

HI-FI
Ciencia y "magia"

AÑO LIX
560 ptas.
Febr., 1988

RITMO 585



Deutsche Grammophon STEREO 419 597-2

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONIE NO.3 "EROICA"
"Coriolan"-Ouvertüre
WIENER PHILHARMONIKER · CLAUDIO ABBADO

NUMERIQUE

Deutsche Grammophon STEREO 419 598-2

BEETHOVEN · SYMPHONIE NO.9
Gabriela Beňačková · Marjana Lipovšek · Gösta Winbergh · Hermann Prey
Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
WIENER PHILHARMONIKER · CLAUDIO ABBADO

NUMERIQUE

ABBADO GRABA LAS 9 SINFONIAS DE BEETHOVEN

ENTREVISTAS:

- Claudio Abbado
- Johanna Meier
- Barbara Haselbach

- DANZA: «Las glorias de Madrid en 1987»
- Opera contemporánea en Viena
- VOCES: B. Gigli

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

En portada



Claudio Abbado graba las **9 Sinfonías de Beethoven**. El director milanés ha iniciado el registro del ciclo beethoveniano, para Deutsche Grammophon, con la Orquesta Filarmónica de Viena, del cual están ya publicadas las **Sinfonías Tercera y Novena**, siendo de inmediata aparición las **Núms. 2, 5, 7 y 8**. En páginas interiores de la revista el lector podrá encontrar una amplia entrevista, realizada por nuestro corresponsal en Valencia, Gonzalo Badenes, en la reciente visita que Abbado realizó a la capital levantina para dar dos conciertos y grabar la **Sinfonía núm. 4** de Schubert, para la firma alemana.

Págs.

Editorial: Los derechos del intérprete	5
Entrevistas:	
Claudio Abbado en la encrucijada	6
Claudi Arimany o el riesgo de otra fuga de cerebros	11
Johanna Meier, una soprano wagneriana de hoy	12
Barbara Haselbach: "El movimiento en la Educación Musical"	16
Danza: "Las glorias de Madrid en 1987"	17
Opera	21
Ensayos:	
Los Anuarios de la Sociedad de Amigos de la Filarmónica de Berlín	24
Antonio Alberdi, compositor y organista	26
HI-FI:	
Novedades	27
Ciencia y "magia" en la Alta Fidelidad	29
Jazz:	
Instantáneas	30
Discos	31
Reportajes:	
Isabel Penagos: "Nuestra Escuela goza de una espléndida solidez"	32
III Curso intensivo de violonchelo. Entrevista con Dumitru Motatu	34
III Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona"	36
III Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Melilla"	38
Ensayo discográfico: "Misas de Navidad"	40
Crítica discográfica	44
Discos criticados	62
Libros y partituras	64
País musical:	
Barcelona	66
Madrid	70
Valencia	76
Otras ciudades	77
Internacional	82
Agenda:	
Imágenes de actualidad	87
Noticias	88
Convocatorias	90
Revista de prensa	91
Cartelera	92
Viejas fotografías de mi álbum: Vicente Simón	93
Voces: Beniamino Gigli	94
Músicos del siglo XX: Rodolfo Halffter	96
Directorio comercial	98

Entrevista



Rafael Banús viajó a Barcelona, donde entrevistó a Johanna Meier, soprano wagneriana que cantó en el Liceo de la capital catalana "Elisabeth", de **Tannhäuser**.

Danza



«Las glorias de Madrid en 1987». El titular de nuestra sección de Danza, Francisco Hernández, escribe acerca de la situación de las compañías oficiales de danza en España y de las programaciones de ballet en TVE. En la foto, Maya Plisetskaya.

Voces



Este, segundo capítulo de la serie, está dedicado a la figura de Beniamino Gigli.

Músicos del siglo XX



Ramón Barcé glosa la figura del recientemente fallecido Rodolfo Halffter. En la foto, Homenaje a perpetuum mobile, de Humberto Chávez.

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.

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



En la DISCO-TIENDA de El Corte Inglés de Preciados. Cuatro plantas consagradas exclusivamente a la música y al mundo del disco. Más de 45.000 títulos registrados en discos, cassettes, compact-disc y vídeos musicales. Discos de importación.

**...SI LE GUSTA LA MUSICA,
AQUI TIENE SU CASA.**

El Corte Inglés

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:

Lope de Alberdi, Salustio Alvarado, Vladimiro Bas, Rafael Banús, Francisco Chacón, Luis Dalda, Don Becuadro, Gonzalo Fernández, Enrique Gámez Ortega, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Fernando Gil Olalla, Francisco Hernández, F. Hernández Girbal, Alvaro Marías, Claudio Montoro, Teresa Montoro, Fernando Palacios, Juan Ignacio de la Peña, Gemma Pérez Zalduendo, Giorgio Pugliaro, Carlos Ruiz Silva y Natividad de Santiago.

Corresponsales:

José María Parra Cuenca (**Albacete**), Pedro Beltrán Gámir (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Senra (**Badajoz**), Roger Alier, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal, Albert Vilardell. Coordinador: Xosé Aviñoa (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Peré Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), José Manuel Ruiz Conde (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanado (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asin Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

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

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

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

Suscripciones:
España: Año, 6.160 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.812 ptas.). Número suelto, 560 ptas. (Precio sin IVA, 529 ptas.). Atrasados, 580 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 65 dólares USA. Vía aérea, 90 dólares USA.

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

Imprime:
Pentacrom, Miguel Yuste, 33
28037 MADRID

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

LOS DERECHOS DEL INTERPRETE

La Ley de Propiedad Intelectual, promulgada el 11 de noviembre pasado, es merecedora, tanto positiva como negativamente, de comentarios pormenorizados referidos a las distintas áreas afectadas. Sin perjuicio de que nos ocupemos, por diversas vías, de este mismo u otros aspectos de dicha Ley, queremos hoy señalar el interés de una novedad que sin duda va a tener importantes repercusiones económicas en el sector: la que se refiere al derecho de los intérpretes.

En el Libro II, Título I, artículos 101-107 de la mencionada Ley se hace referencia, por vez primera, a los *Derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes*, derechos que se han visto afectados fundamentalmente en los últimos años a causa de la gigantesca difusión que supone la reproducción sonora (y, en cierta medida, menor en el caso de la música, de la visual). Es sin duda un reconocimiento legal que debiera haberse producido hace ya, al menos, un cuarto de siglo (a partir de la Convención de Roma de 1961); pero que, pese a este retraso, puede suponer ya desde ahora un cambio sustancial en el trabajo del intérprete.

En un sentido similar habría que mencionar el art. 25 (Libro I, Título II) de la Ley en cuestión, que gravará los aparatos reproductores (a fabricantes e importadores) de utilización personal, en beneficio de productores, autores e intérpretes de las obras que tales aparatos hayan de reproducir.

Durante largos años se ha hecho, sin duda, un uso abusivo, indiscriminado y gratuito en parte del inmenso material sonoro grabado en diversos soportes (especialmente en disco); se han cubierto así amplias necesidades comerciales, públicas y privadas, con esa música casi indefinidamente reproducible. Era hora, ciertamente, de que los creadores iniciales u originarios de las grabaciones (y en este caso los intérpretes) tuvieran una participación, directa e indirecta, en el movimiento dinerario generado por esas grabaciones. Pensamos que esta rectificación de una situación anómala es de estricta justicia. Y esperamos que los instrumentos jurídicos y de gestión para su puesta en práctica se arbitren cuanto antes, pues sin duda se presentarán dificultades a la hora de su realización concreta.

CLAUDIO ABBADO EN LA ENCRUCIJADA



Por Gonzalo Badenes

Quizá no debiera apostillar con ningún comentario propio la larga entrevista que Claudio Abbado me concedió, para los lectores de RITMO, en el curso de su estancia en Valencia, el pasado mes de diciembre, donde dirigió dos conciertos a la Orquesta de Cámara de Europa y grabó para Deutsche Grammophon la **Cuarta Sinfonía** de Schubert, final de su ciclo sinfónico schubertiano iniciado hace dos años, en la Konzerthaus de Viena, con el registro de la **Segunda Sinfonía**.

Gozé del privilegio de asistir a las sesiones de grabación, que tuvieron lugar en el Palau de la Música a lo largo de las tardes del 15 y 16 de diciembre, así como a los dos conciertos públicos. La entrevista con Abbado, propiciada gracias a las gestiones del director de la Orquesta Municipal de Valencia y de la encargada de relaciones públicas del Palau, se efectuó la tarde del martes 15. El dato interesa por cuanto en aquellos momentos tan sólo había escuchado este comentarista los dos primeros movimientos de la sinfonía schubertia-

na (registrados pocos minutos antes) y por tanto no pudo aludirse en el curso de la charla —cordial, franca y sin ningún problema por parte de Abbado— a su interpretación de Mendelssohn, Haydn, Brahms y Beethoven, autores que figuraron en los programas de los conciertos.

He de confesar mi profunda admiración por el arte del maestro milanés. A él creo que debo mi aprecio por Rossini (para mí, REDESCUBIERTO por Abbado) y son muchas las páginas de Bartók, Stravinsky, Verdi o Mahler que, gracias a Abbado, han cobrado nueva vida. El equilibrio, la clarividencia de su dirección parecen indiscutibles. La audición de aquellos registros de los setenta y principios de los ochenta para Deutsche Grammophon proporciona instantes realmente mágicos. Y sin embargo...

Sin embargo, hoy día parece Abbado, rebasada ampliamente la cincuentena, hallarse en una especie de encrucijada artística. Sus versiones actuales se elevan, en ocasiones, a alturas casi olímpicas. Recuerdo su versión de la **Cuarta Sinfonía** de Beethoven, en Lucerna 1984, como auténticamente MILAGROSA. En otros momentos, inexplicablemente su dirección no rebasaba la más honorable corrección, hasta el

punto de que echamos a faltar la incisividad de la acentuación, la escrupulosa planificación de los volúmenes sonoros, la tensión interna, la coherencia de su pensamiento musical. Hoy parece que le preocupa ante todo el refinamiento sonoro, la amplitud de la gama dinámica y no tanto aquella pasión controlada, aquel poder para conjurar la esencia de la música, el ir MÁS ALLÁ de lo escrito en el pentagrama.

Hubo, en estos conciertos valencianos, momentos inolvidables. Por ejemplo, su manera de construir el "crescendo" final de la Obertura de **Egmont** (ofrecida como propina el primer día) o la transición a la coda en el último movimiento de la "**Escocesa**". En conjunto, el concierto del día 16 fue superior al del día anterior. De modo muy particular, la segunda interpretación de la sinfonía schubertiana (ejecutada ya en el primer programa) poseyó una tensión y una contundencia que apenas vislumbramos el primer día y que ¡ay! me temo no pueda repetirse en la grabación discográfica.

El registro tuvo las lógicas dificultades de toda grabación, quizá potenciadas por la reverberante acústica del Palau, por la imperfecta proyección del sonido y, eventualmente, por alguna incidencia sonora de la propia sala.



Sesiones de grabación de la Sinfonía núm. 4 de Schubert, en el Palau de la Música de Valencia.

Algún pasaje en concreto (como los compases finales del segundo movimiento) tuvo que ser repetido más allá de toda lógica y finalmente el balance sonoro buscado deberá ser resuelto por la vía del montaje.

La experiencia, para quien esto escribe, fue apasionante. Quedé admirado de la profesionalidad y disciplina de los instrumentistas de la Orquesta de Cámara de Europa y de la infinita paciencia de Abbado frente a los problemas que surgían en medio de la grabación. Realmente, estoy cada vez más persuadido de que el mundo del disco poco o nada tiene que ver con el mundo del concierto en directo. La espontaneidad (con la humana imperfección) de éste cede, en el estudio de grabación, frente al deseo de perfección. Como veremos en la entrevista, Abbado considera más idóneo la toma en estudio que la efectuada en vivo. Con lo cual me temo que muchos (aficionados) no estamos del todo de acuerdo, aunque es preciso reconocer que ciertos problemas de balance tan sólo pueden ser solventados en estudio.

Abbado grabó, dirigió... y triunfó. Quizá como ningún otro director de los que han pasado por el Palau, Abbado fue aclamado hasta el delirio. El alarido que estalló sobre el último acorde de la "Escocesa" será recordado aquí. Como también la increíble propina del "Ballet núm. 2" de Rosamunda, donde Abbado arrancó de la orquesta unos pianísimos no por exagerados menos escalofriantes. Como refrescante agua de Castalia pasó Abbado por Valencia, en estas jornadas que, para nosotros, son ya históricas.

GONZALO BADENES.—De su etapa como estudiante en Viena, con Swarowsky, creo que conserva usted recuerdos preciosos de los grandes maestros a los que vio actuar...

CLAUDIO ABBADO.—Sí, yo escuché el último concierto de Bruno Walter en Viena, con el *Requiem* de Mozart. También escuché a Szell, Krips, Scherchen, Karajan... todo ello fue interesante para mí.

G. B.—¿Qué es lo que le produjo el mayor impacto?

C. A.—Sin duda, el Beethoven de

Furtwaengler. También su Wagner, en la Scala.

G. B.—¿...y Toscanini?

C. A.—A Toscanini le escuché en *Falstaff* y *Ballo in Maschera*, esta última fue una lección formidable. Pero... para todo el repertorio romántico alemán (Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Strauss, Wagner...) Furtwaengler fue el más grande de todos.

G. B.—¿Se considera usted un director... latino, o más bien germánico?

C. A.—Bien, yo he nacido en Italia...

G. B.—...Por eso mismo...

C. A.—...pero la cultura que adoro es la alemana. Claro, adoro a Rossini, Verdi, ...pero adoro a Beethoven, Schubert, Mozart, Bruckner, Mahler...

G. B.—...No por casualidad debutó usted en Salzburg, en el 65, con la Segunda de Mahler. Pero antes, en el 58, cuando ganó usted el concurso Koussevitzky, en Tanglewood, le ofrecieron dirigir en América, pero usted prefirió permanecer en Europa...

C. A.—...yo no estaba preparado entonces para América y por eso preferí continuar trabajando en Europa.

G. B.—¿Creía usted, por aquellos años, que la gran tradición sinfónica residía en Europa?

C. A.—¡Sí, naturalmente! Y sigue estando también hoy. Una tradición como la que tenemos en Viena o en Berlín no se encuentra América. Creo que la diferencia entre la Filarmónica de Viena y otras orquestas con las que he trabajado, como la Sinfónica de Londres o las americanas, reside en la sonoridad de los arcos, que en Viena son mucho más cálidos y aterciopelados. Pero, en el fondo, lo que mejor distingue a los vieneses de los demás es la manera en que estos músicos practican la música de cámara, en tríos, cuartetos, etc.

G. B.—Usted ha seguido en esto el consejo de Bruno Walter, quien decía que para llegar a ser un auténtico director de orquesta se debería hacer mucha música de cámara.

C. A.—Sí, en efecto. Tuve una etapa en Parma, en el 62, donde enseñaba música de cámara.

G. B.—Fue cuando usted dirigió *Hin und Zurück*, de Hindemith...

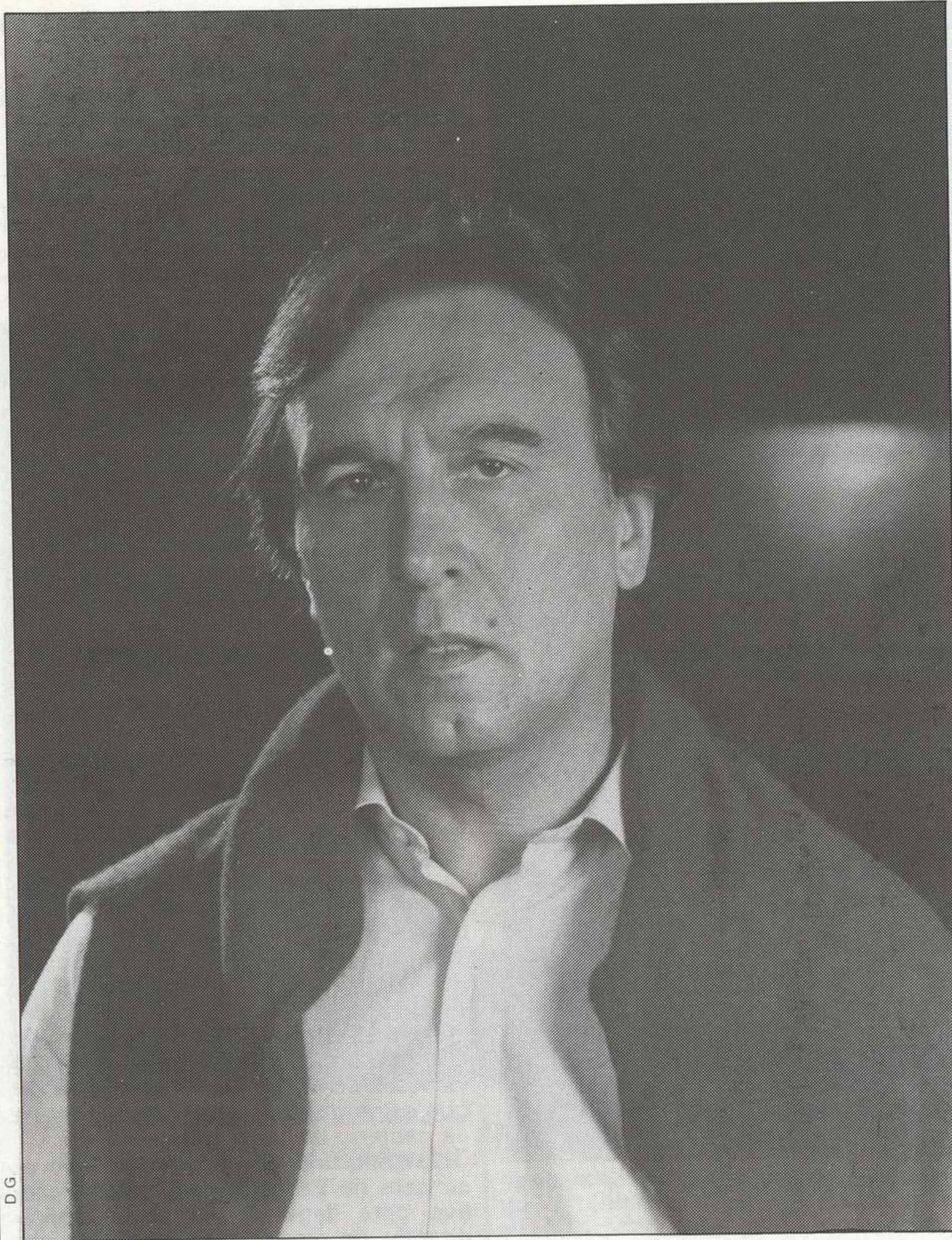
C. A.—Sí... (sonríe), yo entonces no tenía muchas posibilidades de dar conciertos.

G. B.—Me va a permitir que recuerde que, después de su debut absoluto como director de ópera, en Trieste, en el 58 con *El Amor de las Tres Naranjas*, su presentación en la Scala fue, en el año 60, con motivo del tricentenario de Alessandro Scarlatti.

C. A.—Sí y he hecho mucho Barroco. Además de los *Conciertos de Brandeburgo*, que tengo grabados con la Orquesta de la Scala, he dirigido bastante Bach, Vivaldi, Bonporti...

G. B.—Y recientemente las "Estaciones" de Vivaldi. ¿Cuál es su posición ante las interpretaciones historicistas?

C. A.—Nunca he utilizado instrumentos ANTIGUOS. Por ejemplo, al hacer el *Stabat Mater*, de Pergolesi, he buscado la sonoridad y una articulación natu-



D.G.

rales, utilizando el continuo y el "portatif", una articulación propia de la música antigua. Mire, creo que es bueno conocer e interpretar con instrumentos ORIGINALES, pero sin caer en la exageración. Algunas veces se utiliza un fortepiano, donde un pianoforte procuraría una sonoridad mucho más bella, ¿comprende lo que quiero decir? Considere lo que hemos hecho con Rossini, un autor que desde siempre se venía interpretando de manera muy ROMÁNTICA, incluso cambiándose la instrumentación. Hemos seguido las revisiones de Zedda, Gosset, etc., que están más cerca del original.

G. B.—¿Tiene algún proyecto inmediato de grabación rossiniana?

C. A.—Hace poco hemos registrado *L'Italiana in Algeri*, con Raimondi, Baltsa, Lopardo, Pace, Dara.

G. B.—¿Ha pensado hacer las *Sonate a quattro*, de Rossini?

C. A.—Sí... Sería interesante grabarlas. De hecho, las he interpretado con la Orquesta de Cámara de Europa.

G. B.—¿Considera que hay actualmente crisis de voces rossinianas?

C. A.—¡No! Si se piensa en una Berganza, Valentini-Terrani, Baltsa, Ramey, no puede hablarse de tal crisis.

G. B.—Siempre dentro del belcanto y recordando aquella histórica versión de *I Capuletti ed I Montecchi*, que hizo usted, en la Scala, con Pavarotti, Scotto, Aragall, etc., ¿ha vuelto a dirigir alguna ópera de Bellini?

C. A.—No, nada en absoluto.

(Evidentemente, Abbado no piensa en los "Capuletti" que tiene previsto dirigir, en 1988, en Viena, con la Valentini-Terrani).

G. B.—¿Por qué?

C. A.—Yo adoro la música de Bellini, de Donizetti... pero no he tenido ocasión de dirigir otras obras suyas. Si hago un *Don Carlos* no puedo hacer al tiempo un Bellini...

G. B.—¿De veras?

C. A.—Sí, porque prefiero profundi-

zar en una obra antes de pasar a otra. Por ejemplo, vamos a hacer en Viena una ópera de Schubert, *Fierrabrás*, por vez primera y encuentro mucho más interesante esto que, pongamos, una ópera de... Puccini.

G. B.—Perdone que insista, pero pienso (y esto es una opinión personal) que Bellini y Donizetti han contado con buenos cantantes (a veces excelentes)... pero no han ido sobrados de buenos directores.

C. A.—Sí, pero no podemos comparar. Estos autores precisan, seguramente, grandes cantantes... pero la orquesta, salvo como acompañamiento, no es tan interesante de dirigir. Lo es, mucho más, Verdi o Wagner.

G. B.—¿Y Rossini...?

C. A.—Sí, en Rossini la orquesta es mucho más interesante.

G. B.—¿Y no encuentra que también lo son, orquestalmente, una *Norma* o un *I Puritani*? ¿Sería posible hacer *Norma*...?

C. A.—Mmm... sí... algún día. Ahora tengo otras ideas para Viena. Hacer óperas que nunca se han interpretado allí, como *Il Viaggio a Reims* o *Fierrabrás*. También la *Khowantschina*.

G. B.—Y el Boris, que usted ha hecho en la versión ORIGINAL. ¿Piensa grabarlo?

C. A.—Sí, "Boris" se va a grabar, después de *Khowantschina*.

G. B.—¿Con el mismo reparto de la Opera de Viena y la Filarmónica?

C. A.—Sí.

G. B.—Hablando de versiones ORIGINALES ¿cómo considera usted la de Don Carlos, de 1867, respecto a la revisión del 84?

C. A.—Está bien conocer la primera. Lo que justamente he hecho, en mi grabación, es añadir un disco al registro de la versión definitiva, en el cual van los fragmentos de la original que Verdi hubo de cortar, condicionado como estaba por la Opera de París (donde las representaciones debían finalizar antes de medianoche). Estos fragmentos cortados son música magnífica. Incluso alguno de ellos fue reutilizado para el *Requiem*.

G. B.—¿Y *Otello* y *Falstaff*?

C. A.—*Falstaff* se va a hacer en Viena. *Otello* llegará algún día.

G. B.—¿Es tan difícil encontrar un auténtico "Otello"... exceptuado Domingo...?

C. A.—Sí, no es nada fácil.

G. B.—¿Por eso no ha dirigido usted aún *Otello*?

C. A.—No, la razón es otra. Siempre que me he propuesto hacer esta ópera ha habido otros directores, a los que yo invito en los teatros donde soy "Musikdirektor", como Carlos Kleiber, Zubin Mehta, etc., quienes también han de disponer de espacio para dirigir...

G. B.—Comprendo. ¿Y respecto a Wagner?

C. A.—De Wagner he hecho *Lohengrin*, en la Scala; también lo haré en Viena.

G. B.—Existe un registro privado del segundo acto del *Lohengrin*, que usted

dirigió en Edimburgo, en el 83, con Jerusalem, Randova, Plowright...

C. A.—No conozco esta grabación. ¿La tiene usted?

G. B.—Sí.

C. A.—¿Podría enviarme una copia?

G. B.—¡Por supuesto, maestro! Me impresionó mucho su dirección. Creo que prepara Tristan, actualmente...

C. A.—Sí, para Viena.

G. B.—¿...y Bayreuth?

C. A.—(hace una larga pausa). No. Por el momento, no. Sólo Viena.

G. B.—¿Y las óperas del siglo XX?

C. A.—Bien, yo hice "Pelléas", ya en la Scala, y en Viena he dirigido recientemente Wozzeck.

G. B.—¿Lulú?

C. A.—También, claro. En la versión en tres actos, vamos a hacerla en Viena. Preparamos un festival anual de música moderna en Viena, con cosas más recientes. En el primer año van Ligeti, Boulez, Nono, Riehm...

G. B.—¿Hay algún proyecto de grabar estas óperas modernas...?

C. A.—Bien, no puedo contestarle... Esto depende de mi compañía discográfica...

G. B.—Dejando ya, si le parece, el campo de la ópera, me gustaría comentar algo acerca de su ciclo Beethoven. ¿Está ya concluido?

C. A.—No, falta sólo la Cuarta Sinfonía.

G. B.—¿Se han grabado en vivo?

C. A.—No, siempre después del con-

cierto, tal como hacemos hoy aquí con la Cuarta de Schubert.

G. B.—¿Prefiere usted la grabación de estudio a la directa?

C. A.—Sí, porque es mucho más perfecta. Siempre grabo después del concierto o de la representación (es lo que hemos hecho con Beethoven y también con *Il Viaggio a Reims*) y pienso que al hacerlo así es prácticamente lo mismo que en vivo.

G. B.—Volviendo a Beethoven, ¿qué opina usted de ciertas experiencias HISTORICISTAS que, por ejemplo, está haciendo un maestro como Roger Norrington, quien dice está siguiendo las indicaciones metronómicas expresas de Beethoven? ¿Podemos decir que su ciclo es TRADICIONAL o bien hay en él algún DESCUBRIMIENTO?

C. A.—Siempre se pueden descubrir cosas nuevas. Por ejemplo, al estudiar el manuscrito de la "Pastoral", que se conserva en la Musikverein de Viena, hemos encontrado ciertas diferencias...

G. B.—¿Por ejemplo...?

C. A.—Por ejemplo, notas falsas ¡que siempre se han tocado de manera equivocada! En cuanto a lo del metrónomo... hay que ir con cuidado. Por ejemplo, en el Scherzo de la Novena siempre se ha tomado el "Trío" en un "tempo" equivocado. Creo que lo que importa, en esta cuestión del metrónomo, es saber observar las relaciones de "tempi".

G. B.—¿Considera conveniente hacer

todas las repeticiones en las sinfonías clásicas?

C. A.—Sí, creo que sí.

G. B.—¿Y jugar con la propia fantasía...?

C. A.—Eso depende. De Mozart, al hacer la *Serenata en Re mayor, K. 320*, tenemos el "Menuetto", separado por dos tríos... Al hacer la tercera repetición, hemos introducido pequeñas variaciones.

G. B.—¿Lo hace sólo para el disco o también en el concierto?

C. A.—Haré esas variaciones también para el disco. Pero tenga en cuenta que en un concierto las repeticiones representan siempre algo nuevo, y en un disco... es siempre lo mismo.

G. B.—Cierto. ¿Hoy escuchamos COMPLETA la Cuarta de Schubert?

C. A.—Sí, pero atención. Siempre se ha tocado Schubert, desde la Cuarta hasta la Novena, en la revisión de Brahms. No se conocía el original de Schubert. Nosotros estamos trabajando sobre ese original...

G. B.—¿También para las tres primeras sinfonías?

C. A.—Para las tres primeras existía ya una edición Barenreiter, por otra parte muy conocida, que se ajustaba al original y que naturalmente es la que hemos seguido.

G. B.—Al escuchar esta tarde la grabación del primer movimiento de la Cuarta, que acaba de efectuar en el Palau, comentábamos con el maestro





Agustín Muñoz

Claudio Abbado dirigiendo a Victoria Mullova

Galdud el carácter eminentemente lírico de esta versión...

C. A.—No es solamente eso. En este primer movimiento hay dieciséis compases que Schubert no escribió y que son de mano de Brahms. También hay una modulación en el segundo tiempo que Brahms modificó, por considerar errónea la original. Nosotros hemos vuelto a ésta y hacemos la modulación del propio Schubert.

G. B.—Veo también que usted ha seguido un "tempo" más amplio del habitual.

C. A.—Bueno, en el primer movimiento siempre se adoptaba el "alla breve", lo cual es un error. Ya que es "Allegro vivace", pero en cuatro partes, si bien siempre se dirige en dos. El pensar en un "alla breve" y tocar un "allegro vivace" produce resultados más rápidos.

G. B.—¿Considera usted esta sinfonía realmente "trágica"?

C. A.—Sí, pero esto hay que entenderlo. No es "trágica" en el sentido de un Wagner o un Mahler. Es algo mucho más íntimo. Es la tragedia de la soledad de Schubert. Y esto, para el público, es difícil de entender. Para hacer, es preciso profundizar en el espíritu de Schubert.

G. B.—Ciertamente, la riqueza del mundo interior de Schubert no podía ser exteriorizada en lo cotidiano...

C. A.—Justamente. Y él la expresó en su música, donde podía transmitir su sufrimiento. Por la misma razón tengo mucho interés en dirigir su ópera **Fierrabrás**. Es una obra formidable, muy dramática, muy interiorizada.

G. B.—De Fierrabrás hizo Istvan Kerstesz, con la Filarmónica de Viena, un disco con la Obertura. Es una pieza admirable, a despecho de ciertas opiniones desfavorables de algunos críticos...

C. A.—¿Es cierto? Bueno, creo que han existido hábitos terribles. Se han

leído cosas... como que Schubert era un compositor negado para la ópera. Todo esto no es sino ignorancia. Si lo piensa, es lo mismo que se escribía acerca del **Fidelio**.

G. B.—Continuando con la grabación de las Sinfonías, iniciada según creo en Viena, con la Segunda, hace dos veranos, ésta que hoy graba en Valencia es la última...

C. A.—Sí, las otras se grabaron en la propia Viena y en Londres, siempre con la Orquesta de Cámara de Europa.

G. B.—¿Recoge este ciclo todas las sinfonías de Schubert, es decir, se incluyen la Séptima en Mi mayor y la Décima en re mayor, completadas por Newbould?

C. A.—No. Hacemos todas las sinfonías completas.

G. B.—¿Y en el caso de la Octava?

C. A.—La **Octava** se graba en dos movimientos, por supuesto. Se graba también **Rosamunde**. Y se ha hecho una única excepción: la del **Gran Dúo** (D. 812), que como usted sabe orquestó Joachim y dedicó a Clara Schumann. La razón de incluirlo es el tratarse de una transcripción, hecha por el propio Schubert, para piano, de una sinfonía realmente compuesta por él.

G. B.—Y de Bruckner, por tantos motivos relacionado con Schubert...

C. A.—De Bruckner tengo grabada la **Primera Sinfonía**. Y hay un proyecto de grabación integral con la Filarmónica de Viena.

G. B.—También ha dirigido usted la Séptima. ¿Qué preferencias tiene respecto a las ediciones a utilizar?

C. A.—Esto depende de cada caso. En la **Primera** he seguido la edición original, en la **Séptima** la final...

G. B.—¿Es cuestión del valor intrínseco de cada versión?

C. A.—Sí, eso es. En la **Octava**, por ejemplo, Furtwaengler, ha tomado elementos de varias ediciones...

(En este punto, el teléfono interrumpe nuestro diálogo. Llevamos treinta y cinco minutos de conversación. Creo que esta podría prolongarse más, ya que el maestro Abbado parece incansable... Pero falta poco más de una hora para el comienzo del concierto. El maestro ha trabajado en la grabación durante casi tres horas. Debe ir al hotel y cambiarse. Sin embargo, me invita a reanudar la conversación al día siguiente, a mediodía, en su hotel. Circunstancias imprevistas aconsejarán al entrevistador posponer este diálogo para una futura oportunidad.)

Cuando se dispone a abandonar la habitación, Abbado todavía añade:

C. A.—¿Conoce usted la **Serenata** de Brahms, que interpretamos esta noche? Es una música, como la de Schubert, íntima e interiorizada. En cuanto a Haydn, cuya **Sinfonía "Del Reloj"** hacemos también hoy, acabamos de grabar, con la Orquesta de Cámara de Europa, la **Sinfonía Concertante** y la **"Milagro"**. Planeamos grabar todas las sinfonías "londinenses"...

polkaudio

The Speaker Specialists[®]

El N^o 1 en cajas acústicas.

POLK AUDIO no es una caja más, ES LA CAJA ACUSTICA. Su increíble calidad de sonido —a un precio razonable— ha permitido a POLK ser el único fabricante de altavoces y cajas del mundo, capaz de figurar en el N.º UNO del ranking Audio-Vídeo Itl. entre más de 78 prestigiosas firmas, durante los últimos cuatro



años, y ganar, asimismo, el HI-FI GRAND PRIX AWARD de los últimos seis años. Cuando las escuche, comprenderá por qué. Con cualquiera de los doce modelos de POLK AUDIO (desde 30.000 a 500.000 pesetas la pareja, IVA incluido) tendrá la inigualable sensación de la auténtica Alta Fidelidad: escuchar música en casa, tal y como sueña en directo.

Si va a comprar Alta Fidelidad, exija que sus cajas acústicas sean POLK AUDIO.

Importador exclusivo para España



JOYTEL

El arte del sonido.

Mejía Lequerica, 14. 28004 MADRID
Tels. 447 10 36/12 07

JOHANNA MEIER, UNA SOPRANO WAGNERIANA DE HOY

Por Rafael Banús

La soprano norteamericana Johanna Meier, nacida en Chicago, de ascendencia alemana, se graduó en la Manhattan School of Music y debutó pocos años después en la New York City Opera en el papel de la "Condesa" en **Capriccio**, de Richard Strauss. Después de ampliar su repertorio con esta compañía y de intervenir en las temporadas de los principales teatros americanos alcanzó su consagración a nivel mundial con su encarnación de la protagonista femenina en la nueva producción de **Tristan und Isolde**, de Richard Wagner, en el Festival de Bayreuth de 1981, bajo la dirección escénica de Jean-Pierre Ponnelle y la musical de Daniel Barenboim. Johanna Meier interpretó también el personaje de "Brünnhilde" en **La Walkyria**, en "La Zarzuela" de Madrid, en 1986, al lado de Montserrat Caballé, y en el pasado mes de diciembre debutó en el Liceo de Barcelona en el polémico montaje de **Tannhäuser** debido a Ricard Salvat. Con este motivo concedió una amplia y amabilísima entrevista a RITMO. Johanna Meier volverá en el mes de junio a Barcelona para cantar el papel de "Senta" en **Der Fliegende Holländer**, en el Liceo.

RAFAEL BANUS.—Con estas representaciones realiza su debut en el Gran



Teatro del Liceo. ¿Qué le han parecido el teatro y la organización?

JOHANNA MEIER.—La acogida ha sido muy agradable. Ya he cantado en otras ocasiones en España y conocía a algunos miembros de la organización, pero nunca había estado en Barcelona y me parece una ciudad muy hermosa. El Liceo es, naturalmente, un teatro especial, y creo que la organización es realmente buena. Esta producción es nueva, y esto, lógicamente, supone un esfuerzo suplementario para todos, pero hemos quedado satisfechos.

R. B.—El día del estreno, después de ovacionar durante mucho tiempo a los cantantes, el público demostró su disconformidad con los responsables de la puesta en escena.

J. M.—Desde el escenario nunca se puede saber cómo va a resultar el espectáculo para los espectadores. A veces gustan estas producciones modernas y otras no. Esto no se puede prever. Hace dos años intervine en una nueva **Tetralogía**, de Wagner, en Seattle, que no gustó en su estreno pero fue acogida favorablemente cuando se repuso

un año después. Hay que saber esperar un cierto tiempo.

R. B.—Personalmente, ¿qué le ha parecido la producción?

J. M.—No me ha parecido mal, aunque la gran rampa dificulta el movimiento. Sin embargo, el vestuario me ha gustado mucho. Puedo decirle que he participado en montajes más arriesgados.

R. B.—Me parece que su visión del personaje de "Elisabeth" se aparta un poco de la tradición de hacerla una mujer dulce y resignada, al estilo de Elisabeth Grümmer o Victoria de los Angeles, para otorgarle un carácter más fuerte y vigoroso.

J. M.—En la rueda de prensa previa al estreno me preguntaron cómo veía el personaje. De "Elisabeth", al contrario que de otros personajes wagnerianos como "Isolde" o "Brünnhilde", sólo se ve el aspecto de frágil doncella en oración, y por tanto no se asiste a una evolución dramática del mismo. La propia naturaleza de mi voz añade ese carácter dramático del que me hablaba, aunque trato de no hacerla una mujer fuerte sino una joven enamorada, incapaz de admitir la maldad en nadie, y, aunque protege a "Tannhäuser" de los otros cantores, tiene escaso poder, sólo el poder de la fe y el amor, que son los que le dan la fortaleza.

R. B.—Usted cantó su primera "Brünnhilde" también en España, en una nueva producción de Die Walküre en Madrid, realizada por Hugo de Ana. ¿Qué recuerdos tiene de aquellas representaciones?

J. M.—La producción fue muy bien acogida por el público, y en general me pareció muy satisfactoria, aunque también allí había un elemento algo incómodo, que eran unas escaleras que teníamos que estar continuamente subiendo y bajando. Por lo demás, se contó con un reparto de solistas que no dudo en calificar como los mejores que existen actualmente para cada papel.

R. B.—En aquella Walkyria interpretaba también Montserrat Caballé su primera "Sieglinde" en escena. ¿Había cantado con ella anteriormente?

J. M.—No; sólo la había visto en otras representaciones. Aunque tenía bastante miedo a cantar la "Sieglinde", al final logró un gran éxito.

R. B.—Usted alcanzó su consagración a nivel mundial con otro personaje wagneriano, el de "Isolde" en la famosa producción del Tristan en el Festival de Bayreuth, un espectáculo que yo también tuve oportunidad de presenciar y que me pareció que tenía una magia que muy pocas representaciones consiguen. ¿Qué podría decirnos de aquel Tristan que la lanzó a la fama?

J. M.—Fue un trabajo muy difícil para los cantantes, y para mí personalmente, porque debía pasarme cuarenta minutos arrodillada en el primer acto. Ponnelle es muy severo, y quería que cada movimiento tuviera un sentido determinado; las miradas, las manos... Ensayamos duramente a lo largo de seis semanas y cada año volvíamos a



reunirnos y siempre había algún movimiento diferente. Pero creo que para el público era un espectáculo de una belleza ensoñadora, especialmente en el acto segundo, con el árbol y todo aquello. Me parece más discutible la escena final, que cada año era distinta y se cambió un día antes del estreno. No sé cómo resultaría, pero espero haber podido transmitir al público las ideas de Ponnelle.

R. B.—¿Cómo fue la preparación musical con Barenboim?

J. M.—Fue siempre muy interesante. Nos encontramos por primera vez en París, donde estuvimos trabajando durante una semana antes de trasladarnos a Bayreuth. Allí nos conocimos y me explicó su concepto de la obra y cómo deseaba enfocarla. Ponnelle estaba presente en muchas de estas sesiones. En Bayreuth colaboramos con mucho agrado. Es una persona muy amable, relajada y de enorme musicalidad. Se tiene inmediatamente la sensación de lo que quiere. Es muy simpático y desde entonces me une a él una gran amistad.

R. B.—Desde que atacaba los primeros compases daba la sensación de meterse inmediatamente en el drama.

J. M.—Sí, es un director que no piensa sólo en la música, sino también en la acción, y esto me ayudó mucho. Antes de dedicarme al canto era actriz. Me he criado en un ambiente teatral. Subí al escenario cuando no tenía más que cinco semanas, y toda mi niñez y mi juventud las he pasado en las tablas, por lo que todas mis interpretaciones de ópera las planteo desde el aspecto dramático. La música debe estar ligada a la acción.

R. B.—¿Cómo definiría el personaje de "Isolde"?

J. M.—Es uno de mis personajes fa-

voritos, precisamente porque se ven muchos aspectos de esta mujer y requiere una gran labor teatral. En ella está comprendido todo, la ira, el amor, el odio... Es muy difícil por la gran duración de su parte.

R. B.—También lo es la de "Brünnhilde".

J. M.—He empezado a cantar la "Brünnhilde" hace un par de años, y de momento sólo he cantado "Walkyria" y "Ocaso". Me falta Sigfrido. La encuentro muy interesante y está muy bien escrita para la voz. Me gusta cantar estos papeles de mujeres fuertes. He crecido en un rancho y siempre me ha gustado montar a caballo. Mi gran sueño era interpretar estas obras en un escenario natural, con caballos de verdad, y lo pude hacer en unos festivales de verano en América.

R. B.—La tercera gran heroína dramática wagneriana sería la "Senta" de El Holandés errante, que cantará en el mes de junio en el Liceo.

J. M.—La canté en los primeros años de mi carrera, cuando aún pertenecía a la New York City Opera, y fue uno de mis primeros papeles wagnerianos. Me gusta porque ofrece muchas posibilidades escénicas y la música es muy vigorosa. Exige mucha movilidad. Yo he sido bailarina y he practicado y también enseñado muchas técnicas de expresión corporal, así que me interesa mucho por este motivo.

R. B.—Al hablar del Tristan en Bayreuth, se me olvidó preguntarle qué le pareció la atmósfera del Festival.

J. M.—Me causó un gran efecto. Tuve un cariñoso recibimiento y llegué a sentirme como en mi propio hogar. Wolfgang Wagner fue siempre muy amable y comprensivo conmigo. El ambiente se relajó mucho cuando los organizadores vieron que podía hablar



alemán en los ensayos y las entrevistas, ya que estaban algo recelosos cuando supieron que yo era americana y no había cantado en muchas ocasiones en Alemania. Había cantado varias veces **Ariadne auf Naxos** en el Metropolitan con René Kollo y nos llevamos muy bien. Después hemos cantado juntos muchos **Tristan** y también **Fidelio** y otras óperas. Al final éramos como una gran familia. Todos pensaban en la representación, y le dedicaban lo mejor de su trabajo, desde los que realizaban los decorados y el vestuario hasta los encargados de la luminotecnia. Y esto es algo que no pasa en todos los teatros, tampoco en América, donde cada uno hace su trabajo para sí. También los cantantes deben pensar en la representación en sentido global y no sólo en su lucimiento personal.

R. B.—Siguiendo por el recorrido de personajes wagnerianos llegamos a la "Sieglinde" de La Walkyria, que usted cantó en el Metropolitan después de hacer la "Brünnhilde" de la misma obra en Madrid.

J. M.—Sí, fue aproximadamente hace un año, en la nueva producción de Otto Schenk, con dirección musical de James Levine. En primavera interpreté la "Brünnhilde" en ese mismo montaje. "Sieglinde" fue el primer personaje wagneriano que incorporé a mi repertorio, y lo he cantado en multitud de ocasiones, por lo que me pareció también interesante alternarlo con el otro papel. La parte de "Sieglinde" es muy hermosa, con el bellísimo dúo del primer acto y la breve escena en el

tercero. Por cantar "Brünnhilde" no me parece que tenga que renunciar a cantar también "Sieglinde".

R. B.—¿Cómo fue aquel montaje?

J. M.—Personalmente lo encontré muy bueno. Soy algo tradicional y me gustan las puestas en escena realistas. En este sentido, creo que la del Metropolitan se ceñía perfectamente a las ideas de Wagner. Por ejemplo, la solución del círculo de fuego en el tercer acto es la mejor que he visto. Aunque tengo que decir que el traje de "Brünnhilde" no me gustaba mucho. Era un tanto absurdo, hecho de metal y cuero, y hubiera preferido otro más clásico, aunque con éste se podían realizar todos los movimientos.

R. B.—¿Canta también el papel de "Elsa" en Lohengrin?

J. M.—Lo he cantado sólo una vez. Esto es extraño, porque las sopranos wagnerianas dirán que es el primer papel de este autor que hay que interpretar. En mi caso, como le he dicho, empecé con "Sieglinde", luego pasé a la "Eva" de **Los Maestros Cantores**, "Senta", etc. Lo canté hace un par de años en Nueva Orleans y lo hice muy a gusto, así que espero volver a interpretarlo.

R. B.—Realizó su debut sobre un escenario de ópera con la "Condesa" de Capriccio, de Richard Strauss, y ha cantado otros muchos títulos de este compositor. ¿Se puede decir que es su autor preferido después de Wagner?

J. M.—Sí, incluso afirmaré que Strauss es mi autor favorito, incluso por encima de Wagner. Empecé con "**Ariadne**" en concierto y seguí con **Capriccio**,

El Caballero de la Rosa, Salomé, la "Chrysothemis" de Elektra y el año próximo cantaré por primera vez la "Emperatriz" de **La Mujer sin Sombra** en el Teatro Colón de Buenos Aires, donde recientemente he interpretado la "Chrysothemis", bajo la dirección de Ferdinand Leitner.

R. B.—Supongo que entre las grandes experiencias como intérprete de Strauss figurará El Caballero de la Rosa con Carlos Kleiber en Munich.

J. M.—Estoy muy satisfecha de haber podido intervenir en aquella producción como la "Mariscala". Es una obra que adoro y he interpretado también en Viena y el Metropolitan. Se tiene una gran satisfacción cuando se nota que se está cantando la verdadera, la auténtica producción de una obra tan hermosa.

R. B.—¿Cómo fue el trabajo con Kleiber, que es conocido, entre otras muchas características, por sus constantes problemas con los cantantes?

J. M.—Nos entendimos muy bien. Desde el principio encontramos un lazo de unión porque tenemos los mismos perros, los dos tenemos dogos. Habla muy bien inglés y no tuvimos dificultades.

R. B.—En su repertorio también hay personajes mozartianos.

J. M.—Sí, he cantado "Donna Anna", "Donna Elvira", "Fiordiligi"... En mis primeros años, cuando me gradué en la Escuela de Música, quería trasladarme a Alemania y ampliar mi repertorio en un teatro de ópera pequeño. Pero allí me pidieron en seguida, a causa de mi aspecto, que cantara Wagner, y les dije que si una joven cantante hacía todos los personajes wagnerianos antes de estar preparada para ello arruinaría su voz, así que regresé a América y empecé sobre todo con obras de Mozart. Entonces canté también "Konstanze" y "Pamina". Luego pasé a papeles más dramáticos de otros compositores, como "Violetta" o "Mimi". Con ello mi voz evolucionó y adquirió solidez. Más tarde me acerqué a los papeles dramáticos, aunque mi voz siempre fue grande y robusta. Trato de seguir incluyendo en mi repertorio papeles líricos.

R. B.—Y también papeles ligeros, como el de "Rosalinde" en El Murciélagos, de Johann Strauss.

J. M.—Sí, y me he divertido mucho con él. Eso fue en los diez años que estuve en la New York City Opera, entre 1969 y 1979, y canté infinidad de óperas: **El Murciélagos, Faust, Mefistofele, Louise, Un Ballo in Maschera, Il Trovatore, La Viuda alegre...** Eso fue una gran experiencia para mi carrera. Aprendí muchas cosas beneficiosas para mi voz, ya que había muchísimas posibilidades. Creo que fueron los mejores años de la New York City Opera, cuando estaba al frente Julius Rudel. Trabajé con mucho agrado con él y pienso que es uno de los mejores directores de ópera en la actualidad. Se da cuenta inmediatamente de todo lo que sucede en el escenario y no se limita

exclusivamente a dirigir, sino que establece un continuo diálogo con todos los elementos que intervienen en la obra. Allí canté al lado de grandes cantantes como Beverly Sills, que interpretaba "Adele" en *El Murciélago* cuando yo hacía de "Rosalinde".

R. B.—Como estamos observando a lo largo de esta conversación, su repertorio incluye papeles mucho más dispares de lo que podríamos imaginarnos. Por ejemplo, ¿qué obras interpreta dentro de la presente temporada?

J. M.—Este año tengo un programa bastante completo. Empecé en Buenos Aires con "Chrysothemis", como ya le he dicho; luego he cantado *Norma*, ahora "Elisabeth" en el Liceo, pronto cantaré *Turandot* en Dallas; "*Ariadne*", las tres "Brünnhildes" en Nueva York y después en concierto en París con Barenboim, para terminar en Barcelona con el "*Holandés*". Como verá, tengo todas las posibilidades.

R. B.—¿Había cantado Norma con anterioridad?

J. M.—Sí, algunas veces. Es un papel que me interesa mucho y me parece apropiado a mis posibilidades de soprano lírico-dramática.

R. B.—Pero la "Turandot" sí es plenamente dramática.

J. M.—Sí, pero al ser un papel tan breve resulta más sencillo. El aria es muy tirante, pero el dúo final no es tan difícil. Me apetece mucho hacerlo por salir con un vestuario tan fantástico. La música es extraordinaria y tiene gran fuerza melódica. Hasta ahora se me ha olvidado citar otro de los papeles que he cantado en más ocasiones, la "Leonora" de *Fidelio*, de Beethoven, que he interpretado en el Met, Chicago, Cincinnati y también en Munich y Viena.

R. B.—Después de hablar de su carrera, pasemos a conversar acerca de su vida privada. Usted es americana, pero su familia procede de Alemania.

J. M.—Mi padre, Josef Meier, nació en Alemania y, al igual que mi madre, es actor. En los años treinta, mi padre llevó a América una representación itinerante de "La Pasión", que tiene gran tradición en Alemania. Decidió quedarse en América y buscar una sede permanente para estas representaciones. Tradujo la obra al inglés y la abrevió para hacerla más asequible al público americano. Al principio hacíamos giras y actuábamos en todos los teatros de América y Canadá. Finalmente construyó dos teatros al aire libre, uno en Dakota del Sur y otro en Florida. En esta temporada se cumplen los cincuenta años desde que se ofrecen estas representaciones en América, que ya se han convertido en una tradición. En el futuro nos haremos cargo de estas representaciones mi marido y yo, ya que se remontan hasta mis abuelos, y siento una gran responsabilidad al ocuparme de su continuidad. Mi madre, a su vez, procedía de una familia teatral americana. Su madre era cantante y su padre bailarín. Ella se integró como actriz en la compañía de mi padre, donde se conocieron y posteriormente se casa-

ron. Mi padre representaba el papel de "Jesús" y mi madre hacía el de "María", y algún día lo interpretaré yo también.

R. B.—¿Y cuándo comenzó su interés por el canto?

J. M.—Empezó bastante tarde y de modo casual. No es que yo no tuviera interés en ello, ya que nuestra familia ha sido siempre muy musical y la ópera me gusta desde que era pequeña. Yo tocaba el piano, pero nadie se había dado cuenta de que tuviera UNA VOZ, ni siquiera yo misma. Quería ser actriz y no pensaba siquiera en la posibilidad de convertirme en cantante. Cuando terminé la escuela primaria el director de nuestro coro me presentó a un concurso de canto, a pesar de que nunca había cantado como solista. Aprendí un aria, la canté y obtuve el primer premio. Este premio consistía en una beca para estudiar canto en la Universidad de Miami. Mi familia y yo pensamos que se trataba de la posibilidad de aprender a la vez música y teatro. La ópera se convirtió en mi gran pasión y, por tanto, aunque empecé a estudiar a los diecisiete años, sólo un año más tarde debuté en la Opera de Miami y, desde entonces, me he dedicado a ello y todos estamos muy satisfechos.



R. B.—¿Cuáles son sus aficiones, aparte del canto?

J. M.—Actualmente vivo en un rancho en Dakota del Sur. Me gustan mucho los animales, especialmente los caballos, como le he dicho antes. Desde los dos años tengo mi propio caballo. Leo también todo lo que cae en mis manos. He sido hija única y he pasado muchas horas en solitario durante las giras, hasta que fui al colegio y me hice

amiga de otros niños. Empecé a leer muy pronto y ahora lo hago a diario. Me interesan las miniaturas y coleccióno casas de muñecas. En la actualidad tengo unas cincuenta, de todas las épocas y países. Mi marido también era cantante. Nos conocimos cantando juntos. Ahora interviene en las representaciones de "La Pasión". Me gusta ir de cacería con él. En general me gusta todo lo relacionado con la naturaleza. No soy una persona urbana, aunque por mi trabajo paso la mayor parte del tiempo en alguna ciudad. Pero prefiero el campo.

R. B.—Ya nos ha hablado de algunos de sus proyectos. ¿Tiene algunos otros planes para su carrera?

J. M.—Los dos papeles más importantes que me aguardan son la "Emperatriz" de *La Mujer sin Sombra* y la "Brünnhilde" de *Sigfrido*, que pienso serán realmente los últimos nuevos roles que voy a aprender. Tengo un repertorio de sesenta y cinco personajes y creo que he cantado todos los que debía. Mucha gente me he pedido que cante el de "Elektra", pero no me parece un papel adecuado a mis posibilidades, así que prefiero quedarme con "Chrysothemis". En los próximos años me aguarda una relación más estrecha con las representaciones de "La Pasión". Acudiré allí durante todos los veranos para aprender el aspecto organizativo, ya que la parte artística ya la conozco, puesto que las primeras palabras que aprendí fueron del texto de estas representaciones. Supone una empresa muy importante para mí, y quiero estar preparada para cuando tome el relevo de mis padres.

R. B.—En comparación a su extensa carrera sobre los escenarios, su discografía no es abundante.

J. M.—Hubo varios proyectos discográficos que, finalmente, no se realizaron, como una grabación de *Elektra* en Nueva York con Christa Ludwig y Klaus Tennstedt. De todos modos, prefiero haber desarrollado mi carrera en el teatro y no en los estudios de grabación. A muchos cantantes de hoy se les conoce únicamente a través de sus discos, y cuando se les oye en vivo no se identifica su voz con la que escuchamos. La ópera es muy difícil de trasladar a un estudio, porque es un espectáculo que comprende muchas más cosas que sólo la música, y además le falta la presencia del público. Los discos que he grabado me han parecido fríos y mecánicos. Para mí es más importante el contacto personal y el trabajo en común con otros cantantes.

R. B.—Una de sus grabaciones comprende los Wesendonk-Lieder de Wagner. ¿Suele cantar lieder con frecuencia?

J. M.—Me gusta mucho cantar lieder, sobre todo en recitales. En Europa no he ofrecido tantos como en América. En Bayreuth actúe para la Sociedad Wagner. Existe un proyecto para realizar una gira por varias ciudades europeas, cantando exclusivamente lieder, pero aún no está concretado.

BARBARA HASELBACH

“El movimiento en la Educación Musical”

Por Fernando Palacios

A finales de noviembre del 87 se celebró en Madrid un curso de Pedagogía Musical, organizado por el ISME, en colaboración con el Conservatorio de Madrid, con tres profesoras del Orff Institut de Salzburgo: Barbara Haselbach, Verena Maschat y Mari Tominaga.

Barbara Haselbach, gran especialista en todo lo que se refiere al movimiento en la educación musical, nos sorprendió en esta entrevista con un claro y expresivo español que nunca dejaremos de agradecerle. Largo sería de glosar la enorme fascinación y magnetismo que derrocha esta ilustre profesora, tanto en sus magníficas clases como en un diálogo relajado.

FERNANDO PALACIOS.—¿Como se produjo su contacto con Carl Orff?

BARBARA HASELBACH.—Mi primer contacto con Orff fue hace 27 años, aunque en principio no directamente con él, sino con su colaboradora Gunild Keetmann. Ella organizó un curso de verano del Orff-Schulwerk (música didáctica de Orff) en un pueblecito cerca de Munich. Yo era por entonces estudiante de danza y ya había estudiado música. Por otra parte, me interesaba el Orff-Schulwerk y lo quería conocer en su raíz, así que me uní a este curso. Los trabajos de movimiento que hice fueron muy apreciados y a las pocas semanas recibí una carta diciéndome que se abriría un Instituto en Salzburgo para formar profesores y buscaban una persona especializada en movimiento: si me interesaba debía hablar con Orff. Mi encuentro con él fue impresionante. Orff era como un roble, con una mirada y unas manos increíbles. Yo le hablé de mi vida, de mis estudios y de todo lo que quería hacer. Me dijo que había



trabajado mucho para dar más vivencias musicales a los niños y que para él sería importantísimo seguir con esta idea aunque no figurara su nombre en ella. Nuestro encuentro fue muy satisfactorio para los dos.

Los comienzos del Orff-Schulwerk habían sido difíciles porque mucha gente pensó que aquello era muy fácil: con un poco de xilofón y algo más ya estaba. Se hicieron cosas terribles y completamente antimusicales. Orff dio fin a esa mala interpretación de su obra, él quería realizar una formación de maestras a su gusto, y como tenía amistad con el presidente de la Academia del Mozarteum, E. Preussner, decidieron abrir una escuela para la formación de maestros de Orff-Schulwerk. Eso fue en 1961. Al principio hubo solamente 5 alumnos y 3 profesores; yo incluso fui alumna y profesora a la vez, pues no había estudiado pedagogía, por ello trabajé con Gunilde; mientras enseñaba música a niños ella me corregía. Esta fue una experiencia única. Tanto a Orff como a Gunilde debo muchísimo.

F. P.—Además de danza, ¿qué estudios musicales había realizado?

B. H.—Había estudiado piano, música y literatura alemana, pero no

sabía hacia dónde dirigirme. En el Mozarteum había estudiado además percusión, flauta, viola da gamba, pero sabía que no quería ser instrumentista. Sin embargo, enseñar me había gustado desde pequeña, así que fue una gran suerte que todos mis intereses se pudieran concentrar en torno a la idea de Orff.

F. P.—¿Fue también por entonces cuando Orff entró en contacto con Hermann Regner, el actual director del Instituto?

B. H.—Fue después. Los primeros cinco profesores impartimos enseñanzas de percusión, flauta, movimiento y clases de niños. El segundo año vino el profesor Keller, que daba clases teóricas y de composición. Regner vino el tercer año, cuando ya teníamos el edificio nuevo (antes habíamos estado en el subterráneo del Mozarteum, del que dependíamos). Regner, después de sus estudios de composición, dirección y de pedagogía musical, fue invitado a Brasil para impartir clases de pedagogía y de Orff-Schulwerk. Él se presentó a Orff y le contó sus experiencias. Cuando comenzó el tercer curso ya estaba Regner en Salzburgo. Después, el Instituto ha ido creciendo poco a poco; hoy día nos concentramos en un

máximo de 100 a 120 alumnos y nunca vamos a admitir más, pues esta atmósfera humana es una característica de nuestro trabajo y de todo trabajo musical y educativo.

F. P.—Uno de los mayores logros de Orff fue saberse rodear de la gente oportuna para cada cosa, ¿lo cree usted así?

B. H.—El tenía muy buenas amistades por todo el mundo, con las que intercambiaba conocimientos y a las que invitaba a dar clases en su centro. De todos modos, ésta fue labor de muchos años. El había sido profesor en Munich y, sin embargo, allí no se interesaron por su escuela; Austria, por el contrario, se sintió orgullosa de recibir su Instituto.

F. P.—¿Cómo ha conseguido el Orff Institut ser una de las vanguardias educativas del mundo? ¿Cuál ha sido, si se puede decir, la fórmula, el secreto?

B. H.—Los misterios son misterios. Es difícil dar una respuesta. De todos modos creo que ha ayudado el que los trabajadores del Instituto nunca han querido ser ortodoxos. Si comparamos lo que hacíamos al principio y lo que hacemos ahora, vemos que hay una gran diferencia. La mayoría de la gente que trabaja allí es muy abierta para todos los movimientos artísticos y humanos. Nosotros creemos que nunca nos vamos a cerrar en una idea para mantenerla en estado puro.

F. P.—Más tarde empieza a funcionar el "tandem" Regner-Haselbach, recorriendo casi todo el mundo. ¿Fue una manera de irradiar las ideas de Orff?

B. H.—Este es un tema muy importante. Así como habían ido muchos alumnos de todo el mundo a estudiar con Orff, no sólo de composición sino también de pedagogía musical, más tarde pidieron que fueran los profesores del Instituto a dar cursos a sus respectivos países. Siempre ha habido ondas de interés, tanto que el Orff-Schulwerk pasó a ser un importante artículo de exportación. Pero nosotros nunca hemos querido crear sucursales en otros países, porque huimos de hacer una colonización musical y pedagógica. La idea es internacional de nacimiento: 1º) la unión de música, danza, teatro..., es un principio que se da en muchas culturas y 2º) la cultura tradicional del país debe ser el fondo del trabajo pedagógico. Nosotros siempre hemos propuesto el hacer una recreación de las ideas fundamentales a cada cultura. Nuestros alumnos que vienen de otros países deben aprender cómo se puede trasladar la forma en que nosotros enseñamos la música. Esa es una labor difícilísima. Algunos lo han conseguido, otros simplemente han hecho una traducción, se han quedado en el estereotipo. Hay que tomar la idea e implantarla en otras culturas, por eso el Orff-Schulwerk en muchas partes del mundo no es el mismo, no puede ser el mismo. Los instrumentos del país se tienen que usar al igual que la literatura, los modos, las canciones, las rimas infantiles, las adivinanzas, los

bailes, los juegos. Cada persona que quiere hacer una adaptación tiene que estudiar la cultura infantil del país.

F. P.—¿Desde un principio, el área de movimiento ha ocupado el 50 por ciento de la enseñanza en el Orff Institut?

B. H.—Esto tiene su origen en la Günther Schule. Orff, en los años 20, fue director musical en dicha escuela de danza y gimnasia en Munich. El enseñaba música a los que luego serían profesores de danza y gimnasia, y claro, tenía que inventar un sistema para enseñar música a sus alumnos. Así que la primera forma del Orff-Schulwerk no fue música para niños, sino música para acompañar el baile, de formas sencillas y con mucho ritmo. Por otra parte, Orff era muy amigo de Curt Sachs, el cual siempre que venía de uno de sus viajes le traía instrumentos. El primer xilófono fue una especie de milagro para esa escuela.

Después de la guerra, Orff se dedicó sólo a la composición. Cuando estaba componiendo *Antígona*, la Radio de Baviera le pidió que retomara sus ideas pedagógicas para hacer un par de programas de radio. El les remitió a Gunild Keetmann y así empezó una larga serie de emisiones de cinco años: curiosamente, una de las niñas que participó fue Verena Maschat. Así que la primera etapa del Orff-Schulwerk surgió del movimiento, la segunda, en la radio, sin movimiento, y en la tercera, coincidiendo con la apertura del Instituto, se vuelve a conectar con la primera donde la danza y el movimiento fue tan importante. En el Instituto siempre hemos pensado en el cuerpo y en la música que surge del cuerpo. Junto con el estudio de instrumentos, como el piano, la viola da gamba... (la formación musical no puede ser solamente con los "instrumentos Orff"), se ha ido desarrollando el movimiento, las formas coreográficas elementales, y recuperando las formas del Renacimiento, muy cercanas a la estética que Orff quería para la educación.

F. P.—¿Qué papel juega en todo esto la creatividad?

B. H.—Orff siempre decía que en cada persona hay un potencial artístico que necesita la posibilidad de expresarse en todos los medios. Por ello nosotros hemos buscado métodos, ideas e imágenes donde pueda inspirarse el alumno para realizar sus trabajos individuales. Hay tres puntos importantes en el Orff-Schulwerk: uno es los Instrumentos, donde cada persona se puede expresar sin un gran estudio, de ahí que sean muy sencillos aunque no primitivos; tanto los xilófonos, como la flauta y nuestro cuerpo se pueden tocar con mucho refinamiento, diferenciación y musicalidad sin poseer una técnica muy elaborada. El segundo es la Improvisación, pero no entendida como libertad total. Orff estudió las técnicas de improvisación de muchos siglos y las aplicó a la educación, elementalizó y tomó ejemplos en su versión más esquemática. Hoy día tenemos muchas más formas de impro-

visación, hemos ido abandonando las formas renacentistas y acercándonos a la vanguardia. El tercero es el Conjunto. Para tocar en una orquesta se necesitan muchos años de estudio. Sin embargo, nosotros siempre hemos pensado que la música y la danza es algo que se debe hacer desde el principio tanto individualmente como en colectivo, y para ello se necesitan unas calidades y unas capacidades que debe desarrollar la Educación Musical.

Pero antes todavía que éstos tres puntos hay que tener en cuenta la raíz común de la expresión musical, la corporal y la vocal. En la cultura griega, esta reunión alcanzó un desarrollo muy grande. Orff, como persona educada en humanidades, tuvo bien presente este punto de partida.

F. P.—Ahora, si le parece bien, podríamos pasar a hablar de este curso que le ha traído estos días a Madrid.

B. H.—Este curso no ha aparecido espontáneamente, tiene ya una tradición que se remonta al año 65 en Pamplona. Después vendrían alumnos de España y con ellos la posibilidad de intercambio al ponerse a trabajar en su país. Al Conservatorio de Madrid, por mediación de su profesora de Pedagogía musical Elisa Roche, ha venido con cierta periodicidad Verena Maschat, y ahora hemos acudido Mary, Verena y yo, donde hemos trabajado la percusión, la voz, las danzas tradicionales y la integración de la danza y la música con las artes plásticas. Esto último, que ha sido parte de mi trabajo aquí, es una especialidad mía completamente nueva. He pensado que al igual que la música, la danza, la dramatización y la literatura tienen una raíz común, las artes plásticas tienen parámetros en común con el arte del cuerpo. Ahora estoy trabajando en este tema y escribiendo un libro sobre estas relaciones. Aquí, en este cursillo, hemos practicado la sensibilización ante el espacio, el equilibrio, la línea, la asimetría por medio de pinturas y esculturas, como algunas de Klee, y hemos buscado una realización en música que pueda integrar las ideas plásticas con una expresión corporal y musical.

F. P.—¿Ha notado diferencias con sus alumnos del año 65?

B. H.—Me alegra muchísimo ver el enorme cambio que ha habido. He encontrado a la gente de este curso muy abierta e interesada en probar y experimentar cosas que eran completamente nuevas para ellos, sin reservas. En los cursos anteriores, los alumnos fueron mucho más convencionales, y actividades como éstas fueron un tremendo choque para ellos. Por tanto he sentido este cambio fundamental como un enriquecimiento enorme en la juventud. Espero que esto continúe así.

F. P.—Así lo esperamos todos. ¿Pienso volver alguna vez?

B. H.—Por supuesto. Con mucho gusto.

Fotos: Fernando Palacios

LAS GLORIAS DE MADRID DE 1987

Por Francisco Hernández

Los días 22 y 23 de mayo de 1987, la Comunidad de Madrid celebró en el Teatro Albéniz una Gala de Estrellas de la Danza que se ha hecho justamente famosa. El motivo de la fama no es el hecho de que en aquella gala de estrellas no participara ninguna estrella. Tampoco el que en ella actuaran algunos bailarines totalmente desconocidos. Y tampoco que el éxito fuera enorme, apoteósico, delirante, clamoroso, debido a que los que bailaron y los que aplaudieron eran todos familiares o amigos. No, aunque todas estas circunstancias hicieron de aquella la gala más insólita que jamás se haya celebrado, la verdadera causa de su fama es el satisfecho orgullo que hoy exhiben quienes la concibieron y organizaron. Madrid, capital del MORRO, en el terreno de la danza es Valdemorillo de Abajo.

La principal causa inmediata de los males que atenazan a la danza española es, más que la incultura del poder, la generalizada mentira informativa; y hoy, aunque se miente mejor, se miente tanto como ayer. Por esta razón, ante el año que comienza es útil repasar el inmediato pasado, hacer balance, decir las verdades que todos callan —como acabamos de hacer con la gala de marras—; asumiendo una vez más el destino que los otros, sin pretenderlo, han impuesto a estas páginas: RITMO es el rincón de la libertad.

Ministerio de Cultura, éxitos y atascos

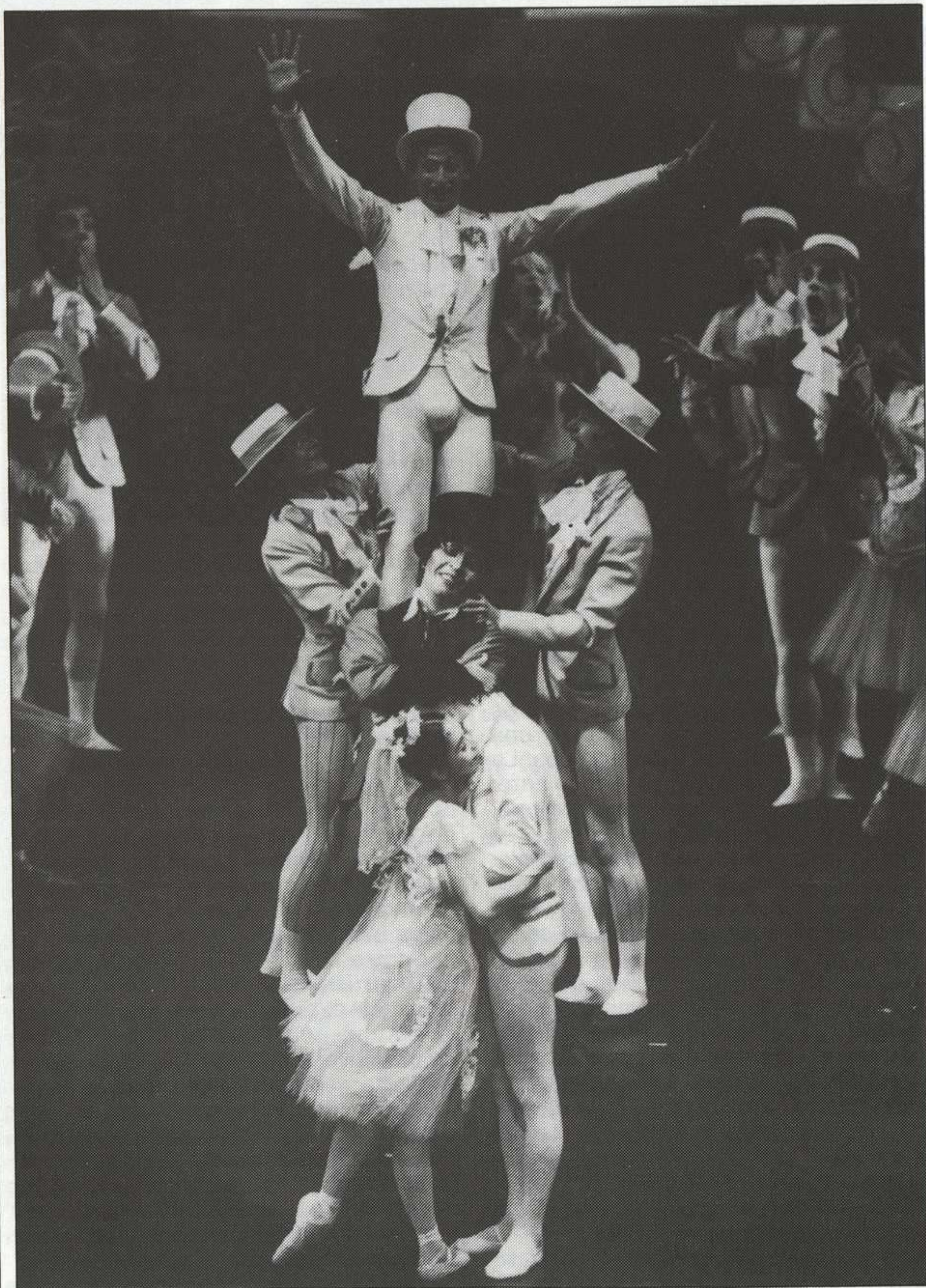
En primer lugar, hay que hacer dos afirmaciones gozosas. Primera: en 1987 nuestra compañía académica oficial, el Ballet del Teatro Lírico (BTL), se puso artísticamente en marcha. Y segunda: la máxima autoridad del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, José Manuel Garrido, hablando pública y oficialmente, reconoció el auge que el ballet está adquiriendo entre nosotros, mayor que el de las otras artes escénicas. Dicho esto, cumplido el primordial deber de aplaudir todo lo que lo merece, hay que hacer las siguientes observaciones.

En la gestión del BTL nunca nadie lo tuvo tan fácil como José Antonio Campos Borrego: tuvo en sus manos los primeros avances artísticos de una

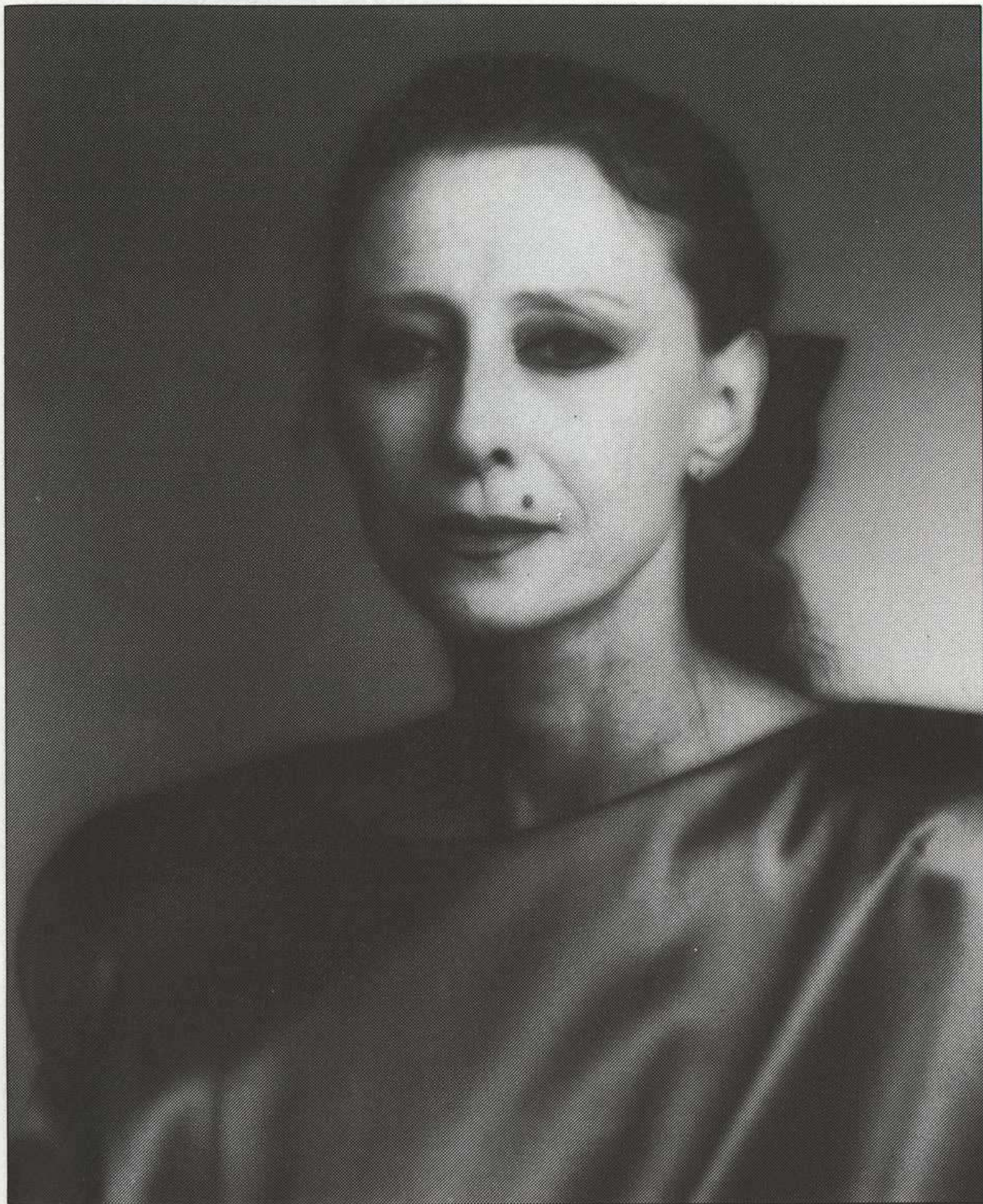
compañía de trayectoria desastrosa, ahí es nada. Pero nunca nadie fracasó tanto como él: por primera vez el Teatro "La Zarzuela" no se llenó ningún día.

