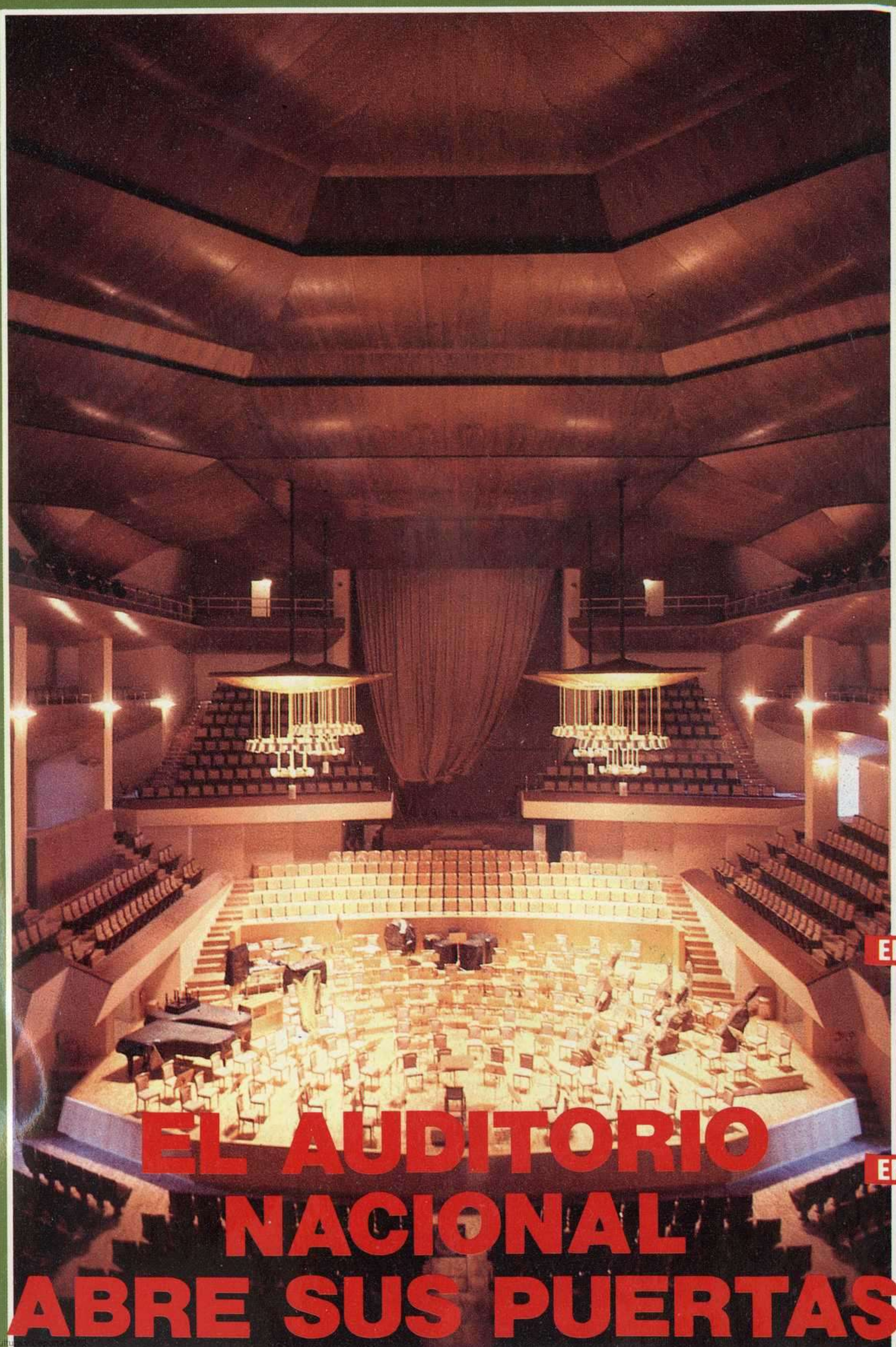


Hi-Fi:  
Novedades

Año LX  
590 ptas.  
Nov., 1988

# RITMO

593



## EL AUDITORIO NACIONAL ABRE SUS PUERTAS

### ENTREVISTAS:

Diana  
Montague  
Víctor Pablo  
Pérez

### ENSAYOS:

Centenario  
de "Kna"

# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales

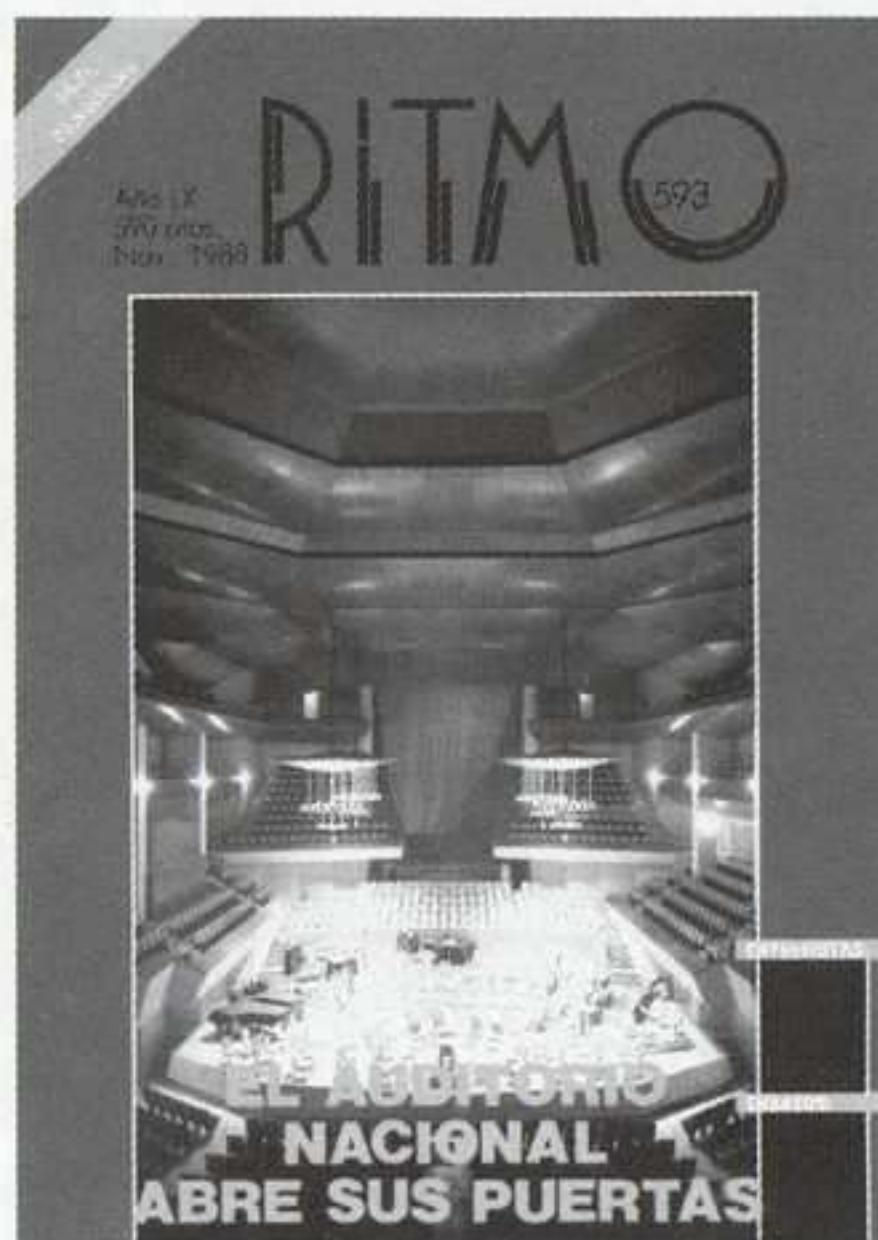


Importador:

# HAZEN

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

En portada



Interior de la Sala grande del Auditorio Nacional, cuya inauguración se produjo el pasado día 21 de octubre. Jesús López Cobos, al frente de la Orquesta Nacional de España, dirigió **Atlántida**, de Manuel de Falla. En páginas interiores el lector podrá encontrar una entrevista con José Manuel Garrido, director general del INAEM, así como un amplio reportaje dedicado al nuevo auditorio.

	Págs.
<b>Editorial:</b> El nuevo auditorio de Madrid	5
<b>Entrevistas:</b>	
Diana Montague: "La época de las grandes divas ha pasado ya"	6
Víctor Pablo Pérez: "Asturias necesita nueva orquesta"	10
José Manuel Garrido, director general del INAEM	16
<b>Reportajes:</b>	
El Auditorio Nacional en marcha	20
Una moderna sala de conciertos	24
Escuela de formación de afinadores de la ONCE	26
VI Concurso Internacional de Piano "José Iturbi"	28
<b>Ensayos:</b>	
Hans Knappertsbusch, en el centenario de su nacimiento	30
El Bruckner de Knappertsbusch, o el testimonio de un mundo que se fue	41
El catón de la "Tetralogía"	45
Discografía de Hans Knappertsbusch	49
En el bicentenario de Mateu Ferrer	53
<b>Danza</b>	55
<b>Opera</b>	58
<b>Festivales:</b>	
Festival de Música Contemporánea de Alicante	61
XLIX Quincena musical de San Sebastián	63
<b>Jazz:</b>	
"Salsa": La manzana de la concordia	64
Discos	65
<b>HI-FI:</b>	
Novedades	66
<b>Crítica discográfica</b>	70
<b>Discos criticados</b>	94
<b>Libros y partituras</b>	96
<b>País musical:</b>	
Bilbao	100
Madrid	101
Otras ciudades	103
<b>Internacional</b>	104
<b>Agenda:</b>	
Noticias	105
Cartelera	108
<b>Viejas fotografías de mi álbum:</b> José Palet	109
<b>Voces:</b> Leonard Warren	110
<b>Músicos del siglo XX:</b> Cristòfor Taltabull	112
<b>Directorio comercial</b>	114

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

Rafael Banús, un asiduo ya de esta sección, charló con Diana Montague. Por su parte, José Antonio Gómez entrevistó a un director español de candente actualidad: Víctor Pablo Pérez.

PALOMA ALONSO



Diana Montague.

Ensayos

RITMO dedica en este número una amplia parte del mismo a glosar la figura del director de orquesta Hans Knappertsbusch. La sección ha sido conducida por el conocido especialista en temas wagnerianos Angel-F. Mayo.



Hans Knappertsbusch.

Voces

Leonard Warren, en esta ocasión, y como siempre por Gonzalo Badenes.



Leonard Warren.

Nota a suscriptores: Junto a este número hemos editado una revista especial "Sesenta Aniversario", que se distribuye de forma gratuita. Dado el peso del citado especial "Sesenta Aniversario", los suscriptores recibirán éste por correo independiente, para lo cual el Servicio de Correos les dejará un aviso en su domicilio con el fin de que puedan retirarlo en la estafeta correspondiente.

# Su oído es nuestro punto de referencia.



 **BLAUPUNKT**  
Grupo **BOSCH**

## Sólo un pequeño punto... Pero todo un mundo de diferencias

*artech*  
Alta Fidelidad de  
Blaupunkt *line*

El sonido es algo más que técnica y los tonos algo más que medidas físicas. Los más sofisticados instrumentos electrónicos de medición, confirman que el sonido de los equipos de alta fidelidad de nuestra Artech-line es excelente.

Pero en Blaupunkt, de lo que realmente estamos orgullosos, es del resultado de los tests realizados con el instrumento de medición más importante: el oído humano. Porque sólo el oído humano conoce el tono inconfundible de la voz o de la música. Compruebe

también usted con sus propios oídos el sonido de Artech-line. Para una información más amplia diríjase a su especialista Blaupunkt o a Robert Bosch Comercial Española, S. A. Dpto. Blaupunkt. Apartado 50.4 28080 Madrid. Tel. (91) 473 63 11

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LX □ NUM. 593  
NOVIEMBRE, 1988

**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río

**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno

**Subdirector:**  
Ramón Barce

**Redactor Jefe:**  
Pedro González Mira

**Colaboran en este número:**

Salustio Alvarado, Xosé Aviñoa, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Vladimiro Bas, Pedro Beltrán, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón Marín, Luis Dalda Gerona, Josep Dolcet Rodríguez, Gonzalo Fernández, Miguel Frechilla del Rey, José María García Martínez, José Antonio Gómez, Pedro González Mira, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, Francisco Javier Lara, Alvaro Marías, Cristina Marinero, Joan Matabosch Grifoll, Octavio Lafourcade, Angel-F. Mayo, Javier Monjas, Claudio Montoro, Teresa Montoro, Carlos Murias, Gemma Pérez Zalduondo, Galo Ramírez, Carlos Ruiz Silva, José Sánchez Rodríguez, Albert Sardà, Tartessos, Carlos Villasol.

**Corresponsales:**

José María Parra Cuenca (**Albacete**), Pedro Beltrán Gámir (**Alicante**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), Xosé Aviñoa (**Barcelona**), Carlos Villasol (**Bilbao**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Castro Ovejero (**León**), 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**), Imanol Elorrieta (**Santiago de Compostela**), Antonio de Mateo Remacha (**Segovia**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, (**Valencia**), Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

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

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

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

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

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

**Imprime:**  
Gráficas Marte  
MADRID

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

## EL NUEVO AUDITORIO DE MADRID

Con la inauguración del auditorio de música de Madrid el pasado día 21 de octubre se cumple una vieja aspiración de la Orquesta y Coro Nacionales de España: disponer de un edificio propio con todos los servicios necesarios y construido expresamente para tal fin. (Pocos días antes, también la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española estrenaba sede en el teatro Monumental. No puede pedirse más a este respecto).

Una buena política en cuanto a localidades se refiere, va a permitir la asistencia de 500 oyentes no abonados a cada concierto. Es de esperar que ese público sea lo suficientemente variado y selectivo como para no agolparse con entusiasmo digno de mejor causa cuando se programa alguna obra festiva sinfónico-coral, o algún manoseadísimo concierto para piano y orquesta, o cuando actúa algún divo; y para no desertar olímpicamente cuando hay obras o intérpretes menos conocidos. Ahora que se dispone también de una excelente sala de cámara, sería el momento de que la Orquesta fuese abandonando ese repertorio advenedizo que el sinfonismo acoge con la errónea intención de abarcarlo todo, y se limitase poco a poco a la música escrita para gran orquesta. Existen en España varias agrupaciones que por su formación resultan idóneas para tocar la música del siglo XVIII, por ejemplo; y que podrían actuar en el auditorio regularmente y de manera rotativa. Esta tendencia, como el potenciar sistemáticamente la música de cámara, serían objetivos culturales a largo plazo que podrían proponerse —entre otros— para iniciar esta nueva etapa.

Aunque tendremos ocasión de ocuparnos de estos y otros temas, no queremos dejar pasar el momento de mencionar algo que consideramos esencial. En líneas generales, podríamos decir que con el nuevo auditorio la Orquesta Nacional alcanza una línea europea en cuanto a equipamiento. Hemos de recordar también que en otros sentidos —desde el económico al social— nuestra orquesta está ya hace tiempo al mismo nivel que cualquier agrupación similar importante de cualquier parte del mundo. Pues bien: si todas esas circunstancias dan niveles muy altos, nos parece lógico que el rendimiento artístico de la Orquesta Nacional tienda a alcanzar niveles igualmente altos. Es un desafío que habría que aceptar, y que sólo una dirección inteligente y una gran dosis de entusiasmo (y aun de sacrificio) por parte de todos —profesores y directivos— podrían llevar a buen fin. ¿Qué va a hacerse? ¿Continuar al mismo discreto nivel, pero ahora con óptimas condiciones externas, o intentar un gran salto cualitativo? El público —del cual aquí nos hacemos eco— espera esta decisión. Todos esperamos.

# DIANA MONTAGUE

“La época de las grandes divas ha pasado ya”



Por Rafael Banús

La mezzo-soprano inglesa Diana Montague es una de las cantantes más solicitadas actualmente para la interpretación del repertorio mozartiano, en teatros tan prestigiosos como el Covent Garden de Londres, el Metropolitan de Nueva York o la Ópera de Bruselas; compañías como la Scottish Opera o la English National Opera y festivales tan expertos en la materia como los de Salzburgo y Aix-en-Provence. Sin embargo, en su actitud no existe la menor sombra de divismo, tal como se podrá comprobar en esta entrevista, realizada entre las representaciones de **Los Cuentos de Hoffmann de Offenbach** en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, en las que Diana Montague interpretaba uno de sus papeles favoritos,

el de Nicklausse, el inseparable amigo y fiel confidente del poeta.

**RAFAEL BANÚS.**—Estas representaciones de Los Cuentos de Hoffmann suponen su primera actuación en un escenario de ópera en nuestro país.

**DIANA MONTAGUE.**—Así es. El año pasado debía haber cantado **El Barbero de Sevilla** en San Sebastián, pero tuve que cancelar mi actuación. Hasta ahora sólo había cantado el **Oratorio de Navidad** en Barcelona.

**R. B.**—También ha sido la primera vez que cantaba con Alfredo Kraus, ¿no es cierto?

**D. M.**—Sí, y nuestra relación ha sido excelente, sobre todo después del ensayo general. Es un cantante maravilloso. No puedo creer que tenga sesenta años. Esta noche soñé que no tenía sesenta años (ríe). En general, todo ha sido muy positivo en estas representaciones, excepto la elección de la antigua edición de Choudens, que reduce la intervención de Nicklausse, ya que canta una sola aria. Un aria que, además de no ser fácil de cantar, no es muy lucida y pasa bastante inadvertida para el público. En la moderna edición de Bärenreiter, es un personaje mucho más importante, con una preciosa aria en el acto de Antonia y un dúo con Hoffmann en el epílogo. Además, con su intervención en el prólogo, en la que

la Musa se convierte en Nicklausse, se comprende mejor su función. Yo interpreté esta versión en un magnífico montaje de Gilbert Deflo en el Cirque Royal de Bruselas, y también en el Covent Garden con Plácido Domingo. Espero volver a Madrid con un papel más interesante, posiblemente el de Idamante en **Idomeneo**, junto a Francisco Araiza y creo que Montserrat Caballé, bajo la dirección de Michael Schoenwandt.

**R. B.**—Usted hizo su debut con la Compañía del Festival de Glyndebourne.

**D. M.**—Yo comencé mis estudios musicales en la School of Art de Winchester, mi ciudad natal, y los proseguí en la Royal School of Music de Manchester. Después entré a formar parte del Coro del Festival de Glyndebourne, como tantos otros cantantes ingleses que hoy son famosos, ya que es una excelente escuela. Allí interpreté mi primer papel como solista, Zerlina en **Don Giovanni**, en 1977. Posteriormente firmé un contrato por seis años con el Covent Garden, durante los que canté toda clase de pequeños papeles, como el de Tebaldo en **Don Carlo**, una Muchacha-flor en **Parsifal**, la Segunda dama de **La flauta mágica**, y poco a poco me ofrecieron otros más relevantes, como el de Nicklausse, el de Cherubino o el Annius en **La clemencia di Tito**.

**R. B.**—Su fama ha aumentado considerablemente desde la grabación del papel protagonista en Iphigenie en Tauride de Gluck con John Eliot Gardiner.

**D. M.**—Gardiner me conocía porque había cantado varias veces con él, sobre todo obras de Monteverdi. Los productores querían que lo grabara Jessye Norman, pero Gardiner me escogió a mí porque quería realizar una versión que se atuviera a las indicaciones exactas de la partitura. Es una interpretación muy controlada, para mi juicio un tanto fría, y creo que por eso ha tenido éxito en los países de habla alemana.

**R. B.**—Con Gardiner ha interpretado usted también el papel de “Melisande” en el Pelleas de Debussy.

**D. M.**—Sí, y me quedé muy sorprendida, porque nunca pensé que Gardiner tendría tanta familiaridad con esta música. Era una producción muy interesante y muy extraña, en la que Pélleas y Mélisande no se tocaban en toda la ópera. Y el Colaud de José van Dam era fantástico.

**R. B.**—Otro de los papeles que encarnó con Gardiner en Lyon fue el de Isolier en Le Comte Ory de Rossini.



**Diana Montague se mostró expresiva y locuaz durante la charla.**

D. M.—Sí, pero es un papel que no me satisface demasiado. Cuando el repertorio de una cantante evoluciona hacia papeles como el de Charlotte en **Werther**, que recientemente he cantado en Washington, hay otros que se quedan pequeños. Es lo que me ha pasado también con Cherubino, al que ahora me resulta muy difícil de volver y del que estoy un tanto cansada. Creo que en la producción de Salzburgo de este verano cantaré mis últimos Cherubinos. Hace poco leí unas declaraciones de Frederica von Stade en una revista americana, en las que afirmaba más o menos lo mismo que yo pienso.

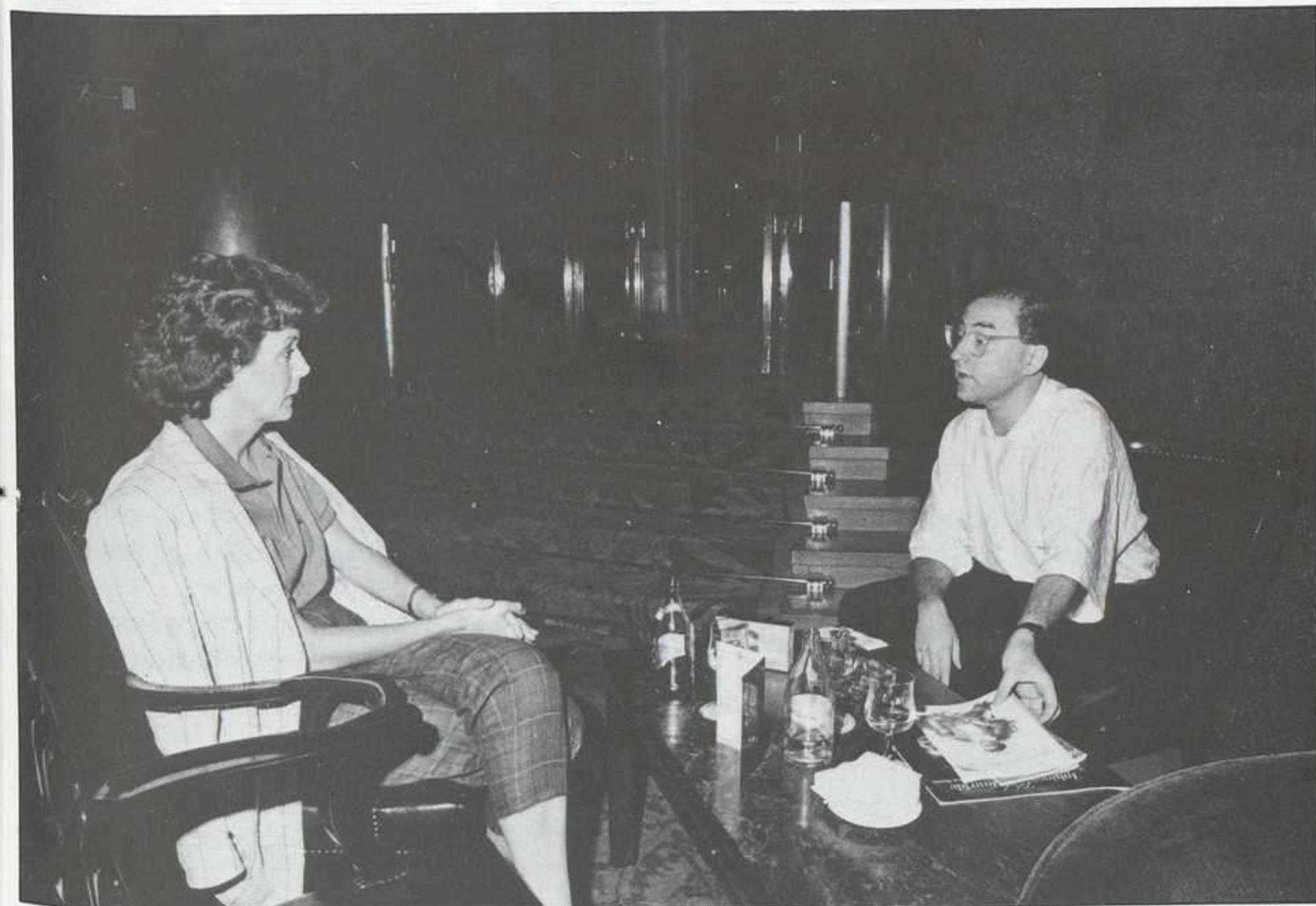
**R. B.—Entre estos grandes papeles que ha incorporado figura también el de Sesto en La Clemenza di Tito, que**

**ha incorporado en el Metropolitan de Nueva York.**

D. M.—Ésta ha sido una de las más grandes experiencias de mi carrera profesional. Yo interpreté el papel de Annius en cuatro representaciones, y en las dos últimas canté por primera vez el de Sesto. Recuerdo que, al final del "Parto, parto", tenía que levantar el brazo derecho con una lanza en la mano, y todos los músculos me temblaron. Fue una sensación excitante, y trabajar con James Levine fue maravilloso.

**R. B.—Usted interpreta el personaje de Clotilde en la reciente grabación de Norma con Sutherland y Caballé.**

D. M.—La hicimos hace cuatro años, pero ha tardado mucho tiempo en salir



**Con el autor de la entrevista.**

al mercado porque los principales cantantes querían repetir algunos pasajes. Mucha gente me dijo que era un papel de escasa importancia y que por tanto podría incluso perjudicarme profesionalmente, pero a mí me interesaba trabajar junto a Sutherland, Caballé y Pavarotti, sobre todo porque pertenecen a una generación diferente a la mía. La gente de mi edad no se preocupa tanto por el canto, sino por saber moverse en escena. Por ejemplo, en una producción del **Orfeo** de Monteverdi en la English National Opera, en la que yo hacía de Proserpina, no había decorados y los cantantes salíamos del coro para representar nuestro papel. Yo tenía tantas cosas que hacer que no pensaba en el canto, sino que éste salía de un modo natural. Lo mismo me sucedió en el **Figaro** de Ponnelle en el Festival de Salzburgo, en el que tenía que subirme a una silla, pasar por debajo de la mesa, coger unos vasos con agua y mil cosas más. Todo esto cuesta muchos esfuerzos, pero los resultados suelen ser muy reconfortantes, y me gusta mucho participar en este tipo de espectáculos. Próximamente intervendré en Londres en el estreno mundial de una ópera que está componiendo Harrison Birtwistle, **Gawain**, basada en la saga del rey Arturo, con dirección escénica de Diane Travis, de la Royal Shakespeare Company, para la que excepcionalmente contaremos con ocho semanas de ensayos. Esto es todo un logro para el Covent Garden, que tiene unos periodos de ensayo muy cortos, ya que les cuestan muchísimo dinero, pero que se han decidido a incluir una nueva obra en su programación.

**R. B.—¿Cuáles son las dificultades que encuentra la ópera en el Reino Unido?**

D. M.—En primer lugar, el aspecto económico, que impide que se realicen muchos proyectos de este tipo al haber sido considerablemente reducidos los presupuestos destinados a cultura. Otro problema muy importante es que en Inglaterra no hay buenos profesores de canto. Los maestros con los que yo he estudiado eran de muy avanzada edad, y casi todos han muerto. Creo que es necesario para un cantante aprender la técnica de la antigua escuela y saber combinarla con un amplio desarrollo de los aspectos teatrales. No creo que exista una moderna escuela de canto.

**R. B.—Ya ha comentado que interpretó el papel de Cherubino en el Festival de Salzburgo. ¿Qué supuso para usted cantar este importante personaje en la ciudad del compositor?**

D. M.—Fue una experiencia maravillosa. Soy una apasionada de Austria. Gran parte de mi infancia transcurrió en Viena, y cuando me propusieron actuar en Salzburgo me produjo una enorme satisfacción. De todos modos, tanto en Viena como en Salzburgo la orquesta está afinada tres cuartos de tono más alto, por lo que la parte de Cherubino resultaba muy aguda, y eso



*Hay explicaciones que no se pueden transmitir con palabras...*

no facilitaba precisamente las cosas cuando había que hacer tantas cosas simultáneamente sobre el escenario.

En estas funciones, Lucia Popp encarnaba su primera Condesa en escena, y en los primeros ensayos parecía que yo tenía que actuar entre dos Susanas, Kathleen Battle y ella. Sin embargo, a medida que transcurrieron los ensayos, Lucia Popp se fue convirtiendo poco a poco en la Condesa, y en las representaciones la interpretó de un modo muy original, más fiera y temperamental de lo que se acostumbra. Asistir a este proceso fue muy interesante. Se alternaba con ella Lella Cubberli, que cantó en las últimas representaciones e hizo una Condesa más introvertida. Una de las cosas más curiosas del mundo de la ópera es que una misma producción puede resultar nueva para un cantante cuando tiene que reaccionar de distinta manera según con quién actúe. A menudo ocurre que llegas directamente a la representación, sin haber ensayado, y te encuentras directamente con los otros artistas cuando ya ha empezado la función. Esto puede dar lugar a situaciones muy cómicas, como en la escena inicial de **El Caballero de la rosa**, si te toca hacer de Octavian y hasta entonces no has visto a la soprano que hace de la Mariscala.

**R. B.—Usted también cantó el papel de Wellgunde en El Anillo del Nibelungo de Peter Hall en el Festival de Bayreuth.**

D. M.—Aquello fue también una sorprendente experiencia. Solti me conocía de anteriores actuaciones con él, y me solicitó que acudiera a una cita, pero que viniera con mi marido. Le preguntó si le importaba que yo saliese a

escena desnuda para interpretar a una de las Hijas del Rin, y yo me indigné y le dije que era a mí a quien debía preguntármelo. No tuve reparos, y comenzamos los ensayos con una piscina que habían construido expresamente para esta producción, pero al principio el agua estaba helada y hacía un frío terrible. Después ya ingeniaron un sistema para calentar el agua, y ya pudimos resistirlo. Era muy fatigoso, porque al mismo tiempo de cantar teníamos que nadar y, por tanto, controlar al máximo la respiración, mientras no podíamos ver a Solti más que a través de un espejo. Pero creo que el efecto conseguido era muy sugerente y algo nuevo para Bayreuth. Sin embargo, el repertorio wagneriano no es muy adecuado para mi voz. No sé si, con el paso del tiempo, podré hacer la Brangäne, pero lo dudo bastante. Como, además, en Bayreuth se respiraba un clima antibritánico contra el director de escena Peter Hall e incluso contra Solti, no quise volver al año siguiente. Por otra parte, estaba embarazada de mi primer hijo y no creo que en ese estado hubiera sido muy creíble como una de las Hijas del Rin que intentan seducir a Siegfried (ríe).

**R. B.—En su repertorio se incluyen muchos personajes masculinos, como Cherubino, Octavian, Sesto, Antonio o Nicklausse. A muchas cantantes no les agrada cantar este tipo de papeles, y sólo les interesa desde un punto de vista vocal.**

D. M.—A mí me gustan tanto vocalmente como desde la perspectiva teatral. Creo que suponen un mayor desafío para el artista. Claro que si no fuera alta y delgada no diría lo mismo. Me encantan los papeles femeninos de

Charlotte o de Dorabella, pero mi enorme interés por el teatro me exige plantearme retos cada vez mayores. Cuando interpretas a una mujer tienes la mitad del trabajo hecho, pero cuando interpretas a un muchacho tienes que elaborar el personaje desde el principio para que resulte creíble. Por ejemplo, Octavian es como un Cherubino más maduro. No obstante, no creo que Nicklausse sea un personaje totalmente masculino. El hecho de que no me agrade la edición de Choudens responde precisamente al hecho de que no creo que en ella se aprecie con la suficiente claridad la transformación de la Musa en el joven acompañante de Hoffmann. Por eso he querido que, al menos, al final de la ópera me dejaran interpretar a la Musa en lugar de contar con una actriz para recitar el texto. Algunas veces tengo que cantar con algún Hoffmann de menor estatura que yo, y suele ser un problema. Con Plácido Domingo, en cambio, mi papel resulta mucho más femenino. Al lado de Alfredo Kraus creo que hay un mayor equilibrio. De todos estos papeles, mi predilecto es el de Sesto, y tengo muchas ganas de incorporar el de Idamante.

**R. B.—¿Cuáles son sus próximos proyectos?**

D. M.—Después de Salzburgo iré a San Francisco para cantar **Così fan tutte**, y después tengo un contrato para hacer más representaciones de **Così** y **La Clemenza di Tito** en Frankfurt, pero no sé si podré actuar en todas ellas porque para esas fechas calculo que nacerá mi segundo hijo. Cuando me reincorpore a mi carrera profesional tengo previsto encarnar Orfeo en la producción de **Orfeo ed Euridice** del Festival de Glyndebourne que fue creada para Janet Baker.

**R. B.—¿Suele ofrecer también recitales?**

D. M.—He dado algunos recitales, pero la experiencia no fue totalmente satisfactoria y quiero preparar algunos programas cuando me sienta más dispuesta para ello. Hay que acumular muchas vivencias, y creo que también la labor sobre un escenario ayuda en el momento de enfocar el lied. Por ejemplo, el barítono alemán Olaf Baer, a quien muchos críticos consideran el sucesor de Fischer-Dieskau, y que hizo un estupendo Guglielmo en las representaciones de **Così** en Frankfurt, canta aún mejor en sus recitales desde que se dedica a la ópera, porque ha obtenido mucha experiencia.

**R. B.—¿Cuáles han sido sus últimas realizaciones para el disco?**

D. M.—He grabado la Proserpina en la grabación del **Orfeo** de Monteverdi y la **Misa en Do menor** de Mozart con la soprano canadiense Silvia McNair, el tenor Anthony Rolfe-Johnson y el bajo Cornelius Hauptmann, ambas bajo la dirección de Gardiner y en los dos casos con el excelente Coro Monteverdi y los English Baroque Soloists.

**Fotos: Paloma Alonso**





# McIntosh

LA ALTA FIDELIDAD

**GEDELSON S. A.**

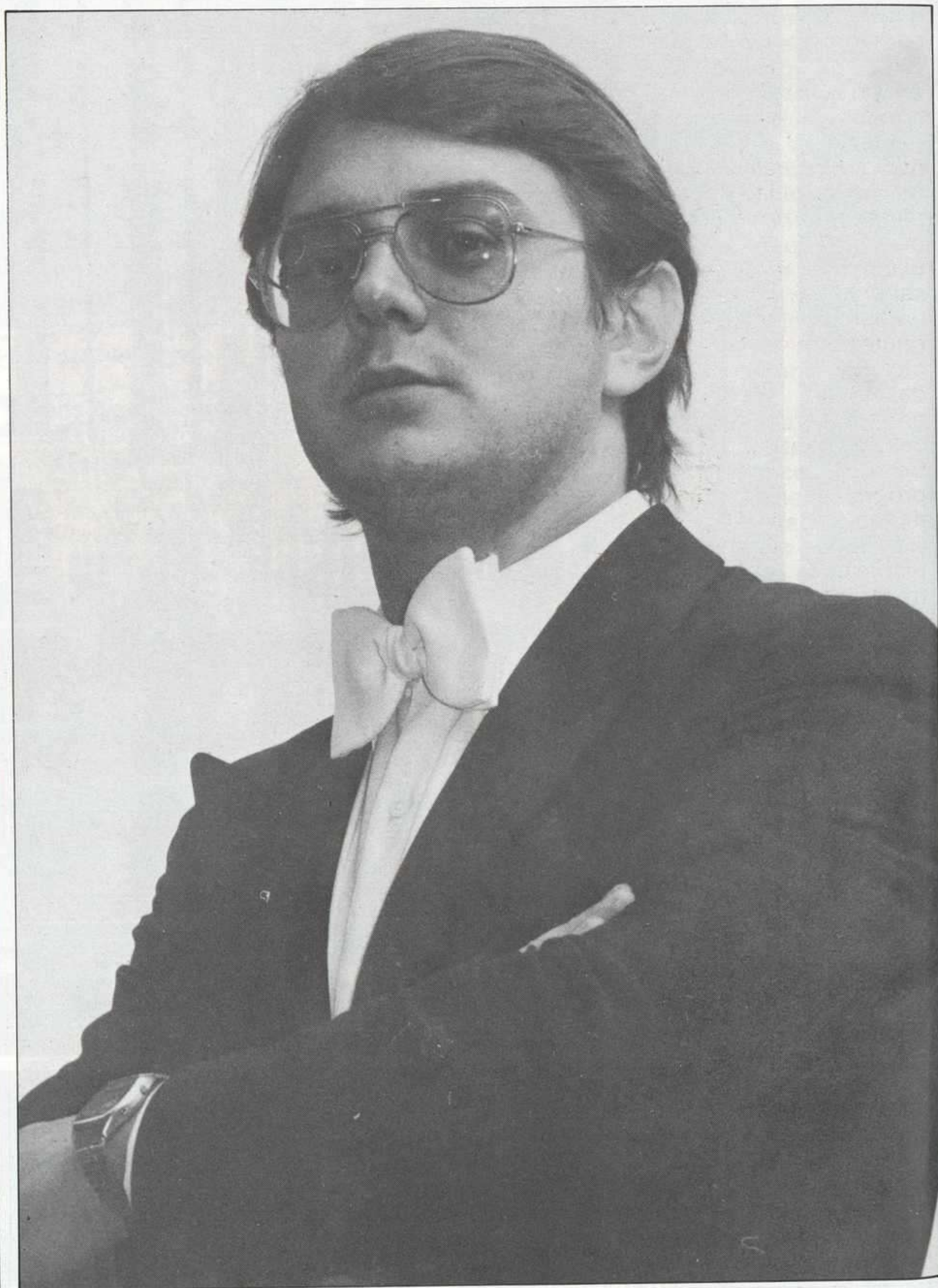
Tallers, 61 - Tel. (93) 317 29 48  
 Telex: 99352 - TXSU - E Telefax: (3) 325 91 34  
 08001 BARCELONA (España)

# VÍCTOR PABLO PÉREZ

## “Asturias necesita una nueva orquesta”

Por José Antonio Gómez

*Hace ocho años, Víctor Pablo Pérez se apeaba del “Costa Verde” dispuesto a comerse el mundo. Dibujar una orquesta a la imagen y semejanza de un niño de 26 años debió hacerle perder el sueño —no sé si los papeles— más de una vez; aunque, es de suponer, le sirviera para ver que la batuta, como el amor, no sólo se hace en los libros. Dice haberlo aprendido todo de sus músicos. Dice debérselo todo a su orquesta —a su ex orquesta—. Este burgalés de aprendiz alemán opone al retruécano astur la diáfana geometría del discurso castellano. En su “asma” reside su mal y en su “armario” la contradicción, pasmosa, que llevara a unos músicos a declararle persona no grata. Ayer Víctor Pablo Pérez partía en un vuelo regular de Aviaco con rumbo desconocido.*



**JOSÉ ANTONIO GÓMEZ.**—Víctor Pablo Pérez ha presentado su dimisión como director artístico y titular de la Orquesta Sinfónica de Asturias —dimisión que le ha sido aceptada—. La Junta de Gobierno de la Fundación Pública “Centro Regional de Bellas Artes”, institución de la que depende la Orquesta, acordó posponer la discusión del llamado “plan de futuro” para el próximo otoño y prorrogar durante seis meses todos los contratos interinos que habían vencido el 30-6-88 y que, fundamentalmente, correspondían

a los profesores extranjeros. Los músicos no quieren hablar de victoria, de la triple victoria que la prensa regional les ha hecho acreedores, pero afirman que el abandono de Víctor Pablo Pérez facilitará mucho futuras negociaciones. ¿Qué dice usted de todo esto?

**VÍCTOR PABLO PÉREZ.**—En primer lugar, nosotros realizamos un profundísimo análisis sobre la realidad y el funcionamiento de diferentes orquestas, tanto españolas como europeas. Entre aquéllas, citaré a la Orquesta Nacional de España, a la Orquesta de la

RTVE, a la Orquesta Sinfónica de Euskadi, a la Orquesta Ciudad de Barcelona, a la Orquesta Sinfónica de Valladolid, a la de Valencia, Tenerife, Las Palmas, etc., y entre las europeas hemos entrado en contacto con más de treinta agrupaciones orquestales entre las que por sus características —similares a la nuestra y similares al plan de trabajo que ambicionábamos— podría mencionar a la Orquesta Regional de Provenza, a la Orquesta Sinfónica de Nancy, a la Orquesta de la Ciudad de Rennes, a la Orquesta de Burdeos-Aquitania, a la Orquesta Sinfónica del Rhin, a la Staats Theater Darmstadt, a la Stadtverwaltung de Düsseldorf, a la Orquesta de Surrey, a la Scottish Chamber Orchestra, a la City of London Sinfonia, a la English Sinfonia, etc. A continuación hicimos un estudio comparativo entre todas ellas (más de medio centenar) y partiendo siempre de cuestiones puntuales y de máximo interés de cara a la elaboración del que convenimos en denominar "plan de futuro" para la Orquesta Sinfónica de Asturias. Estas se referían a aspectos tales como: salarios, servicios y horas de trabajo, número de representaciones públicas, número de profesores, horas de estudio individual en convenio, controles de calidad, posibilidad de efectuar programas de ópera, ballet, etc., días de descanso, giras, dietas, grabaciones, tipos de dedicación, flexibilidad en la programación de ensayos y conciertos, titulación musical exigida, seguros, etc. Con todo este material realizamos un planteamiento global adecuado a nuestra Orquesta y al futuro que idealmente nos habíamos trazado para ella y acudimos a la mesa de negociación. Este proyecto para todos; sin embargo nunca proyecto para todos; sin embargo nunca quiso ser discutido.

**J. A. G.—¿Qué razones apuntaron los representantes de los trabajadores para negarse a discutir el "plan de futuro" que ustedes proponían a la Orquesta?**

V. P. P.—En las primeras reuniones parece ser que lo único que se les pedía era una valoración, un juicio sobre el proyecto concreto que se les ofrecía que, en síntesis, pretendía flexibilizar la programación de ensayos y conciertos de temporada, poderle ofrecer a los ciudadanos conciertos en sus días de ocio, es decir, en festivos —Navidad, Año Nuevo, Semana Santa...—, trasladar los días de descanso semanal al domingo y lunes, aumentar de 30 a 45 días las vacaciones anuales, crear un seguro de instrumentos, abrir la posibilidad de realizar horas extraordinarias, poder realizar programas de ópera y ballet, efectuar grabaciones, etc. Pretendíamos llegar a una orquesta de 65 profesores con dedicación exclusiva, 16 servicios con 49 horas de trabajo de media quincenal, una media de dos conciertos semanales —no mensuales como veníamos haciendo— y 88 representaciones públicas anuales... Y todo ello se efectuaría a partir de una subida del 45 por 100 en los salarios, es decir,



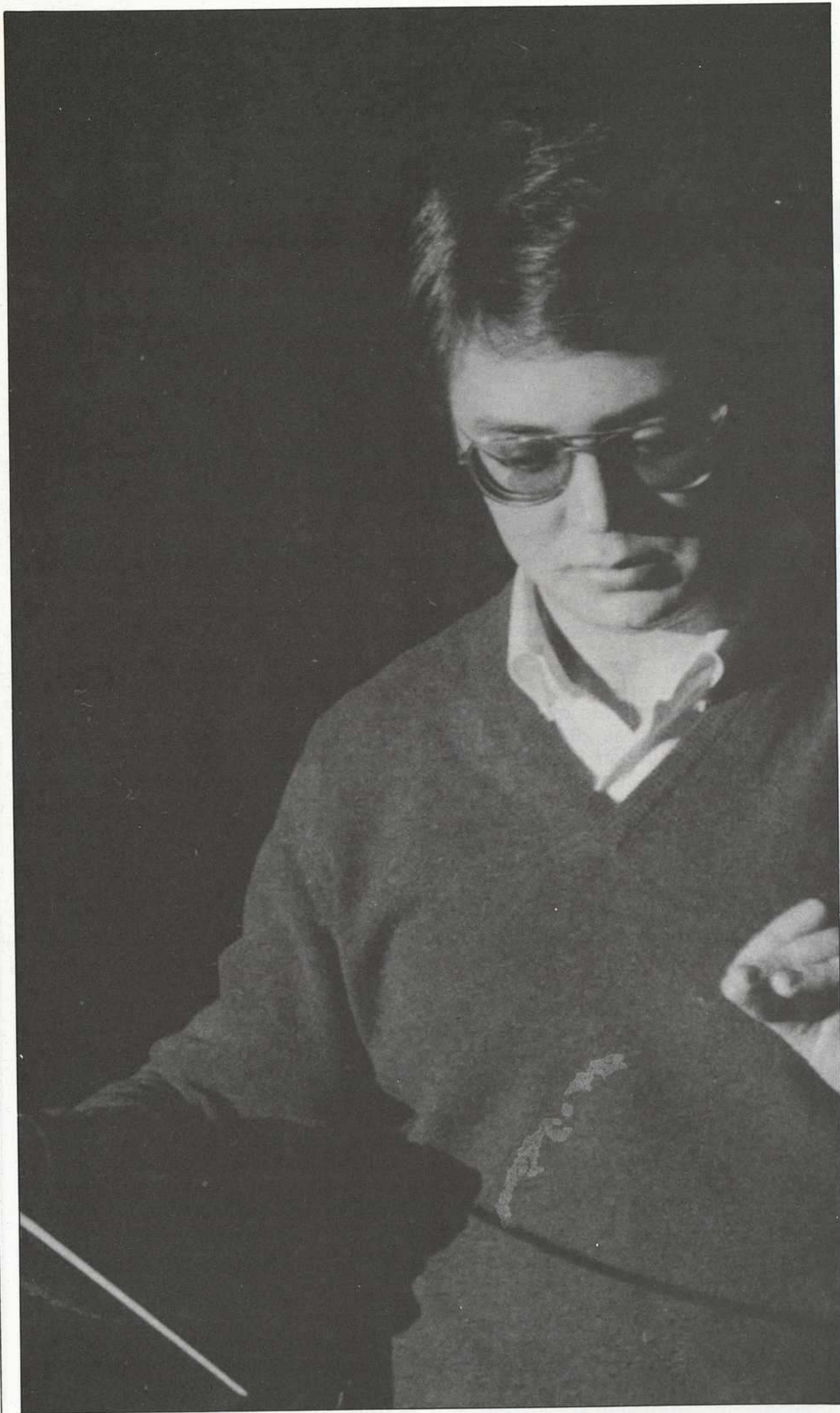
**Victor Pablo Pérez, con Margarita Zimmermann, al finalizar su actuación en el último Festival de Música Contemporánea de Alicante.**

un "tutti" pasaría de cobrar 123.652 pesetas a percibir una mensualidad de 183.597 pesetas, en tanto que el "concertino" pasaría de las 200.000, y eso sin contar la antigüedad. En otras palabras, pretendíamos una orquesta totalmente profesional y le ofrecíamos un salario digno de esa profesionalidad, dotada de una actividad, y cuando digo actividad no excluyo de ésta la docencia o la vida camerística, de la máxima importancia. Que este convenio no quisiera ser discutido para mí sólo evidencia que quienes así obran pertenecen a esa muy respetable clase de gente que quiere ganar lo más posible a costa del mínimo esfuerzo. Posible también, pero no sé si lo más razonable en los tiempos que vivimos, en comparación con Europa y en comparación con el trabajo y las percepciones que por éste se recibe en otras orquestas.

Sin embargo, los delegados de la Orquesta se negaron a estudiar y negociar este "plan de futuro" si antes no se concretaban las condiciones económicas para 1988 y se negociaban los atrasos correspondientes a 1987, a los que la Administración responde que ambos conceptos son inseparables y deben ser tratados en un mismo paquete. Reiteradamente, los delegados no quisieron hacer ningún tipo de pronunciamiento sobre el proyecto que se les ofrecía y que vinculaba también a los músicos que tenían un contrato temporal, siempre y cuando existiera un acuerdo mínimo sobre el mismo. Se negaron a firmar las actas de las reuniones de la comisión negociadora —actas que firmarían más tarde— y el Consejero de Cultura, tal y como se especificaba en las mismas, tomó la decisión —prudente, a mi juicio—, de no renovar los contratos temporales. Contratos que en su mayoría están ocupados por profesores extranjeros.

La Orquesta Sinfónica de Asturias, como la ONE, la de RTVE o la de Valencia, saca a oposición pública plazas que, de ser cubiertas en propiedad, es condición que el opositor sea español, un opositor que luego pasaría a ser funcionario o, como en el caso de la Sinfónica de Asturias, contratado laboral. Éste es el sistema que se ha seguido en Asturias desde hace ocho años y creo que es el idóneo. A nadie se le escapa que en España hacen falta muchos profesionales de cuerda, por ejemplo, que hay que importar del extranjero. En Asturias les hemos venido ofreciendo a todos los extranjeros contratos anuales que nunca se han renovado automáticamente, sino teniendo siempre en cuenta múltiples cuestiones: si su rendimiento artístico era el adecuado, si deseaban continuar dentro de la Orquesta, si sus características técnicas eran las más adecuadas para seguir formando parte de determinado núcleo orquestal, etc. Pero, y es preciso que quede claro, siempre que la Orquesta Sinfónica de Asturias ha mejorado cualitativamente en los salarios o en la firma del convenio, siempre se han realizado oposiciones a nivel nacional para intentar interesar a los músicos españoles. Ha habido casos en los que no lo hemos conseguido, pero el actual, con una subida salarial importantísima, me obligaba moralmente a sacar estas plazas a concurso público a fin de que músicos españoles que hoy, bien por su formación bien por sus intereses, quisieran acceder a ellas, no vieran imposibilitado su camino.

Hay otro tipo de orquestas cuyo funcionamiento, que yo respeto, es otro. La Orquesta Sinfónica de Euskadi o la de Bilbao que, quizá por ser orquestas de nueva planta, han reclutado a sus músicos en base a oposiciones de



régimen abierto, son dos ejemplos de ello. A ellas se pueden presentar músicos extranjeros y éstos pueden obtener una plaza en propiedad. Creo que el sistema es legítimo, pero no es el caso de la Sinfónica de Asturias. Que, por otra parte, no considero válido para una comunidad como Asturias que posee una tradición orquestal, que posee elementos válidos dentro de esa orquesta y que lo que pretendíamos no

era crear una nueva agrupación, sino mejorar la que teníamos, pasando de una orquesta semiprofesional —que era la que teníamos— a una orquesta totalmente profesionalizada. También esa fue la causa por la que los músicos exigieron mi dimisión, me declararon persona poco grata y me hicieron responsable de la medida que había tomado el Consejero.

**J. A. G.—De entrada, una de las pri-**

meras críticas que los delegados de la Orquesta hicieron al “plan de futuro” radicaba en el hecho de que la Orquesta Sinfónica de Asturias era ya una orquesta de nivel profesional. Tesis que los propios músicos consideran respaldada por la categoría de las pruebas que aducen: la opinión de cierta crítica y el criterio de algunos profesionales. Ciertamente, la Administración regional deja de referirse a un “proyecto de profesionalización” y, en lo sucesivo, conviene con los músicos en denominarlo “plan de futuro”. Nadie alude sin embargo al “techo” que, en sus propias palabras, había alcanzado la Sinfónica y que, de ser cierto, es obvio que habría que darle una salida. ¿Cuál es la valoración artística que le merece la Orquesta del Principado?

V. P. P.—Al poner en marcha el “plan de futuro”, nadie cuestionaba el nivel profesional de los músicos. Se partía de la base de que todos eran profesionales, al margen, por supuesto, del rendimiento o nivel artístico individual. Al hablar de profesionalización nos estábamos refiriendo al volumen de trabajo que considerábamos incuestionable de cara, por un lado, a la extracción del máximo provecho artístico de esta institución y, por otro, a satisfacer las aspiraciones musicales del Principado.

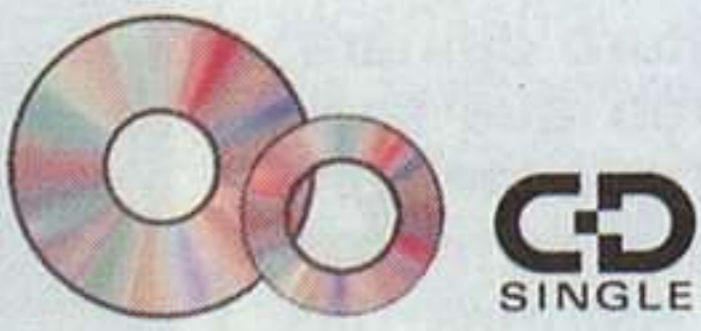
En la actualidad, la Orquesta Sinfónica de Asturias ofrece dos programas mensuales cada quince días de trabajo. Esto, con ser bueno, es mejorable. Sin embargo, el actual convenio no permite ningún tipo de flexibilidad al respecto. Se podría hacer frente a conciertos semanales con programas cuyo trabajo así lo hiciera posible. La asimilación de programas más complejos quizá precise de un mayor número de ensayos, pero está claro que un planteamiento tan rígido como el actual, difícilmente va a hacer posible que el ciudadano, que es quien en definitiva sostiene económicamente la Orquesta, disfrute de ella más y mejor tiempo. Para nosotros, esta flexibilidad de programas-ensayos-conciertos era definitiva y respondía a lo que entendíamos por “profesionalización”. Además, el proyecto contenía la creación de nuevas plazas que posibilitarían el acceso a nuevos repertorios y subsanarían las deficiencias artísticas que en algunos sectores de la actual plantilla que, y quizá por el propio desenvolvimiento histórico de esta institución, se han puesto de manifiesto en los últimos años. No obstante, quiero dejarlo claro, el “plan de futuro” lo era para todos sin excepción y los futuros nuevos integrantes vendrían a sumarse al proyecto de orquesta, en ningún caso a eliminar a quienes ya eran parte de la Orquesta.

Evidentemente, esto suponía un esfuerzo económico. Un esfuerzo económico que fue asumido por el Principado y que ya formaba parte de sus planes económicos. Con ese nuevo cuerpo de solistas se solucionaba en parte el futuro artístico y administrativo de la Orquesta. La idea de crear una



## El Inicio de una Cordial Relación

A partir de ahora, usted y su C.D. pueden iniciar una estrecha relación. Como un buen amigo, los nuevos C.D. SONY prestan atención a lo que Vd. les dice... y lo recuerdan. De hecho, recuerdan todos los discos que Vd. quiera, incluso los nuevos "C.D. singles" de 8 cms. ya que su C.D. está preparado para su utilización sin necesidad de ningún adaptador especial. El secreto reside en las grandes ventajas que ofrece el archivo "Custom File" de SONY, que incluye las funciones "Disc Memo", "Custom Index", "Program Bank". Con programar una vez las canciones que desee escuchar de un determinado disco, es suficiente, él lo recordará. Usted y el nuevo C.D. de SONY, sin duda alguna, establecerán una relación entrañable.



**DISC MEMO**  
Introduzca un mensaje de como máximo, diez letras, números o símbolos.

**CUSTOM INDEX**  
Elija hasta seis inicios de reproducción distintos por cada disco.

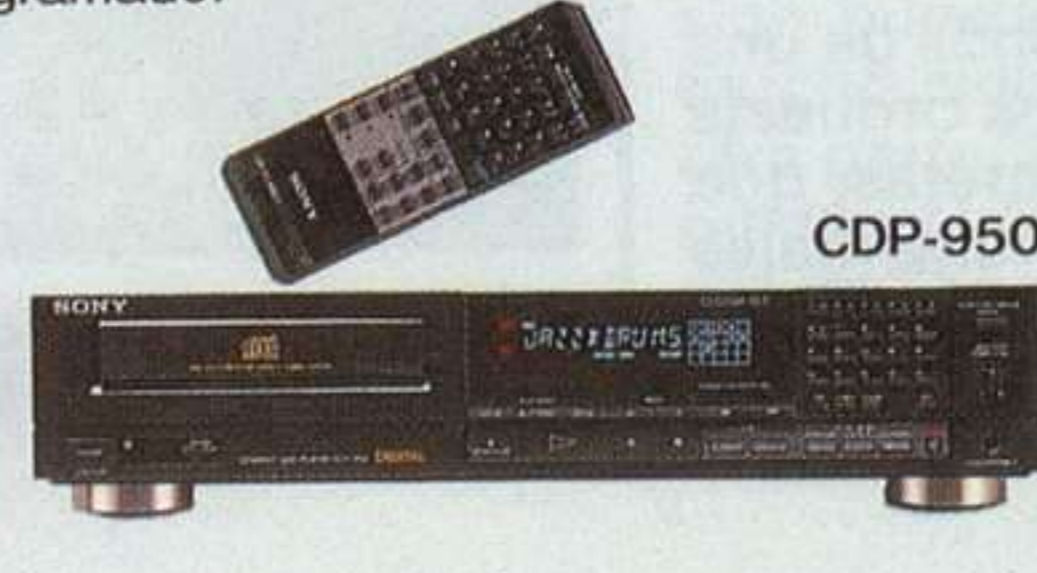
**PROGRAM BANK**  
Programe una sola vez las canciones que desee escuchar de un disco. Cada vez que se introduzca, se reproducirán consecutivamente en el orden inicialmente programado.



CDP-557ESD



CDP-337ESD



CDP-950



CDP-M9

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

nueva agrupación sinfónica es consecuencia de la cerrazón por parte de los delegados de personal, que ni siquiera llegaron a pronunciarse sobre ese proyecto. Ni siquiera ofrecen una alternativa, otro plan, que, por supuesto, les fue solicitada. Como cabe suponer, todo el proceso entra en una vía muerta que lleva al Gobierno asturiano a no prorrogar el contrato a los interinos y vislumbrar la posible creación de una nueva orquesta. Es lógico, y todos lo creemos así, que el Principado quiera una orquesta de corte y funcionamiento europeo, que dé vida al futuro auditorio de nuestra región y una vida semanal. Con su pronunciamiento, el Consejo de Gobierno estaba comprometiéndose a dar vida semanal a una región con la música. Yo considero que la postura del Principado es totalmente legítima. Si con tales compensaciones unas personas se niegan a dar siquiera su opinión sobre un proyecto que prevé un importantísimo aumento de la actividad cultural de una comunidad, es obvio que se plantee la posibilidad —legítima— de crear una nueva orquesta.

**J. A. G.—La dirección de orquesta —lo dicen los manuales—, es una tarea difícil para la que se necesita además de enormes dotes de capacidad de análisis, exquisito tacto. Es, por otra parte, un difícil equilibrio pendular blandido siempre entre el “armador” y la “tripulación”. ¿No le resulta extraño que en este caso sea la tripulación, para quien usted solicitó de la Administración una subida salarial tan elevada, la que se haya amotinado?**

V. P. P.—Sí, es curioso, pero es la ley de las contradicciones. Kennedy es tenido como un pacifista y sin embargo estuvo a punto de meternos en una guerra mundial; Reagan pasa por ser un belicista y es quien más tratados de paz ha firmado. Personalmente he hecho un gran esfuerzo ante el Gobierno regional por conseguir más dinero para la orquesta. Ya hoy podemos ofrecer un salario digno y, en algunos casos, superior al de otras orquestas del país. No cabe duda que para una comunidad como Asturias esto supone un gran esfuerzo. Un esfuerzo que, nadie puede achacarme lo contrario, siempre he defendido y puesto al servicio de los profesores de la Orquesta. Si luego lo que recibo son ciertos comentarios poco respetuosos para con mi persona es algo sobre lo que el futuro opinará. En cualquier caso, no creo que sean ciertas algunas opiniones que me confieren un carácter dictatorial en mi trabajo. Desde que vine a Asturias mis ensayos con la Orquesta siempre han estado abiertos a todos cuantos quisieran ver mi forma de trabajar y mi comportamiento en el trabajo. También tengo que decir que no ha sido fácil. No debemos olvidar que partíamos de una situación heredada y con una orquesta de características muy concretas, que no en todas las familias instrumentales tiene un nivel óptimo, que hemos renovado completamente el repertorio y

que nos vimos obligados a hacer un trabajo muy riguroso, muy cuidado y, por supuesto, muy costoso y lento. Esta es una labor que no se improvisa de un día para otro y en ella no recuerdo haber levantado nunca la voz a nadie. Es más, el concepto que tienen de mi persona otras orquestas que dirijo o he dirigido es justo el contrario.

**J. A. G.—No deja de ser curioso el hecho de que asumido por el Consejo de Gobierno del Principado el poner en marcha el “plan de futuro” para la Orquesta Sinfónica de Asturias, sea una Junta a punto de “extinción” (de la que hasta el mes de enero dependía económicamente la Orquesta), la que decida en último extremo su abandono. ¿A qué motivos cree usted que obedece esta paradoja?**

V. P. P.—No voy a entrar en las connotaciones políticas de la cuestión. Pero como ciudadano, como persona desvinculada ya de la Orquesta, he de

reconocer que los españoles somos muy dados a soluciones quijotescas, a velar más por los intereses ajenos que por los propios. En otras palabras, a mí me parece muy serio que la Junta de Gobierno del “Centro Regional de Bellas Artes”, anteponga la renovación del contrato a los músicos extranjeros a la aprobación del “plan de futuro” de la Orquesta. No hay que olvidar que estábamos construyendo un futuro de orquesta para Asturias, para las necesidades de una comunidad autónoma concreta y es simplemente eso lo que se ha negado. Los músicos extranjeros están comprometidos con un programa concreto y con unas necesidades determinadas. La renovación de sus contratos en absoluto debe ser excusa para bloquear la negociación de un proyecto de miras mucho más amplias. Me parece una decisión muy grave.

**J. A. G.—¿Qué futuro barrunta usted a la pospuesta discusión de este plan en el Parlamento regional?**



**El Rey entrega a Víctor Pablo Pérez la Medalla de Bellas Artes, concedida a la Orquesta Sinfónica de Asturias en 1986.**

V. P. P.—Imprescindible. No sé en base a qué se renuevan por seis meses los contratos a los extranjeros. Para mí no es más que retrasar durante varios meses la solución a una crisis. Una crisis motivada por problemas, por dificultades muy concretas que exigen soluciones también concretas, pero sobre todo rápidas. Por ello, no puedo predecir qué será de la futura orquesta de Asturias, ni sé lo que ocurrirá. Deseo grandes éxitos, tanto a nivel profesional como artístico a todos sus integrantes y si el obstáculo para que las negociaciones se llevaran a cabo con una mayor distensión era yo, pues he de decir que al menos éste, para bien o para mal, ha dejado de serlo.

**J. A. G.—¿Afectaron las incompatibilidades laborales, quizá aplicadas con excesivo rigor a los profesores de la Orquesta, al deterioro tanto de la calidad artística de ésta como al enrarecimiento de las relaciones humanas dentro de ella?**

V. P. P.—La ley de las incompatibilidades nace de la necesidad de que las personas se comprometan con un trabajo concreto, ligado a una remuneración económica suficiente. En música, la ley de incompatibilidades tomada a rajatabla no es buena. Es claro que un buen profesional cuyo trabajo se desarrolla principalmente en una orquesta, debe también poder enseñar. Me consta que en muchos conservatorios, como en el de Oviedo, a los profesores de la Orquesta se les permite impartir un número determinado de horas de clase a la semana, aspecto muy importante para que las cualidades técnicas y artísticas del instrumentista tengan una lógica continuación en un determinado número de alumnos. Lo que ya no considero justo es que ambos trabajos posean las mismas prerrogativas. Uno, en este caso el de la Orquesta, será siempre el principal, siendo mi obligación la de velar porque su remuneración económica sea cuando menos suficiente y digna; el otro, será siempre un complemento necesario. Necesario, ante todo, desde el punto de vista pedagógico. Siempre he pedido esto y, en gran medida, el plan que habíamos elaborado se ajustaba a ello. Se pretendía que el músico pasara de tener dos trabajos a desempeñar solamente uno. Un trabajo compensado económicamente de forma profesional, pero no incompatible con la posibilidad de impartir un número determinado de horas semanales de clase en cuya remuneración obviamente, no puedo entrar.

**J. A. G.—Conjugar hoy en nuestro país el verbo dimitir pasa por ser tarea de héroes; cumplir las promesas que en su día se hicieran, hasta puede llegar a serlo de santos. Usted se va porque dijo que si el "plan de futuro" no salía adelante, abandonaría la dirección de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Ha quedado, pues, tan bien ante la opinión pública que hasta quedaría justificado el hecho de que alguien le llamara**



**para, al fin, poner en marcha el proyecto de una nueva orquesta. ¿Qué contestaría usted a tal proposición?**

V. P. P.—Yo estoy dispuesto a colaborar con Asturias. Es una región a la que debo mucho. Debo mucho a Asturias y a muchos de sus músicos. He aprendido con ellos. Me he hecho director como se hace todo director, junto a su orquesta, trabajando con sus músicos. Uno no se hace director si no es al frente de una orquesta. Por esta razón, si Asturias se plantea un proyecto serio de orquesta, con un funcionamiento ya no voy a decir nacional o europeo, sino medio, al servicio del ciudadano, de su ocio, si se plantea este esquema de orquesta no tengo ningún problema en prestar mi colaboración. Pero creo que ya es hora de "hacer" Europa. Y eso significa algo más que un mero parecido.

**J. A. G.—¿Cree usted que en el Principado existe una conciencia política que lleve a defender ese proyecto de orquesta al que se refiere?**

V. P. P.—En España hay muchos ciudadanos que, desgraciadamente, no saben lo que es una orquesta, y ello presupone que, lógicamente, no se sepa muy bien qué necesidades debe cubrir, qué configuración debe tener o qué papel debe desempeñar. Es por ello que nos corresponde a nosotros la asunción de esas cuestiones y, sobre todo, tener muy claro el modelo y la clase de orquesta que queremos para una comunidad. A mí me consta que cada vez es mayor el interés de los ciudadanos por la música clásica y, en este sentido, las orquestas deben cumplir un papel de primer orden. Y en ese papel debe hallarse un número suficiente de actuaciones públicas, un buen sonido, programas pertenecientes a todos los estilos, solistas de prestigio, etcétera. En Asturias hemos realizado enormes esfuerzos a este respecto. Hemos trabajado repetidamente con nuestros coros, con nuestros solistas,

con autores de la región. Hemos tratado de acercarnos a los jóvenes que empezaban su carrera, hemos hecho muchísimo repertorio español y tratamos de estrenar y potenciar la audición de obras contemporáneas de nuestros compositores, con el fin de acercarnos al momento vivo de la creación. Pero todo ese esfuerzo hoy es poco. Asturias necesita una nueva orquesta que doble sus presupuestos, sus ambiciones y su compromiso para con el público asturiano.

**J. A. G.—Víctor Pablo Pérez es director asociado de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, principal invitado de la Orquesta Nacional de España y asiduo colaborador de diferentes orquestas nacionales y extranjeras. ¿Se centrarán en estos compromisos sus proyectos más inmediatos?**

V. P. P.—Me encuentro muy a gusto de poder colaborar con la Orquesta de Tenerife. Creo que se trata de una agrupación dotada de unas posibilidades inmejorables. Es una orquesta joven, tiene gran ilusión y, desde el principio, sus planteamientos han sido muy claros. El gobierno canario y el Cabildo insular de Tenerife han hecho un gran esfuerzo por su orquesta. Personalmente me encuentro muy satisfecho del rendimiento artístico que estamos alcanzando, que me atrevería a calificar de homogéneo y dúctil. Poseemos ya numerosos compromisos de cara a la próxima temporada (Festival de Música de Canarias, Festival de Música Contemporánea de Alicante, Semana de Música Religiosa de Cuenca, giras por Cataluña, Castilla-La Mancha y Alemania Federal, algunas grabaciones discográficas, etc.). Tengo una gran ilusión puesta en ella y pienso que dará mucho que hablar en un futuro. Por otra parte, tengo mi parte de responsabilidad al frente de la Orquesta Nacional de España como principal invitado y varios compromisos en Francia, Italia y México.

# JOSÉ MANUEL GARRIDO

## Director general del INAEM

Por Javier Monjas

*José Manuel Garrido ha seguido, primero desde la Dirección General de Música y ahora desde igual puesto en el INAEM, la gestación y evolución del Auditorio Nacional de Música. Cuando este número de RITMO salga a la calle, la sala de Príncipe de Vergara ya habrá sido inaugurada, terminando con muchas polémicas pero amenazando con otras. Garrido manifiesta en esta entrevista, realizada antes de la inauguración, que se mantiene escéptico ante un lleno total del Auditorio, debido a la obligatoriedad de poner entradas a la venta en taquilla, pero admite que es un compromiso político.*

**JAVIER MONJAS.**—Usted ha seguido todo el largo proceso de ejecución material del Auditorio. ¿Qué opina de ese proceso cuando quedan tan sólo



GONZALO PÉREZ

“  
**E**xisten corrientes críticas hacia la reconversión del Teatro Real  
 ”

**unos días para la inauguración del mismo?**

**J. M. GARRIDO.**—Yo creo que la inauguración del Auditorio Nacional de Música es uno de los hechos más importantes que se van a producir en la música de este país en los últimos años y afirmo esto porque no sólo es el primer edificio que se construye en Madrid pensando exclusivamente en la música —Madrid se homologa así al resto de las grandes capitales del mundo—, sino porque supone una operación doble: el Auditorio Nacional se ha inaugurado,

viva el Teatro Real. Es una operación doble. Cuando cerramos las puertas del Teatro Real como sala sinfónica, estamos abriendo la puerta de su reconversión en teatro de ópera.

**Presiones contra un Real convertido**

**J. M.**—¿Qué calendario se ha establecido para este proceso?

**J. M. G.**—En 1989 se produciría el concurso de adjudicación de las obras



del escenario. También a finales de ese año se produciría la adjudicación de la obra civil de todo el teatro. La financiación prácticamente está cubierta por un convenio entre los Ministerios de Obras Públicas y de Cultura, que se firmó hace unos meses.

Pensamos que va a haber una incorporación importante de la empresa privada desde el punto de vista del mecenazgo. Nosotros calculamos que en 1991 podría estar en el teatro en condiciones. La formación de personal que se va a necesitar supondrá un rodaje y, quizá, haya que inaugurar ocho meses o un año más tarde. Durante cierto periodo habrá que fabricar decorados para ensayar con el personal. Posiblemente se irá a la inauguración en la temporada 1991-92 o la siguiente.

**J. M.—Durante años se ha producido cierto miedo a la construcción del Auditorio porque adquiría en las mentes de los políticos resonancias faraónicas. ¿Cuáles han sido los momentos más críticos durante este tiempo?**

J. M. G.—El edificio tenía que ubicarse en unos terrenos cuya titularidad no estaba clara a finales de 1983. Una vez comenzada la obra, el edificio no ha pasado por ninguna situación crítica, aunque sí desde el punto de vista económico y de modificación del proyecto, pero no hasta el punto de que pudiera tambalearse la operación.

El tema del Real sí ha sido más difícil, especialmente porque la Hacienda Pública se tenía que encargar de dos o tres frentes simultáneos. Esto está, afortunadamente, resuelto. En el tema del Teatro Real es donde yo sí he notado que en algunos momentos han podido existir presiones o corrientes de opinión —más soterradas que públicas— que estaban en contra de la reconversión, aunque nadie se atreve a negar públicamente esa necesidad. De momento esas operaciones forman parte del secreto profesional, a menos que se endurezcan.

### El triple de lo presupuestado

**J. M.—¿Cuál va a ser el coste total tanto de la construcción del Auditorio como de la reconversión del Teatro Real?**

J. M. G.—En total va a suponer alrededor de los nueve mil millones de pesetas. En estos momentos creo que el Auditorio costará unos tres mil millones. Sin embargo, la adjudicación de las obras en subasta fue un mal de origen; este edificio va a costar, por ello, tres veces más de lo que realmente se adjudicó la obra.

**J. M.—No obstante fue la propia Administración quien tomó la decisión de sacar a subasta las obras.**

J. M. G.—Esos son problemas de la casa. En estos momentos, pensando en el Plan de Auditorios, nosotros aconsejamos los concursos restringidos y no que se utilice el sistema de concurso-



GONZALO PÉREZ

Con el autor de la entrevista, en un momento de la misma.

subasta porque es nefasto para una obra de este tipo.

**J. M.—Entonces las obras del Real costarán alrededor de los seis mil millones.**

J. M. G.—Pensamos en una cifra que ronda los 5.800. Si estas dos inversiones hacen que Madrid encare el futuro del *milagroso 92* con una sala de conciertos europea y con un teatro de ópera europeo la operación resultará barata. Construir hoy un teatro de ópera en Madrid no se llevaría a cabo por menos de veinticinco mil millones de pesetas.

**J. M.—¿La construcción de una obra de esta importancia en Madrid no les ha supuesto acusaciones de centralismo?**

J. M. G.—Nosotros construimos un Auditorio Nacional en Madrid pero estamos haciendo otras doce salas de conciertos en el resto del país en colaboración con Ayuntamientos y Comunidades Autónomas compartiendo la inversión.

### El Auditorio no se llenará

**J. M.—¿Cuáles van a ser las líneas de programación en el Auditorio Nacional?**

J. M. G.—Vamos a ir introduciendo los cambios con prudencia. El edificio va a implicar una nueva política de explotación del Auditorio y también de la Orquesta y Coros Nacionales de España. La práctica nos va a ir condicionando. Si hay una demanda de butacas musicales para oír a la Orquesta Nacional como abonado ampliaremos los conciertos. Incluso, posiblemente, haya que modificar los ciclos tal y como hoy están planteados.

Lo que no queríamos era hacer un cambio de edificio y al mismo tiempo modificar toda la actividad de la Or-

questa. Ya el solo hecho de cambiar el sistema de los abonos ha supuesto una situación de inquietud y rebelión. Hay que ser gradual en los cambios. Pasamos de un teatro tradicional a una sala de conciertos. Incluso estamos intentando convencer a muchos abonados de que no se preocupen de si están en la zona A, B o C, porque en el Auditorio se verá y se oír desde todas las partes y socialmente da igual estar en un sitio

“  
**E**l Auditorio va a costar tres veces más del precio adjudicado  
”

que en otro; no es un teatro tradicional, en el que estar en el palco es mejor que estar en la butaca.

Habrà que programar muchos ciclos de cámara utilizando la sala que para esta música se ha construido en el Auditorio, y esto también vendrá en beneficio de la propio Orquesta Nacional. El maestro López Cobos tiene bastantes planes, pero no queremos ponerlos todos en marcha al mismo tiempo.

Los meses de mayo y junio del año que viene serán un buen momento para



GONZALO PÉREZ

ver cómo ha funcionado el sistema de abonos y la entrada libre. Históricamente siempre se han producido muchas protestas porque no se podían conseguir entradas; ahora va a haber quinientas todos los días..., vamos a ver qué pasa. Yo creo que no se va a llenar, pero políticamente no hay más remedio que hacerlo así.

**J. M.—¿Se ha ultimado ya el convenio con RTVE para que, mediante la transmisión de los conciertos, la Orquesta adquiera verdadero carácter nacional?**

J. M. G.—Se está negociando con la Orquesta y con RTVE. Hay buenas perspectivas. Es posible que este año se transmitan no menos de siete u ocho conciertos.

### Las odiosas comparaciones

**J. M.—¿Se acabarán los pretextos**

“  
**T**odos los días se van a poner quinientas entradas en taquilla. Yo creo que el Auditorio no se va a llenar, aunque políticamente tenemos que hacerlo  
”

**que justificaban el bajo rendimiento de la Orquesta Nacional en la falta de medios, por ejemplo en cuanto a la grabación de discos?**

J. M. G.—Yo creo que, en estos momentos, la Orquesta Nacional tiene suficientes recursos para ser una buena orquesta. No hay grandes diferencias entre una orquesta media europea y la Nacional de España. Hemos dejado en manos de López Cobos el asunto de la grabación de discos por parte de la Orquesta Nacional. Creo que está en su voluntad grabar, pero cuando considere que la ONE se encuentra en condiciones idóneas para hacerlo.

La ONE, al ser una orquesta pública pagada por todos los españoles, siempre se encuentra en el escaparate, y esto es peligroso. Yo creo que el nivel de exigencia de los músicos es grande. La solución no puede venir únicamente de manos de la Administración, sino que hay que contar con la Orquesta y con el director titular.

Tengo la obligación de apoyar a la Orquesta como servicio público y, ahora, con la inauguración del Auditorio, van a tener una casa idónea para hacer música. Es un instrumento más que se pone en manos de la ONE. Soy optimista respecto a su futuro. Comprendo que haya grandes niveles de exigencia desde la crítica pero no que se quiera comparar la ONE con la Orquesta Sinfónica de Chicago o con la Filarmónica de Nueva York. Vamos a

“  
**S**i nuestra medicina no está por encima de la norteamericana no entiendo por qué la ONE tiene que ser mejor que la Sinfónica de Chicago  
”

compararlo todo con todo... las carreteras de Estados Unidos con la españolas o la renta per cápita de los norteamericanos con la nuestra.

Lo que no se puede hacer es comparar tan sólo a la ONE con la Sinfónica de Chicago y olvidarnos de las demás comparaciones. Si nuestra medicina no está por encima de la medicina norteamericana no entiendo por qué tenemos que exigir que la ONE sea mejor que la Orquesta de Chicago.



GONZALO PÉREZ

*“El Auditorio no es un teatro tradicional donde estar en el palco es mejor que estar en la butaca”.*

**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**

# EL AUDITORIO NACIONAL, EN MARCHA

Por Javier Monjas

*El pasado 5 de septiembre, cuarenta autocares que transportaban a mil doscientos soldados aparcaron en la calle Príncipe de Vergara, de Madrid, en los alrededores de las obras del Auditorio Nacional. Bajo las órdenes del teniente coronel Santiago Aragón, y de acuerdo con una estrategia minuciosamente prevista, los soldados se dividieron en secciones y, encabezados por sus mandos, se introdujeron con disciplina marcial entre los andamios. En pocos minutos, habían tomado por completo la sala principal de conciertos.*

Jesús López Cobos y el arquitecto José María García de Paredes se encontraban satisfechos de cómo se había llevado a cabo la *ocupación*. Ese día iban a realizar la prueba definitiva para verificar el comportamiento acústico de la sala con público. El director de la Orquesta Nacional elevó los brazos y acometió la interpretación del **Requiem**, de Verdi.

El *sonido* de la obra, larga y tensa, estaba siendo escrupulosamente registrado por aparatos de medición acústica. Los científicos llevaban a cabo pequeñas explosiones en el escenario y sus resonancias se convertían inmediatamente en ecuaciones matemáticas. En otras ocasiones, los soldados olvidaban su riguroso silencio y aplaudían los pasajes culminantes de Verdi. Después, tomaron unos bocadillos y unos refrescos, subieron en sus cuarenta autocares tan marcialmente como habían bajado y se marcharon.

El experimento acústico en *condiciones reales* había sido un éxito. Las voces y los ecos se comportaron exactamente igual que en los cálculos matemáticos del ordenador y las pruebas del rayo láser. La sala *sonaba* bien.

## Las lágrimas de la Caballé

Montserrat Caballé también emocionó al visitar la sala principal de conciertos. Sola en el escenario, delante de 2.153 butacas vacías, la soprano interpretó unas escalas y se le saltaron las lágrimas, según cuenta el arquitecto García de Paredes, creador del segundo Auditorio de Europa por aforo y uno de los primeros del mundo por calidad acústica.

Sin embargo, la primera vez que se escuchó música en el Auditorio fue el 16 de agosto pasado, cuando López Cobos interpretó sin público la **Sinfonía Júpiter**, de Mozart. Aquel día, el director de la Orquesta Nacional también tocó el **Bolero**, de Ravel, y la **Sinfonía del Nuevo Mundo**, de Dvorak. La intención era probar la sala con distintas arquitecturas musicales. Todo sonó *bien*, aunque mejor lo compuesto en *origen* para grandes salas, como las dos últimas obras mencionadas.

Levantar un auditorio es como mezclar el arte y las matemáticas para construir un útero perfecto donde escuchar música. Cómodo y silencioso, aislado y en una tibia penumbra, todo constituye un alarde barroco y excesivo de medios para conseguir de la sala lo más difícil que se le puede pedir: que se la olvide. De esta forma, no sólo se debe contemplar que suene bien con público, sino también cuando la orquesta ensaya y las butacas se encuentran vacías. Dice García Paredes que los asientos han sido diseñados para que absorban el sonido de una forma muy parecida a cómo lo hace una persona, para que el director no le parezca distinta la obra que ensayó y la que interpretará.

## Un Auditorio para el nuevo mundo

También eso obliga a que el cálculo y la inspiración deban reproducir el salón vienés para el que Mozart compuso su música de *salón*. El Auditorio Nacional tiene dos salas de conciertos, una grande, de 2.153 plazas, y otra más reducida, que García Paredes llama la *hermana pequeña* de la anterior, y que con sus 690 butacas reproduce sonoramente las condicionantes *originales* en las que fueron compuestas las partituras de *cámara*. En esta última, la librea del barroco y el clasicismo encuentran en una acústica más seca el equivalente a



Los soldados, encabezados por sus mandos, se introdujeron en el Auditorio con disciplina marcial: la prueba fue un éxito.



RAMÓN COTELO

La Sala grande del Auditorio Nacional.

los grandes cortinajes de las estancias palaciegas. En la gran sala del Auditorio, más sonora y aguda, los tormentosos y alucinados sueños de los románticos y sus seguidores tienen la amplitud necesaria para retumbar o para susurrar.

Dicho de otra forma, la sala principal del Auditorio Nacional alberga veintidós mil metros cúbicos de aire para que el *nuevo mundo* de Dvorak suene tan amplio como merece. Pero la grandeza también plantea inconvenientes. Uno de los principales y más curiosos es que el sonido recorre tanta distancia que los músicos *no se oyen* a sí mismos o se escuchan décimas de segundo después de haber ejecutado la nota que escucharán mezclada con la que interpretarán después.

Para evitar el caos y restablecer la naturalidad, nuevamente hay que recurrir a la sofisticación de lo imprescindible. García de Paredes ha mantenido las grandes pantallas que se colocan encima de las orquestas con el fin de que les rebote el sonido, pero las ha reutilizado para iluminar tibiamente, en un remedo de las grandes arañas de cristal de las salas clásicas. Una parte de la luz enviada por las cuatro grandes lámparas se reflejará en el parqué del escenario y regresará tamizada al ondulado techo de nogal, donde se convertirá en una serie de grandes y matizados brillos que contribuirán a crear un ambiente protegido y uterino para la música.

### El descanso de los oídos

Tanto la sala sinfónica como la de cámara se encuentran completamente aisladas del exterior. Un sistema de

dobles puertas y un espacio vacío acústico entre ellas hacen decir a García de Paredes que "si alguien disparara en el exterior, nadie lo oiría en el interior". Por si fuera poco, el arquitecto también ha diseñado los vestíbulos para que se comporten con una acústica sorda, de tal forma que, no sólo los ruidos exteriores no se introduzcan dentro de las salas, sino que también, durante los intermedios, cuando la gente sale a charlar, todo no se convierta en un caótico gallinero sino que los oídos pue-

dan descansar y prepararse para la siguiente dosis musical.

El escenario también constituye, en su aparente sencillez, todo un mundo mecánico. Posee tres plataformas elevadoras: una, la más grande, tiene el objetivo habitual de bajar y subir los pianos, pero a sus lados se han construido otros dos ascensores, uno para descender los grandes instrumentos de la orquesta que finaliza su actuación y otro para, simultáneamente, elevar los de la actuación inmediata, todo ello con el fin de que no se produzcan los habituales y cómicos amontonamientos de músicos e instrumentos que hacen similar, en ocasiones, el escenario del Teatro Real al camarote de los Hermanos Marx.

Además, el escenario del Auditorio Nacional posee otras veinte plataformas, con tres posibilidades de elevación cada una, para satisfacer los gustos musicales o, simplemente sibaritas, de cada director al emplazar las distintas secciones de las orquestas.

### Unas butacas muy íntimas

Por su parte, para situar al coro se han previsto ciento cuarenta asientos, utilizables en obras puramente sinfónicas por el público. Para masas vocales especialmente nutridas, dos grupos de butacas situados a espaldas de la orquesta también se podrían desmontar para albergar a los cantores. De hecho, en la inauguración del Auditorio esta posibilidad se convertirá en realidad para dar cabida, simultáneamente, al Coro Nacional, al Orfeón Donostiarra, a la Coral Càrmina y a la Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo que in-



RAMÓN COTELO

Entrada principal del Auditorio.



José María García de Paredes, en su estudio.

terpretarán, junto a la Orquesta Nacional, la monumental **Atlántida**, de Falla.

Según confesión del propio arquitecto, García de Paredes, estas localidades a espaldas de la orquesta tienen una de las mejores acústicas del local aunque tengan el inconveniente *estético* de contemplar las nuca de los músicos —y, dicho sea de paso, la ventaja de ver de frente al director—. En sus preferencias, quedan relegadas la primera mitad del patio de butacas, prefiriendo la segunda mitad del patio y las zonas más próximas de los anfiteatros.

De todo lo anterior, se deduce que la *exposición* del público ante la música termina siendo una cuestión de intimidad. Acústica y luces se conjuntan para hacer olvidar, precisamente, los elementos físicos que permiten el hecho del concierto en sí mismo. Sin embargo, hay un paso más allá. García de Paredes ha querido que en una sala de tan grandes dimensiones, el individuo no quede apabullado por la masa.

Para ello, la distribución de las butacas se ha realizado de tal forma que desde ningún lugar se contemple la

totalidad de la sala. Tan sólo existe una excepción: el denominado *palco real*, situado en el lateral izquierdo de la sala y encima del escenario. Desde allí sí se observan la totalidad de las localidades y, al mismo tiempo, todos los espectadores pueden contemplar el palco de honor. El arquitecto ha renunciado al tradicional palco central llevado, principalmente, por motivos de seguridad, pero también pensando en la economía de ahorrarse unas cuantas butacas que deberían haber sido *sacrificadas* por su construcción en el emplazamiento histórico.

### Un ascensor para la Reina

Pensando concretamente en la afición melómana de la Reina, se ha ideado un sistema de acceso al palco real privado y *estanco*, sistema que hará posible que la entrada de la soberana y de sus acompañantes se efectúe sin pasar en ningún momento por los lugares donde se encuentra el público. En esta fórmula de acceso totalmente restringido se ha incluido un ascensor privado.

La racionalidad de que hace gala todo el edificio le ha llevado, incluso, a prever el contacto de los intérpretes con el público. Se acabaron los tiempos de los melómanos agolpados frente al camerino del director o del solista de turno para pedirle un autógrafo. El arquitecto García de Paredes ha ideado una zona *institucional* para el calor y, además, el acceso de los humanos hacia su particular dios se realizará bajo el control selectivo de un conserje. Por cierto, todo el edificio se encuentra vigilado y controlado por distintos sistemas de seguridad contra catástrofes

y siniestros pero también barrido por la presencia silenciosa de cámaras de televisión en circuito cerrado.

Según García de Paredes, "el público se habituara rápidamente al edificio" a pesar de sus grandes dimensiones. La intención ha sido que sus 25.000 metros cuadrados de superficie útil y sus 90.000 metros cúbicos de *edificación* no apabullen en ningún momento al visitante. La humanización de los espacios ha llegado al exterior del auditorio, donde el propio diseñador del edificio ha planteado una plaza cerrada por álamos blancos bajo la que se encuentran las plantas de aparcamiento.

Hasta aquí se han descrito las dos salas principales del Auditorio, la sinfónica y la de cámara. Pero el edificio cuenta con otra de más pequeñas dimensiones para el ensayo del Coro Nacional. Para este tercer ámbito musical también se ha contemplado la posibilidad de que en él se celebren pequeños conciertos o conferencias a los que puedan asistir poco más de doscientas personas.

### Los órganos del Auditorio

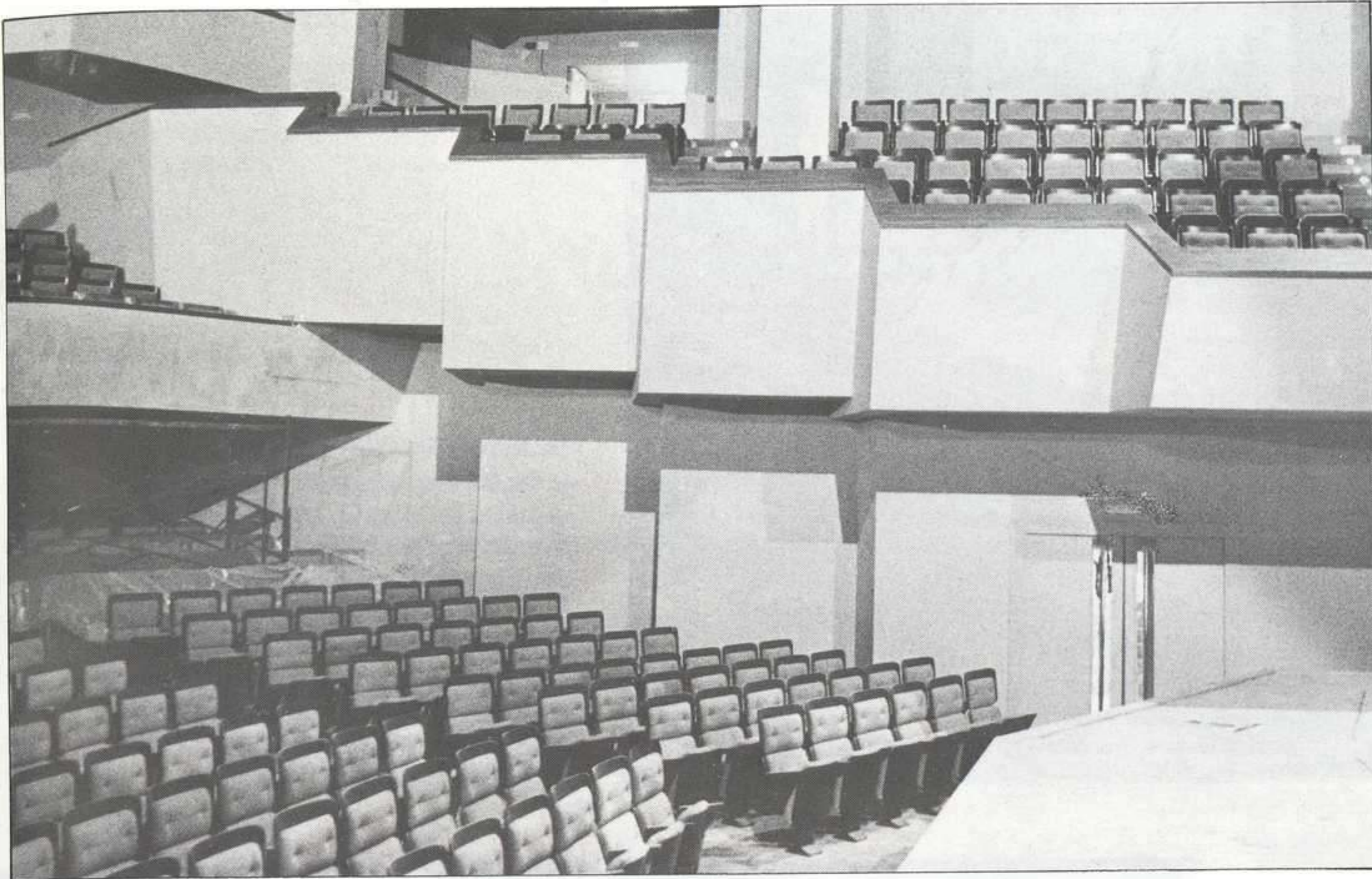
Las dos salas principales, la sinfónica y la de cámara, cuentan con bares independientes de uso público. Los músicos disponen de uno privado. Se han diseñado dos vestuarios, uno utilizable por los profesores y los cantores de la orquesta y coro nacionales, y otro pensado para las orquestas invitadas. Para la sala grande se han construido cuatro camerinos a disposición de los solistas, mientras que la de cámara tiene otros dos para el mismo fin. El director titular disfrutará de una suite



RAMÓN COTELO

La denominada Sala polivalente.

UNA MODERNA SALA DE CONCIERTOS



Vista lateral  
de la Sala grande.

particular con salón, camerino y cuarto de aseo. Aparte de su sala de ensayos, el Coro tiene otras cuatro más reducidas para practicar por cuerdas. Los profesores de la orquesta, por su parte, cuentan con quince salas de estudio.

Las taquillas han sido conectadas a una red informática para que sea posible, incluso, la reserva directa de una localidad desde cualquier lugar del mundo, como hoy se hace con los billetes de avión o tren. Tan sólo quedan por ultimar y colocar los órganos que

presidirán las dos salas principales de conciertos al estilo de las grandes salas históricas europeas.

En los presupuestos originales se mencionaban mil seiscientos millones de pesetas como el costo del edificio, incluyendo los gastos y los beneficios de los constructores. Hoy, García de Paredes, con el Auditorio terminado, habla de una banda situada entre los 2.000 y los 2.500 millones, cifra que, en su opinión es irrisoria y que no va mucho más allá de los incrementos

inflacionarios de los últimos cuatro años. Para un grupo de arquitectos finlandeses que visitaron recientemente el edificio, el costo fue sencillamente hilariante y expresaron con carcajadas la diferencia entre el precio y el resultado. García de Paredes comenta que el Auditorio ha salido por unas cien mil pesetas el metro cuadrado cuando el módulo de viviendas de protección oficial en Madrid se encuentra ya en las cincuenta mil pesetas por la misma superficie.

## EL FANTASMA DE LA ÓPERA

La inauguración del Auditorio Nacional el 21 de octubre habrá terminado con el temor a un proyecto maldito. El propio García de Paredes hablaba, cuando concluyó los planos, del *miedo* de los políticos a una necesidad que en sus mentes tomaba dimensiones *faránicas*.

El cambio de opinión se produjo precisamente cuando el mismo arquitecto que ha *materializado* el Auditorio de Príncipe de Vergara diseñó y construyó otra modélica sala de conciertos: la Manuel de Falla, en Granada. De dimensiones —y necesidades— más reducidas que el de Madrid, el auditorio granadino tan sólo cuesta doscientos millones de pesetas, cantidad que, aunque de hace diez años, es mucho menor que las plasmadas en el subconsciente de las sucesivas administraciones musicales.

Durante décadas, la polémica se basó en la lucha dialéctica entre la

necesidad de construir un teatro de ópera o una sala de conciertos. Mientras un grupo de opinión se inclinaba por retornar a los orígenes del antiguo Teatro de los Caños del Peral y reconstruir el coliseo madrileño para su primera función, la de sala operística, otro sector se pronunciaba por su reconversión en auditorio sinfónico, transformación paralela a la construcción de un teatro de ópera para la capital madrileña.

En medio, como un convidado de piedra (vieja) quedaba el Teatro Real. Ante una discusión que amenazaba con paralizar con su bizantinismo la vida musical madrileña —no excesivamente ágil como se sabe—, la autoridad competente termina tomando una decisión: en 1966, el viejo teatro maldito cerrado desde hace cuarenta y un años se inaugura como sala de conciertos.

Sin embargo, el autor de la reconversión del Real en auditorio, el

arquitecto González-Valcárcel, piensa que las opiniones cambian tanto como los tiempos y sus políticas. Con este argumento, el arquitecto no hace irreversible la adaptación, previendo que el fantasma de la ópera puede reaparecer en cualquier momento bajo las tejas del Real.

Veintidós años después de la reapertura del transmutado Teatro Real, la escéptica y *visionaria* previsión de González-Valcárcel se ha cumplido. Casi al mismo tiempo que el Auditorio Nacional abra sus puertas al público, las cerrará una vez más el Real para quitarse la caja que le construyeron con el fin de que sonara sólo una orquesta, olvidando que las primeras filas de butacas, como en los adoquines y la playa del mayo francés, ocupan el foso donde tenían su lugar los músicos.

