la Cruz).—Pedro Iturralde, saxofón. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Matthias Aeschbacher. Obras de Turina, Glazunov y Brahms.

MADRID

Auditorio Nacional

2 de febrero.—L.I.M. Pura María Martínez, soprano. Director: Jesús Villa Rojo. Obras de Messiaen.

3, 4 y 5 de febrero.—Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: José Ramón Encinar. Obras de Arriaga, Escudero y Stravinsky.

7 de febrero.—Rafael Orozco, piano. Obras de Mozart, Schumann, Chopin y Liszt.

8 de febrero.—Guidon Kremer, violín. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director: Gunther Herbig. Obras de Shostakovich y Bruckner.

9 de febrero.—Joaquín Achúcarro, piano. Obras de Brahms, Szymanowski, Granados y Albéniz.

10 y 14 de febrero.—Orquesta de Cámara "Franz Liszt", de Budapest.

10, 11 y 12 de febrero.—Heinz Holliger, oboe. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: G. Rozhdestvensky. Obras de Mozart, Iturrriaga y Zemlinsky.

11 de febrero.—Elena Obraztsova, mezzo-soprano. Orquesta Sinfónica del Teatro Bolshoi. Director: Alexander Lazarev. Obras de Rimsky-Korsakov, Bizet y Tchaikovsky.

14 de febrero.—José Ortí, trompeta. Orquesta de Cámara Española. Obras de Haydn.

16 de febrero.—Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: Miguel Groba. Obras de Barber, Haydn y Schubert.

17 de febrero.—Russel, Bardon, Heilmann, Broechler. Orfeón Donostiarra. The English Chamber Orchestra. Director: Edmon Colomer. Obras de Mozart.

17, 18 y 19 de febrero.—Pedro Corostola, violonchelo. Orquesta Nacional de España. Director: G. Rozhdestvensky. Obras de Gerhard, Castillo y Falla.

19 de febrero.—Chapelle Royale de Paris.

21 de febrero.—Carlos Prieto, violonchelo; Víctor Martín, violín. Orquesta de Cámara Española. Director: Víctor Martín. Obras de Purcell, Haydn, Telemann, Vivaldi y Mozart.

22 de febrero.—Barbara Hendricks, soprano; Steffan Scheja, piano. Obras de Schubert, Fauré y Liszt.

24, 25 y 26 de febrero.—Francisco Corostola, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Isaac Karabtschevsky. Obras de Barber, Guridi y Strauss.

28 de febrero.—Jennifer Smith, soprano. Conjunto Zarabanda. Director: Alvaro Marías. Obras de Croft, Telemann, Pez, Haendel y Vivaldi.

Teatro Monumental

2 y 3 de febrero.—Antonio Faus, oboe. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Árpád Joó. Obras de Wagner y Strauss.

16 y 17 de febrero.—Lella Cuberli, soprano. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Antoni Ros-Marbà. Obras de Couperin-Milhaud, Ravel, Marco y Debussy.

23 y 24 de febrero.—Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Antoni Ros-Marbà. **Sinfonía núm. 8** de Bruckner.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

4, 6, 9, 12 y 15 de febrero.—**Werther**, de Massenet. Araiza, Soffel, Lind, Saccomani. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez.

Fundación Juan March

1 de febrero.—Ramón Coll, piano. Obras de Brahms.

8 de febrero.—Josep Colom, piano. Obras de Brahms.

15 de febrero.—Ramón Coll, piano. Obras de Brahms.

SABADELL

Teatro Municipal "La Farándula"

3 de febrero.—Pere Serra, violín. Orquesta Sinfónica del Vallés. Director: Salvador Mas. Obras de Gluck, Mozart y Brahms.

24 de febrero.—Bernat Castillejo, flauta. Orquesta Sinfónica del Vallés. Director: Francesc Longueras. Obras de Haydn, Mozart y Beethoven.

TERRASSA

Centre Cultural "Caixa de Terrassa"

11 y 12 de febrero.—Rambert Dance Company. **Septet, Dark Elegies y Strong Languages**. Dirección: Richard Alston.

VALENCIA

Sociedad Filarmónica

13 de febrero.—Barbara Hendricks, soprano.

27 de febrero.—Enrique Pérez de Guzmán, piano.

Palau de la Música

1 de febrero.—**Ópera de 4 Notas**. Estévez, Giner, Faubel, Martí, Curras, Jaume. Director: J. Cerveró.

6 de febrero.—Enedina Lloris, soprano; Perfecto García Chornet, piano.

7 de febrero.—Elena Obraztsova. Orquesta Sinfónica del Teatro Bolshoi. Obras de Rimsky-Korsakov, Bizet y Tchaikovsky.

11 de febrero.—English Chamber Orchestra. Orfeón Donostiarra. **Requiem**, de Mozart. Director: Edmon Colomer.

19 de febrero.—Orquesta Franz Liszt, de Budapest. Director: Janos Rolla. Obras de Telemann, Haendel y Tchaikovsky.

22 de febrero.—Pilar Lorengar, soprano; Miguel Zanetti, piano.