Todo sucedió como se había anunciado en estas páginas: poner el ballet en manos de especialistas en ópera es herirlo de muerte. No es superfluo replantear la cuestión ahora, cuando

tantas incompetencias se van a ocultar tras el nombre de Maya Plisetskaya; y cuando desde otro medio informativo se comunica a nuestros poderes que también París separa la ópera del ballet: la primera irá al teatro de La Bastilla, el segundo reinará en el Palais Garnier. Sepan nuestras autoridades que Roma acaba de hacer algo parecido.



Madrid imita a las capitales en donde el ballet no funciona. En la foto el Ballet de la Ópera del Estado de Viena.



Posiblemente detrás de Maya Plisetskaya se vaya a esconder más de una incompetencia...

París y Roma imitan a las capitales donde el ballet funciona porque es independiente: Leningrado, Moscú, Copenhague, Londres, Nueva York, etcétera. Madrid imita a las tres capitales —sí, no hay más que tres— donde el ballet no funciona porque está subordinado a la ópera: Barcelona, Milán y Viena.

En las presentaciones a la prensa de la Orden Ministerial que regulará las subvenciones a las compañías privadas de danza, José Manuel Garrido, como ya he apuntado, hizo un valioso reconocimiento del crecimiento de la afición al ballet: *La danza vive actualmente una explosión y una actividad creadora mayor de la que se percibe en otros campos*; pero simultáneamente, y paradójicamente, expuso criterios que en modo alguno son plausibles. La Orden Ministerial será analizada en estas páginas en cuanto sea publicada en el BOE. Ahora es urgente cuestionar la inclusión de la danza en el Consejo General de la Música, y por lo que significa que para el presente ejercicio se adjudique para subvencio-

nes a la danza, ¡y a compartir con las subvenciones musicales! la ridícula cifra de cien millones de pesetas. Estará informado José Manuel Garrido, por lo publicado en otro medio, que en Francia se crea el Consejo General de la Danza, que el departamento de danza del Ministerio de Cultura francés tendrá quince funcionarios y que este organismo en 1987 dedicó dos mil millones de pesetas a la promoción del ballet. No son comparables los recursos de uno y otro país, lo sé, pero la diferencia entre las dos actitudes es caricaturesca. Lo que más me llama siempre la atención es la insistencia del INAEM en afirmar que para tomar sus decisiones previamente consulta a críticos, bailarines y coreógrafos. Es que no puede ser verdad.

En el próximo número nos ocuparemos detenidamente de la problemática del Ballet Nacional de España. Ahora, para terminar este apartado, hemos de referirnos a dos asuntos muy enojosos. Estábamos todos muy calladitos cuando José Manuel Garrido, en el ABC de 16-XII-87, dijo que: *Mientras yo esté*

aquí existen garantías de que no sucederán casos de amiguismo en las subvenciones. Llevo cuatro años y medio y no me han podido acusar de nada, hasta ahora.

Siento tener que decir que los formidables privilegios de que disfruta Ray Barra son de imposible explicación racional. Siento tener que añadir que los favores de que disfruta Cesc Gelabert, representante de España en Amsterdam, por ejemplo, son injustificables desde un punto de vista artísticamente serio. Estos casos no son exactamente casos de amiguismo, está claro, pero su significado moral es el mismo. El otro asunto es mucho más grave, es muy grave: en 1987 se demostró que criticar negativamente la labor de José Antonio Campos Borrego puede ser arriesgado, peligroso: sobran más comentarios.

TVE, el enemigo número uno

Lo más irritante de la desastrosa situación que vive la danza española es que ello es debido a causas muy evidentes, como ya hemos dicho en números anteriores; exagerando un poquito, pero sólo un poquito, podemos decir que todos los que deciden en esta materia, todos sin excepción, son incapaces de discernir entre una jota del bajo Aragón y el segundo acto del "Lago": ¡qué barbaridad! Ahora bien, si lo anterior es cierto, y vaya si lo es; si en ninguna instancia se está haciendo una labor seria, la verdad es que todo es casi perdonable cuando se compara con el talante de TVE: pues una cosa es hacer las cosas mal y otra bastante diferente el practicar un eficaz terrorismo.

El andrajoso y estrecho escenario del Teatro Monumental degrada cuanto acoge. A esto hay que añadir que sólo acoge compañías de segunda fila del Este de Europa. Después llega TVE y, sin ningún escrúpulo ante esta miserable situación de partida, se pone a rodar sin hacer una planificación previa, fiándolo todo a la capacidad de improvisación de sus técnicos; a sus, digámoslo así, raptos-poéticos-del-momento. Como consecuencia después vemos planos generales en picado para un bailarín que está solo en el escenario; primeros planos de algún componente del cuerpo de baile cuando toda la compañía está en escena; ángulos exóticos que ignoran los momentos esperados por todo buen aficionado; primeros planos del rostro cuando las piernas son protagonistas; primeros planos de los pies en los momentos estáticos...

¡No hay nada imposible para los técnicos del Ente! Un ejemplo: **La Silphide de Bournonville** está narrada con tal maestría que, para que en TVE me entiendan, diré que parece contada por John Ford; pero la planificación de la retrasmisión del Ente fue tan descabellada que para los no iniciados el argumento resultó un verdadero enig-

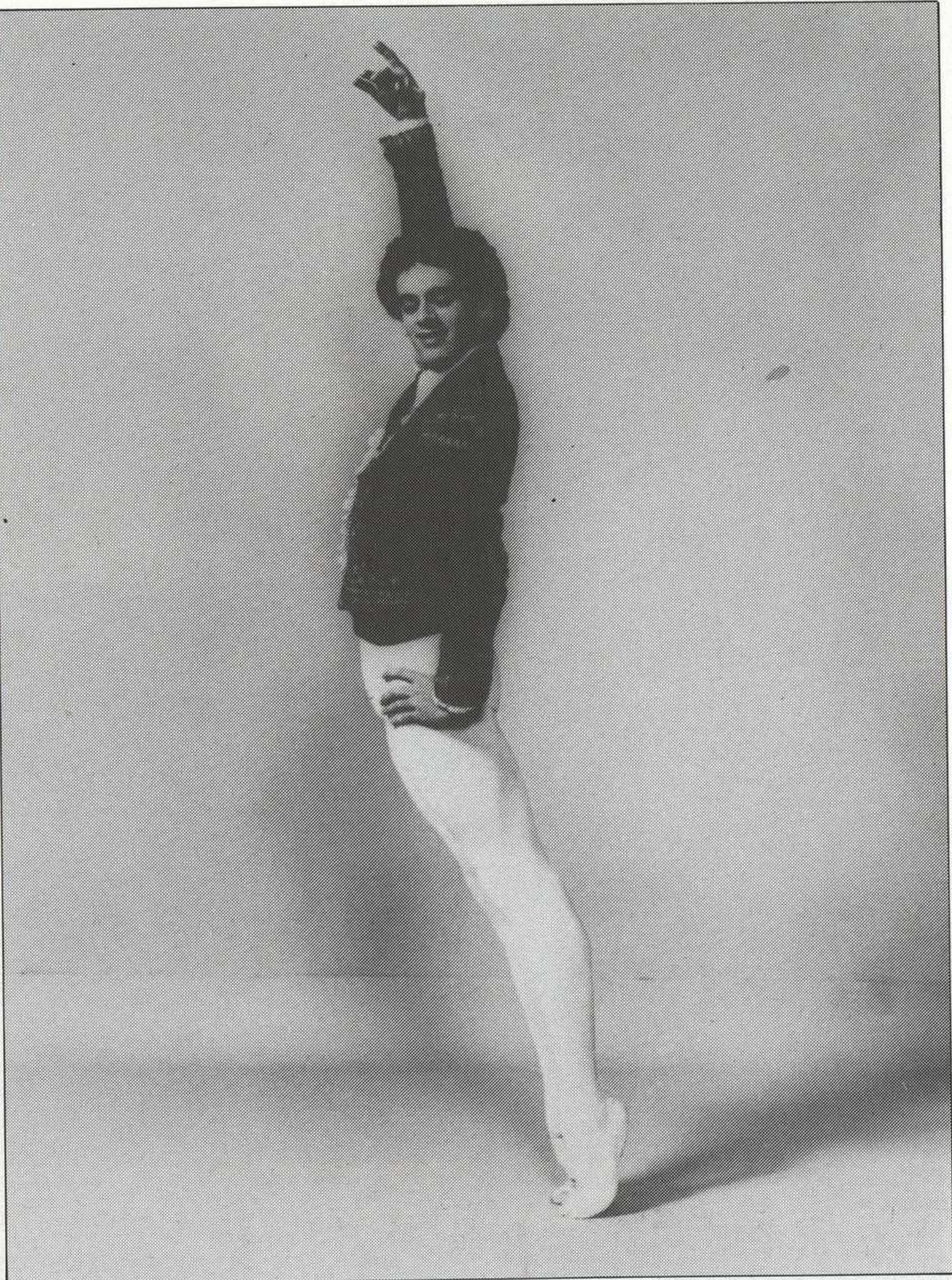
ma. Y hay más: en los títulos de crédito pueden aparecer legiones de técnicos y no aparecer los nombres de los bailarines. Y hay más: la incapacidad de TVE para escribir correctamente los títulos de las obras y los nombres de los bailarines es tercermundista.

¿Y qué pasa cuando TVE compra vídeos o filmaciones extranjeras? Pues pasa que, en primer lugar, y salvo rarísimas excepciones, TVE compra lo peor de lo peor. Observa un cuidado exquisito en no adquirir ninguna de las producciones que han tenido gran éxito de público o han sido aplaudidas por la crítica especializada. Y en segundo lugar, después de haber comprado lo peor de lo peor, tritura el producto con unas traducciones que son grandiosos homenajes a la subnormalidad. ¿Habrá alguien en el Ente que sepa, por ejemplo, que dos importantes ballets inspirados en nuestro folclore, **Don Quijote** y **Paquita**, ambos recogidos en vídeo, interpretados por Mikhail Baryshnikov, Cynthia Gregory y Fernando Bujones, han pasado con éxito extraordinario por las televisiones más importantes del mundo?

¿Y qué pasa con los ballets producidos por TVE en el espacio "La buena música"? Es cosa sabida, o debiera serlo, que la causa fundamental de la popularidad del ballet en Europa y en Estados Unidos ha sido, precisamente, la televisión. Por ahí fuera, en las emisoras donde impera el sentido común, el criterio ha sido muy claro: para la gran audiencia televisiva hay que dar grandes obras de grandes autores en versiones de grandes intérpretes; para lo cual el mercado del vídeo ofrece de todo lo necesario. ¿Existe algún otro criterio?

Claro que sí, el de TVE en el espacio "La buena música", faltaría más: ofrecer a la gran audiencia televisiva ballets radicalmente minoritarios, y a ser posible ballets que incluso han fracasado ante las minorías. Todo este desmadre suele adornarlo TVE con unos presentadores deliciosos que, como no tienen ni idea del tema que presentan —las excepciones yo creo que fueron equivocaciones— hablan del tiempo y de los caballos. ¡Qué maravilla!

¿Es exagerado el calificar a todo esto



Fernando Bujones en Don Quijote.

de terrorismo? Si todo este desbarajuste se prolonga, de la incipiente afición española, afición que ahora está cristalizando, dentro de unos años no que-

dará piedra sobre piedra. O terminamos con el terrorismo televisivo o la afición quedará reducida a unas minorías de Madrid y Barcelona.



L'Acord

L'Orfeo

BD-5200

BD-5070

Cuidamos del sonido.

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

Es el caso de **ACUTRES, S.A.** Quince países aprecian y disfrutan la calidad de nuestras pantallas acústicas **VIETA**. Sea Vd. exigente como ellos.

Cuidamos del sonido porque amamos la música. Porque nos gusta el trabajo bien hecho.

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

acutres s.a.

Aptdo. 21063. 08020. BARCELONA Tel. 307 47 12

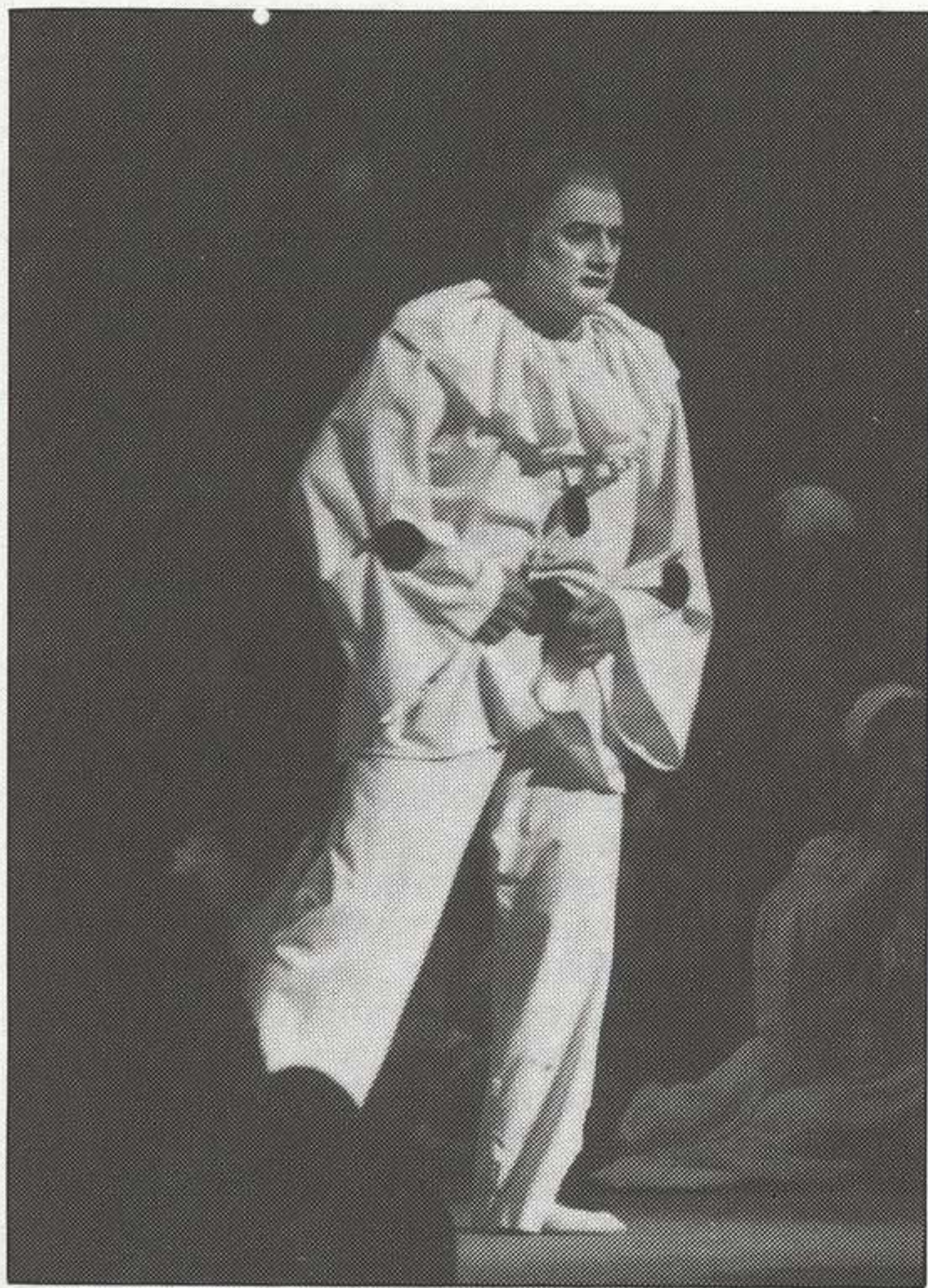
Fabricación y distribución de las pantallas acústicas **VIETA**



GRAN TEATRE
DEL LICEU

“CAVALLERIA RUSTICANA” E “I PAGLIACCI”

El verismo bien servido



BOFILL

Giuseppe Giacomini supo dar patetismo al desgraciado payaso.

Por Albert Vilardell

La historia de estas dos obras ha estado unida desde su concepción. Pensadas ambas para el concurso organizado por el editor Sonzogno, que fue ganado por la obra de Mascagni, han sido las más representativas del verismo, corriente artística que entendía que la creatividad tenía que ser el reflejo de la vida cotidiana, y se han representado normalmente juntas en el escenario. Este año el Liceu ha mantenido la tradición con unas versiones que podemos calificar de muy interesantes, con un nivel superior para la obra de Leoncavallo. En ella debe destacarse, en primer lugar, la inteligente “Nedda” de Ileana Cotrubas, que con una voz muy bella, aunque quizá no del todo adecuada para el “role”, dio una lección de musicalidad y de intención, sabiendo expresar desde la belleza del aria a la pasión de su dúo con “Silvio”, y al dramatismo de las escenas con “Canio”; a ello debe unirse un gran trabajo escénico, al que no le faltaba detalle, lleno de sutilezas, que llegó a su punto de mayor interés en la escena de la pantomima. A su lado, Giuseppe Giacomini, tenor de bella voz, de fácil registro agudo y dotado de

buena técnica, supo dar también patetismo al desgraciado payaso; su voz, a la que le falta más intensidad para este tipo de personajes tan dramáticos, consiguió imprimir la fuerza al mismo, acompañado de un buen trabajo escénico.

En el papel de “Tonio” se presentaba el barítono inglés John Rawnsley que con una bella voz, excesivamente lírica, con un interesante registro agudo y con una técnica acurada, destacó más en su composición escénica que en la vocal, donde por momentos parecía reservarse y en otros le faltaba mayor rotundidad a su voz. Creo que se trata de un cantante interesante, que en otros “roles” puede conseguir un mejor nivel. Enric Serra repitió su “Silvio”, que ya le conocíamos, cantando con elegancia su dúo, pero no consiguiendo esta vez una composición escénica tan lograda como a las que nos tiene acostumbrados. Completaba el reparto el siempre eficiente José Ruiz, que supo dar a su Serenata la sutileza necesaria.

En *Cavalleria Rusticana* volvía a Barcelona Elena Obratsova, la gran mezzo rusa, con la que pudimos valorar un estudio muy profundo del personaje, al que supo imprimir dramatismo y vivencia; en el aspecto vocal ha perdido parte de aquella intensidad que su instrumento poseía, que hacía que su voz re-

tumbara en cada frase. Hoy en día su canto es más ligado, y por ello más bonito, pero menos contundente, máximo aplicado al verismo. El caso contrario es el del tenor Corneliu Murgu, que debutó en nuestro teatro sustituyendo a José Carreras, en *Carmen*, sin que en aquellas fechas su actuación adquiriera especial relieve. Esta vez ha demostrado poseer una gran voz, potente, dramática, ideal para el “Turiddu”, que le hace interesante para los momentos de mayor fuerza. En cambio su técnica y su expresividad es limitada, lo que motiva en aquellos momentos de mayor ductilidad, como por ejemplo la Siciliana, que su canto sea poco flexible, y, en general, más extático que expresivo. Sería de desear que mejorara su línea, lo que unido a su poderoso instrumento le permitiría alcanzar versiones más completas. También le conocíamos a Enric Serra su “Alfio”, que este año no ha alcanzado su versión anterior, con un canto algo tirante y una interpretación rígida. Muy correcta María Uriz, que últimamente se afianza en estos papeles, al igual que Cecilia Fondevila.

El coro demostró una vez más que mantiene el alto nivel alcanzado, dotando a sus versiones de sutileza, fuerza y cohesión, a la que acompaña un elaborado trabajo escénico. Estos resultados fueron quizá más meritorios en esta ocasión porque el maestro Edward Downes, que dirigió ambas obras, no consiguió conectar con lo que ocurría en el escenario, dando lugar, por un lado, a algunos desajustes y, por otro, a una versión de falta de vitalidad, más evidente en *Cavalleria* que en *I Pagliacci*. A sus órdenes la orquesta evidenció, sin embargo, unas amplias posibilidades en los instrumentos de cuerda, que fueron superiores a las maderas y sobre todo al metal. Para el espacio escénico se contó con la producción del Teatro Regio de Parma, con una estructura general para las dos obras en general correcta y con una muy lograda escena de la pantomina, en la obra de Leoncavallo, acompañado de un adecuado vestuario de Arrigo de Milán, con una dirección escénica de Antonello-Madau-Díaz, que, salvo algún pequeño detalle, supo mantener la acción.

Finalmente, debe destacarse el emocionado recuerdo que Lluís Andreu dedicó a José Carreras, que debía interpretar *I Pagliacci*, deseándole una total recuperación, a la que respondió el público con una larguísima ovación, deseos y ovación a los que sinceramente me adhiero.

A PROPOSITO DE ESCENOGRAFIAS Y PUBLICO

Por Xoxé Aviñoa

Estamos asistiendo —bastante perplejos, por cierto— a una transformación inquietante de la respuesta del público ante la oferta operística, oferta que, todo hay que decirlo, está alcanzando cotas altísimas de rigor y exigencia por parte de todos cuantos se ocupan de ello.

Siempre se ha esgrimido, con un cierto sentido de la victoria, que el público operístico (me refiero, naturalmente, al barcelonés, habitual del Gran Teatro del Liceo) es más exigente que el de las salas de conciertos, que acostumbra a saludar con efusivos aplausos cualquier resultado interpretativo, sea de la calidad que fuere. Es cierto, y a ello vamos, que el público de ópera discrepa con mayor frecuencia, pero ello no quiere decir necesariamente que de esta forma se responda a una mayor exigencia.

Atendamos primero al producto: en las salas de ópera se suele dar un repertorio restringido (cuarenta o cincuenta títulos a lo sumo), lo cual quiere decir que ante la interpretación sólo cabe la comparación, procedimiento generalmente mal visto por los teóricos del conocimiento; ya se sabe: *las comparaciones son odiosas*, pero sin embargo, *el tenor X. X. estuvo mejor en la Arena en 198X*, etc. Esta restricción en el repertorio, propia de nuestras latitudes y nuestra época, está convirtiendo a nuestro público en redundante, y provocando la aireada respuesta como reacción ante el círculo vicioso.

En muchas ocasiones ahí queda el producto operístico a la espera que alguien con criterios objetivos se ocupe de él, de lo que tiene de coyuntural, de contemporáneo, de riguroso, de exigente, de banal, de vacío, de acartonado; y en cambio la crítica muestra una mayor preocupación por justificar las airadas protestas de ciertos sectores de intransigentes.

En una ocasión, un conocido plumífero de la capital del Estado, con buen o mal tino, calificaba de tauromáquico y futbolístico cierto punto de vista del público de ópera, y parece que le estamos dando la razón. El alto nivel del producto operístico debiera contemplar una respuesta más calibrada y, si cabe, objetiva. Qué duda cabe de que un mayor rigor en la respuesta ante cada uno de los programas sólo puede redundar en beneficio del producto, pero mucho me temo que se confunde

rigor con espontaneidad; exigencia con versatilidad; afición con pasión...

En los momentos en que nos encontramos, el espectáculo de ópera se ha convertido en aglutinante de las más diversas fuentes de cultura; a él concurren no sólo los profesionales tradicionales, como los cantantes, los directores de orquesta o los músicos de la orquesta, sino que a su llamada corren los directores de cine, de teatro, los pintores y escenógrafos de prestigio, los escritores más resabiados y los críticos de mayor solidez. Bueno será, pues, que también las respuestas ante tal trabajo sean acordes con los presupuestos.

Los "wagnerianos" protestan "Tannhäuser"

Una autodenominada "Associació Wagneriana" que nada tiene que ver con la gloriosa asociación que convirtió Barcelona en la capital más wagnerófila de Europa, se dedicó en cuerpo y alma a mostrar su disconformidad con la propuesta escénica del **Tannhäuser** reciente, firmada por Ricard Salvat y Josep M.^a Espada, aduciendo, con unos modos discutibles, que allí no había trabajo. Evidentemente no va a servir de nada que recordemos la necesidad de actualizar el producto operístico, porque una obra de arte o se renueva o muere en los abismos de la redundancia y la vulgaridad; otra cosa es que la propuesta renovadora de determinados artistas no parezca buena; el público

tiene perfecto derecho a disconformar, pero no a exigir colorines en el **Tannhäuser**, porque una escenografía como la de Espada, combinando la austeridad del blanco en los telones y la homogeneidad en los vestidos, puede funcionar si los ingredientes están combinados con acierto. Nada se dijo del dudoso gusto (como mínimo dudoso, aunque nadie hizo uso de tal facultad) de los escenarios de **Il Trittico**, y es por ello que el rigor nos parece arbitrario, y ya es curioso que se recurra a un derivado de árbitro, para designar la opinión falta de solidez.

Ciertas reacciones ante los decorados de **Mefistofele**, producción del Teatro Lírico Nacional, daban, entonces, la sensación del ¡¡AHORA SÍ!! y, aunque esta vez la opinión no fue tan abrumadora, no está de más recordar que la propuesta de Vela, ingeniosa y hollywoodiense, es casi lo único que justifica una ópera tan acartonada, a la que se suele acudir porque la interpreta una Montserrat Caballé y porque da pie a unos decorados que para sí querrían muchos teatros de revista. No era éste el caso de **Tannhäuser**, ópera que podría pervivir sin escenografía y sin dirección de escena, y en la que la austeridad y equilibrio plástico podía ser tan valioso como el brillo y el oropel de **Mefistofele**. Y no hablemos de la extrema pobreza de imaginación de **Cavalleria rusticana** y **Pagliacci**, recibidos sin apenas crítica al marco visual. Exigencia, sí, toda cuanta haga falta; pero acompañada de buenas dosis de sentido común.



El reciente montaje de Tannhäuser fue muy protestado. ¿Sigue siempre el público el mismo criterio en sus airadas reacciones?

**NUEVO
APOLO**
TEATRO MUSICAL DE MADRID

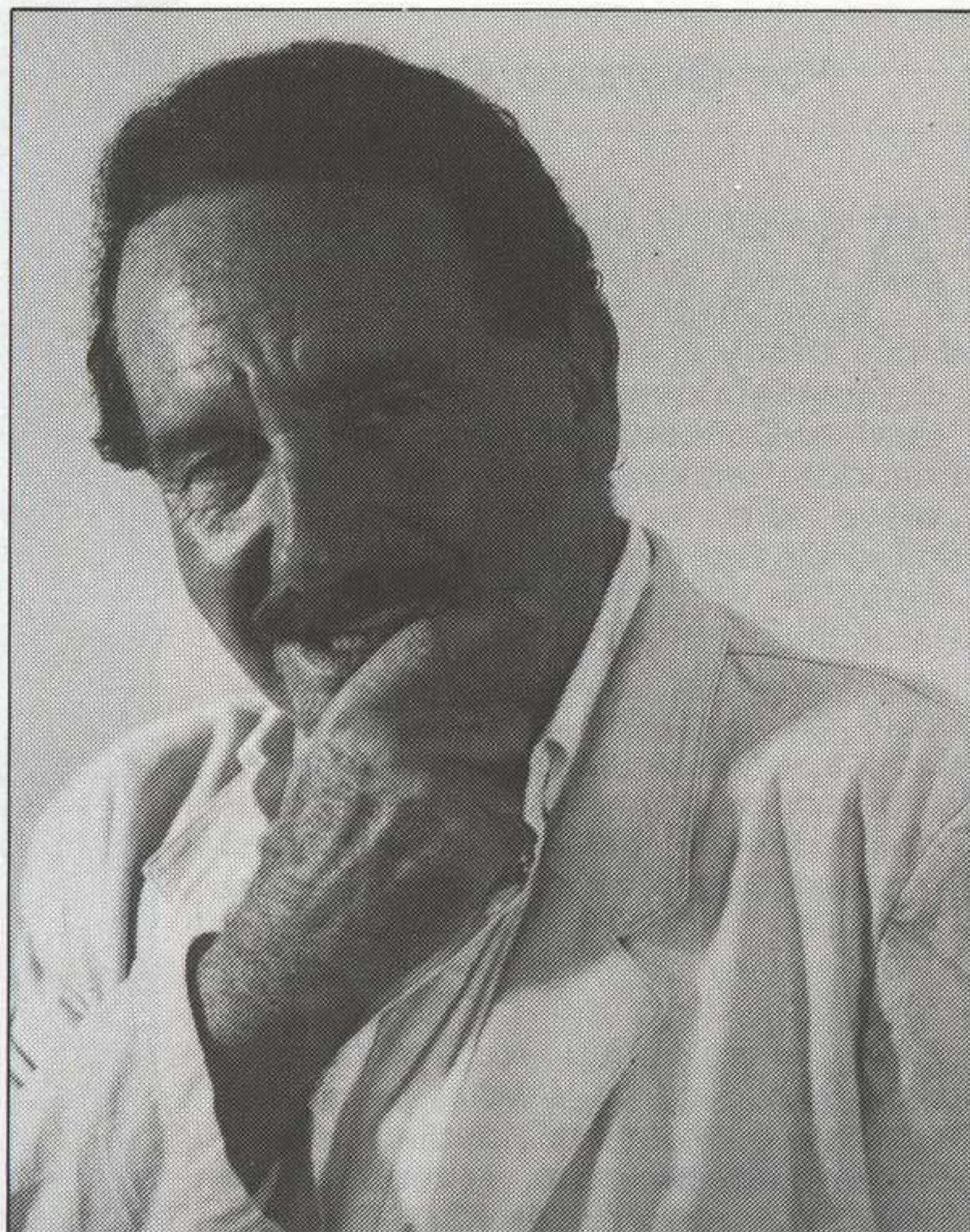
INAUGURACION DEL TEATRO MUSICAL DE MADRID "NUEVO APOLO" CON UNA "ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA" DEVALUADA

Por Carlos Ruiz Silva

Ante todo hay que señalar con alegría la recuperación de un teatro de Madrid para la zarzuela. El Palacio del Progreso —dedicado a actividades variopintas— se ha transformado ahora en el Nuevo Apolo, sede permanente de la "Antología de la Zarzuela" y que acogerá también otros espectáculos de género lírico español. El antiguo Teatro Apolo cerró en 1929 y en su lugar se instaló el Banco de Vizcaya; en 1987 esta misma entidad ha patrocinado la creación de este Nuevo Apolo que abrió sus puertas el pasado 17 de diciembre. El teatro ha sido remozado y modernizado en sus instalaciones, aunque la verdad es que el gusto con el que se han llevado a cabo las obras —singularmente fechada y butacas— no pueda calificarse precisamente de exquisito. La sala tiene una capacidad para 1.300 espectadores, un escenario no muy grande y un foso orquestal pequeño, que desde luego no puede albergar a una orquesta sinfónica (ni siquiera entendiendo la palabra "sinfónica" en términos restrictivos) tal y como se afirmaba en el programa. El Nuevo Apolo estará regido por una empresa cuyo director-gerente es José Tamayo, actuando Plácido Domingo como vicepresidente. Además del Banco de Vizcaya ayudará a su financiación el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

La "Antología de la Zarzuela", creada por Tamayo hace unos veinte años, ha venido disfrutando de un buen favor por parte del público, tanto en España como en numerosos países del extranjero. Es innegable que la fórmula ha dado excelentes resultados en su aceptación popular. Ahora vuelve a repetir fortuna con esta "Nueva Antología" —que en un principio debió haberse estrenado durante el pasado Festival de Otoño de Madrid— en la que se siguen los mismos pasos que en la primera: una nutrida selección de páginas de zarzuela —en este caso también de ópera, con la incorporación de varios números de **La vida breve** y **Goyescas**— en la que se alternan coros, dúos, romanzas y bailes en una bien dosificada variedad. Todo se produce con adecuado ritmo teatral dentro de formulaciones clásicas, sin pretender innovar y con un estudiado efecto de luces y poses. El vestuario es general-

José Tamayo, creador de la Inefable "Antología de la Zarzuela".



mente agradable y los recursos escénicos casi siempre discretos, aunque hay un algo en el espectáculo que por momentos lo acerca peligrosamente a la cursilería.

Lo que es absolutamente censurable —en sentido estricto, impresentable— es la realización musical. La orquesta no existe. Es sonido pregrabado sobre el que actúan unos cuantos instrumentistas de viento y percusión —alrededor de diez— dirigidos por un maestro —Moreno Buendía— que parece desgañitarse como si tuviese a sus órdenes a una centuria de músicos. Este sinsentido lleva a que en la escena las voces están también amplificadas con micrófonos que se manifiestan a través de unos altavoces inmisericordes, muy propios para sordos o para ensordecer a los espectadores que tengan relativamente cerca uno de esos infernales focos sonoros. Así, escuchamos a una tiple ligera que taparía incluso a la mismísima Birgit Nilsson cantando la escena final de **Salomé** y a un pequeño coro que igualaría en potencia a tres orfeones donostiarra cantando a pleno pulmón.

Se supone que esta Antología va destinada a un público muy amplio, sin mucha preparación musical y por tanto poco exigente, pero aun así el realizar un atentado de este jaez precipita al

espectáculo a una devaluación escandalosa. De este modo es difícil establecer un criterio para juzgar a los intérpretes. El coro parecía bien preparado por José de Felipe y los diversos solistas tener un nivel discreto —algunos desajustes se pueden achacar a los nervios del estreno—. El cuerpo de baile se movió con soltura, aunque con exceso de taconeos y palilleos. En fin, un proyecto que probablemente tendrá éxito de taquilla —se anuncian ya para el 88 y el 89 una amplia serie de giras por todo el mundo—, pero que carece de verdadera entidad artística. Para la inauguración se realizó un programa de mano especial de mucho lujo y con muchos colorines.

El público del estreno —para invitados—, en el que abundaban las caras conocidas de gentes del espectáculo y de la política, aplaudió con entusiasmo y pareció salir muy complacido. Quizá esta Antología sea una prueba más del tipo de un determinado producto cultural que produce la España de nuestro tiempo y que es aceptada multitudinariamente. Después de todo, esto no es tan grave: ya lo decía Lope de los horteras de su época en su "Arte nuevo de hacer comedias". Por desgracia, los responsables de esta "Antología de la Zarzuela" no han dado muestras, precisamente, de tener el talento de Lope.

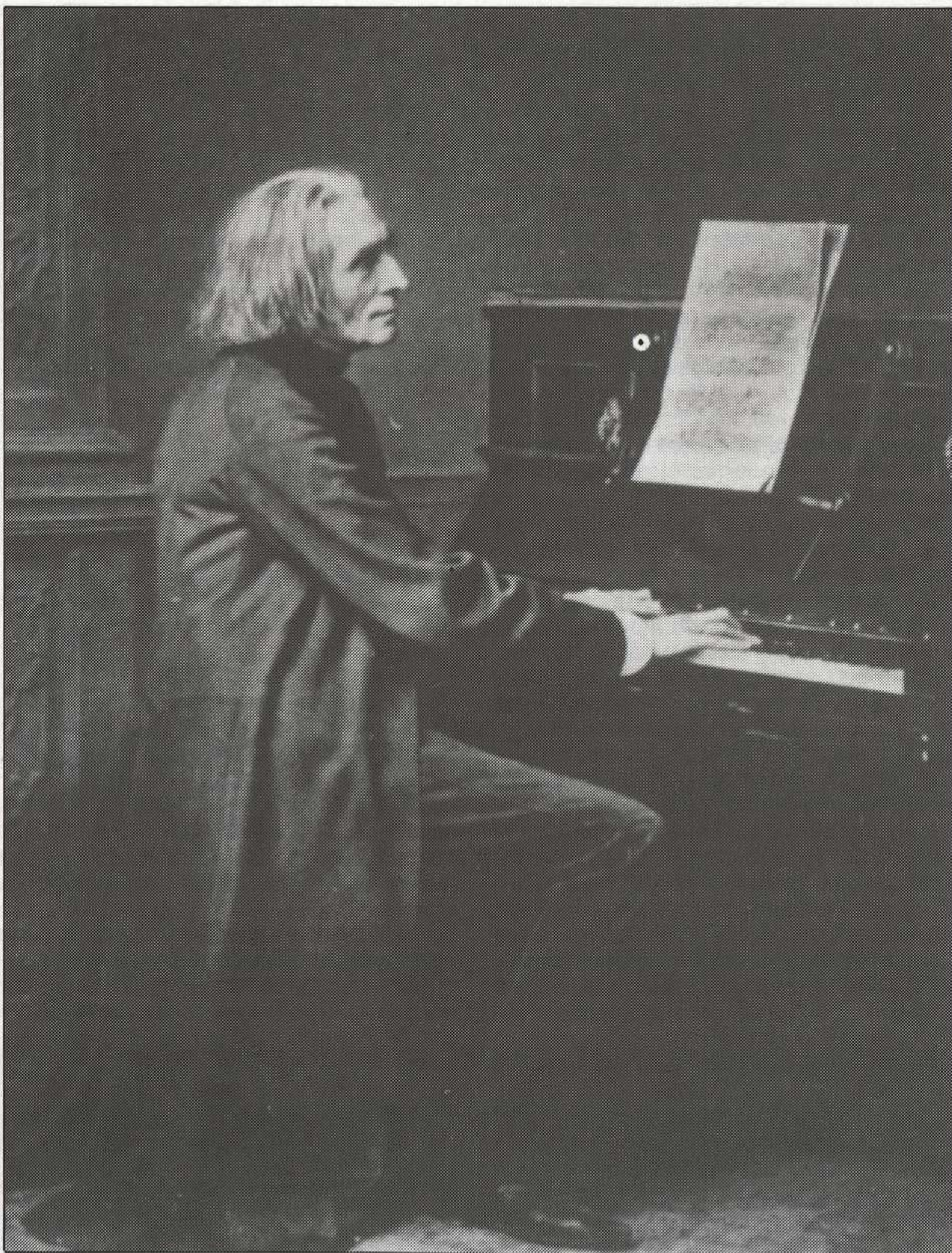
LOS ANUARIOS DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA FILARMONIA DE BERLÍN

Por Gonzalo Fernández

Además de su naturaleza de metrópoli de la ópera, Berlín posee una magnífica tradición concertística desde el reinado de Federico II "el Grande", con la fundación de los "Berliner Concerts Spirituels" por Joan Friedrich Reichardt, compositor, musicólogo y director de orquesta, quien fue amigo de Goethe y de Schiller. La Sociedad de Amigos de la Filarmónica de Berlín tiene actualmente importancia en las actividades musicales del sector oeste de la ciudad¹. Esta asociación publica unos anuarios que recogen conferencias pronunciadas en el transcurso de las diversas temporadas. Algunos de estos anuarios pienso ahora reseñar.

El primero de ellos corresponde a 1979, y es obra de H. H. Stuckenschmidt, quien durante los últimos años de la República de Weimar fue crítico musical en "Bohemia", publicación en lengua alemana que se editaba en Praga. La versión del título de este anuario en nuestro idioma es "Recuerdos, fiestas filarmónicas y estrenos", y primitivamente fue una conferencia que tuvo lugar el 5 de febrero de 1978².

En su contenido estudia el autor las figuras de Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler y Herbert von Karajan. Se halla igualmente bien considerado el nuevo interés hacia la ópera, que Karajan imprime en la Orquesta Filarmónica de



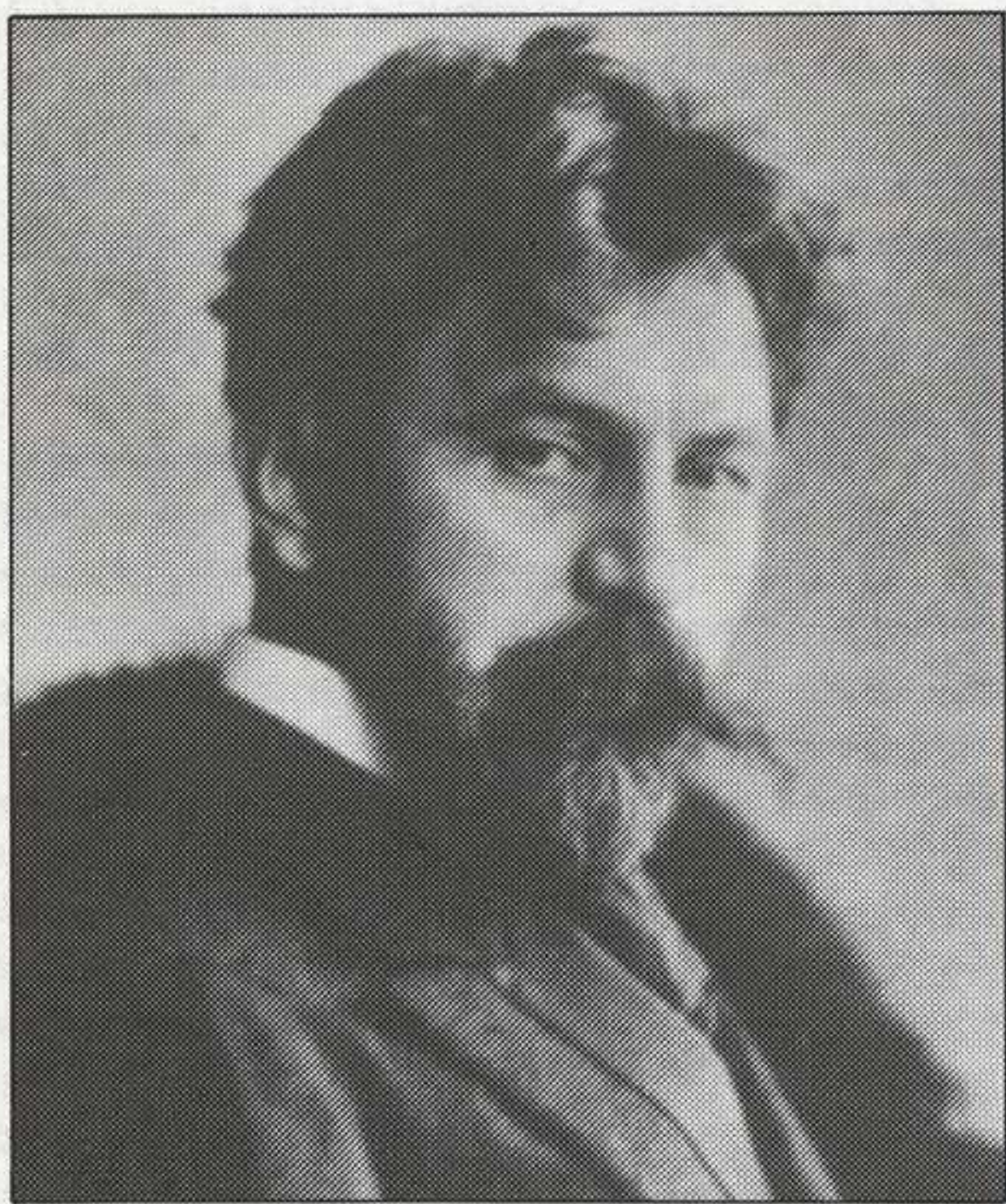
La serie de anuarios finaliza con el de 1986, dedicado a Liszt.

Berlín desde la representación de **La Walkyria**, de Richard Wagner, habida el 19 de marzo de 1967 en el Festival de Pascua de Salzburgo. En este trabajo de H. H. Stuckenschmidt falta empero un análisis de las relaciones entre W. Furtwängler y H. von Karajan durante la época nazi, cuando el primero fue nombrado "Generalmusikdirektor" de la Opera Estatal Alemana de Berlín, debiéndose a estas relaciones el estreno por Herbert von Karajan, el 28 de enero de 1939, de la ópera **Los ciuda-**

danos de Calais, de Rudolf Wagner-Régenys³.

K. Geitel fue el autor del anuario de 1980, consagrado por Hans von Bülow y su tiempo⁴. En este buen estudio es justo resaltar la afirmación, expuesta en la página 3, de que el famoso crítico Eduard Hanslick es el "Sixtus Beckmesser" de **Los maestros cantores de Nuremberg**, de Richard Wagner.

Sin que suponga menoscabo para los restantes, mi anuario favorito dentro de esta serie es el de 1982. Su tema es

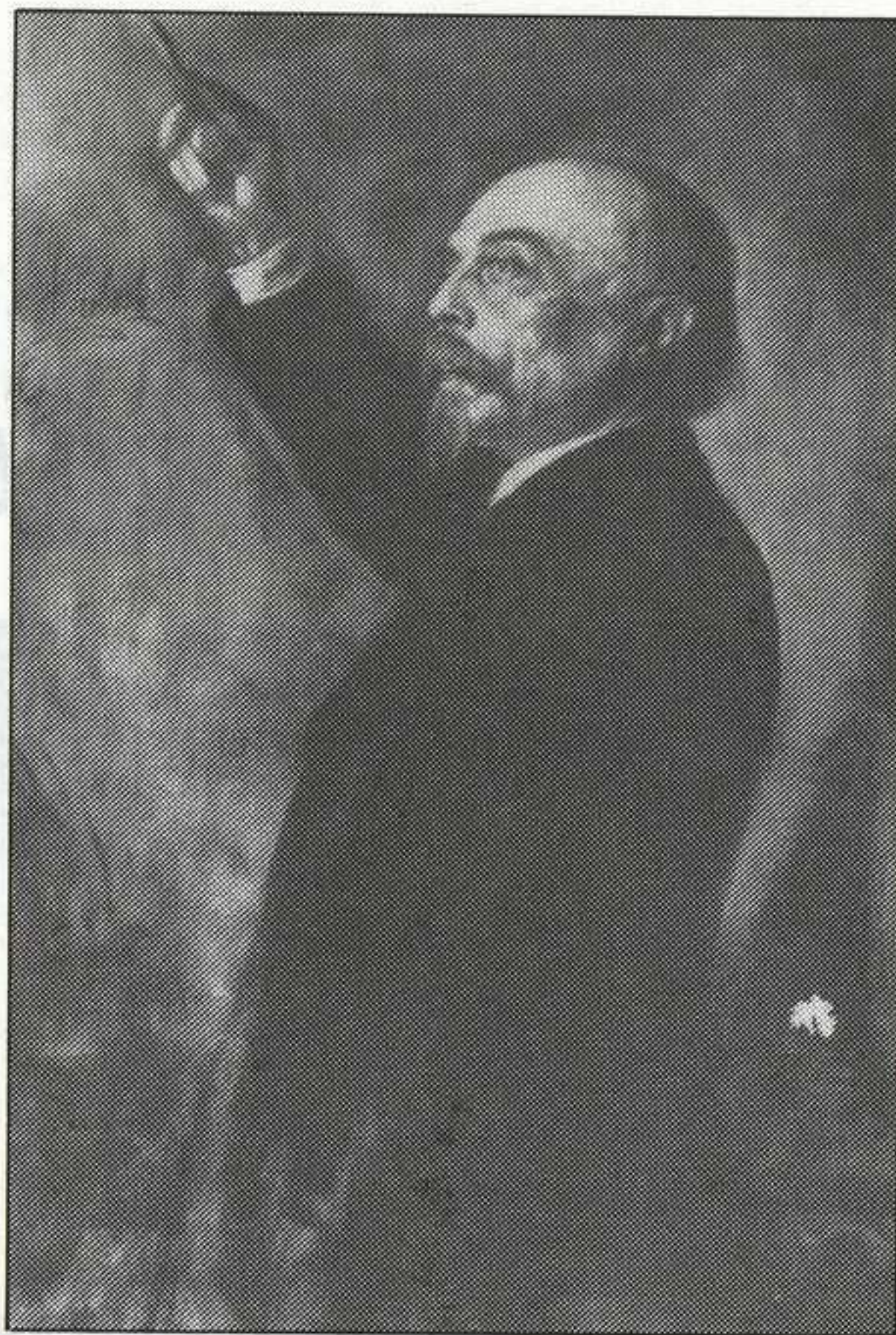


La figura de Arthur Nikisch es estudiada en el anuario de 1979.

Goethe y la música, y se debe a W. Schmidt, director de la Biblioteca de la Universidad Libre de Berlín⁵. Muy bello es el análisis de las relaciones entre Goethe y Beethoven. En su fijación cronológica se dice en la página 4 de este opúsculo, que el 17 de diciembre de 1770, fecha del nacimiento de Beethoven, Goethe era estudiante en Estrasburgo y recopilaba canciones populares alsacianas por influjo de Johann Gottfried Herder. En octubre de 1827, seis meses después de la muerte de Ludwig van Beethoven, Johann Wolfgang Goethe recibió en Weimar al compositor Karl Friedrich Zelter. Ambos no aludieron al fallecimiento de Beethoven en su conversación, y escucharon en cambio lieder del mismo Zelter, interpretados por el tenor Gregor Theodor Franz Rost.

Es, asimismo, interesante el conjunto de datos, ofrecido en la página 14, sobre las representaciones de ópera de Wolfgang Amadeus Mozart en el Nuevo Teatro de la Corte de Weimar desde 1791 hasta 1817, pues entre estos años Goethe ocupó la dirección artística de aquel "Hoftheater". Estas representaciones fueron: 82 de **La Flauta Mágica**, 68 de **Don Giovanni**, 49 de **El rapto en el serrallo**, 33 de **Così fan tutte**, 28 de **La clemencia de Tito** y 19 de **Las bodas de Figaro**. No obstante, W. Schmidt hubiera debido ocuparse de la similitud entre el rechazo de Goethe hacia Louis-Hector Berlioz y el desvío del "Júpiter de Weimar" respecto a Heinrich Heine⁶.

S. Borris ha redactado el anuario de 1984, que trata la evolución de la música de cámara en Berlín⁷. El autor reconoce la existencia en esta trayectoria de cinco momentos alciónicos, que son: a) en torno a 1750, bajo Fe-



El anuario de 1980 se consagra a Hans von Bülow.

derico II de Prusia y con el virtuoso de la flauta Johann Joachim Quantz; b) alrededor de 1820, con el círculo musical berlinés personificado en Karl Friedrich Zelter y Felix Mendelssohn-Bartholdy; c) hacia 1880, por medio del célebre violinista Joseph Joachim; d) c. a. 1925, con Paul Hindemith, y e) desde los primeros años sesenta de nuestro siglo, con la instauración en la antigua capital alemana de concursos como el "Jugend musiziert" y el "Podium Junger Solisten".

Finaliza por ahora esta interesante

serie con el anuario de 1986. Es obra de M. Stegemann, y versa acerca del MITO Liszt⁸. En su contenido entabla el autor un diálogo con F. Liszt sobre los más variados temas. Las respuestas las adopta M. Stegemann de diversas cartas de Liszt y de algunos tratados del compositor, como los titulados "Sobre la música de iglesia en el futuro", "Música sin entreactos", "Robert Schumann, Mozart" y "Berlioz y su Sinfonía 'Harold'"⁹.

NOTAS:

¹ La dirección de la Sociedad de Amigos de la Filarmonía de Berlín es: "Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie e.V."; Matthäikirchstrasse 1; D-1000 Berlín 30; Alemania.

² Vid. H. H. STUCKENSCHMIDT, "Erinnerungen, Philharmonische Feste und Uraufführungen", Berlín, 1979.

³ Sobre la evolución de la Opera Estatal Alemana de Berlín entre los años 1933 y 1945, vid. M. HAEDLER, "Deutsche Staatsoper Berlin. Geschichte und Gegenwart", Berlín, 1987, págs. 37-39.

⁴ Vid. K. GEITEL, "Hans von Bülow in seiner Zeit", Berlín, 1980. Su texto fue pronunciado como conferencia el 13 de abril de 1980.

⁵ Vid. W. SCHMIDT, "Goethe und die Musik", Berlín, 1982. El presente anuario recoge una conferencia, que tuvo lugar el 7 de febrero de 1982.

⁶ Acerca del rechazo de Goethe a Heine, vid. J. W. GOETHE, "Obras Completas". (Tomó I. Miscelánea. Teoría de los Colores. Poesía. Novela). Recopilación, traducción, estudio preliminar, preámbulos y notas de R. Cansinos Assens, 4.ª ed. (1.ª reimpr.), Madrid, 1974, págs. 225-227.

⁷ Vid. S. BORRIS, "Kammermusik in Berlin", Berlín, 1984. Recoge este anuario una conferencia, habida el 27 de mayo de 1984.

⁸ Vid. M. STEGEMANN, "Der Mythos Liszt. Ein imaginäres Gespräch", Berlín, 1986. La conferencia, que dio origen a este anuario, fue pronunciada el 8 de junio de 1986.

⁹ Las susodichas cartas de F. Liszt se hallan dirigidas a Heinrich Heine, a Richard Wagner, al doctor Gille, a Carolyne von Sayn-Wittgenstein, a Lambert Massart, a Charles Alexandre, a George Sand, a Karl Hugo y a Adolphe Pictet. Las cartas a Heinrich Heine, a Labert Massart y a Adolphe Pictet, y los tratados de F. Liszt mencionados se hallan en "F. Liszt, Gesammelte Schriften", vol. II, Leipzig, 1881, vol. III, Leipzig, 1881, y vol. IV, Leipzig, 1882. La correspondencia entre R. Wagner y F. Liszt fue editada en Leipzig en 1919, al igual que las cartas entre F. Liszt y Ch. Alexandre lo habían sido en la misma ciudad en 1909. La carta a Karl Hugo aparece en "F. LISZT, Briefe aus ungarischen Sammlungen", Kassel, 1966, pág. 62; la dirigida al doctor Gille es citada por "L. RAMANN, Franz Liszt", vol. II-2, Leipzig, 1894, pág. 438, y la remitida a Carolyne von Sayn-Wittgenstein es mencionada por "E. HELM, Liszt", Reinbeck, 1972, pág. 114. A su vez, todas las cartas aludidas del vol. II de las "Gesammelte Schriften" de F. Liszt forman parte de las "Reisebriefe eines Baccalaeurs der Tonkunst".



El anuario de 1982 trata sobre Goethe y la música.

ANTONIO ALBERDI, COMPOSITOR Y ORGANISTA

Por Lope de Alberdi

A propósito hemos omitido la faceta de organero en el título de nuestro trabajo sobre el maestro Antonio Alberdi, a pesar de que lo fue y muy tempranamente, al colaborar con su padre don Lope Alberdi Rekalde. Al centrarnos en la actividad lírica de Alberdi, podremos dar un rápido vistazo sobre su carácter multifacético y, a la vez, elitista. Al contrario que nuestros místicos del Siglo de Oro, Alberdi, perteneciente por el tiempo en que nació a una Edad de Plata dentro de la creación artística española, se vuelve elitista a partir de los cincuenta años de edad. Se incorpora al *dato internacional*, como acertadamente destaca el maestro Pérez Jorge, a la sazón profesor del Conservatorio Gregoriano de Madrid; y quien no había dudado en componer tonadas, selectas, eso sí, pero destinadas a un canto modesto y cándido, adopta, sin engolamiento, antes sencillamente, tonalidades técnicas quintaesenciadas que culminan en su **Sinfonía Vasca** para órgano.

Nació el maestro Antonio Alberdi Aguirrezábal en la población vizcaína de Durango, el año 1893, es decir el mismo en que vieron la luz Gounod e Hindemith, guardando con el primero cierta simetría por su ambiguo quehacer como compositor religioso. Artista puro, perteneció al género de persona genial, tan acertadamente estudiada por el psiquiatra y antropólogo alemán Ernst Kretschmer: el desplante de Antonio, a sus quince años de edad, negándose a interpretar la **Marcha Real** en presencia del rey don Alfonso XIII, visitante de la Catedral de Santiago, corrobora ese deje genial y nos recuerda cierto acontecimiento protagonizado por el joven Mozart.

Dentro del quehacer de estas personas, subsiste el deseo de crear auténticos diamantes, aunque sean fragmentados como los diminutos pedazos de diamante que, aparentemente desdeñados quedarían en la mesa del filósofo Spinoza.

La producción religiosa

Dentro de la falsa capacidad pendular que poseemos los españoles, el alabonazo del Concilio Ecuménico Vaticano II supuso relegar al arcón del olvido los hermosos cantos que acom-



pañaban a los comulgantes. No es que la frescura y sencillez de las canciones religiosas que evocan el depurado cristianismo de Iberoamérica sean inferiores en piedad a los motetes que Antonio Alberdi escribiera y que se elevaron a las bóvedas de las catedrales como también a las modestas "iglesucas" de montaña. Nada de eso. Lo que asombra es que dichos motetes hayan quedado borrados, como si se tratase de algo contrario a las enseñanzas y disciplina artística de la Iglesia Católica. Antonio Alberdi aceptó el ostracismo, pero hemos de reconocer que se debe a la tendencia pendular antes aludida del TODO O NADA.

Sólo algunas bibliotecas —la Biblioteca Nacional de Catalunya por ejemplo— poseen ejemplares de la música religiosa de Alberdi. ¿Nadie va a reivindicarla dentro del sector religioso? ¿Va a quedar como pieza de museo? Aquí recordamos una frase feliz del Papa Juan XXIII: *No hemos venido al mundo para fundar museos, sino para que la vida florezca y se expanda en abundancia.*

Puede decirse que la música religiosa de Alberdi, lejanamente inspirada por el milenarismo acervo pastoril de las montañas vascas y, acaso, por un dejo casi jansenista de pureza, está, como dicen en Francia, "en souffrance". Pero esa cuarentena que acerca al Purgatorio, espera, sin duda, su resurrección. Por eso un poeta escribió de Antonio Alberdi que, acaso, era austríaco o alemán, *sin él saberlo*. Pero lo que sí sabía

era que de haber nacido inglés o ruso otro gallo hubiera cantado.

La "Beatriz" de Antonio Alberdi

Queda mucho por estudiar en Occidente sobre la influencia de la mujer en los grandes artistas. No siempre es el aspecto erótico el que predomina. Existe otra vertiente, de hedonía y contentamiento al mismo tiempo, en el que pueden encuadrarse hermanas o amigas. Para Antonio, y nadie lo ha escrito antes, la auténtica "Beatriz" fue su propia hermana Pepita, joven, muy hermosa y esbelta, que falleció de tuberculosis a los veintisiete años. Hembra de un total de seis hermanos vivos, había ofrecido belleza y juventud al cuidado de los mismos. Su existencia era mística y airosa. Muy cristiana en concepto.

Fallecida la hermana y ante el desbarajuste afectivo familiar, el joven Antonio, fatigado por el ajetreo laboral de la semana, al llegar el domingo, mientras sus hermanos se ponen el mejor traje y corbata para en un honesto cortejo familiar, muy propio de los Alberdi en la entonces villa barcelonesa de Gracia, y rememoran el sentido vasco y norteño del domingo en interminables paseos no exentos de galantería, Antonio, decimos, queda frente al piano, aquel piano que muchos años después le hará llorar al ver agarrotados sus dedos por la enfermedad, y... compone. ¿Cómo descartar la influencia lírica, onírica casi, de la hermana? No es de extrañar que produzca una canción magyar, acaso en homenaje al hecho de que ella había tenido un pretendiente húngaro.

La inspiración pirenaica

Lucha, bucea y en tiempos en que ni el catalán ni el vasco son populares a nivel de Estado, recoge poemas dedicados principalmente a la infancia desvalida; y este hijo de familia DICKENSIANA, como alguien apostilló evocando los domingos en el campo con todos los operarios y sus familias, celebrando festividades religiosas o laborales siempre dentro de un tono cándido y desinteresado, se dedicará a glosar musicalmente el dolor de los infantes desvalidos, en poemas compuestos por poetas catalanes y vascos principalmente: Maragall, Verdaguer, Alberola, destacando la ternura, por ejemplo, del poema "La vaca cega" escrito por Joan Maragall y musicado por Alberdi.

NOVEDADES

Por Claudio Montoro

LINN PRODUCTS es una marca británica, escocesa para mayor precisión, que ha contribuido enormemente a la evolución del giradiscos. Demostró que este elemento de la cadena no es simplemente un soporte para que el disco gire a la velocidad adecuada y que virtualmente cualquiera de sus componentes (desde el material y forma de la correa hasta la disposición de los muelles de la suspensión) tiene influencia en la cantidad de información musical que el conjunto brazo-cápsula puede extraer del disco. Su producto más prestigioso es el Linn Sondek, un giradiscos ya mítico, pero también fabrica (o le fabrican los japoneses siguiendo sus instrucciones) brazos tocadiscos y cápsulas magnéticas. Casi desde su nacimiento ha incluido en su gama pantallas acústicas (las famosas KAN, SARA y PMS); el modelo más reciente de pantallas Linn es el Nexus. Se trata de un dos vías, bass reflex, con un altavoz de graves que emplea un cono de carbono y polipropileno; el filtro se puede adaptar para la utilización de dos cables de unión al amplificador (bi-wiring), uno para cada altavoz. Como era de esperar Linn ha diseñado un soporte específico para esta pantalla, a la que se fija mediante dos barras de acero para aumentar la rigidez del conjunto.

Importador: LABORATORIO DE ELECTROACUSTICA, S.A. (93) 214 14 12.

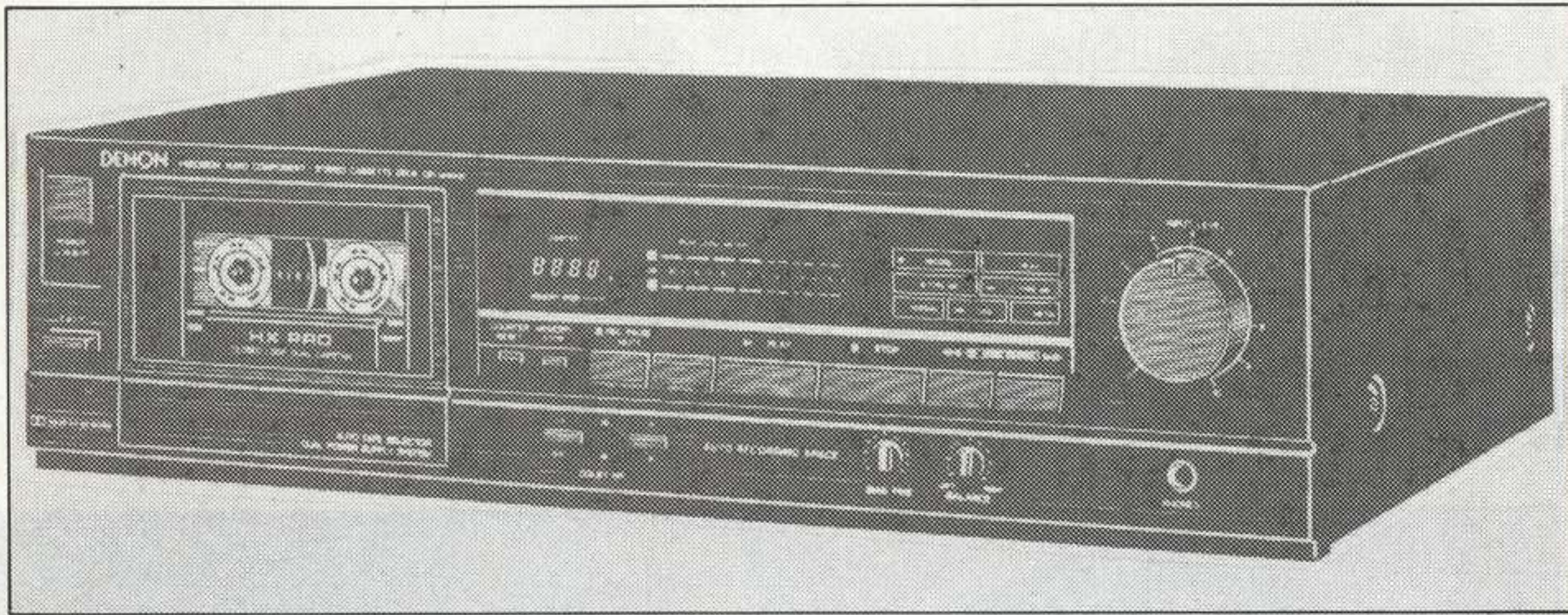
DENON, como la mayoría de los fabricantes japoneses, no cesa de lanzar nuevos modelos; en este caso son: un receptor, el DRA-25, dos platinas de casete, DR-M10HX y DR-M24HX, y un amplificador de potencia, el POA-4400. Parece ser que los receptores vuelven a estar en boga en España, después de unos años en los que no tenían mucha aceptación; posiblemente haya contribuido a este resurgir la cada vez mayor calidad de sonido que son capaces de dar. Ahora ya son comparables con un conjunto amplificador-sintonizador de similar precio; además, no es de desdén el hecho de que un receptor ocupa aproximadamente la mitad. El DR-25 dispone de sintonía automática y manual, tanto para onda media como para FM, memoria para 16 emisoras, compensador fisiológico de volumen



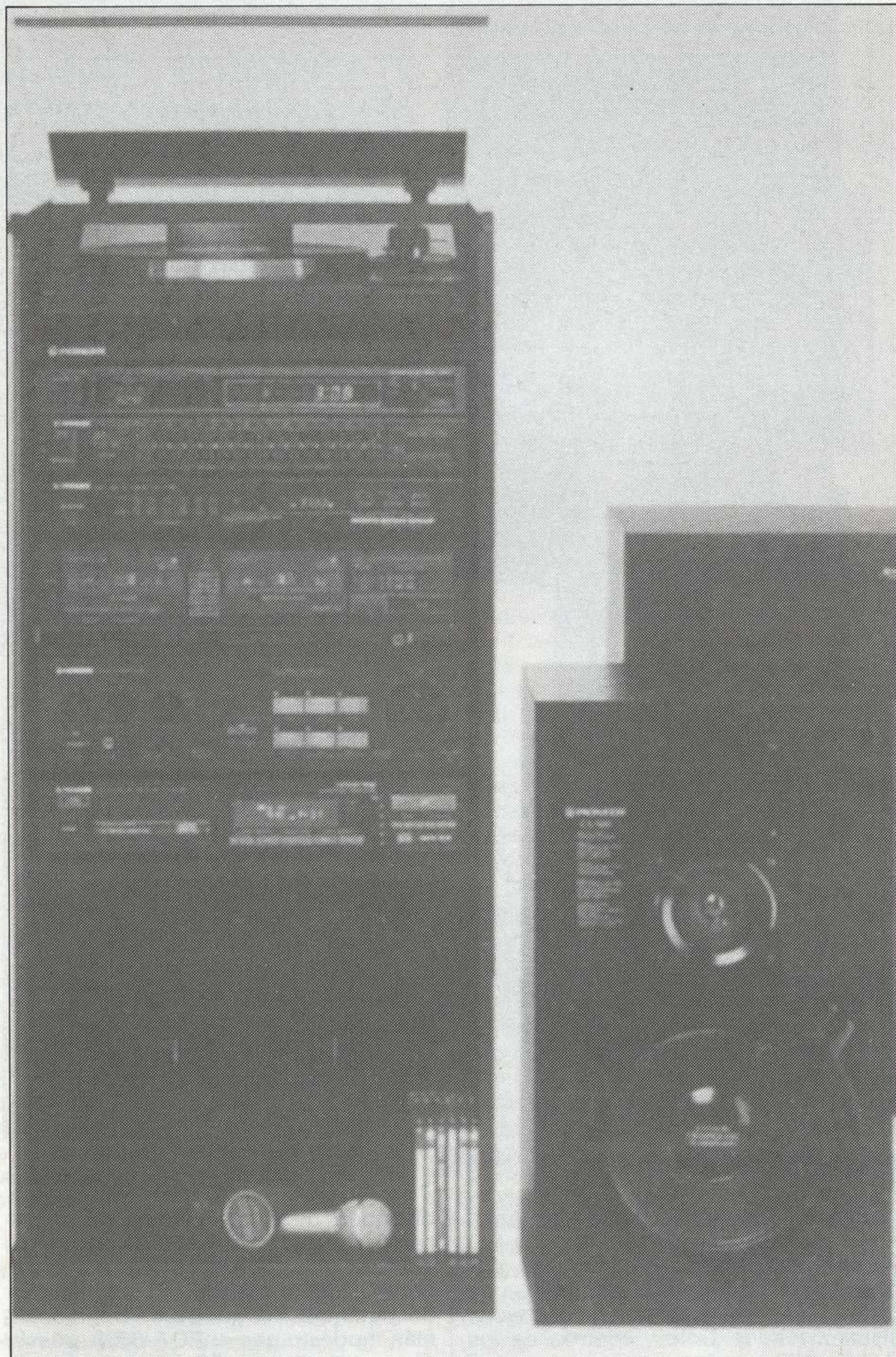
Las nuevas pantallas de Linn, Linn Nexus.

(loudness) con ecualización variable, conmutador para que la señal del CD pase directamente a la etapa de potencia, etc. En cuanto a las platinas de casete, ambas incorporan el nuevo sistema HX de Dolby, además de los B y C; utilizan microprocesador para el control de los mandos de movimiento de la cinta (avance, retroceso, etc.) y

disponen de ajuste manual de polarización (bias). La DR-M10HX es de dos cabezas y la DR-M24HX tiene tres cabezas y doble capstan. El amplificador de potencia POA-4400 es un modelo más modesto que el POA-6600, puesto que SÓLO tiene 150 W de potencia continua (el 6600 tiene 250); al igual que el 6600, es monofónico, es decir, se



Platina de casete Denon DR-M10HX.



La nueva cadena de Pioneer de mayor nivel, X-D9.

necesitan dos POA-4400 para escuchar en estereofonía. Puede funcionar con impedancias muy pequeñas, lo cual resulta imprescindible con algunos tipos de pantallas electrostáticas y similares; proporciona una potencia dinámica de 50 W con 2Ω y 600 W con 1Ω . Lleva un circuito doble sin realimentación y una fuente de alimentación de corriente pura alojada en un bloque independiente.

Importador: DENON (91) 747 77 77.

PIONEER, marca japonesa suficientemente conocida en España, dispone de nuevas cadenas: X-D5, X-D7, X-D9, X-Z1 y X-Z3. La X-D9, la de mayor nivel, está compuesta por un amplificador de 100 W (DIN) por canal, un sintonizador de FM, onda media y onda larga con preselección para 24 emisoras, un tocadiscos automático, una platina doble auto-reverse con Dolby B y C, un ecualizador gráfico de 7 bandas por canal y unas pantallas de tres vías con tres altavoces.

Importador: PIONEER ELECTRONICS ESPAÑA, S. A. (93) 308 10 00.

YAMAHA, otra conocida marca japonesa, no va a ser menos que sus compatriotas. Tiene una nueva cadena, la System 09, que incluye tocadiscos, amplificador, sintonizador y platina doble. El amplificador, A-09, tiene 50 W continuos por canal e incorpora un ecualizador gráfico de 5 bandas en lugar de los clásicos mandos de graves agudos. El tocadiscos P-09 es semiautomático (es decir, al finalizar la cara del disco el brazo vuelve a su posición de reposo y el motor se desconecta). El sintonizador de onda media y FM, T-09, tiene preselección para 12 emisoras y la platina K-09 permite duplicar las cintas a velocidad normal o doble y admite cintas de metal.

Importador: GAPLASA (91) 747 77 77.



System 09, novedad en cadenas de la casa Yamaya.

CIENCIA Y "MAGIA" EN LA ALTA FIDELIDAD

Es bien sabido por todo aficionado a la Alta Fidelidad que la prueba de fuego de cualquier nuevo invento en este terreno es —o debería ser—, la escucha. Así, se han dado casos de diseños REVOLUCIONARIOS de circuitos electrónicos que, sobre el papel, mejoran características como la distorsión armónica, la relación señal/ruido, etc., pero que en la escucha resultan peores que otros CLÁSICOS con características mucho peores. Y al contrario, se han descubierto empíricamente accesorios (por ejemplo los soportes para tocadiscos y amplificadores o los cables de un solo hilo para conexión de los elementos de la cadena) que mejoran claramente el sonido y que, en teoría, no deberían apenas influir en él.

Por todo ello, es muy conveniente mantener una actitud lo más abierta posible ante cualquier nuevo aparato o técnica de los que se asegure van a producir una mejora en el sonido de la cadena. Esta actitud es no sólo muy conveniente, sino imprescindible en el caso de la técnica —si se le puede llamar así— a la que vamos a referirnos a continuación.

Un conocido colaborador de las revistas inglesas de Alta Fidelidad —seguramente las más prestigiosas del mundo— escribió hace poco un artículo sobre PWB, la marca de un ingeniero británico, el señor Belt, que dispone de una serie de objetos (un cepillo, un fluido y unas hojas metálicas) destinadas a mejorar el sonido de la cadena HI-FI.

Lo asombroso de la utilización de estos objetos es que la mejora se consigue no sólo al aplicarlos sobre el amplificador, el tocadiscos o las pantallas, sino sobre cables de conexión a la red, pantalla del televisor, bombillas o incluso sobre las puertas de la habitación.

Parece ser que el señor Belt llegó a este descubrimiento de forma accidental (no podía ser de otra manera). Para evitar la electricidad estática que almacenaba un cubreplatos de corcho desarrolló una técnica para ionizarlo; la mejora del sonido resultó ser muy superior a la que cabría esperar de la simple eliminación de la electricidad estática. Posteriormente comprobó que, tratando de forma análoga diversos componentes de la habitación —por ejemplo, una puerta—, también mejoraba el sonido. Por supuesto, también trató los aparatos electrónicos y mecánicos (televisor, teléfono, altavoces, etc.) que producían un empeora-

miento del sonido y que, en el caso de televisor, teléfono u otros altavoces presentes en la habitación, hasta ahora se pensaba que era debido al efecto de vibración por simpatía con el sonido de la cadena; el efecto adverso desapareció tras el tratamiento.

El articulista relataba una demostración que el señor Belt le hizo y que él repitió posteriormente a otros colaboradores de revistas HI-FI.

Esta demostración consistió en tratar la funda de un CD al azar de entre los cientos que componen la CDteca del articulista en cuestión, dejarlo otra vez en su sitio y comprobar que la música que habían estado escuchando antes (de un LP), ahora sonaba mejor. Más aún; al darle la vuelta a la funda tratada (siempre con el CD dentro) y dejarlo en la misma posición en la estantería, la mejora desaparecía, para reaparecer al colocarlo de nuevo boca arriba.

La explicación que da el señor Belt a estos asombrosos resultados está relacionada con el efecto ionizante de la corriente eléctrica que se ESCAPA de los enchufes; su interacción con campos electromagnéticos (producidos por televisor, teléfono, bombillas, etc.) crea complicadas distribuciones de cargas que empeoran el sonido. La función de los accesorios de PWB es alterar tales distribuciones para que no resulten perjudiciales para el sonido del equipo, e incluso lo mejoren.

