

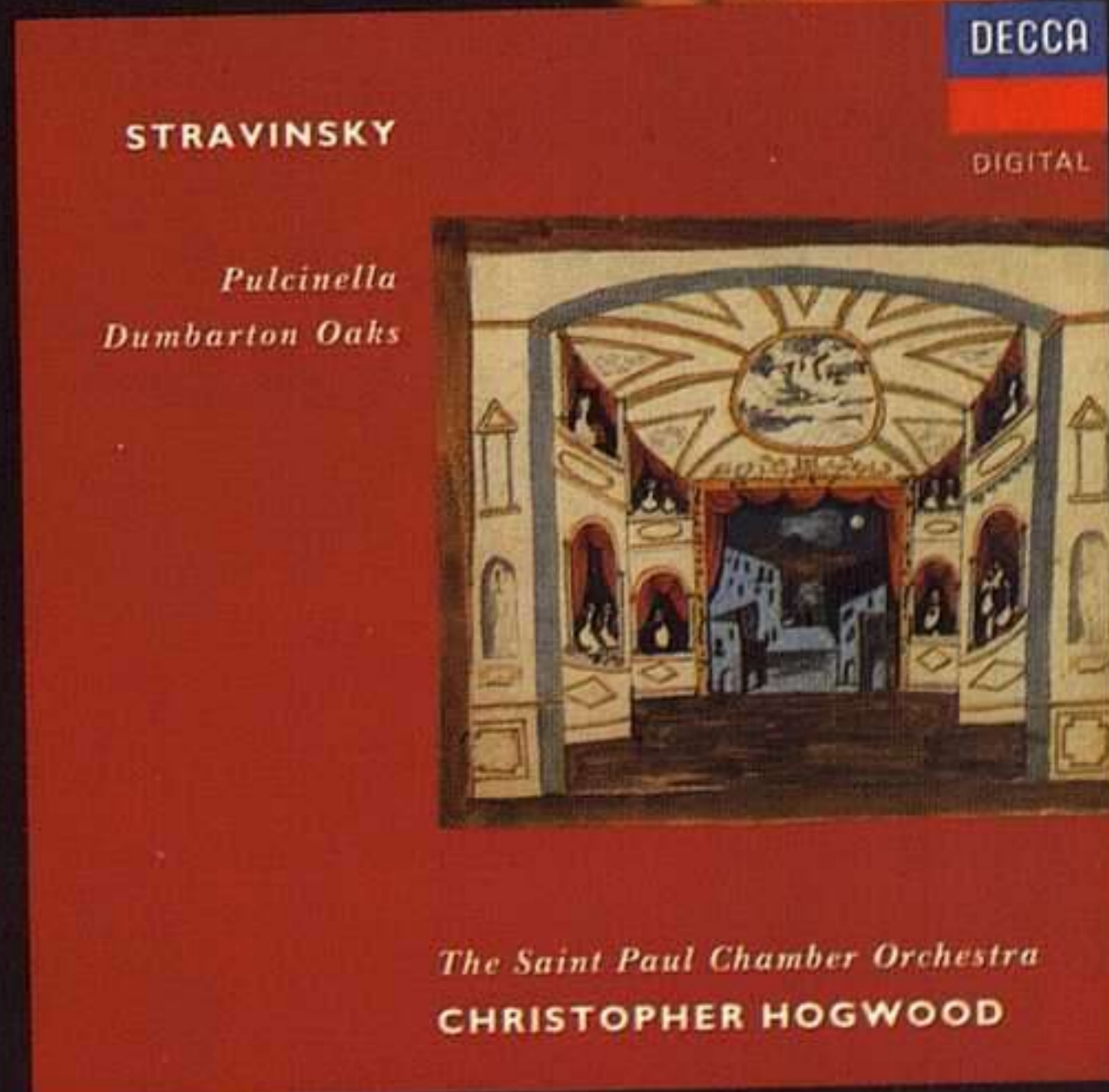
Año LXI
625 ptas.
Marzo, 1990

RITMO

608

ENTREVISTAS:
CHRISTOPHER HOGWOOD
LUCIANO PAVAROTTI
PETER PHILLIPS
GIUSEPPE SINOPOLI

Christopher HOGWOOD



DECCA

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

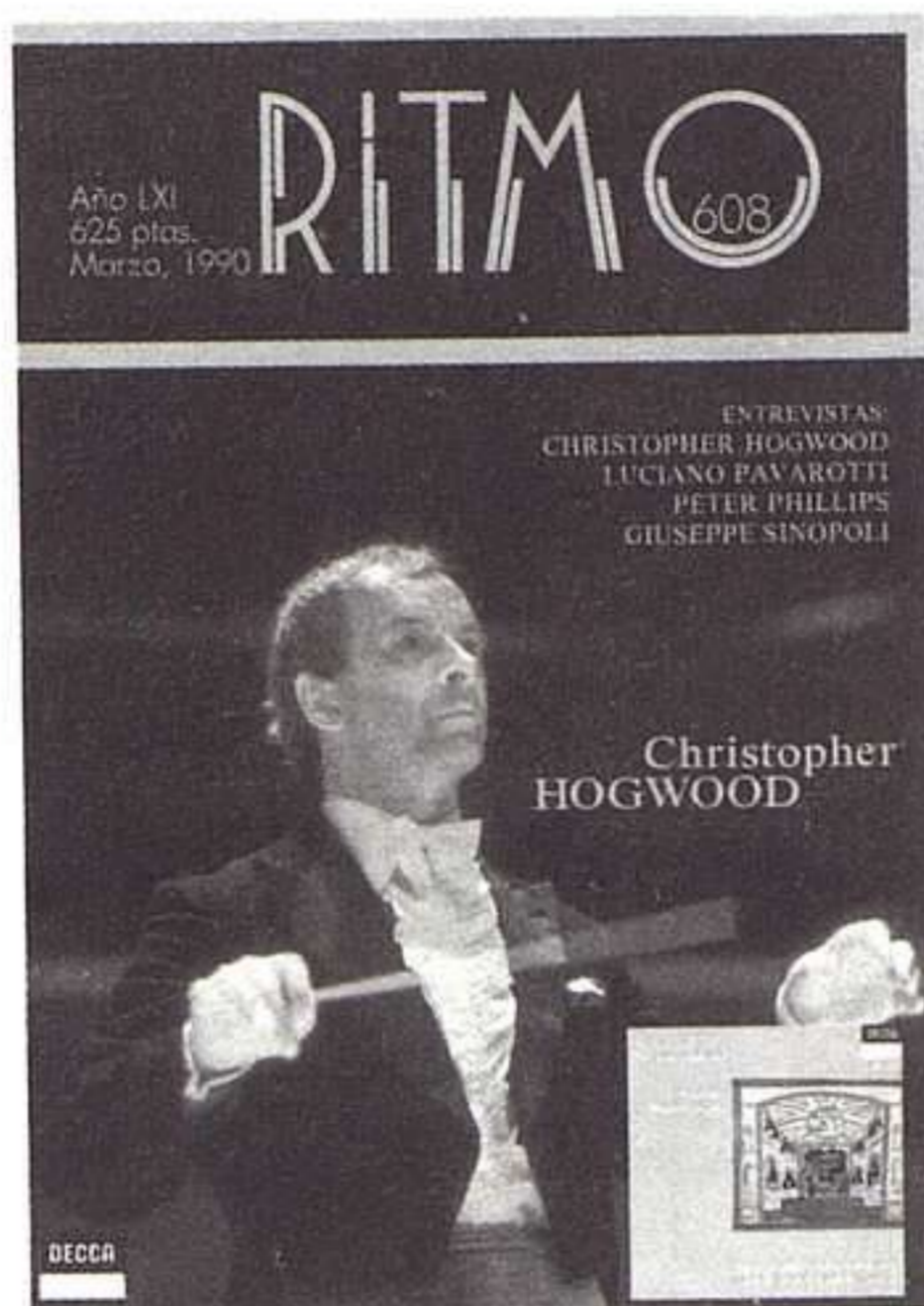
HAZEN

Carretera de La Coruña, Km. 17,200 - Las Rozas (Madrid) - Telef. 639 55 48 (4 líneas) - Fax: 639 54 95

Edite
op
Entr
Lu
Pe
Ch
G
Ópe
Dan
Mú
E
E
W
Fes
Rep
E
E
S
País
B
B
M
V
O
Inte
Age
Vie
Mú
Voc
Lib
Dis
V
C
D
HI-
Dir
L
co
do
sal
Re

	Págs.
Editorial: Los premios nacionales. Una posible opción de mayor amplitud	5
Entrevistas:	
Luciano Pavarotti	7
Peter Phillips	11
Christopher Hogwood	15
Giuseppe Sinopoli	19
Ópera	22
Danza	26
Música contemporánea:	
Entrevista con Luis de Pablo	28
Estrenos de Pérez Maseda y Villa Rojo	32
Wien Modern	33
Festivales: VI Festival de Música de Canarias	34
Reportajes:	
El Liceo cerrará la próxima temporada	36
El Escorial. Retrospectiva de dos estíos humanistas	38
Su majestad, el arpa. I Jornadas nacionales	42
País musical:	
Barcelona	44
Bilbao	46
Madrid	48
Valencia	50
Otras ciudades	52
Internacional	54
Agenda: Noticias	56
Viejas fotografías de mi álbum: María Galvany	62
Músicos del siglo XX: Evaristo Fernández Blanco	64
Voces: Ileana Cotrubas	66
Libros y partituras	68
Discos:	
Versiones comparadas: "Los Cuentos de Hoffman"	70
Crítica discográfica	72
Discos criticados	120
HI-FI	121
Directorio comercial	142

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.



Christopher Hogwood graba para la firma Decca obras de Stravinsky: **Pulcinella** y **Dumbarton Oaks**. La orquesta en esta ocasión es la Saint Paul Chamber Orchestra.

Entrevistas

Éste es un número donde abundan las entrevistas. RITMO ha logrado para un mismo número reunir nombres de la talla de Luciano Pavarotti, Christopher Hogwood, Giuseppe Sinopoli y Peter Phillips.

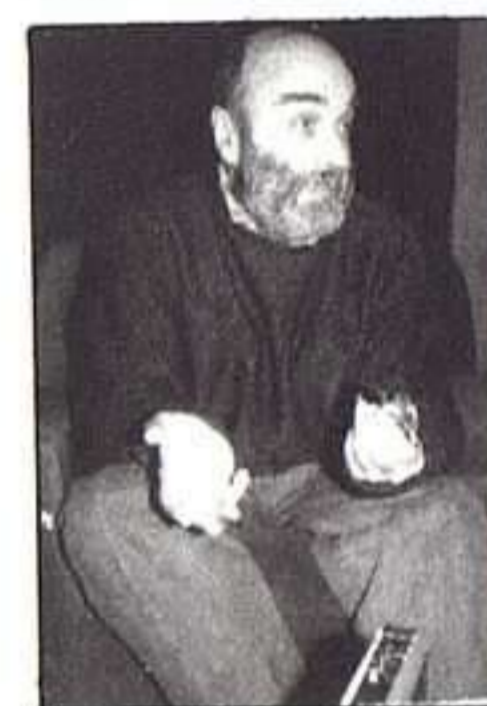


CLIVE BARDA

Peter Phillips.

Música contemporánea

El día 12 de este mes Luis de Pablo estrenará en La Zarzuela su segunda ópera, **El viajero indiscreto**. Buen regalo de cumpleaños para el compositor español, que es entrevistado por Carlos Villasol.



Luis de Pablo.

Voces

En el número pasado de RITMO Rafael Banús charló con la soprano rumana Ileana Cotrubas. Gonzalo Badenes, en éste, le dedica su sección.



Ileana Cotrubas.

Discos

Nuevamente nuestra sección discográfica se hace eco de las muchísimas publicaciones que van apareciendo en nuestro mercado.



Daniel Barenboim.

SI BUSCA LA BUENA MÚSICA AQUÍ TIENE LA CLAVE



La clave que le llevará al mundo apasionante
de las grandes obras.

En todas sus expresiones: compacto, disco
o cassette.

En todos sus momentos. De sus principios
a las nuevas creaciones.

Con todos sus autores. Desde Monteverdi a Varès

Y el completo de sus directores.

Departamento de Discos de El Corte Inglés.

La clave de la buena música.

El Corte Inglés

AL SI
Fundad
Fernan
Directo
Antoni
Subdire
Ramón
Redacto
Pedro
Admini
Carlos
H-FI:
Martín
Colabo
Salusti
Badene
dimiro
Bazán,
José C
Danés,
ria, A
García
José G
rez, F
tañón,
Lara, A
tin de
Jaime
Molina
Teresa
Remac
Vicent
Corres
Pedro
Molina
celona
de los
Redon
(Cádiz
seña M
Ovejer
lega),
Franci
rra), E
José N
Ricard
nol E
Anton
Manue
Lara (
Franci
C. Ab
goza),
rardo
gano
Bretar
Edita:
LIRA
Virge
28034
Tls. (9
(hora
Télex
Distri
S. A.
Musie
Apart
(91)
Télex
Telef
Susci
Espa
(Prec
625 p
sado
cripc
o ma
dólar
Fotor
Doña
2801
Impr
Gráf
MAD
Depo
Regi
núm

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MÚSICA

AÑO LXI • NUM. 608
MARZO, 1990

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Administración y suscripciones:
Carlos Nájera

Hi-Fi:
Martín de la Plaza

Colaboran en este número:

Salustio Alvarado, Xosé Aviñoa, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Ramón Barce, Vladimir Bas, Antonio Baños, Agustín Blanco Bazán, Juana Bonafé, Enrique Bonmati, José Carlos Cabello, Xavier Casanovas-Danés, Luis Dalda Gerona, Néstor Echevarría, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Pedro González Mira, José Guerrero Martín, Carmen Julia Gutiérrez, F. Hernández Girbal, Ricardo Hontañón, Octavio Lafourcade, Francisco Javier Lara, Alvaro Marias, Cristina Marinero, Martín de la Plaza, Joan Matabosch Grifoll, Jaime Mercader, Francisco J. Mir, Enrique Molina Senra, Javier Monreal Arizmendi, Teresa Montoro, F. Raguén, Galo Ramírez, Remacha, Carlos Ruiz Silva, Tartessos, Vicente Torres Babiera, Carlos Villaso.

Corresponsales:

Pedro Beltrán Gámir (Alicante), Enrique Molina Senra (Badajoz), Xosé Aviñoa (Barcelona), Carlos Villaso (Bilbao), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisca García Redondo (Cáceres), José María Vinardell (Cádiz), J. Antonio Gascó (Castellón), Josefa Molero Casas (Córdoba), José Castro Ovejero (León), Manuel del Campo (Málaga), Enrique Bonmati Limorte (Murcia), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Biel de Sabrafín (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 Paganó (Brasil), Agustín Blanco Bazán (Gran Bretaña).

Edita:

LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID.
Tls. (91) 358 03 63-358 02 67 - Fax: 358 03 54
(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, 6.875 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 6.480 ptas.). Número suelto, 625 ptas. (Precio sin IVA, 590 ptas.). Atrasados, 645 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Via terrestre o marítima: 68 dólares USA. Via aérea, 93 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.

LOS PREMIOS NACIONALES: UNA POSIBLE OPCIÓN DE MAYOR AMPLITUD

Hasta hace algunos años, el Premio Nacional de Música se otorgaba exclusivamente a los compositores; era un premio a la creación artística, en algún sentido similar a los Nacionales de Literatura (que se regularizaron sólo en ciertas épocas, fragmentándose o multiplicándose luego en diversas y complejas modalidades). En esas condiciones se mantuvo dicho Premio Nacional medio siglo, y pese a que llegó a ser de muy escasa cuantía económica —ya que se revalorizaba muy lenta y esporádicamente— tenía la virtud de su regularidad, claridad y tradición.

Pero en una de esas revalorizaciones —la más espectacular—, y coincidiendo aproximadamente con la primera Dirección General de Música, el Premio Nacional se otorgó a un intérprete. Era una novedad, que fue controvertida por cierto. Y así, año tras año, alternaron intérpretes y compositores, o bien, como últimamente, se simultanearon.

Pensamos que la primera versión tenía un sentido: la especialización creadora. La segunda y actual, en cambio, es más bien confusa. Nos parece bien que se otorgue el Premio también a intérpretes; pero reducir el galardón a dos actividades —creación e interpretación— parece cercenar de manera arbitraria el ancho campo de la vida musical. ¿Por qué no incluir —por la misma razón por la que se incluyó a los intérpretes— a pedagogos, historiadores, musicólogos, folcloristas, incluso promotores y organizadores? Y, más aún: ¿por qué no a entidades y organismos, compañías, conjuntos o grupos, fundaciones, escuelas, editoriales, emisoras, conjuntos o grupos, fundaciones, escuelas, editoriales, emisoras, medios de difusión musical de todo tipo? Si de lo que se trata —y sin duda es así— es de premiar una labor musical destacada, no cabe duda de que en todos esos terrenos, tanto a nivel individual como colectivo, existen en España multitud de personas y organizaciones dignas de ser distinguidas con el Premio Nacional de Música. Creemos que las cosas resultarían así más justas y omnicomprensivas para la plural y rica realidad musical española.

EXPO MUSICA 90

- 16/20 de Mayo de 1990
- De 11,00 a 20,00 horas
- Pabellón 10. Recinto Ferial de la Casa de Campo. Madrid
- 16-17-18: Sólo profesionales
- 19 y 20: Público en general

Salón coincidente:



**Equipamiento Profesional
Radio y TV**

SALON DE LA MUSICA

Organiza:

- Instrumentos Musicales • Iluminación Espectacular • Sonido Profesional •



IFEMA. Institución Ferial de Madrid

Avda. de Portugal, s/n. 28011 Madrid

Apdo. de Correos 11.011. 28080 Madrid

Tel. (91) 470.10.14 - 470.00.00 - Telex 4095 1774 IFEMA E - Fax (91) 470.00.10



E
chos
Gran
que,
oblig
Ram
que
abar
dire
Po
en l
cion
"Tu
que
tem
com
"Ma
fia l
inte
(la
un
Tro
Tur
el
car
hab
fue
cuy
mu
list
H
ha
eje
do
C
mi
via
ha
sin
ha
ac
Sa
me
im
re
gu
y
no
a
pu
el
ca
a
es
g
g
tu

LUCIANO PAVAROTTI

El placer de la popularidad

Por Rafael Banús

En junio del pasado año Luciano Pavarotti regresaba a nuestro país, después de una ausencia de muchos años, para ofrecer un recital en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, que, ante la expectación despertada, obligó a colocar una pantalla en las Ramblas a fin de que todos aquellos que no habían podido acceder a un abarrotado Liceo pudiesen seguir en directo la actuación.

Por aquellas fechas se comercializaba en España la última novedad internacional del famoso tenor, la recopilación "Tutto Pavarotti", un doble compacto que, junto a éxitos populares (como el tema "Caruso", escrita por Lucio Dalla como sintonía de la serie de televisión "Mamma Lucia", protagonizada por Sofia Loren), incluía algunas de las mejores interpretaciones del tenor de Módena (la "Furtiva lagrima" de *L'elisir d'amore*, un espectacular "Di quella pira" de *Il Trovatore* o el "Nessun dorma" de *Turandot*). A partir del mes de octubre, el "Tutto Pavarotti" fue objeto de una campaña de promoción como nunca se había hecho entre nosotros de un disco fuera de los circuitos de la música pop, cuyos resultados no se hicieron esperar: muy pronto conseguía encabezar las listas de los discos más vendidos.

Hasta el momento, el "Tutto Pavarotti" ha vendido aquí más de trescientos mil ejemplares, consiguiendo doce discos dobles de platino.

Con el motivo de la entrega de los mismos, Pavarotti en persona hizo un viaje relámpago en avión particular hasta Madrid, donde tuvo un apretadísimo programa (desde ruedas de prensa hasta entrevistas con Iñaki Gabilondo y actuaciones para el nuevo programa de Sara Montiel), en el que asumió en todo momento su condición de estrella, una imagen con la que decididamente parece encontrarse muy a gusto ("Me gusta ser popular. A todos nos agrada, y si alguien afirma lo contrario, es que no es lo suficientemente popular", llegó a decir), respondiendo así a una imagen pública que, aunque determinada por el mercado americano, conserva las características que siempre han rodeado a los tenores italianos (recordemos, en este sentido, las apariciones cinematográficas de Beniamino Gigli, o las fotografías de Caruso saludando a la multitud).



MANOLO FOTOGRAFO/POLYGRAM

En su segundo día de estancia en Madrid, y después de intervenir en la citada rueda de prensa, Luciano Pavarotti se mostró mucho más reposado, tal como podrá comprobarse en esta entrevista, en la que aparece como una persona sencilla, muy exigente consigo misma y con un gran respeto por sus compañeros de profesión.

Esta entrevista puede servir de prelude a las próximas actuaciones de Luciano Pavarotti en nuestro país: un concierto en Bilbao, a finales de agosto o principios de septiembre de este mismo año (como compensación de su ausencia en las representaciones de **La Bohème** del pasado año, a causa de un fuerte ataque de ciática), la Gala de la Ópera del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, que consistirá en un recital en el Auditorio Nacional de Madrid, en marzo de 1991, y su esperada reaparición como Nemorino —uno de sus papeles predilectos, como señala en la entrevista—, en las representaciones de **L'elisir d'amore** de Donizetti en el Liceo de Barcelona, en 1992.

RAFAEL BANÚS.—Usted ha cantado prácticamente con todas las grandes sopranos, desde Renata Tebaldi hasta June Anderson, pasando, naturalmente, por Joan Sutherland, Mirella Freni, Montserrat Caballé, Katia Ricciarelli, Renata Scotto, Julia Varady, Pilar Lorengar, Ileana Cotrubas, Leona Mitchell, Leontyne Price... ¿Con cuáles ha existido un mayor entendimiento?

LUCIANO PAVAROTTI: Todas las que usted ha nombrado son grandísimas sopranos, y estoy muy satisfecho de haber podido cantar con ellas. De todas maneras, y a pesar de que, por ejemplo, con Leontyne Price ha habido actuaciones memorables en el Metropolitan de Nueva York, son tres las sopranos con las que, por distintas razones, ha existido un mayor entendimiento y también con las que he cantado más frecuentemente. En primer lugar, Joan Sutherland. Creo que ella y yo hemos marcado un capítulo fundamental en la historia de la Decca, con nuestras grabaciones de óperas belcantistas, muchas de las cuales se representaban muy poco en aquella época, como **Beatrice di Tenda** de Bellini. La segunda es Mirella Freni, a la que conozco desde que era niña y junto a la que hice mis estudios de canto, y seguimos siendo muy buenos amigos. Y la tercera es Montserrat Caballé, una gran señora y compañera.

R. B.—¿Vio usted actuar a Maria Callas?

L. P.—Cuando yo empezaba mi carrera, Maria Callas estaba retirada, y sólo volvió para aquellos recitales con Giuseppe di Stefano. No haber podido cantar con ella es una de las cosas que más lamento en mi carrera.

R. B.—En los últimos años, usted ha incorporado a su repertorio papeles como Radamés en Aida, o Manrico en Il Trovatore. ¿Su voz ha evolucionado lo suficiente para cantar papeles dramáticos como éstos, o es simplemente una

cuestión de técnica y madurez interpretativa?

L. P.—La última ópera que he cantado en Nueva York es **Rigoletto**. Mi voz no ha cambiado tanto. Quizá se haya vuelto un poco más oscura, pero no mucho más. Mi voz tiene una cualidad que tal vez otras no tengan, y es la elasticidad, una elasticidad que me permite cantar óperas que, en realidad, no están escritas para mi voz, como **Il Trovatore** o **Aida**.

L. P.—**Rigoletto es también la última ópera que ha grabado por el momento. ¿Qué diferencias hay, desde su punto de vista, entre este nuevo Rigoletto con Riccardo Chailly y el anterior con Joan Sutherland y Richard Bonynge?**

L. P.—Sólo puedo hablarle de mi intervención en el mismo, y mi Duque de Mantua es mejor, bastante mejor que el anterior. En primer lugar, es un Duque de Mantua más musical; la voz se acerca mucho más a la expresión justa, que siempre es tan difícil de encontrar. Y, por otro lado, es una grabación que he preparado yo mismo, en el sentido de que, en las partes en las que intervengo, he trabajado muy estrechamente con los ingenieros de sonido. En el **Rigoletto** anterior, tengo que decir honradamente que los técnicos de la Decca, que son fantásticos, no acertaron plenamente. Pero, sobre todo, digo que este **Rigoletto** es mejor por mi parte, porque yo he cantado mejor, y desde este punto de vista es desde el único que puedo hablar.

R. B.—En este Rigoletto consta que Shirley Verrett ha cantado la Maddalena como un favor personal hacia usted.

L. P.—Así consta en los comentarios, pero un cantante debe, en primer lugar, hacerse un favor personal a sí mismo. Maddalena no es un papel muy extenso, pero ha sido cantado, y sobre todo grabado, por grandes mezzo-sopranos.

R. B.—El haber aceptado cantar este papel, sin embargo, ¿puede haber sido un agradecimiento por haber trabajado con ella en La Favorita en La Fenice de Venecia, cuando usted realizó su primera dirección de escena de una ópera?

L. P.—Es posible, pero en ese caso soy yo quien debo estarle agradecido a ella, por la inmensa suerte que tuve al contar con ella como Leonora en esta **Favorita**. Shirley Verrett es una artista increíble, que se entregó en cuerpo y alma a lo que yo le pedía en el personaje. Esta **Favorita** fue una experiencia inolvidable, también por parte del coro, de la orquesta y del director musical, así como del resto de los cantantes. Por ejemplo, como tenor estaba Pietro Ballo, que tiene una voz muy importante para cantar el personaje de Fernando. Fue, repito, una experiencia muy positiva, que tuvo un grandísimo éxito. Yo quedé muy sorprendido, ya que debo decir que estaba preocupado, puesto que era mi primer trabajo en este campo.

R. B.—¿Piensa volver a asumir la dirección escénica de alguna ópera?



Pavarotti con el autor de la entrevista.

CARLOS PICASO/POLYGRAM

En primer término, de izquierda a derecha, Mariano de Zúñiga, consejero-delegado de Polygram, España, y Roland Kommerell, presidente de Decca Internacional. En segundo plano, el tenor italiano y Melchor Hidalgo, jefe del Departamento Clásico de Polygram, España.



INFOCOLOR/C. MIRALLES

L.P.—Es posible, aunque ya dije desde el principio que mi intención no era más que ver la ópera desde el otro lado del escenario. De momento no hay ningún otro proyecto concreto.

R. B.—¿Qué nuevos papeles tiene previsto cantar?

L.P.—La experiencia me ha enseñado a no decir qué nuevo papel voy a cantar hasta haberlo hecho. Por ejemplo, llevo varios años diciendo que voy a cantar **Werther**. Ya estaba todo decidido, el teatro, los cantantes, el director, y por diversas razones no pudo hacerse; al final se sustituyó por una **Tosca**, y yo tampoco pude cantarla, porque me puse enfermo, así que tampoco hubiese podido hacer el **Werther**. Otro de los proyectos de los que se habla es hacer el **Canio** en escena, una obra que yo sólo he cantado en disco. Por ahora sólo puedo decirle que grabaré **Otello** con Sir Georg Solti, aunque, insisto mucho en esto, solamente en disco.

R. B.—Hace algunos años cantó Idomeneo, una ópera que había cantado en los comienzos de su carrera, en Glyndebourne, aunque entonces hizo el papel de Idamante. ¿Qué ha supuesto este retorno a Mozart?

L.P.—Cuando canté el **Idamante** en Glyndebourne, en 1964, me propuse firmemente cantar algún día el papel de **Idomeneo**. Y así lo hice, primero en el Metropolitan, después en el Festival de Salzburgo, en ambos casos con James Levine, y por último en el disco con John Pritchard. Para mí fue algo grandioso, ya que Mozart me parece el compositor más importante de la historia de la música.

R. B.—Si tuviese que quedarse con un solo papel, ¿sería posiblemente el Nemorino de L'elisir d'amore o el Rodolfo de La Bohème?

L.P.—Sí, sin duda, y también el **Riccardo de Un ballo in maschera**.

R. B.—Usted ha manifestado en repetidas ocasiones que tiene muchas esperanzas en los jóvenes cantantes, que podrían tomar el relevo de la generación actual. Incluso desde su concurso internacional de canto de Filadelfia ha apoyado estas nuevas voces. También pudimos ver la retransmisión televisiva de unas clases magistrales que usted impartió en Londres. ¿Le gustaría, si dispusiese de más tiempo, dedicarse a la enseñanza, para fomentar a estos jóvenes cantantes?

L.P.—De nuestro concurso, efectivamente, han surgido magníficas voces. Mis experiencias con la enseñanza han sido muy positivas. Me gustaría encontrar un tenor a quien poder enseñar,

pero compartir su educación con otro profesor, ya que pienso que tener un único profesor puede ser perjudicial.

R. B.—¿Qué podría decirnos acerca del esperado concierto del 7 de julio en Roma, en el que actuará junto a Plácido Domingo y José Carreras?

L.P.—Es una fecha importante, una reunión amistosa y deportiva. Yo he dicho muchas veces que es muy difícil que Plácido, José y yo cantemos juntos en un teatro, pero no en un acto de este tipo, como es la inauguración del Campeonato Mundial de Fútbol.

R. B.—Usted suele referirse a los grandes tenores italianos, Aureliano Pertile, Caruso, Gigli, como sus modelos.

L.P.—Me inspiro en muchos tenores. Curiosamente, cuando yo comencé a estudiar canto mi modelo era Jussi Björling, que no es italiano. Posteriormente continué escuchando la voz de muchos otros tenores, y de ir escogiendo a aquellos que me resultaban más próximos por su manera de cantar, por esa búsqueda de la verdad a la que antes me refería. Después trataba de asimilar su modo de hacer un aria determinada, pero a mí me salía mucho peor que a ellos.

R. B.—Si tuviese que quedarse con alguna representación concreta de las suyas, ¿cuál escogería?

L.P.—Esto es muy difícil, pero ha habido momentos maravillosos, como una **Bohème** en el Metropolitan, cuando el público fue muy generoso con los aplausos, después de "Che gelida manina", y la señora que iba a empezar a cantar "Mi chiamano Mimì" también aplaudía. Esta señora, realmente grande, era Montserrat Caballé. Nunca olvidaré este detalle.

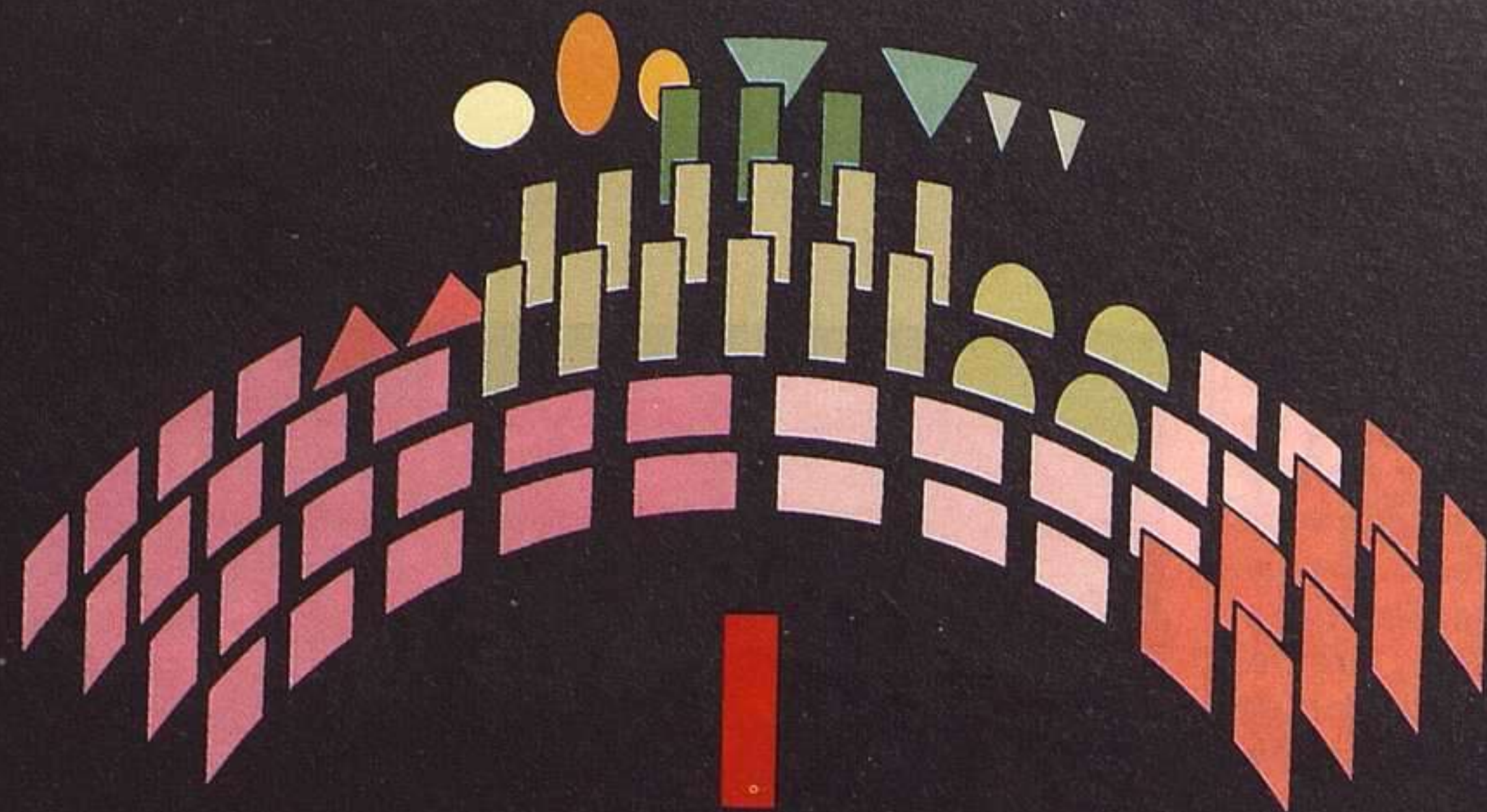
R. B.—¿Y de sus grabaciones favoritas?

L.P.—Soy muy crítico con mis grabaciones, pero si tuviese que elegir una, como aportación global a la historia de la fonografía, creo que escogería el

Guillermo Tell de Rossini, con Riccardo Chailly, una ópera que nunca he cantado en escena, como tampoco **Mefistofele**, que es otra de mis grabaciones favoritas.

R. B.—Para terminar, me gustaría preguntarle por su colaboración con Herbert von Karajan.

L.P.—La relación con el maestro Karajan no fue muy intensa, aunque sí muy importante para mí, porque él tuvo el valor de hacerme debutar en La Scala. Me había escuchado mucha gente antes que él, pero nadie me lo propuso. Karajan quería que yo cantase Alfredo en **La Traviata**, pero, como usted sabe, aquella **Traviata** con Mirella Freni fue muy conflictiva y se canceló después de las primeras representaciones. Canté con él Rodolfo en su última **Bohème** en La Scala, que fue también la última función de ópera que dirigió en Milán, y poco después la **Misa de Requiem** de Verdi en el centenario del nacimiento de Arturo Toscanini. Diez o doce años más tarde, cuando él volvió a Viena, canté el Manrico de **Il Trovatore**, que luego hicimos también en Salzburgo, y por último **Tosca** en el Festival de Pascua de Salzburgo de 1980, que fue la última representación de ópera que él dirigió en un teatro. Aparte de esto hicimos las grabaciones de **La Bohème** y **Madama Butterfly**. De la primera estoy mucho más satisfecho que de la segunda, ya que en esta última yo volvía de un largo viaje desde América y estaba muy cansado. En **La Bohème**, además, pude disfrutar de una experiencia inolvidable, y quienes conozcan el mundo del disco podrán entenderlo muy bien. El último día de grabación teníamos tres horas para hacer el tercer acto. Pues bien, Karajan ensayó hora y media sólo con la orquesta, y luego grabamos el tercer acto completo, sin cortes. Realmente, la muerte de Karajan ha supuesto una gran pérdida para el mundo de la lírica.



Orquesta Sinfónica de Madrid

OSM

CICLO DE CONCIERTOS COMUNIDAD DE MADRID

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

Sala Sinfónica
Enero-Mayo 1990

IGLESIA CATEDRAL DE SAN ISIDRO

Calle Toledo
Junio 1990

AUDITORIO NACIONAL

Día 27 de Marzo de 1990

PROGRAMA N.º 3

Director: MANUEL GALDUF

I
Marcha Burlesca M. Palau (1893-1967)
Suite en La, M. F. 16 J. Gómez (1886-1973)

II
Sheherezade (suite sinfónica)
Op. 35. N. A. Rimsky-Korsakov (1844-1908)

Día 25 de Abril de 1990

PROGRAMA N.º 4

Director: MAX BRAGADO DARMAN

I
España (obertura) J. M. O. Morales (1874-1957)
(Solista a determinar)

Las Bodas de Camacho (Suite del ballet) J. M. O. Morales (1874-1957)

II
Dante (poema sinfónico) Op. 21 E. Granados (1867-1916)
(Solista a determinar)

Día 22 de Mayo de 1990

PROGRAMA N.º 5

Director: JOSE RAMON ENCINAR

I
Escenas andaluzas T. Bretón (1850-1923)

Concierto para violín y orquesta J. L. Turina (1952)
Solista: Victor Martín

II
Festklänge (poema sinfónico) S. 101 F. Liszt (1811-1886)

IGLESIA CATEDRAL DE SAN ISIDRO

(Entrada Libre)

Día 4 de Junio de 1990

PROGRAMA N.º 6

Director: RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

I
La infancia de Cristo (Trilogía sagrada)
Op. 25 H. Berlioz (1803-1869)

Solistas a determinar. Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid
Director: Miguel Groba

ENTRADAS

ZONA A 1.000 ptas. • ZONA C 500 ptas.
ZONA B 800 ptas. • CORO 300 ptas.

Todos los conciertos a las 19,30 h.

Comunidad
de Madrid



Consejería
de Cultura

PETER PHILLIPS, DIRECTOR DE THE TALLIS SCHOLARS



CLIVE BARDA

Por José Carlos Cabello

Peter Phillips, director de The Tallis Scholars, ha conseguido hacer de su conjunto una máquina de ingresos: continuas giras de conciertos y éxito asegurado de sus grabaciones son el fruto de su esfuerzo, que pasa por uno de los hechos más insólitos del panorama de la música clásica, como es la creación de Gimell Records, su propio sello discográfico, en el que sólo graba Tallis Scholars.

La entrevista que ustedes podrán leer ahora fue realizada en dos partes: la primera en su casa londinense, y la segunda al término de uno de los conciertos de su última gira española, el pasado año. Con enorme amabilidad, Peter Phillips respondió a nuestras preguntas.

JOSÉ CARLOS CABELLO.—Su sello, Gimell, ha supuesto una verdadera re-

volución discográfica en los últimos años. No sé si ustedes estaban seguros de su éxito, pero en todo caso, ¿cómo se gestó la idea?

PETER PHILLIPS.—De una manera bastante lógica: ningún otro sello parecía estar interesado por nosotros, y yo tampoco estaba interesado en grabar las cosas de siempre. En realidad ya habíamos hecho un par de discos para EMI, con un repertorio conocidísimo; pero yo no quería seguir con eso, y prefería explorar completamente la música religiosa del Renacimiento, en sus diferentes aspectos, en sus diferentes escuelas, y eso sólo sería posible creando mi propio sello discográfico, Gimell, en el que únicamente The Tallis Scholars tendría cabida. Tuvimos suerte, porque el contrato con EMI acabó pronto, y decidimos la fundación de Gimell Records.

J. C. C.—¿Pensaron desde un principio que aquello daría dinero?

P. P.—No, sinceramente, no. En los primeros tiempos contábamos con el apoyo, insuficiente en todo caso, de un

patrocinador americano. Pero desde 1981 hasta 1984, o incluso 1985, Gimell Records prácticamente no existió. Habíamos iniciado nuestro camino gracias a esa pequeña ayuda económica, pero teníamos que grabar lo que él quería. Posteriormente tuvimos otro esponsor igualmente peculiar, que quería que grabásemos música ortodoxa rusa; con el patrocinador americano habíamos hecho algunas cosas de Palestrina, pero eran unos pocos inicios muy oscuros, que no me sorprende que no interesaran a casi nadie. Afortunadamente, llegó el invento del compact disc, y todo cambió para nosotros. Fuimos de los primeros en fabricar compactos en Inglaterra, y a partir de ese momento fue llegando nuestro desarrollo como sello discográfico.

J. C. C.—En estos momentos The Tallis Scholars es, sin duda, el conjunto polifónico que más giras realiza alrededor del mundo. También querría saber si, en Inglaterra, al principio, no fue un obstáculo para ustedes ser un coro mixto, en lugar de un coro formado

únicamente por voces masculinas, como es tradición en su país...

P. P.—Sí, es cierto, partimos con una pequeña desventaja, porque en Inglaterra hay algunos conjuntos muy populares formados sólo por hombres, como The King's Singers y otros similares, y además están los coros de los "colleges", que en algunos casos incluso me parece que han sido utilizados como imagen que se vende al exterior: ya saben, los niños tan pequeños cantando con esos trajes vistosos... Pero ahora lo que vende a The Tallis Scholars en el mundo es el sonido que somos capaces de producir, y sinceramente creo que a nadie le importa si tal sonido lo producen hombres o mujeres. Hemos sabido crear algo así como la marca que define nuestro trabajo, y esa marca es la mezcla final, el sonido del grupo, que es mi tarea conservar, preservar. Pero no me importa quién produce el sonido; si los niños pudieran cantar así, utilizaría niños, claro, pero no es posible. A veces, en concierto, cantamos algunas piezas escritas sólo para voces de contratenor, tenor y bajo, y entonces usamos sólo hombres, pero es una parte pequeña dentro de nuestra labor. Déjeme repetirle que lo que nos hemos propuesto es explorar la polifonía del Renacimiento allá hasta donde nos sea posible, y eso es algo muy serio, una empresa que necesita mucho esfuerzo.

J. C. C.—Ahora que The Tallis Scholars es mucho más que un grupo consolidado, ¿qué nos puede decir de la evolución del conjunto?

P. P.—Verá, cuando yo todavía estaba estudiando, y no me había graduado, en Oxford, tenía lo que podríamos llamar un sonido perfecto en mi cabeza. Era un sonido que en aquellos tiempos sólo lograba un conjunto como The Clerkes of Oxenford, que dirigía David Wulstan. No siempre lograban ese sonido a la perfección, pero el ideal, más o menos, era ése. Y siempre que preparo una interpretación vuelvo a ese ideal, a ese sonido con el que soñaba, y procuro que algo de él esté presente en todas nuestras interpretaciones, lo cual no siempre es fácil, sobre todo en compositores como Josquin, que plantean tantos problemas técnicos. Pero la evolución del grupo ha estado siempre basándose en los experimentos de sonido que hemos hecho, en nuestro esfuerzo por mejorar la técnica, en conseguir más homogeneidad, una mejor mezcla de las voces, una afinación lo más perfecta posible.

J. C. C.—¿Ha sido precisamente David Wulstan quien más le ha influido profesionalmente, como músico?

P. P.—Sí, David Wulstan, mi tutor en Oxford, fue quien me abrió el mundo de la polifonía del Renacimiento; y no sólo a mí, sino a muchos otros. También tengo un grandísimo respeto por Bruno Turner, sin duda el hombre que mejor conoce el repertorio polifónico en Inglaterra, el estudioso y musicólogo más importante. Somos buenos amigos, y hemos trabajado juntos en algunos

proyectos de música española: Victoria, Lobo, etc., pero Wulstan me ha influido más como intérprete.

J. C. C.—A menudo el público cree que toda la polifonía del Renacimiento tiende a ser más o menos igual. ¿Es fácil cantar cosas tan absolutamente distintas como Gesualdo, Palestrina, Lobo o Cornysh, por citar sólo algunos ejemplos muy dispares?

P. P.—No, no es fácil sobre todo en ejemplos como Gesualdo, un compositor que siempre nos plantea muchos problemas técnicos, que es difícil de cantar teniendo en cuenta la composición de The Tallis Scholars, su sonido. Gesualdo no escribió melodías fácilmente reconocibles, como ocurre con otros polifonistas. Sus líneas saltan constantemente, como un yo-yo, y el cantor nunca tiene a su alrededor el apoyo melódico y armónico que le ofrece la música de Palestrina, por ejemplo; es como cantar en la cuerda floja. Básicamente el problema de Gesualdo es su lenguaje extraordinariamente cromático, que hace muy difícil el poder afinar. Pero yo disfruté mucho haciendo ese disco, que aunque ya lo habíamos trabajado mucho en conciertos anteriormente, nos llevó mucho tiempo de grabación. En fin, lógicamente, cada compositor plantea un problema específico que se resuelve con soluciones específicas, desde luego.

J. C. C.—Ustedes ya se han acostumbrado a recibir constantes premios de la prensa especializada, de la crítica, etc., como el de RITMO. ¿Cómo influyen comercialmente estos premios en su trabajo discográfico y concertístico?

P. P.—Para nosotros es muy importante conseguir que una revista española nos premie un disco de música española; eso supone que nuestro esfuerzo se ha reconocido, y un empuje importante en la venta de discos, en la cantidad de conciertos. En algunos países la influencia de las revistas especializadas es más importante que en otros, pero en el caso concreto de España tengo que decir que estamos muy satisfechos de cómo se están desarrollando las cosas.

J. C. C.—¿Y qué opina cuando la crítica dice que The Tallis Scholars es un grupo muy frío cuando canta repertorio español, o italiano?

P. P.—Mire, la crítica varía mucho de unos países a otros, y es evidente que los críticos ingleses tienen ideas muy diferentes a los franceses, o los italianos, o los españoles, o los alemanes, claro. La última vez que estuvimos en España dimos varios conciertos basados en música española, y recuerdo que, en el descanso del concierto de Madrid, en el Auditorio Nacional, comentábamos precisamente que ese día estábamos cantando con mucho más calor, con mucha más expresión que de costumbre; y seguro que habría gente que pensaría que éramos fríos. A veces esto me enfada, porque creo que no es justo que digan constantemente, como cole-

tilla final de sus críticas, que somos fríos, que cantamos sin sensualidad, y cosas similares. No les importa que afinemos, ni que consigamos un sonido homogéneo, les importa algo tan indefinible como la sensualidad. Al fin y al cabo, nosotros cantamos música muy diferente siguiendo un cierto tipo de interpretación, y esto también pasaba en el siglo XVI: los coros ingleses no cantaban como los franceses, o los españoles. Cada país tiene una forma diferente de ver las cosas.

J. C. C.—También está la inevitable comparación con los coros de niños...

P. P.—Sí, desde luego. Y lo repito una vez más: si encontrase niños capaces de cantar como yo quiero, los usaría, sin más. Pero la inmensa mayoría de los coros que tienen niños hoy en día sufren constantemente el problema de la desafinación, de un sonido débil en su parte más alta. Esto se debe, principalmente, a un puro problema fisiológico: en el siglo XVI la voz cambiaba a los 18 años; es decir, un niño ya no lo era tanto, y antes de cambiar su voz tenía cuerpo de hombre, lo que le permitía esfuerzos mucho mayores que a los niños de ahora, que a los 12 años ya han cambiado la voz, y que tienen que esforzarse físicamente bastante más que antaño.

J. C. C.—¿Qué opina de las interpretaciones de Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, La Capella Reial de Jordi Savall, etc.?

P. P.—Algunas cosas me gustan mucho; he dirigido La Chapelle Royale, invitado por Philippe Herreweghe, pero en general creo que se enfrentan con algunos problemas técnicos de afinación y homogeneidad que en los ingleses casi nunca se dan.

J. C. C.—Cambiamos de tema, pues. Hasta este momento apenas si han grabado música profana: un par de piezas en el disco de Cornysh, y un motete de Primavera, un extraño compositor italiano. ¿Por qué sólo se fijan en la polifonía religiosa?

P. P.—Por el tipo de sonido del grupo, de nuevo. Al principio The Tallis Scholars empleaba al menos 4, e incluso 5 voces por parte; es decir, era un coro. Ahora sólo usamos 2 voces por parte, lo que nos da un aspecto más madrigalesco, pero no tiene nada que ver, es simplemente que, en mi opinión, la mejor manera de conseguir resultados óptimos al cantar la polifonía religiosa es la que adoptamos. En todo caso, he de señalar que no me gusta demasiado el tipo de los grupos que hacen el repertorio profano, de madrigales, etc. No es que tenga nada contra un determinado grupo, es simplemente que ni los madrigales como música acaban de convencerme, ni cantar sólo a una voz por parte. Así que la música profana no se adapta bien a nuestro sonido; y, además, preferimos hacer cosas desconocidas, aquello que no hacen otros, y que en el siglo XVI estaba considerado como la mejor música que se escribía. Para nosotros es un privilegio venir a

España y ofrecer un concierto con obras que prácticamente nadie había cantado antes. Sé que es un riesgo hacer música de autores desconocidos como Lobo, pero su música es tan buena que creo que merece la pena llevarla a todo el mundo. Y también la música del otro Lobo, el portugués, Duarte Lobo, del que grabaremos su **Requiem** a seis voces; o Cipriano de Rore, del que también hemos hecho un disco con cosas muy interesantes...

J. C. C.—The Tallis Scholars es ahora un grupo casi único. ¿Están ustedes influyendo con sus interpretaciones en músicos más jóvenes que algún día seguirán su ejemplo?

P. P.—No sé; en este momento el panorama no es muy alentador en Londres, especialmente. Los nuevos grupos polifónicos parecen haber dado un paso atrás: usan mucho vibrato, no acaban de afinar bien. Supongo que influiremos en algo, pero ahora mismo no veo que haya ningún conjunto preparado para dar el gran salto.

J. C. C.—Pero si hay bastante competencia discográfica con grupos ya establecidos: Traverter Consort & Choir de Parrott, The Hilliard Ensemble, The Sixteen de Christophers, etc., sólo en Inglaterra.

P. P.—Son estilos muy diferentes, y creo que hay sitio para todos...

J. C. C.—En los últimos años se está viviendo un curioso enfrentamiento entre las diversas escuelas de interpretación de la polifonía inglesa anterior a la Reforma. Unos defienden la existencia de voces sobreagudas, como Wulstan, escuela que han seguido usted y Christophers, entre otros, y existen otros directores y musicólogos, como Keyte y Parrott, que opinan que esas voces sobreagudas prerreformistas nunca existieron. ¿Podría hablarnos algo más de este problema?

P. P.—Sí; nosotros defendemos que antes de la Reforma los coros ingleses tenían en su parte más alta dos voces, llamadas "treble" y "mean", que tras la

Reforma desaparecieron. Estas voces eran algo así como una división de la línea de soprano en una extremadamente aguda, llamada "treble", y otra un poco más baja, llamada "mean", que le dan todo el característico color a la música de aquellos tiempos: Taverner, Tallis, Cornysh, etc. Bien, lo primero sería aclarar que esos términos, "treble", "mean", contratenor, no son una invención del siglo XX, que ya existían entonces, y que se encuentran claramente escritos en aquellos tiempos en muchos manuscritos; es decir, que había una distinción clara entre "treble" y "mean". Todo el problema se reduce a saber en qué tono se cantaba la música entonces. Hay muchas evidencias que prueban nuestra teoría, pero la más conocida es la de Nathaniel Tomkins, que escribió, al hablar de los sonidos que producían los tubos de un órgano de determinadas dimensiones: "si sopláis este tubo, tendréis la nota Fa". Cuando se sopla por un tubo de dimensiones exactas a las descritas, no se obtiene un Fa, sino una nota que está entre el La sostenido y el Sol, más cerca del La sostenido que del Sol, en el tono moderno, con el La a 440 Hz. Así pues, queda claro que entonces el tono empleado era sensiblemente más alto que ahora, y para obtener resultados parecidos hay que transportar esa música hacia arriba.

J. C. C.—Quiere decir que las líneas de soprano, como las otras, tienen que cantar notas bastante más agudas, lo que puede plantear algunas dificultades a las cantantes...

P. P.—Eso es lo que algunos opinan. Los editores y musicólogos siempre habían coincidido en la necesidad de transportar hacia arriba una tercera menor la música de Byrd, Gibbons, Weelkes, Tomkins, y otros composito-

res. Pero cuando llegaron a la música anterior se dijeron: es imposible, debe haber algún error, los niños de ahora no serían capaces de cantar esas partes sobreagudas de soprano, con lo que en realidad no debieron existir nunca. Mire, eso es ridículo, ¿cómo vamos a saber a ciencia cierta que no eran capaces de cantar aquello? Simplemente ocurre que la tradición se ha roto, pero estoy seguro de que esos muchachos de 18 años podían llegar sin problemas a un Si sostenido, tal y como las mujeres que hoy yo empleo pueden hacerlo.

J. C. C.—Por otro lado, hay quienes opinan que es muy cansado escuchar constantemente esas tesituras tan altísimas...

P. P.—Es cansado escuchárselo a niños de 12 años, porque no pueden hacerlo bien, es monstruoso para ellos. Por eso prefieren cantarlo al tono que está escrito en las fuentes originales, el que usa Parrott, y que en mi opinión no es correcto.

J. C. C.—En todo caso, al menos sirve esta disputa para que comprobemos que la interpretación de la polifonía es un campo muy abierto, en el que se pueden encontrar opiniones tan dispares con las que hallamos en torno al problema interpretativo de Bruckner, Mahler, Mozart, o cualquier otro compositor.

P. P.—Desde luego; son cosas más o menos evidentes, y que el gran público desconoce, porque supone que el repertorio polifónico es eso, la polifonía, la música religiosa; ¿qué pensarían sus lectores si hablásemos en general de la ópera, sin distinguir Rossini de Verdi, Wagner de Caccini? Ahí está nuestro reto: conseguir que ca vez más gente conozca mejor y más profundamente la música de Victoria, de Tallis, de Josquin...

Peter Philips durante una sesión de grabación de las Misas "L'Homme armé", de Josquin.



CLIVE BARDA

Joven Orquesta Nacional de España

EDMON COLOMER, Director Artístico y Titular
JUAN DE UDAETA, Director Asociado

de España



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Avance de Programación

2009

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

CICLO OPUS ULTIMA

FEBRERO

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

día 3 Reich Music for pieces of wood | Holt Canto Ostinato
H. Green Ragtime | Peck Lift-Off
Cage Second Construction | Ohana Etudes
ATABAL PERCUSION | Choreographiques

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

día 10 Debussy En Bateau | Ibert Entreacto
Tournier Estudio de concierto | Grandjany Rapsodia
Telemann Sonata en Si menor | Debussy Sonata para arpa, flauta y viola
Jolivet Pastorales de Navidad

TRIO DE ARPA, FLAUTA Y VIOLA

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
día 17

Anónimo (1684) Sonata Bankelsangertlieder
Scheidt Suite de Batalla
Grieg Suite para instrumentos de metal
Petrovich Cassazione
Pachelbel Canon en re menor
Bach Preludio y fuga
Anónimo The Trumpet Voluntary

QUINTETO DE METALES MANUEL PALAU

MADRID Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

día 24 Stravinsky La Historia del Soldado
Messiaen Cuarteto para el fin de los tiempos
GRUPO MANON



Para más información, dirigirse a:

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Auditorio Nacional
Príncipe de Vergara, 136
28002 MADRID

Teléfonos: 91 / 337 02 89 (Dirección)
337 02 52 (Intendencia)
337 02 70/71 (Oficinas)
337 02 67 (Prensa)



CONTEMPORANEA

ABRIL SANTA CRUZ DE TENERIFE

día 12 Teatro del Parque
13 h. Acto de Apertura
Stravinsky Missa (1948)
Petrossi
Comp. español
CORO UNIVERSITARIO DE LA LAGUNA
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

día 12 Teatro del Parque
20 h. Programa de Música Vocal
THE SWINGLE SINGERS

día 13 Teatro del Parque
20 h. Audición Comentada.
Hernáiz Obra encargo
Berio Sinfonía.
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
THE SWINGLE SINGERS

día 14 Paraninfo de la Universidad de La Laguna
13 h. Ensayo con público
Bernáiz Obra de encargo
Bartók Concierto para violín n.º 2
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Santiago Juan, violín

día 14 Paraninfo de la Universidad de La Laguna
20 h. Bartók Concierto para violín n.º 2
Berio Sinfonía
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
THE SWINGLE SINGERS
Santiago Juan, Violín

día 15 Teatro del Parque
20 h. Teatro Instrumental
Globokar Toucher (1973)
Globokar Introspección d'un tubiste (1983)
Globokar Ombre (1989)
Globokar Cri des Alpes (1986)
Globokar Vases communicantes (1984)
Globokar Tribadabum extensif sur rythme fantome (1981)
GLOBOKAR, TRIO LE CIRCLE, P. VOTRIAN

día 16 Teatro del Parque
13 h. ORQUESTA DEL CONSERVATORIO
DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

día 16 Teatro del Parque
20 h. Reich Music for pieces of wood
Green Ragtimes
Peck Lift-Off
Holt Canto Ostinato
Ohana Etudes Choreographiques
ATABAL PERCUSION

día 19 Teatro del Parque
13 h. Janaček Mládí (Juventud) | Poulenc Sexteto
Hartzel Trío para flauta, clarinete bajo y piano | Cano Obra encargo
Barber Summer Music
TRAMUNTANA WIND ENSEMBLE

día 20 Teatro del Parque
13 h. ALUMNOS TALLER IMPROVISACION

día 21 Parque García Sanabria
13 h. Globokar La Tromba e Mobile
ALUMNOS TALLER MUSICA Y ACCION ESCENICA

día 21 Teatro del Parque
20 h. Globokar Etudes pour Folklor 1
Globokar Par une forêt des symboles
Berio Sequenza V (1986)
Globokar Echanges (1973)
ALUMNOS TALLER MUSICA Y ACCION ESCENICA
Vinko Globokar, trombón

día 22 Stravinsky Historia del Soldado
20 h. Coproducción con el Centro Dramático Nacional
TEATRO DE LA DANZA
Juan de Udaeta, director

Con el patrocinio de:
Compañía Coca-Cola de España, S.L.

GALICIA

JULIO/AGOSTO

Giro por el Noroeste de España.
Lugares a confirmar

23-7/4-8 Henze Los Caprichos
Haydn Sinfonía Concertante
para oboe, fagot, violín,
violoncelo y orquesta
Hindemith Sinfonía "Matías el
Pintor"

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

David Olmedo Violín
Manuel Martínez Violoncelo
del Fresno
Eduardo Martínez Oboe
Santiago Ríos Fagot
Edmon Colomer - Director

VALENCIA

NOVIEMBRE

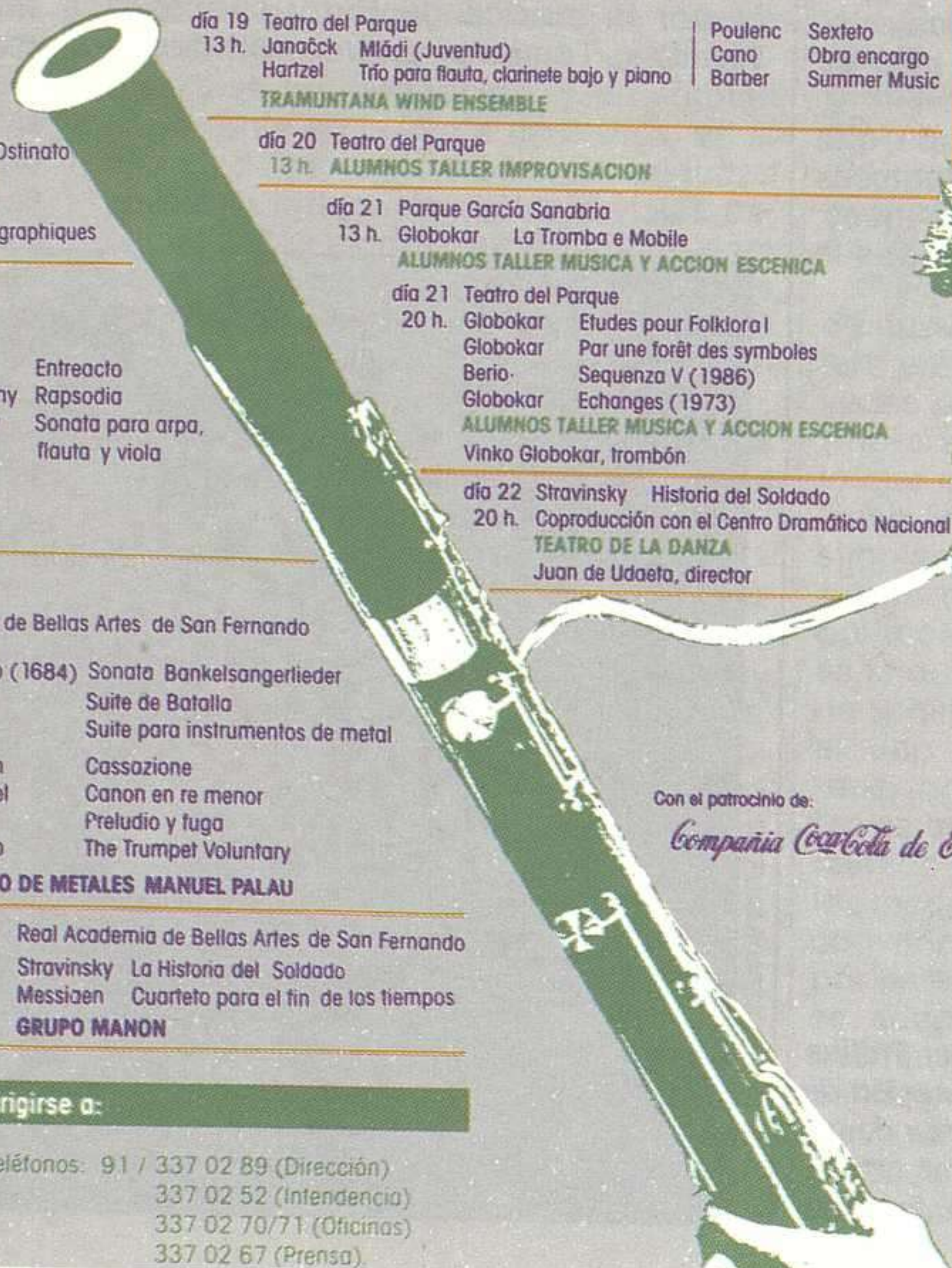
ALICANTE día 10

VALENCIA día 11

MADRID día 13

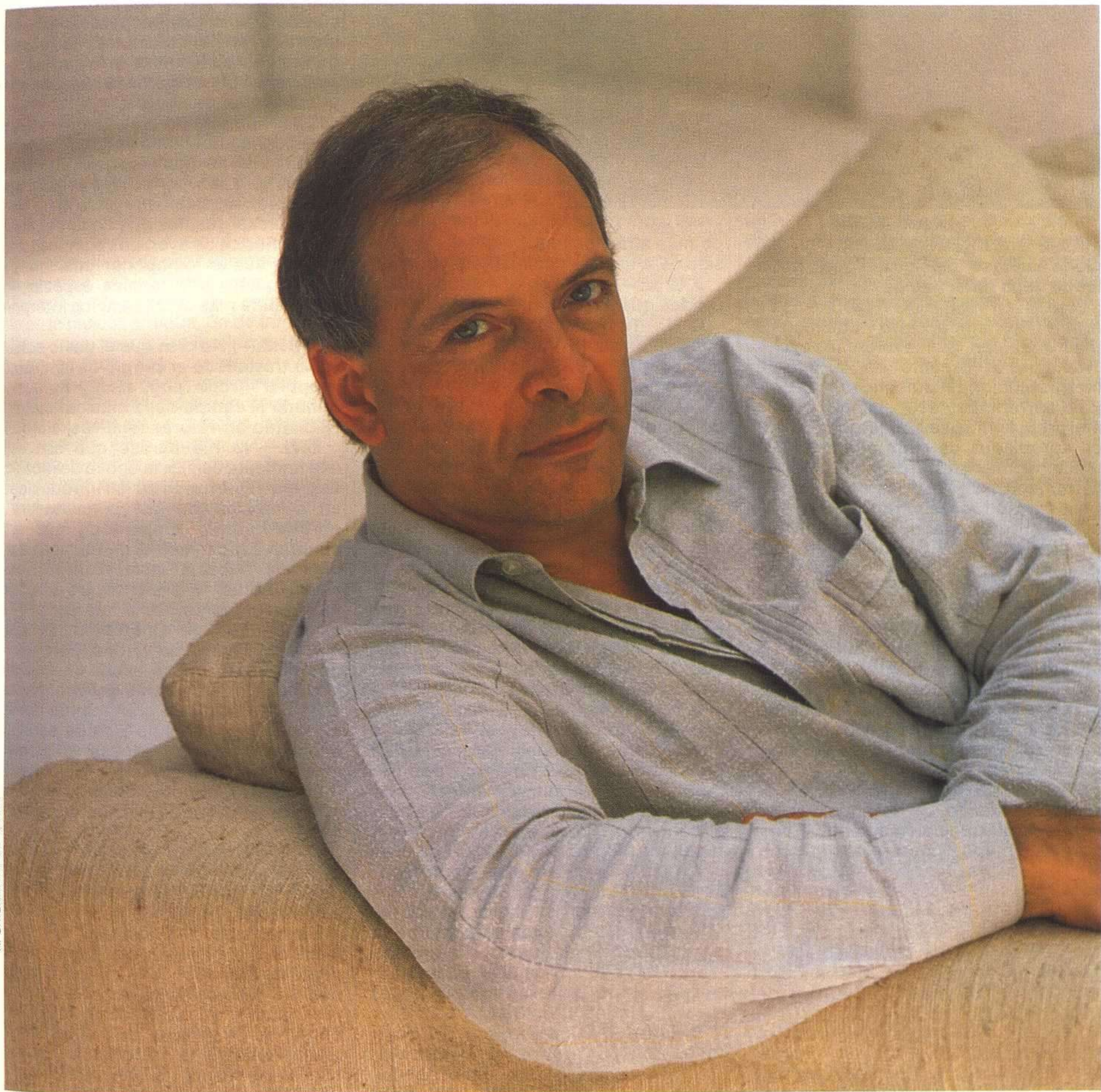
Premio de composición de la Joven Orquesta Nacional de España
Martín Sinfonía Concertante para 2 orquestas
Debussy Images n.º 2: Iberia
Stravinsky El Pájaro de fuego (versión 1919)

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Edmon Colomer Director



A. CRICKMAY/POLYGRAM

HOGWOOD, ENTRE LA MÚSICA ANTIGUA Y EL SIGLO XX



A. CRICKMAY/POLYGRAM

Por José Guerrero Martín

Nacido en Nottingham, en 1941, el clavicembalista y director inglés Christopher Hogwood ha logrado hacerse un sitio dentro del cada vez

más amplio movimiento de la música antigua. Alumno de Leonhardt, en 1967 fundó el Early Music Consort, y en 1973 la Academy of Ancient Music, de la que es director. Si bien su dedicación a la música antigua es intensa y sin desmayo, Hogwood no hace ascos a la creación musical del siglo XX. Precisa-

mente a los compositores contemporáneos les dedica también su tiempo al frente de la St. Paul Chamber Orchestra estadounidense. El proyecto de grabar todas las sinfonías de Haydn, además de ambicioso, no dejar de resultar sumamente atractivo. De la serie se puede esperar mucho.



POLYGRAM

Momento de la grabación de Athalaia, de Haendel. A la izquierda, Joan Sutherland.

JOSÉ GUERRERO MARTÍN.—¿A qué puede llamarse "música antigua", hasta dónde llega en el tiempo?

CHRISTOPHER HOGWOOD.—Es un término no siempre claro y que merece una matización. Si nos referimos exclusivamente al aspecto de la música interpretada originalmente, no hay ninguna barrera. Es decir, siempre que se interprete la música con los instrumentos apropiados de cada compositor y época: la música de Brahms, con los instrumentos de la época de Brahms... Y así con todos los compositores. Por lo tanto, "música antigua" es también, por ejemplo, la de Beethoven y Schubert, pues requieren un tipo diferente de planteamiento en cuanto a la forma de tocar. Hablando, naturalmente, como hombres de finales del siglo XX, casi a la puerta del siglo XXI, y situados en nuestro concreto contexto.

J. G. M.—Comparte, pues, la opinión de quienes dicen que "música antigua" es toda aquella anterior a la que se está haciendo ahora, que es la "música contemporánea".

C. H.—Sí. De todas maneras, y volviendo al meollo de la cuestión, en lugar de "interpretación auténtica" prefiero el término "interpretación histórica". Es decir, cuando se es consciente de la historia y de su papel. Y en lugar de instrumentos "originales" prefiero hablar de mis instrumentos "apropiados". Por lo tanto, habría que manejar más bien el concepto de interpretación histórica de la música con los instrumentos más apropiados.

J. G. M.—Al crearse The Academy of Ancient Music, en 1710, su director John Christopher Pepusch, consideraba música antigua a cualquier pieza compuesta más de veinte años antes. Pero hoy ya no es posible mantener ese criterio...

C. H.—En efecto. La situación, entonces, no era la misma. En la época en que se dijo lo que usted menciona, la música normal de todos los días era precisamente la que se hacía en aquel momento. Por eso se pedía tocar música

de más atrás, defendiéndose de la presión de la que era habitual y mayoritaria.

J. G. M.—¿Y cuál es su actitud ante la música que se compone ahora mismo?

C. H.—Yo participo también, como intérprete, de la música actual. Y la música que se crea ahora me gusta. El problema es encontrar siempre un contexto para ella. Actualmente se escribe de maneras muy distintas, hay música muy diversa, y no siempre hay un contexto apropiado para cada una. Por ejemplo, si miramos el programa que haré en el próximo mes de marzo en el Palau de la Música de Barcelona, el único compositor contemporáneo es Adams, pues incluso Stravinsky es hoy ya historia.

J. G. M.—¿No tenemos todos la responsabilidad de que se difunda más la música contemporánea, antes que seguir dando a conocer la archiconocida música de otras épocas?

C. H.—En realidad, la música que más se interpreta hoy en día es la música contemporánea. Porque música contemporánea es la música "pop", la música "rock", la música de cine y de teatro, la música para la radio y no para el concierto... Lo que no se interpreta tanto, en efecto, es Xenakis. Por citar sólo un nombre. Pero sí se sigue escuchando a Los Rolling Stones y a Los Beatles. También en siglos anteriores había diferentes gustos en cuanto a la música. No todo el mundo interpretaba o le gustaba la música de la Escuela de Avignon, no a todos les complacía por igual Palestrina o Victoria.

De igual manera, hoy en día no a todos les gusta Mozart, Beethoven, Dvorak... O, sobre todo, John Adams. Pero si hoy, en una fiesta, con gente corriente, se interpretara primero el *Canon* de Pachelbel, después alguna pieza de Los Beatles y luego música electrónica, seguramente la mayor parte de los asistentes estaría a gusto, porque les resultaría de algún modo *familiar*. La gente quiere que la música responda a lo que de ella espera. No le gusta que la música le sorprenda o le suponga un

choque. Quiere saber primero si le va a gustar. Precisamente por todo ello, es por lo que yo estoy interesado en interpretar la música barroca y clásica de la manera "auténtica". En consecuencia, quien esté acostumbrado a escuchar *El Mesías* en las versiones convencionales, cuando acuda a escuchar mi versión ya en los primeros compases se sentirá extrañado. Es otra cosa.

J. G. M.—Pero dentro de la llamada, mal llamada por otra parte, "música clásica", la situación parece haberse invertido en la actualidad: la música que se compone ahora es la que menos se toca, en beneficio de la música compuesta antes de ahora...

C. H.—Lo que yo creo es que hoy se toca con mentalidad de museo, conservando lo del pasado más que cultivando lo de ahora. En parte tiene la culpa la educación musical, que enseña un tipo de técnicas y estilos que tienen que ver con la música de ayer. Los compositores de hoy suelen componer una música que requiere una técnica especial, lo que resulta más difícil para los intérpretes.

J. G. M.—¿No cree que el gusto actual se ha trasladado al campo de la música "popular" (rock, pop, etc.) y ha abandonado el campo de la música "cult"? Hablando en valores relativos, claro...

C. H.—No me parece que eso sea exactamente así. En la época de Mozart, éste era el preferido de los introducidos en la música, de los "connaisseurs", pero el propio Emperador, que era persona educada en el mundo musical, dijo que "Mozart había escrito demasiadas notas" y prefería otro tipo de música. La gente podía tatarrear por la calle un aria de Cherubino, de *Las bodas de Figaro*, es verdad, pero igual que ahora se puede silbar un aria de Verdi en un restaurante italiano. No es porque se tenga un gran interés por la música "clásica", sino porque es algo habitual o normal en ese ambiente, algo en lo que la gente ha nacido.

J. G. M.—Entonces, ahora mismo, ¿dónde ve usted la división en la música?

C. H.—La cosa me parece clara. La división es entre la gente a la que le gusta la música relacionada con la electricidad y la gente a la que no le gusta la música relacionada con ella. Creo que el noventa por ciento de la gente de hoy escoge la música para la cual se necesita la electricidad: pop y rock (para la que se precisan amplificadores), la de cine, la de discos, etc. Y luego queda una minoría que puede hacer ella misma música, que acude a un concierto en directo o que escucha música folc que no necesita micrófonos para ser interpretada. Como curiosidad interesante cabe decir que en Japón, el país más electrónico que existe, hay mucha gente que sigue tocando el "coto" en su casa, sin electricidad. Y hay catedráticos y profesores en Cambridge que por las tardes, para su recreo, tocan el clavicordio. Esto sí es, realmente, mú-

sica elitista. Por cierto que, hablando ahora con usted, reparo en que en Italia y en España me suelen preguntar cosas generales sobre la música, sobre ideas relacionadas con lo antiguo y lo contemporáneo, lo que puede querer significar una educación general amplia, mientras que en Alemania, por ejemplo, suelen preguntarme qué tipo de clave utilizo, tal o cuál detalle concreto de la viola de amor... Se ha formado un "gueto" hablando sólo de música antigua. Yo prefiero hablar de líneas generales; comparar la música, sea antigua, contemporánea, pop, moderna...

J. G. M.—En el movimiento de la música antigua se reconocen escuelas, incluso "clanes"...

C. H.—Desde luego que existen esos "clanes" o grupos cerrados, pero afortunadamente ya no es como en la época de los antiguos clanes escoceses, que luchaban por matarse y por hacerse con el dominio. Hoy nos llevamos todos bien, y me parece positivo que haya diferencias, diversas concepciones, distintos estilos... Cada cual, luego, puede comparar y decidir. Y eso existe no sólo en la música antigua. Se da también entre los tenores, entre las orquestas... Ocurre en toda clase de música y es positivo mientras no haya víctimas.

J. G. M.—Da la impresión, sin embargo, de que en la música antigua cada uno de esos grupos o "clanes" pretende tener la clave de la pureza. ¿Dónde está esa pureza, en realidad?

C. H.—¿Cómo saber quién está más cercano a la verdad? Lo que hacemos es intentar aproximarnos lo más posible a ella. En cuanto a esa pureza de que usted habla, utilizamos la historia para conformar la interpretación musical, pero somos gente de hoy. Lo que ocurre, también, es que a veces una cosa es lo que los músicos quieren hacer y otra cosa es lo que dicen la publicidad y los "relaciones públicas". Cuando se dice "escuche usted los **Conciertos de Brandemburgo** tal como los escuchó Bach", es sólo una frase publicitaria, porque eso nunca lo hemos pretendido, entre otras cosas porque no sabemos cómo era.

J. G. M.—Hay un término confuso, el de "instrumentos originales", al que usted se refería al principio de la conversación, cuya utilización está resultando abusiva...

C. H.—"Apropiado" sería un término más adecuado que "original", porque engloba a los instrumentos antiguos y también a las copias, que es lo que solemos utilizar. Por otro lado, es erróneo considerar que siempre que el instrumento sea antiguo, ya vale por el simple hecho de ser antiguo, pues un oboe de la época de Bach es obvio que no debe utilizarse para tocar música de Mozart.

J. G. M.—El que ahora exista la obsesión por interpretar la música antigua con instrumentos "apropiados", ¿a qué se debe fundamentalmente?

C. H.—Cuando un músico empieza a acercarse a la interpretación histórica y

utiliza los métodos históricos para sumergirse en la música, llega un momento en que está claro que si se utilizan instrumentos modernos se está luchando contra la máquina que es el instrumento. Por ejemplo, si se quiere interpretar a Bach con un violín moderno desde el punto de vista histórico, nos encontraremos con un arco demasiado pesado o con las cuerdas demasiado separadas entre sí. ¿Por qué utilizamos, pues, los instrumentos "apropiados"? Si en cocina, al desarrollar una receta, nos dicen que pongamos azúcar, nadie pondrá sal. Ahora bien, si esa receta es del siglo XVIII y queremos hacer el plato exactamente como entonces, tendremos que poner azúcar morena —porque es la utilizada entonces— y no azúcar blanca.

J. G. M.—Pero hay una cuestión clara: en realidad, no sabemos ni cómo se tocaba entonces ni cómo sonaba entonces... Por desgracia, no nos han quedado grabaciones...

C. H.—¡Pero tenemos una buena idea de cómo no sonaba! Poseemos instrumentos originales. En el caso del órgano, no hay trampa ni cartón. En realidad, los verdaderos problemas están en las voces, más que en los instrumentos. Cuando Haendel interpretaba **El Mesías**, nunca utilizaba mujeres en el coro como sopranos, sino niños, aunque los niños de hoy no sean exactamente como los del siglo XVIII. Por eso nosotros lo hacemos con niños. Al menos ahí intentamos aproximarnos a la originalidad del plato, lo que no impide que el resto de la receta pueda ser errónea.

J. G. M.—La solución fácil sería, pues, tocar para el gusto de hoy, con instrumentos de hoy, para el oído deformado hoy por la electrónica...

C. H.—Ninguna manera de interpretar música es exclusiva ni la única posible. Sería muy aburrido que solamente se pusiera en práctica una. Bach se puede hacer con una orquesta normal, se puede hacer con música electrónica, se puede hacer con un piano... Y se puede hacer con un clave apropiado. A mí,

cuando me asusta la política de un país es cuando sólo hay un partido. A mí, como oyente, me gusta Glenn Gould tocando Bach al piano; me gusta David Brubeck; y me gusta cómo toca Bach al piano mi buen amigo Keith Jarrett. El único que no me gusta tocando Mozart al piano es Horowitz. Demasiado difícil para mí. Creo que lo toca demasiado bien, lo malo es que está equivocado. Es como escuchar los discursos grabados de Hitler: son muy efectistas, pero están equivocados.

J. G. M.—Y ya que estamos con Mozart. ¿Tal vez le gusta Badura-Skoda?

C. H.—No siempre. Con Mozart me gustan más otros, como Brendel o Fischer. Pero también he interpretado yo mismo a Mozart, con Keith Jarrett, tanto con la Saint Paul Chamber Orchestra como la Haendel and Haydn Society.

J. G. M.—Su Mesías, de Haendel, es un hito, tanto en la grabación existente como en las interpretaciones que viene ofreciendo, entre ellas la realizada el pasado día 20 de diciembre en Barcelona. Para su estudio empezó por acercarse a una fiable fuente manuscrita...

C. H.—En efecto. Haendel hizo constantes cambios en su partitura. Una de las razones por las que se escoge una versión u otra es económica. Pero, naturalmente, hay que acudir a la fuente fiable.

J. G. M.—¿Cuál es su opinión de las versiones que de El Mesías han grabado Harnoncourt y Pinnock?

C. H.—Aunque parezca mentira, sólo he escuchado algo de la versión de Pinnock y nada de la de Harnoncourt, porque no he tenido la ocasión, aunque me gustaría hacerlo. Hay que ser metódico para poder escucharlo todo. Para oír discos hay que estar en casa tranquilamente, y no siempre tengo tiempo para eso.

J. M. G.—Suele decirse que la versión de usted está entre las de Pinnock y Harnoncourt.

C. H.—Aun sin haberlas escuchado, como he dicho, es bastante probable lo que usted dice. Trevor Pinnock, dentro

Christopher Hogwood con Jaap Schröder, durante una sesión de grabación de las Sinfonías de París, de Mozart.

MIKE EVANS/POLYGRAM



Hogwood dirigiendo a su orquesta, la Academy of Ancient Music.



de este tipo de interpretaciones, siempre es el que suena más normal o menos extraño; y Harnoncourt siempre hace cosas que van a sorprender a la audiencia.

J. G. M.—¿Qué se propuso aportar usted en esa grabación de El Mesías, una obra tan difundida y tan grabada?

C. H.—El sentido dramático unitario. No presentar la obra dividida en secciones, sino continua.

J. G. M.—Y de las versiones "románticas" de El Mesías, ¿qué opina?

C. H.—Me gustan. Pero hay muchas versiones que son *románticas* y, sin embargo, no dramáticas. En general, esas versiones enseñan mucho... pero del Romanticismo.

J. G. M.—Usted va a grabar todo el ciclo de Sinfonías de Haydn, pero también va a abordar la música contemporánea...

C. H.—La música contemporánea voy a abordarla con la St. Paul Chamber Orchestra. Es, simplemente, un campo distinto y no hay ningún tipo de competición con el resto de música que hago. Hemos escogido autores como Stravinsky, Bizet, Gounod y Martinu. Me gustaría grabar **Noches en los jardines de España**, de Falla, en su interesante versión de cámara, que ya la hemos hecho en concierto con Alicia de Larrocha.

J. G. M.—¿Y Haydn?

C. H.—Quiero grabar, en un período de entre ocho y diez años, todas las **Sinfonías** de Haydn. En su estilo original. Arduo trabajo, porque son 108 sinfonías. Se sabe que en el palacio de Esterházy la orquesta que tocaba era muy pequeña: cuatro violines primeros, cuatro violines segundos, una viola, un violonchelo y un contrabajo. Es más música de cámara que sinfónica. Naturalmente, para las **Sinfonías de París** y para las **De Londres** hay que utilizar ya una orquesta más grande.

J. G. M.—El disco deforma el oído del escucha en el sentido de que le acostumbra a una falsa y artificial perfección, ¿no le parece?

C. H.—Creo que muchas veces, si se trata de ser demasiado perfecto, la música desaparece. En los primeros

discos compactos, se quería un silencio absoluto en las pausas, lo que sonaba completamente artificial. Hoy en día, se deja que la acústica surja de la reverberación y se produzca con naturalidad. A mí me gusta la música con algo de humanidad. Lo que no me gustan son las grabaciones en salas, en directo, porque entonces se recogen las toses y todos los ruidos de la gente. Una o dos veces, pase. Pero cien veces son demasiadas.

J. G. M.—Parece que estamos en un momento de transición y confusión en la música...

C. H.—Lo interesante de la música es que siempre está en un estado de confusión. Cuando Mozart escribió la **Sinfonía "Júpiter"** estaba en un estado de confusión y quién habría podido decir que iba a aparecer Beethoven. La música es un reflejo de lo que le rodea.

J. G. M.—¿Son ya imprescindibles el disco, el vídeo, la radio y la televisión para la difusión de la música?

C. H.—Sin el disco habría sido imposible llevar la música a tanta gente. En Inglaterra, la radio ha sido siempre una gran fuente de difusión de la música clásica. En cuanto a la televisión, creo que en ninguna parte del mundo se ha dato todavía con la fórmula apropiada.

J. G. M.—Pero hay el peligro de que la gente, por comodidad, no acuda ya a los conciertos; y que se deforme el gusto del público.

C. H.—Todo es posible, pero también

lo es que la gente vaya más a los conciertos al estar más motivados por la música en conserva. Ahora, con esos medios, todos pueden escuchar cada día a las mayores figuras. La clave está en que la gente sepa distinguir y calibrar entre el disco y la música en directo, porque es cierto que hoy el público está más interesado por las notas exactas que por el adecuado concepto musical.

J. G. M.—¿No acabará el ser humano prefiriendo el sonido amplificado por la electricidad y rechazando el sonido en directo?

C. H.—No. Creo, precisamente, que ahora se está volviendo al estadio anterior. Cada vez hay más gente que toca un instrumento en su casa, o que canta en grupos folclóricos... Algo así como "hágalo usted mismo". Tal vez el movimiento ecologista verde tenga algo que ver con esto. En Gran Bretaña y en Estados Unidos es muy fuerte esa corriente que preconiza el "haz tú mismo lo que puedas hacer, en lugar de dejárselo a otros". Es una independencia del individuo en su querer hacer las cosas. Algo, por lo tanto, muy distinto al movimiento de masas. Es realmente una pregunta española.

J. G. M.—Pero al niño de ahora, que es el público de mañana, se le está acostumbrando cada vez a más decibelios.

C. H.—Tiene usted razón. ¡Éste es el peligro!

LA PASIÓN POR BRUCKNER

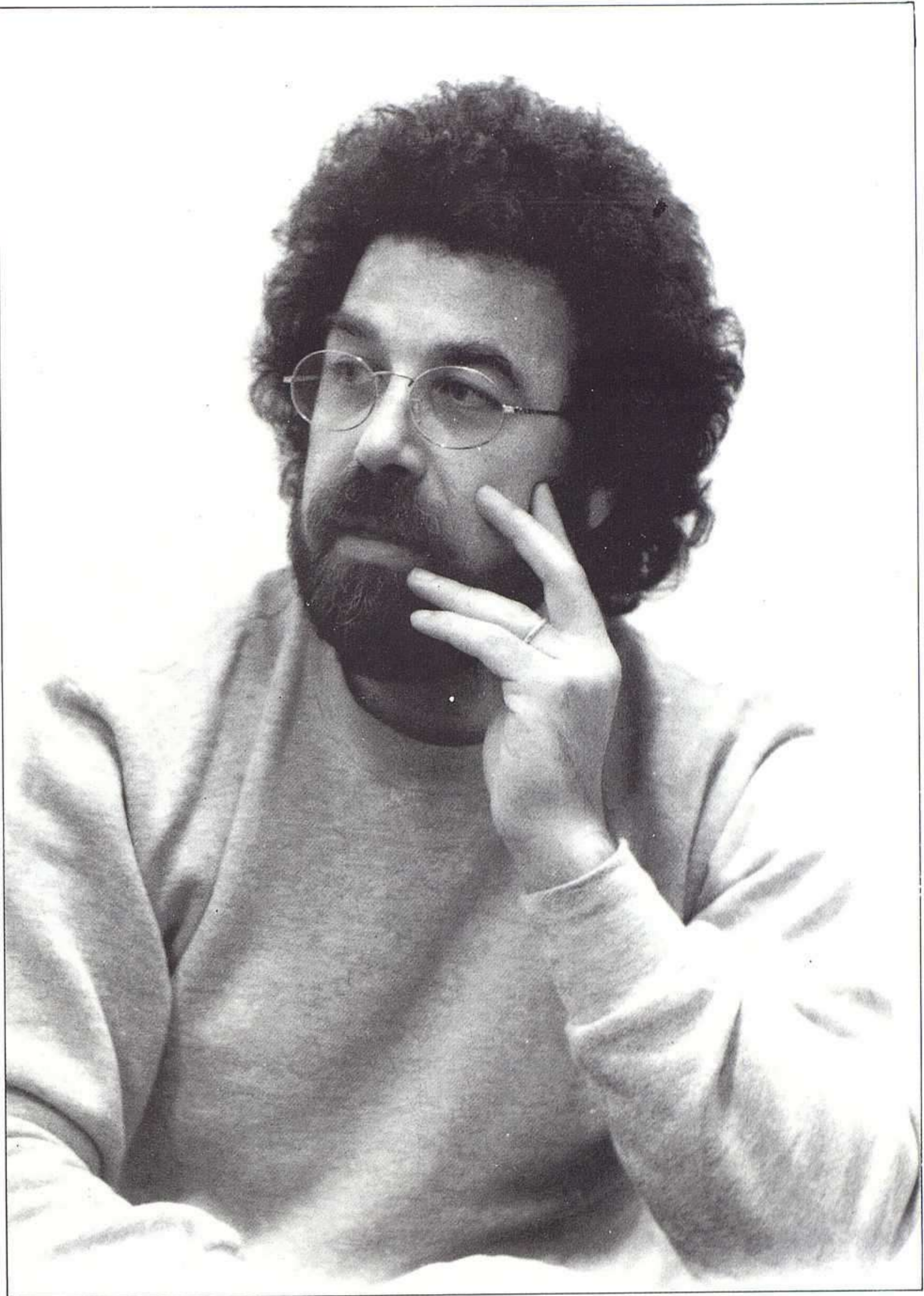
Por Gonzalo Badenes

La interpretación de la **Tercera Sinfonía**, de Bruckner, por Giuseppe Sinopoli y la Orquesta Philharmonia, en el Palau, supuso el debut valenciano de la música del compositor de Ansfelden. De estar totalmente marginada en la programación de conciertos de la ciudad de Valencia, la música bruckneriana ha pasado a ocupar un lugar muy destacado en la actual temporada. A pocos días de la actuación de Sinopoli, la Filarmónica de Estrasburgo, dirigida por Theodor Guschlbauer, interpretaba la **Séptima Sinfonía**. La Orquesta Municipal de Valencia, por su parte, ha ofrecido, en el plazo de pocas semanas, las sinfonías **Quinta y Sexta**. Con la **Cuarta**, que presentó la Sinfónica de la BBC de Gales, son cinco las composiciones del ciclo bruckneriano escuchadas en el Palau, a lo largo de tres meses. Por supuesto, Bruckner habrá de volver a la programación en temporadas sucesivas y habrá que aquilatar la calidad de las versiones interpretadas. Sin embargo, para nuestro público, la **Tercera** por Sinopoli fue como una eclosión. Pocas veces una obra tan incuestionablemente compleja habrá sido acogida con el fervor que lo fue en Valencia.

Como es lógico, gran parte del diálogo que mantuve con el director italiano, poco antes de empezar el concierto, giró en torno a Bruckner. Cuando este compositor fue mencionado, a poco de iniciar la conversación, Sinopoli adoptó un aire solemne. Su discurso, siempre pausado, cobró un talante pedagógico. El gran hombre, que fumaba cigarrillo tras cigarrillo ("por favor, tráigame tabaco *light*") delante de una taza de café, pareció embarcarse en una disertación casi metafísica. Todos los inconvenientes, planteados antes de la conversación —superados, como siempre, con la ayuda de la encargada de Relaciones Públicas del Palau, Aileen de Pedro— desaparecieron como por ensalmo... y Sinopoli casi se olvidó de que el concierto había de comenzar en pocos minutos.

GONZALO BADENES.—Maestro, a propósito de su reciente grabación del Tannhäuser, quisiera diferenciar su doble aproximación a la obra, al haber escogido para el disco la versión llamada "de París" y para las representaciones en Bayreuth la versión "de Dresde". ¿Hay una razón puramente "artística" detrás del doble proyecto?

GIUSEPPE SINOPOLI.—El proyecto ha comprendido, desde el principio, hacer el disco en Londres y el vídeo en Bayreuth. Hemos hecho el vídeo con el reparto de la producción bayreuthiana y para el disco hemos introducido



algunos cambios. La razón de esto es que deseábamos disponer de dos alternativas musicales: la grabación de Bayreuth se ha hecho siguiendo la versión de Dresde y la del disco, con la versión de París. La edición discográfica, con la Philharmonia, representaba la posibilidad de trabajar con Plácido Domingo en un papel que él no hace normalmente en escena. Domingo se preparó a fondo para este trabajo e hizo toda la grabación en directo, sin "play back". He de decirle que, en todas las grabaciones que hemos realizado juntos, Domingo ha estado presente de principio a fin (salvo en **Nabucco**, donde su intervención se reduce a pocas escenas) y puedo asegurar que viene siempre al estudio preparadísimo. No es cierto

eso que se dice de que va de un lado para otro, sin profundizar. En absoluto, es un artista muy serio y siempre representa para mí una satisfacción colaborar con él.

G. B.—En el caso de la Tercera de Bruckner, que hoy va a dirigir ¿cuál es la versión que Vd. sigue y por qué?

G. S.—La segunda, de 1877, corregida por el propio Bruckner. La última versión (de 1890) no es, en absoluto, de Bruckner, sino sólo una reorquestación hecha por Franz Schalk y aceptada por aquél. Yo prefiero la versión completa realizada por el propio Bruckner...

G. B.—Pero esa "segunda" versión no es del todo "completa". Ya hay en ella algunos cortes...

G. S.—Sí ¡pero todavía hay más cortes

en la última! Encuentro que la segunda es un compromiso justo, ya que procede toda ella de Bruckner. Si un autor rehace una sinfonía, hay que aceptar su voluntad y con ella, la nueva versión. La tercera redacción no es de Bruckner, aunque éste la haya aceptado. Sabemos la ansiedad, la inseguridad, que sentía Bruckner frente a la orquesta. Por eso prefiero aquélla que, al menos, sí es totalmente de su mano. Además, la reexposición de la segunda idea del último movimiento es tan bella y el suprimirla destruye hasta tal punto la estructura misma del "Rondó", que no acabo de comprender cómo pudo Bruckner aceptar el corte operado en la versión de Schalk. En la segunda versión la coda del "Scherzo" es genial, totalmente enloquecida y ajena a las normas.

G. B.—En la edición discográfica ¿se atiende a la "segunda" versión?

G. S.—Sí, por completo.

G. B.—Y en el caso de las demás Sinfonías...

G. S.—La línea general es grabar la última versión de cada una, hecha por el propio Bruckner. Sigo la edición Nowak.

G. B.—Esta integral la graba con la Staatskapelle de Dresde ¿por qué?

G. S.—Porque creo que es la mejor orquesta para este repertorio. Tenemos, por supuesto, las de Berlín y Viena que, junto con la de Dresde, constituyen las tres grandes líneas de la tradición sinfónica alemana. La orquesta de Dresde, ciertamente, ha estado un poco apartada de los circuitos mundiales, pero en absoluto por razones artísticas, ya me comprende. Y es la propia orquesta la que, después de haber hecho juntos el primer registro bruckneriano, me ha pedido seguir con el ciclo completo, anulando los compromisos que tenía de cara a otros directores y firmas discográficas. En realidad, el proyecto inicial fue repartir el ciclo entre la

Philharmonia y Dresde, pero hemos decidido grabarlo completo con la Staatskapelle. Y estoy muy satisfecho.

G. B.—Sé que Vd. se interesa mucho por la psicología de los compositores y conozco sus observaciones a propósito de Schumann y de Mahler. ¿Podríamos intentar resumir sus opiniones acerca de Bruckner?

G. S.—La figura de Bruckner es muy compleja y confío en poder escribir algo sobre él, algún día. Creo que la confusión, que surge en la interpretación de Bruckner, procede de no haber distinguido el elemento místico de otro aspecto, que yo veo en él y es el del simbolismo religioso medieval. Veo en Bruckner la capacidad de volver a sentir los indicios de los mensajes del conocimiento que, a través de los símbolos, venían dados en la arquitectura y en las formas, llamémoslas así, del catolicismo. No sé si Bruckner conocía a fondo los problemas de la teología y de la cosmología, o si se interesaba por el problema de las relaciones entre la trascendencia, como cielo, y la no trascendencia, como tierra. No sé si se interesaba por los problemas del cuadrado, del círculo, pero creo que los significantes, que han sobrevivido con las estructuras litúrgicas con las que él se hallaba relacionado, como también con las estructuras arquitectónicas, han ejercido una influencia muy grande. A menudo se habla, en relación a Bruckner, de construcciones catedralicias. También, de una gran religiosidad, de un gran aspecto místico. Todo ello es cierto, pero es interpretado de un modo simplista. Se observa, en efecto, en Bruckner, los vestigios de la catedral, de las relaciones que constituyen la catedral. Es decir: la base cuadrangular, la cúpula circular, las naves, los tres temas. Pero todo esto no es, simplemente, una coincidencia ingenua. Es una coincidencia de percepción simbólica. Los tres temas se encuentran en la

percepción del símbolo tres, de igual modo que las tres naves se encuentran en la percepción del símbolo tres. La relación entre los tres temas y las tres naves no es, en modo alguno, ingenua. La otra relación se halla en la naturaleza de los desarrollos sinfónicos de Bruckner. No hay en sus sinfonías secciones de desarrollo propiamente dichas. El suyo es siempre un tipo de desarrollo de índole contrapuntística, que se verifica a través de una posición respecto de otra (contra punto), a través de una geometría (inversiones, aumentaciones, disminuciones...). Por tanto, es un desarrollo numérico, geométrico. De otro lado, todo se reduce a dos colores: el blanco y el negro, el "piano" y el "forte", el elemento cantábil y el repetitivo, el obsesivo. El simbolismo de la contraposición está, en Bruckner, en el "piano" y el "forte", como lo está, de igual modo, en el órgano. Si seguimos con este tipo de lectura, encontramos el Bien y el Mal, como dos entidades del Conocimiento, no como dos entidades de la Moral. La estructura del período es siempre cuatro. Podemos entonces decir que la disposición de los pedales en el órgano, con la división en cuatro compases y el pedal como centro, se encuentra frente al simbolismo cosmogónico en idéntica relación a como lo está, en igual disposición, el número cuatro.

G. B.—Pero este tipo de lectura no se corresponde con la lectura en clave romántica de Bruckner.

G. S.—Bruckner es leído conforme a la estructura psicodinámica que él mismo producía. Es leído en la forma de organización solitaria en la cual vivió. Era un hombre que no atesoraba riquezas, que tocaba el órgano en la iglesia y que se relacionaba con una serie de estructuras, de materias, que en sí mismas contenían los vestigios de un simbolismo, por ende, de un conocimiento ya oscurecido. No podemos saber hasta qué extremo Bruckner pudo haber estado en relación directa con el Conocimiento, pero en todo caso sabemos que tenía una relación directa con los símbolos, porque el símbolo y el conocimiento de éste constituyen una relación casi instintiva, de conocimiento directo, no una relación de índole lógica. Claro que para alcanzar este conocimiento es menester saber algunas cosas.

G. B.—¿Y por qué dirige Wagner y Bruckner en el mismo concierto?

G. S.—¡Porque son los opuestos más increíbles que uno puede llegar a imaginar! Sería mucho más ingenuo, por mi parte, hacer un programa completamente Wagner. La composición de este programa es típica de mi forma de pensar, porque son contradictorios. Adoro la música de Wagner, estoy muy interesado en todo el simbolismo y el conocimiento simbólico de la Edad Media y encuentro que Wagner y Bruckner son completamente opuestos.

G. B.—Sé que Vd. ha dirigido ya Parsifal. ¿Puede ser esta obra como un



Sinopoli con el autor de la entrevista.

de igual
cuentran
tres. La
y las tres
ingenua.
naturaleza
de Bruck-
ecciones
ichas. El
esarrollo
e se veri-
respecto
s de una
taciones,
s un des-
De otro
lores: el
no" y el
y el repe-
mo de la
ner, en el
está, de
eguimos
ontramos
ntidades
s entida-
tura del
Podemos
ción de
división
al como
l simbo-
relación
ción, el

lazo de unión entre Bruckner y Wagner?
G. S.—Este tema es muy interesante. **Parsifal** es una excepción increíble en la manera de pensar de Wagner. No es algo aislado, en absoluto. Es un excepción preparada. Es decir, *se llega a Parsifal*. Podríamos hablar durante horas de este tema, pero a fuerza de querer ser sintético y con el riesgo que ello comporta, le diré que la relación entre Bruckner y **Parsifal** es la relación que se establece, en esta obra, entre el espacio y el tiempo. Estas dos entidades no son lo que algunos han dicho. Conozco a directores de orquesta que piensan que la relación entre espacio y tiempo en **Parsifal** es el hecho de que Parsifal, cuando regresa al Grial, ha perdido la noción del tiempo. Esto es muy ingenuo. Los problemas del espacio y del tiempo están ligados al conocimiento trascendente. La transformación del espacio en el tiempo significa la transformación del conocimiento terrenal en el conocimiento trascendente. Evidentemente, hay muchas actitudes y quien se interese por estos temas comprenderá perfectamente lo que he querido decir. En ese punto, exactamente, es donde se produce el lazo de unión entre **Parsifal** y Bruckner. En la producción de **Parsifal** que Wolfgang Wagner ha dirigido en Bayreuth, tan criticada por muchos, hay elementos increíblemente interesantes, en los decorados. Creo que Wolfgang ha tenido una idea genial cuando hace que, en la Transformación, el escenario deje ver una imagen de la Jerusalén celeste, como aparece en el Apocalipsis de San Juan. Es decir, hay tres elementos enfrente, tres a su lado, tres a la derecha y tres a la izquierda. Falta, por supuesto, la parte frontal, porque ésta es la propia escena. En esta realización encontramos, exactamente, la transformación del espacio en el tiempo. De nuevo está ahí la relación entre el cuatro y el tres, que hemos escuchado en Bruckner. Hay en éste una obsesión por relacionar entre sí ambos números. Así, el número cuatro, como elemento del conocimiento no trascendente y al mismo tiempo como número de la cosmogonía, de la creación si se quiere, se pone en relación con el número tres, ligado a Dios, con la tríada como elemento de la transformación en el conocimiento trascendente.

ra no se
en clave

forme a
que él
a forma
la cual
esoraba
o en la
con una
ias, que
igios de
conoci-
odemos
er pudo
a con el
so sabe-
cta con
el cono-
na rela-
imiento
e lógica.
conoci-
nas co-

agner y
o?

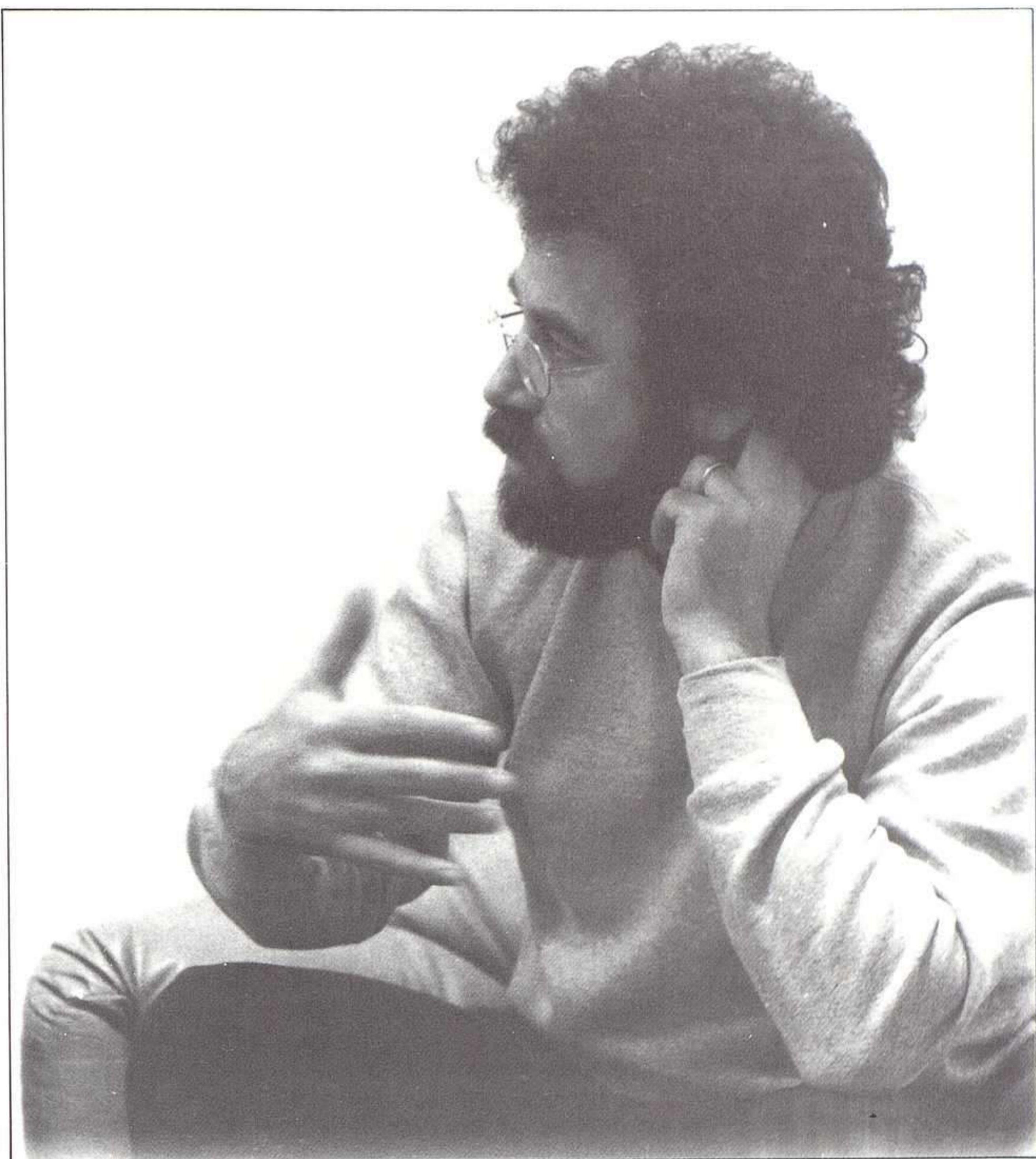
os más
a ima-
uo, por
mpleta-
de este
ma de
ctorios.
oy muy
no y el
a Edad
Bruck-
s.
ido ya
omo un

G. B.—Tríada que encontramos también en la música...

G. S.—Claro, todos estos elementos, el tres y el cuatro, se transmiten en la música. Y a partir de ahí es posible hacer grandes descubrimientos, todo tipo de confrontaciones.

G. B.—Es curioso que Vd. haya comenzado su carrera musical dirigiendo mucha música contemporánea, que luego se haya vuelto hacia la ópera italiana y que, a mitad de camino de su ciclo Mahler, llegue ahora simultáneamente a Wagner y a Bruckner.

G. S.—Todo mi trabajo se desarrolla en torno a proyectos que, en su princi-



Sinopoli se muestra tan profundo como original en sus análisis sico-musicales.

pio, son de pensamiento, no musicales. He trabajado el primer Verdi y después Puccini, como otro proyecto, el de la decadencia de la pequeña burguesía. En Mahler ya he encontrado la decadencia de la gran burguesía.

G. B.—Se refiere a la decadencia del pensamiento alemán...

G. S.—Sí. Y Wagner es otro elemento de esa decadencia, pero anterior a ella. Richard Strauss es otro tema, que concierne asimismo a la decadencia de la gran burguesía, completamente diferente, ya que es una decadencia de la mente, del intelecto. Todos estos proyectos, Strauss, Mahler, Wagner, Bruckner, son distintos aspectos de una misma época de decadencia. Pero a través de ellos, se llega a tocar elementos fundamentales del conocimiento, porque el fin del siglo diecinueve es la transición hacia la oscuridad, en cuya morada nos hallamos ahora.

G. B.—En los últimos meses se vienen produciendo acontecimientos impenables hace sólo dos años. ¿Cree Vd. que caminamos hacia una era menos negra?

G. S.—Es un tema muy complejo. Dentro de la oscuridad caben muchas clases de negro.

G. B.—Y este pesimismo profundo

¿es la razón por la que Vd. ha abandonado la composición?

G. S.—Sí. Creo que la paráfrasis es valerosa, pero se corre el riesgo de hacer la paráfrasis de la propia paráfrasis. Admiro a quienes lo intentan.

G. B.—¿Y no hay quien triunfa en ese intento?

G. S.—No disponemos de los elementos del triunfo, sólo tenemos el del valor. Yo admiro ese valor.

G. B.—Vd. vuelve este verano próximo a Bayreuth...

G. S.—Sí, voy a dirigir **El Holandés Errante**, en el montaje de Dieter Dorn, con Bernd Weikl, Elisabeth Connell y Hans Sotin. Después lo grabaré, pero con la compañía de la Ópera de Berlín. En Bayreuth haremos del vídeo, solamente.

G. B.—¿Va a continuar su ciclo Puccini?

G. S.—Sí, voy a grabar **Tosca**, con Mirella Freni y Plácido Domingo.

G. B.—¿Cómo va a compaginar su titularidad en la Deutsche Oper de Berlín y en la Philharmonia?

G. S.—En Londres me quedaré hasta finalizar mi contrato, en 1991. Después, ya veremos... (ríe).

Foto: Miguel Llorens

VITORES Y PITOS EN EL LICEO

“Hay que asumir que late en la trastienda de **Manon Lescaut** una época posterior a la que sirve de telón de fondo, y corresponde al ‘matteur-enscène’ desenmascarar la tensión contenida en este contraste de cronologías: el entorno de la trama apunta a Rameau, pero sólo como una excusa, porque el auténtico compromiso del compositor está ligado a la joven Italia de su época, ardiente y rebosando ganas de vivir” aseguraba Lorenzo Mariani a un rotativo barcelonés a propósito de su nueva producción de **Manon Lescaut** para el Liceo. Como sucede a menudo, la verborrea y las espectaculares pretensiones que traducían las notas del programa de mano, que llegaban a permitirse el disparate de asimilar la historia de Manon con las mismísimas “Liasions dagereuses”, no se correspondieron con lo que, en la práctica, el joven “producir” llevó al escenario del Liceo. Durante el primer acto, uno tuvo la sensación de que se había propuesto dinamizar el verismo ensañándose contra todos los viejos clichés habituales. Nada de naturalismo, realismo trágico ni “squarcio di vita”. Para justificar la inmensa congregación de paisanos que Puccini impuso al primer acto de la ópera, Mariani apura la hipótesis de un eventual “relais” en la plaza de Amiens de una “troupe” de “commedia dell’arte” que representa la pantomima de un viejo ricachón dispuesto a seducir a una bella manceba, dentro de una concepción de esta primera escena como una inocentona broma de feria: Manon aparece en una carroza de Tiovivo, el encuentro fortuito entre los futuros amantes transcurre en los dominios de Colombina y Arlequín, y para postre, la huida final de Manon y Des Grieux resulta ser un mutis en aquel mismo emplazamiento descaradamente farsesco de *teatro dentro del teatro*; en definitiva y con notoria malicia, Mariani liquida todo atisbo de verismo adoptando uno de los recursos más queridos

de aquella escuela. Acaso la media hora inicial de la producción del señor Mariani podría funcionar como una unidad independiente, descontextualizada del resto de la obra, pero resulta que se supone que debe hacer las veces de primer acto de la **Manon Lescaut** de Puccini sin plantear absolutamente ninguna acción ni conflicto dramático que justifique que la narración siga su curso después de bajarse el telón la primera vez, sencillamente porque el “registra” se niega de cuajo a tomarse en serio la trama. Está claro que la exótica solución adoptada para el primer acto no puede hacerse extensiva al resto de la obra: es un callejón sin salida, cuatro estériles golpes de efecto a los que se ha sacrificado la consistencia dramática del drama imaginado por Prévaut. La auténtica decepción comenzó entonces, cuando en el escenario ya no vimos más que un director ansioso de llamar la atención, a toda costa, a gritos si es preciso. Con un fiel aliado: un fastidioso escenario giratorio que primero se entrometió en el “boudoir” de Manon para que una cohorte de ninfas, efebos y músicos amenizaran las interminables horas de hastío de la dama con un *cuadro* plástico, y que más tarde reapareció en el puerto de El Havre diríase que con la consigna de arruinar el hálito descriptivista de la música

de Puccini en la escena del embarque de cortesanías hacia América. La rotación como protagonista obsesiva, un “girar eterno sobre sí mismo”, dice el programa de mano, concebido en un sentido burdo y literal que, aparte de no solucionar ninguno de los nada desdeñables escollos dramáticos de **Manon Lescaut**, añade unos cuantos problemas más a los preexistentes a base de gratuitas mutaciones y huecos “coups de théâtre”. El público del Liceo, acostumbrado como pocos a soportar los más impresionantes bostres escénicos que uno pueda imaginar, propinó un soberano abucheo a los responsables de esta *nueva producción* del Liceo, sin duda fallida, pero no mucho más que la mayoría de puestas en escena que pasan por aquella casa, casi siempre recibidas con absoluta impunidad por parte de los que ahora, de repente, se han mostrado tan exigentes. En rigor, el abucheo debería hacerse extensivo a la endémica incompetencia de la política del Liceo en este punto particular.

Porque en el capítulo estrictamente vocal hay que felicitar una vez más al Consorcio, que ha conseguido que Barcelona conozca a las más grandes intérpretes de Manon de los últimos tiempos: Raina Kabaivanska en 1986 y Mirella Freni en estas representaciones que han supuesto su tercera —y más deslumbrante— aparición sobre el escenario del Liceo a

lo largo de esta temporada. Si la primera se aproximaba a las prerrogativas de Magda Olivero en su ascensión de personaje pucciniano, acaso puede considerarse que Freni toma —en parte— el relevo del nombre de Renata Tebaldi, con un registro central y grave menos dotado pero compensado con creces por la exactitud de su agudo y el timbre radiante que luce en toda su tesitura. Como su mentora, la diva italiana destacó sobre todo en el segundo acto, con un “In quelle trine morbide” luminoso y espontáneo, hasta relajado —gracias a un fraseo precisista— a pesar de que el “tempi” no era precisamente lento. En “Sola perduta abbandonata” admiramos un planteamiento interpretativo parecido, una deliciosa medida entre frase y frase, más que los contrastes de estado de ánimo en los que otras ilustres sopranos han apoyado su aproximación a esta página. El día del estreno Peter Dvorsky comenzó muy flojo, desigual, con alarmantes problemas de afinación en frases enteras y brusquedades poco ortodoxas por doquier, pero a partir del tercer acto reencontramos a un tenor importante, capaz de justificar el prestigio que venía precedido y que antaño ya había tenido ocasión de poner a prueba con éxito en una representación de **Lucia di Lammermoor** en el mismo Liceo. Enric Serra fue un eficiente Lescaut, Alfredo Mariotti un magnífico Geronte di Ravoire y Josep Ruiz un lujoso intérprete de Edmondo.

