

Hi-Fi-Reproductores de C...

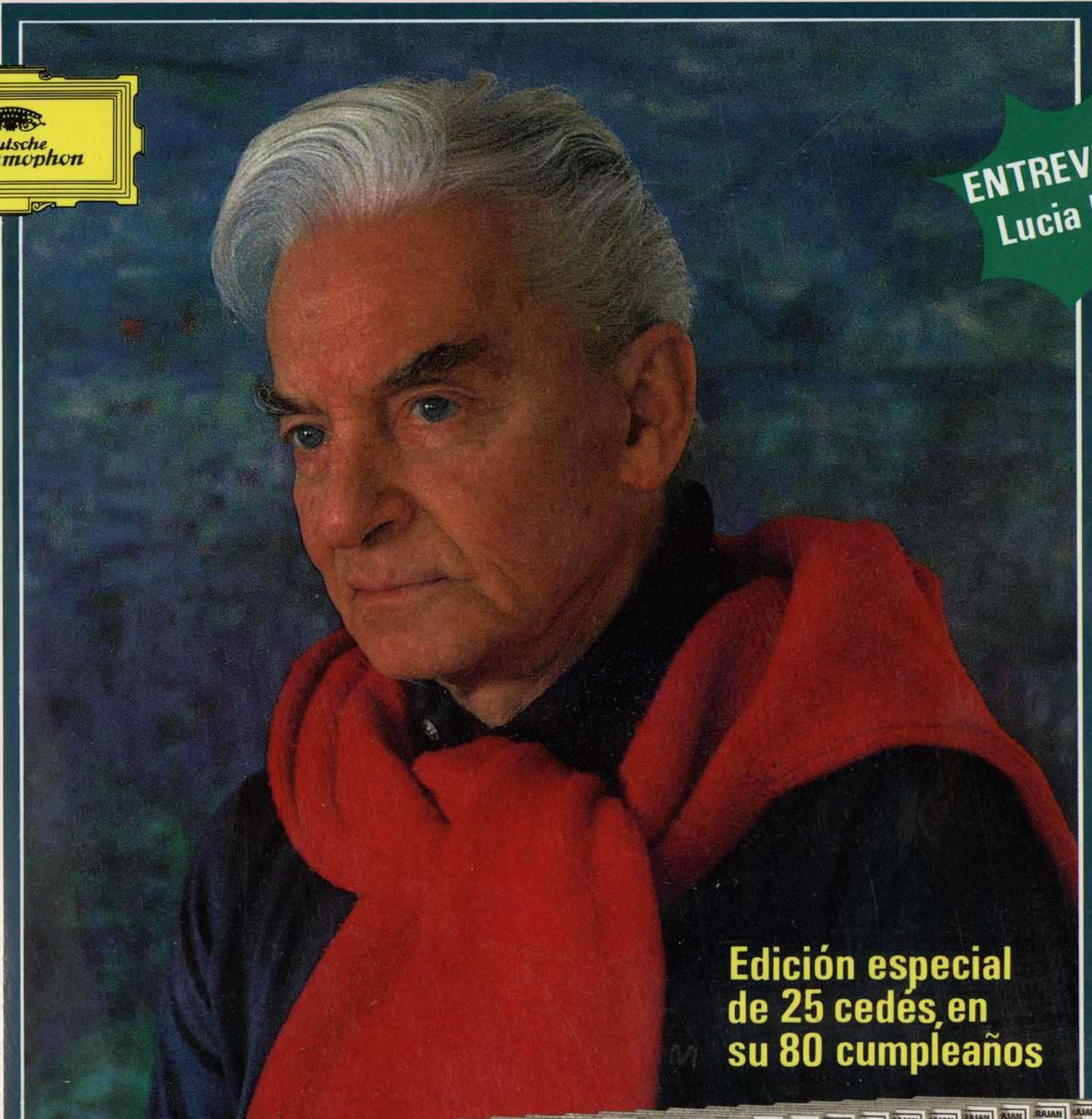
Año LIX
560 ptas.
Abril, 1988

RITMO

587



ENTREVISTA:
Lucia Popp



Edición especial
de 25 cedés, en
su 80 cumpleaños



**100 Famosas obras orquestales,
por Herbert von Karajan
y la Filarmónica de Berlín**

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales

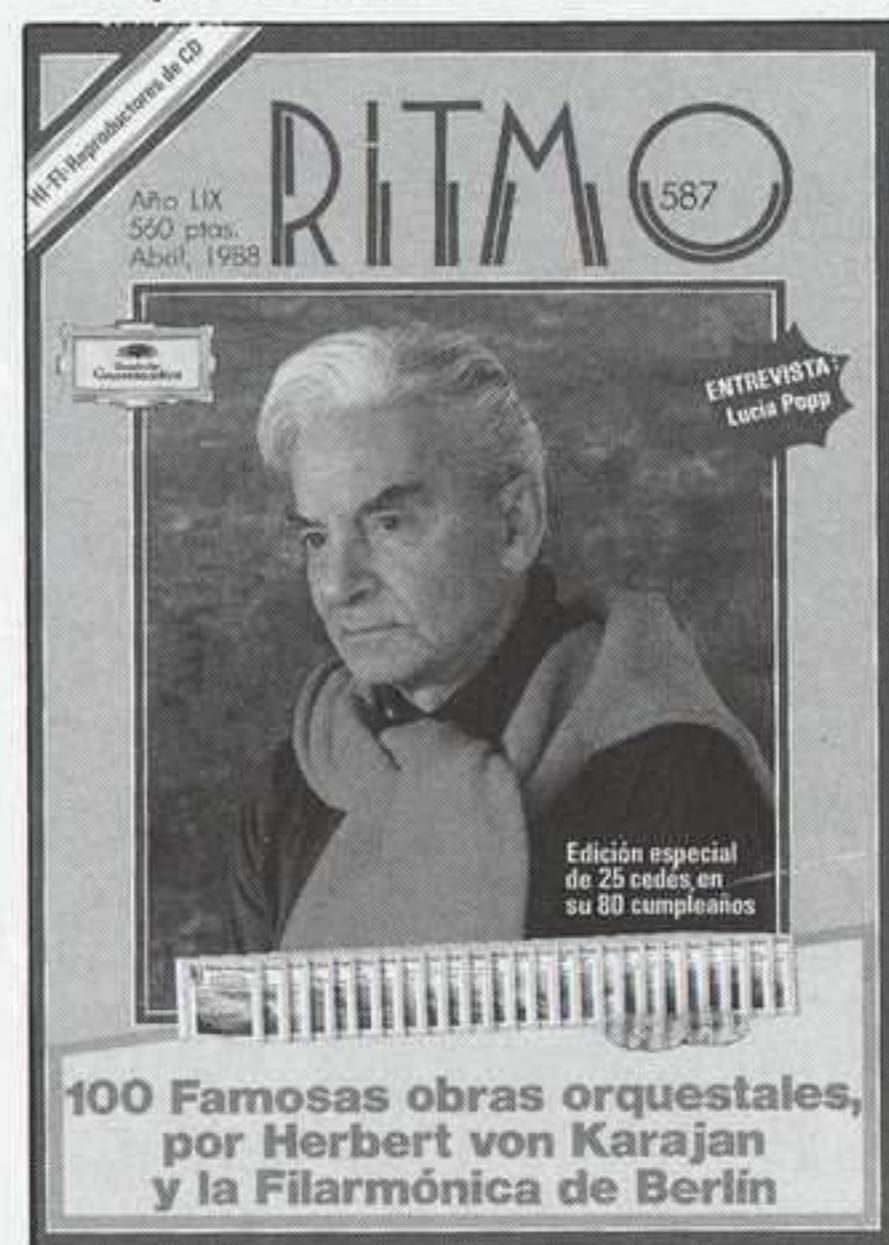


Importador:

HAZEN

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

En portada



G. BRANDENSTEIN

El mítico director de orquesta Herbert von Karajan cumple 80 años. Deutsche Grammophon, la firma discográfica para la que ha grabado más discos, lanza una edición especial de 25 cedés con famosas obras orquestales dirigidas por el director salzburgués. En páginas interiores el lector podrá encontrar un amplio trabajo sobre aquél, y, en la sección de Libros y partituras, una reseña acerca del libro biográfico de Roger Vaughan.

	Págs.
Editorial: Cara y cruz de la temporada madrileña de ópera	5
Ensayo: Recuerdo de Higinio Anglés, en el centenario de su nacimiento	6
Entrevistas:	
Anthony Cadmen, un solista de vocación orquestal	10
Antonio Martín Moreno, director de los Cursos "Manuel de Falla"	12
Luigi Alva, un tenor de larga carrera	14
Intérpretes: Herbert von Karajan, el último legendario	17
Entrevista: Lucia Popp: lucidez, reflexión y espontaneidad	24
Música contemporánea:	
Javier Darías más allá de La Carrasqueta	28
La SGAE, protagonista de una importante presentación	29
Opera	30
Danza:	
Grupo de Danza Española Contemporánea	36
Centro Cultural de Tarrasa, un voto para la danza	37
Reportajes:	
"La Opera", de Salvat	38
Esztergom, la ciudad de las mil cuerdas	40
Jazz:	
Cheik Tidiane Fall; en el principio fue Africa	42
Discos	43
Discoteca básica: "La Bohème", de Puccini	44
Ensayos discográficos:	
Schubert, siempre Schubert	49
Tercera entrega de la serie "Masterworks Portrait", de CBS	52
Quién es quién	53
HI-FI:	
Novedades	56
Banco de pruebas	57
Catálogo de reproductores de CD	60
Crítica discográfica	64
Consulta discográfica	87
Discos criticados	88
Libros y partituras	90
País musical:	
Barcelona	92
Madrid	95
Valencia	102
Otras ciudades	104
Internacional	108
Agenda:	
Entrega de los Premios "RITMO" a las casas discográficas	112
Noticias	116
Estrenos	119
Música en el mundo	120
Convocatorias	121
Imágenes de actualidad	122
Cartelera	124
Viejas fotografías de mi álbum: Juan García	125
Voces: Kathleen Ferrier	126
Músicos del siglo XX: Alexander von Zemlinsky	128
Directorio comercial	130

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.

Entrevistas

Lucia Popp, Luigi Alva y Anthony Camden. Nuestros redactores en Barcelona, Xavier Casanovas-Danés, Roger Alier y Albert Vilardell, han hablado con los dos artistas mencionados en primer lugar; Pedro Beltrán Gámir, corresponsal en Alicante, ha hecho lo propio con el oboísta Anthony Camden.



BARCELÓ

Ensayo

José López-Calo, discípulo y amigo personal de Higinio Anglés, glosa el personaje, en conmemoración del centenario de su nacimiento.



Discoteca básica

Carlos Ruiz Silva escribe sobre **La Bohème**, de Puccini; una amplia relación crítica de las más importantes grabaciones discográficas.



Voces

Gonzalo Badenes, colaborador fijo de la sección, se ocupa esta vez de la legendaria Kathleen Ferrier.



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.

RITMO

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIX □ NUM. 587
ABRIL, 1988

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:

Salustio Alvarado, Rafael Banús, Vladimiro Bas, Francisco Chacón, Don Becuadro, Luis Carlos Gago, Enrique Gámez Ortega, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Jorge González Giner, F. Hernández Girbal, José López-Calo, Alvaro Marías, María Cristina Marinero, José Manuel Martín de la Plaza, Claudio Montoro, Carlos Murias, Juan Ignacio de la Peña, Gemma Pérez Zalduondo, Carlos Ruiz Silva y Tartessos.

Corresponsales:

José María Parra Cuenca (**Albacete**), Pedro Beltrán Gámir (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), Roger Alier, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Xavier Casanovas-Danés. Coordinador: Xosé Aviñoa (**Barcelona**), José Urquijo Respalda y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejuna (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), José Manuel Ruiz Conde (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón e Imanol Eloorrieta (**Santiago de Compostela**), Juan A. Pedrosa (**Sevilla**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), (**Valencia**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), 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, 6.160 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.812 ptas.). Número suelto, 560 ptas. (Precio sin IVA, 529 ptas.). Atrasados, 580 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:
Pentacrom, Miguel Yuste, 33
28037 MADRID

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

CARA Y CRUZ DE LA TEMPORADA MADRILEÑA DE OPERA

El año pasado pudimos comprobar —y la crítica en nuestra revista y en otros medios lo registró con entusiasmo— una mejora en la programación y en las condiciones generales de organización y de representación de la temporada de ópera en Madrid. Esperábamos que este año se mantuviera al menos ese nivel e incluso que se limaran algunas deficiencias. Pero desgraciadamente hay algunos reparos que, en su conjunto, ensombrecen bastante una temporada en la que no faltan aciertos, como la inclusión de **Lulú**, de Alban Berg, o el estreno de una obra española.

Ha habido, por ejemplo, algunas faltas de información al público notables. Ya la sustitución de **Sansón y Dalila** por **La Bohème** es censurable, pues esta última era una producción de hace dos años y un título demasiado de repertorio. Se anunció primero el debut de Francisco Araiza, luego su paso a otra función, y finalmente se le sustituyó sin previo aviso. Incluso el programa de mano era casi igual que el de hace dos años. ¿No habría sido posible hacer el cambio por otra ópera menos manida? Quizá aquí el problema resida en que no siempre decorados y vestuario se conservan debidamente, y esto es uno de los puntos débiles de "La Zarzuela". (¿Qué fue, por ejemplo, del **Macbeth** dirigido por J. C. Plaza?).

En el caso de **Attila**, de Verdi, sí ha habido novedad, montaje nuevo y espectacular derroche de medios (seguramente excesivo). Pero aquí el problema es que la obra, sin apenas calidad musical, no merece un gasto tan grande. En este capítulo habría que también asentar la contratación de algunos antiguos divos, como Sesto Bruscantini en **Così fan tutte**, de Mozart, la temporada pasada, donde está claro que se buscó no tanto la calidad real de la voz, ya muy mermada, sino el eco de un nombre famoso y extranjero.

En cambio, observamos un trato de desfavor muy claro respecto de la ópera española estrenada, **Fíguro**, de Encinar. Se anunció que la cantarían Carlos Chausson y Dalmacio González, y esto se mantuvo por la Oficina de Prensa de "La Zarzuela" hasta casi el último momento, cuando ya hacía tiempo que tales actuaciones se sabían imposibles. Nos tememos también que no hubo la suficiente previsión en el asunto de las músicas pregrabadas que sonaban en dicha obra. Pero, ante todo, el trasladar una ópera de la temporada a otro teatro de inferior calidad (el Olimpia) es sin duda una manera de indicar que la nueva ópera española se considera habitualmente como un producto de segunda categoría con el que no hay que tener demasiadas consideraciones.

Detalles como los expuestos (habría aún otros) rebajan el nivel de una temporada que podría —y debería— haber sido un escalón más en el paso hacia una actividad operística estable, momento que se aproxima a pasos agigantados y para el que no parecemos tener —salvo la espléndida Orquesta Arbós— nada verdaderamente previsto. Para que una apresurada improvisación no cree, de entrada, vicios luego difícilmente salvables, sería bueno que en estas temporadas de "La Zarzuela" se intentara alguna cosa con vistas a soluciones ulteriores: promoción constante de cantantes españoles, dignificación y aumento del repertorio nacional, estudio de una posible traducción simultánea y almacenamiento correcto y sistemático de decorados y vestuario.

RECUERDO DE HIGINIO ANGLÉS, EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Por José López-Calo



Monseñor Higinio Anglés (1888-1969).

Me pide el director de RITMO unas líneas de recuerdo de Monseñor Anglés, para conmemorar el primer centenario del nacimiento del gran musicólogo español. Con gratitud acepté la invitación, que me permite honrar un poco más a quien fue mi gran maestro, hacia el cual tengo una deuda de gratitud que jamás podrá ser pagada. Y pienso que mejor que una síntesis biográfica, o incluso que unos juicios acerca de su obra, etc., podría resultar de interés para los lectores de RITMO la narración de algunas anécdotas o episodios suyos personales, ya que tuve la fortuna de haber sido su colaborador más íntimo durante los últimos años de su vida, así como un confidente, que recibió de él sus últimas voluntades y deseos, y, en fin, de haber sido quien le asistió en sus últimos momentos y quien tuvo el honor —doloroso honor, pero honor al fin y al cabo—, de cerrarle los ojos a su muerte y de cuidar de su cadáver hasta dejarlo en su Maspujols natal. Escogeré, pues, algunos de los rasgos más característicos de su personalidad y algunos hechos de su vida que los ilustren. Y para comprender algunos de estos hechos se debe tener presente que él en Roma vivió en el colegio que las religiosas alemanas de la Orden de Nuestra Señora ("Englische Fräulein") en la Vía Nomentana, donde le habilitaron una casita que había en la huerta; en ella vivía solo, atendido con sumo cariño y diligencia por una religiosa, Sor Octavia, que cuando la conocí yo y traté era ya mayor; ella le servía también la comida, que él tomaba en su mismo estudio. A aquella casita lo llevé, desde el hospital, a mediodía del día de la Inmaculada de 1969, después que se vio que la muerte era inminente y después que el médico director de aquella planta del hospital me hiciera firmar un documento de que yo me hacía responsable de todo lo que pudiera pasar, y en aquella casita, en su propia cama, murió a las 6,10 de aquella misma tarde (yo estaba a su lado, ayudándole a la respiración asistida con oxígeno y controlando los últimos momentos de la vida terrena de aquel hombre a quien yo tanto debía y tanto quería).

Religiosidad.—Es, sin duda, la característica con que él más estimaría que se comenzase este breve repaso de su

persona. Anglés fue un hombre sinceramente religioso y devoto. Sin alharacas ni demostraciones, pero de una profunda devoción y religiosidad. La última vez que le llamé por teléfono, justo dos días antes de que cayera enfermo con el mal que en menos de una semana le llevó a la tumba, la monja que me atendió al teléfono me dio la misma respuesta que tantas otras veces similares me había dado: *Está rezando el Oficio Divino en la capilla*. Era, en efecto, un hombre muy de capilla y muy de oración.

Amor a la Iglesia.—Intensísimo. Y trataba de inculcárnoslo a los alumnos, una y otra vez. Y el cargo que tenía, de Rector del Instituto de Música Sagrada, junto con los numerosos encargos de confianza que la Santa Sede le hizo, en aquellos años cruciales para la liturgia y la música sagrada, le llevaron a vivir los problemas de la Iglesia con una intensidad apasionada y llena de entrega personal. Muchas veces me manifestaba su preocupación por el futuro de la Iglesia, pues solía decir que, tras la subversión de la liturgia tradicional, que por entonces estaba siendo atacada ferozmente, vendrían los ataques al dogma y a la moral, con la inevitable destrucción de la fe y de la vida religiosa que ello acarrearía. Pero llegó un momento en que yo tuve la certeza de que el Papa Pablo VI apoyaba aquellos movimientos litúrgicos, a pesar de las pruebas irrefutables que nosotros le habíamos presentado de que alguno de los principales factores de aquella REFORMA litúrgica le estaban traicionando gravemente (luego, cuando el Papa tuvo otras certezas bien más graves, obró con energía, pero era ya tarde). En uno de los momentos más difíciles de aquella situación, que para nosotros era dramática, iba yo con él en un taxi a visitar al Cardenal Arcadio Larraona, entonces Prefecto de la Sagrada Congregación para el Culto Divino, para tratar con él aquellos graves problemas, y ante la profunda tristeza que invadía a Monseñor Anglés, yo le dije, literalmente: *"Mire, Monseñor: ni usted ni yo somos los responsables de esta situación; el responsable último, ante Dios y ante la Historia, es el Papa; nosotros hemos hecho todo lo posible para abrirle los ojos al Papa acerca de esta situación; él está ya informado; si él quiere seguir por este camino no es responsabilidad nuestra"*. Me contestó: *Usted se conforma con esos razonamientos; pero yo soy incapaz de hacerlo: sufro mucho, por el Papa y por la Iglesia*.

Idealismo.—Era un principio básico que trataba de inculcarnos a los alumnos. Trabajar *por amor al arte* (frase que repetía mucho). Para él la vocación musical del sacerdote era vocación de un servicio a la Iglesia, que había que hacer con amor y con gran generosidad. Esta generosidad, fruto de aquel profundo idealismo que movía su vida, tenía manifestaciones que llegaban a lo

extremo: nunca pedía nada para sí; vivió y murió pobre, pues sólo pensaba en cómo poder hacer algo por los demás, y sobre todo por la Iglesia. Al final de estas notas copiaré el discurso final que tuvo en el Instituto, donde aparecen de nuevo estas ideas, que para él eran esenciales.



Anglés solía escuchar discos con Cantatas de Bach, durante las comidas.

Profesionalidad.—No comprendía los aficionismos. Exigía de nosotros una formación musical muy seria. Pero lo que exigía de nosotros lo vivía él en su propia vida. Era incansable en el trabajo. Aunque al final de su vida la memoria —que la había tenido prodigiosa— le fallaba y llegó a equivocarse en algunas citas, nunca dejó de trabajar, hasta el día mismo en que cayó, herido de muerte, por una úlcera estomacal, sangrante pero indolora. Muchas veces he pensado la paciencia que los grabadores de Boileau tuvieron que tener con él, pues al corregir las pruebas, incluso de la música, introducía cambios constantemente. Era un auténtico avaro del tiempo: sin angustias, pero jamás perdía un minuto: en su propio despacho aprovechaba los instantes de salir una visita y entrar otra para escribir algo, leer, etc. En una ocasión me pidió, como tantas otras veces, que le ayudase en uno de sus trabajos (solía echar mano de mí para buscarle datos, corregirle las pruebas, etc.); yo, en vez de introducir a mano mis observaciones en su texto, se lo volví a copiar todo a máquina. Era poquita cosa, de modo que no gasté en ello más que unos minutos. Al entregárselo me dijo: *¿Y para qué lo volvió a copiar? Bah* —le

respondí. *No fueron más que unos diez minutos. Diez minutos por aquí y diez por allí, se va el tiempo* —me replicó.

Ingenuidad.—O sencillez, si se quiere. Parece difícil de comprender que un hombre de una inteligencia tan extraordinaria como era la suya, y de una personalidad tan portentosa, pudiera tener salidas tan espontáneas. Pero así era en realidad. Tenía rasgos sorprendentes. Un día nos dijo a un grupo de alumnos: *Cuando llegue al cielo, lo primero que haré, una vez saludado al Señor y a la Santísima Virgen, será ir a visitar a Bach, para agradecerle tanta y tan buena música religiosa como ha compuesto* (durante las comidas en su casita solía oír discos de música religiosa, preferentemente las **Cantatas** de Bach).

Españolismo.—Era un amante apasionado de España. Es famoso su discurso ante el VIII Pleno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que él tituló "Gloriosa contribución de España a la Música Universal". Respondía a la realidad de su pensamiento. Años antes de que nos conociésemos tuvimos un intenso intercambio epistolar, escribiéndonos con mucha frecuencia. En una de aquellas cartas me escribía: *Habrà usted observado que todos mis libros y publicaciones se han enderezado para la glorificación de España*. Un día me dijo, casi con lágrimas en los ojos: *Se me ha acusado de ser catalanista por haber escrito mis primeros libros en catalán. Pero, ¿qué podía hacer yo entonces, si era el tiempo de la Generalidad y sólo podía publicarlos en catalán...? Llegó alguna vez a lamentármeme de que España, a nivel oficial, no siempre le había reconocido su amor y sus servicios*.

Catalanismo.—Y sin embargo, era también un gran amante de su tierra y su región (él se hubiera horrorizado, sin embargo, si hubiera vivido las tendencias actuales NACIONALÍSTICAS, que no entraban, en el modo más absoluto, en su manera de pensar). Como buen catalán, tenía un amor extraordinario a Barcelona. Y se comprende, pues allí había pasado lo mejor de su vida y allí tenía sus mejores amigos. Cuando cayó en la enfermedad que en menos de una semana lo llevaría a la tumba yo no estaba en casa, por lo que fue el secretario del Instituto el que se encargó de organizar su ingreso en el hospital. Llegado yo a casa, al saber la noticia, me precipité al hospital, como es lógico. Apenas me vio, lo primero que me dijo fueron estas textuales palabras: *Si hay que operarme lléveme a Barcelona, no me operen aquí*. Hasta se podría citar la anécdota de que un día, en el Instituto, para decirnos que iba a la Embajada española ante la Santa Sede, dijo literalmente: *Voy a la Embajada castellana*. Y hay un hecho que nunca conté en público, pero que me parece debo decir en esta ocasión: la última palabra que pronunció en esta

vida fue en catalán. Era ya el día mismo en que murió: la víspera, día 7 de diciembre, yo había estado con él hasta muy tarde noche. Pero, casi de madrugada, me fui a mi casa a descansar un poco, dejando encargado a la monja que lo velaba que me llamase si empeoraba. Efectivamente, a eso de las cinco y media de la mañana me llamó. En un taxi fui corriendo al hospital: ya no podía hablar, pero aún estaba consciente; al verme, hizo un esfuerzo para incorporarse en la cama y abrazarme; poco después cayó ya en la inconsciencia, que a eso de las nueve de la mañana era poco menos que total; pues bien: en ese momento del comienzo de la inconsciencia, cuando ya no podía hablar (no sabíamos si aún oía), exclamó por dos veces: *Ay, mare; ay, mare*. Fueron sus últimas palabras (para mí fue emocionante que aquel anciano que estaba a punto de cumplir los 82 años, aquel gran hombre, en el momento supremo de la muerte se acordase de su madre. No me cabe duda, y lo mismo pensó la monja que estaba allí presente, que aquella "mare" a la que él invocaba no era la Virgen, sino su madre, la madre de su niñez en Maspujols).

Testamento espiritual.—El 15 de noviembre de 1969, tres semanas antes de morir, el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, que lo había tenido como director por espacio de 22 años, en los cuales Monseñor Anglés había hecho por él tantas y tales cosas que bien puede ser llamado su segundo fundador, le ofreció una solemne academia de despedida, presidida por el Cardenal Aloisi Marsella, Camarlengo de la Santa Iglesia, presentes el Embajador de España ante la Santa Sede, cardenales, obispos y numerosas personalidades.

Al final del acto, Monseñor Anglés, no obstante la intensa emoción de aquellos momentos, y no obstante que pocas horas antes hubiese sufrido, seguidos, dos fuertes ataques de corazón, que hicieron temer por su vida, quiso decir unas palabras. Palabras sencillas, como era su estilo, pero vibrantes, cálidas, con aquel entusiasmo, aquel fervor, aquella intensidad afectiva que él derrochaba cuando hablaba de la música sagrada.

Poseo copia de la grabación que le hicimos de aquel discurso; y, aunque ya lo reproduce, en su original italiano, como presentación de la recopilación de sus principales artículos, que publiqué en Roma en 1975, en tres volúmenes, con el título de "Hygini Anglés Scripta Musicologica", creo que no estará de más copiarlo aquí, traducido al español, pues, en mi opinión, representa la mejor expresión de su manera de pensar en cosas que en su vida fueron tan esenciales que constituían esa misma vida y que creo debe ser considerado como el testamento espiritual de aquel gran hombre que él fue. Helo aquí:

Eminencias Reverendísimas, Exce-

lencias, Monseñores, amigos todos en Cristo.

El médico me ha prohibido hablar en público, puesto que ayer tuve un infarto de corazón. Pero siento tanto la música, y siento tanto la obra de este Instituto, que sería para mí más doloroso y nocivo, también para mi salud, si no pudiese decir ahora una palabra.

¿Por qué amé tanto la música desde mi juventud? Porque he visto que la música, cuando es música sagrada, es el arte más cercano al Santísimo Sacramento, es el arte que sabe cantar a Dios, a la Virgen, a los Santos. ¿Por qué amé tanto la música sagrada? Porque he tenido siempre presente que en el cielo cantaremos. En el cielo no habrá, probablemente, el dibujo o la pintura o la arquitectura, pero habrá música, habrá canto.

Os doy las gracias a todos. Hoy han organizado este acto para mí, que no lo merecía. ¡Que un pobre sacerdote de un pueblo pequeño, un simple sacerdote, se vea obsequiado con este acto...! No se ajustan bien estos honores con la humildad que deben tener todos los que se dedican a la música, la humildad que tuvieron los grandes artistas. Nosotros, los músicos, debemos tratar siempre a la música con gran humildad, con reverencia. ¡Es un arte demasiado noble la música! Y sobre todo la música sagrada. Para nosotros, los sacerdotes, este arte es particularmente sagrada. Nosotros estudiamos este arte para cantar al Señor, para cantar a la Virgen, para cantar en el cielo, continuando nuestro canto por toda la eternidad. Entonces, entonces, este arte deberá ser un arte de humildad, de belleza, de amor.

Aquí he vivido durante 22 años. ¿Qué podría yo decir de la ayuda que he recibido, en primer lugar de la Sagrada Congregación para los Estudios? ¡Cuánto ha hecho por nosotros Su Eminencia el Cardenal Pizzardo, y toda la Sagrada Congregación, por nosotros, siempre, en todo momento...! Aquí he encontrado colegas, profesores, que para mí fueron hermanos; aquí he encontrado una familia, esta familia que

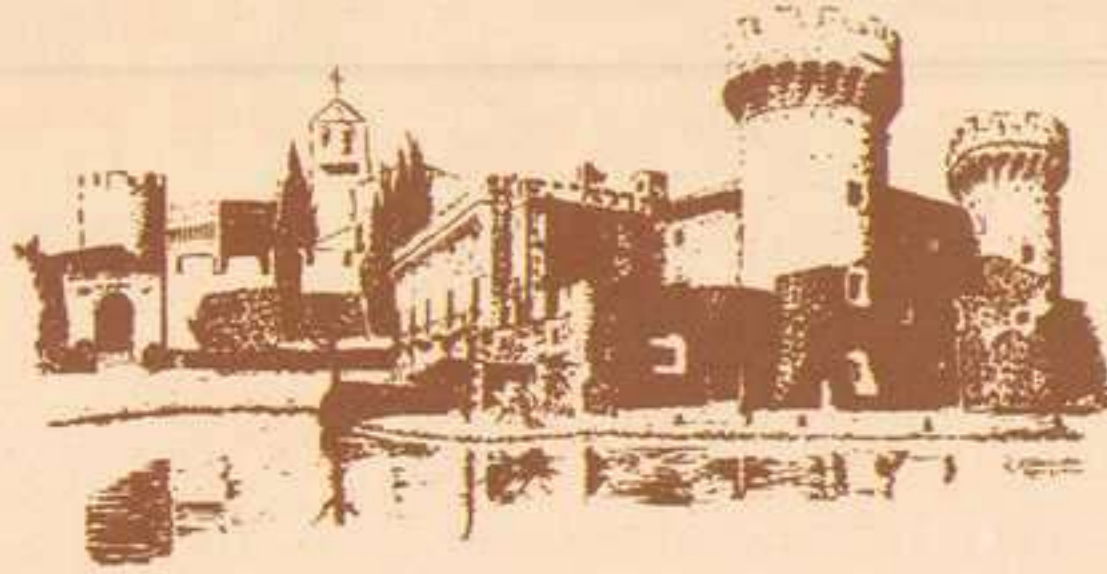
no vive más que para el arte, arte sublime, arte que sabe cantar, para dar alegría a la Humanidad y para exaltar y alabar al Señor. ¡Cuántos buenos ejemplos he visto yo aquí, en este Instituto, y cómo pido al Señor que la obra de este Instituto pueda continuar como hasta ahora, siempre progresando...! No he podido obtener aquel ideal mío, que Roma tuviese una Universidad de la música sagrada para todo el mundo. A pesar de eso, hemos instituido ya desde hace tiempo tantas escuelas superiores de música sagrada, en varias naciones, que están unidas a nosotros, y es ya como una Universidad que comienza a caminar.

Os doy, pues, las gracias a todos: a los profesores, a los alumnos, estos magníficos alumnos, ¡cuánta alegría me han dado...! A veces he sido demasiado duro con ellos, demasiado severo, pero la música merece que el profesor sea un poco severo, pero también amable. Gracias a todos los que habéis contribuido a este acto.

Continuemos, pues, con ánimo, con entusiasmo, cantando al Señor por todo el orbe católico.



Barcelona y Roma constituyeron un importante eje en la vida de Higinio Anglés. En la foto, la Sagrada Familia y el Coliseo.



Festival Internacional de música Castell de Peralada



Del 15 de julio al 20 de agosto

1988

DEL BARROCO AL BEL CANTO

INFORMACION Y RESERVAS AL TELEFONO: (972) 53 81 25

ANTHONY CAMDEN

Un solista de vocación orquestal

Por Pedro Beltrán Gámir

Presidente y primer oboe de la London Symphony y los London Virtuosi, Anthony Camden es, ante todo, una persona simpática. Cordial, amable, y siempre de buen humor, pasó en Alicante tres días con la Orquesta London Virtuosi. Luego volvimos a encontrarle en Londres con la London Symphony.

PEDRO BELTRAN GAMIR.—Usted parece sentir una especial predilección por España, dada la cantidad de conciertos que ofrece en nuestro país.

ANTHONY CAMDEN.—Ciertamente. España es mi país favorito. Me gusta el carácter español y tengo gran interés por difundir la música aquí. Por ello, tanto los London Virtuosi como la London Symphony aceptamos todas las ofertas que nos hacen las sociedades españolas. Otro factor añadido es el trabajo con Alfonso Ayjón, con quien me une una gran amistad. Con Alfonso sabes que todo va a funcionar correctamente y que no hay nada escondido por medio. Es algo que no ocurre en otros países.

P. B. G.—Este interés por España no se limita a ofrecer conciertos, sino que se extiende a la enseñanza, esa asignatura pendiente de nuestro país.

A. C.—Sí, tengo gran interés por fomentar la enseñanza musical en España. Es lamentable que se gaste tanto dinero en traer orquestas extranjeras y no se dediquen fondos a la creación de conservatorios. En Inglaterra se enseña la música gratis en los colegios y se prestan instrumentos a los niños. En España son escasas las becas.

P. B. G.—¿Qué importancia tiene el curso de música de cámara de Segovia, en este marco.

A. C.—El curso de Segovia es una de las experiencias más gratificantes de mi vida musical. Se integra la música con la ciudad, al ofrecerla en vivo en calles, plazas, jardines y terrazas. El público, incluso los paseantes y turistas, es entusiasta, lo que incentiva a los intérpretes, que eliminan toda rigidez y agotamiento. La unión de estudiantes



Anthony Camden, en el centro de la foto, con los London Virtuosi.

ingleses y españoles hace que ambos aprendan mutuamente. Los primeros son más técnicos y leen con rapidez las partituras; los españoles tocan con más corazón y sentimiento. En Segovia ofrecimos más de 50 conciertos en una semana en la última edición del curso. Lamentablemente el curso no va a poder continuar celebrándose allí, por razones políticas. Estamos buscando una nueva sede y Alicante será posiblemente la ciudad elegida. Los dos conciertos que ofrecimos en diciembre en el Teatro Principal, con Rafael Casasempere como solista, me han permitido conocer a este gran flauta, que será una ayuda inestimable para el futuro curso.

P. B. G.—Pero la esencia de su vida no es la enseñanza musical en España, sino la London Symphony, orquesta de la que forma parte desde hace veinte años y preside desde 1975. ¿Cuáles son las experiencias más intensas que ha vivido con la orquesta?

A. C.—Nunca podré olvidar las grabaciones con Britten, especialmente la de **Peter Grimes**. Ben volvía una y otra vez sobre la partitura. Pasamos diez días encerrados en Aldenburgh, sin contacto alguno con el exterior, ensayando todo el día. No se puede imaginar de qué manera Ben sentía su obra y sufría con ella. En cuanto a los conciertos públicos destacaría la versión de

Muerte y Transfiguración, de Strauss, que dirigió Karl Böhm en el Festival de Salzburgo de 1978. El propio director opinó que era la más profunda de su vida. Richard Strauss, especialmente por su **Concierto para oboe**, es mi compositor favorito, y aquello fue para mí la vivencia más intensa interpretando su obra. Hemos hecho poca ópera en vivo, por ello no puedo olvidar la **Carmen** del Festival de Edimburgo, con Abbado, Plácido Domingo y Teresa Berganza.

P. B. G.—¿Cuáles son los proyectos de futuro para la London Symphony, al ser nombrado Abbado director de la Filarmónica de Viena?

A. C.—Un nuevo tándem se ha hecho cargo de la Orquesta en el aspecto musical: Michael Tilson Thomas y Leonard Bernstein. Con el segundo haremos mucho Sibelius en Londres y en una gira por China en 1989. Con Tilson Thomas acabamos de terminar la grabación de la **Tercera Sinfonía** de Mahler. La orquesta seguirá trabajando con Abbado, Kleiber y Maazel e invitando a jóvenes maestros. Ahora estamos centrados en un gran festival de música británica. El festival se prolonga hasta junio y tocamos, principalmente bajo la dirección de Jeffrey Tate, obras tan importantes como **El sueño de Gerontius**, de Elgar; **Un hijo de su tiempo**, de Michael Tippett, y Sinfonías de Elgar, Walton y Vaughan Williams.

P. B. G.—¿Cuál es su opinión sobre la música británica actual?

A. C.—Britten supuso una revolución en el panorama musical inglés. Creó una auténtica ópera nacional e hizo cantable el idioma inglés. Para mí es un compositor venerado. Pero no es el único. Con acierto definió Elgar su **Segunda Sinfonía** como *apasionada peregrinación de un alma*; es una de mis obras predilectas. Las óperas de Tippett son fuertemente emocionales, y su interpretación constituye una de las escasas ocasiones en que escucho ópera en vivo. Igualmente admiro la ópera **Taverner**, de Maxwell Davies, y, por supuesto, las Sinfonías de Walton y Vaughan Williams. El British Council apoya de forma decidida todas las iniciativas en pro de la música británica, y este magno festival que celebramos, que incluye óperas en el Covent Garden y la English National Opera, ha recibido grandes ayudas. Estamos decididos a aumentar el número de obras de nuestra música en los conciertos en el extranjero.

P. B. G.—¿Qué representa The London Virtuosi en el concurrido panorama de orquestas de cámara inglesas?

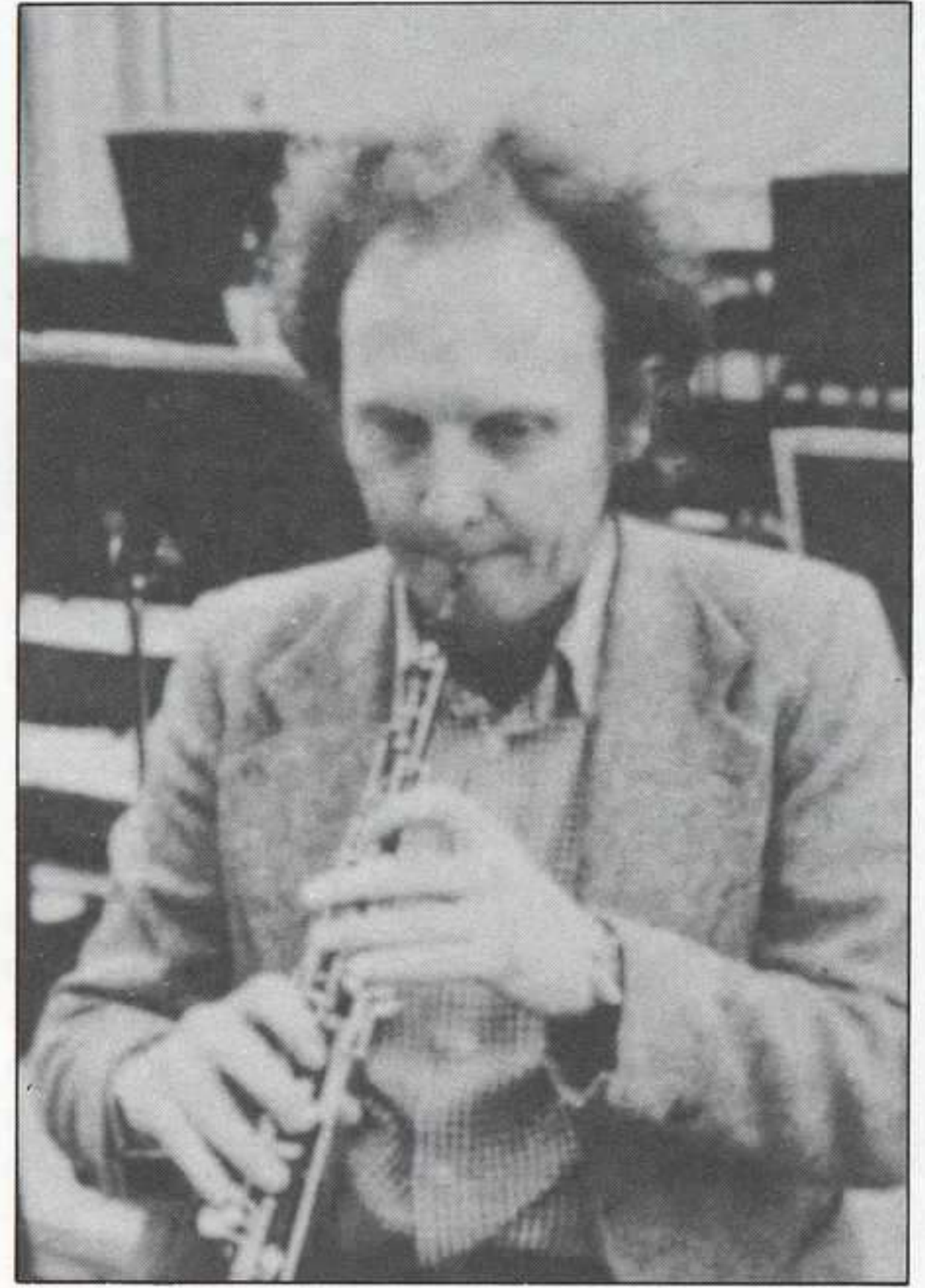
A. C.—The London Virtuosi somos un grupo de amigos que nos reunimos para hacer música. No es una orquesta permanente, ya que sus miembros son en su mayoría componentes de otras

agrupaciones. Hacemos un repertorio variado y disfrutamos al tocar juntos. No pretendemos hacer la competencia a las orquestas actuales, que tienen otras pretensiones diferentes, ni limitamos nuestro repertorio a un período concreto. Este año hemos sido invitados al Festival de Salzburgo.

“

Mi único deseo es seguir en la London Symphony

”



P. B. G.—¿Cuáles son sus proyectos para su carrera de oboísta?

A. C.—Empecé a tocar el oboe a los trece años, para curarme del asma. Me curé y le tomé cariño al instrumento, que ha sido mi compañero toda mi vida. Mi único deseo es seguir en la London Symphony.

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto de la Juventud

Artes Plásticas
 Fotografía Música
 Teatro Viajes Culturales
 Arqueología Científica e Industrial
 "Jóvenes Investigadores"

18 años
Y CULTURA
JUVENTUD

Música

Muestra Nacional de Música de Cámara (ciclos: antigua, romántica y actual) y **Ayudas** para favorecer la formación y promoción de intérpretes y compositores menores de 30 años.

Muestras Nacionales de Jazz, de Música Folk y Canción de Autor para conjuntos y solistas menores de 30 años.

Información

Organismos de Juventud de las Comunidades Autónomas

Instituto de la Juventud

C/ José Ortega y Gasset, 71
 28006 Madrid
 Teléfono (91) 401 13 00

C/ Marqués de Riscal, 16
 28010 Madrid
 Teléfono (91) 419 76 00

ANTONIO MARTIN MORENO

Director de los Cursos "Manuel de Falla"

RITMO.—Vista la independencia de que, en cierto modo, va a gozar el Curso a partir de este año, ¿ello va a implicar que en esta nueva etapa presente características distintas de las que ha tenido hasta ahora?

ANTONIO MARTIN MORENO.—En realidad, hasta el año 1985 el Curso "Manuel de Falla" tuvo su independencia del Festival en lo que a su dirección y programación respecta. Es cierto que a partir de ese año, en que me hice cargo de la dirección del Festival, también asumí la dirección del Curso al tratarse de una nueva etapa en la que había que reestructurar ambos temas, por descentralizarse la gestión de los mismos y realizarse desde Granada. Una vez cumplida esa etapa, y consolidado el nuevo organigrama, ha sido criterio del Ministerio de Cultura el independizar ambas gestiones al objeto de potenciar las mismas. Esta independencia nos va a permitir desarrollar el Curso en la misma línea ya iniciada: ofertar materias y profesorado que no se contemplan habitualmente en el contexto educativo musical ordinario y complementarlas con recitales y conciertos relacionados con tales enseñanzas.

R.—¿Se va a seguir dando protagonismo especial, y en qué medida, a la música contemporánea y a la antigua?

A. M. M.—Efectivamente son los dos polos sobre los que gira la programación del curso, incrementando el Curso de Composición con un Seminario y un Curso de Interpretación de la Música contemporánea, al igual que el Curso de Musicología, y complementando ambos con recitales y conciertos en los que se estrenen obras de compositores españoles actuales y se difundan o recuperen obras de nuestra propia historia de la música.

R.—Ante la próxima gran efemérides del V Centenario del Descubrimiento, ¿se contempla ya desde ahora una especial atención en estos cursos a la música latino-americana?

A. M. M.—En realidad ya hemos comenzado con esta próxima edición, incluyendo este apartado, entre otros, en los programas de piano y de guitarra. El proyecto es más ambicioso, pues junto a la programación de cursos específicos pretendemos producir y recuperar obras relacionadas con esta importante efemérides, claro que el proyecto depende en gran medida de los presupuestos.

R.—La cuestión presupuestos siempre es fundamental. ¿Los Cursos "Manuel de Falla" gozan de la dotación



Antonio Martín Moreno, tercero por la izquierda en la primera línea, con el Claustro de profesores del Curso Manuel de Falla, 1985.

suficiente en estos momentos? De todas formas, ¿es factible que puedan atemperarse en el futuro al protagonismo que deben tener dentro del marco del Festival?

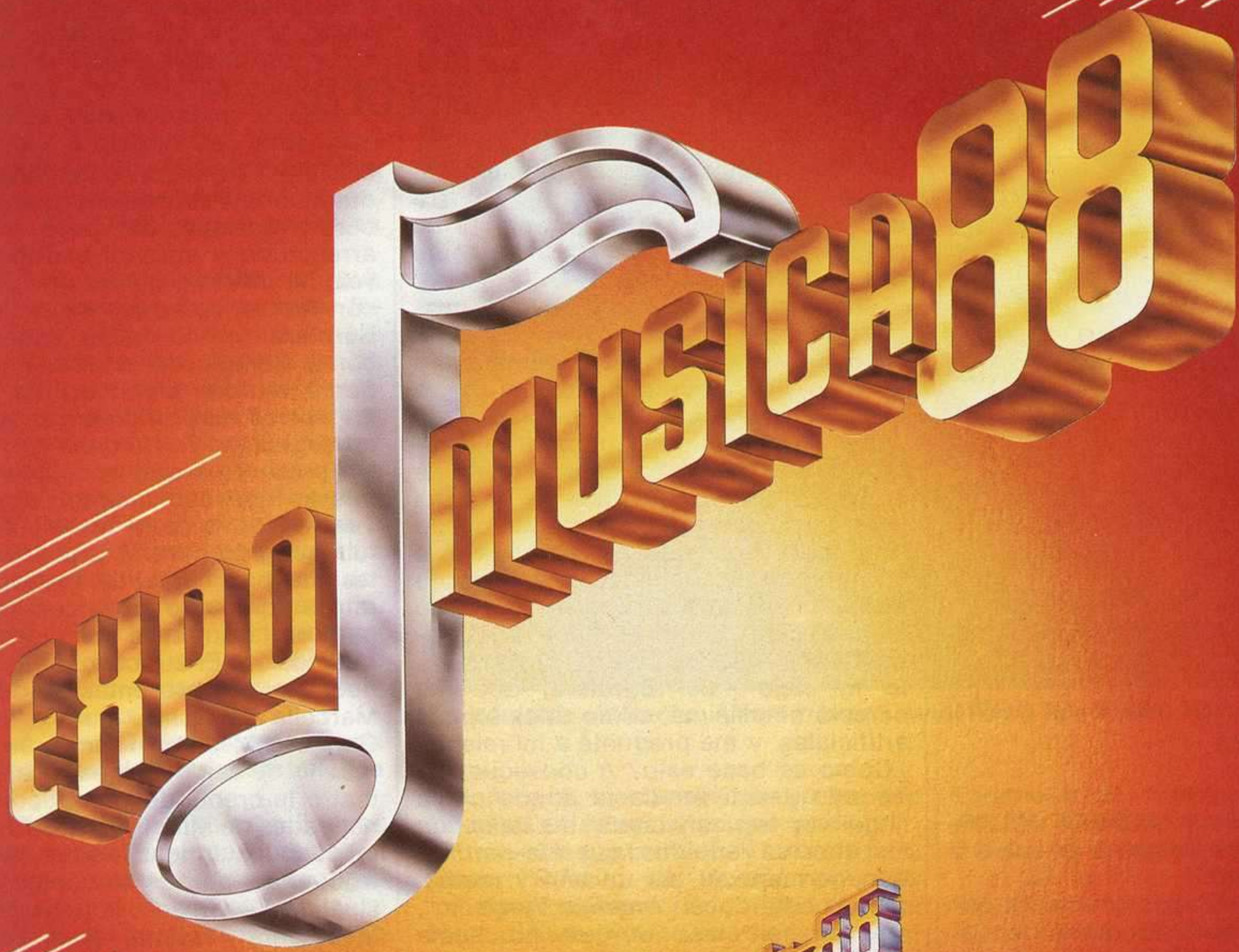
A. M. M.—El presupuesto sería suficiente si se tratase de unos cursos más o menos convencionales, pero no para lo que creo que deben ser los Cursos "Manuel de Falla", con una importante actividad en la recuperación y difusión de la música contemporánea y de nuestra música histórica, además de unas extraordinarias enseñanzas. Es difícil encontrar la fórmula ideal para el Festival de Granada, pero después de nuestra experiencia de estos tres últimos años, en que la atención a la música contemporánea y a la recuperación y difusión de nuestro patrimonio musical comenzó a ser una realidad en el Festival, parece que la fórmula más lógica es la de potenciar estos temas fundamentales —pero no nos engañemos, minoritarios—, en el marco más idóneo del Curso. Los espectáculos destinados al gran público se enmarcarían en la programación del Festival, que tendría su perfil diferenciador y de aportación en las enseñanzas y, sobre

todo, en los conciertos de música contemporánea y recuperación del patrimonio hispanoamericano producidos por el Curso, como resultado natural de una labor de enseñanza e investigación. Para ello es necesario incrementar sustancialmente el presupuesto, aspecto lógico si pensamos que todo el presupuesto actual del curso es inferior a lo que cuesta la actuación de cualquier orquesta importante, y, si me apura, es ligeramente superior al cachet de cualquier solista de renombre.

R.—¿Qué relación tienen los Cursos "Manuel de Falla" con la Universidad de Granada?

A. M. M.—En este momento es, por decirlo así, protocolaria, pero parece lógico, después de lo dicho anteriormente, vincularlos de manera más eficaz con la Cátedra de Historia de la Música, cuyos objetivos son la docencia y la investigación musicales. En este momento hay un proyecto bastante avanzado en este sentido, siendo posible que en un futuro muy próximo, entre otros aspectos, los diplomas del Curso puedan tener una validez académica dentro del marco fijado en la Ley de Reforma Universitaria.

Salón de La música



20/24 de ABRIL de 1988
Horario: 11 a 20 horas
(clausura día 24 a las 17 horas)
PABELLON 11
RECINTO FERIAL DE LA CASA DE CAMPO
MADRID

Organiza:



IFEMA

INSTITUCION FERIAL DE MADRID

DICRAF

BERIA

VIAJES MARSANS

LUIGI ALVA

Un tenor de larga carrera

Por R. Alier y A. Vilardell

Con motivo de su estancia en Barcelona como jurado del Concurso de Canto Francisc Viñas, y aprovechando un brevísimo espacio de tiempo libre, miembros de la Redacción de RITMO en Barcelona fuimos a entrevistar al ilustre tenor peruano, rogándole que nos hablara del período del inicio de su carrera, a lo que Luigi Alva accedió amablemente.

ROGER ALIER y ALBERT VILARDELL.—¿Cómo se despertó en usted la afición a la lírica?

LUIGI ALVA.—Empecé cantando con voz de soprano en la Escolanía del Colegio de La Salle de Lima, y viendo que cantaba afinado me pusieron como cabeza de coro. Cuando terminé mis estudios mi voz fue creciendo y empecé a cantar en concursos de la radio, lo que me hizo conocido y me obligó a ampliar el repertorio con boleros, canciones y alguna romanza de zarzuela. Luego entré en la Escuela Naval como cadete y allí continué cantando para los oficiales y me di cuenta de que tenía más vocación para el canto que para la Marina, por lo que la dejé. Para poder subsistir empecé a trabajar en una empresa privada y gracias a doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales, animadora del ambiente musical de Lima, participé en las sesiones de música y canto que ella organizaba, y en las que entré en contacto con el repertorio de zarzuela. En una temporada de este género que se organizó canté, entre otros, el papel de "Javier" de **Luisa Fernanda**. A la vez, obtuve contratos para la radio, que me supusieron audiciones de cuatro piezas tres veces por semana, lo que me impulsó a ampliar el repertorio añadiendo algunas arias de ópera, todas de un repertorio que no sería luego el mío, como **Favorita**, **Faust**, **Tosca**, etc., y en cambio nunca canté nada del **Barbiere**, etc.

Entonces pasaron por Lima el tenor Mario Pasquetto y el director de orquesta Antonio Rocco Guadagno (debía de ser el año 1950), quisieron re-

presentar **Pagliacci** y me ofrecieron el papel de "Beppe". Esta fue la primera ópera que canté en un escenario; me preparé bien, me gustó, y luego me ofrecieron **La Traviata**.

Luego hubo una gran campaña publicitaria para lanzar el film "El gran Caruso" y en cada país sudamericano se hizo un concurso nacional, cuyo ganador acudiría a la final en Río de Janeiro; el premio era un año de estudios pagados en la escuela de canto de la Scala de Milán. Me presenté en Lima y perdí; no gané en mi país y me quedé "con los crespos hechos", como se dice en mi tierra. Escuchando la final por la radio, oí un aria que me impresionó mucho, cantada por el tenor venezolano Carlos Almenar Otero: "Ecco ridente in cielo", del **Barbiere**, que me pareció difícilísima, como unos fuegos artificiales, y me pregunté a mí mismo: ¿Cómo se hace esto? A consecuencia de esto decidí ver hasta dónde podía llegar con mi voz y resolví ir a Italia con los ahorros reunidos, que me permitirían permanecer allí un año y medio. Tomé un barco, el "Americo Vespuccio", en tercera clase porque no había cuarta, pasé por Barcelona —conservo incluso unas fotos en la Plaza de Cataluña con los pichones en la mano— y seguí hasta Génova, a donde llegué en abril de 1953. Decidí buscar un maestro de canto y conocí a Cesare Chiesa, que lo que era de Siepi. *Bella vocina*, me dijo, pero yo lo encontré demasiado anciano a pesar de que era un gran maestro. Luego trabajé con Adelaide Saraceni; me encontraba a gusto con ella, porque era argentina y hablaba mi idioma. Pero luego pensé que era más adecuado que me enseñara un hombre. A través del tenor Gianni Poggi, a quien yo había escuchado en Lima, llegué a Emilio Ghirardini, un barítono de discreta carrera pero con dotes de maestro. Entre sus alumnos estaban Renata Scotto, Angelo Lo Forese y Salvatore Puma. Me tomó como alumno pese a que tenía que ausentarse y me encargó que durante el mes que duraría su ausencia me aprendiera **Il barbiere di Siviglia** de memoria. Me costó muchísimo, sobre todo por los recitativos —era la primera vez que entraba en contacto con ellos, ¡qué pesados! fue terrible—. Regresó Ghirardini y comencé a conocer mi voz, que yo había manejado antes con gran soltura e inconsciencia, quizá. Empecé a encontrarme con mil problemas: tuve que aprender qué era el pasaje, y que una posición no era justa; lo que me salía tan bien en Lima, aquí se me hacía difi-

cilísimo. Fue un lapso de transición que duró unos seis meses y que podía haberme desanimado, pero me las fui arreglando y aprendí a usar mejor mi voz. Mi maestro quería que yo cantara con fuerza, como era su estilo —lo del **Barbiere** me lo había sugerido sólo como ejemplo de estudio— y me proponía estudiar **L'amico Fritz** —una de las óperas más difíciles que hay por su envergadura; yo no daba pie con bola. Me presentó a otro concurso de voces nuevas que anualmente convocaba el Teatro Nuovo de Milán. Me presenté y fui escogido para el grupo de cantantes que iba a cantar **La Traviata** inaugural de aquel año, obra que ya conocía pero en la que tuve que LIMPIAR la pronunciación. El atractivo de esa primera noche era la presentación de la joven Marcella de Osma, alumna de la gran Carmen Melis, y como se hablaba mucho de esa nueva estrella, acudió al teatro la crema de los críticos y personalidades de Milán. No nos fue mal y en mi caso las críticas fueron relativamente buenas, porque se comentó mi musicalidad, el fraseo, la afinación, la voz ideal para **Traviata**, el que en el escenario me movía bien y que se me veía con futuro. En la segunda función me llamó aparte Giulio Confalonieri, crítico, musicólogo y director de la Escuela de Canto de La Scala y me dijo: *Tenemos necesidad de una voz como la suya en nuestra escuela, porque queremos hacer una compañía que se llamará I Cadetti della Scala*. Me dieron una bolsa de estudios que me vino muy bien, pues mis recursos estaban agotándose, y yo, con veintisiete años, empecé a estudiar óperas del Setecientos, de Jommelli, Vivaldi, etc., que me cuadraron muy bien, y me dieron una disciplina en el canto bajo la guía vocal del maestro Campogalliani. Para mí fue una ópera estupenda, porque en este momento formábamos esta compañía de I Cadetti Paolo Montarsolo, Ilva Ligabue, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Mariella Adani, Giorgio Tadeo y yo mismo. Todos hicieron una gran carrera; así fue como en La Scala se oyó hablar de mí.

El maestro Cantelli estaba buscando cantantes para el **Così fan tutte** que tenía que haber inaugurado La Piccola Scala (teatro de cámara adyacente a la gran Scala), me encomendó la parte de "Ferrando" junto a —figúrese mi emoción— Elisabeth Schwarzkopf y Nan Merriman. Pero, por varias razones, se cambió luego este título por **Il matrimonio segreto**, de Cimarosa. Para esta ópera tuve que hacer una nueva audición con el maestro De Sabata y tuve la

suerte de ser elegido también, junto a la Simionato, la Sciutti, Calabrese, etcétera. Después de la solemne inauguración (26 de diciembre de 1955) con la ópera de Cimarosa, se cantó también el **Così fan tutte** proyectado. La tercera ópera que hice fue **Il barbiere di Siviglia** en La Scala grande, con la Callas, Tito Gobbi, N. Rossi Lemeni, etc., y con Giulini como director. La cuarta fue **Falstaff** con Von Karajan, y con T. Gobbi como protagonista. Inmediatamente siguieron los discos, que son muy importantes, como ustedes saben.

R. A. y A. V.—¿Hubo algún bache en esa carrera?

L. A.—Podía haberlo habido, porque llegué un momento en que cantaba demasiado. Todo eran debuts para mí. No tenía un momento libre, porque iba de un ensayo a otro, estudiaba continuamente, hasta el punto de que en el taxi de mi casa a La Scala, disculpándome ante el taxista, empezaba a vocalizar. A veces entraba en La Scala en la noche de función sin saber qué ópera iba a cantar, pues mi contrato me obligaba a tantas representaciones que canté demasiado. Mi órgano vocal se resintió. Tuve que poner un freno y seleccionar a partir de entonces lo que podía hacer. Por suerte me di cuenta a tiempo y este período duró poco.

R. A. y A. V.—¿Quién le enseñó esa agilidad, que ha sido su característica principal?

L. A.—Mis agilidades no eran buenas al comienzo, como puede notarse en mis primeras grabaciones: eran ligadas, como un "glissando" preciso, pero no se destacaban en él las notas como perlas, que es lo ideal. Yo no nací con una gran facilidad para la agilidad. Walter Legge, marido de E. Schwarzkopf, me indujo al comienzo a evitar que se oyera el típico "ha-ha-ha-ha" en la agilidad; yo lo consideré sagrado, porque me lo había dicho él, lo que supuso un límite en mis posibilidades. Hasta que un día Claudio Abbado, preparando **Il Barbiere** en Salzburgo —que luego grabamos en disco— me dijo: *Tú tienes que hacer el canto más "scandito", las notas más separadas en la coloratura; y cuando yo le conté mis problemas psicológicos en torno a este tema me aseguró que así yo lo iba a mejorar. Entonces me encontré con Teresa Berganza, a la que todos admiramos por su estilo y su limpieza en la coloratura, y conversamos mucho sobre esto y me dio confianza para seguir por este camino. No convencido todavía, fui al maestro Campogalliani, un especialista en voces, que me dio la BENDICIÓN final, diciéndome: tú tienes que hacer esto, ya que en la época del tenor García (el que estrenó **Il Barbiere** en 1816) él cantaba con lo que se llamaba un *golpe de garganta*, que es un golpe de glotis, pero no es un TRUCO porque si se hace mal es una porquería; hay que estudiarlo bien para que sea todo "legato" y las notas bien claras. Entonces comencé a perfeccionar este sistema, que me ha dado muchas satisfacciones.*



De izquierda a derecha, Albert Vilardell, Luigi Alva y Roger Alier.

R. A. y A. V.—Dentro de su carrera ¿cuál es el compositor que prefiere?

L. A.—Me gusta mucho Donizetti para cantar; Rossini me ha dado muchas satisfacciones por la actividad que me ha supuesto, y también roles muy ligeros, muy brillantes; el canto de Donizetti es otro: su fraseo me da un gran placer. Y por supuesto Mozart, que es otro capítulo. De Donizetti he cantado **L'elisir d'amore**, **Don Pasquale** y **La figlia del reggimento**.

R. A. y A. V.—¿Considera esta última obra muy difícil?

L. A.—Sí, muy difícil; por supuesto que yo no cantaba el aria en su versión original con los Do naturales; yo la bajaba porque mi Do no es feliz y no es pecado el reconocerlo. No todo el mundo sabe que hay autorización para bajar "Di quella pira" de **Il Trovatore**, "Che gelida manina" de **La Bohème**, etcétera, pero hay la manía de hacer cantar a tono y exponer a un cantante a que si no tiene el Do natural bien, se quite de encima esa ópera, lo que me parece muy injusto.

R. A. y A. V.—¿Usted no ha sido nunca un cantante de agudos?

L. A.—No, mis agudos no han sido nunca fáciles; me los he tenido que trabajar, pero ¿para qué voy a correr riesgos con un personaje tan lindo como es "Tonio", que es primo hermano de "Nemorino", brillante y simpático? Si hay alguien que pueda lucirse con los agudos, mejor para él.

R. A. y A. V.—Estuvo usted en Madrid, una temporada o dos, ¿verdad?

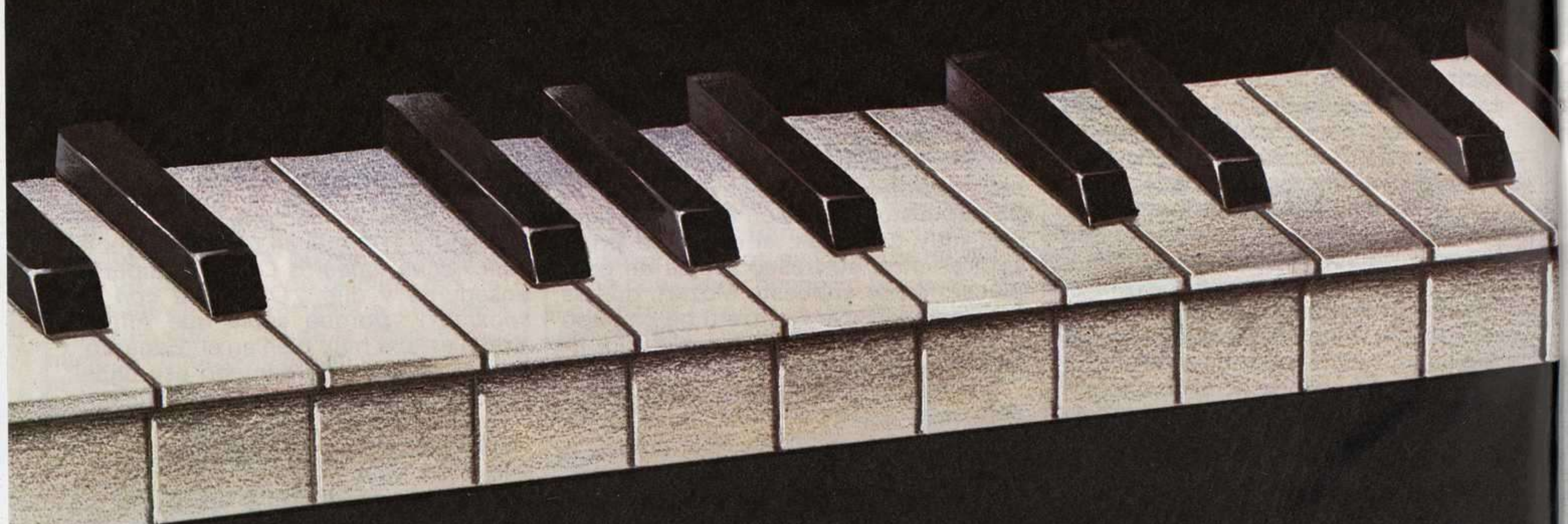
L. A.—Sí, en Madrid canté **Falstaff**, **Il Barbiere** y luego **La Cenerentola**, me parece, y también hice la **Lucia di**

Lammermoor, aunque ello fue en un papel y unas circunstancias especiales. Estaba yo cantando **Barbiere** y **Falstaff** y un día me llama el director del teatro y me dice: *Luigi, tienes que hacerme un favor. Tienes que decirme que sí en este momento. ¿De qué se trata?*, pregunté. *Esta noche tenemos Lucia*. Comprendí enseguida y dije: *¿Qué pasa con "lo sposino"?*, porque sabía que Alfredo Kraus estaba muy bien en el "Edgardo", y yo nunca habría cantado ese papel. *Pues nada*, me dijo, *que ha enfermado y no encontramos sustituto*. Yo dije: *Quisiera decirte que sí, pero ¿por dónde empiezo? ya que no sé nada de esta obra*. A mí, me dijo él *lo único que me interesa es que te vistas, que estés ahí y que cantes la arietta de "lo sposino"*. *Nunca la he cantado y no sé cómo es*, contesté yo. Eran las once o las doce. *Mira, te pones cerca del apuntador, cantas el aria, y luego en el concertante te vuelves de espaldas y lo acabas como puedas*. Tomé la partitura y vi que podía hacerlo para salvar la situación y acepté con la condición de que no se cambiara el nombre en el reparto y que nadie lo supiera. Pueden figurarse la cara de Gianna d'Angelo y Alfredo Kraus cuando me vieron entrar en escena. Al día siguiente, la crítica dijo *Lo sposino* —y aquí el nombre del otro tenor— *resultó decoroso*. Así canté yo en Madrid, por una única vez, "lo sposino" de **Lucia di Lammermoor**.

(Llaman al tenor para reunirse con el jurado y tenemos que despedirnos de él, agradeciendo su cortesía para con RITMO y sus interesantes declaraciones sobre el modo como dio inicio a su brillante y dilatada carrera.)

para la buena musica...

RÖNISCH



buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA

HERBERT VON KARAJAN, EL ULTIMO LEGENDARIO



Por Juan Ignacio de la Peña

El día 5 de abril, Herbert von Karajan ha cumplido 80 años. Quizá este frío dato numérico —pero de indudable valor sentimental— era lo único que le faltaba al gran divo de la batuta para entrar en la leyenda; para traspasar el umbral intangible del mito. Hombre poderoso, arrogante, de personalidad dominante y magnetismo carismático, gran músico por encima de todo, tal vez sólo le faltara *ingresar en esa suerte de estado de santidad que los más grandes directores alcanzan con la vejez*, en palabras de un comentarista norteamericano. Y ahora, al alcanzar esa cifra, que parece tener algo de mágico y cabalístico, todo lo que representa la figura de este hombre se

ve ligado indefectiblemente al mito. El es ya, como reza —y no casualmente— el título de este trabajo, redactado con motivo de tal efemérides, una auténtica leyenda viviente: el último de los legendarios directores de orquesta.

Una síntesis biográfica

Herbert von Karajan nació en Salzburgo —tierra de música y de músicos— el 5 de abril de 1908, en el seno de una familia relacionada no hacía mucho con la aristocracia austríaca, como denota el “von” que porta su apellido y que procede del ennoblecimiento de su bisabuelo Johann Georg Karajannis (éste fue, asimismo, el responsable de la abreviatura del nombre familiar, cuya raíz más profunda se encuentra en la Alta Grecia; en Macedonia, más concretamente). Su abuelo, Theodore, fue

profesor de filología alemana en la Universidad de Viena y, más tarde, decano. Heribert (tal como fue bautizado, si bien luego suprimiría la “i”) fue el más pequeño de los dos hijos del matrimonio formado por el doctor Ernst von Karajan, prestigioso cirujano, y Martha Kosmac, mujer de antecedentes eslavos. La familia, que había residido en Viena durante décadas, se trasladó a Salzburgo cuando Ernst, el padre de Karajan, fue destinado como jefe de cirugía al único hospital que había por entonces en esta ciudad.

Habiendo crecido en un medio intelectual y de inclinaciones artísticas (su propio padre era músico y le apasionaba ejercer como actor), comenzó sus lecciones de música a edad muy temprana, y en poco tiempo superó el nivel de su hermano Wolfgang, año y medio mayor que él; a los 5 años ejecuta por vez primera en público. Tras una etapa

de estudios en Londres, de regreso a su ciudad natal, los dos hermanos traban amistad con Bernhard Paumgartner, el que fuera tantos años director del Mozarteum de Salzburgo; este excelente pedagogo fue un gran consejero, ya que —percibiendo que Karajan no se encontraba del todo satisfecho con el piano— le sugirió la posibilidad de dedicarse a la dirección orquestal, haciéndole tomar el camino de Viena. Allí, su profesor de piano, el renombrado Josef Hofmann, observa con perspicacia la inclinación del joven Karajan por la gran forma y la innata imaginación que siente por el sonido. Le dice: *Sólo la dirección de orquesta le producirá satisfacción.*

Ante la reticencia paterna —su madre no concibe elegir profesión tan insegura— consigue finalmente ingresar en la Academia de Música y Artes Escénicas de Viena para estudiar dirección orquestal con el prestigioso director austriaco Clemens Krauss y con Alexandre Wunderer. Al parecer el voluble Krauss no se ocupaba gran cosa de su aula, así que un grupo selecto de condiscípulos resuelven crear su propio GABINETE DE EXPERIMENTACION, estudiando y analizando en profundidad las óperas que más tarde serán escenificadas en la Staatsoper. Karajan asegura que ese aprendizaje, por su empirismo, le resultaría de gran eficacia. Entre sus mentores en Viena hemos de hacer mención también de Franz Schalk, el entusiasta paladín y epígono de Bruckner, que a buen seguro aleccionará a su discípulo sobre la música del organista de San Florián: hoy día Bruckner no es sólo uno de los autores favoritos de nuestro director; me atrevería a afirmar incluso que es, junto con Richard Strauss —y, quizá, Wagner— donde el magisterio y la supremacía de Karajan resultan más indiscutibles.

Karajan se presenta al público como director en su ciudad, Salzburgo, el 23 de enero de 1929; aún no ha cumplido 21 años y su padre tiene el orgullo de ejecutar el clarinete ese día en la orquesta profesional que se había contratado al efecto (Karajan mismo había reunido todo lo que pudo para financiar su propia presentación). Entre el público presente se encuentra el intendente de la Opera de Ulm, pequeña localidad alemana. Impresionado, le pide que dirija en su teatro.

En Ulm, pequeño teatro de provincias sito en una ciudad de 60.000 habitantes, Karajan encuentra una orquesta muy modesta que no supera la treintena de ejecutantes. En su mente tenía la imagen sonora que quería obtener, pero lógicamente ésta aún le estaba vedada con medios tan precarios. Pero su nivel de conocimiento respecto a un gran número de obras progresó geométricamente: de esa época, cuenta Karajan, proviene su conocimiento exhaustivo —casi ciego— de **El Caballero de la Rosa**, de Richard Strauss, uno de sus grandes CABALLOS DE BATALLA a lo largo de toda su carrera. Y todo por un problema de orden doméstico,

un tanto prosaico: hubo de trabajar con un bajo que desconocía el papel del “Barón Ochs von Lerchenau” y no sabía leer música. De esta forma tan intensiva de trabajar el repertorio, Karajan obtuvo un gran provecho: un gran número de obras quedaron grabadas indeleblemente en su cerebro.

En 1934, el intendente de Ulm, convencido de la proyección de su director musical, pone a éste contra las cuerdas: abandonará el teatro oteando horizontes más ambiciosos. Si no, corre el peligro de estancarse, de adocenarse; le dice: *Usted ha mejorado. Creo que ha nacido para grandes cosas, pero sepa que no le contrataremos para la próxima temporada. Debe usted nadar o ahogarse.* Karajan resuelve, pues, marchar a Berlín, verdadera capital musical de Europa. Allí oye por primera vez a la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Furtwängler y desde ese mismo momento ambiciona ponerse al frente de ese instrumento maravilloso. Con su paciencia y determinación, ya veremos cómo alcanzará éste su más importante objetivo, amén de muchos otros. Pero en Berlín Karajan consigue por fin trabajo; lo encuentra cuando persuade a los responsables de la Opera de Aachen para que lo contraten a prueba.

Aachen (Aquisgrán o Aix-la-Chapelle) tiene un teatro mucho más importante que el de Ulm: la orquesta cuenta con 80 elementos y hay muchos más medios. Allí debuta Karajan con **Fidelio**, de Beethoven; tiene éxito y le contratan como director de orquesta. Un año después es nombrado “Generalmusikdirektor”, es decir, máximo responsable y primera autoridad de toda la vida musical de la ciudad y toda su zona de influencia... Con 27 años, es el “Generalmusikdirektor” más joven de toda Alemania. Tras **Fidelio** dirige, cómo no, **Der Rosenkavalier** y, por supuesto, Wagner. Es invitado también por otros teatros de primer orden, como Frankfurt y Karlsruhe, y da conciertos sinfónicos que obtienen gran eco (sobre todo de la crítica). Dirige por vez primera a la Orquesta Filarmónica de Viena. Todo un sueño...

En la preguerra es ya un personaje famoso; muy apreciado en Berlín, donde dirige con gran éxito en la Opera del Estado, restituyendo las “matinées” sinfónicas de la orquesta de la Opera (la Staatskapelle) que había creado Erich Kleiber. Entonces ya se habla del MILAGRO Karajan, en frase de un crítico que corre de boca en boca. Dirige dos conciertos a la Filarmónica con gran resonancia, hasta que Furtwängler, celoso hasta lo enfermizo del éxito de su joven colega, le veta como director de su orquesta.

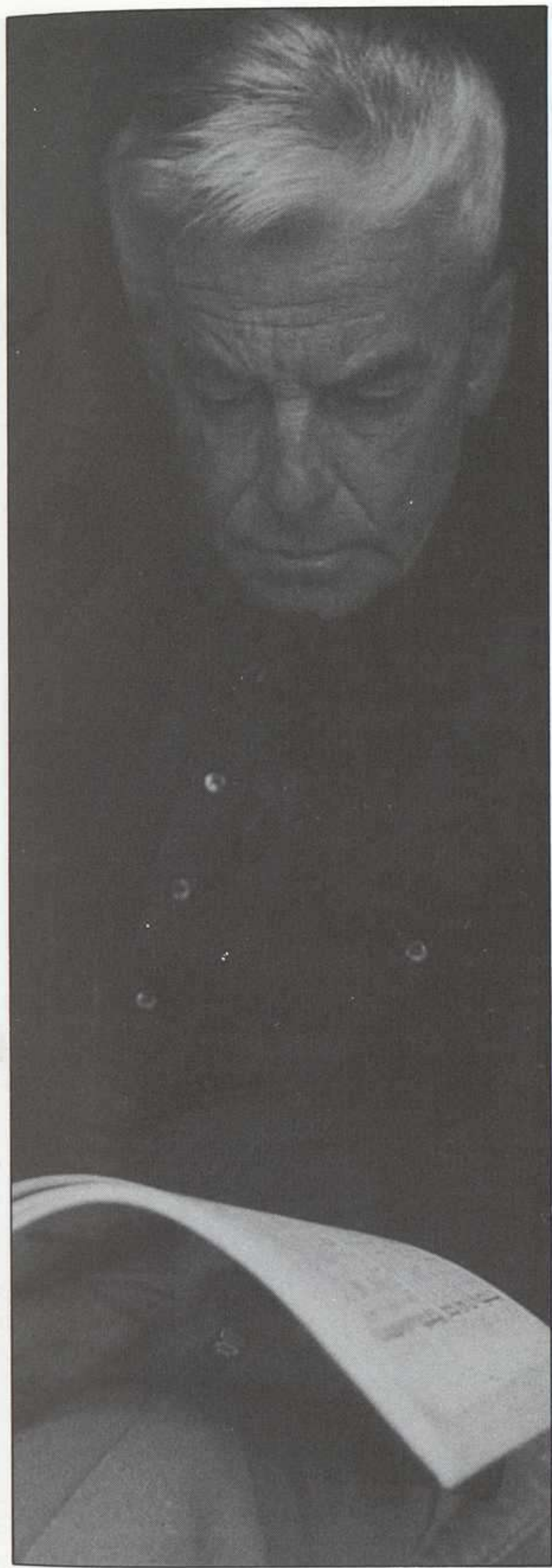
La estrella de Karajan, no obstante, sigue ascendiendo, hasta que de pronto pierde su puesto en Aachen y encuentra dificultades, pese a su prestigio, para trabajar en Alemania. Al final de la contienda bélica marcha a Italia y vive un tanto oculto por temor a que se le identifique como un nazi (más tarde

dedicaremos un espacio a este problema). Regresa a Austria terminada la guerra y consigue dar algún concierto con la Filarmónica de Viena, pero, en pleno proceso de desnazificación, se le prohíbe dirigir oficialmente. En 1946, Karajan gasta sus energías en tratar de levantar el Festival de Salzburgo; es, desde luego, el “alma mater” de su reinauguración, pero no puede subir al pódium; como él mismo dice, decide REFUGIARSE en la concha del apuntador. En 1947 surge el primer rayo de luz, cuando los suizos lo invitan a Lucerna. Karajan ha estado siempre agradecido a los suizos, y desde entonces nunca falta a su cita estival con Lucerna; incluso hoy que —por motivos de salud— ha restringido masivamente sus apariciones, reduciendo su esfera de actividad a Berlín y Viena, todos los meses de septiembre acude a dirigir al Festival de Lucerna.

En plena prohibición, es contratado por el célebre productor discográfico Walter Legge, de la EMI, fundador de la Philharmonia Orchestra londinense y casado con la famosísima soprano alemana (luego naturalizada inglesa) Elisabeth Schwarzkopf (Legge, en virtud de un CAMBALACHE con una firma suiza, estuvo en condiciones de contratar al ENEMIGO; de lo contrario, no lo hubiera podido hacer). También se le nombra director de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena (Sociedad de Amigos de la Música), uno de cuyos predecesores había sido nada menos que Johannes Brahms. A finales ya de 1947 es rehabilitado y sus nuevos contratos le ligan de un lado a la Philharmonia de Londres, sobre todo para grabar en el nuevo formato del microsuro, y a las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Viena, en su calidad de director de la Musikfreunde, con un mínimo de ocho a diez conciertos por temporada en la vieja capital imperial.

En 1951 y 1952 es llamado por Wieland Wagner a los reorganizados Festivales de Bayreuth (¡dirige todas las obras, incluyendo la **Tetralogía**, de memoria!), pero no hace buenas migas con este hombre egocéntrico y autoritario como él... Un impás es abierto cuando se le llama a La Scala de Milán como director artístico —el primer alemán en este puesto—; allí dirige a los grandes italianos y alemanes en sus idiomas originales (aunque esto parezca hoy una perogrullada, por desgracia no era práctica habitual entonces; en Italia, Wagner se solía interpretar en italiano y, en Alemania, Puccini en alemán; y esto en el mejor de los casos, ya que otras veces se producía el batiburrillo de una ópera cantada en dos o tres idiomas, según la procedencia de los cantantes). Allí, en la Scala, Karajan da curso por primera vez a su afición de “metteur en scene”, que aleteaba ya en Ulm cuando ayudaba a realizar los decorados, y que eclosionará definitivamente más adelante, en Viena y sobre todo en su propio Festival de Pascua salzburgués.

Estando en Roma, en noviembre de



1954, Karajan y su agente artístico se enteran por una nota de prensa del fallecimiento de Wilhelm Furtwängler... y ahí comenzó el BAILE. Suenan continuamente los teléfonos, se habla con unos y con otros. Días antes nuestro hombre, que es sin duda el director del área germánica más capacitado para suceder al mítico maestro, se ha entrevistado con el intendente de la Filarmonía de Berlín, un hombre leal a Furtwängler, pero preocupado ante el mal cariz que va tomando la salud de éste. Le pregunta a Karajan que, si llegara a suceder algo (obviamente la incapacidad o el fallecimiento de Furtwängler), estaría o no dispuesto a asumir la dirección de la orquesta. Karajan dice que sí. Más que dispuesto, añadiría yo, ¡estaría entusiasmado! Había una gira prevista por América para poco después y Karajan, no sin algún que otro tira y afloja y sin dejar de

presionar, resuelve ir al frente. Durante la gira, la orquesta le nombra nuevo Director Musical y, al regreso, el nombramiento es ratificado por el Senado de Berlín.

A partir de aquí la historia es mucho más conocida. Sucesivamente nombrado director artístico del Festival de Salzburgo, de la Opera del Estado (Staatsoper) de Viena... Ocho años después de haber sucedido a Karl Böhm en este puesto, lo abandona en 1965, al no aceptar las condiciones de trabajo impuestas en el coliseo vienés. Esta dimisión le lleva a fundar en 1967 —y para dar rienda suelta a sus ideales operísticos— su propio festival: el de Pascua de Salzburgo (más tarde fundará el de Pentecostés). De 1949 a 1959 director de la Orquesta Philharmonia de Londres; no volverá a tener otro contacto intensivo con una orquesta fuera del binomio Viena-Berlín hasta que en 1969, tras el fallecimiento de Charles Munch, asegura con su prestigio la continuidad de la recién fundada Orchestre de Paris, renunciando dos años después. Desde entonces, no se le ha visto al frente de otra orquesta que no sean sus DOS AMORES: las Filarmónicas de Viena y Berlín.

En 1977 reanuda sus relaciones con la Opera de Viena. En 1982, al poco de concluir una gira por los EE. UU. donde por fin Karajan obtiene el éxito abierto y generalizado, la admiración que hasta entonces le habían negado el público y la crítica americanos, estalla la BOMBA de su posible ruptura con los filarmónicos berlineses; el motivo, una reyerta originada por la negativa de los músicos a admitir en su seno a Sabine Meyer, una clarinetista recomendada por el maestro y que había hecho la gira americana a prueba. Amenazas, suspensión de muchas actividades (con el consiguiente quebranto económico para la orquesta), dimisión del intendente Peter Girth, incremento de las actividades de nuestro director al frente de la Filarmonía de Viena (una auténtica BOFETADA para los berlineses), etcétera. Pero las aguas terminan volviendo a su cauce; demasiados intereses en juego, piensan muchos, no sin razón. Hoy, en 1988, Karajan sigue al frente de sus músicos berlineses, sigue haciendo películas con ellos, les sigue llevando al Festival de Pascua, a Lucerna, y sigue haciendo docenas de grabaciones. La vida continúa...

Daguerrotipo

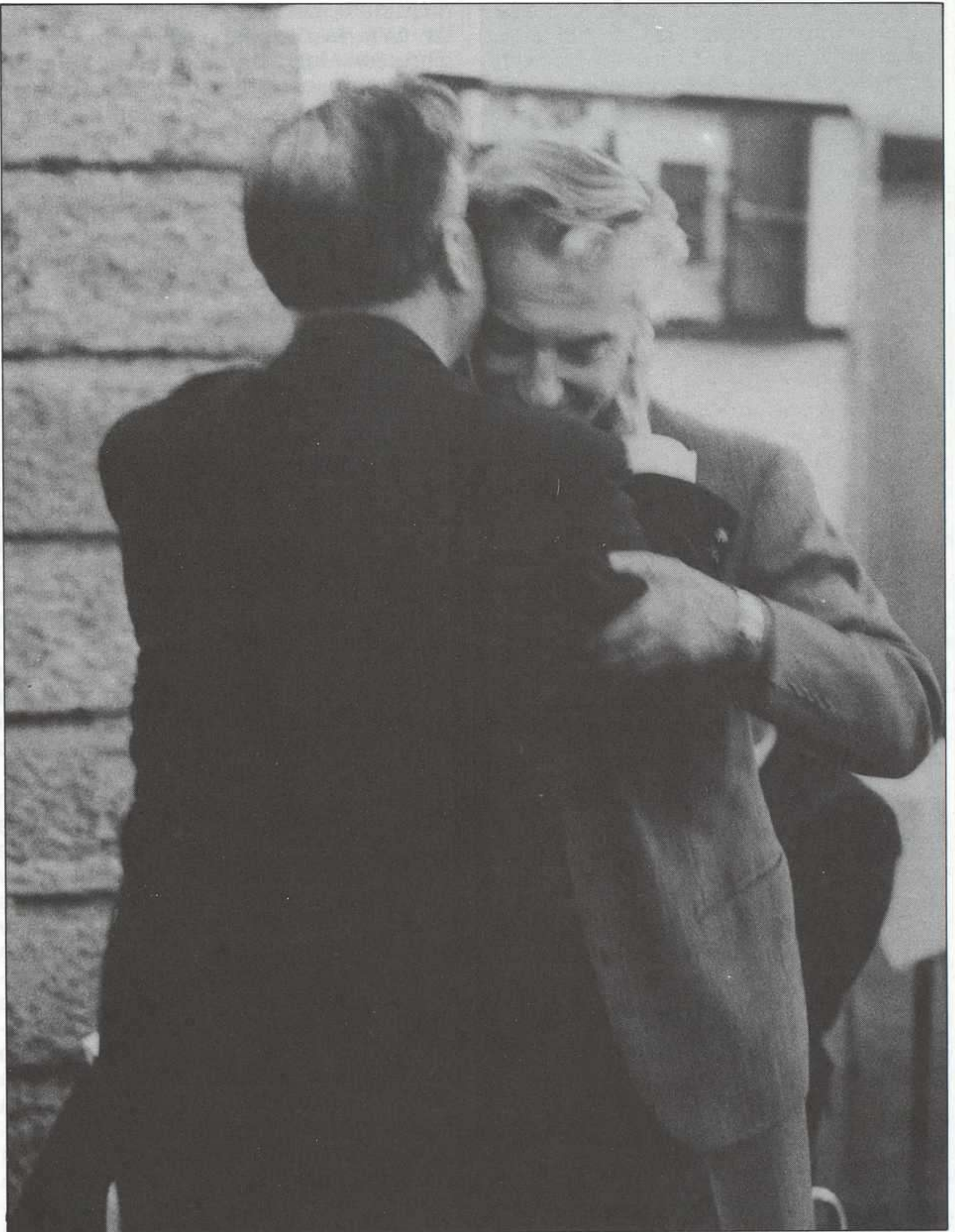
O un intento —nunca fácil— de perfilar un retrato psicológico y de carácter de nuestro personaje. Yo creo que este retrato se puede trazar esquemáticamente atendiendo a tres aspectos fundamentales: el primero de ellos sería su determinación y laboriosidad, que le han permitido alcanzar todos aquellos objetivos que hasta ahora se ha ido imponiendo a sí mismo. El segundo aspecto hace referencia a su autoritarismo, que en realidad es un afán des-

medido de tener todo bajo su control, hasta el asunto más nimio, tanto en lo referente al ejercicio de su arte como en su otra vertiente de hombre de negocios. Por último, está el tercer eje de su personalidad: una considerable autoestima y muy probablemente —eso sería imposible en todo caso asegurarlo— el convencimiento de su superioridad; y eso en todos los terrenos en los que se mueve Karajan (no sólo en el musical). Como contrapartida a este último punto, una facultad extraordinaria para percibir —y admirar— la competencia de alguien en alguna actividad que a él le interese pero en la que él mismo se encuentra en inferioridad.

La determinación, la confianza en sí mismo y su enorme capacidad organizativa y de trabajo conforman el primero de los vértices del triángulo de la personalidad de Karajan. Se trata, en efecto, de una voluntad de hierro, propia de un personaje con voluntad carismática y que está convencido de que es una suerte de profeta o iluminado; una circunstancia muy habitual entre los artistas y, particularmente, entre los músicos. Su vida está salpicada de anécdotas al respecto, como la que ya hemos contado de su propia presentación como director en Salzburgo (organizada y financiada por él mismo). Pero no hemos dicho que el intendente de la Opera de Ulm que le contrató a renglón seguido no estaba allí presente por casualidad: parece ser que Karajan hizo lo imposible para que éste asistiese a su BAUTISMO DE FUEGO como director y para causarle una buena impresión; es muy probable que Karajan previamente hubiese investigado y descubierto que el modesto teatro de Ulm precisaba de una nueva batuta, a ser posible joven y emprendedora. Algo parecido puede decirse de su afán por dirigir a la Filarmonía de Berlín: nunca cejó para poner las más sólidas bases que le llevasen al puesto tan codiciado. Karajan, cuando vislumbra una meta y se traza un plan para alcanzarla, no atiende a escrúpulos de ningún tipo, pero tampoco se escatima a sí mismo el más pequeño esfuerzo. Recurre a todo tipo de artimañas y no vacila en utilizar en su provecho a quien pueda valerle para la consecución de su objetivo; aunque luego, por lo menos, es agradecido. Cuando se habló de él para suceder a Furtwängler en Berlín, se movió sin duda con gran eficacia; fue duro en las negociaciones y probablemente con su gran capacidad persuasiva convenció a todos de que él era más necesario para la orquesta que la orquesta para él; incluso reconoció haber obtenido una copia del contrato de su predecesor para ir más seguro en la negociación. El resultado, unas cláusulas de ensueño, de las que no disfrutaron ninguno de sus prestigiosos predecesores, Hans von Bülow, Arthur Nikisch y Wilhelm Furtwängler, entre ellas la consideración vitalicia de su puesto (Karajan alegó que una dedicación intensiva a Berlín no podía ser abordada si no le daban garantías de que no sería releva-

do). Su determinación y voluntad también se pusieron de manifiesto cuando Karajan tuvo que hacer el adiestramiento que le capacitara para pilotar su nuevo "jet", un Falcon 10 (Karajan tenía ya la licencia de vuelo, pero es sabido que nada tiene que ver un pequeño avión convencional con un reactor): pues bien, acuciado por sus compromisos y la premura de tiempo, consiguió finalizar el cursillo de adiestramiento en 10 días, cuando los pilotos profesionales lo suelen hacer en 16. Es esa misma voluntad que le ha llevado a crear un festival para uso y lucimiento exclusivos suyos, de altísimos presupuestos; dos fundaciones (de investigación médica y de ayuda a jóvenes intérpretes), su propia compañía cinematográfica (la Telemondial), etc...

En este punto sería bueno también aclarar algunos aspectos de la relación de Karajan con los nazis y su filiación al NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei o Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán). Puede decirse sin temor que Karajan encaja bastante bien con lo que cualquiera entendería por un apolítico. En realidad a Karajan la política sólo le interesa en tanto en cuanto esté relacionada con su mundo, con la música. Una cuestión muy debatida al respecto es si se afilió al partido nazi en 1934 en Aachen o, en 1933, en Salzburgo, lo que no es ni mucho menos tangencial. De haberlo sido en la primera de esas dos posibilidades, se trataría de un oportunismo; casi, casi, de una NECESIDAD (ya hemos visto cómo Karajan utiliza todos los resortes disponibles para alcanzar sus metas, y en ese caso seguro que no hubiera estado dispuesto a perder por causas políticas el TRAMPOLÍN que para su prometedora carrera representaba el puesto de Aachen). Otra cosa muy distinta sería haberse afiliado un año antes, en Salzburgo, lo que hubiera supuesto, de un lado, una afinidad ideológica y, de otro, una situación de ilegalidad (el NSDAP fue ilegalizado en 1933 en Austria, cuando ese mismo año tomó el poder en Alemania). Nada hay seguro; documentos contradictorios (algunos sin la firma de Karajan), declaraciones como la del propio interesado en el sentido de que fue necesario para él afiliarse en Aachen, pero que no lo hizo en Salzburgo... Una cosa sí es verdad, y es que si Karajan FLIRTEÓ a veces con los nazis, no es menos cierto que se granjeó la antipatía de Goebbels, el odioso FILÓSOFO del nazismo y ministro de Propaganda del III Reich, por su falta de DOCILIDAD. Era además el ENEMIGO NATURAL de Furtwängler, considerado por Goebbels y por el mismo Führer como adalid de la causa cultural germana, a pesar de sus numerosas escaramuzas con los nazis y de que nunca llegó a afiliarse al NSDAP. Por supuesto, Hitler estimaba muy poco a Karajan, y, para acabar de arreglar las cosas, en 1942 contrajo segundas nupcias —tras un primer y breve fracaso matrimonial— con Anita Gütermann, de origen judío (este tipo de matrimonios estaban absolutamente proscritos por



Una foto histórica: el abrazo de dos grandes mitos, Karl Böhm y Herbert von Karajan.

el régimen). Y ya hemos visto cómo en los últimos años de la guerra nuestro hombre perdió gran parte de las facilidades de las que había disfrutado antaño.

El poder, el autoritarismo y el afán de controlarlo todo es el segundo aspecto fundamental que hemos mencionado del carácter de nuestro personaje. Tal vez no sea más que un caparazón tras el cual se esconde una sensación de inseguridad, de vulnerabilidad; pero lo cierto es que Karajan delega muy pocas funciones, amparado además por su extraordinaria actividad y capacidad de trabajo. Su poder omnímodo en todos aquellos puestos que ha desempeñado le hacen acreedor al apodo de PESO PESADO de los directores (ya hemos visto las concesiones que consiguió cuando sucedió a Furtwängler al frente de los Berliner Philharmoniker, y el miedo ante la eventualidad de ser relevado). Ese afán de control es el que le ha llevado a crear su propio festival, don-

de él no sólo dirige musical y escénicamente las óperas, sino que diseña el vestuario y hasta dispone de una consola junto al pódium mediante la cual puede controlar personalmente la luminotecnia. Cuando vuela, lleva a su lado un piloto profesional, pero a él le gusta mandar en el aparato; igualmente pilota su propio helicóptero. Cuando se da el toque final a alguna de las producciones filmicas de su empresa, Telemondial, él mismo supervisa el más mínimo detalle de montaje en una sala especial que al efecto tiene dispuesta en su mansión de Anif (paraje sito a unos 8 ó 10 km. de Salzburgo). Karajan ha sido llamado, no sin razón, el "Generalmuskdirektor" de Europa; tal era su capacidad para imponer su voluntad, de Berlín a Roma, de Londres a Viena.

Su afán de control, naturalmente, trasciende al propio arte de Karajan: ensaya incansablemente y no deja el más mínimo cabo suelto. Todos los detalles y matices de la interpretación son revi-

sados una y otra vez y nada queda al azar. Karajan está, pues, en las antípodas del prototipo de director romántico que deja una cierta libertad para el momento anímico y de inspiración del concierto, directores al estilo de Clemens Krauss, Furtwängler o Karl Böhm entre los ya desaparecidos, y Rafael Kubelik o, a su manera, Leonard Bernstein entre los vivos. Se ha llegado a decir de él que, debido a lo perfilado que todo ha quedado en los ensayos, su presencia no sería siquiera necesaria durante la audición; también se ha tachado su concepción directorial como de falta de frescura, de excesivamente meticulosa; pero Karajan sabe equilibrar la balanza: detrás de su intelectualismo hierve la pasión y se conjura la magia y el embrujo; y con él las orquestas alcanzan unos grados de virtuosismo, perfección y claridad y limpieza sonoras absolutamente incomparables.