Al parecer, con el cepillo, el fluido y

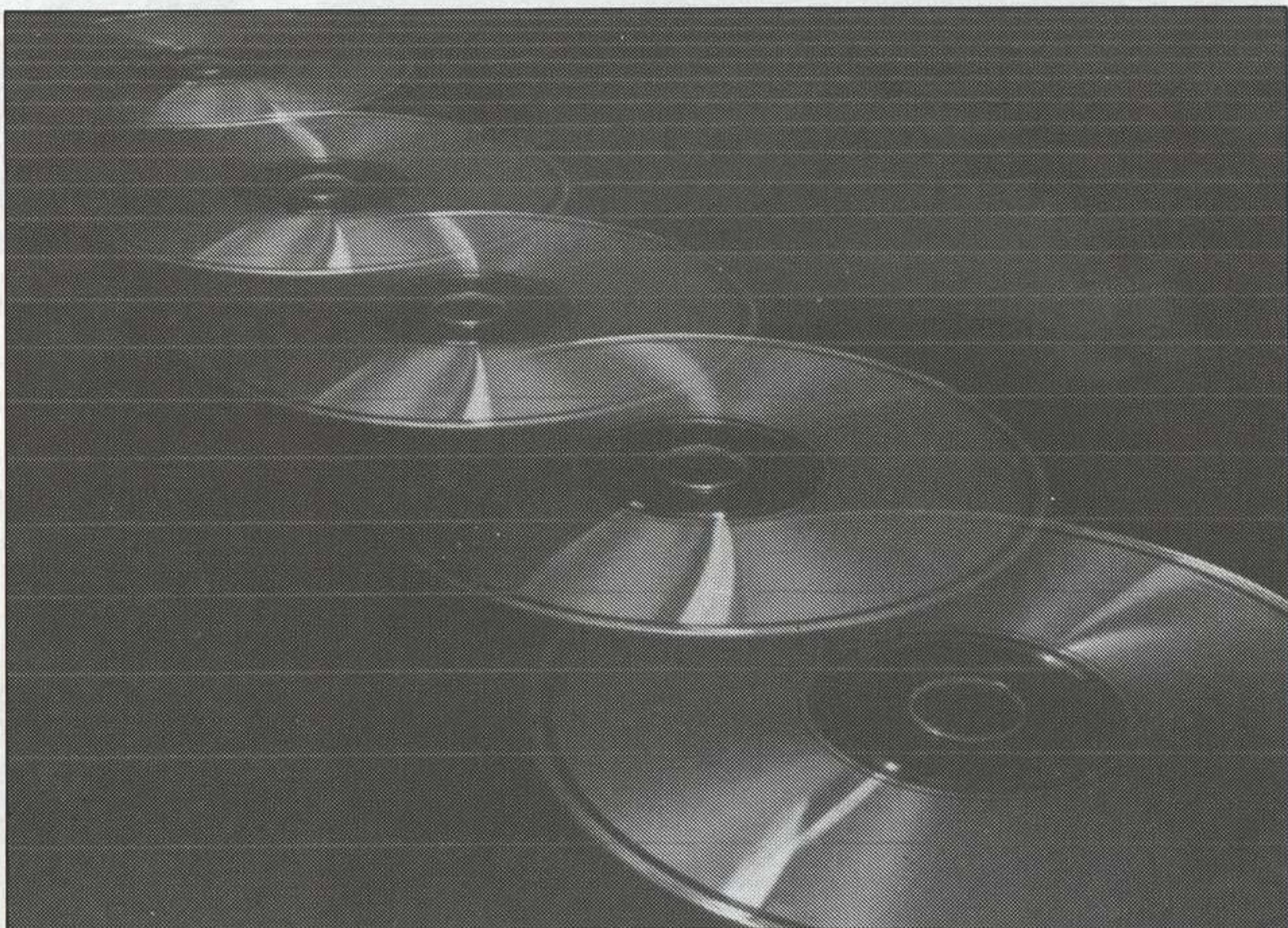
las hojas metálicas se acompañan instrucciones para su uso adecuado.

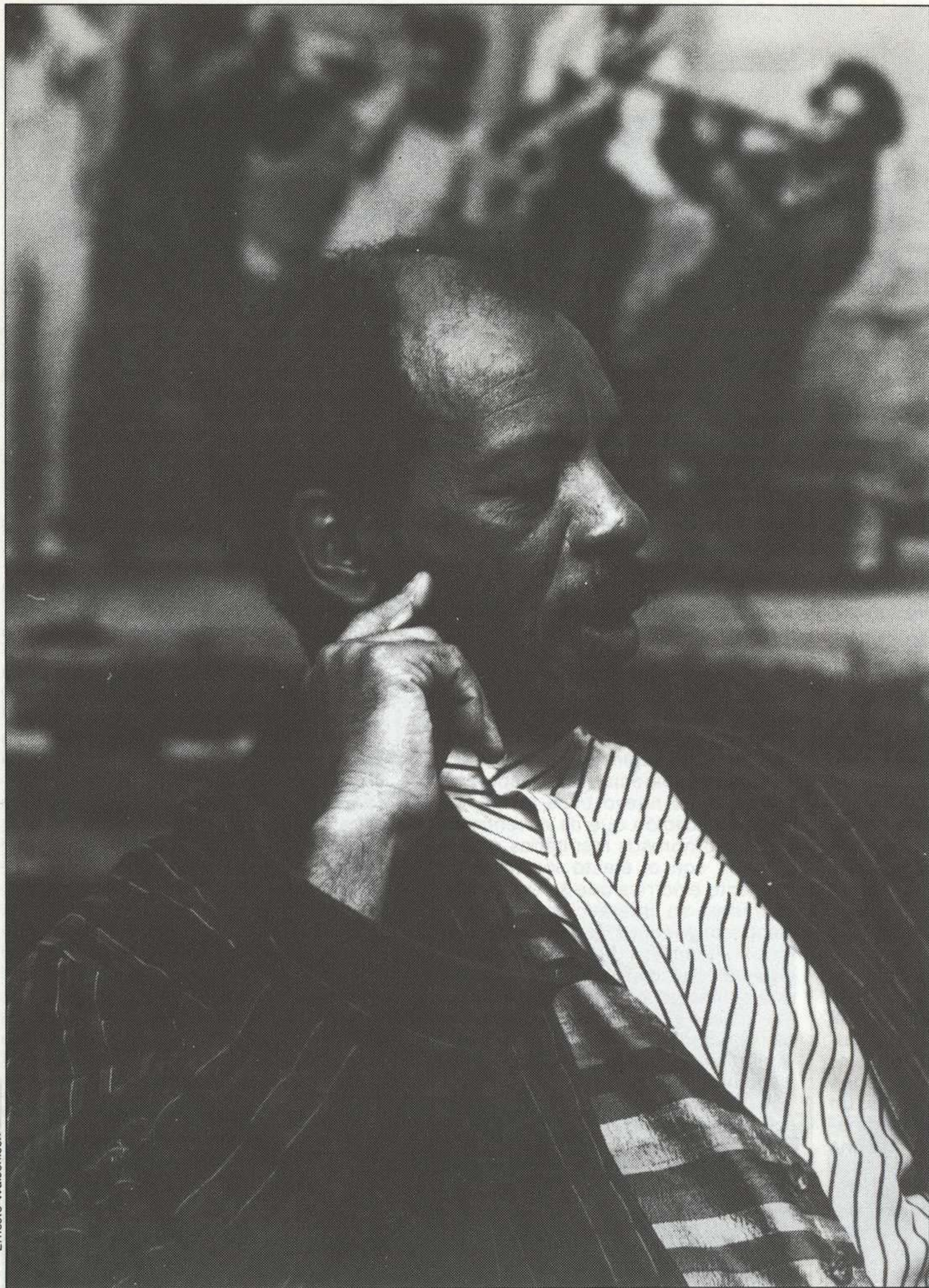
Como es lógico, las implicaciones de todo esto van más allá de la Alta Fidelidad. Es de sobra conocida la influencia negativa que los campos electromagnéticos intensos (líneas de alta tensión, por ejemplo) ejercen sobre el organismo humano; también es conocido el uso de ionizadores de aire que mejoren el estado de ánimo. Por tanto, no es de extrañar que, según el articulista, el señor Belt esté colaborando actualmente con un hospital en el estudio de enfermedades relacionadas con el estrés.

Obviamente, ya estamos realizando gestiones para conseguir el Electret Induction Brush (el cepillo), el Sol-Electret Oil (el fluido), las hojas y, si es posible, las tres cosas. Prometemos que, si funcionan en España —el efecto ionizante de la corriente eléctrica española puede que no interaccione con los campos electromagnéticos del mismo modo que ocurre con la corriente eléctrica británica—, lo haremos saber.

En realidad, en el sonido de un equipo de Alta Fidelidad intervienen tal cúmulo de factores que muchos de ellos permanecen desconocidos aún. La idea de que las interacciones entre los enchufes y el televisor, el teléfono o las bombillas sea uno de ellos, ciertamente no es de las más peregrinas.

Claudio Montoro





Ernesto Walschisch

INSTANTANEAS

Izquierda: Ornette Coleman: "Más que un intérprete de jazz, me considero un compositor. Hay gente que distingue categorías en música (clásica, jazz, pop, folk...). Las categorías son limitaciones, pues empuñan la relación entre los seres humanos".

Abajo, izquierda: Ebehard Weber, contrabajo de la United Jazz-rock ensemble. El jazz europeo aportó la mejor música y muy poco público... La "United" ofreció un sensacional concierto en un Palacio de los Deportes desolado.

Derecha: Arthur Blythe, saxo alto. Los Líderes, con Blythe, repitieron éxito. También Tony Williams, Terence Blanchard, Donald Harrison... El jazz genuino no necesita de disfraces ni cónclaves extraños para calar en el oyente.



Coral Hernández



Coral Hernández

DISCOS

BENNIE WALLACE: The art of saxophone.

Marca: Denon. Importador: Ferrysa
 Soporte: disco compacto
 Referencia: 33CY-1648
 Grabación: DDD
 Duración: 1 h. 39"
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
 Sonido: ★★★★★

Nacido al jazz en una época de muchos y buenos saxofonistas —Chico Freeman, Arthur Blythe...—, Wallace es, a diez años de sus espléndidas grabaciones para Enja (véase Ritmo, número 577), una de las voces más poderosas y personales (vía Rollins-Eric Dolphy) de su instrumento. **El arte del saxo-**

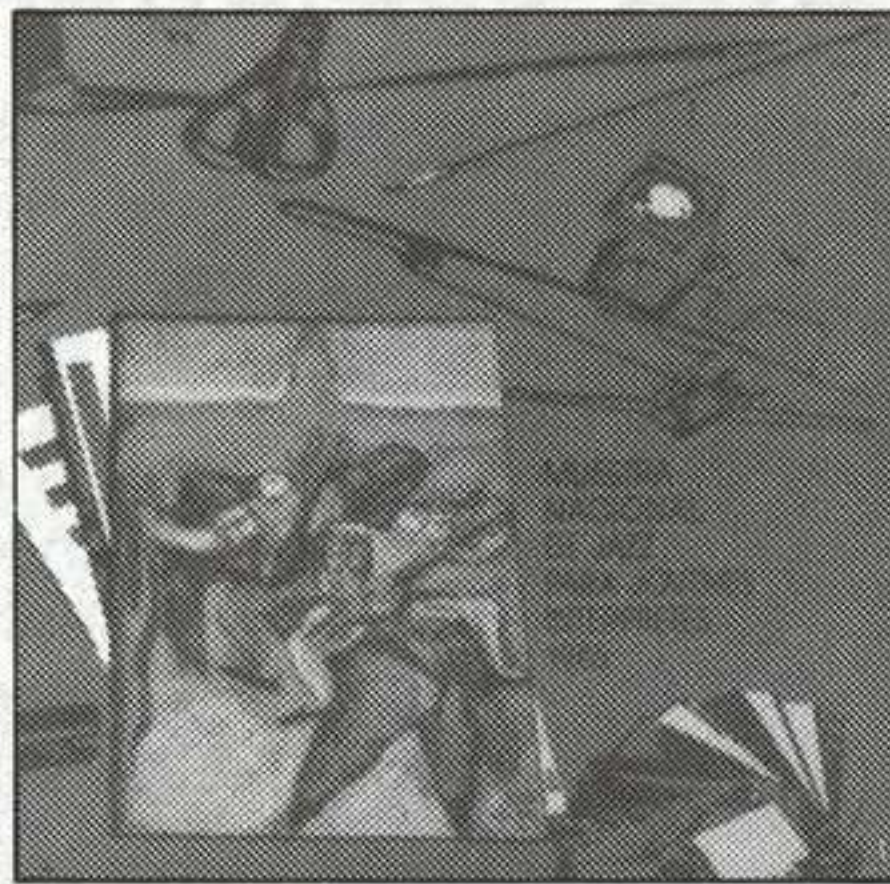


fón, su primera producción con Denon, es una especie de "tutti-frutti" multiestilístico como lo fuera su último disco para Blue Note. Hacen los honores los también saxofonistas Harold Ashby, Jerry Bergonzi, Oliver Lake y Lew Tabackin, cuatro intérpretes característicos que le sirven para confeccionar otros tantos "moods". Tampoco es manca la sección rítmica, y menos el repertorio, con algunos originales que encumbran al Wallace-compositor a la altura del Wallace-intérprete. El acabado es magnífico y el conjunto casi perfecto.

Varios. **Muestra Nacional de Jazz para jóvenes intérpretes.** 1986.

Marca: edición del Ministerio de Cultura-Instituto de la Juventud-RNE
 Soporte: Disco Lp.
 Referencia: MC-87-1. 2 Lps.
 Grabación: analógica
 Duración: 1 h. 24' 35"
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
 Sonido: ★★



HIXKADIX: Muestra nacional de música de jazz. 1986.

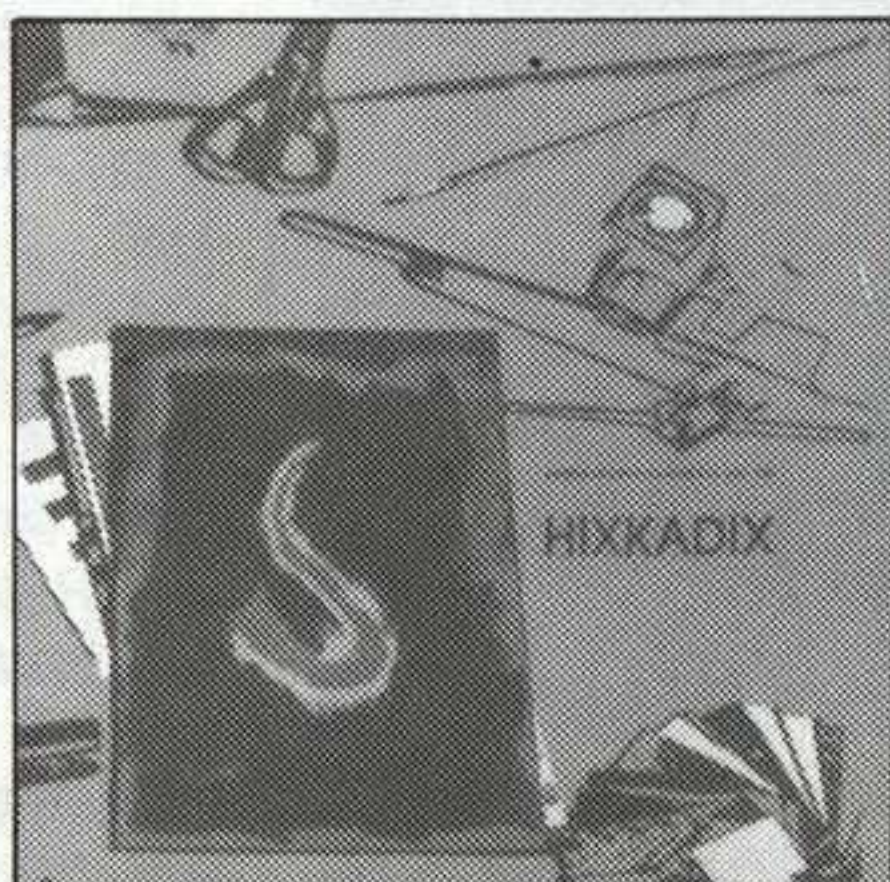
Referencia: MC-87-7
 Duración: 36' 17"

Interpretación: ★★★★★
 Sonido: ★★

El joven jazz español existe, de eso no hay duda, pero, ¿podrán los hoy jóvenes "jazzmen" patrios tocar su música favorita de aquí a un tiempo? pues malamente sobrevivirá una manifestación artística que no se cuida de dejar testimonio alguno. Por ello, es menester saludar con alborozo ésta iniciativa del Instituto de la Juventud.

El primer disco es una selección de cuanto escuchamos los días 10 y 11 de septiembre de 1986 durante la fase final de la Primera Muestra Nacional de Jazz para Jóvenes Intérpretes, en Palma de Mallorca. Aunque la toma de sonido no es excelente, su contenido compensa. Mucho "hard bop" puesto al día e interpretado con rigor por "Madagascar" y "Beboporum Septet" (del Taller de Músicos barcelonés); "Baio Ensemble", de la escuela homónima viguesa, y los vascos "Naima Quartet" y "Pork Pie Hat"... más la simpática "Ragtime Concert Band", de Murcia, interpretando música de Scott Joplin (!).

Como ganadores de la muestra, al grupo sevillano-gaditano



"Hixhadix" correspondió grabar un disco en solitario que se beneficia de la presencia —omitida en los créditos— del saxofonista Abdu Salim. Un disco de un clasicismo moderno, tan sorprendentemente maduro como el concierto que les valió el mencionado premio.

MARC JOHNSON: Bass Desires.

Marca: ECM. Import.
 Soporte: disco Lp.
 Referencia: 1299
 Grabación: digital
 Duración: 53' 53"
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
 Sonido: ★★★★★

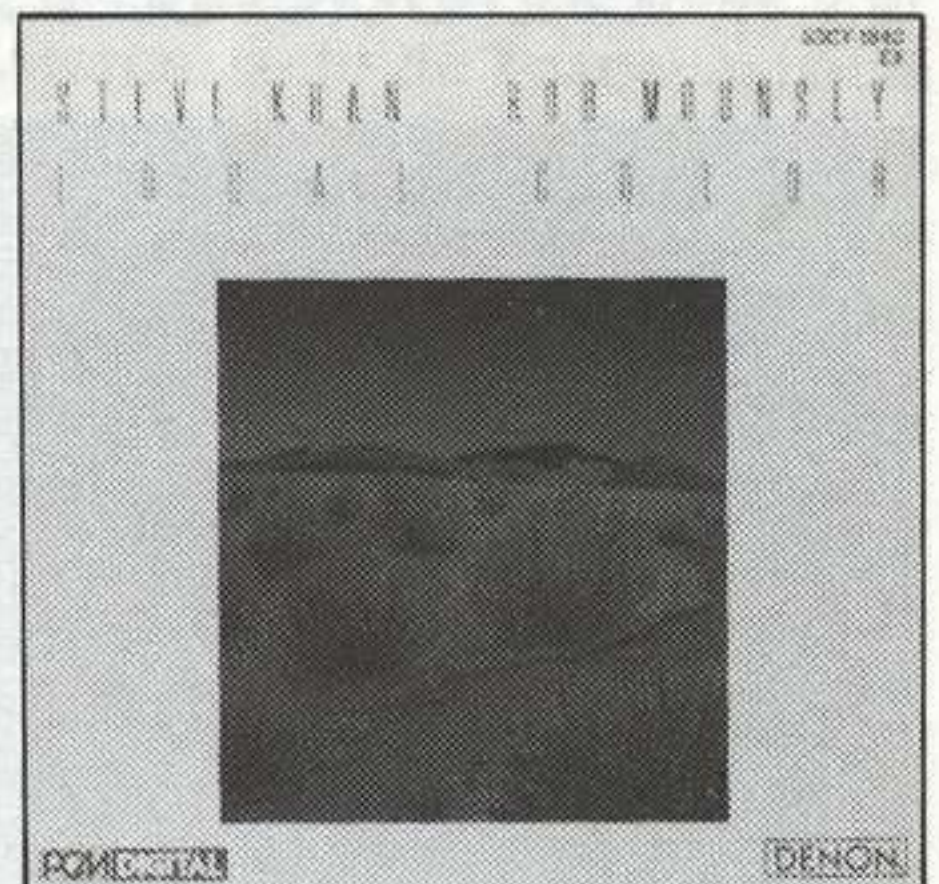
Con ser la primera aventura en líder de Marc Johnson, un clá-



sico en plena juventud —fue el último contrabajista de Bill Evans—, **Bass Desires** es, antes que nada, producto de un grupo. Dos guitarristas llevan la voz cantante: Bill Frisell ejecuta desarrollos inorgánicos cuya textura no parece propia de su instrumento y John Scofield, por contra, toca la guitarra con estilo "guitarrístico". Ambos crean un tejido sonoro denso y a la larga, poco dúctil (su hermetismo intenta salvar acudiendo al arreglo). Entre las improvisaciones hay momentos inspirados y otros que carecen de "swing". En su conjunto, **Bass Desires** es una obra desigual y brillante, original e impecablemente interpretada, que es necesaria conocer.

STEVE KHAN, ROB MOUNSEY: Local color.

Marca: Denon. Importador: Ferrysa
 Soporte: disco compacto
 Referencia: 33CY-1840
 Grabación: digital
 Duración: 54' 56"
 Serie: normal



Interpretación: ★★★
 Sonido: ★★★★★

Local Color es antes que nada un disco electroacústico. Hay una guitarra acústica que toca Steve Khan; y hay otro señor, Rob Mounsey, que toca muchos sintetizadores. Una combinación insólita que no suscita demasiados problemas. Sí sus consecuencias: Ambos músicos, habituados al terreno un tanto acomodaticio de la música "fusión", se entregan a unos largos desarrollos sobre unas pomposas composiciones que quieren ser originales, a lo largo de los cuales se suceden los "tics". En casi una hora de disco, no pasa nada. **Local Color** no hiera sensibilidades, pero tampoco interesa.

MUESTRA DE JAZZ PARA JOVENES INTERPRETES, 1988

Mediante orden de 14 de diciembre de 1987, el Ministerio de Cultura convoca la III Muestra Nacional de Jazz, 1988, para Jóvenes Intérpretes, que organiza el Instituto de la Juventud. Podrán concurrir a la misma los conjuntos o solistas de nacionalidad española con máximo de 30 años al 31 de diciembre de 1981, salvo en una proporción que no supere el diez por ciento del total de los componentes de cada uno de los conjuntos. Los seleccionados concurrirán a la fase final, a celebrar en Ibiza, en la segunda quincena del próximo agosto. Los premios incluyen diversas cantidades en metálico y grabación de disco. Las inscripciones habrán de formalizarse antes del 30 de abril de 1988 en los Servicios de Juventud de las respectivas comunidades autónomas.

ISABEL PENAGOS:

“Nuestra Escuela goza de una espléndida solidez”



PALOMA ALONSO

Por Teresa Montoro

Isabel Penagos es la Directora de la Escuela Superior de Canto de Madrid, creada en 1970 para la formación completa del cantante, tanto en la especialidad de ópera

como en la de concierto. La Escuela, enclavada en un precioso palacio de fines del siglo XVII, ha iniciado este curso sus clases con un cincuenta por ciento del edificio cerrado por las obras que se están realizando para su reparación y remodelación.

TERESA MONTORO.—Parece ser que existe un cierto retraso en el ritmo de las obras, ¿han surgido problemas que no estaban previstos?

ISABEL PENAGOS.—Este edificio ha tenido cantidad de parches a través de los años. Las obras que ha habido que acometer son tremendamente complicadas y esto ha supuesto que se hayan tenido que hacer dos proyectos sucesivos en virtud de las deficiencias que han ido apareciendo en su estructura, lo que ha obligado a su vez a modificar el presupuesto que estaba previsto.

T. M.—Sin embargo, el curso ha comenzado normalmente. ¿Qué número de alumnos tiene actualmente la Escuela Superior de Canto?

I. P.—La capacidad máxima del centro está entre los 215 y 230 alumnos, porque no queremos llegar a la masificación. Cada año se hacen unas pruebas de selección para entrar que suelen ser superadas por un 35 por ciento de los presentados que reúnan las condiciones mínimas. El primer curso es también selectivo y después, en tercero, se otorga el Diploma de Cantante de Conjunto Coral, siendo necesario obtener como mínimo un notable para pasar al siguiente ciclo.

T. M.—¿Qué número de alumnos termina el ciclo completo?

I. P.—Depende de los cursos, pero calculamos entre 10 y 12 graduados al año.

T. M.—¿Con qué profesores cuenta la Escuela?

I. P.—Por suerte tenemos como profesores a cantantes que han tenido, el noventa por ciento de ellos, una carrera artística importante y se han dedicado después a la actividad docente, lo que supone conocer de primera mano las exigencias de una disciplina tan dura como el canto. Contamos con maestros repertoristas muy preparados, casi todos ellos en actividad artística, cosa importante porque supone que siguen viviendo la actualidad musical; con profesores de lectura musical expresiva, que es nuestro solfeo; profesores de idiomas licenciados en su filología correspondiente y algunos de ellos nativos; profesores de escena lírica, de expresión corporal, etc., y, fundamentalmente, con pasión por lo que hacen.

T. M.—¿Tiene la Escuela una dotación presupuestaria suficiente?

I. P.—Las necesidades básicas están totalmente cubiertas. Además, disponemos de un profesorado que nos permite ejercer una función docente racional, al mismo nivel de cualquier país

europeo. Podemos ofrecer una enseñanza individualizada a cada alumno. Por ejemplo, en Canto y Repertorio vocal tiene derecho a una hora semanal, más media hora, en semanas alternas, con el maestro y el pianista, lo que nos sitúa a la altura de los mejores centros extranjeros. Por otro lado, el Ministerio nos ha concedido este año recursos para iniciar un plan de mayor potenciación dentro de la propia enseñanza. Esto nos va a permitir montar una producción propia —una versión española de **La Flauta Mágica**, de Mozart, que ya se está ensayando— y organizar cursos especiales impartidos por profesionales destacados. Por otro lado, seguiremos con las clases magistrales, como las de Rostropovich, que espero sigan siendo patrocinadas por el Ministerio de Cultura.

T. M.—¿En qué forma puede verse afectado el plan de estudios de la Escuela con la futura reforma de las Enseñanzas Musicales?

I. P.—Nuestro plan de estudios está muy bien estructurado, porque se pensó para el momento en que la enseñanza musical estuviera dentro de una homologación universitaria. Por eso se creó un ciclo de tres cursos, que correspondería a comunes, otro de dos cursos, equivalente a especialización, y finalmente otros dos cursos paralelos al doctorado en la Universidad. Pienso que la estructura universitaria ya la tenemos.

La vida lírica española es muy precaria

T. M.—¿Cuáles son los principales problemas que encuentran los alumnos al finalizar sus estudios?

I. P.—El principal problema es que la vida lírica de España es tremendamente precaria. En Madrid hay un solo teatro, y ni siquiera de ópera, donde se hacen siete títulos en la temporada. Nuestros alumnos están invadiendo el mercado, escasísimo, que hay en cuanto a oportunidades de hacer algún papel pequeño en el Teatro de la Zarzuela o intervenir en la vida musical, no precisamente en la ópera, sino en música de cámara, orquestas... Lo que siempre echamos de menos es ver que nuestra gente no tiene un sitio donde hacerse profesionalmente después de haber adquirido la preparación necesaria. Muchas veces se dice que no salen jóvenes cantantes españoles, y eso no es verdad. Lo que sucede es que tienen que salir al extranjero a adquirir experiencia en dura competencia y malas condiciones. Los que tienen suerte de llegar a primeras figuras vuelven a España, como Carlos Chausson, Alicia Nafé o Enrique Baquerizo, pero su formación básica la han adquirido en esta Escuela.

T. M.—¿Cuál sería la solución para proporcionar esa profesionalidad a nuestros cantantes?

I. P.—Necesitamos núcleos que fomenten la ópera y la zarzuela en toda

España. Crear un clima operístico que sólo se puede conseguir difundiendo esta música, pero para ello son necesarios teatros y una estructura artística de equipos. Después del plan de recuperación de auditorios sería necesario hacer el plan de recuperación de teatros líricos, siguiendo el ejemplo del Teatro Arriaga de Bilbao. En España, mientras no exista infraestructura, saldrá el divo, pero el buen profesional, el que mueve a diario los teatros en Europa, el que hace que se levante todos los días el telón, no podrá vivir en nuestro país, se agostará.

T. M.—¿Qué proyección internacional tiene la Escuela Superior de Canto de Madrid?

I. P.—Desde que se inauguró en 1970, nuestros alumnos han conseguido más de 50 premios entre concursos nacionales e internacionales. Por ejemplo, este año pasado Ernesto Grisales ha ganado el premio Mario del Mónaco; Mabel Perelstein el Concurso de Marsella y el de Treviso, y en Nantes, el primer y segundo premio han sido para Santiago Icera y Teresa Verdura. Nuestra Escuela está sólidamente creada como para dar una formación muy completa.

Proyectos para el futuro

T. M.—¿Cuáles son los proyectos inmediatos?

I. P.—Afortunadamente, nuestra Escuela cuenta con un teatro de trescientas plazas perfectamente equipado,

donde nuestros chicos pueden interpretar las obras que se preparan. Con los recursos que, y como ya he citado antes, nos va a facilitar el Ministerio vamos a montar una versión española de **La Flauta Mágica**, de Mozart. El año pasado hicimos el primer acto con los diálogos hablados en español y los textos cantados en alemán, y tuvo una acogida estupenda. También se representaron **El Barberillo de Lavapiés** y el segundo y tercer acto de **Tosca**; así que pensamos seguir en esa dirección. Por otro lado, he tomado contacto con Edmon Colomer, director de la Joven Orquesta, que está dispuesto a incluir a partir de 1989 una colaboración con la Escuela de Canto. Se ha ofertado, también, hacer giras con las obras que montemos si el Ministerio de Cultura las considera interesantes. También se seguirán potenciando las "masters classes" y los cursos especiales. Y en cuanto a intercambios en el extranjero queremos seguir apoyando la política de becas, creando un circuito de doble dirección. El año pasado hemos conseguido que una de las becas que concede el Banco de España sea para cantantes, ya que hasta ahora sólo eran para instrumentistas. Por último, nos gustaría poder organizar el homenaje de la juventud lírica española al maestro Sorozábal. En definitiva, queremos seguir haciendo una labor conjuntada para seguir mejorando nuestra calidad, darnos a conocer y estar preparados para cuando España logre la infraestructura lírica adecuada con el lugar que nos corresponde.



Escena de *El Barberillo de Lavapiés*, en una representación realizada por los alumnos de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

III CURSO INTENSIVO DE VIOLONCHELO

Entrevista con Dumitru Motatu

Por Natividad de Santiago

El pasado mes de noviembre, Juventudes Musicales de Valladolid programó el Tercer Curso Intensivo de violonchelo, cuyo profesor fue el violonchelista y pedagogo rumano Dumitru Motatu, actual solista de la Orquesta Ciudad de Valladolid, con el cual mantuvimos la siguiente entrevista.

NATIVIDAD DE SANTIAGO.—Me gustaría que me explicara por qué eligió el violonchelo.

DUMITRU MOTATU.—Empecé el estudio del violonchelo con nueve años, después de haber estudiado cinco el piano. Queriendo estudiar música profesionalmente, mis padres me animaron a seguir los cursos del Liceo Especial de Artes, de Bucarest. En este Liceo —hay dos en Bucarest— los alumnos siguen paralelamente las asignaturas de un colegio normal y las asignaturas musicales. Como los profesores que me examinaron se dieron cuenta de que tenía buena disposición para el violonchelo, me aconsejaron estudiar este instrumento, que era justo el que yo también deseaba.

N. S.—¿Cuándo se ingresa en el Conservatorio?

D. M.—Aprobando los doce cursos del Liceo Especial se hace un examen de ingreso en el Conservatorio. Durante los cuatro cursos del Conservatorio se enseñan las siguientes asignaturas: solfeo, armonía, contrapunto, formas musicales, folclore, orquestación e instrumentación, composición, dirección de coro, piano auxiliar, instrumento musical, música de cámara, orquesta, psicología pedagógica, estética, filosofía y otras.

N. S.—Usted ha impartido en Valladolid tres cursos intensivos de violonchelo. ¿Por qué ha calificado su ciclo de cursos "intensivos"?

D. M.—La música nos permite acercarnos a su profundidad estudiándola. La aventura empieza con la primera clase de solfeo y no acaba nunca. El aprendizaje de un instrumento musical



Dumitru Motatu, violonchelista y pedagogo.

no es solamente una acumulación de conocimientos y reflejos, sino que incluye una labor gigantesca de trans-

formación de la base afectiva y de la potencia intelectual del músico. Así tiene que ser. Un instrumentista vir-

tuoso debe ser lo que se propone: un virtuoso. Sus virtudes son sobre todo su talento y su trabajo. Cuanto más talento tiene un virtuoso y más amplio y organizado es su trabajo, tanto más cerca está de la perfección. No se puede aprender el talento, pero se puede aprender a trabajar bien. Hay sobre todo dos maneras —ambas buenas— de aprender a estudiar: 1) dentro de las clases semanales con el profesor, 2) en cursillos o cursos intensivos. Mis cursillos ofrecidos hasta ahora a los estudiantes españoles de violonchelo son cursos intensivos. Son intensivos porque en un tiempo muy corto reciben datos completos para poder perfeccionar. La clave de mi método es aprender a aprender.

N. S.—He asistido a todos los cursos intensivos impartidos por usted en Valladolid. ¿Podría explicarnos en qué consiste la innovación de su método?

D. M.—No hay nada nuevo en mi método. Todos sus componentes están moviéndose en la cultura occidental de hace más de un siglo. Lo original puede ser, quizá, la manera de entender el aprendizaje musical como cualquier tipo de aprendizaje o de superaprendizaje, y de explicar a los violonchelistas que el aprendizaje del violonchelo requiere la implicación de conocimientos de la psicología pedagógica.

N. S.—Al margen de lo que ha dicho, y observada su actividad como pedagogo, ¿qué opinión tiene usted sobre el desarrollo de la enseñanza musical en España?

D. M.—Cuando dice "desarrollo", ¿se refiere a un proceso evolutivo o a una sucesión de acontecimientos?

N. S.—A un proceso evolutivo.

D. M.—Como estoy desde hace poco tiempo aquí, es difícil para mí apreciar este proceso. Pero, con respecto a los acontecimientos musicales, a lo que ocurre en el terreno de la enseñanza musical, estoy enterándome de aspectos poco satisfactorios.

Cada pueblo dispone de un sustrato de valores. En el metabolismo cultural, estos valores se consumen para el provecho general de la sociedad. Si la sociedad tiene formados mecanismos inteligentes para descubrir, cuidar e integrar en la vida práctica estos valores, el resultado se llama éxito. Aquí en España se ven los esfuerzos que se hacen en este sentido (construcción de nuevos edificios para conservatorios, renovación de teatros, formación de orquestas, muchísimos centros de difusión de la música, presupuestos para cachets, construcción de salas de conciertos, auditorios, etc.). Esto me parece maravilloso. Es lo que se llama condiciones, en el aspecto exterior, o el cuadro para el nacimiento de la "cultura musical española". Lo que necesariamente tiene que seguir son los músicos. Se sabe que España tiene una cuota alta de músicos extranjeros. Me parece muy bien; además, yo soy uno de éstos. Pero viviendo aquí estoy muy preocupado sobre el potencial real de los instrumentistas españoles. Sobre todo de los instrumentistas de cuerda. Yo soy rumano. Mi país ha conocido en los últimos 40 años un desarrollo gigantesco en el terreno de la enseñanza musical. La escuela rumana de instrumentos de cuerda es bien conocida en el mundo. Muchos violinistas y violon-

chelistas actúan en el extranjero (también en España).

El proceso evolutivo de la enseñanza musical está condicionado por dos factores: programas de estudio y profesores cualificados, por una parte, y alumnos que se dedican exclusivamente al estudio de la música, por otro. Estoy enterado de que en España existen buenos instrumentistas y pedagogos extranjeros que no pueden ejercer en los conservatorios por muy distintos motivos. Medidas adecuadas podrían cambiar esta situación poco satisfactoria, de manera que con un sistema de enseñanza musical de tipo profesional (no de aficionados) en 10 años, o menos, España podría disponer de un buen número de instrumentistas cualificados para cubrir las necesidades nacionales. Además, creo también que algunas iniciativas privadas podrían aportar mucho en el crecimiento de la conciencia profesional. A mí me gustaría encontrarme con los profesores especialistas de mi instrumento y buscar los caminos más ventajosos para la formación de una fuerte escuela de violonchelo en España; y estoy convencido de que no me equivoco si afirmo que España dispone ahora, más que nunca, de este potencial de profesores.

N. S.—¿Cómo ve usted la posibilidad de dar vida a este proyecto?

D. M.—No es un proyecto sino más bien un deseo de conocer este potencial, de actuar, de contribuir con mis conocimientos para la formación de profesores de violonchelo bien preparados, que puedan empezar en los conservatorios actuales y futuros un trabajo pedagógico científicamente elaborado.

EL DUO MOTATU-MARINÉ CLAUSURA EL CURSO

Acaba de concluir con gran brillantez el Tercer Curso Intensivo de Violonchelo, impartido, al igual que los anteriores, por Dumitru Motatu, violonchelo solista de la Orquesta "Ciudad de Valladolid". El Curso ha sido organizado por Juventudes Musicales con la colaboración de la Caja de Ahorros Popular.

En los dos cursos anteriores se han sentado las bases técnicas para poder abordar en éste el estudio mental.

Los cuarenta y cinco alumnos asistentes, la mayoría de Valladolid y de edad y niveles muy diferentes, han recibido clases teóricas y prácticas. Lo fundamental ha sido la enseñanza y práctica de un método de superaprendizaje creado por Dumitru Motatu, que se fundamenta en la mentalización como base para aprender.

Aprendizaje memorístico

El mecanismo de aprendizaje tiene tres etapas: la introducción de datos, la elaboración de reflejos y la ultimación o retoque. La idea principal es una simulación de datos sin tocar el instrumento, y para ello se ha de fragmentar el



El Dúo Motatu-Mariné dio un excelente concierto.

texto musical por compases, se aprende de memoria cada compás y luego se toca repitiéndolo. Para ello hay que conocer perfectamente el instrumento y estudiar mentalmente antes de pasar a tocar.

La eficacia del sistema se demostró con los propios alumnos, que fueron capaces de memorizar cada pentagrama en seis minutos. *Esto —explica el profesor— queda para siempre en la memoria porque se estudia de una forma lógica.* La satisfacción del alumnado ha sido grande al ver que se puede, tras aplicar esta técnica, aprender una obra de memoria correctamente, ahorrando tiempo y esfuerzo.

Como final del Curso se celebró el lunes un concierto a cargo de Dumitru Motatu y Sebastián Mariné. Un dúo de una gran categoría que hizo versiones excelentes de todo el programa, compuesto por la *Sonata* de Claude Debussy, La *Suite*, de Juan Carlos Panadero Somonte —que estaba presente en la sala—, y la *Sonata Op. 40*, de Shostakovich.

El concierto se vio ampliado con una *Zarabanda* para violonchelo de J. S. Bach.

Marisa Manzano

III CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "PILAR BAYONA"

Por Juana Bonafé

Los días del 4 al 12 de diciembre de 1987 han sido las fechas en que se ha celebrado la tercera edición del Concurso Internacional de piano "Pilar Bayona". La ciudad de Zaragoza, cuna de la insigne pianista, ha vivido de manera intensa y masiva unas jornadas importantísimas en lo que a cultura musical se refiere, y más concretamente en lo que tiene que ver con la especialidad pianística.

La Excm. Diputación Provincial, Excmo. Ayuntamiento y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, promueven, patrocinan y organizan este importantísimo Concurso, con el fin de recordar la figura de la genial pianista zaragozana Pilar Bayona, nacida en 1898 y fallecida el día 13 de diciembre de 1979. En 1983 tuvo lugar la primera edición del concurso, que tiene carácter bianual, concediéndose las "Becas Pilar Bayona para pianistas aragoneses", en los años alternativos.

En la presente edición, el Concurso ha conocido varios cambios en su estructura, cambios de sustancial importancia, como son la incorporación a su patrocinio y organización de la Excelentísima Diputación Provincial y el importante aumento en la cuantía de los premios, 1.250.000 pesetas el primero, Corea, nacionalizado español, tocó el tercero. Se concede asimismo, y desde la pasada edición, el Premio "Eduardo Fauque", donado por el periódico Heraldo de Aragón, en memoria del que fue primer secretario del Concurso, enorme promotor del mismo y crítico musical del mencionado diario. Dicho premio consta de placa conmemorativa y 100.000 pesetas. Por otra parte y dentro de las pruebas eliminatorias a realizar se ha incluido por primera vez una tercera prueba semifin, consistente en un concierto con cuarteto de cuerda. Para realizar esta prueba de cámara se ha contado con la participación del extraordinario "Cuarteto Enesco", de París.

El Concurso, que desde este año forma parte de la Federación Internacional de Concursos de Música, con sede en Ginebra y cuyo presidente es Pierre Colombo, ha recibido un total de 32 inscripciones, siendo 18 los participantes definitivos, con concursantes europeos, americanos y orientales.

El Jurado Internacional ha estado presidido por Antón García Abril, figura de gran prestigio en el mundo musical, aragonés de nacimiento y en gran manera vinculado a Zaragoza. Los restantes miembros del Jurado han sido personalidades tan importantes como Josep Colom y Edmundo Lasheras por España; el profesor Michaels, de West Falen (RFA); Kornel Zempleni, de la Academia F. Liszt de Budapest; Adam Harasiewicz, gran pianista polaco, residente actualmente en Salzburgo, y el pianista Stéfano Fiuzzi, profesor del Conservatorio Superior de Florencia, actuando como coordinador del Jurado, con voz y sin voto, José Luis González Uriol, director del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.

Después de celebrarse las primeras pruebas eliminatorias, fueron 12 los

concurstantes que intervinieron en las segundas, para pasar seis a la Semifinal, con cuarteto de cuerda. Graham Scott, de Inglaterra, interpretó el **Quinteto Op. 81**, de Dvorak; la japonesa Chikako Shibata tocó el **Quinteto Op. 44**, de Schumann; Miyuki Yamaoka, también de Japón, intervino con el **Quinteto**, de Dvorak; el **Quinteto Op. 34**, de Brahms fue interpretado por la polaca Mariola Cienawa; Chang Rok Moon, de Corea, nacionalizado español, tocó el **Quinteto** de Schumann y el ruso Igor Kamenz tomó parte en la prueba con el **Quinteto Op. 57**, de Shostakovich. Tanto concursantes como el Cuarteto Enesco estuvieron a un elevadísimo nivel, ofreciendo unas sesiones de auténtico valor concertístico.

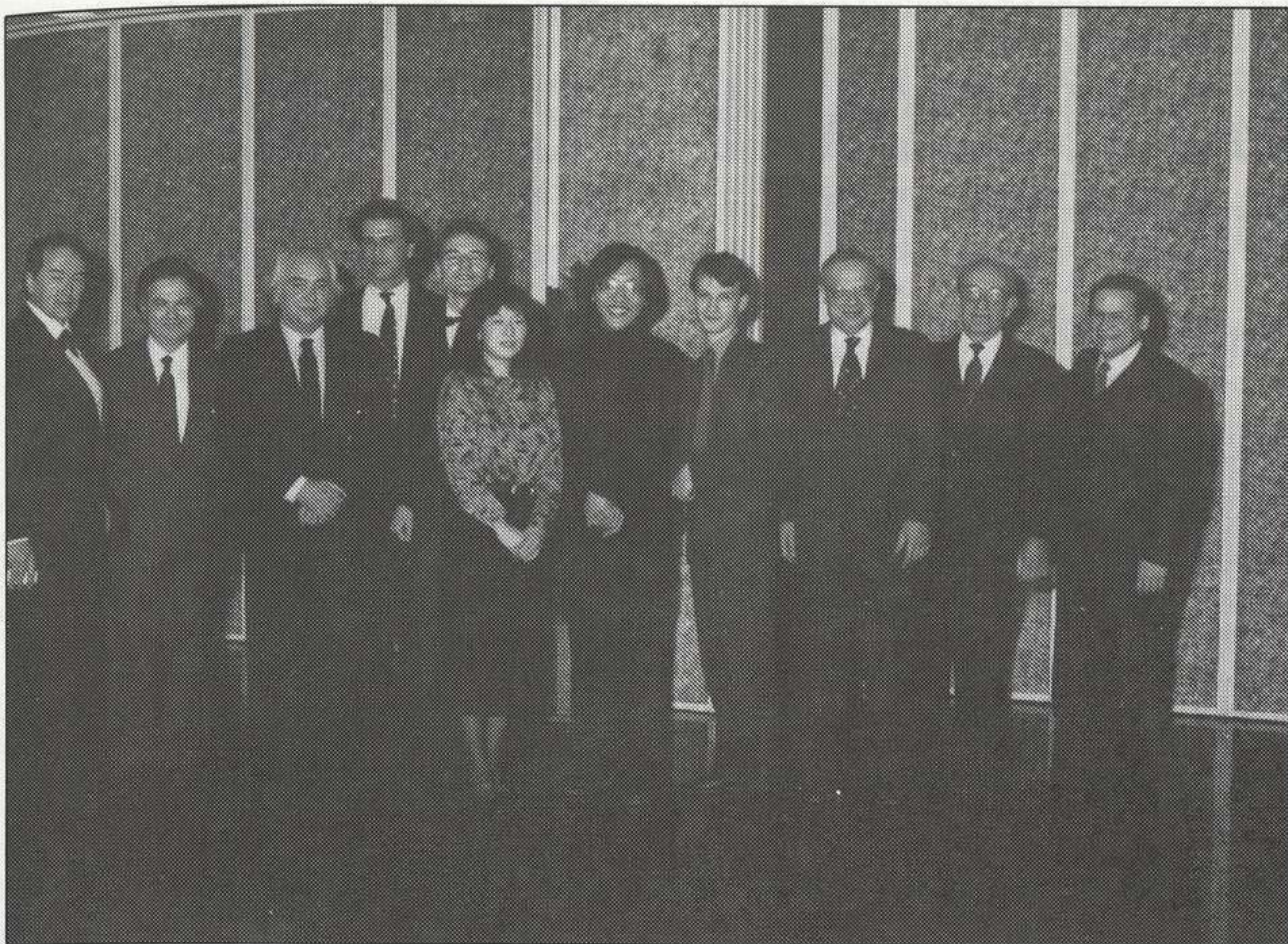
Tras pasar la semifinal, quedaron como finalistas Graham Scott, Chikako Shibata, Chang Rok Moon y el ruso Igor Kamenz.

Igor Kamenz, ganador del "Pilar Bayona"

La Orquesta Sinfónica de Karlovy



Carmen Bayona, hermana de Pilar, hace entrega del Primer Premio a Igor Kamenz.



Los cuatro finalistas (en el centro de la foto), rodeados por los miembros del Jurado.

Vary fue la encargada, bajo la dirección del maestro Radomil Eliska, de acompañar a los concursantes en la final: Chikako Shibata, con el **Concierto núm. 2** de Rachmaninov; Chang Rok Moon, interpretando a Ravel, en su **Concierto en Sol**; nuevamente el **Concierto** de Rachmaninov, esta vez a cargo de Igor Kamenz, que ya se perfilaba claramente como el triunfador del Concurso. A continuación el Jurado pasó a deliberar, dando a conocer seguidamente el resultado del acta final. José Luis Azón, letrado del Ayuntamiento y secretario del Jurado, dio lectura a la mencionada acta, concediéndose el Primer Premio del Concurso Internacional de piano "Pilar Bayona", por unanimidad, a Igor Kamenz, de nacionalidad rusa. Se acordó no conceder un segundo premio, dándose un tercero ex-aequo, de 500.000 pesetas cada uno, a Chikako Shibata y Chang Rok Moon. El Premio "Eduardo Fauquie", concedido por Heraldo de Aragón, se otorgó a Graham Scott, el cual no pudo tomar parte en la final por encontrarse lesionado a causa de una tendinitis en el brazo derecho. El Jurado quiso así recompensar y tener en cuenta los valores de este jovencísimo artista.

Concierto de Martin Söderberg, en homenaje a Pilar Bayona

El día 12 tuvo lugar el tradicional concierto Homenaje a Pilar Bayona, y que está a cargo del ganador de la edición anterior, en esta ocasión del hispano-sueco Martin Söderberg, quien alteró ligeramente su programa a causa del atentado perpetrado por ETA en Zaragoza, la fecha anterior. Un preludeo de Bach, la **Sonata en Re mayor**, de

Mozart y la **Sonata núm. 4**, de Scriabin, para la primera parte del concierto, y las **Canciones 5 y 6**, de Mompou, tres estudios de Chopin y las **Baladas 1 y 4**, fueron las obras escogidas por Söderberg para demostrar su clase y musicalidad. El marco del Hotel Palafox fue escenario de la cena de entrega de premios, acontecimiento que se vio privado de la presencia de las primeras autoridades de la ciudad, al haberse decretado tres días de luto a causa del anteriormente mencionado atentado, si bien el vicepresidente de la Cazar, don Enrique Calvo, pronunció unas oportunísimas palabras, recordando de mane-

ra muy especial y emocionada la figura de Pilar Bayona a quien le unía, como a muchos de los presentes, una entrañable amistad. Anteriormente se había dado lectura al acta del Jurado, haciéndose la entrega de premios. Doña Carmen Bayona, hermana de Pilar, le hizo entrega a Igor Kamenz del primero, y don Antón García Abril puso en manos de Chikako Shibata y Chang Rok Moon los suyos respectivos. El premio "Eduardo Fauquie", de Heraldo de Aragón, fue entregado a Graham Scott por don Joaquín Aranda, jefe del Área de Cultura de dicho periódico. El numeroso público asistente a la cena, entre los que se encontraban las representaciones del Excmo. Ayuntamiento y la Excmo. Diputación Provincial, así como el Jurado y Comité Organizador del Concurso e invitados, ovacionó largamente a los premiados.

El día 13 se clausuró el III Concurso Internacional de piano "Pilar Bayona", con un concierto a cargo del ganador de la presente edición, Igor Kamenz, quien empezó sus estudios a los tres años, dirigiendo a los diez a la Orquesta Sinfónica de Novosibirsk (URSS) y, más tarde, a la de la Radiodifusión de Moscú y la del Teatro Bolshoi. Viviendo ya en Alemania estudió piano con Vitaly Margulis; ha ganado el Primer Premio del Concurso de París en 1985 y ha dado numerosos recitales por Europa y América.

Para su concierto de Zaragoza, Igor Kamenz interpretó la **Sonata en Re**, de Mozart; **Triana**, de Albéniz; el **Vals Mephisto**, de Liszt; **Invitación al vals**, de Weber, y tres piezas de **Petrouchka**, de Stravinsky. De este modo se cerraba la edición 1987 del Concurso Internacional de piano "Pilar Bayona", que ha sido vivido por la ciudad de la insigne pianista con la atención incondicional de todos los melómanos zaragozanos.



Antón García Abril (izquierda), presidente del Jurado, junto a Igor Kamenz.

III CONCURSO NACIONAL DE PIANO "CIUDAD DE MELILLA"

La edición con la que se ha consolidado el certamen

Del 1 al 4 del pasado diciembre, Melilla fue de nuevo centro de actividad pianística nacional, al ser escenario en aquellas fechas de la tercera edición del Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Melilla", plaza que con esta competición aspira —y está ya bien clasificada para conseguirlo— a situarse en primera línea de los certámenes de interpretación musical dentro de la categoría de nacionales y en la especialidad del Piano.

Todas las esferas culturales melillenses están volcadas en la tarea de potenciar la incorporación de Melilla a un primer plano de actualidad cultural y artística nacional, y por lo que a la parcela musical se refiere no podía dejar de estar a la cabeza de este movimiento su Asociación de Amigos de la Música con la organización de este certamen pianístico, que cuenta



Manuel Céspedes, Delegado del Gobierno, pronunció unas palabras en el acto de clausura. A su izquierda y al fondo, Carlos Melero Martín, Borja Otero Díez y Eduardo Ponce Domínguez.



Acto de entrega del Primer Premio a Eduardo Ponce Domínguez.

con el importante patrocinio del Ministerio de Cultura, en cuyo director provincial melillense viene teniendo el gran coordinador. Las dotaciones económicas de que gozan sus premios —cuatrocientas mil pesetas y cinco conciertos, el primero; doscientas mil, el segundo, y cien mil el tercero— aportadas por aquel departamento ministerial son buen exponente de la importancia que por la Administración se ha otorgado a este certamen.

Sin embargo, y pese a lo atractivo de estos premios, sólo seis pianistas fueron los participantes —todos de un gran nivel— sometidos a la calificación de Jurado, integrado por Mariano Triviño Arrebola, director del Conservatorio Superior de Música de Málaga, como presidente; y como vocales, Isabel Patricio Cuenca, presidente de la Asociación de Amigos de la Música, de Melilla, y los catedráticos Adalberto

Martínez Solaesa, Carlos Calamita Carrero y Sevilla, y María Teresa Segura López, titular de la cátedra de Música de la Escuela Universitaria de Formación Profesional de Profesora de E.G.B., de Melilla.

Tras dos días de laboriosas pruebas, este jurado seleccionó para el primer premio al madrileño Eduardo Ponce Domínguez, que por vez primera participaba en un certamen nacional. El segundo premio fue otorgado ex-aequo, a Borja Otero Díaz y Carlos Melero, siendo declarado desierto el tercero.

La actuación de Mercedes Ildelfonso Abad, titular del primer premio de la edición de 1986, que a lo largo de sus interesantes versiones de obras de Schubert, Schumann y Chopin y de nuestro Federico Mompou —en homenaje a su memoria— demostró lo merecido de aquella titularidad en la sesión de clausura, constituyó el marco apropiado para la proclamación de aquellos premios y la entrega de los mismos y convocó en el Salón de Actos del Centro Cultural "Federico García Lorca" no sólo a la cada día más numerosa afición musical melillense, sino que también a nutridos grupos de otras vertientes de la cultura que han seguido hasta la final con verdadero apasionamiento el concurso, que si tuvo brillante cierre con este recital pianístico, también lo tuvo la apertura con otro ofrecido por Mariano Triviño, el presidente del Jurado, con un programa en el que brindó una buena lección de interpretación de la música española, en esta ocasión representada por Turina, Falla y Mompou.

LOS TITULARES DE LOS PREMIOS

*Eduardo Ponce Domínguez,
Primer premio*

Nació en Madrid en 1962. Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, bajo la dirección de María Teresa Fuster y Pedro Lerma, y en los Cursos de Música en Compostela y Falla, en Santiago y Granada, respectivamente, trabajando con Rosa Sabater y Antonio Iglesias. En 1984 comenzó a estudiar en Bruselas con Eduardo del Pueyo, hasta 1986, en que falleció este maestro. Es titular del Premio Coleman, de interpretación de Música española.

El Segundo, ex-aequo

Borja Otero Díez es sevillano, de 21 años, y titular de varios premios en certámenes regionales. Carlos Melero, malagueño, de 25 años, también ha participado y conseguido primeras posiciones en certámenes locales.

En declaraciones hechas por el director provincial del Ministerio de Cultura, José Luis Fernández de la Torre, al término de este certamen y como balance de ya un trienio de actividad, destaca la buena cotización de que goza el mismo en su Departamento y particularmente en el INAEM, hasta el punto de haberse elevado la cuantía de los premios. También declaró que no es menor tampoco el apoyo local y que en un año más, en éste que acaba de

cerrarse, ha podido comprobar la total sintonía de todas las instituciones locales en favor de este movimiento de promoción musical, que hacen posible esta manifestación con un fin principal: el apoyo a la cultura, a un tiempo que contribuyen a la difusión de la ciudad de Melilla.

Queda ahora en las manos de los pianistas premiados, el hacer honor a todo este movimiento.

RITMO



El vicepresidente de la Fundación Municipal Socio-Cultural entrega el Segundo Premio, ex-aequo, a Carlos Melero Martin (en primer plano) y Borja Otero Díez.



Autoridades melillenses y miembros del Jurado durante la lectura del acta final.

MISAS DE NAVIDAD

Por Salustio Alvarado

EDMUND PASCHA: Misa de Navidad; Villancicos de "Prosae Pastorales". Conjunto de solistas. Coro y Orquesta "Musica Bohemica". Director: Jaroslav Krček.

Marca: Opus. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 9352 1756
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 6' 56"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido:

JAKUB JAN RYBA: Misa Checa de Navidad. Vymazalová, Mrázová, Blachut, Kroupa. Coro Filarmónico Checo. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Václav Smetáček.

Marca: Fidelio (licencia Supraphon).
Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 1809
Grabación: ADD
Duración: 43'
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

A primeros de 1987 aparecieron dos interesantísimas grabaciones, importadas por FERYSA, las cuales, sin embargo, han pasado entre nosotros, es de maliciar, más bien inadvertidas. Se trata de las **Misas Navideñas**, de Edmund Pascha y Jakub Jan Ryba. Cerca todavía la Navidad, nada, pues, más apropiado que llamar la atención de nuestros amables lectores sobre estas dos novedades significativas en nuestro mercado discográfico.

De todos es conocida la figura de Bedřich Smetana, el FUNDADOR de la escuela nacionalista checa. Sin embargo, es necesario puntualizar que, en modo alguno, esta escuela nacionalista checa es algo que surge "ex nihilo", sino que asienta sus cimientos en la riquísima y pujante tradición musical del Barroco y el Clasicismo, que hizo que Charles Burney diera al Reino de Bohemia el calificativo de *Conservatorio de Europa*.

Del mismo modo hay que dejar bien



Autorretrato del P. Edmund Pascha.

claro que el nacionalismo en música, si bien alcanza su apogeo y toma conciencia de sí mismo en el Romanticismo, era algo que venía gestándose, no sólo en Bohemia, sino en toda Europa, de muchísimo tiempo atrás. El elemen-

to folclórico ejerce una influencia decisiva en la música culta barroca y clásica, no sólo en los músicos españoles, ya fueran naturales o adoptivos, como Scarlatti, Albero, Soler, Blasco de Nebra, Ferrer, Boccherini, etc., sino tam-

Solo
 Quoni-am quoni-am quoni-am tu so-lus Ty sy sam velky Pan
 a negwyssi na Ne-by quoni-am u-diel nam quoni-am po-preg nam
Tutti
 te-be chwalit nek-dy, Cum San-cto Spi-ri-tu
 Cum Sancto cum Sancto cum Sancto cum Sancto Spi-ri-tu.
Solo
 A tys a le o tom wediel že tia mame ra-di. U-ro-bi-me ti hos-ti-nu
 tak mi ze-na ra-di. Pri-desknam na ho-dy v Betlehemske-m ha-ge
 Po-se-dis si sna-mi
Tutti
 da-na dom dag dom da-na dom da-na dom. A - - - men.

"Quoniam Tu solus Sanctus" de la Segunda Misa de Navidad, de Pascha, con glosas en eslovaco.

bién en los compositores de otros países. Así, por ejemplo, es muy curioso rastrear los aires populares franceses, occitanos, e incluso catalanes que subyacen en las obras de los clavicembalistas franceses, desde Chambonnieres o Balbastre, y, por otro lado, las "canzoni da batello" venecianas dejaron su impronta en el estilo inconfundible de un Albinoni un Vivaldi. No es de extrañar, por tanto, que la personalidad marcada del folclore eslavo en general, y checo y eslovaco en particular, también fuera un componente decisivo en la obra de muchos de los compositores oriundos de esas tierras, y entre estos músicos a los que se puede calificar de PROTONACIONALISTAS, se cuentan Pascha y Ryba.

Edmund Pascha nació en Kroměříž,

el corazón de Moravia, en 1714. Desde muy joven sintió vocación religiosa y así, en 1731, a la edad de diecisiete años, marchó al vecino Reino de Hungría e ingresó en el convento franciscano de Galgóc (hoy Hlohovec, en Eslovaquia Occidental). Y sería en Eslovaquia, la en aquel entonces llamada Alta Hungría, donde Edmund Pascha pasearía la mayor parte de su vida.

Continuó Pascha su noviciado en otros monasterios de la orden franciscana, como el de Beckov, en Eslovaquia Occidental, donde estudió filosofía, o el de Uherské Hradiště, en Moravia del Sur, donde estudió teología.

Una vez que hubo profesado, ejerció sus actividades, tanto monásticas como musicales, en diversas localidades de la Alta Hungría, como Eperjes (hoy Pre-

šov, en Eslovaquia Oriental) y Zsolna (Žilina, en Eslovaquia Occidental), donde falleció, tras larga y penosa enfermedad, el 4 de mayo de 1722.

La producción musical del P. Pascha, el cual firmaba con el pseudónimo de "Claudianus Ostern", comprende tres Pasiones, que datan de los últimos años de su vida, 1769-71, escritas según el texto de los Evangelios de San Mateo y San Juan, respectivamente, con coros a cuatro voces, y destinadas a los monasterios franciscanos de Prešov, Pruské y Žilina y dos colecciones sin fecha: la titulada **Harmonia Pastoralis**, que contiene dos misas de Navidad, así como el motete **Tota Pulchra**, y la titulada **Prosaes Pastorales**, integrada por 25 villancicos para las fiestas de Navidad, Años Nuevo y Epifanía, con texto en eslovaco.

Las misas navideñas de Pascha, la primera de las cuales es la que figura en la grabación que aquí se comenta, desuellan por su originalidad entre toda la ingente producción de misas que han aparecido en el orbe católico y, desde el punto de vista de la liturgia, se adelantan con mucho a su tiempo, debido a la ingeniosa solución que dan al problema de la comprensión del texto latino por parte del auditorio iletrado.

Tengamos en cuenta las condiciones sociales de la época. Eslovaquia, la Tierra Alta, era entonces más deprimida del Reino de Hungría y su territorio estaba repartido entre unas cuantas familias feudales húngaras, como los Esterházy, los Pálffy, los Thurzo, los Erdódy, etc. El campesinado eslovaco vivía en unas condiciones de miseria y explotación realmente ominosas, con unas elevadísimas tasas de analfabetismo, debido al hecho de que la enseñanza, además de ser muy costosa, se impartía sólo en latín y húngaro, los idiomas oficiales del reino. Por otro lado, como reacción frente a los protestantes, que celebraban su liturgia en lengua vulgar, el Concilio de Trento había impuesto taxativamente la misa en latín. Sin embargo, no había ninguna resolución tridentina que prohibiera de modo expreso que, en una misa cantada, se añadieran glosas en lengua vulgar al texto latino. Y éste es el sagaz procedimiento que ofrecen las dos **Misas de Navidad**, de Pascha: paráfrasis eslovacas más o menos libres al ordinario de la misa. Así, por ejemplo, la segunda de ellas añade al "Quoniam Tu solus sanctus" la siguiente glosa: *Ty sy (si) sam velky (vel'ký) na Neby (Nebi)* (que significa: *Sólo Tú eres el Señor y el Altísimo en el Cielo*). Desde el punto de vista lingüístico también tienen una importancia primordial las misas y villancicos de Pascha, pues se trata de algunos de los escasos testimonios escritos del eslovaco tras siglos de casi exclusiva tradición oral y que aparecen en la época inmediatamente anterior a la de Anton Bernolák (1762-1813), el primer gran recopilador, restaurador y reformador de la lengua eslovaca en la era de la ilustración y el Romanticismo. Las misas y villancicos de Pascha tienen

para el filólogo el aliciente adicional de presentar, amén de una ortografía totalmente arcaica, como se ve en el ejemplo antes dado, un dialecto que se diferencia bastante del eslovaco literario desarrollado en el siglo pasado por escritores como L'udovít Štúr (1815-1816), Jozef Miloslav Hurban (1817-1888) y Michal Miloslav Hodža (1811-1870), y que es la base del idioma oficial hoy día en Eslovaquia.

Por lo que se refiere a los villancicos de **Prosaes Pastorales**, se trata de una de las primerísimas, si no la primera irrupción del folclore absoluto en la música culta europea. Al contrario que los "noëles" de los organistas franceses, de las contradanzas de Chédeville, o de los fandangos de Soler o Boccherini, no se trata aquí de una adaptación del folclore al gusto cortesano, para uso y disfrute de nobles que juegan a disfrazarse de pastores, sino que los villancicos de Pascha tratan la expresión popular como algo que tiene valor por sí mismo, y así debe ser entendido. En esto Pascha se adelantó con mucho a su tiempo.

Otros compositores siguieron las huellas de Pascha para enriquecer el género de músicas pastorales navideñas, tan cultivado por checos y eslovacos, entre los que hay que citar a Paulín Bajan (1721-1788) y a Jozef Pantaleon Roškovský (1735-1789), y se da la circunstancia de que ambos profesaron también en la orden de San Francisco.

No cabe duda de que las misas de Edmund Pascha le eran muy familiares a Jakub Jan Ryba, pues es patente la influencia del fraile moravo en la **Missa solemnus Festi Nativitatis D. J. Ch. accomodata in linguam bohemicam per Jac. Joa. Ryba a 1796**.

Jakub Šimon Jan Ryba es una de las figuras más interesantes de la música checa anterior a Smetana.

Nacido en Přeštice, cerca de Klatovy (Bohemia Occidental), el 26 de octubre de 1765, era hijo del organista y cantor de esa localidad. Tras los primeros estudios con su padre, continuó su formación, de 1781 a 1784, en el liceo de los escolapios de Praga. Interrumpió sus estudios para devolver al lado de su padre enfermo, y, tras ocupar diversos puestos subalternos, finalmente fue, el 23 de mayo de 1788, nombrado "regens chori" de la iglesia parroquial de Rožmitál pod Třemšínem (Bohemia del Sur).

Hombre de gran cultura, autor de una vasta producción literaria en prosa y verso, y de traducciones al checo de obras clásicas griegas y latinas, Ryba fue un prolífico compositor, cosa, por otro lado, normal en la época; acerca de la calidad de sus obras, basta con decir que una de sus misas fue atribuida a Franz Joseph Haydn.

Compositor al que con justicia se puede calificar de PROTONACIONALISTA, empleó con asiduidad elementos tomados del folclore y fue uno de los primeros en escribir lieder sobre textos en checo. Suyos son un tratado teórico, en cuatro volúmenes, y un diccionario en-

ciclopédico de la música, en los que sentaba las bases de la terminología musical en idioma checo.

Sin embargo, sus excepcionales cualidades no depararon a Jakub Jan Ryba el éxito que ambicionaba. Toda su vida no pasó de ser un modesto "regens chori" de una insignificante población, desempeñando un cargo en el que estaban incluidas, además, las obligaciones de maestro de escuela. *Semper adversa fata mihi*, escribió en su diario ya en su época de estudiante, y los hados le siguieron siendo adversos hasta el final de sus días.

Lleno de amargura y desesperado por un injusto fracaso y postergación, Ryba acabó por suicidarse el 8 de abril de 1815.

De entre las más de 1.500 obras de todos los géneros, profanos, religiosos, vocales e instrumentales, que integran el catálogo de composiciones de Ryba, la más conocida es, sin duda, su **Misa Checa de Navidad**, escrita en 1796.

A diferencia de las misas del P. Pascha, esta misa de Ryba prescinde por completo del texto latino y está íntegramente cantada en checo. Sin embargo, no se trata de una traducción del ordinario de la misa (en ese caso el autor hubiera tenido serios problemas con la autoridad eclesiástica), sino que es un poema en verso de tema pastoral, y cuyos números, aunque reciben los nombres de Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei y Communio, son, en el mejor de los casos, una paráfrasis libérrima de estas partes de la misa, cuando no un diálogo inventado entre los pastores que van a Belén.

La música, por su parte, es una deliciosa amalgama entre el lenguaje musical del Clasicismo Vienés y elementos tomados del folclore checo. Entre lo primero hay que citar la notoria influencia mozartiana, en especial, el dúo de alto y tenor de Gloria, que recuerda un pasaje del aria "Bei Männern, welche Liebe fühlen" de **La Flauta Mágica**. En-

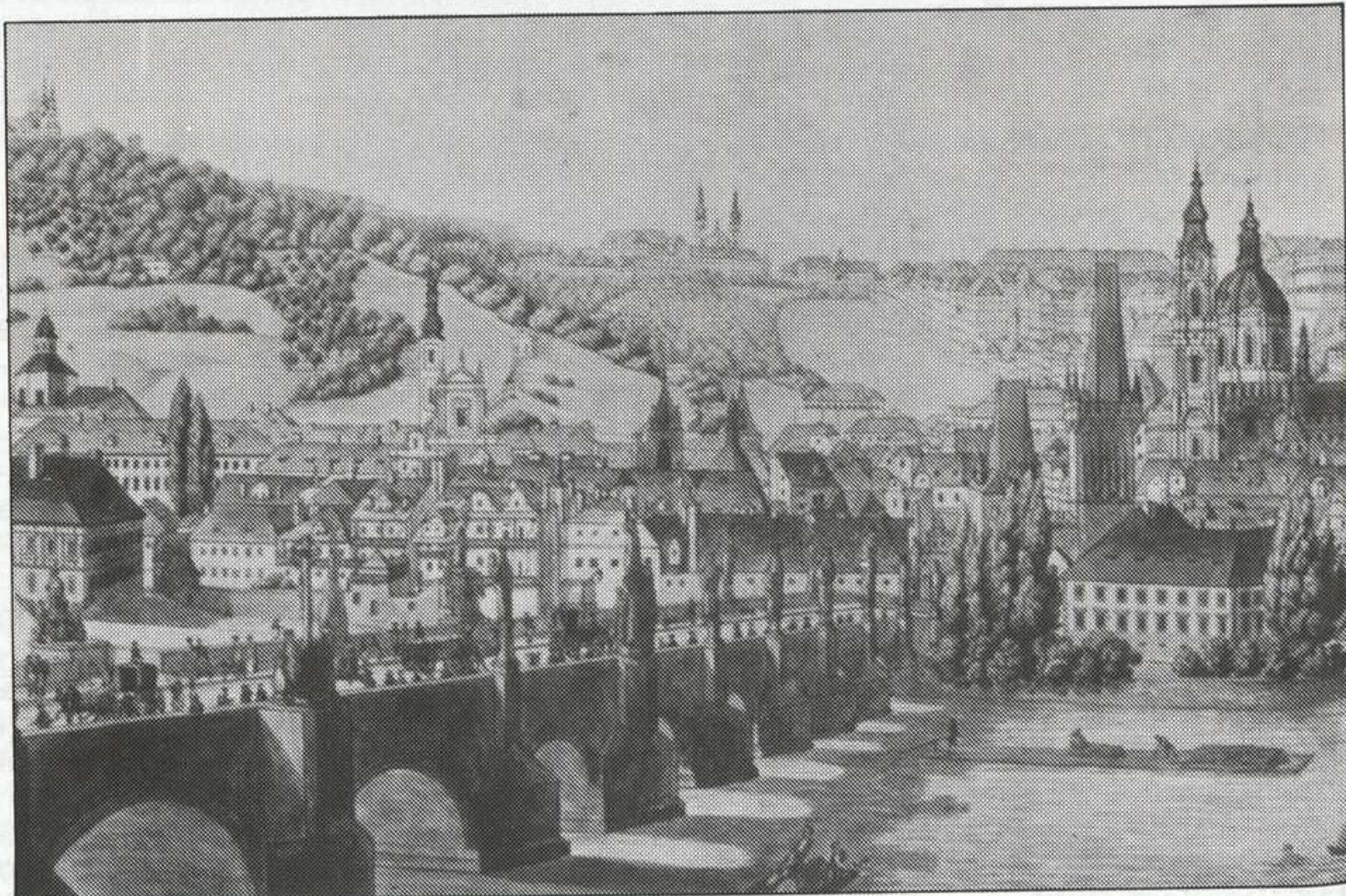
tre lo segundo, son de destacar, las imitaciones, a cargo del órgano, de las llamadas de la "tuba pastoralis", las notas tenidas en los bajos, que remedan el roncón de la gaita, y, sobre todo, el Gradual, que se basa en el ritmo de una polca checa. (Hay que advertir que la palabra polka no tiene que ver nada con Polonia, muy al contrario, deriva del checo púl, púle= medio, mitad, aludiendo al compás binario de esta danza).

Lejos del rigor teológico de un Bach en su **Oratorio**, Ryba apela a la piedad popular, a la ternura de la imagen de los pastorcillos adorando al Niño Dios. Su música, que puede calificarse de ingenua, de "naif", es la representación sonora de las figuras de un belén. Pero esta ingenuidad no va en detrimento de la calidad artística de la obra, sino todo lo contrario. Por su misma sencillez es una música de una sinceridad conmovedora y tiene un encanto directo, TELÚRICO dirían los argentinos, que cala en lo más profundo de los sentimientos. Esta es la razón de la popularidad de esta obra, que se ha convertido en el símbolo de la navidad checa.

Las interpretaciones que se ofrecen en estos discos son magníficas, dentro de ese alto nivel de calidad al que nos tienen acostumbrados checos y eslovacos, y tanto más cuando se trata de los tesoros de su pasado artístico. La única objeción que se puede plantear es la menguada duración del disco dedicado a Ryba, 43', y eso que ha sido ampliado con una **Pastorella** del mismo autor, en la que brilla como solista la soprano Helena Tattermuschová.

Fuera del camino trillado, Pascha y Ryba son dos músicos que nos descubren una cara nueva y sorprendente de lo que fue el Clasicismo.

Cuando todavía suenan los ecos de la Navidad, ambos discos son una buena opción para dar una agradable sorpresa a ese ser temible que es el discófilo QUE-YA-LO-TIENE-TODO, y que no se sabe qué comprar. Será un acierto pleno.



Praga a finales del siglo XVIII. Allí estudió Jakub Jan Ryba, de 1781 a 1784.

MEJORES CLASICOS

PREMIO "RITMO"

LOS 1987

NUEVA MUSICA ESPAÑOLA PARA FLAUTA II: Obras de A. Aracil, J. M. Berea, J. Briz, P. Esteban-Suso Saiz, L. de Pablo, J. L. Turina.



GRUPO ESPAÑOL DE METALES: Obras de T. Susato, H. L. Hassler, A. Banchieri, G. Farnaby, S. Scherdt.



TRIO MOMPOU: E. Granados, Trío Op. 50.



NUEVA MUSICA ESPAÑOLA PARA FLAUTA: Obras de T. Marco, A. Bertomeu, M. Dimbwadyo, E. Pérez Maseda, F. Palacios, L. Blanes.

EDICIONES DISCOGRAFICAS

De venta en los principales comercios discográficos de España

BOLETIN DE PEDIDO

MUNDIMUSICA, S.A. GARIJO - Espejo, 4 - 28013 Madrid



Si desea adquirir cualquiera de estos discos directamente, remita este boletín a nuestras oficinas en Madrid, cumplimentando todos sus datos:

Nombre

Domicilio

Código Postal..... Ciudad..... Provincia.....

Título/s que desea adquirir

Crítica discográfica

Comentan:

Salustio Alvarado (S.A.) - Xosé Aviñoa (X.A.) - Gonzalo Badenes (G.B.) - Rafael Banús (R.B.) - Vladimiro Bas (V.B.) - Santiago Bueno (S.B.) - Xavier Casanovas-Danés (X.C.-D.) - Luis Dalda (L.D.) - Enrique Gámez Ortega (E.G.O.) - Anabel García Hurtado (A.G.H.) - Fernando Gil Olalla (F.G.O.) - Pedro González Mira (P.G.M.) - Alvaro Marías (A.M.) - Juan Ignacio de la Peña (J.I.P.) - Gemma Pérez Zalduondo (G.P.Z.) - Carlos Ruiz Silva (C.R.S.) - Luis Sales (L.S.) - Carlos Villasol (C.V.).

BACH: Oratorio de Navidad. Donath, Lipovsek, Schreier, Büchner, Holl. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta del Estado de Dresde. Director: Peter Schreier.

Marca: Philips
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 204-2, 3 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 30' 28"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Argenta, von Otter, Rolfe-Johnson, Blochwitz, Bär. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner.