J. M.

# UNA MODERNA SALA DE CONCIERTOS

RAMÓN COTELO



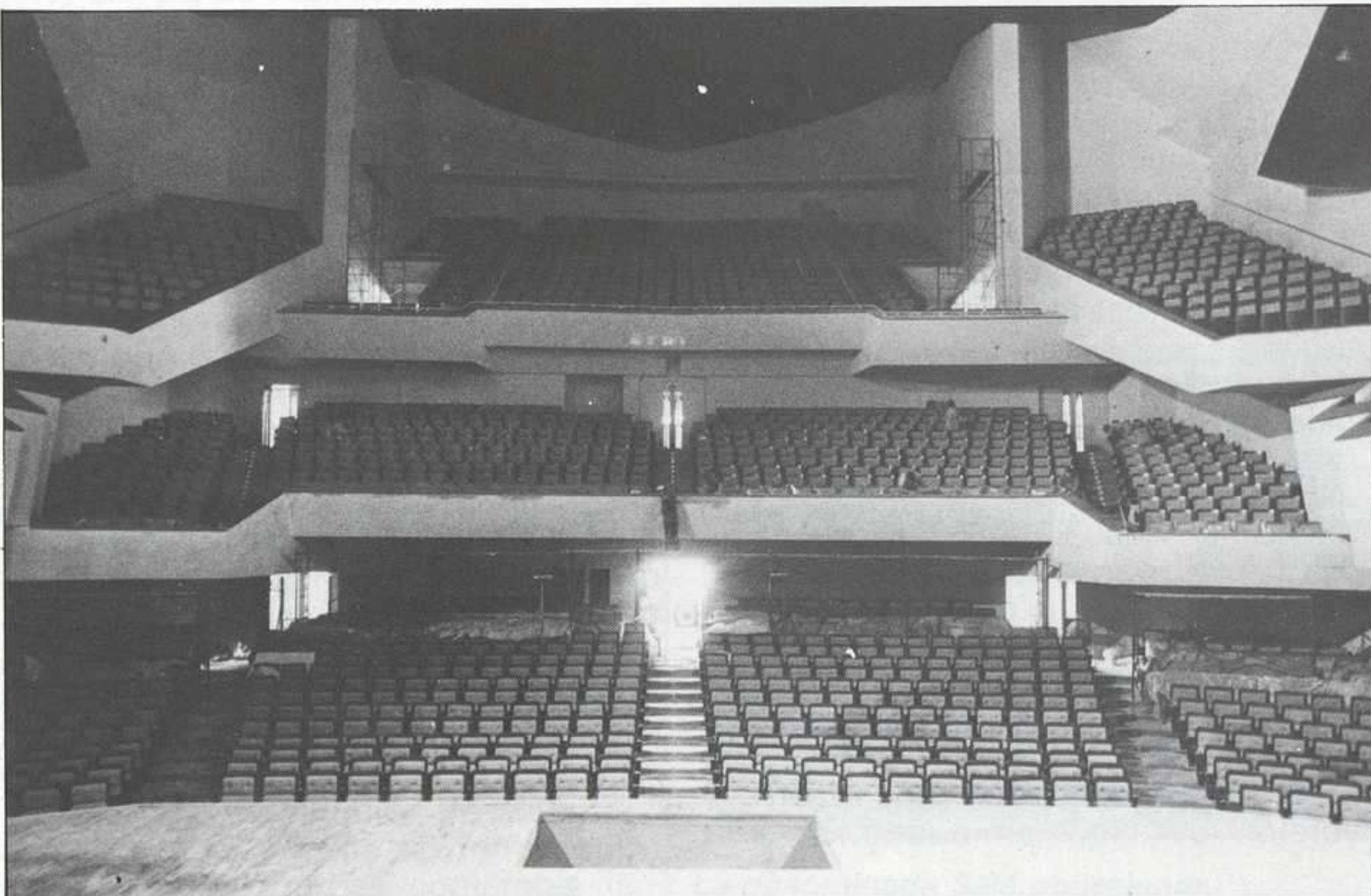
*Se ha tratado de humanizar los espacios exteriores del edificio. El diseñador ha planteado una plaza cerrada (a la izquierda de la foto, fuera de ella) por álamos blancos.*

*Una parte de la luz enviada por las cuatro grandes lámparas se reflejará en el parqué del escenario y regresará tamizada al techo, produciendo grandes y matizados brillos.*

RAMÓN COTELO



RAMÓN COTELO

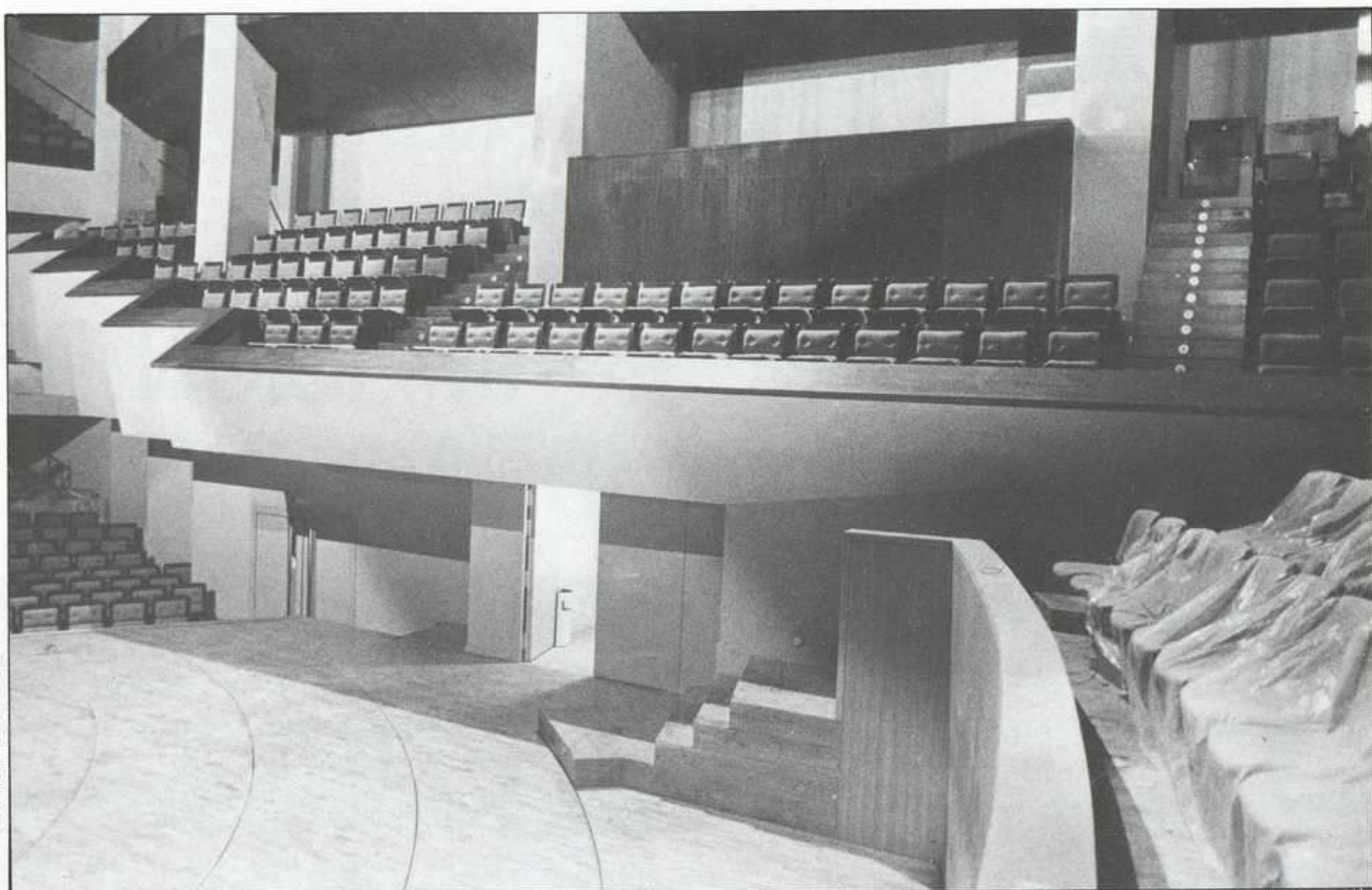


*La Sala grande, vista desde el escenario. Se puede observar la plataforma central para el piano, al lado de la cual hay otros dos ascensores para subir y bajar los propios instrumentos de la orquesta.*



**La situación del palco real es atípica, por razones prácticas y de seguridad. Desde el mismo, y sólo desde él, se puede observar la totalidad de las localidades. Y viceversa, mientras que desde ningún otro punto del patio se puede ver la sala al completo, todos los espectadores pueden observar el palco de honor.**

RAMÓN COTELO



RAMÓN COTELO

**Vista de la llamada Sala polivalente. Aquí ensayará el Coro Nacional, pero también se podrá utilizar para pequeños conciertos o conferencias.**

**El director titular de la ONE y músicos de ésta ensayando en la Sala polivalente.**

RAMÓN COTELO



UNA MODERNA SALA DE CONCIERTOS

# ESCUELA DE FORMACIÓN DE AFINADORES DE LA ONCE

Por Cristina Marinero

Desde hace más de nueve años —cumplirá su décimo aniversario en 1989—, se imparte en el Centro de Recursos Educativos "Antonio Vicente Mosquete" la formación profesional de afinadores de piano. En este centro —grandioso complejo educativo de EGB, BUP y FP— que pertenece a la ONCE estudian afinación once personas, cuatro chicas y siete chicos, de los que seis son alumnos de segundo curso. No todos son invidentes, algunos tienen restos de visión —se les llama amblíopes— que intentan aprovechar al máximo, aunque en esta aula, donde conviven los pianos desguzados con las melodías más sugerentes, lo único que se necesita para atravesar el umbral y estudiar los dos cursos que completan la formación es poseer una buena sensibilidad auditiva. M. Carmen Oliver es la jefe de estudios de Formación Profesional, responsable de la actividad de afinación que desde hace tres años tiene una línea más inclinada hacia arriba. Adalberto Martín es uno de los tres profesores que componen la enseñanza de la afinación.



Uno de los alumnos de la Escuela en su clase de Mecánica.

Con él comparten la enseñanza Silverio Pardo y Jesús Rubio en las áreas de afinación estricta y mecánica, respectivamente. Adalberto Martín nos adentró

en esta profesión musical tan desconocida para muchos.

**CRISTINA MARINERO.**—¿De qué se compone la actividad de afinación que desarrollan ustedes en el centro?

**ADALBERTO MARTÍN.**—En principio, el futuro alumno tiene que tener un oído apropiado, lo que tenemos que verificar a través de unas pruebas previas y un periodo de tres meses en el que los nuevos alumnos responden o no a este requisito. Hay que tener, además, una cierta capacidad manual para la mecánica del piano. Se imparten tres asignaturas: mecánica, afinación y una mixta entre preparación musical y estimulación auditiva. El afinador tiene que oír otros sonidos subsidiarios, al margen de los que componen la música, de los que nos valemos para afinar el instrumento.

**C. M.**—¿Necesitan los alumnos estudios paralelos de FP u otros?

**A. M.**—No, pueden pasar desde cualquier estamento de estudios, siempre que den el mínimo de lo que aquí exigimos. Las edades de nuestros alumnos van desde los dieciséis hasta los cincuenta y siete años y pasan unas pruebas de selección, previa instancia, compuestas de ejercicios de copia de sonidos y habilidad manual. El periodo



Adalberto Martín, profesor de Preparación musical y Estimulación auditiva.

de prueba es el primer trimestre del curso, tiempo suficiente para saber si una persona "pita o no pita".

**C. M.—¿Necesitan tener unos amplios conocimientos musicales?**

A. M.—No, sólo tenemos una alumna que cursa octavo de piano. Los demás tienen conocimientos ligeros o ninguno y nosotros nos encargamos de apor-társelos.

**C. M.—¿Hay más centros en el resto de España, donde se imparte esta enseñanza?**

A. M.—No, éste es el único en toda España. De hecho, hoy por hoy, no es una formación reglada. Hubo un intento en el conservatorio que se dejó y no sé qué habrá pasado. La ONCE la imparte a nivel restringido, sólo para afiliados, porque entendemos que el ciego tiene ciertas limitaciones profesionales y un campo en el que no las tiene está demostrado que es la afinación. En la historia ha habido grandes afinadores ciegos, gente requerida por los mejores pianistas del mundo.

**C. M.—¿Tienen o pueden tener esta capacidad auditiva todas las personas invidentes?**

A. M.—No, que va, que va. Hay gente con condiciones para diversas cosas y la ceguera, en este sentido, ni da ni quita. Se dice que en algunas cuestiones la concentración del ciego puede ser mayor porque necesita más de la memoria, pero yo creo que el que tiene capacidad lo afina viendo, sin ver o si le falta una pierna.

**C. M.—¿Puede explicarnos cómo se desarrollan las tres asignaturas que componen la formación?**

A. M.—La escuela fue fundada por Busquets en 1979. Las asignaturas que impartimos completan lo necesario para llegar a ser un buen profesional de la afinación: Mecánica se compone de dos aspectos distintos, como son la detección de averías y corrección de éstas y fabricación de piezas que no están en el mercado y es necesario reemplazarlas; Afinación estricta se encarga de resolver los vericuetos que pueden surgir, desde cómo se hace un igual, un unísono (para los no entendidos, los sonidos en un piano no tienen ni la misma longitud ni la misma cantidad de cuerdas. Las notas más graves tienen unas características y, según se avanza hacia la derecha, van sumando cuerdas hasta tener tres en los sonidos agudos). Se enseña a poner en la misma tensión físico-sonora a las tres cuerdas, para que el sonido resultante sea bueno; la asignatura de Preparación musical y Estimulación auditiva que imparto pone en contacto con la música a los que no tienen los conocimientos musicales necesarios y practicarlos quienes ya han estudiado, para escuchar lo que habitualmente no se oye, esos sonidos subsidiarios a los que me he referido anteriormente. Ser un buen afinador es una cuestión muy complicada.

**C. M.—¿Los alumnos que acaban los cursos tienen facilidad para trabajar?**

A. M.—La afinación es un trabajo de



Jesús Rubio, profesor de Mecánica, con uno de los alumnos.

los considerados liberales. El alumno tiene dos opciones: hacerse una buena publicidad y buscarse sus clientes, o ponerse en contacto con las casas para hacer lo que se llaman afinaciones comerciales y, de rebote, puede surgirle trabajos aparte. Una persona que se mueva no encuentra el paro en esta profesión.

**C. M.—Ahora, con los progresos técnicos, ¿peligra la profesión?**

A. M.—Se han inventado unas máquinas que, se supone, sirven para afinar, pero pueden servir sólo para ciertas cosas. Nadie habrá visto nunca que un afinador de orquesta lleve una máquina. Hay un intrusismo muy grande (hay gente que afirma que puede afinar un piano en tres cuartos de hora y eso es una barbaridad, una mentira) y hay que exigir profesionalidad. Las máquinas sustituyen el oído del hombre. Oye las vibraciones y, mediante un componente luminoso, te indica cuándo está en su sitio la cuerda que estás tensando. Lo que no sabe la máquina y sí sabe el hombre es que los pianos están sometidos a muchas cosas ajenas a la afinación. Las máquinas leen vibraciones puras, pero hay otros sonidos que la máquina no entiende porque las cuerdas, por muy iguales que sean, siempre difieren un poco. El oído si está bien adiestrado, sí capta esos sonidos.

**C. M.—¿Qué nivel alcanza España en cuanto a afinadores de piano?**

A. M.—En cantidad de afinadores estamos por debajo del resto de Europa, pero ha habido afinadores comparables a cualquiera. El año pasado ha muerto un afinador apedillado Clavero que trabajaba para una firma de pianos

en Madrid que ha sido reclamado por las mejores casas del mundo. Nuestro profesor de afinación pues... yo se lo pongo a cualquiera porque en afinación hay muchos datos objetivos: o está bien hecha o no lo está. Aquí hay y ha habido elementos de mucha calidad, comparables a los mejores de Europa.

(M. Carmen Oliver nos puntualiza sobre cuestiones de su alcance.)

**C. M.—¿Han realizado intercambios con otros países?**

C. O.—Tenemos un alumno estudiando en la Royal National College for the Blind en Inglaterra, con una beca de la Organización, del que estamos recibiendo informes muy favorables. Ahora se estudian otros tipos de intercambios.

**C. M.—¿Qué proyectos tienen para años sucesivos para la formación de afinadores?**

C. O.—Queremos potenciar la posibilidad del deficiente visual hacia el campo del sonido (uso de sintetizadores, más estudios musicales) así como los intercambios. Este año estaremos de nuevo en Expomúsica para informar y orientar al cliente, lo que significa una práctica para el alumno. También se realizarán prácticas de quince días en empresas, como hemos hecho hasta ahora.

(Hasta ahora han sido diez los alumnos titulados por la escuela de afinadores, quienes ya gozan de una buena reputación. Los deseos de todos los que integran el grupo de profesores y directivos es potenciar esta profesión que se adapta a las cualidades de las personas invidentes. Su aspiración es continuar con promociones formadas por buenos profesionales.)

# VI CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "JOSÉ ITURBE"

Entre los días 3 y 9 del pasado mes de septiembre tuvo lugar en Valencia la sexta edición del Concurso Internacional de Piano "José Iturbi", que organiza y patrocina la Diputación Provincial de Valencia, en colaboración con la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, Excmo. Ayuntamiento, Caja de Ahorros y Sociedad Filarmónica de Valencia.

## Concursantes y jurado calificador

A las pruebas de este año, celebradas en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia y en el Palau de la Música, presentaron su inscripción un total de 49 concursantes, procedentes de los siguientes países: Italia (6), Francia (3), España (7), China (3), Bulgaria (1), Reino Unido (8), Israel (1), República Federal de Alemania (1), Portugal (1), Japón (8), Estados Unidos (3), Unión Soviética (2), Corea (1), Camerún (1), Hungría (1), Rumania (1) y Filipinas (1). Los concursantes españoles fueron: Diego M. Cayuelas (Premio Jaén 1984), María Jesús Garzón (alumna del conservatorio madrileño y del Mozarteum salzburgués), Eva María Gigosos (alumna de Manuel Carra), Chang-Rok Moon Cha (Premio Rosa Sabater en Jaén), Francisco de B. Otero (Premio Gregorio Baudot de El Ferrol), Carmen M.<sup>a</sup> Pérez Ossorio (alumna de Jesús A. Rodríguez y Segundo Premio Infanta Cristina) y Adolf Pla i Garrigós

(de la Academia Franz Liszt de Budapest, Premio Ciutat de Manresa y Segundo de Juventudes Musicales en Sevilla).

El nivel de los concursantes extranjeros fue, en términos generales, alto, ya que entre ellos se encontraban ganadores de primeros premios en certámenes internacionales de tanto prestigio como el María Canals, el Marsala, Viotti-Vercelli, Franz Liszt de Luca, Concertino de Praga, Pozzoti, Obretenov, Hatfield, Claude Rahn, Harold Bauer, Cinco Ciudades en Long Island, Gina Bachauer, Alfredo Casella, etc. Y alumnos distinguidos de John Ogdon, Salomón Mikowsky, Pascal Rogé, Tamas Vasary, Vlado Perlemuter, Paul Badura-Skoda, Hans Graf, Aldo Ciccolini, Benedetto Lupo, Andras Schiff, Gerhard Oppitz, Escuela de Música de Munich, Conservatorio de París, Nacional de Bulgaria, Trinity College de Londres, Escuela de Música de Freiburg, Manhattan Música de Nueva York, Mannes y Juilliard, Royal College de Londres, Academia Franz Liszt de Budapest, Universidad

Nacional de Tokio, Escuela de Música de Viena, Santa Cecilia de Roma, Conservatorio de Milán, Escuela Nacional de Música de París, Conservatorio de Boston, etc.

El Jurado Internacional estuvo presidido por el pianista español Joaquín Soriano. Como vocales actuaron: Pierre Colombo (Suiza), Nicole Henriot Schweitzer y Fanny Waterman (Francia), Viktor Merjanov (Unión Soviética), Salomón Mikowski (Estados Unidos), Gordon Stewart (Reino Unido), M.<sup>a</sup> Fernanda Wandschneider (Portugal), Perfecto García Chornet, Mario Monreal, Fernando Puchol y Jesús Angel Rodríguez (España).

## Primera prueba eliminatoria

La primera prueba, que ocupó las dos primeras jornadas del certamen, se desarrolló en el Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros. En esta primera eliminatoria figuraron como obras obligadas un prelude y fuga de **El Clave Bien Temperado** de J.S. Bach (a elegir entre los dos libros), un estudio de Chopin (a elegir entre los **Opus 10 y 25**) y, un estudio de Liszt (seleccionado entre los **Paganini** y los de **Ejecución Trascendental**). La obra de libre elección (con una duración máxima de ocho minutos) fue seleccionada de los catálogos de Busoni, Chopin, Debussy, Ravel, Albéniz, Scriabin, Brahms, Martin, Prokofiev, Granados, Schumann, Rachmaninov, Schubert, Liszt, Gershwin, Copland y Barber.

Participaron en esta prueba: Manuel Schweizer (Francia), Graham Scott (Reino Unido), Emmanuel J. Cruz (Filipinas), Emily White (Estados Unidos), Miyuki Yamaoka (Japón), Edward Zilberkannt (Unión Soviética), Ambrosini Brenno (Italia), Carole Carniel (Fran-



Igor Kamenz obtuvo el Primer Premio.



Los miembros del Jurado al completo.

cia), Chiun-Fan Chang (China), Mariana Dimitrova (Bulgaria), Christopher Dodds (Reino Unido), Eva María Gigosos Pérez (España), Eitan Globerson (Israel), Hsing-Chwen Hsin (China), Adam Septimus Kent (Estados Unidos), Jinho Kim (Corea), Roberto de Leonardi (Italia), Salvador Mebenga Brufau (Camerún), Dalmay Miklos (Hungría), Chang-Rok Moon Cha (España), Eric N'Kaoua (Francia), John Gustav Pawlyk (Reino Unido), Adolf Plá i Garrigós (España), Piers Ricketts (Reino Unido) e Igor Kamenz (República Federal de Alemania).

## Segunda prueba eliminatoria

En esta prueba, además de las obras de libre elección (la segunda lo había de ser entre un repertorio de composiciones de autor español fijado por el jurado) figuraba como novedad la interpretación de una pieza especialmente compuesta para la presente edición del concurso. Esta obra obligada (también lo era la **Fantasia Opus 49** de Chopin) fue "**Plurivoco**", del compositor valenciano Francisco Llácer Pla. La partitura, perfectamente demostrativa de la calidad y del interés de cuanto produce Llácer, obtuvo gran éxito, no sólo entre el público, sino sobre todo por la excelente acogida y (generalmente) buena interpretación de los concursantes. De estos participaron en la segunda eliminatoria los siguientes: Graham Scott, J.E. Cruz, Miyuki Yamaoka, Ambrosini Brenno, Carole Carniel, Mariana Dimitrova, Eitan Globerson, Hsing-Chwen Hsin, Adam Septimus Kent, Jinho Kim, Chang-Rok Moon cha, John Gustav Pawlyk, Piers Ricketts, Igor Kamenz y Edward Zilberkant.

## Prueba final y concierto de clausura

Las bases del concurso determinaban que la prueba final consistiría en la interpretación de un concierto con or-

questa (a elegir entre Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel y Liszt) para el que el concursante contaría con la Orquesta Municipal de Valencia.

Cuatro concursantes quedaron para esta emocionante final, que tuvo lugar en la Sala "A" del Palau la noche del 9 de septiembre. Con la OMV y la dirección de su titular, Manuel Galduf, fueron interpretadas las obras siguientes: **Concierto núm. 1**, de Liszt (por Ambrosini Brenno), **Concierto núm. 4**, de Beethoven (por Igor Kamenz), **Concierto núm. 1**, de Chopin (por Mariana Dimitrova) y **Concierto núm. 1**, de Liszt (por J. E. M.<sup>a</sup> Villanueva Cruz).

Favorito del público fue el italiano Ambrosini Brenno, joven de 21 años alumno de M.<sup>a</sup> Italia Filippini Biagi de Roberto Cappello (en el Liceo "Marco Foscarini" de Venecia) y de Garhard Oppitz (en la Escuela de Música de Munich). Pero el jurado consideró superiores los méritos del ruso (nacionalizado alemán) Igor Kamenz, de 23 años, alumno de U. Margulis en Friburgo y con un impresionante historial de premios (en Maryland, Bolzano, Monza, Morcone, Zaragoza y París). Es posible que en la actuación final de Kamenz influyeran de manera negativa

los nervios y la tensión acumulada, ya que su interpretación beethoveniana fue, en conjunto, inferior a las de sus contrincantes.

La decisión del jurado de otorgar a Kamenz el primer premio (con un honorífico segundo para Brenno) fue protestada por el público, gesto por cierto no infrecuente en este tipo de actos (al menos, en el extranjero). El tercer premio correspondió a la búlgara Mariana Dimitrova, de 24 años, alumna del Conservatorio Nacional de Bulgaria y con importantes galardones conseguidos en Checoslovaquia, Italia y Bulgaria. El cuarto premio fue adjudicado al filipino, de 22 años, Jovianney Emmanuel M.<sup>a</sup> Villanueva Cruz, alumno de Salomón Mikowsky en la Escuela de Manhattan.

Este concierto final fue grabado por TVE y ha sido emitido en el programa dominical "Concierto", los días 9 y 16 del pasado mes de octubre.

Como conclusión cabe resaltar el afianzamiento del Premio Iturbi, gracias a la calidad de sus participantes y a la categoría de sus jurados, a la vez que se consolida y perfecciona su organización. Hasta 1990, en que tendrá lugar la séptima edición de este concurso.

**Ambrosini Brenno (arriba), Jovianney Emmanuel Cruz (abajo, izquierda) y Mariana Dimitrova, Segundo, Tercer y Cuarto Premios, respectivamente.**



# HANS KNAPPERTSBUSCH

## En el centenario de su nacimiento



**Por Gabriele E. Meyer.  
Versión española y notas:  
Angel-F. Mayo**

RITMO, y concretamente Angel-F. Mayo, se ha ocupado en repetidas ocasiones de la figura de Hans Knappertsbusch.

El lector podrá recordar trabajos sobre el personaje (incluyendo discografía, que ahora, en el presente trabajo, queda actualizada) en octubre del 75; algo más tarde sobre Bruckner; en marzo de 1979 un estudio sobre su "Anillo", etc. Recientemente Mayo

ha escrito también sobre el director alemán en la revista *Scherzo*.

Llegan, por consiguiente, los ensayos con que a continuación se podrá encontrar el lector sólidamente avalados. Particular interés tiene, por inédito en idioma castellano, el trabajo de Gabriele E. Meyer.

El 5 de abril de 1923 Hans Knappertsbusch ocupó por primera vez el atril de director de la Filarmónica de Munich, que aún se llamaba entonces Orquesta de la Unión de Conciertos. Quizá fue éste un amor a primera vista, pues aquel concierto constituyó el comienzo de una colaboración del nuevo director de la Ópera —comprometido con Munich apenas un año antes— con la Filarmónica que se extendió durante más de cuarenta años hasta la muerte de Knappertsbusch en octubre de 1965.

El talento de director de Hans Knappertsbusch, nacido el 12 de marzo de 1888 en Elberfeld, hijo de un fabricante de licores tradicional, se puso de manifiesto muy pronto. Así, a los doce años dirigió ya una orquesta infantil, obviamente la del colegio. No obstante, los padres, que al principio acogieron con benevolencia estos intentos, planeaban para el muchacho una carrera acorde con la posición social de la familia; pero nada pudo desanimar a su hijo. En la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bonn se matriculó en Música y también asistió a seminarios filosóficos. Recibió su formación musical práctica en el Conservatorio de Colonia y asistió a las clases de Piano impartidas por Lazzaro Uzielli (1861-1943), pianista italiano discípulo de Clara Schumann, y a las de Dirección dadas por Fritz Steinbach (1855-1916), director de los conciertos Gürzenich. Es posible que ya en estas últimas Knappertsbusch se mostrara imprturbable en sus convicciones, con la consecuencia de que Steinbach, reconocido intérprete de Brahms y unido también al compositor con lazos de amistad, despachó antes de tiempo al joven por ser su alumno más inepto<sup>1</sup>. Pero éste no se desalentó. Lustros después Knapperts-

busch contestó así a la pregunta de un crítico curioso sobre cómo hacía él las cosas: "Las hago exactamente igual que Steinbach; pero, por favor, no lo divulgue". Respecto a sus versiones brahmsianas, el "Kna", como llegó a ser llamado con cariño por sus "fans", parece haber sacado algún provecho de aquellos estudios, pero sólo más tarde.

Su tesis **Sobre la naturaleza de Kundry en el Parsifal de Wagner** fue resultado de su intenso análisis de las obras de Richard Wagner. El trabajo fue admitido. (Perdido el original, lamentablemente tampoco existe copia; la opinión de Knappertsbusch —quien nunca volvió a escribir sobre estas cuestiones— acerca de una de las criaturas capitales de Wagner hubiera sido a buen seguro muy interesante). Pero era demasiado tarde para el examen de doctorado, pues el aspirante a doctor había tomado posesión de sus primeros puestos en Mühleim del Ruhr y en Bochum. Por esa misma época, en las vacaciones de 1909, 1911 y 1912, fue en Bayreuth asistente musical de Siegfried Wagner y de Hans Richter, éste último su único gran modelo directorial. Después, de 1913 a 1918, Knappertsbusch trabajó en su ciudad natal como director de ópera y también asumió dos veces la dirección musical de los Festivales Wagner de Holanda. Tras un breve "intermezzo" en Leipzig fue llamado al Friedrich-Theater de Dresde: así llegó a ser el director general de Música alemán más joven en ese momento. Finalmente, en 1922 siguió la llamada a Munich, adonde le había precedido el rumor de ser un especialista en Wagner.

El 2 de mayo dirigió su primer concierto en el Odeón, y pocos días después, en el Teatro Nacional, **La flauta mágica** y **La Walkyria**. Este hombre, gigantesco y de aire casi impasible, debió de caer de pie, pues ya el 11 de mayo la Dirección general de los Teatros del Estado de Baviera dio a conocer públicamente el compromiso "del director general de Música Hans Knappertsbusch como primer maestro de capilla y director de Ópera de los Teatros del Estado de Baviera" (Gaceta de Baviera). El nuevo jefe inició su trabajo cinco meses después. "Había llegado un comandante con mando en plaza, no un músico ambulante, no un derviche, tampoco una naturaleza transigente a la manera de Bruno Walter" (Karl Schumann en una emisión de la Radio de Baviera dedicada al centenario de "Kna"). El público de Munich, que había recibido a Knappertsbusch con aplausos entusiastas, puso las máximas esperanzas en el trabajo del nuevo director.

## II

En el programa de aquella primera velada con la Filarmónica figuraron obras de Johannes Brahms<sup>2</sup>: el **Doble**



KULTUR CHRONIK

**concierto** (con los solistas Adolf Busch y Paul Grümmer<sup>3</sup>, el **Concierto para violín** (con Adolf Busch) y la **Tercera Sinfonía**. Las Münchner Neuesten Nachrichten (Últimas noticias de Munich) estaban llenas de alabanzas: "Una velada Brahms con la Orquesta de la Unión de Conciertos bajo la dirección de Hans Knappertsbusch ofreció una reproducción de la **Tercera Sinfonía** (por la que el director parece tener un amor especial) rica en intensidad y en tensión del sentimiento, y una ejecución del **Concierto de violín** por Adolf Busch violinística y musicalmente rayana en lo ideal" (MNN de 7 de abril de 1923). Dos días antes el mismo diario había traído la reproducción de una crítica vienesa sobre el concierto de presentación de Knappertsbusch allí (con la **Heroica** de Beethoven y la **Tercera** de Brahms): "...nada de grandes gestos, nada de un intranquilo y amplio agitar de batuta... pequeños movimientos de la cabeza, de las manos, de los dedos... Knappertsbusch: ¡tómese en Viena nota de este nombre!" (J. Korngold, Neue Freie Presse).

Ya estos dos tempranos comentarios describen las cualidades específicas de la personalidad musical de Hans Knappertsbusch. Para la intensidad y la fuerza del sentimiento bastaban pequeños gestos, movimientos que en el curso de los años redujo a las más concisas indicaciones, comparables con el estilo de dirigir de Richard Strauss. A menudo era un enigma cómo las orquestas podían seguir su batuta incluso en un compás tampoco subdividido en los pasajes rítmicos más complicados.

Así, su colega Erich Kleiber dijo de él una vez: "Knappertsbusch es el único director que puede obtener de una centuria orquestal un 'crescendo' hasta un rebotante 'fortissimo' con la mera elevación del gemelo izquierdo de su camisa".

El "Kna" no era un director exhibicionista, y el aplauso pronto se convirtió para él en un horror. Cada una de sus interpretaciones llevaba el signo de lo inconfundible, de lo absolutamente único. Knappertsbusch confiaba en la inspiración, prefería el hacer música espontánea e intuitivamente (amaba el "pathos" dramático) al resultado perfeccionista de un trabajo de ensayos exhaustivos; los ensayos le parecían ejercicios estériles para el concierto. No por casualidad hay sólo pocas grabaciones discográficas suyas; por lo demás, la mayoría de ellas son sólo eso, grabaciones. El "Kna" necesitaba el hecho real, el soplo de la improvisación en un concierto, incluso el público...; la atmósfera del estudio le era francamente odiosa. Naturalmente no podía faltar que su subjetiva manera de hacer música, con todo su respeto a la obra, no encontrara sólo aceptación. Una parte de la prensa de entonces lo rechazaba decididamente. Pero las relaciones de Knappertsbusch con los comentarios críticos de sus interpretaciones tampoco estaban enteramente libres de emociones. La severa crítica por Oscar von Pander de una ejecución de la **Novena** de Beethoven el 28 de enero de 1929, en el Odeón, provocó el "proceso de los críticos", que se extendió a lo largo de meses e hizo que las absolutamente disociadas relaciones de Knappertsbusch con el gremio de los plumíferos fueran llamadas sin tapujos por su nombre: "Como artista el señor Knappertsbusch es también frente a los críticos poco menos que insensible, y ya en sus años jóvenes ha acudido a medios muy drásticos. Así, como director en Dessau, donde echó a patadas a un crítico y lo calificó de asno" (Münchener Telegramm-Zeitung de 30 de enero de 1930).

## III

Naturalmente, Hans Knappertsbusch dominaba el conjunto del repertorio operístico. Pero pese a aquella o a esta preferencia su dios lar fue siempre Richard Wagner. Con los programas de concierto sucedía lo mismo: dirigió muchas veces a Beethoven, Brahms, Bruckner, también a Mozart, Schubert, Tchaikovsky y Richard Strauss, para volver una y otra vez sobre ellos, sobre todo en sus últimos años. Sin embargo, al comienzo de su carrera múniquesa Knappertsbusch fue un adalid de los modernos, incluso aun cuando en definitiva no podía desarrollar una relación adecuada con ellos. Así trajo a discusión en el Odeón la **Partita** de Alfredo Casella (14-11-27), el **Concierto para orquesta, Op. 38** de Paul Hindemith

(28-11-27), **La consagración de la primavera** de Igor Stravinsky (5-12-27), **Pacific 231** de Arthur Honneger (26-11-28) y la **Primera Suite** de Béla Bartók (17-11-30); en el Teatro Nacional presentó los estrenos mundiales de **Don Gil de las calzas verdes**, de Walter Braunfels (15-11-24), **El vestido del cielo**, de Ernesto Wolf-Ferrari (21-4-27), **Samuel Pepys**, de Albert Coates (21-12-29), **La voz amada**, de Jaromir Weinberger (28-2-31), **El corazón**, de Hans Pfitzner (12-11-31), y el estreno en Munich de **François Villon**, de Albert Noelte (24-11-25), así como las novedades de **La ciudad muerta**, de Erich Wolfgang Korngold (9-12-22), y **Julio César**, de Händel (28-11-23), obra esta última entonces prácticamente desconocida. En verdad, Verdi y Puccini no

eran muy del agrado del director operístico, pero aun así dirigió los estrenos en Munich de **Macbeth** (22-12-34), de **Turandot** (11-11-27) y de **La fanciulla del West** (3-3-34).

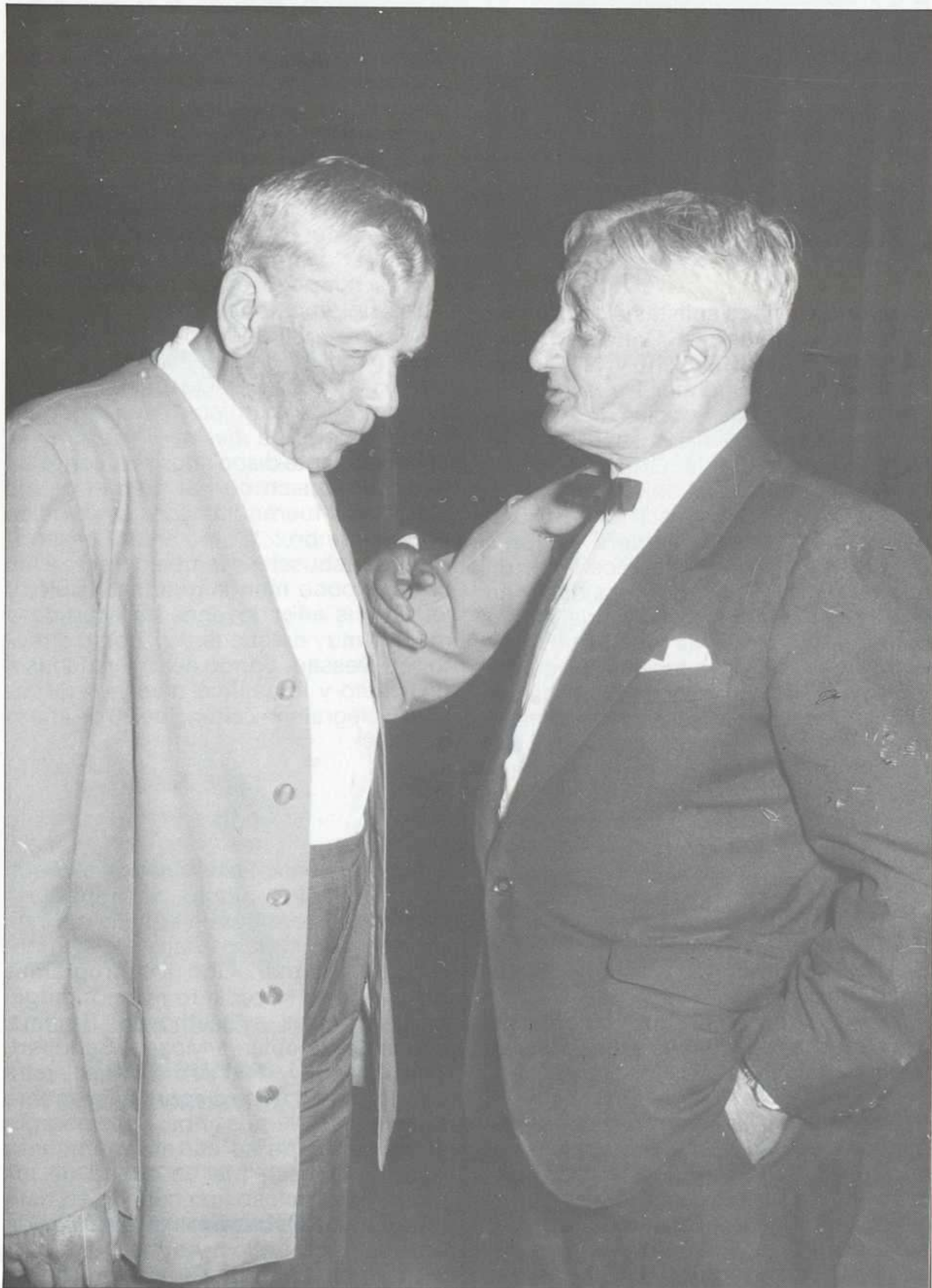
Pero incuestionablemente el "Kna" pertenecía por naturaleza al clasicismo vienés y a la música del siglo diecinueve. Paulatinamente se cerró a los compositores contemporáneos, a los "seguidores de Hindemith", a los que encontraba "para vomitar". La relación algo trastornada de "Kna" con lo moderno la refleja también una anécdota del año 1948. Un día Hans Rosbaud, primer director general de Música de la Filarmónica de Munich después de la Segunda Guerra Mundial y decidido promotor de la "Nueva Música", asistió a un concierto de su orquesta

dirigido por Hans Knappertsbusch. Con una partitura bajo el brazo Rosbaud fue en busca de su colega durante el descanso y le preguntó: "¿Quiere decirme qué opina usted de esta partitura?". El "Kna" lanzó una breve mirada a la tapa, leyó el nombre del compositor, Karl Amadeus Hartmann, y refunfuñó de mal humor: "Brrr, es que dirige usted también cada mierda...". Mucho después el crítico musical Walter Panofsky se deshizo en elogios acerca de **Die Bernauerin**<sup>4</sup>, de Orff. De inmediato vino la lacónica observación: "Para mí hay sólo música-sustancia. ¡Si bajo esto entiende usted otra cosa, no es culpa mía!". En la misma medida se mostraba desinteresado también por la música de Bach, Händel o Gluck. De manera significativa amaba de Bach realmente sólo la **Pasión según San Mateo**, que dirigió con la Unión de Canto Docente muchos años cada Viernes Santo según una práctica introducida por Bruno Walter<sup>5</sup>. Por desgracia no existe grabación discográfica oficial.

#### IV

Poco se sabe de las actividades concertísticas de Knappertsbusch con la Filarmónica de Munich antes de la larga pausa impuesta a partir de 1935. Sólo se sabe que el invierno de 1931-1932 gobernó la **Octava** de Bruckner en la primera ejecución cíclica de todas las sinfonías del compositor austriaco incluidas la "**Cero**" y la **Sinfonía en Fa menor** (organizada por la Comunidad Teatral de Munich a iniciativa del crítico musical Paul Ehler), así como el concierto de clausura en el "Homenaje a Siegmund von Hausegger con motivo de su 60º aniversario", en el que dirigió el poema sinfónico **Wieland el Herrero**, compuesto en 1903, y la **Sinfonía de la Naturaleza** para gran orquesta y coro final (del año 1911). "La ejecución de ambas obras de Hausegger por Hans Knappertsbusch, la Filarmónica de Munich y la Unión de Canto Docente fue una memorable clausura de este homenaje de cuatro días..." (O.v. Pander, MNN de 28-10-1932).

Las circunstancias de aquellos años se hicieron ahora más difíciles. ¡Había que estar disponible para otros conciertos! Una información muy típica sobre un concierto festivo de las SS en Munich el 5 de diciembre de 1933 (a buen seguro la única aparición de "Kna" en esta clase de conciertos) celebraba al director como al "músico alemán": "Hans Knappertsbusch atraviesa el escenario. La esbelta figura se yergue elevada. La imagen de un músico alemán. Levanta despacio la batuta. Suaves y solemnes flotan los sonidos en el espacio, la música de Wagner subyuga a los hombres con su hechizo. Con movimientos tranquilos, seguros, el director domina la difícil obra (la Obertura de **Tannhäuser**) y lleva a la orquesta al más completo despliegue de su sobresaliente capaci-



"Kna" con el conde Gilbert Graving, nieto de Liszt, durante un ensayo en Bayreuth.



dad... Director, orquesta y música se funden en una unidad inseparable. Puede tocar así sólo quien es artista con toda el alma. Con callada emoción los hombres escuchan y su rostro se transfigura... Un corto descanso, después la Filarmónica de Munich toca la **Eroika** (sic)... De nuevo la multitud se sume en recogimiento. Cuando tras lo antecedente no podía creerse que aún sería posible una elevación, la obra de Beethoven, tocada por esta orquesta y bajo la dirección de este director, la trae..."

Este director de libro pareció al principio simpatizar en algún respecto con la ideología nacionalista, especialmente cuando se trataba de su dios Richard Wagner. Así, por desdicha se dejó arrastrar a la tristemente célebre **Protesta de la ciudad Richard Wagner-Munich** (véase cuadro núm. 1, al final del artículo) contra una conferencia conmemorativa que Thomas Mann había pronunciado el 10 de febrero de 1933 en el Aula Magna de la Universidad de Munich, en recuerdo del 50º aniversario de la muerte del compositor. El "cerril linchamiento" (Thomas Mann), en el que la cosa ya no iba con Wagner, fue firmado con rara unanimidad y con una sola excepción (el pintor Hans Purrmann) por todos los miembros de la Academia, entre otros también por Hans Pfitzner, Richard Strauss y Siegmund von Hausegger: "Después de haber tomado firme consistencia la recuperación nacional de Alemania, no puede sentirse ya como una aberración que nos dirijamos a la opinión pública para proteger de la difamación la memoria del gran maestro alemán Richard Wagner. Nosotros sentimos a Wagner como la expresión músico-dramática de la más honda sensibilidad alemana, que no queremos dejar que sea ofendida por un "esnobismo" esteticista, como ocurre con tan arrogante presunción en las palabras conmemorativas del señor Thomas Mann..."<sup>6</sup>.

Por otra parte, Knappertsbusch no se había dejado enmendar la plana jamás. En la misma medida eran significativas la impulsividad y la firmeza de "Kna" en el trato con la música y la palabra. La situación se agravó. Ciertamente, a finales del año 1934 fue desmentido el rumor de que entraba en consideración un nuevo desempeño del puesto de director de la Ópera, y a pesar de las tensiones aumentadas en el ínterin le fue expresada a Knappertsbusch esta confianza: "El Ministerio de Estado bávaro insiste en que la declaración de que el director general de Música profesor Hans Knappertsbusch disfruta de la confianza del Ministerio, para la dirección artística de la Ópera del Estado"; pero esto fue válido por poco tiempo. En octubre de 1935, los pardos jueces del arte ya estaban hartos de las francas manifestaciones del jefe de la Ópera. Su decidido rechazo del régimen nacional-socialista, su valerosa intercesión en favor de muchos artistas judíos beneméritos y su actitud sin

compromisos frente al "Gauleiter" de Munich llevaron finalmente a su "reducción al silencio", que significaba la destitución y la prohibición de dirigir en Munich. Pocos días antes ya se había despedido "Kna" del público, que lo aclamaba apasionadamente después de un concierto en el Odeón, con estas palabras: "No sé lo que ocurrirá definitivamente; pero tanto si me quedo como si tengo que irme..., mi corazón permanecerá en Munich".

Una escueta nota en la prensa en febrero del año siguiente hubo de bastarles a los muniqueses: "El Estatúder de Baviera ha jubilado al director general de Música de los Teatros del Estado de Baviera, profesor Hans Knappertsbusch, y le ha expresado las gracias por los fieles servicios prestados al Reich".

El caso Knappertsbusch parecía resuelto. Pero, evidentemente, los gobernantes seguían temiendo a un "Kna" que no apareciera ya ante el público; tampoco era ahora deseable su permanencia en la capital del movimiento: Knappertsbusch se fue a Viena... Mas cómo dependía él de Munich lo demuestra el hecho de que, a pesar de las más tentadoras ofertas, no se comprometió con otra casa.

No obstante, en la primavera de 1944 —la sede de la filarmónica de Munich estaba aún en la "Tonhalle" de la calle de los Turcos— el departamento de Cultura y el director general de Música de la Filarmónica, que en aquel tiempo era Oswald Kabasta, planearon "en el marco del Verano Musical Múniques de 1944 una serie de grandes conciertos sinfónicos con destacados directores invitados". Pensaron en Hans Knappertsbusch, en su exilio de Viena, quien ahora al igual que antes aparecía en Alemania (entre otros conciertos en Berlín), seguramente como una demostración de que todo no iba tan mal. También como siempre, tras obtener a toda prisa una declaración de que no había objeciones, fue enviada a Viena una invitación con el ruego de "dirigir como invitado uno o dos conciertos en este ciclo". Con rebuscadas palabras de cortesía declinó "Kna" la invitación con el argumento, seguramente puesto sólo como pretexto, de que él ofendería profundamente a su vieja Orquesta del Estado de Baviera si, tras una tan larga ausencia profesional de su patria adoptiva, Munich, reaparecía la primera vez con otra orquesta. Aunque el Estatúder aseguró a toda prisa que, dada la actual organización de la actividad concertística de la Academia Musical, apenas sería posible un concierto con la Orquesta del Estado de Baviera en una fecha próxima, Knappertsbusch volvió a declinar la invitación al tiempo que, de manera aún más cortés, pero también casi irónica, alegaba compromisos inaplazables ("actuaciones invitadas con la Filarmónica de Berlín en el extranjero y la cura anual en Suiza") y daba esperanzas para algún momento posterior (!)...



RUDOLF BETZ

## V

Inmediatamente después del hundimiento del tercer Reich regresó "Kna" para ocuparse de la primera organización del Teatro del Estado de Baviera (la Orquesta del Estado tampoco había dejado de hacer todo lo posible para "recibir siquiera por libre" a su director General de Música, tan vergonzosamente enviado al destierro). El viernes 17 de agosto de 1945 a las cinco de la tarde se llegó al fin al caso: después de algunas frases de introducción del ministro de Cultura, Dr. Hipp, y del intendente general de los Teatros del Estado, Dr. Bauckner, Hans Knappertsbusch dio la entrada para la obertura **Mar en calma y viaje feliz**, de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Y sólo pocos días después, el 21 de agosto, la Filarmónica de Munich pudo saludar también a su director tan echado a faltar. En el Teatro del Príncipe Regente dirigió un concierto "en honor de los perseguidos políticos del nacionalsocialismo". Después, por motivos nunca aclarados, pareció volver a salirle el destino al encuentro. ¡A finales del otoño del mismo año recibió Knappertsbusch una prohibición de dirigir "de por vida" a causa de supuestas manifestaciones antisemitas, y esta vez de los americanos! "Kna" no se defendió, no emprendió nada para su rehabilitación. Su de suyo huraño carácter se fortaleció con esto. Recluido en una vivienda provisional —quería trabajar decididamente en Munich y no en Viena— se concentró en sus partituras y aguardó, decepcionado y amargado, "las excusas por el lamentable equívoco".

Sólo por la Pascua de 1947, después de algunos conciertos en Bamberg y en Berlín, Knappertsbusch —ya casi sexagenario— reapareció ante el público de Munich. En el programa del concierto de la Filarmónica, conmemorativo de los cincuenta años de la muerte de Johannes Brahms, figuraban la **Segun-**

da y la **Tercera** sinfonías de éste: su extremadamente amada **Tercera**, que ya había dirigido en 1923 en su concierto de presentación con la Filarmónica. Este concierto Brahms fue el auténtico recomienzo de la relación entre "Kna" y la Orquesta. Fue recibido atronadoramente. (El primer reencuentro de 21 de agosto de 1945 tuvo lugar en condiciones no comparables). el *Süddeutsche Zeitung* habló de una ocasión de carácter sensacional: "En los tres días de Pascua, por invitación del director general de Música Rosbaud, Hans Knappertsbusch dirigió el concierto conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Johannes Brahms. La ocasión tuvo un carácter sensacional. El hombre que antes del desastre dirigió durante muchos años los destinos de la Ópera del Estado de Munich y se presentaba de nuevo, tras larga pausa, al nutrido número de sus admiradores ha permanecido aquí no olvidado y es siempre un invitado bien visto. Esto lo demostró la atronadora recepción al aparecer en el atril y el no menor atronador aplauso que le agradeció sus interpretaciones de las **Sinfonías** de Brahms. Está fuera de toda discusión que Knappertsbusch es un director de gran talla. Muy escueto en su característico "marcar el compás", dibuja en el aire con unos pocos pero sugestivos signos lo que quiere expresar (entre todos los directores vivos es el que con su manera de dirigir recuerda más a Artur Nikisch). Y todo viene de la orquesta precisamente como él quiere obtenerlo. La Filarmónica forma un cuerpo sonoro tan ejercitado y disciplinado, que sin más sabe adaptarse a su infrecuente forma de dirigir. En la ejecución de las **Sinfonías en Fa mayor** y en **Re mayor** de Brahms, Knappertsbusch construye primariamente desde el sonido, por lo demás también en esto emparentado con Nikisch. Se hace mú-

sica magníficamente, plenos de cálida belleza sonora, infinitamente ricos en la matización de la dinámica, con delicados "pianísimos", "crescendos" finamente graduados y "fortes" noblemente aterciopelados. Quizá es esta orgía del sonido la que hace a este Brahms a menudo tan poco brahmsiano, casi wagneriano; quizá son también el compás en conjunto muy dilatado y la conducción de los "tempi" con mucho rubato. En todo caso: la viril rudeza, la contención sentimental del maestro alemán del Norte no pudo llegar quizá a expresarse totalmente en el sentido querido por el creador de estas **Sinfonías**" (H. Pringsheim, SZ de 9-4-1947).

## VI

Knappertsbusch actuó ahora más frecuentemente con la Filarmónica de Munich, que entonces estaba dirigida por el sucesor de Kabasta, Hans Rosbaud. Las máximas de éste para la estabilización artística de la orquesta decían: ejecuciones de máximo rango de la literatura sinfónica tradicional, atención a los clásicos descuidados por razón de las circunstancias y confrontación con la vanguardia, para lo cual el exégeta de la "Nueva Música" advertía en la programación sobre la estrecha relación "del valiosísimo tesoro de nuestros clásicos y románticos con interesantes y sugestivas piezas de compositores de nuestros días". Los programas de Knappertsbusch no se ajustaban a estas sugerencias en modo alguno, pero en algunos aspectos se asociaban en verdad con las intenciones de Rosbaud. Para el público de Munich, posiblemente lo más fascinante era lo antinómico de la manera de hacer música de ambas personalidades directoriales. Knappertsbusch no era ni por asomo un director analítico. Para él

un concierto no significaba en manera alguna musicología con otros medios. Mas con toda probabilidad, en el instante del concierto, la sugestiva y orgánica forma de hacer música del "Kna" se manifestaba mejor que el estilo musical de Rosbaud, ocasionalmente profesoral y académico.

Desde la partida de Rosbaud hasta la llegada de Fritz Rieger al frente de la filarmónica. en octubre de 1949, Knappertsbusch la dirigió aún más frecuentemente: entre otras obras, programó las **Sinfonías núms. 3, 4, 5 y 7** de Beethoven, la **Obertura "Egmont"** y el **Concierto para violín** (con Wolfgang Schneiderhan como solista); de Brahms, la **Tercera y Cuarta Sinfonías** y las **Variaciones sobre un tema de Haydn**; de Tchaikovsky, la **Sinfonía núm. 5** y la **Suite de Cascanueces**; de Dvorak, la **Sinfonía "del Nuevo Mundo"**; y de Bruckner, la **Tercera** y la **Octava**.

En este tiempo Knappertsbusch recibió también una invitación de Bayreuth. Viajó allí con la Filarmónica de Munich, la cual, al igual que él, se puso a disposición sin percibir honorarios<sup>7</sup>. Por supuesto, no se trataba de dirigir una ópera en la ciudad de Richard Wagner—este máximo anhelo de "Kna" se alcanzó con **Parsifal** en julio de 1951, en la reapertura del Festival—, sino de dirigir el concierto conmemorativo del 136º aniversario del maestro venerado y el 77º de la colocación de la piedra fundacional del Festspielhaus. Así, el 22 de mayo de 1949 fue aclamado por primera vez (!) en su vida en el atril del Teatro Wagner, recién restaurado. "Fueron tocados, además de **La Consagración de la casa**, de Beethoven, fragmentos orquestales de obras de Wagner—de **El ocaso de los dioses**, **Tristán** y **Los maestros cantores**—, que Knappertsbusch dispuso con los finales originales, no en la versión de concierto, para hacer justicia así al estilo de la casa. En presencia de la familia Wagner, esta hora solemne fue acogida con honda emoción por todos los invitados al acto" (*Die Abendzeitung* de 23-1-1949). Esta actuación de la Filarmónica de Munich fue la primera actuación concertística en el Festspielhaus de Bayreuth después de la guerra<sup>8</sup>.

También después del nombramiento de Fritz Rieger como nuevo jefe de la orquesta "Kna" siguió dirigiéndose a "sus" filarmónicos—si bien con menor frecuencia— con regularidad y al menos una vez al año, casi siempre en enero, el día de "Reyes Magos". En los años cincuenta incluso dirigió—él, tan poco amigo de viajar— dos turnés por Suiza. En el programa del primer viaje (abril de 1951), con actuaciones en Berna, Basilea, Ginebra y Zurich, figuraron la **Tercera** de Brahms y la **Heroica** de Beethoven. En los bultos de partituras del segundo viaje (octubre de 1956), a Basilea, Ascona y Zurich, se encontraban la **Octava** de Beethoven, el **Concierto para violonchelo** de Boccherini (que interpretó Fritz Kiskalt)<sup>9</sup> y la **Segunda** de Brahms. Su arte fue



Con Wieland y Wolfgang Wagner, antes del concierto del 22 de mayo de 1949.

acogido allí, como siempre, con aclamaciones.

Con la Filarmónica de Munich Knappertsbusch interpretó preferentemente las **Sinfonías núms. 3 y 8** de Beethoven, la **Sinfonía en Do mayor** (la "Grande") de Schubert, la **Segunda y Tercera** de Brahms y el "misterio" de Bruckner, la **Octava**. Significativamente existen en discos ("privados") sólo la **Heroica**, la **Sinfonía en Do mayor** de Schubert, la **Segunda** de Brahms (todas tomadas "en vivo"), así como las grabaciones de estudio (1962/1963) hechas en la Schornstrasse de la **Octava Sinfonía** de Bruckner (reeditada recientemente en Japón en CD) y de oberturas, preludios y el **Idilio de Sigfrido** de Wagner<sup>10</sup>. Todas las demás piezas programadas lo fueron sólo una o dos veces. Falta totalmente en esta relación un mundo favorito de "Kna": el vals vienés. Precisamente parece haber sentido gran inclinación por el vals **Badner Madln**, de Karel Komzak (¡incluso es posible que de hecho dirigiera esta obra una vez con la Filarmónica, esto es, el 21 de agosto de 1945!)<sup>11</sup>.

Como se ve, a Knappertsbusch le importaba siempre el carácter de una obra, la fascinación íntima que ésta ejercía sobre él. Había de ser "Música-Substancia", naturalmente en sentido romántico. Con los modernos objetivistas no tenía gran cosa que ver, sobre todo en sus últimos años.

Como intérprete de Brahms era Knappertsbusch ejemplar, porque conocía las leyes de la estructura: ni una sola nota carecía de peso, de importancia. Dirigía Brahms aún con el soplo de lo auténtico. Su único gran modelo directorial, Hans Richter, había dirigido los estrenos de las **Sinfonías Segunda** (en 1877) y **Tercera** (seis años después): a esta última Richter la llamaba la **Heroica** de Brahms. Y además el joven Knappertsbusch había "estudiado" con el amigo personal de Brahms, Fritz Steinbach, antes de que éste lo despidiera. Sin duda alguna "Kna", junto con su disposición original, había hecho suyo lo esencial. ¡La experiencia permanece inolvidable para todos aquellos que le escucharon dirigir estas **Sinfonías!**

## VII

En la historia de la Filarmónica de Munich, fundada como orquesta Kaim y llamada también a menudo "orquesta Bruckner" (a partir de la primera y triunfal ejecución de la **Quinta** en Viena en octubre de 1897, dirigida por Ferdinand Löwe), también han hecho época las interpretaciones brucknerianas de Knappertsbusch, aunque él prefirió a lo largo de toda su vida las primeras ediciones, las llamadas "versiones de concierto" revisadas por Franz Schalk y el citado Löwe. Testarudamente ignoró la cambiante manera de ver el estilo compositivo bruckneriano, iniciada al comienzo de los años treinta en estrecha relación con las ediciones originales.

Esto es tanto más sorprendente porque precisamente en Munich, la patria adoptiva de "Kna", Siegmund von Hausegger presentó por primera vez al público, como remate y punto culminante de la primera ejecución cíclica de todas las **Sinfonías** de Bruckner con la Filarmónica, una versión original, la de la **Novena**, y después de haber hecho tocar en la primera parte del mismo concierto la habitual revisión de Löwe (esto sucedió el día 2 de abril de 1932). Por el contrario, a Knappertsbusch las versiones originales no le parecían, a su entender, suficientemente musicales. Accesoriamente, pesaba en su



**Knappertsbusch ensayando uno de sus últimos conciertos con la Filarmónica de Munich.**

ánimo la aprobación expresa que Bruckner hizo de las revisiones; el compositor adjudicaba a sus manuscritos (versiones originales) una posición distinta.

El pragmatismo de Bruckner, conciliador con las revisiones, provenía las más de las veces del comprensible deseo de oír al menos en una ocasión sus composiciones en los conciertos y de conseguir incluso éxito. La situación interpretativa de entonces era contraria a la configuración original de su música, tal como ésta ha quedado testamentariamente en la Biblioteca de la Corte de Viena y ha llegado a ser comprendida sólo en años posteriores. (Condiciones por la singular concepción formal de Bruckner, subsisten en las distintas versiones cuestiones de detalle que continúan insolubles).

Los discípulos de Bruckner, Ferdinand Löwe y Franz Schalk, habían hecho en todo caso lo posible para dar a conocer al público el arte de su venerado maestro. Con esta finalidad dispusieron ambos las modificaciones "conociendo las intenciones del compositor". Como músicos prácticos partieron de la imagen sonora de su tiempo, es decir, el de finales del siglo XIX; ade-

más, estaban habituados a la "mezcla sonora" wagneriana con sus transiciones imperceptibles y sus fusiones. Les era así diametralmente opuesta la música de Bruckner en su áspera rudeza, en su dura confrontación de bloques entrechocantes..., a pesar de todo el alto aprecio que tenían por su maestro. De aquí los retoques en todos los aspectos, para hacer comprensible la obra de Bruckner a sus contemporáneos, inicialmente extraños a ella.

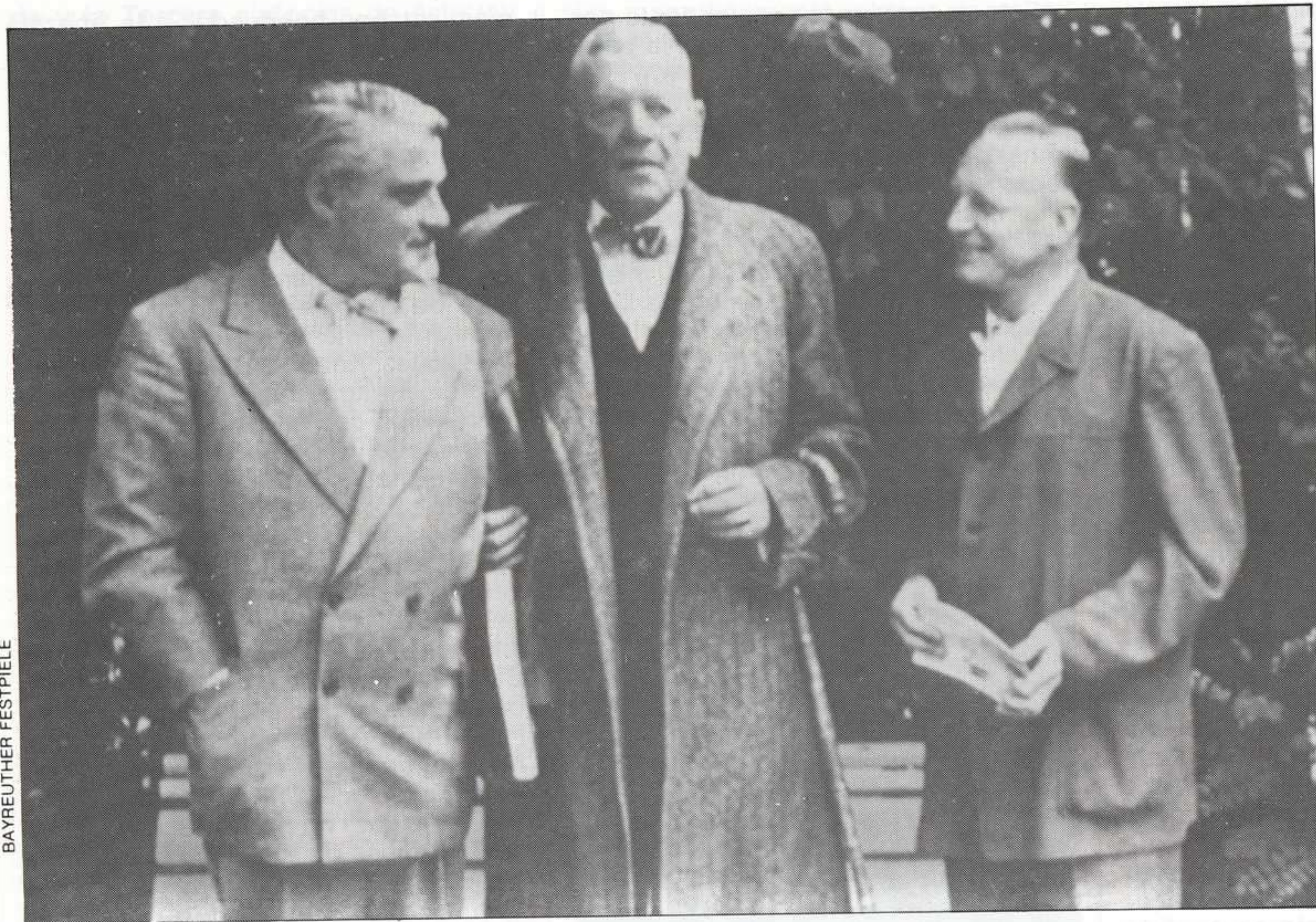
Así pues, Knappertsbusch venía de la tradición wagneriana, se había puesto en relación con ella intensamente bajo la guía de Hans Richter y Siegfried Wagner, había llegado a ser —de acuerdo con su más íntima convicción— su más ardiente exégeta. Lo que hizo entonces suyo, no lo olvidó nunca. En Bruckner veía "Kna" "la filial católica del Walhall, el hermano consanguíneo austriaco de Richard Wagner" (Karl Schumann en una emisión de la Radio de Baviera en el 100º aniversario de H.K.); "Kna" había aprendido las **Sinfonías** sólo en su revisión "wagneriana". Así llegó a ser el último defensor "legítimo" de las versiones Schalk-Löwe, cuyos golpes de platillos centrales incluso reforzaba si así le placía.

Una crítica del concierto de 31 de marzo de 1948 es paradigmática: "En el programa estaba tachada la indicación versión original: Knappertsbusch hizo sonar la **Séptima** como el propio Bruckner la había oído en el Odeón de 1884 bajo la dirección de Levi. Y así nos fue vuelto a regalar aquel momento único y solemne, cuando los percussionistas de platos se ponen de pie en el segundo movimiento (sí: ¡Knappertsbusch duplica los platillos!) y pueden coronar la poderosa gradación. En la llamada versión original falta este golpe de platillos (...) Una paz única y fluyente recorre la interpretación de K. (...) Desde siempre ha estado tan alejado del marcar el compás metronómicamente como del excitante demonismo de un déspota de la orquesta. Nadie hace tan poco como él, y nadie da a cambio tanto. La Orquesta Filarmónica tuvo bajo su dirección dos grandes días (¡y los metales uno especialmente feliz, el segundo!) (Walter Panofsky, SZ).

Casi sin excepción la prensa llamaba la atención sobre la amplitud de las interpretaciones de Knappertsbusch, en particular de las **Sinfonías** de Bruckner, alababa su estilo emotivo y espacial y su sentido de los efectos sonoros, a pesar de la crítica siempre vuelta a manifestar respecto a la frecuente dilatación de los "tempi" y a la cuestión, planteada en los últimos años con creciente intensidad, de las versiones originales.

Las favoritas de "Kna" eran la **Tercera, Cuarta, Quinta, Séptima** y sobre todo la **Octava**. Así escribió Karl Schumann en enero de 1960: "Hans Knappertsbusch ha vuelto a tocar la **Octava** con su devota Filarmónica. Que no se atiene a una ejecución normalizada, se comprende por la espontaneidad de su

BAYREUTHER FESTPIELE



Con Joseph Keilberth y André Cluytens. Bayreuth, 1956.

temperamento de músico. En cada ocasión fue "otra" **Octava**, y sin embargo era la **Octava** de Knappertsbusch. La más reciente ejecución de la más vasta sinfonía de Bruckner (...) pareció haber sido construida aún más serena en la dinámica, aún más fluida en las transiciones y aún más majestuosa y solemne en el sonido de los trombones y las tubas... En el paladeo de los detalles como en el solemne caminar de un "tempo" ancho y expresivo la Filarmónica de Munich acreditó su alta calidad de una Orquesta-Bruckner juramentada. Pasaron minutos hasta que al final estallara el aplauso... Suficiente demostración de cuán hondamente se sentía implicado el público" (SZ de 27-1-1960).

Tres años después le pareció a Walter Panofsky "nunca tan grande como esta vez la diferencia con las precedentes interpretaciones de la **Octava**. Knappertsbusch ha repensado y sentido la obra completamente nueva: nunca había cincelado tan robustos los magníficos cantos disonantes de la obra de sillería, nunca ha llevado adelante los ritmos tan consecuentemente como esta vez..." (Concierto de 23/24-1-1963). Fue la última ejecución de la **Octava** por "Kna".

Knappertsbusch ataba a los espectadores con sus indicaciones igual que un mago, y rompía el encantamiento cuando quería con un autoritario gesto de despedida o una advertencia apenas murmurada. Así, después de una ejecución de la **Quinta**, en medio del silencio de segundos mantenido al final gruñó un áspero: "¡Se acabó!".

A pesar de esta distancia señorial,

"Kna" alcanzó en Munich una popularidad como no la tuvo antes casi ningún músico. Cuanto más se sustraía al aplauso, tanto más eufóricamente reaccionaba el público. Cuando se anunciaba un concierto con Knappertsbusch, ya se sabía que se trataba de una singularidad. Cada concierto con él era un concierto especial.

### VIII

Los músicos de la Filarmónica de Munich sabían apreciar bien la unión con Knappertsbusch, pues el gran director escogía sus orquestas siempre con sumo cuidado y nunca dejaba de dar preferencia a una colaboración intensa. En Munich, pese a las ofertas financieras más seductoras, sólo dirigió a la Filarmónica y a la Orquesta del Estado.

Como prueba de su profunda gratitud, los músicos concedieron a su director invitado permanente, al cumplir éste 70 años (el 12 de marzo de 1958) el "Anillo de Honor de la Filarmónica de Munich". Conmovido, Knappertsbusch lo agradeció así: "A pesar de que hay mil direcciones a las que hay que enviar un 'doy las gracias', usted ha de ser (*se refiere al intendente de la Orquesta, Emil Waelde*) uno de los primeros a quienes alcance mi gratitud. ¡Usted y los 'filarmónicos' me han proporcionado la mayor alegría! El anillo es magnífico, y lo agradezco especialmente. Esperemos que mi plazo de espera llegue pronto a su término, para que yo pueda volver con usted y con

sus músicos. Quedo así anhelosamente a la espera".

Naturalmente, no son distinguibles indicaciones específicas en la colaboración con la Filarmónica. No obstante, los músicos de la orquesta coinciden en que durante los ensayos le bastaba una concisa palabra o incluso las más de las veces una mirada estimuladora o indicadora. Con un mínimo de acción exterior conseguía un máximo de efecto interno. Famosa y temida era su infalible memoria, pues podía suceder que antes del ensayo dijera a un músico que no debía volver a equivocarse en un determinado pasaje como tres años antes: "En todo el tiempo de esta relación de amistad con el profesor Knappertsbusch no ha habido un solo momento en que no se le pudiera pedir consejo, o donde no estuviera a nuestro lado ayudando o aconsejando, y esto con una sinceridad y una lealtad que, así ha de decirse hoy, ya no es ahora moneda de uso corriente" (Emil Waelde en el 75º cumpleaños de Knappertsbusch).

Durante un viaje por Italia en octubre de 1965, la Filarmónica de Munich supo de la muerte de su venerado director Hans Knappertsbusch, con el que había compartido veladas inolvidables durante más de cuarenta años.

Los dos conciertos en la Scala de Milán fueron dedicados a su memoria.

Agradecimientos:

Agradezco a las siguientes personas e instituciones su amable ayuda en mis

investigaciones y por poner a mi disposición el material gráfico:

Archivo de la Filarmónica de Munich. Monacensia - Colección de la Biblioteca Municipal.

Archivo Municipal (Examen del expediente "Alcalde y Concejo 1877" y expediente "Departamento de Cultura 383").

Archivo de Redacción del *Süddeutsche Zeitung* (en particular al señor Klaus Schumann).

Así como a los señores Franz Braun, Joachim Dorfmüller y Artur Eitler, estos últimos trompa y tuba de la Filarmónica de Munich, hoy jubilados.

Nota:

Para el centenario ha aparecido recientemente una documentación: **En recuerdo de Hans Knappertsbusch**, de Franz Braun, presidente de la Sociedad Hans Knappertsbusch (editado por la Sociedad H.K., Munich).

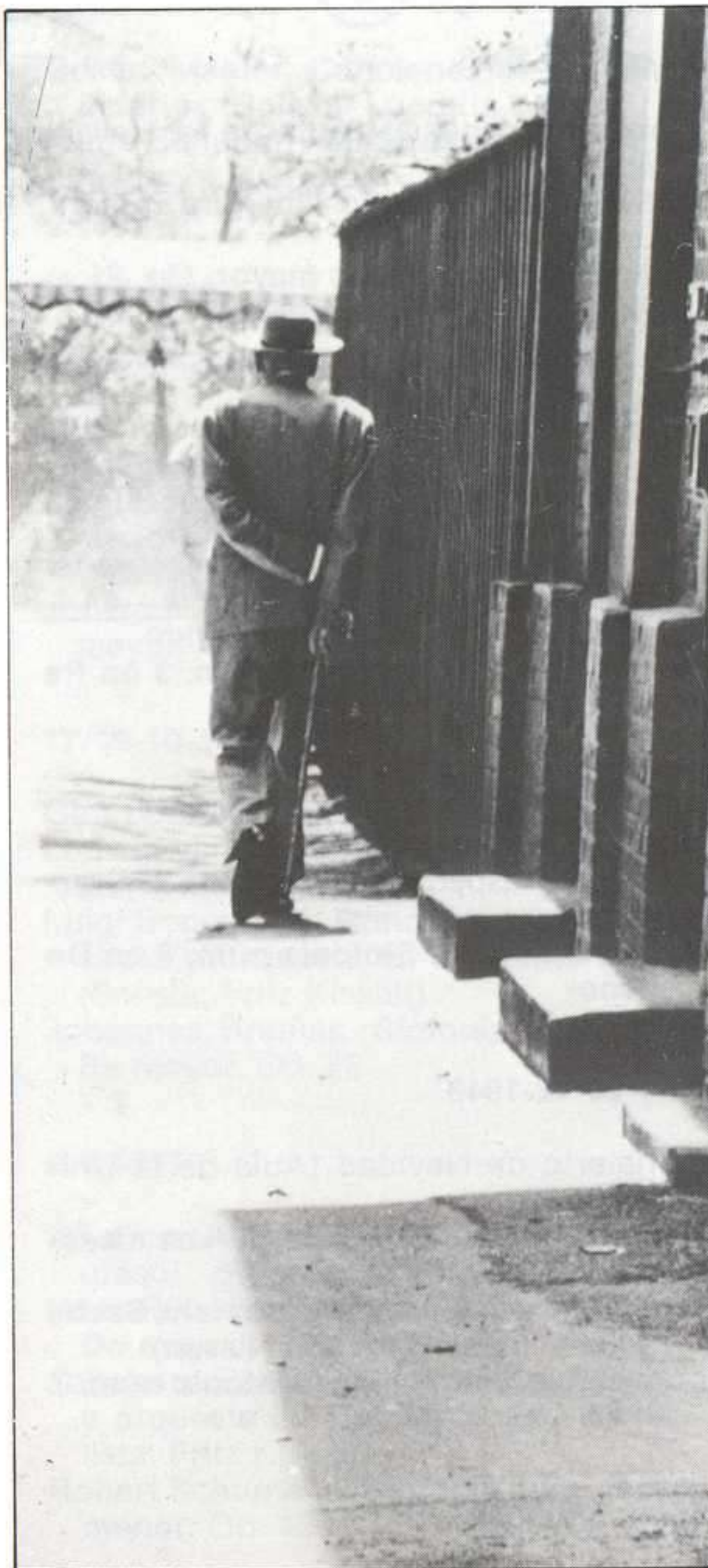
Hay otra publicación en preparación. Autor es el musicólogo de Wuppertal Joachim Dorfmüller (fecha de publicación prevista: octubre de 1988).

<sup>1</sup> No debe olvidarse que en 1910 aún estaba próxima la pugna radical entre las "escuelas" wagneriana y brahmsiana (A.F.M.).

<sup>2</sup> Homenaje sin duda a Steinbach y a la formación recibida de éste (A.F.M.).

<sup>3</sup> Adolf Busch, hermano del director de orquesta Fritz Busch. Paul Grümmer, casado más tarde con Elisabeth Grümmer (véase RITMO, núm. 478, pág. 30) (A.F.M.).

<sup>4</sup> Agnes Bernauer, hija del sangrador de Augsburgo, llamada "La Bernauer" (A.F.M.).



**Hans Knappertsbusch pasea pensativo. La foto fue tomada en 1961, cuatro años antes de su muerte.**

<sup>5</sup> "Kna" dirigió en ocasiones la **Misa en Si menor** de Bach, el **Tercer concierto de Brandenburgo**, **El Mesías**, los **Concerti grossi** y aún en 1953 **Orfeo y Euridice** (A.F.M.).

<sup>6</sup> Knappertsbusch y Mann eran en esta época contertulios cotidianos. Mann se quejó amargamente de que su amigo, "el rotario 'Kna'", hubiera firmado también esta repulsa colectiva del "todo" Munich. En 1988 el mundo tiene condenados inapelablemente a los firmantes. De Richard Strauss se dice que suscribió el breve alegato sin leerlo (?). Por el contrario, parece que "Kna" fue uno de sus autores materiales. En todo caso, salió escarmentado del suceso. Reproduzco aquí, en recuadro, el texto de la "**Protesta**". Su análisis requeriría una "inteligente" selección de todas las cartas y sueltos que formaron la parte oficial de la polémica. ¿Pero a quién interesa hoy la revisión del caso? Lo dicho: la condena es inapelable (A.F.M.).

<sup>7</sup> "Kna" ya estaba comprometido para la reapertura del Festival. Entendió su trabajo allí de manera idealista. Dirigió conciertos a beneficio de la causa. Seleccionó cantantes. Comandó después noventa y cinco representaciones sin cobrar un duro; tan sólo pasaba una —consta así en las actas de la Sociedad de Amigos de Bayreuth— "relación de gastos muy moderada". Alguien ha dicho que este idealismo era un tanto *teatral* (?). Es menos conocido que, cuando actuaba con la Filarmónica de Viena, apartaba una cantidad de su "cachet" para el Fondo de Pensiones de la Orquesta (A.F.M.).

<sup>8</sup> Con anterioridad se dieron allí algunos espectáculos para las tropas de ocupación americanas, conciertos de música ligera y un par de óperas: **Tierra Baja**, **Madama Butterfly** (A.F.M.).

<sup>9</sup> Solista de la Filarmónica de Munich. Aunque "Kna" acompañó a grandes concertistas —Backhaus, Arrau, Schneiderhan, etc.—, prefería hacer música concertante para cuerda o viento con los solistas de sus orquestas favoritas (A.F.M.).

<sup>10</sup> Esta información es inexacta. Véase la *Discografía* de "Kna" que se publica en este mismo número (A.F.M.).

<sup>11</sup> Véase el programa de concierto reproducido en la pág. siguiente. El vals de Komzak era la propina favorita de "Kna" en turnés y circunstancias especiales. Hay constancia de que en Munich dirigió después de la guerra conciertos dedicados en su totalidad al vals: por ejemplo, el 20 de marzo de 1955 en el Deutsches Museum con la Orquesta del Estado de Baviera (A.F.M.).

1

## PROTESTA DE LA CIUDAD RICHARD WAGNER-MUNICH

(Münchener Neueste Nachrichten, 16/17 de abril de 1933)

Después de haber tomado firme consistencia la elevación nacional de Alemania, no puede sentirse ya como una aberración que nos dirijamos a la opinión pública para proteger de la difamación la memoria del gran maestro alemán Richard Wagner. Nosotros sentimos a Wagner como la expresión músico-dramática de la más honda sensibilidad alemana, que no queremos dejar que sea ofendida por un "esnobismo" esteticista, como ocurre con tan arrogante presunción en las palabras conmemorativas del señor Thomas Mann.

El señor Mann, que ha padecido la desdicha de perder sus primeros sentimientos nacionales en la instalación de la República y cambiarlos por un concepto cosmopolita-democrático, no ha extraído de esto la

moraleja de un pudoroso recato, sino que levanta mucho polvo en el extranjero como representante del espíritu alemán. En Bruselas y Amsterdam y en otros lugares, ha calificado a las figuras de Wagner como "una mina para el psicoanálisis freudiano" y a su obra como "un 'dilentatismo' impulsado a lo monumental por la máxima fuerza de voluntad". Su música no sería así música en sentido puro, como sus textos operísticos tampoco serían literatura pura. Sería la música de un "alma abrumada sin impulso danzante". En su esencia tendría para él un no sé qué de gracioso.

Si esto, en un discurso conmemorativo, es ya una insensible insolencia, esta crítica aún crece hasta lo insoportable por la insípida y pedantesca alabanza que se concede a la

música de Wagner a causa de su "porte universal", de su "sabor universal", y a causa de la simultaneidad de "germanidad y modernidad".

No admitimos tal menosprecio de nuestro gran genio de la música alemana por persona alguna, pero en absoluto por el señor Thomas Mann, quien se ha dado a conocer como realmente es por el hecho de que, después de su conversión al sistema republicano, ha revisado las **Ideas de un apolítico** y los pasajes más importantes los ha cambiado en sus contrarios. Quien se descubre en sus obras de tal modo inseguro de sí mismo y parcial en su juicio, no tiene derecho a la crítica de los gigantes permanentes del espíritu alemán.

**Traducción: Angel-F. Mayo**

Relación de todos los conciertos que está comprobado fueron dirigidos por Hans Knappertsbusch a la Filarmónica de Munich (incluidas las actuaciones en el extranjero) desde 1945 hasta la muerte de Knappertsbusch en 1965.

**21-8-1945**

Concierto en honor de los perseguidos políticos del nacionalsocialismo (Teatro del Príncipe Regente). Hans Knappertsbusch dirigió una parte del programa (los otros dos directores fueron Bertil Wetzelsberger y Josef Strobl).

**Konzert**

zu Ehren der politisch Verfolgten des Nationalsozialismus  
am 21. August 1945, 17 Uhr im Prinzregententheater

1. Ludwig van Beethoven: Ouvertüre zu „Coriolan“
2. Ansprache eines ehemaligen Häftlings und Totenehrung
3. Ludwig van Beethoven: Arie der Marcelline aus „Fidelio“  
(gesungen von Frau Maud Cunitz, Staatsoper München)
4. Ansprache des Marquis Posa aus „Don Carlos“ v. Friedr. Schiller  
(Ulrich Haupt, Staatstheater München)
5. Franz Schubert: „An die Musik“  
Franz Schubert: „Der Schiffer“ (Kammersänger Laubental)
6. Ballade des Vergessens von Klabund (Konrad Färber, ehem. Häftling)
7. Ludwig van Beethoven: Ouvertüre zu „Egmont“

Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. Scharnagl

1. Johann Strauß: Ouvertüre „Die Fledermaus“
2. Johann Strauß: Gondellied aus „Nacht in Venedig“  
(gesungen von Franz Klarwein, Staatsoper München)
3. Jacques Offenbach: Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“
4. Johann Strauß: „Frühlingstimmen-Walzer“  
(gesungen von Frau Adele Kern, Staatsoper München)
5. Karl Komzak: „Bad'ner Madeln“ Walzer

Musikalische Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Hans Knappertsbusch,  
Staatskapellmeister Bertil Wetzelsberger,  
Kapellmeister Josef Strobl.

Orchester: „Münchener Philharmoniker“

**Programa del concierto.**

**6, 7 y 8-4-1947**

Concierto festivo (Sala del Congreso).  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa Mayor**, Op. 90  
**Sinfonía núm. 2 en Re mayor**, Op. 73

**28 y 29-3-1948**

Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Joseph Haydn: **Sinfonía núm. 88 en Sol mayor**  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 7 en Mi mayor**

**7, 8 y 9-4-1948**

10º Concierto de abono (Sala del Congreso)  
C.M. von Weber: Obertura de **Oberón**  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 4 en Si bemol mayor**, Op. 60  
Franz Schubert: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor "La Grande"**

**11 y 12-9-1948**

Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Ludwig van Beethoven: **Obertura Egmont**, Op. 84  
**Sinfonía núm. 1 en Do mayor**, Op. 21  
**Sinfonía núm. 5 en Do menor**, Op. 67

**22, 23 y 24-9-1948**

2º Concierto de abono (Aula de la Universidad)  
Johannes Brahms: **Variaciones sobre un tema de J. Haydn**, Op. 56 a  
Richard Wagner: **Idilio de Sigfrido**  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 3 en Re menor**

**18 y 19-12-1948**

Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**

**25 y 26-12-1948**

Concierto de Navidad (Aula de la Universidad)  
Richard Wagner: **Preludio de Los maestros cantores de Nuremberg**  
**Monólogo y discurso final de Hans Sachs** (Solista: Hans Hermann Nissen)  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 7 en La mayor**, Op. 92

**4, 5 y 6-5-1949**

9º Concierto de abono (Aula de la Universidad)  
Peter I. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5 en Mi menor**, Op. 64  
Ludwig van Beethoven: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor**, Op. 61 (Solista: Wolfgang Schneiderhan)  
Peter I. Tchaikovsky: **Suite de Cascanueces**, Op. 71 a

**22-5-1949**

Bayreuth, Concierto festivo (Festspielhaus)  
Ludwig van Beethoven: **Obertura La consagración de la casa**, Op. 124  
Richard Wagner: **El ocaso de los dioses: Viaje de Sigfrido por el Rin y Marcha fúnebre**  
**Tristán e Isolda: Preludio**  
**Los maestros cantores de Nuremberg: Preludio del acto III y Preludio del acto I**

**15-9-1949**

1º Gran Concierto (Sala del Congreso)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 4 en Mi menor**, Op. 98  
Antonin Dvorák: **Sinfonía núm. 9 en Mi menor "Del Nuevo Mundo"**, Op. 95

**21 y 22-10-1950**

Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor**, Op. 90  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor "Heroica"**, Op. 55

**17 y 18-2-1951**

Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**

**17/20-4-1951**

Gira por Suiza (Berna, Basilea, Ginebra, Zurich)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor**, Op. 90  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor "Heroica"**, Op. 55

**16-12-1951**

3º Concierto especial (Aula de la Universidad)  
Richard Strauss: **Suite El burgués gentil-hombre**, Op. 60  
**Sinfonía Doméstica**, Op. 53

**6-1-1953**

1º Concierto especial (Sala del Congreso)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**

**25 y 26-2-1953**

8º Concierto de abono (Aula de la Universidad)  
Richard Wagner: **Idilio de Sigfrido**  
Robert Schumann: **Concierto para violonchelo y orquesta en La menor**, Op. 129 (Solista: Pierre Fournier)  
Franz Schubert: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor "La Grande"**

**Festspielhaus Bayreuth**

Sonntag, den 22. Mai 1949, 18.30 Uhr

**Festkonzert**  
anlässlich des Geburtstages von  
Richard Wagner

Es spielen die  
Münchener Philharmoniker

Dirigiert:  
**Hans Knappertsbusch**

Programm:  
Ludwig van Beethoven: Ouvertüre Die Weihe der Häufer · Richard Wagner: Götterdämmerung: Siegfrieds Rheinfahrt · Trauermusik - Page - Siegfrieds II. Vorpiel zu Tristan und Isolde · Meistersinger: Einmarsch zum 4. Aufzug · Vorpiel

Eintrittskarten im Vorverkauf 2 Monate im Voraus

**Cartel del primer concierto después de la Guerra en el Festspielhaus de Bayreuth (22-5-1949).**

16 y 17-12-1953

6º Concierto de abono (Sala de Hércules)  
Hugo Wolf: **Serenata italiana** (en la revisión de Max Reger)  
Fránz Salmhofer: **Concierto para violín y orquesta (Estreno; solista: Fritz Sonnleitner)**  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor "Heroica", Op. 55**

3-1-1954

Concierto especial (Sala del Congreso)  
Ludwig van Beethoven: **sinfonía núm. 4 en Si bemol mayor, Op. 60**  
Peter I. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 6 en Si menor "Patética", Op. 74**

22-6-1954

10º Concierto de abono (Sala del Congreso)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor**

9-1-1955

Concierto especial (Sala del Congreso)  
Friedrich Smetana: **El Moldava**  
Peter I. Tchaikovsky: **Suite de Cascanueces, Op. 71 a)**  
Antonin Dvorak: **Sinfonía núm. 9 en Mi menor "Del Nuevo Mundo", Op. 95**

12 y 13-10-1955

1º Concierto de abono (sala de Hércules)  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 8 en Fa mayor, Op. 93**  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**

15-1-1956

Concierto especial (Sala del Congreso)  
C.M. von Weber: **Obertura de Oberón**

Gustav Mahler: **Canciones de los niños muertos** (Solista: Lucretia West)  
Franz Schubert: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor "La Grande"**

13-10-1956

1º Concierto especial (Sala del Congreso)  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 8 en Fa mayor, Op. 93**  
Luigi Boccherini: **Concierto para violonchelo y orquesta en Si bemol mayor** (Solista: Fritz Kiskalt)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**

17/19-10-1956

Gira por Suiza (Basilea, Ascona, Zurich)  
Ludwig van Beethoven: **Sinfonía núm. 8 en Fa mayor, Op. 93**  
Luigi Boccherini: **Concierto para violonchelo y orquesta en Si bemol mayor** (Solista: Fritz Kiskalt)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**

6-1-1957

3º Concierto especial (Sala del Congreso)  
Hans Pfitzner: **Scherzo para orquesta en Do mayor**  
Johannes Brahms: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77** (Solista: Fritz Kiskalt)  
Robert Schumann: **Sinfonía núm. 4 en re menor, Op. 120**

6-1-1958

2º Concierto especial (Sala del Congreso)  
Ottorino Respighi: **Antiguas danzas y arias, Suite II**  
Richard Strauss: **Don Quijote, Op. 35**  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90**

6-1-1959

6º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
Johannes Brahms: **Concierto para violín, violonchelo y orquesta en La menor, Op. 102** (Solista: Fritz Sonnleitner, Fritz Kiskalt)  
Franz Schubert: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor "La Grande"**

27-1-1959

2º Concierto especial (Sala de Hércules)  
Johannes Brahms: **Concierto para violín, violonchelo y orquesta en La menor, Op. 102** (Solistas: Fritz Sonnleitner, Fritz Kiskalt)  
Franz Schubert: **Sinfonía núm. 7 en Do mayor "La Grande"**

18 y 19-3-1959

8º Concierto de abono (Sala de Hércules)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor**

6-1-1960

6º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
Wolfgang Amadeus Mozart: **Serenata Nocturna en Sol mayor K 525**  
Peter I. Tchaikovsky: **Suite de Cascanueces, Op. 71 a)**  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**

20 y 21-1-1960

6º Concierto de abono (Sala de Hércules)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**

6-1-1961

6º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
C.M. von Weber: **Obertura de Oberón**  
Joseph Haydn: **Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor** (Solista: Fritz Kiskalt)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 3 en Fa mayor, Op. 90**

6-1-1962

6º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
Richard Wagner: **Idilio de Sigfrido**  
Wolfgang Amadeus Mozart: **Concierto para clarinete y orquesta en La mayor KV 622** (Solista: Wolfgang Schroder)  
Robert Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120**

6-1-1963

5º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
Richard Wagner: **Obertura de Rienzi**  
Ludwig van Beethoven: **Concierto para piano y orquesta núm. 3 en Do menor, Op. 37** (Solista: Andor Foldes)  
Johannes Brahms: **Sinfonía núm. 2 en Re mayor, Op. 73**

23 y 24-1-1963

5º Concierto de abono (Sala de Hércules)  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**

6-1-1964

4º Concierto de la Comunidad de Teatros (Sala del Congreso)  
Ludwig van Beethoven: **Concierto para piano y orquesta núm. 5 en Mi bemol mayor "Emperador", Op. 73** (Solista: Andor Foldes)  
Robert Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120**

15 y 16-1-1964

6º Concierto de abono (Sala de Hércules)  
Richard Strauss: **Muerte y Transfiguración, Op. 24**  
Anton Bruckner: **Sinfonía núm. 3 en Re menor. (Ver crítica en cuadro núm. 3.)**

DIE MÜNCHENER PHILHARMONIKER

Kongreß-Saal des Deutschen Museums  
Sonntag, den 15. Januar 1956, 20 Uhr

*Philharmonisches Sonderkonzert*

Leitung:  
HANS KNAPPERTSBUSCH

Solistin:  
LUCRETIA WEST (Alt)

Vortragsfolge:

Carl Maria von Weber: Ouvertüre zur Oper "Oberon"  
1786 - 1826

Gustav Mahler: Kindertotenlieder (Friedrich Rückert) für Singstimme und Orchester  
1860 - 1911

1. "Nun will die Sonn' so hell aufgehn"  
2. "Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen"  
3. "Wenn dein Mütterlein"  
4. "Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen"  
5. "In diesem Wetter"  
Solistin: Lucretia West

— P A U S E —

Franz Schubert: Symphonie Nr. 7 in C-dur  
1797 - 1828

1. Andante - Allegro ma non troppo  
2. Andante con moto  
3. Scherzo: Allegro vivace  
4. Finale: Allegro vivace

Es wird gebeten, nach den einzelnen Liedern nicht zu applaudieren.

Programa del concierto.

## CRITICA DEL ÚLTIMO PROGRAMA CON LA FILARMÓNICA DE MUNICH, FIRMADA POR JOACHIM KAISER Y PUBLICADA EN EL SUDDEUTSCHEZEITUNG

### Knappertsbusch dirige Bruckner y Strauss. 6º Concierto de la Filarmónica de Munich

En el sexto concierto de la Filarmónica de Munich, Hans Knappertsbusch dirigió dos obras sinfónicas que parecen ser de su total y absoluta preferencia: **Muerte y Transfiguración**, de Richard Strauss, y la **Tercera Sinfonía en Re menor** de Anton Bruckner. En el poema sinfónico straussiano fascinan al director la gravedad y la fiereza wagnerianas del virtuoso discurso orquestal, la poesía dramática con que el motivo de la transfiguración abre tanto la esfera de la agonía como el mundo que trae leves recuerdos del modernismo. En la **Tercera Sinfonía** de Bruckner, la grandeza y el fuego sinfónicos, en una línea que parece compartir el gusto general de contar los pasajes más importantes de esta sinfonía algo desequilibrada — así, la exposición del primer movimiento, el juego temático del segundo, el magnífico desarrollo de las ideas en las cuerdas del "finale" — entre los más bellos compases jamás escritos por Bruckner. En todo caso, la diferencia que se señaló ya desde los primeros compases de la **Sinfonía** por la inmediata confrontación entre la

importante música orquestal de Richard Strauss y el poderío sinfónico de Bruckner, fue formidable. Fue una poderosa diferencia de rango.

Knappertsbusch dirigió el sordo palpitar del estado febril del comienzo no en la disposición incubadora de una depresiva melancolía, sino antes con una tendencia a la claridad, a la precisa exposición de los temas y de los ritmos. Es posible que también se viera obligado a ello, porque la Filarmónica no pareció seguirle al principio con plena concentración. Tanto más vehementes sonaron después los salvajes estallidos de la agonía, expuestos con un arte directorial sin par y pareciendo casi infinitos. Tuvieron tanta fuerza, que incluso el tema de la transfiguración, provisto armónicamente tan refinado y rico, aun sonando el final con plena majestad no pudo borrar la impresión de esta muerte ni tampoco suavizarla.

La **Tercera** de Bruckner, en tantos detalles expresivos aún remitiéndose al Schubert del primer movimiento de la crepuscular **Sonata en La menor**, pero en sus intenciones llevando la armonía del **Anillo** de Wagner dentro del desarrollo sinfónico, fue para Knappertsbusch una fiesta de las progre-

siones. No dirigió sus principales intenciones al encanto melódico de los motivos de las cuerdas en el "ländler" o en el trío del "Scherzo", sino a los estallidos. La resuelta calma con que "desprendió" unos acordes de otros y con que ilustró las transiciones, ya que pareció disponer minúsculas pausas generales entre los bloques armónicos (la orquesta lo acompañó aquí sensiblemente atenta), fue justamente una demostración de declamación sinfónica. Además, Knappertsbusch no adoptó en modo alguno unos "tempi" especialmente moderados, pues el movimiento lento fue un movido "andante" con un "allegretto" entre renglones y el "finale" no pudo ser más rápido. Así introdujo este grande y viejo director a todos los oyentes en su amado mundo bruckneriano. Después sonaron para él aclamaciones, que agradeció de prisa y muy amablemente. Además golpeó al concertino, Fritz Sonnleitner, cordialmente en el hombro, y este excelente músico debe de haberlo sentido como un honroso espaldarazo, dado por la gran tradición alemana de la Música (*Joachim Kaiser, SZ de 17-1-1964*).