26 de febrero.—Los Percusionistas de Estrasburgo. Obras de Cerveró y De Pablo.

VALLADOLID

Teatro Calderón

5 de febrero.—Mark Drovinsky, violonchelo. Orquesta Ciudad de Valladolid. Director: Francesc Llongueras. Obras de Garrido y Schumann.

19 de febrero.—Ernesto Bitetti, guitarra. Orquesta Ciudad de Valladolid. Director: Jacques Bodmer. Obras de Mozart, Vilvadi, Cano y Hindemith.

Viejas fotografías

de mi álbum

FIDELA CAMPIÑA

Por F. Hernández Girbal

Pocas pudieron compararsele. La gran extensión de su voz, y la perfección de su escuela de canto le permitieron desde los primeros años de su carrera interpretar, con asombrosa brillantez, partes de soprano lírico-dramática y de mezzosoprano. Lo mismo cantaba Aida que Amneris en **Aida**; Leonora que Azucena en **El Trovador**; Turandot que Liu en **Turandot**; Elsa que Ortruda en **Lohengrin**; Amelia que Ulrica en **Un ballo in maschera**. Y en todas las ocasiones con igual calidad, justeza y musicalidad. Además de conseguir grandes éxitos en el gran repertorio italiano, como en **Andrea Chenier**, **Adriana Lecouvreur**, **Fedora**, **Carmen**, **Manon Lescaut**, **La Wally**, **La Traviata**, **La Bohème** y **La Favorita** (también en **Sansón y Dalila**), logró en el alemán unas interpretaciones tan sobresalientes que ninguna de sus contemporáneas pudo igualar. Hizo Brunilda en **La Walkiria**, **Sigfrido** y **El Ocaso de los dioses**; Kundry en **Parsifal**; Isolda en **Tristán e Isolda**; Elisabeth y Venus en **Tannhäuser**; Senta en **El Holandés Errante** y la princesa en **Salomé**.

Esta eximia cantante que actuó sin acusar decadencia alguna durante más de treinta años en todos los teatros de Europa y América, nació en el pueblecito almeriense de Tijola el 28 de enero de 1897. Contando tan sólo seis años comenzó sus estudios de solfeo y piano en el Conservatorio de Madrid con el profesor José Tragó y los de canto con el prestigioso maestro Tabuyo, obteniendo en 1913 diploma de honor. Ese mismo año, cumplidos los dieciséis, hizo su presentación en el Teatro Real, de Madrid como Margarita en la ópera de Arrigo Boito **Mefistofele**. Tan grande fue su éxito que cantó a continuación la Elsa de **Lohengrin**. A partir de este momento participó en todas las temporadas del llamado regio coliseo hasta su obligada clausura, por ruina, en el año 1925. El renombre que consquistó en Madrid la llevó al Liceo, de Barcelona, donde su arte brilló espléndido en **Aida**, **La Bohème** y **La Africana**, convirtiéndose en una de las cantantes predilectas de aquel público ante el que volvió en otras ocasiones.

En 1918 jugó ante el público de Roma los cuatro ases que guardaba para las grandes ocasiones: voz amplia, dicción impecable, temperamento arrebatador y

talento interpretativo. Se presentó en el Teatro Costanzi con **Mefistofele** y la acompañaron en el reparto Beniamino Gigli, Cirino y Vitale. A ella siguieron las heroínas de las óperas de Meyerbeer, además de Isolda y Salomé. El triunfo fue total y le abrió las puertas de todos los teatros de ópera. Volvió a Barcelona para estrenar el 15 de febrero de 1919 la ópera de Pahissa **La Morisca**. Luego realizó una amplia gira por París, Londres, Montecarlo y otras capitales, seguida de dos más por Holanda en las que conquistó incontables triunfos. A continuación marchó a la Argentina que habría de ser su segunda patria. En los Teatros Colón, Avenida y Politeama recibió constantes aclamaciones durante tres temporadas en **Mefistofele**, **El Trovador**, **Il re de Lahore**, **Los Hugonotes**, **Aida**, **La fanciulla del West**, **Nabucco** y otras. Y como su actividad era incansable, recorrió Chile, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Brasil, para volver después a Buenos Aires con una abundante cosecha de plata y de laureles. En 1926 conquistó a los exigentes espectadores del Metropolitan Opera House, de Nueva York, con un **Otelo** realmente excepcional, lo que le valió volver en otras ocasiones. Después, durante la temporada 1928-1929, junto a los grandes barítonos Titta Ruffo y Ricardo Stracciari realizó una gran gira con **Tosca** y **Cavalleria rusticana** que terminó en Méjico y La Habana, capitales a las que volvería, con igual éxito, diez años después. Seguidamente regresó al Liceo barcelonés donde cantó, ante el entusiasmo de los aficionados, **Carmen**, **Un ballo in maschera**, **Cavalleria**, **Tosca**, **Aida** y **La Gioconda**, estrenando además la versión de ópera de **Las golondrinas** el 14 de diciembre de 1929. La culminación de su carrera la alcanzó al año siguiente en Catania, ciudad natal del divino Bellini, con las representaciones que dio de **Norma** para conmemorar el centenario de esta ópera. Consiguió en ellas el reconocimiento entusiasta de la crítica y del público. Tan eminente estuvo que durante mucho tiempo fue tenida como la interpretación más vibrante, emotiva y plástica que se había escuchado de este personaje famoso en la lírica.