Marca: Archiv
Soporte: disco compacto
Referencia: 423 232-2, 2 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 20' 04"
Serie: normal

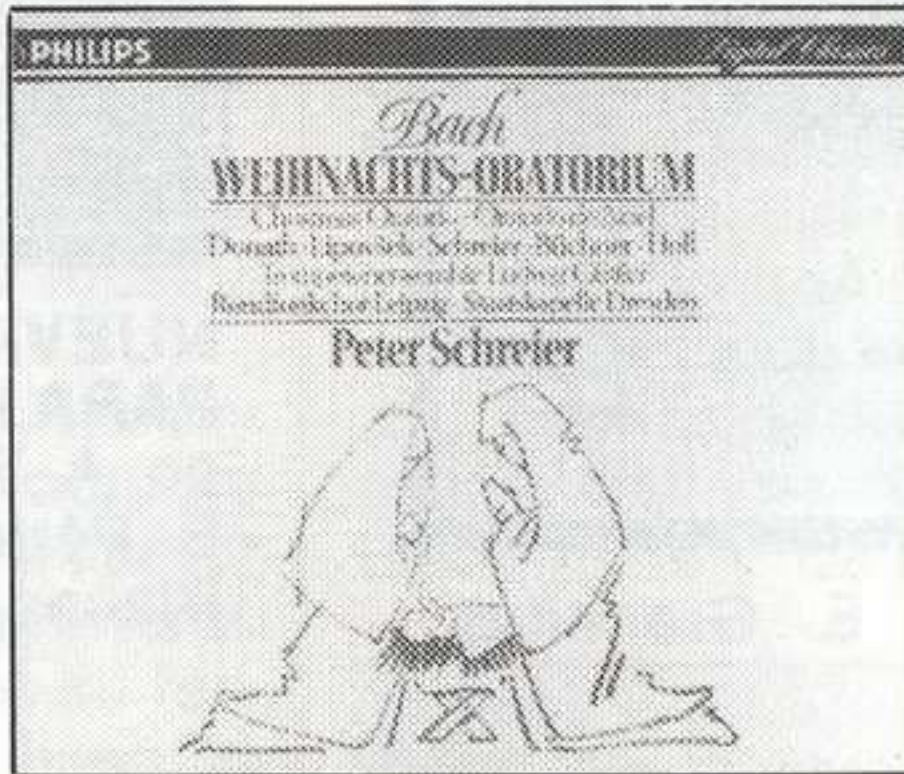
Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **F. G. O.**



Como es sabido, la mayor parte de los coros y arias del **Oratorio de Navidad** proceden básicamente de las Cantatas profanas BWV 213, 214 y 215. Destaco este dato porque Peter Schreier es el único director de los que han grabado el **Oratorio de Navidad** que tiene registradas (entre 1975 y 1981) todas las Cantatas profanas del compositor de Leipzig. Después de comparar ambas versiones (Cantatas y Oratorio) y al margen de una obvia diferenciación conceptual (profano-religioso) se constata una notable evolución, tanto técnica como artística, del director-tenor alemán: timbres más cuidados, texturas más claras, bajo continuo más ágil y fluido, dinámica orquestal más rica, etc., denotan el constante estudio y conocimiento del estilo de la obra del Cantor de Santo Tomás (no olvidemos, además, que como tenor posee un considerable número de grabaciones de las obras más importantes de Bach y como director

tiene una muy estimable versión de **La Pasión según San Mateo**).

Schreier —heredero de los Thomas, Jochum y Richter— aúna tradición y renovación interpretativas. Lejos de la austeridad y gravedad germánicas —que emplea en limitadas ocasiones— su Bach se caracteriza por: a) contingentes instrumentales y corales reducidos; b) uso moderado de ornamentaciones y apoyaturas, que produce una sensación espontánea y natural; c) instrumentos de cuerda articulados con arcadas cortas y ligeramente acentuadas en los tiempos fuertes del compás; d) ritmo vigoroso, preciso y marcado, aunque no rígido; e) variada instrumentación del continuo: cello, contrabajo, fagot, órgano y clave.



Su versión del **Oratorio de Navidad** está dominada por una vitalidad y energía interior extraordinarias. Nunca se había escuchado un comienzo tan alegre y fulgurante —¡qué entrada de timbales y coro!— y con una adecuación al texto tan perfecta ("¡Gritad jubilosos, alegraos!...")

Las arias están realizadas con una musicalidad y fraseo exquisitos y una compenetración con los solistas vocales rara vez antes conseguida, como por ejemplo el hermoso diálogo, más que acompañamiento, de la cuerda con la mezzo, en el núm. 4, "Prepárate Sión". En definitiva, no sé si éste será el Bach auténtico (¿quién está en posesión de la

verdad?), pero es con el que más me identifico.

Del equipo vocal destacaría a la soprano Helen Donath, cuyo timbre recuerda al de la admirada Elly Ameling, y a la mezzo Marjana Lipovsek, que me ha impresionado por la belleza de su voz y por su admirable línea de canto, honda y expresiva. El tenor Eberhard Büchner canta con buen gusto pero su voz es algo desagradable, lástima que Schreier, que hace un Evangelista genial, no haya cantado también las arias de tenor. Convinciente el bajo Robert Holl, que tiene una voz potente y timbrada. Verdadera sorpresa me ha causado la Orquesta del Estado de Dresde —una de las agrupaciones sinfónicas alemanas más importantes— que por sonido, estilo y calidad interpretativa nos hace olvidar a las mejores orquestas de cámara. Todos sus solistas alcanzan cotas de gran categoría, aunque me ha gustado menos el trompeta por estar fuera de estilo y destacar demasiado en algún momento, lo cual le confiere un excesivo protagonismo. El Coro de la Radio de Leipzig tiene una intervención sensacional y, al margen de sus muchas virtudes, nos cautiva por su contagioso entusiasmo.

Comparando esta versión con la hasta ahora de referencia a cargo de Philip Ledger (EMI, 1977), de atmósfera más serena y recogida y con un reparto de excepción (Ameling, Baker, Tear, Fischer-Dieskau, Coro del King's College y Academy of St. Martin-in-the-Fields) es más recomendable la de Philips por la decisiva dirección de Schreier, todavía más reveladora y personal que la de Ledger y con una grabación inmejorable realizada entre 1986/87 en la Lukaskirche de Leipzig.

En otro nivel se sitúa la grabación de John Eliot Gardiner debido al empleo de instrumentos ORIGINALES y a una interpretación menos interesante. Comparando ambos instrumentos (ORIGINALES y TRADICIONALES) se aprecia en la cuerda una sono-



ridad más incisiva e incluso agria y de volumen más pequeño y en el viento un sonido más imperfecto y casi rústico, que puede resultar atractivo, pero lo que menos me gusta es el uso excesivo de ornamentaciones y sobre todo acentuaciones y apoyaturas, por producir un sonido entre arrastrado y cortado que a mi juicio me parece artificioso. Los "tempi" elegidos por Gardiner son en general bastante más rápidos —demasiado rápido en el coro núm. 43— que los de Schreier y su versión, en conjunto, no tiene la fuerza rítmica y expresiva que la del director alemán.

Los solistas vocales son algo inferiores a los del reparto de Philips, pero cumplen con solvencia sus cometidos. La soprano Nancy Argenta posee una voz ligera y de volumen pequeño y canta con inteligencia y sensibilidad. Anne Sofie von Otter tiene un instrumento de gran calidad y belleza, pero en esta ocasión me ha defraudado por su falta de emotividad y por cantar con un fraseo un tanto rebuscado. Discreto el Evangelista de Anthony Rolfe-Johnson, cuya voz es demasiado lírica y le faltan inspiración y profundidad. Muy adecuados Hans Peter Blochwitz y Olaf Bär, tenor y bajo de arias respectivamente, mejor el primero e inferior el segundo a los solistas de Schreier.

The English Baroque Soloists es un conjunto de primera fila que tocan con precisión y calidad. Sus solistas exhiben técnica y estilo espléndidos, aun-



Disco compacto



Disco Lp



Casete



Video



DAT

que los de cuerda resultan algo inexpresivos y monótonos. Mejor el trompeta solista aquí que en la versión de Philips, que, pese a utilizar un instrumento de gran dificultad, luce un sonido brillante y empastado con el resto de la orquesta. Por último, excelente la interprevención del Coro Monteverdi, una de las grandes agrupaciones inglesas que se dedican a la música barroca. La grabación, de gran profundidad y presencia sonora, se realizó en enero de 1987 en los estudios Abbey Road, de Londres.

En resumen, el **Oratorio de Navidad**, de Schreier, marca un hito interpretativo difícilmente superable, por lo que su adquisición es obligada. Para los que se prefieran las versiones HISTORICISTAS, la de Gardiner puede ser una buena alternativa.



BARTOK: los 3 Conciertos para piano y orquesta; Música para cuerdas, percusión y celesta; Rapsodia para piano y orquesta Op. 1; Scherzo para piano y orquesta. Zoltán Kocsis, piano. Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer.

Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 416 831-2, 3 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 37' 14"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Conciertos)
★★★★★ (resto)

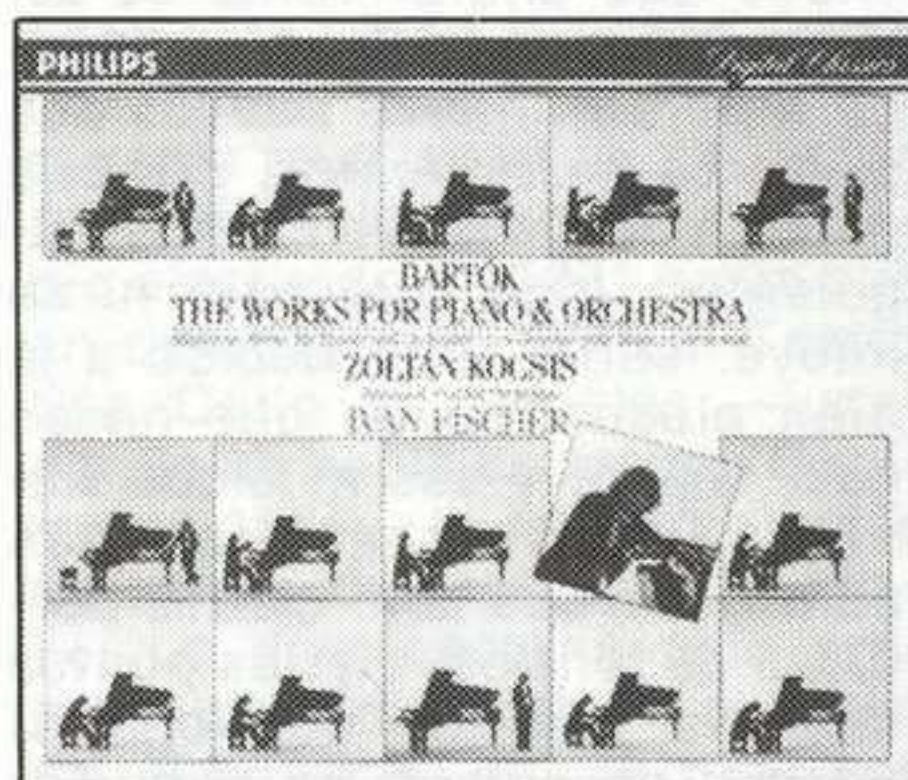
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **P. G. M.**



La relativamente rápida internacionalización de la música orquestal de Béla Bartók ha comportado el hecho de que los melómanos no húngaros nos hayamos acostumbrado —mayormente a través de los discos, medio por el cual una gran parte de nosotros hemos conocido la música del autor de Nagyszombat— a un Bartók dirigido —y tocado— por intérpretes de nacionalidad distinta a la de éste, o, al menos, exiliados, lo que se parece bastante. Así, de los directores húngaros ya clásicos (del interior), sólo suena internacionalmente el nombre de János Ferencsik, mientras que a otros, en un país donde la producción musical a todos los niveles es monstruosa, se les llega como mucho a CONSIDERAR, pero desde luego nunca a equiparar con los grandes divos de los circuitos comerciales del occidente capitalista. Es injusto: en Hungría (particularmente en la nueva Hungría, ésa en la que ya se pueden encontrar excelentes empresas de servicios privados) hay un movimiento de profesionales de la música y de la industria discográfica sorprendente (un dato: la compañía Hungaroton vende en el país un mínimo de 3.000 ejemplares de cada

disco que publica). Y como consecuencia, una importante escuela interpretativa de sus músicos nacionales, por más que en Occidente sea si no ignorada sí tratada con cierta displicencia.

Un ejemplo muy representativo de lo dicho es el caso de Iván Fischer y Zoltán Kocsis, un director de bastante más talla que muchos de los nuevos FIGURONES de aquí, y un joven pianista (36 años) de fulgurante carrera y que prospera día a día considerablemente. Del primero nuestros lectores ya tienen noticias, pues ha sido premiado en la Revista (véase el número de enero, Premios RITMO, apartado Calidad Técnica), y del segundo también por un buen número de sus grabaciones para Hungaroton y Philips (generalmente más acertadas las primeras que las segundas) comentadas en esta sección. Ahora, juntos, y contando con la espléndida Orquestal del Festival de Budapest, por cierto creada por iniciativa de ambos con los mejores profesores del lugar, presentan esta integral de la obra orquestal con piano de Bartók (una coproducción de Philips y Hungaroton), realizada entre diciembre de 1984 y febrero de 1987.



Es un Bartók magnífico, de purísima esencialidad húngara, amén de servido técnicamente de manera casi impecable. Pero precisaré más. La versión de la **Música para cuerdas, percusión y celesta** se puede situar a la cabeza de las demás del álbum, siendo éstas muy estimables. Se trata de una interpretación que roza lo genial; sólida, muy tensa, quizá más orquestal que camerística, lo que, por otra parte, no va contra el espíritu de la pieza. Me ha recordado en bastantes momentos a la de Daniel Barenboim —una de las más logradas en disco—, en cuanto a concepción sonora y agresividad, y me parece superior a las de Solti, Ozawa y Boulez (me refiero a la del disco; de la que hizo el pasado verano en Granada no diría lo mismo), por citar algunas representativas. Sin duda un trabajo como éste homologa a un director de orquesta con el grupo de los buenísimos, y ello no sólo por la técnica desplegada, espléndida, sino por las ideas desarrolladas, muchas, muy personales y de gran peso musical.

En los **Conciertos** el nivel de calidad es muy alto, pero no siempre el mismo. **Primero** y **Segundo** son dos coloristas y bien

resueltas rítmica y sonoramente versiones. Kocsis se muestra muy seguro (a pesar de alguna pequeñísima carencia técnica aislada) y Fischer acompaña con algo más que atención y estupendo criterio. El **Tercero** tiene un primer movimiento algo superficial, por parte de ambos, y los otros dos magníficos, de una fuerte intensidad y exentos de tópicos típicos, tan frecuentes en la interpretación de esta obra; menos significaciones metafísicas y demás, y más música.

Excelente la versión de la **Rapsodia para piano y orquesta Op. 1**, quizá de lo mejor de Kocsis en el álbum, pues además de captar plenamente el aire nacionalista de la pieza (muchas veces bastante lisztiana) ejecuta de manera fulgurante. Brillantísimo y elocuente, muy resolutivo, está Fischer aquí. Versión de referencia, así como la del **Scherzo para piano y orquesta**, quizá de manera todavía más clara, una versión hecha en convicción y fe, y de un gran mérito, pues se trata de una obra de visos románticos, vuelo, ensoñación y brillante retórica, infrecuentes en Bartók; no en vano éste no la quiso ver publicada en su catálogo.

La grabación es de auténtico lujo. Album muy recomendable.



BRAHMS: las 4 Sinfonías; Obertura Trágica; Obertura Académica. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti.

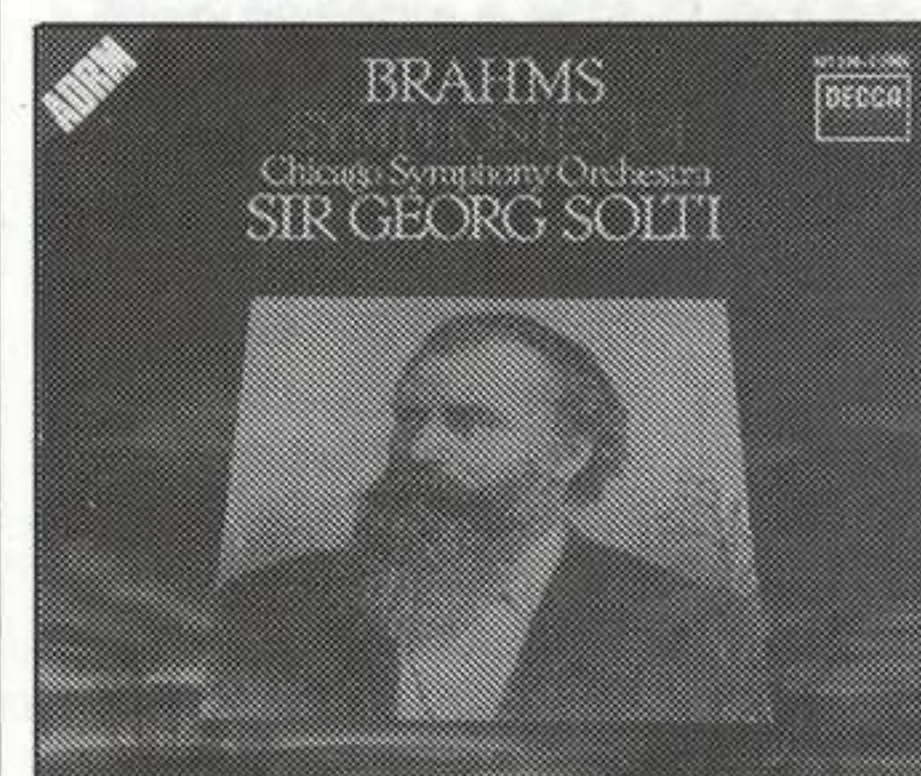
Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 421 074-2, 4 CDs.
Grabación: ADD
Duración: 3 h. 20' 16"
Serie: media

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



Está el ciclo de Bernstein, que se revaloriza día a día; algo más atrás en el tiempo los de Haitink y Böhm... ¿merece la pena retroceder más para recordar otras integrales, Barbirolli, Walter, Giulini —ciclo para EMI—, etc.? En mi opinión sólo relativamente. Y descontando la **Cuarta** por Carlos Kleiber y la **Segunda** por Giulini (para Deutsche Grammophon, sin duda la pura perfección en interpretaciones fonográficas de ésta), poca competencia más pueden encontrar las versiones de Solti. Omito el nombre de Furtwängler, porque para alguna de las **Sinfonías** está por encima del bien y del mal, y también los de Szell y Karajan, estos últimos por justicia, pues no son encuadrables en una posible lista de los grandes realizadores en materia de sinfonías brahmsianas, a pesar de algunos aciertos aislados. O sea, hoy por hoy, descatalogadas las integrales de Böhm y Haitink (ésta, en conjunto, menos interesante

que la del director austriaco), la elección de unas **4 Sinfonías** de Brahms en disco tiene que girar necesariamente alrededor de Bernstein y Solti. Mi recomendación final sería Solti; me parece una opción más completa, y aunque las grabaciones son menos buenas, el hecho de presentarse el ciclo en un álbum de serie media ayuda también lo suyo a la hora de decidir la compra. En realidad, si tuviera que comprar las versiones que más me gustan, la combinación sería: **Primera** y **Tercera** por Solti; **Cuarta** por Solti o Bernstein; **Segunda** por Giulini (D.G.); **Obertura Trágica** por Böhm (¿veremos algún día en compacto esta increíble interpretación?) y para la **Obertura Académica**, la vieja versión de Barbirolli, todavía no superada (tampoco estaría mal su reedición en CD de serie media).



Una breve justificación de lo dicho más arriba. Hay varias alternativas a la hora de plantearse la interpretación de las **Sinfonías** de Brahms. Se puede hacer un Brahms manierista, lleno de efectos dinámicos sorprendentes y timbres seductores; no me interesa. Se puede ir a la pura contemplación, a la delectación sentimental; interesa más, pero hay que hacerlo muy, muy bien. Se puede buscar la parte intelectual del compositor alemán, el equilibrio entre forma clásica y espíritu romántico; interesantísimo, pero son pocos los capacitados para tal (¿posible?) empresa. Se puede también intentar la rareza; vale, pues hay en Brahms muchísimo campo de experimentación... Se puede hacer casi todo con Brahms. Pero lo más sensato, atractivo y estimulante pasa por una fórmula aparentemente más sencilla: lanzarse hacia un Brahms romántico puro, lírico y nervioso a un tiempo, carne y pescado a la vez; hacia un Brahms emancipado de los creadores de su escuela y de marca sonora y realidad expresiva absolutamente propias...

Todo lo expuesto está ya probado en las versiones discográficas mencionadas. Las de Solti siguen los presupuestos nombrados en último lugar, y como a mí son los que más me convencen, la recomendación que hice al principio parece estar plenamente justificada. Vengo haciéndolo, además, desde estas páginas, hace tiempo. Por ahora, no tengo dudas al repetirla.

BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete, Op. 120/1 y 2. SCHUMANN: Fantasiestücke. Tres Romances. DEBUSSY: Rapsodia para clarinete. Guy Dangain, clarinete. Jean-Francois Heisser (Brahms) y Jean Koerner, piano.

Marca: Calliope. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CAL 9695
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 14' 19"

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



Estas dos **Sonatas para clarinete Op. 120**, datan de 1894 y son las últimas obras de música de cámara compuestas por Brahms. Su interés tardío por el clarinete surgió durante un viaje al Ducado de Meiningen en 1891, donde se encontró con un viejo amigo que tocaba el clarinete en una pequeña orquesta. Este amigo, Richard Mühlfeld, antiguo violinista de la Orquesta de la Corte, había estudiado posteriormente el clarinete, llegando a ser un notable instrumentista. Pasaron muchos ratos juntos, trabajando y estudiando posibilidades, y Brahms fue descubriendo los diferentes timbres y riqueza de expresión de este instrumento... bien; todo esto y con más lujo de detalles suele constar en sus innumerables biografías. Ahora tenemos aquí las dos **Sonatas**. Las escuchamos. Nos gustan, porque nos gusta Brahms. Y no se puede decir que están mal interpretadas. Nada de eso. Pero... aquí siempre me surge la misma duda: ¿es este sonido el sonido actual de casi todos los clarinetistas, como el sonido que entusiasmó a Brahms? Siempre lo dudo. Veamos —más bien escuchemos—: en cualquiera de los movimientos de sus **Sonatas** (y de toda su música) hay lirismo, nostalgia, apasionamiento, serenidad, pasión contenida y a veces desatada en "crescendi" que erizan la piel; en fin, el caso es que llegan frases que pueden expresar todas estas cosas, y los clarinetistas las tocan impecablemente en cuanto a ejecución de notas, pero un tanto fríamente, y a veces como témpanos... Y siempre me pregunto de qué escuela o de qué norma viene el que el 95 por 100 de los clarinetistas no empleen el "vibrato", y todos los demás de la sección madera sí lo emplean. ¿Por qué?

Perdón si me excedí en estos comentarios; ahora apenas queda lugar para seguir comentando el resto. La grabación de estas dos **Sonatas** no es todo lo buena que debiera, tiene demasiada resonancia y da sensación de estar dentro de un gran tubo. Sin embargo, las cosas mejoran mucho al pasar a Schumann... ¿Quizá grabado en diferente estudio?, ¿otro día?, ¿otro técnico? También el pianista me gusta mucho más, hay más equilibrio sonoro y son

tres deliciosas fantasías, de lo que Schumann denominaba piezas de soirée, como quitándoles importancia.

Los tres **Romances Op. 94** al parecer están escritos originalmente para oboe, pero la partitura menciona la posibilidad de tocarlos con clarinete, con violín o con cello (como hacía Bach con muy buen criterio) y son también tres piezas maestras con las mejores cualidades expresivas propias de Schumann.

En cuanto a la **Rapsodia** de Debussy, creo que es la obra mejor interpretada de este disco; obra bien conocida en certámenes, oposiciones y concursos —ya que para ello fue creada— llena de dificultades técnicas y a la vez de desenfado, nostalgia y poesía, cualidades muy propias junto con la imaginación musical creadora, de este SEÑOR DE LOS ENSUEÑOS que es Claude Debussy.



BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlo Maria Giulini.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 419 627-2
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 7' 52"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **J. I. P.**



Con este disco Giulini completa discográficamente la trilogía representada por las tres últimas Sinfonías de Bruckner —verdadera culminación evolutiva del género—. Antes fueron la **Novena** con la Sinfónica de Chicago (EMI, 1977) y la **Octava** con la Filarmónica de Viena (D. G., 1985), ambas un auténtico dictado de magisterio directorial, algo que también es aplicable a este nuevo registro.

Diré que nuevamente el maestro de Barletta nos capta por la efusividad de su expresión, por su nobleza y elegancia, por su extraordinaria capacidad para montar, estructurar y exponer grandes edificios sinfónicos (desarrollos amplios y prolijos, sonoridades organísticas, armonías y contrapuntos de gran complejidad, etc.). Su **Séptima** de Bruckner, además, es, dentro de su mística serenidad, de su vibrante humanismo, de una hermosura auténticamente turbadora, tal como imaginaríamos la aparición magnífica de una diosa helénica...

Esa turbación llega al paroxismo en el inefable "Adagio", puede que a lo mejor la música más bella que escribiera Bruckner (Karl Böhm se atrevía incluso a asegurar que era lo más bello



jamás escrito). Ni que decir tiene que la última sección, tras la explosión del clímax, con el incomparable diálogo de las trompas y las tubas wagnerianas es uno de los momentos culminantes, de una religiosidad sobrecogedora. Pero antes ha habido momentos intensísimos por parte de violines y cellos en la exposición del tema central (una derivación a su vez del Ur-Thema que abre el primer movimiento), "crescendi" magníficamente resueltos, sonoridades incomparables de los filarmónicos vieneses...

Luego, yo diría que los dos últimos movimientos de la **Sinfonía** nunca han sido mejor tocados y más claramente MAGNIFICADOS que ahora. Tanto es así que a menudo la **Séptima** llegaba a perder interés tras los dos primeros movimientos, por una pérdida de calidad en los dos siguientes. Algo que aquí ni se intuye, sobre todo debido a la gran elocuencia de que hacen gala Giulini y sus músicos vieneses. Aprovecharé también para decir que sólo ciertas pérdidas de tensión, ciertos puntos muertos (eso sí, ocasionales) pueden observarse en el primer movimiento (plagado como está de transiciones que complican la continuidad discursiva). Aunque como contrapeso pudiera bastar la intensificación expresiva, de increíble vibración, que se produce en la reexposición del Ur-Thema y que podría echar por tierra cualquier argumentación de pérdida de tensión. En cualquier caso la reserva sería pequeñísima e hilando muy fino.

Versión magistral que recomiendo sin reservas. La **Séptima** de Anton Bruckner es obra afortunada en la discografía: la histórica de Furtwängler es todo un clásico; y entre las modernas son extraordinarias la de Karajan/Berlín (1977, D. G., disponible en CD) y la de Böhm/Viena (1977, D. G., que pronto será publicada en CD de precio medio). Para todas ellas, máxima recomendabilidad.



CHOPIN: las Polonesas (grabación integral). Vladimir Ashkenazy, piano.

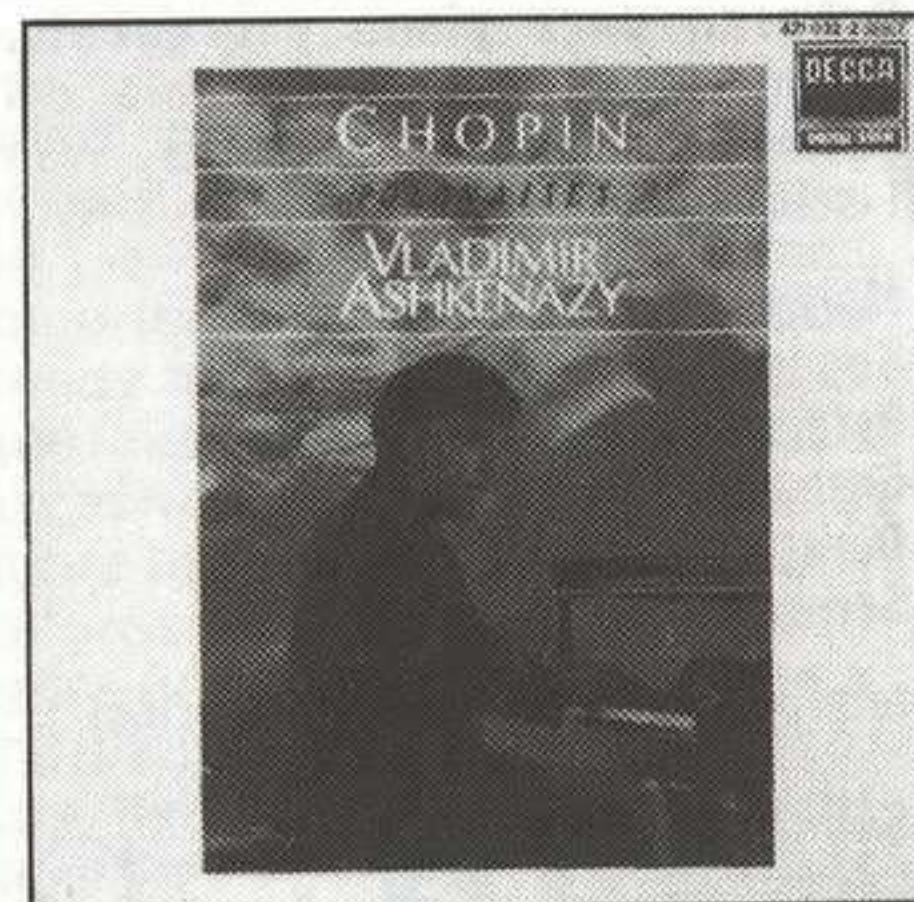
Marca: Decca. Import.

Soporte: disco compacto
Referencia: 421 032-2, 2 CDs.
Grabación: ADD y DDD
Duración: 1 h. 44' 54"
Serie: normal

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



Si siguiendo con la grabación sistemática que Vladimir Ashkenazy ha realizado de la obra de Chopin para la Decca, llegamos al capítulo de las **Polonesas**, que vienen presentadas en un álbum de dos CD; el primero de ellos se consagra a la serie de las siete **Polonesas** tradicionalmente conocidas (incluida la **Polonesa-Fantasia Op. 61**) y el segundo incluye nueve piezas más (tres publicadas como **Op. 71** y siete póstumas). Se trata, en el caso de este segundo disco, de obras de juventud (en muchos casos de infancia), compuestas entre los años 1817 y 1826. Son piezas bonitas, que permiten ver la evolución del género en manos de Chopin; pero éste es todo su interés, ya que, por supuesto, carecen de la grandeza y dramatismo de las **Polonesas** de madurez.



Una publicación como ésta plantea de inmediato el problema de su posible recomendabilidad. Aunque es admirable que por una vez se haya antepuesto el interés musicológico al meramente comercial, lo cierto es que, al precio actual de los compactos, es dudoso que muchos aficionados se puedan permitir el lujo de pagar el doble por el gusto de adquirir una grabación completa de las **Polonesas** de Chopin.

En realidad, sólo una versión excepcional habría justificado nuestra recomendación en tal sentido. Por desgracia no es el caso, ya que la de Ashkenazy es una interpretación de BRAVURA, muy apasionada y vibrante, pero demasiado apresurada y, en ocasiones, algo borrosa técnicamente. Creo que, en conjunto, se trata (me refiero a las siete **Polonesas** tradicionales) de una lectura claramente inferior a la de Maurizio Pollini (DG, en CD), quien ofrece una versión más clara y madura. A su lado, la de Ashkenazy me resulta, además, algo tópica. Aunque en los **Estudios** y **Preludios** prefiero con diferencia al pianista ruso, en las **Polonesas** es el italiano el que se lleva la palma.

Las grabaciones han sido rea-

lizadas en fechas muy distintas (entre 1976 y 1984), pero el sonido es homogéneo y no se aprecian diferencias entre las tomas analógicas y las digitales. En todo caso, un sonido algo metálico.



DEBUSSY: Suite Bergamasque. Pour le Piano. Estampes. Stanislav Bunin, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 066-2 Grabación: DDD Duración: 42' 57"

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



A los diecinueve años, en 1985, Bunin obtuvo el Premio Chopin de Varsovia (a los diecisiete se alzó con el Marguerite Long). Estamos, nadie lo dude, ante un formidable instrumentista, que domina la técnica de la ejecución con una facilidad portentosa. Otra cosa son sus ideas como músico. Estas deberán madurar y con el tiempo espero que Bunin acierte a producir los pasajes íntimos con la misma idoneidad que logra los más externos. Y conste que decir ex-



TERNO hablando de música para piano de Debussy... bueno, es un poco fuerte. Pero tal es la impresión que me ha causado Bunin, en los movimientos extremos de **Pour le Piano** (soberbiamente ejecutados, a años luz de un Gieseking) o en ese "Passepiéd" (de la **Bergamasque**) cuya indicación "Allegretto ma non troppo" no parece convenir a nuestro intérprete, a juzgar por el carácter que le imprime (a un "tempo" absurdamente veloz). Como suele suceder en estos jóvenes intérpretes, los matices intermedios entre el negro y el blanco (esos indefinibles GRIS debussyanos) parecen inalcanzables, de manera que el "Andante tres expressif" del **Claro de luna** rebosa de "rubati", hasta caer en lo asténico. En **Estampes**, excelente el juego sonoro de **Pagodas**, mientras en la **Soirée** falta perspectiva en los planos. Disco, con todo, interesante.



DONIZETTI: Gemma di Vergy. Montserrat Caballé, Luis Lima, Vicente Sardinero, Juan Pons. Coro de Radio Francia. Nueva Orquesta Filarmónica. Director: Armando Gatto.

Marca: Rodolphe. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: RPC 32499.500, 2 CDs. Grabación: ADD Duración: 2 h. 16'

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

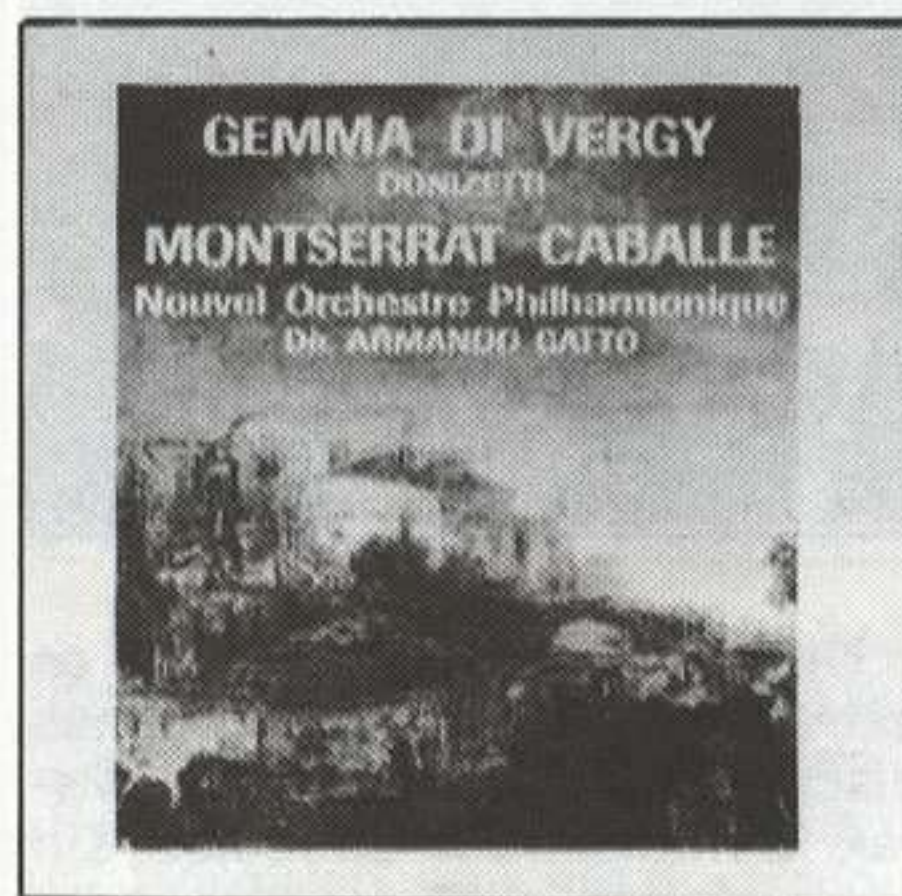


La distribuidora Harmonia Mundi y la marca Rodolphe están presentando una serie de registros, grabados hace años en las salas de concierto o en el teatro, que recogen interesantes muestras de la interpretación —por lo general operística— que tienen el calor y la inmediatez que le otorga el público y que son testimonio de lo realizado por algunos de los grandes nombres de la ópera mundial. En este contexto se inscribe la presente **Gemma di Vergy** tomada de un concierto público celebrado en la Sala Pleyel de París el 20 de abril de 1976.

La ópera de Donizetti había permanecido en el olvido —uno de tantos títulos a rescatar— durante muchos años. La última representación conocida se había efectuado en 1901 hasta que en diciembre de 1975 el Teatro San Carlo de Nápoles —lugar donde se había estrenado **Gemma** en 1834— lo rescató gracias al interés de Montserrat Caballé. La diva encarnó a la protagonista de nuevo en el Liceo de Barcelona en 1976 y ese mismo año la cantó en concierto en Nueva York y París. La obra tiene interés como muestra del talento de Donizetti en el tratamiento vocal, singularmente de la heroína que domina por completo toda la ópera, hasta el punto de que los demás personajes pueden considerarse como meros soportes de la soprano. **Gemma di Vergy** tiene un libreto bastante absurdo por lo que es casi mejor olvidarse de seguir el argumento y centrarse en la música. En ella hay suficientes méritos como para contentar a cualquier aficionado al belcanto.

La interpretación tiene como foco indiscutible a Montserrat Caballé, para quien y por quien se montó en su momento la obra y la razón evidente de esta grabación. Las tomas en directo del teatro tienen sus pros y sus contras. Normalmente se genera una mayor temperatura emocional, un clima más directo y, a veces, una inspiración interpretativa difícil de lograr en el estudio; por otra parte, no siempre las cosas se realizan a la perfección —no se puede repetir— y se corre el riesgo de algún desliz. La señora Caballé hace una "Gemma" espléndida, por voz, dominio de los recursos belcantistas, sentido teatral y capacidad de comunicación. El papel,

largo, difícil y agotador, le sienta muy bien y resuelve los numerosos problemas con aparente facilidad casi siempre. Tiene, también, momentos no perfectos: algún que otro agudo resulta ligeramente endurecido al cantarlo en forte y ciertos pianísimos —en un par de ocasiones— llegan a quebrarse aunque de modo casi imperceptible. Pero, de vez en cuando, nos encontramos ante esas maravillas que llevan el inconfundible sello "MADE IN CABALLÉ" y que ninguna otra soprano ha logrado realizar. Su interpretación conserva siempre ese equilibrio entre vitalidad y estilo tan difícil de conseguir en el campo de la ópera belcantista. Podría decirse que se encuentra en el punto justo entre la intensidad de la María Callas, tantas veces teñida de incursiones en estilos ajenos al belcanto y que rozan el mal gusto —aparte de sus numero-



sos defectos vocales— y el perfeccionismo un poco aséptico —a veces incluso algo bobalicón— de Joan Sutherland. Línea, fraseo, fiato, estilo, capacidad para resaltar una frase con un sello personal, sentido del legato son virtudes que ofrece con generosidad la señora Caballé a lo largo de toda la ópera.

El resto del reparto cumple con dignidad. Luis Lima hace un "Tamas" apasionado y de voz fresca y hermosa aunque el estilo no sea muy depurado. Cumple Juan Pons en su pequeño papel, mientras que Vicente Sardinero muestra su excelente centro aunque no sea el prototipo del barítono donizettiano. Buen trabajo de acompañamiento de Armando Gatto al frente de un coro y una orquesta de positiva eficacia. La toma sonora ofrece la peculiar atmósfera de las grabaciones con público y aparece con buen nivel de nitidez. Por desgracia, el libreto es bastante pobre, apareciendo el texto sólo en italiano y un breve comentario y un resumen del argumento en francés.

Es probable que los aficionados posean ya la **Gemma di Vergy** grabada en el Carnegie Hall de Nueva York por CBS y también con Montserrat Caballé de protagonista extraordinaria. En ese caso el nuevo registro tiene la indudable ventaja del compacto, aunque la interpretación resulta similar. Para los que no tengan la ópera, el álbum Rodolphe es el más recomendable. Un ruego final a los distribuido-

Crítica discográfica



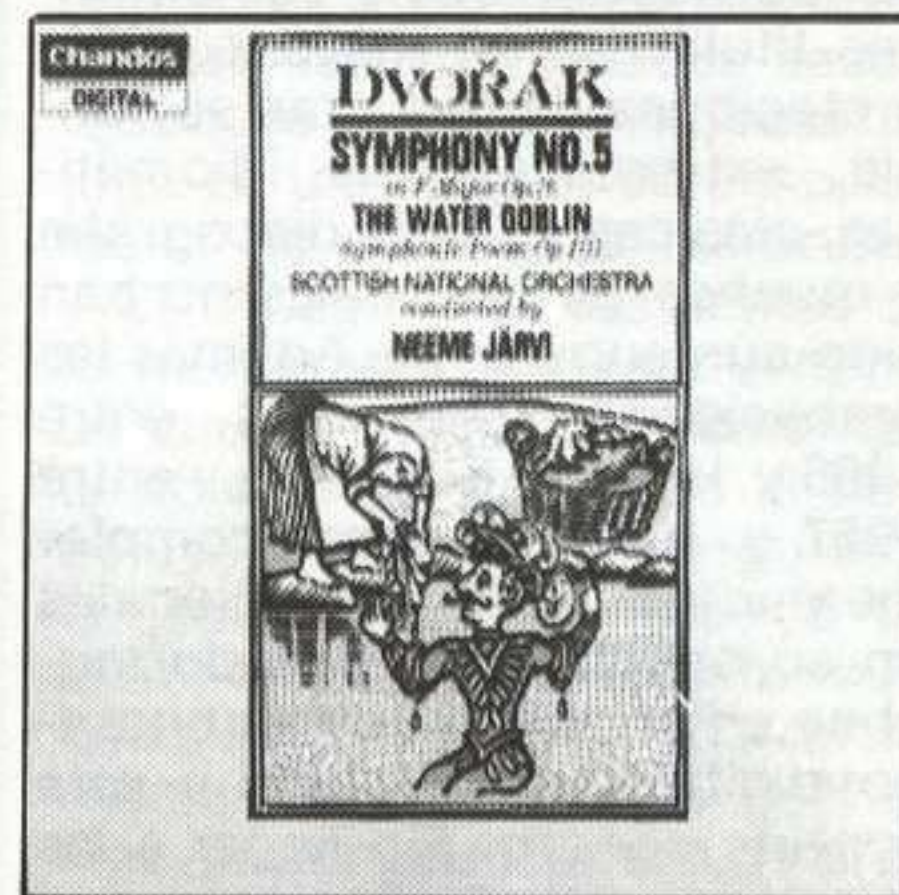
DVORAK: Sinfonía núm. 5. El Duende acuático, Op. 107. Scottish National Orchestra. Director: Neeme Järvi.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: CHAN 8552 Grabación: DDD Duración: 1 h. 57" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: **J. I. P.**



Ateniéndome a esta nueva entrega de la serie cíclica de Dvorak que Chandos ha encargado a Neeme Järvi, tengo que insistir en que de nuevo el Director Musical de la Scottish National y de la Sinfónica de Goteborg dirige con incuestionables entusiasmo y conocimiento de lenguaje esta música, pero también vuelve a observar ciertas carencias que hacen que sus interpretaciones no alcancen esa aura mágica de los grandes momentos interpretativos. ¿Por qué? Pues sencillamente, porque el maestro antoniano es un director de trazos excesivamente gruesos y una peligrosa tendencia hacia los excesos sonoros (como en los "fortissimi" un tanto broncos de **El Duende Acuático**), porque su sonido no está suficientemente trabajado y porque su personalidad no es comparable a la de los grandes maestros. Aunque, al César lo que es del César, parece claro que su ciclo Dvorak es en sí mismo coherente y de una gran regularidad.



El Dvorak de Järvi tiene buenas ideas y no peor factura y él sabe moverse muy bien en este particular idioma del músico bohemio que debe tanto a su propia raíz eslava, a los elementos melódicos de la música popular —y rural— y al sentimiento de íntima exaltación experimentado al contacto con la naturaleza. De la **Quinta Sinfonía** yo destacaría especialmente los dos últimos movimientos: un

Scherzo intencionado y un "Allegro molto" final implacable, de gran reciedumbre en su sólida musculatura interior (rítmica muy acentuada y extranamio de la dialéctica polifónica —como en el motivo base de todo el movimiento—).

De **El Duende Acuático** diré que Järvi se ha esmerado en el cuidado del color, tan decisivo en estas últimas composiciones de Dvorak y que preludian tan acusadamente una de las claves del arte de Leos Janáček; bien conseguido asimismo el aire como un poco lejano de balada romántica, de leyenda. Pero ciertas brusquedades expresivas no han sido del todo corregidas: ya he mencionado los excesos cuantitativos en los "fortissimi", de sonoridad bronca y una acumulación de planos masiva y poco clara. Disco estimable en todo caso. Como referencia, me quedo con las espontáneas e intuitivas versiones de Istvan Kertész (años 60) recientemente reeditadas por Decca en CD con excelente sonido.



en realidad —según confiesa el propio productor de las grabaciones, Ray Minshull— abandonaba cualquier tipo de análisis en beneficio de su propio instinto. Un instinto que en el caso de Dvorak funcionaba a alto régimen por su especialísima afinidad. Son, pues, interpretaciones muy llanas, muy poco quintaesenciadas, realizadas con un entusiasmo casi ingenuo (la London Symphony, muy poco familiarizada con este repertorio, se entrega con frescura y sin ningún tipo de condicionamiento estilístico previo a ese mismo instinto de su director, de forma, diríamos, alborozada); en suma, versiones de una comunicatividad contagiosa.



De las Sinfonías, la **Cuarta** es extraordinaria, una de las cimas discográficas en música de Dvorak. Ceñidísima la dirección, sin concesiones a efectos ni divagaciones —algo común a todas sus interpretaciones—, lo cual potencia la unidad estructural, especialmente en los movimientos sonata. Particularmente paroxístico es el tercer movimiento, "Allegro feroce" —que hace las veces de Scherzo—, donde nunca un adjetivo de intencionalidad (feroz) ha sido seguido tan escrupulosamente y ha llegado a convertirse en algo tan sustantivo. Fenomenal, asimismo, el poema sinfónico **La Rueda de Oro** que complementa la Sinfonía: la mejor versión de la obra, plena de pasión y de frescura, diáfana en sus complejas texturas armónicas y tímbricas, y con memorables fraseos de las inefables melodías dvorakianas. Superior incluso a la célebre versión (más intelectual y elaborada) de Kubelik (D. G., 1975).

La **Quinta** conoce otra gran versión, aunque tal vez menos genial que la de su hermana menor. Kertész acentúa en el primer movimiento ciertas sonoridades abruptas que provocan un tono amenazador; un primer movimiento conducido con magnífico pulso rítmico. El Scherzo, uno de los más encantadores de Dvorak, es magnífico, de una alegría desbordante (destacando el juego de las diferentes voces en la sección principal rítmica y de las maderas en el trío). El Finale es implacable y muy dialéctico, atacado con gran determinación. Con ella van las dos Oberturas: **Mi Hogar**, rústica, muy contrastada; destila energía y alegría de vivir. Muy espectacular en lo sonoro. Por su parte,

Los Husitas es algo inferior: encuentro cierta falta de dimensión épica y de solemnidad. El tema principal, "Vosotros sois los guerreros de Dios", tomado del himno de los seguidores del reformista Jan Hus, está expuesto de forma muy cortante y todo resulta un poco exterior.

El último disco incluye la **Sexta Sinfonía** y las **Variaciones Sinfónicas**. La primera de ellas, estupenda de carácter y de ejecución, es para mi sensibilidad excesivamente penetrante, excesivamente agresiva, y un tanto angulosa de sonoridad. Tal vez falte pastoralidad, esa levedad mozartiana de la **Segunda** de Brahms, con la que tiene tanto parentesco. Muy buena versión, pero mi ideal aquí está en el trabajo de Andrew Davis con la Philharmonia (1981) para CBS, con el equilibrio justo entre robustez y frescor, extraordinario sentido cantabile y una sonoridad más acariciadora. Las **Variaciones Sinfónicas**, magnífico ejemplo del género en el catálogo del compositor bohemio, conocen también una estupenda versión, esta vez de planteamiento más contemplativo y distendido que el más implacable de la Sinfonía, lo que no impide que en ocasiones —como en la variación dominada por los trombones y la cuerda grave— la música se torne imponente y mayestática.

Definitivamente, una gran oportunidad para hacerse con este repertorio en CD, en versiones por lo general difícilmente superables. Mi consejo es que no se la pierda...



HINDEMITH: Requiem por los que amamos. Dietrich Fischer-Dieskau, Brigitte Fassbaender. Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Wolfgang Sawallisch.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia C 112 851 A
Grabación: DDD
Duración: 59' 17"
Serie: normal

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

Hay un prejuicio importante a la hora de valorar la obra de Hindemith, sobre todo y fundamentalmente entre profesionales de la cosa musical: después de un período más o menos vanguardista, Hindemith cayó en una especie de catecismo formulario de la tonalidad, lo que sin duda hizo que los compositores de vanguardia y aficionados más comprometidos con la evolución se situaran en frente de él, sin disimular su animadversión hacia sus procedimientos compositivos. Comprensible, lógico y hasta natural si se quiere, pero... no siempre (yo diría que casi nunca) las opinio-

nes (o mejor, la necesidad de opinar) de profesionales y aficionados de a pie han corrido (y corren) paralelas. Así, también se comprende que a un señor no demasiado familiarizado con los presupuestos estéticos imperantes en cada momento pero que guste de la buena música, normalmente no deje de importarle bastante poco, o muy relativamente, que, pongo por caso, este **Requiem por los que amamos** de Hindemith, compuesto, en 1946, suponga un atraso por los procedimientos formales usados en su escritura, es decir una utilización férrea de los presupuestos tonales.



El **Requiem** de Hindemith es una típica obra de post-guerra; pero no a modo de una **Metamorfosis**, de Richard Strauss, tan esencialmente dramática, o de algunas de las **Sinfonías** de Shostakovich, más comprometidas con una cierta reivindicación pacifista. Esta es una obra esencialmente poética; muy hermosa en sus logros líricos. Escrita sobre poemas del poeta americano Walt Whitman (los que éste escribiera en 1865 a la memoria de Abraham Lincoln), constituye un homenaje a otro presidente estadounidense, Roosevelt (fallecido en 1945), así como un canto al final de la Segunda Guerra Mundial, y por ende emocionado recuerdo a la Europa que abandonó tras el triunfo del nazismo. De manera que guerra (el soldado, personificado en el barítono) y esperanza (el pájaro, que es la mezzo-soprano) se entremezclan en un conmovedor conglomerado poético. La obra resulta de gran comunicatividad; se escucha con facilidad e impresiona en su sencillez.

Sólo conozco otra grabación del **Requiem** de Hindemith, la de Burmeister/Leib/Koch, para Deutsche Grammophon, de 1966. Mi compañero Rafael Bannús la comentó en el número 568 de la revista (septiembre de 1986). Esta es superior en todo, interpretación y toma sonora (una grabación en vivo de noviembre de 1983). La dirección de Sawallisch es cálida, recogida y sin excesos en las partes más brillantes; comprende a la perfección el idioma de la partitura. Y por lo que a cantantes se refiere, la voz de Fischer-Dieskau está en estupendas condiciones y su interpretación, claro, resulta idónea; Fassbaender, simplemente magnífica en

DVORAK: Sinfonías núms. 4, 5 y 6; La Rueda de Oro; Variaciones Sinfónicas; Oberturas "Mi Hogar" y "Los Husitas", Orquesta Sinfónica de Londres. Director: István Kertész.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencias: 417 596-2, 417 597-2 y 417 598-2, 3 CDs.
Grabación: ADD
Duraciones: 1 h. 6' 45", 1 h. 4' 11" y 1 h. 9' 5"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
(4.ª, 5.ª, Mi Hogar, La Rueda de Oro)
Sonido: ★★★★★
(6.ª, Los Husitas, Variaciones)
Comentarista: **J. I. P.**

Decca ha tenido el acierto de reeditar en CD estas interpretaciones de Dvorak a cargo de la London Symphony y sus entonces titular István Kertész; interpretaciones de una gran solvencia, extremadamente idiomáticas, clásicas ya en la discografía y muchas de las cuales no han sido aún superadas. Además las grabaciones (realizadas entre 1966 y 1967 las Sinfonías y entre 1967 y 1971 las obras complementarias) eran excepcionales en su época y han ganado muchos enteros con su reprocesado digital y su traslado a este soporte sonoro. Sin llegar a las excelencias de las mejores grabaciones actuales, compiten dignamente con ellas y, en cualquier caso, sería imposible afirmar que son registros con más de 20 años a sus espaldas.

Lo que más resalta de estas versiones es tal vez su carácter intuitivo, su tremenda espontaneidad y su frescor. Todo era producto del propio estilo directorial de Kertész, un hombre con una musicalidad y una facilidad para el arte musical innatas, que disimulaba mal su pereza y que

todos los órdenes. Por consiguiente, un compacto plenamente recomendable.



JOPLIN, Scott: "Ragtimes". Peter-Lukas Graf, flauta. Gerard Wyss, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8715
Grabación: ADD
Duración: 53' 39"

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



Un disco agradable de escuchar; música de consumo, de fondo, etc., de más calidad y más duradera que esa otra música de consumo que nos bombardea a diario en cuanto nos descuidamos con el sintonizador, pero de consumo a fin de cuentas. Pero con lo bien que toca la flauta este señor, ¿por qué se habrá puesto a grabar Ragtimes? Supongo que se habrá divertido mucho con ello. Pero juzgándolo como Ragtime puramente, estas interpretaciones quedan desvirtuadas. Este estilo de tocar, como casi todos los derivados o co-laterales al Jazz (sí, con mayúscula) requiere siempre una forma de medir que la casi mayoría de los músicos CLÁSICOS nunca han comprendido. Aquí en este disco está casi conseguido, pero la falta el CASI; por otra parte el Ragtime, más aún el de Joplin, es tan personal que requiere casi exclusivamente el empleo del piano solo, y hasta desafiando un poco cada una de las dobles o triples cuerdas del piano, para que suene a Piano-Bar de aquella época. En fin, ya comprendo que desde que las firmas discográficas están dirigidas por economistas y ejecutivos, en vez de por músicos, los negocios marchan mucho mejor, pero los LANZAMIENTOS pueden ser de lo más inverosímil; así tenemos deportistas o chicas y chicos guapos del cine y T.V. que graban su disco, o lo que suele ser peor, gente ya consagrada en el mundo sinfónico haciendo el ridículo con canciones populares, folklore, jazz, tangos, etc., sin tener el estilo necesario para cada una de estas interpretaciones. En fin, mis respetos, Peter Lukas, sigo admirándote como el gran flautista que eres, y espero tener el placer de volver a escucharte, pero en otras obras de la GRAN MÚSICA. Y como dije al principio, un disco agradable de escuchar.



LISZT: Años de Peregrinación. Segundo año: Italia. Alfred Brendel, piano.

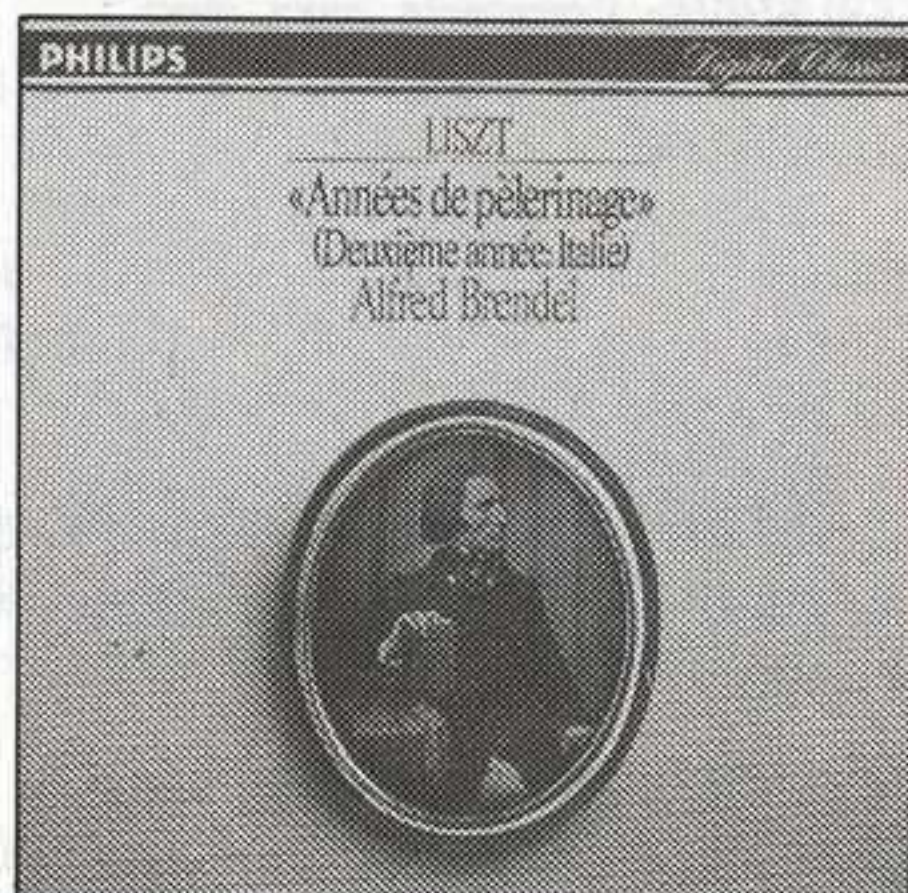
Marca: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 169-2
Grabación: DDD

Duración: 47' 56"
Serie: normal

Interpretación: ★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **J. I. P.**



¡Qué gran decepción! Cabía esperar bastante más de este segundo acercamiento discográfico de Brendel al **Segundo Año de Peregrinación**. Por varios motivos: primero, por su condición de gran lisztiano demostrada otras muchas veces; segundo, porque el precedente de su anterior grabación (1975, también para Philips) invitaba a pensar en cotas más altas de las ahora alcanzadas; y tercero, porque de un hombre, de un artista con la finura intelectual y con las ideas sobre la música que interpreta como Brendel —que él demuestra ampliamente en las extraordinarias notas introductorias del propio disco—, cabe esperar cuando menos una interpretación menos frívola y superficial que la aquí grabada (en Londres, marzo de 1986).



Frivolidad, ésa es la clave de otras veces tan admirado Brendel. Sinceramente, este Liszt que nos ofrece no puede ser más anacrónico y tiene el inconfundible tufillo de algo "démodé" recluido durante años en el desván. Resulta que después de muchos años de esfuerzo de señores como Arrau, Gilels, Horowitz, Kempff y, más recientemente, de nuevo Arrau, Berman, Barenboim y el propio Brendel para rescatar la extraordinaria esencia musical de Liszt (un músico muy mal entendido en general), resulta que ahora Brendel vuelve a fórmulas viejas, lejanas a la sensibilidad de nuestro tiempo; en una palabra, al Liszt que se podía haber hecho en la "belle époque", al Liszt de salón.

Versión, en fin, cursi, pretendidamente estudiada, sin la espontaneidad ni frescura de su primera —y a veces imperfecta— grabación. Algunos momentos, como el clímax central de "Sposalizio" o el ambiente meditativo de las disquisiciones melódicas de "Il Penseroso", están muy por encima del resto. Especialmente, de los tres **Sonetos del Petrarca**, donde el dolor, la amargura, la exaltación amorosa —claves de una de las mejores músicas del joven Liszt— dan paso a un preciosismo irritante (Brendel parece contem-

plar estas piezas sólo como objetos ornamentales). Y luego la pieza postrera, la **Fantasia quasi Sonata** sobre Dante, resulta un tanto raquítica técnica y emocionalmente. La comparación con el trabajo desplegado por Arrau es reveladora.



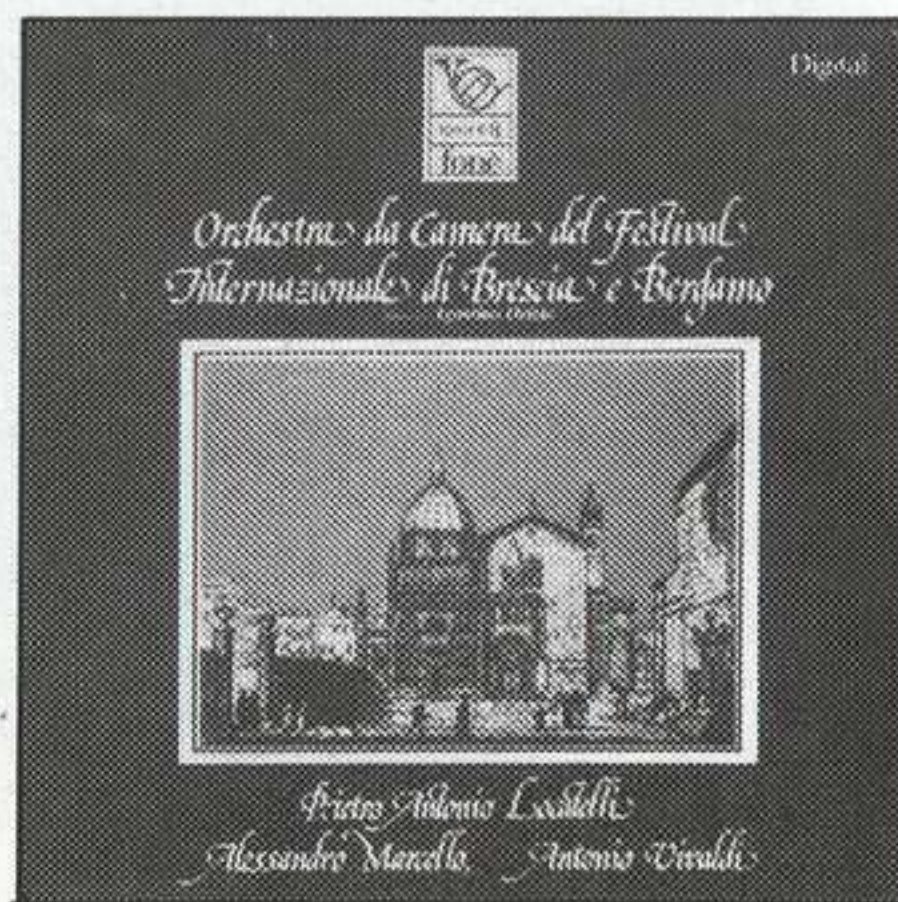
LOCATELLI: "Introduzione teatrale", Op. 111, núm. 51. Concierto en Mi bemol mayor, Op. VII núm. 6 "Il pianto di Arianna". A. MARCELLO: Concierto para oboe en Re menor. VIVALDI: Concierto para flautín en Do mayor; Concierto para cuatro violines en Si bemol mayor, Op. III, núm. 10. Michael Kühn, oboe. Roberto Fabbriciani, flautín. Orquesta de Cámara del Festival de Brescia y Bérgamo.

Marca: Foné. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: 87 F 05-17
Grabación: DDD
Duración: 57' 44"
Serie: normal

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



Lo más interesante de esta grabación en vivo, efectuada durante un concierto ofrecido en la Basílica de Santa María la Mayor de Bérgamo, son, sin duda alguna, las dos obras de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), figura de importancia primordial en el barroco instrumental italiano pero que, incomprensiblemente, no goza de la popularidad y la difusión que se merece, quizá debido al excesivo culto que se rinde a Vivaldi. Son dos **Concerti grossi**, que presentan la partitularidad, al igual que buen número de los de Geminiani, de añadir la viola al grupo concertino, y que son magníficamente interpretados por la Orquesta de Cámara del Festival de Brescia y Bérgamo, agrupación que responde al altísimo nivel de calidad que cabe esperar de un conjunto italiano, si bien toca con instrumentos modernos y unos criterios muy tradicionales, a lo I Musici.



Por desgracia, el resto de la grabación, no en calidad interpretativa, pero sí en interés, decae bastante, ya que está dedicada a obras que sin la menor exageración se puede

Crítica discográfica

considerar como trilladas, cosa por otro lado perfectamente comprensible y disculpable tratándose del programa de un concierto.

Si este disco hubiera sido dedicado a Locatelli en plan monográfico podría haber sido un disco lleno de atractivo y una novedad significativa dentro del panorama discográfico español, donde no se prodigan las obras de este compositor bergamasco. ¡Lástima que no sea así!



MAHLER: Sinfonía núm. 9. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Leonard Bernstein (registro en vivo, Viena, 1985).

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco LP
Referencia: 419 208-1, 2 LPs.
Grabación: digital
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **E. G. O.**



De todos es conocido el sublime ejercicio alcanzado por Bernstein en la segunda vez que ha adoptado el ciclo sinfónico de Mahler, pues versiones de la **Segunda**, la **Sexta**, la **Canción de la Tierra** o la **Octava** obligan a pensar en el director norteamericano como uno de los más grandes en este campo.

La **Sinfonía núm. 9** del maestro de Kalischt puede ser considerada como su testamento musical y la "summa" de su saber compositivo e intelectual.

Bernstein extrae con exactitud toda la complejidad interior del primer movimiento, collage de una vida, sincretismo de contradicciones y "coincidentia oppositorum"; al final, la soledad.

El Scherzo y el Rondó burlesque son de una absoluta y fría perfección: Bernstein relata con pasmosidad el ejercicio de autocritica. El ritmo humorístico del ländler, las sonoridades secas, la soltura en las intensidades. La fuga es un irónico remanso, un factor de paradójica cohesión.

El "Adagio", en los límites de lo memorable por esta versión. La cuerda expresa un dolor tan terriblemente contenido al borde del estallido. La amargura de la lectura nos conduce a un Mahler abatido. Parece la morbosa escritura fascinada de un requiem. El pianissimo final es más prolongado que nunca en manos de Bernstein, casi un paradigma, como si fueran éstos los últimos momentos de una ascensión purificante del sufrimiento personal. El mundo es un murmullo. La aceptación es inevitable, la resignación evidente pero con un toque de amargura dormitado: "Mi tiempo llegará"...

La toma de sonido es de una calidad extraordinaria, engrandecida aún más por un soberbio prensado.

Otro hito mahleriano que nos

ULTIMAS EDICIONES

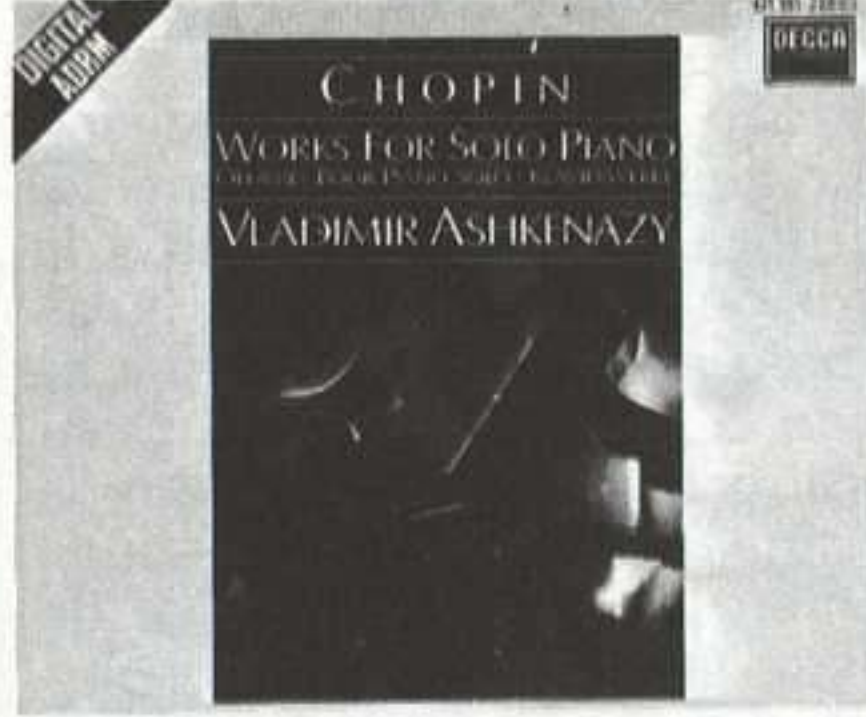


ADAM: Giselle (ballet completo)
Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden
Richard Borynge
2 CD 4175052 • 2 LP 4175051 • 2 MC 4175054 Digital

BACH: Cantatas BWV 51 y 140
Bach Ensemble. Joshua Rifkin
CD 4176162 • LP 4176161 • MC 4176164 Digital

BELLINI: I Puritani
Sutherland, Pavarotti, Cappuccilli, Ghiaurov
Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Richard Borynge
3 CD 4175882

CHOPIN: Sonata No. 1. Barcarola. Canción de cuna
Bolero. Tarantela. Allegro de concierto. Variaciones, etc.
Vladimir Ashkenazy
2 CD 4210352 Digital



CHOPIN: Obra completa para piano
Vladimir Ashkenazy
13 CD 4211852 Analógico y Digital (Serie Media)

HAYDN: Concierto para trompeta. Concierto para órgano No. 1. Concierto para trompa No. 3
Immer, Hogwood, T. Brown
Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood
CD 4176102 • LP 4176101 • MC 4176104 Digital

MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición.
Una noche en el Monte Pelado. Preludio de Khovantchina
RIMSKY-KORSAKOV: La Gran Pascua Rusa
Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit
CD 4172992 • LP 4172991 • MC 4172994 Digital

RACHMANINOV: Concierto para piano No. 2
TCHAIKOVSKY: Concierto para piano No. 1
Jorge Bolet. Orquesta Sinfónica de Montreal. Charles Dutoit
CD 4211812 • LP 4211811 • MC 4211814 Digital

VILLA-LOBOS: Obras para piano
Cristina Ortiz
CD 4176502 • LP 4176501 • MC 4176504 Digital

"VOLARE" (Canciones populares italianas)
Luciano Pavarotti. Orquesta de Henry Mancini
CD 4210522 • LP 4210521 • MC 4210524 Digital

PHILIPS

Digital Classics

DEBUSSY: Preludios, vol. I. Imágenes, vol. I. Estampes
Claudio Arrau • CD 4203932

DEBUSSY: Preludios, vol. II. Imágenes, vol. II
Claudio Arrau • CD 4203942

HAYDN: 2 Misas para órgano ("Grande" y "Pequeña")
Niños Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Harrer
CD 4201622 • LP 4201621 • MC 4201624 Digital

HAYDN: Tríos para piano, violín y cello Hob. XV Nos. 28 al 31
Trío Beaux Arts • CD 4207902

MENDELSSOHN: Paulus
Janowitz, Lang, Blochwitz, Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Kurt Masur
2 CD 4202122 • 2 LP 4202121 Digital

MENDELSSOHN: Sinfonías Nos. 3 "Escocesa" y 4 "Italiana"
Orquesta Filarmónica de Londres. Semyon Bychkov
CD 4202112 Digital

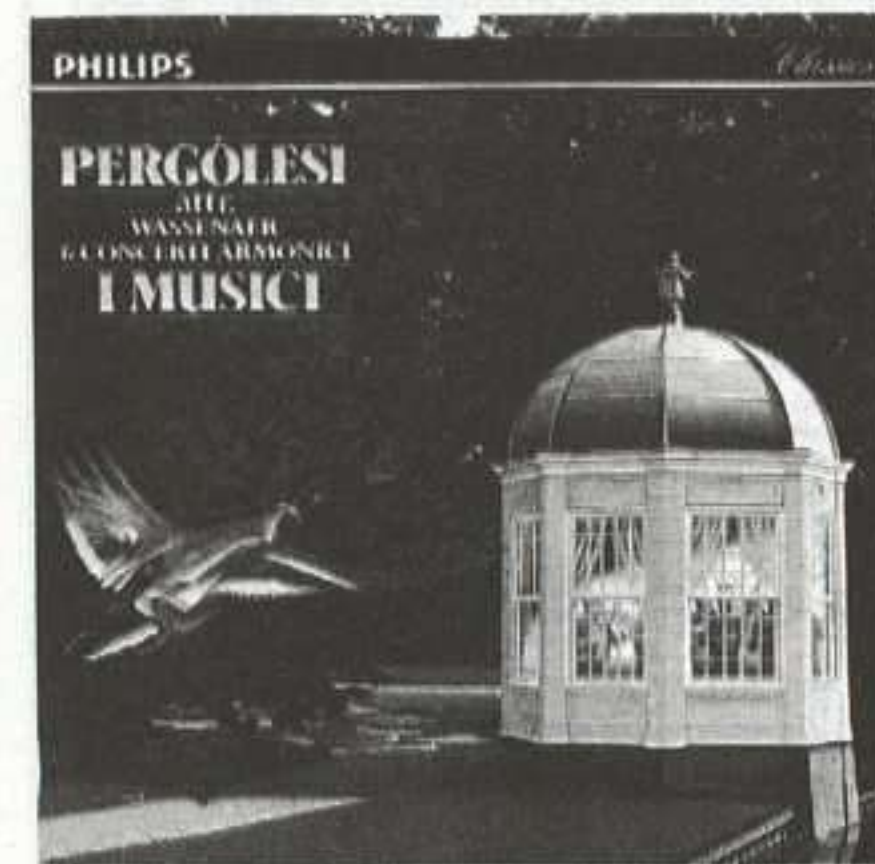
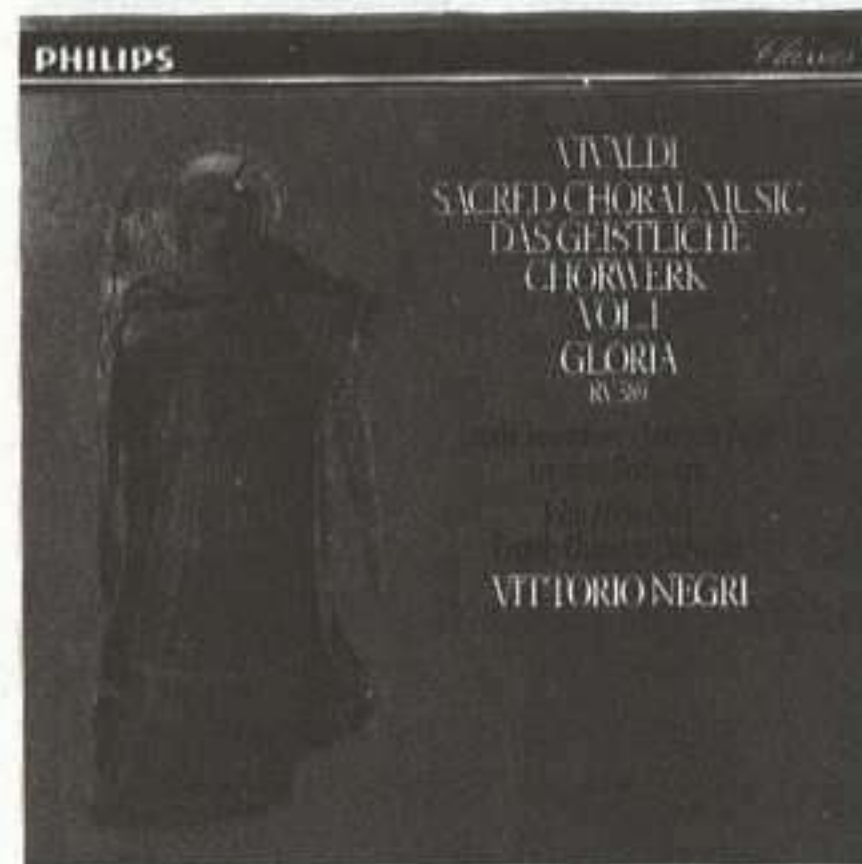
MOZART: Concierto para oboe. Arias K 368 y 538
FERLENDIS: Concierto para oboe
Heinz Holliger. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Sillito
CD 4201792 • LP 4201791 Digital

MOZART: Divertimentos K 113, 137 y 251
Conjunto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields
CD 4201812 • LP 4201811 Digital

TCHAIKOVSKY: La Bella Durmiente (ballet completo)
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Antal Dorati
3 CD 4203752

TCHAIKOVSKY: La Dama de Pique
Atlantov, Milashkina, Levko, Valaitis, Fedoseyev
Coro y Orquesta del Teatro del Bolshoi, Moscú. Karl Ermler
3 CD 4203752 • 3 LP 4203751

VIVALDI: Las 4 Estaciones. Conc. R 577 "para la Orquesta de Dresde"
Viktoria Mullova. Orquesta de Cámara de Europa. Abbado
CD 4202162 • LP 4202161 • MC 4202164 Digital



VIVALDI: la Música Sacra, vol. 1 (Gloria R 589, Lauda Jerusalem, Laudate Pueri, Laudate Dominum)
Marshall, Lott, Murray, Finnilä. Coro John Alldis
English Chamber Orchestra. Vittorio Negri
CD 4206482

WASSENAER: (antes atrib. a PERGOLESI): los 6 Conciertos armónicos I Musici • CD 4207892

WEBERN: Obra completa para cuarteto de cuerda
Cuarteto Italiano • CD 4207962

"OBRAS PARA TROMPA Y PIANO" de BEETHOVEN, CZERNY, ROSSINI, KRUFFT y R. STRAUSS
Hermann Baumann, Leonard Hokanson
CD 4168162 • LP 4168161 Digital

ULTIMAS EDICIONES



BACH: los 6 Conciertos de Brandeburgo. Concierto triple
Musica Antiqua Colonia. Reinhard Goebel
2 CD 4231162 • 2 LP 4231161 Digital

BEETHOVEN: Concierto para piano No. 3
Arturo Benedetti Michelangeli
Orquesta Sinfónica de Viena. Carlo Maria Giulini
CD 4232302 • LP 4232301

BERG: 3 Piezas para orquesta op. 6. SCHOENBERG: 5 Piezas op. 16. WEBERN: 6 Piezas op. 6
Orquesta Filarmónica de Berlín. James Levine
CD 4197812 • LP 4197811 Digital

DEBUSSY: La Damoiselle élue. Iberia. Preludio
Ewing, Balleys. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Abbado
CD 4231032 • LP 4231031 Digital



DONIZETTI: L'Elisir d'Amore
Bonney, Winbergh, Weikl, Panerai, Bandelli
Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Gabriele Ferro
2 CD 4230762 • 2 LP 4230761 • 2 MC 4230764 Digital

DVORAK, SIBELIUS: Conciertos para violín
Shlomo Mintz. Orquesta Filarmónica de Berlín. James Levine
CD 4196182 • LP 4196181 • MC 4196184 Digital

FAURÉ: Pélleas et Mélisande. Après un rêve
Pavana. Elegía. Dolly suite
Hunt, Eskin. Coro y Orquesta Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa
CD 4230892 • LP 4230891 • MC 4230894 Digital

GRIEG: Peer Gynt (completo). Sigurd Jorsalfar
Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Gothenburgh. Neeme Järvi
2 CD 4230792 • 2 LP 4230791 • 2 MC 4230794 Digital



HARRIS: Sinfonía No. 3. SCHUMAN: Sinfonía No. 3
Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein
CD 4197802 • LP 4197801 • MC 4197804 Digital

HAYDN: los 2 Conciertos para violonchelo. Concierto en Sol
Mischa Maisky. Orquesta de Cámara de Europa
CD 4197862 • LP 4197861 Digital

HAYDN: Misa No. 9 "Nelson". Te Deum
Lott, Watkinson, M. Davies, Wilson-Johnson.
Coro y The English Concert. Trevor Pinnock
CD 4230972 • LP 4230971 • MC 4230974 Digital

HAYDN: Sinfonías Nos. 6, 7 y 8 "Mañana", "Mediodía" y "Atardecer"
The English Concert. Trevor Pinnock
CD 4230982 • LP 4230981 Digital

HAYDN: Sinfonía No. 96 "Milagro". Sinfonía concertante
Orquesta de Cámara de Europa. Claudio Abbado
CD 4231052 • LP 4231051 Digital

MENDELSSOHN: Sinfonía No. 2 "Himno de Alabanza"
Connell, Mattila, Blochwitz
Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado
CD 4231432 Digital

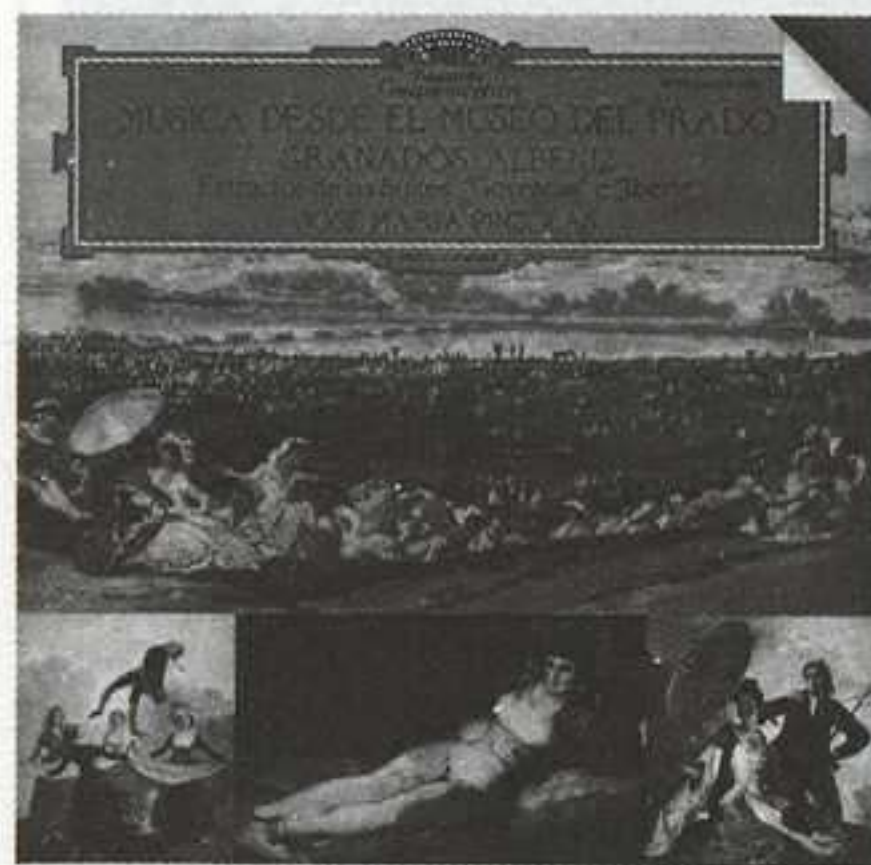
MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición
RAVEL: Bolero. Rapsodia Española
Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan
CD 4135882 • LP 4135881 • MC 4135884 Digital



PROKOFIEV: Romeo y Julieta (ballet completo)
Orquesta Sinfónica de Boston. Seiji Ozawa
2 CD 4232682 • 3 LP 4232681 • 2 MC 4232684 Digital

SAINT-SAËNS: Sinfonía No. 3 "con órgano"
DUKAS: El Aprendiz de Brujo
Simon Preston. Orquesta Filarmónica de Berlín. James Levine
CD 4196172 • LP 4196171 • MC 4196174 Digital

SCHUBERT: las 3 últimas Sonatas para piano
3 Piezas D 946. Allegretto D 915
Maurizio Pollini
2 CD 4192292 • 3 LP 4192291 Digital



SHOSTAKOVICH: Sinfonías Nos. 6 y 9
Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein
CD 4197712 • LP 4197711 Digital

"MUSICA DESDE EL MUSEO DEL PRADO"
GRANADOS: Allegro de concierto. El Fandango del Candil
Quejas o La Maja y el Ruiseñor. El Pelele
ALBENIZ: Lavapiés. Rondeña. El Albaicín
José María Pinzolas • LP 4232561 • MC 4232564 Digital

acerca más al complejo y fascinante universo de Mahler: Giulini, Walter (1938), Klemperer y Bernstein son pilares básicos de conocimiento.



MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 "Italiana"; El Sueño de una noche de verano (Selección). Orquesta del Cleveland. Director: Georg Szell.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MYK 42547
Grabación: ADD
Duración: 57' 24"
Serie: Maestro (media)

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★
Comentarista: **J. I. P.**



La nueva serie "Maestro" de CBS en CD ha venido a rescatar de los archivos algunos trabajos de quien fuera en los años 50 y 60 (junto a Bernstein) la más importante baza dentro del panorama de directores que trabajaban entonces para la firma americana. Este personaje no es otro que George Szell, maestro de origen húngaro nacido en Budapest en 1897, naturalizado norteamericano en 1946 y fallecido en Cleveland en julio de 1970. Fue sin duda un gran maestro, un extraordinario ENTRENADOR de orquestas (si se me permite la paráfrasis deportiva). Con él alcanzó la Orquesta de Cleveland a través de sus 24 años de mandato en calidad de director titular (entre 1946 y 1970) un nivel cercano al de las grandes centurias estadounidenses: New York, Boston, Chicago y Philadelphia. En fin, tal vez a partir de Szell se ha podido hablar de las CINCO grandes en lugar de las CUATRO grandes de antaño.



Dejando bien sentadas estas bases, me atrevería a decir que como intérprete Szell me parece que está un peldaño —o dos— por debajo de su calidad de gran maestro de la dirección orquestal. Y creo que este nuevo disco es fiel reflejo de todo lo que se ha dicho. Aquí está condensado lo esencial de su estilo: tremenda claridad expositiva (con atención máxima al juego polifónico); enérgica pulsación interior debida a la constante presencia del substrato rítmico; gran objetividad de su PUESTA EN MUSICA, tanto en la servidumbre excesi-

vamente rígida, con mínimas licencias, de atenerse estrictamente a lo escrito como en la consecución de una sonoridad llana, muy poco ALAMBICADA, de tímbrica un tanto aristada.

Su Mendelssohn, en suma, con estos planteamientos me gusta sólo relativamente. Ciertos aspectos rítmicos y polifónicos son interesantes, pero me gusta un Mendelssohn menos seco y austero que éste; en fin, un Mendelssohn más fresco, más latino y —si se me permite la broma— más SOLEADO. Mi recomendabilidad forzosamente se dirige al disco que Colin Davis tiene en la serie media de Philips con idéntico acoplamiento.



MESSIAEN: la Obra para órgano. Louis Thiry, órgano.

Marca: Calliope. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CAL 9926/8, 3 CDs.
(disponible también por separado)
Grabación: AAD
Duración: 3 h. 34'
Serie: normal

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



Ese inmenso y sólido edificio que es la obra organística de Olivier Messiaen —la más grande del siglo, sin duda—, ante cuya imponente magnitud se hace inevitable la tópica metáfora de lo granítico, se encuentra prácticamente enunciado, en lo fundamental, en una pieza de 5 minutos, su **Op. 1, El banquete celestial**, arreglo de una partitura para orquesta con que el compositor, alumno todavía en el Conservatorio de París, sorprende al público a sus 20 años, en 1928. Su carácter homófono y estático, de resonancias orientales, el empleo de procedimientos tan personales como los que luego llamaría "modos de transposición limitada", el sentido del color, el sensualismo de las armonías... al servicio de un talante contemplativo y una espiritualidad católica militante, todo, incluso el título, con referencias al dogma y teñido de un leve surrealismo involuntario, anticipa no sólo su producción ulterior para el instrumento, sino su pensamiento estético y sus recursos compositivos hasta la actualidad.

Pero es en **La Natividad**, su primer gran ciclo de larga duración (una hora), estrenado en 1935, donde los medios estilísticos y los procedimientos técnicos se despliegan y se sistematizan: tanto el empleo de los modos de transposición limitada como la influencia del canto llano, los ritmos irregulares de los talas hindúes y la métrica griega. La obra permanece entre sus mayores logros y también entre las más difundidas de su catálogo.

A partir de **Los cuerpos gloriosos** (1939), su segundo ciclo, en el que la monodía gregoriana y los ritmos hindúes adquieren definitiva carta de naturaleza, la exploración tímbrica es llevada al extremo, al punto de convertirle, como se ha llegado a afirmar, en auténtico precursor de la música concreta.

En la **Misa de Pentecostés** (1950) hacen su aparición los característicos cantos de pájaros, por primera vez recogidos en la naturaleza de un modo sistemático, y en el **Libro de órgano** (1951), una de sus creaciones más complejas y una de las pocas estrictamente especulativas y al margen de ese "arco iris teológico" que ha querido hacer de su obra, el trabajo rítmico se redobla y la línea se depura y abstrae. Especulación y abstracción que no impiden nunca en el autor de la **Sinfonía Turangalila** un misterioso componente expresivo y un decidido carácter hedonista que le sitúan dentro de la tradición romántica francesa (Dupré, Widor), de la que jamás ha renegado.

La obra de Messiaen —y no sólo la organística— es en gran medida el poso de una vida entregada a la experimentación en su órgano parisino de la Trinidad y sus concepciones, se ha dicho en más de una ocasión, son inseparables de las sonoridades sinfónicas de aquel magnífico Cavallé-Coll. El instrumento escogido por Louis Thiry para esta grabación, un Metzler de características muy diferentes (el de la catedral de Saint-Pierre, de Ginebra), sin embargo, lejos de traicionar a las obras, les aporta una insospechada claridad de texturas que una cuidadísima toma sonora (analógica) contribuye aún más a realzar y de la que su edición en disco compacto permite obtener el máximo partido.

El registro data de 1972, por lo que no incluye los dos títulos más recientes del compositor, ambos de gran envergadura: las **Meditaciones sobre el misterio de la Santísima Trinidad** (grabadas en 2 LP para Erato por el propio Messiaen) y el **Libro del Santísimo Sacramento** (1984), que la organista británica Jennifer Bate —autora de una antigua integral— acaba de grabar para el sello Unicorn en el mismo instrumento de la Trinidad.

Louis Thiry, un intérprete de primera línea poco conocido en estas latitudes, domina con holgura e imaginación los temibles escollos técnicos y musicales de estas páginas (duraciones, tiempo, acentuación), que había estudiado previamente con el compositor, quien no tiene reparo en recomendar sus versiones. La fidelidad a las partituras está, pues, garantizada y la labor de Thiry es difícilmente superable. Una integral, en suma, sin competencia, que para serlo del todo, Louis Thiry y Calliope deberían completar cuanto antes (¿1988: 80º aniversario de Messiaen?) con las dos obras cita-

das. Los textos de presentación, en francés e inglés, son escuetos, pero muy centrados y certeros.



MONTEVERDI: L'Orfeo. Anthony Rolfe Johnson, Jullianne Baird, Lynne Dawson, Anne Sofie von Otter, Nancy Argenta, Mary Nichols, John Tomlinson, Diana Montagne, Williard White. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. His Majesties Sagbutts & Cornetts. Director: John Eliot Gardiner.

Marca: Archiv. Importado.
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 250-2, 2 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 45' 43"
Serie: normal

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



El **Orfeo** de Monteverdi ocupa un lugar de privilegio no ya entre las primeras óperas de la historia, sino también con respecto a las otras dos "fábulas en música" del genio de Cremona que han llegado hasta nosotros. Poseedora de una variedad, una humanidad y un atractivo del que carecen las obras de Peri, Cavalli, Gagliano o Cavalieri, vencida la aridez del "estilo recitativo" —a menudo acrecentada por la asepsia de los intérpretes— **El Orfeo** se ha abierto camino ante el público de nuestro tiempo, que la considera como la primera ópera merecedora de este nombre.



Son ya numerosas las versiones de esta ópera (existen 2 registros de Harnoncourt, 2 de Corboz, 1 de Jürgens, 1 de Heinrich, 1 de Rogers), y cada una posee sus virtudes y defectos. La primera de Harnoncourt poseía la enorme virtud de la adecuación al estilo, pero era demasiado seca y un tanto inexpresiva; la segunda, en cambio, ha perdido sabor de época, en parte por la inadecuación vocal de buena parte del elenco. Corboz, por el contrario, hace un Monteverdi de gran pasión y emotividad, con un recitativo lleno de vida (espléndido el "Orfeo" de Eric Tappy), pero pasa demasiado por alto las aportaciones de la musicología en cuanto a la autenticidad de la interpretación.

Creo que ha sido Nigel Rogers, convertido en director al tiempo que en protagonista

(EMI 747 142-8, existente en CD) el que ha acertado más que ningún otro en la interpretación de esta difícilísima obra.

Ahora Gardiner se suma a la larga lista con un **Orfeo** de notable calidad: una vez más Gardiner se manifiesta como un perfecto conocedor del estilo, autor de una versión de absoluta seriedad musicológica, con nuevas aportaciones a la lectura de la obra, como la interpretación adecuada de las notas repetidas del continuo y prendidas por corchetes en lugar de ligaduras. La instrumentación, con empleo de un equipo riquísimo de bajo continuo, es perfectamente adecuada al estilo, y una vez más, la calidad técnica es admirable. Sin embargo, hay algunos aspectos que sitúan su registro por debajo del de Nigel Rogers (aunque probablemente en segundo lugar, antes del primero de Harnoncourt). Por un lado la elección de un diapason un tono entero por encima del La-440Hz. me parece descabellada por dos razones: en primer lugar porque es más que dudoso que el diapason de la época superara el La-460Hz (algo menos de un semitono por encima del La normal), pero sobre todo porque no se trata de una elección de diapason, sino de una transposición a tono alto de toda la obra, licencia no poco deformadora. ¿La razón? Según Gardiner, el adaptarse a la tesitura de Anthony Rolfe Johnson. ¡La cosa no puede ser más absurda ni menos seria! ¿Se imaginan a Claudio Abbado transponiendo **La Traviata** para adaptarse a la voz de la "Violeta" de turno? Licencia del todo innecesaria, máxime cuando el "Orfeo" de Rolfe está lejos de la perfección, y no puede compararse con esa increíble creación, madurada a lo largo de una vida, de Nigel Rogers, en la que el más depurado preciosismo vocal y ornamental se une a una expresividad fuera de serie, y a un sentido dramático de la declamación que no tiene rival en nuestro tiempo. Quizá el punto más bajo del registro de Gardiner que comentamos es la intervención desabrida de Lynne Dawson como "La Música"; lo mejor, sin duda, el coro, superior a ningún otro que conozcamos. Bien el resto del reparto, en especial la "Euridice" de Julianne Baird. En suma, un buen **Orfeo**, muy preferible a las operísticas y romanticonas **Visperas** grabadas en sus comienzos por Gardiner para Argo, pero que peca por el extremo opuesto: un exceso de historicismo (saltado a la torera en cuanto al diapason) y una interpretación impecable pero un poco arquetípica y no demasiado emotiva, a pesar de la emoción que el propio Gardiner declara que siente cada vez que toca la inmortal "favola in musica".



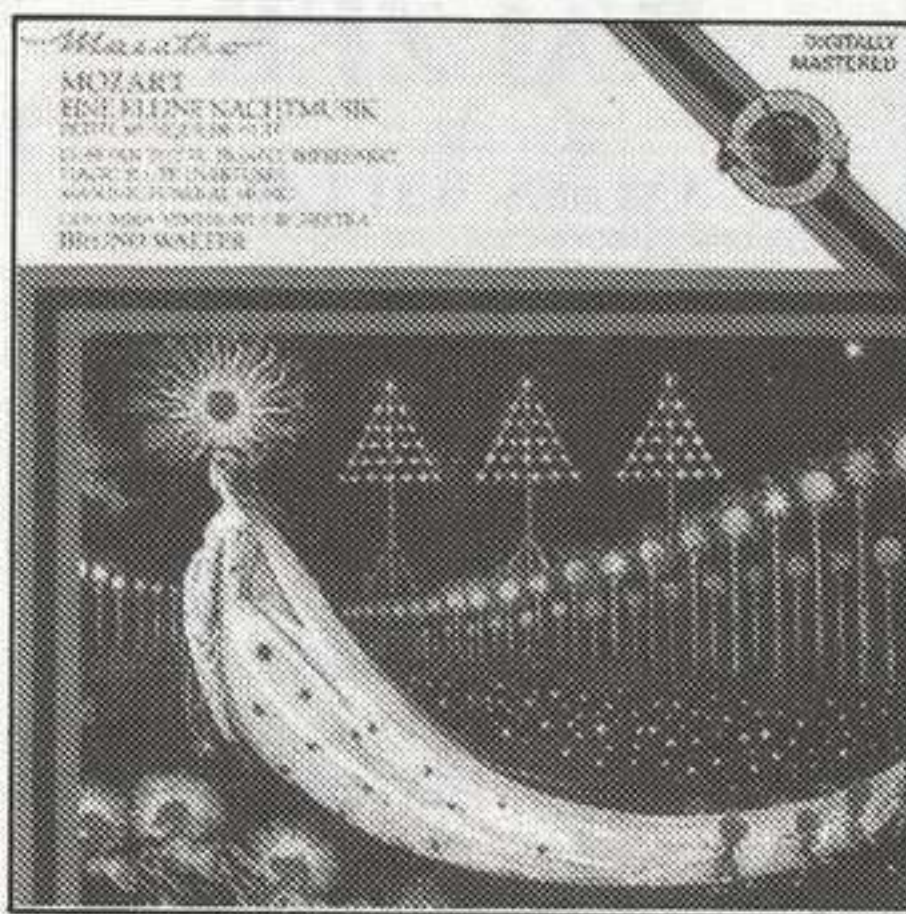
MOZART: Pequeña Serenata Nocturna K. 525; Oberturas de El Empresario, Così fan tutte, Las bodas de Figaro y La Flauta Mágica; Música para un funeral masónico. Orquesta Sinfónica de Columbia. Director: Bruno Walter.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MYK 42593
Grabación: ADD
Duración: 44' 58"
Serie: Maestro (media)

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



CBS, siguiendo los pasos de PolyGram y EMI, algo más tarde que esta última y con considerable retraso con respecto a la primera, lanza su primera serie de compactos en serie media. Su fondo de catálogo para tal empresa (que espero ver pronto ampliada) no es tan grande como el de las anteriormente mencionadas, pero si el criterio seguido para hacer la selección acaba ajustándose más a la calidad que al puro reclamo comercial seguro que nos esperan grandes cosas en esta colección "Maestro".



Y sirva como botón de muestra este modélico cedé, un espléndido acoplamiento mozartiano, bajo el implacable sello Bruno Walter. Se trata de un disco que todo buen aficionado debe tener en su discoteca, no sólo por el extremo interés de sus versiones en sí mismas, sino por el significado que alcanzan en la historia de la interpretación mozartiana de este siglo (que como todo el mundo sabe es tanto como decirlo omitiendo la coletilla "de este siglo").

Después de Bruno Walter se han DICHO muchas cosas en Mozart. Y a lo mejor de mayor interés. Pero el primero en limpiar la casa desde dentro fue el director germano y esto es lo que más se admira y goza de las versiones en cuestión: una espartana **Serenata K 525**, purísima y desprovista de toda CHISPA, casi incolora, hermosísima en su sobriedad; sendas versiones de cuatro **Oberturas** operísticas (increíbles las de **El Empresario** y **Las bodas de Figaro**; tan sólo buenas las de las otras dos, se han oído cosas mejores) y una histórica (y únicamente superada en disco por la de Karl Böhm, en D. G.) interpretación de la

Música para un funeral masónico.

Se goza, ya digo, de estas espléndidas y primigenias versiones, que además, al estar servidas ahora en cedé, se comprenden mejor porque, sencillamente, suenan mucho mejor. Un compacto, en definitiva, muy recomendable.



RACHMANINOV: las tres Sinfonías; Sinfonías de juventud (1891). Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Vladimir Ashkenazy.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 421 065-2, 3 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 42', 54' 47" y 52' 23"
Serie: media

Interpretación: ★★★★★ (media)
Sonido: ★★★★★
Comentarista: J. I. P.



En los últimos años parecen haberse puesto de moda discográficamente las **Sinfonías** de Rachmaninov: Walter Weller con la London Philharmonic y André Previn (el más grande de sus intérpretes) con la London Symphony abrieron el fuego a comienzo de los 70 para Decca y EMI respectivamente. Más tarde serían Leonard Slatkin y su Orquesta Sinfónica de Saint-Louis quienes grabarían el ciclo para Vanguard, seguidos —ya en la década de los 80— primero por Lorin Maazel y los Berliner Philharmoniker para Deutsche Grammophon y más tarde por Ashkenazy y la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam para Decca. Y cabría añadir que esto es así AFORTUNADAMENTE, porque ésta es una música mucho más digna de conocerse, mucho más hermosa y mucho más interesante de lo que muchos perdonavidas snobs están dispuestos a reconocer. Peor para ellos... Respecto al anacronismo, una mínima reflexión: la música del maestro de Onega no va del todo con su tiempo, es cierto; pero es sincera, es lo que le dictaba su propia sensibilidad y es, sobre todo, de una inspiración y una belleza interior francamente emotivas, por no hablar del extraordinario dominio formal (muy superior al de un Tchaikovsky, por ejemplo) y al brillante oficio de compositor desplegado siempre. En fin, la suya es buena música de verdad, a menos que creamos —solemne estupidez— que para que así sea la música ha de ser además MILITANTE.

Dicho esto, felicitaciones a la Decca por haber tenido la ocurrencia de ofrecer el ciclo integral en su serie "special price" (económica) en compact-disc. Más aún tratándose de fenomenales interpretaciones y de modélicos registros digitales (de 1982 y 1983). Ashkenazy se ha mostrado siempre como un admirador empedernido de la música de Rachmaninov y así se

ha paseado siempre por el mundo como pianista. Desde que asumió funciones directoriales a finales de los 70 también defendió la música de su compatriota con la batuta y hay que decir que su ciclo se sitúa como uno de los mejores, sólo superado globalmente por el imbatible (en estas lides) André Previn. De hecho la puntuación de cabeceira hubiera podido llegar al máximo de no existir la feroz competencia: Previn en todas las obras, y muy especialmente en la **Segunda Sinfonía** a partir de su nueva grabación del 86 para Telarc; Maazel en la **Tercera**, Slatkin en la **Primera...**



Para no hacer prolijo el comentario, resumiré diciendo que Ashkenazy logra su cima interpretativa precisamente en la **Primera Sinfonía**, tal vez la mejor de las interpretaciones discográficas disponibles. Una versión acerada, crispada a veces, de una tensión agobiante, que recrudece aún más el carácter rebelde y un tanto FRANCOTIRADOR de esta obra. Lo que no impide que el pianista-director ruso-islandés obtenga momentos de gran espiritualidad y nobleza y otros donde las inflexiones melódicas, de ciertas reminiscencias orientalistas, parecen albergar todos los anhelos —muchos sin duda insatisfechos, porque el tono negativo es incuestionable— que debieron embargar a Rachmaninov. Interesantísima versión.

La **Segunda Sinfonía**, auténtica líder del ciclo, es objeto también de una excelente versión, sin duda mucho más pacífica y noble que la anterior. Ashkenazy y sus músicos de Amsterdam se recrean en las opulentas sonoridades (lujuriosa orquestación la de esta obra), admirablemente CONCERTADAS, y no menos en las frecuentes HEMORRAGIAS melódicas que salpican los cuatro movimientos; por ejemplo, la del trío del scherzo, un auténtico exceso lírico que se permite Rachmaninov cuando otro compositor cualquiera hubiera reservado un motivo de tal belleza como motor de su obra. El increíble "Adagio" es menos específicamente hermoso e intenso que el de un Previn, pero está dicho con veracidad y fraseado con gusto, y el Finale es espléndido, con una coda extraordinaria, llena de pasión lírica y esplendor sonoro.

La **Tercera** es quizá lo menos notable en cuanto a interpretación, aunque se trata de una más

Crítica discográfica

que estimable versión. La música parece sugerirle menos a Ashkenazy, y a ratos puede que aflore esa especie de crisis creativa que acechó a Rachmaninov en los últimos años de su vida. Maazel, con su extrema elegancia y su brillante ejercicio colorista, sabe soslayar mejor esta impresión.

Interesante también la juvenil sinfonía en un movimiento de 1891 que se incluye aquí. Una obra deudora en tantos aspectos de Tchaikovsky (como los **Tríos Elegíacos**) que Ashkenazy entiende a la perfección.



RAVEL: Concierto en Sol mayor; Gaspard de la nuit; Sonatina. Marta Argerich. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado.

Marca: D. G. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 062-2
Grabación: ADD
Duración: 54' 11"
Serie: Galleria (media)

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



Reedición en compacto de la grabación del **Concierto en Sol mayor** de Ravel efectuada en 1967 y de **Gaspard de la nuit** y la **Sonatina** hecha en 1975. Hace 20 años Marta Argerich y Claudio Abbado eran dos jóvenes intérpretes que empezaban a afianzarse como primeras figuras internacionales. Su versión del concierto revelano es brillantísima, con un ajuste rítmico magnífico y con un segundo tiempo refinado y poético. Bue-



na, aunque a un nivel un poco inferior, **Gaspard de la nuit**, la compleja, hermosa y fascinante partitura que es, a no dudarlo, una de las cumbres del piano del siglo XX. Argerich la toca con precisión, con dominio de las dificultades, con excelente pulso, pero me parece que hay algo que se le escapa, ese toque de magia, de misterio nocturnal que palpita entre las notas de esta soberbia creación. Buena, tal vez poco dieciochesca, la **Sonatina**, una breve pero preciosa página con ese toque ANTIGUO tan caro a Ravel.

Desde un punto de vista sonoro el disco lleva muy bien sus años y el pase a digital hecho para el compacto le da a las

grabaciones más cuerpo y nitidez que antaño. En suma, un buen Ravel a precio medio.



RAVEL: Trío en La menor. SHOSTAKOVICH: Trío en Mi menor. Trío Zingara.

Marca: Signature
Soporte: disco LP
Referencia: Knew LP 202
Grabación: analógica
Serie: normal

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



La versión que nos ofrece el Trío Zingara —equipo de intérpretes de cámara recientemente incorporados a las tareas de grabación— de sendas obras camerísticas de Ravel y Shostakovich es una aportación interesante porque nos permite calibrar su opinión acerca de dos de las obras de cámara más significativas del repertorio del siglo XX. El **Trío en La menor** de Ravel, una de las tres grandes obras de cámara del compositor francés, data de 1914 y se ha ganado a pulso tal consideración gracias a su concepción sinfónica, a su riqueza de ideas musicales, más próxima a la concepción abstracta de la música a pesar de ciertos resabios paisajísticos vascos y a su modernidad.

La obra de Shostakovich, el **Trío en Mi menor, Op. 67**, lleva el número 2 de catálogo aunque en realidad es el único en su forma que publicó Shostakovich, siendo el primero de 1923. Aunque la obra data de 1944, cuando había ya dedicado gran atención a sus grandes producciones sinfónicas y cuando Ravel había muerto, existe un cierto parentesco entre ambas obras que justifica su agrupación discográfica: cuatro movimientos, siendo el "Scherzo" el segundo, antes de una "Pasacalle" en Ravel, y una "Chacona" en Shostakovich, y acabando ambos con un movimiento vivo.



SCHUBERT: 56 Valses. 10 colecciones de Ländler. Alice Ader. piano.

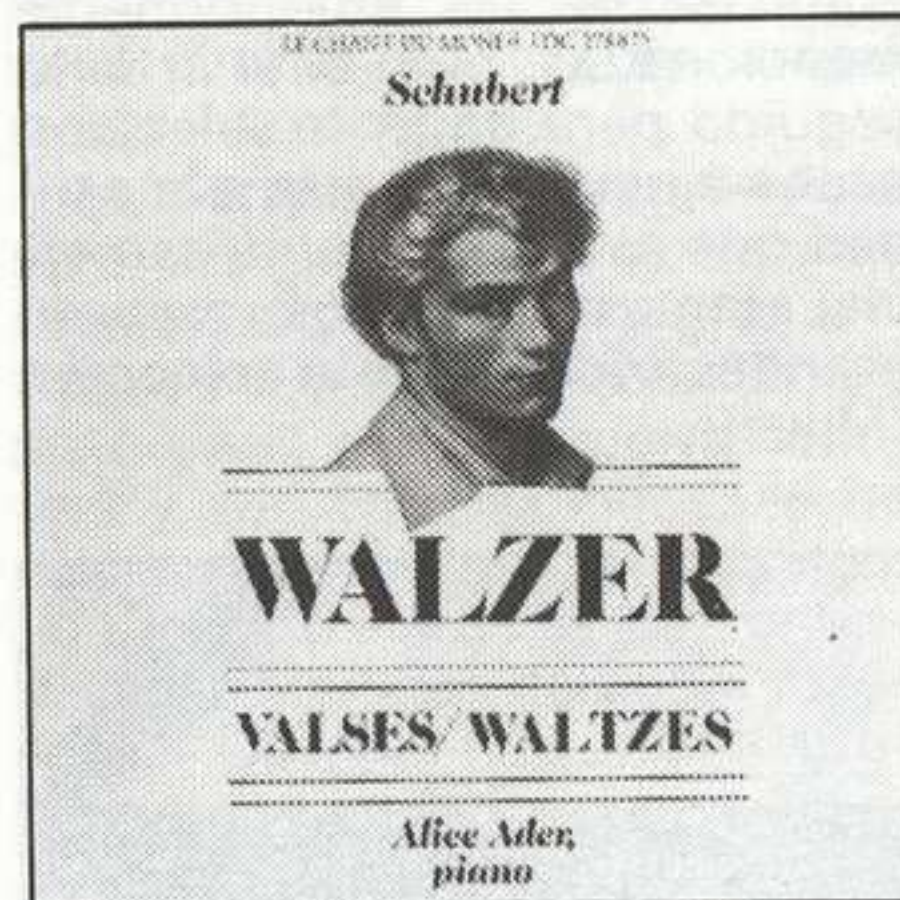
Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: LDC 278875 y 278876
Grabación: DDD
Duración: 59' 43" y 1 h. 2' 48"
Serie: normal

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



Dos compact disc que no se agrupan en caja, sino que aparecen separados, aunque con idénticas portadas (salvo las letras que indican el contenido) y que incluyen más de dos horas de deliciosas miniaturas pianís-

ticas de Schubert: obritas de gran encanto, maravillosamente escritas y que rezuman la inventiva y la maestría (armónica, sobre todo) de su autor. Como las danzas de Haydn, Mozart o Beethoven —y en cierto modo también como las **Romanzas sin palabras**, de Mendelssohn y hasta las piezas de última época de Brahms— no son obras menores, sino en el formato, puesto que Schubert volcó en ellas todo su amor y su sentido de la danza (éste impregna multitud de páginas de sus obras de mayor envergadura y ambición) y su personalidad se refleja en ellas de modo absolutamente inconfundible. Tampoco son siempre despreocupadas: abunda en ellas la comprensible alegría, pero también asoma con frecuencia la melancolía en muy diversos matices; sólo una escucha a la ligera puede dar la impresión engañosa de música MENOR.



Las piezas de estos discos se reparten muy uniformemente a lo largo de casi todo el período creador schubertiano, desde 1815 hasta el mismo año de su muerte. Pero los comentarios, muy breves y escasamente informativos, no explican si están incluidos todos los **Valses** y **Ländler**; de todos modos, en caso de no estarlo, la selección pienso que sería suficiente para hacerse una idea de esta parcela del arte de Schubert, imprescindible para conocerle bien.

La interpretación de la pianista francesa Alice Ader es espléndida: centrada en el estilo, inequívocamente schubertiano, rigurosa y objetiva, de sobriamente dosificado aire danzable y "rubato". El sonido de su piano es cuidado y bello. Se podría pedir, puestos en plan muy exigente, una mayor imaginación y libertad para los matices tímbricos, dinámicos y agógicos, la que sí pone en juego en una de las pocas series en que podemos compararla con alguno de los grandes pianistas (concretamente, los **12 Valses D 969** por Barenboim, D. G.).

La grabación es muy agradable.



SCHUMANN: Sinfonías núms. 1 "Primavera" y 3 "Renana". Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: Rafael Kubelik.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: MYK 42603
Grabación: ADD
Duración: 1 h. 9' 54"
Serie: Maestro (media)

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



Siempre he entendido (y lo he dicho ya en varias ocasiones) que la integral sinfónica de Schumann por Kubelik tiene menos interés del que con frecuencia se ha querido ver. Pero quizá convenga precisar esta opinión, pues seguramente tiene poco o ningún valor objetivo (lo que por otro lado es tan normal y lógico como comprensible) y sólo categoría de apreciación personal. Sirvan para ello las versiones de **Primera** y **Tercera Sinfonías**, que CBS reedita ahora en su nueva serie media de discos compactos. "Maestro".

En ambos casos, así como en el resto del ciclo, las versiones de Kubelik son de una excelente factura; muy musicales. Para mí el inconveniente está en el estilo; no veo a Schumann como un clásico, en el que sentimientos y expresión necesariamente deban aparecer continuamente bajo el signo de la moderación, elegancia y contemplación. Veo en su música una zozobra e inquietud internas sumamente desestabilizadoras, cuya presencia considero indispensable. Y como esto no está en las versiones de Kubelik, digo lo que digo. Ahora bien, sin duda a aquellos que su música sinfónica no les parezca un volcán de contradicciones y dramas irresolubles, estas versiones les parecerán las ideales; por afables, bastante amables y apolíneas (¡una vez más la palabreja!).



Dos precisiones más: una excepción a lo dicho es el espléndido cuarto tiempo de la **Renana**, en el que Kubelik sí encuentra más de un nubarrón a su paso. Y, por último, observar que, como ya dije antes, son versiones bien construidas, pero que, en general, no acaban de resolver correctamente un problema que aparece en todo Schumann: la elasticidad rítmica. En mi opinión, ello, cuestión eminentemente técnica, es igualmente determinante y, una vez más, pues casi nunca suele conseguirse en esta endiablada difícil de ejecutar música,

tampoco queda solucionado en las versiones de Kubelik.

Habrà que repetirlo de nuevo: no hay versiones recomendables del ciclo schumanniano. Por separado: **Primera:** Klemperer, EMI, no en cedé; **Segunda:** Barenboim, D.G., no en cedé; **Tercera,** Haitink, Philips, disponible en disco compacto, y **Cuarta,** Furtwängler, también en compact disc.



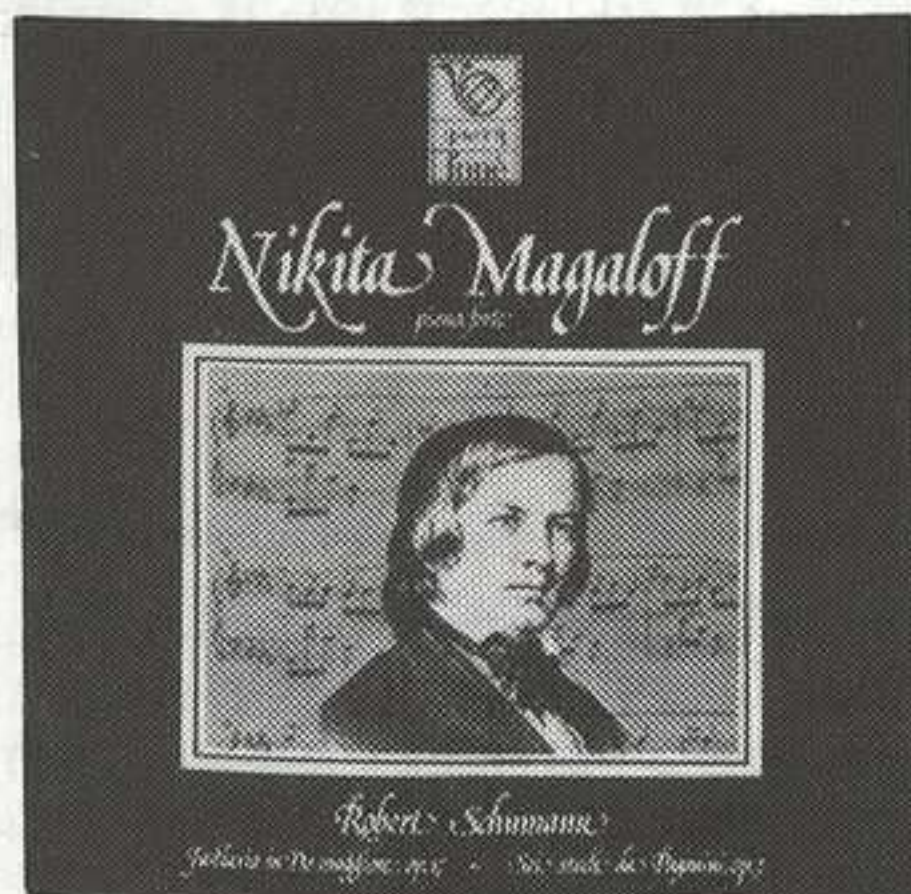
SCHUMANN: Fantasía en Do mayor, Op. 17; 6 Estudios sobre Caprichos de Paganini, Op. 3. Nikita Magaloff, piano.

Marca: Fone. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: 85 F01
Grabación: ADD
Duración: 44' 4"
Serie: normal

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



En primer lugar, una algo severa crítica a la presentación de este compacto, que deja mucho que desear. En su contraportada no se informa de qué año es la grabación, ni de que se trata de una toma en vivo de 1984 (¡ADD!), cosa de la que uno se entera por las toses o cuando lo lee en el libretillo interior, y en un lugar (la biografía del propio Nikita Magaloff) que no viene a cuento (en la ficha técnica se dice: grabado en el Studio R.G.C., Livorno). En la mencionada contraportada (tampoco en el interior) no se dan tiempos de grabación, y en el caso de los **6 Estudios sobre Caprichos de Paganini** ni siquiera cortes separados... el incluso el título de la obra es incorrecto, pues no hace referencia a que se trata de Estudios sobre Caprichos del violinista italiano. O sea, un producto que, al menos en su presentación, imagen y corrección informativa no está a la altura de los tiempos que corren. Vayamos ahora al contenido.



Magaloff es pianista de fama e importante aureola. Pero, a mi entender, más ello que un intérprete de primera línea. Su pianismo, rabioso (a veces algo desencajado, e incluso histérico) y de gran elocuencia técnica, adolece sin embargo de una

auténtica proyección interpretativa. Normalmente, el pianista ruso suele impresionar con versiones brillantes y bastante ruidosas, pero, como es lógico, sin llegar a satisfacer por su carácter o impronta interpretativa. Así, y por lo que a este disco se refiere, su versión de la **Fantasía Op. 17** posee una importante solidez sonora (dicho esto en abstracto, porque, por lo menos a mí, no me parece que suene a Schumann) y empaque discursivo, pero como interpretación, estilísticamente hablando, deja bastante que desear. En el primer tiempo hay más de una salida de tono de inexplicable superficialidad; el segundo, muy bien leído, pero no más, y en el tercero se echan en falta una importante cantidad de matices, en ocasiones de extrema importancia. Más a gusto se encuentra Magaloff en los, por otro lado, pocos sustanciosos **Estudios sobre Caprichos de Paganini**, versiones aunque muy parecidas a un auténtico castillo de fuegos artificiales permisibles, dada la propia naturaleza de las piezas. En suma, un CD poco recomendable. ¿Veremos alguna vez en cedé (ideal para serie media) la soberbia interpretación discográfica de Daniel Barenboim de la **Fantasía**?



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13, "Babi Yar". Nikita Storoyev, bajo. Coros de la Universidad de Warwick. Coro y Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Director: Okko Kamu.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco LP
Referencia: ABRD 1248
Grabación: digital
Duración: 1 h. 6' 19"
Serie: normal

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



En cierta medida la **"Babi Yar"** es una sinfonía AGRADECIDA para un director. Ello me parece así porque su programa, claro, evidencia en cada momento la transparencia de su contenido expresivo y dramático. Así, y como es el caso de cualquier música beligerante, con buen oficio, ganas de trabajar e ilusión y una técnica importante se puede conseguir una buena versión de esta **Sinfonía núm. 13** de Shostakovich, pieza además que por la cantidad de decibelios requerida para su puesta en escena puede resultar atractiva aunque la interpretación correspondiente no llegue al fondo de la cuestión o llegue de forma sólo superficial.

Es el caso de la versión que se comenta, una funcional interpretación de Okko Kamu, director en franco ascenso, que podría darse como buena si no tuviéramos precedentes de mayor envergadura. Kamu muestra un buen sentido de la plani-

ficación, tanto en el aspecto sonoro como en el discursivo, pero le falla la percepción global de la obra. La razón fundamental, creo yo, por la que no llega a hacerse del todo con la misma es no poseer todavía la suficiente madurez para conseguirlo. Sin embargo, todo hay que decirlo, su estupenda intuición y magnífica técnica le llevan a una versión que si, por ejemplo, está por debajo de la de Haitink (Decca), auténtica referencia discográfica hoy por hoy, alcanza mayor interés que la de Kondrashin (Philips), una interpretación esta última excesivamente alabada pero que, en mi opinión, ha quedado obsoleta a pesar de no haber transcurrido tanto tiempo desde su grabación. Por otro lado, la versión de Kamu tiene un importante lunar: la desgraciada intervención del bajo soviético Nikita Storoyev, una excelente voz —en bruto— pero un intérprete que desconoce totalmente el estilo Shostakovich; pareciera que se está ocupando del temible "Scarpia" más que de lo que debiera cantar en esta ocasión.



SHOSTAKOVICH: Sinfonía de cámara en Do menor, Op. 110 a. Sinfonía para cuerdas en La bemol mayor, Op. 118 a. Phoenix Chamber Orchestra. Director: Julian Bigg.

Marca: TRAX Classique
Soporte: casete
Referencia: TRXC-110
Grabación: analógica
Duración: 47' 08"
Serie: normal

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



El permanente interrogante que supone la obra de Shostakovich en el marco de la música para orquesta del siglo XX, por su interés y factura clásica, viene avalado por el contenido de esta grabación, dos obras para orquesta de cámara repletas de atractivo. Al no existir en 1983, cuando se realizó la grabación, ninguna versión discográfica de ambas obras, el proyecto de la Phoenix Chamber Orchestra es todavía más sugestivo. Ambas obras están unidas por la voluntad de su autor de recurrir al tema DSCH como motor conductor, pero también lo están en el contenido expresivo y el vigor de algunos de sus pasajes.

Si en la primera, la **Sinfonía de cámara Op. 110 a**, de la que sólo existía una grabación para cuarteto, podemos encontrar abundancia de referencias a otras obras de Shostakovich, como la **Primera Sinfonía**, el **Primer Concierto para violoncelo**, o la ópera **Lady Macbeth**. En la segunda, la **Sinfonía para cuerdas Op. 118 a**, dedicada al compositor ruso Mosei Weinberg, y escrita en 1964, Shostakovich recurre al mencionado tema DSCH para



R. STRAUSS Vida de Héroe. Los cuatro últimos Lieder. Felicity Lott, soprano. Orquesta Nacional de Escocia. Director: Neeme Järvi.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco LP
Referencia: ABRD 1228
Grabación: digital
Duración: 1 h. 6' 16"
Serie: normal
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★
Comentarista: **L. S.**



Es ésta la primera entrega de un nuevo ciclo orquestal de Richard Strauss, que la marca Chandos ha confiado a Neeme Järvi. Este director de origen soviético, desconocido hasta hace unos pocos años, está dando pruebas más que suficientes de valía. Una muestra la tenemos en este disco. Dicho muy resumidamente, esta versión tiene todo lo que ha de tener una buena interpretación de **Vida de Héroe**: admirable estructuración de la obra como poema sinfónico, claridad de planos a la hora de traducir la complicada polifonía de algunos pasajes, brillantez orquestal, suficiente identificación con el inconfundible lenguaje straussiano (ese "melos" tan indefinible pero tan omnipresente en la música del compositor muniqués), etc. Quizé le falte —y eso es lo que me impide darle la máxima calificación— la fuerza y la opulencia de las dos primeras versiones de Karajan (la segunda de ellas, de 1976, sin duda la mejor, acaba de ser reeditada en CD, en la serie "Studio" de EMI).

Agradable sorpresa me ha causado la formidable respuesta de la Orquesta Nacional de Escocia en todas sus secciones. Especial mención merece el concertino, Edwin Paling, que acomete sus largos pasajes a solo con una belleza y conocimiento del estilo absolutamente infrecuentes. ¡Qué diferencia con el insulso León Spierer de la reciente versión de Karajan (DG)!

Por primera vez, que yo sepa, se completa un disco de **Vida de Héroe** con otras piezas, con lo que se obtiene un generoso minutaje. Se trata nada menos que de los maravillosos **Cuatro Últimos Lieder**. Lástima que la elección de la soprano Felicity Lott empañe un poco los resultados globales, ya que a su buena y lírica voz no acompaña un especial gusto en el fraseo. Muy superiores E. Schwarzkopf (EMI) y J. Norman (Philips).

Sonido formidable. La imagen orquestal es absolutamente perfecta y parece que estamos presentes en la sala de grabación,

aunque un poco distantes (quizá en el segundo piso). Prensado y presentación, impecables.



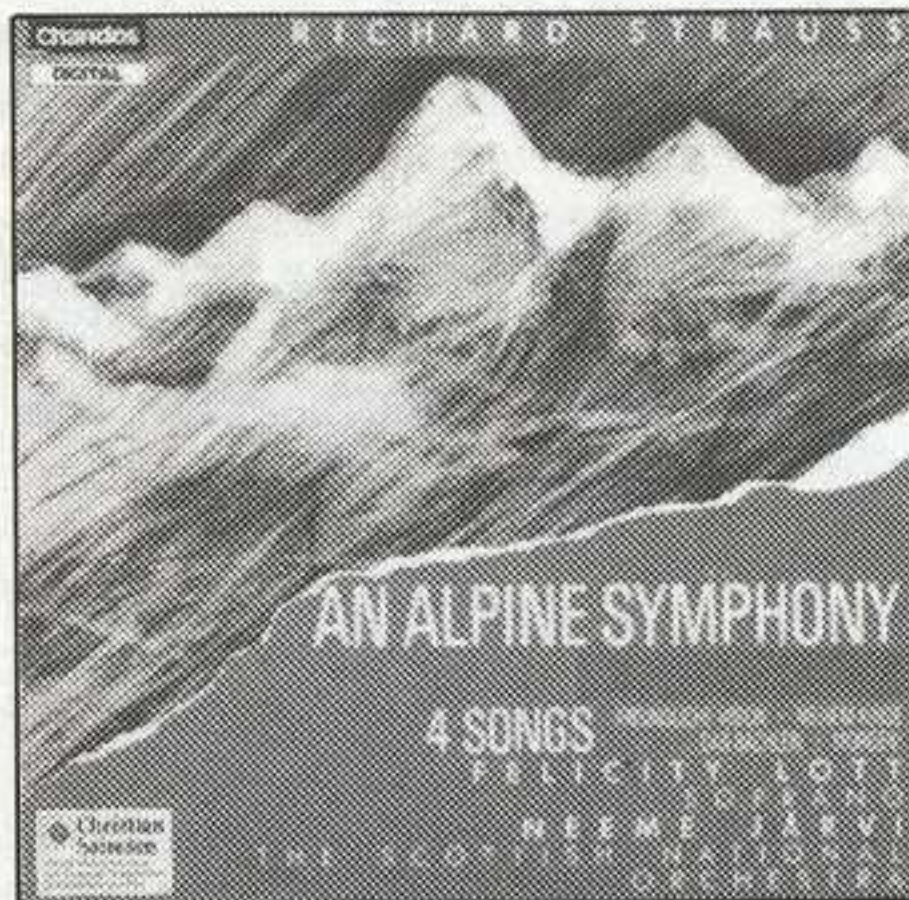
R. STRAUSS: Sinfonía Alpina, Op. 64. 4 Lieder: Freundliche Vision, Op. 48/1; Meinem Kinde, Op. 37/3; Das Bächlein, Op. 88/1; Morgen!, Op. 27/4. Felicity Lott, soprano. Orquesta Nacional de Escocia. Director: Neeme Järvi.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CHAN 8557
Grabación: DDD
Duración: 1 h. 0' 39"
Serie: normal

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



Corroborando la buena impresión causada por su grabación de **Vida de Héroe**, este nuevo disco straussiano de Neeme Järvi nos aporta una de las pocas versiones soportables que conozco de la **Sinfonía Alpina**. Se trata como es sabido, de uno de los poemas sinfónicos más insustanciales de Strauss, extremo pintoresco al que puede llegar la estética programática cuando se desliga de una lógica estructura musical y se supedita exclusivamente a los avatares de un programa descriptivo. La diferencia, por ejemplo, con **Vida de Héroe**, poema sinfónico que pese a su programa conserva una sólica estructura musical, es aquí bien evidente.



La interpretación de esta obra debe hacer hincapié en los valores descriptivos y en lo que podríamos denominar hedonismo orquestal. El director debe, no obstante, mantener un férreo control del discurso y de los efectos, ya que, de lo contrario, a los quince minutos de audición, uno comienza a aburrirse inevitablemente. No me ha ocurrido esto oyendo la versión de Järvi y la Orquesta Nacional de Escocia. Por el contrario —gracias también a una soberbia grabación—, he podido disfrutar del placer que puede proporcionar una buena orquesta cuando está bien dirigida. Con todo, y a pesar de ser ésta una excelente versión, creo que en este caso es difícil alcanzar la milagrosa interpretación de Karajan (DG, en CD).

También este disco ha sido completado con cuatro "lieder" orquestales de Strauss, cantados con mejor voz que estilo por Felicity Lott. Muy superiores en algunos de ellos la Schwarzkopf (EMI) y la Caballé (EMI). En todo caso, maravillosos Järvi y la Orquesta en el acompañamiento.

El sonido, sin ser muy espectacular, crea sensación de realismo, de ESTAR presente en la sala de grabación (aunque a cierta distancia, lo que no me parece un defecto). Nuevamente, y para una obra como ésta, prefiero el sonido de Deutsche Grammophon en la versión de Karajan, algo inaudito.



R. STRAUSS: Arabella. Te Kanawa, Grundher, Fontanam Gutstein, Dernes, Seiffert, Ionitza, Cachemaille, Rydl, Bradley, Runkel. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Jeffrey Tate.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 417 623-2, 3 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 2 h. 37' 44"
Serie: normal

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



La comedia lírica **Arabella**, estrenada en Dresde en 1933, es la sexta y última ópera en la que Richard Strauss colaboró con el libretista Hugo von Hofmannsthal, fallecido en 1929, y en cierto modo supone un compendio de todo el mundo escénico que habían creado entre ambos desde que en 1906 comenzaron a trabajar juntos en **Elektra**. Es también un nuevo homenaje a Viena, pero mucho menos amable que el implícito en **El Caballero de la Rosa**, y se presiente con mayor claridad la descomposición de una sociedad que ya no puede apurar unas fuerzas que definitivamente ha perdido, y a la que la inminente ascensión del nazismo remataría con crudeza. El lirismo de los dúos entre "Arabella" y su hermana "Zdenka" o su prometido "Mandryka" y la especial dulzura y naturalidad que rodea al personaje que da título a la obra son un remanso dentro de los enredos de comedia vienesa que cargan de equívocos a esta farsa carnavalesca.

La discografía de **Arabella** no es muy abundante, pero sí superior a la de otros títulos del amplio catálogo operístico del compositor bávaro. Las dos grabaciones más famosas son las que cuentan con Lisa della Casa en el gran papel de su carrera, la primera con Georg Solti (Decca, 1960), y la segunda con Joseph Keilberth (DG, 1963). En esta última, aunque ha perdido algo de la frescura vocal de la versión anterior, aparece en su plenitud como cantanté y artista, a lo que también colaboran el hecho de

tratarse de un registro en vivo y la presencia en el podio de Keilberth, más dúctil y nostálgico que el impetuoso y juvenil Solti, que no siempre acierta a crear la decadente atmósfera de esta Viena imperial. Desde entonces sólo ha aparecido en el mercado la grabación dirigida por Wolfgang Sawallisch (EMI, 1981), planteada con solidez pero sin gran inspiración, lo que perjudica en gran medida la encarnación de Julia Varady, impecablemente cantada pero en exceso distante, que resalta sobre todo en la parte dramática del personaje, por lo que brilla especialmente en el acto III. En una grabación pirata de 1974, dirigida con carácter por Wolfgang Rennert, Montserrat Caballé hace una "Arabella" vocalmente irresistible, rodeada de un reparto de lujo (René Kollo, Siegmund Nimsgern, Olivera Miljakovic, Oralia Domínguez y Jannette Scovotti).



La presente edición cuenta, de entrada, con la mejor toma sonora de todas las versiones de **Arabella**, superior incluso a la de Sawallisch. La dirección de Jeffrey Tate (en su primera grabación de una ópera completa) es excelente. El joven maestro inglés edifica con sumo cuidado el complejo entramado instrumental straussiano y posee un gran sentido del teatro. Su lectura tiene fuerza dramática y sabe ser recogida en los momentos líricos, si bien en estos últimos le falta ese punto último de melancolía ensoñadora de la dirección de Keilberth, la única que se puede convertir en seria competencia a la de Tate, que resulta muy superior a la de Sawallisch y también a la de Solti.

Después de varios discos de musical americano y canciones más o menos ligeras, vuelve Kiri Te Kanawa al repertorio SERIO. La soprano neozelandesa ha cantado el papel de "Arabella" en muchos escenarios antes de llevarlo al disco, y de la escucha se desprende un gran conocimiento de la psicología del mismo y también de su naturaleza vocal. La "Arabella" de Te Kanawa está muy bien resuelta en el plano vocal, aunque podía haber alcanzado una mayor sutileza en ciertos momentos de su emisión, si bien de este modo evita también caer en un exceso de sofisticación. Su famosa pureza queda ahora ligeramente entubada por algunos sonidos nasales, pero sabe otorgar veracidad al personaje, con la suficiente dosis de dulzura y deci-

sión, aunque se echa en falta esa plena identificación de Della Casa.

Franz Grundheber, con una magnífica voz de barítono de tintes dramáticos y cierta rudeza en la emisión, conviene a un "Mandryka" poco habituado a las galanterías vienesas pero franco en su interior. Su retrato no llega a reflejar la nobleza interna con la categoría de Fischer-Dieskau ni con la impulsividad de George London, pero resulta igualmente creíble y conmovedor al creerse engañado. No me parece, en cambio, muy acertada la elección de Gabriele Fontana como "Zdenka", ya que posee una voz muy oscura (quizá para dar mayor verosimilitud cuando su familia le hace pasar por muchacho) y tiene dificultades para acomodarse a una tesitura de ligera en la que han destacado Hilde Guden (quizá excesivamente femenina en los dos primeros actos), Anneliese Rothenberger (a mi juicio, la más acertada, aunque en el dúo su voz se confunde con la Lisa della Casa) y Helen Donath (muy creíble, a pesar del escaso volumen de su voz).

Peter Seiffert es dueño de una bellísima voz de tenor lírico y canta e interpreta con auténtica vehemencia, pero tiene una peligrosa limitación en el registro agudo. Su encarnación de "Matteo", por lo demás, es una de las más convincentes, junto a la modélica de Anton Dermota y la arrebatada aunque más irregular de Adolf Dallapozza. Ernst Gutstein hace un "Waldner" perfectamente adecuado, un "bon vivant" vienés en el punto justo de carácter, sin los excesos histriónicos de Otto Edelmann y Walter Berry. Helga Dernesch hace de "Adelaide" una "Clitemnestra" aburguesada, algo que Hofmannsthal y Strauss contemplaron al crear este antipático personaje, y le otorga una importancia hasta ahora nunca vista, aunque se puedan preferir los acentos maternos de Ira Malaniuk. Excelente el trío de pretendientes (Gilles Cachemaille, Kurt Rydl y, sobre todo, el "Elemer" de Alexandru Ionitza), ágil y pizpireta la "Fiakermilli" de Gwendolyn Bradley (¿una nueva Kathleen Battle?) y recia y poderosa la "echadora de cartas" de Reinhild Runkel.



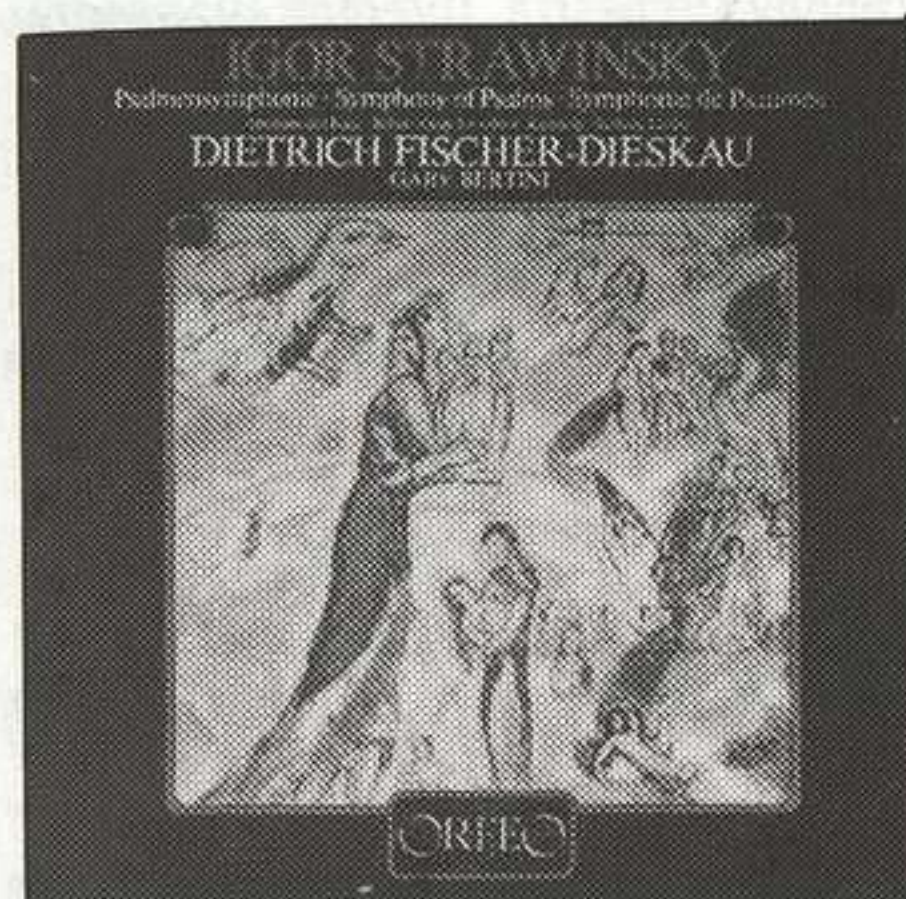
STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos; Dos Poemas de Paul Verlaine; Babel; Abraham e Isaac; Elegía por John F. Kennedy. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Gary Bertini.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: C 015 821A
Grabación: DDD
Duración: 46' 2"
Serie: normal

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



Este compacto, grabación de 1982, lleva circulando varios años por las tiendas del mercado discográfico español; pero, por lo menos yo, siempre he llegado tarde, nunca lo he encontrado. Es de esperar que ahora, distribuido por Harmonia Mundi, cambie su suerte y pueda responder al reclamo del público, un tipo de aficionado en todo caso minoritario (aunque significativo), pues el repertorio que incluye no es, desde luego, el de todos los días.



Tiene interés, particularmente, por la **Sinfonía de los Salmos**, obra de la que no hay muchas versiones discográficas, y muy sorprendentemente, ya que se trata de una de las piezas de mayor inspiración de su autor. El disco sería ya interesante, aun si la versión no lo fuera tanto; sólo porque la obra tuviera más presencia en el mercado. Pero es que la versión está muy bien; es una interpretación muy singular, pero está muy bien. Olvidándose de la reciente de Chailly (Decca), el modelo interpretativo para la misma es, para mi gusto, el que estableció Igor Markevitch en su grabación para Philips, desde luego ya hace tiempo descatalogada. Sin embargo, ésta de Bertini, que adquiere un significado opuesto a la del director ruso, supone, conceptualmente, una opción muy válida. Markevitch hizo en su día una tensa versión, de una religiosidad asumida y expuesta desde una perspectiva bastante romántica. Bertini va por otro camino, mucho más profano si se quiere, pero con un halo místico-sensual y una delectación un punto decadente francamente atractivos. Y tales ideas no son descabelladas para una obra como la **Sinfonía de los Salmos**; ésta es una música de gran proyección, en la que caben diversas propuestas...

El resto del disco posee el atractivo de la música infrecuente, aunque en ningún caso estemos ante páginas comparables a la **Sinfonía de los Salmos**. Los **Dos Poemas de Verlaine** son piezas agradables, de corte impresionista, que bien cantadas, como hace aquí Fischer-Dieskau, se escuchan con placer. **Babel** es algo insulsa y retórica, creo yo; y **Abraham e Isaac** y

Elegía por John F. Kennedy dos partituras de última época, dentro de la aceptación de las corrientes serialistas y dodecafónicas. Muy brava la primera, bastante más musical la otra, me parece a mí. Las distintas interpretaciones se pueden calificar de magnificar en todos los casos. Un disco, en definitiva, recomendable.



TISCHHAUSER, Franz: The Beggar's Concerto, para clarinete y orquesta de cuerda. Los Músicos de Bremen, para fagot, clarinete, oboe, flauta y piano. Orquesta de Cámara de Lausanne. Director: Armin Jordan. Thomas Friedli, clarinete. Albrecht Kunz, fagot. Pierre Rosso, oboe. Christian Studler, flauta. Agathe Jaggi, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8712
Grabación: DDD
Duración: 48' 31"

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



Agradable sorpresa la de estas dos obras. De entre las novedades de contemporáneos, le adjudico mi particular "Disco del Mes". F. Tischhauser (Berná, 28 de marzo de 1921) estudió piano y composición en el Conservatorio de Zurich. **The Beggar's Concerto** es una obra de encargo, para el repertorio de la Camerata de Zurich durante una gira que hizo por Sudamérica. La obra, para clarinete y orquesta de cuerda, quizá pueda parecer banal en una primera audición, pero no lo es; está muy bien construida, con temas que parecen populares y con giros y modulaciones (que me recuerdan quizá alguna obra de Charles Ives). El clarinetista Thomas Friedli (primer premio del Concurso Internacional de Ginebra, 1972) que es a quien está dedicada la obra; demuestra sus excelentes cualidades y calidades desde el comienzo de la obra en un extenso sólo en forma de cortas cadencias, hasta la entrada de la cuerda.

En cuanto a **Los Músicos de Bremen**, los instrumentos representan cada uno de los animales del cuento infantil de los hermanos Grimm. Está muy bien interpretado y va adquiriendo mayor calidad cada vez en cada una de las superposiciones en que se van añadiendo los instrumentos, uno sobre otro, igual que en el cuento. Buena labor del conjunto y bravo por Tischhauser.



VIVALDI: Sonatas a Pisendel núms. 1 a 4. The Boston Museum Trio. Daniel

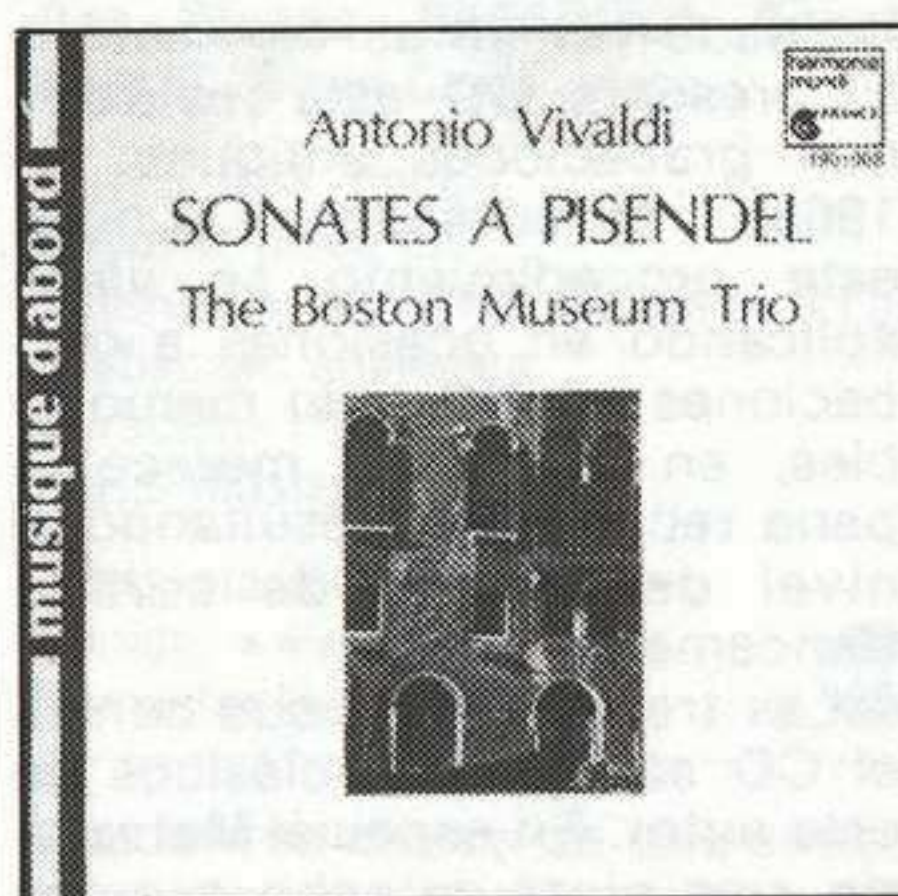
Stepner, violín; Laura Jeppesen, viola da gamba; John Gibbons, clavicémbalo.

Marca: Harmonia Mundi. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: HMA 1901088
Grabación: ADD
Duración: 45' 56"
Serie: Musique d'abord (media)

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



Reaparece en formato CD la versión, realmente antológica y difícilmente superable, que en 1981 realizó The Boston Museum Trio de las cuatro primeras de las seis sonatas que Antonio Vivaldi dedicó a Johann Georg Pisendel, virtuoso al servicio de la Corte Real y Electoral de Dresde.



Poco queda por decir acerca de este disco, de sobra conocido por los buenos aficionados desde que circuló, como DISCO NEGRO, salvo lamentar que en esta ocasión, al pasarlo a compacto, no hayan tenido el detalle de añadir, pues espacio para ello hay de sobra, las dos Sonatas que faltan. Esto de dejar AHORCADAS dos sonatas, con el inconfesable fin, quizá, de editarlas en otro disco, y obligar así a un desembolso adicional, no deja de ser una desvergüenza y una estafa al consumidor, el cual, si declarara un implacable boicot a grabaciones como éstas, por mucha calidad de interpretación que ofrecieran, evitaría que la cicatería y el desmedido afán de lucro de ciertas compañías discográficas diera lugar a abusos de semejante laya.



WEBER: Der Freischütz. Catarina Ligendza, Toni Kramer, Wolfgang Schöne, Fritz Linke, Wolfgang Probst, Helmut Holzapfel, Wolfram Raub, Raili Viljakainen, Roland Bracht. Coro y Orquesta de la Opera del Estado de Württemberg, Stuttgart. Director: Dennis Russell Davies.

Marca: Thorn EMI. Importador: Ferysa
Soporte: vídeo
Referencia: 902 813-2
Grabación: VHS
Duración: 2 h. 29'
Serie: normal

Crítica discográfica

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



La sección de crítica discográfica de nuestra revista, respondiendo a las demandas del mercado musical, se extenderá también a partir de ahora al comentario de cintas de vídeo que presenten un especial nivel artístico, al igual que en importantes publicaciones extranjeras. La creciente aparición de vídeos musicales, especialmente dedicados a representaciones de ópera, que se multiplicarán considerablemente en los próximos años, y el interés que ofrece la posibilidad de acceder a las imágenes de estos espectáculos, casi siempre realizados en vivo y con presencia de público, son alicientes más que suficientes para que se haya decidido ampliar la tradicional sección.

Este primer vídeo pertenece a la serie Thorn EMI de la National Video Corporation Ltd.—con copias de Beta y VHS—, distribuida en España por Ferysa, que cuenta en su catálogo con varios montajes de la Arena de Verona (**Otello, Turandot, Madama Butterfly, Aida**), el Covent Garden de Londres (**Los Cuentos de Hoffmann, La Bohème, El Murciélago, Falstaff, Manon Lescaut**), La Scala de Milán (**Ernani**), El Ballet del Kirov de Leningrado (**La Bella Durmiente, Giselle**) o el American Ballet Theatre (**Don Quijote** de Minkus con Baryshnikov). El aspecto técnico, en el presente caso, es excelente, con una imagen de una extraordinaria nitidez, una inteligente realización de Hartmut Schottler, que mantiene el interés por lo que ocurre en todo el escenario y no abusa de los primeros planos, y una cuidada toma sonora, con apenas zumbido de fondo.

Todo ello hace posible que podamos disfrutar en perfectas condiciones de uno de los montajes que originó más ríos de tinta en las publicaciones alemanas con motivo de su estreno (la filmación corresponde al 25 de octubre de 1981), la libérrima versión de **Der Freischütz** de Weber con decorados, vestuario y dirección escénica de Achim Freyer, el autor de una sorprendente visión escénica de **El Mesías** de Haendel en la Opera de Berlín y cuyos concisos y sugerentes decorados para **Moisés y Aarón** de Schoenberg se pudieron ver hace unos años en el Liceo de Barcelona. Freyer entra a saco contra los tópicos del Romanticismo alemán y la estética generada a partir de la recepción de la obra de Weber, a la que se sustrajo su carácter revolucionario de afirmación de una cultura nacional frente a las modas italianizantes de la época para reducirla al cliché del coro de cazadores y la canción de las damas de honor, dos momentos que Freyer acentúa con especial mordacidad. Los personajes parecen marionetas en sus gestos y por el fuerte maqui-

llaje que distorsiona sus facciones y los convierte en meros tipos. Los decorados de vivos colores recuerdan las paredes de madera de las cervecerías, y durante la terrorífica escena de la garganta de lobo darán paso a la aparición de toda clase de monstruos, como una enorme cabeza de jabalí o una no menos impresionante tarántula. Por otro lado, para dar a la obra todo su significado, Freyer restituye el diálogo entre "Agathe" y el "eremita", cuando éste le entrega las rosas que evitarán su muerte en la escena final, y utiliza los diálogos sin abreviar. Se trata, en suma, de una lectura de gran interés, que sabe plasmar sus intenciones en una realización absolutamente coherente y de elevada fuerza teatral, con la que se puede estar o no de acuerdo pero a la que no se puede negar su calidad y su componente revulsivo. Por otra parte, hay que elogiar a la firma Thorn EMI que haya incluido en su catálogo un montaje tan radical y POSMODERNO.

La interpretación musical guarda una completa unidad con el aspecto escénico. Dennis Russel Davies, predecesor de García Navarro al frente de la Opera de Stuttgart y actualmente director musical de la de Bonn, aplica a la obra unos "tempi" rápidos, sin ocasión para deleitarse en los momentos más ensoñadores, y su dirección, sin ser especialmente pulida, tiene garra y mantiene el interés, aunque el comienzo de la escena de la garganta exige una mayor tensión. Obtiene un resultado muy satisfactorio de la Orquesta y, sobre todo, del Coro de la Opera de Stuttgart, muy activo en la representación. El conjunto de solistas es una buena muestra del trabajo en equipo, creíble escénicamente y con muchas horas de ensayo, propio de los teatros del área alemana. Entre ellos destaca la veterana Catarina Ligendza, que consigue un retrato muy sensible de "Agathe" y muestra un completo dominio de sus atractivos medios vocales, aunque la "cabaletta" con que termina su primera aria plantea ciertos problemas a su robusto instrumento. Toni Kramer —el último "Sigfrido" de Bayreuth— posee un interesante color en el centro, aunque los registros extremos son algo limitados, y ciertas insuficiencias como cantante. Wolfgang Probst hace un "Caspar" perfectamente creíble, malévolo y socarrón, con un color vocal adecuado. Raili Viljakainen es una simpática y temperamental "Aennchen", con cierta dureza en la emisión, y Wolfgang Schone un autoritario "Ottokar", más brillante que el "eremita" de Roland Bracht, con exceso de vibrato.