Por su parte, Silvio Varviso puso el máximo énfasis en dotar a **Manon Lescaut** de una textura homogénea, lejos del “collage” de momentos musicales y dramáticos de que Puccini quería huir un tanto inhábilmente todavía. Mesuró los decibelios que extraía de la formación líceísta, lo que hay que agradecerle sinceramente dada la ampulosa orquestación que prevé la partitura, pero se conformó con poco en cuanto a la calidad de sonido, que fue menos satisfactoria que en otras ocasiones. Lástima que permitiera que el momento menos atractivo de



ANTONIO BOFIL

Mirella Freni, la gran triunfadora.

su trabajo fuera el celeberrimo "Intermezzo", única página que se ha tomado en serio más de un director de **Manon Lescaut** en el Liceo de antes. Completaron el reparto con absoluta entidad Manuel Garrido (L'oste), Alfredo Heilbron (siempre eficaz Maestro di ballo), Maria Uriz (Un músico), Vicenç Esteve (Sergente degli Arcieri), Antoni Comas (Un lampionai) y Stefano Palatchi (Un comandante di Marina). Cabe apuntar todavía que la birrionosa *nueva producción* ha sido realizada en Italia, concretamente en Florencia los

decorados y en Milán el vestuario. Una muestra más de la política de vulgar "show off" imperante —cuando consigue serlo— que aborta sistemáticamente que el Liceo tenga una infraestructura moderna y competente para afrontar por sí mismo un porcentaje razonable de los espectáculos que presenta cada temporada. Por lo visto ni siquiera se responsabiliza plenamente de los que se anuncian flamantemente como *nuevas producciones* de la casa.

Joan Matabosch

EL ANTIFASCISMO LE SIENTA BIEN A "ELEKTRA"

Las recientes **Elektra** del Liceu han confirmado lo que es espectáculo operístico total. Y para demostrar cuál puede llegar a ser el estándar de un coliseo español en la actualidad. La parte musical estuvo intachablemente servida por una orquesta y un director que hace años que cosechan triunfos en el repertorio germánico. Los papeles principales se encomendaron a cantantes prestigiosos o que merecían la confianza que el Liceu depositó en ellos. Los decorados llevaban la firma de uno de los más grandes escenógrafos y la dirección escénica se encomendó a un monstruo sagrado del teatro. Para que la dicha fuera completa sólo faltó que se tratara del estreno de una producción propia y no de un montaje importado. Todo se andará, y, con los patrocinios necesarios, nuestros teatros se atreverán a protagonizar singladuras de alcance similar. Dicho sea de paso, funciones tan significativas tuvieron el padrino del Grupo Tabacalera.

La orientación de Espert fue casi hiperrealista, con una importancia capital de la iluminación (luz lunar, luz del fuego, luz de linternas, luz de faros, luz filtrada a través de persianas, etc.). Introdujo un breve elemento simbólico con la fugaz aparición de un jinete y una doncella desnuda, cuya presencia fue mal comprendida por casi todos, que no supieron ver en el corcel un símbolo fálico y en la inocencia amenazada de la chica, una de-

nuncia de la degradación moral imperante en el palacio.

Nuria Espert ha situado el marco escenográfico en el patio trasero de un palacio agrietado ubicado en un Salón cualquiera. La simple noticia de tal licencia llenó de escepticismo, cuando no de zozobra, a una mayoría que, por lo visto, no confía en que los grandes mitos trágicos puedan admitir cualquier marco referencial. Nada más alzarse el telón, la imponente fachada clásica propuesta por Ezio Frigerio calmó la inquietud del respetable: un murmullo de admiración fue la premonición de la estruendosa aprobación que sonaría casi dos horas después. La escena representaba un patio interior usado como desván por los habitantes de un "meublé", con madame y militares fascistas incluidos. En un utilitario abandonado vive, marginado, el único perso-

naje incontaminado por la corrupción reinante: Elektra, temida y despreciada, tan patética en el fondo como su desasosegada madre.

Espert ha aportado todo su acervo personal al planteamiento del personaje de la hija de los Atridas. Difícilmente, como no sea en Medea, encontrará otro al que aplicar su bagaje de actriz dramática.

Obviando todo intento de arquetipificación brechtiana, ha buceado en Strindberg y, sobre todo, en O'Neill. Cada personaje expresa sus motivaciones y el más beneficiado es, sorpresivamente, el de la irresoluta Crisotemis. La recreación de los personajes fue muy imaginativa y hay que remontarse al **Falstaff** de Lluís Pascual para hallar algo tan milimetrado. Y la entrega de los protagonistas fue incondicional. En Eva Marton encontró Espert la protagonista-actriz ideal, hipersensible, *gestaltiana*. En Ute Vinzing encontró una intérprete más coriácea, menos dispuesta a renunciar a la dimensión trágica del personaje. Pero la excelencia dramática la alcanzó la cantante más novel: la joven soprano estadounidense Sue Patchell, que conocimos en los últimos **Maestros Cantores**, quien cosechó un éxito sin precedentes por su esfuerzo y soberbia prestación vocal. Ambas Elektras alcanzaron la máxima credibilidad escénica cuando interactuaron con su Crisotemis.

Marton conoce las limitaciones de su voz y no la fuerza, sin inquietarse por traspasar una orquesta conducida con enorme flexibilidad por Uwe Mund. La excelencia de su intervención fue vocal y dramática a partes

iguales. Ute Vinzing compuso una protagonista más distanciada, con reacciones más previsibles. Pero en el plano vocal, la supremacía fue indiscutible: su voz es ancha y atractiva y canta como las grandes straussianas de antes. Los que se desgañitaran ovacionándola no pueden ser tildados de esnobs, porque se trata, precisamente, de una voz postergada por la fonografía oficial. Los liceistas pueden congratularse por haberla escuchado en algunos Wagner, en la Tintorera y la anterior **Elektra**.

La presentación de Mignon Dunn decepcionó por la poca calidad de la voz. La alternativa fue nada menos que la gran Ruth Hesse, en un obvio final de carrera y que cantó con su voz menoscabada gracias al apoyo solícito de Mund. Pero ¡cuán teatral resulta su Klitemnestra a lo "Baby Jane"! Nuria Espert hizo bien dándole carta blanca. Hesse suplió con su intuición la merma vocal y alcanzó una dimensión trágica que la grandilocuente Mignon Dunn no es capaz ni tan sólo de imitar.

De los personajes masculinos gustó más Hermann Winkler como Egisto que John Bröcheler como Orestes. Buenos cantantes ambos y muy obedientes a las indicaciones de Espert (la actitud cambiante de Orestes durante la parrafada de su hermana fue un ejemplo de buen hacer teatral), el veterano Winkler le ganó la partida al holandés, joven y de voz estupenda, pero demasiado sobrio en un papel que necesita un intérprete con garra. No en balde es, por pasiva y por activa, el desencadenante de la tragedia.

Entre los papeles secundarios destacó poderosamente la intervención de la joven mezzo Mabel Perelstein, excelente Dame Marte hace unas temporadas y soberbia sirvienta en la presente **Elektra**. Dentro de muchos años le llegará el turno de hacer la Klitemnestra, pero mientras tanto esperemos que alguien le confíe algún papel a la medida de su indiscutible madurez artística actual. ¡Ojalá su consagración se consumara en el propio Liceu! La categoría de un escenario también se mide por las oportunidades que da...

Xavier Casanovas-Danés



Una orientación hiperrealista de Espert para Elektra.

“IL TURCO IN ITALIA” INAUGURA LA TEMPORADA DE ÓPERA

La pequeña temporada de ópera de Madrid se inició el pasado 20 de enero con una obra de Rossini que nunca se había representado en La Zarzuela: **Il turco in Italia**, un drama buffo en dos actos estrenado en 1814. Esta comedia sobre el amor es un puro disparate al que la música rossiniana presta su gracia, su alegría, su sentido juguetón y su intuición teatral, aunque resulte bastante menos inspirada que **Il barbiere** y desde luego muy por debajo de las óperas cómicas de Mozart cuyo **Così fan tutte** guarda una cierta relación con **Il turco**. Pero en Rossini no existe nunca ese trasfondo profundo, esa mezcla única de melancolías y sonrisas que produce la música del genio austriaco. Obra, pues, agradable —un poco largo el primer acto— y con posibilidades de lucimiento pasa sus intérpretes tanto en el aspecto teatral como musical.

La representación a la que asistí, día 28 de enero, fue globalmente satisfactoria, aunque hay que matizar los distintos valores de la escena y la interpretación vocal. La primera contradicción se dio en el tipo de decorado elegido. Ezio Frigerio diseñó

una bella escenografía —patio y casa con columnas y con vistas a la bahía napolitana— de carácter realista (con profusión de desconchados) muy bien realizada por el equipo italiano encargado de ello, mientras que el vestuario de Franca Squarziapino —esposa y habitual colaboradora de Frigerio— recordaba la moda de las películas del fascismo italiano. Frente a este concepto realista chocaba la música de Rossini, el texto de Romani y la dirección escénica de Lluís Pascual que nada tenía que ver ni con el verismo ni con la comedia de costumbres más o menos exagerada. **Il turco in Italia** necesitaba unos decorados más fantasiosos, más acordes con la historia descuyuntada y picantemente ingenua que se representa, mientras que la escena de Frigerio, bella en sí misma, carecía de cualquier signo de ingenuidad o picardía.

Pascual movió con soltura a los personajes y un poco más torpemente al coro y dio ritmo adecuado a la acción que fue muy bien captada por algunos miembros del reparto y bastante mal por otros. No fue bueno, en cambio, el movimiento que dio a la escena durante la

obertura porque el tempo de la música y de la acción resultó por completo desajustado.

El reparto fue bastante desigual. Se presentaba en La Zarzuela el bajo jamaicano Willard White, una voz importante por extensión y volumen aunque perjudicada por falta de pulimento. Es muy posible que en otro tipo de ópera su prestación resulte más adecuada ya que no domina, ni mucho menos, el estilo de Rossini, faltándole agilidad y sentido de la comedia. Como actor resultó soso e inexpresivo. Samuel Ramey debió haber sido el elegido. El caso de Enzo Dara es bien distinto; de voz modesta, se defiende con una comicidad y un dominio escénicos que le permiten compensar su carencia de facultades. Tampoco Alberto Rinaldi tienen una gran voz —aunque sí mejor que Dara— pero hizo un excelente trabajo como actor, menos exagerado, menos bufonesco que su compatriota y con una línea de buen comediante.

Frank Lopardo es un tenor ligero bastante cotizado aunque el timbre no sea muy bello y la técnica de emisión no resulte siempre canónica. Cantó aceptablemente su aria del segundo acto. De manera sorprendente, el mejor del reparto con respecto a su papel fue Juan Luque, un ligero de condiciones superiores a las de Lopardo, con una emisión fluida y fácil

arriba y un timbre grato y no carente de volumen. Si logra afianzar más las agilidades y refinar el fraseo puede llegar a conseguir un puesto importante entre los tenores de su cuerda. Cantó su aria a mejor nivel que Lopardo y es de esperar que La Zarzuela le dé alguna oportunidad en un papel más importante.

La protagonista femenina fue en esta representación Enedina Lloris que, por enfermedad, hubo de ser sustituida en las cuatro primeras por Lella Cüberli. Creo sinceramente que la señora Lloris no debió haberla cantado aunque comprendo que si había trabajado la ópera y se encontraba mejorada de sus dolencias le apeteciese mucho salir al escenario. Se movió bien e hizo una Fiorilla coqueta y divertida, pero la voz apareció muy mermada, débil, con volumen reducido y con menos brillo que de costumbre. Es de esperar que con la completa recuperación de su salud Enedina Lloris vuelva a recobrar las virtudes de una voz que todavía no ha llegado a la culminación de sus muchas posibilidades. Aguardamos con expectación y con confianza su Susana del mes de abril. El reparto se completó con una discreta actuación de la mezzosoprano Susanna Anselmi.

Alberto Zedda dirigió muy aceptablemente la representación. Si no hizo maravillas con la orquesta dio, al menos, sabor y color rossinianos y los ligeros desajustes entre foso y escena no fueron nunca graves. El coro de La Zarzuela tuvo una de sus típicas prestaciones de tipo medio. El público pareció complacido con la comedia y aplaudió sin grandes entusiasmos pero con reconocimiento. Hay que señalar el éxito personal de Juan Luque en su salida en solitario y también el de Enzo Dara que fue el más aplaudido de la noche. Representaciones como ésta, lejos de lo maravilloso pero muy dignas, deberían ser lo habitual en La Zarzuela, dado el escaso número de títulos y el mucho tiempo que transcurre entre uno y otro. Si el resto de la temporada alcanzase este nivel yo me daría por satisfecho y creo que muchos aficionados también.

Carlos Ruiz Silva



CHICHO

Momento de la representación.

UNA POBRE "TRAVIATA"

Debió ser porque era martes y trece por lo que todo salió mal en la primera representación de **La Traviata** el pasado febrero. La función comenzó ya con media hora de retraso debido a una manifestación ante las puertas de La Zarzuela de estudiantes de los conservatorios municipales que pedían solución a sus muchos problemas, así como de grupos de aficionados que repartían hojas en las que se acusaba de tráfico de influencias y corrupción a diversos miembros de la administración —Seprúm, Marsillach y Campos Borrego entre otros—. Con la intervención de la policía y despejada la entrada del teatro dio comienzo una representación no precisamente memorable del precioso melodrama verdiano.

De nuevo el equipo del matrimonio italiano Frigerio Squarziapino fue el encargado por La Zarzuela de la escena en un montaje coproducido con la Scottish Opera. Discretos decorados y aceptable vestuario que, si bien no aportaron nada nuevo, tuvieron al menos la virtud de no caer en rebuscamientos estrafalarios, cambios de época e interpretaciones psicoanalíticas que de todo ha habido en los montajes de **La Traviata**. Muy mal uso de la luz en los actos I y II —cuadro II—. Lo que no me explico es cómo pudieron enterarse de la partida de cartas, tal era la pobreza de las luces, pese a que Piave señala que la estancia debe estar ricamente iluminada. Tampoco estoy muy de acuerdo con la idea del escenógrafo de situar el III acto en la misma sala que el I a no ser que lo haya hecho para ahorrarse un nuevo decorado. Así tuvo que prescindir de las ventanas que tienen su razón de ser dramática en este postrer acto.

Se había producido gran expectación ante la presencia en Madrid de Nuria Espert como directora de escena. Muchas caras conocidas del mundo del espectáculo —cine, teatro, TV, Política— se dieron cita en La Zarzuela. La verdad es que la labor de la Sra. Espert fue decepcionante, con una dirección que se movió entre el detalle rebuscado y rasgos más propios de una aficionada que

de una auténtica profesional de la ópera. No hubo jamás clima, ni de alegría, ni de intimismo, ni de melodrama. Todo fue gris, monótono, aburrido y en ocasiones vulgar. Vulgar fue la idea de hacer subir a Violetta a la mesa duante el brindis del acto I, como si fuese una vulgar prostituta tabernista. Lo fue asimismo el amago de puñetazo de Alfredo a su amante en el acto II, vulgares los gritos de las amigas de Violetta en la fiesta en su casa que parecían anunciar un baile de can-can. Impagable el balanceo habanero del coro en el concertante del segundo acto, como incongruente el mutis de Alfredo (al final del primer cuadro del segundo acto), que corre tras Violetta pero en sentido opuesto a por donde salió la soprano. Nueva incongruencia en el acto III, en un momento particularmente emotivo e importante cuando Violetta exclama "Come son mutata" al mirarse en el espejo; pues bien, en la representación Violetta lo dice en la cama y luego se levanta, se acerca al espejo, lo descubre, pues estaba tapado con un paño, y se mira en él. En fin podríamos seguir hablando de otros detalles poco felices que harían pesada la relación. Desgraciado

debut, pues, de Nuria Espert que deberá replantearse más seriamente sus incursiones en un género para el que, por lo visto, parece no estar suficientemente preparada.

El trío protagonista tampoco estuvo muy feliz que digamos. Violetta es uno de los personajes más difíciles de todo el repertorio y es evidente que la soprano Diana Soviero no tienen voz para hacer frente a un personaje tan rico y complejo. Dificultades en el acto I, falta de anchura vocal para los momentos más dramáticos y un centro pequeño fueron obstáculos insalvables para una cantante que en un papel menos difícil podría resultar aceptable. Con todo, fue la única que intentó una composición del personaje —pese a la tendencia de la directora a hacerla cantar tirada por el suelo— y tuvo momentos de expresión sensible y de vivencia del melodrama. Francisco Araiza apareció con numerosos problemas vocales, sobre todo de emisión, con asperezas, carraspeos y momentos de entonación dudosa en el primer acto —también los tuvo la soprano— y sin encontrar nunca el tono preciso de su personaje. Tuvo sus mejores frases en el comienzo del dúo del tercer acto, que fueron dichas con contención y bella línea. Como actor se mostró bastante torpe.

El peor de los tres fue, sin duda, Wolfgang Brendel en un papel que no le va en absoluto. Hizo un Germont agermanado y sin entidad, con imperfecta pronunciación italiana y sin el menor sentido del estilo verdiano. Su "Di Provenza" fue penoso. El resto del reparto estuvo discreto. El coro, gris.

Muy floja dirección de Gómez Martínez. Hizo una **Traviata** sin vida, sin pasión y sin sufrimiento; todo fue plano, sin la menor emoción, un melodrama sin drama y sin "melos". Tuvo una virtud: en ningún momento tapó a los cantantes. Fuera de lugar el taconeo inmisericorde del "bailaor" en el número español.

El público estuvo muy frío a lo largo de toda la representación, con amagos de leves aplausos al final de las arias. Al concluir la ópera una parte del público sostuvo unos aplausos no demasiado vibrantes —las malas lenguas dicen que fueron los numerosos invitados—, que en el caso de la soprano y de la directora de escena tuvieron mayor entidad. Para una representación normal de **La Traviata** la acogida fue muy tibia; para lo que vimos y escuchamos, excesivamente generosa. Seguramente sería porque era martes y trece.

C.R.S.



Diana Soviero, en el papel de Violetta, intentó una composición propia del personaje.

ITALIANOS EN MADRID

Italia ha sido la protagonista en el ámbito dancístico del primer mes de la nueva década. Dentro del acuerdo cultural de España con la península vecina, hemos podido contemplar en el Teatro Español el buen hacer de trece bailarines italianos en tres galas de similar programa. Cada uno de estos intérpretes ha traído la estética y estilo de la compañía o coreógrafo con que trabajan. Con ellos, una de las bailarinas más importantes de los años setenta, Luciana Savignano, que ofreció al público español una de las coreografías más representativas de la filosofía francesa de posguerra, **Le jeune homme et la mort**, de Roland Petit, junto a un excelente Luigi Bonino.

Muy aplaudida fue Marzia Falcon, de la Compañía L'Ensemble de van Hoecke, con la estupenda interpretación de **Fandango**. Sobre música de Domenico Scarlatti, el coreógrafo belga Micha van Hoecke ha desarrollado con la pieza un movimiento giratorio "in crescendo", donde las manos y el torso adquieren similar importancia a la que poseen en la danza española. Barbara Griggi, solista del Ballet Gulbenkian de Lisboa, interpretó con gran emoción y sensibilidad el **Aria** de Vasco Wellenkamp, elaborada con música de Johan Sebastian Bach.

La coreógrafa Susana Egri es la autora de la versión que vimos de **Jeux**, original del mítico Vaslav Nijinsky. La Griggi, Renata Calderini y Maurizio Bellezza —estos últimos, primeros bailarines de la Bayrische Stadt Oper de Múnich— interpretaron a los tres tenistas protagonistas de este triángulo amoroso, cuya trama y estética significó en su día (1913) el primer ballet de tema contemporáneo. **Mon Vieux**, canción de Edith

Piaf, coreografiada por Maurice Bejart, tuvo un buen intérprete en Giorgio Mancini, procedente de las filas del Ballet de Lausanne.

Dos **Romeo y Julieta**, el de Cranko y el de Ashton —mucho mejor interpretado el primero por Bellezza y Calderini— y la creación del sueco Mats Ek que interpretaron la italiana Pompea Santoro y el finlandés Valipekka Pelto K. Allio, cerraron la lista de

trabajos mostrados por estos artistas italianos que representan muy bien el espectro creativo de la danza de Europa.

"Romeo y Julieta" en duelo

Aterballetto nació en 1979 como resultado de la asociación de los teatros del A.T.E.R. para producir una compañía de ballet. Desde entonces la dirige Amadeo Amodio, coreógrafo del **Ro-**

meto y Julieta que vimos en el grandioso marco del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. En esta versión del ballet, Amodio ha querido adentrarse en lo anímico de los personajes, en la singular vivencia de cada uno de los protagonistas que se debaten en diferentes duelos internos y externos, acción que domina y marca el desarrollo de la obra. Junto a la música de Héctor Berlioz, para esta coreografía se ha introducido la voz de Gabriella Bartolomei como narradora "en off", aunque en escena, de los momentos cumbres del argumento.

Elisabetta Terabust interpretó a una Julieta que se debate entre la pasión y el recatamiento, con un duelo personal que desarrolló en forma convincente en su extenso solo. El Mercuzio de Vladimir Derevianko cobró tanta o mayor relevancia como los protagonistas. Este bailarín ruso, de gran elasticidad y maleabilidad, danzó sus diferentes solos con vitalidad y entusiasmo, poco comunes en muchas primeras figuras actuales, pero necesarios para llegar al público, que lo agradeció con sus aplausos. La coreografía —que quizá se extendió demasiado en las escenas de espadachines— contó con una escenografía sobria y apropiada, elaborada en madera clara que aumentaba la solemnidad del ambiente. En general, el resultado fue muy positivo y Aterballetto corroboró el buen nivel que sus compatriotas nos mostraron.

Cristina Marinero



Luciana Savignano, una de las bailarinas más interesantes de los años 70.

rtve

Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1989-1990

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE MÚSICA ESPAÑOLA ACTUAL

Viernes, 9 de marzo de 1990 - 20,00 horas

Director: ÁRPÁD JOÓ

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Los ojos verdes

AMANDO BLANQUER

Concierto para cuatro trompas y orquesta

Solistas: Luis Morató, José V. Puertos,
Enrique Asensi y Miguel Guerra

CARMELO BERNAOLA

Nostálgico para piano y orquesta

Solista: Joaquín Soriano

ALEJANDRO YAGÜE

Sinfonía núm. 2. "Gadea"

14

Jueves, 22 de marzo de 1990

Viernes, 23 de marzo de 1990

20,00 horas

Abono B

LUIS DE PABLO

Senderos del aire

RICHARD STRAUSS

Vida de héroe

Árpád Joó (*Director*)

15

Jueves, 29 de marzo de 1990

Viernes, 30 de marzo de 1990

20,00 horas

Abono A

EDVARD GRIEG

Peer Gynt (música incidental completa)

Marianna Hiristi (*soprano*)

Per Vollestad (*barítono*)

Knut Buen (*hondanger fiddle*)

Coro de RTVE

Per Dreier (*Director*)

16

Jueves, 5 de abril de 1990

Viernes, 6 de abril de 1990

20,00 horas

Abono B

EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO

Suite de danzas antiguas

GIOVANNI BOTTESINI

Concierto para contrabajo y orquesta núm. 2

GIUSEPPE VERDI

Quattro Pezzi Sacri

Jaime Robles (*contrabajo*)

Coro de RTVE

Enrique García Asensio (*Director*)

17

Jueves, 19 de abril de 1990

Viernes, 20 de abril de 1990

20,00 horas

Abono A

JOAQUIN RODRIGO

Cantos de amor y de guerra

PIOTR ILLICH TCHAIKOVSKY

Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Sol mayor, Op. 44

Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74. "Patética"

Atsuko Kudo (*soprano*) - Shura Cherkassky (*piano*)

Odón Alonso (*Director*)

Teatro Monumental MADRID

Horario de los conciertos: Jueves, a las 20,00 horas
Viernes, a las 20,00 horas

Los conciertos impares corresponden al Abono A
Los conciertos pares corresponden al Abono B

Ensayo general:
Jueves, a las 11,00 horas

Con el patrocinio



HIDROELECTRICA
ESPAÑOLA

LUIS DE PABLO

“Lo único que he reivindicado siempre es la libertad de expresarme”

Por Carlos Villasol

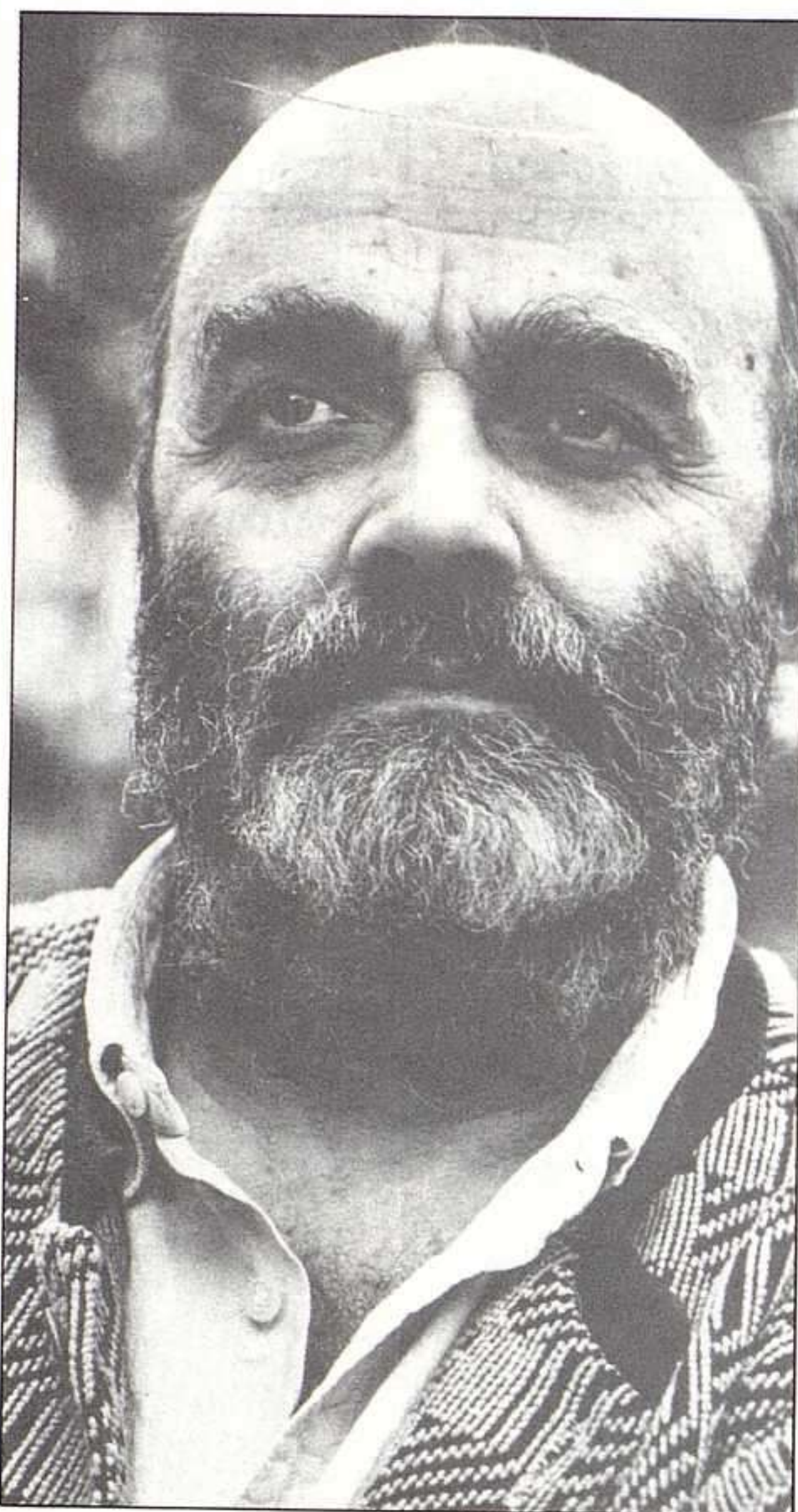
Nous parlons, on nous enregistre, des secrétaires diligentes écoutent nos propos, les épurent, les transcrivent, les ponctuent, en tirent un premier script que l'on nous soumet pour que nous le nettoyions de nouveau avant de le livrer à la publication (...) N'est-ce pas la "toilette du mort" que nous venons de suivre? (1).

¿Cómo no tener presentes las palabras y la sospecha que, con toda clarividencia, expresaba Barthes acerca del proceso de traducción de la entrevista hablada a su forma escrita? Pues ¿cómo convertir en una entrevista más o menos estándar las más de cuatro horas largas de conversación ininterrumpida que Luis de Pablo nos concedía meses atrás, durante su última visita a Bilbao? Nuestra opción —parcial como todas, incompleta como todas las demás— ha sido reducir al mínimo nuestras intervenciones y dejar hablar al compositor, que estrena este año sus 60, y, en estos días, la segunda de sus óperas, **El viajero indiscreto**.

CARLOS VILLASOL.—¿Para qué escribe un compositor de finales del siglo XX? ¿Han cambiado sustancialmente los presupuestos creativos de un compositor de hoy con respecto a los del pasado?

LUIS DE PABLO.—Sí, con respecto a otros siglos, pero no con respecto a lo que va de siglo. Habrá quien no esté de acuerdo con lo que voy a decir, pero creo que el compositor de hoy sigue fundamentalmente componiendo todavía para satisfacer una necesidad personal, sin la cual no puede encontrar un equilibrio. Y ese equilibrio se plasma en la necesidad de verter al exterior una obra que luego, con suerte, forma parte del patrimonio cultural de un pueblo. No estoy descubriendo nada. Una obra de arte es el reflejo de una colectividad que se concretiza en una

¹ Roland Barthes, recogido en *Le grain de la voix*, p. 9, Seuil, París, 1981.



persona que la hace, el artista. Ese mismo artista, en una isla desierta, no haría nada, o haría otra cosa. En la creación de una obra, el músico da salida a una pulsión de expresión personal que luego se incorpora a una sociedad que no tiene por qué ser la suya. Nuestro país, concretamente, es especialista en ser retardatario en esto. Fíjese en lo que se ha tardado en reconocer a la Generación del 27 ó a Buñuel, y la lista es interminable. Vivimos en un país profundamente inseguro y reaccionario. Las clases dirigentes —quisiera hablar en pasado— han tenido un concepto suntuario de la cultura. Eso en música llama mucho la atención. ¿Cuántas veces se habla de la música con seriedad? La profundidad de la creación musical y el enriquecimiento que supone parecen no interesar.

C. V.—Ya lo dijo el difunto Honegger,

“la mejor virtud para un compositor es la de estar muerto”.

L. de P.—Creo, sin embargo, que las cosas están cambiando muy deprisa, aunque son necesarios muchos años para ello y yo no sé si lo veré. La afirmación de Honegger no es cierta, ni siquiera en aquella época. La hizo, sin duda, en un momento de depresión, porque él no tenía derecho a hablar así, en absoluto. Francia le hacía muchísimo caso: sus obras estaban en disco, sus partituras publicadas y su música se tocaba con regularidad. Cayó en la trampa de intentar compararse con los maestros del pasado, sin tener en cuenta que éstos han precisado doscientos años para ver su fama consolidada.

C. V.—...Una trampa en la que se cae a menudo.

L. de P.—Pero que no deja de ser una estupidez malsana. ¿Cuántas veces ha habido que escuchar **Las bodas de Figaro** para que la gente esté de acuerdo en considerarla una obra maestra? En la vida de una persona es impensable que esto pueda suceder, y a pesar de todo se han dado algunas excepciones que han podido llamarse Stravinsky y algún nombre más. Cuando se habla de las dificultades de la música contemporánea me da una risa enorme: que se piense en el reconocimiento universal indiscutible, la gloria a escala planetaria alcanzada por Messiaen, y se busque equivalente en el pasado, a ver cuántos se encuentran. Ni siquiera Beethoven.

C. V.—Se ha dicho que la música de Luis de Pablo retoma de algún modo la tradición española. ¿Está Vd. de acuerdo?

L. de P.—Aunque haya algunos puntos que puedan ser comunes, yo no lo creo. Hoy nos valemos de un lenguaje completamente distinto, por mucho que hagamos uso de los mismos instrumentos. Además, no creo que haya tampoco demasiadas concomitancias entre Victoria y Arriaga, o entre éste y Falla, por poner un ejemplo.

C. V.—¿No cree posible, entonces, hablar de unas ciertas “constantes” compartidas por la música española de las distintas épocas?

L. de P.—Hablaba de lenguajes, sin tener en cuenta las características nacionales. Para referirnos a ellas habría

que ponerse primero de acuerdo en los términos. Es absurdamente abusivo, por ejemplo, que Arriaga sea un compositor español. Cuando hacía su música no existían las escuelas nacionales. Arriaga suena a lo que es: un discípulo de Cherubini y Fetis con grandísimo talento. Su música, como es lógico, es una transformación de la italiana, o sea, el modelo de los **Cuartetos** de Cherubini, pero con mucha más enjundia. Con Victoria ocurre lo mismo: es español porque nació en Ávila, pero su música es franco-flamenca pasada por Italia. Era un estilo internacional y se precisaría un oído muy fino para distinguir a un polifonista español de un italiano o un francés. Lo que se llama escuelas nacionales es un fenómeno muy preciso y concreto que se produce en un momento muy determinado. Proyectar fantasmas actuales sobre el pasado me parece abusivo, además de una forma de perder el tiempo.

C.V.—Y en la actualidad, ¿podría hablarse de rasgos comunes entre los compositores españoles?

L. de P.—Aquí la cosa es mucho más confusa porque mi generación, al igual que en Francia, Italia o Alemania, ha surgido después de los movimientos nacionales. Si en Arriaga era imposible hablar de nacionalismo porque él era anterior, ahora es más opinable, por haber existido éste en una época no muy lejana. No estoy a favor ni en contra de una interpretación nacionalista de la música, aunque no entro a dilucidar qué elementos componen esa identidad. Me parece que es un intento de apresar fantasmas. Hay señoras que pretenden encontrar, por ejemplo, en Francia desde Machaut hasta Boulez, o incluso hasta Pascal Dusapin, las características constantes de refinamiento armónico y tímbrico, elegancia melódica, etcétera, pero está Berlioz, a quien no corresponde en absoluto ninguna de esas notas, y claro, no están dispuestos a prescindir de él. Entre nosotros eso es mucho más complicado, porque desde el período nacionalista hasta hoy mismo la música española tiene unas carencias excesivas. Existe un espacio de tiempo en donde no se da ninguna aportación al terreno de la música de cámara o de orquesta. La única contribución de todo el siglo XIX es el género chico y la zarzuela, y la música que le siguió es muy estrecha. Quien se conforme sólo con eso, allá con su conciencia...

C.V.—¿Encuentra algún sentido a la utilización de materiales de origen folclórico en la música de hoy?

L. de P.—¿Qué sentido tiene hoy en día seguir expresándose a través de la lengua del folclore, cuando el primero en abandonarlo ha sido el propio pueblo? ¿Vamos a ser más papistas que el Papa? Si se es mínimamente coherente con las premisas del folclore, lo que se debería hacer es música americana, anglosajona, porque lo que canta y baila el pueblo hoy es el rock. Me he formado en mi país, mi lengua materna

es el castellano, la primera cultura con la que he entrado en contacto es la de mi país, independientemente de que sea buena o mala, rica o pobre. Que esto pueda encontrarse en mi música nacionalista de hace setenta años. No me interesa. Lo único que he reivindicado siempre es la libertad de hacer lo que quiera en música, expresarme libremente. ¿Puede encontrarse en esto el temperamento español? Es posible, pero por definición todo temperamento es inaccesible y por tanto no sabemos en qué consiste. Detrás de estos problemas siempre hay agravios comparativos, eso de que si los extranjeros no nos hacen caso, ya se sabe. La época de las conspiraciones judeomasónicas pasó a la historia.

C.V.—Su música es inequívocamente expresiva y, sin embargo, llena de contención.

L. de P.—No sabría decirlo. Dependerá en todo caso de quién la escuche y de cómo se interprete. En **Kiu**, en **Senderos del aire**, en **Iniciativas** o en **Tombeau**, Dios mío, hay hasta demasiado paroxismo.

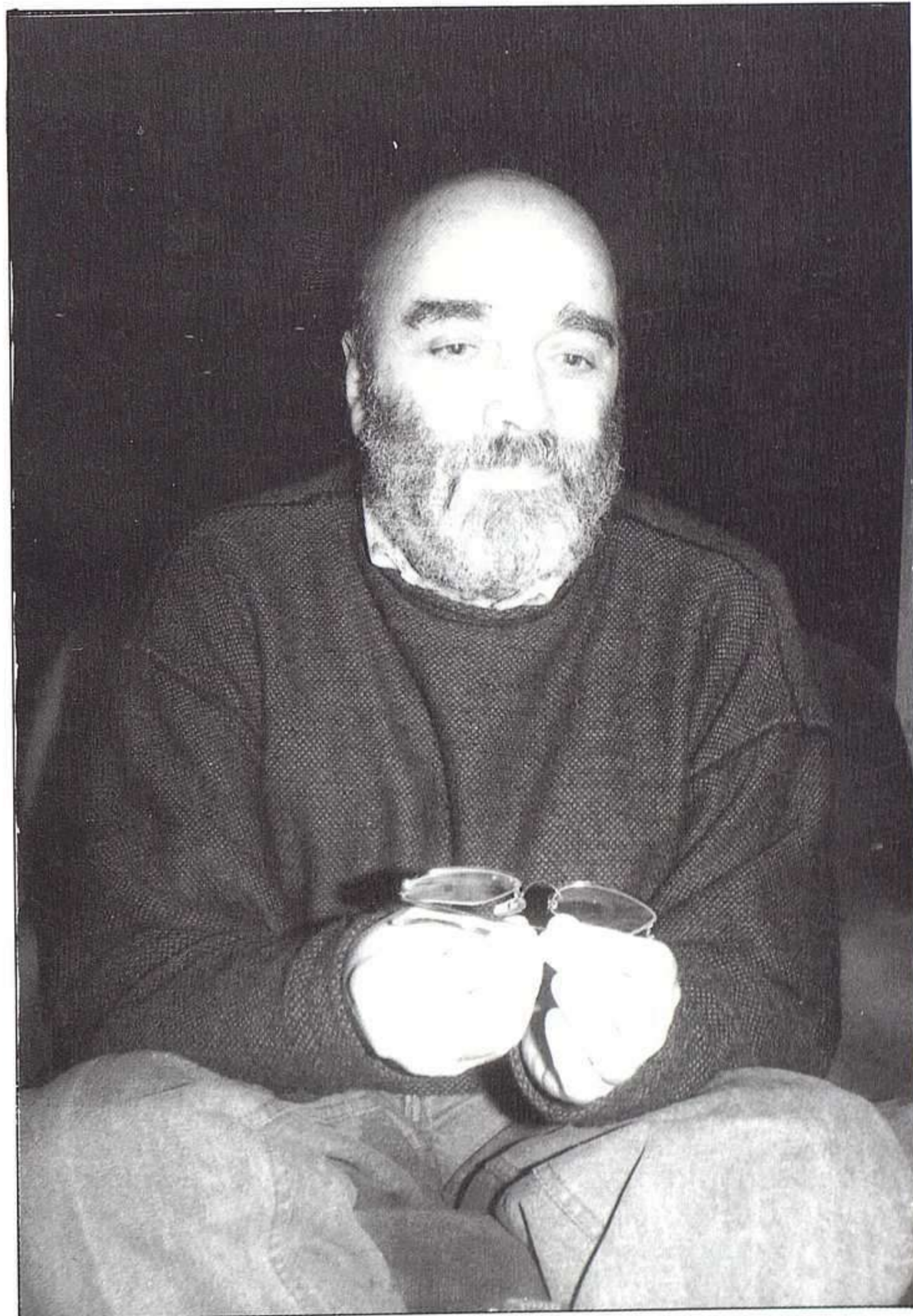
C.V.—Me refería al hecho de que nunca pierde las riendas, de que controla en todo momento lo que quiere expresar. La obra no termina nunca dominándole a Vd., como ocurre con las de muchos de sus compatriotas.

L. de P.—Nunca he pretendido hacer

retórica ni subirme a un púlpito para que se me oiga más. He dicho lo que tenía que decir y a veces he levantado la voz, pero sin servirme nunca de ningún resonador. Es cierto que muchos compositores han empleado algún tipo de retoricismo un tanto excesivo, para hablar más alto de sus propias posibilidades, aunque no es un defecto únicamente español. Una de las cosas que más nervioso me ponen de la escuela polaca, por ejemplo, es que son incapaces de hablar sin subirse al pico de un monte con un micrófono. No entiendo la necesidad de hablar tan alto, sobre todo si lo que se dice son simplezas.

C.V.—Las últimas tendencias de signo, digamos, "neoexpresivista", "neoexpresionista" incluso, ¿son una tentativa de humanizar un arte quizá demasiado deshumanizado en las décadas más recientes?

L. de P.—No lo sé. En lo que a mí se refiere, nunca he dejado de hacer obras lo más expresivas que he podido, no exacerbadas pero sí con claridad. Ya los **Comentarios** los quise lo más líricos posible, creando una línea melódica lo más ornamental y hermosa de que yo fui capaz en aquel momento. **Tombeau**, **Polar**, **Cesuras**, todas de los años sesenta, son obras también muy expresivas aunque, naturalmente, la expresividad que proponen es muy diferente. No



Luis de Pablo estrenará en La Zarzuela su El viajero indiscreto el día 12 de este mes.

puedo imaginar una composición sin una cierta temperatura comunicativa. Otro asunto es que el público a quien va dirigida esté dispuesto a comunicar con ese lenguaje. Soy ya lo suficientemente ancianito como para que estos problemas no se me planteen, pero vaya si se plantearon, y con qué crudeza. He tenido el dudoso honor de haber sido uno de los primeros que se atrevieron a introducir agregados perfectos mayores y menores en el discurso musical no tonal. Obras como **Yo lo vi**, **Heterogéneo** y, no digamos, **Tinieblas del agua** los utilizan, lo que dio lugar a que me pusieran, sobre todo en Francia, remoquetes de todos los colores. Esta clase de búsquedas respondían simplemente a una necesidad de ampliar y enriquecer el lenguaje, de obtener una gama expresiva más contrastada y variada. ¿Puede esto englobarse dentro de esta categoría del "neoespressionismo"? Puestos a tender puentes interpretativos hacia el pasado —que es un deporte como otro cualquiera—, me siento más cerca de un compositor como Leoš Janáček que del expresionismo centroeuropeo. Evidentemente, no me parezco gran cosa a él, pero me valgo de procedimientos que en última instancia pueden recordarle, o a Musorgsky, con su abrupta yuxtaposición de tonalidades sin período intermedio modulativo (la Escena de la Coronación

de **Boris**, por ejemplo). Sin embargo, ese tipo de nomenclatura es equívoco en la medida en que hace referencia a un universo musical del pasado que no es exactamente igual en el presente. Cuando se habla de expresionismo se piensa de inmediato en la Escuela de Viena, en **Wozzeck**, **Moisés y Aarón**, **Pierrot Lunaire**, incluso en **Salomé** y **Elektra**. Yo me siento efectivamente muy alejado de ese mundo, por mucho que tenga por Schoenberg no ya admiración, sino auténtica idolatría.

C. V.—¿Qué papel desempeña la lengua castellana en sus obras, y en sus óperas en particular? ¿Tendría sentido que sus textos se tradujeran para ser interpretados en otros idiomas?

L. de P.—No quisiera que se tradujesen nunca. Creo que nuestra lengua aplicada a la música es imposible considerarla hoy como una especie de apéndice folclórico. Esa idea de que ciertas artes estaban condenadas en nuestro país a una óptica folclorizante —dicho de otra manera, nacionalista, en el sentido estricto que se le suele dar en la Historia de la Música— ya no tiene razón de ser. Desde este punto de vista mi aporte tiene, creo, un significado. No empezó en el terreno dramático, sino en el poético. En 1956 dato los **Comentarios**, en donde me apoyo en el Gerardo Diego creacionista, el de **Manuel de espumas**, que utiliza un

castellano que nada tiene que ver con el de Antonio Machado o el de García Lorca popularista. Es una lengua retrabajada bajo un prisma asociativo de imágenes, de sintaxis libre, etcétera, que estaba mucho más próximo a lo que yo buscaba en mi música. En este sentido, tanto **Kiu** por unas razones, como en **El viajero indiscreto** por otras, como en las otras óperas que vendrán próximamente, se sirven de una lengua viva que tiene más registros que los únicamente folclorizantes. Desde una tragedia tan intemporal como pueda ser **Kiu** hasta la comedia simbólica que pueda ser **El viajero**, de alguna manera enriquecen las relaciones palabra/música, que se habían quedado terriblemente viejas. El problema entre nosotros ha sido muy grave, porque la herencia nacionalista de la música española ha pesado sobre los artistas como una especie de sambenito, por un cúmulo de circunstancias más cercanas a lo político que a la dinámica interna de lo musical. En los últimos años de la preguerra esto estuvo a punto de dejar de ser así, pero no se consiguió. Los protagonistas de este cambio, magna revolución o como se quiera decir, marcharon fuera y todo se quedó en el aire. Es un capítulo de nuestra historia que alguna vez se escribirá, aunque no sé muy bien por quién ni cuándo.

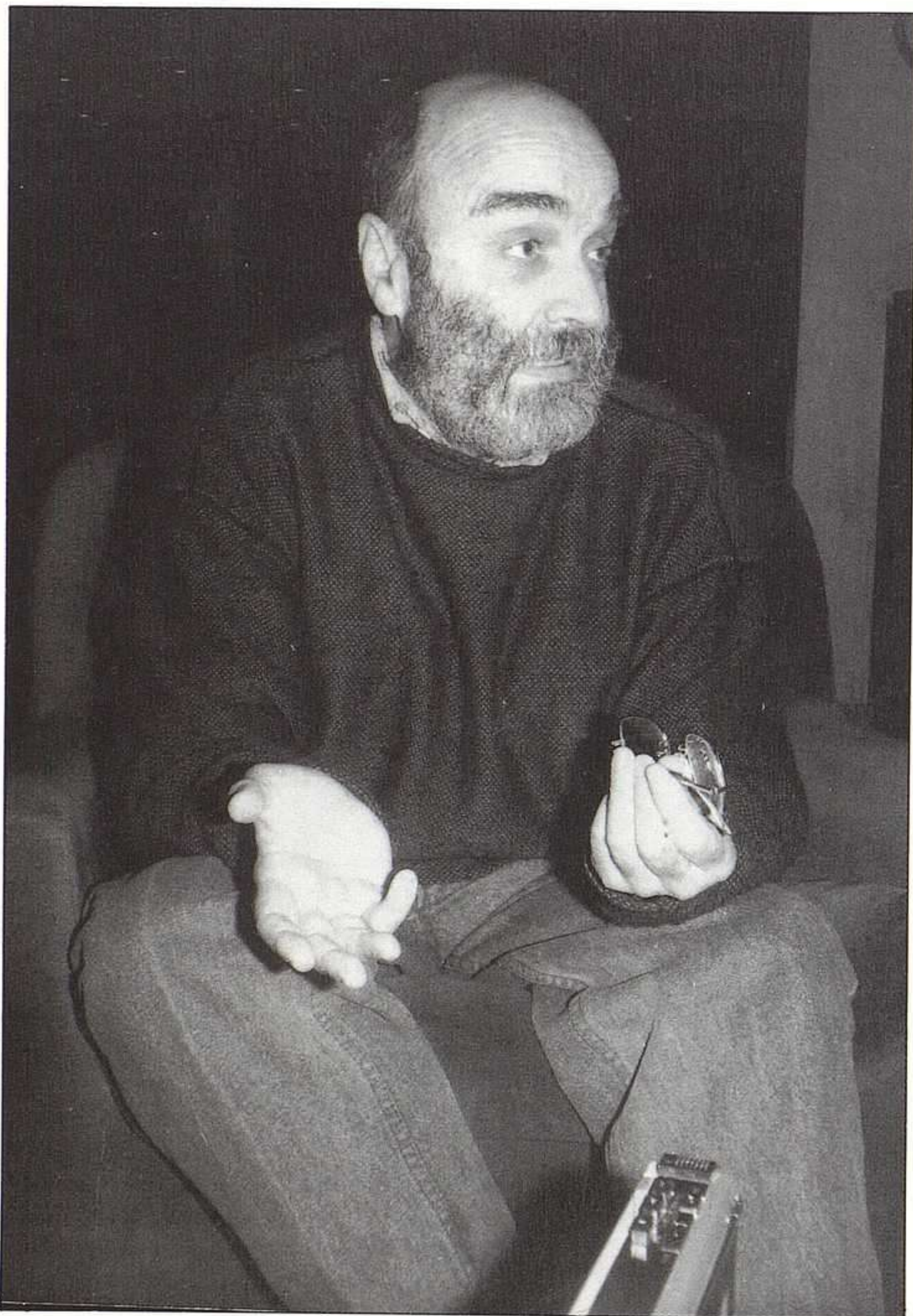
C. V.—Sus obras escénicas anteriores a Kiu (Por diversos motivos, Masque, Berceuse, Sólo un paso...), ¿no pueden verse de algún modo como aproximadamente al género operístico?

L. de P.—Yo no las considero así. Simplemente, pertenecen a otra área de expresión dramática, que no es la de la fórmula operística sino la del teatro musical, por llamarlo de alguna manera, con unas características *sui generis*.

C. V.—Su faceta de operista, ¿es una suerte de culminación de su declarado amor por la literatura?

L. de P.—No pretendo en absoluto tener un género favorito. Cuando escribo una obra, *mi* género es aquel en el que estoy trabajando. Para mí la utilización de las lenguas, de la palabra en sus múltiples manifestaciones, ha tenido y sigue teniendo muchas caras y en ellas incluso desde **Kiu** hasta el teatro musical, del que antes hablaba, o las obras poéticas con música. La experiencia más extrema, en el otro cabo, sería una obra como **We**, donde casi toda la materia de base con voces humanas en todas las lenguas imaginables, transformadas luego por medios electroacústicos. Todo ello pertenece al mismo planeta, el de la relación de la música con la palabra. No es mi única faceta como compositor ni, me atrevería a decir, la más importante, aunque no soy yo quien puede decirlo. En un momento determinado ha sido —y sigue siendo— muy importante para mí, pero ¿tiene mayor trascendencia que el aporte a la música orquestal, por ejemplo?

C. V.—¿No tiene alguna preferencia entre sus obras?

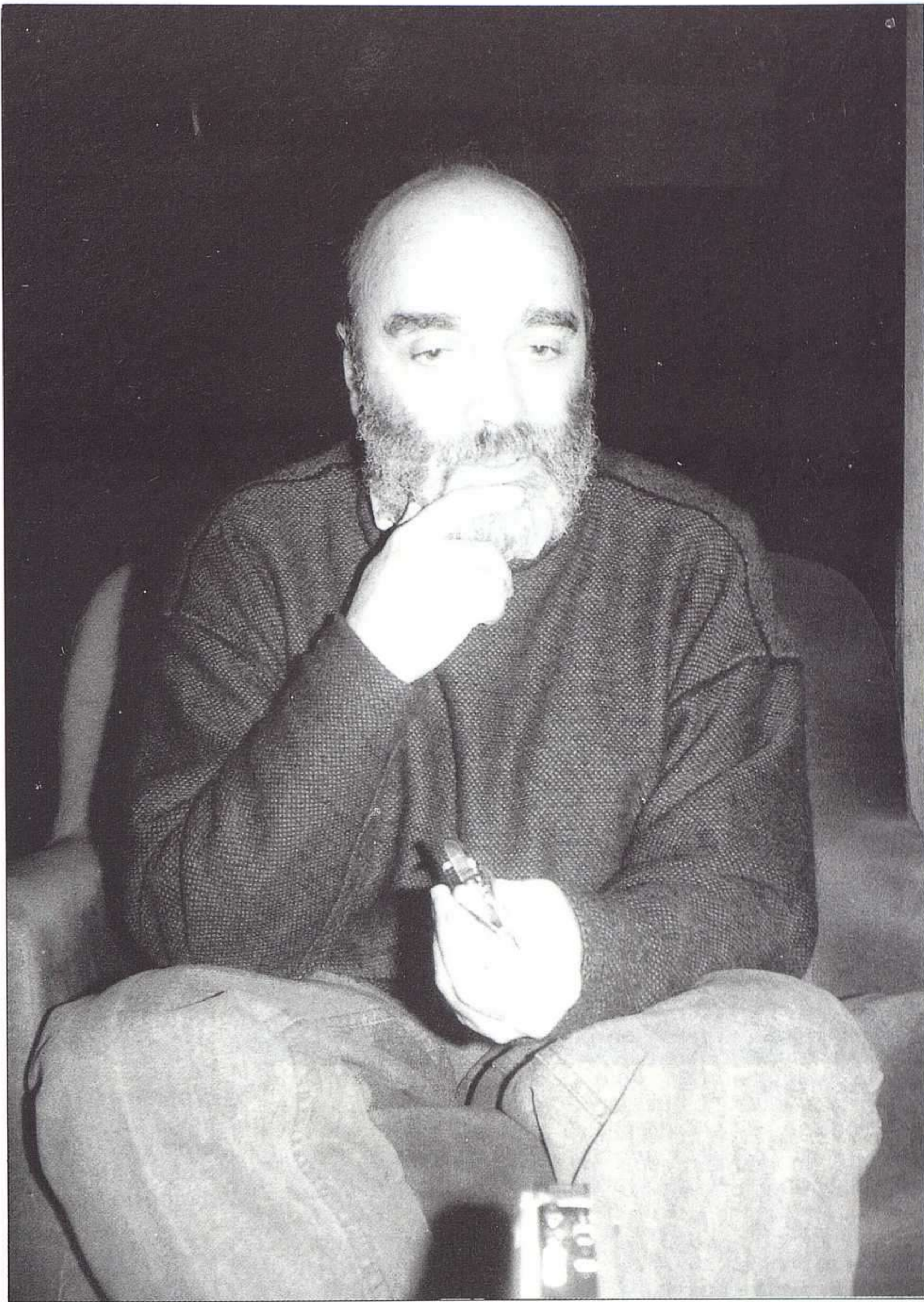


El compositor español, de siempre poco amigo de los "ruidos" gratuitos, expresa de nuevo su necesidad de "expresión" musical.

L. de P.—No sabría decir si prefiero **Kiu** a **We**, o **El viajero** a **Senderos del aire**, que es puramente orquestal. No creo que una obra sea más importante que otra, calidades aparte. La personalidad de un artista en general es algo que ni el propio creador conoce bien a priori. Se puede creer que se está haciendo A y al cabo de los años darse cuenta de que se estaba haciendo B. Durante los años sesenta tuve una imagen de compositor fundamentalmente orquestal, de persona interesada en las posibilidades que la orquesta ofrecía para un pensamiento distinto. Es el período de **Tombeau**, **Iniciativas**, **Imaginario II**, **Oroitaldi** y otras de ese estilo. Sin embargo, más tarde hice una serie de audiovisuales seguidos, de teatro musical, y no sabría explicar el porqué del cambio. Luego volví nuevamente a la orquesta con **Tinieblas del agua** y los **Conciertos para piano**. No se evoluciona en línea recta, aunque haya artistas que sí lo hagan. En todas las obras que he citado, y en las demás, me encontré a gusto y las hice con la misma pasión, el mismo interés y la misma necesidad. No creo, por tanto, que la ópera sea la culminación de nada, sino una manifestación más de los intereses que yo he tenido de hacer música. Sí es cierto —y esto ya no tiene que ver con la pregunta— que la ópera disfruta de un aura de género importante, de peso: es compleja, cuesta mucho dinero montarla, mueve muchas cosas en su torno... Todo es exterior al valor de la obra y, para mí, adjetivo.

C. V.—Sin embargo, una ópera contemporánea no deja de comportar sus riesgos...

L. de P.—Cuando hice **Kiu** —ahora la situación va mejorando— era hiperconsciente de la odisea que iba a ser estrenada una ópera en España y de las dificultades que me iba a encontrar a la hora de hacerme aceptar como compositor operista. No era nada fácil. En nuestro país no existen estructuras básicas que contemplen la posibilidad de absorber con cierta espontaneidad nuevas producciones de ópera. Normalmente el 85 por ciento —y me quedo corto— de los teatros se limitan a hacer repertorio, y del más fácil: porque repertorio es hoy en día **Wozzeck**, **El castillo de Barba Azul**, no digamos el **Pelleas** y **La hora española**. En un ambiente así, era evidentemente arriesgar mucho. Si las circunstancias, al final, no fueron tan duras como imaginaba, fue porque mi ópera merecía la pena. No encuentro otra explicación. Quizá también porque el público está más maduro de lo que pensamos. **El viajero indiscreto** parece que va a empezar con buen pie, pues se va a poder ver casi simultáneamente en Lisboa y Amsterdam, además de Madrid. Esta vez la cosa es más sencilla, habrá más medios, y el hacer una ópera en este país ya no será un locura que sólo interesa a media docena de chalados, sino algo con carta de continuidad. Desde este punto de vista, yo estoy



Después de El viajero indiscreto vendrán otras dos óperas...

tranquilo, aunque desconozco la acogida que pueda tener. Su historia y su música nada tienen que ver con **Kiu**.

C. V.—Habla antes de nuevas óperas que vendrán. ¿Puede concretarnos algo más al respecto?

L. de P.—He dicho en alguna ocasión que me gustaría dejar un pequeño corpus de obras dramáticas que sirvan para terminar con esa idea de que nuestro país no ha sido capaz de ofrecer en el género nada que vaya más allá del folclorismo sainetero. Hoy no puede hablarse así, lo mismo que no se puede ironizar sobre la ausencia de una tradición sinfónica en España. Que nos demos cuenta o no es otro problema, pero tenerla, la tiene, aunque se haya producido sobre unas bases diferentes a las del sinfonismo alemán. Después de 1936-1940 es un hecho absolutamente cierto.

C. V.—¿Cuáles serán esas próximas óperas?

L. de P.—Tengo como proyecto inmediato dos óperas de cámara, que forman un única sesión. La primera, sobre un texto japonés del siglo XVIII muy particular y muy fascinante a la vez. La versión castellana será de Vicente Molina Foix, el autor del libreto de **El viajero indiscreto**. Trágica y más bien meditativa, contrasta con la segunda, claramente cómica. Está basada ésta sobre un texto de Apollinaire, en el que curiosamente figura un nombre vasco: **El amigo Meritarte**. Este señor cuya expresión es la cocina, es engañado por su mujer con todos sus comensales invitados. Al final, cuando lo descubre, invita a todos a una gran comida con setas venenosas y los hace morir allí. Es muy divertida, muy graciosa.

ESTRENOS DE PÉREZ MASEDA Y VILLA ROJO



Jesús Villa Rojo.

En el ya veterano espacio de Radio 2 "Ars Sonora", dirigido por José Iges, tienen su tribuna las músicas específicamente radiofónicas y que, como tales, escapan a la definición de los géneros, además de otras variantes o de algún modo derivadas, como en el fondo lo es la electroacústica. Una política de encargos, desarrollada en colaboración con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, invita a los compositores a acercarse a este campo creativo particular y de tantas posibilidades.

Después de haber surcado el éter, gracias al programa, trabajos de Villa Rojo, Brncic, Rivière, Del Cerro, Flores y Jep Nuix, el 25 de noviembre le llegaba el turno a Eduardo Pérez Maseda, con **Swan (El peso de la sombra)**. Por su conocimiento del medio, su dominio de la técnica y el lenguaje electroacústicos, su

talento dramático y su gusto literario, el músico madrileño aparecía como idóneo para una empresa semejante, cosa que los resultados se encargaron de ratificar. Pérez Maseda comienza por un lúcido planteamiento del verdadero alcance del medio. El autor confesaba su desinterés en elaborar un producto que no fuera netamente musical y el único elemento atípico adoptado es la incorporación de un narrador que expone el texto literario.

La sencillez y la eficacia presiden el juego de la obra. Sobre la narración —a cargo de José Luis Gómez— de **El asesino de cisnes**, cuento cruel de Villiers de l'Isle-Adam, acompañada de un fondo básicamente electrónico, se yuxtaponen pequeños comentarios de ambiente, estáticos y contenidos, protagonizados por un contratenor (Luis Vincent) que encabeza un reducidí-

simo conjunto instrumental compuesto por un violonchelo (Tomás Garrido), piano (Francisco Luis Santiago) y percusión (Pedro Estevan), y dirigido por José Luis Temes. Se crea así un espacio sonoro tan atractivo como dedícidamente *malsano*, sensual y morboso; puro perfume *fin-de-siècle*. El riesgo de dejarse seducir por un mero juego sonoro voluptuoso, decadentista, es hábilmente sorteado. La música de **Swan** es todo lo cálida que la historia del exquisitamente siniestro degustador del canto de los cisnes puede requerir, pero al mismo tiempo, todo lo sagazmente distanciada como para esquivar con éxito la tentación. El compositor logra su objetivo de relacionar texto y música "en una única unidad de criterio": la música brota del texto, pero en ningún momento se deja arrastrar por él.

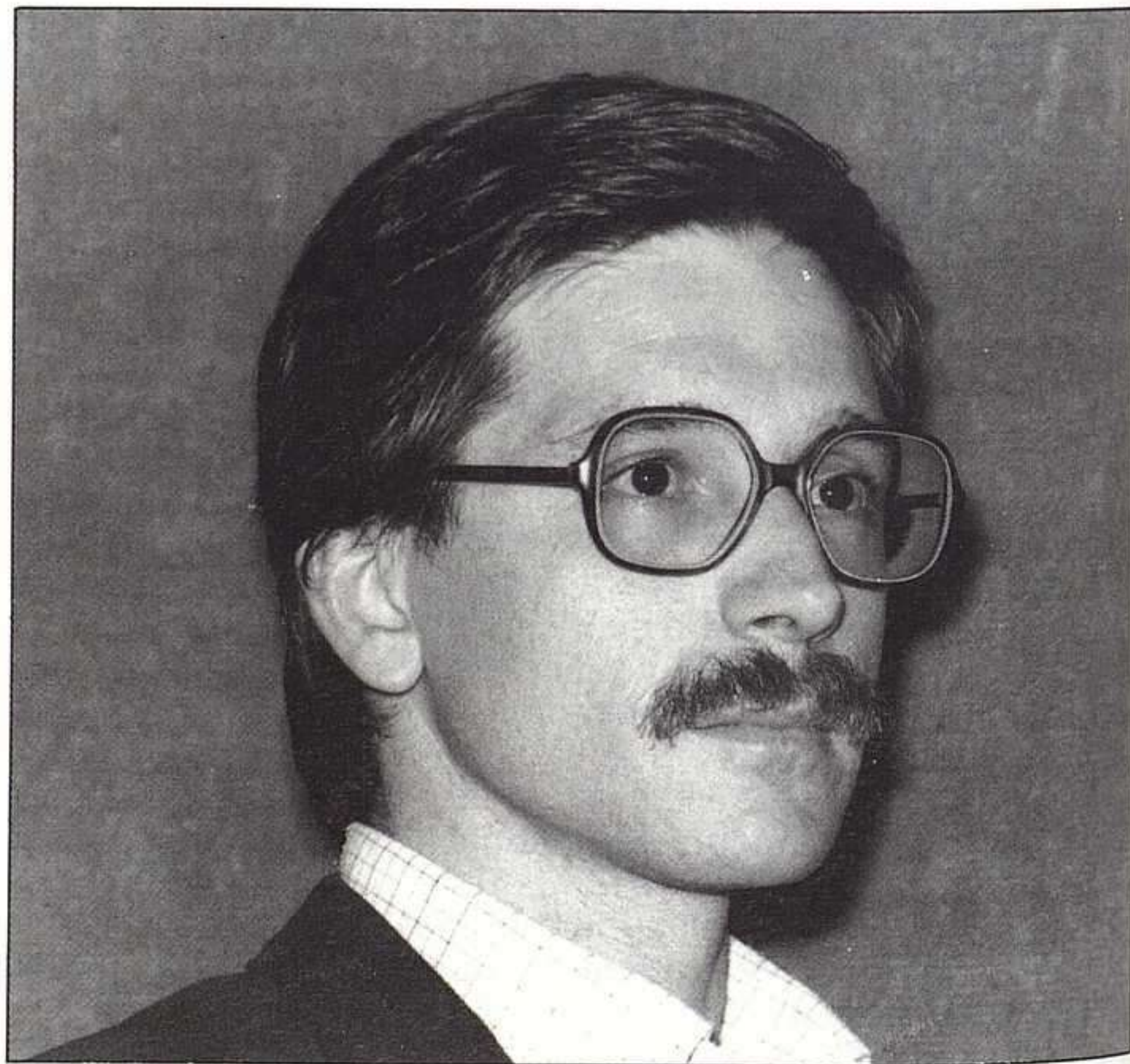
Villa Rojo: "dolce stil nuovo"

En el XV Ciclo de Conciertos del LIM (Instituto Alemán, Madrid, 11 al 19 de diciembre) se pudo escuchar por primera vez **Recordando a Falla**, de Jesús Villa Rojo. El autor manchego ha emprendido con sus últimas composiciones lo que podría considerarse, atendiendo a sus propias palabras, una nueva etapa de síntesis de toda su producción anterior. El talante especulativo, investigador de nuevas formas so-

noras plamadas luego en partituras de un alto grado de abstracción, que guiaba su trabajo, alumbraba ahora un estilo caracterizado por la flexibilidad y una más directa accesibilidad para la oyente. No puede hablarse de ruptura con el universo estético y expresivo personal, sino de evolución en el punto de mira: a la investigación sobre el sonido en sí mismo sucede la preocupación por la música ya constituida.

En esa órbita metamusical se inscribe la obra estrenada, que viene a ser una re-construcción del **Concerto** de Falla, llevada a cabo a través de un sistema diferente de desarrollo del material sonoro del que se sirve el gaditano. La pieza de Villa Rojo conserva la estructura general, el *organicum*, la armonía, la sonoridad e incluso la melodía eje ("De los álamos vengo") del original. ¿Dónde reside, pues, la aportación del compositor? En una reelaboración de la partitura mediante pequeños diseños melódicos emparentados entre sí, que giran en torno a un acorde único constantemente presente, y que, en continuos choques entre sí, generan una suerte de contrapunto pararrépitivo ajeno ya al modelo. No falta, por lo demás, un cierto toque desenfadado y hasta colorista que "viste", por decirlo así, la ascética desnudez fallesca, proporcionando también algo de la exaltación festiva que todo homenaje supone.

Carlos Villasol



Eduardo Pérez Maseda.

WIEN MODERN

El festival Wien Modern se llevó a cabo por segunda vez en Viena, en estrecha colaboración entre las Sociedades del Konzerthaus y de Amigos de la Música en Viena, además de la Ópera del Estado. Bajo la dirección artística de Claudio Abbado, este festival volvió a ser uno de los grandes éxitos de la temporada musical vienesa. Fiel a su principio de presentar amplias retrospectivas de grandes compositores contemporáneos ya consagrados y de lanzar jóvenes aún desconocidos, esta segunda edición del Festival se inauguró con el estreno mundial de **Flautina** de Karlheinz Stockhausen.

Lo que más llama la atención tras oír una retrospectiva de la obra de Stockhausen, es su heterogeneidad. Tras la severa parquedad ideológica y pureza de estilo de sus composiciones más tempranas, su producción a partir de la segunda mitad de los años setenta se centra en torno a la pantomima, el ballet y demás formas del teatro musical, evidenciando una muy germana tendencia hacia "Gesamtkunstwerk". Para dichos espectáculos Stockhausen en persona encabezó un impresionante equipo de parientes y amigos (en uno de los programas figuran los nombres de tres Stockhausen: Markus, trompeta; Majella, piano; Simon, sintetizador). Stockhausen, a la vez gurú y figura avuncular, aparece rodeado en sus fieles y seguidores para celebrar un espectáculo del que maneja cada detalle, desde la composición musical y la edición (Ediciones Stockhausen!), hasta la dirección musical y escénica además de la iluminación, por si fuese poco. En uno de los conciertos un conjunto (stockhauseniano) interpretó fragmentos de la ópera **Donnerstag aus Licht**: una interminable lenta y aburrida escena de despedida que se halla a años luz del

rompecabezas de obras al estilo de **Mantra** para dos pianos que exigen del oyente algo más que una sólida formación musical, buen oído y una descomunal capacidad de concentración.

Un representante austriaco de la Escuela de Darmstadt, cuya música constituyó uno de los puntos focales de este festival, es Friedrich Cerha, compositor severo, consecuente, digno continuador de la Segunda Escuela de Viena. Varias de sus grandes obras orquestales, al igual que diversas obras para formaciones camerísticas, fueron presentadas en este marco. La mayoría de ellas ya eran conocidas en Viena, exceptuando **Momentum** para orquesta (1988) estrenada el pasado verano en Salzburgo bajo la dirección de Michael Gielen, quien igualmente dirigió esta obra en el Konzerthaus de Viena nuevamente al frente de la Orquesta de Radio Austria (ORF).

La música de Maderna, fallecido hace más de un decenio, no necesita presentaciones de este tipo. No obstante gran parte de su obra es poco difundida y por ende conocida, y resultó muy importante poder tener una visión más amplia de la creación de este simpático y genial italiano.

Para el público vienes, la gran desconocida entre los consagrados de este festival fue la compositora soviética Sofia Gubaidulina cuya música hasta la fecha sólo se conocía en Viena merced a una encomiable grabación de la Deutsche Grammophon (véase sección Crítica discográfica, número de diciembre, 1989) en que, junto a **Hommage à T. S. Eliot** para octeto y soprano, se presenta el concierto para violín titulado **Offertorium** (con la sinfónica de Boston bajo la dirección de Charles Dutoit). Esta misma obra fue brindada en concierto actuando Gidon Kremer, el mismo solista de la grabación, con la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham bajo la dirección del joven y prometedor director británico Simon Rattle.

En este Wien Modern pudo además escucharse parte de la producción camerística de Sofia Gubaidulina gracias a tres conciertos del fenomenal Arditti-Quartet, un cuarteto londinense especializado en la interpretación de música contemporánea. Gracias a este excepcional conjunto el público pudo enfrentarse con los admirables cuartetos de cuerda **Núm. 1** (1971), **Núm. 2** (1987) y **Núm. 3** (1987) además del **Trio para cuerdas** (1988) de la compositora soviética. Igualmente insuperable en cuanto a su nivel de excelencia resultó la interpretación que brindaron Natalia Gutman y Oleg Kagan de la **Sonatina para violín y violonchelo** (1981-1987). Otra obra muy interesante de Gubaidulina que se presentó en este festival fue la **Sinfonía "Stimmen... Verstummen"** en doce movimientos (¡cortos!)

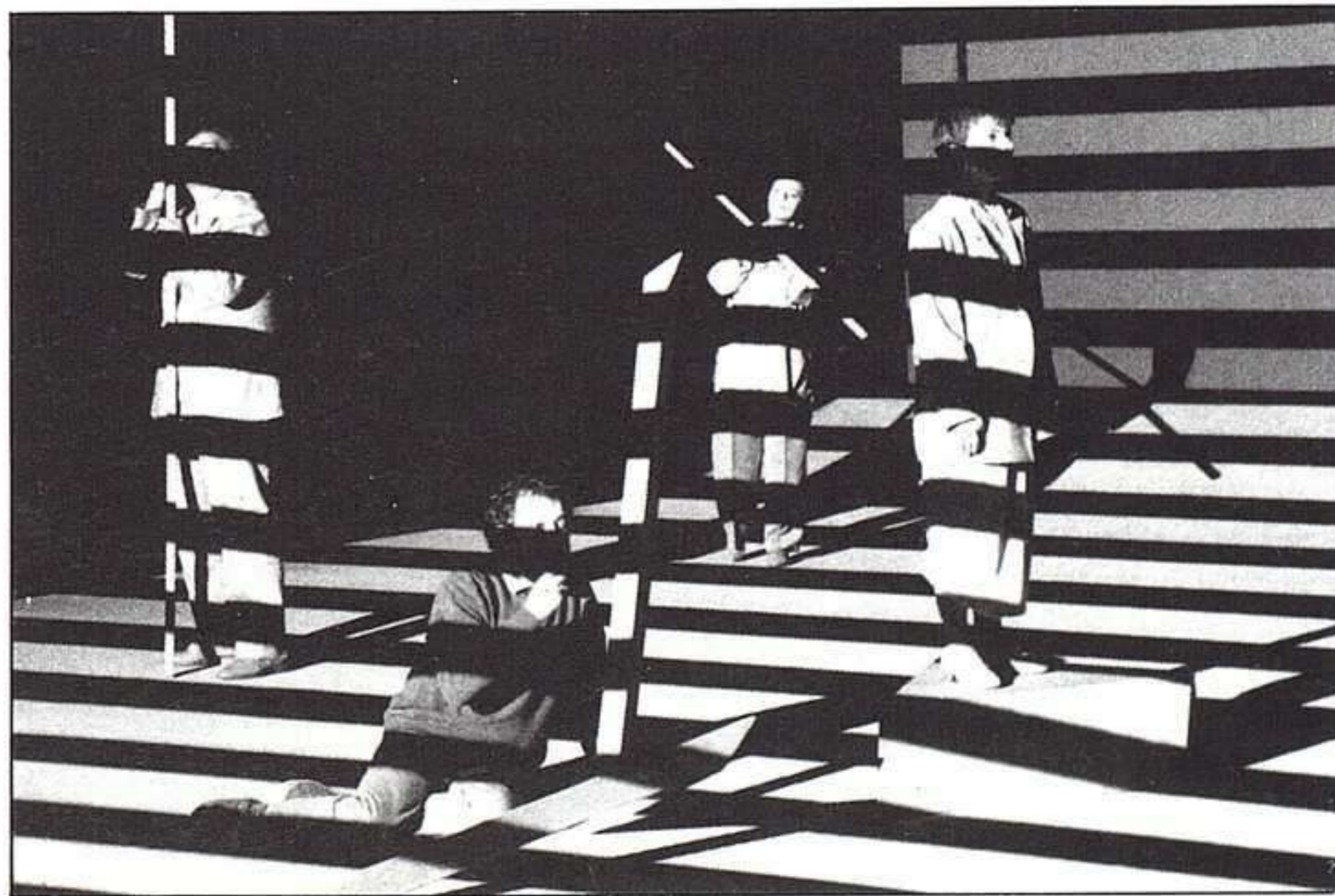
interpretada por Michael Gielen al frente de la Orquesta de la ORF.

Entre los diversos otros compositores cuyas obras integraron los programas del festival (entre ellos nuevamente una obra del genial György Kurtág, el **Cuarteto "Officium breve"** Op. 28), se incluyeron obras de dos compositores jóvenes: el austriaco Herbert Willi (n. en 1956 en Vorarlberg) y el suizo Beat Furrer (n. en 1954) que reside desde 1975 en Viena. De éstos el más prometedor parecería ser Furrer.

Ópera del Estado de Viena en el Teatro Odeón

El estreno de la ópera **Die Blinden (Los ciegos)**, de Beat Furrer, suscitó mucho interés. Basada sobre textos de Maurice Maeterlinck ("Les aveugles"), Friedrich Hölderlin y Arthur Rimbaud, esta obra de apenas algo más de una hora de duración presenta un material musical muy compacto, de gran densidad y gran intensidad. Furrer es un compositor muy serio, introvertido, intelectual y poco dispuesto a hacer concesiones. Le brinda exhaustiva atención al detalle y a la distribución espacial del sonido. En **Die Blinden** utiliza instrumentos tradicionales, dos grupos de percusión (con instrumentos tradicionales) dispuestos a la derecha y a la izquierda del escenario y, asimismo, equipos electrónicos. El resultado es extremadamente sutil y diferenciado. La realización escénica de esta ópera (¿experimental?) fue igualmente excelente ya que el escenógrafo empleó juegos de luz y sombra en un escenario dominado por una infinita gama de grises. De idéntico y elevado nivel resultó la actuación de los solistas, coro y orquesta, que tuvieron que negociar esta difícil y sutil partitura bajo la dirección muy valiosa de propio compositor. Furrer pertenece a la generación de compositores de los que se espera una continuada evolución de la música centroeuropea. Conviene no perderlo de vista ya que en el futuro tiene grandes posibilidades de ocupar un lugar de importancia en este proceso.

Gerardo Antonio Leyser



Momento de Die Blinden, de Beat Furrer.

FESTIVAL DE CANARIAS, 1990

Entre el 7 de enero y el 4 de febrero tuvo lugar el VI Festival de Música de Canarias que, como es habitual, ha tenido dos sedes: el Teatro Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria y la Sala Teobaldo Power en La Orotava, Tenerife, que sustituía este año al Teatro Guimerá. Al igual que señalaba en mi crónica del pasado festival, creo que el principal inconveniente que presenta esta, por otra parte, excelente manifestación musical es la falta de una verdadera sala de conciertos tanto en Las Palmas como en Tenerife. El Pérez Galdós ha mejorado después de las obras de acondicionamiento realizadas ya que está más limpio y el aislamiento de los ruidos de la calle es más completo que antes aunque no llegue a ser perfecto. Tiene un tamaño excelente para conjuntos de cámara pero resulta demasiado apretado, tanto la sala como la escena, para una orquesta sinfónica que es, precisamente, el tipo de conciertos más cultivado en el Festival.

No conozco la Sala Teobaldo Power pero, por las noticias que me han llegado, tampoco resulta un lugar precisamente idóneo para un festival del rango del de Canarias. Hay que insistir, pues, en la absoluta necesidad de construir dos salas de conciertos —una en Las Palmas, la otra en Tenerife— que haga justicia a la importancia de estas manifestaciones musicales. Tengo la impresión, además, de que las nuevas salas de concierto atraerían a una mayor cantidad de público y ayudarían también, por tanto, a financiar el festival. Es un reto para Rafael Nebot y su equipo. Sinceramente creo que el Festival de Canarias no tendrá su verdadera culminación mientras no consiga tener unas sedes adecuadas.

Los conciertos de este año se han centrado en el campo sinfónico y en el de las orquestas de cámara, con algunos recitales instrumentales, pero ausencia de recitales vocales —espero que esto sea excepción y no regla— y con muy escasa presencia de la música de cámara. Hay que añadir también la actuación de conjuntos corales que ha hecho posible audiciones de obras poco frecuentes.

Es posible que la convocatoria de este año haya resultado menos espectacular que la del curso pasado, a lo que podría haber contribuido el que las gestiones para contratar nada menos que la Filarmónica de Berlín no hubiesen podido llevarse a cabo. Si el Festival de Canarias consiguiese la venida de la famosísima orquesta sería un buen tanto a su favor.

En los conciertos sinfóni-

cos actuó la Orquesta Nacional de Francia dirigida por Lorin Maazel —cuatro conciertos— con obras rusas y francesas y la colaboración en dos de ellos del joven violinista Ingolf Turban, hace unos años concertino de la Filarmónica de Munich con Celibidache e iniciando ahora una carrera internacional. Otra agrupación más modesta fue la Orquesta Filarmónica eslovaca también con cuatro conciertos, bajo la batuta de Zdenek Kosler y con Martin Söderberg como solista de piano. En los programas, en los que se alternaban obras de repertorio y otras mucho menos frecuentes —el **Concierto núm. 1** de Tchaikovsky frente a la **Suite Baládica** de Suchôn—, cabe destacar la programación de una obra española contemporánea, **Kyros**, del canario Falcón Sanabria. Otra orquesta de mayor entidad, la prestigiosa Filarmónica Checa, dio brillo al Festival con cuatro conciertos, dos de ellos dirigidos por Vaclav Neu-

mann y otros dos por el que será su sucesor al frente de esta orquesta, Jiri Behlola-vek. Neumann dirigió la monumental **Sinfonía núm. 3** de Mahler mientras que Behlola-vek fue el encargado del estreno mundial de la **Sinfonía núm. 5** de Tomás Marco, encargo del Festival y dedicada en sus diversas partes a cada una de las islas del archipiélago. Las críticas y crónicas que he leído sobre el estreno hablan de una muy favorable acogida por parte del público y del interés de la partitura considerada una de las mejores de su autor. Esta política de encargos por parte del Festival es altamente positiva y debe continuar en el futuro. No estaría de más que, puesto que se trata de un encargo del Festival de Canarias, la dirección del mismo exigiese al compositor seleccionado que su obra tuviese una vinculación directa con las islas y creara así un corpus musical por ellas protagonizado.

Otra gran agrupación sinfónica presente en el Festival fue la Orquesta Nacional de la URSS con su titular Evgeni Svetlanov al frente, que ofreció también cuatro conciertos. A destacar la interpretación de otra de las grandes sinfonías de Mahler, acaso la mejor, la **Núm. 6**. Por último, y como es habitual, actuaron las dos orquestas de las islas: la Filarmónica de Gran Canaria y la Sinfónica de Tenerife, también y para no ser menos cuatro conciertos cada una. Para hacer más atractivos los programas se contó con la colaboración de dos famosos violinistas y del Coro de la Filarmónica checa. La Filarmónica de Gran Canaria fue dirigida por Jan Krenz —con Kyun Wha Chung de solista—, y Hubert Borgel en un concierto que incluía las **Cuatro piezas sacras** de Verdi. Por su parte, la Sinfónica de Tenerife celebró sus cuatro sesiones a las órdenes de su titular Víctor Pablo Pérez. En el primer programa contó con la colaboración



Zimerman, uno de los primeros pianistas del mundo, estuvo presente en esta edición del Festival.

del joven virtuoso Sholomo Mintz mientras que en el segundo dirigió, con los coristas checos, la cantata **Alexander Nevsky** de Prokofiev. Queda por reseñar el concierto especial para niños —una valiosa iniciativa— dado por la Filarmónica eslovaca. Es de esperar que este tipo de conciertos no sea un hecho aislado. Un buen conjunto musical con un programa adecuado puede ser decisivo en la revelación del arte de la música.

Dos programas corales particularmente interesantes fueron los interpretados por dos conjuntos alemanes —Bach Collegium Stuttgart y Bach Gächinger Kantorei— con dirección de Helmut Rilling. La **Misa en Si menor** de Bach y las mucho menos ejecutadas **Misa Cellensis** de Haydn y el oratorio de Mozart **Dauid Penitente**, obra esta última injustamente relegada al olvido, fueron las partituras seleccionadas. Para completar la abundante presencia checoslovaca en el Festival actuó también la Orquesta de Cámara Eslovaca que, al igual que las agrupaciones mencionadas, ofreció cuatro conciertos. Las orquestas de cámara tuvieron su punto de máximo virtuosismo en las actuaciones de la agrupación Orpheus de Nueva York con dos programas dobles de carácter ecléctico.

Un recital del violinista Vladimir Spivakov y otros dos de los pianistas Andrea Lucchesini —un joven valor que tiene ante sí una posible gran carrera— y Krystian Zimerman —uno de los primeros pianistas del mundo— se completó la trayectoria del festival canario.

Aunque tenía previsto asistir durante una semana a varias de las más interesantes propuestas del certamen, solamente pude estar presente en dos conciertos ya que un inoportuno proceso gripal me impidió continuar con los planes proyectados. Asistí en Las Palmas al segundo de los programas de la Orquesta de Cámara Eslovaca y al inicial de la Orpheus. La primera es una agrupación exclusivamente de cuerda que actúa dirigida por su concertino y fundador Bohdan Warchal. Es un conjunto de clase que, sin alcanzar especiales excelencias, se manifiesta cohesionado y musical. Tocaban con pulcritud y con buen sentido del fraseo y del ritmo un variado programa con



Vaclav Neumann dirigió dos de los conciertos de la Filarmónica Checa.

obras del barroco italiano y la **Serenata** de Grieg de la que ofrecieron una interpretación contenida y sensible, con tempi adecuados y un conseguido equilibrio entre los diversos instrumentos. El público, que no llenó el teatro, ovacionó a la orquesta proporcionándoles un buen éxito.

La Orquesta de Cámara Orpheus que, al igual que sus compañeros checoslovacos, utiliza instrumentos modernos, es una de las mejores agrupaciones que hoy existen en el mundo en su género. Con instrumentos de viento y cuerda ofrecieron un programa muy amplio y variado con obras de Haendel, Mozart, Copland y Kodály. Es admirable la preparación de estos músicos, la exactitud y el rigor de todos los miembros de la orquesta que, pese a tocar sin director, se muestran infalibles en las entradas y en todos los aspectos puramente técnicos. Pero, al mismo tiempo, resultan sensibles y adecuados a los diferentes estilos. Eso se puso de manifiesto en la **Serenata para viento K 375** del genio de Salzburgo expuesta con claridad y belleza sonora o en la excesivamente larga **Primavera Apalache** de Aaron Copland, tocada con mimo, o en el despliegue virtuosista del **Rondó hún-**

garo de Zoltan Kodály. Escuchar a músicos así constituye un regalo poco frecuente. Casi lleno en el Pérez Galdós y muy buena acogida del público, conscientes de la calidad de lo ofrecido. Para corresponder al éxito obtenido la Orpheus tocó fuera de programa la Ober-

tura de **Los esclavos felices** de ese genio tan lamentablemente malogrado que fue Juan Crisóstomo de Arriaga. Versión transparente, expuesta con dominio y sólo un poco rápida de más pero, en cualquier caso, una propina muy de agradecer.

Es de esperar que el Festival de Música de Canarias continúe en su próximo curso con el mismo o con superior nivel al actual. Personalmente me gustaría que se incluyese algún concierto más de música de cámara y algún recital de canto. Un programa de lieder por Jessye Norman, ahora en plenitud de facultades, o de Dietrich Fischer-Dieskau, ya en decadencia pero todavía un maestro en el arte del lied alemán, darían evidente realce al Festival al igual que —insisto en lo de la música de cámara— un concierto por alguno de los grandes cuartetos con un eminente solista otorgarían al certamen un toque de exquisitez que le sentaría muy bien. Por lo demás, reitero lo dicho en mi crónica del pasado Festival y lo hago pese a mi mala suerte de este año: la mezcla de buenos conciertos y de clima privilegiado hacen que el enero de Canarias sea extraordinariamente atractivo para cualquier melómano.

Carlos Ruiz Silva



Los Orpheus demostraron, una vez más, su increíble calidad técnica y musical.

EL LICEU CERRARÁ LA PRÓXIMA TEMPORADA



Josep Maria Busquets, administrador del Liceu.

Por José Guerrero Martín

A penas comenzada la andadura de la temporada 1989-90 de ópera en el Liceu de Barcelona, la atención está puesta ya también en la temporada próxima, de cuya realización tantos factores tienen la clave. Nadie mejor que el actual administrador del ente lírico de la Rambla para aclarar conceptos, despejar dudas y fijar posiciones.

"La cuestión del déficit del Liceu se trató en su momento en reunión del Patronato del Consorcio y se resolvió enjuagarlo a través de las instituciones que componen dicho Consorcio. En consecuencia, la Comisión Delegada del mismo se ocupa de gestionar la solución de este problema, que se piensa esté resuelto en la primera mitad de 1990. La cuantía de tal déficit es en estos momentos de unos tres mil millones de pesetas", afirma Josep Maria Busquets.

En cuanto al presupuesto del presente ejercicio anual, ya que las instituciones fijan sus aportaciones por anualidades y no por temporadas, es de 2.450 millones de pesetas. El cual "engloba los costos de funcionamiento del teatro, tanto en lo estructural como en lo artístico en todos sus aspectos".

Tal vez la mayor preocupación ahora sea la derivada de la incógnita respecto a la próxima temporada, una vez han surgido dudas relativas a la desaparición o no del Teatre Tívoli, alternativa escogida para albergar el ciclo tradicional del Liceu una vez éste haya cerrado sus puertas para proceder a las necesarias reformas. "Nuestra pretensión —manifiesta Busquets— es que el Tívoli sirva para acoger la actividad propia del Liceu en la temporada larga que éste permanezca cerrado para proceder a las obras en su escenario. Pero también quisiéramos que el Tívoli, posteriormente, sirviese como segundo teatro de ópera de la ciudad para ubicar en él determinados tipos de producciones operísticas. Claro está que no depende de nosotros que este proyecto siga

adelante o no, aunque estamos dispuestos a prestar nuestra colaboración. Nuestros esfuerzos, obviamente, están centrados en el Liceu".

En relación con los pesimistas rumores que circulan sobre la posible venta del Tívoli y su posterior derribo, Busquets declara que "nosotros hemos intentado averiguar en profundidad qué es lo que pasa. Sabíamos que había interés en realizar una operación inmobiliaria en la zona del Tívoli. Pero ninguna noticia oficial indica que el Tívoli pueda desaparecer. Para nosotros sigue completamente en pie la idea de utilizarlo como alternativa al Liceu. Y sería una muy desagradable sorpresa que el Tívoli fuera a desaparecer. De ninguna manera debemos aceptar que tal cosa suceda, porque supondría un enorme perjuicio para la ciudad. Y vamos a poner todo nuestro empeño para que no ocurra".

En el Tívoli caben 1.700 personas y en el Liceu, de 2.200 a 2.400. De manera que "habría que disminuir el número de títulos previstos para la temporada próxima y, en cambio, ofrecer más funciones de cada título, para así dar satisfacción a todos los abonados y público en general que suele acudir al Liceu".

Lo planeado, ahora, es cerrar el Liceu después de la última función de la presente temporada. Es decir, a primeros de julio de 1990. Para volver a abrirlo en el otoño de 1991 o principios de 1992. "Lo que quiere decir que en aquella temporada los dos primeros meses el escenario utilizado sería el del Tívoli y en los restantes, el renovado del Liceu".

En cuanto al Teatre Principal, actualmente en usufructo por el Liceu, no está de acuerdo Busquets en que sea infrautilizado, como se afirma desde algunos sectores. "Nunca dijimos que pretendiéramos abrir el Principal al público. Siempre hemos hablado de utilizarlo como sala operativa para poder preparar mejor las producciones del Liceu, en tanto no funcione el nuevo escenario liceista, y no está infrautilizada, al contrario. En cambio, la sala pequeña, que utilizamos para la preparación de comprimarios y para ensayos parciales, etc., seguramente la vamos a transformar en un teatro dedicado especialmente al mundo de los niños, donde podamos hacer ópera apropiada para los más pequeños. Ya existe un proyecto de reforma de esta sala, que prevé el acondicionamiento de la propia sala y la ampliación del escenario.

Naturalmente, se utilizaría de cara al público, con posibilidad de hacer asimismo recitales, ballet, etc. También están previstos los sistemas de financiación para llevar a cabo todo esto, financiación privada e incluso institucional, pero al margen de las vías normales y regulares utilizadas para la financiación de la temporada propia del Liceu". En definitiva, pues, es muy posible que el Teatro Principal siga bajo la férula del Liceu, aún después de la reforma de éste, para ofrecer actividades que se irán determinando en su momento.

Mientras tanto, el proyecto de reforma del coliseo de la Rambla ha sufrido alguna modificación. Importante es haber aceptado, finalmente, que en la fachada comprendida entre las calles Unió y Sant Pau se aceptarán pequeños comercios, para que en la Rambla no se interrumpa la actividad comercial en un tramo tan importante. En cuanto al interior, las reformas mejorarán los sistemas de circulación interna, la distribución de espacios y un sinfín de cuestiones técnicas. "La primera fase abarca, esencialmente, al escenario y a algunos elementos de seguridad del teatro. Al mismo tiempo se pretende que cuando vuelva a abrirse el Liceu, el público pueda ya beneficiarse del aire acondicionado, cuya instalación no notará en absoluto, pero cuya necesidad es evidente dado el calor que se genera durante los meses de mayo a septiembre".

Como es sabido, vecinos y comerciantes afectados por las obras de reforma del Liceu se han movido en defensa de sus intereses, si bien la división entre ellos en cuanto a las posturas a adoptar es evidente. "No es un tema terminado. Ni mucho menos. Estamos hablando y negociando con unos y con otros. Y estamos buscando soluciones para quienes piden se resuelva su problema. Habrá problemas concretos que quizás resulte muy difícil resolver. Pero esperamos, pese a todo, llegar con todos ellos a los acuerdos necesarios para que no se dificulte el desarrollo de este proyecto".

El proyecto reformado, con la incorporación de las alegaciones, fue presentado en el Ayuntamiento y está sometido al proceso burocrático normal en estos casos. Volverá a salir a información pública, por si hay que recoger alguna alegación más.

En otro orden de cosas, y dentro del fundamental aspecto de la financiación de los elevados gastos que un teatro como el de la Rambla comporta, el pasado 27 de noviembre quedó constituida formalmente la "Fundació Gran Teatre del Liceu", fundación privada que se regirá por la legislación catalana, que ejercerá sus funciones principalmente en Cataluña y que tendrá como finalidad estimular a las entidades públicas y privadas a fin de que, con el soporte económico y promocional, faciliten la realización de las iniciativas y los proyectos del Liceu. "Aquí pueden

entrar proyectos concretos y coyunturales, como la financiación del aire acondicionado. En principio, los fundadores de la Fundación son catalanes, Aigües de Barcelona, Banco de Europa, Banco de Sabadell, Caixa de Barcelona, Caixa de Catalunya, Grupo Torras y Catalana de Gas, para mantener el espíritu de lo que fue el origen de la creación del Liceu, pero va a estar abierta a todo el mundo que quiera colaborar en esta empresa".

Además, Busquets confía en que la nueva ley de ayuda a los patrocinadores de actividades culturales —*sponsorización*— sea pronto una realidad. "Se está trabajando decididamente en ello y no creo que se retrase demasiado. De cualquier manera, la Fundació Gran Teatre del Liceu cumple un objetivo y satisface determinadas cuestiones de tipo fiscal que ya en este momento las fundaciones reconocen. Lo cual puede ayudar a que las colaboraciones sean más abiertas".

En el terreno puramente artístico, la marcha del administrador artístico Lluís Andreu, para hacerse cargo de la futura tarea de organización y gestión del nuevo Teatro de la Maestranza de Sevilla —marcha que se ha formalizado oficialmente en este mes de febrero—, ha sido asumida por la estructura del teatro sin concretar aún qué forma adoptará su sustitución. "Veremos qué determina la Comisión Delegada del Consorcio, pero no se ha creado ningún problema especial, entre otras cosas porque el propio administrador artístico ha dado al teatro tiempo suficiente para afrontar esta cuestión. Toda persona ha de tener la libertad de escoger el camino que crea

más conveniente y ello no ha de afectar vitalmente a las entidades. Lógicamente, cuando cambian las personas pueden cambiar ciertos caracteres de las cosas. Por otra parte, el actual administrador artístico se ha ofrecido para seguir manteniendo contactos con el teatro en todo aquello que pueda ser necesario. Lo cual siempre es bueno".

Mientras tanto, la Comisión Artística seguirá vigente y mantendrá sus planteamientos iniciales. "Veremos cuál es la decisión del Consorcio en este tema de cara al futuro, qué replanteamiento se hace —si es que hay que replantear la organización— o si todo queda en una simple sustitución. No está definido".

Finalmente, el Ballet sigue siendo la asignatura pendiente del Liceu. "El Consorcio quiere hacer las cosas bien. En estos momentos, ni el presupuesto permite pensar en un Ballet titular ni tampoco el cúmulo de cuestiones todavía por resolver. Pero el Consorcio tiene la voluntad firme de crear una compañía de ballet propia y titular. Vamos a esperar un tiempo, ante el conjunto de acontecimientos que nos esperan. Mientras tanto, acudiremos en cada momento a los grupos de danza más idóneos de que dispongamos aquí o fuera".

En resumen: la intención es de que en julio próximo comience la reforma del Liceu, que la temporada 1990-91 empiece en el Tívoli y que la actividad operística permanezca en él hasta principios de la temporada 1991-92. No se quiere ni pensar en una hipotética desaparición del Tívoli. Tiempo al tiempo.



Una imagen de época del Teatro del Liceu. Su aspecto ha ido evolucionando a través del tiempo.

EL ESCORIAL

Retrospectiva de dos estíos humanistas

Por Jaime Mercader

Suponga que es verano, que una cercana serranía refresca los atardeceres; que todo es piedra palaciega monacal dispuesta a contar de las gentes ilustres que vivieron y laboraron en aquel lugar. Supóngase allí, y piense que durante dos meses participa, "dentro de un clima de pluralidad ideológica, libertad científica, y calidad intelectual" —en palabras textuales de Gustavo Villapalos— de un mosaico de cursos, conferencias, mesas redondas... Guiado por más de medio millar de especialistas en cibernética, medicina, "perestroika", gnosis, Pessoa... Imagine que además puede asistir al cine o al teatro, y hasta dialogar con algunos de los mentores de las obras que presencia. Mas como es usted un consumado melómano, estará particularmente interesado en la temática de los cursos que representan a la música: "La problemática de la enseñanza musical en España" y "El futuro de la ópera". Tampoco se perderá las lecciones magistrales de Badura-Skoda o la actuación del Ballet de Víctor Ullate; ni el Concurso Internacional de Guitarra "Andrés Segovia"; el retorno al medioevo merced a la fabulación musical del Grupo de Cámara de Compostela, al barroco, de la mano del Conjunto Zarabanda, o al futuro (presente) con los veteranos Percusionistas de Estrasburgo. Le sorprenderá el estreno en España de la **Décima Sinfonía** de Beethoven —segundo país del mundo en estrenarla—, y estará encantado con los recitales de Rostropovich —que se prestará además a un coloquio—, o con los de Nicanor Zabaleta, Rafael Puyana, Antonio Bacciero, Montserrat Torrent o León Ara, por no decir de muchos otros.

El tapiz resultante de esta constelación de artes y saberes —de la que he referido tan solo la "cabeza de iceberg"— es, fue, un ensayo general de humanismo, de un neohumanismo que ya está llegando; y el marco en que se tejió no pudo ser más idóneo, más renacentista: El Escorial.

Suponga, mejormente ahora, que estuvo allí. ¿No se sentiría un privilegiado mortal? A mí por lo menos se me ponen los dientes largos de pensar que existen cosas así y yo me las pierdo... Y el hecho es que existen; que ésta concretamente se viene llamando Cursos de Verano, en El Escorial, de la Universidad Complutense de Madrid; que van dos, 88 y 89, que yo *sólo* pude ir al Bach de Rostropovich, el verano pasado, y que si usted ni a esto, podemos resarcirnos juntos con lo que nos cuenta —ci-



Antonio Iglesias, asesor musical de los Cursos de Verano.

ñéndonos a lo musical— el pianista y musicólogo Antonio Iglesias, a la sazón asesor y mentor del ingrediente musical de estos Cursos de Verano.

ANTONIO IGLESIAS.—Sin olvidar el interés y los desvelos de José Antonio Escudero, director de los Cursos, Salvador Pons, subdirector, ex comisario de la música, y Juan Sierra, que dirige las actividades de extensión cultural de los Cursos. Todos ellos grandes melómanos.

JAIME MERCADER.—Imagino incluye al rector Villapalos, a quien conozco y me consta como gran amante de la música.

A. I.—Naturalmente. Le aseguro que a todos ellos corresponde el primer éxito: el de lograr que al lado de "los problemas del sistema financiero europeo" o "la fecundación 'in vitro'", estudiásemos por ejemplo "La problemática de la enseñanza musical en España".

J. M.—Empecemos por ahí, si le parece. Seguir la trayectoria de las deliberaciones oficiales en materia de enseñanza musical en este país, en las últimas décadas, resulta de lo más tragicómico. Llegando al día de hoy, todavía las autoridades educativas no atinan a insertar la educación musical de una forma seria y proporcional, a la grandeza misma de la música, ni en la EGB ni en el BUP, y no digamos en la universidad (se sigue deliberando —v. g.— si es merecedora del grado universitario). ¿Hubo alguna luz a todo esto en el curso que usted dirigió?

A. I.—Mire usted, acaba de poner el dedo en la llaga con su planteamiento. Llevo toda mi vida luchando por la educación musical, y cuando se me pidió que insertara un curso de música dentro de un régimen de seminarios que iban a ocupar todas las ramas del saber (Los Cursos de Verano), no dudé en elegirla para el curso inaugural, el del 88. El curso contó con ponentes de gran talla, como son Marc Bleuse, director de música del Ministerio de Cultura francés; Marta Sánchez, de la Universidad Carnegie; Lazlo Ordog, inspector de enseñanza musical de Budapest; Cristóbal Halfter, Antonio Gallego y los pedagogos Luciano González, Ramón Torres y Manuel Angulo, uno de los apóstoles de la pedagogía musical. Cada uno desarrollamos una faceta de la problemática y aportamos soluciones. Se aportó además documentación exhaustiva. Todo esto, unido a una lista de conclusiones, está a punto de aparecer publicado. ¿Luz, caminos viables? Pues todos. Ahí tiene el ejemplo de Francia, que expuso con toda clase de detalles, con cifras incluso, Marc Bleuse. Francia hace diez o quince años, a nivel de educación musical, no

era nada, nada. Ahora es una potencia.

J. M.—¿Cuál es el secreto?

A. I.—Pues partir de la verdad: del niño. Está muy bien hecha la política musical en Francia.

J. M.—Desde luego que el niño es la base, la renovación, si se implanta la música como asignatura, como idioma indispensable. Pero en nuestro caso, un problema es el padre, al que habría que reeducar. Siendo director de la Escuela General de Canto y Música de Madrid, se me presentó un energúmeno y me sacó a su hijo porque —según él— el violín le distraía del estudio verdaderamente importante...

A. I.—Eso está a la orden del día. También se dan casos de rechazo dentro de la propia infraestructura musical, lo que trató con brillantez C. Halfter en su ponencia "La integración de la música actual en los programas de los conservatorios".

J. M.—¿Cree que cambiar la mentalidad educativo-musical puede ser un problema de infraestructura?

A. I.—Es mucho más complejo, pero qué duda cabe que la calidad de la infraestructura es un determinante. Un buen ejemplo es la infraestructura orgánica de la enseñanza musical en los EE. UU. —que por ejemplo contempla la sensibilización del adulto— de la que nos habló la doctora Sánchez. "La enseñanza superior de la música a partir de Kodaly", ponencia que desarrolló Ordog, es otro modelo del que se pueden extraer muchas aplicaciones.

J. M.—¿No hubo estudio del modelo inglés?

A. I.—No hubo ponente del sistema educativo anglosajón. Pero sin duda que es otro de los grandes modelos a imitar. El desarrollo de la música en Inglaterra, en los últimos 30 años, es

espectacular. Están a la cabeza en conciertos, en ópera, en enseñanza...

J. M.—Y no digamos en interpretación de música antigua...

A. I.—En todo lo que usted quiera. En investigación, en desarrollo, en musicología. Hoy por hoy es la gran potencia musical.

J. M.—Y ya que nos referimos a Inglaterra, podíamos hablar del musicólogo que ha recuperado la Décima Sinfonía de Beethoven, Barry Cooper, escocés, creo. La sinfonía se estrenó (para España) este verano en los Cursos de El Escorial. ¿Qué le pareció?

A. I.—¿La Sinfonía, o la interpretación de la Joven Orquesta Nacional, que dirige Edmon Colomer?

J. M.—Pues ya que lo dice, ambas cosas.

A. I.—La interpretación bella, muy bella. La Sinfonía, un fiasco.

J. M.—¡No me diga! Yo la verdad es que aún no la he escuchado.

A. I.—No se pierde nada. Está confeccionada a base del manuscrito, esbozo de lo que iba a ser un movimiento, y pasajes de varias Sinfonías de Beethoven, la **Sonata "Claro de Luna"** y algo más... En la mesa redonda en la que participó el propio Cooper yo le invité a que cambiara el título por el de **Aires beethovenianos**, de Barry Cooper; a lo que se unió —entre críticas por el estilo— Carmelo Bernaola, ponente junto con Alvaro Marías y Wesolowsky...

J. M.—Si quiere, mejor hablamos de otra cosa (risas). El segundo plato fuerte de los Cursos fue sobre ópera...

A. I.—Así es. Y con un tema tan candente y preocupante como es "El Futuro de la Ópera", curso en el que también intervino este verano, pero que dirigió Rolf Lieberman, ex director de las óperas de París y Hamburgo, Vinieron también Mazzonis, director artístico de La Scala; Gandolfi, del Liceo; González Valcárcel, responsable de devolver al Real su configuración operística...

J. M.—El mismo que —por orden— se la guitarra años atrás...

A. I.—El mismo. Que conoce el Real a fondo. Vino también Brian McMaster, director de la Welsh Opera; Bogianckino, ex director de las de París y Milán y actual alcalde de Florencia, nada menos.

J. M.—Por parte española, además de usted y Valcárcel...

A. I.—Enrique Franco fue ponente del Curso, y también Luis Andreu, del Liceo, y José Antonio Campos, del Teatro de la Zarzuela. Entre los extranjeros también contamos con una gran especialista de la problemática operística en Alemania y particularmente en Bayreuth: Christiane Zentgraf. Y, en fin, con la documentación aportada y los resultados del Curso se hizo un gran volumen que está a punto de aparecer.

J. M.—¿Qué problemas de fondo se tocaron en el Curso, que soluciones se perfilaron?



Mesa presidencial del Curso sobre Educación Musical. De izquierda a derecha, Manuel Angulo, Cristóbal Halfter, Antonio Iglesias y Marta Sánchez.

A. I.—Bueno, pues multitud de cuestiones inherentes al mantenimiento de las temporadas, aspectos técnicos, artísticos, económicos, la problemática de llenar los teatros... Pues como usted sabe, nuestra Ópera Nacional está en marcha. Lo que encuentro de difícil solución es el llenar el Real, mucho me temo que sí, ya lo verá. Los Amigos de la Ópera, en Madrid, la han mantenido en La Zarzuela, temporada tras temporada; pero llenar 2.000 localidades, tal y como está planteada la actual política operística, va a ser casi imposible. El Teatro de la Zarzuela, mucho más modesto, con temporadas de ópera normales, con el sistema de traer compañías internacionales, sin divos, pero de gran calidad, no ha conseguido llenarse fuera de *Aida*, *La Traviata* o títulos por el estilo, y si no, se ha tenido que meter al divo.

J. M.—¿Qué me dice de la actual política de la Scala? ¿No tiende acaso a evitar al divo, sustituido por voces nuevas, y montajes y decorados costosísimos?

A. I.—También se habló de eso. Pero tenga en cuenta que no estamos en Italia.

J. M.—Michael Plasson ha conseguido llenar en todas las ocasiones, el año pasado y el antepasado, un gigantesco estadio deportivo, el de Bercy, con Turandot, Aida, Nabucco, y hasta con el Requiem verdiano, ensayando la ópera como espectáculo multitudinario.

A. I.—Todo eso puede estar bien. Pero aquí seguimos en las mismas; Zentgraf nos mostró a todos en el Curso, con pelos y señales, cómo se había planteado y solucionado la problemática de la ópera en Alemania, que no está siendo fácil aun con la tradición que cuenta, y créame que a todos se nos pusieron los dientes largos. ¡Es una cosa increíble! ¡Cuando se nos dijo con datos, con números... Nos sentíamos a años luz!

Estamos a la espera de una ley, que ahora con las elecciones se ha detenido un poco, pero que tiene que salir ya pronto (la entrevista se realizó antes de las elecciones), y que nos va a permitir aplicar el modelo americano de patrocinio.

J. M.—¿Puede poner un ejemplo?

A. I.—Ciclo de Conciertos de Verano de la Filarmónica de Nueva York. Una señora acaudalada, por salir allí el primer día y decir que ella ha colaborado, etc., puede desgravar hasta el total. Según. En definitiva, va a proteger y promocionar su afición en lugar de confiárselo al Estado. En USA el Estado no concede ni un céntimo a la cultura. El ciudadano va a desgravar de Hacienda lo que invierte en Cultura. Cuando salga esta ley aquí van a cambiar mucho las cosas.

J. M.—Que lo veamos todos y sobre todo que lo disfrutemos. Otra temática de los Cursos de El Escorial fue la del Concurso Internacional "Andrés Segovia". Cuando estaba usted en la Comisaría de la Música inició la famosa política de encargos a fin de proteger al



El Grupo de Cámara de Compostela, que actuó durante el Curso.

compositor. ¿Se ha trasladado esta preocupación al Concurso, o está dotado únicamente para el intérprete?

A. I.—Mire usted, en la Comisaría de Música organicé ciclos de música contemporánea, iniciamos una política de protección al compositor y al intérprete español que precisamente algunos colaboradores que han pasado por esta revista tildaron de paternalista, cuando García Barquero, entonces comisario de la música, y yo, el único *pecado* que cometimos fue el de querer mucho a la música y a los músicos españoles. Ahora se está haciendo todo eso y el tiempo nos está dando la razón.

En este sentido, los intérpretes japoneses, italianos, etc., que han concursado, obligatoriamente habían de tocar una pieza del repertorio español, y además se irán incorporando piezas obligadas resultantes de las que salgan ganadoras en el concurso de composición.

J. M.—También de guitarra ¿verdad?

A. I.—Concurso de guitarra, sí. Para intérpretes y para compositores. Con un jurado extraordinario compuesto por guitarristas tales como Narciso Yepes, Alirio Díaz, Abel Carlevaro...

J. M.—Estuvo también Plácido Domingo. ¿Qué hacía en un concurso de guitarra, no me diga que también la toca (risas)?

A. I.—Plácido fue el presentador del Concurso en el 88. Y sobre todo, se prestó al homenaje póstumo al maestro Segovia, que había sido investido doctor honoris causa de la Complutense y murió antes de recoger los honores.

J. M.—Plácido, que también ha sido investido. Ha habido además en los Cursos una serie de conciertos...

A. I.—Conciertos y recitales muy importantes, con una supremacía de artistas españoles a la hora de programarlos, lo que no quita que hayamos traído a un Rostropovich.

J. M.—Que tocó de forma antológica tres Suites de Bach.

Es de suponer que todo esto se repetirá. ¿Cuál es la idea de la Universidad cara al futuro, a la vista de los logros obtenidos?

A. I.—Pues mire, los Cursos y sus actividades han tenido gran repercusión cultural a todos los niveles; la colaboración y el interés de las autoridades universitarias han sido extraordinarias. Una salvedad: los medios de comunicación. Se desinteresaron por completo —a pesar de mis gestiones— del seminario de "la Enseñanza Musical en España". La acogida, por otro lado, incluso en el extranjero, ha sido excepcional. Y está en el ánimo del Rector y de los directores de los Cursos de Verano el continuar y ampliar la inclusión de la música en estos Cursos del Escorial.

J. M.—Esperamos y deseamos que así sea. En cuanto a lo que dice de los medios de comunicación, habrá que pensar que si la música es la cenicienta de la cultura en España, su enseñanza es la chacha de la cenicienta, una vez la desposa el príncipe...

A. I.—Tan es así que le puedo asegurar que la enseñanza musical no le interesa a nadie en este país. Está frenada. No interesa a los gobernantes, ni a los padres, y muchísimo menos a los medios informativos.

J. M.—Pues es una desgracia, señor Iglesias. Porque equivale a decir que no interesa el futuro, y, en nuestro caso, lo mejor del futuro, que seguirá siendo la música. Muchas gracias por este rato y estas palabras.

A. I.—Muchas gracias a usted y en fin, espero que esto sea el puente que vuelva las aguas a su cauce, en este caso RITMO, la revista que yo tanto quiero y a la que me unía una gran amistad con su fundador, don Fernando Rodríguez del Río.

MUSIK
MESSE
FRANKFURT

HEADS

"Let's go."

¡En marcha! A la Feria Internacional de la Música de Frankfurt '90. Para informar y contratar. Durante seis días sonados toca aquí la música. Dan el tono las tendencias de los años noventa. Con un número de expositores

superior a los 900 de más de 30 países. Con novedades mundiales para probar, profesionales relevantes para hablar sobre temas del sector y técnica para asombrarse. Con los clásicos y los recién llegados, con sugerencias

y tendencias, con partituras y accesorios. Además hay demostraciones prácticas para participar, conciertos que encienden y mil otras buenas razones para venir. Por tanto... ¡Let's go!

Días para profesionales:
21/3 al 23/3 y 26/3/90

Días para el público en general:
24/3 y 25/3/90

 Messe
Frankfurt

Informaciones sobre la Feria, el viaje y los boletos de entrada: Cámara de Comercio Alemana para España, Paseo de la Castellana 18, 28046 Madrid, Tel.: 275 40 00, Telex: 4 2 989 haka e, Telefax: 4 35 02 16, Calle Corcoga 301-303, 08008 Barcelona, Tel.: 218 82 62, Telex: 5 0 815 haka e

SU MAJESTAD EL ARPA

I Jornadas Nacionales

Por Jaime Mercader

Se cuenta que en una reunión de flamencólogos, el pianista Arturo Pavón puso la corona regia a su instrumento en presencia del guitarrista Melchor de Marchena, a lo que éste repuso: "Pues si el piano es el rey, la guitarra es *la empeora*".

Alineándonos a este simbolismo y contemplando la historia instrumental de la música, bien podemos entonces afirmar que el arpa es la reina de los instrumentos. Una reina muy especial, que sin dejarlo de ser jamás en el mundo de los sonidos musicales, ha sabido ser al tiempo compañera del hombre, dicen que desde que éste inició su aventura...

Y el arpa ha sido la gran protagonista de las jornadas que se han venido celebrando entre los días 29 de enero y 4 de febrero pasados, en el C. C. de la Villa de Madrid. Siete días de intensísima concentración en los que se han tratado la práctica totalidad de los temas tratables en torno al arpa: su historia —que como dice M.^a Rosa Calvo-Manzano, mentora de este pleno operístico— es la historia misma de la humanidad, su filosofía, su construcción, sus formas y repertorio, así como la edición y difusión del mismo; la enseñanza del arpa, su génesis y transmisión, su geografía y futuro y hasta los aspectos fisiológicos y psicológicos que entraña el uso y abuso que de ella hace su entregado intérprete.