Ya sólo faltaba a Fidela Campiña conquistar al público italiano desde el escenario de la Scala, de Milán, que es ambición y meta de todos los cantantes, y esto se hizo realidad en 1934. Cantó **Tristán e Isolda**, bajo la dirección del maestro Sabata y después **Nerone**, que dirigió Pietro Mascagni. Ya a nada más



podía aspirar. Tenía todo lo que deseó. Incluso un esposo amante. Este fue el tenor argentino Carlos Guichandut, a quien debemos los datos utilizados para esta breve semblanza y a quien escuchamos hace años en el Liceo unos magníficos **Payasos**.

Por los años a que me refiero, era frecuente ofrecer al aire libre grandes representaciones de ópera en amplísimos recintos que permitieran albergar el mayor número de espectadores. Claro que al no existir, como ahora, medios de amplificación, sólo los cantantes que poseían un gran volumen de voz, pongamos un Lázaro o un Altube, podían salir airoso de la prueba. Fidela Campiña brilló especialmente en esta clase de audiciones, recibiendo como premio tempestades de aplausos. En 1940, ante más de cien mil espectadores, cantó **Cavalleria** en el recinto de la Exposición Mundial de Nueva York. Al año siguiente lo hizo con **La Dolores** en los jardines de Palermo de Buenos Aires y con **Carmen** en el Parque Rodó de Montevideo.

A pesar de permanecer tantos años en el extranjero su españolismo se mantuvo intacto. Por eso hacía figurar con frecuencia en los carteles óperas de nuestros autores. Además de **La Dolores**, de Bretón, interpretó con asiduidad **La llama**, **Mendi Mendiyan** y **Las golondrinas**, de Usandizaga; **Marianela** y **La morisca**, de Jaime Pahissa; y **Maruxa**, de Vives. A partir de 1939 sus actuaciones se fueron espaciando. Aunque su privilegiada voz no había acusado, de manera ostensible, el paso de los años comprendió que era llegada la hora del descanso. No dejó de interesarle cuanto acontecía en torno a la lírica y siempre que destacaba un joven valor acudía a escucharle. Y al cabo decidió retirarse a la apacibilidad de la vida familiar. La última ópera que cantó fue **El ocaso de los dioses** en Trieste el año 1948. Y no volvió a pisar un escenario nunca más.

Respetada y admirada por el público argentino, falleció en la ciudad de Buenos Aires el 28 de diciembre de 1983; al día siguiente recibió sepultura en el cementerio de la Chacarita, donde tantos artistas duermen su último sueño.

Próximo artículo:
CRISTÓBAL ALTUBE

TITO GOBBI

Por Gonzalo Badenes

La vida

Tito Gobbi nació el 26 de octubre de 1913 en Bassano del Grappa, una localidad próxima a Venecia. Atraído muy pronto por la música, simultaneó sus estudios universitarios en la Facultad de Derecho de Padua con algunas clases de canto. En Roma conoció a un antiguo tenor, Giulio Crimi, que fuera antaño un epígono de Caruso. De él aprendió el estilo de declamación verista, así como un eficaz método de canto. En 1936 Tito fue premiado en un concurso internacional de canto en Viena y poco después se le concedió una beca para estudiar en La Scala de Milán. En 1938 se produjo su debut en Roma: en el teatro Adriano cantó el Germont de **La Traviata** y en el Costanzi el Belcore de **Elisir d'Amore**.

En Roma se produjo además su encuentro con el maestro Tullio Serafin, quien impulsó decisivamente la incipiente carrera del joven barítono. Éste participó en el estreno italiano del **Wozzeck** de Berg, en noviembre de 1942. La ocupación de Roma por los nazis, durante el verano de 1943, afectó gravemente la trayectoria profesional de Gobbi, cuya integridad física llegó a correr serio peligro. Finalizada la contienda, comenzó su verdadera gran carrera internacional: en 1948 cantó el Figaro de **Il Barbiere di Siviglia**, en San Francisco; en 1950, Don Giovanni, en Salzburgo, bajo la dirección de Furtwaengler; en 1952, Falstaff, en Roma, con Víctor de Sabata; en 1953, Renato de **Un Ballo in Maschera**, en Londres.

Gobbi era solicitado por todos los grandes centros líricos del orbe, desde la Ópera de Viena a La Scala de Milán, Met neoyorkino, Lyric Opera Chicago, siendo dirigido por maestros de la talla de Karajan, Mitropoulos, Giulini, etc. Especial relieve tiene en aquellos años su asociación artística con María Callas, que produjo caracterizaciones inolvidables y antológicas de parejas tales como Rigoletto/Gilda, Amonasro/Aida, Scarpia/Tosca, Figaro/Rosina, venturosamente preservadas en disco cuando ambos cantantes se hallaban en plenitud de facultades.