Traducción: Angel-F. Mayo

## VI TEMPORADA DE CONCIERTOS

### NOVIEMBRE 1988

Miércoles, 2

**Quinteto de Viento Mediterráneo**  
Obras de Mozart, Danzi, Angulo, Calés Otero, Ibert.

Lunes, 7

**José Francisco Alonso**, piano  
"Las Sonatas para piano de Schubert III"  
3 Impromptus, Op. posth; Fantasía "El caminante"

Miércoles, 9

**Carmen Sinovas**, mezzosoprano  
**Emilio López de Saa**, piano  
Obras de Ocón, Granados, Luna, Serrano, Rodrigo, Obradors, López de Saa

Lunes, 14

**Agustín León Ara**, violín  
**José C. Tordesillas**, piano  
"Las Sonatas para piano y violín de Beethoven I"  
Ciclo integral  
Sonatas núm. 1, Op. 12; núm. 2, Op. 12; núm. 3, Op. 12; núm. 7, Op. 30

Miércoles, 16

**Andrzej Berezynski**, piano  
Obras de Chopin y Szymanowski

Lunes, 21

**Agustín León Ara**, violín  
**José C. Tordesillas**, piano  
"Las sonatas para piano y violín de Beethoven II"  
Sonatas núm. 4, Op. 23; núm. 10, Op. 96; núm. 5, Op. 24

Miércoles, 23

**Trío Francesch - Romani - Casaux**  
Obras de Beethoven, Turina, Ravel

Lunes, 28

**Agustín León Ara**, violín  
**José C. Tordesillas**, piano  
"Las Sonatas para piano y violín de Beethoven III"  
Sonatas núm. 6, Op. 30; núm. 8, Op. 30; núm. 9, Op. 47

Miércoles, 30

**Claudi Arimany**, flauta  
**Arpad Bodo**, piano  
Obras de Schumann, Dvorak, Briccialdi, Franck

 **Caja Postal**

TODOS LOS CONCIERTOS DARÁN COMIENZO  
A LAS 19 HORAS

SALÓN DE CONCIERTOS: P.º de Recoletos, 7 - MADRID



# EL BRUCKNER DE KNAPPERTSBUSCH

## O el testimonio de un mundo que se fue

Por Gonzalo Badenes

El repertorio de Hans Knappertsbusch no era amplio. Como señala Herzfeld, "de Wagner adelante abarca hasta Richard Strauss y hacia atrás, hasta los primeros románticos". La discografía completa que se publica en este mismo número ajustará ese arco cronológico y a la vez demostrará cómo Wagner y Bruckner fueron los dos compositores bienamados por el maestro de Elberfeld. Del Bruckner de "Kna" (o mejor, de lo que de este autor nos legó en discos) se ocupa el presente trabajo.

Es un hecho que mientras las concepciones wagnerianas de "Kna" ganan, con los años, hasta alcanzar la categoría de magistrales (para algunos, incluso canónicas), su Bruckner sufre una innegable depreciación, cuando no se lo ignora olímpicamente. Como muestra valga este botón: repasando las críticas discográficas de Sinfonías de Bruckner aparecidas en RITMO a lo largo de los últimos diez años, son poquísimas las referencias a versiones comparadas por "Kna". Klemperer, Böhm, Karajan, Jochum, Giulini o Solti aparecen frecuentemente como puntos de referencia para los críticos (lo cual no conlleva el que éstos se decanten obligatoriamente por alguno de dichos maestros).

¿Causas de este silencio? Una, de índole práctica, podría ser la escasa disponibilidad de grabaciones de "Kna", aunque el equipo de críticos de esta casa ha contado de siempre con abundante discografía de referencia. La otra —u otra— sería la de mayor peso musicológico: sencillamente, las versiones brucknerianas de "Kna" son hoy tenidas como obsoletas, no sirven como puntos de referencia. Entiéndase bien ambos calificativos, que en absoluto prejuzgan su calidad musical o su convicción interpretativa, como en seguida veremos.

### El problema textual

El punto de partida obligado para intentar, siquiera de manera aproximada, una valoración del Bruckner de "Kna" es el relativo a las ediciones seguidas por el maestro, desde sus años de juventud, y a las cuales permaneció invariablemente fiel hasta su muerte.

Como es bien sabido, Bruckner trabajó en la revisión de sus sinfonías, de manera casi obsesiva, durante los últimos años de su vida. Entre 1887 y 1891 (falleció en 1896) reescribió práctica-



Hans Knappertsbusch (foto conservada en el Libro de Oro de la Filarmónica de Munich).

mente las **Sinfonías Primera, Tercera y Octava**. Se ha atribuido esta labor (que dilató la conclusión de la **Novena Sinfonía**) a lo profundamente herido que se sintió Bruckner ante la negativa del director Hermann Levi a interpretar su **Octava Sinfonía**, obra que le desconcertó hasta el punto de no sentirse capaz de dirigirla. Josef Schalk persuadió a Bruckner para que revisara la partitura, que al fin pudo ser estrenada en Viena (por Hans Richter) en 1892, obteniendo con ella el compositor un clamoroso éxito ("hubo aclamaciones tumultuarias, incontables salidas, coronas de laurel" escribió Hanslick).

Como Angel-F. Mayo explicó en su ciclo radiofónico dedicado a las Sinfonías de Bruckner, estas obras fueron estrenadas por maestros "formados en el área wagneriana" (tales como Richter, Levi, Seidl, Lowe, Schalk, Nikisch, etcétera). Ellos, continúa Mayo, "aconsejaron cortes que hicieran más ejecutables las sinfonías; una periodicidad más transicional, una orquestación menos por grupos, es decir, *menos por teclados*, con las maderas duplicando y suavizando los metales y también más suntuosa en el juego de timbres".

En cierto modo, lo que se hizo fue aproximar el lenguaje *sinfónico* de Bruckner al *dramático* de Wagner, acentuando así una característica innata del sinfonismo bruckneriano, en el cual la referencia al mundo wagneriano ha de entenderse —por encima de lo explícito de una cita temática— en el plano, por ejemplo, de las relaciones interválicas,

uno de los campos más tentadoramente *explorables* y en donde es fácil que el estudioso se dé de narices ante comportamientos (de ambos, Wagner y Bruckner) que hacen vacilar la tradicional atribución de primacías e influencias (mutuas).

Es por tanto imprescindible referirnos a este contexto histórico y cultural en el que se produce el encuentro del joven Knappertsbusch con las partituras del venerado maestro de Ansfelden. Cuando esto sucedió, las ediciones *revisadas* eran la moneda de uso corriente. Y del grupo de seis sinfonías —distribuidas en dos bloques— que Knappertsbusch incluyó habitualmente en sus conciertos (aunque no parece imposible que accediera, en alguna ocasión, al ciclo completo) tan sólo una, la **Séptima**, aparece casi sin problemas. (El *casi* se refiere al famoso golpe de platillos en el clímax, letra W, del Adagio; introducido por Nikisch, a instancias de Schalk, en el estreno de la obra y que figuró en la edición Gutmann hecha en 1885, aunque se afirma que contra la voluntad de Bruckner).

La cuestión de las ediciones es harto compleja y escapa al alcance de este artículo. Digamos, para resumirla, que las partituras sobre las cuales se basó el estreno definitivo de las sinfonías **Tercera, Cuarta, Quinta y Octava** (todo ello en vida de Bruckner) contienen abundantes modificaciones respecto a los manuscritos originales. No sólo en cuanto a detalles de orquestación, sino también en importantes cortes y en aspectos de articulación y fraseo (éstos, no se olvide, *depositados* por la tradición directorial de aquellos maestros. Si bien no figuran, en muchos casos, de manera explícita, sí en cambio fueron transmitidos como obvios a varias generaciones de músicos). A Franz Schalk (Sinfonías **Tercera, Cuarta y Quinta**), Ferdinand Lowe (**Tercera** y los movimientos completos de la **Novena**) y Max von Obertleitner (**Octava**) correspondería la paternidad de aquellos retoques, reflejados en las ediciones de Rättig/Wöss (**Tercera Sinfonía**), Gutmann (**Cuarta**) y Doblinger (**Quinta, Octava y Novena**) que se publicaron entre 1889 y 1927.

Una última observación: lo primero que ha de hacerse, a la hora de ponerse a valorar una interpretación bruckneriana, es fijar con precisión cuál es la edición seguida, ya que la diferencia entre las *revisadas* y las *originales* (publicadas por la Sociedad Internacional Bruckner) es a veces tan abismal —caso extremo: en la **Cuarta Sinfonía** hay dos versiones totalmente diferentes del Scherzo— que su inadvertencia puede erosionar gravemente la consideración crítica.

## THEATERGEMEINDE MÜNCHEN E.V.

DONNERSTAG, 26. NOVEMBER 1931, TONHALLE, 20 UHR



## BRUCKNER-ZYKLUS

Anton Bruckners neun Symphonien

ZWEITER ABEND

Leitung: Generalmusikdirektor Professor

HANS KNAPPERTSBUSCH

Orchester: Münchner Philharmoniker

## Achte Symphonie, c moll

Allegro moderato

Scherzo: Allegro moderato; Trio:  $\frac{3}{4}$ , langsam

Adagio

Finale: Feierlich, nicht schnell

Der Bruckner-Zyklus beginnt am dritten Abend

Donnerstag, 10. Dezember, 20 Uhr  
die Zweite und die Fünfte Symphonie  
unter Leitung von **SEPPIMUND v. HAUSEGGER**Weitere Abende  
7. Januar 1932, 21. Januar 1932**Programa del concierto celebrado el día 26 de noviembre de 1931. Knappertsbusch dirigió la Octava Sinfonía de Bruckner.**

Hoy en día, casi todas las grabaciones discográficas buscan las versiones más o menos *originales*. Entiéndase: los directores actuales procuran leer las ediciones críticas, en tanto y cuanto éstas eliminan las *excrecencias wagnerianas*, pero suelen ser cautelosos a la hora de introducir aquellos *cambios* (sería más propio hablar de *restituciones*) que alteren de manera *escandalosa* (caso del Scherzo de la **Cuarta**) la imagen que tradicionalmente hemos tenido de estas obras. Un caso singular lo constituye el director israelí Eliahu Inbal, quien en su grabación para TEL-DEC, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, propone versiones primigenias con todas sus agravantes.

**Un Bruckner contra corriente**

Hans Knappertsbusch fue un hombre dado a actitudes profundamente coherentes con su pensamiento y su formación y de ahí que no rehuyera la confrontación —cuando no el encuentro— con las posturas coyunturales o acomodaticias. El hombre que en 1933

sumó su voz a quienes protestaban por actitudes *anti wagnerianas* de Thomas Mann, fue quien se enfrentó a los nazis, en plena dictadura, con la consecuencia de perder sus puestos de director vitalicio de la Ópera y de director general de música en Munich; para, después de la guerra, en 1945, sufrir la interdicción de los aliados a causa de un gesto *muy suyo* frente a los ocupantes.

Semejante tozudez no era debida a simples y superficiales rasgos de carácter. Obedecían a convicciones hondamente sentidas y defendidas hasta el empecinamiento, sin reparar en las consecuencias. Como director, esta fidelidad a los orígenes rozaba el fanatismo. Knappertsbusch dirigía siempre con la partitura abierta, siguiendo cuidadosamente cada página (algo que también hacía Richard Strauss) como si quisiera decir continuamente, con el gesto humilde de volver la hoja, que *allí* y no *en otra parte* había de buscarse la versión de la obra interpretada. Lo cual no obsta para que, de conformidad con el uso de su época, adoptara soluciones agógicas y de tempo no precisamente literales a la partitura.

Como ejercicio de mera historia-ficción podríamos cuestionarnos sobre qué habría ocurrido caso de que Knappertsbusch hubiera adoptado las ediciones *originales* que la Sociedad Bruckner venía publicando desde mediados de los años treinta. En todo caso, lo que Leopold Nowak y compañía estaban dando a la imprenta era conocido (y en algunos casos, incluso ejecutado). La versión de la **Tercera Sinfonía** de 1873, que fue la que Bruckner enviara a Wagner en mayo de 1874, fue tocada en 1946 por la Orquesta del Estado de Dresde, con Joseph Keilberth. Y el Scherzo de la **Cuarta** en su redacción original había sido interpretado, ya antes de la Primera Guerra Mundial. Es probable que, de haber Knappertsbusch abrazado la causa de Nowak, su reputación como director de Bruckner fuera mucho más alta, entre los exégetas brucknerianos de hoy. Pero, no nos engañemos: Knappertsbusch, de haber procedido así, habría tenido que reajustar totalmente su concepción bruckneriana, para no caer en el absurdo de unos textos *puros* leídos de manera *impura*.

**Solidez, unidad, lirismo**

El edificio sinfónico de Bruckner se caracteriza, desde una perspectiva diacrónica, por la concentricidad y por la progresividad del lenguaje. Puede hablarse —quien lo desee, podrá hacerlo con ánimo negativo— de un inmenso narcisismo, de un tejer la trama en torno a unas ideas básicas, que mutan dentro de sí mismas de acuerdo con un proceso natural y evolutivo, pero sin quiebra o saltos en el vacío. Si podemos citar, a propósito de Beethoven o de Wagner, universos plurales y unívocos a cada obra, en Bruckner tan sólo cabe hablar de *un* universo. Esa unidad básica del discurso, a la que permanece fiel de la primera a la última de sus obras, es plenamente comprendida por Knappertsbusch dentro de la dialéctica a la que acabamos de referirnos: la del saber *quedarse*, la de adquirir paradójica sabiduría de haber contribuido al progreso, precisamente partiendo de la propia inmovilidad (que no es negativa, ni apática, ni tampoco regresiva, ya que en su soliloquio se renueva constantemente la fuente del conocimiento). Knappertsbusch, con su aparentemente irracional negativa a seguir los criterios *historicistas* (así se dice hoy), está sentando las bases de un conocimiento histórico que hoy tenemos justamente gracias a su tozudez. El haber interpretado (también grabado, si bien quizá a contrapelo) este Bruckner de los años ochenta y noventa del diecinueve permite al estudioso conocer, de primera mano, cómo sonaban aquellas músicas en la hora de su estreno. No quiero imaginar cuánto daríamos hoy por saber cómo sonaron los cuartetos "Rasumovski", en vida de Beethoven, o cómo improvisaba Bach, etc.

Unidad del lenguaje documentada a través de los discos de Knappertsbusch. Hay más: solidez del edificio musical, que se sostiene sobre el pedestal de las voces más graves, miliares en la construcción de una polifonía que destaca los estratos medios del tejido orquestal, por otra parte empastado y compacto. Parece ilusorio: subrayar y valorar las tintas intermedias en una concepción eminentemente granítica (que no significa, en modo alguno, pétrea e impenetrable). El color de la orquesta es personalísimo, inconfundible. La pastosidad de la antigua disposición de los instrumentos (conservada por Knappertsbusch) es favorecida por la estereofonía natural que origina el colocar, enfrentados, primeros y segundos violines. En este extremo es de lamentar el que muy poco del legado bruckneriano de Knappertsbusch haya sido hecho con tomas estereofónicas.

En la concepción arquitectónica de este Bruckner juega papel preponde-

rante la dinámica. Ésta se regula de manera casi mágica: "con el dedo meñique de su mano izquierda", escribe Herzfeld, "es capaz de apagar toda la orquesta y obtener el más delicado pianissimo". La construcción del crescendo —rasgo conclusivo típico en los primeros y cuartos movimientos brucknerianos— es toda una lección de maestría y de dominio técnico. Normalmente (vgr., el que termina la **Octava**) Knappertsbusch se toma un amplio respiro antes de comenzar la sección. Son unos segundos tensos, transidos de hechizo, durante los cuales el oyente no sabe si respirar o aguardar con el ánimo sobrecogido el gran instante que se aproxima. Y entonces (seguimos con la **Ocatava**) Knappertsbusch se toma todo el tiempo del mundo y, piedra a piedra, comienza a edificar el gigantesco friso. Destaca nítidamente la pulsación rítmica de los timbales, diferenciándola de un compás a otro, mientras crece y crece la inmensa

oleada sonora. Resalta los temas, alternadamente, conjugándolos en esa cumbre absoluta del Do mayor; vigoroso y penetrante el motivo del Scherzo, majestuoso y triunfal el poderosísimo que encabezara este último movimiento. La figuración rítmica de los violines resplandece, como fondo del inmenso coral y la cadencia conclusiva se asienta, con cósmica potencia, sobre tres acordes rotundos, amplios, gozosamente afirmativos. La impresión de infinitud es sabiamente contrapesada por la humana, escrupulosamente terrenal. El mundo, conmovido, se sustenta en el pulso firme del Hombre.

La fuerza, el vigor físico, no excluyen la delicadeza, el lirismo, el acento hondo que nace del interior. Y como demostración, la **Séptima**, grabada en directo en un concierto del festival salzburgués de 1949. Las cuerdas de la Filarmónica de Viena, todavía estremecidas por la amorosa recreación del **Idilio de Sigfrido**, se elevan en un canto ardiente, pleno de arrebatos sensual en el exacto sentido de la palabra. Todo el primer tiempo es puro fuego, encendido y abrasado sin cesar, expandido en cumbres y modulaciones que nos arrastran a lo alto. El ardiente amor de que nos hablan Teresa de Avila o Juan de la Cruz se nos hace fuego en la carne y locura extática en el espíritu. Una luz que proviene del interior, que es por lo tanto de naturaleza espiritual. No hay roturas ni disección en este fluir constante, en este arte de las transiciones tonales que en su profunda unidad desafía cualquier análisis formal.

### Amplitud, impulso rítmico, vivencias humanas

El de Knappertsbusch era, ya se sabe, un arte sustancialmente improvisatorio. La espontaneidad, la frescura, la ausencia de cálculo o premeditación, aseguraban ese trazado amplio, que parece fluir sin esfuerzo. El acto del concierto, que para otros maestros es la consecuencia última e inevitable de una minuciosa labor de ensayos, adquiere en Knappertsbusch una dimensión que hoy nos parece insólita. Al recobrar el concierto, el *hacer la música juntos*, un valor de acto de creación instantánea, las líneas tienden a engrandecerse, en su trazado general, pero ello no sin merma del detalle, del perfil minúsculo. A menudo sucede que esta subdivisión del discurso —tal y como hoy se practica por algunos maestros jóvenes— afecta la totalidad del gesto sonoro, contradiciendo (en Bruckner) la dialéctica del movimiento, entendido éste como *desplazamiento y transformación*. Los pasajes *bisagra* son tenidos como tales, alejando más que aproximando las grandes secciones. En Knappertsbusch, tal peligro es conjurado con eficacia, al dotar a cada pasaje —inclusive los *bisagra*— de la continuidad e hilación convenientes.

Este movimiento continuo es posible

## DIE MÜNCHENER PHILHARMONIKER

AULA DER UNIVERSITÄT

Ostersonntag, den 28. März — Ostermontag, den 29. März 1948. jeweils pünktlich 17 Uhr

# SONDERKONZERT

Leitung: Hans KNAPPERTSBUSCH z. G.

### Vortragsfolge:

Joseph Haydn: Symphonie G-dur Nr. 88 (Br. 13)

1. Allegro
2. Largo
3. Menuett
4. Allegro con spirito

Anton Bruckner: VII. Symphonie E-dur (~~Originalfassung~~)

1. Satz: Allegro moderato
2. Satz: Adagio
3. Satz: Scherzo
4. Satz: Finale

Programa de un concierto especial del 28/29 de marzo de 1948. Knappertsbusch no dirigió la "versión original" de la Séptima Sinfonía de Bruckner (por eso está tachada la palabra "Originalfassung").

merced a la flexibilidad de la batuta, mecida por un leve movimiento de muñeca (al estilo de Richard Strauss). El tempo musical es, en Bruckner, mucho más ligero de lo que habitualmente se afirma. La tan traída y llevada *amplitud* de tempi, en "Kna", no es otra cosa que la resultante de un impulso, de un hálito que unifica y suelda las frases en un todo. La elección de un tempo ligero (bastaría, para comprobarlo, el "timing" de cualquiera de sus registros brucknerianos) evita las caídas, los recalados en puntos muertos, la mencionada fractura del movimiento.

Abundando en este aspecto, la pulsación rítmica de "Kna" es chispeante, vitalista, en los Scherzi brucknerianos. Recuerda Herzfeld cómo la mano derecha de Knappertsbusch operaba, a la manera de un elástico florete, estimulando el arrebató rítmico de la orquesta. Quien conozca las grabaciones de valses vieneses por "Kna" comprenderá fácilmente lo dicho. Escúchese, a guisa de ejemplo, el tercer movimiento de la **Cuarta Sinfonía**, con esas llamadas de las trompas que sugieren ecos distantes y en movimiento de cuernos de caza. La pulsación es irresistible, en su progresión creciente. El Scherzo cobra su sentido de juego, la riqueza de sus contrastes dinámicos y de color. El fanático jugador de "skat", el hombre vitalista, el "Kna" capaz de espetar la frase más gruesa (en su momento y en su lugar justos) nos está comunicando su profunda alegría de vivir, la faceta más luminosa de su rica personalidad. Y Bruckner, con su rústica manera, es el vehículo ideal.

Este "Kna" sanote, fuerte, buenhumorado, convive a la perfección con ese otro "soñador, apartado, solitario de exquisita sensibilidad". Apunta Herzfeld que su aparente adustez velaba la expresión de sus emociones íntimas "que nacen de su humano sentido del dolor". Dolor. Palabra clave para una completa comprensión del cosmos bruckneriano. "El sufrimiento aceptado como una necesidad de vida, aceptado con bondad, sin rebeldía". Son estas palabras del latino Giuliani, quien reconoce haber necesitado franquear la barrera de los sesenta para ahondar ese especial dolor bruckneriano, que en nada se asemeja al masoquismo. Knappertsbusch, que conoció ese sufrimiento—sin buscarlo, simplemente a través de los azarosos momentos que le tocó vivir—pudo penetrar en su entraña y devolvérselo transmutado en arte. Instantes como el arranque, en Do sostenido menor, del Adagio de la **Séptima**, ¿no revelan una "dialéctica del dolor", tan humana como aquellos otros momentos de alegría?

En Knappertsbusch, dolor y alegrías son vivencias totalmente humanas. La experiencia metafísica, tal y como se da en Furtwaengler, no tiene cabida en su Bruckner. En "Kna", todo nace del interior y se expansiona, derramando sobre los hombres contenidos plenamente humanos. En Furtwaengler, las fuerzas

**Knappertsbusch fue fiel durante toda su vida a las versiones brucknerianas escogidas. En la foto, el autor de Ansfelden.**



sobrehumanas pueden adueñarse del mensaje, llegando a momentos de posesión (demoníaca, en el sentido griego del término). Su **Octava** y su **Novena** del 44 trascienden la premonición de la catástrofe que se abatía sobre Alemania. En cambio, en la **Cuarta** de "Kna" (grabada hacia 1943) la Naturaleza y el Hombre circulan, en coloquio a veces convulsivo, pero en un plano totalmente ajeno al atribulado mundo exterior.

### Permanencia del Bruckner de Knappertsbusch

Todo lo dicho nos permite considerar el Bruckner de "Kna" como algo más importante y de superior alcance al mero documento histórico. Es muy posible que determinados detalles (como los platillazos en el final de la **Quinta**) nos parezcan excesivos y totalmente vacuos. Pero, permítaseme la insistencia, aquello que en manos de otro maestro sonaría forzado, a pegote postizo, en "Kna" tiene sentido. Por ejemplo, el golpe de platillo señalado para el tutti del compás 521 en el final de la **Octava**, suena aquí casi *necesario*, al remontarse con enorme tensión la reexposición del primer grupo temático. (De paso, digamos que tal *herejía* fue practicada, también, por Furtwaengler en su concierto con la Filarmónica vienesa, el 10 de abril de 1954).

No pretende el autor de este trabajo incensar cada una de las *desviaciones* del Bruckner de "Kna". Creo que el proceder de "Kna" fue coherente, aunque no siempre sus resultados satisfarán la sensibilidad de 1988. En algún caso (**Tercera Sinfonía**) la adopción del texto original, mucho más espacioso y

detallado, habría enriquecido el resultado artístico. En otros (como en la **Octava**) el pensamiento de "Kna" fue lo suficientemente rico y original para proponernos lecturas encontradas. Si se comparan las versiones de 1955 (en directo) y 1963 (estudio, para Westminster) apreciaremos la mayor tensión de la primera, su carácter más combativo, la enorme descarga del Scherzo, frente a la mayor hondura, ensimismamiento y amplitud de la segunda (con duración sensiblemente superior). El que "Kna" pudiera ofrecer dos caras tan antitéticas de un mismo texto (las desviaciones son de poca enjundia, en cuanto a la elección de la partitura revisada) nos permite apuntar otra faceta de su arte: la subjetividad, la capacidad de comunicar sentimientos diversos a través de pentagramas idénticos, conforme a las circunstancias o humor de la ocasión. De un director así está claro que podremos discutir su *oficio* (en tanto que *marcador* y coordinador de entradas), pero no sería de justicia regatearle su profundo, rico, penetrante, talante de artista. Knappertsbusch fue artista, con mayúsculas, estemos o no de acuerdo con sus planteamientos estéticos.

Y su Bruckner, hoy poco a poco recuperado para el compact disc a partir de tomas añosas y no siempre fieles, es el testimonio más hermoso e impercedero de un mundo que se fue. Con la tecnificación del hecho artístico, el arte de dirigir ha perdido mucho de su añejo encanto. La artesanía, espléndida y bella artesanía, reemplaza a aquel Arte imperfecto, inspirado, que se hacía y vibraba con el tiempo. Ecuación—tiempo, sonido—irremplazable en nuestro arte.

# EL CATÓN DE DE LA "TETRALOGÍA"

Por Angel-Fernando Mayo

## WAGNER: El Anillo del Nibelungo.

Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth de 1957, Hans Knappertsbusch. Principales intérpretes: Hans Hotter (Wotan, Wanderer), Toni Blankenheim (Donner), Josef Traxel (Froh), Ludwig Suthaus (Loge), Georgine von Milinkovic (Fricka), Elisabeth Grümmer (Freia, Gutrune), Maria von Ilosvay (Erda, Primera Norna, Waltraute), Arnold van Mill (Fasolt), Josef Greindl (Fafner, Hunding, Hagen), Gustav Neidlinger (Alberich), Paul Kuën (Mime), Dorothea Siebert (Woglinde), Paula Lenchner (Wellgunde), Elisabeth Schärtel (Flosshilde, Segunda Norna), Ramón Vinay (Sigmund), Birgit Nilsson (Sieglinde, Tercera Norna), Astrid Varnay (Brünnhilde), Bernd Aldenhoff (Siegfried), Wolfgang Windgassen (Siegfried-Ocaso), Hermann Uhde (Gunther).

Marca: Laudis. Import. Ferysa  
Soporte: disco compacto

Referencia: **El oro del Rin** (LCD 3.4010), **La Walkyria** (LCD 4.4011), **Sigfrido** (LCD 4.4012), **El ocaso de los dioses** (LCD 4.4013). Libreto sólo en alemán, sin comentarios. 15 CDs

Grabación: AAD

Duración: 2 h. 35'; 3 h. 51'; 4 h.; 4 h. 31'

Serie: normal

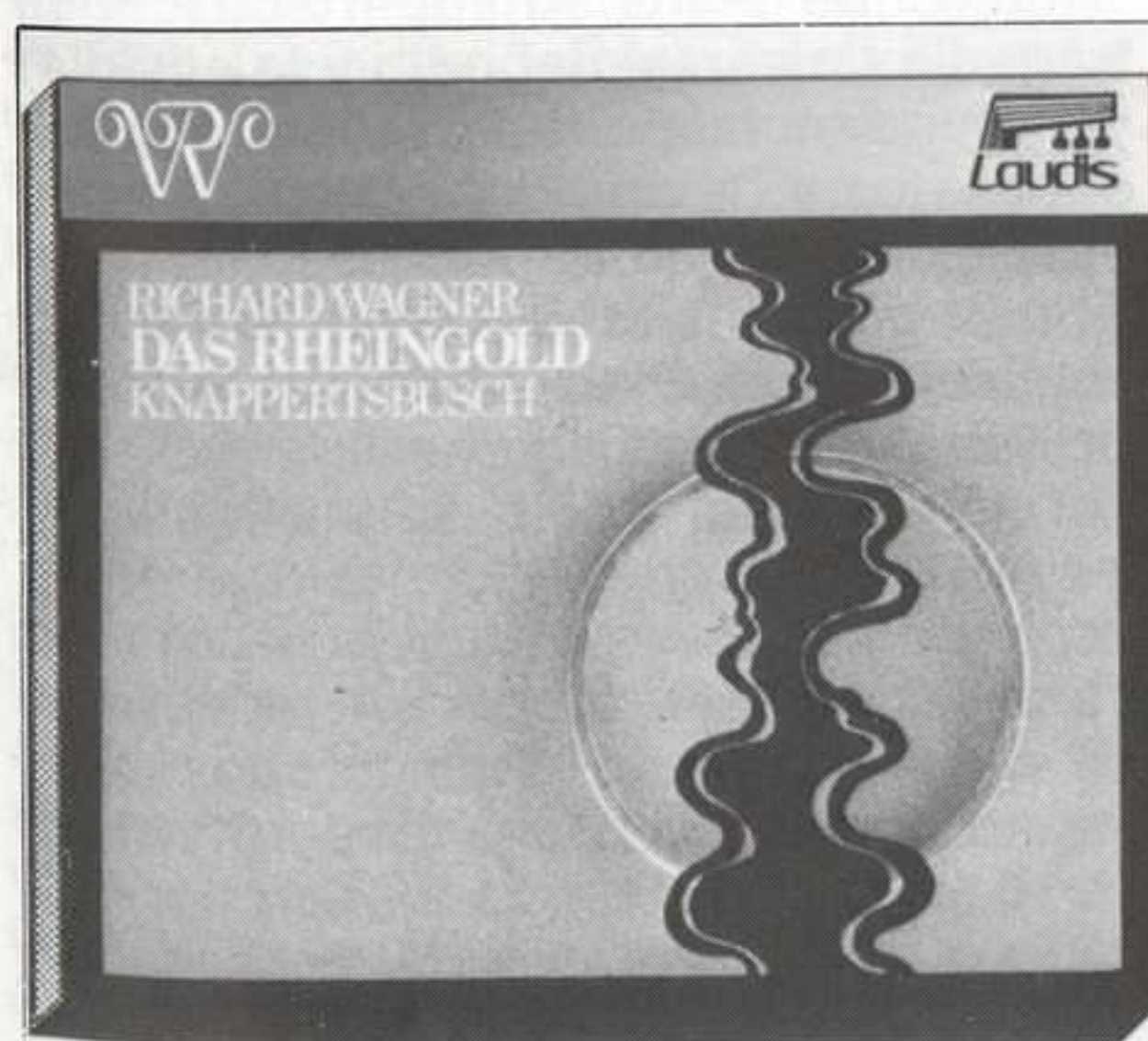
Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★

Cuando Hans Knappertsbusch murió en octubre de 1965 todo parecía conspirar para su rápido olvido. Si la *conspiración* tenía nombres y apellidos, la verdad es que el mismo "Kna" había ayudado a poner así las cosas en los últimos años: su radical rechazo del aplauso y de toda publicidad, los sempiternos sarcasmos sobre los críticos (en el mejor de los casos, *plumíferos*; las más de las veces, *asnos*, la defensa numantina de sus convicciones musicales tardorrománticas frente a objetivismos y musicologías (¿No queréis platillos en la *Séptima* de Bruckner? ¡Pues aquí tenéis

dos percusionistas en lugar de uno!), la reducción final de su repertorio a no más de veinte óperas y un centenar de obras orquestales (incluidos oberturas, conciertos, valeses y marchas), la aparición anual en unos pocos lugares y al frente de unas pocas orquestas fuera de Munich (Bayreuth, Viena, Berlín, Hamburgo, Dresde...), la repugnancia a los estudios de grabación, que llevó a DECCA —otrora empeñada en arrancarle un contrato de grabación en exclusiva— lo olvidara de hecho aún en vida y lo considerara después un capítulo menor en su historia rica en divos tan productivos como obedientes: cuando "Kna" murió, DECCA estaba culminando la producción del *Anillo* con Culshaw y Solti y no publicó un álbum conmemorativo; tampoco lo ha hecho al cumplirse el centenario de su exclusivista de antaño; en fin, la firma inglesa (integrada hoy en una multinacional) ha desoído hasta el presente todas las peticiones para que edite el legendario registro de *El ocaso de los dioses* tomado en el Festival de Bayreuth de 1951, cuya publicación fue impedida entonces por EMI. Después, el largo año de silencio y postración —fractura no consolidada de una pierna, cáncer— cerraba con un postrer capítulo de soledad y tristeza el libro de la vida del viejo "Kna". Por decisión expresa suya sólo asistieron a su inhumación catorce invitados y algunas autoridades. Munich le destinó unos palcos de tierra en el recoleto cementerio de la iglesia de Bogenhausen, donde reposan los restos de hombres y mujeres que dieron renombre artístico a la ciudad del Isar. En algunas enciclopedias o en diccionarios de intérpretes —en particular ingleses o americanos; "Kna" no cruzó nunca el Atlántico y sólo dirigió en Londres tres representaciones de *Salomé* en enero de 1937— puede leerse que Knappertsbusch gozó de cierta fama *local*; según estas mismas fuentes bien informadas su única gloria universal proviene del *Parsifal* de Bayreuth.

Pero "a los diez años de la muerte de una persona comienza a evidenciarse lo que fue participante en la vida, lo que ha roto el muro del gran silencio"<sup>1</sup>. En efecto, hacia 1975 las voces disconformes con el olvido de "Kna" se elevaban en Alemania, en Francia, en Inglaterra, en Italia, también en España (véase el número 455 de RITMO) exigiendo que la industria discográfica *legal* o *privada* —a estos efectos daba lo mismo—

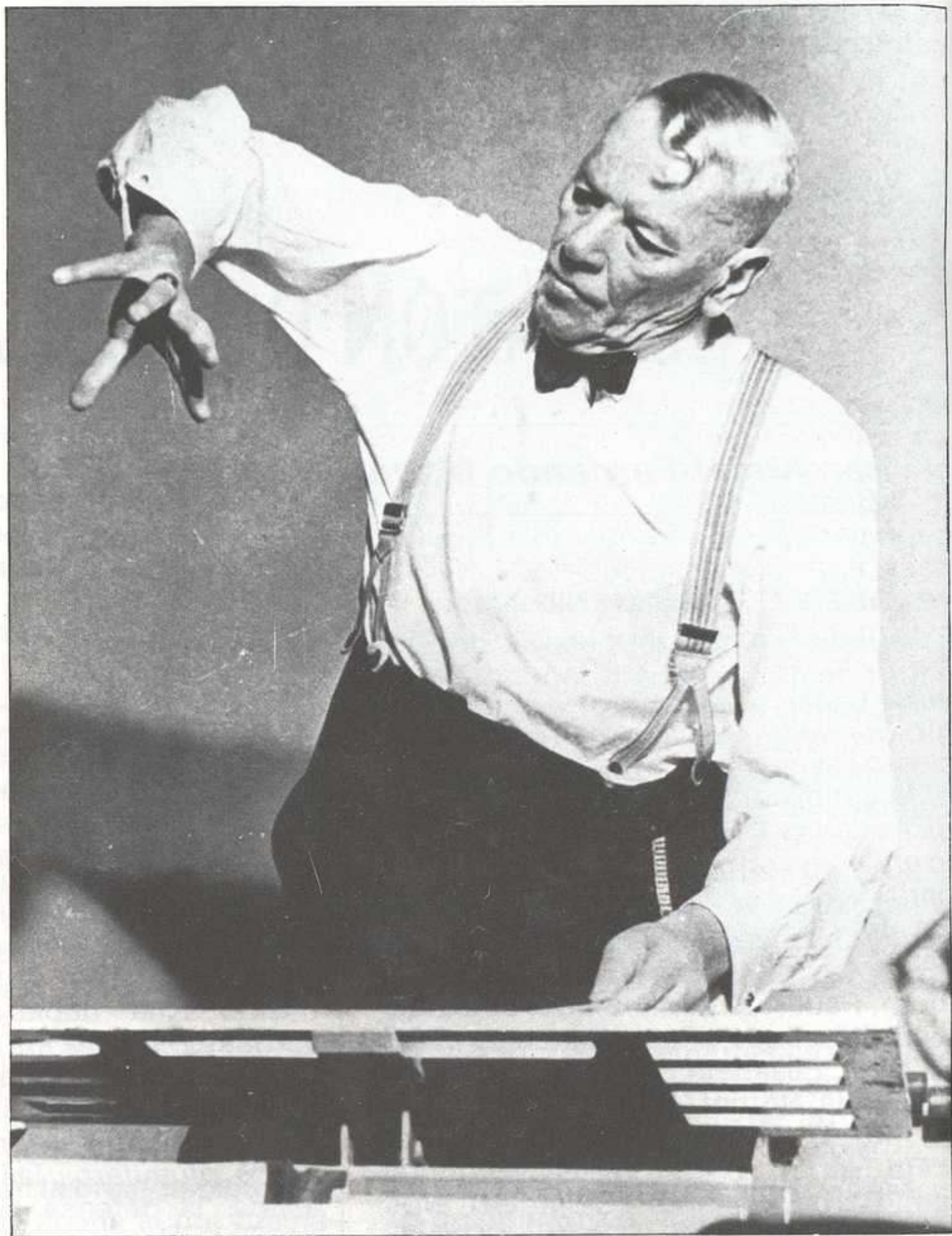


recuperara testimonios capitales y necesarios del arte directorial de Knappertsbusch. Que estas voces no eran alocadas ni extemporáneas, que no clamaban en el desierto, se demuestra con la discografía de "Kna" que RITMO publica en este mismo número; mas en 1975 el caballo de batalla era empezar por el principio, es decir, por el **Anillo**. Hoy estamos ya a la espera de "lujos" tales como la **Quinta** de Beethoven, **Don Quijote** y el registro del último concierto muniqués de "Kna" (**Muerte y transfiguración, Tercera** de Bruckner), cuya reseña crítica se recoge en el trabajo de Gabriele E. Meyer que el lector habrá encontrado en páginas anteriores; pero en 1975 —insisto— lo esencial, el *ser o no ser* consistía en rescatar de la conspiración de silencio una **Tetralogía** de Knappertsbusch y confrontarla con los grandes productos industriales firmados por Solti y Karajan y con los registros *en vivo* de Furtwängler, Krauss y Böhm.

ESTRO ARMONICO rompió el fuego en 1976 con una toma radiofónica del segundo ciclo representado en el Festival de Bayreuth de 1957. Siguió en 1978 otra edición de las mismas matrices esta vez con el sello CETRA (que comenté extensa y alborozadamente en el número 489 de RITMO), y después aún volvieron a comercializarlas DISCOCORP y MELODRAM: el **Anillo** más deseado y buscado largo tiempo aparecía así en pocos años en una cuádruple oferta de idéntico contenido, y remarco idéntico porque en la publicidad de la edición de MELODRAM se deslizó el error de atribuir a Wolfgang Windgassen la interpretación de los dos Siegfried, con lo que, al cantar Bernd Aldenhoff el *joven Siegfried* en los otros tres prensados, había de deducirse por fuerza que el **Sigfrido** de MELODRAM era el representado en el primer ciclo de aquel verano. No es así. Al interesarme por la cuestión, para hacerme o no con este **Sigfrido complementario**, de fuente autorizada me ha sido confirmada la unidad de contenido en las cuatro ediciones.

En consecuencia, para escuchar a Windgassen los dos Siegfried con "Kna" hay que acudir a otra edición, ésta exclusiva de MELODRAM, correspondiente al primer ciclo tocado en el Festival de Bayreuth de 1958, pues una tercera incursión de la firma italiana en los territorios *bayreuthiano-anulares* de "Kna" —el segundo ciclo del Festival de 1956— parece que no va a ir más allá de la conquista de **La Walkyria** y **El ocaso de los dioses**, cuyos registros han sido editados en 1985. La decisión de no completar el **Anillo** de 1956 me parece una verdadera lástima: puestos a golosinear después de la vieja hambruna, ¿por qué privarnos del mejor **Sigfrido** —el representado el 15 de agosto de 1956— tocado y cantado en Bayreuth desde 1951 a esta parte? Windgassen y Astrid Varnay estaban en 1956 en su mejor forma, ya no vuelta a recuperar nunca, y guiados por un "Kna" en apa-

**Señalemos a los chicos cuáles son los libros de texto, ahora que estamos a comienzo de curso.**



sionado trance de inspiración escalaron gozosos aquella tarde la alpina montaña del dúo hasta su cima. La gloria de la velada forma parte de la leyenda de Bayreuth, y yo —que obviamente no estuve allí— puedo dar hoy fe de tanta belleza gracias a un cinta magnética americana que, aun deficiente de sonido, permite reconocer la magnitud del acontecimiento. Y un tercer **Oro del Rin** de "Kna" con Jean Madeira (Erda), Gré Brouwenstijn (Freia) y Arnold van Mill (Fafner) como novedades dentro del reparto básico en los años cincuenta no es desdeñable, sino justamente todo lo contrario.

Pero de momento no hay verdadero motivo de queja. A las cuatro ediciones del ciclo de 1957. en disco negro hay que sumar ahora dos recientes distribuciones en soporte compacto por MUSIC AND ARTS y LAUDIS, respectivamente. La última de ellas es la que motiva este comentario.

\* \* \*

En 1975, ya lo he dicho, lo importante era poder confrontar la *interpretación* de "Kna" —lo que llamamos un tanto pedantescamente el concepto— con otras famosas e incluso supuestamente renovadoras. De aquí el título de mi comentario a la edición de CETRA (**El**

**"Anillo" de Hans Knappertsbusch: la tragedia universal del odio y la envidia**) y la tendencia de los argumentos allí expuestos y defendidos. En 1988 estas cuestiones se han tornado secundarias. El vertiginoso descenso en la calidad musical —directores, cantantes, estilo— de los intérpretes wagnerianos en general (y los del **Anillo** en particular) y las mil y una tropelías de los directores de escena, que sustituyen el *caduco* concepto del autor por el que dicen propio (algunos de estos cráneos privilegiados tienen hasta tres o cuatro conceptos de la misma pieza), han llevado a que la obra de Wagner sea ya irreconocible. Entonces, pensando sobre todo en los jóvenes que hoy, como yo hace ya —¡ay!— treinta largos años, comienzan a sentir la misteriosa llamada espiritual del mago de Bayreuth, hay que tener la honradez de, ahora que estamos a comienzo de curso, adoptar una actitud escolar y señalarles a los chicos cuáles son los libros de texto.

La **Tetralogía** de Krauss, cuya edición en compacto (LAUDIS) comenté en el número 588 de RITMO, es la mejor cartilla para párvulos; las mayúsculas aparecen allí grandes y atractivas, las minúsculas tienen un trazado siempre elegante, las frases son directas y claras: *Las ondinas juegan en el*

agua, *El fuego ronda la roca, El pájaro canta en la rama, etcétera*. Con el **Anillo** de Knappertsbusch se entra en contacto con el voluminoso y al principio temible catón, que enseña a leer gradualmente, no sin esfuerzo, textos cada vez más complejos. Así, en **El oro del Rin** no se lee: *Entran dos gigantes con estacas, sino: Entran Falsot y Fafner, ambos con figura de gigantes, armados con fuertes estacas*; en **La Walkyria** tampoco se lee: *Wotan extiende la lanza, mira a su hija y después se marcha, sino: Extiende la lanza como para el conjuro. Después, mira dolientemente a Brünnhilde, se vuelve lentamente para partir, y aún mira una vez más hacia atrás hasta que desaparece a través del fuego*; en **Sigfrido** la cosa tiene más mérito, pues en vez de leer sólo: *Te miro y te escucho, pero no te entiendo, ya se consigue la capacidad de discernir: Claro veo el lucir de tus ojos; cálido siento el aliento de tu respiración; dulce oigo cantar de tu voz... pero lo que me dices cantando, sorprendentemente no lo entiendo*; y en **El ocaso de los dioses**, para cerrar estos pocos ejemplos entre los muchos posibles, los progresos hasta aquí realizados permiten pasar de: *Sólo Siegfried puede remar con tanta fuerza a esta matizada construcción: Un indolente remar..., como de mano ociosa, impulsa rápida la barca contra la corriente: de tan vigorosa fuerza en el movimiento del remo, hiciera gala sólo el que mató al dragón. ¡Es Siegfried, con seguridad ningún otro!* Por último, con el **Anillo** de Furtwängler se entra de lleno en el terreno conceptual, esto es, se asiste a un seminario filosófico, tras lo cual conviene pasar de nuevo por Knappertsbusch (seminario sobre la dimensión trágica) y recalar de regreso otra vez en Krauss (seminario lírico). Pero ya anticipé que el debate sobre las interpretaciones es hoy secundario: estamos ahora en el imprescindible estadio del catón, es decir, en la fase de aprender a leer a Wagner.

Por su parte, el joven Hans Knappertsbusch aprendió a leer acudiendo a las fuentes. Es evidente que asimiló el ensayo del propio Wagner **Sobre la dirección** y todas sus observaciones, vertidas aquí y allá, respecto al "melos", las transiciones y el diferente sentido de los "tempi" en Mozart y en Beethoven: prueba de ello, la grabación que se conserva de su **Octava** de Beethoven, donde la ejecución se atiene exactamente a lo dicho por Wagner en su autobiografía. Luego, como asistente musical de Hans Richter y Siegfried Wagner en Bayreuth de 1909 a 1912 ("Kna" se consideraba discípulo del primero de ellos), tuvo acceso a las anotaciones de dirección en las partituras utilizadas allí desde 1876 con notas opcionales, matices dinámicos, modificaciones de texto e indicaciones escénicas que no figuraban impresas. Por último, consagrado al servicio de lo más grande (entiéndase la obra de Wagner), acumuló una enorme expe-

riencia como director wagneriano: un dato comprobado es que desde 1923 a 1935 dirigió en el Festival muniqués de verano, que entonces se celebraba en el Teatro del Príncipe Regente (esto es, con independencia de la programación en la Ópera del Estado de Baviera), un promedio anual de once representaciones wagnerianas incluidas las de quince ciclos del **Anillo**.

Pero todo esto no habría bastado para hacer de Knappertsbusch el último gran celebrante wagneriano, si no hubiera estado en posesión de unas ideas musicales coherentes, de una primerísima técnica directorial admirada por sus colegas ("Kna" es el único director capaz de hacer pasar a una centuria sinfónica del pianísimo al fortísimo moviendo sólo el gemelo izquierdo de su camisa, dijo Erich Kleiber) y de una irresistible irradiación ("Ausstrahlung") y fascinación sobre músicos y públicos, todo lo cual le permitía hallar y mantener ese famoso "tempo" fundamental —sin el que es imposible hacer del **Anillo** un discurso

orgánico— y conseguir la pátina bronceada de la orquesta tetralógica, es decir, el temple y la solera "sine qua non".

Con todo, lo más instructivo al tomarse el tiempo necesario para ello y prestarle a "Kna" la atención que exige, es descubrir durante la audición, partitura en mano, la en un principio increíble flexibilidad del director ante las indicaciones dinámicas de la obra o en función de las circunstancias. Por ejemplo: es tópico hablar de la dogmática lentitud de los "tempi" de "Kna". Ciertamente, el maestro de Elberfeld podía elegir "tempi" sosegados porque sabía llenarlos de contenido ("música-sustancia", decía él), pero otros directores (citaré sólo a Furtwängler y a Klemperer) eran en general más decididamente morosos, y hay pasajes del **Anillo** de Krauss llevados más lentamente que con "Kna" (la "marcha fúnebre", sin ir más lejos); lo que "Kna" sí hacía era no ser demasiado rápido, es decir, no seguir una indicación dinámica más allá del punto en que la ejecución de las



Hans Knappertsbusch con Wieland Wagner.





# DISCOGRAFÍA DE HANS KNAPPERTSBUSCH

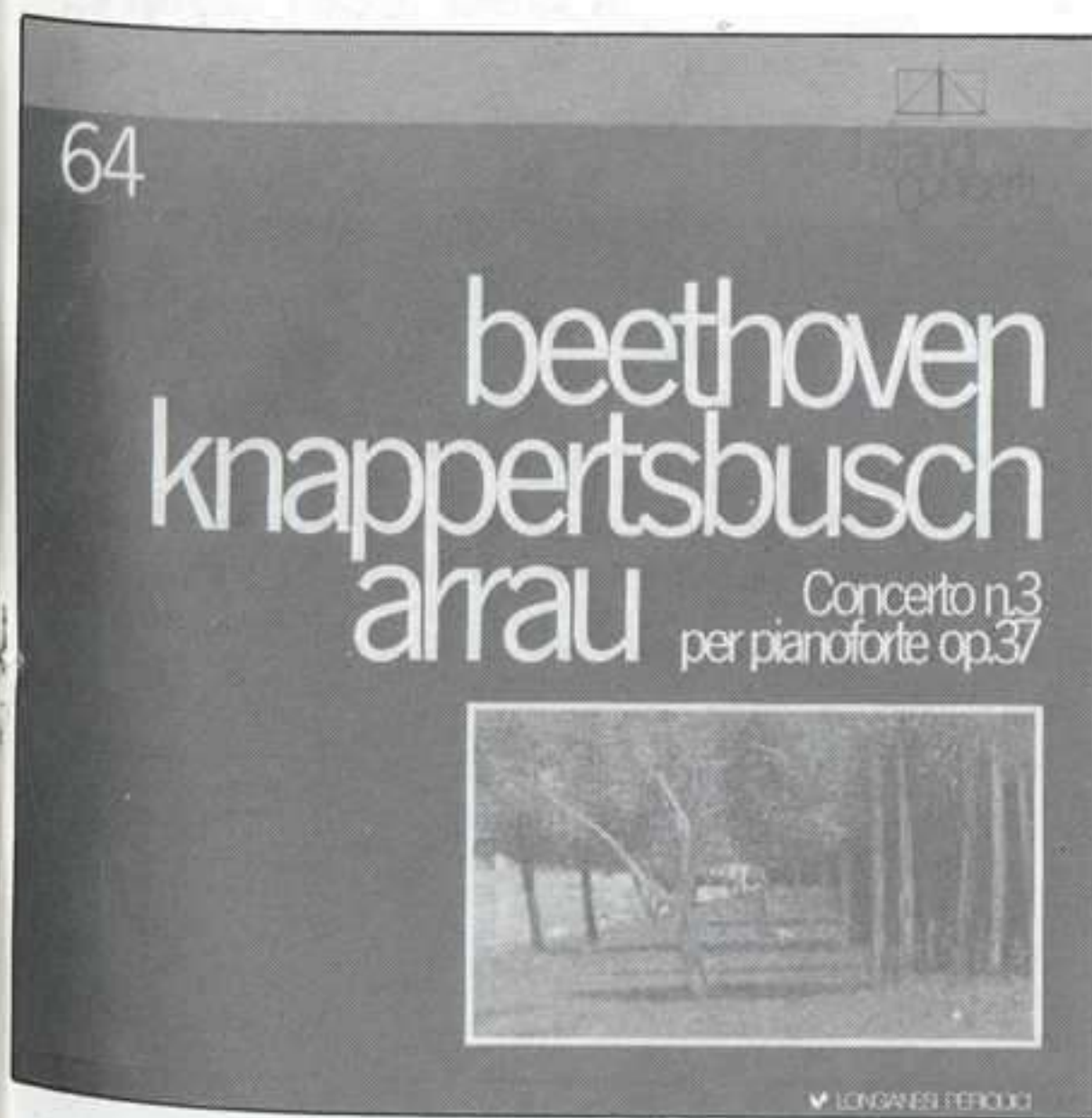
Por Angel-F. Mayo

**D**ada la maraña de reediciones, no es posible ofrecer aquí y ahora referencias útiles. Sí se indica en todo caso el sello discográfico original. Si la grabación es anterior al disco microsurco, se advierte así: (78). Las tomas "en vivo" se distinguen de esta manera: (\*). A la fecha del cierre de esta lista, los registros editados también en disco compacto van acompañados de la indicación: (+ CD). En algunas ocasiones incluimos tomas distribuidas en cinta magnética abierta, que creemos no existen en disco; en este caso, el signo es: (CM), seguido del sello. Cuando es conocido, se da el año de la toma. Por último, la relación aparece dividida en tres secciones: Compositores en general, Valses y Wagner.

## I sección

### BEETHOVEN

- Sinfonía núm. 3 "Heroica".** O.F. Berlín. HMV (78).
- Sinfonía núm. 3 "Heroica".** O. Radio Baviera, Munich, 1950. Cetra. Hay edición Rococo atribuida a la Filarmonía de Munich, 1953. En todo caso, se trata del mismo registro. (\*)
- Sinfonía núm. 3 "Heroica".** O. Fil. Viena, Salzburgo, 1962. CM - G SA. (\*)
- Sinfonía núm. 5.** O. Fil. Munich (en preparación). (\*)
- Sinfonía núm. 7.** O. Ópera Estado Berlín, 1929. Odeón (78). Reedición en LP en Electrola-Dacapo.
- Sinfonía núm. 8.** O. Radio Hamburgo, 1962 (?). IGI. (\*)



- Concierto para piano y orquesta núm. 3.** C. Arrau. O. Radio Hamburgo, 1962. Longanesi. (\*)
- Concierto para piano y orquesta núm. 4.** C. Curzon. O. Fil. Viena, 1957. Decca.

- Concierto para piano y orquesta núm. 4.** W. Backhaus. O. Fil. Viena, 1962. Baton. (\*)
- Concierto para piano y orquesta núm. 5 "Emperador".** W. Backhaus. O. Fil. Berlín, 1953. Longanesi (+ CD). (\*)
- Concierto para piano y orquesta núm. 5 "Emperador".** C. Curzon. O. Fil. Viena, 1957. Decca.



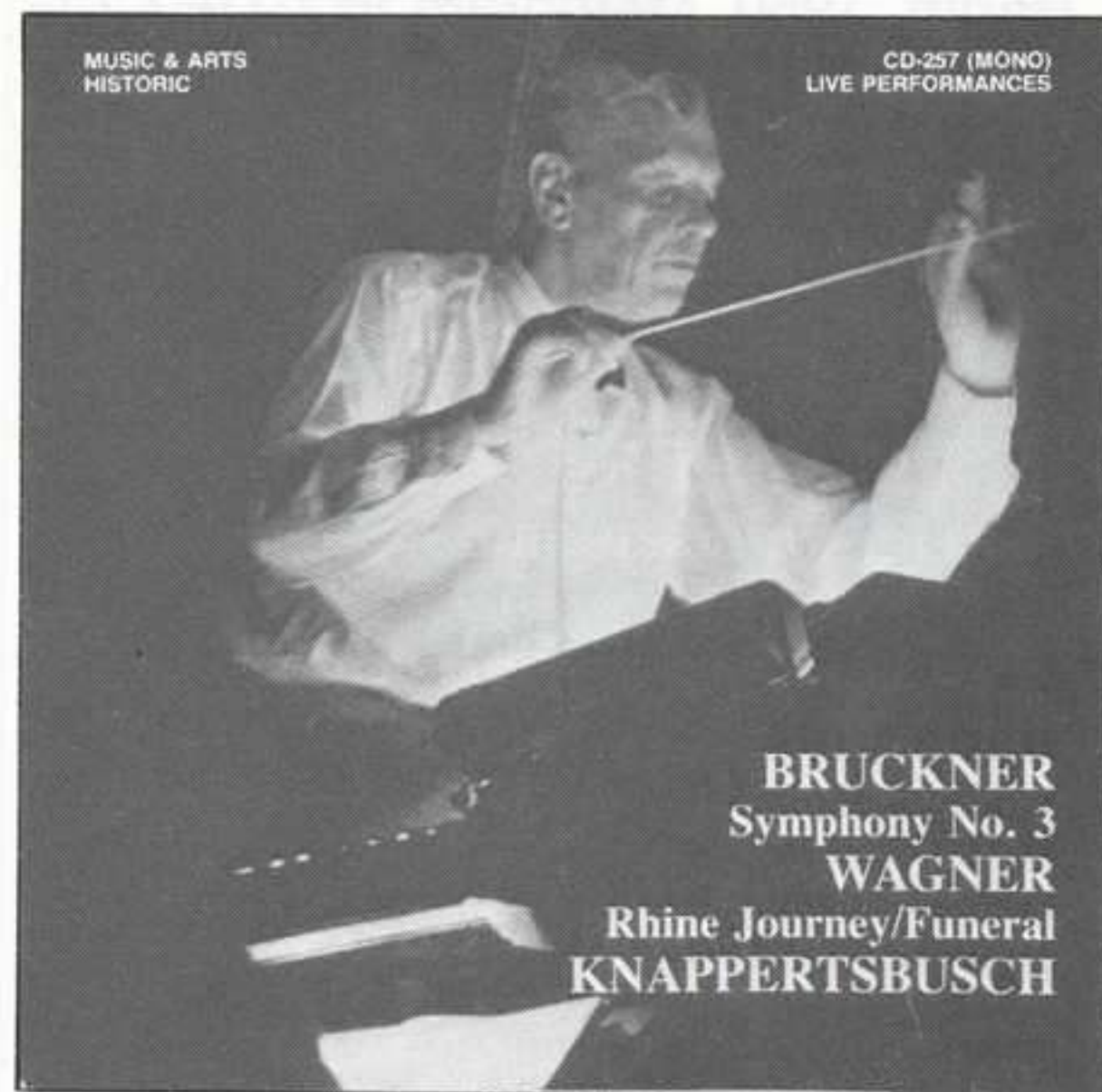
- Concierto para piano y orquesta núm. 5 "Emperador".** P. Badura-Skoda. O. Radio Hamburgo, 1960. IGI (+ CD). (\*)
- Fidelio. Obertura "Leonora núm. 3".** O. Fil. Viena, Salzburgo, 1938. Melodram. (\*)
- Fidelio** (ópera completa con oberturas "Fidelio" y "Leonora núm. 3"). S. Jurinac, J. Peerce, M. Stader, G. Neidlinger. O. y C. Ópera Estado Baviera, 1963. Westminster. (+ CD)

### BRAHMS

- Sinfonía núm. 1.** O. Estado Dresde, 1961 (?). Rococo. (\*)
- Sinfonía núm. 2.** O. Suisse Romande, 1946. Decca (78).
- Sinfonía núm. 2.** O. Fil. Berlín, 1944. IGI. (\*)
- Sinfonía núm. 2.** O. Fil. Munich, 1952. IGI. (\*)
- Sinfonía núm. 3.** O. Fil. Berlín, 1943. IGI. (\*)
- Sinfonía núm. 3.** O. Fil. Berlín, 1955. CM - Archivos Radio Baviera. (\*)
- Sinfonía núm. 3.** O. Fil. Viena, Salzburgo, 1955. CM - G.S.A. (\*)
- Sinfonía núm. 4.** O. Radio Colonia, 1953. IGI. (\*)
- Concierto para piano y orquesta núm. 2.** C. Curzon. O. Fil. Viena, 1957. Decca.
- Obertura para un Festival Académico.** O. Fil. Viena, 1958 (?). Decca.
- Obertura Trágica.** O. Fil. Viena, 1958 (?). Decca.
- Variaciones sobre un tema de Haydn.** O. Fil. Viena, 1958 (?). Decca.
- Rapsodia para contralto, coro y orquesta.** L. West. O. Fil. Viena, 1958 (?). Decca.

### BRUCKNER

- Sinfonía núm. 3** (versión de 1889-90, revisada por Schalk-Löwe). O. Fil. Viena, 1954. Decca. (+ CD).

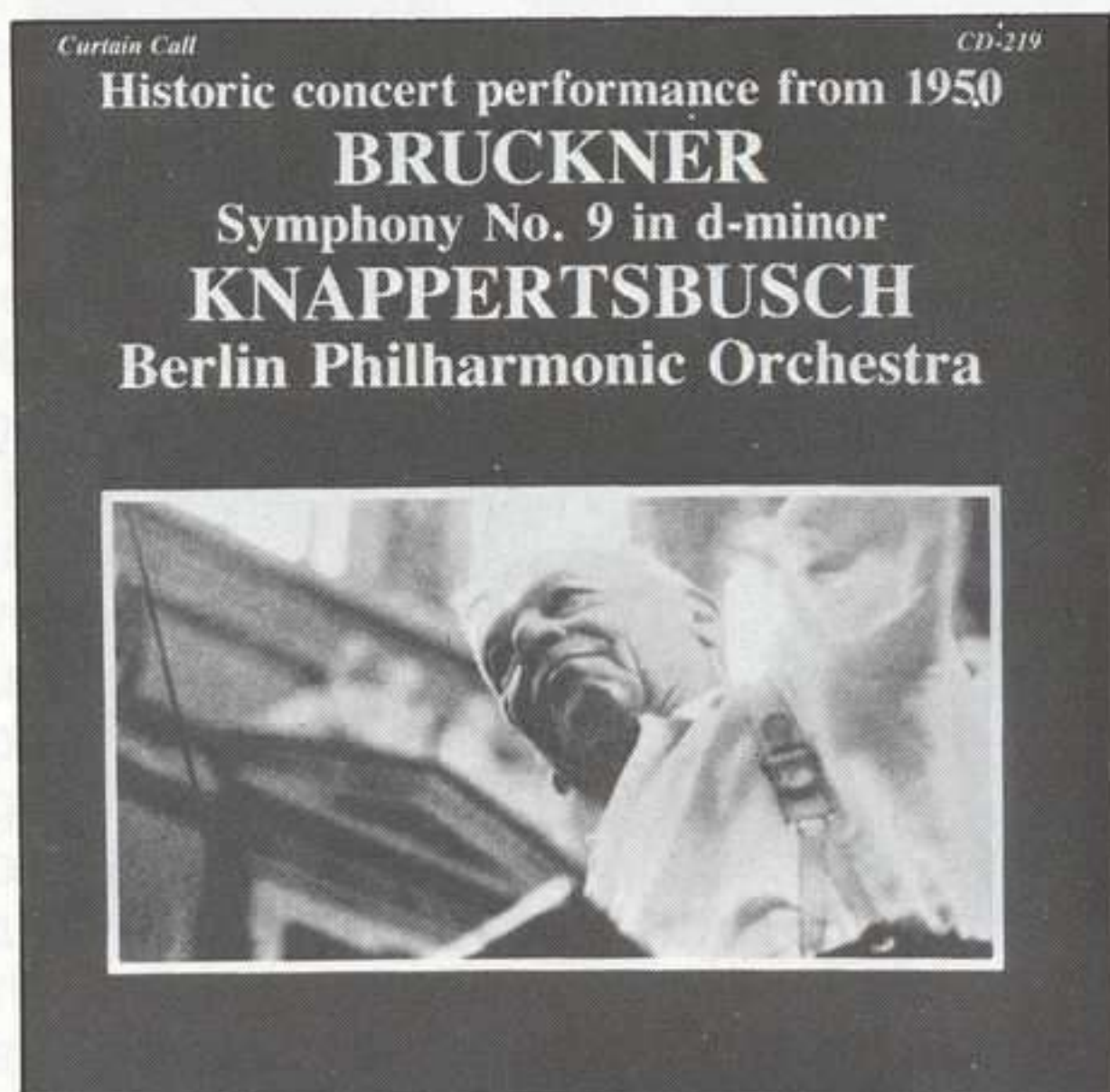


- Sinfonía núm. 3** (misma versión). O. Radio Baviera, 1954. CD - Music and Arts. (\*)
- Sinfonía núm. 3** (misma versión). O. Radio Hamburgo, 1962. IGI. (\*)
- Sinfonía núm. 3** (misma versión). O. Fil. Munich, 1964 (en preparación). (\*)
- Sinfonía núm. 4 "Romántica"** (versión de 1888, revisada por Löwe). O. Fil. Berlín, 1943. Melodiya/IGI. (+ CD). Music and Arts. (\*)
- Sinfonía núm. 4 "Romántica"** (misma versión). O. Fil. Viena, 1955. Decca.
- Sinfonía núm. 4 "Romántica"** (misma versión). O. Fil. Viena, 1964. CM - G.S.A. (\*). Último concierto en Viena.
- Sinfonía núm. 5** (versión de 1894, revisión de Schalk). O. Fil. Viena, 1956. Decca.
- Sinfonía núm. 5** (misma versión). O. Fil. Munich, 1959. Memento Musica. (\*)



- Sinfonía núm. 7.** O. Fil. Viena, Salzburgo, 1949. Melodram. (+ CD). Music and Arts. (\*)
- Sinfonía núm. 7.** O. Radio Hamburgo. CM - G.S.A. (\*)

- Sinfonía núm. 8** (versión de 1892, revisión de Oberleithner). O. Fil. Munich, 1955. Music and Arts. (+ CD). (\*)
- Sinfonía núm. 8** (misma versión). O. Fil. Viena, 1961. IGI. (\*)
- Sinfonía núm. 8** (misma versión). O. Fil. Munich, 1963. CM - G.S.A. (\*)
- Sinfonía núm. 8** (misma versión). O. Fil. Munich, 1963. Westminster/CBS. (+ CD).
- Sinfonía núm. 9** (revisión Löwe). O. Fil. Berlín, 1950. Melodram (+ CD). Curtain Call. (\*)



- Sinfonía núm. 9** (misma versión). O.S. Estado Baviera, 1959. Seven Seas. (\*)
- Sinfonía núm. 9** (misma versión). O. Fil. Berlín. Suite (+ CD). (\*)

*Nota:* El registro Fonit Cetra de la **Sinfonía núm. 8** (versión de 1892, revisión de Oberleithner) editado con el número 17 de la "Edición Furtwängler", O. Fil. Viena, 1954, (\*), ha sido atribuido a veces a Knappertsbusch por razón de la versión utilizada. En mi opinión, cada palo debe aguantar su vela: es de Furtwängler.

**GLINKA**

- Ruslan y Ludmila** (obertura). O. Ópera Estado Berlín. Parlophone (78).

**HAYDN**

- Sinfonía núm. 94 "Sorpresa"**. O. Ópera Estado Berlín. Odeón (78).
- Sinfonía núm. 94 "Sorpresa"**. O. Sinfónica Berlín. Parlophone (78).
- Sinfonía núm. 94 "Sorpresa"**. O. Fil. Berlín, 1950. Longanesi. (\*)
- Sinfonía núm. 100 "Militar"**. O. Ópera Estado Berlín. Odeón (78).

**HOFFMANN**

- Ondina** (obertura). O. Sinfónica Berlín. Odeón (78).

**LISZT**

- Los Preludios**. O. Fil. Berlín. HMV (78).

- Reedición en álbum conmemorativo del centenario de la citada orquesta.
- Mazeppa**. O. desconocida. Polydor (78).

**MOZART**

- Sinfonía núm. 39**. O. Ópera Estado Berlín. Odeón (78).
- Danzas K. 509/560**. O. Ópera Estado Berlín. Odeón (78).
- Concierto para clarinete y orquesta en La mayor K. 622**. A. Birkner. O. Fil. Berlín, 1952. Melodram. (\*)
- Concierto para clarinete y orquesta en La mayor K. 622**. A. Birkner. O. Fil. Berlín, 1956. Longanesi. (\*)
- Concierto para clarinete y orquesta en La mayor K. 622**. W. Schröder. O. Fil. Munich, 1962. CM - Archivos Radio Baviera. (\*)

**NICOLAI**

- Las alegres comadres de Windsor** (obertura). O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**PFITZNER**

- Palestrina** (preludio del Acto I). O. Fil. Berlín. HMW (78).

**SCHUBERT**

- Sinfonía núm. 8 "Inacabada"**. O. Fil. Berlín, 1950. Melodram. (\*)
- Marcha Militar** (arreglo [?]). O. Fil. Munich, 1955. CM - Archivo Radio Baviera. (\*)
- Marcha Militar** (arreglo Weninger). O. Fil. Viena, 1958. Decca.
- Sinfonía núm. 9 "La Grande"**. O. Fil. Munich, 1959. Sociedad H.K. (no comercial). (\*)

**STRAUSS, R.**

- Don Juan**. O. Conservatorio París, 1956. Decca.
- Muerte y transfiguración**. O. Conservatorio París, 1956. Decca.
- Muerte y transfiguración**. O. Fil. Munich, 1964 (en preparación). (\*)
- Till Eulenspiegel**. O. Ópera Estado Berlín. Parlophone (78).
- Don Quijote**. O. Fil. Munich, 1958 (en preparación). (\*)
- El caballero de la rosa** (ópera completa). M. Schech, O. Edelmann, H. Töpfer, E. Köth, E. Kuën, I. Gerhein. C. y O. Ópera Estado Baviera, 1957. Melodram. (\*)
- El caballero de la rosa** (monólogo de la Mariscala). M. Reining, O. Tonhalle Zurich, 1948. Decca.
- Elektra** (ópera completa). C. Goltz, L. Rysanek, J. Madeira, H. Uhde. O. Ópera Estado Baviera, 1955. CM - G.S.A. (\*)
- Intermezzo** (escena del vals). O. Ópera Estado Berlín. Parlophone (78).

- Salomé** (danza de los siete velos). O. Ópera Estado Berlín. Parlophone (78).



**TCHAIKOVSKY**

- Cascanueces** (suite). O. Fil. Viena, 1959. Decca.

**WEBER**

- Euryanthe** (obertura). O. Radio Colonia, 1962. IGI. (\*)
- Invitación al vals** (orquestración Berlioz). O. Fil. Berlín. HMV (78).
- Invitación al vals** (orquestración Berlioz). O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**WOLF**

- Serenata Italiana** (orquestración de Max Reger). O. Fil. Berlín, 1952. IGI. (\*)

**II sección**

**KOMZAK**

- Bad'ner Mad'In vals**. O. Fil. Munich, 1955. CM - Archivos Radio Baviera. (\*)



- Bad'ner Mad'In vals**. O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**LACHNER, J.**

**Schönbrunnen.** O. Fil. Munich, 1955. CM - Archivos Radio Baviera. (\*)

**STRAUSS, J. (padre)**

**Marcha Radetzky.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**STRAUSS, J. (hijo)**

**Aceleraciones.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**Cuentos de los bosques de Viena.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**Leichtes Blut Polka.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**Marcha egipcia.** O. Fil. Munich, 1955. CM - Archivos Radio Baviera. (\*)

**Polca de Ana.** O. Fil. Munich, 1955. - CM - Archivos Radio Baviera. (\*)

**Polca de Ana.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**Rosas del Sur.** O. Fil. Munich, 1955. - CM - Archivos Radio Baviera. (\*)

**Tritsch-tratsch Polka.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**ZIEHRER**

**Wiener Bürger Vals.** O. Fil. Viena, 1958. Decca.

**III sección****El Holandés errante**

**Ópera completa.** H. Uhde, A. Varnay, L. Weber, W. Windgassen, E. Schärtel, J. Traxel. O. y C. del Festival de Bayreuth, 1955. Melodram. (+ CD). (\*)

**Obertura.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78).

**Obertura.** O. Fil. Viena, 1956. Decca.

**Obertura.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster.

**Die Frist ist um.** G. London. O. Fil. Viena, 1959. Decca.

**Lohengrin**

**Preludio del acto I.** O. Tonhalle Zurich, 1948. Decca (78).

**Preludio del acto I.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster.

**Preludio del acto III.** O. Fil. Londres, 1952. Decca.

**Einsam in trüben Tagen.** K. Flagstad. O. Fil. Viena, 1957. Decca.

**Los maestros cantores de Nuremberg**

**Ópera completa.** P. Schöffler, O. Edelmann, K. Dönch, A. Poell, G. Trepow, A. Dermota, H. Güden, E. Schürhoff, H. Pröglhöf. O. Fil. Viena. C. Ópera Nacional Viena, 1950/51. Decca.

**Ópera completa.** O. Edelmann, K. Böhme, H. Pflanzl, W. Faulhaber, H.

Hopf, G. Unger, L. della Casa, I. Malaniuk, G. Neidlinger. O. y C. Festival Bayreuth 1952. Melodram. (\*)

**Ópera completa.** J. Greindl, Th. Adam, K. Schmitt-Walter, L. Weber, W. Windgassen, G. Stolze, E. Grümmer, E. Schartel, D. Bell. O. y C. Festival Bayreuth 1960. Melodram. (+ CD). (\*)

**Preludio del acto I.** O. Fil. Berlín, 1928. DG. (78). Existe reedición en LP.

**Preludio del acto I.** O. Suisse Romande, Ginebra, 1948. Decca (78).

**Preludio del acto I.** O. Fil. Viena, 1956. Decca.

**Preludio del acto I.** O. Ópera Estado Berlín, 1959. IGI. (\*)

**Preludio del acto I.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster.

**Preludio del acto I.** O. Radio Hamburgo, 1963. IGI. (+ CD). Nuova Era. (\*)

**Preludio del acto III.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Existe reedición en LP.

**Preludio del acto III.** O. Ópera Estado Baviera. Archivo Sonoro Grundhaber, Munich. (\*)

**Preludio del acto III, Danza de los aprendices, Marcha de las corporaciones.** O. Fil. Londres, 1948. Decca.

**Preludio del acto III.** O. Radio Hamburgo, 1963. IGI. (+ CD). Nuova Era. (\*)

**Danza de los aprendices.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Existe reedición en LP.

**Was duftet doch der Flieder.** Th. Scheidl. O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Reeditado en LP (recital Theodor Scheidl).

**Was duftet doch der Flieder.** G. London. O. Fil. Viena, 1959. Decca.

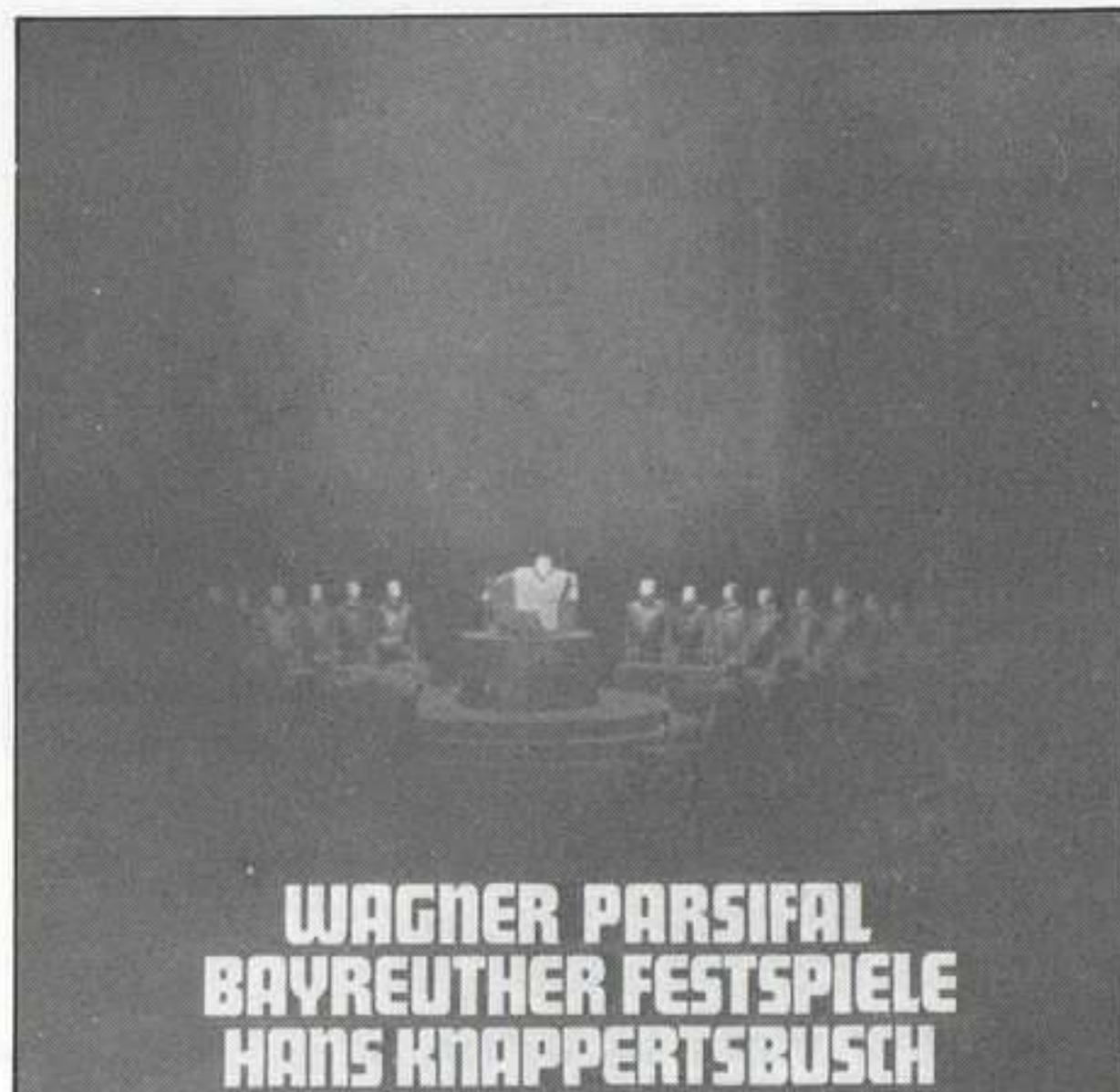
**Gut'n Abend Meister.** P. Schöffler, M. Reining. O. Tonhalle Zurich, 1948. Decca.

**Wahn! Wahn!** G. London. O. Fil. Viena, 1959. Decca.

**Hat man mit dem Schuhwerk.** P. Schöffler, M. Reining. O. Tonhalle Zurich, 1948. Decca.

**Parsifal**

**Ópera completa.** G. London, A. van Mill. L. Weber, W. Windgassen, H. Uhde, M. Mödl. O. y C. Festival Bayreuth 1951. Decca. (\*)



**Ópera completa.** D. Fischer-Dieskau, H. Hotter, J. Greindl, R. Vinay, T. Blankenheim, M. Mödl. O. y C. Festival Bayreuth 1956. Cetra. (\*)

**Ópera completa.** E. Waechter, J. Greindl, J. Hines, H. Beirer, T. Blankenheim, R. Crespín. O. y C. Festival Bayreuth 1958. Melodram. (\*)

**Ópera completa.** Th. Stewart, D. Ward, J. Greindl, H. Beirer, G. Neidlinger, R. Crespín. O. y C. Festival Bayreuth 1960. Melodram. (\*)

**Ópera completa.** G. London, M. Talvela, H. Hotter, J. Thomas, G. Neidlinger, I. Dalis. O. y C. Festival Bayreuth 1962. Philips. (\*) (+ CD)

**Ópera completa.** Th. Stewart, H. Hagenau, H. Hotter, J. Vickers, G. Neidlinger, B. Ericson. O. y C. Festival Bayreuth 1964. Melodram. (\*) Última actuación de Kna. (13-8-1964).

**Tercer acto completo.** H. Reinmar, L. Weber, C. Hartmann, E. Lárcèn. O. y C. Ópera Estado Berlín, 1943. (\*) Un fragmento—"Mein Vater! Hochgesegnet der Helden"— está editado también en BASF, "100 años de Bayreuth".

**Preludio del acto I.** O. Ópera Alemana Berlín, 1943. Acanta. (\*)

**Preludio del acto I.** O. Fil. Viena, 1953. Decca.

**Preludio del acto I.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster. (+ CD)

**Música de la transformación.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Existe reedición en LP.

**Música de la transformación.** O. Fil. Viena, 1953. Decca.

**Das Weihgefäßes göttlicher Gehalt.** Th. Scheidl. O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Reeditado en LV (recital Theodor Scheidl).

**Escenas de Amfortas de los actos I y III.** H. Hotter, Th. Adam, W. Windgassen. O. y C. Festival Bayreuth 1954. Melodram. (\*)

**Escena de las muchachas-flor.** G. Trepow. O. Fil. Viena. C. Ópera Nacional Viena, 1950. Decca.

**Ich sah das Kind.** K. Flagstad. O. Fil. Viena, 1957. Decca. (+ CD)

**Rienzi**

**Obertura.** O. Fil. Viena, 1940. Electrola (78).

**Obertura.** O. Fil. Londres, 1948. Decca.

**Obertura.** O. Fil. Viena, 1950. Decca.

**Obertura.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster.

**Tannhäuser**

**Obertura.** O. Fil. Munich, 1959. Westminster.

**Obertura y Bacanal del Venusberg.** O. Fil. Londres, 1948. Decca (78).

**Obertura y Bacanal del Venusberg.** O. Fil. Viena, 1956. Decca.

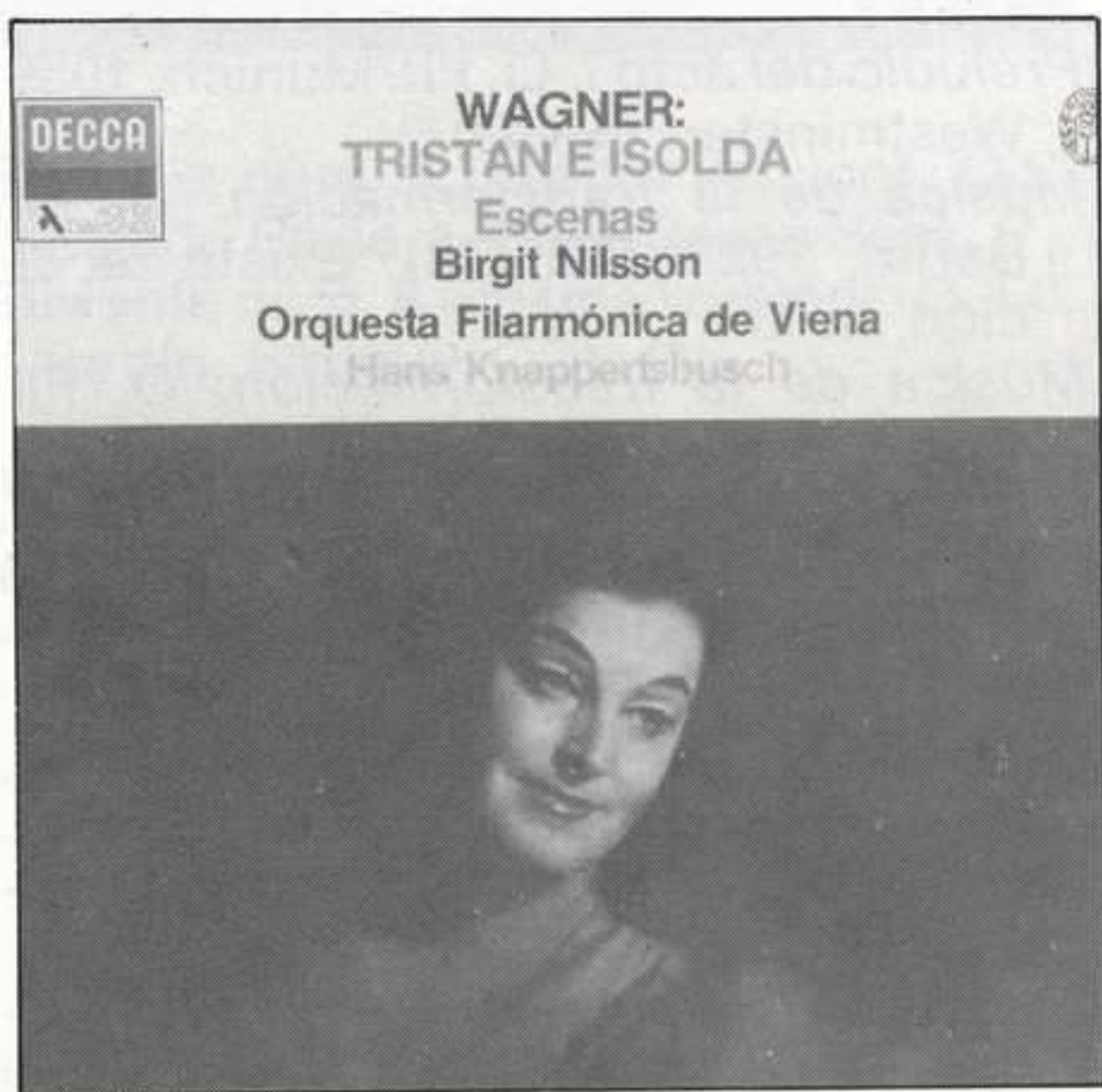
**Bacanal del Venusberg.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Existe reedición en LP.

**Entrada de los invitados.** O. Fil. Berlín, 1928. DG (78).

*Dich, teure Halle.* O. Tonhalle Zurich, 1948. Maria Reining. Decca.  
*Allmächt'ge Jungfrau.* M. Reining. O. Tonhalle Zurich, 1948. Decca.  
*Inbrunst im Herzen.* M. Lorenz. O. Fil. Viena, 1942. Electrola (78). Existe reedición en LP.

**Tristán e Isolda**

*Ópera completa.* G. Treptow, H. Braun, M. Klose, P. Schöffler, F. Frantz, P. Kuën. O. y C. Ópera Estado Baviera, 1950. IGI. (\*). (+ CD Laudis).  
*Preludio del acto I y "muerte de amor".* O. Fil. Munich, 1959. Westminster. (+ CD).  
*Preludio del acto I y "muerte de amor".* O. Ópera Estado Berlín, 1959. IGI. (\*).  
*Preludio del acto I y "muerte de amor".* O. Radio Hamburgo, 1963. IGI. Nuova Era. (+ CD). (\*).  
*Preludio del acto I y "muerte de Isolda".* B. Nilsson. O. Fil. Viena, 1959. Decca (+ CD).  
*Preludio del acto III.* O. Estado Prusia, 1942. Archivo Sonoro Grundheber, Munich. (\*).



*Wehl, ach weh! Dies zu dulden.* B. Nilsson, G. Hoffmann. O. Fil. Viena, 1959. Decca.

**El Anillo del Nibelungo**

*Ciclos completos:* Se dan los intérpretes de Wotan, Fricka, Loge, Alberich, Mime, Fasolt, Fafner, Erda, Siegmund, Sieglinde, Hunding, Brünnhilde, Siegfried, Wanderer, Hagen, Gunther, Guttrune y Waltraute.

*Festival de Bayreuth 1956.* H. Hotter, G. Von Milinkovic, L. Suthaus, G. Neidlinger, P. Kuën, J. Greindl, A. van Mill, J. Madeira, W. Windgassen, G. Brouwenstijn, J. Greindl, A. Varnay, W. Windgassen, H. Hotter, J. Greindl, H. Uhde, G. Brouwenstijn y J. Madeira. Existe edición Melodram de *La Walkyria* y *El ocaso de los dioses*; *El oro del Rin* y *Sigfrido* sólo han circulado hasta ahora en CM - G.S.A. (\*).  
*Festival de Bayreuth 1957.* H. Hotter, G.

von Milinkovic, L. Suthaus, G. Neidlinger, P. Kuën, A. van Mill, J. Greindl, M. von Ilosvay, R. Vinay, B. Nilsson, J. Greindl. A. Varnay, B. Aldenhoff/W. Windgassen, H. Hotter, J. Greindl, H. Uhde, E. Grümmer y M. von Ilosvay. Estro Armonico, Cetra, Documents, Melodram, Laudis/Music Arts. (+ CD). (\*).  
*Festival de Bayreuth 1958.* H. Hotter, R. Gorr, F. Uhl, F. Andersson, G. Stolze, Th. Adam, J. Greindl, M. von Ilosvay, J. Vickers, L. Rysanek, J. Greindl, A. Varnay, W. Windgassen, H. Hotter, J. Greindl, O. Wiener, E. Grümmer y M. von Ilosvay. Melodram. (\*).

**Nota:** Decca recogió completo el ciclo del Festival de 1951, a excepción de **Sigfrido**, por fallo técnico. EMI impidió la publicación de **El ocaso de los dioses**.

**Obras aisladas**

**El oro del Rin:** Hubo un proyecto para grabar en 1955, para Capitol, la "Entrada de los dioses en el Walhall", no realizado. No se conocen grabaciones de fragmentos de esta obra por Kna.

**La Walkyria**

*Acto I completo.* K. Flagstad, S. Svanholm, A. van Mill, 1957. Decca.  
*"Cabalgata de las walkyrias".* O. Fil. Berlín, 1928. DG (78). Existe reedición en LP.  
*"Cabalgata de las walkyrias".* O. Fil. Viena, 1956. Decca.  
*Der Manner Sippe.* K. Flagstad. O. Fil. Viena, 1957. Decca.  
*Du bist der Lenz.* K. Flagstad. O. Fil. Viena, 1957. Decca.  
*Leb'wohl, du kühnes, herrliches Kind.* G. London. O. Fil. Viena, 1959. Decca. (+ CD).



**Sigfrido**

*Dass der mein Vater nicht ist.* F. Lechleitner. O. Fil. Viena, 1950. Decca.

**El ocaso de los dioses**

*Ópera completa.* B. Nilsson, B. Aldenhoff, G. Frick, O. Krauss, H. Uhde, L. Rysanek, I. Malaniuk, M. Schech. O. Radio Baviera. C. Ópera Estado Baviera, 1955. Melodram. (\*).



*Starke Scheite schichtet mir dort.* Ch. Ludwig. O. Radio Hamburgo, 1963. IGI. (+ CD). (\*).  
*Introducción y viaje de Sigfrido por el Rin.* O. Fil. Viena, 1942. Electrola (78).  
*Introducción y viaje de Sigfrido por el Rin.* O. Fil. Viena, 1958. Decca. (+ CD).  
*Introducción y viaje de Sigfrido por el Rin.* O. Ópera Estado Berlín, 1959. IGI. (+ CD). Musicae Arts. (+ CD).  
*Marcha fúnebre.* O. Fil. Viena, 1958. Decca. (+ CD).  
*Marcha fúnebre.* O. Ópera Estado Berlín, 1959. IGI. (\*). Musicae Arts. (+ CD).  
*Idilio de Sigfrido.* O. Fil. Viena, 1949 (Salzburgo). Melodram. (\*).  
*Idilio de Sigfrido.* O. Fil. Viena, 1956. Decca.  
*Idilio de Sigfrido.* O. Fil. Munich, 1959. Westminster. (+ CD).  
*Wesendonk-Lieder.* K. Flagstad. O. Fil. Viena, 1956. Decca.

La Sociedad Hans Knappertsbusch de Munich ha anunciado (sin datos) una selección en dos LPs de un ciclo de **El Anillo del Nibelungo** dirigido en París (1955).

Relación cerrada en octubre de 1988 (AFM).

# EN EL BICENTENARIO DE MATEU FERRER (1788-1864)

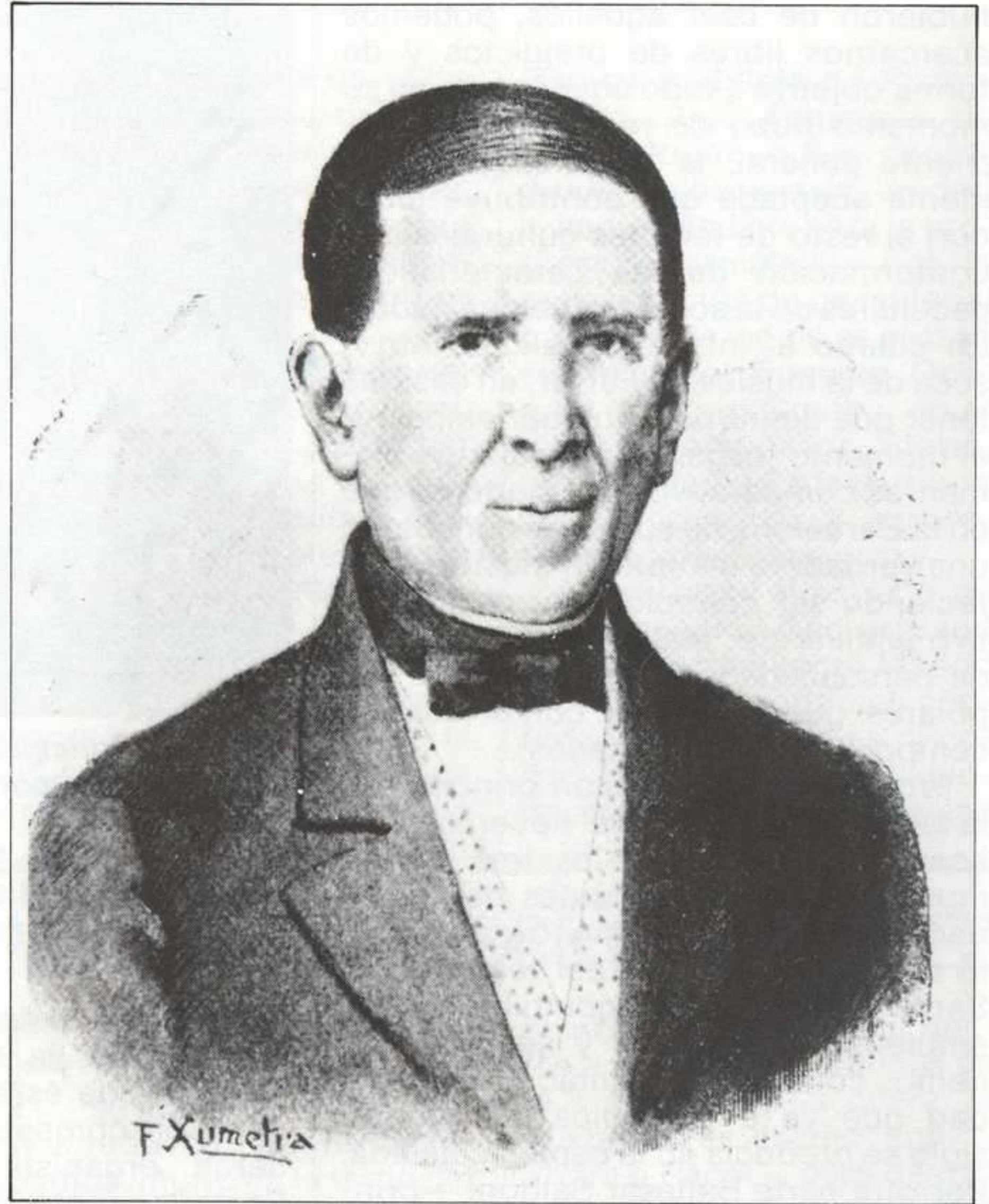
Por Josep Dolcet

El compositor y organista catalán Mateu Ferrer es uno de tantos ejemplos de personajes del pasado cuyos destinos parecen reducirse a ser invariablemente citados en las obras de carácter historiográfico, dentro de las listas o "inventarios" de aquellos que destacaron ejerciendo su actividad en unas coordenadas de tiempo y espacio generalmente poco estudiadas. Acostumbra a suceder con este tipo de listas que con la invariable repetición de los mismos datos a lo largo de generaciones de estudiosos —rutina bastante común para expedientar temas poco gratos— los componentes de ellas acaban por convertirse en materia para citas eruditas o en los habituales nombres carentes de otro significado que el de llenar un incómodo hueco en el panorama histórico.

Para que un integrante de estas masas de hombres indiferenciados —en música como en cualquier otra actividad— emerja del pelotón es necesario, como la experiencia demuestra, un mínimo de condiciones que pueden sin embargo variar según la moda o la tendencia del momento. Y en el caso de Mateu Ferrer todos los factores a considerar han dificultado, en este sentido, la posibilidad de una "rehabilitación" del ostracismo al que su generación fue condenada: una vez superado el tópico por el cual los pioneros del nacionalismo musical español relegaron el Sentencientos peninsular a la categoría de decadente campo abonado para la colonización musical italiana, resulta difícil rebatir esta misma acusación en lo que atañe al periodo inmediatamente posterior, la época de Ferrer, periodo que conocieron y en el que se formaron Barbieri, Pedrell, etc., y del que pudieron hablar con mayor conocimiento de causa del que tenían del siglo XVIII. Hay que tener en cuenta, además, que Ferrer no desarrolló su actividad en la "Villa y Corte", centro cultural visible y aun modelo a seguir para las ciudades de las provincias del reino, sino en una Barcelona provinciana que aún no había emprendido la expansión demográfica y económica, no iniciada hasta mediados del siglo. Si a todo ello añadimos el hecho de ser la mayoría de obras de este autor desconocidas, cuando no ilocalizables, podríamos considerar su causa como perdida de antemano.

Y, en efecto, a no ser por la **Sonata** que de él publicara Joaquín Nin en 1925 para cerrar su colección **Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols**, el nombre de Mateu Ferrer estaría hoy al lado de los de Tintorer, Sunyer,

**El maestro Mateu Ferrer, según grabado de F. Sumetra (Institut Municipal d'Història de Barcelona).**



Rovira, Vilanova, Manent, Carreras o Porcell siendo, al igual que éstos, poco más que un mero nombre y algunos datos de valor puramente anecdótico. Valga como ejemplo el de su colega, paisano y coetáneo, Ramón Carnicer, al que se conoce hoy en día casi exclusivamente por el hecho de haber escrito una obertura para **El barbero de Sevilla** de Rossini y que durante mucho tiempo se ejecutó en lugar de la que es hoy ampliamente popular. Como dato curioso a la vez que significativo hay que destacar que, si bien todos los historiadores repiten esta anécdota, no hay unanimidad en lo que respecta a la identificación de esta obra casi legendaria, por lo que se conocen hasta el momento dos obras diferentes calificadas de "obertura para **El Barbero de Sevilla** de Ramón Carnicer".