Juntos en la aventura de las jornadas

María Rosa no ha estado sola. Pues a su virtuosismo arpístico, a su formación humanística (de proyección futurista), a su prosa poética y poéticas facultades de compositora, a su vocación pedagógica, en fin, une un carisma, una capacidad desbordante para convocar toda suerte de personalidades y profesionales enrededor de sus proyectos, tan serios siempre como complejos ambiciosos y completos. En este caso, las Primeras Jornadas Nacionales de Arpa. Un invento de M.^a Rosa Calvo-Manzano que ha sido posible merced a la ayuda y colaboración —como ella misma recordaría en las sesiones de clausura— de profesores, estudiantes, músicos, musicólogos, profesionales de diversos campos; del público que siguió las jornadas; del Ayuntamiento de Madrid —patrocinador junto con la Concejalía de Cultura, Hidroeléctrica, la ONCE, y



Organizadores y patrocinadores.

Caja Madrid—, con su alcalde a la cabeza, Rodríguez Sahagún; de la Concejalía de Cultura, con Alvarez de Toledo; del Centro Cultural de la Villa, que prestó su casa, gracias al vivo interés de su director, Antonio Girau, y a los desvelos de Teresa Montero y Margarita Arias, coordinándolo todo con José Prieto Marugán, "mi más entrañable y eficaz colaborador" —me dice M.^a Rosa, quien a su vez ha sido la directora de las jornadas.

Asociación "Arpista Ludovico" (ARLU)

En el segundo día de estas jornadas, el doctor Vallejo Nájera hizo la presentación de la Asociación "Arpista Ludovico", entidad cultural que preside M.^a Rosa y que fundó en 1988. El gran musicólogo López Calo es su vicepresidente y Priego Marugán su secretario. ARLU, a la que pertenecen ya más de 350 personalidades del mundo de la cultura de dentro y fuera de España, fue la organizadora de las Jornadas junto con el C. C. de la Villa; y su fin

primordial es el de promocionar el arpa, recuperar su patrimonio —en especial el español—, velar por su futuro e incentivar a compositores e intérpretes.

La Escuela Española de Arpa

Uno de los puntos básicos de ARLU —que también ha prendido en estas Jornadas— es sin duda centrar la atención en la recuperación de la llamada Escuela Española de Arpa. "A nadie que esté introducido —nos cuenta M.^a Rosa Calvo-Manzano— en la vida musical española se le oculta que en los últimos 20 años se ha formado una Escuela Española de Arpa con entidad propia, salida del Conservatorio madrileño. Estamos seguros de haber rehabilitado la antigua escuela española, auténticamente gloriosa en periodos como la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Hay que seleccionar en el repertorio la auténtica calidad y evitar la tentación de virtuosismo frívolo. Técnica es algo más que la velocidad. De ahí nuestra preocupación por la recuperación del repertorio histórico autén-

tico y profundo, de nuestro repertorio; y de ahí también nuestra lucha en formar de un modo *integral* e intelectual al alumno, al futuro intérprete. De ahí, también, la exigencia en la interpretación del arte, de la historia y de la cultura, dentro de un proceso que estimula en el alumno su aprecio por el conocimiento y deja en libertad su fantasía artística. Éste es el secreto de nuestra Escuela; esto es parte del resultado: 20 jóvenes arpistas de la cátedra madrileña cubriendo la casi totalidad de las plazas españolas. Ya podemos empezar a decir que no hace falta salir fuera para triunfar y para que se nos valore el talento". Planteamientos éstos, que, en términos generales, recuerdan a los de la ya célebre escuela de Menuhin en Inglaterra, o a los de la legendaria Shomerhill de Neil (en el ámbito general), y que no desmerecen *una semifusa* de los mencionados, y que además de ser más nuestros quedan más cerca...

Más de 20 actos en 7 días

Las I Jornadas Nacionales de Arpa han sido un verdadero recital de temas y asuntos en torno a la misma, todos ellos interesantísimos, y asimismo interesantísimas la mayoría de las intervenciones en las mesas redondas, conferencias, coloquios, recitales y conciertos que en número superior a 20 se ha apretado en aquellos siete días escasos. Es imposible comentarlos todos, reseñarles todas, con la debida profundidad. La estrechez de espacio impone sus leyes y aprieta las síntesis: en la primera jornada se inauguró una magnífica exposición de arpas (célticas —como las llamaron los romanos—, góticas, asiáticas, ibéricas, africanas y de concierto) procedentes de la prestigiosa casa Salvi, del Museo de las Peregrinaciones, de Santiago; de la Universidad Popular de Vigo —construidas por el excelente luthier Ramón Casal—, de la colección privada de M.^a Rosa, y de los talleres de ARLU. La exposición agrupaba también diversos testimonios bibliográficos y fonográficos sobre el arpa; de los fondos del sello ETNOS, de la Editorial Alpuerto, de Real Musical, de la Colección M.^a Rosa, del Museo de Santiago, y de la colección Salvi.

El mismo día se presentaron las bases del I Concurso Nacional de Musicología de Arpa "Arpista Ludovico" y el libro de pedagogía "El ABC del Arpa", de M.^a Rosa Calvo-Manzano, cuyo contenido musical y pedagógico fue objeto de una *puesta en escena*, jornadas más tarde, por un grupo de infantes de 9 a 17 años de edad, que, dirigidos por la joven arpista Susana Cermeño, pusieron la nota de ternura (¡más aún en toda historia de su delicada majestad!) de las jornadas. Que también cobijaron: un concierto a cargo de las ganadoras del I Concurso Nacional de Arpa, todas ellas (María Diego, Gloria Martínez y Beatriz Millán) arpistas con-



María Rosa Clavo-Manzano, auténtica mentora de las Jornadas.

sumadas; la disertación del profesor López Calo, al que próximamente se va a homenajear; la Presentación en España del Arpa Electrónica, con mesa redonda formada por M.^a Rosa (omnipresente, más por apasionamiento y enamoramiento del arpa que por afán de protagonismo), Susana Cermeño, Antonio Ferrero (representante de la casa SALVI), el ingeniero Salvador Pemán, y los compositores Francisco Guerrero (s. XX) y Luis de Pablo, y con recital a cargo de S. Cermeño que tocó obras de F. Guerrero, Martínez Fontano y Rodeiro, con carácter de estreno absoluto, obras de encargo para estas Jornadas. De las que también hay que destacar: la brillante conferencia del musicólogo Carlos Villanueva, de la Universidad de Santiago, que ilustró además su tema, "el Arpa-Psalterio en la Edad Media", con diapositivas; un **Quinteto para arpa y cuarteto de cuerda** (1961) de José M.^a Franco, interpretado por el Quinteto "Arpista Ludovico"; la Mesa sobre el Arpa en España, América y Filipinas, en la que los historiadores Ortiz Armengol, y C. Fernández-Shaw, que han sido embajadores respectivamente en Manila y Asunción (Paraguay), ilustraron el tema con vivencias personales e investigaciones singulares, mesa a la que prosiguió un bello recital a manos de Nicolás Caballero, arpa criolla. Se habló también del Jazz y sus Posibilidades en el Arpa, lo que hizo el historiador Joaquín Cervino; e intervinieron en otras jornadas: el organista Miguel del Barco, la clavecinista Genoveva Gálvez, el laudista John Griffiths, y Antón García Abril (que hicieron Mesa sobre "El destino común de la tecla, vihuela y arpa entre los siglos XV

a XVIII), el crítico Ruiz de Tarazona; y los doctores Julián Abril y Juan I. Mediero, que trataron la "Traumatología y Psicología aplicaba para arpistas y músicos en general". Cerró un concierto, con el estreno absoluto de **Silva de Sirenas** para voz (que fue la de la soprano Conchin Darijo), narrador (Rafael de Penagos), y nada menos que sexteto de arpas, de M.^a Rosa.

El vino de buena cepa jalonó estas Jornadas, ofreciéndose en "la obertura, el interludio, y la despedida", lo cual cuento tan en honor del vino —ya decía hace más de un siglo aquel tremendo humorista que fue Juan Pérez de Zúñiga que "es inconcebible que empresa alguna pueda llevarse a feliz término sin vino"— como del arpa, amigos inseparables en tantas ocasiones de la historia.

Se echó de menos la presencia de medios informativos siguiendo las jornadas; y también la presencia de algún arpista notable —excepción de su mentora— con el que podría haberse contactado (las Nordman, Erdeli, Robles, y más propiamente Zabaleta, por tratarse de Jornadas "Nacionales").

El arpa (muy rudimentaria) ha podido ser incluso anterior al "tan-tan" o a las tibias. Para sobrevivir ha tenido que evolucionar como cualquier *ser vivo*. Con el florecimiento de los instrumentos polifónicos tuvo que enriquecerse de las posibilidades cromáticas añadidas a su primitivo diatonismo para equipararse e incluso superar a los laúdes y vihuelas. Aquél fue posiblemente su mayor reto. Hoy continúa con nosotros y es impensable que nos abandone mientras existan personas que la amen tanto como M.^a Rosa Calvo-Manzano.

Barcelona

MÚSICA EN LA FUNDACIÓN JUAN MIRÓ

Parece que la fiebre de la música contemporánea empieza a infectar los mejores ambientes de la ciudad. Nadie se acercaba hace unos años a los cónclaves de los compositores, si no eran algunos despistados o los propios autores. Esto no ha cambiado todavía lo suficiente para echar al vuelo las campanas, pero indicios hay de que ya no es necesario acudir a argumentos de corte moral para lograr que los conciertos de música de hoy no parezcan velatorios. Si la temporada pasada rompíamos una lanza en favor

de la idea de poner música contemporánea en vivo y en directo en el Nick-Havanna, un bar musical de moda de la ciudad condal, ahora hemos de hacer lo propio ante la idea de la Fundació Joan Miró, asesorada técnicamente por Euroconcert, de realizar a lo largo del curso un ciclo de música viva. Y sobre todo por entender por música viva algo más que lo recién cocido, lo escolástico, lo manido y lo exclusivo; en la selección de materiales a exponer en estos 10 conciertos hay una buena teoría de la sensibilidad de nuestro mo-

mento que no merece ser orillada. Baste, por el momento, con un botón de muestra: el 18 de enero, concierto de Anna Ricci, Jordi Russinyol y aparatos electroacústicos controlados por Andrés Lewin-Richter; superada la tentación de ofrecer una antología de las últimas hornadas, se ofrecen obras del corte de **The wonderful widow of eighteen springs**, de John Cage (1942); **Poemes civils**, de José Manuel Berenguer (1989), o **Wagler Walricci**, de Lewin-R. (1981), en las que se disfrutó de una magistral interpretación de la Ricci, tanto en el aspecto vocal como escénico, ofreciendo un panorama de la multiplicidad de facetas que permite la investigación sonora y su aplicación al uni-

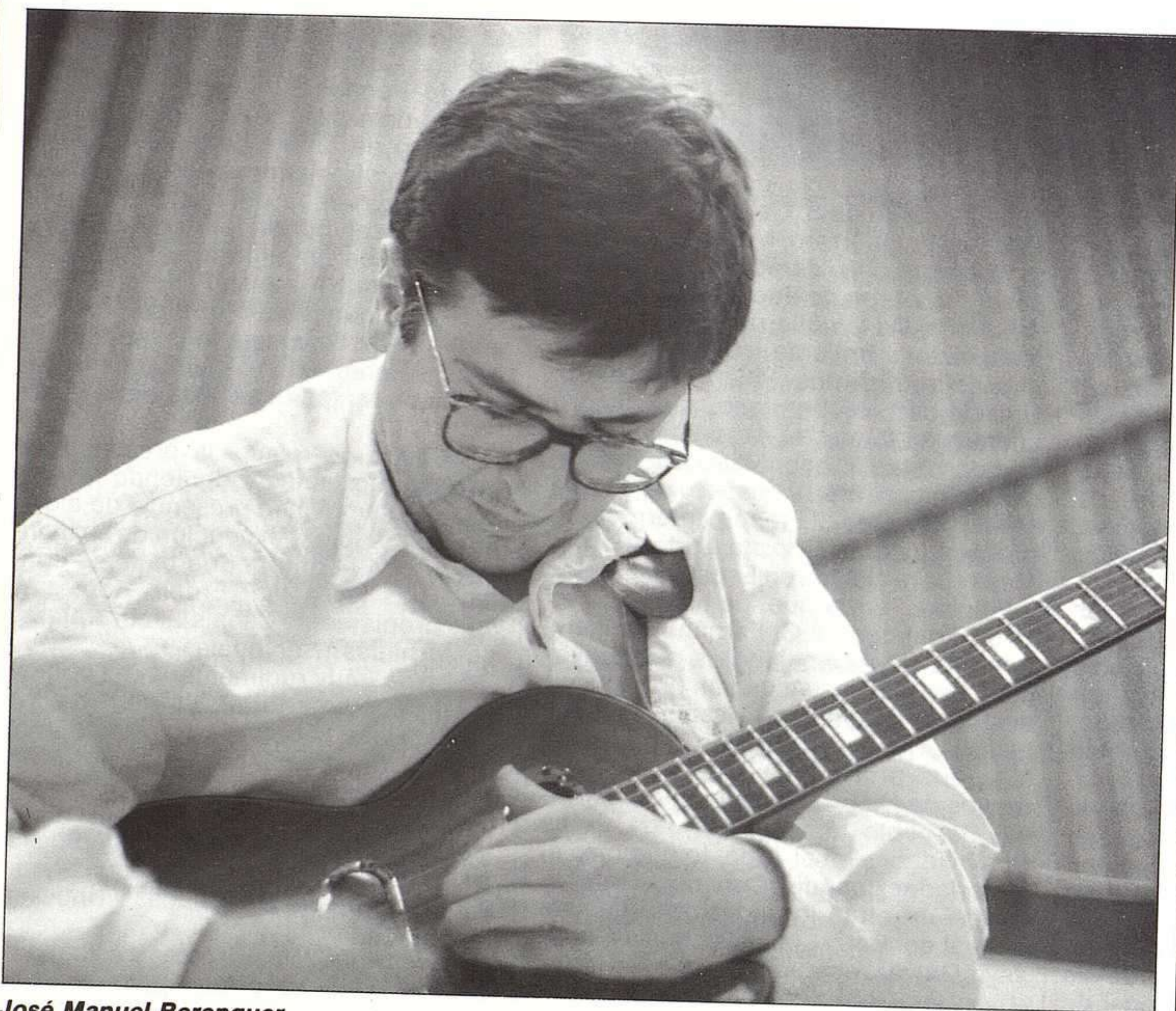
verso del arte. Si, por un lado, la obra de Cage representa la punta de lanza de una ruptura que en 1942 parecía innecesaria, la de Lewin-Richter es ya un divertido juego mucho más sugerente que sorprendente, realizado con decidida pobreza de recursos, y la de Berenguer aspira a la condición de clásica dentro del marco informal en que se mueve. No hay más que decir; el calor de un público diverso y expectativo hizo el resto.

Xosé Aviñoa

UNA LECCIÓN DE INTERPRETACIÓN

Dentro de los conciertos dedicados al violonchelo en el marco de la "Temporada Musical de la Caixa de Pensions", recordemos el recital de Antonio Meneses a finales del pasado año, hemos podido escuchar ya en el mes de enero un correcto y bello dúo violonchelístico, Ksenija Jankovic-Cristoph Richtern y una magistral, repetimos, magistral interpretación de música contemporánea a manos de Lluís Claret.

De por sí la música para dos violonchelos tiende a ser superficial y preciosista, quedan como ejemplo los dos dúos de Offenbach, que no por ello dejan de ser maravillosos. De esta manera podemos imaginarnos cuál sería el cariz del concierto de K. Jankovic y C. Richtern. Concretamente en la segunda parte los dos jóvenes intérpretes nos ofrecieron una serie de arreglos y dúos, que a modo de divertimento estaban destinados a satisfacer las ansiedades musicales de un público no dema-



José Manuel Berenguer.

siado exigente. Cabe decir que en la primera parte se interpretaron dos **Suites** de Bach, la **Primera** y la **Cuarta**.

Este ciclo tiene el acierto de preluir cada concierto con un comentario a cargo de un especialista, y antecediendo al de Lluís Claret el compositor Benet Casablanca precisó que es básico para los compositores de música actual ser bien interpretados, hecho no demasiado usual. El recital del compositor catalán, mucho más comprometido que el anterior, respondió no sólo a las premisas básicas de una buena interpretación de la llamada música contemporánea sino que fue más allá.

La primera parte del concierto ofreció cinco pequeñas piezas para violonchelo solo, de las cuales una de ellas era un estreno mundial y otras tres una primera audición en Barcelona. **Cadenza** (1931), de Joan Guinjoan, fue la primera, y consiste en un fragmento que forma parte del concierto para violonchelo y orquesta dedicado a Lluís Claret. Seguidamente escuchamos las **Variaciones sobre el tema de Sacher** (1930) de Cristóbal Halffter dedicadas en 1975 al director de orquesta Paul Shacher, del cual circula todavía una buena versión con conciertos para violonchelo interpretados por Mstislav Rostropovich. Continuó después con **De actum natura** (1955), de Tomás Garrido, alumno de Lluís Claret. Es una pieza que a partir de la nota Re, utilizada como un pequeño ruido, evoluciona hacia una mayor tensión mediante la utilización de los recursos que ofrece el instrumento, sobre todo en este caso los "clusters". A modo de inciso, decir que si el violonchelo está gozando en la música actual de una especial atención, es debido al descubrimiento de toda una serie de

recursos sonoros y tímbricos claramente ejemplificados en este concierto.

Bruno Ducol, compositor francés, con **Incantations** (1949) nos recordó la obra de Henry Dutilleux (en especial su concierto **Tout le monde lointain**) muy interpretada por Claret. Finalizó la primera parte con el estreno mundial de **Particella**, de Agustí Charles, basada en una suma de recursos articulatorios.

En la segunda, y después de un primer bloque tan denso, Lluís Claret fue en busca del más difícil todavía, se enfrentó con una de las obras más complejas para su instrumento, la **Sonata** Op. 8 de Zoltán Kodály, siendo también una de las piezas más importantes de la música de principios de siglo. Aquí Claret se nos presentó como un intérprete ya maduro y consolidado, que respaldado además por el contrato con el sello discográfico Harmonia Mundi, se encuentra ahora más que nunca en condiciones de consolidar su proyección internacional. Esperemos pues que no sean sólo los otros quienes lo disfruten y que veladas como la anterior se repitan en el futuro. Por cierto, de la cual no se fue el andorrano sin una propina; nos obsequió nada más y nada menos que con el Preludio de la **Primera Suite** de Bach.

Para finalizar, recordar al aficionado barcelonés que la cita de este año con intérpretes de violonchelo no termina aquí. La temporada pasada fuimos pocos los que pudimos disfrutar de uno de sus mejores conciertos a cargo del "Quartet Mosaiques"; su violonchelista Christoph Coin volverá en mayo para ofrecer en dos sesiones música de Beethoven. No se lo pierdan.

F. Raguinet

MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD O MÚSICA UNIVERSITARIA?

Tratándose de la eterna (y ahora más que nunca viva) polémica entre música en la universidad o música en el conservatorio, no parece ocioso entretenerse en aparentes y banales disquisiciones sobre la funcionalidad de la música en la universidad, dado que la uni-

versidad de Barcelona programa desde hace ya tres temporadas un concierto mensual. ¿Debe la universidad competir con las instituciones dedicadas como empeño profesional a organizar ciclos de conciertos? A mi modo de ver, si no ofrece nada más que aquéllas, no,

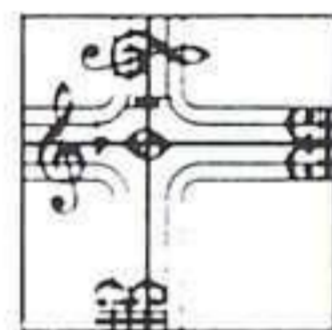
puesto que, al menos en Cataluña, el ímpetu de los profesionales no necesita el más mínimo aliento desde hace muchos años; ópera, conciertos de gran prestigio o modestas propuestas han sido siempre promovidas por instituciones que forman parte de la vida musical catalana sin que ahora se necesite la ayuda benéfica de la universidad. ¿Puede la universidad ofrecer algo diferente al producto de las citadas instituciones? No sólo puede sino que debe. El repertorio de posibilidades de actuación en torno al hecho concierto es enorme y la universidad debe elegir aquellas facetas que parecen más propias de un centro de investigación, todo lo mal dotado musicalmente que se quiera, pero preñado de futuro en este ámbito.

Es por ello que queremos destacar la orientación del "III Cicle de Música a la Universitat", quizá todavía demasiado modesto en su empeño, pero acertado en sus líneas generales. Temas monográficos de señalada ocasionalidad como la "Música

en torno a la Revolución Francesa" interpretada al clave por M.^a Lluïsa Cortada, o la "Música sinfónica en Cataluña" para pequeña orquesta; temas de hoy como la música para canto en el siglo XX, o el lenguaje de la música electroacústica, son perfiles que tienen en el marco universitario la mejor de las recepciones. Recuperar música sinfónica catalana de Ramón Carnicer, Antoni Domènech, Vicenç Cuyàs y Mateu Ferrer ha supuesto un trabajo de investigación realizado en el marco universitario, el mejor de los contextos para tal actividad, sólo parcialmente desnutrido si la interpretación no tiene la altura de las grandes formaciones instrumentales de nuestros días. Recuperar, divulgar, grabar y analizar el repertorio propio, forma, junto a la actividad de mostrar la producción desconocida de nuestro siglo, una de las posibilidades de mantener, e incluso incrementar, la música en la universidad.

Xosé Aviñoa

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART



SUMMERACADEMY J. S. Bach 1990

ESTA-Symposium · Motetten · Johannes-Passion
August, 16 - September, 2 · Stuttgart/W. Germany

courses

Conducting: **Helmuth Rilling**

Voice: **Luisa Bosabalán**, soprano

Anna Reynolds, alto

Aldo Baldin, tenor

Bruce Abel, Bass

Violin: **Oleg Kagan**

Violoncello: **Natalia Gutman**

Viola da Gamba: **José Vazquez**

Internationale Bachakademie Stuttgart,
Johann-Sebastian-Bach-Platz, D-7000 Stuttgart 1, Telefon: 07 11 / 6 19 21-0



I want to know more, please send me course-information:

Name

Address

R(E)

Bilbao

ENERO EN LA FILARMÓNICA

En el primer concierto del nuevo año volvía a la Filarmónica, después de veinticinco años de ausencia, el pianista checo —nacionalizado en Estados Unidos— Rudolf Firkusny. Casi octogenario, continúa en activo y aún anda embarcado en la empresa de llevar al disco la obra de Martinu, parte de la cual le fue no sólo dedicada sino escrita directamente por el autor moravo bajo la influencia del intérprete, al que conoció y con quien colaboró durante el exilio de aquél en Norteamérica. Discípulo de Janáček, que le apadrinara en sus comienzos, y luego de Schnabel, es, en el mejor de los sentidos, una auténtica reliquia de la tradición musical checoslovaca y centroeuropea. Su visita ha supuesto una confortante toma de contacto con un pianismo en trance de desaparecer eclipsado por los nuevos estándares del "marketing" internacional. Firkusny es un estilista puro. Su técnica, aún en envidiable estado, parece ocultarse en la facilidad con que penetra en el interior de las partituras, servidas con una convicción que hace olvidar la intervención del ejecutante. Cada nota surge en sus manos como la consecuencia necesaria de la precedente, sin rupturas ni falsos conflictos añadidos, lo que resulta especialmente apreciable en su manera de planificar las dinámicas: los "forte" nunca representan una ruptura, no quiebran la fluencia del discurso. Aunque las intensidades sean elevadas, no dan por ello el efecto de exterioridad. De su recital del 10 de enero en Bilbao quedarán en el recuerdo, más que las **Davidsbündlertänze** schumannianas, una magistral última **Sotana** de Schubert, además, claro está, de las antológicas ("et pour

cause!") **Primero de Octubre**, de Janáček, y **Les ritournelles**, de Martinu.

Uto Ughi, que actuó el día 18, hizo honor, en cambio, a la irregularidad que se le achaca tan a menudo. Estuvo particularmente desafortunado en su versión de la extraordinaria **Segunda Sonata** de Schumann, aunque haya que reconocerle el mérito de haberla programado, pues sigue siendo ciertamente raro escucharla en concierto. El violinista milanés se mostró en ella falto de ideas, superficial e inmaduro. Su actitud frente a la obra fue en exceso vehemente y nerviosa hasta el histrionismo, con lo que se resintieron incluso la claridad de su juego y la dicción. Tocó fondo en el arranque del tercer movimiento —cantado, en conjunto, de forma bastante trivial—, donde el pizzicato, desigual y desaliñado, no llegó a barruntar ni un asomo de la delicadísima línea melódica que le es confiada en la partitura. Ughi había andado mejor en la primera parte del programa, ante el arreglo kreisleriano de **El trino del diablo** y la

Núm. 3 de las **Sonatas a solo** de Bach, no muy exigente con el estilo en esta última y, en ambos casos, ágil de recursos técnicos —son su baza—, si bien no siempre del todo pulcro. El viejo maestro Eugenio Bagnoli le prestó una discreta y eficaz colaboración desde el piano.

Un trío inusual llenó la sesión del día 25: el formado por la soprano Sheila Armstrong, el trompa Barry Tuckwell —a quien se proyecta hacer venir como solista y director en la próxima temporada de la OSB— y el pianista Roger Vignoles. Su grata selección de piezas breves de Strauss, Saint-Saëns, Schubert, Britten, Dukas y Donizetti demostró estar realizada a la medida de las posibilidades actuales de los tres artistas, permitiéndoles brillar a la altura de su categoría musical.

El mes se cerraba con la presentación del viola Gérard Causse en dúo con François-René Duchâble (día 30), que dieron una soberbia lección de camerismo en los **Märchenbilder** de Schumann, la **Op. 120, núm. 1** de Brahms y la curiosa transcripción lisztiana de **Harold en Italia**, en la cual tuvo el piano la oportunidad —excelentemente re-

suelta por Duchâble— de compartir el protagonismo con el instrumento de cuerda.

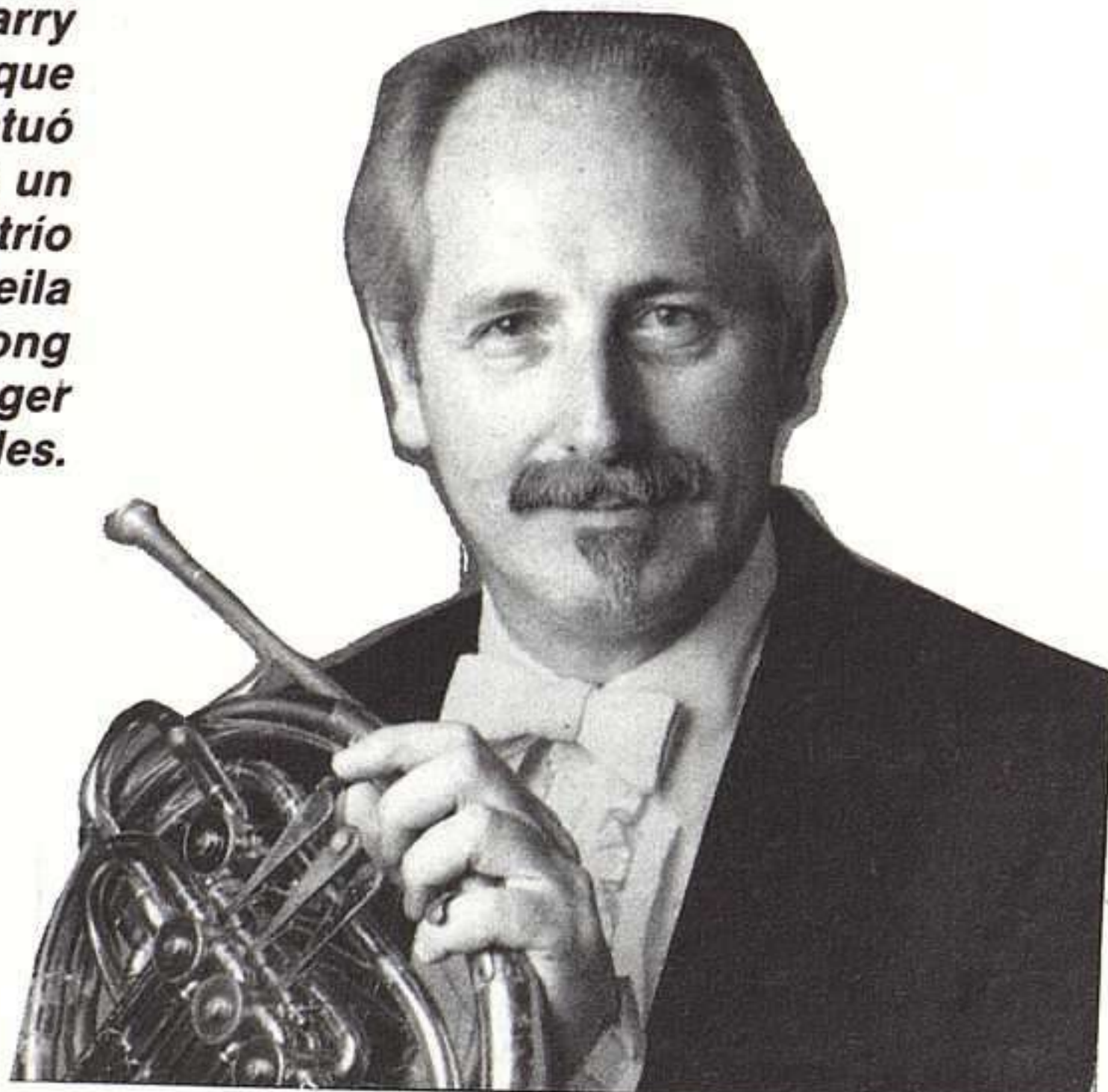
Albert Nieto en Juventudes Musicales

El joven pianista barcelonés abrió con un concierto, el día 24, su curso sobre la interpretación de la música española. El programa guardaba el atractivo que Nieto sabe dar invariablemente a los suyos. Esta vez fueron páginas de compositores catalanes, desde Albéniz (tres números de **Iberia**) a Salvador Brotons (**Impromptu** dedicado al intérprete), pasando por Blancafort (cuya producción pianística pide a gritos ser rescatada), Mompou y Montsalvatge. Nieto no es un músico convencional, y su principal valor radica en haber logrado integrar capacidad expresiva innata y facultades para el análisis, que otorgan cuerpo y rigor a sus interpretaciones. Posee una técnica sólida y una incisividad en el sonido que le hacen un traductor ideal de pentagramas, por ejemplo, de las características de la **Sonatine pour Ivette**, lo más redondo quizá de todo el recital.

[N. B. El sagaz lector habrá sabido sin duda comprender que las versiones del Cuarteto de Tokio comentadas en nuestra crónica anterior no eran "desequilibradas" como nos hacía decir el duende de la imprenta, sino justamente lo contrario, tal y como se desprendía del contexto. Por otra parte, en el mismo número de RITMO (p. 77) se habrá enterado por L.C.G. de que los instrumentos empleados por el Cuarteto no son ya los célebres Amati que yo les atribuía. Eso sí, puedo asegurarles que sonaban como si lo fueran. Palabra.]

Carlos Villasol

El trompetista Barry Tuckwell, que actuó formando un inusual trío con Sheila Armstrong y Roger Vignoles.



IV CONCURSO INTERNACIONAL "NICANOR ZABALETA"

DE LA CAJA DE GUIPÚZCOA,
DE INTERPRETACIÓN MUSICAL
PARA GRANDES VIRTUOSOS

OCTUBRE, 1990
SAN SEBASTIÁN

GK:

GIPUZKOAKO KUTXA
CAJA DE GUIPÚZCOA

El Concurso se registrará por las siguientes

BASES:

1. Podrán concurrir solistas sobresalientes de los cuatro instrumentos de la familia de la cuerda (violín-viola; violonchelo-contrabajo), que no superen los 35 años de edad en el momento de intervenir en el Concurso. Quedan excluidos quienes hubieran obtenido los primeros premios en anteriores ediciones.

2. Se establecen los siguientes premios:

a) Para los mejores concertistas en la especialidad de cuerdas altas (violín-viola):

— PRIMER PREMIO dotado con 750.000 pesetas, además de placa y diploma acreditativos.

— SEGUNDO PREMIO dotado con 250.000 pesetas, además de placa y diploma acreditativos.

b) Para los mejores concertistas en la especialidad de cuerdas bajas (violonchelo-contrabajo).

— PRIMER PREMIO dotado con 750.000 pesetas, además de placa y diploma acreditativos.

— SEGUNDO PREMIO dotado con 250.000 pesetas, además de placa y diploma acreditativos.

c) Bolsas de viaje por un importe de 60.000 pesetas a cada uno de los 12 participantes elegidos en la preselección; éstos dispondrán de dos días de alojamiento gratis con desayuno incluido, desde el día anterior al concierto, en un hotel de la ciudad.

3. Las personas interesadas en participar deberán enviar, antes

Con el fin de divulgar la significación de la música como valor cultural y prestigiar a sus intérpretes, la Caja de Guipúzcoa convoca el IV Concurso Internacional de Interpretación Musical para Grandes Virtuosos que lleva el nombre de NICANOR ZABALETA, en reconocimiento a los excepcionales méritos del gran arpista guipuzcoano, mundialmente conocido.

del próximo 30 de junio de 1990, a la dirección: Caja de Guipúzcoa (Servicios Culturales), calle Garibay, 20; 20004 SAN SEBASTIÁN, los documentos siguientes:

a) Una solicitud firmada en la que se haga constar el nombre del interesado, con expresión de su fecha de nacimiento, domicilio, localidad en que habita y teléfono. A dicha solicitud se acompañará una fotografía de 9 x 12 cm.

b) Amplio historial del participante en el que se haga constar referencia a sus estudios, titulación, experiencia, giras y premios obtenidos, así como cuantos aspectos profesionales contribuyan a formar un juicio preciso para llevar a cabo la preselección prevista.

c) Deberá remitir también una "grabación libre" y optativa que verse sobre una página musical de reconocida dificultad y virtuosismo en su instrumento, y además, incluir otra "grabación obligatoria" que según la diversificación de aquéllos, se establece así: 1) violín: "Concierto núm. 4 en Re mayor (primera parte, con cadencia), de W. A. Mozart (Edit. Breitkopf & Härtel); 2) viola: "Suite para viola sola", en Sol menor (1.º y 2.º tiempos), de Max Reger; 3) violonchelo: "Danza del Diablo Verde", de Gaspar Cassadó (Universal Edition); 4) contrabajo: "Tarantela" de Giovanni Bottesini (Gérard Bi-

llaudot, Editor).

4. A la vista de la documentación presentada, un jurado compuesto por personalidades representativas de la vida musical, llevará a cabo la preselección de los candidatos hasta un máximo de 12 intérpretes, los cuales en distintas sesiones pública ejecutarán una o más composiciones libres, cuya duración no podrá exceder los 25 minutos.

5. En cada recital ofrecido, el jurado valorará ponderadamente los siguientes aspectos: a) la perfección técnica del participante; b) su interpretación; c) la personalidad artística; y d) la calidad del programa ofrecido y su dificultad.

6. El acompañamiento del solista será imprescindible cuando la partitura lo exija y en este caso la organización pondrá a su disposición un piano de cola o un clavecín. Ningún acompañante tendrá derecho al premio que establece la condición 2 c) de estas bases.

7. La relación de los preseleccionados para efectuar los recitales eliminatorios previos al concierto final, será comunicado a los interesados durante el mes de julio, siendo octubre el mes previsto para dichos conciertos. Todos ellos tendrán lugar en el Salón de Actos de la Caja de

Guipúzcoa en tres sábados de dicho mes.

8. De esta preselección saldrán los cuatro finalistas, que en un concierto de clausura, dilucidarán los premios previsto en la base segunda, acto que tendrá lugar en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el sábado 1 de diciembre de 1990.

9. Con anterioridad a este concierto, los cuatro finalistas entregarán al jurado dos o más programas que incluyan composiciones de su elección, todas ellas de reconocido virtuosismo. Cada uno de los programas propuestos no podrá exceder un tiempo de 25 minutos. De entre ellos, el jurado entresacará e impondrá al finalista aquel que juzgue más conveniente.

10. Inmediatamente de finalizar el acto de clausura, el jurado hará público su fallo y se otorgarán los premios, diplomas y acreditaciones a los ganadores.

11. Está prevista la grabación y transmisión de los conciertos a través de radio y televisión a efectos de difusión cultural, sin que de ello se deriven derechos para los intérpretes ni para la organización.

12. El jurado se registrará por criterios de objetividad y puntuación previamente establecidos y sus decisiones tendrán todas un carácter irrevocable. Por otra parte, la organización declina toda responsabilidad respecto a los cambios que por fuerza mayor pudieran producirse en la lista de los miembros de dicho jurado.

13. La participación en el presente Concurso supone la expresa aceptación de estas bases.

Madrid

SOBREABUNDANCIA DE CONCIERTOS

La característica de esta temporada en Madrid está siendo una inusual abundancia de conciertos de todo tipo. A los habituales ciclos de la Orquesta Nacional, RTVE y Cámara y Polifonía —siete conciertos semanales— se unen otros muchos ciclos organizados y patrocinados por diversas instituciones. Ibermúsica presenta "Orquestas del mundo" y "Piano 2000", la Universidad Autónoma su tradicional serie de conciertos variados —una veintena este año—, la Comunidad de Madrid organiza seis conciertos con la Orquesta Arbós, la Fundación March sus numerosos conciertos de signo camerístico, Banesto su nuevo ciclo dedicado al bel canto; la Fundación Banco Exterior ofrece asimismo un buen número de conciertos de cámara, también la Caja de Madrid, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Juventudes Musicales y otras instituciones que parecen haber puesto de moda el celebrar conciertos, además de otras numerosas sesiones de carácter extraordinario —benéficas, conmemorativas, de homenaje— que últimamente han proliferado de modo extraordinario.

Todo ello ha traído como consecuencia un exceso de oferta que el público de Madrid no está en estos momentos capacitado para absorber y, de este modo, es muy difícil asistir a un concierto que esté colmado de público dándose la circunstancia de que en bastantes de ellos la asistencia es tan pequeña que resulta verdaderamente triste y eso teniendo en cuenta que en muchos de estos conciertos el reparto gratuito de entradas es muy amplio. Habría

que planificar mejor y contar con las posibilidades reales y no teóricas de una ciudad como Madrid a la que perjudica notablemente las penosas dificultades del tráfico —el Auditorio Nacional está en pleno centro— y una angustiosa falta de aparcamientos que, en muchos casos, me consta, disuaden a los aficionados a trasladarse has-

ta las distintas salas donde se celebran los conciertos.

Conciertos de la Universidad Autónoma

Entre el 22 y el 26 de noviembre se celebró un ciclo con las **Nueve Sinfonías** de Beethoven interpretadas por la Filarmónica de Dresde dirigida por Jorg-Peter Weigle. Unos músicos de nivel medio y un director joven más atento a las partes puramente mecánicas que a la

construcción de versiones personales nos ofrecieron un ciclo de aceptable ya que no sobraba calidad. Lo mejor fue, sin duda, la excelente actuación del Coro de la Filarmónica Eslovaca en la **Novena Sinfonía** —única sesión que colmó el Auditorio con voces afinadas y empastadas ya que no de extraordinaria materia prima. Los conciertos organizados por la Autónoma continuaron con tres sesiones corales a cargo del Collegium Aureum de Colonia y Die Deutschen Bach Vocalisten —**Misa en Si menor** de Bach—, el Coro y la Orquesta de la RTV de Belgrado —**Oratorio de Navidad** de Bach— y The London Virtuosi con el Coro de la Capilla del Castillo de Windsor —con **El Mesías** de Haendel—.

El 19 de enero se celebró un interesante concierto-homenaje a Vicente Aleixandre con la soprano Atsuko Kudo acompañada por Antón Cardo con obras compuestas especialmente sobre poemas del ilustre escritor debidas a Balada, Bernaola, Bonet, Cano, Coria, Montsalvatge y Peris. La coincidencia con el Festival de Canarias me impidió asistir como hubiese sido mi deseo.

"El Mesías" de Hogwood

El 22 de diciembre tuvo lugar un concierto gratuito en la Iglesia de San Juan de la Cruz con el Coro del New College de Oxford y la Academia de Música Antigua dirigida por Christopher Hogwood. Lamentablemente la feísima iglesia consagrada al excelso poeta no reúne las condiciones mínimas para un concierto por su incomodidad y pobreza acústica con lo que es difícil juzgar la labor de los músicos ingleses. Con un buen cuarteto solista, en el que destacó Emma Kirkby, un pequeño coro de niños y voces masculinas y unos instrumentistas muy adecuados



CRISTINA MERCADER

Carlo Maria Giulini protagonizó otro concierto inolvidable.

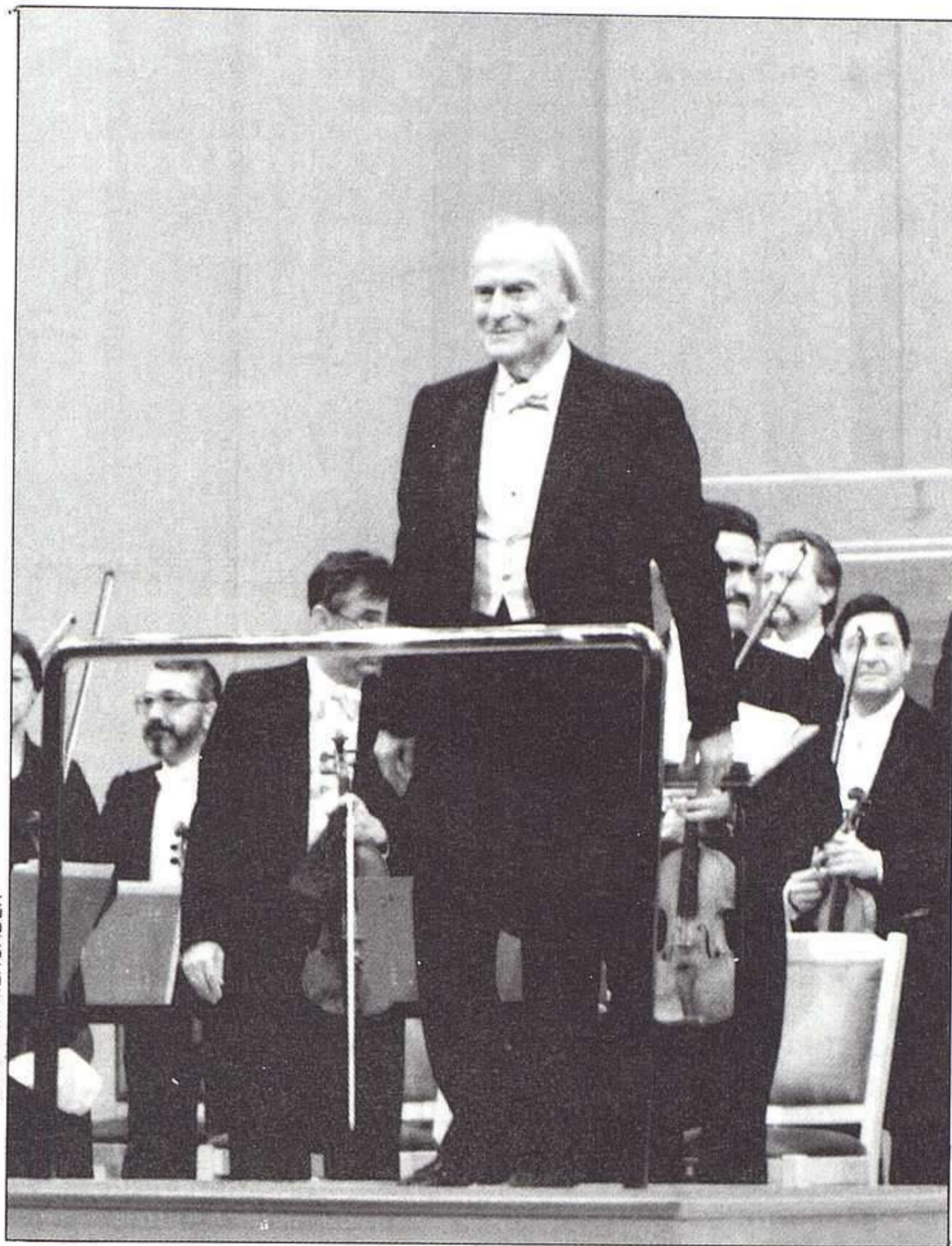
este **Mesias** fluyó quizá con demasiada rapidez pero con claridad y precisión. Es una lástima que Madrid no disponga de una iglesia bien acondicionada para este tipo de manifestaciones.

Giulini en el Festival Italia-España

El 29 de enero se celebró un concierto de la Orquesta Filarmónica de La Scala de Milán dirigida por Carlo Maria Giulini dentro de las manifestaciones culturales "España-Italia" que se están celebrando estos meses en Madrid. Lo primero que llamó la atención fue que un concierto de estas características no incluyese ninguna obra española ni italiana. Aparte de esta incongruencia, el concierto resultó uno de los mejores de la temporada gracias a la insigne batuta de Giulini que ofreció una lección de musicalidad. La Filarmónica de La Scala —agrupación que reúne a la orquesta del teatro y otros músicos complementarios— no es una orquesta de primera línea aunque sí un instrumento de muy aceptable calidad, digamos que de primera B. Por este lado, pues, no hubo nada extraordinario. Pero sí lo fue la actuación del maestro italiano, sobria, expresiva y honda. Si fue buena ya la **Renana** de Schumann mejor fue todavía la versión de **Mamere l'oye**, la preciosa partitura de Ravel, por la transparencia y la delicadeza de muchos momentos, la sensibilidad tímbrica y la redondez sonora de los fortes, jamás exagerados ni pretenciosos. Sin alcanzar la magia única de Celibidache, Giulini se ha mostrado como un magnífico re-creador del compositor francés.

El pájaro de fuego cerró el programa en una interpretación justa y perfectamente contrastada entre lo tierno y lo infernal. Fuera de programa se ofreció el prelude del acto III de **La Traviata** expuesto con el requerido sentimentalismo y con una finura raramente escuchada; acaso algún detalle no del todo encajado al final se debiera a la falta de un poco más de ensayo. Lleno el Auditorio y enorme éxito para Giulini que fue aclamado reiteradamente por un público entusiasta. ¡Qué vuelva pronto!

Carlos Ruiz Silva



CRISTINA MERCADER

Menuhin exhibió una extraordinaria musicalidad.

EN EL ESPÍRITU DE HAYDN

Dos interesantes programas de la temporada madrileña nos permitieron disfrutar en poco tiempo de dos acercamientos diferentes, aunque ambos atractivos, a la música de un compositor que, como padre de los géneros clásicos, merecería estar más —y, sobre todo, mejor— representando en nuestros conciertos: Franz Joseph Haydn.

El primero de ellos fue el que tenía, además, el aliciente de suponer la primera actuación en nuestro país de Sir Yehudi Menuhin exclusivamente como director sinfónico (en ocasiones había actuado al frente y como solista de la Camerata Lysy de Gstaad). Las prestaciones de Menuhin como director (de las que tenemos magníficos ejemplos en sus grabaciones del **Divertimento** de Bartók, las **Variaciones Enigma** de Elgar o las **Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis** de Vaughan Williams, entre otras obras), son, desde luego, muy superiores cuando cuenta con una agrupación de primer orden. Al encontrarse con una Orquesta

Sinfónica de RTVE en un momento ciertamente crítico (cuando no ha podido evitarse que algunos de sus mejores instrumentistas de cuerda hayan abandonado el conjunto por diferentes motivos), las carencias de Menuhin como director quedaron más puestas de manifiesto. Prevaleció, en cualquier caso, su inmensa condición de músico, su placer en la interpretación y su enorme comunicatividad, que al mismo tiempo hicieron posible disfrutar en su concierto de una espontaneidad y una frescura curiosamente juveniles, que pocas veces se alcanzan en unos programas (y en un público) peligrosamente cercanos a la rutina.

En este concierto, que podemos calificar de *primaveral*, Menuhin dirigió las mencionadas **Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis** en las que, sorprendentemente, utilizó la cuerda al completo, y en las que destacó la fuerza de su mensaje por encima de algunas imprecisiones e incluso falta de refinamiento en la ejecución. A éstas siguió una luminosa lectura

de la **Sinfonía núm. 82** de Haydn, llena del humor despreocupado del maestro húngaro, y la bellísima e infrecuente **Primera Serenata** de Brahms, que Menuhin dirigía por primera vez y realmente disfrutó al hacerlo. Un concierto, en suma, al que se podría poner muchos reparos, pero que tuvo, como contrapartida, unos valores absolutamente únicos, propios del extraordinario ser humano que es Yehudi Menuhin.

La segunda ocasión de encontrarnos con la música vendría con **La Creación** dirigida por Antoni Ros Marbà al Coro y Orquesta Nacionales, con los que, cuando era titular de los mismos, el maestro catalán había ofrecido unas excelentes **Estaciones**. Los años transcurridos entre la interpretación de uno y otro de estos dos oratorios haydnianos han dado prueba de una superior madurez, aunque en ambas ocasiones pudo disfrutarse de un Haydn auténtico, lleno de vitalidad y, por otra parte, de esa solidez de que Ros Marbà hace gala en cualquier tipo de repertorio, demostrando una versatilidad infrecuente, producto de su profundo respeto por el hecho musical y su absoluta ausencia de divismo. Es decir, los ingredientes necesarios para lograr la mejor **Creación** que se ha escuchado en Madrid en muchísimos años. La variedad instrumental, con un minucioso cuidado por cada uno de los sugerentes detalles de que la partitura está plagada, pero manteniendo el curso musical, dan prueba de una técnica que no se erige en protagonista, pero tampoco deja ningún elemento a la improvisación, y que permitió un rendimiento de la orquesta (y del coro, últimamente mucho más cuidado) muy superior al habitual. Ros Marbà transmitió su visión de la obra también a los cantantes (que intervinieron con corrección, aunque algo por debajo de las demandas de la partitura, destacando el buen hacer de la soprano Lillian Watson, de instrumento algo débil, sobre los excesos histriónicos del veterano tenor Robert Tear y cierta grisura del bajo David Wilson-Johnson), que estuvieron inmersos en esta historia dramática de contenido ilustrado.

Rafael Banús

Valencia

OBERTURA LÍRICA PARA EL 92

Cuando este número de RITMO esté en la calle, habrá finalizado el breve ciclo de grandes voces, programado por el Palau como "Obertura Lírica para el 92", una especie de pregón al proyecto Música 92, conocido como "Las cuatro Estaciones". Sin duda, éste va a movilizar enormes cantidades de dinero, tal y como apuntaba en mi última crónica, pero su envergadura real aún está por determinar. Como realizaciones concretas se señala ya la construcción de un Auditorio, en Alicante, así como la creación de la Orquesta Sinfónica de la Comunidad Valenciana. En el apartado operístico, recientes declaraciones en torno a la utilización del espacio escénico del Teatro Principal —que ahora depende del Área de Música del IVAECM— no han logrado despejar del todo la incógnita que hoy pesa sobre el futuro de la actividad lírica en Valencia. En todo caso y tras la suspensión del estreno aquí de **Il Turco in Italia** (producción del Teatro Nacional) se anuncia **La Bohème** (6 y 8 de abril) con algunas voces jóvenes valencianas (como Vicente Ombuena y Gloria Fabel) y **La Cenerentola**, en producción del Festival de Glyndebourne, dirigida musicalmente por Manuel Galduf (1 y 3 de junio). En ambos casos actuará en el foso la OMV, orquesta que entre sus proyectos más inmediatos contempla **Il Prigioniero**, de Dallapiccola y la **Octava Sinfonía**, de Mahler.

Entretanto, los conciertos del Palau convocan a un gran número de aficionados, atraídos por una programación de corte tradicional pero con el indiscutible atractivo de la presencia de *divos*. Entre las sesiones más memorables de las últimas semanas, recordaré la presen-

tación de Lorin Maazel, con la Orquesta Nacional de Francia. En especial, su Beethoven (**Fidelio** y **Cuarta**) fue deslumbrante, por la increíble técnica y dominio de Maazel, a quien la orquesta secundó como hipnotizada. El **Concierto** de Glazunov, música intrascendente donde las haya, tuvo en Ingolf Turban un solista de apreciable pureza sonora, en todo atento a los aspectos virtuosísticos de la pieza. En la suite de **Bacchus et Ariane**, de Rousset, el enorme despliegue instrumental desembocó en unas texturas sonoras no siempre diáfanas, favorecidas en su densidad por la acústica reverberante de la Sala "A" del Palau (en la cual, hay que decirlo, no se ha acusado una modificación sustancial a partir de la instalación del órgano. Demostrada la poca base de esta coartada, que desde un principio se invocó como panacea, queda pendiente el tema acústico, en absoluto resuelto).

Dos artistas legendarios, Yehudi Menuhin y Sviatoslav Richter, dejaron constancia de dos momentos, muy diferentes entre sí, de sus respectivas etapas como intérpretes. Si la actual del violinista registra un palpable

declive de facultades —en parte contrapesado por la musicalidad del intérprete— la del pianista nos lo muestra en plenitud, con un mecanismo sin titubeos y unas ideas maduras, convincentes tanto en el diamantino Mozart —articulado con admirable claridad y pulsación natural, sin refuerzos de pedal— como en el tenso Prokofiev (**Sonata núm. 4**) cuyo tiempo central evidenció la concentración del pensamiento de Richter y su amplia gama dinámica, para terminar con un Debussy de antología: tornasolado, con riqueza de claroscuros, equilibrado el puro y fascinante juego de las resonancias con la fantasía del pulso rítmico y en el contraste en las atmósferas.

Teresa Berganza y José Carreras actuaron, en la "Obertura lírica". Ella, recuperada de la crisis que atravesaba en la época de su anterior comparecencia ante nuestro público, se mostró dominadora del canto rossiniano, con electrizantes efectos de "rubato" y un fraseo a flor de labio en los recitativos de la **Giovanna d'Arco**. La zona aguda es más problemática, el timbre se ha empobrecido y el volumen lo es menos en la región grave. Conserva la elegancia de la línea, la capacidad para crear atmósferas y ha mejorado su

fraseo alemán. Por su parte, Carreras tuvo un éxito de clamor, de raíz en gran medida sociológica. Si ha conservado el precioso registro central y progresado en el uso artístico de las medias voces —con espectaculares regulaciones dinámicas, de cuya persistencia, en todo el repertorio, podría derivarse cierto amaneramiento expresivo— Carreras sigue acusando hoy, bien que aminoradas por la mayor prudencia del cantante, las insuficiencias que tanto nos alarmaron en la etapa anterior a su enfermedad. No sólo porque el brillo *mediterráneo* de su timbre haya palidecido, sino sobre todo por la tensa e insegura producción de los agudos, a menudo calantes y casi invariablemente estrangulados. Dentro del mismo ciclo lírico actuaron tres cantantes jóvenes: Antonio Ordóñez, poseedor de una importante materia prima de tenor lírico-spinto pero en exceso pródigo en la musculosidad y permanente heroísmo de su canto; Isabel Rey, en origen una líricoligera que precisa redondear su centro —para así centrarse en el repertorio lírico, al que su evolución natural parece mirar ya— y Miguel Ángel Zapater, una voz timbrada y claramente de bajo, a quien la experiencia irá perfeccionando en su actual e incompleta proyección del sonido. Con estas jóvenes promesas reapareció el veterano Joan Pons. Manuel Galduf condujo a la OMV con un énfasis y un brillo poco adecuados a la hora de acompañar voces. La habitual insensibilidad de nuestros músicos frente al texto cantado tampoco coadyuvó a crear los *climas* pertinentes. En otras actuaciones sinfónicas, la Municipal y Galduf sirvieron un Bruckner (**Quinta**) meritorio, primordialmente testimonial.



Los valencianos tuvieron el placer y el privilegio de poder escuchar a Sviatoslav Richter.

Gonzalo Badenes

Participantes

Podrán tomar parte en este Concurso los pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido los 32 años el día de la prueba final. El plazo de admisión de solicitudes finalizará el día 15 de mayo de 1990. Las solicitudes, junto con los documentos que se detallan seguidamente deberán remitirse a:

SECRETARIA DEL
VII CONCURSO
INTERNACIONAL DE PIANO
"JOSÉ ITURBI"
Diputación Provincial de Valencia
Plaza de Manises, 4
46003 VALENCIA (España)

Los concursantes deberán adjuntar a la solicitud:

- "Curriculum vitae" en folio mecanografiado, con indicación expresa de títulos académicos y artísticos, así como cuantos documentos oficiales o privados considere de interés (premios internacionales, críticas, discos, etc...), al igual que dos cartas de recomendación de personalidades del mundo musical (incluyendo su dirección y número de teléfono).
- Partida de nacimiento, u otro documento oficial, en el que se haga constar la fecha de nacimiento y nacionalidad del participante.
- Tres fotografías tamaño carnet, y una tamaño postal (9 x 11).
- Dirección completa y número de teléfono, al igual que dirección permanente de la familia.
- Boletín anexo, indicando los títulos de las obras a interpretar en cada una de las pruebas del concurso y duración aproximada de las mismas. Si el programa sobrepasase la duración permitida, el Comité Asesor del Concurso decidirá sobre las obras o fragmentos que deben ser interpretados.

En función de la documentación remitida, el Comité Asesor realizará una selección de los aspirantes, y se comunicará a los interesados con la antelación suficiente antes del Concurso.

Si con posterioridad se comprobase la falsedad en alguno de los documentos, automáticamente quedaría anulada la admisión.

Recibida la admisión, los concursantes deberán remitir la cantidad de 5.000 pesetas, (CINCO MIL PESETAS), en concepto de derechos de inscripción ingresándose en la:

Cta. cte. n.º 2778-25 del Banco de Valencia (urbana 12), Plaza de la Virgen n.º 4 de Valencia (46003) ESPAÑA, o bien abonándolo directamente en la Secretaría del Concurso, en Valencia previamente al comienzo del mismo.

Pruebas del Concurso

El Concurso constará de CUATRO pruebas: dos eliminatorias, una semi-final y una final.

Todos los semifinalistas obtendrán un diploma acreditativo.

Primera prueba: I

Duración máxima: 30 minutos.

Cada concursante deberá interpretar:

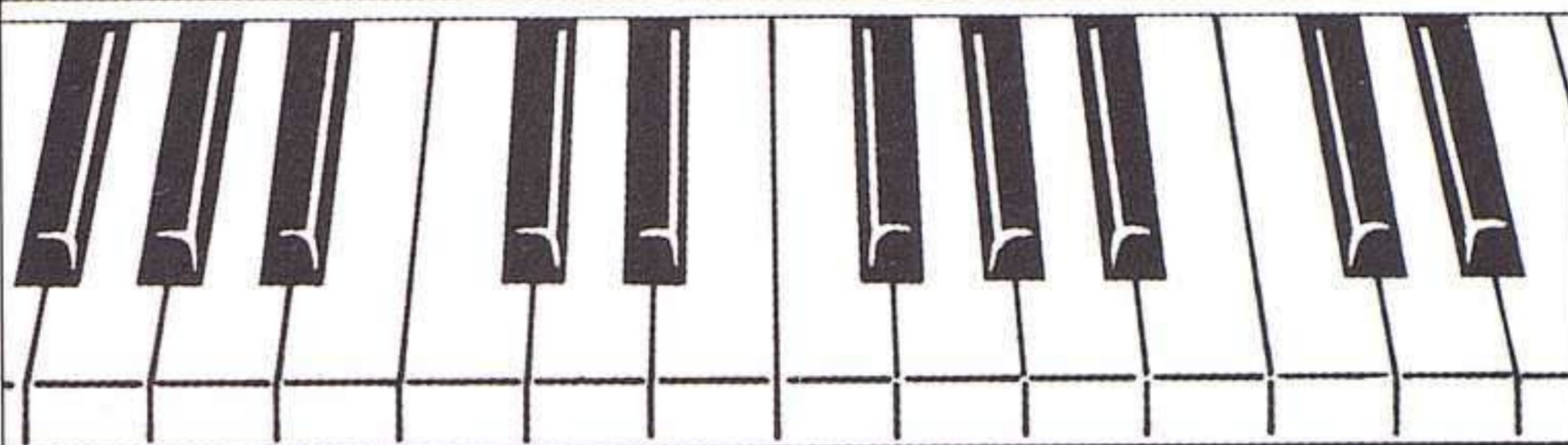
- BACH: Un preludio y fuga del "Clave

VII Concurso Internacional de Piano José Iturbi

Valencia-España Del 4 al 13 de Julio de 1990

VII International Piano Competition - José Iturbi

Valencia-Spain From 4th to 13th July 1990



Diputación Provincial de Valencia

La Diputación Provincial de Valencia organiza y patrocina con otras entidades el VII Concurso Internacional de Piano "JOSÉ ITURBI", con el fin de honrar la memoria y perpetuar el nombre y la obra de este ilustre músico valenciano.

BASES DEL CONCURSO

- bien temperado".
- CHOPIN: Una obra a elegir entre las siguientes:
— Valses, Impromptus o Nocturnos.
- Un estudio, a elegir, entre los de:
RACHMANINOFF (Op. 39) - DEBUSSY - STRAVINSKY.
- Una obra de importancia musical y pianística de libre elección que no sobrepase los 10 minutos de duración.

Segunda prueba: II

Duración máxima: 40 minutos.

Cada concursante deberá interpretar: Una sonata, a elegir, entre:

- SCARLATTI o P. SOLER.
- BEETHOVEN: Una sonata, exceptuando: Op. 14 núms. 1 y 2 y Op. 79.
- CHOPIN: Un estudio.
- A elegir entre:
ALBÉNIZ: Una obra de "Iberia", incluyendo "Navarra", o
GRANADOS: De "Goyescas": Los requiebros, Fandango de Candil, El amor y la muerte o El Pelele.

Semi-Final:

Un recital de 50 minutos máximo, que incluya obligatoriamente:

- Una obra romántica de importancia musical y pianística.
- Una obra contemporánea, editada y compuesta por un autor nacido en el siglo XX.

(El concursante pondrá dicha obra a disposición del jurado).

Ninguna de las obras incluidas en esta prueba habrá sido interpretada en las pruebas precedentes por el concursante.

Final:

Un concierto para piano y orquesta, a elegir entre:

- MOZART: K. 466; K. 488 y K. 595.
- BEETHOVEN: Concierto núm. 4.
- CHOPIN: Conciertos núms. 1 ó 2.
- SCHUMANN: Concierto en La menor.
- LISZT: Concierto núm. 1 en Mi bemol.
- SAINT-SAËNS: Concierto núm. 2.
- RACHMANINOV: Concierto núm. 2.
- RAVEL: Concierto en Sol.

El concursante actuará acompañado de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por el Maestro, D. MANUEL GALDUF.

Premios

Primer Gran Premio VII Concurso Internacional de Piano "JOSÉ ITURBI", dotado con 1.000.000 de pesetas, por la Diputación Provincial de Valencia, recitales por España, un Concierto con la Orquesta Municipal de Valencia y un recital para la Sociedad Filarmónica de Valencia.

Segundo Premio, dotado con 750.000

pesetas, por la Diputación Provincial de Valencia y recitales patrocinados por la Conselleria de Cultura, de la Comunidad Valenciana.

Tercer Premio, dotado con 500.000 pesetas, por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia y recitales patrocinados por la Diputación Provincial de Valencia.

Cuarto Premio, dotado con 300.000 pesetas, por la Caja de Ahorros de Valencia.

Si el jurado acordara la concesión de los premios "EX AEQUO", el importe de los mismos se dividiría entre los galardonados.

El Jurado

El Jurado será nombrado por la Diputación Provincial de Valencia, y estará compuesto por prestigiosos músicos españoles y extranjeros.

Una vez iniciado el Concurso, el Jurado resolverá cuantas incidencias pudieran producirse en la interpretación de estas Bases.

Las decisiones del Jurado, así como el fallo en la concesión de los premios, serán inapelables.

En caso de duda en la interpretación de las presentes Bases, será válido el texto en español.

Generalidades

Se otorgarán a los pianistas residentes en España bolsas de viaje de 30.000 pesetas, cada una, y a los pianistas residentes en el extranjero de 60.000 pesetas cada una.

La concesión de estas bolsas de viaje se efectuará a los concursantes que superen la Primera Prueba eliminatoria.

Cualquiera de los premios que figuran en las presentes Bases podrán no adjudicarse si, a juicio del Jurado, los participantes no alcanzasen el nivel requerido.

El orden de actuación de los concursantes se establecerá mediante sorteo, en acto público, el día 3 de julio de 1990 a las 20 horas en la sede de la Diputación Provincial de Valencia, quedando particularmente invitados los pianistas inscritos en el Concurso.

El VII Concurso Internacional de Piano "JOSÉ ITURBI" se reserva todos los derechos de radiodifusión, grabación en audio o video y emisión por T.V. de las diferentes pruebas del Concurso.

Las pruebas eliminatorias se celebrarán en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros y en el Palau de la Música i Congressos de Valencia.

La participación en el VII Concurso Internacional de Piano "JOSÉ ITURBI", implica la plena aceptación de las presentes BASES.

CALENDARIO

PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA:
Días 4, 5 y 6 de julio.

SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA:
Días 7, 8 y 9 de julio.

SEMI-FINAL:
Días 10 y 11 de julio.

ENSAYOS CON ORQUESTA:
Día 12 de julio.

FINAL Y ENTREGA DE PREMIOS:
Día 13 de julio.

COLABORAN:

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA - CAJA DE AHORROS DE VALENCIA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA - ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA
dirigida por el maestro MANUEL GALDUF

BADAJOS

Lo más destacable durante el mes de enero sin duda fue la actuación en el Teatro Menacho de "Los Virtuosos de Salzburgo" con el patrocinio de la Caja de Salamanca. Integrada por trece músicos de indudable categoría, esta agrupación camerística está dirigida por H. Kienzl, figurando como primer violín Mónica Kammerlander. Los violines primeros y segundos, junto con las violas, violonchelos y un contrabajo, sonaron ciertamente afinados en todo momento merced a una sólida escuela, calidad de cada músico y destacado trabajo de ensayos. Casi todos sus integrantes pertenecen al famoso Mozarteum. Obras de Rossini y Mozart ocuparon la primera parte del concierto.

La segunda parte estuvo dedicada a los vales de la familia Strauss, Schubert, Lanner, etc., demostrando los intérpretes conformar un bloque compacto y al mismo tiempo flexible, muestra acabada de una buena música de cámara.

Enrique Molina Senra

MURCIA

La Orquesta de Cámara de la Región de Murcia ha ofrecido su segundo programa de la temporada, con las solistas M.^a Carmen Guillén (oboe) y Briguita Danko (violín), interpretando obras de G. H. Haendel, J. S. Bach, M. Seco y B. Britten. También ha actuado para la Asociación Pro-Música, con la incorporación de oboes, piccolos, timbales y órgano, para, junto con solistas vocales y Coro del Conservatorio Superior de Música de Valencia, todos bajo la dirección del catedrático de aquel centro Eduardo Cifré, ofrecer la **Missa Brevis**, de Mozart, y el **Te Deum**, de Lully.

En el Paraninfo de la Universidad, en actuación organizada por el Aula de Música, se ha presentado ante el público el Quinteto de metales del Conservatorio Superior de Música de Murcia,

con obras de autores de los años mil quinientos y mil seiscientos, en la primera parte, y de compositores más recientes, en la segunda. Forman el quinteto: Jaime J. Casas y Ernesto Aparisi (trompetas), Miguel Torres (trompa), Juan Bta. Abad (trombón) y Manuel Vidagany (tuba).

En el Teatro Romea, lleno, y con magnífico ambiente, se ha realizado el concierto de presentación de la recién creada Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Murcia, formada por veintidós profesores, dos colaboradores, y cincuenta y tres alumnos de distintos cursos: setenta y seis plazas en total. La orquesta está dirigida por Benito Lauret, profesor de la especialidad en el Conservatorio murciano, excelente músico, con experiencia, oficio y conocimientos suficientemente demostrados a lo largo de su carrera. El programa interpretado ha sido: **Egmont**, Obertura, de Beethoven; **Sinfonía "Incompleta"**, de Schubert; **Danzas fantásticas**, de Turina, y **Rhapsody in blue**, de Gershwin, con la colaboración del pianista Antonio Narejos, también profesor del centro. El concierto ha constituido un éxito, y aunque el fin primordial es el conocimiento del repertorio y la práctica del trabajo orquestal por parte de los alumnos, junto con sus profesores, y bajo su orientación, la orquesta actuará en público ofreciendo aquellos programas que trabaje y prepare. Esta orquesta cuenta, desde el principio, con el apoyo decidido, y claramente expresado, del Ayuntamiento de la ciudad de Murcia.

Enrique Bonmatí

NAVARRA

La conmemoración del centenario de Gayarre

La dedicación en el número anterior de un amplio reportaje especial a los actos conmemorativos de este centenario, organizados por el Gobierno de Navarra a través de su Institución "Príncipe de Viana", me releva de comentar con carácter general aquéllos, razón por la que sólo me limitaré en ésta, mi

columna, al concierto de gala celebrado en el Teatro Gayarre y que estuvo presidido por el Sr. Urralburu, Presidente del Ejecutivo Navarro. Junto a la estrella de la noche, José Carreras, los cantantes locales María Bayo e Iñaki Fresán, ofrecieron un concierto inolvidable para los asistentes: María Bayo es, sin duda, una de las mejores voces de soprano que jamás se haya dado hasta ahora en nuestra tierra; profesional en el modo de llevar su carrera, trabajadora y meticulosa en extremo para la música; música y nada más que música se escucha al oírle cantar. Después de haber abordado los papeles principales de Lucía o Sonámbula en los teatros de la ópera de Sant Galem o Lucerna, se nos presentó con un programa operístico sin concesiones a la galería: el recitativo y aria de Giulietta de **I Capuletti** y el aria de Micaela de **Carmen**, marcan dos cumbres vocales del canto, aquí la voz está casi sola ante la partitura; de su modulación, del fraseo, de las cualidades tímbricas, de la técnica impecable, depende llevar a buen término de emoción tan importantes páginas y María Bayo lo hizo hasta el extremo de conseguir esa emoción. La perfecta media voz del "O mio babbino caro" y el espléndido dúo del brindis de **La Traviata** que hizo con Carreras le otorgaron el mayor triunfo que nadie había alcanzado ante su público.

Iñaki Fresán es un barítono mozartiano por excelencia; cantó Mozart y no se salió de su repertorio, y como era de esperar lo hizo muy bien. De voz bellísima, de intuición musical y tempo perfecto para Mozart, constató que se

mueve muy bien en ese mundo.

Javier Monreal Arizmendi

SANTANDER

Visita al Teatro de Festivales

"El Festival Internacional de este año se celebrará en la Plaza Porticada o en el Teatro, si las obras se terminan". Con estas palabras el Consejero de Cultura de la Diputación Regional de Cantabria, Dionisio García de Cortázar, cerraba lo que ha sido la primera visita pública al nuevo Teatro, que ya en su fase final de construcción, va a ser la sede de nuestra manifestación artística más veterana e importante.

Si bien es cierto que la empresa constructora tiene previsto concluir tan compleja obra el primero de julio, la complejidad de una obra magnífica, sobre todo en su interior, obliga a ser cautelosos en la programación de los actos de su inauguración. El propio consejero de Cultura indicó que la celebración del festival durante el mes de agosto no debe de condicionar la culminación de la obra, cuyo diseño arquitectónico es de Sáinz de Oiza.

Sin perjuicio de volver a ocuparme detalladamente de sus aspectos técnicos, indico que numerosos especialistas, y entre éstos un importante directivo del American Ballet, han señalado que el nuevo teatro santanderino es sin duda uno de los más interesantes de Europa. Su escenario de amplias dimensio-



El Palacio de Festivales, en avanzada construcción.



Pilar Bayona.

santes accedieron a las semifinales en las que interpretaron los quintetos de Schumann y Brahms, dando a continuación un recital con obras de media hora, de libre elección. En esta prueba colaboró el cuarteto Athenaeum Enesco.

A la final pasaron sólo cuatro concursantes, quienes con la Orquesta Sinfónica Arturo Rubinstein, de Lodz, interpretaron los conciertos siguientes: Kvitoslava Zumárova de la URSS, en el *Re menor de Mozart*; Oleg Marshev, también de la URSS, el **Número 3** de Prokofieff; Clelia Iruzun, de Brasil, interpretó el **Concierto en Mi menor** de Chopin; y el también ruso Petras Geniushas el **Tercero** de Prokofieff.

Y estos fueron los galardonados:

Primer Premio, de 1.250.000 pesetas, con placa y diploma: Oleg Marshev, de la URSS; Segundo Premio, de 700.000 pesetas, con placa y diploma: Petras Geniushas, también de la URSS; Tercer Premio, de 500.000

pesetas, con placa y diploma: Clelia Iruzun, de Brasil. El Premio Especial "Eduardo Fauquié", donado por el diario Heraldo de Aragón, dotado con 150.000 pesetas, placa y diploma, fue otorgado a la rusa Kvitoslava Zumárova. Recibieron también menciones con diploma Brenno Ambrosini, de Italia; Yurie Fukushima, de Japón, y Miram Conti, de Argentina, por su interpretación de la música española.

Previamente a la entrega de los premios Igor Kamenz, titular del premio de la edición anterior, dio un concierto interpretando obras de Weber, Schumann y Musorgsky, y el ruso, Oleg Marshev, 1.º premio de la actual clausuró, esta cuarta edición con el que es tradicional ya en esta competición en homenaje a "Pilar Bayona". Tanto las sesiones semifinales como la final y los conciertos tuvieron por marco el Teatro Principal.

Juana Bonafé

Paloma Pérez Iñigo y Miguel Zanetti. El 3 de noviembre, la Orquesta Filarmónica de la Comunidad Europea. Durante el mismo mes, el día 10, el Joven Ballet de M.ª de Ávila. El 11 el dúo de pianos Joaquín Soriano y Jorge Marcet. El 12, la Orquesta de Cámara Española. El 21, Swing Quartet Prague Jazz. En diciembre, el 15 Eduardo y Lily Hernández Asiain, al violín y piano. El 18, Orquesta Filarmónica J. I. Paderewsky. Algunos de estos estrenos contaron con la presencia de Televisión Española, que los ha ofrecido en varios de sus espacios.

Mientras tanto y en medio de esa actividad febril, el teatro Juan Bravo, se somete a nuevas remodelaciones, toques necesarios, perfiles a tener en cuenta, sobre la marcha, para la mayor comodidad y aprovechamiento de la sala. Esos trabajos se prolongarán durante enero, contemplando un paréntesis, un tiempo de reflexión y preparación de programas para el siguiente mes y actividades durante el año 90.

Remacha

ZARAGOZA

La IV edición del "Pilar Bayona"

Se celebró la IV edición del Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona". Nacido en 1983, bajo el patrocinio y organización de la entonces Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Ibercaja, el Ayuntamiento de la ciudad y la Diputación Provincial, ésta desde 1987.

La internacionalidad de estas pruebas ha quedado bien patente dada la asistencia de concursantes de 14 países.

Con un concierto matinal a cargo de Mario Monreal se inició el Concurso y con el sorteo para el orden de participación al que asistieron los miembros del jurado, integrado por los siguientes señores: Presidente, Ángel Oliver Pina, compositor; Mario Monreal, pianista; Ricardo Riccardi, y Ramzy Yassa.

Tras las primeras y segundas pruebas eliminatorias celebradas en el Salón de Actos de Ibercaja, sólo seis concur-

nes, con 46 tragantees de luz natural, puede albergar espectáculos de grandes proporciones. Pese a los temores de muchos, y entre ellos el de quien escribe, está solucionado el problema del foso, en el que ya está prevista la capacidad orquestal que exige la ópera wagneriana.

Dos mil localidades tiene la gran sala, diseñada de acuerdo con las características del teatro griego, aunque unas tribunas ubicadas en sus laterales pueden cubrir la función de un anfiteatro con capacidad para unas ochocientas personas, lo cual viene a tener un aforo semejante al de la Porticada. Por otra parte, la sala de cámara tiene seiscientas diez localidades.

Sí, el teatro de Festivales, en el que ya se han hecho las primeras pruebas acústicas, está ya prácticamente acabado, aunque sus últimos detalles pueden retrasar su inauguración, lo cual es bueno si, como resultado, queda la obra bien hecha, en frase de Eugenio D'Ors.

Ricardo Hontañón

SEGOVIA

A vueltas con el Juan Bravo

En el último trimestre del 89 ha sido lo más destacable el lanzamiento del recién estrenado teatro Juan Bravo, con una inusitada actividad que comenzó en octubre. En crescendo la máxima densidad se produce en diciembre, con 22 actos, la mayoría musicales, con los que se intercalan el Ballet de España, el de Víctor Ullate, una ópera del siglo XVII, estreno mundial, muestras de teatro y mimo. Se ofreció la Orquesta de Cámara de Sofía, violas Tomas de Lestán y un largo etcétera.

Antes, en el mes de agosto, Marcos Vega al órgano dio un recital en honor y recuerdo de D. Francisco Rodríguez Guerrero, el que fuera presidente de la Sociedad Filarmónica durante más de 40 años, fallecido en julio. Esta Asociación, por sí misma y con la promoción de la Caja de Ahorros de Segovia inició el 31 de octubre un ciclo acogido íntegramente en el Juan Bravo, con

BUENOS AIRES

(Argentina)

DOS NUEVAS ÓPERAS ARGENTINAS

El siempre saludable hecho de los nuevos emprendimientos operísticos —nada común por cierto— ha encontrado eco recientemente en Buenos Aires, ya que el Teatro Colón ofreció el estreno de dos óperas argentinas en un mismo programa. Dos temáticas diferentes, plasmadas en extensiones aproximadamente equivalentes —una hora de duración— están vinculadas una de ellas, con el teatro del autor belga Michel de Ghelderode, adaptado y puesto en música por Mario Perusso, y con libreto y música de Alejandro Pinto. Los títulos de ambas óperas son respectivamente **Escorial** y **Adonías**.

La temática del primero de los trabajos líricos que me ocupa en este despacho, que su autor comenzó a pergeñar hace varios años, se refiere a un episodio imaginario en la vida de Felipe II, en España, y a manera de un psicodrama presenta dos personajes confrontados, el propio Rey y el bufón, ambos, patológicamente emparentados.

La segunda parte del programa doble que comento incluyó **Adonías**, un trabajo de Alejandro Pinto, músico de origen polaco y radicado en la Argentina hace más de medio siglo. Fue su primera experiencia en el género. El planteo de época, en la Jerusalén del primer milenio antes de Cristo, presenta un asunto de intriga en torno de

la sucesión del rey David, con la pugna entre el primogénito. Adonías y su hermanastro Salomón, quien finalmente triunfa. Es elegido sucesor de David. Un bufón-relator, propuesto por el autor como narrador, termina diciendo al público, arrojándose sobre el cadáver de Adonías: "No nació para reinar, ni para amar, ni aún para vivir; sólo nació para morir" (mientras se apaga la escena con la resonante nota de un vibrafón).

Fue muy satisfactoria la labor emprendida por los responsables de la versión, dirigida en este caso por Bruno D'Astolfi, donde Mabel Valeris, Luis Gaeta, Cristina Becker y Gabriel Renaud, entre otros, tuvieron a su cargo las partes principales. El coro y la orquesta del Colón evidenciaron un eficaz grado de preparación, requisito imprescindible para juzgar en forma más completa y objetiva la realización de obras como las que me ocupan, que toman un contacto "ab origine" con los espectadores.

Néstor Echevarría

VIENA

(Austria)

"COSÌ FAN TUTTE" EN LA ÓPERA DEL ESTADO DE VIENA

El montaje de **Così fan tutte** que acaba de estrenarse en la Ópera del Estado de Viena reviste particular importancia ya que



Allan Titus (Guglielmo) y Delores Ziegler (Dorabella).

pasará a integrar el repertorio mozartiano del teatro en el año aniversario de 1991. En dicho contexto resulta difícil entender por qué la dirección del teatro optó por realizar una coproducción con la Ópera del Covent Garden de Londres. Por cierto, son muchas las razones que hablan en favor de tal tipo de práctica dado que debido a limitaciones presupuestarias resulta cada vez menos fácil sufragar los costos año tras año más exorbitantes de decorados y vestuarios. No obstante ello, este tipo de producción conjunta parece tener sentido sobre todo cuando se trata de obras poco frecuentadas o que no pertenecen al repertorio usual del teatro que las retoma, así, por ejemplo, cuando en Viena se presentó un **Werther** (de Massenet) estrenado previamente en París. Pero cuando una ópera pertenece esencialmente a la esfera cultural operística local, ya la situación cambia mucho, tal como lo demostró este **Così**. Quisiera dejar sentado que entiendo que una ópera como **Così** tiene características de obra de arte universal y de ella se pueden realizar montajes igualmente válidos en Madrid, Buenos Aires o Londres. Sin embargo **Così** es una ópera creada y estrenada en Viena y hubiese sido lógico presentarla en una versión especialmente creada para Viena, por lo menos en el contexto del futuro Año Mozart. Por lo menos se hubiera prevenido que el público local (o el internacional que aquí vea dicha ópera) tenga que enfrentarse con un ambiente de "Gentlemen's Club" (o club de oficiales) en una lejana colonia británica. Efectivamente, Jonannes Schaaf (director escénico) y Hans

Schavernoen (decorados) presentan este montaje en un ambiente con el que ciertamente habrá podido identificarse el público londinense pero que resulta desconcertante para quien ve la puesta en Viena. Es en el segundo acto que decorados y acción se liberan de este cariz regional. Johannes Schaaf, un director escénico al que personalmente respeto muchísimo, ha tenido dificultades con la realización de esta, quizá la más difícil de montar, ópera de Mozart. Schaaf enfoca con la mayor seriedad los planteos de **Così** y se dedica a analizar con la mayor profundidad los enormes conflictos efectivos que presenta. En su visión el desenlace de la obra lleva la inevitable disolución de las parejas: en dicho contexto resultaría impensable un final feliz. Desde este punto de vista la concepción de Schaaf fue excelente y correspondió totalmente a lo que puede esperarse de una interpretación actualizada de **Così**. Pero allí donde Schaaf tuvo dificultades fue con el manejo de las partes bufas de la ópera ya que no supo hallar para ellas soluciones escénicas conformes al resto de su concepto, hecho que creó un desequilibrio entre ambos aspectos, el serio y el bufo. La interpretación musical de Nikolaus Harnoncourt resultó, en cambio, mucho más consecuente y ello a pesar de que a menudo eligió tiempos bastante extremos para apoyar su visión musical de la obra, su versión resultó intensa y bien pensada aunque la estructura formal que dio a este **Così** pareció emanar más del puro análisis musical que de un enfrentamiento con el texto o con la situación dramática propiamente dicha. No obstante fue, a gran-



Una escena de Adonías, estrenada recientemente en el Colón de Buenos Aires.

des rasgos, una interpretación acertada y bien lograda. El altísimo nivel mozartiano de la Orquesta de la Ópera (Filarmonía de Viena) es tan obvio que casi resulta superfluo mencionarlo. El cuarteto central estuvo integrado por cantantes jóvenes —Eva Johansson (Fiordiligi), Dolores Ziegler (Dorabella), Alan Titus (Guglielmo) y Deon Van der Wait (un Ferrando a veces un poco falto de temperamento)— todos ellos de excelentísimo nivel vocal y poseedores de un sólido estilo mozartiano. Julia Hamari, por su parte, le otorgó a Despina un cierto cariz de ama de casa no muy acorde con el carácter del personaje. Rolando Panerai fue un avezado Don Alfonso que sólo experimentó algunas dificultades para integrarse a los conjuntos vocales.

Gerardo Leyser

LONDRES

(Gran Bretaña)

VIDA MUSICAL EN LONDRES

Como ocurre desde la época del propio Haendel, diciembre es en Londres el mes de **El Mesías**. La cantidad de ejecuciones de la obra que se ofrece al público es difícil de contar: desde las más humildes emprendidas por grupos "amateur" en iglesias de provincia, hasta las versiones más importantes en Londres o Birmingham o Glasgow.

El Mesías que dirigió Sir George Solti al frente de la London Philharmonic se asemejó a los de los tiempos de Haendel por su asociación con una obra de caridad: el público fue recibido por estudiantes chinos armados de alcancías en cada uno de los accesos a la sala del Royal Festival Hall. Eran los integrantes del Great Britain-China Scholars Emergency fund, encargados de proveer asistencia a quienes, luego de los acontecimientos del mes de junio, se encuentran imposibilitados de volver a China por razones políticas. El mismo Sir George, al apelar a la caridad del público, comparó la situación de los exilados con la suya propia en 1939. La incisividad de su

pedido, expresado en un inglés que por su "stacatto" traiciona su origen húngaro, guardó similitud con su lectura de **El Mesías**. Su proverbial exactitud y precisión le permitieron llevar a cabo su empresa con la brillantez de un experimentado Kapellmeister. Sus tiempos siguen siendo rapidísimos y maquinales con "ritenuti" sólo admitidos en el último momento de cada número. Sin embargo, pareciera como si esta misma urgencia y perfección técnica proveyeran el sólido sustento que necesitan los solistas y el coro para cantar seguramente y contrapuntar a Solti con una expresividad entusiasmada que les permite arrojar sobre el público el esperado mensaje humano. Me asombra la adoración que se tiene por Solti en España. En Inglaterra, en Alemania o en Austria es un director sumamente discutido al cual sólo se le reconocen niveles de excelencia en un repertorio limitado. Haendel no es considerado aquí como una de sus especialidades. Sin embargo los años y una experiencia que pocos tienen como él, convirtieron este **Mesías** en un triunfo. El coro de la Philharmonic es una demostración de la excelencia de la vida coral inglesa, tal vez la mejor del mundo. Difícil encontrar un conjunto de voces capaz de seguir las instrucciones de Solti en los fugados o en el extremo dinamismo que torna alucinante los contrastes entre pianos de tensa expectativa y fortísimos de notable exaltación y control de la masa coral y orquestal.

La epidemia de gripe que afectó a Londres en diciembre impidió contar con la soprano Joan Rodgers, que fue reemplazada por Felicity Lott, de rendimiento sólo aceptable. El tenor Keith Lewis brindó el más bello y reflexivo "Comfort ye..." que recuerdo haber oído. Gwynne Howell y Jard van Ness completaron satisfactoriamente el conjunto de solistas.

Otra víctima de la gripe fue Charles Mackerras y por ello no pudo dirigir **El Mesías** preparado por la Royal Philharmonic Orchestra, ofrecido en la orquestación mozartiana. Jane Glover reemplazó al enfermo con una profesionalidad perceptible en su cuidada relación con orquesta, coro y solistas. Faltó no obstante el logro de expresividad que en Solti es capaz de producir o la reconcentrada y estática ejecución que seguramente hubiera brindado Mackerras. Mozart ha escrito un regocijante acompañamiento de maderas y cornos en "Oh thou that tellest" y el clarinete transforma el "I know that my Redeemer liveth". Únicamente el famoso "The trumpet shall sound" fue retenido en la orquestación haendeliana, ya que el público inglés no hubiera soportado la falta nada menos que de la trompeta, un instrumento que Mozart había decidido dejar de lado. Fue aquí que John Shirley Quirck se consagró como el mejor solista de la noche. Valerie Masterson, Della Jones y Philip Landgridge sólo alcanzaron un nivel aceptable. En esta oportunidad los héroes de la jornada fueron los miembros de la Huddersfield Choral Society, un coro fundado en 1836 con sopranos de una voz cuya frescura permitiría pensar que tienen todas quince años, tenores de entonación precisa y timbre espontáneo, y bajos de cálida y agilísima articulación.



Momento de la representación de Hansel y Gretel.

Ya en plena época de navidad, muchos niños londinenses fueron obsequiados con la ópera que Humperdinck escribiera para ellos, como para el resto de los niños del mundo... sólo que la versión de **Hansel y Gretel** de la English National Opera, deparó una incómoda sorpresa, ya no a los niños sino a sus padres. Se trata de una ingeniosísima versión de matices freudianos, que transcurre en la Inglaterra de post-guerra y donde la madre y la bruja no sólo son representadas por la misma cantante sino asociadas en escena como una sola persona. Maravillosa la transfor-

mación de la madre en bruja ejecutada por la genial Paulina Tinsley. Brillante el Hansel de Ethna Robinson, la Gretel de Catherine Pope, el Padre interpretado nada menos que por Norman Bailey y (también nada menos) la dirección orquestal de Mark Elder. Divertidísimas las caras de algunas madres a la salida de la función.

Enero fue el mes de **Otello**. En el Convent Garden, Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Faustino Díaz y Carlos Kleiber volvieron a repetir su memorable versión de la ópera de Verdi. Como ocurre siempre con Kleiber todo pareció sorprendente y nunca escuchado, desde el grandioso tutti inicial con el diferenciado y lacerante sonido del piccolo, que nos precipita en una acción que habremos de vivir en forma medular. A Kleiber le he apreciado creo que ocho **Otellos**, y nunca como en éste último, recuerdo un dúo de amor donde las voces y la orquesta hayan flotado en una atmósfera de éxtasis semejante, sólo interrumpida por una siniestra premonición de la neurosis del protagonista. Tampoco recuerdo haber escuchado un acto final tan devastador, íntimo y lacerante. Domingo cantó sólo tres de las cuatro funciones, antes de sufrir el mismo destino que Charles Mackerras. La gripe que comenzó a aquejarlo en su última actuación no impidió reconocer en él a un **Otello** siempre espléndido de voz y que como en el caso de Kleiber (y seguramente gracias a él) siempre nos descubre algún matiz nuevo, nos adentra cada vez más en el mundo insondable de una obra de arte.

Agustín Blanco Bazán

NOTICIAS

Próximo relevo del titular de la Orquesta de la RTVE

El próximo mes de septiembre, al término del contrato de Árpád Joó, actual director titular de la Orquesta desde el año 1988, se hará cargo de la misma el director rumano Sergiu Comissiona. Comissiona fue presentado a la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española el día 15 de febrero, fecha en la que firmó el contrato que le vinculará a la Orquesta y Coros durante los próximos tres años.

La Coral de Cámara de Madrid celebró su quinto aniversario

Cinco años ha cumplido la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid, que hizo su presentación el 31 de enero de 1985 en el paraninfo de la antigua Universidad de la calle de San Bernardo.

Celebró la efemérides con un concierto en la sala de cámara del Auditorio Nacional el 8 de febrero, en el que colaboró la Orquesta de Cámara, todos a las órdenes de Miguel Groba, director titular de ambos conjuntos.

Una buena muestra de canto coral europeo integraba el programa, representado por obras de Mendelssohn, Dallapiccola, Marco y Haydn, cuya interpretación dio una justa medida de la constante y seria labor realizada por Miguel Groba al frente del Coro de Cámara de la Comunidad madrileña.

Actividades de la Joven Orquesta Nacional

Aparte de su actividad concertística, la Joven Orquesta Nacional ha organizado una serie de encuentros, talleres,

conferencias y cursos especiales que han sido patrocinados por Coca-Cola. El objetivo principal de estos eventos es contribuir a la formación de los jóvenes músicos españoles durante la etapa previa al ejercicio pleno de su profesión.

Los encuentros comenzaron el pasado mes de enero, en Oviedo, y continuarán del 1 al 21 de abril, en Santa Cruz de Tenerife; del 8 al 18 de julio, en Santiago de Compostela y, del 1 al 9 de septiembre, en Valencia.

Dos son los talleres programados para el mes de abril: el primero, de Improvisación, por Mark Withers, del 9 al

15, y el segundo, de Música y Acción Escénica, a cargo de Vinko Globokar, del 15 a 21.

También, en Santa Cruz de Tenerife, se celebrará el ciclo de conferencias Introducción a la Música Latinoamericana, en el que participará como ponente Juan Órrego-Salas, del 14 al 19 de abril.

Por último, hay que destacar los cursos especiales que, desde el pasado mes de enero, se están impartiendo por toda la península española. Pedagogía de los Instrumentos de Cuerda, y Técnica Alexander son los títulos de estos cursos, que correrán a cargo de Anna Baget y Barbara Hamilton, respectivamente. El primero finalizará en septiembre de 1990 y se

impartirá en Oviedo, en Santa Cruz de Tenerife, Santiago de Compostela y Valencia, mientras que el segundo concluirá en abril y tendrá lugar en dos puntos de la geografía española: Oviedo y Santa Cruz de Tenerife. Más información en: Joven Orquesta Nacional de España. Auditorio Nacional. Príncipe de Vergara, 136. 28002 Madrid.

Pierre Boulez firma contrato con Deutsche Grammophon

El director y compositor francés Pierre Boulez ha firmado un contrato con Deutsche Grammophon. Desde que alcanzó su puesto como director del Instituto de Investigación y Coordinación de la Música Acústica (IR-CAM) en 1976, Pierre Boulez ha dedicado su tiempo a la composición, investigación y grabación de obras aisladas con la Ensemble Intercontemporain. Ahora, este nuevo contrato de grabación constituye una nueva fase en la vida de este prestigioso artista, ya que le permitirá entablar relación con importantes formaciones musicales, especialmente con orquestas americanas.

El plan de trabajo de Pierre Boulez con Deutsche Grammophon para los próximos años incluye la grabación de la mayor parte de su repertorio orquestal. Boulez trabajará con la Orquesta Sinfónica de Chicago en la producción y puesta en escena de la **Cantata Profana**, de Bartók, mientras que, con la Orquesta de Cleveland, grabará la obra orquestal completa de Debussy y de Webern.

Tercer Concurso de Composición convocado por la JONDE

A tenor de las celebraciones que tendrán lugar en



El Trío Talía.

El "Trío Talís" en Castilla y León

El grupo de cámara, Trío Talís, está realizando una gira por España, con núcleo principal en la Comunidad de Castilla y León, dentro del "Programa de fomento de Conjuntos de Música de Cámara".

Dentro de este programa ofrecerá un concierto los seis lunes consecutivos, desde el día 5 de febrero hasta el 12 de marzo, en el Paraninfo de la Universidad de Valladolid. Los martes consecutivos en-

tre el 16 de febrero y el 13 de marzo, el Salón de Actos del Centro Cultural Provincial de Palencia acogerá al citado conjunto de cámara, mientras que todos los miércoles entre el 7 de febrero y el 14 de marzo y del 14 de marzo al 21 del mismo mes, Trío Talís estará actuando en el Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de León y el Teatro Juan Bravo de Segovia, respectivamente.

España durante el año 1992, la Joven Orquesta Nacional de España ha convocado su III Curso de Composición. El concurso tiene un doble objetivo: extender el ámbito de participación a todos los países de la Comunidad Iberoamericana y desdoblar el concurso en tres convocatorias sucesivas correspondientes a los años 1990, 1991 y 1992. El plazo de presentación de obras es el siguiente: el 28 de marzo de 1990, para el Premio Sinfónico; el 28 de febrero de 1991, para el Premio Sinfónico-Coral, y el 28 de febrero de 1992, para el Premio Ópera de Cámara. Para más información, dirigirse a: Joven Orquesta Nacional de España. III Concurso de Composición. Auditorio Nacional. Príncipe de Vergara, 136. 28002 MADRID.



Su Majestad hace entrega del premio.

La entrega del Premio "Reina Sofía" 1989

En su día, en estas mismas páginas, dimos cuenta del resultado de la séptima edición del Premio Reina Sofía de Composición Musical, que fue otorgado al compositor alicantino Agustín Bertoméu por su obra **Concierto para violonchelo y piano**.

Con el acto de la entrega personal por Su Majestad la

Reina Sofía de dicho premio, que tuvo lugar en el Palacio de la Zarzuela, momento que gráficamente nos honramos en reproducir, queda cerrado el desarrollo de esta última edición del más importante certamen que, en su especialidad, tenemos en España.

dades programadas para el año 1990. La orquesta contará con un presupuesto de 120 millones de pesetas, según declaró el director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Adolfo Marsillach, quien especificó que una parte se dedicaría a la concesión de ayudas para jóvenes que desean continuar su formación musical.

La Joven Orquesta Nacional inició su programa de conciertos con una gira por Asturias, el pasado mes de enero, y con un ciclo de conciertos denominado "Opus Última", que se celebró en Madrid, los días del 3 al 21 de febrero. Del 13 al 19 de abril participará en el I Festival Internacional de Primavera, en Santa Cruz de Tenerife, donde interpretará dos conciertos: el primero el día 13, coincidiendo con el acto de inauguración, y el día 19, poniendo punto y final al evento. Obras de Bernaola, Bartók, Berio y Barber en su programa.

Los meses de julio y agosto, Galicia acogerá a la orquesta los días 23, de julio y 4 de agosto; cerrando su

La Joven Orquesta Nacional presenta su programa de Conciertos

El pasado mes de enero, la Joven Orquesta Nacional presentó el calendario de activi-



ASOCIACIÓN ASTURIANA DE AMIGOS DE LA OPERA

convoca el

I CONCURSO DE CANTO CIUDAD DE OVIEDO

Premio Femenino
1.000.000 ptas.

Premio Masculino
1.000.000 ptas.

Contratación para personaje o rol a determinar en el XLIV Festival de Ópera de Oviedo

Recital durante el XLIII Festival de Ópera de Oviedo

Fecha límite de inscripción: a las 24 horas del día 10 de mayo de 1990

JURADO

Ilmo. Sr. D. Antonio Masip Hidalgo
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Oviedo

Mdme. Ileana Cotrubas
Cantante

Maestro Alberto Zedda
Director del Festival
Rossini de Pesaro

D. José Ramón Gutiérrez Arias
Presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera

D. José Antonio Campos
Sobrintendente del Teatro
Lírico Nacional de la Zarzuela

Mr. Brian Mc Master
Director General de la Welsh
National Opera

D. Carlos Caballé
Director del Festival Internacional
de Música de Perelada

Pianista Oficial

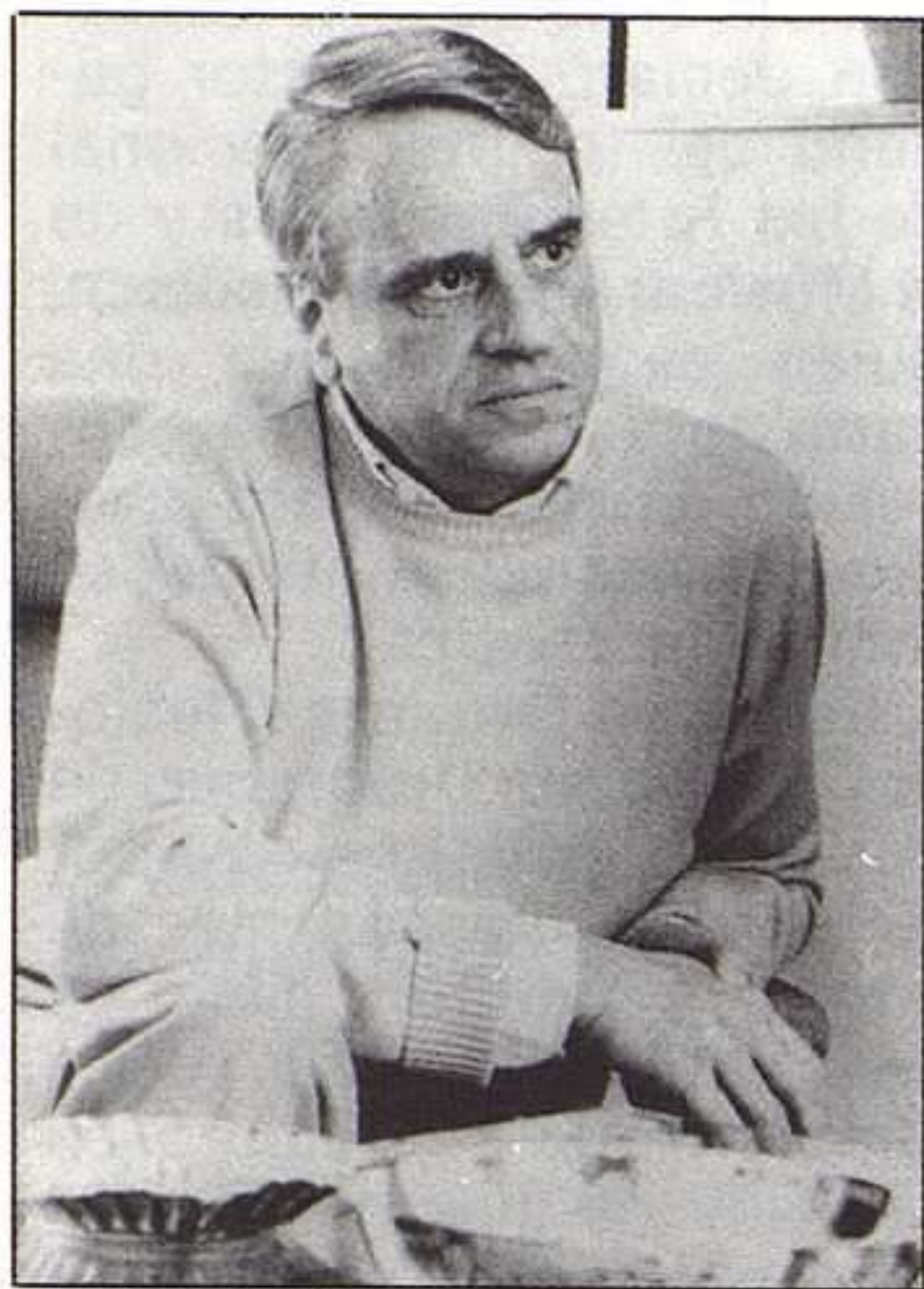
Mr. Arnold Bossman, Maestro del Teatro Comunal de Bolonia

Todas las pruebas de selección serán abiertas al público, y tendrán lugar en el Teatro Campoamor de Oviedo entre los días 13 al 15 de junio de 1990

INFORMACION, BASES E INSCRIPCIONES

Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera
Melquíades Álvarez 20 1.º 33003 OVIEDO, ESPAÑA
Telf.: (985) 21 17 05 Fax: (985) 21 24 02

LOS PREMIOS NACIONALES DE MÚSICA 1989



Cristóbal Halffter.



Antoni Ros-Marbà.



Víctor Ullate.

Por el Ministerio de Cultura, acaban de ser proclamados los "Premios Nacionales de Música" correspondientes a 1989. Son protagonistas de los mismos tres primerísimas figuras en cada uno de los campos que representan: Cristóbal Halffter en el de la creación musical, Antoni Ros Marbà en el de la dirección y Víctor Ullate en el de la danza.

Son de público dominio sus respectivos méritos, y su brillante y extensa hoja de servicios prestados a la Música les hace dignos acreedores al galardón que acaba de serles concedido por el Gobierno.



Luciano Pavarotti en un momento de la rueda de prensa.

Pavarotti estuvo en Madrid

Para recibir la docena de dobles discos de platino que representan los más de tres centenares de miles que de su álbum "Tutto Pavarotti" se han vendido en nuestro país.

La entrega se hizo en el curso de una brillante recepción que fue organizada en su honor en el hotel "Villamagna", a la que asistieron todos los medios de comunicación. La hizo el consejero delegado de Polygram Ibérica, don Mariano de Zúñiga,

en presencia del presidente de la Decca Internacional, Roland Kommerell, que se desplazó a Madrid también exprofeso para este acto preparado por el Departamento de clásico de la compañía que tiene a su cargo Melchor Hidalgo.

Anteriormente a la entrega de estos trofeos, Pavarotti concedió una rueda de prensa, que tuvo la masiva asistencia que era de esperar.

actividad, en noviembre, con tres conciertos: el día 10 en Alicante, el 11 en Valencia y el 13 en Madrid, con obras de Debussy y Stravinsky.

Plácido Domingo firma un nuevo acuerdo con EMI Classics

Plácido Domingo ha firmado un nuevo acuerdo con EMI, que abarcará un mínimo de seis grabaciones. La primera de ellas, prevista para el próximo verano, incluye arias de óperas sobre piezas romanas como **Julio Cesar, Ezio, La clemencia de Tito, La vestale, Norma, Benvenuto, Cellini, Rienzi, Atila, Tosca y Nerón**. Otras estarán dedicadas al bel canto, arias de Mozart, de óperas francesas y de óperas alemanas. También se barajan proyectos de óperas completas y de discos en colaboración con otros importantes artistas como el violista Itzhak Perlman.

Bob Van Asperen firma un contrato en exclusiva con EMI Classics

El clavecinista Bob Van Asperen acaba de firmar con EMI un contrato en exclusiva

por tres años. Durante este período se ha proyectado la grabación de seis compact-discs que incluirán obras de Bach y Couperin.

Sir Georg Solti, nuevo director artístico del Festival de Otoño de Salzburgo

Teresa Montoro, Madrid.— El pasado mes de enero, el órgano rector del Festival de Otoño de Salzburgo dio a conocer su decisión de nombrar a Sir Georg Solti como nuevo director artístico del citado festival, a partir del inicio de 1992. En ese año, Sir Georg dirigirá dos conciertos orquestales y una nueva producción de Strauss, **La mujer sin sombra**, para cuyo montaje el Festival de Salzburgo contará con la colaboración de la Orquesta Filarmonica de Berlín.

Ante su nombramiento, Sir Georg Solti, que actualmente dirige la Orquesta Sinfónica de Chicago, afirmó que "era un gran honor para él aceptar esta invitación y que hará todo lo posible para mantener el nivel de calidad artística con que ha contado el festival de Otoño de Salzburgo en anteriores ocasiones".

Primer ciclo de Grandes Bandas de Música en Madrid

Organizado por el Ayuntamiento de Madrid, desde el día 11 de febrero y hasta el próximo 31 de marzo, se está celebrando en el Centro Cultural de la Villa el Primer Ciclo de Grandes Bandas de Música.

Hasta el momento, han tenido lugar ya tres conciertos en los que han intervenido las bandas: Primitiva de Liria, la Sinfónica del Cuerpo Nacional de Policía y la Sociedad Musical de Alzira; los días 11, 17 y 24 de febrero, respectivamente.

Homenaje a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter

El pasado mes de febrero, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea ofreció en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional un concierto homenaje a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter.

La Orquesta de Cámara Reina Sofía, dirigida por José Ramón Encinar, interpretó dos seleccionadas partituras de cada autor. **Déjamé hablar**, de Luis de Pablo, y **Mizart**, de Cristóbal Halffter, fueron las obras ofrecidas en la primera parte del concierto, mientras que **A modo de Concierto** y **Cuarteto II** integraron el programa de la segunda.

Festival España-Italia

Jaime Mercader, Madrid.— Encuentro cultural que ha tenido lugar en febrero y que, bajo el lema "Arte-Cultura-Espectáculo-Comunicación", agrupó —entre otras— actividades musicales: el **Concierto** de Giuliani (absolutamente memorable) en el Auditorio Nacional, el estreno de una obra en homenaje a Bruno Maderna, la actuación del Divertimento Ensemble de Milán, un concierto monográfico Luciano Berio, otro con las vanguardias *históricas* en Italia y España; etc. El director del Festival, Italo Gómez, convocó el día 5 de febrero una rueda de prensa a la que asistieron Antonio Gallego, Tomás Marco, Isa-



Portada del programa.

bel de Falla, y representantes de la compañía de danza "Sosta Palmizi", y de los grupos "Ex Novo Ensemble di Venecia" y "Divertimento Ensemble", poniéndose de manifiesto la voluntad recíproca de colaborar, programar más repertorio contemporáneo e intercambiar el mismo para su difusión en ambos países.

Música en Compostela

Música en Compostela ha

organizado el XXIII Curso Universitario Internacional de Música Española que tendrá lugar en Santiago de Compostela, del 5 al 25 de agosto de 1990. Podrán asistir al curso todos los músicos de cualquier nacionalidad que posean un alto y reconocido nivel técnico. El programa incluye las enseñanzas de arpa, impartidas por Nicanor Zabaleta; de Canto, por Ana Higuera; de Clave, por Rafael Puyana; Guitarra, por José Luis Rodrigo; Música de Cámara, por Montserrat Torrent; Piano, por Antonio Iglesias y Manuel Carrá; Polifonía, por Pascual Ortega; Sinfonismo y Música actual, por Luis de Pablo; Violín, por Agustín León Ará, y Violonchelo, por Pedro Corostola. Podrán informarse dirigiéndose a: Secretaría de Música Compostela. Pablo Aranda, 6. 28006 MADRID.

Recital-Homenaje a Tomás Marco

El pianista Humberto Quagliata ofrecerá en Nueva York el día 24 de marzo un recital monográfico dedicado al

compositor español Tomás Marco. Humberto Quagliata, quien ya presentó este recital el mes pasado en Moscú y Leningrado, interpretará para el público neoyorkino la integral de la obra pianística de este conocido compositor español.

IV Certamen coreográfico de Madrid

Se ha convocado el IV Certamen Coreográfico de Madrid, que se celebrará del 18 al 23 de septiembre de 1990, en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Sala Olimpia. Este certamen ha sido organizado y patrocinado por la firma Paso a 2, que ha contado con la colaboración del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid, del Ayuntamiento de Madrid y el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, entre otros. En este concurso podrán participar todos los coreógrafos españoles y extranjeros residentes en el estado español. El plazo de inscripción finalizará el 13

CICLO DE CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS DE JUVENTUDES MUSICALES DE MADRID

SOLISTAS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

PROGRAMA:

J. CH. BACH: Quinteto en Re mayor Op. 11 núm. 6 para flauta, oboe, violín, viola y cello.

M. REGER: Serenata núm. 2 en Sol mayor Op. 141a para flauta, violín y viola.

W. A. MOZART: Cuarteto en Fa mayor K 370 para oboe, violín, viola y cello.

W. A. MOZART: Cuarteto en Re mayor K 285 para flauta, violín, viola y cello.

L. VAN BEETHOVEN: Duetto en Mi bemol mayor para viola y cello.

L. VAN BEETHOVEN: Duetto para dos quevedos obligados.

R. HARTMANN: Variaciones Paganini para oboe, flauta y trío de cuerdas.

PATROCINA:

DINVER, Sociedad de Valores y Bolsa.

SALA SINFÓNICA
26 abril, 22,30 horas

ORQUESTA DE CÁMARA DE NORUEGA

DIRECTOR:

IONA BROWN.

SOLISTA:

TERJE TENNESSEN.

PROGRAMA:

W. A. MOZART: Serenata Nocturna en Re mayor KG 239.

W. A. MOZART: Concierto núm. 3 en Sol mayor para violín y orquesta.

W. A. MOZART: Pequeña Serenata Nocturna KV 525.

PATROCINA:

EL CORTE INGLÉS.

SALA MÚSICA DE CÁMARA
12 junio, 22,30 horas

ORQUESTA DE CÁMARA DE ISRAEL

SOLISTA:

SHLOMO MINTZ.

PROGRAMA:

J. S. BACH: Ofrenda musical BWV 1079.

W. A. MOZART: Sinfonía núm. 40 en Sol menor KV 550.

MENDELSSOHN: Concierto en Mi menor Op. 64 para violín y orquesta.

SALA MÚSICA DE CÁMARA
14 junio, 22,30 horas

VENTA DE ABONOS Y LOCALIDADES EN JUVENTUDES MUSICALES DE MADRID

(Augusto Figueroa, 29 - 3.º - 8 - Teléfono 521 62 42 y AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA



Momento de la firma de la colaboración entre la Comunidad de Madrid y la Orquesta Sinfónica "Arbós".

Ciclo de Conciertos "Comunidad de Madrid"

El Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid ha organizado y patrocinado el ciclo de conciertos "Comunidad de Madrid" que, desde el pasado mes de enero a junio de 1990, se está celebrando en el Auditorio Nacional.

Este ciclo ha sido el resultado de la firma de un convenio establecido entre la Consejería de Cultura y la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), cuyo principal objetivo es ofrecer al público madrileño la oportunidad de disfrutar de un gran ciclo de conciertos sinfónicos a cargo de la misma.

El ciclo se compone de seis conciertos, uno por mes, de los cuales los cinco primeros se celebrarán en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, cerrándose el even-

to en la Catedral de San Isidro, el próximo mes de junio.

La orquesta en cada uno de los conciertos será dirigida por un maestro distinto, como Odón Alonso, Cristóbal Halffter, Manuel Galduf, Max Bragado, José Ramón Encinar y Rafael Frühbeck de Burgos.

Ya fueron ofrecidas dos actuaciones los días 30 de enero y 27 de febrero. El resto tendrán lugar los días 27 de marzo, 25 de abril, 22 de mayo y 4 de junio.

En los programas se incluyen obras musicales tradicionales españolas y algunos estrenos como la **Obertura "España"** y **Las bodas de Camacho**, de Morales; el **Fandango para ocho violonchelos**, de Halffter; la **Sinfonía núm. 5, Modelos de universo**, de Marco, y **Concierto para violín y orquesta**, de Turina.

de junio de 1990. Información: Paso a 2. C/ Tutor, 18. Segundo Derecha. Teléfono 247 69 79 - 265 70 37. 28080 MADRID.

Centro Cultural Caixavigo

El Centro Cultural "Caja de Ahorros de Vigo" ha organizado un ciclo de conferencias y conciertos, que se celebrarán entre los días 1 y 17 de marzo.

"Acercamiento de la Ópera" y "El placer de la Música" serán los títulos de dos conferencias que, además de las ponencias y comentarios, incluirán la proyección en vídeo de las obras más destacadas del género lírico y de las actuaciones de las más

famosas orquestas. Las conferencias se realizarán los días 1 y 12 de marzo, respectivamente.

En cuanto al aspecto puramente musical, cuatro conciertos tendrán lugar los días 2, 8, 15 y 16 de este mes; conciertos que correrán a cargo de la Camerata Musical de Oporto, la Orquesta de RTV Polaca; el conjunto de cámara "Salzburger Instrumental Ensemble" y la pianista Rosa Torres Pardo.