XENAKIS: Eonta. Metastasis. Pithoprakta. Yugi Takahashi, piano; P. Thi-

baut, L. Longo, trompeta; J. Toulon, G. Moisan, M. Chapellier, trombones. Ensemble Instrumental de Musique contemporaine de Paris. Director: Konstantin Somonovic. Orchestra Nacional de la ORTF. Director: Maurice Le Roux.

Marca: Le Chant du Monde.
 Importador: Harmonia Mundi
 Soporte: disco compacto
 Referencia: LDC 278 368
 Grabación: AAD
 Duración: 37' 40"
 Serie: normal

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



No hace mucho tiempo comentábamos con alegría la aparición en CD de dos obras de Xenakis (**Evyrali y Herma**) en Denon. El intérprete en aquella ocasión, inevitablemente, era Yuji Takahashi. El mismo está a cargo del piano en esta ocasión, bordado las obras de Xenakis. El presente CD está realizado con grabaciones antiguas, de 1965, reprocesadas. Aunque este procedimiento se viene aplicando en ocasiones a grabaciones no del todo memorables, en este caso merece la pena recuperarla, resultando el nivel de calidad de sonido francamente bueno.

Las tres obras de que consta el CD son ya tres clásicos de este autor. En especial **Metastasis**, una pieza de ocho minutos realizada entre 1953 y 1954 para orquesta de 61 intérpretes solistas. En esta obra Xenakis combina de forma simultánea glisandos individualizados y diferentes que se deslizan hacia arriba y hacia abajo, en continuo desplazamiento de la altura. Se puede escuchar, al mismo tiempo, el denso sonido de las notas adyacentes de los cúmulos, efecto que también ha explotado Ligeti y que aparece, asimismo, en **Pithoprakta**. Este efecto de múltiple deslizamiento simultáneo crea, según palabras del propio Xenakis, *espacios sonoros en continua evolución, comparables a superficies y volúmenes cuadrículados*. La tensión mantenida de esta obra, los contrastes entre fuerza y laxitud, convierte su audición en algo realmente apasionante.

En **Eonta** ("Seres") realizada en 1964, Xenakis hace que dos trompetistas y tres trombonistas toquen sus instrumentos sobre un piano de cola abierto, provocando así la resonancia de las cuerdas. El contraste sonoro, su penetrante resonancia y su colorido resultan impactantes.

Lo peor del CD vuelve a ser de nuevo su corta duración. Poco más de treinta y siete minutos parece en verdad poco para los precios que estas grabaciones suelen tener, que deberían obligar a las productoras a aprovechar más la capacidad física del medio. Por lo demás, tanto para los estudiosos como para los aficionados, resulta una buena muestra de la música de Xenakis, ya que en estas tres

obras están contenidos buena parte de los procedimientos innovadores de este autor. Resulta, fuera de toda duda, una grabación muy aconsejable.

RECITALES

"CONCIERTOS PARA TROMPETA".
HUMMEL: en Mi mayor. GROS: en Re mayor. HERTEL: a cinco para trompeta, 2 oboes y 2 fagotes. HERTEL: núm. 3 en Re mayor. Wolfgang Basc, trompeta. Orpheus Chamber Orchestra, New York.

Marcha Schwann. Importador: Ferysa
 Soporte: disco compacto
 Referencia: CD 11003
 Grabación: DDD
 Duración: 50' 26"
 Serie: normal

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



Los conciertos para trompeta tuvieron su época de auge, y después fueron perdiendo interés. Uno de los más conocidos es este de Hummel, con su empaque y grandiosidad, ya desde su comienzo con una larga introducción que prepara la entrada de la trompeta, queda de manifiesto el buen oficio de Hummel (por algo fue sucesor de Haydn como compositor y director en la corte del Príncipe Estherhazy) y alcanza sus mejores momentos en el "Andante", de gran expresividad. De todas formas, el trabajo del trompeta siempre queda empequeñecido por contraste con la parte orquestal —por cierto en este disco magníficamente grabada e interpretada—.

Pocos datos se conocen de Joseph Arnold Gros, compositor del siglo XVIII. Quizá fue músico de alguna corte, no lo sé. Al parecer éste es el único concierto que se le conoce. Tiene todas las características de los de aquella época. ¿Y si fuera un plagio? A veces me gira por la cabeza la mala idea de que sea un Albinoni, un Haendel, un Vivaldi... Sea lo que sea, me gusta, y está tocado mejor que el anterior de Hummel.

Como final del disco están las dos obras de Johann Wilhelm Hertel, **Concerto a cinque y Concerto núm. 3**. En el primero, una verdadera joya de la época, y a mi juicio la mejor pieza de este disco, hay que dar una ovación especial al cuarteto, compuesto por Klaus Karcher y Gerhard Vetter, oboes; Karl Ventulett y Matthias Roscher, fagotes, que dan un verdadero recital ya que en muchos trozos la trompeta está ausente; mención especial al "Cantabile" y al "Duetto". En cuanto al **Concerto núm. 3**, sabemos que es uno de los cinco que compuso Johann Georg Hoese, trompetista de la Corte de Schwerin: tiene

todas las características del "concerto" de la época y encuentro que sus mejores momentos son el primero y tercer tiempo. En resumen, un buen regalo para los aficionados a la trompeta del XVIII. De todas maneras, en trompeta lo realmente extraordinario son los discos de Winton Marsalis.



COTRUBAS: Arias de MOZART, DONIZETTI, VERDI y PUCCINI. Orquesta New Philharmonia. Director: John Pritchard. SCOTTO: Arias de VERDI. London Symphony Orchestra. Director: Gianandrea Gavazzeni.

Marca: CBS. Import.
 Soporte: disco LP
 Referencia: CD 40170, 2 LPs.
 Grabación: analógica, reprocesada digital
 Duración: 1 h. 31' 38"
 Serie: Diamond Cut (media)

Interpretación: ★★★
 Sonido: ★★★
 Comentarista: **E. G. O.**



Dos grandes cantantes de los setenta, en una selección, más la primera que la segunda, de su repertorio. Ileana Cotrubas ha dejado buenos registros como su **Traviata** con Kleiber, la "Despina" con Davis o la "Susana" con Karajan, pero en la actualidad su voz acusa ciertas debilidades de afinación y dureza en la emisión que, en la mayoría de los casos, se traducen en fatiga al cantar, dentro de un repertorio lírico-"spinto" que no le acaba de cuadrar. CBS selecciona buenas ejecuciones de óperas de Mozart, aunque apurada en **Rapto**, está fresca y deliciosa el aria y cavatina de **Don Pasquale**. En los fragmentos de las óperas de Puccini, cómoda en "Liú" (**Turandot**) y "Mimi" (**Bohème**) pero no en **La Rondine**, pendiente del agudo, lo cual merma su atención al debido desarrollo estilístico del aria; Verdi deficiente en su "Caro nome", aunque mejor al lamentable con Giulini; "Pace, pace, mio Dio" de **Forza** cantado con sentimiento, aunque sin la carnosidad, incisividad y amplitud de una "spinto".

Renata Scottó es una de las cantantes más venerables de este siglo, a la que el disco no ha hecho justicia, como tampoco lo hiciera a Gencer. La selección de Verdi es memorable por la atención al estilo, el sabio "pathos" y la depurada escuela. Sin embargo ya se escuchan los desgarramientos en la emisión, que han llevado en nuestros días a convertir su hermosa voz en un puro jirón más allá de un Sol natural, acudiendo con demasiada frecuencia al falsete y media voz, donde no está escrita, para ocultar un triste estado canoro. Los registros de este disco recogen su voz en transición, cuando salía del puro belcantismo (pero con una técnica aún insuficiente en **Lucia, I Ca-**

puletti o **Sonnambula**), para pasar a otros netamente dramáticos (**Tosca**, **Nabucco**, **Macbeth**). Como ocurrió con Suliotis o Ricciarelli, la prisa fue excesiva y el resultado lamentable. Los ejemplos de Freni o Sutherland deberían de estar más presentes.

Buena calidad de sonido y prensado.



"DANZAS ITALIANAS EN TORNO AL 1600". The Broadside Band. Director: Jeremy Barlow.

Marca: Hypérion. Importador: Harmonia Mundi
Soporte: disco compacto
Referencia: CDA 66244
Grabación: DDD
Duración: 58' 25"
Serie: normal

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



The Broadside Band es un conjunto de una gran personalidad, con una calidad de sonido propia e inconfundible, especializado en lo que se podría llamar la música ligera dentro de la música clásica. Tras haber grabado para Harmonia Mundi discos dedicados a danzas y aires populares del Renacimiento y el Barroco en las Islas Británicas y en Francia, entre ellos uno dedicado a las canciones y melodías de la **Opera de los Mendigos** de John Gay, reaparece en esta ocasión con el sello Hypérion interpretando una selección de danzas de finales del siglo XVI y principios del XVII, procedentes de las colecciones publicadas por Fabritio Caroso, Cesare Negri, Antonio Gardane, Livio Lupi da Caravaggio, Giorgio Mainerio, Antonio Valente, Giovanni Maria Radino, Giovanni Gastoldi y Giovanni Picchi.



Aunque sólo son cuatro los miembros de The Broadside Band, dominan una gran variedad de instrumentos, con lo que consiguen una rica diversidad tímbrica en cada una de las danzas, entre las que hay que destacar el maravilloso **Balletto Celeste Giglio** de Caroso y, sobre todo, **Il Canario** de Negri, con sus más de once minutos de

variaciones instrumentales sobre una melodía de ritmo arrebatador.

Música por sencilla no menos hermosa, es un disco muy indicado para regalo y para iniciar a profanos en el mundo apasionante de la música culta.



"IN NOMINE". Música inglesa para conjunto de violas. Fretwork.

Marca: Amon Ra. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-SAR 29
Grabación: DDD
Duración: 59' 48"
Serie: normal

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



La pequeña compañía inglesa Amon Ra está especializada en música de cámara con instrumentos originales. En este disco nos ofrece 21 piezas de música inglesa de los siglos XVI y XVII escritas para conjunto de violas. Entre ellas destaca la colección de las cinco páginas de Thomas Tallis compuestas para este tipo de agrupación, muy cultivada en la Inglaterra isabelina y jacobina. El título general del disco "In nomine" proviene del tipo de música que ocupa su mayor parte. Así se denominaba a la melodía de carácter lastimero que era expuesta en notas de larga duración por una de las violas del grupo. No menos de doce son las "In nomine" aquí grabadas, lo cual puede ya mostrar el tono del disco, que aparece dominado por la gravedad.



Entre los maestros representados figuran, además de Tallis, Tye, Byrd, Bull, Ferrabosco y Taverner. A este último pertenece tal vez la más bella pieza de la colección, un "In nomine" para cuatro violas. La música, si se escucha muy seguida —una hora dura el disco— llega a fatigar y a resultar monótona, pero tomada a pequeñas dosis puede producir verdadero gusto. A ello contribuye decididamente la excelente labor del conjunto Fretwork —el arte de realizar adornos— formado por seis miembros que tocan diferentes instrumentos de la amplia familia de las violas, además del laúd.

Es una agrupación joven y entusiasta, disciplinada y sensible que actúan con calidad de timbre y con magnífica compenetración. Es el suyo un trabajo de gran dignidad.

La toma sonora es muy buena. En este tipo de recitales formados por piezas breves, el compacto es de gran ayuda. Recomendado para todos los amantes de la música del Renacimiento.



"EL LEGADO DE GLENN GOULD", Vol. 4. **KRENEK: Sonata núm. 3. SCHOENBERG: Tres Piezas para piano; Cinco Piezas para piano; Suite para piano. BERG: Sonata para piano. HINDEMITH: Sonata núm. 3. SCRIBIN: Sonata núm. 3; Sonata núm. 5; Dos Piezas. PROKOFIEV: Sonata núm. 7.** Glenn Gould, piano.

Marca: CBS. Import.
Soporte: disco LP.
Referencia: M3 42140. Album de 3 Lps.
Grabación: analógica
Duración: 1 h. 58' 17"
Serie: Masterworks

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



Los tres discos de que consta el presente álbum contiene grabaciones antiguas para piano interpretadas por Glenn Gould (1932-1982). Este intérprete, hacia 1964 y después de haber cosechado numerosos éxitos en conciertos, se retiró de la interpretación en directo para grabar discos y dedicarse a trabajos para televisión, etc. Esta opción no deja de ser significativa a la hora de enjuiciar su posición estética respecto a la música. Era, al igual que R. Craft, un estudioso de la música de Richard Strauss.

Gould trabajó en exclusiva durante treinta años para la casa CBS, para la que grabó unos noventa discos con gran diversidad de obras en su repertorio, que abarca desde el barroco hasta la música de nuestra época. De todas sus grabaciones en España apenas teníamos una muestra pequeña. Ahora, esta firma está editando en diversos álbumes su legado. El cuarto volumen de éste contiene obras todas ellas pertenecientes al siglo veinte de Scriabin, Schoenberg, Berg, Prokofiev, Hindemith y Krenek. Fueron grabadas a lo largo de los años 1958, 65, 67, 68, 70 y 72. Dejando a un lado las de Schoenberg y Berg, de las que a estas alturas existen numerosas versiones a nuestro alcance, el resto son obras de las que apenas si existen grabaciones en el mercado español, por lo que constituye una novedad. De entre ellas destacaría la **Sonata núm. 3** de Krenek, autor poco conocido en nuestro país. Esta Sonata pertenece a los comienzos del camino que el autor inició en

1941 a través de la técnica dodecafónica inspirada en determinadas ideas de la teoría modal griega y dentro del espíritu de la polifonía medieval.

El piano de Gould en este álbum a veces resulta algo farragoso, poco claro, sin nitidez, posiblemente debido a la precaria calidad que se ha conseguido dar a estas grabaciones. Su lectura de las obras resulta más CLÁSICA, dentro de un concepto más tradicional del instrumento del que, por ejemplo, observamos en las versiones que de las mismas obras realiza Takahashi. Ello, sin embargo, no expresado en detrimento del pianista al que nos estamos refiriendo, sino como dos estilos distintos de interpretación. Gould realiza estudios, a mi parecer muy correctos, de las obras que interpreta, imprimiéndolas serenidad, concentración y consiguiendo de su interpretación resultados redondos, íntimos y clásicos, que por otro lado, no alcanzan en ningún momento la brillantez ni la gravedad que alternativamente imprime Pollini en estas mismas obras. Se trata pues, de un merecido homenaje que la casa CBS realiza a un veterano pianista reeditando sus grabaciones ya históricas. Sin embargo, por lo que se refiere a las grabaciones de Schoenberg y Berg, preferimos otras versiones.



"LA MUSICA EN EL CADIZ DE LAS CORTES". María Teresa Barea, soprano; José María Rivas, guitarra.

Marca: Dial
Soporte: disco LP.
Referencia: 525 099
Grabación: analógica
Duración: 44' 32"
Serie: normal

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



La Diputación de Cádiz, con motivo del 175 Aniversario de la Constitución de 1812, ha tenido la buena idea de editar este interesante disco que, con el título genérico de "La música en el Cádiz de la Cortes", incluye números musicales procedentes de diversos manuscritos que datan del último cuarto del siglo XVIII y el primer tercio del XIX, algunos de ellos anónimos y otros debidos a compositores que vivieron y desempeñaron su actividad en Cádiz, como las **Seguidillas boleras** de Fernando Ferandiere. A excepción de dos de ellos, pertenecen todos al Fondo Antigo de la Biblioteca Municipal de Cádiz y han sido revisadas, tanto en el texto como en la música, por José María Rivas, profesor de guitarra del Conservatorio Manuel de Falla de la capital gaditana y "alma mater" de esta publicación, que

Crítica discográfica

demuestra su gran conocimiento histórico y estilístico de la música de la época en su impecable rigor y también en la musicalidad de su labor como guitarrista, desde la que apoya con sumo cuidado a la agradable voz de la soprano María Teresa Barea, de clara dicción, que se muestra más atinada y graciosa en las páginas satíricas que en las más líricas, en las que peca de cierta monotonía en la repetición de las estrofas. En resumen, una publicación realizada con esmero dentro de la escasa actividad discográfica nacional.



"MUSICA DE LA EPOCA DE RICARDO III". The York Waits.

Marca: Saydioc. Import. Soporte: disco compacto Referencia: CD-SDL 364 Grabación: DDD Duración: 57' 06" Serie: normal

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



Un recital de música del siglo XV para instrumentistas fundamentalmente de viento realizado por un conjunto formado en 1978 y que sigue las pautas de los antiguos "waits" o músicos municipales de York. El panorama ofrecido en las veintitrés páginas del disco es amplio y variado con música de Inglaterra, Francia, Países Bajos, Italia y España. Los cinco "waits" actuales combinan una buena cantidad de instrumentos de la época: sacabuches, trompetas, cornetas, flautas, laúd, arpa, chirimías. Las piezas están bien elegidas para dar variedad en el ritmo y en la combinación tímbrica y el conjunto resulta agradable.

Los "York Waits" dan buena muestra de su pericia, siempre dentro de la libertad de ejecución de la música medieval. Así encontramos una versión solemne y muy en punta —es el final del disco— de **Todos los bienes del mundo** de Juan del Encina al que se ha agregado el conocido **Dindirín**, tocado acaso con exceso de brillantez. Pero también hay páginas realizadas con delicadeza como el **Anello** italiano o **Le Souvenir** inglés.

La toma sonora, realizada en la abadía de Forde, en el sur de Inglaterra, tiene una excelente realización: es viva, tiene cuerpo y una ligera reverberación que le confiere un cierto aire antiguo, lejano y solemne. En suma, un disco recomendado para los amantes de la música medieval.



"MUSICA VIRTUOSA PARA FLAUTA DE DISCIPULOS DE BACH". **C.P.E. BACH**,

ABEL, KIRNBERGER, MUTHEL. Claudi Arimany, flauta. Alexander Schmoller, violoncello. Michael Grüber, cémbalo.

Marca: Motette. Importador: Ferysa Soporte: disco LP Referencia: M 30140 Grabación: digital Duración: 40' 33" Serie: normal

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



El disco que nos ocupa tiene un interés doble: por una parte, contiene música de tres compositores del siglo XVIII prácticamente desconocidos (no cuento entre ellos al segundo de los hijos de Bach); por otra, sirve de vehículo de presentación de Claudi Arimany a los oyentes que gusten de la flauta y no lo hayan podido escuchar en la sala de conciertos.

Además, el disco —importado de Alemania— presenta una particularidad: las extensas notas vienen en alemán, inglés y, pásmense, ¡en castellano! Conventarán en que no es cosa frecuente...

La música de Kirnberger y Abel es más ligera y ornamentada; la de Muthel y la del hijo de Bach, más profunda y menos espectacular, pero no menos difícil para el flautista, a quien corresponde el protagonismo absoluto. Cabe decir que Grüber acompaña divinamente al cémbalo, mientras que el violoncello de Schmoller queda demasiado discreto.

El nombre de Arimany puede no sonar a algunos; pero de él no diré que está llamado a ser uno de los grandes porque ya lo es, cómodamente instalado en los circuitos internacionales (hecho del que este disco es un exponente). Los aspectos básicos en los que sobresale son: una seguridad técnica apabullante, amplitud de "fiato", control de la emisión, sentido del ritmo y musicalidad. La técnica le permite abordar las mayores dificultades sin abandonar la línea cantable, y los alardes virtuosísticos pierden lo que tienen de circense para integrarse por completo en el discurrir de la frase musical. Escalas, trinos, "roulades", saltos de octava, trémolos, ecos, etc., no se escuchan como algo gratuito, sino que sirven para dar la impresión de que el ejecutante está dibujando en el aire. En este sentido, Arimany puede ser considerado un verdadero arquitecto de sonidos.

El "fiato" es amplio y el caudal de aire sale bien controlado, con lo que la emisión no pierde su pureza al final de la espiración. El sonido tiende a ser oscuro y rico en armónicos, pero sabe hacerse incisivo cuando la ocasión lo requiere. A veces, su calidad recuerda la vibración de la armónica de cristal. Por la forma en que lo emite, Arimany produce siempre la sensación de tirar de la música hacia adelante, de una manera que hace pensar en el gran Rampal (que,

no en balde, ha sido uno de sus maestros).

En fin, un disco que es otro jalón en una carrera cada vez más importante. Disco, pues, absolutamente recomendable, aunque es probable que sea difícil de encontrar.



"MUSICA DEL BARROCO ITALIANO PARA TROMPETA". John Wallace, trompeta. The Wallace Collection, trompetas. Orquesta Philharmonia. Simon Wright.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto Referencia: NI 5079 Grabación: DDD Duración: 50' 20" Serie: normal

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



John Wallace es uno de los jóvenes valores actuales de la trompeta, el cual, bien como único solista, o bien al frente del conjunto de trompetas The Wallace Collection, se dedica a cultivar el riquísimo repertorio dedicado a este instrumento, en especial el de la época barroca, aunque no toca con ejemplares históricos sino con instrumentos de técnica y fabricación modernas, cosa no sólo en absoluto censurable, sino incluso muy de agradecer, dadas las peculiares características de estos metales y los desastres de afinación a los que a veces conducen los purismos historicistas. Otro mérito de John Wallace es que en sus grabaciones siempre nos descubre obras inéditas, ampliando así su repertorio sin necesidad de invadir los terrenos de otros instrumentos, según la funesta costumbre de algunos de sus colegas.

En este disco, tercero de los que graba para el sello Nimbus y segundo de los dedicados al



manierismo y al barroco italianos, John Wallace nos ofrece hermosísimas páginas, algunas más o menos conocidas y otras auténticas primicias, de Fantini, Vivaldi, Alberti, A. Scarlatti, Caldara, Torelli, Stradella, Albinoni, Corelli y Bordinelli.

Merece ser destacado el inédito **Concierto en Re mayor** para dos trompetas de Vivaldi, el cual, aunque marcado como concier-

to para dos oboes, en realidad, por sus motivos de fanfarria, por su movimiento lento en forma de cadenza mientras callan los instrumentos solistas y por su extraordinario parecido con el conocido **Concierto en Do mayor P 75** del Prete Rosso, se puede considerar como un auténtico concierto para dos trompetas y uno de los contados casos en los que la sustitución del oboe por la trompeta es perfectamente aceptable, y no está reñida con las prácticas interpretativas de la época.



"OBRAS PARA PIANO DE LA NUEVA ESCUELA DE VIENA". De SCHOENBERG, WEBERN y BERG. Yuji Takahashi, piano.

Marca: Denon Soporte: disco compacto Referencia: 60 CO-1060-61, 2 CDs. Grabación: DDD Duración: 1 h. 54' 33" Serie: normal

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



Este estudio de dos discos compactos constituye una pequeña joya. Recoge las grabaciones que Yuji Takahashi realizó en 1977 de las obras que los tres autores de la denominada Escuela de Viena realizaron para piano. El tener acceso fácil a este legado musical expuesto en conjunto, ya es bastante agradable. No podemos olvidarnos de que tanto Schoenberg como Webern vieron en el piano un magnífico y apropiado instrumento en el que desarrollar el método dodecafónico a través de las obras breves y de las variaciones.

Este álbum incluye los primeros trabajos para piano de Schoenberg pertenecientes a su período tonal (**Tres piezas para piano y Seis piezas para piano para cuatro manos**). Su carácter amable, romántico y su simplicidad de construcción, dentro de formas puramente clásicas, contrastan vivamente con la obra posterior. Resultan gratas al oír, quizá con un carácter más crispado de lo que sería conveniente, pero indudablemente ponen un bonito contrapunto al contrastar con el resto de la audición. También está incluida una serie de piezas diversas y aisladas para piano compuestas por Webern de 1905 a 1924 sin número de opus e incluso póstumas, como es el caso de la **Pieza para piano en tiempo de Minuet**.

De las interpretaciones que de estas obras teníamos en el mercado español habría que destacar fundamentalmente las versiones de Schoenberg realizadas por Pollini (D. G.), excelentemente ejecutadas, aunque quizá algo faltas de la atmósfera necesaria, y con un sonido excelente. También Bucquet (Philips) las interpretó extraordinariamente. Añadir, además,

las versiones de Gould de los **Opus 11, 23 y 25 (Suite para piano)** y de la **Sonata para piano** de Berg, **Op. 1**, que creo que no compite con las anteriores.

En cuanto a la obra de Webern, su obra completa ha sido grabada en varias ocasiones, una de ellas dirigida por Robert Craft (1956, CBS) y otra, que hace algún tiempo se podía adquirir en el mercado español dirigida por Boulez (CBS). Las **Variaciones** fueron grabadas por Paul Jacobs (Barclay) e Yvonne Loriod (Veha), si bien no hemos tenido acceso a estas últimas.

Respecto a la interpretación que hoy se nos ofrece para comentar, hemos de decir que pocos pianistas existirán actualmente con una formación y un currículum, no sólo tan brillante, sino también tan especializado como el de Takahashi en música contemporánea. Efectivamente, el piano de este japonés no tiene nada que ver con el mismo instrumento en manos de otros pianistas, aun de gran talla internacional. Takahashi no toca el piano, lo hiera. No crea espacios sonoros, sino que rasga el silencio. Este pianista, al que conocemos fundamentalmente por sus estrenos e interpretaciones de las obras de Xenakis, trabajó como solista con el "Domaine Musical" en París. Residente en Nueva York, trabaja con la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad. Es un intérprete que no hace concesiones ni busca el llegar fácilmente al oyente. Peca quizá de excesiva rapidez, que roza la crispación en algunos momentos, a través de una técnica impecable y de cierta frialdad. Sin embargo, sus lecturas de estas obras nos parecen acertadas, ya que, si bien en ellas no explota el colorido sonoro del piano, ni aporta elemento decorativo alguno, nos parece correcto que, como buscaba Webern, el timbre aquí sea tratado sólo como un elemento más de la estructura.

Por último, señalar que el sonido es magnífico, por lo que resulta, en definitiva, un estudio francamente recomendable.



"OBRAS DE SARASATE, CHAUSSON, SAINT-SAENS Y RAVEL". Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 063-2 Grabación: DDD Duración: 56' 18"

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

Hay discos cuya edición responde a factores meramente comerciales. Este es uno de ellos. Perlman ya había registrado la totalidad del repertorio conteni-

do en el presente. Lo hizo (y muy bien) para EMI, en los años setenta. La **Fantasia de concierto sobre motivos de Carmen**, debida a Sarasate, es una pieza endiablada, donde Perlman triun-



fa en toda la línea, por mor del virtuosismo que sabe desplegar. En CD de EMI se encuentra, con la Filarmónica londinense y Foster, acoplada con el **Primer Concierto** de Paganini. El resto del programa acaba de ser publicado, también por EMI y en CD, en el anterior registro de Perlman (con Martinon, mucho más estilista que Mehta). **Tzigane**, la **Habanera** y la **Introducción y Rondó caprichoso** de Saint-Saens y el **Poema**, de Chausson, admiten lecturas más posadas, más ROMÁNTICAS. Perlman debe ceder aquí la primacía a un Grümiaux. La técnica del violinista judío es mucho más APARENTE, su musicalidad aquí menos íntima y depurada. Súmese a ello la prestación de la Filarmónica neoyorkina, que Mehta conduce A CIEN POR HORA. El producto, insisto, es meramente comercial. La calidad sonora potencia el efectismo de las versiones. Disco, a mi entender, innecesario.



"OFICIO DE VISPERS SEGUN EL RITO MONASTICO RUSO". Coro de monjes del monasterio benedictino de Chevetogne (Bélgica). Director: P. Philippe Baer, OSB.

Marca: Schwann. Importador: Ferysa. Soporte: disco compacto Referencia: 9132 1723 Grabación: ADD Duración: 41' 54" Serie: normal

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

He de confesar que al principio, nada más recibir el disco para su comentario, me causó un innegable recelo el hecho de que unos monjes benedictinos belgas dejaran su canto gregoriano para invadir el terreno de la liturgia eslava, pero mis resquemores quedaron disipados nada más empezar a oírlo, pues la interpretación de estos buenos frailes es realmente soberbia, sin que musicalmente se les pueda plantear la más mínima

objección y, no sólo eso, sino que saben dar a su canto un sabor, como no podía ser menos, genuinamente monacal, que produce un muy agradable contraste con las versiones a que nos tienen acostumbrados los coros búlgaros o rusos, las cuales, sin dejar de ser también magníficas, suelen estar planteadas de una manera en exceso sinfónica.



Lástima que los condicionamientos del espacio disponible y de la tipografía impidan que pueda extenderme más acerca de un mundo tan apasionante como es el de la liturgia eslava. Me limito, por tanto, a señalar una curiosidad de este disco: dado quienes lo cantan, en la **Gran Letanía** no faltan rogativas, en eslavo eclesiástico, claro está por el Papa de Roma, el Obispo de Namur y los Reyes Balduino y Fabiola.

Lo único verdaderamente censurable de este disco es su duración. Quizá se deba a eso del voto de pobreza y austeridad.



"ORGANOS HISTORICOS DE EXTREMADURA". Real Monasterio de Guadalupe. Música española para órgano. Renacimiento y Barroco. Miguel del Barco, órgano.

Marca: Editora Regional de Extremadura Soporte: disco LP Referencia: MC-20328702 Grabación: digital Duración: 33' 51" Serie: normal

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

La Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura, a través de su Editora Regional, ha lanzado un disco en el que se nos presenta un interesantísimo documento sonoro de tres pequeños órganos históricos de Extremadura y que se encuentran en el Real Monasterio de Guadalupe. Dos de ellos construidos para dicho Monasterio —el órgano realejo del coro (1745) y el llamado del "Corpus" (1756)— y un tercero traído de Fuente del Maestre y ubicado en la actualidad en el Auditorium del citado Monasterio. Sobre estos instrumentos, el organista Miguel del Barco —Catedrático

de la especialidad en el Real conservatorio de Música de Madrid— nos ofrece un panorama de la música española para órgano de los siglos XVI al XVIII cuidadosamente escogido en función de los instrumentos de dicho Monasterio, protagonistas en esta grabación. El repertorio escogido por Miguel del Barco abarca diversos y variados estilos, y siempre dentro de los límites que estos pequeños órganos imponen al intérprete. Desde Antonio de Cabezón, el ciego burgalés, hasta el P. Soler, sin pasar por alto a dos grandes de nuestra música para tecla: Francisco Correa de Arauxo y Juan Bautista Cabanilles. Junto a éstos, se incluyen obras del napolitano, pero muy vinculado a España, Antonio Valente, el sevillano vihuelista Alonso de Mudarra y el aragonés Pablo Bruna. Miguel del Barco es un profundo conocedor y estudioso de nuestra música española para órgano y esto queda reflejado, sin lugar a dudas, en la presente grabación. Dignas son de destacar las versiones que el intérprete nos ofrece del **Dúo II** de Cabezón para cuya interpretación hace uso del precioso Tapadillo de 4' del órgano portatil del Corpus, ubicado en la Sala Capitul del Monasterio, y la preciosa versión de **La Romanesca**, de Antonio Valente, obra escrita en forma de danza con variaciones, que Miguel del Barco nos hace llegar con una gracia y finura exquisitas. Dos magníficos tientos de falsas, uno de Pablo Bruna y otro de Juan Cabanilles, nos reflejan el bien hacer y la profundidad de pensamiento de estos dos grandes del órgano español y desgraciadamente poco conocidos y estudiados. Junto a la magnífica interpretación de Miguel del Barco es digno de destacar, asimismo, la excelente toma de sonido llevado a cabo por los grandes técnicos Lucho Alonso y Miguel Angel Barcos, a los que desde aquí debemos dar la enhorabuena por el magnífico trabajo realizado. Disco, pues, altamente recomendable en todos los aspectos: tres bellos instrumentos del siglo XVIII, magnífica interpretación y un impecable registro sonoro.



"LA SPAGNA". Siglos XV, XVI, XVII. Atrium Musicae de Madrid. Director: Gregorio Paniagua.

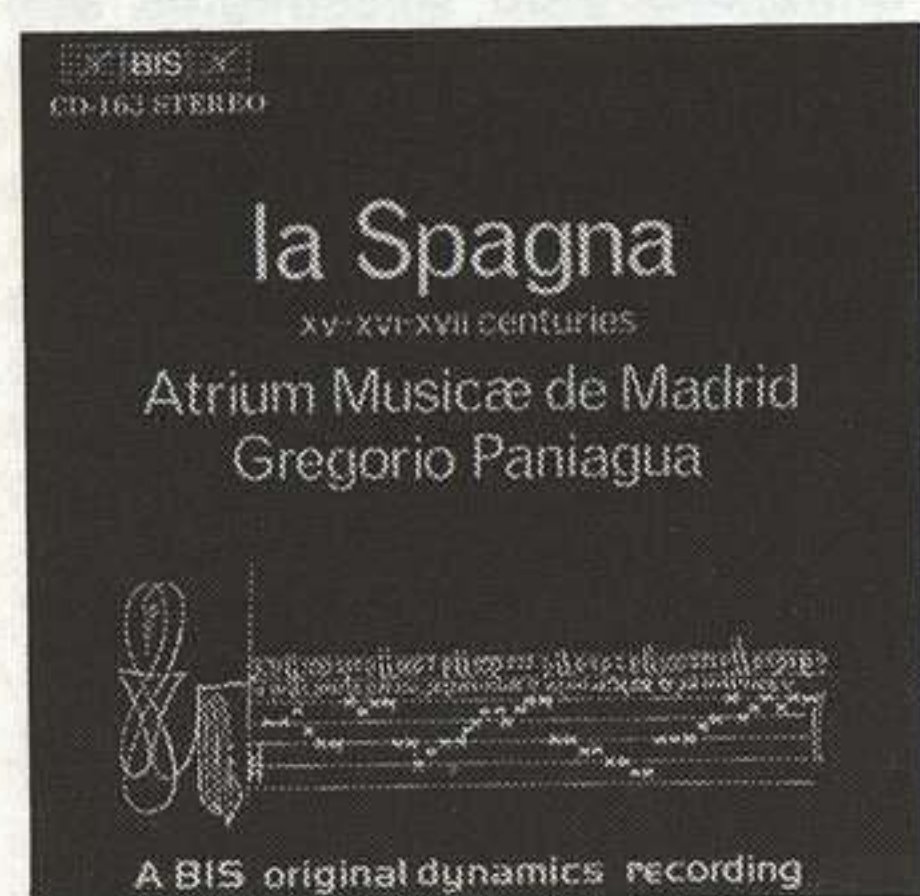
Marca: BIS. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto Referencia: CD 163 Grabación: ADD Duración: 1 h. 11' 40" Serie: media

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

El máximo interés de este extenso compacto (que compren-

Crítica discográfica

de un álbum doble grabado en 1980) es su programa, formado por 41 versiones diferentes de la famosa melodía conocida como **La Spagna, Espagnoletta o Pavana española**, escritas en toda Europa en los siglos XV al XVII. Junto a versiones de autores anónimos hallamos las que es-



cribieron sobre el tema figuras de la talla de Praetorius, Giles Farnaby, Juan del Enzina (este último, con el fatalista título de **Triste España**, en el Cancionero Musical de Palacio), Josquin, Diego Ortiz, Gaspar Sanz, Cabezón o Francesco Canova da Milano. La interpretación del inquieto grupo madrileño Atrium Musicae no hace posible que el interés llegue a trascender más allá de este hecho, pues la dirección de Gregorio Paniagua es en exceso rígida, metronómica y poco flexible, y parece que no ha habido un criterio riguroso en la reconstrucción de los instrumentos utilizados, con lo que la escucha del programa se hace demasiado monótona y falta de espíritu. La grabación, en cambio, es excelente.



WUNDERLICH, Fritz: "UNA VOZ-UNA LEYENDA". Con Antoine Fahberg, Friederike Sailer, Rita Bartos, Heinz Maria Lins, Benno Kusche. Orquestas y directores no indicados).

Marca: Acanta. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 43 567
Grabación: ADD
Duración: 57' 17"
Serie: normal

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



La voz de Fritz Wunderlich (1930-1966) ha sido una de las más hermosas de tenor lírico que ha habido en el área alemana. Fallecido prematuramente a causa de una caída, poco antes de su previsto debut en el Metropolitan de Nueva York en **La Flauta mágica**, dejó en su no muy extensa discografía varias grabaciones de antología: el **Oratorio de Navidad** con Richter, **El Rapto del Serrallo** con Jochum, **La Canción de la Tierra** con Klemperer, **La Flauta Mágica** con Bohm, **La Novia vendida** de Kempe y el ciclo **La Bella Molinera**, entre otros, así como también su intervención en **La**

Creación, de Karajan, que no pudo terminar.

Wunderlich nunca cantó ópera en escena, pero quiso llevar al disco algunos de los más famosos números para tenor de este género, varios de los cuales recoge este compacto como inéditos hasta la fecha. Después de la primera impresión causada por la propia belleza de un instrumento puro, límpido y sin un ápice de nasalidad (muy frecuente en tenores que poseen este tipo de voz), se puede disfrutar de una interpretación verdaderamente excepcional de páginas tan hermosas como el aria de **Giuditta** de Lehar, la de



Condesa Mariza de Kalman o el dúo de **El vendedor de pájaros** de Zeller, cuya pareja es una entonada Antonie Fahberg. Al escuchar estas versiones de auténtico lujo, cantadas con carácter y espíritu, se puede disfrutar con esta música que hoy tiene para nosotros un indudable y decadente atractivo. El resto de los solistas, así como los anónimos orquesta y director (o directores), son veteranos conocedores del estilo vienés, y la correcta grabación aporta su punto de artificiosidad al sonido. Por encima de todo, permanece la categoría de un cantante al que siempre se recordará en la plenitud de sus facultades.

RECTIFICACION

En la lista de Premios Ritmo 1987, publicada en el número anterior, y dentro del apartado «Mejor Interpretación grabada analógicamente y transcrita a CD», se omitieron los siguientes discos:

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 4. Orq. Filarmónica de Viena. Bernstein. D.G.

MOZART: los Cuartetos de cuerda. Cuarteto Italiano. PHILIPS.

BRAHMS: Quinteto para piano. Pollini. Cuarteto Italiano. D.G.

BERLIOZ: La Infancia de Cristo. Baker, Tappy, Allen, Bastin. Coro y Orq. Sinfónica de Londres. C. Davis. PHILIPS.

BERLIOZ: Obras orquestales. Beecham. EMI.

BARTOK: Conciertos para piano núms. 1 y 2. Pollini. Orq. Sinfónica de Chicago. Abbado. D.G.

DISCOS CRITICADOS

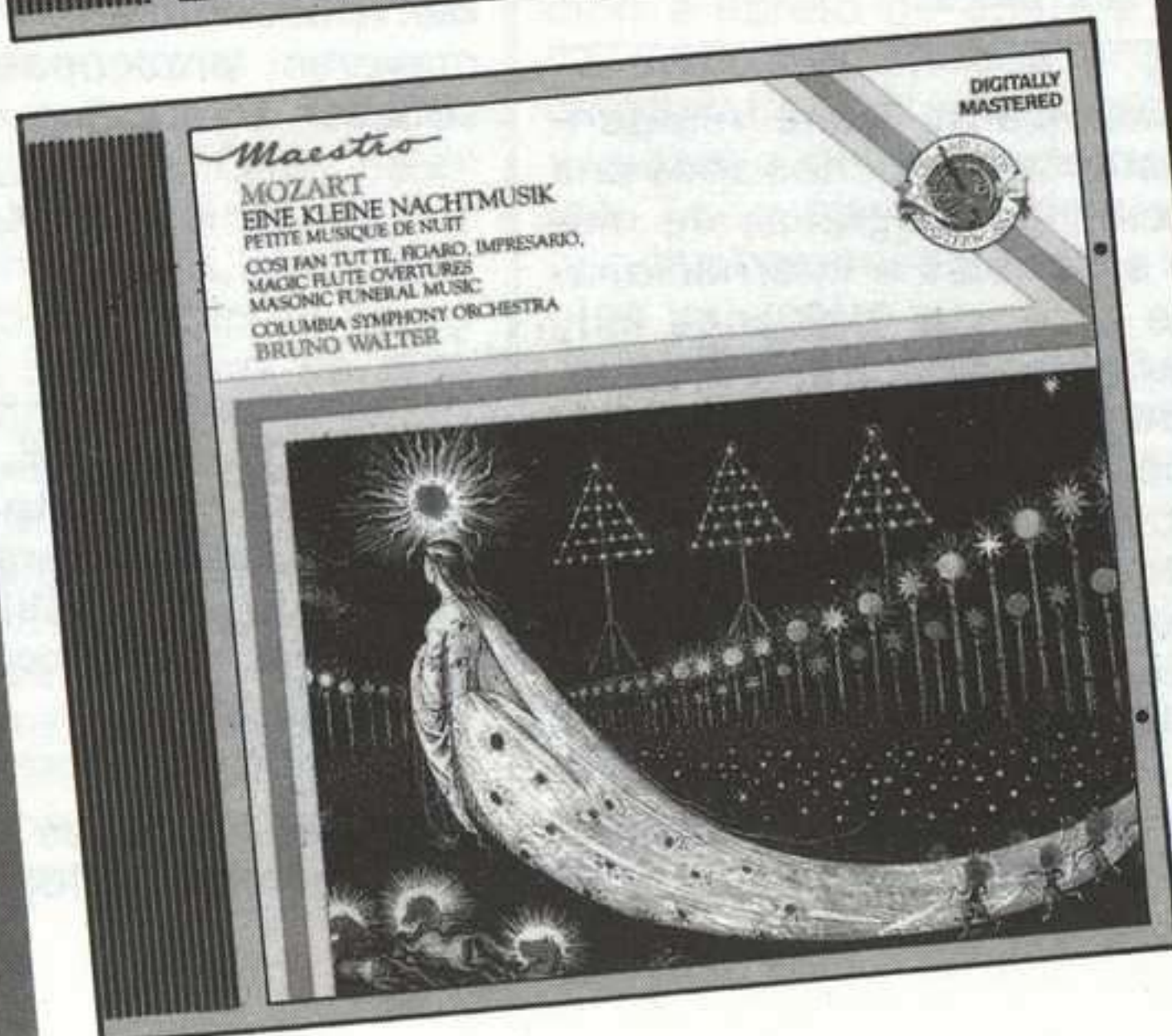
BACH: Oratorio de Navidad. Donath, Lipovšek, Schreier, Büchner, Holl/Schreier. CD.....	44
BACH: Oratorio de Navidad. Argenta, Von Otter, Rolfe-Johnson, Blochwitz, Bar/Gardiner. CD.....	44
BARTOK: la Obra completa para piano y orquesta. Kocsis/Fischer. CD.....	45
BRAHMS: las 4 Sinfonías. Oberturas Trágica y Académica. Solti. CD.....	45
BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete. SCHUMANN: Fantasiestücke, Tres Romanzas. DEBUSSY: Rapsodia para clarinete. Dangain/Heisser/Koerner. CD.....	46
BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Giulini. CD.....	46
CHOPIN: las Polonesas. Ashkenazy. CD.....	46
DEBUSSY: Suite Bergamasque; Pour le piano; Estampes. Bunin. CD.....	47
DONIZETTI: Gemma di Vergy. Caballé, Lima, Sardinero, Pons/Gatto. CD..	47
DVORAK: Sinfonía núm. 5; El Duende acuático. Jarvi. CD.....	47
DVORAK: Sinfonías núms. 4, 5 y 6; La Rueda de Oro; Variaciones Sinfónicas; Oberturas "Mi Hogar" y Los "Husitas". Kertész. CD.....	48
HINDEMITH: Requiem por lo que amamos. Fischer-Dieskau, Fassbaender/Sawallisch. CD.....	48
JOPLIN: "Ragtimes". Graf, Wyss. CD.....	49
LIST: Años de Peregrinación (Segundo Año). Brendel. CD.....	49
LOCATELLI: Introduttione teatrale; Concierto. MARCELLO: Concierto. VIVALDI: Conciertos. Kühn, Fabbriciani. CD.....	49
MAHLER: Sinfonía núm. 9. Bernstein. LP.....	49
MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4; El Sueño de una noche de verano. Szell. CD.....	52
MONTEVERDI: Orfeo. Rolfe-Johnson, Baird, Dawson, Von Otter, Argenta, Nichols, Tomlinson, Montague, White/Gardiner. CD.....	52
MOZART: Pequeña Serenata Nocturna; Oberturas. Walter. CD.....	53
RACHMANINOV: las 3 Sinfonías; Sinfonía de juventud. Ashkenazy. CD.....	53
RAVEL: Concierto en Sol mayor; Gaspard de la nuit; Sonatina. Argerich/Abbado. CD.....	54
RAVEL: Trío. SHOSTAKOVICH: Trío. Trio Zingara. LP.....	54
SCHUBERT: 56 Valses; 10 colecciones de Landler. Ader. CD.....	54
SCHUMANN: Sinfonías núms. 1 y 3. Kubelik. CD.....	54
SCHUMANN: Fantasía Op. 17; 6 Estudios sobre Caprichos de Paganini. Magaloff. CD.....	55
SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 13. Storozhev/Kamu. LP.....	55
SHOSTAKOVICH: Sinfonía de cámara; Sinfonía para cuerdas. Phoenix Chamber Orchestra. Casete.....	55
R. STRAUSS: Vida de Héroe; Los 4 Ultimos Lieder. Lott/Jarvi. LP.....	55
R. STRAUSS: Sinfonía Alpina; 4 Lieder. Lott/Jarvi. CD.....	56
R. STRAUSS: Arabella. Te Kanawa, Grundheber, Fontana, Gutstein, Derneschn Seiffert, Ionitza, Cachemaille, etc./Tate. CD.....	56
STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos; Dos Poemas de Paul Verlaine; Babel; Abraham e Isaac; Elegía por John F. Kennedy. Fischer-Dieskau/Bertini. CD.....	56
TISCHHAUSER: The Beggar's Concerto; Los Músicos de Bremen. Jordan. CD.....	57
VIVALDI: Sonatas a Pisandel núms. 1 a 4. The Boston Museum Trio. CD....	57
WEBER: Der Freischütz. Ligendza, Kramer, Schöne, Linke, Probst, Holzappel, Raub, Viljakainen, Bracht/D. R. Davies. Video.....	57
XENAKIS: Eonta; Metástasis; Pithoprakta. Somonovic/Le Roux. CD.....	58

RECITALES

Conciertos para trompeta (obras de Hummel, Gros y Hertel). Basch/Orpheus Chamber Orchestra. CD.....	58
COTRUBAS: Arias. LP.....	58
Danzas italianas en torno a 1600. CD.....	59
In Nomine. Fretwork. CD.....	59
El legado de Glen Gould. Vol. 4 LP.....	59
La Música en el Cádiz de las Cortes. Barea/Rivas.....	59
Música de la época de Ricardo III. The York Waits. CD.....	60
Música virtuosa para flauta de discípulos de Bach. Arimany, Schmoller, Grüber. LP.....	60
Música del barroco italiano para trompeta. Wallace. Wright. CD.....	60
Obras para piano de la nueva Escuela de Viena. Takahashi. CD.....	60
Obras de Sarasate, Chausson, Saint-Saens y Ravel. Perlman. Mehta. CD...	61
Oficio de Vísperas según el rito monástico ruso. Baer. CD.....	61
Organos históricos de Extremadura. Del Barco. LP.....	61
«La Spagna». Paniagua. LP.....	61
Wunderlich: "Una voz, una leyenda". CD.....	62

Maestro

LA SERIE ECONOMICA EN COMPACT DISCS DE CBS MASTERWORKS



BRAHMS:
Concierto para piano n° 2
Daniel Barenboim
F. de Nueva York - Zubin Mehta

DEBUSSY:
El Mar, Jeux
Preludio a la siesta de un fauno
F. de Nueva York - Pierre Boulez

GERSHWIN:
Rapsodia en Blue
Un Americano en París
F. de Nueva York - Leonard Bernstein

HAYDN:
Sinfonías nos. 93 y 94
O. de Cleveland - George Szell

MOZART:
Sinfonias nos. 40 y 41
O. de Cleveland - George Szell

MOZART:
Concierto para clarinete
Sinfonía Concertante KV 364
O. de Cleveland - George Szell

MENDELSSOHN:
Sinfonía n° 4 "Italiana"
El Sueño de una noche de verano
O. de Cleveland - George Szell

SCHUMANN:
Sinfonías nos. 1 y 3
O. de la Radio de Baviera - Rafael Kubelik

WAGNER:
Música orquestal de "El anillo"
O. de Cleveland - George Szell

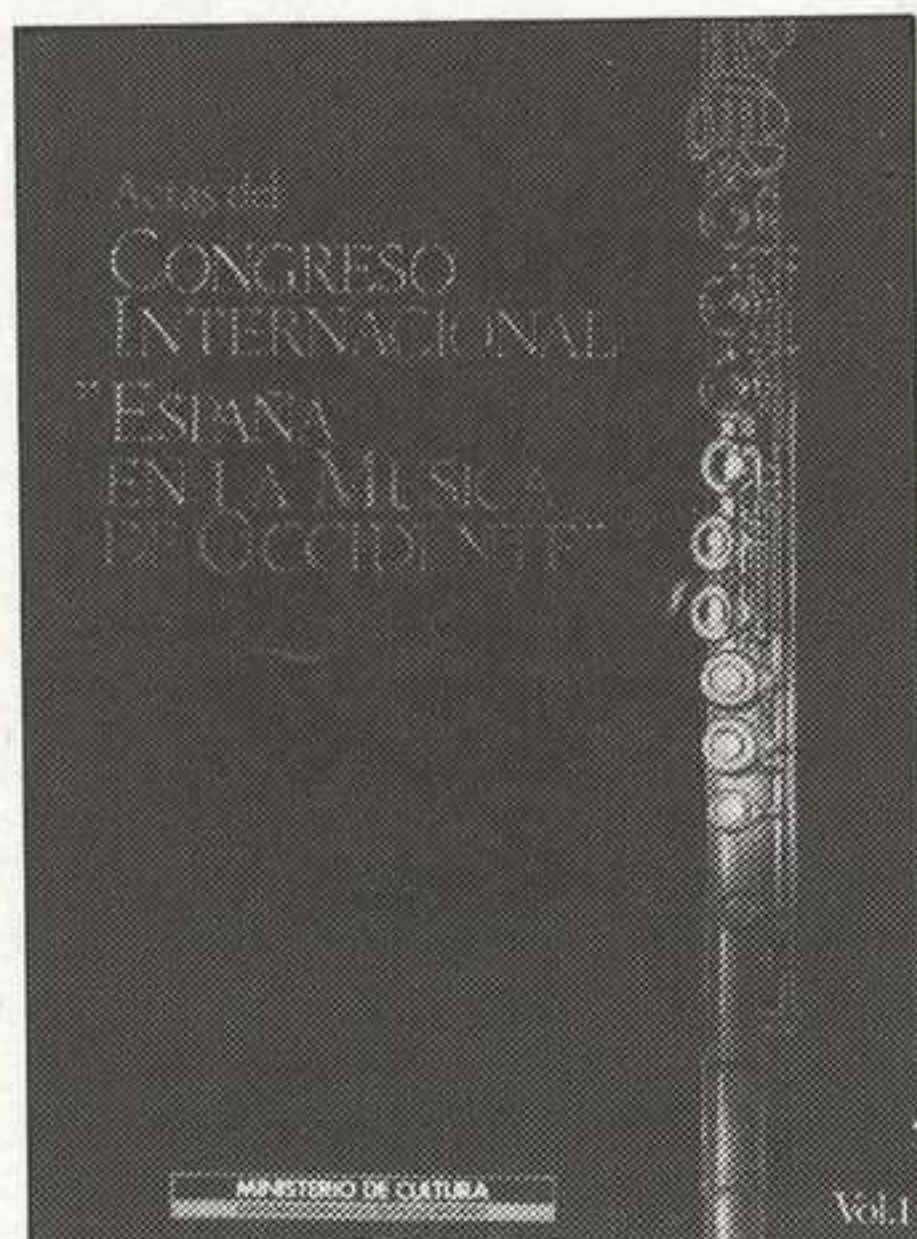


**YA DISPONIBLES LOS 40
PRIMEROS COMPACT DISCS**

Libros y partituras

Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente". Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid 1987. 2 vols. I: 403 págs.; II: 504 págs.

El Ministerio de Cultura organizó entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1985 un Congreso Internacional en Salamanca, con motivo del Año Europeo de la Música, en el que se reunió a un plantel extraordinariamente numeroso de musicólogos, críticos, historiadores y compositores para exponer y debatir una amplísima temática: la referente a toda la historia musical española, desde la paleografía medieval hasta las últimas vanguardias. Se invitó a 265 congresistas, procedentes de todos los puntos de España y de doce países de Europa y América. Se dedicaron sesiones de un día completo a la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, el siglo XIX y el siglo XX. Hubo también siete conciertos; los más adecuados por la programación fueron los de Ana Higueras-Fernando Turina (tonadillas, arias y canciones), Conjunto Zarabanda, el de Puyana (Scarlatti), y el del Trío Eulàlia Solé (Granados y tres autores contemporáneos).



Se inauguró también, el primer día, una escultura de Venancio Blanco homenaje a Gerardo Gombau en la plaza de Santa Eulalia (Gombau era salmantino), y se presentó en la Catedral Vieja el órgano de Salinas restaurado. Las sesiones

de estudio tuvieron lugar en el Aula Salinas de la Universidad. No hace falta decir que Salamanca, una de las ciudades más bellas imaginables, se convertía, por su prodigiosa carga histórica, en un marco adecuadísimo. Los directores del Congreso fueron tres musicólogos ilustres: Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló.

Pero lo más importante de todo es, sin duda, la publicación en dos gruesos volúmenes de todas las ponencias y comunicaciones allí expuestas. No es posible mencionarlas aquí; ni siquiera a los autores. Las hay de todo tipo, con todos los enfoques posibles. También, por supuesto, de muy distinto valor y peso; pero yo diría que no hay ninguna sin interés. Y en muchos casos son apasionantes. El orden cronológico en que se publican produce incluso una dramática sensación de relato histórico. Digo todo esto porque no deseo que nadie piense que se trata de una obra de lectura pesada: todo lo contrario. Cualquier persona mínimamente interesada en los problemas musicales históricos encontrará aquí páginas del mayor interés y muy atractivas. Hay también, además, no pocos trabajos de tipo claramente polémico. Y si, durante aquellos días de 1985 pudo vivirse musicalmente en Salamanca un ambiente del más alto nivel internacional, ahora, al repasar estos volúmenes, puede uno hacerse cargo de la real trascendencia del acontecimiento. Queda ahora, como resultado brillante de esas jornadas, casi un millar de páginas que se hacen ya imprescindible para cualquier investigación que se emprenda sobre la música española de cualquier época. Nada menos que eso. Felicitaciones, pues, para el Ministerio de Cultura, y muy especialmente para los profesores Casares, Fernández de la Cuesta y López-Caló, que han sido capaces no sólo de organizar el Congreso, sino de llegar, con esta espléndida publicación, al final de su empresa.

Ramón Barce

ALCARAZ, José Antonio: Rodolfo Halffter. "El Compositor y su obra" Núm. 1. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid, 1987. 150 págs. Con 20 láminas fuera de texto.

Tristemente, coincide la publicación de este trabajo con la desaparición de Rodolfo Halffter, fallecido el pasado 14 de octubre, a la edad de 87 años. El libro, de este modo, adquiere un carácter de emocionado tributo a la memoria de uno de los más insignes compositores españoles de las últimas décadas.

No es éste el lugar adecuado para esbozar siquiera un perfil de Rodolfo Halffter. Pero sí de destacar el positivo valor documental e informativo del trabajo de José Antonio Alcaraz.

No estamos ante una biografía más para uso hagiográfico. Hay datos biográficos del músico en un amplio capítulo que sigue, en forma de tablas cronológicas, los principales hechos de la vida musical de Halffter. Pero el propósito central del libro —y a él se dedican las dos terceras partes del espacio— es el comentario y análisis de la obra musical. Para ello José Antonio Alcaraz recopila, ordena (y en algún caso, incluso contradice) extractos de otros autores, que completan la información por él elaborada.

El libro contiene la relación completa de composiciones de Halffter y una amplia y detallada discografía. Las escogidas láminas que figuran al cabo del volumen ofrecen un bello recuerdo por la vida de Halffter.

En suma, se trata de una obra valiosa (incluso puede que provocadora de fértil controversia) a la cual ha prestado particular cuidado la edición de la ACSE.

Un excelente comienzo para esta serie de volúmenes que la ACSE presenta bajo el epígrafe "El compositor y su obra".

Gonzalo Badenes

ALONSO, J. Montero: Francisco Alonso. Espasa-Calpe, Madrid, 1987. 122 págs.

Espasa-Calpe viene realizando desde hace muchos años una colección de biografías de músicos españoles e internacionales de proyecto y alcance muy similar a tantas otras colecciones de aquí y de allá, en unos tiempos en los que las peripecias biográficas de los grandes creadores musicales han sido objeto de divulgación y de propuesta editorial sugestiva. Hasta aquí nada que objetar, puesto que, aunque la tendencia a la historia de los protagonistas empieza a decaer en la historio-

grafía más reciente, bien es necesario completar lo iniciado.

J. Montero Alonso nos presenta una biografía de Francisco Alonso, autor de zarzuelas de éxito y de melodías enormemente populares en su momento y que todavía gozan de buena salud. No hay duda de que el personaje se lo merece. Sin embargo, el plan biográfico a que se acoge el autor es todo menos atrevido. La narrativa, de carácter divulgador —y en este sentido apropiada a sus fines editoriales— cae en las redes del apriorismo biográfico, según el cual, todo sucede según estaba previsto, no se sabe bien por quién, y el éxito de la época madura justifica los tanteos de los primeros años, nada inciertos porque van dirigidos hacia un final ya sabido. Por ello, los altercados biográficos, los dolorosos encuentros con la adversidad, son siempre menores; los malos son menos malos porque en realidad juegan un papel en el plan.

La mera descripción de hechos, aparentemente neutra, está cargada de intención ideológica, lo cual es más perverso; no dar las razones por las cuales Alonso fue molestado por los republicanos en los primeros meses de la Guerra Civil induce a pensar que Alonso se había aliado en el bando contrario.

Aunque es bien cierto que la bibliografía sobre Alonso y sobre la zarzuela en general peca del mismo defecto, el texto de Montero Alonso carece de una propuesta analítica que ponga en evidencia las grandes líneas maestras de su producción, el carácter estético, su significado en el contexto histórico que le tocó vivir, aunque, a juzgar por esta frase: *Hasta que en la primavera de 1939 llega la paz. La vida madrileña recupera su ritmo risueño de siempre...*, nos tememos que el autor tiene bien poco interés en ahondar en mayores preocupaciones filológicas.

Xoxé Aviñoa

ANDRADE MALDE, Julio: Las canciones con texto francés de Andrés Gaos. Separata de "Nassarre", III, 1, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1987. 50 págs.

Andrés Gaos es uno de los compositores gallegos de nues-

tro siglo que está siendo reivindicado y estudiado. Este trabajo de Andrade Malde es un minucioso análisis de las nueve canciones para voz y piano con texto en francés que escribió Andrés Gaos entre 1896 y 1909. (Presumiblemente, pues no hay fechas exactas). En 1909 estrenó tres de ellas en La Coruña, según señaló Rodrigo A. de Santiago en su trabajo de 1966, uno de los primeros dedicados a Andrés Gaos.



Hace poco, al ocuparnos de la importante edición de canciones de Marcial del Adalid hecha por Margarita Soto Viso (v. RITMO nº 579, julio-agosto 1987), nos encontrábamos también con textos franceses (y alemanes, castellanos y gallegos). La elección de poemas en francés y alemán concretamente, revela, ya desde la segunda mitad del siglo pasado, que los compositores españoles, al tomar el modelo musical del lied alemán y de la romanza francesa, se sentían inclinados a utilizar textos de la misma procedencia (algo en algún sentido semejante al empleo del italiano en las óperas españolas del siglo XIX). Evidentemente, la acentuación de esos textos habría de influir sobre la estructura melódica. Por cierto, no es fácil afirmar que las canciones de Gaos sean romanzas y no lieder por el mero hecho de que alguna se subtítulo "romance" o por su letra francesa. En realidad, no hay ninguna frontera musicológica entre ambas denominaciones; se trata sólo de un intento francés de rechazar la palabra alemana para reforzar la idea de una creación nacional independiente de la cultura germánica. Las canciones de Gaos revelan a veces, por su armonía, un contacto con Brahms, aunque el gran modelo siga siendo, como es habitual, Schumann. La prosodia, en general, busca un esquema acentual demasiado rígido para el francés. Andrade Malde señala algunas acentuaciones musicales que supone defectuosas, pero que creo que son simplemente resultado de una evolución; la coincidencia estricta y constante de acento textual y acento musical podría

ser norma para Schubert, pero en 1900, en la época de Hugo Wolf y de las primeras canciones de Schönberg, no lo es ya. El autor mismo indica, con buen criterio, el sentido armónicamente expresivo de varias de las canciones, así como el carácter modulante de algunas melodías, en general a la busca de una adecuación con el poema. Por cierto, respecto a dos de los poemas alemanes traducidos al francés, podemos brindar al autor su localización: **En Mai** es el conocido **Im wunderschönen Monat Mai** del "Intermezzo Lírico" del "Buch der Lieder" de Heine, utilizado por Schumann en su **Dichterliebe**; y **Paix supreme** es el famoso "Ueber alle Gipfel" de Goethe.

El trabajo sistemático de Andrade Malde es muy interesante, pues contribuye no sólo a acercarnos a Andrés Gaos, sino al mejor conocimiento del lied español post-romántico. Esperamos que nuestros historiadores de la música tengan en cuenta este detallado y clarificador ensayo.

Ramón Barce

AVIÑO A, Xosé: Fidelio. Introducción al mundo de la ópera. Ediciones Daimon. Barcelona 1985. 136 págs. Con ilustraciones.

Una observación previa y fundamental para el lector potencial del presente volumen: contrariamente a lo que se indica en la presentación, la traducción, estudio y comentarios se deben a Xosé Aviñoa, no a Roger Alier (ambos colaboradores de esta revista), como figura por un error que debería haberse subsanado antes de proceder a la distribución comercial del libro.

Los lectores que conozcan ya la colección de Daimon **Introducción al mundo de la Ópera** no precisarán de explicaciones acerca de la estructura, diseño y propósito de estos tomitos. No obstante, para quienes no estén al corriente, conviene subrayar el carácter didáctico que anima la serie. Cada volumen incluye, además de la traducción de los textos cantados, análisis musicales de la partitura, aspectos históricos y biográficos (del autor, circunstancias de la composición, del estreno, adaptación a libreto de ópera a partir de una obra literaria original), discografía, tablas cronológicas y glosario de términos musicales. Todo ello complementado con ilustraciones y breves ejemplos musicales.

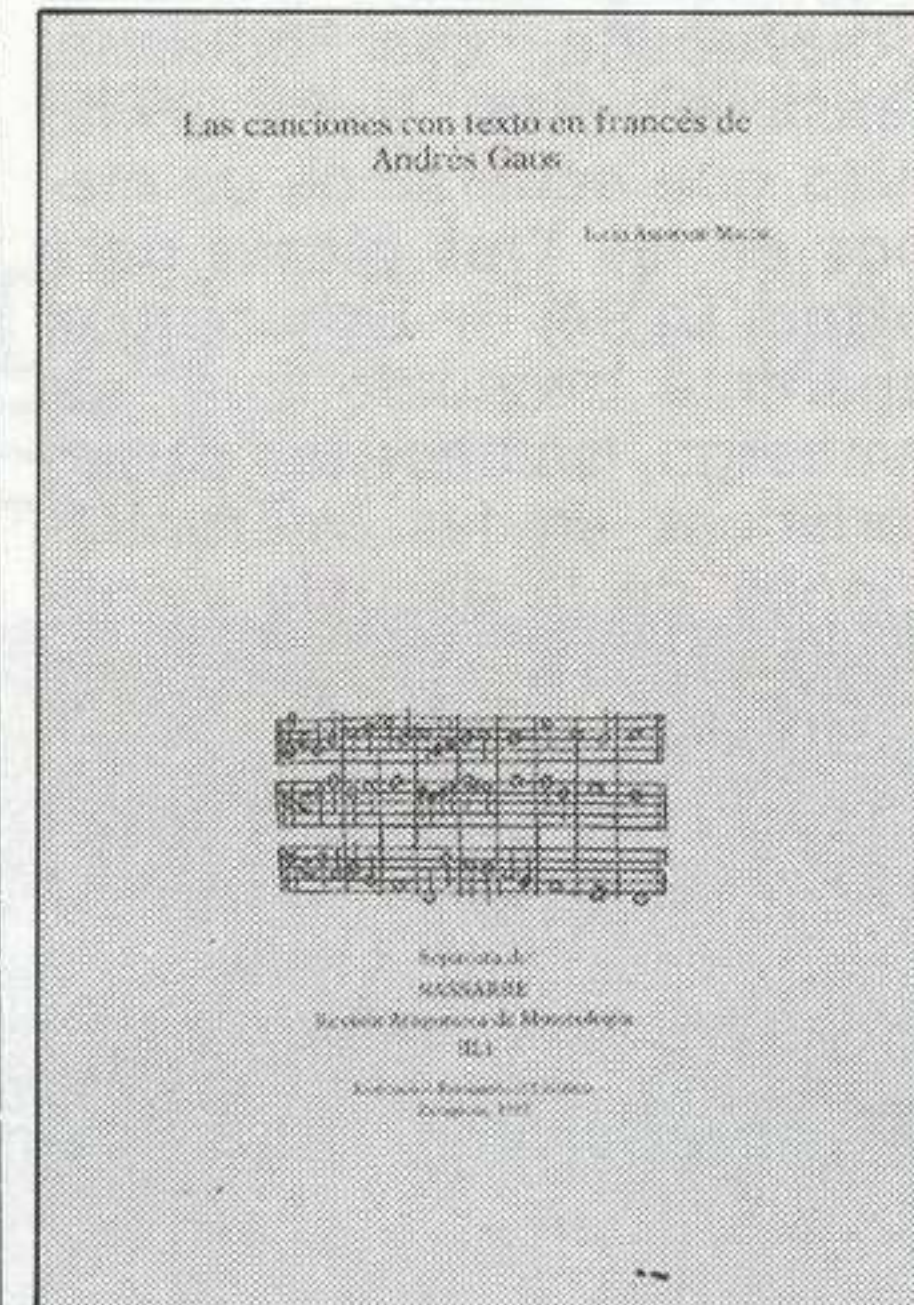
La aportación de Aviñoa, en el caso de **Fidelio** beethoveniano, cumple perfectamente con los objetivos señalados por la serie. A una traducción muy cuidada, intercalada de comentarios musicales breves y precisos, suma Aviñoa una interesante digresión previa acerca de los diferentes puntos de vista con que se ha juzgado el **Fidelio**, histó-

ricamente hablando, y llega a una lúcida conclusión, de índole dramática y musical, que permite resolver el problema suscitado por la aparente contradicción entre elementos líricos y sinfónicos, o si se quiere, entre tradición y progreso, observada en el interior de la partitura. Aviñoa, que conoce y ama la música de Beethoven, analiza la caracterización musical de los personajes y redondea un trabajo sólido, bien argumentado, tan sólo perturbado por las numerosas erratas de imprenta.

Gonzalo Badenes

"Beiträge zur Musikwissenschaft". Asociación de Compositores y Musicólogos de la República Democrática Alemana, Verlag Neue Musik, Berlín. Cuaderno 3, 1987.

La revista de musicología que edita la Asociación de Compositores y Musicólogos de la República Democrática Alemana, y que va a alcanzar próximamente sus treinta años de vida, aparece trimestralmente y publica trabajos sobre todos los campos de la investigación musical, siendo de destacar el hecho de que la música del siglo XX se estudia con la misma asiduidad y amplitud que la de otras épocas.



En este número 3 de 1987 hay que señalar sobre todo el extenso y exhaustivo ensayo del musicólogo de Leipzig Fritz Hennenberg, sobre Franz Bruinier (1905-1928), nombre absolutamente desconocido para el mundo musical en general, pero que reviste un especial interés por haber sido el primer colaborador musical de Bertolt Brecht. Bruinier, que había nacido en Biebrich, falleció tuberculoso en Berlín a los veintitrés años. Su actividad musical fue, no obstante, notable. Hennenberg reúne una sorprendente cantidad de materiales y de noticias, en gran parte inéditas. Es de notar también el artículo de Martin Wehnert, de Leipzig, sobre la novela de Carl Maria von Weber "La vida de un compositor", que, como sabemos, es un conjunto de fragmentos en los que Weber

trabajó de 1809 a 1820, que muestran en algunos pasajes, según Wehnert, los puntos de vista estéticos del autor.

Por último, hay que citar el artículo de Peter Krause sobre el estreno de la **Sinfonía núm. 9** en Do mayor de Schubert en Leipzig y bajo la dirección de Mendelssohn el 21 de marzo de 1839; se incluyen dos cartas de Ferdinand Schubert y datos muy precisos sobre el manuscrito de la obra y las circunstancias del estreno.

Ramón Barce

VIVES, José M.ª: Rafael Rodríguez Albert. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, ACSE, "El compositor y su obra" núm. 2, 202 págs. Madrid, 1987.

Saludamos con merecidos elogios la voluntad de la ACSE de promover estudios monográficos sobre los compositores del presente siglo, puesto que únicamente conociendo su vida y su obra podremos hacernos carta cabal de sus aportaciones musicales y valorar su obra en el contexto musical apretado que nos acompaña en estos últimos lustros. Suponemos que la austeridad editorial está provocada por la escasez de presupuestos y la voluntad de estirar más el brazo que la manga; sin embargo, mejorar algunos aspectos tipográficos, de formato y de maqueta, no desequilibraría en exceso la bolsa y enriquecería el producto.

José M.ª Vives es un joven musicólogo, conocido sobre todo por su aportación al estudio del **Misteri d'Elx**; biografar a un músico es siempre tomar el rábano por las hojas, porque lo que de verdad interesa de un autor poco conocido como Rafael Rodríguez Albert es su música y su estética, y el género biográfico tira demasiado hacia lo novelesco. Por eso Vives saca partido de las críticas y las entrevistas para localizar el pensamiento musical del biografiado (su "calología" según un curioso término que ni Menéndez y Pelayo hubiese utilizado). El resultado es una narración ágil, en algunas ocasiones ligera y reiterativa (sobre todo cuando repite los términos de una crítica ya de por sí comprensible) y en otras superficial (de otro modo no podemos entender que se afirme que *Se hizo una primera edición de las Cuatro canciones en 1963, rápidamente agotada, por lo que tuvo que realizarse una segunda en 1981*). Un catálogo exhaustivo, un índice bibliográfico extenso (¿no sería posible localizar la autoría de tantos anónimos como se citan?) y un catálogo discográfico hacen del presente libro un aparato útil para conocer bien a uno de nuestros compositores contemporáneos más olvidados.

Xosé Aviñoa

iber:Camera

Barcelona

EL PIANISMO RECONCENTRADO DE NAUM GRUBERT

Una de las cosas que más hay que agradecer a la inquietud y amor a la música de quienes rigen Ibercamera es su interés por —y, a veces, su riesgo en— presentar lo nuevo o apostar por lo menos integrado en el círculo de los divos, por esos artistas que celan su altísima calidad.

Ese sería el caso de Naum Grubert, pianista ciertamente no desconocido, pero cuya importancia reclama una proyección mucho mayor y a quien nos gustaría oír de nuevo en seguida. Adelantamos con esto la sensación que tuvimos cuando acabó su largo, denso y bien elegido —“bises” incluidos— programa de presentación en recital (3-12-87 en el Palau de la Música): Schubert, Beethoven, Rachmaninov y, de generosa propina, Chopin. Grubert adopta ante el piano —incluso físicamen-

te— una actitud reconcentrada y reflexiva, profundamente sincera, como si sólo tocara ya no para él mismo, sino para la obra, para la mayor verdad de su versión. El resultado es —y la paradoja es sólo aparente— de una comunicación y expresividad intensas, conseguidas por la inmersión del oyente en lo que allí está pasando, invitado por su intuición de que es importante, no por gesto alguno de un pianista absolutamente despreocupado por su IMAGEN. Frente a la parte VIENESA de su programa, Grubert evidenció una comprensión personal preocupada, casi doliente, tensa a veces. Esto último hizo que echáramos de menos en las **Tres piezas para piano, D. 94**, de Schubert, el aparente descuido que, sin embargo, las hace tan características en las interpretaciones de la escuela viene-

sa; benefició en cambio la pureza e intensidad del cantabile, prelujiando las magníficas cotas que se alcanzaron en la versión de la inmensa **Sonata Op. 111**, de Beethoven. Una claridad de contrapunto en la exposición sin merma de la modulación ni de la intensidad de la expresión (¿para qué rubatear cuando se tienen las ideas tan claras como Grubert, cuando se maneja el pedal tanto y tan sobriamente como si estuviera integrado en las manos? ¡una auténtica lección esto último!); una velocidad ciertamente sorprendente, pero no excesiva, porque nunca fue precipitada, sino hija de una concepción tensa y perfectamente sometida al control de una técnica poderosísima; una desnuda sinceridad romántica, ésas fueron las características de su versión.

Todas estas posibilidades

se desplegaron en su mayor potencia en el soberbio Rachmaninov de la segunda parte (**Seis preludios y Cinco Études. Tableaux**), donde Grubert consiguió desterrar toda sensación de empalago y vacuedad, donde edificó un auténtico y solidísimo edificio pianístico, precisamente por el ejercicio de aquella reconcentrada sinceridad a que nos referíamos, tanto en la contención como en el apasionamiento, cuya inteligente dosificación estuvieron en la clave de su alta valoración de Rachmaninov. Desde una perspectiva así, la elección de Chopin como “encores” no tuvo nada de concesión, y sí todo piedra de toque para añadir a muchas cualidades la de pianista completo.

José Luis Vidal

CLAUDIO ABBADO Y LA ORQUESTA DE CAMARA DE EUROPA

El pasado día 13 de diciembre tuvo lugar en el Palau de la Música de Barcelona el primero de los dos conciertos de Claudio Abbado previstos para el presente ciclo de Ibercamera. Debe consignarse que dicho concierto, cuyo programa incluía obras de Brahms, Haydn y Schubert, fue repetido por las mismas fechas en Madrid y Valencia. Aunque esta primera cita con el famoso director italiano, que en esta ocasión actuaba al frente de la Orquesta de Cámara de Europa, no había despertado la inusitada expectación de la segunda, en la que interpretará dos Sinfonías de Beethoven con la Filarmónica de Viena, lo cierto es que en el Palau se respiraba el ambiente de las grandes ocasiones.



Claudio Abbado, a sus 54 años, se perfila como la gran figura de los años venideros.

Claudio Abbado, que a sus 54 años parece haber tomado el elixir de la juventud, se perfila claramente como la gran figura de los años venideros, cuando falten los grandes mitos hoy consagrados (Karajan, Celibidache, Giulini, etc.). Parece ser que, tras una primera etapa de su carrera en la que ha probado su maestría en el repertorio operístico italiano y en el sinfónico más o menos post-romántico o moderno (Mahler, Stravinsky, Ravel, etc.), el director milanés recalca ahora en el clasicismo vienés y en el primer romanticismo. Sus recientes grabaciones de los **Conciertos para piano** de Mozart y de las **Sinfonías** de Mendelssohn, así como los enunciados ciclos de Beethoven y Schubert, apuntan sin duda a dicha posibilidad. Lo mismo nos sugiere la elección de las obras para este concierto y para el que habrá de celebrarse en el mes de febrero.

Unas palabras más, antes de pasar a comentar el programa propiamente dicho, acerca de la Orquesta de Cámara de Europa. Este conjunto de jóvenes europeos, que ya habíamos escu-

chado en años anteriores con otros directores, se nos antoja en la actualidad, y bajo la batuta de Abbado, en un momento de óptimo rendimiento, muy adecuado para llevar adelante un proyecto de tanta responsabilidad como el de grabar para Deutsche Grammophon el ciclo sinfónico de Franz Schubert. El maestro italiano, con el que han trabajado durante años en numerosísimas ocasiones, hace de estos músicos literalmente lo que quiere, transforma su sonido a su completo antojo y obtiene unos rendimientos técnicos y artísticos insospechados.