Karajan —éste es el tercer rasgo definitorio de su personalidad— está convencido de su cualidad MESIÁNICA, de su superioridad. Jamás tolera una discusión ni que se le lleve la contraria, y esto a todos los niveles de la ORGANIZACIÓN KARAJAN. Exige de sus subordinados sobre todo fidelidad y no consiente indisciplinas; esto lo saben bien sus colaboradores más directos en la actividad músico-teatral-filmica y las pocas personas de confianza del maestro. El, por su parte, sabe recompensar con gratitud y generosidad. Simultáneamente, Karajan posee una capacidad de admiración ilimitada hacia aquellos que le superan en alguna actividad que a él le interesa particularmente; reconoce pronto los méritos ajenos e inmediatamente intenta atraer esas personas hacia sí. Es el caso de su biógrafo, el periodista norteamericano Roger Vaughan.

Su arrogancia puede tornarse en humildad ante la SUPERIORIDAD en alguna materia de otra persona. En cierta ocasión, durante una gira por Estados Unidos de la Filarmónica de Berlín, tuvo ocasión de volar con Schuyler Chapin, personaje muy vinculado al negocio musical y antiguo piloto durante la guerra. Karajan pilotaba, aunque sólo tenía entonces unas pocas horas de vuelo y mostraba gran interés por

aprender. Al aterrizar, Chapin hizo observar a Karajan que se encontraban en una zona muy transitada y que debería mirar constantemente a su alrededor. Lo repitió varias veces, aunque Karajan parecía estar fijo en el tablero de control. Se cruzaron con un avión y Chapin se vio obligado a tomar el mando por un momento, haciendo de nuevo, y en un tono algo agrio, la observación. Karajan aterrizó perfectamente y, al despedirse, agradeció a su INSTRUCTOR y añadió: *Debería escribir cien veces Debo mirar en torno mío mientras vuelo*. Esa noche, antes del concierto, el maestro le entregó un sobre a Schuyler Chapin: contenía un papel en el que esa frase había sido escrita cien veces.

Otra de sus obsesiones es el cultivo del ejercicio físico (que encaja con su pasión por el deporte): montañismo, esquí, natación... Hoy día, tras su gravísima dolencia en la espina dorsal, él mismo reconoce que, si no hiciera los ejercicios prescritos, estaría postrado en una silla de ruedas; esto le llevaría a abandonar la dirección, pues ha dejado claro que él nunca llegaría a dirigir sentado.

Significación artística, su legado

El estilo musical de Karajan ha sido calificado por Harold C. Schonberg, crítico del New York Times, como *apolíneo*: es decir, sereno, objetivo y perfectamente organizado. Su precisión es proverbial y también la claridad, con un sonido luminoso y transparente, a pesar de su corpulencia e intensidad. Todo eso es cierto, pero hay algo más. Efectivamente, el estilo directorial de Karajan es todo eso; es también grandioso, enfático, aspira constantemente a la proporcionalidad, al equilibrio y a la bellezas clásica (en eso sí es un apolíneo); le preocupan todos los matices, observa un gusto hipertrófico por el detalle y sobre todo insiste en un aspecto que podríamos denominar el EL LEGAGO de la obra; es decir, una mezcla casi milagrosa en la que, por un lado, existen los contornos que separan los volúmenes y los colores y, por otro, éstos cohabitan con una fusión per-

fecta —simultánea y global— de todos los elementos en juego. Otro crítico, David Cairns, ha hecho hincapié en uno de los aspectos que ya hemos visto cuando nos referíamos al perfil personal del maestro: su negativa a la dialéctica, a las discusiones. Karajan trata siempre de imponer su verdad, y así, cuando dirige todas las situaciones dramáticas y conflictivas (el género sinfónico es eminentemente dialéctico), tienden a superarse... serenamente. En otros directores el aspecto conflictivo está mucho más presente.

Pero en nuestro director, como hemos dicho, no está exenta la pasión, ni la ansiedad, ni la sensualidad: esta última aparece bien clara cuando dirige música de Richard Strauss, de quien es tal vez el más grande intérprete que haya existido: la compliación polifónica de la instrumentación y la libertad armónica del compositor bávaro estimulan a Karajan, tanto como el aspecto sensual y lúdico de su música. No hay más que oír, por ejemplo, sus dos últimas grabaciones de **Vida de Héroe** (EMI, 1975, y D.G., 1986) para comprenderlo. Su **Don Juan** último (D.G., 1984) es un prodigio también de pasión ORGANIZADA, mientras que "**Zaratustra**" (mejor el de 1974 que el de 1984, ambos para D.G.) es un ejemplo de lo que podríamos llamar el IMPERIO de la razón. Karajan ha conseguido también las mejores versiones de la historia discográfica de otras obras straussianas, como la **Sinfonía Doméstica** (EMI, 1974), la **Sinfonía Alpina** (D.G., 1981) y, por supuesto, sus dos versiones del **Rosenkavalier** (EMI, 1957 con la Schwarzkopf como "Marschallin" y la Philharmonia, y D.G., 1984, arrebatadora y nostálgica, con un ensueño llamado Filarmónica de Viena), sin olvidar la increíble **Salomé** (EMI, 1977).

En realidad el estilo de Karajan no deja de ser una síntesis sorprendente —por lo aparentemente irreconciliable— de las dos personalidades de la batuta más significativas anteriores a él: Arturo Toscanini y Wilhelm Furtwängler. Del italiano, al que conoció en su juventud, en los períodos vacacionales que le dejaba su actividad en Ulm, le fascina en particular el sentido melódico, su precisión casi enfermiza, el dominio de los problemas técnicos y su incisividad interpretativa, que parecía dotar a su música de algo así como una corriente eléctrica. Muchos de esos aspectos perduran —sin duda madurados, y en muchos casos mejorados— en el arte directorial de Karajan. De Furtwängler —a quien Karajan admiró siempre, con quien tuvo gestos de generosidad y de cuyos ataques nunca intentó defenderse— toma lo que Friedrich Herzfeld llama poéticamente *pulsación del movimiento*; una aspiración encaminada más hacia la esencia y la naturaleza de la música que hacia el rígido esquema: es el clima de mágico conjuro, de misterioso rito en el que ambos juegan el papel de auténticos CELEBRANTES. Incluso hoy puede percibirse esa forma de marcar con gran-



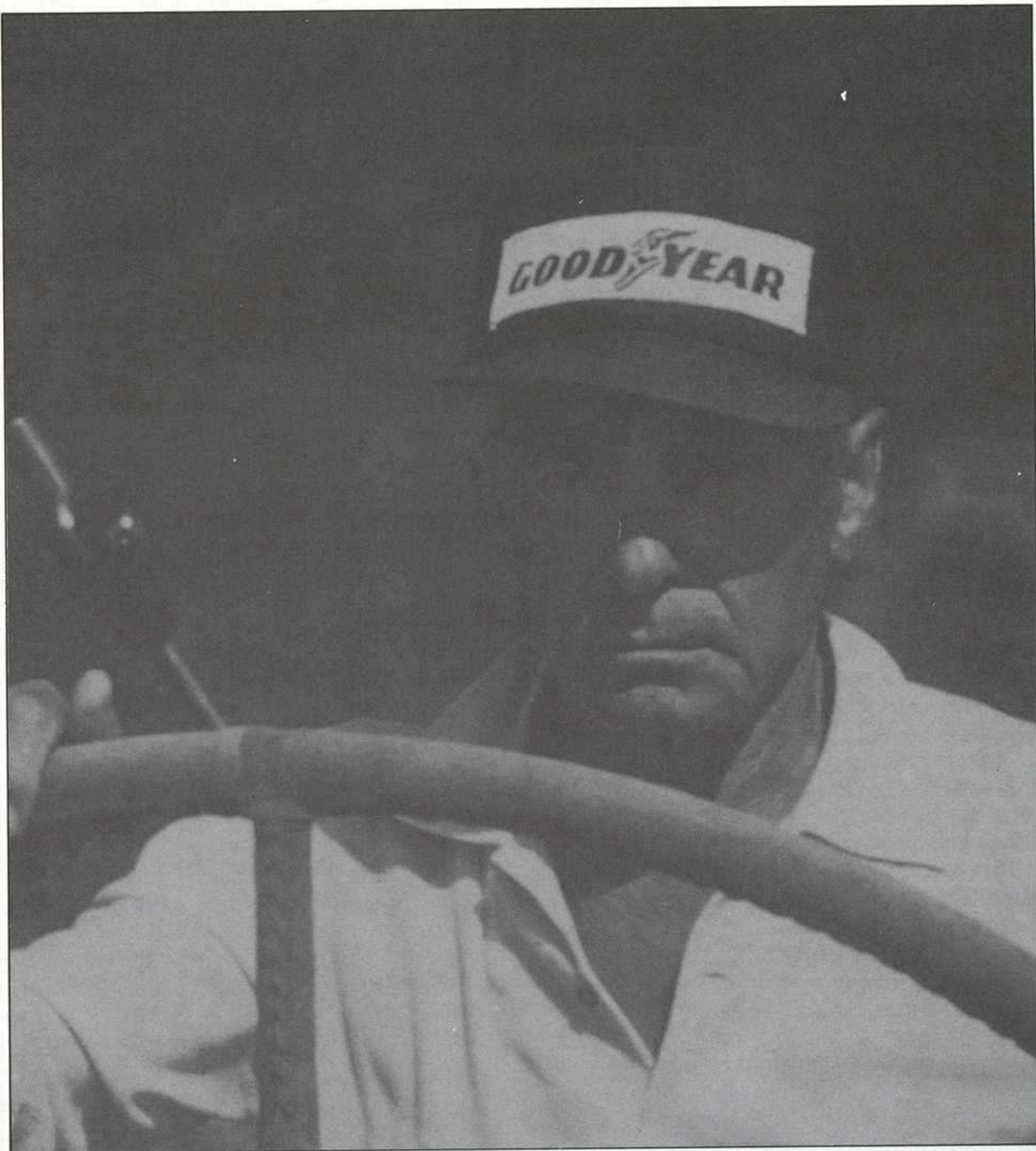
Portadilla de El Caballero de la Rosa, por Karajan; uno de sus más grandes logros interpretativos.

des curvas, de forma ondulante, que provocan efectos relativamente similares a las famosas anacrusas *furtwänglerianas*, en la que los músicos entran con inapreciables variaciones de fracciones de segundo: no hay más que escuchar su Bruckner o su Wagner para darnos cuenta de ello. Dos autores en los que a todas esas características Karajan añade una intensidad de ejecución que a veces llega a ser ominosa: su ciclo Bruckner, grabado para D. G. entre 1974 y 1982, no ha sido igualado y en Wagner son ya clásicos sus registros de **Los Maestros Cantores** (EMI, 1971), **Lohengrin** (EMI, 1978), **Parsifal** (D. G., 1981) y **El Holandés Errante** (EMI, 1986). La **Tetralogía** y **Tristán** presentan más altibajos por el eterno problema de las voces (que Karajan se empeña en ir descubriendo personalmente), pero se advierten también momentos únicos que sólo puede desentrañar un genio de su categoría.

Por el contrario, nunca he sido muy admirador del Beethoven de Karajan; en él se advierte una de sus características descollantes, cual es el impulso rítmico. Sin embargo, resulta un Beethoven en exceso cortante, brusco y a ratos precipitado (como en la **Pastoral**, una sinfonía fallida cuantas veces la ha grabado). De sus numerosos ciclos, uno por década (años 50, 60, 70 y 80), el tercero para D. G. es el más redondo, pero no plenamente convincente; también es el mejor grabado, pese a que recientemente lo ha vuelto a registrar en la era digital y en compact disc. Este último ciclo de los 80, producido por Deutsche Grammophon y su propia empresa filmica Telemondial, es a mi juicio particularmente decepcionante, pese a aciertos aislados como los de las **Sinfonías Primera, Tercera y Quinta...**

Muy distinto es el caso de Brahms, especialmente el más dramático de sinfonías como la **Primera** y la **Cuarta** o la **Obertura Trágica**; como todo su repertorio de base (no excesivamente amplio), Karajan ha grabado estas obras un sinnúmero de veces y sus versiones siempre han estado entre las mejores. Me gusta mucho la musculatura interior que poseen, su intensidad emocional y su riqueza y untuosidad sonoras, que podríamos calificar de **OPULENTAS**. Algo parecido se puede decir del **Concierto para violín** (D. G., 1982) que cuenta con una maravillosa Anne-Sophie Mutter como solista: versión intensa pero de una belleza serena e imperturbable. Actualmente Karajan está grabando el que será su quinto ciclo sinfónico: ya han aparecido la **Primera** y la **Segunda** y se puede decir que la **Primera** se puede situar sin miedo entre las grandes interpretaciones sinfónicas brahmsianas del último cuarto de siglo, lo que hace ver que las facultades del maestro salzburgués no se han visto mermadas con la vejez y el precario estado de salud (la grabación data de enero de 1987).

Otros de los músicos favoritos de Karajan son la familia vienesa de los



Karajan pilotando su yate.

Strauss, compositores cuya música parece adquirir trascendencia en manos de Karajan: ahí han quedado grabaciones como las de **El Murciélago** (Decca) u otras sucesivas con valeses y polkas para EMI y D. G. con la Filarmónica de Berlín, hasta que ha aparecido la última y más hermosa de todas: la del **Concierto de Año Nuevo** de la Filarmónica de Viena, que tuvo lugar el 1 de enero de 1987. Una auténtica fiesta, muy recomendable para todos aquellos que piensan que Karajan es un director excesivamente serio para esta música. El siempre ha estado a la altura de otros **CELEBRANTES** straussianos como Knappebusch, Böhm o Boskovsky.

Pese a su paisanaje, Mozart en cambio no resulta ideal en manos de Karajan, aunque algunas de sus óperas (**La Flauta Mágica**) o el **Requiem** (su grabación de 1977 más que la del 65 o la del 86) presenten excelente factura. Las **Sinfonías**, sobre todo, adolecen de excesiva rigidez y falta de ligereza. Por el contrario, es mucho mejor su Haydn, al que dota de esa especie de rusticidad requerida: dos espléndidas versiones de **La Creación**, otra de **Las Estaciones** y un buen número de **Sinfonías** (en especial el estupendo ciclo de las de París) lo atestiguan.

Otros autores que están fuera del área germánica están también entre lo mejor del repertorio karajaniano. Principalmente Tchaikovsky, cuyas **Sinfonías** ha dirigido Karajan como pocos: entre sus numerosos registros citaré, especialmente, la **Cuarta** de 1976, con Berlín, y la **Quinta y Sexta**, de 1985, con Viena (ambas para D. G.). Es célebre también su grabación del **Primer Concierto para piano y orquesta** con Svatoslav Richter y la Sinfónica de Viena, una orquesta que alcanzó bajo su dirección el máximo esplendor (el registro data de 1961). El otro compositor no perteneciente a la gran tradición germánica sería Jean Sibelius, cuya música interpreta Karajan con una calidez que se aparte un tanto del frío distanciamiento con que la abordan otros directores.

No hay espacio para más... Lo importante, como decía en el encabezamiento de este artículo, es que este aniversario nos ha hecho reflexionar: tal vez muchos se darán cuenta del privilegio que supone saber que entre nosotros vive un representante de una especie ya extinta; y no sólo eso, sino que quizá él es el más grande (sin la menor duda, el más famoso) de todos los directores de orquesta. ¡Feliz cumpleaños, maestro!

**De el Sordo Genial
a los Rolling Stones
y la del manojito de rosas...
todos bajo el mismo techo.**



En la DISCO-TIENDA de El Corte Inglés de Preciados. Cuatro plantas consagradas exclusivamente a la música y al mundo del disco. Más de 45.000 títulos registrados en discos, cassettes, compact-disc y vídeos musicales. Discos de importación.
**...SI LE GUSTA LA MUSICA,
AQUI TIENE SU CASA.**

El Corte Inglés

LUCIA POPP

Lucidez, reflexión y espontaneidad

Por Xavier Casanovas-Danés

Lucia Popp se ha presentado —¡por fin!— en un escenario español. A pesar de que conserva un aspecto juvenil y muy simpático, lleva nada menos que un cuarto de siglo en el candelero de la fama. Ahí está la fecha de su debut operístico: Viena, año 1963, debut al que no fue ajeno el fino olfato de Herbert von Karajan, quien la proyectó al estrellato cuando le ofreció un contrato inmediato con la vienesa Opera del Estado.

*Desde entonces, Lucia Popp ejerce un reinado a perpetuidad en los centros musicales más conspicuos de Centroeuropa, léase Salzburgo, Viena y Munich. Aunque visita regularmente los teatros y salas más importantes del mundo, ejerce su actividad, básicamente, en las ciudades antes mencionadas. Ha grabado un centenar de discos, por los que ha sido archipremiada; sus recitales son el plato fuerte de cualquier temporada o festival y provoca auténticas conmociones en los ambientes líricos cuando decide incorporar un nuevo rol operístico a su extenso repertorio. Algunos papeles straussianos —como “Sophie”, la “Mariscala”, “Arabella”, “Daphne”, la “Christine” de **Intermezzo** o la “Condesa” de **Capriccio**— han quedado asociados para siempre a su nombre.*

Está en posesión de todos los premios, medallas y distinciones que se pueden conceder a un artista, honores a los que hay que sumar los homenajes particulares, como el de Karl Böhm, cuando ya muy enfermo quiso asistir a uno de sus recitales, o el de un director tan exigente como Carlos Kleiber, que rechaza contratos si no puede contar con Lucia Popp para determinados papeles.

La soprano ha tenido la amabilidad de conceder una entrevista a RITMO, que ha sido posible gracias a la gentileza del señor Antonio Sabat, director de Euroconcert, a quien quiero expresar mi agradecimiento. La visita de Lucia Popp a Barcelona es fugaz, apenas veinticuatro horas, y no ha habido ocasión para hacer las ruedas de prensa y declaraciones a los medios de comunicación propios de una artista de su talla. La entrevista se lleva a cabo en inglés, en un rincón tranquilo del vestíbulo del hotel en que se aloja, en pleno Paseo de Gracia. La duración de nuestra charla ha quedado fijada en una media hora, para no fatigar a la cantante, que debe aparecer en escenario del Palau dentro de unas pocas horas. Mis temores iniciales de que contestara lacónicamente a mis preguntas se desvanecieron enseguida: es una conversadora dicharachera, y, si la pregunta le interesa, parece encantada en darle vueltas y más vueltas. Mi temor, entonces, es otro: treinta minutos pasan tan deprisa... Afortunadamente, la entrevista se alarga y, finalmente, soy yo el que sufre por tercera vez, al pensar que estoy abusando de su amabilidad. Se lo hago saber y ella me expresa su agradecimiento.



X. C.-D.—Esta noche se efectúa su presentación ante un público español. Puedo asegurarle que existe un ambiente de auténtica expectación y curiosidad por escuchar a una de las figuras más grandes de la lírica. ¿Cree que esta atmósfera es la más conveniente para una actuación?

L. P.—Le contestaré diciendo que mitad y mitad. En noches de presentación como la de hoy intento no pensar que se trata de una situación especial en la que tenga que demostrar demasiadas cosas. Es comprensible que tenga verdaderas ganas de no defraudar a mi nuevo público y quisiera demostrarle que todos los rumores que me han precedido, toda la fama —por decirlo de alguna manera— que debo a los discos, corresponden a una realidad.

Por otra parte, no es bueno para una actuación pensar demasiado en ella, porque uno llega a obsesionarse. Si se siente demasiada excitación antes de salir al escenario ocurre lo mismo que cuando uno va a examinarse para obtener el carnet de conducir; que estando perfectamente capacitado para llevar un coche, se cometen muchos más errores que cuando aquel hombre no está sentado a tu lado.

X. C.-D.—O sea que intentará una vía intermedia...

L. P.—Así es. Para el concierto de esta noche me he preparado a conciencia, como hago con cualquiera de mis recitales —siempre hago mis deberes— y luego no queda más que disfrutar del ambiente maravilloso de la sala, cruzar los dedos y esperar que los astros sean propicios (al decir esto, se ríe con ganas). Ojalá el público de Barcelona no sea demasiado crítico conmigo esta noche y me dé la oportunidad de considerarme una persona y no un ser especial...

(Me pregunta cómo es la sala del Palau de la Música. No cuáles son sus dimensiones o su aforo; más bien si el intérprete puede tener la sensación de que el público le quede muy distante: el tamaño de una sala parece no importarle, pero sí el alejamiento de los espectadores. Añade que no le gusta dar recitales de lieder en los grandes teatros de ópera, como en el caso de la Scala de Milán.)

X. C.-D.—Dado que usted vuelve a Barcelona dentro de unos meses para cantar *Arabella* en el Liceu, ¿hubiera preferido, tal vez, hacer su debut aquí con esta ópera?

L. P.—Realmente no creo que haya dos Lucia Popp, la que canta ópera y la que da recitales. No me gusta demasiado la idea de que esta noche pueda haber alguien en la sala que haya acudido pensando escuchar una Lucia Popp OPERÍSTICA. El mundo del lied es el de los detalles y los matices y, si el público es entendido, cosa de la que no me caba la menor duda, sabrá lo que no me puede exigir. Lo que puedo ofrecer con las canciones de Schubert y Schumann es muy distinto de lo que exige *Arabella*. Si alguien acude con esta intención equivocada, deberá apli-

carme el beneficio de la duda y esperar unos cuantos meses para despejarla.

X. C.-D.—Usted ha propuesto a un público latino un programa formado exclusivamente por lieder alemanes. En casos como éste, ¿experimenta la necesidad de ENFATIZAR en cierto modo el texto para hacerlo más expresivo? Dicho de otra manera, ¿es un problema interpretar un mismo programa frente a públicos muy distintos?

L. P.—Así es. Esto puede ocurrir y ocurre. Pero es un problema al que estoy enfrentada constantemente y que conozco bien. Procuro solucionarlo siempre de la misma manera. Cante en la lengua que cante, incluso en la mía materna, el checo, y sea donde sea el lugar donde lo haga, invariablemente hay por lo menos una persona en la sala que comprende el idioma y me lo dice cuando tiene la amabilidad de venir a saludarme. Pues bien: para no caer en el error que usted menciona, lo que hago es procurar cantar para esta hipotética persona que comprende lo que significa el texto de la canción. Incurrir en la trampa del énfasis sería terrible en la mayoría de los lieder, como lo sería ofrecer interpretaciones esencialmente distintas en diferentes países. Sí, le puedo asegurar que soy muy consciente de este problema.

X. C.-D.—¿Ha pretendido formar con los cuatro lieder de Schubert un miniciclo que reproduzca el Amor y vida de mujer, de Schuman?

L. P.—No sé si he entendido bien su pregunta.

X. C.-D.—Me explicaré: las ocho canciones del ciclo de Schumann constituyen la crónica emocional de un personaje femenino. ¿Ha intentado hacer algo parecido al seleccionar los cuatro lieder de Schubert?

L. P.—La verdad es que forman entre ellos como un pequeño ciclo, en el que hay cabida para distintas expresiones del amor, que podrían ser equivalentes a las emociones que se expresan en el maravilloso ciclo de Schumann. La resignación estaría en "Die Rose"; la alegría en "Der Schmetterling"; la serenidad y la plenitud en "An mein Herz" y la recapitulación en "Fülle der Liebe". Visto desde este punto de vista se podrían considerar como un pequeño ciclo, pero ésta no ha sido mi intención al seleccionarlos para el recital. Por cierto, ¿Amor y vida de mujer es muy conocido aquí?

X. C.-D.—Yo diría que sí. Por lo menos se ha podido escuchar unas cuantas veces en los últimos años.

L. P.—Lo que dice me interesa y me satisface. Si usted conoce mi última grabación del ciclo de Schumann y viene a escucharme esta noche, se dará cuenta de que ahora tiendo a interpretarlo de otra manera, como si le sacara todo el polvo de encima, como si lo hiciera más moderno, al liberarlo de tantas convenciones acumuladas con el tiempo.

X. C.-D.—¿En el sentido de buscar la unificación de todos los elementos, cuando lo que se ha hecho tradicional-

mente ha sido lo contrario, es decir diferenciar las ocho canciones al máximo?

L. P.—Precisamente. Además, si estuviera en mi poder hacerlo, invertiría el orden en que se tienen que interpretar y empezaría por el último, que es el más complejo desde el punto de vista psicológico. De esta manera, los otros siete vendrían a ser como una rememoración de los distintos estados emocionales que ya preexistían en el que se hubiera cantado en primer lugar.

(Lucia Popp me pregunta sobre la aceptación que puedan tener los cuatro lieder que integran la *Op. 2* de Schönberg. La tranquilizo al decirle que su ópera *Moses und Aaron* tuvo un éxito sonado en el Liceu la temporada pasada y que el nombre de Schönberg está, en cierto modo, ligado a Barcelona, donde residió durante casi un año.

Lucia Popp parece dispuesta a hablar de distintos aspectos relativos al recital de esta noche, pero, dada la premura de tiempo, me interesa entrar en otros temas más generales.)

X. C.-D.—¿Se considera heredera de algún tipo de tradición en la interpretación de lieder?

L. P.—No me parece que "heredera" sea la palabra adecuada. No se puede negar que cuando uno pertenece a un ambiente musical tan cuajado como el centroeuropeo, es difícil de sustraerse al peso de la tradición, llamémosla vienesa en este caso. Es algo que uno no puede evitar o sacarse de encima como una prenda. Una tradición es como una especie de leche materna, que le permite a uno crecer y madurar. Pero considerarme a mí misma heredera de una tradición tan ilustre me parece excesivo.

X. C.-D.—Pero esto es precisamente lo que muchos pensamos de usted...

L. P.—Pues, entonces, me lo tomo como un gran cumplido.

X. C.-D.—Su nombre se asocia frecuentemente al de dos compositores: Mozart y R. Strauss. ¿Se considera una especialista?

L. P.—No, decididamente no. Tengo un repertorio muy amplio y me hallo a gusto cantando obras muy distintas entre sí, que me hacen disfrutar todas por igual. Es verdad que Mozart y Strauss son los compositores que canto con mayor frecuencia, porque me lo piden; pero de eso a ser una especialista... Y no sabe cuánto me duele haber renunciado a algunos papeles, sobre todo ciertos personajes de Wagner y Verdi. Pero estoy decidida a no intentarlos siquiera. No es porque tenga problemas de volumen de voz o de estilo. Por lo que a mí respecta, es una cuestión pura y simple de color de voz. Creo que el mío conviene a un determinado repertorio, que es al que me dedico, y no conviene a otro, para el que existen colegas magníficos con voces más adecuadas que la mía.

X. C.-D.—En las óperas en las que sucesivamente ha cantado dos papeles...

L. P.—...que son muchas...

X. C.-D.—...¿El hecho de haber inter-



La cantante checa, con el autor de la entrevista.

pretado el primer personaje influye en la composición del segundo?

L. P.—En muchos aspectos, sí. Es el caso de "Susanna" y la "Condesa", o de "Sophie" y la "Mariscalá". Por supuesto, cuando me enfrento al segundo rol lo que experimento en primer lugar es un conocimiento exhaustivo de la obra. Yo, que he sido "Sophie" innumerables veces, he tenido por compañeras a tantas "Mariscalás" que esto me ha influido y ayudado a la hora de definir mi propia visión del personaje. De hecho, yo ya sabía cómo me gustaría hacerla cuando tan sólo soñaba en cantarla. Esto me gustaba de esta colega, esto de la otra y aquello de la de más allá... El dar forma a un personaje es algo que viene de muy lejos y tener muchos modelos y poder mezclarlos es una ventaja indudable.

X. C.-D.—Marcar a un personaje con la impronta de la propia personalidad es algo muy importante...

L. P.—Sí, pero esto es algo que también depende, en gran parte, de la personalidad y de la receptividad de los compañeros de reparto. Un ejemplo: los finales de algunas óperas de Mozart. En el final de *Las Bodas de Figaro*, "Susanna" y la "Condesa" llegan a identificarse tanto que puede constituir un problema musical conservar la identidad del propio personaje.

X. C.-D.—En estos casos en que usted interpreta un segundo papel protagonista, ¿se siente tentada de transmitir sus vivencias y su visión del primer personaje a su compañera, probablemente más NOVATA?

L. P.—Así es (de nuevo ríe ampliamente). Me ha ocurrido infinidad de veces y tengo que hacer auténticos

esfuerzos por refrenarme. Pero entonces pienso en las innumerables veces en las que yo he sido la principiante menos experta y me acuerdo de cuánto me molestaba que me hiciera advertencias que pudieran significar una traba a mi libertad de expresar el personaje tal como yo lo sentía. Aunque a veces me resulta verdaderamente difícil, se lo puedo asegurar, siempre procuro contenerme para que mi colega no piense de mí lo que yo pensaba de algunas veteranas que me daban demasiados consejos.

X. C.-D.—¿Qué es lo que más aprecia en sus colegas?

L. P.—Dejando a un lado la amabilidad y el compañerismo, la contestación a su pregunta es, probablemente, algo indefinible... Pensándolo bien, lo que podría asegurarle es lo que no es importante para mí. Por ejemplo, la potencia de la voz. Esto no me preocupa en absoluto. Me gustan aquellos que logran comunicar su humanidad, sus sentimientos... si tienen algo que decir, claro. Cada cual tiene su manera de ser y lo que me interesa de ellos, más que determinados aspectos de su personalidad, es que tengan verdaderas ganas de aportar.

X. C.-D.—¿Es una contradicción exigirle al mismo tiempo a un cantante técnica y espontaneidad?

L. P.—No, no es ninguna contradicción. Aunque es muy difícil alcanzar un compromiso entre ambas. Yo diría que la técnica ha de ser tanta y tan considerable y perfecta que el que escucha llegue a confundirla con la espontaneidad. Lo primero que debe hacer un cantante es conocer a fondo cuáles son sus herramientas de trabajo. Bueno,

esto vale para cualquier profesión... Cuando se hace un vestido, por ejemplo, ¿dónde está la verdadera diferencia entre un sastre rutinario y un Yves St-Laurent...? Es difícil de asegurar, pero mi opinión es que la creatividad de cualquier gran modisto parte de una capacidad técnica fabulosa. En muchas ocasiones se puede tomar por inspiración lo que no es más que un ejercicio de técnica.

X. C.-D.—Aplicando lo que usted dice a la música...

L. P.—Si mientras se escucha a un cantante se tienen ganas de exclamar: "¡Qué maravilla de técnica!", es que el intérprete no está cantando relajado y no consigue transmitir la sensación de que canta con placer. ¿Sabe qué es lo que me encanta? Justamente lo contrario: cuando los que escuchan piensan: "¡Qué fácil! ¡Qué bonito! Yo también podría hacerlo así de bien...!" Es a partir de este instante, precisamente, cuando empieza la comunicación entre el cantante y su público y cuando al placer de escuchar se añade el de cantar.

(Acaba de llegar el fotógrafo. Dado que la entrevista concedida es muy corta, es evidente que Lucia Popp no lo esperaba, porque se muestra sorprendida. Su primer impulso es subir a la habitación para arreglarse, pero inmediatamente, con naturalidad, decide que no hay ningún problema y que prefiere ser fotografiada mientras prosigue la entrevista.)

X. C.-D.—Los divos ¿nacen o se hacen?

L. P.—Las cualidades necesarias para llegar a ser una estrella son algo que no puedo precisarle porque no las entiendo. Aunque parezca mentira, todavía no lo sé. ¿Es carisma, es fuerza, es un cierto aire personal? No lo sé, pero es algo que se da y que, probablemente, es innato. También quiero decirle que es algo en lo que no pienso demasiado. Cuando por ahí me dicen que soy una diva o una "star", aún no sé si me gusta o no que me consideren así. De lo que si estoy segura es de que estas cosas son de aquellas que no se pueden aprender, aunque uno empeñe toda la vida en el intento. Yo lo veo como lo que ocurre con los cirujanos: mientras son estudiantes todos saben más o menos lo mismo y hacen las mismas prácticas. ¿Por qué entre dos jóvenes con la misma voluntad e inteligencia, con el tiempo uno será mejor que el otro? Es algo que no se puede explicar fácilmente, ¿verdad?

X. C.-D.—¿Cuál es el precio más alto que tiene que pagar por la fama?

L. P.—Sobre todo, las prisas. Ya que hablamos de cirujanos, voy a darle un pequeño ejemplo: hace unos meses tuve un pequeño problema traumático, que se hubiera solucionado con unas semanas de reposo total y un tratamiento. Esto es lo que hubiera podido hacer cualquier persona con un trabajo normal. Pues yo no pude ni tan sólo planteármelo y... acabé en la mesa de operaciones.

Además, el público llega a hacerse una imagen equivocada de cómo se es realmente. Una vez, la televisión alemana me pidió permiso para hacer un reportaje sobre mi vida y mi trabajo. Un equipo me siguió por todas partes, filmando óperas, recitales, grabaciones, ensayos, etc..., cualquier aspecto relacionado con mi profesión. El resultado no me satisfizo demasiado; me costaba reconocermé en la protagonista del reportaje y creo que no reflejaba la realidad.

X. C.-D.—¿Ha cantado canciones españolas alguna vez?

L. P.—Admirando muchísimo el repertorio español, interpretarlo es algo que no podría hacer bien. Cada vez que escucho a Teresa Berganza o a José Carreras me doy cuenta de lo difícil que es cantar esta música y me convengo a mí misma de que no puedo, ni debo, intentarlo.

X. C.-D.—No será por un problema de idioma...

L. P.—Así es. El sonido del castellano es precioso y me encanta oírlo hablar. Desde que he llegado al hotel no hago más que escuchar la radio o la televisión, sin comprender casi nada... Pero es igual; estaría escuchando todo el rato.

X. C.-D.—Pero usted es muy políglota, y su italiano, cuando canta, es perfecto...

L. P.—Con el castellano es algo distinto. Creo que debe ser una cuestión genética y que uno tiene que nacer con algo especial en la boca o en las mejillas para conseguir emitir los sonidos maravillosos de esta lengua. Algo que yo no debo tener... Decididamente, es un repertorio que no pienso interpretar nunca. Estoy convencida de que las canciones españolas dependen aún más que las italianas de una exacta pronunciación. Además, el mundo está lleno de voces españolas bellísimas, que son las que pueden hacerlo mejor que nadie.

X. C.-D.—Usted no canta lieder si no es acompañada por uno de los dos o tres especialistas del momento.

L. P.—Ciertamente. Por desgracia, durante mucho tiempo se ha considerado que el lied dependía sólo de la interpretación vocal, olvidando que se trata de la conjunción, de una música y un texto. En cambio ahora, un recital no es satisfactorio si el piano y el canto no están al mismo nivel en cuanto a técnica y expresividad. Y dejando aparte el placer y la excitación de colaborar con unos artistas sensacionales, la ventaja de trabajar con un número reducido está en que se establece un repertorio común que facilita mucho los reencontros. Con ellos, cuando se ha estudiado una obra hasta el mínimo detalle y se han decidido una serie de cosas sobre ella, la pieza queda prácticamente lista para ser cantada en cualquier momento, sin esfuerzos de última hora.

X. C.-D.—Gerald Moore dijo que uno de los mejores cumplidos que tuvo en toda su vida profesional fue la vez que



Su aspecto juvenil puede esconder la larga carrera que ya lleva a sus espaldas.

Victoria de los Angeles no tuvo inconveniente en cantar acompañada por él, sin que se hubieran visto en seis meses hasta el momento de salir al escenario...

L. P.—Esta misma sensación de seguridad es la que experimento cuando canto con Wolfgang Sawallisch. He tenido ocasión de trabajar con él, sobre todo, lieder de Strauss, y saldría a cantarlos ahora mismo en público, sin la menor vacilación.

X. C.-D.—Admira que un trabajo tan milimétrico como debe ser la preparación de un lied llegue a parecer algo tan natural que se confunda con una improvisación... Que un director tan selectivo como Sawallisch se avenga a acompañarla al piano debe ser una satisfacción para usted.

L. P.—Es una satisfacción, pero también una recompensa. El maestro Solti ha querido, asimismo, acompañarme al piano. Como también lo propuso Sviatoslav Richter. Pero en este último caso, el intento no funcionó. El es uno de los mejores pianistas del mundo, qué duda cabe, pero nuestra colaboración fue el choque de dos caracteres demasiados fuertes...

X. C.-D.—Por suerte, el milagro se opera con su acompañante de esta noche, Irwin Gage.

L. P.—Sí, porque Irwin es un pianista enormemente intuitivo. Durante la ac-

tuación, nos escuchamos mutuamente y respondemos instintivamente a cualquier pequeña indicación o sugerencia, que hace que cada interpretación, siendo esencialmente siempre la misma, sea también este milagro de improvisación del que antes hablábamos.

(Llegado este punto, le agradezco de nuevo el gesto que ha tenido al conceder esta entrevista a RITMO, el mismo día en que tiene que cantar en público, y le auguro un gran triunfo para dentro de unas horas.)

El recital ha concluido entre clamores. El Palau se ha venido abajo y la cola que se forma para saludarla y obtener un autógrafo es la de las grandes ocasiones. Cuando finalmente consigo acercarme para felicitarla, le pregunto si está satisfecha de una presentación tan triunfal; con modestia me contesta que se siente emocionada pero que no puede juzgar la dimensión de su éxito porque no conoce el estándar de su nuevo público. Y no puedo más que asegurarle que, juzgando según el estándar de este público —como ella misma ha dicho— su éxito es de los que se recordarán en los anales del Palau. Porque estoy convencido de que, después de escucharla, los estándares de este público están, aún, un poquitín más altos...

Fotos: Barceló

JAVIER DARIAS, MAS ALLA DE LA CARRASQUETA

Por Pedro González Mira

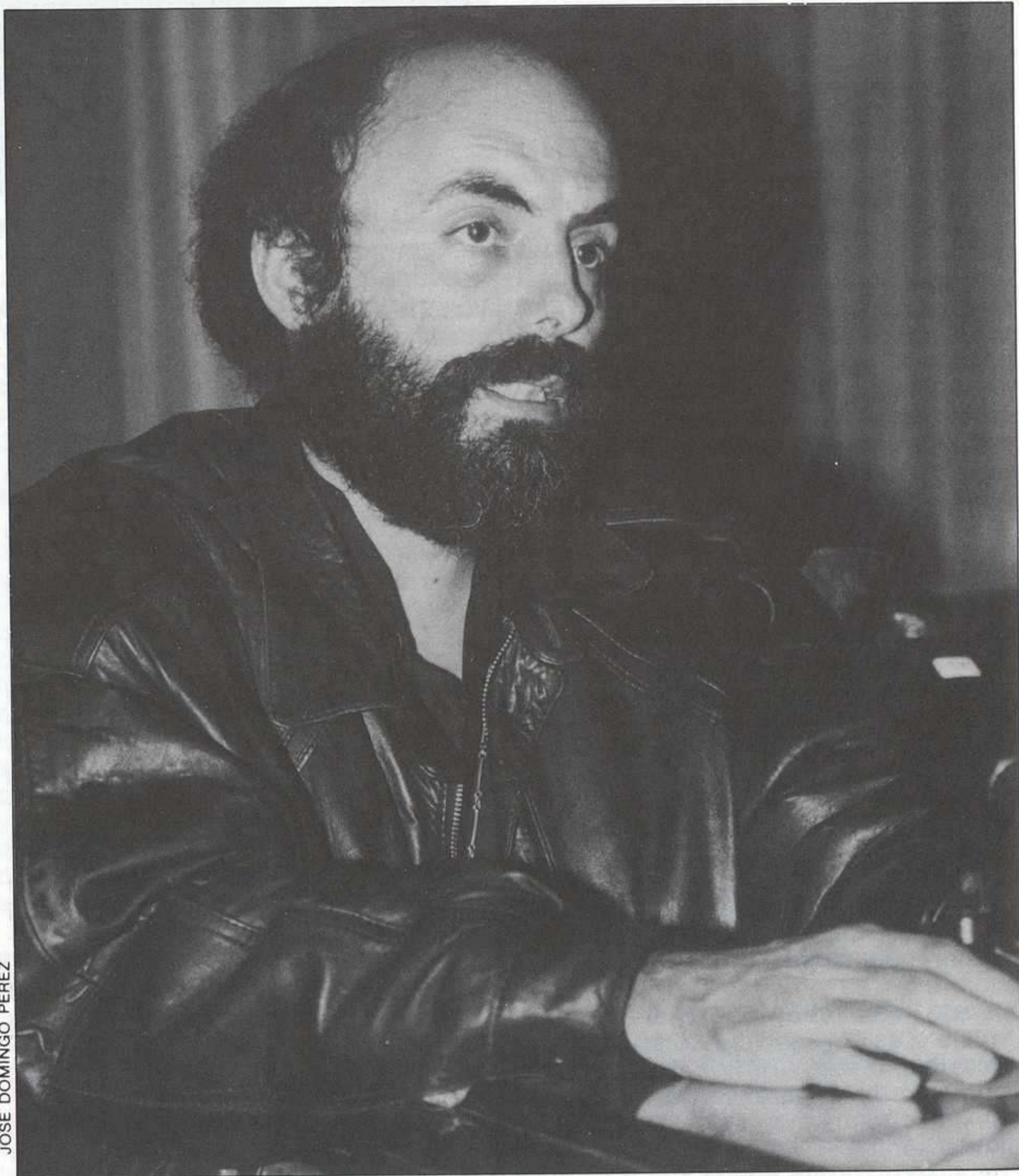
Por circunstancias que no vienen al caso, conocí a Javier Darías hace 25 años. Naturalmente, no era su objetivo entonces llegar a convertirse en compositor, pero puedo asegurar que la música ya le corría por las venas con imperiosa necesidad de salir al exterior. Dedicaba más tiempo del que debía a rasgar las cuerdas de una guitarra española, en un ambiente musical, el del Alcoy de principios de los 60, que no estaba, porque no podía estarlo, a la altura de las otras actividades artísticas "serias" que movían su vida cultural: la pintura y el teatro. Y digo serias, entrecomillado, porque al igual que en toda la región valenciana las bandas jugaban —y siguen jugando— un importante papel como elemento de cultura popular, en Alcoy es su Fiesta de Moros y Cristianos la que dirige esas inquietudes. Darías —más Darías que Javier, pues no siempre se tiene la suerte de apellidarse tan sonoramente— estaba ya en la música por aquel entonces; pero en la única que se podía estar —la de choque, un entrañable y raquítrico pero digno pseudo-pop— en una ciudad cuyo hablar de curvas y acentos musicales pedía —y no conseguía por imposibilidad material— saber qué estaba pasando por ahí afuera. Pero si al país entero se le negaba ese conocimiento, cómo iba a conseguirlo una ciudad escondida entre las montañas, ni carne ni pescado, ni Valencia ni Alicante, sino todo lo contrario... Seguramente, esta falta de auténtica identidad geográfica, como es posible deje entrever luego, está hoy presente en la música de Darías. En cualquier caso, veinte años más tarde de haberle conocido, y después de todo este tiempo sin saber nada de él, me encuentro ante un compositor que muestra su música con orgullo, y, lo que es más terrible para mí, ante un músico de cuyos trabajos he de hablar. Obviamente, y por razones fácilmente comprensible, demasiado.

Javier Darías nació en 1946; tengo noticias de su labor como compositor y estudioso de la música por sus discos, por un lado, y por varias de sus publicaciones teóricas (algunas de ellas, dígame de paso, se pueden encontrar en los archivos de RITMO: números 540 y 549, 1984, y 574, 1987). Hay una, **La Armonía en el ciclo cerrado de cuartas**

(Musicinco, 1987) que explica los fundamentos técnicos en los que se basa su sistema compositivo. No voy, por supuesto, a referirme a este trabajo para hablar de su música; más bien, creo yo, interesa otro tipo de aproximación a la misma, menos formal (algo que, por otra parte, sería incapaz de hacer) y más digamos sensitiva; de puro aficionado, para entendernos. Así, si su anterior composición que conozco en disco, **Suite de siete tonos**, para guitarra, de 1984, me interesó como resultado del perfeccionamiento de un sistema original, como consecuencia funcional del mencionado sistema (no olvidemos que sobre la guitarra Darías lo sabe todo), en ésta su primera

aproximación a la música orquestal, lo que me llega lo es más como resultado expresivo que como experimento o búsqueda de posibilidades estructurales dentro de un determinado marco. En **Vicmar** (también en **Vidres**, claro; lo sabemos por su primera versión para órgano, de 1978) igualmente existe este marco, pero el corsé se afloja y se percibe un mayor subtexto (yo al menos) de orden sicologista, o simbolista si se quiere, que, en mi opinión, humaniza más su música; que, como dice Ramón Barce, la hace más inteligible.

Entre **Vidres** (1983) y **Vicmar** (1986) se nota una importante evolución en su autor. La primera, conformada sobre materiales anteriores, la veo como una



JOSE DOMINGO PEREZ

Javier Darías, un músico mediterráneo que mira hacia el interior.

transición hacia la segunda, tanto en la forma de utilizar los recursos de la orquesta, como en el resultado expresivo total, a la postre lo más importante para el que escucha. No obstante, son músicas que salen inequívocamente de la misma pluma. Está en ellas, a mi entender, no sólo la quintaesencia de la minuciosidad, el cuidado, el detalle, el orden que caracterizan la perfilada personalidad musical de Darías (la or-

questa está tratada con un respeto casi reverencial), sino el ramalazo de la vivencia pura; no digo la confesión, pero sí al menos el reconocimiento de que el enigma, el empeño por acceder a lo inaccesible, existen y hay que convivir con ellos, como poco. Se produce así una atractiva dialéctica entre un melodismo limpio y puro, afable y bondadoso, casi blanco; otro de una violencia grandiosa, conflictivo en esencia, y más

de un toque de ironía que, claro, distancia y sugiere, aunque suavemente, un inteligente y vitalista escepticismo. No me resulta difícil, pues, con estos previos, trazar una imagen plástica de la música orquestal de Javier Darías: es como mirar al mar (al mundo) desde más allá de La Carrasqueta... O sea, con una mezcla de deseo y recelo que cala hasta los huesos, desde la más rabiosa soledad.

LA SGAE PROTAGONISTA DE UNA IMPORTANTE PRESENTACION

El pasado 22 de febrero tuvo lugar en el salón de actos de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) la presentación de dos obras sinfónicas del compositor alcoyano Javier Darías. El asunto, siendo importante e interesante, dada la penuria con que el mundo musical oficial de este país sigue tratando a los jóvenes valores de la denominada música contemporánea, adquiere en esta ocasión visos de hecho insólito por varias razones. La más llamativa, que no sólo se nos mostraba las partituras (magníficamente editadas por Quiroga), sino que escuchamos la música, estupendamente reproducida, por cierto. Esto no es frecuente; normalmente, en estos actos se cumple con el protocolo de la propia presentación, pero se olvida lo más importante: la música únicamente adquiere su auténtica realidad cuando se escucha. Y, por otra parte, el hecho es tanto más resaltante cuanto se trata de música sinfónica; de música orquestal de un compositor español, producida por una entidad española (la EMEC, Editorial de Música Española Contemporánea). Por supuesto, no menos vistoso y sorprendente (amén de determinante para la calidad final del producto), la circunstancia de que la agrupación sinfónica escogida para la grabación del disco fuera nada más ni nada menos que la Royal Philharmonic Orchestra. Son muchas novedades juntas para un disco de música española producido en nuestro país, pero, por si no fuera suficiente, el encargado de traducir los pentagramas en la toma sonora es uno de los jóvenes maestros nacionales con mejor futuro profesional: el cada día más interesante director de orquesta Víctor Pablo Pérez.

La mesa desde la que se dirigió el acto estuvo integrada por un representante de la SGAE, Antonio Jaén; Manuel Quiroga, por la Editora; Tomás Marco, consejero de la casa y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; Ramón Barce, presidente de la Asocia-



JOSE DOMINGO PEREZ

Tomás Marco (Izquierda) y Ramón Barce se ocuparon de glosar la figura de Javier Darías.

ción de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE); el mencionado Víctor Pablo Pérez y el propio Javier Darías. Hablaron Antonio Jaén, como introductor de la presentación, Barce, Marco y Darías, que, cada uno desde su perspectiva, glosaron la trascendencia de la edición. Ramón Barce se refirió a dos aspectos, fundamentalmente; a lo positivo de la publicación en sí, enmarcando el hecho en una espléndida reflexión acerca de la creación musical en nuestro tiempo, y a la figura y la música del compositor Darías. En este sentido, destacó la inteligibilidad de su música, así como la labor pedagógica que aquél desarrolla en Alcoy, desde su cargo de director del Conservatorio de la ciudad alicantina. Tomás Marco, después, que no estuvo tan optimista como Barce a la hora de valorar el camino recorrido y el futuro de las ediciones musicales españolas, recalcó el mérito de Darías, tanto en cuanto su obra se ejerce no ya desde una capital de provincia diferente a Madrid o Barcelona, sino desde una ciudad,

Alcoy, que ni siquiera alcanza esos honores. Fue, pues, una clara referencia a la tenacidad individual de Darías, aunque también tuvo palabras de elogio para las instituciones oficiales de aquella ciudad que, independientemente del signo político de quienes detentan el poder en ellas, constituyen la auténtica base de esa espléndida vida musical de que goza la misma; no en vano, recordó, en Alcoy tiene lugar la convocatoria anual de uno de los premios de composición más importantes no ya de España sino de Europa. La intervención final corrió a cargo de Javier Darías, quien tuvo palabras de agradecimiento para todos cuantos han participado en el proyecto, además de para los asistentes al acto, que prácticamente llenaron la sala. Fue, en definitiva, una entrañable reunión, más si cabe por la cómplice respuesta que se respiró entre los asistentes cuando sonó **Vícmar**, una de las dos obras que conforman la grabación.

Pedro González Mira

“DER FREISCHÜTZ” EN EL LICEO

Por Roger Alier

Este año el Liceo parece haber apostado, en los títulos de ópera alemana, por la etapa del primer Romanticismo, ya que se han programado en el mismo año **Tannhäuser** y **El holandés errante**, de Wagner, y la deliciosa **Freischütz**, de Weber (8, 11, 14 y 16 de febrero), que fue su antecesora espiritual. **Freischütz** ha gozado de una historia bastante correcta en el Liceo: fue la primera ópera alemana que se estrenó en este teatro, en 1849, cuando la ópera alemana NO EXISTÍA todavía en Barcelona, y luego, aunque con parsimonia, fue apareciendo de tanto en cuando, acelerándose su pre-

sencia en estos últimos decenios; quien estas líneas suscribe ha visto ya, sin peinar todavía muchas canas, cuatro distintas versiones en nuestro primer escenario lírico. Y ciertamente, aunque las hubo de buena calidad, la de 1988 debe conceptuarse como la mejor de las cuatro.

En primer lugar, porque es ésta la primera vez que aparece íntegramente en alemán, ya que el coro la cantó en italiano todavía hasta la última vez (temporada 1980-81), y sobre todo porque esta ópera, cuyas intervenciones corales son tan importantes, nunca habían tenido a su disposición un coro tan homogéneo, compacto y musical como el que actualmente tiene el Liceo. En el primer acto las intervenciones corales han tenido vivacidad y profundidad, y en el tercero el coro de caza-

dores (magníficamente escenificado, con un aire de fiesta local muy GERMÁNICO) ha sido realmente un pasaje noble, lleno de profundidad y sentimiento.

En segundo lugar, por disponer de una orquesta que este año parece haber recuperado casi de pronto su vitalidad y se muestra, cuando menos, en camino de recuperar su calidad vislumbrada hace algunas temporadas pero luego muy reducida. Bajo la batuta de Peter Schneider, los instrumentos sonaron con calidez y autenticidad (los primeros violines, por ejemplo, han recuperado su relativo empaste) y el resultado fue altamente satisfactorio y unánimemente elogiado por la crítica.

Se da la circunstancia de que esta resurrección ha coincidido con la llegada del director Uwe Mund al puesto de



De izquierda a derecha, Slegfried Jerusalem (“Max”), Sonia Ghazarlan (“Annchen”) y Edith Mathis (“Agathe”).

BARCELÓ

titular de la orquesta y a la presencia de batutas destacadas, entre las que figura el mencionado Peter Schneider, quien recogió una poderosa ovación al término de las representaciones.

Finalmente, y antes de pasar al comentario de los intérpretes, por la escenografía notablemente hermosa y evocadora que acompañó a las representaciones, y de cuyo efecto poco cargo pueden hacerse quienes hayan presenciado la retransmisión televisiva que se dio en la última función, por la distorsión lumínica a que la filmación obliga. Por supuesto, no fue un "desideratum": los efectos de la escena de la fundición de las balas fueron pobres y sólo relativamente eficaces, y si bien el vestuario era, en general, atractivo, tuvo algunos fallos como el de vestir a "Annchen" de novia casi al igual que "Agathe", sin motivo aparente (¿se casaría con "Kilian" después de bajar el telón, como insinuaba el crítico Pau Nadal?), o el cursilón vestido rosa de

las damas de boda de la misma "Agathe". Los detalles de atrezzo también tuvieron algún momento ineficaz, como la minúscula coronita floral traída en una cajita de pastelería por "Annchen".

La interpretación vocal fue, en general, francamente buena. Cálida y emotiva la "Agathe" de Edith Mathis, que supo transmitirnos la melancolía y los tristes presentimientos del personaje (que, como la "Constanze" de Mozart, apenas tiene un momento de alegría en escena hasta el final). Muy bien la "Annchen" de Sonia Ghazarian, llena de vida, de buen humor y de musicalidad, superando sus actuaciones anteriores de este mismo ciclo. Bien también Siegfried Jerusalem, quien sin embargo no parecía excesivamente cómodo en los momentos más líricos del papel de "Max", que resultó un tanto desigual. El cantante tuvo algún problema en el trío y, sobre todo, se distinguió por su nula capacidad dramática, asistiendo a la escena de la fusión de las

balas más como un mirón levemente sorprendido que como un cazador en un trance terrorífico. Excelente la interpretación de Ekkehard Wlaschiha en el papel del malévolo "Kaspar", con la intensidad y la oscuridad vocal adecuadas, y admirable Kurt Rydl en el corto pero incisivo papel del "Ermitaño", que le valió una sonora ovación. Bien también Peter Weber como "Príncipe Otto-kar"; Jaroslav Stajnc en el doble papel de "Kuno" y "Samiel" (amplificada la voz en este último, para causar un mayor impacto, como en la grabación de Carlos Kleiber), y bien Peter Baillie como "Killian", así como las cuatro doncellas de "Agathe" en su corta intervención solista.

Y, pese a todos los pesares, un público adicto, pero menos numeroso que cuando hay representaciones italianas. ¿Por qué esa falta de interés por un título tan extraordinariamente hermoso?

"LA TRAVIATA" EN SABADELL

El triunfo de la perseverancia

Por Albert Vilardell

La ópera en Cataluña se ha movido casi siempre a partir de la iniciativa privada, y el ejemplo más evidente ha sido el del Liceu, que hasta la década actual, en que se hizo cargo el Consorci, fue apoyado por dicha iniciativa; pero además, a través del tiempo han ido surgiendo grupos de personas y entidades privadas que con su dedi-

cación han conseguido, con medios precarios, hacer unas determinadas funciones, como es el caso de Sabadell, donde se creó una Associació d'Amics de L'Opera, que comenzando con un solo título, han conseguido con su propio esfuerzo llegar a la situación actual, que programa varias obras durante el transcurso del año, de las que además realiza ya dos funciones, habiendo conseguido además el apoyo de algunas instituciones. Y ello con un público fiel, que llena todas las funciones que se hacen, en el remozado Teatro de La Farándula.

Al plantearse el comentario sobre una determinada función deben tenerse en cuenta las condiciones mencionadas, y en base a las mismas se puede considerar que el nivel medio de las representaciones se mantiene con gran dignidad y con importantes logros. Para los días 12 y 14 de febrero se programó **La Traviata**, de Giuseppe Verdi, que en principio tenía que estar protagonizada por la soprano Carla Basto, que fue sustituida por Carmen González, conocida por sus temporadas de zarzuela en Madrid, y por su intervención en algunas funciones de ópera como fue su "Musetta" en **La Bohème**, en la capital de España. Es una típica soprano ligera, con una voz de bello color, con una proyección suficiente y una cuidada línea de canto. Enfrentarse con el papel de "Violetta" no es fácil, y mucho menos si, como parece, la ha tenido que preparar en pocos días. Carmen González supo afrontar con suficiencia las dificultades vocales del primer acto, sobre todo en el largo "E Strano", y soslayar la fuerza interpretativa del resto de la obra, donde el dramatismo de la situación ha apartado modernamente esta obra del repertorio a las sopranos ligeras puras. Creo que es una cantante a seguir porque puede desarrollar una prometedora carrera en el futuro.

Joan Lloveras ha desarrollado una importante carrera, básicamente en los teatros de la República Federal Alemana, y es el clásico ejemplo de cantante de una gran profesionalidad, de nivel medio, que, si en España hubieran temporadas fijas en las capitales de provincia, la habría desarrollado en nuestro país. Hoy en día su repertorio se



El nivel medio de las representaciones se mantiene con gran dignidad. En la foto, un momento del montaje.

mueve en un campo más "spinto", e incluso dramático, y por ello **La Traviata** no es una de las obras más adecuadas para su voz actual y para su estilo interpretativo; pero una vez más se impuso la responsabilidad del cantante, que alcanzó sus mejores momentos en las escenas de intensidad del tercer acto. A Santos Ariño lo conocíamos por su participación en el Concurso de Canto Francesc Viñas y por sus posteriores actuaciones en el Liceu, y siempre nos gustó su voz, que no obstante necesitaba un desarrollo para alcanzar mayor volumen; hoy en día mantiene su bello instrumento, sin haber conseguido mejorar suficientemente el volumen de su voz. Dio al personaje de "Giorgio Germont" una interpretación cuidada, aunque algo monótona, al que faltaba un cierto carácter y empaque; fue mu-

sical en lo vocal pero lineal en lo interpretativo. Discretos el resto del reparto.

La parte musical estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del Vallés, como es habitual últimamente; se trata de un conjunto compuesto por elementos jóvenes que día a día van mejorando su nivel y que forman ya una masa compacta, al que convendría, salvando las distancias, un director formativo que desarrollara una labor parecida a la que Claudio Abbado realiza con la Joven Orquesta de Europa, para poder dar el salto definitivo. Estuvo dirigida por Javier Pérez Bastista, que, suponemos con pocos ensayos, nos dio una versión de discreta corrección, con algunos "tempi" excesivamente rápidos. Siempre en Sabadell se ha cuidado el espacio escénico y en esta **Traviata**, con escenografía y dirección escénica de

Francesc Ventura, se consiguió una versión muy interesante en el primer acto, con un buen aprovechamiento de las luces, manteniendo el interés en los dos últimos actos; sólo el segundo no acabó de integrar la acción. El coro, bajo la dirección de Josep Ferre, está formado por elementos entusiastas de la localidad y alcanzaron una aceptable actuación, viéndose afectados por alguno de los "tempi" rápidos de la versión.

En conjunto un nuevo esfuerzo de la Associació d'Amics de L'Opera de Sabadell, en su VI Festival, coronado con un gran éxito de público y un muy digno nivel artístico. Sería muy interesante que otras ciudades de nuestro país imitaran el ejemplo y pudiera establecerse una coordinación entre ellas para poder mejorar el nivel, sin un excesivo incremento de los medios.

"ATTILA" EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA

Un Verdi lejos de sí mismo



JESUS ALCANTARA

El montaje se debió a Mario Bernedo, con figurines de Pepe Rubio y dirección escénica de José Luis Alonso.

Por Carlos Ruiz Silva

Si ya en teoría la elección de **Attila** para la temporada de "La Zarzuela" era hartamente discutible, en la práctica se ha confirmado como uno de los espectáculos menos interesantes de los últimos años. Es muy difícil sacar a flote una ópera de las características de **Attila** dada su escasa calidad musical y dramática y sólo con un cuarteto de voces excepcionales puede despertar el

interés del aficionado. En esta obra encontramos a un Verdi inmaduro, superficial y provinciano —de un provincianismo rural— que sólo muy de vez en cuando ofrece algún rasgo melódico de buena ley, un tratamiento coral de cierta nobleza o una inflexión lírico-dramática que denota el talento del autor. En pocas palabras, **Attila** es una ópera que hay que situar, en su valoración, en uno de los últimos lugares de la creación verdiana. Su interés se debe al hecho de poder ampliar nuestro conocimiento de un gran autor que a sí misma como obra de arte.

El nuevo montaje de "La Zarzuela" se debió a Mario Bernedo, con figurines de Pepe Rubio y dirección escénica de José Luis Alonso. Se movió entre la típica —y tónica— escenografía de ROMANOS y el intento, algo ambiguo, de vaivén entre sencillez, simbología y algún toque expresionista. El vestuario tuvo dignidad y algunos de los trajes resultaron muy vistosos e incluso espectaculares. Pero el conjunto de la escena fue demasiado irregular, falto de unidad y con exceso de purpurinas. Alonso movió al coro con oficio aunque sin imaginación; algunas entradas y salidas resultaron poco acordes con la música, por ejemplo la procesión de mujeres y niños al final del acto I, ayuna de solemnidad y sobrada de precipitación. El influjo del director de escena sobre los solistas no pareció notarse mucho dada la pobreza teatral de que hicieron gala. Sólo en algunas composiciones hubo cierta belleza plástica y se notó la mano del director.

En el plano vocal, **Attila** es una ópera comprometida. Evgeny Nesterenko hizo un protagonista de voz noble, poderosa y expresiva, aunque algo tremolante. Su rey de los hunos resultó, por concepto, un hombre más bien amable, casi bonachón y desde luego muy alejado de la habitual imagen de guerrero terrible, incluso por su falta de caracterización escénica. El otro gran papel de la ópera es el de "Odabella". Mara Zampieri —que sustituía a la inicialmente anunciada Maria Chiara sin que, tampoco esta vez, se haya dado explicación alguna— posee una voz spinto de buen volumen y extensión, con agudos brillantes. Pero el papel es realmente difícil y requiere, además de las virtudes antedichas de la señora Zampieri, otras que, por desgracia, la cantante italiana no posee: dominio de las agilidades y capacidad para el canto legato

y, en ciertos momentos, para la expresión elegíaca. En sus dos arias, muy distintas, puso en evidencia sus carencias técnicas, con una emisión más propia del verismo —repertorio en el que se encuentra más a gusto— y con claros problemas de afinación. Como actriz resultó envarada y de gesticulación algo grandilocuente.

El joven tenor Mario Malagnini tiene una voz lírica algo estrecha pero con agudos bien proyectados y timbre bastante agradable. Le falta todavía mucho camino por recorrer, pues la voz está sin hacer por completo; el fraseo resulta todavía torpe y la emisión es, expresivamente, algo pobre, con pocos matices —canta casi siempre en mezzo-forte—, acompañada de una cierta tendencia —comprensible en un cantante que está iniciando su carrera— a esforzarse demasiado, a subrayar las notas agudas que le resultan cómodas y haciendo algún calderón de dudoso gusto. Pero la materia prima no es en absoluto desdeñable y si la trabaja con inteligencia y sensatez puede resultar un tenor muy aceptable. Veremos como lleva su evolución.

El británico John Rawnsley —que al igual que Mario Malagnini hacía su presentación en Madrid— tiene una voz de barítono lírico que, sin ser de primerísimo rango, resulta de timbre grato, bien emitida, bastante cálida y de color homogéneo, aunque algo falta de mordente, con agudos fáciles, un poco tenoriles, que le permiten llegar a las notas altas sin forzar la línea de canto. Por lo general ésta resulta fluida y no exenta de elegancia. Dijo su aria del segundo acto "Dagli immortali vertici" con acento verdiano y un adecuado fraseo. Su cabaletta se vio estropeada por un añadido sobreagudo final que resultó excesivamente forzado. En sus dúos con Nesterenko le dio una réplica adecuada. Escénicamente no resultó muy convincente pero la verdad es que el papel de general romano tampoco daba para mucho. Habría que verlo y escucharlo en el personaje que le ha dado fama, "Rigoletto", para comprobar todas sus posibilidades.

En los dos papeles secundarios, Santiago Sánchez Jericó y Alfonso Echevarría cumplieron con dignidad aunque la caracterización del primero no fuese precisamente un acierto. El coro tuvo una actuación muy ajustada, incluso puede decirse que por momentos brillante, en un cometido de más importancia de lo habitual. Posiblemente Romano Gandolfi, excelente preparador de coros como lo ha demostrado con el de la Scala y el del Liceo, haya intervenido de manera decisiva en el resultado global. La orquesta sonó de manera aceptable, aunque realmente es difícil hacer prodigios con una partitura como la de **Attila**. De cualquier modo, Gandolfi parece sentirse más a gusto en la dirección coral que en la orquestal. Aquí le faltó una cierta malicia para refinar los pasajes menos pulidos y también algo de tensión y de incisividad.

El público de la primera representación —13 de febrero— se manifestó con frialdad a lo largo de toda la sesión y ni siquiera al final reaccionó con cierto calor. El más aplaudido fue Nesterenko y en menor medida Zampieri y Rawnsley. Ni el director musical ni los encar-

gados de la escena —Alonso no compareció— recibieron muchas muestras de aprobación. En suma, una noche de ópera que no pasará, ciertamente, a la historia. Ni siquiera a la de "La Zarzuela". Tal vez le sirva de ejemplo a alguien.

ESTRENO DE "FIGARO", DE JOSE RAMON ENCINAR



Lo mejor se dio en algunas soluciones, que crearon un cierto clima poético.

Por Carlos Ruiz Silva

El día 21 de febrero tuvo lugar en la Sala Olimpia el estreno mundial de **Figaro**, ópera con texto y música de José Ramón Encinar (Madrid, 1954), encargada al compositor por Tomás Marco, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. En el proyecto colaboraron, asimismo, el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. En el pobre panorama de la ópera en Madrid, estos encargos suponen una posibilidad para los músicos españoles, a los que, por razones nunca explicadas, les está vedado, de hecho, el acceso a las temporadas oficiales.

Es difícil establecer los límites, las fronteras de lo que es la ópera. La obra de Encinar se reparte entre la música para la escena —música que acompaña o subraya situaciones de una obra teatral no operística: el mimo, el teatro hablado— y la propiamente operística. Quizá esto no tenga especial relieve: el creador puede usar a su libre imagina-

ción los múltiples recursos escénicos de los que dispone. Me parece que el hacer lo que entendemos normalmente por ópera —simplemente una historia cantada e interpretada en un escenario, con especial énfasis en lo de cantada— no ha sido la finalidad de Encinar. En su **Figaro** —que debería haberse llamado **Beaumarchais**— hay una complejidad, una mezcla de estilos, un empleo del "collage", de lenguas diferentes, de amplios parlamentos que, según se mire, traspasan o no llegan al género. En general, tuve la impresión de que Encinar se encuentra mucho más a gusto en el terreno instrumental que en el vocal de intencionalidad dramática. Lo mejor de su trabajo está en la orquesta, de la que extrae sonoridades interesantes y, a veces, muy bellas. En cambio, las partes cantadas me parecen algo tímidas, pese a la mezcolanza —buscada— de estilos, desde el "sprechgesang" al falsete arcaizante y a la pluralidad de personajes de los actores-cantantes, singularmente de los protagonistas "Figaro" y "Almaviva". Encontré excesivamente largas las partes habladas, tanto las dichas sobre la escena —la final de "Beaumarchais" parecía

inacabable— como las en "of", y no muy convincentes los continuos cambios a textos en italiano, francés, inglés o alemán, además, naturalmente, del castellano. Quizá esto provenga del muy elaborado libreto, que pretende ser un divertimento con multitud de guiños al espectador, pero que no siempre funciona. Tampoco estoy muy convencido de que la historia que se representa, que está fragmentada en escenas independientes, llegue a interesar al espectador. La diversidad de las fuentes empleadas en el libreto —Beaumarchais, Lorenzo da Ponte, Cesare Sterbini, Rabelais, Pepoli, Shakespeare, Boito, Wagner, según confiesa el propio Encinar— no da como resultado un soporte literario y teatral unitario, aunque es posible que el autor no lo haya buscado y que, como indica en sus "Notas sobre Figaro", *las imágenes reproducidas por numerosos espejos reales o metafóricos son [...] multiplicaciones de un solo sujeto; huida del Uno para refugiarse en la trivialidad de lo múltiple.*

Encinar ha trabajado muy a fondo y pacientemente la obra, una obra compleja en la que ha tenido muy en cuenta la sonoridad camerística de la orquesta, extrayendo aspectos tímbricos de diversas combinaciones instrumentales, entre las que acaso destacaría algunos momentos con intervención y manejo del vibráfono, oboe, flauta, arpa

y celesta. En ningún caso su labor podrá tacharse de poco meditada, ligera o insuficientemente preparada. El que, personalmente, no esté siempre de acuerdo con sus planteamientos estéticos —ni con su realización— no invalida en absoluto una obra hecha con rigor y con aspectos de indudable interés.

El montaje de la Sala Olimpia —¡siniestro local!— se debió a Simón Suárez, tanto en la escenografía y vestuario como en la dirección. Sobre unos decorados fijos estéticamente no muy felices, lo mejor se dio en algunas soluciones que crearon un cierto clima poético, como la secuencia del jardín. Actores y cantantes se movieron con soltura, aunque el conjunto de la escena tuvo siempre un trasfondo tristón y algo lúgubre. A mi juicio un tanto alejado del espíritu de la obra, que hubiese requerido una luz, un color y una línea mucho menos severa. Pero en los varios montajes que he visto de Simón Suárez he encontrado siempre esta tendencia y gusto por los tonos grisáceos y sombríos.

Todos los intérpretes hicieron un trabajo digno y esforzado: los tres bajos: Miguel Sola, Miguel López Galindo y Gregorio Poblador, en los tres papeles secundarios; Fernando Hilbeck, en el personaje hablado de "Beaumarchais", al que otorgó empaque y dignidad —con algún leve defecto fonético—, y,

sobre todo, la pareja de cantantes protagonistas, el barítono Luis Alvarez, "Figaro", y el tenor Douglas Nasrawi, "Conde Almaviva" —que sustitúan a los anunciados Carlos Chausson y Dalmacio González—, que sostuvieron sus largos y complicados papeles con entusiasmo y suficientes medios vocales. José Ramón Encinar logró un buen rendimiento del conjunto instrumental, formado por miembros de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Aunque **Figaro** es una ópera en un solo acto, debido a su duración, que es de algo más de dos horas, se hizo un descanso luego de las cinco primeras escenas. En el estreno, algunas personas abandonaron la sala durante la primera parte, y luego del intermedio había bastantes huecos en el patio de butacas. Este es un dato que no debe ser ocultado porque revela la actitud de cierto público, lo cual resulta siempre interesante para poder juzgar el poder de comunicación o de interés de una determinada obra. Por otra parte, el público que se quedó hasta el final dedicó a todos los intérpretes aplausos bastante cálidos y sostenidos, destinando las mejores ovaciones —en las que no faltaron los bravos— a Douglas Nasrawi y a Luis Alvarez, y por supuesto al libretista, compositor y director de orquesta José Ramón Encinar. Pese a mis reservas, un esfuerzo general que ha valido la pena de llevar a cabo.



II CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO JULIAN GAYARRE

PRESIDENTE: JOSE CARRERAS

El Gobierno de Navarra, con el fin de promocionar la música vocal y potenciar la reputación de sus intérpretes más calificados, ha establecido, en régimen de concurso, el Premio Internacional de Canto «Julián Gayarre», bajo la presidencia y patrocinio del tenor José Carreras.

Este premio se otorgará cada dos años dentro de la programación de los Festivales de Navarra. El II Concurso Internacional de Canto «Julián Gayarre» tendrá lugar en los Festivales de Navarra de 1988, entre los días 29 de agosto y 4 de septiembre.

Requisitos de los participantes

Este Concurso está abierto a la participación de cantantes de todas las nacionalidades. Los concursantes deberán ser mayores de 20 años y menores de 35, y las concursantes, mayores de 18 y menores de 32.

Premios

El Concurso Internacional de Canto «Julián Gayarre» está dotado con un Primer Premio de 750.000 pesetas y un Segundo Premio de 500.000 pesetas.

Asimismo, el Jurado otorgará el Premio Especial «José Carreras», destinado a premiar, de entre los concursantes españoles, a la mejor voz de tenor. La dotación de este Premio Especial, que no será acumulable a los otros dos, es de 250.000 pesetas.

Por otro lado, el Jurado propondrá al Gobierno de Navarra la concesión de una o varias bolsas de estudios al concursante o concursantes cuyos méritos así lo recomienden.

Los premiados en el Concurso participarán en un concierto en los «Festivales de Navarra 1989».

Inscripciones

Los aspirantes a los premios establecidos en este Concurso presentarán en el Registro General del Gobierno de Navarra (Carlos III, 2, 31002 Pamplona) o remitirán al mismo por correo certificado, antes del 31 de mayo de 1988, los datos siguientes:

- Nombre, apellidos, edad, nacionalidad, domicilio y teléfono.
- Curriculum artístico.
- Repertorio mínimo de seis piezas vocales (4 arias de ópera y 2 canciones de autores clásicos) de una duración no inferior a 30 minutos.

Información

Las bases completas de esta convocatoria pueden ser solicitadas a la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra (C/. Ansoleaga 10, 31001 Pamplona. Tfno. 948-227200, ext. 3163).



Gobierno de Navarra
Departamento de Educación y Cultura

TEATRO REAL

TEMPORADA 1987-88

Programación abril/mayo

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

ABONO A

ABRIL, 1988

Días 8, 9 y 10

Wagner - Gerhard - Mendelssohn

Director: CARLOS KALMAR

Solista: AGUSTÍN LEÓN ARA, violín

Obertura de "Los Maestros Cantores"

Concierto para violín y orquesta

Sinfonía núm. 4 en La mayor, Op. 90 "Italiana"

ABONO B

Días 15, 16 y 17

Ordóñez - Marco - Chopin

Director: JESÚS LÓPEZ COBOS

Solista: IVO POGORELICH, piano

* Sinfonía en Re mayor - ** Sinfonía núm. 4

Concierto para piano y orquesta núm. 2,

en Fa menor, Op. 21

ABONO A

Días 22, 23 y 24

Schubert - Prieto - Schubert

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Director: JESÚS LÓPEZ COBOS

Solista: PEDRO COROSTOLA, violonchelo

ENEDINA LLORIS, soprano

* Obertura en Re mayor "En estilo italiano",
D. 590

** "Concierto de amor" para violonchelo
y orquesta

* Rosamunda, D. 797

Días, 29, 30, 1 abril/mayo, 1988 Abono Libre

Director: JESÚS LÓPEZ COBOS

Wagner

* Sinfonía en Do

Música orquestal del "Anillo del Nibelungo"

* Primera vez por la ONE - ** Estreno Absoluto

CON EL PATROCINIO DE



IBERDUERO

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música

X CICLO DE POLIFONIA

ABONO D

Martes, 5 de abril

TRIO MENDELSSOHN DE AMSTERDAM

Con Agustín LEÓN ARA, violín

DVORAK: Sonata para violín y piano en Fa mayor, Op. 57;

Trío "DUMKY", Op. 90;

Cuarteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 87

ABONO C

Martes, 12 de abril

ENRIQUE LLACER "REGOLI"

"Récital de percusión"

Víctor MARTIN, violín - Modesto ESCRIBANO, clarinete

José ORTI, trompeta

LLACER: Colaboración núm. 2 (estreno absoluto);

Duetto núm. 1 para violín y percusión; 3+3+3, Op. 21
(estreno absoluto)

PEÑARROCHA: Variantes núm. 3 (estreno absoluto)

LLACER: Divertimento Op. 20 (estreno absoluto);

Fantasia núm. 2 Op. 22 (estreno absoluto)

ABONO C

Martes, 19 de abril

ALVARO MARIAS, flauta de pico

Wouter MOLLER, violonchelo barroco

Aline ZYVERAJCH, clavecín

Recital de flautas renacentistas y barrocas,

violonchelo barroco y clavecín

FRESCOBALDI/CIMA/CORELLI/COUPERINI/BACH/

TELEMANN y VIVALDI

ABONO C

Martes, 26 de abril

CUARTETO ARCANA

ARRIAGA: Cuarteto de cuerda núm. 1 en Re menor

TURINA: Cuarteto en Sol - **GURIDI:** Cuarteto en La

ABONO C

Martes, 3 de mayo

ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA

Director: José Luis TEMES

Concertino: Víctor MARTIN

Percusión: Pedro ESTEVAN

J. M. LOPEZ: Recuerdos de un tiempo imaginado (estreno)

MILHAUD: Concierto para percusión y orquesta

MARCO: Sinfonía núm. 3 - **MILHAUD:** La creación del mundo

ABONO D

Martes, 17 de mayo

PEDRO ITURRALDE QUARTET

"Récital de jazz"

CON EL PATROCINIO DE



Grupo Endesa

GRUPO DE DANZA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA



La fuerza expresiva propia del flamenco es justo lo que faltó en el experimento...

Por María Cristina Marinero

Con un programa compuesto casi totalmente por coreografías basadas en el arte flamenco, el Grupo de Danza Española Contemporánea se presentó en el Centro Cultural "Villa de Móstoles", el pasado 12 de diciembre. Esta nueva compañía de danza es uno de los tantos grupos que han podido iniciar su andadura artística gracias a la Comunidad de Madrid y la red de teatros que se reparten por todo el territorio de la Autonomía.

El programa que presentaron, con una duración aproximada de una hora y media, mostró piezas tan insólitas como sus nombres: **Inesperanza: Rondeña, Seguidillas Analíticas, Tradición: Chi-Tierra, Plexos: Solea y Tangos**. Este grupo, formado por cuatro bailarinas, un bailarín, dos guitarristas y un cantautor, está dirigido por Angeles Arranz, antes bailarina del Ballet Nacional de España, quien se encarga de las coreografías y puesta en escena de los ballets. La dirección musical es de Juan Maya Marote, guitarrista del Ballet Nacional de España y conocido por todos los dedicados al flamenco.

Hubo muchos nervios en el estreno, que condicionaron la puesta en escena, pero, aun teniendo en cuenta que era la primera vez que el grupo actuaba, era notable la escasa calidad de los números, salvando el titulado **Plexos: Solea**, que ofrecía un tema de amor incondicional y estaba realizado de forma muy conseguida por sus intérpretes, muy bien acompañados por decorado, música y vestuario; el resto de las coreografías ofrecieron poco arte. **Seguidillas Analíticas** era novedoso por bailar los componentes con camisas, zapatos y faldas reflectantes en absoluta oscuridad, lo que hizo que los allí presentes no pudiéramos ver lo que más caracteriza al baile flamenco: la expresión. Esto lleva a pensar que el grupo no conoce bien las características del baile flamenco y que se ha dejado llevar más por el "show" que por el arte.

Tradición: Chi-Tierra incluía algo de ballet moderno y expresión corporal, bajo una música de percusión que en algunos momentos se transformaba en un verdadero zumbido que no ayudaba en nada a los bailarines y, por el contrario, les hacía ir fuera de ritmo. Este número, que se apartaba ya del flamenco para acercarse al clásico español, confirmó que el grupo tiene que traba-

jar mejor para conseguir un nivel más artístico y con bases firmes. El vestuario, ropa de ensayo, no ayudó a la danza, y aunque reconocemos la falta de medios económicos de toda compañía que surge, se podía haber puesto más imaginación en esta faceta cuya calidad no implica necesariamente el gasto excesivo o llegar a la extravagancia. De todo lo ofrecido por el Grupo de Danza Contemporánea, lo que de ninguna manera se puede aceptar fue lo visto en el número que cerró el espectáculo. **Tangos** cayó en lo fácil y anti-arte de mostrar algo parecido a lo que es la vida tras el escenario, en los camerinos. Esto es bien difícil de hacer, porque hay que cuidar el estilo, las intervenciones de los bailarines, y tratar lo que se va a ofrecer con una buena mano de PINTURA artística. Me refiero a que es muy fácil hacer sobre el escenario lo mismo que se hace en un camerino; lo difícil es adaptar lo sencillo y cotidiano a las exigencias del escenario y del propio arte que se esté mostrando. Gritos, chica saliendo en bata y haciendo intervenciones espontáneas, jaleos excesivos... todo estuvo más cerca de la parodia que de las intenciones que se tenían.

Maurice Béjart declaró en su última visita a España, el pasado mes de octubre, que *la danza española tiene que avanzar hacia un arte moderno*; Béjart comentó que esta proyección era necesaria, pero que la tradición no había que perderla, porque nuestra danza es una de las más fuertes del mundo. Las palabras de alguien como el maestro Béjart son algo a tener muy en cuenta, porque es muy delicado el llamar a ciertos espectáculos CONTEMPORÁNEOS, cuando esto en absoluto se consigue. Crear un arte moderno no quiere decir basarse en la distorsión de lo que ya teníamos. No tenemos que disfrazar de aditivos una obra de arte para decir que es moderna, y con ello pensar que se justifica por sí sola. Por el contrario, hay que tener un conocimiento muy amplio de lo tradicional y lo actual, y saber amalgamarlo con dosis de arte y buen gusto.

Esto puede hacernos comprender que no es tan sencillo producir el arte contemporáneo de formas tradicionales, y más en el caso del flamenco, algo tan arraigado a lo terrenal y que conserva las raíces del pasado.

Con este trabajo María Cristina Marinero obtuvo el premio del I Concurso de Periodismo Musical "RITMO", en el apartado de Danza.

CENTRO CULTURAL DE TARRASA

Un voto para la danza

Por Carlos Murias

El Centro Cultural de la Caja de Tarrasa nace en 1980 con motivo del centenario de la constitución de la Caja de Ahorros de Tarrasa (1877-1977). Para los miembros del equipo directivo los objetivos están claros: *Despertar un máximo interés por los acontecimientos socio-culturales.* El centro consta de un moderno conjunto de instalaciones que permiten el desarrollo de múltiples actividades (básicamente teatro, música, cine, conferencias, pintura, y danza).

¿Cómo fuimos a parar a la danza en el Centro Cultural? Pues porque en principio el auditorio no fue diseñado para una disciplina escénica en concreto. Tiene unas condiciones óptimas, aunque la superficie de la escena no permite representar grandes producciones. La sala dispone de un sistema electroacústico y el escenario comprende 14 metros de boca y 11 de profundidad. Pero para la próxima temporada proyectamos agrandararlo.

Lo que sí permite es el acercamiento al público. Cuando vino Maya Plisetskaya comentó, el pasado mes de enero, que bailaba casi en la intimidad.

El escenario es como una prolongación del público o, viceversa, el público tiene una prolongación a la manera de una pasarela que se junta con el escenario. Este comprende una plataforma móvil que, junto con una parte del patio de butacas, puede girar 180°. *Pero sólo podemos utilizarlo en contadas ocasiones, porque los espectáculos están montados según una visión frontal.*

La danza se integró en 1983 a las programaciones ya existentes de teatro y música. El primer espectáculo de danza programado fue el del Ballet Clásico de Zaragoza, entonces dirigido por María de Avila, que al año siguiente se volvería a presentar dirigiendo el Ballet Nacional Clásico. *El éxito obtenido con las dos programaciones nos animó a crear, poco a poco, una temporada anual de danza. Casi un 50 por 100 del público viene de Barcelona. No obstante hemos de advertir que el público de danza ha crecido de forma considerable.*

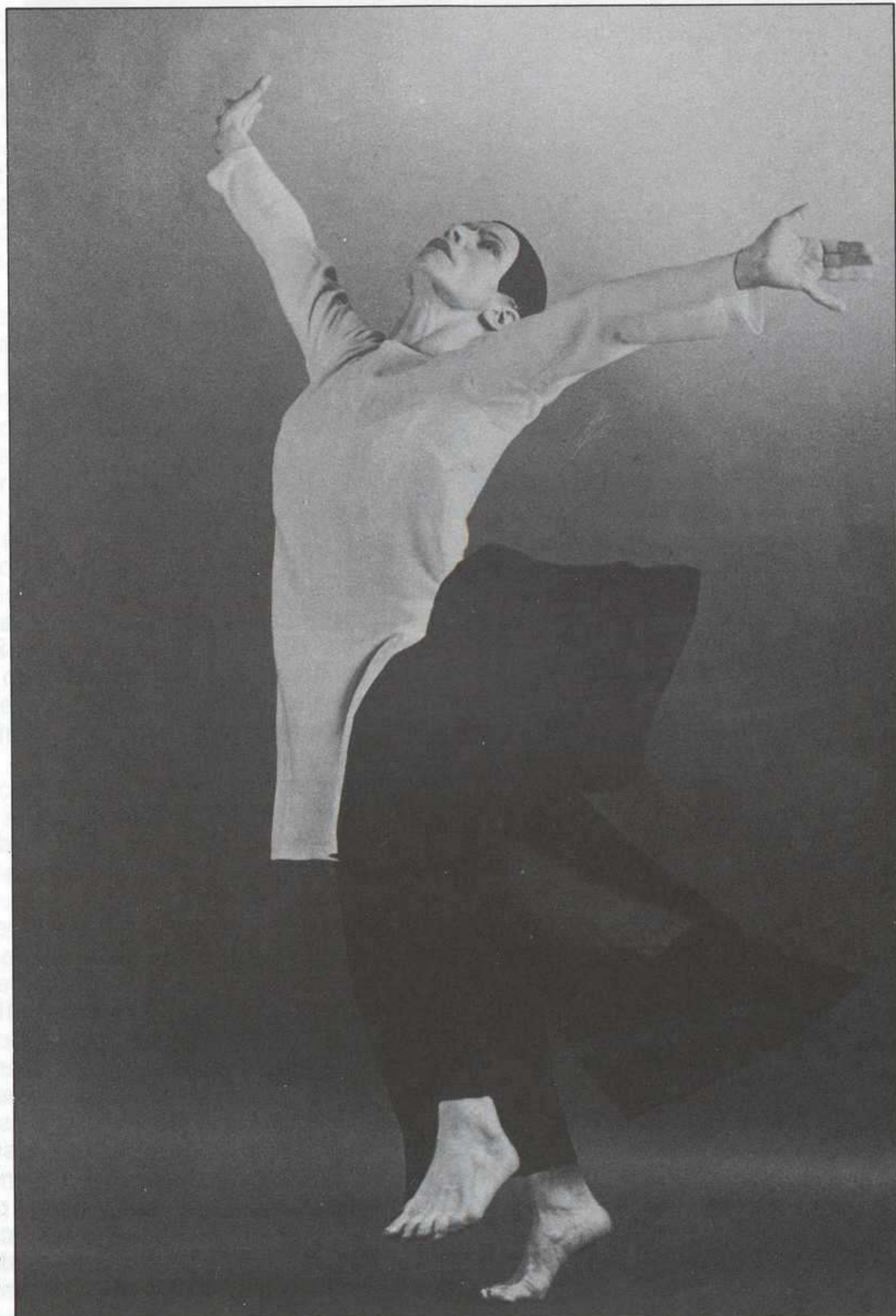
Para estos ciclos de danza, la mencionada entidad de ahorro cuenta con la ayuda de la Generalitat, el Ministerio de Cultura y del Ayuntamiento de Tarrasa. A propósito de la actual temporada, Eduard Vives comenta, *hemos tenido suerte de contar con unas compañías de notable nivel artístico y muy distintas entre sí. Nuestra intención es*

de ofrecer una temporada con un amplio abanico de técnicas y tendencias de la danza. Para una programación intervienen muchos factores a distintos niveles, aunque el económico sea el más importante.

Desde su inicio en octubre, la temporada de danza suscita gran expectación. Por ella han pasado este año el Ballet de María Rosa, el London Festival Ballet, bajo la dirección de Peter Schaffus, y Trinidad Sevillano como primera bailarina; Schmah Danse Théâtre, un delirante paso a dos donde Caterina Sagna y Tomeu Verges entablan un juego con la muerte. Luego vendrían el Ballet del Teatro Lírico Nacional, bajo la dirección de Maya Plisetskaya y el despliegue de creatividad del grupo Momix, como también la

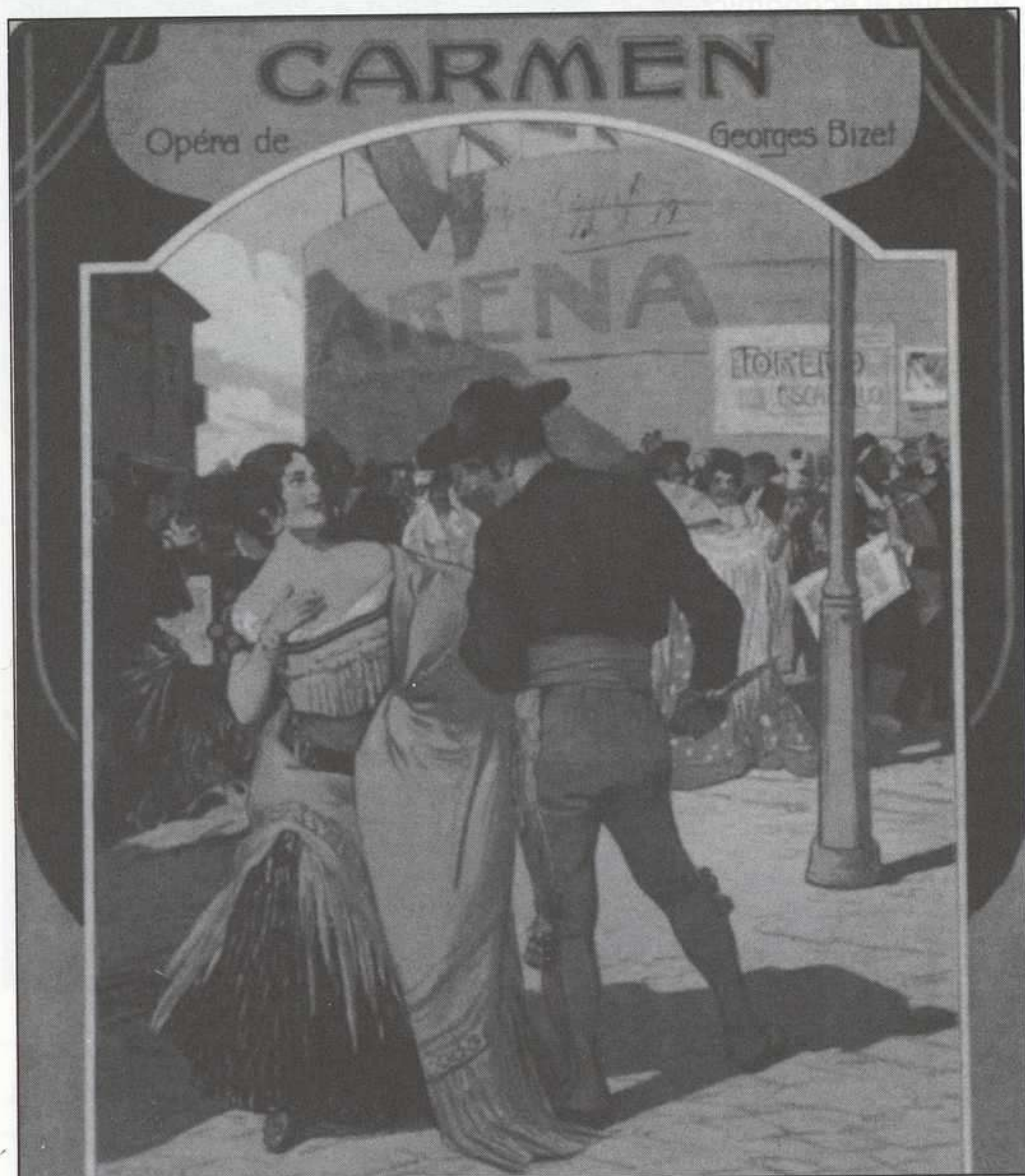
compañía británica Janet Smith & Dancers. En mayo se presentará Susan Linke, con su estreno en España del tríptico **Hommage to Dore Hoyer**, y la Jennifer Müller & The works, en junio.

Actualmente ya se está diseñando la temporada 88-89, en la que se barajan nombres de compañías mundialmente conocidas. Sin embargo, *insisto, son compañías en las que pueden probablemente surgir cambios o ser sustituidas por otras, añade Vives i Noguera.* Suenan ya los nombres del Ballet Nacional de Caracas, Lar Lubovitch, la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Cuba; el Ballet Nacional de España, bajo la dirección de Antonio Ruiz; el Rambert Dance Company y el Cullberg Ballet, entre otras tantas agrupaciones dancísticas.



Susan Linke, en Afectos humanos. La bailarina actuará en mayo.

“LA OPERA”, DE SALVAT



Contraportada del primer fascículo: Carmen, de Bizet.

Por Xosé Aviñoa

No resulta nada aventurado ni panegírico iniciar una reflexión sobre la nueva producción editorial de Salvat Editores, S. A., recordando que tratamos de una empresa editorial de larga tradición y que en los últimos tiempos ha promovido de forma particular la afición musical a través de sus productos en fascículos semanales adquiribles en quioscos y demás puntos de fácil acceso. Ha sido en todo caso una cuestión de oportunidad y de saber ofrecer un producto que superase siempre en un punto las posibles expectativas del público; las dos enciclopedias, **Salvat de los Grandes Compositores** y **Salvat de los Grandes Temas**, en especial la primera, son verdaderos hitos en la historia de la divulgación musical en España y en el extranjero. Nos cabe ahora la posibilidad de pasar por el cedazo crítico la nueva

propuesta, la enciclopedia en fascículos **La Ópera** presentada por Salvat en el grandioso y propicio marco del Círculo del Liceo de Barcelona, de lo que dábamos puntual cuenta en el último número de RITMO. ¿Es oportuno? ¿Mantiene los niveles de calidad de anteriores propuestas?

En cuanto a la oportunidad, no hay duda alguna que **La Ópera** aparece en un momento feliz; nos lo certifica la rivalidad editorial que apreciamos en los últimos tiempos y sobre la que tendremos alguna ocasión de extendernos; asimismo nos lo confirma el eco que el espectáculo operístico está despertando en los ambientes musicales y no musicales de las grandes ciudades, la respuesta de los medios de comunicación, sobre todo los visuales, y, en especial, el papel que están pasando a ocupar en la mitomanía popular los grandes divos del género, con páginas reservadas en las revistas del corazón. Existe, efectivamente, un interés que trasciende al “dilettante” acerca del

perifollo operístico y, en cambio, por el momento, no ha sido cubierto editorialmente con suficiencia.

No resulta tan fácil abordar la segunda cuestión. Para tratar con propiedad la calidad del producto ofrecido por Salvat, es necesario dejar pasar el tiempo, puesto que, como dice Caballero Bonald, una novela no se acaba de escribir hasta que el público la recibe; una obra ha de penetrar entre su público y mostrar con el paso del tiempo su capacidad para convertirse en EMBLEMA RELATIVO. Ahora bien, no parece muy atrevido dejar que sea el tiempo el que juzgue, aunque a él nos remitimos para decir la última palabra. Salvat se ha propuesto una colección en sesenta fascículos semanales (que aparecerán, por tanto, a lo largo de un año y dos meses) y este perfil se muestra de antemano como su primer gran rigor en el formato, tanto en lo que se refiere al texto como a las audiciones. Cada fascículo presenta un texto de estructura homogénea: historia de la ópera, grandes momentos de la música, grandes intérpretes y texto de los cantables. No se suele alterar este esquema (distribuido en un librito de entre 16 y 24 páginas) más que por razones extraordinarias, cuando el texto a insertar es demasiado abundante o cuando los conocimientos musicales del redactor no alcanzan a cubrir el espacio destinado al capítulo específico. No nos parece buen criterio, puesto que cada ópera debiera exigir un esquema propio; en una puede llegar a ser más fascinante el apartado vocal, en otra el contenido musical, en otra el apunte histórico y en otra puede ser el fondo literario, el carácter pictórico del tema, el trasfondo político, etc. Demasiada homogeneidad para un repertorio tan rico y variado.

Este mismo inconveniente afecta a las audiciones. Tratándose de óperas parece harto lógico traer a colación los momentos más comunes, las arias, los dúos, los concertantes, los coros. Dado que no es posible por motivos estratégicos aportar grabaciones completas, no resulta fácil sobreponerse a la tentación de dar lo más fácil. Pero suprimir los recitativos y los momentos de paso no tiene el mismo valor en **El barbero de Sevilla** que en **Orfeo ed Euridice**.

Salvat Editores ha afrontado el riesgo de dejar de interesar al aficionado operístico (personaje digno de estudio entomológico), para dirigir su mirada hacia el cada día más abundante ciudadano que se siente atraído por

esta novedad y que NO ENTIENDE de ópera pero que quiere penetrar en el círculo de los iniciados. Porque la intención es ésta; la obra tiene un planteamiento más editorial y visual que de verdadera aproximación al variopinto mundo de la ópera. Por ello se ha confiado la dirección ideológica a dos críticos conocidos por su aportación en el mundo de la divulgación musical, Pérez de Arteaga y Alier. Más editorial que de verdadero respeto a las exigencias del género es la propuesta y quizá resida en este cariz el presumible éxito empresarial de la obra: impecable desde el punto de vista visual, de alta calidad desde el punto de vista auditivo. Asunción Vilella, la responsable editorial de la colección, en una charla informal sobre el tema, mostraba una clara conciencia de estas dimensiones; tiempo habrá para que Salvat Editores se proponga una segunda parte, a modo de "Grandes Temas" en la que se aborden cuestiones de verdadero análisis y de síntesis.