Bernaola, académico de Bellas Artes

El compositor Carmelo Alonso Bernaola fue elegido, el pasado mes de febrero, nuevo miembro de la Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando para cubrir la vacante del fallecido Ernesto Halffter. Bernaola, cuya candidatura fue apoyada por Carlos Romero de Lecea, Antón García Abril y Luis García Berlanga, no necesitó más que una primera votación para ser elegido.

Tras su nombramiento, Bernaola, en su alocución al público asistente, se mostró muy pesimista frente a la reforma prevista en la enseñanza musical en España y afirmó que "hace falta una buena planificación, ya que de ello depende que tengamos promotores, buenos intérpretes, compositores y críticos". Bernaola añadió que "todo depende del proyecto de enseñanzas musicales, el cual, si no se hace bien, podría resultar peligroso".

Victoria de los Ángeles, miembro de Honor de la Real Academia de San Fernando

La soprano Victoria de los

Ángeles ingresó como académica de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el pasado mes de febrero. El acto, que estuvo presidido por su Majestad la Reina Doña Sofía, fue clausurado con un recital en el que Victoria de los Ángeles, acompañada al piano por Manuel García Morante, cantó obras de Schubert, Brahms, Granados, Mompou, Toldrá, Rodrigo y Montsalvatge.

Por otra parte, la Delegación de la Generalitat de Catalunya en Madrid ofreció un homenaje a la eximia soprano en el que estuvieron presentes distintas personalidades relacionadas con el mundo de la música y la cultura.

Ciclo de Conciertos patrocinado por "Mare Nostrum"

La sociedad financiera "Mare Nostrum" se ha iniciado en el campo del patrocinio de la actividad musical con un ciclo de conciertos



Merche Esmeralda.

Merche Esmeralda, al ballet español de Murcia

Creado este ballet en la Comunidad murciana, Merche Esmeralda ha sido llamada para dirigir el mismo y actuar como primera bailarina.

Este nombramiento conlleva su marcha del Ballet Nacional, en el que ha venido

colaborando como artista invitada, lo que no supondrá su rompimiento con el mismo, puesto que, según acaba de manifestarle Juan Francisco Marco, subdirector general de Música del INAEM, siempre tendrá abiertas las puertas del Ballet Nacional.

que están teniendo lugar en su Aula de Cultura. Se han ofrecido ya dos conciertos, los concernientes a los meses de enero y febrero, mientras que el resto se celebrarán los días 25 de abril, 23 de mayo y 20 de junio, respectivamente. Los intérpretes serán el trío formado por Víctor Ardeleán, Paul Fridedhov y Almudena Cano; el Cuarteto Arcana y Ensamble de Madrid.

Concierto Extraordinario de la Orquesta Sinfónica de RTVE

La Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española ofrecerá, el día 9 de marzo, en el Teatro Monumental, de Madrid, un Concierto Extraordinario de Música Española Actual. En este concierto se interpretarán obras de Fernández Guerra, Amado Blanco, Alejandro Yagüe y Carmelo Bernaola, el recién elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes.

Ciclo de Conciertos extraordinarios de Juventudes Musicales de Madrid

Juventudes Musicales de Madrid ha organizado un ciclo de Conciertos Extraordinarios que tendrán lugar en el Auditorio Nacional, algunos de los cuales han sido patrocinados por las sociedades financieras Banco de Santander de Negocios, Dinver —Sociedad de Valores— y El Corte Inglés.

Este ciclo está integrado por cuatro conciertos de los cuales el primero se celebró el pasado día 22 de febrero; concierto en el que la Orquesta de Cámara de la Comunidad Económica Europea interpretó obras de Haydn, Bach y Mozart. El segundo, el próximo día 26 de abril, correrá a cargo de los solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. En su programa, obras de J. CH. Bach, M. Reger, Mozart, Beethoven y R. Hartmann.

La Orquesta de Cámara de Noruega protagonizará un tercer concierto, el 12 de junio, con un monográfico de Mozart. Cerrará el ciclo la Orquesta de Cámara de Israel, el 14 de junio. Bach, Mozart y Mendelssohn, en su programa.

Juventudes musicales cumplió cincuenta años

El movimiento cultural creado por Marcel Cuvelier en Bélgica con el nombre de Juventudes Musicales cumplió sus primeros cincuenta años, el pasado mes de enero. Para conmemorarlo se han organizado una serie de actividades que se desarrollarán a lo largo de todo este año y que fueron inauguradas el 8 de enero, en Bruselas, con un concierto de la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, bajo la dirección de Pierre Bartolomé. Estas actividades culminarán en otoño con la celebración del Congreso Mundial de la Federación Internacional en el que se reunirán la mayoría de los responsables de Juventudes Musicales de los más de cincuenta países donde tiene actividad.

Homenaje a Celedonio Romero

El pasado mes de enero, el Ayuntamiento de San Diego, en California, rindió un homenaje al prestigioso guitarrista malagueño Celedonio Romero, coordinador del I Curso Superior de Guitarra que se celebró el año pasado en Málaga. En el transcurso del acto, Celedonio Romero fue condecorado con la Medalla de la Ciudad y se le hizo entrega de un diploma con el que se le nombraba hijo adoptivo de la ciudad.

Falleció José María García de Paredes

El 6 de febrero, a los 66 años de edad y cuando conduciendo su automóvil se dirigía a su estudio, falleció, casi repentinamente, el arquitecto José María García de Paredes, autor de los Auditorios de Madrid y Valencia, así como del "Manuel de Falla", de Granada.

En la actualidad tenía en fase de construcción el Auditorio de Cuenca y deja proyectado el de Murcia.

García de Paredes estaba casado con María Isabel de Falla, sobrina de don Manuel de Falla. Era autor, con Rafael de la Hoz, del edificio que, en 1956, obtuvo el Premio Nacional. Fue Premio de Roma y, en abril de 1986,



José María García de Paredes.

ingresó en la Real Academia de Bellas Artes.

Su yerno, Ignacio García Pedrosa, arquitecto, como asimismo lo fue su suegro, don Germán de Falla, seguirá al frente de su estudio y llevará a buen fin tanto la construcción del Auditorio de Cuenca, como el proyecto del de Murcia. A tal efecto efecto ha mantenido ya con el ministro de Cultura, Jorge Semprún, una primera reunión.

En nuestras páginas, en diferentes ocasiones, García de Paredes dejó ampliamente expuesto su pensamiento en torno a la Arquitectura al servicio de la Música.

Juan Crisóstomo Arriaga homenajeado por la Caja Postal

Tal y como estaba programado, el ciclo "Juan Crisóstomo Arriaga y su Entorno" se llevó a efecto, el pasado mes de febrero, en el Aula de Cultura de la Caja Postal, de Madrid. Contó con la participación del Cuarteto Casado, del dúo Ángel Jesús García y Gerardo López Laguna, del solista Eny da Rocha y del Trío Elena Montaña, Menchu Mendizábal y Adolfo Garcés.

I Asamblea General de la Asociación Europea de Teatros Líricos

En la sede del Ministerio de Cultura, el pasado mes de enero, se celebró, en Madrid, la I Asamblea General de la Asociación Europea de Teatros Líricos a la que asistieron representantes de seis países de la Comunidad Económica

Europea, además de Suiza y Mónaco.

Un total de 35 directores de teatros de ópera europeos se reunieron para estudiar la adecuación de la legislación sobre teatros líricos de los diferentes países de la Comunidad, para regular la realidad europea posterior a 1992. Otros temas tratados fueron: el fomento de coproducciones e intercambio de producciones y la definición de la ópera como lenguaje universal en la Europa del Acta Única.

Concierto Extraordinario de la Universidad Complutense de Madrid

La Universidad Complutense de Madrid celebró con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino, el pasado mes de enero, un concierto extraordinario en honor de Sus Majestades los Reyes de España, al que asistió Doña Sofía. La Orquesta Nacional de la URSS, bajo la dirección de Evgueni Svetlanov, interpretó obras de Rachmaninov, Tchaikovsky y Manuel de Falla.

El disco "Passio", de Pärt premiado internacionalmente

Una producción de EMC New Series, **Passio** (ECM New Series 1370), del compositor estoniano Arvo Pärt, ha sido galardonado con dos premios internacionales: el holandés "Edison Award", en la categoría Música Post-1960, y el japonés "Records Prize Academy, Tokio, en la de Música Contemporánea.

Actividad de la Orquesta de Valladolid

A pesar de su crisis institucional, la Orquesta Sinfónica "Ciudad de Valladolid" ofrecerá la audición del oratorio **El Mesías**, de G. F. Haendel, los días 16, 17 y 18 de marzo, en León, Valladolid y Burgos. Para ello contará con el acompañamiento del Orfeo Catalá (preparado por Jordi Casas) y los solistas Susan Chilcott, Catherine Wyn Rogers, Martyn Hill y Stephen Roberts. La dirección correrá a cargo de Laszlo Heltay, especialista en la obra de Haendel.

Viejas fotografías

de mi álbum

MARÍA GALVANY

Por F. Hernández Girbal

Que España ha dado a lo largo de la historia de la ópera grandes sopranos ligeras, dueñas de una técnica vocal asombrosa, nadie puede dudar. Todas fueron capaces de salvar los enormes escollos que los maestros antiguos acumulaban en sus "particellas" con una brillantez y una aparente facilidad que de no escucharlas en sus discos nos parecerían increíbles. En más de una ocasión, después de extasiarme con estas cantantes, me he preguntado: ¿canta hoy alguien así? Tengo mis dudas por la sencilla razón de que la época del "bel canto" ha pasado y con ella sus mejores intérpretes. ¿Puede creerse que la austriaca Selma Kurz (1874-1933) hiciera en **Vogel im Walde**, de Taubert, con rarísimo ejemplo de virtuosismo, un trino que duraba veintiocho segundos? Pues ahí está el disco para gozo y asombro de los aficionados de hoy. ¡Qué gran lección nos dan desde la lejanía de los años esas eminentes cantantes! Y no sólo por la prodigalidad, a veces excesiva, de escalas, arpeggios, gorjeos y picados, sino por lo que expresan bien tres palabras italianas: "legato", "stacatto" y "morbidezza", a lo que hay que añadir el "sfogato", el tono sostenido sin mácula y la belleza de la expresión.

Una de estas sopranos fue María Galvany, que vio la luz en Granada el año 1878. Poco se sabe de sus comienzos y menos aún de quienes la encauzaron hacia la lírica. Nos consta, sí, que estudió con aprovechamiento en el Conservatorio de Madrid y que a los diecinueve años apareció por primera vez en escena con **Lucía** en la ciudad de Cartagena. El arranque no pudo ser más feliz. Después de recorrer diversas ciudades españolas, su fama comenzó a crecer al calor de los triunfos obtenidos. Ello le facilitó el viaje a Italia donde su nombre había llegado a través de agentes artísticos, empresarios

y compañeros. Y en ningún momento defraudó, antes bien, logró excelentes contratos y entusiastas aclamaciones. Ni aún la famosa Luisa Tetrazzini, que entonces brillaba esplendorosa, pudo hacerla sombra. Y es que María Galvany tenía la virtud de seducir a sus oyentes. Sabía dar a las partes que cantaba, todas ellas difíciles, tanto encanto y ternura, tan deslumbrante atractivo, que era imposible mantenerse indiferente. Así al menos lo proclaman quienes la escucharon y nosotros hemos podido comprobarlo deleitándonos con sus numerosos discos en los que su voz suena pura, directa, sin los recursos de laboratorio que ahora dan una falsa e irreal impresión de los cantantes.

Su carrera no fue larga, pues duró de 1900 a 1918 y, a lo largo de ella, actuó en los principales teatros de Italia, Bélgica, Holanda, Gran Bretaña y Estados Unidos de América con un repertorio de ligera que iba de **El barbero de Sevilla** a **Linda de Chamounix**; de **La sonámbula** a **Lucía de Lammermoor**; de **Dinorah** a **Lakmé**. En todas partes despertó entusiasmos y cosechó abundantes aplausos con su perfecta ejecución del "bel canto", ejercicios que, si los escucháramos hoy, nos dejarían pasmados. Y ¡cosa rara! nunca cantó en la Scala milanesa, ni en el Covent Garden londinense, ni en el Metropolitan neoyorquino. Esto puede parecer incomprensible, dados sus méritos, y la popularidad que alcanzó con los muchos discos que impresionó para las casas Edison, G & T, y Pathé Platen en 1911, los cuales la proporcionaron sólido renombre en Europa y América. En ellos dejó para la posteridad innumerables arias y bastantes dúos con figuras tan eminentes como Fernando de Lucía, Francesco Marconi, Aristodemo Giorgini, Titta Ruffo y Perelló de Seguro, manteniéndose en todo momento a su altura. Quien quiera apreciar en nuestros días la calidad y la técnica de María Galvany, ambas perdidas en el tiempo, escuche con atención su sobresaliente interpretación de "La reina de la noche" perte-



ciente a **La flauta mágica**, alarde maravilloso de mecanismo vocal que hubiera sido suficiente para asegurarle justa fama. Incluso cierra el aria con una cadencia adicional del mayor efecto. En otros cilindros de cera que grabó en 1903 se perdieron, por el rápido desgaste del material, las dos arias de **La sonámbula** y su primera versión de "La reina de la noche".

A partir de 1920, sus actuaciones disminuyeron y los discos también. Los últimos años de esta singular cantante debieron ser tristes. Al olvido se añadió la falta de medios económicos de quien, cigarra siempre, no supo guardar. A los sesenta años se acogió al Asilo de Ancianos de Río de Janeiro, donde vio transcurrir su vejez, lejos de la escena y de los aplausos.

En este lamentable sobrevivir llegó para ella el día 14 de noviembre de 1949, en que falleció sola y pobrísima. Así desapareció María Galvany, callada, silenciosamente, sin una sola nota en la prensa que la recordara. Su muerte se supo meses después de manera accidental.

¡Patético final!

Próximo artículo:
JULIÁN BIEL

VII muestra
**MUSICA
ANTIQUA**

SEVILLA, 1 AL 9 DE MARZO 1990
REALES ALCÁZARES. TEATRO LOPE DE VEGA

1 DE MARZO

GUIDHALL STRING ENSEMBLE
TEATRO LOPE DE VEGA

2 DE MARZO

HIS MAJESTIES SAGBUTTS AND CORNETTS
REALES ALCÁZARES

3 DE MARZO

ST. JAMES'S BAROQUE PLAYERS
TEATRO LOPE DE VEGA

4 DE MARZO

THE HILLIARD ENSEMBLE
REALES ALCÁZARES

6 DE MARZO

ORQUESTA BARROCA DE LA COMUNIDAD EUROPEA
DTOR.: ROY GOODMAN
TEATRO LOPE DE VEGA

7 DE MARZO

TALLER ZIRYAB
REALES ALCÁZARES

8 DE MARZO

THE SIXTEEN
DTOR.: HARRY CHRISTOPHERS
TEATRO LOPE DE VEGA

9 DE MARZO

THE PARLEY OF INSTRUMENTS
REALES ALCÁZARES

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA. AREA DE CULTURA
EXPOSICIÓN UNIVERSAL SEVILLA 1992
JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE CULTURA
LA CRUZ DEL CAMPO S. A.
ISIDORO. INSTRUMENTOS MUSICALES



EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO



Por Ramón Barce

VIDA Y OBRA

Evaristo Fernández Blanco vive en un pequeño y apartado piso del extremo Este de Madrid. La casa está

llena de recuerdos, y el menudo anciano se mueve trabajosamente para mostrarnos una partitura, una fotografía, un objeto. La fotografía de su mujer: "Murió hace cuarenta y cinco años, y sigo viviendo para ella". Hasta hace tres años, Fernández Blanco andaba con soltura, viajó incluso a su tierra natal para coincidiendo con el bimilenario de la romana Astorga,

recibir el homenaje de sus paisanos. Pero dos caídas casi consecutivas y una complicada operación subsiguiente le han apartado de la calle. Su casa, así, es todo su contorno vital, contorno inmensamente ensanchado por las memorias de años pasados, de los tiempos épicos de la Guerra Civil Española, de los tiempos difíciles de la posguerra, del apartamiento y del olvido, y final y felizmente, de una modesta pero mínimamente satisfactoria recuperación de su nombre y de su música a partir de 1977.

Fernández Blanco pertenece a la llamada Generación de la República, aunque luego su nombre quedase desvinculado del grupo más notorio de aquella época. Trabajó incluso como pianista en el famoso Sexteto de Unión Radio Urgoiti, que tuvo tan importante papel como difusor de las obras españolas y extranjeras de entonces. La mayor parte de su obra procede de aquel tiempo. Las **Dos danzas leonesas** fueron estrenadas por Arbós con la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1934; obtuvieron un gran éxito y fueron muy elogiadas por Turina. En ellas, los temas de su tierra son tratados con el refinamiento que los neoclásicos exigían para el folclore. Ese folclore leonés aparece en otras páginas de Fernández Blanco, pero casi siempre en un discreto segundo término, integrado en estructuras elegantes y clasicistas, como en la **Sonatina** para piano de 1925.

Como sus compañeros de generación, no quiere apartarse del lejano pero deslumbrante modelo dieciochesco, aunque ciertamente pasado de manera ineludible por el romanticismo. Es curioso que ese modelo se haga más patente en su última obra, la **Suite de danzas** de 1982, donde pavanas y minuetos bailan en delicada evocación. En sus composiciones juveniles, en cambio, lo neoclásico alterna a menudo con otras incitaciones. Una de ellas es la del jazz, que aparece como símbolo del salón de baile de los años veinte y como exotismo pintoresco, casi como evasión hacia un mundo más convencionalmente moderno. Fernández Blanco lo trata de forma sobresaliente: es quizá, de todos los compositores españoles, el que lo ha integrado más perfecta y poéticamente a su música; así en el bellissimo **Trío** de 1928 y en el tiempo lento del **Cuarteto cromático** de 1924.

En algún caso, Fernández Blanco se aproximará al lenguaje atonal. El primer movimiento del **Cuarteto cromático** ci-

tado utiliza un núcleo melódico de interválica casi clásicamente atonal (séptima, tritono y segunda). Otros rasgos próximos a la concepción serial aparecen en sus hermosos **Poemas líricos** para voz y piano de 1923. Recordemos que los quince o veinte años que transcurren desde antes de la Guerra Europea hasta el inicio de la siniestra década de los treinta son de una extraordinaria y fecunda inquietud musical. Simultáneamente, y en lugares muy diversos, compositores procedentes de estéticas diferentes coinciden en la búsqueda de nuevas bases para un lenguaje no tonal: Hába, Golyschef, Schönberg, Vyschnegradsky, Carrillo, Hauer, Busoni, Stein... A España llega esta inquietud, que vemos reflejada en los escritos de Domínguez Berrueta o en los pasajes citados de Fernández Blanco. Tales movimientos no cuajaron aquí: habría aún que esperar medio siglo para que se produjese con amplitud esa renovación. Pero es digno de señalarse, como síntoma de vitalidad cultural y artística, esa búsqueda de novedades. Una búsqueda que en Fernández Blanco, como en otros de sus compañeros de generación, fue múltiple y en algún sentido prematura, ya que iba lastrada con una carga neoclásicista y folclorista que, a la larga, habría de imponerse. Sin duda que la influencia francesa fue para España determinante de esa ambigüedad, y, en último término, de ese triunfo final de lo arqueológico.

Pero lo que importa estéticamente en el arte es, en último término, la obra perfecta que responde a su tiempo; pues, finalmente, la obra se convierte en paradigma y en símbolo de una época. ("El busto sobrevive a la ciudad"). Fernández Blanco nos deja así algunas páginas magistrales, como el **Trío** o los **Poemas líricos**, que nos dicen prodigiosamente cómo fue su tiempo y en qué contradicciones se debatía.

La vida de Evaristo Fernández Blanco tiene algo de aventura, de vaivén, de improvisación. Nació en Astorga en 1902, y allí estudió con los maestros de capilla de la catedral, Manuel Ansola y Marcelino González. Pasó luego a Madrid, donde estudió en el Conservatorio, siendo, nos dice, el último alumno de Tomás Bretón y el primero de Conrado del Campo; éste le dio a conocer algunas obras de Schönberg, lo que animó a Fernández Blanco a pedir una beca para Alemania para conocer al autor del **Pierrot Lunaire**. Desgraciadamente, cuando llegó a Berlín, Schönberg había abandonado la capital alemana y regresado a Viena. Fernández Blanco se quedó con Franz Schreker.

A su regreso a España entró como pianista, como decíamos antes, en el Sexteto de Unión Radio. Compone entonces un buen número de obras, especialmente entre 1923 y 1932: los **Poemas líricos**, el **Cuarteto cromático**, el **Divertimento** para piano y cuatro instrumentos, el **Trío**, las **Dos danzas leonesas** para orquesta. Durante la Guerra Civil forma parte de la Junta de Música y reside algún tiempo en Barcelona. Al

Evaristo Fernández Blanco con el autor del artículo (1989).



terminar la guerra, después de haber perdido su casa y muchas partituras en un bombardeo, se mantiene escondido varios años en una aldea de Pontevedra. En ese tiempo escribe la **Obertura dramática** para orquesta y las **Dos canciones amorosas**, ambas obras de 1942. Cuando sale de su escondite toca el piano en cafés, hoteles y teatros, y forma parte como pianista de la famosa compañía de "Los Vieneses" (con la que viajó a América del Sur), así como de la Orquesta de la Zarzuela. (Quisiéramos tener mucha más precisión en los sucesos y en las fechas, a veces confusas, inverificables, contradictorias).

Tuvimos noticia de la existencia de Fernández Blanco a partir de 1977, y más aún al año siguiente, cuando se tocaron en Santander el **Trío** y el **Movimiento perpetuo** para piano, y cuando la Orquesta de Radiotelevisión Española dio de nuevo las **Dos danzas leonesas**. Es curioso: cuando aparece un personaje así, da la sensación de salido de la nada, como si se tratase de una pura invención. Después se le ve, se habla con él, se le puede palpar: un ser humano con una larga historia que puede enseñarnos muchas cosas y que tenemos que reinsertar en nuestro siempre pobre conocimiento de la historia artística española.

OBRAS

Imposible establecer, ni siquiera aproximativamente, un catálogo de las composiciones de Fernández Blanco. Quizá su obra no es muy extensa. Citamos todo lo que conocemos:

PIANO SOLO:

Tres preludios (1924), **Sonatina** (1925), **Movimiento perpetuo** (1928), **Danza del zagalillo**, del ballet **Pastoral** (1929).

VOZ Y PIANO:

Poemas líricos, I: Esperanza, II: Amor, III: Primavera; texto: Alfredo Nistal (1923), **Don canciones**, I: Mi cuna, texto Juan Ramón Jiménez; II: Lloraba la niña, texto Luis de Góngora (1931),

Dos canciones amorosas, I: Lágrimas; II: La rosa escarlata; texto E. Nieto de Molina (1942).

CAMARA:

Cuarteto cromático para 2 violines, viola y violonchelo (1924), **Divertimento** para piano, flauta, clarinete, trompa y fagot (1925), **Trío** en Do mayor para violín, violonchelo y piano (1928).

ORQUESTA:

Obertura sinfónica (1925), **Tres piezas breves** (1927), **Dos danzas leonesas** (1932), **Pastoral, ballet (?)**, **Obertura dramática** (1942), **Suite de danzas antiguas**: Fandango, Minué, Pavana, Gavota, Saltarello (1982).

BIBLIOGRAFÍA

Sería preciso recoger las críticas en periódicos y revistas, tanto de los años 1922-1938 como las recientes desde 1978 para acá. En diccionarios e historias se encuentran sólo menciones muy breves y no siempre fiables. Sólo hemos podido disponer del material siguiente (además de las partituras):

"Diario de León" de 24 de agosto 1986, suplemento dedicado al Bimilenario de Astorga. Artículos de Vicenta Cobo y José Antonio Carro Celada.

José A. Carro Celada: Notas al programa del Concierto-Homenaje en Astorga, 26 de agosto de 1986.

"Diario de León" de 28 de agosto 1986. Artículos de Vicenta Cobo y Miguel Alonso.

"El faro astorgano" de 28 de agosto de 1986. Artículos de A. Gajate e Isidro Martínez.

Ramón Barce: Texto preliminar y Notas al programa de los Conciertos "La década de los ochenta", Radio Nacional de España y Real Academia de Bellas Artes, Madrid, diciembre 1989.

Fotos: Elena Martín

ILEANA COTRUBAS



Por Gonzalo Badenes

La vida

Ileana Cotrubas nació en Galati (Rumania) el 9 de junio de 1939. En su familia había una acendrada afición musical —su padre era tenor en un coro y su hermana también cantaba— y por ello no es de extrañar que la pequeña Ileana se inclinara por el canto desde muy temprana edad. A los nueve años era solista en un coro infantil, con el cual realizó varias giras fuera de su país y pronto cantó en los coros de niños de óperas como **Carmen**, **La Bohème** o **Boris**. A la edad de trece años, mientras estudiaba piano, violín y acordeón, resolvió concentrar sus esfuerzos en el canto. A los quince intentó sin éxito ingresar en el Conservatorio de Bucarest, donde no se la admitió debido a que su voz no había desarrollado aún los armónicos de un instru-

mento adulto. Cumplidos los diecinueve años, pudo matricularse en las clases de canto del conservatorio, donde tuvo por profesores a Eugenia Elinescu y Constantin Stroescu.

En 1964 hizo su debut en el Teatro de la Ópera de Bucarest, cantando Siebel (de **Faust**) e Yniold (de **Pelleas**). El mismo año obtuvo el Premio Enesco y pronto formó parte de la compañía estable del teatro, con papeles como Oscar, Blonde y Gilda. En 1965 fue galardonada con el Primer Premio del Concurso Internacional de Canto de Bois-le-Duc y al año siguiente ocurrió otro tanto en una competición radiofónica en Munich. Inició así su carrera internacional, al ser contratada por La Monnaie (Bruselas) para cantar Constanze y Pamina. La Ópera de Frankfurt la incluyó en su elenco, entre 1968 y 1971. En 1969 debutó en Glyndebourne, como Mélisande y un año más tarde lo hizo en la Ópera de Viena, como Pamina. En este último escenario cantó, en los tres años siguientes, Susanna,

Zerlina, Gilda, Violetta, Mimi y Sophie.

La producción de **La Traviata**, en Viena, dirigida por Otto Schenk, durante la Navidad de 1971, marcó una nueva etapa en la carrera de la Cotrubas. Fue el trampolín para el Covent Garden (1974) y la Lyric Opera de Chicago (1975). París la aclamó, en 1974, como Manon y Milán la descubrió, en enero de 1975, al sustituir inesperadamente a Mirella Freni en el papel de Mimi. Su debut en el Metropolitan, en 1976, se produjo cantando ese mismo papel junto a José Carreras. Karajan la llamó a Viena, para una Susanna mozartiana.

En su trayectoria artística, Ileana Cotrubas ha sido guiada por su marido, el director de orquesta Manfred Ramin, a quien conoció en sus años en la Ópera de Frankfurt. Esa trayectoria se ha caracterizado por la lenta y progresiva ascensión de nuevos papeles, alternando con inteligencia los papeles ligeros con los de mayor peso vocal (Elisabetta di Valois o Desdemona) a medida que la voz adquiría anchura y ganaba en volumen en todos los registros.

En 1978 incorporó Mimi, en San Francisco, papel que un año más tarde repitió en Milán, junto a Pavarotti, en una gloriosa interpretación dirigida por Erich Kleiber. En Salzburg, desde 1978, fue Pamina en la producción de **Die Zauberflöte**, de Ponnella/Levine. Otro papel que le ha sido especialmente grato es la Norina, de **L'Elisir d'Amore**, en una inolvidable interpretación, en Covent Garden, con Carreras, en 1976/77. De nuevo en Salzburg, en 1980, fue Konstanze, en **Die Entführung** dirigido por Filippo Sanjust. En diciembre de 1980 cantó, en el Covent Garden, una admirable Antonia, de **Les Contes d'Hoffmann** y en julio del siguiente año, en Glyndebourne, incorporó Tytania, de **El sueño de una noche de verano**, de Britten, en la producción de Peter Hall. Su Amina (de **La Sonnambula**) en Covent Garden, en 1981, denunció problemas en la coloratura. En París, en 1982, fue Rosalinde, de **Die Fledermaus** y en el Metropolitan una delicada Illia, de **Idomeneo** (producción de Ponnelle que fue televisada en directo, incluso a España). Su Elisabetta di Valois, en Londres y París, llevó la voz a un nuevo grado de dramatismo, que provocó algunas dificultades para su Violetta.

Para su presentación en el Liceu, en 1984, cantó Susanna, un papel que ya no convenía tanto a la situación de su voz. En Barcelona tuvo buenos éxitos con Nedda y Desdemona, mientras que en Madrid pudo aplaudirla en una emocionante, aunque algo tardía vocalmente, Mimi. En 1985 hizo la Marguerite, de **Faust**, en Hamburgo y al año siguiente Amelia, en **Simon Boccanegra**.

Paralelamente, incrementaba su labor como recitalista, que le ha deparado

grandes triunfos en Salzburg, Zurich, Munich, París, Viena, Milán, Nueva York, etc. De manera casi inesperada, tras su recital en el Covent Garden el 6 de octubre de 1989, anunció su retirada, "porque la espontaneidad que siempre ha guiado mi carrera me ha abandonado. El hecho mismo de estar en escena ya no me produce placer" (entrevista con Alan Blyth, Opera diciembre 1989).

En los últimos meses del pasado año, en su última gira de conciertos, Cotrubas recaló en varias ciudades españolas. Están recientes en esta revista sus declaraciones (ver RITMO, febrero 1990, entrevista de Rafael Banús), así como las entusiastas reseñas que suscitó su presencia entre nosotros. Con paso leve, como iniciara su carrera, Ileana Cotrubas nos dice adiós. En el futuro, dedicará sus esfuerzos a la enseñanza vocal.

La voz

El instrumento de la soprano rumana no es de los más delumbrantes escuchados en este siglo. Se trata de una voz pequeña en volumen, no muy rica en armónicos, poseedora de un "vibrato" que a veces ha llegado a perturbar su línea de canto, relativamente extensa (en sus primeros años alcanzaba con bastante facilidad el Mi sobreagudo, pero ya en su grabación de **La Traviata**, de 1977, dicha nota quedaba algo forzada) y dotada de recursos para la coloratura, sin que esta faceta haya sido determinante de sus mayores éxitos. Con estas condiciones naturales, esta voz habría tenido un espectro interpretativo mucho más limitado en una cantante menos inteligente. La

Cotrubas se ha distinguido por la sensibilidad musical, por la inteligencia y aceptación de sus limitaciones —quizá menos acusado este aspecto a partir de 1980— y ha aportado a todas sus interpretaciones una rara intensidad expresiva, una subyugante personalidad dramática y una innegable habilidad para convertir en legítimos recursos dramáticos lo que, en realidad, es pura limitación física. Así, el "fiatto" a veces precario, que la obliga a respirar con mayor frecuencia y de manera más audible que a la mayoría de sus colegas, es transformado en un suspiro, en un jadeo entrecortado, que conviene a las intenciones de la artista, dando como resultado una expresión doliente, vulnerable, idónea para ciertos papeles.

El arte

Un depurado fraseo, la comprensión profunda de la psicología de los personajes que interpreta, la naturalidad de su actuación escénica, capaz de atraer sobre sí todas las miradas, en cuanto pone el pie en la escena, son las principales bazas dramáticas de la Cotrubas. Pero esta cantante no sólo ha resultado conmovedora en directo, en el escenario. Ha hecho mucho más. A semejanza de Maria Callas —junto con la Schwarzkopf, su modelo juvenil— la Cotrubas ha sabido recrear para el disco, de modo inolvidable, ciertos personajes que luego no ha interpretado en la escena. De seguro que Violetta, Mimi, Antonia o Pamina nos emocionan tanto en las grabaciones discográficas como en las filmadas en vídeo. Pero ¿qué decir de su Louise, de su Gretel, de su Despina, por citar tres ejemplos en los que, al menos en su etapa

internacional, no se ha prodigado en escena! Sus interpretaciones dentro del ciclo operístico de Haydn o en las óperas de juventud de Mozart nos muestran su más depurada personalidad musical, exacta en el estilo y con el adecuado equilibrio entre la impecable línea vocal y la vida interior de cada personaje.

En la etapa de oro de la Cotrubas —que va de 1974 a 1980— hallamos ejemplos de interpretación dramática quizá sin parangón entre algunas coetáneas, sin duda voces de mayor peso o calidad que la de la soprano rumana. La transformación de Louise, con el éxtasis del "Depuis le jour" o el enfrentamiento con el padre, poco antes del final de la ópera. Su versión de Almirena, en el **Rinaldo** de Haendel, con ese conmovedor lamento "Lascia ch'io pianga", su radiante Lauretta de **Gianni Schicchi**, la impetuosa novicia de **Suor Angelica**, de inocencia casi infantil, la intencionada Susanna mozartiana (adorable su dúo con el Conde, en el tercer acto, con esos cambiantes "sí, no", que enloquecen al noble libertino). Su impecable dicción francesa compensa, en la Micaela de **Carmen**, una línea de canto algo inestable. En lo papeles donizettianos —una episódica Inés en **La Favorita** y su inigualada Adina— da prueba de línea y estilo belcantistas. La Gilda de **Rigoletto** tensa al máximo sus recursos, dando una versión pálida vocalmente pero interesantísima como psicología. Por fin, su Violetta profundiza en la esencia del drama como nadie, desde María Callas, lo había logrado. Un ejemplo cimero de su capacidad dramática nos lo proporciona la escena con Alfredo que precede a la apasionada declaración "Amami, Alfredo!".

DISCOGRAFIA

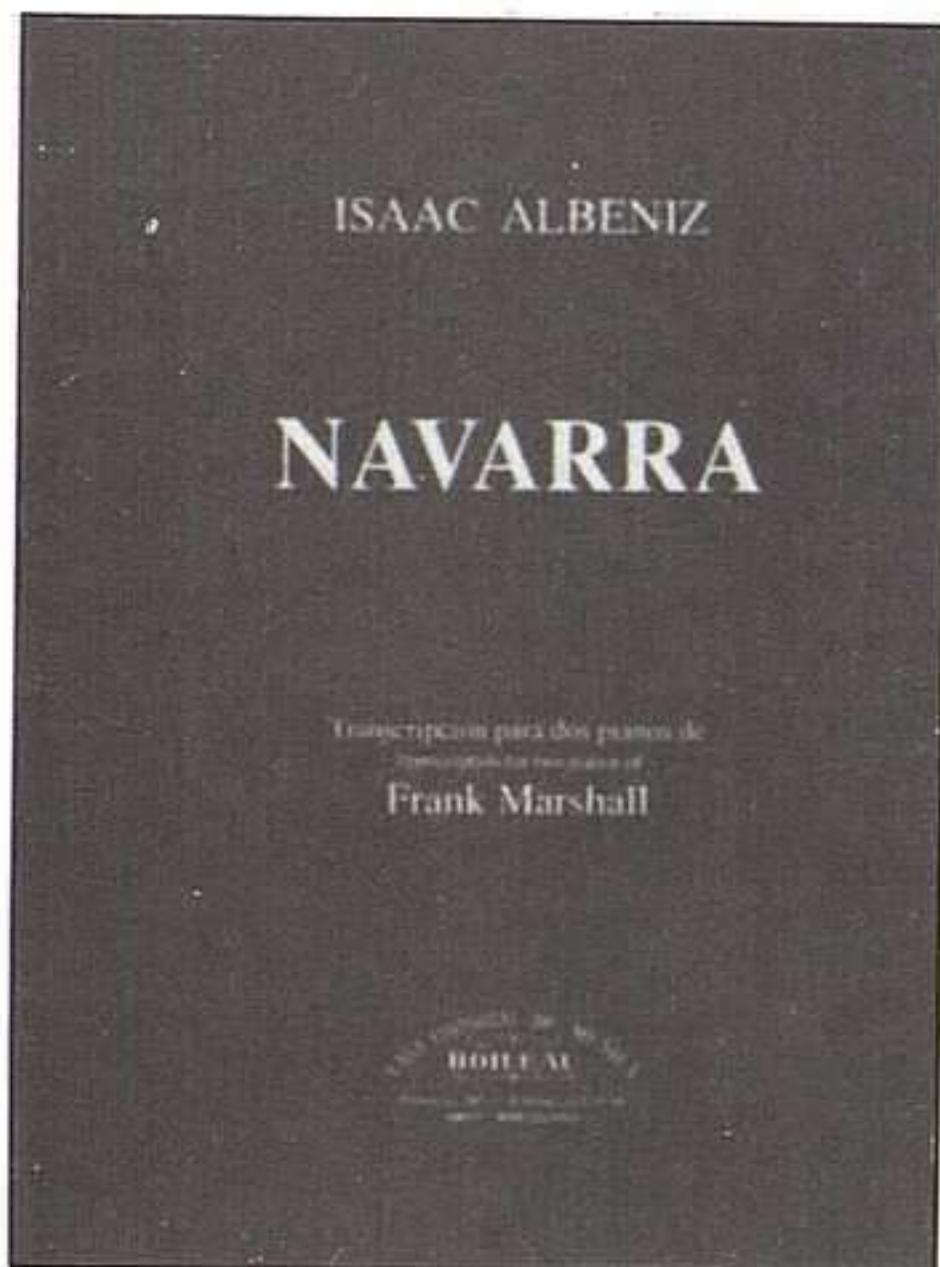
ÓPERA COMPLETAS

AUTOR	OBRAS/PERSONAJE	OTROS INTÉRPRETES	FECHA	EDICIÓN LP* o CD
BERLIOZ	Beatrice et Benedict (Hero)	Domingo/Minton/Orquesta Paris/Baremboim	1981	DG 2707130 (2)
BIZET	Carmen (Micaela)	Domingo/Berganza/Sinfónica Londres/Abbado	1978	DG 419 636-2 (3)*
BIZET	Les Pêcheurs de Perles (Leila)	Vanzo/Sarabia/Ópera Paris/Prêtre	1977	EMI SLS 5113 (2)
CAVALLI	La Calisto (Calisto)	Baker/Cuénod/Kubiak/Ópera Glyndebourne/Leppard	1971	PHILIPS ZNF 11-2
DONIZETTI	L'Elisir d'Amore (Adina)	Domingo/Wisell/Covent Garden/Pritchard	1977	CBS 79210 (2)
DONIZETTI	La Favorita (Inés)	Pavarotti/Cossotto/Teatro Comunal Bolonia/Bonyngé	1977	DECCA D96D3 (3)
HAYDN	La Fedeltà Premiata (Nerina)	Von Stade/Valentini/Suisse Romande/Dorati	1976	PHILIPS 6707028 (4)
HUMPERDINCK	Hansel und Gretel (Gretel)	Von Stade/Te Kanawa/Orquesta Guezernich/Pritchard	1988	CBS 79321 (2)
CHARPENTIER	Louise (Louise)	Domingo/Bacquier/New Philharmonia/Prêtre	1977	CBS S79302 ()
MASSENET	Manon (Manon)	Kraus/Quilico/Capitole Toulouse/Plason	1983	EMI SLS 1731413 (3)
MOZART	Cosi fan tutte (Despina)	Caballé/Baker/Gedda/Covent Garden/Davis	1974	PHILIPS 6707025 (4)
MOZART	Mitridate (Ismene)	Auger/Gruverova/Baltsa/Mozarteum/Hager	1978	DG 2740180 (4)
MOZART	Le Nozze di Figaro	Krause/Tomowa-Sintow/Filarmonica Viena/Karajan	1978	DECCA D132D (4)
HAENDEL	Rinaldo (Almirena)	Watkinson/Scovotti/Grande Ecurie/Malgoire	1977	CBS S79308 (3)
MOZART	Die Zauberflöte (Pamina)	Tappy/Donat/Talvela/Filarmonica Viena/Levine	1979	CBS RLO3728 (4)
PUCCINI	Gianni Schicchi (Lauretta)	Domingo/Gobbi/Filarmonia/Maazel	1977	CBS 79312
PUCCINI	Suor Angelica (Genovieffa)	Horne/Scotto/Filarmonia/Maazel	1977	CBS 79312
VERDI	Alzira (Alzira)	Araiza/Bruson/Radio Munich/Gardelli	1983	ORFEO S 057832 H (2)*
VERDI	Rigoletto (Gilda)	Domingo/Cappuccilli/Filarmonica Viena/Giulini	1980	DG 424 837 (2)*
VERDI	La Traviata (Violetta)	Domingo/Milnes/Ópera Baviera/Kleiber	1977	DG 415 132-2 (2)*

Libros y partituras

ALBÉNIZ, Isaac: Navarra. Transcripción para dos pianos de Frank Marshall. Casa Editorial de Música Boileau, Barcelona 1989, 23 págs.

La Editorial Boileau es una muy antigua casa de música barcelonesa que, años atrás, alcanzó un importante protagonismo en el panorama editorial español gracias a sus publicaciones de obras pianísticas y especialmente de las didácticas. Aquellas ediciones de color verde claro, con el diseño de las de Peters de Leipzig, llegaron a hacerse muy populares. Su actividad debió interrumpirse, o al menos reducirse mucho, puesto que hace años que no veíamos ninguna publicación suya en el mercado. Nos sorprendió ver el exce-



lente Método de castañuelas de Malera; y ahora nos alegra recibir una **Navarra** de Albéniz en transcripción para dos pianos de Frank Marshall.

Como todo el mundo sabe, **Navarra** es, con **Azulejos**, la última obra de Albéniz; quedó inacabada, y los últimos 26 compases los escribió su amigo Déodat de Séverac. Dedicada a Marguerite Long, es una página vigorosa y popularista de aspecto y técnica similares a las de la

Suite Iberia. Las dificultades rítmicas de **Navarra** son notorias, así como las dinámicas: las gradaciones entre dos, tres y cuatro ffff, por ejemplo, así como el extraño desequilibrio de potencia entre unos pasajes y otros, que conduce a un final ppp que escandaliza a muchos porque lo creen incoherente con el resto (Alicia de Larrocha toca, a mi parecer inoportunamente, las dos últimas notas ff). La versión de dos pianos, realizada, según parece, por Frank Marshall en Casablanca en 1937, y hasta ahora inédita y encontrada entre los papeles de la Academia Marshall, es muy cuidada y respetuosa y reduce, naturalmente, las pavorosas dificultades al repartirlas entre dos ejecutantes (si bien, por supuesto, aparecen otros problemas subsidiarios). Hay notas pedales que así se pueden mantener fácilmente, y explosiones de fuerza, como el famoso inicio de la jota en la sección central (ffff), que resultarán sin duda más convincentes.

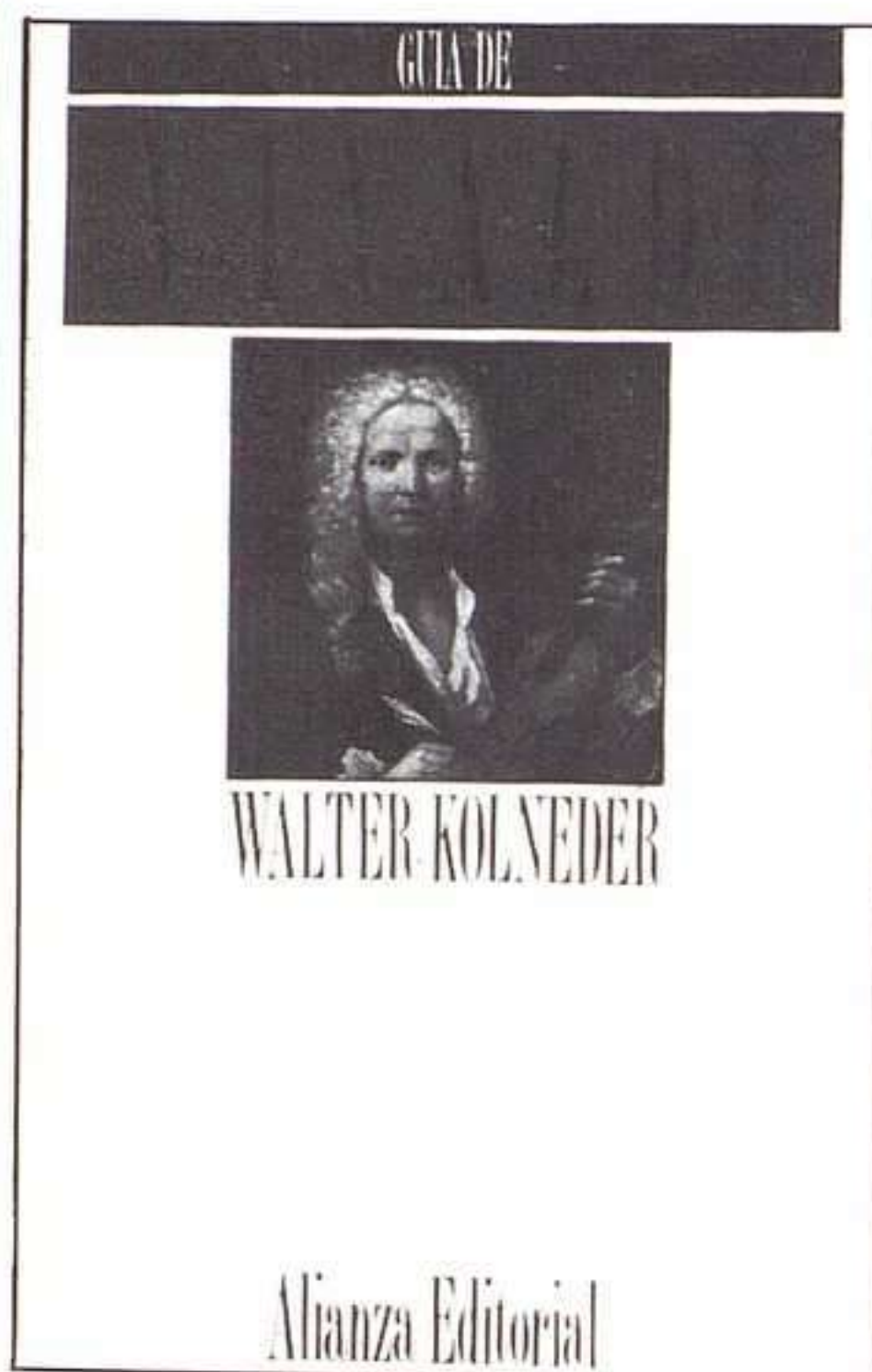
La edición está muy cuidada, incluyendo una discreta digitación realizada en la Academia Marshall (sin indicación expresa de los autores). Deseamos éxito entre los dúos de piano a esta excelente transcripción, y también a la Editorial Boileau en su nueva etapa de actividad.

Ramón Barce

KOLNEDER, Walter: Guía de Vivaldi. Trad. de Carmen Bas Álvarez. Alianza Editorial, Libro de Bolsillo n.º 1408. Madrid 1989, 231 págs.

Walter Kolneder es un especialista en Vivaldi; se le debe toda una actualización de nuestros conocimientos vivaldianos, desde el artículo

en el **Musik-Lexikon** de Riemann-Gurlitt hasta detalles eruditos y musicológicos, sin olvidar su útil biografía (Wiesbaden, 1965). Esta **Guía de Vivaldi** (1984) se ordena alfabéticamente, de manera que



se puede encontrar en ella todo lo referente a obras, vida, contemporáneos, ediciones, con una abundancia y precisión notables (el tipo de letra empleado es menor que en otros volúmenes de la misma colección). Naturalmente, es preciso saber buscar lo que se quiere; no puede leerse con la facilidad de un relato biográfico o un ensayo. Un catálogo de obras, cronología y bibliografía reciente y válida completan este pequeño pero asombrosamente rico volumen. En España, donde además la literatura vivaldiana es escasa, este libro es imprescindible para los músicos y absolutamente recomendable para todos los amigos de la música.

La traducción incurre en muchos descuidos. Hay pasajes confusos o ambiguos. Pero lo más grave es la inadecuación o falta de transparencia en el vertido de los términos técnicos, donde lee-

mos toda clase de vocablos imprecisos "agógico" (por "agógica"), "movimiento cadencioso", "apagador" (por "sordina"), "sistema" (por "pentagrama"), "tono" (por "tonalidad"), "staccato volante", "violón", "voces" (por "notas"), "punto de órgano" (por "pedal"). Textos como éste: "La Musicología no se cansa de incorporar al concierto con solista términos... como movimiento anterior, movimiento posterior, cabeza de temas, tipo de temas, temática del ritornelo, periodicidad, frases, continuación de la ejecución, etc.", o como éste: "El pasaje... en Vivaldi, por el camino de la improvisación, improvisación anotada, se convierte en un medio técnico", le dejan a uno enfebreado. El problema está, sin duda, en la falta de dominio del léxico musical por parte de la traductora. Un problema que, evidentemente, puede obviarse. En todo caso, un libro técnico —y éste lo es en gran medida— no puede aparecer con tantas imprecisiones.

R. B.

MILANCA GUZMÁN, Mario: Reynaldo Hahn, caraqueño. Contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn Echenagucia. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Estudios, Monografías y Ensayos, n.º 121. Caracas, 1989, 264 págs. 43 láminas.

Reynaldo Hahn (1874-1947) fue un compositor que alcanzó en Francia una gran popularidad, sobre todo como autor de operetas y canciones, pero también como director, como crítico musical y ensayista. Hahn había nacido en Venezuela, en Caracas, pero sus padres marcharon a Francia cuando el niño no tenía aún cuatro

años, y desde esa edad residió prácticamente en París; allí estudió en el Conservatorio con Dubois, Lavignac y Massenet. Muy joven, sus canciones le hicieron famoso; luego dedicó gran parte de su atención al teatro: ópera, opereta, ballet. Conservó la nacionalidad venezolana hasta 1909. Colaboró con Diaghilev, Cocteau, Bakst; fue amigo de Massenet, de Proust, de Daudet, de Sarah Bernhardt (sobre la que escribió un libro); llegó a ser, en muchos aspectos, un personaje esencial de la vida intelectual parisina.

Sobre Hahn no hay mucha bibliografía. Dos libros venezolanos: el de Daniel Bendahan y el de Ernesto Estrada Arriens. Faltaba, entre otras cosas, una pormenorizada investigación sobre la familia Hahn, sobre los padres de Reynaldo y sobre sus breves años en Venezuela. Mario Milanca Guzmán, a quien se deben ya otros interesantes trabajos —como **La música en el Centenario del Libertador**, y varios sobre Teresa Carreño—, ha emprendido la tarea de manera sistemática y minuciosa. Su libro **Reynaldo Hahn, caraqueño**, que publica ahora la venezolana Academia Nacional de la Historia, ilumina exhaustivamente esos años. Mario Milanca ha aportado un material abrumador, tanto epistolar como documental y periodístico (así de la importante revista "El cojo ilustrado", que tan perfectamente conoce y valora) que suma una masa de datos extraordinaria.

El padre del compositor (Carlos Hahn Dellevie) era alemán, de Hamburgo, y formaba parte de la activísima colonia germánica en Venezuela; la madre (Elena Echezagucia Ellis) era de Curaçao. Carlos Hahn fue un importante colaborador del general Antonio Guzmán, y a él se deben notables obras públicas y actividades comerciales en Caracas. Reynaldo Hahn nació en 1874, según toda la documentación aportada por Milanca, y no en 1875, como figura en muchos textos. Su nombre debe escribirse con y griega. Sobre algunos de sus hermanos tenemos ahora interesantes noticias. Por último, la bibliografía de Hahn aumenta con los artículos y publicaciones señalados por Milanca en "El cojo ilustrado" en vida del compositor. (También la

iconografía: dos fotos en "El cojo ilustrado" de 1898 y 1906).

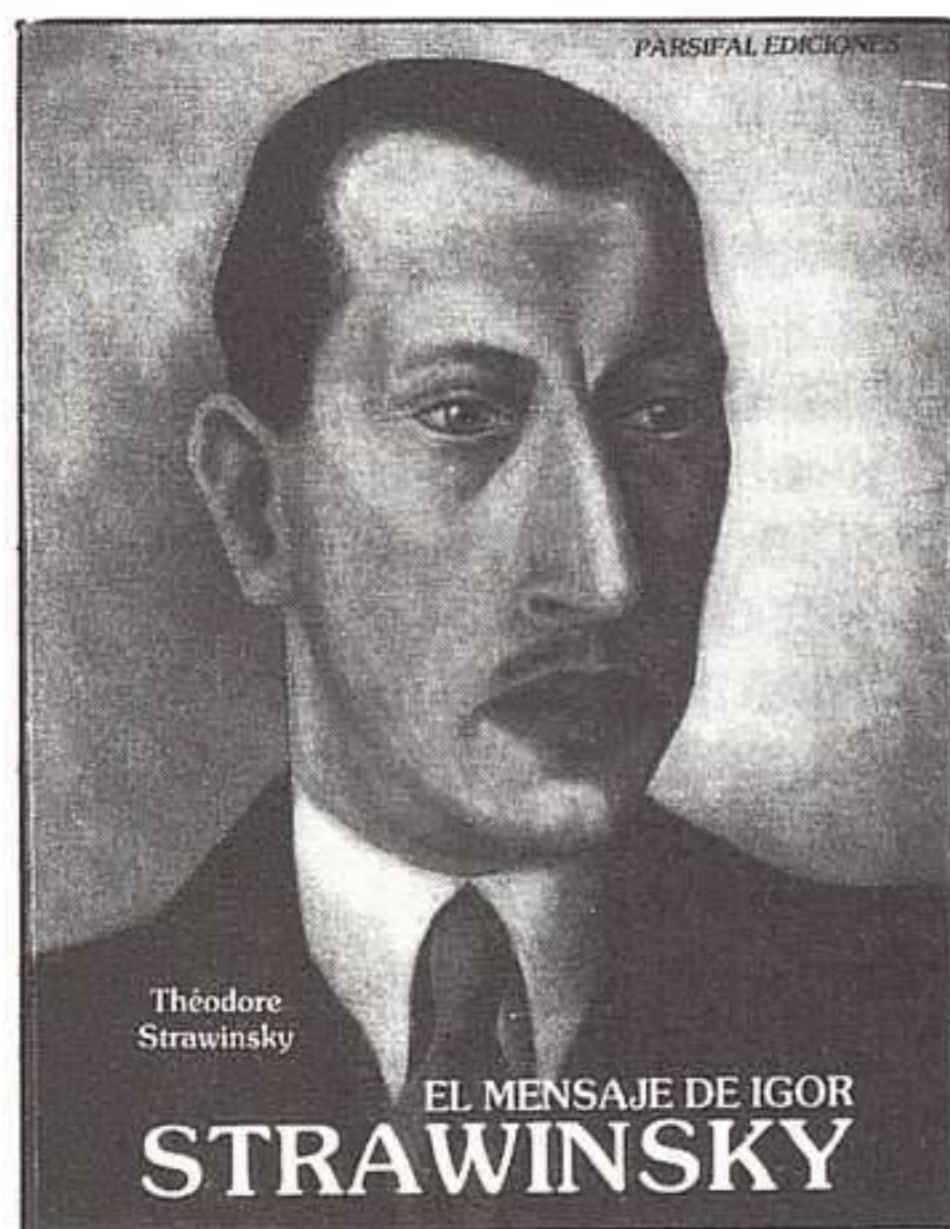
Hay algo más en el libro, aparte del detalladísimo material inédito que incorpora: se alumbran tangencialmente aspectos de la vida cultural, política y costumbrista venezolana, especialmente del tercer cuarto del siglo XIX, narrados con singular poder evocativo —aunque siempre sin apartarse del dato documental— por Mario Milanca. Un hermoso y jugoso trabajo de historiador, verdaderamente.

R. B.

STRAVINSKY, Théodore: el mensaje de Igor Stravinsky. Traducción de Juan Godo Costa. Parsifal Ediciones, Barcelona 1989, 101 págs. 8 láminas.

En 1948, Théodore Stravinsky, hijo del compositor, publicó en francés este ensayo sobre su padre, que se ha reeditado en 1980 con un nuevo prólogo del autor y una elogiosa carta del compositor (1949), y que ahora nos ofrece en castellano Parsifal Ediciones, en cuidada traducción de Juan Godo Costa y con una atractiva presentación. Pensamos que era necesaria esta edición, que aporta un nuevo ángulo a la bibliografía en castellano de Stravinsky, hoy ya bastante completa.

Como parece natural, el libro de Théodore es radicalmente hagiográfico: todo lo que hace su padre le parece perfectamente, lo que de-



muestra que fue un buen hijo. También parece natural que al padre le resultara *maravilloso* el libro, tanto por lo elogioso como por venir de

su hijo. El lector, sin embargo, puede discrepar de muchos aspectos del libro. Para empezar, Théodore intenta explicar el famoso texto stravinskyano estampado en las **Crónicas de mi vida** ("Considero la música, por su esencia, impotente para expresar cualquiera cosa que sea...", etc.) y en abierta contradicción con lo que cuenta, pocas páginas más adelante, sobre **El pájaro de fuego** y **La consagración de la primavera**. A mí siempre me dio la impresión de que Stravinsky quería decir algo, pero no supo expresarlo; quizá ese "algo" era simplemente su rechazo radical, frontal, absoluto, de la música romántica alemana, a la que identificaba con esa "expresión" tan mal expresada... La defensa que hace el autor de esa contradicción es peor que la contradicción misma: considera que la música romántica es enteramente descriptiva y que se apoya, roussonianamente, en "la imitación", con olvido de la forma por sí misma. Esto, dicho así, con encantador desparpajo, parece más bien implicar que el autor ignora lo que es la música romántica, ignora lo que es la forma, ignora la historia de la música, y considera "música pura" no a Beethoven o a Brahms o a Bruckner, sino **La historia del soldado** o el impresionismo francés. Evidentemente, Théodore no sabe bien lo que dice...

Otra defensa: es superficial hablar del sentido "ruso" de la música de Stravinsky, dice Théodore, porque el folclore "sólo lo utiliza como trampolín para elevarse hacia lo universal". Y ahora, al hablar de neoclasicismo o vanguardismo, Théodore afirma tranquilamente: Stravinsky no ha sido nunca revolucionario; tampoco ha sido retrógrado: "Tansman tiene razón cuando habla de *reacción revolucionaria*". Esto me recuerda el "amarillo verdoso" del soldado Schweik ante el dilema de optar entre el verde y el amarillo.

Como todo el libro está escrito con el mismo tono, no vale la pena insistir en los argumentos. Que a Stravinsky no le gusta Wagner: pues la culpa es de Wagner, por su exhibicionismo romántico. Que le gustan Chabrier, Gounod, Delibes o Messager (¡qué espanto, verdaderamente!), pues la razón es que estos compositores,

por pudor, esconden sus grandes profundidades "bajo un exterior amable y fácil". (¡Qué diablos tendrá que ver aquí el pudor!). En fin, para concluir: Théodore fue un buen hijo, un mediano dibujante y un pensador negado.

R. B.

TCHOKOV-GEMIU: El piano. Iniciación a la música. Trad. de Esperanza Aldana y José de Felipe. Diseño de Carlos Vidaurre. Real Musical, Madrid 1989, 43 págs.

De la extensa y variadísima pedagogía soviética para el piano, este método Tchokov-Gemiu es de los más atractivos. Su idea básica es que el niño entre de inmediato en contacto con la música real, y no sólo con la abstracción de los ejercicios esquemáticos. El empleo de pequeñas canciones y de piezas que poseen cierto sentido artístico pese a ser de proporciones mínimas, consigue bien este objetivo a nivel melódico y rítmico, porque la gradación de esas piezas está muy inteligentemente hecha de acuerdo con las primeras nociones imprescindibles de digitación que no pueden quedar ausentes en estos rudimentos pianísticos.

Incluso hay unas páginas en las que el alumno puede familiarizarse con el teclado sin apenas nociones previas de música. La intención de los autores es que el futuro estudiante llegue primero al gusto por la sonoridad y sólo luego a adaptarse a una ineludible pero muy graduada disciplina. A veces, esa sonoridad pianística requiere la colaboración del profesor (digamos piano a tres, o a cuatro manos muy simplificado), lo que no deja de ser, además de una eficiente colaboración métrica, rítmica y armónica, un aliciente humano suplementario.

Concisos elementos teóricos, siempre ajustados y limitados estrictamente a ilustrar las necesidades técnicas de cada nuevo paso en el teclado y en la notación musical, completan este primer volumen, cuya agilidad, adecuación y eficacia nos parecen extraordinarias.

R. B.

VERSIONES COMPARADAS

UN VIEJO CONOCIDO Y UN INTENTO AL BORDE DE LA FRUSTRACIÓN

Por Pedro González Mira

OFFENBACH: Los Cuentos de Hoffmann. Gedda, D'Angelo, Schwarzkopf, Los Ángeles, Benoit, Ghiuselev, London, Blanc, Sénéchal, Geay, Pruvost, Loreau, etc. Coro René Duclos. Orquesta del Conservatorio de París. Director: André Cluytens.

OFFENBACH: Los Cuentos de Hoffmann. Domingo, Gruberova, Eder, Schmidt, Bacquier, Morris, Díaz, Friedmann, Stamm, Gambill, Crook, Sénéchal, Ludwig, etc. Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Director: Seiji Ozawa.

Marca: EMI, Deutsche Grammophon
Soporte: disco compacto
Referencia: 763 222-2, 427 682-2. 2 CDs
Grabación: ADD, DDD
Duración: 152' 1", 139' 39"
Serie: normal

Interpretación: ★★★ (Cluytens)
★★★★ (Ozawa)

Sonido: ★★★ (Cluytens)
★★★★★ (Ozawa)

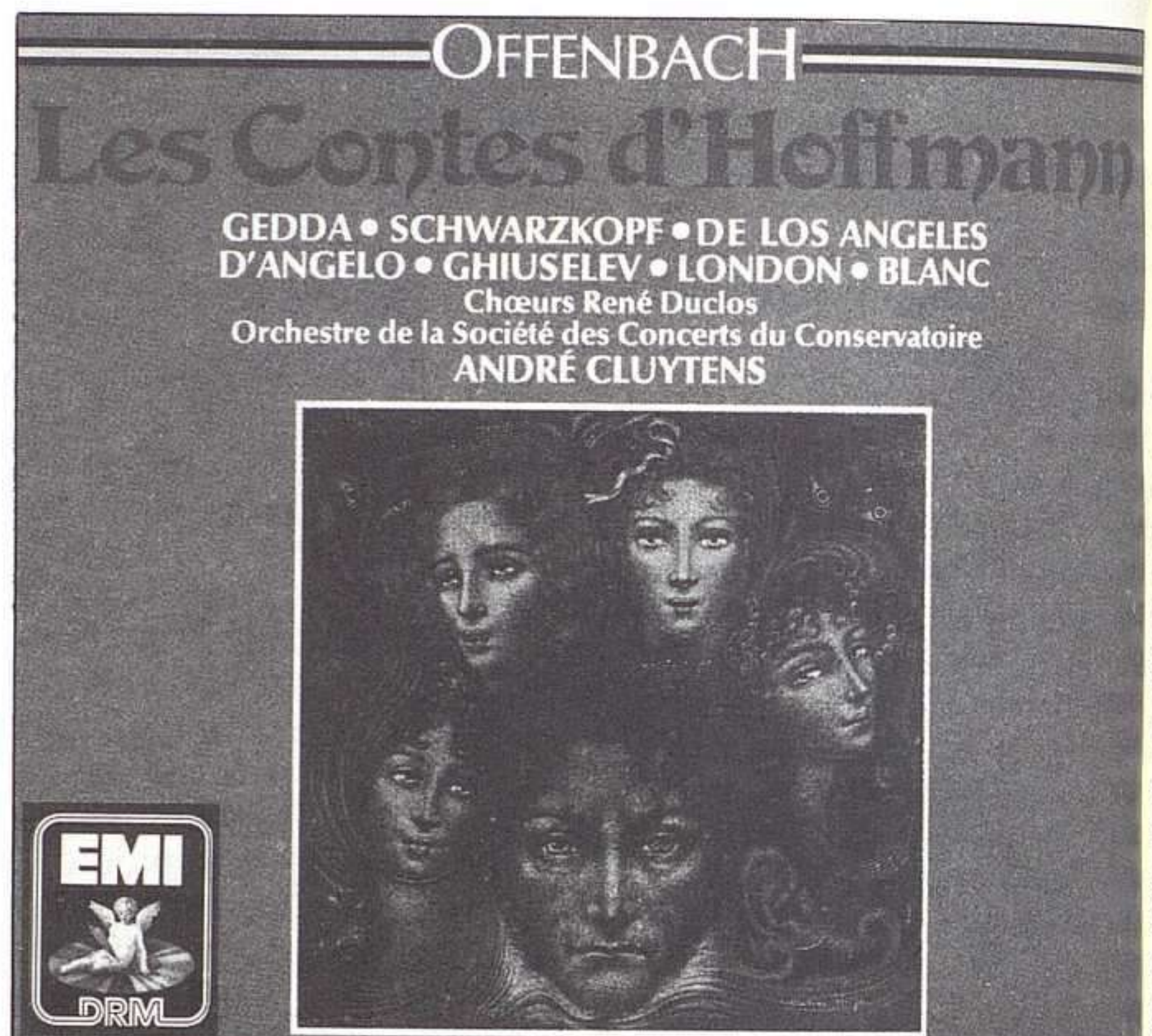
Aparece la tercera de las óperas protagonizadas por Plácido Domingo que la firma Deutsche Grammophon ha lanzado últimamente: desde estas páginas no hace mucho se habló de las otras dos —**Tannhäuser** y **Un Ballo in Maschera**—, casi coincidiendo en el tiempo con la reedición de la conocida versión de Cluytens (registro de 1965), para algunos, entre los que no me cuento, la interpretación fonográfica de referencia. En mi opinión, ni ésta de Cluytens —con su espectacular reparto—, ni la que ocupará el centro de este comentario, la debida al director nipón Seiji Ozawa, alcanzan a la de Bonyngé, quizá —sólo quizá— no tan completa vocalmente como la última citada, pero, desde luego, dirigida con más gracia e intención, con mucha más personalidad. De lo dicho hasta aquí,

Una versión ya clásica de la obra; seguramente, no tan buena como se ha dicho tantas veces.

una velada deducción: los discófilos seguimos sin poder contar con unos **Cuentos de Hoffmann** plenamente satisfactorios en todos los sentidos.

Por seguir un orden cronológico, comenzaré refiriéndome a la versión de André Cluytens, una grabación para la firma EMI que, a mi entender, ha perdido mucha de la vigencia que tuvo en su día. Sobre la tradicional versión en un Prólogo, tres actos —en el orden también frecuente de Olimpia, Giulietta y Antonia— y un Epílogo, la dirección de Cluytens no funciona siempre con la misma fortuna: mucho mejor en las partes dramáticas, morosa e inadecuada en las más brillantes o ligeras. En todo caso, el director belga, casi siempre demuestra su condición de gran maestro, particularmente especializado en la música francesa. Es decir, no se trata de que tenga problemas de definición estilística; más bien peca de iconoclasta, de querer sacar de esta música *mensajes* que no posee (y que además ni falta que le hace a la misma poseerlos).

El panel de cantantes de esta versión



es impresionante sobre el papel; otra cosa son los resultados. En primer lugar, no me parece la voz de Nicolai Gedda la más adecuada para el papel de Hoffmann. A mi juicio, el rol requiere un cantante de cuerpo vocal más voluminoso y de mayor carácter, de expresividad más vehemente. Gedda exhibe una línea de canto magnífica —con unos agudos envidiables— pero a su interpretación le falta fuego y un poco del tono visionario y loco que ha de tener el personaje. Me parece estupenda la idea de que hayan de ser tres las cantantes a defender los correspondientes papeles femeninos principales; sin embargo, ninguna de las tres, en esta ocasión, me parecen adecuadas para las respectivas partes. Gianna d'Angelo es una vocecita graciosa aparentemente válida para la Olimpia, pero que naufraga por su sosez y escasa dimensión interpretativa; desde luego está poco intencionada, con dar las notas ya tiene bastante. La Schwarzkopf está bien —a ésta sí que le sobran intenciones— en la manera de expresar su papel, pero sus limitaciones vocales

se hacen en exceso evidentes. En cuanto a la Antonia de Victoria de los Angeles comprendo que pueda gustar porque efectivamente resulta un encanto; la cuestión es que la Antonia no va por ahí, se trata de un personaje más complicado psicológicamente y, por supuesto, para una voz con mayor cuerpo dramático. Por otro lado, Victoria no atravesaba su mejor momento cuando grabó la obra. Los hombres, por último, una galería de desatinos: un George London para Coppélius que no puede con el papel, pues su voz está prácticamente acabada; un barítono de timbre superlírico para el papel de Depertutto, como es sabido un bajo-bajo; tan bajo-bajo (seguramente éste más) como el que requiere Crespel, y que aquí lo canta otro barítono, y bien flojo: Robert Geay... y por si fuera poco, Nicklausse no es abordado por la mezzosoprano de turno sino por otro barítono, Jean-Christophe Benoit. En los papeles masculinos sólo se salvan Nicola Ghiuselev, como Lindorf, una impresionante voz, y el profesionalísimo Michel Sénéchal, en Spalanzani, así como el comprimario Jacques Pruvost, a cuyas espaldas cae la interpretación de los papeles de Andrés, Cochenille, Frantz y Pitichinaccio. El resto, irrelevante.

Y aquí están estos esperadísimos **Cuentos de Hoffmann** por Plácido Domingo y la Gruberova. En parte porque, como ya dije más arriba, no hay una versión definitiva y la esperanza es lo último que se pierde, en parte por la a priori gran altura del proyecto discográfico. Dicho como resumen, ya, sin reservas ni eufemismos, ésta podría haber llenado el hueco discográfico a que está sometida la obra, pero no ha sido así gracias, una vez más, a las artes del desigual Seiji Ozawa (aunque últimamente, al menos en el terreno operístico, ha dejado de ser desigual para pasar, sencillamente, a la categoría de director-chapuzas).

Para empezar hay que hacer una importante observación. La versión antes comentada (como la de Bonyngé) está construida sobre la edición Choudens, de 1907, como es sabido a su vez basada en la versión de Ernst Guiraud —la segunda, con el acto de Giulietta completo—, con la Barcarola como entreacto entre los veneciano y muniqués, es decir Giulietta y Antonia. Pues bien, la utilizada por Ozawa reestablece la idea original de Offenbach, es decir los actos en el orden Olimpia, Antonia, Giulietta. El oyente acostumbrado a la versión de siempre se queda aquí sin la versión orquestal de la deliciosa Barcarola, amén de la rareza que supone recibir, así de golpe, a la trágica Antonia después de la deliciosa Olimpia y (¡) como preparación hacia la voluptuosa Giulietta. Es una propuesta respetable... Otros hicieron cosas todavía más extrañas.

Y entrando ya en materia, resaltar que si bien la dirección de Ozawa no es el espanto de su trabajo en **Carmen** o **Elektra**, en absoluto alcanza un parecido nivel al general obtenido por los cantantes, gracias a los cuales la versión se merece la calificación asignada al prin-

Tampoco estos cuentos, a pesar de todo, son una opción discográfica de absoluta referencia.



cipio del comentario. Se trata de una dirección correcta, bien leída la música, brillante a veces, cuidada casi siempre —a excepción de algunas partes en las que claramente Ozawa se desmanda y abre su particular caja de *horteradas* diversas— y nunca desaliñada estilísticamente. Sin embargo —y al contrario que en Cluytens, donde tanto personalismo llega a molestar— exenta de personalidad interpretativa: Ozawa hace música pero no sabe muy bien por qué; no da la impresión de que tenga claro qué es lo que quiere *decir*. En otras palabras, por lo que a la dirección se refiere, estos **Cuentos** resultan superficiales; brillantes y resultones pero superficiales.

Lo de los cantantes, y salvo honrosísimas excepciones, es otra cosa bien distinta. Para empezar, para mi gusto aquí hay un Hoffman de auténtico fuste; todo el fuego, la pasión desatada del fantástico personaje que le faltaba a Gedda lo tiene, con creces, Plácido Domingo. Seguramente habrá quien piense que sus limitaciones en los agudos le inhabilitan para cantar a Hoffmann. A mí esto me parece una tontería, así como decir que Plácido es sólo una voz: en mi opinión nadie (incluido el maestro Kraus) ha dado tanto en el clavo como el tenor madrileño al cantar Hoffman. Su fuerza expresiva, su línea de canto, siempre al borde de lo humanamente expresable con la voz, su arte e intuición interpretativa me parecen proverbiales en un repertorio como éste; para mí, ya digo, el Hoffmann ideal, algo a lo que ya me referí en su día al comentar desde estas páginas la versión de Bonyngé. Como en ésa —con la Sutherland—, en esta ocasión tenemos a una única soprano encargada de Olimpia, Antonia y Giulietta: la simpática y deliciosa Edita Gruberova, sin duda el segundo (¿primero?) gran atractivo de la versión en cuestión. En plena forma vocal e interpretativa, la Gruberova nos ofrece la, posiblemente, mejor Giulietta que se pueda escuchar hoy: llena de intención y encanto; increíble en la coloratura de Olimpia, plagada de matices... perfecta, se podría

decir. Su Antonia no lo es tanto, aunque sólo por adecuación vocal, que no por capacidad interpretativa: su comprensión del personaje es grandísima, quedándose sólo algo corta a veces cuando el dramatismo del mismo exige esfuerzos incompatibles con su línea de canto y características vocales; está, no obstante, en más de una ocasión sublime de expresión, y siempre elegante hasta la saciedad.

El resto raya a un magnífico nivel. En primer lugar, extraordinario el Lindorf de Andreas Schmidt, aunque su tesitura no sea excesivamente adecuada al papel: lo que le falta en este sentido lo suple con musicalidad y buenas maneras vocales. Menos interesante es el Nicklausse de Claudia Eder, algo desdibujado y suave, como, por otros motivos —evidentes— el Crespel de Harald Stamm y el Frantz de Michel Sénéchal. No sucede así —por más que debería, atendiéndonos a los ejemplos anteriores— con el Coppélius del incombustible Gabriel Bacquier, que da una lección estilística como pocas (¡no está mal de voz, incluso!); otros más jóvenes, por el contrario, se encargan de aguar la fiesta: el pobre Justino Díaz las pasa *moradas* con su Depertutto, un papel que le viene más grande que el de Wotan a Kathleen Battle, pongo por caso. Me ha gustado bastante James Morris, que invierte su caudal vocal en un Doctor Miracle sinuoso y lleno de dobleces. Del resto, que, en general, está muy bien, destacar el lujo de que la Voz de la Madre de Antonia la cante nada más y nada menos que Christa Ludwig: todo un ejemplo de profesionalidad al final (¡esto es un decir!) de una carrera como la suya.

En definitiva, unos **Cuentos de Hoffmann** —los segundos reseñados— que se pueden comprar si a lo que se da más importancia en la obra es a la labor de los cantantes. Para los que opinen que sin un director una ópera no puede funcionar, la cosa —la recomendación, quiero decir— sería bien distinta. La versión de Cluytens no me parece buena alternativa. En todo caso me inclinaría por la de Bonyngé.

Crítica discográfica

EL ORFEBRE

Por Luis Carlos Gago

BACH: El clave bien temperado. Libros I y II. Ton Koopman, clave.

Marca: Erato

Soporte: disco compacto. 2 + 2 CDs

Referencia: 229245428-2 y

229245429-2

Grabación: DDD

Duración: 251' 47"

Serie: normal

Interpretación: De ★★ a ★★★★★

Sonido: ★★★★★

En el número 546 de RITMO (septiembre de 1984) comentamos la aparición del álbum que recogía la interpretación del primer libro del **Clave bien temperado** que Ton Koopman registrara dos años antes en Utrecht. Nunca apareció en elepé el segundo cuaderno y Erato publica ahora ambos por separado en cedé, a pesar de que el libreto nos descubre que ambos fueron grabados simultáneamente. El porqué de la tan tardía aparición de este necesario complemento de aquella primera entrega constituye un misterio tan grande como averiguar la razón última de las excentricidades

de Ton Koopman. Quienes leyeron nuestro referido comentario recordarán que en éste incidíamos desde el comienzo en este aspecto. A pesar de tratarse de una obra tan endiablidamente coherente, el clavecinista y organista holandés se pasea por ella con ropajes y maneras tan diversos que la calificación que nos merece su versión, como puede comprobarse más arriba, escapa a cualquier concreción.

El principal problema que suele atañer a las versiones de Koopman se erige aquí en protagonista definitivo, desplazando incluso del lugar que merece a la inventiva formal o a la sabiduría contrapuntística bachianas. Nos referimos, claro está, a la ornamentación. Ya no se trata de que Koopman ornamente mal o bien, ni siquiera mucho o poco, o en lugares más o menos idóneos. Es que Koopman parece estar absolutamente obsesionado por los trinos, los mordentes y las apoyaturas. El magnífico instrumentista holandés —sobre este punto creo que nadie alberga la más mínima duda— parece introducir adornos en su ejecución más por autoimposición que por convencimiento. En sus versiones los adornos llegan a adquirir mayor importancia que las propias notas escritas y con la cantidad de fusas prescindibles en las más de cuatro horas que se prolonga la audi-

ción podríamos construir los primeros preludios y fugas de un tercer cuaderno. Ya sabemos que no hay nada escrito sobre dónde y cómo debe ornamentarse y que debe ser el intérprete el que, dentro de un margen de discrecionalidad bastante alto, decida al respecto. Doctores hay, como Leonhardt, Gilbert o Walcha, que hacen uso de tal prerrogativa en esta obra en concreto con una parquedad que roza la timidez. Koopman, en un solo aparente derroche de fantasía, decide trinar en los lugares más inverosímiles (en una de las entradas de un "stretto", donde se supone que el intérprete debe perseguir un máximo de claridad), hasta el punto de que el oyente llega a dudar si no lo hará como una mera demostración gimnástica de lo rápidamente que pueden moverse sus dedos en un espacio de tiempo muy limitado. Si alguno se siente verdaderamente impresionado por esta facultad, por favor, que le escriba.

Aparte de esta obsesión enfermiza que marca, insistimos, esta versión de principio a fin, Koopman comete algunos otros errores, también apuntados en nuestro comentario de su versión del primer cuaderno. Así, por ejemplo, un indisimulado afán de originalidad le hace saltarse a la torera en más de una ocasión lo que está escrito. En los primeros compases del **Preludio núm. 12**, por ejemplo, las negras del bajo deben tocarse como tales y no como corcheas, como él hace, porque si no la música carece del sustento armónico necesario y se pierde por ende el contraste respecto al compás 4, en el cual las negras sí que dan paso a las corcheas. En otros momentos, la música resulta tan desfigurada por los adornos (comienzo del **Preludio núm. 13**) que llega a ser difícil identificarla por muy bien que uno creyera conocerla, y es que el enfoque de Koopman es, por regla general, demasiado galante, introduciendo los elementos rococós o afrancesados en una música que prescinde casi por completo de los mismos. A veces no se detiene en esto y se adentra de lleno en el terreno de lo banal, como le ocurre en el **Preludio núm. 18**, privado de toda trascendencia.

El "tempo" es, por regla general, rápido, lo cual no es en sí un defecto. El peligro arriba cuando Koopman, como



Un Clave bien temperado con demasiados trinos, apoyaturas, mordentes...

consecuencia del proceso de desfiguración de la partitura, no logra asentar el "tempo" y éste oscila entre un adorno y el siguiente, porque a la postre son éstos y no las barras de compás los que acaban erigiéndose en las divisiones métricas de la música. La sobriedad es, por tanto, la excepción (**Preludio núm. 7, Fuga núm. 9, Preludio núm. 11**) y la poesía de muchos preludios y la severidad de casi todas las fugas se echa en falta a raudales. Koopman tiende casi siempre a ser desbocado y sólo cuando la música admite este enfoque (con la **Fuga núm. 20** como ejemplo señero), aquél nos ofrece una versión intachable. En otros casos (**Preludio núm. 5**) roza el ideal, pero no llega a alcanzarlo y, cuando no se adentra lleno en el terreno del despropósito (**Fuga núm. 21**, en la que curiosamente, apenas resalta uno de los pocos momentos en los que Bach requiere del intérprete la realización de una articulación muy concreta), su versión resulta immaculada (¡qué técnica tan prodigiosa!) desde el punto de vista de la ejecución y desprovista casi siempre de ese último y definitivo grado de trascendencia que caracteriza las versiones de los grandes maestros. El único pero que puede ponerse a la ejecución, y que suponemos achacable en cierta medida al instrumento, es el descuido con que Koopman trata en muchos momentos los bajos, que en ocasiones en las que su presencia sonora resulta imprescindible (compa-

Una "incalificable" versión de la obra bachiana, llena de bellezas pero también de oropes innecesarios.

ses 33 ss. del **Preludio núm. 10**, por poner un ejemplo de los cientos posibles) apenas resultan audibles.

Versión, pues, incalificable, llena de fugaces bellezas y de oropes innecesarios. Las notas que acompañan a los discos son, eso sí, de lujo, pues son las bien conocidas, y extraordinarias, de Harry Halbreich. Quien prefiera apostar por lecturas menos excéntricas y más sabias puede elegir entre Leonhardt, Gilbert o incluso el joven Moroney al

clave (Walcha sigue sin reeditarse en disco compacto, lo cual no sería ninguna locura) o la personalísima de Sviatoslav Richter al piano. La aquí comentada puede servir únicamente como complemento para adictos de la obra, pero en ningún caso debería constituir una versión única, ya que **El Clave bien temperado** que presenta está bien afinado, sí, pero sus joyas le pesan demasiado y renquea con excesiva frecuencia.



CÓMO SUSCRIBIRSE A "RITMO"

Enviar este boletín a: Apartado correos 15036

LIRA EDITORIAL, S. A.

NOMBRE		APELLIDOS		TELEFONO personal profesional	
RAZON SOCIAL (para, organismos, sociedades, etc.)					
CALLE O PLAZA		NUMERO		PAIS	
CIUDAD		CODIGO POSTAL			

reservado a la administración

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Deseo suscribirse por un año (once números), a partir del mes de

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso
- Adjunto talón bancario
- Giro postal número

Suscripción anual:

- ESPAÑA: 6.875 pesetas, más 150 ptas. de gastos de cobro.
- Extranjero: Vía terrestre o marítima: 68 \$ USA.
- Vía aérea: 93 \$ USA.

FECHA:

FIRMA:

UN DOCUMENTO HISTÓRICO

Por Gonzalo Badenes

BEETHOVEN: Concierto en Re mayor Op. 61 (a). Sinfonías núms. 4, 5 y 7. Obertura "Coriolano". **BRAHMS:** Concierto para piano núm. 2 (b). **BRUCKNER:** Sinfonía núm. 5. **HAYDN:** Sinfonía núm. 104. **HAENDEL:** Concerto grosso Op. 6/10. **MOZART:** Sinfonía núm. 39. **RAVEL:** Daphnis et Chloe (Suite núm. 2). **SCHUMANN:** Concierto para piano (c). Concierto para violoncello (d). **SCHUBERT:** Sinfonía núm. 9. **R. STRAUSS:** Don Juan; Sinfonía doméstica; Till Eulenspiegel. **WEBER:** Der Freischütz (Obertura). Erich Röhn (a), Edwin Fischer (b), Walter Giesecking (c) y Tibor de Machula (d). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 427 773-2. 10 CDs. (en estuche y separados) Duración: 573' Grabación: ADD Serie: Dokumente (media)

Interpretación: entre ★★★ y ★★★★★ Sonido: ★★★

Cuando el ejército soviético ocupó Berlín, al terminar la Segunda Guerra Mundial, fueron confiscados los archivos sonoros de la Radio del Reich, en la Masurenalle. Si bien en algún caso incompletos, los especialistas soviéticos encontraron numerosos registros musicales, efectuados sobre soporte magnético, incluso algunos en primitivo estéreo. Correspondían

a conciertos que en su día fueron emitidos por la radiodifusión alemana y habían suscitado la perplejidad de los servicios de escucha aliados debido a la considerable calidad técnica de la toma sonora. Aquellas grabaciones se hicieron sobre bobinas de 14 pulgadas con cinta de óxido de hierro y contenían, entre otros materiales, veinte programas de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigidos por Wilhelm Furtwängler, entre 1942 y 1944.

Por desgracia, muchas cintas se habían perdido en medio de los avatares bélicos y otras fueron borradas. Sin embargo, al sobrevenir el *redescubrimiento* (sic) discográfico de Furtwängler, ya en los años sesenta, una parte considerable de aquellos registros empezó a circular, en forma más o menos *piratizada*. Firmas como la soviética Melodiya o las americanas Unicorn, Everest, IGI, etc., editaron, a veces en condiciones técnicas precarias, documentos de la importancia de la **Novena** beethoveniana, de 1942; la **Quinta**, del 43; el **Segundo** de Brahms con Fischer, del 42, los **Conciertos** de Schumann y Grieg con Giesecking, e incluso apareció, en un álbum doble, el último programa dirigido por Furtwängler, en la Philharmonie, antes de que esta sala sucumbiera bajo las bombas aliadas, la trágica noche del 29 al 30 de enero de 1944, cuando la ciudad de Berlín era sometida a una de las más intensas ofensivas de bombardeo indiscriminado de toda la contienda. También Deutsche Grammophon tuvo acceso a algunos registros aislados del *lote* berlinés y publicó, dentro de su serie Historisch, el **Till** straussiano, la **Cuarta** beethoveniana o la **Novena** de Bruckner que registrada en el concierto del 7 de octubre de 1944, es uno de los documentos sonoros más estremecedores

jamás obtenidos: una versión abocada a la catástrofe que se cernía ya sobre la nación alemana. Testimonio de la conciencia de una cultura en su ocaso.

En 1987 y gracias a un gestión entre la emisora Sender Freies Berlin y el Departamento de Música de Radio Moscú, fue transferido a la antigua capital alemana el conjunto de cintas requisadas por los soviéticos en 1945. Y éste es el material que ahora aparece, por vez primera en CD, y en unas condiciones técnicas ya que no óptimas —es imposible que lo sean— si al menos con una prestancia sonora lo bastante alta como para poder disfrutar realmente de su audición.

Antes de seguir adelante quisiera hacer un ruego a los responsables de Deutsche Grammophon: urge editar, en CD, las dos **Novenas** (Beethoven y Bruckner) y eso sí, que esta vez también se distribuyan en España.

Por ajustarnos al hilo cronológico de estas grabaciones, veamos su primer término las efectuadas en 1942. Del 3 de marzo es la del **Concierto en La menor**, de Schumann, con un Walter Giesecking poco centrado en la ejecución y más bien inexpresivo. Aunque la dirección de Furtwängler no alcanza las cimas de otros Schumann (como el **Manfred** o la **Cuarta**) tiene detalles apasionantes en el fraseo (así, el de las violas y violonchelos en el tiempo central) y su proverbial dinamismo rítmico e incisividad en los acentos. El **Don Juan** straussiano, del 17 de febrero, es una revelación: desafiante, demoníaco, con unos "sforzandi" de la percusión y de los metales que perforan la textura (menos *nitida* y *camerística* que la servida por el propio Strauss, en su registro con la Filarmónica vienesa, casi contemporáneo del berlinés). Este *antihéroe* furtwaengleriano cabalga fatalmente hacia el abismo, proclamado por las aterradoras llamaradas de los trombones como un amargo rictus, en contradicción con la salvaje bravuconería, orgullosa y triunfalista, de un orgasmo que ya no tiene asomo de erotismo: el ominoso silencio que sigue al derrumbamiento de todo el edificio sonoro le dura ¡9 segundos! (a Strauss le duraba cuatro y otros tantos al propio Furtwängler, en su grabación del 47).

Del 28 de octubre del 42 nos llega un programa completo. El **Concierto para violonchelo** de Schumann está interpretado por Tibor de Machula, que era uno de los dos concertinos del chelo de la Filarmónica (al otro, Arthur Troester, se le escucha en el **Segundo** brahmiano). La bella sonoridad del instrumento canta en los dedos de Machula y es soñadoramente secundada por Furtwängler en la "Langsam" central. La **Quinta** de Bruckner, que completaba la sesión, es menos *histérica* que la del 51 (en Salzburg, con la OFV), pero acusa los excesivos "acclerandi" en las codas finales. El gran tema cíclico del inicio suena casi fugaz, mientras los "pizzi-



Esta foto aparece en unos de los pequeños libretos que acompañan a cada disco del álbum.

catti" de la introducción están fuertemente acentuados. Destacadísima la percusión en los climas (otro rasgo común a esta serie de grabaciones) e impresionante el poderío y empaste de los metales en la reexposición del coral, que aquí no aparece como el gran dogma de fe de las visiones místicas, sino como un desafío a la razón (a la terrible razón del mundo real, que se debate en esa fuga enloquecida de la cuerda, sacudida por los brutales saltos de octava del metal).

El **Segundo** de Brahms (9 de noviembre de 1942) es de sobra conocido por los adictos. Recordaré sólo, tras un comienzo vacilante en Fischer, la dimensión grandiosa del desarrollo, el impetu del Allegro appassionato (¡qué sección fugada!) y la atmósfera maravillosa, como venida de otro mundo, del Andante, toda una lección de fraseo y preparación por parte de Furtwängler, quien sirve a Fischer una *entrada* que merece figurar en las antologías del acompañamiento orquestal.

Concluye el 42 con una **Novena** schubertiana antiheroica, sacudida en el Andante por un desasosiego que quiebra el encanto de la melodía. Versión menos *apolínea* que la del 51, con sugerentes *vacilaciones* de tempo (al inicio del último movimiento) y un infinito sentido de soledad. No hay victoria final ni alegría popular. Un Schubert pesimista, fatal.

Tras la catástrofe bélica de Stalingrado, del concierto del 10 de febrero del 43 se nos ofrece, como única muestra, una extraordinaria **En Saga**. Tenebrosa, inquieta, enigmática. Un viento helado, como de muerte. Del último día de junio (vísperas de la batalla de Sicilia y de la última ofensiva en el Este) un monográfico Beethoven absolutamente genial. **Coriolano**, en clave de tragedia: la más rica agógica, aplicada al segundo tema; los silencios, tensos y dramáticos. Una **Quinta** con la más aterradora *llamada del destino* jamás escuchada a Furtwängler: el silencio subsiguiente, la nada. Y una **Cuarta** emocionante por la increíble belleza poética del Adagio (¡atención al fraseo del clarinete!) y la enorme descarga rítmica de los tiempos extremos (inenarrables el último). De noviembre, una **Séptima** beethoveniana dolorida en el Allegretto; llena de fuerza telúrica en el final, donde se hace palpable el magnetismo de la batuta de Furtwängler, que arrastra a una orquesta absolutamente subyugada, es más, fanatizada por ese imperceptible temblor, por ese dibujo impreciso y casi críptico que describía la mano del director. El **Tercero** straussiano, del mismo mes, ya fue publicado en "El Legado de Wilhelm Furtwängler", hace unos años. Tremendo.

WILHELM FURTWÄNGLER

1942-1944

SIBELIUS:

En Saga

STRAUSS:

Till Eulenspiegel

RAVEL:

Daphnis et Chloé-Suite No. 2

Berliner Philharmoniker



Este compacto incluye una extraordinaria versión de En Saga, una música no frecuente en el repertorio de Furtwängler.

Del 12 de enero del 44 procede el que llega a ser el más emocionante documento de esta colección. La última actuación de Furtwängler, en la Philharmonie. Berlín vivía unas horas de relativa tranquilidad, entre dos ofensivas de bombardeo. De entre las ruinas humeantes, que jalonaban el camino de los berlineses hacia la venerable sala, surge el canto más conmovedor: el **Concierto en Re** beethoveniano se estremece con el pulso implacable, agresivo, del primer tema, casi martilleado por la batuta; viene a remansarse en el segundo y sobre todo en el Larghetto, cobra acentos de plegaria, de despedida. El ensueño de Furtwängler y su concertino Erich Röhn despliegan sobre un tempo que ya no es tal, porque el tiempo ha terminado, es *otra cosa*. Los términos objetivos con que se calibra una ejecución —cosas tan fútiles como el ajuste, como la afinación— ya no importan. Y en la segunda parte, con la **Sinfonía Doméstica**, Furtwängler comprende y desvela lo que, por aquellos mismos meses, Richard Strauss no *acertaba* a explicar desde Viena: el "Wiegenlied", del que se expansiona el canto anchuroso del Adagio, ya no es sino un *intermezzo*, un recuerdo, en medio de la barbarie. No hay juegos niños y las humorísticas llamadas del despertador matinal no nos convocan ya al resplandor del día. El "Lebhaft" conclusivo es todo menos eso.

Arrasada la Philharmonie, Furtwängler dirige, el 8 de febrero, en la vieja "Staatsoper" (reconstruida y que también sucumbirá a un bombardeo) un **Concierto grosso** haendeliano, a guisa

de marcha fúnebre en su arranque, grave y estremecido. Un Haendel *gluciano*, austero, sin rastro de humor. Y un Mozart (**Sinfonía núm. 39**) palpitante y atormentado, sin gloria en las trompeterías de la coda. En el Andante impera el acento hiriente sobre el ansioso legato. El Menuetto ya no es un elegante interludio danzable. En el Finale, Apolo es derrotado por Dionisos.

El 21 de marzo es la fecha del último programa. Dos ejemplos se recogen aquí: un **Der Freischütz** terrorífico (los "glissandi" de los trombones o el mismo regulador inicial nos ponen frente a un mundo de sombras) y un curioso **Daphnis et Chloé** raveliano. Junto con la **Rapsodia española** (grabada en Stuttgart, en 1951) creo es el único testimonio conservado de un repertorio que Furtwängler practicó con bastante frecuencia, en Berlín y del que Claudio Arrau lo considera maestro indiscutible. (Opinión que, modestamente, no comparto).

La versión de la **Sinfonía núm. 104** de Haydn no ha sido localizada en el tiempo, dentro de este conjunto de grabaciones y ha suscitado serias dudas en torno a su autenticidad. No es, en todo caso, definitiva del mejor arte furtwängleriano.

En resumen: una ocasión inmejorable para acercarnos a uno de los fenómenos más extraordinarios de la interpretación musical de este siglo. Furtwängler, en vivo, con todas las grandezas y servidumbres de una circunstancia histórica a la que, por fuerza, ha de retrotraerse el oyente de estos discos. A ello contribuye la reveladora selección de ensayos que acompaña la edición.

Su publicidad en RITMO garantiza la presencia de sus productos y marcas en todo el censo musical de la geografía española.

TRES "TE DEUM", DE CHARPENTIER

Por **Álvaro Marías**

CHARPENTIER: Te Deum H. 146. Misa "Assumpta est Maria" H. 11. Letanias de la Virgen H. 83. Les Arts Florissants. Dir: W. Christie.

Marca: Harmonía Mundi. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: HMC 901298
Grabación: DDD
Duración: 74' 47"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

CHARPENTIER: Te Deum H. 146. Messe de Minuit H. 9. La Grande Ecurie & la Chambre du Roy. Coro de la Colegiata de St. Mary in Warwick (H. 146) y Les Petits Chanteurs de Chaillot (H. 9). Director: Jean-Claude Malgoire

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MK 44706
Grabación: DDD (ADD H. 146)
Duración: 69' 33"
Serie: normal

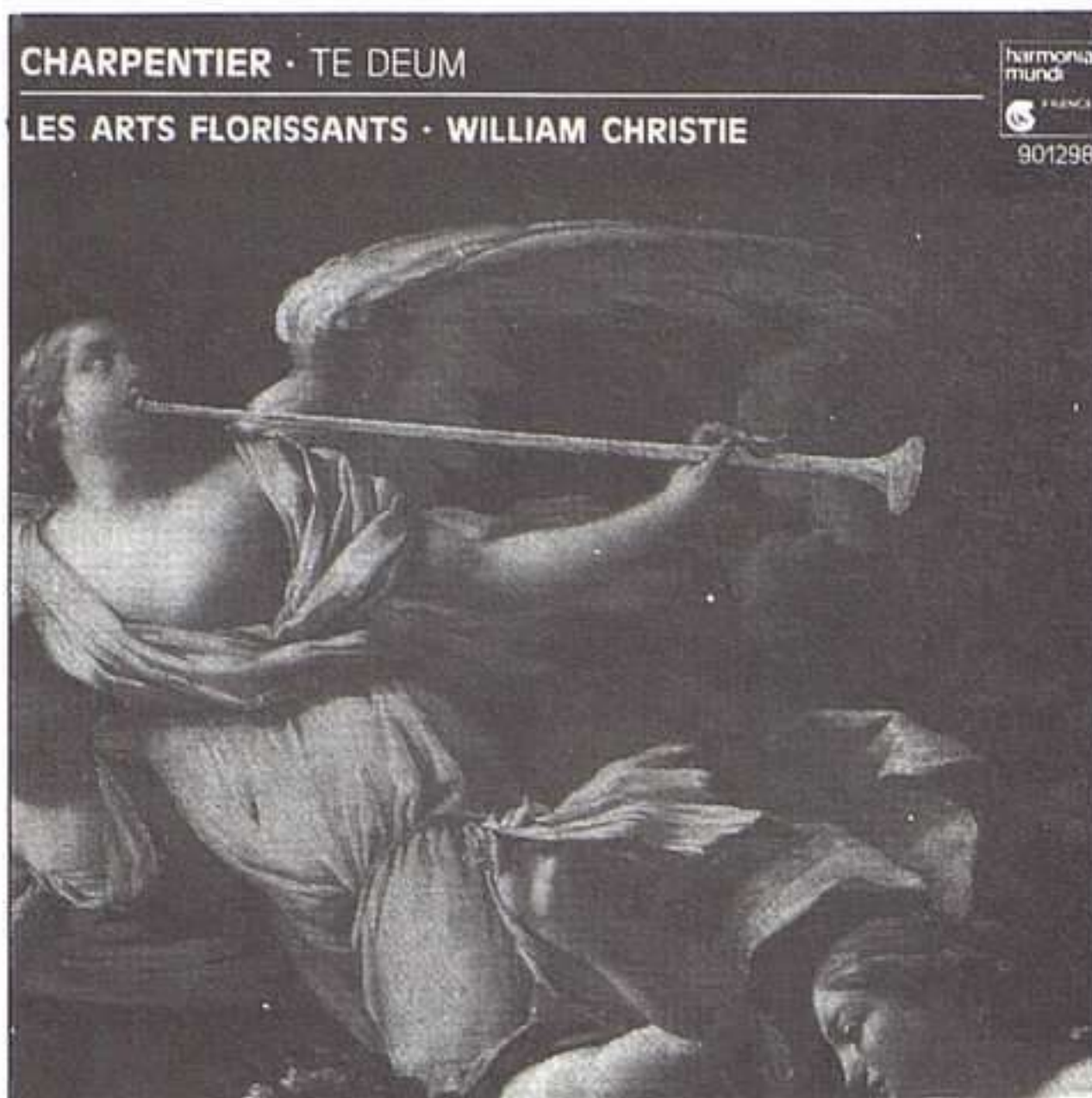
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

CHARPENTIER: Te Deum H. 146. Messe de Minuit H. 9. Coro del King's College de Cambridge. Academy of St. Martin in the Fields. Dir.: Ph. Ledger (H. 146). Coro del King's College de Cambridge. Dir.: D. Willcocks.

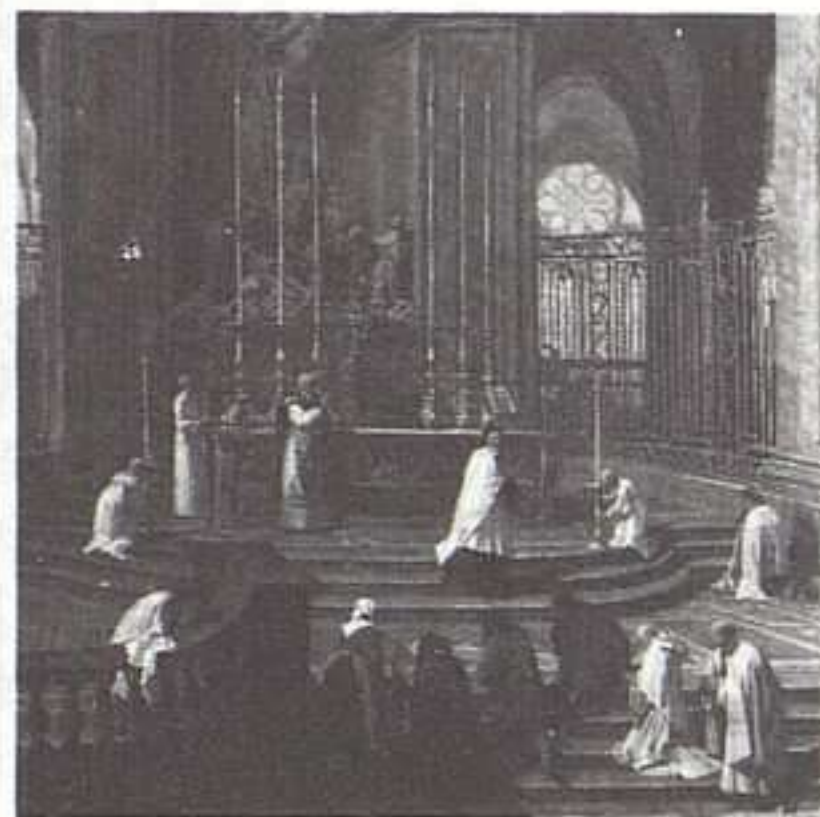
Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CDM 7 63135 2
Grabación: ADD
Duración: 59' 58"
Serie: media

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

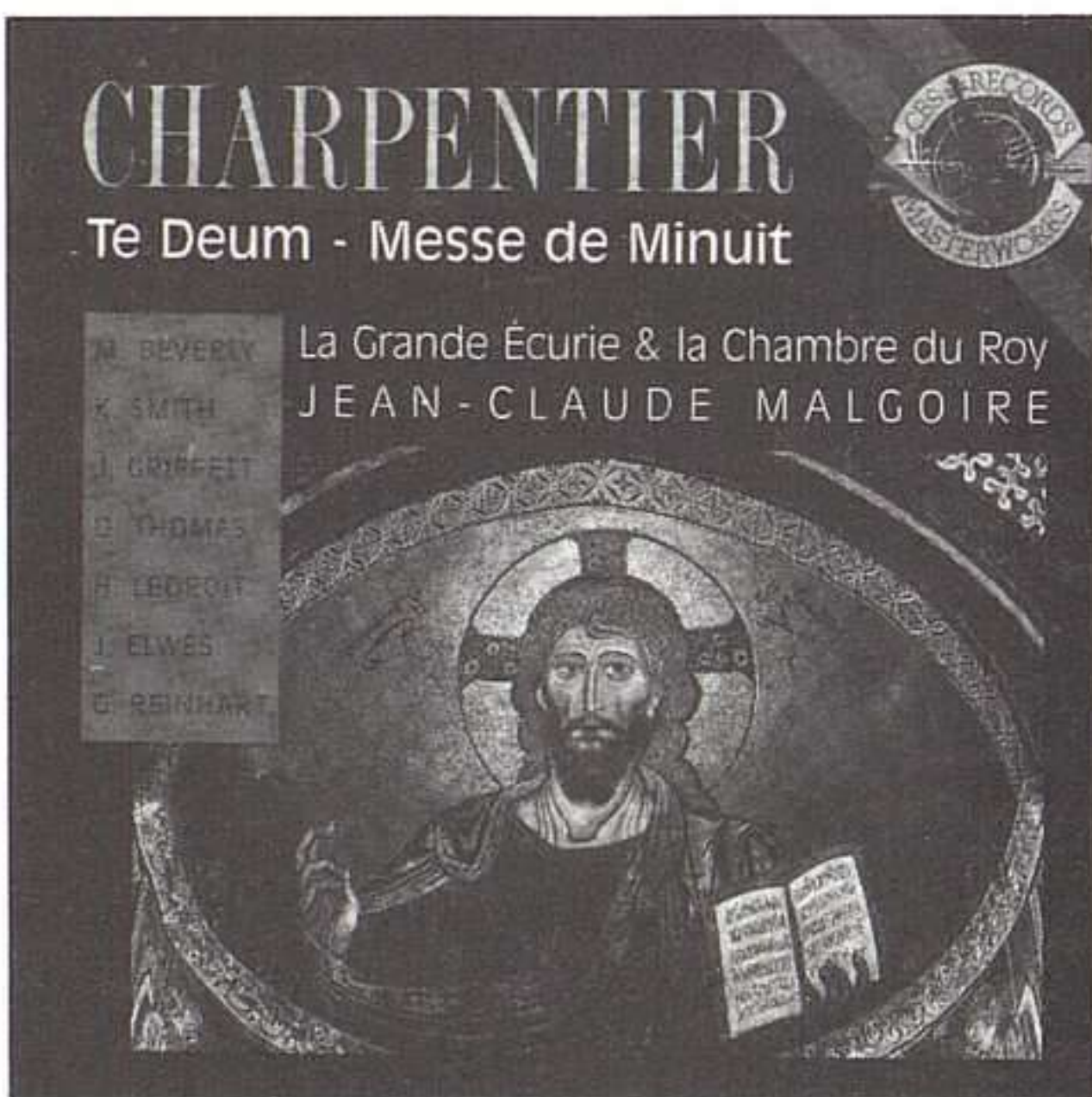
Gracias en buena parte a la sintonía de Eurovisión, el **Te Deum** de Marc Antoine Charpentier se ha convertido en una obra extraordinariamente popular, y las versiones discográficas existentes son muy numerosas. De las tres interpretaciones que comentamos, dos —la de Christie y la de Malgoire— están interpretadas con instrumentos originales, lo que sitúa a la tercera en un plano muy diferente a las dos restantes. Si se tiene en cuenta que el Barroco francés admite particularmente mal las interpretaciones modernas, y que Charpentier es por añadidura un músico del "Grand Siècle" y que por tanto su estilo es arcaico dentro del período barroco, es fácil deducir que en principio el uso de una



M.-A. CHARPENTIER
TE DEUM - Messe de Minuit pour Noël
Choir of King's College, Cambridge
Academy of St. Martin-in-the-Fields
English Chamber Orchestra
LEDGER · WILLCOCKS



CDM 7 63135 2
EMI
STUDIO
DRM



orquesta moderna traducirá difícilmente esta música con autenticidad. A pesar de que la versión de Ledger no es insensata, y de que los solistas son en general excelentes, con las presencias extraordinarias de Felicity Lott y sobre todo del gran contratenor Charles Brett (así como de James Bowman en la **Misa del Gallo** que dirige en el mismo disco Willcocks), y de que el trabajo del coro es muy notable, lo cierto es que la orquesta suena bastante fuera de estilo. Versiones bastante masivas, en un estilo

pomposo y vital que podríamos calificar, para entendernos, de haendeliano; interpretaciones atractivas y enérgicas que se escuchan con gusto pero que no responden demasiado al verdadero estilo de la música; preferible en todo caso la versión de la **Messe de Minuit**, dirigida por David Willcocks con mucha gracia y frescura.

Jean-Claude Malgoire es un músico extraordinariamente irregular y sus registros a menudo carecen de una suficiente calidad técnica, pero hay que reconocer que no carece de ideas. Creo que el registro que comentamos es uno de los mejores por él realizados. Una vez más la categoría técnica es discutible, pero aquí se nota menos que en obras de mayor envergadura. Además, Malgoire conoce bien el estilo barroco francés, y toca la música de Charpentier con verdadero encanto, dentro de una visión íntima y refinada que me parece singularmente acertada. El excelente trabajo de los solistas y la actuación muy fresca y espontánea de la orquesta determinan una interpretación que como idea musical me parece excelente, tal vez superior incluso a la de William Christie que colocamos en cabeza de las tres comentadas. Lástima que el trabajo de los coros infantiles sea mediocre en lo técnico, aunque lleno de candor y entusiasmo. Con todo, la aproximación poco suntuosa de Malgoire, carente de espectacularidad pero rica en elegancia y sensibilidad, posee un encanto, un refinamiento y una emotividad que acaso no posee ninguna otra, y se aproxime muy particularmente al verdadero estilo de esta música.

El trabajo de Christie es en cambio muy superior en otros sentidos. Su versión es perfecta, deslumbrante, coherente e impecable estilísticamente. Les Arts Florissants han mejorado en los últimos años de forma espectacular. Su versión está llena de fuerza, de incisividad y desde luego está en perfecto estilo francés. Christie ve el lado grandioso de la música, lo que no quiere decir que su interpretación sea en modo alguno superficial ni carente de emoción. Christie consigue una versión extremadamente unitaria de toda la obra, que parece convertirse en un todo y no en una sucesión de fragmentos. Solistas, coro y orquesta realizan un trabajo tan brillante como impecable, lleno de fuerza y convicción, lo que unido a una espléndida toma de sonido determina un registro de un gran impacto.

El disco, espléndidamente aprovechado, se completa con dos obras poco frecuentes que Christie comprende de manera mucho más íntima y en cierto modo mucho más refinada y emotiva. No sé si la distancia entre estas obras y el **Te Deum** es tan grande, pero en cualquier caso no cabe duda de que estamos ante uno de los más bellos registros dedicados a la música de Charpentier.

LA GRAN "PETITE MUSIQUE" DE DELIBES

Por Gonzalo Badenes

DELIBES: *Sylvia* (a). *Coppelia* (b). **MASSENET:** *Le Carillon* (c). Ballet de *Le Cid* (d). Orquestas Filarmónica Nacional (c,d), New Philharmonia (a) y de la Suisse Romande (b). Director: Richard Bonyngue.

Marca: Decca. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: 425 475 (a,d) y 425 472 (b,c).
2 cajas de 2 CDs.

Serie: Ovation (media)

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

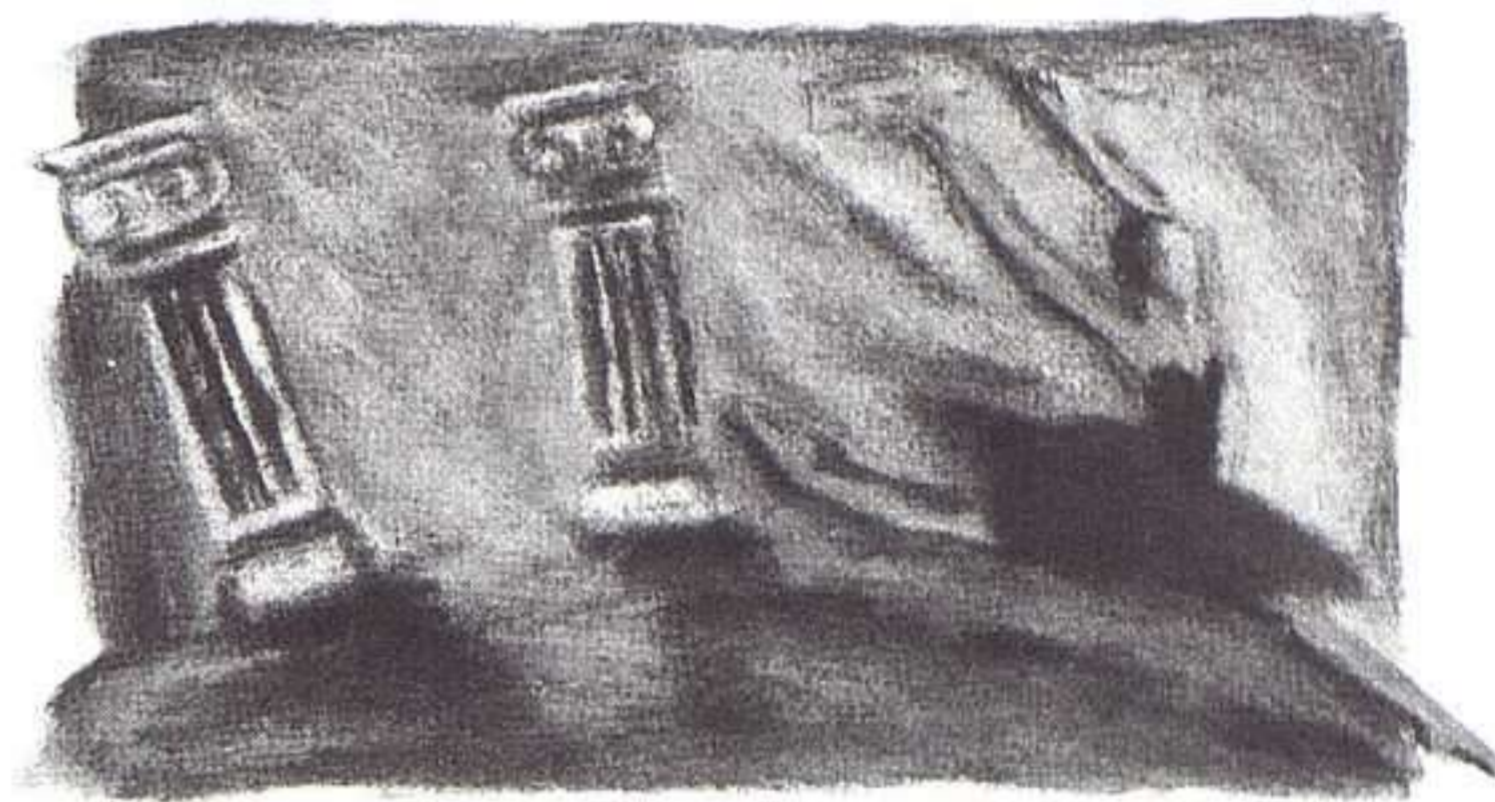
Leo Delibes pertenece a esa clase poco común de compositores que al componer músicas menores destilaron en ellas la maestría y la inspiración de los compositores mayores. Con frecuencia se ha tildado a la música de Delibes de "petite musique", encerrando tal epíteto una consideración peyorativa. Pero ¿quién pudiera escribir gran "petite musique"!