Ejemplo clarísimo de ello fue la primera pieza del programa, la infrecuente **Serenata núm. 2** de Brahms. Esta juvenil partitura del compositor hamburgués, de la que conocíamos versiones quizá más apasionadas y vibrantes, mereció por parte de Abbado una traducción especialmente centrada en el factor tímbrico. Nuevas luces e inéditas perspectivas nos salieron al encuentro. El maestro, que hizo gala aquí de su bien conocida capacidad como analista de partituras, logró extraer del con-

junto orquestal sonidos verdaderamente mágicos. Realmente pudo, así, hacerse justicia a la singular orquestación de la pieza, en la que, como es sabido, Brahms prescindió de los violines.

La siguiente composición programada era la **Sinfonía núm. 101** de Haydn, conocida popularmente como "**El reloj**". Lectura sorprendente de Abbado. No se trata ya de una concepción ROMÁNTICA, como pueden tener hoy en día un Solti o un Karajan; el italiano va más allá y nos propone un Haydn absolutamente anticonvencional, muy alejado del tópico PAPA-HAYDN y del famoso humorismo bonachón. En su lugar nos encontramos con una música fuerte, angulosa, casi agresiva, que ofrece nuevas perspectivas desde el punto de vista sinfónico. Ni que decir tiene que el segundo movimiento, el célebre "reloj", fue tocado con indudable gracia, pero en el contexto de la versión quedó muy relativizado; casi algo anecdótico. Una visión quizá discutible, pero, como decía antes, ciertamente innovadora.

En la segunda parte del programa volvimos a lo indiscutible, desde todos los

puntos de vista: Schubert. Confieso que, a priori, tenía ciertas reservas acerca de la idoneidad de Abbado en este repertorio, pero su lectura de la **Sinfonía núm. 4, "Trágica"**, del autor vienés me descubrió a un intérprete prácticamente ideal para esta música (al menos, para esta Sinfonía). La acertadísima combinación del elemento trágico con el lírico, dentro de unos "tempi" muy similares a los de Karl Böhm, y partiendo de una construcción admirable y clarísima de la pieza, son las notas de una versión que, si el disco (cuya grabación se realizó, por cierto, en Valencia; véase en este mismo número de la revista la entrevista con el director milanés) refleja con fidelidad, puede ser antológica.

Como colofón, y correspondiendo a los encendidos aplausos del público barcelonés, Abbado nos ofreció una inenarrable **Obertura de Egmont**, de Beethoven. Si con la Orquesta de Cámara de Europa hace esto, ¿qué será con la Filarmónica de Viena?

Luis Sales



CONCIERTO DE NAVIDAD DE "LA CAIXA": "EL MESIAS"



Solistas y director de un "Mesías" esperado.

Los asistentes al concierto programado por la Fundación "Caixa de Pensions" para el pasado 14 de diciembre nos vimos agradablemente envueltos en el enorme gozo vitalista que desprendía el director de The Sixteen, Harry Christophers, al dirigir **El Mesías**, de Haendel. La alegría que desprendía su rostro, la gran expresividad de sus gestos y, también, la gran eficacia de unas manos largas y precisas (que le hacen prescindir razonablemente de la batuta), contagió no sólo a los músicos y cantantes, sino también al público. Porque en todo momento esa gran vitalidad y disfrute fueron acompañados de la precisión y el control, evitando el dejarse llevar por LO QUE SALGA. Se trataba de la construcción de una obra de arte, que entusiasmaba al propio artista.

Sea disculpado un comienzo tan poco común para una crítica, pero la realidad descrita corresponde a la

sensación dejada por el concierto. Es cierto, con todo, que no se alcanzó la perfección estilística e interpretativa. Así, la utilización de instrumentos originales tiende a banalizar los números graves o reposados (como, por ejemplo, la Sinfonía Pastoral, que pasó sin pena ni gloria), u otros momentos de los que siempre se espera el máximo, como el Aleluya, algo desmadejado para mi gusto. O bien el irregular cuarteto de solistas, que junto a un

contratenor (David James) y un bajo (Robert Hayward) muy aceptables, con voz suficiente y cuidado estilo, presentaba una soprano (Lynda Rusell) de poco atractivo y sin demasiada profundización en el estilo, y el tenor Ian Partridge, en franca decadencia, insuficiente, falto de agilidad, de potencia y, en definitiva, de expresión.

Pero todos estos detalles negativos quedan de sobra compensados por la bondad de la interpretación musical

ofrecida. El grupo The Sixteen está formado por un conjunto de 18 voces (6 sopranos, 4 contratenores, 4 tenores y 4 bajos), bien conjuntado y atento a la más leve indicación de su director. Y el grupo instrumental sonó satisfactoriamente, con algún desajuste en los violines.

Lo que escuchamos y vimos, pues, es un pedazo de la viva tradición inglesa respecto a **El Mesías**. Un pequeño grupo, muy vivo, atento a

las modernas técnicas de interpretación, acostumbrado a la obra, pero buscando la belleza musical, la vida de la obra en los músicos y en el público. Y la respuesta de éste vino de acuerdo con lo ofrecido. Un buen conjunto y un apreciable director, de quien quedamos con ganas de escuchar otras obras del barroco inglés.

Santiago Bueno

EULÀLIA SOLÉ O LA SENSIBILIDAD DIGITAL

Por una vez el término "digital", tan relacionado con la música de los últimos tiempos, nos va a servir para tratar algo que no tiene que ver con la combinatoria binaria ni con los dígitos, sino con una poderosa capacidad de comunicación. El emisor es una pianista; el mensaje, un piano; el receptor, un público al que, ante tamaño mensaje, no se le permite la indiferencia, ni el aburrimiento. Eulàlia Solé interpretó el domingo 20-XII, en el marco del ciclo "Diumú-sica" organizado por "Joventuts Musicals de Barcelona", cuatro piezas de tecla de Mozart. Hemos tenido la grata ocasión de seguir interpretaciones suyas de obras más próximas en el tiempo (Mompou, Granados, Falla), y a pesar de las notables diferencias de criterio interpretativo, siempre nos encontramos ante un producto homogéneo, la sensibilidad a flor de piel. Si afirmamos que lo suyo es la seducción —estética, por supuesto—, no nos alejamos lo más mínimo del imperativo categórico que todo buen intérprete debe perseguir, y que muchos abandonan por imposible. Uno todavía no sabe a ciencia cierta por qué esta joven pianista, con una carrera a cuestas de muchos años, con cursos de perfeccionamiento al lado de Christine Sénart, Alicia de Larrocha, Wilhelm Kepff y Maria Tipo, no tiene el lugar que le correspondería en la consideración de programadores y público. No demasiados pianistas han logrado grabar integrales de Webern, Chopin, Falla, o hacer propia la



¿Por qué Eulàlia Solé no tiene el lugar que le corresponde en la consideración de programadores y público?

batalla de compositores contemporáneos como Barce, Josep Soler o Guinjoan.

Asistir a un concierto de Eulàlia Solé es descubrir el sonido del silencio, del estupor que se crea en la sala ante cada ruido provocado por las maderas del pavimento o los programas de mano entre los inquietos; es asistir a un recital de caras expresivas, ahora épica porque suenan series de acordes "sforzati", ahora tierna porque los dedos acarician con tacto aterciopelado las notas, ahora brillante o dramático; y es, sobre todo, des-

cubrir su encantadora sonrisa cuando el juego de sonoridades se ha acabado y la intérprete parece despertar del sueño exprevisto.

Profesora de piano en el prestigioso Conservatorio de Badalona, que dirige Josep Soler, residente en Vilanova, localidad situada a 45 kilómetros de la metrópoli catalana, Eulàlia Solé se ha ganado a pulso el mérito de ser la pieza de recambio fundamental en la maquinaria musical catalana. Si es capaz de descubrir un Granados evocador o un Soler transparente, es también perfecta-

mente apta para devolvernos por un instante a los salones vieneses en donde resonaban los juegos temáticos mozartianos o los salones parisinos en los que Chopin intentaba captar la anuencia del frívolo e interesado público. Porque, en cualquier caso, nos hallamos ante una trabajadora incansable, de técnica impecable, de tacto seguro, quizá no demasiado poderoso, pero sobre todo de sensibilidad angustiosa, casi inquietante, capaz de electrizar. Y de eso se trata.

Xosé Aviñoa

XXVII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA

CUENCA 21 - 27 MARZO 1988

LUNES, 21 marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

BAROQUE ENSEMBLE KÖLN
ENSEMBLE VOCAL DE LA CHAPELLE ROYALE DE PARIS

Lamentations pour la Semaine Sainte, de J. Gilles.
O lachrymae fideles, motete de J. B. Lully *.
Symphonia, de M. R. Delalande.
In convertendo, motete de J. Ph. Rameau *.

Solistas: de la Chapelle Royale.
Director: PHILIPPE HERREWEGHE

MARTES, 22 marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

THE DOWNSHIRE PLAYERS
Belshazzar, oratorio de G. F. Haendel.

Solistas: J. Rodgers (s), J. Bowman (ctn), D. Joans (m), R. Morton (t), S. Dean (b).
Director: PETER ASH

MIERCOLES, 23 marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

ORQUESTA DE VALLADOLID
CORAL DE CAMARA DE LA COMUNIDAD DE MADRID.

Música fúnebre para cuerda, de W. Lutoslawski.
Obra de encargo de la XXVII edición: *Stabat Mater*, de Angel Oliver.
Requiem, de A. Salieri.

Director del Coro: MIGUEL GROBA.
Director: LUIS REMARTINEZ

JUEVES, 24 marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

WIENER MOZART KAMERORCHESTER
WIENERKAMERCHOR

Motetes, de W. A. Mozart (Sancta María, Ave Verum, Misericordias Domini)
C. Brandemburgo nº 5, de J. S. Bach
Vespeares Solemnes de Confessore, de W. A. Mozart

Solistas: M. Lenz (s), Z. Vandersteene (t), W. Masons (b).
Director: UWE CHRISTIAN HARRER

VIERNES, 25 Marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

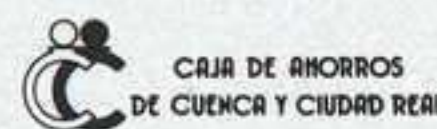
WIENER MOZART KAMERORCHESTER
WIENERKAMERCHOR.

La Creación, de J. Haydn.

Solistas: M. Lenz (s), E. Mendl (c), Z. Vandersteene (t), W. Masons (b).

Director: UWE CHRISTIAN HARRER

Con la colaboración de la



SABADO, 26 Marzo. Iglesia de San Miguel, 12,30 h.

DAVID WEHR, Piano. (Primer Premio del Concurso Internacional de Piano "Paloma O'Shea").
El Clave Bien Temperado, de J. S. Bach (12 preludios y fugas)

SABADO, 26 marzo. Iglesia de San Pablo, 19,30 h.

ORQUESTA Y CORO DE LA FUNDACION C. GULBENKIAN

Obras de C. Patiño *
Requiem, de W. A. Mozart.

Director: FERNANDO ELDORO

DOMINGO, 27 marzo. Iglesia de Arcas, 12,30 h.

ENSEMBLE VOCAL E INSTRUMENTAL DE LA CHAPELLE ROYALE DE PARIS

Misa en La M. (B. W. V. 234), de J. S. Bach.
Cantata B.W.V. 196, de J. S. Bach.
Requiem, de José de Nebra (Estreno Mundial)*.

Solistas: de la Chapelle Royale.
Director: PHILIPPE HERREWEGHE

* (Producción SMRC)

INFORMACION: reserva y venta anticipada de localidades y alojamiento: VIAJES ZAIDA, Teléf. (966) 213863 - Télex VIBAI 48256. DIRECCION: c/ Princesa Zaida, 13. 16002 CUENCA. DIAS DE VENTA: ABONOS: 15-2-88 al 27-2-88. LOCALIDADES SUeltas: 29-2-88 al 27-3-88. HORARIO: de lunes a viernes. Mañana de 10,00 a 14,00 h. Tarde de 16,30 a 19,30 h. Sabados mañana de 10,00 a 14,00 h.



Madrid

INTERESANTE RECITAL DE IVO POGORELICH



MARIA SILVER

*Ivo Pogorelich
con la Reina
Doña Sofía, en los
camerinos del
Teatro Real.*

El 22 de diciembre volvió al Teatro Real el famoso pianista yugoslavo Ivo Pogorelich con un recital organizado por Juventudes Musicales. En el programa cuatro sonatas: dos de Beethoven —las Núms. 17 y 32—, la Núm. 2 Op. 19 de Scriabin y la Núm. 2 de Chopin. Volvió Pogorelich a mostrar sus excelentes cualidades: un hermoso sonido, redondo, lleno y con un toque que puede ser delicadísimo; un concepto serio y a la vez personal e imaginativo de cada obra y una magnífica técnica acompañada de un mecanismo no infalible pero sí de gran categoría. La expresión es, generalmente, sobria y muy estudiada, sin desmelamientos

románticos ni IMPROVISACIONES rebuscadas. Frente a esto, podría achacársele a Pogorelich algunos excesos en la búsqueda de contrastes, sobre todo en Beethoven, con algunas libertades en el rubato y en la diferenciación de los tempi. Pero ha mejorado, por ejemplo, en la redondez de los fortísimos, que resultan menos exagerados que antes, y también en el concepto general de su interpretación que parece ahora más madura. Pogorelich cuenta veintinueve años, una excelente edad para iniciar una nueva etapa de artista perfectamente asentado, al margen de escándalos o campañas publicitarias de compañías discográficas.

En su Beethoven, muy

personal, destacaría —aparte de la tendencia general a la lentitud, que no a la pesadez— la preciosa manera de enfocar el Allegretto de la **Sonata Op. 31 núm. 2**, que resultó fluida, transparente y con un espléndido sentido del legato. También hay que subrayar la falta de agresividad otorgada a la **Sonata Op. 111**, que casi todos los pianistas tocan de manera martilleante y dura. Pogorelich la realizó con una amplia gama de registros, pero sin caer en blandenguerías ni brutalidades. Sonó así un Beethoven más lírico, sensible y fluido de lo habitual, sin por ello perder poderío.

La segunda parte nos trajo la novedad de la interesante **Sonata Op. 19** de Scriabin,

una página extraordinariamente rica que Pogorelich tradujo con buen sentido lírico y rítmico, aunque me parece que es una obra que no logra todavía dominar por completo. En la **Sonata en Si bemol menor** de Chopin hubo tal vez cierto distanciamiento al no encontrar el pianista el tono exacto, el ambiente apropiado. Algo rápida la "Marcha fúnebre", bien planteado pero un poco mate el Scherzo, Pogorelich realizó un fulgurante Presto final en el que evidenció un gran dominio no sólo de los recursos rítmicos, sino también de la sonoridad, que estuvo perfectamente controlada. También aquí el pianista yugoslavo mostró general buen gusto sin caer en fáciles concesiones.

El público, que casi llenó el Real, no estuvo muy caluroso. Bastante tibio —por no decir frío— en Beethoven y Scriabin, aplaudió más al final aunque sin alcanzar grandes entusiasmos, ni siquiera tras la espectacular y generosa propina ofrecida: la gran **Polonesa** en Fa sostenido menor Op. 44 que Pogorelich tocó con calor y sobriedad. El artista, al juzgar por sus reticencias a saludar, tampoco pareció muy contento con la reacción del público. Esperemos que no se enfade y siga viniendo, como hace cada año, a Madrid. Pogorelich es un pianista de indudable categoría que bien merece la pena escuchar. No hay tantos intérpretes del piano que puedan ofrecer lo que él.

Una línea final y de censura para el flojo programa de mano que no decía ni una palabra de las obras a interpretar. Con tanto patrocinador —nada menos que cuatro— Juventudes Musicales ya podía haber hecho algo mejor.

Carlos Ruiz Silva

CONCIERTO-HOMENAJE AL REY, EN SU 1 ANIVERSARIO

Rostropovich y el "Concierto" de Dvorak

El día 5 de enero se celebró en el Teatro Real un concierto extraordinario para conmemorar los cincuenta años de Juan Carlos de Borbón, rey de España. Al evento asistió toda la familia real. Mstislav Rostropovich fue el insigne solista y parece ser que también el promotor del concierto, en el que, además, colaboraron la Orquesta Nacional y Jesús López Cobos. El Real registró un lleno absoluto.

El primer fallo del concierto fue el programa. No se puede hacer una sesión de este tipo, dedicada a todo un rey de España, sin que en ella figure una obra española. En realidad debió haberse encargado un estreno mundial, hecho a propósito para la efeméride. Es raro que López Cobos, que suele programar muy bien sus conciertos, haya incurrido en un error de tal bulto. El maestro zamorano seleccionó la **Obertura para un festival académico** de Brahms —en un vago remedo ceremonial— y la **Sinfonía núm. 9**

de Dvorak. Rostropovich volvió a ofrecernos, una vez más, el **Concierto** de Dvorak y también, una vez más, volvió a admirarnos con su arte. El violonchelista soviético, el más grande del siglo XX junto a Pablo Casals, sigue teniendo una capacidad de comunicación extraordinaria. Tal vez la facilidad de antaño haya disminuido un poco y el sonido en los fortes no sea hogaño tan redondo y grande, pero Rostropovich continúa siendo un violonchelista completísimo y un gran artista, un músico capaz de hacer una frase en pianísimo que nos deja literalmente maravillados por la pureza sonora, la calidad del fraseo y la emoción que la hace vivir, que la acerca al corazón del oyente, además de tener una visión personal, detallada y totalizadora de la obra como unidad. Escuchando a Rostropovich se tiene la sensación de estar ante un músico auténtico, ante un instrumentista que combina técnica y arte, sobriedad y expresividad, hondura y belleza.

Luego de cuatro o cinco salidas entre bravos, nos ofreció la "Zarabanda" de la **Suite núm. 5**, en Do mayor, de Bach, en una interpretación honda, serena y hermosísima. ¿Tendremos la fortuna de poder escuchar a Rostropovich las **Seis Suites** en el futuro Auditorio Nacional? ¿Se han hecho ya las gestiones necesarias?



Rostropovich continúa siendo el número uno en su especialidad.

Por desgracia, ni la Or-

questa Nacional ni López Cobos estuvieron a la altura de las circunstancias, con una **Obertura** de escasa depuración, un acompañamiento atento pero algo pobre de matices y una **Sinfonía del Nuevo Mundo** más contundente que poética, y de una calidad sonora de no muchos quilates. Fuera de programa, ofrecieron el Intermedio de **La boda de Luis Alonso**, tocada con gran vitalidad y bastantes pequeños fallos. Resultó simpática la idea de ofrecer al rey, con toda la orquesta, el "Cumpleaños feliz" coreado por el público que, antes y después del concierto, tuvo especiales aplausos para el monarca. Pobre contenido del programa de mano, sin una sola palabra sobre las obras, amén de diversas erratas, errores y omisiones.

En suma, una sesión musical que, al margen de la celebración que la originó, tuvo un solo nombre: Rostropovich. Que vuelva pronto.

Carlos Ruiz Silva

DANIEL BARENBOIM

Una y mil músicas, una y mil versiones



Daniel Barenboim: ¿acaso eso que se suele llamar un genio?

En sendos conciertos patrocinados por la Fundación Isaac Albéniz, Daniel Barenboim regresó a Madrid los días 10 y 11 de enero. La sede de los recitales, una vez más, el Teatro Real, la gran sala de conciertos de inminente reubicación en el Auditorio Nacional. Si la última visita del pianista argentino supuso la escucha de nada menos que el ciclo de las **Sonatas** de Beethoven, esta vez Barenboim trajo bajo el brazo las partituras para un monográfico infrecuente (¡Mozart durante todo un recital!) y un denso programa con obras de Schubert y Liszt.

La extraordinaria capacidad de Barenboim para asimilar, y en su caso montar, música nueva actúa —particularmente entre los aficionados bien informados— cual arma de doble filo. Es, qué duda cabe, un admirado artista, pero hay una cierta tendencia a no aceptar que

pueda con todo lo que hace, y más aún, que pueda bien. Por otro lado, y él mismo lo ha dejado ver en varias ocasiones, sus aproximaciones al hecho musical adquieren connotaciones bien distintas según la interpretación la efectúe en disco o en un concierto en público. Sus versiones, en el primer caso, suelen ser más redondas y acabadas en su concepción global, amén de irreprochables en el aspecto técnico. Suelen ser, ni más ni menos, unos espléndidos productos, con un valor interpretativo que los hace susceptibles de ser conservados casi como una muestra o documento. Cuando Barenboim toca en público, sin embargo, las cosas van por caminos bien distintos. Se trata de momentos para la creación en estado puro; de actos irrepetibles, cuyas consecuencias han de desvanecerse en ellos mismos... Y aquí empieza la lista de

méritos de Barenboim; naturalmente, y en mi opinión para los más miopes, también sus aspectos más aparentemente negativos.

No hay garantía alguna de que en dos recitales distintos con el mismo programa, aun produciéndose en un corto lapso de tiempo, podamos escuchar a Barenboim similares interpretaciones. Es éste un animal musical de tal naturaleza que muy probablemente utilice sus propias apariciones en público para ir modelando sus ideas musicales. Es decir, no parece que exista en sus versiones un trabajo sistemático de preparación, montaje y fijación de objetivos; la música sale sola de sus manos, y cada vez diferente; es como ir creándola sobre la marcha. ¿Experimentos, podría pensarse? A mi juicio no, porque nunca da la sensación de que esté haciendo pruebas; más que buscar las cosas, le van saliendo en función de una lógica musical que es la que él impone en cada momento, y, desde luego, producto de factores que a quien esto escribe se le escapan por completo, como es natural. ¿Es siquiera probable que él controle tales factores? Seguramente estamos tocando fondo: yo creo que no, y en eso consiste el milagro de la musicalidad que consigue en sus trabajos, así como también los consiguientes des-

controles emocionales a que se ve sometido en el transcurso de un recital. A mí me parece que tales descontroles, que, por otra parte, le conducen a dar notas falsas y otras imperfecciones técnicas, son producto inevitable del rapidísimo proceso mental que continuamente experimenta al tener que traducir en cada momento, sobre la marcha y simultáneamente, el torrente de ideas musicales que van llegando a su cerebro. Para un pianista de estas dotes habría dos posibles caminos a seguir a la hora de hacer música: o reprimirse y tocar lo que de antemano tiene preparado y dispuesto, o armarse de valor y a ver qué pasa, es decir dejarse llevar por los, y valga la redundancia, incontrolables mecanismos de la creación. Es Barenboim por consiguiente, y a mi parecer, un artista difícil de entender y valorar. ¿Acaso eso que se suele llamar un genio?

Barenboim ofreció Mozart, Schubert y Liszt, tres autores que ha llevado al disco y cuyas versiones, por ello, conozco. Su Mozart puede ser tan discutible como se quiera, pero decirlo, así a secas, no es suficiente. Fundamentalmente, y ciñéndome a las obras del recital, porque no todo lo tocó bajo la misma perspectiva o con idénticos patrones. De la **Fantasia K 397** hizo una

versión bastante más contenida que la de su relativamente reciente grabación, allí más nerviosa e incluso NEGRA. O sea, fue éste, por decirlo de alguna manera, un Mozart más ortodoxo. Con la **Sonata K 310** no tuvo su tarde. Inferior a la del registro, fue una interpretación bella (particularmente el movimiento lento), pero un tanto precipitada; no me pareció estar a la altura del resto del recital, una hermosísima **K 330**, cuyos movimientos lento y final fueron memorables, y, ya en la segunda parte, la **Fantasia K 475** y la **Sonata K 457**, tocadas de un tirón, seguramente el Mozart más MODERNO de la sesión. A mi juicio, la obra pide este tipo de interpretación, de ribetes bastante románticos. El primer movimiento de la **Sonata K 570**, la **Giga K 574**, otro movimiento de sonata que no pude saber cuál era y el segundo tiempo de la **Sonata K 545** fueron los bises. Los cuatro tan increíblemente tocados y hermosos como irreprochables estilísticamente.

El segundo día fue Schubert y Liszt. Para mí, una inolvidable versión de la **Sonata D 894**, una opción interpretativa muy distinta a la de Lupu (la versión discográfica de referencia, Premio Ritmo 1987), aunque, sorprendentemente, con resultados globales similares. Ba-

renboim mostró aquí una especial serenidad (nada que ver con su Schubert en disco, más crispado), como extraña expresión de aceptación del inmenso dolor que inunda la partitura. Me fascinó el mundo sonoro conseguido por el pianista argentino, y muy, muy particularmente el Trío del primer Allegretto, para cuya ejecución, esencialidad musical y concepción sonora no tengo suficientes palabras de elogio. Otra versión discutible, aunque por razones distintas al caso de Mozart, fue la de la **Sonata en Si menor** de Liszt. Discutible porque discutible es que se pueda, físicamente, traducir a sonidos lo que Barenboim pretendía. Con un par de pasajes en los que hubo algún desaliento, fue una versión tensa y potentísima, yo creo que como ha de ser pero que no puede ser porque no se puede tocar, y que, superior en concepto a la del registro fonográfico por el propio Barenboim, espero ver bien realizada en la nueva grabación que éste ya tiene programada. Tres **Preludios** de Debussy, "Danzarinas de Delfos", "La Serenata interrumpida" y "La muchacha de los cabellos de lino", magistralmente tocados, cerraron el recital.

Pedro González Mira

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Después de invitar a la Orquesta del Capitol de Toulouse para inaugurar la temporada con un programa muy parecido al interpretado en Barcelona y comentado por J. L. Vidal en el número 583 de RITMO (diciembre, 1987), la Orquesta Nacional fue dirigida por el joven y vigoroso maestro polaco Grzegorz Nowak, que mostró cualidades muy prometedoras en su inteligente realización del **Concierto para orquesta** de Bartók y en su correcto acompañamiento a la sensible Cristina Ortiz en el **Primer concierto para piano** de Rachmaninov. La nueva visita de Rafael Frühbeck de Burgos volvió a confirmar que la sutileza no es actualmente su mayor virtud, en una potente **Consagración de la primavera**, de Stravins-

ky que, a pesar de sus excesos, fue superior al acompañamiento dispensado en el **"Emperador"** de Beethoven a un Rudolf Buchbinder de técnica suficiente pero sonido pequeño para una obra de esta envergadura.

La importancia de contar con el solvente director vienes Walter Weller entre los principales invitados de la ONE quedó bien patente en su notable versión de un clásico como **Así hablaba Zarathustra**, de Strauss. El deseo de incluir obras españolas en todos sus conciertos le llevó a ofrecer unas cuidadas **Vistas al mar**, de Toldrá. Más rutinaria fue la dirección del **Primer concierto para piano** de Brahms, que sirvió de presentación madrileña del último ganador del Concurso Internacional Paloma O'Shea, David



José María Pinzolas, pianista de sonido grato y estimable técnica.

Allen Wehr, al que la difícil escritura brahmsiana no planteó problemas, si bien no alcanza la personalidad interpretativa de anteriores ganadores del prestigioso certamen, como el malogrado Marc Raubenheimer o Hugh Tinney. Luis A. García Navarro dirigió un **Requiem** de Mozart muy coherentemente plasmado dentro de una óptica de gran dramatismo, que contó con una entonada prestación del Coro Nacional y un solvente cuarteto solista (María Orán, Brigitte Balleys, Werner Hollweg, Matthias Hölle). La indisposición de Maximiano Valdés adelantó en una semana la presentación del director ruso-brasileño Isaac Karabtehevsky, que de este modo tuvo a su cargo dos programas, cuyos máximos atractivos fueron el doble homenaje a Villa-Lobos, con la **Bachiana brasileña núm. 2** y el preludio de la **Núm. 4**, y la participación de los solistas Lluís Claret (excelente en el difícilísimo **Primer concierto para violonchelo** de Shostakovich) y Emil Naoumoff (al que espe-

ramos volver a ver en otras obras más afines a su temperamento que el **Concierto para piano núm. 23** de Mozart), más interesantes que una **Quinta sinfonía** de Tchaikovsky en busca del aplauso o una **Petrouchka** de Stravinsky un tanto lineal.

Los dos primeros programas dirigidos por Jesús López Cobos tuvieron contenido monográfico. Al parecer, problemas laborales influyeron en la calidad del dedicado a Mozart, aunque se advirtió la evolución del concepto del director zamorano respecto a la **Sinfonía Júpiter**. Víctor Martín no tuvo un buen día con el **Concierto para violín núm. 4**, la misma obra con la que actuara por primera vez con la ONE hace 25 años. Muy superior fue el resultado del programa Beethoven, especialmente en la versión orquestal del **Cuarteto Op. 131**, en la que López Cobos sometió con firmeza y seguridad a la cuerda de la ONE a un severo ejercicio de disciplina. El pianista José M.^a Pinzolas posee una técnica

muy estimable, un sonido grato aunque algo seco y es un intérprete sensible y de buen gusto y musicalidad, que se acercó con lirismo al **Cuarto Concierto** de Beethoven y con menor fortuna a la desigual **Fantasia coral** del maestro de Bonn.

El primer concierto del otro principal director invitado, Víctor Pablo Pérez, pese a su extraño planteamiento (y su larga duración), volvió a demostrar la capacidad del director burgalés para organizar en tan corto tiempo de ensayos unas versiones cuidadas de la superficial **Celibidachiana** de García Abril, el galante **Concierto para dos flautas** de Cimarosa (al que al mismísimo Rampal igualó el solista de la ONE, Antonio Arias), el plúmbeo **Concierto para flauta** de Khachaturian (un alarde de exhibición del virtuosismo de Jean-Pierre Rampal) y la contenida **Sinfonía da Requiem** de Britten, verdadera prueba de fuego para cualquier director y que Víctor Pablo Pérez alcanzó a exponer de manera convincente y expresiva.

La nueva visita de Walter Weller nos ofreció unos cuidados, aunque algo rígidos, **Dos bocetos sinfónicos** de Ernesto Halffter y una **Séptima sinfonía** de Dvorak de calidad, con adecuada atención a los ritmos eslavos. El interesante pianista Philippe Entremont, en su doble faceta de solista y director, interpretó un adecuado **Concierto núm. 17** de Mozart, con un impecable fraseo, y consiguió una buena prestación de la ONE en el divertimento del ballet **El beso del hada** de Stravinsky, superior a una **Tercera Sinfonía** de Saint-Saëns con algunos desajustes y faltas de equilibrio.

La inclusión de varios conciertos para piano de Mozart nos ha permitido confrontar el rigor estilístico de Walter Klien (**Núm. 20**), el impecable academicismo de Maria Tipo (**Núm. 25**) y la combinación de elegancia y vigor de Malcolm Frager (**Núm. 24**), con las actuaciones de los ya mencionados Naoumoff y Entremont.

Rafael Banús

ORQUESTA SINFONICA DE RTVE

Tras un verano cuajado de rumores, la Orquesta se presentó huérfana de director titular (oficialmente confirmado), y con cambios significativos en la programación, incluido el concierto de clausura, que lógicamente pasa a estar a cargo del nuevo titular, Arpád Joó.

I. El director británico Edward Downes inauguró la temporada comenzando por la Obertura **En el Sur**, de Elgar, música envolvente dirigida con énfasis y delicadeza. Sheila Armstrong fue solista de excepción en **Les Illuminations**, de Britten, con buen gusto, excelente línea y mucha entrega, aunque la voz aparecía ya más opaca y destimbrada, y tensos los gestos de la cara. Para terminar, la **Primera** de Walton, interesante pero hosca sinfonía, dirigida con sobriedad.

II. Miguel Angle Gómez Martínez se presentó con un programa todo Beethoven, precedido por la Obertura **Las Criaturas de Prometeo**, expuesta con corrección. Seguidamente, Manuel Carra fue discreto protagonista del

Concierto "Emperador", técnicamente intachable, con nitidez y lirismo, pero con poca entrega, y reservado en el matiz. Como broche final, una **Primera Sinfonía**, presentada con vivacidad y empaque, estilísticamente correcta.

III. De nuevo Beethoven, comenzando por la **Obertura Egmont**, esta vez bajo la batuta de Alain Lombard, que de entrada logró un sonido más vibrante y empastado de la Orquesta. El pianista austriaco Rudolf Buchbinder fue intérprete del **Tercer Concierto**, mostrando precisión y diafanidad, con un enfoque fluido de la obra, pero falta de profundidad conceptual. Para cerrar el programa, la **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz, dirigida con bastante nervio, y especialmente bien en el vals, pero con marcada falta de cohesión, y en general decepcionante.

IV. De nuevo un programa monocolor, todo Haydn, a cargo del veterano director berlinés Ferdinand Leitner, comenzando por la **Sinfonía núm. 98**, enfocada con un marcado carácter germa-



Mutter compuso una impresionante versión del Concierto para violín de Brahms.

nista, solemne y sobrio, por no decir aburrido. Interesantísima la segunda parte, con la **Misa Cellensis**, dirigida con la mayor solvencia y efectividad, y apoyada por unos solistas de bastante calidad: el bajo Gilles Cachemille, elegante en la dicción; la soprano Lynda Russell, musicalmente sensible; el tenor Richard Rost, muy lírico y desvaído, y la mezzo Mabel Perelstein, de timbre muy personal. El coro, finalmente, empastado y brillante.

V. El salzburgués Leopold Hager dirigió un programa variopinto, comenzando por las **Variaciones sobre un tema de Paganini**, de Boris Blacher (1903-75), llevada con acentuado ritmo y enérgico pulso. A continuación, el **Concierto Mudéjar**, para guitarra y orquesta, de Antón García Abril, con Ernesto Bitetti, de excelente ejecutoria. Para terminar, no podía faltar algún Mozart, cuya **Sinfonía núm. 39** expuso Hager con un estilo ALADO, vivaz y espontáneo.

VI. Más desafortunado el concierto dirigido por Michel Tabachnik: templada acogida del público a la personalísima obra de Luis de Pablo **Quasi una fantasía**. Seguidamente, el violinista Francisco Comesaña protagonizó el **Segundo Concierto** de Prokofiev, musicalmente correcto pero sustentado por una dirección sin chispa ni color. Tras el descanso, la **Séptima Sinfonía** de Dvorak transcurrió con brusquedades y desencajada, trivializados los temas y vacía de contenido.

VII. Probablemente el concierto de la temporada fue el ofrecido por Ros-Marbá y la joven pero ya consagrada internacionalmente violinista Anne-Sophie Mutter. Esta última compuso una impresionante interpretación del **Concierto para violín** de Brahms, muy bien acompañada por el director catalán, quien, en la segunda parte del concierto, ofreció una nada desdeñable **Segunda Sinfonía** de Sibelius, estupidamente resuelta musicalmente, aunque quizá con algún que otro despiste estilístico en los movimientos extremos. La Orquesta sonó especialmente bien en las dos obras, siendo muy de destacar la labor del oboe solista en el segundo tiempo del **Concierto** de Brahms.

Francisco Chacón

X CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

Por fin la música de cámara fue protagonista

Increíble, pero cierto; en sólo mes y medio hubo cuatro grandes conciertos de música de cámara en este Ciclo. Y más gozosamente increíble todavía: uno de ellos fue de un gran conjunto español (el Trío de Barcelona) que puede codearse de igual a igual con los otros tres foráneos que intervinieron. Ello representa el mejor elogio que podemos hacer del Trío de Barcelona.

Poniendo un poco de orden en las ideas que se agolpan, empecemos hablando del Cuarteto Juilliard, que programó los tres cuartetos de Brahms. Los naturales altibajos que presenta toda reducida agrupación musical que ha cumplido ya los cuarenta años de vida, producidos por la lógica renovación de sus miembros, nos han conducido en este caso a una situación de cierta añoranza de aquel Cuarteto de antes. De los míticos Mann, Koff, Hillyer y Adam, sólo permanece hoy el primer violín, Robert Mann; los otros tres componentes completan un conjunto de gran categoría en el que es justo destacar muy por encima de todos al viola, Samuel Rhodes. Sin por ello minusva-

lorar la participación de los restantes miembros del Cuarteto, es este instrumentista excepcional el que cohesiona al grupo, elevando su calidad hasta cotas poco frecuentes. Es verdad que hubo una múltiple riqueza de sensaciones, y no todas favorables, pero una agrupación que es capaz de ofrecer la memorable versión del **Cuarteto en La menor, Op. 51/2**, con que terminó la velada, está a la cabeza mundial a pesar de los reparos que pueda objetar la, por otra parte, visión del que firma.

La reseña del concierto bien podría dividirse en dos partes radicalmente distintas, coincidentes con las que constituían la sesión: una primera ciertamente discutible y una segunda tocada por un mágico e inolvidable halo de profunda musicalidad; en ella se alcanzó un estado de gracia que sin duda fue el punto culminante de lo que va transcurrido de temporada. En cuanto a la primera parte, en la que se interpretaron los **Cuartetos en Do menor y en Si bemol mayor**, la visión angustiada y casi expresionista de Brahms ofrecida desde los primeros compases fue causa de no poca sorpresa. Junto a la

claridad para desentrañar la enorme y compleja densidad de esta música, junto a la exposición de unos planos bien diferenciados, junto al aterciopelado atractivo de los timbres conseguidos, el desbordado vigor desplegado en los "allegros" se convertía con frecuencia en una vehemencia desatada, conducente a veces a un punto de dureza que, preciso es reconocerlo, no desentonaba demasiado en el talante expresionista del conjunto. Pero, ¿es éste el espíritu de la música de Brahms? Al mismo tiempo, la dicción de los tiempos lentos, gobernada en general por una agógica anhelante y con matices quizá exagerados, iba en frecuente detrimento de la profunda expresividad y del lirismo requeridos; ejemplos concretos de ello fueron las dinámicas entrecortadas empleadas en el "romance poco adagio" del **Primer Cuarteto** —que le hizo perder gran parte de su carácter—, y en el "poco allegretto" final del **Tercer Cuarteto** —con pérdida de la sencillez en la exposición del tema de las variaciones de este cuarto tiempo—. Pero ya se ha dicho que todo cambió mágicamente en la segunda parte



El Cuarteto Juilliard programó los Tres Cuartetos de Brahms.

con la interpretación del **Cuarteto en La menor**; la versión ofrecida en esta ocasión fue realmente para conservarla en el recuerdo durante mucho tiempo.

El Colorado String Quartet se presentó en el Ciclo con un programa muy diversificado: Haydn (**Op. 20/6**, en La mayor), Dvorak (**Op. 105**, en La bemol) y Piston (**Cuarteto núm. 1**). Este Cuarteto presenta una gran dignidad en sus versiones, con predominio de la vehemencia sobre la delicadeza; ello se traduce en unas versiones que se adaptan mejor al post-romanticismo de Dvorak o a la línea expresionista y un tanto bartokiana de Walter Piston en su **Cuarteto núm. 1**, fechado en 1933. Pero quizá no se adapten bien las características de este conjunto a obras como los **Cuartetos** de Haydn, en donde se apreciaron durezas de ataque y de dicción, sonido falto de la densidad requerida y con timbre algo metálico, y falta del intimismo en el Adagio al imprimirse un ritmo algo rápido. De todas formas, abundaron los puntos positivos; entre ellos no fue el menor la ma-

gstral y virtuosista versión de la fuga final del **Op. 20/6** de Haydn, dicha en casi pianísimo permanente.

El otro Cuarteto escuchado, en sustitución del anunciado Cuarteto de Tokio, fue el Chilingirian, de Londres, cuya característica más acusada quizá sea su profundo e intenso sonido, compactado por el predominio de unos timbres graves que le dan una aterciopelada cohesión, enormemente sugestiva. Si en el Colorado Quartet la vehemencia supera a la delicadeza, aquí es justamente al contrario. Si el ajuste es perfecto siempre, si la unidad de criterio es nota destacada siempre, lo que predomina es el lirismo y la visión poética, por lo que la exacta medida interpretativa se alcanza en los tiempos lentos, con versiones de auténtica calidad, conducidas por un primer violín (Levon Chilingirian) tan gran artista como excelente violinista, en posesión de una perfecta escuela de ejecución.

Los reparos encontrados cabe centrarlos en el **Sexto Cuarteto** de Bartók programado, en donde en el Viva-

ce, que se torna a Vivacísimo en algunos pasajes, faltó algo de garra (un ejemplo: no se hizo crescendo en las tres notas ligadas ascendentes que aparecen en los compases 111, 112, 115 y 116, con lo que se disipa en gran parte la ansiedad agitada del fragmento), la Marcia resultó algo premiosa, y en la Burletta sobró un ligero exceso de rigor de compás, traducido en falta de vuelo para un fragmento en donde lo que existe fundamentalmente es una fantasía irónica que llega con frecuencia al sarcasmo (los tan característicos glissandi sobre pizzicato de los compases 103 a 109, por ejemplo, resultaron apagados y alicortos, lo que atenúa en buena medida la intención burlona deseable). En cambio, los diferentes Mesti, en especial el que constituye el último tiempo, tuvieron unas traducciones interiorizadas, emocionantes y difíciles de olvidar.

La versión ofrecida del **Cuarteto "La muerte y la doncella"** de Schubert (¿por qué es éste el que se programa casi siempre, de los quin-

vienes y que son otras tantas joyas del incipiente Romanticismo?) fue admirable, pues la inagotable gracia schubertiana, aunque modulada en este caso sobre un aliento dramático muy acusado, va como anillo al dedo al Chilingirian.

De los restantes conciertos destacamos, por el entrañable afecto despertado hacia un sólido músico español, el merecidísimo homenaje ofrecido al violinista Hermes Kriales por la O. de Cámara Española dirigida por Víctor Martín.

Y para terminar, citemos que Malcolm Frager ofreció un buen recital de piano con obras de Haydn, Weber y Brahms. Y que el Coro Nacional, con la O. de Cámara R. Sofía bajo la dirección de C. H. Téllez, programó con mucha oportunidad tres **Cantatas del tiempo de Navidad**, de Bach; la pena fue que las versiones ofrecidas fueron pesadas, aburridas y planas, con una sensible ausencia de comprensión del estilo bachiano y de los textos de que se trataba. Esto también es increíble, pero cierto.

Don Becuadro

CAMPUS MUSICAL '88

(Homologado por la Federación Internacional de Jeunesses Musicales)

III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA CON LA CAMERATA LYSY

Torroella de Montgrí (Girona)

B E C A S

1. Este curso de música de cámara es un encuentro de trabajo con el maestro Alberto Lysy, con otros profesores de la Academia Internacional Yehudi Menuhin de Gstaad (Suiza) y los miembros de la orquesta de este centro, la Camerata Lysy.

El curso abarca clases magistrales, talleres y conciertos públicos de obras trabajadas durante el curso con grupos que van desde el dúo a la orquesta.

Serán admitidos estudiantes de violín, viola, violonchelo, piano, clave, flauta dulce y travesera, oboe, clarinete, fagot, trompa, arpa, órgano y guitarra.

2. La Fundación Academia Internacional de Música de Cámara de Barcelona ofrece becas completas para los estudiantes españoles de nivel técnico avanzado. La beca cubre los gastos del curso y la pensión completa.

3. Los interesados deberán mandar, antes del 15 de marzo, a la secretaria de Joventuts Musicals. Apartado 70. 17257 Torroella de Montgrí (teléfono 972-75 83 96), un informe de su curriculum académico con fotocopias de las calificaciones de los dos últimos cursos.

Se valorarán también las cartas de recomendación de profesores.

4. Si el Jurado lo cree conveniente podrá pedir, en una segunda etapa de selección, la grabación de una interpretación del solicitante o su presencia para una actuación.

5. Cualquiera que sea la decisión del Jurado será comunicada antes del 15 de abril.

6. El curso tendrá lugar en Torroella de Montgrí del 1 al 20 de julio con una clase magistral de inauguración a cargo de Yehudi Menuhin el mes de junio.

ORGANIZA:



Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí

COLABORAN:

Ajuntament de Torroella de Montgrí i
Oficina Municipal de Turisme
Diputació de Girona

J. JORQUERA

S. A. D'INSTRUMENTS MUSICALS
Av. Francesc Cambó, 10
Teléfs. 319 60 96 - 310 69 12
08003 BARCELONA

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música
(I.N.A.E.M.)



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Valencia

UNA PROTAGONISTA DE EXCEPCION: ENEDINA LLORIS

No es frecuente que un solo artista pueda acaparar la atención casi exclusiva de esta (forzosamente breve) sección. Pero este mes, resulta obligado prestar el mayor espacio a la soprano valenciana Enedina Lloris, protagonista de tres importantes eventos musicales en nuestra ciudad en apenas tres semanas.

El concierto de la Orquesta Municipal a beneficio de la asociación "Nuevo Futuro" (que contó con el patrocinio de la Infanta D.^a Pilar de Borbón) tuvo en la Lloris una intérprete intencionada de las dos arias de "Cherubino" (de **Le Nozze di Figaro**), una bella recreación del rondó de "Diana" (de **L'Arbore de Diana**) y sobre todo, una soberbia versión del aria de "Susanna" ("Deh, vieni non tardar", de **Le Nozze di Figaro**) donde la voz flotó, se redujo a un "filado" etéreo, fraseó y comunicó como lo que es (una "Susanna" nata). Galduf la acompañó con especial tacto y en el aria de "Susanna", de modo muy particular, obtuvo de la Municipal sonoridades y matices dinámicos que siempre nos agradecería escuchar. La Orquesta abrió y cerró el programa con sendas páginas de Mendelssohn y Beethoven, quizá más contundentes que refinadas.

También Manuel Galduf concertó las dos representaciones del **Don Pasquale** montadas por el Teatro Principal, en una iniciativa digna de nuestro más decidido apoyo y que confiamos tenga en el futuro mayores frecuencia y continuidad. No todo fue modélico, artísticamente hablando, en este **Don Pasquale**, ya que ni los decorados (procedentes del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela) ni la dirección escénica de Emilio Sagi aportaron nada especialmente

digno de mención a pretéritos montajes de esta ópera en Valencia. La partitura se interpretó con bastantes cortes (si bien se respetó, parcialmente, la "cabaletta" de "Ernesto", "E se fia che ad altro oggetto"). La Orquesta Municipal, esto es evidente, no ha adquirido la experiencia suficiente en el foso (¿cómo podría tenerla, a la vista de lo que ha sido la trayectoria operística valenciana en los últimos diez años?). Galduf dirigió con equilibrio, "tempi" adecua-

Valencia en los últimos quince o veinte años. Hubo dos puntos fuertes en el reparto: la "Norina" de Enedina Lloris y el "Don Pasquale" de Carlos Chausson. La soprano cantó con soltura, anduvo sobrada de medios (incluso pese a algún sobregado mejorable) y actuó con gracia, ingenio y buen gusto (jamás sobreactuó el personaje). Chausson, por su parte, es un valor seguro y bastaría su "Un foco insolito" del acto inicial o su escena con "Norina" ("Divor-

testa" (espléndido en "Bella siccome un angelo") le faltó algo de chispa, de marrullería. Quedó un punto monacorde. En cambio, el "Ernesto" de Gregory Kunde (un aceptable comprimario de teatros de campanillas) tuvo poca vida vocal. Prácticamente, después de "Sogno soave e casto" y de la "stretta" "Mi fa il destin mendico", Kunde se limitó a CUBRIR el expediente sin mayor interés. El coro, recientemente constituido, merece un voto de confianza y un primer aplauso por su cuidada labor.

Ya en vísperas de Navidad, actuó Enedina Lloris con la Municipal, en un programa singular. Si en la primera parte había Galduf dirigido al grupo de alumnos de la Sociedad Ateneo Musical y de Enseñanza de la Banda Primitiva de Liria, en la **Sinfonía de los juguetes**, de L. Mozart, en la segunda el titular de la OMV prestó atención y buen gusto al acompañamiento de una sucesión de vales vocales (desde el de "Musetta" al "O légère hirondelle" de la **Mireille**, pasando por la "Juliette" de Gounod y acabando con un rancio ejemplo de Leon Bard), vehículo en todo caso de lucimiento para Lloris que, de este modo, con una bella sonrisa musical, culminaba este año 87 de tan grato recuerdo para los melómanos valencianos. Quizá tardemos en escuchar nuevamente a Enedina Lloris en Valencia. Su carrera, por fortuna, la lleva a nuevos escenarios. Por ello, fue doblemente grato disfrutar de su arte exquisito en esta suerte de FESTIVAL (pese a alguna grotesca QUEJA...) y su recuerdo permanecerá para siempre en el corazón de los buenos aficionados valencianos.

Gonzalo Badenes



Dos grandes valores del canto en España: Carlos Chausson y Enedina Lloris.

dos y atención a las voces; consiguió mantener la continuidad dramática y resolvió con acierto los instantes de peligro (tanto en la orquesta como en el coro). Su dirección merece, dadas las circunstancias, una calificación media bastante alta. Otra cosa, claro, son los "tics" de algunos músicos (afinación imperfecta, tendencia a tocar SIEMPRE en mezzoforte, pruritos de protagonismo excesivo...).

Vocalmente, fue ésta la versión más satisfactoria de **Don Pasquale** escuchada en

zio! Divorzio!") del tercero para asegurarle un lugar de honor en la moderna interpretación del personaje. Olvídense de un Corena o un Dara: Chausson es, hoy por hoy, uno de los más grandes bajos "buffos" y su único lunar (a mi entender) es su peligrosa tendencia a sobreactuar (escénicamente, no vocalmente). El barítono valenciano, afinado en Viena, Francisco Valls, posee una voz hermosa y canta con mesura, musicalidad y tono clásico (de los de antes, para entendernos). A su "Mala-

ALBACETE

Un trimestre de conciertos

Comenzando con dos ciclos del Cultural Albacete, el dedicado a Ravel, con una casi integral de cámara, reunió un buen grupo de figuras de renombre, como Ramón Coll (dos conciertos), Josep M.ª Colom y Carmen Deleitto, el tenor Manuel Cid, el gran violinista Gonçal Comellas y el sorprendente cuarteto "Ensemble" (miembros de la Orquesta Arbós) al que se unieron Pedro González (flauta), Garcés (clarinete) y la arpista francesa Michelle Granados. El de lied coral —experiencia poco frecuente— fue muy bien llevado por el grupo de cámara madrileño "Mozart", que dirige Juan Hurtado, con tres sesiones plenamente románticas dedicadas a Schubert, Schumann, Mendelssohn y Brahms.

Por su parte, la Caja de Ahorros de Albacete abordó su VIII Festival Internacional con cuatro formaciones muy prestigiosas: dos sinfónicas, la Filarmónica de Belgrado, con Sajnovic, y la de Karlovy-Vary, dirigida por Radomil Eliska. Obras básicas fueron, respectivamente, **Petruchka** y la **Patética**, de Tchaikovsky, ambas muy superiormente trazadas. También intervinieron la mezzo Jandranka Jovanovic, para cantar los **Kindertotenlieder** de Mahler, y el joven pianista ruso Igor Kamenz —que venía de ganar el "Pilar Bayona" de Zaragoza— y que tocó con los de Karlovy el **Segundo Concierto** de Rachmaninov. Las formaciones de cámara en este Festival fueron los Solistas de Sofía y los "Aquilani", colaborando sensacionalmente con estos últimos el extraordinario violinista Félix Ayo. Los cuatro programas, en conjunto, dieron un nivel muy alto.

La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, hasta tanto perfile el comienzo de su ciclo anual, probablemente a partir de enero, ha traído al Auditorio Municipal dos recitales "fuera de abono": el de Víctor Martín con Miguel Zanetti y el del Grupo Español de Metales, integrado por miembros de la Orquesta de RTVE.

Finalmente, entre las actividades de Juventudes Musicales hay que destacar el re-

cial que dio en el mismo Auditorio el fenomenal pianista libanés Walid Akl, que ofreció un programa muy denso y variado, partiendo de la INTRATABLE versión lisztiana de la Obertura de "Tannhäuser" hasta la espectacular **Octava Sonata** de Prokofiev, pasando por Haydn y Chopin.

Y como hecho muy destacado, hay que relatar la celebración del VII Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes organizado también por Juventudes Musicales con el patrocinio principal del Ayuntamiento de Albacete. Fue en los días anteriores a la Navidad y participaron 16 pianistas procedentes de Barcelona, Avila, Madrid, País Vasco, Alicante, Málaga y Las Palmas. Siete concursantes pasaron a las finales y los premios se otorgaron así: el "Ciudad de Albacete" (150.000 pesetas) para Andrés Riera Gomila. El "Pilar Amo" para Aurelio Viribay. El "Virgen de los Llanos" fue compartido por Iñigo Ituarte y Javier Pérez de Azpeitia. Y el "Musical Albéniz" también se repartió entre Nicandro Javier Rodríguez y la coreana So-Young Moon.

El nivel medio de los concursantes fue muy elevado y el ganador del Concurso, Andrés Riera Gomila, que recientemente había conseguido también el premio "Infanta Cristina", entre otros, interpretó en la sesión final la **Sonata "Appassionata"**, de Beethoven, la **Polonesa-Fantasia Op. 61** de Chopin y la **Fantasia Bética**, de Manuel de Falla.

El Jurado estuvo integrado por Agustín Peiró, Presidente de JJ. MM. de Albacete y profesor de piano; los catedráticos del Conservatorio de Madrid Manuel Carra y Fernando Puchol; el vicepresidente nacional de JJ. MM. y concertista de piano Julio García Casas; el profesor del Conservatorio de Sevilla José Manuel de Diego y los profesores albacetenses Julia Guigó y José M.ª Parra.

José María Parra Cuenca

La otra música del COU:

Ha tenido tran eco en la prensa local la obtención por parte de dos grupos navarros Coral Aizaga y Coro del Instituto Irubide de Pamplona, de los primer y segundo



De izquierda a derecha, Alfonso Huarte y Carlos Gorricho.

premios respectivamente en el concurso de polifonía.

Carlos Gorricho, director de la Coral Aizaga, muy joven, como los componentes de su coral, se emociona cuando hablamos de la gran polifonía española, de su dificultad y de su hermosura. Se siente cómodo en el Renacimiento y confiesa que a veces lo más difícil es dar con el "tempo" justo en las canciones antiguas.

Alfonso Huarte es el director del Coro del Instituto

Irubide de Pamplona, que obtuvo el segundo premio. Está orgulloso porque es la primera salida que hace con su coro —alumnos del instituto público de Pamplona— con el que apenas lleva un año, y ya ha obtenido este triunfo. Su época preferida es el Barroco, aunque también le gusta el Renacimiento por su gran repertorio a voces solas, sin olvidar todo el cancionero popular vasco.

Javier Monreal Arizmendi

ALICANTE

Recital de Dame Janet Baker

El recital ofrecido por Dame Janet Baker en el Teatro Principal de Alicante dentro del XVI Ciclo de la Sociedad de Conciertos presentó un programa muy similar a los que la gran

mezzo-soprano inglesa viene abordando en los últimos años como un perfecto compendio de su amplio repertorio. En el bloque mozartiano, después de abrir el fuego con un impecable **Al desio di chi t'adora**, acometió con valentía el aria de "Sesto", "Parto, parto", de **La Clemenza di Tito**, en la que su enorme inteligencia le ayudó a salvar los peligrosos escollos de la temible coloratura con perfecta sol-



Janet Baker disfrutó del buen clima alicantino.

vencia. Absolutamente maravillosas sus versiones de los madrigales de Monteverdi (**Quel sguardo sdegnosetto** y **Si dolce è il tormento**) y las arias de Cavalli (**Ombra mai fu** y **Numi ciechi più di me**), otorgando perfecto matiz musical y expresivo a cada una de las palabras, antes de pasar a un conmovedor Schubert (**Der Jüngling am Bache, Am Grabe Anselmos, Sehnsucht, Rastlose Liebe** y, sobre todo, **Der Jüngling und der Tod**, en la que alcanzó una profundidad que hizo mantener al público un nudo en la garganta).

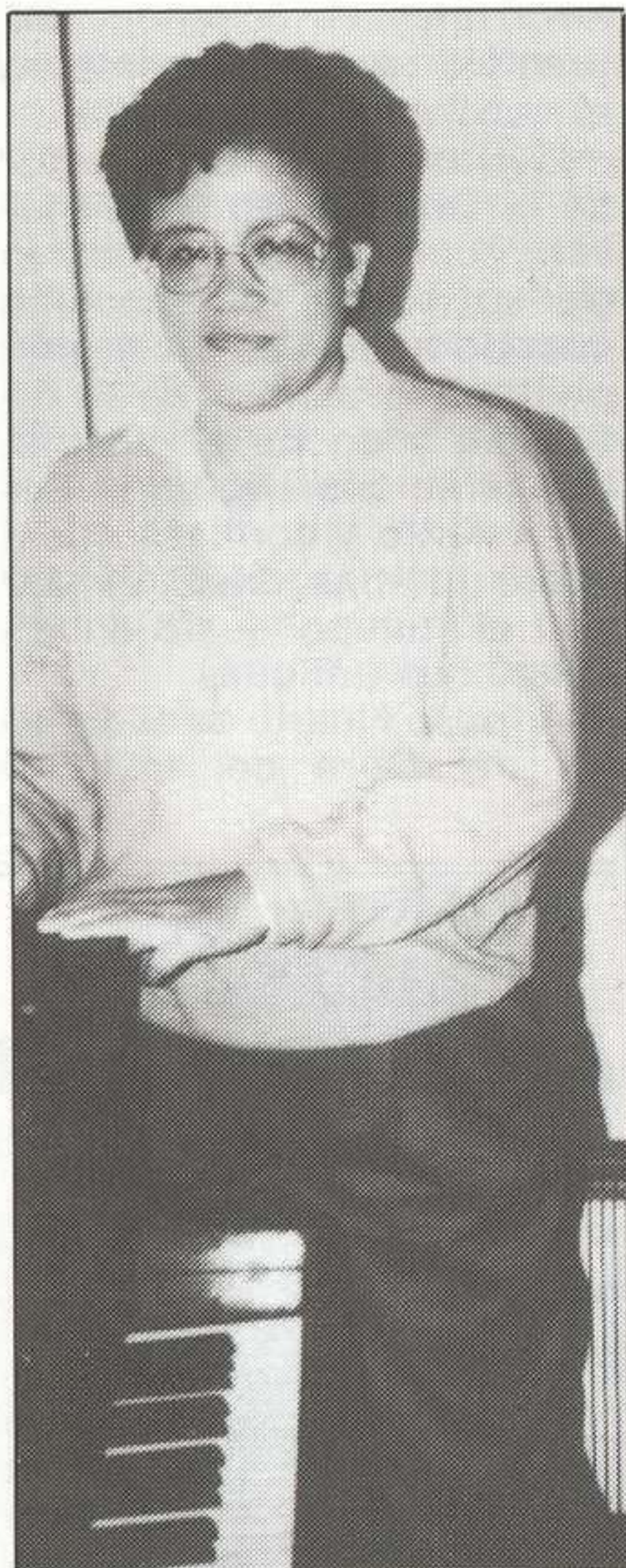
La segunda parte comenzó con su irónica visión de **Ablösung im Sommer**, de Mahler, a la que siguieron otros tres lieder del compositor austriaco (**Frühlingsmorgen, Rheinlegendchen** y **Wo die schönen Trompeten blasen**, llenas de intención, tanto en la picardía de la segunda como en el contenido dramatismo de la última) y cuatro melodías de Fauré, compositor del que la Baker es una de sus máximas intérpretes en la actualidad, combinando la sensualidad de **Mandoline, Clair de lune** y **Green** con el recogimiento místico de **En prière**. El recital terminó con dos auténticas ESPECIALIDADES DE LA CASA que nunca pueden faltar: **Auf Flügeln des Gesanges**, de Mendelssohn y la **Serenata**, de Gounod, nueva demostración esta última de su prodigioso fiato. A lo largo de todo el recital se puso de manifiesto que, aunque Dame Janet Baker no se encuentra ya en su máxima plenitud —se advierte cierto cansancio, algunas notas no son emitidas con la nitidez de antaño y ha perdido gran parte de la facilidad de cantar aparentando el menor esfuerzo—, la calidad interpretativa sigue avanzando y nadie puede dudar en situarla entre los máximos liedristas de las últimas décadas por la autenticidad de su mensaje musical y la absoluta comunicación con el oyente. El acompañamiento de Geoffrey Parsons se puede calificar con pocas palabras: absolutamente ejemplar, tanto por técnica y fraseo como por su perfecto diálogo con la cantante, colaborando así a redondear un inolvidable recital.

Ravael Banús
(enviado especial)

BADAJOS

Grabaciones para TVE

El recital que protagonizó el pianista extremeño Joaquín Parra, en la sede de la Fundación Juan March madrileña el pasado mes de septiembre, incluido en la serie "Conciertos del Mediodía", que patrocina dicha entidad cultural, fue ofrecido fragmentariamente por TVE el día 16 de octubre en el programa "Tiempos Modernos".



Mariana You Chi Yu, profesora de Canto de los Conservatorios de Mérida y Badajoz.

El pianista Esteban Sánchez ha dado dos recitales en Mérida que han sido grabados para el programa "Música y Músicos" de TVE. En el primero actúa a dúo con la cantante Mariana You Chi Yu y, en el segundo, actúa en solitario. Los referidos recitales fueron realizados los días 26 y 28 de octubre y todavía no han sido puestos en antena.

Joaquín Parra es actualmente Director del Conservatorio Profesional de Cáceres y Profesor del Conservatorio Superior de Badajoz. Esteban Sánchez es Director del Conservatorio de Mérida y Profesor en el de Badajoz.

Ambos poseen grabaciones discográficas de sumo interés que han sido premiadas en varias ocasiones.

IX Semana Musical de Santa Cecilia

El Conservatorio Superior de Música de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz patrocina la "IX Semana Musical de Santa Cecilia" que se ha celebrado en la capital extremeña a finales de 1987. El Trío de Jerusalén abrió brecha. Siguió la Orquesta de Cámara de Badajoz, actuando como solistas J. Gordillo (flauta) y C. Domínguez (piano), bajo la dirección de Manuel Almansa. Se ofreció un concierto de alumnos de piano en homenaje al profesor D. Juan A. Gordillo con motivo de su jubilación. Un concierto de vihuela y laúd barroco a cargo de Juan C. Rivera. Actuación del grupo "Alia Música" con obras medievales y cancionero judeoespañol. Un concierto polifónico a cargo de la "Coral Jaraiceña" dirigida por Joaquín Jiménez. Misa, con la intervención del Coro, Esolanía y Orquesta del Conservatorio pacense; Director: Carmelo Solís. Por último, actuación del grupo de jazz "Old Timers", de Polonia y, cerrando la semana, la Banda Sinfónica del Cuerpo Nacional de la Policía, de Madrid, con obras de Arriaga, Chapí, Dvorak y Ravel, bajo la dirección del músico extremeño, Pedro Pírfano.

Enrique Molina Senra

BILBAO

Sociedad Filarmónica

Dentro del Aula de Cultura de la prensa local "El Correo", y para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Maurice Ravel, y con la colaboración de la Sociedad Filarmónica cediendo su local, se ha inaugurado la exposición "Ravel en el País Vasco, su solar natal".

Un estimable concierto de The Tallis Scholars, que hacen su presentación en esta Sociedad Filarmónica.

En sesión de Música de Cámara, igualmente hace su presentación el "Cuarteto

Brandis", con la interpretación de Cuartetos de Mozart, Shostakovich y Schubert.

Concierto extraordinario el que ofreció en el Teatro Arriaga The Chamber Orchestra of Europe, bajo la dirección de Claudio Abbado, y por primera vez en Bilbao, iniciando así una gira de actuaciones por España.

* * *

La Sociedad Coral y Juventudes Musicales, ambas de Bilbao, han presentado en el Teatro Arriaga y Coliseo Albia el "I Festival de Otoño".

En el primer concierto, en memoria de Antxón Ayestarán, se interpretó la **Cantata 147** de J. S. Bach, y **Misa para coro, solistas y dos órganos** y **Salmo XVIII**, de C. Saint Saëns. La dirección de Gorka Sierra, francamente correcta.

Por otra parte, y también en memoria de la que fue Presidenta de Juventudes Musicales de Bilbao, Ginette Bonelli, ha actuado el Grupo de Música Antigua Gasteiz.

El tercer concierto de este I Festival de Otoño ha tenido una nota característica con la interpretación de **Poemas de Somosaguas**, compuestos por Gorka Sierra, sobre textos de Lucía Bosé. En la primera parte, la Orquesta de Cámara interpretó fielmente obras de Albinoni, Bach, Vivaldi y Haendel.

La Orquesta Sinfónica de Euskadi, a las órdenes del director Matthias Kuntzsch, ha realizado unas excelentes versiones en el programa dedicado íntegramente a M. Ravel, con **Rapsodia Española, Scheherazade, La Valse** y **Dafnis y Cloe**.

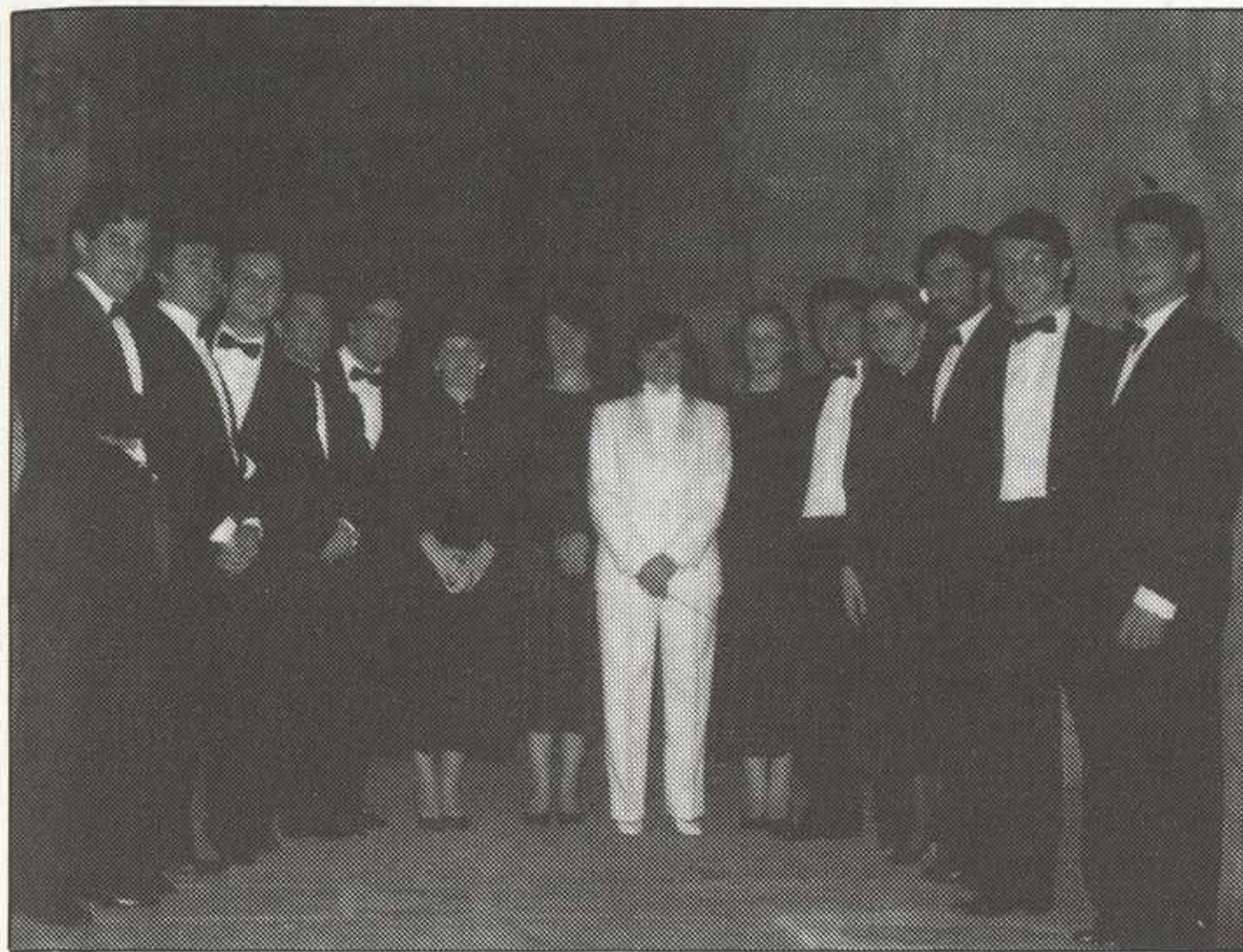
El éxito obtenido por Ariel Ramírez con la **Misa Criolla** ha sido absoluto; no es extraño que días antes y con la referida obra, hayan triunfado en la Academia de Santa Cecilia de Roma.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha interpretado por primera vez **La Infancia de Cristo**, de H. Berlioz. Excelente la dirección de Enrique García Asensio.

José Urquijo Respaldiza

CACERES

Durante los meses de noviembre y diciembre tuvo



La Orquesta de laudes "Roberto Grandío" con Mercedes Padilla (en el centro).

lugar en Cáceres el 7.º Otoño Musical de la Institución Cultural "El Brocense" de la Diputación Provincial. Este año se dedicó al festival menos presupuesto que en ediciones anteriores y por ello la programación fue más modesta y menos espectacular. Se cubrieron, no obstante doce espectáculos en la capital y dieciséis repartidos por diferentes puntos de la geografía provincial.

Por el escenario del Complejo Cultural de San Francisco pasaron Esteban Sánchez y Mariana You-Chi Yu, en un recital de canto y piano; la Orquesta de Laudes "Roberto Grandío", dirigida por Mercedes Padilla; el Orfeón Provincial Cacerense, dirigido por Trinidad León, con intervención al piano de Joaquín Parra; el Dúo de guitarras Gerardo Arriaga y

Antonio Ruiz Berjano; el Coro Infantil de Cáceres, dirigido por María del Castillo Ventosa Cossío; el Cuarteto Ibérico; el pianista Carlos María Domínguez; el oboísta Miguel Quirós y el pianista Gerardo López Laguna; la Banda Sinfónica del Cuerpo Nacional de Policía, dirigida por Pedro Pírfano y Zambano, terminando el "Otoño" con una sesión de música de jazz por los grupos Neobop, Trimarán Jazz Trío y The Clamores Dixieland Jazz Band.

Paralelamente al festival se hizo en un cine de la capital un ciclo de películas de carácter musical.

El 7.º Otoño Musical fue presentado por Antonio Gallego y contó con la asesoría musical de Miguel del Barco.

Paquita García

FERROL

La Filarmónica Ferrolana inaugura la temporada

La voz de Mozart, la música o la voz —movimiento común que no permite trazar sus límites— se convirtió de realidad imaginativa en realidad absoluta en las cuerdas de la Philharmonisches Kammerorchester Hamburg, al interpretar el famoso **Divertimento núm. 1** en Re Mayor K. 136.

Siendo buena la respuesta interpretativa de este **Divertimento**, no llegó a la intensa expresión y ajustada en espíritu de la ofrecida por

la The Academy of St. Martin-in-Fields que, dirigidos por Iona Brown, tuvimos la oportunidad de escuchar esta primavera.

Así como el **Divertimento Opus 3 núm. 5** en Fa mayor de Haydn. Ha sido una gran lección ilustrativa la inclusión de estos dos Divertimentos que hablan de la simbiosis AMATORIA de todo movimiento estético que une relaciones comunes y, en este caso, con mayor relativa generalidad, entre dos grandes de la época.

IV Concurso de Piano "Gregorio Baudot"

El jurado calificador, por voz de su presidente Ramón

Castromil, expresaba al comunicar al público asistente el orden de los premios, la *satisfacción de encontrar un alto nivel técnico entre los concursantes*, fundamentalmente en el "III Nivel", que ofreció el mayor índice de participantes y consecuentemente la obtención del Premio Absoluto logrado por Marta Maribona, de Bilbao, alumna de los pianistas Joaquín Soriano y Jorge Otero en Madrid.

Moon So-Young fue la única pianista extranjera (coreana) que participó en el concurso. Fue la gran rival de Maribona para la obtención del primer premio. So-Young fue expresiva, con rasgos y seguridad para ofrecer el carácter inconfundible de cada una de las piezas que interpretó. Obtuvo un accésit con mención especial. Otros accésits fueron para Marta Rivas Wanieck, de Madrid; para Martín Millán, de Santiago, en el "II Nivel", y para Carlos Gallardo Riballo, de Valladolid, y Natalia Méndez Zunzunegui, de Vigo, en el "I Nivel".

J. Navemer

LEON

IV Festival Internacional de Organo "Catedral de León"

Organizado por la Asociación de Amigos del Organo "Catedral de León", su presidente y a la vez director del festival, Samuel Rubio, programó el mismo bajo el pa-

trocino de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de León. El concierto inaugural fue protagonizado por el gran compositor, tan entrañablemente vinculado a León, que es Cristóbal Halffter, quien dirigió la Orquesta Sinfónica de RTVE, ofreciendo un programa en el que se incluían dos de sus más recientes obras: **Versus** (1983), escrita en Villafranca del Bierzo, tomando como base de la misma el bellísimo madrigal "Triste España sin ventura" de Juan del Enzina, que también vivió y creó gran parte de su música en León y **Tiento del Primer Tono y Batalla Imperial** (1986), título que se refiere al "Tiento del primer tono" de Antonio Cabezón y a la "Batalla Imperial" de J. B. Cabanilles.

El pianista Guillermo González tuvo a su cargo los conciertos segundo y tercero (en Ponferrada y León, respectivamente), interpretando en ambos el mismo programa: Obras de Frescobaldi, Haendel y Bach. Guillermo González es un pianista excepcional, con perfecto dominio de la técnica.

En homenaje a la obra organística del compositor Angel Barja, fallecido en febrero pasado, se dedicó el cuarto concierto a cargo del organista vasco José Manuel Azcue, que interpretó obras contemporáneas de Manuel Castillo, Oliver Messiaen y Jean Langlais, en la primera parte; dedicando la segunda a tres composiciones para órgano del malogrado autor, tan justamente homenajeado: **Lamentatio temporis** (1972), **Retablo** (1976) e **Impresion for Bach** (1986).

Hexperión XX y La Cape-



Cristóbal Halffter dirigió sus propias obras.

Illa Reial de Barcelona, dirigidos por Jordi Savall, ofrecieron el quinto concierto. El programa, dedicado al Barroco español, comprendió sólo dos autores: Joan Cabanilles y Joan Cererols; dos obras instrumentales del primero, y otras dos vocales del segundo.

El organista Martín Haselböck, titular de la iglesia de San Agustín de Viena, y de la Capilla de la Corte de la misma ciudad, donde actúa con los Niños Cantores de Viena, fue intérprete de los conciertos sexto y séptimo, que tuvieron lugar en las catedrales de León y Astorga, respectivamente, el último de los cuales se constituyó en clausura del Festival, toda vez que el octavo, programado para ella, y dedicado a la interpretación del **Requiem**, de Mozart, por la Orquesta Ciudad de Valladolid y la Sociedad Coral de Bilbao, tuvo que suspenderse ante los insalvables problemas que impidieron su realización. Martín Haselböck, considerado por la crítica como uno de los mejores de Europa, fue intérprete insuperable del concierto que sirvió así de broche de oro del Festival. Su programa comprendía autores como J. C. Kerll; J. S. Bach; Haydn; Mozart; Heiller y Max Reger.

José Castro Ovejero

PALMA DE MALLORCA

"Encontres de Compositors"

Desde hace ocho años Mallorca es escenario de un acontecimiento musical que

podemos calificar como único. Se trata de los "Encontres Compositors".

Tres sesiones, dedicadas cada una de ellas monográficamente a un compositor actual, permiten conocer la obra de los músicos del presente a través de diferentes interpretaciones, así como (y aquí reside la originalidad de la propuesta) colaborar a un acercamiento entre el autor y el público, pues el compositor se presta a un diálogo después del concierto y de una EXPLICACIÓN general.