La visualidad de la propuesta editorial es avalada por un minucioso trabajo de ilustración de cada fascículo; como es habitual en los productos de Salvat Editores, el texto viene apuntado por un numeroso catálogo de ilustraciones que cubren de forma visual y documental aspectos que aquél no trata: escenografía, movimiento de actores, vestuario, iluminación, etc. Aun teniendo en cuenta la estaticidad de la foto y considerando que —como hemos dicho ya— estos aspectos debieran ser cubiertos directamente por el texto, el recurso ilustrativo es muy digno y acrecenta la calidad del producto. Según Vilella, se pretende que las ilustraciones de cada entrega mantengan unidad temática entre sí y con la audición que las acompaña; no siempre ello es posible, por cuestiones de derechos, por cuestiones económicas o, simplemente, por la inexistencia de material; entonces se recurre al dibujante, por cierto, dotado de una fantasía exuberante, anecdótica y cromística que por momentos nos hace olvidar que nos encontramos ante una obra de calidad.

También más editorial que otra cosa es el criterio de selección de los temas y las audiciones; se ha seguido una proporción piramidal, otorgando 40 fascículos a la ópera del siglo XIX, 12 al siglo XX, 6 a la del siglo XVIII y, finalmente, 2 a la del XVII. Aunque no podemos negar la oportunidad y la sabiduría estratégica de tal elección, una vez más volvemos a encontrar a faltar un ensayo previo que lo justifique, que ponga en evidencia lo que significa el rigor de los teatros de ópera y de la discografía, que explique lo que significa el REPERTORIO para un cantante trillado, y que evidencie los valores que este tipo de prácticas ha generado entre aficionados y profesionales. Sin embargo, aun siendo piramidal, el criterio de selección tiene mucho de personal; personal es el dedicar 12 temas a la música operística del siglo XX, para muchos inexistente,



Asunción Vilella, responsable editorial de la colección.

o casi, en su discografía; tratar a Schönberg, Janacek, Henze, Penderecki, o Richard Strauss, tiene su mérito cuando se pretende seducir a un público ávido de "Traviata"; personal es también la incorporación en el catálogo de fascículos de **West side story**, más próxima al cine y al espectáculo de danza, que a la ópera propiamente dicha, aunque lo que ha convencido a la empresa en este caso es la célebre versión de José Carreras y Kiri Te Kanawa; personal es la incursión en la ópera española, dedicada a Falla y Granados; se olvida el pobre pero existente repertorio hispánico entre el que cabe recordar, precisamente, **Atlántida**, más de una vez tratada escénicamente, y se incorpora **El retablo de Maese Pedro** que tiene menos de operístico que aquélla.

A pesar de las reticencias con que va a ser recibida la propuesta de fragmentar las óperas, argumento que puede inclinar hacia el rechazo al recóndito aficionado, Salvat juega con la ventaja de ofrecer a cambio unas grabaciones de alta calidad, todas ellas servidas por Polygram, representante española de firmas discográficas de primera línea; ello tiene sus virtudes y sus inconvenientes; excelentes grabaciones desde el punto de vista de calidad de sonido, primeras voces, primeros directores, coros y orquestas de buena prestación; sin embargo ello significa también un cierto monopolio por parte de esta firma que impide recurrir a grabaciones ajenas para cubrir algunos aspectos de la obra. No se ha entrado todavía en la cuestión de ofrecer versiones en compact disc, aunque la editorial no descarta esta aventura porque es la que tiene mayores visos de modernidad y de futuro; cuestiones económicas e inexistencia de aparatos lectores ha inclinado a los responsables a dejar por el momento el tema; sin embargo el nivel general de la señal de sonido es

muy alto, y el sonoro está muy bien acabado; tan sólo lamentamos que en algunas ocasiones no haya sido posible segmentar sin ruido el episodio seleccionado.

A la vista de los 60 fascículos, presentada en el cuaderno inicial, cada posible comprador puede calibrar la simpatía que le despierta la propuesta. El entendido, desconfiado en general de lo que no venga por los canales habituales de avituallamiento, puede descubrir con placer que se tratan los episodios más significativos de las óperas que HOY están de moda; probablemente no aparecerá aquella ópera o aquel cantante al que él se encuentra especialmente ligado afectivamente; sobre un repertorio de más de 2.000 óperas, el entendido puede descubrir numerosas lagunas.

El INICIADO, sin embargo, sabe a ciencia cierta que se le está ofreciendo un buen camino de iniciación; sabe que la propuesta de 60 títulos pretende ser completa —lo avala la tradicional seriedad de Salvat—; no tiene todavía grandes aficiones para encontrar lagunas puntuales. Quizá le fascine la presencia visual del fascículo, la agilidad del contenido literario y, sobre todo, el brillo del aporte sonoro. No puede preocuparle, de momento, que se le informe sobre cuestiones como la función social de la ópera, la calidad intrínseca de las partituras, la evolución del lenguaje musical en confrontación con el operístico, las grandes polémicas del universo de la ópera, el aparato más frívolo y aparente se lleva, de momento, su atención.

Salvat Editores, S.A. ha sabido lanzarse a la piscina con garbo. No en vano, este sello editorial ha ganado a pulso aquí y acullá —en Francia, Portugal o América Latina— el prestigio de empresa de ALTA DIVULGACIÓN MUSICAL, calificativo que confiamos ver certificado por el paso del tiempo.

ESZTERGOM, "LA CIUDAD DE LAS MIL CUERDAS"

Por Francesc de Paula Soler

Desde que el cubano Leo Brouwer compusiera para este Festival la obra para orquesta de guitarras, **La Ciudad de las Mil Cuerdas**, la ciudad de Esztergom hizo suyo este nombre. Este Festival bienal, por las actividades que abarca y el gran número de asistentes, puede decirse que es quizá el más importante de Europa y uno de los de más renombre internacional.

Un completo programa de actividades se desarrolló en la edición del pasado curso. La serie de conciertos; el seminario de "master class"; el concurso de composición; un concurso de interpretación de la obra para guitarra de H. Villa-Lobos; exposición de instrumentos afines a la guitarra, guitarras de concierto, partituras, discos, cuadros con motivos guitarrísticos y, finalmente, conferencias sobre diversos aspectos de la guitarra.

Los conciertos

Aunque la mayoría se celebraron en el Centro Cultural de Esztergom, el Festival está ramificado a las más importantes ciudades como Póstelek, Tatabánya, Szekszárd, Tata, Doms, Kecskemét y Sopron, así como a la capital, Budapest, pudiéndose considerar por tanto el Festival de Guitarra de Hungría.

En el primer concierto intervino David Tanenbaum (E.E. UU.) con un programa en el que incluyó interesantes obras de Hans Werner Henze y Peter Maxwell Davies. También el Trío de Guitarras de Finlandia, del que forma parte el español Juan Antonio Muro, interpretó un escogido programa, destacando la perfecta conjunción y equilibrio sonoro de este Trío.

En el segundo actuó el dúo compuesto por Bárbara Richter y Dieter Rumstig (R.D.A.) interpretando Bach con corrección y otras dos obras más de autores contemporáneos de su país que no consiguieron atraer la atención del público. Seguidamente actuó el autor de este artículo, con un programa Homenaje a Villa-Lobos integrado en su totalidad por obras de este compositor brasileño. Alexander Frautchi (U.R.S.S.) cerró el concierto, destacando de su programa las **Variaciones sobre un tema popular ruso**, de Mikhail Visotsky.

En el siguiente (y tercero) actuaron Joaquín Clerch (Cuba) con obras de su compatriota Leo Brouwer, además de Falla y Coste; Miguel Bonachea (Cuba) que, después de recorrer el Renacimiento y Barroco, pasó a lo contemporáneo con William Walton y a lo español con Albéniz. Hubert Kaoppel (R.F.A.) concluyó este concierto con correctas versiones de obras de Brouwer y Regondi, pero no convenciendo

su interpretación de los **Valses Poéticos**, de Granados.

La mayoría de los concertistas asistentes participamos en el concierto que se dio en el Centro de Congresos de Budapest, con una breve intervención. Al final y bajo la dirección de László Szendrey-Karper se interpretó en conjunto **Recuerdos de la Alhambra**, de Tárrega, como homenaje a Segovia. Musicalmente es discutible la oportunidad e idoneidad de esta interpretación, pero si se considera el aspecto de reconocimiento de la gran personalidad del Maestro, es interesante en todos los aspectos.

Siguieron los conciertos en Esztergom con Jerzy Koenig (Polonia) que, aunque demostró tener cualidades, no estuvo al nivel requerido. Vass Valeria y David Lorenz (Hungría) forman un dúo de gran compenetración y estilo, aunque las obras que escogieron como programa no fueran las más apropiadas a su quehacer. Frederic Zigante (Francia) interpretó, para acabar, la **Partita BWV 997**, de Bach, y la **Sonata Op. 22**, de Sor, logrando una interpretación muy musical y apropiada a cada autor.

Con Dagoberto Linhares (Brasil) se inició otro de los conciertos, con obras de Gaspar Sanz, Alberto Ginastera e Isaías Savio. Linhares, debido a la falta de concentración y nerviosismo, no pudo dar todo lo que él como artista es capaz. En la segunda parte, Martin Myslivecek (Checoslovaquia), con un repertorio contemporáneo, demostró su talla como guitarrista y su conocimiento de las obras que interpretó.

Krzysztof Pelech (Polonia) convenció como instrumentista, pero quizá no supo decir toda la música de **Cádiz**, de Albéniz, o del **Preludio Vasco** del Padre Donostia. Jozsef Eotvos (Hungría) deleitó al auditorio con su buen quehacer musical y correcta técnica. Nicola Hall (Gran Bretaña) demostró, pese a su juventud, tener ya un perfecto dominio de la guitarra, así como una buena formación musical, que se pudo constatar en sus transcripciones de Paganini y Rachmaninov.

Seppo Siirala (Finlandia) tuvo una correcta actuación, aunque el programa que escogió no fuera el más indicado para este tipo de eventos, toda vez que incluyó varias piezas menores de Sibelius adaptadas a la guitarra, sin demasiada suerte en el empeño. Stepan Rak (Checoslovaquia) dedicó su programa a la música contemporánea. El mismo se interpretó. En la lucha venció el guitarrista, no el compositor. John



Acto inaugural, en el que se guardó un minuto de silencio por la memoria de Andrés Segovia.



Francesc de Paula Soler actuó en el Festival, representando a España.

Holmquist (EE. UU.) dio un recital de buen gusto musical, exquisita corrección y dominio del instrumento en sus versiones de Bach o de Gilbert Biberian. Fue uno de los mejores conciertos del Festival.

Otro dúo, el integrado por Anna Maria Kertesz y Jozsef Papp (Hungría) abrió el siguiente concierto con acuradas versiones de las **Suites Francesas BWN 814 y BWV 817**, de Bach, terminando su actuación con una obra de Bela Barago, dedicada a este dúo. Ignacio Rodes (España), con gran maestría, deleitó al público con su personal criterio de John Dowland, consiguiendo también un alto nivel con la **Sonata BWV 1005**, de Bach. Fue quizá en la **Fantasia Sevillana**, de Turina, en donde faltó algo más de "sevillana". David Russell (Gran Bretaña) intervino con obras de Albéniz, Domeniconi y Mertz. Su virtuosismo es indiscutible, así como también su gran profesionalidad. Impresionante. Pero, ¿por qué **Cuba, Granada y Sevilla** no sonaron con todo lo de español que contienen?

Cimarosa, de Fossa, Koshkin, Castelnovo-Tedesco, Duarte y Mertz, fueron los autores escogidos por Alice Artz (EE. UU.) que con su habitual buen hacer en lo guitarrístico, exquisita musicalidad y presencia escénica, logró cautivar al público asistente. Stein-Erik Olsen (Noruega) intervino con obras de Brouwer, Bibalo (un interesante estudio sobre temas de "blues") y Kucera (**Diario**, Homenaje al "Che" Guevara). Mónica y Juergen Rost (R.D.A.) iniciaron su actuación con el **Dúo Op. 34**, de Fernando Sor, **L'Encouragement**, con perfecto estilo. Ferenc Farkas y Ernst-Hermann Meyer fueron los otros compositores interpretados con ajuste técnico, conocimiento del concepto musical de las obras y de su interpretación.

El último concierto en el Centro Cultural lo inició María Isabel Siewers (Argentina), interpretando con gracia y musicalidad a Gustavino y a Máximo Pujol, concluyendo su actuación con la **Sonata Op. 47**, de Alberto Ginastera. Costas Cotsiolis (Grecia) e Ichiro Suzuki (Japón) interpretaron a Vivaldi, Brahms y Sor, no con demasiada fortuna en su compenetración como

dúo ni en su intento de transmitir el mensaje musical. El griego Constantinos acabó, como solista, el concierto con la conocida **Fantasia**, de Dowland; las **Sonatas K 208 y K 14**, de Domenico Scarlatti; tres obras de Leo Brouwer y una interesante obra **4 Epitafios**, de M. Theodorakis.

El concierto de clausura del Festival se celebró en el monumental marco del interior de la Basílica de Esztergom, con asistencia de las personalidades más representativas de la vida política, religiosa y cultural, así como también de los participantes en el Festival y Seminario y numerosos público de varias nacionalidades. Actuó la Orquesta de Guitarras, con la soprano Karola Agai y Coro, bajo la dirección de László Szendrey-Karper, que con gran maestría logró un perfecto ensamblaje de Orquesta y Coro y a la vez el equilibrio sonoro imprescindible para las intervenciones de Karola Agai, de la que es justo mencionar posee una excelente voz y maleabilidad en sus interpretaciones, que juntamente a su inteligencia musical y a la oportuna dirección de su marido László Szendrey-Karper regalaron al público momentos de gran altura y sentimiento musical. Hay que

mencionar que, aparte del **Canto Gregoriano Hungarés**, Henry Purcell y Villa-Lobos, 9 compositores de diferentes nacionalidades compusieron expresamente para esta ocasión el **Oratorio para la Paz de Esztergom**: Dimitris Fampas (Grecia), Stepán Rak (Checoslovaquia), Jones Tamuliónys (U.R.S.S.), Marian Borkowski (Polonia), Jürgen Ganzer (R.D.A.), Iván Madarász (Hungría), Stephen Dogson (Gran Bretaña), Ferenc Farkas (Hungría) y Boldizsár Csiky (Rumanía) colaboraron en esta obra que, además de transmitir un mensaje musical, ofreció también un mensaje de paz.

Actividades colaterales

Paralelamente al Festival, se desarrollaron otras actividades, siendo la principal la del Seminario, dentro del cual ofrecieron "Master Class" algunos de los concertistas invitados. También un Concurso de Composición en que fue declarado desierto el Primer Premio y repartido el Segundo entre las obras **Guitar Microcosmos**, del húngaro Bela Farago, y **Mascarada**, de Nikita Koshkin. Asimismo, un Concurso de la Interpretación de la Obra de Villa-Lobos, que ganó el participante de Hungría, Zoltan Katona. Una pequeña pero interesante muestra del Maestro Luthier Frank-Peter Dietrich permaneció abierta durante los días del Festival. En ella estaban expuestas desde vihuelas y laúdes hasta la guitarra, pasando por la guitarra barroca, etc. Adornaban el local varios cuadros de los más importantes pintores húngaros, con motivos guitarrísticos, y una colección de partituras, discos, casetes, etc. Varias conferencias y ponencias se ofrecieron a los participantes, presentando el autor de este artículo una sobre Andrés Segovia.

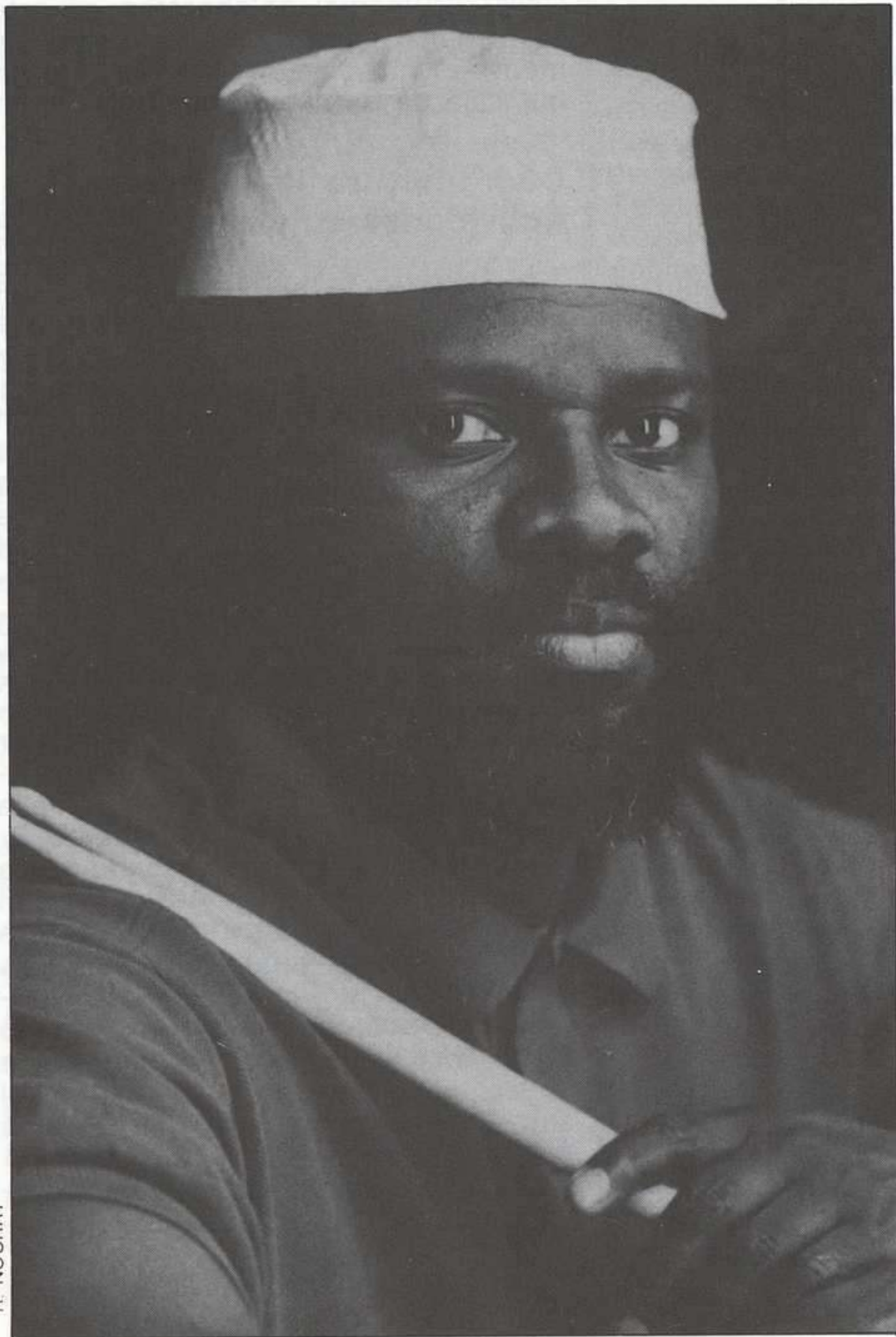
Todas estas actividades, contribuyeron a dar una mayor amplitud e importancia al evento.



El Presidente del Jurado, László Szendrey-Karper hace entrega del Primer Premio a Zoltan Katona.

CHEIK TIDIANE FALL

En el principio fue Africa



R. NOURRY

Por José María García Martínez

El melómano asiste perplejo al DESCUBRIMIENTO del continente musical por excelencia. Africa, hace nada una perfecta desconocida, invade DISCOS y salas de concierto. Al otro lado del charco, el músico africano observa el espectáculo con sabio excepticismo. *Africa es la fuente de la vida, de la música, del ritmo*, nos dice Cheik Tidiane Fall, de Senegal. Cheik estuvo entre nosotros el pasado diciembre y quienes tuvimos la

dicha de compartir con él algunos buenos ratos contemplamos en su persona esa simbiosis músico-música-instrumento que es propia de las más exquisita de las culturas musicales.

Tidiane Fall nació en Dakar hace 42 años. *Crecí en un clima de música y creatividad muy ligados a la sociedad. Las representaciones musicales carecían de cualquier tipo de infraestructura que te impidiera participar.* De hecho, es común a las diversas lenguas africanas el carecer de un término específico para designar el hecho musical, pues éste es parte sustancial de la existencia cotidiana.

Los tambores parlantes de Africa que, en las tardes tranquilas pueden alcanzar una centena de kilómetros, constituyen el más elegante de todos los sistemas de comunicación. A su lado, el potente olifante de Roldán no era más que barbarie (R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, J-C Lattés, París, 1979).

Músico completo, cuya singularidad pasó inadvertida entre nosotros, ha llevado a los tambores parlantes "tama" de supáis —y también a la tabla india, el quindong (conjunto de gongs) de Balí o el m'vett (arpa-cítara igualmente PARLANTE) de Camerún¹— al campo de la improvisación contemporánea utilizando las diversas tradiciones como un patrimonio que desarrollar antes que una imposición. *Yo he transportado los instrumentos africanos a la música afroamericana desde un punto de vista contemporáneo. Para crear es necesario romper con todo lo que es tradicional; proponer un lenguaje que sea ante todo producto de una convicción solitaria.*

Esta labor le ha llevado a tocar y grabar con los más grandes músicos del jazz contemporáneo, desde Sunny Murray o Archie Shepp a Don Cherry, Chico Freeman, los Art Ensemble of Chicago, David Murray y la plana mayor de los neo-jazzistas sudafricanos. También le ha posibilitado el acceso a otras regiones —el ballet (**Paps de temps**, con Albany Diabaté, kora y la bailarina Amadou Dieng), la música medieval, el cine (la espléndida "Yeleen" del realizador de Malí Suleiman Cissé)—, generalmente inaccesibles al músico ÉTNICO.

Su última producción discográfica —**Diom Futa**, para discos Free Lance, con Bobby Few, piano, y el saxofonista Jo Maka— viene a corroborar ese peculiarismo madridaje entre el jazz contemporáneo y los instrumen-

tos de percusión afro-asiáticos. El entente musical asombra ante todo por su naturalidad.

Actualmente, Fall toca la batería con su propio trío —Alaui Ginapé, guitarra, y Jack Gregg, contrabajo— con los que sólo toca jazz. También dirige unos cursos de percusión para niños y adultos en el Petit Théâtre de la Maison Internationale de París. *El cuerpo es un instrumento de percusión y un movimiento rítmico a la vez. La voz y los sonidos respiratorios poseen un dinamismo rítmico. La voz y el cuerpo se articulan eficazmente con el aprendizaje de las percusiones, implicando en ello a la persona en su totalidad (física y mentalmente).*

Tidiane Fall vino a España sustituyendo al ghanés Erit Asanti, para acompañar al pianista Randy Weston en su mini-gira española. Su presencia a punto estuvo de ser suspendida GRACIAS al celo de un funcionario empeñado en retenerle en Barajas. Tras múltiples gestiones pudo tocar, aunque sólo en el segundo de los conciertos programados en el colegio San Juan Evangelista, sin tiempo para ensayar ni un instrumental adecuado.

Lo expuesto en estas líneas es tanto un glosa como el "mea culpa" inmolatorio de quien se viene dedicando a la más absurda de las profesiones, escribir la música; en cuyo ejercicio nos dejamos llevar demasiadas veces por la precipitación, con criterios faltos de reposo y de fundamento. Al tiempo de escucharle por vez primera en el San Juan, un servidor apenas reparó en su presencia. Conociéndole, escuchándole durante los días subsiguientes, pude ver lo errado de mi criterio.

¹ Durante su visita al Rastro madrileño, Cheik se fascinó con un nuevo instrumento ÉTNICO, que forma ya parte de su colección: un "Don Nicanor toca el tambor".

DISCOS

STEVE SWALLOW: Carla.

Marca: ECM. Import.
Soporte: disco Lp (existe ref. en CD)

Referencia: 833492-1
Grabación: digital
Duración: 45' 36"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

DAVE HOLLAND QUINTET: The razor's edge.

Referencia: 833048-1
Duración: 52' 17"

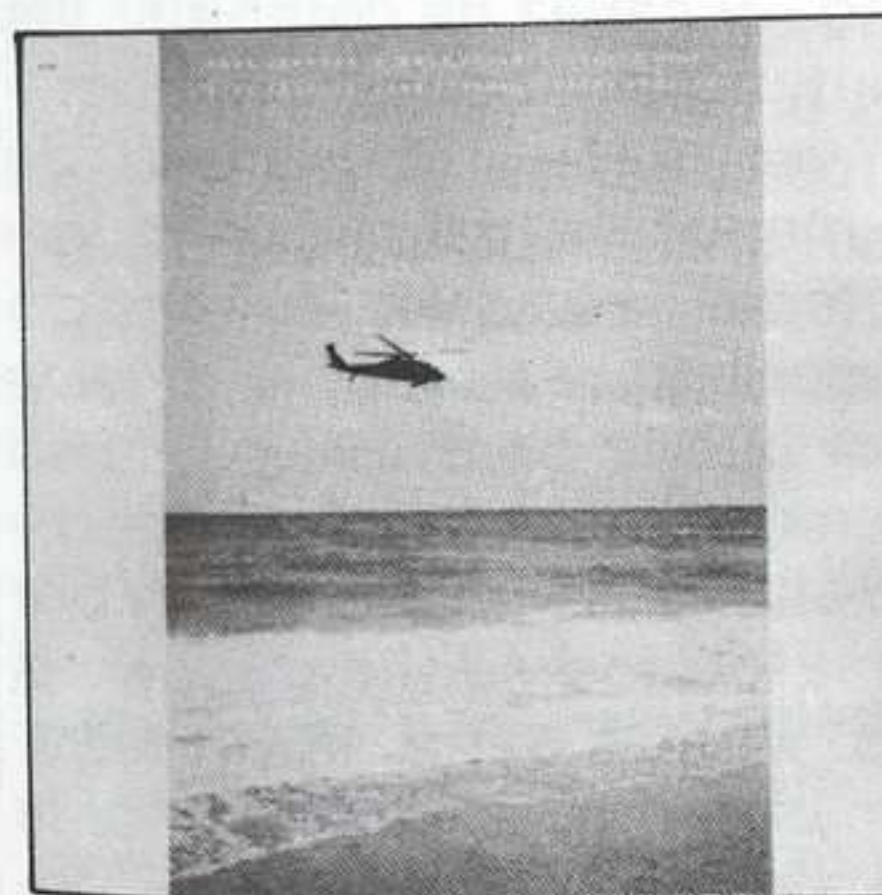
Interpretación: ★★★



GARY PEACOCK: Guamba.

Referencia: 833039-1
Duración: 44' 26"

Interpretación: ★★



MARC JOHNSON'S BASS DESIRES: Second sight.

Referencia: 833038-1
Duración: 50' 43"

Interpretación: ★★

Hace no tanto era poco menos que inaudito para un contrabajista el hecho de llevar la voz cantante por encima de los instrumentos melódicos. Ahora, un azar del destino hace coincidir en el tiempo nada menos que cuatro ediciones-ECM a cargo de otros tantos bajistas DE LA CASA. Convendrá, en primer lugar, echar un vistazo a los diferentes "line-up": trom-

peta-saxo-contrabajo y batería (**Guamba**); saxo-trompeta-trombón-contrabajo y batería (**The razor's edge**); dos guitarras, contrabajo y batería (**Second sight**). Sólo Steve Swallow, pionero del bajo eléctrico, opta por una formación ORDOTOXA, lo que está en consonancia con el contenido musical de su disco: un "soul" bastante "light", con algo de jazz (destilado). El líder se resiste a destacar en beneficio del órgano de su vieja compañera de fatigas, Carla Bley. En suma, un producto "pop" decorativo y ligeramente insustancial, que no pasará a la historia pero que resulta decididamente agradable a la escucha, lo que no puede decirse del **Second sight** de Marc Johnson y sus Bass Desires. El disco es una mera prolongación de su predecesor (criticado en RITMO, número 585).

Bass Desires es un grupo multidimensional cuyo éxito debe más a la fachada que al dudoso contenido musical de su obra, que cuenta con el lastre de un Bill Frisell (guitarras sintetizadas) cuya personalidad INCONFUNDIBLE lo es, en efecto, pero termina siendo también una pesadilla por su monocromatismo y falta absoluta de maleabilidad. Bass Desires alcanzan sus momentos más brillantes cuando abandonan el "deja vú" trascendental y ECEEMÍSTICO, para tocar un jazz eléctrico cuya simpleza deja ver lo que en realidad podría ser el grupo: una magnífica banda de "rock & roll".

Tampoco convence el nuevo trabajo de Gary Peacock, músico conocido por muchos a través de sus conciertos junto al pianista Keith-Jarrett. Vuelven de nuevo los TEMPI FLOTANTES A LA ECM y esa abstracción lírica que deja flotando a la armonía en algún punto indeterminado que la ausencia de un piano ha dejado vacío. El problema es que estos "tempi" han de sostenerse sobre una base rítmica consistente y SUELTA a un tiempo, y no parece que el omnipresente Peter Erskine, con su "drumming" inocente, se halle preparado para la empresa que requeriría los más experimentados servicios de un Paul Motian. Sin la necesaria cobertura, el "legatto" del trompetista danés Palle Mik-

kelborg y el saxofonista noruego Jan Garbarek no hace sino añadir frialdad a la frialdad.

También sobrevuela el espíritu ECM sobre el disco del anglo-norteamericano Dave Holland, que cuenta —¡gracias al cielo!— con el joven batería Marvin Smith, "Smitty". Este pone una y otra vez las cosas en su sitio con un estilo que no es silencioso, anguloso, ni nada por el estilo, sino decididamente ruidoso, de dudoso gusto a veces y deliciosamente NEGRO siempre. De los cuatro discos reseñados, éste es el más cercano a la "Gran Música Negra" con ecos de Mingus, de la Brass Fantasy de Lester Bowie, magníficos solos de Robin Eubanks Kenny Wheeler y Steve Coleman y, por momentos, calor. Un buen disco de jazz.



THE RITZ.

Marca: Denon. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto
Referencia: 33CY-1839
Grabación: digital
Duración: 58' 3"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Cierre los ojos. Esto que está escuchando bien podría pasar por el último disco de los Manhattan Transfer; pero no. Con portada de Al Hirschfeld, producción de Jeffrey Weber y contrato exclusivo para Denon, se presenta este cuarteto, The Ritz, que viene a plantarle batalla a los "Manhattan" con sus mismas armas: el estilo "vocalese" de los grupos vocales de los cincuenta. El grupo —inicialmente Puttin' on the Ritz, en alusión a la canción que popularizara Fred Astaire— viene de Boston, tiene 6 años de vida, ha grabado dos discos para Pausa y dicen al-

TIEMPO DE CONCURSOS

I concurso de composición de jazz contemporáneo

Pueden concurrir compositores nacionales o residentes con una obra inédita para 21 músicos. Debe incluirse al menos un solo improvisado que no ha de exceder del 30 por 100 la duración total de la obra, la cual no podrá ser superior a los 15 minutos ni inferior a 10. El jurado otorgará tres premios entre las 500.000 y el millón y medio de pesetas. Convoca la Asociación Cultural Plató, Paseo de Extremadura, 153 - 28011 Madrid. El período de inscripciones se cierra el 1 de junio próximo.

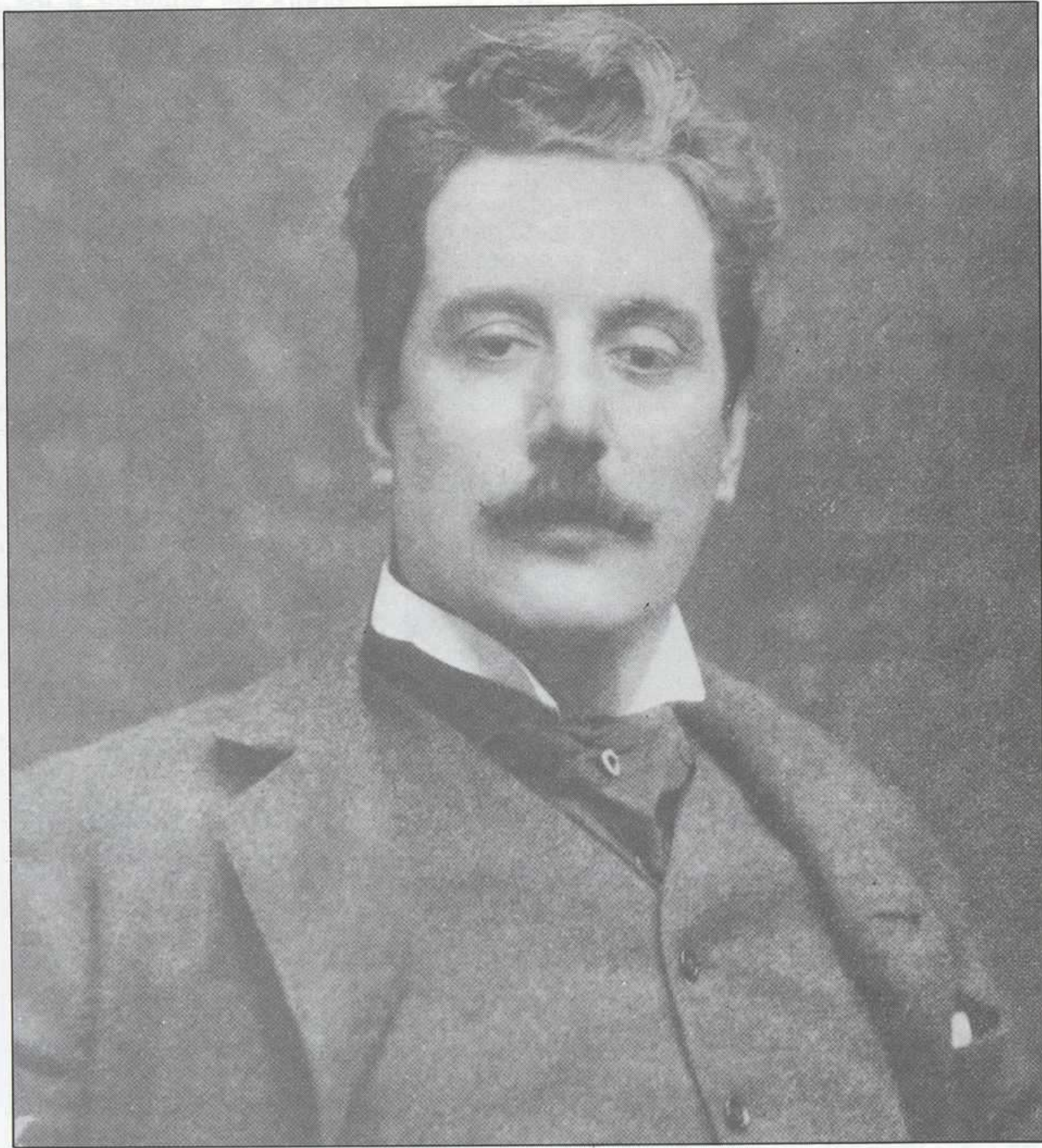
País Vasco

Tres iniciativas coinciden en el País Vasco: los concursos Internacional y del País Vasco, que convoca el Festival de San Sebastián, y el que, con carácter nacional, convoca el de Guecho. Los grupos seleccionados actuarán en los respectivos festivales el 8 y el 9 de julio, en Guecho, y del 18 al 24 del mismo mes, en San Sebastián. Las inscripciones deben enviarse al Centro de Atracción y Turismo, Reina Regente s/n - 20003 San Sebastián, Guipúzcoa, antes del 15 de abril; y al Aula de Cultura de Guecho, C/ Urgull s/n - 48990 Algorta-Vizcaya, antes del 14 de mayo.

ternar el "be-bop" y el "swing" con el madrigal, cosa de la que no tenemos noticia por la presente producción.

Los trece "standars" seleccionados son agradecidos; los acompañamientos instrumentales medrados y el juego de voces notable en su perfección. Sin embargo, ocurre que una y otra vez resurge el recuerdo de los "Manhattan" y nos encontramos con que las canciones no resultan tan hermosas; las adaptaciones y arreglos tan emplastados, ni las combinaciones vocales, tan maravillosamente ensambladas. Lo que no quiere decir que "The Ritz" sea un disco desdénable, ni mucho menos. A lo mejor, todo se reduce a un error de "marketing".

“LA BOHEME”, DE PUCCINI



Por Carlos Ruiz Silva

Viene hoy a esta sección uno de los títulos más famosos de todo el repertorio: **La Bohème**, de Giacomo Puccini. Es también una de las óperas más constantemente grabadas de toda la historia del fonógrafo, hasta el extremo de que el número de registros comerciales —sin contar con los pirata— se cifra en torno a la treintena. De entre ellos, hemos hecho una selección de trece, que abarcan un período que va desde 1938 a 1980. Debido al espacio asignado, es imposible detenerse detalladamente en cada uno de ellos, por lo que el lector encontrará una especie de resumen de cada una

de las grabaciones, en el que se atiende fundamentalmente la labor de la pareja protagonista y del director.

Antes de entrar en la crítica de las interpretaciones veamos, muy someramente, algunos datos sobre **La Bohème**. La ópera se estrenó en Turín el 1 de febrero de 1896 —mismo año de **Andrea Chénier**— y se sitúa entre **Manon Lescaut** (1893) y **Tosca** (1900). El libreto se debe a Giuseppe Giacosa y Luigi Illica y está basado en la novela luego llevada al teatro, “Escenas de la vida bohemia”, de Henri Murger, publicada, por entregas, en 1848. La relación entre la ópera y el texto en el que se basa es muy libre. La “Mimi” de Puccini es una mezcla de dos personajes de la novela: la propia “Mimi” y “Francina”, como “Rodolfo” lo es de su homónimo y de otro personaje, “Santiago”, un es-

cultor, amante de “Francina”, que muere tuberculoso. La novela es un poco repetitiva y en sus diversas escenas —de carácter, al parecer, autobiográfico— asistimos a la vida de unos jóvenes bohemios cuyas máximas preocupaciones son compartir el lecho con cualquier señorita que se preste y poder comer caliente. Para conseguir ambas cosas no tienen demasiados escrúpulos.

En la ópera todo está más dignificado y poetizado. En Murger nos sorprenden algunos aspectos que no van mucho con la idea que nos hemos hecho a través de Puccini. “Rodolfo”, por ejemplo, el protagonista de la novela, es un joven con barba pelirroja ¡y calvo! “Mimi”, un ser mucho más calculador que la heroína de la ópera —de ahí, tal vez, el que la dulce “Francina” se hubiese tenido también en cuenta— y la parte más alegre y desenfadada bastante menos inocente de lo que las secuencias iniciales de los actos I y IV de la ópera parecen sugerir.

La Bohème es una ópera sentimental, de un melodismo tierno y cálido —su mayor virtud— y capaz de combinar los aspectos intimistas con la espectacularidad —acto II—, la historia de amor y, no menos, la historia de muerte. El espectador llega a verse prendido por esa emoción que late en la música durante una buena parte de su curso —segunda mitad del acto I, prácticamente todo el III y el final del IV— y por la leve trama de los conflictos de las dos parejas: la más seria, la protagonista, y la más ligera, la formada por la casquivana de buen corazón —“Musetta”— y el artista amigo y confidente —“Marcello”—. A su lado, una breve galería de tipos representativos de la bohemia: desde el ridículo casero, al no menos ridículo protector de jovencitas guapas. Otros dos jóvenes, “Schau-nard” y “Colline”, un músico y un filósofo, completan este retrato agrisulce del París deslumbrante y miserable de hace siglo y medio. Con ello, con un adecuadísimo tratamiento de las voces y una orquesta mucho más cuidada e importante de lo que se supone, logró Puccini que casi cien años después de su estreno **La Bohème** siga gustando, interesando y emocionando a todo espectador con unos umbrales mínimos de sensibilidad para la música y el teatro. **La Bohème** es, sencillamente, una obra maestra.

Las grabaciones

La primera grabación completa que conozco es la realizada en 1938 por la Voz de su Amo con el Coro y la Orquesta de la Scala de Milán, dirigidos por Umberto Berretoni. Su máximo interés radica en el "Rodolfo" de Beniamini Gigli, uno de los grandes tenores de la primera mitad del siglo. Su bella voz, la clara dicción, el sentido del legato, su lirismo sentimental son tantos a su favor; en contra, tiene algunas afectaciones —que, probablemente, no lo serían en su época—, por ejemplo un calderón al final de su romanza, tomando aire de manera ostensible antes de la última palabra "dir" y manteniendo el Mi bemol, que le resulta cómodo, hasta extremos de mal gusto. Pero, en conjunto, su prestación es atractiva, conservando ese halo especial de los tenores antiguos y preservando así una interpretación creo que muy propia de una época. A mucho menor nivel la "Mimi" de Licia Albanese, con momentos sensibles pero de timbre no muy bello y en ocasiones algo chillón. El resto del reparto está discreto. La dirección de Berretoni no me ha gustado; es muy rápida, poco matizada y sin mucho refinamiento. Una grabación para coleccionistas, por la actuación de Gigli.

De 1946 data la grabación RCA con el Coro y la Orquesta NBC y la dirección de Arturo Toscanini, uno de los maestros más famosos que ha dado Italia, y particularmente vinculado a **La Bohème** por ser él, el director que la estrenó. La pareja protagonista está formada por Jan Peerce y, de nuevo, Licia Albanese. El primero, tenor norteamericano de origen judío muy vinculado a Toscanini, es un lírico de cierto cuerpo que canta con buena línea y seguridad, aunque la voz no posea una materia prima deslumbrante. La segunda vuelve a ofrecernos algunos momentos emotivos, pero el timbre no es de gran calidad. Discretos Anna McKnight como "Musetta" y Francesco Valentino en "Marcello". En cuanto a Toscanini, mi impresión es bastante negativa. Ignoro, claro está, cómo dirigió el estreno —exactamente medio siglo antes de

La "Mimi" de Tebaldi, en esta grabación, una interpretación para la historia.

esta grabación— o si el acercarse a los ochenta años —Toscanini nació en 1867— tenía ya mermadas sus facultades interpretativas. Esto último no lo creo pues su dirección es muy enérgica, muy exacta, con un control absoluto de la orquesta y de los intérpretes. Es posible que en sus años mozos, o de primera madurez, Toscanini hubiese exhibido una vena más sensible, más sentimental. Esta **Bohème** carece de lirismo, de detalles, de sentimientos intimistas e incluso en momentos resulta un poquito tosca, un algo vulgar. La recomendaría exclusivamente a coleccionistas por tener el documento de Toscanini, más como testimonio que como valor artístico.

Pasamos ahora a la edición que Decca realizó en 1951 con el Coro y la Orquesta de la Academia de Santa Cecilia de Roma, dirigidos por Alberto Erede. Esta **Bohème** tiene un nombre: Renata Tebaldi. En esa época, a los 29 años, la voz de la soprano italiana estaba en su más esplendoroso apogeo. Escucharla es una maravillosa experiencia: es una voz bellísima, igual, amplia, lírica pero con anchura, de un "squillo" deslumbrante, con una emisión fácil, natural. Probablemente la voz

más hermosa del siglo. Su "Mimi" es uno de los grandes tesoros que nos ha deparado el disco, porque, aparte de la voz, la señora Tebaldi hace una excelente interpretación de la gentil modistilla: es tierna, directa, sin artificios y muy emotiva en los grandes momentos de los actos III y IV. Sencillamente una "Mimi" para la historia. Su oponente masculino es un tenor que nunca llegó a tener un status muy alto, Giacinto Prandelli, pero que canta con una acertada dosis de pasión y sensibilidad; el timbre no es, desde luego, de gran clase y el fraseo no siempre muy canónico. En su haber tiene un raro fervor y el final de la ópera lo dice con una emoción posiblemente no igualada por ninguno de sus compañeros. Hilde Gueden es una "Musetta" vivaracha, pícaro y más elegante de lo habitual. Discreto el "Marcello" de Giovanni Inghillieri. Positiva la dirección de Alberto Erede. Una **Bohème** absolutamente recomendable por el conjunto y, muy en particular, por la gran Renata Tebaldi. Esta grabación puede encontrarse todavía hoy en la serie económica As de diamantes.

En 1952 Cetra presentó un registro de la famosa ópera que no tuvo mucha



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

SOLICITE INFORMACION • VISITENOS
C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf: (91) 445 57 83



La dirección de Sir Thomas Beecham, bastante discutible.

repercusión. En él Gabriele Santini dirige al Coro y la Orquesta de la RAI de Turín. El reparto resulta bastante completo. Rosanna Carteri hace una "Mimi" sensible, de voz agradable, con un excelente sentido del melodrama que le lleva a cantar un acto III de gran clase; por otra parte, no exagera y realiza en conjunto una labor verdaderamente apreciable. Para mí ha sido una grata sorpresa. Su "Rodolfo" es Ferruccio Tagliavini que, aunque tiene momentos delicados y subraya acertadamente bastantes momentos de la partitura, su voz lírico-ligera no suena muy pucciniana y el estilo, un poco antiguo, resulta para este papel un tanto rebuscado. Excelente el "Marcello" de Giuseppe Taddei —uno de los mejores si no el mejor de los que yo haya escuchado— de voz magnífica y muy metido en el rol. Aceptable Elvira Rameila en "Musetta" y un notable "Colline" de Cesare Siepi. Apreciable dirección de Gabriele Santini. En conjunto una **Bohème** superior a lo esperado.

En 1956 aparece una de las grabaciones más famosas de esta ópera. La Voz de su Amo edita un registro con el Coro y la Orquesta de la RCA dirigidos por Thomas Beecham. Victoria de los Angeles hace uno de los mejores papeles de su carrera, dándonos una "Mimi" delicada, muy sensible, frágil y llena de encanto. La voz suena fresca, hermosa, transparente; sólo puede ponérsele reparos en la zona aguda, que resulta algo forzada. Pero el conjunto de su labor es admirable. A su lado Jussi Björling hace un "Rodolfo" de buena línea, bello timbre y gran sentido lírico, aunque, personalmente, no me suena la voz por completo joven ni del todo apropiada al personaje. En cualquier caso, las reservas se hacen dentro de la indudable categoría del tenor. Tanto Merrill como Lucine Amara cumplen de manera aceptable. Bastante discutible me parece la dirección de Beecham, que encuentro irregular y no muy italiana pese a su sentido del color. En conjunto una **Bohème** de buen nivel, aunque menor, a mi juicio, que su gran

fama. De todos modos merece la pena por la pareja protagonista y sobre todo por la "Mimi" de Victoria de los Angeles.

También en 1956 aparece otro registro de La Voz de su Amo, con Antonino Votto dirigiendo a la Orquesta y al Coro de la Scala de Milán. Los puntos de mayor interés de esta grabación, en conjunto no muy satisfactoria, residen en algunas intervenciones de Giuseppe Di Stefano que, aunque con sus limitaciones técnicas, hace un "Rodolfo" cálido con su habitual timbre luminoso y muy bello. María Callas, en un papel ajeno a su temperamento, hace una "Mimi" sin encanto, de timbre irregular y de escasa calidad y con sus habituales problemas de emisión, a veces dura, otras con notorias desigualdades y oscilaciones. Particularmente desagradable resulta el Do sobreagudo que cierra el primer acto en que da una especie de alarido caprino, muy típico por otra parte de la soprano greco-norteamericana. Anna Moffo es una "Musetta" muy teatral, que canta con apicarada intencionalidad su parte, aunque la voz no resulte siempre agradable. Rolando Panerai es un "Marcello" emotivo aunque si bien de voz tre-

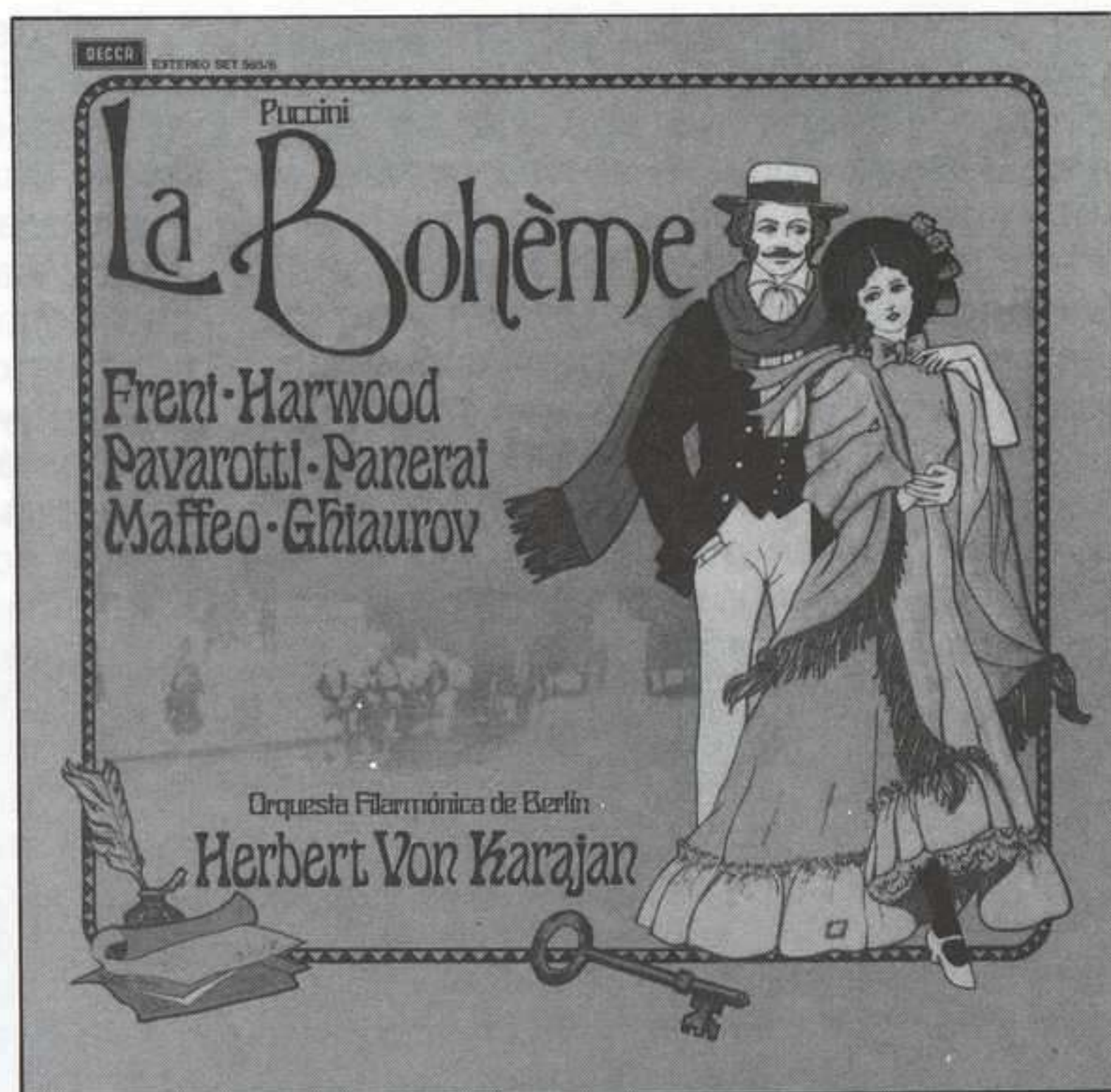
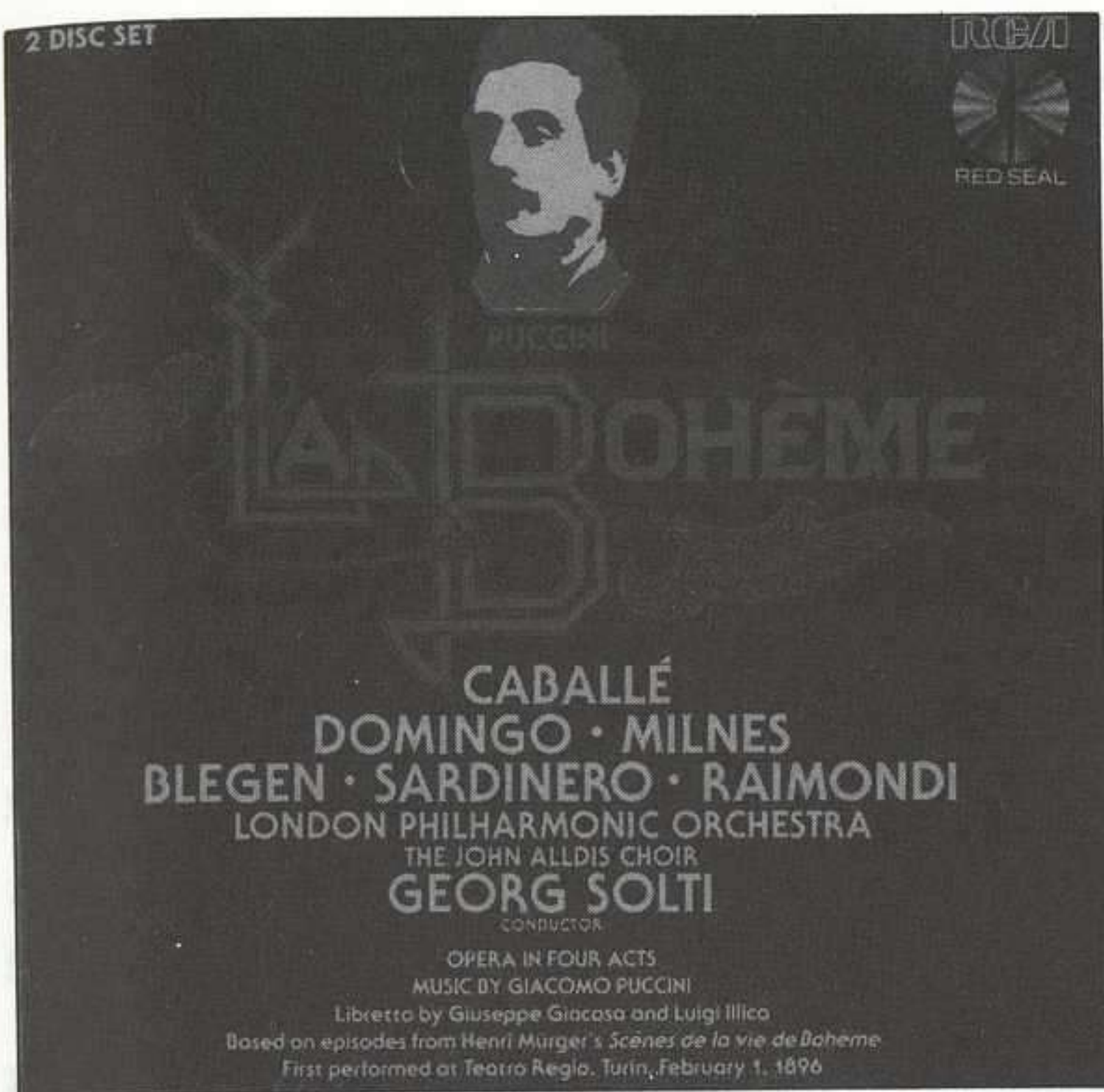
molante. Floja la dirección de Votto, que presenta una visión bastante rutinaria de la partitura. En suma, una **Bohème** poco recomendable, excepto para los inefables viudos de María Callas.

En 1959 Decca vuelve a grabar la ópera para Renata Tebaldi. De nuevo, asimismo, el Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma, aunque esta vez dirigidos por Tullio Serafin. La señora Tebaldi hace, una vez más, una magnífica "Mimi" pero la voz, que ha ganado en anchura, ha perdido facilidad de emisión en la zona alta. Pese a ello la prodigiosa voz de la cantante italiana sigue proporcionando al buen aficionado momentos de extraordinaria categoría. Carlo Bergonzi es un "Rodolfo" de muy buen escuela, que canta con su habitual buena línea e impecable legato, pero que a mí no me parece un protagonista idóneo. El timbre, un poco mate, poco juvenil, no se aviene con el personaje y, por otra parte, el temperamento de Bergonzi carece de calor, la emotividad que está pidiendo el papel. Bien Gianna d'Angelo, una "Musetta" adecuadamente delineada y de voz fácil y agradable. Ettore Bastianini encarna un "Marcello" poderoso aunque sin muchos matices. Cesare Siepi hace un "Colline" muy adecuado. La dirección de Serafin es la de un maestro seguro y buen concertador, pero nada más. Esta **Bohème** puede considerarse en su conjunto como de un nivel muy aceptable, aunque no se sitúe entre las más redondas.

Tampoco la grabación Deutsche Grammophon de 1961 con el Coro y la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, dirigidos por Antonino Votto se encuentra entre las mejores. Renata Scotti es una "Mimi" agradable, bastante fina y de voz muy lírica, aunque sin alcanzar la categoría de una Tebaldi o una Victoria de los Angeles. Me ha llamado la atención el que una soprano como ella, que en la época de grabación de esta **Bohème** tenía en repertorio títulos de ligera, dé un Do sobreagudo, al final del acto primero, no



Una grabación poco recomendable.



Las dos versiones discográficas más completas: Solti y Karajan.

del todo cómodo. El "Rodolfo" de Gianni Poggi es de escaso relieve, con un fraseo tosco, una emisión temblona y un timbre de pocos quilates. Sólo en los agudos la voz cobra cierto relieve, pero el personaje está muy alejado de la figura del joven poeta. Tito Gobbi realiza una de sus incursiones menos felices en el disco, con una voz grandota y poco pulida, estentórea y, en muchas ocasiones, fuera de lugar. Aceptable, sin más, la "Musetta" de Jolanda Meneguzzi. Tampoco la dirección de Votto va más allá de una bien preparada rutina. Grabación, pues, escasamente recomendable.

RCA presentó en 1962 un registro con el Coro y la Orquesta de la ópera de Roma, dirigidos por Erich Leinsdorf. Anna Moffo es ahora "Mimi" y hace una protagonista de nivel medio, afeada a veces por una emisión tremolante, aunque con detalles teatrales de cierta clase. Richard Tuckner es un "Rodolfo" bastante apreciable, de voz intensa y expresión cálida si bien el fraseo no siempre resulta elegante. Robert Merrill resulta un "Marcello" un poco ampuloso, pero la voz es de gran barítono. Discreto el resto del reparto. La dirección de Leinsdorf me parece un tanto alejada del estilo melodramático italiano. Una grabación no especialmente recomendable.

En 1973 aparece en Decca una de las más famosas y mejores versiones de *La Bohème*, con el Coro de la Ópera de Berlín y la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan. Todo el reparto alcanza un excelente nivel, con una Freni plena de encanto, de adecuación a su papel y que resulta siempre una "Mimi" adorable por voz e intención lírica y dramática. La voz, sin tener la categoría de la de la Tebaldi —resulta siempre más modesta—, está muy bien empleada, luciendo una sensibilidad y una comprensión del personaje verdaderamente notable. Le da adecuada réplica un Pavarotti juvenil, de timbre precioso, de emisión fácil, cálida y vibrante haciendo su "Rodol-

fo" completísimo, natural, tierno y también apasionado, es decir todo lo que requiere el protagonista de Puccini. Sólo en algún momento la zona grave suena un poco sin brillo y el fraseo no es todo lo refinado que pudiera. Pero son reparos menores a una actuación espléndida, cosa que no siempre puede decirse de Pavarotti. Rolando Panerai vuelve a hacer un "Marcello" muy humano, pese a problemas de trémolo y de algunas durezas en la zona alta. Agradable la "Musetta" de Elizabeth Harwood y más que aceptable el "Colline" de Nicolai Ghiaurov, que canta su romanza del acto IV en adecuado tono intimista y melancólico, sin llegar a lo fúnebre. La dirección de Karajan es muy detallista, muy matizada, con una espléndida Filarmónica de Berlín y con una general comprensión del melodrama de Puccini. Sólo en algunos momentos lo encuentro algo falto de tensión dramática, un punto blando, pero, acaso por primera vez en la discografía, escuchamos muchos detalles de la partitura que hasta ese momento habían pasado inadvertidos y que nos revelan que el maestro italiano era un compositor de orquesta más sutil de lo que generalmente creíamos. Por todo lo dicho se comprenderá que esta *Bohème* es por completo recomendable.

Al año siguiente, 1974, RCA publica otro registro de gran categoría, con el Coro John Alldis y la Filarmónica de Londres con dirección de George Solti. Protagonista femenina es Montserrat Caballé, que canta una "Mimi" refinada, matizadísima y también emotiva y plena de sensibilidad. Está espléndida de voz y ofrece una lección de técnica y de capacidad vocal. No sólo es una gran cantante, sino también una gran artista. Mención especial merece el final del primer acto. Montserrat Caballé canta exactamente lo que Puccini escribió en la partitura: un Do sobreagudo en pianísimo y con la indicación "perdendosi". Puccini concibió este punto de manera especialmente hermosa; el tenor tiene exactamente las mismas indicaciones,

pero sobre el Mi, y paralelamente los violines primeros, en "divisi", van al Mi y al Do y los violines segundos, más graves, al Do y al Sol, siempre en pianísimo (ppppp!). El efecto es precioso pero en este punto de *La Bohème* al dar habitualmente la pareja protagonista —o intentarlo al menos— un Do sobreagudo a pleno pulmón se estropea el efecto pensado por Puccini. Aquí, la señora Caballé crea uno de esos momentos mágicos, ofreciéndonos un auténtico "filo di voce" que enlaza, sin necesidad de respirar, con los dos "amor" anteriores, pasando del La natural al Do de manera verdaderamente increíble. El tenor cumple con lo escrito, permitiendo así escuchar el efecto pensado por el autor. Plácido Domingo luce su espléndido timbre y tiene muy buenos momentos en el acto III, pero "Rodolfo" no es el personaje que mejor le sienta, y su famosa romanza del acto I no es del todo convincente. En general le falta un poco de flexibilidad y le sobra otro poco de robustez. Sherrill Milnes no figura entre mis barítonos predilectos, pues nunca me convenció del todo ni su timbre ni su emisión. Aquí realiza, sin embargo, un apreciable "Marcello", con una interpretación detallada y con más matices de lo que cabría esperar. Vicente Sardinero hace un excelente "Schaunard", colocando muy bien sus frases, y Judith Blegen una "Musetta" más sensible y menos agresiva de lo habitual. Solti realiza un trabajo muy interesante, muy exacto y respetuoso con la partitura, aunque sin llegar a ser una lección de solfeo, como algún miembro de la grabación ha llegado a decir. Quizá en algunos momentos se eche de menos una mayor potencia lírica, una respiración más cantabile, más expansiva, pero el resultado global no sólo es positivo, sino que se encuentra entre los mejores que se han producido en esta ópera. Recomendación, por tanto, muy calurosa.

La grabación Philips de 1979 está dirigida por Colin Davis al Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres.

La pareja protagonista está formada por Katia Ricciarelli y José Carreras. La soprano italiana no aparece en muy buena forma vocal; a su voz le falta el brillo de otras ocasiones y su interpretación de "Mimi" no resulta muy convincente; carece de frescor y su intimismo es un tanto rebuscado. Mejor está José Carreras, que luce su precioso centro, su excelente línea de canto y su adecuación psicológica al personaje. Quizá le falte en ocasiones un poco de fluidez y la emisión no sea siempre lo redonda que debiera. Pese a estas reservas, su actuación puede considerarse como de muy buen nivel. La "Musetta" de Ashlei Putman resulta aceptable y algo menos, dentro de lo correcto, el "Marcello" de Ingvar Wixell. Cavernoso y con poco estilo el "Colline" de Robert Lloyd. Irregular prestación de Colin Davis, con cierta blandura, ritmo inestable y un concepto general poco satisfactorio. Es como si el director británico no hubiese tenido tiempo de llegar al fondo de este melodrama sentimental. A excepción de Carreras, este registro no es como para recomendarlo.

La última grabación que conozco es la de EMI de 1980, con James Levine al

frente de la Orquesta Filarmónica Nacional. El reparto es, por diversas razones, poco adecuado. Renata Scotto hace una "Mimi" más variada, rica y profunda que la ofrecida en 1961, pero la voz está en condición muy inferior, con destemplanzas en la zona alta y un feo trémolo en las notas sostenidas que disminuye notablemente el valor de su prestación. Alfredo Kraus no es, ni por timbre ni por temperamento, un "Rodolfo" adecuado. Canta, como es habitual en él, con gran maestría, pero eso no es suficiente. Fallando la pareja protagonista una grabación de **La Bohème** se cae por su base. Si a eso añadimos que ni Milnes, ni Carol Neblett se encuentran entre los más destacados "Marcellos" y "Musettas" y que la dirección de Levine resulta tan espectacular como superficial habrá que concluir que esta grabación no es en absoluto recomendable.

Como conclusión puede decirse que tal vez las dos grabaciones más satisfactorias, en conjunto, sean las dirigidas por Karajan y Solti. Por otra parte, es inexcusable la de Erede por la presencia de Renata Tebaldi y también la de Beechan, especialmente por Victoria de los Angeles. Cualquiera de ellas

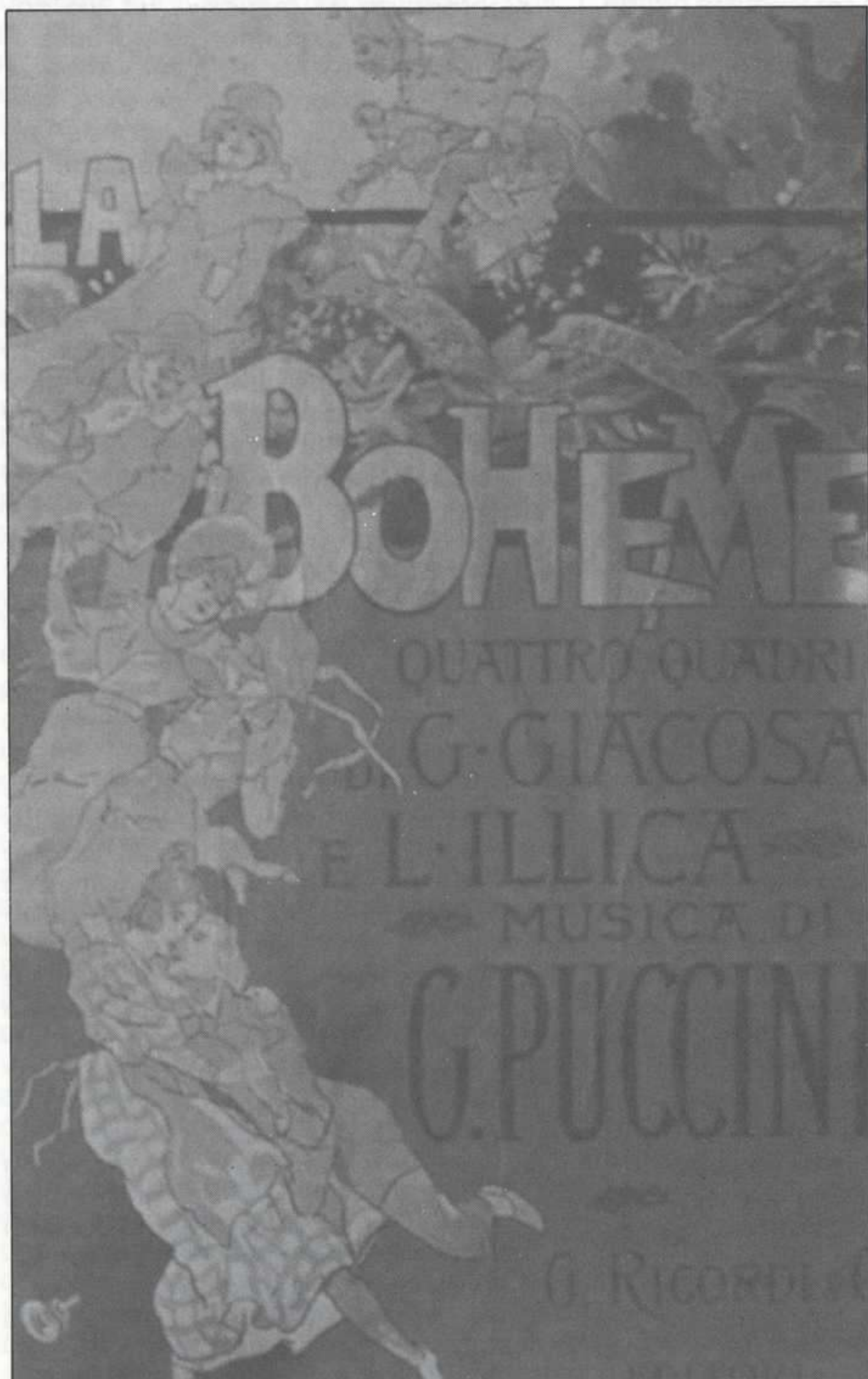
tienen méritos suficientes como para figurar en la más selecta de las discotecas. Si se tienen las cuatro, miel sobre hojuelas.

En esta larga crítica sobre las distintas interpretaciones de **La Bohème** no he tenido en cuenta la calidad sonora, entre otras razones porque muchas de las grabaciones han sido reprocesadas hasta dos y tres veces y llevadas incluso al compacto. En este formato, sin duda el más recomendable, pueden encontrarse las dirigidas por Beecham, Serafin, Karajan, Votto—EMI—, Leindsdorf, Solti y Davis. En todas ellas el sonido es más que aceptable. El de la de Erede, de 1951, es muy apreciable, teniendo en cuenta sus años. Es de esperar que Decca termine por pasarla también a compacto.

Última grabación de "La Bohème"

Ya en prensa este trabajo aparece una nueva grabación de la ópera —Erató, 1988— con James Conlon dirigiendo a la Orquesta Nacional de Francia. Este registro es la banda sonora de la película que iba a protagonizar José Carreras y que, debido a su grave enfermedad, hubo de suspender. En la pantalla su sustituto es el tenor Luca Canonici, aunque la voz sigue siendo la del cantante español. El filme, dirigido por Luigi Comeneci, acaba de estrenarse en Francia.

Por desgracia esta **Bohème** no puede situarse entre las mejores. La dirección de Conlon es inquieta, muy rápida, escasamente poética y poco emotiva. La "Mimi" de la norteamericana Barbara Hendricks —no deja de ser curiosa una película con protagonista negra— es en exceso ligera y bastante sosa; se encuentra bien en la zona aguda aunque la voz no es siempre muy bella y tiene exceso de vibrato; su pronunciación italiana tampoco es perfecta. Los mejores momentos de la grabación se deben a ciertas intervenciones de Carreras, muy matizadas y sentidas en los pasajes en piano y a media voz. Pero el gran tenor —tal vez debido a la enfermedad que ya llevaba dentro— se encuentra con la voz cansada y en los fortes y agudos el esfuerzo es notorio, con una emisión forzada e incluso ruda; ejemplo el Do de "Che gelida mani" resulta abierto y apurado; con tendencia al grito. Carreras tiene una voz y un temperamento muy apropiados para "Rodolfo" y ha cantado este papel de manera bellísima en ocasiones, pero es evidente que aquí no estaba en su mejor forma. Ambos protagonistas realizan el final del acto I tal como lo escribió Puccini, pero el nivel alcanzado es claramente inferior al de Caballé-Domingo. Aceptable la "Musetta" de Angela Maria Blasi y mediocre el "Marcello" de Gino Quilico. En suma, una **Bohème** poco satisfactoria.



Cartel de Adolf Hohenstein para la ópera de Puccini (1895).

SCHUBERT, SIEMPRE SCHUBERT

Por Pedro González Mira

SCHUBERT: Sonatas D 958, 959 y 960; Allegretto D 915; Tres Piezas para Piano D 946. Maurizio Pollini, piano.

SCHUBERT: Sonata D 960. Paul Berkowitz, piano.

SCHUBERT: Impromptus D 899; Sonata D 960. Inger Södergren, piano.

Marca: Deutsche Grammophon (Import.), Meridian Calliope, (Importador: Harmonia Mundi)

Soporte: disco compacto

Referencia: 419 229-2, CDE 84104 y CAL 9689.

Grabación: DDD, AD y ?

Duración: 2 h. 21' 41", 1 h. 2' 20" y 45' 50"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (DG)
 ★★★ (Meridian)
 ★★ (Calliope, Impromptus)
 ★ (Calliope, resto)
 Sonido: entre ★★★★★ y ★★★★★ (DG)
 ★★★ (Meridian)
 ★ (Calliope)

Maurizio Pollini, el cuidadoso, estricto, estudioso y perfeccionista hasta lo enfermizo Pollini es, por todo ello, un caso atípico entre los pianistas de primera fila (que, como todo buen conocedor sabe, no son demasiados) del momento; de su generación, sin duda el que más. En 1975, año para el que la penuria interpretativa en Schubert —en calidad y cantidad— seguía siendo alarmante, grabó su primer disco con obras para piano del autor austriaco: la **Sonata en La menor D 845** y la **Fantasia "Wanderer" D 760**. Como cuanta música haya llevado al disco —desde el primer disco— sus puntos de vista y, particularmente, sorprendente pianismo pocos se han atrevido a discutir; Pollini impone, causa respeto y siempre —al menos— convence por la seriedad y personalidad musical de sus trabajos. Diez años después de grabar aquel disco, retoma el camino schubertiano y se lanza al registro de nada más y nada menos que las tres últimas **Sonatas** del mencionado compositor. Era necesario, indispensable, que algún pianista de clara impronta, con suficientes medios técnicos —¡a Pollini, literalmente, le sobran!— y buena



imagen comercial se lanzara a tal empresa. Por dos razones. Porque, por un lado, no se trata de que haya pocas grabaciones de estas obras, sino que ninguna llega a convencer plenamente por unas causas u otras; por otro, esta música, se diga lo que se diga, ni se conoce como es debido, ni goza del prestigio que se merece, salvo entre unos pocos especialistas. Ciertamente, el gran público se sigue desmelenando con la **Sonata "Patética"**, pero no con cualquiera de las **Sonatas** de última época de Schubert.

Repasemos las, digamos, grabaciones más significativas. De la **Sonata D 960** hay unas cuantas versiones: desde la vieja grabación de Kempff (1970) hasta la de Maria Joao Pires (1986), pasando por las de Brendel, Arrau, Richter, Barenboim, Larrocha, Ashkenazy... Aunque, en fin, unas por excesivas, otras por parcas, algunas por rancias, inencontrables o pésimamente mal grabadas (como es el caso de la de Sviatoslav Richter, una versión genial, increíble, aunque no en la línea acostumbrada en el pianista soviético para Schubert, sino mucho más serena y líri-

ca), la **D 960** no ha recibido hasta la fecha una respuesta interpretativa de auténtica referencia. La versión de Pollini, que como puede verse más arriba la he calificado con cinco asteriscos —el máximo permitido—, tampoco, no obstante ello, me ha parecido DEFINITIVA. Luego lo explicaré. Las **D 958** y **959** han sido menos grabadas: Brendel (interpretaciones que fueron modélicas en su tiempo; no, desde luego, me lo siguen pareciendo hoy; veremos qué sucede con las nuevas grabaciones que está realizando ahora), Arrau (decepcionantes versiones, si se tiene en cuenta quién toca el piano) y Lupu, registros los de este último que no conozco y que, por supuesto, hace ya tiempo están fuera de catálogo en el extranjero (aquí no se publicaron nunca); pero a juzgar por el Schubert de Lupu que sí conozco en disco (**Sonatas D 845 y 894 e Impromptus D 899 y 935**), es de suponer que no estén nada mal. Por consiguiente, la herencia que recibe Pollini al abordar las grabaciones de las tres últimas **Sonatas para piano** de Schubert es relativamente abundante en número de registros,

aunque no muy halagüeña en lo que a calidad se refiere; ya digo, sin contar las de Lupu, de las que se puede esperar todo, opinión que al parecer comparten los críticos de RITMO, pues el pasado año premiaron sus **D 845** y **894**: una de dos, o aquí estamos todos sordos o en el Reino Unido no se enteran de nada al dejar tan poco tiempo en el mercado versiones como las antes mencionadas. La herencia, pues, repito, es perfecta y el momento espléndido para que Pollini, con su prestigio y gancho comercial, sitúe con fuerza esta música en el mercado y el aficionado compruebe de una vez por todas la importancia de la música para piano de Schubert. De las grabaciones reseñadas al lado de las de Pollini no he dicho nada hasta ahora. Después se verá por qué.

Lo primero que cabría preguntarse para analizar las versiones del pianista italiano, puesto que las grabaciones de las tres **Sonatas** ocuparon casi 5 años a aquél, es si ha habido variaciones en el concepto entre el registro de la **D 959** (1983), la **958** (1985) y la **D 960** (1987). A mí me parece que no; sí veo, por el contrario, un cierto cambio con respecto a su primer Schubert: en las referidas interpretaciones se muestra más CALIENTE, aunque esta afirmación haya de ser tomada en sentido muy amplio. Probablemente, y como siempre en Pollini, más que la comunicatividad en sentido puro, lo que siga interesando —y sorprendiendo— más (del músico) es su extraordinaria capacidad para construir unas versiones que sean producto de la reflexión intelectual (también en sentido puro). Quiero decir: interesa sobre todo la lógica de su pensamiento musical, que llega a adquirir una cualidad casi científica. Estas versiones, pues, y a mi entender, se nos presentan como un magnífico compendio, una extraña y a veces no fácil de comprender en toda su dimensión mezcla de emoción e intelecto. Naturalmente, al margen de estas apreciaciones de orden general hay momentos, pasajes, movimientos completos en ellas más conseguidos (es decir... más... ALUCINANTES, irrepetibles y cuantos altisonantes calificativos se le puedan ocurrir a uno). Vayamos obra por obra, comenzando por la **D 959**, por seguir el mismo orden cronológico de las respectivas tomas sonoras. No es posible poner reparos a esta versión, y sí ARRODILLARSE ante algunas cosas que hace aquí Pollini. El primer movimiento, planteado como una tensa fluctuación entre lo dramático y lo irónico, es irreprochable, aunque entiendo que pueda no gustar, por despistante. El segundo, sin duda de la mejor música para piano que nunca escribiera Schubert, comienza contenido, quizá demasiado contenido, pero alcanza, en la progresión, cotas descomunales de tensión; se hace, como debe ser en esta música, insoportable. Al tercero, Pollini le aplica unos patrones de modernidad tan infrecuentes como adecuados; está al borde de lo demencial. El cuarto, por último, está en la más genuina línea Sviatoslav



Richter, dígame de paso el pianismo schubertiano que más me gusta.

La versión de la **D 958** es tan personal e interesante como inhabitual y extraña. El primer tiempo es desconcertante, debido a una paradójica conjunción de aspectos dramáticos y casi draconiana renuncia a CANTAR, cuando parece que lo lógico sea ello. El resultado es, al menos, raro, aunque tanto como difícilmente atacable: demasiada música la que consigue Pollini para atreverse a semejante aventura. El segundo, en cambio, sí es bastante más discutible. Pollini vuelve a prescindir aquí de los resortes "cantables" de la música, lo que, en mi opinión, parece ahora menos aceptable. La progresión sonora es, no obstante, otra vez titánica. Tercero y cuarto movimientos revela algo que casi se hace regla en las tres **Sonatas**: hay una cierta reserva emocional al principio, para abrir la caja de truenos más tarde; sencillamente son soberbios en todos los órdenes. Y donde ello se pone de manifiesto de manera más clara es en la versión de la **D 960**, la toma sonora más reciente. Al primer movimiento, pianísticamente, no se le puede pedir más. Sin embargo, a pesar del rigurosísimo análisis a que Pollini lo somete, su empeño en controlarlo todo al cien por cien —también a sí mismo— a veces, casi a contracorriente de la propia música, le lleva a una cierta frialdad, a un determinado cerebralismo, por otro lado no nuevo en él. El segundo movimiento es otra rareza: de tan frío, e



incluso torpe expresivamente, llega a obtener de la música un atractivo y adecuado desarraigo. Digamos que hay una cierta renuncia explícita a la belleza de la melodía en pro de una expresión gélida y desesperanzada. Es discutible, pero tiene sentido y es aceptable como idea. Otra vez, tercero y cuarto movimientos constituyen sendas exhibiciones de cuanto se puede hacer con el instrumento: no es probable que se pueda tocar mejor en el tercero, con mayor intencionalidad, claridad, etc., y, en el cuarto, con más fluidez, precisión, lógica... y, aquí sí, comunicatividad y calor. El álbum se completa con sendas versiones del **Allegretto D 915** y las **Tres Piezas para Piano**, impresionante la primera, casi tanto como la de Claudio Arrau, auténtica referencia discográfica hasta ahora, y sumamente recomendables las otras.

Hablar de los otros dos discos que figuran en el encabezamiento, aquí y ahora, es, ante todo, una injusticia. Primero porque si a las versiones de Pollini les he llegado a poner reparos, no sé qué debería decir de éstas. Y en segundo lugar porque comparar al pianista Pollini con los otros dos es como hacerlo entre el jamón de pata negra y una alpargata; no hay proporción posible. Sin embargo, y muy a pesar mío, es mi obligación decir algo de estas versiones. La de la **D 960**, por Berkowitz, no es mala; simplemente pasada de moda, equivocada, aburrida, rebuscada en su absurdo trascendentalismo... Ahora bien, no está mal tocada y posee cierta musicalidad. Es perfectamente inútil, pero no está mal hecha. Lo de Inger Södergren, pianista para mí absolutamente desconocida —afortunadamente— es otra cosa. Sus versiones de la **Sonata D 960** y los **Impromptus D 899** son inexistentes en el segundo caso e impresentable, de juzgado de guardia, la de la **Sonata**. En ésta, no sólo no hay interpretación alguna, sino que la ejecución es técnicamente inaceptable. No entiendo cómo se pueden grabar discos así. Tiene que haber alguna razón extramusical. Harmonia Mundi, que está importando un excelente catálogo debería de cuidar algo más sus decisiones a la hora de traer discos a España, pues productos como éste constituyen un auténtico despregio para la firma.

Dos palabras más acerca de las grabaciones. En las de las **Sonatas** por Pollini hay cualitativas diferencias. Mucho mejor las realizadas en la Gran Sala del Musikverein, de Viena (**D 959**) y la Sala Wagan, de París (**D 946** y **958**) que las tomas en la Sala Herkules de Munich (**D 915** y **D 960**); en el caso de la **D 960** la grabación es algo confusa y reverberante y no del todo aceptable en cuanto a la captación de calidades tímbricas. Los registros en los otros dos discos son pasable el de Meridian (aunque con un ruido de fondo incomprensible; en el cedé no se consignan tipo de grabación ni fecha de la misma) y pésima la de Calliope, a pesar de datar de 1983 (**Sonata**) y 1987 (**Impromptus**).

Turner

Música Clásica

ABIERTO
DESDE
7. MARZO

Por fin una tienda que entiende de música clásica, una tienda comparable a las mejores de Europa.



Discos, **COMPACTOS**, Cassettes
(Un compacto gratis por cada
10 comprados)

Libros y Revistas en todos los
idiomas

Videos (venta y alquiler)

Discografía. Bibliografía.
(Consulta Libre)

Enviamos sus pedidos a toda
España sin cargo adicional.

Turner Música Clásica

Génova 5. 28004 Madrid.
Tel: 410 44 19

Grupo Turner Génova 3. 28004 Madrid.

Libros Españoles, Tel: 419 17 84. Libros Ingleses, Tel: 410 29 15 - 410 43 59
Libros Franceses, Tel: 419 09 26. Video Club, Tel: 410 44 57

TERCERA ENTREGA DE LA SERIE "MASTERWORKS PORTRAIT", DE CBS

Este es, efectivamente, el tercer lanzamiento de la serie Portraits, de CBS, en discos de vinilo, importados. Como en anteriores ocasiones, la relación calidad-precio del producto es bastante alta, pero probablemente en este caso la coherencia e interés general del repertorio e intérpretes escogidos hacen más atractiva la oferta.

Existen varias formas de enfocar una serie económica. O bien centrarla en músicas populares bien servidas a través de versiones y grabaciones dignas (opción dirigida, sobre todo, a un público no iniciado), o, por el contrario, apostar por obras e interpretaciones para una determinada élite de aficionados, aquellos que buscan versiones muy específicas u obras de infrecuente presencia en los catálogos discográficos. Es el caso de los 13 discos publicados (o reeditados) en este grupo (4 dobles elepés y 5 sueltos), unas muy escogidas interpretaciones de las obras correspondientes, no siempre, eso sí, igualmente RARAS, pero la mayor parte de las veces ESPECIALES, si tenemos en cuenta quiénes las interpretan.

En primer lugar, tres trabajos mahlerianos de muy distinto signo y que, en buena medida, casi resumen las opciones interpretativas que imperaron, para el compositor bohemio en los años 60 y principio de los 70: la **Segunda Sinfonía**, por Bruno Walter (1958); la **Cuarta**, por George Szell (1965), y **Das klagende Lied** (con el Adagio de la **Décima Sinfonía**, 1970), dirigida por Pierre Boulez. Efectivamente, un Mahler hecho de testimonio aplicado, interesado en su mensaje moralista, que desde luego hay que conocer para COMPRENDER mejor (Walter); otro en el que las

moralejas y las conclusiones de índole doctrinal brillan por su ausencia, un Mahler en el que lo único importante es la belleza, siempre expresada de forma sobria y adusta (Szell), y, el de Boulez, no sólo uno de los mejores estudiados desde el punto de vista sonoro, sino, en el caso de **Das klagende Lied**, la seguramente todavía versión discográfica de referencia (véase ensayo discográfico de Luis Sales, en el número del pasado mes de enero).

De las **Suites para orquesta** de Bach, por Casals (1966), se han emitido diversos, y muchas veces parciales o incluso dogmáticos, juicios. Se ha dicho en repetidas ocasiones que se trata de interpretaciones fuera de estilo, por románticas. En mi opinión, no es tan fácil delimitar no ya sólo el término sino el mismo concepto (más, aplicado a Bach); por ende tampoco juzgo válido condenar al ostracismo tales aproximaciones interpretativas. Lo romántico, en sentido amplio, no es patrimonio del siglo XIX, y, por otro lado, pienso que es lícito, y hasta saludable, experimentar con una música en esencia tan intemporal como la de Bach. Es lo que hizo Casals, y lo hizo bien. Versiones, particularmente las de la **Segunda y Cuarta Suites**, al menos interesantes.

Otra estrella del lanzamiento es la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, en la transcripción de Liszt para piano, por Glenn Gould (1968). Me parece un espléndido trabajo, aunque a veces, como es de ley en Gould, no muy ortodoxo que digamos. Siempre casi más Liszt que Beethoven, particularmente el movimiento lento, constituye no sólo una auténtica exhibición de medios técnicos, sino también una interpretación de excelente talla musical.

Particularmente emocionantes resultan las versiones de **Amor y vida de mujer** y **Amor de poeta**, de Schumann, que conforman el disco de Lotte Lehmann y Bruno Walter al piano (1958). La soprano alemana, de la que por cierto se cumple este año el centenario de su nacimiento, abordó esta grabación con casi 70 años, lo que, claro está, hizo que las respectivas tomas tengan más interés histórico que otra cosa. Lehmann conserva su inefable línea de canto y apretada expresividad, pero, obviamente, no se encontraba ya en su mejor momento vocal. Un disco, pues, TESTIMONIAL, de gran valor documental.

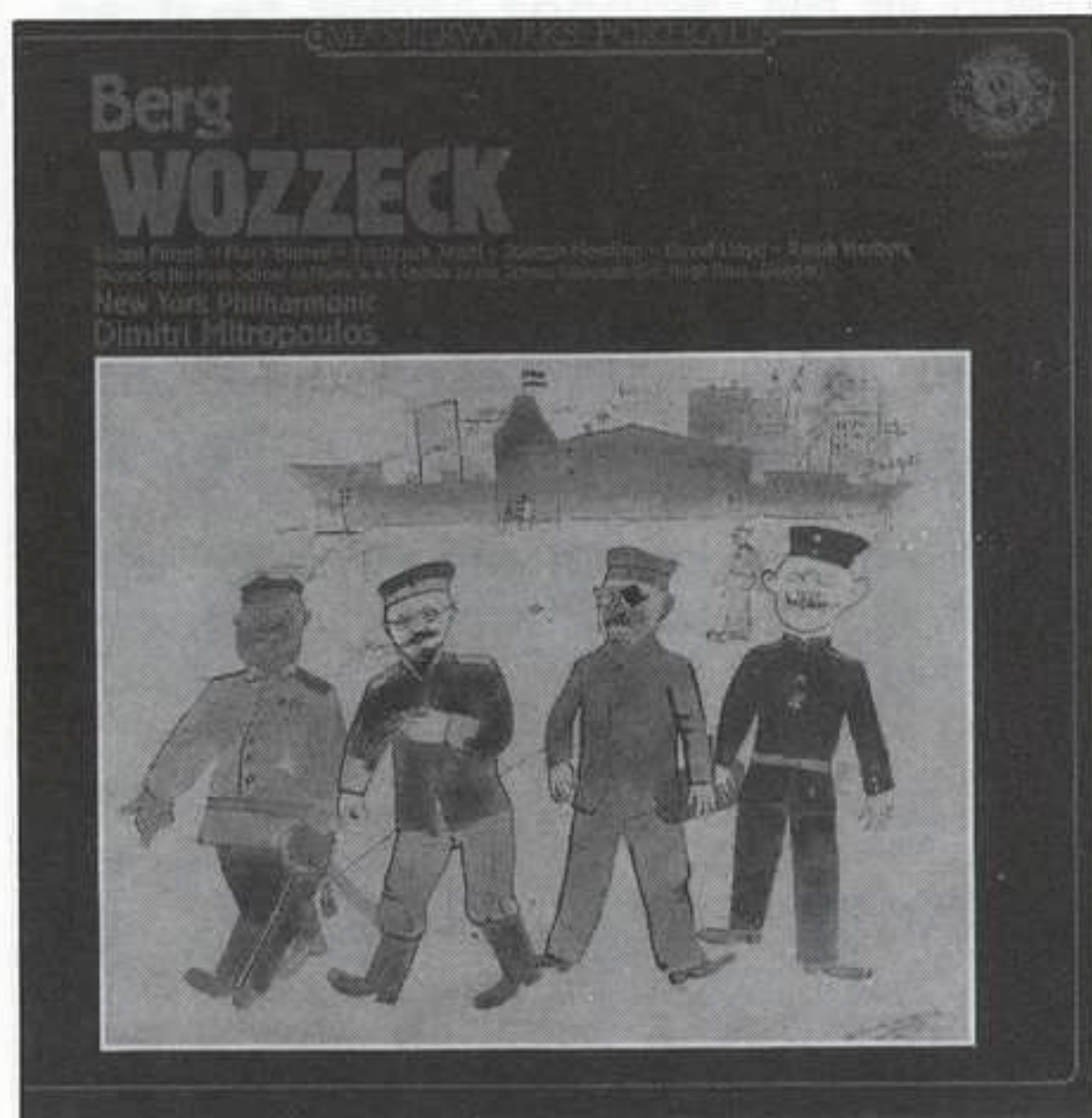
No conocía las versiones de los **Conciertos** de Tchaikovsky y Mendelssohn por Zino Francescatti (1965), y he de decir que me han producido una gratísima impresión. Recordaba al violinista italiano como un gran virtuoso (más esto que buen músico), pero aquí, acompañado por Thomas Schippers y George Szell, respectivamente, pone de manifiesto algo más que una magnífica técnica. La dirección de Schippers es correcta, quizá no muy fina, y la de Szell, cuidadísima. Disco bastante recomendable.

Como también (si se prescinde de la floja grabación) el que incluye la **Pequeña música nocturna** (por el Cuarteto de Budapest) y los **Dúos para violín y viola K 423 y 424** de Mozart, estos últimos por Joseph y Lillian Fuchs, grabaciones de 1960 y 1961, respectivamente. La primera está bien tocada y, salvo alguna desafinación esporádica del primer violín, se puede considerar una buena versión. Sucede lo mismo con los **Dúos**, pero, ya digo, la grabación en este caso llega a distorsionar la realidad.

Por último, una toma auténticamente histórica y muy importante: el **Wozzeck** de Mitropoulos (en vivo, 1951). Fundamentalmente por la dirección, el antecedente más claro de las de Böhm, Boulez y Dohnányi. No así por su protagonista, un Mack Harrell que resulta hoy bastante ANTIGÜITO y cuya interpretación se nota muy VERDE. Mejor, mucho mejor Eileen Farrell, en "María", que, a pesar de contar con una voz muy pequeña para el personaje, interpreta con sentido.

En definitiva un excelente conjunto de discos, con un tono medio en el sonido bastante aceptable. Recomendables, prácticamente todos.

Pedro González Mira



Portada de Wozzeck, por Mitropoulos, una versión importantísima, sobre todo por la dirección orquestal.

¿QUIEN ES QUIEN?

Por Luis Carlos Gago

BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 417631-2
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 8' 35"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Con esta nueva grabación de la **Séptima Sinfonía** de Anton Bruckner, Sir Georg Solti ha alcanzado, tras un largo período de ahondamiento, el punto más alto de comprensión con la música de aquél, superando incluso las casi inalcanzables cotas exhibidas por él mismo en su espléndida **Quinta**, hasta ahora su logro bruckneriano más acabado. Solti consigue aquí algo que puede oírse muy pocas veces, una simbiosis tal entre intérprete y obra que ésta parece dicha por el propio compositor sin la intermediación de aquél, convertido, pues, de algún modo, en autor de lo que se escucha. Solti ha hecho suya de tal modo esta música que, oyendo su versión, resulta difícil imaginar algo diferente. Toda la ilusión se desvanece, claro está, cuando se redescubren otras maneras de plasmar en sonidos idénticos pentagramas, otro Bruckner igualmente auténtico expresando de modo diferente su propio mensaje. Pero eso es lo de menos. La escucha proporciona tanto placer, es tan fácil imbuirse en el mundo que nos propone Solti (Bruckner), es tan irresistible y arrebatador este modo de hacer música, que durante la audición no cabe reparar siquiera en la existencia de otras grabaciones.

En primer lugar, estamos ante un Solti insólito, muy alejado de ese director en cierto modo tremendista, implacable, amante de los grandes contrastes, del sonido incisivo. Este es, por el contrario, un Solti sereno, especialmente reflexivo, muy cercano en concepción y realización al mejor Giulini. Y no deja de resultar curioso que, partiendo en principio de presupuestos casi tangenciales, la reciente lectura del director italiano con la Orquesta Filar-

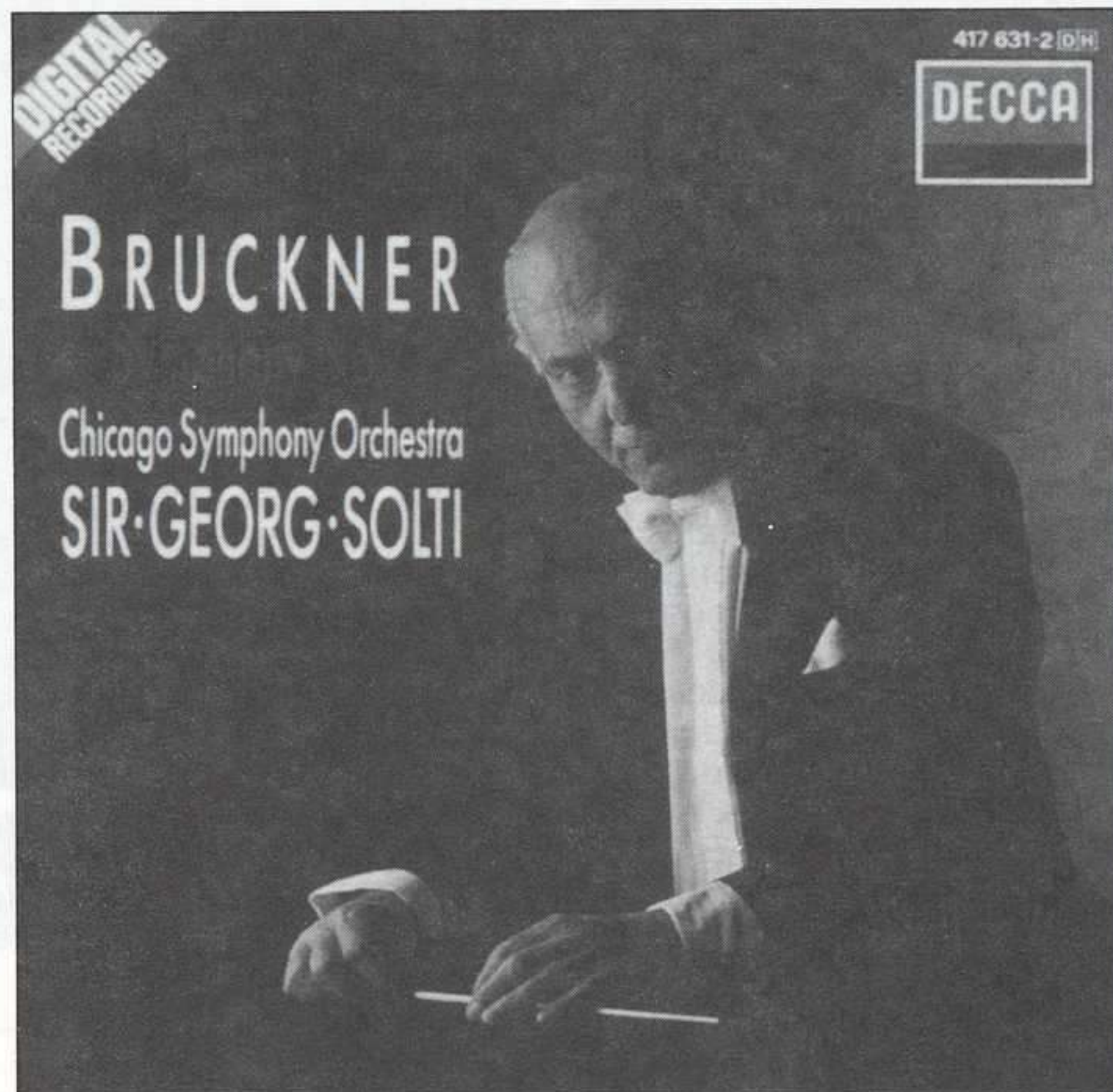
mónica de Viena (DG) se quede únicamente a medio camino, mientras que la de Solti no sólo consigue llegar hasta el final, sino que además encoge literalmente el espíritu del oyente, algo que Giulini suele realizar con maestría y aparente facilidad (recuérdese su inolvidable **Novena**, también con Chicago). Una nueva versión en liza, la de Karl Böhm al frente de nuevo de la Filarmonica de Viena, podría estar, en cambio, firmada por Solti y, de hecho, una audición innominada de todos estos registros depararía a los participantes en la aventura más de una sorpresa. Quienes sí son ellos mismos, sin pretensión alguna de agotar la discografía, con todas sus virtudes y algún que otro defecto, son Karajan, Barenboim y Furtwängler (estos dos últimos, sólo en elepé).