Un papel verdiano en el que Gobbi se especializó fue el Iago, que cantó en el Maggio Musicale Fiorentino de 1955. Sir John Falstaff fue otra soberbia crea-

En el papel de Falstaff, una de sus grandes creaciones.



ción de Gobbi, en el Festival de Salzburgo de 1957, dirigido por Karajan. Su gran capacidad histriónica lo llevó pronto a actuar en los estudios cinematográficos. A principios de los cincuenta filmó "Tragedia y Triunfo de Verdi", bajo la dirección de Raffaello Matarazzo y llegó a intervenir, más tarde, en "La Montaña de Cristal". Un escenario en el que Gobbi fue particularmente apreciado fue el del Covent Garden, donde apareció no menos de ciento cincuenta veces, entre 1954 y 1974, cantando doce papeles diferentes. Muy recordados allí son su Scarpia, junto a Callas, y su Posa, en la producción del **Don Carlo** firmada por Visconti en 1958. Entre 1954 y 1969 cantó, en Chicago, la práctica totalidad de los papeles que llevó al disco, aunque también interpretó otros de menor relieve, como el Michonnet de **Adriana Lecouvreur** o el Jack Rance de **La Fanciulla del West**.

La carrera de Gobbi fue larga y en 1975 todavía cantaba el Iago, en Mannheim. A medida que la voz declinaba, su actividad se centró en la enseñanza y en la dirección de escena. A partir de 1970 dirigió el taller de ópera en la Escuela de Bellas Artes de Florencia. Sus clases magistrales en la Villa Schifanoia de Florencia atraían alumnos de todo el mundo. En 1983 organizó el Concurso Internacional de Canto Tito Gobbi y a los ganadores les impartió un curso de ópera en el Teatro Eleonora Duse de Asolo. En sus clases, Gobbi no sólo enseñaba interpretación vocal, sino que se ocupaba del maquillaje, del deambular escénico, de todo lo que concierne a la caracterización dramática. En 1979 dio a la imprenta su

autobiografía "My Life", publicada por MacDonald and Jane's).

Gobbi, que fuera un trabajador infatigable, falleció en Roma el 5 de marzo de 1984, después de una larga enfermedad que lo obligó a abandonar por completo su actividad profesional.

La voz

Era el de Gobbi un instrumento imperfecto por naturaleza y por escuela: una "voz exigua", en palabras de Lauri-Volpi, dotada de un timbre más atractivo que esmaltado, poco voluminosa en el registro agudo (problemático a partir del Re y con frecuentes sonidos duros y fijos), así como no del todo homogénea en los cambios de registro. Esta voz era manejada por una impostación típicamente verista, con resultados que podrían herir la ortodoxia clásica pero que se revelaban sorprendentemente eficaces para dotar al canto de una infinita gama de colores, de una inigualable facilidad para las gradaciones dinámicas y de una personalidad única en la plasmación de sonido como hecho físico y psicológico. Pocos cantantes han poseído la capacidad de Gobbi para, nada más abrir la boca, crear un personaje con trazo firme, quizá algo lineal, pero siempre capaz de prender en la sensibilidad del oyente. Éste, entonces, quedaba inerte e incapaz de escapar al sortilegio de aquella voz que se desplegaba con soberana inteligencia desde un grave pastoso, de notable riqueza tímbrica, hacia un centro rotundo y un agudo que, quizá por lo imperfecto del pasaje, podía hacerse

nasal, incluso vacilar. Pero aun así, el formidable artista aprovechaba estas limitaciones en beneficio de la interpretación dramática.

El arte

Seguramente en Gobbi el arte debe entenderse como una resultante de elementos indisolublemente trenzados. Su actuación vocal, que podemos estudiar a través de su amplísima discografía, deberá ir complementada por el conocimiento de sus características escénicas, para así comprender por qué Walter Legge definió a Gobbi como "the acting voice". Esta "voz que actúa" aparece, ya en el primer registro discográfico del "Pari siamo" (hecho para EMI en 1950) como epítome del sufrimiento humano, mientras que para el Posa y el Simon Boccanegra reserva los colores más nobles, más cálidos y afectuosos. Celletti, que no es precisamente un admirador de Gobbi, anota

cómo en la frase "Carlo ch'è sol il nostro amore" del Posa, el barítono veneciano logra "variedad de colores y de matices, elocuencia y cálida afectuosidad", a la par que, en la alocución de Boccanegra al senado genovés, las palabras "Adria e Liguria hanno patria commune" adquieren un claro significado de espíritu del "Risorgimento".