La obra maestra de Delibes, en el campo operístico, es *Lakmé* (1883), desdeñosamente calificada como "ópera de cantantes". Recuerda William Weaver (autor de una sabrosa "Defensa de Lakmé") que esta obra "ha sufrido el mismo destino de todas las óperas con un aria muy difícil" (en este caso, la "Légende de la fille du paria", más conocida como "air des clochettes"). ¿Qué soprano con medios, desde Florence Foster Jenkins a Luciana Serra, pasando por la Galli-Curci, la Barrientos, la Sutherland, etc., ha resistido el hechizo de esta página, "deslumbrante en su línea florida"?

En el mundo del ballet Delibes triunfó rotundamente con tres títulos: *La source*, escrita en colaboración con Minkus, *Coppelia* y *Sylvia*. Estos dos últimos ballets, junto con *Lakmé*, son la causa de que el nombre de Delibes se haya mantenido en las carteleras de la Opéra Comique de París, sin altibajos, durante más de un siglo. Toda "prima ballerina" ha encarnado, con idéntica fruición, a la muñeca mecánica o a la ninfa de Diana, de igual suerte que la sacerdotisa brahmanita ha sido pasto de las más audaces "collorature".

La reedición de *Sylvia* y *Coppelia* que presenta Decca es una oportunidad, quizá irreplicable, de no dejar escapar estas dos partituras cimieras del ballet romántico. Tchaikovsky, tan poco dado a hacer elogios, no vacilo en afirmar: "*Sylvia* es el primer ballet en el cual la

Sylvia, una partitura rebotante de bellas melodías, esplendidamente dirigida por Bonyngue.



National Philharmonic Orchestra RICHARD BONYNGE

música constituye no sólo el principal, sino también el único, foco de interés. ¡Qué encanto, qué elegancia, qué riqueza en la melodía, el ritmo y la armonía! si hubiera conocido antes esta música, no habría compuesto *El lago de los cisnes*".

De las dos obras, personalmente prefiero *Sylvia*, una partitura rebotante de melodías memorables y maravillosamente estructurada y orquestada. La versión de Bonyngue realza el lirismo — término siempre ambiguo, que aquí traduce el carácter "quasi" vocal de muchos números— y a la vez tiene el vigor, la espectacularidad y el efectismo necesarios. La música posee una doble articulación, sinfónica y dramática, y Bonyngue acierta a conjugarlas con equilibrio, devolviéndonos una partitura jugosa, perfectamente adecuada para la simple audición, sin la apoyatura coreográfica. Hay tensión, nervio y también abandono sensual, pero sin rozar el decadentismo al que una lectura blanda puede abocar.

Coppelia, siendo muy bella, resulta más reiterativa. Hay secciones enteras cuya repetición no estorba en el teatro, pero que pueden fatigarnos en audiciones caseras. El director procura sostener un ritmo dramático, en especial en el segundo acto, para más tarde, en el tercero, recrear el decorativismo de las danzas en el "Divertimento". La Orquesta de la Suisse Romande es un conjunto correcto, pero carece de la sonoridad redonda y lustrosa de la New

Philharmonia, que interpreta *Sylvia*.

Como sucede en todos los discos de la serie dedicados al ballet (ver la crítica de Carlos Ruiz Silva, en el número del pasado enero) se ha optado, con buen criterio, por completar cada álbum con una partitura de ballet, de menores dimensiones, pero coetánea o relacionada con la principal. En los álbumes objeto de comentario se incluyen dos ballets de Jules Massenet, otro blanco favorito para el menosprecio de algunos críticos. La música de ballet de *El Cid* no es, claro, de tanta calidad como la de Delibes. Se resiente de una proclividad hacia *lo español*, en la que compositor y público eran por igual cómplices. Bonyngue dirige estas danzas como lo que son: una brillante y colorista sucesión de estampas populares. En el ballet *Le Carillon*, que data de 1892, el hilo argumental es feble, pero suficiente para justificar una línea musical elegante, a ratos humorística, otros sentimental y por fin, con una espectacular conclusión. La génesis del ballet es curiosa, ya que fue resultado de una colaboración entre Massenet y el célebre tenor Ernest van Dyck (el primer Werther, en el estreno en Viena) quien deseaba escribir un libreto sobre un tema medieval, ambientado en Flandes. Como en los ballets de Delibes, Bonyngue impone su marca de fábrica, distendida y ligera. Sólo que no puede evitar cierta pesadez, en parte achacable a la instrumentación más recargada de Massenet.

Cubra "lagunas" en su colección discográfica siguiendo mensualmente la sección "Versiones comparadas".

KARAJAN CON TRES ORQUESTAS

Por Carlos Ruiz Silva

HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMONIA.

HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN.

HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA.

Marca: EMI. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: CMS 7633162,

CMS 7633212 y CMS 7633262.

4 CDs, cada álbum.

Grabación: AAD, ADD, DDD

Duración: 267' 45", 261' 14" y 277' 20"

Serie: media

Interpretación: de ★★★ a ★★★★★

Sonido: ★★★

La muerte en 1989 del más famoso director de orquesta del mundo —lo cual, evidentemente, no quiere decir el mejor— ha hecho que las grandes multinacionales del disco, que tanto contribuyeron con sus campañas publicitarias a la enorme difusión del nombre de Karajan, se hayan lanzado a una masiva reedición de sus grabaciones. Éste es el caso de los tres álbumes de cuatro compactos cada uno que EMI ha editado con Karajan dirigiendo a tres grandes orquestas a las que estuvo íntimamente vinculado en alguna etapa de su carrera: las Filarmónicas de Viena y Berlín y la Filarmonía.

Este tipo de ediciones está destinado, fundamentalmente, a los coleccionistas, pues tienen el inconveniente en su heterogeneidad, con composiciones muy diversas, tanto en autores como en obras y lo más probable es que un aficionado normal no le interesa todo lo que está ahí grabado —se mete en el mismo saco, por ejemplo, el **Concierto para clarinete** de Mozart y la **Sinfonía núm. 4** de Roussel o la **Sinfonía "Patética"** de Tchaikovsky y el **Vals del Emperador** de Strauss—; es la figura de Karajan la que otorga un toque de unidad a estos álbumes que, aunque de manera irregular, contienen grabaciones interesantes por sí mismas o para conocer algunos pasos de la imparable carrera del director austriaco.

La Orquesta Filarmonía

En 1947 Walter Legge, fundador de la Orquesta Filarmonía, contrató a Herbert von Karajan para dirigir a su orquesta. El director estaba entonces en un mal momento. Su colaboración con el nazismo le había valido, al final de la Guerra, el apartamiento de las Filarmónicas de Viena y Berlín, cortando así, al menos de momento, las aspiraciones de una gran carrera. Hasta 1954 Karajan dirigió con regularidad a la Filarmonía, tanto en la sala de conciertos como en el estudio de grabación. Cuando en



1954 murió Furtwängler titular de la Filarmonía de Berlín y enemigo acérrimo de Karajan, el camino a la capital alemana estaba despejado. Karajan, ambicioso y muy poco escrupuloso, no dudó en abandonar a la Filarmonía, y Legge tuvo que exhibir los contratos firmados para que cumpliera sus compromisos, entre ellos una gira por los Estados Unidos y el contrato que hasta 1960 tenía para grabar con la orquesta londinense. Una vez finalizados estos compromisos, Karajan se negó a volver a dirigir a la Orquesta Filarmonía y jamás volvió a ponerse a su frente.

En el álbum dedicado a la Filarmonía se recogen grabaciones realizadas entre 1949 y 1955. Dos obras de Mozart —el **Concierto para clarinete** y la **Sinfonía Concertante para viento**—, tres de Strauss —**Don Juan**, **Till y Muerte y Transfiguración**—, y una de Berlioz —la **"Fantástica"**—, Stravinsky —**Jeu de cartes**—, Roussel —**Sinfonía núm. 4**— y Balakirev —**Sinfonía núm. 1**—. Lo más interesante del álbum se da en las obras menos frecuentadas por el director salzburgoés, fundamentalmente las Sinfonías de Roussel y Balakirev, en las que Karajan despliega una vitalidad y un sentido del color y del ritmo verda-

deramente notables. Me ha sorprendido gratamente la interpretación de las dos obras de Mozart, pues Karajan nunca ha sido un gran mozartiano, encontrándose más a gusto en partituras de mayor opulencia sonora. Aquí se manifiesta con una sencillez e incluso una elegancia de las que carece el Mozart de sus años más maduros. Menos interés ofrecen los poemas sinfónicos de Strauss, de los que conseguiría una mayor perfección y virtuosismo en sus posteriores grabaciones al frente de la Filarmonía de Berlín. Por último, el no muy difundido **Jeu de cartes** de Stravinsky alcanza una excelente plasmación, obteniendo de la cuerda de la Filarmonía un gran rendimiento.

Estos discos nos ofrecen un retrato cabal del Karajan de los cuarenta años y son testigos de los primeros pasos de una gran orquesta que, según el propio Legge y otros músicos y críticos, resultó ser la mejor orquesta que la Gran Bretaña haya tenido en toda su historia, aunque Walter Legge no llegó a escuchar a la Sinfónica de Londres con Celibidache ya que, hombre entendido y amante de la música y no sólo de su orquesta, hubiese tenido que cambiar de opinión.

Todas las grabaciones de este álbum fueron producidas por Walter Legge y son, para su época, de gran calidad. Según todos los testimonios que he recogido sobre la Orquesta Filarmonía, Legge era un verdadero tirano en la sala de grabación, pero un tirano que conocía muy bien su oficio, a su orquesta y no menos las partituras que estaban registrando. De su colaboración con Karajan son fiel testigo estos cuatro compactos.

Orquesta Filarmonía de Berlín

No voy a entrar aquí en la larga y a veces conflictiva relación entre Karajan y la Filarmonía de Berlín de la que durante tantos años fue titular. El álbum EMI a ellos dedicado resulta menos interesante que el de la Filarmonía, entre otras cosas porque la discografía de Karajan con los filarmónicos berlineses es inmensa y porque, además, la mayoría de las obras aquí registradas son de las que Karajan ha grabado en repetidas ocasiones: el **Concierto para Orquesta** de Bartók, la **Octava** de Dvořák, las **Variaciones Haydn** y la **Obertura trágica** de Brahms, la **Quinta** de Schubert, la **Cuarta** de Schumann, la **Sexta** de Sibelius y varias oberturas y preludios de Wagner.

Lo más acertado de esta selección lo constituye la **Octava** de Dvořák, grabada en 1979, en una acertada dosis de lirismo y de ritmo y con una orquesta deslumbrante, y los modernos registros de Sibelius realizados a finales de 1980 con una **Sexta** de sabia sencillez y atmósfera muy adecuada y un **Vals triste** contenido y expresivo. Por cierto, que esta misma sinfonía la había grabado Karajan con la Orquesta Filarmonía en 1953 en una versión no inferior a ésta aunque la Filarmonía de Berlín resulta superior a su compañera inglesa. También es buena la versión del **Concierto para Orquesta** de Bartók aunque lo encuentro, en ocasiones, algo apresurado. A menor nivel se encuentran las **Sinfonías** de Schubert y Schumann; a la primera, le falta gracia y a la segunda hondura, resultando claramente inferior a la grabación que muy pocos años antes —la contenida en este álbum

se realizó en 1957— por la misma orquesta a las órdenes de Furtwängler. Irregulares resultan los fragmentos wagnerianos en los que se incluyen las oberturas de **El holandés errante**, **Los maestros cantores** y **Tannhäuser**, el preludio del acto I de **Lohengrin** y el **Preludio y Muerte de Isolda**.

Por último, los dos ejemplos de Brahms reciben interpretaciones de buen nivel aunque las **Variaciones Haydn** resultan un poco pesantes y la **Obertura Trágica** tiene connotaciones operísticas. Las grabaciones son, respectivamente, de 1976 y 1970. Desde el punto de vista sonoro el nivel medio resulta muy favorable y las obras de Sibelius alcanzan una nitidez muy precisa, acaso porque estén grabadas ya con procedimiento digital (son las únicas DDD en los tres álbumes).

Orquesta Filarmonía de Viena

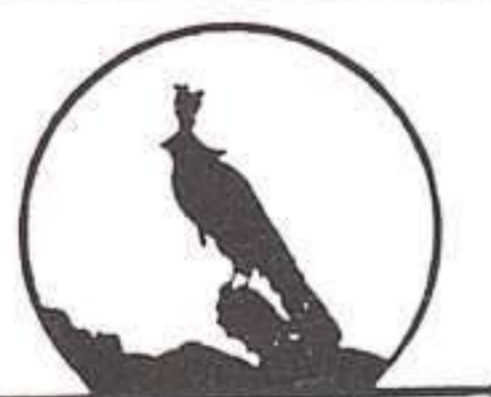
Para los interesados en la carrera de Karajan este álbum de la Filarmonía de Viena resulta bastante más importante que el de la Filarmonía de Berlín ya que se trata de registros realizados en los años cuarenta, algunos editados a comienzos de los cincuenta, e incluso aparecen tres fragmentos mozartianos que no habían sido publicados con anterioridad. No deja de ser curioso el que Karajan en esos años iniciales de la posguerra tuviese prohibido el dirigir a la Filarmonía de Viena en conciertos debido a su ya mencionado colaboracionismo con los nazis, pero pudiese, en cambio, dirigir a la misma orquesta en sesiones de grabación de discos. Otro aspecto interesante de este álbum es que el productor —o director artístico— resulta ser Walter Legge, que fue quien consiguió el permiso para que Karajan pudiese grabar con la Filarmonía de Viena, argumentando que los discos estaban realizados por una compañía británica, la Columbia, y que por lo tanto el producto pertenecía, en realidad, a una de las potencias ganadoras de la contienda. Así fue como entremezclando política, economía y astucia se lograron hacer las grabaciones que hoy podemos escuchar en la moderna técnica del compacto.

El primer disco contiene la **Octava** Sinfonía de Beethoven y diversas piezas de Mozart entre las que destaca la **Sinfonía núm. 33** y algunas danzas alemanas. Resultan, en conjunto, medianamente interesantes aun cuando en algún momento de Beethoven —particularmente el Allegro vivace— tenga una evidente calidad. El segundo compacto contiene las **Metamorfosis** de Strauss y la **Segunda** de Brahms. En esta obra alcanza Karajan un equilibrio, una contención y al mismo tiempo una expresividad como no volvería a conseguir en años posteriores y la Filarmonía de Viena se muestra como un gran conjunto, todo ello dentro de las limitaciones de claridad y dinámicas que puede dar una grabación de 1949. Algo semejante sucede con las **Metamorfosis**, grabada dos años antes, y en la que las cuerdas de los filarmónicos vieneses tienen una calidad aterciopelada que hace honor a su fama.

El tercer compacto está dedicado íntegramente a Tchaikovsky con dos de sus obras más conocidas y grabadas: la **Sinfonía "Patética"** y **Romeo y Julieta**. He encontrado mejor la primera que la segunda. En **Romeo y Julieta** hay demasiado apresuramiento y el fraseo resulta a veces entrecortado sin el detallismo requerido. La **"Patética"**, que ha sido una de las obras más frecuentemente dirigidas por Karajan dentro del repertorio no alemán, recibe una interpretación sincera y sentida aunque la grabación de 1948 no permite saber con certeza la graduación de los crescendi del Allegro molto vivace. Lo mejor se da en el primer tiempo en el que se alcanza un sentido trágico y una riqueza de contrastes de gran intensidad.

El cuarto y último compacto es una selección de valsos y polcas de los Strauss entre las que figuran **El bello Danubio azul**, **Sangre vienesa** y **Cuentos de los bosques de Viena**. Si exceptuamos algunos tempi excesivamente rápidos el conjunto puede considerarse muy satisfactorio aunque, de nuevo, la calidad sonora no puede competir con las grabaciones de la época moderna. En su conjunto, pues, un álbum importante para el conocimiento de los comienzos de la carrera discográfica del director recientemente desaparecido.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



AVATON DISCOS S.A.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas

GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas

SERVIMOS POR CORREO

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

¿EDAD DE ORO DE LA LÍRICA?

Por Gonzalo Badenes

VERDI: Rigoletto. Stracciari, Capsir, Borgioli (a). **Il Trovatore.** Merli, Scacciati, Molinari (b). **Aida.** Pertile, Gianini, Inghilleri (c). **Messa da Requiem.** Lo Giudice, Fanelli, Pinza, Minghini-Cattaneo (d). **Otello.** Fusati, Carbone, Granforte (e). **LEONCAVALLO: Pagliacci.** Merli, Pampanini, Galeffi (f). Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Directores: Lorenzo Molajoli (a,b,f) y Carlo Sabajno (c,d,e). Intérpretes de la Scala: Fragmentos de ópera por 42 cantantes que actuaron en la Scala entre 1870 y 1950.

Marca: Rodolphe. Import. Soporte: disco compacto Referencia: RPC 32539.50. 3 cajas de 4 CDs.

Grabación: AAD (mono) Duraciones: 107' 48" (a), 112' 35" (b), 138' 57" (c), 75' 84" (d), 121' 25" (e), 65' 40" (f) y 88' (Intérpretes)

Interpretación: entre ★★ y ★★★ Sonido: no procede (Grabaciones históricas)

Esta es la reedición en cedé del álbum conmemorativo del bicentenario de la Scala de Milán. Recoge las grabaciones completas arriba reseñadas, que corresponden a los años 1929 a 1934, y dos discos de recital, en los cuales se pasa revista a cuarenta y dos famosos cantantes que aparecieron en el escenario milanés entre 1870 y 1950. Lamentablemente, no se citan fechas de grabación ni procedencia de estos recitales.

Las tres cajas vienen acompañadas de un libro de 250 páginas con diversos ensayos acerca de la historia del teatro y breves reseñas de los cantantes contenidos en los discos de recital. Lo más

valioso de este libro es la relación de todas las óperas (incluidos los repartos) ofrecidas en la Scala entre los años 1900 y 1964, dos fechas que corresponden al inicio de la era Toscanini y a las últimas representaciones dirigidas por Von Karajan, respectivamente. Se trata de una información de gran interés para los estudiosos de la historia de la ópera, a la que sólo cabría reprochar la omisión de los nombres de los registas y algunas erratas en las citas onomásticas, y títulos de óperas, así como vacilaciones en la grafía de los personajes (así, "Siegmund" aparece como "Sigmundo" y "Sigmondo"; **Das Rheingold** como **Das Reingold**, etc.). En cualquier caso, los errores son subsanales para los buenos aficionados y quedan sobradamente compensados por el cúmulo de datos recogidos.

La calidad técnica de los registros de óperas completas es, comprensiblemente, limitada. Todas son grabaciones eléctricas y tienen en común la preeminencia de las voces sobre la orquesta, que queda en un discreto segundo plano. La gama dinámica y de frecuencias es estrecha. Las superficies de los antiguos discos de laca distan de ser silenciosas. Las copias utilizadas para el reprocesado digital son, o al menos así lo parece, reconstrucciones previamente transferidas a disco de vinilo. El empleo de ecualizadores es, por ejemplo al comienzo de **Il Trovatore**, demasiado evidente. En general, el sonido ha ganado en las frecuencias altas, pero a costa de acentuar algunas distorsiones que, de siempre, afectaron a las grabaciones originales. En el caso de la **Aida** (de 1929) hay un inesperado ruido de fondo en varios pasajes (como "Celeste Aida", el terceto del primer acto, parte del dúo Aida/Amneris) mucho más fuerte que en los pasajes correspondientes de la reconstrucción editada por Supraphon.

En el caso de los recitales, la calidad es harto precaria en la mayoría de los

casos. Aquí, además, es perceptible incluso algún ruido parásito... incorporado a partir de la reconstrucción a 33 rpm (se oye algún *tac* del disco de vinilo).

La selección de óperas completas tiene un indudable valor documental, en particular en lo tocante a los cuerpos estables (coro y orquesta) de la Scala. Pero hay que advertir que, en varios casos, la versión escogida no es la más recomendable ni representativa de los estándares interpretativos más altos de la época. Veamos algunos ejemplos.

Il Trovatore, grabado en 1930, es coetáneo de una edición, asimismo *scalígera*, dirigida por Sabajno con Aureliano Pertile (Manrico) y Apollo Granforte (Conte di Luna) claramente superiores a Francesco Merli y Enrico Molinari. El primero era un habitual en los repartos de la Scala, en papeles "di forza" (fue el único Otello *scalígero* entre 1935 y el advenimiento de Vinay y Del Monaco, a finales de los años 40) y canta con valentía, sin reservas, pero la línea es a menudo tosca y el fraseo vulgar (obsérvese las frases "Mal reggendo" o "Amor, sublime amore", por citar sólo dos casos en que Merli desaprovecha la música). Molinari hace un Conte muy poco atrayente, ni como cantante ni como actor. De juzgado de guardia resulta la "Leonora" de Bianca Scacciati, una auténtica tortura para el oído por el timbre (o más bien, por la absoluta falta de éste) y la grotesca vocalización de las agilidades ("di tale amor", en clave *gallinácea*). Tampoco la Azucena de Giuseppina Zinetti deja huella en el personaje. Añádase a todo ello la pésima dirección (o más bien *batida de compás*) de Lorenzo Molajoli, música que caricaturiza los férreos tempi de Toscanini y cuyo mayor mérito parece haber residido en el hecho de que conseguía ajustar la duración de las secuencias musicales a la capacidad real de las caras a 78 rpm.

El **Rigoletto** (de 1930) nos presenta a un Riccardo Stracciari en declive: la voz se ha endurecido, ha perdido esmalte y la *vieja escuela* se delata, a cada instante, con sollozos y risitas de cosecha propia. Gilda es Mercedes Capsir, radiante de voz pero inexpresiva y con una peligrosa tendencia a volverlo todo "leggero", con cadencias y resoluciones de frases inventadas. Dino Borgioli es un Duca elegante, con una línea correcta, pero tiene una voz francamente mediocre. La grabación, de acuerdo con los usos de la época, corta la "cabaletta" "Possente amor". Floja la dirección de Molajoli, aunque sin los enloquecidos excesos de **Il Trovatore**.

Si el registro de **Il Trovatore** era el segundo completo en la historia de esta ópera y el de **Rigoletto** el quinto, la grabación de **Otello** es rigurosamente la pionera en el tiempo (1932). Durante casi veinte años, hasta la publicación del registro de Toscanini (RCA, 1947) el **Otello** de Nicola Fusati fue el único disponible en disco. Salvada esta cir-



Un álbum para comprobar que en todas las épocas ha habido de todo en materia de cantantes.

cunstancia, .que confiere un interés histórico a la versión, hemos de reconocer el carácter *provinciano* de la ejecución. Ni Fusati ni Maria Carbone fueron Otello y Desdemona en aquella etapa de la Scala. Sí lo fueron Francesco Merli y Claudia Muzio, protagonistas de algún registro suelto de los grandes dúos de los actos primero y tercero. En el que comentamos, ambos papeles quedan muy por debajo de lo que cabría esperar de la ocasión. Fusati tiene una voz opaca, liga con dificultad, no sabe apianar y acaba mal las frases. Carbone es impersonal como intérprete y discreta como cantante. Apollo Granforte es un lago de medios poderosos, pero rudo y sin la sutileza dramática que exige el papel. Es "titaruffesco" sin los medios de Ruffo. La dirección de Sabajno es aseada, pero poco reveladora. La toma de sonido, algo mejor, recoge una excelente orquesta titular. Hay dos cortes (habituales) en el cuarteto del segundo acto y en el concertante del tercero.

La versión de **Aida** (1929), pese al sonido deficiente, ofrece un interés bastante grande. Tenemos a Aureliano Pertile en la que quizá sea su mejor grabación completa (tiene, aparte del citado **Trovatore**, una **Carmen** con la valenciana Aurora Buades). El fraseo, la vehemencia del acento, el "squillo" y la inteligencia musical de Pertile redondean un a ratos memorable tercer acto, contando con una Aida (Dusolina Gianini) correcta —aunque cala el Do sobreagudo de "O patria mia"— y un Giovanni Inghilleri (Amonasro) más caudillo que padre. Irene Minghini-Cattaneo (Amneris) está autoritaria en su enfrentamiento con Aida y en todo momento evidencia una voz fácil en el agudo y bien manejada. Sabajno dirige con oficio, con unos tempi algo relajados y una articulación poco incisiva.

En **Pagliacci** (1930) Carlo Galeffi convence más como cantante que como intérprete. Su Tonio tiene un perfil psicológico claramente desfasado, pero el barítono tiene en su línea de canto un aire aristocrático ("ochocentista", señala Celletti) que mantiene el interés del oyente. Merli (Canio) tiene seguridad y riqueza en la zona aguda y aquí denuncia menos sus limitaciones expresivas. Rosetta Pampanini (Nedda), con un timbre luminoso y limitaciones en las agilidades, no escapa a los malos hábitos de la escuela verista. Molajoli ofrece una lectura premiosa y en algún momento ("Intermezzo", "Commedia") absurda.

Poco inspirada la versión del **Requiem** verdiano (1934) con un Sabajno que sobrevuela la partitura y unos cantantes irregulares. El gran Ezio Pinza no da la talla, en gran medida por mor de unos tempi antinaturales que no le permiten frasear con amplitud. Irene Minghini-Cattaneo, sin la apoyatura del drama, satisface más por la belleza del instrumento que por la bondad del fraseo. El tenor Franco Lo Giudice tiene una voz fácil, pero ignora los matices dinámicos y expresivos (él fue un tenor *de espalda*, que sustituyó a Fleta y Merli en Calaf). Irrelevante Maria Luisa Fanelli. La grabación tiene una dinámica muy estre-



Aureliano Pertile, un habitual en los repartos de La Scala en su tiempo.

cha, algo que perjudica seriamente a esta obra.

Los dos discos con fragmentos operísticos ofrecen muchas sorpresas y no todas buenas. Aparte de los más conocidos Tamagno, Maurel (ambos en sendos extractos de **Otello**) encontramos al comienzo a un Edouard de Rezske vacilante y temblón, un Giuseppe Borgatti con problemas serios de emisión, un fantasioso Bonci y un comprometido Anselmi (en **La Gioconda**). De todos aquellos cantantes pocos son los que han resistido la prueba del tiempo: Schipa, Stracciari, Pasero, Caruso, Sammarco, Lauri-Volpi, Stabile, con algunas limitaciones, son realmente grandes (también el trío final Del Monaco-Callas-Tebaldi). Pero son muchos los nombres (Escalais, Renaud, Boninsegna, Russ, Zenatello, Amato, Burzio, de Angelis, Poli-Randaccio...) que bien sea por la

precariedad del sonido, por la edad o por el estilo (algunos incluso por las tres cosas) nos suenan como fantasmas perdidos de un tiempo al que se ha venido calificando como "edad de oro" de la lírica. Claro que sería injusto deducir, a partir de estos discos, que tal afirmación sea falsa. El oyente actual ha de hacer un esfuerzo, a veces no recompensado, para apreciar a algunos intérpretes legendarios, de los que muchos se hacen lenguas (...quizá por lecturas nostálgicas). Personalmente, este tipo de colecciones me fascinan. Como quiero ser totalmente honrado, he de concluir esta reseña con una impresión que me asalta siempre que escucho este tipo de discos. Es cierto que hubo muchos cantantes —hoy también los hay— pero NO fueron tantos los *grandes*. Los excepcionales, como sucede ahora, fueron eso: excepciones.

EL PRIMER BEETHOVEN DE UN PIANISTA GENIAL

Por Anabel García Hurtado

BEETHOVEN: las 32 Sonatas para piano. Daniel Barenboim, piano.

Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 762 863-2. 10 CDs.
Grabación: ADD
Duración: 687' 8"
Serie: barata

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Yo conocí primero la segunda grabación de Barenboim (D. G., 1984) de las **32 Sonatas** de Beethoven, y sólo había escuchado, en disco negro, algunas de las pertenecientes a su primer ciclo, éste que ahora se reedita venturosamente en cedé (EMI, 1967-70).

Mi asombro y admiración ante el segundo no me hacían imaginar que el primero, unos tres lustros anterior, fuese también tan extraordinario. Ahora no me queda duda de que ambas son las dos interpretaciones de la serie más geniales que se han grabado, y la de EMI apenas menos que la de D. G.

Releyendo el extenso y estupendo trabajo de Pedro González Mira publicado en los núms. 555 y 557 de RITMO, en el que hacía una comparación exhaustiva entre la mayor parte de los ciclos existentes, se tiene la impresión de que el autor prefiere con una notable diferencia el último sobre el primero.

Puede que esto obedezca a un gusto personal, en lo que no entro —en líneas generales yo comparto, además, esa predilección— pero, escuchando íntegramente y con calma el primer ciclo, comparando muchas veces una tras otra ambas grabaciones de la misma Sonata, el primero sigue siendo tan admirable y revelador que me parece casi tan recomendable.

Antes de puntualizar sobre algunas Sonatas en particular (puesto que varias de las primeras me han convencido aún más que las segundas) es conveniente hacer un esfuerzo por sintetizar las líneas generales de uno y otro ciclo. Barenboim ha dicho más de una vez que no es partidario de repetir la grabación de una obra si no tiene algo verdaderamente nuevo que decir sobre ella. Pues bien, no cabe duda de que en el segundo ciclo casi siempre tenía mucho de nuevo que decir. Ha declarado que la experiencia de dirigir **Tristán e Isolda** de Wagner fue lo que más le influyó para querer volver a registrar las **Sonatas** de Beethoven, porque a la luz de **Tristán** las veía de otro modo. Es cierto que las ve de otra manera, pero también es reconocible que están hechas por *el mismo* pianista. Y en algunos casos son mucho más diferentes que en otros. Desde luego, casi siempre se tiene la sensación de que el germen de las segundas ya estaba en las primeras, a veces más y a veces menos oculto o desarrollado, pero inequívocamente presente.

El primer ciclo es más proclive a resaltar la belleza melódica de la música (los tempi suelen ser algo más lentos), es de un humanismo entrañable, y es verdad —se ha señalado más de una vez— que procede en cierto modo de Claudio Arrau. El segundo ciclo, mucho más personal —pueden rastrearse influencias tanto de Furtwängler como de Klemperer, pero apenas de un pianista— suele destacar el dramatismo, dando la imagen de un Beethoven más hosco, introspectivo como en el primero, pero más solitario e incomprendido, sin duda más moderno y desde luego más acorde con la idea que se suele tener de Beethoven a partir de sus biografías y de sus propios escritos. Idea que, curiosamente, pocas veces tiene correspondencia en las interpretaciones que de su música se suelen hacer.

El sonido que Barenboim obtiene del

piano, riquísimo en variedad de ataques y colores, es claramente de proyección orquestal en ambos ciclos, pero en el primero suele ser más *redondo* y exclusivamente *bello*, mientras que en el segundo suele ser más incisivo y aristado, ocasionalmente incluso agresivo (cualidades claramente buscadas por el pianista). Si en la primera grabación la ejecución era asombrosa (pianistas teóricamente más virtuosos están más apurados), es cierto que en la segunda suele ser aún más perfecta, más suelta y más nítida, y los pasajes más comprometidos casi siempre están mejor resueltos.

Ambos registros tienen en común una comprensión a fondo del lenguaje beethoveniano (¿inexplicable? ¿caída del cielo?), una sensibilidad, sabiduría e intuición que jamás le fallan para dar en el clavo.

A ningún otro de los grandes les pasa esto, ni siquiera en todas las Sonatas a Arrau, por no hablar de los demás: Brendel, Gilels, Gulda, Pollini, Ashkenazy, sin remontarse a los despistadísimos *históricos*...

Todo suena en los dedos de Barenboim a Beethoven y no a otra cosa, y al Beethoven más puro, más profundo y más grande, más musical, sin la menor caída en la rutina, sin la más mínima tentación de virtuosismo vacío o de trivialidad.

Independientemente de las preferencias por las visiones respectivas de ambos ciclos, hay bastantes **Sonatas** que creo son con claridad superiores en el segundo, como las **núms. 3, 4, 5, 6, 15 ("Pastoral"), 16, 18, 23 ("Appassionata": el caso más claro)** y las últimas: de las **27 a la 32** (¿la cumbre de este ciclo?), con la excepción de la **29 ("Hammerklavier")**, cuyo Adagio de la primera versión es la sublimidad personificada (¡qué sorpresa al conocerla!: es una de las cosas más geniales que he oído en música). Aunque los presupuestos de la segunda grabación van mejor sobre todo para las Sonatas últimas, no me atrevería a decir que esto esté claro en el caso de la más grande **Sonata** beethoveniana, la **29**.

Del primer ciclo, sin embargo, prefiero personalmente las **núms. 8 ("Patética"), 17 ("Tempestad")**, las dos *sonatinas* **19 y 20**, puede que incluso la **21 ("Waldstein")**, ambas excelsas) y la **25**, otra de las más breves. Son, sin embargo, siempre matizaciones, porque *todas* las Sonatas son maravillosas en ambos ciclos, no hay forma de encontrar una sola decepcionante. ¡Es asombroso!

Sí, las dos series de las **32 Sonatas** de Beethoven por Barenboim son hitos de la historia del disco. Lo ideal sería hacerse con ambas: en caso de tener sólo una, recomiendo la de D. G. Pero si su economía no es fuerte, la de EMI (que cuesta como la mitad) es una opción más que satisfactoria. Dejo constancia de mi sorpresa por el sonido, magnífico para la época y que los discos negros no dejaban entrever.



Esta grabación de las Sonatas beethovenianas, un hito de la historia del disco.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 1989/1990

2/3/4 MARZO CICLO III **CONCIERTO 22**

Director: **Leopold Hager**

Solista: María Joao Pires, piano.

Mendelssohn. Las Hébridas, Op. 26.

Mozart. Concierto para piano núm. 23, en La mayor, K 488.

Beethoven. Sinfonía núm. 2, en Re mayor, Op. 36

9/10/11 MARZO CICLO IV **CONCIERTO 23**

Director: **Víctor Pablo Pérez**

Solista: David Golub, piano

Marco. Sinfonía núm. 4.

Grieg. *Sigurd Josalfar, Op. 56.

Rachmaninov. Concierto para piano y orquesta núm. 2,
en Do menor, Op. 18

* Estreno de la ONE

16/17/18 MARZO CICLO II **CONCIERTO 24**

Orquesta y Coro Nacionales de España

Director: **Walter Weller**

Solistas: Lynda Russell, soprano. Lynda Finnie,
mezzo. Horts Laubenthal, tenor. Stanford Dean,
bajo.

Beethoven. Misa Solemnis en Re mayor, Op. 123.

23/24/25 MARZO CICLO III **CONCIERTO 25**

Director: **Jan Krenz**

Solista: Cecile Ousset, piano.

Prieto. Fandango de Soler.

Chopin. Concierto núm. 2, en Fa menor, Op. 21.

Barber. Adagio para cuerdas, Op. 11.

Roussel. Sinfonía núm. 3, en Sol menor, Op. 42.

30/31 MA. 1 AB. CICLO IV **CONCIERTO 26**

Director: **Hans Vonk**

Solista: José Feghali, piano.

Mozart. Concierto para piano y orquesta núm. 21, en
Do mayor, K 467.

Chaikovski. Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64.

Horario de Conciertos: viernes y sábado: 19,30 h.

Domingo: 11,30 h.

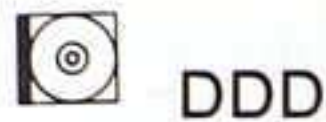


Con el patrocinio de **IBERDUERO**

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

AL
ataques
yección
ro en el
y exclu
e en el
o y aris
agresivo
das por
rabación
pianistas
tán más
segunda
as suelta
compro
mejor re
común
lenguaje
¿caída
abiduría
para dar
les pasa
onatas a
demás
Ashke
distadisi
e Baren
cosa, y al
fundo y
a menor
mínima
uo o de
preferen
tivas de
Sonatas
uperiores
s. 3, 4, 5,
"Appas
s últimas
de este
e la 29
gio de la
d perso
nocerla!
ales que
os presu
ción van
Sonatas
ecir que
e la más
la 29.
, prefiero
atética"),
atinas 19
("Walds-
, otra de
embargo,
todas las
n ambos
ntrar una
brosol
onatas de
hitos de
eal sería
de tener
. G. Pero
a de EMI
es una
ejo cons-
sonido.
que los
rever.



DDD

I: ★★★

S: ★★★

ALONSO: La zapaterita. González, Meneses, Blancas, Muñiz, Catania, Castellón, García. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Dir.: Moreno Buendía. RCA, ND 74203. 45' 37".

La base fundamental de las grabaciones de zarzuela sigue siendo la realizada por Ataúlfo Argenta en los años 50. En los últimos años los registros del género han sido escasísimos y la pobre política musical española —empezando por la del Teatro de la Zarzuela, que no ha hecho nada en este sentido— no ha realizado esfuerzo alguno por paliar este desolador panorama. Por eso debe saludarse con simpatía la publicación de **La zapaterita**, siendo de esperar que esto no sea un hecho aislado y que poco a poco vayan saliendo a la luz las muchas zarzuelas que permanecen en el olvido.

La zapaterita es una obra de 1941 de irregular calidad, con algún número interesante, como el dúo que es inspirado y tiene fuerza, y con otros momentos de escasa substancia, tópicos de relleno e incluso algún toque de vulgaridad. Francisco Alonso fue un músico que cultivó la zarzuela y la revista y algo de mezcla de géneros encontramos aquí. En cualquier caso es una positiva aportación al catálogo de la zarzuela española.

La interpretación resulta aceptable. No hay ninguna gran voz —como sí las había en los elencos femeninos de Argenta: Iriarte, Berganza, Lorengar— pero el reparto mantiene un nivel digno ya que no brillante. Carmen González, Josefina Meneses, Antonio Blancas y Ricardo Muñiz cantan con entrega y buen estilo, pudiendo perdonárseles algunos defectillos de emisión o algún apuro pasajero. Moreno Buendía dirige con soltura al Coro Cantores de Madrid y a una anónima Orquesta Sinfónica. La toma sonora es de calidad media. Es una lástima que el disco no se haya aprovechado mejor pues su duración para un compacto es excesivamente corta. La presentación resulta muy pobre ya que nada se dice sobre el autor ni la obra. Tampoco aparece el texto y ni siquiera un resumen del argumento. A pesar de todo, el disco obtuvo un Premio RITMO 1989.

CRS



DDD

I: ★★★★★
(LaSalle)

★★★

(Litwin)

S: ★★★★★

BEETHOVEN: Sonata para piano Op. 14 núm. 1. MOZART: Preludios y Fugas para cuarteto de cuerda, K 405. BACH: Preludios y Fugas BWV 874, 876-8. Stefan Litwin, piano. Cuarteto LaSalle. D. G., 423 110-2. 66" 57".

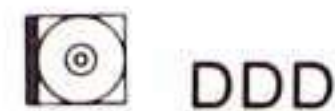
Este disco es una breve muestra sonora del arte de la transcripción. Por un lado, la realizada por el propio Beethoven para cuarteto de cuerda de su **Sonata para piano núm. 9**, que ya conocíamos por hallarse incluida en la intetral beethoveniana del Melos. Por otro, cuatro Fugas del segundo libro de **El Clave bien Temperado** de Bach transcritas para cuarteto de cuerda por Mozart, que compuso expresamente cuatro preludios para las mismas, diferentes, por tanto, de los que figuran en la colección bachiana.

El disco nos presenta conjuntamente el modelo y la copia. Aquél está siempre a cargo del joven pianista Stefan Litwin, que nos propone unas versiones en las que resultan demasiado evidentes las pretensiones de originalidad. La Sonata de Beethoven conoce una lectura apresurada y superflua en la que son contadas las aportaciones de interés. Su Bach es, asimismo, excesivamente rebuscado, con unos "tempi" incomprensiblemente rápidos y una parece que perseguida asepsia expresiva. A pesar de todo, rastreando también pueden encontrarse momentos salvables, como toda la Fuga núm. 8 y un cierto halo de claridad contrapuntística.

Mucho más interesantes son las versiones del Cuarteto LaSalle, una agrupación veteranísima que raramente defrauda. Su Beethoven está más cerca del visionario de los últimos años que del impetuoso autor de la "**Patética**". Nos lo hacen llegar también con unos tempi rápidos y un fraseo sumamente aristado, pero la idea que se esconde detrás es aquí mucho más consistente. No alcanzan la intensidad del Melos, pero es que sus objetivos son bien diferentes: mostrarnos todo aquello que de moderno tiene esta música. De ahí que sus concesiones expresivas sean, como siempre, mínimas y que se valgan de una amplísima, y en ocasiones abrupta, gama dinámica. Con idéntica abstracción abordan las Fugas de **El Clave bien Temperado** y con algo más de humanidad los Preludios compuestos por Mozart "ad hoc".

Desigual clase práctica de transcripción, pues. Grabación magnífica.

LCG



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

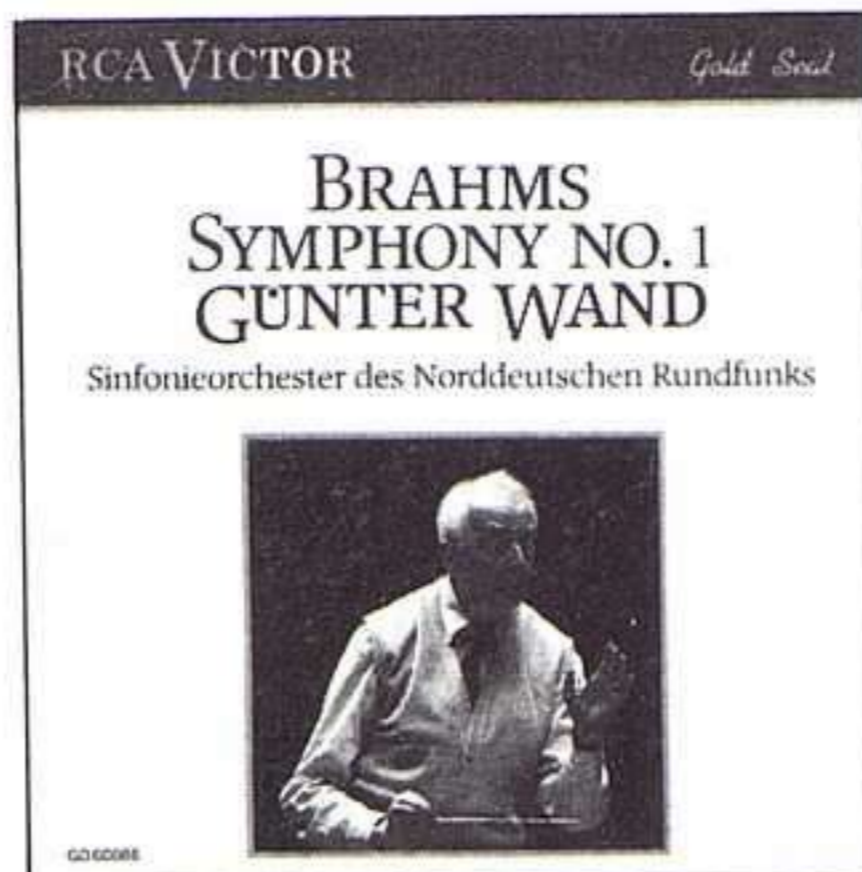
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Anderson, Walker, König, Rootering. Coro de la Radio de Baviera. Miembros del Coro de la Radio de Berlín (DDR), Coro infantil de la Filarmonía de Dresde. Miembros de las Orquestas Sinfónica de la Radio de Baviera, Staatskapelle, Dresden, Kirov, Leningrado; Sinfónica de Londres, Filarmónica de Nueva York y de París. Dir.: Leonard Bernstein. D. G., 429 861-2. 78' 2".

Esta **Novena** de Beethoven procede de un concierto —que pudimos contemplar en su día por televisión— celebrado al pie de la Puerta de Brandemburgo, con los restos del Muro como impasibles espectadores —entre otros—, el día 25 de diciembre del pasado 1989. Como se apreciará en la ficha del encabezamiento, protagonizado por un variopinto conjunto de músicos. Naturalmente la primera observación a hacer es: ¿cómo es posible que este disco esté ya en la calle, a un mes del concierto! Detalle curioso: la portadilla no da los tiempos de la ejecución de los movimientos; seguramente *entró* en imprenta antes de celebrarse el concierto... Todo un récord del que hay que felicitar a la compañía responsable del lanzamiento, pero, de hacerse, no hubiera sido lógica —ni comercial— otra cosa, pues los acontecimientos en los países del Este se producen a tal velocidad que las *novedades* se mantienen con increíble precariedad.

¿Qué se puede decir de esta versión al margen de la emoción del acto que la motivó? Bernstein, que ya sabe mucho de eso de dar conciertos en insólitos lugares con insólitos músicos —con insólita motivación política—, es un extraordinario beethoveniano. Esto sería suficiente para explicar las bondades de su interpretación. Pero en ella hay más, claramente más: una intención de recordar al mundo que libertad y violencia pueden llegar a transformarse en dos caras de una misma moneda; y que no se debe de perder la esperanza de que con la primera se pueda combatir la segunda. Todavía es posible lanzar al mundo, con la **Novena**, un mensaje de tolerancia y sentido común.

Por cierto, una **Novena** que al final resultó ser muchó más que una interpretación de inmenso valor sentimental: una extraordinaria interpretación.

PGM



DDD
 I: ★★★★★
 (2.ª)
 ★★★★★
 (resto)
 S: ★★★

BERLIOZ: Requiem (Grande Messe des Morts). Keith Lewis, tenor. Coros de la NDR de Hamburgo y de la Sociedad Orff. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Dir.: Eliahu Inbal. Denon, CO 73205/6. 2 CDs. 81' 49".

Inbal es un director sistemático que se empeña en grabar integrales sinfónicas: después de las de Scriabin, Bruckner, Mahler y Ravel, se ha embarcado de lleno en la de Berlioz. Por lo que llevo escuchado, la presente grabación del **Requiem** es lo más logrado del nuevo ciclo y, aunque no se ajuste a mi ideal, reconozco que se trata de una versión interesantísima y coherente de principio a fin. No cabe duda de que la primera audición le deja a uno perplejo, pero pronto se comprenden las motivaciones del director y las reglas de su juego.

Ocurre, y ello se hace patente enseguida, que Inbal centra casi toda su atención en los aspectos armónicos de la inmensa obra, en detrimento de los valores rítmicos y, en varias ocasiones, incluso de la línea melódica. El director israelí está interesado en hacer flotar el sonido, en aligerar la partitura, con el resultado de primar lo que tiene de misterioso y profundo por encima de los elementos dramáticos, llevando a sus últimas consecuencias el nuevo enfoque que ya aportara Barenboim en su grabación de la **Misa** con los Coros y Orquesta de París.

El coro resulta excelente, aunque las mujeres cantan con mejor voz que los hombres. El tenor Keith Lewis se esfuerza en hacerlo bien desde el punto de vista estilístico, pero su voz resulta destimbrada e ingrata.

La toma sonora es óptima y restituye un sonido estratificado que favorece el timbre de los metales y permite que ciertas combinaciones armónicas cobren una importancia inusitada. La aparatosa obra experimenta una miniaturización y queda un tanto compartimentada en las distintas secciones litúrgicas, con lo que pierde bastante del monolitismo tremendista con que es interpretada generalmente. Para Berlioz, el **Requiem** significó un experimento e Inbal la interpreta analíticamente en tal sentido.

La versión que comentamos me parece muy interesante y, técnicamente, perfecta, pero para comprender la dimensión apocalíptica del **Requiem** berlioziano seguiría recomendando las versiones de Davis o Previn.

BRAHMS: Las 4 Sinfonías. Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo. Dir.: Günter Wand. RCA, G. D., 60085. 3 CDs. 157' 55". Serie media.

No cabe duda, tras escuchar estos discos, que el Brahms de Wand obedece a un planteamiento interpretativo que nada dejar al azar. Esta determinación es ya palpable en la introducción de la **Primera Sinfonía**, donde el Un poco sostenuto es rápido para mi gusto, pero coherente. El Allegro está muy bien llevado e incluye una excelente actuación de la trompeta en 312 y siguientes, hasta desembocar, sin perder fuerza, en la recapitulación. Destacaremos también, en el cuarto movimiento, la sección final, a partir del compás 369, con unos impresionantes **sf** de los violines en 377 y siguientes. La **Segunda Sinfonía** es, a mi modo de ver, lo mejor de la serie, especialmente por la intensidad lírica de los dos primeros movimientos (por ejemplo el pasaje entre los compases 270 y 290 y la coda en el primer movimiento) y por la brillante exaltación del cuarto. Las otras dos Sinfonías son algo más convencionales en su interpretación: destacaría tal vez el cuarto movimiento de la **Cuarta**, que mantiene la tensión dramática hasta la última nota y cuenta con un metal particularmente incisivo, incluyendo además una muy lograda transición rítmica de los tímpanos en 246-253. El sonido no está totalmente a la altura de las circunstancias. En las tres primeras Sinfonías hay alteraciones del balance global que son corregibles en el preamplificador. En la cuarta hay además inestabilidad en la imagen espacial de los instrumentos (demasiados micrófonos) que resta realismo a la presentación musical. En todo caso es una serie sinfónica brahmsiana digna de tomarse muy en serio.

GR

COMPANIA DE DISCOS COMPACTOS

**PRIMERA TIENDA EN
 COMPACT-DISC DE VALENCIA**

Comedias, 19
 Teléfono 351 54 02
 46003 VALENCIA

XCD

RODOLPHE
 PRODUCTIONS

**TEATRO
 ALLA
 SCALA**

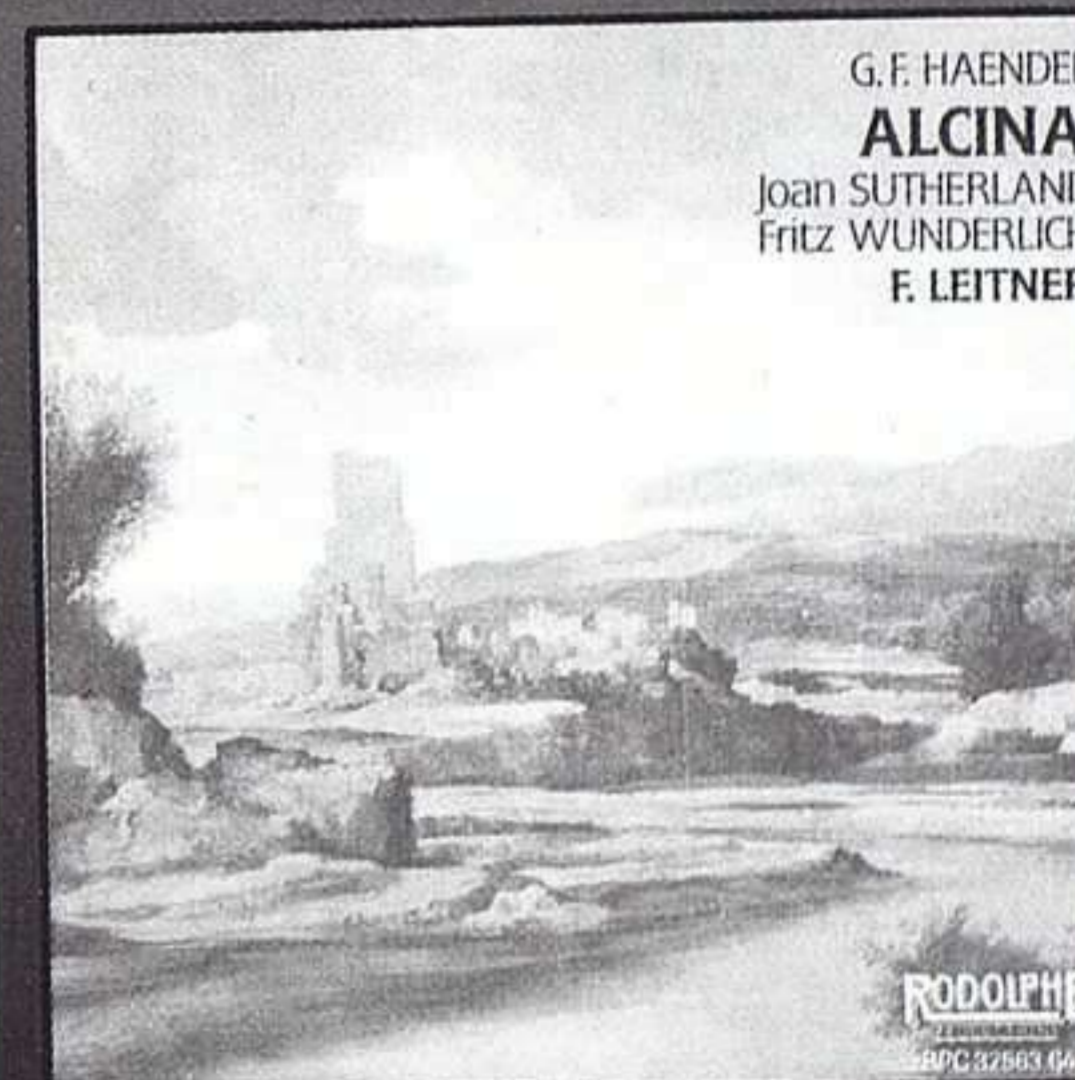
Felia Litvinne - Rosina Storchio
 Enrico Caruso - Maria Barrientos
 Riccardo Stracciari - Giovanni Zenatello
 Giacomo Lauri-Volpi - Maria Caniglia
 Mariano Stabile - Renata Tebaldi
 Mario del Monaco - Maria Callas...

RODOLPHE

RPC 32539-50.12. CD AL PRECIO DE 6.



RPC 32561-62 2CD



RPC 32563-64 2CD

distribución
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
 08970 SANT JOAN DESPI
 Barcelona



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

FALLA: El amor brujo; El corregidor y la molinera. Powell, Gómez. Aquarius. Dir.: Nicholas Cleobury. Virgin, VC 79079-2. 74' 54".

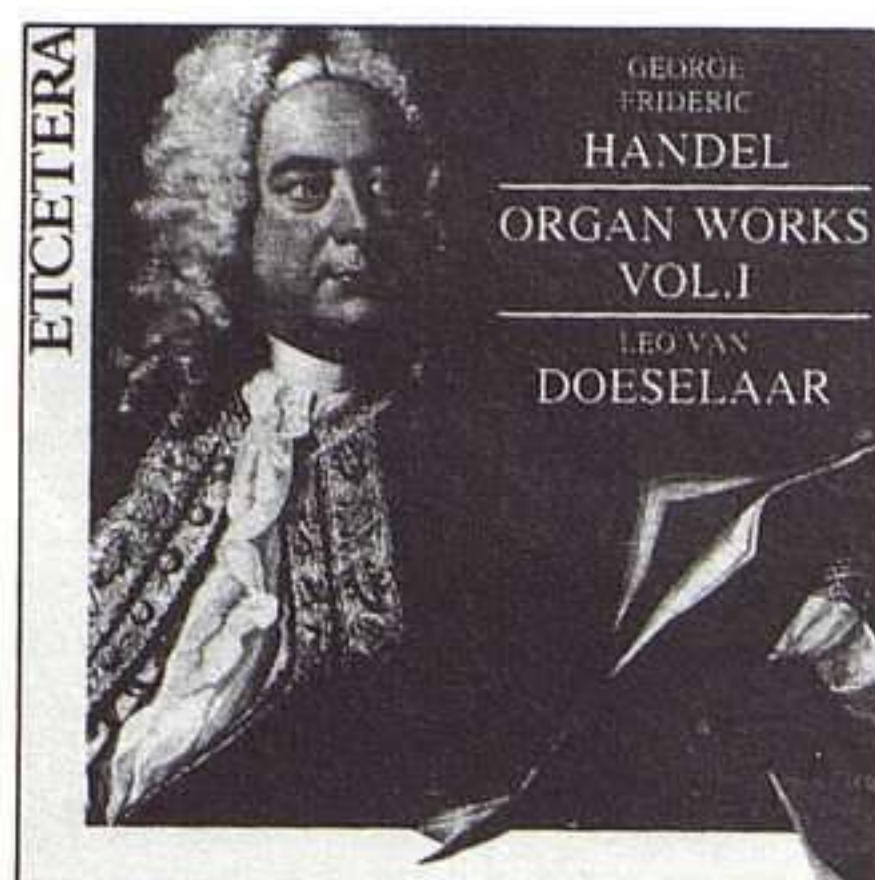
Un disco verdaderamente interesante. Los dos grandes ballets de Manuel de Falla aparecen grabados en sus versiones originales. **El amor brujo** según la primera redacción de 1915 para pequeña orquesta y una mayor extensión que la versión definitiva para gran orquesta y que es la que se escucha siempre hoy. **El corregidor y la molinera** es la primitiva versión de **El sombrero de tres picos**; está escrito para orquesta de cámara y tiene también una duración algo más extensa que la definitiva. La mayor diferencia entre las versiones iniciales y las subsiguientes estriba sobre todo en el tono, más camerístico en las primeras, más espectacular y sinfónico en las segundas. Si hubiese que elegir me parece que tanto **El sombrero de tres picos** como la segunda versión de **El amor brujo** resultan superiores pero no anulan a las precedentes; por ello resulta tan interesante el cotejo de ambas.

Si bien **El corregidor y la molinera** había ya sido grabado con anterioridad —Berganza y López Cobos— me parece que la presente grabación de **El amor brujo** resulta el primer registro mundial. No deja de ser revelador de la desidia nacional el que se haya tardado tantos años en hacerlo y además se haya tenido que llevar a cabo en Inglaterra.

El grupo Aquarius dirigido por Nicholas Cleobury es el encargado de dar vida a estas resucitadas partituras. Y lo hacen muy bien, con claridad de texturas, sentido del color y del ritmo y un españolismo jamás exagerado. El punto más débil de la interpretación recae en la solista de **El amor brujo**, la mezzosoprano Claire Powell, quien no tiene mala voz y canta con calor y sentido dramático, pero su dicción es irregular y la pronunciación va de lo aceptable a lo puramente *chapurreado* —¿no pudieron los responsables de la grabación contratar a un corrector español?—. La otra solista, Gill Gómez, canta con sensibilidad su breve cometido en **El corregidor y la molinera**. De manera sorprendente y pese al apellido tampoco la pronunciación de la señora Gómez se ve libre de acento extranjero.

El sonido está muy cuidado y el disco contiene los textos de ambas obras. Pese a los reparos apuntados, un compacto muy recomendable e incluso imprescindible en la discografía de Falla.

CRS



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

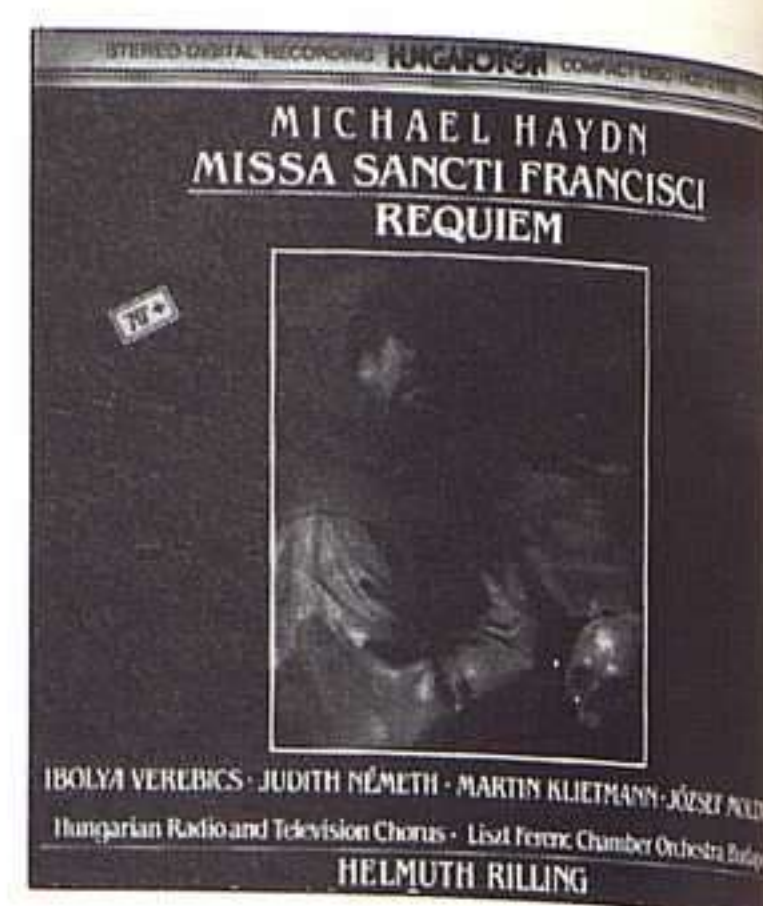
HAENDEL: Obras para órgano, Vol. 1 y 2. Leo van Doeselaar. Etcetera, KTC 2005-1 y 2005-2, 2 CDs. 56' y 60' 2".

La producción de Haendel destinada al órgano es relativamente escasa si la comparamos con las numerosas composiciones para orquesta, conciertos, óperas y oratorios. Una de las posibles razones por las que Haendel escribiera tan relativamente poca cantidad de obras para órgano reside en su gran capacidad para improvisar en el instrumento, como solía hacer al comienzo de sus oratorios. Aparte de sus conocidos **Conciertos para órgano y orquesta**, la música escrita para órgano solo es sorprendentemente pequeña: **6 Voluntarys** o **Fugas**, una serie de **12 Voluntarys** con sus correspondientes **Fugas**, aparecidas hacia 1770 después de la muerte del compositor y **6 Fugas fáciles**, editadas en 1803. Pero estas dos últimas colecciones son de dudosa paternidad. En 1960 se descubrió otra **Fuga** auténtica —en *Mi mayor*— del compositor.

Junto a todas éstas, Haendel compuso asimismo una serie de pequeñas piezas para un reloj musical. La pequeña colección estaba destinada a una especie de relojes que llevaban incorporados diversas series de campanas y tubos de órgano que se ponían en funcionamiento con la maquinaria de relojería. El volumen primero de la grabación realizada por el joven organista holandés Leo van Doeselaar incluye el **Concerto en Fa mayor**, publicado como **Concerto para órgano núm. 16**, **7 Piezas para un reloj musical**, la mencionada **Fuga en Mi mayor**, y las **6 Fugas o Voluntarys**, publicados por Walsh en Londres en el año 1735.

El segundo CD contiene cuatro **Concerti** para órgano solo que no son sino transcripciones de cuatro de sus **Concerti Grossi Op. 6**, concretamente los números 4, 5, 6 y 10. El interés de estos dos CDs (que se pueden adquirir por separado) reside en que no es frecuente la realización de música para órgano solo de Haendel. A ello hay que sumar la buena interpretación de van Doeselaar y los magníficos instrumentos empleados: dos órganos históricos de los Países Bajos (Wassenaar y Harderwijk). Grabación asimismo muy cuidada. Ambos CDs muy recomendables.

LDG



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

M. HAYDN: Misa de San Francisco. Misa de Requiem por el Arzobispo Segismundo. Verebics, Németh, Kletmann, Moldvay. Coro de la Radio-Televisión Húngara. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Dir.: Helmuth Rilling. Hungaroton, HCD 31022. 73' 31".

El género más abundante dentro de la extensa obra de Michael Haydn es la música coral sacra: unas 40 Misas, 6 Te Deums y alrededor de 200 composiciones más breves, que fueron muy apreciadas en su tiempo o poco después —por su hermano, el gran Joseph, y por Schubert, entre otros— pero que fueron cayendo en el olvido.

Este CD contiene dos de las Misas más significativas de su autor: la **Misa de Requiem en Do menor** data de 1771, siendo su primera composición importante en este ámbito. Inspirada oficialmente por la muerte del Cardenal Arzobispo Segismundo, que le conmovió personalmente, Michael Haydn debió haber reflejado en ella sobre todo el pesar que le ocasionó la muerte de su primer hijo, de un año de edad. Que Mozart tuvo bien presente este **Requiem** al componer, veinte años más tarde, el suyo, es algo hoy fuera de duda.

La otra obra, la **Misa de San Francisco (Missa Subtitulo Sancti Francisci)**, es la última que concluyó (1803) y, sin haber perdido la vehemencia expresiva de la anterior, ganó en depuración expresiva y en sabiduría formal, fruto todo ello de la experiencia acumulada a lo largo de más de tres décadas, ya que su evolución fue casi nula, manteniéndose siempre fiel a un estilo ya al final de su vida algo arcaico. Dos partituras, en cualquier caso, muy injustamente olvidadas, olvido que el presente disco (¡ay, qué valor tienen en esto los discos, que algunos continúan denostando frente al concierto!...) repara con unas interpretaciones muy solventes, pues es obvio el calor y el conocimiento con que el reputado intérprete de la música coral del siglo XVIII Helmuth Rilling las aborda, en colaboración con unos Coros y una Orquesta de muy buen nivel, y con un cuarteto vocal bien conjuntado, pese a que las voces masculinas son sólo de calidad muy justita. Con todo, sin duda alguna, el disco merece una recomendación calurosa.

ANCISCO
ANCISCI

ANCISCO.
sipo Se-
tietmann,
elevisión
ra Franz
Rilling.
".

tro de la
dn es la
sas, 6 Te
posicio-
y apre-
después
oh, y por
e fueron

s Misas
r: la de
de 1771,
n impor-
oficial-
al Arzo-
movió
n debió
todo el
e de su
ad. Que
Requiem
tarde, el
a.

ANCISCO
ci), es la
n haber
va de la
xpresiva
o ello de
argo de
volución
siempre
da algo
ualquier
s, olvido
é valor
algunos
al con-
retacio-
bvio el
que el
ca coral
aborda,
s y una
con un
pese a
sólo de
in duda
comen-

T



PolyGram



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



MADETOJA: Juha. Hynninen, Lokka, Erkkilä, Välkki, Haverinen. Coro de jóvenes y Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia. Dir.: Jussi Jalas. Ondine, ODE 714-2, 2 CDs. 98' 59".

El compositor finés Leevi Madetoja (1887-1949) pertenece a la generación siguiente a Sibelius, estéticamente cercana al nacionalismo postromántico. Madetoja compuso sinfonías, el poema sinfónico *Kullervo* (tema que también inspirara a Sibelius) y dos óperas: *Pohjalaisia*, considerada como la ópera finesa nacionalista por excelencia y esta *Juha*, basada en una novela de Juhani Aho que sirvió asimismo para la ópera homónima de Aarre Merikanto. La ópera de Madetoja, compuesta en 1934, fue estrenada un año más tarde, en Helsinki. Paradójicamente, la obra de Merikanto (1924) fue rechazada por el Teatro Nacional de Helsinki, por ser demasiado moderna, y fue la de Madetoja la que tuvo mejores críticas y se mantuvo unos años en el repertorio, para quedar luego olvidada y ser superada entonces, en la apreciación del público, por la de Merikanto. En 1977, la ópera de Madetoja fue reestrenada, en versión de concierto, siendo más tarde grabada y filmada para la televisión. El registro comentado corresponde a dicha fecha.

El estilo de *Juha* parece más próximo a Debussy y Fauré que a Wagner, si bien hay "leitmotive" en constante metamorfosis de acuerdo con la naturaleza del drama. El uso de frases melismáticas, de amplios intervalos, la oposición de diatonismo y cromatismo y el contrapunto son la base de un inmenso recitativo al que las voces se integran sin tomar parte en el juego temático. El argumento, de tipo convencional (una historia de amor, abandono y muerte) sirve para crear una base al drama de orden psicológico y realista, no muy alejado del mundo simbolista de Mallarmé o Maeterlinck. La ópera se estructura en seis cuadros, unidos sin solución de continuidad por amplios interludios orquestales.

Creo que vale la pena conocer esta versión, en la que podemos observar la gran creación de Jorma Hynninen ("Juha"), los poderosos medios vocales de Maija Lokka ("Marja"), el bello timbre del tenor Eero Erkkilä ("Shemeikka", villano de la historia) y la extraordinaria versión orquestal de Jussi Jalas.

GB



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★



MAHLER: Sinfonía núm. 6. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Dir.: Jascha Horenstein. Unicorn-Kanchana, UKCD 2024/25, 2 CDs. 86' 39". Serie Souvenir (media).

He aquí no sólo la versión más relevante de la *Sexta* de Mahler sino una de las más importantes de toda la discografía mahleriana. Es una grabación tomada de una emisión radiofónica en el año 1966, porque Horenstein no llegó a grabar la obra en estudio.

Horenstein no pretendió cambiar ni personalizar la obra, tan sólo se dedicó a exponerla con naturalidad, contextualizándola dentro del ciclo completo, sin desencajar el mensaje, entendiendo como nadie que la *Sexta* es la más clásica de las Sinfonías mahlerianas, la que presenta mayor rigor formal y una distribución más equilibrada del material temático. La personalidad discreta de Horenstein permite la plena expresión de la extraña amalgama de angustia y falsa serenidad que transmite la Sinfonía en sus tres primeros movimientos. Horenstein, el menos pirotécnico de los grandes directores mahlerianos, prefiere reservar las cartas más sorprendidas para los momentos verdaderamente significativos. Esto le permite abordar el intrincado Finale, probablemente la culminación sinfónica de Mahler, con el oyente en plena disposición intelectual.

Horenstein no concebía la *Sexta* como una obra enfebrecida y truculenta y, menos aún, como un exorcismo o una catarsis. Su versión excita la capacidad de respuesta del oyente, que colabora inconscientemente aportando sus vivencias e intuiciones. A la postre, su *Sexta* resulta tan provocativa como la que más, porque la provocación procede de la misma esencia de la obra y no de los añadidos postizos del director.

La labor realizada con la Filarmónica de Estocolmo fue de filigrana.

Esta versión constituye la referencia discográfica absoluta de la *Sexta* de Mahler. En el pelotón de cabeza, por lo menos en el mío particular, figuran las de Barbirolli, Kubelik y Karajan seguidas por las de Solti, la antigua de Bernstein, así como las de Tennstedt y Haitink. Pues bien, las regalaría todas por una sola audición de la de Horenstein. En tan corto espacio, poco más cabe añadir.

XCD



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



MASCAGNI: Iris. Tokody, Domingo, Pons, Giaiotti. Coro y Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Giuseppe Patané. CBS, M2K 45526. 2 CDs. 124'.

No es ésta la primera grabación de *Iris* —mi compañero Carlos Ruiz Silva comentó, en junio de 1989, la versión de Magda Olivero, para GOP 708— pero sí que es, al menos, la primera realizada en estudio y en condiciones técnicas óptimas. El disco se convierte en el testamento musical del director italiano Giuseppe Patané, uno de los nombres menos propagandeados y sin embargo más eficientes en la dirección operística (recuerdo aquella excelente versión de *I Capuleti ed I Montecchi*, de Bellini, con Baker/Sills, que EMI haría bien en reeditar en cedé). Patané dirige con garra y al mismo tiempo con la adecuada dosis de claroscuro esta partitura que es mucho más bella de lo que habitualmente se concede a Mascagni como autor, simplemente, de esa *Cavalleria*, sin duda admirable, pero en ningún caso su única obra válida.

Ilona Tokody es una atractiva soprano húngara, que por timbre y vibración nos recuerda a Magda Olivero, quizá su modelo en la expresividad, ya desde el inicial "Ho fatto un triste sogno". Conforme avanza la obra, la Tokody se afirma como una de las más interesantes lírico-spinto de la actualidad. Su asociación con Plácido Domingo, en páginas como el gran dúo "Or dammi il braccio tuo", es de un nivel vocal y dramático muy elevado. El tenor español canta con su entrega habitual, pero no puede soslayar cierto endurecimiento en la voz (detectable ya en la serenata "Apri la tua finestra", página en la que Domingo no puede exhibir ya aquel timbre fresco y aquella emisión espontánea de antaño). Con todo, Domingo ofrece el adecuado contrapunto a la Tokody. Lo mismo sucede con Joan Pons y Bonaldo Giaiotti, dos voces bastantes gastadas, en particular este último, pero capaces de infundir vida y credibilidad a sus respectivos papeles. En el capítulo de los secundarios no puedo omitir la mención a la penosa intervención de Sergio Tedesco, un cantante (?) que jamás debió figurar en este registro. El libreto incluye un interesante estudio de B. L. Scherer. La aportación orquestal y coral es de primer orden. Creo que ésta es una grabación a tener.

GB



ADD
I: de ★★★★★
a ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Los Conciertos para piano y orquesta. Géza Anda, solista y director. Camerata Academica del Mozarteum de Salzburgo. Deutsche Grammophon, 429 001-2. 10 CDs. 609' 34". Serie barata.

Advertiremos de entrada al lector que la presente serie se limita a los 25 **Conciertos para piano** solista, sin incluir los escritos para tres (núm. 7, K 242) y dos (núm. 10, K 365) pianos, ni los movimientos alternativos compuestos para determinados conciertos. Los **Conciertos para piano** de Mozart fueron siempre apreciados por su autor como una contribución importante al repertorio de la época, bien se tratase de obras escritas para pianistas concretos, o para su uso personal. Estas obras se distribuyen a lo largo de la vida del compositor, desde los **K 37, 39, 40 y 41** (arreglos de sonatas de piano de otros compositores), pertenecientes a 1767, hasta el **K 595** de 1791. No sólo gozan de una cuidada orquestación (aparte de la cuerda, participa en ellos una dotación variable de instrumentos de viento: flauta, oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas con timbales, reflejando las disponibilidades del momento —el **K 488** utiliza por ejemplo clarinetes en lugar de oboes, algo realmente extraordinario en la práctica orquestal al uso—), sino que se distinguen por una exquisita interacción entre solista y orquesta. Precisamente la virtud de esta interpretación de Anda reside en buena parte en profundizar en este concepto de concierto *con piano*, a lo que contribuye el excelente lenguaje mozartiano de la Camerata de Salzburgo, más centrada en su papel que la Orquesta de Cámara Inglesa en las series de Barenboim y Perahia (compárense por ejemplo el **Concierto núm. 21** y el primer movimiento del **núm. 22**), lo cual no quita para que ambos pianistas puedan superar a Anda en intensidad dramática en determinados momentos. Pasajes como la introducción orquestal del **Concierto núm. 16** ilustran por otra parte que la afinidad de Anda por Mozart trasciende ampliamente lo pianístico. El sonido es correcto, con buena distribución espacial de orquesta y piano, aunque con ruidos de fondo ocasionales.

GR



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

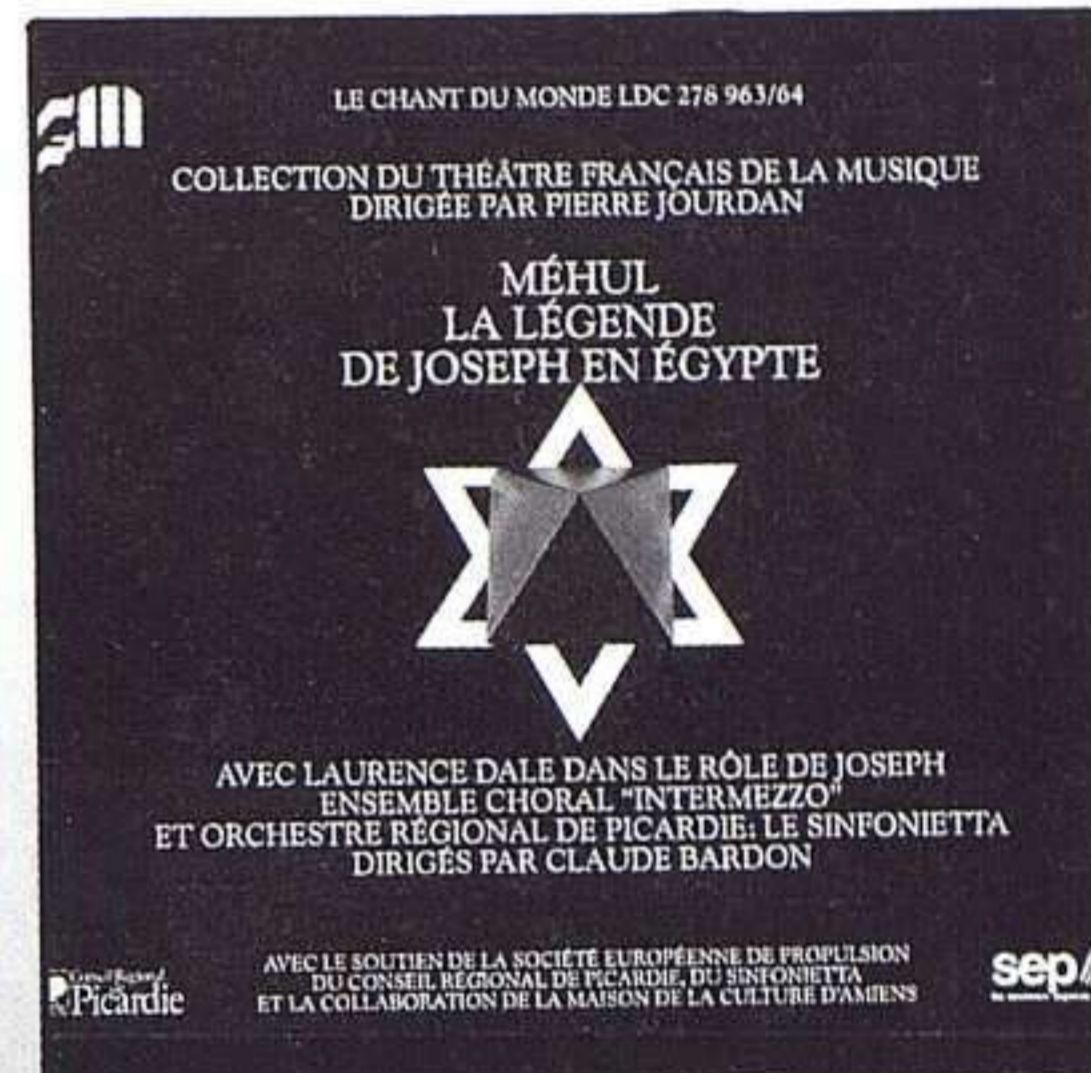
MOZART: Le Nozze di Figaro. Freni, Norman, Minton, Wixell, Ganzarolli, Tear, Watson, Palmer. Coro y Orquesta Sinfónica de la BBC. Dir.: Sir Colin Davis. Philips, 426 195-2. 3 CDs. 174' 40". Serie Classics (media).

Sir Colin Davis comenzó en 1971 su trilogía de óperas Da Ponte con estas **Bodas de Figaro**, que continuó en 1973 con **Don Giovanni** y concluyó en el 75 con el **Così**. Las **Bodas** de Davis están a un nivel algo inferior al de su excelente **Così** (ya editado en compacto, como el **Don Giovanni**, aunque en serie cara), pero son bastante superiores al **Don Giovanni**, y pueden casi equipararse con las mejores versiones modernas de la obra (Böhm, Barenboim y Solti, principalmente). Davis fue siempre un mozartiano nato, y además dotado para la comedia. Digamos que estas **Bodas** encuentran ese punto justo, tan difícil de establecer, entre la farsa y lo sentimental. Para lo primero cuenta con una Susanna (Mirella Freni) que se las sabe todas. No es una mozartiana típica, sino que siempre se ha enfrentado a este compositor con una fresca naturalidad que le hace encontrar mil matices en sus creaciones de los personajes. Para lo segundo, con una juvenil, poética y soñadora Condesa (Jessye Norman), que sorprende volver a escuchar ahora que la cantante americana ha emprendido caminos tan distintos a los de sus comienzos. Son ellas las estrellas de la versión en el aspecto vocal, ya que al estimable Cherubino de Yvonne Minton le falta algo más de *vis* escénica, y el Conde de Ingvar Wixell y el Figaro de Ganzarolli, pese al interesante cinismo del primero, no son especialmente relevantes.

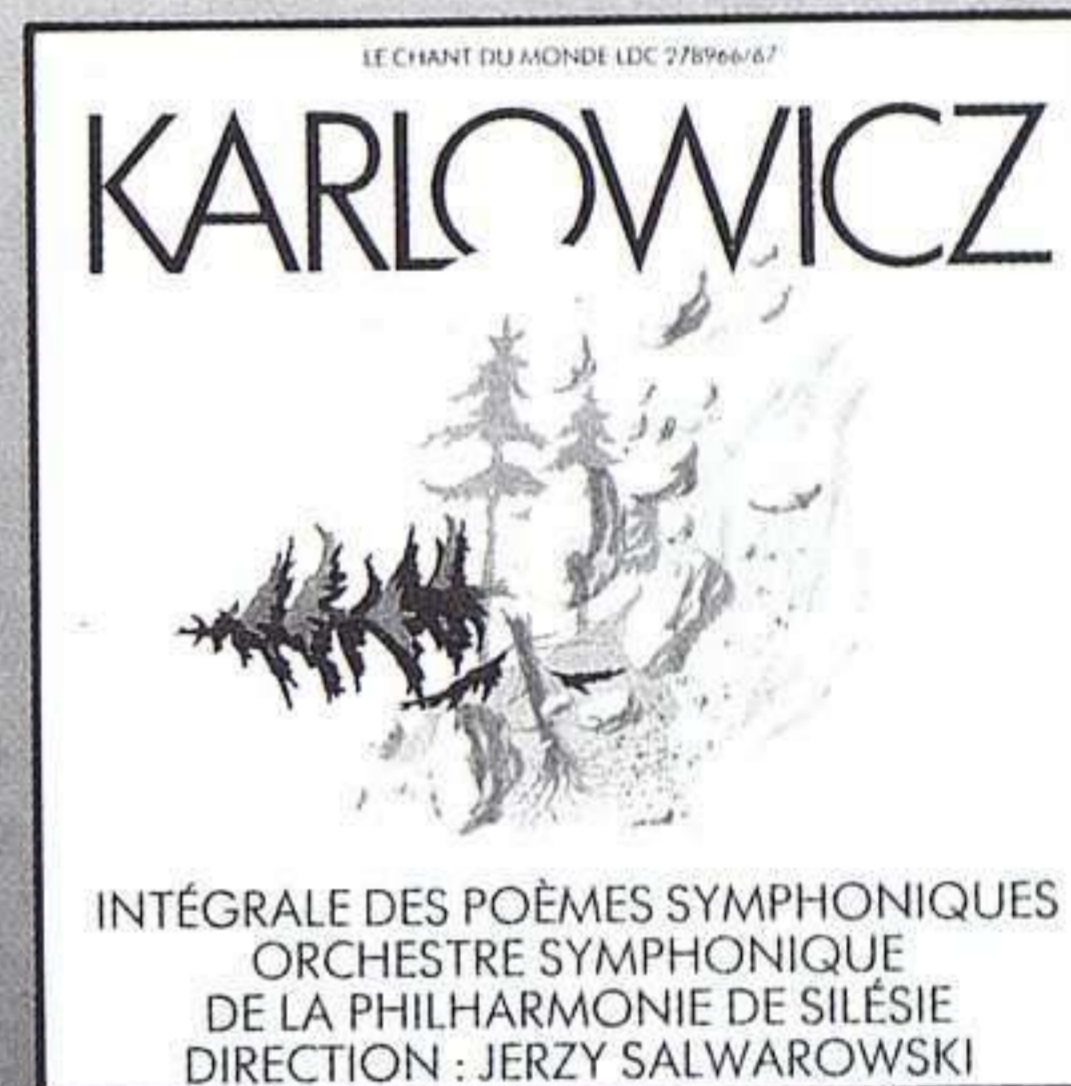
Una grabación muy buena redondea estas **Bodas** doblemente recomendables (la segunda razón es el precio).

RB

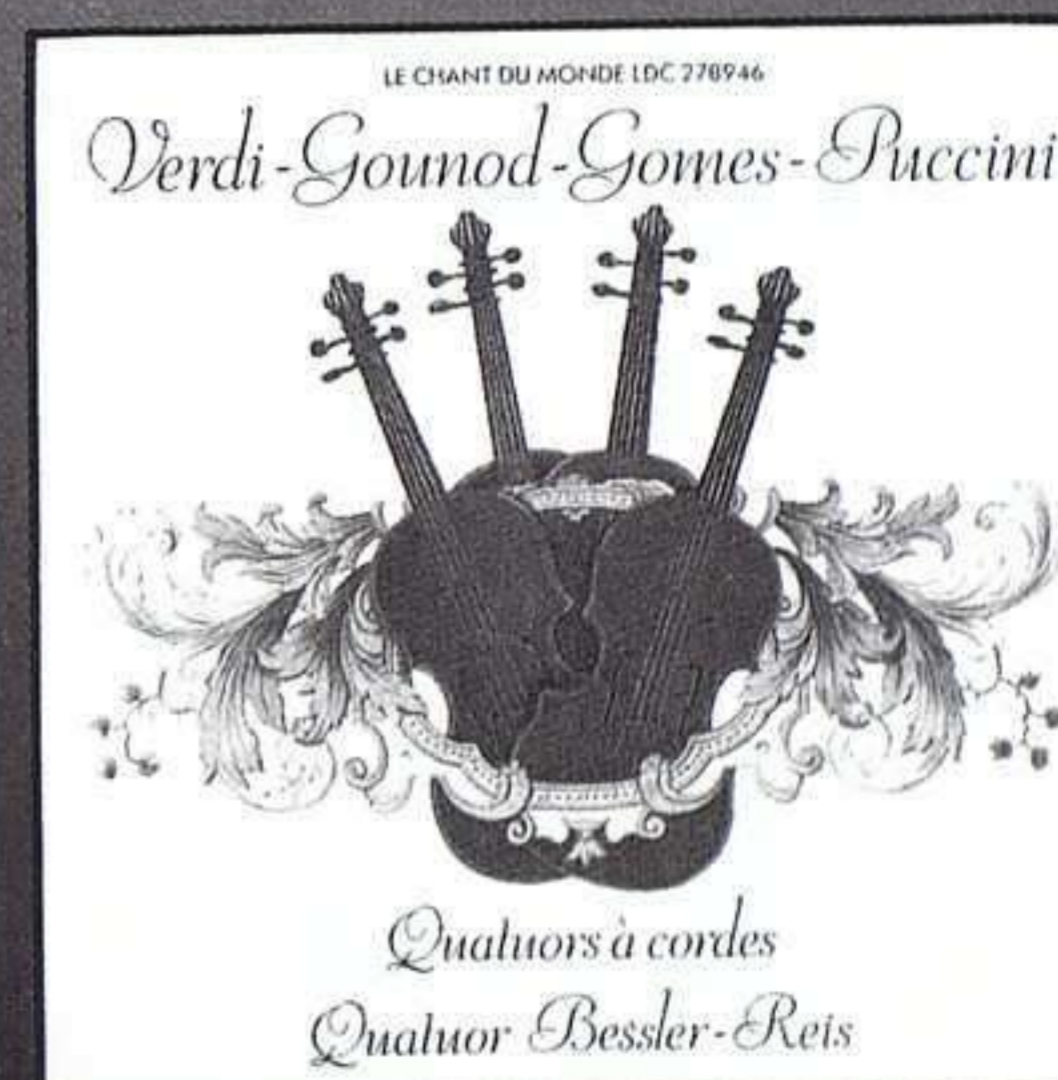
LE CHANT DU MONDE



LDC 278963-64 2CD



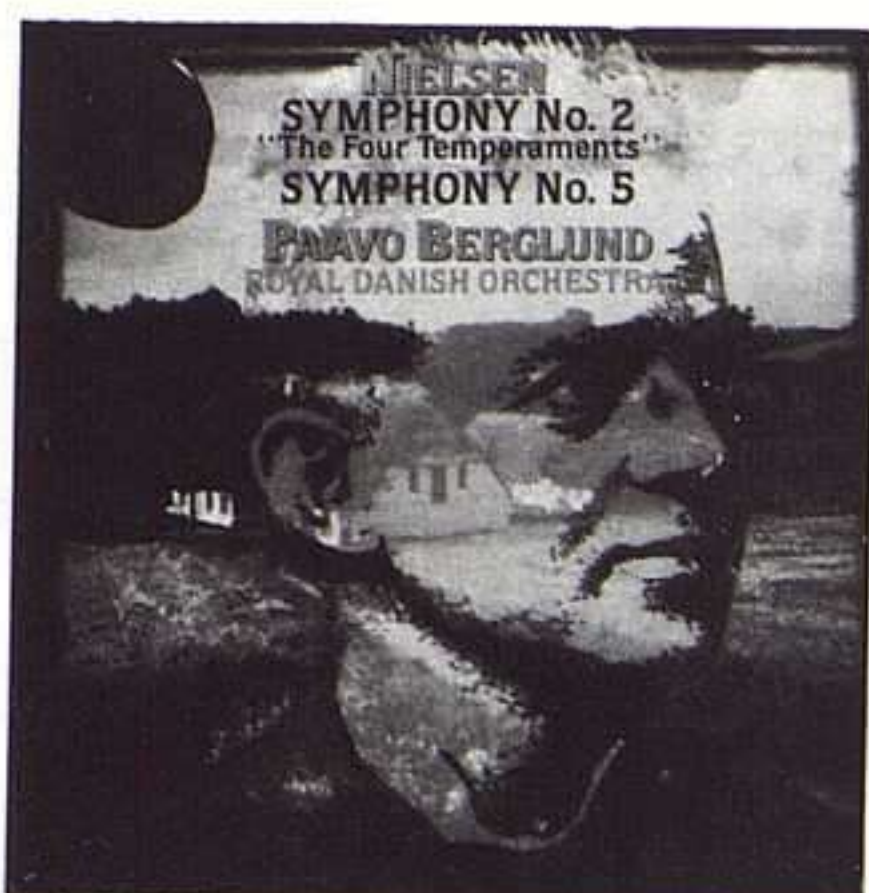
LDC 278966-67 2CD



LDC 278946 CD

distribución
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

NIELSEN: Sinfonías núms. 2, "Los Cuatro Temperamentos", y 5. Orquesta Real Danesa. Dir.: Paavo Berglund. RCA, RD 7884. 68' 46".

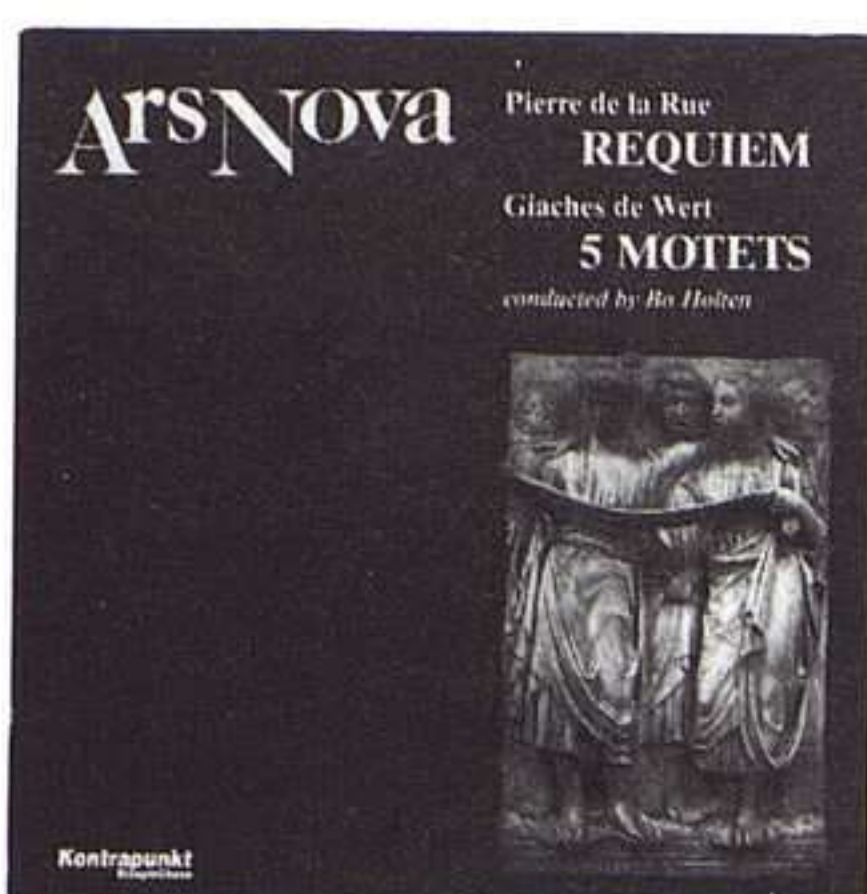
Continúa la edición del ciclo Nielsen que Paavo Berglund está registrando para la firma RCA. La buena acogida que tuvo su anterior disco —con las **Sinfonías núms. 1 y 4**— se prolonga ahora con estas **Sinfonías núms. 2, "Los Cuatro Temperamentos" y 5**, dos magníficas versiones que hay que apresurarse a celebrar; no todos los días se graba Nielsen.

La idea que tiene Berglund de Nielsen tiene muchísimo interés. El director finés es un *hombre europeo*, por espíritu y actividad, y, así, no ve a Nielsen desde su óptica puramente nacionalista; hace resaltar más en el compositor sus aspectos más musicales, dejando de lado localismos inútiles —o al menos molestos en un músico del fuste de Nielsen. El color, los valores de la instrumentación, la búsqueda de una energía musical cercana a un cierto expresionismo (aunque sin abusar), e incluso una reconocible intención desmitificadora de lo étnico, están defendidos por Berglund en las **Sinfonías** de Nielsen con auténtico ardor, desde una perspectiva universalista de la creación musical danesa.

Encomiable la labor de la Orquesta Real Danesa, no sólo un instrumento brillantísimo y muy adecuado para interpretar la música del autor que tratamos, sino una agrupación que se adivina válida para otros repertorios centroeuropeos más comprometidos. La grabación, realizada en una importante sala de Copenhague, es espléndida, con una sonoridad algo apagada y lejana, lo que da a la música un perfume misterioso especialmente atractivo.

Es posible que —aun siendo otra cosa— me incline por la versión discográfica de la **Quinta** de Nielsen por Horenstein (Unicorn); no obstante no dejaría de recomendar este disco, e incluso el ciclo completo, una vez que el resto esté en el mercado.

PGM



DDD

I: ★★★

S: ★★★★★

PIERRE DE LA RUE: Requiem. GIACHES DE WERT: 5 Motetes. Ars Nova. Dir.: Bo Holten. Kontrapunkt, 32001. 55' 5".

El **Requiem** de Pierre de la Rue es el tercero en la historia de la música (sin contar, claro está, la fuente de donde están tomados los demás, que es la melodía gregoriana). El primero es de Dufay y el segundo de Ockeghem. La obra de Pierre de la Rue está basada principalmente en la melodía gregoriana de la *Missa pro defunctis*. Dicha melodía se la coloca en la parte del tenor con notas largas, mientras que las demás voces van haciendo imitaciones alternando con el estilo homofónico. Una característica de esta obra es el uso excepcional de las tesituras graves. No en vano es conocida la sonoridad de los bajos flamencos. Aunque quizá haya que explicarlo mejor para la intención del autor de conformar su música con la conveniencia litúrgica, pues ya Conrado de Saverne decía en 1474 que el Oficio de Difuntos debía cantarse "más grave y más sobrio".

La segunda parte está dedicada a Giacches de Wert (1535-1596). De este autor flamenco podemos escuchar cinco motetes: **Adesto dolori meo, Ascendente Iesu, Amen amen dico vobis, Egressus Iesus y Vox in Rama.**

La versión del grupo vocal Ars Nova, especializado en música renacentista y contemporánea, es un poco romántica. Sin duda es una interpretación ya superada. Hoy día se tratan las distintas voces según la línea de cada una, que es como están compuestas, es decir, con casi total independencia. También el "tempo" empleado es en general muy lento. En contrapartida hay que decir que la conjunción, el ensamblaje, la afinación y la calidad de las voces es muy buena. Les hace falta un poco más de temperamento para poder hacer vibrar mejor con la música que cantan.

FJL



ADD

I: de ★★

a ★★

S: ★★

PUCCINI: Edgar. Scotto, Bergonzi, Killebrew, Sardinero. Opera Orchestra de Nueva York. Dir.: Eve Queler. CBS, M2K 79213. 2 CDs. 94".

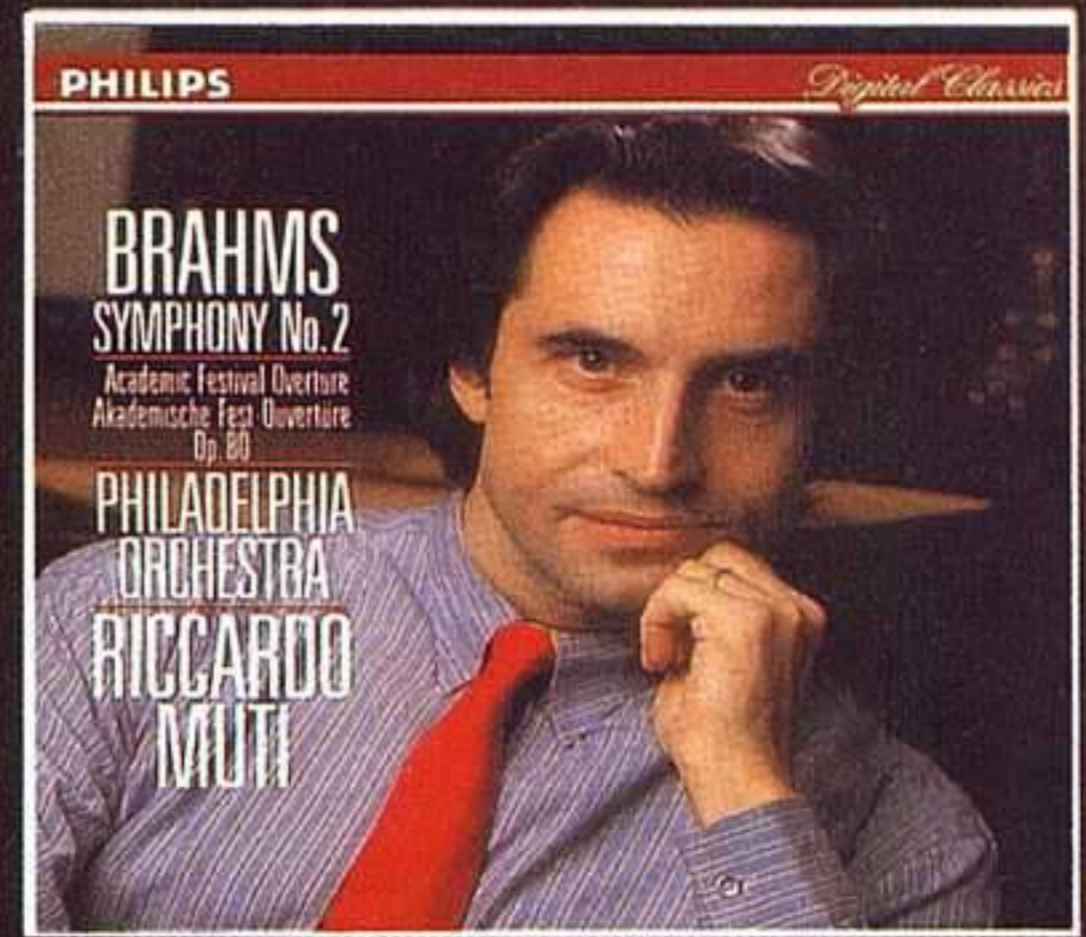
Se edita ahora en compacto esta grabación de 1977 registrada en el Carnegie Hall de Nueva York en abril de ese año. **Edgar** es la segunda ópera de Puccini y, aunque muy inferior a los grandes títulos del maestro italiano, tiene muchos momentos de evidente encanto melódico, de esa vena inconfundiblemente pucciniana que desarrollará en títulos posteriores. El punto débil de **Edgar** reside en su disparatado libreto, con unas situaciones rayanas en lo caricaturesco. El bien y el mal aparecen infantilmente simbolizados en las dos mujeres de la ópera: la buena, llamada *Fidelia*, y la malvada, que recibe el nombre de *Tigrana*. Como se ve el autor de la historia, Ferdinando Fontana, no se excedió en lo imaginativo, además de destrozarse el original creado por Alfred de Musset, **La coupe et les lèvres**, en el que la lucha entre vicio y virtud está tratada en términos más adecuados y desde luego con otros nombres.

Edgar es obra de protagonista masculino. Aquí, el tenor Carlo Bergonzi canta con su habitual destreza y maestría técnica, pero la voz resulta insuficiente en la zona alta, que suena forzada y en ocasiones calante. Además el timbre de Bergonzi, que nunca tuvo mucho "squillo", aparece en la grabación bastante pobre de armónicos. Justo es destacar que en el 77 el tenor contaba ya 53 años y había pasado su época de esplendor. Renata Scotto hace un papel bastante pequeño y da bien la imagen de la mujer dulce y fiel, aunque también en su caso la zona aguda le plantea problemas con una columna de aire poco firme y trémolo desagradable. La parte femenina más importante es la de Gwendolyn Killebrew, que, sin tener una voz bella, actúa con firmeza y un sentido dramático sin exageraciones. Vicente Sardinero está correcto, aunque no muy refinado en su papel.

Eve Queler dirige en su habitual energía y entrega y no menos con cierta falta de matizaciones y con un sonido de la orquesta poco propenso a lo exquisito. La grabación es aceptable en su aspecto sonoro. Recomendable, por la obra, para puccinianos.

CRS

Riccardo Muti



PolyGram

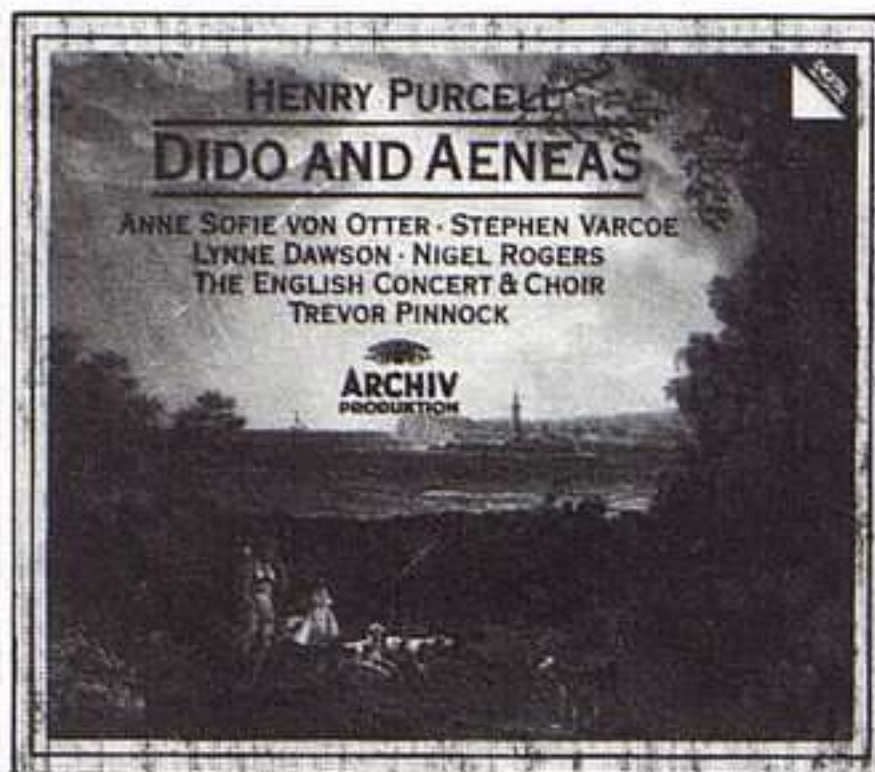
onzi, Ki-
estra de
BS, M2K

cto esta
n el Car-
il de ese
pera de
or a los
italiano,
evidente
a incon-
desarro-
l punto
aratado
anas en
l apare-
en las
ena, lla-
ecibe el
el autor
ana, no
emás de
Alfred
s, en el
ud está
ados y

mascu-
zi canta
maestría
ficiente
da y en
hbre de
squillo",
e pobre
que en
y había
Renata
queño
dulce y
a zona
on una
rémolo
a más
Kille-
, actúa
ico sin
o está
o en su

l ener-
ta falta
o de la
uisito.
aspec-
a obra,

CRS



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

PURCELL: Dido y Eneas. Von Otter, Varcoe, Dawson, Rogers. Coro y Orquesta de The English Concert. Dir.: Trevor Pinnock. Archiv, 427 624-2. 53' 56".

Después de la aparición del magnífico **Dido y Eneas** de Leppard (Philips), sólo faltaba esperar éste de Pinnock para completar, en cierto modo, la discografía de la obra. Digamos que, con ello, se alcanzan las dos mejores versiones, tanto en la opción de instrumentos modernos con la primera y con antiguos ésta (dejando al margen una lectura intemporal como la de Barbirolli, o una evidentemente superada, pero de muchísimo interés, como la de Geraint Jones con la Flagstad, ambas en EMI). Pinnock, aun sin llegar al nivel de Leppard, puede decirse que resume en su interpretación elementos de todas las propuestas con instrumentos de época (Harnoncourt, Parrott, Cohen, Christie, en parte Corboz), y que se decanta por una versión flexible, animada, llena de espíritu festivo en las danzas, los coros y las escenas de las hechiceras, y sólo algo falta de peso dramático en el tremendo final (que quizá hubiese resultado excesivo teniendo en cuenta la tónica general de la versión).

Es un **Dido y Eneas** inmerso en la Inglaterra para la que fue escrito, brillante y con numerosos recursos sonoros, más que una contemplación interiorizada. Cuenta, además, con la mejor Dido de las versiones historicistas en Anne-Sofie von Otter, que demuestra una madurez como cantante cada vez mayor y una absoluta versatilidad para pasar de un estilo a otro. Lo único que se le puede achacar (más que a ella, a la dirección, ya que no le permite ahondar más) es una mayor dimensión trágica en el lamento final. Los demás cantantes están simplemente correctos, pero inferiores a bastantes versiones. Stephen Varcoe resulta un Eneas algo pálido, y la Belinda de Lynne Dawson no está a la altura de ilustres predecesoras. Incluso la elección de Nigel Rogers, mermado de facultades, en el doble papel de la bruja y el marinero (unión en principio interesante) no alcanza los resultados apetecidos. Es éste el lunar que impide otorgar la máxima puntuación a este **Dido**. Coro y orquesta, resaltados por una magnífica toma, están espléndidos.

RB



DDD
I: de ★★★★★
a ★★★★★
S: ★★★★★

RESPIGHI: Belfagor. Sass, Lamberti, Takacs, Polgár. Coro de la RTV Húngara. Orquesta del Estado Húngaro. Dir.: Lamberto Gardelli. Hungaroton, HCD 12850-51. 2 CDs. 145' 25".

Ante todo felicitar a Hungaroton por haber decidido registrar esta desconocida ópera de Respighi que recibe así su primera grabación mundial.

Belfagor es una ópera cómica estrenada en La Scala de Milán en 1923 con aceptable éxito pero, según cuenta Elsa Respighi, esposa del compositor, hubo una especie de complot contra él y el montaje de la ópera fue destruido impidiendo así que los decorados pasasen a otros teatros. Hasta 1942 no se volvió a representar en Italia y hasta la fecha sólo se han consignado otros cuatro montajes en todo el mundo. Y sin embargo **Belfagor** es una ópera de calidad media muy notoria, con una excelente orquestación, un tratamiento vocal que permite el lucimiento de los principales intérpretes y, posiblemente, dé un buen juego en la escena.

Al escuchar **Belfagor** se pueden advertir diversas influencias: el último Verdi, una vena melódica pucciniana y un soporte orquestal de contundencia wagneriana, pero todo ello está pasado por la personalidad de Respighi, que logra crear una atmósfera propia y que para un buen conocedor de su música sinfónica le resultará familiar.

El conjunto de la interpretación es ampliamente satisfactorio. Lamberto Gardelli la dirige con una acertada mezcla de autoridad y cariño. El reparto vocal resulta algo irregular. Buena labor del barítono Lajos Miller, que encarna muy apropiadamente al pobre archidiablo que de título a la ópera, pudiendo reprochársele tan sólo algunos excesos expresivos. También el tenor Giorgio Lamberti sale airoso de su parte y canta con timbre agradable y buena línea. Sylvia Sass es una cantante problemática: tiene sin duda una voz poderosa, de buena materia prima y es artista temperamental y expresiva, pero algunos serios defectos en la emisión reducen notoriamente la calidad de esta cantante que resulta en ocasiones excesivamente dramática, con problemas de trémolo y agudos destemplados e hirientes, defectos todos ellos que recuerdan en seguida a Maria Callas con la que, no sin razón, se la ha comparado en ocasiones.

El resto del reparto es adecuado, con una mención especial para László Polgár. La grabación, realizada en 1989, tiene buena calidad sonora. Para los interesados en la ópera, un título a conocer.



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

ROSSINI: Le Comte Ory. Aler, Jo, Cachemaille, Montague, Quilico. Coro y Orquesta de la Ópera de Lyon. Dir.: John Eliot Gardiner. Philips, 422 406-2. 2 CDs. 131' 49".

Al comentar la reedición en cedé de la grabación de esta ópera dirigida por Inghelbrecht (Le Chant du Monde, LDC 278893/4) lamentaba la ausencia de una versión auténtica y rigurosamente completa. Al menos en cuanto a la partitura como tal se refiere, la que nos propone Philips cumple ese requisito. Las tomas, efectuadas a partir de la producción de Jérôme Savary, se benefician de un trabajo de equipo equilibrado y bien planteado por Gardiner. Sin embargo, la exigencia de una orquesta mucho más presente que en otras comedias rossinianas (como apunta Philip Gosset, **Le Comte Ory** fue escrita para los mejores cantantes franceses de la época pero a la vez es el canto de cisne rossiniano a la ópera bufa, poco antes de componer **Guillermo Tell**) y la tentación, no del todo resistida por Gardiner, de cargar las tintas sobre el aspecto instrumental de la música, son factores que trabajan en contra del tipo de voces disponibles en el registro. Sumi Jo, la soprano coreana descubierta por Karajan, es una pura delicia, por línea, facilidad para la emisión flotante y las agilidades. Su cavatina de entrada, "En proie à la tristesse", es uno de los momentos culminantes de la versión. En cambio, John Aler (Ory) es una pura decepción: voz tremolante, timbre blanqueado, emisión engolada y desagradable agudo. En su descargo hay que señalar cómo canta a tono "Que les destins prospères", con todos los Do y Re sobreagudos. Cachemaille es un Gobernador corto por arriba, algo forzado en el grave, con tendencia a entubar el sonido. El timbre es grato y la intención dramática saludable. Diana Montagu, pese al acento muy británico, hace un Isolier vocalmente eficaz y —al parecer— escénicamente muy creíble. Quilico resuelve con honestidad fonética y musical su gran aria "Dans ce lieu solitaire" (el equivalente a "Medaglie incomparabili", en **Il Viaggio a Reims**, aquella que pusiera en dificultades a Raimondi). Con las limitaciones apuntadas, este registro parece hacer justicia a la música rossiniana, salvo en los pasajes en que Gardiner hace prevalecer la brillantez sonora sobre el fino humorismo, a veces corrosivo, de Rossini.

GB



VHS
I: ★★
S: ★★★★★

ROSSINI: La Gazza Ladra. Cotrubas, Feller, Condo, Kuebler, Rinaldi. Coro de la Ópera de Colonia. Orquesta Gürzenich de Colonia. Dir.: Bruno Bartoletti. Visual Musica VM 21. 180'.

Recoge este video de producción de la ópera semiseria rossiniana en Colonia, en 1984, dirigida por Michael Hempe y que musicalmente sigue la edición crítica de Alberto Zedda (con algunos cortes en el recitativo). Escénicamente, no es gran cosa: decorados realistas, bastante pobres en el larguísimo primer acto, que Mauro Pagano, aun a fuerza de no ser fiel al libreto, ubica en un escenario único. El movimiento escénico, tanto de los protagonistas como de los coristas y figurantes, tiene mucho de coreográfico. El aspecto de crítica social que la ópera puede tener se diluye al someter toda la trama a una supuesta ley marcial que rige en un país en estado de guerra.

Musicalmente, a pesar de la excelente contribución de la orquesta, la ópera ofrece muchos altibajos interpretativos. La elección de Ileana Cotrubas (Ninetta) es de agradecer, por cuanto se nos ofrece otra faceta de esta incomparable artista. Vocalmente hay que reconocer que la Cotrubas no se hallaba del todo bien dotada para el canto florido y su coloratura denuncia, en más de una ocasión, graves deficiencias en entonación y articulación. Alberto Rinaldi, como el Alcalde y Elena Zilio, como el travieso sirviente Pippo, ofrecen interpretaciones francamente provincianas. El padre de la heroína, a quien se devuelve la gran escena del segundo acto —habitualmente cortada— es encarnado por Brent Ellis, cantante con medios pero en exceso rudimentario. El papel de Fabrizio es cantado, de forma aproximativa, por Carlos Feller. En cuanto al tenor, David Kuebler, se muestra valiente con la alta tesitura rossiniana, aunque no nos ahorra sonidos aspirados y notas calantes. Es una elección claramente fuera de lugar. La dirección de Bartoletti es eficaz, en el acompañamiento a los cantantes, pero resulta blandengue en la celeberrima obertura. La realización para televisión, de José Montes-Baquer, no redime a la producción de ese tono sosaina y adormecedor. En vista de lo cual, creo que habrá que esperar a la producción del Festival de Pesaro, con Samuel Ramey (si es llevada al vídeo; al menos, lo será al disco). Esta de Colonia queda como un documento más acerca de la carrera de Ileana Cotrubas, próxima a finalizar.