Intentaremos aclarar en pocas palabras este revoltijo. Giulini convierte lo que parece querer ser una versión serena, honda, tersa, como venida del más allá, en una lectura poco emotiva, tímida, de una dinámica demasiado empedregada y falta de misterio y encanto sonoro, con el añadido de algún leve problema técnico, como la confusión que empaña los últimos compases de la coda del primer movimiento. El final del Adagio es, en cambio, magistral, pero en conjunto el movimiento resulta ligeramente blando, hueco, frío si se quiere (el momento mági-

co de la inversión de las escalas de los violines en el compás 172, por ejemplo, no está bien planteado), a pesar de numerosísimos detalles de fraseo (especialmente el modo de cerrar las melodías) que rozan lo milagroso. El sonido es, eso sí, inmaculado y bellissimo, pero la música, por fortuna, es algo más que sonido.

Karajan es, en cambio, más espontáneo, más franco, más intenso y su conformación del sonido bruckneriano es modélica e irreprochable. Sus trémolos de la cuerda, por ejemplo, están siempre presentes y la redondez, la nobleza y el poderío de los metales berlineses son absolutamente extraordinarios. Formalmente, el engarce entre todas las secciones es perfecto y el fraseo surge siempre con naturalidad, siendo especialmente de destacar la especialísima atención que Karajan dedica a los bajos, verdadero sostén del impresionante armazón bruckneriano, así como la cuidadosa lectura de las voces intermedias. Un Bruckner, pues, hercúleo, sin dejar de ser recogido y cercano cuando así se requiere, y prodigiosamente realizado.

Con Karl Böhm avanzamos aún un paso más. A las virtudes puramente técnicas se incorpora la magia, el hechizo, algo que está más allá de toda explicación escrita. Es bien sabido que Böhm consideraba el Adagio de la **Séptima** la más bella música jamás



compuesta, una afirmación arriesgada e imprecisa, como todas las de este tipo, pero lo cierto es que oyéndole cantar (no es otra cosa lo que hace) esta música es posible desdeñar lo que se nos ponga por delante. Su Bruckner es de una extraña intensidad y de una belleza sonora realmente desasosegante (tanta belleza en tan imperfecto mundo no puede por menos de turbar). Sin caer en el siempre peligroso preciosismo, Böhm nos obsequia con una lectura sincera, arrebatada y dotada de una tensión interna casi sobrenatural. La milagrosa melodía inicial es dicha por unos violonchelos en constante transfiguración de manera antológica y ya ahí se advierte esa ambigua inquietud que caracteriza la versión. Solti es más resignado; ambas versiones son dolientes, pero mientras que Böhm exterioriza de modo patente este dolor, Solti —curiosamente— se lo guarda bien dentro —se siente, entonces— apenas lo saca a la luz. El de Solti es un Bruckner si se quiere más íntimo que el de Böhm, casi confidente y, partitura en mano, el más fidedigno. Articulación, indicaciones de tempo y, sobre todo, de dinámica son traducidas por el director húngaro con verdadero primor. La delectación ante el despliegue melódico bruckneriano es visible en ambas versiones, pero en la de Solti alcanza un grado más de arrobamiento: ello trae como consecuencia la interpretación más lenta que conocemos pero, ni con

Si el Bruckner de Solti es más fidedigno que el de Böhm, éste nos lega con su versión de la Séptima un trabajo desasosegante, mágico, de calidades sonoras indescriptibles. Casi un testamento musical.



mucho, la más morosa. La planificación de todas las tensiones, la interrelación de todos los temas, los constantes diálogos entre las diversas secciones instrumentales, las constantes superposiciones instrumentales que tienen lugar entre éstas, la construcción formal basada en el trazado de grandes arcos, todo está realizado con una madurez y una genialidad que confirman, si es que hiciera aún falta, el estado de gracia del último Solti que, como bruckneriano auténtico, comprende también que los silencios creados por el genio de Ansfelden son también música (nadie da una significación tan grande y tan exacta a silencios como los de los compases 180 y

192 del primer movimiento o el trascendental del compás 148 del Adagio).

Entrar en detalles, con minuciosas citas de compases, de logros individuales, aburriría al lector y no haría sino redundar en lo ya señalado aquí a grandes líneas. El resumen es fácil: Giulini nos ofrece una lectura fallida; Karajan una versión extraordinaria; Böhm una versión mágica; Solti una versión metafísica, tan alejada parece de los prodigiosos americanos que pasan el arco o soplan las tubas wagnerianas y de un húngaro nervioso, perfeccionista y algo malhumorado que mueve la batuta. Parafraseando a mi buen amigo Fernando Palacios, es Bruckner disfrazado de Solti.

L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



«8.º CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»

VIC (Barcelona), del 14 al 31 de julio de 1988

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - MÚSICA DE CÁMARA

- TRIO DE BARCELONA
ALBERT G. ATTENELLE, piano
GERARD CLARET, violín
LLUÍS CLARET, violoncelo
- ENRIQUE SANTIAGO, viola
- JORDI MORA, música de cámara

«4.ªs COLONIAS MUSICALES EN CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - CONJUNTOS INSTRUMENTALES

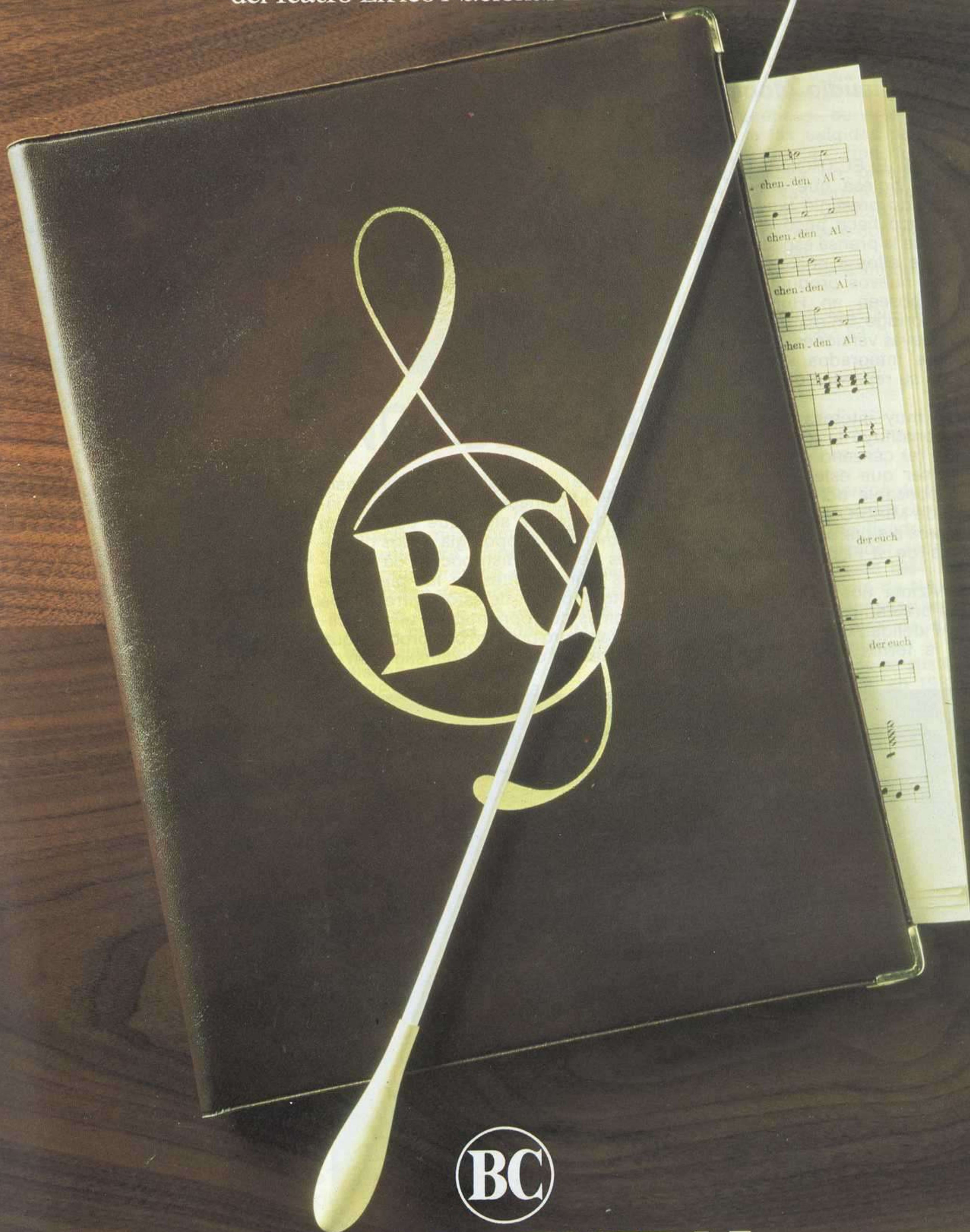
Para niños y niñas de 8 a 11 años y de 12 a 15 años

Del 10 al 24 de julio de 1988

Información e inscripciones: «L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA»
de 4 a 8, tardes
Mallorca, 330, entresuelo 1.ª
08037 BARCELONA - Tel. (93) 207 58 18

ALLEGRO

El Banco Central Patrocina la Temporada de Opera
del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.



BANCO CENTRAL

Su Banco amigo.

ORFEBRA

NOVEDADES

Por Claudio Montoro

MISSION ELECTRONICS, una marca inglesa que ya va adquiriendo prestigio también en España, convocó hace poco a los representantes de la prensa especializada europea (entre ellos a nosotros) para presentar sus nuevos productos en la fábrica que poseen en Huntingdon, cerca de Cambridge. En realidad se trataba de las nuevas versiones de sus dos amplificadores integrados, Cyrus I y Cyrus II y de su reproductor de CD, el PCM 7000.

Una parte muy interesante de esta reunión la constituyó la alocución del señor Azima (el CEREBRO de esta marca). Parece ser que este señor es el máximo responsable del espectacular crecimiento de MISSION, que ha llevado a esta marca a situarse entre las más exportadoras (de HI-FI, claro) del Reino Unido.

El señor Azima nos comunicó que siempre han pretendido fabricar aparatos de Alta Fidelidad que reproduzcan música de la forma más fiel posible



Amplificador Integrado Cyrus 2.

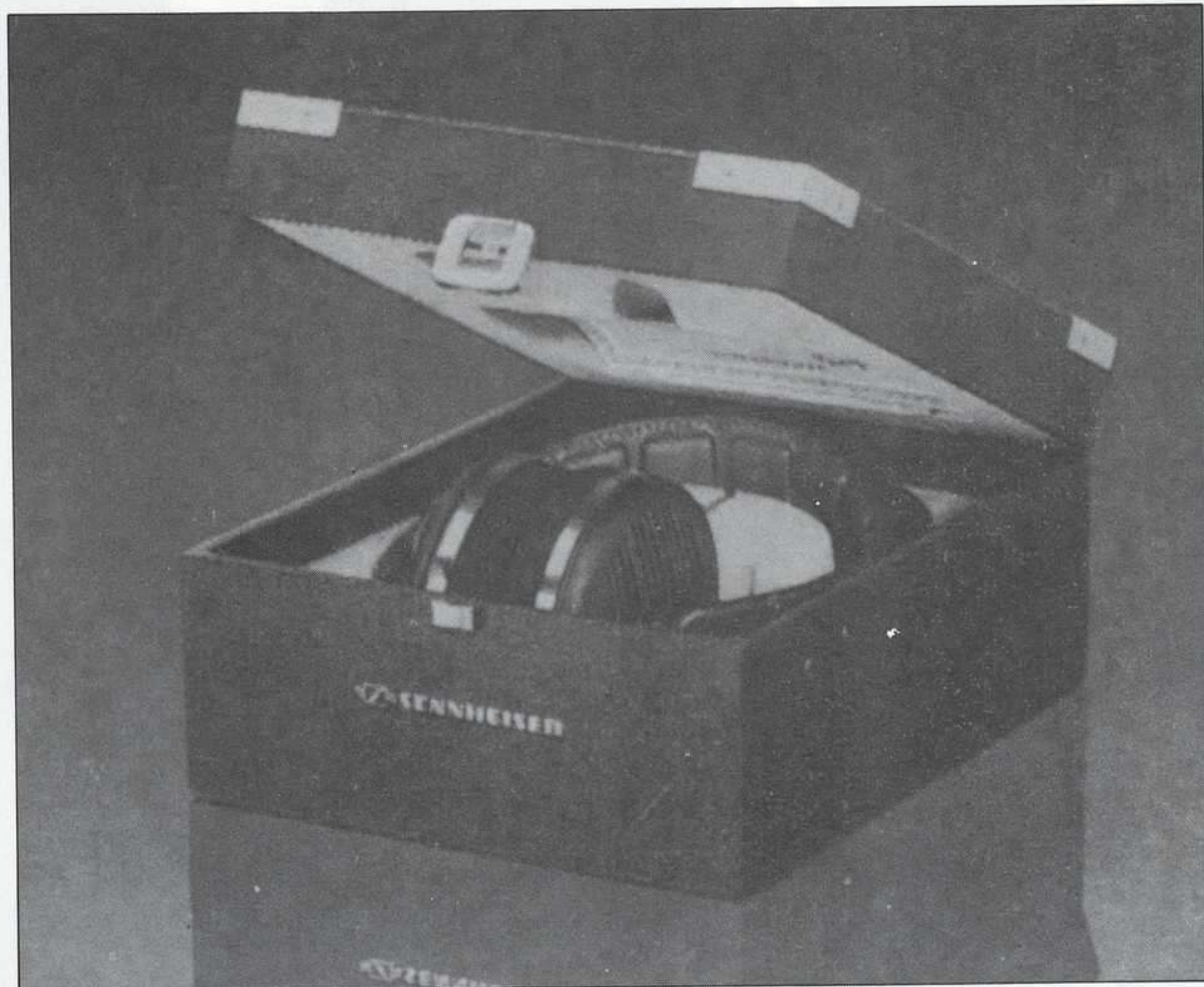
dentro de un coste asequible para muchos aficionados. Para ello han investigado sobre algo que consideran fundamental: la topología de los circuitos, es decir, la distribución de los diversos componentes en las placas de circuito impreso, de éstos entre sí y de los demás componentes de un amplificador (aseguró que han comprobado que la colocación de un condensador en un

determinado punto o en otro alejado de éste solo un centímetro influye en el sonido del amplificador).

Por supuesto, cuidan al máximo la selección de los componentes electrónicos, siempre con el criterio del sonido que proporcionan y no de las medidas de sus correspondientes parámetros.

Para el director de MISSION la diferencia básica entre las marcas europeas y norteamericanas (en general) y las japonesas (en general también) está en las metas de unas y otras; mientras que las primeras pretenden vender más mediante su mayor capacidad de reproducir fielmente música, las segundas simplemente pretenden vender más, para lo cual buscan lo fácil, que son los datos técnicos impresionantes (distorsión del 0,0001 por 100, etc.) y el aspecto vistoso (muchos botones y luces). Consecuentemente, según el señor Azima, las grandes marcas japonesas pretenden hacerse con todo el mercado y llegar a que el equipo HI-FI se compre en el supermercado, al mismo tiempo que las patatas; por ello, si los melómanos queremos seguir escuchando música en casa con los principales elementos de un concierto en directo debemos apoyar a las marcas europeas y norteamericanas. Para ilustrar su punto de vista, el señor Azima dio algunos datos que hacen pensar que, si no totalmente, al menos en parte esta visión se corresponde con la realidad.

En cuanto a los nuevos Cyrus, los principales cambios se refieren a las carcasas y chasis (de fundición de aluminio no magnético), a los nuevos condensadores para la fuente de alimentación, a la topología mejorada y al



Auriculares HD 540 Gold, de SENNHEISER.

mando de balance, que antes no llevaban y ahora es coaxial con el volumen; en el Cyrus II hay una fuente de alimentación para la entrada de tocadiscos y otra para todas las demás.

El PSX (fuente de alimentación exterior para el Cyrus II) también lleva ahora chasis y carcasa de aluminio y puede servir también y simultáneamente para las etapas analógicas del nuevo reproductor de CD, el PCM II; éste, por su parte, aunque sigue siendo un 16 bits con sobremuestreo cuádruple, incorpora modificaciones como el interruptor de inversión de fase o la combinación de los convertidores D/A para los canales izquierdo y derecho en un solo chip VLSI (integración a muy grande escala). MISSION también ha adoptado el cable de un solo hilo para la conexión amplificador-pantallas; tiene una sección de 0,9 mm² de sección y una separación entre los dos conductores de 2 cm.

Como es natural, la demostración del sonido de estos nuevos Cyrus y PCM frente a los antiguos era uno de los

platos fuertes de la reunión; sin embargo, a pesar de que la sala era bastante buena, sólo pudimos hacernos una idea del sonido en general. Escuchamos el PCM II con un Cyrus II y un PSX para cada una de las dos MISSION Argonaut (la pantalla más grande de esta marca) y, para demostrar que no olvidan el analógico, la escucha acabó con la sustitución del PCM II por un giradiscos Roksan con brazo MISSION Mechanic y una cápsula MISSION Rose.

Cuando estuvimos en Huntingdon aún no había ninguno de estos nuevos productos listos para la exportación, pero nos prometieron que nuestros respectivos importadores nos los proporcionarían para probarlos. También nos aseguraron que la variación de precio con respecto a los antiguos no sería grande.

Importador: EAR (945) 25 34 00,
(91) 279 38 29, (93) 239 31 02.

SENNHEISER, el mayor y más presti-

gioso fabricante de auriculares, se ha unido al grupo de marcas que incluyen en su catálogo los modelos «signature», es decir, ejemplares de un determinado modelo que superan la calidad de sus compañeros.

El HD 540 Gold se distingue en su aspecto del HD 540 (ver en el número 581 de RITMO, el artículo de Fernando Campos sobre auriculares) en las arandelas doradas de las orejeras y en la marca y el conector, ambos chapados en oro. Naturalmente, la cajita es bastante más MONA que la del 540 normal. En el interior, el Gold lleva bobinas magnéticas, de prestaciones superiores a las exigidas para los normales, incluidas en transductores que son agrupados en parejas con idénticas respuestas en frecuencias y, posteriormente, ajustados los elementos amortiguadores con mayor precisión de la habitual.

El precio está alrededor de las 30.000 pesetas.

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

BANCO DE PRUEBAS

Si se les pregunta a los aficionados a la Alta Fidelidad cuáles son las mejores platinas de casete, un gran porcentaje de ellos citará como primera marca a NAKAMICHI. Si la pregunta se refiere a los mejores magnetófonos de bobina abierta, un porcentaje aún mayor nombrará a REVOX.

Efectivamente, la marca japonesa (NAKAMICHI, claro) es, desde hace más de diez años, la más prestigiosa en platinas de casete. Hasta hace poco estos elementos eran su especialidad, puesto que en su catálogo sólo había algún receptor y algún amplificador de potencia. Actualmente también dispone de sintonizador, preamplificador y, por supuesto, reproductores de CD. NAKAMICHI aseguró en la época del lanzamiento del CD que el único sistema con

calidad intrínseca superior a la del analógico era el de 18 bits (14 y 16 le parecían muy pocos) y que hasta que no estuviera disponible no fabricaría reproductores de CD; obviamente, ha cambiado de opinión y se ha conformado con los 16 bits (eso sí, nunca utilizó los 14 bits). El modelo OMS 7EII es el más elaborado de los siete de que dispone actualmente.

REVOX, por su parte, es, sin duda alguna, el mejor fabricante de magnetófonos de bobina abierta, tanto para el mercado de Alta Fidelidad doméstica como para el profesional y el semiprofesional (una gran mayoría de estudios de grabación utilizan magnetófonos STUDER, la versión profesional de REVOX) desde hace muchos años. Esta marca suiza suele tener la gama com-

pleta de elementos de la cadena HI-FI, es decir, tocadiscos, amplificador integrado, preamplificador, etapa de potencia, sintonizador, receptor, pantallas acústicas y, desde 1984, reproductor de CD. A diferencia de NAKAMICHI y de las marcas japonesas en general, sólo tiene un modelo de cada elemento (salvo de pantallas) y normalmente tarda varios años en sustituirlo; el B226 sustituyó al B225 en 1987.

Si no son muy comparables en cuanto a precio (unas 220.000 para el REVOX y aproximadamente 370.000 el NAKAMICHI) sí lo son en cuanto a tecnología y prestigio de marca. Básicamente son parecidos, es decir, ambos emplean circuitos de 16 bits con sobremuestreo cuádruple de los 16 bits completos (algunos reproductores so-

XXV CONCURSO NACIONAL DE VIOLIN "ISIDRO GYENES" MADRID, MAYO 1988

- Premio único, que consistirá en Diploma, Medalla y 500.000 pesetas, más tres conciertos subvencionados por el INAEM, del Ministerio de Cultura.
- Para violinistas españoles que hayan nacido con posterioridad al 1 de enero de 1956.
- El plazo de presentación de instancias se cerrará el día 13 de mayo de 1988.
- Obras obligadas: "Preludio" de la **Partita núm. 3**, de Bach; Primer movimiento del **Concierto para violín**, de Brahms, y una obra de libre elección.

Colaboran: MINISTERIO DE CULTURA - INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS
MINISTERIO DE EDUCACION - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID



Reproductor de cedé OMS 7EII, de Nakamichi.

bremuestran sólo 14 de los 16), lo que permite evitar distorsiones de fase y conseguir una mejor señal analógica, siempre que los convertidores D/A sean lo suficientemente buenos. Naturalmente, no es esto lo único que influye en la calidad de sonido, puesto que todo reproductor lleva componentes convencionales (por ejemplo, filtros analógicos), y la pericia con que se seleccionen estos componentes y se diseñe cada etapa, tanto analógica como digital, es el factor determinante de la fidelidad con la que reproduzca la música grabada en el CD, que es, en definitiva, lo que debe interesar al que lo escucha.

Por regla general, como sucede con la gran mayoría de los aparatos de Alta Fidelidad, un reproductor de CD de 200.000 pesetas suena mejor que otro de 100.000, por lo tanto uno de 370.000 debería sonar mejor que otro de 220.000 (aunque, en HI-FI, al llegar a cierto nivel, para una pequeña diferencia de calidad de sonido la diferencia de precio puede ser muy grande).

La escucha se llevó a cabo con un preamplificador QUAD 44, una etapa de potencia QUAD 606 y unas pantallas VANDERSTEEN 2C (también se utilizaron las QUAD ESL 63 y las PROAC Studio 1); el cable y la entrada del QUAD 44 eran los mismos para los dos reproductores, es decir, tras escuchar una pieza con uno de ellos, conectábamos el cable al otro y escuchábamos la misma pieza. Como referencia analógica teníamos el MICHELL Gyrodec con una cápsula ORTOFON MC 3000.

Con el **Capricho Italiano** (Telarc), la **Sinfonía con órgano** (Deutsche Grammophon, Galleria) o el **Concierto para violín núm. 6** de Mozart (Denon), para nuestra sorpresa, el B226 sonaba más natural, es decir, la cuerda, por ejemplo, resultaba menos ELECTRÓNICA; el ambiente de la grabación, la profundidad y la posibilidad de captar los matices de la melodía eran similares en

ambos aparatos. Curiosamente, la diferencia entre ellos se iba haciendo menor a medida que escuchamos más CD, hasta llegar a sonar mejor el OMS 7EII; nuestra sospecha se confirmó al volver a escuchar los primeros CD: el NAKAMICHI necesita al menos 45 minutos de CALENTAMIENTO (esto les pasa a muchos aparatos electrónicos y mecánicos hasta que llevan una serie de horas de uso) mientras que el REVOX no. En efecto, tras tener funcionando ambos dos horas, el OMS 7EII sonaba más natural, más claro, tanto en los pasajes muy modulados como en los "piano" y con mayor sensación de dinámica y realismo (dicho sea de paso, es el que más se aproxima a la naturalidad y capacidad de detalle del Gyrodec con la Ortofon).

En cuanto a posibilidades de memoria, programación, salida digital, etc., el REVOX es más completo, quizá porque esta marca es consciente de que sus aparatos suelen ser utilizados a menudo en emisoras de radio y en aplica-

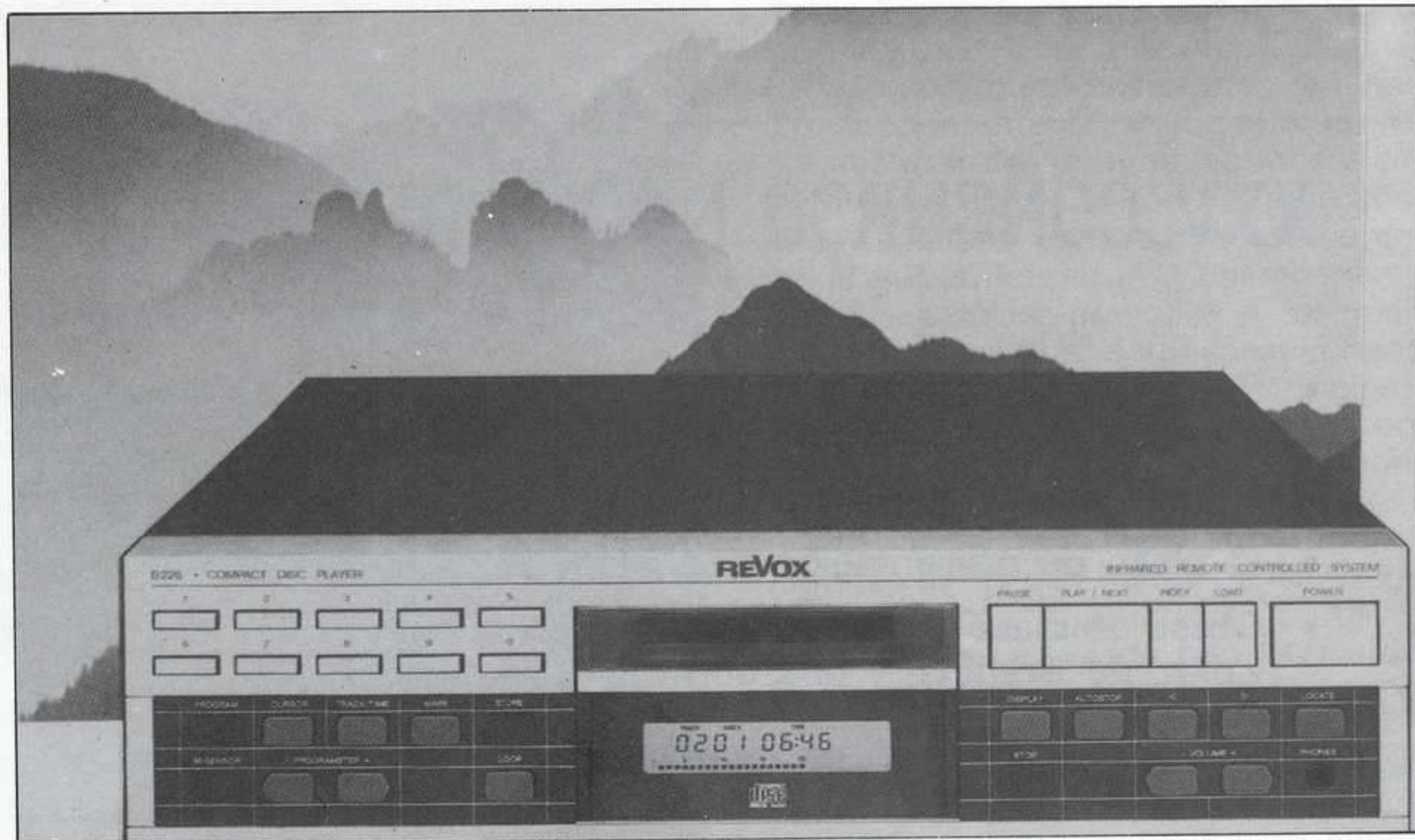
ciones semiprofesionales; el B226 dispone de un sistema de apertura y cierre de la bandeja del CD más rápido y silencioso, pero la pantalla del OMS 7EII es mucho más cómoda de leer a una distancia de tres o cuatro metros.

En definitiva, si se busca la máxima calidad de sonido, el NAKAMICHI OMS 7EII está sin duda entre los tres o cuatro mejores actualmente (claro que esta calidad hay que pagarla). Si se tiene en cuenta el precio y las posibilidades de utilización, el REVOX B226 ofrece una gran calidad de sonido, un enorme potencial de programación y un precio razonable. La pregunta ¿suena el OMS 7EII 150.000 pesetas mejor que el B226? sólo la puede contestar cada posible comprador.

Importador de Nakamichi: EAR,
(945) 25 34 00, (91) 279 38 29,
(93) 239 31 02.

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

Claudio Montoro



Reproductor B 226, de REVOX.



YAMAHA con su nuevo sistema HI-BIT ha puesto a 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.



qué consiste el sistema HI-BIT?
Es un conjunto compuesto por un filtro al de 18 bits con sobremuestreo $\times 8$ sitúa la frecuencia de muestreo a 8 KHz. Dos decodificadores D/A de 18 bits y un control de volumen digital de 10 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 precisa de la información grabada en un formato compacto, una presencia sonora más articulada sin sacrificar claridad o suavidad de sonido.

conclusión
Con la nueva tecnología HI-BIT YAMAHA ha creado una nueva definición del 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.

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.

YAMAHA  **HI-FI**

CATALOGO DE LECTORES DE CD

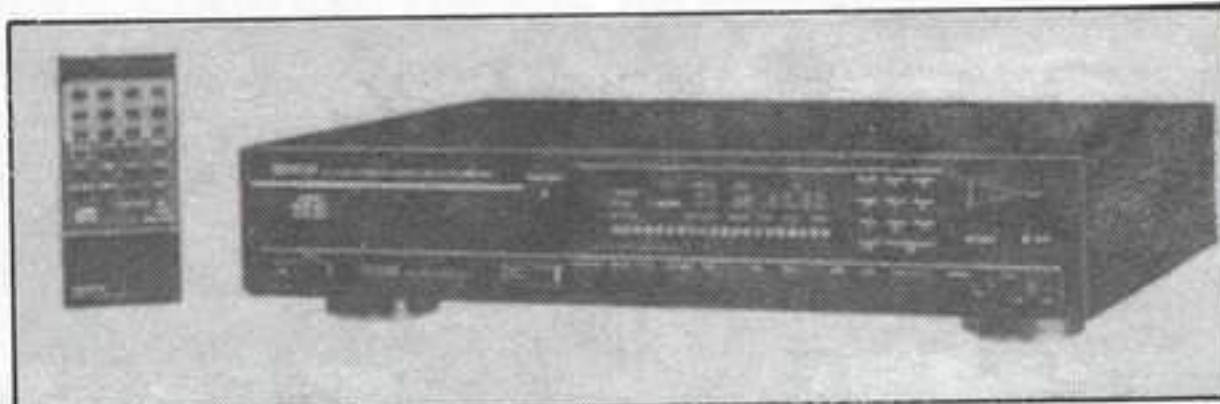
MARCA	Respuesta de frecuencia	Margen dinámico	Separación de canales	Distorsión armónica (%)
AKAI				
CD-A405B	5-20.000 Hz	90 db		0,006
CD-A305B	4-20.000 Hz	94 db		0,004
CD-M512B.....	4-20.000 Hz	94 db		0,004
CD-A30.....	5-20.000 Hz	90 db	86 db	0,006
CD-M300	5-20.000 Hz	90 db	86 db	0,006
A & R CAMBRIDGE				
ARCAM DELTA 70.....	-6 db a 20 kHz	96 db	100 db	0,007
BLAUPUNKT				
CP-2950.....	4-20.000 Hz	96 db	92 db	0,003
CP-2850.....	2-20.000 Hz	90 db	100 db	0,0025
CP-2650.....	5-20.000 Hz	95 db	90 db	0,004
CAMBRIDGE AUDIO				
CD1-QA.....	20-20.000 Hz		115 db	0,009
DBX				
DX5	5--20.000 Hz	96 db	85 db	0,003
DX-900.....	5-20.000 Hz	96 db	90 db	0,0035
DENON				
DCD-3300.....	2-20.000 Hz	96 db	102 db	0,0025
DCD-1700.....	2-20.000 Hz	96 db	102 db	0,0025
DCD-1500II	2-20.000 Hz	96 db	100 db	0,0025
DCD-900.....	4-20.000 Hz	95 db	90 db	0,004
DCD-800.....	4-20.000 Hz	95 db	90 db	0,004
DCD-600.....	4-20.000 Hz	95 db	90 db	0,004
FISHER				
DAC-204.....	20-20.000 Hz		80 db	0,006
AD-874.....			80 db	0,07
AD-933.....			80 db	0,07
AD-931.....			80 db	0,07
El DAC-204 es un CD automático con capacidad para 5 discos compactos.				
HITACHI				
DA-400.....	5-20.000 Hz	95 db	92 db	0,003
DA-7000.....	5-20.000 Hz	90 db	90 db	0,005
CD-58	5-20.000 Hz	90 db	80 db	0,005
KENWOOD				
DP-860.....	5-20.000 Hz	92 db		0,007
DP-460.....	20-20.000 Hz	92 db		0,01
DP-770D	4-20.000 Hz	94 db		0,002
DP-330.....	20-20.000 Hz	92 db		0,01
LUXMAN				
D-01	5-20.000 Hz	95 db	90 db	0,004
D-109	5-20.000 Hz	95 db		0,003



Blaupunkt CP-2950.



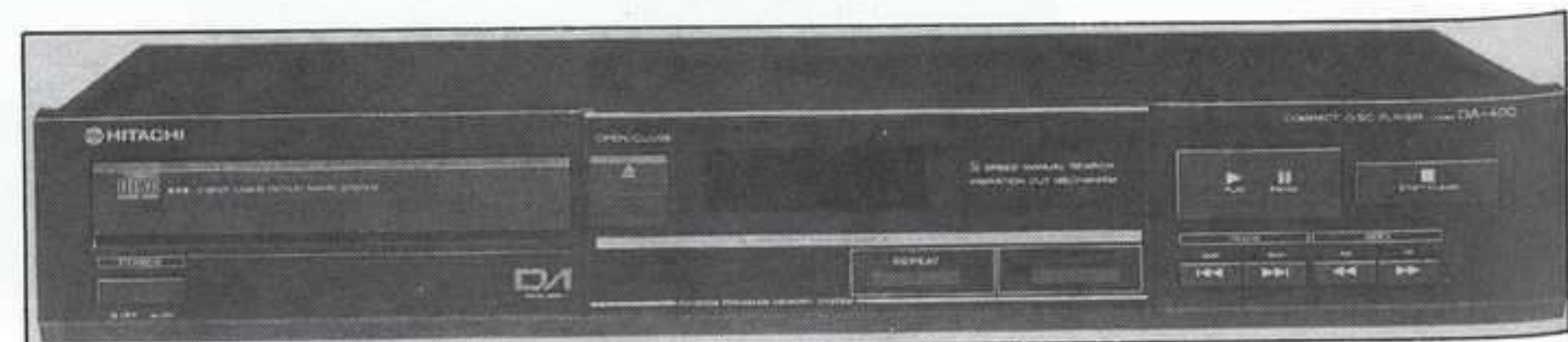
Fisher DAC-204.



Denon DCD-900.



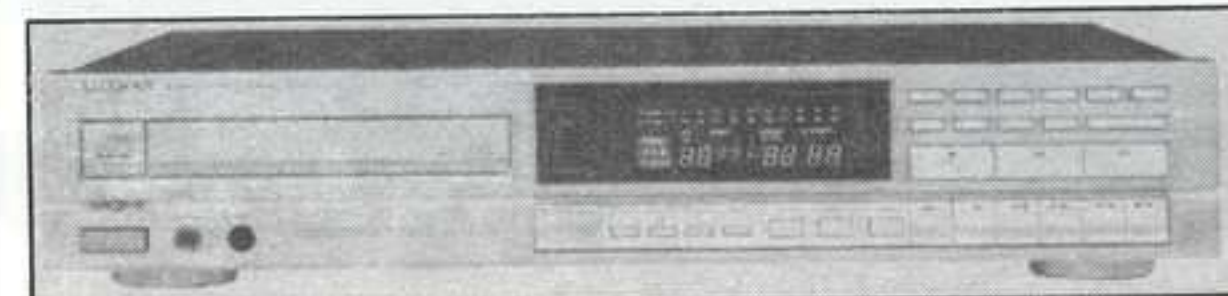
Arcam Delta 70.



Hitachi DA-400.

MARCA	Respuesta de frecuencia	Margen dinámico	Separación de canales	Distorsión armónica (%)
D-117	5-20.000 Hz	95 db		0,004
D-515	5-20.000 Hz	93 db		0,004
D-113	5-20.000 Hz	93 db		0,005
D-102	5-20.000 Hz	90-db		0,004
D-90	5-20.000 Hz	90 db		0,006
D-112	5-20.000 Hz	93 db	83 db	0,006
MCINTOSH				
MCD-7005	2-20.000 Hz	96 db	94 db	0,003
MERIDIAN				
207-PRO				0,004
NAD				
5240	5-20.000 Hz		90 db	0,005
NESCO				
PCD-30	20-20.000 Hz	96 db	90 db	0,004
HCD-50	20-20.000 Hz	96 db	90 db	0,004
HCD-30F	20-20.000 Hz	96 db	90 db	0,004
HCD-50F	20-20.000 Hz	96 db	90 db	0,004
NIKKO				
CD-500	4-20.000 Hz	100 db	92 db	0,003
CD-530	20-20.000 Hz	100 db	90 db	0,005
PIONEER				
PD-M70	4-20.000 Hz	96 db	93 db	0,0035
PD-M60	4-20.000 Hz	95 db	92 db	0,004
PD-M50	4-20.000 Hz	93 db		0,005
PD-M40	4-20.000 Hz	90 db		0,009
Estos cuatro modelos son de carga múltiple para un máximo de 6 discos compactos.				
PD-7050	4-20.000 Hz	95 db	100 db	0,0035
PD-6050	4-20.000 Hz	93 db		0,005
PD-5050	4-20.000 Hz		90 db	0,006
PD-4050	4-20.000 Hz		90 db	0,009
PROTON				
830R	10-20.000 Hz	100 db	100 db	0,003
REVOX				
B226	20-20.000 Hz		90 db	0,005
SAE				
D-102	2-20.000 Hz	96 db	94 db	0,003
SABA				
CDP-11	20-20.000 Hz	93 db	85 db	0,0055
SANYO				
CPM-1000	5-20.000 Hz			0,03

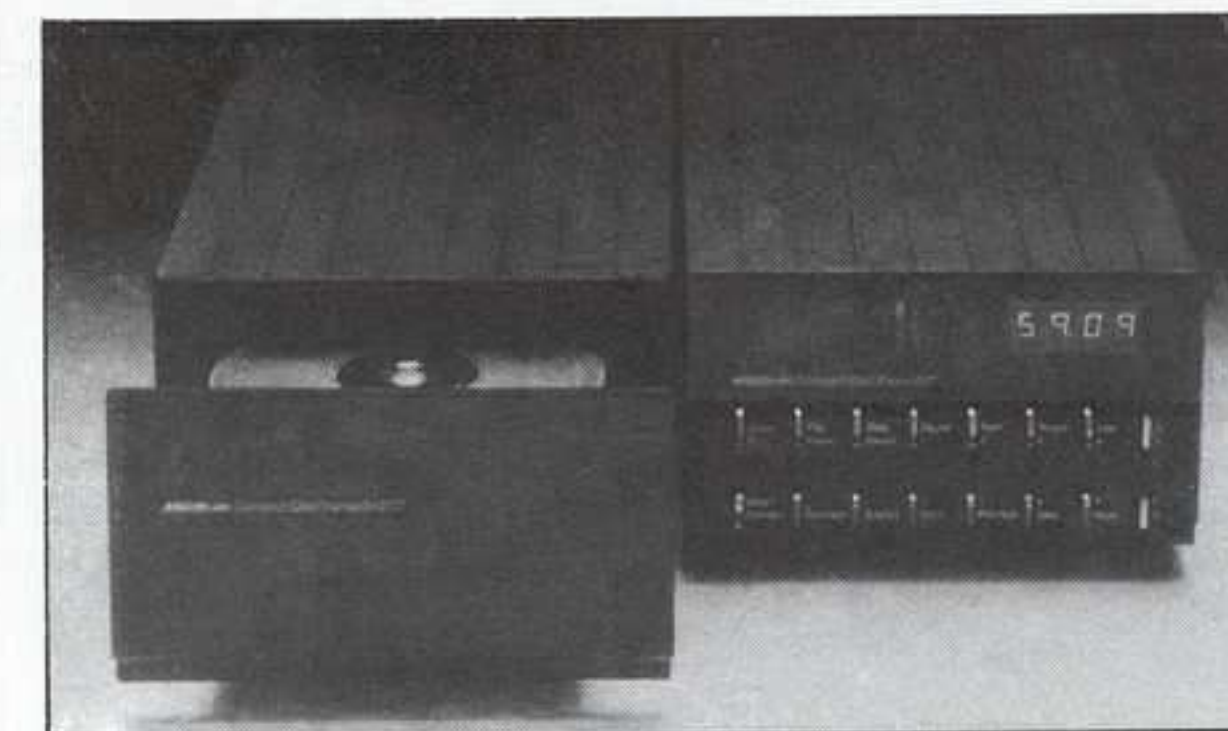
Modelo de carga múltiple, con capacidad para 10 discos compactos.



Luxman D-01.



McIntosh MCD 7005.



Meridian 207-PRO.



Nesco HCD-50F.



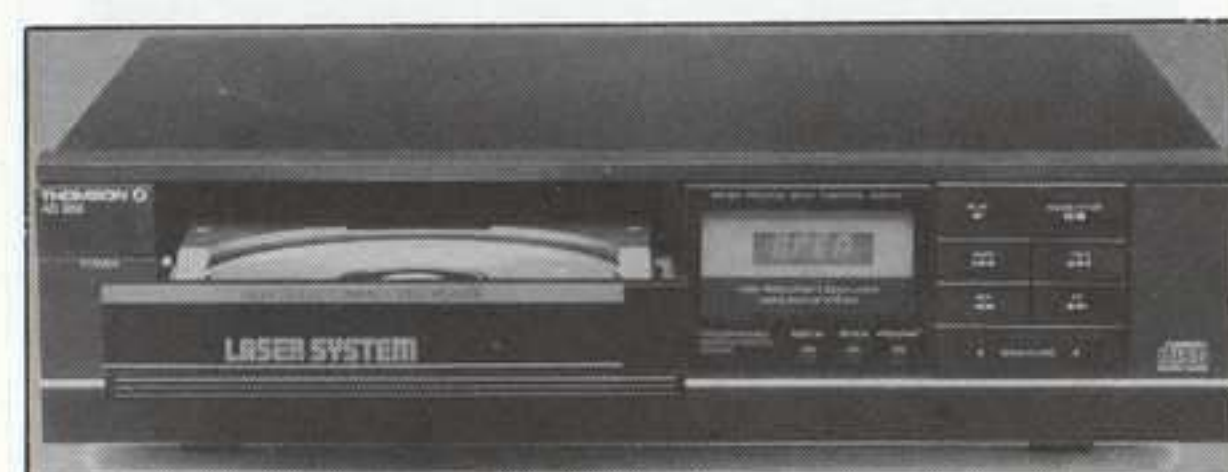
Nikko CD-500R.



Pioneer PD-M70.



Sanyo CP-27.



Thomson AD-353.



Yamaha CDX-5000.

MARCA	Respuesta de frecuencia	Margen dinámico	Separación de canales	Distorsión armónica (%)
CP-6155.....	5-20.000 Hz			0,03
CP-27.....	5-20.000 Hz			0,03
CP-75.....	5-20.000 Hz			0,03
CP-12.....	5-20.000 Hz			0,03
SIEMENS				
RH-180.....	20-20.000 Hz	60 db	60 db	0,01
RW-244.....	20-20.000 Hz	90 db	94 db	0,08
SONY				
D-100.....	20-20.000 Hz	90 db	90 db	0,007
D-55T.....	20-20.000 Hz	90 db	90 db	0,0095
CDP-110.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-310.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-710.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,004
CDP-C10.....	2-20.000 Hz	95 db	90 db	0,003
CDP-M-20.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-M-30.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-M-50.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-M-70.....	2-20.000 Hz	95 db	96 db	0,00035
CDP-C-5M.....	2-20.000 Hz	93 db	90 db	0,005
CDP-303ES.....	2-20.000 Hz	96 db	95 db	0,003
CDP-555ES.....	2-20.000 Hz	97 db	100 db	0,025
CDP-17F.....	2-20.000 Hz	90 db	90 db	0,05
TASCAM				
CD-501.....	5-20.000 Hz	96 db	95 db	0,0025
TECHNICS				
SL-P1200.....	4-20.000 Hz	96 db	110 db	0,002
SL-P720.....	4-20.000 Hz	96 db	105 db	0,0025
SL-P520.....	4-20.000 Hz	96 db	100 db	0,003
SL-P220.....	2-20.000 Hz	96 db	96 db	0,004
SL-P111.....	2-20.000 Hz	96 db	96 db	0,004
SL-PJ44.....	2-20.000 Hz	96 db	96 db	0,003
SL-PJ22.....	2-20.000 Hz	96 db	96 db	0,004
SL-PJ20.....	4-20.000 Hz	92 db	96 db	0,006
SL-XP5.....	4-20.000 Hz	90 db	90 db	0,006
THOMSON				
AD-353.....	16-20.000 Hz	90 db	85 db	0,0005
AD-500.....	20-20.000 Hz	93 db	85 db	0,0055
VIETA				
CD-8000.....	5-20.000 Hz	80 db	70 db	0,03
YAMAHA				
CDX-5000.....	CC-20.000 Hz	100 db	95 db	0,002
CDX-1100.....	CC-20.000 Hz	100 db	95 db	0,002
CDX-900.....	CC-20.000 Hz	100 db	95 db	0,003
CDX-700.....	5-20.000 Hz	96 db	85 db	0,004
CDX-500.....	5-20.000 Hz	96 db	85 db	0,004
CDX-400.....	5-20.000 Hz	96 db	85 db	0,004
CDX-5.....	5-20.000 Hz	96 db	85 db	0,004

José Manuel Martín de la Plaza

REVOX



“La filosofía de una generación superior” B226 Lector de discos compactos



Quien prefiera lo extraordinario, escasamente se podrá sustraer a la fascinación del lector de discos compactos Revox. Porque el Revox B226 satisface ya hoy los deseos futuros.

El nombre obliga

Con su reproductor de discos compactos, Revox ha contribuido a la imparable marcha triunfal hacia una nueva dimensión de la audición. Porque a Revox no le basta con repetir lo trillado. Obligada a buscar mejores soluciones, ha desarrollado un aparato cuya inteligencia no teme a las comparaciones en el mundo de la Alta Fidelidad.

Nueva generación digital

El principio de conversión digital-analógica, desarrollado en Europa con técnica de cuádruple «oversampling» de 16 bit, elimina las frecuencias parásitas por encima del punto medio de la velocidad de exploración, sin influir en el paso de fases, además de garantizar la elevada resolución del sonido.

Los 19 pasos del programa abren múltiples variaciones a la programación, con tiempos de intervención extremadamente cortos ya que la velocidad de lectura es de 15.000 pistas por segundo.

Información sin lagunas

La pantalla de control LCD proporciona una información muy amplia: número de cada título y número total de títulos, duración, pasos de programación, pausas, parada automática e, incluso, la indicación del tiempo restante de la pieza y de todo el CD, lo que sólo suelen ofrecer los aparatos profesionales. Esto convierte al B226 en un auténtico interlocutor para el usuario.

MAGNETRON S.A.
high fidelity

Núñez de Balboa 31 - Telef. *(91) 435 62 83
Telex: 42.451 SOGA E - 28001 - Madrid



Concepción enfocada hacia el futuro

El B226 ofrece dos salidas de audio: de niveles fijo y variable. Otras dos salidas ponen a disposición de usuario la señal digital para futuras aplicaciones como gráficos CD, CD-ROM y mezclas digitales.

«El asombro del mundo»

Lo extraordinario causa asombro. Quien se decide por un lector de discos compactos de Revox está eligiendo la concepción tecnológica del futuro.

Revox B226

Ruego me envíen más información.

Nombre
Dirección
Tel.
Población
Provincia

Crítica discográfica

Comentan:

Salustio Alvarado (S. A.) - Gonzalo Badenes (G. B.) - Rafael Banús (R. B.) - Vladimiro Bas (V. B.) - Santiago Bueno (S. B.) - Xavier Casanovas-Danés (X. C.-D.) - Francisco Chacón Marín (F. Ch. M.) - Luis Carlos Gago (L. C. G.) - Enrique Gámez Ortega (E. G. O.) - Anabel García Hurtado (A. G. H.) - Pedro González Mira (P. G. M.) - Jorge González Giner (J. G. G.) - Alvaro Marías (A. M.) - Gemma Pérez Zalduondo (G. P. Z.) - Carlos Ruiz Silva (C. R. S.) - Luis Sales (L. S.) - Tartessos (T.).

C. P. E. BACH: La Pasión según San Marcos. Krisztina Laki, Ursula Kunz, Peter Schreier, Andreas Schmidt. Gächinger Kantorei. Bach-Collegium Stuttgart. Director: Helmuth Rilling.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco LP
Referencia: I2M 42511, 2 LPs.
Grabación: digital
Duración: 2 h. 1' 24"
Serie: normal

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



En 1985 apareció en el sótano del Instituto de Musicología de Colonia una partitura con el título de **La Pasión según San Marcos**, que fue sometida al análisis de reputados especialistas en la música barroca. El director Helmuth Rilling, asimismo director artístico de la Academia Internacional Bach de Stuttgart, mostró un gran interés por la obra al certificar la calidad de una música que, si bien evidencia su innegable relación con las grandes **Pasiones** de J. S. Bach (sobre todo en los corales), también presenta con claridad la evolución estilística de mediados del XVIII (en especial en la instrumentación de las arias y la inclusión de pasajes puramente orquestales, como la sinfonía que inicia la cuarta parte). El anónimo autor, con un indudable dominio de la escritura vocal, coral y orquestal, un perfecto conocimiento de la música sacra de J. S. Bach (cuando ésta aún no se había impreso) y de la traducción del oratorio, y a la vez con una gran personalidad creativa, sólo podía ser Carl Philipp Emanuel Bach, que conservaba los manuscritos de su padre y en cuyo catálogo figuraban 21 Pasiones compuestas para la Academia de Canto de Berlín que se destruyeron durante la 2.ª Guerra Mundial. De este modo, esta **Pasión según San Marcos** es la única que se



conserva y a su vez la única versión completa sobre el texto de la Pasión escrita después de las de J. S. Bach. Una vez sometida esta conclusión al juicio crítico de los expertos y juzgada favorablemente, Helmuth Rilling decidió interpretarla (posiblemente en estreno absoluto) durante la Academia de Verano Johann Sebastian Bach de Stuttgart, en la Sala Beethoven de la Liederhalle de dicha ciudad alemana el 8 de agosto de 1986, ocasión que fue registrada en vivo para el disco. La atracción de Rilling por la obra está presente a lo largo de toda la interpretación, consiguiendo una de sus labores discográficas más conseguidas (si no la que más), gracias al extraordinario entusiasmo que pone en el empeño, su enorme brío en las grandes escenas corales y su animada dirección de las arias, para lo que cuenta con un excelente conjunto de instrumentistas (pertenecientes al Bach Collegium de Stuttgart, fundado, al igual que la magnífica Gächinger Kantorei, por el propio Rilling, y muy identificados con su forma de contemplar esta música).

Si las versiones de obras de J. S. Bach por Rilling son de una notable calidad, la vía intermedia de presentar su música con instrumentos de época aunque sin soluciones radicales no satisface plenamente a un buen número de oyentes, este modo de interpretar es mucho más

interesante (y menos discutible, por otra parte) al enfocar la música de su hijo, con toda la potencia orquestal clásica. Por otro lado, Rilling ha escogido unos solistas vocales, como siempre, perfectamente adecuados al estilo. Entre ellos no puedo dejar de citar muy por encima a Peter Schreier, que aunque en alguna de las arias no termina de sortear con total limpieza ciertas agilidades, demuestra una vez más su altísima madurez como intérprete y un conocimiento de este tipo de música como hoy no podemos encontrar en ningún otro tenor que se dedique a las partes del Evangelista en cualquier oratorio. Consigue dar al recitativo todo su contenido dramático y una variedad expresiva ciertamente impresionante. A su lado, Andreas Schmidt vuelve a poner de manifiesto que Fischer-Dieskau ya tiene un digno heredero, encarnado a Cristo con un bellissimo timbre lírico y juvenil y atacando con valentía las arias de bajo (aunque su voz es propiamente de barítono). Ursula Kunz es una mezzo-soprano de gran solidez, en la línea de las dignas representantes alemanas de este registro, y la soprano húngara Krisztina Laki, con una voz más carnosa que las utilizadas habitualmente en estas obras, a pesar de ciertas limitaciones en cuanto a ornamentación y en los agudos, completa el cuarteto con rigor y musicalidad, al igual que los cantantes encargados de los pequeños papeles. La grabación, que como se ha dicho está efectuada en vivo, es de excelente calidad, por lo que no dudo en recomendar la adquisición de este álbum (también disponible en CD) a todos los aficionados a la música coral.



BACH: Concierto para violín en La menor, BWV 1041. ELGAR: Sere-

nata en Mi menor. GARCIA ABRIL: Concierto Mudéjar. José Luis García Asensio, violín. Gabriel Estarellas, guitarra. English Chamber Orchestra. Director: A. García Abril.

Marca: Profono
Soporte: disco LP
Referencia: MC-2038706
Grabación: analógica
Duración: 50' 56"
Serie: normal

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



Con una curiosa dedicatoria ("XXV aniversario de Sir Thomas Beecham") se ofrece aquí el estreno discográfico de una obra de García Abril, representativa de su oficio, dirigida por el autor y con la eficaz prestación de Gabriel Estarellas. Queda así justificada la edición de un disco cuyo ámbito de interés parece limitado, ya que de las dos obras que lo completan hay abundante y excelente discografía (por calidad interpretativa y técnica). Las breves notas de carpetan explican la relación entre las **PÍLDORAS BEECHAM** y este producto.

BEETHOVEN: Concierto para violín. Isaac Stern, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Daniel Barenboim.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MYK 42613
Grabación: ADD
Duración: 42' 46"
Serie: Maestro (media)

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



No conocíamos esta versión del **Concierto para violín** de Beethoven, grabada en 1976. Casi mejor. Stern siempre fue un ins-



Disco compacto



Disco Lp



Casete



Video

DAT



trumentista muy irregular y un seguimiento de su carrera siquiera sea a través de sus grabaciones discográficas nos muestra a un artista con continuos altibajos, capaz siempre de lo mejor y de lo peor. Pues bien, probablemente lo peor que le hemos oído nunca es esta desgraciadísima versión del excelso **Concierto** beethoveniano. Con un sonido duro, agresivo, constantes desafinaciones, una falta de poesía realmente incomprensible en él, una falta de convicción en lo que hace, un descuido constante, un respeto a menudo inexistente por lo escrito (la entrada en el compás 386 del primer movimiento, marcada "dolce", la hace "con fuoco"), un fraseo plagado de aristas, en fin, un desastre. La maravillosa coda que cierra el "Allegro" inicial pierde todo su encanto al echar a correr desesperadamente, la cadencia del tercer movimiento es casi una tortura, el segundo movimiento, de una frialdad imperdonable...

Barenboim no es que colabore en la debacle resultante, pero tampoco se muestra especialmente refinado o beethoveniano, lo que en él sí que es incomprensible (de todos modos, acompañar a un Stern en estas condiciones, debe ser algo más que difícil). Por supuesto, el entendimiento entre ambos es mínimo, cada uno va por su lado (en el compás 392 del primer movimiento la orquesta sí que entra "dolce"). Sin ser descuidada, sí está, cuando menos, descentrada. Detalle significativo es que el compás 217 del Rondó desaparece misteriosamente. Todo muy raro, vamos.

Versión, pues, a olvidar. Afortunadamente, ambos artistas nos han ofrecido suficientes muestras de su arte como para que olvidemos lo que aquí se escucha como un mal sueño. La grabación, que mantiene a Stern en un primerísimo plano, colabora y pone su granito de arena en la confusión reinante de principio a fin.



BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 30, 31 y 32. Paul Badura-Skoda, pianoforte.

Marca: Astrée. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: E 7741
Grabación: AAD
Duración: 59' 25"
Serie: normal

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



Disco de obligada adquisición, aunque, paradójicamente, por razones bien distintas a las que se suele esgrimir cuando se recomienda una grabación discográfica. Dicho sin eufemismos, por ser un horrible e interesantísimo producto. Naturalmente, seme-

jante MACARRÓNICA afirmación merece un serio y cuanto haga falta esforzado intento de explicación. A ver si sé hacerlo...

Me parece un disco feo porque no soporto esta música (consecuencia de uno de los más ímprobos esfuerzos humanos de la historia de la música para superar formas, estructuras, estilos y, por supuesto, la propia tecnología musical del momento) SONADA con un pianoforte. Y que nadie se asuste por el verbo —no muy ortodoxo, ya lo sé—, pues he utilizado el que quería, no otro —INTERPRETADA—, ya que ello hubiera sido inexacto. Sigo.



Precisamente el asunto sería especialmente lamentable, y, además, no tendría interés alguno, si el pianista en cuestión intentara interpretar (ahora sí) con un pianoforte como se hace con un piano moderno. Y ahí está el valor del compacto que se comenta, por muy contradictorio que pueda parecer el asunto: Paul Badura-Skoda, haciendo gala de una señora técnica (a ver si no cómo se las puede ver uno con un artefacto como el de que se trata...), interpreta perfectamente adaptado al instrumento; es decir, de pena, y ello a un precio altísimo: tener que tocar muy bien —como efectivamente lo hace— para que los resultados sean pésimos, aunque, eso sí, tan pésimos como con toda probabilidad debían serlo en tiempos de Beethoven. Badura-Skoda da todas las notas, pero esquivando casi obsesivamente cuanta jurisprudencia interpretativa se haya sentado en Beethoven, más o menos desde hace cuarenta años.

En fin, interpretaciones espantosas, con un morboso interés añadido: ¡al fin las últimas **Sonatas para piano** de Beethoven como sonaban en su época (y ahora también me refiero a la interpretación), es decir como muy probablemente pondrían a su autor al borde del ataque de nervios! Memorabile.



BEETHOVEN: Tríos Op. 1/1 y 2. Trío Haydn de Viena.

Marca: Teldec. Importador: P. D. I.
Soporte: disco compacto
Referencia: 8.43156 ZK
Grabación: DDD
Duración: 54' 52"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **C. R. S.**



La casa Teldec inicia la grabación integral de los **Tríos para piano, violín y violonchelo** de Beethoven interpretados por el Trío Haydn de Viena. En el disco que comentamos aparecen los dos primeros de la serie que son, además, las dos primeras obras de Beethoven según su número de opus. Son dos partituras muy dieciochescas, agradables, bien escritas pero sin la impronta del genio que, sin embargo, no tardará mucho en aparecer.

El Trío Haydn de Viena es un conjunto competente que realiza aquí unas interpretaciones de buena factura y corrección, aunque sin especiales distinciones. Los "tempi" tienden a la rapidez y hay una cierta falta de refinamiento, de gracia, de personalidad. En las agrupaciones camerísticas dedicadas a este repertorio existen dos tipos muy distintos: uno formado por tres solistas que se reúnen de manera esporádica para hacer música; otro por una agrupación fija que siendo, individualmente, de menor calidad, tiene la ventaja de una mayor compenetración y regularidad. El Trío Haydn pertenece a esta segunda clase; personalmente echo algo de menos una mayor calidad de cada instrumentista, en especial del piano. No quiero decir con ello que nos encontremos ante un grupo de cámara de calidad es-



casa, ni que sus interpretaciones de estos Tríos primerizos de Beethoven sean despreciables. Simplemente mi visión no coincide por completo por la expuesta por el Trío Haydn. De cualquier modo su trabajo es digno. Tal vez pedir a una agrupación de este tipo que tengan el sonido de Oistrakh, Rostropovich y Richter sea intrínsecamente perverso.

La grabación tiene un excelente sonido. El compacto se acompaña de un cuadernillo con unas notas en alemán, francés e inglés bastante insuficientes.



BEETHOVEN: Tríos con piano Op. 1/1 y 2. The London Fortepiano Trio.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66 197
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 4' 5"
Serie: normal

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



Estos **Tríos** confirmaron la profecía de que Beethoven recibiría en Viena "el espíritu de Mozart de las manos de Haydn". Es cierto que esta **Opus 1** permite el placer de encontrar herencias y concomitancias con ambos maestros. Pero es igualmente cierto que estos pentagramas están animados por un espíritu nuevo, que viene a ser como una prefiguración del aliento que impregnará, diecisiete años más tarde, el magno Trío "Archiduque". Al escuchar esta música, el oyente se complacerá al atender tanto a sus restos manieristas como a sus aspectos más innovadores. El piano sigue ejerciendo un papel conductor, pero el violín y, sobre todo, el cello intervienen con cometidos que rebasan el de mero acompañamiento armónico.

Los integrantes del London Fortepiano Trio tocan con vehemencia y una sincronización perfecta, compenetrados en una interpretación que es una maravilla de incisividad y elegancia. Sólo cabe reprocharles que, en los movimientos rápidos, lleguen a perder esporádicamente el control formal, cuando persiguen una rotundidad expresiva que me parece un tanto enfática (exagerada, vale la pena decirlo, por una toma de sonido que hace retumbar ligeramente al cello en los pasajes de fuerza). Pero ello no empaña la excelencia de su interpretación.

El London Fortepiano cuenta con la prestigiosa violinista Monica Huggett y con la prestación de una pianista extraordinaria, Linda Nicholson, un compendio de elegancia, resolución y picardía. Además, el piano de época que utiliza tiene una sonoridad gratísima. En suma: una grabación absolutamente recomendable.



BEETHOVEN: Romanzas Op. 40 y 50.
SCHUBERT: Obra completa para violín y orquesta (Polonesa en Si bemol, D. 580; Konzertstück en Re mayor, D. 345; Rondó en La mayor, D. 438).
DVORAK: Romanza, Op. 11.
Orquesta de Cámara Saint Paul. Pinchas Zukerman, violín y director.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420168-2
Grabación: 1 h. 0' 26"
Serie: normal

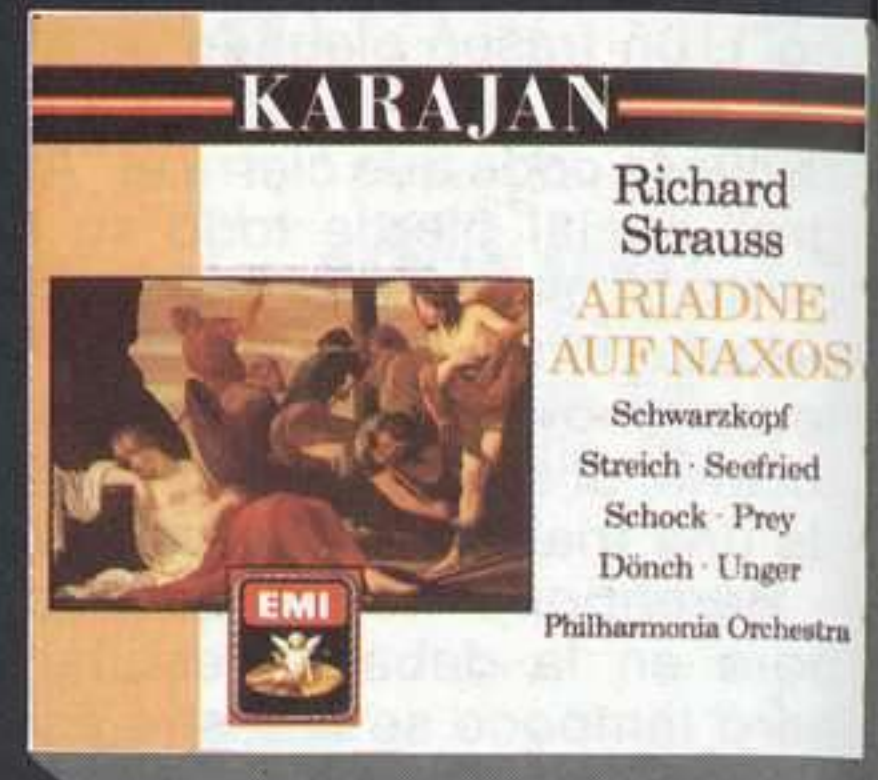
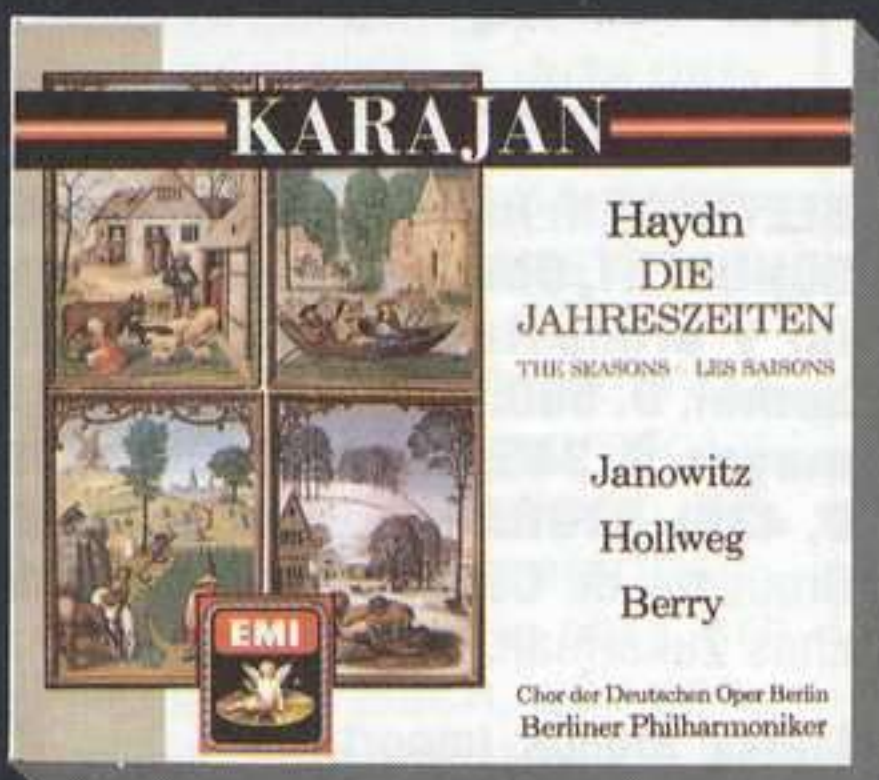
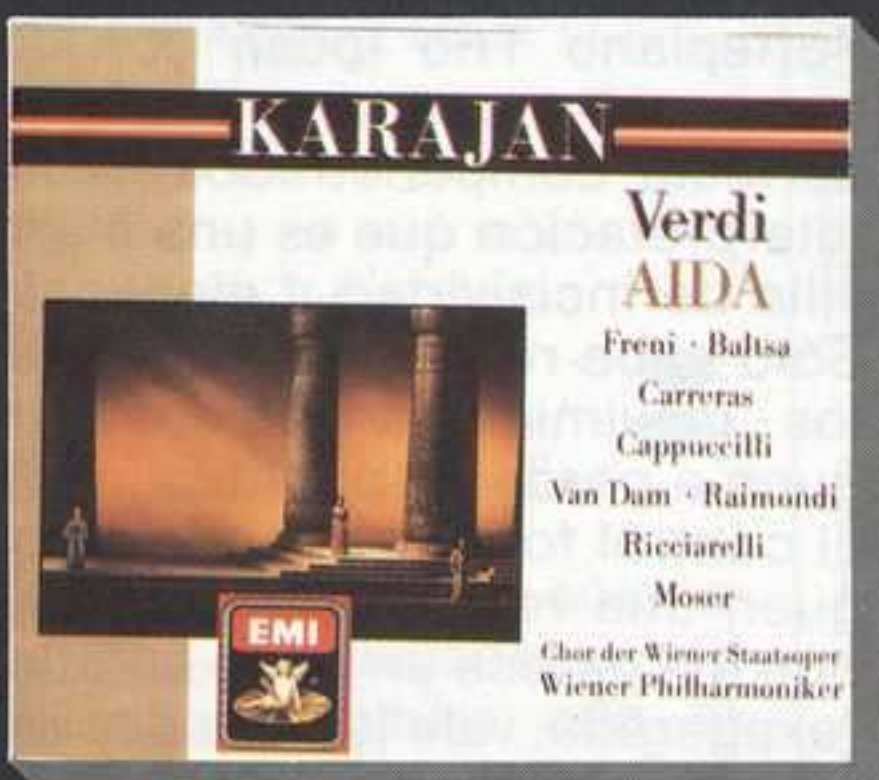
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **L. C. G.**



De entre los últimos discos de Pinchas Zukerman, éste que aho-

KARAJAN

SUS MEJORES OPERAS Y ORATORIOS
A PRECIO MEDIO



MAS 11 NOVEDADES EN LA SERIE STUDIO



TURNER
MUSICA CLASICA
CALLE GENOVA, 5 - Tfno: 410 44 19 - 28004 MADRID



ra comentamos es, sin duda, el que revela con mayor claridad que ningún otro que el violinista y director judío (es hora ya de no desdeñar esta segunda faceta) ha alcanzado su primera madurez (Solti, por ejemplo, anda ya por la tercera o cuarta), bien entendido que sus grabaciones nos han mostrado siempre, incluso en el comienzo de su carrera, a un artista plétórico de medios técnicos y expresivos. Es difícil, si no, dirigir Beethoven como aquí lo hace, o hacer sonar a su Orquesta así, o simplemente tocar el violín de este modo.



Las **Romanzas** de Beethoven, dos obras a menudo mal comprendidas y peor interpretadas, conocen aquí, en una palabra, su mejor versión. Enfocadas bajo una óptica eminentemente clásica, casi mozartiana, Zukerman nos obsequia con una interpretación de un equilibrio y una profundidad difícilmente superables. La parte solista es un verdadero rosario de virtudes, y es que resulta ciertamente difícil imaginar tocar el violín aún mejor: el sonido es de una tersura casi visible, su belleza no parece humana y el "legato", imprescindible sobre todo en la **Op. 50**, no debe ser fruto de un arco infinito, pero bien podría serlo.

Su Schubert es, de nuevo, prodigiosamente proporcionado, sin que por ello dejen destilar el humor imprescindible sus lecturas del **Rondó**, la **Polonesa** o el "Allegro" del **Konzertstück**. Está, por qué negarlo, en las antípodas del de Kremer, descaradamente frívolo, banal e intrascendente. Aquí todo tiene importancia (¡qué manera, por ejemplo, de realizar la articulación en la **Polonesa** o el **Konzertstück**!) y Zukerman no pasa por encima de una sola nota.

Dvorak es un mundo completamente diferente, pero Zukerman, tocado por la inspiración en todo cuanto hace, moldea una versión que supera a la de Perlman, la hasta ahora tenida por referencial. Con un aliento romántico enmarcado dentro de los límites justos, una capacidad para graduar el sonido de su instrumento realmente asombrosa, un sonido en el sobreagudo de una belleza irrepetible y una técnica directorial (crescendos, empaste cuerda-viento) y violinista (trinos, golpes de arco) que ya quisieran muchos directores y violinistas, consigue ha-

cer de una obra correctamente escrita una música inspirada y de un encanto melódico dignos del mejor Dvorak.

Grabación impecable, amplia duración, imposible pedir más. Que la diversidad del repertorio o el carácter menor de las obras no sirva de excusa para dejar de adquirir un disco realmente modelico desde todos los puntos de vista.



BOCCHERINI: Sinfonías núms. 14 en La mayor (Op. 21/6), 6 en Re menor (Op. 12/4) y 8 en La mayor (Op. 12/6). The London Festival Orchestra. Director: Ross Pople.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66236
Grabación: DDD
Duración: 54' 51"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **A. M.**



El interés de este disco es más aparente que real. Se conservan no menos de 28 sinfonías de Boccherini, en su mayor parte muy poco conocidas e inéditas en disco; por ello, cualquier disco dedicado al sinfonismo del músico luqués posee *a priori* un interés indudable. Sin embargo, este interés no es tan grande por el hecho de que dos de las Sinfonías incluidas pertenecen a la **Op. 12** (originalmente **Op. 16**), la única serie que ha sido llevada de manera verdaderamente satisfactoria al disco, en una grabación realizada para Philips por la Orquesta New Philharmonia, dirigida por Raymond Leppard (existe un registro Fonitcetra de las **6 Sinfonías Op. 35** en una versión mediocre de I Filarmonici de Bologna dirigida por A. Ephrikian). Si tenemos en cuenta que la versión de Leppard era muy satisfactoria —aunque no particularmente deslumbrante—, seguramente superior a la que aquí comentamos, el verdadero interés de este registro se centraría en la inclusión de la hermosa **Sinfonía núm. 14 en La mayor** de la **Op. 21** (1775). Sin duda es una lástima que no se hayan escogido las obras de este disco entre las Sinfonías desconocidas de Boccherini, que con seguridad han de encerrar muchas bellezas.

The London Festival Orchestra es una orquesta de considerable calidad —como es habitual en todos los conjuntos londinenses— aunque a veces la cuerda resulte un poco estridente. La versión de Ross Pople es enérgica, vital, incisiva; sin embargo Pople no comprende demasiado bien —tampoco Leppard— la elegancia castiza de Boccherini, tan hondamente madrileña, ni tampoco las posibilidades tímbricas y dinámicas de su música, que pocos intérpre-



tes han puesto tan claramente de manifiesto como el Quinteto Boccherini, en su espléndido registro para Ensayo. En definitiva, tres Sinfonías de Boccherini, dos de las cuales ya eran conocidas, en una lectura correcta pero no en una interpretación inteligente.



BOULEZ: las 3 Sonatas para piano. Claude Helffer, piano.

Marca: Astrée. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: E 7716
Grabación: AAD
Duración: 55' 20"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **G. P. Z.**



Paulatinamente el acceso a obras básicas de los autores más significativos de nuestro tiempo va aumentando, la mayor parte de las voces en versiones sumamente interesantes. Este es el caso de las **3 Sonatas para piano** de Pierre Boulez, en grabación realizada en 1980.

La **Primera Sonata** fue escrita en 1946. No está construida según la forma sonata clásica ni aparece la serie dodecafónica schoenbergiana. En este trabajo Boulez basa el serialismo en intervalos constantes, superponiendo las estructuras sonoras y rítmicas. Consta de dos movimientos que contrastan en carácter, siendo el primero lento y el segundo más que rápido, furioso, recordando la frase de Messiaen sobre Boulez: *una rabia atormentada*.

Respecto a la **Segunda Sonata**, dos años posterior, nos limitamos a lo que el autor ha escrito sobre ella: *Esta Sonata renuncia abiertamente al punto de partida dodecafónico y a las fórmulas que de él se derivan. No se encuentran series iniciales, ni sobre planos sonoros ni sobre el plano del ritmo; las células sonoras, bastante breves, sirven de soporte a las sonoridades, temas rítmicos trabajados y desarrollados según los principios expuestos por Messiaen. Es una ruptura total y voluntaria con el universo del dodecafonismo clásico; es con mi Primera Sonata para piano, y*

todavía más que ésta, el paso decisivo hacia un mundo serial integrado, que será realizado cuando las estructuras de timbres y de intensidades vengan a unirse a las estructuras seriales sonoras y rítmicas. El cuarto movimiento de esta Segunda Sonata, de la que ha hablado Messiaen, el más característico sobre el plano rítmico, lo he recogido y ampliado en el **Livre pour quatuor**. Tras esto me limito a comentar que en su audición se aprecia toda la fuerza y la intensidad que con frecuencia encontramos en la otra cara de la música de Boulez. Esta obra fue estrenada en 1950 por Yvonne Loriod, en París.

La **Tercera Sonata para piano** fue compuesta en 1957 y estrenada por su autor, el mismo año, en Darmstadt. Su composición es paralela a un artículo muy importante, **Aléa**, y su estructura responde a motivaciones de tipo literario que Boulez se planteó influenciado por la lectura de Joyce y Mallarmé. Esta partitura consta de un cierto número de hojas que son elementos constantes. Sobre cada una de ellas, las inscripciones siguen siendo las mismas, pero según su vecindad con otras, cambia su valor. El análisis combinatorio prevé la cantidad de estos cambios. Es, pues, el pianista quien actúa, y en su acción es donde la obra encuentra su objeto. Los elementos están dados, escritos, pero la obra nace ante nosotros. El intérprete situado frente a esta obra se encuentra siempre ante una situación nueva, la interpreta siempre por primera vez. Pero no es el azar quien determina el resultado, sino la forma abierta. Comprende cinco FORMANTES (principios generadores de la obra considerados globalmente), que aportan cada uno sus antecedentes específicos. El formante es fijo, pero su lugar en la obra puede variar. El pianista puede, o bien no tocar todos estos formantes, sino escoger solamente dos o tres, o bien tocarlos en todos los órdenes posibles. Los títulos de los formantes se toman de la retórica musical tradicional: Antiphonie, Trope, Constellation, Strophe, Séquence. Son posibles diferentes recorridos de intensidades, de ataques y de timbres. Como ya hemos dicho en otras ocasiones para otras obras, esta **Sonata** también requiere una nueva forma de escuchar música. En nuestra opinión, Helffer realiza un magnífico trabajo. En definitiva, se trata de un compacto altamente recomendable.



BRAHMS: Obras para piano a cuatro manos. Dúo Crommelynck.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8710 y CD 50-8711 **DAT**
Grabación: ADD
Duración: 2 h. 15' 47"

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



Esta es la reedición de un registro de 1980/81 que contiene la práctica totalidad de la música para piano a cuatro manos de Brahms. A saber: las **Danzas Húngaras**, los **Valses Op. 39**, las **Variaciones Op. 23**, los **Liebeslieder Op. 52a y Op. 65a** y el **Souvenir de la Russie Op. 121**. La versión del dúo Cromelynck, sin alcanzar las excelencias re-



feridas en las notas de carpeta, posee coherencia, buen nivel técnico (no infalible en el ajuste, obsérvese algunas de las **Danzas**) y suficiente variedad expresiva como para invitarnos a escuchas repetidas de estos discos. Creo que ésta es una buena oportunidad para hacerse con el conjunto de estas obras, aunque para las **Danzas Húngaras** no podemos olvidar a los Kontarsky y, en plan HISTÓRICO, a Katchen/Marty. Buen reprocesado digital de las estupendas tomas originales.



BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1.

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 2. Claudio Arrau, piano. Orquesta Filarmonía. Director: Carlo Maria Giulini.

Marca: EMI. Import.
 Soporte: disco compacto
 Referencia: CDM 7 69177 2 y 7 69178 2
 Grabación: ADD
 Duración: 51' 35" y 50' 48"
 Serie: Studio (media)

Interpretación: ★★★★★ (Primero)
 ★★★★★ (Segundo)

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



EMI ha reeditado, en formato de disco compacto y en serie media, dos joyas de su fondo de catálogo. Llegan estas versiones de los **Conciertos para piano** de Brahms a un mercado en el que se pueden encontrar bastantes interpretaciones discográficas de los mismos, aunque no muchas de auténtica calidad. Para el **Primero**, en serie normal y en cedé, se pueden recomendar las de Ashkenazy/Haitink (Decca) y Zimerman/Bernstein (DG), particularmente esta última, y en

formato convencional las de Barenboim/Barbirolli (EMI, serie Acorde) y Rubinstein/Mehta (Decca, As de Diamantes); no así las dos de Brendel (para Philips, con Schmidt-Isserstedt y Abbado—esta también en disco compacto—, sobre todo la segunda, especialmente floja) y Pollini/Böhm (DG), una interpretación lamentablemente fallida. En el **Segundo** las opciones más recomendables en cedé serían las de Zimerman/Bernstein (DG) y Barenboim/Mehta (CBS, serie Maestro, media), y en NEGRO las de Barenboim/Barbirolli (EMI, serie Acorde) y Pollini/Abbado (DG); a olvidar las de Brendel/Haitink (Philips), Ashkenazy/Haitink (Decca), o, remontándose más atrás, las de Rubinstein/Ormandy (RCA) y Backhaus/Böhm (Decca, recientemente reeditada en compact disc).

¿Cómo encajar en el cuadro anterior las de Arrau/Giulini? Son dos grandes versiones, pero mientras que a la del **Segundo** (1963) se le pueden poner bastantes reparos (sobre todo por comparación con las mejores de las anteriores), la del **Primero** es una interpretación magistral, para la que los años no han pasado (la toma es de 1961). Se trata de una opción basada en la ya para casi todos aceptada postura de que el **Primero** de Brahms es una obra de juventud que debe ser tocada y dirigida cual pieza de madurez. Es lo que, respectivamente, hacen Arrau y Giulini. El primero, con un vuelo, furor romántico y amplitud en el fraseo mucho más que generosos; el segundo con una concentración extrema en el detalle, pletórico en lo expresivo y alto sentido de la introspección emocional. Es, pues, una versión situable entre las mejores; una excelente alternativa, además de obligada para coleccionistas de interpretaciones históricas y amantes en particular de esta música.



La del **Segundo**, aunque una interpretación a tener en cuenta, no está a la misma altura. Falla, fundamentalmente, en el segundo movimiento, algo lineal e inexpresivo, siendo el resto sólo bueno, con detalles, claro, maravillosos, pero también con importantes pérdidas de PULSO; sobre todo en el primer tiempo, cuyo montaje final de la toma sonora revela que, probablemente, en las sesiones de grabación no todo funcionó con la debida fluidez. Giulini no siempre ma-

tiza lo suficiente, aunque todo hay que decirlo, su sentido del sonido brahmsiano es a veces portentoso.

En definitiva, un **Primero** magnífico (diría que bien tocado, pero en primerísimo término, soberbiamente interpretado) y un **Segundo** a conocer. Hubiera sido deseable que EMI se hubiera decidido por la versión de Barenboim/Barbirolli (más reciente, además) para la transposición a cedé de serie media. Por último, consignar que, como era de esperar, las respectivas grabaciones han sufrido una importante transformación en formato de disco compacto.



BRAHMS: Tríos con piano Op. 8, 87, 101 y Post.. Trío Beaux Arts.

Marca: Philips. Import.
 Soporte: disco compacto
 Referencia: 416838-2, 2 CDs.
 Grabación: DDD
 Duración: 1 h. 57' 30"
 Serie: normal

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



La poco favorable primera impresión que recibimos tras escuchar los primeros compases del **Trio Op 8** de Brahms en esta nueva versión del Trío Beaux Arts es, desgraciadamente, la que se mantiene a lo largo de las casi dos horas de audición. El genial compositor hamburgués, su inconfundible lenguaje, su personalísimo estilo, sólo hace su aparición, casi furtivamente, en algunos compases. El resto suena muy poco a Brahms, y es que es difícil conseguir una lectura plenamente brahmsiana cuando se parten premisas tan antitéticas de aquella como un fraseo deslavazado, realizado una y otra vez a base de continuos empalmes; consecuencia de ello, una ausencia de tensión, de "patos", en unas obras que están impregnadas de éste de principio a fin; una que se adivina notable dificultad para salvar los múltiples escollos técnicos de las partituras: Cohen, Greenhouse y Pressler —y especialmente los dos primeros— están demasiado envejecidos y las por decirlo así, les pueden; una plasmación de los numerosos contrastes de esta música pobre y poco efectiva: la dinámica si crece lo suficiente, por ejemplo, en la sección central del segundo movimiento del **Op. 8**, pero el resultado es vacío, falto de la grandeza que la música está pidiendo a gritos; una tendencia constante hacia un sonido en exceso evanescente, que puede resultar el adecuado en algunos momentos, mas no en los terribles "Allegros" en los que Brahms exige la verdadera fortaleza en la cuerda, unos poderosos golpes de arco y un piano grandioso y envolvente;

un "legato" siempre raquíto, fruto del cual es la aparición de los tan poco musicales "flecós"; una lectura demasiado distante de la efusividad que dimana de estos pentagramas (el segundo tema del "Allegro" inicial del **Op. 101**, por ejemplo, aunque mejor fraseado que el primero, en el que no se consigue crear el necesario clima opresivo, adolece precisamente de esta frialdad); una cierta morosidad en todos los movimientos lentos, que son, con todo, lo más conseguido de la integral.



No queremos alargar más esta relación, pues puede parecer que estamos ante una versión descabellada o absolutamente desechable. Lo cierto es que contiene pasajes logrados, pero se halla carente de una unidad de concepto, de una constante interpretativa que aporte coherencia e interés a aquella, y ello es precisamente consecuencia de todas las ausencias que hemos detallado más arriba. Con todo, por ejemplo, el **Trio Op. 87**, quizá el menos conflictivo interpretativamente hablando, conoce una versión más equilibrada, en la que se detecta una mayor profundización en el lenguaje brahmsiano. Aun así, resulta también demasiado trabajosa (Cohen y Greenhouse no paran de hacer portamentos, aparentemente por la dificultad que les suponen los cambios de posición largos) y poco fluida, pero parece claro que es la obra que mejor conocen, probablemente por tocarla más frecuentemente en público, y en la que, por tanto, tienen más cosas que decir. En los últimos compases del "Allegro" final, de hecho, por fin parecen entonarse hasta el punto de que más vale tarde que nunca, el oyente no puede por menos (ya llevaba tiempo esperando) que salir de la larga monotonía e incorporarse como un resorte de su asiento.

Detalle curioso y significativo es la inclusión de un **Trio Op. post.** atribuido recientemente a Brahms y lo cierto es que suena realmente a ese Brahms juvenil impetuoso, amante de los prolijos y complejos desarrollos temáticos y de un detalle quizá no tan anecdótico como situar siempre el movimiento lento en tercer lugar.

Versión, en suma, fallida, a cargo de unos intérpretes aparentemente demasiado achacosos para enfrentarse a estas partituras y, sobre todo, poco co-

ULTIMAS EDICIONES

COMPACT DISCS DE SERIE MEDIA:



"GRANDES CONCIERTOS PARA VIOLIN"
(Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Brahms)
Mutter. Orq. Fil. de Berlín. Karajan - 4 CD 4155652



BRUCKNER: Obras Corales Sacras
Solistas, Coros y Orq. Fil. de Berlín y Sinf. de la
Radio de Berlín. Eugen Jochum - 4 CD 4231272



**ARCHIV
PRODUKTION**

DVORAK: las 9 Sinfonías
Orq. Fil. de Berlín. Rafael Kubelik - 6 CD 4231202



BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
2 CD 4153742

BACH: la Pasión según San Mateo
Janowitz, Ludwig, Laubenthal, Schreier,
Fischer-Dieskau, Berry. Cantores de Viena
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
3 CD 4197892

BARTOK: Concierto para orquesta
Música para cuerda, percusión y celesta
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4153222

BEETHOVEN: Concierto para violín
Las 2 Romanzas para violín y orquesta
Mintz. Philharmonia Orchestra. Sinopoli
CD 4230642 • LP 4230641 • MC 4230644 Digital

BERG: 3 Piezas de la Suite Lírica
SCHÖNBERG: Pelléas et Mélisande
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4231322

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4153252

BRUCKNER: Sinfonía No. 4 "Romántica"
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4152772

FAURÉ: las 2 Sonatas para violín y piano
Shlomo Mintz, Yefim Bronfman
CD 4230652

MAHLER: Sinfonía No. 4
Mathis. Orq. Fil. de Berlín. Karajan
CD 4153232

MOZART: Conciertos para violín Nos. 4 y 5
Kremer. Orq. Fil. de Viena. Harnoncourt
CD 4231072 • LP 4231071 • MC 4231074 Digital

MOZART: Sinfonías Nos. 29 y 39
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4233742 • LP 4233741 • MC 4233744 Digital

ROSSINI: 4 Oberturas. SUPPÉ: 3 Oberturas
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4153772

TCHAIKOVSKY: La Bella durmiente, Cascanueces
El Lago de los Cisnes (selecciones)
Orq. Fil. de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4191752

DVORAK: Sinfonías No. 9 "del Nuevo Mundo"
LISZT: Los Preludios. SMETANA: El Moldava
Orq. Fil. de Berlín. Ferenc Fricsay - CD 4233842

BEETHOVEN: los Cuartetos de cuerda completos
Cuarteto Amadeus - 7 CD 4234732

PolyGram Ibérica, s.a.

nocedores —o simplemente malos traductores— del mundo brahmsiano. La grabación es impecable. El mayor interés se centra, sin duda, en incorporar a nuestra discoteca una obra sólo probablemente brahmsiana, que, por cierto, está en conjunto mejor interpretada que sus legítimas hermanas.



BRAHMS: Cuarteto para cuerda y piano núm. 2, Op. 26. Sviatoslav Richter, piano. Miembros del Cuarteto Borodin.

Marca: Philips. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 420158-2 Grabación: DDD Duración: 47' 28" Serie: normal

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



Resulta curioso escuchar este disco después de la audición de la integral de los **Tríos** de Brahms del Beaux Arts, pues el registro que ahora comentamos es el contrapunto perfecto de lo que allí decíamos. Todo lo que allí faltaba está aquí presente en grado superlativo; todo lo que allí faltaba está aquí presente en grado superlativo; todo lo que allí era superfluo, aquí ni siquiera hace fugaz aparición. Esta versión ha de luchar, en cambio, contra los elementos. Quien haya estado alguna vez en La Grange de Meslay entenderá perfectamente a lo que me refiero. Un marco incomparable para dar un concierto —una vieja iglesia medieval en medio del campo—, pero sólo desde el punto de vista estético y, si se quiere, sentimental. Acústicamente, a pesar de la buena voluntad de los organizadores de las Fêtes Musicales en Touraine para mejorar las condiciones del local, es sólo discreto. Y en un concierto, y con Richter al piano, todo se olvida, doy fe, pero cuando el evento queda plasmado en un disco, el problema es de mucho más difícil solución. El lugar es desangelado y se pierden miles de matices sonoros, resultando una grabación fría y con un grave problema para ensamblar el piano y la cuerda, una tarea ya de por sí ardua para los propios intérpretes.



De modo que, obviando esta circunstancia, lo mejor es abandonar al fuego, el lirismo, la poesía, el humor, la fuerza, la sinceridad y la música que se contienen en este disco. Richter arrastra literalmente a sus amigos y compañeros hacia la versión que él quiere, en la que se eleva majestuoso un Brahms avasallador en los climas (el poderío sonoro del pianista soviético es realmente sobrecogedor), intenso pero refinado en los momentos líricos (las lecciones de fraseo se prodigan compás tras compás) y jovial aunque nunca blando en el Scherzo y en el irresistible "Allegro" final. Todo ello es posible gracias a un trío de cuerda con un nivel técnico excepcional (óiganse, por ejemplo, el unísono de violín y chelo del "Poco adagio", el largo unísono de los tres en el trío del Scherzo, planteado como una suerte de canon entre cuerda y piano, o la prodigiosa afinación y buen gusto de Kopelman en los compases finales del segundo movimiento). Ciertamente es que la presencia y la mágica personalidad de Richter parece transfigurarlo —siempre ha sido así—, pero se faltaría a la verdad si no se reconociera que el Cuarteto Borodin es uno de los grandes Cuartetos de nuestro siglo (ahí están, sin ir más lejos, sus extraordinarias versiones de los **Cuartetos** de Shostakovich).

Extendernos ahora en las virtudes de Richter es justo, aunque no necesario. Baste decir que, tras escuchar versiones como ésta, uno no puede por menos que pensar que es, con todas sus rarezas, uno de los pianistas más completos del siglo y, desde luego, candidato primerísimo al mejor camerista.

En definitiva, lo mejor es olvidarse de la grabación y disfrutar con esta interpretación —¡en vivo!— de una de las más arrebatadoras partituras del joven Brahms. No se puede tener todo, y lo que está claro es que el sonido debe estar al servicio de la interpretación, y nunca viceversa.



BRITTEN: Tit for tat. John Shirley-Quirk, barítono; Sara Watkins, oboe; Osian Ellis, arpa; Philip Ledger, piano.

Marca: Meridian. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: CDE 84119 Grabación: DDD Duración: 53' Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: **C. R. S.**



Recoge este compacto un conjunto de pequeñas obras de Benjamin Britten reunidas bajo el título **Tit for tat**, que lo es a su vez de una canción y también del ciclo de canciones a las que

la página homónima pertenece. Esta serie de breves obras tienen un rasgo en común: todas ellas fueron escritas por Britten con destino al festival de Aldeburgh del que el maestro inglés fue fundador y "alma mater" hasta su muerte. Se exceptúan las **Dos Piezas de Insectos** para oboe y piano escritas en 1935. Las otras obras recogidas en el disco son la **Suite para arpa**, Op. 83, las **Seis Metamorfosis de Ovidio** Op. 49 para oboe solo, el mencionado **Tit for tat**, cinco canciones sobre poemas de Walter de la Mare y seis de las **Ocho Canciones Populares** arregladas por Britten en 1976 (parece raro que no se hayan grabado todas ellas).

El nivel medio de estas pequeñas piezas es aceptable, sin que haya ninguna obra maestra ni especialmente emotiva o inspirada; pero están bien hechas, no son vulgares y en algunos aspectos resultan originales, como sucede con las **Metamorfosis**, en las que se consigue una buena mezcla entre el concepto de estudio y pieza libre, explorándose ampliamente las posibilidades del oboe. Tanto aquí como en las **Dos Piezas de Insectos** la oboísta Sara Watkins se muestra como una buena instrumentista, aunque a veces los aspectos virtuosísticos no resultan perfectos.

El barítono John Shirley-Quirk da muestras, una vez más, de su ductilidad al interpretar las canciones populares que fueron estrenadas y escritas para Peter Pears, amigo íntimo del compositor. También es Shirley-Quirk el encargado de cantar **Tit for tat**, ciclo breve al que aporta fantasía y comprensión de los textos poéticos. El pianista Philip Ledger acompaña con tacto y musicalidad. Por último, Osian Ellis ofrece una sensible interpretación de la **Suite para arpa**, la obra de mayor envergadura aquí registrada, en un buen ejercicio para el instrumento.

Las piezas no ofrecen ningún problema en su grabación y el sonido es nítido y natural. Los muy breves comentarios que acompañan al disco están exclusivamente en inglés. En suma, un compacto con obras muy infrecuentes de Britten bien grabado y ejecutado y que interesará a los aficionados a su música.