Volviendo al tema inicial, pasemos a considerar algunos de los interrogantes que generalmente plantea un estudio de las presentes características. El primero de ellos es las razones o motivos de la pretensión de rescatar del olvido a un compositor poco menos que desconocido: ¿es posible que puedan descubrirse aún obras y autores de mérito que hayan permanecido ignoradas durante una tan considerable cantidad de tiempo? En caso afirmativo, y si tan grande fuera el valor intrínseco de las obras que esperan depositadas

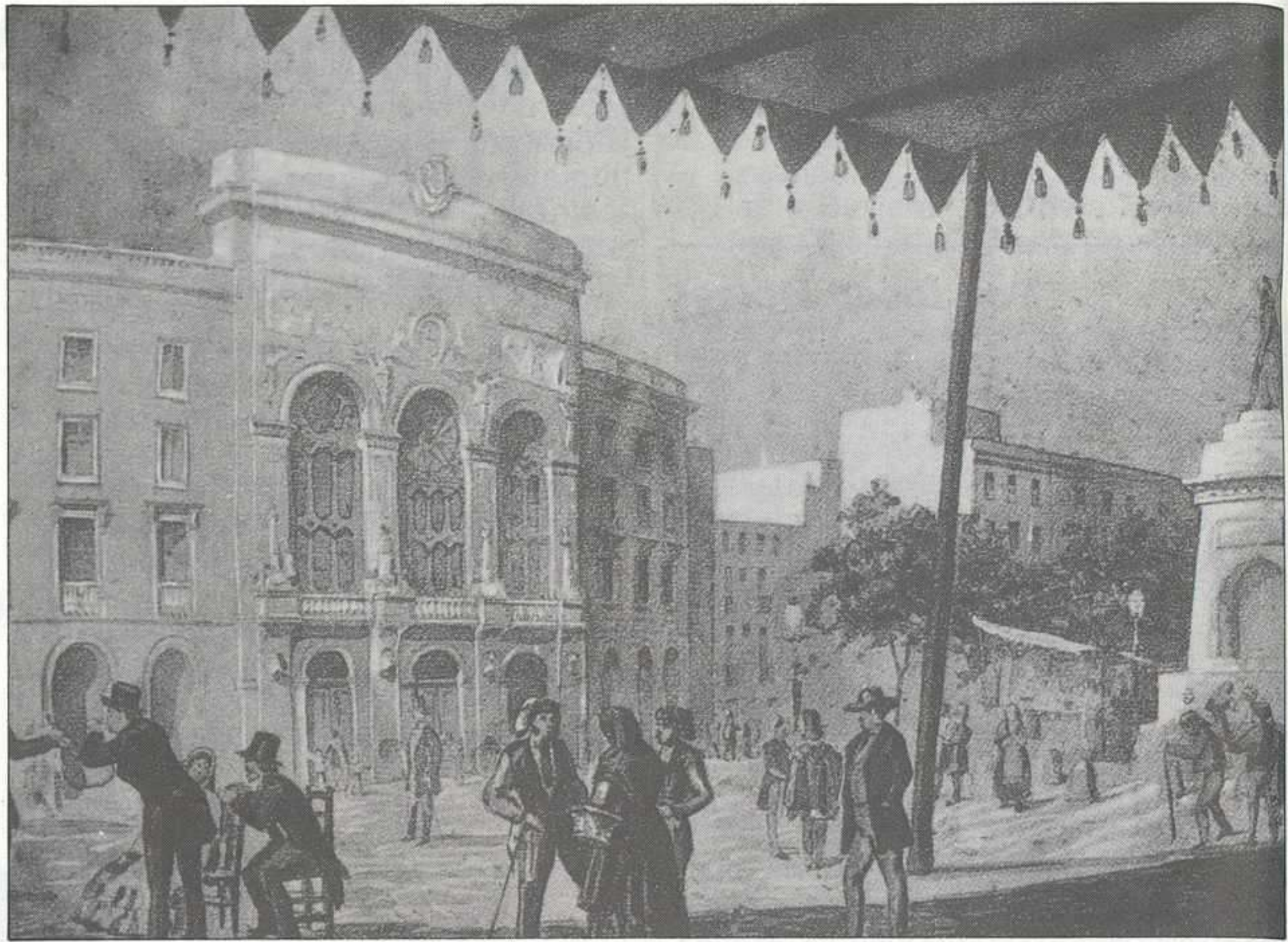
en archivos y bibliotecas, ¿hasta qué punto puede la divulgación de las mismas alterar el concepto que tenemos ya formado de la historia? Y después de ello, ¿son las obras de Ferrer superiores a la media de sus contemporáneos y merecedoras, por tanto, de un trato prioritario? Y, finalmente, ¿cuál es la finalidad de la resurrección de las obras del pasado?

Nos vemos por el momento incapaces de responder a esta última pregunta —que contiene de hecho a todas las anteriores— como no sea con la constatación de que para la mayoría de grupos humanos la sola recuperación del pasado o bien el reconocimiento de las propias raíces es de por sí un motivo de satisfacción, enfermiza y negativa según otros, sana y positiva para otros. Caso aparte es la utilidad o proyección que de ello puede extraerse: su "utilidad", que sería tema para un texto mucho más extenso que el presente artículo y que llevaría a plantearnos los objetivos y justificación de la investigación histórica en general, que han sido y serán tratados sobradamente por estudiosos de mayor autoridad. Por lo que se refiere a las otras cuestiones, creemos que el rescate de las partituras del pasado puede ayudar a clarificar o corregir la idea que de la música de nuestros antepasados podamos tener, en este caso incluso de los más inme-

diatos, que conocemos casi exclusivamente a través de las opiniones subjetivas y partidistas (y por tanto más o menos distorsionadas) de quienes se propusieron crear una música genuinamente nacional. Hoy en día, libres ya del chauvinismo en que inevitablemente hubieron de caer aquéllos, podemos acercarnos libres de prejuicios y de forma objetiva a todo aquello que en su momento hubo de representar la corriente general, la moda mayoritariamente aceptada que contribuye junto con el resto de factores culturales a la conformación de las características peculiares de la sociedad de una época. En cuanto al interés o calidad intrínseca de la música de Ferrer, en caso de tener que definirnos, no podríamos por el momento juzgarlos por falta de elementos comparativos. Lo cierto es que en la Barcelona de su época constituyó una verdadera institución musical, mereciendo ser conocido por el diminutivo familiar de "Mateuet", prerrogativa de personalidades auténticamente populares, que no sucedía con el resto de compositores mencionados.

Probablemente la razón principal de la fama de Ferrer fuera el haber logrado acaparar desde 1827 los tres cargos musicales más importantes de la ciudad: maestro de capilla y organista de la catedral y director del teatro de la Santa Cruz. En esta combinación de empleos eclesiásticos y seculares podemos constatar el cambio de mentalidad que ya a principios del pasado siglo se producía en la capital catalana. Por otra parte Baltasar Saldoni —principal biógrafo, como discípulo que fuera, de Ferrer y principal fuente, junto con las actas capitulares de la catedral, de su biografía— manifiesta que se le dispensó de los votos religiosos y se le autorizó a contraer matrimonio, hecho inusitado en un cargo de maestro de capilla. ("Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles", Barcelona, 1868).

Mateu Ferrer ilustra, de este modo, la infiltración que por aquel entonces se produce de la música profana (especialmente el "bel canto") en la religiosa. No es pues de extrañar que J.R. Carreras i Bulbena ("El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días", Barcelona, 1906) lo califique de "muy aficionado a las chocarrerías del género italiano". Lo cierto es que su formación musical la adquiría del maestro de capilla y del organista de la catedral, que eran por aquel entonces Francesc Queralt (1740-1825) y Carles Baguer (1768-1808). Respecto al primero ya en sus obras se percibe, según Anglès, la decadencia (léase secularización) de la música religiosa. Respecto al segundo basta recordarlo como el principal cultivador de la sinfonía y sonata clásicas en Cataluña y España. La técnica y el estilo operísticos, por otra parte, los debió adquirir en su práctica como flautista y primer "contrabasso al cembalo" en el teatro de la Santa Cruz, primero bajo la batuta de Pietro Gene-



**El Teatro Principal, a mediados del siglo pasado, fue sede de una gran actividad musical promovida por Mateu Ferrer.**

rali (1784-1832) y posteriormente con su antiguo condiscípulo Ramón Carnicer (1789-1855), quien abandonó este puesto en 1824.

En 1808, a la muerte de Baguer, Ferrer, que ya había ejercido como ayudante de éste, solicitó y obtuvo la plaza en competencia con Anton Corderch, organista de la Seu d'Urgell. Posteriormente pasó a dirigir el teatro mencionado en 1827, sucediendo a un tal Dionisio Brogialdi y a un Jaume Cortella o Cordella, según Subirá ("La ópera en los teatros de Barcelona", Barcelona, 1946) y Roger Aliet ("L'ópera", Barcelona, 1979). Finalmente, en 1830 sucedió a Queralt, quien había fallecido en 1825.

A partir de este momento y hasta su defunción disponemos por ahora de pocos datos biográficos más. Lo que es evidente es que a lo largo de su vida tranquila y —al decir de Saldoni— desinteresadamente dedicada a la música y a su magisterio, se convirtió en una especie de símbolo, árbitro de las cuestiones musicales de la ciudad. Cuenta asimismo este autor que Ferrer era de carácter "sumamente afable, bondadoso y alegre", factor que también contribuiría al general aprecio de que disfrutaba en la profesión.

A su muerte, acaecida en plena "Renaixença" y los inicios del movimiento coral de Clavé, se le tributó como a decano de los músicos barceloneses, y por iniciativa de Mariano Soriano Fuertes, un suntuoso funeral costeado por la colaboración de la mayoría de músicos de Barcelona y de otras partes de Cataluña. Con esta ocasión se compuso una misa de difuntos obra de Saldoni, Manent, Rovira, Carreras, Sunyer, Rius y Porcell, junto con partes del mismo Ferrer. Estos funerales se oficia-

ron en la iglesia de Santa María del Mar el día 16 de marzo de 1864, dos meses después del sepelio, constituyendo un acontecimiento local de primer orden, ya que según un comentarista de la época "se buscaban con afán las papeletas del convite para asistir a ellos". El mismo testimonio se duele de que "un apreciable colega" considerara "que no tenía carácter religioso" un trozo de la "sequentia" del **Requiem**, precisamente una fuga (!). Esperemos tener algún día la ocasión de ver los papeles que de esta obra se conservan en la Biblioteca de Catalunya para poder juzgar la veracidad de aquella aseveración.

Creemos que sería asimismo conveniente el rescate y divulgación de estas obras aunque fuera únicamente con el fin de recuperar un fragmento de nuestro pasado. Por nuestra parte tenemos preparada para la edición una obertura para orquesta de corte marcadamente rossiniano y nos consta que J. M.<sup>a</sup> Vilar ha catalogado unas once sinfonías y oberturas conservadas en diversos archivos y bibliotecas de Cataluña. Esperemos que el conocimiento de sus obras religiosas nos ayude también a comprender la evolución que la música de iglesia sufrió en el siglo XIX a partir de esta contradictoria etapa que le tocó vivir a Ferrer, a caballo entre la tradición aferrada a las normas vacías de contenido —que no al espíritu— de la polifonía y sus teóricos por un lado; y del progresismo encarnado principalmente en el estilo melódico italiano. Sólo así se explica que Saldoni, en su panegírico de Ferrer, ensalce a éste como gran contrapuntista e improvisador al órgano, a la vez que elogie la melodiosidad y expresión de sus piezas operísticas que, según parece, llegaron a alcanzar en su momento una notoria popularidad.

## “GEORGE SAND”, EL BOCETO DE UN GRAN BALLET

*Libreto: Elías Pérez Borja. Coreografía: Vicente Nebrada. Música: Frederic Chopin y Franz Liszt. Vestuario: Christina Giannini. Escenografía: Rafael Reyeros. Iluminación: Dreyer. Intérpretes: Trinidad Sevillano, Koen Onzia, Santiago de la Quintana y solistas y cuerpo de baile del Ballet Nacional de Caracas, dirigido artísticamente por Vicente Nebrada. Festival de Otoño, Teatro Albéniz, días 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre.*

La coreografía de Vicente Nebrada para **George Sand** tiene aciertos estupendos: las secuencias de danza de la Sand con el cuerpo de baile masculino, la escena llena de grandeza en la que la protagonista se viste de hombre, el hermoso final en el que toda una vida intensa se condensa con la presencia en el escenario de todos los seres humanos que desempeñaron un papel significativo en la biografía de la escritora. Y esta **George Sand** tiene, también, varios inconvenientes: tiene una du-

ración excesiva, le sobra todo el episodio de Palma de Mallorca; no integra en muchas ocasiones al cuerpo de baile en la dramática y, muy sorprendentemente, carece de ese gran solo que parece imprescindible en un ballet narrativo y en el que la protagonista, una sobresaliente escritora pero fundamentalmente una mujer extraordinaria, hable largo y tendido sobre sí misma; la ausencia de este gran solo es aún más chocante si se tiene en cuenta que los personajes secundarios, Alfred de Musset y Frederic Chopin, sí lo tienen.

Pero me imagino que este tipo de problemas estuvieron presentes en los primeros tiempos de la mayoría de los ballets narrativos, y que el paso del tiempo y el contacto con las reacciones del público los fueron solucionando. A mí me parece que el obstáculo fundamental que este ballet va a encontrar en su pretendida carrera internacional está en su música, que además de carecer de unidad estilística, está compuesta con fragmentos de Liszt y de Chopin, trocea

obras del primero de estos compositores. El troceo es siempre lamentable, pero, naturalmente, lo es mucho más cuando se efectúa sobre obras maestras, como sucede en **George Sand** con **Los Preludios** de Liszt.

Puesto que el género narrativo es el más tradicional, parece prudente escuchar atentamente lo que la historia nos ha enseñado al respecto: que no existe un solo precedente de ballet narrativo con músicas heterogéneas. En nuestra época los grandes éxitos en este terreno o han partido de la situación ideal, la partitura creada ex profeso, como

**Romeo y Julieta** de Prokofiev y como **Espartaco** de Khachaturian, o han conseguido la necesaria unidad —imprescindible para la progresión dramática— con la reelaboración de un material preexistente; como es el caso ejemplar del **Eugenio Onegin** de John Cranko, en el que un compositor, Stolze, hizo enteramente la partitura recreando temas y orquestaciones de Tchaikovsky.

Ahora bien, el estreno de un ballet como **George Sand** en una ciudad como Madrid tiene unas importantes connotaciones que no es ni correcto ni conveniente ignorar. Madrid es la sede de dos

## MURIÓ FRANCISCO HERNÁNDEZ

Francisco Hernández, Paco Hernández para sus amigos, que éramos todos los que le conocíamos, murió en la tarde del viernes, día 21 de octubre, horas antes de que muchos derramáramos lágrimas de recuerdo escuchando esa **Atlántida** que a Paco tanto le gustó siempre y que tanto defendió frente a opiniones agoreras y juicios peligrosamente intelectualizados.

Paco Hernández ha muerto, y lo menos que podemos hacer es recordar, gritándolo, como a él le hubiera gustado hacerlo, su pensamiento, sus ideas, la tremenda, a veces casi violenta, defensa que hizo de lo que más le gustaba, de lo que más le motivaba, de lo que para él se había convertido en eje central de su vida, porque lo vivía como suyo, desde un sentido estético —y ético!— absolutamente impagables. Naturalmente, nos referimos a la danza.

Paco tuvo siempre las ideas muy claras y las proclamó en el mundo de la música y la danza con entereza, independencia e insobornable integridad: él pensaba que los músicos estaban asfixiando la danza en España, porque las esferas de poder musical

estaban dominadas por gentes amantes y entendidas de la música —de la ópera, le gustaría ver escrito aquí y ahora a Paco—, pero de una ignorancia supina en temas dancísticos. Él hablaba de balletómanos y melómanos, denunciando la cruel separación política existente, hoy, en España, entre ambas especies. Él, que se emocionaba hasta lo indecible escuchando un imbaible **Cascanueces** por Mravinsky, o que se estremecía hasta quedar helado ante un **Tristán** o un **Boris**; o sea, un melómano como la copa de un pino, un melómano de pensamiento y sentimiento, tuvo que enarbolar la bandera de una causa perdida y dejarse la piel más de una vez en ello...

Paco ha muerto, y deja su ejemplo a todos los que ejercen la crítica: decir lo que se piensa. Lógicamente, salió por la puerta de atrás en más de una publicación de una Prensa a la que denunciaba continuamente con pena y acritud. Paco Hernández nos deja a todos un hermoso ejemplo, pero es dudoso que sepamos seguirlo.

Descanse en paz.



Trinidad Sevillano, en *George Sand*.

RITMO

compañías oficiales que durante los seis años socialistas han sesteado en una nube de cinco estrellas; Madrid es ese pueblecito en el que ya nadie arriesga nada, en el que todo el mundo hace mil reverencias a cambio de subvenciones humillantes para después llevar al escenario copias innobles; copias que obtienen la protección oficial —**La superficie del abismo**, de Manuela Rodríguez, por ejemplo— y éxitos gigantescos en salas repletas de familiares y amigos y en esa parte de la prensa diaria que uno no sabría cómo calificar. En este contexto cada día más envilecido, el que alguien apueste a lo grande, con un gran tema, con un título de larga duración, con un estreno sin clake, es una hazaña casi grandiosa que entre nosotros tuvo los efectos de torrente de aire puro. Los responsables, el libretista Elías Pérez Borjas, el coreógrafo Vicente Nebrada, Pilar de Izaguirre y Ricardo Cue, tendrán un envidiable galardón, el de haber puesto en marcha una idea formidable, un gran ballet para **George Sand**, que tarde o temprano fructificará. El guante debería recogerlo el Ballet del Teatro Lírico, pero, como pronto veremos, en la nube de cinco estrellas tienen otras cosas en las que pensar.

El riesgo, esencia del mundo artístico, también estuvo presente en la intervención de Trinidad Sevillano, que no sólo protagonizó **George Sand** sino que en el segundo programa del activo y simpático Ballet Nacional de Caracas interpretó con Koen Onzia el paso a dos de **El Corsario**. La Sevillano es un artista portentosa que baila con frescura indecible, como si fuera una ocurrencia del momento. Y el riesgo ennoblece: en la variación hizo tres grandes "fouettés" con lentitud y suavidad nunca vistas, alcanzando una potencia lírica arrolladora... y una sensación de milagro irreplicable e inolvidable cuando el cuarto gran "fouetté" se truncó. Pero, también ella, tiene caprichitos que no son de recibo: no tenía ganas de hacer los 32 "fouettés" de la coda y los sustituyó por unas piruetas en "attitude devant" ejecutadas con gracia angelical. De acuerdo, pero dudo mucho que en Londres se permita hacer una cosa así: una artista tiene que cumplir, con ganas o sin ellas. Para terminar voy a adherirme a la petición pública de El País: es necesario que en un plazo razonable veamos aquí a Trinidad Sevillano en los grandes papeles del repertorio.

Francisco Hernández

## II CERTAMEN COREOGRÁFICO DE MADRID

Una unión con mucha fuerza

Del 13 al 18 de septiembre se celebró el II Certamen Coreográfico de Madrid en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Sala Olimpia, y organizado por Paso a 2, o lo que es lo mismo, Laura Kumin y Margaret Jova. Diecinueve coreografías, seleccionadas previamente mediante el vídeo enviado a la organización, se sucedieron en escena los tres primeros días del Certamen, de las que resultaron finalistas siete. El jurado estuvo compuesto por personalidades de danza y del teatro: Douglas Dunn (presidente), coreógrafo y bailarín del movimiento posmoderno, Nueva York; Jean Paul Montanari, director del Festival de Danza de Montpellier, Francia; John Ashford, director de The Place Theatre en Londres; Albert Boadella, director de Els Joglars, Barcelona, y Carmen Roche, pedagoga y directora del centro de danza que lleva su nombre. En la sesión del día 16 el jurado hizo público su veredicto final: Primer premio de coreografía (300.000 pesetas y la invitación de presentar un pro-

grama completo en el próximo certamen) para Antonio Mira, de Barcelona, por **5 A. M.**; el segundo premio fue compartido por Olga Mesa, coreógrafa de **Jersey en lo alto del tejado con la mano en cuarto creciente** y Helena Berthelius y Adolfo Vargas, autores de **Zino** (200.000 pesetas); el tercer premio se declaró desierto. Para los coreógrafos premiados en los dos primeros puestos se ha contado con una beca para participar en las actividades del Centre Nacional de la Danza y de la Imagen de Chateaufort, Francia. También se decidieron los dos bailarines que estudiarán becados en las escuelas de Merce Cunningham y Nikolais/Louis Dance Lab: Olga Mesa y Ángel Luis Fuente, que además contarán con 200.000 pesetas.

Todos los relacionados con la danza pensamos en la importancia —y no sólo para Madrid, sino para España— de un concurso coreográfico de esta envergadura. Los que hemos asistido a él podemos llamarlo por sus nombres y apellidos, porque los tiene y además a pares: Laura Kumin y Margaret Jova o viceversa. Estas dos mujeres han levantado un rascacielos ladrillo a ladrillo, con un presupuesto que no supera la mitad del estipulado, en el que leemos la palabra DANZA en un gran luminoso que lo corona. El rascacielos se ha sostenido un año más gracias a su tesón por mantenerlo, y esperamos que siga así para un día futuro leer en el periódico el anuncio del "LXIV Certamen Coreográfico de Madrid", por ejemplo, al que se presentarán coreografías a mansalva y será muy difícil determinar la ganadora porque la mayoría tendrán una gran calidad. Estas reflexiones —y aunque algunos piensen que están impregnadas de excesivo optimismo— serán realidad si las cosas progresan, año tras año, como lo han hecho desde la primera edición: los organismos que subvencionaron tímidamente el certamen del año pasado han doblado sus cantidades; dos escuelas americanas de gran prestigio han becado a dos bailarines del



Segundo Premio: Olga Mesa, por **Jersey en lo alto del tejado con la mano en cuarto creciente**.





El ganador del Certamen fue Antonio Mira, con la coreografía 5 A.M.

concurso; el Centre de la Danza de Chateaufalgon así lo ha hecho con los coreógrafos; se han realizado interesantes actividades paralelas —proyección de vídeos de ballets, charlas coloquios, conferencias— en la semana del Certamen. Si a esto se le suma la calidad de las coreografías y el gran interés de un público cada vez más numeroso, queda sólo por afirmarnos y afirmar que esto funciona. Margaret Jova y Laura Kumin han contado con la colaboración de organismos y personas relacionadas de una u otra forma

con la danza para las actividades paralelas. Así debería de ser siempre y cuando alguien tuviera una iniciativa positiva para la danza, unirse y trabajar para que florezca con esplendor. Lo contrario sería una pérdida irreparable y, en definitiva, negativo para todos. Ya estamos esperando el III Certamen Coreográfico que, y valga la comparación con los recién terminados juegos olímpicos, ha empezado el mismo día que se clausuró la edición de este año.

Cristina Marinero

petites pieces de Berlin, y a Jean Claude Gallota por su nueva versión de "Mammame". Por su parte Patrick Dupond manifestó encontrarse en la madurez de su carrera y, Eric Vu-An como la pro-

mesa que llegará más lejos. Por otro lado, Michel Kélémenis se mostró como uno de los coreógrafos contemporáneos de los que se puede esperar mucho, así como de Jean-François Duroure.

A su vez se presentó la compañía "Ris e Danceries" con **Tempore e misura**. Un espectáculo que recoge cuatro siglos de danzas cortesanas de España, Italia y Francia desde el siglo XV al XVIII. La agrupación sugiere una vuelta a las raíces, una selección de danzas antiguas. Para ello, François Raffinot y Francine Lancelot asistida de Ana Yepes, hija del guitarrista Narciso Yepes, contaron con un equipo de bailarines, músicos y especialistas dedicados a la reconstrucción de los bailes del pasado, y el estudio sociológico del nacimiento de estas danzas. Compañía única en el género, "Ris e Danceries" confeccionó una velada en la que, el estilo riguroso de la corte de expresión manierista con un vestuario elaborado por Patrice Cauchetier, daba luz a varas piezas arqueológicas de la danza.

Carlos Murias

## 400 AÑOS DE DANZA COREOGRÁFICA EN FRANCIA

Del 13 de septiembre al 6 de octubre, la III Bienal Internationale de la Danse de Lyon conmemoró cuatro siglos de arte coreográfico en Francia. Abrió el evento el Groupe Emile Dubois de Jean Claude Gallota con **Mammame Montréal**, seguido de un gran baile popular amenizado por Yvette Horner y su orquesta. Luego vendrían el homenaje al marqués de Cuevas, a Serguey Diaghilev y Vatzlav Nijinsky, a los "Ballets Suédois", a Serge Lifar y Janine Charrat, y todo recordando cuatro siglos de danza

desde Louis XIV hasta nuestros días a paso de gavotas, pavanas, menuetos y vales. Hubo grandes momentos que reunieron a todas las generaciones de la danza en una gala bajo la presidencia de Jean Bailée. Una velada que reunió a las estrellas de la danza actual. No obstante, se echaba en falta a Zizi Jeanmaire, pero sobre todo a Maurice Béjart encontrándose éste de gira por Oriente.

Tras veinticuatro días de danza permanentes fueron de considerar nombres tales como Dominique Bagouet por su última creación **Les**



Entrée d'Apollon.

## “EL HOLANDÉS ERRANTE” EN LA ABAO

Uno de los más grandes retos de su historia

Entre el 30 de agosto y el 2 de octubre se ha desarrollado en el Coliseo Albia de Bilbao la XXXVII Temporada de Ópera del País Vasco. Además de los grandes nombres que han intervenido en cada uno de los siete títulos escogidos, el mayor interés se centraba en las dos representaciones de **El Holandés errante**, segundo título wagneriano en la historia de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, después del **Lohengrin** de 1965.

La inclusión de **El Holandés errante** presentaba dificultades adicionales a las de los títulos habituales en las temporadas bilbaínas. El pasado año se celebraron las representaciones en el remozado Teatro Arriaga, con dos funciones de cada ópera, pero sus mil trescientas localidades resultaron insuficientes, por lo que en esta edición han vuelto al más amplio aunque menos acogedor Coliseo Albia, con un aforo cercano a los dos mil asientos. Pero ha sido necesaria una ampliación del foso para dar cabida a los setenta y cinco miembros de la Orquesta Sinfónica de Euskadi en una obra de esta magnitud. En el aspecto escénico, el regista Diego Monjo compartió su labor con Siegwult Turek, que prescindió de los decorados y a base de un telón transparente y unas proyecciones creó un clima adecuado y un espectáculo muy superior globalmente en el aspecto visual a los tradicionalmente contemplados en estas temporadas. El magnífico Coro de la ABAO, impecable tanto en su canto como en la pronunciación del alemán, se movió con soltura y entusiasmo, visiblemente inmerso en el drama.

Después de una obertura un tanto confusa, el joven

director inglés Jan Latham Koenig, que a sus treinta y cuatro años ya ha realizado una meritoria carrera en importantes fosos europeos (próximamente dirigirá en la Ópera de Viena y se incorporará como director principal de la temporada lírica de la Ópera de Roma) y se presentó el pasado año en Bilbao con **Sansón y Dalila** obtuvo un notable rendimiento de la orquesta, concertó con clase y estableció el necesario clima dramático. El lujoso reparto estuvo formado por cantantes habituales de Bayreuth, como el visionario Holandés de Siegmund Nimsger, la arrebatadora Senta de Lisbeth Balslev, el rotundo Daland de Martti Talvela y el vigoroso Erik de Robert Schunk, a los que se unieron unos eficaces Anita Hermann como Mary y José Ruiz como Timonel. De este modo, gracias a todos los esfuerzos reunidos, lo que se anunciaba como el mayor desafío en la historia de la ABAO se convirtió en una de sus mejores representaciones y, con ello, en uno de sus más grandes éxitos.

### Dos títulos verdianos

Este año tampoco podían faltar dos títulos del compositor más veces programado por la ABAO. **Il Trovatore** fue el primero de ellos y sirvió para abrir la temporada, deparándonos la sorpresa del debut en España de la mezzosoprano americana Dolora Zajic en una intensa Azucena, dotada de una voz extraordinaria, que con el tiempo adquirirá tintes más dramáticos, y de una equilibrada línea de canto. La voz de Leo Nucci ha ganado cuerpo desde su anterior Conde de Luna de hace cuatro años en este mismo escenario. Adria-



FRITZ CURZON

**Rosalind Plowright, de quien RITMO publicará una entrevista en el próximo número.**

na Morelli (sustituta de Leona Mitchell como Leonora) mostró unos medios vocales nada desdeñables. Ermanno Mauro no es un cantante muy refinado, pero al menos puede con el papel de Manrico (agudos de la “Pira” incluidos), y Alfonso Echevarría dio relieve a su Ferrando, bajo la competente dirección musical de Edoardo Müller al frente de la Sinfónica de Bilbao.

La otra ópera verdiana ha sido **Nabucco**. La esperadísima actuación de Renato Bruson (máxime después de su excelente **Macbeth** del pasado año) fue reemplazada con profesionalidad por Alessandro Cassis. Rosalind Plowright compuso una Abigail de fieros acentos y po-

deroso sentido dramático, aunque sus imponentes medios vocales no son utilizados siempre de modo totalmente ortodoxo. Francesco Ellero d’Artegna fue un Zaccaria juvenil y de voz muy atractiva, a la que únicamente le falta un punto de rotundidad en los graves. El Ismaele de Santiago Incera hace presagiar una importante carrera, y la Fenena de Paola Romano no presentó especial interés. Jan Latham Koenig volvió a poner de manifiesto su versatilidad al pasar en pocos días de Verdi a Wagner, si bien la elección de algunos “tempi” resultó algo arbitraria.

**Rafael Banús**

## “LLIBRE VERMELL”

o el riesgo de mezclar vino nuevo en odres viejos

### ¿Ópera, oratorio o auto-sacramental?

El 21 de septiembre pasado se abrían las puertas del Liceo a la ópera; se estrenaba, con carácter de primicia mundial, el espectáculo **Llibre Vermell** de Xavier Benguerel con escenografía de Josep M.<sup>a</sup> Espada y coreografía de Albert Sans y Guillermina Coll. No fue, efectivamente, un espectáculo para habituales; concurrió un tipo de público en el que se mezclaba el voluntarioso liceísta de toda la vida, más o menos comprometido en la política de nuevas obras que van diseñando los responsables del coliseo, junto al ocasional que se sentía atraído por la novedad operística contemporánea; no faltaba —todo hay que decirlo— el indignado abonado en cuyas

expectativas no entran cierto tipo de espectáculos.

Las dimensiones de las casi dos horas de espectáculo despiertan un primer interrogante. Presentado como “Glossa operística” el **Llibre Vermell** se aproximaba al género de la ópera en lo que tenía de gran espectacularidad, en la incorporación de lenguajes artísticos diversos (es decir, música servida por una orquesta, dos coros, dos grupos de danza, iluminación, movimiento de escena, vestuario, etc.), en el uso de lo vocal como eje de la narración y, no hay que olvidarlo, en el mismo hecho del escenario que se estaba pisando. Sin embargo, cabe dar la razón a quienes afirmaban encontrarse ante una cosa muy otra. Efectivamente el argumento no era narrativo, la dinámica no conducía a un clímax resuelto al

modo operístico (muerte del protagonista, por ejemplo) y los aplausos que suelen mediar entre intérprete y público-ritual —absolutamente indispensable— dejaban de tener sentido.

No se trataba de una ópera; no era tampoco un oratorio de patrón clásico; menos todavía un auto-sacramental, pero tenía algo de todo ello. La primera cosa que hay que decir, pues, es que **Llibre Vermell** tenía todo el derecho del mundo a aparecer en el escenario del Liceo; ningún otro mejor que el escenario de las Ramblas barcelonesas podía acoger con pleno derecho un espectáculo como aquél, en el que había más danza que texto cantado, más movimiento de escena que arias. De hecho, cualquier propuesta de nuevo cuño —y ésta es una de ellas, qué duda cabe— tiene todo el derecho del mundo a cuestionarse la validez de todos y cada uno de los ingredientes de que dispone un espectáculo operístico. Es

facultativo del autor utilizarlos al modo tradicional o no, prescindir de ellos o dar mayor protagonismo a elementos accesorios. Lo único que debe importar al autor, y en consecuencia, lo único que podemos discutir con pleno derecho, es si la propuesta *funciona*.

### ¿Funciona?

Es atrevido lanzarse a reinterpretar musicalmente el repertorio medieval del **Llibre Vermell de Montserrat**. Si al acabar la última aparición del tema de *Ad mortem festinamus* el público se hubiera puesto de pie mostrando un entusiasmo apabullante, me temo que tanto nosotros como el propio autor se hubiera sorprendido. La funcionalidad de una propuesta más o menos atrevida no suele contemplar tales efusiones. No hay que olvidar que nos encontramos en Europa y no en América, en donde cualquier producto del mundo del teatro debe lograr el entusiasmo como requisito indispensable.

La obra interesó. Los aciertos superaban los desaciertos; el ritmo interno de la obra era medido (duración limitada, alternancia estratégica entre episodios de factura brillante junto a otros de carácter más lírico); el estatismo de los solistas era compensado por la agilidad de la coreografía; la rigidez de la escena remitía a la austeridad medieval mientras que la vistosidad del vestuario nos devolvía a la visualización de lo contemporáneo.

### ¿Campanas al vuelo?

Aunque el tema de la ópera pudiera justificar el repique de campanas, no se trata de suponer que ha sido superada una etapa. **Llibre Vermell** es una obra más de las pocas de su categoría que suelen subir al escenario del GTL; el propio autor recordaba en las entrevistas previas la necesidad de sistematizar los encargos. Pero la obra de Benguerel, además de ser una más, es un producto que muestra junto a notables aciertos algunos desaciertos que no podemos simplemente achacar al experimentalismo.

Es atrevido, y no siempre resuelto, mezclar la compañía Dart de danza contempo-



La Escolania de Montserrat en un momento de su actuación.

ránea junto al Esbart Dansaire de Rubí. La parábola del vino nuevo en odres viejos resonaba a veces en nuestros oídos. Aunque el Esbart remitiera al acerbo popular y la compañía Dart a la música de nuevo cuño, el movimiento coreográfico no siempre quedaba justificado ni tenía la misma fuerza expresiva.

Es atrevido ofrecer a dos cantantes muy bien caracterizados en cualquier **Italiana in Algeri** un papel de sacerdotes del ritual sagrado que se desarrollaba en escena porque ni su actitud estática ni el servicio vocal que ofrecieron podía entusiasmar ni al público ni a los propios protagonistas.

Es atrevido iniciar una segunda parte con una procesión atávica salida de cualquier película de los Taviani, porque el referente es captado enseguida y la parsimonia dura demasiado en escena.

Es atrevido —y ello supuso uno de los mayores atractivos del espectáculo— contar con la intervención escénica de la Escolanía de Montserrat, nada operística, tanto en el servicio vocal que ofrece como en la disponibilidad escénica con que cuenta. La propuesta de Espada de construir una pirámide humana móvil de atrás hacia adelante evitó algo que hubiera podido ser catastrófico, pero proporcionó una dosis demasiado alta de hieratismo.

Es atrevido recurrir a la glosa "desintegración morfológica" o cualquier otra forma que pueda recordar el "collage" musical, puesto que puede ser interpretado por los más exigentes como un exceso de concesión al público; aunque el compositor reconoció ante la prensa que su intención era la de volver a la primacía de la melodía, lo que es una gran concesión, es imperativo de todo compositor contemporáneo nadar y guardar bien la ropa.

Dejando, pues, las campanas en silencio, reconozcamos una gran dosis de incertidumbre que mantuvo en tensión el desarrollo del espectáculo.

### Un espléndido momento de madurez

Lo mejor de toda la representación fue, sin duda, la partitura benguereliana; aun siendo difícil la opinión contundente —por lo versátil del



BARCELONA

**Es atrevido mezclar dos tendencias dancísticas de semejante cuño...**

mundo de la música contemporánea y por lo relativo de las afirmaciones que se refieren a la estética— me parece que se puede afirmar sin temores que Benguerel ha ideado una partitura llena de encantos, a medio camino entre la investigación morfológica y tímbrica y la pura concesión a la galería, una partitura audible sin necesidad de torturar las neuronas. Quizá la alternancia rigurosa entre la glosa sobre la música antigua y la propia música fue excesivamente dura, pero hay que reconocer que lo exigía el guión. Quizá hubiera sido de agradecer un final más hollywoodiense, dado que el último número, *Ad mortem festinamus*, partía de un ingenioso y sugerente crescendo que lo podía

hacer suponer, pero se impuso la contención del mismo modo que se impuso la brevedad, dos virtudes a sumar a la partitura benguereliana.

Discutido en otras ocasiones, Josep M.<sup>a</sup> Espada presentó un escenario de carácter ascético, a base de líneas verticales, colores tenues y vestimenta litúrgica. El contraste dionisiaco venía dado por los episodios bailados por Dart, en especial el que sigue a *Imperatriz*, a base de una ingeniosa tela que en sus múltiples concavidades, convexidades y vaporosidades resume todo lo de curvilíneo que tiene el mundo contemporáneo. Si bien las entradas de los cantantes no fueron muy felices, el discurso escénico fue suma-

mente ágil y ligero a pesar de la querida austeridad medieval.

Antoni Ros Marbá mostró hasta qué punto está ganando con justicia el galardón de gran director de orquesta operística, no muy prodigado en el Liceo; la orquesta respondió con un acierto justificadamente agradecido por el público.

Finalmente, la cordial reunión de todos los ingredientes ante el aplauso del público en general fue un pequeño homenaje a los valores musicales, culturales y sociales que, más espontáneamente de lo que pudiera creerse, se habían reunido en aquel espectáculo.

Xosé Aviñoa

## FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE ALICANTE

16 estrenos mundiales y 11 estrenos en España

Se ha celebrado en Alicante el Cuarto Festival Internacional de Música Contemporánea. El certamen nació en 1985 como proyecto del Consejo de Europa para celebrar el Año Europeo de la Música. En principio se organizó para una sola edición, pero el éxito ha motivado su mantenimiento con carácter anual.

El Festival tiene un presupuesto de 40 millones de pesetas, de los cuales 35 corresponden al Ministerio de Cultura y 5 al Ayuntamiento de Alicante. Como entidades colaboradoras figuran el Teatro Principal, la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Caja de Ahorros Provincial, Instituto Musical Oscar Esplá, Sociedad de Conciertos, Radio Nacional de España y la Embajada de Francia.

La organización y elección de intérpretes y programas corresponde en exclusiva a

Tomás Marco, en su calidad de director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Marco es el alma mater del Festival, y sería injusto no recordar que sin él este certamen alicantino no hubiera alcanzado el prestigio internacional que ostenta. La organización es sencillamente perfecta, conociéndose los programas con varios meses de antelación.

El eco obtenido por el Festival en los medios de comunicación es muy superior al de otros certámenes españoles, como Granada, Canarias y Santander. 50 críticos europeos han escrito crónicas para sus periódicos. La prensa madrileña ha dedicado artículos diarios y Radio 2, junto con otras 20 emisoras, retransmiten los conciertos. El diario alicantino Información ha ofrecido una amplia cobertura, con tres páginas diarias, que incluían

críticas, publicadas siempre al día siguiente del concierto, del director del Festival de Canarias, Rafael Nebot y el compositor Guillermo García Alcalde.

La idea rectora del Festival no es difundir los grandes clásicos de la música contemporánea, sino presentar obras nuevas. Frente a 23 estrenos en España en la anterior edición solamente se ofrecieron 11 en la de este año. A cambio hemos escuchado 16 creaciones absolutas, 9 de ellas consecuencia de encargos específicos del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (11 y 5 en el 87 respectivamente). Analizaremos a continuación estos estrenos mundiales, apartado esencial para medir la importancia del certamen alicantino.

### Estrenos mundiales

Los dos estrenos de mejor acogida entre público y crítica han sido **Los ojos verdes**, de Jorge Fernández Guerra y **Concierto para violín y orquesta** de José Luis Turina.

La Orquesta Gulbenkian de Lisboa, dirigida brillantemente por José Luis Temes, presentó **Los ojos verdes**, partitura inspirada por la leyenda de Becquer. El autor plasma sus impresiones remitiéndose al sugerente tema del agua y a las deidades femeninas subyacentes. Fernández Guerra, una de las figuras más prometedoras de nuestra música, demuestra un prodigioso dominio de la materia orquestal.

El **Concierto para violín** de José Luis Turina fue estrenado por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Víctor Pablo Pérez y Víctor Martín. Según su creador es un homenaje al instrumento (de ahí su constante e intenso protagonismo) y, por otra parte, un intento de resumir una serie de procedimientos tomados de sus obras inmediatamente anteriores. Fue escrito en Madrid entre los meses de junio y noviembre de 1987 y consta, siguiendo el esquema tradicional, de tres movimientos que se suceden sin interrupción. Turina demuestra en ellos la riqueza de su paleta sonora y un extraordinario instinto de las proporciones.

Musique Oblique, dirigida por Michel Swierczewski, presentó **Wagadu** del madrileño Francisco Luque (1953). Fue escogida como obra vencedora del II Premio de Composición "Ciudad de Alcoy". La partitura refleja un gran equilibrio y rasgos conservadores en el tratamiento de la dinámica.

El segundo estreno mundial de Musique Oblique fue **In Ocasum Phebo** de Manuel Seco (Madrid 1958). Sharon Cooper cantó el texto perteneciente a un motete anónimo francés del siglo XIV. La obra es un precioso mecanismo de interpolación y metonimias entre músicas preteritas y actuales. El tratamiento casi instrumental de la voz, con amplias y rápidas vocalizaciones, confieren en muchos momentos a la partitura una impresión de contenido musical *medieval*.



El Cuarteto "Aitana", una revelación.



Luis de Pablo, el compositor más aplaudido.

La soprano Carmen Bustamante, acompañada al piano por Manuel García Morante, presentó las **Arietas becquerianas** de Amando Blanquer. Nacido en Alcoy en 1935, Blanquer es uno de los mejores compositores de la historia de la música en la provincia de Alicante. Las seis "arietas" buscan la música que contienen los versos de Becquer, subrayando cada acento, cada palabra, intentando dar vida a ese mundo becqueriano exaltado y sensible. La voz está tratada con enorme naturalidad. El pensamiento es tonal con muy medidas concesiones a la disonancia. Es una música luminosa, mediterránea, de agradable escucha.

Tres de las cuatro obras del programa del alicantino Cuarteto de trombones "Aitana" constituyeron estrenos mundiales: **Cinco piezas**, del alcoyano Luis Blanes (1929); **Contexto III**, de Albert Llanas (Barcelona 1957), y **Canzona a cuatro**, de Manuel Angulo (Ciudad Real 1930). Todas ellas explotan al máximo las posibilidades de esta infrecuente combinación instrumental.

El apartado de estrenos mundiales se completa con **Memorias de un tiempo imaginario**, de José Manuel López; **Aixo**, de Oriol Grauss; **Música de Cámara III**, de Gabriel Brncic, **Música para dos cuadros de Kandinsky**, de José Manuel Montañés; **Calla, trompetilla, calla**, de Fernando Palacios; **Proceso**, de Carlos Cruz de Castro; **A postcard from the Vulcano**, de Charles Dodge, y **Trois poèmes sans textes**, de Jean Etienne Marie.

### Estrenos en España

Uno de los ejemplos de la

falta de difusión de nuestra música es la presentación en calidad de estreno en España del **Concierto de Cámara** de Luis de Pablo, creado en 1980. La pianista Christina Petrowska sugirió en 1979 al compositor la posibilidad de reducir la amplia dotación orquestal requerida por su **Primer Concierto para piano y orquesta**. De Pablo realizó un trabajo minucioso y delicado, manteniendo lo esencial de aquella obra, llevándola al mismo tiempo al espíritu de la música de cámara. La versión presentada por la Orquesta Gulbenkian y José Luis Temes recibió los mayores aplausos del Festival.

Halffter escribió las **Variaciones Dortmund** por encargo de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad alemana para festejar el centenario de su fundación. Fueron estrenadas en julio de 1987 con la orquesta citada, bajo la dirección del autor. La composición tiene un carácter festivo pero ello no significa —explica el autor— "que se deba manifestar de manera exteriorizante, superficial, sino como una alegría que surge de nuestro interior; por ello no faltan ciertos momentos de tensión". El rico espectro tímbrico fue subrayado por José Ramón Encinar al frente de la ORTVE.

Otro atractivo estreno en España fue **At First Light** de Georges Benjamin. Este compositor inglés cuenta sólo 28 años de edad y ha sido el autor más joven tocado en la historia de la Filarmónica de Nueva York. Algunas de sus obras ya forman parte del repertorio de las grandes orquestas. Su maestro, Oliver Messiaen, opina que "tiene el talento que tuvo segura-

mente el joven Mozart". En **At first light** encontramos la mejor música de cámara de Benjamin. El perfecto ensamblaje de colores, timbres y ritmos, así como el dominio absoluto de la dinámica, transmiten a la grafía camerística una textura sinfónica.

Completan los estrenos de España **Music of Gaitey**, orquestación de cinco números del libro de madrigales ingleses Fitzwilliam Virginal book, realizada por Bruno Maderna; **Duo Per Bruno**, de Donatoni, en homenaje a Maderna; dos obras de los portugueses Oliveira y Braga Santos; **Piano concertant**, de José Evangelista, y **Trois affiches d'holger Matthies**, de Jean Etienne Marie.

### Los intérpretes

En un Festival de Música contemporánea es más importante "lo que se interpreta", que "quién lo interpreta". El compositor, además, suele estar presente en el estreno y ha acudido a los ensayos. Por ellos los intérpretes quedan en segundo lugar y las versiones tienen mayor fidelidad.

Con 40 millones de presupuesto para 15 conciertos que exigen numerosos ensayos, es prácticamente imposible traer orquestas de primer nivel. En esta edición escuchamos seis conciertos orquestales a cargo de tres agrupaciones distintas. Los mejores fueron los dos de la orquesta Gulbenkian, dirigidos por José Luis Temes, quien volvió a demostrar su extraordinario buen hacer musical. Ya son 100 los estrenos mundiales que obran en su haber. La ORTVE sirvió los dos programas de

apertura de forma desigual. Sonó mejor con José Ramón Encinar que con Ronald Zollman. Cerró el Festival la Sinfónica de Tenerife, que sustituyó a la de Asturias, manteniendo director, solistas y programa. David Parry y Víctor Pablo Pérez obtuvieron un buen rendimiento de esta orquesta en fase de expansión.

Desde el punto de vista del virtuosismo instrumental y de la emoción subjetiva del oyente los mejores conciertos estuvieron a cargo de Musique Oblique, bajo la dirección de Michel Swierczewski. En el estreno opuesto deberíamos situar al Grupo Instrumental Vol ad Libitum de Barcelona.

La mayor revelación del Festival fue el Cuarteto de trombones "Aitana". Sus componentes han realizado un gran esfuerzo de coordinación en los ensayos en un repertorio totalmente nuevo para un grupo acostumbrado a tocar música renacentista.

El pianista Jean Marie Cottet, la soprano Carmen Bustamante, el estudio electrónico del MITT, Plásticos Palacios y la mezzo Patricia Mikishka formaron parte también del elenco de intérpretes.

Ahora sólo cabe esperar un mayor criterio selectivo de intérpretes y programas en las próximas ediciones y, también, una más amplia dotación presupuestaria. El Quinto Festival de Alicante tendrá lugar del 17 al 24 de septiembre de 1989 y el Sexto del 23 al 30 del mismo mes en 1990. Los compositores españoles seguirán encontrando un lugar donde hacerse escuchar.

Pedro Beltrán



Fernando Palacios en el espectáculo más singular del Festival.

## XLIX QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIÁN

A la espera de cumplir sus Bodas de Plata el año próximo, que se celebrarán con todos los honores que merece una de las manifestaciones musicales más antiguas de nuestro país, con la presencia de prestigiosos nombres de la interpretación musical y el estreno de varias partituras encargadas a compositores vascos, la XLIX Quincena Musical donostiarra ha presentado en la presente edición un atractivo y variado programa entre el 19 de agosto y el 4 de septiembre.

Además del ciclo de conciertos, recitales, representa-

ciones de ópera y ballet en el Teatro Victoria Eugenia, se han desarrollado secciones paralelas de gran interés musical y muy positiva respuesta del público, como los conciertos de órgano en la basílica de Santa María, los ciclos de música de cámara, música del siglo XX y cine musical.

Para cerrar esta Quincena se ha contado con el conjunto inglés The Sixteen, formado como coro en 1977 por antiguos alumnos de Oxford y Cambridge, al que en 1986 se unió la orquesta de instrumentos antiguos. Desde sus comienzos lo dirige

Harry Christophers, y participa de las características de estos grupos británicos en cuanto a rigor musical y estilístico, flexibilidad interpretativa e interés por dar a conocer obras infrecuentes del repertorio antiguo y barroco, si bien el coro por separado también ha intervenido en representaciones de ópera (ha sido el coro oficial en el Festival de Aix-en-Provence en los últimos dos años) y ofrece conciertos de polifonía, como la preciosa **Misa cum júbilo** de Tomás Luis de Victoria, que intercalaron durante una misa en la basílica de Santa María del Coro.

The Sixteen ofrecieron la posibilidad de escuchar dos obras barrocas de tanta importancia como la oda a Santa Cecilia **Alexander's**

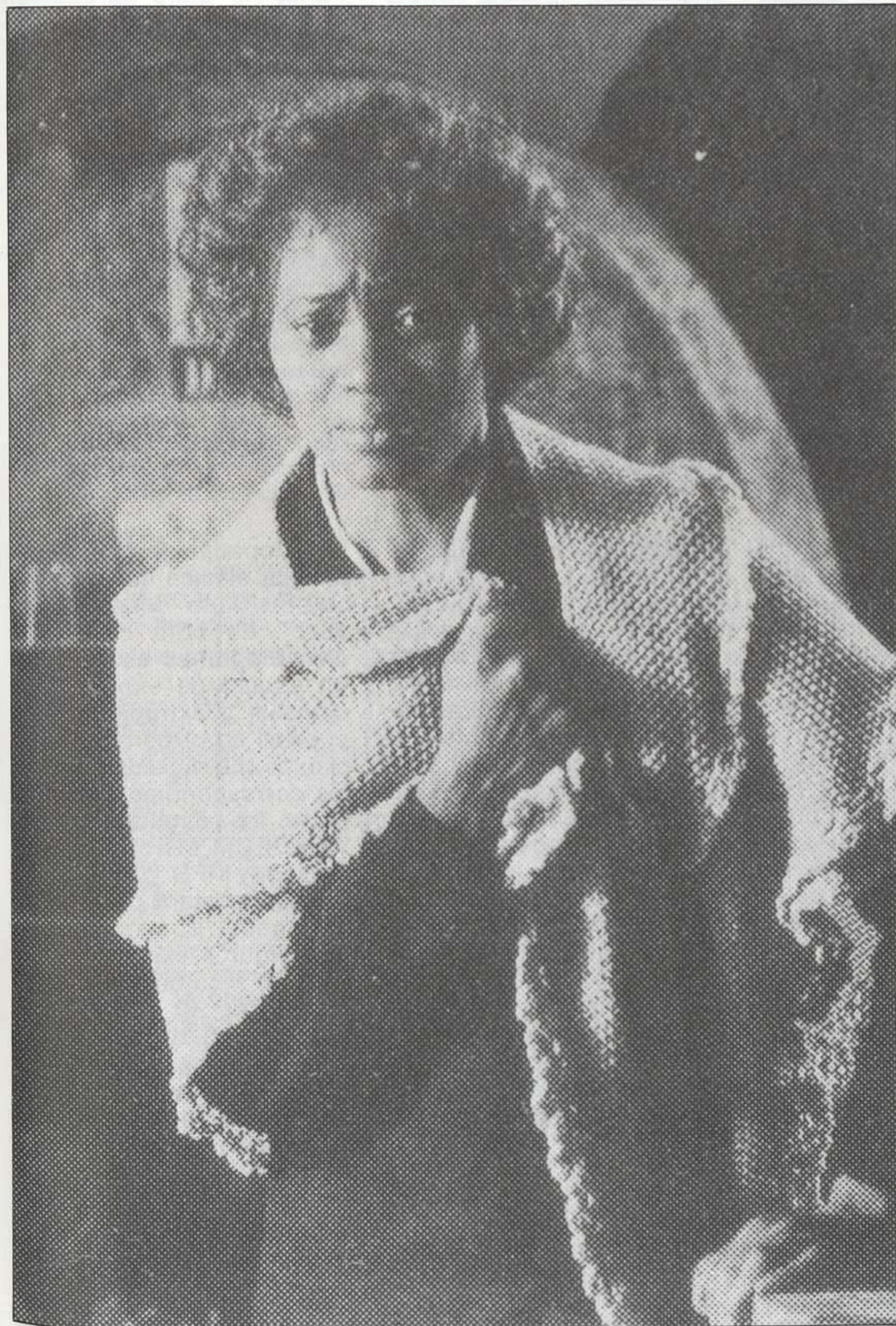
## Festivales

**Feast** de Haendel, una de sus más brillantes partituras de su tercera estancia en Londres, estrenada en el Covent Garden en 1736, y la versión original de 1692 de la "masque" **The Fairy Queen**, posiblemente la obra más inspirada, original y variada en su tratamiento melódico, armónico e instrumental de Purcell. Ambas composiciones tuvieron ejecuciones impecables, vivas y expresivas y participaron con soltura en ellas los muy estimables solistas, entre los que destacaron la comunicatividad de la soprano Lynne Dawson, el hermoso timbre del tenor Maldwyn Davies y las excelentes cualidades del bajo Michael George.

### Estreno del film "La Bohème"

Como colofón al ciclo de cine musical se proyectó en el Teatro Victoria Eugenia con carácter de estreno en España la versión cinematográfica de **La Bohème**, realizada por el veterano Luigi Comencini. Como es sabido, después de la grabación de la banda sonora se descubrió la enfermedad de José Carreras, y tuvo que ser sustituido en el rodaje por el joven tenor Luca Canonici, que realiza convincentemente la difícil tarea de prestar su físico a otro cantante y es un plausible actor, al igual que todo el grupo de bohemios (Gino Quilico como Marcello, Richard Cowan como Schaunard y Francesco Eljero d'Artegna como Colline). Angela Maria Blasi es una lozana Musetta, y una vez que te has acostumbrado a ver a la frágil Mimi convertida en una decidida mujer de color, el retrato que hace Barbara Hendricks es de una gran sensibilidad. La visión de Comencini es aceptablemente clásica, con consciente incorporación de algunos efectos inequívocamente "kitsch" (la aureola que rodea a Mimi cuando Rodolfo ve en ella la encarnación de la poesía), una excelente dirección de actores y una cuidadísima ambientación que logra situar al espectador dentro de la acción, sin olvidar tampoco una sutil combinación de momentos humorísticos y patéticos en la mejor tradición del melodrama italiano.

Rafael Banús



Como colofón al ciclo de cine se proyectó *La Bohème*, de Comencini. En la foto, la protagonista, Barbara Hendricks.

## “SALSA”: LA MANZANA DE LA CONCORDIA

Dice el refrán castellano que nadie es profeta en su tierra y nada hay más cierto si pensamos en lo reciente del *boom* en nuestro país de la música llamada música hispánica por antonomasia, la “salsa” que nace del ritmo caribeño en su maduración con el jazz. Han tenido que ser los *grandes* del género que nos han visitado quienes, con su magisterio, han sacado los discos de “salsa” de los cajones de rebajas; y hablar de discos y *salsa* es hablar de Fania Records, el sello que ha pasado a editar en nuestro país Discos manzana, una *independiente* canaria. Todo un acontecimiento.

En los dos números anteriores nos hemos referido a los discos de Gato Barbieri y los Super All-Star. El buen amante de la *salsa* no puede pasar por alto el sensacional **Nuestra Música** (CML-1) del Gran Combo de Puerto Rico,



CORAL HERNÁNDEZ

Paquito D'Rivera.

nación que ha sucedido a Cuba en la primacía musical: “salsa” rigurosa con letras delirantes. Sin salirnos de la

*pachanguilla*, la orquesta Los Dinámicos de Tenerife (**Lo ajeno se deja quieto**, PL 111), se mueve con soltura en los cánones del género.

Vamos de vocalistas. Ismael Rivera (**Soy feliz**, FML-19) es un bolerista adicto al vudú que se dobla con soltura en los *tempos* vivos. Cheo Feliciano (**Sabor y sentimiento**, CHEML-1) es todo un personaje allá en Puerto Rico. Baila, cuenta chistes y canta *contemporary-salsa* y de cuando en cuando se descuelga con un bolerito *al dente*; Justo Betancourt vive en Nueva York. Su **Pa bravo** ya es puritita *guaracha* cubana y contiene canciones tan impagables como **Psicología**.

Con el **Con mi viejo amigo** (FML-22) de Ismael Miranda y la Orchestra Harlow, entramos en otra esfera. Como ocurre con la mejor música popular, bajo el envoltorio de simple músicaailable se

esconden algunos solos extraordinarios y unos arreglos de una sofisticación incuestionable. Tampoco necesita romper los esquemas de la ortodoxia salsera el pianista Eddie Palmieri y sin embargo, **La Verdad** (FML-8) contiene progresiones armónicas, combinaciones instrumentales deslumbrantes. Oírlo para creerlo.

Con estos nombres y algunos más, se componen los Fania All Stars agrupación de carácter esporádico y diferentes *line-up*. Así, en la referencia FML-18 nos encontramos con un elenco joven que combina elementos del *rock* y del *free-jazz* con un resultado esencialmente ruidoso. Por el contrario, las referencias FML-21 y 24 grabadas en concierto, representan la faceta más espectacular y ortodoxa del género. La lucha entre las distintas *stars* es sin cuartel, por pulmones.

## NOTI-JAZZ

### Ciclo sobre la *Big Band* en La Caixa

La Fundación Caixa de Pensions ha dado cabida por vez primera al jazz dentro del programa **Aspectos de la Música** con el ciclo **Importancia de las big band en el mundo del jazz** que ha tenido lugar en Barcelona, entre los días 18 de octubre a 29 de noviembre.

Abrió el ciclo el pianista Manel Camp que disertó sobre el tema “Qué es una big band”; siguió el crítico Juan Claudio Cifuentes (“Las big bands negras de los años treinta”); Mathias Rüegg, director de la Vienna Art Orchestra (véase RITMO número 576) (“El arreglador como pieza clave en la big band de jazz”); Miquel Jurado (“Duke Ellington y Count Basie”), Robert Latxague (“Las big bands de la Costa Oeste”), José Ramón Aldaz (“Las big bands de la

actualidad”) y José Ramón Rubio (“La voz en las big bands”), cerrándose el ciclo el día 29 con una mesa redonda en torno a Glenn Miller.

Paralelamente se celebró una serie de recitales en el Teatro Principal con el estreno de la obra **Blues for Brahms** de la que es autor Mathias Rüegg, interpretado por la V.A.O. (25 octubre); la big band del Taller de Músicos con Tete Montoliú (día 27) y la Orquesta Nacional de Jazz francesa dirigida por Antoine Hervé (día 29).

La Caixa abre también un curso en la Fonoteca y Videoteca con el título “Momentos estelares del jazz en el cinematógrafo”.

### Gigantes del jazz en la O.N.C.E.

La Fonoteca de la O.N.C.E. (c/ Prim, 3) organiza el ter-

cer ciclo de conferencias dedicadas a la iniciación en la música de jazz que se inauguró con el recital de la orquesta de Nueva Orleans de los Siankope Brothers. Las charlas, que tendrán carácter mensual y contenido divulgativo, correrán a cargo del crítico titular de esta sección y versarán sobre la vida y obra de algunos de los más grandes músicos en la historia del jazz: Thelonious Monk, Duke Ellington, Count Basie, Wynton Marsalis, Oscar Peterson, etc. Todas las charlas serán ilustradas con ejemplos musicales. La entrada es libre. Para mayor detalle, llamar al teléfono Fonoteca 531 25 00 (Juan Aller).

### Gigantes del Jazz por fascículos

Planeta-Agostini ha sacado a los kioscos una nueva

enciclopedia de la llamada música clásica del siglo XX bajo el título “Maestros del Jazz”. La obra consta de cien biografías escritas por un equipo de expertos nacionales y extranjeros, dispuestas en otros tantos fascículos que se completan con los correspondientes discos entre los catálogos CBS, Verve, ECM, Mercury, Decca, Polydor y MPS. Una vez finalizada, constará de seis volúmenes: “Los orígenes”; “Las figuras clásicas”; “Los años 30”; “La era del swing”; “Los años 40 y 50”; “Del bebop al hard bop”; “Del cool a la revolución” y “Jazz hoy”. Cada fascículo contiene además un fragmento de la “Historia del jazz” del musicólogo italiano Arrigo Polillo. Altamente recomendable.

José M.<sup>a</sup> García Martínez



## DISCOS

**RICHARD ELLIOT: The power of suggestion.**

Marca: Dro, Anubis jazz  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: 4A-014  
 Grabación: digital  
 Duración: 39' 27"  
 Serie: normal

**BOB THOMPSON: Say what you want**

Referencia: 4A-915  
 Duración: 37' 42"

Interpretación: ★★★ (conjunto)  
 Sonido: ★★★★★ (conjunto)

Tercer lanzamiento Intima Records dentro del estilo "fusion" característico del sello. Richard Elliot, joven saxofonista en la línea de Davir Sanborn, y el veterano pianista Bob Thompson abundan en el terreno iniciado en sus discos anteriores (véase RITMO núm. 584) con resultados más convincentes. **The power of suggestion** se mueve entre los tópicos propios del género con dosis de imaginación en lo que se refiere a los arreglos de viento y los instrumentos electrónicos. Thompson en una línea más "conservadora" se nos revela un estilista razonablemente jazzístico en el tema que cierra el disco, "New River Blues", que podían haber firmado Ramsey Lewis o Les McCann. Ese "background" otorga legitimidad a un producto de consumo indiscutiblemente bien hecho.

**NANCY HARROW: Wild women don't have the blues.**

Marca: Candid. Import. Harmonia Mundi  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: 9008  
 Grabación: analógica  
 Duración: 40' 30"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★

Con la perspectiva histórica de los veintiocho años transcurridos desde la grabación, lo único que puede decirse de Nancy Harrow es que, en el mejor de los casos, no molesta. Tiene estilo y poca cosa más; ni registro, ni una voz bonita, ni recursos, ni expresividad. Su mayor virtud consiste en callarse a tiempo y dejarnos escuchar a los músicos que le acompañan que son muchos y muy excelentes todos ellos, comenzando por una sección rítmica inconmensurable —Dick Wellstood, Kenny Burrell...— y culminando con

una reproducción a escala de la sección de saxos de Count Basie dirigida por Buck Clayton. Sólo por ellos vale la pena escuchar el disco.

**BOBBY McFERRIN: Simple pleasures.**

Marca: EMI  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: 072-74-48059-1  
 Grabación: digital  
 Duración: 30' 23"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: ★★★★★

Ver y escuchar a Bobby McFerrin cantar a capella a Monk, a los Beatles y a Mozart en vivo es una experiencia que, créanme ustedes, no se olvida. McFerrin es, posiblemente, lo más sano que le ha ocurrido al jazz en muchos años; y sin embargo, ninguno de sus discos anteriores había conseguido transmitir la magia de sus intervenciones. En consonancia, uno se apresuraría a afirmar que **Simple Pleasures** es por fin, el disco de McFerrin de no ser porque, tras la espera, se corre el peligro de perder el sentido de la proporción. Sea o no el disco definitivo en su carrera, lo cierto es que esta nueva tentativa también a capella aunque ayudada por la técnica del *re-recording*, es una pura delicia, liviana y rebosante de humor e inocencia y contiene momentos tan memorables como esa versión del **Sunshine of your love** que cantaban los Cream en nuestra adolescencia y que el cantante borda, incluido el solo con distorsionador de Eric Clapton. Muchas son las ilusiones depositadas en McFerrin y muchas también, las incógnitas que planean sobre su futuro. A su singularísima personalidad dedicaremos un próximo artículo.

**NANA VASCONCELOS, Antonello Salis: Lester.**

Marca: Soul Note. Import. Harmonia Mundi



Soporte: CD  
 Referencia: 121 157-2  
 Grabación: digital  
 Duración: 37' 59"  
 Serie: normal

**PAULO MOURA, ZEZÉ MOTTA, DJALMA CORREA, JORGE DEGAS: Quarteto Negro.**

Marca: Audivis. Import. Harmonia Mundi  
 Referencia: A 6146  
 Duración: 58' 30"

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

Que el lenguaje jazzístico se haya integrado en la misma esencia de los muy diversos folclores brasileños, no es cosa que sorprenda en una cultura musical que no conoce de géneros. Paulo Moura es un saxofonista maravilloso que toca y escribe para Sergio Mendes, Milton Nascimento y las Orquestas Sinfónicas de Río y Sao Paulo; Djalma Correa viene de la escuela del maestro Smetak, en Brasilia, y toca timbales de concierto y cacerolas de cocina, en los centros de la vanguardia y en las verbenas; Degas es un guitarrista y bajista multiuso mientras que la voz de Zezé Motta fue una *sorpresa divina* en el Festival de Niza del año 1984. Los cuatro juntos reelaboran el folclore y lo vivifican con la savia del jazz y sus aportaciones originales sin que llegue uno a advertir dónde comienzan las unas y terminan las otras. Un disco muy agradable a la escucha, lo que no es necesariamente malo.

**Lester** es un disco de folclore en el mejor sentido de la palabra: folclore de hoy, nacido en la ciudad, unificado por el lenguaje universal de la improvisación, del jazz. Sus protagonistas, el brasileño Nana, percusiones, y el sardo Antonello Salis, piano y acordeón, armonizan y desbordan sus respectivas culturas musicales englobándolas en una mayor sin presencia geográfica determinada. Al tiempo, resca-

tan la sencillez y la melodía para la vanguardia. Convencidos de que *hay muchos mundos pero están en uno mismo*, pintan un paisaje multicolor —del tango a Stockhausen pasando por los cantos tibetanos—, que aprovecha la orquesta que nos rodea; objetos, cuerpo, instrumentos acústicos, eléctricos, etc. Un disco que es toda una teoría de la música.

**VARIOS: Finnish Jazz' 88**

Marca: Edición del Finnish Music Information Centre y la Finnish jazz federation  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: FJLP 902  
 Grabación: se ignora  
 Duración: ?  
 Serie: edición especial

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: ★★★★★

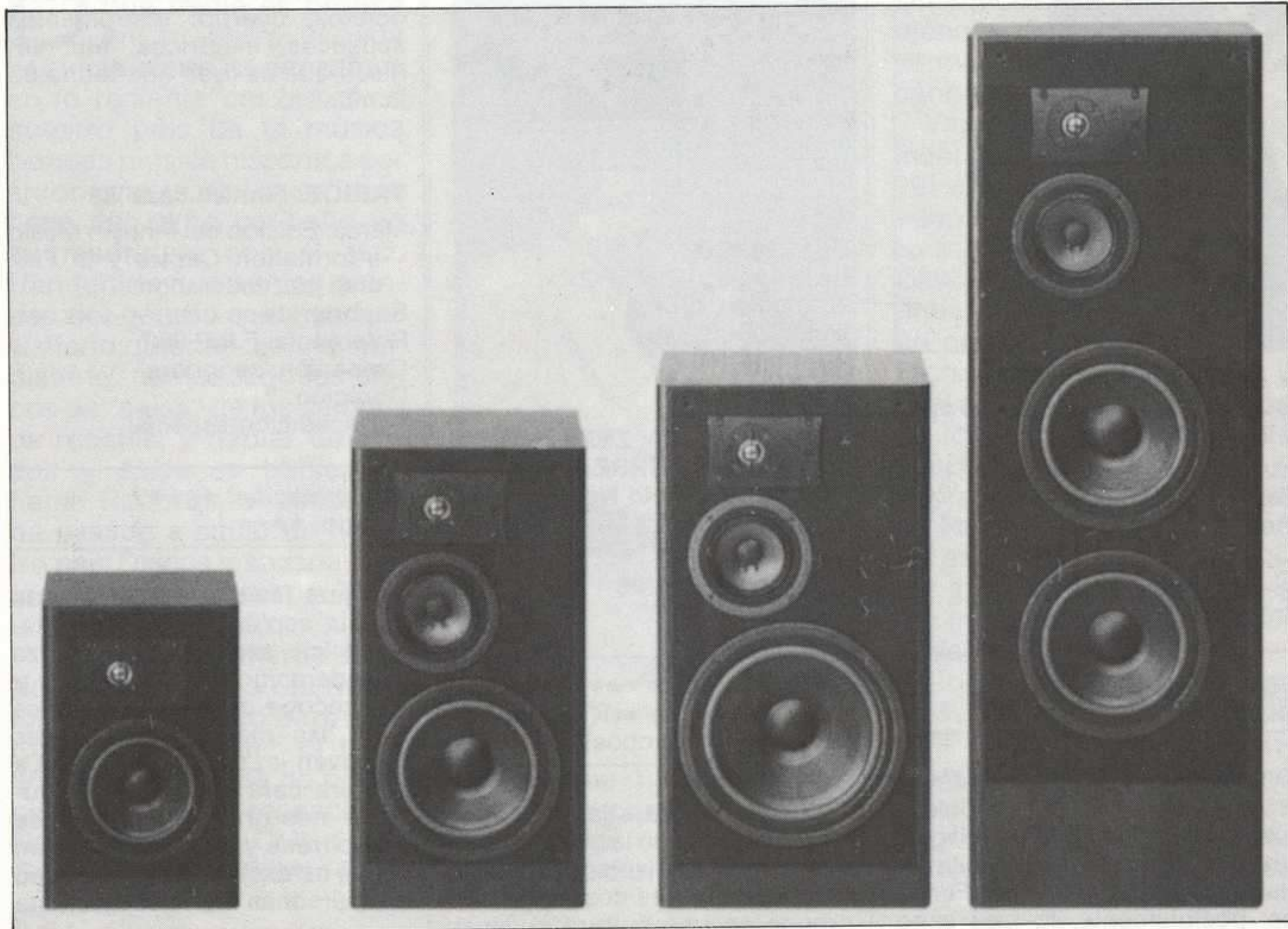
El jazz finés existe, de ello da fe esta espléndida edición discográfica, segunda que realiza la Federación Finesa de jazz y que recoge ocho agrupaciones entre las más representativas del joven jazz de aquel país. La primera cara rebosa una saludable neo-ortodoxia con base en Coltrane y Ornette Coleman, lo que no excluye la sorpresa en las personas del acordeonista



Lucjan Czaplicki o la cantante Saara Soisalo; la segunda, centrada en los grupos eléctricos, es bastante menos interesante y con todo, contiene atisbos de originalidad. En conjunto, una muestra que va más allá del exotismo de sus protagonistas, una producción destinada a difundir una música y a unos músicos más allá de sus fronteras nacionales, algo que, por cierto, no vendría mal hacer por estos lares. Los interesados, escribir a Finnish Music Information Centre, Runeberginkatu 15 A 1, SF-00100 Helsinki; Finnish Jazz Federation, O.O. BOX 54, SF-00101 Helsinki.

J.M.G.M.

NOVEDADES



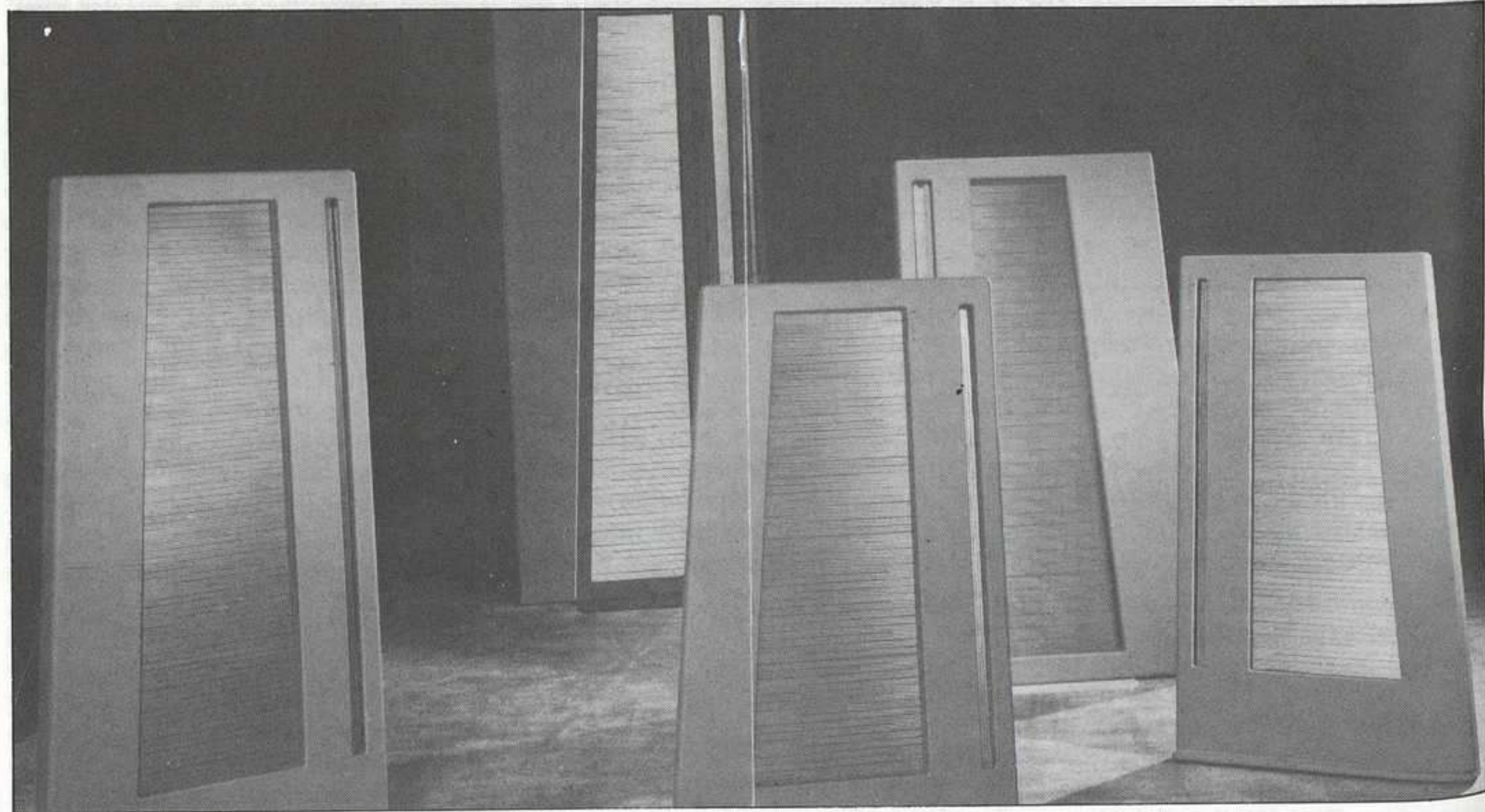
LX22, LX44, LX55 y LX66, de JBL.

**J**BL ha cambiado de distribuidor para España en lo que a su serie doméstica se refiere; ahora se encarga de su importación EAR. La nueva serie, denominada LX, consta de cuatro modelos; salvo el más pequeño, el LX22, todos son de tres vías, cosa muy usual en JBL. Los altavoces de medios y agudos son comunes a todos los modelos, el primero, de 12,5 cm., con cono de fibra y polímeros laminados y el segundo de cúpula de titanio puro de 2,5 mm.

El LX22 tiene un altavoz de medios/graves de 16,5 cm. y admite amplificadores de 10 a 125 W; el de graves del LX44 es de 20 cm. y admite 10-150 W; el del LX55 es de 25 cm. y admite hasta 200 W y, por último, el mayor, el LX66, lleva dos altavoces de 20 cm. y admite amplificadores desde 10 hasta 250 W.

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

APOGEE es un fabricante estadounidense de pantallas acústicas de cinta, actualmente el más prestigioso en

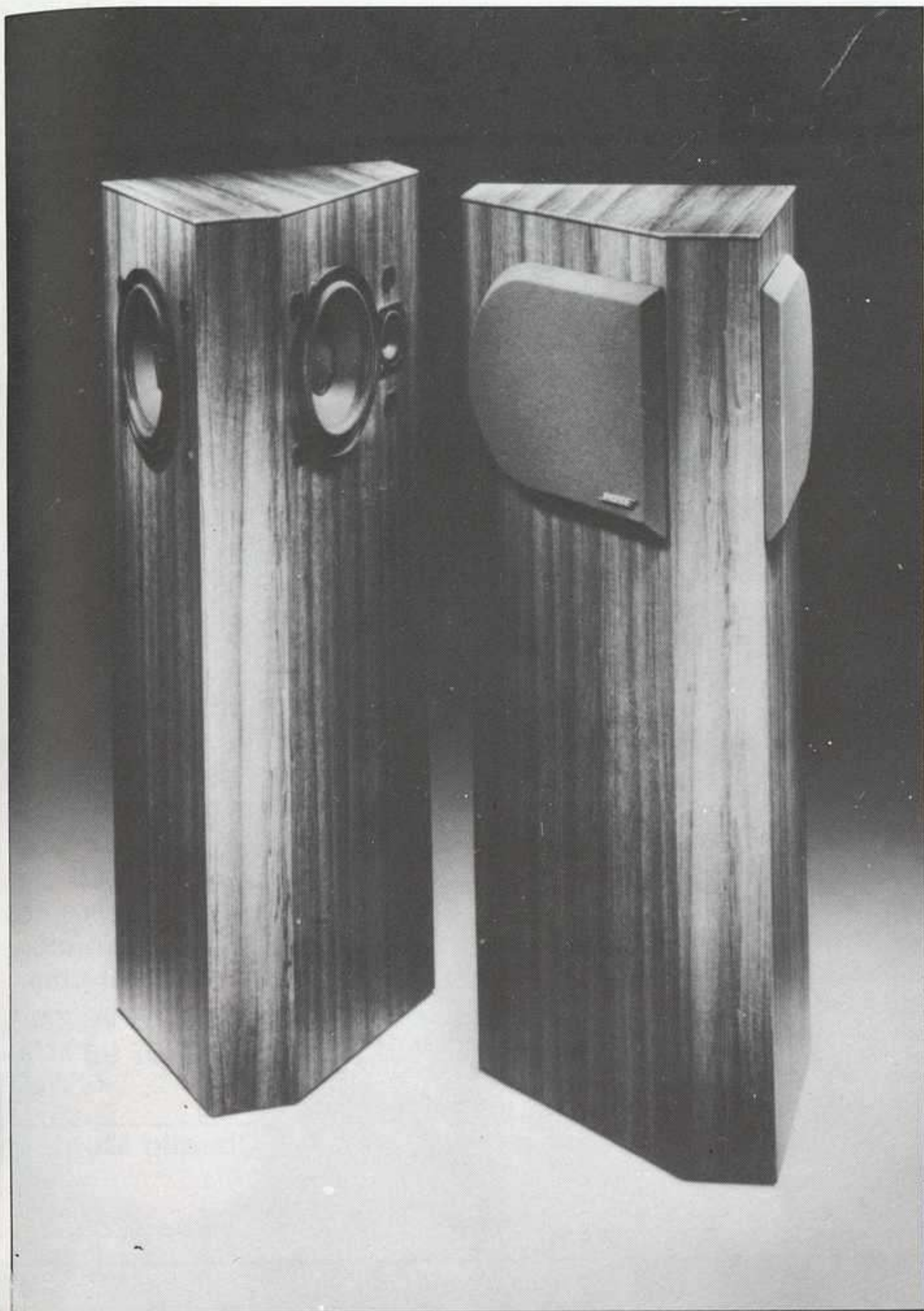


Pantallas APOGEE.

su especialidad. Su nuevo modelo es el Diva, que se une a los otros cuatro (Full-Range, Scintilla, Duetta II y Caliper). El Diva consta de tres elementos incluidos en el mismo mueble, es decir, lleva altavoces de cinta para agudos, medios y graves. Es de los de mayor rendimiento de esta marca puesto que puede alcanzar los 115 dB a 4 m. con un amplificador de 100 W; claro que éste tendrá que ser bastante persistente dado que la impedancia nominal de esta pantalla es de 3 ohmios (además de presentar otras dificultades para los amplificadores). Incorpora un divisor de frecuencias pasivo externo ajustable con pendiente de 6 dB por octava. Pesa unos 70 kg. (cada pantalla) y cuesta 1.700.000 ptas. (la pareja).

Importador: SARTE AUDIO ELITE (96) 351 07 98

BOSE ha presentado en Sonimag un nuevo modelo, el 401, naturalmente con el sonido Directo/reflejado exclusivo (y bien conocido) de esta marca. Lleva dos altavoces de graves de 16,5 cm. de diámetro y uno de agudos



**BOSE 401.**

de 5 cm. La impedancia nominal es de 4 ohmios y admite amplificadores de 10 a 100 W. Mide 76 x 30 x 30 cm.

Importador: BOSE, S. A.  
(91) 405 06 11

VIETA, para seguir con pantallas, también ha presentado novedades en Sonimag: el Sistema 5080 y el modelo VX-33. El primero es un conjunto formado por dos pequeñas pantallas (25 x 17 x 16 cm.) y un módulo de graves (20 x 50 x 35 cm.) encargado de reproducir las frecuencias más bajas (menos de 150 Hz). Las pantallas llevan dos altavoces, uno de medios de 14 cm. y otro de agudos de 2 cm.; el módulo de graves lleva dos de 16,5 centímetros. El rendimiento del conjunto es de 85 dB a 1 m. con 1 W, su impedancia nominal es de 4 ohmios y el fabricante recomienda amplificadores de 25 a 80 W por canal (a 4 ohmios).

El modelo VX-33 es un bass-reflex de tres vías con tres altavoces: uno de 16,5 centímetros para los graves, otro de 6,4 cm. para los medios y, para los agudos,

otro del mismo diámetro. La impedancia nominal es de 8 ohmios y el amplificador deberá tener una potencia de 25 a 60 W.

Fabricante: ACUTRES, S. A.  
(93) 307 47 12

ARAGON, aunque recuerde otra cosa, es el nombre de una serie del fabricante estadounidense Mondial Designs. La novedad es el tercer modelo de esta serie y primer preamplificador (hasta ahora constaba de dos amplificadores de potencia), el Aragon 24K. como la gran mayoría de los preamplificadores de gran nivel, incluye un mínimo de mandos, en este caso cinco: interruptor, selector para la escucha (sintonizador, tocadiscos, CD y dos magnetófonos), selector de grabación, volumen y balance.

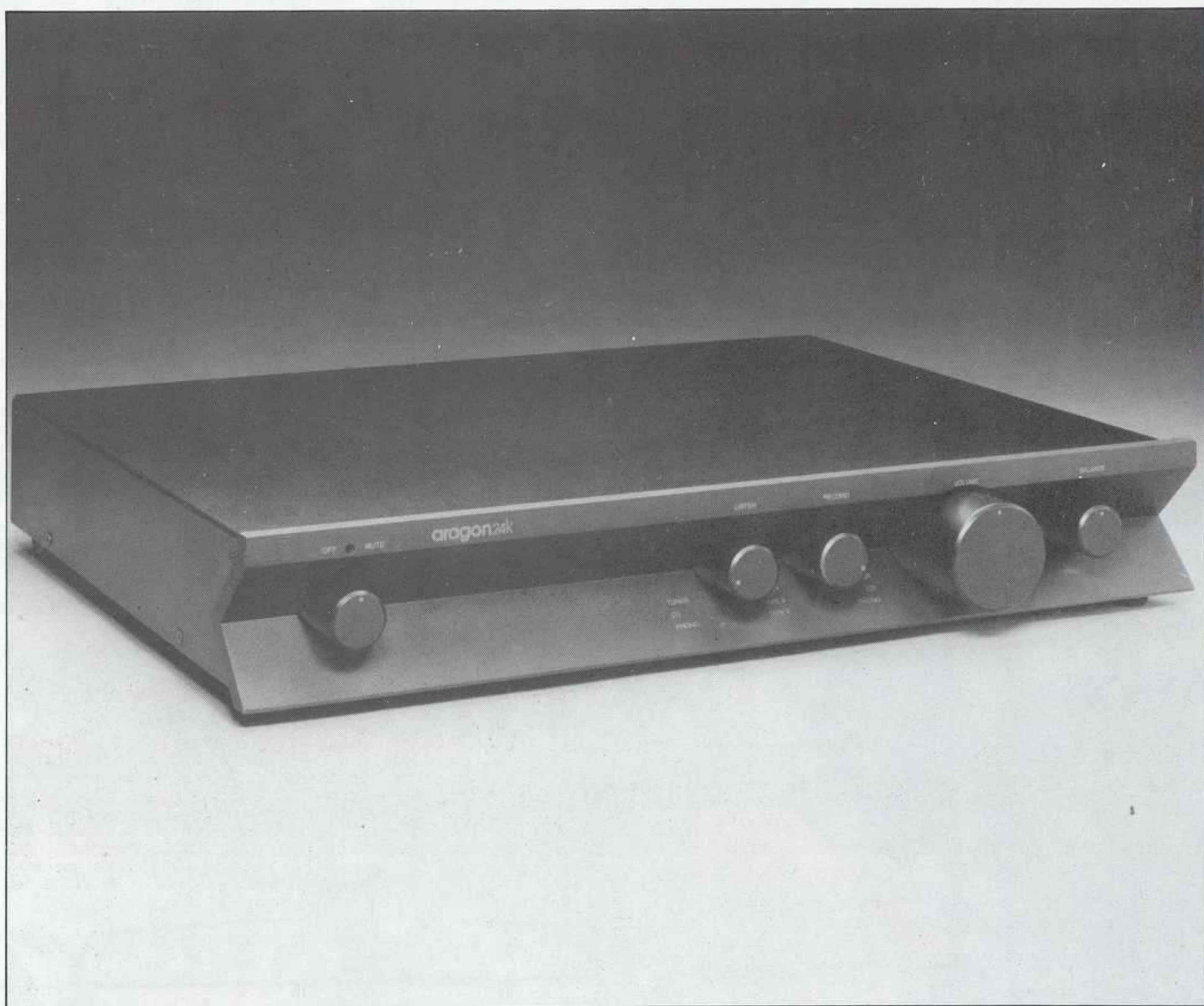
Importador: SARTE AUDIO  
ELITE (96) 351 07 98

BLAUPUNKT es uno de los, cada vez más frecuentes, constructores de aparatos de Alta Fidelidad para coche. Su nuevo modelo es el Cleveland SCD 08. Es un preamplificador con sintonizador y lector de CD, es decir, necesita un amplificador de

potencia (además de altavoces, claro). La característica más destacada de este modelo es que el lector de CD funciona con cartuchos en los que previamente se han introducido los CD; esto significa que no es necesario parar el coche o pedir la ayuda de un pasajero para sacar el CD de su funda e introducirlo en el lector (esta era la gran desventaja del CD para coche). Además, lleva el dispositivo antirrobo más antiguo pero que hasta ahora ningún lector de CD para coche había incorporado: es extraíble (Blaupunkt lo llama Quick-Out).

Importador:  
ROBERT BOSCH COMERCIAL ESPAÑOLA, S. A.,  
Madrid

MORCH es una marca danesa nueva en España, aunque lleva 25 años fabricando tocadiscos. Presenta un brazo para tocadiscos en dos versiones, DP-6 y UP-4. Una característica única de este brazo es que su masa efectiva puede escogerse entre cuatro valores, ya que el brazo propiamente dicho (sin la base con los contrapesos) es desmontable y Morch dispone de cuatro modelos de 3,8, 5,7, 7,4 y 13,1 gramos,



**ARAGON 24K.**



Cleveland SCD08 de BLAUPUNKT.

cada uno adecuado para un tipo de cápsulas (de más o menos elasticidad). También tiene tres contrapesos de diferente tamaño para poder situarlos, con cada cápsula, lo más cerca posible del eje de giro. La versión DP-6 es la superior, con un acabado chapado en oro de 24 quilates y cableado de plata pura. Importador: SARTE AUDIO ELITE (96) 351 07 98

THE MOD SQUAD, marca estadounidense que empezó modificando prestigiosos modelos de otras marcas (de ahí su nombre) y que ahora fabrica sus propios aparatos, ha renovado uno de ellos, el lector de CD Prism. El actual Prism (se sigue llamando igual, no Prism II o MkII) está basado en la serie 470 de Philips, en lugar de en la 650 del anterior. La modificación más llamativa con res-

pecto a los Philips es la de anclar el interruptor, de tal forma que para desconectarlo hay que desenchufarlo de la red (esto sólo cuando se va a estar una temporada sin usarlo, como por ejemplo al salir de vacaciones); la toma de auriculares y su correspondiente mando de volumen también están condenados. Esto es debido a que, según su fabricante, tales interruptores y mandos de-

gradan la calidad del sonido. Curiosamente, recomiendan poner un peso de 500 a 1.000 gramos sobre el centro de la parte superior del Prism (por supuesto, nada que sea metálico; un libro por ejemplo) para mejorar la definición. Su PVP es de 230.000 ptas.

Importador: SARTE AUDIO ELITE (93) 351 07 98

Claudio Montoro



# Turner

## Música Clásica



- Las grandes intérpretes del canto en EMI STUDIO, a precios muy interesantes.
- Elisabeth Schwarzkopf, EL CHAMPAGNE DE LA OPERETA, en C.D., a precio reducido.
- Nuevo lanzamiento de C.D.'s (EMI Serie Láser) aún más baratos que en L.P.'s

Turner Música Clásica

Génova 5. 28004 Madrid  
Tel: 410 44 19

 **SENNHEISER**

**LA  
EXQUISITA  
ALTA  
FIDELIDAD**

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

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

**HD 540  
REFERENCE  
GOLD**

**DATOS TECNICOS**

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

**MAGNETRON**  **S.A.**  
*high fidelity*

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

# Crítica discográfica

**Comentan:**

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

**BACH: Cantatas núms. 82 "Ich habe genug" y 202 "Weichet nur, betrübte Schatten" (Cantata Nupcial), BWV 202.** Emma Kirkby, soprano. David Thomas, bajo. The Taverner Players. Director: Andrew Parrott.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDA 66036  
Grabación: DDD  
Duración: 43' 49"  
Serie: normal

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



Dos de las más famosas cantatas para voz solista de Bach se incluyen en este compacto. Se trata de las BWV 82, **Ich habe genug**, y BWV 202, **Weichet nur, betrübte Schatten**. Las versiones agradarán a los partidarios de los instrumentos de época, ya que están realizadas con una gran musicalidad por los Taver-



ner Players, que dirige con acierto, buen pulso y flexibilidad Andrew Parrott. La elección de los dos solistas, dentro de estas premisas, es plenamente adecuada. David Thomas canta con gran profesionalidad y se expresa con (quizá excesiva) sobriedad en la BWV 82, mientras Emma Kirkby hace gala una vez

más de su irreprochable estilo en la BWV 202, aunque también se le podría tachar de una cierta frialdad. Ante todo, estas versiones me parecen dignas de constituir una alternativa a las versiones tradicionales, y cuentan, como siempre, con la excelente toma sonora de los discos Hyperion.



**BACH: La Ofrenda Musical.** Davitt Moroney, clavicémbalo. Janet See, flauta travesera. John Holloway, violín. Jaap ter Linden, violonchelo. Martha Cook, segundo clavicémbalo.

Marca: Harmonia Mundi France  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HCM 901260  
Grabación: DDD  
Duración: 51' 07"  
Serie: normal

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



Davitt Moroney es un clavicembalista de técnica impecable y buena musicalidad que, sin embargo, tiene el defecto de atenerse con excesivo rigor a lo escrito en la partitura, faltándole ese toque de gracia y fantasía que caracteriza, por ejemplo, a



Ton Koopman, o, más aún, al "divino" Gustav Leonhardt.

Esta versión de la **Ofrenda Musical** de Bach, de la que Davitt Moroney es el principal protagonista, parece un compendio de las virtudes y defectos de este artista. En otras palabras, es una versión que, si no llega a entusiasmar, por lo menos convence. Que no es poco.



**BACH: Obras para órgano, vol. 2. Preludios y Fugas en Do menor, BWV 549 y 546; Corales BWV 653 y 654; Sonata en trío en Do mayor, BWV 529; Concerto en La menor, BWV 593.** Ton Koopman, órgano.

Marca: Novalis. Importador: Martana  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 150 020-2  
Grabación: DDD  
Duración: 59' 13"  
Serie: normal

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



En este segundo volumen de Obras para órgano de Bach el intérprete ha escogido otro notable órgano histórico: el de la Abadía Benedictina de Weingarten, construido por Joseph Gabler entre 1736 y 1750. En esta grabación Koopman sigue la altísima línea alcanzada en el primer volumen de esta serie y que nos demuestra el pleno dominio de todos los estilos llevados por Bach al órgano. Impecable, desde todo punto de vista, es la versión que nos ofrece Koopman de la **Sonata en trío núm. 5**, BWV 529, de ejecución extremadamente difícil —como el resto de la colección— debido a la total independencia que el organista debe tener entre manos y pies, pues mientras que las dos voces su-

periores están a cargo de ambas manos —una en cada teclado—, al pedal le está encomendada la realización de las notas del bajo. Nada de los múltiples obstáculos que estas obras encierran supone para Koopman problema alguno, ni técnico como tampoco interpretativo. La grabación es asimismo adecuadísima al propósito que se persigue en este tipo de obras: la audición simultánea de las tres líneas que integran —y valga la redundancia— el trío.

La magnífica transcripción que sobre el **Concierto en La menor, Op. 3/8** de Vivaldi realizó Bach es tratada por Koopman con un criterio que cumple plenamente las exigencias de la partitura y las intenciones del propio Bach: conseguir —mediante el contraste tímbrico de los teclados— la alternancia entre el "tutti" orquestal y la parte encomendada al "concertino", así como una articulación y ataque que reproduce de forma fidedigna aquellos diseños característicos derivados de la factura y características sonoras y estilísticas del viejo violín.

Junto a estas dos formas típicamente barrocas de origen italiano, Koopman nos presenta dos ejemplos del Bach fiel a la tradición del Coral luterano y a las generaciones de organistas germanos que le precedieron.

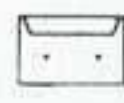
El coral **Schmücke dich, o liebe Seele**, BWV 654, con la línea melódica ricamente embellecida por Bach, nos es transmitido por Koopman de forma extremadamente expresiva, pero sin ningún tipo de afectación romántica, peligro que este tipo de corales suelen conllevar si el intérprete no tiene un concepto claro de lo que supone el estilo "cantabile" dentro del barroco. El otro coral está basado sobre la melodía **An Wasserflüssen Babylon**, BWV 653 y en él Koopman nos presenta al Bach que ha asimilado el estilo del francés



Disco compacto



Disco Lp



Casete



Video

DAT



Nicolás de Grigny, cuyo "Libro de Organo" fue copiado nota por nota por el propio Bach.

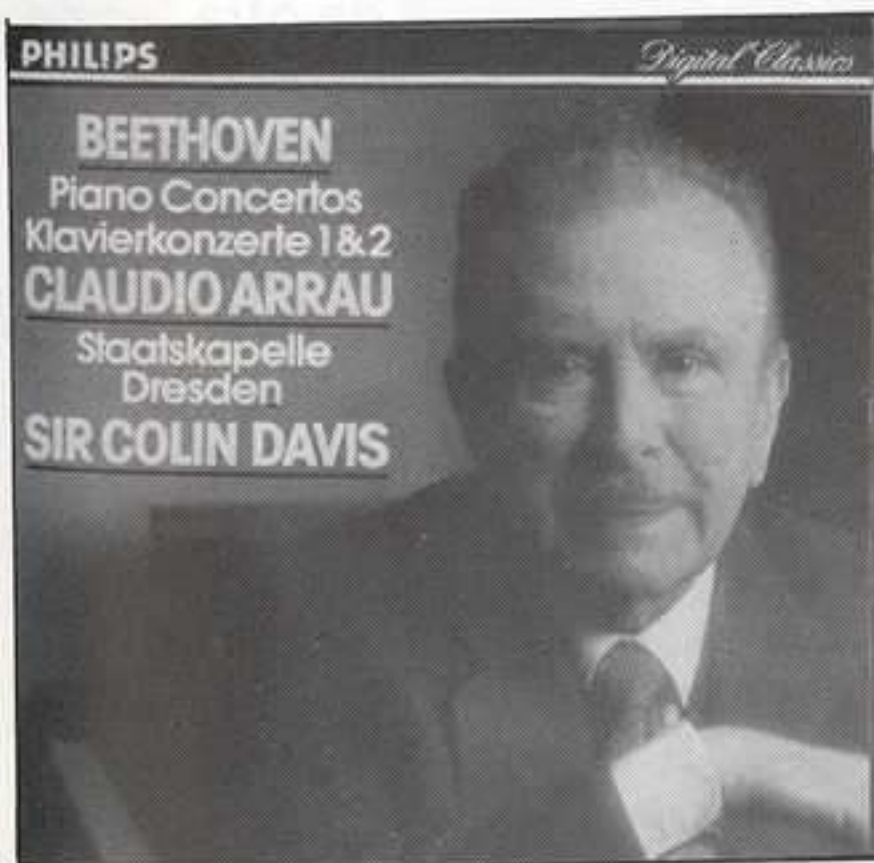
En los dos **Preludios y fugas BWV 549 y 546** Koopman nos hace oír el "plenum" del órgano, magnífico instrumento de la escuela de organería del Sur de Alemania, alojado en una imponente basílica, vivo y claro ejemplo del mejor Barroco germano. La recomendabilidad del disco es absoluta.

**BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta núms. 1 y 2.** Claudio Arrau, piano. Orquesta Staatskapelle, Dresde. Director: Sir Colin Davis.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 422066-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 10' 12"  
Serie: normal

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

El ciclo de **Conciertos** pianísticos beethovenianos que Arrau y Colin Davis están grabando sigue con buen pie: a las magníficas versiones de los **Quinto** y **Cuarto**, ya aparecidas en el mercado, hay que añadir estas no menos espléndidas de los **núms. 1 y 2**. Arrau se mantiene en forma y Colin Davis es un director cada día más serio y completo.



Son éstas, como en casos anteriores, versiones muy ortodoxas, muy lo que se podría decir en una línea clásica. Sin embargo, la fuerza con que Colin Davis dirige y algunos detalles puntuales del Sr. Arrau, le dejan a uno con un sabor de boca especial: increíble la dirección de los primeros movimientos y sorprendentemente modernos el ataque de Arrau en el tiempo lento del **Segundo**. Sorprende eso, como otras tantas cosas, pero sobre todo que Arrau siga tocando el piano de esta manera, e interpretando con semejante clarividencia. Ciertamente, cada día me lo explico menos.

Personalmente prefiero unas versiones menos apolíneas y de matiz dramático más acentuado (pienso en el último ciclo de Barenboim, del cual, naturalmente, nada se ha podido decir desde aquí a pesar de haber

sido premiado por la revista), pero ante la belleza del pianismo de Arrau, uno se rinde. Un gran disco.

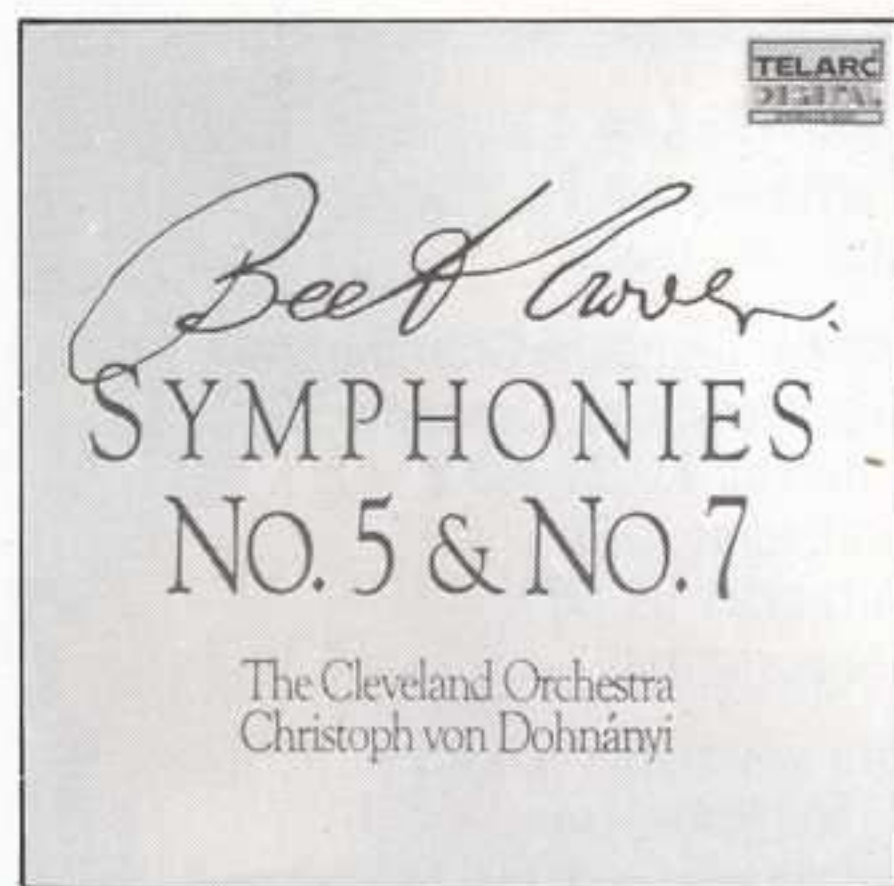
**BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 7.** Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi.

Marca: Telarc. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD-80163  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 3' 18"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Quinta)  
★★★★ (Séptima)

Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **G. R.**

Christoph von Dohnányi, nieto del músico húngaro Ernst von Dohnányi, nació en Berlín en 1929, habiendo realizado una larga carrera como pianista y director de orquesta, a ambos lados del Atlántico. Aunque su presente vinculación a la Orquesta de Cleveland le coloca bajo la formidable sombra de Georg Szell, Dohnányi ha sabido crearse una posición prominente entre sus colegas americanos, y empieza a ser un nombre común entre nosotros gracias a grabaciones y retransmisiones.



De su dominio de los clásicos da muestra la presente grabación, con una excelente **Quinta Sinfonía**, en una interpretación concebida como un impulso único, desde el primer compás hasta el final, aunque esta progresión inexorable no se haga a costa de matices y texturas. Entre muchos detalles acertados, destacaría su solución de los calderones en el primer movimiento. Algo menos convincentes son sus dos primeros movimientos de la **Séptima** (sobre todo el primero) al no dar cumplida cuenta de los singulares contrastes emocionales reflejados en la partitura. Su cuarto tiempo es sin embargo arrollador. En ambas sinfonías prescinde de alguna de las repeticiones marcadas en la partitura. El sonido es correcto en imagen y dinámica pero resulta un tanto opaco.

**BIZET: Suites núms. 1 y 2 de "La Arlesiana"; Suite núm. 1 de "Carmen".** Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 472-2  
Grabación: ADD  
Duración: 47' 5"  
Serie: Galleria (media)

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

Se reedita en serie media un espléndido disco, seguramente la combinación perfecta para quien quiera tener estas **Suites**, sin adquirir la **Carmen** completa por el mismo Abbado, la versión de referencia. En cuanto a las de **La Arlesiana**, recuerdo la versión de Karajan (la última grabación del director salzburgoés) como más espectacular y quizá algo mejor sonada, pero esta de Abbado resulta más sutil y, por ello, un punto más musical. El disco de Markevitch (Philips Silver Line), de versiones más "electrizantes", contiene las 2 Suites de **Carmen**. Fuera de las versiones mencionadas, no recomendaría otras, aunque, naturalmente, hay bastantes.

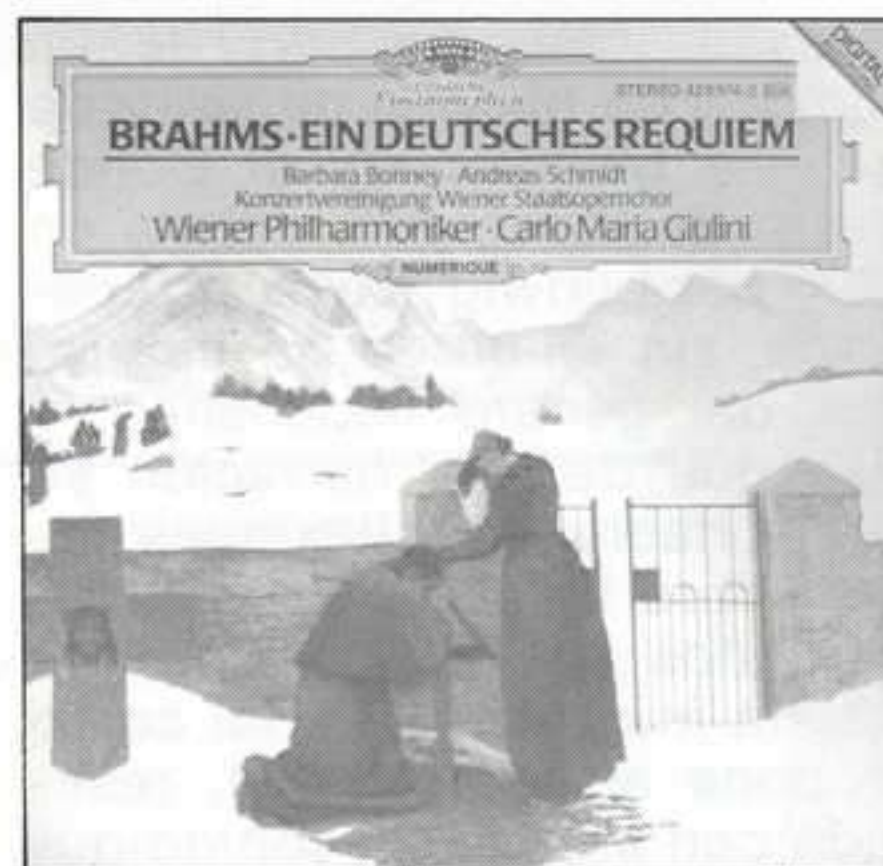
Las grabaciones, de los años 1978 (**Carmen**) y 1981, son excelentes. un cedé de serie media, en suma, recomendable.

**BRAHMS: Réquiem Alemán.** Barbara Bonney, soprano. Andreas Schmidt, barítono. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlo Maria Giulini.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 574-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 13' 28"  
Serie: normal

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

Desde hacía mucho tiempo se esperaba con verdadera ansiedad la aparición de este **Réquiem Alemán** dirigido por Giulini. Ahora, por fin, llega al mercado esta grabación, precedida por un **Réquiem** de Fauré de intensa poesía, que obtuvo el PREMIO RITMO al mejor disco de música vocal y coral en la pasada edición de los mismos. Esta interpretación del **Réquiem Alemán** de Brahms se inscribe dentro de la misma óptica expresiva. A lo largo de la misma quedan patentes, en primer lugar, la aplastante madurez del maestro italiano y su humanismo, que le llevan a enfocar una partitura, que ha recibido tratamientos generalmente más aterradores, desde la óptica de quien ha superado las tensiones de la vida y reflexiona con una



mezcla de placidez, serenidad y resignación sobre la misma. Con ello, la obra fluye con naturalidad, sin asperezas, con una absoluta claridad en los diseños contrapuntísticos y un enorme cuidado en el tratamiento tímbrico. Es, por así decirlo, la lección de un maestro estoico, y para transmitirla ha escogido a dos jóvenes cantantes, la soprano Barbara Bonney y el barítono Andreas Schmidt, que aún no han sido contaminados por el divismo y responden como alumnos modélicos a las intenciones de su profesor (exigirles, por otra parte, que entraran en competición con los grandes nombres que han grabado la obra sería malentender las intenciones del director). Y también ha querido rodearse de la atmósfera de un concierto en vivo del Festival de Viena del pasado año, con una esplendorosa Filarmónica de Viena y un estupendo Coro de la Opera del Estado, aunque este último no puede hacer olvidar la inmaterial tersura del Philharmonia en el citado **Réquiem** de Fauré. En resumen, se podrá preferir una versión más turbadora del **Réquiem Alemán** (en este caso, la desgarrada de Solti), pero esta lección de Giulini posee el carácter testimonial de un legado y resulta conmovedora. Además, ocupa la citada un solo compacto y cuenta con un excelente sonido (aunque en este aspecto la citada de Solti, hecha en estudio, es aún superior).

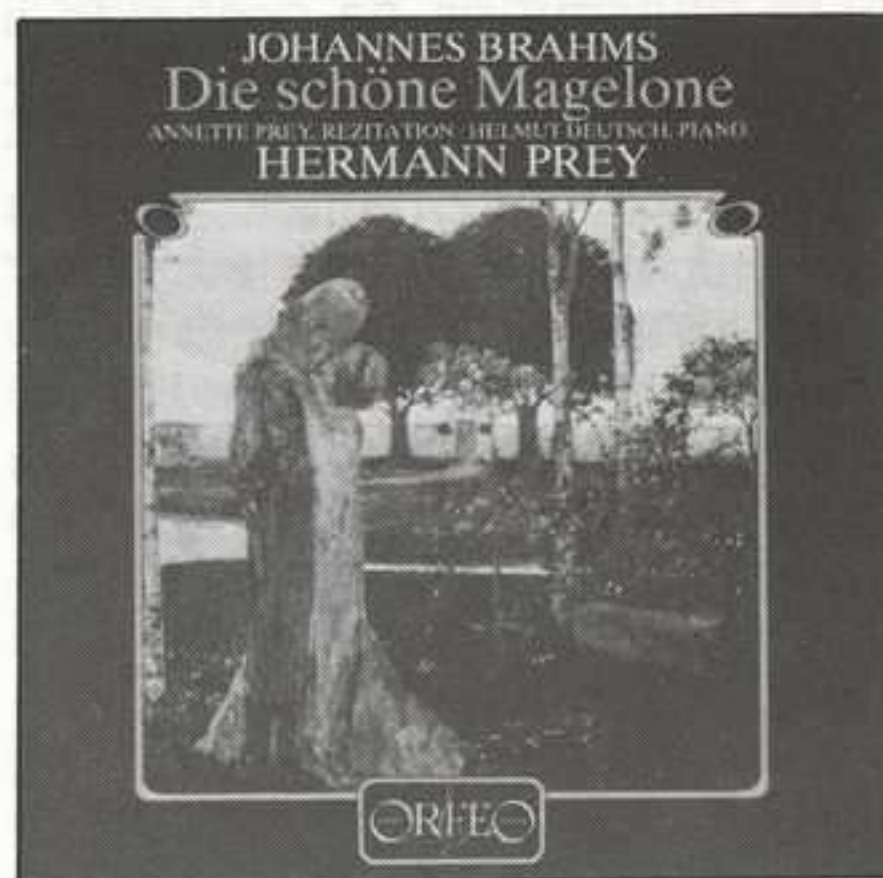
**BRAHMS: La bella Magelone, Op. 33.** Hermann Prey, barítono. Annette Prey, recitadora. Helmut Deutsch, piano.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: C 116 842 H, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 36' 46"  
Serie: normal

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

Algunos comentaristas han escrito que la cantata **Rinaldo** y el ciclo de lieder **La bella Magelone** suponen los mayores acercamientos de Johannes Brahms a un género que le resultaba tan poco familiar como la ópera.

Esta colección, que parte de "La maravillosa historia de amor de la bella Magelone y el Conde Pedro de Provenza", escrita en 1796 por Ludwig Tieck, no traiciona, sin embargo, la naturaleza del género *liederístico*, y más que de una narración se puede hablar de reflexiones líricas sobre los distintos acontecimientos del relato. Por ello resulta muy acertado, tal como propone esta grabación, realizada con impecable sonido durante dos recitales ofrecidos en la Sala Brahms de la Musikverein vienesa, enlazar estas canciones con una versión abreviada del enrevesado texto de Tieck (elaborada por la propia recitadora). La contrapartida, claro, es la necesidad de incluirlas en dos discos en lugar de sólo en uno.



Hermann Prey se muestra franco, sincero, con una madurez más intuitiva que intelectual (lo contrario a Fischer-Dieskau en sus dos versiones discográficas de la obra), pero convence por la veracidad de sus acentos pese a su engolamiento. En esta misma tónica se desenvuelve su acompañante, el sólido pianista Helmut Deutsch, aunque, al igual que el cantante, tampoco logra alcanzar el nivel obtenido por Sviatoslav Richter (EMI, con un Dieskau en plenitud) o Daniel Barenboim (D.G., con un Dieskau algo más forzado vocalmente, pero aún más impresionante). Annette Prey, hija del cantante, recita con seguridad, pero no consigue evitar cierta grandilocuencia en la declamación propia de algunos actores alemanes.

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 "Romántica".** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 881-2  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 3' 59"  
Serie: Silver Line (media)

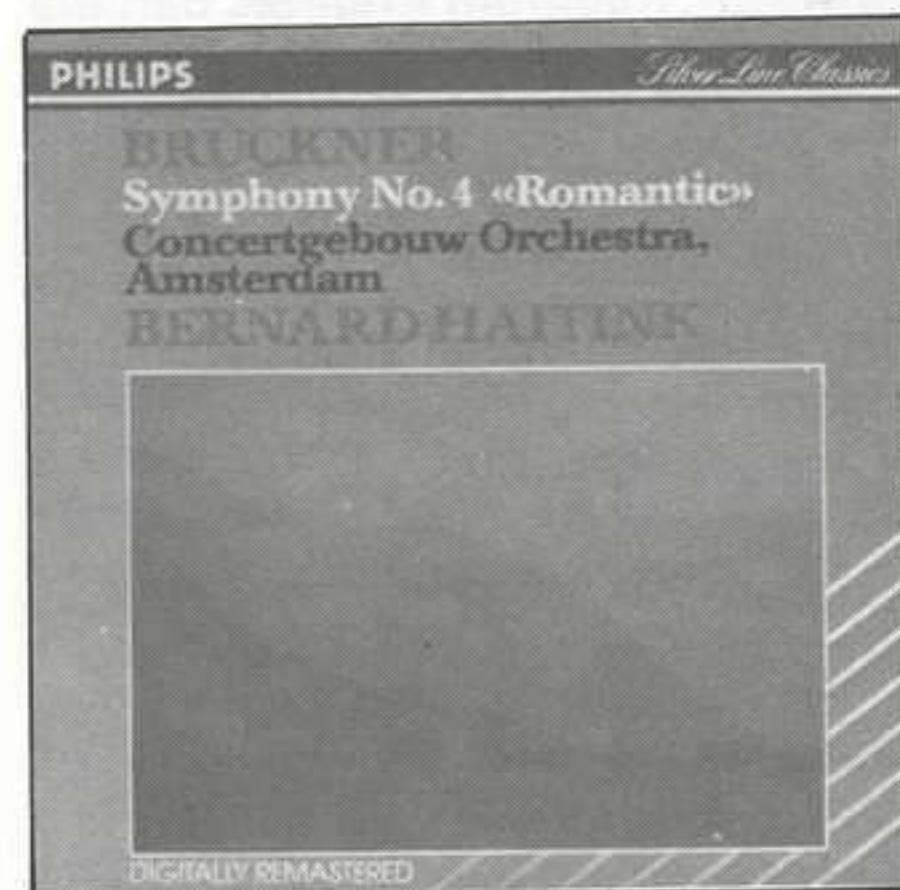
Interpretación: ★★★ (media)  
Sonido: ★★★  
Comentarista: **J. S. R.**



Esta versión que ahora se reedita fue la primera que grabó Haitink (1965). Recientemente la ha vuelto a grabar, esta vez con la Filarmónica de Viena, y los resultados han sido superiores.

La que hoy comentamos no pasa de ser una correcta versión, no demasiado imaginativa, y en algún aspecto, como el tercer movimiento, de una vulgaridad y chabacanería sorprendente. Desde mi punto de vista creo que es una versión muy poco elaborada, que apunta alto, pero que no acaba de funcionar. La sonoridad bruckneriana es, en general, acertada, pero hoy día, a veintitrés años vista, hemos escuchado cosas mucho mejores a Karajan, Giulini, Barenboim, Solti, Böhm, e incluso a Haitink en su reciente **Cuarta** o en la **Novena** con la Concertgebouw, una notable versión. En definitiva, Haitink estaba un poco "verde" en aquel entonces, y esto se nota bastante.

El primer movimiento está



bien, todo en su sitio, pero sin un sello verdaderamente diferenciador. El "Andante", lo más logrado de la versión, parece ser el movimiento que más le motiva, creando una atmósfera adecuada, pero la diferencia con la versión de Böhm es bastante evidente. El Scherzo es definitivamente malo, no hay por dónde cogerlo, en exceso veloz y ligero, muy poquita cosa. Por si fuera poco la orquesta toca de un modo algo ramplón y despreocupado. En el Finale las cosas vuelven a mejorar, pero se escucha todo con una cierta rutina, quizá por el "trauma" del movimiento anterior. El punto culminante de este movimiento, la genial coda, sigue el mismo camino de corrección, pero cuando se ha escuchado esto a Celibidache (no en disco, por supuesto) todo lo demás resulta algo decepcionante.

En conclusión, una no demasiado recomendable interpretación, que tampoco cuenta con un sonido especialmente deslumbrante, a pesar de la remasterización. Preferibles, con mucho, Böhm/Filarmónica de Viena (Decca), Karajan/Filarmónica de Berlín (EMI, Studio), e incluso Haitink/Filarmónica de Viena (Philips). Mención aparte merece el Scherzo de la versión de Klemperer (EMI, Studio), un acierto total.



**CHOPIN: Las 4 Baladas; Barcarola; Fantasia en Fa menor.** Krystian Zimerman, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 090-2  
Grabación: DDD  
Duración: 59' 55"  
Serie: normal

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



Dedicaría este disco —con el más profundo de mis desamores— a todos aquellos cuya opinión siga siendo que la música

de Chopin es la ideal para fondo de una peluquería de señoras. Dedicatoria que justifico por las siguientes dos razones: para que semejantes "musicólogos" se enteren de qué cosa es el pianismo romántico (palabra cuyo "horror" es, en el fondo, el causante de los susodichos desprecios hacia el autor polaco) y, por extensión, la clase de músico que fue Chopin.

Este es un disco antológico; de lo más grande que he oído en piano en los últimos tiempos (diría que por su posicionamiento "estratégico" frente al compositor sobre el que está construido, algo parecido a lo que años atrás hizo Barenboim con el pianismo beethoveniano). Se trata de interpretaciones singularmente geniales (muy particularmente la de las **Baladas**) en ejecuciones literalmente irrepetibles. La aproximación de Zimerman a Chopin está un poco a mitad de camino entre lo visceral y lo intelectual; lo muy, muy repetido en un proceso de montaje largo, minucioso, detallista, exageradamente exigente con los resultados. Así, el grado de matización, los continuos "descubrimientos" llegan a categorías difícilmente valorables. Sin embargo, ese frenético control es combinado, con naturalidad casi irresponsable, con un endiablado sentido de la pasión y el lirismo. La mezcla, esa tremenda coexistencia de frenesí y posicionamiento intelectual ante la música, llega a resultar milagrosa en sus consecuencias expresivas: es de una lógica sorprendente, poco menos que intolerable. Dicho de otra forma: producto del trabajo de un señor que, estando en posesión de la más asombrosa técnica que uno pueda imaginar, ha mamado la música de Chopin desde que se tenía en pie. Un auténtico milagro; lo siento por los que, como me sucede a mí, no creen en milagros.

Disco, pues, de absoluta y obligada adquisición; perfecto e indispensable anti-diarréico para aquellos que —es ya hora— deban comenzar a expiar sus incontinencias chopinianas.



L'Acord

L'Orfeo

BD-5200

BD-5070

# Cuidamos del sonido.

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

Es el caso de **ACUTRES, S.A.** Quince países aprecian y disfrutan la calidad de nuestras pantallas acústicas **VIETA**. Sea Vd. exigente como ellos.

Cuidamos del sonido porque amamos la música. Porque nos gusta el trabajo bien hecho.

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

**acutres** s.a.  
Aptdo. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

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



# PLACIDO DOMINGO

---

## LO MEJOR DE LA ZARZUELA



PLACIDO DOMINGO

*Romanzas de Zarzuelas*

Coro Titular del Teatro Lírico Nacional "La Zarzuela"

Orquesta Sinfónica de Madrid

MANUEL MORENO-BUENDIA



749 148 1 LP



749148 2 CD



749148 4 MC



**CHOPIN: Balada núm. 2. Polonesa núm. 5, Op. 44. Scherzo núm. 3. 3 Estudios. 3 Mazurkas. 4 Preludios.** Ivo Pogorelich, piano.

Marca: Master Digital. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 23004  
Grabación: AAD  
Duración: 1 h. 1'  
Serie: media

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



Este es un disco de interés hagiográfico "ad maiorem gloriam" del intérprete, defenestrado del Concurso de Piano de Varsovia pocos días antes de presentarse en este concierto ante un público deseoso de desagraviarlo por el poco caso que le hizo una parte del jurado. Dejando aparte una solvencia técnica digna de admiración, Pogorelich demostró en su debut discográfico una inmadurez de ideas acerca de Chopin realmente sorprendente. Nocturnos que parecen polonesas, baladas concebidas como si fueran piezas de bravura..., la esencia de estos pentagramas se le escapaba sin remisión. El resultado es presentar un Chopin contaminado de retórica "alla maniera di Liszt", plagado de arrebatos y sombrías truculencias, efectista al máximo y tedioso a la larga. La calificación otorgada debe considerarse como la media entre la que corresponde a alguno de los Preludios de admirable factura y el casi suspenso de la Balada, en la que Pogorelich parece empeñado en dar la razón a Gide cuando decía que era incapaz de encontrar auténtico corazón en la música de Chopin, en la que sólo veía melancolía exhibicionista.

Disco, pues, con valores más documentales que musicales. A pesar de ello, su audición es muy aleccionadora. El sonido es muy aceptable tratándose de una grabación en directo, con pocas intervenciones del público.



**CIMAROSA: II Pittor Parigino.** Gérard Garino, Márta Szücs, József Gregor, Veronika Kincses, Martin Klietmann. Orquesta de Cámara Salieri. Director: Tamás Pál.

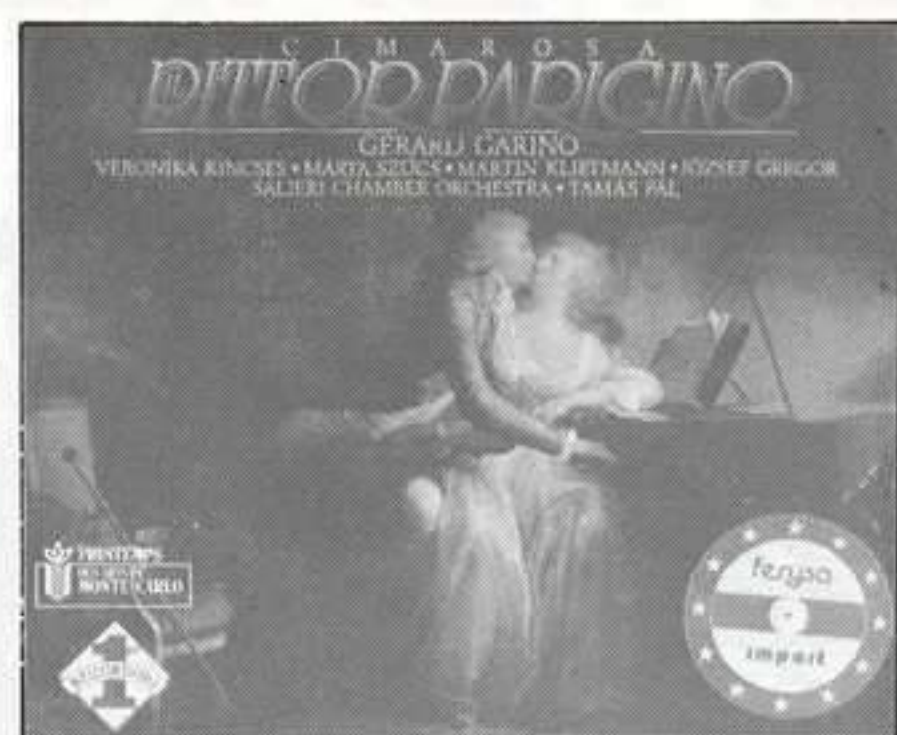
Marca: Hungaroton. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HCD 12972-73, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 25' 55"  
Serie: normal

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



El autor de **II Matrimonio Secreto** es, injustamente, casi un desconocido. Incluso aunque los aficionados a la ópera han oído hablar de esa pieza magistral,

no muchos de ellos la han escuchado, y menos aún la han visto representada (¿qué habrá sido, a propósito, de la única grabación reciente, la excelente interpretación, en D.G., con Varady, Fischer-Dieskau, Augér, Davies, A. Rinaldi y dirigida por Barenboim? ¿Por qué no se habrá pasado aún a disco compacto?)



Esta ópera cómica que se presenta aquí (y, por supuesto, se graba por primera vez) es prácticamente desconocida y, sin embargo, es jugosísima, deliciosa, espontánea y sutil, y contiene situaciones hilarantes que, más aún en escena que en disco, deben hacerla sumamente agradable y entretenida de presenciar. Con unos medios muy limitados y sin apenas siquiera pizca de pretensiones innovadoras, dentro más o menos de los moldes de su época y lugar, Cimarosa acierta a plasmar su personalidad, su sentido teatral para la comicidad y su limpidez, tersura y frescura musical. **II Pittor Parigino** fue una de las al menos doce óperas de Cimarosa que Joseph Haydn dirigió en Esterhaza (en 1789, a los ocho años de su estreno en Roma), añadiéndole diversas indicaciones y seguramente un aria de su propia pluma.

La presente grabación parte de una representación en el Festival "Printemps des Arts de Monte-Carlo" a cargo de un grupo de intérpretes húngaros. Lo más meritorio de ella es la rica y chispeante dirección de Tamás Pál (que ya había producido muy buena impresión en su registro del **Falstaff** de Salieri), tan delicada en lo musical (con una notablemente ágil y precisa Orquesta de Cámara Salieri) como eficaz en lo teatral. Pero también algunos de los cantantes merecen ser elogiados: el barítono-bajo József Gregor, de voz noble e intencionada interpretación, que no cae en desagradables bufonadas; Márta Szücs, bonita voz lírica y de exquisito gusto; y Gérard Garino, que solventa su difícilísima parte con una notable técnica e inteligencia, pese a contar con un timbre lírico de atractivo sólo regular. Menos bien los dos restantes: una muy graciosa Veronika Kincses, pero de características inadecuadas —soprano casi mezzo de timbre ácido y con desigualdades— para su típico papel de soubrette mozartiana, y un Martin Klietmann, tenor ligero de timbre desabrido y estilo un poco amanerado.

La grabación es impecable,

así como la presentación, con comentarios suficientes y libreto en italiano traducido a inglés, francés y alemán.



**COUPERIN: Piezas para viola.** Jordi Savall, viola da gamba. Ton Koopman, clavicémbalo. Ariane Maurette, viola da gamba (continuo).

**SAINTE COLOMBE: Conciertos para dos violas iguales.** Jordi Savall, viola da gamba. Wieland Kuijken, viola da gamba.

Marca: Astrée Auvidis. Importador: Harmonia Mundi.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: E 7744 & E 7729  
Grabación: AAD  
Duración: 43' 35" y 53' 15"  
Serie: normal

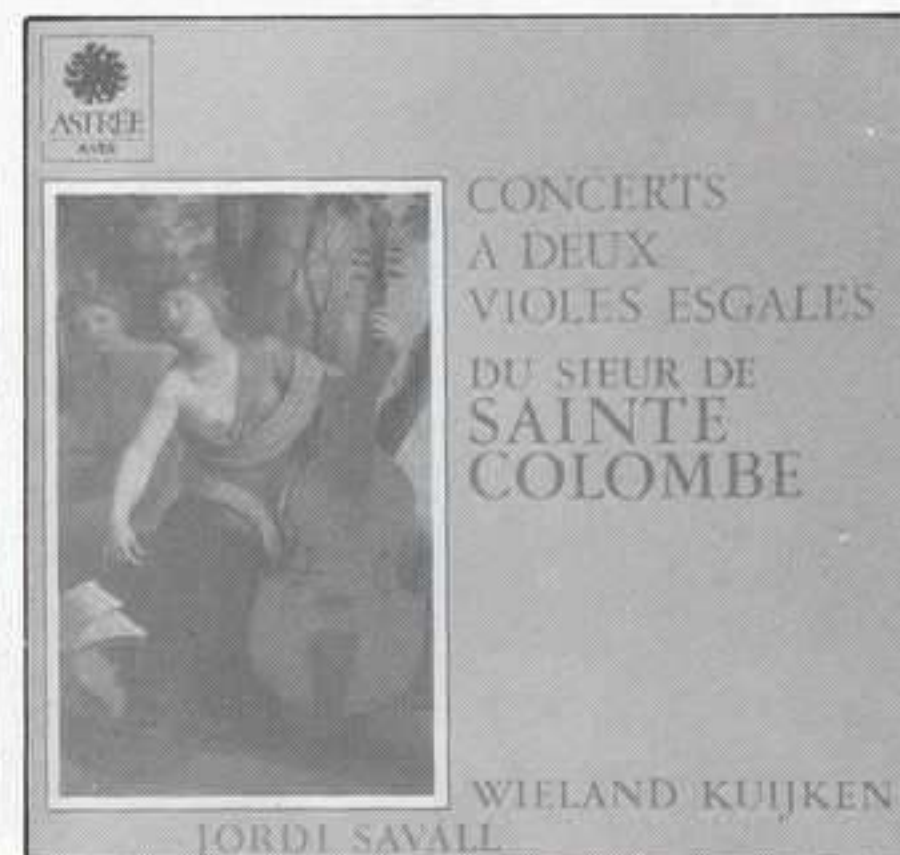
Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: S. A.



Hará alrededor de una docena de años que ese eximio artista que es Jordi Savall protagonizó para Astrée una magna serie de grabaciones dedicadas a la música francesa para viola da gamba, que abarcaba obras de Sainte Colombe, Demachy, Marais, Forqueray, Couperin y Caix d'Hervelois, y que todo aficionado al barroco que se precie ha de conocer.



Es, por tanto, un motivo de alegría y satisfacción el encontrar de nuevo, y reconvertidas al formato *imperecedero*, dos joyas de la colección: la aportación al



repertorio de este instrumento que hizo el Grande de la dinastía de los Couperin y los conciertos del Señor de Sainte Colombe, maestro y patriarca de toda una generación de virtuosos y compositores. En el primero de los discos Jordi Savall es acompa-

ñado por Ton Koopman y Ariane Maurette, quienes dan una auténtica lección de lo que es realizar un bajo continuo, y en el segundo alterna con otro genio nada más y nada menos que Wieland Kuijken.

Preguntaron una vez a Luis XIV: "Majestad, ¿qué puede haber más hermoso que una viola da gamba?". Y el rey respondió sin vacilar: "Dos violas da gamba".



**DONIZETTI: Anna Bolena.** Joan Sutherland, Samuel Ramey, Susanne Mentzer, Jerry Hadley, Bernadette Manca di Nissa. Coro y Orquesta de la Opera Nacional Galesa. Director: Richard Bonynge.

Marca: Decca. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 421 096-2 DH3. 3 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 3 h. 13'  
Serie: normal

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



Parece lógico que Joan Sutherland haya querido culminar su larga carrera —una de las más gloriosas en la historia del auténtico bel canto— con una interpretación de la ópera que en su día (1830) constituyera uno de los grandes triunfos de Giuditta Pasta en la Scala. Obra que en los tiempos modernos conoce tres importantes versiones *pirata* (en cabeza, la de María Callas, en la Scala, de 1957, hoy transferida a CD; la de Leyla Gencer, en Glyndebourne, de 1965, que la firma HUNT acaba de pasar a compacto, referencia CD 554; y la de Renata Scotto, Filadelfia 1975, en la que un jovencísimo Samuel Ramey encarna a Rochefort). Por razones obvias, las tres grabaciones presentan flancos débiles (no es el menor la calidad sonora) y el aficionado ha de ir a los registros oficiales (Suliotis, para Decca y Sills, para EMI) ambos descatalogados hoy. Por todas estas razones, la versión que comentamos resulta especialmente apetecible y de ahí la impresión de desencanto que produce su audición.



Para nadie es un secreto que la Sutherland de 1987 (fecha del registro) ya no es aquella fidelísima servidora de partituras bel-

cantistas, que con Richard Bonyngue consiguió establecer en disco un elevado listón de calidad musical y estilística. Hoy, la Sutherland recurre a bajar de tono ciertas páginas de especial compromiso (aquí, las dos grandes cabalettas "Non v'ha sguardo" y "Coppia iniqua") o a modificar la línea en algunos recitativos y conjuntos, de manera que su voz se mueva en zonas más cómodas. Todo ello no evita que el terrible vibrato afecte toda nota más allá de La<sub>4</sub> e incluso otras más graves si su duración sobrepasa la de una negra. Conserva Sutherland su inigualada capacidad para la coloratura, pero las sucesiones de semicorcheas ligadas fatigan su instrumento —apoyado en un fiatto ya no infalible— y con frecuencia ha de respirar en puntos que la partitura prescribe como ligados. La capacidad para la expresión dramática es aquí menos exigible que en **Norma**, si bien algún pasaje —como el conocido que antecede a la stretta final del primer acto "Ah! segna ta e la mia sorte" —demanda explícitamente acentos dramáticos de fuerza (el Fa<sub>4</sub> sobre "Ah!" va marcado "disperata"). La soprano alcanza el mayor grado de expresividad en los momentos elegíacos (así, el cantabile "In quegli sguardi", que introduce el sexteto; o las arias de la escena de la locura).

Esta incompleta Anna se ve flanqueada por un robusto Henry (Samuel Ramey) a quien sólo pediríamos una más estricta observancia de las indicaciones dinámicas y de matiz; por una juvenil Giovanna (Susanne Mentzer) que se desenvuelve con gracia en tanto y cuanto la partitura no le exija impulso dramático; por una excelente Bernadette Manca di Nissa, que me ha producido una magnífica impresión (por calidad de la voz y consumada maestría en su manejo) encarnando un Smeton de auténtico lujo. En cambio, el difícilísimo papel de Percy (seguro que para Alfredo Kraus podía haber sido, en su día, un verdadero caballo de batalla) es encomendado aquí a un joven tenor italo-americano, Jerry Hadley, al que últimamente se está promocionando de firme (acaba de aparecer, en Deutsche Grammophon, su grabación de **La Bohème** con Bernstein). Sinceramente, no me parece una elección acertada. Hadley tiene una voz lírica, pequeña, con dificultades a partir del paso (aquí ha de dar repetidos Do<sub>4</sub>) y no reúne las condiciones exigidas por una "particella" que fuera creada pensando en el fabuloso Rubini (quien, por cierto, pronto tuvo dificultades para cantarla con entera propiedad). Hadley suena forzado en las agilitades y amanejado cuando quiere ser elegante. La circunstancia de haberse grabado la obra completa le perjudica sensiblemente (al tener que afrontar una página de prueba como la escena de la prisión,

con su difícil aria "Vivi tu, te ne scongiuro" y la terrible cabaletta "Nel veder la tua costanza", ambas páginas cortadas en la versión de la Callas con Raimondi).

Respecto a la dirección, no cabe sino hablar de eficacia, para sostener un edificio que en muchos lances cojea peligrosamente. Pero tampoco Bonyngue se ha esmerado mucho en *interpretar* realmente la obra y como botón de muestra sirva su indiferente dirección de la obertura (en cuyo Allegro inicial no atiende la acentuación pedida en la partitura). Por otra parte, hay algunos pequeños cortes (en particular, al finalizar las dos cabalettas de Anna, en las codas orquestales).

**GESUALDO: Madrigales.** Les Arts Florissants. Director: William Christie.

Marca: Harmonia Mundi. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HMC 901268  
Grabación: DDD  
Duración: 54' 54"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **F. J. L.**

Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (1561-1613) ha pasado a la historia como el símbolo de la condición del artista a finales del Renacimiento. Así como su vida fue azarosa y aventurera, llena de sucesos violentos, su obra rompe también con las normas establecidas en lo que se refiere al equilibrio entre la poesía y la música. Gesualdo desarticula el texto, lo fragmenta, emplea saltos interválicos inusuales y el cromatismo subraya el texto dejando en primer plano la carga subjetiva del poema. Transforma las metáforas expresivas del madrigal tradicional en núcleos líricos en los que el sentimiento se expresa de forma inmediata. Lo testimonia la evidencia de las exclamaciones en **Mercé grido piangendo**, la alteración de la línea natural de canto con el uso de silencios y síncopas. En **Sospiraba il mio core** y **lo parto** se añade el silencio fragmentado en las palabras que expresan los suspiros. El estilo de Gesualdo se acerca ya a la esfera de la ópera, aunque no dedicó lo mejor de su talento a la monodía acompañada. En palabras de Nino Pirrotta, su escritura es "como un contrapunto de recitativos cuya sustancia no es tanto el juego de las imágenes en movimiento como la multiplicación contrapuntística de la intensidad afectiva de la declamación".

La interpretación que nos ofrece William Christie al frente de Les Arts Florissants es francamente muy buena. Hay que destacar el empaste, la afinación y la fluidez que consigue en todas

las obras, así como la transparencia armónica.

**GÓMEZ, Eugenio: Obras cortas para piano.** Antonio Baciero, piano.

Marca: Caja de Zamora, Obra Cultural  
Soporte: LP  
Grabación: analógica  
Duración: 42' 55"

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

Eugenio Gómez (1786-1871) es uno de los muchos músicos españoles que yacen en el más completo de los olvidos. Es de agradecer que las instituciones de la vida pública, en este caso la Caja de Ahorros de Zamora, se preocupen de patrocinar empresas como ésta: dar a conocer la creación musical llevada a cabo por nuestros compositores del pasado que de otro modo no tendrían oportunidad alguna de *revivir* a través de sus polvorientos pentagramas.

Nació Gómez en el pueblo zamorano de Alcañices, fue niño de coro en la catedral de Zamora, organista de la misma y de la de Sevilla, pedagogo y autor de diversas piezas vocales, para piano y para órgano. En esta grabación se han reunido una colección de obras breves que constituyen una selección de sus **Melodías armonizadas para piano**. Son piecitas que duran un par de minutos (o incluso menos) de muy discreto valor, agradables de escuchar, un poco tímidas, sin mucha personalidad. No hay en ellas nada que revele que Gómez tuviese un talento especial y pese a que son unas músicas del periodo romántico poco hay de romanticismo en ellas. Habría que encuadrarlas, en todo caso, dentro de un post-clasicismo.

Antonio Baciero hace una interpretación seria, acaso demasiado, y no siempre fluida, lo cual tampoco contribuye a subsanar la falta de aliento de las piezas. En suma, una meritoria contribución al descubrimiento de una música menor. Lo que no me explico es por qué se han registrado sólo 24 piezas y no las 36 de la colección completa, siendo la duración del disco mucho menor de lo que es habitual en estos momentos.

El álbum se acompaña de unos bien preparados comentarios hechos por Antonio Gallego, Miguel Manzano y el propio Antonio Baciero.

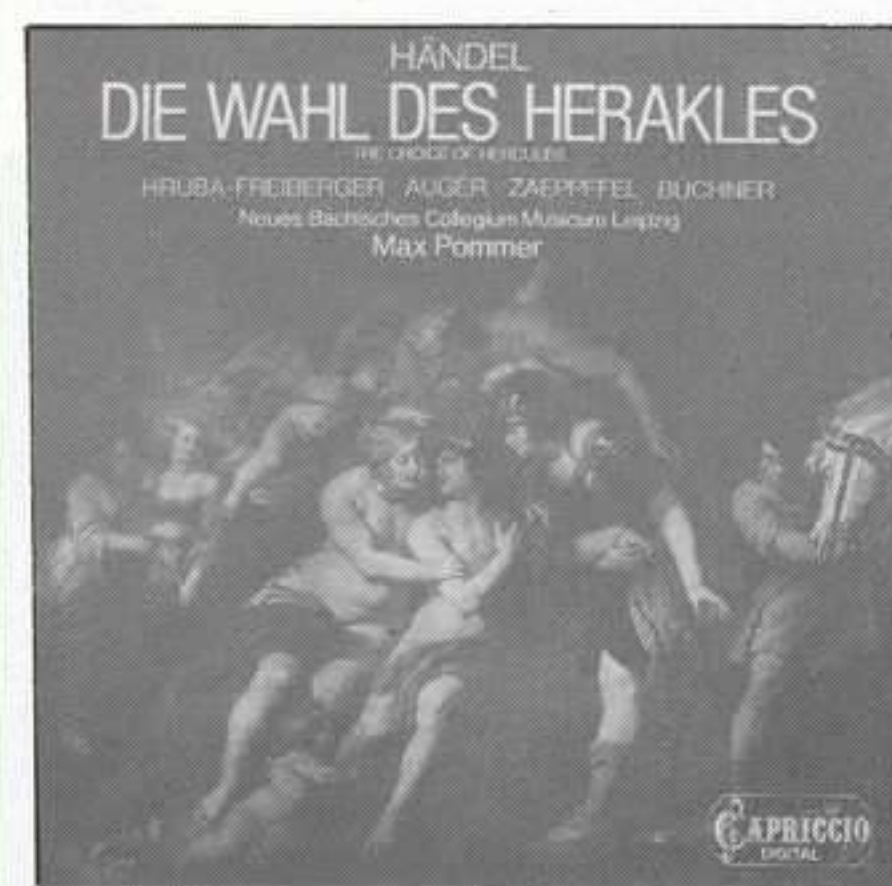
**HAENDEL: La Elección de Hércules.** Venceslava Hruha-Freiberger y Arleen Augér, sopranos. Alaine Zaepffel, contratenor. Eberhard Büchner, tenor. Coro de la Universidad de Leipzig. Neues

Bachisches Collegium de Leipzig. Director: Max Pommer.

Marca: Capriccio. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 10 019  
Grabación: DDD  
Duración: 51' 28"  
Serie: normal

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

El empresario del Covent Garden londinense encargó a Haendel la composición de una música de escena para una representación de la tragedia **Alceste** de Eurípides. Haendel terminó en 1750 con su cometido, pero la obra nunca se representó. Sin embargo, Haendel empleó la música en su "Intermedio musical" **The Choice of Hercules**, estrenado en el mismo teatro en 1751, acompañado de una reposición de **Alexander's Feast**. Haendel se había interesado en repetidas ocasiones por la figura del héroe griego, en concreto en la ópera **Admeto** (1727) y en el oratorio **Hércules** (1744), pero al final de su vida recurrió a Jenofonte para reflejar la célebre disputa entre el placer y la virtud para atraer el ánimo del joven Hércules. Esto da pie a la alternancia de bellísimas arias, típicamente haendelianas, entre las dos sopranos que personifican ambas posturas, con el necesario contraste entre las más virtuosísticas y elaboradas del placer y las más sobrias y guerreras de la virtud; los miembros del coro también toman partido por cada una de las causas. Finalmente, Hércules toma el camino de la virtud y la obra termina en un brillante coro que recuerda al escrito por Bach para cerrar su cantata sobre el mismo tema.



La interpretación ha supuesto una auténtica sorpresa. La labor del Nuevo Collegium Musicum Bachianum de Leipzig no tiene nada que envidiar a las de las mejores orquestas de cámara dedicadas a este repertorio con instrumentos tradicionales, por su excelente empaste, la calidad sonora y su gran conocimiento estilístico, lo que se debe sin duda al trabajo de su director, Max Pommer, una auténtica revelación como director handeliano por su contagioso sentido del espectáculo, el dinamismo que otorga a la versión y la enorme musicalidad patente a lo largo de la misma. Es muy buena

también la prestación del Coro de la Universidad de Leipzig, así como la de los solistas, empezando por una Arleen Augér absolutamente sensacional como alegoría de la Virtud, que aunque ha perdido cierto brillo en la zona superior de su voz, que ha ganado volumen y consistencia, ha alcanzado una madurez vocal e interpretativa digna de las más grandes sopranos, por lo que cada una de sus grabaciones se puede considerar un verdadero acontecimiento. La soprano checa Venceslava Hrubá-Freiberger encarna al Placer con una voz sana y robusta, un poco estridente en los agudos y no siempre con la suficiente limpieza en el mecanismo. El contratenor Alain Zaepffel canta con acierto el breve papel de Hércules, al igual que el veterano tenor Eberhard Büchner el de un acompañante del Placer. En suma, una bellísima y desconocida partitura del siempre sorprendente Haendel, en excelente interpretación y magnífica toma sonora.



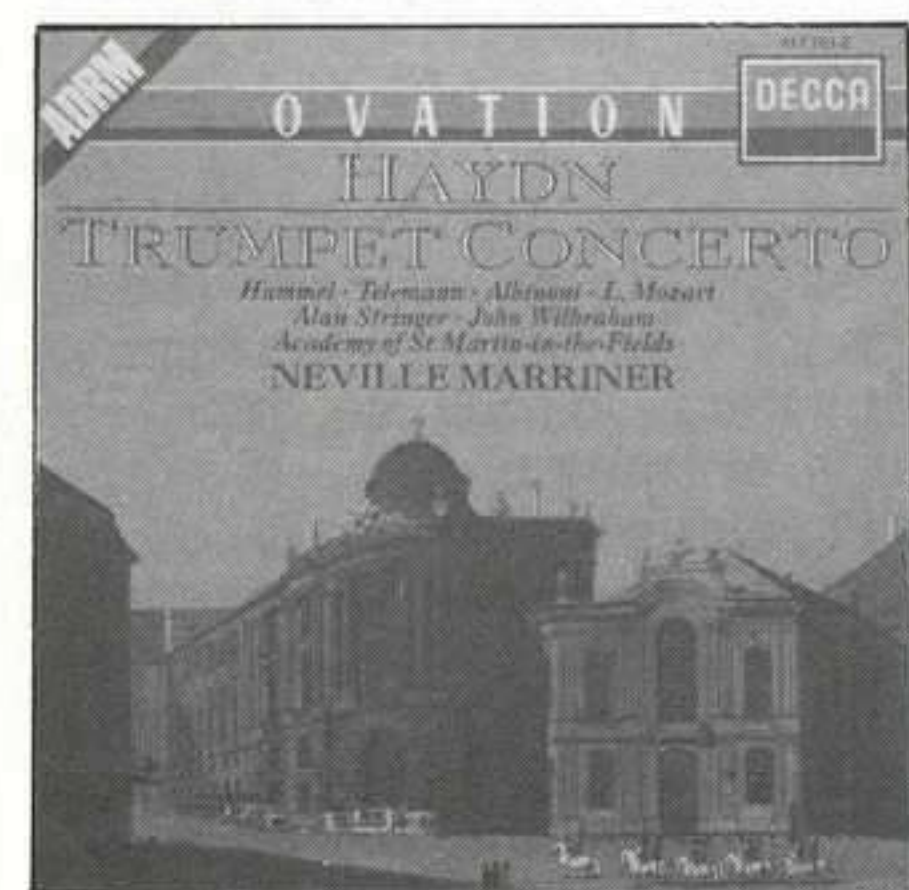
**HAYDN, HUMMEL, TELEMANN, ALBINONI, L. MOZART: Conciertos para trompeta.** Alan Stringer y John Wilbraham, trompetas. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 4177612  
Grabación: ADD  
Duración: 57' 37"  
Serie: Ovation

Interpretación: ★★★★★ (Haydn)  
★★★★ (Telemann y Albinoni)  
★★★ (Hummel y L. Mozart)  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **J. D. R.**



El presente CD ha sido confeccionado a partir de tres LP analógicos preexistentes, consiguiéndose una grabación de casi 60 minutos en la que se incluyen dos obras ya clásicas dentro del género —los **Conciertos** de Haydn y de Hummel— junto a otras tres menos conocidas. El trompetista inglés John Wilbraham nos presenta una versión digna, aunque poco clásica, del festivo **Concierto** de Hummel (en el tono original de Mi mayor), renunciando a desarrollar cadencia alguna en el lugar correspondiente. Es extraño tal come-



dimiento en un solista que luego se permite ornamentar hasta el paroxismo el segundo movimiento del **Concierto** de Leopold Mozart, una obra que en cualquier caso contrasta —por su académico planteamiento— con las más populares del autor. El **Concierto** de Telemann, por otra parte, no es el más conocido de los que este autor escribiera para la trompeta, pero se trata de una obra brillante, con dos oboes solistas que dialogan con el principal, y que Wilbraham se encarga de hacer relucir aún más. En este caso sí opta por ejecutar una cadencia, no muy justificada, al final de la obra. La obra atribuida a Albinoni, más que de un concierto en el sentido clásico del término, es de una curiosa pieza de cámara para trompeta, tres oboes, fagot y continuo (sin intervención del conjunto de cuerda) en la que todos los instrumentos se alternan en los episodios solistas al tiempo que efectúan su contribución al "tutti" general. Finalmente el **Concierto** de Haydn, interpretado por el poco conocido Alan Stringer, constituye el plato fuerte del disco. Junto a tantas versiones exhibicionistas o fuera de estilo, la conjunción de este solista con esta orquesta y su director producen una versión "clásica" en el mejor sentido de la palabra. Aunque no se utilice el texto original (se suprimen las intervenciones del solista en los compases 13-16), el espíritu de la obra es captado en todos sus matices. El solista, como uno más del conjunto, y con un timbre menos brillante que el de Wilbraham y más apropiado para una obra de estas características, se permite únicamente algunas pequeñas libertades en la reexposición del segundo movimiento, además de una irreprochable cadencia en el lugar de rigor. El tiempo final, por último, es un "allegro" justo en su punto, sin los alardes virtuosísticos de velocidad que "aplebeyan" más de una vez la última obra orquestal de Haydn. La participación de la orquesta, que en el **Concierto** de Hummel parece un poco falta de convicción y es perfecta en las obras de Telemann y L. Mozart, llega a magistral en este **Concierto**. Es curioso que no aparezca el nombre de los solistas de viento que participan en plan de igualdad con el solista en las obras de Telemann y de Albinoni, cuando sí aparece el de los clavecinistas, descuido éste que ya se cometió en la versión analógica de estas obras. En resumen, quizá haya versiones preferibles de los **Conciertos** de Hummel y de L. Mozart, pero del de Albinoni es ésta la única que conozco. La versión del **Concierto** de Haydn, de todas maneras, justifica por sí sola la adquisición de este CD, y más si se trata de una serie económica, aunque el sonido no sea lo máximo que se pueda esperar de un reprocesamiento digital.

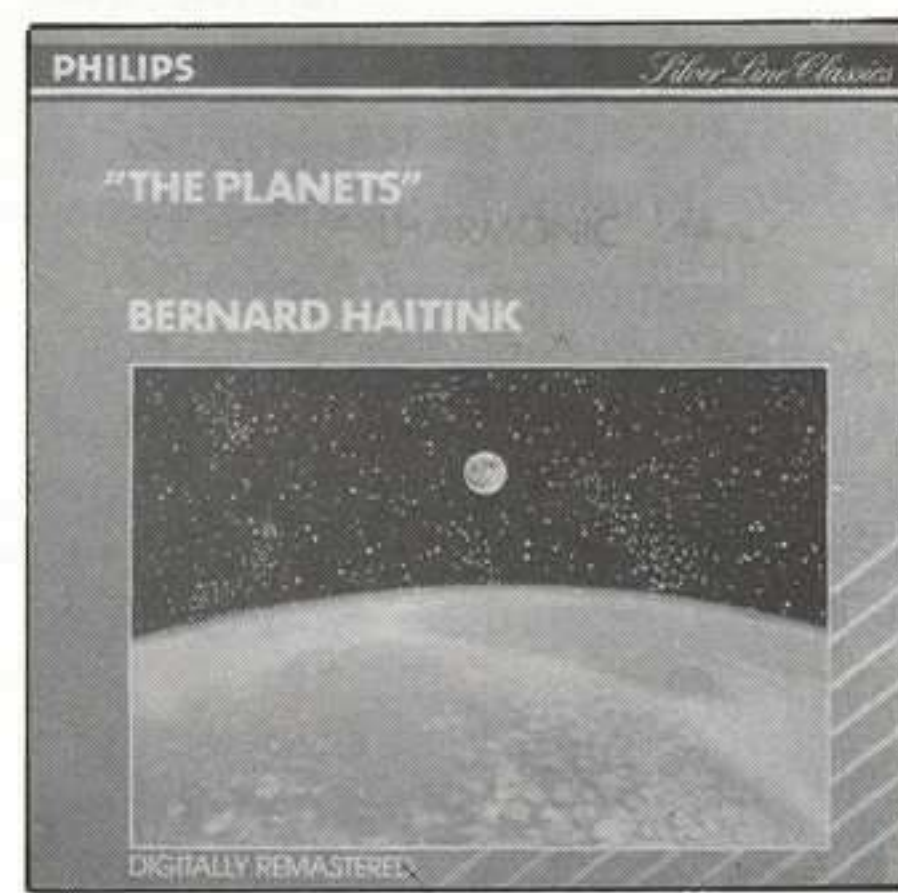
**HOLST: Los Planetas.** Coro John All-dis. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bernard Haitink.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 893-2  
Grabación: ADD  
Duración: 52' 10"  
Serie: Silver Line (media)

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



Una magnífica idea la de reeditar en cedé esta versión (1970) de **Los Planetas** de Holst. Fue una interpretación poco valorada en su día, con poca repercusión en el mercado (al menos en el mercado nacional) y bien se merecía ahora ser pasada al soporte de los 80.



Ahora bien, no sólo por ello. Estos **Planetas** merecen la atención de los comentaristas (y yo diría que algo más) porque en su estilo son de los mejores que se hayan grabado. Quiero decir, de las versiones que no apuestan por lo grandioso, en superformato supergaláctico, supertodo. Haitink diseña una interpretación seria, con ninguna concesión a lo espectacular pero trazada con los suficientes matices expresivos y sonoros y un sentido musical extraordinario. Es una versión sencilla, por decirlo de alguna manera, aunque no por ello exenta del misterio y el "ruido" que le son indispensables.

Por citar algunos ejemplos vistosos de la era digital o aledaños, mucho más interesante que las de Ozawa (1980) o Dutoit (1986), y más que la de Karajan, que sin embargo gustará en mayor medida a aquellos que sigan estando por versiones más "recargadas".



**HOLST: Los Planetas. Música de ballet de "El Perfecto Loco".** Orquesta Philharmonia. Director: William Bougthon.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: NI 5117  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 3"  
Serie: normal

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



Esta versión de la archigrabada suite de Holst me parece tan extraordinaria que no tengo reparos en situarla entre las mejores de la discografía. Boughton es un director que demuestra tener propuestas innovadoras y consigue que los siete ideogramas musicales de que consta la obra suenen con una identidad distinta a la que nos tienen acostumbrados las versiones más rutinarias, en las que, por ejemplo, la música de Marte no pasa de ser una arrogante marcha para las legiones de Roma en plan Cecil B. de Mille. Nada de eso hay aquí. La senilidad, la magia y misticismo que se supone que nos traen los tres dioses ancianos se traducen una serenidad que hubiera complacido, sin duda, a Holst, tan interesado en la sabiduría oriental y en la consecución de la paz interior.

El clima sonoro tiene una textura y un color soberbios. La grabación se llevó a cabo en el inmenso Albert Hall londinense, pero sus impresionantes efectos de lejanía se aprovechan sólo cuando es preciso. A destacar el uso que Boughton hace del coro de voces femeninas, del que consigue unos efectos de una sutileza raras veces alcanzada.

Como complemento, la música de ballet de una ópera de Holst que no se representa ni en Gran Bretaña. Música muy bien construida, que se escucha con placer y, sobre todo, con respeto, pero que carece de gancho y que se me antoja difícilísima de coreografiar. Un detalle que me ha satisfecho es la larguísima pausa que se ha dejado entre ambas obras, que permite pasar de una a otra sin sobresaltos.



**LISZT: Los 2 Conciertos para piano y orquesta; Tontentanz.** Krystian Zimerman, piano. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa.

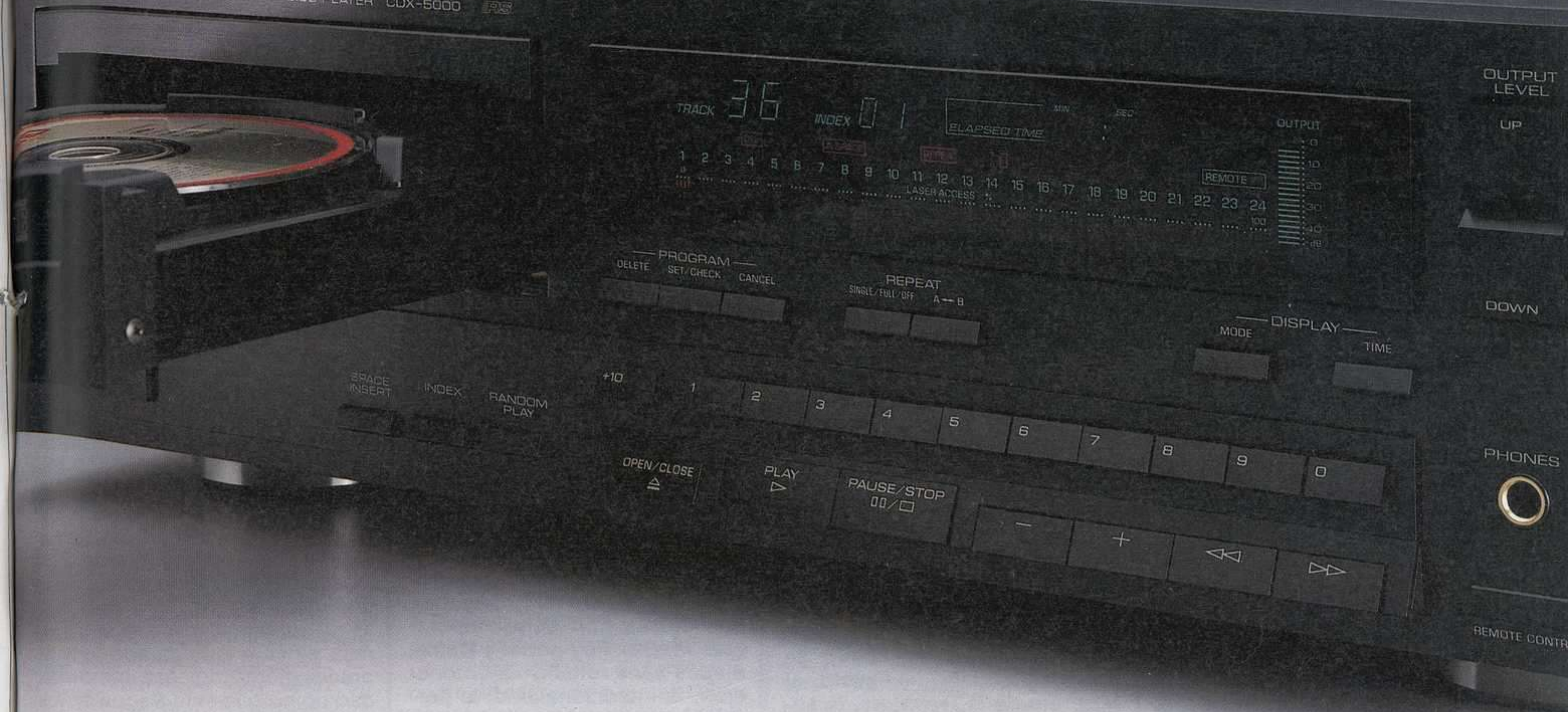
Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 571-2  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 48"  
Serie: normal

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



Estas versiones de los **Conciertos para piano** de Liszt quedan bastante lejos de las extraordinarias de Arrau/Colin Davis, Berman/Giulini, e incluso Brendel/Haitink y Richter/Kondrashin (todos Philips, excepto la citada en segundo lugar, que es D.G. Galleria), por más que, a priori, pudiera parecer que el tándem Zimerman/Ozawa pudiera hacer diabluras con esta música, y muy particularmente el pianista polaco, cada día más "monstruo" de su instrumento. No ha sido así; el disco, los resultados

YAMAHA NATURAL SOUND COMPACT DISC PLAYER CDX-5000



# 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.



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**

**¿qué consiste el sistema HI-BIT?**  
Es un conjunto compuesto por un filtro de 18 bits con sobremuestreo x 8 sustitua la frecuencia de muestreo a 8 KHz. Dos decodificadores D/A de 10 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 disco compacto, una presencia sonora y un timbre más articulados sin sacrificar calidad 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 importante del año de 1987.

interpretativos tienen poca validez.

El disco tiene poco interés, a pesar de que el virtuosismo de Zimerman deslumbra casi todo el tiempo (casi; hay pasajes que, por ejemplo Arrau, resuelve mejor y más brillantemente). Pero claro, pasó ya el tiempo en que lo único que se esperaba de estos **Conciertos** era brillantez; hoy están musicalmente mejor considerados, lo que quiere decir que hay que hacer música con ellos, de lo que a su vez se deduce que requieren un director de orquesta como es debido. Ozawa no lo es en este caso, porque confunde las cosas, dejándolo todo en la superficie: su Liszt está pasado de moda; tiene la vacuedad típica de las interpretaciones de antaño; resulta demasiado sensiblero, cuando no machacón y de dudoso gusto en la organización dinámica, acentuación y fraseo... está sencillamente, desfasado. En estas condiciones Zimerman no desarrolla las interpretaciones como desde luego sabe (no hay más que escuchar la grabación televisiva del **Segundo Concierto** que Zimerman interpretó, dirigido por Daniel Barenboim, en Bayreuth, en 1986: se me ocurre una doble conclusión: un pianista increíble —como es el caso de Zimerman— sin director, no es mucho (véase en este mismo número mi comentario sobre el último disco Chopin de Zimerman); y: no será Barenboim tan mal director como algunos defienden...

En resumen, un disco fallido, a mi juicio por culpa del irregular y con demasiada frecuencia superficial Ozawa. Las alternativas discográficas a las obras están dadas al principio de este comentario.

**LISZT: Paráfrasis y transcripciones operísticas.** Alan Marks, piano.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: NI 5115  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 1' 17"  
Serie: normal

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

Alan Marks es un pianista americano, todavía joven, poseedor de una formación técnica muy segura y ganador de un premio en el importante concurso Géza Anda. Pero, a juzgar por este disco, es un intérprete sin una personalidad bien definida, que defiende correctamente un programa técnicamente difícilísimo sin aportar ideas propias. Su actuación me parece demasiado escolástica, volcada por completo a la creación de un clima sonoro pseudoorquestal. Después de escuchar las versiones de Barenboim sabemos que lo

más importante no es la persecución de la hipersonoridad, llevando el piano al límite de sus posibilidades. El intérprete, por el contrario, debe conservar un margen de autonomía y recrear la música, como si participara de la misma libertad que Liszt se atribuyó a la hora de utilizar la música escrita por otros compositores. Alan Marks, en definitiva, tiene una manera demasiado espesa —o, si se prefiere, poco poética— de ofrecer esta música tan fantástica. Lo que sí consigue es que el oyente acabe por reparar en la convencionalidad de los trucos constructivos de Liszt antes que en la genialidad de sus hallazgos armónicos o en la complicación de sus líneas polifónicas.

El disco es muy recomendable atendiendo a su contenido, siete fragmentos operísticos: la polonesa del **Eugenio Onegin**, una fantasía sobre dos arias de **Las Bodas de Figaro** y otra sobre dos fragmentos de **Almira** de Haendel, el vals de **Fausto**, el Miserere de **Il Trovatore**, la solemne marcha del primer acto del **Parsifal** y la muerte de amor de Isolda. Todas ellas interesantísimas y por completo alejadas del repertorio habitual.

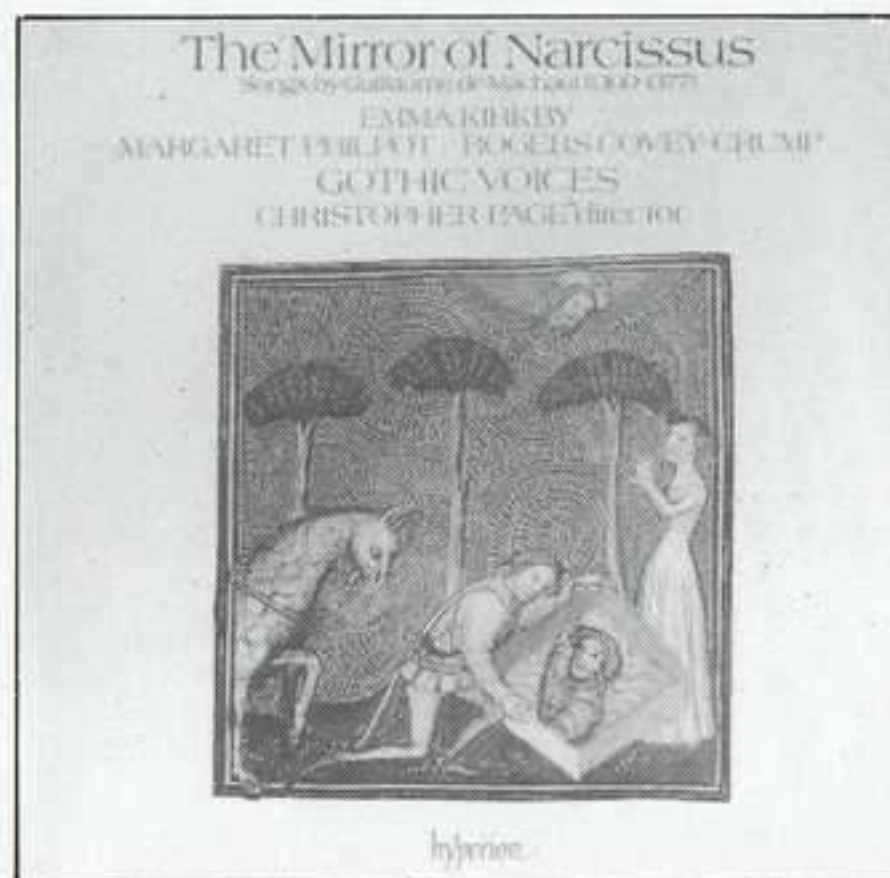
**MACHAUT: El Espejo de Narciso.** Emma Kirkby, soprano. Gothic Voices. Director: Christopher Page.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDA66087  
Grabación: DDD  
Duración: 50' 56"  
Serie: normal

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

Este disco compacto, que compila trece canciones escritas por Guillaume de Machaut, contiene en su portada una preciosa miniatura extraída de una ilustración del "Roman de la Rose" en la que se ve a Narciso reflejándose en un estanque mientras Eco ruega a Dios que haga a éste infeliz en el amor. El disco ha tomado como título, precisamente, **El Espejo de Narciso**, quien, según los creadores de esta comercial idea, también debía estar bastante pagado de sí mismo y seguro de la belleza intrínseca de su música. Al margen de estos planteamientos, que posiblemente hagan más atractivo el producto para el comprador, no creo que sea necesario inventar estos juegos para defender la extraordinaria belleza de una música absolutamente innovadora para la Edad Media, que en su audacia abre las puertas de la evolución musical y alcanza unas cotas de refinamiento verdaderamente exquisitas.

Igualmente valiosa es la inter-



pretación de estas pequeñas joyas a cargo de los miembros de las Gothic Voices de Londres, entre los que encontramos nombres tan especializados en la materia como los de la soprano Emily van Evera, la contralto Margaret Philpot, los tenores Rogers Covey-Crump y Andrew King o, a modo de artista invitada, la gran Emma Kirkby, que nos deleita con dos insuperables virelais: **Foy porter y Dame, a vous sans retollir**. La entonación, la intencionalidad, la perfección estilística y la irreprochable afinación son algunas de las bazas con las que cuentan, así como el riguroso trabajo de su director, Christopher Page. Y la toma sonora es de una extraordinaria claridad, con lo que estamos ante una publicación de magnífica calidad bajo cualquier aspecto.

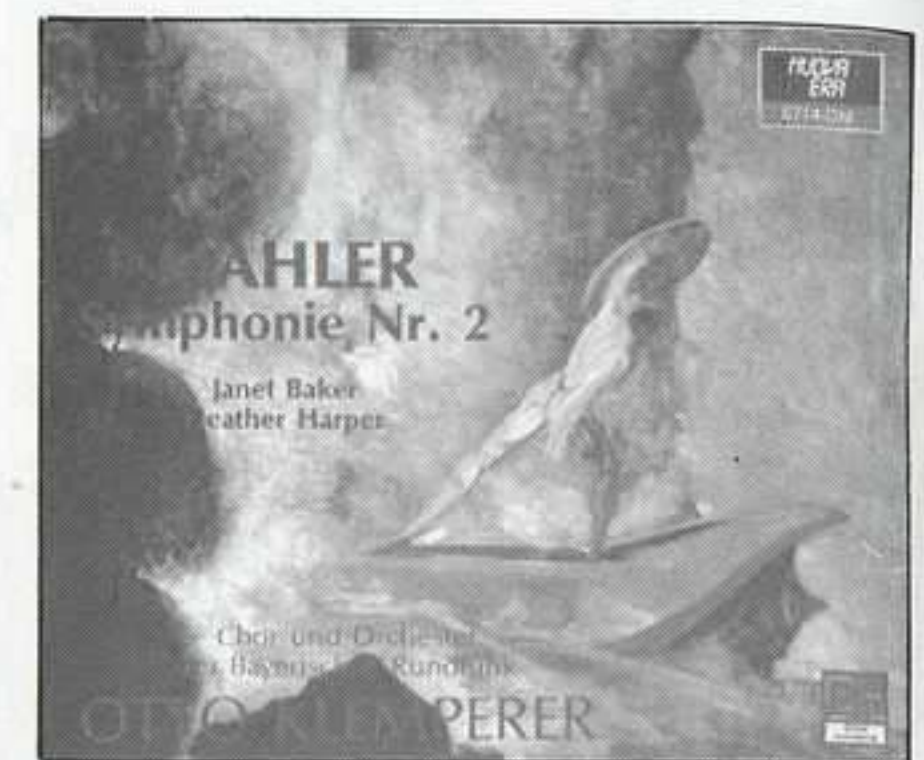
**MAHLER: Sinfonía núm. 2.** Janet Baker, mezzosoprano. Heather Harper, soprano. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Otto Klemperer.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 6714-DM  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 19' 2"  
Serie: normal

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

Klemperer llevó a cabo la grabación en estudio —para EMI— de la **Segunda Sinfonía** de Mahler el año 1963. Su versión, en esta ocasión, no sólo se convirtió en su época en grito innovador, sino que el eco de tal todavía hoy no ha callado; sigue siendo la más interesante y mejor versión llevada al disco jamás. La que se va a comentar ahora, procedente de una toma en vivo, es de dos años después: sigue siendo impresionante, pero no tanto como aquella; la grabación no es, lógicamente, tan buena, pero no importa; la genialidad sale a borbotones por las esquinas de la caja de los cedés, como en esas películas malas de obsesivos seres extraños que desparraman su insoponible viscosidad por las sillas de la cocina: el Mahler de Klemperer, sirva la desorbitada metáfora, es así de agobiante e irre-

sistible. Sólo que, a diferencia de lo que sucede en las mentadas "pelis", aquí el agobio va en serio y hay que creérselo. Mahler versus Klemperer o la más fantástica inmoralidad.



Sólo añadiría algo más: como soy perfectamente consciente de que un comentario crítico sobre música no sólo no puede ser más subjetivo, sino que, además, debe ser eso, subjetivo, ahí va mi subjetividad de la manera más sincera que puedo darla: precisamente por esa inmoralidad opino que esta **Segunda** (la de EMI más todavía) es la mejor; un Mahler de ribetes religiosos es aceptable, está muy bien, pero a mí no me interesa. Ya sabe el lector: si está conmigo, cómprese esta **Segunda** de Mahler (la de EMI, por supuesto, no ha sido transcrita a cedé). Otra cosa, para los admiradores de la Baker: ¡está absolutamente divina!

**MAHLER: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmonica de Viena. Director: Leonard Bernstein.

**MAHLER: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Nueva Filarmonia. Director: Sir John Barbirolli.

Marca: Deutsche Grammophon y EMI. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 608-2 y  
Grabación: DDD y ADD  
Duración: 1 h. 15' y 1 h. 14' 17"  
Serie: normal y Studio (media)

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

Hay que ver hasta dónde llega el capricho del mercado discográfico: años soportando grabaciones de la **Quinta** de Mahler de muy dudoso interés; suspirando por la reedición en compacto de la mejor versión fonográfica nunca grabada y, ahora, cuando al fin la tenemos (naturalmente me estoy refiriendo a la de Barbirolli), aparece al mismo tiempo una nueva interpretación discográfica de extraordinaria calidad. La de Barbirolli sigue sonando maravillosamente (véase que he asignado a las dos versiones la misma calificación en el epígrafe Sonido), o, para ser más exactos, todavía mejor, y la de Bernstein, recién salida del estudio, es, como cabía esperar, una prodigiosa gra-

bación (lo del estudio debe entenderse en sentido figurado, pues se trata de un registro en vivo; de la sala de montaje, habría que decir). De manera que, por calidad de grabación, no se puede recomendar más una que la otra. El asunto habría que valorarlo por calidad interpretativa, lo que, al ser en los dos casos muy alta, nos conduciría a recomendaciones basadas en el gusto personal de quien escribe. Veamos si puedo explicarme.

Barbirolli tenía una idea de la música de Mahler que me gusta especialmente: renuncia total al sentimentalismo y planteamiento expresivo escatológico, a partir de una planificación sonora contundente, tímbricamente muy definida y de texturas duras y redondas, huyendo siempre de la levedad, del sonido dulce o lavado en sus contornos. Su Mahler, así, y especialmente en los casos de sus grabaciones de **Quinta y Sexta Sinfonías** (espero ver esta última alguna vez en cedé), resultaba muy veraz en su tremendismo e introversión, no como todo lo que ha venido después (salvo alguna honrosa excepción), por decirlo de forma gráfica, toneladas de sirope, cantidades industriales de grandilocuencia y una retórica insoportable.

En ese nefasto redescubrimiento de la música mahleriana, y junto a nombres tan insignes como Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli, Lorin Maazel, James Levine, Eliahu Inbal, etc., etc., goza de un puesto de privilegio el que quizá tenga la fama de más mahleriano: Leonard Bernstein. El director americano ha metido la pata cuantas veces le ha venido en gana en su último ciclo discográfico de las **Sinfonías** de Mahler para Deutsche Grammophon (lo más flagrante su **Séptima y Novena**), pero ahora es noticia su **Quinta**, sencillamente porque, no teniendo nada que ver con lo que lleva grabado hasta el momento, le ha salido una grandísima versión. Muy distinta a la de Barbirolli, por supuesto, pero es una interpretación mucho más que válida. La idea general aquí pasa por un intimismo más a cara descubierta y un drama más romántico, menos expresionista; más limpio, menos negro... La gran virtud, contando con una concepción como la descrita, es que Bernstein cuida y vigila cualquier caída en la sensiblería o el sentimentalismo: el Adagietto resulta modélico en su sobriedad, por citar un ejemplo puntual. Otro "pequeño detalle" que se agradece es el no incurrir al final (en el siempre difícil quinto movimiento) en un canto triunfalista y grandilocuente: Bernstein se muestra ligero, pero con un incisivo sentido de la ironía. En fin, una versión grande, la mejor de cuantas se han llevado al disco, desde la de Barbirolli.

Mi recomendación, teniendo en cuenta que la de Barbirolli aparece en serie media, es que se compren las dos. Desde lue-

go, con estas dos **Quintas** en casa, uno ya puede ir olvidándose de la obra como problema para su discoteca.



**MASSENET: Thais; Recital de arias.** A. Espósito, R. Massard, J. Mollien. Coro y Orquesta Radio-Lírica de París. Director: Albert Wolf.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: LOC 278895/96, 2 CDs  
Grabación: AAD  
Duración: 2 h. 26' 20"  
Serie: normal

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



Debo confesar mi admiración por Jules Massenet, un compositor normalmente considerado como de segunda o tercera fila y por el que se tiene, en las historias de la música, una especie de conmisericordia no exenta de unas gotas de desprecio. Si **Manon** y **Werther** son a mi juicio dos de las grandes obras maestras de todo el melodrama del siglo XIX, también en otras de sus óperas conocidas brilla el encanto, la inspiración, el sentido teatral y el atractivo musical. Tal es el caso de **Thais**, una "comedia lírica" estrenada en 1894, basada en la novela de Anatole France y que Massenet escribió expresamente para la soprano Sybil Sanderson, que entonces empezaba a ser famosa y que pronto se convertiría en la amante del compositor.

Aunque es indudable que **Thais** no alcanza el nivel de las mejores óperas de Massenet, es obra que merecería la pena ver sobre un escenario ya que, además de momentos muy bellos —recordemos su famosa "Meditación"—, la música tiene eficacia lírica y dramática y está dotada de voluptuosidad con su sentido del color y sus toques orientalizantes. Sirve además para poner a prueba a una soprano pues la protagonista además de lucir agudos debe saber interpretar y dar vida a esta cortesana convertida a la santidad. Otro tanto puede decirse del barítono, el otro gran protagonista, un anacoreta obsesionado por la penitencia y la castidad y por tanto por el sexo y cuyo fanatismo le llevará a la destrucción. Aunque la inmensa mayoría pasa hoy de estas cosas, no debemos olvidar el nefasto influjo de la Iglesia en los aspectos referentes a la represión sexual y al sentido de culpa y pecado que secularmente ha tratado de imbuir en sus adeptos. Como dice muy bien Anatole France en su novela "toda religión produce crímenes". La historia de **Thais**, basada en hechos recogidos en la Historia de la Iglesia, es un buen ejemplo dentro de la modalidad "light".

La grabación que ahora presenta Le Chant du Monde en dos discos compactos fue realizada el 27 de agosto de 1959 en un registro público hecho en París. Por desgracia, la ópera aparece con severos cortes: todo el amplio final del acto II y el cuadro II del acto III —aproximadamente unos cuarenta minutos de música— lo cual supone un grave atentado a la unidad de la obra. Por otra parte, la interpretación de los protagonistas aunque aceptable no compensa la pérdida mencionada. Andrée Esposito es una ligera de lógica facilidad en los agudos pero incluso aquí a veces la voz resulta algo estridente. Su interpretación de la hermosa cortesana de Alejandría es un poco plana, sin los requeridos matices que el texto y la música contienen. Tiene una buena dicción, que se agradece.

En su antagonista, Robert Massard hace un monje sobrio, de buena línea vocal y voz austera —tal vez demasiado— y sin esa conflictividad interior que resulta de la explosiva mezcla de la obsesión por la castidad y la lujuria. Tiene, a igual que su compañera, una dicción muy clara, lo que permite seguir con facilidad el texto. Buena actuación de los secundarios. Rutinaria dirección de Albert Wolff al frente de una orquesta mediocre.

Los discos se completan con un recital de Andrée Esposito de arias francesas grabadas en diversas ocasiones —entre 1958 y 1972— y que nos muestran a una buena soprano de segunda fila en un repertorio de lírico-ligero. Las arias van desde las muy conocidas de **Faust, Carmen** y **Manon** a otras menos frecuentes o incluso raramente escuchadas como las de **Phryné** de Saint-Saëns o de **Benvenuto Cellini** de Berlioz.

El sonido está muy bien para la época, aunque hay una tendencia a favorecer a las voces sobre la orquesta. **Thais** es una obra que merece la pena tener. No puedo recomendar esta versión por no ser íntegra y por una cierta cortedad interpretativa. Que yo sepa no existe otra versión en compacto, aunque supongo que no tardará mucho en aparecer alguna de las ya grabadas en disco negro. La de Maazel con Beverly Sills y Sherril Milnes está completa, cuenta con una buena interpretación de los protagonistas y resulta mucho más recomendable.



**MENDELSSOHN: Salmos 42, Op. 42, y 115, Op. 31. Verleih uns Frieden gnädiglich. Ave María, Op. 23 núm. 2.** Eiddwen Harrhy, soprano. Hervé Lamy, tenor. Peter Kooy, bajo. La Chapelle Royale. Collegium Vocale. Ensemble Orchestral de Paris. Director: Philippe Herreweghe.

Marca: Harmonia Mundi. Import. Soporte: disco compacto

Referencia: MC HMC 901272  
Grabación: DDD  
Duración: 54' 01"  
Serie: normal

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



Philippe Herreweghe continúa su adentramiento en el gran repertorio coral del Romanticismo alemán, después de dedicar dos impecables registros a los **Motetes** de Brahms y a **Salmos y Motetes** de Mendelssohn, siempre con la colaboración de sus habituales Collegium Vocale de Gante y el Coro de La Chapelle Royale de París, a los que en esta ocasión se ha unido el Ensemble Orchestral de París. En este disco se incluyen como obras principales los **Salmos 42 y 115**, dos de las numerosas ver-



siones musicales hechas por Mendelssohn sobre textos del salterio hebreo traducidos al alemán, y seguramente las más originales y de mayor nivel musical. La estructura del **Salmo 42**, con el diálogo entre la soprano que representa el alma y el coro, se basa directamente en las cantatas de Bach, y el lenguaje sonoro está lleno de referencias a la música sacra barroca, al igual que en las obras de mayores dimensiones del compositor de Hamburgo, como los magnos oratorios **Elías** y **Paulus**. Herreweghe, a través de su estudio e interpretación de la música de Bach, subraya el sustrato que inspiró a Mendelssohn para la composición de estas obras, pero las despoja de los excesos y la monumentalidad que sin duda debió sufrir la entonces olvidada **Pasión según San Mateo** cuando la dirigió Mendelssohn redescubriéndola para el siglo XIX. El resultado es de una gran pureza estilística, un tratamiento casi camerístico, realizado con un absoluto dominio de lo coral, una sinceridad y una unción alejadas de cualquier atisbo de retórica. Únicamente la participación de los solistas desmerece un tanto de la altísima calidad de los conjuntos coral y orquestal, porque la entregada soprano Eiddwen Harrhy canta con entusiasmo, pero muestra ciertas asperezas, y los dos solistas masculinos (pertenecientes al coro) no siempre dan la talla. La toma sonora subraya con calidez el gran equilibrio de la versión.