GB

GB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

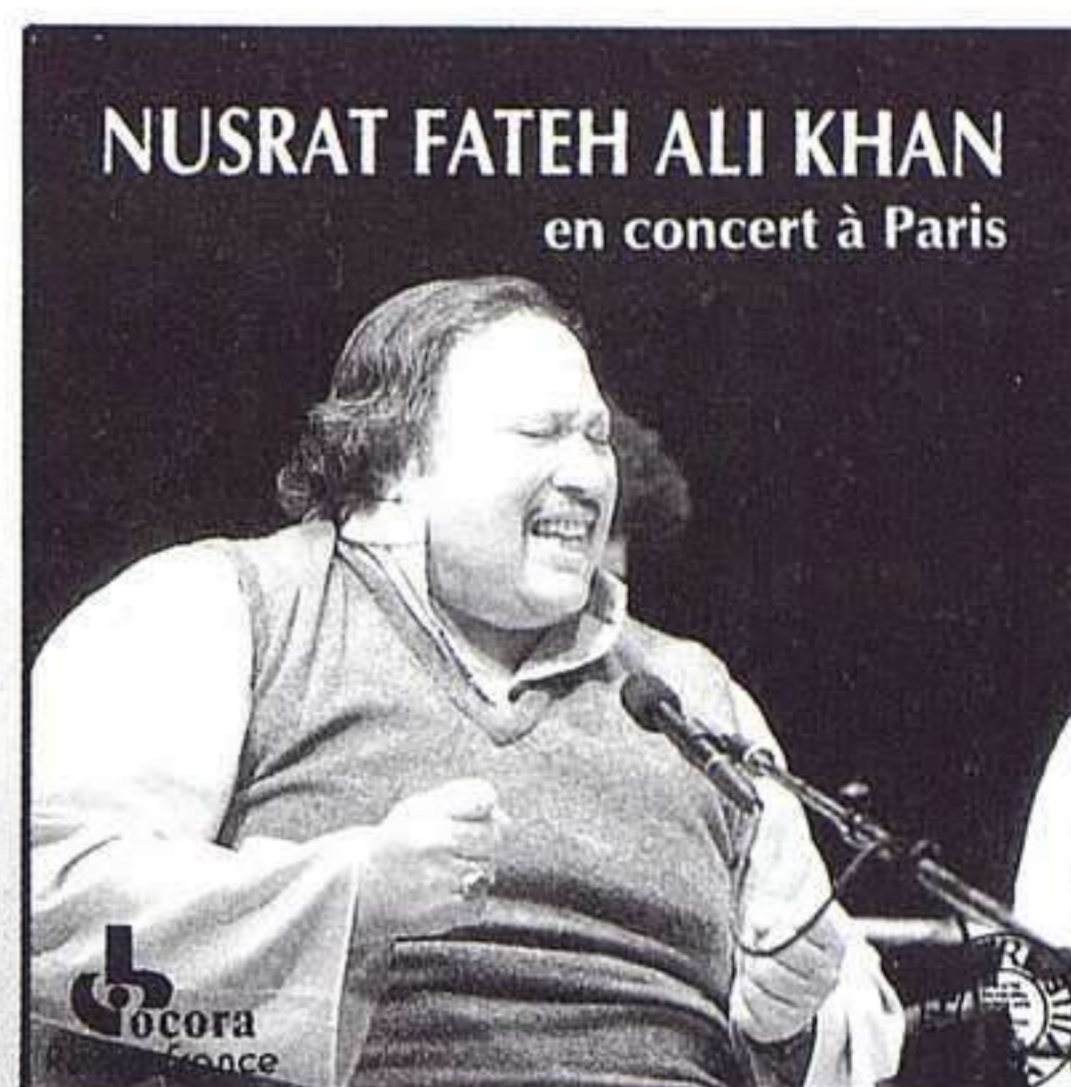
ROSSINI: Arias de ópera. Cecilia Bartoli, mezzo-soprano. Coro Arnold Schoenberg. Orquesta de la Ópera Popular de Viena. Dir.: Giuseppe Patané. Decca, 425 430-2. 64' 45".

No es frecuente asistir al debut discográfico de una artista de 22 años con una solidez y una preparación musical, técnica y estilística como las de la jovencísima mezzo-soprano italiana Cecilia Bartoli, que puede convertirse en poco tiempo en una de las grandes esperanzas del canto rossiniano. Tanto la primera ópera completa que ha grabado (un **Barbero**) como este recital demuestran su devoción por el compositor de Pésaro, un autor que, al mismo tiempo que ha despertado un interés inusitado en los últimos años, exige de todo cantante el pleno dominio de sus facultades (llevándolas hasta casos extremos), y también una especial imaginación para realizar las ornamentaciones.

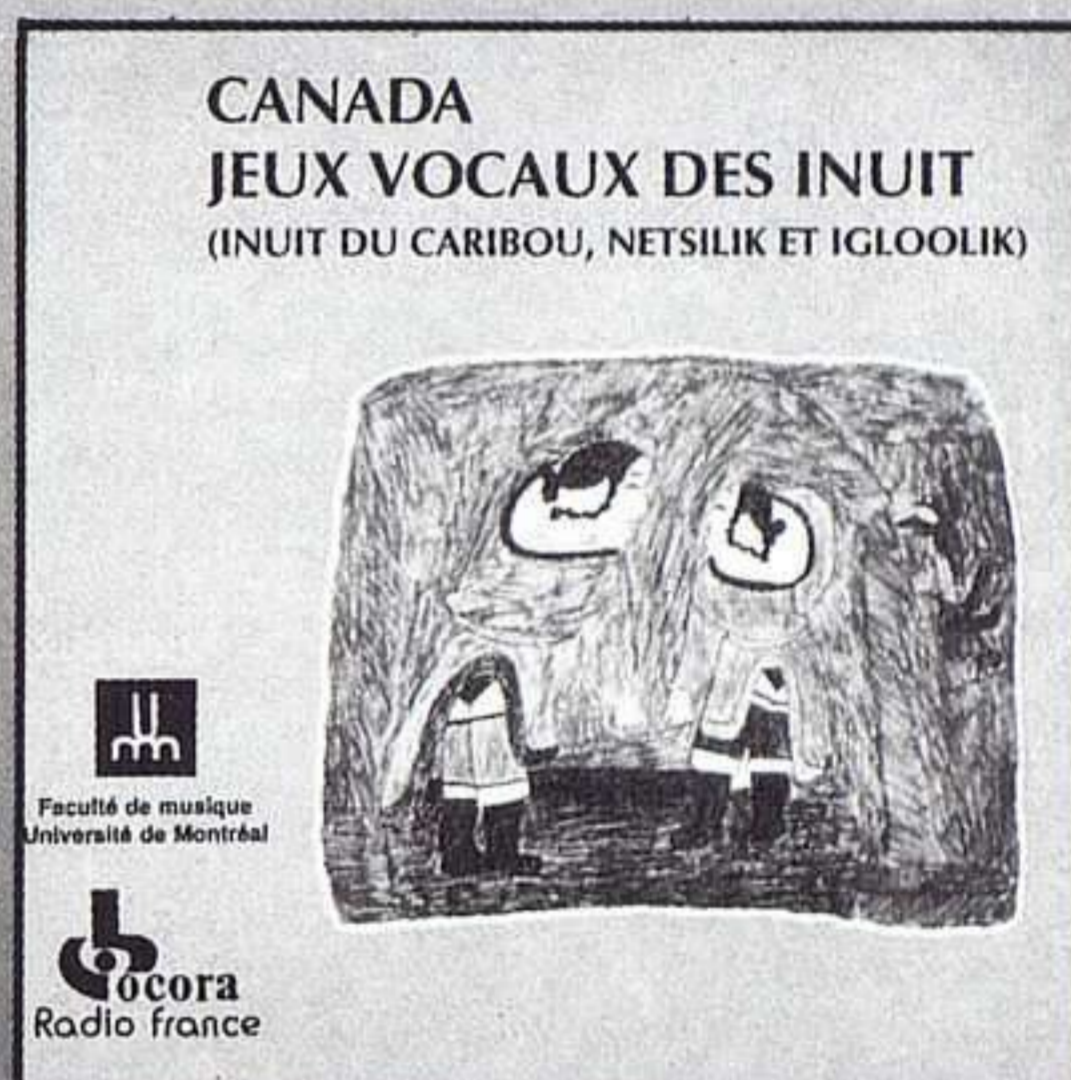
Cecilia Bartoli siente este placer rossiniano, tiene soltura en las agilidades, escalas, etc., al mismo tiempo que una voz robusta y timbrada, plena en agudos y opulenta en graves, aunque éstos parecen aún un tanto forzados (esperemos que no abuse de este efecto, como Valentini-Terrani). Por lo demás, es lógico que todavía no tenga una personalidad más claramente definida, y en este sentido no produce la conmoción que supusieron las primeras apariciones de Teresa Berganza o Agnes Baltsa. Pero estamos hablando (junto con la Horne, de quien también la Bartoli parece haber aprendido algo), de las máximas especialistas en el canto rossiniano, y sólo el hecho de poder ser medida según el mismo baremo que éstas habla en favor de Bartoli. Una última apreciación: en los adornos sería conveniente que se dejase aconsejar por auténticos especialistas rossinianos, ya que en este sentido parece haber sido abandonada a su propia suerte por Patané, cuya dirección (aunque menos aburrida que su reciente **Barbero**) no tiene la transparencia y ligereza rítmica que requiere Rossini.

RB

ocora
Radio france



OCO 559072-74 3CD
3CD al precio de 2



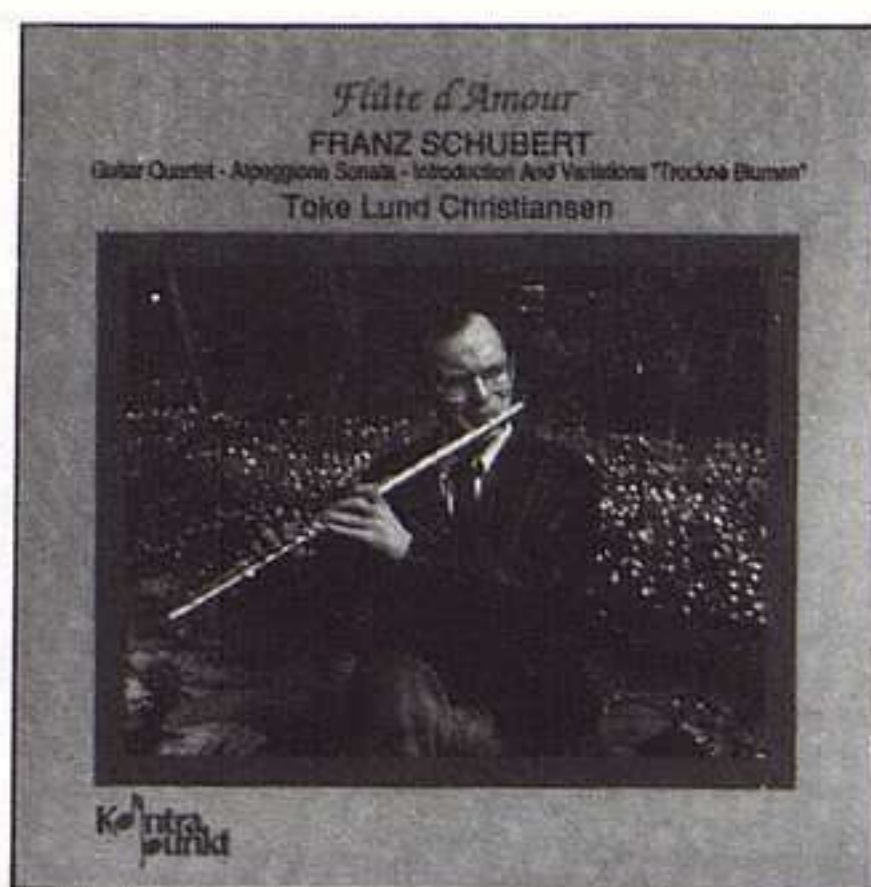
OCO 559071 CD



OCO 559076-77 2CD

distribución
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

SCHUBERT: Cuarteto para flauta, viola, guitarra y violonchelo. Sonata "Arpeggione". Introducción y variaciones "Trockne Blumen" (arreglos). Christiansen, Westenholz, Givskov, Olsen, Christiansen, Ullner, Olsen, Thomsen, Jacobsen, Svendsen. Kontrapunkt, 32024. 73' 39".

El principal interés de este registro es la inclusión del **Cuarteto D. 96** para flauta, viola, guitarra y violonchelo, que no es obra original de Schubert, sino tan sólo un arreglo de una serenata para flauta, violín y guitarra de Wenzelau Matiegka (1773-1830) realizado por Schubert a los diecisiete años, probablemente con fines domésticos, para ser tocado en familia (quizá con él mismo a la guitarra). Sólo el segundo trío del minuetto parece deberse a la pluma de Schubert. La obra está muy mal representada fonográficamente, de modo que el registro no puede ser más oportuno. Los intérpretes la tocan muy bien, no sólo técnicamente (la parte de flauta tiene no pocas dificultades), sino además con una musicalidad viva y refinada: la incisividad de la deliciosa zingara o el aire nostálgico, muy netamente schubertiano, de los tríos del minuetto, son buena muestra de la calidad de la versión. El que el cello esté un poco apurado en su variación es anecdótico.

El resto del registro es mucho menos interesante. Tocar con flauta de amor (en Si bemol), no en La, como es habitual) la **Sonata Arpeggione**, es un capricho como otro cualquiera. Transcribir para octeto la **Introducción y variaciones para flauta y piano "Trockne Blumen"** es más extravagante aún. Lo que no impide que ambas transcripciones suenen bien. Toke Lund Christiansen es un excelente flautista, de bonita técnica, muy hermoso sonido y fina sensibilidad. Con la flauta en Si bemol su sonido es menos redondo y un poco mate, pero bueno en cualquier caso (salvando algún innecesario descenso en La grave). Es lástima que las variaciones sobre **La Bella Molinera** no hayan sido grabadas con piano, porque la interpretación del flautista danés es verdaderamente excelente, no sólo en lo técnico (y es obra muy exigente), sino también en lo sonoro y en lo musical; pocos flautistas la tocan con tanta sensibilidad. La versión del octeto suena muy convincente y schubertiana; el único problema es que Schubert no concibió así la obra.

AM



DDD

I: ★★★

S: ★★★★★

SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8 "Inacabada"; Sinfonía núm. 9 "La Grande". Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Dir.: Leonard Bernstein. D.G., 427 645-2 y 427 646-2. 56' 41" y 50' 20".

Lenny sigue suscitando admiración o rechazo sin lugar para la indiferencia. He aquí su última grabación de las tres Sinfonías más conspicuas de Schubert, destinada, sin duda, a ser polémica.

Desde el punto de vista formal las lleva a su límite y, forzando su esquema clásico, las dota de una expresividad que a más de uno parecerá excesiva.

El Allegro de la **Quinta** está interpretado en clave de humor, pero el Andante con moto es hipertrófico y falto de claroscuro. El Menuetto, de cadencia perfecta, contrasta admirablemente con el Trio, en el que Bernstein abre el sonido de la orquesta para evidenciar la disparidad de las respectivas tramas armónicas. En el Allegro vivace pretende la asimetría, escorando el movimiento hacia un final que anticipa cada dos por tres. La versión se nota poco trabajada, con ataques no siempre precisos y otros detalles que denotan la falta de ensayos.

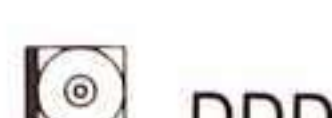
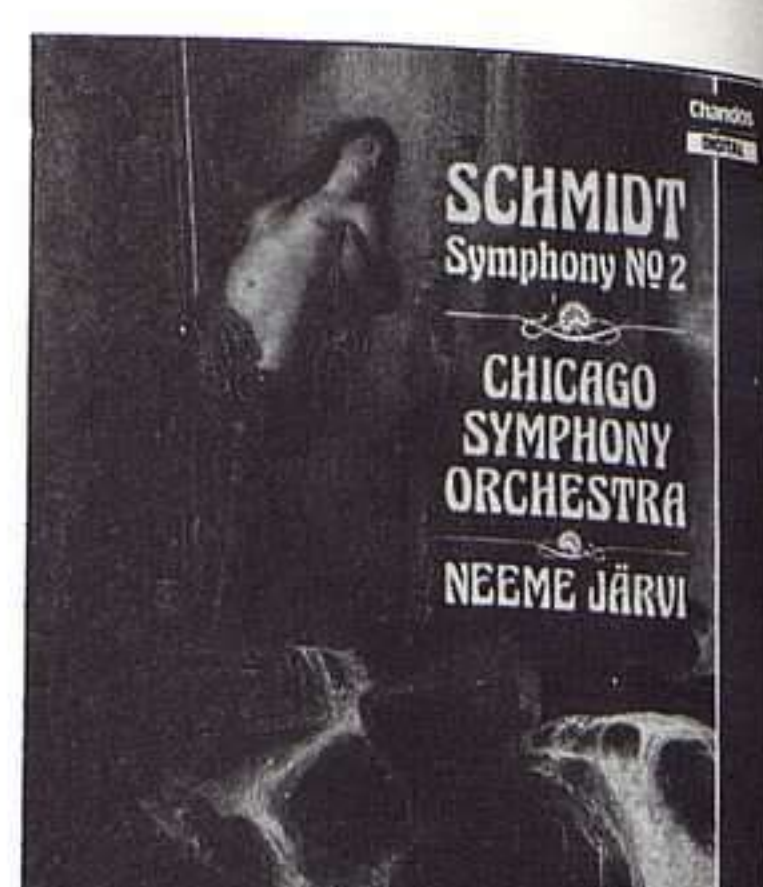
La urgencia expresiva de Bernstein se adueña de la **"Inacabada"** y le confiere una teatralidad que hace pensar en Tchaikovsky.

Pero donde la heterodoxia es más evidente es en la **Novena**. Mi impresión es que el director ha tenido problemas a la hora de integrar la multiplicidad de sus componentes: todos están allí, pero mal repartidos. Al explayarse en grandes progresiones dinámicas, *bruckneriza* irremisiblemente la obra. En el primer movimiento, agitadoísimo, es evidente el interés por resaltar la raigambre folclórica de algunos temas, pero la trepidación con la que Bernstein lo concluye resulta absurda sin paliativos. Por el contrario, el Andante con moto, plagado de acentos dramáticos, es una demostración fehaciente de hasta dónde puede llegar sin rebasar los límites de la ortodoxia.

Tras un Scherzo desbordante y pulsátil, Bernstein ofrece un Finale paroxístico, cuya fuerza centrífuga le deja a uno clavado en el asiento.

En suma: unas versiones iconoclastas y sugestivas, precisamente, por la dimensión de sus transgresiones.

XCD



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★

SCHMIDT, Franz: Sinfonía núm. 2. Orquesta Sinfónica de Chicago. Dir.: Neeme Järvi. Chandos 8779. 46' 55".

El olvido de la obra de un compositor como Franz Schmidt (1874-1939) parece estar causado por la necesidad y ruindad humana. Veamos. Nació en Pzsony (hoy Bratislava, Checoslovaquia) y en 1888 se trasladó a Viena para siempre. Estudió piano, cello y composición, y cuando ya era un notable pianista, su profesor le desanimó, diciéndole que con semejante apellido no podría ser nunca un artista...

Años después, cuando llegó a ser considerado en Viena como el compositor más importante después de Mahler (que por entonces era director de la Filarmónica de Viena) y además era el cello solista preferido por éste en su orquesta, fue Arnold Rosé, cuñado de Mahler y concertino de la propia orquesta, quien emponzoñó con intrigas las relaciones entre ambos, convenciendo a Mahler de que era un rival peligroso, y haciendo la vida imposible a Franz, hasta que éste, muy desmoralizado, abandonó la orquesta... Hasta aquí las informaciones históricas, que son verdadero folletón.

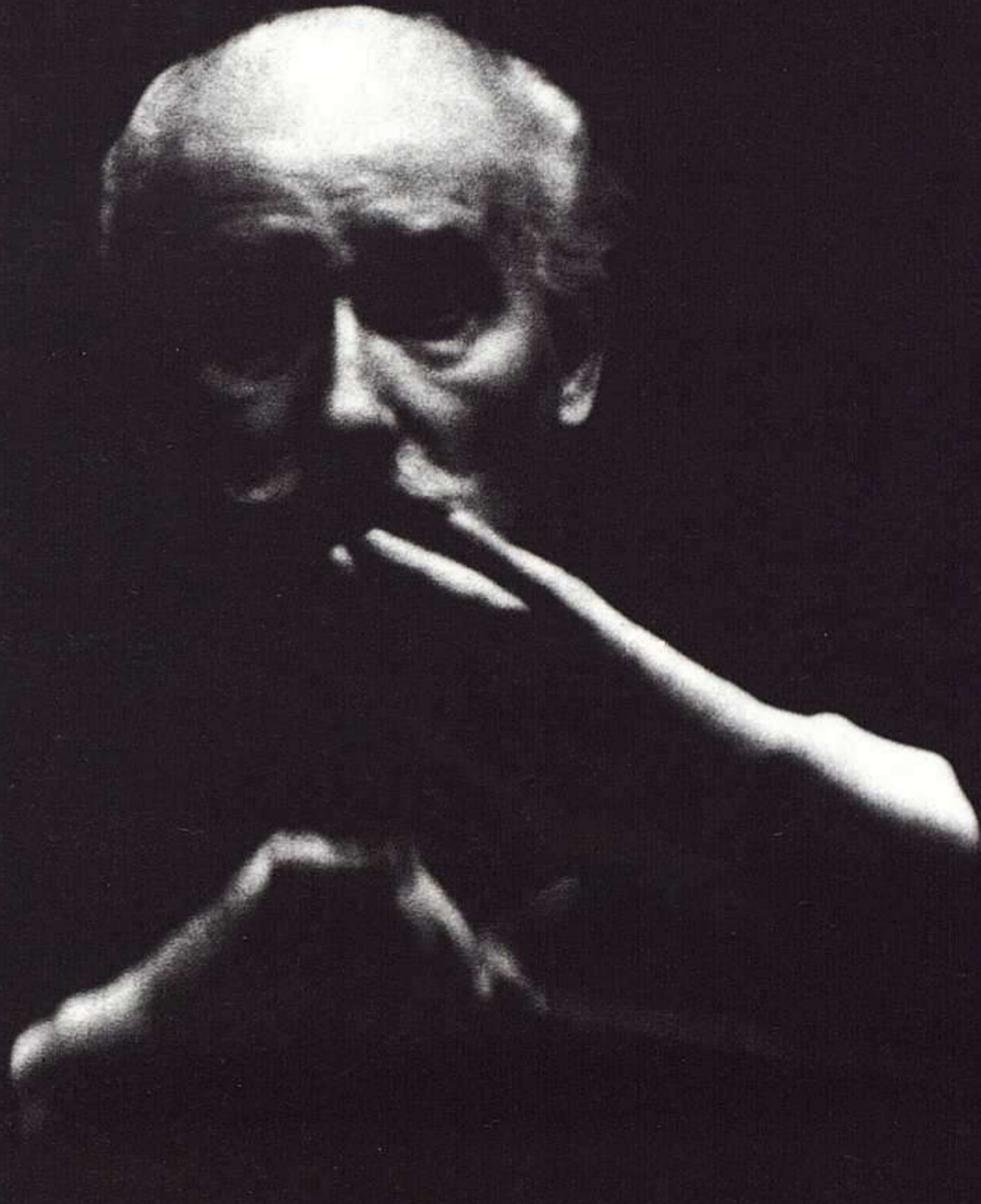
La **Sinfonía núm. 2**, en Mi bemol mayor, data de 1913 y está compuesta en tres movimientos y a gran orquesta. El primer movimiento es quizá el más dificultoso y cambiante, con grandes alardes de metales. El segundo es un precioso tema con variaciones: es lo más suave de la obra y a ratos recuerda a Brahms. Y el tercero, con una majestuosa entrada en coral fugado, que se va desarrollando hasta diluirse con otros temas, hasta llegar al tumultuoso final, con cambios de acordes muy violentos y audaces para la época.

En resumen, una gran Sinfonía, en la que quizá la única objeción es si se acepta o no el tremendo impacto del metal, que llega a ser muy agresivo, sobre todo en esta versión. Son cuatro trompetas, cuatro trombones y ocho trompas, y tocando a tope, lo cual ya crea problemas familiares (y de vecindad) escuchándolo a volumen normal. En fin, de momento sólo se me ocurre pedir sendos aplausos para Chandos y para la "Barre Seid Foundation of Chicago". Neeme Järvi hace sonar a la Orquesta desproporcionadamente fuerte.

VB

Antonio Tulliani

TOSCANINI COLLECTION



PRIMAVERA, 1990



A division of Bertelsmann Music Group

TMK(S) ® Registered • Marca(s) Registrada(s) RCA Corporation, except BMG Classics logo
and Red Seal and Gold Seal ® BMG Music; Eurodisc logo ® BMG Ariola Munich GmbH • © 1989, BMG
Music.

Foto © Robert Hupka

... HIDT
... No 2
... IGO
... IONY
... STRA
... JÄRVI
... 2. Or-
... o. Dir.:
... ' 55".
... npositor
...) parece
... ruindad
... ny (hoy
... en 1888
... Estudió
... ando ya
... fesor le
... mejante
... artista...
... ó a ser
... omposi-
... Mahler
... r de la
... s era el
... e en su
... iado de
... pia or-
... intrigas
... conven-
... un rival
... posible
... morali-
... Hasta
... as, que
... nol ma-
... esta en
... esta. El
... el más
... grandes
... es un
... : es lo
... cuerda
... majes-
... ue se va
... n otros
... o final,
... blentos
... a, en la
... s si se
... cto del
... gresivo,
... cuatro
... y ocho
... cual ya
... vecin-
... normal.
... ocurre
... ndos y
... of Chi-
... ar a la
... fuerte.



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

SIBELIUS: Sinfonías núms. 5 y 7. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Leonard Bernstein. DG, 427 647-2. 60' 46".

Hace ya tiempo que quedó atrás el Sibelius sentimental y poschaikovskiano; hace tiempo que la revalorización de la obra del compositor finés pasa por un estudio abstracto casi en sentido estricto de su música, omitiendo paisajismos e incluso nacionalismos exagerados. Hace ya tiempo, en definitiva, que se ha superado el tópico de un Sibelius aburrido e incluso farragoso y hasta vulgar. Ello ha sido posible, naturalmente, gracias al trabajo de algunos directores que dejaron en el camino sus propios hallazgos para que otros más tarde, definitivamente dijeran la última —o casi— palabra. Dejaron su huella el joven Bernstein, Colin Davis, Karajan, Maazel..., por supuesto Barbirolli (¡y qué huella!), y más tarde se aprovecharon a medias gentes como Ashkenazy o el todoterreno Neeme Järvi. Ahora está en ello Bernstein, seguro que el director del momento en teoría más capacitado para abordar la empresa de decir la última —o casi, ya digo— palabra al respecto. Lleva ya —con éste— dos discos del ciclo: con el primero, la **Segunda Sinfonía**, a mi juicio la dijo. Con esta **Quinta** creo que también, y de manera bastante indiscutible: es una versión ortodoxa cuyas aportaciones son de orden muy musical; no hay en ella ningún experimento o intento alguno de desmitificación. Versión en la que expresión y sonido se hallan un poco al límite de lo que técnicamente es posible exigir de una orquesta, resulta irreprochable en todos los aspectos.

Con la **Séptima** las cosas no están tan claras; aquí Bernstein sí *hace de las suyas*, lo que para entendernos significa mostrarse a partes iguales genial e irrepetible y, al mismo tiempo, excesivamente *soñador*. Efectivamente, la versión se desarrolla en un tono de cierta morosidad aproximadamente hasta la mitad de la pieza, pero a partir de aquí (más o menos desde la indicación *Allegro molto moderato*) Bernstein saca lo mejor de sí mismo y organiza la sección restante (desde la indicación *Vivace*) de forma que uno se queda pegado a la silla, arrebatado, anonadado ante tal alud expresivo; de todo este trozo nunca oí nada igual, ni siquiera al mítico Barbirolli, cuya **Séptima**, a pesar de todo, sigo considerando como la más grande.

Por supuesto, un disco indispensable; seguramente el mejor Sibelius que se pueda escuchar hoy.

PGM



ADD
I: ★★★★★
(Muerte)
★★
(Danza)
★★★★★
(resto)
S: ★★★★★

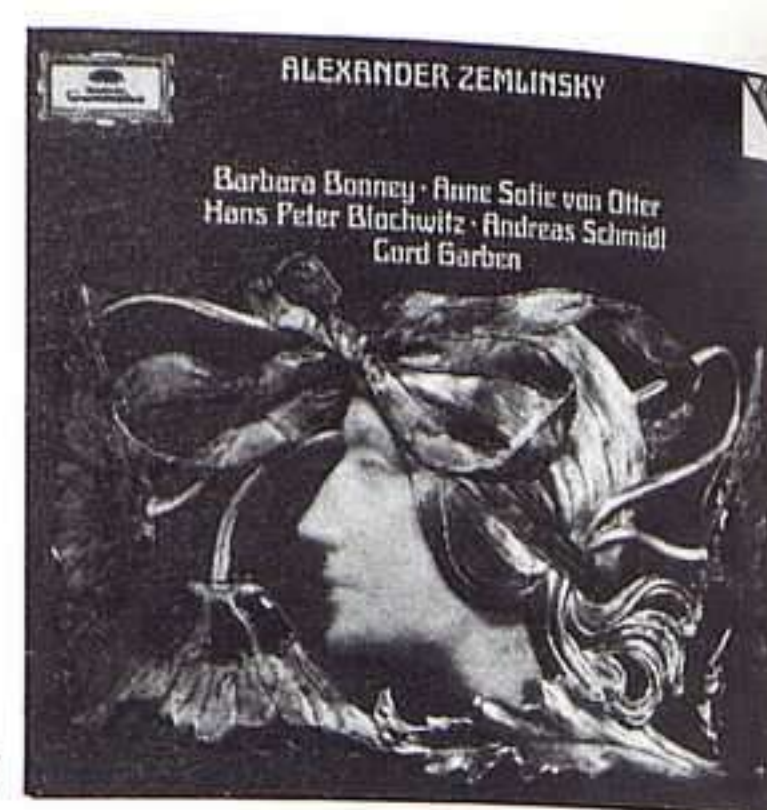
R. STRAUSS: Don Juan; Muerte y Transfiguración; "Danza de los siete velos", de Salomé; Metamorfosis. Orquesta Filarmónica. Dir.: Otto Klemperer. EMI, 763 350-2. 76' 46". Serie Studio (media).

He aquí un disco con una de las más descomunales versiones que nunca grabara Otto Klemperer; una esperadísima versión que al fin aparece en el soporte que todos queríamos verla de una vez por todas. Me estoy refiriendo a **Metamorfosis**; no ha habido decepción: un sonido que ya se adivinaba en el ejemplar inglés de vinilo se encarna de manera esplendorosa en cedé para que uno pueda disfrutar en su casa de la más grande versión que nunca se haya llevado al disco de la literalmente irresistible **Metamorfosis** straussiana.

Últimamente hemos escuchado excelentes interpretaciones fonográficas de esta pieza (sin olvidar, naturalmente, la muy insigne de Barbirolli): Salonen y sobre todo Previn; las dos, por razones distintas, nos gustaron lo suyo. Sin embargo, lo de Klemperer es distinto; aquí no hay sólo una irrepetible versión; mucho más, una interpretación cincelada desde una perspectiva moral (como diría Barenboim) ante la que uno no puede más que callar y asentir para no llegar a comprender cuál es la fórmula para conseguir semejante concepción sonora y expresiva de una música que en sí misma está demandando eso, más que una aproximación musical en sentido estricto, una aproximación ética y moral. Por ello los resultados son tan inexplicables con palabras —cosa que suele suceder con los grandes logros klemperenianos—; sólo la escucha, aislado uno, en extrema concentración, le puede dar la clave expresiva de esta melodía sin fin elevándose hacia las más altas cimas de la creación humana. En otras palabras: ¿cree usted en los milagros? Más le vale; de no ser así, nunca entenderá cosas como ésta.

El disco es divertido, pues al lado de esa **Metamorfosis** está uno de los disparates de mejor talante que nunca se permitiera el incalificable Klemperer: la horrible versión de la "Danza de los siete velos", de **Salomé**. Un término medio es la interpretación de **Muerte y Transfiguración**, obra en la que, a juzgar por los resultados, no creía Klemperer. El **Don Juan** está a la altura de los mejores: versión maciza, de una pieza, en la más genuina tradición klempereriana.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

ZEMLINSKY: Lieder. Barbara Bonney, Anne Sofie von Otter, Hans Peter Blochwitz, Andreas Schmidt. Cord Garben, piano. DG, 427 348-2. 2 CDs. 140' 14".

La discografía continúa restituyéndonos la producción musical del compositor austriaco Alexander Zemlinsky. Después de sus más importantes obras orquestales (el poema sinfónico **La Sirena**, la espléndida **Sinfonía Lírica**, los **Salmos**), de cámara (**Cuartetos**) y operísticas (**Una tragedia florentina**, **El cumpleaños de la infanta**, **Traum-Görge**), nos llega ahora la casi totalidad de sus lieder (a excepción de una decena de piezas, que no están agrupadas en ciclos). Como liederista, Zemlinsky se mueve en la línea post-romántica y simbolista del primer Schoenberg, y en su exilio americano, como después haría Kurt Weill, adopta las formas del musical. Sin embargo, a excepción de los magníficos **Maeterlinck-Lieder, Op. 13**, sobre textos del poeta belga (y que pronto aparecerán en una versión orquestal a cargo de Jard van Nes, dirigida por Riccardo Chailly, uno de los mayores defensores de Zemlinsky), los lieder no suponen un descubrimiento comparable a las mencionadas obras sinfónicas y a las óperas.

La interpretación está a cargo de los nuevos valores de DG. Entre ellos destaca muy claramente la mezzo sueca Anne Sofie von Otter (que tiene a su cargo el mencionado **Op. 13**), una liederista de cuerpo entero, seguida bastante de cerca por el barítono Andreas Schmidt. Sólo Barbara Bonney resulta algo inferior a lo habitual en ella, sobre todo porque su voz resulta excesivamente ligera para esta música, aunque canta impecablemente. Cord Garben acompaña adecuadamente al piano, y la toma de sonido es excelente. Un álbum recomendable y hasta necesario para los interesados en la música vocal de la Viena de fin de siglo.

RB

RECITALES

RECORDER DUETS OF THREE CENTURIES



JOHANN KUHNAU
TWO PARTIES FOR HARPSICHORD

ADD

I: ★★★★★
(flautas)

★★★
(clave)

S: ★★★★★



ADD

I: ★★★ a
★★★★★

S: ★★★

"DÚOS PARA FLAUTA DE PICO". Obras de GIBSON, LASSUS, SWEELINCK, MORLEY, WHITE, GIBBONS, TELEMAN. KUHNAU: 2 **Parties para clave solo**. Marion Verbruggen, Anneke Boeke, Anikó Korváth. Hungaroton, HRC 131. 66' 54". Serie White Label (media).

De manera inesperada y misteriosa (no figura fecha ni datos de grabación) aparece en la serie económica White Label un admirable disco de dúos de flauta de pico protagonizado por dos de las mejores flautistas de la actualidad, alumnas destacadas del gran Frans Brüggen: Marion Verbruggen y Anneke Boeke. El disco no tiene desperdicio: un programa variado e interesante, con numerosas páginas desconocidas, que si no siempre es original para la flauta de pico, es del todo justificable la interpretación con estos instrumentos. La interpretación es soberbia: técnicamente, la belleza sonora, la perfecta articulación, la afinación impecable, la homogeneidad de criterios, son absolutas.

Es difícil hoy —quizá no lo era tanto hace unos cuantos años— escuchar una grabación de música antigua tan perfecta, tan honesta, tan concienzudamente realizada. La escuela de Frans Brüggen ha dado lugar a una manera admirable de tocar la flauta de pico, que extrae de este instrumento todas sus posibilidades, dentro de un impresionante virtuosismo y una enorme sutileza instrumental. El registro es *remendado* —sin duda para alargar la minutación— con dos **Parties** de Johann Kuhnau (el autor de las célebres **Sonatas bíblicas**, predecesor de Bach en la Thomasschule de Leipzig), obras muy hermosas tocadas sólo discretamente por Anikó Horváth, cuyo estilo barroco, aceptable, desentona al lado del de las dos flautistas holandesas. Un disco admirable, barato e imprevisible en medio del catálogo White Label de Hungaroton. Lástima que los comentarios sean insignificantes y que no haya información sobre los instrumentos empleados.

RB

AM

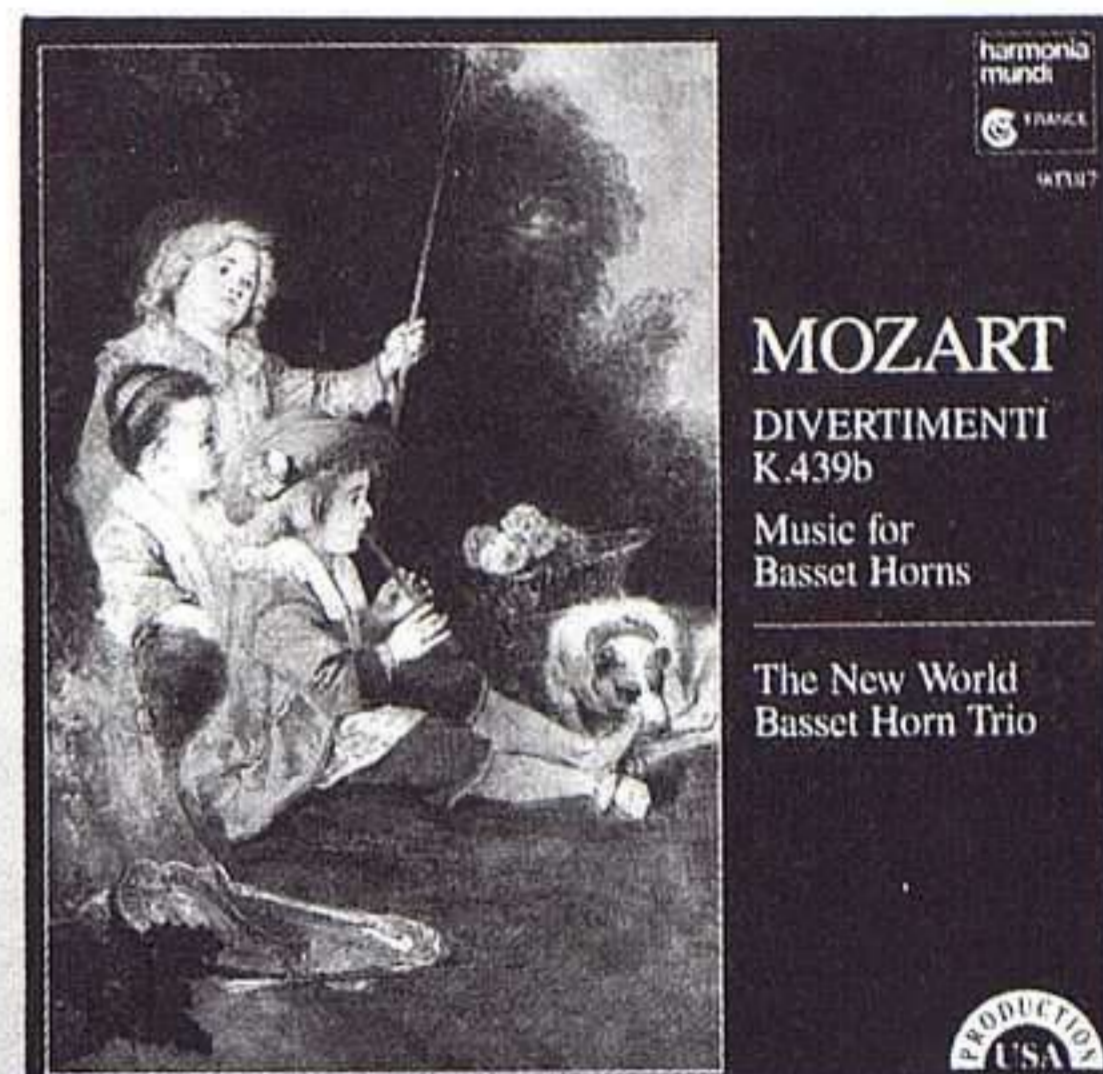
"LAS GRANDES MISAS". MOZART: Misa núm. 14 en Do mayor, K 317 ("de la Coronación"); Misa núm. 8 en Do mayor, K 220 ("de los Gorriones"). SCHUBERT: Misa Alemana, D. 872. HUMMEL: Misa en Mi bemol mayor, Op. 80. BRUCKNER: Misa núm. 3 en Fa menor ("Gran Misa"). Lorengar, Giebel, Höffgen, Ludwig, Traxel, Berry. Dirs.: Karl Forster, Gerhard Wilhelm. EMI, CZS 252 180-2. 3 CDs. 175' 34". Serie media.

El mayor interés de este álbum reside en las interpretaciones de Karl Forster de las Misas de Mozart y Schubert. Forster fue un excelente director de la música coral (recordemos su **Creación** para este mismo sello, editada en disco compacto de serie media), que planteaba con fluidez y naturalidad. Por ello mismo los resultados son excelentes, tanto en la Misa "de la Coronación" y la "de los Gorriones" como en la hermosísima Misa Alemana de Schubert (posiblemente, la versión de referencia), aunque menos en la Tercera Misa de Bruckner, que no tiene aquí la dimensión sinfónica y la profundidad espiritual de otras lecturas (como la reciente de Colin Davis, por ejemplo, que acaba de ser galardonada con el Premio RITMO 1989 en la especialidad coral). Se completa el triple compacto con la infrecuente Misa en Mi bemol de Hummel, una obra nada desdeñable, que en disco negro acompañaba a la Misa del Freischütz de Weber, y que está asimismo muy plausiblemente realizada por Gerhard Wilhelm con el Coro de Himnos de Stuttgart y un equilibrado cuarteto solista (Elisabeth Speiser, Helen Watts, Kurt Equiluz, Siegmund Nimsgern). Espectaculares son, en este sentido, los elencos empleados por Forster, con lo mejorcito de la época (Lorengar y Giebel alternándose en Mozart, Ludwig y Berry en Bruckner, como también la propia Lorengar, cuyo timbre y escuela resultan tan alemanes). Grabaciones correctas (las de Forster van del 59 al 62) y una bonita selección pueden hacer recomendable su adquisición.

RB

Discos

harmonia mundi



HMC 907017 CD



HMC 901311 CD

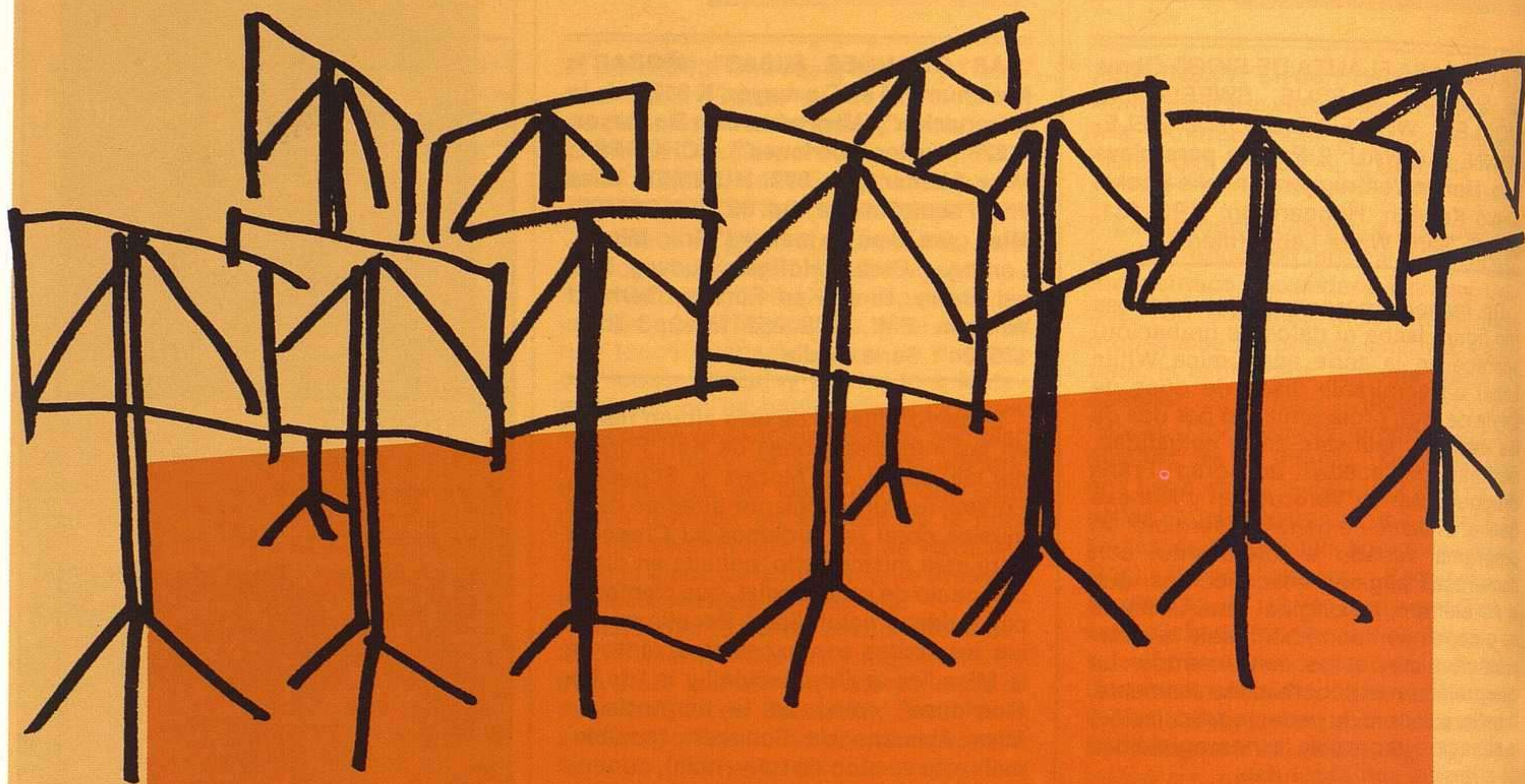


HMC 901319 CD

harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA



PRUEBAS DE ADMISION

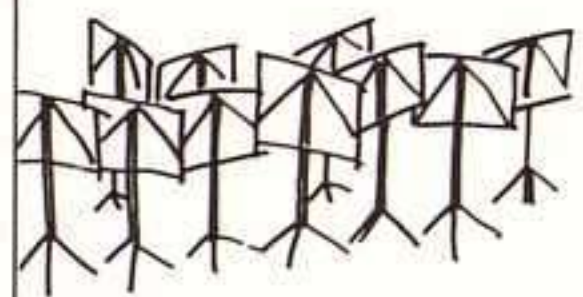
La JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA es una institución de naturaleza eminentemente pedagógica que el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pone al servicio de los músicos españoles durante la etapa previa al ejercicio de su profesión

con el fin de que puedan perfeccionar su técnica instrumental y completar su formación académica. Para ello dispone de un equipo docente del máximo nivel artístico y pedagógico con el que desarrolla un programa que atiende tanto a la formación individual como a la práctica de conjunto.

Para más información, dirígete a

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 136 - 28002 MADRID - Tels.: 337 02 70/337 02 71

Recorta y envía este cupón a



JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA
Príncipe de Vergara, 136
28002 MADRID

NOMBRE Y APELLIDOS

INSTRUMENTO

CALLE/PLAZA Nº

CODIGO POSTAL CIUDAD

PROVINCIA PAIS

TELEFONO ()

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

Con el patrocinio de *Coca-Cola España*

©
I: ★★
S: ★★
"LA C
de GI
guitar
Pue
y guit
sinón
obras
largo
se po
cione
gener
dos d
Carul
Pagar
de 17
Caste
Estas
tadas
selec
1829)
1856)
Ent
larme
de da
dente
titula
Das
son t
schul
ticism
comp
mism
entre
Y la
encer
preta
vista
que n
dora
Intern
rrega
de la
este
mere



LA GUITARRA ROMÁNTICA
GIULIANI
MERTZ

DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

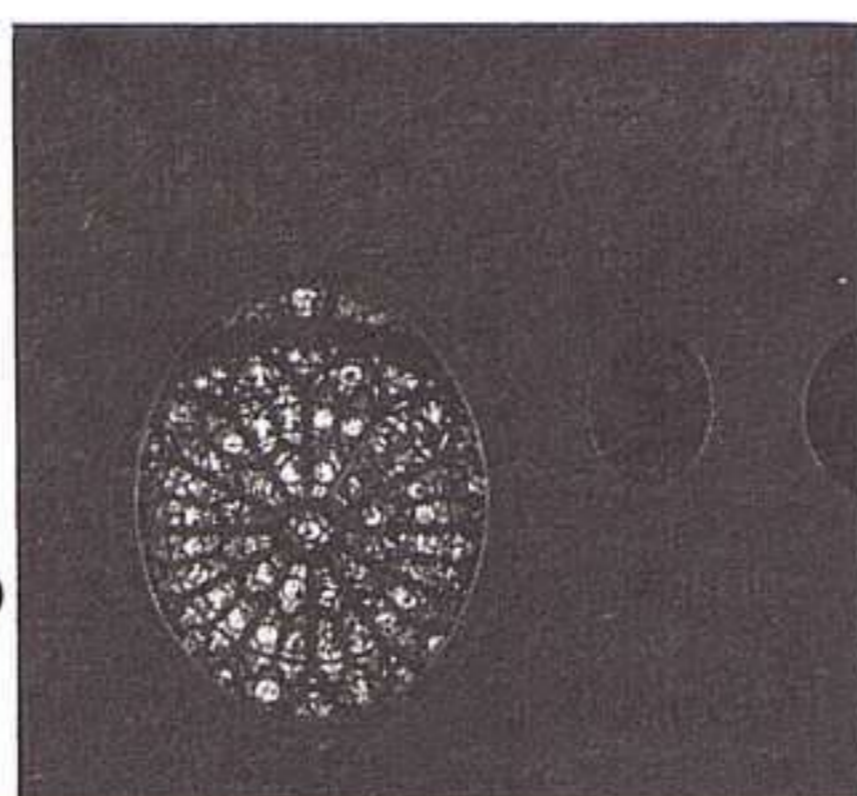
"LA GUITARRA ROMÁNTICA". Obras de GIULIANI y MERTZ. Raphaella Smits, guitarra. Accent, ACC 28863D. 64' 52".

Puede decirse que estilo Biedermeier y *guitarromanía* son dos conceptos casi sinónimos. Una exuberante floración de obras para guitarra se extendió a todo lo largo de la primera mitad del siglo XIX, y se podría decir que abarca dos generaciones de compositores. La primera generación sería la de los músicos nacidos de 1770 en adelante, como Matiegka, Carulli, Giuliani, Sor, Aguado, Diabelli y Paganini, y la segunda, la de los nacidos de 1790 en adelante, como Legnani, Castellacci, Aubery de Bouley y Mertz. Estas dos generaciones están representadas en el presente compacto con una selección de obras Mauro Giuliani (1781-1829) y Johann Kaspar Mertz (1806-1856).

Entre las obras de Mertz, son particularmente notables dos preciosos arreglos de dos lieder de Franz Schubert procedentes del ciclo **Schwanengesang** y titulados respectivamente **Ständchen** y **Das Fischermädchen**. Ambos arreglos son fieles en grado sumo al espíritu schubertiano y demuestran que Romanticismo y Biedermeier son dos corrientes complementarias, que discurren por la misma vía y que, en muchos casos, se entrecruzan.

Y lo que desde luego merece los más encendidos elogios es la colosal interpretación, impecable desde el punto de vista técnico y llena de calor y pasión, que nos ofrece Raphaella Smits, ganadora del Primer Premio del XX Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega en 1986 y que se revela como una de las máximas estrellas actuales de este instrumento. Sólo por oírla tocar merece la pena tener el disco.

SA



ADD y DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

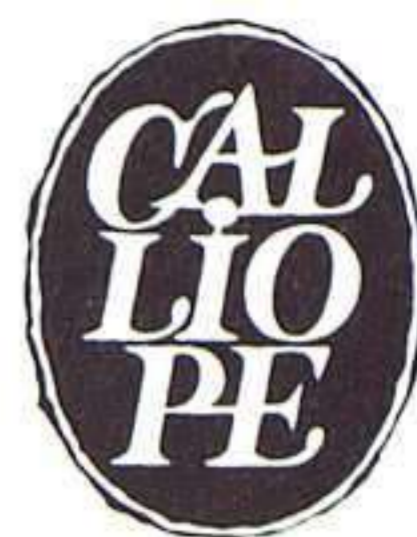
"LE LIVRE D'OR DE L'ORGUE FRANÇAIS", Vol. I. André Isoir, órgano. Caliope 9901/7. 7 CDs. 484'.

Un importantísimo y relevante documento sonoro ha lanzado la casa discográfica francesa Caliope sobre la literatura de ese país destinada al órgano, desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Proyecto ambicioso que ha contado con la valiosa y audaz colaboración de André Isoir, uno de los organistas franceses de hoy en día más prestigiosos, y no solo en su país. La magnitud de la labor llevada a cabo por este instrumentista no deja duda de ningún género acerca de su excepcional preparación y de su conocimiento y dominio de todos y cada uno de los estilos de un repertorio tan extenso y tan estrechamente ligado a la evolución del instrumento rey.

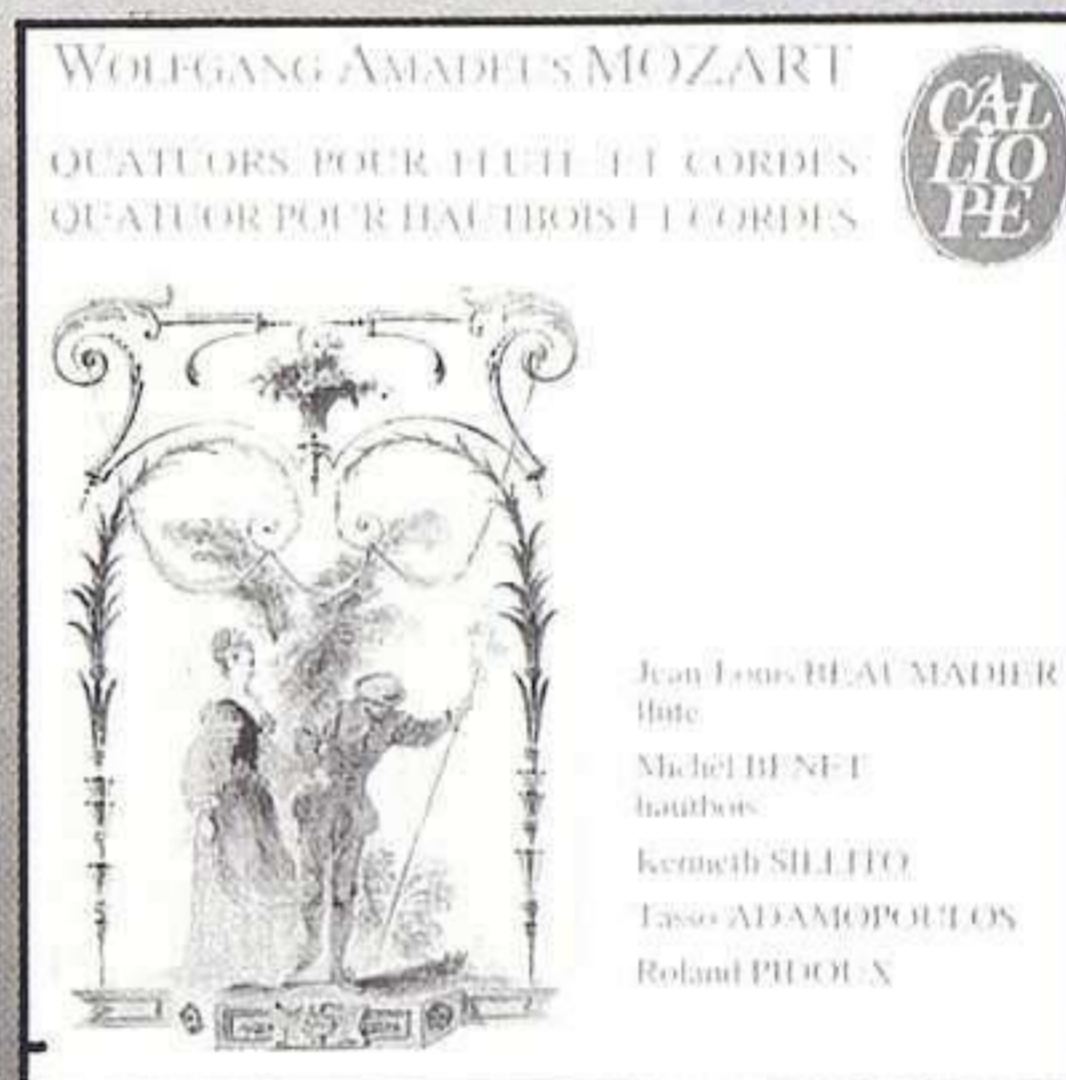
Desde esa Época de Oro del órgano *clásico* francés —período que se extiende aproximadamente desde 1650 hasta 1791— pasando por una época de decadencia, que se inicia con la Revolución Francesa, el Romanticismo de Cavallé Coll —el gran organero de la época de César Franck y su Escuela— y el siglo XX, con la figura de Olivier Messiaen, creador de un lenguaje nuevo de la escritura organística fundamentado en una visión teológica. Los 7 primeros CDs (recogidos en un lujoso estuche) incluyen la música para órgano francesa desde el Renacimiento —Gervaise, Janequin, Sandrin, Richard, Du Mont, etc.— y centrando posteriormente la atención en la época de máximo apogeo del período *clásico* del órgano francés: la obra de Nicolas de Grigny; las dos **Misas** de François Couperin; y una grandísima parte del repertorio contemporáneo de aquéllos (Titelouze, éste un poco anterior; André Raison, Boyvin, Guilain, d'Anglebert, y otros muchos). Este volumen concluye con un CD dedicado a la época de decadencia: Balbastre; Michel Corrette; Lasceux, etc. Amplísimo panorama que, en el caso de este primer volumen, abarca más de dos siglos. André Isoir no decae en momento alguno ante tanto repertorio, todo él tan diverso y tan variado. Los instrumentos escogidos son asimismo los más significativos y los que más idealmente reproducen las obras según las épocas.

LDG

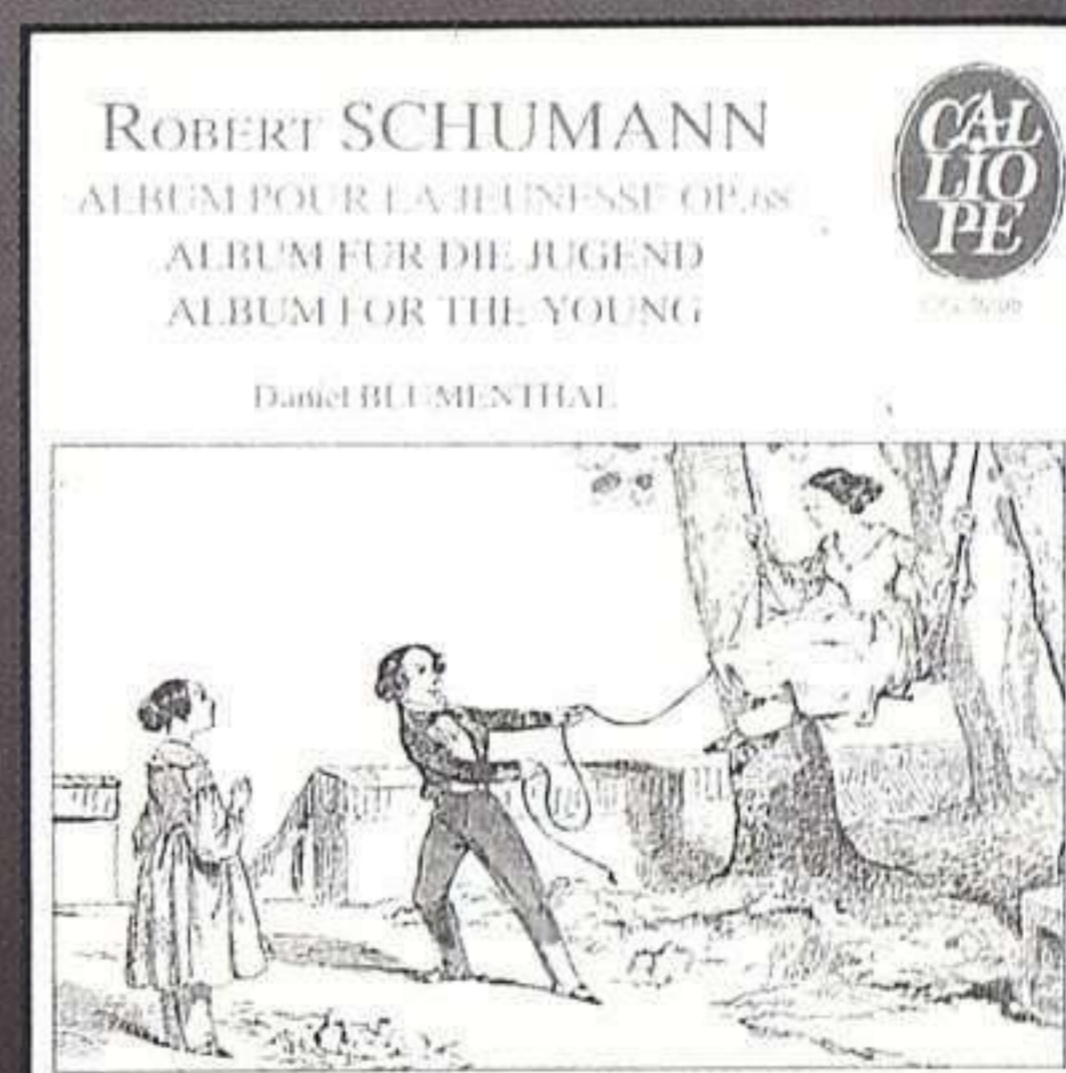
Discos



CAL 9216 CD



CAL 9215 CD



CAL 9208 CD

distribución

harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona



DDD
I: entre
★★★★ y
★★★★★
S: ★★★★★

"LO MEJOR DE LOS CONCIERTOS DE AÑO NUEVO". **Valses, Polcas, Marchas**, etc. de JOHANN y JOSEF STRAUSS. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Lorin Maazel. D.G., 429 562-2. 2 CDs. 147' 43". Serie media.

Deutsche Grammophon demuestra con este lanzamiento tener unos reflejos comerciales de alto nivel: después de ediciones relativamente decepcionantes (desde el concierto de Karajan, el primero de enero de 1987, sólo Carlos Kleiber el año pasado estuvo a la altura de las circunstancias), lo mejor es revivir grandes momentos para prevenir futuros tropiezos en la comercialización de la más reciente edición (que hará este año la firma CBS, o si se prefiere Sony Classical). Esta visión de lo comercial es buena para el comprador, aunque tiene también sus matices negativos. Es buena porque ofrece un magnífico producto a un precio muy razonable; no lo es tanto en el sentido de que la selección realizada sólo incluye parte de las piezas que salieron en el compacto de la serie "3D" (véase comentario en el número de octubre pasado) y hecha de manera que no acaba de incluir las músicas presentes en los discos del primer lanzamiento cada Año Nuevo; así uno, si quiere tenerlo todo, ha de comprar todos los discos repitiendo un buen número de valsos, polcas, etc.

Este doble álbum está muy bien en general y en algunas ocasiones mucho más que eso. Maazel hace unos Strauss electrizantes sin perder la elegancia y el buen estilo; algunas versiones, auténticamente memorables, de lo mejor que haya escuchado nunca: a saber, los valsos **Música de las esferas, Acuarelas, Rosas del Sur, Periódicos de la mañana** o **Delirios** y las polcas **Sin Problemas, Entre truenos y relámpagos, El tren del placer** o **La Musa danzante**. No resulta de la misma altura, sin embargo, el inefable **Vals del Emperador** o, en menor medida, **El Bello Danubio Azul**.

La selección —años 1980, 81, 82 y 83— es muy buena y completa; a las piezas ya nombradas hay que añadir: la Obertura de **El Murciélago, Trisch-Tratsch-Polka, Cuentos de los Bosques de Viena** —una espléndida versión—, la primera **Polka-Pizzicato, La Libélula**, etc. No falta, por supuesto, la consabida **Marcha Radetzky**.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"MÚSICA DEL SIGLO XX PARA GUITARRA": Reinhardt Evers, guitarra. Dabringhaus und Grimm, MD+G L 3292. 64' 12".

Pocas veces aparecen discos interesantes de guitarra. Puede que sea a causa del repertorio, o por culpa de los guitarristas, que este instrumento sigue desgraciadamente siendo el pariente pobre de la música.

En este caso nos hallamos frente a una excepción, sobre todo por el repertorio reunido en este CD, que es de lo mejor de la literatura escrita para guitarra en el siglo XX. Éste es el caso del **Homenaje, Le Tombeau de Debussy**, única obra que escribió Manuel de Falla para guitarra, las **Cuatro Piezas Breves** de Frank Martin, los **Tientos** de Hans Werner Henze y el **Nocturnal** de Benjamin Britten.

La interpretación de estas obras por parte de Reinbert Evers es bastante acertada y pulcra, aunque sin la musicalidad y fantasía de Julian Bream, quien también tiene grabadas estas obras. No obstante la calidad técnica de esta grabación es superior a la de Bream.

Interesantes y novedosas son las obras de compositores alemanes contemporáneos incluídas en este disco, sobre todo **Erdrach** de Tilo Medek, obra básicamente tonal, sumamente atmosférica y sugestiva. En menor medida la **Fantasia per chitarra** de Manfred Trojhan, y quizá la que menos es **Canzone Lirica e Danza di Morte**, de Theo Brandmuller, sin demasiadas ideas musicales y con un manejo excesivo de la retórica efec-tista de la guitarra.

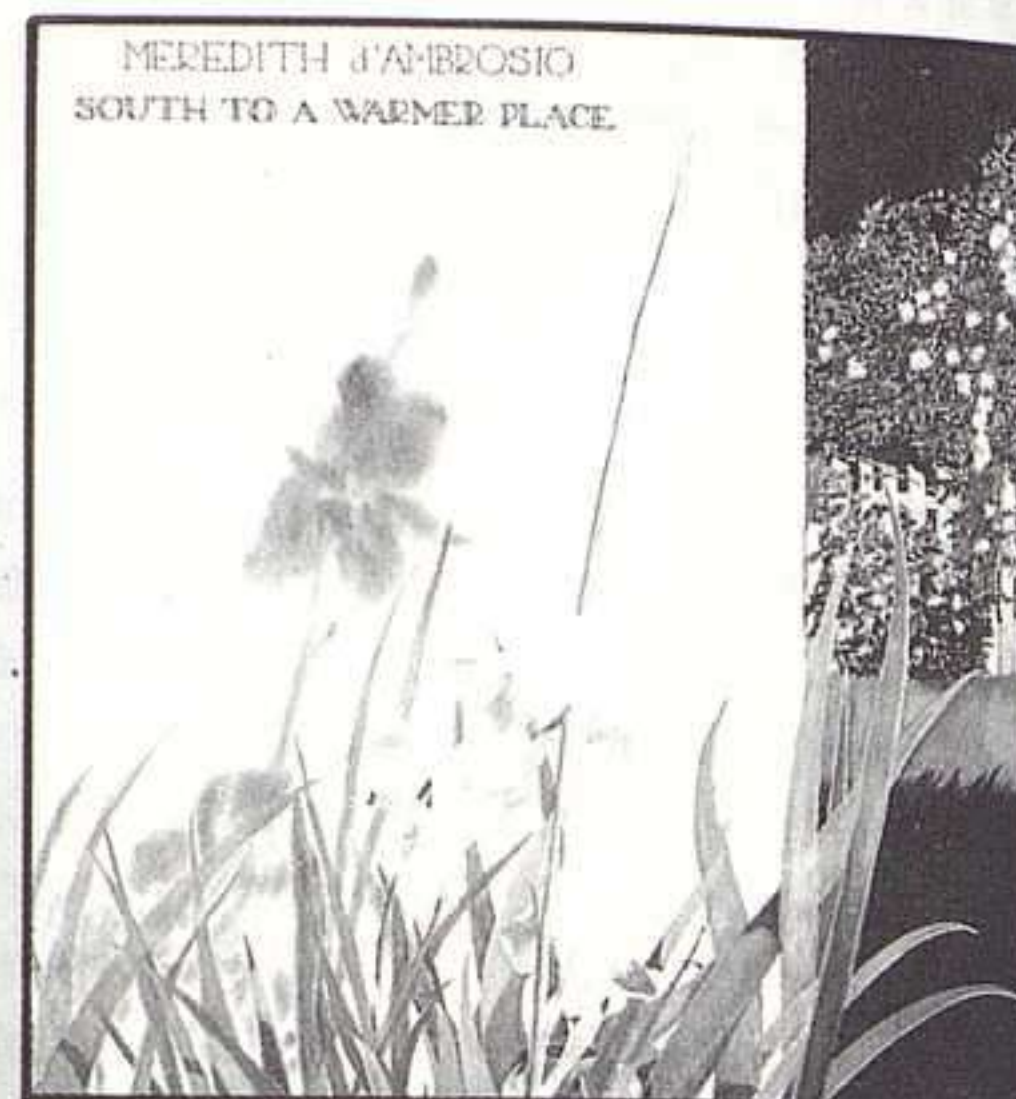
OL

RECTIFICACION

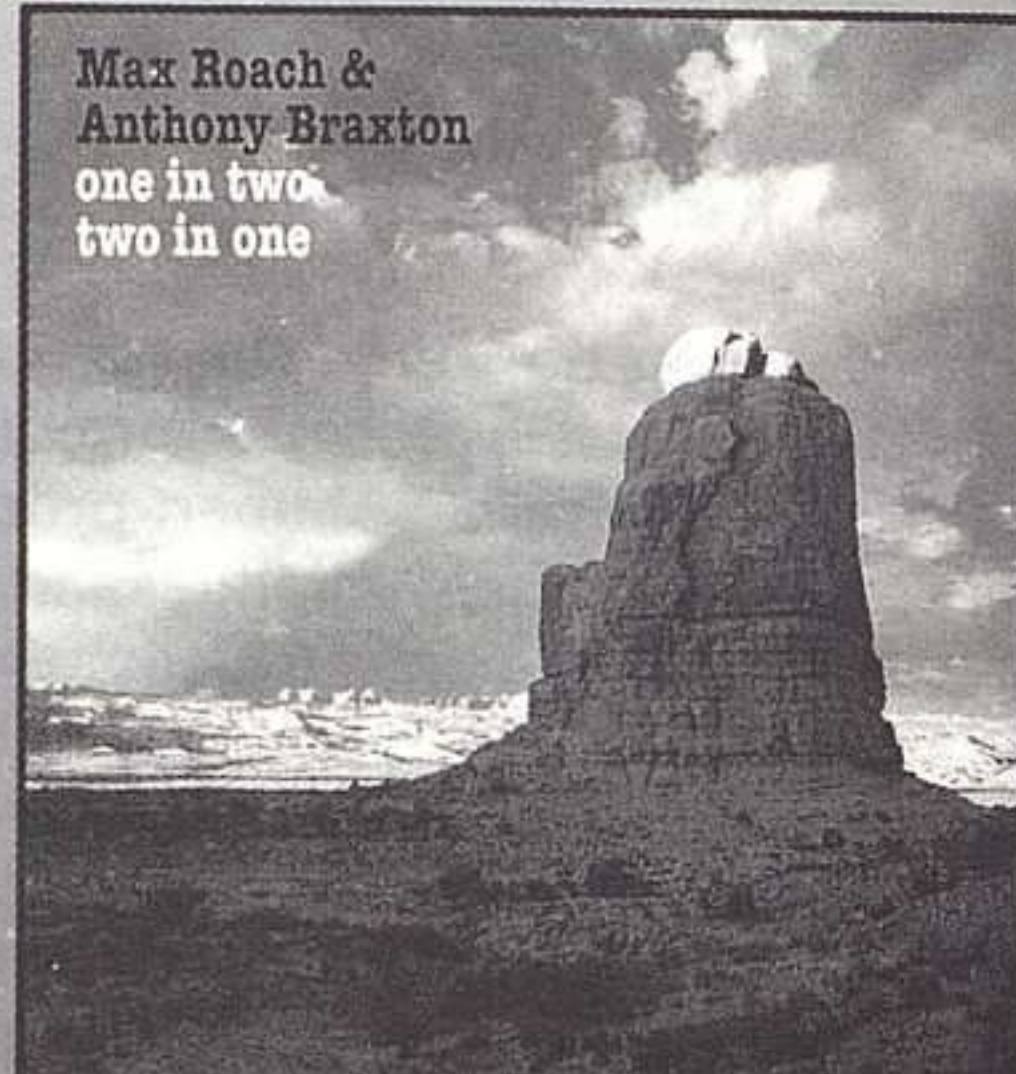
En el número anterior de RITMO, en la sección "Versiones comparadas", se deslizó un lamentable error por el que pedimos disculpas. Las **Sinfonías** de Beethoven por Karajan (álbum de la firma de EMI) no se ha editado, como allí se decía, en serie normal sino en serie media, como el otro álbum de Deutsche Grammophon objeto de la comparación.

JAZZ

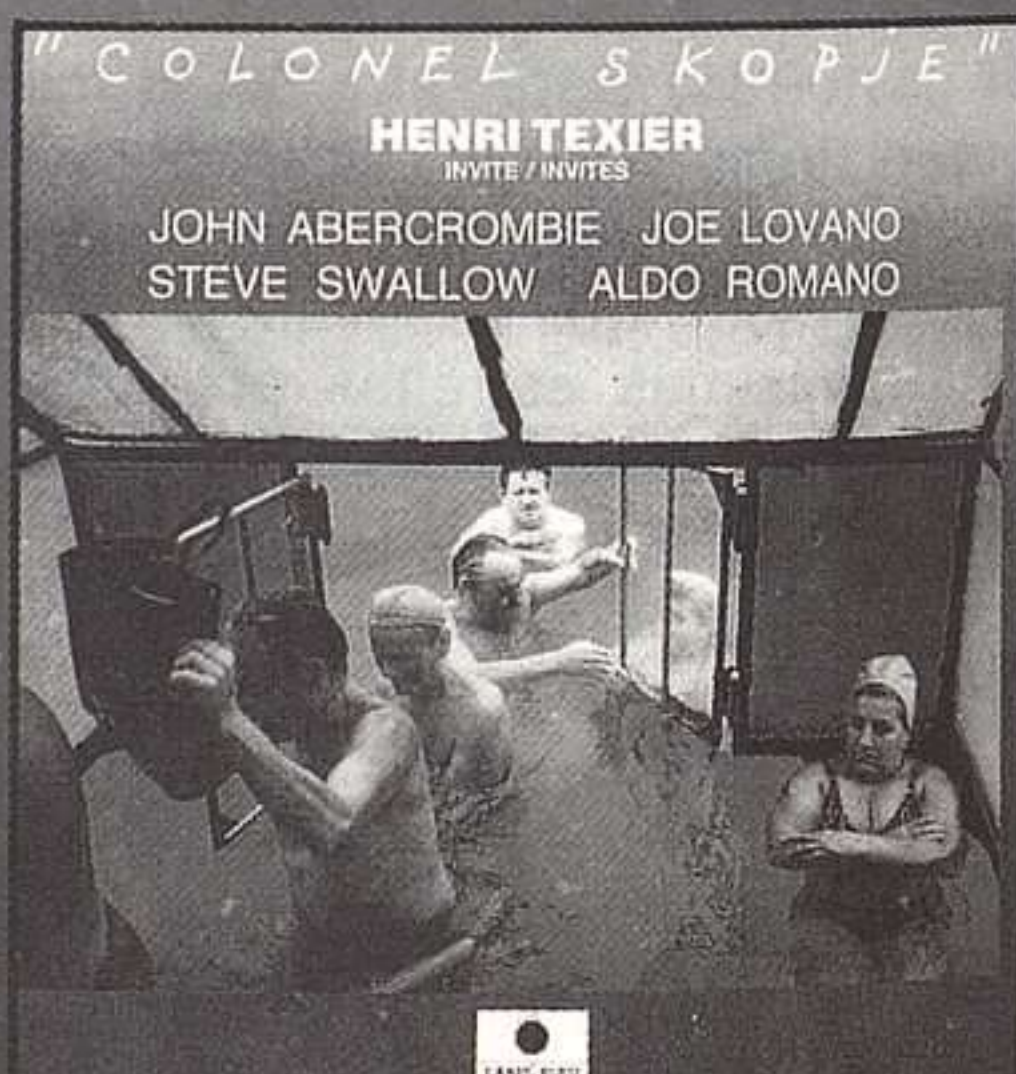
en harmonia mundi



SSC 1039 CD



ART HAT 6030 CD



LBL 6523 CD

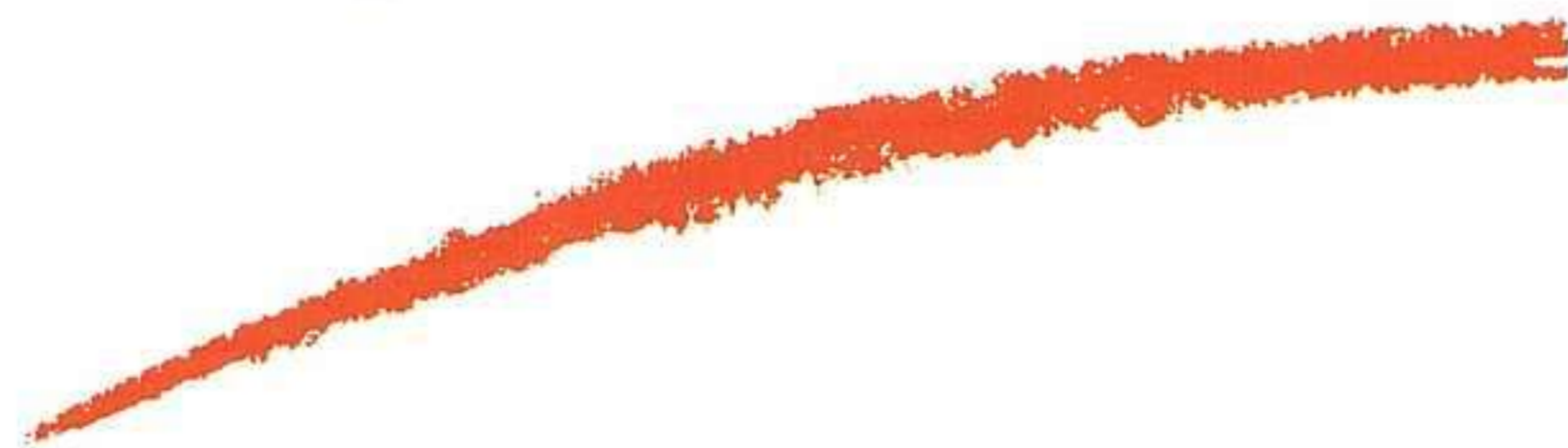


distribución

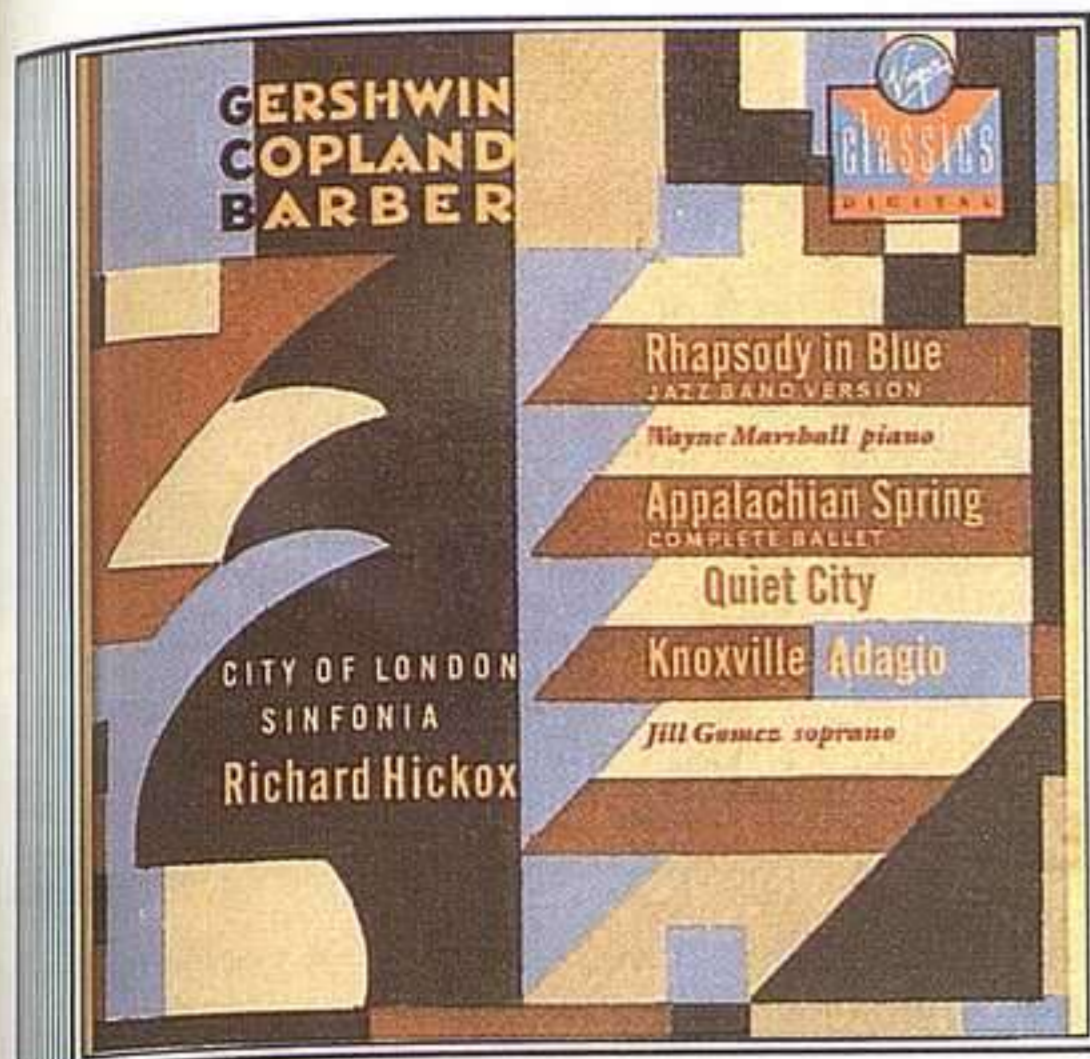
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona

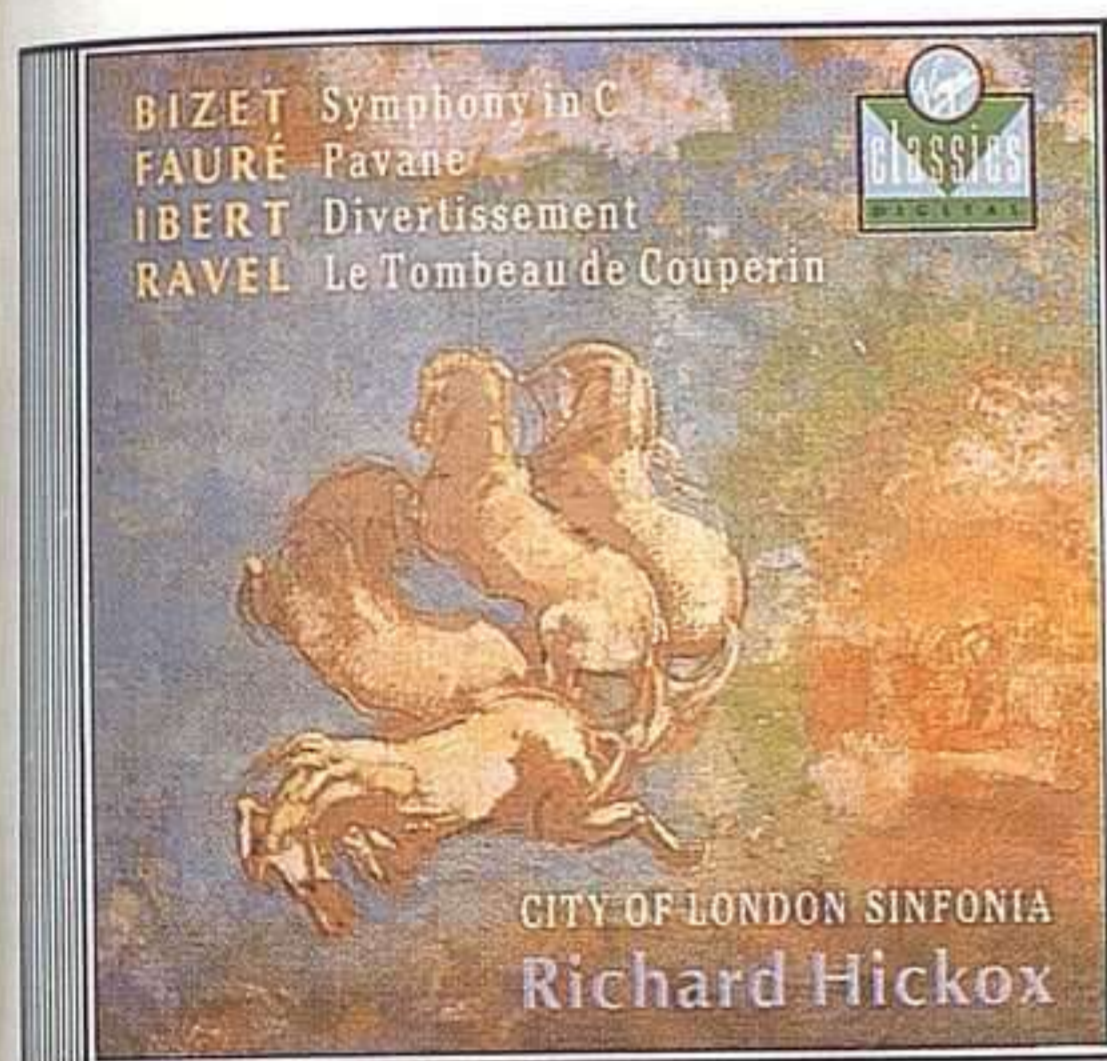
virgin classics



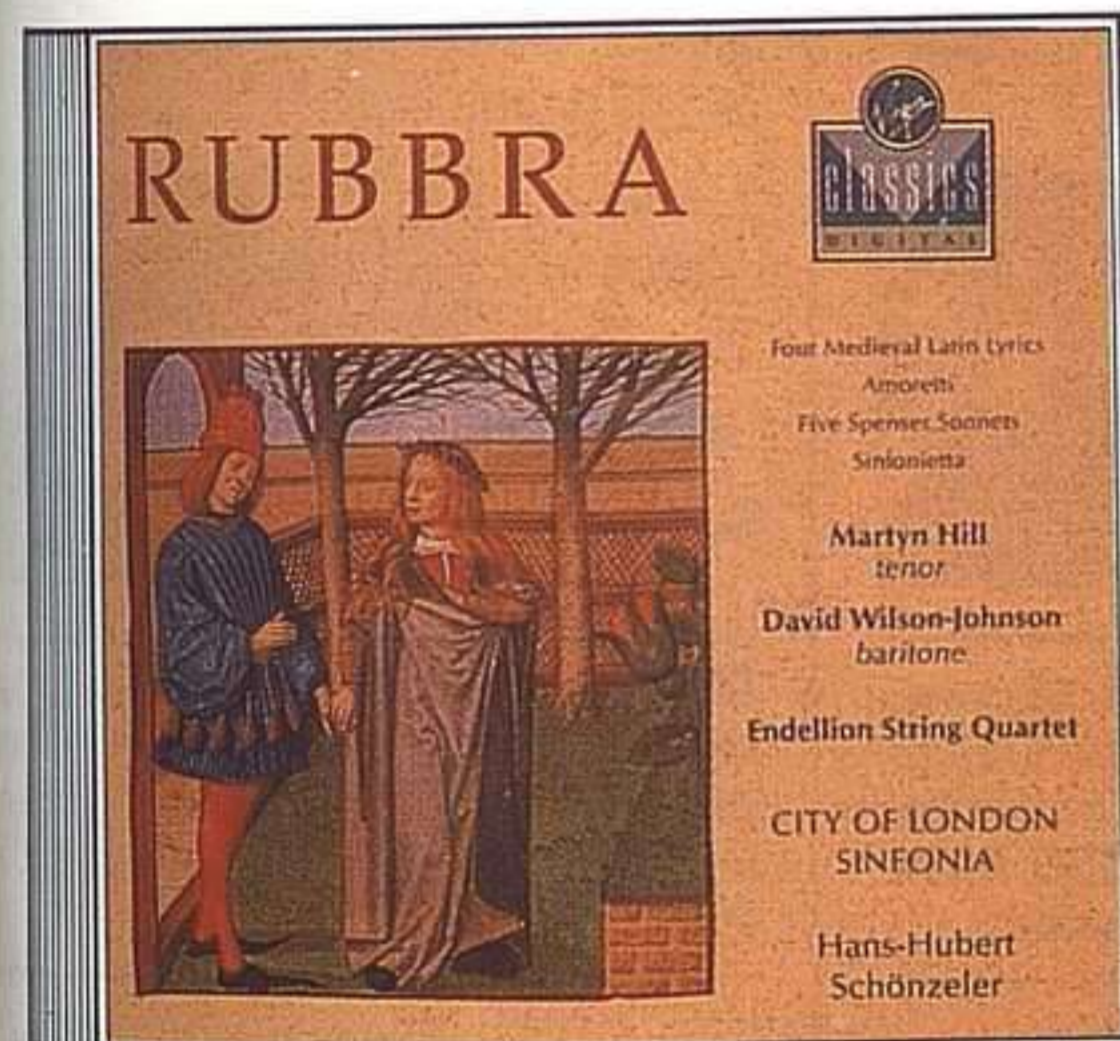
nuevas ediciones discos compactos



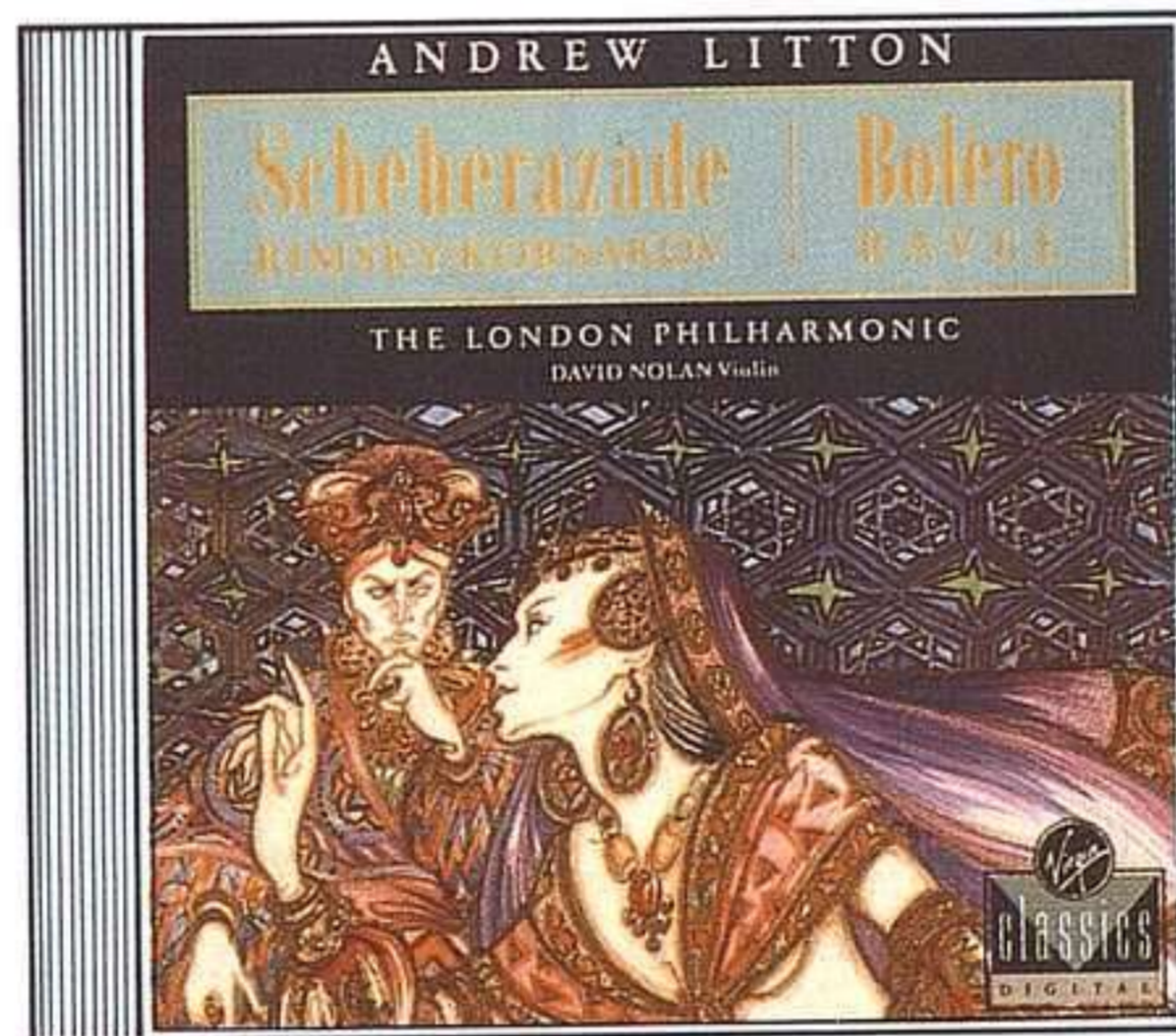
GERSHWIN. «Rhapsody in Blue»
(Jazz Band version)
COPLAND. «Primavera Apalache»



BIZET. «Sinfonía en Do»
FAURE. «Pavana»



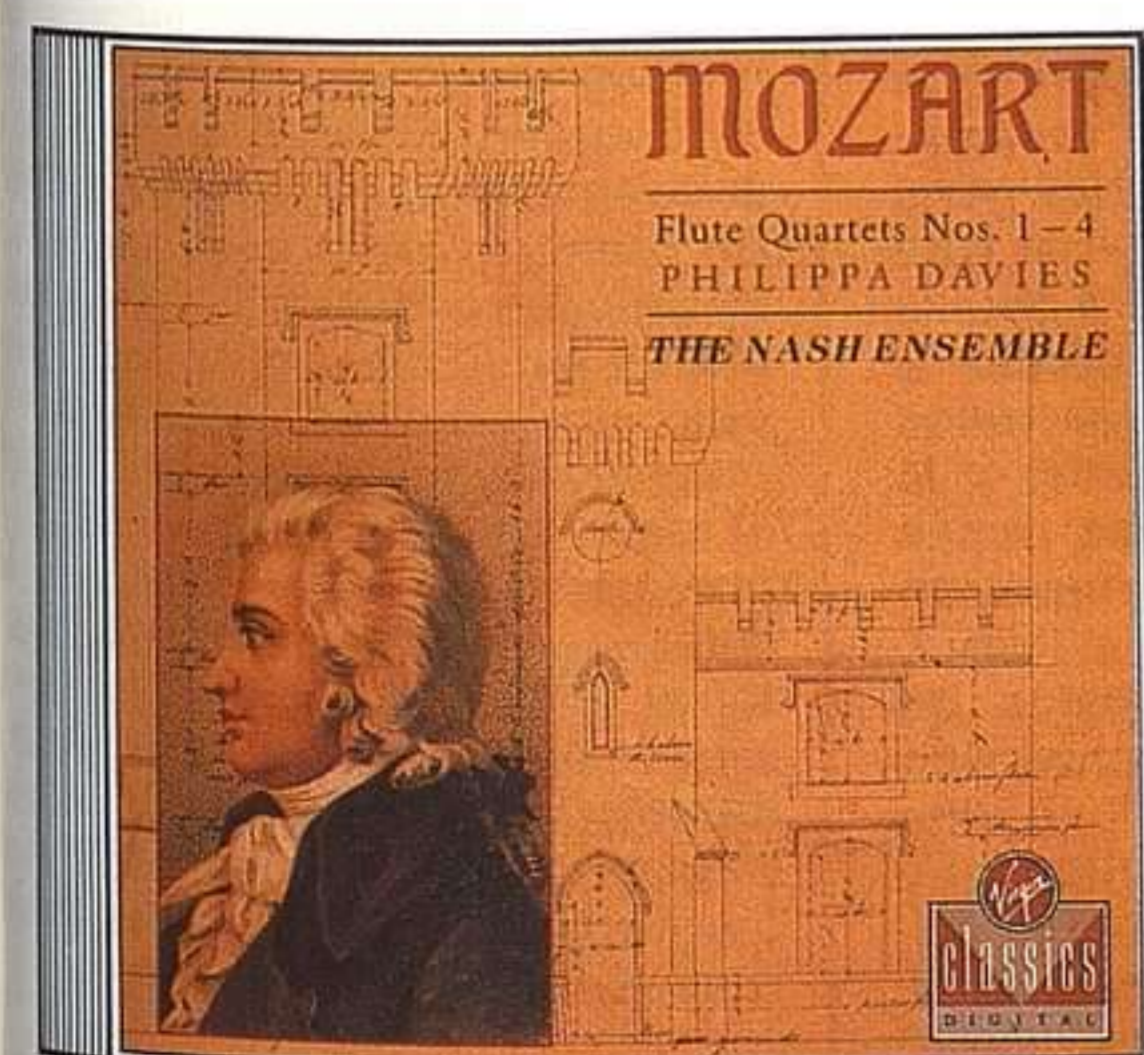
RUBBRA. «Canciones medievales»



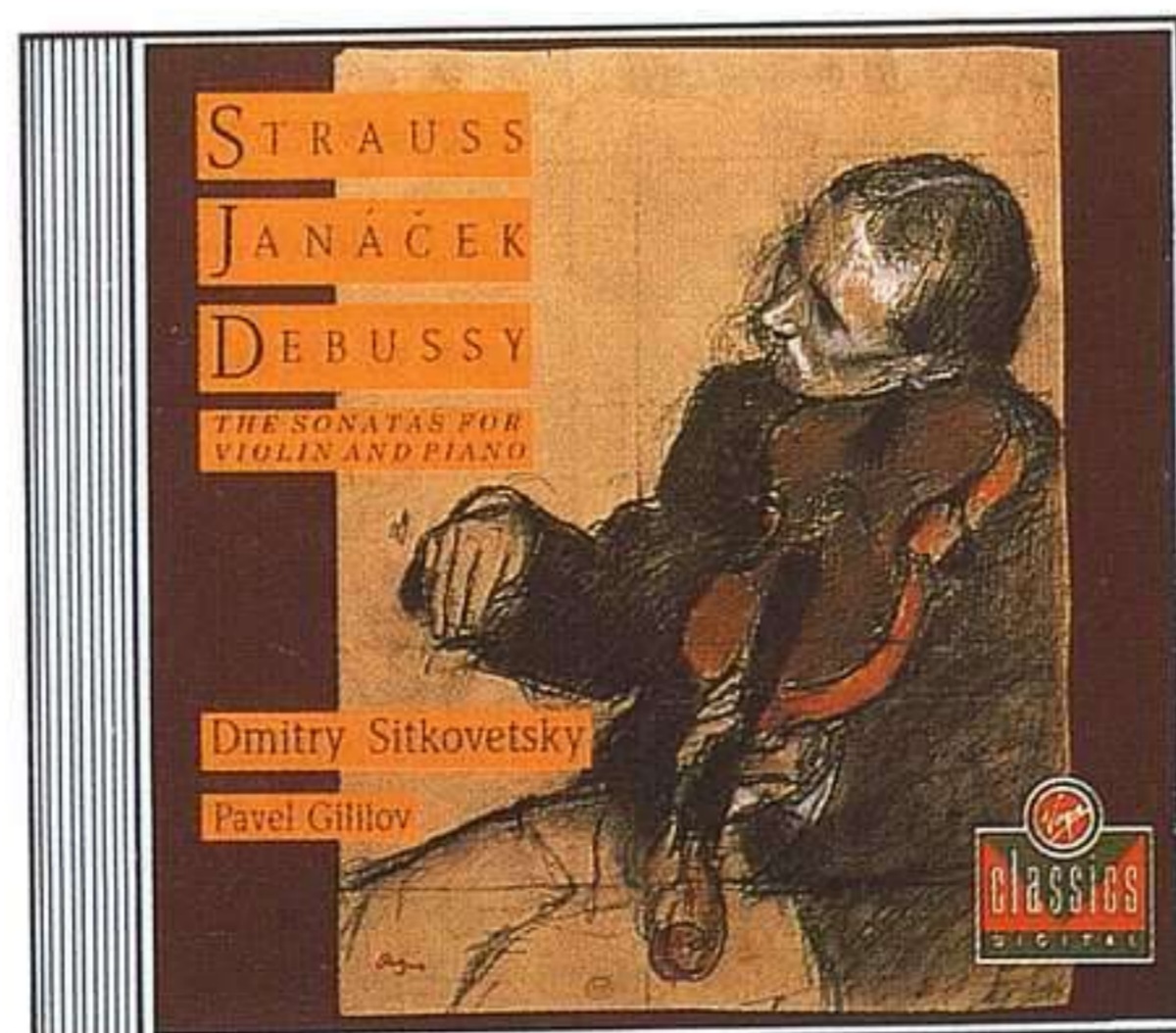
RIMSKY KORSAKOV. «Scherezade»
RAVEL. «Bolero»



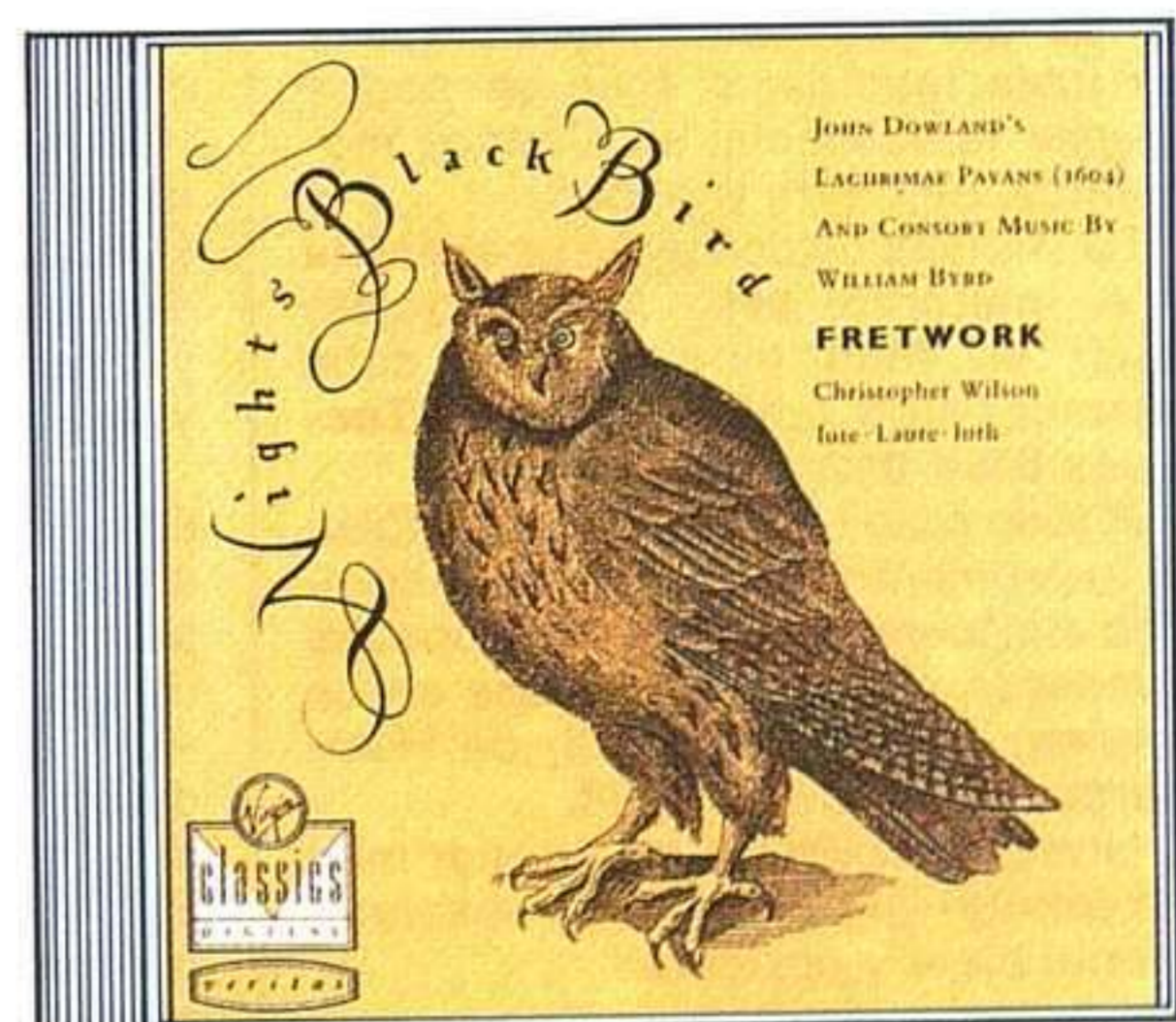
MOZART. «Sinfonía 40 y Sinfonía 41
"Júpiter"»



MOZART. «Cuartetos para flauta
N.º 1 y 4»



STRAUSS-DEBUSSY.
«Sonatas para violín y piano»



PAJARO NEGRO DE LA NOCHE.
Colección musical de «WILLIAM BYRD»



I: ★★★★★
S: ★★★★★



BACH: Concerto Italiano. Cuatro Duetos. Obertura en estilo francés. Kenneth Gilbert, clave. Harmonia Mundi, HMC 901278. 56' 18".

Existe una curiosa dicotomía entre el Bach que Kenneth Gilbert ha grabado para Archiv y el que se encuentra en sus discos publicados por Harmonia Mundi. Mientras aquél (**Clave bien temperado, Arte de la Fuga, Invenciones y Sinfonías**) es de una severidad rayana en lo monacal, éste (**Partitas, Suites inglesas, Variaciones Goldberg**) es fresco y de una espontaneidad mucho más acusada. Una buena muestra de ello es este disco, en los que el canadiense nos ofrece modélicas versiones de las obras propuestas, que se encuentran entre las menos frecuentadas del músico de Leipzig. Sabe imprimir impronta italiana al **Concierto** y un cierto sabor francés —su especialidad— a la **Obertura** (en ésta Leonhardt es la única alternativa convincente), mientras que los **Duetos**, a pesar de su estricto contrapunto, son dichos no con la sobriedad del **Arte de la Fuga**, sino con ligereza y un notable impulso rítmico.

LCG



I: ★★★★★
S: ★★★★★



BACH: 4 Toccatas; Aria Variata; Aria Variata; Fantasia cromática y Fuga. Lars Ulrik Mortensen, clave. Kontrapunkt 32012. 72' 7".

Seis representativas obras para clave de Bach a cargo del joven intérprete danés Lars Ulrik Mortensen, alumno de Trevor Pinnock, que nos ofrece versiones de un alto nivel. El estilo improvisatorio que impera en las mismas queda plasmado aquí de forma perfectamente equilibrada y en justa medida, si bien se podría objetar la ausencia, en algunos momentos, de cierta vitalidad.

La claridad de concepto es absoluta y el intérprete sabe lo que quiere decir en todo momento. Si cabe destacar algo serían las cuatro **Toccatas BWV 912, 913, 914 y 916**.

A todo caso ello contribuye también el instrumento empleado, un magnífico clavicémbalo construido por Jes Svensson en 1986 basándose en un modelo de Christian Zell, de Hamburgo, fabricado en 1728.

Una grabación, pues, a tener muy en cuenta. Toma de sonido absolutamente clara y perfecta.

LDG



I: ★★★★★
S: ★★★★★



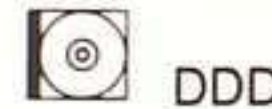
BACH: El Clave bien temperado, Libro I. Bob van Asperen, clave. EMI, 749 727-2. 2 CDs. Serie Reflexe.

Bob van Asperen es uno de los grandes instrumentistas de teclado de la actualidad y alumno del gran Gustav Leonhardt. La presente versión es muy correcta y técnicamente impecable. Asperen es un gran instrumentista y perfecto conocedor de la música que interpreta. En cambio nos atreveríamos a afirmar que a sus versiones de estos 24 Preludios y Fugas les falta en general un cierto grado de fuerza y vida interna. En algunos momentos cierta frialdad e inexpressividad nos deja —por lo menos para el que escribe estas líneas— un poco indiferentes.

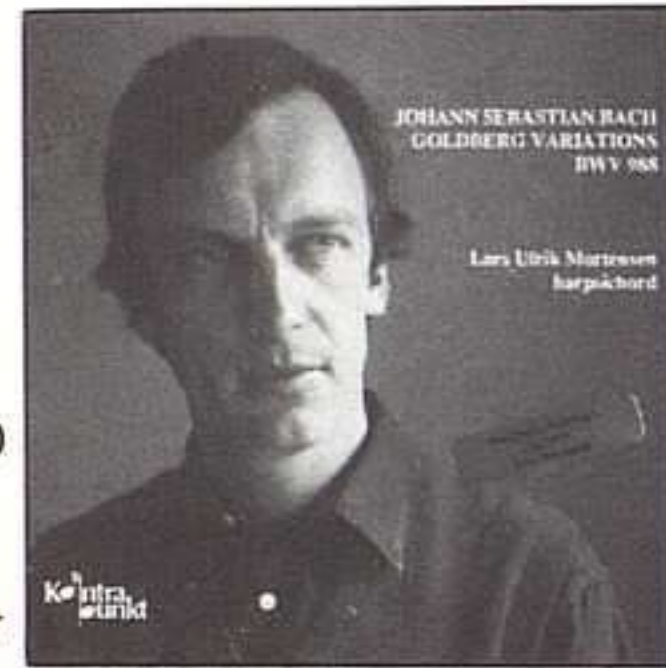
Creemos que en la actualidad existen ya en CD versiones mucho más interesantes que la presente: la ya histórica de Gustav Leonhardt, reeditada ahora en CD por Deutsche Harmonia Mundi, o la de Kenneth Gilbert para Archiv.

Sirvan estas dos como mera orientación. Muchas otras, también en versiones pianísticas, pueden encontrarse. La toma de sonido de la presente versión es muy correcta, aunque puede observarse una cierta falta de brillo.

LDG



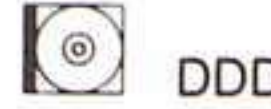
I: ★★★★★
S: ★★★★★



BACH: Variaciones Goldberg. Lars Ulrik Mortensen, clave. Kontrapunkt 32023. 72' 45".

Una versión más de las bellísimas **Variaciones Goldberg** de Bach se suma a las ya existentes, lo que siempre supone un reto altamente comprometido, habida cuenta de las memorables de Gustav Leonhardt, Kenneth Gilbert o Trevor Pinnock. Conseguir un resultado de perfecto equilibrio ante una obra en la que confluye una diversidad de escritura y también de elementos estilísticos tan grande exigen del intérprete que se aproxima a la misma una capacidad fuera de lo usual. Pero los nuevos y jóvenes valores siguen apareciendo y van tomando el relevo.

Lars Ulrik Mortensen es una de esas jóvenes figuras de intérpretes dedicados al mundo del barroco que tiene una prometedora carrera por delante. A pesar de su joven edad —35 años— ha grabado ya cinco discos en los que se incluyen obras de Thomas Tallis, Haydn, Leclair, Bach y Telemann. Su capacidad técnica es absoluta y todos los problemas que las **Variaciones Goldberg** de Bach plantean en este aspecto son resueltos por el mismo con toda naturalidad. La calidad interpretativa y la expresividad están al más alto nivel, si bien en este último aspecto se echaría en falta algo más de calidez.



I: ★★★
S: ★★★★★



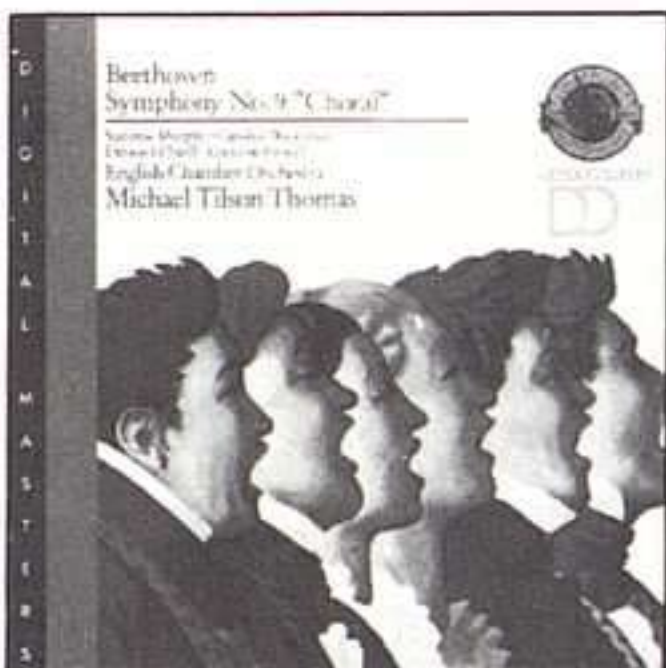
BEETHOVEN: Sonata para piano núms. 8, 14 y 23. Gerhard Oppitz, piano. D. G., 427 767. 60' 42".

El debut beethoveniano en disco de este joven pianista alemán, discípulo de Wilhelm Kempff, me ha dejado bastante frío. Sin duda Oppitz es un ejecutante de pulsación poderosa y con medios musicales no del todo expuestos en el presente disco. Muchas indicaciones dinámicas —por ejemplo, en el primer tiempo de la **"Appassionata"**— son pasadas por alto y el fraseo de los movimientos lentos pocas veces impresiona nuestra sensibilidad. La construcción musical no parece demasiado definida y ello acaba por generar unas lecturas asépticas, carentes de la grandeza propia de tales composiciones. El hecho de que Oppitz coincida, en las medidas del tempo, con Barenboim, es casi anecdótico. El pianista alemán, a mi modo de oír, todavía ha de apurar su capacidad expresiva y vencer una peligrosa tendencia a generalizar los climas dentro de un mismo movimiento. Como Oppitz es joven, podemos esperar a que madure.