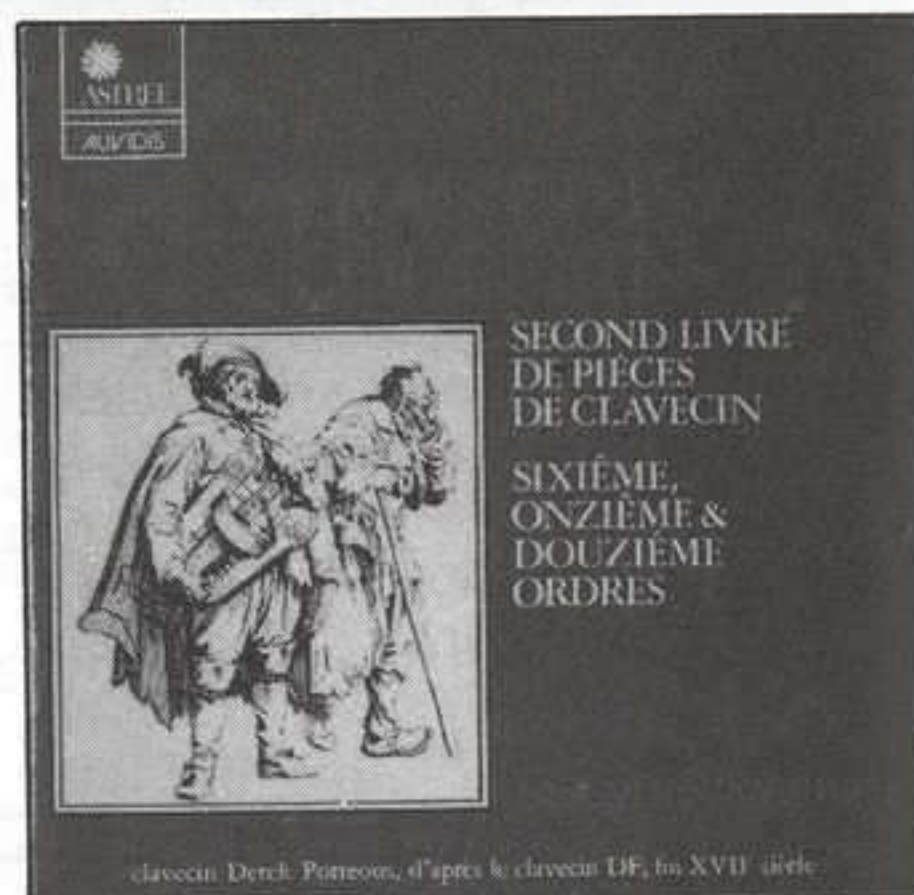
F. COUPERIN: Second livre de pieces de clavecin. Ordres VI, XI y XII. Blandine Verlet, clave.

Marca: Astrée. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: E 7754 Grabación: AAD Duración: 53' 40" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: **J. G. G.**



Francois Couperin compuso cuatro libros de piezas para clavecín. Cada libro está dividido en suites u órdenes —27 en total—, como los llamaba el compositor, para que no se los confundiera con las suites tradicionales. Este disco, grabado en 1978 y publicado ahora en CD, recoge, del **Segundo libro**, los **órdenes 6, 11 y 12**. En ellos encontramos una muestra lo suficientemente representativa del arte clavecinístico del músico francés. Junto a piezas de tema pastoril, como todo el **orden 6**, encontramos otras en las que se describen personajes de la época o estados de ánimo de lo más variado: la melancolía, lo galante, el misterio o la ironía. Entre ellas hay algunas que interpretadas aisladamente —práctica con la que Couperin no estaba de acuerdo— han llegado a ser muy populares. Es el caso de piezas como **Les baricades mystérieuses** o **Les fastes de la grande et ancienne Mxxstrxndxsx**.



Blandine Verlet, su intérprete, a quien admirábamos por sus discos de Louis Couperin y Domenico Scarlatti, tampoco nos defrauda en esta ocasión. Su sonido opulento —utiliza un clave Derek Porteous, a partir de un clave DF, de fines del XVII—, que ya nos deslumbró en sus anteriores discos, junto con la nobleza de su fraseo entrecortado, da a estas piezas una especial solemnidad y empaque que resulta muy atractivo. Claro que si lo comparamos con las recientes grabaciones de Huguette Dreyfus, la Verlet puede llegar a dar cierta sensación de monotonía. La Dreyfus, con un sonido más delicado y cristalino, resalta el lado cantable de estas piezas, ofreciendo un fraseo más variado. Cuestión de gustos, seguramente.


La grabación del presente disco me parece bastante buena y el par de los pajaritos que se escucha entre pieza y pieza —está grabado en una iglesia— no llega a molestar. De todas formas, salvo para admiradores de Blandine Verlet, entre los que me cuento, será cuestión de esperar a ver si Huguette Dreyfus piensa grabar la obra completa para clavecín de Francois Couperin. De momento ya lleva dos discos, aunque peor aprovechados en cuanto a minutaje que éste de Blandine Verlet.



ULTIMAS EDICIONES

PHILIPS *Digital Classics*

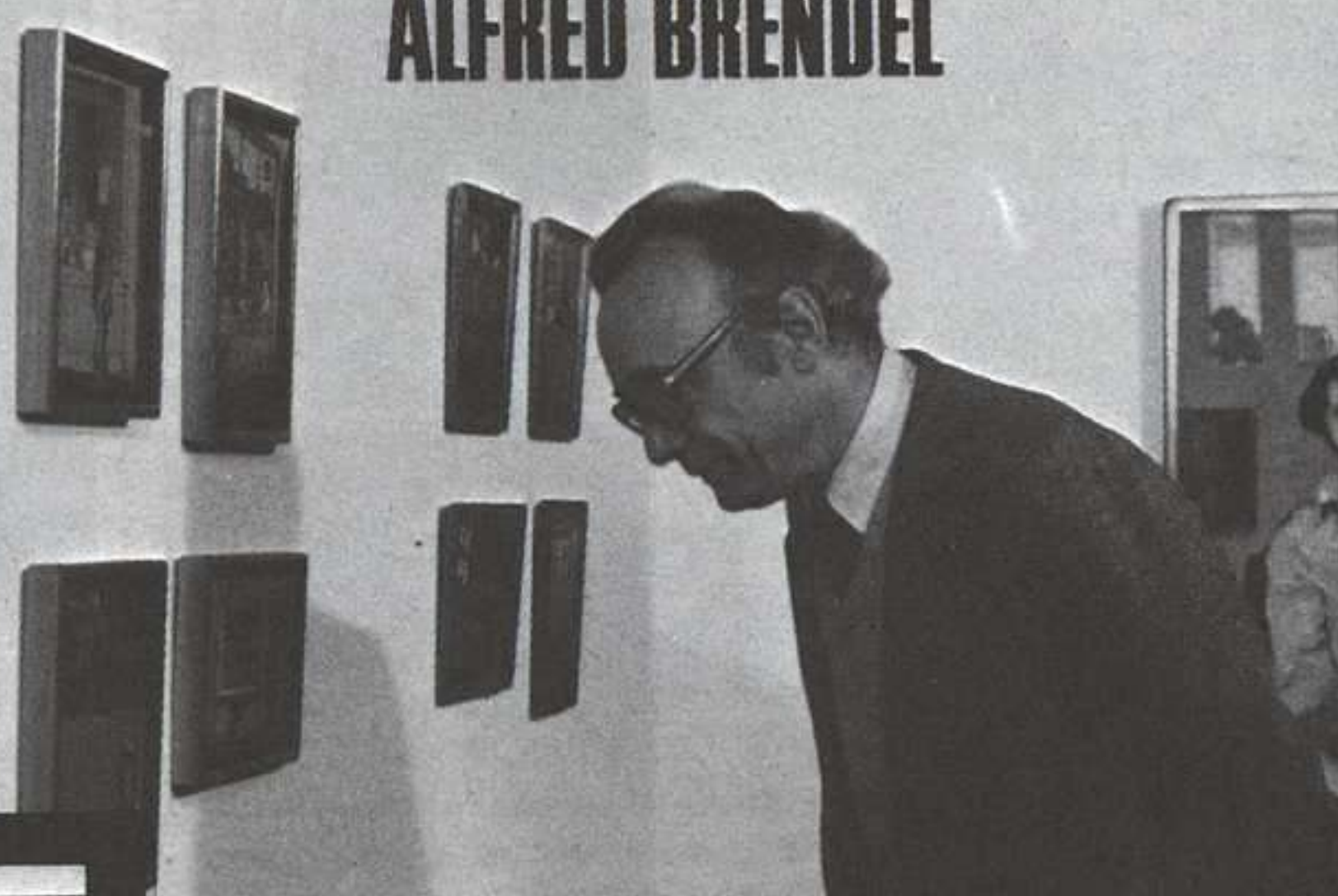
TCHAIKOVSKY
Symphony No. 6
"Pathétique"
CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA,
AMSTERDAM
SEMYON BYCHKOV



TCHAIKOVSKY: Sinfonía No. 6 "Patética"
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam.
Semyon Bychkov
LP 420 9251 • MC 420 9254 • CD 420 9252 Digital

PHILIPS *Digital Classics*

MOUSSORGSKY
PICTURES AT AN EXHIBITION
BILDER EINER AUSSTELLUNG · TABLEAUX D'UNE EXPOSITION
Liszt / Invocation · Vexilla Regis · Abendglocken · Sursum corda
ALFRED BRENDEL



MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. LISZT: Vexilla regis. Sursum corda. Campanas al atardecer. Invocación
Alfred Brendel
LP 420 1561 • CD 420 1562 Digital

PHILIPS *Classics*

MOZART
Die Entführung aus dem Serail
CHRISTIANE EDA-PIERRE · NORMA BURROWES
STUART BURROWS · ROBERT TEAR · ROBERT LLOYD
CURD JÜRGENS
ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS
Sir Colin Davis



MOZART: El Rapto en el Serrallo
Eda-Pierre, Burrows, Borrowes, Lloyd, Tear.
Coro y Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir Colin Davis
2 CD 416 4792

BACH: La Pasión según San Mateo, selección
Popp, Liposek, Büchner, Holl. Coro de la Radio de Leipzig.
Orquesta Estatal de Dresde. Peter Schreier
CD 420 8482 Digital

BERLIOZ: Romeo y Julieta
Kern, Tear, Shirley-Quirk. Coros y Orquesta
Sinfónica de Londres. Sir Colin Davis
2 CD 416 9622

HAYDN/MOZART/ROSSINI: Arias de Operas
Frederica von Stade. Orquesta de Cámara de Lausana.
Antal Dorati. Orquesta Filarmónica de Rotterdam.
Edo de Waart
CD 420 0842

MAHLER: Sinfonía No. 2 "Resurrección". 12 Canciones de Des Knaben Wunderhorn (El Cuerno Mágico del Niño)
Ameling, Heynis, Norman, Shirley-Quirk.
Coros y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam.
Bernard Haitink
2 CD 420 2342

MAHLER: Sinfonía No. 3. Das Klagende Lied (La Canción del Lamento)
Forrester, Harper, Procter, Hollweg.
Coros y Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam.
Bernard Haitink
2 CD 420 1132

MOZART: Serenatas K 203 y 239 "Nocturna". Marcha K 237
Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sir Neville Marriner
LP 420 2011 • CD 420 2012 Digital

SCHUMANN: Amor y Vida de Mujer. Ciclo de Lieder Op. 39
Jessye Norman, Irwin Gage
CD 420 7842

CZERNY: Andante e Polacca. BEE-THOVEN: Sonata en Fa, Op. 17. ROS-SINI: Preludio. Tema y Variaciones. KRUFFT: Sonata en Mi. R. STRAUSS: Andante. Hermann Baumann, trompa. Leonard Hokanson, piano.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 416 816-2
Grabación: DDD
Duración: 58' 56"
Serie: normal

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



Excelente trabajo el del señor Baumann; buen fraseo, buen sonido y expresión justa sin la habitual ampulosidad en que se suele caer con este instrumento.

En cuanto al repertorio... En general es una pena que no estén ya archisuperadas este tipo de obras. Pero dejaré este tema para luego (si es que me cabe materialmente).

De entrada tenemos la obra de Czerny, con un bello "Andante", y ahí queda casi todo, pues al pasar al segundo tiempo —"Polaca"— y una vez expuesto el tema, es el pianista el que se está jugando la vida, con un acompañamiento y unas variaciones cada vez más difíciles, y bastantes chopinianas por cierto.



Le sigue la **Sonata Op. 17** de Beethoven, obra de juventud, poco importante en comparación con su producción posterior, y en la que siempre encuentro más interés en la parte de piano solamente.

Después tenemos a Rossini, con una obrita de lo que él llamaba PECADOS DE VEJEZ. El preludio es como un aria de ópera, con suspiros incluidos. Después entra el **Tema y Variaciones**, muy a la moda de la época, y ya la obrita se vuelve de un cursi bastante subido; todo ello muy banal, y que aquí sirve para que Baumann nos demuestre sus grandes dotes de instrumentista en los difíciles pasajes con picados, dobles picados, etc., de los cuales sale airoso con gran maestría.

A continuación, sorpresa: Nikolaus Von Krufft (1779-1818), del cual no tenía la menor noticia, ni la encuentro por parte alguna. Según la información que adjunta el disco, era *funcionario en Viena y uno de los numerosos compositores dile-*

tantes dotados de su época. La **Sonata en Mi** que nos presenta, está bien construida, tiene momentos muy beethovenianos, su segundo tiempo "Andante expresivo", es otro de los mejores trozos de este disco, y es lástima que el tercer tiempo —"Rondo alla Polacca"— desmerezca de los dos anteriores, y no pueda poner un digno broche a la **Sonata**, que así hubiera sido la mejor obra de este disco.

Y como final un **Andante** de R. Strauss que creo que puede ser la obra más interesante de este disco; no hay ninguna espectacularidad en ella, sólo cuatro minutos y medio de música, en una buena demostración de "legato" y de expresión. ¿Quizá Strauss podía haber sido uno de los autores del siglo XX que hubiera terminado de sacar a este instrumento a una verdadera primera fila?

La cuestión es que este instrumento es delicado de manejo, muy difícil de embocadura, y constantemente expuesto a fallos. Entonces, ¿falta por demostrar que sea un instrumento con muchas más posibilidades de ejecución? No lo sé. De momento ahí está, en una posición casi siempre intermedia, con altibajos; imprescindible en la orquesta, con sus hermosas intervenciones en solo, o dando fuerza y empaste a los demás instrumentos. Pero, ¿no va a surgir ningún compositor ni instrumentista que puedan elevar el listón? Confiamos un poco, y demos tiempo al tiempo para que alguien recoja el reto.



CHERUBINI: Misa de la Coronación. Marcha Religiosa. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: Riccardo Muti.

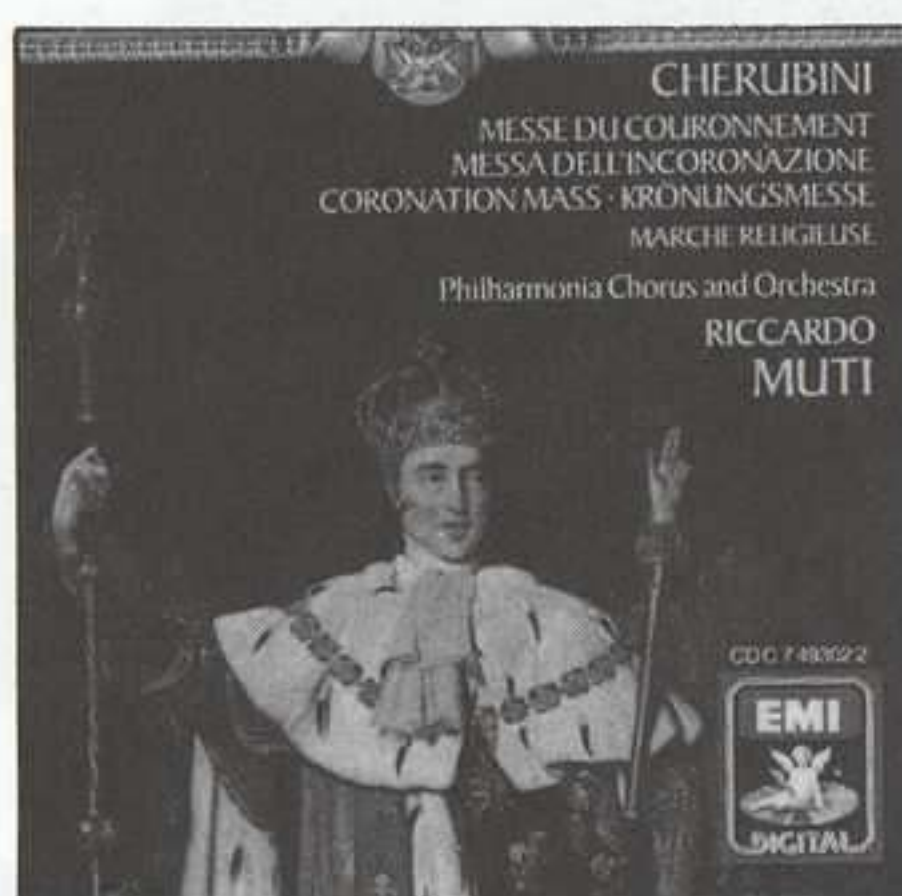
Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CDC 7 49302 2
Grabación: DDD
Duración: 56' 1"
Serie: normal

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



Luigi Cherubini escribió la **Misa de la Coronación** por encargo del rey Carlos X de Francia para ser interpretada con motivo del solemne acto en la Catedral de Reims, el 29 de mayo de 1825 (para los festejos que seguirían al mismo compondrían también Rossini el recientemente exhumado **Viaje a Reims**, y otros famosos autores de la época ofrecieron sus respectivas contribuciones). Tras la caída de Napoleón, Cherubini había vuelto a ver reverdecidos sus laureles en París, y mantuvo su autoridad al frente del Conservatorio de la capital francesa, dedicándose casi exclusivamente a la música sacra. Esta **Misa de la Coronación** continúa la tradición de grandes misas solemnes

y a la vez supone una perfecta muestra del eslabón que enlaza las formas clasicistas (la serenidad y el rigor polifónicos) con la explosión romántica (con momentos de una grandiosidad comparable a la **Missa Solemnis** beethoveniana), contiene pasajes de una emotividad cercana al aria de ópera belcantista y, sobre todo, posee una excelente factura coral y orquestal, con un manejo de la tímbrica de auténtico maestro, en especial en la familia del viento. Como en otras de sus partituras sacras, Cherubini no emplea solistas vocales (aunque en algunos números permite que un tercero sustituya al coro), y es el coro (sin contraltos) el encargado, junto a la gran orquesta (sin órgano), de llevar el mensaje a lo largo de una partitura llena de contrastes expresivos, casi teatrales.



Riccardo Muti había llevado al disco con anterioridad los dos **Requiem** de Cherubini, tanto el compuesto para coro mixto como el de coro masculino (ambos en EMI, que próximamente serán trasladados a CD). En su acercamiento al mundo de la ópera, Muti suele interesarse por todos los estilos que convergen en ella, estableciendo conexiones y estudiando la influencia de unos autores sobre otros, por lo que ha conseguido transmitir en sus versiones el respeto que le merecen aspectos generalmente tan infravalorados como la parte orquestal en la ópera belcantista o los ritmos marciales y de danza en Verdi. Viene esto al caso porque consigue también llegar a emocionarnos con una música tradicionalmente tachada de frialdad, sabiendo insuflar vida con elegancia y convicción al riguroso equilibrio (neo) clásico que destilan estas páginas. Por supuesto, también logra darle toda la solemnidad que requiere, con una grandiosidad nunca exagerada, en el punto justo de su adecuada brillantez. En suma, una actitud y una realización modélicas, que alcanza su máxima dimensión gracias a las posibilidades del extraordinario Coro Philharmonia, al que no le va a la zaga su orquesta homónima.

La grabación digital tiene rotunda presencia, aunque a su empaque se podía pedir un poco más de brillo. Una ocasión estupenda para encontrarnos con un compositor que desempeñó un papel fundamental en su época,

pero actualmente poco y, sobre todo, mal conocido. El disco se completa con la íntima y recogida **Marcha Religiosa**, una hermosísima página de poco más de cinco minutos destinada a la comunión del monarca, interpretada con el mismo fervor que el resto de la publicación.



DEBUSSY: La Doncella elegida. Preludio a la siesta de un fauno. Iberia. Maria Ewing, Brigitte Balleys. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 103-2
Grabación: DDD
Duración: 49' 9"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Doncella)
★★★★ (Preludio)
★★ (Iberia)

Sonido: ★★★★★
Comentarista: **R. B.**

Dentro de la obra de Claude Debussy, **La Damoiselle élue** no es una de sus composiciones más famosas, aunque sí la que ha gozado de un mayor interés por parte de las casas discográficas de cuantas forman su parcela coral. Si hasta hace una década no existían, según creo, más que dos versiones (la de Charles Munch con Victoria de los Angeles para EMI y la de Wyn Morris con Montserrat Caballé para una firma poco conocida), en la última década han aparecido las de Daniel Barenboim (DG), Edo de Waart (Philips), Gary Bertini (Orfeo) y, recientemente, la que ahora se comenta. **La Damoiselle élue**, como obra de juventud de Debussy (fue uno de sus envíos a la Academia de Bellas Artes durante su estancia en Italia con motivo de haber obtenido el Premio de Roma con la cantata **El Hijo pródigo**), muestra aún demasiadas influencias (de Wagner y Massenet fundamentalmente), a la vez que presenta curiosamente ciertos efectos tímbricos que anuncian algunas de las páginas más delicadas de Puccini, y no posee una entidad ni personalidad suficientes para incluirla dentro de sus obras más destacadas. Sí contiene, en cambio, un gan encanto melódico y armónico en su trata-





ULTIMAS EDICIONES

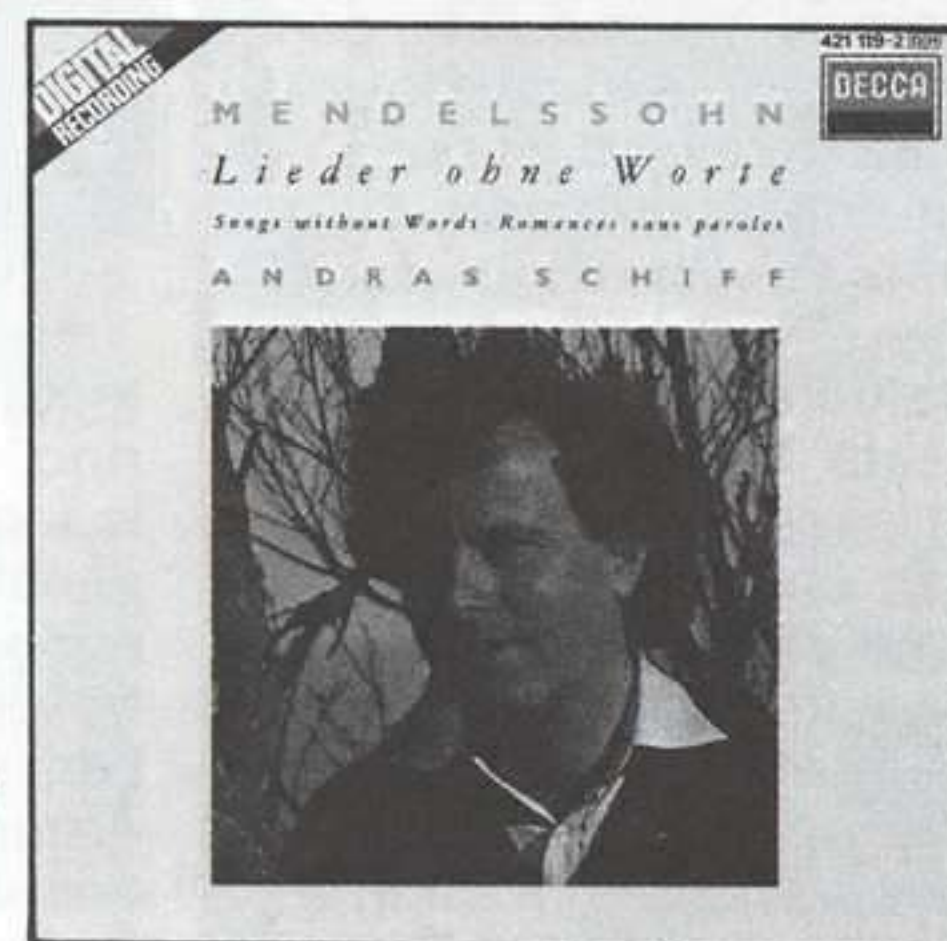


ALBENIZ: Iberia. Navarra. Suite Española
Alicia de Larrocha
2 LP 417 8871 • 2 MC 417 8874 • 2 CD 417 8872 Digital

BELLINI: Norma
Sutherland, Caballé, Pavarotti, Ramey
Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Richard Bonyngue
3 LP 414 4761 • 3 MC 414 4764 • 3 CD 414 4762 Digital



BRUCH: Concierto para violín No. 1 en Sol menor.
MENDELSSOHN: Concierto para violín en Mi menor
Joshua Bell. Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir Neville Marriner
LP 421 1451 • CD 421 1452 Digital



MENDELSSOHN: 22 Romanzas sin palabras
Andras Schiff
LP 421 1191 • CD 421 1192 Digital



CHOPIN: Las 4 Baladas. Barcarola. Fantasia
Jorge Bolet
CD 417 6512 Digital



VIARIOS: Piezas virtuosas para violín de Paganini, Sarasate, Brahms, Kreisler, Sibelius, Wieniawski, etc.
Joshua Bell, Samuel Sanders
LP 417 8911 • CD 417 8912

PolyGram Ibérica, s.a.

miento de unos poemas entrecorridos de un sensual misticismo que tendrá un mayor tratamiento posterior en **El Martirio de San Sebastián** y su obra maestra, la ópera **Pelléas et Mélisande**.

Las citadas versiones de la obra ofrecen muy diferentes tratamientos de la misma. Es una lástima que la antigua de Munch (con una resplandeciente Victoria de los Angeles, sin posible comparación en este repertorio) suene tan mal, pues es la que logra adentrarse con mayor unción en el poema lírico; Elly Ameling es la más refinada, exacta y poética de las sopranos, pero el resto de la versión es irrelevante; de gran atractivo es la de Barenboim, con una sensualidad más carnal y menos etérea, y una Barbara Hendricks de gran clase aunque en exceso frágil para esta visión; Bertini dirige con cuidado, aunque peca de cierta frialdad, a pesar de la entrega de Ileana Cotrubas. En la nueva versión, Claudio Abbado ofrece un acercamiento juvenil a la obra, quitándole trascendencia y resaltando el aspecto adolescente de la misma. Es una opción válida, realizada con coherencia desde estas premisas y con la elección de unas cantantes que, tanto en el caso de la joven Brigitte Balley (con un timbre de gran frescura y una dicción irreprochable), como en el de Maria Ewing (poseedora de una voz un tanto indefinida, no precisamente bella, pero utilizada con inteligencia y perfecta musicalidad) y las voces femeninas del Coro de la Sinfónica de Londres (con mucha diferencia, el mejor que ha cantado la obra), resulta de una gran homogeneidad, aunque no llegue a poseer la fuerza de las versiones de Munch o Barenboim.

El **Preludio a la siesta de un fauno** está tratado dejando al margen las referencias simbolistas y con una atmósfera cálida, sugerente y alejada de la inmaterialidad de otras versiones. Es una lectura interesante y en cierto modo novedosa, aunque le falta una mayor depuración orquestal en ciertos pasajes y a veces roza el peligro de quedar fuera de estilo. Esto es lo que le ocurre a **Iberia**, una interpretación sorprendentemente apelmazada y poco cuidada, con una peligrosa tendencia al efectismo gratuito. En resumen, se trata de un disco irregular, que nos presenta a un Abbado que no termina de asimilar el lenguaje debussyano, aunque contiene a partes iguales hallazgos y renuncias.



DONIZETTI: L'Elisir d'amore. Gösta Winbergh, Barbara Bonney, Bernd Weikl, Rolando Panerai, Antonella Bandelli, Leone Magiera, piano. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Gabriele Ferro.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423076-2, 2 CDs. Grabación: DDD Duración: 2 h. 2' 24" Serie: normal

Interpretación: ★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: **F. Ch. M.**



Con ausencia de divos, pero con un reparto bastante homogéneo, eficaz y dinámico, se presenta esta nueva versión de la genial obra de Donizetti, bajo la dirección de Gabriele Ferro, enérgica, clara, vibrante, e imaginativa, pero más bien ruidosa, e irregular en sus resultados. Utiliza gran orquesta y un nutrido coro, dándole un carácter más grandilocuente y a veces casi dramático, no apropiado para una comedia lírica, y restándole gracia y sencillez. Se trata, por otra parte, de una versión muy completa, lo cual es de agradecer, habiéndose añadido muchos fragmentos que habitualmente se suelen cortar, y respetándose por lo general la partitura original, aunque, sin embargo, se han implantado agudos por doquier, especialmente en los ensembles y finales, y se ha sustituido el clave por el piano, lo cual le quita encanto.



En cuanto a los cantantes, el tenor Winbergh hace un "Nemorino" vehemente, desprovisto de la ingenuidad característica del papel, y con un estilo poco refinado. La voz tiene un timbre fresco, claro, bastante agradable, y homogéneo, aunque se oscurece un poco en los agudos. Resulta torpe en las agilidades, permitiéndose ciertas VELEIDADES con la afinación en las escalas descendentes, y la dicción no pasa de ser simplemente aceptable. Así, la famosa romanza "Una furtiva lágrima", piedra de toque de la obra, resulta correcta y valientemente planteada, pero le falta refinamiento y cuidado en el matiz. Por otra parte "Adina" (Barbara Bonney) resulta algo mejor, con una voz diáfana y dulce, simplemente con alguna inseguridad pasajera en el apoyo, y faltándole algo de refinamiento estilístico, pero ágil, fresca, segura y expresiva. Bernd Weikl compone un "Belcore" excelente, de voz recia y dúctil, mesurado en la expresión; y finalmente, el veterano Panerai en su papel de "Dulcamara" es quizá lo mejor del reparto, sacando mucho partido del singular personaje, gra-

cias a su gran experiencia y musicalidad. La voz resulta adecuada, pues con la edad ha ganado cuerpo y redondez.

En términos comparativos, no supera la versión de Molinari Pradelli, con la Orquesta y Coros de la Opera de Roma (Gedda, Freni, Capecchi, Sereni/EMI-1 J -165-00.0066/67), ni tampoco la de John Pritchard (Cotrubas, Domingo), pero sí es preferible a la de Bonyng (Sutherland, Pavarotti) en la que Sutherland está mal y el bajo y el baritono son detestables. En cuanto al sonido, es excelente, brillante, profundo y bien balanceado. Se acompaña un encarte con el libreto y cuatro interesantes comentarios sobre la obra, de diferentes autores y en diferentes idiomas.



GLUCK: La Corona. La Danza. Alicia Slowakiewicz, Halina Gorzynska, Lidia Juranet, Barbara Nowicka, Ewa Ignatowicz, Kazimierz Myrlak. Orquesta de la Opera de Cámara de Varsovia. Director: Tomasz Bugaj.

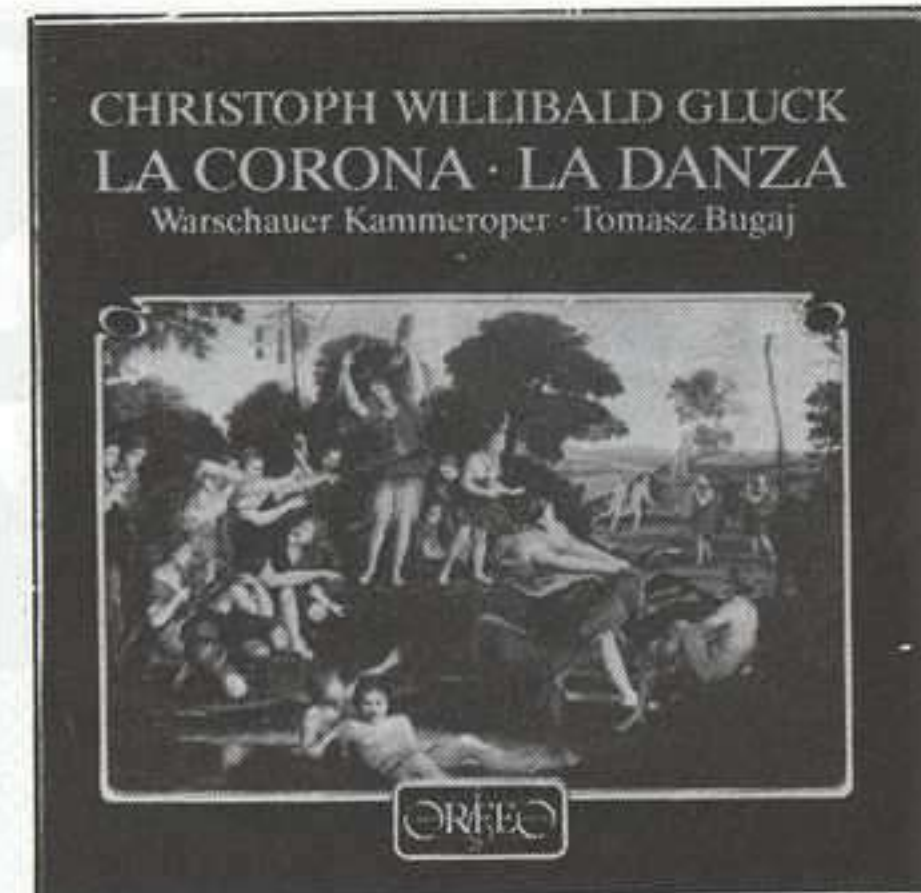
Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: C 135 872 H, 2 CDs. Grabación: DDD Duración: 1 h. 1' 11" y 48' Serie: normal

Interpretación: ★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: **C. R. S.**



Se reúnen en estos discos dos desconocidas obras escénicas de Gluck: **La Corona**, "azione scenica" en un acto, y **La Danza**, "componimento drammatico pastorale" también en un acto. Ambas están compuestas sobre textos de Pietro Metastasio, y sin duda, contribuyen a proporcionar el aficionado un conocimiento algo más extenso acerca de la no muy difundida obra de Gluck.

La Corona data de 1765 y se sitúa entre **Orfeo** y **Alceste**. Fue compuesta para ser representada en la corte de Viena con motivo del cumpleaños del emperador Francisco I. Pero cuando estaba ya todo preparado para el festejo falleció repentinamente el monarca y el luto oficial se extendió a todos los teatros del imperio. **La Corona** fue dejada a un lado y sólo en 1937 se celebró su estreno en forma de concierto. No se tiene noticia de que se haya representado nunca. La verdad es que no se trata de una gran obra maestra, sino más bien de una ópera de circunstancias, de estructura sencilla —recitativo-aria-recitativo-aria, etc..., número final para todos los solistas—, escrita para cuatro voces femeninas y unas breves intervenciones del coro. El argumento es una mera excusa: la caza de un jabalí a la que no dejan asistir a las mujeres por su peligro. Pero las demás se escapan y contribuyen a



cazar al animal. La corona de laurel —a la que se refiere el título— es la del vencedor del jabalí y es ofrendada a Diana.

Con semejante apoyo literario era difícil hacer una ópera con algún sentido dramático. Gluck renuncia a ello y ofrece algunas arias de buena factura a lo largo de su hora de duración, que van de lo brillante —con amplio despliegue de agilidades— a lo austero, aunque ninguna de ellas figuran al lado de las grandes páginas más conocidas del autor de **Orfeo**. Tal vez la más interesante sea "Fe'germogliare il fato", bella y difícil y con un solo de oboe muy gluckiano. El cuarteto final es asimismo digno de destacar.

La Danza es una pequeña ópera escrita en 1755 y de poco más de tres cuartos de hora —**Antígona** y **Echo et Narcisse**— no volviendo a representarse. Está compuesta para soprano y tenor y su argumento —por llamarlo de alguna forma— es una simpleza: una pareja de pastores riñe y se reconcilia con el pretexto de que ella quiere ir a un baile y él no. En realidad **La Danza** es una cantata pastoril que una ópera, con música agradable y escaso sentido dramático.

La interpretación es de discreta calidad. En **La Corona** las sopranos Alicja Slowakiewicz, Halina Gorynoka y Lidia Juranek se muestran cantantes de buena musicalidad —algo monótonas en los recitativos— y salvan con dignidad sus arias, aun cuando en trinos y sobragudos tengan evidentes dificultades. La mezzosoprano Barbara Nowicka ofrece un timbre poco atractivo. En **La Danza**, la soprano Ewa Ignatowicz tiene una voz bonita y canta con gusto y aceptable línea aunque, al igual que sus compañeras, no domine las agilidades y la zona alta —sus breves incursiones— no le resulte cómoda. El tenor Kazimierz Myrlak es un ligero de muy aceptable nivel que defiende sus arias —nada fáciles— con convicción, aunque la materia prima no sea de gran categoría.

La Orquesta de la Opera de Cámara de Varsovia se muestra en buena forma bajo la batuta de Tomasz Bugaj, al que un poquito más de vitalidad —sobre todo en los recitativos— no le hubiese venido mal. El sonido es excelente, aunque los micrófonos favorecen a las voces so-



10 216



10 213



10 210



10 204



10 202



10 201



10 193/96



10 192



10 186



10 185



10 183



10 168



10 164



10 162



10 135



10 134



10 153



10 152



10 150



10 149

A la venta en los comercios de discos de toda España y en el "El Corte Inglés"
FERYSA • Apartado de Correos 151036 • 28080 MADRID

bre la orquesta. Los discos se ofrecen con el libreto de ambas óperas en italiano, alemán, inglés y francés. Recomendado para operófilos poco convencionales o interesados en la música del siglo XVIII.



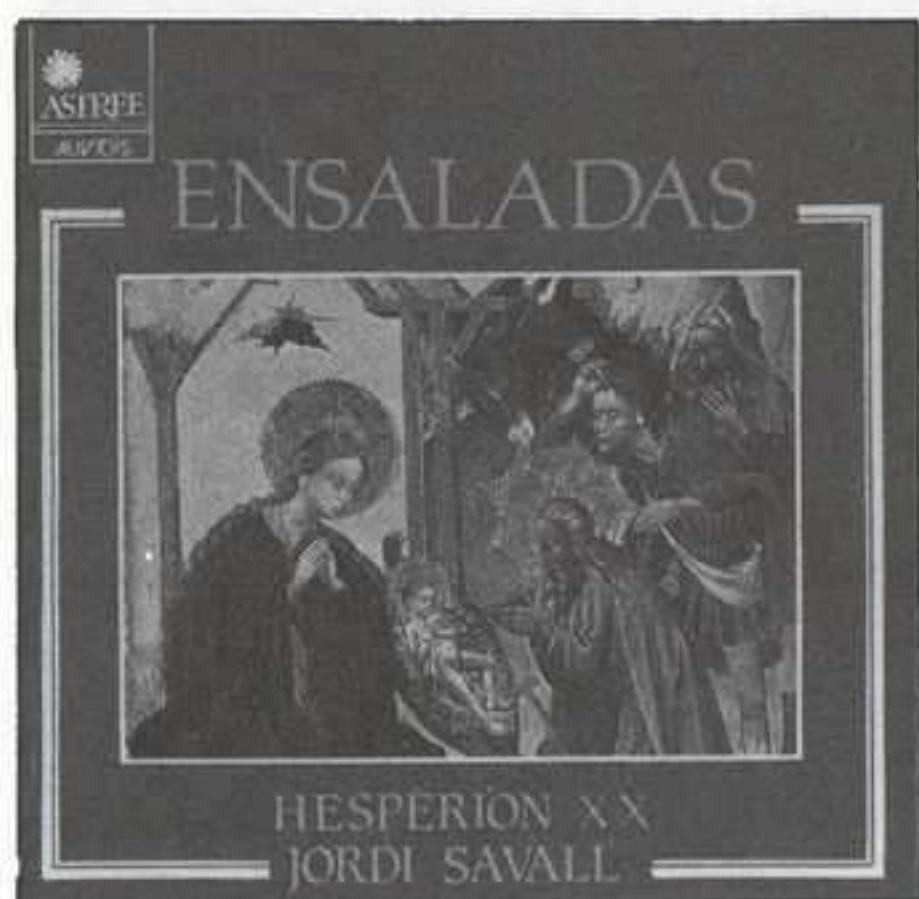
FLECHA EL VIEJO: Ensaladas "La Justa", "El Fuego" y "La Bomba" (fragmento). CORREA DE ARRUXO: "Batalla de Morales". AGUILERA DE HEREDIA: Ensalada. Studium Musicæ Valencia, Hesperion XX. Director: Jordi Savall.

Marca: Astrée-Auvidis. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: E 7742
Grabación: AAD
Duración: 52' 45"
Serie: normal

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



En tanto que la mayoría de nuestros grandes conjuntos y especialistas en la música antigua no pasan de ser conocidos a nivel local, tenemos por lo menos la suerte de que un grupo español de calidad, Hesperion XX, triunfa en Europa y puede, por tanto, grabar discos que alcanzan difusión mundial. (El hecho de que otra agrupación de características totalmente opuestas a Hesperion XX, como es Atrium Musicæ, haya podido trabajar para sellos de la importancia de Harmonia Mundi o Bis, es algo tan sumamente asombroso y desconcertante que sólo se le puede hallar explicación en el Libro de los Salmos, CXVI, 6).



Después de haber protagonizado versiones magistrales de obras de Couperin, Scheidt, Brade, etc., Hesperion XX nos sorprende en esta ocasión con páginas de música española (¡ya era hora!) de Mateo Flecha el Viejo, Francisco Correa de Arauxo y Sebastián Aguilera de Heredia.

Este género de las **Ensaladas**, con su portentosa variedad de ritmos, de melodías y de efectos sonoros, se presta particularmente bien al estilo interpretativo enérgico y brillante, rozando en ocasiones lo bombástico, de Hesperion XX, y, ni que decir tiene que se alcanzan aquí unas cotas de calidad realmente excepcio-

nales, todo un modelo, en franco contraste con lo conseguido en el registro de las **Ensaladas** de Mateo Flecha que en su día editó el MEC y que fue llevado a cabo con mejor voluntad que acierto.

No queda sino recomendar encarecidamente este disco y esperar que las grabaciones de música antigua española a cargo de Hesperion XX no sigan siendo una excepción.



HAYDN: Conciertos para violonchelo núms. 1 y 2, en Do mayor y Re mayor. Concierto para violín núm. 4 en Sol mayor (interpretado con cello). Mischa Maisky, cello y dirección. Orquesta de Cámara de Europa.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 419 786-2
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 3' 51"
Serie: normal

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



Exceso de brío el que derrocha Maisky en las presentes grabaciones, aunque tampoco soy partidario de un Haydn demasiado blando y cortesano. Creo que un término medio sería lo justo. En cuanto a la adaptación del **Concierto de violín**, interpretado con un cello, me parece una bonita experiencia, y no es ninguna novedad. Si buscamos una referencia categórica sobre ello, nos elevaremos hasta J. S. Bach, que lo hacía siempre que le convenía, y sus muchas transcripciones al respecto, con diversos instrumentos, siempre serán admiradas.

Volviendo a nuestro disco, estas versiones de los **Conciertos 1 y 2 para cello** no mejoran en nada a las ya existentes en el mercado. Pero las comparaciones siempre son odiosas, muy relativas a los gustos de cada uno, y sobre todo, muy condicionadas al hábito y preferencia de otras versiones más queridas. Creo que uno de los atractivos de este disco es el de tener juntos estos tres **Conciertos**, en un compacto de más de una hora de duración. Por tanto, si usted no tiene otras versiones preferidas, puede probar con éstas, que con todas sus virtudes y defectos, siguen siendo tres hermosos **Conciertos** del señor Haydn.

Virtudes: ante todo, la portentosa mano izquierda de Maisky, magnífica del mecanismo y afinación aun en los pasajes más veloces y comprometidos; también su expresividad, sobre todo en los tiempos lentos de cada Concierto, y en general en todos los trozos en que ni él ni la orquesta pasan a "forte".

Defectos: quizá todos provengan de la misma causa; la falta de un verdadero director que

frene todos esos pasajes que se disparan desbocados (sobre todo a Maisky); que estuvieran más equilibrados muchos planos sonoros; en los "piano" o "mezzo-forte", todo va bien, pero llegando a "forte", el sonido se desborda por todas partes, los ataques en el talón del arco son demasiado duros y el sonido de Maisky se vuelve metálico, y cuanto más agudo y más fuerte, aún más metálico. En fin, que son cosas normalmente perdonables tratándose de grabaciones en vivo, tal como nos dice la información del disco, pero que no me termino de creer que lo sean. Al menos en lo que yo entiendo como grabación en vivo. O sea, en concierto. Irrepetible.



Y empiezo a pensar que, desde hace algún tiempo, nos intentan manipular los **MAGOS DEL MARKETING**, a cuenta del prestigio que puedan dar las DDD, o las AAA en las grabaciones. Así es que, oídos atentos, porque no hay que fiarse tanto de las siglas. Más vale AAD decente, que DDD chapucero.

En resumen y volviendo al tema de nuestro disco, creo que el verdadero error de Maisky es el de interpretar estos **Conciertos** como si fueran **PIEZAS DE BRAVURA**. A pesar de todo, siguen siendo tres hermosos **Conciertos**.



HAYDN: Conciertos para trompeta Hob. Vllid:1, para trompa Hob.Vllid:3 y para órgano Hob.XVIII:1. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood.

Marca: L'Oiseau-Lyre. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 417 610-2
Grabación: DDD
Duración:
Serie: normal

Interpretación: entre ★★★ y ★★★★★ (Concierto para órgano)
Sonido: ★★★
Comentarista: **S. A.**



Este es un disco de los que hacen fruncir el ceño incluso a los amantes de las versiones historicistas. En él hallamos un par de ejemplos de lo que no resulta saludable en esta óptica interpretativa. En especial, el **Concierto para trompeta** sufre del empleo de un instrumento de llaves (claramente inferior al pos-



terior con pistones) cuya sonoridad es menos brillante que la de éste pero, sobre todo, produce un exagerado número de notas falsas (producto de la propia imperfección de la trompeta de llaves y no del estupendo instrumentista, Friedman Immer). En el **Concierto para trompa** Timothy Brown toca un instrumento natural, de sonido algo limitado pero con menos problemas de entonación y ataque. La perla del disco es el **Concierto para órgano**, tocado sobre un instrumento de cámara modelado según un órgano inglés de principios del siglo XVIII. Aquí Hogwood demuestra agilidad, gracia, fraseo variado y nitidez en la articulación. El acompañamiento orquestal es en todo momento vibrante y por supuesto proclive a un carácter más barroco que clásico. Quizá el sonido tiene algo de **FILO** en algunos "fortes" (en particular, en el **Concierto para trompeta**) pero en todo caso el resultado es, al menos, instructivo.



HAYDN: Tríos para piano Hob. XV núms. 28-31. Trío Beaux Arts.

Marca: Philips. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 420790-2
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 5' 34"
Serie: normal

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



Quince años antes que los **Tríos** de Brahms que comentamos en este mismo número, grabaron los componentes del Beaux Arts la justamente premiada integral de los **Tríos** de Haydn, ya criticada en su momento en estas mismas páginas. Pues bien, todas las ausencias allí reseñadas se transforman aquí en afortunadas presencias. La principal, claro está, la perfecta identificación de los americanos con el lenguaje haydiano, patente desde los primeros compases del **núm. 28**.

El gran protagonista de esta versión, como ya señalamos en nuestro comentario de la integral, es el pianista del grupo, Menahem Pressler, un músico con un talento especial para la música de esta época. Su pulsación es la idónea, su ejecución

de los constantes adornos, impecable, su fraseo, de un pleno idiomatismo. Cohen toca en general con cierta timidez, pero no por ello debe criticársele, pues asume perfectamente la importancia de su parte y en ningún momento trata de situarse por encima del piano. Greenhouse, en fin, ejecuta impecablemente su papel de comparsa y su mejor virtud es su capacidad para empastar y uniformar el sonido de su Stradivarius con la mano izquierda del piano (en este sentido, en la última variación del **núm. 31**, resulta revelador seguir el perfecto diálogo que tiene lugar entre Pressler (mano derecha) —Cohen y Pressler (mano izquierda)— Greenhouse; una versión de estas obras en la que no se produzcan estos perfectos unísonos está abocada irremisiblemente al fracaso).



Estilísticamente, la interpretación es un paradigma del clasicismo. Momentos como el movimiento lento del **núm. 28** (uno de los mejores, sin duda alguna, de toda la colección), las variaciones citadas del **núm. 31** o las variaciones que abren, asimismo, el **núm. 29** se prestan a una lectura mucho más subjetiva, más romantizada si se quiere. El Beaux Arts, en cambio, nos ofrece una versión serena, sobria, contenida y de una madurez sin tachas. Algunos podrán echar únicamente en falta un mayor hincapié en el peculiar humor haydniano, aquí no especialmente relevante, pero la bondad y, sobre todo, la coherencia de la interpretación suplen con creces esta posible carencia.

Técnicamente, los únicos defectos reseñables son los acordes de Cohen, casi siempre demasiado arpegiados y faltos de rotundidad (en Brahms encontramos esto no corregido, pero sí aumentado). El resto, insistimos, es impecable. Admirable, como siempre, la grabación de los ingenieros de Philips en su santuario de La Chaux de Fonds, no inferior, en todo caso, a la realizada quince años más tarde.

Disco, pues, obligado. Se anuncia ya la aparición de cuatro **Tríos** más, justamente los que anteceden a éstos en el catálogo haydniano. De momento, éstos nos descubren ya la culminación de una de las integrales camerísticas más interesantes y peor conocidas del Clasicismo.



HAYDN: los 6 Divertimentos (Tríos) para flauta, violín y violoncelo Op. 100, Hob. IV: 6-11. Aurele Nicolet, flauta; Jean-Jacques Kantorow, violín; Mari Fujiwara, violoncelo.

Marca: Denon. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 33CO-1968
Grabación: DDD
Duración: 47' 49"
Serie: normal

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



Los 6 **Tríos de la Op. 100** (Op. 38 en otras ediciones) de Haydn fueron compuestos *para primer violín o flauta travesera, segundo violín y violoncelo*. Según Shigemi Osaki, autor de las notas del disco, dichos **Divertimentos** debieron ser compuestos en origen para trío de cuerda, pero opina que la combinación instrumental con la que han sido grabados aquí (la más frecuente) es la más satisfactoria.

No están entre las obras más significativas de su autor, pero su maestría es evidente, así como que fueron compuestas con entrega y placer. Dentro del género clásico LIGERO SON, después de los **Divertimentos**, etcétera, de Mozart, de las músicas con mayor atractivo.

Hay un disco (LP y CD) de CBS que contiene el 2º y el 6º de estos **Tríos**, junto a 4 **Tríos "de Londres"**, en manos de Rampal, Stern y Rostropovich, nada menos. Pues bien, la interpretación del presente disco Denon no tiene nada que envidiar a la de los tres MONSTRUOS, que atribuyen a estas obras un impulso y una trascendencia algo desproporcionados, por más que su escucha impresione lógicamente. Pero el tratamiento de tres grandes músicos, perfectamente compenetrados, como Nicolet, Fujiwara (de sonoridades no tan esplendorosas como Rampal y Rostropovich) y Kantorow (más pulcro que Stern) es más propio y atinado en el lenguaje, no tan vehemente sino más elegante y danzable, con más gracia y encanto.

La grabación también es mejor que la del disco CBS. Un verdadero disfrute.



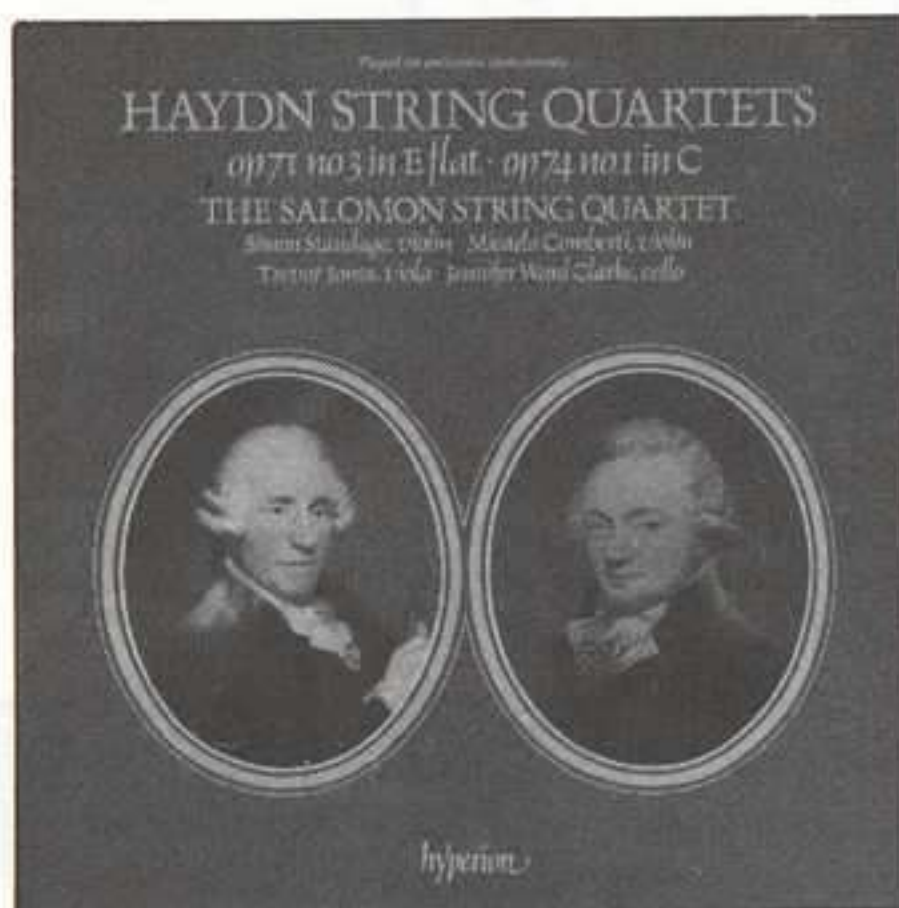
HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 71/3 y Op. 74/1. Cuarteto Salomon.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66098
Grabación: DDD
Duración: 59' 25"
Serie: normal

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



Parece innecesario afirmar que para ser un buen cuarteto de cuerda se necesita algo más que cuatro buenos instrumentistas. Aquí los tenemos, y sin embargo el cuarteto de cuerda no resulta. No deja de ser significativo que en la semblanza del grupo que contiene el disco se afirme que *aunque se ha formado recientemente, la larga asociación entre los miembros en otros grupos ha contribuido a que el cuarteto adquiera rápidamente unidad y estilo*. Estos miembros —Simon Standage, Micaela Comberti, Trevor Jones y Jennifer Ward Clarke— han pertenecido, cierto, a diversos grupos londinenses, de los que aún siguen formando parte. Pero no vemos la relación que existe entre tocar en una orquesta de cámara —y primordialmente música barroca— y los requerimientos necesarios en un cuarteto de cuerda, el principal de los cuales es, creemos, dedicarse únicamente a tocar cuartetos, olvidando el fácil y anónimo placer de las orquestas, la mejor escuela para descuidar el propio sonido en aras del conjunto.



¿Cuál es, entonces, el resultado que aquí se nos ofrece? Exactamente el de cuatro buenos instrumentistas tocando **Cuartetos** de Haydn, pero lejos de ese ideal tan bien expresado por el Melos de un instrumento tocado por cuatro intérpretes. Cada uno aporta aquí su propia individualidad, pero todas ellas son diferentes, tanto como los propios instrumentos utilizados. Con todo, estamos ante un Haydn de grandes calidades, gracias, parece, al liderazgo espiritual de Standage, un extraordinario instrumentista —formado antes de la eclosión de los instrumentos originales— y un músico con cosas que decir. El fraseo no es nunca de gran amplitud, pero es coherente con su visión de esta música, que se caracteriza por un apego bastante estricto a la letra. Falta, como en la lectura de los **Tríos** del Beaux Arts, humor, desenfado, pero aquí esta

carencia es más acuciante, puesto que la interpretación no deja demasiados resquicios para el solaz.

Técnicamente, la principal carencia es, por supuesto, el empaste. Standage destaca bastante por encima de sus compañeros y viola y chelo se esconden a menudo en un confuso segundo plano. La atención que se presta a las voces secundarias es, sin embargo, admirable, aunque no siempre se consiguen los resultados apetecidos. Los principales problemas de homogeneidad sonora se producen en los pasajes en "piano" y "pianissimo" y en los unísonos, en los que también se echa de menos una mayor redondez.

Estamos, en suma, ante una versión, por resumirlo en una sola expresión, falta de pose. Se apuntan buenas intenciones, pero un cuarteto no se improvisa en una tarde, y el Salomon Quartet parece fruto de la moda de los instrumentos antiguos, pero aún está muy lejos del Haydn largamente madurado del Tokyo, el Amadeus, el Italiano o el Orlando, al margen, por supuesto, de la ya ociosa cuestión de los instrumentos originales, susceptible de tantas matizaciones.

La grabación, siendo magnífica, adolece quizá de una reverberación excesiva que empaña, creemos, la claridad y diluye el sonido del chelo. Modélicas y esclarecedoras, como siempre, las notas de Robbins Landon.



HAYDN: Missa in honorem B. Virginis Mariae ("Gran Misa de Organo"), Hob. XXII: 4. **Missa brevis Sancti Joannis a Deo ("Pequeña Misa de Organo")**, Hob. XXII: 7. Georg Nigl, soprano; Michael Schwendinger, contralto; Peter Jelosits, tenor; Anton Scharinger, bajo. Niños Cantores de Viena. Chorus Viennensis. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Uwe-Christian Harrer.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 162-2
Grabación: DDD
Duración: 57' 46"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

HAYDN: Missa in angustiis ("Misa Nelson"), Hob. XXII: 11. **Te Deum en Do mayor**, Hob. XXXIIIc: 2. Felicity Lott, soprano; Carolyn Watkinson, contralto; Maldwyn Davies, tenor; David Wilson-Johnson, bajo. The English Concert & Choir. Director: Trevor Pinnock.

Marca: Archiv. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 097-2
Grabación: DDD
Duración: 50' 4"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: S. B.



Hace unos pocos años me quejaba por la escasez de buenas grabaciones de las excelentes Misas de Joseph Haydn; y parece como si las grandes compañías hubieran atendido tal sugerencia, porque estamos asistiendo a una auténtica invasión de discos compactos con versiones de estas obras, y casi todos de una gran calidad.

Los dos discos que se comentan recogen Misas de períodos diferentes: el primero, del período Eszterházy, comprende ocho misas (de 1750 a 1782), entre ellas las dos misas llamadas de órgano, por el carácter preponderante de tal instrumento, utilizado en la composición para dar mayor colorido a una orquesta algo reducida por disposición del Papa Benedicto XIV en un decreto de 1749, destinado a reducir los excesos teatrales de la música litúrgica. La **Gran Misa** debió componerse hacia 1768; la **Pequeña Misa**, entre 1775 y 1778, por encargo de los Hermanos de la Caridad en la fiesta de su patrono, San Juan de Dios. Se trata de unas composiciones excelentes, atentas al detalle en su escritura, sobre todo la primera, con un precioso tema del órgano en el Kyrie.

El segundo período está formado por las seis últimas Misas, compuestas entre 1796 y 1802, también para la capilla Eszterházy, pero tras los triunfos londinenses de Haydn. En ellas la estructura ha derivado desde la típica misa de reducidas proporciones clásicas hacia las obras grandes y acabadas del Haydn por todos conocido. Todas estas misas presentan características individualizantes, y no son ajenas a circunstancias históricas concretas, de las que suelen tomar el sobrenombre. Y la **Misa Nelson** hace referencia tanto a las **ANGUSTIAS** (del título original) por la continuación de las guerras napoleónicas, como a la victoria de Nelson en la Batalla del Nilo en agosto de 1798. No me extenderé en la descripción de obra tan conocida.



En la actualidad podríamos distinguir hasta tres formas de aproximación interpretativa a las misas de Haydn: la plenamente sinfónica, sobre todo para las últimas misas (así lo hacen excelentemente Kubelik, Bernstein...); la línea intermedia, de inspiración camerística inglesa (como Marriner, o incluso Colin Da-

vis...); y la que utiliza técnicas historicistas (Preston, etc.). El disco de Philips, dirigido por Harrer, se apunta a la segunda de tales líneas, contando con un gran coro, el de los Niños Cantores de Viena, que también colaboran en la parte solista. Su versión es válida e interesante: la frescura de las voces la hacen atractiva. La dirección está algo por debajo, pues le falta algo de ESPÍRITU, un poco más de vivacidad. Parece quedarse un poco a medias en las posibilidades de la orquesta, sin acabar de clarificar las voces instrumentales. De todas maneras, es una buena interpretación de las **Misas de Órgano**, poco frecuentes.

La versión de Pinnock de la **Misa Nelson** merece todos mis aplausos: del principio al final mantiene un interés altísimo. Huye de excesos historicistas, para dar una interpretación viva y cálida. Las voces orquestales son tratadas con todo detalle; los "tempi" son adecuadísimos, sin decaer jamás. Con todo, como puede suponerse, es una interpretación que mira más las raíces barrocas y contrapuntísticas que al futuro romanticismo... Si se acepta tal visión, el resultado es sobresaliente. Ojalá se decida a continuar con el resto del período.

El sonido de ambos discos es excelente, particularmente el de Archiv, que logra una presencia sonora espectacular.



MENDELSSOHN: Paulus. Theo Adam, Gundula Janowitz, Rosemarie Lang, Hans Peter Blochwitz, Gothart Stier, Hermann Christian Polster. Coro de la Radio y Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur.

Marca: Philips. Import.
Soporte: discos compacto
Referencia: 420 212-2, 2 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 55' 33"
Serie: normal

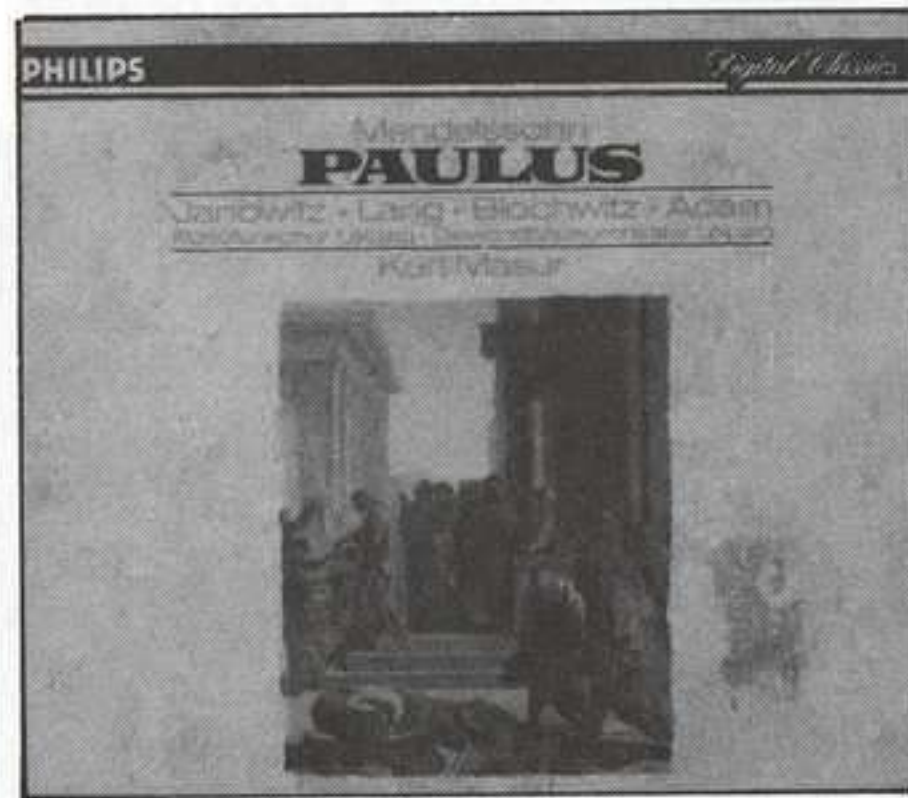
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **J. G. G.**



Paulus, primer oratorio de Mendelssohn, compuesto cuando el compositor contaba 26 años, es una obra clave en la historia del oratorio alemán, que había quedado interrumpida, en cuanto a importancia musical, después de los dos grandes oratorios de Haydn. Esta trayectoria la reforzaría Mendelssohn con **Elias**, su otro oratorio, compuesto un año antes de su muerte, una auténtica obra maestra, superior a **Paulus** en inspiración y originalidad.

En **Paulus** se hace más patente la dependencia del oratorio barroco. Por un lado Bach: recitativos encomendados a soprano y tenor, y corales que constituyen una fiel recreación

de los correspondientes a los oratorios y cantatas bachianas. Por otro lado, Haendel: los coros de carácter más triunfal. Y esta doble influencia le da a este primer oratorio de Mendelssohn una sensación de desequilibrio estilístico que no encontraremos en su **Elias**. **Paulus** es una obra más recomendable para mendelssohnianos que para un público más amplio, pese a la belleza melódica de muchos de sus coros y ariosos. De todas formas es un oratorio que se escucha con mucho agrado, aunque no llega a despertar el entusiasmo de **Elias**, del que parece un ensayo.



Comparando esta versión dirigida por Kurt Masur con la única aparecida hasta el momento, debida a Frühbeck de Burgos, quien la grabó para EMI en 1977, las diferencias no son tan grandes, como si ocurría con el **Elias** dirigido por Sawallisch, publicado en CD y comentado hace pocos meses.

Frühbeck, que consiguió con Mendelssohn algunos de sus mejores trabajos discográficos, dirige, en general, **Paulus** de forma algo más matizada y poética que Kurt Masur, aunque éste cuenta a su favor con una orquesta y unos coros aún superiores: la Gewandhaus y el Coro de la Radio de Leipzig, ambos espléndidos, sobre todo este último. En cuanto a los solistas, a Theo Adam, de nuevo en el papel protagonista, se le nota demasiado el paso de los años, pero su interpretación resulta tan convincente dramáticamente como la de Fischer-Dieskau. A Gundula Janowitz, por el contrario, no le ocurre lo mismo. Está espléndida vocalmente. Claro que su parte tiene menos problemas. Una sorpresa muy grata, también, ha sido la del tenor Hans-Peter Blochwitz, por buena línea, delicadeza en el fraseo y belleza vocal. Correctos los secundarios. El sonido es muy bueno. Por consiguiente una versión recomendable, más que la de **Elias** dirigida por Sawallisch.



LLOYD: Sinfonía núm. 11. Albany Symphony Orchestra. Director: George Lloyd.

Marca: Conifer. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDCF144

Grabación: DDD
Duración: 58'
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **G. P. Z.**



Una vez más la compañía Conifer nos vuelve a deleitar con una obra de Lloyd, en este caso la **Sinfonía núm. 11**. Este trabajo fue compuesto en 1985 por encargo de la Albany Symphony Orchestra y estrenado por la misma, bajo la dirección del propio Lloyd, en 1986. Se trata de una Sinfonía agradable de escuchar, en la que las posibilidades orquestales son tratadas con habilidad, obteniéndose un resultado sumamente atractivo. Su música es bonita, con partes de un fácil melodismo.

Los cinco tiempos de los que consta la obra contrastan vivamente entre sí, bajo las mismas directrices CLÁSICAS que el autor utilizó también en el resto de sus anteriores sinfonías. El primero de los tiempos resulta muy vivo, sin escamotear los recursos del viento y la percusión. El segundo movimiento es una melodía grácilmente orquestada. El tercero es una danza, mientras que el cuarto tiene el carácter de una marcha solemne. Al último de los movimientos Lloyd le confiere caracteres épicos.

La interpretación es muy correcta, aunque el discurso de la obra resulte a veces, quizá debido a la dirección de la misma, un tanto precipitada. El sonido, magnífico.



MOZART: Conciertos para piano núms. 22 y 23. English Chamber Orchestra. Daniel Barenboim, piano y director.

Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CDM 7 69122 2
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 1' 50"
Serie: Studio (media)

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



Si la interpretación puede definirse como la suma de ejecución y musicalidad, pocos son los reproches que pueden ponerse a este registro y muchas las virtudes que pueden pre-



XI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA

Del 13 d'abril al 26 de maig de 1988

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS

Passeig de Sant Joan, 108

Dimecres, dia 13 d'abril, a les 21 h.

EMMA KIRKBY, soprano
ANTHONY ROOLEY, llaut

Divendres, dia 15 d'abril, a les 21 h.

MELVYN TAN, pianoforte

Dimecres, dia 20 d'abril, a les 21 h.

DIATESSARON

Dimecres, dia 27 d'abril, a les 21 h.

THE AMSTERDAM FORTEPIANO TRIO

Divendres, dia 29 d'abril, a les 21 h.

GLEN WILSON, fortopiano

Dimecres, dia 4 de maig, a les 21 h.

HANS MARTIN LINDE, flauta de bec i flauta travessera
OSCAR MILANI, clavicèmbal
PERE ROS, viola da gamba

Dimecres, dia 11 de maig, a les 21 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
ORQUESTRA DEL SEGLE XVIII, d'Amsterdam
Director: Franz Brüggen

Divendres, dia 13 de maig, a les 21 h.

STANLEY HOOGLAND, fortopiano

Dimecres, dia 18 de maig, a les 21 h.

CAPELLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA DEL MAR, de Barcelona

JOSEP BENET, tenor
ALBERT ROMANÍ, clavicèmbal
Director: Enric Gispert

Dimarts, dia 24 de maig, a les 21 h.

HESPERION XX
MONTSERRAT FIGUERAS, soprano
Director: Jordi Savall

Divendres, dia 27 de maig, a les 21 h.

KECSKÉS ENSEMBLE, de Budapest
Director: Andràs L. Kecskés

VENDA D'ABONAMENTS

Del 14 de març al 9 d'abril
D'11 a 14 i de 16 a 20 h. (de dimarts a dissabte). Al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions. Passeig de Sant Joan, 108, Tel: 258 89 07 08037 BARCELONA.

VENDA DE LOCALITATS

A partir del 5 d'abril al Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions i el mateix dia del concert, a partir de les 19 h.

Servei d'informació de la Fundació Caixa de Pensions. Tel: 317 57 57



FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS



C.D. 150.014-2



C.D. 150.019-2



C.D. 150.016-2



C.D. 150.012-2



DIGITAL RECORDING

MARTANA MUSIC, S. A.
Sistemas musicales, discos y accesorios

C/. Pallars, 84-86, 5^a, 4.^a
Teléfono (93) 309 46 25 - Télex 93446-ANNA-E
Fax 300 92 08

08018 BARCELONA (SPAIN)

dicarse de él, esperemos que primera entrega en serie media de disco compacto (en la serie normal habían salido ya cinco CDs) de uno de los indudables hitos discográficos de la pasada década. Estamos, por tanto, ante un clásico, del que mucho se ha hablado y escrito en los últimos años. Es imposible, pues, aportar con este comentario nada nuevo, pero sí es conveniente apuntar las impresiones más reseñables surgidas al hilo de este feliz reencuentro.

En primer lugar, confirmar lo que Barenboim, Ashkenazy y, más recientemente, Perahia han dejado bien patente: una persona que aúne la condición de pianista y la de director es decisiva de cara a conseguir unos resultados óptimos en cualquier acercamiento a estos **Conciertos** mozartianos. En todo caso, de los tres ejemplos citados, es en éste en donde se aprecia quizá una CAMARADERÍA —no se puede llamar de otra manera— especial entre director-pianista y orquesta: estamos ante verdadera música de cámara realizada con plenitud de medios técnicos, absoluta comunión conceptual y estilística y un desbordante entusiasmo que envuelve tan infrecuente alquimia, un pulso vital inagotable que recorre todos los pentagramas. Barenboim es un mozartiano DE SANGRE, su Mozart es siempre natural, fluido, equilibrado, humano y a fuerza de polifacético, irresistiblemente sugerente. Su "tempo" es siempre flexible, las aristas no existen, la dinámica se expande en infinitos niveles y la articulación de puro natural, resulta difícil asociarla a una voluntad ejecutante.

Como en toda buena música de cámara, el protagonismo no existe y el piano, más que solista, es un "primus inter pares", especialmente en los numerosos —y trascendentales— pasajes en que aquél dialoga con las maderas, que aquí suenan a tales y ocupan en todo momento el lugar preferente que Mozart concibió para ellas. Barenboim, que para ello tuvo buenos maestros, comprende su importancia y, ayudado por unos intérpretes en estado de gracia, entre los que destaca una Thea King insuperable, nos muestra la riqueza contrapuntística y tímbrica de estas obras. El disfrute de los propios hacedores del milagro interpretativo es tan grande, tan palpable, que lo difícil es sustraerse a su fuerza y al encanto y la belleza de esta música única. Indispensable.



MOZART: Divertimenti K 113, 137 y 251. Grupo de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 181-2
Grabación: DDD

Duración: 52' 19"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

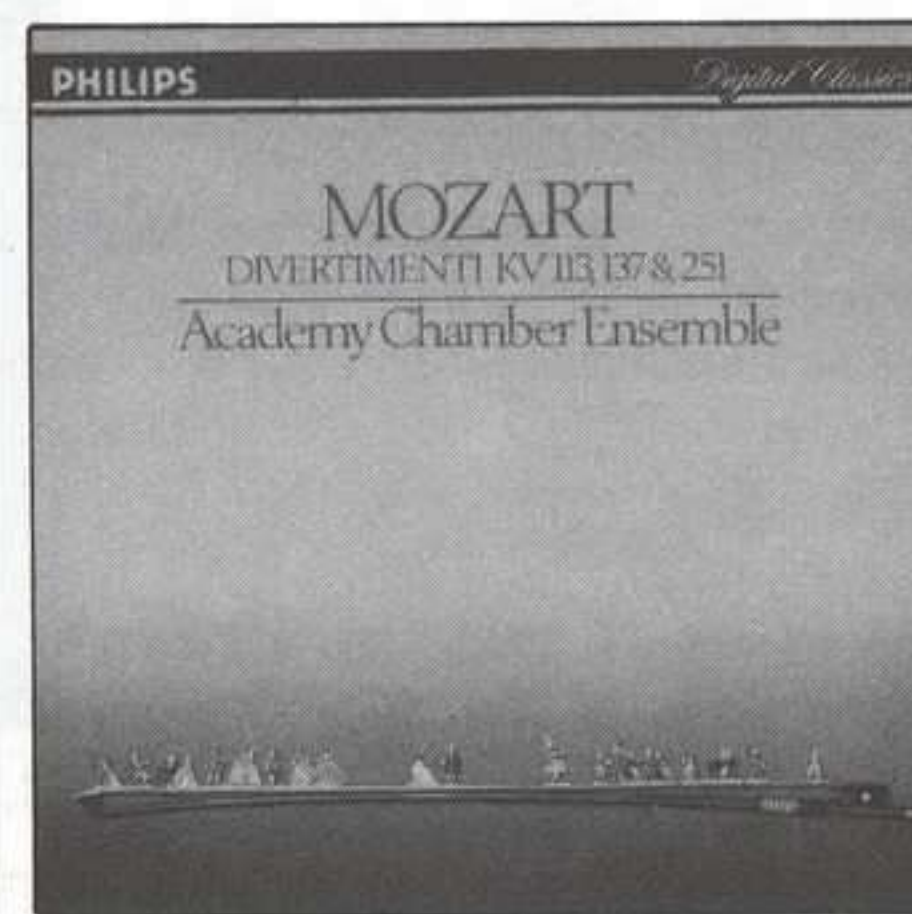
Sonido: ★★★★★

Comentarista: **P. G. M.**



Cuarto disco con **Divertimenti** de Mozart por el Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Nombro los anteriores (con los **K 138 y 287; K 205 y 247; K 334**) porque, junto a éste y los que presumiblemente vengan más tarde, están formando una colección muy recomendable, que el discófilo no debe dejar de lado en sus previsiones de compra; al precio que están los cedés, poco a poco, uno a uno, es más fácil que, después, tener que comprarlos todos a un tiempo. Y, desde luego, hay que tenerlos.

Los **Divertimenti** que incluye el último, o sea el que ahora se comenta, fueron compuestos entre los 15 y 20 años de su autor. Desde el primero, el **K 113**, contemporáneo de **Ascanio in Alba**, hasta el tercero, el **K 251**, que ve la luz el año en que Mozart escribiera el extraordinario **K 247** y la increíble **Serenata "Haffner"**, se produce una importante evolución de escritura, estilo, intenciones y hasta sonoridad en las maneras musicales del autor de Salzburgo. Obsérvese si no, frente al ligero y grácil **K 113**, la carnosidad de texturas a que Mozart llega en el exuberante **K 251**. Disco, pues, por lo que a repertorio se refiere, interesante en sí mismo; también, y claro, más, dentro de la colección.



Las interpretaciones son modélicas en su género, y en la mejor línea de ESTILO Academy. Auténticas joyas del más depurado y redondo hacer camerístico: los Sillito, Shingles, Koster, Nicklin, Brown, etc., ofrecen una auténtica lección en este sentido. En cuanto a la concepción interpretativa, cae dentro de lo que se podría considerar como un Mozart ortodoxo, sin concesiones a la elegancia amanerada pero tampoco con aportaciones dramáticas o psicológicas de nuevo cuño. Es un Mozart hermoso, de estupenda solidez sonora, tan de salón como la música lo requiere, pero alejado de rebuscamientos expresivos o sutilezas forzadas (es decir, de ciertos patrones que tan peligrosamente se están poniendo de moda). La grabación, por otro lado, es igualmente magnífica.

MOZART: Sonatas K 332 y K 333.

Ingrid Haebler, piano.

Marca: Denon. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: 33CO-1848

Grabación: DDD

Duración: 43' 17"

Serie: normal

Interpretación: ★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: **G. B.**



He escuchado en directo repetidas veces el Mozart de la Haebler y me consta (así me lo dijo la propia Haebler) que estas partituras van siendo cuidadosamente anotadas (y, por tanto, se supone que MADURADAS) de una a otra ejecución. Ello me inclina a pensar que este nuevo ciclo mozartiano de la pianista austriaca obedecerá a un enriquecimiento musical respecto al anterior (grabado por Philips va ya para veinte años).



Con estas premisas y conociendo las características técnicas de la Haebler (sonido cuidado, equilibrio de voces, articulación flexible) esperaba bastante más de este registro, efectuado para Denon en agosto de 1986. Mi sorpresa ha venido del hecho de que la Haebler de la impresión de andar algo desorientada en materia de estructuración formal y consecuentemente produce una serie de episodios (en ocasiones, con detalles bellísimos) más bien inconexos. La sensación de organicidad, que se desprende de las (a ratos discutibles) versiones mozartianas de Barenboim, está totalmente ausente en el discurso de la austriaca. Tampoco es que la Haebler adopte un tono juguetón, superficial o que busque un Mozart miniaturista, ya que para lograr esto es menester un sonido mucho más transparente (algo que sí logra Barenboim). Si no se enmienda en sucesivas entregas, me temo que ésta va a ser la grabación FALLIDA de una pianista interesante, sensible (hablo de la Haebler en vivo) y muy musical.



MOZART: Quinteto para oboe, clarinete, fagot, trompa y piano, K 452. **BEETHOVEN: Quinteto Op. 16.** Heinz Holliger, oboe; Eduard Brunner, clari-

nete; Klaus Thunemann, fagot; Hermann Baumann, trompa; Alfred Brendel, piano.

Marca: Philips. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: 420182-2

Grabación: DDD

Duración: 53' 50"

Serie: normal



Neil Black, oboe; Thea King, clarinete; Graham Sheen, fagot; Tony Halstead, trompa; Murray Perahia, piano.

Marca: CBS. Import.

Soporte: disco LP

Referencia: IM 42099

Grabación: digital

Duración: 52' 24"

Serie: normal



Han de Vries, oboe; George Pieterse, clarinete; Brian Pollard, fagot; Vicente Zarzo, trompa; Radu Lupu, piano.

Marca: Decca. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: 414291-2

Grabación: DDD

Duración: 51' 15"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Philips)

★★★★★ (CBS y Decca)

Sonido: ★★★★★

Comentarista: **L. C. G.**



Hace tan sólo unos meses era difícil encontrar cualquiera de estas obras en una tienda de discos. De repente, y como si una provocara la aparición de las demás, han aparecido nada menos que cinco. Competencia demasiado agresiva, creemos, para unas obras bellísimas, pero menores. Desconocemos las otras dos, a cargo desde el piano de Levine y Previn, pero las aquí comentadas tienen un nivel muy parecido, que se mueve entre lo muy bueno y lo extraordinario.



Como resulta imposible extenderse más de la cuenta, pues nuestro redactor-jefe cuenta con minucia las líneas mecanografiadas y recibimos severas reprimendas cuando sobrepasamos los límites permitidos y asignados, trataremos de ser casi telegráficos: la primera versión reseñada adolece de un único punto negro, o gris más bien: Brendel; aquí y allá nos obsequia con esas caídas momentáneas en el vacío y en la cursilería tan característica de su, por otros motivos, admirable arte interpretativo: mordentes, grupetos, apoyaturas y escalas son el caldo de cultivo ideal para sus sali-

OPERAS EN COMPACT DISCS

OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA '88

CBS MASTERWORKS



DONIZETTI
Il Campanello

Agnes Baltsa, Enzo Dara
Coro de la Opera de Viena
Orquesta Sinfónica de Viena
Gary Bertini



ROSSINI

L'Italiana in Algeri

Valentini Terrani, Enzo Dara
Coro de la WDR de Colonia
Capella Coloniensis
Gabriele Ferro



VERDI
Falstaff

Dietrich Fisher-Dieskau
Regina Resnik
Coro de la Opera de Viena
Filarmónica de Viena
Leonard Bernstein



GIORDANO
Andrea Chenier

José Carreras, Eva Marton
Coro y Orquesta de la RTV
húngara
Guiseppe Patane



ROSSINI
Tancredi

Marilyn Horne
Coro y Orquesta del Teatro
La Fenice de Venecia
Ralf Weikert



WEILL
Mahagonny

Lotte Lenya
Orquesta des Sender Freies,
Berlín
Wilhelm Bruckner-Ruggerberg



PUCCINI
**Il Trittico: Il Tabarro,
Sour Angélica, Gianni
Schichi**

Cotrubas, Scotto, Horne,
Domingo, Gobbi, Wixell
Orquesta Philharmonia
Orquesta Sinfónica de
Londres - Lorin Maazel



R. STRAUSS
El caballero de la rosa

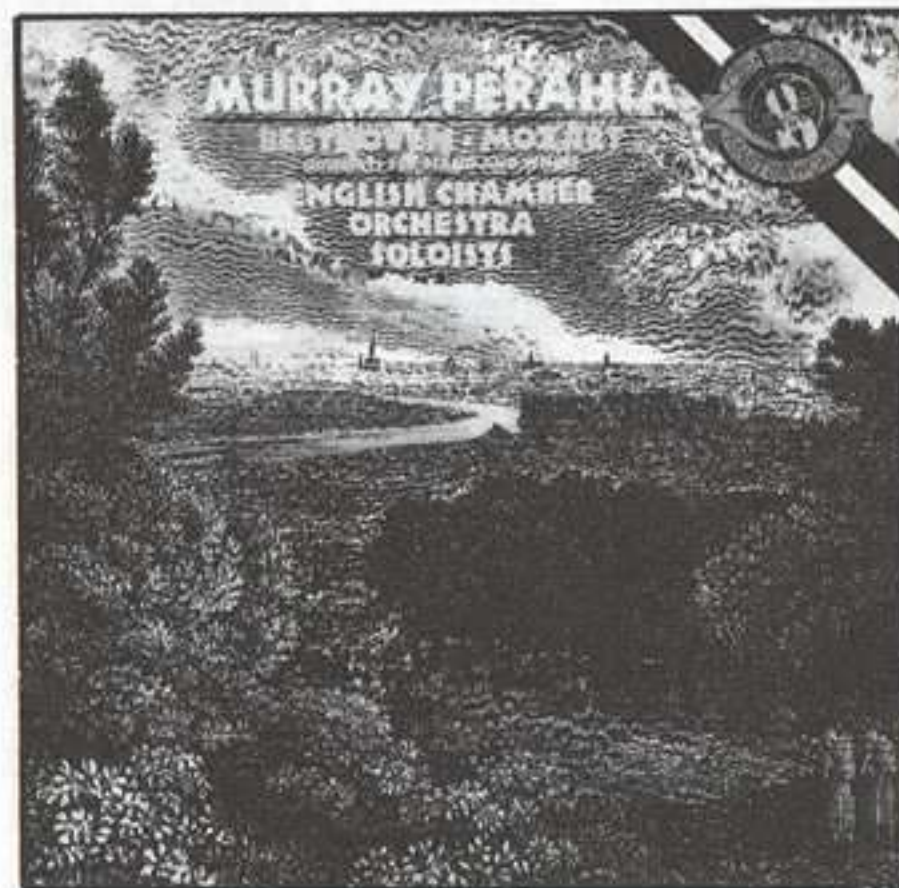
Christa Ludwig
Plácido Domingo
Coro de la Opera de Viena
Filarmónica de Viena
Leonard Bernstein



WEILL
La ópera de tres peniques
Orquesta des Sender Freies,
Berlín
Wilhelm Bruckner-Ruggerberg

das de tono. Por lo demás, tanto él, cuando toca con buen juicio y discreción, como sus compañeros nos ofrecen una verdadera lección de musicalidad y buen gusto. A destacar la maestría sin límites de Holliger y el día no especialmente afortunado de Thunemann y Baumann, especialmente de este último, que, con todo, sigue mostrándose insuperable a la hora de tocar en "pianissimo".

Idéntica musicalidad se respira en la versión de Perahia, que es quien muestra mayor entendimiento con sus compañeros, quizá por la larga colaboración que han mantenido en su grabación de los **Conciertos para piano** de Mozart. Perahia exhibe una vez más su exquisito buen gusto, su cuidadísimo fraseo, su elegancia en la ejecución de todo tipo de adornos, que sabe insertar como nadie dentro del discurso, así como su tendencia a la inexpresividad. Los miembros de la Orquesta de Cámara Inglesa que tocan con él son suficientemente conocidos como para descubrir aquí sus virtudes: Black es (con Bourgue) quizá el único oboísta europeo capaz de hacerle sombra a Holliger, King es el mejor clarinete de los tres que aquí se escuchan, otro tanto ocurre con Sheen, y Halstead es un músico que, de puro polifacético, nos abruma: sin ser un trompa fuera de serie, no desentona en absoluto junto a compañeros tan ilustres.



Lupu quizá no acompañe tan bien como Perahia cuando el piano no es el protagonista, pero sí imprime a su fraseo una mayor personalidad, resultando su estilo tan adecuado como el del pianista americano. Quizá su único defecto sea precisamente esconderse cuando su papel es meramente acompañante, pero aun así sus armonías se entremezclan siempre sabiamente entre las melodías de sus compañeros. De su grupo destaca con luz propia nuestro compatriota Vicente Zarzo, el mejor trompa de los tres (!), que exhibe un sonido redondo, lleno, cálido y de una sugerente belleza. Excelente el resto, especialmente Pieterse, un clarinetista con una extraordinaria capacidad para el matiz dinámico.

Evidentemente, cada versión tiene momentos, incluso movimientos, mejores que las otras, pero detallarlo requeriría demasiado espacio y lo creemos tarea

bastante inútil. Estamos ante tres grandes discos, rebosantes los tres de música de cámara y de placer compartido. Mis preferencias personales se decantan por la versión grabada por Decca, quizá la más personal y comunicativa, seguida por las de CBS y Philips, bien entendido que cualquiera de las tres —en lo que a calidad sonora se refiere, las tres se hallan a idéntico nivel— constituye una opción muy recomendable para hacerse con estas dos obras, tan estrechamente relacionadas entre ellas (modelo y reflejo) y tan poco problemáticas, lo cual siempre es de agradecer.



RAVEL: Trío en La menor para piano, violín y violoncelo. FAURÉ: Trío en Re menor, Op. 120. Marco Fornaciari, violín; Dúo Hayashi, violoncelo y piano.

Marca: Foné. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: 86 F05-11
Grabación: DDD
Duración: 49' 15"
Serie: normal

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★
Comentarista: **L. S.**



Discos como éste no merecen un comentario demasiado extenso. El trío formado por el violinista italiano Marco Fornaciari (que es el primer atril de I Solisti Veneti) y el dúo japonés Hayashi (violoncelo y piano) realiza unas versiones muy poco relevantes de las obras reseñadas. Toda la riqueza melódica y cromática del **Trío** de Fauré pasa completamente inadvertida, y en cuanto al bello **Trío** raveliano, que requiere elevadas dotes de refinamiento sonoro y expresivo, nuestros intérpretes se limitan exclusivamente a LEER, y muy ramplonamente, sus respectivos pentagramas. Quien desee una buena versión de esta obra, le recomiendo la del Trío Beaux Arts (Philips, disponible en CD). De la pieza de Fauré no conozco en este momento ninguna grabación recomendable.

El sonido, pese a tratarse de un registro digital supuestamente reciente (no consta la fecha), es también bastante flojo.



RAVEL: Bolero. Rapsodia Española. Alborada del Gracioso. Menuét Antique. La Valse. Orquesta Nacional de Francia. Director: Eliahu Inbal.

Marca: Denon. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: TD-9039
Grabación: digital
Duración: 56' 44"
Serie: normal

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



A pesar de momentos memorables —como el principio de la **Alborada**— la forma en que Inbal dirige a Ravel acaba por exasperar: persiguiendo la sutileza y el refinamiento tímbrico, lo que ofrece es puro amaneramiento. Por hacer una versión diferente, su versión, es capaz de cualquier efectismo. La lentitud es una constante, desde un **Bolero** sin implacabilidad hasta una **Valse** atomizada en una miríada de pequeños efectos sonoros. Pero, en honor a la verdad, hay que reconocer que esporádicamente se escuchan frases expuestas con mucha elegancia y que Inbal, muy atento a los detalles, domina magistralmente a la orquesta cuando recoge el sonido después de explayarlo. A destacar el poco garbo de la persona que hace sonar las pretendidas "castagnets"; más parece que empuñe una carraca. Por último: el escrito de Inbal que figura en el encarte es lo más pedante y egolátrico que he leído en mucho tiempo...



ROSSINI: Arias de ópera. Raúl Giménez, tenor, Orquesta Escocesa de Cámara. Director: Michelangelo Veltri.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: NI 5106
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 1' 30"

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



Un bello disco frustrado. Repertorio interesantísimo, alternando arias muy conocidas (de **Il Barbiere, Italiana** y **Cenerentola**) con otras poco escuchadas o prácticamente desconocidas (**Tancredi, Pietra del Paragone, L'Occasione fa il ladro**). Raúl Giménez, que se ha hecho cierto nombre como "tenore di grazia" (actuando varios veranos en el Festival rossiniano de Pesaro) posee una voz no excesivamente bella, una dicción clara y expresiva, facilidad para las medias voces y buen gusto para ornamentar. Tales cualidades aparecen en tanto Giménez se mueve en el registro central y en matiz (como máximo) "mezzo-



forte". Pero apenas la voz se eleva al "forte" y traspasa, en tesitura, la zona de paso, el instrumento oscila, pierde base, cala o incluso desafina. Es entonces cuando nos percatamos de la artificiosidad de la emisión, constreñida entre la garganta y la nariz, ora engolada, ora nasal, incapaz de una adecuada proyección. Resultado: toda la brillantez, la galanura y el virtuosismo demandados por Rossini se derrumban, tristemente, en una caricatura del "tenore di grazia". Si Giménez consigue dotar de estabilidad y naturalidad a toda la emisión de la gama, tendremos en él a un intérprete fino, elegante, musical. En caso contrario...



SCHUBERT: Sonata para piano núm. 21, D. 960. Momentos Musicales Op. 94. Jorg Ewald Dähler, piano (hammerflügel).

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8011
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 11' 11"
Serie: normal

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



El protagonista de esta grabación es el instrumento utilizado, un piano construido en 1820 por Brodman en Viena, casi contemporáneo de las propias partituras. Con un teclado de seis octavas y sus cuatro pedales de complicada mecánica, tiene un sonido ambiguo, que, a nuestros oídos, parece ir en contra de los soberbios efectos de modulación presentes en la **Sonata**. En general, Dähler adolece de una cierta falta de expresividad y muestra una tendencia a desdibujar paulatinamente las frases para concluir las abruptamente, con unos arrebatos discutibles porque introducen un elemento exhibicionista en una de las músicas más recogidas que se hayan escrito jamás. También hay momentos excelentes, como el "Allegro vivace" de la **Sonata**, tocado con primor. La interpretación de los **Momentos** es más desigual.

SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 en Do mayor "La Grande". Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult.

Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CDM 7691992
Grabación: ADD
Duración: 54' 8"
Serie: Studio (media)

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



Esta es, como mínimo, la segunda versión que se lanza en CD de serie media de esta magna **Sinfonía**. La anterior era la incomprensiblemente floja versión de Böhm con la Orquesta Estatal de Dresde (D. G. Galleria): una **Sinfonía** que en ninguna de sus dos grabaciones se dio bien al genial director austriaco que tiene en su haber quizá la "**Inacabada**" más extraordinaria que hay en discos (la de la Filarmónica de Viena, Premio RITMO en su día, y por desgracia no en CD).

Tampoco ha habido suerte en esta segunda ocasión: ésta es una de esas versiones que los ingleses ponen por las nubes, y que cuando una las escucha se pregunta cómo son tan chauvinistas o tan maniáticos. En realidad, la interpretación, de 1972, sin ser mala, no tiene nada de extraordinaria y presenta no pocos defectos: por ejemplo, bastantes imprecisiones rítmicas aquí y allá, una escasa claridad de texturas orquestales, una brusca transición de la introducción al "Allegro ma non troppo", algo banal, algún acelerón injustificado (para abordar la coda de ese movimiento); un lento algo rapidillo (siguiendo la indicación "Andante con moto", que en las más grandes versiones suele tocarse casi "Adagio", yo creo que con más acierto) y tímida tanto en lirismo como en su lado trágico; finales efectistas de los dos últimos movimientos.

No es fácil comprender por qué EMI no ha publicado en serie media otras versiones superiores a ésta (y por lo menos tan bien grabadas) que obran en sus fondos, como la de Klemperer o la de Barbirolli, aunque, a juzgar por su política de ediciones en disco compacto de estos magistrales directores, no debe tenerlos en mucho aprecio.

En resumen, no se conforme con las versiones que hay en series de precio reducido de esta **Sinfonía**; gástese más dinero y cómprese la de Barenboim/Filarmónica de Berlín (CBS) o la de Solti/Filarmónica de Viena (Decca) y, por encima de éstas incluso, si no le importa demasiado un sonido monoaural, la de Furtwängler/Filarmónica de Berlín (DG). Tampoco estaría nada mal que pasasen a CD la hermosísima versión de Giulini/Sinfónica de Chicago (DG).



SPOHR: 6 Lieder para baritono, violín y piano, Op. 154. 6 Lieder para baritono y piano. 6 Lieder para soprano, clarinete y piano, Op. 103. Julia Varady, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, baritono; Dmitry Sitkovetsky, violín; Hans Schöneberger, clarinete; Hartmut Holl, piano.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: C 103 841 A

Grabación: DDD
Duración: 50' 17"
Serie: normal

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



Poco a poco la discografía nos va abriendo nuevas parcelas hasta ahora desconocidas de la obra de Ludwig (o Louis) Spohr. Si hasta hace poco tiempo sólo contábamos con grabaciones de algunos ejemplos de su excelente música de cámara, la publicación del oratorio **El Juicio Final** o **Las Postrimerías** por Philips supuso un verdadero acontecimiento, y próximamente Orfeo editará la primera grabación de su ópera **Fausto**, su producción de lieder, de la que esta selección de dieciocho títulos ofrece una amplia y variada muestra (que abarca desde dos de las canciones que forman el Op. 25, de 1809, hasta el Op. 54, de 1856, completo), no posee la calidad, el interés ni la personalidad del citado oratorio, pero demuestra un sólido oficio más allá de su condición de música de circunstancias (el Op. 103 y el Op. 104, con clarinete y violín obligados, respectivamente, fueron escritos contando con unos intérpretes determinados).



Los mejores son, a mi juicio, los **6 Lieder para soprano, clarinete y piano Op. 103**, con una declamación a caballo entre el intimismo del lied (**Zwiegesang**, **Wiegenlied**) y la teatralidad operística (**Sei still, mein Herz**), y en los que el clarinete se une con total naturalidad a la voz. Dentro de los **6 Lieder para baritono, violín y piano Op. 154**, en los que la inclusión del violín resulta algo más artificiosa que la del clarinete en los anteriores, al no conseguir una perfecta fusión con la voz, hay una interesante versión de **Erkönig**, muy diferente y de menor dramatismo a la de Schubert. Como suele ser habitual en los discos de la casa Orfeo dedicados a cubrir los huecos existentes en las grabaciones de música romántica alemana, la interpretación trata las obras con absoluta dignidad. Contar con Fischer-Dieskau para doce de los lieder es toda una garantía, y la bellísima Julia Varady sabe mantener en los seis del Op. 103 una sofisticada elegancia que, en otros casos, se podría traducir en frialdad, pero aquí resulta muy ade-

cuada, y es un verdadero placer disfrutar del magnífico momento de su timbrado instrumento.