NOVEDADES



harmonia mundi

**HARMONIA MUNDI**

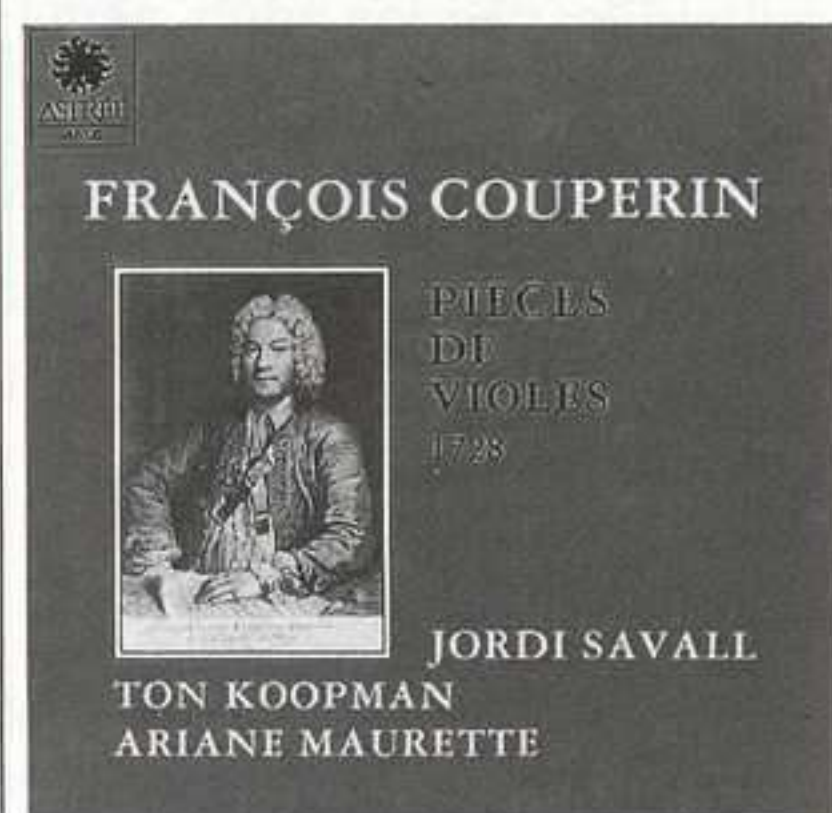
**CAVALLI  
GIASONE**  
Opera  
Michael Chance  
Gloria Banditelli  
Catherine Dubosc  
Concerto Vocale  
RENE JACOBS  
HMC 901282.84 3CD

**RICERCAR**

Michael PRAETORIUS  
TERPSICHORE, 1612  
MUSICA AUREA ensemble  
Disco Catálogo  
RIC 0011031



**TELEMANN**  
Doble Concierto con flauta dulce  
Obertura en La menor  
F. de ROOS  
RICERCAR CONSORT  
RIC 044021



**F. COUPERIN**  
PIÈCES DE VIOLES, 1728  
JORDI SAVALL  
Ton Koopman  
Ariane Maurette  
E 7740

**Cavalli  
GIASONE**  
opéra



Michael Chance  
Gloria Banditelli  
Catherine Dubosc

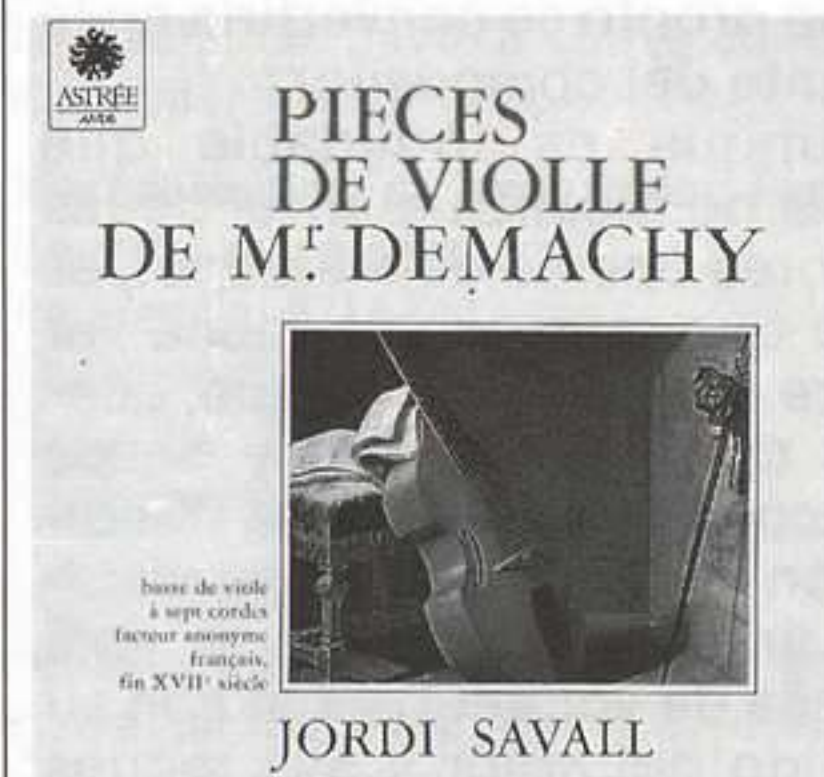
Le Concerto Vocale  
RENÉ JACOBS



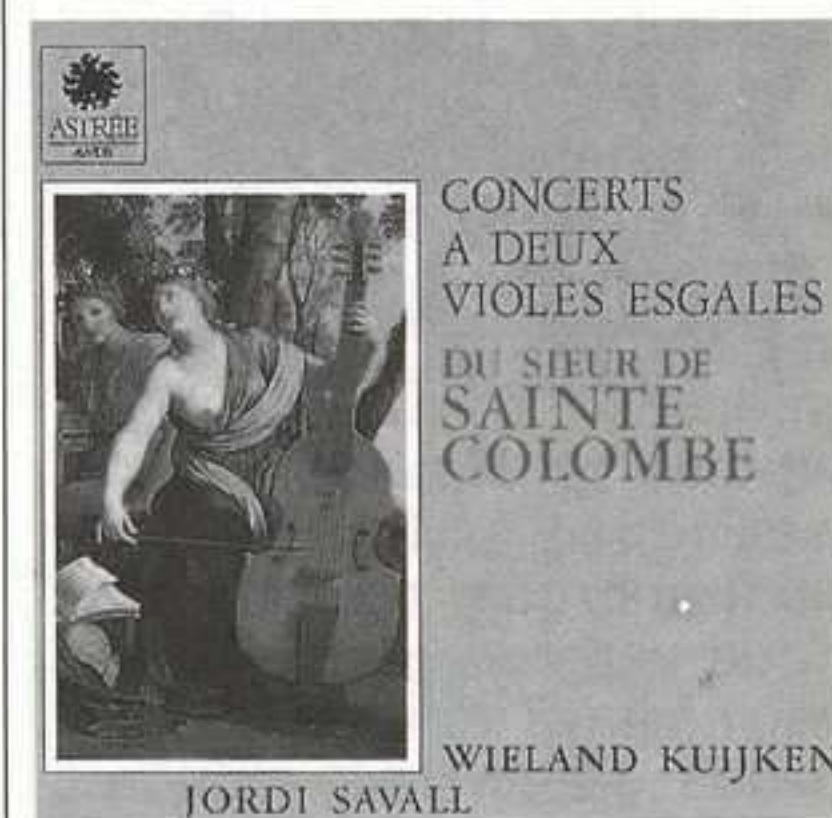
**PALESTRINA**  
Missa Assumpta est Maria  
Motetes  
La Chapelle Royale  
Ph. Herreweghe, Director.  
RIC 008029



**AUVIDIS ASTRÉE**



Mr. DEMACHY  
PIECES DE VIOLLE  
Paris, 1685  
JORDI SAVALL  
E 7746



**SAINTE COLOMBE**  
Concerts à deux violes esgales  
JORDI SAVALL  
W. KUIJKEN.  
E 7729

**CHARPENTIER  
DAVID & JONATHAS**  
Gérard Zanetti  
J.F. Gardeil  
Les Arts Florissants  
WILLIAM CHRISTIE  
HMC 901289.90 2CD



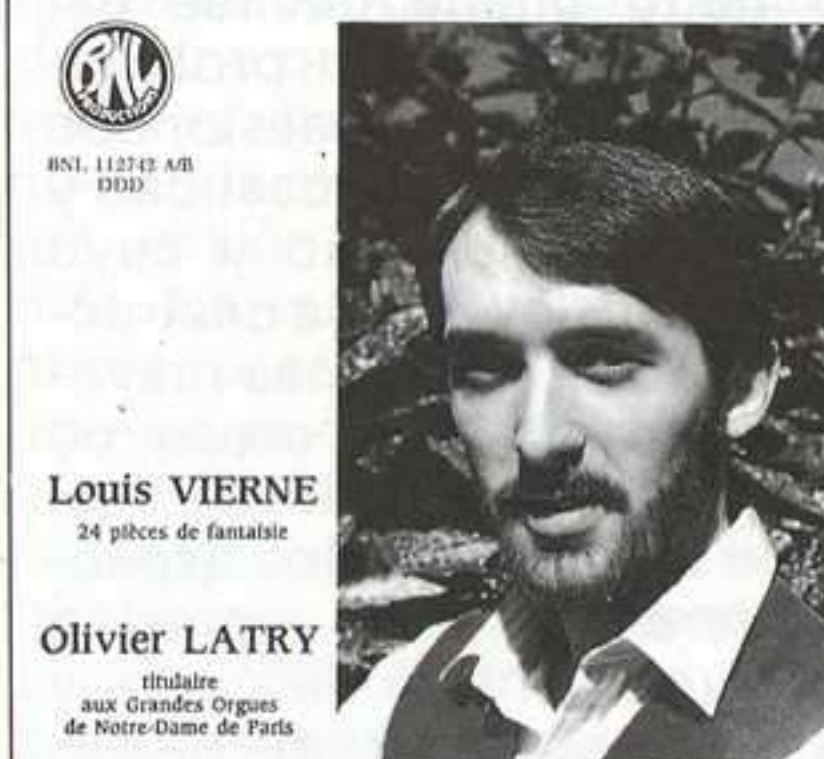
M.A. CHARPENTIER  
DAVID & JONATHAS

GÉRARD LESNE  
MONIQUE ZANETTI  
JEAN-FRANÇOIS GARDEIL

LES ARTS FLORISSANTS  
WILLIAM CHRISTIE

FONDATION SOCIÉTÉ GÉNÉRALE POUR LA MUSIQUE

**CHARPENTIER**  
ORFEE DESCENDANT AUX ENFERS  
RICERCAR CONSORT  
H. Ledroit, contratenor.  
RIC 037011



**Louis VIERNE**  
24 pièces de fantaisie

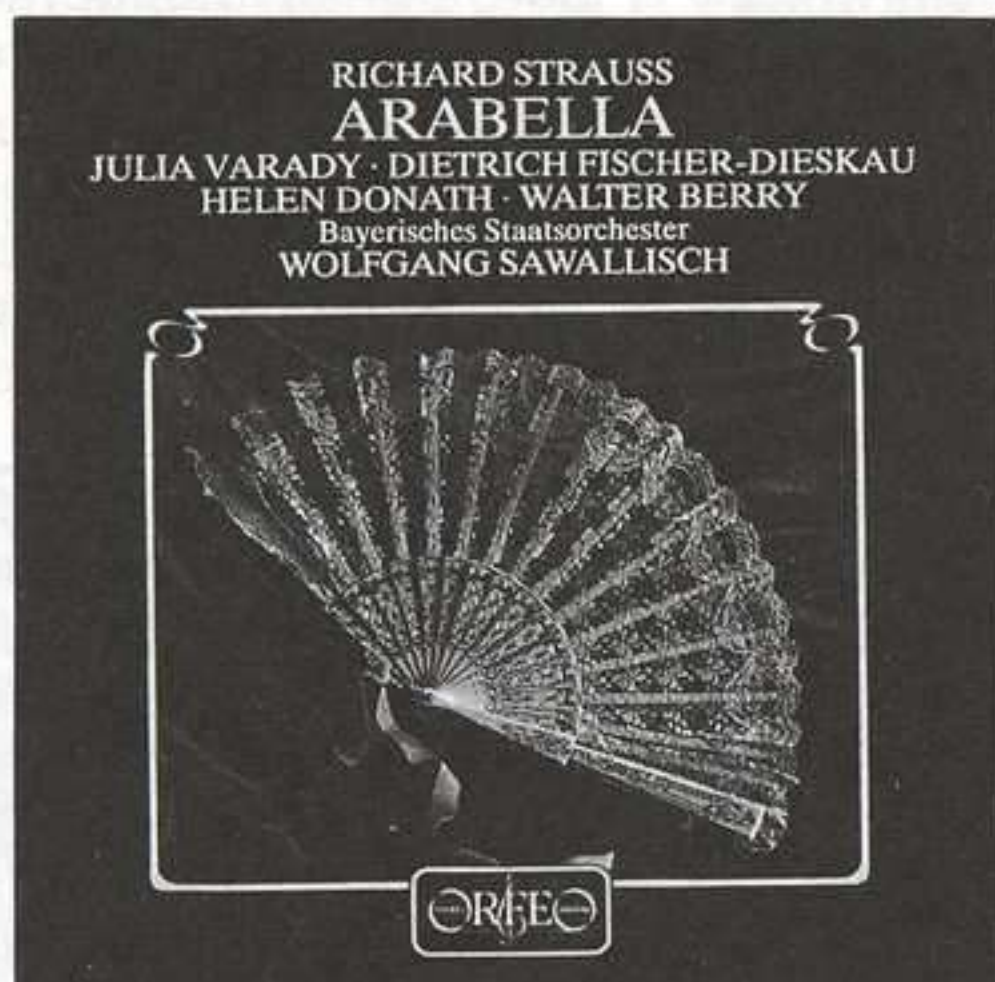
Olivier LATRY  
titulaire  
aux Grandes Orgues  
de Notre-Dame de Paris

**L. VIERNE**  
24 Pièces de fantaisie  
Olivier LATRY  
Titulaire aux Grandes Orgues  
de Notre-Dame de Paris  
BNL 112742 A/B

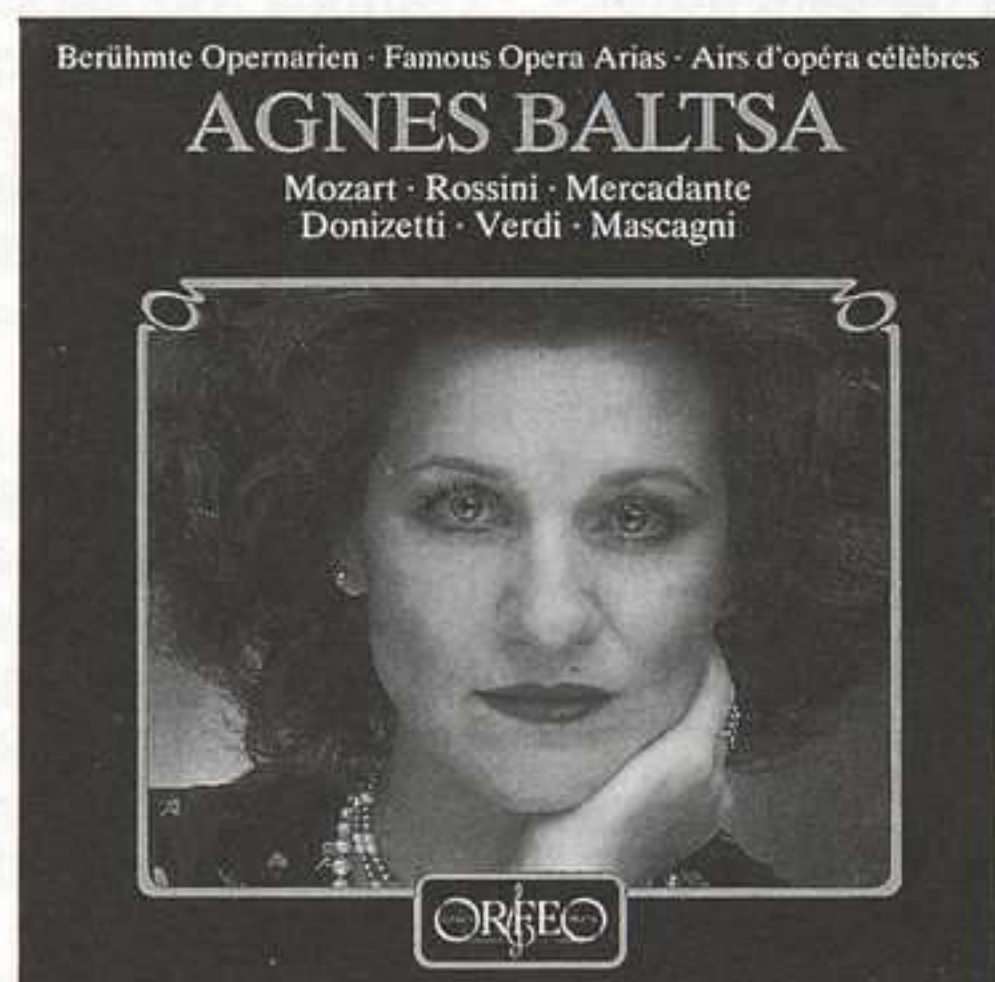
Harmonia Mundi Ibérica  
Avda. Pla del Vent, 24  
08970 Sant Joan Despí

harmonia mundi

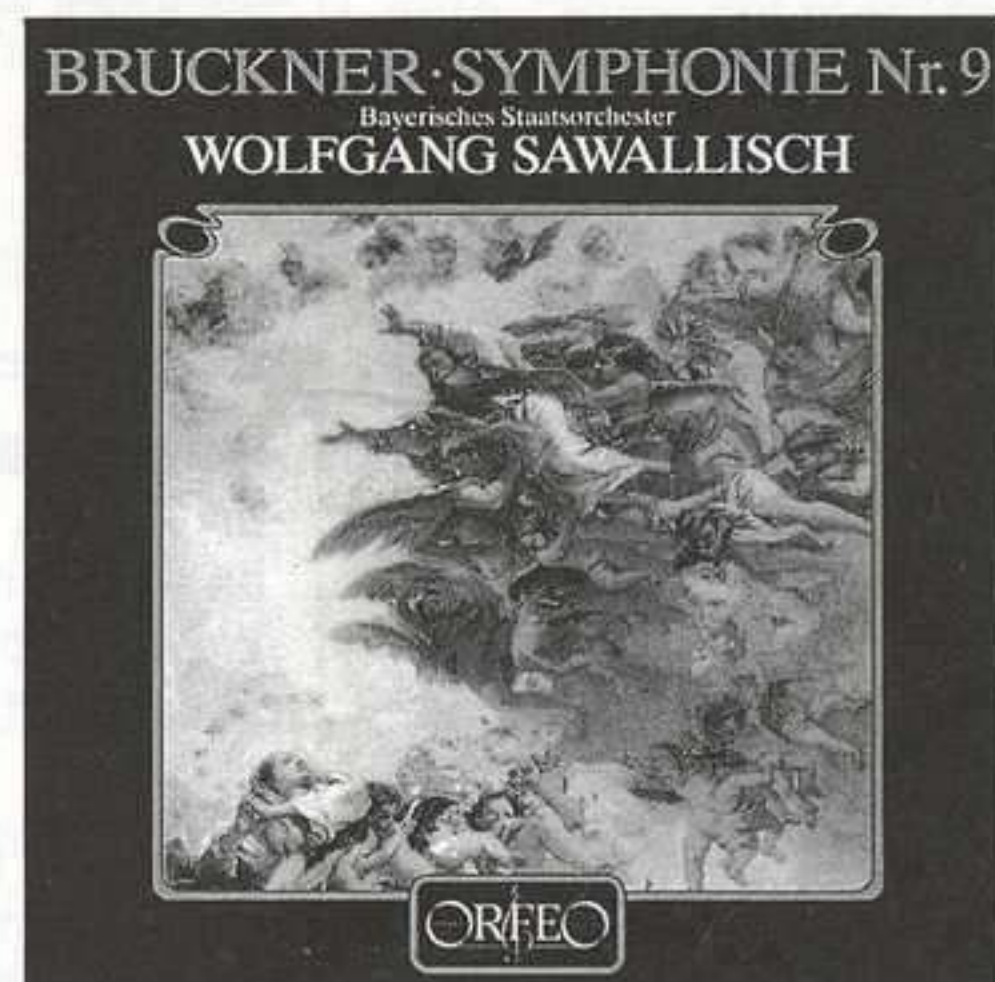




**R. STRAUSS**  
**ARABELLA**  
 JULIA VARADY · DIETRICH FISCHER-DIESKAU  
 HELEN DONATH · WALTER BERRY  
 Bayerisches Staatsorchester  
**WOLFGANG SAWALLISCH**  
 Director.  
 C 169882 H CD



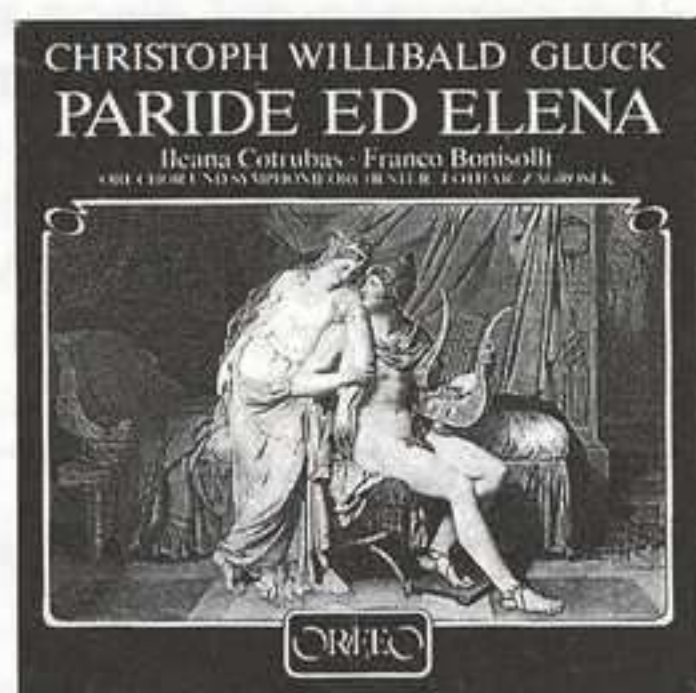
Berühmte Operarien · Famous Opera Arias · Airs d'opéra célèbres  
**AGNES BAL TSA**  
 Mozart · Rossini · Mercadante  
 Donizetti · Verdi · Mascagni  
 Orquesta de la Radio de Munich.  
 Heinz Wallberg, Director.  
 C 171881 A CD



**BRUCKNER · SYMPHONIE Nr. 9**  
 Bayerisches Staatsorchester  
**WOLFGANG SAWALLISCH**  
 Sinfonía n.º 9  
 Orquesta del Estado de Baviera  
**WOLFGANG SAWALLISCH**,  
 Director.  
 C 160851 A CD



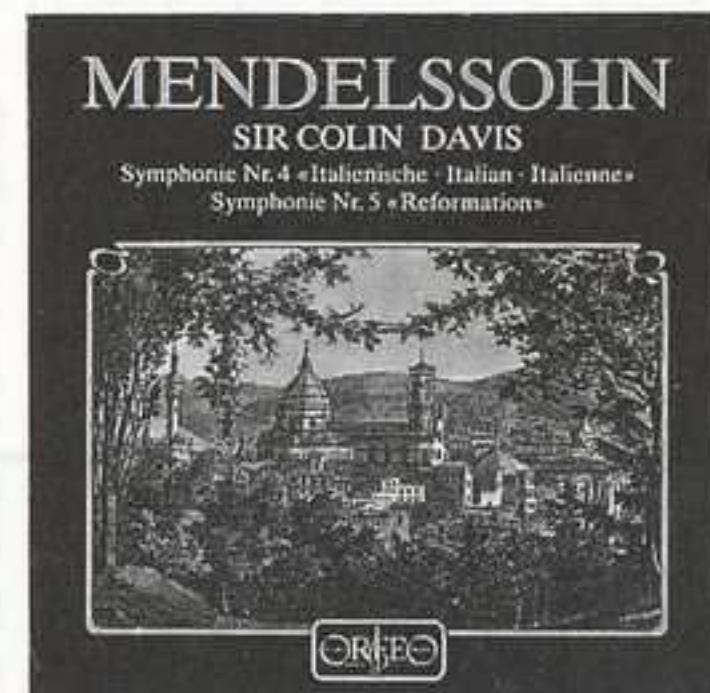
**KREUTZER · BRUCH**  
 Septette · Septuors  
**CONSORTIUM CLASSICUM**  
 Septeto en mi bemol mayor  
**MAX BRUCH**  
 Septeto en mi bemol mayor  
**CONSORTIUM CLASSICUM**  
 C 167881 A CD



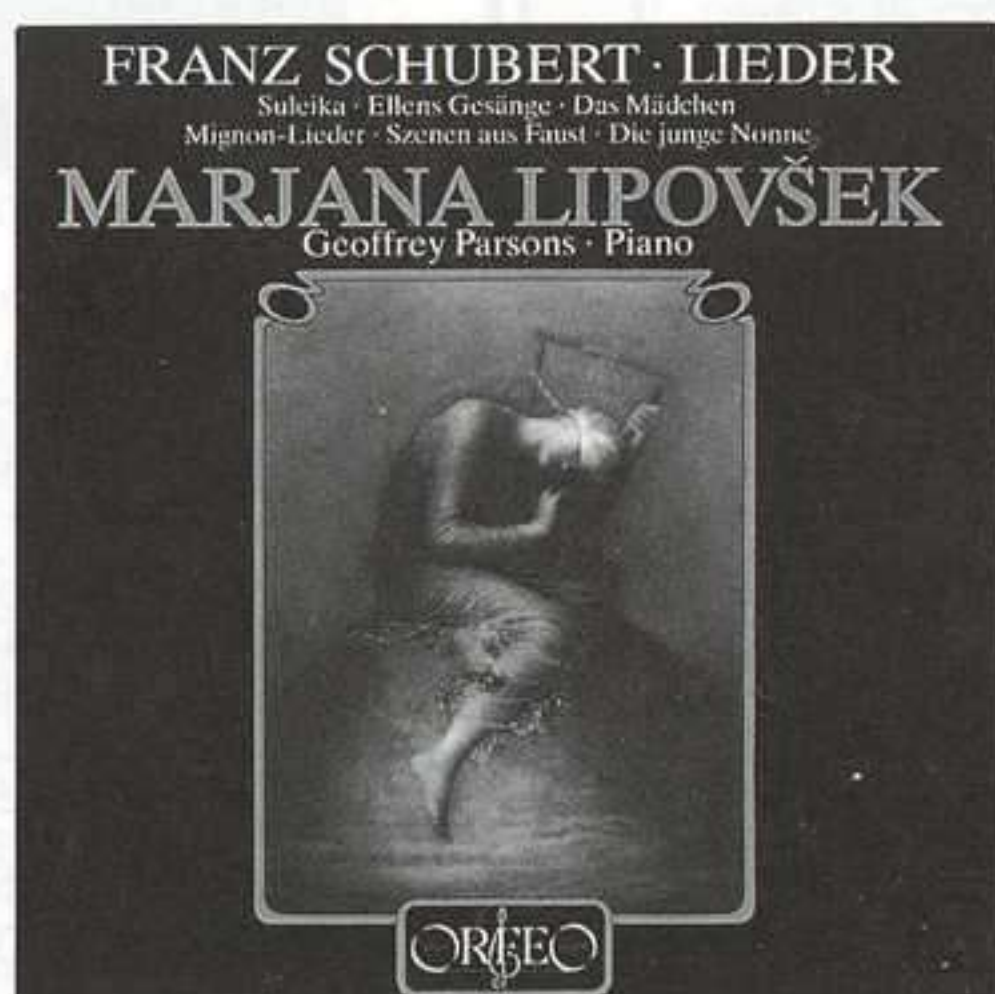
**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK**  
**PARIDE ED ELENA**  
 Ileana Cotrubas · Franco Bonisoli  
 Coro y Orquesta Sinfónica de la  
 Radio Austríaca.  
 C 118842 CD



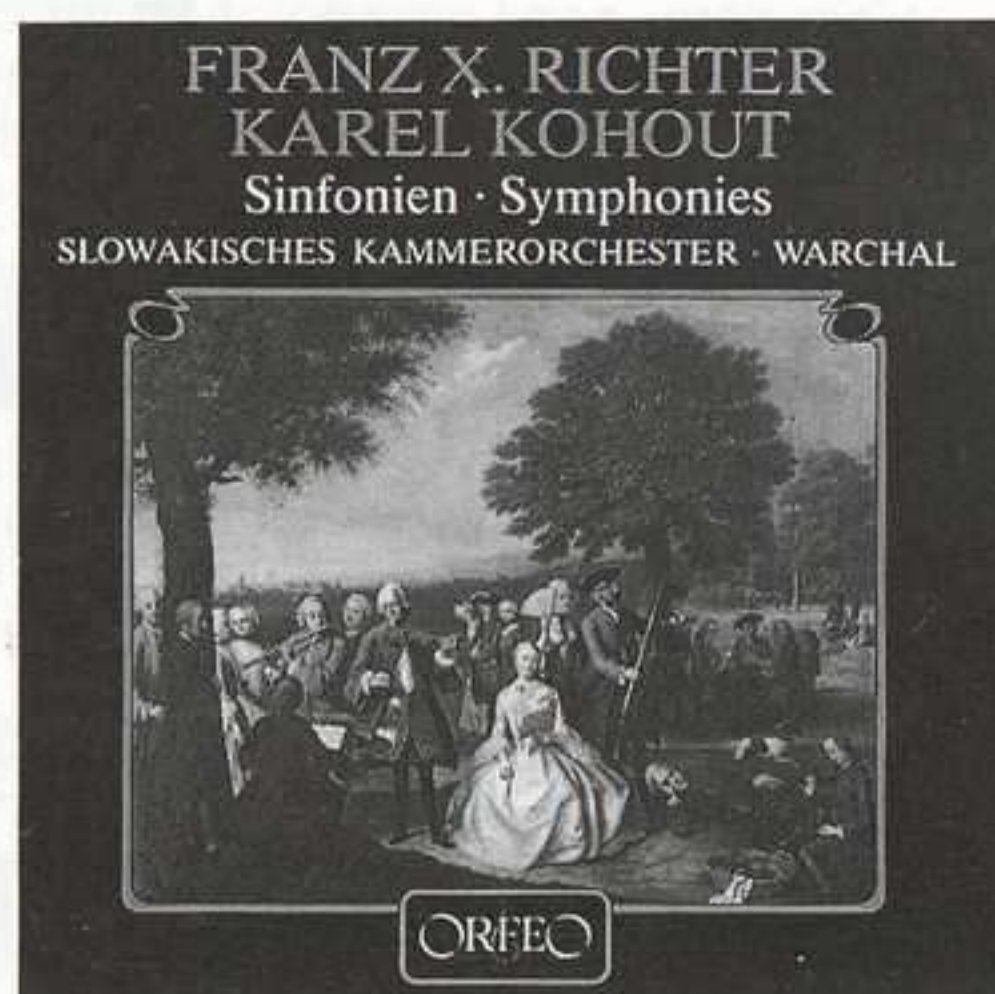
Famous Overtures · Ouvertures célèbres  
 Berühmte Ouvertüren  
 Die Meistersinger von Nürnberg · La forza del destino  
 Die Zauberflöte · Leonore No. 2 · Tragiche Ouverture  
**WOLFGANG SAWALLISCH**  
 Bayerisches Staatsorchester  
 WAGNER, VERDI, MOZART..  
**OBERTURAS CELEBRES**  
 Orquesta del Estado de Baviera  
**WOLFGANG SAWALLISCH**,  
 Director.  
 C 161871 A CD



**MENDELSSOHN**  
 SIR COLIN DAVIS  
 Symphonie Nr. 4 «Italianische» · Italian · Italiane  
 Symphonie Nr. 5 «Reformations»  
 Sinfonía n.º 4 «Italiana»  
 Sinfonía n.º 5 «La Reforma»  
**SIR COLIN DAVIS**, Director.  
 Orquesta Sinfónica de la  
 Radio de Baviera.  
 C 132851 A CD



**FRANZ SCHUBERT · LIEDER**  
 Suleika · Ellens Gesänge · Das Mädchen  
 Mignon-Lieder · Szenen aus Faust · Die junge Nonne  
**MARJANA LIPOVŠEK**  
 Geoffrey Parsons · Piano  
 F. SCHUBERT-LIEDER  
**MARJANA LIPOVSEK**  
 Geoffrey Parsons, Piano.  
 C 159871 A CD



**FRANZ X. RICHTER**  
**KAREL KOHOUT**  
 Sinfonien · Symphonies  
 SLOWAKISCHES KAMMERORCHESTER · WARCHAL  
 Sinfonía  
**K. KOHOUT**  
 Sinfonía en fa menor  
 Orquesta de Cámara Eslovaca  
 Bohdan Warchal, Director.  
 C 165881 A CD



**MOERAN: Sinfonía en Sol menor. Overture for a Masque.** Ulster Orchestra. Director: Vernon Handley.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: CHAN 8577  
 Grabación: DDD  
 Duración: 56' 03"  
 Serie: normal

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



Ernest John Moeran (1894-1950), compositor inglés de ascendencia irlandesa, basó gran parte de su actividad musical en la recopilación de canciones folclóricas de ambos países. Su nacionalidad está presente en su obra orquestal, de cámara, canciones, etc. En este compacto están recogidas dos de sus obras más características. La **Sinfonía** data de 1937, siendo una obra de larga duración que resulta francamente agradable de escuchar, eminentemente folclórica y que bien podría servir de fondo musical para una película con paisajes británicos. Se halla dentro del concepto sinfónico nacionalista que desarrollaron otros compositores contemporáneos suyos como Sibelius.

La **Obertura para una mascarada** fue realizada durante la Segunda Guerra Mundial con la finalidad de divertir a las tropas.

Consecuentemente posee un carácter alegre y vivaz.

El trabajo realizado por la Ulster Orchestra resalta el cromatismo de la obra de Moeran, ajustándose sin embargo correctamente, especialmente en la **Sinfonía**, a sus zonas más opacas. La dirección de Vernon Handley controla esta tendencia colorista, lo que no hace sino favorecer el resultado. En resumen, un buen compacto para conocer la obra de este autor.



**MOZART: Divertimentos para cuerda K. 136, 137 y 138. Seis Nocturnos.** Los Virtuosen de Moscú. Director: Vladimir Spivakov. Coro y Orquesta de Cámara de Lituania. Director: Saulis Sondeckis.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: LDC 278 892  
 Grabación: ADD  
 Duración: 58' 44"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★ (Divertimentos)  
 ★★★★★ (Nocturnos)

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



Los tres **Divertimentos** recogidos en este disco reflejan la asimilación de las influencias que Mozart recibió durante su

viaje a Milán y Bolonia. Desde el momento de su catalogación se les consideró como divertimentos, aunque, en realidad, fueron compuestos para cuarteto de cuerda. Alfred Einstein sostuvo la hipótesis de que son esbozos de sinfonías que el compositor dejó inacabadas a la espera de añadirles las partes de viento. Spivakov parece compartir esta idea a la vista de la orientación genuinamente sinfónica que les aplica. Su versión es vigorosa y afirmativa, mucho más atenta a resaltar los posibles contrastes que a la instauración de un clima de pureza sonora y de perfección formal. Con él me ocurre lo mismo que con Jerzsy Maksymiuk: su manera de dirigir me sorprende a la primera escucha, pero acaba por convencerme cuando compruebo que no incurre en ninguna heterodoxia. De todas maneras, este tipo de interpretaciones me satisfacen más en la sala de conciertos que a la vera del tocadiscos. En general, me gustan más los movimientos lentos que los rápidos y su sentido del ritmo me parece interesante (aunque unas inflexiones o requiebros que introduce de vez en cuando me parecen excesivos). La orquesta es excelente y se presta de maravilla a la agresividad que le exige su director.

La sorpresa del disco son los casi olvidados **Nocturnos para coro y orquesta** (ambos en formato de miniatura). Después de las urgencias de Spivakov, estas

brevísimas piezas tienen un efecto verdaderamente balsámico. Están interpretadas con mucho amor, sin perder de vista la raíz popular de sus melodías. El acompañamiento orquestal es tan sutil que las voces parecen cantar "a capella" con una simplicidad que enamora. La dicción italiana es bastante espesa, única razón por la que no puedo otorgar la máxima calificación a la labor de los artistas lituanos, pero por su inteligentísima prestación el disco se recomienda por sí solo.



**MOZART: Serenatas para ocho instrumentos de viento K 375 y 388.** Heinz Holliger y Louise Pellerin, oboes. Eduard Brunner y Elmar Schmid, clarinetes. Klaus Thunemann y Matthew Wilke, fagots. Hermann Baumann y Radovan Vlatkovic, trompas.

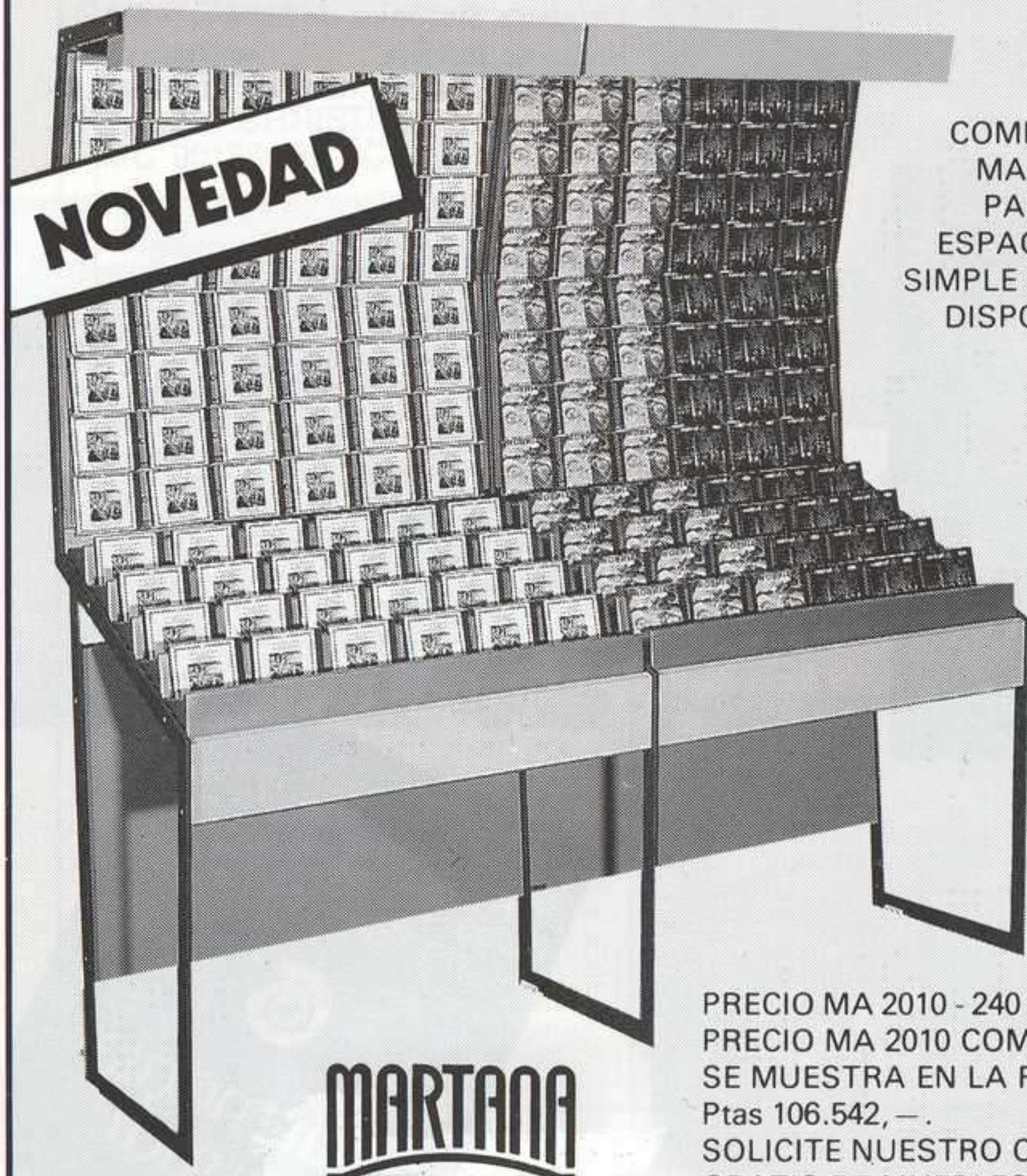
Marca: Philips. Import. Soporte: disco compacto  
 Referencia: 420 183-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 49' 30"  
 Serie: normal

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

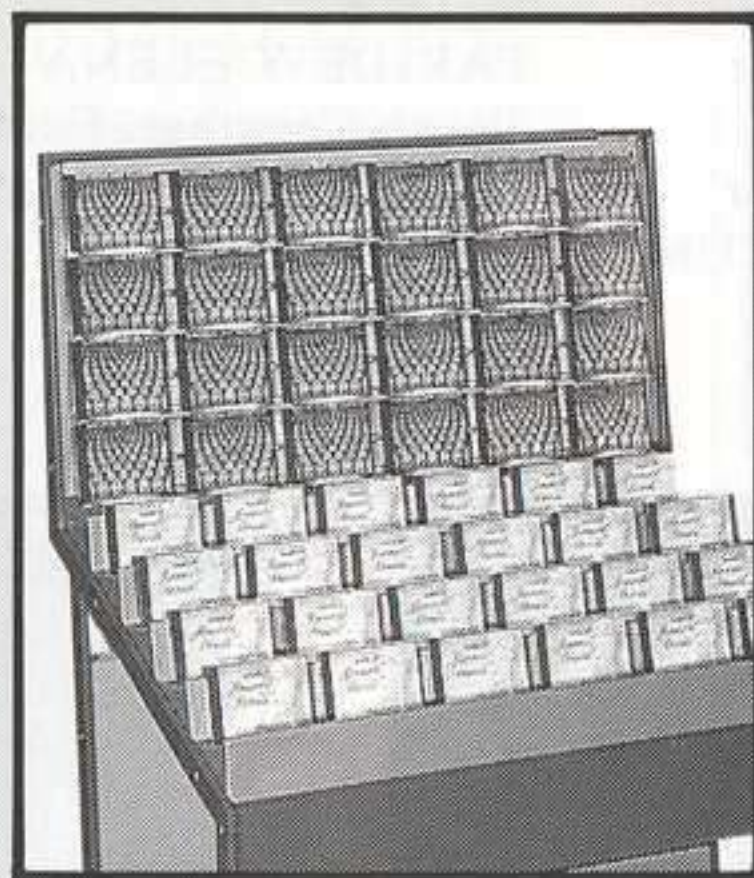


Un disco más perteneciente a la serie de **Serenatas y Divertimentos** de Mozart cuya graba-

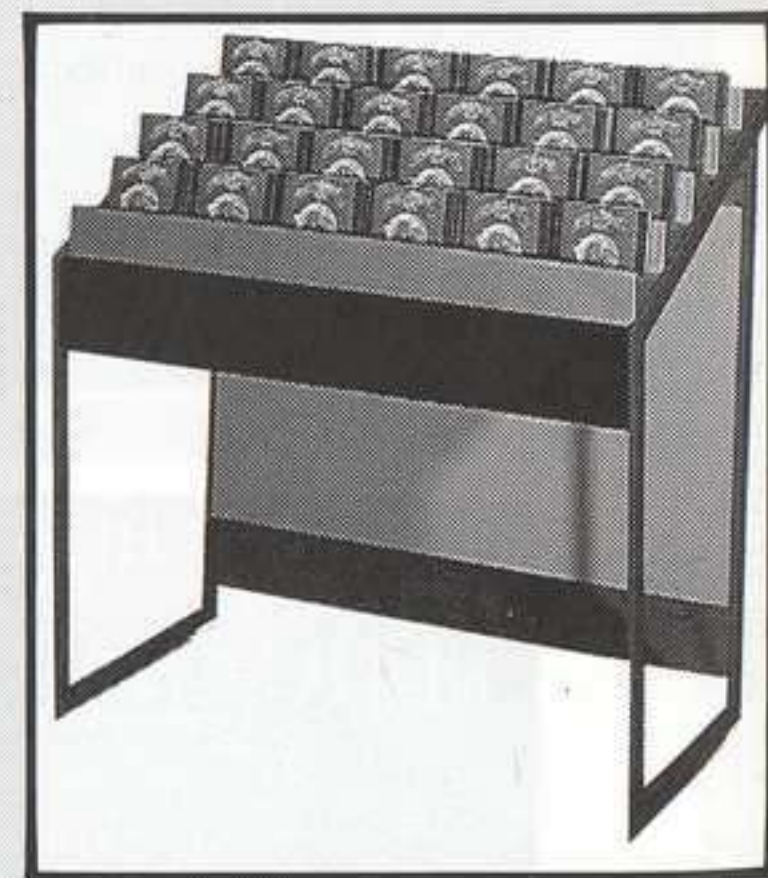
# NUEVO MODELO DE EXPOSITORES PARA COMPACT DISC



NOVEDAD EN LA COLECCION DE EXPOSITORES DE COMPACT DISC FREJO: MA 2010, CAPACIDAD PARA 342 C.D. EN UN ESPACIO DE UN METRO. SIMPLE CONSTRUCCION Y DISPONIBLE EN VARIOS COLORES. PUEDE SER AMPLIADO CON MUEBLE DE EXTENSION CUYO PRECIO ES REDUCIDO



MA 2011: DISEÑO CASI IDENTICO AL MODELO MA 2010, CON CAPACIDAD PARA 318 C.D.



MA 2012: MODELO BAJO PARA TENER MAS ESPACIO EN SU TIENDA, O SI VD. NO TIENE SUFICIENTE POSIBILIDAD DE ALTURA EN SU ESTABLECIMIENT

PRECIO MA 2010 - 240 C.D.: Ptas 56.247, -  
 PRECIO MA 2010 COMBINABLE COMO SE MUESTRA EN LA FOTOGRAFIA Ptas 106.542, -  
 SOLICITE NUESTRO CATALOGO GRATIS DE MUEBLES COMPACT DISC.



## CUPON PARA SOLICITAR CATALOGO GRATIS DE LOS MUEBLES EXPOSITORES COMPACT DISC.

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

EMPRESA: .....

DISTRITO POSTAL ..... CIUDAD: .....

ENVIE ESTE CUPON A: "MARTANA MUSIC, S.A., PALLARS, 84-88 5ªA, 08018-BARCELONA (ESPAÑA). VD. PUEDE LLAMAR TAMBIEN A LOS TELEFONOS: 93-309 46 25 / 93-300 98 60; FAX: 93-300 92 08; TELEX 93446 ANNA E



ción está abordando Philips. Para ello cuenta con Marriner y la Academia, el Grupo de Cámara de la misma y, ahora, con este extraordinario plantel de solistas. El disco resultante, en este caso, es, como poco, tan interesante como sus hermanos de integral. En realidad, no podía esperarse menos de tan buenos músicos y magníficos ejecutantes: no sé qué impresiona más, si lo impecable de las realizaciones en el plano técnico, o la madurez y elaborada interpretación de cada una de estas, por lo demás, importantísimas partituras (particularmente la **Serenata K 388**, una pieza de hondo dramatismo, casi desesperada).



La grabación es de auténtica antología, ¡hay que ver cómo graba esta firma la música de cámara! La cosa está clara: un precioso disco, que se ha de tener; como, claro está, el resto de la serie, tanto de los que ya hay como, presumiblemente, de los que están por llegar.



**MOZART: Concierto para violín núm. 3, K 216. CHAUSSON: Poema, Op. 25.** Jacques Thibaud, violín. Orquesta de Conciertos Lamoureux. Directores: Paul Paray y Eugene Bigot.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 859-2  
Grabación: AAD  
Duración: 40' 12"  
Serie: Legendary Classics (media)

Interpretación: ★★★  
Sonido: no procede  
Comentarista: **A. M.**



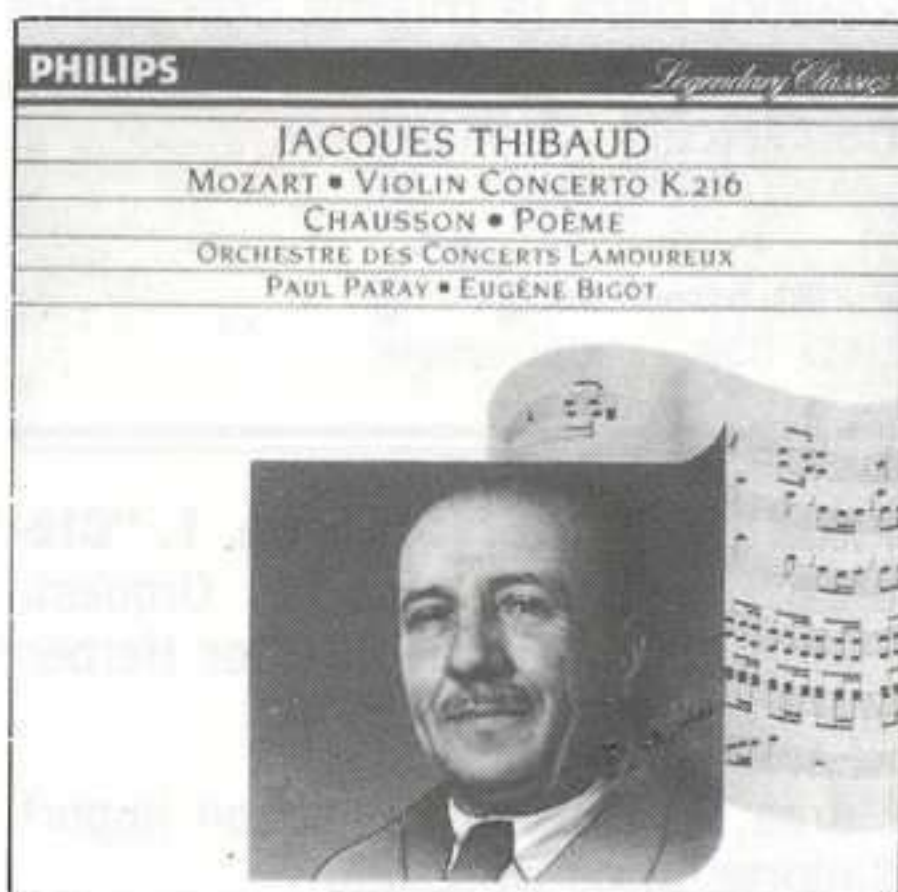
Es peliagudo juzgar a un intérprete mítico, idolatrado por generaciones, cuando al cabo del tiempo su arte no nos convence. Busquemos posibles disculpas: la toma de sonido es funesta, malísima para la fecha de 1950; a pesar del novedoso sistema "no-noise" de reducción de ruidos, la calidad del registro es malísima, y todos los músicos sabemos que esto puede convertir en ridículo lo que fue sublime, y especialmente en los instrumentos agudos hacer aparecer desafinado lo que no lo estaba (en el disco se oyen bastantes cosas desafinadas). En segundo lugar Thibaud tenía 70 años (muchos para un violinis-

ta), le quedaban sólo tres de vida, pero como es sabido no murió por enfermedad, sino en accidente aéreo y se conservaba espléndidamente (Alfred Cortot escribía: "Se resistía a envejecer, su naturaleza se rebelaba contra la edad, estaba hecho para la eterna juventud") lo cual debilita el paliativo de la edad.

Alfred Cortot decía que Thibaud era "incomparable en Mozart", mientras que Yehudi Menuhin escribe: "Cuando yo era joven, el Mozart de Thibaud era incomparable". ¿Con qué autoridad diremos que no compartimos esa opinión? Hoy nos molestan los constantes cambios de "tempo" de Thibaud, pero Menuhin parece elogiar esto cuando dice: "tenía la facultad innata de tratar una frase sin pedir permiso al metrónomo", aunque lo cierto es que en otros músicos de su generación la flexibilidad rítmica recibe un tratamiento más coherente y justificado.

Respecto a su célebre sonido, la grabación hace difícil un juicio, aunque parece muy hermoso, transparente, fino y elegante, muy a la francesa, aunque no nos gustan algunos portamentos en Chausson que van un poco en contra de esa "elegancia incomparable" que señalara Casals o de "ese toque elegante que formaba parte de su código genético francés" del que habla Menuhin.

Busquemos los aspectos más positivos: Thibaud se muestra en el registro como un músico muy personal, con un sonido muy a la francesa, aparentemente no grande, pero fino y transparente, con poca presión en el arco ("esa manera de llegar a la sensualidad por la finura, la ligereza, la discreción y sobre todo el arte de proyectar el sonido hacia adelante, como si en algunos momentos el arco pasara por encima de las cuerdas" como dice Menuhin). Más que el estilo de su Mozart, un poco demasiado ligero y caprichoso, nos gusta la concepción muy íntima y contenida del **Poema** de Chausson, sin duda muy inspirada.



Para grabar hace falta un modo de hacer música muy distinto al del concierto, en el que Thibaud triunfó apoteósicamente en todo el mundo durante muchos lustros; además, las modas cambian y retornan, quizá dentro de unos años el arte de Thibaud resulte más convincente. Una

grabación discutible no basta para empañar una carrera gloriosa y una figura mítica.



**MOZART: Idomeneo.** Luciano Pavarotti, Lucia Popp, Edita Gruberova, Agnes Baltsa, Leo Nucci. Coros de la Opera de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: John Pritchard.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 411 805-2, 3 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 3 h. 3' 53"  
Serie: normal

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

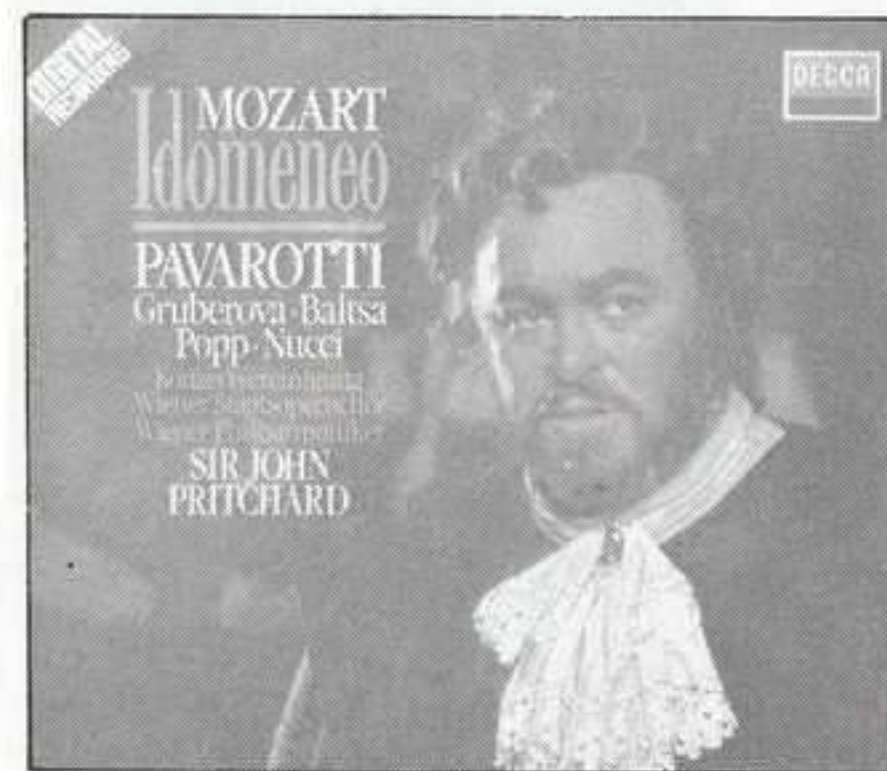


Este registro demuestra que el contar con un equipo de cantantes prestigiosos y una gran orquesta es condición necesaria pero no suficiente para que la interpretación haga justicia a la música.

Quizá el principal responsable del fiasco de este **Idomeneo** sea John Pritchard, un maestro claramente envejecido (basta con comparar esta grabación con la que efectuara, para EMI, en 1956). La pesadez y la redundancia son características de esta versión. Y a fe que ambas contradicen radicalmente el espíritu de la música mozartiana. Traicionado éste por la batuta, ¿qué cabe hacer a los cantantes? Baltsa y Gruberova son intérpretes con solera mozartiana. Pero ni una ni otra alcanzan a superar el clima de abulia creado por Pritchard. Baltsa exhibe un instrumento todavía terso (pero no inmaculado, tras sus frecuentes incursiones en repertorios de mayor peso dramático). Gruberova no tiene problemas vocales (si por éstos entendemos correcta colocación del sonido y ataque preciso de las notas más comprometidas) pero la suya es una voz en exceso ligera para un papel que demanda mayor peso vocal (esta Elettra ha sido a menudo cantada por sopranos dramáticas, piénsese en una Nilsson o una Grob-Prandl, incluso una Schech). El restituir la parte de Idamante a una mezzo-soprano (a diferencia del antiguo registro de Pritchard, que lo confiaba a un tenor; práctica seguida por Böhm y Davis) me parece coherente con la decisión de no adoptar la llamada "segunda versión" (o de Viena, ciudad en la que la ópera se reestrenó en 1786, cinco años después de la "premiere" múnichesa). En efecto, la versión *original* (la estrenada el 29 de enero de 1781) contiene más música que la vienesa, pero Pritchard ha ido más lejos, al incluir tres números cortados por el propio Mozart, antes del estreno absoluto: 27a (aria de "Idamante" "No, la morte io non pavento"), 29a (aria de "Elettra"

## Crítica discográfica

"D'Oreste e d'Aiace") y 30a (aria de "Idomeneo" "Torna la pace al core"). También ha escogido la versión más larga (70 compases) de la música del Oráculo (cantado aquí por Nikita Storozhev) pero ha suprimido todo el Ballet (parte del cual fue compuesto para Munich) y, lo que me parece mucho más grave (y totalmente inexplicable) ha escogido la versión abreviada del aria de Idomeneo, en el segundo acto, "Fuor del mar" (que Mozart simplificó a la vista de las enormes dificultades que represen-



taba su "coloratura" para el tenor que estrenó el papel, el ya veterano Anton Raaf, quien a la sazón contaba 63 años). La decisión de Pritchard en este caso me parecería totalmente justificada de no haber contado, para el papel, con un tenor de recursos vocales tan fabulosos como Luciano Pavarotti. Y si a Edita Gruberova se le ha dado la ocasión de lucimiento con la ya mencionada aria ¿por qué esta *tacañería* en el caso de Pavarotti? ¿O es que el tenor italiano no es ya capaz de ejecutar los trinos que un Werner Hollweg, en la grabación de Harnoncourt, resolvió con tanta brillantez? Otro contrasentido es el haber encomendado el Arbace a un barítono. Leo Nucci, que no es un cantante tan despreciable como a veces se dice o se escribe, no puede materialmente con la altísima tesitura de "Se il tuo duol". En cambio, la Illia de Lucia Popp es, como ya pueden imaginarse, una auténtica joya interpretativa. Ella confiere valor a este registro, en el que de manera tan absurda se han desaprovechado varias de las mejores voces hoy en circulación.



**MOZART: Serenata Haffner, K 250; Serenata Nocturna, K 239.** Oldrich Vlcek, violín solista. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Sir Charles Mackerras.

Marca: Telarc  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD-80161  
Grabación: DDD  
Duración: 66' 07"  
Serie: normal

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



El sello discográfico Telarc es, y ha sido desde siempre, eminentemente comercial, centrado en lo más popular y trillado del repertorio clásico, pero eso sí, con grabaciones de la mayor brillantez y perfección técnica y a cargo de los solistas y conjuntos, casi siempre norteamericanos, del más sólido prestigio.



Es, por tanto, una relativa excepción este disco, que presenta una música la cual, sin ser mucho menos infrecuente, sino todo lo contrario, tampoco se encuentra entre lo más machacado del genio de Salzburgo, y con protagonistas, igualmente de calidad excepcional, pero procedentes de la Vieja Europa.

El resultado de esta inesperada conjunción de astros, y digo bien, pues astros de primerísima magnitud son tanto el mundialmente famoso Sir Charles Mackerras como la Orquesta de Cámara de Praga, feroz competidora de la Ferenz Liszt de Budapest, que es, como no podía menos de esperarse, realmente deslumbrante, con un Mozart pletórico de fuego, a la vez que de delicadeza y galanura, y una calidad sonora que alcanza las cotas de lo sublime.

Como para caer en la tentación.



**MOZART: Arias de Concierto** (de "Andromeda", "Il barbero di buon cuore", "Artaserse", "Idomeneo", "Cereere placata", "Nehmet meinen Dank). Kiri Te Kanawa, soprano. Wiener Kammerorchester. Director: György Fischer.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 417 756-2  
Grabación: ADD  
Duración: 48' 50"  
Serie: Ovation (media)

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



Mozart sigue siendo, aun después de haberse enfrentado con repertorios muy variopintos, uno de los cimientos de la carrera espectacular de Kiri Te Kanawa. Su refinamiento estilístico circundando un instrumento lírico y homogéneo por todo su registro, diáfano y no por marcada-

mente cerebral en sus planteamientos interpretativos menos expresiva, le han asegurado un puesto privilegiado dentro del "star-system" operístico actual —sobre todo en el área anglosajona— que encuentra seguramente su más plena justificación cuando la ilustre soprano neozelandesa se enfrenta con las partituras mozartianas. Decca recupera ahora este magnífico registro que ya fuera divulgado en un álbum de cinco discos en los que Te Kanawa abordaba —junto a Edita Gruberova, Teresa Berganza, Elfriede Hobarth y Krisztina Laki— la integral de las Arias de Concierto para soprano del genio salzburgués en una prestación portentosa: la voz aparece ágil, luminosa y densa, con un leve vibrato nada molesto y un registro central de timbre cálido y esmaltado. Su ejecución de trinos, reguladores y otros tantos escollos que asoman por estas páginas resulta limpia y diáfana en grado sumo, vital en "Ah, lo previdi!" —donde cabe, sin embargo, una dicción más atenta—, elegíaca en "Per quel paterno amplesso" y con una suficiencia de medios notable frente a las exigencias considerables de "Bella mia fiamma, addio!...". Sus piruetas virtuosísimas y sabio juego de claroscuros tímbricos alternan con las del violín de Rainer Küchl en "Non piu. Tutto ascoltai...", pero su primorosa musicalidad resulta todavía más admirable en la exquisitez que inyecta a las dos arias destinadas a ser interpoladas en **Il barbero di buon cuore** de Martín y Soler. El acompañamiento orquestal de la Wiener Kammerorchester dirigida por György Fischer destaca por su flexibilidad, aunque la toma lo reduce a poco más que un discreto fondo.



El resultado de esta inesperada conjunción de astros, y digo bien, pues astros de primerísima magnitud son tanto el mundialmente famoso Sir Charles Mackerras como la Orquesta de Cámara de Praga, feroz competidora de la Ferenz Liszt de Budapest, que es, como no podía menos de esperarse, realmente deslumbrante, con un Mozart pletórico de fuego, a la vez que de delicadeza y galanura, y una calidad sonora que alcanza las cotas de lo sublime.



**PROKOFIEV: Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Mariss Jansons.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CHAN 8576  
Grabación: DDD  
Duración: 38' 14"  
Serie: normal

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



Este es uno de los primeros discos del joven Jansons que llegan a nuestro país y, realmente, no podía presentarse con mejor carta de visita. Sus conciertos con la Filarmónica de Oslo dejaron muy buen recuerdo, pero esta **Quinta** de Prokofiev raya, aún, a mayor altura, demostrando que era merecedor de la confianza que en él depositó el inolvidable Mravinsky (con quien tuvo una relación de delfinato con derecho a sucesión que me hace recordar la de Haitink respecto a Jochum).

Esta Sinfonía es vistosa y agradecida, pero, no por ello, menos difícil de dirigir. Jansons la aborda desprovisto de inhibiciones, con desenfado y casi con un poco de irreverencia. Al lado de la suya, la versión OFICIAL de Rozhdhesventsky me parece pudorosa y relajada, enfocada desde una perspectiva demasiado románticista. Jansons es mucho más demoníaco y sarcástico, como si —de una forma muy nietzscheana— quisiera dirigirse al intelecto desde los sentidos. Con actitud omnicompreensiva, Jansons conduce al oyente de los pasajes más bucólicos y sugerentes de "locus amoenus" a los más agresivos y rabiosos con una voluntad de contraste que es posible gracias a un dominio apabullante de la orquesta. Orquesta que es nada menos que la mítica Filarmónica de Leningrado, una de las mejores desde siempre y a la que esperan nuevos fastos si es conducida por este nuevo demiurgo de la dirección.

Esta versión me parece aún mejor que las sus concurrentes en CD (Bernstein/O.F. Israel y Szell/O. Cleveland) por lo que tiene de bárbara y por el conocimiento exhaustivo que de ella tiene Jansons. Para que todo no sean plácemes, una queja: una duración de poco más de media hora es muy escasa para un CD... A pesar de ello, un disco muy recomendable para trabar conocimiento con otro gran y joven director que, como Bychkov o Pekka-Salonen, nos viene del frío (a la espera de su integral de las Sinfonías de Tchaikovsky para la misma compañía y con la Orquesta Filarmónica de Oslo).



**PROKOFIEV: Sinfonía núm. 1, "Clásica"; Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 216-2  
Grabación: DDD y ADD (Sinf. 5)  
Duración: 57' 45"  
Serie: 100 Masterpieces (media)

Interpretación: ★★★ (Sinf. 1)  
★★★★ (Sinf. 5)  
Sonido: ★★★★★ (Sinf. 1)  
★★★★ (Sinf. 5)  
Comentarista: **C. V.**



Para quienes aguardaban el traslado a CD de la vieja grabación de la **Quinta** de Prokofiev por Karajan en 1969, hela aquí, y bien aderezada con el correspondiente retrato del divo de la batuta, obra de su propia esposa Eliette, artista del pincel de la que no falta tampoco la pertinente fotografía identificatoria. Todo ello a precio medio, incluida la traducción española de los comentarios y, además, con una versión de la **Sinfonía Clásica** en purísimo DDD. Realmente, no puede pedirse más.

Sí podría pedirse, en cambio, a Karajan en la **Quinta** un mayor respeto a la letra de la partitura (movimientos tercero y cuarto), ya que no ciertamente a su espíritu, exaltado y heroico, de gran aliento épico, servido en toda su grandiosidad y no del todo traicionado cuando la ironía de Prokofiev exige hacerse presente. De no ser por la excelente grabación de André Previn (Philips), aparecida hace poco, la lectura de Karajan podría aún muy bien sostenerse ella sola. De hecho, solitaria por el momento en serie media, representa una opción válida toda vez que la toma de sonido es esplendorosa, si no se le hacen demasiados aspavientos al rumorcilo de fondo de la cinta original.

Sin rumorcillo alguno que objetar, mayores reparos suscita, no obstante, su visión de la **Sinfonía Clásica**, impetuosa y fuertemente contrastada, pero de trazo grueso en demasía y carente del equilibrio y la gracia de un Giuliani o —no se olvide— un Rozhddestvenski, que continúan en este terreno inalcanzados.



**SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3 con órgano. La Juventud de Hércules.** Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. Director: Marek Janowski.

Marca: Harmonia Mundi. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HMC 905197  
Grabación: DDD  
Duración: 53' 24"  
Serie: normal

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



El alcance de esta **Tercera Sinfonía** ha sido desvirtuado en tantas ocasiones que es una delicia enfrentarse a una versión cuyo objeto principal no es apabullar al sufrido oyente. Afortunadamente, Janowski prescinde de cualquier tipo de lente de aumento y restituye la obra a sus dimensiones genuinas. La dirige con naturalidad y la única objeción que se le puede hacer es que le falta un poco de brío en algunos momentos, sobre todo en el "Maestoso". Pero entiende muy bien cuál ha de ser la misión del órgano —que es la de aportar un elemento atmosférico— y lo utiliza correctamente



**BEETHOVEN:** Sinfonía No. 6 "Pastoral"  
Oberturas Coriolano y Egmont  
Academy of Ancient Music - Hogwood  
CD 4214162 Digital

**SCHUMANN:** Sinfonías Nos. 1 "Primavera" y 2  
Orq. de Cleveland - Dohnányi  
CD 421439-2 Digital

**LAMARQUE-PONS, PONCE, VILLA-LOBOS:**  
Conciertos para guitarra  
E. Fernández - English Chamber - García Asensio  
CD 4211082 Digital

### FONDO DE CATALOGO

**BERG:** Wozzeck. **SCHOENBERG:** Erwartung  
Waechter, Silja, Winkler, Laubenthal, Zednik, Malta  
Orq. Filarmónica de Viena - Dohnányi  
2CD 4173482 Digital



**LEONCAVALLO:** I Pagliacci  
**MASCAGNI:** Cavalleria rusticana  
Pavarotti, Freni, Varady, Wixell, Cappuccilli  
Orq. National Philharmonic - Gavazzeni, Patané  
2CD 4145902



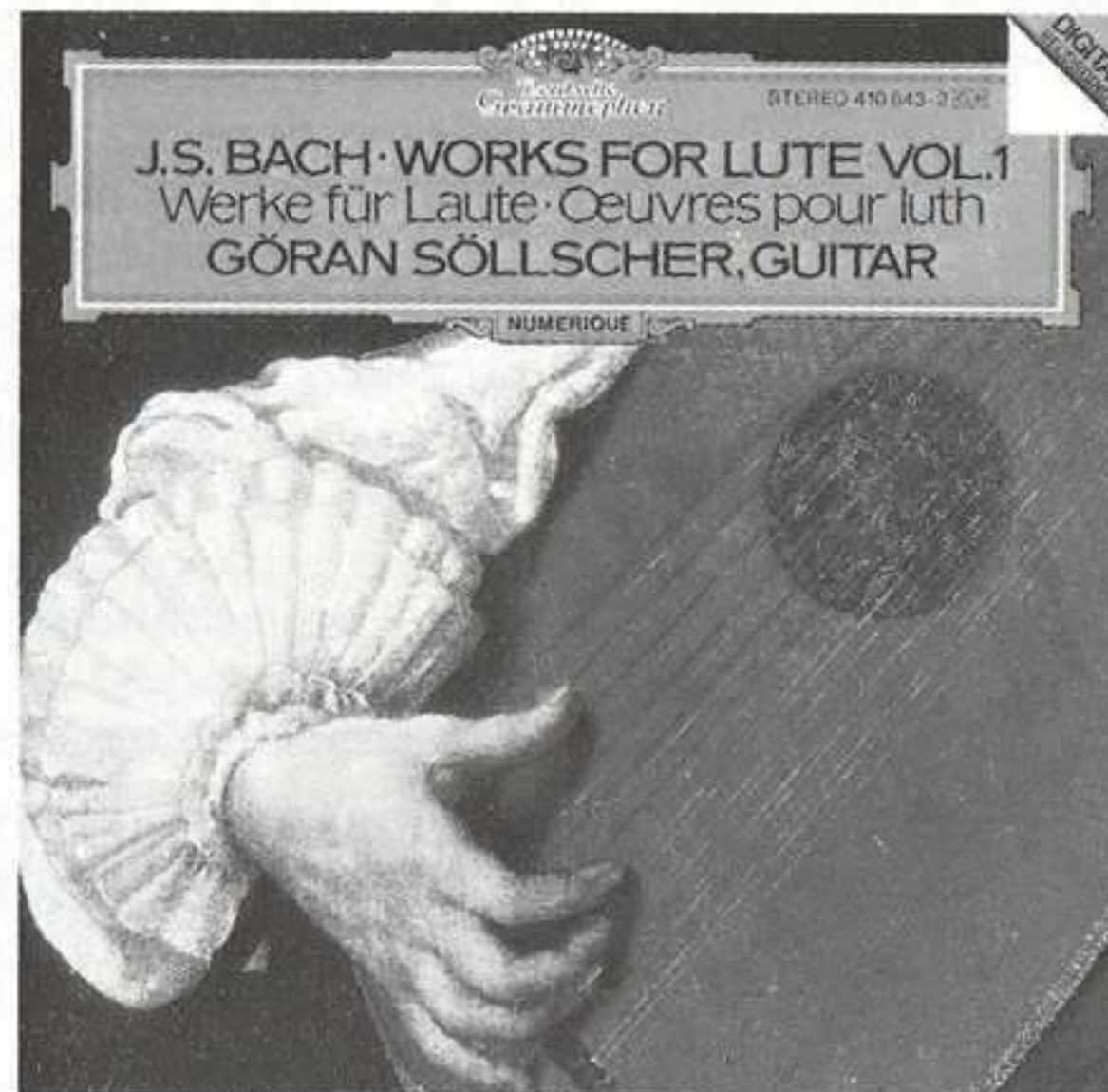
**BACH:** las Obras para laúd completas  
Göran Sölscher - CD 4106432 y 4137192 Digital

**BIZET:** Sinfonía. **BRITTEN:** Sinfonía Simple  
**PROKOFIEV:** Sinfonía No. 1 "Clásica"  
Orpheus Chamber Orch. - CD 4236242 Digital

**CORELLI:** los 12 Concerti grossi op. 6  
The English Concert - Pinnock  
2CD 4236262 Digital

**CHOPIN:** los 4 Impromptus. Piezas para piano  
Stanislav Bunin - CD 4236182 Digital

**HAENDEL:** Dixit Dominus. Nisi Dominus. Salve Regina  
Solistas, Coro y Orq. Abadía Westminster - Preston  
CD 4235942 Digital



**MOZART:** Divertimento K 287. Serenata K 525  
Orq. Filarmónica de Berlín - Karajan  
CD 4236102 Digital

**RIMSKY-KORSAKOV:** las 3 Sinfonías  
La Gran Pascua Rusa. Capricho Español  
Orq. Sinfónica de Gothenburg - Jarvi  
2CD 4236042 Digital

**SCHUBERT:** 17 Lieder  
Battle - Levine, Leister - CD 4192372 Digital

## PHILIPS Digital Classics

**BEETHOVEN:** los 5 Conciertos para piano  
Arrau - Orq. Estatal de Dresde - Davis  
3CD 4221492 Digital

**BEETHOVEN:** Sinfonía No. 3 "Heroica"  
Orq. del Siglo XVIII - Brüggem - CD 4220522 Digital

**MAHLER:** Sinfonía No. 4  
Te Kanawa - Orq. Sinf. Boston - Ozawa  
CD 4220722 Digital

**MOZART:** las Sonatas para piano completas  
Mitsuko Uchida - 6CD 4221152 Digital

**SHOSTAKOVICH:** Sinfonía No. 11 "Año 1905"  
Orq. Filarmónica de Berlín - Bychkov  
CD 4209352 Digital

### FONDO DE CATALOGO

**BEETHOVEN:** los Cuartetos de última época  
Cuarteto Italiano - 4CD 4166382

**BOCCHERINI:** Quintetos con guitarra Nos. 4, 5 y 6  
Pepe Romero - Conj. Cámara Academy of St. Martin  
CD 4203852

**CHOPIN:** Obras para piano (Preludios, Impromptus,  
Valses, Baladas, Scherzi y Nocturnos)  
Claudio Arrau - 6CD 4220382

## SPECIAL PRICE

### DECCA "MUSICA DE CAMARA"

**BEETHOVEN, MOZART:** Quintetos para piano y viento  
Ashkenazy - London Wind Soloists - CD 4211512

**BRAHMS:** Trios Nos. 1 y 2  
Katchen, Suk, Starker - CD 4211522

**DVORAK, FRANCK:** Quintetos para piano y cuerda  
Curzon - Cuarteto Fil. Viena - CD 4211532

**MOZART:** Divertimento K 205. **SCHUBERT:** Octeto  
Octeto de Viena - CD 4211552

### D.G. "DOKUMENTE"

**BERLIOZ:** Sinfonía Fantástica. **ROUSSEL:** Barco y Ariadna  
Orq. Lamoureux - Markevitch - CD 4239572



**BRAHMS:** Sinfonía No. 4. **R. STRAUSS:** Muerte y Transfiguración  
Orq. Filarmónica de Berlín - De Sabata - CD 4237152

**SCHUBERT:** La Bella Molinera. 3 Lieder  
Wunderlich - Giesen - CD 4239562

**WAGNER:** Escenas de El Anillo del Nibelungo  
Varnay, Windgassen - CD 4239552

### PHILIPS "LEGANDARY CLASSICS"

**BEETHOVEN:** las Sonatas para violín y piano  
Grumiaux, Haskil - 3CD 4221402



**BERG, STRAVINSKY:** Conciertos para violín  
Grumiaux - Orq. Concertgebouw - Markevitch, Bour  
CD 4221362

**FAURÉ:** La Bonne Chanson. Canciones  
Souzay - Baldwin - CD 4207752

**SCHUBERT:** Quinteto para cuerda  
**BEETHOVEN:** Sonata para violonchelo No. 1  
Casals, Végh, Zöldy, Janzer, Szabo, Kempff - CD 4200772

como un bajo continuo que introduce antes vibración sonora que mera cantidad de sonido.

El poema sinfónico **La Juventud de Hércules** es una producción menor, más elegante que original; pero se escucha con sumo placer y bastante interés. La orquesta tiene una textura ligera, de color más opalino que brillante, desfavorecido por una toma de sonido demasiado baja y opaca. A pesar de ello, se trata de un disco recomendable.



**SCHUBERT: Sinfonía núm. 9, "La Grande".** Royal Philharmonic Orchestra. Director: René Leibowitz.

Marca: Menuet. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 160016-2 Grabación: AAD Duración: 44' 28" Serie: normal

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



René Leibowitz (1913-1972) fue un musicólogo de origen polaco afincado en París, que, menos la de instrumentista, cultivó todas las facetas del arte musical. Fue compositor, escritor, crítico, director y maestro venerado. Discípulo de Schönberg, Webern y Ravel, fue el mentor de una nueva generación de directores y musicólogos, entre los que destaca la figura de Pierre Boulez.

En el campo de la dirección de orquesta su divisa fue el análisis y fidelidad a la partitura original. Esto, que nos parece tan natural hoy en día, no lo era tanto cuando Leibowitz empezaba su carrera y su labor de dignificación de muchas partituras, además de seducir a los espíritus menos convencionales, suscitó escepticismo y más de un rechazo. Ahora su **Novena** de Schubert nos parece un tanto árida y delineada demasiado escuetamente. Desde el punto de vista estructural, el análisis de la obra es admirable, pero desde un punto de vista estético, la satisfacción no sólo puede alcanzarse desde una perspectiva historicista. Convence en el Scherzo, pero se atropella en el "Allegro vivace", que más parece un "agitato" que otra cosa.

Se trata de una grabación testimonial que es recomendable a los interesados en el devenir de la dirección de orquestas. Para disfrutar de la **Novena** es aconsejable acudir a lo bueno conocido —Solti, por ejemplo—, o a las recientes propuestas en CD de Levine y, sobre todo, Muti.



**SCHUBERT: Misa en Mi bemol, D 950.** Karita Mattila, soprano. Marjana Lipovsek, mezzo-soprano. Jerry Hadley y

Jorge Pita, tenores. Robert Holl, bajo. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 088-2 Grabación: DDD Duración: 56' 53" Serie: normal

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



La música sacra de Franz Schubert está consiguiendo ocupar poco a poco el lugar que merece, por su calidad, en el repertorio de los conciertos. Después de la atención que ha merecido por parte de Sawallisch, protagonista de la magna empresa acometida por EMI en tres álbumes, directores como Giulini o Abbado se han interesado por alguna de sus obras religiosas, especialmente por la última de las seis misas, esta **Misa en Mi bemol**, que representa la cima del acercamiento del compositor austriaco a la liturgia latina. El di-



rector italiano le escogió para el tradicional concierto que el Coro de la Opera Estatal de Viena celebra en la Musikverein el día de Todos los Santos. A la admirable solidez germánica de Sawallisch (aún más rotunda en su segunda versión, para EMI, que en la primera para Philips, que sirvió para hacernos descubrir las bellezas de la obra), Abbado opone una luminosidad mediterránea y un lirismo de corte italianizante que resalta toda la fuerza melódica de la obra. Es una postura basada más en la recreación sensorial que propone la música que en el contenido religioso, lo cual no creo que esté en desacuerdo con el particular panteísmo del autor y su muy especial forma de plantearse esta cuestión. La realización, desde este punto de vista, es admirable, con un cuidado sonoro rayano en el preciosismo, pero que a diferencia de otras interpretaciones recientes de Abbado, no cae en el amaramiento, y sólo se le puede achacar al maestro italiano una cierta tendencia a la grandilocuencia en contados momentos de gran solemnidad. A las excelentes prestaciones del citado coro de la Opera Estatal y la Orquesta Filarmónica de Viena hay que añadir un cuidado conjunto de solistas, entre los que

destaca la adecuada fusión de las dos voces de tenor en el "Et incarnatus est", a cargo de Jerry Hadley (de timbre más agradable que Peter Schreier en las dos grabaciones de Sawallisch) y Jorge Pita, si bien la naturaleza vocal de la soprano Karita Mattila resulta excesivamente dramática para su delicada parte (preferible, en este caso, Helen Donath, también en las dos de Sawallisch), y muy competentes la mezzo-soprano Marjana Lipovsek y el bajo Robert Holl.



**SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta. BEETHOVEN: Sinfonía núm. 8.** Claudio Arrau, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Victor de Sabata.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto Referencia: 013.6338 Grabación: ADD Duración: 57' 56" Serie: normal

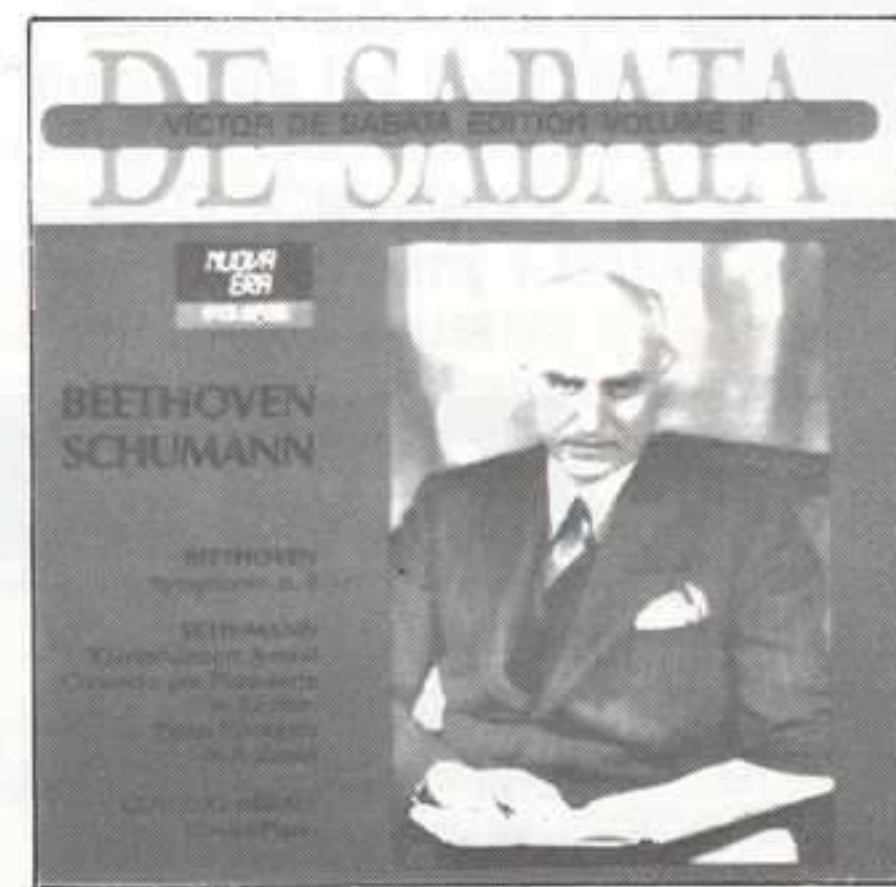
Interpretación: ★★★★★ (Concierto) ★★★★★ (Sinfonía)

Sonido: ★★★

Comentarista: **P. G. M.**



Interesantísimo disco, por supuesto: ahí es nada, dos monstruos como Arrau y De Sabata juntos en un concierto... Pese lo que pasa (pasara lo que pasara, habría que decir), músicos son músicos.



Músicos son músicos, eso nadie lo discute, pero, también, interpretaciones son interpretaciones, discos son discos, y éstas, éste, siendo magníficas (o), no llegan a la categoría de referenciales, a ganarse la "eternidad". En el caso del **Concierto** de Schumann, la competencia viene del propio Arrau (véase que, en todo caso, no he podido bajar la calificación interpretativa del máximo), que en sus versiones de estudio (sobre todo y ante todo en la última, con Colin Davis, para Philips) está mejor. También de Colin Davis: sencillamente, dirige la obra con más acierto que De Sabata; con mejor conocimiento del lenguaje y bastantes más matices; con más musicalidad, en suma.

Y por lo que a la **Octava** se refiere, se trata de una versión muy bien definida en sus intenciones, que por otro lado no se

distinguen por su especial originalidad, pero que, para mi gusto, pierde interés a partir del segundo movimiento. El primero me ha parecido fantástico, lleno de fuerza y sentido, pero — como le sucedía a menudo a De Sabata por falta de control— los desafortunados tempi en el resto, pudiendo tener, ya digo, todo el sentido del mundo, superficializan la **Sinfonía** de forma para mí flagrante. En cualquier caso, sumpongo que este disco interesará mucho a los coleccionistas de buenas versiones en vivo.



**SCHUMANN: Kreisleriana, Op. 16; Estudios sinfónicos, Op. 13.** Vlado Perlemuter, piano.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto Referencia: NI 5108 Grabación: DDD Duración: 59' 35" Serie: normal

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



A sus más de 80 años, Perlemuter es una vieja reliquia de la escuela pianística francesa, que a pesar de contarse entre los primeros y más notorios especialistas en la música de Ravel, ha estado siempre abierto al repertorio romántico en su totalidad.



Aquí le escuchamos en dos obras de Schumann representativas de los aspectos más fantásticos y más formales de su producción, respectivamente. En ambos terrenos responde Perlemuter a las demandas de la partitura, conjugando un excelente mecanismo, realmente envidiable para su edad, con una expresividad que nace de su profunda intuición del universo schumanniano. En **Kreisleriana** observamos una cierta flexibilidad en la medida y el tempo, compatibles con una expresividad subjetiva. Los **Estudios sinfónicos**, que felizmente engloban las cinco variaciones póstumas, intercaladas con bastante acierto entre el resto de las variaciones o estudios, reciben una interpretación ejemplar. El sonido es excelente en claridad, timbre y dinámica.

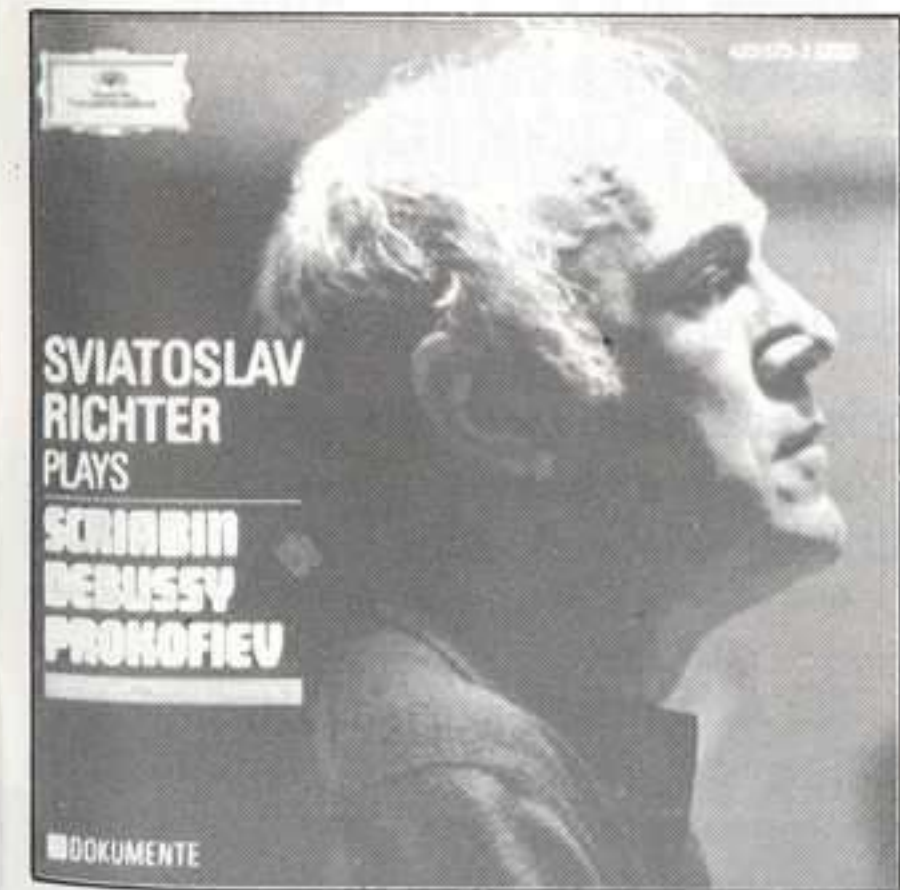


**SCRIABIN: Sonata para piano núm. 5. DEBUSSY: tres Estampas; tres Preludios para piano. PROKOFIEV: Visiones Fugitivas, Op. 22; Sonata para piano núm. 8.** Sviatoslav Richter, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 573-2  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 7' 19"  
Serie: Dokumente (media)

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

Las grabaciones que conforman este disco-recital proceden de sendas tomas en vivo de conciertos dados por Sviatoslav Richter en Gran Bretaña e Italia, los años 1961 (**Preludios** de Debussy y **Sonata** de Prokofiev) y 1962, respectivamente; es el gran Richter, el maestro indiscutible, el pianista de excepción, el intérprete de altura... Todo, desde el increíblemente bien explicado enigmático y visionario Scriabin —como también el Prokofiev de las **Visiones Fugitivas**— hasta un Debussy no muy francés, creo yo, pero diseccionado, y siempre acentuado, con extraordinaria nitidez, impresionante sentido del ritmo —más que del color, diría— y técnica prodigiosa. Pasando por una inenarrablemente bien tocada **Sonata núm. 8** del autor de **Romeo y Julieta**.



No hay mucho más que añadir; con lo dicho es suficiente para recomendar la compra de este cedé. Quizá, solamente lamentarse una vez más de lo poco que se prodiga en grabaciones Sviatoslav Richter, sin duda uno de los más grandes pianistas de la actualidad, del que una buena parte de sus más importantes discos, o se escuchan mal por proceder de grabaciones deficientes, o son tomas en vivo, tampoco de gran calidad. Una pena.

**R. STRAUSS: Así habló Zaratustra. Muerte y Transfiguración.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Giuseppe Sinopoli.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto

Referencia: 423 576-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 5' 34"  
Serie: normal

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

La interpretación de ambos poemas sinfónicos me parece una exposición cruda y descarnada de las insuficiencias del hasta ahora desconcertante Giuseppe Sinopoli, uno de los directores de moda, de los que quiere grabarlo todo y cuanto antes. Evidentemente, su enfoque de ambas obras carece de madurez y, siendo el mismo, conviene más a **Muerte y Transfiguración** que a **Zaratustra**, que sale bastante malparado en muchos momentos.



Desde un punto de vista global, hay que destacar la absurdidad de los tiempos elegidos, lentos hasta la morosidad y el hastío, acabando por provocar un distanciamiento en quien escucha, lo que es fatal para cualquier intento de identificación con las prolifas narraciones que son los poemas straussianos. A la larga, la verborrea del compositor acaba por imponerse a un exhaustivo oyente. Para que el naufragio no sea total, por doquier se hallan pequeños detalles de suma perfección, que entretienen porque se puede recorrer toda la obra yendo de uno a otro, como si se estuviera jugando al juego de la oca. Dentro de algunos años, cuando Sinopoli tenga otras ideas propias que una lentitud generalizada y vuelva a grabar estas obras, será interesante establecer comparaciones. Por el momento, hay que acudir a los directores de garantía. Con todo, quiero destacar que en **Muerte y Transfiguración** Sinopoli demuestra un mayor dominio del discurso y es capaz de hacer aflorar una suavidad parsifaliana a través del mastodóntico aparato orquestal.

**STRAVINSKY: Apollon musagete. TIPPETT: Concierto para doble orquesta de cuerda.** Orquesta Inglesa de Cuerda. Director: William Boughton.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto

Referencia: NI 5097  
Grabación: DDD  
Duración: 53' 11"  
Serie: normal

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

En la espléndida monografía sobre Stravinsky debida a André Boucourechliev (recientemente publicada por Turner, libro que he tenido el honor de reseñar en RITMO, véase la sección de Libros en este mismo número) se habla de la coherencia conceptual, del rigor que ha unido armoniosamente tema, música y coreografía, en la partitura de **Apolo y las Musas**, compuesta por Stravinsky entre 1927 y 1928. En el trabajo citado hay una penetrante secuencia de análisis de este ballet, cuya lectura recomiendo a quienes se acerquen de nuevas al **Apolo**. Obra grácil, maravillosamente positiva y orquestada con pureza para cuerda sola, de la que se conservan interesantes realizaciones discográficas (Marriner y Karajan, en cabeza, además de la inevitable del autor). La que ahora nos brinda este conjunto nuevo (creado en 1980 por William Boughton) me ha permitido disfrutar de una versión sosegada, un punto ingenua, sin almbaramientos ni pruritos virtuosos. Un disco trazado con musicalidad, con esa espontaneidad que a menudo garantiza la permanencia de las interpretaciones. Y completado con una graciosa, divertidísima, creación de Michael Tippett, un músico que por desgracia conocemos poco en España. Una virtud (y



no es la menor) del **Concierto** de Tippett es su sorprendente idoneidad para completar el trabajo stravinskyano, no con un simple "fill up", sino con algo válido y autosuficiente. Creo que es un disco interesante.

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 2 "Pequeña Rusia". Capriccio Italiano.** Orquesta Filarmónica de Oslo. Director: Mariss Jansons.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CHAN 8460  
Grabación: DDD

Duración: 48' 29"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Sinfonía)  
★★★★★ (Capriccio)  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **X. C.-D.**

La manera de dirigir de Jansons está calcada de la de su maestro Evgeny Mravinsky. Sus interpretaciones son tensas, límpidas y aceradas y transmiten invariablemente una sensación de control de una enorme tensión interior. Pero la lucidez comporta la seriedad y ésta puede acabar por convertirse en severidad. Y un exceso de severidad es la única objeción que se le puede hacer a la labor del joven director soviético, literalmente perfecta desde el punto de vista técnico.

La **Sinfonía núm. 2** es muy interesante y se basa en la exposición y reexposición de un rico material temático de origen presuntamente folklórico: la "Pequeña Rusia" es Ucrania, la luminosidad de cuyos cielos y trigales es difícil de evocar al escuchar la música que nos ofrece Jansons (nacido en la brumosa y casi polar ciudad de Riga). Su control sobre la orquesta es total y se percibe la fulguración que ejerce su batuta sobre unos músicos que ven a su formación catapultada al primer plano de la discografía. En su visita a Barcelona me causaron una impresión excelente y la audición de este disco no hace más que confirmarla. Los "tempi" de Jansons son canónicos y su versión, con la salvedad antes mencionada, me parece tan buena como las de Karajan, Haitink o Muti. Quiero destacar el sarcasmo que sabe extraer del "Andantino marziale", al son de cuyas notas, sin duda, Figaro hubiera querido ver desfilar a Cherubino. Para detalles como éste, la versión de Jansons no tiene rival.

El **Capriccio Italiano** es modélico y su audición compensa de la empalagosidad de tantas otras versiones. A base de nitidez tímbrica, fuerza, elasticidad y precisión rítmica, Jansons consigue que el oyente quede con ganas de repetir la escucha. ¡Su versión es sensacional!

**TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. Concierto para violín.** Earl Wild, piano. Orquesta Royal Philharmonic. Director: Anatole Fistoulari. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Alfred Wallenstein.

Marca: Menuet. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 160024-2  
Grabación: AAD  
Duración: 1 h. 6' 52"  
Serie: normal

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

El nombre de Earl Wild les sonará a los coleccionistas más veteranos por ciertas grabaciones que efectuó, hace ya más de un cuarto de siglo, con Jascha Horenstein y que fueron comercializadas por Selecciones del Reader's Digest (concretamente recuerdo una integral de los **Conciertos** de Rachmaninov). En este registro (no fechado en el CD, pero presumiblemente de



aquella misma época) Wild se une a un ilustre maestro, el ruso Fistoulari (recuerden: el casado con una hija de Mahler) y juntos nos ofrecen una versión del **Opus 23** tchaikovskiano "de las de antes": soberbias descargas de adrenalina, ejecución brillantísima, tópica si se quiere (yo añadiría que "nostálgica" de nuestros días de niñez, cuando el stereo hacía furor y cada disco se convertía en una demostración de las virtudes... y defectos, del nuevo sistema). ¿Quiere esto decir que estamos ante una interpretación rechazable? No lo creo, ya que tanto Wild como Fistoulari tienen las ideas muy claras (ojalá hubieran contado con una orquesta mejor), cosa que no les sucede a Perlman y Wallenstein en su anodina versión del **Opus 35**. Perlman es, ya se sabe, un prodigio de virtuosismo y técnicamente deja en mantillas a un Heifetz... Lo que pasa es que, luego, el violinista judío ha madurado como músico.



**TELEMANN: Sonatas para flauta de pico y bajo continuo** (1734). Marijke Miessen, flauta de pico; Bob van Asperen, órgano positivo; Glenn Wilson, clave; Wouter Möller, violonchelo.

Marca: Etcetera. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: KTC 2004-1 y -2  
Grabación: ADD (?)  
Duración: 53' 14" y 58' 34"  
Serie: normal

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



Las 12 **Sonatas** de 1734 para flauta y continuo (conocidas como "Sonatas no metódicas", para distinguirlas de la serie de 1728/32), están destinadas a la flauta travesera. Sin embargo, no es ningún crimen interpretarlas con flauta de pico, según la práctica común en la época de transportar una tercera superior. Dado que no existe ningún otro registro completo de la serie, ésta es la única posibilidad discográfica.

Marijke Miessen es una excelente flautista, ciertamente virtuosa y que toca con un impecable estilo dentro de la tradición flautística iniciada por Frans Brüggen (de quien es discípula) y de la que proceden unos cuantos de los mejores flautistas barrocos de la actualidad. Tal vez se pueda decir que su sonido se endurece algo en el agudo, que su utilización del "vibrato" es excesivamente austera —y no demasiado funcional— o que prescinde demasiado de la ornamentación (cuya práctica en esta música era muy exuberante, como atestiguan las ornamentaciones de Telemann en las **Sonatas Metódicas**), pero a pesar de eso no cabe duda de que estamos ante una gran instrumentista, que hace una lectura muy aséptica, muy discográfica, de la hermosa música de Telemann. Está muy bien acompañada por el clavecinista Glenn Wilson, que realiza el continuo de manera excelente, con muy buenas ideas y fina sensibilidad acompañante; Bob van Asperen, en funciones esta vez de organista, da muestras de su habi-

tual buen hacer y el violonchelista Wouter Möller pone de manifiesto una vez más que es uno de los mejores intérpretes de la actualidad de bajo continuo. Lástima que se haya escapado algún ligero desajuste entre clave y cello. En suma, dos discos que harán las delicias de los amantes del camerismo barroco.



**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Carlo Bergonzi, Leonie Rysanek, Robert Merrill, Jean Madeira, Anneliese Rothenberger. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: Nello Santi.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 033.6710. 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 2 h. 8' 31"  
Serie: normal

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



Los registros de representaciones de ópera en vivo me siguen pareciendo del mayor interés cuando el sonido es aceptable y la calidad artística elevada, como en el caso de esta memorable puesta en escena de 1962 en el Metropolitan de Nueva York, con un elenco completísimo, si no de genios, sí de cantantes de indiscutible primera línea. No son de esperar perfecciones, pues a lo largo de toda representación hay siempre fallos, pero éstos se compensan con la entrega y espontaneidad, y con el atractivo *sabor de lo auténtico*.

Es de admirar la elegancia y sobriedad estilística de Bergonzi, quien sacando máximo partido a su material básicamente mediocre, consigue mantener un nivel expresivo y artístico considerable, aunque poco apasionado. La otra cara de la moneda es la Amelia de Leonie Rysanek, lo más decepcionante del reparto, pues contando con un material muy abundante y agudos luminosos, lo maneja con torpeza,

destemplado y sin lograr encajar las difícilísimas escalas descendentes que exige el papel, prefiriendo omitirlas siempre que puede, aparte de que los graves no se le oyen. Consigue, sin embargo, momentos conmovedores en los dúos. Formidable la rotunda intervención de Robert Merrill, con mucha garra y expresividad, aunque arrastrando su oscura dicción y acusando falta de delicadeza en los momentos más líricos. Anneliese Rothenberger es un Oscar excelente, con mucha seguridad en las agilidades y agudos brillantes y llenos de color, pero algo escasa de gracia. Finalmente, resulta una verdadera gozada contar con Jean Madeira para Ulrica, pues se trata de una de las más auténticas y hermosas voces de contralto que se han oído en muchos años, muy bien caracterizada, además, en su papel. La dirección de Nello Santi es sólida, vibrante y eficaz. El sonido tiene bastante presencia y equilibrio, depurado de ruidos molestos y recogido con mesura los profusos aplausos de un público que evidentemente lo pasaba bien.