GB



I: ★★★
S: ★★★★★



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Murphy, Watkinson, O'Neill, Howell. Tallis Chamber Choir. English Chamber Orchestra. Dir.: Michael Tilson Thomas. CBS, MDK 44646. 66' 31". Serie DDD (media).

Apuntado a la vía exegética capitaneada por Roger Norrington, Tilson Thomas grabó en 1987 esta **Novena** redimensionada, quedándose a medio camino respecto a aquél o sin jugar a fondo las mismas cartas.

Practica un acercamiento con lupa a la edición crítica de la obra y la expone con un detallismo minimalista. Así interpretada, la obra gana en lirismo —y en sorpresa— lo que pierde en grandiosidad. Pero ocurre que el director acaba por perder la perspectiva global: los desarrollos adolecen de una cierta timidez y la melodía se resiente de unos ritmos demasiado inestables. La impresión de atenuación es máxima en el Presto, a pesar de algunos arrebatos de nerviosismo. A destacar la conversión del episodio "alla marcia" en una deliciosa "turquerie" de regusto muy vienés. La voz de Howell suena demasiado operística y la del tenor, marcadamente nasal. La soprano, Suzanne Murphy, exhibe un timbre tan penetrante como el de la Janowitz de otrora y el coro canta con un engolamiento exagerado, casi paródico.

XCD



I: ★★★★★
S: ★★★★★

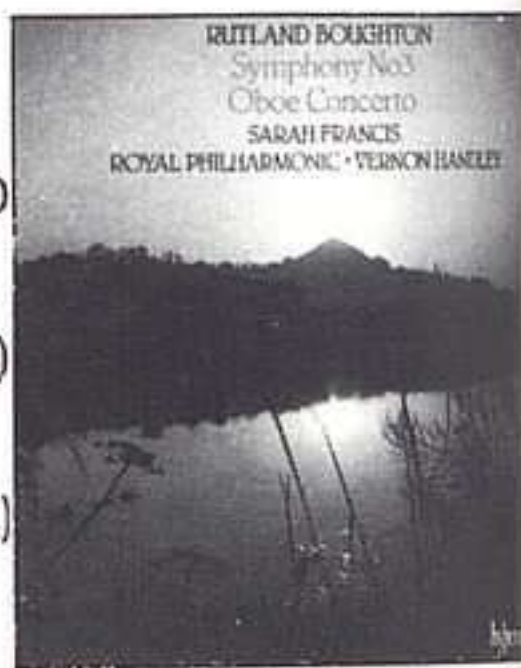


BEETHOVEN: Sonatas para piano 19-23. Paul Badura-Skoda, piano. Astrée E8697. 73' 30".

Este disco es el séptimo de la serie completa de las **Sonatas para piano** de Beethoven en la realización, con instrumentos de la época, del veterano Badura-Skoda, que en el caso presente toca un John Broadwood de hacia 1815, con una gran belleza de timbre en los pianos y medios, empañada en los fuertes por el ruido del mecanismo. No es por ello de extrañar que el instrumento suene más natural en obras más sencillas e intimistas, como las dos **Sonatas** de la **Op. 49**, que en la **"Waldstein"** o la **"Appassionata"**. Badura-Skoda sabe sacarle sin embargo, en todo momento, un excelente partido. El mérito es aún mayor si se tiene en cuenta que la amortiguación relativamente rápida (al margen de los pedales) del instrumento es menos tolerante con las irregularidades en la pulsación y el fraseo. Así, momentos como el prestissimo final de la **Sonata** núm. 21 (compás 403 en adelante) son merecedores de un especial elogio. El sonido del piano ha sido capturado magníficamente, aunque se perciben también algunos ruidos graves del mecanismo o de la sala.



I: ★★★★★
(Sinfonía)
★★★
(Concierto)
S: ★★★★★



BOUGHTON: Sinfonía núm. 3. Concierto núm. 1 para oboe. Sarah Francis oboe. Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Vernon Handley. Hyperion, CDA 66343. 57' 30".

Parece ser que estas obras no se hubieran grabado sin la colaboración de "Rutland Boughton Music Trust", que se encarga del legado musical de este compositor británico (1878-1960), desconocido en nuestro país, y que no carece de méritos. Sus críticos dicen que tiene influencias de Dvorak y Elgar. Personalmente lo encuentro más eslavico que británico. En primera audición se aprecia que es un buen orquestador. En la **Sinfonía**, de estilo clásico, en cuatro tiempos, ya de entrada salta al oído el magistral empleo del clarinete bajo, el metal en el tercer movimiento y el precioso comienzo del cuarto, en Adagio y pasando a un Molto turbulento, y muchos detalles más. Menos interesante es el **Concierto de oboe y cuerdas**, pese a los méritos de Sarah Francis, aunque su sonido no es de los mejores. En fin, música anacrónica para ser de 1936.

SEGUNDO CONCURSO

“RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT”

DE COMPOSICIÓN PARA BANDA DE MÚSICA 1989

DOTACIÓN:

UN MILLÓN DE PESETAS:

1.º Premio: 750.000,— pesetas

Accésit: 250.000,— pesetas.

EDICIÓN:

Podrá gestionarse la edición de la obra/s ganadora/s y podrá/n ser obra/s de obligada interpretación en el Certamen Provincial de Bandas de Música que anualmente organiza la Diputación.

PRESENTACIÓN:

Tres copias de la partitura y tres del guión, sin firmas y mediante sistema de plica en Diputación Provincial de Alicante - Servicio de Cultura (Avda. Orihuela, 128 - 03006 ALICANTE), con indicación "Optante al II Concurso Rafael Rodríguez Albert, de Composición para Banda de Música".

PLAZO:

Hasta el 15 de marzo de 1990.

INFORMACIÓN Y PETICIÓN DE BASES:

Excma. Diputación Provincial de Alicante - Servicio de Cultura
Avda. Orihuela, 128 - Teléfono (96) 528 70 11 - 03006 ALICANTE

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

IV CICLO DE CURSOS SOBRE ENSEÑANZA PROFESIONAL DE LA MÚSICA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Dirigido a profesores de Conservatorios y Centros de enseñanzas musicales, así como alumnos de últimos cursos de las diversas especialidades.

— **INTERPRETACIÓN Y PEDAGOGÍA DE LA VIOLA.**

Profesor: Jean Philippe Vasseur.

Fecha: Del 26 al 31 de marzo.

— **GUITARRA Y ESTILOS MUSICALES.**

Profesor: Gerardo Arriaga.

Fecha: Del 2 al 6 de abril.

— **TÉCNICA ALEXANDER.**

Profesora: Barbara Hamilton.

Fecha: Del 19 al 21 de abril.

— **INTRODUCCIÓN A LA INFORMÁTICA
Y ELECTRÓNICA MUSICAL.**

(En colaboración con el Centro de Música Contemporánea).

Profesor: Adolfo Núñez.

Fecha: Del 23 al 27 de abril.

— **INTERPRETACIÓN Y TÉCNICA PIANÍSTICA.**

Profesor: Josep Colom.

Fecha: Del 7 al 11 de mayo.

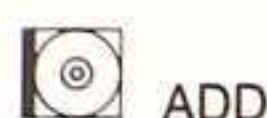
Información e inscripciones: Conservatorio de Música de la Comunidad de Madrid

(Calle Ferraz, 62 - 28008 Madrid. Teléfs. 542 81 21 y 541 49 25, de lunes a viernes, de 10 a 13,30 horas).



Comunidad de
Madrid

Consejería de Educación
DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN



I: ★★
S: ★★



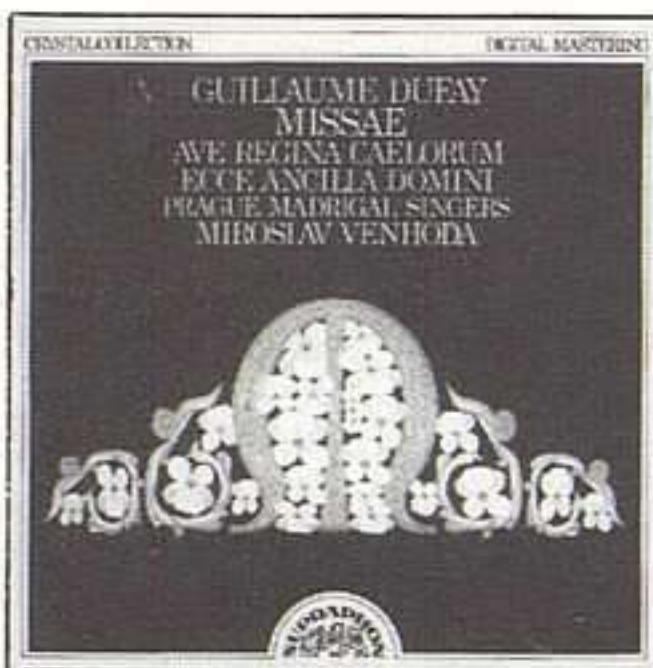
DELIUS: Canciones. GURNEY: Canciones. Ian y Jennifer Partridge. Etcetera, KTC 1063. 48' 30".

Grabado en 1980, reaparece en compacto este recital de canciones de Frederick Delius e Ivor Gurney en la voz del tenor Ian Partridge. El interés se dirige, sobre todo, a los amantes del lied que quieran ampliar sus conocimientos con la aportación de dos autores de segunda fila que, no obstante, alcanzan una aceptable calidad. Ni Delius ni Gurney son compositores de genio pero estas canciones se escuchan con agrado, sobre todo cuando se siguen con los textos. Un tardío romanticismo y un intimismo muy inglés son características de ambos autores, más contemplativo e intimista Delius, más variado y vitalista Gurney. Buena interpretación de Partridge —sensible y musical— dentro de los muy limitados medios de una voz pequeña y muy tasada por arriba. Toma sonora de calidad.

CRS



I: ★★
S: ★★



DUFAY: Misas Ave Regina Caelorum y Ecce Ancilla Domini. Madrigalistas de Praga. Dir.: Miroslav Venhoda. Supraphon, 110 637-2. 55' 45". Serie Crystal (media).

Los Madrigalistas de Praga fueron fundados en 1956 por Venhoda, quien ha sido su director hasta 1987.

Este disco compacto es una recuperación de un LP, grabado en 1969. A pesar de los años transcurridos, su sonido es bastante bueno.

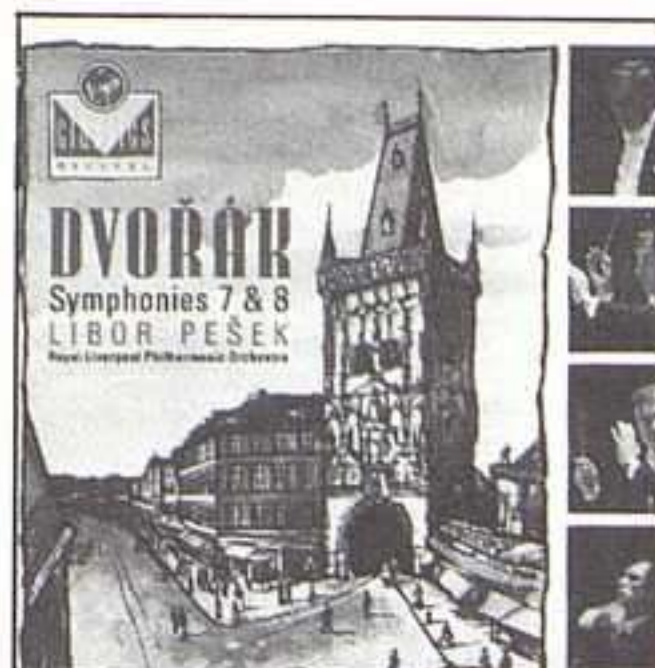
En las dos Misas se unifican las secciones por el empleo del cantus firmus que le da nombre. Representan, de la producción que conservamos de Guillaume Dufay, dos obras maestras de su última etapa creadora. En ellas vemos la técnica de la polifonía vocal que une las voces de valor igual pero independiente y unidas por el contrapunto eufónico y también a menudo por imitaciones y cánones.

La versión es realmente muy buena. Se les nota que tienen muchas *tablas* en la interpretación de este tipo de música y que se sienten a gusto cantando. Las obras salen totalmente fluidas, con naturalidad y con sentimiento. Las voces son muy buenas y en ningún momento se ven empañadas por el discreto acompañamiento instrumental que utilizan en algunas obras.

FJL



I: ★★
S: ★★



DVORAK: Sinfonías núms. 7 y 8. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Dir.: Libor Pesek. Virgin Classics, VC 790 756-2. 75' 9".

Pesek impregna los desarrollos de la **Séptima Sinfonía** de una gravidez brahmsiana muy evidente en los dos primeros movimientos. El Scherzo empieza a trompicones, pero gana en seguridad, con un trío elegiaco que contrasta bien con el Vivace del resto. También cambian las cosas en el Finale, que parte de un arranque insulso hacia la consecución del brío nacionalista que le es consustancial.

Toda la **Octava** resulta atenuada, casi diría que anémica, aunque los cambios rítmicos están resueltos con fluidez. Pesek potencia los elementos melódicos y difumina el carácter rapsódico, especialmente en el cuarto movimiento, en el que la orquesta ni se acerca a aquel punto de trepidación báquica que sugiere la disrupción de la materia sonora.

La orquesta es excelente, pero su nervio queda un tanto desaprovechado. Los agudos resultan estridentes y la toma sonora no es nada del otro mundo. Para la **Séptima** sigo prefiriendo a Mehta y, para la **Octava**, Karajan, Kubelik o Davis. Afortunadamente, hay donde escoger...

XCD



I: ★★
S: ★★



DVOŘÁK: Concierto para violonchelo. BLOCH: Schelomo. Mischa Maysky. Orquesta Filarmónica de Israel. Dir.: Leonard Bernstein. D.G., 427 347-2. 68'.

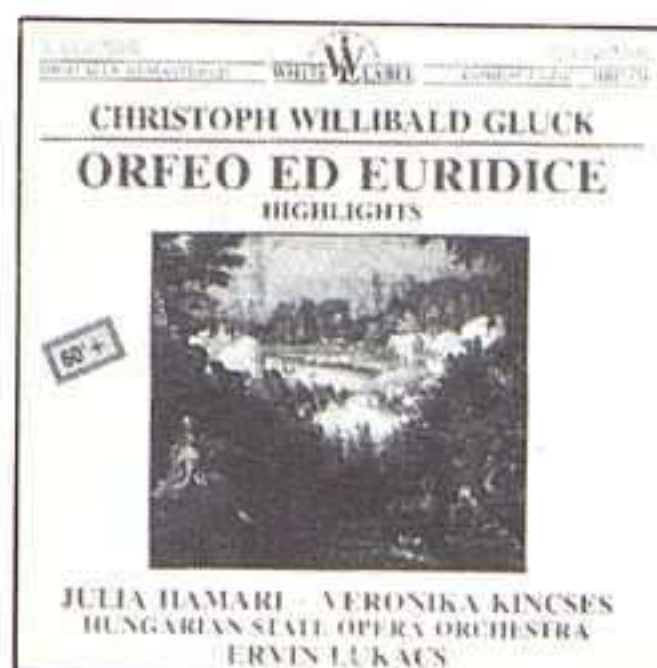
Este disco fue grabado en junio de 1988 durante un concierto público celebrado en Tel Aviv y reúne a varios artistas judíos en la interpretación del más famoso Concierto para violonchelo, completándose con la interesante pero mucho menos conocida **Schelomo** de Ernest Bloch. El disco no resulta más que medianamente satisfactorio y, desde luego, no puede competir con las grandes interpretaciones que de la partitura de Dvořák nos han dejado Casals, Fournier o Rostropovich. Mischa Maysky es un intérprete un tanto irregular que, me da la impresión, se ha plegado a la autoridad de Bernstein, quien realiza una versión algo rebuscada, de tempi generalmente lentos pero sin profundizar las texturas de la obra. Tampoco el sonido de Maysky ni su virtuosismo rebasa la línea de lo bueno, y la Orquesta de Israel no está, evidentemente, a la misma altura de las grandes agrupaciones sinfónicas.

Mejor he encontrado la obra de Bloch, aunque su interpretación tampoco sea de las mejores. Aceptable toma sonora, aunque destaca en exceso al solista sobre la orquesta.

CRS



I: ★★
S: ★★



GLUCK: Orfeo ed Euridice, selección. Hamari, Kincses, Zempléni. Coro y Orquesta de la Ópera del Estado de Hungría. Dir.: Ervin Lukács. Hungaroton, HRC 134. 65' 41". Serie White Label (media).

El mayor interés de esta grabación, competentemente cantada y dirigida, reside en poder escuchar la práctica totalidad de los números musicales cantados —excluidos el ballet y parte del recitativo— de la versión original de esta ópera, tal cual se estrenó en el Burgtheater de Viena, el 5 de octubre de 1762. Sólo que aquí el papel de "Orfeo" es cantado por una mezzo-soprano (en vez del "castrato" previsto en Viena). Las mayores diferencias, con respecto a las versiones habitualmente grabadas, son: importante papel de los instrumentos de madera, resultante en una textura más diáfana; cambios en el texto; diferente disposición del recitativo que precede a "Che farò", aquí mucho más amplio; escritura del "Che fiero momento!" como aria, en lugar del dueto habitual. La versión aquí grabada, sin ser excepcional, basta para evidenciarlas.

GB



I: ★★
S: ★★



GAULTIER: La Rethorique des Dieux: Suites para laúd. Hopkinson Smith, laúd. Astrée Audivis, E 7778. 51' 40".

Hopkinson Smith es un encomiable instrumentista, eficaz y acertado sobre todo en la realización del bajo continuo, cuando actúa como solista no mantiene los niveles de éxito alcanzados en cometidos de menor protagonismo. Buen ejemplo de ello lo encontramos en la presente grabación.

La música francesa del Grand Siècle es un piélago de refinamientos y exquisitices que, en el caso de un instrumento tan intimista y tan delicado como es el laúd, alcanza las cotas de lo realmente sublime. Esto quiere decir que para su interpretación se necesita no sólo un virtuosismo por encima de cualquier exigencia, sino también una sensibilidad musical rayana en la genialidad, o, de lo contrario, nos podemos precipitar en el farrago y la monotonía. Y esto es lo que sucede con estas primorosas **Suites para laúd** de Denis Gaultier (1600-1662), que en manos de Hopkinson Smith, a pesar de su indudable maestría técnica y de su también indudable buena voluntad, se traducen en casi una hora de soberano tedio al convertir la **Retórica de los Dioses** en mera divagación.

SA



I: ★★
(Núm. 78)
★★★★
(Núm. 102)
S: ★★



HAYDN: Sinfonías núms. 78 y 102. Orquesta de Cámara Orpheus. D.G. 429 218-2. 45' 47".

Un compacto de reciente grabación, con Sinfonías de Haydn, que no venden nada y que dura poco más de tres cuartos de hora se desacredita por sí solo. A mí me parece que el asunto no tiene defensa; incluir otra Sinfonía de unos 20 minutos (¿esa que no tiene Haydn ninguna otra de esta duración aproximada?) habría puesto la duración del disco en poco más de una hora. ¡La ruina para la firma amarilla!

Independientemente de ello: a los Orpheus, de siempre, se les da muy bien el Haydn de la época media; lo tocan muy bien y lo interpretan con gracia y donaire (su versión de la **sosita Núm. 78** es excelente). Sin embargo el último Haydn es una cruz para ellos; eso de tocar solitos es un serio hándicap para interpretar una música de tanta enjundia y carácter; no les va. Por consiguiente la cosa está clara: si usted es millonario y no tiene ninguna versión de la **Núm. 78** (improbable lo primero, casi seguro lo segundo), cómprese este disco.

AGH



I: ★★
S: ★★



HAYDN: Sinfonías núms. 55 "El Maestro de Escuela", 67 y 68. Orquesta de Cámara Húngara. Dir.: Vilmos Tátrai. Hungaroton, HRC 140. 68' 4". Serie media.

La impresión predominante es de corrección, de franqueza y de insuficiente esfuerzo estilístico. Todos los movimientos quedan un tanto uniformados, porque Tátrai no se preocupa de cómo hacerlos sonar del modo más conveniente. Lo cual es una lástima porque la Orquesta de Cámara Húngara me ha parecido mejor en este disco que en otros de la colección y bien grabada, además. Su sonido apretado conviene a los Allegros y resulta demasiado denso para los Adagios. La cuerda es muy disciplinada y me parece bastante superior a la sección de los vientos.

El control formal de la **Sinfonía núm. 55** se le escapa a Tátrai, quien la sustrae a los apremios del "Sturm und Drang" para crear atmósferas risueñas que remiten directamente a Rossini. Interesante, aunque heterodoxo. La **núm. 67** recibe una versión estupenda pero gafada por la lentitud del Finale, y la maravillosa **núm. 68**, con un Adagio cantabile de factura superior, hace recomendable la adquisición del disco.

XCD



MARIA
CALLAS

«LA DIVINA»

catálogo 1990

OFERTA

COMPRE UNO Y OBTENGA
OTRO EQUIVALENTE A
MITAD DE PRECIO

"OFERTA VALIDA HASTA EL 31 DE MARZO"

EMI



LA VOZ DE SU AMO



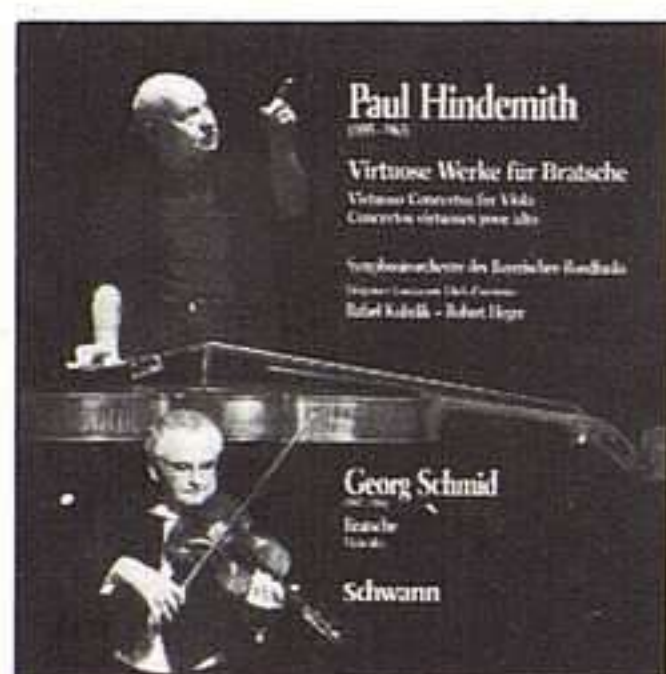
DDD
I: ★★★
S: ★★★

HAYDN: Sinfonías núms. 22, 24 "El Filósofo" y 45 "Los Adioses". Orquesta Austro-Húngara Haydn. Dir.: Adam Fischer. Nimbus, NI 5179. 62' 24".

Prosiguen las entregas de las grabaciones que Fischer hace de las sinfonías haydnianas. Hasta el momento la tónica general ha sido excelente y las versiones me han parecido llenas de vivacidad e histrionismo. Una parte de este disco no suscita tanto entusiasmo. Me refiero a las **Sinfonías núm. 22 y "El Filósofo"**, necesitadas de un poco más de cuidado en su ejecución y escoradas hacia sus aspectos más afirmativos. Creo que se trata de unas partituras más ambiguas (o menos ambiciosas) de lo que Fischer supone. Los allegros suenan con excesiva contundencia, los minuets tienen demasiada gravedad y contrastan poco con los tríos; la impresión dominante es de una cierta exageración, cuando no de atropellamiento.

Muy distinta es la versión de la **Sinfonía "Los Adioses"**. Aquí Fischer parece haber estudiado mejor las condiciones de tiro y alcanza una diana que hace justicia a una obra tan elegante como ejemplar.

XCD



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

HINDEMITH: Kammermusik núm. 5, Op. 36, núm. 4; Konzertmusik Op. 48; Concierto "Der Schwanendreher"*. Georg Schmidt, viola. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Dirs.: Robert Heger y Rafael Kubelik (*). Koch-Schwann, CD 11734. 64' 12".

Interesante y nada frecuente recopilación de la obra para viola y (pequeña) orquesta de Hindemith, que complementa muy bien —sin proponérselo— el excelente registro de ECM dedicado a las partituras de cámara protagonizadas por el instrumento, aquel, como es sabido, en el que el compositor destacó en su faceta de intérprete. Queda sin recoger en el disco, por lo demás de minutaje bien aprovechado, un par de composiciones para abarcar por completo la totalidad de este significativo apartado del catálogo hindemithiano: la **Kammermusik para viola de amor**, que se saldría, en pureza, del ámbito de la viola convencional, y la **Trauermusik**, página habitual en el repertorio de la que existen ya varias grabaciones. Georg Schmidt, antiguo solista de la Orquesta, da la medida de su reputación como especialista en esta música y es finamente acompañado, sobre todo por la batuta de Kubelik.

CV



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Lorin Maazel. CBS, MK 42310. 72' 24".

Se trata de la grabación de 1983, que a mí siempre me ha parecido atractiva por su intelectualismo y por la espléndida prestación de la orquesta. A mi entender, Maazel sólo se equivoca en el Scherzo, del que ofrece una interpretación remilgada que aboca hacia una apoteosis "kitsch" (en el "etwas ruhiger"). Antes, ha descrito la Marcha Fúnebre como una evolución: solemnidad, meditación, amargura, condenación y, finalmente, elucubración metafísica, todo ello en un lento desarrollo. Las cosas no quedan tan claras en el segundo movimiento: la interpretación es muy sentida al principio, pero pronto se hace abstracta y hierática. Y tras el Scherzo, del que no alcanza a extraer toda la carga alucinatoria, Maazel plantea un Adagietto intenso y doliente, concebido como un jeroglífico perfectamente congruente con la conclusión monumental, magistralmente organizada.

Los quince accesos con los que se fragmenta la obra en el programa facilitan mucho las audiciones comparadas y su comprensión.

XCD



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Misa en Do mayor, K 66 (Dominicus-Messe). Misa brevis en Sol mayor, K 49 (47 d). Mathis, Lang, Heilmann, Rootering. Coro y Orquesta de la Radio de Leipzig. Dir.: Herbert Kegel. Philips, 422 356-2. 63' 25".

Nueva entrega de la música sacra de Mozart a cargo del director germano-oriental Herbert Kegel, al frente de los excelentes conjuntos de la Radio de Leipzig. En esta ocasión se trata de dos misas juveniles del compositor salzburgués, escritas, respectivamente, en 1768 (K 49) y 1769 (K 66). Esta última recibe su denominación de la ordenación sacerdotal, con el nombre de "Dominicus", de un amigo de Mozart, Cajetan Hagenhauer, mientras de la primera sólo se sabe que seguramente fue escrita para Viena. La interpretación sigue la corrección de la serie, con un excelente sonido, y una buena elección de solistas vocales, entre los que sobresale la soprano Edith Mathis.

RB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

NIELSEN: Música de cámara para instrumentos de viento. Quinteto de viento de Bergen y otros solistas. BIS CD-428. 56' 18".

Aunque ésta no sea la parcela más definitiva en la producción de Nielsen, se agradece esta iniciativa de reunir la totalidad de sus composiciones camerísticas en las que tienen particular relevancia los instrumentos de viento. Con el más conocido **Quinteto de viento**, Op. 43, tenemos aquí una primeriza **Fantasia para clarinete y piano** (de 1881), las tres **Piezas de Fantasia para oboe y piano**, una intersantísima **Serenata en vano**, nacida como homenaje al **Septimino beethoveniano**, las piezas de la música incidental para **La Madre**, de Helge Rode, y algunas bagatelas (**Canto serio**, de 1914, y **Allegretto**, de fecha más tardía). La interpretación del conjunto de solistas, que incluye piano, arpa, viola, violoncello y contrabajo, me ha parecido excelente. Un disco recomendable.

GB



DDD
I: ★★
S: ★★★★★

RAMEAU: Platée. Brewer, Poulenard, Ragon, Rivenq, Baudry. Membres de l'Ensemble Sagittarius. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Dir.: Jean-Claude Magoire. CBS, M2K 44982. 2 CDs. 138' 39".

Respecto a la grabación de **Platée** surgida en 1956 del Festival de Aix-en-Provence, bajo la dirección de Hans Rosbaud, la propuesta de Jean-Claude Magoire tiene la innegable virtud de ser mucho más completa, pero desgraciadamente no logra superarla en casi ningún otro aspecto. Magoire coarta la parte burlesca de Rameau y saborea sus ritmos hacia la pura exageración, al tiempo que consigue una cierta impresión de rigor estilístico y autenticidad, ayudado por instrumentos antiguos, pero al exorbitado precio de que la obra no cobre vida en casi ningún instante, que para nosotros viene a ser lo principal. La monotonía de sus dinámicas contrasta con el buen humor de Rosbaud, del mismo modo que la escasa capacidad de matizar de Bruce Brewer contrasta con el delicioso retrato que proponía antaño Michel Sénéchal. Las demás voces no parecen remarcables a pesar de algún acierto aislado de Isabelle Poulenard, Gilles Ragon y Nicolas Rivenq.

JMG



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

SCHUBERT: La Bella Molinera, Op. 25. Benjamin Luxon, barítono. David Willison, piano. Chandos, CHAN 8725. 62' 55".

La discografía en compacto de **La Bella Molinera** está suficientemente bien servida con las versiones de Fischer-Dieskau, Souzay, Wunderlich, Prey o Haefliger. Este nuevo registro del barítono británico, sin embargo, tiene su interés, o más exactamente su atractivo. Hago hincapié en esta diferenciación porque no se trata de una lectura especialmente honda, pero sí que se adentra por otros rumbos, muy cercanos al origen popular de la poesía en que se inspira el cielo. La voz de Luxon presenta ciertas asperezas, que no molestan en esta visión, y el cantante se muestra sensible e inteligente. El pianista David Willison, por su parte, se encarga de un adecuado acompañamiento, y la grabación es buena.

RB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

SCHUBERT: Lieder completos (vol. 3). Ann Murray, mezzo-soprano. Graham Johnson, piano. Hyperion. CDJ33003. 72' 20".

Tercer volumen de la ambiciosa producción de Hyperion de grabar la totalidad de los lieder de Schubert. Después de los protagonizados por Janet Baker (Premio RITMO 1989) y Stephen Varcoe, y cuando ya ha salido el cuarto (con Philip Langridge), éste está a cargo de Ann Murray, una cantante irlandesa que va colocándose en los mejores puestos dentro del **ranking** de las voces en la actualidad, principalmente en Mozart y Strauss. Aquí deja constancia de su preparación técnica y musical, su corrección estilística y su conocimiento del género, aunque quizá le falta esa enorme personalidad de la gran dama que abrió la serie. Graham Johnson sigue siendo, como en las anteriores entregas, un eficaz acompañante.

RB



CBS MASTERWORKS

**B
E
E
T
H
O
V
E
N

T
C
H
A
I
K
O
V
S
K
Y

S
T
R
A
V
I
N
S
K
Y

J
.
S
.
B
A
C
H

M
O
Z
A
R
T

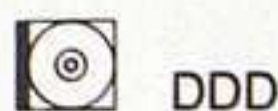
H
A
Y
D
N

B
R
A
H
M
S

S
T
R
A
U
S
S

V
I
V
A
L
D
I**

**MAS DE 100 COMPACT DISCS DE NOVEDAD
Y TODO EL CATALOGO INTERNACIONAL DE COMPACT DISCS
CBS MASTERWORKS
EN OFERTA ESPECIAL LIMITADA
EN SU ESTABLECIMIENTO HABITUAL DE DISCOS DE MUSICA CLASICA**



I: ★★★★★
S: ★★★★★



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Orquesta Royal Philharmonic. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Decca, 425 693-2. 58' 28".

La **Cuarta** de Shostakovich es una sinfonía superada por su propia leyenda. Tanto la hostilidad de las autoridades soviéticas como la falta de comprensión por parte del director motivaron la retirada de la obra, que no sería estrenada en Moscú hasta 1961, bajo la batuta de Kondrashin. No es, evidentemente, una obra afín a los postulados del *realismo socialista*: hay en ella amargura, furia, burla y, tal vez, al final del tercer movimiento, fría desesperación, en lugar de un final feliz, aunque no todo es siniestro en el desarrollo de esta Sinfonía, de proporciones y recursos orquestales verdaderamente mahlerianos. La interpretación de Ashkenazy se adapta bastante bien a los modos y estados de ánimo cambiantes, aunque quizá exagera las tintas en algunos momentos especialmente arrebatados, que son susceptibles de una mayor discriminación de matices. El sonido es impresionante, sin que los grandes contrastes dinámicos interfieran con la pureza de los timbres en las exóticas combinaciones de instrumentos que emplea aquí el compositor. **GR**



I: ★★★★★
S: ★★★★★



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Orquesta Nacional Escocesa. Dir.: Neeme Järvi. Chandos, CHAN 8640. 61' 20".

La infatigable y polifacética actividad de este director en el estudio de grabación puede sugerir una cierta superficialidad al observador desconfiado. Pero, aunque no he podido escuchar en detalle otros ejemplos de su ciclo de Shostakovich actualmente en progreso, puedo decir que ésta es una excelente interpretación de la **Cuarta Sinfonía**. Algo más pausada y relajada que la versión de Ashkenazy, sobre todo en el primer movimiento, en el que se aprecia un cierto distanciamiento entre el director y la música, contiene sin embargo una reveladora interpretación del tercer movimiento difícilmente superable en su infalible intuición para adaptarse al modo cambiante de la música, desde la parodia de marcha fúnebre que abre el movimiento, pasando por los episodios burlescos, hasta la explosión de furia y el ensimismamiento final. El sonido, enormemente analítico, permite una disección instrumental de la partitura, aunque sin menoscabo del conjunto. **GR**



I: ★★★★★
S: ★★★★★



SHOSTAKOVICH: Obertura Festiva. Sinfonía núm. 10. Orquesta Filarmónica de Londres. Dir.: Andrew Litton. Virgin Classics, VC 7-90784-2. 58' 9".

Con Shostakovich está sucediendo un fenómeno parecido al de Mahler hace unos 20 años: todos los directores con pretensiones, tanto establecidos como aspirantes, quieren tener su ciclo sinfónico en el curriculum fonográfico. De ahí la reciente proliferación de versiones y la controversia en un terreno en el que los standards interpretativos no están aún totalmente definidos. En esta ocasión se trata del joven director americano Andrew Litton que, como colaborador del Rostropovich en la Orquesta Sinfónica Nacional (Washington), tiene al menos ciertos antecedentes positivos para enfrentarse al maestro ruso. El resultado, en esta **Sinfonía** cargada de evocaciones y vivencias personales, es ciertamente alentador, aunque quede camino por recorrer. La orquesta contribuye con un sonido de calidad, especialmente en los tiempos impares de la **Sinfonía** y en la característica **Obertura**. El sonido es bueno, aunque le falta un poco de claridad en los tutti. **GR**

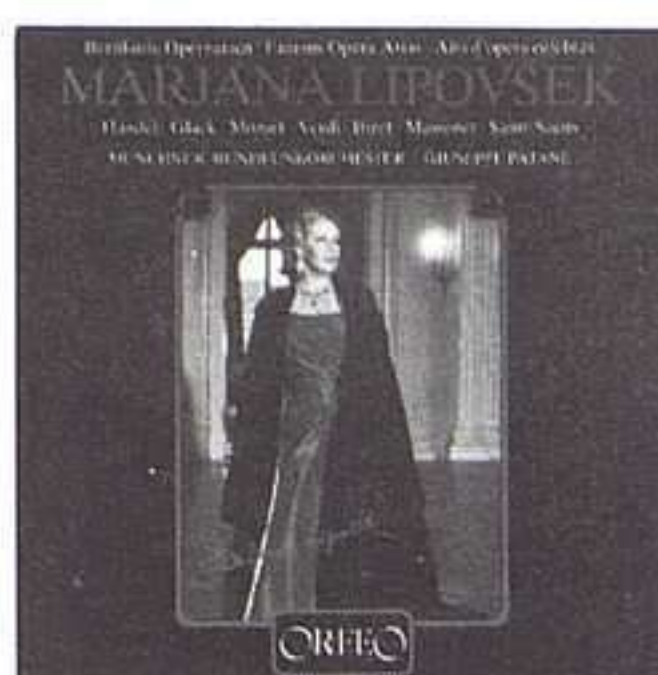


"A LA GLORIA DE LA TROMPA ALPINA" (folclore alpino). **L. MOZART: Sinfonía Pastorella. S. VON WARTENSEE: Alpenlied auf Rigi. E. ISOZ: Recitativo y plegaria.** Camerata de Berna (sólo en la **Sinfonía Pastorella**). Claves, CD 50-500. 41' 33".

Poca aceptación puede tener este disco en nuestro país. Como curiosidad, o para los nativos alpinos residentes en España, quizá... Pero aquí, ni flores. Porque consideren ustedes: catorce piezas tocadas con esas descomunales pipas alpinas, en solo, en dúo, en trío, en cuarteto, de llamada, de aviso, de tristeza, de las vacas de Friburgo, del cantón de no sé dónde, etc. In situ, en las montañas —que es donde están grabadas— pueden resultar hasta emotivas, pero en plan de escucha de disco son un latazo. Así, pues, lo más atractivo del disco es la **Sinfonía Pastorella**, en la cual la parte que habitualmente escuchamos con trompa está interpretada muy hábilmente por un buen especialista de trompa alpina, o sea, tal como lo hubiese querido Herr Leopold Mozart. Si se atreven... ya saben lo que hay. **VB**



I: ★★★
S: ★★★★★



"ARIAS DE ÓPERA" de GLUCK, HAENDEL, MOZART, VERDI, BIZET, MASENET y SAINT-SAËNS. Marjana Lipovsek, mezzo-soprano. Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Giuseppe Patané. Orfeo, C 179 891 A. 56' 31".

Marjana Lipovsek se ha hecho un nombre cantando partes dramáticas en los principales teatros alemanes. En este recital hace un recorrido histórico por las cuerdas de contralto y de mezzo-soprano, desde el **Orfeo** de Gluck a la Dalila de Saint-Saëns. La voz es importante y de un timbre agradable, pero no tan flexible como para acometer con éxito igual la **Carmen** que la Azucena. En el repertorio francés, en especial en Dalila es donde mejor brilla la cualidad morbida de su instrumento, comprometido seriamente en las agilidades mozartianas (Sesto y Dorabella) y tensado en exceso en la zona aguda por Verdi (Eboli y Azucena). Como intérprete, no acaba de convencerme. Quizá es excesiva la versatilidad estilística a que se ha obligado. Los acompañamientos de Patané tienen aquella calidad a que nos tenía acostumbrados este maestro, recientemente desaparecido. **GB**



BARBER, RACHMANINOV, VIEUXTEMPS, HAYDN, MOZART, BOCCHERINI, MUSSORGSKY, RIMSKI-KORSAKOV, TCHAIKOVSKY, J. STRAUSS, PROKOFIEV, SHOSTAKOVICH: Piezas breves. Orquestas de Cámara Tchaikovsky. Dir.: Lazar Gosman. CBS, MK 45529. 51' 32".

Es difícil adivinar qué criterios han guiado la selección de las piezas de este disco. El resultado es un amasijo de obras dispares, unificadas por el rasero de una interpretación "salonière", es decir, minimizadas unas y magnificadas otras, para que todo suene más o menos igual. Lazar Gosman, director de esta formación que escucho por primera vez, es, además, el autor de la mayoría de las transcripciones y responsable, por tanto, de la uniformación resultante. Se suceden extractos de música rusa de ópera y ballet, un **Petit Rien**, una **Danza Española** de Rachmaninov, un **Minueto** de Boccherini, la **Pizzicato Polka**... Lo más interesante es una vigorosa interpretación del **Adagio** de Barber, y la inclusión del encantador souvenir d'Amérique **Yankee Doodle**, de Vieuxtemps, en el que innominado concertino de la orquesta no lo hace demasiado bien. En general, la interpretación es muy cuadrada, sin filigranas. **XCD**



I: ★★★
S: ★★★★★



BUDAI-BATKY, Livia: Arias de ópera. Orquesta Estatal Húngara. Dir.: Tamás Pál. Hungaroton, HCD 12941. 50' 14".

La mezzo húngara Livia Budai, en un momento de palpable crisis dentro de las voces de su cuerda, ha hecho una carrera bastante notable. Tiene un instrumento cálido, que, sobre todo en escena, llena los teatros, aunque en estudio deja entrever más claramente sus carencias (cambios de color, y, sobre todo, insuficiencias técnicas, que en directo quedan paliadas por la entrega de la intérprete). Es un típico recital de *bravura* para una mezzo (desde el **Orfeo** de Gluck hasta **Cavalleria**), y, realmente, Livia Budai debe enfrentarse a una fuerte competencia. Los mejores momentos están en el dúo con Radamés (un aceptable Giorgio Lamberti) y la escena de los sacerdotes de **Aida**, ya que la Amneris es el personaje que le han proporcionado mayores éxitos. Tamás Pál dirige con ecléctica corrección, y el sonido es de calidad. **RB**



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

28 de marzo
Teresa Loring, soprano
Carmen Espinel, guitarra
Música de los siglos XVIII y XIX

15 de marzo
Gabriel Cámara, guitarra
Obras de Falla, Albéniz y Villa-Lobos

22 de marzo
Josefa Lefarga, viola
Juan Ignacio Martínez, piano
Obras de Schubert y Brahms

29 de marzo
Elena Poveda,
Mar Gutiérrez Barranechea
piano a cuatro manos
Obras de Mozart y Brahms

5 de abril
Margarita Sánchez, soprano
Paloma Camacho, piano
Ópera y zarzuela

Turner

Música Clásica



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

Compactos, Vídeos, Cassettes y Libros.

Obras importadas de Inglaterra, Alemania, Francia, Checoslovaquia, Suecia y EEUU.

Envíos contra reembolso a cualquier punto de España.

Por cada 10 Compactos (a precio normal) uno gratis.

Y siempre Novedades y Ofertas.

¡VENGA A VERNOS!

Turner Música Clásica

Génova, 5 - 28004 Madrid.

Tel.: 410 44 19

Grupo Turner Génova 3 - 28004 Madrid.

Libros Españoles, Tel.: 419 17 84. Libros Ingleses, Tels.: 410 29 15 - 410 43 59

Libros Franceses, Tel.: 419 09 26. Vídeo Club, Tel.: 410 43 59



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★

"HINDEMITH DIRIGE A HINDEMITH": Sinfonia "Matias el Pintor"; Los cuatro temperamentos; Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber. H. Otte, piano; H. Gieseler, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dir.: Paul Hindemith. Deutsche Grammophon, 427 407-2 (mono). 75' 3". "Dokumente" (media).

La escalada de recuperaciones de registros históricos a que estamos asistiendo nos pone a menudo frente al autor que dirige o interpreta su propia obra. Pese al indudable valor del testimonio, pocas veces las versiones que así nos llegan escapan *per se* de lo anecdótico. Ésta es una de ellas, y al hecho no es ajeno el que se trate de uno de los músicos más completos que haya dado el siglo, tanto que en ocasiones la lógica del oficio prevalece en él de un modo demasiado obvio sobre la de la creación... Con la ayuda inestimable de la Filarmónica cuyas riendas acababa de tomar Karajan, Hindemith grabó en 1955 estas tres interpretaciones imponentes de fuerza, transparencia y sentido constructivo. Tres referencias que no pueden jamás pasarse por alto. A destacar la soberbia toma sonora, de amplia dinámica y magnífica definición.



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★

"RENAISSANCE MADRIGALS". Madrigals and Canzonets from the Italian Renaissance and Baroque. QUINK VOCAL QUINTET. Telarc, CD-80209. 64' 50".

Este joven quinteto neerlandés que tanto éxito ha conseguido en sus giras de conciertos por Europa y América nos ofrece una grabación de catorce madrigales italianos de importantes y conocidos autores del género: De Rore; De Wert; Monteverdi; A. Scarlatti y Stradella.

A pesar del epígrafe "Madrigales Renacentistas", algunos de ellos fueron escritos a finales del siglo XVII. Los seis madrigales de Scarlatti y Stradella podemos calificarlos como tardíos o escritos al estilo antiguo.

La carpeta del disco consta de una introducción de Steven Ledbetter en la que comenta cada una de las piezas ligeramente. A continuación incluye los textos de los catorce poemas musicados con su traducción al inglés.

La interpretación del quinteto es muy correcta, y sus voces buenas, con un perfecto empaste y afinación. Lo único que podemos achacarles como defecto es cierta falta de *temperamento mediterráneo*.

MUSICA ETNICA

LP analógico
I: ★★★★★
S: ★★★



"LA ARGENTINITA Y FEDERICO GARCÍA LORCA", colección de **Canções Populares Españolas**. Sonifolk, J-105, LP. 30' 59".

Una edición que se justifica por sí misma. Contiene la integral de la Colección de Canciones Populares Antiguas —cinco discos de 25 cms.— de la Argentinita con García Lorca al piano, del año 1931, más dos cortes de la primera. Resaltar su valor documental parece innecesario, como innecesario es presentar a Encarnación López, cantante que supo aunar tradición y gusto. De García Lorca, es suficientemente conocida su vocación frustrada de pianista y compositor; su amistad con Falla y también su trabajo de campo en torno al cancionero popular.

Sus versiones —no siempre fieles en la letra pero sí en el espíritu— de **Zorongo Gitano, Anda Jaleo o Los Cuatro Muleros**, por citar algunas de las canciones incluidas, han quedado como modelos. Excelente la documentación —incluyendo autógrafos y ensayos de Roger Tinnell, Federico de Onís y Adolfo Salazar— y la transcripción al microsurco, realizada en los estudios Abbey Road.

JMGM

ADD
I: ★★★★★
S: ★★★



"MISAS Y FIESTAS MEXICANAS". Arion. ARN 64017. 51' 21".

Fascinante y desconocido, en el folclore musical mexicano se dan la mano los ritmos indios remotos con la música mestiza colonial. Desgraciadamente, son muy escasos los testimonios grabados de las músicas populares mexicanas. Por ello es de agradecer esta especie de selección sin pretensiones científicas pero de un altísimo valor testimonial, que debemos al francés Gérard Krémer. La abren dos grabaciones *en vivo* de sendas misas autóctonas: la **Misa Panamericana** o **Misa de los mariachis** y la **Misa Tepozteca**, dos creaciones contemporáneas sobre danzas y canciones nativas de un irresistible encanto casi "naif". Se completa el CD con una valiosísima, por lo inusual, selección de música festiva —"la charreada", una especie de rodeo a la mexicana, la **Danza de los voladores** o la música del Lago Pátzcuaro— y de baile: **Danza de los viejitos**, **Danza de los negritos**, **Himno al sol** y **El taconaso**.

JMGM

CV



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★

"MÚSICA INGLESA PARA CUERDAS". PURCELL, ELGAR, DELIUS, BRIDGE, BRITTEN. English Chamber Orchestra. Dir.: Benjamin Britten. Decca, London 425 160-2. 58' 2". Serie British Collection (media).

En diciembre de 1968, Benjamin Britten dirigió esta estupenda grabación. Ocho años después nos dejaría para siempre. Así, este disco puede ser un buen recuerdo de este gran artista. Con música inglesa, quizá a veces más encantadora que profunda, pero que siempre tiene emoción y deleite. La orquesta suena con plenitud y cada obra con la intensidad adecuada.

El orden de grabación es: **Chacona en Sol menor**, de Purcell; **Introducción y Allegro** de Elgar, **Preludio y fuga** y **Sinfonia Simple** de Britten, **Dos Acuarelas** de Delius, y **Sir Roger de Coverley** de Frank Bridge. Todas son obras escritas originalmente para orquesta de cuerdas, excepto **Dos Acuarelas**, orquestadas por Eric Fenby, colaborador de Delius. Los originales son dos coros "a capella" compuestos en 1917, bajo la indicación "Para ser cantados sobre el agua en noche de verano" (sugerencia encantadora para escuchar música). Disco recomendable.

VB

CJG



LP digita
I: ★★★★★
S: ★★★

"SUMMER MUSIC". **KNUSSEN: Three little fantasies**. **FINE: Partita for wind quintet**. **BARBER: Summer music**. **CAGE: Music for wind instruments**. Esbjerg Ensemble. Kontrapunkt, 08-024176-20. 43' 32".

La sección de viento del danés Esbjerg Ensemble, que en su formación al completo integra también un quinteto de cuerdas, ofrece una ajustada interpretación de cuatro piezas escritas durante el presente siglo. Su interés, sin embargo, no llega a rebasar el nivel meramente documental, tal es la impersonalidad de las composiciones. La más conocida, la de Samuel Barber, que da título a todo el disco, es una muestra más del inocuo lirismo neorromántico explotado por su autor. Las de Cage y Oliver Knussen dan testimonio de sus respectivos comienzos como compositores y del peso que en los del primero ejercieron el expresionismo vienés y el universo schoenbergiano en particular. En la **Partita** de Irving Fine quien pesa, y de manera abrumadora, es el Stravinsky *neoclásico* hasta privarla de cualquier atisbo de originalidad.

CV

ADD
I: ★★★★★
S: ★★★

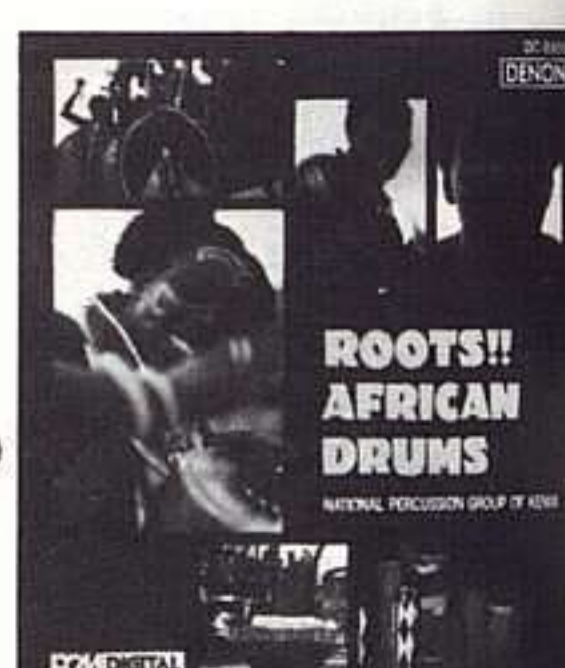


"ES WAR EINMAL... SPIELDOSEN—UND DREHORGELKLÄNGE". Claves, CD 50-815. 49' 66".

Tan importantes como la música son los medios de los cuales se ha valido el hombre para su reproducción. Ya Mozart y Haydn escribieron música para ser reproducida mediante procedimientos mecánicos. Este singular CD se dedica a los ingenios mecánicos destinados a reproducir la música anteriores al fonógrafo de Edison: órganos de carrusel, carrillones, relojes de pared, pájaros cantores, cajas de música y un etcétera tan largo como insospechado de ingenios peculiares y cacharros pintorescos. Nacidos para deleite de los pobres, coleccionados más tarde por los poderosos, en sus rodillos y discos perforados escuchamos polcas, marchas, valsos, ragtime y hasta fugas. La muestra no es completa y deja fuera de su alcance a nuestro país, cuna del todavía popular organillo, donde radica la muy importante colección del Rey Carlos III. Particularidades al margen, un CD insólito, realmente.

JMGM

ADD
I: ★★★★★
S: ★★★



"NATIONAL PERCUSSION GROUP OF KENYA: ROOTS!". African drums. Decca, DC-8559. 28' 42".

Si la kora es el símbolo de la refinada música de la costa este africana, en el otro extremo del Continente este lugar lo ocupa el tambor que los africanos del oeste ejecutan en colectividad —pueden ser dos, los siete del N.P.G. o superar la treintena, en el caso del senegalés Dou Dou N'Daye Rose— obteniendo en su conjugación un grado de sutileza que, según se ha repetido hasta la saciedad, ni siquiera podrían soñar los más sofisticados compositores de Occidente. La grabación fue efectuada en el año 1977, con ocasión de una gira de los keniatas por el Japón, y en ella han condensado diversas muestras fieles de las canciones y los ritmos tribales. Destacan, claro está, los imponentes tambores de madera y piel de antilope, cuyo sonido grave y rotundo contrasta con el de las campanas y pitos. Contiene el CD también un par de muestras cantadas de una belleza no menor.

JMGM

Un...
Com...
de la...
MINISTER...
Instituto Nacional...
OFICINA...
C/ Granero...
Teléfonos (9...
Fax (968) 24...



Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes


IX Edición


MURCIA 90

Del 7 al 14 de Abril

Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia. España.
Joven Orquesta de Galicia. España.
Orquesta de Jóvenes de Chambéry. Francia.
Orquesta del Conservatorio de Leningrado. URSS.
Orquesta de los Conservatorios de Berlín. Alemania.
Orquesta Camerata de Cuerdas de Nueva York. EE.UU. América.
Orquesta Camerata Juvenil de Nueva York. EE.UU. América.
Orquesta Internacional '90

III Concurso Internacional de Composición
VI Concurso Internacional de Violín
V Concurso Internacional de Violonchelo
V Muestra de Música de Cámara. Jóvenes Pianistas

 **Universidad de Murcia**

 **Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia**

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

OFICINA DEL FESTIVAL:

C/ Granero, 4.
Teléfonos (968) 210566 / 210864
Fax (968) 247936 / 221569

XII CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

TEMPORADA 1989/1990

6 MARZO CICLO C CONCIERTO 36

Smiljka Isakovic, clave

Pachelbel. Aria Sebaldina.

Anónimo del Monasterio de la Isla de Krk (Yugoslavia) (S. XVIII). Sonata per cembalo.

Anónimo del Monasterio Franciscano de Zagreb (S. XVIII). Sonata per clavecin.

C. Ph. E. Bach. 12 Variations auf die Folie d'Espagne.

J. S. Bach. Toccata e-moll.

Scarlatti. Sonata F-dur (K 44). Sonata A-dur (K 208). Sonata f-moll (K 239).

Soler. Sonata g-moll. Sonata d-moll. Fandango.

8 MARZO CICLO B CONCIERTO 37

Israel String Quartet

Arriaga. Cuarteto núm. 1. Cuarteto núm. 2.

Hindemith. Cuarteto núm. 6.

Mendelssohn. Cuarteto en Fa menor, Op. 80.

13 MARZO CICLO C CONCIERTO 38

Joaquín Achucarro, piano

Chopin. Sonata núm. 3 en Si menor, Op. 58.

Brahms. Tres Intermezzi, Op. 117.

Schumann. Estudios Sinfónicos, Op. 13.

15 MARZO CICLO B CONCIERTO 39

New London Consort

Manuscrito. Carmina Burana.

(Hacia 1300). (Colección italiana de poesía lírica medieval).

20 MARZO CICLO A CONCIERTO 40

Trío Schubert de Madrid

Schubert. Trío para piano, violín y violonchelo núm. 1, en Si bemol, Op. 99. (D 898). Trío para piano, violín y violonchelo, núm. 2, en Mi bemol, Op. 100 (D 929).

22 MARZO CICLO A CONCIERTO 41

Conjunto Barroco Zarabanda

Mancini. Concierto en Mi menor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo.

Telemann. Concierto di cámara en Sol menor.

Naudot. Concierto en Sol mayor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo.

Bach. Trío en Do mayor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo, BWV 1.037.

Vivaldi. Concierto en La menor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo, RV 108.

27 MARZO CICLO C CONCIERTO

Orquesta de Cámara Villa de Madrid

Directora: **Mercedes Padilla**

Solista: Miguel Angel Colmenero, trompa mayor.

Rossini. Sonata para cuerda núm. 3, en La mayor.

Mozart. Concierto para trompa y orquesta en Mi bemol mayor K 477.

Turina. La oración del torero.

Falla. El amor brujo (versión original, 1915).

29 MARZO CICLO A CONCIERTO

Britten Quartet

Haydn. Cuarteto en Re menor, Op. 76, núm. 1.

Verdi. Cuarteto en Mi menor.

Ravel. Cuarteto en Fa.

Horario de Conciertos: 19,30 h.

Con el patrocinio de **CAJA DE MADRID**





ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

CALCHAKIS: "SUR LES AILES DU CONDOR". Arion. ARN 64060. 62' 14".

"Sobre las alas del Cóndor" es el séptimo CD de los Calchakis, una de las agrupaciones más populares de cuantas se dedican al folclore andino; y también una de las más longevas. La fundó en los años sesenta Héctor Miranda que canta, toca, diseña las portadas de los discos, escribe algunas de las letras —como **Calchay**— y selecciona el repertorio. Miranda es argentino como el resto de los componentes, con excepción del chileno Sergio Arriagada.

Los Calchakis reelaboran el bagaje folclórico del subcontinente americano en su conjunto, haciéndolo apetecible para todo tipo de audiencias. Sus versiones de canciones tan conocidas como puedan serlo **La muralla**, **Hasta siempre**, **comandante** o **Llama del altiplano** —todas ellas incluidas en el CD—, son discretas en la instrumentación, limpias en su ejecución, honestas y fidedignas hasta donde ello es posible.

JMGM

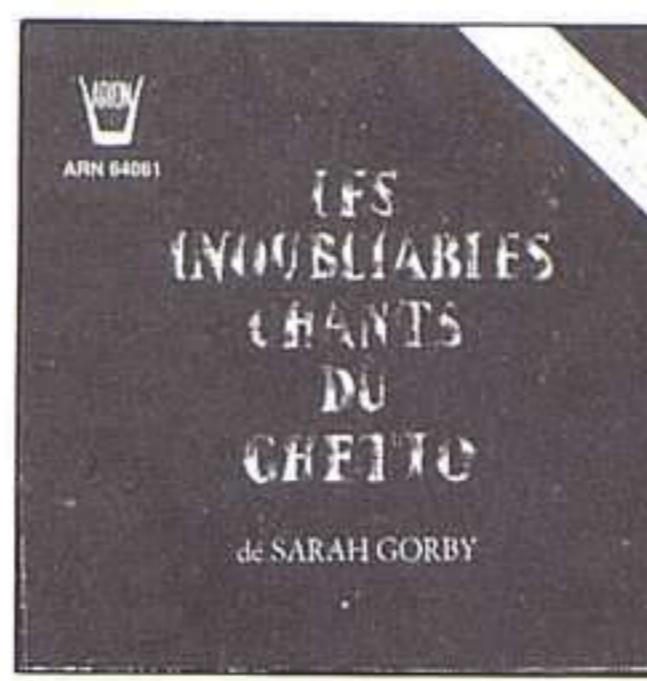


ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"L'INDE. ENSEMBLE TRADITIONNEL DE L'ORISSA". Arion. ARN 64065. 45'.

Situada en el centro de la costa este de la India, en la provincia de Orissa confluyen y se hacen una, las tradiciones musicales hindustaní del Norte y carnático del país. Instrumentos y ritmos de una y otra tradición se superponen en dos planos bien diferenciados: un primer plano que desarrolla la vina y tras él, un segundo marcado por las percusiones. Ambos se ven enriquecidos con la aportación de los cantantes que, en el primero, adopta el estilo melódico y pausado hindustaní y en el segundo responde al estilo temperamental carnático. Las posibilidades dramáticas que los músicos —ayudados por las danzistas— obtienen de la ejecución simultánea de ambas líneas, que siguen caminos paralelos y distintos sin fundirse en algo que pudiéramos llamar polifonía, tanto en el aspecto melódico como en el rítmico, son literalmente insospechadas. Un producto insólito, aun dentro de la bien documentada música clásica hindú

JMGM

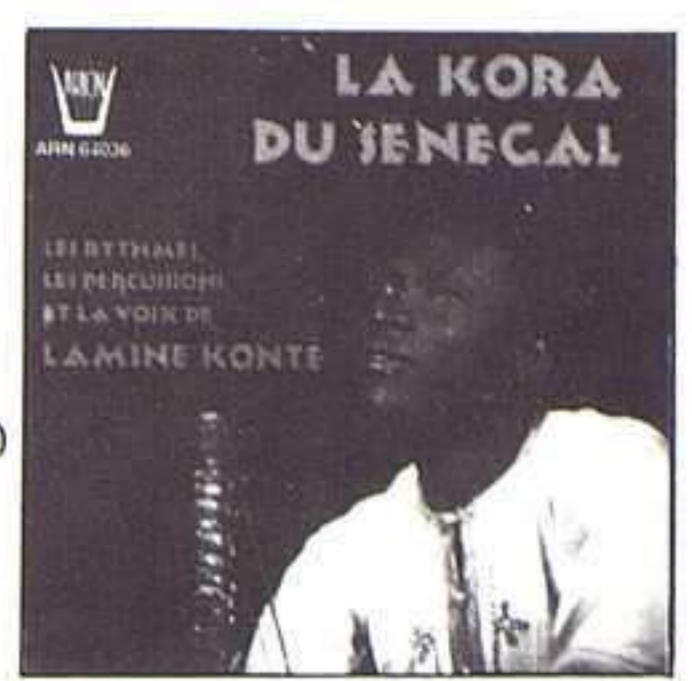


ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

SARAH GORBY: "LES INOUBLIABLES CHANTS DU GHETTO". Arion. ARN 64081. 34' 59".

Los siglos y diásporas diseminaron al pueblo judío. Su música se fue diluyendo y apropiándose de los caracteres de la de los países donde se establecían. De ahí que hablar de música judía autóctona, como hablar de música andina, es una elucubración que a lo más lleva a rastrear su sedimento por débil que éste sea en las creaciones contemporáneas. A esta labor se ha dedicado la cantante Sarah Gorby, la cual es responsable de la presente colección de canciones escritas por poetas y músicos fallecidos en los campos de concentración nazis que ella misma interpreta. En sus letras y sus hermosas músicas se advierte la angustia del momento en que fueron compuestas. El otro responsable es Jacques Lasry, que las ha adornado con unas orquestaciones sucintas y adecuadas, otorgando al conjunto una gran dignidad.

JMGM



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

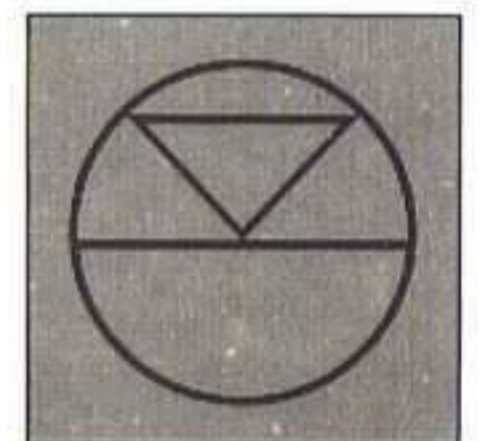
LAMINE KONTÉ: "LA KORA DU SÉNÉGAL". Arion. ARN 64036. 70' 17". "LA KORA DU SÉNÉGAL" vol. 2. Arion. ARN 64070. 66' 59".

Konté, erudito africanista, pertenece a una de las más antiguas culturas musicales vivas, delimitada por los actuales Estados de Senegal y Mali y transmitida por músicos de muy alta profesionalización, los griots. Una música exquisita, reposada y florida al modo de las música árabe tradicional y medieval europea tal y como puede apreciarse en las interpretaciones de kora, especie de arpa-láud característica de la zona (véase RITMO núm. 590); pero Konté y su grupo van mucho más allá de lo que anuncia el título y nos ofrecen todo un muestrario de las músicas africanas, incluyendo exhibiciones con percusión y canto; canciones criollas del Sur del Senegal; una muestra de la fusión de ritmos mandinga y la rumba caribeña de tan arraigada presencia en las discotecas de Dakar; y, cerrando el segundo de los volúmenes, una selección de poemas de Senghor y otros ilustres representantes de la negritud, musicalizados por él mismo.

JMGM

OIGA LA DIFERENCIA. Del mismo modo que sus oídos pueden captar de inmediato una nota desafinada, le pueden decir cuando un sistema de alta fidelidad suena mejor que otro. No se deje cegar por tecnicismos o luces centelleantes: lo único que tiene que hacer es escuchar.

Nuestros distribuidores estarán encantados de hacerle escuchar equipos Linn y comparar su sonido con el de otros sistemas. Sus oídos oirán la música como nunca hasta ahora. Para mayor información contacte con Laboratorio de Electro-Acústica, S.A. Verdi, 273. 08024 Barcelona. T. (93) 214 14 12.



LINN
ALTA FIDELIDAD
NUNCA LO HA OIDO
TAN BIEN



LA MAYORÍA DE EQUIPOS HI-FI



EQUIPO HI-FI LINN

Discos



DDD

I: ★★

S: ★★★★★

Alain Marion, Raymond Guiot: Solden flute club. Denon, CD-73995. 58' 31".

Si han escuchado los dúos de Jean-Pierre Jampal y Claude Bolling —y es muy posible que lo hayan hecho, casi todo el mundo los ha escuchado— sabrán exactamente de qué va éste "club de la flauta dorada".

Se trata, en definitiva, de hacer "swingear" a Bach —aunque Marion, alumno por cierto de Rampal, y Guiot no interpreten sus composiciones sino las del pianista inspiradas en aquél— lo cual, por cierto, es bastante estúpido porque Bach "swingea" sin necesidad de añadirle una batería. Que esto le guste a los franceses, que son los padres de la criatura, resulta bastante explicable; que además cuente con un público fiel y más numeroso que el jazzístico entre nosotros, es cosa que no se me alcanza y ha de atañer al subconsciente colectivo o cosa similar. Pues es ésta una música amable, que es una de las cosas más terribles que puede decirse de una música; es ligera, límpida y casi tan estúpida como un popurrí de López Cobos.

JMGM

LP

I: ★★

S: ★★



Michal Urbaniak with the Horace Parlan trio: Take good care of my heart. SteepleChase. SCS 1196.

Habrá quien se sorprenda al escuchar a un violinista de jazz que no es francés. Nacido en Varsovia en el año 1943, Urbaniak renunció a su nacionalidad para irse a vivir a los Estados Unidos; una vez allí, renunció a su mujer, la cantante Urszula Dudziak; y en **Take good care of my heart**, parece renunciar a lo que a su estilo identificativo, el jazz-rock. Pretendió Urbaniak con este disco demostrar(se) su condición de músico de jazz sin etiquetas. A tal efecto recurrió a un trío consolidado, el del pianista Horace Parlan; a los buenos haceres del productor Nils Winther y a un repertorio compuesto para la ocasión en el que no falta la balada ni el blues. Bien poco es lo que queda pues desprendido de sus perrechos electrónicos, queda un músico falto de recursos y de swing. Su violín suena como si tocara desde el interior de una caja, embotado, metálico; sin que Parlan y los suyos puedan hacer otra cosa que disimular.

JMGM

ADD

I: ★★★★★

S: ★★



Tony Scott: Sung heroes. Sunnyside. SSC 1015-D. 41' 12".

Sung Heroes nació para pasar a la historia. En él su protagonista, uno de los contados clarinetistas en el jazz moderno, rindió homenaje a través de sus composiciones a Billie Holiday, Ana Frank, Art Tatum, el trompetista Hot Lips Page, Israel, su profesor de composición, su padre... y Manolete, sin ocultar la nostalgia de su ausencia. Su contenido es tan desigual como variado pues se pasa al impresionismo y al jondo. Todo ello no hubiera pasado de la anécdota en la historia del jazz —Scott mismo no pasa de ser una anécdota en la historia del jazz— de no ser porque la sesión sirvió para que se conocieran y tocaran juntos por vez primera el pianista Bill Evans, el contrabajista Scott LaFaro y el baterista Paul Motian. Esto ocurría en el mes de octubre de 1959.

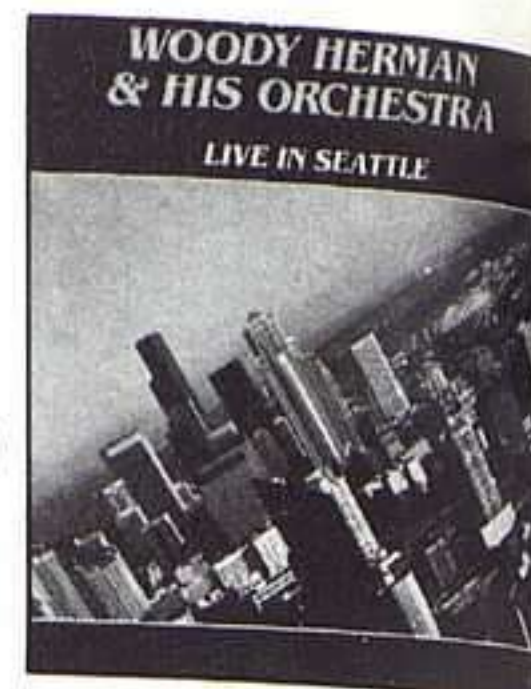
Dos meses más tarde, los tres iniciaban con "Portrait in Jazz" una nueva concepción del trío de piano de jazz.

JMGM

ADD

I: ★★★★★

S: ★★



Woody Herman & His Orchestra: Live in Seattle. Moon, MCD 002-2. 41' 21".

Grabación en vivo de la tercera de las grandes orquestas que tuvo Woody Herman, definida por las aportaciones de los, en aquel 1967, jóvenes Bill Chase, trompeta; Sal Nistico, saxo tenor; Phill Wilson, trombón y Jake Hanna, batería y los arreglos de Nat Pierce. Wilson y Hanna no estuvieron en Seattle al momento de la grabación, pero a cambio tenemos al sorprendente pianista John Hicks, junto al saxo barítono Ronnie Cuber, un tanto verde por aquel entonces. Se abre el recital con dos números muy de la época —Hush de Jimi Hendrix y Watermelon Man de Hancock— con una batería ligeramente machacona y algún atisbo "free" en los solistas y con todo, excelentes para luego volver al buen camino —el blues, Ellington...— y terminar con los inevitables 3' 45" de Four Brothers. La orquesta, perfectamente engrasada, suena potente, en forma.

JMGM

Comentan:

Salustio Alvarado (SA) - Gonzalo Badenes (GB) - Rafael Banús (RB) - Vladimiro Bas (VB) - Xavier Casanovas-Danés (XC-D) - Luis Dalda Gerona (LDG) - Luis Carlos Gago (LCG) - Anabel García Hurtado (AGH) - José María García Martínez (JMGM) - Pedro González Mira (PGM) - Carmen Julia Gutiérrez (CJG) - Octavio Lafourcade (OL) - Francisco Javier Lara (FJL) - Alvaro Marías (AM) - Joan Matabosch Grifoll (JMG) - Galo Ramírez (GR) - Carlos Ruiz Silva (CRS) - Tartessos (T) - Carlos Villasol (CV).

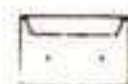
IMPORTADORES	M A R C A S
BMG	RCA, ERATO.
CBS	CBS.
DISCOBI	UNICORN.
EMI	EMI.
FERYSA	BIS, CLAVES, DENON, DG MD + G, ETCETERA, HUNGAROTON, KOCH-SCHWANN, NIMBUS, ONDINE, SUPRAPHON.
HARMONIA MUNDI	ACCENT, ARION, ASTREE, CALIOPE, CHANDOS, HYPERION, MON, ORFEO, SUNNYSIDE.
JOYTEL	TELARC.
NAHUEL	KONTRA PUNKT.
POLYGRAM	ARCHIV, DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON, PHILIPS.
VIRGIN	VIRGIN.
VISUAL	VISUAL.



Disco compacto



Disco Lp



Casete

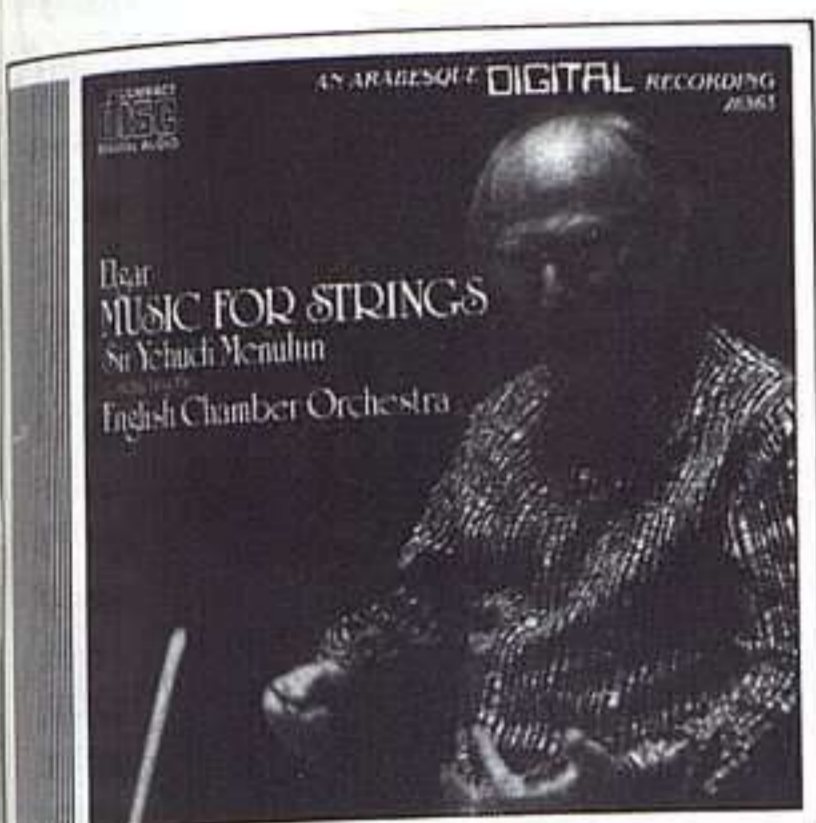


Video

DAT



BOLETÍN DE NOVEDADES • FEBRERO/MARZO 1990 • NÚM. 91



ELGAR: Música para cuerdas. Introducción y Allegro, Serenata, Salut d'Amour, etc. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Sir Yehudi Menuhin. AN ARABESQUE, Z6563.



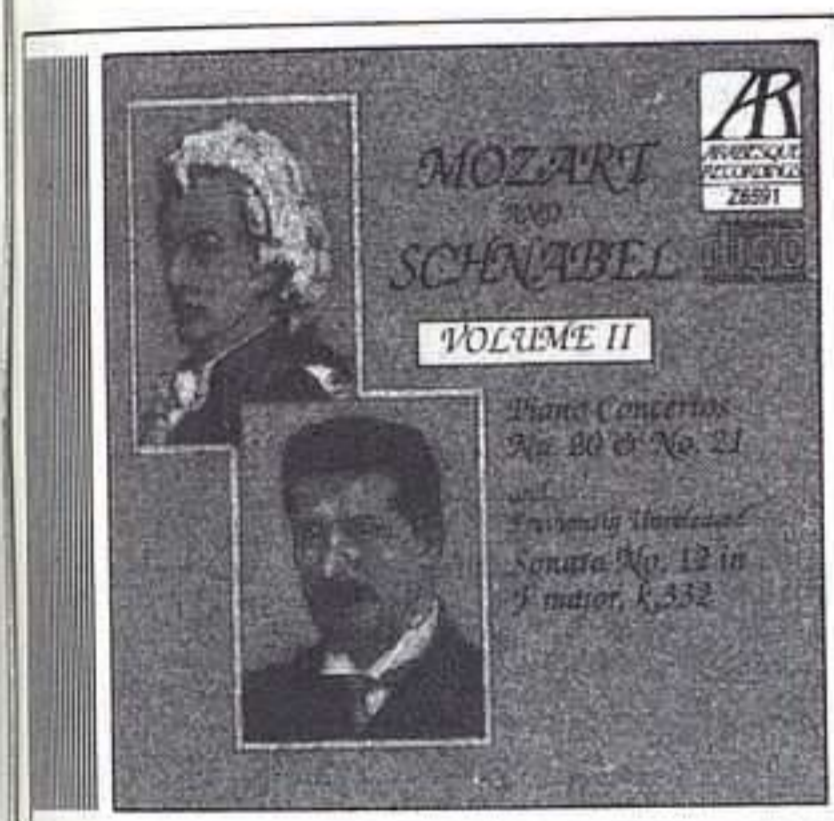
HAENDEL: L'Allegro, il penseroso ed il moderato. Solistas, Coro y Orquesta del Banchetto Musicale. Director: Martin Pearlman. AN ARABESQUE, Z6554-2. 2 CDs.



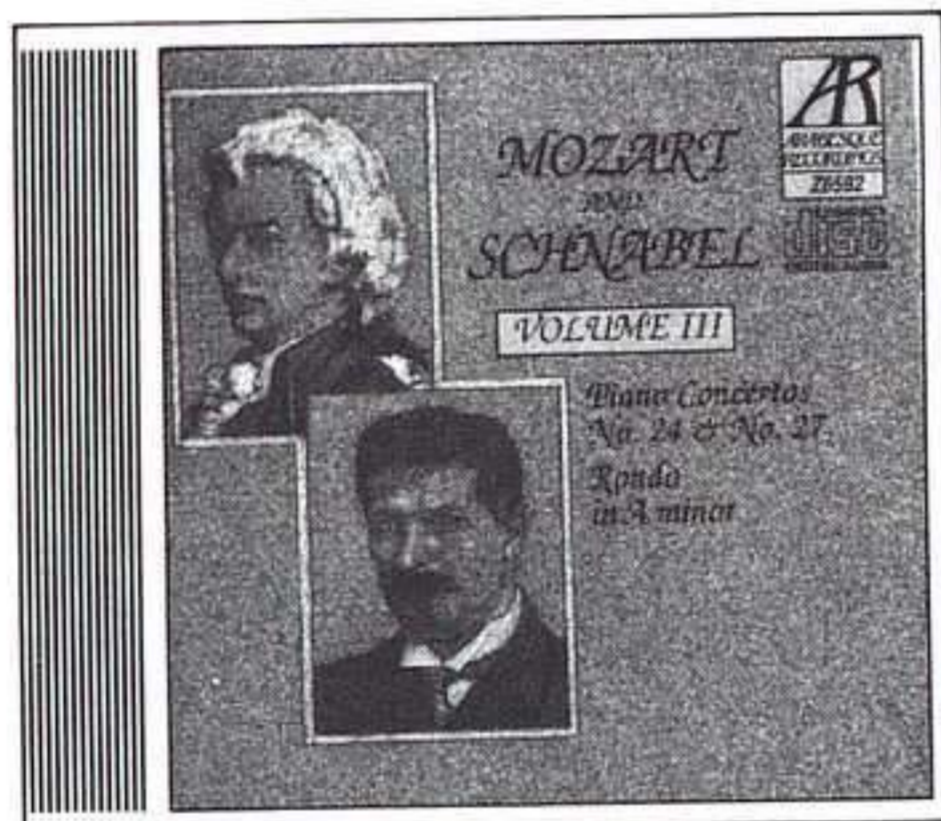
KREISLER: Cuarteto. R. STRAUSS: Cuarteto. Cuarteto Portland. AN ARABESQUE, Z6521.



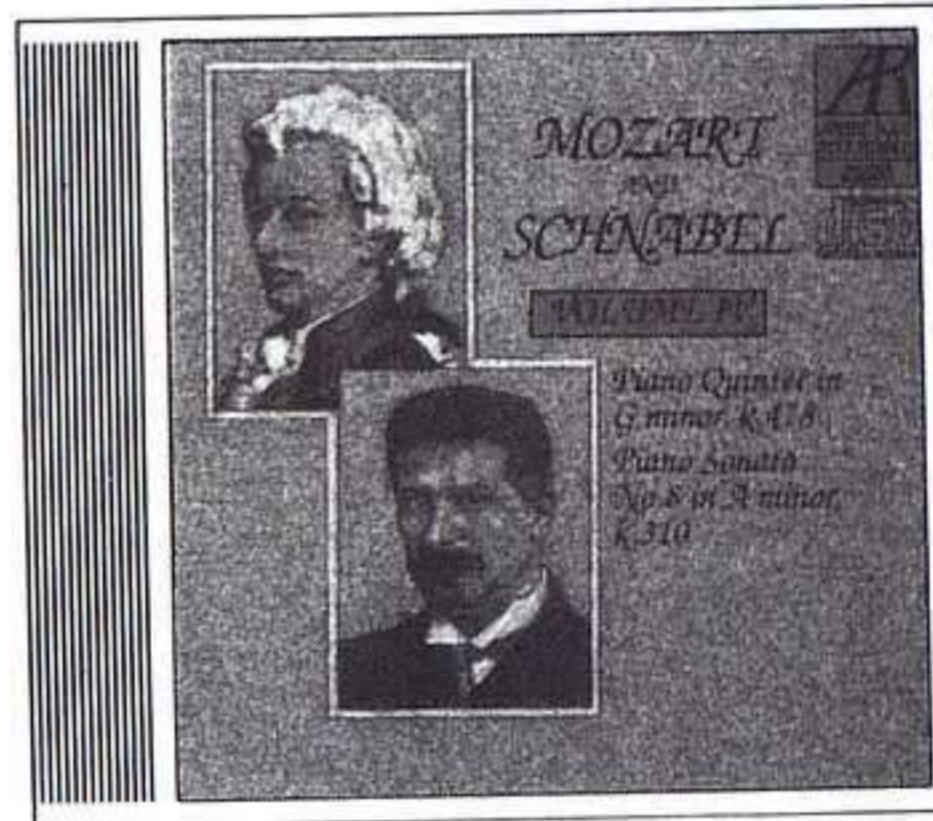
MOZART Y SCHNABEL, Vol. 1. Concierto para dos pianos; Concierto para piano núm. 19; Sonata para piano núm. 16. AN ARABESQUE, Z6590.



MOZART Y SCHNABEL, Vol. II. Concierto para piano núm. 20; Sonata para piano núm. 12. AN ARABESQUE, Z6591.



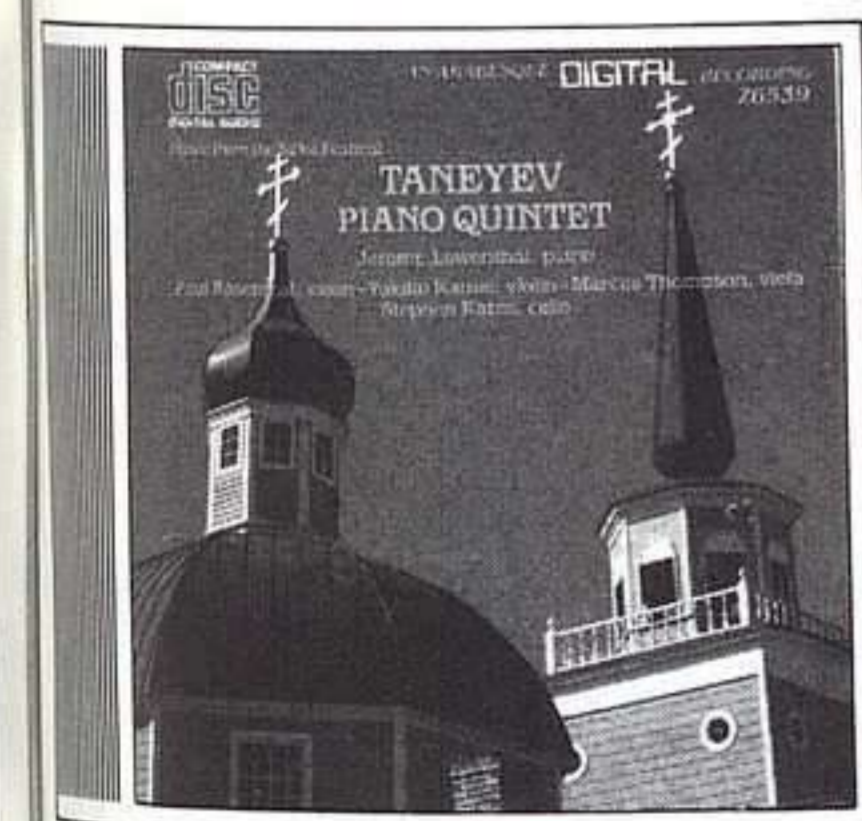
MOZART Y SCHNABEL, Vol. III. Conciertos para piano núms. 42 y 27. AN ARABESQUE, Z6592.



MOZART Y SCHNABEL, Vol. IV. Cuarteto con piano K 478; Sonata para piano núm. 8. AN ARABESQUE, Z6593.



R. STRAUSS: Burleske; Parergon; Stimmungsbilder, Op. 9. Ian Hobson, piano. Orquesta Filarmonía. Director: Norman del Mar. AN ARABESQUE, Z6567.



TANEYEV: Quinteto con piano. Lowenthal, Rosenthal, Kamei, Thompson, Kates. AN ARABESQUE, Z6539.



EL TENOR ROSSINIANO. Rockwell Blake, tenor. AN ARABESQUE, Z6582.



ALFVEN: Rapsodia "Uppsala"; Sinfonía núm. 1; Drapa para gran orquesta; Andante religioso. Orquesta Filarmonía de Estocolmo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-395.



ALFVEN: Midsommarvaka; Sinfonía núm. 2. Orquesta Filarmonía de Estocolmo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-385.



ALFVEN: Dalarapsodi; Sinfonía núm. 3; El Hijo pródigo. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-455.



DVORAK: Leyendas Op. 59. JANACEK: Sinfonietta. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-436.



GIULIANI: Gran popurrí, Op. 53; Piezas fáciles y agradables; Popurrí sobre la Opera Tancredi; Seis Variaciones; Gran Popurrí Op. 126. Mikael Helasvuo, flauta; Jukka Savijoki, guitarra. BIS, CD-413.



SCHUBERT: Sinfonías núms. 3 y 4; Obertura "en estilo italiano", D 590. Estocolmo Sinfonietta. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-453.



SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 6; Obertura "en estilo italiano", D 591. Estocolmo Sinfonietta. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-387.



TCHAIKOVSKY: Serenata para cuerdas. DVORAK: Serenata para cuerdas. Nueva Orquesta de Cámara de Estocolmo. Director: Paavo Berglund. BIS, CD-243.



KROUMATA Y KEIKO ABE. Obras de Nishimura, Miyoshu, Takemitsu, Matsushita y Miki. The Kroumata Percussion Ensemble. Keiko Abe, marimba. BIS, CD-462.



MUSICA LITURGICA JUDIA. Cantos de Leo Rosenblüth. Coro de Cámara del Real Conservatorio de Estocolmo. Director: Eric Ericson. BIS, CD-1.



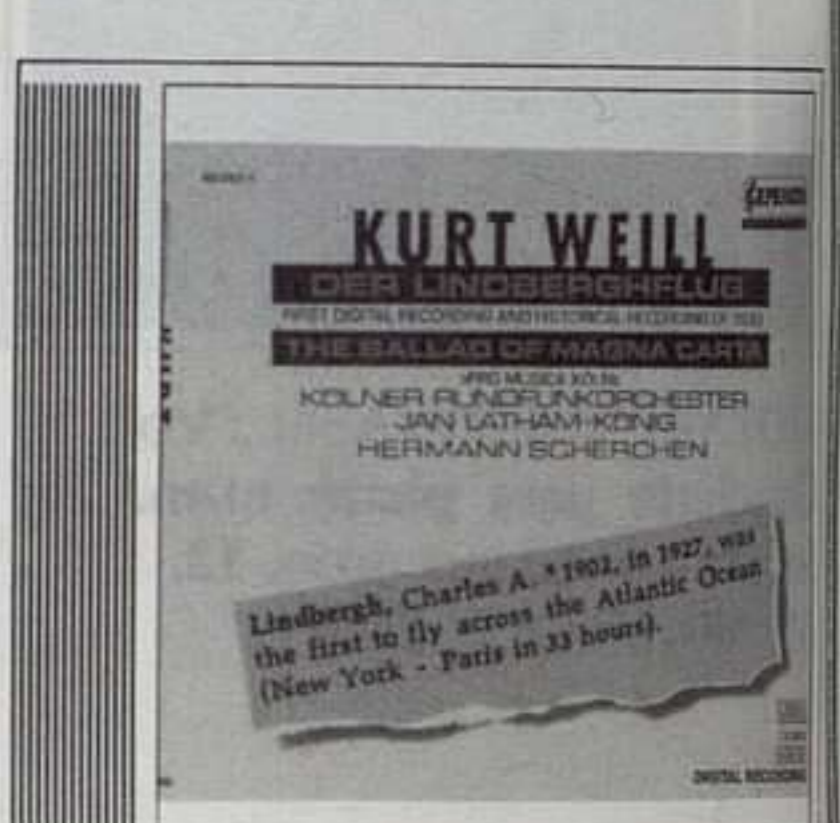
PUCCINI: Madama Butterfly. Tomowa-Sintow, Aragall, Rinaldi, Coro y Orquesta de la Opera Nacional de Sofía. Director: Rouslan Raichev. CAPRICCIO, 60009-2. 2 CDs.



SCHREKER: El enterrador de tesoros. Protschka, Sxhnaut, Stamm, Haage, Helim, Kruse, Orquesta Filarmónica del Estado. Director: Gerd Albrecht. CAPRICCIO, 60010-2. 2 CDs.



SHOSTAKOVICH: Hamlet; El Moscardón. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Leonid Grin. CAPRICCIO, 10298.



WEILL: El vuelo de Lindberg; La Balada de la Carta Magna. WEILL/HINDEMITH: El vuelo de Lindbergh. Henschel, Tyl, Calaminus, etc. Orquesta de la radio de Colonia y Coro y Orquesta del Funk. Directores: Jan Latham-König y Hermann Scherchen. CAPRICCIO, 60012-1.



SYMPHONIC POPS. Orquesta de la Radio de Colonia. Director: Pinchas Steinberg. CAPRICCIO, 10299.



BACH: Variaciones Goldberg. Huguette Dreyfus, clave. DENON, CO-73677.



BERLIOZ: Sinfonía fantástica. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal. DENON, CO-73208.



TCHAIKOVSKY: Conciertos para violín y orquesta de 1931 y Op. 35. Jean-Jacques Kantorow, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bryden Thomson. DENON, CO-73325.



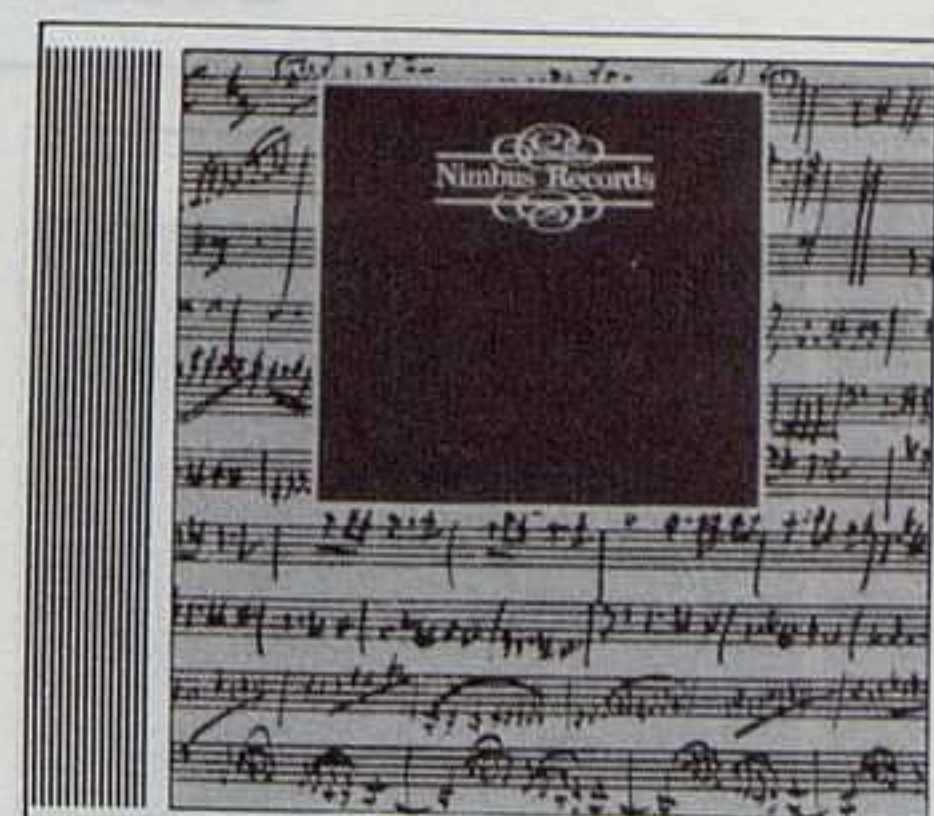
ANECHOIC ORCHESTRAL MUSIC RECORDING. DENON, PC-6006.



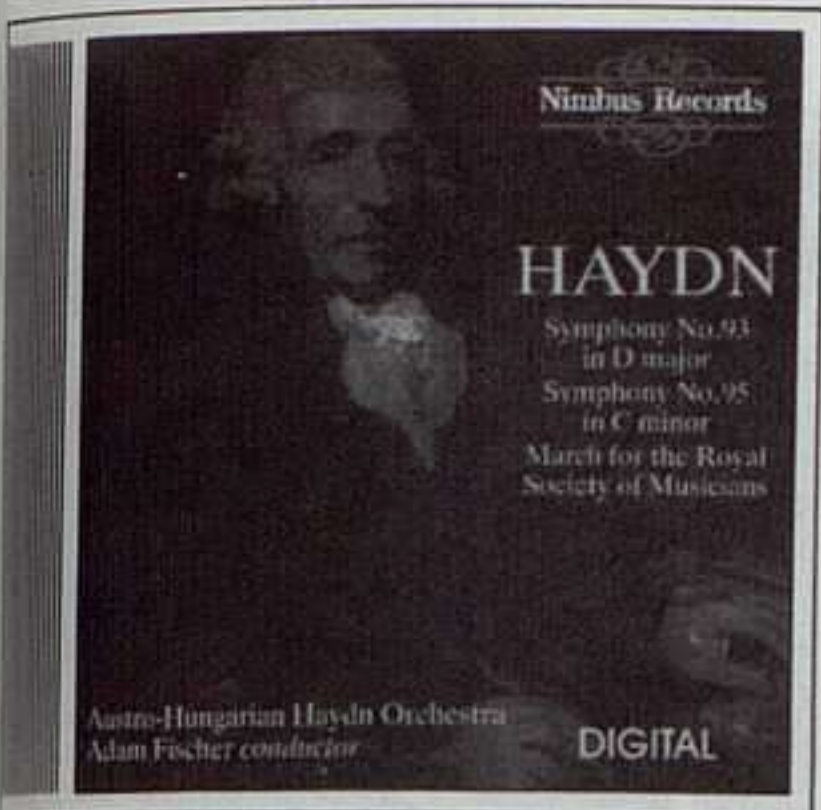
GOLDEN FLUTE CLUB. Alain Marion, flauta. DENON, CO-73995.



WAGNER: El anillo del Nibelungo. Frantz, Treptow, Sattler, Weber, Höngen, Wegener, Flagstad, Lorenz, etc. Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: Wilhelm Furtwängler. HUNT, 12 CD WFE 351. 12 CDs.



BEETHOVEN: Cuartetos Op. 59, núms. 2 y 3. Cuarteto Medici. NIMBUS, NI 5225.



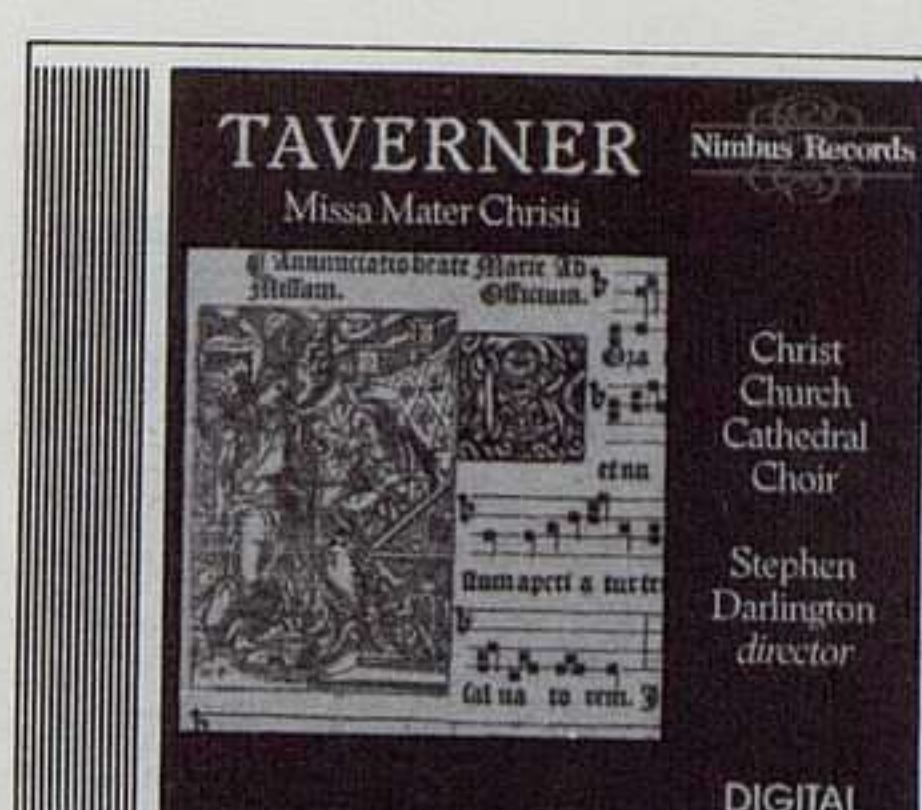
HAYDN: Sinfonías núms. 93 y 95; Marcha para la Real Sociedad de Músicos. Orquesta Austro-Húngara "Haydn". NIMBUS, NI 5216.



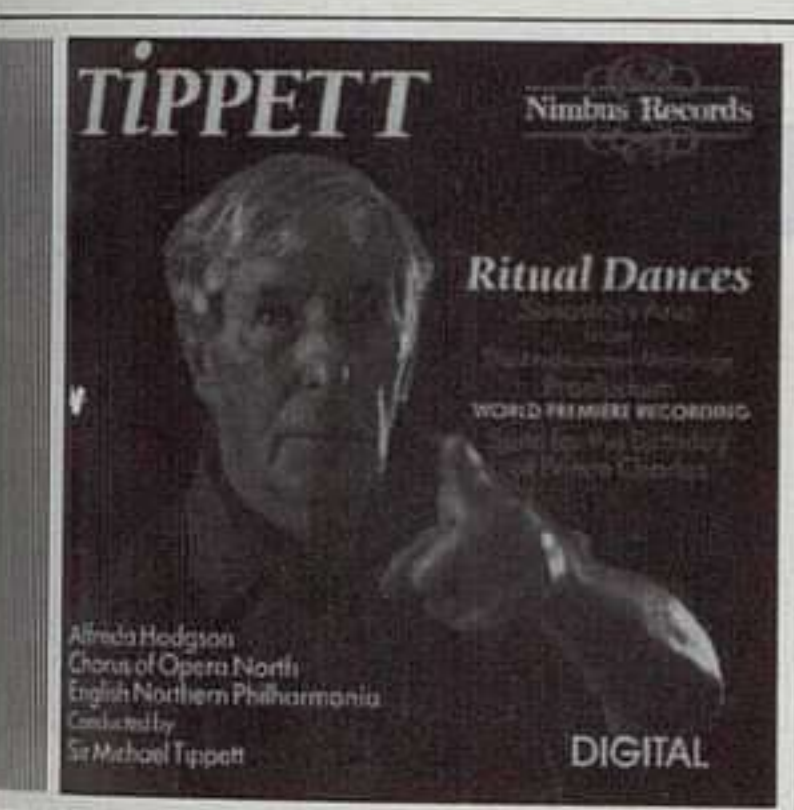
SCHUBERT: Sinfonía núm. 9. The Hanover Band. Director: Roy Goodman. NIMBUS, NI 5222.



SCHUMANN: Album para la juventud. Daniel Levy, piano. NIMBUS, NI 5219.



TAVERNER: Missa Mater Christi. Coro de la Catedral Iglesia de Cristo. Director: Stephen Darlington. NIMBUS, NI 5218.



TIPPETT: Danzas rituales, etc. Curtis, Hodgson, etc. English Northern Philharmonia. Director: Sir Michael Tippett. NIMBUS, NI 5217.



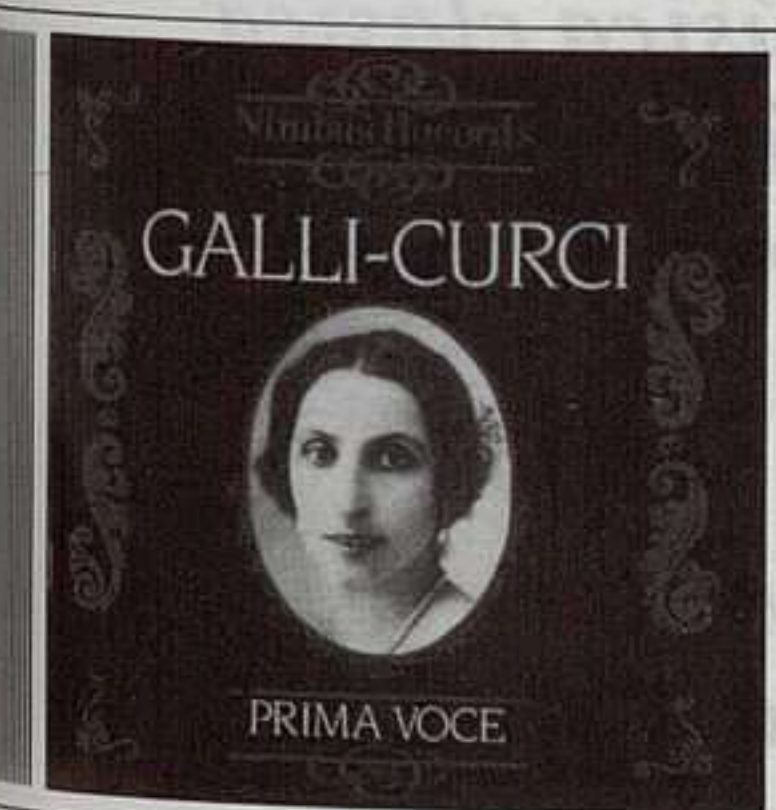
BUDHADITYA MUKHERJEE, Sitar; ANINDO CHATTERJEE, table. NIMBUS, NI 5221.



PERCY GRAINGER. "Dished up for Piano". Martin Jones, piano. NIMBUS, NI 5220.



GIMENEZ, Raúl. Arias de ópera de Donizetti y Bellini. NIMBUS, NI 5224.



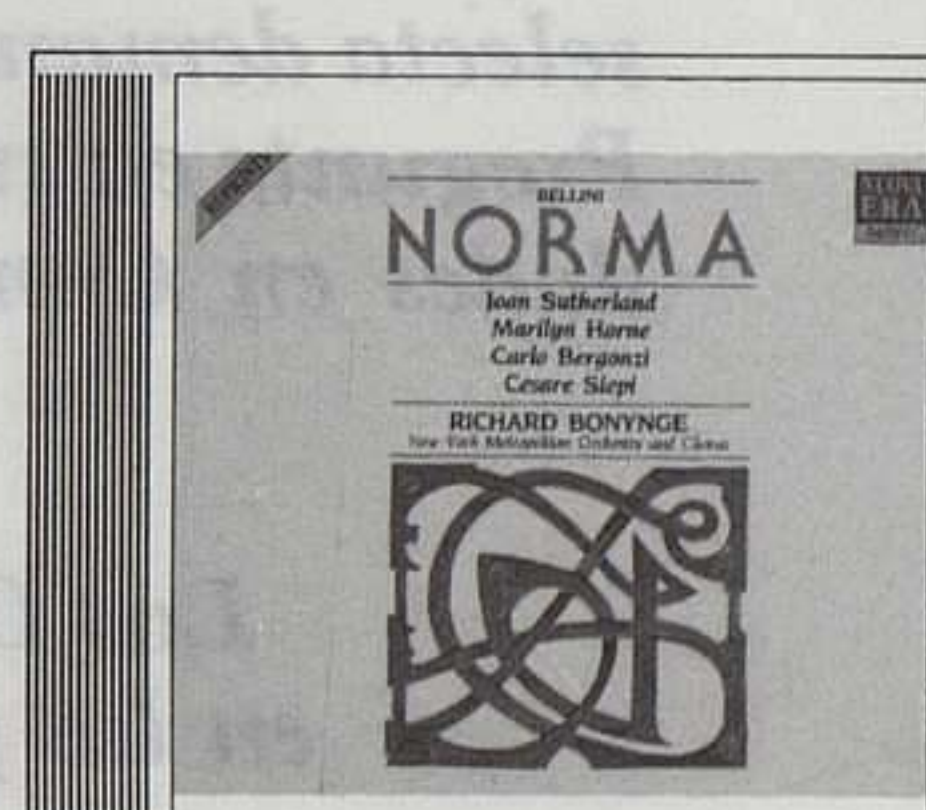
PRIMA VOCE: GALLI-CURCI. NIMBUS, NI 7806.



PRIMA VOCE: GIGLI. NIMBUS, NI 7807.



SPONTINI: Agnese di Hohensaufen. Caballé, Stella, Prevedi, Bruscantini, Guelfi. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI, Roma. Director: Riccardo Muti. MEMORIES, HR 4104/05. 2 CDs.



BELLINI: Norma. Sutherland, Horne, Bergonzi, Siepi, etc. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: Richard Bonyngue. NOUVA ERA, 2409/11. 3 CDs.



BELLINI: I puritani. Devia, Matteuzzi, Washington, etc. Coro y Orquesta del Teatro Massimo "Bellini", Catania. Director: Richard Bonyngue. NOUVA ERA, 6842/44. 3 CDs.



CHERUBINI: Ali Babà. Ganzaroli, Stich-Randall, Santunione, Kraus, Montarsolo, De Palma, etc. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. NOUVA ERA, 2361/62. 2 CDs.



FALLA: El Amor brujo; Siete Canciones populares españolas; Serenata para piano; Serenata andaluza. Carme Ensemble. NOUVA ERA, 6809.



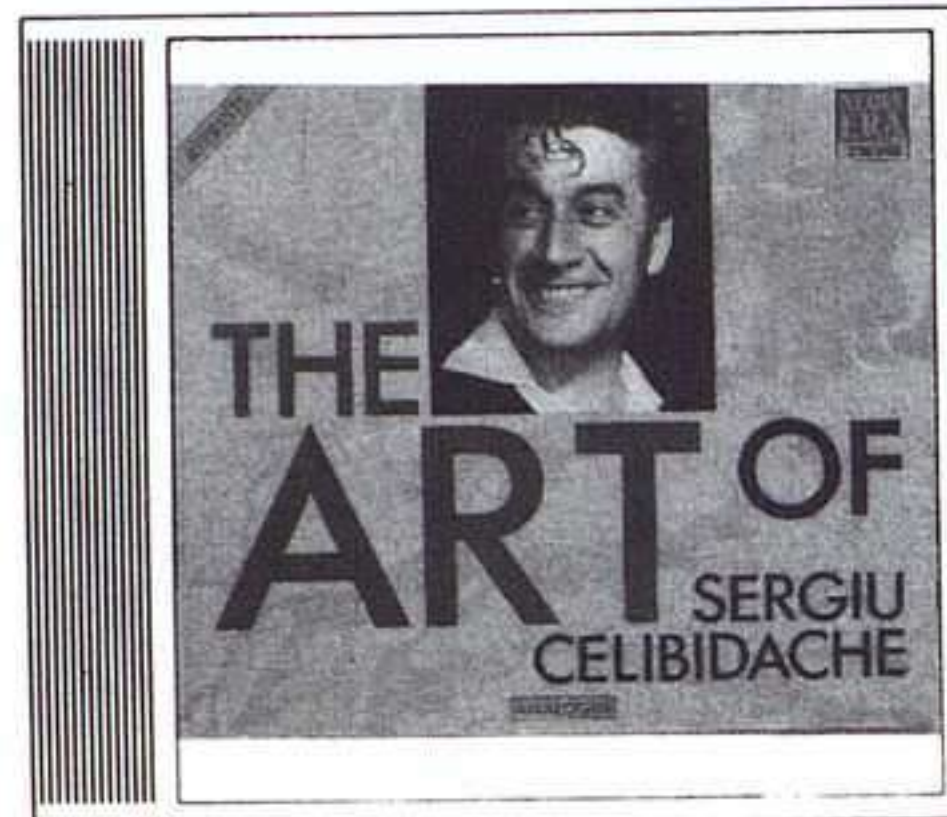
HAENDEL: Rinaldo. Horne, Gascia, Palacio, etc. Orquesta del Teatro La Fenice, Venecia. Director: John Fisher. NOUVA ERA, 6813/14. 2 CDs.



ROSSINI, MOZART, SALIERI, CIMAROSA, ZINGARELLI: L'Ape Musicale (con libreto de Da Ponte), Scarabelli, Matteuzzi, Dara, Comencini, De Simone. Coro y Orquesta del Teatro La Fenice, Venecia. Director: Vittorio Parisi. NOUVA ERA, 6845/46. 2 CDs.



ARIAS DE OPERA DE DONIZETTI, ROSSINI, BELLINI, etc. Diversos cantantes y directores. NOUVA ERA, SP 101 OP.



EL ARTE DE SERGIU CELIBIDACHE. Obras de Mozart, Berlioz, Schumann, Debussy, Strauss, etc. NOUVA ERA, 2393/98. 6 CDs.



GLENN GOULD. HERITAGE. Obras de Bach, Beethoven, Prokofiev, Ravel, Schönberg, etc. NOUVA ERA, 2351(6). 6 CDs.



Importamos productos fonográficos de todo el mundo para satisfacer la selecta demanda de los mejores aficionados españoles a la música clásica. Pregunte en su establecimiento habitual por los catálogos y últimas novedades en Compact-Disc importados por FERYSA de las que le hemos informado en el presente boletín.

Los Compact-Disc de FERYSA se encuentran a la venta en los principales comercios de discos de toda España y en El Corte Inglés.