Hartmut Höll es el impecable acompañante que acostumbra, y los dos instrumentistas añadidos realizan su cometido con total solvencia: el violinista Dmitry Sitkovetsky, algo impersonal en ocasiones, ofrece con su bello fraseo el tributo al decorativismo, y el clarinetista Hans Schöneberger (que ya dialogara a la perfección con Julia Varady en **Los Amores de Teolinda** de Meyerbeer, otra partitura rescatada por Orfeo), posee un cálido sonido y una gran musicalidad. Por último, la grabación es irreprochable, con una atmósfera camerística muy lograda.



VILLA-LOBOS: Bachianas brasileiras núm. 4; Guia práctico; Poema singelo; Caixinha de música quebrada; Saudades des selvas brasileiras núm. 2; As tres Marias; Valsa da dor; Cirandas núms. 14 y 4; Ciclo brasileiro. Cristina Ortiz, piano.

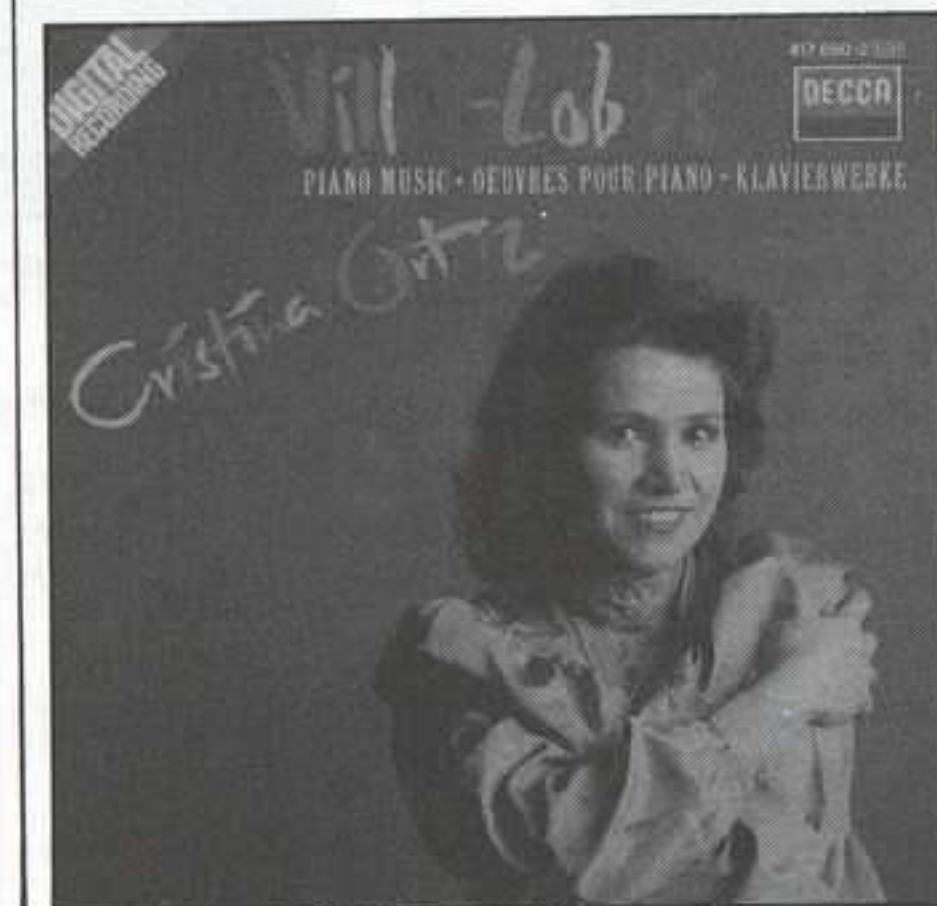
VILLA-LOBOS: Bachianas brasileiras núm. 1; Suite para voz y violín; 2 Preludios y 2 Fugas de El Clave bien temperado, de Bach (transcripción para orquesta de violonchelos); **Bachianas brasileiras núm. 5.** Jill Gomez, soprano; Peter Manning, violín. The Pleeth Cello Octet.

Marca: Decca e Hyperion. Importador: Harmonia Mundi (Hyperion)
Soporte: disco compacto
Referencia: 417 650-2 y CDA 66257
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 6' 39" y 53' 39"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
(Decca; Hyperion: Bachianas, Suite)
★★★★ (Hyperion: resto)
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **P. G. M.**



Dos interesantes y magníficos cedés con música de Villa-Lobos, que, casi simultáneamente, aparecen en el mercado discográfico español; un espléndido compendio de piezas para piano por la instrumentista de origen brasileño Cristina Ortiz y otro con repertorio para grupo de violonchelos, conjunto instrumental al que tanta música dedicó el autor de Río de Janeiro. En el segundo caso, grabación patrocinada por ICI Brasil, S.A.,



en conmemoración del centenario del nacimiento de aquél, cumplido el pasado 1987. Doblemente interesantes, si se quiere, porque, excepción hecha de la famosísima **Bachiana brasileira núm. 5**, la relación entre calidad de la obra de Villa-Lobos y asiduidad con que ésta lleva al disco no puede ser más descompensada.

Villa-Lobos fue un compositor vivencial, caliente, de llana comunicatividad y colorido fulgurante y, sin embargo, músico de peso, respetado y querido por sus contemporáneos más vanguardistas. Su música respira frescura, sinceridad y una honestidad que quizá sea la clave de ese respeto. Al margen, en todo caso, de consideraciones sobre su adecuación a las corrientes musicales propias del tiempo que vive, Villa-Lobos escribe con gancho, llama la atención y hasta enamora.



Cristina Ortiz, joven pianista todavía pero con una importante carrera internacional a sus espaldas, ha hecho una preciosa y representativa selección de la obra para piano de Villa-Lobos en el primero de los discos reseñados: más arriba. Piezas en las que, de una manera u otra, se ponen de manifiesto los aspectos más esenciales de la música del autor brasileño; siempre esa extraña mezcla entre academicismo (en el mejor sentido de la palabra) y sabor popular que caracteriza la misma. Y por lo que a la interpretación se refiere, si no sé bien qué podría esperarse de Cristina Ortiz en un repertorio digamos clásico, para Villa-Lobos se puede afirmar que su conocimiento y adecuación a la música es perfecto. Tiene excelente técnica y buen sonido, pero sobre todo se aproxima a los pentagramas Villa-Lobianos con una entrega y amor encomiables. Ello se nota muy particularmente en las obras de mayor envergadura (la forma de asumir la música de Villa-Lobos me recuerda un poco a lo que le pasa a Alicia de Larrocha con la de Granados), como **Ciclo brasileiro**, **Poema singelo**, la **Bachiana núm. 4** o **Saudades des selvas brasileiras**. Un disco, en fin, espléndido por repertorio, interpretación y también grabación, que es magnífica. Muy recomendable.

El segundo de los que se comentan no es tan redondo, aunque también sumamente intere-

sante. El Octeto de chelos de Anthony Pleeth (violonchelista de ilustre y ya legendario apellido; es hijo de Williams Pleeth) lleva a cabo una extraordinaria versión de la **Bachiana brasileira núm. 1**, tocada de forma brillante y envolvente, pero no así de la **Núm. 5**, algo sosa y desvaída. La soprano Jill Gomez, por otra parte, interpreta con nervio y credibilidad, pero su voz es demasiado grande para la parte vocal correspondiente; la mueve con dificultad, y ello resta encanto a la versión, por más que el color de aquella sea adecuado y bello. Lo es más todavía, y por eso la versión funciona maravillosamente, para la **Suite para voz y violín**, una música de tintes indios, menos refinada que la **Bachiana núm. 5**, bastante menos cantabile, pero subyugadora y fascinante. Por último, las transcripciones de **Preludios y Fugas de El Clave bien temperado** no corren las cuatro la misma suerte. Muy bien —enormemente dramática— la del **Preludio núm. 8** del Libro I, demasiado amables y refinadas el resto. En conjunto, no obstante, un disco compacto bastante recomendable. La toma sonora es excelente.



WEBERN: Obra completa para cuarteto de cuerda. Cuarteto Italiano.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 726-2
Grabación: ADD
Duración: 52' 55"
Serie: normal

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



Hace poco pedíamos en estas mismas páginas la aparición en nuestro mercado precisamente de este disco, la única aproximación de uno de los más grandes cuartetos de cuerda de nuestro siglo a la música de éste. Reciente aún la escucha de las modélicas versiones de LaSalle, comentadas en nuestro ensayo publicado en el número de enero, parecía difícil adentrarse con mayor lucidez, con mayor conocimiento de causa que los estadounidenses. Pues bien, en una lectura prácticamente coetánea (1970), los italianos consiguen desentrañar tan bien como ellos un mundo estético y expresivo tan complejo, aunque partiendo de premisas —y consiguiendo, por tanto, resultados— muy diferentes.

El Webern del Italiano parte de un **Movimiento lento** que el LaSalle no incluye en su integral y arriba al Cuarteto Op. 28 siguiendo un camino lógico, sin rupturas, en el que cada paso viene directamente dado por el anterior. Así, ese primer Webern es para el Italiano brahmsiano, incluso straussiano en algunos momentos, aunque el mundo de

Schenberg, sobre todo de su **Noche Transfigurada**, también planea abiertamente por encima de los pentagramas. La recreación del Italiano es, como siempre, de una belleza sonora sin precedentes y, en este sentido, el pasaje del solo de violonchelo con contrapunto melódico de violín primero y acompañamiento en pizzicato de violín segundo y viola (ésta se unirá poco después en un contrapunto a tres bandas), es de los que levantan de la butaca. Algo parecido ocurre con toda la sección final en pp, en la que consiguen unas sonoridades que resulta muy satisfactorio saber que fueron concebidas por Webern.



En el **Cuarteto** de 1905, sin número de opus, sí que podemos hallar ya un punto de comparación con el LaSalle. De entrada, 17' 22" del Italiano contra 12' 10" de aquél. Ese sonido intelectualizado, fruto de su propia visión de esta música, de los americanos se transforma también en esta versión en un sonido más cálido, más rico en matices y abiertamente más bello. El enfoque es también más posromántico (la música lo está pidiendo a gritos) y menos herético. Es una interpretación apasionada y convencida, de una rara intensidad y con un impecable planteamiento formal. El LaSalle es, por el contrario, menos contemplativo, más decidido y, por ello, el "tempo" —tan vagamente indicado por Webern— más rápido. Ambos enfoques, está claro, son posibles y el conocimiento de ambos, pues, obligado y recomendable.

Con los **Cinco Movimientos, Op. 5** llegamos al Webern más característico, pero también aquí son perceptibles las diferencias, incluso en piezas como la tercera, de poco más de medio minuto de duración (la intensidad del unísono final es mucho mayor en los italianos, que plantean, curiosamente, un final más abrupto y de mayor sentido conclusivo). Es un Webern que se siente más cercano, menos abstracto, conciso pero comprensible, esencial pero lleno de sugerencias. Los logros sonoros del Italiano en los múltiples procedimientos técnicos prescritos por Webern ("sul ponticello", "tremolandi", "col legno", "pizzicato", "glissando", "glissando en pizzicato" en la última de las Bagatelas) son impresionantes,

especialmente si los pensamos producidos por un grupo tenido como paradigma del clasicismo, como consumados traductores de Mozart y Haydn casi en exclusiva. Pero su interpretación evidencia que aman esta música, que la comprenden y que saben cómo explicarla, pues es casi una explicación lo que requiere un mensaje tan complejo. En fácil error caerían quienes califiquen su lectura de romántica; acertarán quienes hablen de un Webern expresivo, humano, que es precisamente el Webern que adivinamos en sus cartas o en sus escritos. Tan válida resulta esta lectura como la del LaSalle, a pesar de ser tan grande la distancia que las separa. Ambas son perfecto y acabado fruto de sus autores, de su manera de tocar y de su manera de pensar.

Una nueva obra de Webern no contenida en el tan citado álbum del LaSalle publicado por DG y un Webern distinto y extraordinariamente atractivo aconsejan sin duda hacerse con esta pequeña joya, que recoge fielmente el que ha sido el más bello y empastado sonido cuartetístico de las últimas décadas.



WOLF: 21 Lieder de juventud. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8706
Grabación: DDD
Duración: 44' 2"
Serie: normal

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



El presente disco contiene veintuno de los casi cien lieder juveniles de Hugo Wolf. Los cinco lieder con texto de Eichen-



dorff, compuestos entre 1880 y 1883, se pueden considerar como un anticipo del ciclo que realizará Wolf sobre el gran lírico en 1888. Los dieciséis lieder sobre poemas de Heine son el resto de una proyecto que Wolf intentó publicar inútilmente entre 1876 y 1880. El joven Wolf deja percibir claramente la influencia ejercida sobre él por los lieder de Schubert y Schumann (sobre todo en los cinco de Eichen-

dorff, más decididamente románticos). En cuanto a los de Heine, es inevitable la referencia a Schumann, que ha puesto anteriormente en música muchos de ellos (como **Aus meinen grossen Schmerzen** o **Du bist wie eine Blume**), lo que no impide que ya se aprecie la dirección que tomará la producción de Wolf, con una especial facilidad para extraer la esencia más íntima de los textos y llegar a expresar con ello el desgarramiento y el pesimismo de una austeridad casi desolada, producida por sus enfermedades y trastornos, y no menos por el dolor general del fin de siglo.

Dietrich Fischer-Dieskau conoce como nadie el mundo de Wolf, por haberse adentrado hasta lo más profundo de sus entrañas en diferentes ocasiones. Sin embargo, nunca carga las tintas pensando en un Wolf más maduro, sino que sabe exteriorizar esta espontaneidad de los veinte años, aunque hay que reconocer que muchas veces tengamos que perdonarle no encontrarse ya en plenitud de facultades. El pianista Hartmut Höll es, también como siempre, atento, dialogante y sensible acompañante del gran maestro berlinés. Y la grabación es extraordinaria. Un disco complementario para profundizar en la fascinante personalidad de Hugo Wolf, servido por su mejor valorador y su fiel escudero.

RECITALES

"EGIPTO: LOS MUSICOS DEL NILO". Las columnas de Karnak. O fresa. Rosa de Luxor. Abou Zeid el Hilali. Taksim arghoul (petit). Taksim arghoul (tayaram). Taksim mizmar. Sibs.

Marca: Ocora. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: C 559006
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 9' 48"
Serie: normal

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



Este disco pertenece a la colección Ocora, bajo cuya marca están grabadas diferentes músicas populares y primitivas, de diversas etnias mundiales.

En principio creo que es un disco dirigido a un sector muy reducido de estudiosos o coleccionistas de folclore mundial. La grabación, de ocho piezas —reseñadas arriba— está compuesta de dos recitales diferentes; el primero, de cuatro piezas, grabado durante el Festival de Chateauvallon, el 21 de agosto de 1976, está editado en un LP Ocora 558514. El segundo, con los cuatro últimos títulos, está grabado en la Casa de Radio

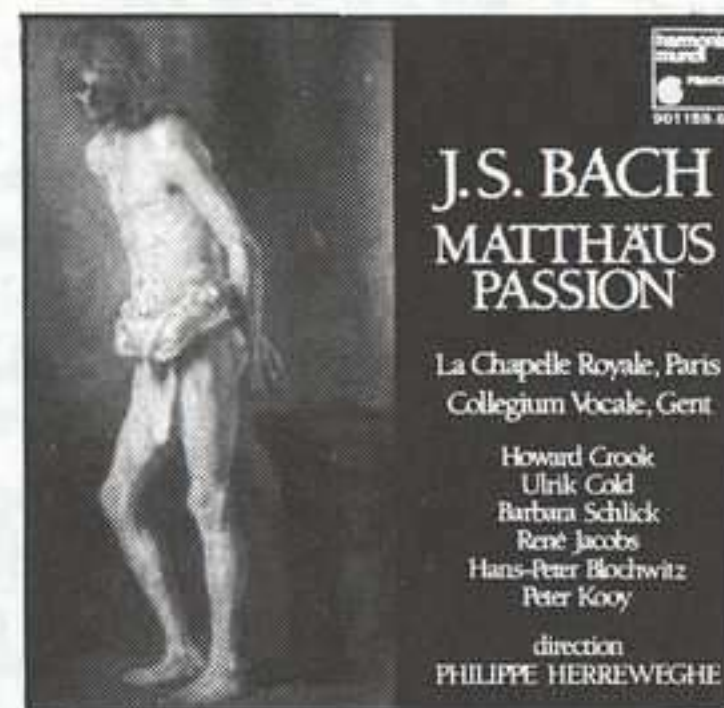
N . O . V . E . D . A . D . E . S



LA CHAPELLE ROYALE / PHILIPPE HERREWEGHE

J.S. BACH

Johannes Passion. Pasión según Sant Juan. Collegium Vocale, Gent. La Chapelle Royale, París. Howard Crook, Peter Lika, Barbara Schlick, Catherine Patriasz, William Kendall, Peter Kooy.
Direction,
PHILIPPE HERREWEGHE
HMC CD 901264.65.
HMC LP 1264.65.
HMC MC 401264.65.



J.S. BACH

Matthäus Passion. Pasión según San Mateo. La Chapelle Royale, París. Collegium Vocale, Gent. Howard Crook, Ulrik Cold, Barbara Schlick, René Jacobs, Hans-Peter Blochwitz, Peter Kooy.
Direction:
PHILIPPE HERREWEGHE
HMC CD 901155.57.
HMC LP 1155.57.
HMC MC 401155.57.



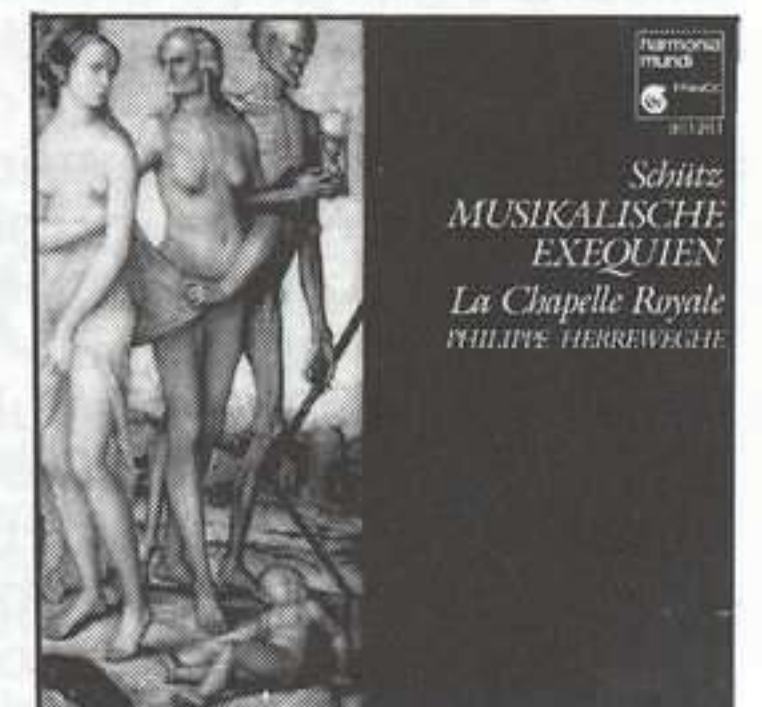
MONTEVERDI
Vespro della Beata Vergine. La Chapelle Royale. Collegium Vocale Les Saqueboutiers de Toulouse. PHILIPPE HERREWEGHE.
HMC CD 901247.48.
HMC LP 1247.48.
HMC MC 401247.48.



JOSQUIN DESPREZ
Stabat Mater, Motets. La Chapelle Royale. PHILIPPE HERREWEGHE.
HMC CD 901243.
HMC LP 1243.
HMC MC 401243.



JEAN-BAPTISTE LULLY
Grands Motets. Solistas, coros y orquesta de La Chapelle Royale. PHILIPPE HERREWEGHE.
HMC CD 901167.
HMC LP 1167.
HMC MC 401167.



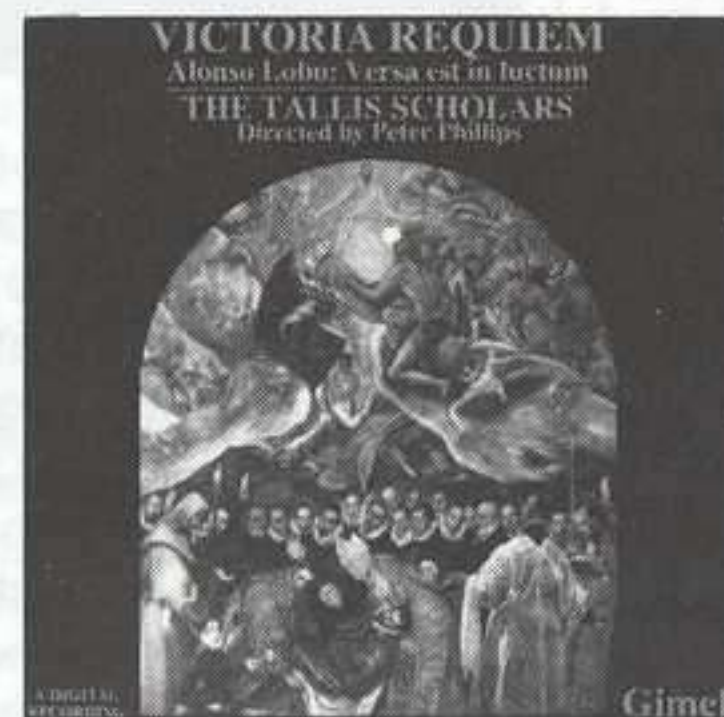
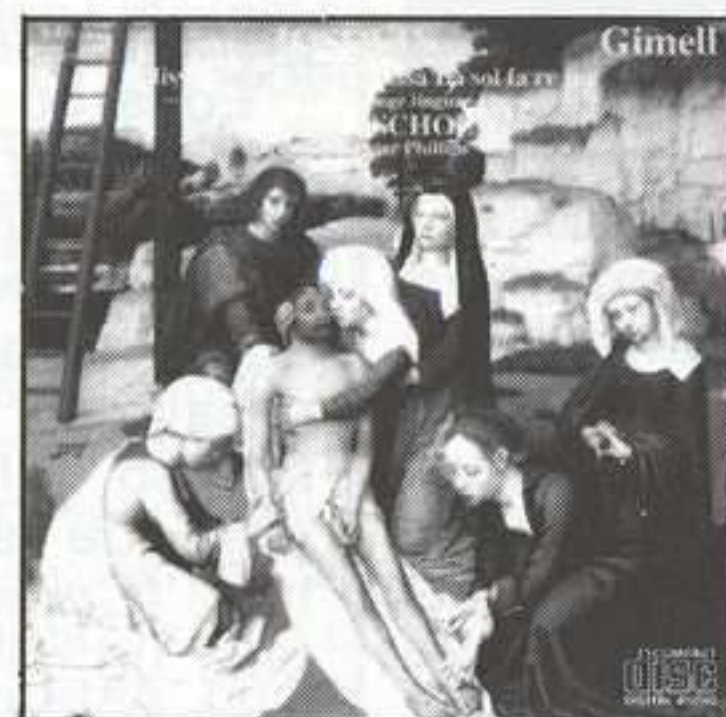
SCHÜTZ
Musikalische Exequien. La Chapelle Royale. PHILIPPE HERREWEGHE.
HMC CD 901261.
HMC LP 1261.
HMC MC 401261.

Gimell

Una nueva propuesta fonográfica en el mercado español para los amantes más exigentes de la música. Discos que deseará oír una y otra vez.

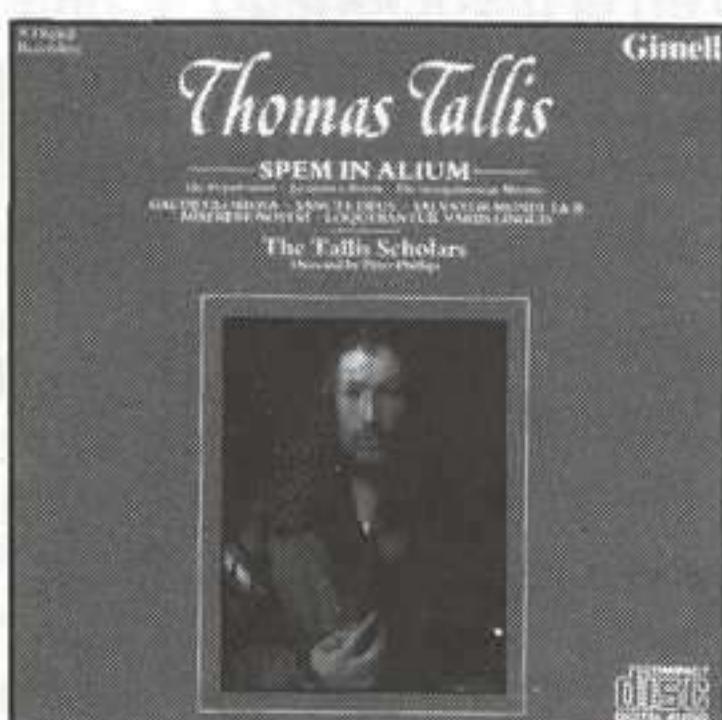
JOSQUIN

Missa Pange lingua. Missa La sol fa re mi. Plainchant: Pange lingua. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 009. LP GIM 1585-09. MC GIM 1585T-09.

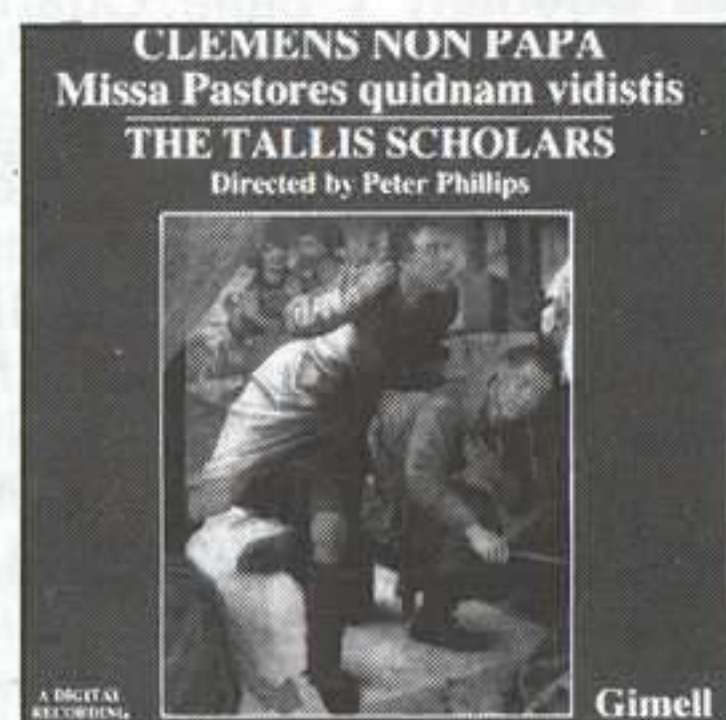


VICTORIA REQUIEM

Alonso Lobo: Versa est in luctum. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 012. LP GIM 1585-12. MC GIM 1585T-12.



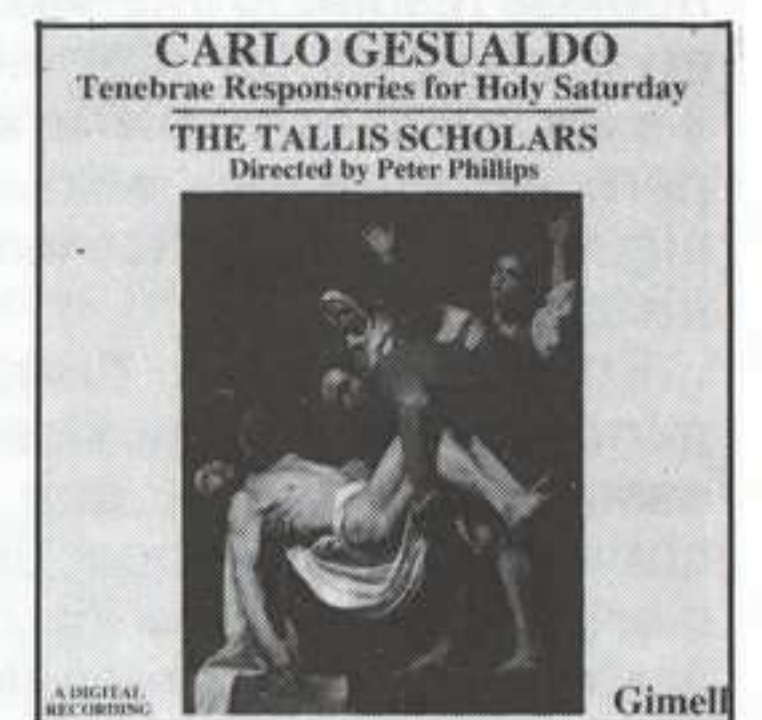
THOMAS TALLIS
Spem in Alium. Gaude Gloriosa-Sancte Deus. Salvator Mundi I & II. Miserere Nostri-Loquebantur variis linguis. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 006. LP GIM 1585-06. MC GIM 1585T-06.



CLEMENS NON PAPA
Missa Pastores quidnam vidistis. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 013. LP GIM 1585-13. MC GIM 1585T-13.



PALESTRINA MASSES
Missa Brevis. Missa nasce la gioia mia. Primavera: Nasce la gioia mia. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 008. LP GIM 1585-08. MC GIM 1585T-08.



CARLO GESUALDO
Tenebrae Responsories for Holy Saturday. THE TALLIS SCHOLARS. Director Peter Phillips. CD GIM 015. LP GIM 1585-15. MC GIM 1585T-15.

Francia el 14 de octubre de 1979, durante un concierto público de la serie "Músicas tradicionales".

Aunque no tengo ni conocimientos suficientes ni elementos de juicio para valorar justamente el presente disco, creo que no podemos dudar de su mérito ni de su autenticidad dentro del grupo de músicas tradicionales. O sea que lo primero que hay que hacer es mentalizarse un poco, ya que no se trata de escuchar nuestros instrumentos habituales... En cuanto a reminiscencias, muchas, y todas las que nuestra imaginación pueda encontrar. Por ejemplo; en el quinto tema podemos imaginar la semblanza con un solo de gaita, con su ronco; aquí el ronco es un pedal sobre la nota Si, larguísima, de dos minutos, o sea todo lo que dura el Taksim, hasta la entrada del ritmo del Tam-Tam (o Tabla?).

Para tener una idea un poco aproximada de lo que es un Taksim... creo que la equivalencia más aproximada puede ser como el solo libre de un flamenco o un músico de jazz, que improvisa a voluntad sobre la pieza que se esté tocando, sobre las armonías o la estructura de la pieza, volviendo "da capo", o sea repitiendo todas las veces que estén convenidas, o que él desee.

Como casi toda la música primitiva, resulta muy repetitiva. Esto es más comprensible teniendo en cuenta que los orígenes son casi siempre rituales y en el ritual, la reiteración y el aumento progresivo de volumen sonoro, consigue estados de ánimo de mucha excitación, incluso paroxismo y trance.

Difícil de traducir satisfactoriamente, todas las descripciones de cada instrumento, pero las equivalencias, en mucho más primitivo, pueden ser: un rabel; una dulzaina, o un oboe; un doble clarinete con uno de los tubos más largo que el otro; una flauta de caña y un tam-tam de cerámica o de tronco hueco.

Estos músicos populares recorren su país amenizando con su música los más diversos festejos locales o familiares, y creo que hubiese resultado interesante ver en fotografías los instrumentos y a los músicos en plena acción, pero en el librito sólo vienen algunas descripciones y algo de historia.

En resumen, un disco para minorías estudiosas. O en todo caso, para todo el que sienta curiosidad por conocer un poco ciertos orígenes de la música árabe que en los recitales hemos escuchado con violín, flauta de caña, laúd, cimbazón y tam-tam de cerámica. Años después se añadió acordeón con cuartos de tono, y actualmente llegan a incorporar guitarra eléctrica y saxofón alto. Pero esto pertenece ya a otra historia.

MONTSERRAT CABALLE Y JOSE CARRERAS EN PARIS. Nueva Orquesta Filarmónica. Director: Edoardo Muller.

Marca: Rodophe. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: RPC 32501
Grabación: ADD
Duración: 57' 14"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (M. Caballé)
★★★★ (J. Carreras)
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **C. R. S.**

La casa Rodolphe nos presenta una grabación efectuada en la Sala Pleyel de París el 19 de marzo de 1979 durante un concierto público protagonizado por Montserrat Caballé y José Carreras. En numerosas ocasiones ambos divos han cantado juntos en recitales de parecidas características al aquí ofrecido. El documento es interesante y contiene algunas interpretaciones verdaderamente memorables, en especial por lo que respecta a Montserrat Caballé, espléndida de voz, de capacidad comunicativa, de fraseo, y con algunos de esos prodigios de cuyo secreto es la única cono-



cedora entre todos los cantantes de este siglo. Aparece ya magnífica en "Tanti affetti" de **La donna del lago** de Rossini que abre la sesión y la atmósfera de seguridad, de belleza, de inspiración interpretativa nos acompañará durante todas sus intervenciones. Incluso en "La mamma morta" de **Andrea Chenier**, que nunca ha cantado de manera redonda, resulta convincente. Estupendos momentos tiene también en el "Pace, pace, mio Dio" de **La forza del destino** aunque se lo he oído todavía mejor en otras ocasiones; absolutamente increíble, literalmente maravilloso, único, el "Depuis le jour" de **Louise**, en un alarde de técnica, con unos pianísimos, unos filados y una línea de canto de portentosa belleza, sustentados por un asombroso fiato. La exquisitez, delicadeza y ensoñación amorosa de la que hace gala en esta página la soprano catalana son algo que sólo escuchándolo puede hacerse una idea cabal. Sencillamente, un placer para los oídos de los dioses.
José Carreras es un caso algo

distinto. En esta ocasión, el centro y el primer agudo —Sol, La bemol— resultan excelentes, por timbre, brillo y anchura. La voz de Carreras es una de las más bellas —si no la más bella— de todos los tenores de hoy, y empleada con su noble línea, color y excelente estilo del melodrama italiano de la segunda mitad del siglo XIX, es un regalo escucharla. Los problemas empiezan en la zona más aguda —La natural, Si bemol, Si natural— en los que la voz va tornándose cada vez más tirante, requiriendo del tenor un esfuerzo que, en ocasiones, resulta algo agobiante. Esto varía en Carreras según esté más o menos fresco. Cuando está descansado, aun cuando las notas más altas no le resulten fáciles, llega a ellas sin esa sensación angustiosa de otras veces en las que, acaso por un exceso de actuaciones, la voz no se halla en buenas condiciones. En la presente grabación se encuentra en una situación no óptima aunque sí bastante buena, a excepción de las notas más altas, en la que Carreras debe hacer un esfuerzo por llegar a ellas, no pudiendo mantenerlas. Esto se hace patente, por ejemplo, en los agudos de "Nesun dorma" o del dúo final de **Andrea Chenier** en el que el Si natural está emitido de modo muy forzado y apenas sostenido. Como contrapartida, Carreras nos ofrece momentos de gran belleza, con un canto emotivo, cálido e incluso apasionado que sienta muy bien al protagonista de la ópera de Giordano. Hace también cosas notables en el aria de **Le Cid** y en el dúo de **Poliuto**, en el que, al igual que en la página de **Andrea Chenier**, cuenta a su lado con una Montserrat Caballé en plena forma.

Edoardo Muller se limita a acompañar de manera convencional. El sonido capta la atmósfera del evento, con un primer plano de las voces y también el desatado, y justificado, entusiasmo del público. Un disco, pues, de recomendación absoluta. (Como nota final quisiera citar un detalle de compañerismo por parte de Montserrat Caballé. Cuando en el mencionado dúo final de **Andrea Chenier**, Carreras tiene que cortar el agudo con que se cierra la página por pura imposibilidad, la señora Caballé, pese a estar plétorica de facultades, al darse cuenta de la situación de su compañero, corta también inmediatamente el suyo. De cualquier modo, y a pesar de la mencionada limitación del tenor, un gran recital de dos grandes cantantes).

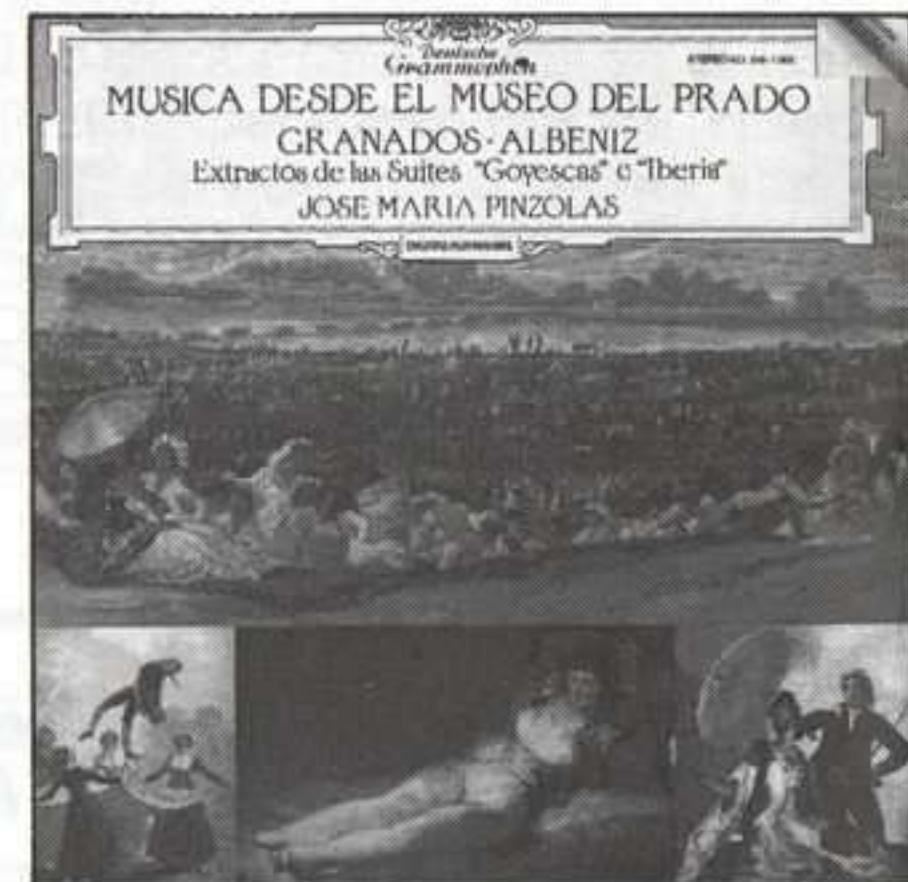
MUSICA DESDE EL MUSEO DEL PRADO. Obras de Granados y Albéniz. José M.^a Pinzolas, piano.

Marca: Deutsche Grammophon
Soporte: LP
Referencia: 423 256-1

Grabación: digital
Duración: 49'
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **C. R. S.**

Bajo el título "Música en el Museo del Prado", tomado, según se nos indica en la carpeta, de un programa de Televisión Española en el que intervino José María Pinzolas, se ofrece en este disco una selección de obras de Granados y Albéniz. Del primero, dos números de **Goyescas** —"Quejas o La maja y el ruiseñor" y "El fandango del candil"— además de **El Pelele** y el **Allegro de concierto**; del segundo, tres números de **Iberia** —"Lavapiés", "Rondeña" y "El Albaicín". No soy muy partidario de los discos realizados con páginas tomadas de aquí y de allá. Creo que para su importante debut discográfico con la Deutsche Grammophon, Pinzolas debió haber elegido la **Iberia** completa o bien un recital de Granados centrado en **Goyescas**. Es muy posible que en la selección final y en su título hayan influido razones comerciales ajenas al artista.



Lo que es muy positivo es que un pianista joven y con ganas de hacer un carrera internacional haya accedido a una compañía multinacional con la repercusión que, probablemente, tendrá en la difusión de su nombre. Por fortuna, Pinzolas se muestra en excelente forma, con un buen dominio del estilo de la música española, tocando con gusto y sensibilidad —por ejemplo lo demuestra en esa página maestra que es "Quejas o la maja y el ruiseñor", en la que da pruebas de finura expresiva sin caer en el sentimentalismo—. Las terribles dificultades de los números de **Iberia** están resueltas con brillantez. Acaso en algún momento la transparencia de las texturas no sea completa y aunque los "tempi" son por lo general muy sensatos, de vez en cuando se observa alguna pequeña precipitación. En todo caso una presentación muy prometedora. Esperemos más discos de José María Pinzolas.

El sonido, con ser aceptable, no es todo lo claro y nítido que sería de esperar en una grabación de 1987. Mi ejemplar presenta, además, algún ruido molesto. Es lástima que no se haya editado en compacto.

"OBERTURAS CELEBRES". **WAGNER: Los Maestros Cantores de Nüremberg. VERDI: La Forza del Destino. MOZART: La Flauta Mágica. BEETHOVEN: Leonora II. BRAHMS: Obertura Trágica.** Orquesta Estatal de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: C 161 871 A
Grabación: DDD
Duración: 49' 28"
Serie: normal

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

Considero que Sawallisch es un director que no goza de la popularidad que merece. Su nombre es casi desconocido para muchos. En compensación, goza de la admiración fervorosa de quienes le conocen en su doble actividad de director y de pianista acompañante de afortunados liederistas. Su actividad se desarrolla básicamente en los países germánicos y, desaparecidos Böhm y Jochum y acusando Karajan el paso de los años, puede ser considerado como depositario de la gran tradición centroeuropea en la dirección orquestal. Este disco es una buena ocasión para comprobarlo y, en él, lo bueno se codea con lo mejor.

Sawallisch dirige la obertura de **Los Maestros Cantores** sin trepidaciones, como si quisiera aligerarla (y aquí se podría discutir si esta pieza, descontextualizada, no requiere un poco más de contundencia). La de **La Forza del Destino** me parece estupidamente interpretada. Acentuada y urgente, sin "pathos" innecesario, resulta elegante y expresiva. En relación con la pieza que la precede, es como si, bajo la batuta de Sawallisch, el germanismo de Wagner y la italianidad de Verdi cedieran cada cual en beneficio mutuo.

La interpretación de la obertura mozartiana me parece muy MODERNA y nada gangosa y baste decir que la **Leonora II** sea, tal vez, lo mejor del disco. En cuanto a la **Obertura Trágica** de Brahms, es precisamente eso y no el producto efectista y desenchajado con que, a veces, se nos aburre. En suma, un disco muy satisfactorio.

"SOUVENIRS DE VENICE". Canciones de Rossini, BEETHOVEN, SCHUBERT, MENDELSSOHN, JENSEN, GLINKA, TANEYEV, GOUNOD, MASSENET, FAURÉ y HAHN. Anthony Rolfe Johnson, tenor; Felicity Lott, soprano; Ann Murray, mezzo; Richard Jackson, barítono; Brian Brooks, violín; J. Pearson, cello; H. d'Alton, mandolina; Graham Johnson, piano.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto

Referencia: CDA 66112
Grabación: DDD
Duración: 49' 23"
Serie: normal

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **A. M.**

Este disco hará sin duda las delicias de los amantes de las "salonaden", los balnearios, los almanques, los saragüetes, las tarjetas postales y los caramelos de violeta. El "petit bouquet" de canciones venecianas es tan simpático e inofensivo como un libro de viajes romántico o como un paquete de cartas de amarillado papel atado con cinta de raso. En medio de todo ello, sólo Schubert y un poco Mendelssohn (no desde luego Beethoven) se destacan del conjunto con el perfume de una rosa dejada secar entre las páginas de un libro de poesía.



Para el melómano, encontrarlos de sopetón con la música que amamos dentro del contexto que la vio nacer, es tan revelador como —¿por qué no reconocerlo?— desolador: música de primera fila y música mediocre confunden inquietamente sus aromas en las redes espesas de la intrahistoria decimonónica. Mas, escuchar esta música es tan saludable como ir a tomar las aguas.

Todo el disco está bien cantado y tocado, con más gracia de lo que cabría esperar de unos ingleses que no se esfuerzan para nada en disimular lo que la música que interpretan pueda tener de "kitsch" ni lo ajadas que estén las esquinas de la partitura, abierta sobre el atril del piano de bronceos candelabros.

SUTHERLAND: Arias de bel canto de DONIZETTI, VERDI, BELLINI, MEYERBEER y ROSSINI. Welsh National Opera Orchestra. Director: Richard Bonyngge.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco LP.
Referencia: 417 253-1
Grabación: digital
Duración: 48' 33"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **E. G. O.**

El nuevo registro del "tándem" Sutherland/Bonyngge es como catar un viejo vino. Buena sole-
ra.

La voz, obvio y lógico, aparece avejentada, pero la técnica es envidiable. Se le podrá criticar, pero poco en la sabiduría de su escuela. ¿Cuántas sopranos, sin ser eximias, de hoy nacidas en 1927 pueden interpretar **I Puritani**, **Lucia** o **La Sonnambula** como Sutherland en 1987?

Baza muy importante en este disco es la recuperación de obras juveniles de Donizetti: **Il Castello di Kenilworth** y **Betty** o **La capanna svizzera**; la primera, como otras, predecesora de la perfecta **Lucia di Lammermoor** y la segunda, más cercana al mundo de **La Fille du Régiment**. En ambas, Sutherland sale airosa tanto en la tesitura como en su estilo, sin fisuras. Brillante en

Crítica discográfica

Attila e I Capuleti. Notable en el resto de las ejecuciones (**La Favorita**, **L'Africaine**, **Guillaume Tell** y **Il Barbiere**) ya que se echa en falta una mayor frescura y una voz más propiamente lírica-pura. De ahí que resulten en ciertos instantes un poco pesadas para las cualidades de la diva.

Richard Bonyngge diríamos que luce, da brillo y esplendor a la voz de su señora, con una orquesta de timbre limpio, empastado y ágil.

Buen sonido y excelente prensado. Las letras de las arias acompañan al disco en cuatro idiomas, salvo español (hasta 1992).

Disco, pues, para admiradores; y aquellos que la conozcan ahora, sin duda, dirán: ¡qué bien canta esta señora, pero cómo tuvo que hacerlo de joven!

CONSULTA DISCOGRAFICA

Queridos amigos:

Hace poco tiempo que somos suscriptores, un amigo y yo, pero con toda sinceridad no nos arrepentimos. Con estas palabras queremos alentarnos para que sigáis con esta labor de difusión y conocimiento de la música. Gracias por ello.

También nos gustaría que nos asesoraseis sobre una serie de versiones, las más idóneas según la interpretación de obras de Bach, Mozart, Verdi y Beethoven. Las obras son las siguientes:

Bach: **Las seis partitas para clave; El clave bien temperado; La Pasión según San Mateo; La Pasión según San Juan; la Obra para órgano.**

Mozart: las **Sinfonías**; los **Conciertos para piano; La flauta mágica; Don Giovanni.**

Verdi: **La Traviata; Aida; Nabucco; El Trovador; Otello; Falstaff.**

Beethoven: las **Nueve Sinfonías; Fidelio; Misa solemne.**

Perdonad si abusamos de vuestra amabilidad, pero nos gustaría que nos indicaraís, según vuestro criterio, si merece la pena obras integrales o bien interpretaciones de cada obra por un autor distinto.

Por favor (el último, verdad), indicarnos también si la grabación está bien en casetes, lo preferimos antes que el disco. Pero si sólo hay discos, indicarnos qué tipo de cinta y marca son las ideales.

De antemano, muchísimas gracias por todo, y perdonad esta carta tan sobrecargada.

Un cordial saludo de vuestros amigos:

**Juan M. Vélez Cortés
y Reyes Jiménez Cuevas**

Contestación:

No podemos precisar si todas las grabaciones abajo reseñadas están también en casete, porque no disponemos de catálogos.

Versiones más recomendables de las siguientes obras:

BACH: las 6 Partitas para clave:
— Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi).
— Gilbert (Harmonia Mundi France).
— Pinnock (Archiv).

El Clave bien temperado:
— Leonhardt (Deutsche H. M.).
— Walcha (Archiv).

La Pasión según San Mateo:

- Klemperer (EMI).
- K. Richter (Archiv).
- Harnoncourt (Teldec).

Las Obras para órgano:

- Alain (Erato).
- Hurford (Decca).

MOZART: Sinfonías de juventud.
— Marriner (Philips).

Sinfonías de madurez:

- B. Walter (CBS).
- Krips (Philips).
- Barenboim (EMI).
- Böhm (D. G.).
- Tate (EMI).

Los Conciertos para piano:

- Barenboim (EMI).
- Ashkenazy (Decca).

La Flauta mágica:

- Klemperer (EMI).
- Solti (Decca).
- C. Davis (Philips).
- Böhm (D. G.).

Don Giovanni:

- Klemperer (EMI).
- Böhm (D. G.).
- Kubelik (Eurosonic).

VERDI: La Traviata:

- Muti (EMI).
- Pretre (RCA).

Aida:

- Muti (EMI).

Nabucco:

- Muti (EMI).
- Sinopoli (D. G.).

Il Trovatore:

- Giulini (D. G.).
- Mehta (RCA).

Otello:

- Barbirolli (EMI).

Falstaff:

- Bernstein (CBS).
- Giulini (D. G.).
- Karajan (EMI; Philips).

BEETHOVEN: las 9 Sinfonías:

- Klemperer (EMI).
- Bernstein (D. G.).
- Böhm (D. G.).

Fidelio:

- Klemperer (EMI).
- Bernstein (D. G.).

Misa solemne:

- Klemperer (EMI).
- Giulini (EMI).
- Bernstein (D. G.).

Muy señores míos:

Les agradecería me indicaran cuáles son, a su juicio, las versiones de referencia en disco compacto de las siguientes obras.

- Bach: **Suites orquestales núms. 2 y 3. Conciertos para violín** (con instrumentos originales).
- Beethoven: **Concierto para violín.**
- Brahms: **Sinfonías núms. 3 y 4; Quinteto Op. 115; Concierto para violín.**
- Bruckner: **Sinfonía núm. 9.**
- Chausson: **Concierto Op. 21.**
- Debussy: **El mar; Imágenes; Nocturnos.**
- Dvorak: **Sinfonía núm. 8; Concierto para violoncello.**
- Haydn: **La Creación.**
- Mahler: **Sinfonía núm. 9.**
- Mendelssohn: **Sinfonías núms. 3 y 4.**
- Mozart: **Sinfonías núms. 38 a 41.**
- Nielsen: **Sinfonía núm. 4.**
- Ravel: **Gaspard de la nuit; Cuarteto de cuerda.**
- Schubert: **Sinfonía núm. 8; Quinteto "La trucha".**
- Schumann: **Fantasia Op. 17.**
- Strauss: **Cuatro últimas lieder.**

Andrés Pérez Espada

Versiones más recomendadas en CD de:

- Bach: **Suites orquestales 1-4.** English Baroque Soloists/Gardiner (Erato). **Conciertos para violín:** Standage/English Concert/Pinnock (Archiv) (ambas entre las versiones con instrumentos originales).
- Brahms: **Sinfonías núms. 3 y 4:** O. S. Chicago/Solti (Decca) o O. F. Viena/Bernstein (D.G.). **Concierto para violín:** Oistrakh/O. Nac. RTF/Klemperer (EMI Studio), Perlman/O. S. Chicago/Giulini (EMI) o Mutter/O. F. Berlín/Karajan (D.G.). **Quinteto para clarinete:** Solistas O. F. Viena (Decca, +Mozart).
- Bruckner: **Sinfonía núm. 9:** O. S. Chicago/Solti (Decca), O. Concertgebouw/Haitink (Philips) o O. F. Berlín/Karajan (D.G.).
- Chausson: **Concierto para violín, piano y cuarteto:** ninguna recomendable.
- Debussy: **El Mar. Nocturnos:** O. Philharmonia/Tilson Thomas (CBS). **El Mar. Iberia. Preludio:** Orq. Concertgebouw/Haitink (Philips). **Imágenes. Preludio:** O. S. Londres/Previn (EMI).
- Dvorak: **Sinfonía núm. 8. Scherzo caprichoso:** O. Cleveland/Dohnányi (Decca). **Concierto para violonchelo:** Du Pré/O. S. Chicago/Barenboim (EMI, +Haydn) o Rostropovich/O. F. Londres/Giulini (EMI, +Saint-Saëns).
- Haydn: **La Creación:** Kubelik (Orfeo), Marriner (Philips) o Karajan (D.G.).
- Mahler: **Sinfonía núm. 9:** O. S. Chicago/Solti (Decca) o O. F. Berlín/Karajan (D.G.) (Al parecer, se va a publicar la "histórica" versión de Giulini).
- Mendelssohn: **Sinfonías núms. 3 y 4.** O. S. Chicago/Solti (Decca).
- Mozart: **Sinfonías núms. 38 y 39:** O. F. Viena/Böhm (D.G.). **Sinfonías núms. 40 y 41:** English Chamber/Tate (EMI) o Philharmonia/Klemperer (EMI).
- Nielsen: **Sinfonía núm. 4:** O. F. Berlín/Karajan (D.G.).
- Ravel: **Gaspard de la Nuit. Concierto para la mano izquierda,** etc.: Gabrilov/O. S. Londres/Rattle (EMI Studio). **Gaspard (+Prokofiev):** Pogorelich (D.G.). **Cuarteto (+Debussy):** C. Orlando (Philips) o C. Melos (D.G.) o C. Alban Berg (EMI).
- Schubert: **Sinfonía núm. 8 "Inacabada":** O. F. Viena/Solti (Decca, +núm. 5) o O. F. Berlín/Barenboim (CBS, +Núm. 2). **Quinteto "La Trucha":** Trio Beaux Arts, etc. (Philips Silver Line, +Beethoven), S. Rich-

ther, Cuart. Borodin (EMI), Gilels/Cuart. Amadeus (D.G.) o Brendel/Cuart. Cleveland (Philips).

- Schumann: **Fantasia Op. 17; Sonata Núm. 1:** Pollini (D.G.).
- R. Strauss: **4 Últimos Lieder:** Schwarzkopf/O. S. R. Berlín/ Szell (EMI), Norman/O. Gewandhaus/Masur (Philips) o Tomowa-Sintow/O. F. Berlín/ Karajan (D.G.).

Muy señores míos:

Soy un lector reciente de su Revista y me dirijo a ustedes por vez primera para consultarles sobre estas versiones que a continuación les relaciono, ya que creo habrán sido comentadas por ustedes.

Les agradecería puntuación y comentario, aunque sea telegráfico, sobre los cantantes.

- El Mesías** de Haendel por Solti, con Te Kanawa, etc. (Decca).
- Macbeth** de Verdi por Sinopoli, con Bruson y Zampieri (Philips).
- Luisa Miller** de Verdi en versión de Cleva/Moffo/Bergonzi (RCA).
- Manon** de Puccini del sello D.G., con Domingo/Freni/Sinopoli.

Dándoles las gracias por su atención y en la seguridad de que si continúan así habrán ganado un lector permanente, les saluda muy atentamente.

José Manuel Iglesias

El Mesías. Versión muy correcta, pero no excepcional, que revela la falta de familiaridad de Solti con este repertorio, aunque soprano, tenor y coro están a un gran nivel. Su única gran ventaja, en CD, es que está en sólo dos discos. Pero, en este formato, son más recomendables K. Richter (D.G.) o C. Davis (Philips), y, más aún, en disco de vinilo, Leppard (Erato).

Macbeth. Su interés radica en la matizada e inteligente interpretación del protagonista, Bruson, pero el resto del elenco deja mucho que desear, sobre todo una Zampieri nada canónica. La dirección es muy desigual, con buenos y malos momentos. Mucho más logradas las versiones de Cappuccilli, Verret/Abbado (D.G.) y Milnes, Cossetto/Muti (EMI), ambas también en CD.

Luisa Miller. No muy recomendable, a pesar de una inteligente pero insuficiente Moffo y unos excelentes Bergonzi, McNeil, Verrett y Flagello, y un aceptable Tozzi. Pero la dirección es muy floja, así como la grabación (de 1965). Bastante mejor en conjunto las versiones de Maag, fenomenalmente dirigida y con una Caballé única (Decca), e incluso la de Ricciarelli, Domingo/Maazel (D.G.). Al parecer, ambas van a ser publicadas también en CD.

Manon Lescaut. Una gran versión, puede que la mejor. Soberbia dirección, a la altura de la de Bartoletti, muy bien los tres protagonistas, y una grabación sensacional. La única otra interpretación equiparable es la de Caballé, Domingo/Bartoletti (EMI), no tan bien grabada. Las dos están en CD.

ACLARACION

El disco "Nueva Música Española para Flauta II", premiado por RITMO en el apartado Producción Española, es una coproducción de Mundimúsica y el Círculo de Bellas Artes, con la referencia CBA 4, cosa que no se aclaraba lo suficiente en la información que al respecto se dio en su día.

DISCOS CRITICADOS

- C. P. E. BACH: **La Pasión según San Marcos.** Laki, Kunz, Schreier, Schmidt/Rilling. LP 64
- J. S. BACH: **Concierto para violín BWV 1041. EL GAR: Serenata. GARCIA ABRIL: Concierto Mudéjar.** J. L. García, Estarellas/García Abril. LP. 64
- BEETHOVEN: **Concierto para violín.** Stern/Barenboim. CD 64
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano núms. 30, 31 y 32.** Badura-Skoda. CD. 65
- BEETHOVEN: **Tríos para piano Op. 1, núms. 1 y 2.** Trío Haydn, de Viena. CD 65
- BEETHOVEN: **Tríos para piano Op. 1 núms. 1 y 2.** The London Fortepiano Trío. CD 65
- BEETHOVEN: **Romanzas para violín y Orquesta. SCHUBERT: Obra completa para violín y orquesta; Rondó. DVORAK: Romanza.** Zukerman. CD 65
- BOCCHERINI: **Sinfonías núms. 14, 6 y 8.** Pople. CD 67
- BOULEZ: **las 3 Sonatas para piano.** Helffer. CD 67
- BRAHMS: **Obras para piano a cuatro manos.** Dúo Crommelynck. CD. 67
- BRAHMS: **Concierto para piano núm. 1.** Arrau/Giulini. CD 68
- BRAHMS: **Concierto para piano núm. 2.** Arrau/Giulini. CD 68
- BRAHMS: **Tríos con piano.** Trío Beaux Arts. CD 68
- BRAHMS: **Cuarteto con piano núm. 2.** Richter/Cuarteto Borodin. CD. 70
- BRITTEN: **Tit for tat.** Shirley-Quirk, Watkins, Ellis, Ledger. CD 70
- COUPERIN: **Segundo Libro de piezas para clavecín.** Verlet. CD 70
- CZERNY: **Andante y Polaca. BEETHOVEN: Sonata. ROSSINI: Preludio, Tema y Variaciones. KRUFFT: Sonata. R. STRAUSS: Andante.** Bauman/Hokanson. CD 72
- CHERUBINI: **Misa de la Coronación; Marcha Religiosa.** Muti. CD 72
- DEBUSSY: **La Doncella elegida; Preludio a la siesta de un fauno; Iberia.** Ewing, Balleys/Abbado. CD 72
- DONIZETTI: **L'Elisir d'amore.** Winbergh, Bonney, Weigl, Panerai, Bandedelli/Ferro. CD 74
- GLUCK: **La Corona; La Danza.** Slowakiewicz, Gorzynska, Juranet, Nowicka, Etc/Bugaj. CD 74
- FLECHA EL VIEJO: **Ensaladas. COREA DE ARAUKO: Batalla de Morales.** Hesperion XX/Savall. CD 76
- HAYDN: **Conciertos para violonchelo.** Maisky. CD 76
- HAYDN: **Conciertos para trompeta, órgano y trompa.** Hogwood. CD. 76
- HAYDN: **Tríos con piano.** Beaux Arts Trio. CD 76
- HAYDN: **6 Divertimenti Op. 100.** Nicolet/Kantorow/Fujiwara. CD 77
- HAYDN: **Cuartetos de cuerda Op. 71, núm. 3 y Op. 74, núm. 1.** Cuarteto Salomon. CD 77
- HAYDN: **Gran Misa de Organo; Missa brevis Sancti Joannis a Deo.** Nigl, Schwendinger, Jelosits, Scharinger/Harrer. CD 77
- MENDELSSOHN: **Paulus.** Adam, Janowitz, Lang, Blochwitz, Stier, etc./Masur. CD 78
- LLOYD: **Sinfonía núm. 11.** Lloyd. CD 78
- MOZART: **Conciertos para piano núms. 22 y 23.** Barenboim. CD 78
- MOZART: **Divertimenti K 113, 137 y 251.** Academy Chamber Ensemble. CD 80
- MOZART: **Piezas para pianoforte.** Badura-Skoda. CD 80
- MOZART: **Sonatas para piano K 332 y 333.** Habler. CD 80
- MOZART: **Quinteto K 452. BEETHOVEN: Quinteto Op. 16.** Holliger, Brunner, Thunemann, Baumann, Brendel. CD 80
- MOZART: **Quinteto K 452. BEETHOVEN: Quinteto Op. 16.** Black, King, Sheen, Halstead, Perahia. LP 80
- MOZART: **Quinteto K 452. BEETHOVEN: Quinteto Op. 16.** De Vries, Pieterse, Pollard, Zarzo, Lupu. CD 80
- RAVEL: **Trío para piano, violín y violonchelo. FAURÉ: Trío Op. 120.** Fornaciari, Hayashi. CD 82
- RAVEL: **Bolero; Rapsodia Española; Alborada del Gracioso; Menuét Antiquo; La Valse.** Inbal. CD 82
- ROSSINI: **Arias de ópera.** Giménez/Veltri. CD 82
- SCHUBERT: **Sonata para piano D 960; Momentos Musicales.** Dahler. CD. 82
- SCHUBERT: **Sinfonía núm. 9.** Boult. CD 82
- SPOHR: **Lieder.** Varady, Fischer-Dieskau/Sitkovetsky, Schoneberg, Holl. CD 83
- VILLA-LOBOS: **Bachianas brasileiras núm. 4; Guia práctico; Poema singular; Caixinha de música quebrada; Saudades des selvas brasileiras núm. 2; As tres Marias; Valsa da dor; Cirandas núms. 14 y 4; Ciclo brasileiro.** Ortiz. CD 83
- VILLA-LOBOS: **Bachianas brasileiras núm. 1; Suite para voz y violín; 2 Preludios y Fugas de El Clave bien temperado; Bachianas brasileiras núm. 5.** Gomez, Manning, The Pleeth cello Octet. CD 83
- WEBER: **Obra completa para cuarteto de cuerda.** Cuarteto Italiano. CD. 84
- WOLF: **21 Lieder de juventud.** Fischer-Dieskau/Holl. CD 84

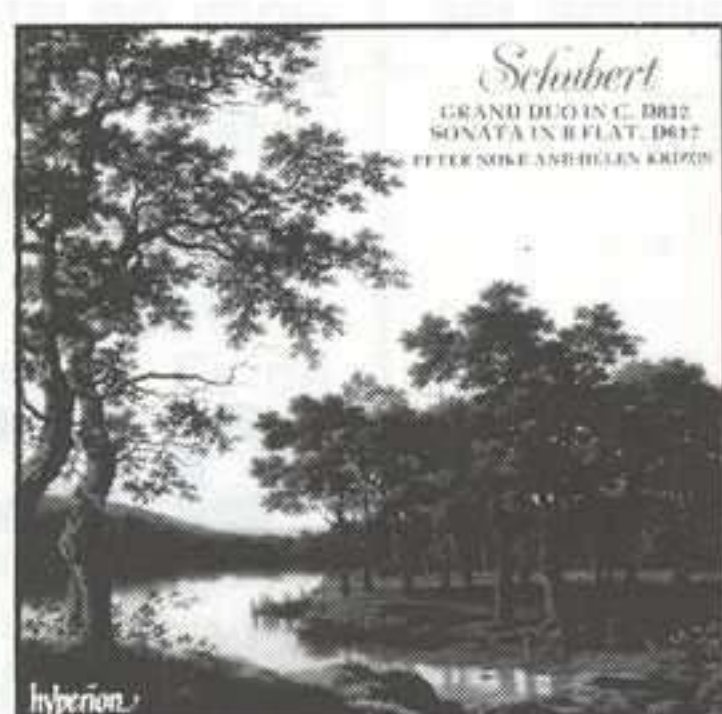
RECITALES

- "EGIPTO: LOS MUSICOS DEL NILO". CD 84
- MONTSERRAT CABALLE Y JOSE CARRERAS EN PARIS. CD 86
- MUSICA DESDE EL MUSEO DEL PRADO. Pinzolas. LP 86
- "OBERTURAS CELEBRES". Sawallisch. CD 87
- "SOUVENIR DE VENICE". CD 87
- SUTHERLAND canta Donizetti, Verdi, Bellini, Meyerbeer y Rossini. Boninge. LP 87

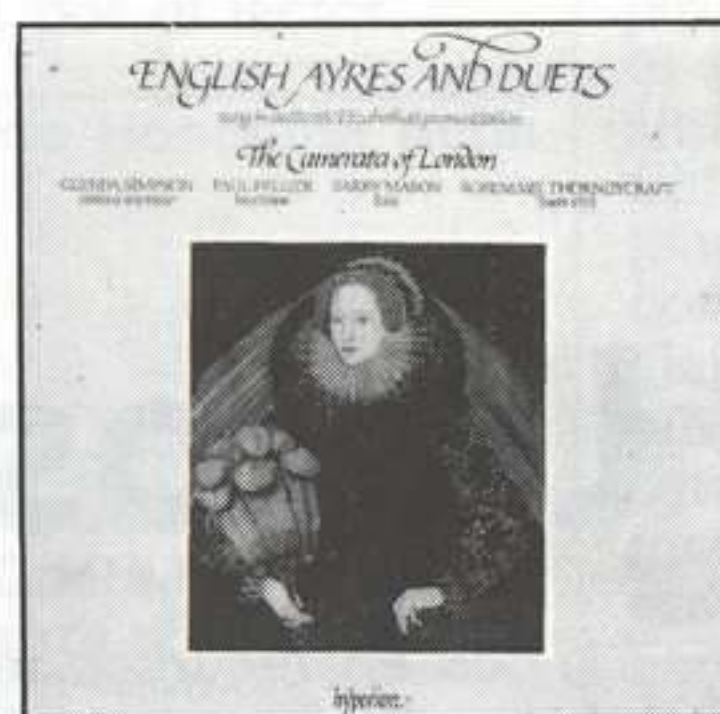
hyperion



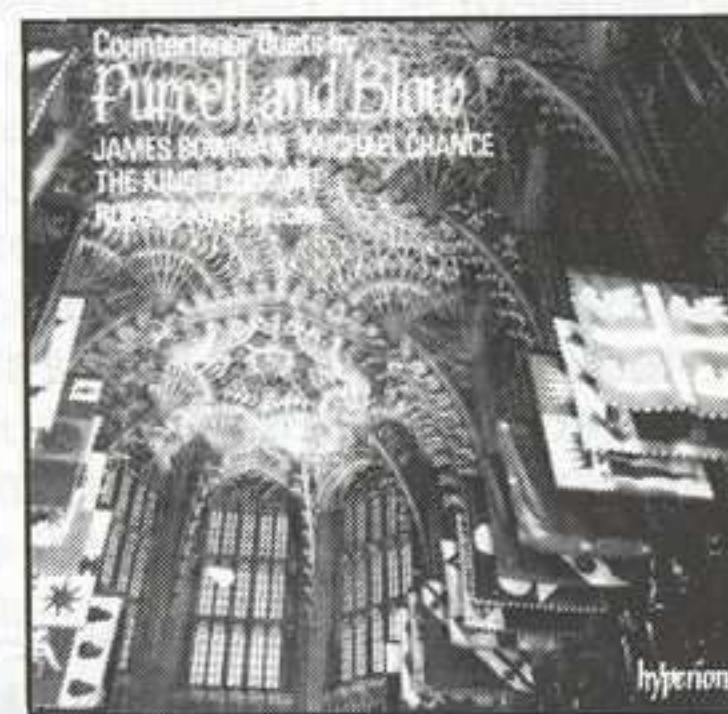
MUSICA DE JHON DOWLAND
The Extempore String Ensemble.
CDA 66010 CD.
A 66010 LP.



SCHUBERT
Gran dúo in do, D 812. Sonata in si bemol, D 617. Peter Noke. Helen Krizos, piano a 4 manos.
CDA 66217 CD.
A 66217 LP.



ENGLISH AYRES AND DUETS
Arias y dúos ingleses de Campion, Dowland y Hume... The Camerata of London.
CDA 66003 CD.
A 66003 LP.



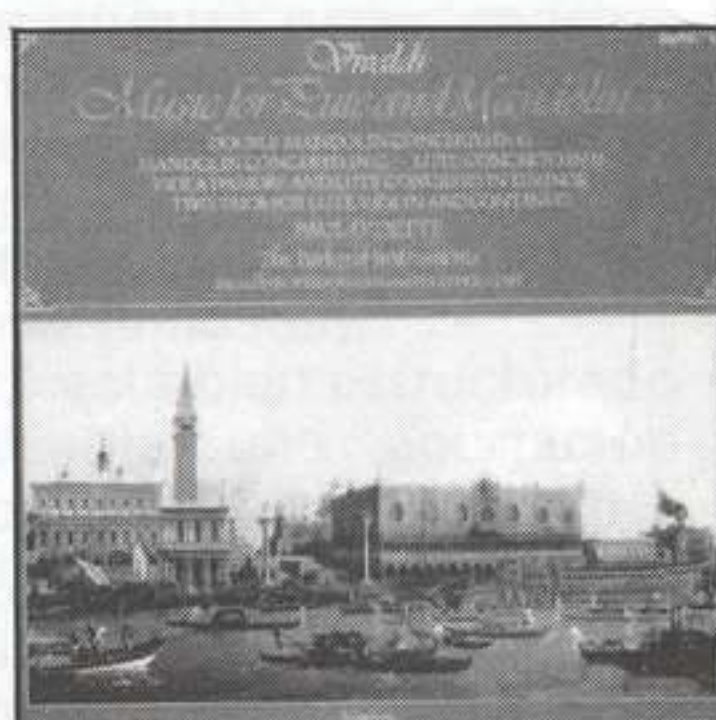
PURCELL AND BLOW
Duetos para contratenor. James Bowman/Michael Chance. The King's Consort. Robert King, director.
CDA 66253 CD.
A 66253 LP.

PALESTRINA
Missa Papae Marcelli. Missa Brevis. Westminster Cathedral Choir. David Hill, director.
CDA 66266 CD.
A 66266 LP.

MOZART
Quartetos para cuerda si bemol, K 458. Quartetos para cuerda La mayor, K 464. The Salomon String Quartet.
CDA 66234 CD.
A 66234 LP.

RENAISSANCE FANTASIAS
Obras de Dalza, Milan, Narvaez, Mudarra... Anthony Rooley. Laud.
CDA 66089 CD.
A 66089 LP.

HOW THE WORLD WAGS
Social music for a 17th century englishman. The City Waites.
CDA 66008 CD.
A 66008 LP.



VIVALDI
Música para laúd y mandolina. Paul O'Dette, laúd. The Parley of instruments.
CDA 66160 CD.
A 66160 LP.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

PRECIO ESPECIAL

INCLUYE CATALOGO

hyperion

RODOLPHE
PRODUCTIONS

Una pequeña revolución técnica 2 H. 24' de música en un solo Cd.
Un CD mono de doble duración para los amantes de las grabaciones históricas, obviamente efectuadas por el sistema monoaural.
Un Fidelio monumental, Furtwängler, más Furtwängler que nunca, en una grabación en vivo.



BEETHOVEN
Fidelio. Opera en 2 actos de J. Sonnleithner y C. F. Treitschke. Coros de la Opera del Estado de Viena. Philharmonica de Viena. Dirección musical: Wilhelm FURTWÄNGLER.
RPC 32474 CD ADD.

● Para mayor información sobre estos catálogos dirigirse a:
Harmonia Mundi Ibérica
Avda. Pla del Vent, 24
08970 Sant Joan Despí

Libros y partituras

ARNAU AMO, Joaquín: Música e Historia. Los Fundamentos de la Música Occidental. Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de Publicaciones. Valencia, 1987. 298 páginas. Con 224 ilustraciones.

He aquí un libro eminentemente SUBJETIVO. El título del mismo ya nos indica que no estamos ante una historia MÁS de la música. No se trata de un cúmulo de datos o de una colección de anécdotas con valor más o menos de miscelánea. Antes al contrario, se trata de un libro escrito con amor, con pasión, con apasionamiento en muchos casos, que estimula la imaginación —¿y por qué no? la discrepancia incluso— del lector más avezado.

Supuesto el placer, anota el autor, el libro se propone acrecentarlo, mediante el entendimiento. Y queda claro, desde el principio, que dicho entendimiento se produce a través de una vida vivida para la música y de una música que se ha hecho vida en la sangre y en la carne del autor. Joaquín Arnau, catedrático de Estética, conferenciante, musicólogo eminente, vive DE la música (en el sentido más noble, en el del ensimismamiento) y PARA la música (que, para él, pasa por sus sacrosantos Bach, Beethoven, Schubert, Mozart... mucho más que a través de formulaciones que, en su entraña de artista, se le antojan más periféricas al espíritu "in nuce", en él concentrado en aquella pléyade ilustre). Joaquín Arnau actúa como un prisma a través del cual se proyectara la esencia de la música. De ahí la subjetividad a que aludía al principio. De ahí también la imposibilidad de aplicar parámetros críticos al uso a un trabajo que rezuma, ya lo dije, amor y pasión. Pero no se recrea con ello en lirismos literarios o simplificaciones encubridoras de insuficiencias documentales. Creo que Arnau lo dice todo a conciencia y por eso sus opiniones (que de éstas rebosa el libro) admiten en mayor grado la contestación del lector que sepa leer entre líneas. Líneas, por otro lado, pensadas con una elevada dosis de arte, si se quiere de artificio (hasta tal punto el idioma se pliega a la fértil IMAGINERÍA poética del autor). Arnau acierta a crear entre su verdad y el lector una artística zona literaria,

rica en recursos retóricos, que es, en sí misma, arte válido "per se" y que por ende seduce e induce a no abandonar la lectura (éste es uno de esos libros que se leen DE UN TIRÓN, por más que el reposo, la lectura oblicua y la retrospectiva le sean perfectamente aplicables).

Libro, como dice el autor, para quienes aman la música y que por tanto no podemos sino recomendar con auténtico placer.

Gonzalo Badenes

BUKOFZER, Manfred F.: La Música en la época barroca. De Monteverdi a Bach. Versión castellana de Clara Janés y José M.ª Martín Triana. Alianza Editorial, Alianza Música. 477 págs.

Es éste un libro cuya lectura gratifica, por su seriedad, rigor en los planteamientos y planificación, amén de por la ingente cantidad de información que incluye. Quizá por ello mismo, desde el punto de vista de su financiación editorial, toda una aventura el haber sido publicado: sólo una empresa del libro con la potencia económica de Alianza Editorial podía arriesgarse a su traducción (auténtico TRABAJO DE CHINOS) y posterior comercialización. Así que, en primer lugar, mi recomendación más efusiva del mismo; sólo si ediciones como ésta llegan a resultar rentables (lo que quiere decir, simplemente no perder dinero), los aficionados españoles NO POLÍGLOTAS podremos tener acceso a nuevos, y como éste, importantes e interesantísimos libros.

El que ahora se comenta debió causar furor en la época que fue escrito (¡hace más de 30 años!), pues, leído hoy, sigue resultando completo y, salvo en aspectos puntuales, como el referido a la interpretación de la música barroca, campo en el que se han dicho cosas nuevas últimamente (algunas muy acertadas, otras bastante BÁRBARAS), de excelente actualidad. Su plan de ataque es acertado, ya que cae dentro de los válidos posibles: una larga exposición informativa (no crítica, o, en todo caso, levemente crítica) acerca de la música y músicos de la transición del Renacimiento al Barroco; otra, de las mismas características, referida a los

periodos del Barroco (por áreas geográficas y géneros); una síntesis, Bach y Haendel, como *fusión y coordinación*, respectivamente, de los estilos barrocos en música —terminología ésta que, a mi juicio, no puede ser más acertada y aguda—, y una pequeña miscelánea sobre forma, pensamiento musical y sociología de la música del Barroco, especialmente divertidas las páginas dedicadas a esta última.



Por supuesto, no es un libro perfecto para el lector de hoy; desde los años 40 se ha avanzado bastante en musicología y musicografía. Así, puestos a matizar, a hacer de abogado del diablo (cosa que, en el fondo, es lo que más nos gusta a los críticos), choca a veces la relativamente poca extensión dedicada a ciertos compositores que hoy se consideran fundamentales frente a la asignada a otros que, bajo estos criterios actuales, son menos interesantes o incluso menos importantes. También el lector se puede hacer un poco de lío (terminológico) al comprobar con qué reiteración Bukofzer se refiere al conservadurismo de lo polifónico y modernidad de la homofonía: o se entiende esto estrictamente enclavado en su contexto histórico, o el asunto bien puede derivar a la pura falacia. De la misma manera hay que cuidarse de leer lo suficientemente entre líneas una expresión muy repetida a lo largo del libro: la escritura según los *afectos*. Pero en fin, son observaciones que poco empañan el juicio global de la obra: es un extraordinario libro que hay que leer, aunque, eso sí, con paciencia y en detalle, pues es densísimo. Para profesionales que se vean en la necesidad de

realizar frecuentes consultas, indispensable. La traducción es de muy buen nivel; sólo le pondría algunos pequeños reparos de orden terminológico. La presentación, excelente, y los errores de imprenta no abundantes. Creo que es un libro caro, pero merece la pena hacer el esfuerzo de la compra.

Pedro González Mira

CATALANO, Jorge F.: Chopin. El esplendor del romanticismo. 3 vols., 1.627 págs. La Paz, 1985.

El escritor boliviano Jorge F. Catalano ha trabajado durante muchos años (parte de ellos en Polonia) para elaborar este extenso estudio biográfico de Chopin. El material utilizado incluye una amplia bibliografía y multitud de documentos, algunos de ellos comentados y analizados por primera vez y que, confrontados con la correspondencia de y en torno a Chopin, sirven para confirmar algunas hipótesis y para rechazar otras. En todo caso, una masa de materia prima abundante y muy cribada.

La biografía, no obstante, está enfocada no desde el punto de vista crítico documental, sino más bien desde un ángulo evocador y literario. Se encuentra así más cerca de las tradicionales vidas de Chopin contempladas románticamente que de los trabajos más asépticos y modernos. Habría que preguntarse frontalmente si ese estilo romántico no es quizá después de todo el más adecuado para describir la vida de un compositor romántico; la peripecia vivida en un determinado mundo sociocultural y relatada con las maneras de otro mundo distinto puede que en el fondo traicione los contenidos originarios. Negar la verdad profunda de toda una constelación de sentimientos e ideas en nombre de otra constelación sedicentemente MODERNA (que se demostrará sin duda a su vez risible dentro de unos años), parece injusto y arriesgado. Sirva esto —y mucho más podía aducirse— para justificar una manera de narrar que a muchos lectores españoles podría parecerles innecesariamente, frondosamente sentimental.

Catalano ha hilado fino en el

detalle biográfico externo, ajustando datos, compulsando fuentes. No tanto en la crítica interna de esas fuentes para despejar la personalidad de Chopin, que —y éste sería el aspecto menos justificable del enfoque romántico— parece excesivamente NIMBADA; digamos que el compositor polaco resulta hiperinterpretado en cuando a sus propios sentimientos: la sensibilidad artística se convierte aquí en una omnipresente justificación a la moda de las grandes figuras históricas (como la que cineastas frivolas y taquilleros intentan con Mozart malinterpretando burdamente a Hildesheimer), pero, al menos, convendría no insistir en la HAGIOGRAFIZACIÓN. Un ejemplo tomado al azar: Chopin no responde a una carta entusiasta y a una invitación de Schumann, y el autor lo atribuye a una arrebatadora razón amorosa del momento (vol. I, pág. 488). Todos hemos sido al-

son potentados y aristócratas y llevan varios criados: Chopin sólo registra un criado (¡y quizá fue ésta otra imprescindible vanidad!).

Esta mi tendencia a una mayor crítica documental no impide que considere el libro de Catalano como una importante aportación al conocimiento de la vida y relaciones de Chopin, en la que el historiador encontrará datos muy significativos. Es de agradecer también las 275 páginas de "personalia", y los copiosos índices de obras citadas, onomástico y geográfico, utilísimos e ineludibles para la consulta. Alguna mayor homogeneidad y precisión requeriría la bibliografía. Las 166 ilustraciones están bien elegidas y son todas documentales (la calidad de reproducción no es siempre buena). Es de destacar también la cita "in extenso" de centenares de textos epistolares: un material de primera mano que el autor ha prodigado muy acertadamente.

Ramón Barce

MACHADO DE CASTRO, Pedro: Fundamentos de Apreciación Musical. Editorial Playor, 323 páginas.

Nunca están de más cuantas publicaciones se realicen en pro del mejor conocimiento del hecho musical. A su apreciación, a su divulgación, a través de conferencias o seminarios, viene dedicándose Pedro Machado de Castro, que ahora recoge su experiencia vertebrada en el libro que presenta con el título de **Fundamentos de Apreciación Musical.**

Se trata de un ambicioso plan que con ideas muy elementales, a veces demasiado simples, intenta abordar todo un sistema que facilite la comprensión del hecho sonoro. Y en lugar de limitar conceptos o contenidos, mezcla lo histórico con lo técnico; se ocupa por igual de las civilizaciones antiguas o los movimientos de vanguardia; describe la teoría musical, no olvida las formas musicales, explica qué es la voz, o las fundamentales características de los instrumentos, y en esta especie de cajón de sastre se habla tanto de música profana como religiosa, de la ópera o del jazz, del folclore y de la música cinematográfica.

Al lado de valores positivos de síntesis, hay que indicar una desproporción entre la intención del libro y los resultados logrados. ¿A qué público se dirige? Hombre el español medianamente conocedor de nuestro arte, busca nuevos planteamientos bibliográficos, quiere comprender la música dentro de un contexto histórico y cultural; no todos quieren prepararse para INCULTURALES concursos memorísticos, y por tanto, no necesi-

tan autoexámenes, que nunca lo son, puesto que las respuestas están siempre a mano.

Con todo, el libro de Machado de Castro es una guía bien hecha, pero su información debe ser ampliada por el lector.

Ricardo Hontañón Acha

MARTÍN TRIANA, José María: El libro de la Opera. El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial. Madrid, 1987. 530 páginas.

El propósito de este volumen es eminentemente didáctico, al presentar los argumentos de las cien óperas MÁS REPRESENTADAS en forma sintética y con algunas aclaraciones biográficas y estilísticas (del autor) y musicales (como distribución de los fragmentos analizados, en arias, dúos, etc., incluyendo en casos destacados la nota máxima alcanzada por el cantante en sus solos más famosos).

El libro está bien estructurado y representa una aportación válida para la difusión del género, si bien cabe formularse una pregunta acerca de quién va a ser el comprador potencial de la obra. Me explicaré: los datos que Martín Triana suministra pueden hallarse en otros lugares, desde los propios libretos que acompañan a las grabaciones de ópera (normalmente, bien documentados) hasta obras como "La Opera" (de Aguilar), por no mencionar la "Introducción al Mundo de la Opera" (de Daimon) o la recién comenzada Serie "La Opera" (de Salvat). Quizá el público PROFANO (que no conozca la ópera por ninguna de las vías antedichas) pueda sentirse algo incómodo ante la perspectiva de un volumen que, dado su carácter de CONSULTA, puede abrumar en una primera ojeada. Por ello, y reconociendo el valor y la calidad del trabajo de Martín Triana, me temo que este libro llega algo tarde al panorama editorial español. Una obra de estas características habría sido de incalculable valor hace quince o veinte años, cuando el aficionado medio debía recurrir a publicaciones extranjeras (como el célebre y sintético "Kobbé") para acceder a datos sobre óperas fuera de la media docena que consuetudinariamente se representaban en los festivales de provincias.

Gonzalo Badenes

VAUGHAN, Roger: Herbert von Karajan. Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1986. 344 páginas. Con ilustraciones.

Dentro de la estupenda e interesante serie de publicaciones

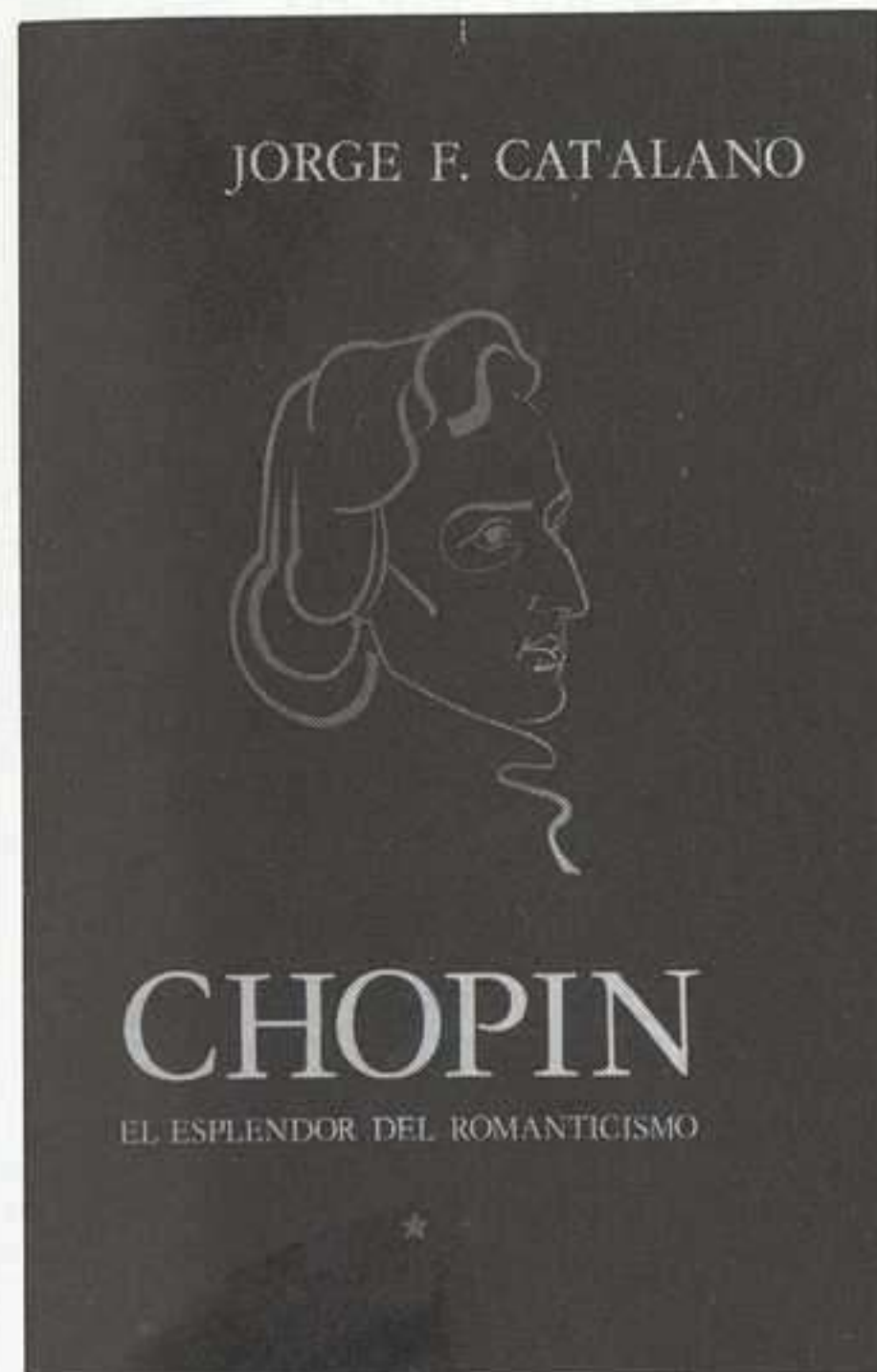
musicales que nos llega de la editorial Javier Vergara, ésta, aparecida a comienzos de 1988 en España, es particularmente oportuna, ya que se trata de una biografía de Herbert von Karajan, personalidad que justamente este mes celebra su octogésimo aniversario. Por lo demás, tratándose de un intérprete tan famoso —el que más, pues es conocido incluso por personas alejadas del ámbito musical— era muy necesario un trabajo de este tipo, ya que son precisamente los hombres públicos, los artistas que como Karajan parecen pertenecer al dominio de la humanidad, los grandes desconocidos o —si ustedes prefieren— los incompletamente conocidos.

El biógrafo de Karajan es un periodista americano que, hasta este trabajo, no había tenido contacto profesional alguno con la música. Su conocimiento del maestro salzburgoés se produjo por una circunstancia fortuita relacionada con la pasión náutica de Karajan, quien leyó una crónica de Roger Vaughan sobre la "Admiral's Cup", competición bianual que se celebra en aguas británicas y cuya última regata, la "Fastnet", en 1979 costó la vida a causa de un temporal a quince personas. Interesado Karajan por él, como hace por todas las personas que despiertan su admiración, sugirió su ilusión porque este periodista elaborara su propia biografía.

Esto quiere decir que este libro biográfico —que tiene la particularidad de versar sobre un personaje vivo— contiene, por mor de la BENDICIÓN del interesado, un sinnúmero de datos y anécdotas, la mayoría de las cuales han sido suministradas por el propio Karajan o por personas afines. Naturalmente, ese caudal de datos y anécdotas es elogioso —por su propia procedencia—, pero tiene la ventaja adicional de ser de primera mano. Vaughan ha entrado en el restringido grupo de personas cercanas a Karajan y ha contado como mejor baza para su libro el contacto humano con su biografiado, lo que da como resultado un relato enormemente ameno y vivo.

Vaughan estructura el libro en siete capítulos. Sus títulos son: I: Triunfo en Nueva York; II: Pascua en Salzburgo. III: Los comienzos. IV: La estrella se eleva. V: Otra vez Viena. VI: El espectáculo continúa, y VII: El monumento. De esta manera, quien quiera conocer la actividad fascinante de ese músico, empresario, deportista, hombre de negocios y humanista que es Karajan dispone de un magnífico instrumento en este libro. Así pues, recomendabilidad total para quien esté interesado en este fascinante personaje, e incluso también a quien no lo esté, ya que su lectura, aparte de amena, resulta aleccionadora y edificante simplemente como ESCUELA DE LA VIDA.

Juan Ignacio de la Peña



guna vez desconsiderados y hasta groseros no contestando una carta amable; no es preciso, creo, compensar el error magnificando el pretexto. Otro ejemplo cualquiera, referido a la crítica de las fuentes. Los **Fundamentos de conversaciones sobre Chopin**, de Józefa Wodzinska de Koscielski, son de los más vidriosos, y dan la sensación a veces de ser meros recuerdos triunfalizados sin perspectiva. En el verano de 1836, Chopin estuvo un mes en el balneario de Marienbad (Marianske Lazné), y la menor de las Wodsinsky glorifica el hecho escribiendo que Chopin gozaba ya de celebridad en Europa tanto como compositor como virtuoso. (Vol. I, página 514). No hay que exagerar. De hecho, cuando Chopin se instaló esa breve temporada en Marienbad, no se inscribió como compositor ni como virtuoso, sino como *terrateniente* (landbesitzer), sin duda para aparentar una categoría superior. En la posada "El cisne blanco" de Marienbad (hoy casa de la cultura y centro musical chopiniano) se conserva aún expuesto el registro de agüistas de 1836. Por cierto, casi todos los inscritos

Barcelona

LA ORQUESTA DEL LICEO EN CONCIERTO

Una de las ambiciones del nuevo director titular, Uwe Mund, al colocarse al frente de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, era la ya manifestada en sus primeras entrevistas, a raíz de su nombramiento: dar a la Orquesta del Liceo una dimensión sinfónica, además de mejorar su rendimiento como orquesta de las representaciones de ópera. Y sin perder mucho tiempo, la iniciativa se ha hecho realidad, al presentarse la Orquesta en el Liceo con un programa sinfónico variado y que ha tenido un considerable interés.

Verdad es que podía parecer un poco prematuro el presentar a los músicos del Liceo enfrascados en este nuevo cometido, pero por fortuna los últimos resultados de las representaciones operísticas anteriores al concierto habían sido alentadores y el conjunto se mostró, sino como una orquesta de consumada maestría, al menos sí como un equipo homogéneo susceptible de



Uwe Mund quiere dar a la Orquesta del Liceo una dimensión sinfónica.

sacar adelante partituras de una cierta complejidad.

El concierto inicial, el 19 de febrero (y cuyo programa se repitió el día 20) constó de tres piezas: el **Concierto para dos violines y orquesta** de J. S. Bach, obra que resultó endeble e insuficientemente ensayada, con claros fallos estructurales e incluso desa-

venencias pasajeras entre los dos solistas, Jaume Francesch y Josep M.^a Alpiste (de quienes se puede esperar más en el futuro); la **Sinfonía-Réquiem** de Xavier Montsalvatge y la **Quinta Sinfonía** de Tchaikovsky.

La obra de Montsalvatge (que se había estrenado en 1986, en Alicante) constituyó

una grata sorpresa, por la búsqueda incesante de vistosos efectos tímbricos que se da en sus distintos tiempos, por la elegancia de la pequeña parte de soprano que se incorpora al conjunto en el último, y por el grato efecto que causa en general una obra que combina la claridad expositiva del espíritu que invade cada una de las partes de la ceremonia fúnebre —el "Dies irae" es, en este sentido, una pequeña maravilla— con la variedad instrumental. En la segunda parte la orquesta dio una compacta versión de la **Quinta** de Tchaikovsky, lo suficientemente vital y personal como para resultar altamente sugestiva. Largos aplausos saludaron a Uwe Mund, a los músicos y a Xavier Montsalvatge. Sólo un punto negativo: ¿por qué no se preparó un bis —sinfónico u OBERTURÍSTICO— para complacer al público que tan satisfecho premió la labor realizada?

Roger Alier

EUROCONCERT: FAMOSAS ORQUESTAS DE CAMARA

Dentro de su bien estructurado ciclo de conciertos, Euroconcert ha presentado, en sus sesiones cuarta y quinta respectivamente, a dos de las más famosas agrupaciones de cámara del ámbito germánico: los Virtuosos de la Filarmónica de Berlín y la Orquesta de Cámara de Viena. Bien conocida de nuestro público por haber actuado ya otras veces, la primera de estas agrupaciones es, por decirlo así, una emanación de lujo de la prestigiosa orquesta berlinesa que dirige Herbert von Karajan, ya que está formada por algunos de sus principales atriles. Esta filiación se hace muy evidente al escuchar a los Virtuosos, cuyo sonido y estilo son una reproducción,

en pequeña escala, de los de su orquesta de origen. El bonito y variado programa que

nos ofrecieron, cuyo título genérico era: "De Mozart a los románticos", incluía las



La Orquesta de Cámara de Viena cuenta ya con una considerable tradición y experiencia.

siguientes obras: **Suite Holberg**, de Grieg; **Concierto para piano y orquesta núm. 13**, de Mozart (en versión para orquesta de cuerda); **Sinfonía núm. 10** de Mendelssohn y **Serenata para cuerdas**, de Tchaikovsky. Especialmente destacable fue la interpretación de esta última partitura, que los Virtuosos de Berlín tocaron con sobriedad y buen gusto. El solista encargado del **Concierto** de Mozart, el ruso Pavel Gililov, resultó, en cambio, rutinario y poco inspirado.

La Orquesta de Cámara de Viena, que actuó el día 5 de febrero nada tiene que ver —a diferencia del caso anterior— ni con la Filarmónica ni con ninguna otra gran orquesta de la capital austriaca.

ca. Por el contrario, se trata de una institución de vida propia, fundada en 1946, y que cuenta ya con una considerable tradición y experiencia. También en este

caso, el sonido y el estilo del grupo delatan claramente su origen vienés. El programa incluía sendos **Divertimentos** de Mozart, el **K 138** y el **K 251**, junto con el **Concier-**

to para piano y orquesta Hob XVIII/11 de Haydn. El solista de esta pieza fue el pianista y director francés Philippe Entremont, que es además el actual titular del conjunto. Ni

que decir tiene que todas las obras fueron interpretadas con gusto exquisito y acertado estilo.

Luis Sales

PRESENTACION DE LUCIA POPP EN ESPAÑA

Por fin tuvo lugar el aplazado recital de la ilustre "kamersangerin", acompañada por Irwin Gage. Vaya por delante que éste, como siempre, estuvo a la altura del estándar que él mismo ha sentado, es decir, el de pianista acompañante más completo de su generación. La ovación que acogió a Lucia Popp fue de aquellas que establecen el clima de comunicación con el público que es el presagio del triunfo. Triunfo que se puede medir tanto por el llenazo del Palau o los bravos enardecidos como por el silencio absoluto de la sala o el detalle —significativo, tratándose de un público latino— de reprimir el aplauso hasta que la última nota del piano se hubiera desvanecido.