Frente a semejantes nobleza y patetismo, el carácter perverso y tortuoso de Iago se revelaba en Gobbi más lúgubre y violento que sutil e insinuante. Su "Era la notte", con todo, rebosaba intención. En Scarpia Gobbi encarnaba, en palabras del crítico Raffaele Vegeto, "la legendaria perfidia baritonal". Cinismo, crueldad y pasión desbordada eran el contrapunto a otras visiones del personaje, más atentas al rico y contradictorio mundo psicológico trazado por Puccini. Inolvidable segundo acto, conservado en vídeo, junto a la Callas y Cioni, en la versión del Covent Garden en 1964. También está filmado el papel de Don Carlo de Vargas, en **La Forza**

del Destino (junto a Mancini, Masini, Stignani y Neri).

Otro aspecto fascinante del arte de Gobbi son los personajes cómicos, como el Figaro rossiniano —cuya relativa brillantez vocal es de sobra compensada por una apabullante y juvenil encarnación escénica. Su Belcore es lírico y sosegado, su Falstaff (según Giulini) "maravilloso, totalmente flexible". Sir John Tooley, gerente del Covent Garden, destacó su "diligencia en la preparación y estudio de los personajes, plasmados no sólo con el maquillaje, indumentaria o ademanes escénicos, sino también con sus manos, con sus ojos". Tito Gobbi fue un artista para quien "nada de lo humano fue ajeno". Y semejante disponibilidad cobró plena dimensión en la indefinible mezcla de bondad, humorismo, perversión, patetismo, que Gobbi supo imprimir a cada interpretación. Personalidad —en esto equiparable a la de Maria Callas— de actor-cantante sin parangón en la moderna escuela italiana.

DISCOGRAFIA

OPERAS COMPLETAS

AUTOR	OPERA/PERSONAJE	OTROS INTERPRETES	FECHA	EDICION LP/CD*
DONIZETTI	L' Elisir d'Amore (Belcore)	Carosio/Monti/Opera de Roma/Santini	1952	EMI WRC OC 226/7 (2)
DONIZETTI	L. di Lammermoor (Enrico)	Callas/Di Stefano/Scala de Milán/Serafin	1953	EMI 165-00942/43 (2)
LEONCAVALLO	Pagliacci (Tonio)	Callas/Di Stefano/Scala de Milan/Serafin	1954	EMI CDS7 47981-8 (3)*
LEONI	L'Oracolo (Cim-Fen)	Sutherland/Davies/Nat. Philh./Bonyng	1976	DECCA D34D2 (2)
GIORDANO	Fedora (De Siriex)	Olivero/Del Monaco/Opera Monaco/Gardelli	1969	DECCA SET 435/36 (2)
MASCAGNI	C. Rusticana (Alfio)	Suliotis/Del Monaco/Opera Roma/Varviso	1967	DECCA SET 343/44 (2)
MOZART	Don Giovanni (Don Giovanni)	Schwarzkopf/Welitsch/O.F.V./Furtwängler	1950	BOC 1014/16 (3)*
PUCCINI	La Bohème (Marcello)	Scotto/Poggi/Maggio Fiorentino/Votto	1961	D G. 419 117-4GX2 (2)
PUCCINI	La Fanciulla del West (Rance)	Frazzoni/Corelli/Scala Milán/Votto	1956	HIST. RECORD. HRE 278-3
PUCCINI	Gianni Schicchi (Schicchi)	V. los Angeles/del Monte/Opera Roma/Santini	1958	EMI 153-50329/31 (3)
PUCCINI	Gianni Schicchi (Schicchi)	Cotruba/Domingo/New Philh./Maazel	1978	CBS CD 79312*
PUCCINI	Madama Butterfly (Sharpless)	V. los Angeles/Di Stefano/Opera Roma/Gavazzeni	1954	EMI CDS7 49575-2 (2)*
PUCCINI	Il Tabarro (Michele)	Mas/Prandelli/Opera Roma/Bellezza	1956	EMI 153-50329/31
PUCCINI	Tosca (Scarpia)	Callas/Di Stefano/Scala Milan/Sabata	1953	EMI CDS7 47175-8 (2)*
PUCCINI	Tosca (Scarpia)	Callas/Cioni/Covent Garden/Cillario	1964	MELODRAM MEL 26011 (2)*
PUCCINI	Tosca (Scarpia)	Callas/Bergonzi/Opera París/Prêtre	1964	EMI SLS 917 (2)
PUCCINI	Le Villi (Narrador)	Scotto/Domingo/New Philharmonia/Maazel	1979	CBS CD MK76890*
ROSSINI	Il Barbiere di Siviglia (Figaro)	Callas/Alva/Scala de Milán/Giulini	1956	MELODRAM CD 26020 (2)*
ROSSINI	Il Barbiere di Siviglia (Figaro)	Callas/Alva/Philharmonia/Galliera	1957	EMI CDS7 47634-8 (2)*
VERDI	Aida (Amonasro)	Callas/Tucker/Scala de Milán/Serafin	1955	EMI CDS7 49030-8 (3)*
VERDI	Don Carlo (Posa)	Stella/Filippeschi/Opera Roma/Santini	1954	EMI 153-01590 (3)
VERDI	Don Carlo (Posa)	Brouwenstijn/Vickers/Covent Garden/Giulini	1958	PARAGON P 52008 (3)
VERDI	Un Ballo in Maschera (Renato)	Callas/Di Stefano/Scala de Milán/Votto	1956	EMI CDS7 47498-2 (2)*
VERDI	Falstaff (Falstaff)	Schwarzkopf/Barbieri/Philharm./Karajan	1956	EMI CDS7 49668-2 (2)*
VERDI	Macbeth (Macbeth)	Shuard/Berry/Covent Garden/M. Pradelli	1960	MELODRAM MEL 435 (3)
VERDI	Nabucco (Nabucco)	Suliotis/Prevedi/Opera Viena/Gardelli	1965	DECCA 417 407-2 (2)*
VERDI	Otello (Iago)	Vickers/Rysanek/Opera de Roma/Serafin	1960	RCA GD 86642 (2)*
VERDI	Otello (Iago)	McCracken/Zeani/Opera de Roma/Serafin	1963	LR 177-3 (3)
VERDI	Rigoletto (Rigoletto)	Callas/Di Stefano/Scala de Milán/Serafin	1955	EMI CDS7 47469-2 (2)*
VERDI	Simon Boccanegra (Simon)	V. los Angeles/Christoff/Opera Roma/Santini	1957	EMI 153-00151/3 (3)
VERDI	Simon Boccanegra (Simon)	Gencer/Tozzi/Opera de Viena/Gavazzeni	1961	REPLICA RP 12702 (3)
VERDI	La Traviata (Germont)	Stella/Di Stefano/Scala de Milán/Serafin	1956	EMI CXI 370/1 (2)