FERYSA

Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Telés. (91) 315 74 77 - 315 68 48 - Telex: 45490 - Fax: (91) 315 68 49

TEMPORADA LIRICA DE MALAGA 1990



OPERA

FEBRERO, días 16 y 18

LA CENERENTOLA

de G. Rossini

Director escénico: Emilio Sagi

Director musical: Miguel Roa

Solistas:

Jadranka Jovanovic - William Matteuzzi
Carlos Chausson - Dolores Casariego
M^a José Sánchez - Gregorio Poblador

MARZO, días 16 y 18

CARMEN

de G. Bizet

Director escénico: Constantino Juri

Director musical: Octav Calleya

Solistas:

Viorica Cortez - Miguel Cortez - M^a Angeles Peters
Patrick Meroni - Ana M^a Leoz - Ana Cid
José Durán - Federico Gallar - Carlos Alvarez

MAYO, día 19

EL BARBERO DE SEVILLA

de G. Rossini

MAYO, día 20

DON GIOVANNI

de W.A. Mozart

COMPANIA DE OPERA DE CAMARA
DE BRATISLAVA

ZARZUELA

ABRIL, días 26, 27, 28 y 29

EL DUO DE LA AFRICANA

de Fernández Caballero

LA REVOLTOSA

de Ruperto Chapí

JUNIO, días 21, 22, 23 y 24

DOÑA FRANCISQUITA

de Amadeo Vives

ORQUESTA SINFONICA CIUDAD DE MALAGA
CORO DE OPERA DE MALAGA
BALLET MALAGA DANZATEATRO
ESCOLANIA SANTA MARIA DE LA VICTORIA

TEATRO MUNICIPAL MIGUEL DE CERVANTES
AYUNTAMIENTO DE MALAGA

DISCOS CRITICADOS

ALONSO: La Zapaterita. González, Meneses, Blancas, Muñiz, Catania, Castejón/Buendía. CD.....	84
BACH: El Clave bien temperado. Koopman. CD.....	72
BACH: Concierto Italiano; Cuatro Duetos; Obertura en estilo francés. Gilbert. CD.....	102
BACH: 4 Toccatas; Aria Variata; Fantasía cromática y fuga. Mortensen. CD.....	102
BACH: El clave bien temperado. Koopman. CD.....	102
BACH: El clave bien temperado, libro I. Asperen. CD.....	102
BACH: Variaciones Goldberg. Mortensen. CD.....	102
BEETHOVEN: las Sonatas para piano. Barenboim. CD.....	82
BEETHOVEN: Sonata para piano núm. 14. MOZART: Preludios y fugas para cuarteto de cuerda. BACH: Preludios y fugas BWV 876. Litwin. CD.....	84
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Anderson, Walker, König, Rootering/Bernstein. CD.....	84
BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8, 14 y 23. Oppitz. CD.....	102
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Murphy, Watkinson, O'Neil, Howell/Tilson Thomas. CD.....	102
BEETHOVEN: Sonatas para piano 19-23. Badura-Skoda. CD.....	102
BERLIOZ: Requiem. Lewis/Inbal. CD.....	85
BOUGHTON: Sinfonía núm. 3; Concierto núm. 1 para oboe. Francis/Handley. CD.....	102
BRAHMS: las 4 Sinfonías. Wand. CD.....	85
DELIBES: Coppelia. MASSENET: Le Carillon. Bonyngé. CD.....	77
DELIBES: Sylvia. MASSENET: Ballet de Le Cid. Bonyngé. CD.....	77
DELIUS: Canciones. GURNEY: Canciones. Partridge. CD.....	104
DUFAY: Misas "Ave Regina Caelorum y Ecce Ancilla Domini." Madrigalistas de Praga/Venhoda. CD.....	104
DVORAK: Sinfonías núms. 7 y 8. Pesek. CD.....	104
DVORAK: Concierto para violonchelo. BLOCH: Schelomo. Maisky/Bernstein. CD.....	104
FALLA: El amor brujo; El corregidor y la molinera. Powell, Gómez/Kleobury. CD.....	86
GLUCK: Orfeo ed Euridice (selección). Hamari, Kincses, Zempléni. Luckács. CD.....	104
GAULTIER: La Rethorique des Dieux: Suites para laúd. Smith. CD...	104
HAENDEL: Obras para órgano. Doeselaar. CD.....	86
M. HAYDN: Misa de san Francisco; Misa de requiem por el Arzobispo Segismundo. Verevics, Németh, Klietmann, Molday/Rilling. CD.....	86
HAYDN: Sinfonías núms. 78 y 102. Orquesta de Cámara Orpheus. CD.....	104
HAYDN: Sinfonías núms. 55, 67 y 68. Tatrai. CD.....	104
HAYDN: Sinfonías núms. 22, 24 y 45. Fischer. CD.....	106
HINDEMITH: Kammermusik núm. 1; Konzertmusik Op. 48; Concierto "Der Schwanendreher". CD.....	106
MADETOJA: Juha. Hynninen, Lokka, Erkkilä, etc./Jalas. CD.....	88
MAHLER: Sinfonía núm. 6. Horenstein. CD.....	88
MAHLER: Sinfonía núm. 5. Maazel. CD.....	106
MASCAGNI: Iris. Tokody, Domingo, Pons, Giaiotti/Patané. CD.....	88
MOZART: los Conciertos para piano y orquesta. Anda. CD.....	89
MOZART: Le Nozze di Figaro. Freni, Norman, Minton, etc./Davis. CD.....	89
MOZART: Misa en Do mayor; Missa brevis en Sol mayor. Mathis, Lang, Heilmann, Rootering/Kegel. CD.....	106
NIELSEN: Sinfonías núms. 2, "Los Cuatro Temperamentos", y 5. Berglund. CD.....	90
NIELSEN: Música de cámara para instrumentos de viento. Quinteto de viento de Bergen y otros solistas. CD.....	106
OFFENBACH: Los Cuentos de Hoffmann. Domingo, Gruberova, Eder, Schmidt, Bacquier, Morris, Ludwig, etc./Ozawa. CD.....	70
OFFENBACH: Los Cuentos de Hoffmann. Gedda, D'Angelo, Schwarzkopf, Los Angeles, Benoit, etc./Cluytens. CD.....	70
PIERRE DE LA RUE: Requiem. GIACHES DE WERT: 5 Motetes. Bo Holten. CD.....	90
PUCCHINI: Edgar. Scotto, Bergonzi, Killebrew, etc./Queler. CD.....	90
PURCELL: Dido y Eneas. Von Otter, Varcoe, etc./Pinnock. CD.....	92
RAMEAU: Plátée. Brewer, Poulenc, Ragon, etc./Malgoire. CD.....	106
RESPIGHI: Belfagor. Sass, Lambertini, Tacacs, Polgar/Gardelli. CD....	92
ROSSINI: Le Comte Ory. Aler, Jo, Cachemaille, etc./Gardiner. CD....	92
ROSSINI: La Gazza Ladra. Cotrubas, Feller, etc./Bartoletti. CD.....	93
ROSSINI: Arias de ópera. Bartoli/Patané. CD.....	93
SCHUBERT: Cuarteto para flauta, viola, guitarra y chelo; Sonata "Arpeggione"; Introducción y Variaciones "Trockne Blumen". Christiansen, Westenholz, Givskov, Olsen, Thomsen. CD.....	94
SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8, "Inacabada". Bernstein. CD.....	94
SCHUBERT: La bella molinera. Luxon, Willison. CD.....	106

SCHUBERT: Lieder completos, Vol. III. Murray, Johnson. CD.....	106
F. SCHMIDT: Sinfonía núm. 2. Järvi. CD.....	94
SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Ashkenazy. CD.....	108
SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Järvi. CD.....	108
SHOSTAKOVICH: Obertura festiva; Sinfonía núm. 10. Litton. CD.....	108
SIBELIUS: Sinfonías núms. 5 y 7. Bernstein. CD.....	96
R. STRAUSS: Don Juan; Muert y Transfiguración; Danza de los siete velos, de Salomé; Metamorfosis. Klemperer. CD.....	96
ZEMLINSKY: Lieder. Bonmney, Von Otter, Blochwitz, etc. CD.....	96

RECITALES

A LA GLORIA DE LA TROMPA ALPINA. Obras de Mozart, Wartensee, Isoz, etc. CD.....	108
Arias de ópera de Gluck, Haendel, Mozart, etc. Marjana Lipovsek. CD.....	108
BARBER, RACHMANINOV, VIEUXTEMPS, HAYDN, MOZART, etc. Gosman. CD.....	108
BUDAI-BATKY: Arias de ópera. CD.....	108
DÚOS PARA FLAUTAS DE PICO. Obras de Gibbons, Lassus, etc. Verbruggen, Boeke, Horvath. CD.....	97
FURTWANGLER CON LA FILARMÓNICA DE BERLÍN. GRABACIONES DE 1942-1944. Obras de Beethoven, Brahms, Bruckner, Haendel, Haydn, Mozart, Ravel, Schubert, Schumann, Sibelius, R. Strauss y Weber. CD.....	74
LAS GRANDES MISAS. Misas de Mozart, Schubert, Hummel y Bruckner. Lorengar, Giebel, Höffgen, Ludwig, Traxel, Berry/Foster, Wilhelm. CD.....	97
LA GUITARRA ROMÁNTICA. Obras de Giuliani y Mertz. Raphaella Smits. CD.....	99
HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Strauss, Tchaikovsky. CD...	78
HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMONIA. Obras de Mozart, Stravinsky, Strauss, Berlioz, Rousset y Balakir. CD.....	78
HERBERT VON KARAJAN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Obras de Schumann, Wagner, Dvorak, Schubert, Bartok y Sibelius. CD.....	78
HINDEMITH DIRIGE A HINDEMITH. Sinfonía "Matías el Pintor"; Los Cuatro Temperamentos; Metamor fosissinfónicas sobre temas de Weber. CD.....	110
LE LIVRE D'OR DE L'ORGUE FRANÇAIS, Vol. I. André Isoir. CD.....	99
LO MEJOR DE LOS CONCIERTOS DE AÑO NUEVO. Obras de Johann y Josef Strauss/Maazel. CD.....	100
MÚSICA INGLESA PARA CUERDAS. Obras de Purcell, Elgar, Delius, Bridge y Britten/Britten. CD.....	110
MÚSICA DEL SIGLO XX PARA GUITARRA. Reinhar Evers. CD.....	100
RENAISSANCE MADRIGALS. Madrigals and Canzonets from the Italian Renaissance and Baroque. CD.....	110
SUMMER MUSIC. KNUSSSEN: Three little fantasies. FINE: Partita for wind quintet. BARBER: Music for wind instruments. CD.....	110
TEATRO ALLA SCALA. Obras de Verdi, Leoncavallo. CD.....	80

MÚSICA ÉTNICA

LA ARGENTINITA Y FEDERICO GARCÍA LORCA. Colección de canciones. CD.....	110
ES WAR EINMAL... SPIELDOSEN UND DREHORGELKLANGE. CD.....	110
MISAS Y FIESTAS MEJICANAS. CD.....	110
NATIONAL PERCUSSION GROUP OF KENYA. CD.....	110
CALCHAKIS. CD.....	113
L'INDE. CD.....	113
SARAH GORBY. CD.....	113
LAMINE KONTÉ. CD.....	113

JAZZ

Golden flute club. CD.....	114
Take good care of my heart. CD.....	114
Sung heroes. CD.....	114
Live in Seattle. CD.....	114

RITMO-HIFI



**PHILIPS
CD VIDEO**

405

CD V



PHILIPS

106
94
108
108
108
96
iete
96
96
see,
108
CD. 108
etc.
108
108
etc.
97
NES
del,
ss y
74
el y
ster,
97
aella
99
ENA.
D... 78
s de
78
LÍN.
CD. 78
Los
s de
110
D.... 99
s de
100
plus,
110
100
the
110
a for
110
80
can-
110
CD. 110
110
110
113
113
113
113
114
114
114
114

NUEVA GAMA DE AMPLIFICACIÓN JEFF ROWLAND

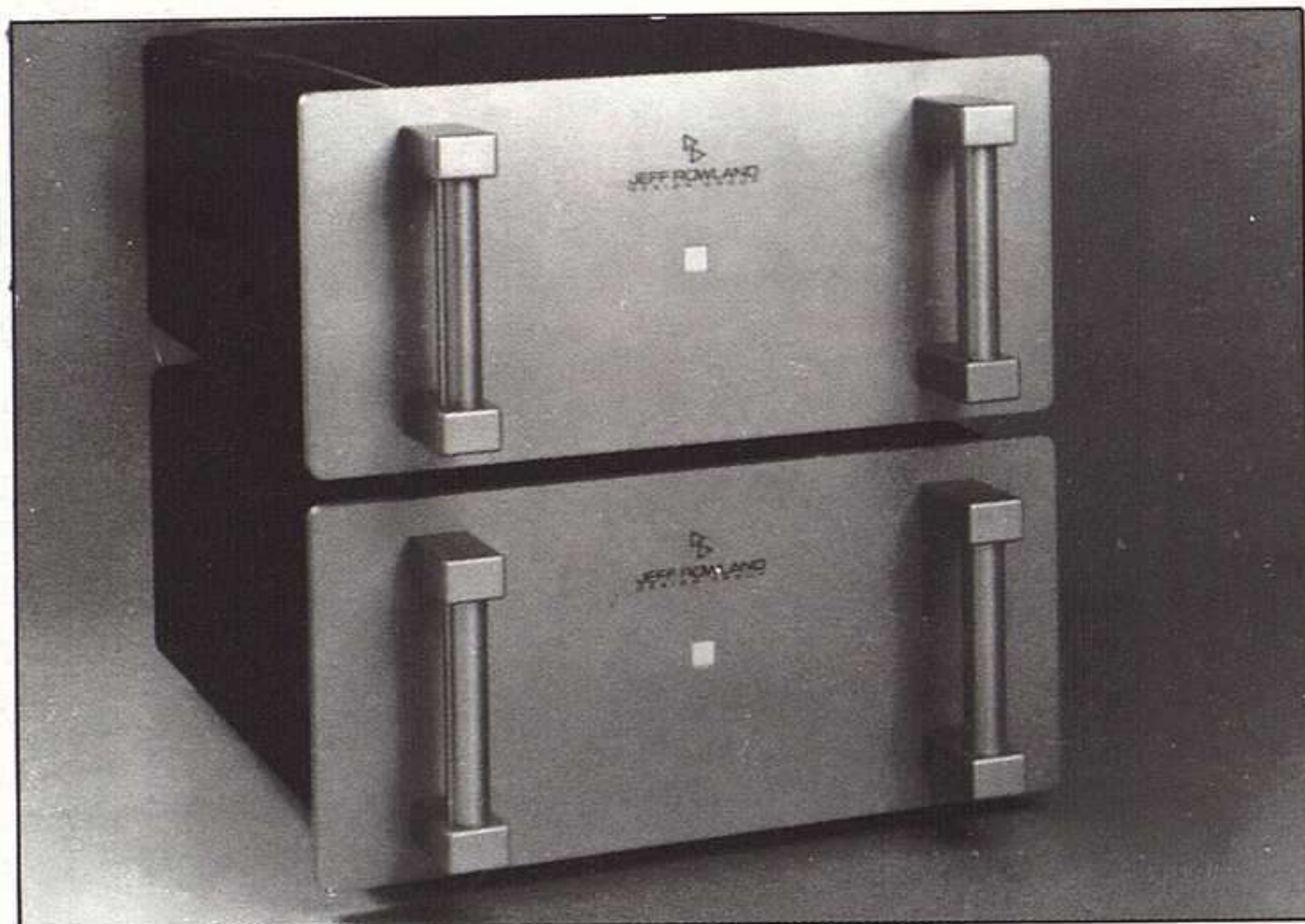
SARTE AUDIO ELITE, S. L. - PADRE JOFRE, 22b - 46007 VALENCIA - TEL. (96) 351 07 98

La marca americana Jeff Rowland, importada en exclusiva en España por Sarte Audio Elite, presenta su nueva gama de amplificación compuesta por los siguientes modelos: Amplificadores de Potencia Mono "Model 7" y "Model 3", Amplificador de Potencia Estéreo "Model 5" y Preamplificador "Coherence One". A ocho ohmios, la potencia respectiva de los amplificadores es de 350, 100 y 150 W. Las características inherentes a todos ellos son su sencillo diseño en chasis y cablería, su estabilidad bajo las condiciones más desfavorables y su perfecta acoplabilidad con los más avanzados componentes en audio, especialmente si el previo utilizado es, claro está, el Coherence. Una combinación que al parecer resulta especialmente convincente es la unión del Model 5 y el Coherence, pues se obtiene un sistema extraordinariamente capacitado para reflejar con precisión el

ambiente de la grabación de origen.

Para aquellos audiófilos cuyas necesidades requieran menos potencia es también muy recomendable el "Model 1", otra joya de la firma de Colorado. Con una potencia de 60 watios a 8 ohmios, este preamplificador estéreo, el Model 1, refleja con claridad la filosofía de Jeff Rowland: el aparato diseñado tiene como función la mejor reproducción posible de la música y debe ofrecer asimismo más duración que la de productos similares. A esta longevidad contribuye la simplificación de la circuitería y la estabilidad de su temperatura interior. Esto se consigue manteniendo constante el alto voltaje de los circuitos frontales y con protectores de sus condiciones de estabilidad tanto en funcionamiento como en posición "off".

Francisco J. Mir



Previo Coherence One.



Etapas monoaurales Model 3.



Etapas monoaurales Model 7.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Model 7:

Potencia de salida.....	350 W/8 Ohms, 700 W/4 Ohms, 1.100 W/2 Ohms.
Impedancia de entrada.....	100k/20k/3k Ohms.
Dimensiones.....	19 × 8,75 × 24 (anchura, altura y profundidad, en pulgadas).
Peso.....	73 kgs.

Model 3:

Potencia de salida.....	100 W/8 Ohms, 200 W/4 Ohms, 320 W/2 Ohms.
Impedancia de entrada.....	100k/20k/3k Ohms.
Dimensiones.....	× 5,75 × 15 (anchura, altura y profundidad, en pulgadas).
Peso.....	33 kgs.

Model 5:

Potencia de salida.....	150 W/8 Ohms, 300 W/4 Ohms, 475 W/2 Ohms.
Impedancia de entrada.....	100k/20k/3k Ohms.
Dimensiones.....	19 × 8,75 × 24 (anchura, altura y profundidad, en pulgadas).
Peso.....	58 kgs.

Model 1:

Potencia de salida.....	60 W/8 Ohms, 120 W/4 Ohms, 215 W/2 Ohms.
Impedancia de entrada.....	43 × 14,5 × 38 (anchura, altura y profundidad, en cms.).
Peso.....	33 kgs.

Coherence One:

Impedancia de entrada.....	0— 200 Ohms, ajustable.
Disponibilidad.....	40— 50— 60 dB, ajustable.
Dimensiones.....	19 × 1,75 × 13 (anchura, altura y profundidad, en pulgadas).
Peso.....	17 kgs.

UNIDAD DE TRANSPORTE DE CD ARCAM DELTA 170

CHEMISON, S. A. - GRAN VIA DE CARLOS III, 58-60C

18028 BARCELONA - TEL. (93) 339 50 54

A & R Cambridge lanza al mercado la unidad de transporte para discos compactos Delta 170, un módulo de alta calidad que elimina de su interior todos los pasos de procesado digital-analógico. Todo ello con una lógica natural, todas sus salidas son puramente digitales, con la mayor corrección de errores posible sin perder un segundo de información musical.

Para su uso, el Arcam Delta 170 necesita de una amplificación que incorpore convertidor digital-analógico, o ser interconectado directamente a un convertidor de los muchos que están apareciendo en los últimos meses. Aunque como es de imaginar, el Delta 170 es la pareja ideal del Black Box 2 de Arcam, versión moderna del antiguo Black Box, el primer convertidor digital-analógico que vio la luz.

El ergonómico y atractivo diseño externo de este aparato, le hacen tan atractivo, como su simple manejo. En el papel frontal encontramos dos hileras de botones. En la parte superior, justo a la derecha del cajón, los tres botones básicos: apertura del cajón, play y paro. En la hilera superior el primero corresponde a la pausa y está situado justo debajo del play, a la derecha de él, todos los demás típicos de búsqueda rápida y programación de temas. Todas las funciones manuales se pueden duplicar mediante el control remoto CR-10 que acompaña el aparato, a través del cual podemos hacer uso de funciones extra.

P.V.P. recomendado:
164.900 pesetas.

Antonio Baños



Unidad de transporte de CD Arcam Delta 170.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Sistema de reproducción...	16 bits.
Sistema óptico.....	Láser semiconductor A1 Ga As.
Salidas digitales coaxial....	75 ohmios.
Salida digital óptica.....	15 dBm, TOSLINK.
Dimensiones.....	430 X 92 X 272 mm.
Peso.....	5,25 ks.

EN VALENCIA UN TELEFONO DE CONSULTA ESPECIALIZADO (96) 185 21 29

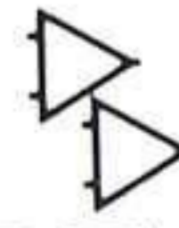
Soniflash

AVDA. PAIS VALENCIANO, 21 - TEL. (96) 185 21 29 - TABERNES BLANQUES
(VALENCIA)

DOS SALAS DE
AUDICION
SEGUN ORIENTACION TECNICA DE
JEFF ROWLAND

ALTA GAMA
GAMA MEDIA

ESPECIALISTAS EN:


JEFF ROWLAND
DESIGN GROUP

JECKLIN
Float

rega

COUNTERPOINT

THIEL

REVOLVER

APOGEE ACOUSTICS, INC.

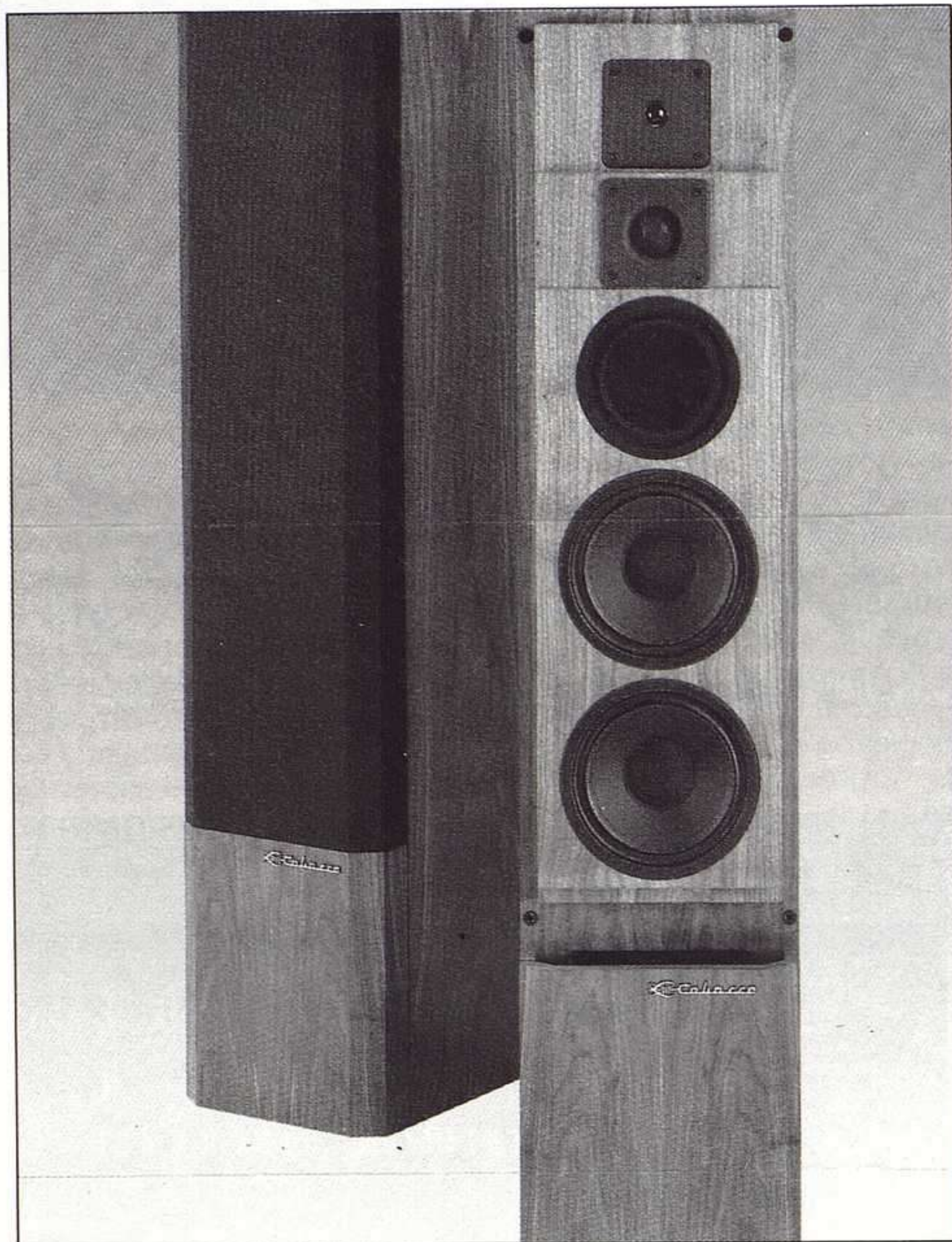
Royd audio

aragon

COLONNE 135 DE CABASSE: PREMIO

CEPHAL, S. A. - VIA AUGUSTA, 29

BARCELONA - TEL. (93) 228 87 03



Pantallas Colonne 135 de Cabasse.

Las pantallas acústicas Cabasse parece que no acaban de entrar en el mercado español, lo cierto es que su distribución se halla restringida a los establecimientos muy especializados y no se prodigan demasiado.

Como sea, lo importante no es la cantidad, sino la calidad de estas pantallas francesas, provenientes de una de las fábricas más impresionantes y preparadas de su campo.

Empezábamos titulado "premio" este artículo, debido a que la revista francesa Diapason-Harmonie acaba de otorgarse a estas pantallas acústicas la distinción de "Diapason d'Or Haute Fidelite 1989".

Las Colonne 135 son unas

pantallas robustas de 4 vías y 5 altavoces, de 218 litros. Los altavoces están fabricados según desarrollos de las nuevas tecnologías de Cabasse: dome rígido para el tweeter y el medio alto, dome de nido de abeja para el medio bajo, estructura alveolar para los 2 graves. Unido a un muy elaborado sistema científico del volumen interno, que ha permitido desarrollar este sistema único, equivalente a unas tres veces el más alto nivel directamente asociado a su cajón de extremos graves.

Las Colonne 135 aseguran una extrema regularidad de la curva de respuesta y una homogeneidad de la potencia total radiada.

A. B.

JPW SONATA: DEBAJO DE LAS 100 LIBRAS

SARTE AUDIO ELITE, S. L. - PADRE JOFRE, 22b

46007 VALENCIA - TEL. (96) 351 07 98

Decir cien libras es, para muchos de nosotros, decir bien poco. Pero éste es un precio orientativo en el mercado inglés: las cajas que están por debajo de este listón eran, hasta el momento, las consideradas *domésticas* o convencionales. Las JPW Sonata podrían definirse como punteras en muchos aspectos dentro de ese subconjunto. Así que los que limitaban a ese tope su presupuesto pueden ahora hacerse con unas cajas cuyo primer mérito es el de poseer unos bajos poderosos, compactos, bastante superiores a lo ofrecido por su competencia. Si es cierto que la gama de medios pierde cuerpo al subir el volumen, no lo es menos que los destinatarios de este tipo de cajas (al menos, en el mercado inglés) no suelen emplear ampliificaciones excesivamente potentes.

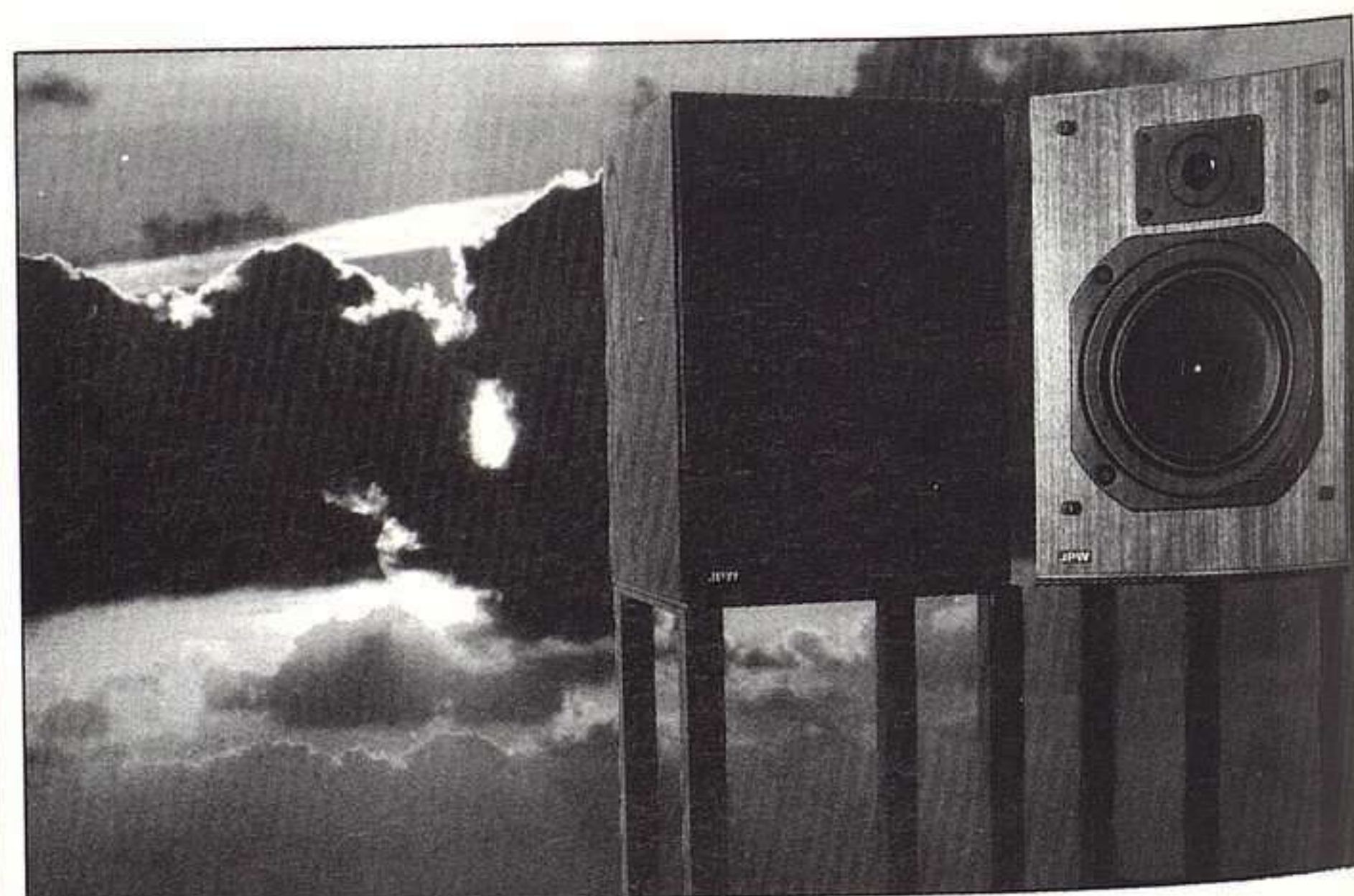
No por eso pierde elegancia, y más si se la compara con la de según que otra pantalla.

El aspecto externo de la Sonata es compacto, pequeño. Para algunos, el soporte quedará pequeño, pero esto puede explicarse si se tienen en cuenta límites de presupuesto. Aun así, la cons-

trucción de la caja resulta sorprendente por su solidez: el conglomerado es denso, y la madera es auténtica (no pocas veces nos hemos encontrado con el revestimiento de polimadera recubierta de fibra).

Quizá su punto flaco sea el altavoz de agudos de bajo coste que, aseguran algunos, puede llevar a una pareja de Sonata a diferir en dos decibelios su balance de frecuencia de agudos. Con todo, la pantalla resulta de lo más recomendable que se puede encontrar dentro de los altavoces de bajo presupuesto. El problema es que JPW no es una marca de espectro comercial tan amplio como puedan serlo Sony o Kef, incluso Wharfedale (por citar otros tres fabricantes de cajas acústicas de bajo presupuesto de categoría contrastada). Así que el desplazamiento que muchos posibles compradores deberían llevar a cabo para adquirir dos pantallas de tan bajo precio puede ser el mayor obstáculo para su aceptación mayoritaria.

F. J. M.



La JPW Sonata.

S
den
seri
que
pre
sad
-D
las
-
-
-
y d
de
ren
Ad
me
ma
rio
V
an
niz
2 y
di
a
óp
lle
lón
de
an
m
ci
de
o

CADENA SONY SERIE FEELING F-V925CD

SONY ESPAÑA, S. A. - SABINO DE ARANA, 42-44 - 08028 BARCELONA - TEL. (93) 330 65 51

Una de las últimas novedades de la japonesa Sony, es una cadena dentro de su línea de la serie Feeling, la F-V925 CD, que incorpora entre otros un previo con el nuevo Procesador Digital de Señal —D.S.P.— que puede realizar las siguientes funciones:

- Ecuilizador paramétrico digital.
- Control de nivel de reverberación.
- Sonido dinámico digital.

y dispone de 200 memorias de espacios acústicos diferentes, fácilmente accesibles. Además con él se pueden memorizar hasta 10 programas más, a gusto del usuario.

Va equipado con entradas analógicas para fono, sintonizador, cinta, vídeo 1, vídeo 2 y vídeo 3 y tres entradas digitales —CD, DAT y BS— a través de cable de fibra óptica.

Para terminar de redondear lleva un conversor digital/análogo de óctuple frecuencia de muestreo y 18 bits.

La salida de potencia del amplificador es de 140 W musicales por canal. La audición puede realizarse a través de la pareja de pantallas A, B o de ambas a la vez.

También incorpora doble pletina de casete, auto-reverse, con reproducción de cintas con relevo y copiado a velocidad rápida y normal. Funciones AMS, Blank Skip y Auto-pausa.

Ajuste del nivel de grabación. Selector automático del tipo de cinta y Dolby B, C y HX-PRO. Y sistema de grabación sincronizada con el CD.

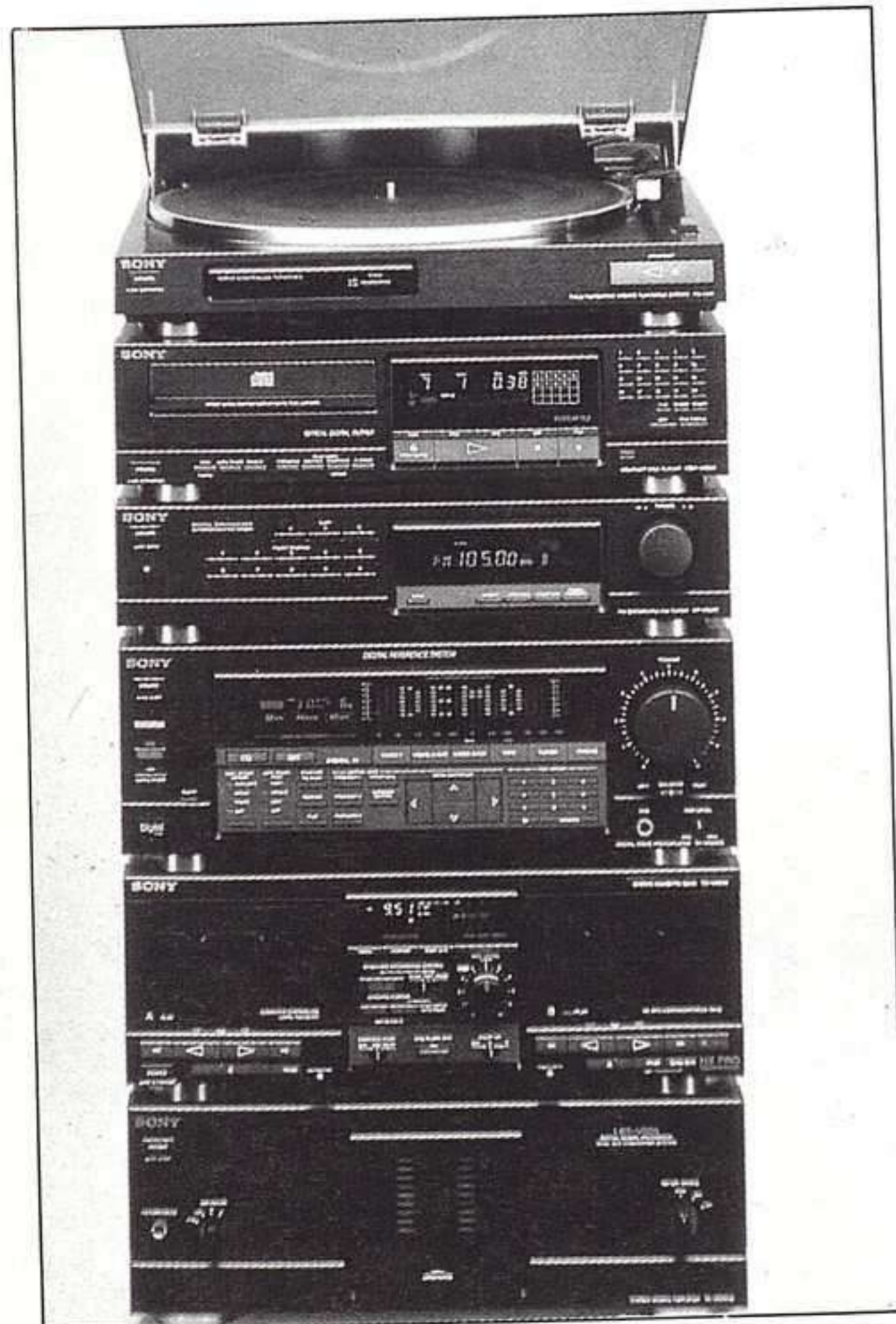
Lleva un sintonizador de radio Digital AM, FM con sintonía automática o manual y 30 presintonías. Memory Scam. Mando a distancia que sirve para gobernar todas las funciones de la cadena.

Giradiscos automático con selector manual del tamaño del disco y la velocidad de reproducción.

Reproductor de CD con salida digital a través de fibra óptica y equipado con Custom File, que permite las funciones Disc Memo, Custom Index y Program Bank. Y Custom Edit con las funciones Time Edit, Program Edit y Time Fade.

Y pantallas acústicas de 2 vías y doble woofer, tipo bass reflex y sistema APM, con una potencia de hasta 160 W.

A. B.



La cadena completa.

PLETINA DE CASETE:

RESPUESTA EN FRECUENCIA

SIN DOLBY	
TIPO IV METAL.....	30-15.000 HZ ± dB
TIPO II UX.....	30-14.000 HZ ± 3 dB
TIPO I HF.....	30-14.000 HZ ± 3 dB

RELACIÓN SEÑAL-RUIDO DB.	SIN DOLBY	B	C
TIPO IV METAL.....	58	65	71
TIPO II UX.....	57	64	70
TIPO I HF.....	54	61	67

DISTORSIÓN ARMÓNICA..... 1%.

FLUCTUACIÓN Y TRÉMULO.. 0,09%.

DIMENSIONES (mm)..... 355 × 133 × 308
(An. × Alt. × Prof.)

PESO (Kg.)..... 4,7

REPRODUCTOR DE CD:

RELACIÓN SEÑAL/RUIDO.....	100 dB.
RESPUESTA DE FRECUENCIA.....	2 Hz-20KHz ± 0,5 dB.
GAMA DINÁMICA.....	95 dB.
DISTORSIÓN ARMÓNICA.....	0,003% (1KHz).
SEPARACIÓN ENTRE CANALES.....	98 dB (1KHz).
FLUCTUACIÓN Y LORO.....	Immensurable.
DIMENSIONES (mm)	
(An. × Al. × Prof.).....	355 × 80 × 320.
PESO (Kg.).....	3,2.

SINTONIZADOR DE RADIO:

SECCION FM.....	87,5-108
GAMA DE FRECUENCIA (MHz).....	
RELACIÓN SEÑAL/RUIDO.....	
MONO.....	74 dB.
ESTEREO.....	69 dB.
DISTORSIÓN ARMÓNICA	
MONO.....	0,08%.
ESTEREO.....	0,15%.
SEPARACIÓN ENTRE CANALES.....	45 dB.
RESPUESTA EN FRECUENCIA.....	1B 40 Hz-12,5 KHz +/-0,5 dB
SECCIÓN AM	
GAMA DE FRECUENCIAS	
AM (KHz).....	531-11.602
OL (KHz).....	153-281.
DISTORSIÓN ARMÓNICA.....	0,3%.
RELACIÓN SEÑAL/RUIDO.....	54 dB.
DIMENSIONES (mm)	
(An. × Alt. × Prof.).....	355 × 62 × 324
PESO (Kg.).....	2,5

STAX QUATTRO II: LO ÚLTIMO EN REPRODUCTOR DE CD

AUDIOFILO - CIRILO AMOROS, 84 - 46004 VALENCIA - TEL. (96) 333 11 56

Es posible que a muchos les suene la palabra "sobremuestreo". Es natural, son muchos los reproductores compactos que se presentan a bombo y platillo con la etiqueta de "equis tiempos de sobremuestreo incorporado". A decir verdad, la tecnología de sobremuestreo o "oversampling" (en inglés) requiere, para su explicación, un espacio más largo del que disponemos. Lo que conviene retener es que, a mayor tiempo de sobremuestreo, mayor es la síntesis del proceso de análisis de la señal de grabación y la reconstrucción de la forma de la señal de origen. Esto quiere decir que el sonido a reproducir se acercará más al registrado en la grabación matriz, por ser más exacta la transmisión de la información a reproducir.

Además de esto, hay otros aspectos que definen al Quattro II como *estado de la cuestión* en el tema Compact-Disc. Incorpora también tecnología de sobre-bits. Un procesador de 18 bits se suma a los ocho tiempos de

sobremuestreo, dando como resultado un ambiente muy cercano al del sonido en vivo. Éste es, en el fondo, el objetivo con el que se diseñó el Quattro II. De ahí que, abierto, permita apreciar dos atenuadores paralelos de alta precisión a los que se añaden dos convertidores destinados a reducir en todo lo posible los problemas de ruidos de fondo. Un oscilador de cuarzo situado junto a los convertidores culmina el conjunto de soluciones al problema y asegura, de paso, la limpieza de la señal digital. Hasta en la construcción del chasis se ha procurado sacar provecho de las posibilidades del sonido digital.

Como prestaciones de menor importancia en el resultado final del sonido, pero importantes para algunos a la hora de decidir la compra de su compacto, recordaremos: el volumen de sonido independiente para auriculares, el doble nivel de salida y el mando a distancia.

F. J. M.



Reproductor de cedé Stax CDP Quattro II.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Respuesta de frecuencia.....	DC 20 KHz.
Relación señal/ruido.....	118 dB.
Rango dinámico.....	104 dB.
Peso.....	10 kgs.
Dimensiones.....	440 cmts. X 144 cmts. X 402 cmts. (anchura, altura y profundidad).



*Usted tiene la libertad
de escoger entre
lo bueno y lo mejor*



Bösendorfer

PIANOS DE COLA Y VERTICALES

BÖSENDORFER PIANOS
BÖSENDORFERSTRASSE 12
A-1010 VIENA
TEL. 0043/1/65 66 51/34

RITMO - HI-FI: NOVEDADES

Concédase un privilegio en Alta Fidelidad

Conozca por que los **Sistemas Digitales Full-Size SONY** son un privilegio en Alta Fidelidad:

- Máxima calidad de sonido en cada uno de sus componentes.
- Compact Disc con filtro digital de hasta óctuple frecuencia de muestreo, 18 bits de resolución y Sistema "Noise Shaping" de SONY.
- Tamaño convencional de excepcional diseño.
- Cajas acústicas de amplia respuesta de frecuencia.
- Una extensa gama: más de 10 cadenas diferentes con mando a distancia y elegantes muebles rack.

F-AD490R



Sistemas Digital Full-Size

Solicite información llamando gratuitamente al teléfono:

900-37 77 77

SONY
Audio Digital

ORTOFON MC 3000 MK II. CÁPSULA A ESTUDIO

EAR, S. A. - HERACLIO FOURNIER, 3 - 01006 VITORIA - TEL. (945) 25 34 00

Si algo caracterizaba a la cápsula Ortofon MC 3000 era su capacidad de transmitir el ambiente grabado en los surcos del vinilo. Algo más que leer, esta cápsula lograba interpretar aquello para lo que el disco había sido creado. Estoy hablando en pasado porque la nueva MC 3000, que aumenta su apelativo con las siglas Mk II, la ha superado.

La palabra a la que hay que referirse en el caso de la Mk II es *precisión*. Pensemos en la forma del surco de vinilo. Si hiciéramos un corte transversal en un disco y pudiéramos aumentar la visión del corte, observaríamos una muesca de forma más o menos triangular e invertida. Por ese triángulo vacío se ha de deslizar la aguja para recoger, en su viaje en espiral, toda la información posible del disco. Si hacemos pasar por ahí una figura semiesférica, el contacto entre la superficie de las paredes y la semiesfera será pequeño. Traten ahora de imaginar que la figura es puntiaguda: se adaptaría mejor a la forma del surco y, en consecuencia, su contacto con las paredes sería mayor. El diamante *adoptata*, en la medida de lo posible, esa forma para llegar a toda la información posible. Este estilo de fabricar la aguja exige también una perpendicularidad perfecta con el disco (caso contrario, la forma desgarraría la pared por la inclinación lateral).

Pero estamos hablando de la aguja, y este estilo de corte ya era utilizado por la anterior MC 3000. Así que será necesario estudiar el estilete y la armadura —lo más importante que resta de la cápsula— para establecer diferencias. De hecho, uno de los problemas que tenía Ortofon con esta cápsula era lograr que todo el cuerpo respondiera a la capacidad de la aguja. El objetivo era el siguiente: la masa del cuerpo debe ser mínima, para estorbar lo menos posible la acción de la aguja sobre el surco; a la vez, el conjunto debía resultar lo bastante compacto como para asegurar su duración y su correcto

acoplamiento con el brazo. Se pensó así en el aluminio, no magnético. Pero es un conductor de la electricidad, lo que provoca cierto tipo de corrientes que alteran el teórico resultado. Así que la

solución fue una fibra de carbón ultraligera.

El diseño del nuevo circuito magnético consiste en una parte saliente en la que está *calzada* la armadura, a través de la cual llegan los



Cápsula Ortofon MC 3000 MkII.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Peso.....	9,5 g.
Cuerpo del cartucho.....	Cerámica (óxido de aluminio).
Rango de frecuencias.....	5-80.000 Hz.
Respuesta de frecuencias.....	20-20.000 Hz.
Separación entre canales (1KHz).	> 25 dB.

hilos del circuito, que permite concentrar las líneas magnéticas justo enfrente de ésta (aislándola del efecto corriente del que hablábamos, al quedar las líneas en el vacío del aire). Esto obliga a reducir el espacio del vacío. El imán está fabricado con un material también nuevo, el Neodvium.

El resultado de todo esto es la obtención de un voltaje de 125 uV de potencia de salida y una reducción del tipo de masa a una cifra ínfima: 0,25 miligramos.

En otro orden de cosas, las características de movimiento y estabilidad debían ser también revisadas, como antes apuntábamos. Por eso, la ingerencia de la Mk II llega a la creación de un único punto central de pivote, alrededor del cual se estabiliza y suspende toda la estructura de la cápsula. El sistema es básicamente el mismo desde los primeros stereo pick-ups de Ortofon.

El alojamiento del cartucho se ha cuidado también al máximo. Todo lo que hemos descrito no serviría de mucho si se lo presentara recubierto de cualquier manera. De lo que se trata es de evitar resonancias. Se observó que había todavía alguna parte de la MC 3000 convencional que restaba la eficacia al conjunto: pronto se comprobó que el óxido de aluminio se transformaba, al ser expuesto a temperaturas de cerca de 1.600 grados, en una especie de porcelana dura. Las particularidades de esta sustancia cerámica se comprenderán mejor si se tiene en cuenta lo siguiente: en la escala Moh, cuya función es la grabación de la dureza de un material, el diamante tiene un factor de 10. La sustancia cerámica derivada del óxido de aluminio llega a un factor 9. Las vibraciones afectan poco a la parte externa de la cápsula, lo que es lo mismo que decir que no las devuelve a la aguja.

F. J. M.

Cuartas Jornadas de Alta Fidelidad de Excepción

Los días 23, 24 y 25 de marzo, tendrán lugar en el Hotel "Suite Hotel" Muntaner, 505 de Barcelona, las 4.ª Jornadas de Alta Fidelidad de Excepción, donde se podrán escuchar equipos de las mejores marcas del mundo dentro de la especialidad Alta Fidelidad de Excepción y en condiciones acústicas similares a las domésticas.

Como de costumbre en estas jornadas, la entrada será gratuita.

Entre las empresas que han confirmado su asistencia se encuentran:

ACUTRES.
AUDIÓFILO.
CHEMISON.
GAPLASA.
JVC ESPAÑA.
LABOR. DE ELECTRO-ACÚSTICA.
NOVA SYSTEMS.
O. P. ELECTRÓNICA.
PIONEER ELECTRONICS.
SARTE AUDIO ELITE.
SONY ESPAÑA.

El primer vídeo de VHS portátil con pantalla LCD es Hitachi

Hitachi ha lanzado al mercado el primer vídeo portátil en formato VHS, el VT-LC50 EM que incorpora una pantalla de cristal líquido de 5 pulgadas, a través de la cual se pueden sintonizar emisoras de TV.

Esta pequeña combinación permite al usuario disfrutar del mundo de la imagen dondequiera que vaya.

Con el VT-LC50 EM, Hitachi pone al alcance del público un producto con múltiples aplicaciones profesionales y de ocio.

Las pantallas acústicas Vieta en EE. UU.

Acutres, S. A. fabricante y distribuidor de las pantallas acústicas Vieta, acaba de exponer sus productos en el Winter Cés de Las Vegas.

En esta ocasión, fueron las pantallas de la serie Prestige —L'Orfeo, L'Acord y Pro 5P— las que estuvieron en audición gozando de gran aceptación por parte del público.

Acutres venía exportando altavoces para el mercado USA y ahora inicia la distribución de sus pantallas acústicas.

Estos productos serán comercializados en EE. UU. por la compañía Watters Sound Wave, Co.

Las pantallas acústicas Vieta ya están siendo comercializadas también en Francia, Alemania, Bélgica, Italia, Dinamarca, Japón, Singapur, Hong Kong y Thailandia.

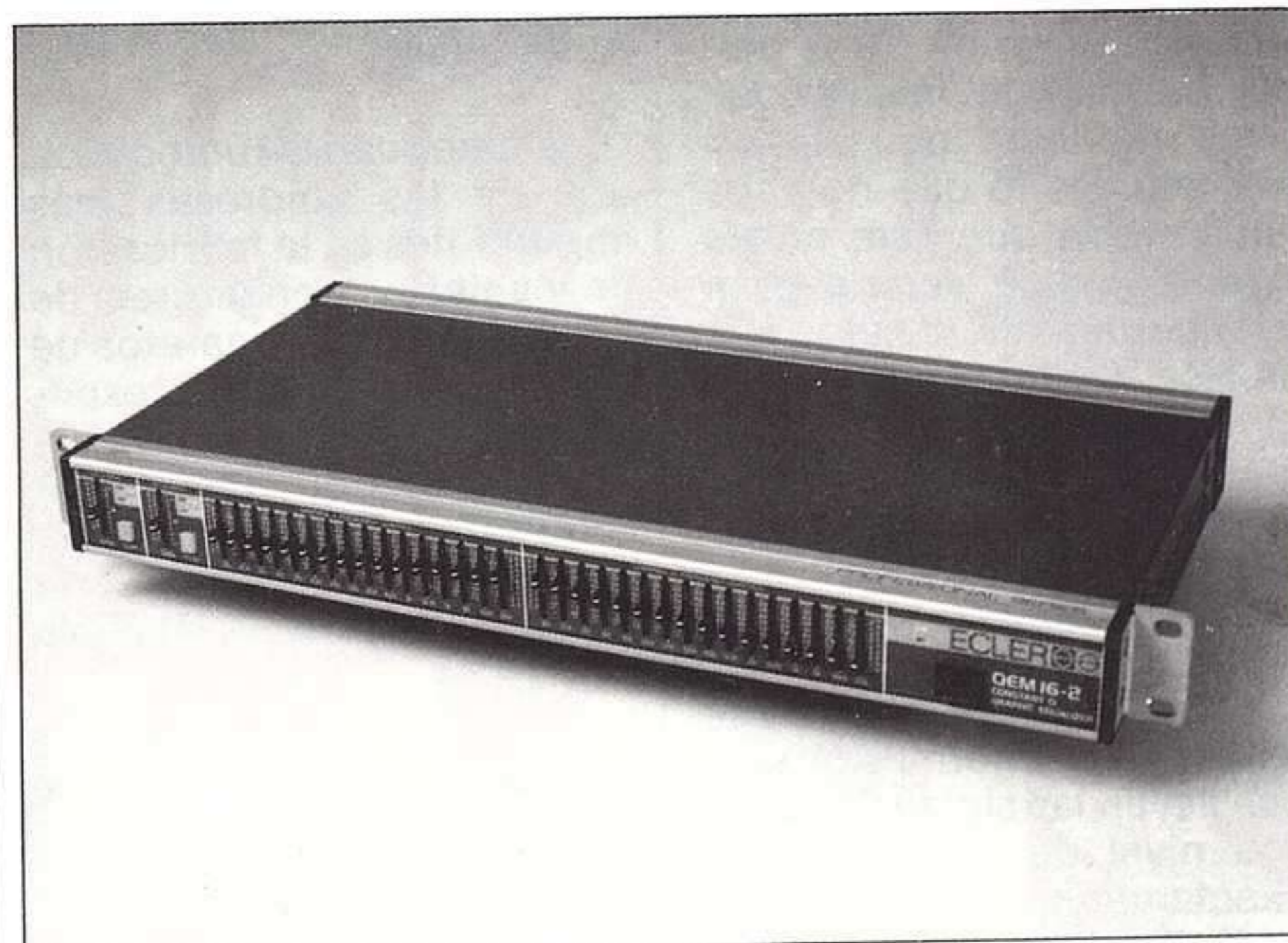


Pantallas L'Acord Prestige, de Vieta.

Ecler presenta un ecualizador de 16 bandas

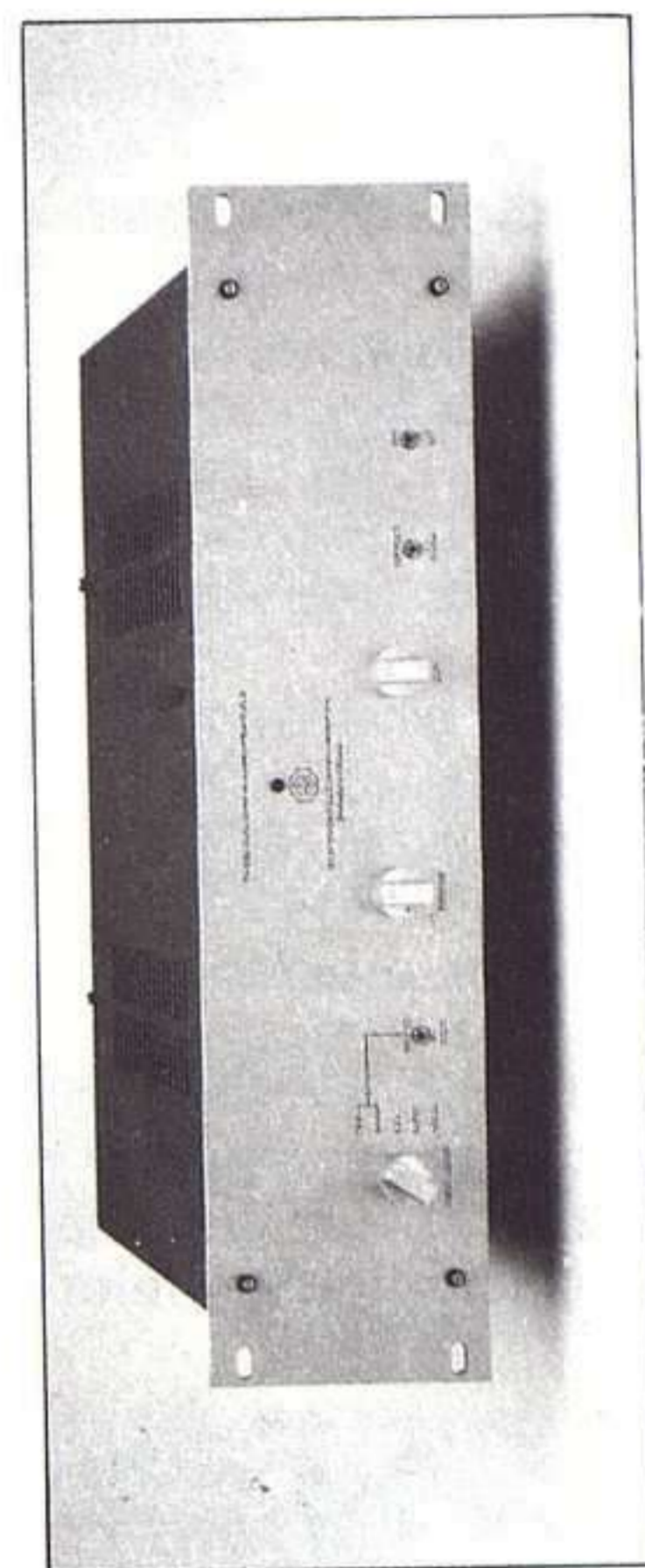
Ecler presenta su nuevo ecualizador QEM 16-2, de 16

bandas de octava por canal según la norma ISO, que permite un margen de amplificación-atenuación de 12 dB en cada una de ellas.



Ecualizador QEM 16-2, de Ecler.

COUNTERPOINT



SA 1000

Nuevo pre-amplificador híbrido (válvulas-transistores)

P.V.P.: 152.000 pesetas



"El conjunto SA 1000/SA 12 se sitúa a la cabeza de las mejores electrónicas de todas las categorías por su increíble realidad tímbrica y su capacidad para seguir las líneas melódicas más complejas."

REVISTA "NOUVELLE REVUE DU SON" DICIEMBRE, 1989



Distribuidor exclusivo para España

SARTE-AUDIO-ELITE

Padre Joffre, 22 B
Teléfono 351 07 38
46007 VALENCIA

Las principales características de este nuevo ecualizador son las siguientes: potenciómetros de ganancia de cada banda con margen de ± 12 en cada una de ellas, conmutadora "by pass" con indicadores luminiscentes, LED indicador de clip a $+ 17$ dbV, entradas y salidas balanceadas con conectores XLR 3, filtro subsónico conmutable, y sistema de Q constante.

Este nuevo ecualizador se presenta en módulo rack de 19 pulgadas y una unidad de altura.

Sus altas prestaciones y el empleo de componentes seleccionados, le convierten en un adecuado equipo para incorporar a un sistema de sonorización de la mejor calidad.

Cadena Hi-Fi 706 de Thomson

Thomson lanza al mercado su cadena 706 que consta de amplificador con una potencia de salida de 60 W DIN por canal, 6 selectores de entrada y control remoto.

Sintonizador de radio de 3 bandas, programa Scan y visualizador digital con indicación de funciones. Platina de doble casete con reductor Dolby B + C, alta velocidad de copia, selección automática de tipo de cinta y control de nivel de grabación. Giradiscos con cápsula de doble imán móvil, arrastre por correa y retorno automático del brazo.

Reproductor de CD con programación de hasta 20 zonas del disco, control remoto y salidas digital y analógica.

Pantallas acústicas de 3 vías de sistema abierto Bass Reflex.

Discos compactos con gráficos

Existen en varios mercados discos compactos que al ser introducidos en un reproductor de CD preparado para mostrar gráficos, ofrecen no solo el sonido impecable digital, sino también información gráfica de vídeo —a través de cualquier pantallas de TV o monitor—. Con una perfección tal que este canal adicional no afecta para nada a la sección de audio de los cedés.

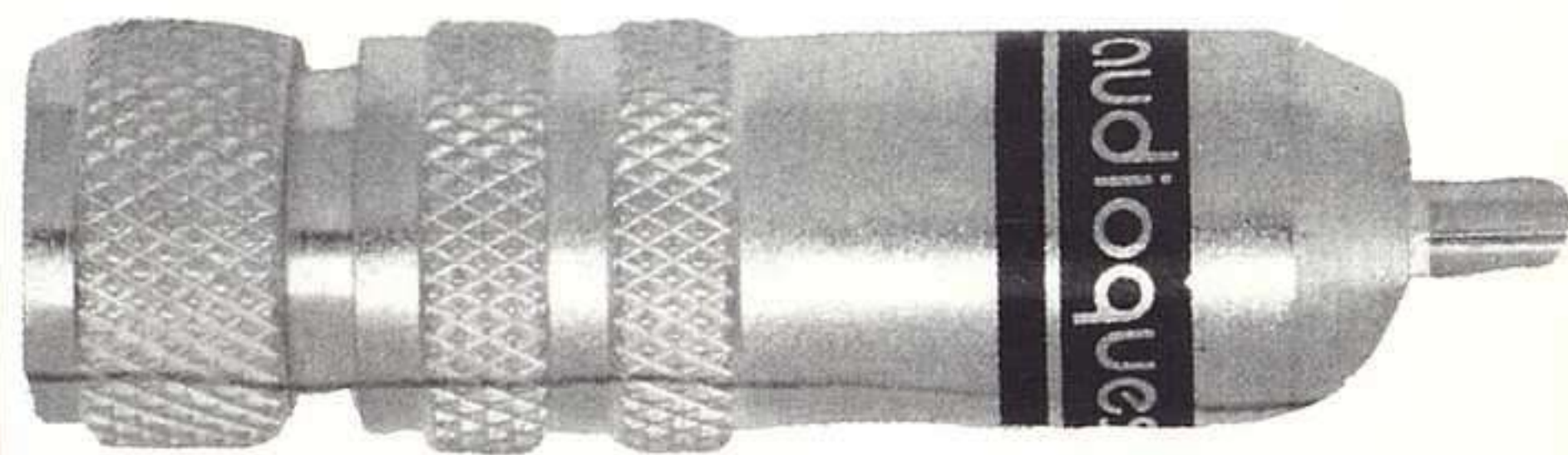
Los Compact Discs con gráficos empezaron a comercializarse a principios de



Cadena 706 de Thomson.

1989, principalmente en Japón y EE. UU., ofreciendo una práctica información adicional al sonido, como el libreto de las óperas, o la traducción del mismo, información sobre los solistas, directores, autores y notas sobre la música que se escucha.

De momento en España no se comercializan estos aparatos, pero en otros países cuestan lo mismo que otros modelos de CD sin gráficos. De lo que no cabe duda es de que este nuevo invento puede ser de gran interés para aficionados a la música. Como es lógico los reproductores de CD con gráficos son totalmente compatibles con los discos CD normales. De momento y a la espera que este sistema se introduzca en todo el mundo, los discos compactos que se fabrican con información gráfica llevan las siglas CD + G, y a nivel de audio suenan exactamente igual de bien en cualquier reproductor de cedés convencional.



Conector de Audioquest.

Chemison distribuye Audioquest

La americana Audioquest, una de las empresas más importantes en la fabricación de cables y conectores de alta calidad para aparatos de Alta Fidelidad, es representada en exclusiva en España desde hace unos meses por la empresa Chemison, S. A., conocida por su amplia oferta de componentes de HI-FI de alta gama.

Sanyo y la superconductividad

Como es sabido, la superconductividad es el fenó-

meno que anula la resistencia eléctrica de determinados materiales a una temperatura dada. Esta interesante posibilidad ya fue detectada en los 30 por H. Kamerlingh sobre el mercurio, que sólo alcanza la superconductividad a temperaturas muy bajas, cercanas al cero absoluto ($- 269,4$ C).

En este terreno, las investigaciones de Sanyo ha dado ya sus primeros frutos, como el desarrollo del óxido Perovskite, la comercialización de las celdas solares de silicio o la del material magnético ferrita. Gracias a los avances efectuados en este terreno, existen ya materiales que alcanzan temperaturas



Cadena de Alta Fidelidad con mando a distancia y compact disc incorporado.



Radio cassette estereó portátil sistema Twin, Con doble platina eó paralelo.



Radio cassette estereó para coche con unidad de control extraíble para prevención de robo.

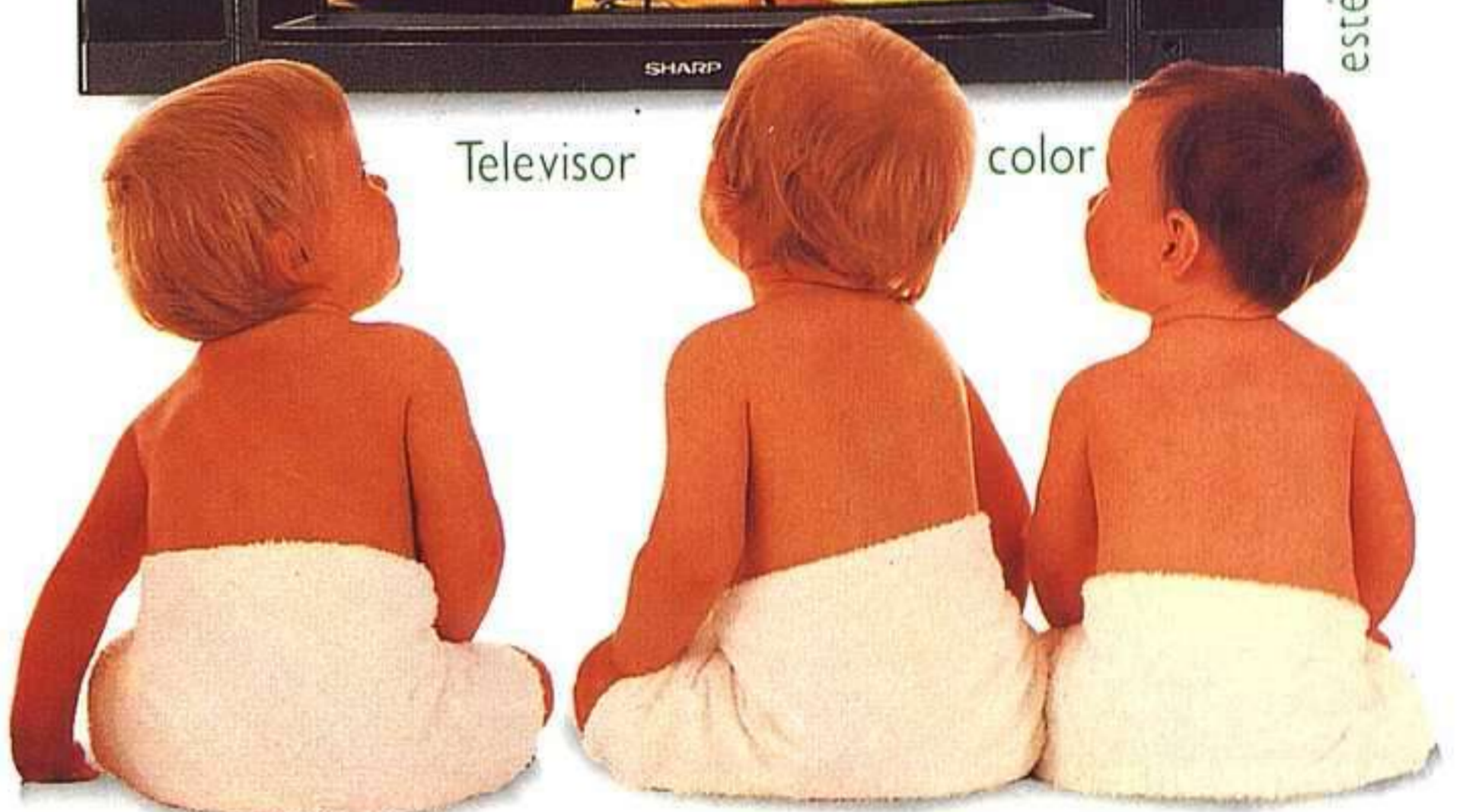


estereó de 28" con tele-ttexto y mando a distancia.



Headphone sintonizador 2 bandas FM-FM estereó/AM.

Compact Disc con sistema láser con selector auto-programable de música.



Televisor color

MUSICA JOVEN

SHARP

stencia
dos ma-
eratura
e posi-
ada en
erlingh
ue sólo
ductivi-
nuy ba-
bsoluto

s inves-
a dado
s, como
do Pe-
ización
de sili-
magné-
a los
en este
teriales
raturas

PUBLICIDAD ECE

críticas mucho más altas de lo que podía sospecharse hace sólo unos años.

Entre las aplicaciones prácticas que ya son una realidad gracias a Sanyo, están las baterías cádmicas y de litio, así como la posibilidad de almacenamiento de energía térmica a largo plazo mediante híbridos de metal.

En cuanto a sus aplicaciones electrónicas, la superconductividad abre inmensas posibilidades en el terreno de los semiconductores, el componente de mayor importancia en la electrónica actual.

Nueva Gran Central de Sanyo en España

El 16 de octubre pasado se celebró la inauguración ofi-

cial de la nueva central de Sanyo en el polígono industrial Santiga Barberá del Vallés.

La nueva sede cuenta con una superficie construida de 11.000 metros cuadrados, e integra las tres áreas que anteriormente se encontraban en distintos centros: Oficinas centrales y servicio post-venta, laboratorio de I + D y almacén.

El área de investigación y desarrollo contará con unos 2.000 m² de instalaciones, incluyendo un sistema de diseño CAD/CAM dedicado principalmente al desarrollo de la tecnología de TV color.

De acuerdo con este proyecto, Sanyo España pasará a centralizar la producción de TV color para el conjunto del grupo Sanyo en Europa.

El edificio proyectado por

el arquitecto señor Masllorens y construido por Takenaka España, ha supuesto una inversión de 959 millones de pesetas. Responde a una concepción arquitectónica muy avanzada, y ofrece óptimas condiciones de trabajo y contacto interpersonal.

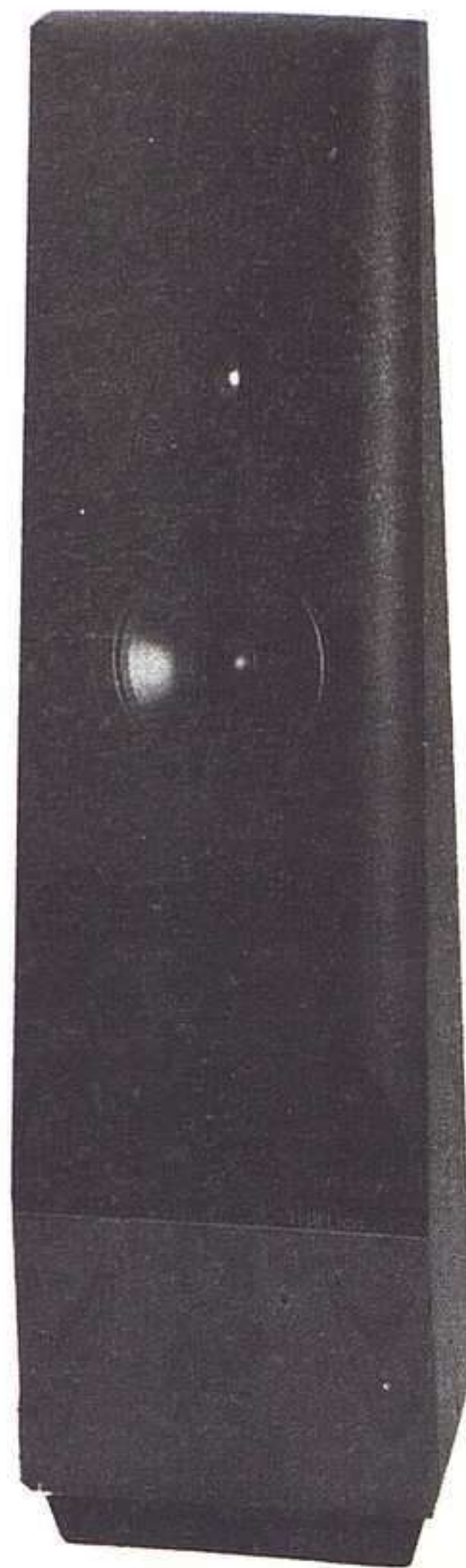
Martín de la Plaza



Nuevo edificio de Sanyo España.

RITMO - HI-FI: NOTICIAS

fi·dél·ə·tí



“Los THIEL CS 3.5 demuestran que los mejores sistemas convencionales pueden rivalizar o superar a las mejores realizaciones electrostáticas planares y de ribbon en resolución y transparencia.”

Anthony H. Cordesman.
Stereophile Vol. 10. No. 1.

“Las CS 2 ofrecen una increíble imagen estéreo con una sorprendente profundidad. Son los altavoces a elegir por el aficionado que busque una auténtica presentación de timbres y dinámica.”

Revue Du Son. Francia,
junio 87

“Las CS 1 lo hacen todo. Son realmente un sistema altamente musical.”

Revue du Son. Francia,
noviembre 86

P.V.P. 1.2: 205.000 ptas.

**Las pantallas
THIEL
de fuente coherente**

**SARTE AUDIO
ELITE, S.L.**

Padre Joffre, 22 b
Teléf. 351 07 98 - Fax: 6 3515254
46007 VALENCIA (SPAIN)

Iniciamos en este número una nueva sección, en la que queremos ir dando a conocer las tiendas de Alta Fidelidad de toda España. Como se verá, se trata de una pequeña historia sobre la misma y, a continuación, los expertos del mercado nos darán su opinión conformándonos tres equipos de HI-FI con tres presupuestos económicos distintos: bajo, medio y alto. Esperamos que esta nueva sección sea del interés y les sirva como orientación.

Soniflash

Avda. País Valencià, 21
Teléfono 185 21 29
TAVERNES BLANQUES
46016 VALENCIA

En estos últimos diez años la evolución conseguida en el mundo de la Alta Fidelidad ha sido muy importante. Hemos ido asistiendo a variados cam-

bios, como la llegada del compact disc y el vídeo HI-FI, la casi desaparición del magnetófono de bobina, la constante renovación tecnológica de las pletinas, ampli-

ficadores, etc... Soniflash fue inaugurada en noviembre de 1979; al principio contábamos con tan sólo una pequeña sala de audición, pero también

hemos ido creciendo y en estos momentos disponemos de dos, a las que creemos haber sacado partido, ya que valoramos el gran papel que desempeñan para que el cliente pueda apreciar la máxima calidad que pueden llegar a dar los distintos equipos. De esta forma siempre será una elección más libre y acertada.

La experiencia nos enseña a través de los años que hay un equipo a la medida de cada necesidad y, que muchas cosas que antes no se tenían en cuenta son ahora trascendentales, como el lugar donde se situará el equipo, los cables y conexiones o que los componentes mantengan entre sí un equilibrio.

Muchas veces los clientes saben lo que quieren, pero en muchos casos es importante nuestra labor como profesionales, para introducirles en el mundo de la HI-FI, de la forma más equilibrada y sensata posible, evitando que hagan una mala inversión, para no encontrarnos después con casos en los que alguien se ha quedado con la calidad del peor componente, limitando con él el resto del equipo.

Afortunadamente ya se puede encontrar en nuestro país una extensa variedad de producto, equiparable a los países más avanzados, gracias al establecimiento de importadores de gran nivel, por lo que podemos ofrecer una gran gama de muchas de las mejores marcas mundiales.

Esta gran variedad nos facilita el poder confeccionar a los clientes combinaciones para todos los gustos y presupuestos. Nosotros dentro de tres de ellos: bajo, medio y alto, hemos seleccionado los tres siguientes que a continuación se detallan.



Entrada a la tienda.



Una de las salas de audición.

emues-
sistemas
en riva-
mejores
ostáticas
en reso-
a."
desman.
No. 1.
una in-
eo con
ofundi-
a elegir
busque
ción de
Francia,
unio 87
n todo.
ema al-
Francia,
mbre 86
ptas.
as
rente
10
b
3515254
PAIN)

EQUIPO 1

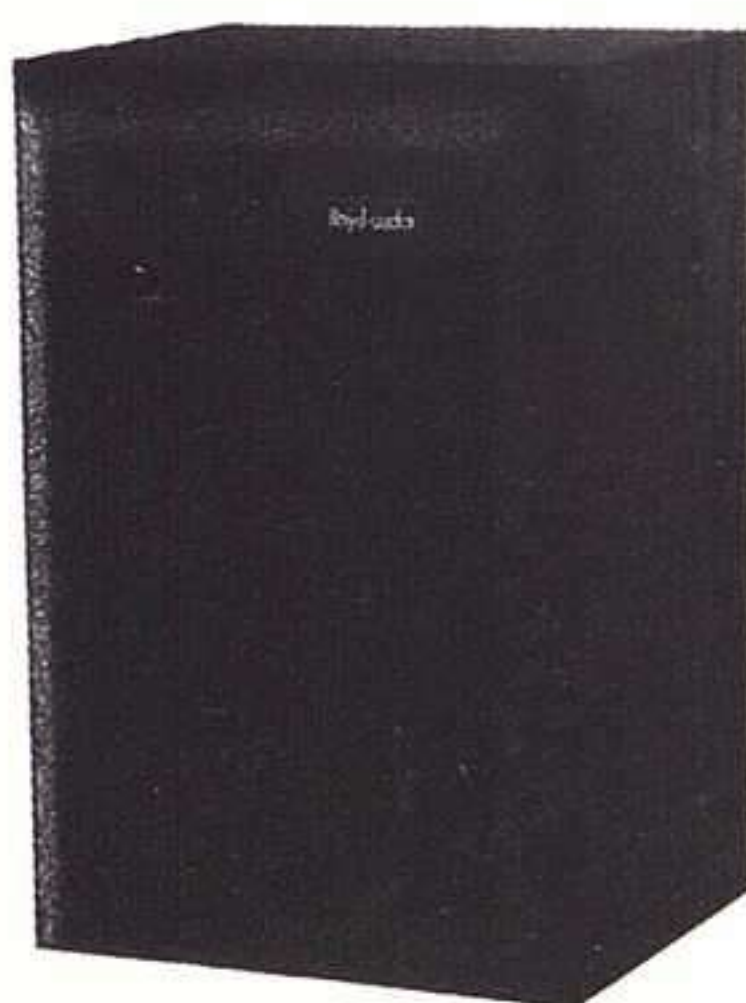
Fuente	<ul style="list-style-type: none"> Compact Disc KENWOOD 5010 65.000,— Ptas. Giradiscos Revel (con cápsula Audiotécnica AT.95) 57.000,— Ptas.
Amplificación	Musical Fidelity B1 46.800,— Ptas.
Altavoces	Royd A7 48.000,— Ptas.
Cables	<ul style="list-style-type: none"> Previo: Furukawa FD11 Monocristal 1.354,— Ptas/metro Altavoz: Van Den Hul CS.122 990,— Ptas/metro

EQUIPO 2

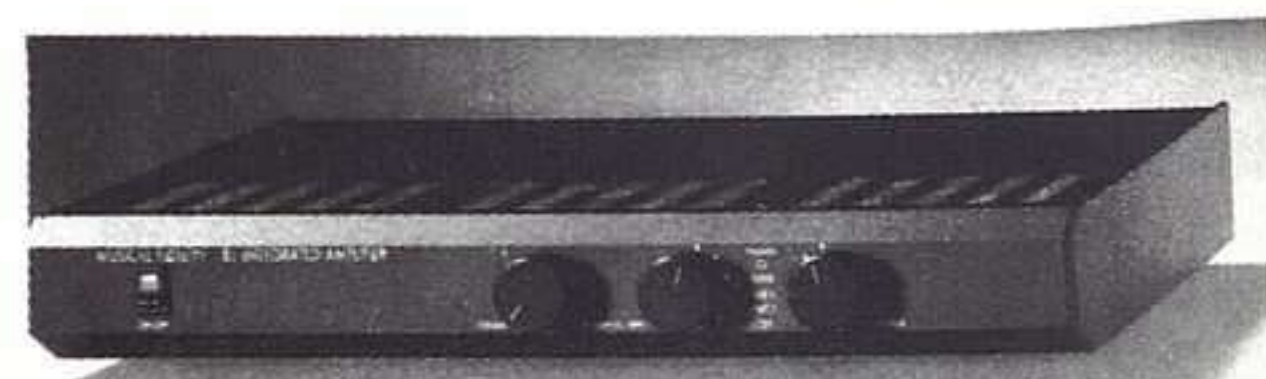
Fuente	<ul style="list-style-type: none"> Compact Disc ADCOM GCD 575 149.000,— Ptas. Giradiscos SYSTEMDEK IIX/Brazo 63/Cápsula Elac 130 70.000,— Ptas.
Amplificación	<ul style="list-style-type: none"> Previo: B & K Pros 5 70.000,— Ptas. Etapas: B & K 140 95.000,— Ptas.
Altavoces	Thiel 1.2 205.000,— Ptas.
Cables	<ul style="list-style-type: none"> Previo: Van Den Hul D.102 II 1.550,— Ptas. Altavoz: Van Den Hul D.352 2.200,— Ptas.



Reproductor de cedé Kenwood DP-5010.



Pantallas Royd A7.



Amplificador Musical Fidelity B1.



Giradiscos Systemdek IIX.



Previo y etapa de B & K.



Pantalla Thiel 1.2.

EQUIPO 3

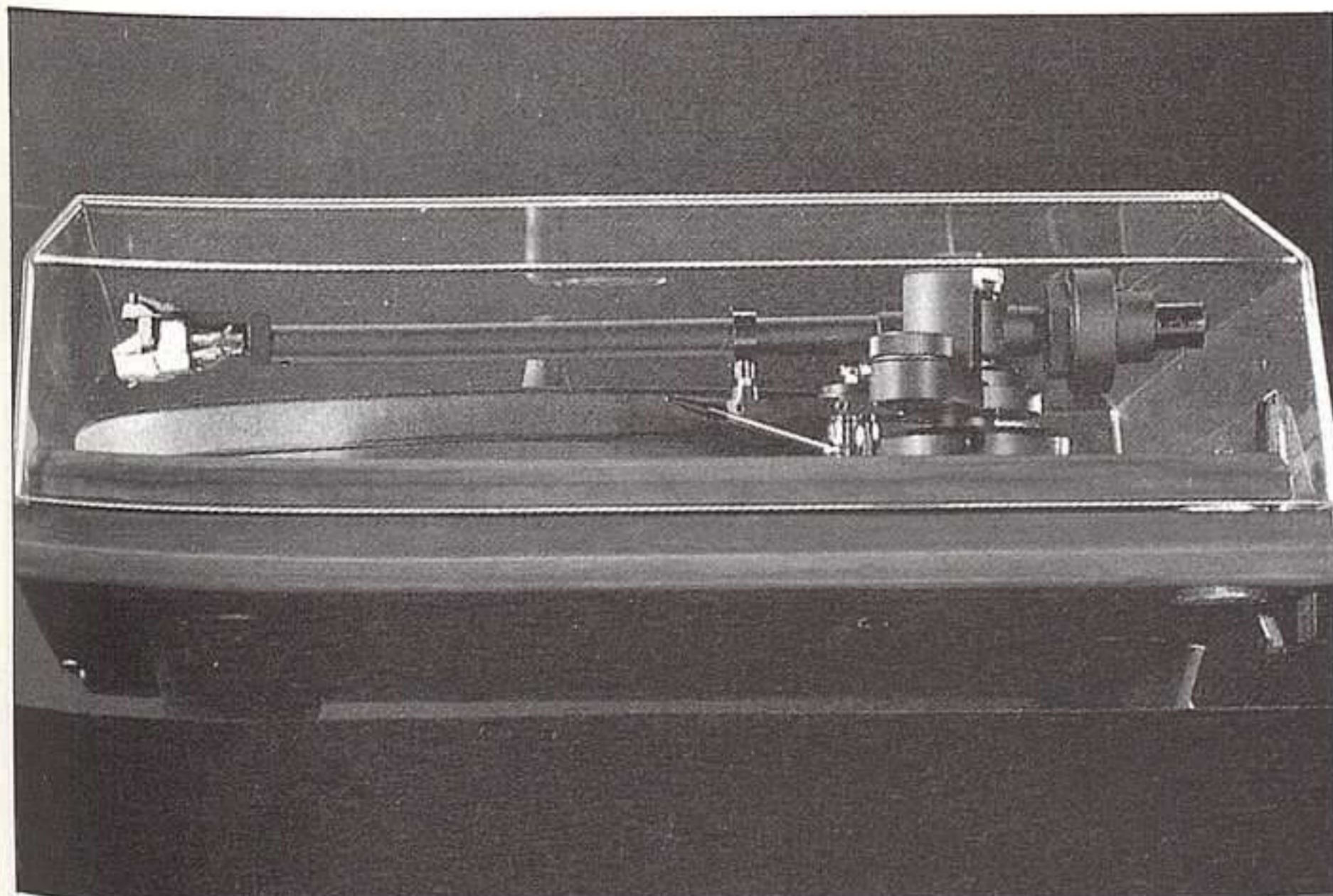
Fuente	Compact Disc MOD SQUA PRISM	272.000,— Ptas.
	Giradiscos REVOLVER REDWOOD SUPER/ Cápsula Audiotécnica AT.DC9	250.000,— Ptas.
Amplificación	Previo: COUNTERPOINT SA.1000	152.000,— Ptas.
	Etapa: COUNTERPOINT SA.12	215.000,— Ptas.
Altavoces	APOGEE STAGE ONE	395.000,— Ptas.
Cables	Previo: Van Den Hul D.310	1.900,— Ptas./metro
	Altavoz: SYMO	2.475,— Ptas/metro



Reproductor de cedé Prism, de Mod Squad.

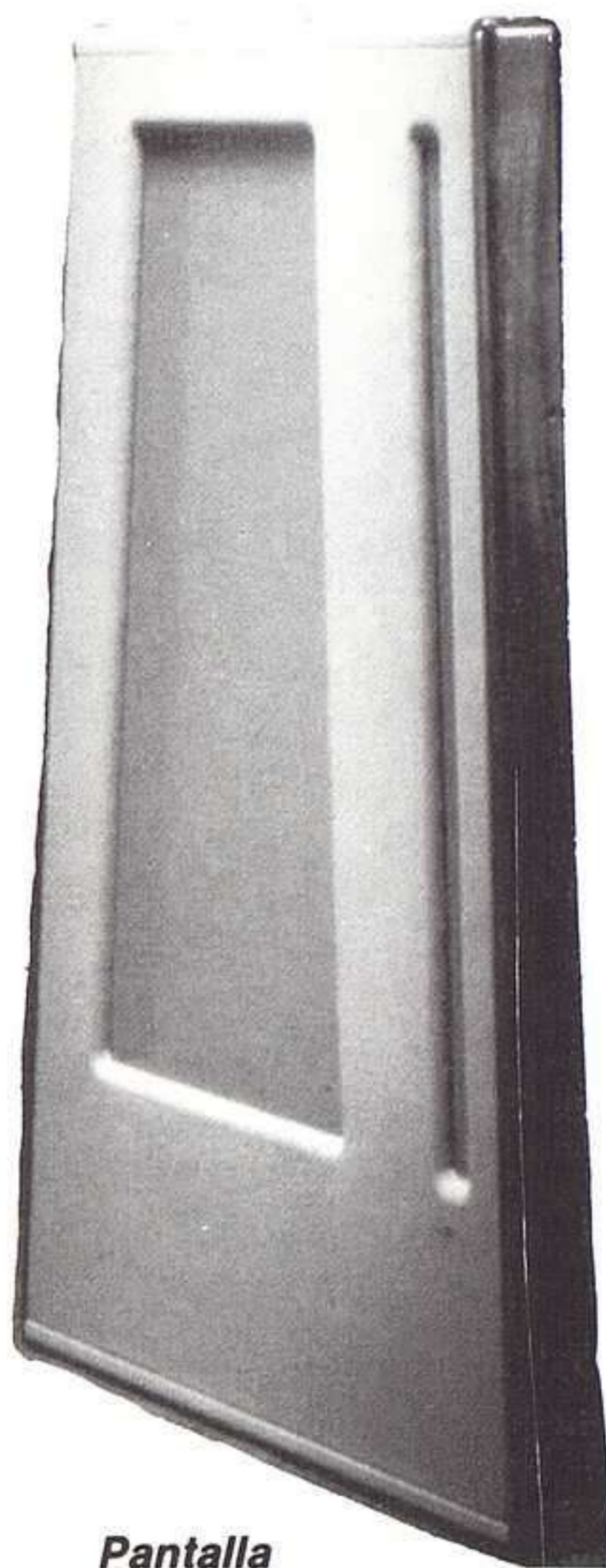


Preamplificador Counterpoint SA 1000.



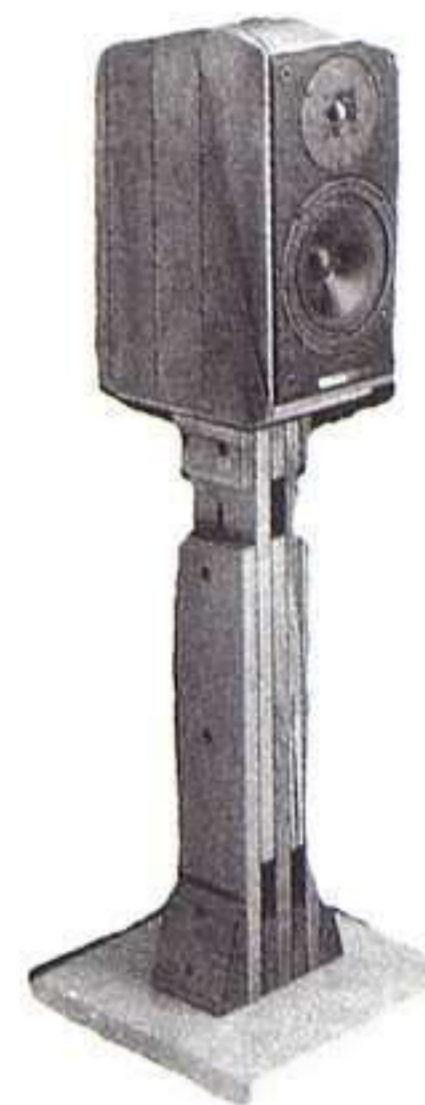
Giradiscos Revolver Redwood.

Vicente Torres Babiera



Pantalla Apogee Stage One.

SONUS FABER
SONIDO... INCREÍBLE
ACABADO... UNA JOYA



MODELO PARVA

Medidas:
240 × 380 × 260 mm.
Pot. admisible:
de 30 a 200 W.
P.V.P. 156.000



MODELO MINIMA

Medidas:
200 × 315 × 240 mm.
Pot. admisible:
de 30 a 200 W.
P.V.P. 148.000



“Pienso simplemente que es la mejor pantalla pequeña que existe.”

KEN KESSLER

Hifi News. Septiembre, 89

DISTRIBUYE PARA ESPAÑA
SARTE AUDIO ELITE, S. L.

Padre Jofre, 22
Telfés. (96) 351 07 98
Fax 351 52 54
46007 VALENCIA

IVOR TEIFENBRUN

La historia de Ivor Teifenbrun es parecida en un principio a la de muchos de los grandes personajes de la Hi-Fi.

Ingeniero escocés de mecánica de precisión, en 1973, descontento con la calidad sonora de los equipos de reproducción musical, descubre que es un "concepto erróneo de pensar que las cajas acústicas son el componente más importante en el equipo de Alta Fidelidad". Su lógica le dice que "la información musical que no es entregada por la fuente no se puede recuperar en elementos sucesivos del equipo". Basándose en esta idea construye un giradiscos revolucionario, el Linn Sonek.

Es entonces cuando funda la compañía Linn Products Ltd., en Glasgow, Escocia, adoptando desde el principio un lema como filosofía de su empresa "Simplemente mejor".

Dentro de su amplia gama, Linn fábrica, giradiscos, amplificadores, pantallas acústicas, brazos, cápsulas y agujas y, últimamente ha diseñado un gran convertidor analógico-digital/digital-analógico para uso en estudios de grabación, el Linn Numerik, que parece ser que demuestra su gran superioridad musical cuando se compra con cualquiera de los existentes.

Ivor Teifenbrun es uno de los pocos que aún hoy en día no entra ni por motivos comerciales en el mundo del compact disc, convencido de que el disco de vinilo con un giradiscos como Dios manda, y sus correspondientes accesorios, supera en calidad y calidez al cedé.

Actualmente Linn Products se ha convertido en una de las mayores empresas de Alta Fidelidad de Gran Bretaña, y posee una fábrica considerada la más moderna de Europa, diseñada por Richard Rogers, arquitecto del Centre Pompidou en París y del edificio Lloyd's en Londres. En ella, con la ayuda de un almacén automatizado y vehículos robot, el proceso artesanal de elaboración de un producto es efectuado, desde el principio hasta el final, por una misma persona.

Linn fue nominada por el Instituto Británico de Directivos, como una de las seis fábricas más modernas. Las otras cinco fueron IBM, JCB, Black + Decker, Lucas y Yamazaki.

Por su parte, Ivor Teifenbrun fue nombrado personalidad industrial del año. Premio otorgado por la Federación Británica de Audio en abril de 1989.

M.D.L.P.



Ivor Teifenbrun.



Fábrica de Linn Products, en Escocia.

AMPLIFICADOR INTEGRADO ARCAM DELTA 60

CHEMISON, S. A. - GRAN VIA DE CARLOS III, 58C - 08028 BARCELONA - TEL. (93) 339 50 54

El Arcam Delta 60 es un amplificador integrado de simple y elegante diseño, que cumple todos los requisitos para gustar a los audiófilos más tradicionales.

El Delta 60 es el sucesor del A60, uno de los clásicos de la amplificación británica, que desde su aparición en 1976 y hasta ser sustituido por el Delta 60, gozó de enorme fama, como lo demuestran la gran cantidad de unidades del mismo vendidas en medio mundo.

El Arcam Delta 60, es básicamente el A60, pero con un nuevo diseño exterior, entrada para CD y alguna que otra modificación en su circuitería, que no afecta para nada a su sonido tradicional, si no todo lo contrario, la idea ha sido modernizarlo ganando lo más posible sin desvirtuar la respuesta natural y envolvente de su antecesor, dentro de un chasis más moderno y reducido.

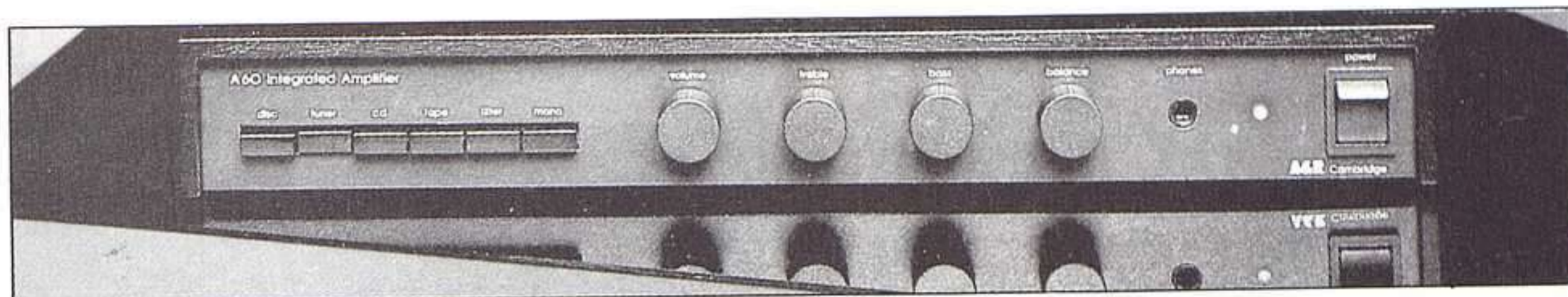
El Delta 60 tiene una potencia de salida de 50 W por canal, con una estupenda proyección del espacio y la dinámica presente en las grabaciones de los discos.

El corazón del amplificador es un transformador principal toroidal, que recibe directamente las señales provenientes de sus cuatro líneas de entrada —CD, sintonizador y dos cintas—. Un elevado y modernísimo pre-amplificador de disco recoge la señal de la quinta entrada, dando unos resultados de primera clase con cápsulas de bobina móvil o cerámica.

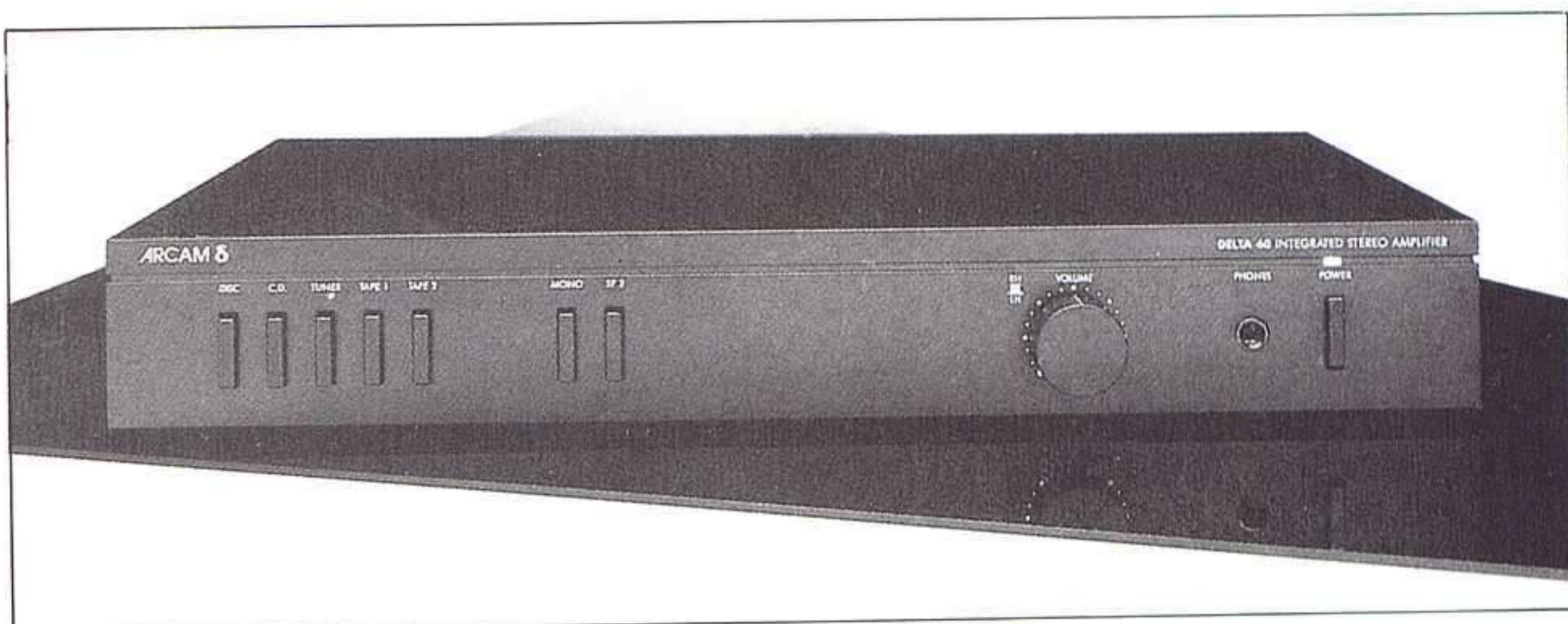
También tiene funciones para monitorizar grabaciones en cinta, conmutador mono, salidas para dos parejas de pantallas acústicas y toma para auriculares.

P.V.P. recomendado:
77.900 pesetas.

M.D.L.P.



El último modelo del viejo A60.



El moderno Delta 60.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Potencia por canal.....	50 W a 8 ohmios.
Distorsión armónica.....	0,02 %.
Respuesta de frecuencia.....	30-35.000 KHz.
Dimensiones.....	430 × 290 × 64 mm.

STUDIO 22

ESPECIALISTAS EN ALTA FIDELIDAD

Quad **SD** *motif* **THORENS** SONOGAPHE
TEAC **ONKYO** **VANDERSTEEN AUDIO**  **Nakamichi**
SME CYRUS *tpi* **conrad-johnson** **monitor pc**
MADRIGAL **GRADO** **mark evinson** **SOTA** **PROTON**

C/ Colombia, 22. Teléfono 250 49 65 - Fax 563 83 53 - 28 016 MADRID

INFORME: COMPACT DISC VÍDEO: CDV 495, DE PHILIPS

Pueden estar seguros de que no exageran si afirman que, desde la aparición del disco de vinilo, el sonido digital es el mayor descubrimiento en el terreno de la reproducción de grabaciones sonoras. A pesar de la polémica —a este paso, eterna— suscitada por su aparición y de las críticas vertidas sobre este sistema de almacenamiento y reproducción de la información (críticas en las que ahora no vamos a profundizar), el sonido digital se ha ido situando, por las razones que sean, en cabeza de ventas del mercado de la alta fidelidad.

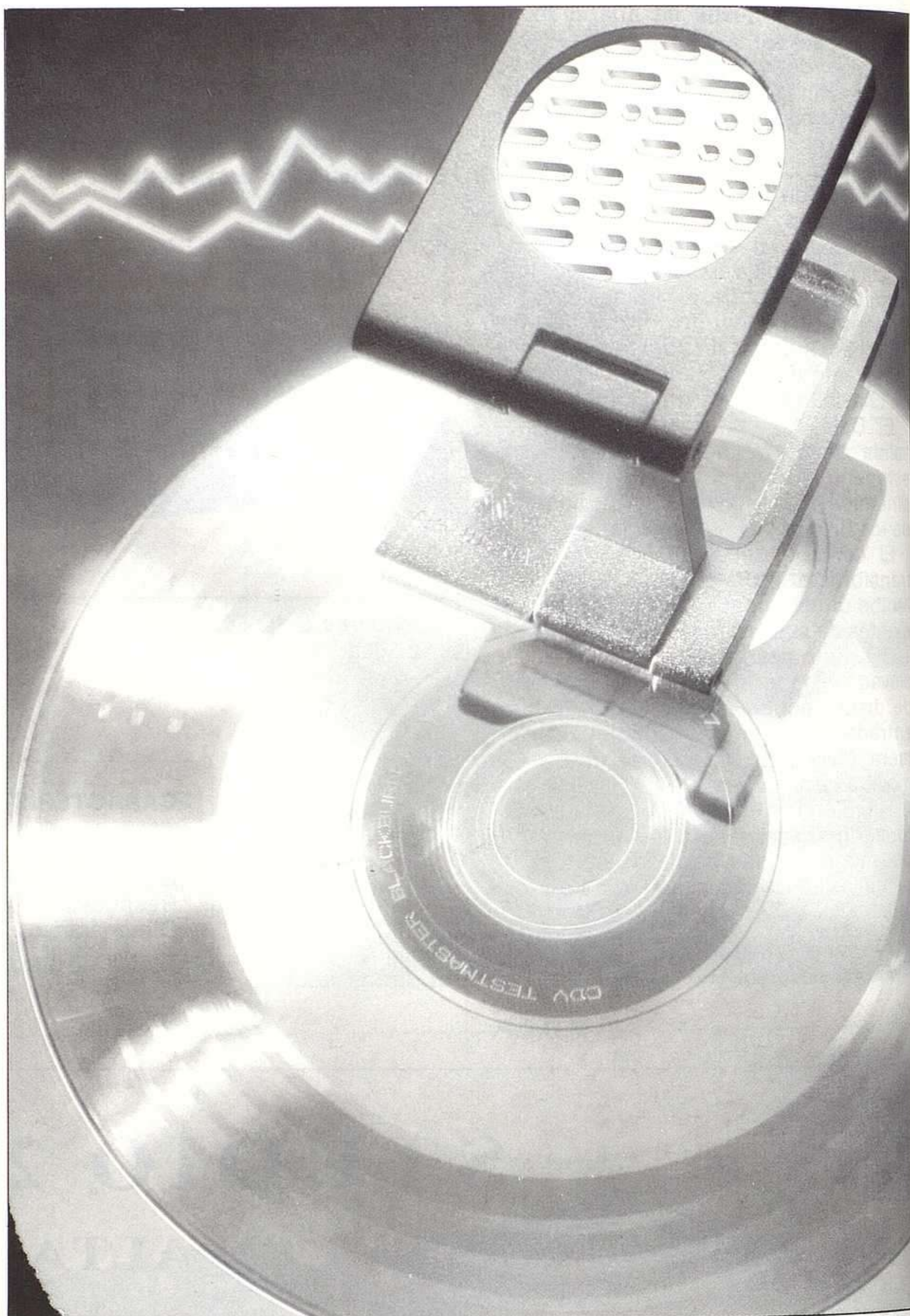
Parece ser que el mercado español en este campo no está saturado. Por esta razón algunos podrían pensar que la salida al mercado de otro aparato "revolucionario" es un poco prematura. Tampoco vamos ahora a discutir esto; lo cierto es que la oferta digital se amplía ahora con este nuevo ingenio llamado Compact Disc Vídeo.

En principio, el CD-Vídeo es un sistema reproductor de discos compactos digitales que, además, ofrece la posibilidad de mostrar imágenes también grabadas en los discos. Philips fue, como en el caso del CD convencional, quien se hizo cargo de las patentes y licencias correspondientes. Así que, de momento, hablaremos de este sistema standard de la firma holandesa; después ya nos ceñiremos a las novedades y variaciones.

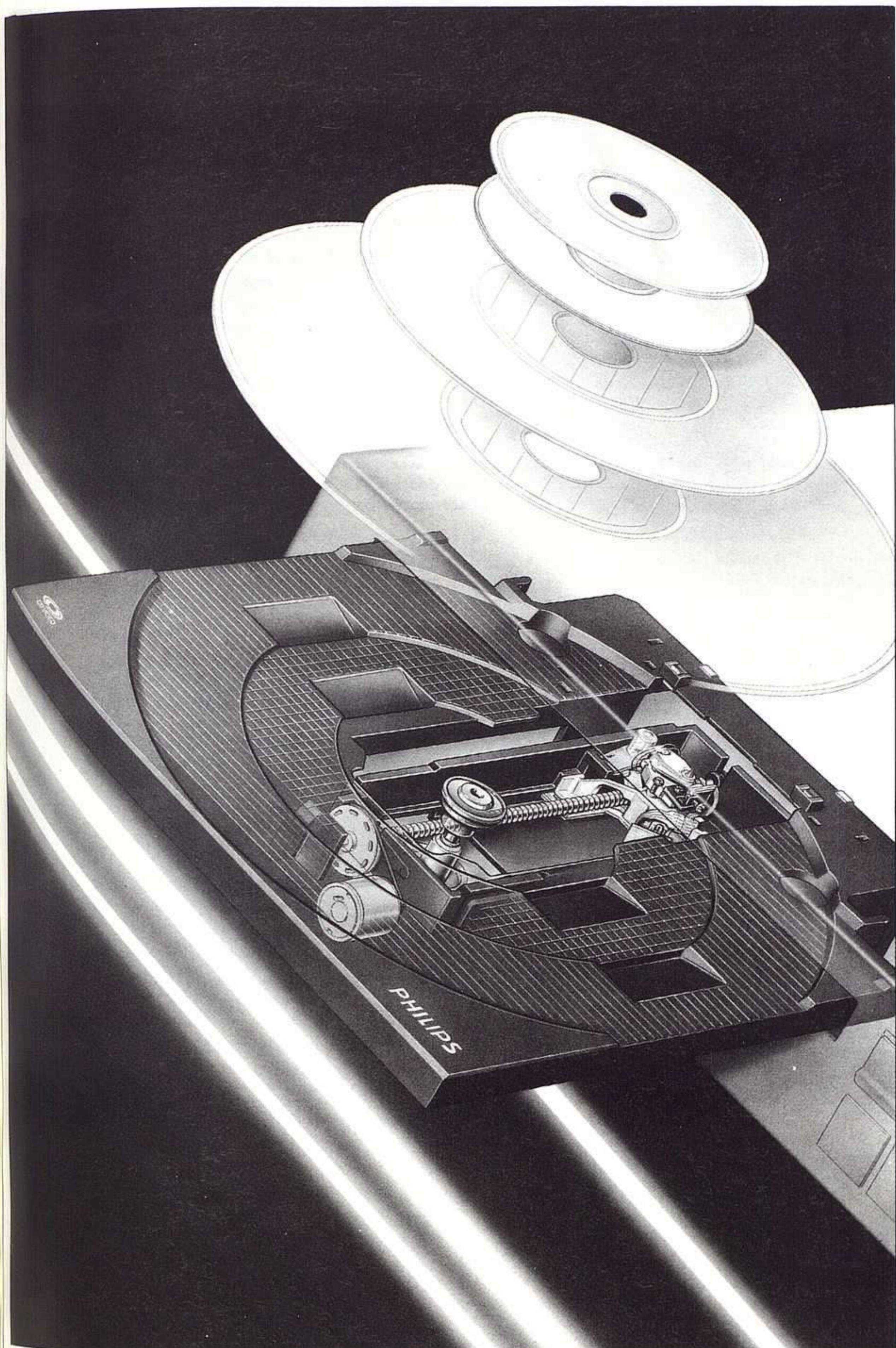
El videodisco es dorado; los tiempos de duración alcanzados se cifran en dos horas. Esto permite ofrecer un amplio espectro de programas que llega de los conciertos y videoclips a los programas educativos y cinefilms. Sobre el número de discos disponibles en nuestro mercado, cabe decir que no es todavía muy elevado. Me remito al caso del CD-Audio para que entiendan el motivo: en Japón, el CD es, de largo, el soporte musical por excelencia. Lo mismo empieza a ocurrir en la RFA. Resulta comprensible que, con la lentitud con que se mueve la industria española por su escasa sensibilidad respecto al exterior, el abanico de videodiscos deba esperar, para su ampliación, el asentamiento definitivo del disco compacto audio.

Por otra parte, las discográficas empiezan a variar sus planteamientos y estrategias. El videodisco cuenta con la ventaja, respecto al CD normal, de no tener rival que desbancar. Quizá algunos hablen de vídeo, más ahora que se fabrican con sonido digital y doble pletina. Pero son dos aparatos con funciones distintas, cosa que no sucede con el compact-disc y el plato giradiscos, destinados ambos a la reproducción de música.

Entrando en lo que es el sistema CD-Vídeo, diremos que la información almacenada requiere un tratamiento de



Celdillas de la grabación en CDV de 0,5 micras de ancho por 0'1 micras de profundidad.



Bandeja de transporte del CDV y mecanismo del lector láser.

PROTON[®]



Sólo

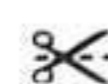
para

Oídos

Exigentes

NOVA
SYSTEMS, S.A.

NOVA SYSTEMS, S.A.
CASP 78, 3er. 1a.
08010 BARCELONA. ESPANYA
Tel. 232 28 91 / 232 52 04
TLX. 50946 EURU-E - Telefax 232 88 66



Deseo recibir información sobre los productos PROTON.

Nombre _____

Dirección _____

Población _____

notable sofisticación. La densidad con que están grabados los discos obliga al sistema a emplear altísimas velocidades para su reproducción. La velocidad a utilizar depende del tipo de disco. Hay dos maneras de insertar la información en la superficie del mismo. La información se despliega a través de una infima línea en espiral que recorre el disco. Si la velocidad del mismo es lineal, los últimos surcos (circunferencias más pequeñas) requieren una velocidad de grabación menor, pues serán leídas más aprisa. Existen también discos grabados al modo de los de vinilo, que requieren una constante velocidad angular (los surcos más pequeños y los más grandes son leídos en el mismo espacio de tiempo). La velocidad alcanzada por este tipo de discos es de 1.500 rpm constantes.

La grabación de estos discos se efectúa por sistema óptico. El sistema se explica fácilmente: la superficie informada está protegida por una sustancia transparente que sólo permite el paso del famoso haz láser que tanto se asocia con el término "digital". La superficie es reflectante y está recubierta de agujeros microscópicos. El tamaño de éstos es de 0,5 micrones y su profundidad es de 0,1 micrón; algunos de los hoyos son un poco más extensos (tres veces más). Como la superficie está aislada, es imposible la obturación de los orificios.

El sistema óptico de lectura patentado por Philips se basa en un espejo semi-reflector incluido en el sistema de lente. Este espejo es en el que se refleja el láser. Los reflejos del haz vuelven al sistema de lentes y son captados por un detector de señal fotodiódica. El haz no devuelve las posibles interferencias situadas en la parte externa del disco. El detector fotodiódico capta señales producidas por la reflexión o vuelta del haz láser y la ausencia de esa vuelta. El láser deja de volver al llegar a uno de los hoyos de la superficie grabada. Un sistema focal concentra la acción de láser en la microscópica fracción de espacio requerida (una millonésima de metro). La función del fotodiodo es grabar estas vueltas-ausencias del haz láser a modo de impulsos "on"/"off".

A partir de aquí, el sistema reproductor actúa de manera convencional, reteniendo e interpretando estas señales y codificándolas de modo que se transforman en las señales de audio y vídeo.

El primer compact disc system comercializado por Philips fue el CDV 475. Los primeros discos contenían 6 minutos de imagen y 20 de sonido digital, los llamados CD Vídeosingles. Para programas más extensos, aparecieron los EP, videodiscos (20 minutos de audio y vídeo) y, finalmente, los de 30 cmts. y 2 x 60 minutos de audio y vídeo. El CDV 475 selecciona automáticamente el modo de reproducción a usar, según el tamaño del disco. Admite también compactos convencionales sólo audio. Puede buscar entre 20 "capítulos" o temas, o bien un segmento determinado del disco. Con el programa en la pantalla de la TV, la velocidad puede ser variada.

¡REPRODUCE TODO! El CDV 495 no hace diferencias, reproduce todos los discos, tanto CD Audio como CD Vídeo.



CD Vídeo LP
(30 cm/12 pulgadas)
2 x 60 minutos de vídeo y sonido CD. Es el disco ideal para la reproducción de conciertos y largometrajes.



CD Vídeo EP
(20 cm/8 pulgadas)
Grabado en una o ambas caras, este disco contiene hasta 20 minutos de vídeo y sonido CD por cara. Ideal para la presentación de videoclips y dibujos animados.



CD Vídeo Single
(12 cm/5 pulgadas)
Este single contiene 6 minutos de vídeo y sonido CD además de 20 minutos adicionales de sólo sonido CD. Ideal para la presentación de videoclips y dibujos animados.



Compact Disc
(12 cm/5 pulgadas)
Contiene hasta 74 minutos de sonido CD.



Compact Disc Single
(8 cm/3 pulgadas)
Ofrece 20 minutos de sonido CD.



Reproductor de CD Vídeo Philips CDV-495.

El CDV 475 puede controlarse por medio de un mando a distancia de uso muy simple. Las posibilidades de programación quedan a disposición del usuario en la pantalla del televisor, a partir de lo cual todo resulta fácil. Las conexiones a la TV y al equipo de sonido no requieren mayor dificultad.

Lo último de Philips en el terreno del videodisco es el CDV 495. Permite seleccionar las pistas favoritas, que quedan registradas por un número de identificación. La tecla FTS obliga al CDV 495 a la reproducción de estas pistas previamente seleccionadas. Los títulos pueden clasificarse en nombres hasta 16 caracteres y son visualizables en cualquier momento en la pantalla del televisor. También incorpora reproducción aleatoria de pistas. Todo ello, se trate de videodiscos o discos compactos de audio.

Además de todo ello, es destacable la versión perfeccionada del filtro de muestreo cuádruple de 16 bits y el convertidor doble digital o analógico de 16 bits. Permite ("menor start") comprobar también en qué punto de la grabación se detuvo por última vez. Se han previsto también problemas derivados del descentramiento del disco (que no permitiría al haz láser alcanzar de lleno la banda perforada) o de los cambios de velocidad (que podrían afectar a las condiciones de color y brillo de la imagen). El mando a distancia se ha simplificado aún más, si cabe. Visto por detrás, el 495 nos ofrece toma de entrada y salida para el mando a distancia, salida de vídeo o monitor de TV, salida digital y 4 salidas audio chapadas en oro para evitar óxidos, euroconector, ajuste de canales y toma de entrada de antena, además de la salida de TV.

Otras marcas han puesto en el mercado sistemas de CD-Vídeo. Estas marcas son Marantz, Sony, Pioneer y Barco Electronic. De los modelos no diseñados por Philips, quizá el más interesante sea uno que no está todavía a nuestro alcance: el CD-Vídeo Regrable de Pioneer. Hace bien poco, la marca japonesa logró un sistema capaz de leer y grabar todas las veces deseadas la información contenida en un videodisco. El problema que presenta este tipo de ingenios es siempre de tipo comercial. Como las discográficas temen la aparición de discos grabables —esto les haría perder ventas— es sumamente difícil que una marca comercialice un producto del que no se puede sacar provecho. De todas maneras, lo más sensato es esperar a ver cómo se desarrollan los acontecimientos. El CD convencional, el audio, no ha podido ser comercializado en su versión grabable. Veremos qué sucede con el videodisco.

F.J.M.



Reproductor de CD Vídeo Pioneer CLD-1200.



Reproductor de CD Vídeo de Marantz, CV-55.

**PIANOS, ORGANOS
Y ACORDEONES**

HAZEN

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfono 639 55 48 - (4 líneas)
Fax: 639 54 95
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)
Teléf. 232 85 88
28013 MADRID

**GUITARRAS, CUERDAS
Y ACCESORIOS**

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

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Telefax: (96) 366 35 52
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

**INSTRUMENTOS DE
VIENTO PERCUSION
Y VARIOS**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

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.O. Box 348
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66
Fax: (942) 37 54 58
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplázela 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

RITMO

**INDICES
GENERALES**

De Enero de 1980 a Diciembre de 1988

**PRÓXIMA A AGOTARSE SU EDICIÓN, SOLICÍTELOS
EN SU QUIOSCO O LIBRERÍA HABITUALES, O BIEN
A NUESTRA ADMINISTRACIÓN**

Precio: 750 pesetas - Gastos de envío: 50 pesetas