**VICTORIA: Requiem. LOBO: Versa est in luctum.** The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips.

Marca: Gimell. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDGIM 012  
Grabación: DDD  
Duración: 46' 43"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **F. J. L.**



El **Officium Defunctorum** o la **Misa de Requiem** (como se la llama hoy día) de Tomás Luis de Victoria es una de las obras más maduras del maestro abulense y una muestra fiel del misticismo español. Esta obra maestra expresa, en gran medida, la concepción española de la religión

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

**SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS  
Y... AL MEJOR PRECIO**

Desde 1.150 hasta 2.375 pesetas

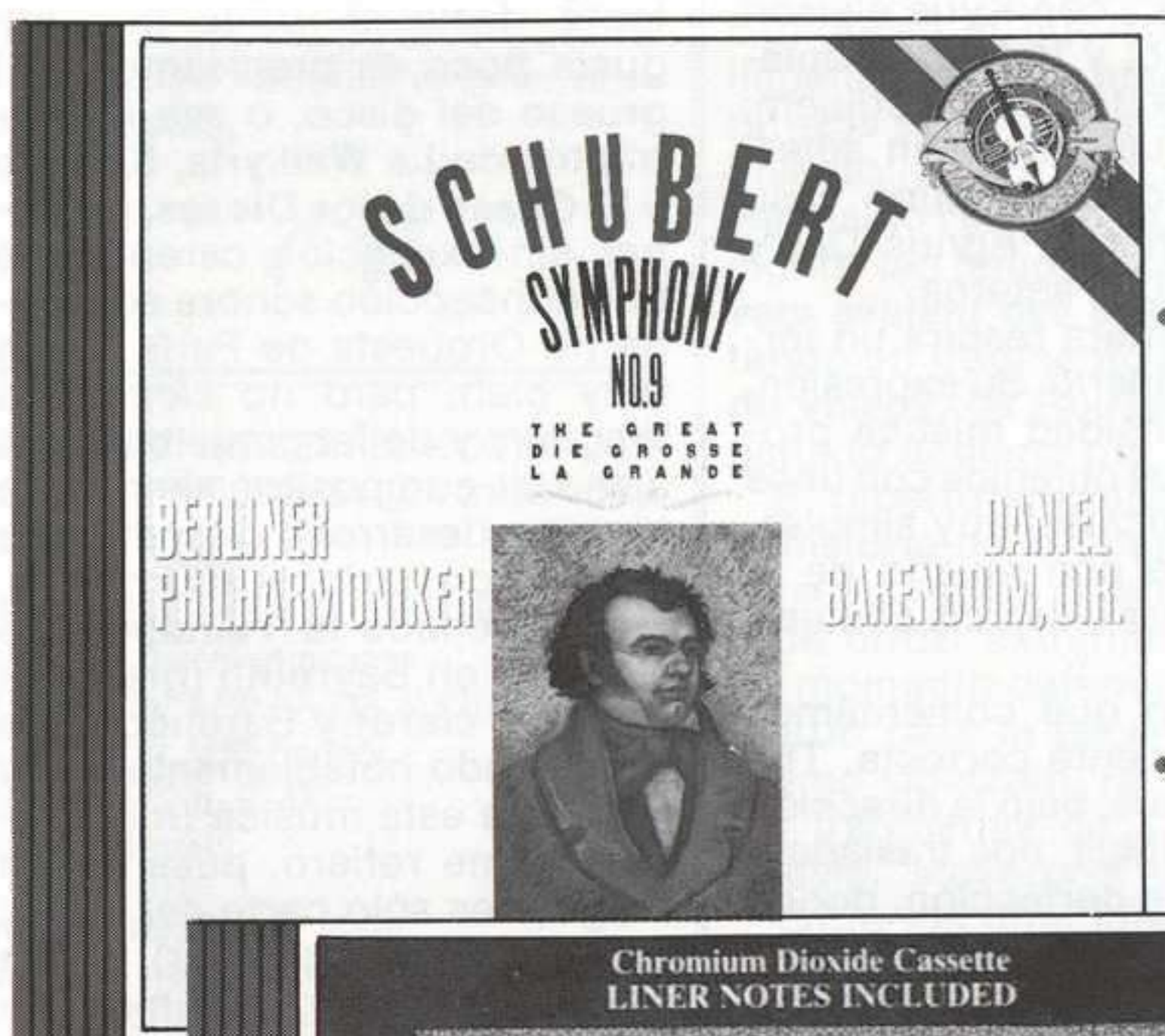
SOLICITE INFORMACION • VISITENOS  
C/ SAGASTA, 7 • 28004 MADRID - Teléf: (91) 445 57 83



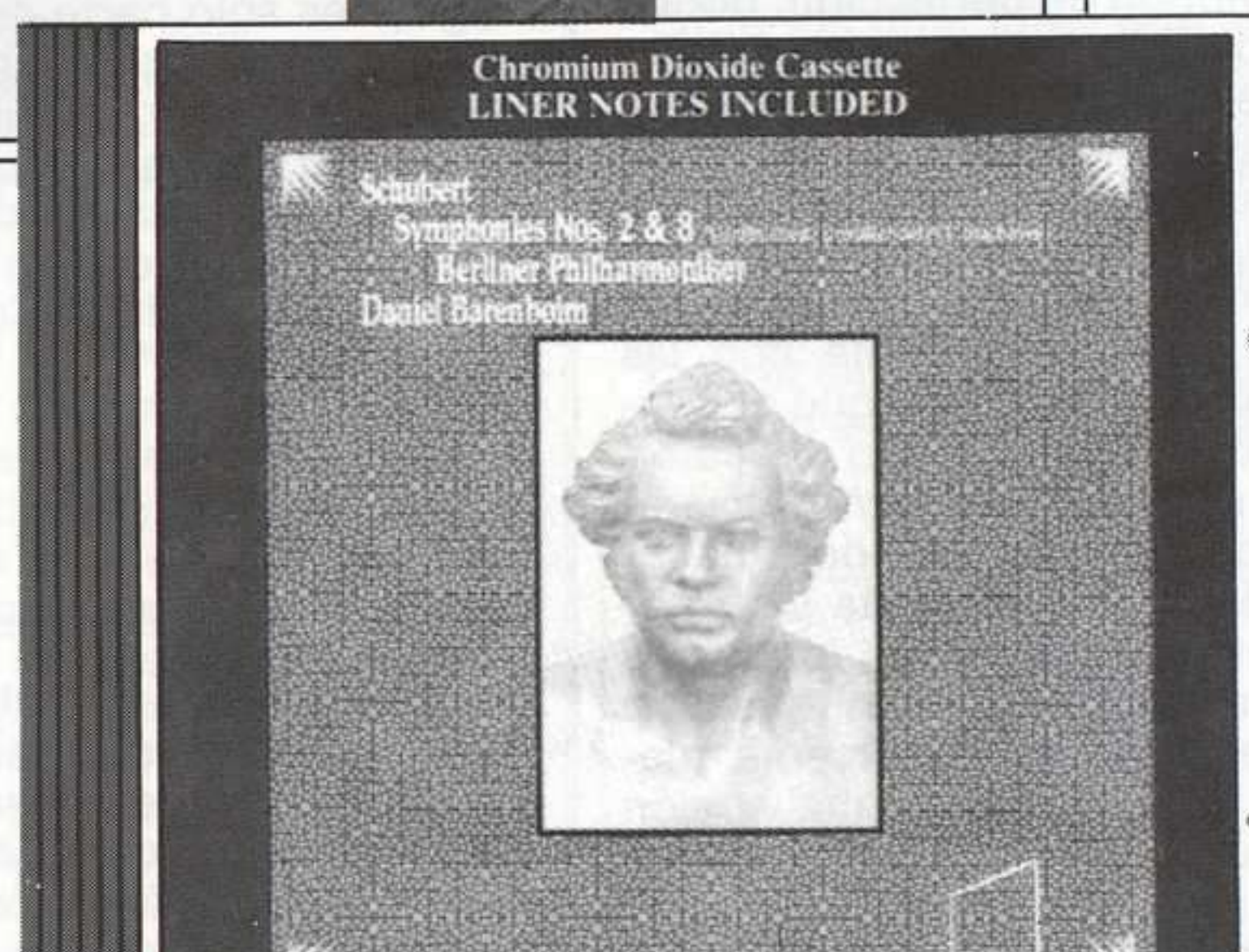
# FILARMONICA DE BERLIN CBS MASTERWORKS



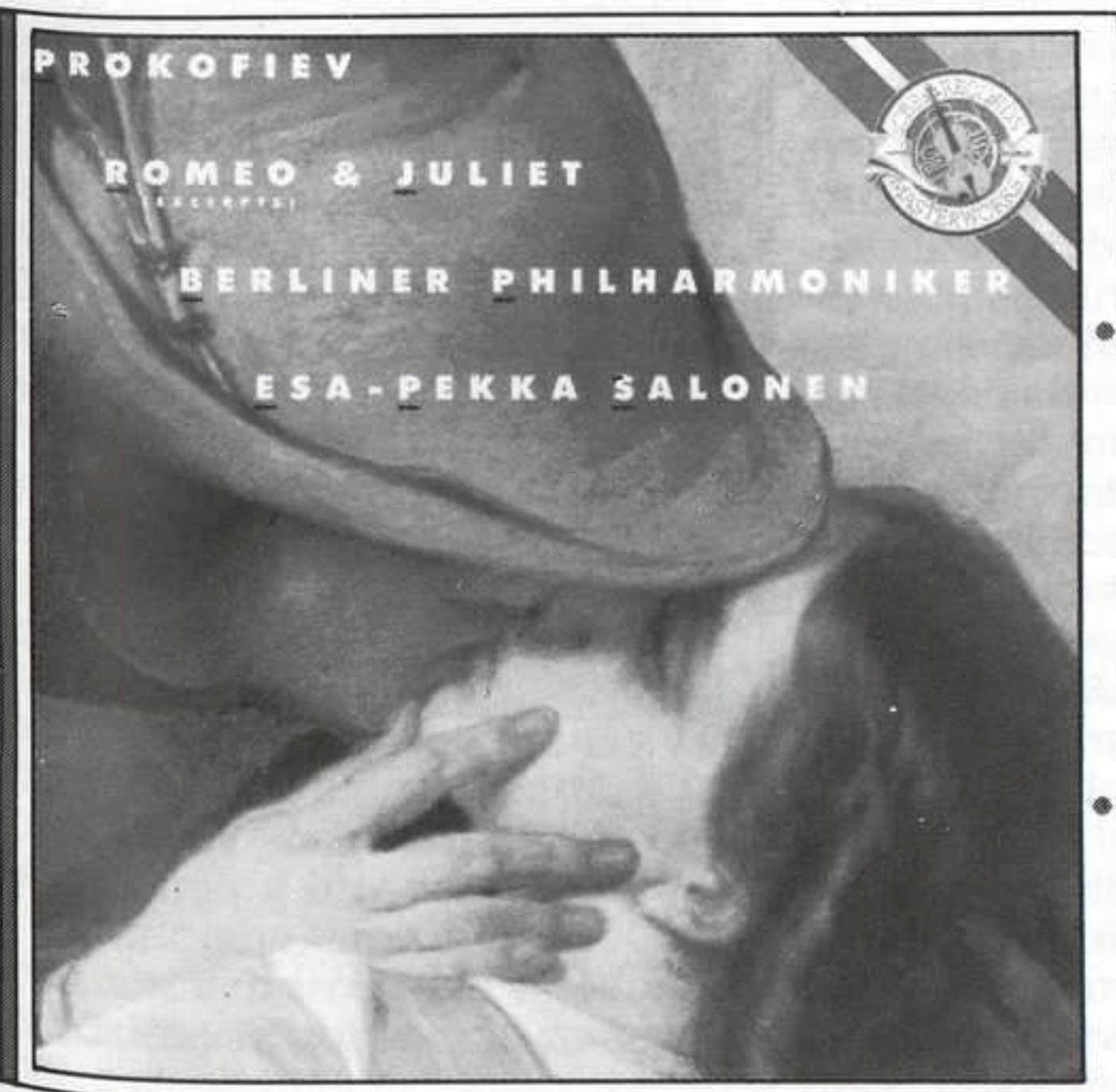
**DVORAK**  
Concierto para violoncello  
El bosque silencioso, Op. 68 N° 5  
Rondo para violoncello, Op. 94  
Yo-Yo Ma, violoncello  
Filarmónica de Berlín  
Lorin Maazel



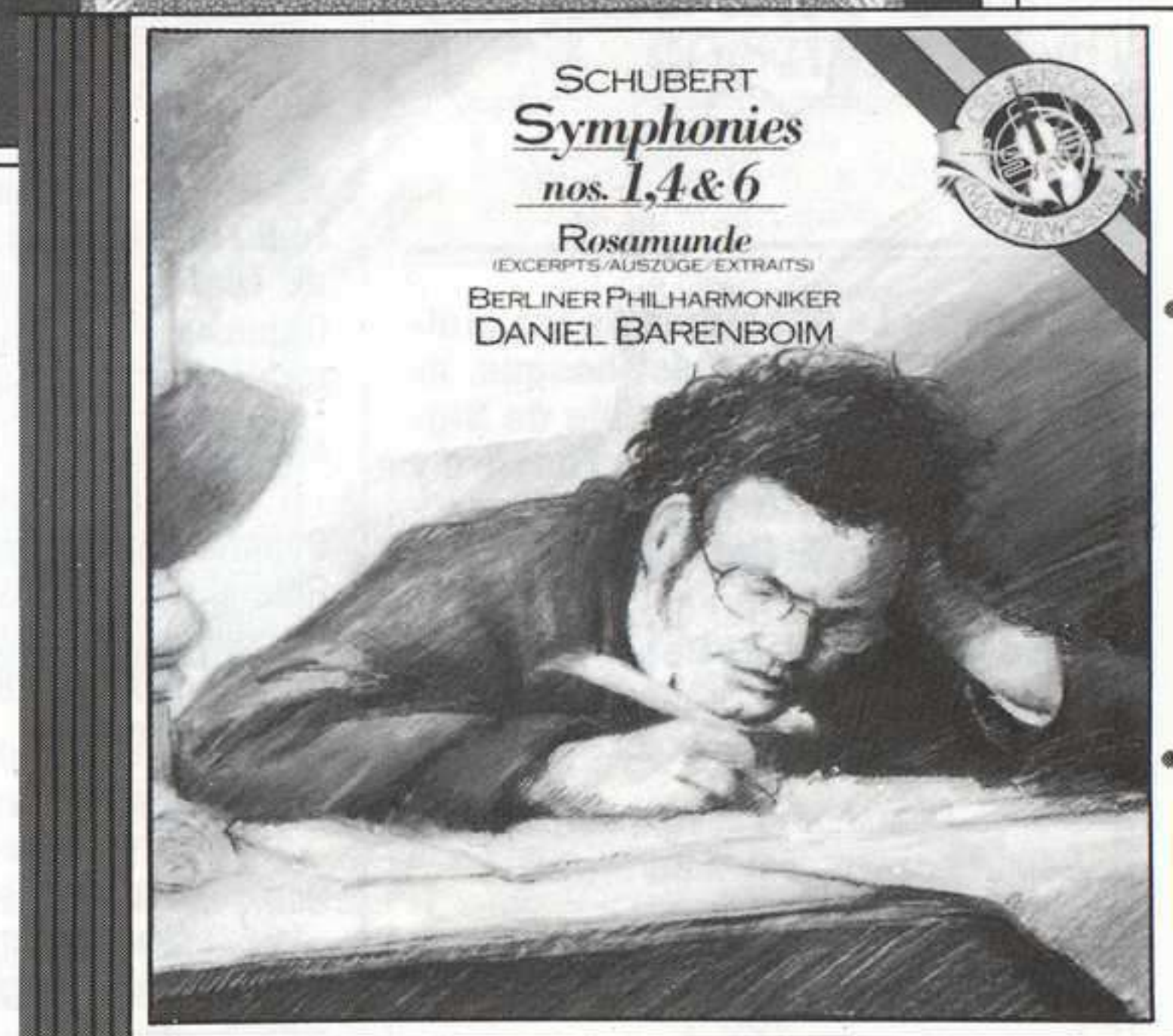
**SCHUBERT**  
**SYMPHONY**  
NO. 9  
THE GREAT  
DIE GROSSE  
LA GRANDE  
BERLINER  
PHILHARMONIKER  
DANIEL  
BARENBOIM, DIR.



Chromium Dioxide Cassette  
LINER NOTES INCLUDED  
Schubert  
Symphonies Nos. 2 & 8  
Berliner Philharmoniker  
Daniel Barenboim



**PROKOFIEV**  
Romeo y Julieta (Selección)  
Filarmónica de Berlín  
Esa-Pekka Salonen



**SCHUBERT**  
Sinfonías N°s 1, 4 y 6  
Sinfonías N°s 2 y 8  
Sinfonía N° 9  
Filarmónica de Berlín  
Daniel Barenboim

y de la muerte, bastante más profunda que la de otros compositores contemporáneos no españoles.

La **Misa de Requiem** consta de las siguientes piezas: "Taedet animam meam" (2.ª lectura de los Maitines de difuntos), colocada como una especie de introducción; el motete "Versa est in luctum", que posiblemente se cantaba mientras se reunían todos (altas dignidades y clérigos) en torno al catafalco antes de la absolución; responsorio "Libera me Domine", también llamado "Absolución", con Kyrie eleison final incluido; y la Misa propiamente dicha: Introito, Requiem; Kyrie; Gradual, Requiem aeternam; Ofertorio, Domine Iesu Christe; Sanctus; Agnus Dei y Comunión, Lux aeterna.

La obra entera respira un fervor extraordinario. Su expresión, de una intensidad mística profunda, aunque obtenida con unos medios musicales muy simples, la diferencia con mucho de la música inglesa e italiana contemporánea.

La versión que comentamos es perfectamente correcta. The Tallis Scholars, bajo la dirección de Peter Phillips, nos traslada a un mundo de perfección, donde todo está en su sitio; todas las voces perfectamente ajustadas, todas las entradas al milímetro, todas las finales perfectas. Me atrevería a hacer unos pequeños reparos; a los contratenores les falta brillo y empaste con las demás voces y creo que al conjunto le falta un poco del calor, del misticismo español, castellano. También se podía haber cuidado un poco más los fragmentos gregorianos, cantados normalmente por contrateno o voces blancas, totalmente planos. No obstante es una versión de una gran calidad que no estamos acostumbrados a oír entre los grupos vocales españoles.



**WAGNER: La Cabalgata de las walyrias; Murmullos del bosque, de "Sigfrido"; El Alba y viaje de Sigfrido por el Rin, Marcha Fúnebre y Final de "El Ocaso de los dioses"; Obertura de "El Holandés Errante"; Preludio del Acto I de "Los Maestros Cantores"; El Descenso de la Courtille.** Coro y Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 896-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 12' 7" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Maestros y Descenso) ★★★★★ (Holandés) ★★ (Anillo)

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



Este compacto recoge la totalidad de lo grabado en un disco de acetato que incluía los ex-

tractos del **Anillo** y parte de otro, con Preludios y Oberturas (más **El Descenso de la Courtille**, pieza curiosa, pero de muy relativo interés). Se han quedado fuera un excelente Preludio del Acto I de "**Tristán**" y, sobre todo, el Preludio del Acto III de la misma ópera, en mi opinión, y junto al Preludio del Acto I de **Los Maestros Cantores**, el mejor Wagner que haya registrado hasta el momento presente el director judeo-argentino.

La Obertura de **El Holandés** está bien, peca quizá de un tanto desigual, y, lo que me gusta poco es precisamente el grueso del disco, o sea los extractos de **La Walkyria**, **Sigfrido** y **El Ocaso de los Dioses**, versiones sin excepción carentes de una concepción sonora adecuada (la Orquesta de París suena muy bien, pero no siempre a Wagner) y de lenguaje bastante ajeno al compositor alemán en lo que a desarrollo dramático se refiere: son bastante aburridillas. He escuchado la **Tetralogía** de este año en Bayreuth (gracias a Radio 2, claro) y Barenboim ha progresado notablemente en su visión de esta música (musicalmente, me refiero, pues oír en Wagner es sólo parte del juego; habría también que ver): ahora es creíble y en algunos momentos mucho más que eso. En fin, un disco que no puedo recomendar, a pesar de la soberana versión del Preludio de "**Los Maestros**".



**WAGNER: Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores de Nuremberg; Preludio y Muerte de Isolda; Escena final de El Ocaso de los Dioses; Preludio y Música de Viernes Santo, de Parsifal.** Eileen Farrell, soprano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Victor de Sabata.

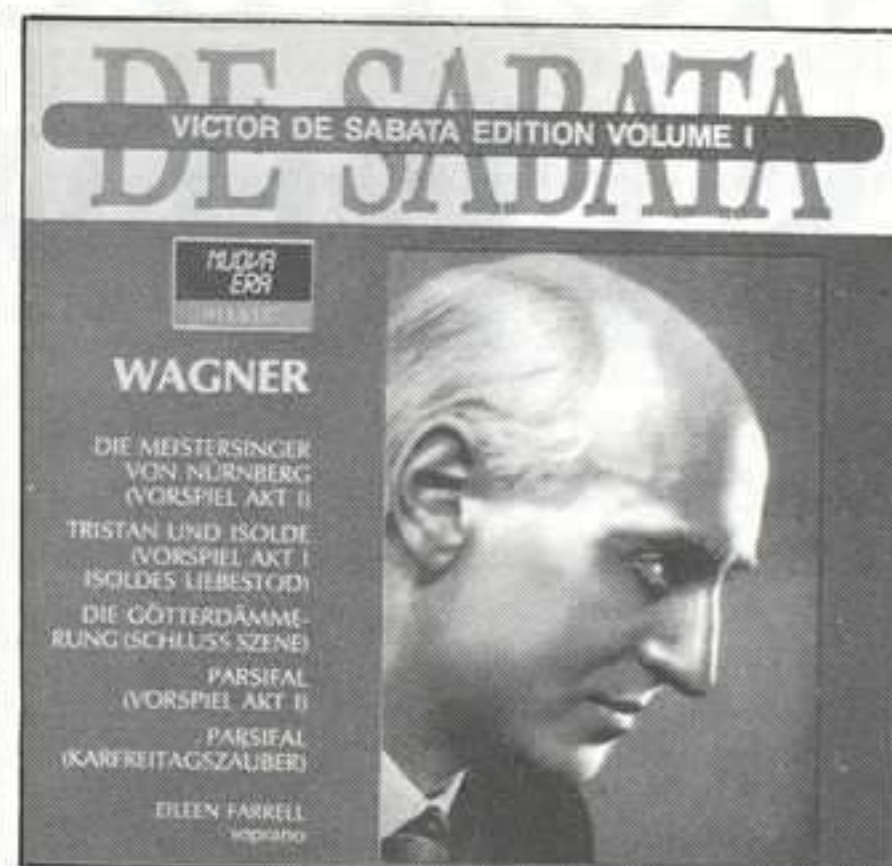
**WAGNER: Obertura de Tannhäuser; Idilio de Sigfrido; Preludio y Muerte de Isolda.** Jessye Norman, soprano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 013.6337 y 423 613-2 Grabación: ADD Y DDD Duración: 1 h. 8' 28" y 54' Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Nuova Era) ★★ (D.G.) Sonido: ★★ (Nuova Era) ★★★★★ (D.G.) Comentarista: **P. G. M.**



Ni De Sabata ni Karajan (por más que de éste se asegure hasta la saciedad) me parecen directores específicamente wagnerianos; sus respectivos trabajos en estas grabaciones, tomas de sendos conciertos en vivo de los años 1951 y 1987, respectivamente, arrojan resultados que, a mi juicio, no revelan un wagnerismo superior al de la graba-



ción comentada más arriba (la de Barenboim) y sí formas muy personales (y discutibles) de ver la música del compositor alemán. Desde luego, y como sucede en el caso de Barenboim, mucho más desde lo sinfónico que desde una concepción para el teatro. En las dos ocasiones nos encontramos con un Wagner bien sonado pero que (como en Barenboim, aunque por distintas razones) no suena a Wagner. En De Sabata, muy concentrado y fogoso, pero pasado de moda en su extrema flexibilidad agógica. En Karajan, totalmente pasado de rosca en cuanto a manierismo sonoro, senilidad expresiva y fácil contraste entre lo contemplativo y lo furioso. Concretamos.

Del disco de De Sabata me ha gustado la intervención de Eileen Farrell, cantante que conocía sólo de oídas; me ha parecido una Isolda más que entonada y una excelente Brunilda. En los dos casos, vocalmente estupenda. También las partes orquestales de **Parsifal**, poco religiosas, algo ligeras y muy atractivas sonoramente. Menos la dirección de **El Ocaso, Tristán y Maestros**: Victor de Sabata creía en lo que hacía pero perdía el control del discurso dinámico y agógico con pasmosa facilidad. En todo caso, un Wagner permisible.

Lo que no se podría decir del de Karajan: personalmente, me pone bastante nervioso tanta ampulosidad, robustez sonora y preciosismos tímbricos, si detrás de ello no hay ningún mensaje dramático sino solamente una decadente y muy senil delectación. **Tannhäuser** peca de grandiosidad, **El Idilio** de intimismo mal entendido y **Tristán** de, simplemente, y aunque por la cantidad de ruido pueda parecer lo contrario, una insoportable levedad. La Norman está vocalmente espléndida (¡puede ser la Isolda de los 90, con Solti, naturalmente!), pero su interpretación se resiente considerablemente por, en mi opinión, estar dirigida contra la naturaleza de su propia voz. Todo el tiempo martillea el Karajan más exhibicionista, dictador y vacío, con el único atractivo (si es que tal cosa se puede así considerar) de hacer sonar bien a una orquesta (lo que tampoco es de mucho mérito si la agrupación se llama Filarmónica de Viena). Un disco, pues, a olvidar. El de De Sabata, interesante.

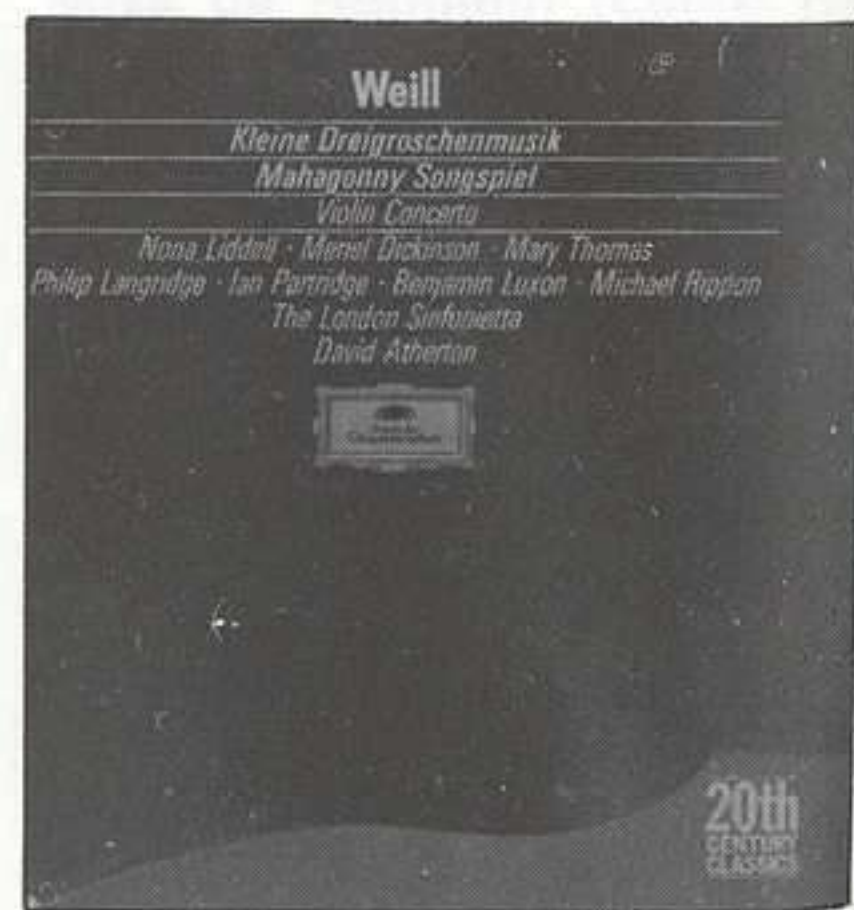
**WEILL: Kleine Dreigroschenmusik. Concierto para violín e instrumentos de viento, Op. 12. Mahagonny Songspiel.** Nona Liddell, violín. Meriel Dickinson y Mary Thomas, mezzosoprano. Philip Langridge e Ian Partridge, tenores. Benjamin Luxon, barítono. Michael Rippon, bajo. The London Sinfonietta. Director: David Atherton.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 255-2 Grabación: ADD Duración: 1 h. 11' 24" Serie: 20th Century Classics (media)

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



Procedente de un álbum que contenía la música orquestal de Kurt Weill y que nunca se distribuyó en nuestro país, ha pasado al disco compacto una selección del mismo, muy aprovechada, que incluye algunas de las composiciones más famosas del compositor alemán, que vivió entre 1900 y 1950. Sus trabajos más populares lo constituyen sus colaboraciones con el dramaturgo Bertolt Brecht, especialmente **Die Dreigroschenoper** (1928) y **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** (1930). La suite para instrumentos de viento titulada **Kleine Dreigroschenmusik** fue estrenada por Klemperer en Berlín en 1929, e incluye las principales melodías de la ópera, como la Balada de Mackie Messer, la Canción de la buena vida, la Canción de Polly y la Canción de los cañones, entre otras, según el procedimiento tan habitual de la adaptación para ese tipo de distribución instrumental. El **Mahagonny Songspiel** data de 1927 y, por tanto, es anterior a la ópera en tres actos, aunque también presenta algunos de los grandes "hits" de ésta, como la Canción de Alabama y otras.



El **Concierto para violín** fue compuesto en 1924 pensando en Joseph Szigeti, pero finalmente se estrenó en París un año más tarde por Marcel Darrioux, y es posiblemente la más conocida entre las obras de Weill no destinadas a la escena, que revela la precoz madurez del compositor a sus veinticuatro años, si bien deja traslucir notables influencias estilísticas, sobre todo la de la música de los cabarets berlineses de la época.

Estas grabaciones se realizaron con motivo del ciclo dedicado a Weill en el Festival de Berlín de 1975. La London Sinfonietta es un conjunto especializado en este tipo de música, a la que sabe dotar de su alto nivel artístico (es una música de gran dificultad técnica por sus peculiaridades rítmicas y armónicas) sin renunciar a sus elementos populares. A la dirección de David Atherton, no obstante, se le puede achacar cierta frialdad y un exceso de seriedad. La violinista Nona Liddell supera la difícil escritura del **Concierto**, y los cantantes cantan con intención, pero no hacen olvidar la cascada voz de Lotte Lenya (mujer del compositor) y de sus colegas en las versiones ya "históricas" de esta música.

## RECITALES

"BELLA DOMNA": The medieval woman: lover, poet, patroness and saint. Sinfonía. Director: Stevie Wishart.

Marca: Hyperion. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDA 66283  
Grabación: DDD  
Duración: 54' 54"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **F. J. L.**

La Domna Provenzal o dama cortesana era venerada como amada inalcanzable o noble protectora, aunque en realidad sufría una gran discriminación. Su elevado status en la poesía y el amor cortés se debe a la sofisticación artística del final del siglo XII.

En el primer bloque podemos escuchar las Cantigas de Amigo del trovador gallego Martín Códax, puestas en voz de una mujer. Son piezas breves de textos repetitivos y simples, pero profundas melodías, en los que la moza, mirando al mar, evoca al amado. Se conservan siete poemas, seis de ellos con texto y música y uno con texto solo. A continuación siguen otras nueve obras, anónimas en su mayoría, de las que habría que destacar la núm. 14: **A chantar m'er**, que es la única que se conserva compuesta, a ciencia cierta, por una mujer: la misteriosa Comtesse de Die.

La carátula tiene un comentario breve pero muy bueno y todos los textos de las canciones con su traducción al inglés. Cita también las fuentes de donde están tomadas e incluye un breve curriculum del grupo y sus integrantes.

En la interpretación Stevie Wishart ha tenido en cuenta la información que nos dan los teóricos Jerónimo de Moravia y

Johannes de Grocheo, así como la iconografía musical medieval. En las Cantigas de Amigo consigue un clima que muy pocos han logrado. En mi opinión es una de las mejores versiones. El texto es el que impone su rítmica en los poemas que son más recitados que cantados, olvidándose de los ritmos encorsetados que hacen la mayoría de los grupos. Los dos solistas son extraordinarios. En cuanto al acompañamiento instrumental es excesivo en algunos números (3 y 4), pero en general resulta aceptable.



BURCHULADZE, Paata: Canciones rusas de DARGOMIZHISKY, TCHAIKOVSKY, GLINKA, BORODIN, RUBINSTEIN, ARENSKY. Ludmilla Ivanova, piano.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421 417-2  
Grabación: DDD  
Duración: 52' 59"  
Serie: normal

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



Aparte del interés extraordinario que tiene en sí mismo el repertorio que compone el presente disco —en su mayoría pequeñas perlas escasamente divulgadas que descubren un mundo de recogimiento que con frecuencia ha sido casi ignorado, incluso en los más grandes nombres de la escuela rusa—, la prestación de Paata Burchuladze confirma, una vez más, lo imponente de su material vocal, un instrumento profundo y sonoro como pocos, frente a la más impersonal y anodina cuando no absolutamente superficial asunción de las demandas interpretativas de estas páginas. La creciente emotividad de "El sol se ha puesto" de Tchaikovsky, por ejemplo, resulta poco menos que rutinaria al lado de la sensibilidad expresiva, elegancia e intensidad de una Söderström —por cierto, mucho más limitada vocalmente, pero capaz de suplir e incluso transformar sus deficiencias en elementos expresivos— o al lado de la opulencia espectacular de una Obraztsova. Burchuladze dispone de medios no menos ampulosos, pero confunde a menudo la contención de la canción de cámara con el puro tedio. Algo más afortunado se revela en las declamaciones melódicas de Dargomizhsky, satíricas, apasionadas o deliciosas, en las que encuentra —en "El gusano", entre otras— un notorio equilibrio entre el folclorismo, la poética y las demandas casi escénicas de esta música. Su Glinka no admite comparación con el de una Vishnevskaja, que incluso cuando estaba ya visiblemente disminuida en sus facultades se mostraba capaz de transmitir el abigarrado retablo

de voluptuosidad, melancolía y tristeza, entre italiana y eslava, que rezuman estas páginas en un grado mucho mayor que las académicas aproximaciones de Burchuladze. Su versión de la canción de Rubinstein atenta contra los tópicos que consideraran al compositor como totalmente occidentalizado, mientras que cambia el bajo adecuadamente de registro para abordar el melodismo elegíaco de Arensky. El acompañamiento pianístico de Ludmilla Ivanova resulta intrascendente, pero no así el sonido, impecable, que guarda un adecuado equilibrio entre ambos solistas.



"EL CANTO FRANCÉS REENCONTRADO": DE LULLY A DEBUSSY. Diversos intérpretes.

Marca: Biblioteca Nacional de Francia  
Soporte: disco compacto  
Referencia: APN.87-7/8, 2 CDs  
Grabación: ADD (mono)  
Duración: 2 h. 5' 47"  
Serie: normal

Interpretación: ver texto  
Sonido: no procede (Grabaciones 1904-1937)  
Comentarista: **G. B.**



Los archivos de la Fonoteca Nacional de Francia contienen preciosa documentación de los cantantes franceses anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Una generosa selección de tan interesante material se nos ofrece aquí, en reconstrucciones digitales lógicamente inferiores al standard actual de sonido, pero en todo caso tratadas con esmero y sin camuflajes técnicos.



Los 27 cantantes representados no son todos memorables, pero hay grabaciones muy interesantes de Mary Garden (acompañada al piano por Debussy), Emma Calvé, Ninon Vallin, Pol Plancon, Marcel Journet, bien conocidos por los aficionados, junto a nombres que lo son menos (para el público español), como el tenor bilbaíno Miguel Villabella (de amplio y fácil registro agudo), Paul Franz (el primer Parsifal galo), el tenor heroico René Verdiere, la gran trágica Suzanne Balguérie (intérprete de Gluck y Wagner), la lírica Jane Laval (primera Sophie francesa, activa en el Liceo

de Barcelona), la histórica Félicia Litvinne (creadora de las partes de soprano dramática wagneriana en Francia), etc. Curiosamente, el capítulo de barítonos se halla muy poco representado (únicamente por Hector Dufranne, que participó en el estreno del **Pelléas** en 1902). La audición comparada de tantos tenores y sopranos interesará al estudioso de la historia del canto, al poder comprobar las diversas técnicas de emisión (resalta, en los tenores, el frecuente uso de la voz de cabeza, falsetística, campo en el que sobresale Villabella). Para los amantes de las rarezas se ofrece un documento insólito: la voz del compositor Reynaldo Hahn (el autor de canciones tan famosas como **Si mes vers avaient des ailes**) interpretando un fragmento de **Le devin du village**, de Rousseau, acompañado al piano por él mismo.

El repertorio grabado resume la historia de la ópera francesa, ya sea a través de autores galos o de otros, extranjeros, que en un momento determinado escribieron para la escena francesa (como Donizetti, recordado por un fragmento de **La Favorita**, Rossini, Meyerbeer y Gluck).

Entre los directores que aparecen en esta colección cabe recordar a André Wolff, Eugene Bigot, Henri Büsser, Elie Cohen o Gustave Cloez, todos ellos familiares a los coleccionistas de viejos discos de 78 rpm.

La edición va acompañada de un libreto excelente, con amplia

## SALON DEL PRADO

### CAFE CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h. de la madrugada  
Hora de actuación: 23 h. (11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61  
28014 MADRID

#### 10 de noviembre

Trío Syrx  
flauta, violonchelo y piano  
Obras de Haydn y Weber

#### 17 de noviembre

Silvia Lena, oboe  
Eduardo Baranzano, guitarra  
Obras de Telemann, Pils y Sor

#### 24 de noviembre

Fermín Higuera, piano  
Obras de Chopin y Albéniz

#### 1 de diciembre

J.F. Martínez Parra, barítono  
José Martínez Ruiz, piano  
Obras de Mozart, Verdi y zarzuela

documentación literaria y gráfica acerca de intérpretes y obras.

Discos recomendables, sobre todo, a los estudiosos y cuyo interés para el aficionado medio es mucho menor.



"CANTOS GREGORIANOS DE AUSTRIA". De Navidad a Epifanía. Oficio de San Ruperto. Schola Hungarica. Director: Laszlo Dobszay y Janka Szendrei.

Marca: Hungaroton. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HCD 12950  
Grabación: DDD  
Duración: 51' 56"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **F. J. L.**



El grupo Schola Hungarica, fiel a su idea de dar a conocer el repertorio gregoriano, nos deleita esta vez con cantos provenientes de Austria: Klosternenburg y Salzburg. En la primera mitad nos presentan los diferentes tipos de tropos y sus distintas posibilidades de interpretación dentro del marco de las fiestas de Navidad. Estas variantes son el resultado de la tendencia general a la dramatización que caracterizan igualmente la liturgia del tiempo, la cual por otra parte está en el origen de la poesía dramática europea, gracias a los tropos.

La segunda mitad está dedicada al Oficio de San Ruperto, según las costumbres de los benedictinos de Salzburg, en forma de antífonas y responsorios. Nos extraña la inclusión de tres obras de Paul Hofhaimer, compuestas entre 1522 y 1537, al lado de las piezas gregorianas. La carátula tiene una introducción interesante que nos hace comprender el repertorio escogido y lo sitúa también en el contexto histórico.

Respecto a la interpretación conviene señalar varias cosas. En primer lugar la poca vida y sentido que dan a las obras el grupo de voces blancas. Resulta realmente monótono y aburrido. Igualmente nos extraña la versión casi atropellada de algunos tropos, mientras que la de la mayoría es normal. Está muy bien conseguido en cambio el diálogo entre la parte gregoriana y el tropo de la Misa de San Esteban: Domine Iesu Christe. Creo, no obstante, que se debería intentar mantener un mayor equilibrio entre los distintos valores de las notas y no hacer tantas corridillas. La afinación es buena.

En resumen: un compacto interesante en cuanto al contenido, al que no acompaña una interpretación buena.



CHRISTOFF, Boris: Arias y escenas de ROSSINI, VERDI, BOITO, PUCCINI, SAINT-SAENS, BEETHOVEN, WAGNER y MUSSORGSKI. Boris Christoff, con varias orquestas y directores.

Marca: Melodram. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MEL 16508  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 12' 49"  
Serie: normal

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



En breve nos ocuparemos, en la sección "Voces", de este magnífico cantante y actor, del que ahora se reedita una selección de fragmentos operísticos tomados, en directo, entre 1954 y 1965. Junto a papeles ya conocidos (y grabados en otros recitales o versiones completas) como "Boris", "Galitzki", "Kont-



chak", "Mefistofele" o "Fiesco", encontramos varias rarezas. Así, unos fragmentos de "Fidelio" (¡en italiano!) en los cuales escuchamos a un juvenil Christoff muy puesto en su papel de "Rocco" (cuya "Aria del oro" interpreta en plan de ópera buffa). "La Calunnia" es pieza de exhibición para un auténtico bajo y lo único que se echa en falta es un poquito más de ironía. Los fragmentos wagnerianos son reveladores (recuérdese que Christoff hizo su debut como "Wotan"): el gran relato de "Gurnemanz" (del primer acto de Parsifal) está espléndidamente cantado, los dos extractos de Meistersinger (nuevamente en italiano) muestran un déficit cualitativo en el agudo (los Fa del "arioso" de "Pogner" suenan estrechos y poco firmes; el registro es de 1962). Como siempre, Christoff alcanza sus mejores momentos como actor en la traducción de sentimientos patéticos. En el aria de La Bohème, de 1954, destaca la morbidez y el terciopelo de su voz, así como el canto a flor de labio. La raramente escuchada aria del Enrico VIII, de Saint-Saëns, cobra vigor e intensidad dramática. Claro que lo mejor es (¡no faltaba más!) el amplio extracto del Boris (escúchese el increíble regulador dinámico al final de la plegaria, sobre la palabra "iskushéniy").



CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "FERRUCCIO BUSONI". Jörg Demus, Martha Argerich, Michael Ponti y François-Joël Thiollier interpretan obras de SCHUMANN, LISZT, PROKOFIEV, STRAVINSKY, RAMEAU y RAVEL.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 6716-DM  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 9' 48"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Demus)  
★★★ (resto)

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



Sin ánimo de juzgar lo que alguien ya ha juzgado de antemano, la primera reflexión que a uno le llega a la cabeza después de haber escuchado este disco se refiere a eso, a los jurados de concursos (pianísticos, muy particularmente). Seguramente podría hacer una larga lista de pianistas magníficos que fueron olímpicamente despreciados por sedudos críticos y demás en el concurso correspondiente, y viceversa, auténticos músicos de brocha gorda catapultados desde millonarios y famosísimos certámenes (algunas veces con más que serios indicios de extrañas maquinaciones entre organizadores y miembros del jurado).



Aquí, por ejemplo, en las tomas recogidas en este disco, procedentes de los años 1956 (ganador: Jörg Demus), 1957 (ganadora: Martha Argerich) y 1964 (Michael Ponti y François-Joël Thiollier, primer y segundo premios, respectivamente), se puede observar la enorme disparidad de criterios, entre unas convocatorias y otras, en los jurados correspondientes (y ello al margen de las calidades de los pianistas). Así por ejemplo, el año de Demus, el jurado no se dejó deslumbrar por el virtuosismo de otros concursantes y apostó por la musicalidad del que pronto se convertiría en gran acompañante de lieder. Un año después, sin embargo, Martha Argerich, con su sonrisa seductora, y también, claro, con su pianismo frenético, dejó boquiabiertos a todos: ganó, a pesar de que sus intervenciones (al menos las que aquí se escuchan) fueron poco interesantes musicalmente, interpretativamente. Como también sucedió en 1964: otra vez el virtuosismo de

Michael Ponti se impuso a la delicadeza (aunque quizá aquí con más motivo, pues tal delicadeza lo era en exceso) del pianismo francés: el americano Ponti se llevó el gato al agua con una interpretación de los Tres Movimientos de Petruchka no demasiado convincente pero, eso sí, de un gran poder de convocatoria por su brillantez y un tanto exhibicionista ejecución, etc. Estas historias, lo sabemos, se repiten en casi todos los concursos, pues, muchas veces, o los jurados son de dudosa eficacia o hay intereses muy poderosos por medio.

Conclusión: un disco muy interesante para ver cómo tocaban hace años gente que hoy están entre los de primera fila en su especialidad.



"CULTURES ELECTRONIQUES, 2". 15<sup>e</sup> Concours International de Musique Electroacoustique, Bourges 1987.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: LDC 278044/45, 2 CDs  
Grabación: (?)  
Duración: 2 h. 12' 4"  
Serie: GMEB/UNESCO/CIME

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



Desde 1973 se viene realizando en la ciudad francesa de Bourges el Concurso Internacional de Música Electroacústica. Este doble compacto es una selección de las obras premiadas en la edición de 1987. El Concurso (organizado por el Grupo de Música Experimental de Bourges, Centro de creación, investigación, difusión y enseñanza musical) está apoyado y promovido por numerosas instituciones, organizaciones, personas y sociedades de distintos países tales como Argentina, Italia, Francia, Suecia, Cuba, Países Bajos, Alemania... y la propia España a través de Phonos. Colabora también el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO.

El concepto de lo que es la música electroacústica ha cambiado sustancialmente en los últimos años. El avance de la investigación en los nuevos medios de producción de esta música ha hecho que hoy día se conozca como tal a procedimientos híbridos de composición musical, con instrumentaciones también mixtas, tanto tradicionales como electrónicas, utilización del ordenador, manipulación de sonidos naturales (lo que antes se conocía como música concreta), etc. Prueba de ello es que el Concurso al que nos referimos se divide en cuatro categorías: Música electroacústica, Música para ejecutar te(s) y cinta, Música electroacústica programada y Música electroacústica en vivo. La muestra

que aquí se ofrece es, pues, variopinta y de un enorme interés para el aficionado que no suele tener fácil acceso a este campo y menos en lo que a su producción actual más allá de nuestras fronteras se refiere.

Las interpretaciones, grabación y sonido son muy buenos.



"EDICION DAVID OISTRAKH": Vol. 6. Obras de BACH, MOZART, HAYDN y SPOHR. Vol. 7. Obras de RIMSKI-KORSAKOV y RAVEL. Vol. 9. Obras de MOZART. David Oistrakh, con I. Oistrakh, R. Barchai, P. Badura-Skoda. Orquesta de Cámara de Moscú y otros intérpretes.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto

Referencia: LDC 278 906/7/9

Grabación: AAD (mono y stereo)

Duración: 1 h. 12' 30", 1 h. 3' 21" y 1 h. 8' 43"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: entre ★★★ (1952) y ★★★★★ (1971)

Comentarista: G. B.



Uno de los más felices acontecimientos discográficos del pasado año fue la reedición, en formato de CD, de un total de diez registros debidos al REY DAVID. Por supuesto, la calidad de las interpretaciones (y de las grabaciones) es variable y de algunos de estos discos existen versiones posteriores del propio Oistrakh de mayor calidad artística (así, de la **Sinfonía Concertante** de Mozart o del **Doble Concerto** de Bach; las aquí recogidas datan de 1960, en sonido monoaural). Lo que sí parece evidente, al escuchar por orden cronológico esta colección, es que Oistrakh fue un artista en constante perfeccionamiento. Sus interpretaciones de 1952 (**Tríos** de Ravel y Rimski, éste último una preciosa rareza), siendo buenas, adolecen de cierta falta de refinamiento sonoro (de modo particular, en el registro agudo, algo estridente). El disco de **Sonatas para violín y piano** de Mozart (las **K 306, 454 y 481**), grabado en Viena en 1971, junto a un excelente Badura Skoda, puede que no tenga el grado último de idiomatismo de la legendaria pareja Grumiaux/Hasckil, pero es, sin duda, una versión sincera, sin manierismos, equilibrada y maravillosamente planteada. El calor y el color del instrumento, su vibración (más rica que la de un Accardo o un Grumiaux) transmiten una vivencia humana y espiritual fuera de lo común (lo mismo que sucede cuando toca Rostropovich). Con las limitaciones apuntadas, creo que estamos ante una publicación que ningún amante del violín deberá pasar por alto.



KRAUS, Alfredo: Arias antiguas de SCARLATTI, GIORDANI, PERGOLESI, HAENDEL, GLUCK, etc. José Tordesillas, piano.

Marca: Nimbus Records. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: NI 5102

Grabación: Digital

Duración: 45' 46"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: F. Ch. M.



Breve compendio de las más conocidas "arie antiche" italianas y alemanas, a cargo de uno de los más depurados estilistas de nuestra época, Alfredo Kraus, acompañado al piano intachablemente por José Tordesillas. Resultan estas obras muy adecuadas al temperamento sobrio y perfeccionista de Kraus, así como a sus cualidades vocales, líricas y de homogeneidad. Fluyen las frases con tal espontaneidad, sin aparente esfuerzo, con una línea tan elegante, impecable legato y clarísima dicción, que resulta una delicia escucharlo. A pesar de su veteranía, pues la grabación es de 1987, Kraus conserva un admirable fiato, timbre fresco, agudos firmes y sonoros. Se suceden los "Caro mio ben", "O cessate di piagarmi", "Se tu m'ami", "O del mio dolce ardor", "Nina", etc., con unidad de estilo, casi sin solución de continuidad, sin alcanzar quizá la belleza timbrica y expresiva de un Beniamino Gigli, pero con indudable encanto. Se incluye también, aunque omitiéndose inexplicablemente el hermoso recitativo, el "Ombra mai fu" de Haendel, y también el "Che faro senza Euridice", siendo ambas piezas lo menos inspirado del recital, por falta de calor en la expresión, así como "Le violette" de Scarlatti, donde se precisa un toque de picardía y desenfado. La labor de Tordesillas es igualmente cuidadosa y sensible, acoplándose al cantante con inteligencia y buen hacer musical.



"MÚSICA BARROCA PARA FLAUTA DE PICO". Obras de BACH, SWEELINCK, PURCELL, LOCKE, SCHEIDT y BOISMORTIER. Amsterdam Loeki Stardust Quartet.

Marca: Decca L'Oiseau-Lyre. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: 421 130-2

Grabación: DDD

Duración: 57' 29"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: A. M.



El "Recorder Consort" o conjunto de flautas de pico es una formación de una extremada dificultad, más que por ninguna

otra causa por la dificultad para conseguir una afinación perfecta sin tener que recurrir a una interpretación totalmente plana desde el punto de vista dinámico. Creo que el Amsterdam Loeki Stardust Quartet es el primer conjunto de primera fila existente en el mundo para esta hermosa agrupación, muy superior el ya notable Conjunto de flautas de pico de Viena: su afinación es perfecta —ya esto es poner una pica en Flandes— su virtuosismo deslumbrante, su ajuste y equilibrio impecables. Desde el punto de vista técnico el trabajo de este conjunto es una maravilla, a lo que hay que añadir algo muy importante: que tocan cada tipo de música con los instrumentos adecuados.



El único error que está cometiendo este conjunto se refiere al repertorio. Su primer disco (Decca 414 277) no sólo incluía mucha música que no era para flautas, sino que además eran tocadas obras (como un **Concierto** de Vivaldi) cuya ejecución es ridícula con "recorder consort". El disco que comentamos es más discreto en este sentido. Sin embargo, la única **Sonata** de Boismortier, que en realidad no es para cuatro flautas, sino para tres flautas y continuo (de clave y gamba, por ejemplo). Las obras incluidas de Purcell (para violas da gamba originalmente), de Locke (más bien para violines o gambas y continuo) y de Samuel Scheidt, sin ser específicas para este tipo de conjunto, admiten bien su interpretación. Tres obras organísticas de Bach y Sweelinck suenan bien pero no veo la necesidad de transcribirlas. Dos contrapuntos de **El Arte de la Fuga** me parecen más justificados, dado que esta obra ha sido objeto de todo tipo de instrumentaciones por intérpretes especializados o no. En suma, un disco excelente de un excelente conjunto, pero con poco interés en el programa, doble pecado si se tiene en cuenta el repertorio auténtico para conjunto de flautas está por resucitar. Una cosa más: el conjunto de flautas funcionaría mucho mejor en los más de los casos junto a un laúd o una parte de continuo encomendada al clave, tal y como era habitual en la época.



## Crítica discográfica

"MÚSICA ZÍNGARA DE HUNGRÍA". Ernó Kállai Kiss, Jr., violín, y su conjunto zingaro, con Ernó Kállai Kiss, Sen., clarinete y tárogató.

Marca: Qualiton. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: HCD 10215

Grabación: DDD

Duración: 59' 29"

Serie: normal

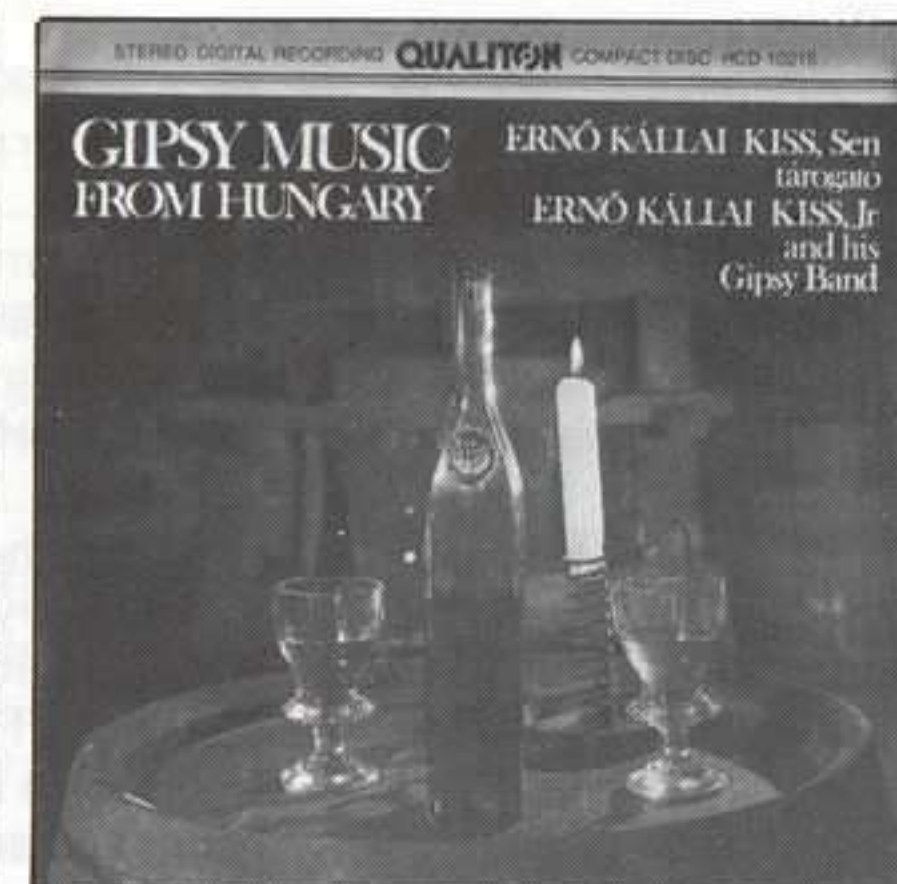
Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: S. A.



Dentro de la nutrida producción que la firma Qualiton, filial de Hungaroton, dedica a la música llamada zingara, tenemos esta nueva grabación, que presenta la interesante novedad de que el papel estelar está compartido entre el **primás** Ernó Kállai Kiss, Jr., joven virtuoso del violín que se muestra ya como un dignísimo continuador de la tradición gloriosa de Panna Czinka, János Bihari y Antal Csermák, y su padre del clarinetista Ernó Kállai Kiss, Sen., que es capaz de hacer con el clarinete y el **tárogató**, especie de clarinete rústico típico de Hungría, de sonido gangoso y penetrante, tantas diabluras y pirotecnias musicales como su hijo con el violín.



El programa es además muy interesante, con obras de grandes maestros del género, como János Bihari o Pista Dankó, y sin añadimientos espúreos, aunque se repita una vez más una página que, de puro trillada, parece ya inevitable: **Csárdás** de Vittorio Monti.

Disco recomendable, ante todo y sobre todo, para los entusiastas de este tipo de música, empujando por el comentarista.



**SUBRAMANIAM: El violín de la India del Sur.** L. Subramaniam, violín. V. Kamalakar Rao, mridangam. Joanne Foresta, tambura. Sushama Unnikrishnan, tambura.

Marca: Ocora. Importador: Harmonia Mundi

Soporte: disco compacto

Referencia: C 559029

Grabación: ADD

Duración: 59' 49"

Serie: normal

## Crítica discográfica

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

Comentarista: V. B.



Indudablemente tiene mérito Pierre Toureille, director de la colección Ocora, ya que este tipo de grabaciones de las diferentes razas de todo el mundo suele ser de reducido interés en los países de diferentes raíces étnicas; por tanto el empeño es filantrópico y muy valiente.

Esta grabación, efectuada en la Casa de Radio Francia en diciembre de 1980, se compone de cinco Raga Kirvani.

Raga es una forma melódica para expresar sentimientos, estados de ánimo, colores, estaciones, etc. Las Ragas se basan en 72 diferentes escalas que tienen sus propios movimientos ascendentes (Arohana) o des-

cendentes (Avarohana), de cinco, seis, siete, o más notas, con cuyas combinaciones se pueden crear mps de sesenta mil Ragas.

Para mejor comprensión en símil a nuestro sistema musical, digamos que son como ESCALAS MODALES. Pero, en fin, esto es muy complicado de explicar a quien no tenga estudios musicales un poco serios, así es que vayamos a conocer al protagonista principal del disco. En el librito se nos dice que Subramaniam, nacido en 1947, verdadero virtuoso del violín, no sólo posee estudios orientales de música, sino que también los realizó y se graduó en EE.UU. en música clásica, aparte de medicina. Nombrado a los 15 años con el título de "Chakravarti (Emperador) de los violinistas" por el Estado de Madras, y condecorado por el Presidente de la India con las

"Palmas de la República", este joven violinista ha dado conciertos en el Albert Hall, Madison Square Garden, O.N.U. Sala Pleyel, UNESCO, Gran Auditorio de Radio Francia, Teatro de los Campos Elíseos, etc., y está catalogado en el "Who's Who" entre las celebridades internacionales.

Aquí le acompañan dos "mrindangam" (tambor horizontal de dos caras, o sea, un tronco hueco con una piel en cada extremo), y por un "tambura" (instrumento de cuerdas, de mango largo, para poder producir notas graves que suele tener cuatro cuerdas básicas y dos suplementarias, y se afina convenientemente para dar la tonalidad básica o modal de la Raga, pulsando las cuerdas de forma que produzcan un zumbido o pedal persistente sobre el que

improvisa el solista).

La audición del disco, mentalizándose un poco y una vez pasado el primer impacto de aparente monotonía, es de un interés innegable, muy envolvente y de una sensación de paz muy placentera. Curiosamente en la segunda Raga, en el minuto 5 y hasta el 5' 12" nos sorprende con unos pasajes del más puro estilo occidental, semejantes en velocidad y dificultad a los de cualquier cadencia de violín de concierto clásico-romántico. y en el minuto 7 nos vuelve a hacer una concesión parecida.

En resumen, un disco interesante y no sólo para los profesionales del violín. Ahora bien, si usted gusta de sólo una música que una vez escuchada un par de veces, puede ir a la calle o a la ducha tarareándola o silbándola... olvide este disco.

## DISCOS CRITICADOS

BACH: Cantatas núms. 82 y 202. Kirkby, Thomas/Parrot. CD.....	70	PROKOFIEV: Sinfonía núm. 5. Jansons. CD.....	84
BACH: La Ofrenda Musical. Moroney, See, Holloway, Ter Linden, Cook. CD.....	70	PROKOFIEV: Sinfonía núm. 1; Sinfonía núm. 5. Karajan. CD.....	84
BACH: Obras para órgano. Koopman. CD.....	70	SAINT-SAËNS: Sinfonía núm. 3; La Juventud de Hércules. Janowski. CD.....	84
BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 1 y 2. Arrau/C. Davis. CD.....	71	SCHUBERT: Sinfonía núm. 9. Leibowitz. CD.....	86
BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 7. Dohnányi. CD.....	71	SCHUBERT: Misa en Mi bemol. Mattila, Lipovsek, Hadley, Pita, Holl/Abbado. CD.....	86
BIZET: Suites núms. 1 y 2 de "La Arlesiana". Suite núm. 1 de "Carmen". Abbado. CD.....	71	SCHUMANN: Concierto para piano. BEETHOVEN: Octava Sinfonía. Arrau/De Sabata. CD.....	86
BRAHMS: Requiem Alemán. Bonney, Schmidt/Giulini. CD.....	71	SCHUMANN: Kreisleriana; Estudios Sinfónicos. Perlemuter. CD.....	86
BRAHMS: La Bella Magelone. Prey, Annette Prey, Dutsch. CD.....	71	SCRIABIN: Sonata núm. 5. DEBUSSY: Tres Estampas; tres Preludios. PROKOFIEV: Visiones Fugitivas; Sonata núm. 8. Richter. CD.....	87
BRUCKNER: Sinfonía núm. 4. Haitink. CD.....	72	R. STRAUSS: Así habló Zarathustra; Muerte y Transfiguración. Sino-poli. CD.....	87
CHOPIN: Las 4 Baladas; Barcarola; Fantasía en Fa menor. Zimerman. CD.....	72	STRAVINSKY: Apollon musagete. TIPPETT: Concierto para doble orquesta de cuerda. Boughton. CD.....	87
CHOPIN: Balada núm. 2; Polonesa núm. 5; Scherzo núm. 3; 3 Estudios; 3 Mazurkas; 4 Preludios. Pogorelich. CD.....	74	TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 2; Capricho Italiano. Jansons. CD.....	87
CIMAROSA: Il Pittor Parigino. Garino, Szücs, Gregor, Kincses, Klietmann/Pál. CD.....	74	TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1; Concierto para violín. Wild, Perlman/Fistoulari, Wallenstein. CD.....	87
COUPERIN: Piezas para viola. Savall, Koopman, Maurette. CD.....	74	TELEMANN: Sonatas para flauta de pico y bajo continuo. Miessen, Van Asperen, Wilson, Möller. CD.....	88
SAINTE COLOMBE: Conciertos para dos violas iguales. Savall, Kuijken. CD.....	74	VERDI: Un Ballo in Maschera. Bergonzi, Rysanek, Merrill, Madeira, Rothenberger/Santi. CD.....	88
DONIZETTI: Anna Bolena. Sutherland, Ramey, Mentzer, Hadley, Manca di Nassa/Bonynghe. CD.....	74	VICTORIA: Requiem. LOBO: Versa est in juctum. Philips. CD.....	88
GESUALDO: Madrigales. Christie. CD.....	75	WAGNER: Escenas de El Anillo; Obertura de El Holandés Errante; Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores de Nuremberg; El Descenso de la Courtille. Barenboim. CD.....	90
GÓMEZ, Eugenio: Obras cortas para piano. Baciero. LP.....	75	WAGNER: Preludio del Acto I de Los Maestros Cantores; Preludio y Muerte de Isolda; Escena final de El Ocaso de los dioses; Preludio y Música de Viernes Santo de Parsifal. Farrell/De Sabata. CD.....	90
HAENDEL: La Elección de Hércules. Hrubá-Freiberger, Augér, Zaepffel, Büchner/Pommer. CD.....	75	WAGNER: Obertura de Tannhäuser; Idilio de Sigfrido; Preludio y Muerte de Isolda. Norman/Von Karajan. CD.....	90
HAYDN, HUMMEL, TELEMANN, ALBINONI: Conciertos para trompeta. Stringer, Wilbraham/Marriner. CD.....	76	WEILL: Kleine Dreigroschenmusik; Concierto para violín e instrumentos de viento; Mahagonny Songspiel. Lidell; Dickinson, Thomas, Landgridge, Partridge, Luxon, Rippon/Atherton. CD.....	90
HOLST: Los Planetas. Haitink. CD.....	76		
HOLST: Los Planetas; Música de ballet de "El Perfecto Loco". Boughton. CD.....	76		
LISZT: Los 2 Conciertos para piano. Totentanz. Zimerman/Ozawa. CD.....	76		
LISZT: Paráfrasis y transcripciones operísticas. Marks. CD.....	78		
MACHAUT: El Espejo de Narciso. Kirkby/Page. CD.....	78		
MAHLER: Sinfonía núm. 2. Baker, Harper/Klemperer. CD.....	78		
MAHLER: Sinfonía núm. 5. Bernstein. CD.....	78		
MAHLER: Sinfonía núm. 5. Barbirolli. CD.....	78		
MASSENET: Thais. Esposito, Massard, Mollien/Wolf. CD.....	79		
MENDELSSOHN: Salmos 42 y 115; Verleih uns Frieden gnädiglich; Ave María. Harrhy, Lamy, Kooy/Herreweghe. CD.....	79		
MOERAN: Sinfonía; Overture for a Masque. Handley. CD.....	82		
MOZART: Divertimentos K 136, 137 y 138. Spivakov, Sondeckis. CD.....	82		
MOZART: Serenatas para ocho instrumentos de viento K 375 y 338. Holliger, Pellerin, Brunner, Scgmid, Thunemann, Wilke, Baumann, Vlatkovic. CD.....	82		
MOZART: Concierto para violín núm. 3. CHAUSSON: Poema. Thibaud/Paray y Bigot. CD.....	83		
MOZART: Idomeneo. Pavarotti, Popp, Gruberova, Baltsa, Nucci/Pritchard. CD.....	83		
MOZART: Serenata Haffner; Serenata nocturna K 239. Mackerras. CD.....	83		
MOZART: Arias de concierto. Te Kanawa/Fischer. CD.....	84		

### RECITALES

"BELLA DOMNA". Wishart. CD.....	91
BURCHULADZE, Paata: Canciones rusas. CD.....	91
"EL CANTO FRANCÉS REENCONTRADO". CD.....	91
"CANTOS GREGORIANOS DE AUSTRIA". Dobszay. CD.....	92
CHRISTOFF, Boris: Arias. CD.....	92
CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "FERRUCCIO BUSONI". CD.....	92
"CULTURES ELECTRONIQUES, 2". CD.....	92
"EDICIÓN DAVID OISTRAKH". CD.....	93
KRAUS, Alfredo: Arias. CD.....	93
"MÚSICA BARROCA PARA FLAUTA DE PICO". Amsterdam Loki Stardust Quartet. CD.....	93
"MÚSICA ZÍNGARA DE HUNGRÍA". Kiss. CD.....	93
SUBRAMANIAM. CD.....	93

# AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

## ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1988/1989

PROGRAMACIÓN MES DE NOVIEMBRE

**2**

4, 5, 6 Noviembre 1988      Ciclo II

Director: **Jesús López Cobos**  
Solista: **Anne Sophie Mutter, violín**

**Haydn** \* Sinfonía núm. 60 en Do mayor  
"El distraído"  
**Mozart** \* Concierto para violín y orquesta núm. 2  
en Re mayor K 211  
**Stravinsky** Concierto para violín y orquesta  
en Re mayor  
El pájaro de Fuego (1919)

**3**

11, 12, 13 Noviembre 1988      Ciclo I

Director: **Víctor Pablo Pérez**  
Solistas: **Guillermo González, piano**  
**María Orán, soprano**  
**Howard Crook, tenor**  
**David Pittman-Jennigs, barítono**

**Guridi** Diez melodías vascas  
**Halffter** Rapsodia portuguesa para piano y orquesta  
**Debussy** \* El hijo pródigo

**4**

18, 19, 20 Noviembre 1988      Ciclo III

Director: **Jun'ichi Hirokami**  
Solista: **Nigel Kennedy, violín**

**Weber** "Euryanthe" obertura  
**Brahms** Concierto para violín y orquesta  
en Re mayor Op. 77  
**Berlioz** Sinfonía Fantástica Op. 14

**5**

25, 26, 27 Noviembre 1988      Ciclo II

Director: **Jesús López Cobos**  
Solistas: **Edith Mathis, soprano**  
**Gabriele Schreckenbach, mezzo**  
**Thomas Moser, tenor**  
**Hakan Hagegard, barítono**  
**Antonio Blancas, barítono**  
**Peter Meven, bajo**  
**Miguel Ángel Zapater, barítono**  
**Ignacio Fresan, barítono**

**Schumann** \* Genoveva Op. 81

\* Primera vez por la ONE

Horario de conciertos: viernes y sábado, 19,30 h. - domingo, 11,30 h.

CON EL PATROCINIO DE



**IBERDUERO**

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# Libros y partituras

**BOUCOURECHLIEV, André: Igor Stravinsky.** Traducción de Daniel Zimbaldo. Turner Música. Madrid, 1987. 350 págs. Con 129 ejemplos musicales.

A sólo cinco años de su edición original en francés, nos llega el que posiblemente se ha convertido en el estudio monográfico más completo disponible acerca de Stravinsky. Estamos no ante la clásica biografía mejor o peor documentada, sino ante un estudio riguroso, lúcido y esclarecedor de la obra de este indiscutible gigante de la música de nuestro siglo. Boucourechliev, él mismo compositor, aborda este estudio con criterio y discernimiento, alcanzando a diferenciar lo bueno de lo menos bueno e incluso de lo malo (que de todo hay) en la producción stravinskyana. Los análisis musicales son penetrantes, no van dirigidos a simples lectores sin conocimientos musicales, y se valen de numerosos ejemplos en partitura. En el recorrido por las diferentes etapas creativas de Stravinsky (de las cuales la clasicista ha recibido últimamente un interesante examen a través de Radio 2) Boucourechliev traza acertadamente las transiciones de una a otra y ahonda en las razones de éstas, no rehuyendo la crítica o el reproche ante ciertos zig-zags de calidad que se producen en algunos márgenes creativos. Así, en la contraposición —a veces feroz— que se da entre nuestro autor y el serialismo, en un determinado momento (ya que Stravinsky se convirtió finalmente...) a raíz de los prejuicios estilísticos que el ruso manifestó hacia Schönberg y su escuela, Boucourechliev, de manera muy inteligente, apunta que por aquella época (1924) la de Stravinsky no era música *condenable* por sus bloques, sino desigual por sus logros. Y aun señala cómo Stravinsky es siempre, *está* siempre, por alejado que parezca el origen de donde arranca su estilo en cada segmento de su obra.

La traducción es, en líneas generales, correcta, si bien menden los errores de imprenta y no parece coherente el criterio seguido en la transcripción de nombres propios o títulos de obras (a veces en inglés, otras en castellano).

Gonzalo Badenes

**CZIFFRA, G. (ed.): Liszt.** 131 páginas y 23 ilustraciones. Fundación "Cziffra". Senlis y Budapest, 1986. ISBN: 963 600 013 1.

El famoso virtuoso del piano G. Cziffra ha editado este libro, coincidiendo con los cien años de la muerte y los ciento setenta y cinco del nacimiento de F. Liszt. En el volumen se halla una reproducción anastática del número 109 de la revista francesa "Música", aparecido en octubre de 1911, a la que acompañan traducciones de sus artículos al húngaro, al alemán y al inglés por obra de J. Kóródi, J. Gacs y D. Lornak.

Como indica J. Ujfalussy en el prólogo, el interés del susodicho número de "Música" radica en ser un ejemplo, al cumplirse el centenario de su venida al mundo y tan sólo a veinticinco años de su fallecimiento, de las opiniones sobre F. Liszt. De este modo, los artículos reeditados son: "La familia de Liszt. Weimar: la ciudad de su elección" por R. Charpentier; "Liszt y los pintores" por R. Alleaume; "El centenario de Liszt" por E. Vuillermoz, compositor y antiguo alumno de G. Fauré; "La vida de Liszt", dividida en dos partes ("El intérprete: 1811-1847" y "El creador: 1848-1886"), por G. Magny; "Liszt precursor" por el pianista R. Viñes; "Los amores de Liszt" por P. Vulliaud; y "Los amigos de Liszt", trabajo firmado con las siglas "R. Ch.", que me imagino correspondan a R. Charpentier.

Otras aportaciones se deben a: Mill-Cissan ("Liszt y la caricatura"); al crítico y musicólogo M.-D. Calvocoressi, quien descubrió **Don Sancho o el Castillo del Amor**, ópera de juventud del músico húngaro, estrenada en París el 17 de octubre de 1825 ("La obra de Liszt"); a un ignoto "L. V." ("Anécdotas sobre Liszt"); a E. Schneider ("Liszt pensador y escritor"); y a C. Saint-Saëns ("Liszt pianista"). La obra recoge por último juicios acerca de F. Liszt, debidos a Chr. Baudelaire, H. De Lamennais, H. Berlioz, R. Schumann, R. Wagner, H. Heine, al Duque de Sajonia-Weimar, a M. Balakirew, A. Borodine, C. Saint-Saëns, J. Massenet, L. Diémer, J. Chantavoine, M. Long, J. Philipp, Th. Dubois, H. Bauer, R. Hahn, S. Lazzari, A. Bruneau, Chr. De Bériot, C. Erlanger y G. Dupont.

Pese a algunas afirmaciones discutibles, como la de E. Vuillermoz en pág. 9, de que en la

Historia de la Música el natalicio de F. Liszt tiene más importancia que el de L. v. Beethoven, el libro enjuiciado es magnífico, no sólo en su faceta testimonial, sino también por abrir nuevos campos de estudio a la investigación hodierna.

Uno de ellos es el influjo de A. Salieri en Liszt a través de K. Czerny, al que se refiere G. Magny en la página antedicha. Consiste otro en la figura de la princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein, cuyo apellido era Iwanowska en el período anterior a su boda. Indica P. Vulliaud en pág. 12 el aprecio en la Ciudad Eterna del cardenal J. Antonelli por esta aristócrata. En este sentido, Carolina de Sayn-Wittgenstein puede ser analizada como un exponente del acercamiento a la Roma católica a lo largo del siglo XIX de determinados miembros de la "intelligentsia" rusa, entre quienes destacan el literato N. Gogol y el filósofo W. S. Solowjew.

La lectura del presente volumen incita a emprender dos posteriores líneas investigadoras. Alude la una a la pugna en el mismo Liszt entre sus anhelos de llegar a ser el Palestrina de su tiempo, reseñados por G. Magny en pág. 11, y sus vínculos con el luterano "círculo de Weimar", encabezado por su hija Cósima y R. Wagner, hallándose la prueba más dramática de esta lucha en que Cósima impidiera la recepción de los sacramentos por el agonizante Liszt. La segunda está unida a la opinión en pág. 19 de J. Massenet, relativa a la incidencia de la **Misa Solemne** de Liszt, nombrada por lo general como **Misa de Gran**, en la génesis de **Parsifal**. Ello amplía el espectro de influjos en el "Bühnenweihfestpiel" de R. Wagner de partituras del músico húngaro, corrientemente limitado a **Excelsior** y a **Las Campanas de la Catedral de Estrasburgo**.

Gonzalo Fernández

"Papers", revista de Sociología. Nº 29: **Sociología de la música**. Universitat Autònoma de Barcelona. Ediciones Península, Barcelona 1988. 256 págs.

La revista "Papers", del Departamento de Sociología de la

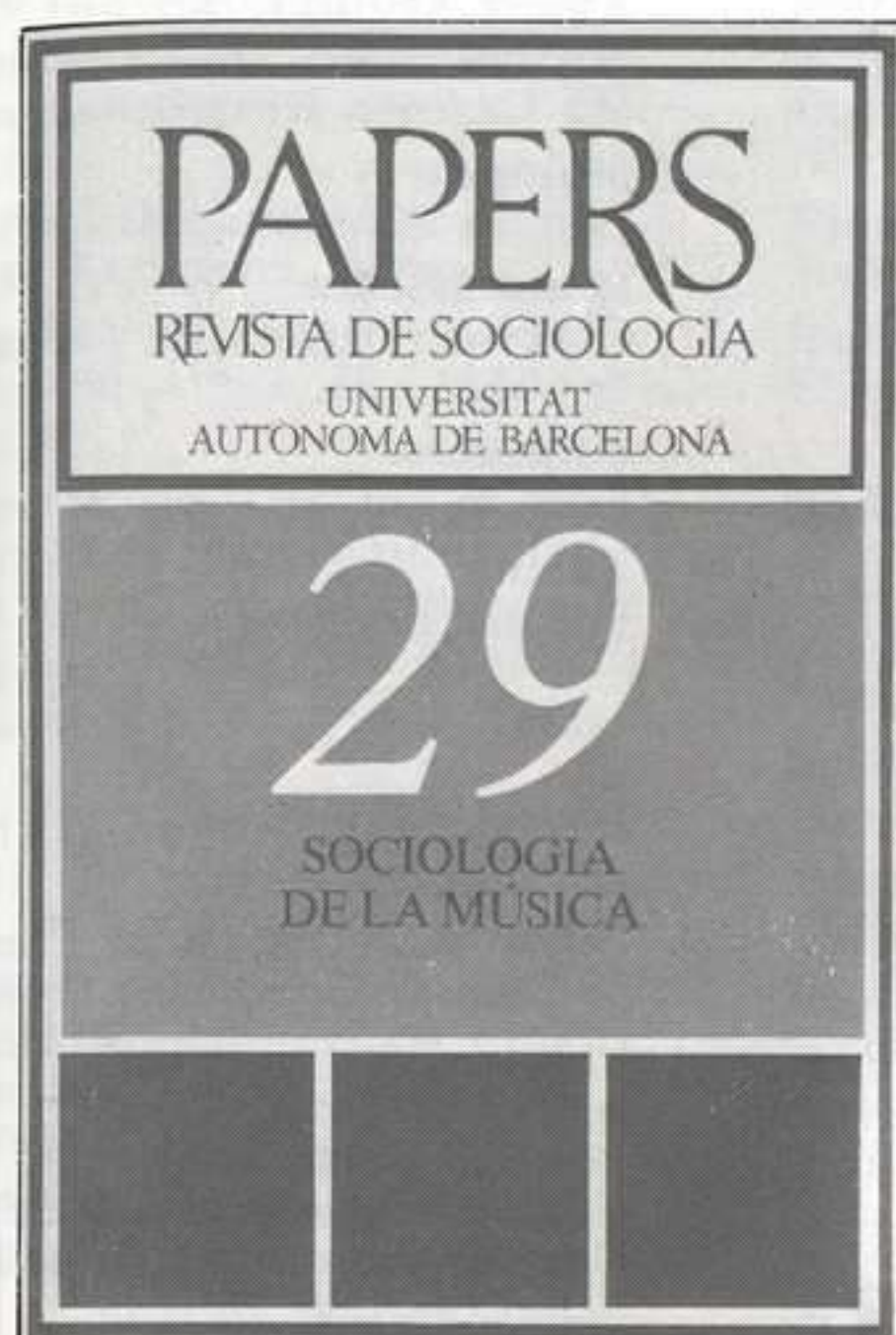
Universidad Autónoma de Barcelona, dedica su número 29 a la Sociología de la música. Es sin duda la primera vez que aparece en España un volumen monográfico de este carácter, y por lo tanto podemos considerarlo como un acontecimiento digno de señalarse. Es lástima, sin embargo, que la dirección de la revista no haya acudido a autores españoles para este empeño, y presente un sumario en el que, salvo el trabajo de Arturo Rodríguez Morató sobre Max Weber, sólo hay aportaciones extranjeras, y no del nivel que desearíamos. Los dos trabajos franceses, el de Pierre-Michel Menger (ya publicado en una revista francesa) y el de Antoine Henrion, insistiendo ambos en la realización de encuestas sin especial relieve ni perspectiva, nos parecen prácticamente inútiles. Tampoco la aportación anglosajona merece muchos comentarios. Simon Frith (artículo ya publicado en una revista inglesa) y H. Stith Bennett se dedican a inanes divagaciones anecdóticas sobre la música ligera (curiosamente, la mayor parte de las aportaciones sociológicas a la música ligera resultan tan ligeras y tan superficiales como la materia prima misma).

El trabajo de Ivo Supicic (ya publicado en su propia revista en 1985) es una buena introducción ecléctica a los enfoques generales de la Sociología de la música. El de A. Serravezza busca también delimitaciones y fronteras para la disciplina, con su habitual discreción y sin salirse del terreno histórico. Es lástima que se eluda tantas veces el enfrentarse con los problemas de la música actual; pienso que ahí puede estar la veta más viva de la Sociología de la música; comprendo también, por otra parte, que se insista en los intentos de definición y demarcación de una disciplina aún inmadura y en busca de autodefinition.

Quizá lo más interesante del volumen sea la Guía bibliográfica elaborada por A. Rodríguez Morató, que comprende 594 entradas y que constituye sin duda el mayor repertorio de la materia publicado en España. Falta, nos parece, una mayor atención a la actividad española; por ejemplo, no siempre se mencionan las traducciones castellanas (así las de los libros de Lalo y Combarieu, de 1927 y 1944 respectivamente) ni trabajos españoles que pudieran estar en ese repertorio



con el mismo derecho que otros que allí figuran. Importa menos el hecho de que se omitan libros o autores; eso es siempre inevitable. Pero habría que recordar que obras como la **Estética** de Lukács, a pesar de su título, son esenciales en nuestra materia a un nivel filosófico (quizá la orientación abrumadoramente anglosajona del conjunto elude la Filosofía como una rémora, sin duda porque obliga a pensar en profundidad...).



Sobre todo, lamentamos que, una vez más, Latinoamérica esté prácticamente ausente: los autores de esos repertorios bibliográficos donde se reseñan a menudo artículos insignificantes escritos en inglés, ignoran olímpicamente los grandes estudios de Fernando Ortiz, de Leonardo Acosta, de Argeliers León, de Isabel Aretz, de Carlos Vega, de Mario de Andrade, incluso de Alejo Carpentier. Y, por último, sería de desear una referencia directa a revistas que, como "Musik und Gesellschaft" de Berlín (RDA) o "Música/Realtà" que dirige Luigi Pestalozza en Milán, publican con regularidad materiales sociológicos. Todo ello, sin embargo, no es óbice para que valoremos muy positivamente el esfuerzo de "Papers" y deseemos que sirva de estímulo para que se preste en España una mayor atención a esta interesantísima parcela de la especulación artística.

Ramón Barce

**ROSO DE LUNA, Mario: Wagner, mitólogo y ocultista.** Editorial Eyras y Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación de Badajoz. Madrid, 1987. 510 págs.

**TAYLOR, Ronald: Wagner (Su vida, arte y pensamiento).** Colección La Música y los Músicos. Javier Vergara, Editor. Buenos Aires, 1987. Traducción de Aníbal Leal. 384 páginas.

Sesenta y dos años separan la obra de Roso de Luna de la de Ronald Taylor. La primera, fechada en Madrid en 1917, ha sido reimpresa (al parecer, con las planchas originales) en un volumen de aspecto vetusto, presidido por la famosa pintura de Franz von Lenbach (medio perfil) mientras que la segunda es una imponente traducción del libro de Taylor publicado por "Panther Books" en 1979. Javier Vergara ha elegido como portada la bella fotografía de Pierre Petit, de 1861. El detalle no es nimio, ya que ambas ilustraciones nos proporcionan dos caras del personaje (no sólo físicas) del mismo modo que los textos nos aproximan a él desde ópticas y propósitos diametralmente opuestos.

El de Roso de Luna constituye una introducción al universo wagneriano en tanto y cuanto éste puede ser examinado más allá (también, antes) de la propia música. Lo que le interesa a Roso es la raíz ocultista, esotérica, de los libretos de las óperas de Wagner. Su punto de partida es, en realidad, el de llegada, puesto que da por sentada, desde un principio, la existencia de lazos entre el arte wagneriano y las viejas enseñanzas de los "Misterios". Para llegar a ese encuentro, Roso traza una subjetiva visión de la música como lenguaje iniciático (recuérdese que el autor fue uno de los padres de la Teosofía en España) que arranca de la mítica flauta orfeica para ir describiendo una suerte de itinerario espiritual de los precursores de Wagner. Éstos vendrían de la mano de nuestros Morales, Victoria, de Palestrina, Bach, la academia Bardi, Gluck, Beethoven (el mayor taumaturgo prewagneriano) y Weber. El esquematismo obligado de ese recorrido lleva al autor a simplificaciones y radicalismos que hoy nos parecen intolerables, pero que desde la óptica de 1917 resultan comprensibles (así, la condena de toda la música operística italiana, reducida a excrecencia decadente del Gran Arte). Cuando Roso alcanza la obra de Wagner (de la que no excluye **Las Bodas, La Prohibición de Amar y Rienzi**, a ésta la considera germen primero del **Anillo**, parangoneando el ensueño de Rienzi, su deseo de justicia, con el propósito redentor de Siegfried), cuando nos introduce en el mundo de leyendas, en la enorme carga de erudición que él atribuye a Wagner, puede que nos sintamos tentados de sospechar un conductismo, por parte de Roso, al buscar éste una interpretación mística sistemática de cada lance argumental. Pero, claro ésa es la intención declarada de Roso y de ahí que ante este despliegue de referencias a leyendas y misterios, en el que es constante la interrelación entre diversas culturas, el lector puede reaccionar con fatiga o dejándose prender

por la seducción. En este sentido, el libro de Roso es histórico, ya que nos lleva a un ambiente cultural que existió en nuestro país a principio de siglo. Es el wagneriano *puro*, por fortuna incontaminado de posteriores desviaciones o falsas interpretaciones nacionalistas.

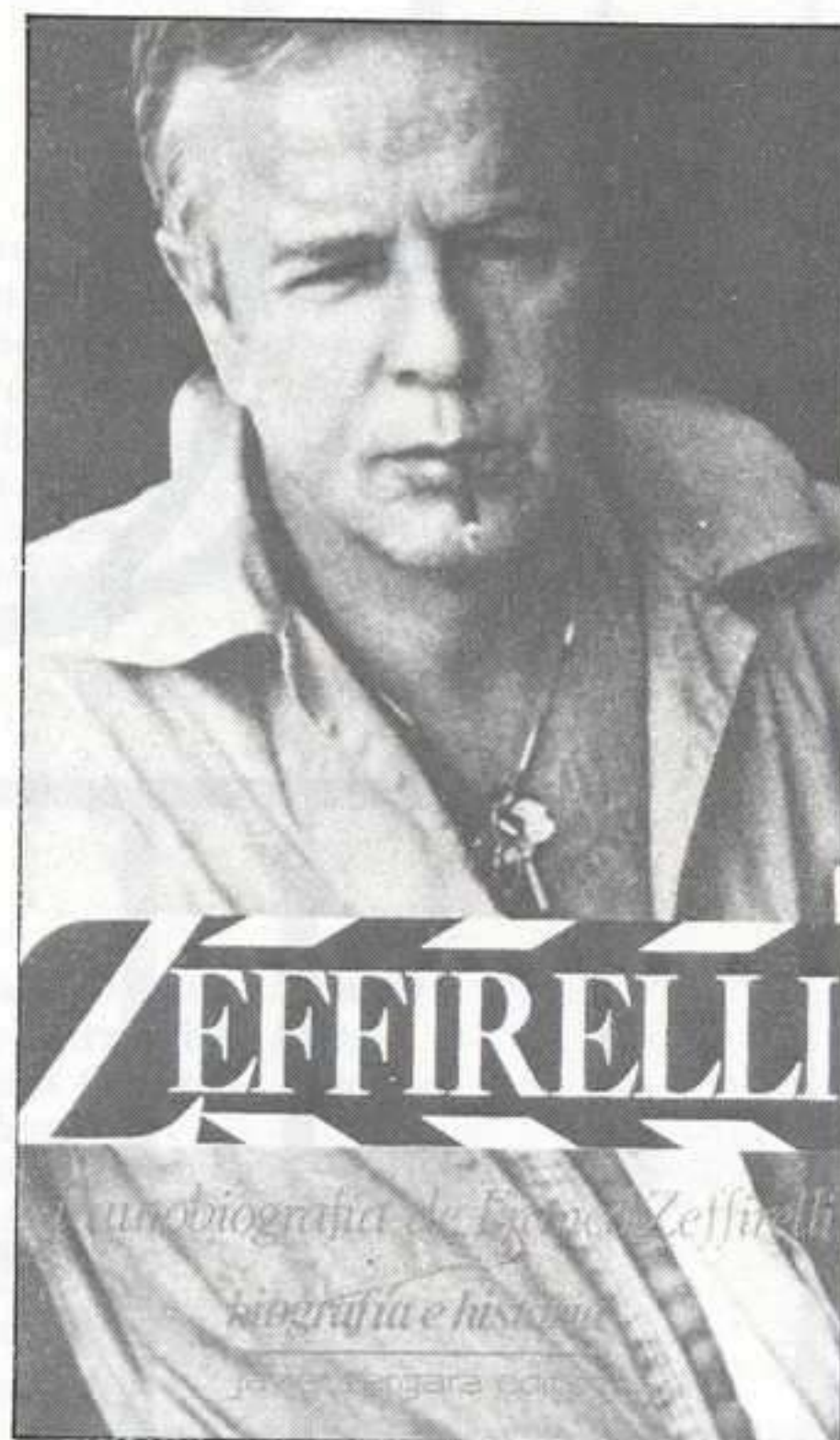
El libro de Taylor, en cambio, parte del conocimiento de tales fenómenos políticos y sociales. Los asume y pretende ejercitar un examen desapasionado de la vida y el pensamiento de Wagner. Con frecuencia, éste y aquella se entrelazan en el relato (que se propone biográfico, a diferencia del de Roso), haciendo altos en el camino y resumiendo aquellos aspectos del ideario wagneriano que el autor considera ayudan a la mejor comprensión de la obra musical. Taylor ha manejado amplias fuentes de documentación, incluyendo los Diarios de Cósima Wagner, pero el resultado final queda lejos de los logros de la biografía de Martin Gregor Dellin, que sigue siendo modélica y aporta una visión más profunda, detallada y precisa del hombre. Una baza importante de Taylor es la base histórica y literaria que él, como especialista de la cultura germana, antepone a cada reflexión sobre el pensamiento wagneriano. La interpretación de éste es, como cabe suponer, mucho menos *seductora* que la propuesta por Roso, pero personalmente la considero más rigurosa y de mayor interés para el lector de hoy. Una debilidad del libro —común a todos los que sobre músicos he leído de Taylor— es el evidente desconocimiento musical del autor, que le impide penetrar en el análisis de los procedimientos musicales wagnerianos. De ahí que, al terminar la lectura de esta biografía, nuestro conocimiento de la música apenas se ha enriquecido. El libro —excrablemente traducido— ofrece algunos testimonios sobre Wagner, que permiten, aunque de manera brevísima, acercarnos a Hanslick, Mann, Nietzsche, Debussy o Boulez... sin olvidar la *perla* de Tolstoi, que considera la **Tetralogía** "un modelo de arte falsificado, tan tosco que llega a ser incluso ridículo".

Wagner, ante el que es imposible actuar de manera *objetiva*, desapasionada, todavía necesita entre nosotros la edición crítica de su autobiografía, **Mein Leben**. En tanto ésta llega —y sin perjuicio de que luego volvamos sobre ellos— los libros de Taylor y Roso merecen ser leídos... aunque sea para discrepar.

Gonzalo Badenes

**ZEFFIRELLI, Franco: Zeffirelli.** Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires, Javier Vergara, 1987. 438 págs.

La figura de Franco Zeffirelli vuelve a estar de actualidad por sus poco afortunados comentarios ante el estreno del último film de Martin Scorsese, que comparten la misma falta de respeto hacia otros compañeros de profesión que se respira en la lectura de estas memorias publicadas en inglés en 1986 y editadas en castellano sin gran retraso. Esta actitud procede, sin duda alguna, de la seguridad conseguida por Zeffirelli en el mercado norteamericano gracias a taquilleros y lacrimógenos filmes, a la adaptación cinematográfica de **La Traviata** y a algunos espectaculares montajes de ópera, como **Tosca** y **Turandot** en el Metropolitan de Nueva York. Sin embargo, el escaso éxito de su versión fílmica de **Otello** y el absoluto fiasco de su último trabajo para el medio, **El joven Toscanini**, le obligarán a digerir una buena dosis de modestia. En esta auto-



biografía, Zeffirelli nos relata todos los detalles de su vida sin renunciar a ningún efectismo, presentándose en cada capítulo como la persona que siempre ha estado en posesión de la razón y considerándose decisivo en la evolución de la ópera, el cine y el teatro en las últimas décadas. No hay duda de que su labor ha sido importante, sobre todo en cuanto ha aportado a la dimensión espectacular de la ópera, pero sus excesos hollywoodianos cada vez más acentuados han terminado por convertir en lastre lo que empezó siendo una virtud. De todos modos, la lectura del libro es amena, ya que incluye numerosa información de primera mano sobre artistas de la talla de Visconti, Laurence Olivier, la Callas o la Sutherland, y está escrito sin excesivas pretensiones literarias, por lo que en este caso la traducción no importa que sea simplemente discreta.

Rafael Banús

# O

# C

# B

## Orquestra Ciutat de Barcelona

## Temporada 1988-1989

Ajuntament  de Barcelona

**1**

Sábado 15 de octubre - 19 h  
Domingo 16 de octubre - 11 h

**Franz-Paul Decker, director**  
**Sharon Joy Vogan, piano**

**Beethoven**  
La consagración del hogar.  
Obertura\*

**Beethoven**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 2, op. 19

**Strauss**  
Sinfonía Alpina, op. 64

**2**

Sábado 22 de octubre - 19 h  
Domingo 23 de octubre - 11 h

**Albert Argudo, director**  
**Miriam Fried, violín**  
**M.ª Carmen Hernández, soprano**

**Mompou**  
Combat del somni

**Mendelssohn**  
Concierto para violín y orquesta  
op. 64

**Ginastera**  
Estancia, op. 8b. Danzas\*

**Turina**  
Sinfonía Sevillana

**3**

Sábado 29 de octubre - 19 h  
Domingo 30 de octubre - 11 h

*Con el patrocinio de la Conselleria  
de Cultura, Educació i Esports  
Govern Balear*

**Joan Guinjoan, director**  
**David Abramovitz, piano**  
**Coral Universitària de la  
Universitat de les Illes Balears**  
Joan Company, director

**Bach-Stravinsky**  
Coral-Variaciones «Von Himmel  
Hoch»\*

**Guinjoan**  
Concierto para piano y orquesta

**Ravel**  
Alborada del Gracioso

**Guinjoan**  
In tribulatione mea, invocavi  
Dominum\*

**4**

Viernes 4 de noviembre - 19 h  
Sábado 5 de noviembre - 19 h  
Domingo 6 de noviembre - 11 h

**Janos Fürst, director**  
**Josep Colom, piano**

**Kinsella**  
Rapsodia sobre un poema de  
Padraigh Pearse\*

**Schumann**  
Concierto para piano y orquesta  
op. 54

**Musorgsky-Ravel**  
Cuadros de una exposición

**5**

Sábado 12 de noviembre - 19 h  
Domingo 13 de noviembre - 11 h

**Miguel A. Gómez Martínez, director**  
**Emilio Mateu, viola**

**Granados**  
Goyescas. Intermedio

**Oliver**  
Concierto para viola y orquesta

**Tchaikowsky**  
Sinfonía núm. 1, op. 13  
«Sueño de invierno»

**6**

Jueves 17 de noviembre - 21 h  
Viernes 18 de noviembre - 21 h

**Franz-Paul Decker, director**  
**Shlomo Mintz, violín**

**Beethoven**  
Fidelio. Obertura

**Lalo**  
Sinfonía española para violín y  
orquesta, op. 21

**Schubert**  
Sinfonía núm. 9 «Grande»

**Serie B**  
26 de noviembre - 19 horas  
27 de noviembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Sedó, violoncelo**  
**Wenkel, mezzosoprano**  
**Bröcheler, barítono**  
**Mozart**  
Sinfonía concertante para violín,  
viola y orquesta, K 365

**Mahler**  
Sinfonía núm. 5  
**Viernes 13 de enero - 21 horas**  
**Sábado 14 de enero - 21 horas**  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Valeri Oistrakh, violín**  
**Igor Oistrakh, viola**  
**Mozart**  
Sinfonía concertante para violín,  
viola y orquesta, K 365

**Serie E**  
6 de diciembre - 21 horas  
Comemoración del Centenario de  
la Constitución Universal de  
España  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, piano**

**Serie B**  
20 de diciembre - 19 horas  
21 de diciembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, piano**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 3, op. 55 «Heroica»

**Serie A**  
10 de diciembre - 19 horas  
11 de diciembre - 11 horas  
Cincuenta aniversario de la  
Constitución Universal  
de Derechos Humanos  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Magaloff, piano**

**Serie A**  
17 de diciembre - 19 horas  
18 de diciembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie A**  
17 de diciembre - 19 horas  
18 de diciembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie A**  
17 de diciembre - 19 horas  
18 de diciembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie A**  
17 de diciembre - 19 horas  
18 de diciembre - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie C**  
22 de diciembre - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie B**  
22 de diciembre - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie B**  
22 de diciembre - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**de Larrocha, violoncelo**  
**Mozart**  
Sinfonía núm. 2, op. 17\*

**Serie B**  
7 de enero - 19 horas  
8 de enero - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Iwaki, director**  
Sinfonía núm. 30, K 202\*

**Serie B**  
7 de enero - 19 horas  
8 de enero - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Iwaki, director**  
Sinfonía núm. 30, K 202\*

**Serie B**  
7 de enero - 19 horas  
8 de enero - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Iwaki, director**  
Sinfonía núm. 30, K 202\*

**Serie E**  
13  
Viernes 13 de enero - 21 horas  
Sábado 14 de enero - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Valeri Oistrakh, violín**  
**Igor Oistrakh, viola**  
**Mozart**  
Sinfonía concertante para violín,  
viola y orquesta, K 365

**Serie C y B**  
14  
Viernes 20 de enero - 21 horas  
Sábado 21 de enero - 19 horas  
Domingo 22 de enero - 11 horas  
**Jean Fournet, director**  
**Justus Frantz, piano**  
**Beethoven**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 5, op. 73 «Emperador»  
**Roussel**  
Sinfonía núm. 4\*  
**Dukas**  
El aprendiz de brujo

**Serie C y B**  
15  
Viernes 3 de febrero - 21 horas  
Sábado 4 de febrero - 19 horas  
Domingo 5 de febrero - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Janos Starker, violoncelo**  
**Mozart**  
La Flauta Mágica. Obertura  
**Bloch**  
Schelomo\*  
**Strauss**  
Don Quijote, op. 35

**Serie A**  
16  
Sábado 11 de febrero - 19 horas  
Domingo 12 de febrero - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Ida Haendel, violín**  
**Schumann**  
Genoveva, op. 81. Obertura\*  
**Sibelius**  
Concierto para violín y orquesta,  
op. 47  
**Shostakovich**  
Sinfonía núm. 1, op. 10\*

**Serie B**  
17  
Sábado 18 de febrero - 19 horas  
Domingo 19 de febrero - 11 horas  
**Cristóbal Halffter, director**  
**María Manuela Caro, piano**  
**Boccherini-Berio**  
La Ritirata notturna di Madrid\*  
**Halffter**  
Concierto para piano y orquesta\*  
**Sibelius**  
Sinfonía núm. 7, op. 105\*  
**Halffter**  
Tiento de primer tono y Batalla  
Imperial\*

**Serie A**  
18  
Sábado 25 de febrero - 19 horas  
Domingo 26 de febrero - 11 horas  
**Rafael Frühbeck de Burgos, director**  
**Rudolf Buchbinder, piano**  
**Beethoven**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 1, op. 15  
**Stravinsky**  
Le baiser de la fée\*  
**Stravinsky**  
El pájaro de fuego

**Serie A y C**  
19  
Viernes 3 de marzo - 21 horas  
Sábado 4 de marzo - 19 horas  
Domingo 5 de marzo - 11 horas  
**Mario Bernardi, director**  
**Aldo Ciccolini, piano**  
**Beethoven**  
Leonora 3, op. 72a. Obertura  
**Mozart**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 23, K. 488  
**Schumann**  
Sinfonía núm. 2, op. 61

**Serie B**  
20  
Sábado 11 de marzo - 19 horas  
Domingo 12 de marzo - 11 horas  
**Mario Bernardi, director**  
**Judith Forst, mezzosoprano**  
**Neil Cowley, organo**  
**Bérliz**  
El Corsario, op. 21. Obertura\*  
**Berlioz**  
Escena de amor de Romeo y Julieta\*  
**Berlioz**  
La muerte de Cleopatra\*  
**Saint-Saëns**  
Sinfonía núm. 3, op. 78  
«Sinfonía con órgano»

**Serie B**  
21  
Sábado 18 de marzo - 19 horas  
Domingo 19 de marzo - 11 horas  
**Miguel A. Gómez Martínez, director**  
**Garrick Ohlsson, piano**  
**Balada**  
Fantasías Sonoras\*  
**Chopin**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 2, op. 21  
**Berlioz**  
Sinfonía Fantástica, op. 14

**Serie A**  
22  
Sábado 1 de abril - 19 horas  
Domingo 2 de abril - 11 horas  
**Okko Kamu, director**  
**Boris Belkin, violín**  
**Beethoven**  
Leonora 2. Obertura  
**Glazunov**  
Concierto para violín y orquesta,  
op. 82\*  
**Dvorák**  
Sinfonía núm. 8, op. 88

**Serie A**  
23  
Sábado 8 de abril - 19 horas  
Domingo 9 de abril - 11 horas  
**Nicholas Cleobury, director**  
**Joan Moll, piano**  
**Elgar**  
In the South, op. 50\*  
**Franck**  
Variaciones simfónicas para piano y  
orquesta  
**Fauré**  
Ballade para piano y orquesta, op. 19\*  
**Beethoven**  
Sinfonía núm. 4, op. 60

**Serie B**  
24  
Sábado 15 de abril - 19 horas  
Domingo 16 de abril - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Matt Haimowitz, violoncelo**  
**Rodríguez-Picó**  
El lleó afamat. Preludio para  
orquesta\*\*  
**Dvorák**  
Concierto para violoncelo y  
orquesta, op. 104  
**Hindemith**  
Mathis der Maler. Sinfonía

**Serie A**  
25  
Sábado 22 de abril - 19 horas  
Domingo 23 de abril - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Lubica Rybarska, soprano**  
**Ida Kirilova, mezzosoprano**  
**Josef Kundlak, tenor**  
**Peter Mikulas, barítono**  
**Orfeón Donostiarra**  
J. A. Sáenz Alfaro, director  
**Dvorák**  
Stabat Mater, op. 58\*

**Serie C y B**  
26  
Viernes 28 de abril - 21 horas  
Sábado 29 de abril - 19 horas  
Domingo 30 de abril - 11 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Bruno-Leonardo Gelber, piano**  
**Pere Serra, violín**  
**Jindrich Bardon, violín**  
**Mercè Serrat, violín**  
**Antoni Josep Peña, violín**  
**Vivaldi**  
Concierto para cuatro violines y  
orquesta, op. 3 núm. 10  
**Ravel**  
Concierto para piano y orquesta, en  
sol mayor  
**Gershwin**  
Concierto en fa, para piano y  
orquesta\*  
**Gould**  
Spirituals for Orchestra\*

**Serie E**  
27  
Viernes 5 de mayo - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Karin Bureau, soprano**  
**Nadine Secunde, soprano**  
**Alejandro Ramírez, tenor**  
**Fritz Hübner, bajo**  
**Coral Càrmina**  
J. Pons, director  
Coro colaborador de la OCB  
**Weber**  
Euryanthe. Ópera en versión de  
concierto\*

**Serie E**  
28  
Viernes 12 de mayo - 21 horas  
**Franz-Paul Decker, director**  
**Alicia de Larrocha, piano**  
**Maria-Rosa Conesa, soprano**  
**Coral Càrmina**  
J. Pons, director  
Coro colaborador de la OCB  
**Stravinsky**  
Cuatro impresiones noruegas\*  
**Mendelssohn**  
Sueño de una noche de verano  
**Beethoven**  
Concierto para piano y orquesta  
núm. 3, op. 37

\* Primera audición  
\*\* Estreno

**Venta de localidades**  
Durante la semana del concierto, en  
las taquillas del Palau de la Música  
Catalana, de lunes a viernes de 11 a  
13 y de 17 a 20 horas, el sábado  
desde las 17 horas y el domingo  
desde las 10 horas.