RECITALES

El Arte de Tito Gobbi (Primeras grabaciones, 1942-1953; grabaciones inéditas de 1955)	EMI RLS 738 (3)
Arias de Opera (Grabaciones efectuadas en 78 rpm)	EMI 047-02362M
Canciones y Arias de Opera Italiana (Grabaciones de 1964)	EMI HQS 1436721
Recital por Tito Gobbi (Grabaciones en directo)	MELODRAM MEL 661 (2)
Concierto Martini Rossi (con Rosanna Carteri, grabación 1956)	LMR 5008

ALEXANDR SCRIBIN



Retrato de Scriabin, de la época de Acto previo.

Por Ramón Barce

VIDA Y OBRA

La natural aunque injusta tendencia a la simplificación ha llevado a muchos historiadores y musicólogos a polarizar la música del siglo XX en torno a sólo dos puntos: estéticas atonales y estéticas neoclasicistas (neorrománticas, populistas, retornos), sin advertir que, afortunadamente, hay en nuestro tiempo muchas más posibilidades y realidades. Alexander Scriabin (Moscú 1872 - Moscú 1915) es uno de los compositores que busca un tipo de evolución progresiva a partir de supuestos absolutamente distintos de los de la escuela vienesa o del expresio-

nismo alemán. Su música —casi toda pianística— prosigue en principio la línea romántica de Chopin y de Liszt, muy visible en un primer momento y luego gradualmente más difuminada. Otros factores van incorporándose, sobre todo factores internos, la propia reflexión de Scriabin y el cada vez más avasallador proceso de sus ideas. Así, desde unas primeras composiciones que traslucen claramente su filiación en el piano romántico, se va llegando a unas últimas páginas de construcción muy original, trabada y sutil, y de nada fácil recepción.

Scriabin vivió solamente 43 años (los mismos que Max Reger, del que es estrictamente contemporáneo). Estudió piano en el Conservatorio de Moscú, y desde 1894 da casi ininterrumpidamente conciertos por todo el mundo. Su natural tendencia mística se ve acrecentada por el contacto con las escuelas teosóficas en

Bruselas y por la lectura de la Blavatsky. Ese misticismo no se alterará a pesar de sus lecturas de Nietzsche y de su amistad con Plejanov; quizá únicamente estos influjos subterráneos nietzscheanos y marxistas contribuirán a humanizar (¡y también a superhumanizar!) en algún sentido sus concepciones y sobre todo su imagen prometeica del hombre. En sus escritos, Scriabin manifiesta su idea de una humanidad procedente de Dios y de alguna manera dispersa, y que, a través de la alegría de vivir y también de la lucha de Prometeo conseguirá la unión absoluta con la divinidad en un éxtasis universal. Este sentimiento se refleja en toda su obra, y no sólo como mera superestructura ideológica, sino hasta en los detalles técnicos. La idea de una *totalidad* nueva fuerza a Scriabin a buscar una armonía distinta de la derivada de los acordes por terceras de Rameau, y origina así el “acorde místico” de seis sonidos por cuartas (Do-Re-Mi-Fa sostenido-La-Si bemol), considerado “profético” por Kurt Blaukopf, que ve en él (sobre todo por la supresión del tercer armónico, la quinta) una premonición de la tónica supradiatónica del porvenir. De la lucha “entre voluntad y materia” surgen unas texturas temáticas inéditas, en las que temas y motivos muy diferentes conviven y se traban. En **Prometeo**, obra en la que no rigen los principios tonales clásicos, y como *necesidad simbólica*, el final consiste en un acorde perfecto de Fa sostenido mayor, que representa la falta absoluta de tensión, el descanso final o “negación mística de la voluntad”.