Cuatro lieder de Schubert permitieron comprobar inmediatamente el estado inmaculado de la voz y el grado de entendimiento de la Popp con el pianista. Los ocho lieder del ciclo **Amor y**

Vida de Mujer, de Schumann, sorprendieron por su contención, integrados como si fueran ocho estrofas de una misma canción, en una interpretación más dirigida al cerebro que al corazón. En la **Op. 2** de Schonberg, Lucia Popp demostró que una soprano y una "disease" pueden superponerse sin forzar el clima estético del recital, y al cantar los cuatro lieder de Strauss, baste decir que los asistentes comprendieron porque la Popp está considerada la "number one" en este terreno. Añadió tres propinas (Schubert y Strauss) y dedicó al público una aria de la **Russalka** (de Dvorak), cantada en checo y con advertencia previa de que tiene por norma no cantar ópera en sus recitales. Fue un momento emocionante, que hizo patente cómo un artista logra que su público, además de entusiasmo, salga agradecido.

Sobre el escenario, la Popp tiene una presencia estática, con gestos muy



Lucia Popp, una de las cantantes más completadas de nuestro tiempo.

precisos y elegantes, probablemente tan estudiados como las inflexiones de su voz. Esta es extensa, de color uniforme, de emisión muy regular, con gran facilidad para la incursión y la expansión en la zona aguda y la elasticidad propia de quien ha REINADO tantas veces SOBRE LA NOCHE. La técnica es perfecta y enmascara por completo las zonas de paso de la voz, que cambia de tesitura como si todos los resonadores estuvieran actuando simultáneamente. El

vibrato es el preciso y el timbre muy grato al oído.

Junto a la calidez y la irradiación de la voz hay que destacar la sabiduría de la cantante que sabe convertir en virtud lo que hubiera podido ser un inconveniente. Me refiero a la potencia del fiatto, necesariamente poderoso para servir a una voz como la suya. Mediante un control técnico soberbio, la Popp logra que la inspiración sea silenciosa y no comprometa en absoluto la línea de canto. El legato es perfecto. Como lo es la dicción, desde el sutil fraseo que requiere Strauss hasta el expresionismo que conviene a Schönberg.

En suma: Lucia Popp es una de las cantantes más completadas de nuestro tiempo. Su actuación conjunta con Irwin Gage ha sido uno de los recitales de lieder más hermosos que se han podido escuchar en el Palau.

Xavier Casanovas-Danés

JOSEP PONS Y "EL LLIURE"

No deja de ser sorprendente y esperanzador que en una época como la nuestra, en la que la obra bien hecha ha dejado paso a la obra bien realizada —léase bien diseñada— todavía haya quien mantiene la ilusión de construir cosas bien hechas, sin aspavientos, sin maquetas, pero con ideas y con público, dos ingredientes que no pueden faltar en todo proyecto artístico, y más si éste es musical. Una orquesta que surge hace ya muchos meses con la sana intención de convertir en música de concierto la música de nuestro siglo y que, finalmente es acogida en el seno del Teatre Lliure, uno de los proyectos teatrales más fecundos en todos los sentidos de los últimos decenios, bien merece nuestro más cordial elogio, aunque no sea esta actitud ni la más habitual ni la más apropiada del crítico. Atrás queda la polémica suscitada por aquella **Flauta**

mágina cantada por Homar, Colomer, etc., y concentrada para pocos e inusitados instrumentos por Josep Pons; si no era digna de la antología del "bel canto", fue, sin embargo, un éxito de público sin precedentes y un espectáculo que penetró muy hondo en un amplio espectro de gentes no habituales de

los círculos operísticos. He aquí uno de los aciertos de la Orquesta del Teatre Lliure, que no se conforma con requerir la presencia de los habituales de los círculos de música contemporánea, una raza especial tendente a la endogamia.

La presente temporada se inició con un programa sobre "Ravel y los apaches", al

que siguió otro dedicado en exclusiva a Robert Gerhard. En su intento de tocar siempre temas monográficos, nos ocupa este mes un sugestivo concierto, cuyo tema, "El jazz en la música de concierto" ha sido especialmente bien recibido por el público. Los intérpretes son todos gente que no se resignan a aceptar el papel de MÚSICO DEL MONTÓN que muchas veces parece haber seleccionado a los músicos de las orquestas nacionales; ello quiere decir que deben probar su capacidad solista: tal es el caso de Lluís Vidal en el piano; Joan Albert Amargós, en el clarinete; Manel Berea, en la trompa; Pere Bardagí, en el violín; Jaume Güell, en el violonchelo; Mario Rossy, en el contrabajo, etc.

Por lo que a los resultados se refiere, queremos dejar muy claro que no sólo se debe tomar en consideración el aspecto estrictamente interpretativo, puesto que ésta es una propuesta que



La Orquesta de Cámara del Teatre Lliure, una apasionante experiencia.

ataca muchos flancos y todos ellos deben ser juzgados en comandita. Por ello, ciertas desafinaciones de intensidad son ampliamente

corregidos por el "feeling" que Josep Pons y el conjunto del Lliure consiguen despertar incluso en obras muy poco transparentes. Merece

especial recuerdo, en este sentido, la excelente lectura de **La création du monde**, de D. Milhaud, cuyo carácter épico y paleta tímbrica fue-

ron puestos sobre el tapete para disfrute de quien gustase. A ello vamos.

Xosé Aviñoa

BALANCE CUATRIMESTRAL DE LA OCB

Un esfuerzo recompensado

En efecto, el éxito y una complacencia general ostensible están premiando el esfuerzo de la OCB por recuperar la identificación con el público. Como espectador asiduo que soy, puedo asegurarles que la obligación de acudir cada fin de semana al Palau se ha convertido, este curso, en satisfacción. La OCB ha cambiado. No podía ser de otra manera. Dicen que no hay mal que por bien no venga y el despegue actual se inicia, sin duda, en aquella **Segunda** de Brahms que el maestro Decker, en un gesto impropio, interrumpió por dos veces para pasmo general. La responsabilidad colectiva ha logrado reflotar a la formación, que vuelve a ostentar con digno merecimiento el lugar que le corresponde en el "ranking" de las orquestas nacionales.

Lo más evidente es que los músicos están mucho más pendientes que antes de los gestos del director: las indicaciones de la batuta encuentran un eco inmediato. En este sentido la OCB ha ganado en ductilidad y disciplina. La sonoridad ha mejorado enormemente, aunque algunos "tutti" siguen siendo poco densos, poco empastados. La plantilla de los violinistas debe ser aumentada porque, a menudo, el sonido de los violines queda cubierto por el más cálido de las violas. También hay que mejorar la calidad de los instrumentos. Los violonchelos y los contrabajos siguen siendo excelentes (siempre lo han sido, como ya señalara Celibidache).

La mayor renovación se ha dado en la madera, con un nuevo sonido, alegre y **MARCHOSO**, al que no es ajeno la personalidad de la joven solista Magdalena Martínez. El metal ha mejorado notablemente, pero debe corregir una tendencia a la estentoreidad que lo hace demasiado preponderante sobre una cuerda mucho más discreta. La percusión, como siempre, está muy bien servida en la OCB. Imposible destacar



La Orquesta Ciudad de Barcelona va recuperando el puesto que se merece. En la foto, dirigida por su titular.

nombres, pero es aconsejable empezar a conocer a los músicos, porque los primeros atriles se ven impulsados a actuar en sesiones camerísticas de carácter popular, en una óptima iniciativa promocional.

Una objeción a hacer: cuando he escuchado las dos sesiones consecutivas de un mismo concierto, a veces me ha parecido que los resultados no siempre eran equivalentes (sin que la segunda haya sido mejor que la primera). Siendo suficiente el número de ensayos, debe ser que todavía interviene el factor **INSPIRACIÓN...**

A falta de una masa estable, han colaborado las Corales Sant Jordi —muy técnica pero también muy enérgica— y Cármina, espléndida y homogénea.

En la programación destacan dos extremos y nada menos que diecisiete primeras audiciones. No está mal para diez conciertos. Ello es un exponente del espíritu de renovación de la orquesta. El resurgimiento se debe, en gran parte, al titular Franz Paul Decker. Es una persona muy autoritaria y sus planteamientos, como era previsible, han obrado maravillas. Una de sus características es el contraste entre la rigidez y la agilidad que imprime sucesivamente a la

misma pieza. Ha obtenido resultados brillantes en general, sobre todo en la **Metamorfosis Sinfónica sobre un tema de Weber** de Hindemith; la **Serenata Op. 16**, de Brahms; y la **Tercera Sinfonía, "Collages"** del catalán Robert Gerhard. En las complejas, desiguales y bellísimas **Escenas de Fausto** de Schumann pudo demostrar su gran talla como concertador (obra en la que destacó la prestación de la veterana Edith Mathis, de voz milagrosamente preservada).

Todos los directores invitados tuvieron intervenciones felices: Argudo, García Navarro, Maag —del que se esperaba un poco más— y Rahbari. El más interesante, sin duda, fue Edmon Colomer, actual titular de la JONDE, que ofreció una versión sensacional del **Concierto para Orquesta** de Bartók, con una OCB que parecía transfigurada. Colomer está en una línea ascendente que ha de llevarle muy lejos.

La aparición insólita de los mejores solistas en el hemisiciclo del Palau no es ajena al buen nivel de la OCB. Para empezar, una correctísima y supergélida Anne-Sophie Mutter, que parecía más empeñada en evidenciar las dificultades del **Concierto** de Brahms que en disimularlas. Grandes ovaciones, sin duda

merecidas, pero para mi gusto, música prefabricada. Caso contrario el de la otra diva del violín, Ida Haendel, que pareció **IMPROVISAR** el **Concierto** de Beethoven con mucha técnica y una gran dosis de lirismo. Para unos fue una sorpresa y para otros —que conocían sus discos— una confirmación. Fue despedida con una ovación de gala.

Otra presentación triunfal: la de la pianista francesa Cécile Ousset, una "record-woman" en la carrera de la fama, que dejó atónito al público por su precisión y fuerza y la **ESTEREOFONÍA** de su sonido. Bruno Gelber, efectista y con mucho empaque, tocó un **Primero** de Brahms cargado de "pathos", que contrastó con la apatía que Decker infundió a la orquesta.

Esther Nyffenegger fue la soberbia solista de un soberbio concierto, el de Pfitzner (su obra póstuma) para violoncelo, que ella fue la primera en interpretar. Lluís Claret, por su parte, cosechó un triunfo extraordinario con el **Concierto núm. 1** de Shostakovitch para el mismo instrumento. El y Colomer lograron que una obra difícil calara en el público, cada vez más enfrentado con obras exigentes y, en principio, poco gratificantes.

Las orquestas invitadas han sido dos: la Filarmónica de Montpellier, correcta (y un auténtico lujo, si se piensa en el tipo de la ciudad a la que pertenece) y la Sinfónica de Bilbao, conducida por el inmarcesible García Asensio, que sigue con su tendencia a forzar la orquesta cuando ésta se desmanda, en una de las propuestas más interesantes del ciclo: el oratorio **La Infancia de Cristo**, de Berlioz. En general, el concierto fue muy satisfactorio, destacando las prestaciones del joven bajo donostiarra Alfonso Echevarría y del coro, formado por las masas Zigor y San Juan de Leioa, de voces bien mezcladas.

Xavier Casanovas-Danés

Madrid

ROSAS PARA BEETHOVEN

Un regalo de Abbado

Claudio Abbado estuvo en Madrid, con la Orquesta Filarmónica de Viena, el pasado 24 de febrero. Tocaron a Beethoven, las **Sinfonías Sexta y Quinta** (¡por ese orden!) y la **Obertura "Leonora III"**. El éxito fue casi apoteósico, aunque algunos tan malévolos como agudos observadores constataron que el público estuvo más generoso con la Orquesta que con el propio Abbado a la hora de aplaudir. No importa. Para lo que voy a decir eso es lo de menos, un detalle irrelevante. Mi comentario va a centrarse en tres puntos, uno que, como se verá, definirá poco en sí mismo, y otros dos que ya adelanto: Abbado está inmerso en un determinante cambio de postura personal ante la interpretación musical; y, segundo, para mal. El tercero (un solo enunciado, anecdótico si se quiere), simplemente que, por consiguiente, casi siempre, el que en mi hipótesis de trabajo denominaría Abbado actual, no me gusta.

Claudio Abbado llevó al disco, en 1982, las **21 Danzas Húngaras**, de Brahms. Ese fue el primer aviso, unas versiones altamente decepcionantes, cuya falta de calidad atribuí, en principio, a que bien podía ser un trabajo de compromiso, coyuntural (Brahms cumplía, para la fecha de publicación de aquél, el 150 aniversario de su nacimiento, y había que meterlo en disco como fuera), y por ello fallido. Pero después vinieron otros discos, **Sinfonías** de Tchaikovsky, algunas óperas (**Don Carlos**, por ejemplo), un Mendelssohn empalagoso (¡ya salió la palabra!), un **Bohémio** impresentable, etc. La cosa iba en serio, y a peor. Naturalmente, el disgusto fue mayúsculo, pues, poco a poco, me iba dando cuenta de que los aficionados estábamos perdiendo nada más ni nada menos que al director de orquesta más impor-



Los gestos de Abbado en la foto no revelan su actual línea musical...

tante de su generación. Y ya que me ha salido antes de tiempo tal aparentemente maximalista opinión, se impone, de inmediato, centrarla y matizarla como es debido.

No hemos perdido, desde luego, al Abbado director, en el aspecto puramente técnico. Todo lo contrario, parece que es lo único importante en él, ahora. Precisamente ello, su desmedido afán porque todo suene inusitadamente bello, le pierde como intérprete. Se puede observar, además, que en sus trabajos actuales los cuidados y mimos sonoros más asombrosos los dedica a los pasajes en los que la orquesta ha de sonar de "piano" hacia abajo; de "forte" para arriba (en realidad pocas veces se le escucha un "mezzo-forte" o "mezzo-piano" claros) descuida la necesaria transparencia de las texturas y todo suena más abigarrado, amén, por otro lado, de muy espectacular. De manera que, punto primero, no estamos ante un músico nuevo, sino ante una estilización (a mi entender, casi siempre discutible) del Abbado que conocíamos: un conductor perfeccionista pero no amanerado. Las razones de tal metamorfosis

por supuesto se me escapan, pero pueden ser de índole comercial o, sencillamente, más personales: bien puede haber sucedido que el director milanés haya cambiado su propio sentido de la belleza musical, más pasiva y estática ahora.

Punto segundo: este cambio, a mí, me parece negativo, porque, en mi modesta opinión, la música debe ser algo más que una acumulación de efectos técnicos, por mucho que a uno le puedan quitar la respiración; porque, así, a Abbado le ha dejado de preocupar lo que la música tiene de dialéctica entre estados de ánimo, de conflicto; precisamente el que generan las tensiones producidas por una justificada planificación de cuantos parámetros sonoros posee la música. En cambio, y a costa de una linealidad DRAMÁTICA en el discurso que a veces roza el aburrimiento, sus versiones están plagadas de encandiladores EFECTOS ESPECIALES.

Ejemplo: el Beethoven del concierto en cuestión, una **Pastoral** que pudo seducir y sedujo a casi todo el mundo, pero que, para mi gusto y por lo que he explicado más arriba, fue puro aparato cuando las fuerzas de la na-

turalidad se supone prescriben el efecto y (segundo movimiento) de un amaneramiento sonoro impropio de la pluma de quien salió esta música. Pero, en honor a la verdad (a la mía, por lo menos), he de decir que, en abstracto, me interesó más esta versión que la de la impersonal **Quinta** que ofreció a continuación. Para mí fue una versión correcta pero que no aportó absolutamente nada nuevo. En ésta, como en la **Obertura "Leonora III"**, la Orquesta Filarmónica de Viena sonó bien tímbricamente, pero sin claridad en los "tutti". En realidad, y como ni es necesario decirlo, lo que una vez más me causó auténtica estupefacción fue la facilidad con que tocan estos señores (literalmente). Es un placer de difícil descripción y que no tiene precio, aun interpretando no al gusto de uno; en este caso, como comer un mendrugo servido en bandeja de oro. Un concierto con la Filarmónica de Viena es siempre eso, un lujo asiático, dirija quien dirija. Por eso mismo, y a pesar de todo, disfruté como todo hijo de vecino. Pero también recordé cómo le suena a, pongo por caso, Bernstein o Solti. Aunque pueda parecer increíble, mucho mejor.

Un añadido de última hora y que, a juzgar por los comentarios que he podido escuchar y leer sobre el concierto, me alivia: *¿Por qué no viven cada nota, cada frase, cada compás? Están leyendo mecánicamente la partitura en lugar de respirarla. No creen en nada, pero no están obligados a esforzarse porque viven de la reputación y de la inercia.* Esto no lo ha escrito un profesional de la crítica musical, pero su nombre es Félix de Azúa ("El País", 6 de marzo, a propósito del concierto que los mismos intérpretes dieron en Barcelona).

Pedro González Mira

ORQUESTAS DE CAMARA EN EL TEATRO REAL

Durante el mes de febrero hemos tenido la visita de varias orquestas de cámara europeas que quizá no se encuentren entre las primerísimas de su especialidad pero que sí tienen un más que aceptable nivel. Fueron éstas la Orquesta de Cámara de Zurich, la de Viena y la Ferenc Liszt de Budapest; la primera dentro del ciclo de Ibermúsica "Orquestas del mundo"; las otras dos en el organizado por la Universidad Autónoma de Madrid bajo el título "La orquesta de cámara en la Europa de nuestro tiempo".

La Orquesta de Cámara de Zurich fue fundada en 1954 y desde entonces está a su frente Edmond Stoutz, un veterano y pragmático maestro que obtiene resultados aceptables de una orquesta a la que conoce y domina. En su concierto del día 4 nos trajo una novedad, la **Sinfonía "Veneciana"** de Antonio Salieri, obra menor con un segundo movimiento muy agradable y un primero y último más bien anodinos. Dos grandes obras de Mozart, el **Concierto para piano núm. 27** y la **Sinfonía núm. 40**, constituían la base de la sesión. En la primera de dichas obras fue solista Rafael Orozco, que tuvo una actuación sensible, de bello sonido y muy cuidada, aunque no creo que Mozart sea el autor más afín a sus posibilidades. Nunca tuve la sensación de encontrarme ante un auténtico mozartiano. Stoutz acompañó con atención. En la **Sinfonía** marcó unos tempi excesivamente rápidos, y con un fraseo sin mucha gracia, lo cual, unido a la escasa calidad de las trompas —que cometieron bastantes **FECHORÍAS** a lo largo de la noche—, hizo que esta versión de la gran **Sinfonía** de Mozart no pueda calificarse, precisamente, de memorable. En las **Danzas populares rumanas** de Bartók, dada fuera de programa, mostró Stoutz mayor afinidad y aunque no se trató de una gran interpretación —el concierto no estuvo muy afinado— tuvo vigor, sentido rítmico y una aceptable calidad de la cuerda.

La Orquesta de Cámara de Viena ofreció el día 6 y bajo la dirección de Philippe Entremont un programa ecléctico en el que se incluían, además del **Divertimento**



La Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest, con su director (margen inferior derecho), Janos Rolla.

K 138 de Mozart y el **Concierto para piano en Re mayor** de Haydn, el muy raramente tocado **Concierto para violín, piano y orquesta** de Mendelssohn y esa partitura maestra y bellísima que es **Noche transfigurada** de Arnold Schönberg. En las obras de Haydn y Mendelssohn actuó de solista el propio director, en las que mostró su dominio del teclado y una sonoridad que si no exquisita fue segura y musical. El concertino de la orquesta, Ola Rudner, fue también solista en el **Concierto** de Mendelssohn, una obra escrita a los catorce años y sólo relativamente interesante.

Lo más atractivo del programa estaba en la interpretación de la **Noche transfigurada**. Entremont la dirigió de modo aceptable aunque no acertó plenamente en la creación del ámbito misterioso, nocturnal y exacerbadamente lírico que late en la obra de Schönberg. La Or-

questa de Cámara de Viena se desarrolló con corrección a lo largo de todo el concierto.

Dos programas dedicados íntegramente a Mozart ofreció los días 20 y 23 la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest, una agrupación que nos visita con cierta frecuencia. Esta vez con dos sesiones muy difíciles, integradas por divertimentos del gran salzburgués. Fueron los **K 136, 137, 138, 205, 247, 251 y 334**. La agrupación es buena, sólida, pero a mi juicio y en esta interpretación mozartiana hubiese deseado una mayor ligereza y levedad en los arcos —uno de los secretos que requiere la música de Mozart. Esto y, naturalmente el equilibrio, la fluidez, el encanto y la luz de estas obras maestras, apogeo de un género que en otras manos sería tachado de menor, son absolutamente necesarias para hacerles justicia. El

que la Orquesta Franz Liszt y su concertino y preparador Janos Rolla hayan logrado un nivel aceptable dice bastante en su favor.

En los cuatro conciertos hubo lleno en el Real, y el público, aunque sin hacer alardes de gran entusiasmo, aplaudió con bastante complacencia. Mozart parece haberse convertido en los últimos años en el maestro más conocido y admirado de los nuevos entusiastas de la música. Los mozartianos de siempre nos congratulamos por ello. Lo que nos gustaría es tener la oportunidad de escuchar a algunas orquestas de cámara especializadas en la música del siglo XVIII y con instrumentos originales. El ejemplo de la Academie of Ancient Music —que nos visitará en mayo y con la "**Júpiter**"— puede señalar el camino.

Carlos Ruiz Silva

ANTONI BESSES INTERPRETA MOMPOU EN LA "JUAN MARCH"

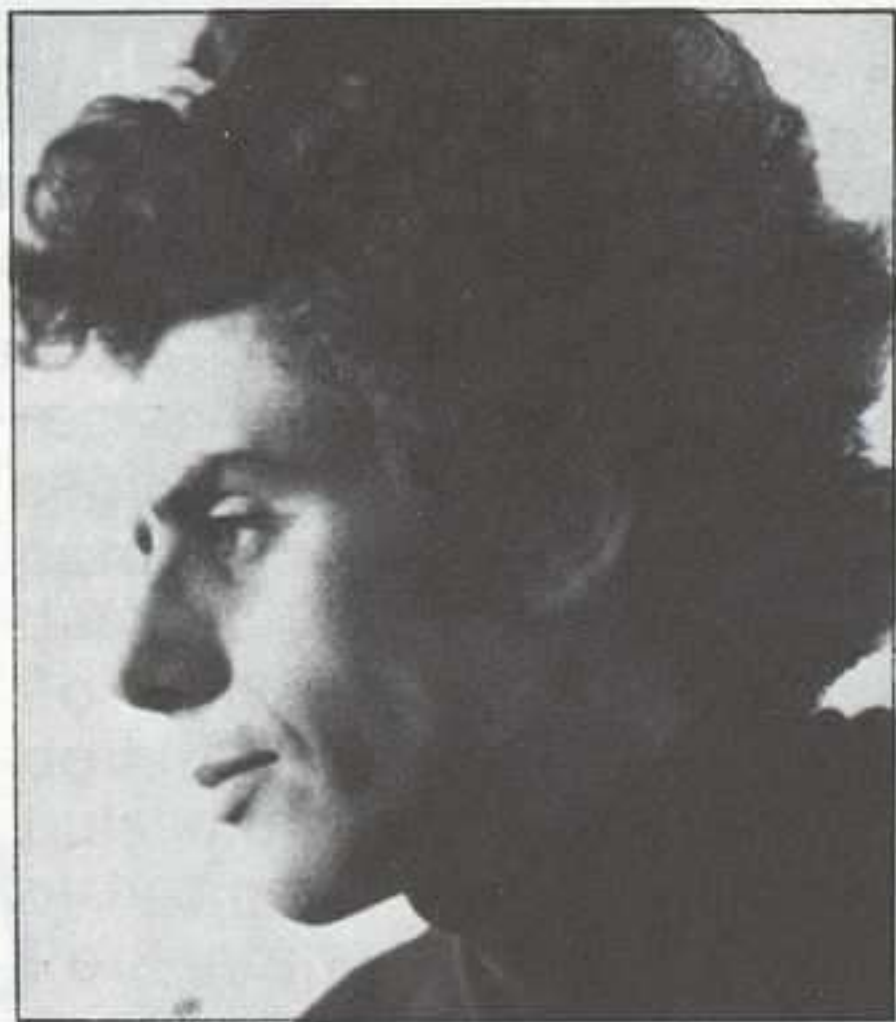
Durante cuatro miércoles consecutivos, del 3 al 24 de febrero, tuvo lugar en la Fundación

Juan March un ciclo de conciertos dedicado a la música para piano, en su integridad, de Federico Mompou. Fue-

ron sus intérpretes Antoni Besses y Miquel Farré, que interpretaron dos conciertos cada uno. La iniciativa es

merecedora de aplauso, tanto en lo que supone un homenaje al gran compositor catalán, recientemente fallecido, como por la oportunidad de poder escuchar toda su obra pianística, cosa difícilmente factible, de hecho, en los conciertos habituales del Teatro Real.

El tercero de los conciertos, que tuvo lugar el 17 de febrero, ofrecía la audición integral de los cuatro cuadernos de la **Música callada**, la obra cumbre y más ambiciosa del piano de Mompou. Creo que fue una lástima que la obra no se diese seguida y en audición única —en el programa se incluía además **Suburbis** y hubo un descanso luego del primer cuaderno— pues es lo suficientemente extensa y enjundiosa como para ocupar



Besses tuvo menos éxito del merecido.

por sí misma toda una sesión. **Música callada** responde por muchos conceptos, aunque no por todos, al pequeño pero enorme universo de San Juan de la Cruz: tiene intimismo, destilación sonora, concisión, pureza, esen-

cialidad... sólo le falta un cierto toque de sensualidad, de carnalidad trascendida, de voluptuosidad misteriosa, que son atributos muy vinculados a la poesía sanjuanista. Pero aun con estas carencias, **Música callada** constituye una obra de rara y alquitarada calidad musical, sin duda la mejor obra para piano escrita en España en la segunda mitad de nuestro siglo.

Antoni Besses (Barcelona, 1945) es un gran conocedor de la música de Mompou. Es posible que de esta partitura puedan obtenerse más matices, inflexiones, colores, tonos. Pero el señor Besses hizo una interpretación muy digna, muy trabajada, sobria y a la vez expresiva, de un nivel medio más que satisfactorio. El pianista cata-

lán, que tocó la obra de memoria, mostró su amor por la música que interpretaba, traduciendo fielmente la música recatada y sutil de Mompou con manos sensibles y conocedoras. Tal vez en algún momento utilizó excesivamente el pedal, pero el conjunto de su actuación bien merece el aplauso. Lo tuvo, aunque menos de lo que hubiese sido justo, de un público que casi llenó la sala de la Fundación March. Mención especial merece el excelente programa de mano, con un artículo muy hermosamente escrito, de Gerardo Diego, y unos amplios y detallados comentarios de Antonio Iglesias, uno de los mejores estudiosos de la obra de Mompou.

Carlos Ruiz Silva

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA (II)

El primer programa contó con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Asturias, que en su profesional corrección demostró el trabajo emprendido por su titular, Víctor Pablo Pérez, de técnica y musicalidad reconocidas, que volvieron a ser puestas de manifiesto en su atenta dirección del **Concierto núm. 23** de Mozart (con un sensible y atildado Josep Colom), siguiendo con la idea de ofrecer a lo largo de la temporada los principales **Conciertos para piano** del compositor salzburgués, y, sobre todo, en una bien planteada y sólida **Missa in tempore belli**, con la equilibrada dosis de solemnidad sin caer en la grandilocuencia. Por desgracia, el Coro Nacional tuvo una actuación más potente que cuidada, y en el prestigioso cuarteto de solistas sólo destacó la perfecta adecuación estilística de la veterana Sheila Armstrong (aunque con una voz bastante deteriorada) y la solvencia del bajo David Thomas, aunque en esta música resulta más plano de expresión que en la barroca.

En su nueva visita, Eliahu Inbal se arriesgó con un programa íntegramente dedicado a Beethoven, con sus **Sinfonías Sexta y Séptima**. La **Pastoral** fue expuesta dentro de la actual moda de hacer un Beethoven más ligero y transparente, pero aparte de una correcta realización apenas tuvo interés

interpretativo. Algo más entonada estuvo la **Séptima**, más tradicional en su exposición, pero tampoco digna de ser conservada en el recuerdo (señalemos que además Inbal la había dirigido ya hace algunos años, sin que entonces fuera tampoco digna de especial mención).

Uno de los conciertos más redondos de la presente temporada ha sido el programa Bruckner dirigido por Jesús López Cobos, formado por la **Misa núm. 3** y el **Te Deum**. El director zamorano siempre ha tenido una especial predilección por la música del compositor austriaco, y se puede decir que guarda una gran afinidad expresiva con su mundo sonoro. Las versiones resultaron compactas, realizadas a conciencia, con una brillante prestación orquestal (en la que sobresalieron los solos de violín y viola a cargo de Domingo Tomás y Emilio Navidad, así como la del resto de la cuerda), aunque si se quiere la aproximación se recreó un tanto en el aspecto de la propia ejecución frente al gran contenido místico bruckneriano. El Orfeón Donostiarra, que demostró seguir en su escrupuloso rigor musical a las órdenes de su actual director, desplegó una enorme gama de matices, desde los "tutti" más potentes hasta la meticulosidad de los pasajes "a capella", resaltando además por su particular efusión expresiva, que fue

magníficamente aprovechada por López Cobos. El cuarteto vocal (Andrea Trauboth, Jadwiga Rappé, Horst Laubenthal y Harald Stamm) defendió con valentía su inclemente escritura.

Un programa precioso fue el que presentó López Cobos con **Un superviviente de Varsovia**, de Schoenberg, entre los dos **Requiem** de Schumann. La dramática narración de los judíos camino de la cámara de gas, después de la serena resignación del precioso y delicado **Requiem por Mignon** de Schumann, produjo un tenso efecto dramático. López Co-

bos diseccionó con cuidado la partitura schoenberguiana (con una emocionante narración de Günter Reich) y supo captar la poesía de los versos de Goethe sobre Mignon, aunque no pudo vencer el formalismo del **Requiem en Re bemol**, que no logra cautivar al oyente. El Coro Nacional tuvo en esta ocasión una actuación admirable.

La incorporación a los programas de obras pertenecientes a los compositores de la llamada Generación de la República puede proporcionarnos sorpresas tan atractivas como la **Se-**



Sanderling protagonizó uno de los mejores conciertos de las últimas temporadas.

gunda sinfonía (Ricordiana) de Julián Bautista, una partitura de impecable factura y con un interesantísimo componente rítmico. El joven y famoso Dmitry Sitkovetsky tocó con soltura y completa técnica el **Concierto para violín** de Sibelius, aunque podía haber mostrado un mayor entusiasmo personal. Por último, López Cobos subió a los atriles la versión original de la **Cuarta Sinfonía** de Schuman, en su intento por acercar a nuestros auditorios los procedimientos que se siguen actualmente en las salas de conciertos europeas, y que tuvo una calurosa acogida entre el público por el entusiasmo con que fue expuesta.

Después de su recordada versión de la **Cuarta sinfonía** de Brahms hace algunos años, había una gran expectación por la nueva visita del maestro alemán Kurt Sanderling, que no se vio defraudada en absoluto al redondear uno de los mejores conciertos de las últimas temporadas de la ONE. Sanderling es un director "de la vieja escuela", con una manera de enfocar la música de las que ya no abundan, y que

consigue unos resultados francamente considerables con un número escaso de ensayos. A partir de una depurada y compacta respuesta de la orquesta, el gran efecto se consigue en el propio concierto gracias a un abundante repertorio gestual y a una decisiva presencia física. El programa, perfectamente CLÁSICO, incluyó una excelente obertura del **Don Giovanni**, de Mozart, más sinfónica que teatral; un cuidadoso acompañamiento —elegante y sobrio, quizá un tanto falto de gracia— en el **Concierto para violonchelo en Re** de Haydn y una **Primera Sinfonía** de Brahms para el recuerdo por su lógica construcción, su tensión interna y su gran carga emotiva, y no menos por la decisiva intervención de la ONE. A menor nivel que la batuta rectora, el chelista Heinrich Schiff lució su precioso sonido y su evidente facilidad técnica, aunque ciertos emborronamientos en algunos pasajes hicieron pensar que no se hallaba especialmente entregado.

Rafael Banús

CONCIERTOS DE LA OSRTVE

9 Con un programa todo Ravel, acudió a dirigir el director Antoni Ros-Marbá, comenzando por **La Alborada del Gracioso**, cuya obra planteó con claridad y acierto. Seguidamente, el **Concierto para la mano izquierda** fue protagonizado por el pianista madrileño Enrique Pérez de Guzmán, quien apoyado en su admirable y sereno dominio técnico, mostró mayor madurez conceptual que en otras ocasiones, si bien algo falto de calor temperamental. Tras el descanso, **Mi madre la oca**, expuesta con sobrie-

dad y buen contraste dinámico. Y para terminar, la Segunda Suite del "**Dafnis**", en la que Ros-Marbá puso toda su buena intención, captando con acierto la poesía y sensualidad que encierra la obra. El coro, bajo la eficaz tutela de Jordi Casas, realizó una meritoria labor, con vitalidad y cohesión.

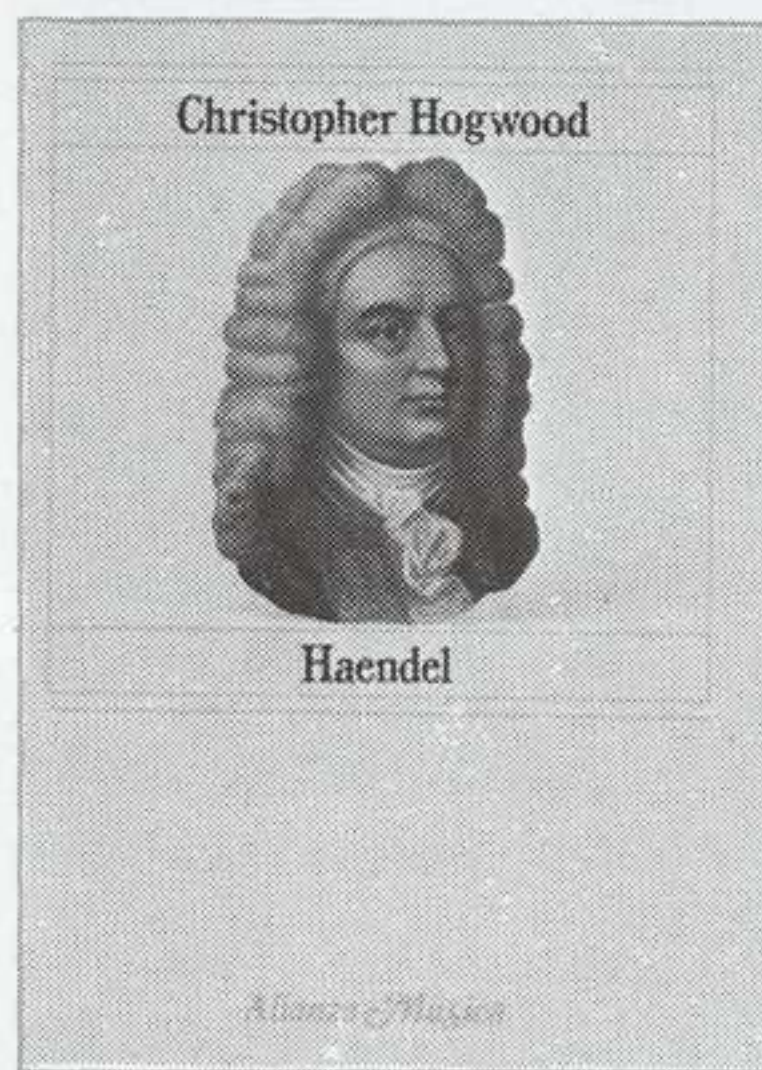
10. El joven director británico David Parry dedicó su programa a compositores franceses, comenzando por el **Poema Op. 25** de Ernest Chausson, con el violinista griego Leónidas Kavakos como solista, expresivo y seguro, sonido grande, pero poco diáfano. A continuación, el ciclo de canciones **Las noches de estío**, de Berlioz, protagonizado por la cantante francesa Nadine Denize, de voz fluida y timbre esmaltado, pero expresión monocorde y aburrida, asistida por una dirección sin gracia ni pizca de sensualidad. En el segundo tiempo, las Suites 1 y 2 de **La Arlesiana**, de Bizet, dirigidas con brillantez tímbr-



Nadine Denize protagonizó Las noches de estío.

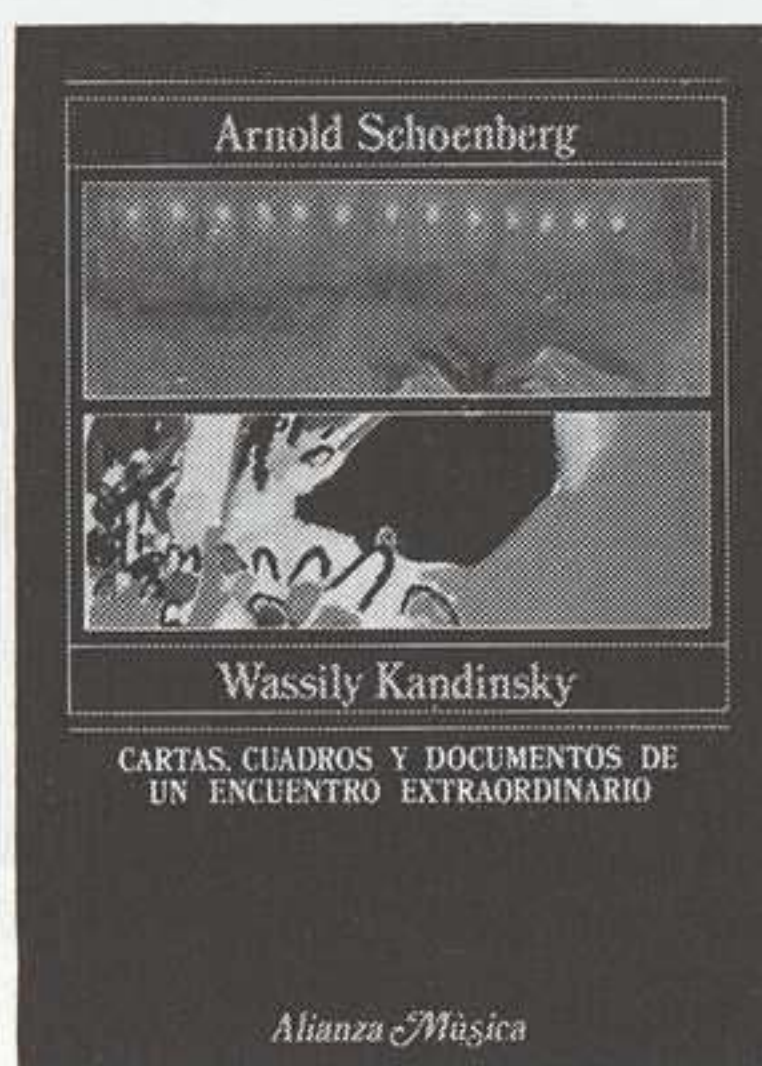
Alianza Música

NOVEDADES



CHRISTOPHER HOGWOOD
Haendel

Un ameno retrato de la evolución del carácter y de la obra de esta gran figura de la música, desde sus primeros años en Halle y Hamburgo hasta los días del apogeo de sus óperas y oratorios en Londres, pasando por su aprendizaje en Italia.



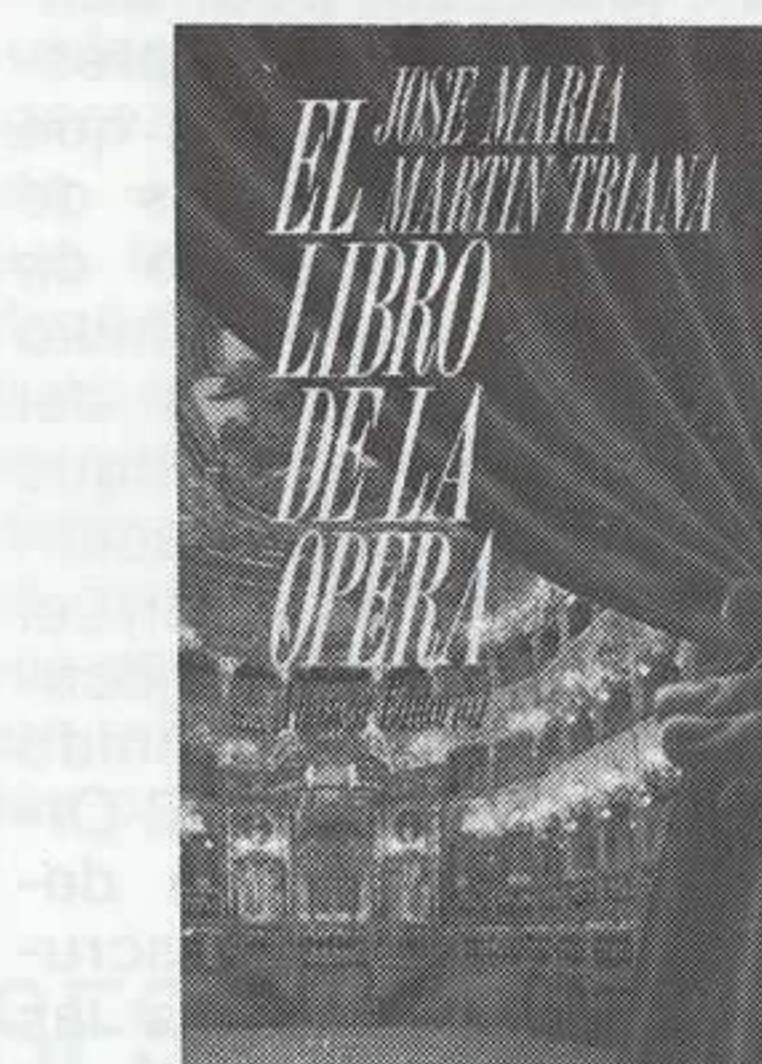
ARNOLD SCHOENBERG
Y WASSILY KANDINSKY
Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario

La amistad que unió al creador de la pintura abstracta con el descubridor de la música atonal, dos personalidades del arte del siglo XX que marcarían un nuevo camino, originó una abundante correspondencia que hace posible una visión más profunda de sus procesos de creación.



CLAUDE DEBUSSY
El Sr. Corchea y otros escritos

Una edición completa de la obra crítica de Debussy que cubre desde las conocidas diatribas wagnerianas, las declaraciones blasfemas sobre el Premio de Roma y los prejuicios contra Gluck y a favor de Rameau hasta las alusiones a la música cinematográfica incipiente.



JOSE MARIA MARTIN TRIANA
El libro de la ópera

Descripción detallada de los elementos musicales y de los argumentos de las 100 óperas más representadas en la actualidad. Completan el volumen el análisis de las diez óperas españolas más importantes.

Solicite
nuestro boletín
de novedades
gratuito

ALIANZA
EDITORIAL

Milán, 36
28043 Madrid
Tel. 200 00 45

ca, con falta de entusiasmo y elegancia, poniendo así fin a una velada francamente decepcionante.

11. La intervención de Rafael Frübeck despertó mayor interés, presentando en primer lugar el **Tema con variaciones, Op. 100** de Joaquín Turina, en arreglo del propio Frübeck, en el que resaltó la intervención del insigne arpista Nicanor Zabaleta, quien por esos días ingresaba como académico de Bellas Artes (ver el número pasado de RITMO). A continuación, el **Concierto para arpa y orquesta** de Montsalvatge, acogido con muchas ovaciones para la impecable ejecución del maestro Zabaleta. Finalmente brindó Frübeck una versión madura y expresiva de la **Segunda Sinfonía** de Brahms.

12. En el podio esta vez el director suizo Oleg Caetani, cuyo enfoque del **Cuarto Concierto para piano** de Beethoven resultó poco acertado, mostrándose inseguro y con falta de garra. El pianista argentino Bruno Leonardo Gelber, de limpia ejecutoria, adoleció sin embargo de falta de profundidad en la expresión, resultando decepcionante en su conjunto. Bastante mejor la segunda parte del programa, presentando la **Décima Sinfonía** de Shostakovich, larga y densa obra, que el joven director llevó con buen pulso y eficacia.

13. Concierto variopinto para el director chileno Juan Pablo Izquierdo, revistiendo especial interés el **Concierto para violín** de Alban Berg, que la solista Silvia Marcovici acometió con limpieza, brillantez y mucho temperamento, hermosos armónicos y riqueza en la zona más aguda. Comenzaba este concierto con una obra mozartiana de juventud, la **Serenata núm. 6, K 239**, dirigida con sencillez, justeza y buen humor. Le siguió un estreno, la obra **Ocnos**, de José Luis Turina (1952), destacando el recitador Julio Núñez, por su buena dicción y justa expresión, y excelente el solo del cello (A. Muruzábal), con seguridad y desenvoltura. Para terminar, la **Suite núm. 2** de Stravinsky fue expuesta con cohesión y cuidadosamente matizada.

14. En homenaje al com-

positor brasileño Heitor Villa-Lobos, cuyo primer centenario se celebró recientemente se presentó la obra **Alborada en una floresta tropical**, bajo la batuta del director francés Serge Baudo, seguido por el **Concierto para piano núm. 1**, en el que destacó el pianista brasileño Nelson Freire, con buen dominio técnico y enérgica pulsación. Tras el descanso, el hermoso **Stabat Mater** de Poulenc, en el que intervino como solista la soprano Christine Barbaux, de agu-

dos fáciles y sugerente timbre, con excelente labor del coro, muy coherente y comunicativo, marcado por una dirección sensible y eficaz.

15. El director madrileño Max Bragado dio comienzo a su concierto con la obra **Homenajes** de Manuel de Falla, expuesta con cierta superficialidad. El **Concierto para piano núm. 1** de Chopin tuvo como intérprete al solvente pianista valenciano Joaquín Soriano, quien hizo gala de

una buena técnica y musicalidad, pero sin excesiva vehemencia, marcado por una dirección irregular y falta de brillantez. Finalmente, la **Segunda Sinfonía** de Schumann, cuyo primer movimiento resultó algo desencajado, mejorando la dirección en los siguientes, sobre todo el Adagio. Resultó un concierto ameno y acogido con mucho entusiasmo por el público.

Francisco Chacón Marín

X CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

El interés sigue siendo superior al de otros años

El Cuarteto Enesco, gran triunfador del ciclo de **Cuartetos** beethovenianos celebrado hace un año, ha vuelto a sentar cátedra de su gran categoría. Sus cuatro integrantes son excelentes instrumentistas, pero lo más destacable es que ninguno sobresale individualmente, porque se funden en un solo instrumento: el cuarteto, el único que destaca, como corresponde a un auténtico grupo de cámara. El potente y al mismo tiempo dulce y cálido sonido y la rigurosa adecuación al estilo de cada caso, constituyen el medio ideal para traducir unas obras infrecuentes en la primera parte (Chausson y Janáček) y de excepcional interés en la segunda (Ravel).

Las versiones del Enesco fueron admirables en su encaje, en su impulso, en su solidez de estilo. Y una cualidad importante de esta agrupación: su flexibilidad para adaptarse a la expresividad idiomática de cada autor; así, la energía desplegada en Chausson y Janáček se tornó en perfecta dicción evanescente para los pentagramas de Ravel en su aparentemente, pero sólo aparentemente, desenfadado cuarteto de cuerda.

Siguiendo con los protagonistas extranjeros, el cello Dimitar Furnadjiev y la pianista Zdravka Radoilska, búlgaros afincados en España, ofrecieron con bella dicción y muy compenetrados un programa también infrecuente, con cuatro obras del primer tercio del siglo XX: la neorromántica **Sonata Op. 40** de Shostakovich; la neoclásica **Suite Italiana** de Stravinsky, compuesta por varios



FRANCOIS DARRAS

El Cuarteto Enesco, una agrupación flexible y sólida.

números tomados del ballet **Pulcinella**; la importante **Suite Op. 8** para cello solo de Kodaly; y la **Rapsodia núm. 1** de Bartók, en versión adaptada por su propio autor desde el original violinístico. Versiones de gran potencia y buena musicalidad, aunque algo embarulladas y con una afinación discutible en ocasiones. Lo que no pareció lógico fue el inútil alarde del cello de tocar todo el recital de memoria; en música de cámara esto no se puede hacer nunca, pues conduce a colocar el piano ante el público a un nivel de acompañante, cuando no es así. La ausencia de partitura debió, en todo caso, haberse reducido únicamente a la **Suite para cello** de Kodaly.

En este mes que nos toca comentar, se volvió a presentar la flautista Joana Guillén, con el eficaz acompañamiento al piano de Elisa Ibáñez; el concierto, marcado todo él por el notable virtuosismo y la musicalidad de Joana Guillén, fue creciendo en interés, desde la

inicial y bastante floja **Joueurs de flûte** de Roussel, hasta la rica fantasía post-impresionista de la **Sonatina** de Dutilleux. Entre ambas obras, la **Suite Op. 34** de Widor, muy de "música de salón"; la recia abstracción del canto grande andaluz en la **Debla** para flauta sola de Cristóbal Halffter y el interesante lenguaje armónico, presidido por un solidísimo estilo bachiano que a veces giraba hacia el concierto veneciano del XVIII (¿Marcello?) por su forma melódica, de la **Suite Breve** de Gombau, que constituyó el punto culminante de la velada. Un interesante recital, en suma, en el que pudimos apreciar la buena dicción de esta laureada solista de la Nacional, así como la de Elisa Ibáñez ante el teclado.

Y para terminar, debemos citar el recital de piano-jazz de Tete Montoliú, de discutible oportunidad dentro de un ciclo que se titulaba "de Cámara y Polifonía".

Don Becuadro

Yo El Rey 1988
BICENTENARIO
DE CARLOS III



PROGRAMACION HOMENAJE

MUSICA • ZARZUELA • DANZA

MARZO

Día 12, 22,30 h.

MUSICA DE TECLADO ESPAÑOL DE LA EPOCA DE CARLOS III Y ILUSTRACION

Antonio Baciero, piano

Obras de: Vicente Adán, Pedro Mar de la Fuente, José Lidón, Vicente Martín y Soler, Joaquín Asiaín, Antonio Soler y Julián Prieto.

Día 19, 22,30 h.

Antonio Baciero, piano

Obras de: José Moreno Polo, Joaquín Osinagas, Félix Máximo López, José Sessé, Anselmo Viola, Pablo Mars, Francisco Mariner, Francisco Rodríguez, Joseph Valls, Antón Guín, Carlos Baguer y Fray Joaquín de Jesús María y José.

Día 26, 22,30 h.

Antonio Baciero, pianoforte

Obras de: Manuel Blasco de Nebra, Joaquín Montero, Fernando Sor, Felipe Rodríguez, Rafael Anglés, Ramón Ferreñac, Francisco Rodríguez Mariana Martínez, M.^a del Carr Hurtado y Torres y M.^a Dolores Tejar.

ABRIL

Día 9, 22,30 h.

UN MONJE ILUSTRADO, ANTONIO SOLER

Genoveva Gálvez, clave

Montserrat Torrent, órgano

Tres conciertos para teclados: Antonio Soler (1729-1783), más obras de Pedro José Blanco, José Moreno Polo, Sebastián de Albero y Nebra.

Día 16, 22,30 h.

Genoveva Gálvez, clave

Montserrat Torrent, órgano

Fin de la integral de los Conciertos para dos teclados del Padre Antonio

CENTRO DE EDUCACION



COLISEO DE CARLOS III

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL MARZO/JULIO, 1988

ler, más obras de Pedro José Blanco, Casanovas y Félix Máximo López.

Día 23, 22,30 h.

LA MUSICA EN LA EPOCA DE CARLOS III

La Stravaganza

Mariano Martín, flauta travesera barroca

Inés Fernández Aris, clave

Obras de: Kirnberger, J. Chr. Bach, Rodil, Minguet y Felipe Lluch.

Día 30, 22,30 h.

EL CUARTETO EN TIEMPOS DE CARLOS III

Cuarteto Arión

Obras de: Manuel Canales, Luigi Boccherini y Mozart.

MAYO

Día 7, 22,30 h.

LA ILUSTRACION EN EL PAIS VASCO

Capilla "Peñaflorida"

Director: **José Rada**

Obras de: Larrañaga, Asiaín y Xabier Munibe. (Textos de Samaniego y Peñaflorida).

Día 14, 22,30 h.

LA TONADILLA ESCENICA, UN FENOMENO DEL REINADO CAROLINGIO.

Hesperión XX

Director: **Jordi Savall**

Obras de: Rodríguez de Hita, Palomino, Soler, Laserna, Sors y Castel.

Día 21, 22,30 h.

MUSICA PARA CORO Y ORQUESTA DEL PRECLASICISMO

Coral de Santander y Profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid

Director: **Lynne Kurzeknabe**

Obras de: Carrasquedo, Telemann, El Españolito y Pergolesi.

Día 27, 19,30 h.

Compañía Tonadilla Escénica "Barbieri"

LA TONADILLA ESPAÑOLA

Cantantes, actores, coro y orquesta

Director: **Pedro Luis Domingo**

Día 28, 22,30 h.

MUSICA VOCA E INSTRUMENTAL EN TIEMPOS DE CARLOS III

Conjunto "Zarabanda"

Director: **Alvaro Marías**

Obras de: Francesco Mancini, Scarlatti, Hasse y Antonio Rodríguez de Hita.

Día 29, 19,30 h.

Compañía Tonadilla Escénica "Barbieri"

LA TONADILLA ESPAÑOLA

Cantantes, actores, coro y orquesta

Director: **Pedro Luis Domingo**

JUNIO

Días 3, 4 y 5, 20,00 h.

UNA ZARZUELA CASTIZA DEL SIGLO XVIII

Opera Cómica de Madrid

La labradoras de Murcia, de Don Ramón de la Cruz

Música de Antonio Rodríguez de Hita

Dirección escénica:

Horación Rodríguez Aragón

Dirección musical: **Luis Remartínez**

Día 10, 20,00 h.

Coros y Danzas de Madrid

RECITAL DE ESCUELA BOLERA

Dirección: **Carmen Cantero Albacete**

Día 11, 23,00 h.

EL SINFONISMO CLASICO

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Director: **Miguel Groba y Groba**

Día 12, 20,00 h.

Coros y Danzas de Madrid

Recital de Escuela Bolera

Dirección: **Carmen Cantero Albacete**

Día 18, 23,00 h.

MUSICA DE CAMARA EN LA CORTE DE CARLOS III

Emilio Moreno, violín

José Miguel Moreno, laúd y guitarra

Sergi Casademunt, violoncello

Día 25, 23,00 h.

SINFONISMO EUROPEO DEL CLASICISMO

Orquesta Reina Sofía

Director: **Max Bragado**

Obras de: Dittersdorf, Haydn, Carl Philipp Emanuel, Bach y Mozart.

JULIO

Día 2, 23,00 h.

EL CUARTETO MADRILEÑO Y EL GENIO DE MOZART

Cuarteto Soler

Obras de: Canales, Boccherini y Mozart.



Comunidad de
Madrid

CONSEJERIA
DE CULTURA

OS Y ACTIVIDADES CULTURALES

Valencia

ENSEMS 88

Un año más, la primavera musical valenciana tiene su cita con la música contemporánea en una nueva edición de los Ensems, que organiza la Asociación Valenciana de Música Contemporánea en colaboración con entidades oficiales como Consellería de Cultura, Ayuntamiento y Diputación valencianas.

La edición de Ensems 88 se abrirá el 27 de abril con un concierto de clave y percusión a cargo de Elizaebeth Choinjacka y Silvio Gualda. Se interpretarán las siguientes obras: **Pieza para clave y percusión** (M. Solal), **Tiempo Irisado** (J. A. Orts), **Anaphores** (F. B. Maché), **Noria de obsesiones** (R. Mira), **Merbania** (T. Marco) y **Komboi** (Xenakis). El programa se repetirá (siempre en el Palau de la Música) en sesión matinal para estudiantes, el día 28. En mayo, los días 20 y 21, los pianistas Perfecto García Chornet y Bertomeu Jaume, con los percusionistas J. Cerveró y F. Llopis, ofrecerán un atractivo programa con la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bartók; **Tribal**, de Cano, y **Dimorphie**, de Taira. El 26 del mismo mes actuará la Agrupación Lucentum, dirigida por Gutiérrez Viejo, que entre otras obras interpretará **L'Histoire du Soldat**, de Stravinsky, en versión escénica. Habrá después un concierto a cargo del Grupo Contemporáneo de Valencia, cuyo programa estaba por determinar a la hora de cerrar esta crónica.

Dos importantes novedades registran los Ensems 88: el encuentro de compositores españoles, que se espera muy concurrido y presumiblemente polémico, a celebrar entre los días 12 y 15 de mayo. La otra novedad la constituye el concierto de la Orquesta Municipal, dirigida por Manuel Galduf, que TVE transmitirá en directo, el 24 de junio, desde el Palau. El programa ofrece obras de

Orts (**Transparencias**), Bernstein (**Concierto para piano**, con Joaquín Soriano) y la **Sinfonía** de Berio, en la que intervendrán The English Singers.

A caballo entre los Ensems 88 y la temporada de ópera de la que en seguida hablaremos, se sitúa la presentación de una curiosa experiencia: una ópera minimal de cuatro notas (original de Tom Johnson), en la que se pasa revista a los esquemas tradicionales de la ópera (arias, dúos, etc.) sobre la célula exclusiva de esas cuatro notas. La dirección de escena correrá a cargo de Elisa Creuet, bien conocida por su labor con Boadella y Els Joglars, mientras que la parte vocal será asumida por voces del recién formado Coro de Valencia. Desde el piano, sostendrá el acompañamiento Bertomeu Jaume.

Tercer trimestre de la Orquesta Municipal

La Orquesta Municipal de Valencia, que atraviesa en estos momentos una etapa quizá de transición (su gestión viene asumida directamente desde el Palau de la Música) ha preparado una interesante programación para el tercer trimestre de su temporada 87-88. El 15 de abril dirigirá Eduardo Cifre el **Concierto para violín**, de Kachaturian (solista será Julius Lakatos, uno de los violinis-

tas recientemente incorporados a la OMV); la **Obertura sobre temas judíos** y la Segunda Suite de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev. Edmond Colomer dirigirá, el 22 de abril, el **Concierto para instrumentos de viento**, de Frank Martin, completando el programa una sinfonía de Schumann y una obra de autor contemporáneo a determinar. El 27 de mayo volverá Galduf a dirigir la OMV con **Pulcinella** (solistas: Francisco Valls y Raeschelle S. Potter), **Sensorial**, de Francisco Cano, y la **Serenata**, de Britten (solista: Suso Mariategui, que ya la interpretara, con éxito, hace dos temporadas). El ciclo culminará con una ejecución de **Las Estaciones**, de Haydn, en la que reaparecerá el Orfeón Universitario, ya en junio.

Ciclo de ópera

El IVAECM, en su área de música, tiene el empeño de volver a traer a Valencia las temporadas de ópera que, hasta 1979, se dieron con mayor o menor asiduidad en nuestra ciudad. La experiencia es hoy nueva, ya que han variado sustancialmente los comportamientos oficialistas, y hay constancia de que existe un público interesado en el género. Desde aquí y contando con todos los riesgos que la empresa comporta, queremos desear la mejor

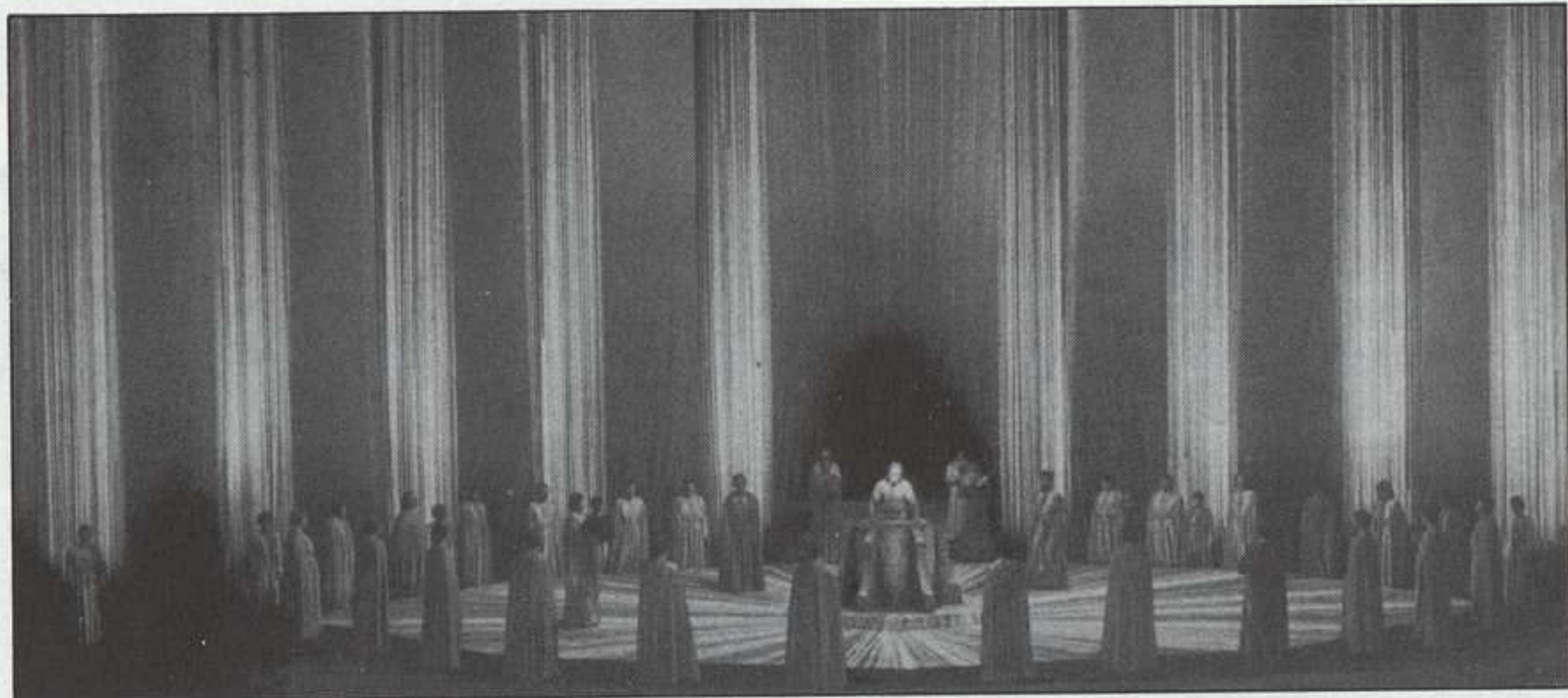
suerte a este intento de recuperar la ópera para Valencia.

Una novedad fundamental es que algunas de las representaciones viajarán a Alicante y Castellón, con lo cual el proyecto adquiere un ámbito no local. Veamos cuál es la oferta, forzosamente reducida en este primer ciclo. Además del **Parsifal** (en versión de concierto) que la OMV dirigida por Roland Bader interpretará en el Palau y de la representación de **Madama Butterfly** (en el Principal) se contará con la presencia de una compañía de ópera de cámara de Varsovia, que ofrecerá dos títulos mozartianos: **Las Bodas e Figaro** y **La Flauta Mágica**.

Y éste es el contenido, a grandes rasgos, del segundo trimestre musical valenciano, en el que además ocuparán destacado lugar las temporadas de la Sociedad Filarmónica y del Palau de la Música (de ésta última no se ha facilitado a RITMO información alguna en el momento de cerrar este avance, a finales de febrero. Confiamos en que el Palau, en temporadas sucesivas, ponga a disposición de los medios especializados, como es RITMO, la necesaria información acerca de sus actividades, dentro de los plazos posibles para su difusión en estas páginas).

Gonzalo Badenes

El IVAECM resucita las temporadas ópera en Valencia. Próximamente se podrá escuchar Parsifal, en versión de concierto. En la foto, un montaje de Salzburgo.



MUSICA EN VIVO • NOVEDADES

MELODRAM

GRANDES RECITALES

María Callas.
CD 16502.

Astrid Varnay.
CD 16504.

Piero Cappuccilli.
CD 16505.

Cesare Siepi.
CD 16506.

Luciano Pavarotti.
CD 26507.

Boris Christoff.
CD 16508.

MARIA CALLAS

Donizetti: Lucia di Lammermoor. Callas, Di Stefano, Panerai. Von Karajan - Berlín 1955.
CD 26004.

Donizetti: Polluto. Callas, Corelli, Bastianini. Votto - Scala 1960.
CD 26006.

Verdi: La Traviata. Callas, Valletti, Zanasi. Rescigno - London 1958
CD 26007.

Donizetti: Anna Bolena. Callas, Simionato, Raimondi. Gavazzeni - Scala 1957.
CD 26010.

Puccini: Tosca. Callas, Cioni, Gobbi. Cillario - London 1964.
CD 26011.

Donizetti: Lucia di Lammermoor. Callas, Fernandi, Panerai. Serafin - Rai Roma 1957.
CD 26014.

Wagner: Parsifal. Callas, Baldelli, Christoff, Panerai. Gui - Rai Roma 1950.

GRANDES OPERAS

Wagner: Der Fliegende Holländer. Rysanek, London, Greindl, Uhl. Sawallisch - 1959.
CD 26101.

Wagner: Die Walküre. Varnay, Modl, Lorenz, Hotter, Nilsson. Keilberth - 1954.
CD 36102.

Bellini: I Capuleti e I Montecchi. Pavarotti, Aragall, Rinaldi. Abbado - Holland Festival 1968.
CD 27001.

Händel: Alcina. Sutherland, Wunderlich, Monti. Leitner - Köln 1959.
CD 37002.

Verdi: Gerusalemme. Gencer, Aragall, Gueffi. Gavazzeni - Venezia 1963.
CD 27004.

Gounod: Faust. Raimondi, Freni, Ghiaurov. Preire - Scala 1967.
CD 37005.

Verdi: Rigoletto. Kraus, Protti, D'Angelo. Molinari Pradelli - Trieste 1961.
CD 27006.

Puccini: La Bohème. Freni, Raimondi, Güden. Von Karajan - Wien 1963.
CD 27007.

Verdi: Il Trovatore. Bergonzi, Simionato, Tucci, Cappuccilli. Gavazzeni - Mosca 1965.
CD 27008.

Bizet: Carmen. Simionato, Gedda, Güden, Roux. Von Karajan - Wien 1954.
CD 27012.

Verdi: Alzira. Zeani, Cecchele, McNeil. Capuana - Roma 1967.
CD 27013.

Verdi: Aroldo. Stella, Penno, Panerai. Serafin - Firenze 1953.
CD 27014.

Bellini: Il Pirata. Caballe, Labo, Cappuccilli. Ghigla - Firenze 1967.

CONCIERTOS MEMORABLES

Clara Haskil, Arthur Grumiaux. Mozart, Beethoven - Besancon 1957.
CD 18001.

Glenn Gould, Leonard Bernstein. Brahms: Pianoconcerto núm. 1. Stratford Festival 1962.
CD 18002.

Suite

LAS MEJORES VOCES

MARIA CALLAS: **La divina.** Verdi: **Il trovatore** (1953), **Nabucco** (1952). Bellini: **I Puritani** (1949). Wagner: **Tristano e Isotta** (1949). Ponchielli: **La Gioconda** (1953). Mozart: **Il ratto dal serraglio** (1954). Rossini: **Armida** (1954). Meyerbeer: **Dinorah** (1954).
CDS 1 5001

MARIA CALLAS: **La voce.** Donizetti: **Lucia di Lammermoor** (1955), **Anna Bolena** (1957). Verdi: **La Traviata** (1955), **La forza del destino** (1957). Bellini: **Norma** (1955), **La Sonnambula** (1957). Rossini: **Semiramide** (1956).
CDS 1 5002.

MARIA CALLAS: **Il mito.** Verdi: **Macbeth** (1959), **Don Carlo** (1962). Rossini: **Il barbiere di Siviglia** (1958), **La Cenerentola** (1959). Cherubini: **Medea** (1959). Puccini: **La Bohème** (1959), **Madama Butterfly** (1963). Donizetti: **Le Cid** (1962).
CDS 1 5003.

GIUSEPPE DI STEFANO/MARIA CALLAS: **Duetti d'amore.** Verdi: **La Traviata** (1955), **Un ballo in maschera** (1957). Donizetti: **Lucia di Lammermoor** (1955).
CDS 1 5004.

MARIO DEL MONACO: Verdi: **Otello** (1960), **Il trovatore** (1957), **Ernani** (1957), **La forza del destino** (1959). Bizet: **Carmen** (1960). Leoncavallo: **I pagliacci** (1959). Saint-Saëns: **Sanson et Dalila** (1959).
CDS 1 5005.

MARIA CALLAS/E BENIAMINO GIGLI: A **Sanremo.** Meyerbeer: **L'africana/Dinorah.** Mozart: **Il ratto dal serraglio.** Massenet: **Werther/Le Cid.** Cilea: **L'Arlesiana.** Charpentier: **Louise.** Giordano: **Andrea Chénier.** Rossini: **Armida.** Cherubini: **Medea.** Donizetti: **Poliuto.** Verdi: **La Traviata.**
CDS 1 5006.

BENIAMINO GIGLI: Verdi: **Otello** (1951). **La forza del destino** (1941). **Il trovatore** (1940). **Aida** (1937). **Rigoletto** (1934). Boito: **Mefistofele** (1951). Massenet: **Werther** (1946). Halévy: **La Juivi** (1946). Mozart: **Don Giovanni** (1939). Bizet: **Carmen** (1935), **I pescatori di perle** (1931). Puccini: **Tosca** (1934), **La Bohème** (1931). Gounod: **Faust** (1931).
CDS 1 5007.

GIUSEPPE DI STEFANO: Donizetti: **Luccia di Lammermoor** (1955). **L'elisir d'amore** (1961). Verdi: **La Traviata** (1955), **Un ballo in maschera** (1957), **Aida** (1956), **La forza del destino** (1953), **Luisa Miller** (1963), **Rigoletto** (1952). Massenet: **Werther** (1963). Puccini: **La Bohème** (1952).
CDS 1 5008.

ENRICO CARUSO: Verdi: **Rigoletto** (1917), **La Traviata** (1914), **Aida** (1911), **Un ballo in maschera** (1911), **Il trovatore** (1906). Puccini: **Madama Butterfly** (1910), **Tosca** (1909), **La Bohème** (1906). Ponchielli: **La Gioconda** (1910). Bizet: **Carmen** (1909). Leoncavallo: **I Pagliacci** (1907), **Mattinata** (1904). Flotow **Marta** (1906).
CDS 1 5009.

MARIA CALLAS: A **Paris:** Puccini: **Tosca** (Atto secondo). Bellini: **Norma.** Rossini: **Il barbiere di Siviglia.** Verdi: **Il trovatore**, con Albert Lance, Tito Gobbi, Jean Pierre Hurteau, Louis Riolland. Orchestra e Coro del Théâtre National de l'Opéra de Paris. Georges Sebastian. Paris 1958.
CDS 1 6010.

A la venta en los comercios de discos de toda España y en el "El Corte Inglés"
FERYSA • Apartado de Correos 151036 • 28080 MADRID



Patrick Gaudí, profesor del Conservatorio de Elche.

ALICANTE

92 conciertos en el ciclo de primavera de la CAMM

Tras el éxito alcanzado por el ciclo de otoño, la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia organiza un nuevo ciclo de características similares al anterior. Se supera el número de conciertos, ofreciendo un total de ¡92! cifra indicativa de la magnitud de la empresa.

Lo más acertado del esquema propuesto es la descentralización que supone. La música se lleva a todos los rincones de la provincia. Sólo dos conciertos tendrán lugar en Alicante capital. Para ellos se ha elegido un recinto inusual, el paraninfo de la Universidad. El resto se celebrarán en 27 localidades diferentes de la provincia.

Con el fin de reducir el costo y lograr una mayor racionalidad en la programación se ha invitado sólo a 17 conjuntos o solistas que realizarán giras provinciales.

El grupo estrella es la Or-

questa de Cámara Eslovaca, que actuará el 20 de mayo en Orihuela. El Cuarteto Haydn de Hungría ofrece diez conciertos, en los que interpretará **Las siete palabras de Jesucristo en la cruz**. También Haydn estará en los atriles del Cuarteto Pilsen, que inicia su gira el 9 de mayo en Villajoyosa. El resto de las agrupaciones extranjeras son el Quinteto de Viento de Bratislava, Concertino Ensemble de Suecia, Orquesta de Cámara "Dall'Arco" de Hungría, Trio de Zagreb, Ars Trio, Trío barroco húngaro, Trío Adamusovo, Dúo Brabec-Drupal, Metropolitan jazz band de Praga y la pianista Valentina Kamnikova.

Algunos de los mejores intérpretes alicantinos del momento han sido incluidos en la programación. Escuchar un recital del guitarrista Patrick Gaudí es siempre una garantía de oír buena música, tocada con sensibilidad. El profesor del Conservatorio de Elche ofrece en su gira provincial obras de Bach, Sor, Villa-Lobos, Orbón, Moreno-Torroba y Rodrigo. Gaudí es actualidad por la reciente publicación de un

disco compacto con partituras de Sor.

Seis años después de su fundación, la Orquesta de Cámara de San Vicente es una de las pocas formaciones orquestales alicantinas. Cuenta con 32 instrumentistas que actúan bajo la entusiasta dirección de Alfons Saura. Su mini-gira provincial tiene dos alicientes: un buen solista, Sorin Melinte, y una Sinfonía de Mozart en el programa.

Los pianistas José Ortiga y Perfecto García Chornet, que ofrece obras de compositores alicantinos, completan el cuadro de intérpretes de este extenso ciclo.

Pedro Beltrán Gámir

BADAJOZ

Ciclo cultural en Magisterio.—Auspiciado por la Diputación Provincial de Badajoz, se llevó a efecto un ciclo denominado "Estudio Sincrónico de las Relaciones entre las Artes Plásticas, la Literatura y la Música", en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de esta ciudad extremeña. En la parcela musical intervinieron durante cinco martes seguidos (excepto el de carnaval), el Coro del Conservatorio pacense, dirigido por Carmelo Solís; el dúo Serrano-Fernández (vihuela y guitarra); Joaquín Fernández Picón (órgano); Orquesta de Cámara de Badajoz, dirigida por Manuel Almansa; el dúo integrado por Enrique Rosalén (clarinete) e Isidro Duque (piano);

Conjunto de Viento, conducido por Juan Pérez Ribes, y la partición oral de Emilio González y Enrique Molina.

Sjorgen-Hannibal (violín y guitarra).—El dúo de artistas daneses integrado por Kim Sjogren (violín) y Cars Hannibal (guitarra), ofrecieron un amplio programa con obras de corta duración en concierto patrocinado por el Conservatorio de Música de Badajoz. Del repertorio oído destacamos la **Gran Sonata, Op. 25**, de Giuliani, y la difícil versión, cúmulo de variaciones múltiples sobre temas de la ópera **Carmen**, de Bizet, y que el gran virtuoso del violín, Pablo Sarasate, bordó en fantástica imaginación.

Buenos intérpretes, mejor el primero que el segundo, que tuvo algunas carencias técnicas, sobre todo en las escalas, borrosas e inseguras.

IV Ciclo de Conciertos de la Banda Municipal.—El Ayuntamiento de Badajoz patrocina el "IV Ciclo de Conciertos" a cargo de la Banda Municipal dirigida por el maestro Pérez Ribes, en local cerrado (Casa de la Cultura). El ciclo comenzó el 5 de febrero y se prolongará hasta el 28 de abril, con un total de siete conciertos. Los programas son variados con mezcla de obras de los grandes clásicos y otros más populares, predominando lo primero.

Alberto González, pianista.—Dentro de la programación anual del Conservatorio pacense, actuó en su sala de audiciones el pianista andaluz Alberto González. Ganador del concurso televisivo



J. C. VIDARTE

El Dúo Sjorgen-Hannibal actuó en la Casa de la Cultura.

"El Mundo de la Música" y otros premios, ofreció un repertorio netamente español: **Seis danzas españolas**, de Granados; **Triana**, de Albéniz; **Cuatro piezas españolas**, de Falla, y **Danzas fantásticas**, de Turina.

Se trata de un joven pianista, poseedor de fácil mecanismo, que ha de ir madurando a medida que vaya enfrentándose con el público. Una mayor medida en sus versiones le convendría para no enturbiar algunos pasajes.

Varias noticias.—El Coro del Conservatorio de Bada-

joz actuó en el Colegio Salesiano de esta localidad, en acto incluido en la programación del centenario de la muerte de Don Bosco.

Real Musical Pacense ha organizado un cursillo a cargo de Marta Sánchez, profesora de la Universidad de Pittsburg (EE.UU.) y profesora del Instituto Dalcroze, de Ginebra. El cursillo se ha llevado a efecto entre los días 7 y 12 de marzo y trató sobre la "Rítmica Dalcroze".

El 17 de marzo actuó en Badajoz el dúo Svaroski (flauta) y Kakackova (piano).

Enrique Molina Senra

BILBAO

La tuba de las desdichas

El abandono, la falta de previsión y organización son los males endémicos que corren la vida sinfónica de Bilbao. Uno de los aspectos en que más visiblemente se manifiestan es la desconexión entre las actividades de nuestras dos orquestas. A pesar de los gestos redundantes de (seudo) colaboración, como ese invitarse unos a otros de cada temporada, la realidad es que cada agrupación sigue su deriva, ignorando no ya al resto de las manifestaciones musicales de la Villa, sino la misma programación de su homóloga. Y esto hasta el punto de

haber llegado a anunciar conciertos en el mismo teatro y a la misma hora.

La segunda mitad de febrero nos ha deparado un hito en esa loca carrera de desconocimientos. Programado por la Orquesta de Euskadi, con casi un año de antelación, el **Concierto para tuba** de Vaughan Williams, la Sinfónica de Bilbao se descuelga a última hora con el anuncio de la inclusión de la obra en su concierto de abono previsto para la semana anterior. Los directivos del conjunto bilbaíno eran, al parecer, las únicas personas relacionadas con la música que ignoraban la programación de sus colegas. Nada sorprendente cuando se conocen sus métodos habituales de trabajo. Un poco más sorprende su negativa a modificar el programa al hacer-

seles notar la coincidencia. Pero no demasiado: olímpicamente al margen de cualquier inquietud musical, tampoco consideraron la cosa relevante, ni siquiera habida cuenta de que el solista que había de intervenir era el de la propia agrupación y el cambio, por consiguiente, no suponía el más mínimo esfuerzo.

No es la primera vez que sucede, tal vez ni aun la más grave, pero sí, con toda probabilidad, la más significativa. Con sus dos orquestas sinfónicas en activo, Bilbao posee quizá la temporada de conciertos cuantitativamente más importante fuera de la capital del Estado, y sin embargo jamás es posible advertir en ella un atisbo de inteligencia o de sentido común. Cualquier melómano MEDIO podría muy bien dar lecciones a los responsables, que se van relevando, pero siempre con exquisito cuidado de evitar que nadie competente acceda a las instancias con capacidad de decisión.

Sin un auditorio adecuado (el Teatro Arriaga, que dicho sea de paso tampoco reúne condiciones para el concierto, ha venido a agravar esta carencia definitivamente, en lugar de resolverla), sin una voluntad real de dignificación más allá de la cotidiana cucharada de triunfalismo, la vida sinfónica bilbaína languidece sin remedio, acaso camino del suicidio. ¿Estaremos aún a tiempo de evitarlo?

Carlos Villasol

Sociedad Filarmónica

Después de haber realizado un concierto extraordinario con The Chamber Orchestra of Europe, bajo la dirección de Claudio Abbado, ha actuado por octava vez el prestigioso violinista soviético Vladimir Spivakov, acompañado al piano por Leonid Blok, interpretando obras de Beethoven y Brahms.

Para interpretar la 1.ª serie de la integral de los **Cuartetos** de Beethoven, la Sociedad Filarmónica nos ha presentado al Cuarteto Lindsay, mostrando éste su perfección y sonido.

El concierto número doce que ofrece dicha sociedad, ha estado a cargo del dúo formado por Yo-Yo Ma (violonchelo) y Kathryn Stott (piano), que interpretaron magistralmente tres Sonatas de Beethoven, Brahms y

Franck. Ambos artistas son poseedores de una gran musicalidad y compenetración, con un sonido muy brillante, bien en matices, y de gran volumen cuando era preciso.

Igualmente hizo su presentación en esta Sociedad Filarmónica, el Conjunto de Solistas del Teatro Bolshoi de Moscú, con la colaboración de la soprano Nelli Li, todos dirigidos por Alexander Lazarev.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao, con Takashi Schimizu y dirigida por Colman Pearce, han ofrecido un magnífico concierto con la interpretación de la Obertura **Der Freischütz** de Weber; **Concierto para violín y orquesta**, de Sibelius, y **Novena Sinfonía**, de Schubert.

El violinista japonés Shimizu hizo gala de una gran escuela, y los profesores y director de la orquesta estuvieron a gran altura.

Konstanty Kulka, acompañado por Matthias, han interpretado con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, el **Concierto para violín y orquesta** de Penderecki.

El concierto se completó con la **Sinfonía núm. 2** de Schumann y la **Obertura sinfónica, sobre un tema de canto llano**, de Usandizaga.

La Orquesta de Cámara de Zürich, con Rafael Orozco al piano, y como director Edmond Stoutz, interpretaron **Sinfonía Veneciana** de Salieri; **Concierto núm. 27** de Mozart, en el que el solista R. Orozco puso de manifiesto su gran calidad artística, y **Sinfonía núm. 40** de Mozart.

Asimismo, actúa por primera vez en esta Sociedad la famosa soprano checoslovaca Lucia Popp, que obtiene un señalado éxito, compartido con el pianista Irwin Gage.

El dúo formado por el violinista Dmitry Sitkovetsky y Bella Davidovich (piano), madre e hijo, interpretaron cuatro sonatas de Mendelssohn, Brahms, Schumann y Ravel, con una altura artística verdaderamente extraordinaria.

Y en el último concierto de febrero recibimos por vez primera al extraordinario violonchelista brasileño Antonio Meneses, acompañado al piano por otra gran pianista brasileña, Cristina Ortiz. Ofrecieron la **Sonata núm. 2**, de Mendelssohn; **Sonata**, de Shostakovich, y **Sonata**, de Rachmaninov.

José Urquijo Respaldiza



El Teatro Arriaga está siendo protagonista de multitud de actividades musicales y dancísticas. En la foto, de izquierda a derecha, el "lehendakari" Ardanza; Luis Iturri, director del Teatro; Eugenio Solano, presidente de ABOA; Alfredo Kraus y Mikel Ortíz, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao.

LEON

En el Auditorio de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros se han celebrado varios conciertos de singular relieve, de los que cabe destacar el de la Orquesta de Cámara "Puellarum Pragensis", dirigida por Tomás Koutnik. De las obras programadas, sobresalieron las versiones del **Divertimento en Re mayor**, de Mozart, y, sobre todo, lo mejor del concierto, el **Cuarteto núm. 8** de Shostakovich, que fue premiada con entusiasmas y calurosos aplausos, correspondidos con la magnífica interpretación, como propina, del Aria de la **Suite en Re**, de Bach.

Otro de la Orquesta de Cámara "Solistas de Sofía", dirigida por Emil Tabakov, conjunto de verdaderos virtuosos, de impresionante musicalidad. Con sólo tres obras: **Suite "Holberg"**, de Grieg; **Concierto para orquesta de cuerdas**, de E. Tabakov, y **Cuarteto para cuerdas**, de Ravel.

Y, por último, el de la Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea, bajo la dirección de Adelina Oprean. La primera parte del programa comprendía: **"Cassatio K 63"**, de Mozart, y **Concierto para clarinete y orquesta**, de F. Kramar. La segunda: **Concierto para violín y orquesta**, de Mendelssohn, y la **Sinfonía K 45 B**, de Mozart. Todas las obras fueron interpretadas con excelente perfección, luciendo su magnífico arte los respectivos solistas de clarinete y violín, que fueron calurosamente aplaudidos por la numerosa concurrencia.

José Castro Ovejero

SANTANDER

Después de un seguramente prolongado paréntesis, vuelvo a glosar los aspectos más importantes de cuanto musicalmente ocurre en Cantabria. Y si, qué duda cabe, a veces es oportuno la referencia a su actividad concertística, bien sabe la dirección de nuestra revista, que una de las acciones prioritarias es aquella que se refiere a su infraestructura. Y si el pasado verano Antonio Rodríguez Moreno, fir-

me timón de RITMO, y quien escribe, vivimos las jornadas de arranque del Festival santanderino y las de clausura del IX Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, ciertamente los dos hablamos largamente en torno al futuro Teatro de Festivales, ya en avanzado estado de construcción, una vez que su estructura está ya concluida.

Por estarlo, lógicamente he rescatado información en torno al "estado de la cuestión". Intenté recabar información. No me ha sido posible ponerme en contacto con el Consejero de Cultura del Gobierno Regional, Rogelio Pérez-Bustamante, pese a mis insistentes llamadas, e incluso, a la petición de una entrevista para esta revista. No ha habido forma. Sí me fue posible mantener una breve conversación con el presidente del ejecutivo, Juan Hormaechea, quien se refirió a la culminación de la estructura del futuro teatro y el inicio de la segunda fase, en la que lo más importante es fijarse en los aspectos de luz y de color. Es decir, de todo lo concerniente a la decoración, lo cual me condujo a interpretar sobre las condiciones acústicas del futuro aforo festivalero, cuya respuesta he de confesar que me desconcertó. Porque, por lo visto, el proyecto de Javier Sáez de Oiza, reacio a las aclaraciones, y cuando las hace se sale por la tangente, está concebido de acuerdo con unos estudios acústicos previamente realizados. De tal modo que sus resultados sólo se conocerán cuando se oiga el primer concierto, una vez inaugurado el auditorium santanderino, que ya no será, como en principio se dijo, en el 88, sino en el 89, año en el que también se abrirá una semana dedicada a la música de cámara.

Porque pese a las optimistas manifestaciones de Juan Hormaechea, la construcción del teatro está presentando problemas. Las dimensiones de su escenario han sido modificadas, lo cual ha hecho que sus viguetas hayan tenido que ser reformadas. Por fin, parece que habrá foso, pero con una capacidad para sesenta instrumentistas.

Puestas así las cosas, no es extraño de que un informe encargado a técnicos norteamericanos señale la complejidad del proyecto. Un proyecto que si en un

principio tuvo el cálculo aproximado de mil millones de pesetas, las previsiones para su culminación superan los cuatro mil. De ahí que el Gobierno Autónomo quiera establecer conversaciones con el Ministerio de Cultura en busca de un convenio para su financiación.

Mientras, la vida musical santanderina sigue su curso, en el que hemos oído la nueva versión de la **Misa Polifónica cántabra**, compuesta en 1981 por Miguel Angel Samperio. Partitura versátil en su lenguaje que une lo tradicional y lo moderno, asumiendo el folclore cántabro. Tuvo una acertada realización en la Coral del Carmen de Reinosa y en la Orquesta de Valladolid. La audición de esta misa, retransmitida por TVE, sirvió para la grabación discográfica que editará RNE.

Por fin, hagamos referencia a la semana musical que la Fundación Marcelino Botín dedicó a Hector Villalobos y Maurice Ravel, con conferencias de Antonio Gallego y Andrés Ruiz Tarazona, y los conciertos del Trío Mompou y del pianista Alberto G. Calderón, mientras que el Conservatorio Municipal ha conmemorado con distintos actos el treinta aniversario de la muerte de Ataúlfo Argenta.

Ricardo Hontañón Acha

SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Orquesta Sinfónica de Singapur en su segunda gira por Europa ofreció a Compostela la oportunidad de escuchar por vez primera una orquesta oriental. Crea-

da en 1979 y dirigida desde su fundación por Choo Hoey, se compone de 75 músicos de los que un 35 por 100 de ellos son de Singapur. Nos ofreció un programa con obras de Rossini, Bartók y el **Concierto** para piano y orquesta de Grieg. La novedad del acontecimiento, las ganas de la orquesta y la interpretación al piano de Janis Vakarelis transformaron el espectáculo en una gran fiesta musical.

Este concierto ha sido el primero de los cuatro programados dentro del "Ciclo Internacional de Música", organizado por el Aula de Cultura de Caixa Galicia. La programación del ciclo comprende además de la Orquesta de Singapur, la orquesta de Cámara de la RTV Polaca de Varsovia, la Internacional Chamber Music Ensemble e I Musici. Además de en Santiago de Compostela actuarán en otras cinco ciudades gallegas de febrero a mayo.

El Ayuntamiento, la Universidad y el Aula de Cultura de la Caixa de Galicia han firmado un acuerdo de mutua colaboración en temas culturales en lo que se refiere a programación y asuntos económicos. Una idea esperada, ya que muchas veces coincidían en día y hora acontecimientos musicales importantes, teniendo que deshojar la margarita para decidir la asistencia a uno de ellos.

El Auditorio de la Universidad, el Aula de Cultura de la Caixa y el Teatro Principal, por parte del Ayuntamiento, serán los escenarios de este satisfactorio acuerdo cultural en el que la Sociedad Filarmónica tiene un sitio destacado.

Imanol Elorrieta



La Orquesta Sinfónica de Singapur, con su director al frente, Choo Hoey.

SEVILLA

En Cuaresma suele celebrarse en Sevilla el ya tradicional ciclo de órgano en la catedral. Alentados por la enorme personalidad de J. E. Ayarra, organista titular de la misma y catedrático de Órgano en el Conservatorio, dos son los ciclos básicos de conciertos organísticos en nuestra ciudad: el de Cuaresma, patrocinado por el Monte de Piedad, y el de Navidad, organizado por el Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento. Recientemente se celebró este último, interviniendo en el mismo Lucía Petti de Grant, J. E. Ayarra y el alemán Gerhard Oppelt. En cuanto al de Cuaresma, los tres conciertos previstos correrán a cargo de A. Sibertin-Blanc (10 de marzo); el dúo E. Rioja-J. E. Ayarra (trompeta y órgano), el día 17, y la organista japonesa Mayumi Tozawa de Hiroshima, el día 24.

A pesar de que estas líneas se publicarán, seguramente, una vez celebrados los conciertos, a la hora de redactarlas desconocemos aún los programas. Nos congratulamos de este número de tres conciertos (en la edición anterior, tras disminuir progresivamente, se había llegado a un peligroso mínimo de solo dos conciertos), esperando que esto marque una inequívoca tendencia recuperadora, que sería muy del agrado de los melómanos sevillanos. Esta es una ciudad con una gran riqueza en órganos históricos, pero la misma se torna en penuria si consideramos sólo los órganos aptos para una actividad concertística. El órgano de nuestra catedral, aun no siendo el más idóneo para seguir la interpretación con claridad (el tiempo de reverberación es enorme) permite, no obstante, mantener estos ansiados contactos con nuestro instrumento rey que, de otra forma, serían muy escasos.

Correspondería celebrar por estas fechas, como ya ocurrió los dos años anteriores, las III Jornadas de Música Contemporánea, que suelen (¿solían?) ser organizadas por el Área de Cultura del Ayuntamiento (en colaboración con el prestigioso Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del INAEM). Según

nuestras noticias, ya se había pensado en suspender este ciclo (como tantos otros en nuestra ciudad) basándose en el presunto carácter minoritario de esta música. No podemos comprender la manía de los encargados de programar actividades culturales de que los actos sean rentables y multitudinarios. Me extrañaría que lo fueran las bibliotecas y los museos y, sin embargo, nadie (que yo sepa) ha pensado nunca en suprimirlos. El problema de éste y otros tipos de música no se soluciona suspendiendo acontecimientos de esta clase, sino fomentando la formación cultural de nuestra sociedad, tarea que corresponde, obviamente, a nuestras instituciones.

No obstante, las espadas siguen en alto, ya que parece ser que se ha dado marcha atrás en este asunto, habiendo aplazado el evento para más adelante. Así pues, con más tiempo para prepa-

rarlo, nos atrevemos a ofrecer dos sugerencias a los organizadores: primero, no hacer una edición tan larga como las anteriores; y, segundo, que intenten contar con elementos autóctonos para la programación, ya que, hasta ahora, los compositores andaluces jóvenes no han estado representados en absoluto. Sería interesante que la celebración en Sevilla de un acontecimiento de este tipo sirviera para dar a conocer la producción de dichos compositores, como es habitual en otros lugares. Los compositores no sólo viven en Madrid o Barcelona, como se ha llegado a afirmar, y como lo demuestra la creación reciente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces con la que, a partir de ahora, sería conveniente contar para actos de este tipo.

Juan A. Pedrosa

VALLADOLID

La vihuela en la música del Renacimiento

Con el subtítulo "Homenaje a Esteban Daza", la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, en la Casa de Revilla, con la colaboración del Aula de Música de la Universidad, ha celebrado este ciclo en el que el profesor de Musicología de la Universidad de



John Griffiths, frente al Colegio Mayor Sta. Cruz.

Melbourne, John Griffiths, reputado intérprete australiano de instrumentos antiguos, ha sido hilo conductor, abriendo el mismo con una conferencia-concierto: "Esteban Daza, un enigma desvelado", en la que, tras relatar sus trabajos de investigación sobre antecedentes familiares, nacimiento (h. 1530), estudios y formación y evolución musicales de este extraordinario vihuelista vallisoletano, pasó a ofrecernos una muestra de sus composiciones recogidas en su único libro intitulado **El Parnaso**, publicado en Valladolid en 1576. Contó con la eficaz colaboración de la soprano María Villa.

Con el excelente laudista Juan Carlos de Mulder, el propio Griffiths ofreció otro concierto con el tema "La vihuela por los bordes", en el que ambos intérpretes hicieron un recorrido histórico del desarrollo de este instrumento en el Renacimiento europeo, destacando por su belleza e infrecuencia las obras a dos vihuelas de F. Canova de Milana, J. A. Dalza y E. de Valderrábano. De Mulder mostró enorme sensibilidad y dominio de los trinos y redobles. Precedió a la actuación una charla de Carlos Paniagua sobre "La construcción de la vihuela", que ilustró con ejemplos prácticos.

Como clausura y en el Teatro Calderón, con buena afluencia de público, como en el resto del ciclo —pues se superaron las 160 matrículas—, el Seminario de Estudios de Música Antigua "SEMA" realizó un estupendo concierto sobre "Música de la época de Esteban Daza". Los nueve componentes mostraron muy buena técnica individual en los diferentes instrumentos: viola de brazo y de arco, laúd, bandola, cítola, flautas dulces y traveseras y diferentes instrumentos de percusión; así como un profundo estudio del estilo interpretativo de la época. A destacar por su especial belleza y cuidada interpretación los madrigales del propio Daza **Nunca más verán mis ojos** y **Serrana, dónde dormiste**, y el de Morley **O mistress mine**, donde lució el tenor Pablo Heras; también precioso el **Flow, my tears**, de Dowland-Morley, para María Villa y acompañamiento de viola de arco y laúd. La ferviente acogida del público obligó al conjunto a ofrecer dos obras fuera de programa.

Francisco J. Tascón

SALÓN 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

14 de abril

Paloma Sánchez, soprano
Juan Hurtado, piano
Obras: ópera y zarzuela

21 de abril

Adam Koepfler, guitarra
Obras de Bach y Giuliani

28 de abril

Cuarteto Strauss
(violín, viola, violonchelo, piano)
Obras de Johann Strauss

5 de mayo

Teresa Loring, soprano
Jorge Gil, clarinete
José Martínez, piano
Obras de Spohr y Schubert

12 de mayo

Quinteto Ausias
(clarinete, cuarteto de cuerda)
Quinteto K 581, de Mozart

VIENA

(Austria)

HOMENAJE
A GLUCK

Christoph Willibald Gluck, CABALLERO reformador de la ópera, más conocido en la actualidad por el papel que desempeñó en la historia del género que por la música que compuso (con excepción de "Orfeo"), murió en Viena el 15 de noviembre de 1787. Testimonio de la importancia que se le adjudicó en Viena al bicentenario de su muerte fue el estreno, el pasado 15 de noviembre, de un nuevo montaje de **Iphigénie en Aulide**, cantada en francés (idioma original de esta ópera estrenada en París el 19 de abril de 1774 - su estreno vienés se llevó a cabo en 1808 en una versión en alemán) bajo la dirección escénica del propio director de

la Ópera del Estado, Claus Helmuth Drese. No faltaron en dicha oportunidad voces de reproche, ante la elección de esta ópera, que recalcaron la ausencia del "Orfeo" en el repertorio de la casa, o aun que manifestaron su preferencia por la más conocida y representada **Ifigenia en Táuride**. No obstante, si se pretende convencer a un público de la grandeza e importancia de un compositor, nada mejor que enfrentarlo con una obra menos conocida para demostrar que las mismas también albergan páginas dignas de volver a ser descubiertas (**Ifigenia en Aulide** no se representaba en Viena desde el año 1943). Pero además de lograr éste, su propósito de demostrar la calidad de esta música, Drese logró asimismo montar un espectáculo digno e interesante para el espectador moderno, todo ello enmarcado en los excelentes decorados de Hans Schavernoch y logrados vestuarios de Lore Haas. El reparto, integrado por Bernd Weikl ("Agamemnon"), Gundula Janowitz ("Clitemnes-



AXEL ZEININGER

Montserrat Caballé (junto a Lucia Valentini-Terrani, en la "Marchesa Melbea") compuso una jocosa "Madama Cortese".

tra"), Joanna Borowska ("Ifigenia") y Tomas Moser ("Aquilas"), en las partes principales, respondió ampliamente a las exigencias de la partitura y constituyó una nada despreciable parte del éxito de la producción, que estuvo bajo la impecable dirección musical de Sir Charles Mackerras. Desgraciadamente, los horrendos costos de producción y el relativamente escaso interés del público por este tipo de obra no permiten que teatros de repertorio monten con mayor asiduidad óperas del período anterior a Mozart. Sólo resta esperar que tras tan sólo seis representaciones esta producción no desaparezca por completo de la programación de la Ópera de Viena.