**Venta anticipada de localidades  
por teléfono**  
Sólo para las Series C y E, se  
podrán adquirir localidades para  
todos y cada uno de los conciertos  
de la temporada, mediante tarjeta de  
crédito, de lunes a viernes de 8 a 15  
horas al teléfono (93) 317 10 96.

**Programación susceptible de  
modificaciones.**

# Bilbao

## LA TEMPORADA QUE VIENE (y II)

Sinfónica de Bilbao: tan cerca y tan lejos

El caso de la Sinfónica bilbaína es, desde hace años, ya se sabe, cuando menos pintoresco. Mientras la puesta a punto y la recuperación técnica de la Orquesta se halla cerca de haber logrado su objetivo, su organización continúa detenida —hay que decirlo de modo paladino— por manos a todas luces incompetentes. Cuando, meses atrás, cesó en su puesto el presidente del Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga, que rige esta institución musical, Antón Amann, se planteaba por primera vez en mucho tiempo la posibilidad de encomendar al fin las responsabilidades directivas a alguien con una mínima preparación cultural. Poco duraron las ilusiones: las necesidades del partido hoy en el poder autonómico y municipal pasan, según parece, por impedir que se instaure en ningún ámbito a su alcance, por pequeño que fuere, *la funesta manía de pensar*. Las consecuencias pueden admirarse ya (faltas ortográficas y de nomenclatura incluidas) en el avance de programación publicado para la temporada

1988-1989. Básicamente: seguiremos poseyendo la principal orquesta vasca y una de las primerísimas en el *ranking* ibérico, junto a la gestión más decididamente tercermundista que se conozca...

Una sorpresa inicial nos la depara la reducción progresiva del número de conciertos, y no sólo por la supresión de la sesión de los jueves, vigente desde 1984. Los programas también disminuyen: serán 14 —uno de ellos a cargo de la invitada Sinfónica de Euskadi—, cuando antaño era habitual rozar la veintena, lo que tampoco resulta nada excesivo. Para alcanzar en esas condiciones la fecha final del 19 de mayo ha sido preciso intercalar grandes lagunas sin concierto al lado de actuaciones en semanas consecutivas: la noción, fundamental, de una temporada regular termina así, entre lo escaso y lo distante, echada por la borda. Existe desde luego un régimen de trabajo a causa de su funcionamiento itinerante. Dudo que el modelo sea de recibo.

Concluyendo por lo que

se refiere a la cantidad, el contribuyente vizcaíno sufragará un par de orquestas (más de 800 millones de pesetas anuales), para tener acceso a un número de conciertos que, sumados los ciclos de una y otra, apenas ronda el ordinario *de una sola*. Para colmo, se repiten obras.

Es perceptible, sin lugar a dudas, una voluntad real de dignificar de algún modo la programación, al tiempo que una no menos real impotencia para conseguirlo. Se incluye en esta temporada una inaugural **Segunda** de Mahler, una **Quinta** de Prokofiev, la suite de **El mandarín maravilloso**, las sinfonías **Fausto** y **Matías el Pintor** y, aunque sea bajo el pretexto más bien parroquial de *honrar a la santa Patrona* (¡Dios les bendiga!), la **Oda a Santa Cecilia** —la de Haendel, por supuesto— y la nada desdeñable **Misa** haydniana de idéntica advocación. Partituras todas ellas cuya inclusión debe considerarse un acierto sin paliativos, al igual que sucede, sin representar un derroche imaginativo, con **Espacios variados** de Bernaola o el **Adagio para oboe y cuerdas** y el **Concierto para piano** (¿cuál de ellos?) de Luis de Pablo. Lo que no impide que topeemos con programas del siguiente jaez: **Kardin**, de Zubizarreta/**Akelarre**, de Aldave/**Fatum** y **Marcha eslava**, de Chaikovsky (García Asensio); la escurridiza brevedad: **En un barco fenicio/Pinos de Roma/Incompleta** (ídem), o la azarosa incoherencia: **Brandemburgo núm. 2/Concierto violín y oboe/Mathis der Maler** (David Parry).

Cuestión irresuelta la del director titular, muy probablemente por aquello de evitar la funesta manía... Si la carencia supone ya debilidad, ésta tampoco se ve compensada por un rico elenco de maestros invitados. De nuevo García Asensio, que actúa como director artístico, cargará con el mayor lote de conciertos (5), comenzando, cosa insólita, por la **Sinfonía**

**Resurrección**. Con sus más y sus menos, al valenciano le cabe el honor de obtener de la orquesta un trabajo riguroso y controlado, por lo general. Del resto de las batutas, salvo si aplicamos el beneficio de la duda a los nombres que debutan (Bernard Rubinstein, a quien se asigna la sinfonía de Liszt; Marek Pijarowski, al frente de un monográfico Mozart de muy relativo interés; el citado David Parry) o contamos con las garantías de un Nicholas Cleobury para el programa de Santa Cecilia, en el que intervendrá, además de un cuarteto vocal británico de cierto relieve, el Orfeón Donostiarra —con el que se reanuda una feliz colaboración largos años descuidada—, puede afirmarse sin reparo que se hallan por debajo de lo exigible por el nivel de la Orquesta; se llamen Doron Salomon o Urbano Ruiz Laorden. La presencia de José Ramón Encinar (2 programas) resulta, sin embargo, atractiva ante las obras de Bartók, De Pablo y Escudero.

Año será de pianistas, y ninguno que "a priori" deslumbrase, aunque los habrá seguros (Requejo, en Escudero; Jiménez Attenelle, en De Pablo; Luis Ángel Sarobe, en el **Tercero** de Kabalevsky; tal vez Steven de Groote, en el **Primero** de Brahms). Se recurre todavía al expediente pobretón de los intérpretes locales o, en alguna oportunidad, a miembros del propio conjunto, sin motivo justificado.

En suma, demasiado azar, demasiado amateurismo del malo, demasiada endogamia. Y una orquesta de valía, infrutilizada, continúa aguardando unos gestos a su altura, que cesen de perjudicarla sistemáticamente. Hoy por hoy, y este recién estrenado curso lo corrobora, dista mucho de haberlos encontrado.

Carlos Villasol

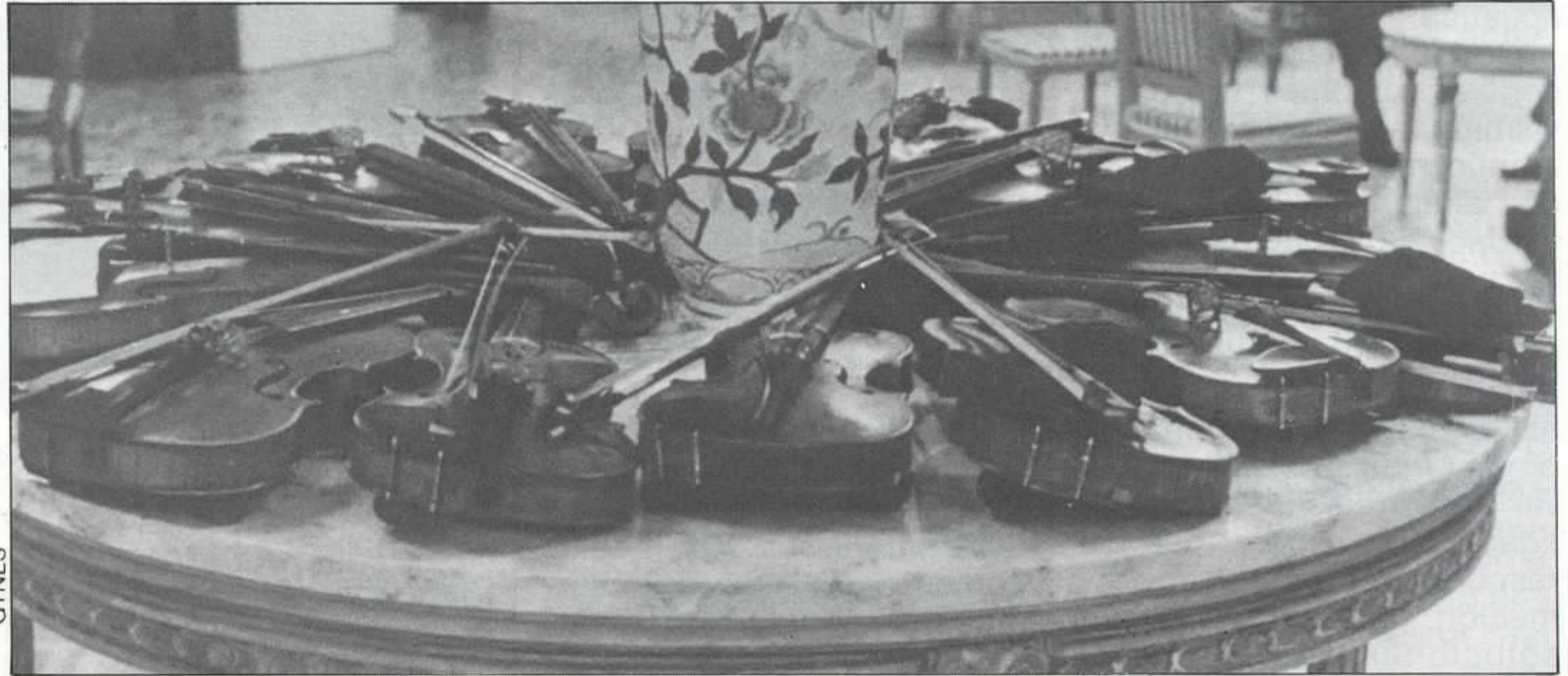


Orquesta Sinfónica de Bilbao. En el podio, Enrique García Asensio.

# Madrid

## ADIÓS AL TEATRO REAL COMO SALA DE CONCIERTOS

Entre 1925 y 1966 el Teatro Real de Madrid permaneció cerrado. Uno de los grandes teatros de ópera del mundo se había ido desmoronando, poco a poco, ante la apatía, el olvido y la indiferencia de políticos, artistas y la propia gente de Madrid. Cuando, después de cuarenta años, abrió sus puertas de nuevo el coliseo de la Plaza de Oriente lo hizo, de manera incomprensible, como sala de conciertos y no como lo que siempre había sido: un teatro de ópera. Nombres como Rafael Frühbeck de Burgos o Antonio Fernández Cid abogaron decididamente por la transformación del Real en sala de conciertos. El primero era entonces titular de la Or-



questa Nacional y deseaba una sede digna para su orquesta; estaba, además, en excelentes relaciones con las autoridades del régimen fran-

quista e incluso se dice que consiguió el definitivo visto bueno del propio general Franco a quien visitó vestido de militar. Por su parte, Fer-

donada, y se llenen los huecos de la fachada principal destinados a estatuas. A todos los aficionados nos parecerá mentira que Madrid

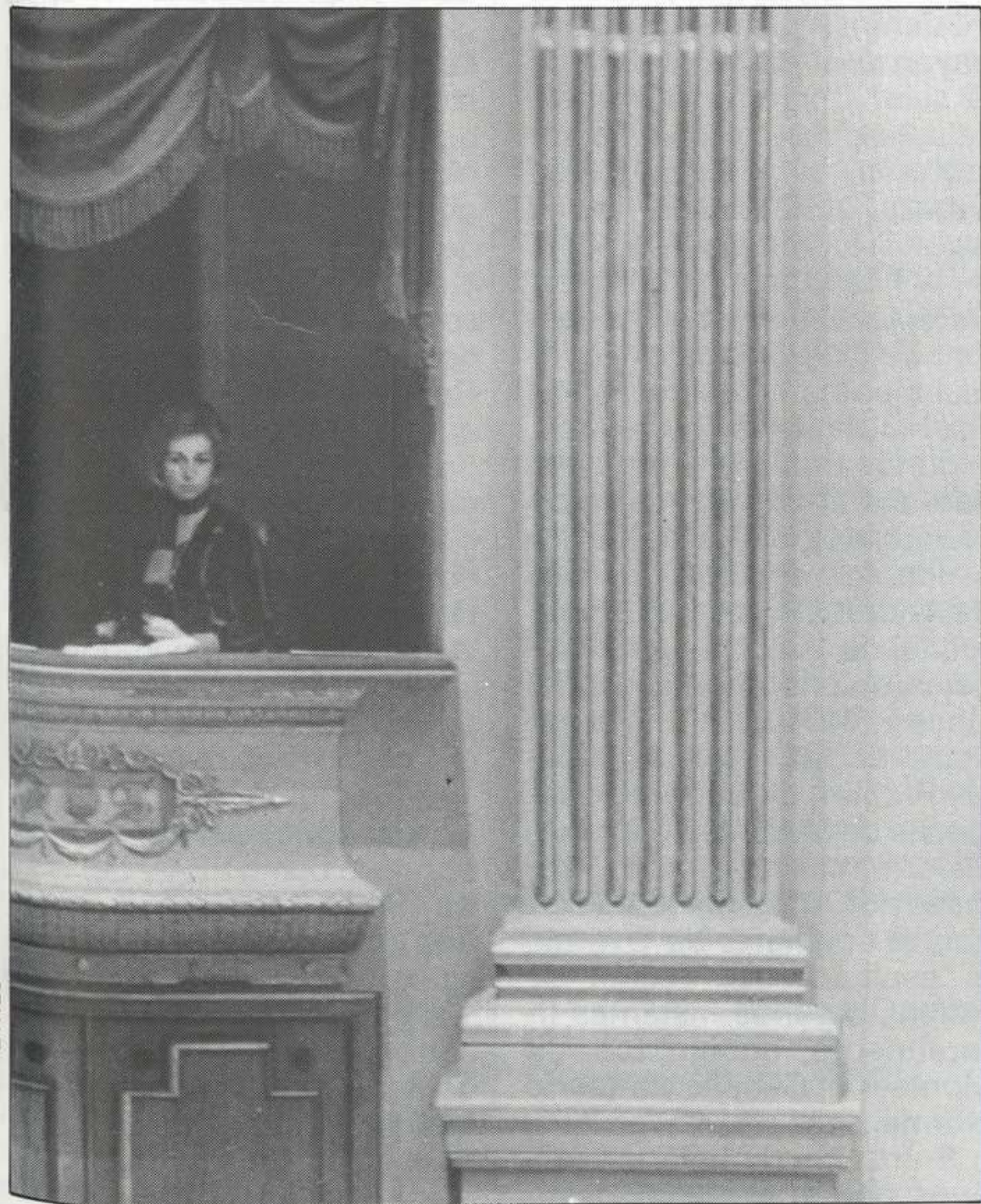
nández Cid, que apoyó siempre a Frühbeck de Burgos desde sus inicios hasta su defenestración por Jesús Aguirre, y que en aquella época era, sin duda, el crítico musical más influyente de España, insistió reiteradamente en la bondad del Teatro Real como sala de conciertos oponiéndose de modo sistemático a su transformación en teatro de ópera. En medio, la extraña y nunca bien explicada convocatoria de la Fundación Juan March que llegó a premiar un proyecto para la construcción de un nuevo teatro destinado a la ópera en Madrid. De todo ello nunca más se supo.

Ahora, por fin, el Teatro Real será de nuevo lo que nunca debió haber dejado de ser. El año mágico de 1992 nos traerá también, entre otras maravillas, un Real mejorado, adecuado a las necesidades de los grandes montajes modernos de ópera, con los más perfeccionados sistemas escénicos, pero conservando ese viejo y peculiar sabor de los majestuosos teatros del siglo XIX. Es de esperar, asimismo, que puedan paliarse los defectos de visibilidad y que, además, se limpie y adecente convenientemente la parte externa del edificio, hoy muy aban-

disponga, al fin, de un verdadero teatro de ópera.

### Una peculiar sala de conciertos

Durante los veintidós años en los que el Real ha funcionado como sala de conciertos su vida ha estado muy animada si exceptuamos los meses del largo verano madrileño. La sala es muy hermosa, sobria y a la vez suntuosa, decorada con general buen gusto a excepción del techo del escenario, feo y sin relación alguna con el resto. La acústica es irregular. Para música sinfónica —que ha sido su principal actividad— los mejores lugares eran la zona delantera de los diversos pisos, desde el entresuelo al anfiteatro, perdiendo calidad e intensidad a medida que la situación del oyente se alejaba de la primera fila. De hecho, en el anfiteatro a partir de la fila cinco la sonoridad se volvía muy mediocre o abiertamente mala. En cuanto al patio de butacas era sonora y brillante pero no muy nítida. En los conciertos de cámara, la acústica resultaba todavía más conflictiva porque el teatro era demasiado grande. Verdaderamente la sonoridad del Real alcanzaba su com-



La Reina Doña Sofía, espectadora asidua del Real.

pleta excelencia en las voces, aspecto éste reiteradamente confirmado por los propios cantantes. Todos estos rasgos parecen aseverar la adecuación de la sala para la ópera como, espero, tendremos ocasión de comprobar. De cualquier modo, y desde esos lugares anteriormente dichos en las delanteras de los diversos pisos de la herradura, la acústica podía parangonarse con las mejores salas del mundo. Nombres tan conocedores de la orquesta como Celibidache o Karajan han sido entusiastas admiradores de su peculiar acústica.

Donde el Real planteaba serios problemas era en la visibilidad del escenario. Un amplio número de localidades tenía visión parcial y la verdad es que incluso desde las primeras filas de los diversos pisos y a excepción de las butacas muy centrales, había que hacer serios esfuerzos, que terminaban por ser molestos, para poder ver a la orquesta en su totalidad. Es de esperar que los responsables de la transformación del teatro puedan solucionar este problema que, si ya era grave como sala de conciertos sería gravísimo que continuase en su nueva etapa.

### Acontecimientos inolvidables

Aunque, como es lógico, han dominado los conciertos de valor medio o medio bajo a lo largo de estos años, hemos de agradecer al Real el haber podido escuchar a una buena parte de las más grandes orquestas, directores y solistas del mundo. En el aspecto sinfónico el Real acogió, aunque con menos frecuencia de lo deseado, a las principales orquestas del orbe: las filarmónicas de Berlín, Viena, Leningrado, Munich y Nueva York, las Orquestas de París y Filadelfia, la del Concertgebouw, la Filarmónica Checa y las grandes agrupaciones londinenses, además de un amplio número de buenas orquestas menos renombradas. Entre los directores hemos podido ver a muchos de los más famosos aunque no a todos. Pasaron por el Real Munch, Rossi, Mravinsky, Jochum, los ya citados Karajan y Celibidache, Ormandy, Solti y Giulini y los de generaciones más jóvenes como Abba-

do, Muti, Maazel y Mehta, pero nunca estuvieron otros grandes, activos en esos años, como Klemperer, Böhm o Szell, por citar sólo tres notorios ejemplos. También algunos compositores famosos dirigieron sus obras en el Real, como Lutoslavsky y Penderecki o Cristóbal Halffter.

En el capítulo instrumental y vocal ha sucedido otro tanto. Hemos podido escuchar —a veces en actuaciones solitarias— a nombres insignes: Rubinstein, Richter, Gilels, Arrau o Pollini entre los pianistas pero faltó a la cita el gran Michelangeli; en el sector de cuerda tuvimos la oportunidad de escuchar a Milstein, Menuhin y Oistrakh, a Szeryng, Stern y Rostropovich y hemos oído cantar a Schwarzkopf, Sutherland, Berganza y Victoria de los Ángeles, muchas veces a Montserrat Caballé y también a Pavarotti, Kraus, Domingo y Carreras, pero faltaron nombres fundamentales como Fischer-Dieskau o Birgit Nilsson. Desgraciadamente el Real descuidó más de lo debido las sesiones de lieder y sólo durante la breve etapa de los llamados "grandes recitales líricos" pudimos disfrutar de este tipo de minoritaria manifestación musical.

En cuanto a orquestas y agrupaciones de cámara, el Real ofreció también buenas muestras aunque con menos frecuencia y variedad que en el terreno sinfónico, si bien



**Celibidache actuó en el coliseo madrileño repetidas veces: un recuerdo imborrable.**



**Rafael Frühbeck, con David Oistrakh, uno de nuestros más ilustres visitantes.**

ciclos como el de los cuartetos de Beethoven por el Amadeus constituyeron en su momento una aportación muy valiosa a la más bien pobre vida musical camerística de Madrid. Pequeñas orquestas como I Musici, la de Cámara de Moscú (con Bershaj) o la London Sinfonietta —por citar tres ejemplos contrastantes— también contribuyeron a realzar la vida de la sala. Como, en otra parcela, lo hicieron los más notables coros de España —en cabeza el Donostiarra— y alguno extranjero, como el de la Filarmónica de Londres.

Personalmente he sido testigo de los principales acontecimientos ofrecidos en el Real durante estos lustros. Algunos de ellos entran por derecho propio en ese grupo privilegiado de conciertos inolvidables: el mágico sonido de Andrés Segovia, el primer recital de Victoria de los Ángeles, muchos momentos del Chopin de Rubinstein, la solitaria actuación de Sviatoslav Richter, las soberbias sesiones de Milstein y Oistrakh, el deslumbrante arco de Rostropovich en su presentación con el concierto de Dvorak, el esplendoroso recital de Pollini, algunos instantes literalmente milagrosos de Montserrat Caballé cantando **Norma...**

Entre los conciertos orquestales el espléndido sonido de la Filarmónica de

Berlín, la asombrosa Orquesta de Filadelfia —probablemente la mejor agrupación que yo haya escuchado nunca—, la emocionante, por sobria y esencializada, **Quinta** Tchaikovsky de Mravinsky y sobre todo la irrupción del genial Celibidache desde aquella presentación al frente de la Orquesta de la RTVE el 22 de febrero del 69 hasta su último concierto con la Filarmónica de Munich hace dos años. En medio, sensacionales prestaciones dirigiendo a las dos orquestas de Madrid, la de Barcelona y la Sinfónica de Londres. Una sola cita entre otras muchas de inigualable categoría: el **Romeo y Julieta** de Prokofiev con la centuria londinense, un prodigio del más grande director de todos los tiempos.

El Real se abrió el 13 de octubre de 1966 con la suite **Homenajes** de Falla y la **Novena** de Beethoven, dirigidos la Nacional y el Donostiarra por Frühbeck. El mismo programa sirvió de clausura otro 13 de octubre, esta vez con López Cobos al frente de la orquesta como titular del teatro. Se cerraba así un capítulo equivocado pero interesante de la vieja historia del Teatro Real. Hay que saludar con esperanza la nueva etapa de su vida. ¡Ojalá que tras tantos y tantos largos años de espera no nos decepcione!

**Carlos Ruiz Silva**

## BADAJOS

**Premio para la Banda Municipal y estrenos.**—La Banda Municipal de Badajoz ha obtenido el primer premio en un certamen celebrado en Amadora (Portugal). En el mismo participaron varias agrupaciones lusas. El director de la banda, Juan Pérez Ribes, ha sido muy felicitado.

A mediados de noviembre, Miguel del Barco, extremeño, catedrático del Conservatorio de Música de Madrid en la especialidad de órgano, estrenará 18 canciones compuestas por él. Este acontecimiento se producirá en Llerena (Badajoz). La cantante Mariana You Chi Yu y el pianista Esteban Sánchez serán los encargados del referido estreno. Se trata de una música moderna que no abandona el sentido tonal tradicional, según su autor. Esteban Sánchez estrenará también en breve una serie de piezas que él ha compuesto.

**Apertura de curso y "X Semana Musical de Santa Cecilia".**—El día 14 de octubre ha tenido lugar el acto de apertura de curso a cargo de Federico Sopeña con la siguiente disertación: "La música entre el ocio y el espectáculo". El Conservatorio Superior de Música de Badajoz inicia así las actividades docentes. El día 25 del mismo mes ha tenido lugar el primer concierto de la temporada a cargo del dúo Dijkstra-Díaz (flauta y piano). Del 14 al 22 de noviembre se llevará a efecto la "X Semana Musical de Santa Cecilia" auspiciada por el Conservatorio local. En el programa figura la Orquesta Pro Música, de Lisboa; dos trompetas y órgano, con solistas lusos y el profesor F. Picón en el teclado; Carlos Barbosa (guitarra); Santiago Katsner (conferencia-concierto con el laudista Morais); Coro de la Fundación Gulbenkian; trío de Copenhague y Coro del Conservatorio pacense.

Enrique Molina Senra

## CÁCERES

Cáceres ha vivido musicalmente la estación veraniega si no con dilatado número de conciertos —el clima estival no es aquí el más propicio

para esperar un seguimiento masivo de público— sí en marcos extraordinarios. La Diputación Provincial quiso dar vida y utilidad a los palacios de su ciudad antigua, algunos de propiedad particular, pero acogiendo al hecho de ser éstos considerados monumentos nacionales, y organizando en los mismos conciertos nocturnos que constituyeron una novedad de gran atractivo al tener como recinto los magníficos patios antiguos de estas casonas o palacios medievales.

Así, tuvo lugar la presentación en público del jovenísimo pianista cacereño Guillermo Alonso Iriarte, Primer Premio Infantil del IV Concurso Infanta Cristina, organizado por ISME-ESPAÑA.

Guillermo Alonso, en el Palacio de los Golfines de Arriba, dio un magnífico recital que constituyó por todo una noche encantadora.

Luis Estrella, el organista que asombra por el dominio de los órganos electrónicos, convocó por su parte en la localidad de Abadía, a 130 Km. de la capital, a un buen número de aficionados, ocupando el un día famoso jardín del Duque de Alba, cantado por Lope de Vega, Ponz, Villalba y Estaña y otros escritores, siendo considerado uno de los mejores de España en su tiempo. Concierto que repitió Estrella en la Plaza Mayor de Jarandilla.

Hubo otras manifestaciones de poesía y música antigua en otros recintos cacereños que también tuvieron su interés y originalidad. El deseo del presidente de la Diputación se había cumplido.

A punto de finalizar el verano nos vino la actuación de la Orquesta Nacional de Cámara de China por deseo del Ayuntamiento cacereño. Hizo su programa en un teatro de la capital. Sin ser nada excepcional, pero digna, la orquesta, dirigida por Hang Zhong Jie y con la colaboración de la pianista Leonora Milá y su hijo Bernat, interpretó un programa con obras de Mozart, Bach, Dvorak, Sarasate y melodías chinas.

Paquita García

## VALLADOLID

La orquesta "Ciudad de Valladolid" tiene ya programados los conciertos de la temporada. Las dos primeras audiciones estarán dirigidas por su titular Remartínez y en ellas escucharemos como obra muy interesante el **Triple Concierto**, de Tomás Marco, con la participación del Trío Mompou. Asimismo, el solista de cello Dumitro Motatu intervendrá con las **Variaciones rococó**, de Tchaikovsky.

En diciembre, José Ramón Encinar presentará el concierto para oboe de Luis de Pablo, con la participación del solista Jan Grimbergen. Y en el mismo mes, retorno de Remartínez para dirigir **El Mesías** de Haendel con la Sociedad Coral de Bilbao.

Para el mes de enero se anuncia un concierto dirigido por Agustín Culler en el que intervendrá el pianista Manuel Carra con el **Tercer Concierto** de Beethoven. Seguidamente el director Francisco Llongueres pondrá en los atriles Concursos de guitarra de Vivaldi y Cano, teniendo como solista a Marck Drobinsky. A continuación, Remartínez, con el solista Piotr Palenczky interpretarán el **Quinto Concierto** beethoveniano, completando el programa las suites de **El Amor Brujo** y de **El Sombrero de Tres Picos**, de Falla.

Son de interés los actos en los que se programan la **Pequeña Suite**, de Lutoslawski y el Concierto para piano, de Montsalvatge, con Ángeles Rentería de solista y Adan Nataneck en el primer atril. En marzo, bajo la dirección de Jaroslav Soukup, se escucharán obras de Dvorak y Martin, mientras que en abril, con Remartínez se presentará el violinista Ángel Jesús García para interpretar el **Concierto en Re menor**, de Wieniawski, además de la **Suite Pulcinella**, de Stravinsky.

Los flautistas Claudi Arimany y José Miralles ofrecerán el **Concierto** de Cimarra y el de una flauta de Reinecke, junto a la **Segunda Sinfonía** de Sibelius. Todo bajo la dirección de Rosein Pabon.

Se llevaron a cabo los anunciados de Pedagogía de solfeo y piano a cargo de los profesores Ana María Navarrete y Manuel Carra, respectivamente. El de piano

## País musical

alcanzaba su cuarta edición. Este año se congregaron cursillista de diversos puntos de España y de esta ciudad. Citaremos como sobresalientes las intervenciones de la gentil malagueña Ana Benavides que ofreció una buena versión del **Cuarto Scherzo** de Chopin. Descollantes, asimismo, fueron las actuaciones del madrileño Ángel María González que brindó una madura versión del **Preludio Coral y Fuga**, de César Frank, la del asturiano Jesús Menéndez con el **Concierto en Fa**, de Chopin y la del santanderino Juan Carlos Gandarillas, con una admirable interpretación de la **Fantasia en Fa menor** del mismo compositor.

La aportación vallisoletana fue notable en algunos casos, como los de Ángel Huidobro, muy conocido internacionalmente como virtuosos del acordeón, pero que ahora avanzan visiblemente en su preparación pianística. Su versión del **Segundo Concierto** de Liszt merece muchos elogios. La ya concertista Isabel Guerras, con una brillante interpretación del **Andante Spianato y Polonesa**, de Chopin. Hay que citar, también, a Luis García Vegas, Verónica Castro y Esteban Smollwood. Quien quedó bastante rezagada, fue María Isabel Núñez Molina, alumna quien de siempre hizo concebir alguna esperanza. Pero, con sinceridad, defraudó, como antes había ocurrido con el recital compartido con una cantante donde ejecutó la **Balada en Sol menor** de Chopin. En ésta y en las obras tocadas en el cursillo se aprecian avances en el mecanismo y alguno en el sonido pero permanece un fuerte evaramiento, la ausencia de estilo y una evidente vaciedad expresiva. No sabemos si el tiempo la ayudará a subsanar estas graves limitaciones.

El curso de piano contó con el aliciente de dos estupendos conciertos. El primero a cargo de ese enorme pianista que es Josep Colom, quien desarrolló un programa integrado por obras de Bach, César Franck y Brahms. Un éxito rotundo. Como lo fue el de notable dúo formado por el violoncellista Corostola y el propio Manuel Carra, que fueron muy aplaudidos.

Miguel Frechilla del Rey

**BUENOS AIRES**

(Argentina)

**ESPAÑOLES EN LA TEMPORADA MUSICAL**

Con frecuencia desde estas columnas de corresponsal he reflejado la presencia de los músicos, cantantes e intérpretes españoles que han llegado hasta esta capital argentina.

Por momentos, el aluvión de figuras musicales de las que llamamos aquí, habitualmente, Madre Patria, se ha ido acrecentando. En diferentes rubros, desde presencias individuales (solistas, directores) hasta organismos completos, como ha sucedido con la Orquesta Nacional de España y muy recientemente, como quedó expuesto en un despacho anterior (ver RITMO núm. 590) la compañía del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela por primera vez.

En esta ocasión haré una breve pero necesaria revista de otros intérpretes hispanos llegados recientemente, configurando así un espectro amplio, variado en su temática. Por ejemplo, en el curso del denominado Festival Musical de Verano, el maestro Juan Vicente Mas Quiles llegó a esta ciudad para ponerse al frente de la Banda Sinfónica Municipal, como director invitado. Sus actuaciones, que tuvieron referencia a obras clásicas y populares, se desarrollaron en centros barriales porteños. El maestro de la Sinfónica de Valencia inició así este paso de españoles a principios de la temporada.

Dos notables ejecutantes, Narciso Yepes y Nicanor Zabaleta, fueron animadores de un recital conjunto en el que la conversación —valga la metáfora— de cuerdas de guitarra y arpa dejó como resultado una de las sesiones de concierto más interesantes de la primera mitad de este año.

Este desfile de españoles se vio luego animado por dos directores que también retornaron al Plata. Rafael Frühbeck de Burgos dirigió

la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires con su incuestionable solvencia, con su jerarquía de siempre, ya conocidas por el público del Colón de Buenos Aires. En este caso, fueron vehículo para esta nueva exitosa presentación la **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz, el **Concierto en La menor** de Grieg y dos números de la **Suite española**, de Albéniz ("Granada" y "Sevilla") en orquestación propia. Otro gran recuerdo dejado por el admirado director español.

Finalmente, y en forma casi colateral con estos conciertos, ocupó el escenario del Teatro Colón la excelente orquesta alemana de Stuttgart, en su primera visita a esta capital argentina.

Nuevamente triunfó aquí García Navarro —a quien se había valorado en otras ocasiones dirigiendo ópera y conciertos— con esta excelente orquesta. Fueron en total cuatro conciertos muy festejados en los que también intervino con la Orquesta del Estado de Stuttgart la violinista rumana Silvia Marcovici, tocando admirablemente en los **Conciertos para violín y orquesta** de Mendelssohn y Tchaikovsky. Variados, eclécticos programas, que permitieron una apreciación amplia (hubo Beethoven, Weber, Turina, Schubert, hasta Wagner, además de los antecitados conciertos para violín) y una estimación de la calidad artística lograda y de la empatía entre organismo sinfónico y director. García Navarro fue, en resumidas cuentas, otro animador de alto rango en la temporada musical.

Néstor Echevarría

**VIENA**

(Austria)

**JOSÉ CARRERAS EN LA ÓPERA DE VIENA**

El recital que José Carreras ofreció en la Ópera del Estado de Viena el pasado 16 de septiembre fue mucho más que un emotivo reencuentro con

**Carreras fue larga y emocionantemente ovacionado.**



AXEL ZEININGER

un artista que ha sufrido una larga y severa enfermedad: fue una declaración de afecto mutuo, devoción y lealtad entre el público vienés y este artista tan querido y respetado. Las innumerables manifestaciones de simpatía y deseos de pronta recuperación que Carreras recibió desde Viena durante su enfermedad lo llevaron a prometer que su primera actuación en un teatro lírico fuera de España, una vez recuperado de su enfermedad, sería en la Ópera de Viena.

Y José Carreras no sólo cumplió dicha promesa (su actuación en Verona, Italia, fue al aire libre) sino que le entregó al público vienés la prueba de que sigue siendo el gran cantante y artista de siempre. Al decidirse por un recital, Carreras habrá tenido en cuenta la necesidad de conservar fuerzas y cuidarse al comienzo de este retorno al escenario. Pero en vez de elegir para ello una senda fácil, esto es, la de cantar un par de transcripciones de arias famosas, Carreras optó por ofrecer un largo y exigente programa de obras originalmente compuestas para canto y piano, integrado por 17 composiciones de Massenet, Reynaldo Hahn, Fauré, Turina, Tata Nacho, Puccini, Liszt y Tosti. Cuando Carreras salió al escenario para iniciar su recital el público espontáneamente se puso de pie y lo ovacionó durante largo tiempo: la sala entera se encontró presa de una muy intensa emoción colectiva. Ya desde los primeros compases de "Ouvre tes yeux bleus" de Massenet, la emoción del reencuentro le cedió el paso a la auténtica alegría de constatar que la voz de

Carreras sigue incólume, gracias a la impresionante disciplina y fuerza de voluntad sin las cuales este recital no hubiera sido posible. El deseo de volver a oír al tenor español en una ópera culminó al interpretar éste tres canciones de Puccini: "Sole e Amore", "Terra e Mare" y "Menti all'avviso". Pero nada parecería oponerse a la realización de dicho anhelo tras esta velada, dado que Carreras hizo gala de enormes reservas de energía vocal y artística.

Brillantemente acompañado por el pianista Vincenzo Scalera, Carreras fue cosechando aplausos y vítores que desembocaron en un verdadero delirio: el público permaneció casi una hora en el teatro después de finalizado el programa oficial y Carreras retribuyó dicha muestra de cariño y entusiasmo con cinco propinas. Afuera, en la calle, los organizadores habían montado una gigantesca pantalla de video para que los centenares de personas que no pudieron conseguir entrada (fueron más de 20 000 los pedidos registrados por la taquilla) pudieran por lo menos participar de alguna manera en el acontecimiento, y ello a pesar de la retransmisión televisiva en vivo y en directo a cargo de la ORF (televisión austriaca). La lluviosa noche vienesa no fue obstáculo para las muchísimas personas que permanecieron allí casi tres horas asintiendo al espectáculo hasta que al fin Carreras se asomó de un balcón para agradecerles personalmente tanta muestra de cariño.

Gerardo Leyser



## NOTICIAS

### ESTRENO DEL "TE DEUM" DE CÉSAR CANO

**Valencia, corresponsal.**—

Como culminación, en lo musical, de los actos conmemorativos del 750 aniversario de la conquista de Valencia por el Rey Jaime I, tuvo lugar el estreno, en la catedral valenciana, de la obra encargada con este motivo al joven compositor César Cano, quien a sus 28 años cuenta ya con un amplio y relevante catálogo de piezas de cámara, canto (solo y coral) y orquestal. El **Te Deum** fue interpretado, en presencia de SS.MM. los Reyes, por la Orquesta Municipal, dirigida por Manuel Galduf, con el Cor de València y el Orfeón Universitario, participando, en calidad de solistas, la soprano Isabel Rey, la mezzo soprano Itxaro Mentxaca, el tenor Manuel Cid y el barítono Francisco Valls. La obra, de amplias dimensiones (unos cuarenta minutos) asocia elementos seriales, elaborados con suma flexibilidad, y una rica escritura por grandes bloques sonoros, otorgando a las voces solistas un tratamiento de amplio virtuosismo. El texto latino tradicional se yuxtapone a palabras de E. Ribera Chevremont, Dámaso Alonso, Miguel de Unamuno y Carlos Bousoño, en una sucesión de corales, arias y dúos, con una doble fuga sobre el "Te gloriosus apostolorum chorus". La partitura, interpretada con total entrega, ha supuesto un nuevo y merecido éxito para el autor valenciano.

### IX FESTIVAL DE MÚSICA DEL SIGLO XX DE BILBAO

**Bilbao, corresponsal.**—Del 7 al 22 de noviembre se desarrolla en el Museo de Bellas Artes, de Bilbao, la novena edición del Festival de Mú-

sica del Siglo XX, que incluye un estreno absoluto y tres estrenos en España. Los seis conciertos programados responden a los siguientes temas monográficos: "El clave en el contexto instrumental" (obras de Pennisi, Pousseur, Marco, Schiaffini, Bortolotti y Falla), día 7; "Estilos" (obras de Villasol, Ibarrondo, Leyendecker y Villa Rojo), día 8; "Concierto ZAJ" (por Julián Hidalgo), día 14; "Guitarra y electrónica" (obras de A. Alonso, Lewin-Richter, Chaviano, Lanza, Cruz de Castro y Barroso), día 15, y "La voz en el contexto instrumental" (obras de Porena, Mestres-Quadreny, Stravinsky, Dallapiccola, Homs y Ducol —día 21—; Homs, Aldave, Donostia, Enríquez, Remacha, Castro y Papineau-Cuture —día 22—). La interpretación, como es habitual, corre a cargo del grupo LIM al que se suman María Teresa Chenlo, Flores Chaviano, Pura M.<sup>a</sup> Martínez y Gerardo López Laguna.

### PRIMERA CLASE MAGISTRAL EN EL AUDITORIO NACIONAL

Montserrat Caballé y Miguel Zanetti han inaugurado como sede de otras actividades el Auditorio Nacional. En su sala polivalente impartieron un curso de Clases magistrales de Canto entre el 22 y el 27 de octubre con verdadero éxito tanto por la matrícula de que ha gozado el mismo como por los resultados artísticos conseguidos. Las clases han estado dirigidas a estudiantes de canto, cantantes profesionales e interesados en este tema.

### X ANIVERSARIO DEL BALLETO NACIONAL

Con motivo de celebrarse el X Aniversario de la fundación del Ballet Nacional, José



RAMÓN COTELO

Un momento de la firma del acuerdo.

### DIEZ MILLONES PARA "EL MESÍAS"

El director general del INAEM, José Manuel Garrido, ha firmado un convenio de colaboración con el director general de Ferrovial, Antonio Meñdoza Sanz, para la financiación del concierto

de **El Mesías** que tendrá lugar en el nuevo Auditorio Nacional de Música el próximo 27 de diciembre. La cantidad suscrita para la mencionada financiación ha sido de diez millones de pesetas.

Antonio, su actual director titular, ha invitado al bailarín y coreógrafo Antonio Gades a intervenir, en su propia coreografía, de **Bodas de Sangre**, que éste ha cedido para esa celebración.

La representación de **Bodas de Sangre** está programada para el próximo mes de diciembre en el Teatro de La Zarzuela y tendrá caracteres de homenaje al propio Antonio Gades, que fue su primer director titular, así como también lo es del Premio Nacional de Danza, en su reciente primera edición.

### CAJA MADRID FINANCIARÁ EL CONCIERTO "SANTA CECILIA 1988"

El director general del INAEM, José Manuel Garrido, y el presidente de Caja

Madrid, Jaime Terceiro Lomba, han firmado el 11 de octubre un convenio de colaboración para la financiación del concierto de "Santa Cecilia 1988", que tendrá lugar el 21 de noviembre en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, organizado por el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. La cuantía de la mencionada financiación asciende a cinco millones de pesetas.

### LA ENTREGA DE PREMIOS NACIONALES DEL MINISTERIO DE CULTURA

En el Centro Reina Sofía, el 4 de octubre, se efectuó la entrega de los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura, en presencia del nuevo titular del Departamento.

mento Jorge Semprún. Los galardonados en la especialidad de nuestra competencia, Montserrat Caballé y Ramón Encinar —música— y Antonio Gades —danza— recibieron sus respectivos premios personalmente, salvo Montserrat Caballé el cual, al no permitirle compromisos artísticos estar presente en el acto, lo recibió en su representación, Bernabé Martí, su marido.

### ESTRENOS ABSOLUTOS DE GONZALEZ ACILU Y DEL GRUPO DE PAMPLONA EN EL PALACIO DEL NUEVO BAZTAN

El 9 de octubre y coincidiendo con la conmemoración de la fundación del pueblo que constituyera en aquel lugar Juan de Goyeneche, que instauró en el mismo uno de los primeros emporios industriales de España, lugar trazado y construido con el estilo enteramente barroco que presidió la obra de José Benito de Churriguera, se ha celebrado, en la capilla de la iglesia del Palacio del lugar, un concierto organizado por la municipalidad del mismo, confiado al pianista Pedro Espinosa y para ofrecer un programa dedicado íntegramente a compositores navarros y con dos estrenos absolutos, el primero de Agustín González Acilu (**Cuadernos para piano**) y el segundo del Grupo de Pamplona (Teresa Catalán, Vicent Egea, Jaime Berrade, Luis Pastor y Patxi Larrañaga), la producción titulada **Da Capo**, colección de obras escritas por el grupo en 1987 por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona y para el Conservatorio Municipal "Joaquín Maya".

Esta audición estaba integrada dentro del programa que coordina la Comunidad de Madrid: **Música en los Pueblos**.

### HOMENAJE A MOMPOU EN EL PRIMER ANIVERSARIO DE SU MUERTE

Caja Madrid, al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Federico Mompou, uno de nuestros músicos más

singulares, organizó en su homenaje un concierto el 26 de septiembre en la sede central de su Obra Cultural para ofrecer el estreno madrileño de **Canciones y Danzas para Mompou**, esas siete páginas escritas por iniciativa del Trío Mompou, para piano, violín y violoncello y que por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, escribieron Benaola, Marco, De Pablo, Halffter, Prieto, Montsalvatge y García Abril.

La interpretación estuvo a cargo del Trío Mompou, la misma agrupación responsable del estreno mundial en la reciente edición del Festival de Santander y la producción discográfica de dicha obra, ya incorporada al catálogo nacional por el registro efectuado por Etnos (07-B-XLV), grabación llevada a cabo en patrocinio compartido por las firmas Hazen y Caja Madrid.

### NUEVO ÉXITO DEL ORFEÓN UNIVERSITARIO DE VALENCIA

**Valencia, corresponsal.**— El Orfeón Universitario de Valencia viajó a la RFA y Checoslovaquia, durante el pasado mes de septiembre, actuando en Maguncia y tres localidades checas. En Poliuska (ciudad natal de Martinú) el Orfeón ofreció un concierto en homenaje al autor de **La Pasión Griega**, para luego acudir, en calidad de coro invitado, a la vigésima edición del IFAS, Festival Internacional de Coros Universitarios, en cuya edición de 1984 nuestro coro obtuvo el primer premio. Después de otro recital, en Trevích, el coro de Eduardo Cifre volvió a cantar en el IFAS de Pardubice. Y allí, ante 23 coros internacionales (de Dinamarca, Suecia, Hungría, Finlandia, Unión Soviética, Bulgaria, Polonia, República Democrática Alemana, Rumania y Gran Bretaña) el coro valenciano recibió la distinción, fuera de concurso, otorgada por el jurado al "mejor coro que ha pasado por el festival a lo largo de su historia", premio que el público refrendó concediéndole la distinción al "mejor coro que ha actuado este año". Este éxito, en un país de tan

rica tradición coral (diecisiete coros checos actuaron este año) corrobora la brillante trayectoria artística de este conjunto *amateur*, que en este año ha cumplido los cuarenta de existencia.

### EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL TEATRO REAL, AL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DEL INAEM

El Departamento Musical del INAEM ha adquirido la colección de fotografías de Juan Gyenes, casi un millar de negativos (913 en blanco y negro y 51 en color), que registra los acontecimientos musicales sucedidos en el Teatro Real de Madrid durante su etapa como sala de conciertos, desde 1966 hasta su cierre en el presente mes de octubre.



**El fotógrafo Juan Gyenes y el director del C.D.M., Jacinto Torres, en un momento de la entrega, en el estrado del Teatro Real.**

El Centro de Documentación Musical se ha hecho cargo de dicha colección, que constituirá una base de datos informatizada y de acceso público en la que será posible recuperar información gráfica según diversos criterios de búsqueda, tales como intérpretes, directores, personalidades, fechas, etc.

### EL PREMIO "JUAN BAUTISTA COMES"

Ha sido fallado la IV edición del Premio de Composición Coral "Juan Bautista Comes" que anualmente viene convocando el Excmo. Ayuntamiento de Segorbe por el jurado calificador, que ha estado constituido por D. Manuel Massotti Littel, D. Joaquín Pildain Azaolaza y D. Salvador Seguí Pérez, presidido por el alcalde presidente de la municipalidad, D. Miguel Angel González Sanchís, actuando como secretario el de la propia corporación, Sr. Pérez Santamaría. El galardonado ha sido Francisco Javier Costa Ciscar, decidido por unanimidad. El premio está dotado con la suma de 250.000 ptas.

### LA VI TEMPORADA DE CONCIERTOS DE LA CAJA POSTAL

El secretario general de la Caja Postal, Manuel del Mazo Hernández, convocó a la crítica musical madrileña para presentarle el avance de la programación de su VI Temporada de Conciertos que, de octubre a mayo, ofrecerá su Aula de Cultura en la temporada 1988-89; 57 conciertos, a cargo de 85 intérpretes, de los cuales más del cincuenta por ciento son españoles, y con dos centenares de obras programadas.

Se celebrarán en su propia sala de audiciones del Paseo de Recoletos y un buen porcentaje de sus sesiones serán retransmitidas por las antenas de Radio 2, de la Emisora nacional.

La programación se divide en dos ciclos: uno de carácter monográfico, como los dedicados a las **Sonatas para piano** de Schubert y las **Sonatas para piano y violín** de Beethoven, y otro de carácter más amplio en cuanto a su formulación, dedicados a valorar la figura de grandes compositores españoles en una dimensión histórica de su entorno. Son éstos los ciclos dedicados a Gerhard, Sor, Sarasate, Mompou y Albéniz con una cadencia mensual de enero a mayo.

El otro ciclo lo constituyen los tradicionales conciertos de temporada.

Las audiciones generalmente se celebran los lunes (ciclos monográficos) y los

miércoles (conciertos de temporada), y en horarios de tarde (19 h.).

## LA "ISRAEL SINFONIETTA" EN MADRID

**Teresa Montoro, Madrid.**—

La Orquesta "Israel Sinfonietta Beer Sheva" actuará el próximo 24 de noviembre dentro del XI Ciclo de Cámara y Polifonía.

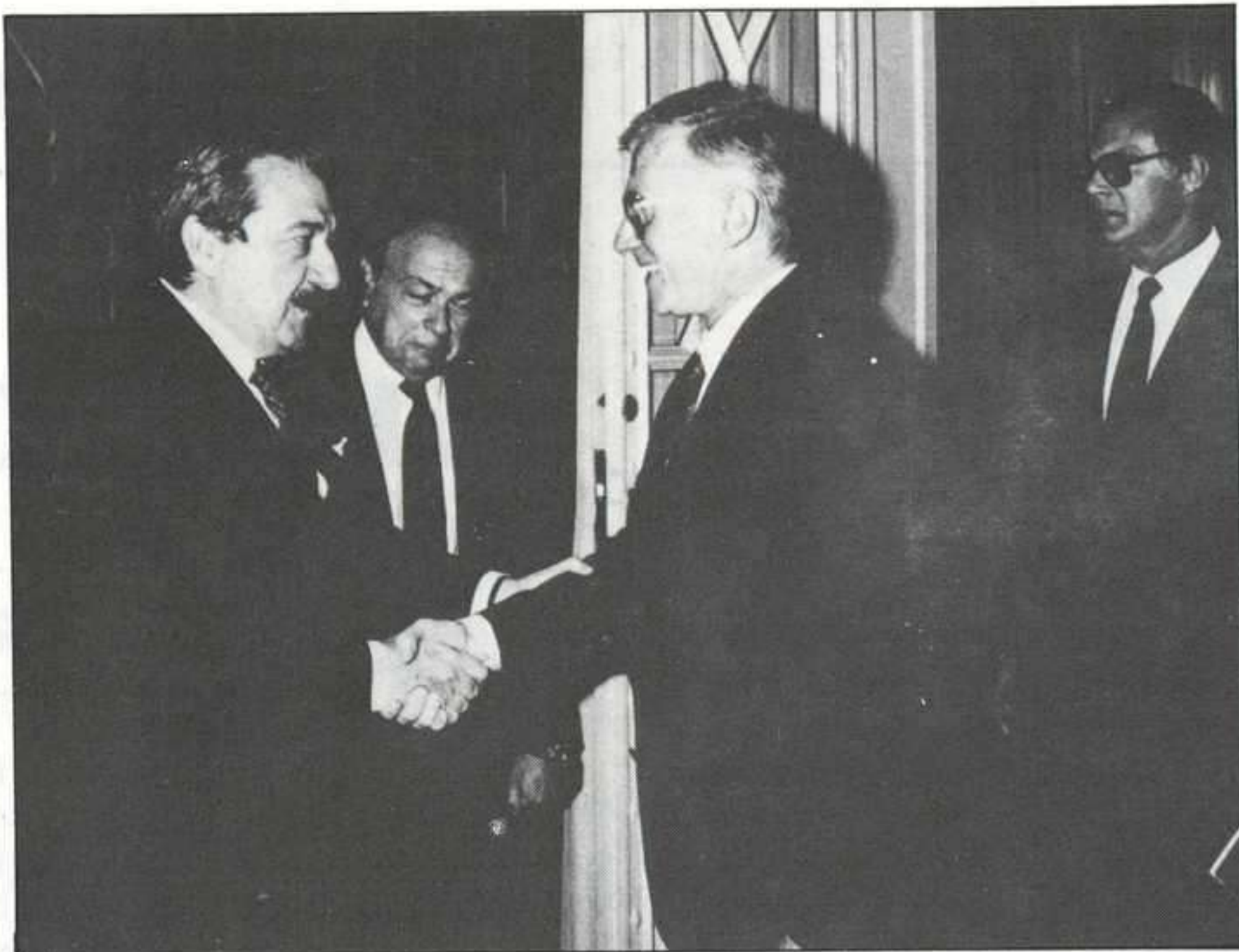
En esta ocasión la Israel Sinfonietta, bajo la dirección del profesor Mendi Rodan, interpretará **Sinfonía para doble orquesta** en Re mayor Op. 18, de J. C. Bach; **Sinfonía núm. 39** en Mi bemol mayor K. 543 de Mozart, y la **Sinfonía núm. 1** en Do mayor Op. 21 de Beethoven.

Esta orquesta fue fundada en 1973, en Beer Sheva, con el doble propósito de crear empleo para músicos inmigrantes e israelíes, y para atender a las necesidades de los amantes de la música en la región meridional de Israel. En el periodo relativamente corto que ha transcurrido desde su creación ha progresado desde ser una orquesta de cámara regional hasta convertirse en una de las mejores orquestas de cámara de Israel. Su director, Mendi Rodan, está al frente de la Israel Sinfonietta desde 1977 y en su amplia trayectoria profesional figura la fundación de la Orquesta de Cámara de Jerusalén y su participación como director invitado en numerosas orquestas internacionales tan prestigiosas como la Orquesta Sinfónica de Viena, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta Filarmónica de Londres, etc.

## LA ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA DE GIRA

**Barcelona, corresponsal.**—

La OCB ha sido la primera formación orquestal española en pisar suelo de la RDA. Del 13 al 19 del pasado mes de septiembre, bajo la dirección de Salvador Mas, antiguo titular y ahora director invitado con frecuencia, y la participación de solistas del prestigio de Alicia de Larrocha y Narciso Yepes, la orquesta titular de la ciudad condal giró por diversas ciudades de la Alemania Democrática,



*Eduardo Bautista saludando a Raúl Alfonsín.*

## BUENOS AIRES, SEDE DEL XXXVI CONGRESO INTERNACIONAL DE AUTORES Y COMPOSITORES

El Presidente de Argentina, Raúl Alfonsín, ha aceptado la invitación del vicepresidente de la SGAE y actual presidente de la CISAC, Eduardo Bautista, para inau-

gurar el Congreso de la Confederación Internacional de Autores y Compositores, que se celebrará en Buenos Aires a partir del 13 de noviembre de 1988.

Berlín, Schwedt, Jena y Weimar. Estos núcleos urbanos, la mayor parte de ellos entrañablemente vinculados a la historia musical alemana, que suelen recibir con frecuencia orquestas de las denominadas "del Este", saludó con entusiasmo la prestación interpretativa de los músicos españoles, tanto en el repertorio hispano, representado por **Pastoral** de Garreta, **Concierto de Aranjuez** de Joaquín Rodrigo, o **El sombrero de tres picos** de Falla, como en el francés, representado por Debussy, **Prélude a l'après-midi d'un faune**; Ravel, **Daphnis et Chloé**, e incluso en el alemán, tan difícil de interpretar con éxito en su propia cuna; sin embargo, el **Cuarto Concierto** de Beethoven obtuvo tal éxito que ha servido de tarjeta de visita para nuevas giras que se proyectan en los meses venideros.

El éxito de la gira, sumado al clima generado entre los intérpretes hace pensar en el inicio de una nueva etapa de la OCB, no hace mucho tiempo plagada de tensiones más propias de orquestas que de formaciones con una ya larga carrera interpretativa. En cualquier caso la OCB empieza a significarse en la vida

ciudadana diversificando sus intervenciones: apertura del curso de la Universidad de Barcelona, participación en el homenaje popular del barrio de Sants a Josep Carreras, etc.

## BARCELONA, SEDE DEL ÚLTIMO ENCUENTRO 1988 DE LA JONDE

Invitada por el Orfeo Català, la JONDE tuvo como escenario de sus actividades, concretamente de la de un Encuentro Extraordinario, a la ciudad condal, contando con la colaboración de la propia formación coral que dirige el maestro Jordi Casas. El principal trabajo realizado en éste su último encuentro de 1988 fue el montaje de un programa Stravinsky, con motivo de la conmemoración de su V aniversario: **Las Bodas y La Consagración de la Primavera**, que la Joven Orquesta ha interpretado en tres memorables conciertos jubilares durante el mes de octubre en Barcelona (día 21 en el Palau de la Música), Valencia (en el nuevo Palau de la Música

el 22) y en Madrid el día 24, este último dentro de los conciertos inaugurales del Auditorio Nacional. Estuvo en el podium su director titular Edmon Colomer.

## PRESENTADO EL III TOMO DEL "INVENTARIO DE INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID"

**Teresa Montoro, Madrid.**—

El Consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, Ramón Espinar, presentó el pasado mes de septiembre el **Infraestructura Cultural en la Comunidad de Madrid** titulado: **Capital**.

Esta obra, elaborada por la Dirección General de Patrimonio Cultural, recoge un directorio bastante completo de organismos, instituciones, y grupos que realizan actividades culturales en el distrito municipal.

El índice temático está dividido en casas de cultura, centros cívicos, centros de tercera edad, bibliotecas, galerías, salas de exposiciones, auditorios, cines, museos, monumentos histórico-artísticos, instituciones culturales, asociaciones culturales, asociaciones juveniles, boy-scouts, música y danza y grupos de teatro.

El volumen puede adquirirse al precio de 500 pesetas.

## SEGUNDA GIRA SUDAMERICANA DEL PRO MÚSICA ANTIQUA DE MADRID

**Octavio Lafourcade, Madrid.**—Durante los meses de julio y agosto, el grupo Pro Música Antiqua de Madrid realizó su segunda gira sudamericana, ofreciendo conciertos en Uruguay, Chile, Argentina, Brasil y Paraguay. La gira, organizada por el Mozarteum Argentino, contó con el auspicio del INAEM y del Ministerio de Cultura de España, y se inició con un concierto en el Teatro Solís de Montevideo, para proseguir sus actuaciones en Santiago de Chile, Mendoza, Buenos Aires, Rosario, Mar del Plata, Tandil, Bahía Blanca, Jujuy, Tucumán, Iguazú, Sao Paulo y Asunción.

## CARTELERA

### BARCELONA

#### Gran Teatre del Liceu

7, 10, 12, 13 y 15 de noviembre.—**Don Carlo**, de Verdi. Raimondi, Lima, Bruson, Price, Tocyska, etc. Fulton/Faggioni.

21, 24, 27, 30 de noviembre.—**Lucia de Lammermoor**, de Donizetti, Sutherland, Kraus, Sardinero, Dworchak. Bonyngue/Patané-Prod.

### BILBAO

5 de noviembre.—Martha Argerich, piano; Nelson Freire, piano.

10 de noviembre.—Martti Talvela, bajo; Eeno Heinonen, piano.

15 de noviembre.—Shlomo Mintz, violín.

18 de noviembre.—Collier, Laurence, Kaley, Shirley-Quirk. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Nicholas Cleobury. Obras de Haendel y Haydn.

25 de noviembre.—Hnos. Maribona, pianos. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Marek Pijarowsky. Obras de Mozart.

26 de noviembre.—David Allen Wehr, piano.

### CANARIAS

2 de noviembre (Las Palmas).—Irina Edelstein, piano. Víctor Yorán, violonchelo. Orquesta de Cámara "Concerto Grosso". Director: Max Bragado-Darman. Obras de Mozart, Haydn y Bartók.

3 de noviembre (Universidad) y 4 (Santa Cruz).—Joan Lluna, clarinete. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Antoni Ros-Marbà. Obras de Mozart.

8 de noviembre.—Yefim Bronfman, piano. Obras de Scarlatti, Brahms, Chopin y Stravinsky.

11 de noviembre.—Yefim Bronfman, piano. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Ondrej Lennard. Obras de Rachmaninov y...

Vendo colección de discos, fundamentalmente ópera. Muchas grabaciones históricas de: Warren, Björling, Milanov, Callas, Valetti, Volpi, etc.

Interesados, llamar al teléfono 35 85 28, a horas de comercio. GIJON (Asturias).

17 de noviembre (Universidad) y 18 (Santa Cruz).—María Orán, soprano. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Marco, R. Strauss y Beethoven.

23 de noviembre.—Tzimon Barto, piano. Obras de Liszt, Scriabin, Brahms, Ravel y Chopin.

29 de noviembre.—Teresa Berganza, mezzo-soprano. Alvarez Parejo, piano.

### MADRID

#### Auditorio Nacional

3 de noviembre.—Martha Argerich, piano.

3 de noviembre.—Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Lorin Maazel. Obras de Mozart y Bruckner.

4 de noviembre.—Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Lorin Maazel. Obras de Beethoven y Prokofiev.

4, 5 y 6 de noviembre.—Anne Sophie Mutter, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Haydn. Mozart y Stravinsky.

8 de noviembre.—Alicia de Larrocha, piano. Obras de Soler, Schumann y Albéniz.

9 de noviembre.—Coro Nacional de España. Director: Alberto Blancafort. Obras de Victoria, Gesualdo, Schütz, Carissimi, Bach, Monteverdi y Bruckner.

10 de noviembre.—Cuarteto Wilanow. Obras de Ravel, Haydn y Brahms.

11, 12 y 13 de noviembre.—Guillermo González, piano; María Orán, soprano; Alfonso Echevarría, barítono. Coro Nacional. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Guridi, Halffter y Debussy.

15 de noviembre.—André Watts, piano. Obra de Schubert y Brahms.

17 de noviembre.—Miguel Ángel Colmenero, trompa; Miguel del Barco, órgano; Víctor Martín, violín. Orquesta de Cámara Española. Director: Víctor Martín. Obras de Corelli, Cherubini, Torelli, Albinoni y Geminiani.

19, 20 y 21 de noviembre.—Nigel Kennedy, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Jun'ichi Hirokami. Obras de Weber, Brahms y Prokofiev.

22 de noviembre.—Trío Mendelssohn. Obras de Andriessen, Mendelssohn y Shostakovich.

24 de noviembre.—Ivonne Keny, soprano; Janice Taylor, contralto. Coro Filarmónico Eslovaco. Orquesta Halle. Director: Stanislav Skrowaczewski. **Segunda Sinfonía** de Mahler.

24 de noviembre.—Israel Sinfonietta. Director: Mendi Rodan. Obras de Bach, Mozart y Beethoven.

25, 26 y 27 de noviembre.—Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: Jesús López Cobos. **Genoveva**, de Schumann.

29 de noviembre.—Conjunto Nacional de Metales. Obras de Purcell,

Dvorak, Salcedo, Sorozábal, Moreno, Buendía y Mascagni.

#### Fundación Juan March

2 de noviembre.—Ciclo "La Música de Cámara de Suiza" (y V). Cuarteto de Cuerda Erato. Obras de Mozart, Dvorak y Ambruster.

7 de noviembre.—Michael Grube, violín; Igor Dekleva, piano. Obras de Pugnani, Srebotnjak, Track, Loncke, Schumann, Granados, Falla, Sarasate y Debussy.

14 de noviembre.—Juan Manuel Cortés Aires, guitarra. Obras de Sor, Cortés, Lerich, Villa-Lobos, Tárrega, Duarte, Albéniz y Falla.

16 de noviembre.—Wilfried Jochens, tenor; José Rada, clave. Obras de Carlos Felipe Manuel Bach.

21 de noviembre.—Trio Cimarosa. Obras de Sanmartini, Cimarosa, Bach, Fürstenau y Doppler.

23 de noviembre.—Conjunto Zarabanda. Obras de Carlos Felipe Manuel Bach.

28 de noviembre.—Federico Gallar, tenor; Juan Ignacio Martínez Ruiz, piano. Obras de Vaughan Williams, García Leoz y Toldrá.

30 de noviembre.—Pablo Cano, clave y pianoforte. Obras de Carlos Felipe Manuel Bach.

#### Teatro Monumental

3 y 4 de noviembre.—Manuela Caro, piano. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Cristóbal Halffter. Obras de C. Halffter.

17 y 18 de noviembre.—Ángel Luis Quintana, violonchelo. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Árpád Joó. Obras de Mayuzumi, Bloch, Oliver y Janacek.

24 y 25 de noviembre.—David Allen Wehr, piano. Orquesta y Coro de la RTVE. Director: Sergiu Comissiona. Obras de Mendelssohn.

#### Centro Cultural de la Villa

5 de noviembre.—Trío Romani-Casaux. Obras de Brahms.

13 de noviembre.—Miguel Ángel Toribio y Vicente Ariño, pianos. Obras de Mendelssohn, Paganini-Liszt, Scriabin, Rachmaninov, Liszt y Ravel.

19 de noviembre.—Jaime Francesch, violín; Juan Manuel Romani, violonchelo; Mary Ruiz-Casaux, piano. Obras de Brahms.

27 de noviembre.—Isabel Gálvez y Grupo de Flautas Fhoen. Obras de Prokofiev, Schumann, Tcherepmin, Gluck, Reicha y Paubon.

#### Caja Postal

7 de noviembre.—José Francisco Alonso, piano. Obras de Schubert.

14, 21 y 28 de noviembre.—Agustín León Ara, violín; José C. Tordesillas, piano. **Las Sonatas para violín y piano**, de Beethoven.

### VALENCIA

#### Palau de la Música

4 de noviembre.—María Ángeles Peters, soprano. Suso Mariategui, tenor. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Manuel Galduf. Obras de Mozart, Verdi, Donizetti y Massenet.

8 de noviembre.—Gewandhaus Orchester Leipzig. Director: Kurt Masur. Obras de Reger y Mahler.

12 de noviembre.—Harry Dätner, piano. Orquesta de Cámara de Neuchâtel. Director: Jan Dobrzewski. Obras de Boyce, Mozart, Villa-Lobos y Ducommun.

14 de noviembre.—Cuarteto Brodsky.

18 de noviembre.—Quinteto de Viento de Budapest.

21 de noviembre.—Bella Davidovich, piano.

26 de noviembre.—Tamara Siniawskaya, solista. Orquesta Halle. Director: Stanislav Skrowaczewski.

### ZAMORA

3 de noviembre.—Emilio Sánchez, tenor; Juan Ignacio Martínez, piano. Obras de Schumann, Falla y Turina.

17 de noviembre.—Carlos Calamita, piano. Obras de Haydn, Schumann, Chopin, Liszt, L. Marín M. Castillo y Granados.

No la descortesía, sino el servicio/desagüe de Correos (dos meses largos para recibir mi ejemplar de RITMO de mayo pasado) me ha impedido agradecer con la oportuna prontitud las precisiones aportadas por el P. Bilbao Aristegui a mi trabajo sobre la **Segunda Sinfonía** de Andrés Isasi, que vio la luz en el número de marzo. Mi enhorabuena al Padre por su envidiable memoria, facultad que —ay de mí—, a despecho de sus reconvenções, en casos como éste deploro no poder *recuperar* jamás, ni siquiera convertido en un nuevo Funes Memorioso: la penúltima ejecución de la obra se había dado en Bilbao casi cuatro lustros antes de que el correspondal sentara sus reales en este perro mundo. Motivo por el cual esta vez, y no sin pesar, debió dar por buena la información contenida en el programa de mano. Así pasa lo que pasa. Creo, sin embargo, que, si ya no "más de medio siglo" —eran mis palabras—, 43 años, 2 meses y 14 días de ausencia previa siguen justificando sobradamente el calificativo de *recuperada* que yo atribuí a la **Sinfonía**. Gracias... Y larga vida.

Carlos Villasol

# Viejas fotografías

## de mi álbum

### JOSÉ PALET

Por F. Fernández Girbal

No creo que exista en toda la historia de la ópera un tenor de tan especialísimas cualidades como este gran cantante catalán. Era dueño de una voz no muy voluminosa, pero sí bien timbrada, tiernísima, perfectamente educada y tan dúctil que podía cantarlo todo. De ahí sus constantes éxitos. No en balde había sido discípulo predilecto del prestigioso maestro Juan Goula, tan buen modelador de voces como notable director de ópera. Y él, consciente del tesoro que tenía en la garganta, la cuidaba con extraordinario mimo. No fumaba, no bebía vino ni licores y siempre procuró llevar una vida sana y ordenada. Desde que empezó a cantar adquirió la costumbre de al acabar cada función tomar tan sólo un vaso de agua caliente. Incluso en su vida cotidiana habló siempre con la voz impostada, como en escena.

Vino al mundo este destacado cantante en la Villa de Martorell el 7 de junio de 1877. La familia era modesta pues sus padres poseían un colmado (tienda de comestibles en Cataluña), en el barrio de Ponterró, y a este negocio se dedicó el joven Palet durante su adolescencia. Naturalmente le gustaba cantar y alguien que escuchó su voz le recomendó que estudiase solfeo y canto, lo cual hizo al trasladarse a Barcelona para trabajar como pastelero en el colmado Pelayo. Realizó los estudios con tanto sacrificio como entusiasmo, y, merced a los elogios que su hermosa voz hizo el maestro Goula, consiguió una audición en el gran Teatro del Liceo. Gustó mucho y el 17 de abril de 1902 se presentó en este prestigioso escenario cantando la difícil parte de Fausto en **Mefistofele** de Boito. Fue una gran revelación. Y este éxito inicial lo refrendó con **La favorita**, cuyo «spirto gentil» fue comparado con el de Gayarre por sus dulcísimos acentos. Seguidamente ensayó **Lohengrin** en el Teatro Lírico de Madrid en unión de la soprano, también debutante, Isabel Grasset, pero la empresa Barriatua quebró y, poco después, el suntuoso coliseo levantado para cultivar la ópera española fue demolido.

Así inició José Palet su brillante carrera que habría de durar más de cincuenta años, a base de todo el repertorio ita-

liano, francés, español y alemán, que llegó a dominar como nadie. Apresurémonos a decir que fue un tenor antidivo, sin las genialidades, las supersticiones, la exagerada vanidad y las imposiciones que tan frecuentes son en éstos. Sabía centenares de óperas y en todo momento estaba dispuesto a cantar cualquiera de ellas, ya fuera bufa o dramática. Y no conforme con ello, aprendía todas las nuevas. El siempre triunfaba arrancando calurosos aplausos por su hermosa voz, su depurada escuela de canto y sus dotes de actor que eran notables. Llegó a ser la salvación de las empresas en apuros.

Asentado definitivamente en Milán consiguió ser muy respetado en los medios operísticos. Durante bastantes años presidió en el Café Savini de la Galería milanesa la peña de maestros, cantantes y agentes artísticos conocidos por «El Senado», en oposición a otra de iguales características, compuesta por jóvenes artistas que con el apelativo de «El Congreso» tenía su sede en el Café Biffi situado enfrente. Ningún cantante llegó a gozar de tanta popularidad como Palet, a quien todo Milán conocía por «Don Giuseppe». Cantó, siempre con éxito, en todos los teatros de Italia, en los principales de Europa y en muchos de América donde cobró los sueldos más altos pagados a cantante alguno. En el Liceo de Barcelona estrenó el 15 de enero de 1910 la ópera de Eugen D'Albert **Tiefland**, adaptación del drama «Terra baixa», de Guimerá con la soprano española María Llácer y el barítono catalán Ramón Blanchart. Dos años después hizo su presentación en la Scala de Milán con una sensacional **Carmen**. Hallándose en la plenitud de sus facultades se casó en la ciudad piemontesa de Alessandria con una joven italiana de la que tuvo dos hijos, que según me han asegurado viven todavía.

Constante paladín de la ópera española, luchó mucho por ella y con frecuencia cantaba **Marina**, de Arrieta, y **La Dolores**, de Bretón, en las que sus facultades brillaban esplendorosas. Lo que nunca hizo fue contratarse para una temporada completa. Aceptaba tan sólo unas cuantas funciones diciendo a sus íntimos: «Ya vendrán a buscarme para las restantes». Y así era. Cuando se presentaban las indisposiciones, los celillos y las rivalidades y el divo de turno se negaba a



cantar, allí estaba Palet para sustituirle con la obra que fuera. Naturalmente, lo cobraba bien. Esto y su buena administración le convirtieron en un hombre muy rico. Fue dueño de una hermosa casa de fachada de mármol en la Via Carlo Poerio, número 13, la cual resultó destruida durante los bombardeos al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Entre las ruinas desapareció su archivo, que debió ser interesantísimo.

Con cerca de setenta años comenzó a pensar en retirarse a Martorell, donde deseaba pasar, lejos de la ópera que había sido su vida, los últimos años que la providencia quisiera concederle. Los hados no permitieron que esto sucediera. Cierta noche de invierno, José Palet tomó un tranvía para retirarse a su domicilio. Bien envuelto en el abrigo se acurrucó en el asiento de madera donde permaneció inmóvil. Las luces de las calles de Milán iluminaban fugaces el interior del vehículo que se deslizaba ruidoso por los raíles. Al llegar al final del trayecto, el cobrador se dirigió a aquel anciano que parecía dormir para avisarle que habían llegado. Su sorpresa fue terrible. Al tocarle en el brazo, el cuerpo se derrumbó. «Don Giuseppe» había muerto durante el breve viaje. Esto sucedió el 1 de febrero de 1946.

Ni Lohengrin, ni Radamés, ni don José, ni Rodolfo, ni Edgardo, ni Manrico pudieron retenerle en esta vida para que gozara de su gloriosa vejez.

Próximo artículo:  
**MARÍA ESPINALT**

# LEONARD WARREN

Por Gonzalo Badenes

## La vida

Nacido en el Bronx neoyorkino el 21 de abril de 1911, hijo de un peletero de origen ruso, el joven Leonard Barenoff (éste era su verdadero nombre) permaneció hasta los 27 años dedicado a ayudar a su padre y sólo en 1938 empezó a tomar alguna lección de canto. Ello y su experiencia como corista en el Radio City Music Hall le impulsaron a presentarse al Metropolitan Audition of the Air, donde de manera sorprendente consiguió una beca para estudiar en Italia. Marchó a Europa y recibió enseñanzas de técnica vocal en Roma y en Milán, si bien, al parecer, sin mayor incidencia sobre sus fabulosas condiciones naturales.

El gran barítono Giuseppe de Luca aleccionó al joven Warren (su consejo más frecuente era: "Paciencia") acerca de cómo controlar el formidable instrumento de su voz. En el Metropolitan nuestro cantante dio varios recitales, antes de debutar en una ópera. Fue el 13 de enero de 1939 cuando Warren cantó el pequeño papel de Paolo, en el **Simone Boccanegra** verdiano que protagonizaron Lawrence Tibbett, Giovanni Martinelli, Elisabeth Rethberg y Ezio Pinza. En medio de aquella inigualable constelación de estrellas, el joven Warren pasó poco menos que inadvertido. En 1940 hizo el Heraldo del **Lohengrin**, junto al inmenso Melchior. En 1941 fue Alfio y el Admeto de la **Alceste** de Gluck en su estreno neoyorkino. Al año siguiente participó en la "premiere" de **Il dio dell'isola**, de Menotti, obra que terminó en un rotundo fracaso. Poco antes había cantado el Gran Sacerdote, en **Sansón y Dalila**. Y todavía hizo, en el Met y en Chicago, el Escamillo de **Carmen**.

Por fin, en el año 1943, Warren se alzó como gran estrella con dos importantes personajes verdianos: el Renato del **Ballo** y el titular de **Rigoletto**. La crítica lo saludó como al auténtico "heredero de Tibbett". El mismo año cantó el Conde de **Il Trovatore** y el Enrico de **Lucia** (con Lily Pons).

Warren se había convertido en el insustituible intérprete de los papeles de fuerza del repertorio verdiano. El 25 de mayo de 1944 acudió al Madison Square Garden para interpretar el tercer acto de **Rigoletto**, en la legendaria versión que dirigió Arturo Toscanini, con la Milanov, Pearce, la Merriman y Moscona (llevada al disco por RCA, se encuentra ahora disponible en compact disc de Movimiento Musica, referencia 051 008). La carrera de Warren en el Met se desarrolló durante otros

tres lustros, siempre con éxito creciente. La RCA lo llamó pronto a sus estudios, para registrar numerosos 78 rpm con arias de ópera (uno de los primeros fue el aria de Dappertutto, de **Les Contes d'Hoffmann**, tomada el 4 de septiembre de 1941, bajo la dirección de Wilfred Pelletier, una versión cantada en la tonalidad original de Mi mayor). Y en 1949, Warren fue Rigoletto en la primera grabación completa de ópera totalmente realizada con el nuevo sistema de microsurco, que RCA comenzaba a comercializar por aquellos meses.

Como decíamos, Warren permaneció en el Metropolitan, aunque hizo esporádicas salidas al extranjero (así, su presentación en la Scala, en 1953-54, con **Otello** y **Rigoletto**, o su Conde de **Il Trovatore**, en el Palacio de Bellas Artes de México, junto a María Callas). Su repertorio se hallaba cada vez más centrado en Verdi: Rigoletto y el Conde eran sus favoritos. Interpretó ambos, casi ininterrumpidamente, hasta 1959. Pero también Amonasro (desde 1943 a 1959), Don Carlo de la **Forza** (desde 1945), Iago (ya en 1946, hasta 1958), Simón Boccanegra (1950), Germont (entre 1954 y 1958), el Renato de **Ballo**, el Don Carlo de **Ernani**, el Macbeth... Otro de sus favoritos fue el Tonio de **Pagliacci**, que cantó el 3 de marzo de 1943 y continuaría haciéndolo hasta 1959. Y el Gerard de **Andrea Chénier**, que interpretó de manera inigualable con la Milanov y Del Monaco. Asi-



Como Rigoletto, uno de los papeles que más famoso le hizo.

mismo le atrajeron el Valentín del **Faust**, el Barnaba de **La Gioconda**, el Figaro del **Barbiere** rossiniano... Su Scarpia fue asimismo de gran valor artístico.

El 3 de abril de 1960 se representaba **La Forza del Destino** en el Met. Dirigía Thomas Schippers un "cast" integrado por Tebaldi, Tucker, Warren y Siepi. Al finalizar Warren su gran aria "Urna fatal", en el tercer acto, y disponiéndose a acometer la brillante cabaletta "Egli e salvo", de pronto, al pronunciar las palabras "O gioia!", Warren se desplomó hacia adelante, "como una encima golpeada por el rayo" (escribiría el director artístico del Met, Rudolf Bing). Cayó precipitadamente el telón, acudió un médico, pero todo era inútil. Antes de veinte minutos, el gran hombre había fallecido.

## La voz

La de Leonard Warren era una de las voces más familiares para los coleccionistas de discos, en los albores del microsurco. Aunque la ingeniería de la RCA no siempre le hizo justicia, Warren es uno de los cantantes mejor documentados, ya que prácticamente la totalidad de sus interpretaciones en el Met (entre 1939 y 1960) fueron registradas por la radio, en tomas que nosotros hemos denominado, en la discografía adjunta, "grabaciones privadas". Esta relación es, por fuerza, selectiva, dado que para algunos papeles (como

Rigoletto), el número de grabaciones existentes es increíblemente alto. Por fortuna, estas tomas van siendo transferidas al nuevo medio del CD y las nuevas generaciones de aficionados a la ópera tienen la oportunidad de escuchar, cada vez con mayor fidelidad, aquella voz "inigualable por presencia y potencia, perfecta para Verdi" (R. Bing). Instrumento de anchura, pasta y resonancia plenamente baritonal, aunque en los extremos el sonido podía aproximarse al de un bajo o al de un tenor, tal era su "squillo", su pregnancia tímbrica. La técnica de emisión era perfecta en el paso, se sustentaba en un amplio fiato, era fácil en los ataques a media voz y en los de potencia, con una cómoda tesitura aguda (hasta el Sol y algo más). El apoyo en la resonancia nasal aterciopelaba el sonido, pero a la vez lo teñía de expresión, entre melancólica y enfermiza, a la que contribuía el vibrato, de notable intensidad cuando había de subrayarse el acento impaciente e incluso lujurioso (así en Scarpia, trémulo de deseo en frases como "Darei la vita per asciugar quel pianto", "Bramo, la cosa bramata perseguo", "Mie brame inferociva!" y similares).

**El arte**

Warren, que no era particularmente arrogante, ni estaba dotado de un gran talento como actor, a fuerza de trabajo, de dedicación absoluta a su arte (a la cual no fue ajena su excelente esposa y directora artística, Agata, con quien contrajo matrimonio durante su viaje a Europa, en 1938) llegó a convertirse en uno de los cantantes más efusivos, más metidos en el personaje, más psicológicamente atractivos. Se le ha criticado (lo hace, por ejemplo, Celletti) cierta *monotonía* en la expresión, incluso se ha hablado de "superficialidad" en algún que otro papel verdiano (como el Conde de Luna). Es cierto que no siempre estaba atento a las indicaciones dinámicas y de matiz de las partituras (vgr., los "dolcissimi" de "Il balen del suo sorriso", en **Il Trovatore**). Quizá su Rigoletto fuera más amoroso y atormentado que vengativo, pero la verdad es que en estos dos papeles, si los seguimos partitura en mano, es probable que descubramos en el canto de Warren sutilezas de fraseo, coloración del sonido y matices expresivos que, por aquellos años, no solían ya prodigarse en los barítonos de fuerza. Tam-

bién es obligado admitir que la articulación de los valores breves no le resultaba fácil (escúchese la cavatina de Figaro).

Una prueba de la versatilidad y del innegable refinamiento de Warren (tantas veces negado) lo tenemos en sus versiones de Germont (para Celletti, una de las mejores en la historia del disco), Barnaba (óptimo, para C.L. Osborne) y Iago. Un par de ejemplos de este personaje verdiano: en las frases de Iago situadas poco antes del "Fuoco di gioia", en el Acto I, Warren nos da la clave del rencor que atenaza al alférez ("Quell'azzimato capitano usurpa il grado mio"), mediante oscurecimientos e inflexiones torvas en la voz, sin romper por ello la línea de canto. Cuando Iago culmina su labor de envenenamiento de Otello, en la frase "Quel fazzoletto ieri (certo ne son) lo vidi in man di Cassio", Warren pronuncia entre dientes, de manera sardónica, sin gritar, acentuando convenientemente la palabra Cassio. El efecto es atroz para el moro (en el disco, Mario del Monaco).

El arte de Warren permanece como uno de los más bellos ejemplos de vocalidad puesta al servicio de la expresión dramática.

**DISCOGRAFIA**

**OPERAS COMPLETAS**

AUTOR	OBRA/PERSONAJE	OTROS INTERPRETES	FECHA	EDICION LP/CD*
BIZET	<b>Carmen</b> (Escamillo)	Djanel/Kullman/C. y O. Met/Beecham	1942	Grabación privada
DONIZETTI	<b>L. de Lammermoor</b> (Enrico)	Pons/Melton/C. y O. Met/Sodero	1944	Grabación privada
GIORDANO	<b>Andrea Chénier</b> (Gerard)	Milano/Tucker/C. y O. Met/Cleva	1957	Grabación privada
GLUCK	<b>Alceste</b> (Admeto)	Bampton/Maison/C. y O. Met/Panizza	1941	Grabación privada
GOUNOD	<b>Faust</b> (Valentin)	Di Stefano/Kirsten/C. y O. Met/Pelletier	1949	Cetra LO 1 (3)
LEONCAVALLO	<b>I Pagliacci</b> (Tonio)	Björling/de Los Angeles/O. RCA/Cellini	1954	RCA LM 6084 (2)
MASCAGNI	<b>Cavalleria Rusticana</b> (Alfio)	Roman/Jagel/C. y O. Met/Calusio	1941	Grabación privada
MUSSORGSKI	<b>Boris Godunov</b> (Shchelkalov)	Kipnis/Thorborg/Maison/C. y O. Met/Szell	1943	Grabación privada
PONCHIELLI	<b>La Gioconda</b> (Barnaba)	Milano/Di Stefano/Acad. Sta. Cecilia/Previtali	1958	RCA LSC 6139 (3)
PUCCINI	<b>Tosca</b> (Barón Scarpia)	Milano/Björling/C. y O. Opera Roma/Leinsdorf	1956	RCA GD 84514 (2)*
PUCCINI	<b>Tosca</b> (Barón Scarpia)	Tebaldi/Tucker/C. y O. Met/Mitropoulos	1957	Grabación privada
SAINT-SAËNS	<b>Sansón y Dalila</b> (Sacerdote)	Stevens/Maison/C. y O. Met/Pelletier	1941	Grabación privada
VERDI	<b>Aida</b> (Amonasro)	Milano/Martinelli/C. y O. Met/Pelletier	1943	Grabación privada
VERDI	<b>Aida</b> (Amonasro)	Milano/Björling/Opera de Roma/Perlea	1956	RCA GD 86652 (2)*
VERDI	<b>Un Ballo in Maschera</b> (Renato)	Milano/Peerce/C. y O. Met/Walter	1945	Grabación privada
VERDI	<b>Ernani</b> (Don Carlo)	Milano/Del Monaco/C. y O. Met/Mitropoulos	1956	Laudis 2CF2006 (2)*
VERDI	<b>Falstaff</b> (Falstaff)	Steber/Harshaw/Greer/C. y O. Met/Beecham	1944	Grabación privada
VERDI	<b>Forza Destino</b> (Don Carlo)	Del Monaco/Erbert/Nueva Orleans	1953	Legato LCD 118 (2)*
VERDI	<b>Forza Destino</b> (Don Carlo)	Di Stefano/Milano/Acad. Sta. Cecilia/Previtali	1959	RCA LSC 6406 (3)
VERDI	<b>Macbeth</b> (Macbeth)	Rysanek/Bergonzi/C. y O. Met/Leinsdorf	1959	RCA GD 84516 (2)*
VERDI	<b>Otello</b> (Iago)	Del Monaco/Tebaldi/C. y O. Scala/Votto	1954	Cetra LO 74 (3)
VERDI	<b>Rigoletto</b> (Rigoletto)	Berger/Peerce/O. y C. RCA/Cellini	1949	RCA VLS 00698 (2)
VERDI	<b>Rigoletto</b> (Rigoletto)	Sayao/Björling/C. y O. Met/Sodero	1945	Grabación privada
VERDI	<b>Rigoletto</b> (Rigoletto)	Peters/Tucker/C. y O. Met/Cleva	1956	Grabación privada
VERDI	<b>Simón Boccanegra</b> (Paolo)	Tibbett/Rethberg/C. y O. Met/Panizza	1939	Grabación privada
VERDI	<b>Simón Boccanegra</b> (Simon)	Varnay/Tuckers/C. y O. Met/Stiedry	1950	Grabación privada
VERDI	<b>La Traviata</b> (Germont)	Carteri/Valletti/Opera de Roma/Montoux	1956	RCA VLS 45145
VERDI	<b>La Traviata</b> (Germont)	Tebaldi/Campora/C. y O. Met/Cleva	1957	Grabación privada
VERDI	<b>La Traviata</b> (Germont)	Albanese/Tuckers/C. y O. Met/Cleva	1954	Grabación privada
VERDI	<b>Il Trovatore</b> (Conde)	Callas/Baum/Opera México/Picco	1950	HIST.RECORD. 207-2
VERDI	<b>Il Trovatore</b> (Conde)	Milano/Björling/C. y O. RCA/Cellini	1952	RCA GD 86643 (2)*
VERDI	<b>Il Trovatore</b> (Conde)	Price/Tucker/Opera Roma/Basile	1959	RCA LSC 6150 (3)
WAGNER	<b>Lohengrin</b> (Heraldo)	Melchior/Varnay/C. y O. Met/Leinsdorf	1942	Grabación privada

# CRISTÒFOR TALTABULL

Por Albert Sardà

## VIDA Y OBRA

La labor pedagógica de Cristòfor Taltabull ha influido y señalado una etapa memorable y muy a tener en cuenta en la evolución de la música contemporánea catalana. La situación provocada por la Guerra Civil y el aislamiento que significó la II Guerra Mundial, hicieron de Taltabull el maestro *único* al que muchos compositores acudieron a partir de los años 40. Joan Guinjoan, comentaba de su maestro: ...“Su principal virtud, huyendo de una escuela determinada, fue la de saber orientar y ayudar a los jóvenes compositores a encontrar su propio lenguaje musical y su personalidad artística. Nunca olvidaremos sus enseñanzas”.

Cristòfor Taltabull nació en Barcelona el 28 de julio de 1888, año en que se inaugura el monumento a Colón construido al pie de las Ramblas barcelonesas y que seguramente, como él comentaba, fue el motivo de su nombre de pila. Se cumple por consiguiente, este año el centenario de su nacimiento.

Inició sus estudios musicales con el profesor Josep Font Rotges en el Conservatorio del Liceo, los de piano con Claudi Martínez-Imbert y más tarde con Enrique Granados y los de musicología y composición con Felipe Pedrell.

En 1908 se traslada a Munich para estudiar con Max Reger. Este periodo fue determinante en sus estudios musicales, pues consiguió sedimentar y reafirmar todos sus conocimientos y, asimismo, analizar el proceso evolutivo que había seguido la música germánica desde Bach hasta Wagner y Strauss.

En 1911 regresa a Barcelona, pero Taltabull, que ya había conocido a la francesa Lea Masson, que sería su compañera el resto de sus días, decidió, después de ciertos problemas familiares, irse a vivir definitivamente a Francia. Allí, en 1912, recorrió todo el país como pianista acompañante y en 1913 se instala en París. Fueron 27 años los que Taltabull residió en la capital francesa dedicándose a una actividad musical polifacética como pianista solista, acompañante y en grupos de música de cámara; y como compositor realizó muy diversos trabajos siendo incluso autor de la música de



alguna película. Como corrector de la editorial Durán tuvo la posibilidad de que pasaran por sus manos la mayoría de obras de vanguardia del momento; ello le permitió conocer y entrar en relación con algunos de los más grandes músicos del siglo XX: Debussy, Ravel, Stravinsky, etc.

En 1940, debido al estallido de la II Guerra Mundial, vuelve a Barcelona de donde ya no se moverá más, a pesar de un intento de vuelta a París nueve años más tarde y que no prosperó. En Barcelona sus actividades musicales fueron preferentemente las de profesor de composición, crítico musical y director de conjuntos corales (Coral Bach, Coral de “Madrigalistas d’Illuro” de Mataró). Los últimos años de su vida fueron de total dedicación a sus discípulos y murió en Barcelona el 1 de mayo de 1964.

Todos aquellos que pudieron trabajar con él han reconocido públicamente, y a las generaciones de compositores más jóvenes, la importancia de sus clases y consejos; no intentó crear lo que podría ser una escuela ecléctica y en una misma línea compositiva, sino todo lo contrario. Procuró que sus alumnos descubrieran por sí mismos su propia sensibilidad

musical, desarrollando así sus propias posibilidades compositivas. Supo sintetizar en un mundo interior todo aquello que había aprendido de dos culturas bien diferenciadas, como eran la alemana y la francesa, de dos estéticas musicales, que si bien una era más constructivista y racional, la otra, más cercana al carácter mediterráneo, era más sensual y sutil. Todo ello quedó reflejado en el espíritu de su enseñanza y en el talante de sus obras, pero tristemente de la mayoría de éstas poco se sabe y solamente ha llegado hasta nosotros una pequeña parte. El resto se dispersó o desapareció totalmente, sobre todo a causa de la II Guerra Mundial y en un hecho fortuito que acaeció cuando los Taltabull volvieron a Barcelona en 1940, al dejar el maestro las partituras en casa de su cuñada, en Amiens, casa que fue bombardeada y destruida poco después. De toda esta poca producción de obras conservadas de Taltabull sería interesante resaltar alguna de ellas por su gran valor, aunque algunas veces nos han llegado en un estado muy incompleto. De la primera época o etapa francesa destacan **La Pasión**, obra escrita para coro, solistas y orquesta y de la que sólo



tenemos algunos fragmentos; **Prólogo sinfónico para un drama**, partitura encontrada por Josep Soler en Munich y que lleva el número de opus 4; **Cinc cançons xineses**, cuatro con traducción catalana de Josep Carner y una en francés de la que, además, existe una versión con acompañamiento de orquesta de cámara y **Sonatina para piano solo**. De su segunda etapa, residiendo ya en Cataluña, cabe destacar **Les set paraules de Crist a la Creu** para orquesta y coros, y una lista muy amplia de obras escritas para coro mixto "a cappella".

De los discípulos que pasaron por sus clases sería interesante mencionar alguno de los que indudablemente están marcando el camino de la composición catalana, actual, como es el caso de: Xavier Benguerel, Josep Cercós, Joan Guinjoan, Josep Maria Mestres Quadreny y Josep Soler, entre otros.

Su espíritu avanzado hacia la búsqueda de lo nuevo con una técnica y conocimiento envidiables, tanto en el análisis como en el estudio de obras del pasado y presente, hicieron de Taltabull un maestro que supo transmitir su saber y enlazar con el pensamiento musical de las nuevas generaciones.

## OBRAS

### ORQUESTA:

**Prólogo Sinfónico para un drama** (ca, 1910).

### VOZ Y ORQUESTA:

**La Pasión** (fragmentos) (ca, 1910-14).  
**Set paraules de Crist a la Creu** (1943).  
**Misterio de redención** (1942).

### VOZ Y PIANO:

**Cinc cançons xineses** (ca, 1935-47).  
 De esta obra existe una versión para voz y orquesta de cámara, en la que las canciones 1, 2, 4 y 5 están orquestadas por Josep Soler y la 3 por el propio compositor.

### PIANO:

**Sonatina** (1910).

### ÓRGANO Y CORO DE VOCES BLANCAS:

Compuestas aproximadamente entre 1911 y 1948.

**Tres Salves Montserratinas**.  
**Virolai**.  
**Canço Montserratina: Dolça Presó**.

### ÓRGANO Y CORO MIXTO:

**Dos Motets Eucaristics** (ca, 1940-55).

### PIANO Y CORO MIXTO:

**Comiat de l'Ànima en memòria del deixeble Domènec Rovira** (1945).  
**Cant de Maig, Cant d'Alegría** (ca, 1940-55).

### CORO MIXTO "A CAPELLA":

Compuesta aproximadamente entre 1940 y 1955.

**La fidelitat del pelagrí**.  
**Himne**.  
**Canço de l'enfadós**.  
**Madrigal**.  
**La Verge s'està en cambreta**.  
**Benedicció de la taula**.  
**Balada**.  
**Marc** (dos versiones).  
**De mal que no puc pas guarir**.  
**Nit de Nadal**.  
**Cantiga XII d'Alfons el Savi**.

## DISCOGRAFIA

**Cinc cançons xineses**.—Montserrat Martorell, contralto. Conjunto de Cámara. Dirección, Marçal Gols. Antología histórica de la música catalana. Edigsa 1967. PDI 1986.  
**Sonatina**.—Eulalia Solé, piano. PDI 1984.  
**Madrigal**.—Coral San Ignacio y Coral Universitaria de La Laguna. CFE 1983.

## BIBLIOGRAFIA

**Eugeni d'Ors**: Glossari (1907), artículo titulado "Taltabull noucentista". Selecta, Barcelona 1950.  
**Revista Musical Catalana**, núm. 47, Barcelona, Septiembre 1988. (Con textos de Josep Casanovas y Francesc Taverna-Bech).

*L'ombra del Tascuget* — C. Taltabull

*La Cabana de Wang Tsie-Eu* — C. Taltabull - 1 Abril 1916

Trat caluís d'un Josep Carner.

Ha cabana d'netejar em penaria. En vida. Es polida, tan polida que cap moler no s'hi fa.

Em terres abans perdudes tots aquets arbres au flor. que un dia plantava o ja ara em marquen atingides.

Oh el meu camp, maragda clara! un riu li va pel costat. I si el camp és prou gemat, el riu hi xarbotja ahears.

Dues comes fan porxada ans no arribes a ma estada: per que senyin el cim de tant com verdegem fi.

*Motet i motet suau*

**Dos de las Cinc cançons xineses**.

## 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. Teléf. 248 05 13  
28005 MADRID

### JORQUERA UPIANOS

Pianos. Órganos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música.  
Conservatorios y Entidades de Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10  
Teléfs. 319 60 96 - 310 69 12  
08003 BARCELONA

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)  
Teléf. 232 85 88  
28013 MADRID

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15  
Teléf. 85 14 45  
ZARAUZ (Guipúzcoa)

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd, y afines  
Padre Urbano, 31  
Teléf. (96) 366 80 12  
Télex 64915  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

GARIJO®

### Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13  
28005 MADRID

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

GARIJO®

### Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13  
28013 MADRID

## INSTRUMENTOS DE ARCO

GARIJO®

### Mundimúsica, S.A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8  
Teléf. 248 05 13  
28013 MADRID

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

## HI-FI



### FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S. A.

Agujas, Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.

Fábrica: Calle Alta, 58. P. P. Box 348.  
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66  
Télex: 35930 MSFI E/Fax: (942) 37 54 58  
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.  
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

## EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

### EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70  
Teléf. 276 39 50  
28009 MADRID  
Canuda, 45  
Teléf. 318 60 49  
08002 BARCELONA

### la mà de guido

- Dibujo de partituras a medida.
- Ediciones musicales. Aceptamos encargos con inclusión en catálogo y distribución internacional (Musik Messe Frankfurt).
- Venta de partituras y diseños de software musical.

Apartado 22 - 08200 SABADELL  
Teléf. (93) 716 13 50 - Télex: 59818  
Fax: (93) 727 07 19