No acaban ahí las innovaciones de Scriabin. Pero citaremos ya tan sólo —por ser muy llamativa, aunque no de las más importantes— su utilización de la luz. En **Prometeo** quería incorporar un aparato que produjese luz coloreada a voluntad (por medio de un teclado o similar) durante la ejecución, de acuerdo con una correspondencia fija de sonidos y colores, obtenida por adjudicación ordenada de los colores del espectro a la serie de quintas (Do = rojo, Re = amarillo, Mi = blanco, azulado, Fa sostenido = azul, La = verde, Si bemol = gris acero); la idea era inundar la sala de luz de color constantemente cambiante, para lograr una inmersión sinestésica de color-sonido.

En sus últimos años comenzó a escribir (nos dejó sólo parte del texto literario, no la música) lo que llamaba **Acto previo**, una extensa obra que prepararía a la humanidad para la recepción de su

obra definitiva, un **Misterio** en el que, por una parte, se operaría la fusión total de las artes (un reflejo wagneriano, pero a nivel mucho más abstracto) y por otra se alcanzaría (con la participación del público recordemos aquí una idea en parte similar en **Atlántida** de Falla) la anhelada y conclusiva unión mística absoluta de la humanidad con la divinidad. El **Misterio** habría de celebrarse en un templo especialmente construido para ese fin, y del cual nos ha legado Scriabin algunos extraños bocetos. Parece también que el lugar elegido para esa grandiosa "fiesta de la humanidad" era al pie de la cordillera del Himalaya. (Las relaciones de la mística scriabiniana con el pensamiento hindú son evidentes, así como con los místicos rusos, con el simbolismo de Ivanov). Pero lo admirable del arte de Scriabin es que no se trata de un arte abrumado por melifluos ensueños ni por soliloquios sonambúlicos; por el contrario, es una música llena de vitalidad y dinamismo, fluida pero no flácida; exquisitamente ornamentada, alegre y entusiasta, sensorial y refinada.

OBRAS

Scriabin sólo escribió música para piano o para orquesta. De las obras orquestales hay que destacar **El divino poema** Op. 43, **Poema del éxtasis** Op. 54, **Prometeo**, **El poema del fuego** Op. 60, y el **Concierto para piano y orquesta** Op. 20.

De la abundante producción pianística (70 números, algunos muy extensos) deben señalarse los **24 Preludios** Op. 11, las diez **Sonatas** Op. 6, Op. 19 (**Sonata-fantasia**), Op. 23, Op. 30, Op. 53, Op. 62, Op. 64 (**La misa negra**), Op. 68 (**La misa blanca**) y Op. 70; los **Dos poemas** Op. 32, **Poema trágico** Op. 34, **Poema satánico** Op. 36, las **Cuatro piezas** Op. 56, el poema **Hacia la llama** Op. 72, las **Dos danzas** Op. 73, las últimas **Piezas** (Op. 51, 52, 56, 57 y 59), y los últimos **Preludios** (Op. 67 y Op. 74, ésta su última obra).

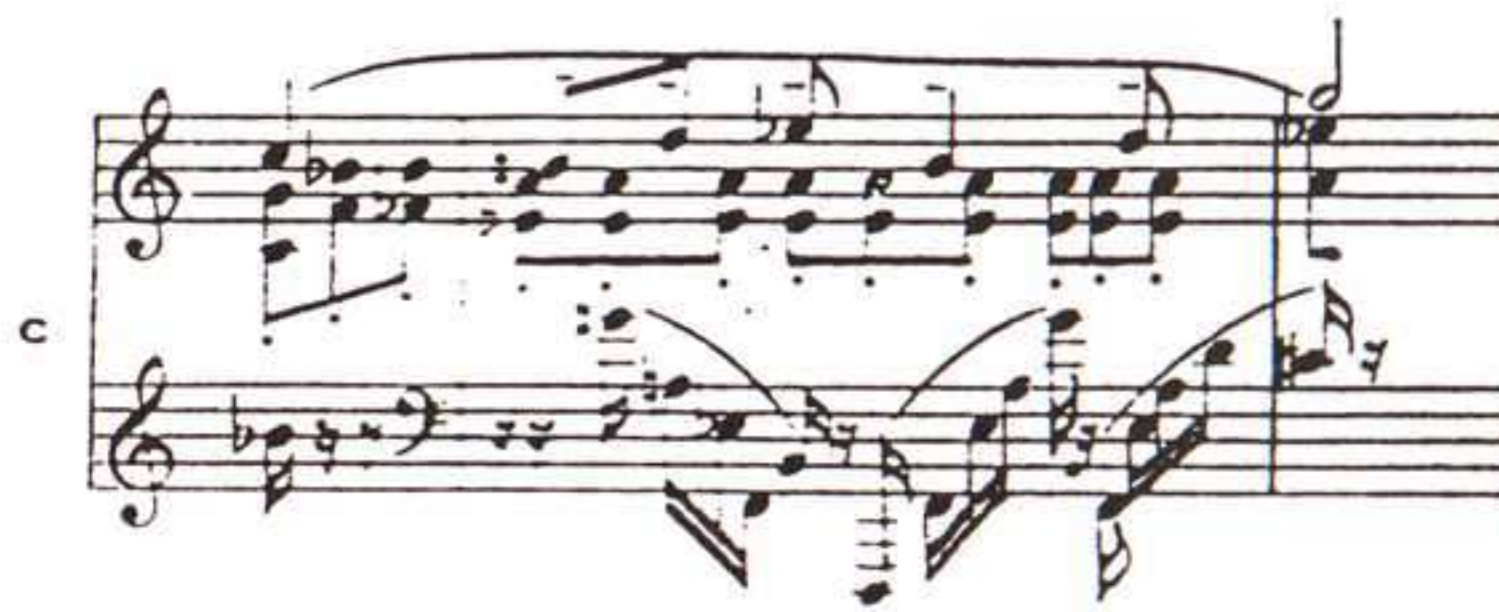
De los escritos de Scriabin (cuyos manuscritos se hallan en el Museo Scriabin de Moscú, pero ya han sido publicados) son importantes el texto (incompleto) del **Acto previo** y el **Poema del éxtasis**. En sus **Cuadernos de notas** se encuentran también páginas valiosas para el entendimiento de la peculiar mística del compositor.