"IL VIAGGIO
A REIMS"

La historia del redescubrimiento y reconstrucción de esta ópera de Rossini, gran parte de cuyo material el compositor utilizó posteriormente para la ópera **Le Comte Ory**, es un tanto compleja. Reestrenada en 1984 por Abbado en el marco del Festival Rossini de Pesaro, en colaboración con La Scala de Milán, registrada en dicha oportunidad por el sello Deutsche Grammophon, dando lugar a una aclamada e internacionalmente premiada grabación, **Il Viaggio a Reims** hizo este año un alto en Viena por iniciativa del propio Abbado, director musical de la Ópera del Estado. Con idénticos decorados y vestuarios del año 84, realizados por Gae Aulenti, esta

producción conquistó al público vienés, enriquecida de una componente visual local, potenciada mediante tres gigantescas pantallas móviles que descendían oportunamente sobre el escenario y en las que se iban proyectando ora imágenes de una procesión de la coronación filmada en las calles del casco viejo de Viena, ora primeros planos de los cantantes durante su actuación. Resulta difícil tildar a este "show multimedial" de ópera en el sentido tradicional de la palabra. Intitulado "Dramma Giocoso" por Rossini, "Il Viaggio" podría más bien clasificarse como anécdota escénica musical. Su acción, muy simple, puede resumirse en unas pocas palabras: un grupo de viajeros se encuentra en el "Lys d'Or", hotel balneario de la localidad de Plombiere. Dispuestos a partir hacia Reims a fin de presenciar la ceremonia de la coronación del rey Carlos X, los huéspedes del hotel —una abigarrada colectividad internacional— no pueden satisfacer dichos propósitos debido a que no se encuentra en Reims un solo caballo, animal sin el cual el viaje se torna imposible. Deciden, pues, permanecer en el hotel y festejar a su manera el acontecimiento. La narración, la observación y desarrollo del comportamiento individual e interactivo entre los personajes, la crítica, la ironía, la admiración y la poesía, constituyen los ingredientes que nutren el libreto en el marco de esta estática situación. Gracias a la muy lograda dirección escénica de Luca Ronconi, el espectador presencia un



AXEL ZEININGER

Gundula Janowitz, en "Clitemnestra".



Carlos Chausson (izquierda) y Ruggiero Raimondi, en "Don Alvaro" y "Don Profondo", respectivamente. Chausson hizo un gracioso pero sobrio "español".

espectáculo de alto nivel teatral, totalmente equiparable al fenomenal nivel vocal y musical. Abbado logró volver a reunir gran parte del elenco original presentado en Pesaro, en La Scala, y en la grabación de la DG, introduciendo respecto de este último un par de cambios. Por cierto en este mundo de artistas trashumantes y agobiados por múltiples compromisos internacionales, resulta imposible asegurar la permanencia de un elenco fijo por espacio de tres semanas (siete representaciones). Es así que en la parte de "Don Profondo", Ruggiero Raimondi alternó con Girogio Surjan, quien a su vez alternó con Goran Simic en la parte de "Don Prudenzi". También la parte de "Lord Sydney" quedó repartida entre Ferruccio Furlanetto, cuatro, y Samuel Ramey (quien canta esta parte de la mencionada grabación), tres funciones, mientras el resto del elenco cantó, sorprendentemente, en la totalidad de las funciones. En los papeles protagónicos —que no merman en esta obra— se pudieron apreciar a la inmejorable Cecilia Gasdia, en la parte de "Corinna"; a la siempre soberbia Lucia Valentini-Terrani, cantando la "Marchesa Melibea"; a la no menos magnífica Lella Cuberli, como "Contessa di Folevilla", y al desopilante Enzo Dara como "Barone di Trombok". Entre los demás solistas, que no actuaron en Pesaro (o en la grabación) cabe sobre todo señalar a Montserrat Caballé, quien cantó con ingente gracia, simpatía y donaire la parte de "Madama Cortese". Otro cantante español de

meritoria actuación en esta producción fue el baritono Carlos Chausson, quien brindó una muy acertada y digna versión de la parte de "Don Alvaro". Finalmente, y obviando a las partes secundarias, se destacaron en esta producción los tenores Chris Meritt, un cantante dotado del más sorprendente registro agudo, en la parte del "Conde de Libenskof", y Frank Lopardo, quien ya en actuaciones anteriores (**La italiana en Argel**) había demostrado su soberbia disposición vocal para el estilo rossiniano.

La noche inaugural de esta producción en Viena fue retransmitida por televisión en vivo y en directo, y quizá más de un telespectador se haya quedado asombrado por los abucheos con que fue recibido Abbado al comenzar la función. Ello se debe a que parte de los aficionados del teatro quiso manifestar su descontento frente a la relativamente triste situación del repertorio regular de la casa, del que Abbado, en calidad de director musical, también es responsable. Otro motivo de protesta lo constituyó —bastante injustamente— el hecho de que se trataba del segundo nuevo montaje rossiniano de la temporada. Esto, según una minoría, constituye un exceso en período de crisis económica. Pero fue ése el único momento que enturbió una velada de alto nivel artístico y profesional, y posteriormente Abbado sólo cosechó aplausos y manifestaciones de aprobación ante su francamente ejemplar y admirable labor musical.

Gerardo A. Leyser

LONDRES

(Gran Bretaña)

"LA ITALIANA EN ARGEL"

La historia musical londinense registra tan sólo cinco representaciones de esta ópera rossiniana con anterioridad a la nueva producción presentada este año bajo la dirección orquestal de Gabrielle Ferro y con escenografía de Jean Pierre Ponnelle. Esta última es la misma estrenada en Viena en 1987, y atrae por una comicidad contenida pero de irresistible hilaridad por sus directas referencias al erotismo ingenuo e incontrolado de "Mustafá" y la italianidad de "Isabella": el desprecio del primero por las mujeres de su país contrasta con su alelado enamoramiento por esta última, quien antes de escapar le sirve una succulenta fuente de spaghetti.

Como Abbado, Ferro utiliza la edición crítica de la Fundación Rossini de Pesaro que contiene momentos de genuina belleza, como son la asociación de piccolo y fagot, inmediatamente seguidos de una coda a cargo del oboe, en la Obertura. El Rossini de Ferro es único por su delicadeza, introversión y mesura de los tiempos. Gracias a estas cualidades la orquesta deja de ser un acompañamiento a las agilidades vocales de los cantantes para integrarse en forma inseparable al canto de estos últimos en un maravilloso conjunto de plenitud expresiva: jamás una sección de coloratura va a hacer que la atención del oyente se olvide de la orquesta. A través de los tiempos medidos, Ferro logra una dinámica casi perfecta. Es un director de gran originalidad: imposible confundirlo con Abbado o con Zedda.

Conchita Supervía tuvo a su cargo tres representaciones de la ópera en 1935. Desde entonces hasta la convincente interpretación



Agnes Baltsa en "Isabella": un registro vocal de gran belleza y una actuación irresistible.

de Agnes Baltsa en la versión que comento, nadie cantó "Isabella" en Londres, y en este vacío de cincuenta y tres años la falta de Teresa Berganza impide que el público londinense haya podido apreciar a quien considero como la más grande protagonista contemporánea de la ópera. El registro de Baltsa es amplio, y la voz y dicción impecables en el ataque de "acciacaturas" y seccio-

nes de coloratura.

No obstante ello, esta formidable cantante griega no agrega a estas cualidades la impostación pareja, densa y al mismo tiempo ágil con que Berganza transporta su voz desde el registro bajo hasta el agudo. Estas cualidades, junto a la peculiar belleza de su color, hacen que la voz de Berganza sea, en cualquier obra de Rossini, un instrumento absoluta-

mente integrado en la orquesta sin incurrir en las disonancias de agudos ásperos y lacerantes o graves semejantes al mujido de una vaca. Agnes Baltsa quiebra su registro y suena diferente en los graves y agudos.

Su voz es, en cualquier caso, de gran belleza en el registro medio y su actuación escénica absolutamente irresistible en cada palabra o gesto. De entre todas las cantantes de ópera del presente, sólo Teresa Stratas se halla dotada de estas cualidades escénicas.

Análogas cualidades presenta Paolo Montarsolo, el veterano bajo buffo italiano, cuya voz aunque ahora limitada, se basta para articular en forma consumada cada vocal, cada sílaba y cada palabra, añadiendo una expresividad cómica que jamás desborda en ramplonería, sino que resalta por su poder de insinuación y su ironía. Deon van der Walt cantó "Lindoro" con una voz que por su belleza de timbre y agilidad lo ubica entre los mejores cantantes rossinianos de su cuerda, junto a Araiza y Giménez. Alessandro Corbelli fue un destacado "Taddeo" y Judith Howarth, una descollante "Elvira". Se trata de una joven cantante inglesa que a mi juicio debe ser tenida en cuenta como una gran promesa futura.

"MR. GURNEMANZ" IN COVENTRY

Hacia el final del Preludio, los feligreses se agrupan bajo los arcos góticos expresivamente distorsionados de una iglesia en ruinas. Nos encontramos a fines de los años cuarenta. "Mr. Gurnemanz", luego de colocarse una casulla, informa que "Amfortas" llegará en breve para darse su baño y... ¡helo aquí, transportado en un baldaquín que portan a cuestas cuatro soldados del ejército de Alemania Oriental!

La nueva producción escénica del afamado director de teatro Bill Bryden insinúa aspectos interesantes, porque, ¿no es buena la idea de presentar un *Parsifal* como si se tratara de un auto sacramental ofrecido ante una audiencia contemporánea? Sin embargo, se trata de una

producción obviamente diseñada con limitados recursos económicos y análoga escasez de imaginación artística; los decorados son acartonados, feos los pantalones, zapatos y las bandas desprolijamente colocadas a través del pecho de los caballeros del Gral; las doncellas flores son gordas, flacas, altas, petisas, jovencuelas, avejentadas; su ropa interior no es del mejor gusto y "Kundry", puesta a seducir con similares atuendos sobre un trasfondo de cortina de tul con flores cosidas, asemeja a Judy Gardland. La intención de presentar un auto sacramental contemporáneo hubiera sido exitosa con mejor iluminación, mayor abstracción de decorados y vestuario y una comprensión del texto y la partitura que difícilmente puede ofrecer un director escénico que hace sus primeras armas en la ópera. Mejor es debutar con *El Barbero de Sevilla*: el salón de "Rosina" no ofrece problemas de tiempo y espacio similar a la selva y el templo de los caballeros del Gral.

Bernard Haitink desarrolló cada acorde, cada leit-motiv con serena y subyugante sonoridad. La orquesta del Covent Garden progresa día a día gracias a un contacto más asiduo con el director musical de la casa. Empero, el dinamismo destructor del mundo de "Klingsor" y la antítesis dinámica de la elevación hacia el éxtasis de la redención, no fueron, en mi opinión, contrapuestos con la intensidad dramática requerida.

La soprano alemana Waltraud Meier fue una bellísima "Kundry", de impostación consistente y dicción clara a lo largo de un registro extendido y de cálida sonoridad. Su compatriota Peter Seiffert cantó el papel protagónico con experiencia profesional en la utilización de su importante voz de "heldentenor". Fue honesto en la vocalización de un canto abierto y sin trucos. Robert Lloyd, Simon Estes, y Willard White alcanzaron verdadera consumación wagneriana en "Gurnemanz", "Amfortas" y Klingsor. ¡Bien por esa paloma amaestrada que cruzó el escenario durante el conmovedor acorde final! ¡Nadie como "Mr. Gurnemanz" para domesticar a la fauna de Montsalvat!

Agustín Blanco Bazán



NOBBY CLARK

La soprano alemana Waltraud Meier fue una bellísima "Kundry".

III CONCURSO ANUAL DE INVESTIGACION Y ESTUDIOS MUSICOLOGICOS "RAFAEL MITJANA" (1988)

BASES

La Cátedra de Música "Rafael Mitjana" de la Universidad de Málaga y la Excm. Diputación Provincial de Málaga, hacen pública la convocatoria del III CONCURSO ANUAL DE INVESTIGACION Y ESTUDIOS MUSICOLOGICOS "RAFAEL MITJANA", dotado con un Premio único de 300.000 Ptas. que podrá ser compartido, con arreglo a las siguientes Bases:

- 1) Los aspirantes deberán ser españoles.
- 2) Las obras serán inéditas y tratarán sobre la música en España.
- 3) Si se trata de una transcripción, recopilación o cancionero popular, la música irá precedida de un amplio estudio (bibliográfico, estilístico, analítico, etc.).
- 4) Las obras, original y una copia (que quedará en el Archivo de la Cátedra "Rafael Mitjana"), se presentarán acompañadas de un sobre cerrado conteniendo fotocopia del D.N.I. En la obra no debe figurar indicación alguna sobre la identidad del autor, sino tan sólo un lema o seudónimo, que también debe figurar en el exterior del sobre.
- 5) La presentación de las obras, o su envío por correo certificado, deberá hacerse antes del día 31 de agosto de 1988 y serán dirigidas a la "Cátedra Rafael Mitjana", Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n, 29071 - Málaga.
- 6) La Universidad de Málaga y la Excm. Diputación Provincial de Málaga, nombrarán un Jurado que, de forma inapelable, dictaminará la adjudicación del Premio, que podrá quedar desierto.
- 7) El fallo del Jurado y, en su caso, la posterior entrega del Premio, tendrán lugar en el próximo mes de Septiembre.
- 8) La Universidad de Málaga y la Excm. Diputación Provincial de Málaga, se reservan el derecho preferente de publicación de la obra premiada. Si, transcurrido un año desde el fallo, no ejercitase ese derecho, y el autor tuviese ocasión de darla a la imprenta por otros medios, podrá hacerlo previa comunicación y haciendo constar que obtuvo el premio de este Concurso.
- 9) La participación en este Concurso implica la total aceptación de las presentes Bases.

Málaga, Enero de 1988



UNIVERSIDAD DE MALAGA
Cátedra de Música "Rafael Mitjana"

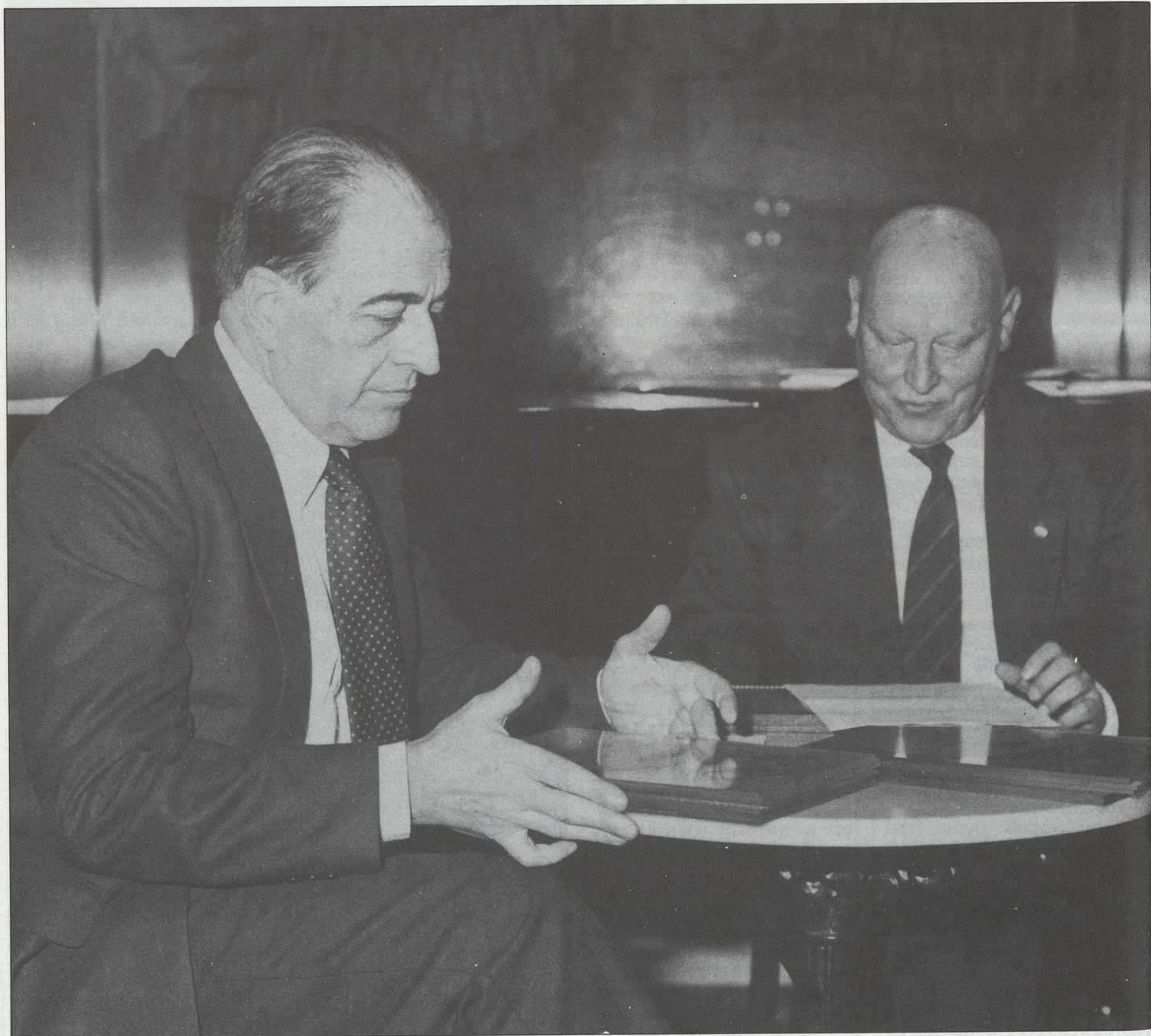


DIPUTACION PROVINCIAL DE MALAGA
Area de Cultura

ENTREGA DE LOS "PREMIOS RITMO" A LAS CASAS DISCOGRAFICAS

El pasado 10 de febrero tuvo lugar, en el Salón del Prado, de Madrid, la entrega de los Premios Ritmo "Los Mejores Clásicos 1987" a los representantes de las firmas discográficas galardonadas. A continuación ofrecemos una serie de instantáneas fotográficas, tomadas durante el transcurso de la fiesta, cuyos asistentes abarrotaron el conocido Café-Concierto.

Fotos: J. C. Fernández Seguí



Antonio Rodríguez Moreno (derecha) y Ramón Barce, director y subdirector de RITMO, respectivamente, repasan la lista de galardonados.

Pedro González Mira, redactor-jefe de la revista, entrega a José Luis Sánchez el galardón obtenido por Música Acuática, de Haendel, por Leppard, una grabación Phillips.



Melchor Hidalgo, jefe del Departamento de Clásico de Polygram (izquierda de la foto) conversa con Juan Ignacio de la Peña, colaborador asiduo de la revista.



Antonio Rodríguez Moreno hace entrega a Pilar Sierra, representante de Ferysa, del galardón obtenido por los Divertimenti para baryton, viola y violonchelo, de Haydn, grabación de la marca Claves.





Felipe Sánchez, por Joytel, recoge el correspondiente premio. En este caso, concedido a la Sinfonía núm. 2, de Vaughn Williams, un disco Telarc.

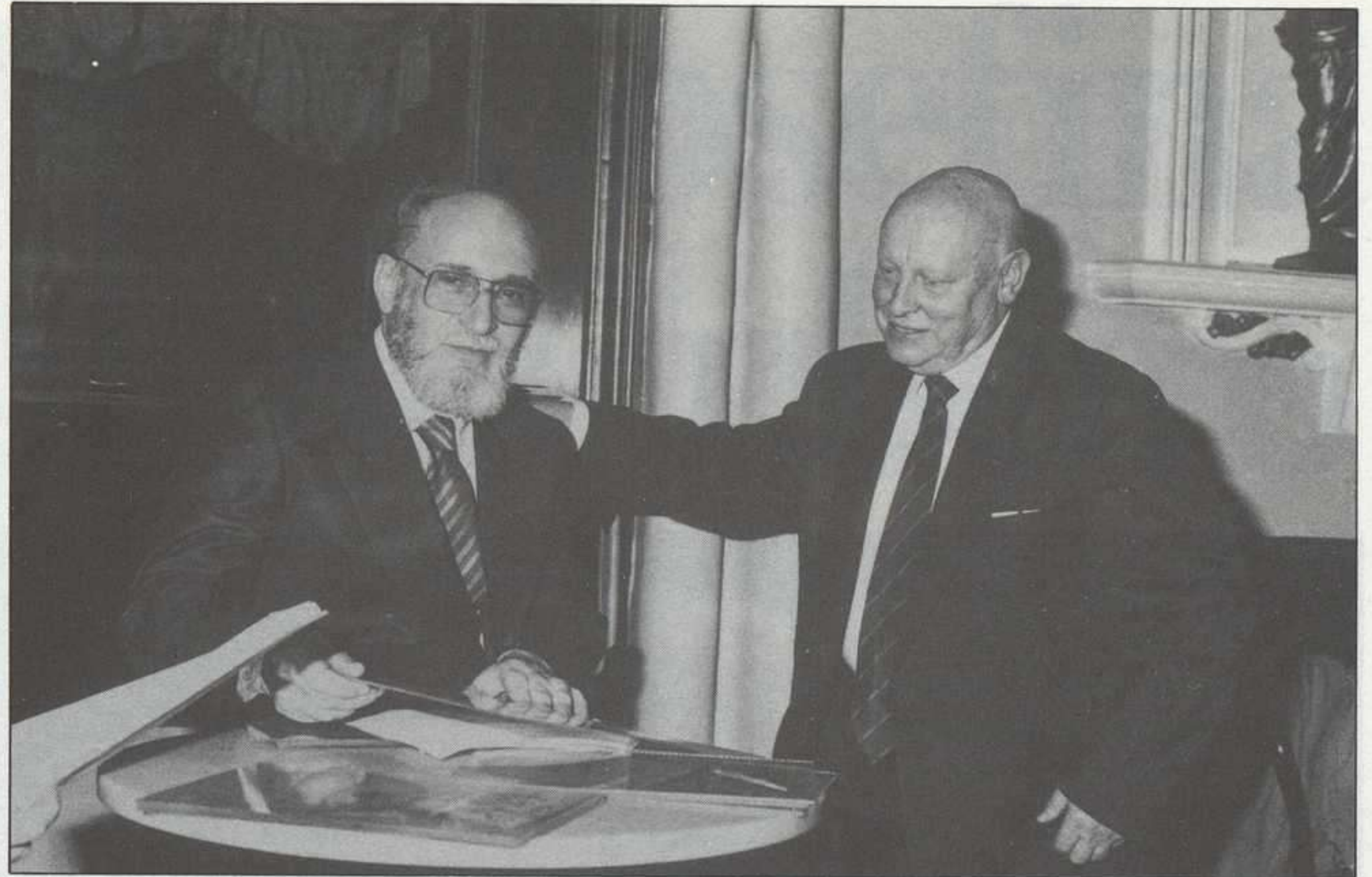


Fernando Palacios (en la foto, junto a Pedro González Mira) hizo una jocosa pero muy competente presentación del acto.

José Luis Benayas (abajo, izquierda) recoge uno de los dos premios que obtuvo su compañía, EMI, los Conciertos para piano, de Beethoven, por Barenboim. Claudi Martí (bajo estas líneas), por Harmonia Mundi, hace lo propio, en este caso un galardón para Halka, de Moniuszko, una toma de Le Chant du Monde.



Miguel Alonso, delegado de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, con el director de RITMO. Alonso entregó un premio que le tocaba de lleno: la Antología de la Zarzuela, por Markevitch y la OSRTVE, una grabación de Philips.



Ramón Barce hace entrega del premio correspondiente al apartado de Música orquestal de los siglos XIX y XX: la Sinfonía "Patética", de Tchalkovsky, por Bernstein. Recogió el galardón Angel Carrascosa Almazán, jefe de producto de Deutsche Grammophon.



Premios a la mejor Producción Española y Premio de la Dirección de RITMO: recoge el primero José Manuel Garljo, por Mundimúsica, Nueva Música Española para flauta, 2. A la derecha, Reyes Lluch, jefe del Gabinete de Promoción Artística de la ONCE, recibe de manos del director de RITMO el segundo: Recordando a Fermín Gurbindo, una grabación patrocinada por la propia Organización.



NOTICIAS



Vista general de la tienda.

TURNER, MUSICA CLASICA

El pasado 7 de marzo tuvo lugar, en Madrid, la apertura de una nueva tienda de discos (ver página 51, en este mismo número). Se trata de "TURNER, Música Clásica", un establecimiento que aspira a compararse con los mejores de su especie en Euro-

pa. Las primeras noticias llegadas a la redacción, incluso de los propios colaboradores de la revista, confirman esas expectativas, pues a su buen abastecimiento discográfico —y bastante bien escogido— hay que unir, según opinión generalizada, la

buena presentación del producto, así como la estupenda preparación de los dependientes que la atienden. Nuestros mejores deseos para la misma, pues todo lo que sea bueno para nuestros lectores —y este hecho parece serlo— es bueno para nosotros.

los escenarios de los coliseos recientemente reconstruidos o remodelados.

Nuevas salidas al exterior tiene programadas en 1988 el Ballet Nacional: Alemania (Festival de Wiesbaden) e Italia, donde aparte de sus actuaciones en Turín y Catania, participará en el Festival de Danza española de Reggio Emilia. Pero la salida al exterior de mayor trascendencia del curso será la prevista para el mes de julio, la de su presentación en el Metropolitan, de Nueva York.

En sus actuaciones españolas, el Ballet Nacional brindará a nuestros públicos la presentación de **Bolero**, la producción que ofreció en estreno mundial en Burdeos el pasado año, dentro de la celebración del Centenario de Ravel.

A lo largo de la rueda de prensa en la que tuvimos todas estas primicias sobre actividades —actuaciones y programaciones—, conseguimos otra interesante: la preparación de dos nuevas producciones sobre música del Padre Soler (**Fandango**), y otra de Felipe Sánchez, con música de José Nieto, una recreación del **Don Juan**.

EL BALLETO NACIONAL ACTUA Y TRABAJA

Un total de 66 representaciones para un auditorio global de 150.000 espectadores, dadas desde la URSS a Argelia y desde Noruega a los Estados Unidos, pasando por Berlín Este, Venecia y Burdeos, independientemente de las ofrecidas en seis ciudades españolas, constituye el balance de su actividad en 1987, según la información ofrecida a la prensa especializada por su director artístico y bailarín estrella, José Antonio, y el sobrentendente del mismo, Carlos Valverde, en presen-

cia del director del INAEM, José Manuel Garrido, antes de iniciar las de este año, que comenzaron en Israel —Jerusalén y Tel-Aviv—, llevando en programa las producciones **Alborada del gracio**, **Flamenco** y **Medea**.

Tras esta primera salida al extranjero de este año, un itinerario nacional, ocupará una gran parte de la actividad del Ballet Nacional. Vigo, Barcelona, Murcia, Pamplona, Málaga y Madrid, tendrán actuaciones de la compañía oficial del ballet español y precisamente en



En la foto, escena de Bolero.



El director general del INAEM, José Manuel Garrido Guzmán, y el director de la JONDE, Edmon Colomer, en el acto de presentación del libro.

EL LIBRO DE LA JONDE

La Joven Orquesta Nacional de España va a cumplir cinco años en el curso de este 1988, y coherentemente con ésta su MAYORÍA DE EDAD acaba de presentar su libro, el Libro de la JONDE, para en tan serio formato ofrecer un balance de casi un lustro de actividad en pro del logro de su principal objetivo: la integral formación de jóvenes instrumentistas, particularmente a lo largo de sus denominados "encuentros" —tres por año como mínimo— y que en éste, por vez primera constará de dos fa-

ses, una normal, ordinaria, y otra extraordinaria.

Los dos primeros de los ordinarios de este año los constituyen su participación en el Ciclo de Grandes Orquestas del Mundo, de la temporada de Ibermúsica (3 y 17 de enero, 25 de marzo y 7 de abril), así como su colaboración con la Sociedad Coral de Bilbao. El tercero y el cuarto los desarrollará participando en el Festival de Europa Cantat, en Pecs (Hungría) —julio-agosto—, así como realizando una gira por Iberoamérica durante los meses de septiembre y octubre.

Los de la fase extraordi-



El director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, José Manuel Garrido Guzmán, y el presidente de la Compañía Coca-Cola de España, S. A., Juan Manuel Sáenz de Vicuña firmaron un convenio de colaboración entre el INAEM y la citada firma comercial. Dicho convenio representa un apoyo de veinte millones de pesetas a la Joven Orquesta Nacional de España.

Josefina Cubeiro

Soprano



SOLICITE INFORMACIÓN

A



AGENCIA
ARTÍSTICA
DE CATALUNYA

Telex 52721 Laroc E
Teléfono: (93) 893 83 84
Correspondencia a:
Santa Madrona nº 10
08800 VILANOVA I LA GELTRÚ
(Barcelona)
Bisbe Sivilla nº 35. 2º.1ª.
08022 BARCELONA

na, salvo el segundo, que tendrá lugar en Xixona, en agosto, para dedicarlo por cuarta vez a la Percusión, responden más concretamente a la celebración de la efemérides del quinto aniversario, pues en el primero se llevó a cabo la entrega de diplomas a los fundadores del joven equipo orquestal, y a la realización del concierto pre conmemorativo del acontecimiento, y el tercero y último, culminará aquella celebración, con participación de la Orquesta en los actos inaugurales del nuevo Auditorio Nacional, cronológicamente coincidentes.

Buen contenido el del Libro de la JONDE, cuyo más trascendental objetivo ahora es el de constituirse en Centro permanente de formación de instrumentistas, fijada ya su creación para 1990 y como su sede la ciudad de Cuenca.

Y para cerrar con mayor brillantez esta presentación, José Manuel Garrido, Director del INAEM, hizo público el convenio firmado en fecha inmediata anterior con Coca-Cola, por el que dicha firma financiará con veinte millones anuales las actividades de la Joven Orquesta Nacional.

HOMENAJE MUSICAL A CARLOS III EN EL BICENTENARIO DE SU MUERTE

La Comunidad de Madrid ha sido la adelantada en la conmemoración de tan destacada efemérides nacional al preparar y hacer público un dilatado programa de actividades artísticas en el Real Coliseo Carlos III escurialense, único teatro de corte del siglo XVIII que se conserva en España, recientemente restaurado dentro del plan de reconstrucción de teatros nacionales.

Ramón Espinar, consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, al avanzarnos en detalle la programación, destacó la preparación de exposiciones paralelas, ediciones de libros de la época, recuperación de piezas y, como una sorpresa, la presencia que esta celebración del Bicentenario tendrá también en el próximo Festival de Otoño, aludiendo a una singularísima actuación que, al no concretárnosla, creó un clima de gran suspense en los medios musicales...



Fachada principal del Real Coliseo Carlos III, de El Escorial.

En el área musical, dieciséis programas serán ofrecidos a lo largo de los sábados de los meses de marzo a julio —el 12 de marzo, el primero, y el 2 de julio el último—, con las únicas segundas funciones en los días 4 y 5 de julio. Recitales, representaciones escénicas, sesiones de danza, género lírico y música de cámara y sinfónica. Todo ello bajo el título genérico "En torno al Rey Carlos III" constituirá un repaso al arte musical del siglo XVIII, haciendo hincapié en lo español y en lo madrileño del reinado de Carlos III (1759-1788).

Música española para teclado de la época de Carlos III y la Ilustración, en sendos recitales de Antonio Baciero ya inauguraron el ciclo los dos últimos sábados de marzo.

Diferentes aspectos de la Ilustración cubrirán la programación de abril. La obra del Padre Soler protagonizará los dos primeros sábados y nos la ofrecerán esas dos grandes intérpretes que son Genoveva Gálvez y Montserrat Torrent, al brindarnos sus versiones de la obra para dos teclados del "monje ilustrado". Cerrarán abril la música

para flauta travesera y clave y el cuarteto en la época de aquel monarca, siendo sus intérpretes los conjuntos La Stravaganza y el Cuarteto Arión.

La tonadilla escénica, la música religiosa y de cámara del País Vasco ilustrado cubrirán todos los sábados de mayo, y en junio, una zarzuela castiza del siglo XVIII, **Las labradoras de Murcia**, de don Ramón de Cruz, y música de don Antonio Rodríguez de Hita, maestro que fue del Real Convento de la Encarnación, tendrá tres representaciones a cargo de la compañía Opera Cómica de Madrid, con dirección escénica de Horacio Rodríguez Aragón y musical de Luis Remartínez. Completan la programación del mes de junio: la Orquesta de la Comunidad de Madrid, a las órdenes de su titular, Miguel Groba, para ofrecernos una muestra del sinfonismo clásico de la época; el Trío Académico de la Harmonía, y la Orquesta Reina Sofía, para hacerlo del clasicismo europeo, conducida por Max Bragado.

Se clausura el ciclo el primer sábado de julio con la actuación del Cuarteto So-

ler, con un programa representativo de la producción cuartetística madrileña en aquel rememorado reinado.

"JOVENES PIANISTAS" EN POLIMUSICA

Polimúsica, en su deseo de apoyar a los jóvenes músicos españoles, ha organizado una serie de recitales, pensando en todos aquellos pianistas que por estar aún empezando su carrera como concertistas son poco conocidos.



Portadilla del programa.

Este ciclo, que dio comienzo el 10 de marzo, finalizará el 16 de junio y cuenta con la participación de 16 pianistas noveles. Se está celebrando en la misma sala de Polimúsica, y cada actuación es acompañada de un pequeño coloquio sobre interpretación y carácter del programa ejecutado, lo que confiere a cada concierto un carácter pedagógico de sumo interés, particularmente para aquellos que comienzan a aficionarse a la música. Una iniciativa, pues, a apoyar.

PRESENTACION DEL "CORO DE VALENCIA"

Los días 3 y 4 de marzo tuvo lugar, en Castellón y Valencia respectivamente, la presentación oficial del recién creado Coro de Valencia. Impulsado por el Área de Música del Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música, el Coro de Valencia nace con la

voluntad de constituirse en la formación vocal estable que colaborará en las temporadas sinfónicas de la Orquesta Municipal y en las operísticas que organice el IVAECM. Además de la interpretación de la Cantata **Les Hores**, de M. Salvador, el Coro de Valencia prepara para esta misma temporada **La Pasión según San Mateo**, **Parsifal** y **Madama Butterfly**. Su director es Francisco J. Perales, profesor de Conjunto Vocal del Conservatorio de Valencia, y sus miembros han sido seleccionados entre destacados alumnos y miembros de formaciones corales ya existentes.

JUAN UDAETA DIRIGIRA EN EL FESTIVAL DE TANGLEWOOD 1988

Superadas en fechas recientes las correspondientes pruebas de selección del Concurso Internacional de Tanglewood, fundado en 1936 por la Orquesta Sinfónica de Boston y su director a la sazón, Serge Koussevitzky, en las que han intervenido jóvenes directores de siete países, en particular de Alemania, Francia, Estados

Unidos e Inglaterra, el español Juan Udaeta participará en la edición del Festival de este año, alternando con directores de la talla que en 1988 responden a los nombres de Leonard Bernstein, Seiji Ozawa y Maurice Abravanel, y conduciendo agrupaciones sinfónicas de fama mundial, entre ellas, obviamente, la propia organizadora del concurso, la Sinfónica de Boston.

Será la primera vez que un director español participa en el Festival de Tanglewood.

SOPEÑA, DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA

El musicólogo Federico Sopeña, ex-director del Museo del Prado, de 71 años de edad, ha sido elegido director en funciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puesto que ocupará hasta la convocatoria de las próximas elecciones, prevista para diciembre. El cargo había sido cubierto por Joaquín Rodrigo, al fallecer el anterior presidente, Luis Blanco Soler, hasta que la Junta decidiera cuál habría de ser el director interino.



Juan Udaeta.

El Padre Sopeña, que tantas veces se ha dirigido a nuestros lectores a través de estas páginas, tiene una larga y dilatada carrera como musicólogo y conferenciante; ha escrito numerosos libros y su labor en pro del conocimiento de la música española ha sido y sigue siendo mucho más que notable. Nuestra más sincera felicitación.

EL ARCHIVO "MANUEL DE FALLA", FUNDACION CULTURAL

Por orden ministerial se acaba de reconocer como

fundación cultural privada, con carácter de benéfica, la Fundación "Archivo Manuel de Falla", representada por el Patronato que preside la sobrina del compositor, María Isabel de Falla López de García de Paredes, que aportó como capital inicial un millón de pesetas, junto a los fondos musicales, bibliográficos y documentales del archivo, que por su valor afectivo quedan evaluados en una cifra simbólica. El Archivo está formado por partituras, libros, revistas, carteles, material fotográfico, discos, objetos personales, etcétera. Un auténtico acopio de materiales relacionados con las actividades del gran compositor español.

ESTRENOS

L. BALADA: Zapata, imágenes para una orquesta. Orquesta Nacional de España. Director: Water Weller. Madrid, Teatro Real, 18 de marzo.

F. LUQUE: Parecido a un jazmín. Trío Arlequín. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de febrero.

T. GARRIDO: Cantos del morrón de la noche. Trío Arlequín. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de febrero.

E. LOPEZ DE SAA: Alguna vez la encuentro por el mundo y Cuando miro el azul horizonte. Isabel Rivas, mezzo-soprano; Emilio López de Saa, piano. Sevilla, Paraninfo de la Universidad, 8 de febrero.

L. DE PABLO: Fiesta. Orquesta de Cámara de Rennes; Percusio-

nistas de Strasburgo. Casa de la Cultura de Rennes, febrero.

R. BARCE: Preludios en nivel Fa sostenido y en nivel Si. Eulalia Solé, piano. Caja de Ahorros de Alicante, 4 de febrero.

J. LEGIDO: Presagios. Manuela de Sá, soprano; Lopes e Silva, guitarra. Teatro Nacional de San Carlos, Lisboa, 25 de enero.

T. MARCO: Espejo desierto. Cuarteto Arcana. Madrid, Fundación Juan March, 16 de diciembre de 1987.

A. GONZALEZ ACILU: Concierto para violonchelo y orquesta. Lluís Claret, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Víctor Pablo Pérez. Pamplona, 23 de noviembre de 1987.

C. VILLASOL: Aire frío. Grupo LIM. Bilbao, 24 de noviembre de 1987.

E. PEREZ MASEDA: Me recuerdas tanto y nada. Grupo Lucenteum. Director: Joan Guinjoan. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 25 de enero.

G. GRAETZER: Piedras preciosas. Adelma Gómez, órgano. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de marzo.

J. C. PAZ: Galaxia 64. Adelma Gómez, órgano. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de marzo.

M. KOPELENT: Aleluia. Adelma Gómez, órgano. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de marzo.

A. TISNE: Luminiscences. Adelma Gómez, órgano. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 8 de marzo.

M. A. CORIA: La Chevelure. Atsuko Kudo, piano; Rafael Revert, flauta, Paul Friedhoff, violonchelo; Michael Granados, arpa; Miguel Angel Coria, piano. Madrid, Fundación Juan March, 2 de marzo.

H. FRANCO: Salve Regina. Grupo vocal Gregor. Director: Dante Andreo. Sevilla, Iglesia de la Misericordia, 17 de marzo.

J. GUTIERREZ PADILLA: Velum Templi Scissum est. Grupo vocal Gregor. Director: Dante Andreo. Sevilla, Iglesia de la Misericordia, 17 de marzo.

MUSICA EN EL MUNDO



Todas las óperas de Richard Strauss, en julio, en el Festival de Ópera de Baviera.

TODAS LAS OPERAS DE RICHARD STRAUSS

La Ópera Nacional de Baviera, de Munich, ha dado a conocer el avance del próximo festival de ópera, que se celebrará a lo largo del mes de julio. A lo largo del mismo se interpretarán todas las óperas escritas por Richard Strauss, desde el juvenil **Guntram** (1894) hasta **Die Liebe der Danae (El amor de Danae)**, estrenada en 1952). A excepción de la primera de las citadas y de **Friedenstag (Día de paz)**, que se ofrecerán en concierto (en ambos casos con Sabine Hass, Jan-Aendrik Rootering, Bernd Weikl, Kurt Moll, bajo la dirección de Gustav Kuhn y Wolfgang Sawallisch, respectivamente), el resto serán representadas escénicamente, tres de ellas, además, en nuevas producciones: **Die Liebe der Danae**, en el Teatro Nacional, con dirección musical de Sawallisch y escénica de Giancarlo del Monaco, y un elenco formado por Sabine Hass, Roger Roloff, Claes H. Ahnsjö, James King y Paul Frey; **Inter-**

mezzo, en el Teatro Cuvilliés, con Felicity Lott, Hermann Prey y Adolf Dallapozza, dirigidos respectivamente por Gustav Kuhn y Kurt Wilhelm, y **Capriccio**, de nuevo en el Teatro Nacional, en una puesta en escena a cargo del veterano cantante Theo Adam, últimamente dedicado también a la dirección escénica, con dirección musical de Sawallisch, y protagonizada por Lucia Popp, Brigitte Fassbaender, Wolfgang Rauch, Eberhard Büchner, Alan Titus y Siegfried Vogel. Los demás títulos son **Elektra** (Brigitte Fassbaender, Hildegard Behrens, Cheryl Studer, James King, Jan-Hendrik Rootering; director, Ferdinand Leitner), **Ariadne auf Naxos** (Ann Murray, Hermann Prey, Edita Gruberova, Elizabeth Connell, Peter Lindroos; director, Sawallisch), **Salome** (Brigitte Fassbaender, Hildegard Behrens, Walter Raffeiner, Ekkehard Wlachiha, Peter Seiffert; director, Heinrich Hollreiser), **Arabella** (Lucia Popp, Gertrude Jahn, Julie Kaufmann, Alfred Kuh, Wolfgang Brendel, Peter Seiffert; director, Sawallisch), **La mujer sin**

sombra (Mechthild Gessendorf, Helga Dernesch, Ingrid Bjoner, Gwyneth Jones, Robert Schunk, Jan-Henrik Rootering, Alfred Muff, Bernd Weikl; director, Sawallisch), **El Caballero de la rosa** (Lucia Popp, Brigitte Fassbaender, Helen Donath, Kurt Moll, Gottfried Hornik, director, Jiri Koult), **Feuersnot** (Sabine Hass, Heinz-Jürgen Demitz, Hans Hopf; director, Gustav Kuhn), **Elena egipciaca** (Gwyneth Jones, Carmen Reppel, Cornelia Wulkopf, Klaus König, Siegmund Nimsgern, Kenneth Garrison; director, Sawallisch), **La mujer silenciosa** (Julie Kaufmann, Kurt Moll, Wolfgang Rauch, Francisco Araiza; director, Sawallisch), **Daphne** (Marjana Lipovsek, Catherine Malfitano, Kurt Moll, Claes H. Ahnsjo, Peter Lindroos; director, Sawallisch).

XX AÑOS DE CONCIERTOS DE LA UER

La Unión Europea de Radiodifusión (UER) celebra durante la presente temporada el XX aniversario de sus conciertos sinfónicos. Con este motivo, las emisoras públicas de radio vienen realizando desde septiembre de 1987 hasta finales de mayo de 1988 su más ambiciosa coproducción, a fin de mostrar a su audiencia las posibilidades de las orquestas sinfónicas de radio. En los programas aparecen, junto a las obras del gran repertorio sinfónico, otras más infrecuentes, como la **Petite chronique illustrée**, de Henri Pousseur (Orquesta Sinfónica de la Radio Belga, Alfred Walter); **Segunda Sinfonía**, de Johann Adolph Scheibe (1708-76), y **Concierto para tres solistas**, de Niels Viggo Bentzon (Radio Danesa, Lamberto Gardelli); **Concierto para siete instrumentos de viento**, de Frank Martin, y **Tercera sinfonía**

(Radio de Canadá, Mario Bernardi); **Tercera sinfonía**, de Lutoslawski (Radio Polaca, Antoni Wit), **Sinfonías de sinfonías de viento** —sic—, de Franz Corcoran y **The Children of Lir**, de Hamilton Harty (Radio de Irlanda, Janos Furst); **Anabasis** de Karl-Birger Blomdahl (Radio Sueca, Esa-Pekka Salonen); **Visages mycéniens** de Chaynes, **Concierto para violín**, de Gubaidulina y **Formazioni**, de Berio (Orquesta Nacional de Francia, Hans Zender, con Gidon Kremer como solista); **Concierto para oboe núm. 3**, de Maderna (WDR de Colonia, Gary Bertini); **Sans**, de Francesco Hoch (Radio Suiza Italiana, Marc Andrae), **Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956**, de Dallapiccola, **Stabat Mater**, de Pergolesi, en la versión de Paisiello (RAI de Roma, Pinchas Steinberg); **Ringed by the flat horizon**, de George Benjamin, **Figures Doubles-Prismes**, de Boulez; **Chronochromie**, de Messiaen (Sinfónica de la BBC, Pierre Boulez); **La folia variations**, de Noam Sheriff (Radio de Jerusalén, Sergiu Comissiona); **Requiem**, de Stevan Mokranjac (1856-1914) (Radio de Belgrado, Edmon Colomer); **Capriccio**, de Von Einem (ORP de Viena, Miltiades Caridis); **Concierto para clarinete núm. 2** de Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), y **Quinta sinfonía**, de Aulis Sallinen (Radio de Finlandia, Jukka-Pekka Saraste, con Antony Pay como solista); Obertura **El barbero de Sevilla**, de Ramón Carnicer, **Icare**, de Igor Markevitch, **Fandango de Soler**, de Claudio Prieto, **Don Quijote** (suite), de Gerhard (Sinfónica de RTVE, Odón Alonso); **Hymne**, de Messiaen, **Resonances**, de Ton Leeuw (Radio Neerlandesa, Jean Fournet), y **El castillo** (suite), de André Laporte (Radio Belga, Karl Anton Rickenbacher).

Rafael Banús

CONVOCATORIAS

Tema: II Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta", "Grandes Virtuosos".

Fecha y lugar: San Sebastián, octubre de 1988.

Inscripción: Antes del 30 de mayo de 1988.

Participantes: Solistas de la familia de la cuerda que no sobrepasen los 35 años en el momento de intervenir en el Concurso.

Premios: 750.000 y 250.000 (violín-viola). Los mismos para violonchelo-contrabajo.

Organizador: Caja de Guipúzcoa (Departamento de Relaciones Públicas). C/ Garibay, 20 - 20004 SAN SEBASTIAN.

Tema: VI Concurso Internacional de Piano "José Iturbi".

Fecha y lugar: Valencia, del 3 al 9 de septiembre de 1988.

Inscripción: Hasta el 30 de junio de 1988.

Participantes: Pianistas de cualquier nacionalidad menores de 32 años al día de la celebración de la prueba final.

Premios: Cuatro de 1.000.000, 750.000, 500.000 y 300.000 pesetas, más sendos recitales y conciertos.

Organizador: Diputación Provincial de Valencia. Plaza de Manises, 4 - 46003 VALENCIA.

Tema: III Concurso Anual de Investigación y Estudios Musicológicos "Rafael Mitjana".

Fecha y lugar: Universidad de Málaga, septiembre de 1988.

Inscripción: Presentación de obras hasta el 31 de agosto de 1988.

Participantes: Españoles, con trabajos sobre la música en España.

Premios: 300.000 pesetas.

Organizador: Universidad de Málaga (Cátedra de Música "Rafael Mitjana"), en colaboración con la Diputación Provincial de Málaga (Area de Cultura). Vicerrectorado de Extensión Universitaria, El Ejido, s/n - 29071 MALAGA.

Tema: II Curso de Sociología de la Música, dirigido por Eduardo Pérez Maseda. Ciclo de conferencias.

Fecha y lugar: Centro Cultural "Conde Duque", Madrid, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 21 y 22 de abril de 1988.

Inscripción: Libre.

Participantes: Libre. Se dará un certificado de asistencia a los alumnos.

Organizador: Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Información: C/ Quintana, 29. Teléfono 247 47 50.

Tema: Ayudas a Jóvenes Compositores e Intérpretes de Música de Cámara 1988.

Fecha y lugar: El fallo se dará a conocer antes del 15 de junio de 1988.

Inscripción: Envío de las solicitudes por cualquiera de los medios previstos en la Ley de Procedimiento Administrativo.

Participantes: Jóvenes cuya edad no supere los 30 años al 31 de diciembre de 1988.

Premios: Ayudas para asistir a cursos; diez Ayudas de 35.000 pesetas; quince Ayudas de 100.000 pesetas para cursos en el extranjero.

Organizador: Ministerio de Cultura. Instituto de la Juventud. C/ Ortega y Gasset, 71 - 28006 MADRID.

Tema: Becas de perfeccionamiento y ampliación de estudios en el extranjero.

Organizador: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Plaza del Rey, 1 - 28071 MADRID.

Tema: III Concurso Internacional de Piano "Villa-Lobos".

Fecha y lugar: Río de Janeiro, agosto de 1988.

Inscripción: Antes del 20 de abril de 1988.

Participantes: Sin límite de edad.

Premios: 200.000, 100.000 y 50.000 Cz\$.

Organizador: Museu Villa-Lobos, Rua Sorocaba, 200 - Botafogo, 22271 RIO DE JANEIRO (Brasil).

Tema: Muestra Nacional de Jazz para Jóvenes Intérpretes.

Fecha y lugar: Ibiza, agosto de 1988.

Inscripción: Aportar cinta de casete grabada recientemente por el conjunto o solista.

Participantes: Solistas y grupos cuyos miembros no sobrepasen los 30 años.

Premios: 300.000 pesetas, grabación y edición de un disco; 150.000 y 100.000 pesetas, y otro de igual cuantía para la mejor composición y/o arreglo.

Organizador: Ministerio de Cultura. Instituto de la Juventud. C/ Ortega y Gasset, 71 - 28006 MADRID.

Tema: Beques per a pianistes post-graduats (para participar en un concurso internacional).

Lugar: Barcelona.

Inscripción: Hasta el 30 de abril de 1988.

Participantes: Pianistas de nacionalidad española con un máximo de 28 años al 31 de diciembre de 1987 y que hayan superado el 10º curso de piano.

Premios: Participación en un concurso internacional.

Organizador: Asociación para la Promoción de Jóvenes Intérpretes Musicales "Sofía Puche". C/ Berlínés, 3, ático - 08006 BARCELONA.

CONCURSO CORAL "Caja de Alava"

MILLON Y MEDIO
EN PREMIOS



Inscripciones:

Hasta el 15 de mayo de 1988

Información:

DEPARTAMENTO DE OBRAS SOCIALES
Y CULTURALES
DE LA CAJA PROVINCIAL DE AHORROS
DE ALAVA

Apartado, 50 - 01080 VITORIA - GASTEIZ



Caja Provincial
de Alava

Arabako
Kutxa

IMAGENES DE ACTUALIDAD



J. CASTAÑAR

ALICIA ALONSO EN MADRID

Alicia Alonso, fundadora y directora del Ballet Nacional de Cuba, impartirá cinco lecciones magistrales en el Teatro Albéniz, de Madrid, los días 11 al 15 del presente mes. La organización corre a cargo del INAEM.

VICTOR ULLATE PRESENTA COMPAÑÍA

El "Ballet Víctor Ullate", primera compañía de danza concertada con el INAEM, hará su presentación mundial en el Teatro Arriaga, de Bilbao, los días 28, 29 y 30 del mes en curso. En la foto, con José Manuel Garrido, director general de aquel organismo, y algunos bailarines.



JOSE CARRERAS YA EN ESPAÑA

En la foto, se le puede ver saludando a Renata Scottó, entre Plácido Domingo y los dos gerentes del Liceo, Lluís Andrés y J. M. Busquets. Esta escena se produjo en el teatro barcelonés, al finalizar una de las representaciones de Fedora, y después de que el público, muy emocionado, dedicara una larguísima ovación a Carreras, quien salió a saludar, acompañado por los cantantes de la representación.

II CICLO DE CURSOS SOBRE ENSEÑANZA PROFESIONAL DE LA MUSICA

CONSERVATORIO DE MUSICA DE LA COMUNIDAD DE MADRID 1988

Dirigido a profesores de conservatorios y centros de enseñanza musical, otros profesionales de la música y alumnos de últimos cursos de las diversas especialidades.

LA ENSEÑANZA DEL PIANO EN EL GRADO ELEMENTAL.

Profesor: RICARDO REQUEJO.

Del 21 al 26 de marzo.

DE LAS RAICES DEL BARROCO AL CLASICISMO. PEDAGOGIA ESTILISTICA DESDE EL CLAVE, EL PIANOFORTE Y EL PIANO.

Profesora: EVA VICENS.

Del 4 al 9 de abril.

TEORIA Y PRACTICA DE NUEVAS FORMAS EN LA ENSEÑANZA TRADICIONAL DEL SOLFEO.

Profesora: IRINA SHIROKIJ.

Del 7 al 10 de abril.

LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA EN EL GRADO ELEMENTAL.

Profesor: JUAN MANUEL CORTES.

Del 15 al 18 de abril.

CONTRABAJO. TECNICA, INTERPRETACION Y REPERTORIO ORQUESTAL.

Profesor: RUBEN GIORGIS.

Del 28 de abril al 1 de mayo.

METODOS MODERNOS DE LA ENSEÑANZA DEL VIOLIN.

Profesora: ANNA BAGET.

Del 6 al 8 de mayo.

LA GUITARRA FLAMENCA.

Profesor: ANDRES BATISTA.

Del 9 al 13 de mayo.

LA IMPROVISACION EN EL PIANO PARA MUSICA CLASICA Y JAZZ.

Profesor: HORACIO ICASTO.

Del 19 al 22 de mayo.

Información e inscripciones: CONSERVATORIO DE MUSICA DE LA COMUNIDAD DE MADRID, calle de Ferraz, 62 - 28008 MADRID - Teléfono 241 49 25. De lunes a viernes, de 10 a 14 horas.

COMUNIDAD DE
MADRID

DIRECCION GENERAL DE EDUCACION
CONSEJERIA DE EDUCACION

CARTELERA

ALICANTE

29 de abril.—Northern Sinfonia Orchestra.

ASTURIAS

13 de abril (Gijón), 14 (Avilés) y 15 (Oviedo).—Sinfonía núm. 9, de Beethoven. Chicalt, Sinovas, Porrás, Sastre. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez.

27 de abril (Carreño), 28 (Gijón) y 29 (Oviedo).—Pedro Corrostola, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Marco, Schumann y Schubert.

BARCELONA

Palau de la Música

9 y 10 de abril.—Orquesta Ciudad de Barcelona. Presentación de los nuevos solistas de la Orquesta. Suite de **Porgy and Bess**, de Gershwin. Director: Franz-Paul Decker.

14 y 15 de abril.—**Tiefland**, de D'albert. Green, Schmidt, Braun, Stamm, Cabero, Gattás, Di Mauro, Ratliff. Coral Càrmina. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker.

18 de abril.—Maria Joao Pires y Husseyn Sermet, pianos. Obras de Mozart y Schubert.

23 de abril.—Raphael Oleg, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Witold Rowicki. Obras de Rossini, Tchaikovsky, Brahms y Kilar.

27 de abril.—Julián Bream, guitarra.

28 de abril.—Northern Sinfonia Orchestra. Director y pianista: Jean-Bernard Pommier. Obras de Schubert, Chopin y Mendelssohn.

Centre Cultural "Caixa de Pensions"

13 de abril.—Emma Kirkby, soprano; Anthony Rooley, laúd. Obras de Monteverdi, Dowland, Campion, Blow, etc.

15 de abril.—Melvyn Tan, pianoforte. Obras de Beethoven y Schubert.

20 de abril.—Diatessaron (Caso, Sentís, Argelaga, Pradal, Borrás, Hernández). Obras de Marais, Dornel, Philidor y Couperin.

27 de abril.—The Amsterdam Fortepiano Trio. Obras de Haydn y Mozart.

29 de abril.—Glen Wilson, fortepiano. Obras de Beethoven.

Teatre Lliure

21, 24, 28 de abril y 1 de mayo.—Orquesta de Cámara del Teatre Lliure. Obras de Dallapiccola, Malipiero, Maderna, Donatoni, Nono y Berio.

Gran Teatre del Liceu

13, 17, 21 y 25 de abril.—**Otello**, de Verdi. Atlantov, Bruson, Varady (¿), etcétera. Director: Antoni Ros-Marbà.

CANARIAS

7 de abril (Las Palmas).—Coral Polifónica de Las Palmas. Director: Juan José Falcón Sanabria.

14 de abril (Universidad), 15 (Santa Cruz) y 16 (Icod).—Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Michel Swierczewsky. Obras de Stravinsky y Roussel.

21 de abril (Las Palmas).—Cuarteto Orlando.

21 de abril (Universidad) y 22 (Santa Cruz).—Paul Opie, oboe. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Ondrej Lewit. Obras de Rossini, Marcello y R. Strauss.

28 de abril (Universidad) y 29 (Santa Cruz).—Jesús Angel Rodríguez, piano. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Sabas Calvillo. Obras de Milhaud, Poulenc y Stravinsky.

MADRID

Teatro Real

5 de abril.—Agustín León Ara, violín; Trío Mendelssohn, de Amsterdam. Obras de Dvorak.

6 de abril.—**War Requiem**, de Britten. Armstrong, Rolfe Johnson, Wilson-Johnson. Coro de la Filarmónica Eslovaca. Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Joven Orquesta Nacional de España. Director: Edmon Colomer.

7 y 8 de abril.—Rafael Oleg, violín. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Ronald Zollman. Obras de Pueyo y Schumann.

8, 9 y 10 de abril.—Agustín León Ara, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Carlos Kalmar. Obras de Gerhard y...

12 de abril.—Enrique Llácer "Regolí", con otros solistas. Obras de Regolí y Peñarrocha.

14 y 15 de abril.—M. Mendizábal, A. González, S. Mariné, D. Cano, Adela González Campa, pianos. Els Percussionistes de Barcelona. Coro y Orquesta de la RTVE. Director: Jordi Casas. Obras de Brahms y Stravinsky.

15, 16 y 17.—Ivo Pogorelich, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Ordóñez y Marco.

18 de abril.—Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Antoni Ros-Marbà. Obras de Carnicer, Markovitch, Prieto, Gerhard y Ravel.

19 de abril.—Conjunto Barroco "Zarabanda". Obras de Frescobaldi, Cima, Corelli, Couperin, Bach, Telemann y Vivaldi.

22, 23 y 24 de abril.—Pedro Corrostola, violonchelo. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Schubert y Prieto.

21 y 22 de abril.—José María Pinzolas, piano. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: M. A. Gómez Martínez. Obras de Turina, Falla y Schumann.

26 de abril.—Dimitar Furnadjiev, violonchelo; Sadravka Radoilska, piano. Obras de Shostakovich, Stravinsky, Kodály y Bartók.

29 y 30 de abril y 1 de mayo.—Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Wagner.

Teatro Albéniz

14 de abril.—**Trios**, de Beethoven (IV). Trío Serafín.

28 de abril.—Conjunto de Cámara de la República Popular China.

Círculo de Bellas Artes

18 de abril.—Atsumaga Nakabayashi, guitarra. Obras de Takemitsu, Nakabayashi y Tamara.

25 de abril.—Trío Ars Nova. Obras de Maderna, Aitken y Szersvanski.

Fundación Juan March

11 de abril.—Eduardo Isaac, guitarra. Obras de Bach, Giuliani, Barrios, Heinze, Castelnuovo-Tedesco, Brouwer y Rodrigo.

13 de abril.—L'Academia d'Harmonia. Obras de Paganelli, Herrando, Pla, Boccherini, Oliver, Astorga y Martín y Soler.

18 de abril.—Ana Fernaud, soprano; Rogelio Gavilanes, piano. Obras de Esévez, Gustaviano, Montsalvatge, Villa-Lobos, Rodrigo, Granados y Falla.

20 de abril.—Cuarteto Soler. Obras de Canales, Boccherini, Teixidor y Haydn.

22 de abril.—Jorge Otero, piano. Obras de Bach, Brahms, Liszt, Mompou, Albéniz y Ravel.

27 de abril.—Conjunto Barroco Zarabanda. Obras de Pla, García, Boccherini, Iribarren y Haydn.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

15, 18, 21, 24 y 27 de abril.—**Ermione**, de Rossini. Caballé, Zimmermann, Merritt, González. Director: Alberto Zedda.

MALAGA

8 de abril.—Cecilia Gallego, soprano; Patricia Boylan, contralto. Coral María Inmaculada de Antequera. Orquesta Sinfónica "Ciudad de Málaga". Obras de Pergolesi y Vivaldi.

22 de abril.—Manuel Carra, piano. Orquesta Sinfónica "Ciudad de Málaga". Director: Adam Natanek. Obras de Beethoven.

PAIS VASCO Y NAVARRA

8 de abril (Pamplona).—Ana Vela Chaves, viola. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Jacques Bodmer. Obras de Vivaldi, Haydn, Bartók y Françaix.

25 de abril (Pamplona), 26 (Vitoria), 27 y 28 (San Sebastián) y 29 (Bilbao).—Karl Pipkin, trompa. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Ravel, Schubert, Mozart y Poulenc.

29 de abril (Pamplona).—Gerardo Gandini, piano. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Jacques Bodmer. Obras de Clementi, Bartók, Gandini y Delibes.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

18 de abril.—Dimitri Furnadjiev, violonchelo; Zdravka Radoilska, piano. Obras de Shostakovich, Stravinsky y Dallapiccola.

21 de abril.—Grupo LIM. Obras de Milhaud, Homs, Stravinsky, Berg, Ives y Villa Rojo.

21 de abril.—Música electroacústica. Presentación: Adolfo Núñez.

22 de abril.—Grupo Círculo. Director: José Luis Temes. Obras de Balboa, Abdruk, Enion, Langsam, Boulez y Aracil.

23 de abril.—Albert Nieto, piano. Obras de Guinovart, Taverna-Bech, Soler, Ibáñez, Marco, Castillo, Falcón, Aracil, Llácer Plá, Casablanca, J. L. Turina y Larrauri.

SEVILLA

15 de abril.—Cristina Pérez, violín; Alvaro Campos, violonchelo; Angeles Iglesias, piano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Beethoven.

TERRASSA

14 de abril.—José Luis Lopategui, guitarra; Cuarteto Moyzes.

VALENCIA

15 de abril.—Julius Lakatos. Orquesta Municipal. Director: E. Cifre. Obras de Kachaturian, Prokofiev y Shostakovich.

22 de abril.—Orquesta Municipal. Director: Edmon Colomer. Obras de Martín, Schumann y a determinar.

25 de abril.—Margaret Price, soprano; G. Parsons, piano.

25 de abril.—Pequeños Cantores de Valencia. Director: Jesús Ribera Faig.

27 de abril.—Ensems 88. E. Choinjcka y S. Gualda. Obras para clave y percusión.

28 de abril.—Ana Luisa Chova, contralto; Bertomeu Jaume, piano.

VIGO

7 de abril.—Coral Polifónica Casablanca.

9 de abril.—Rafael Oleg, violín. 22 de abril.—Ballet Clásico de Madrid.

23 de abril.—Xoven Orquesta de Galicia.

25 de abril.—Orquesta de Cámara de Phorzheim.

28 de abril.—José María Pinzolas, piano.

ZAMORA

7 de abril.—Trío Mendelssohn. 11 de abril.—Trío de Madrid. 18 de abril.—Trío Mompou.

Viejas fotografías

de mi álbum

JUAN GARCIA

Por F. Hernández Girbal

Que no es empresa fácil destacar en el mundo de la lírica, lo saben bien, lo mismo quienes lo han intentado sin éxito que los que consiguieron gloria y fortuna. Lo que a veces es pura casualidad, una sustitución inesperada o un hecho fortuito, ha supuesto para muchos la iniciación del camino. De ello están llenas las biografías de los cantantes que después fueron famosos. Este sueño, que de golpe se hizo realidad, lo vivió también Juan García. Miren como fue:

Allá por el año de 1924, animado por cuantos elogiaban su voz, que lucía espléndida en las vibrantes jotas de su tierra, el joven marchó a Milán para pulirla y perfeccionarla al lado de los grandes maestros que allí todavía existían.

Sus recursos económicos eran limitadísimos y, a fin de subsistir y poder pagar los estudios, se dedicó al oficio de pintor de brocha gorda. Hallándose una mañana cubriendo la fachada de un establecimiento, y para animarse en la tarea, al tiempo que extendía la pintura adaptó el movimiento de la mano al ritmo de la preciosa aria "Ecco ridente" de **El barbero de Sevilla**, que en su privilegiada garganta sonaba limpia, flexible y atrayente. Quiso el azar, madre de la sorpresa, que en aquel momento pasase por la calle la eximia soprano Toti dal Monte. Detuvo el paso y tras escucharle durante unos segundos le preguntó si estudiaba canto. Al contestarle Juan afirmativamente, y también que sabía de corrido la ópera de Rossini, Toti le pidió su dirección. Poco después, el improvisado pintor, recomendado por ella, hacía su presentación en un teatro modesto. El éxito que alcanzó le animó a continuar.

¿Quién era y de dónde había salido aquel animoso muchacho? Su nombre completo era el de Juan Francisco García Muñoz, y había nacido en el pueblo turolense de Sarrión, el 8 de marzo de 1900. Su padre, que era organista y director de la rondalla local, le enseñó los rudimentos del solfeo, y el chico los continuó después con el párroco de Valbona, don Elías García, localidad aquélla a la que se trasladó para vivir con unos parientes. Pronto llamaron la atención sus facultades canoras y en poco tiempo alcanzó justa fama en la región como brioso jotero, canto al que

siempre se mantuvo fiel y del que fue un intérprete sobresaliente, como lo demuestran los discos que impresionó.

El primer gran triunfo lo obtuvo con **Rigoletto**, en el Teatro Comunale de San Remo, y le abrió las puertas de otros en distintos lugares de Italia. Su nombre comenzó a extenderse y, después de un año de actuaciones entre aplausos crecientes, llegó a España, donde aún no se le conocía. Su presentación tuvo efecto en el Teatro Tívoli, de Barcelona, con asistencia de los reyes, cantando **Manon**, de Massenet, con la gran soprano francesa Genoveva Vix. El éxito fue total. Tanto, que tuvieron que repetirlo, pero esta vez en el Gran Teatro del Liceo, marco suntuoso para tan memorable representación. Seguidamente marchó a Egipto, integrado en una compañía de ópera cuya principal figura era el gran Hipólito Lázaro.

Fue en el año 1927 cuando quien estas líneas escribe tuvo ocasión de escuchar por primera vez al tenor Juan García. Esto sucedió en el Teatro de la Zarzuela, durante la temporada de 1927 a la que ya me he referido en mi artículo sobre Conchita Supervía. Cantó con ella aquel "**Barbero**", que por primera vez escuchábamos a una mezzo. El baturro fue aclamado con un calor desusado, tanto que se vio obligado a repetir el aria del primer acto, en la que él mismo se acompañaba a la guitarra. Aún guardo en el recuerdo el eco de su voz, de timbre bellissimo, que si en las jotas se mostraba vibrante, en estas obras se llenaba de delicadezas y esquisiteces, dentro del más puro estilo del bel canto. Convertido ya en un tenor famoso, su carácter noble y sincero debió sentirse más de una vez herido por las intrigas y los celos artísticos, tan frecuentes en los escenarios, y esto le llevó a la zarzuela donde quizá pensó hallar ambiente más apacible. A este interesante período pertenecen dos de sus mejores creaciones, **La picarona**, de González del Castillo Muñoz Román y Francisco Alonso, en el Teatro Eslava, y **El ama**, de Luis Fernández Ardavin y Jacinto Guerrero, en el Teatro Ideal. El

extraordinario triunfo que en ellas alcanzó le convirtió en una figura popular. Y la radio contribuyó a ello, propagando a toda España sus jotas y sus canciones, especialmente, entre éstas, la titulada **Morucha**, con letra suya y música de Juan Quintero, que se escuchaba en todas partes.

Pero Juan García no se encontraba a gusto en el teatro. La machacona repetición de las diarias representaciones, semanas y semanas, llegó a aburrirle. Quería encontrarse más libre y entonces decidió formar una pequeña orquesta para que le acompañara en sus canciones. Así nació la agrupación "Juan García y su orquesta", que se presentó el 24 de mayo de 1934 en el Cine Capitol, de Madrid, como un gran acontecimiento, después de la habitual proyección cinematográfica. La novedad fue recibida con tanto agrado que durante más de un año recorrió España y Portugal entre clamorosos aplausos. Por estos días me dijo, para la revista "Cinema Variedades", en la que colaboraba: *No pienso volver al teatro. Es demasiado monótono. No quiero volver a salir a un escenario con alpargatas para hacer de mozo traicionado. Así, la ópera y la zarzuela perdieron un excelente intérprete.*

A comienzos de 1936 su espectáculo fue contratado por Radio Belgrado, de Buenos Aires. Recorrió con su orquesta aquella nación hermana durante mucho tiempo, y tan a gusto debió encontrarse en ella que se afincó definitivamente en la capital argentina, donde contrajo matrimonio. Nunca más volvió a pisar Juan García la tierra de España. Pero su alma baturra se le escapaba añorante y al final de todos sus conciertos cantaba unas jotas. Tenían títulos de fuerte sabor popular que lo expresaban todo: **La regoldevera, Despacio y callandito, No necesitamos himnos, Como la caña del trigo...** Juan García murió en Buenos Aires el día 14 de agosto de 1969, cuando contaba los mismos años que el siglo, víctima de un infarto de miocardio. Sirvan estas líneas de justo homenaje a su memoria.



Próximo artículo:
ANIBAL VELA

KATHLEEN FERRIER

Por Gonzalo Badenes

La vida

Kathleen Ferrier (Higher Walton, 22 de abril de 1912 - Londres, 8 de octubre de 1953) nació predestinada para la música. Su padre, director de una escuela, tenía buena voz de bajo y cantaba en un coro de ópera de aficionados. Su madre era pianista y poseía una hermosa voz de contralto. Cuando Kathleen contaba dieciocho meses, la familia se trasladó a vivir a Blackburn. La niña aprendió pronto el piano y tomó lecciones con Frances Walker. A los catorce años la difícil situación económica familiar (su padre se había jubilado) la impulsó a ponerse a trabajar como telefonista en la oficina local de correos. Al tiempo, seguía con el piano y actuaba en el coro de la iglesia. A los dieciocho tocó ante los micrófonos de la BBC un **Scherzo** de Brahms y **Shepherd's Hey** de Granger. A poco, obtuvo su diploma de piano. A los veinticinco años ganó un primer premio (como pianista y como cantante) en un concurso, uno de cuyos jurados se convirtió en su profesor. Era Lord Hutchinson, y por consejo de éste la familia marchó a establecerse en Londres, donde Kathleen recibió clases de canto del prestigioso barítono Roy Henderson.

Durante la guerra actuó en fábricas, acuartelamientos e iglesias, interpretando obras como la **Pasión según San Mateo**, la **Misa en Si menor** o **El Mesías** (acompañada por Britten, en la catedral de Westminster). Sir Malcolm Sargent la escuchó en aquellas actuaciones. El 30 de septiembre de 1944 grabó su primer disco, para EMI: **O praise the Lord** y **I will lay me down in peace**, ambas de Greene y con Gerald Moore como acompañante. A lo largo de 1945 volvió a grabar varios discos para EMI. En febrero de 1946, comenzó su larga asociación discográfica con la firma Decca. El 12 de julio interpretó en Glyndebourne el papel protagonista en el estreno mundial de **The Rape of Lucretia**, de Britten (quien escribió esta parte para Kathleen). En 1947 volvió a Glyndebourne para cantar el "Orfeo", de Gluck y en Edimburgo **Das Lied von der Erde** (con Peter Pears). Ese año marcó su decisivo encuentro con Bruno Walter. En abril de 1948 estrenó, para la BBC, los **Four Poems of Santa Teresa de Avila**, que Sir Lennox Berkeley había



compuesto para ella. Aquel verano volvió a cantar en Edimburgo. En 1949 efectuó una larga gira por Escandinavia. También actuó en Estados Unidos y en septiembre se produjo su histórico recital en el Festival de Edimburgo. Poco antes y también con Bruno Walter había cantado **Das Lied von der Erde**, en Salzburgo. En 1950 actuó en un festival Bach, en Viena, cantando la **Misa en Si menor**, **La Pasión según San Mateo** y el **Magnificat** (con Karajan). Durante su gira italiana (que la llevó a Roma, Florencia, Milán, Turín y Perugia) tuvo conocimiento de la muerte de su padre.

Kathleen, que debía interpretar el **Poeme de l'amour et de la mer**, de

Chausson (con Barbirolli, en marzo de 1951) se detuvo en París para estudiar la obra con Pierre Bernac. Fue entonces cuando se le manifestó un tumor maligno en el pecho que obligó a practicarle una mastectomía. Tras unos meses de convalecencia, volvió a Edimburgo, en junio, cantando con Walter y Barbirolli. En enero de 1951 interpretó cuatro "Orfeos" con la Nederlands Opera. Aquel fue un año de intenso trabajo discográfico. En verano cantó la **Segunda Sinfonía** de Mahler, en el Festival de Holanda. Britten compuso para Ferrier y Pears la cantata **Abraham e Isaac**. En mayo de 1952 marchó a Viena para grabar **Das Lied von der Erde**, con Walter. Al regreso estaba agotada. To-

davía reunió fuerzas, tras unas semanas de descanso en el hospital, para cantar, en el Festival de Edimburgo, **Das Lied von der Erde** (con Beinum), **The Dream of Gerontius** y **El Mesías** (con Barbirolli). Los días 7 y 8 de octubre grabó su último disco: Arias de Bach y Haendel, con Boult.

Todo el mundo presentía que el fin estaba ya próximo. Barbirolli había advertido a la dirección del Covent Garden que si no se contrataba rápidamente a Kathleen Ferrier, era muy posible que pronto fuera ya demasiado tarde. Así, haciendo acopio de sus últimas energías, Kathleen apareció, el 3 de febrero de 1953, en la Royal Opera House como "Orfeo". Los dolores eran ya intensísimos. Pero Ferrier, con indomable energía, se sobreponía en el momento de comparecer en escena. Durante la representación del 6 de febrero, un hueso de su pierna se rompió. Sin que nadie lo advirtiese, terminó la velada y, después de recibir a sus admiradores y de firmar autógrafos, pidió ser llevada al hospital. Se la intervino dos veces. Pero era de todo punto imposible detener el avance del cáncer. Murió el 6 de octubre.

La voz

La voz de Kathleen Ferrier fue una "rara avis" en el firmamento lírico, ya que la suya era de auténtica contralto (no mezzo-soprano). Su extensión cumplía las dos octavas exigidas (de Fa₂ a Fa₄) y el timbre se caracterizaba por la homogeneidad del color. El grave era redondo, carnoso, afecto de un punto

de nasalidad que realzaba el terciopelo. El centro era cálido, timbrado, sensual. En el agudo, lógicamente, el alcance era menor, pero en todo caso suficiente. Curiosamente, la voz no aparecía ensanchada y el volumen no era muy grande. La brevedad de su carrera la preservó de la decadencia y así en sus últimos registros la voz aparece intocada. Musicalmente, eran impecables la afinación, el fraseo, la vocalización, el empleo de los reguladores dinámicos, la facilidad para la emisión a flor de labio, la proyección "en máscara" del sonido. Dada su excelente formación pianística, resultaba inatacable su fina musicalidad, flexible y capaz de adaptarse a los estilos más diversos. Tampoco era desdeñable su facilidad lingüística, que le permitió cantar, además de en inglés, en alemán, italiano, latín y francés.

El arte

Aunque, al principio de su carrera, Ferrier pasara por ser una CONTRALTO DE ORATORIO, su capacidad para la interpretación escénica era indiscutible. Peter Pears dijo, a propósito de su encarnación de "Lucrecia": *Cuando se alzó el telón y apareció Kathleen sentada, en medio del escenario, todos comprendimos que ella ERA Lucrecia.*

En ella, la relación entre música y palabra alcanzó un grado altísimo de compenetración. Como ejemplo, podríamos comparar sus dos registros del "Orfeo". En el de 1947, tomado en directo en Glyndebourne, el acento es más premioso, la afectación más teatral. Cuan-

do, al expirar "Euridice", exclama "Orfeo" "Che feci mai?", este recitativo era, en el 47, eminentemente EXTERNO. Era como una sucesión de espasmos que conducían al gran estallido "Ella è morta per me!" y de aquí al lamento "Che farò". En la grabación del 51, procedente de las representaciones con la Nederlands Opera, todo el recitativo viene susurrado, a media voz, con dolor reprimido, alcanzando su clímax en la frase "Sol di morir con te!", poderosamente mantenida. Ya dentro del aria "Che farò", conviene resaltar las variaciones dinámicas en cada estrofa (la segunda va atacada en piano) el "dove andrò" acariciado y el estallido de dolor en "Che farò senza il mio ben?", con espléndida diferenciación entre el primero y segundo "Euridice!" (musitado y casi gritado, respectivamente). Sir Neville Cardus dijo de este **Orfeo** que *daba la impresión de ser clásicos diseños en mármol transformados en melodías cálidas y plenas.*

Por su parte, Bruno Walter, a quien la voz de Ferrier impresionó *como ningún otro sonido antes*, señalaba algo misterioso en esta mujer *tan limpia, tan sencilla, tan directa. Sabía sondear las profundidades, revelar toda la riqueza de las obras que había hecho suyas. Su secreto era la unidad. En ella todo seducía: su físico, su alma, su voz, su expresión. Era capaz de expresar con gran intensidad toda la gama de emociones, desde el éxtasis al sentimiento trágico, y la belleza la envolvía como un aura, descubriendo la gracia un poco extraña de su naturaleza. Quizá su muerte prematura realza el misterio que entrañaba su vida.*

DISCOGRAFIA

AUTOR	O B R A	OTROS INTERPRETES	FECHA	EDICION LP/CD
BACH	Pasión según San Mateo	Suddaby, Greene, Coro y Orq. Bach/Jacques	1947	Decca D42D3/3 Lps
BACH/HAENDEL	Arias	Orq. Filarm. Londres/Boult	1952	Decca 414623-2 Cd
BRAHMS	Liebeslieder Walzer	Seefried, Patzak	1952	Decca 417634-1 Lp
	(+ MAHLER: Kindertotenlieder)	Orq. Concertgebouw/Klemperer	1951	Decca 417634-1 Lp
BRAHMS	4 ernste Gesänge-Rapsodia	Spurr/O. F. Londres/Krauss	1950/47	Decca ACL 306 Lp
BRAHMS	Rapsodia Contralto-Lieder	Coro y Orq. Radio/F. Danesa/F. Busch	1949	Danacord
BRAHMS	4 ernste Gesänge	O. S. BBC/Sargent	1949	Decca LXT 6934 Lp
	(+ BACH: Pasión San Mateo)	Coro y Orq. Boyd Neel/B. Neel	1946	Decca LXT 6934 Lp
CHAUSSON	Poeme de l'amour et de la mer	Orq. Hallé/Barbirolli	1951	Decca 414095 Lp
	(+ BACH/BRAHMS: Lieder)	M. Silver/Orq. Sargent/	1949	Decca 414095 Lp
GLUCK	Orfeo y Euridice (abrev.)	Ayars/Coro y O. S. Sur/Stiedry	1947	Decca ACL 293 Lp
GLUCK	Orfeo y Euridice (compl.)	Koeman/Opera Holanda/Bruck	1951	EMI RLS 725
MAHLER	Kindertotenlieder	Orq. Filarm. Viena/B. Walter	1949	EMI CDH 7610032 Cd
	(+PURCELL/HAENDEL/GREENE)	I. Baillie/Gerald Moore	1944/45	EMI CDH 7610032 Cd
MAHLER	Das Lied von der Erde	Patzkak/Orq. Filarm. Viena/Walter	1952	Decca 414194-2 Cd
MAHLER	Rückertlieder	Orq. Filarm. Viena/Walter	1949	Decca ACL 318 Lp
MAHLER	Sinfonía núm. 2	Coro y Orq. Concertgebouw/Klemperer	1951	Decca D264D2/2 Lps
PERGOLESI	Stabat Mater (+ BACH: Arias)	Coro Oriana/Orq. Boyd Neel/Henderson	1947	Decca 417466-1 Lp
SCHUMANN	Frauenliebe und Leben	Newmark	1951	Decca ACL 307
	(+ SCHUBERT/WOLF: Lieder)	Newmark	1951	Decca ACL 307
VARIOS	Recital de Edimburgo 1949	Bruno Walter (piano)	1949	Decca 414611-1 Lp
	Canciones de Berkeley, Brahms, Schubert, etc. (+ Discursos)	Spurr, Stone y otros	1947/52	BBC REGL 368 Lp BBC REGL 368 Lp
	Canciones populares	Spurr y Newmark	1952	Decca ACL 309 Lp
	Canciones de Purcell, Haendel, Stanford, Parry, etc.	Spurr y Stone	recop.	Decca ACL 310 Lp Decca ACL 310 Lp

ALEXANDER ZEMPLINSKY



Por Ramón Barce

VIDA Y OBRA

Alexander Zemlinsky fue un compositor austriaco que tuvo notoriedad como creador y como intérprete en su patria y en Alemania en los años inmediatamente anteriores al Anschluss. Olvidado después, ha recuperado paulatinamente, en los últimos años, esa notoriedad. No obstante, fuera de Austria y Alemania sigue siendo muy poco conocido, salvo incidentalmente y para los que saben de su relación con Schönberg (fue su maestro, y luego Schönberg se casó con su hermana Mathilde). Hay también, para los que hayan leído "El estilo y la idea" del creador del serialismo, una mención de

la laboriosidad de Zemlinsky. En su ensayo "El corazón y el cerebro en la música", escribe Schönberg: *Zemlinsky poseía un método peculiar para aprovechar el tiempo racionalmente, ya que se veía forzado a dar muchas lecciones de piano. Al escribir con tinta una página de música, tenía que esperar a que se secara. Este pequeño intervalo de tiempo es el que utilizaba para ejercitarse. ¡Una vida atareada!* Es de suponer que la mención que Schönberg hace de su antiguo profesor y ex cuñado sea, además de humorística, elogiosa. También Zemlinsky estrenó alguna obra de Schönberg como director: *Erwartung*, en 1924. También como director hizo la primera audición en Viena de *Ariadna y Barba Azul* de Dukas en la Volksoper, la primera audición praguesa de la *Octava Sinfonía* de Mahler, y la primera vienesa de *Salomé*, de Strauss, en 1910.

Zemlinsky había nacido en Viena en

1871, donde estudió piano y composición. Siendo aún muy joven, estrenó en 1897 su ópera *Sarema*, ganó una buena reputación como profesor (desde 1895 dio lecciones a Schönberg) y obtuvo una cierta consagración con su ópera *Érase una vez*, que Mahler le estrenó en la Ópera de Viena en 1900. En 1904 fue director de la orquesta de la Volksoper vienesa y fundó con Schönberg (que en 1901 se había casado con su hermana) la Vereinigung schaffender Tonkünstler o Asociación de músicos creadores. La ayuda de Mahler le permitió acceder en 1907 a un puesto de director en la orquesta de la Ópera, pero el sucesor de Mahler en el cargo, Weingartner, fue un obstáculo en la carrera de Zemlinsky, que tuvo que regresar al año siguiente a su puesto, mucho más modesto, en la Volksoper. En 1910 estrenó con éxito su ópera *El hábito hace al monje*.

La muerte de su admirado amigo y protector Gustav Mahler en 1911 le incita a abandonar Viena y a trasladarse a Praga, ciudad en la que fue hasta 1927 director del Teatro Alemán y desde 1920 profesor de Composición en la Academia Alemana de Música. Su trabajo en Praga fue realmente importante. Ya hemos mencionado la primera ejecución checa de la *Octava* de Mahler y el estreno mundial de *Erwartung* de Schönberg. Su obra cumbre, la hermosa *Sinfonía lírica* Op. 18, la estrenó igualmente en Praga, en la Verein für musikalische Privataufführungen.

En 1927 pasó como director a la Krolloper en Berlín, cargo que desempeñó brillantemente; su estancia en Berlín produjo también una de sus obras más logradas: los *Cantos sinfónicos* Op. 20. En 1933, ante la persecución nazi a causa de su origen judío, Zemlinsky, como su jefe superior en la Krolloper, Otto Klemperer, tiene que abandonar su trabajo y huye a Viena. De nuevo en su ciudad natal, dará los últimos toques a su ópera *El círculo de tiza* (sobre texto de Klambund), terminará la *Sinfonietta* Op. 23, estrenada en 1934, escribirá su ópera *El rey Candaules* (con texto de André Gide, y que quedará inconclusa), y producirá su última obra, el interesantísimo *Cuarteto núm. 4*, estrenado en 1936, cuando la situación de Austria era ya insostenible frente a la Alemania agresora: Dollfuss había sido asesinado por los nazis en 1934, y la presión interior, ya sin ninguna coartada nacionalista, forzó la anexión a Alemania (el "Anschluss") en marzo de 1938 (se ha cumplido ahora el cincuentenario del luctuoso suceso que llevó a Austria a la ruina y a los judíos y a los in-

telectuales liberales e izquierdistas a la muerte o al exilio; los austríacos no quieren ni siquiera acordarse...). Zemlinsky, como Schönberg y como Freud, tuvo que abandonar Austria y huyó a los Estados Unidos, donde vivió aún cuatro años enfermo e inactivo y en condiciones precarias, falleciendo en Larchmont, cerca de Nueva York, en 1942.

Zemlinsky es un compositor muy atractivo. Podría situarse, hablando muy genéricamente, entre los expresionistas; pero su expresionismo —como el de otros muchos compositores y artistas plásticos de la época— está estrechamente ligado a las corrientes modernistas, y tiene de ellas la tendencia a lo bellamente decorativo y exquisito, y también un ligero matiz de humor elegante y displicente. No olvidemos que los mismos artistas del modernismo austriaco que crean las curvas insinuantes del diseño refinado, los dorados evocadores y los matizados orientalismos, dibujan esos cuerpos de mujer agriamente obscenos e intencionadamente repelentes; no hay que recurrir al genial Egon Schiele (cuyo paralelo musical sería Schönberg), sino al aparentemente encantador Gustav Klimt, que está muy cerca de la manera de concebir el arte de Zemlinsky.

Este arte, pues, es el de la Escuela de Viena en sus primeros años, antes de incorporar la idea dodecafónica. Zemlinsky se acerca mucho a Schönberg (sobre el que evidentemente influyó bastante en sus obras jóvenes), a Alban Berg y a Webern. Pero quizá el más cercano espiritualmente de los tres es Alban Berg: recordemos que su *Suite lírica* está dedicada a Zemlinsky y emparentada con la *Sinfonía lírica* de éste. Berg siguió siempre en contacto con Zemlinsky; Schönberg mucho menos a partir de 1923, en que murió Mathilde; al año siguiente se casó con Gertrud Kolisch, y esto evidentemente distanció a Zemlinsky de Schönberg. Justamente, además, en los años en que afloraba el dodecafonismo. Circunstancias vitales y estéticas confluyeron sin duda, pero el hecho es que Zemlinsky se mantuvo en su estilo en los años siguientes y su música no se relacionó con las corrientes seriales. Como escribe su biógrafo Horst Weber, *una cierta actitud agresiva que aparece en las obras de compositores como Beethoven y Schönberg es algo ajeno a Zemlinsky... Su obra podría interpretarse como una tentativa de ejercer sin violencia la composición*. Para los que buscan VÍAS DISTINTAS en el desarrollo musical del siglo XX, fuera de la construcción serial, Zemlinsky puede ser un descubrimiento importante.

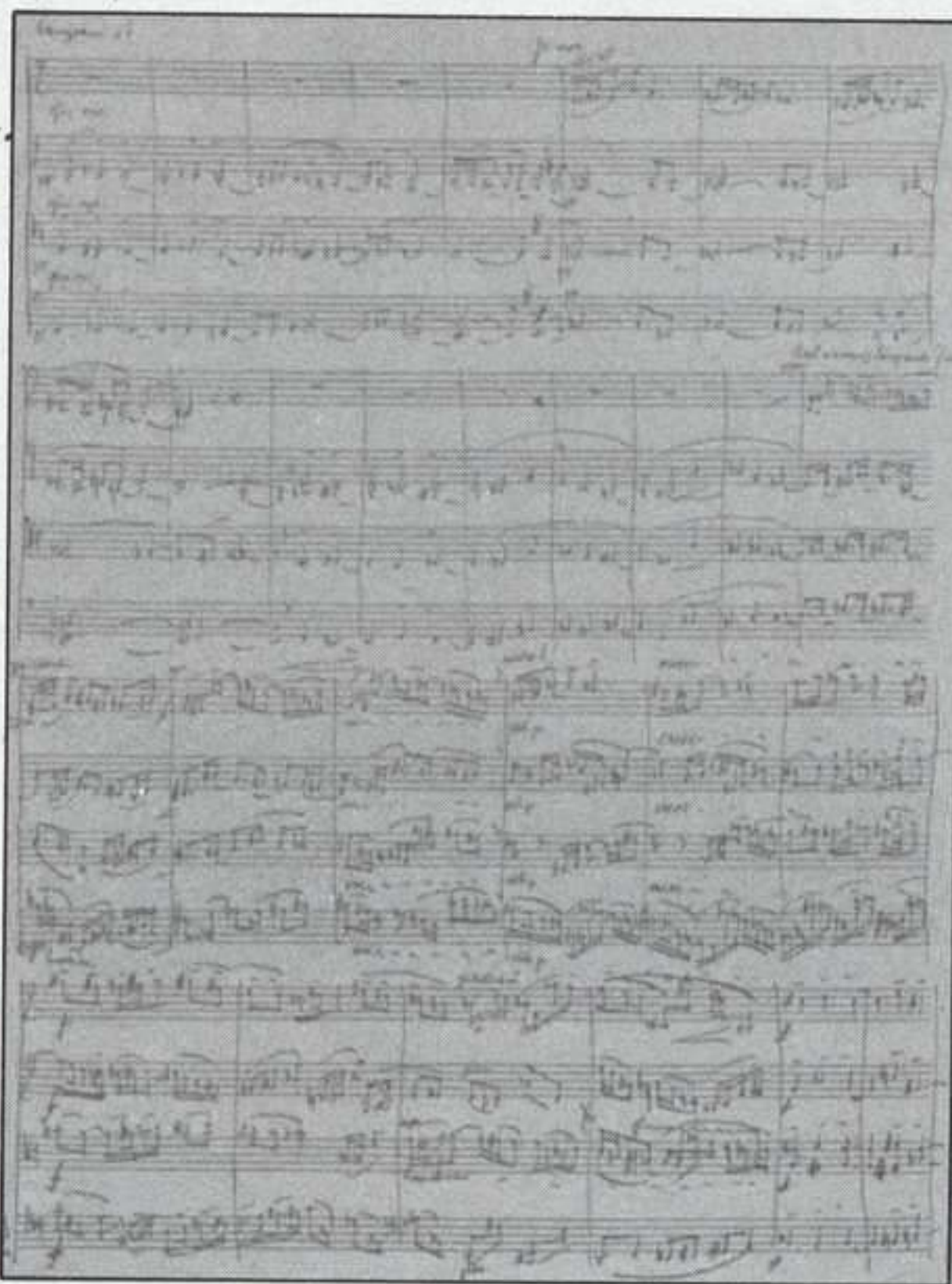
Para los lectores de RITMO, queremos mencionar algunas de las ocasiones recientes en que nos hemos ocupado de este compositor; críticos y ensayistas han hablado de Zemlinsky y acercado su figura acertadamente al lector español. En el número 579 (julio-agosto de 1987) tienen ustedes (pp. 66-67) una crítica discográfica muy informativa de Rafael Banús sobre las grabaciones de *La sirena*

y del *Salmo XIII*. En nuestro número de marzo último (586, pág. 72), hay una breve nota de G. Badenes sobre la grabación del juvenil *Trío* Op. 3. El mismo comentarista se ocupa en el número 583 (diciembre, 1987) del interesante disco "Zemlinsky dirige" (pág. 83). El disco con la *Sinfonía lírica*, que se publicaba por primera vez en España, mereció ya un comentario bastante amplio de Santiago Martín en el número 500, abril de 1980 (pág. 24-29). Y entre los Premios RITMO de 1986 hay uno, el de la sección "Novedad significativa", concedido al disco que contiene la ópera *El cumpleaños de la infanta*. Ya la aparición de este disco motivó un elogioso comentario de R. Banús (número 569, octubre 1986). Una nueva versión discográfica de la *Sinfonía lírica* (RITMO número 586, mayo 1986), suscitó también el entusiasmo de Pedro González Mira (pág. 96). Todas estas menciones y algunas más esperamos que hayan servido para noticiar la revitalización de Zemlinsky y para aportar al lector alguna información sobre el compositor.

OBRAS

OPERAS:

Sarema: (estreno 1987, Viena); *Erase una vez* (estreno 1900, Viena, con Mahler); *Der Traumgöрге* (1904-1907, estrenada sólo en Nüremberg en 1980); *El hábito hace al monje* (Texto de Keller; 1907. Estreno 1910, Viena); *Tragedia florentina* (1914-15, estr. 1917, Praga); *El enano* (conocida también bajo el título del cuento de Oscar Wilde que sirve de texto, *El cumpleaños de la infanta*; 1921); *El círculo de tiza* (texto de Klabund, 1930-33); *El rey Candaules* (texto de André Gide, 1935, sin terminar).



Primera página de la partitura del Cuarteto núm. 4

VOCES Y ORQUESTA:

Sinfonía lírica Op. 18 (textos de Tagore; soprano y barítono, 1922); *Cantos de Maeterlinck* (versión orquestal, 1913).

ORQUESTA:

El triunfo del tiempo (ballet, guión de Hofmannsthal, 1902); *La sirena* (poema sinfónico según el cuento de Andersen, 1903); *Sinfonietta* Op. 23 (1934, estreno 1935, Viena).

LIEDER:

Lieder Op. 7 (1898); *Lieder* Op. 8 (1898); *Cantos de Maeterlinck* Op. 13 (1910).

CAMARA:

Cuatro *Cuartetos de cuerda*: N.º 1 Op. 4 (1896), N.º 2 Op. 15 (1913-14); N.º 3 Op. 19 (1924), N.º 4 Op. 25 (1936), *Trío* Op. 3 para clarinete, piano y violoncello (1896).

BIBLIOGRAFIA

Theodor W. Adorno: *Zemlinsky, en Quasi una fantasia* (Frankfurt, 1963).
Horst Weber: *Alexander Zemlinsky* (Viena, 1977).
Zemlinsky, Alexander: *Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schrecker* (Munich, 1982).

DISCOGRAFIA

Algunos de los discos disponibles en España, de importación:

Sinfonía lírica. Julia Varady (soprano), Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Lorin Maazel. Deutsche Grammophon (CD).
Sinfonía lírica. Dorothy Dorow (soprano), Siegmund Nimsgern (barítono), Orq. Sinf. BBC. Director: Gabriele Ferro. (ITALIA).
Sinfonía lírica. Elisabeth Söderström (soprano) y Dale Duesing (barítono), Orq. Sinf. Radio Berlín. Director: Bernhard Klee. (MUSICA MUNDI).
Trío Op. 3 para clarinete, piano y violoncello, por Brunner-Geringas-Oppitz. (TUDOR).
La sirena. Salmo XIII. Coro de Cámara Ernst Senff, Orq. Sinf. Radio Berlín. Director: R. Chailly. (DECCA).
El cumpleaños de la infanta. Nielsen, Haldas, Riegel, Weller, Studer, Fredricks, Hirst; Coro Cámara RIAS, Orq. Sinf. Radio Berlín. Director: Gerd Albrecht. (SCHWAN). Premio RITMO 1986.
Zemlinsky dirige: obras de Beethoven Mozart, Rossini, Flotow, Maillart, Smetana, Weinberger. Orq. Filarmónica, Staatsoper y Stadtoper de Berlín. Director: Zemlinsky. (SCHWANN).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-12.
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. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. 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).

Teléfs. 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

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

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

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

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 Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 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