BIBLIOGRAFÍA

Las obras fundamentales están en ruso:

- A. **Scriabin Pisma**, ed. de A. V. Kaschpérov, Moscú [Cartas].
- A. **Scriabin. Sbornik**, textos de Rosalía Plejánova y Olga Monighetti, Moscú-Leningrado 1940. [Testimonios y recuerdos].
- A. **Scriabin: Textos literarios y cuadernos de notas**, ed. de los Propileos Rusos, vol. 6, Moscú 1919. [Hay traducción francesa de Marina Scriabin, París 1979].

Variazioni del pianoforte



Fragmento de Prometeo en el que se incluye estas variaciones, para la parte del piano.

Leonid Sabaneiev: **Vospominaniye o Scriabinye [Recuerdo de Scriabin]**. Moscú 1925.

Yuri Engel: **Muzykalnyi Sovremennik [Un compositor contemporáneo]**. Moscú 1916.

En otros idiomas:

Clemens Christoph von Gleich: **Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin**. Biltoven 1963 (en alemán).

Amalia Collisani: **Il Prometeo di Scriabin**. Palermo 1977 (en italiano).

Boris de Schloezer: **Alesandre Scriabine**. París 1975 (en francés).

Manfred Kelkel: **Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésoterisme et le langage musical dans son oeuvre**. Lausana 1978 (en francés).

Faubion Bowers: **Scriabin: a biography of the russian composer**. Tokio y Palo Alto 1970 (en inglés).

DISCOGRAFÍA

Hay buenas versiones de muchas obras pianísticas de todas las orquestales de Scriabin. Mencionaremos aquí las de Vladimir Ashkenazy: las **Sonatas núms. 2, 3, 4, 5, 7, 9 y 10** (Decca), y también las **Cuatro piezas** Op. 56, **Dos poemas** Op. 32 y **Dos danzas** Op. 73 (Decca). El mismo intérprete, con la Filarmónica de Londres dirigida por Lorin Maazel, grabó el **Concierto para piano** Op. 20; en el mismo disco va el **Poema del fuego** Op. 60 (Decca). En el número de enero de RITMO se criticó la nueva versión de **El divino poema** por Daniel Barenboim (ERATO). Hay otras muchas grabaciones; de ellas señalaremos la excelente versión de los **24 preludios** Op. 11 y los **5 preludios** Op. 16 por Tiziana Moneta (GMI, Italia).

**PIANOS, ORGANOS
Y ACORDEONES**

HAZEN

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**

Carretera de la Coruña, Km. 17,200
Teléf. 637 10 04
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UP PIANOS

Pianos. Órganos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música.
Conservatorios y Entidades de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10
Teléfs. 319 60 96 - 310 69 12
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)
Teléf. 232 85 88
28013 MADRID

**GUITARRAS, CUERDAS
Y ACCESORIOS**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd, y afines
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

**INSTRUMENTOS DE
VIENTO PERCUSION
Y VARIOS**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

HI-FI



**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S. A.**

Agujas, Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.

Fábrica: Calle Alta, 58. P. P. Box 348.
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66
Télex: 35930 MSFI E/Fax: (942) 37 54 58
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
28009 MADRID
Canuda, 45
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

la mà de guido

- Dibujo de partituras a medida.
- Ediciones musicales. Aceptamos encargos con inclusión en catálogo y distribución internacional (Musik Messe Frankfurt).
- Venta de partituras y diseños de software musical.

Apartado 22 - 08200 SABADELL
Teléf. (93) 716 13 50 - Télex: 59818
Fax: (93) 727 07 19