El alma, el motor, el capitán... de toda esa aventura es Antoni Caimari, un QUIJOTE de la Música Contemporánea, el cual, temporada tras temporada, lleva adelante el proyecto, en el Auditorium de Palma. (Desde hace unos pocos años, pues antes el escenario era el Teatro Principal, también de Palma).



Antoni Caimari. Dibujo de Nils Burwitz.

En los "Encontres 87", presentados como ya es habitual por Llorenç Barber, han intervenido los compositores Carlos Cruz de Castro (día 19), Joaquim Homs (día 20) y Claudio Zulián (día 21).

Por otra parte, el día 20, tuvo lugar en Búger el acto simbólico de la colocación

de la primera piedra de lo que será el centro ACA, ligado muy directamente a los "Encontres". El edificio será una realidad gracias a la colaboración de las diferentes instituciones oficiales mallorquinas.

Por otra parte, se ha editado, por parte del Consell Insular de Mallorca, el volumen "Compositors Mallorquins", una antología de piezas para piano, seleccionadas por el joven pianista Miguel Estelrich. El trabajo es, de por sí, interesante y servirá para poner a disposición de los intérpretes todo un material pianístico mallorquín y por tanto ayudará a su divulgación.

La Orquesta Sinfónica Ciutat de Palma prosigue periódicamente su temporada de conciertos con algunos directores invitados. Su anterior titular, Julio Ribelles, dejó la agrupación para marchar a Valencia.

Pere Estelrich i Massutí

NAVARRA

Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona

Tras una reestructuración en los atriles para elevar el nivel de la orquesta, la Santa Cecilia comienza el ciclo con un denso concierto junto al Orfeón Pamplonés con el **Requiem** de Cherubini para voces mixtas en el atril. Bodmer, director titular, aborda la partitura con sencillez y sin dar a la obra excesivo dramatismo.

Si rotundo fue el éxito del primer concierto, no lo fue menos el segundo con Maxi Oloriz, subdirector en el podium: junto a la limpieza y

tempo luminoso y justo que supo dar al **Concierto para dos flautas**, de Cimarosa, excelentemente interpretado por Alicia Suescun y Virginia M., la **Segunda Sinfonía** de Beethoven fue un alarde de brillo, justeza y poderío.

Semana de música antigua de Estella

Recuperada por fin la semana en Estella, junto con el auge que está teniendo el Camino de Santiago, los diversos intérpretes de música antigua recrearon en Estella las partituras que parecen pensadas para esta ciudad, que a la vez recupera, de la mano de la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, sus ganas de restauración a todos los niveles: muestra de ello es la restauración del órgano de San Pedro de la Rúa.

Homenaje a Luis Taberna

La Asociación Navarra de Amigos del Organo (ANAN) organizó este año, en su habitual semana organística, un homenaje al gran organista discípulo de Echeveste. Sus discípulos, Martínez Zabaleta y Ayesa, así como J. M. Azcue, M. Torrent, M. Barco fueron los encargados de hacer sonar esos inmensos instrumentos de sonido riquísimo y extraordinario. D. Luis Taberna, que se conserva con una vitalidad envidiable, una elegancia y venerabilidad de maestro, siguió todos los conciertos con emoción, en algunos de los cuales estuvo acompañado por el Consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, que patrocinaba la semana.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



AVATON DISCOS, S.A.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

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

La luminosidad de un nuevo Conservatorio

La inauguración del Conservatorio municipal "Joaquín Maya" por el consejero de Educación y Cultura del Gobierno Navarro, señor Felones, ha supuesto una primera solución para la demanda creciente de estudios musicales. En el local, alegre y perfectamente ambientado, se inauguró también su auditorio con un concierto de flauta dado por Alicia Suescun y Rosalina Caballón, que la acompañaba al piano.

Javier Monreal Arizmendi

TERUEL

IX Ciclo de Intérpretes

Acaba de cerrarse el IX Ciclo de Intérpretes que programa y organiza el Instituto Musical Turolense, como actividad musical para la ciudad de Teruel, patrocinado por el Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón. Esta edición ha contado con doce conciertos solistas y de cámara. Como la subvención es exigua y no contamos con cuotas de socios, estudiamos la elección tanto de concertistas españoles, favoreciendo a los posibles de la región, y diversificando los intérpretes e instrumentos. Se han tenido dos conciertos de guitarra a cargo de los neoprofesionales Es-

ther Pérez, profesora del Conservatorio Estatal de Zaragoza, y José M.^a Buñola Fonz. Otro recital ha estado a cargo de la neoprofesional en canto, M.^a del Carmen Muñoz, acompañada al piano por Juan Carlos Segura, profesor del Conservatorio zaragozano.

El piano ha acaparado el mayor número de recitales. Abrió la IX edición del Ciclo el joven barbastrense Francisco González Novales, Premio "Fin de carrera", del Conservatorio estatal de Zaragoza, unos meses antes. Desfilaron los pianistas Ignacio Marín Bocanegra, profesor especial de piano en el estatal de Zaragoza, con un programa exigente y cuidadosamente presentado; Manuel Pérez, el "músico de Calatayud", con un programa ecléctico, en el que no faltaban obras propias y del recordado don Ildefonso Pardos, recital muy bien aceptado por el público. En mayo escuchamos a Margarita Roda, gerente de una academia pianística en Valencia, apreciando su poderosa técnica en obras de Liszt, con un enérgico **Vals Mephisto**. Pero el concierto cumbre fue el ofrecido por la polaca Anna Jastrzebska, profesora del Conservatorio superior de Varsovia, sorprendiéndonos con un soberbio Chopin, en variado repertorio de este compositor.

En marzo, tras un curso de perfeccionamiento al profesorado del centro, el Dúo Cervera-Jordá acometieron a cuatro manos un programa de Mozart, con la elegancia que siempre caracteriza a estas dos concertistas, herederas de la mejor técnica de la Escuela Marsall, de Barcelona.

Citamos como conciertos extraordinarios al Trío Strokowe de Lublin (Polonia), con buen hacer tanto en trío de madera (clarinete, oboe y fagot), ya en combinación con el piano, interpretando obras de Constant, Glinka, Szalowski, Tansman y Poulenc. Durante el mes de noviembre, aparte el concierto de Anna Jastrzebska, hemos programado al Sexteto de Cámara de Praga (flauta, violín, viola, cello, oboe y espeineta) que ha interpretado un programa barroco y clásico del mayor interés: obras de Lully, Vivaldi, Telemann, Boccherini, Mozart y J. Ch. Bach. La calidad de estos intérpretes, en gira por España, aquilató el Ciclo de Intérpretes, y así fue entendido por los aficionados. Si fue recital de gran categoría no fue menos el ofrecido por

el Quinteto de Viento Academia de Praga, que cerraría el Ciclo el 23 de noviembre, culminando los actos que con motivo de Santa Cecilia había organizado el Conservatorio Profesional de Teruel. El Quinteto de Viento Academia de Praga está haciendo una meritoria labor en la reivindicación del compositor checo, afincado en París, A. Rejcha (1750-1836), maestro de Liszt, Berlioz, Gounod...

Teruel, a duras penas, continúa ofreciendo una programación periódica, bimensual, con concertistas de calidad y una programación variada. Hasta ahora la música de cámara la hemos solucionado con grupos del Este, por la calidad de los mismos, programación menos frecuente y, por qué no decirlo, por los cachets más ajustados a nuestros exigios presupuestos.

Jesús M.^a Muneta



Momento del concierto ofrecido por el Sexteto de Praga.

PIANO ROMANTICO ESPAÑOL

EUGENIO GÓMEZ

FORMAS CORTAS INTERPRETADAS POR ANTONIO R. BACIERO



Para cualquier información sobre esta grabación dirigirse a:

CAJA DE ZAMORA. Obra Cultural
C/ Leopoldo Alas «Clarín», 4 - ZAMORA 49004

Otros discos de la Colección

VOLUMEN 1
Alonso de Tejada-Motetes-
Interpreta: Coral de la Capilla Clásica de León,
dirigida por Angel Barja.

VOLUMEN 2
Jesús López Cobos
y la Orquesta Nacional de España
interpretan a Antonio José.

DISCO EDITADO POR LA OBRA CULTURAL DE LA

 CAJA DE ZAMORA

BUENOS AIRES

(Argentina)

EL DEBUT DE PAVAROTTI

Una presencia largamente esperada, la de un "primo tenore" que faltaba incorporarse al movimiento lírico del Colón de Buenos Aires, pudo ser realidad. Luciano Pavarotti cantó por primera vez ante el público argentino rodeado de una expectativa inimaginable, encuadrado en todo ese círculo y ese entorno que rodea, siempre, las presentaciones del tenor de Módena, sobre todo cuando acude, como pasó en Buenos Aires, por primera vez.

Y fue **La Bohème** pucciniana, la ópera más veces representada en la historia del primer coliseo lírico argentino (con las realizadas en esta temporada llegó a 250 representaciones), portadora de esta novedad. El famoso tenor italiano manifestó en seguida de su arribo: *Me encanta debutar con La Bohème, porque en forma casi cabalística es la ópera con que he debutado en varios grandes teatros, incluida La Scala.*

Analizando la función y su resultado cabe decir que su composición de "Rodolfo" causó impacto, justificó las expectativas. Las características de su voz, la emisión y el "squillo" que mantiene, con algo menos de incisividad que en sus años iniciales de carrera, pero siempre con su diestra y personal manera, creó la primera emoción (y ovación) con "Che gelida manina", y de ahí en adelante generó un espectáculo largamente festejado. La presencia de Pavarotti en escena transmitía el inevitable carisma que irradia un ídolo del canto lírico, aunque fuera en este caso una parte vocal que no le creaba extremos compromisos.

Pero hay un hecho que quiero hacer notar a los lectores. No estuvo solo, obviamente, ni fue tampoco —pese a las características que tuvo este debut— el único centro de miras de la velada. Porque si del anuncio del resto del elenco (sus acompañantes principales fueron pro-



Luciano Pavarotti y Kellen Esperian en el primer acto de La Bohème. Teatro Colón de Buenos Aires.

puestos por él al teatro) pudo desprenderse algún escepticismo, ya que no aparecían conocidos para este medio, el resultado fue más que sorprendente, como el caso de las dos sopranos ("Mimi" y "Musetta") cuyas protagonistas fueron ganadoras del certamen instituido por el propio divo en Filadelfia.

Por ejemplo, Kellen Esperian es de origen armenio, pero nacida en los Estados Unidos. Mostró un material fresco, valioso, de soprano lírica, confirmando esos merecimientos y dejando entrever un promisorio futuro. La "Musetta" de turno, entre tanto, fue otra revelación interesante. Nuccia Focile no llega, como la anterior, a los treinta años. Recibió también el espaldarazo de Pavarotti y supo confirmar esas razones. Desenvuelta, vivaz,

trazó una composición casi arquetípica del personaje y su célebre "vals" fue largamente ovacionado.

En otras funciones alternó con Esperian la soprano húngara Ilona Tokody, apreciada "Mimi" también, con voz menos importante que su colega pero de dúctil manejo. Dio también expresivos acentos a su "Mi chiamano Mimi" y al "Addio" del tercer acto. Completaron muy adecuadamente las otras partes el barítono compatriota Ricardo Yost, el visitante Jeff Mattsey (también de la "troupe" Pavarotti) y elementos del elenco estable. Ah, y no quiero olvidarme que estuvo también el padre del divo, calculo que ya septuagenario, haciendo el brevísimo papel de "Parpignol". El también formó parte del elenco propuesto por el carismático tenor.

Un coterráneo de la misma Módena como es Leone Magiera, que lo ha dirigido muchas veces, estuvo en el podio orquestal y, sin alcanzar excesivo relieve, mantuvo una respetuosa relación entre foso y palco escénico. Y en este último aspecto, la puesta en escena de Sarah Ventura sobre escenografías del veterano Nicola Benois, desde hace años existentes en el Colón, complementaron el logrado carácter de esta festejada reposición.

La despedida: un jubileo

Y después, a modo de despedida, llegó la apoteosis. En el estadio cubierto Luna Park, el mayor en este sentido que dispone la capital argentina, lleno totalmente; con la emisión en directo por TV como complemento, el celebrado tenor itálico realizó un recital con la orquesta y el coro estables del Teatro Colón, con el mismo maestro Magiera dirigiendo en un escenario armado al efecto, complementado por un equipo de sonido muy sofisticado que vinieron a instalar especialmente desde el país del Norte.

Luciano cantó arias y canzonettas. Primero fue calentando la voz con "Quanto e bella" y "Una furtiva lagrima" de **L'elisir d'amore**; luego impactó con su versión de "Quando le sere al placido", de la verdiana **Luisa Miller** y con el "Lamento de Federico", de **La Arlesiana**, del calabrés Cilea.

Pero en la segunda parte cantó sus carismáticas canzonettas; trazó un emotivo y lucido **Plagiacci** ("Vesti la giubba"), y finalizó con tres agregados al programa ("propinas", como suele decirse en España) que concluyeron con un vibrante "Nessun dorma", de **Turandot** que dejó al público pidiendo más y más... Pero el divo, en cambio, se las ingenió para calmar ese ansia: pidió al propio público que cantara el coro de esclavos de **Nabucco**, el conocido "Va pensiero..."

Fue entonces Pavarotti, como lo estoy describiendo. Con su carisma, con su proyección popular. Conmoviendo e imponiendo, como "altri tempi" la presencia del divo. En próximo despacho seguiré con mis acostumbradas crónicas desde la capital argentina.

Néstor Echevarría

VIENA

(Austria)

OPERA
CONTEMPORANEA
EN VIENA

Los importantes acontecimientos operísticos contemporáneos se celebraron en Viena en el mes de octubre. Mientras en la Opera del Estado se estrenaba **Der Rattenfänger**, una obra de encargo del "otoño estiro" (festival de música contemporánea), compuesta por Friedrich Cerha, basada en una obra de teatro homónima de Carl Zuckmayer, la Sociedad de Konzerthaus de Viena presentaba en versión de concierto la ópera **Le Grand Macabre**, de György Ligeti.

Der Rattenfänger, una coproducción de las Operas de Graz y de Viena, es una obra escrita en un lenguaje ecléctico que presenta continuidad con la línea de las dos grandes óperas de Berg. Muchos de sus elementos estructurales (empleo de leitmotiv) y estilísticos presentan un carácter atonal relativamente tradicional, aunque la obra también presenta pasajes tonales. Por cierto, nadie puede pretender fijar los jalones que delimiten y definan a la ópera contemporánea, de tal modo que considero inapropiada toda crítica tendente a descalificar una obra por hallarse íntimamente ligada a una tradición. Quizá el mayor de-

fecto de **Der Rattenfänger** sea su duración: al emplear un lenguaje tan compacto (post-bergiano) y condensado, Cerha (que alcanzó fama mundial al completar el tercer acto de **Lulú**, de Berg, estrenado en París bajo la dirección de Pierre Boulez en 1979) tendría que haber evitado ciertos pasajes demasiado extensos. De todos modos se trata de una obra que no carece de interés y quizá logre forjarse un sitio en un repertorio futuro. Respecto de la producción cabe señalar que la escenografía de Herbert Kapplmüller y la dirección escénica de Hans Hollmann (dirección) fueron de elevado nivel (salvando algunos desajustes estilísticos menores) y que la interpretación musical fue (bastante) impresionante, bajo la dirección del propio Cerha, y con la participación de un numeroso elenco, encabezado por Peter Lindroos en la parte epódica, y en el que se destacaron Ursula Reinhardt-Kiss, Ana Púzar y Heinz-Jürgen Demitz.

En cuanto a la ópera de Ligeti, con la que se inauguraba un festival de música contemporánea austríaca, puede decirse que está llena de ideas musicales espléndidas y que es sumamente entretenida. Realizada por un excelente elenco de solistas (Dieter Weller, Penelope Walmsely-Clark, Olive Fredricks, Peter Haage, etc...) bajo la dirección de Elgar Howarth, al frente de la Orquesta de Radio Austria (ORF) y de los Coros de la Radio y "Arnold Schönberg", esta versión ha sido grabada y será publicada en disco, probablemente el año próximo.

VIENA
EN "EL PAIS"

Es posible que más de un lector de RITMO se haya sorprendido al ver en el suplemento semanal del diario EL PAIS del 18 de octubre una fotografía (pág. 46) de la Gran Sala Dorada del Musikverein de Viena, acompañada de la siguiente leyenda: *Ceremonia a ritmo de vals - Una imagen del Gesellschaft der Musikfreunde, un teatro donde tenores y sopranos interpretan operetas famosas y se vierten sucesivos valeses de Strauss.*

Más aún, en el texto del artículo concomitante reza que (pág. 50): *...En este instante se realizaba esa clase de ceremonia vital en el Gesellschaft der Musikfreunde, un teatro a modo de caja de bombones donde tenores y sopranos arrojaban contra un público en éxtasis los fragmentos más pegadizos de las operetas famosas y vertían sucesivos valeses de Strauss para el consumo popular. Cuántos mofletes color de rosa, qué frenesí en los aplausos.*

Quizá sea injusto citar una frase fuera de contexto, sobre todo cuando la misma pertenece a un artículo francamente fantasioso, cuyas veleidades son más literarias que informativas. Seguro que ningún lector de RITMO podrá tomar demasiado en serio un artículo que menciona en cuatro oportunidades (y en páginas diferentes) la ópera "Fidelius" (sic) de Beethoven, ni necesita de un corresponsal en Viena para saber que la única ópera de Beethoven se llama **Fidelio**, tanto en alemán como en español.

No obstante me siento inclinado a hacer algunas aclaraciones respecto de la "Gesellschaft de Musikfreunde", en español "Sociedad de Amigos de la Música" a fin de evitar malentendidos y corregir una falaz información. La "Gesellschaft" no es un teatro sino una "Sociedad", que es propietaria del importante edificio conocido bajo el nombre de "Musikverein" y que alberga la famosa Gran Sala Dorada de la mentada foto (que también puede verse en el número de octubre de RITMO ilustrando un artículo sobre Horowitz). La "Gesellschaft" utili-

za dicha sala para sus propios conciertos, tanto los de abono como los extraordinarios, dedicados todos ellos a la música llamada clásica, o culta, y no a la *musa ligera* de la opereta o del vals. Viena tiene otras salas y teatros (la "Volksoper", que es uno de los teatros del Estado, está casi exclusivamente dedicada al cultivo de la opereta) dedicados a ese género musical. Pero además de ofrecer allí conciertos propios, la "Gesellschaft" arrienda dicha sala a otras entidades, como por ejemplo a la Orquesta Filarmónica de Viena, que ofrece allí su ciclo

anual de abono, así como su mundialmente famoso "Concierto de Año Nuevo". Quizá sea significativo mencionar que ni siquiera éste, el más importante de los conciertos dedicados al vals y a la *musa ligera* sea organizado por la "Sociedad", y ello aun cuando el del pasado 1 de enero (1987), retransmitido en España, haya sido dirigido por Herbert von Karajan, que es el director vitalicio de conciertos de la "Gesellschaft". Todo ello no impide, por supuesto, que en alguna fecha determinada (y fuera de temporada) la "Gesellschaft" le haya arrendado su Sala Dorada a alguna entidad que ofreció allí un concierto de valeses y operetas. Pero le puedo asegurar al lector de que se trata de la excepción y no de la regla, y que si llegara a pasar por Viena en temporada (de fines de septiembre a fines de junio) podrá ir a los conciertos de la "Gesellschaft" con la casi total seguridad de oír allí obras pertenecientes al gran repertorio musical clásico y romántico, e inversamente, si desea oír valeses u operetas —que las hay geniales— deberá dirigirse a otros sitios.

Para terminar, quisiera mencionar que la "Sociedad de Amigos de la Música" se está preparando para festejar dignamente el 125 aniversario del famoso Musikverein y que se acaban de terminar las obras de saneamiento y renovación de la famosa sala (e instalaciones concomitantes) en la cual han actuado músicos tan íntimamente ligados al acontecer musical vienés como Brahms, Mahler, Richard Strauss o aun Schoenberg, Webern y Berg, para mencionar sólo a los más conspicuos...



De izquierda a derecha, Margret Cahn, Ursula Reinhardt-Kiss y Hans Holzmann, en *Der Rattenfänger*.

VIENA: UN TEATRO DE OPERA EN CRISIS

La Opera del Estado de Viena inició su temporada 1987/88 a la sombra de una crisis financiera cuyo origen se remonta a los problemas presupuestarios del país. Resulta inevitable que, si a fin de equilibrar el presupuesto nacional el gobierno efectúa cortes en todos los rubros, también la Opera se resienta. Pero la actual crisis económica de la Opera no se debe a un corte presupuestario directo, sino a un reajuste del umbral de ingresos mínimos que dicha institución tiene la obligación de recaudar noche tras noche. Mientras anteriormente dicho umbral era de 648.000 chelines austríacos (el lector podrá convertir aproximadamente estos montos en pesetas multiplicándolos por 11), el ministro de Educación y Cultura del anterior gobierno (período legislativo) elevó dicho umbral a 740.000 chelines por función (y no de 92.000 a 740.000 tal como publicara erróneamente un diario madrileño basándose en un despacho de EFE). La ópera sigue recibiendo subvenciones millonarias del Estado, el monto de los cuales ascendieron en el año 1985 a casi 563 millones de chelines, o sea a más de 1,8 millones de chelines por función. Pero el presupuesto del teatro no puede provenir exclusivamente de subvenciones y es así que la Opera tiene la obligación de recaudar por función un monto mínimo promedio fijado por el Ministerio de Economía, teniendo a su vez la obligación de ofrecer 300 funciones por temporada. Todo lo que supere dicho umbral de recaudaciones queda a disposición del teatro en más de las subvenciones. Un simple cálculo arrojará que al subir dicho umbral en 92.000 por función, el teatro sufre una minusvalía de casi 28 millones de chelines (92.000 x 300). Las consecuencias son muy claras: la única forma de recuperar dicha diferencia es presentando espectáculos menos costosos y sobre todo ofreciendo un menor número de montajes nuevos por temporada. Efectivamente, un ahorro real

sólo se puede conseguir disminuyendo gastos por concepto de honorarios de solistas y directores, produciendo menos decorados y vestuarios nuevos y evitando producciones que generen costos extraordinarios, ya que el aparato estable de la casa, esto es, orquesta, coro, cuerpo de baile, personal técnico, talleres, administración, etc., representa gastos fijos e inamovibles. Por tanto, a la dirección no le quedará más remedio que comenzar a reducir el número de representaciones de ópera grandes que exijan la presencia de muchos comparsas y coros suplementarios, tales como **Aida**, **Carmen** o **Boris Godunov**. Ello irá en detrimento del repertorio estable de la casa. Comparativamente, la Opera de Viena, por lo menos en esta temporada, presenta pocos montajes nuevos. Mientras las óperas de Frankfurt y Zurich ofrecerán 10 nuevos montajes esta temporada; Düsseldorf y Stuttgart 8 respectivamente; Berlín y Múnich 7; Viena, al igual que Colonia, sólo ofrecerá 6, superando tan sólo en el ámbito de habla alemana a la ópera de Hamburgo, que ofrecerá cinco nuevas producciones. A nivel internacional, la Opera de San Francisco montará 10 nuevas producciones esta temporada; el Covent Garden de Londres 9, mientras la Scala de Milán se tendrá que conformar con 5. A raíz de las forzosas medidas de ahorro que debe adoptar la dirección, este año ya se han sacrificado representaciones de **Boris Godunov** y es muy probable que no se lleve a cabo una reposición de la ópera **Eugenio Onegin** planeada para el mes de febrero bajo la dirección de Seiji Ozawa. Además, dos de los nuevos montajes previstos para la próxima temporada ya han sido eliminados, a saber, **Los cuentos de Hoffman** y **La muerte de Dantón**, de von Einem.

No obstante esta serie de dificultades, la Opera de Viena no corre aún peligro inmediato de dejar de ser una de las más importantes, tal como atestiguan las primeras seis semanas de la presente temporada, que se inauguró el 1º de septiembre con representaciones de **Cavalleria rusticana** y **Pagliacci**, bajo la dirección de Adam Fischer, en la lograda puesta en escena de Jean Pierre Ponnelle. En la primera de di-

chas óperas estaba prevista la actuación del tenor Luis Lima en la parte de "Turiddu". Pero debido a que José Carreras tuvo que cancelar su actuación, originalmente prevista para el día siguiente (**Carmen**), Lima tuvo que cancelar a su vez la noche inaugural a fin de poder reemplazar a su colega español en la parte de "Don José". Este CARRUSEL de temores culminó con la participación de Corneliu Murgu, quien cantó un mediano "Turiddu" junto a Ludmilla Schemtschuk ("Santuzza") y Margarita Lilowa ("Lucia"). Fue en la segunda ópera cuando la velada adquirió verdadero carácter de noche inaugural de temporada gracias a la muy destacada e intensísima actuación de Plácido Domingo en la parte de "Canio", junto a un igualmente bien dispuesto Matteo

Manuguerra ("Tonio") y a un prometedor Alessandro Corbelli ("Silvio"). Sona Ghazarian fue a su vez una decorosa "Nedda", cantando Heinz Zednik la parte de "Peppe". Pero fue sobre todo Plácido Domingo quien marcó la velada con una sobresaliente actuación que bien mereció los veinte minutos de aplausos frenéticos de que fue objeto al terminar la función.

Las primeras semanas de la temporada transcurrieron con reposiciones, entre las que cabe destacar sobre todo **Wozzeck**, bajo la dirección de Abbado, esta vez con Dunja Vejzovic ("María") y Günther Reich ("Médico"), siendo el resto del elenco idéntico al del estreno de esta sobresaliente producción comentado en el número de RITMO de octubre.

Gerardo Leyser

LONDRES

(Gran Bretaña)

HAITINK Y SOLTI EN DOS NUEVAS PRODUCCIONES MOZARTIANAS

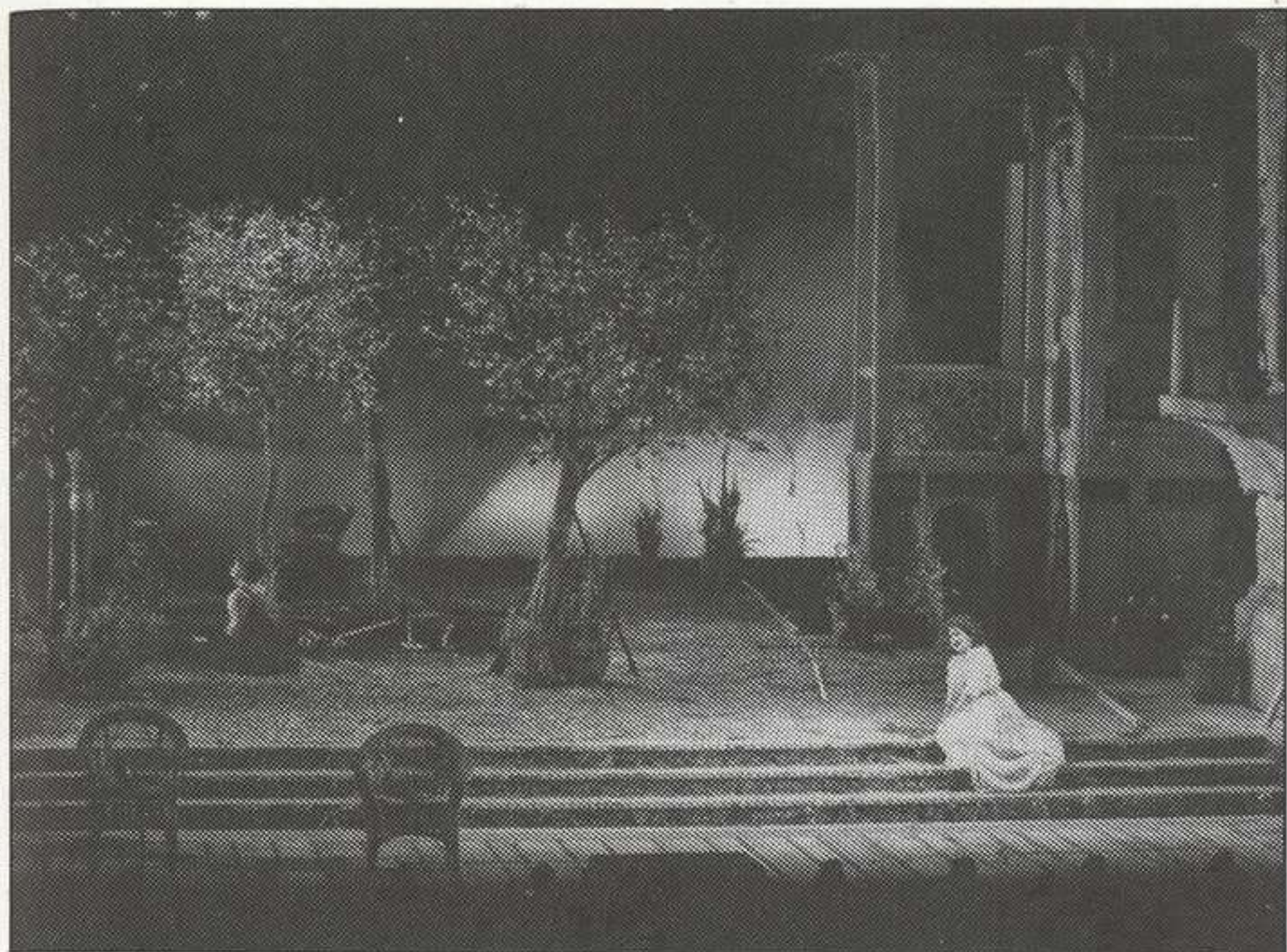
LAS BODAS DE FIGARO.
Dir. de orquesta: Bernard

Haitink. Cantantes principales: Claudio Desderi ("Figaro"), Marie Mc. Laughlin ("Susana"), Thomas Allen ("Almaviva"), Karita Mattila ("Condesa"), Stella Kleindienst ("Cherubino"). Nueva producción escénica de Johannes Schaff.

EL RAPTO EN EL SERRALLO. Dir. de orquesta: Georg Solti. Cantantes principales: Deon van der Walt ("Belmonte"), Kurt



Claudio Desderi ("Figaro") y Marie McLaughlin ("Susanna") en la nueva producción de Las bodas de Figaro.



ZOE DOMINIC

Escena de El rapto en el Serrallo. Inga Nielsen, en "Konstanze", y Lillian Watson, en "Blonde".

Moll ("Osmin"), Lars Magnuson ("Pedrillo"), Inga Nielsen ("Konstanze"), Lillian Watson ("Blonde"). Nueva producción escénica de Elijah Moshinsky.

Haitink dirigió **Las bodas de Figaro** con consumado profesionalismo y la expresividad musical mesurada que caracteriza a los grandes directores mozartianos. Me pareció especialmente notable el tiempo de la Obertura, de menor rapidez que en Karajan y más vertiginoso que en Klemperer, pero exactamente marcado para permitir que cada nota sea ejecutada con fluidez y dinamismo, sin afixarse o languidecer indebidamente como en el caso de los dos maestros mencionados. Sólo en la grabación de Erich Kleiber recuerdo haber escuchado una interpretación tan acertada. Haitink se destacó, asimismo, en el acompañamiento de las arias y duettos. El crescendo y cambio al tempo "di marccia" que acompaña las expresiones de "Figaro" de "Ed invece del fandango" a "Una marccia per il fango", fue otro hallazgo de detalle y expresión musical. En las arias de "Almaviva" y "Susana" Haitink combinó sus virtudes con las de los dos cantantes ingleses, que tal vez sean los mejores intérpretes de estos personajes en la actualidad. Thomas Allen tiene articulada y expresiva vocalización, y seguramente impostada y abierta la voz de Marie Mc. Laughlin, que es a la vez ágil y de apropiada densidad de timbre, para lograr los resultados ideales en "Deh vieni...".

Frente a estos dos excelentes cantantes y estilistas mozartianos, el "Figaro" de Claudio Desderi padeció de falta de matices, voz forzada en el registro agudo y carente de volumen en el grave. Su natural pronunciación italiana fue a veces excesivamente enfática, lo cual perjudicó la declamación de los recitativos y arias. Karita Mattila es una buena cantante, pero al menos durante las primeras representaciones de esta producción demostró ser totalmente inadecuada para la "Condesa". Su voz fue siempre forzada, con excesivo vibrato e inseguridad de impostación.

Las grandes escenas de conjunto de estas "Bodas" no alcanzaron un nivel de excelencia musical similar al de la Obertura, arias o duettos. El logro de la expresividad requerida por los finales del segundo y cuarto acto pareció no estar al alcance de Haitink. En cambio, la monolítica visión interpretativa de Solti impidió la existencia de altibajos en **El rapto en el Serrallo**.

Las deficiencias de expresividad en aras de tiempos rápidos, tan comunes en algunas interpretaciones de Sir George (Brahms, Beethoven, Wagner) no existieron en este admirable "Rapto", seguramente el mejor que me ha tocado escuchar en lo que a dirección musical respecta. La percusión de la "música turca", al verse férreamente contenida en su expansión sonora, alcanzó una expresividad concentrada y de irresistible dinamismo en la Obertura y el "Vivat Bacchus". El oboe que precede las expresiones iniciales de "Konstanze" en "Ach

ich liebe", me conmovió por su lacerante fraseo, tan adecuado al estado de ánimo de la protagonista. El extenso prelude musical del aria "Martern aller arten" impresionó por la sobria exposición de la primera sección, el detallado rigor camerístico del diálogo de instrumentos en la sección media y la premura de los compases que preceden el inicio de la parte cantada.

Siempre insuflando a la orquesta un sentido de urgencia (y no de apresuramiento) y una dinámica percepción del tiempo como elemento fundamental e implacable de toda ejecución musical, Sir Georg es un director de características únicas. Visualmente pareciera como si con su mirada y su gesticulación fuera un coejecutante de cada uno de los instrumentos.

Más que un director da la impresión de un "hombre orquesta" en el más literal sentido de la palabra: Solti no está meramente al frente de la orquesta, sino que es parte de cada uno de sus componentes. De entre los cantantes sobresalió Kurt Moll, el "Osmin" por excelencia, que sin exagerar en su comicidad, provoca espasmos de risa entre el público, con una mirada o un pequeño gesto; su voz es siempre cavernosa, pero perfectamente articulada, ágil y de atractiva morbidez.

Deon van der Walt que, en mi opinión, tiene la más bella voz mozartiana de la actualidad, fue un destacado "Belmonte", y Lillian Watson una "Blonde" de excelente actuación y eficiencia vocal. La coloratura de Inge Nielsen ("Konstanze") fue pésima en "Ach Ich Liebe" y regular en "Martern aller arten".

Las escenografías de los talentosos Schaff y Moshinsky coincidieron en el intento de despojar a los personajes mozartianos de su ropaje rococó con el objeto de humanizarlos.

Shaff nos muestra un "Figaro" inquieto, agresivo y amargado ante las intenciones del "Conde" y las dudas sobre la fidelidad de "Susana". La "Condesa" se ha dado a la bebida y su dormitorio se halla en un lamentable estado de desarreglo. Las ansiedades sexuales se advierten no sólo en el "Conde" hacia "Susana", sino entre "Cherubino" y la "Condesa". Hay momentos de comicidad genuina en los cua-

les los personajes no actúan como figurines de la commedi dell'arte, sino como lo harían nuestros vecinos en momentos tan angustiosos como son los de confusión amorosa.

En la escenografía de **"El Rapto"**, de Moshinsky sobresale la persona del "Pasha Selim". No se trata aquí de un desesperanzado y anodino hombre maduro con turbante y túnica, sino de un apasionado joven, vestido a la occidental, que corresponde acertadamente a la descripción de "Pedrillo" en el sentido de ser un RENEGADO para sus congéneres, y un converso a los ideales del Iluminismo del siglo XVIII. "Selim" no quiere someter a "Konstanze", sino ganar su amor. Su único exceso es un apasionado y largo beso durante la introducción orquestal en "Martern aller arten". En momentos de impaciencia se arranca con vigor su peluca enpolvada y nombra a "Belmonte", su arquitecto, luego de una melancólica y rápida mirada a su palacio en ruinas. Su renuncia final en pro de supremos valores de humanidad, y, sobre todo, del amor que le ha sido negado, dota a este "Rapto" del noble mensaje filosófico de igualdad y justicia en el cual tanto creyeron Mozart y sus libretistas.

A. Blanco Bazán

STRESA

(Italia)

**SETTIMANE
MUSICALI 1987**

Una solemnidad mundana en la inauguración de un festival distinguido y de gran tradición como lo es las "Settimane Musicali di Stresa" se encontraba en perfecta sintonía con la obra maestra de Georg Friedrich Haendel elegida para abrir la serie de veinte conciertos de esta vigesimosexta edición: **El Mesias**, confiado a los conjuntos de Friburgo "Bachcor" y "Bachorchester", que Hans Michael Beuerle —sucediendo desde 1983 al fundador Theodor Egel— ha sabido conducir con total respeto a la página musical, perfecta-



Carlo Maria Giulini, junto al presidente de la "Semana", Italo Trentinaglia.

mente conseguida por la expresión del conjunto de las fuerzas ejecutivas. Exquisitamente adecuado el cuarteto de solistas, que con sagacidad se sometió al tono colectivo que está en Haendel, expresado por dos voces NUEVAS y prometientes (la soprano Janet Perry y el excelente tenor Hans Peter Blochwitz) junto a dos sólidos y afirmados profesionales, cuales son Marga Schiml y Peter Lika.

El Festival prosiguió, confiando páginas de gran re-

pertorio a conjuntos, directores y solistas elegidos entre los mejores de la escena internacional; en la imposibilidad de señalarlos todos recordemos la Orquesta Filarmonica de Israel, dirigida por Zubin Metha, con un programa enteramente ruso: en la **Quinta Sinfonía** de Prokofiev pareció conseguir un verdadero prodigio de equilibrio formal, con una perfecta determinación de la estructura global de la obra, y en la **Cuarta** de Tchaikovsky, a pesar de la efusión senti-

mental que reclamaba en muchos lugares sus derechos, recondujo medidamente todo en la exacta perspectiva musical, comprobando poseer una excelente capacidad de comunicación con este conjunto.

Exito entusiástico también por el otro concierto sinfónico que concluyó el Festival, el del director Carlo Maria Giulini con la Filarmonica della Scala; y si del palpitar nostálgico de la **Unvollendete** de Schubert, Giulini siempre fue admirador, por su na-

tural disposición hacia el lado íntimo y lírico, no nos esperábamos ver restituida, a este gran nivel y con tan enérgica determinación, la magnitud constructiva de la **Cuarta Sinfonía** de Brahms.

Numerosas las presencias en el cartel del Festival de orquestas de cámara: desde los "Festival Strings Lucerne" dirigidos por Rudolf Baumgartner; el dúo Gullig-Cavallo (preciosos intérpretes entre otro del **Concierto Op. 21** para violín, piano y orquesta de Chausson) los "Cameristi della Scala", dirigidos con mucha nobleza por Gianandrea Gavazzeni, y la Orquesta de cámara del Festival de Brescia y Bergamo, que Agostino Orizio condujo con pasión, colaborando con dos pianistas como Nikita Magaloff y Alexander Lonquich en músicas de Haydn (**Concierto en Re mayor**) y Mozart (**Conciertos K. 488 y K. 365**).

Entre los recitales exigen una mención especial los de piano de Georges Cziffra, de Aldo Ciccolini (dedicado a las **Harmonies poétiques et religieuses**, de Liszt) y de Vladimir Ashkenazy, en una fugaz aparición italiana como pianista, intérprete de excepcional nivel de dos **Sonatas** de Beethoven (**Op. 53 y Op. 57**) y de páginas schumanianas (**Novelletten Op. 21 y Sonata Op. 11**).

Mencionaremos también a jóvenes ganadores de concursos internacionales: los pianistas Benedetto Lupo (Concurso "Casadeus", 1985) y Maurizio Zanini ("Dino Ciani", 1986); el dúo pianístico Massimiliano Baggio-Cristina Frosini ("Sergio Lorenzi", 1986) y la violinista Reiko Watanabe ("N. Paganini", 1986).

Giorgio Publiaro

MUSICA BOLIVIANA de CONCIERTO

para Piano; Piano y Canto

Contiene las obras de los libros I, II y III de la "Colección Compositores Bolivianos"

Viscarra Monje - Palmero - Ibáñez

ANA MARIA LABAD, Piano - JULIAN MOLINA, Tenor
SILVIA LEVINSON, Soprano - M.^a TERESA STAHLIE, Piano acompañante

EN VENTA EN:

UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Carrera San Jerónimo, 26 - MADRID
REAL MUSICAL - Carlos III, 1 - MADRID



El nuevo Director del Instituto de Estadística que celebrará la nueva Ley de Promoción Industrial...

Suplemento al que representa al sector de la educación pública...

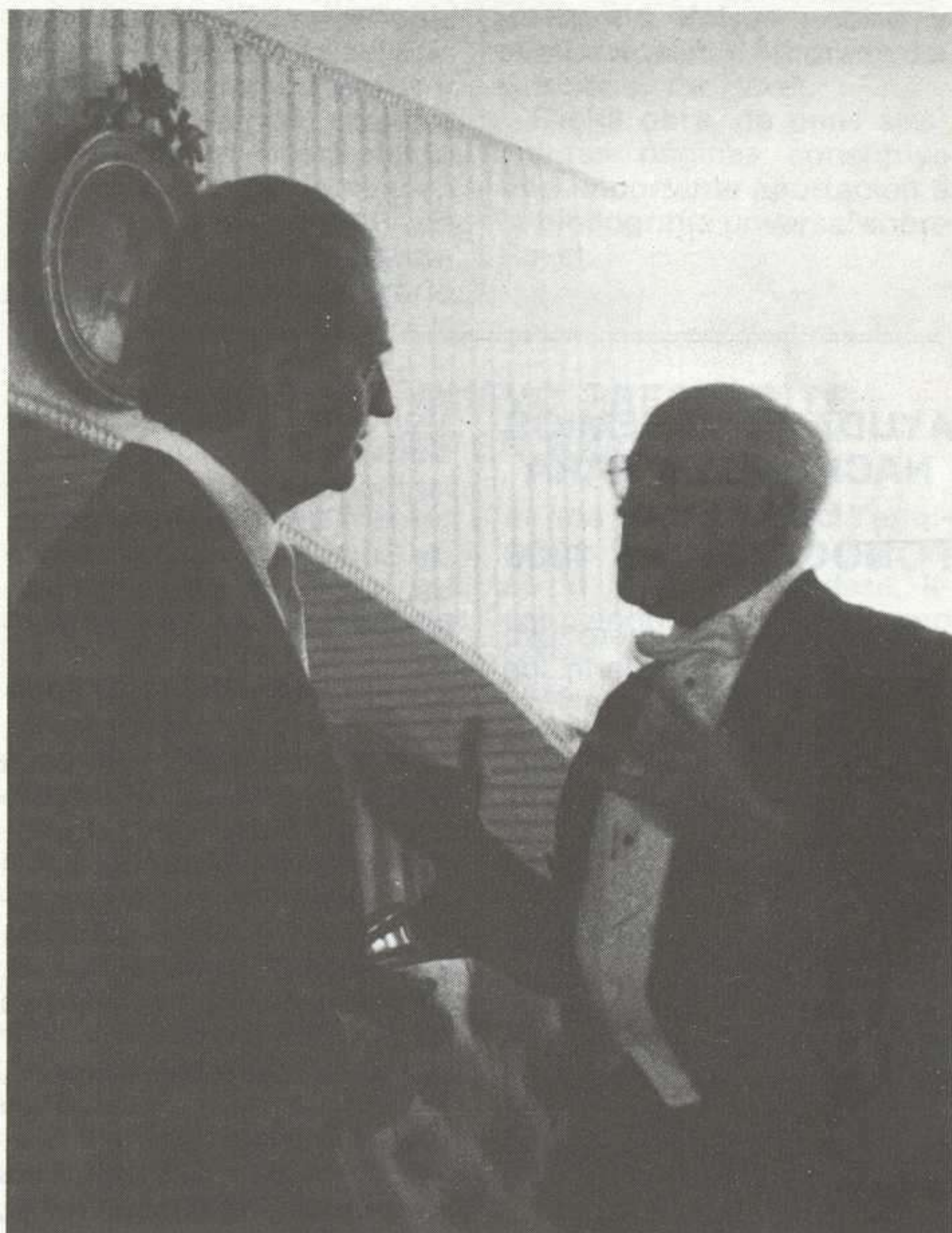
del Guirre, Edmundo de...

de Madrid Guillermo...

IMAGENES DE ACTUALIDAD

ROSTROPOVICH INTERPRETA EL "CONCIERTO PARA VIOLONCHELO" DE DVORAK, EN HOMENAJE AL REY POR SU 50 CUMPLEAÑOS

El concierto tuvo lugar el pasado día 5 de enero, fecha del aniversario, en el Teatro Real de Madrid, cuya sala aparecía repleta de un público que vitoreó a la Familia Real al comienzo, durante y al finalizar el acto (Véase reseña crítica en este mismo número de la revista, pág. 71). En las fotos, sendos trabajos de Gyenes, vemos a Don Juan Carlos conversando con Rostropovich y a los Reyes con Jesús López Cobos, concertinos y delegado de la ONE.



NOTICIAS

AYUDAS Y PREMIOS NACIONALES PARA EMPRESAS FONOGRAFICAS 1986

El pasado 20 de enero tuvo lugar, en el Ministerio de Cultura, la entrega de Premios y concesión de Ayudas a empresas fonográficas, en su edición correspondiente al año 1986. Miguel Satrústegui, subsecretario del Ministerio de Cultura; José Manuel Garrido, director general del INAEM, y Juan Francisco Marco, subdirector general del Departamento Musical del INAEM hicieron dicha entrega, Premios y Ayudas que a continuación se detallan:

Ayuda prevista en el apartado a) de la convocatoria, por la obra más destacada relativa a la difusión de la creación musical de compositor o autor español actual a las siguientes Empresas: Círculo de Bellas Artes, por las obras: **Talleres de arte actual 1984-85** (Varios autores) y **Nueva música española para flauta I** (Varios autores); FOC-NOU, por la obra **Homenatge**, de Blancafortt y

Mompou; Grabaciones Accidentales, por las obras: **Ishinohanna**, de M. Illán y otros y **En la piel del cruce**, de Suso Saíz; Linterna Música, por la obra **Perturbación inesperada**, de Carlos Santos.

Ayuda prevista en el apartado b) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación al estudio e investigación del patrimonio musical español, a las siguientes Empresas: Caskabel, por la obra **Canción Tradicional Leonesa**; Vol. III, interpretada por el Grupo La Braña; Dial Discos, S.A., por la obra **Donostia-Poulenc**, interpretada por el Dúo Cervera-Jorda; Discos Ensayo, por la obra **Sus cuartetos de cuerda**, de Jesús Guridi, interpretado por E. Cuartet; Hispavox, S.A., por las obras: **Música litúrgica del Barroco Español**, interpretada por el Grupo de Música Alfonso X El Sabio y **Trovadores y Neotrovadores Gallego-Portugueses**, interpretado por el Grupo de Cámara de Compostela; Profono, por la obra **Música Barroca Española**, interpretada por el Coro Universitario de León; Tecnosaga, por la obra **Música**

Tradicional de Sanabria, interpretada por el pueblo de Sanabria; Emi Odeon, S.A., por la obra **El amor brujo**, de M. de Falla, interpretado por la Orquesta Nacional de España.

Ayuda prevista en el apartado c) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical de intérprete español, a las siguientes Empresas: Audiovisuales de Sarria, S.A., por la obra **La Vella Dixieland**, de varios autores, interpretada por «La Vella Dixieland»; Caja de Ahorros Provincial de Zamora, por la obra **Jesús López Cobos y la ONE interpretan a Antonio José**; Real Discos, S.A., por la obra **Armonías Poéticas y Religiosas**, de F. Liszt, interpretado por Isidro Barrios; Profono, por la obra **Sonata Gallega y Tres Danzas Burgalesas**, de Antonio José; Serdisco, por la obra **Romanza Final - Gayarre**, de varios intérpretes; Tecnosaga, por las obras: **Integral Plectro y piano**, de Beethoven, interpretado por P. Chamorro y E. Sánchez y Orquesta de laúdes españoles de Roberto Grandío.

Premio previsto en el apar-

tado a) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical de compositor o autor español actual, a las siguientes Empresas: Foc-Nou, por la obra **Homenatge** de Blancafort y Mompou; P.D.I., por la obra **Spleen**, de Xavier Benguerel.

Premio previsto en el apartado b) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación al estudio e investigación del patrimonio musical español, a las siguientes Empresas: Discos Ensayo, por las obras: **Tres Sinfonías**, de Carlos Baguer, interpretada por la Orquesta de Cámara Reina Sofía y **Sus cuartetos de cuerda**, de Jesús Guridi, interpretada por E. Cuartet; Tecnosaga, por la obra **Música Tradicional de Sanabria**, interpretada por el pueblo de Sanabria.

Premio previsto en el apartado c) de la convocatoria, por la obra más destacada por su aportación a la difusión de la creación musical del intérprete español, a las siguientes Empresas: Caja de Ahorros de Zamora, por la obra **Jesús López Cobos y la ONE interpretan a Antonio José**; Profono, por la obra **Sonata Gallega y Tres Danzas Gallegas** de Antonio José, interpretada por Joaquín Parra; L.I.M., por la obra **El clarinete actual**, Vol. I de Jesús Villa-Rojo.

ADAIEM

Bajo los auspicios de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) ha sido creada una entidad que responde a este anagrama y que acogerá a los artistas, intérpretes y ejecutantes que generen en virtud de su actividad musical el derecho conexo al del autor, denominado "Derecho del intérprete".

Preside la nueva entidad Luis Cobos, que tiene por consejeros a destacadas figuras del mundo de música.



El subsecretario del Ministerio de Cultura, Miguel Satrústegui, entregando los premios.

El nuevo Derecho del intérprete que establece la nueva Ley de Propiedad Intelectual aprobada por las Cortes generará un buen volumen económico, que administrará la nueva entidad.

Solamente el que representa el sector de la utilización pública del disco alcanza una media de 400 a 500 millones de pesetas anuales, en el que entrará a participar el intérprete.

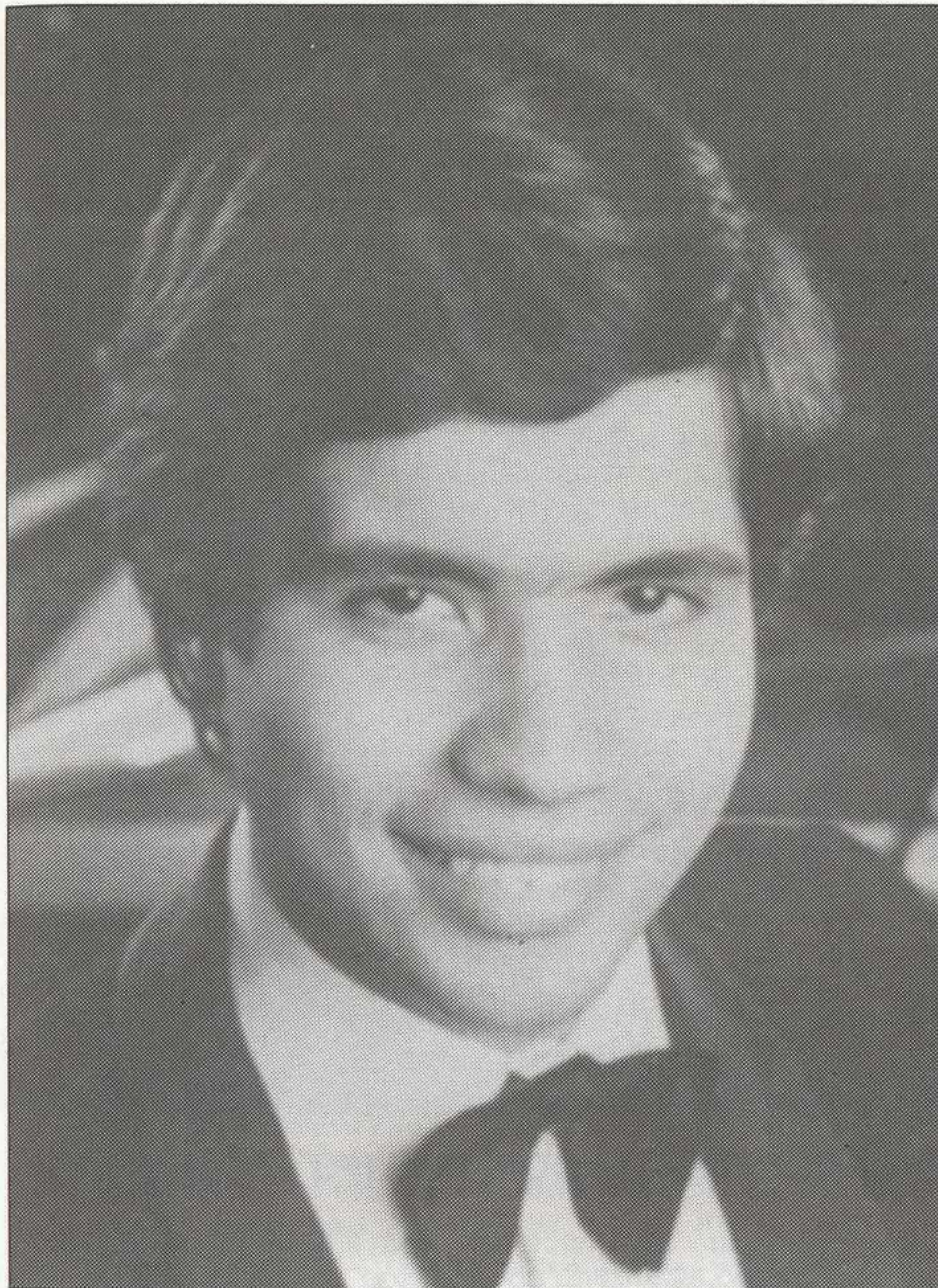
cis Gutmann, Embajador de Francia en España, y presentado por los compositores Ernesto Halffter, discípulo de Ravel, y Ramón Barce y Rodrigo de Zayas, director de la Colección Opera omnia.

En la segunda parte tuvo lugar un breve recital de piano por el concertista y catedrático del Conservatorio

de Madrid, Guillermo González, en el curso del cual interpretó **Valses nobles y sentimentales** y **Alborada del Gracioso**, de Ravel.

Dicha obra, de unas seiscientas páginas constituye una importante aportación a la bibliografía universal sobre Ravel.

CIERRE DEL AÑO VILLA-LOBOS



José Feghali.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana, el Ateneo de Madrid y la Embajada de Brasil unieron sus fuerzas para ofrecer al público de Madrid un ciclo de conciertos dedicados a la figura de Heitor Villa-Lobos, cuyo centenario del nacimiento dio pie a la Unesco para unirse a la conmemoración.

El ciclo, en el que partici-

paron el pianista José Feghali; el tenor Mauro Wrona, acompañado por el pianista Vicenc Prunes; el grupo Madrigal Villa-Lobos, dirigido por Silvio Baccarelli y con acompañamiento pianístico de Selma Asprino, y la guitarrista María Livia Sao Marcos, se completó con conferencias documentales, libros, artículos, etc.

"ESTÉTICA MUSICAL DE RAVEL", POR MARIANO PEREZ

En el Salón de Actos de la Sociedad General de Autores tuvo lugar la presentación del libro **Estética Musical de Ravel** (Editorial Alpuerto) del que es autor Mariano Pérez, Catedrático de Historia de la Música del Real Conservatorio de Ma-

drid, Presidente de ISME ESPAÑA (Sociedad Internacional para la Educación Musical) y vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología. El acto, que tuvo lugar dentro del Cincuentenario de Ravel, estuvo presidido por el Excmo. Sr. Fran-

JUAN POST, NUEVO PRESIDENTE DE PHILIPS EN ESPAÑA

El Presidente Mundial de PHILIPS, C. J. van der Klugt, ha designado a Juan Post nuevo responsable máximo de las actividades de su organización en España. El señor Post es, desde septiembre último, vicepresidente del Comité de Dirección General de PHILIPS en España, y tomará posesión de su nuevo cargo el día 1 de abril de 1988, fecha en que por imperativo de la edad, se jubilará don Enrique M. Meijer, quien desde 1977 ha venido desempeñando tal función.

Juan Post, que acaba de cumplir 43 años, es holandés, de Doetinchen, al este

de los Países Bajos. Terminados sus estudios, ingresó en la Marina holandesa, licenciándose en 1967 como Oficial de la Reserva. En 1972 obtuvo el Master en Económicas por la Universidad de Amsterdam y un año más tarde ingresó en Philips Internacional, donde como Director Comercial de la División "Hi-Fi/Compact Disc", realizó una importante tarea.

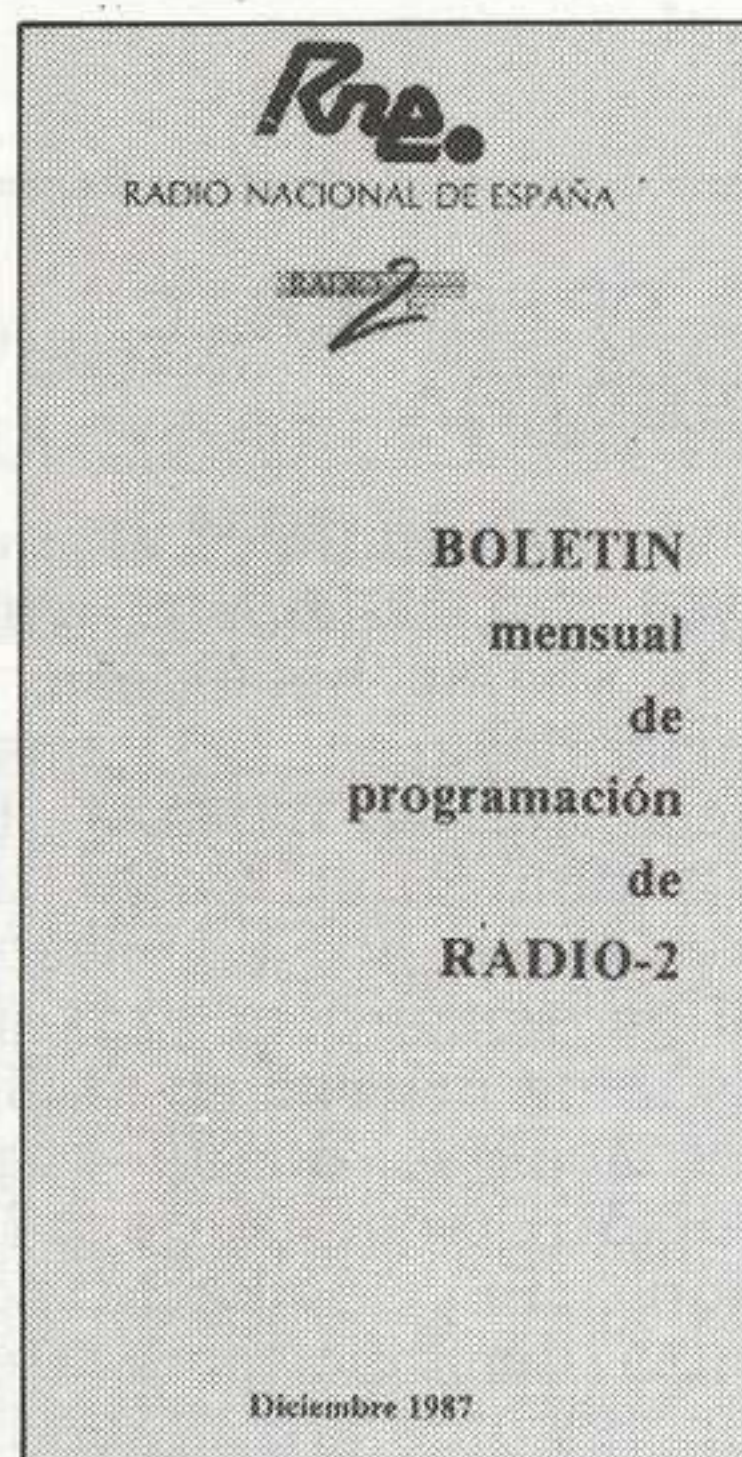
En 1984 fue nombrado Director General de PHILIPS en Pakistán, donde también llevó a cabo una labor destacada, que ha permitido un sólido asentamiento de la empresa en dicho país.



Juan Post.

NUEVO BOLETIN DE RADIO 2

A partir del mes de diciembre pasado se comenzó a distribuir el nuevo boletín informativo de Radio 2. En él se puede encontrar, detalla-



damente, la programación de sus 24 horas diarias de emisión. Con su publicación, Radio 2 viene a satisfacer las peticiones al respecto de numerosos oyentes, y lo hace ofreciendo una información útil y puntual, a la que pueden tener acceso cualesquiera aficionados que soliciten dicho boletín. Para ello habrán de dirigirse a RNE, Radio-2, Pardo del Rey, 28023 MADRID.

EL "NICANOR ZABALETA" PARA GRANDES VIRTUOSOS

Ante el éxito que ha tenido en San Sebastián el reciente Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta", des-

tinado a "Conjuntos Instrumentales", el cual por los premios en liza puede ser considerado ya como uno de los más importantes del Estado, la Institución organizadora va a convocar otra nueva edición, esta vez destinada a "Grandes Virtuoso", creando dos primeros premios, uno para violín-viola y otro para violonchelo-contrabajo, que se acercarán a los dos millones de pesetas.

Este Concurso se integrará en la "Federation des Concours Internationaux de

Musique", organización de la UNESCO con sede en Ginebra; y para los ganadores tendrá no sólo el aliciente de los importantes premios en metálico, sino la posibilidad de ser contratados por Asociaciones de Música, presentados ante grandes orquestas, posibles becas y otras ventajas. Igualmente se abre la posibilidad, para los 24 instrumentistas preseleccionados, de obtener cuantiosas bolsas de viaje que faciliten su participación. Todos los conciertos serán gra-

bados y retransmitidos por Radio Nacional de España que, a su vez, los ofrecerá a la Unión Europea de Radiodifusión (UER) para su difusión por todo el continente.

Aquellos instrumentistas que no pasen de los 35 años pueden dirigirse para recabar información a la institución organizadora ("Caja de Guipúzcoa" —Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta", para Grandes Virtuosos— Calle Garibay, 20, 2004 SAN SEBASTIAN - España).



MUTI FIRMA CONTRATO CON PHILIPS

El director italiano Riccardo Muti, titular de las Orquestas de Filadelfia y Scala de Milán ha firmado un contrato con la firma discográfica Philips para grabar repertorio sinfónico. El doctor Hans Kinzl (con el que Muti aparece en la fotografía) ha

expresado su satisfacción por el acuerdo alcanzado entre el maestro napolitano y la firma de la que es presidente. El contrato incluye grabaciones de las **Cuatro Sinfonías** de Brahms y la **Rapsodia para contralto** del mismo autor, esta última con

Jessye Norman, y en ambos casos dirigiendo a la Orquesta de Filadelfia. Además prevé otros registros con la Filarmónica de Berlín y la Filarmónica de Viena, así como el de la nueva producción de La Scala, en 1988, de **Guillermo Tell**, de Rossini.

CONVOCATORIAS

Tema: **Cocours International de Chant "Offenbach"**.

Fecha y lugar: Theatre des Bouffes, París, del 18 al 21 de marzo de 1988.

Inscripción: Ver organizador.
Participantes: Sin limitaciones.

Premios: Participación en una de las producciones del Festival International Offenbach de Carpentras.
Organizador: Ministère de la Culture et de la Communication. Festival International Offenbach de Car-

pentras. Parade, 1, rue Meslay 75003 París (Francia). Teléfono 48.87.73.59.

Tema: **XX Concours International de Montréal** (piano).

Fecha y lugar: Montréal, del 28 de mayo al 15 de junio de 1988.

Inscripción: Hasta el mes de marzo de 1988.

Participantes: Pianistas nacidos entre el 28 de mayo de 1958 y el 28 de mayo de 1972.

Premios: Cinco de 15.000,

7.500, 3.000, 1.500 y 1.000\$ canadienses y otros cuatro de 500 \$ canadienses.

Organizador: Secretaría del Concurso: Place de Arts, 1501, rue Jeanne-Mance Montréal (Québec), CANADA H2X 1Z9. Teléfono (514) 285-4380.

Tema: **Concurso Internazionale di Composizione "Gian Francesco Malipiero"**.

Inscripción: Hasta el 31 de marzo de 1988.

Organizador: Rai Radiotele-

visione Italiana. Ministero degli Affari Esteri "Asolo Musica". Viale Mazzini 14-00195 ROMA (Italia).

Tema: **The Kucyna International Composition Prize.**

Fecha y lugar: Boston University School of Music.

Inscripción: Hasta el 15 de marzo de 1988.

Premios: 2.500 \$.

Organizador: Boston University y ALEA III. 855 Commonwealth Avenue. Boston, MA 02215.

REVISTA DE PRENSA

BIBLIOMUSICA

La enorme importancia musical e histórica de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid está fuera de toda duda, y le confiere a la misma un gran valor patrimonial que excede al marco jurídico y a la penosa situación en que se encuentra por falta de medios y de personal. No voy a glosar la magnitud de esta importancia que cualquier especialista confirmará y que está avalada por las numerosas consultas que investigadores nacionales y extranjeros dirigen a esta vetusta institución, aunque por la desgraciada falta reseñada queden sin respuesta. Esta biblioteca, única en todo el ámbito nacional, es una excepcional herramienta de trabajo para músicos y musicólogos. El abandono en que se encuentra tiene su origen en un error de la Administración que no se refiere exclusivamente al Real Conservatorio de Madrid ni a los Conservatorios españoles, sino que afecta a todos los centros estatales de enseñanza no universitarios. El Ministerio de Educación y Ciencia no contempla la posibilidad de que existan profesionales dedicados al cuidado de las bibliotecas de los centros docentes, que, a su vez, no tienen ninguna autonomía (excepto en la Universidad) para resolver esta

grave carencia. Con ello no se facilita en nada ni la creación ni la promoción de las bibliotecas en los centros de enseñanza, y así difícilmente se puede fomentar la afición por los libros entre los estudiantes, televidentes antes que lectores.

En el Real Conservatorio de Madrid la gravedad del problema se agudiza al máximo a causa de la enorme importancia de su biblioteca, fundada por iniciativa regia hace más de ciento cincuenta años, y enriquecida desde entonces por constantes adquisiciones y donaciones. Además, tiene, aparte de sus fondos de consulta, un servicio de préstamos, una hemeroteca especializada, una fonoteca, el archivo histórico del Conservatorio y un museo de instrumentos. Tanto el servicio de préstamos como la fonoteca son fundamentales para los estudiantes de música, que han de acceder para su formación a una amplia literatura musical. Los fondos históricos, procedentes en su mayor parte del siglo XIX, son esenciales para la urgente realización de los trabajos de base de la musicología española, pero, por desgracia, de los casi cien mil volúmenes aún falta un tercera parte por catalogar. En ello trabaja una única persona del cuerpo facultativo, excepcionalmente desplazada, que considera que la catalogación será en

estas circunstancias labor para varias generaciones de bibliotecarios. Para atender al público se cuenta habitualmente con algunos y escasos colaboradores en extraña situación laboral, con lo cual el arreglo es sumamente precario y el servicio al público sufre constantes suspensiones, como la que se ha reproducido durante el pasado mes de noviembre. Otro nuevo arreglo un tanto extraño y provisional ha permitido a la biblioteca abrir de nuevo sus puertas de momento. A principios de noviembre, tras el cierre, y presionado por una fuerte protesta estudiantil, el director del Real Conservatorio, señor Esbrí, prometió dimitir si en una semana no se llegaba a una solución. El Ministerio ha aumentado la plantilla de la biblioteca con un profesor interino de musicología (?) y el señor Esbrí ha considerado el problema resuelto. Sin embargo, la bibliotecaria, a quien nadie ha consultado en esta negociación, afirma que "a nadie se le ocurriría contratar a un profesor de musicología para atender a la centralita telefónica". Un nuevo "parche" aplaza la cuestión, pero el problema sigue abierto.

Por otra parte, se anuncia un inminente traslado. Sería una buena ocasión para recuperar racionalmente la biblioteca con un plan urgente de catalogación y una adecuada dotación. Sin embar-

go, el acontecimiento se aproxima amenazadoramente por la ausencia de declaraciones oficiales y de proyectos concretos. Ya estamos inmersos en un peligroso retraso que nos hace sospechar que en el último momento se hará con toda prisa una chapuza. Esta biblioteca ya ha conocido siete desastrosos traslados. El futuro es incierto.

La ignorancia y la incultura se extienden, y mientras el Ministerio se desentiende de sus bibliotecas y se dedica a comprar modernos ingenios informáticos a las multinacionales. Incluso los representantes del APA, víctimas de este nefasto y ciego sistema educativo, consideran que el problema de la biblioteca del Real Conservatorio es un problema local e intrascendente y se niegan a denunciarlo en compañía de los estudiantes.

Finalmente, dos observaciones: 1.^a) Si el Conservatorio fuera un centro universitario no existiría este problema. 2.^a) En 1992 se celebrará en Madrid el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que reunirá a no menos de dos mil especialistas de todo el mundo. ¿Qué impresión se llevarán de nuestra primera biblioteca musical?

Víctor Pliego de Andrés
(ABC, 11 de enero de 1988)

CARTA ABIERTA

Con anterioridad a la publicación del anterior artículo, la Sociedad Española de Musicología dirigió a los medios de comunicación la siguiente carta:

«La Sociedad Española de Musicología, reunida en asamblea general ordinaria el día 12 de diciembre de 1987, mani-

fiesta por la presente su mucha preocupación por el futuro inmediato de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuya situación es de extrema precariedad por la falta de medios humanos y materiales. Es enorme e indiscutida la importancia musicológica de los fondos encerrados en esta biblioteca, creada por iniciativa

regia hace más de ciento cincuenta años. Su enorme valor como patrimonio cultural excede el marco en que se encuentra. Se anuncia su inminente traslado. Ello puede ser una peligrosa amenaza o la esperada ocasión para organizar una recuperación racional que permita hacer de esta biblioteca un inmejorable instrumento para la inves-

tigación musicológica. Apelamos a las instituciones responsables para que se hagan cargo de ello. Lo hacemos guiados por el espíritu de nuestros estatutos, cuyo principal objetivo es el fomento de la musicología española desde todas sus perspectivas.»

Ismael Fdez. de la Cuesta,
presidente

CARTELERA

ALICANTE

9 de febrero.—Pina Carmirelli, violín. Quinteto Fauré, de Roma.
1 de marzo.—The Atlanta Virtuosi.

ASTURIAS

3 de febrero (Langreo), 4 (Avilés) y 5 (Oviedo).—J. Palomares, violín. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Edmon Colomer. Obras de Mozart.
17 de febrero (Mieres), 18 (Oviedo).—Lluís Claret, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Dvorak.

BARCELONA

Centre cultura de la Caixa de Pensions

3 de febrero.—Anna Calvo, violín; Sally Heath, piano; Joan Enric Lluna, clarinete; Lindsay Martindale, violonchelo. Obras de Mendelssohn y Brahms.
10 de febrero.—Cuarteto Enesco; Ramón Coll, piano. Obras de Janáček, Schumann y Mendelssohn.
17 de febrero.—Jordo Masó, piano. Obras de Liszt, Mendelssohn y Chopin.
24 de febrero.—Coral Càrmina. Director: Jordi Casas. Obras de Mendelssohn.

Església de Santa Maria de Gracia

5 de febrero.—Wolfgang Zerer, órgano. Obras de Brahms, Mendelssohn, Reger y Reubke.
19 de febrero.—Maria Nacy, órgano. Obras de Mendelssohn, Schumann y Liszt.

Teatre Lliure

14, 18, 25 y 28 de febrero.—El jazz en la música de concert. Orquesta de Cambra "Teatre Lliure". Obras de Stravinsky, Milhaud, Serocky, Gershwin, Martinu y Montsalvatge.

Gran Teatre del Liceu

8, 11, 14 y 16 de febrero.—**Der Freischütz**, de Weber. Mathis, Gazarian, Jerusalem, Weber, Rydl, etcétera. Director: Peter Schneider.

Palau de la Música Catalana

1 de febrero.—Rafael Orozco, piano. Orquesta de Cámara de Zurich. Director: Edmon Stoutz. Obras de Salieri y Mozart.
5 de febrero.—Philippe Entremont, piano. Orquesta de Cámara de Viena. Director: Philippe Entremont. Obras de Mozart y Haydn.
6 y 7 de febrero.—Cecile Ousset, piano. Orquesta Ciudad de Barcelo-

na. Director: Alexander Rahbari. Obras de Laporte, Saint-Saëns y Borodin.

13 y 14 de febrero.—Lluís Claret, violonchelo. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Edmon Colomer. Obras de Ferrer, Shostakovich y Bartók.

20 y 21 de febrero.—Ruggiero Ricci, violín. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Agustí Culléll. Obras de Roussel, Taverna-Bech, Wieniawski y Stravinsky.

23 de febrero.—Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado. Obras de Beethoven.

26, 27 y 28 de febrero.—Bela Davidovich, piano. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Salvador Mas. Obras de Beethoven y Sibelius.

CANARIAS

11 de febrero (La Laguna) y 12 (Santa Cruz).—Joan Rodgers, soprano; Della Jones, mezzo-soprano; Richard Morton, tenor; Stephen Roberts, barítono. Coro Polifónico Universitario. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Laszlo Helthay.

12 de febrero (Las Palmas).—Christian Zacharias, piano.

25 de febrero (Universidad), 26 (Santa Cruz) y 27 (Tegueste).—Peter Jones, contrabajo. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Armando Alfonso. Obras de Montsaltge, Kusevitzky y Dvorak.

MADRID

Teatro Real

2 de febrero.—Tete Montoliú, piano.

3 de febrero.—Orquesta de Cámara de Viena.

4 y 5 de febrero.—Fernando Fernán Gómez, recitador; Silvia Marcovici, violín. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Juan Pablo Izquierdo. Obras de Mozart, Turina, Berg y Stravinsky.

4 de febrero.—Rafael Orozco, piano. Orquesta de Cámara de Zurich. Director: Edmond Stoutz. Obras de Salieri y Mozart.

5, 6 y 7 de febrero.—Higuera, Pérez-Iñigo, Rappé, Cid, Lawrence. Coro Nacional de España. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Schumann y Schoenberg.

9 de febrero.—Cuarteto Enesco. Obras de Chausson-D'Indy, Janáček y Ravel.

11 y 12 de febrero.—Nelson Freire, piano; Christine Barbaux, soprano. Coro y Orquesta de la RTVE. Director: Serge Baudo. Obras de Villa-Lobos y Poulenc.

12, 13 y 14 de febrero.—Dmitry Sitkovetsky, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Bautista, Sibelius y Schumann.

16 de febrero.—Joana Guillem,

flauta; pianista determinar. Obras de Telemann, Schubert, Dutilleux, Fauré y Borne.

18 y 19 de febrero.—Joaquín Soriano, piano. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Max Bragado. Obras de Falla, Chopin y Schumann.

19, 20 y 21 de febrero.—Heinrich Schiff, violonchelo. Orquesta Nacional de España. Director: Kurt Sanderling. Obras de Mozart, Haydn y Brahms.

20, 23 y 25 de febrero.—Orquesta de Cámara "Franz Liszt", de Budapest.

23 de febrero.—Miguel del Barco, órgano. Orquesta de Cámara "Villa de Madrid". Directora: Mercedes Padilla. Obras de Corelli, Albinoni, Haydn, Grieg y Holst.

24 de febrero.—Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado. Obras de Beethoven.

25 y 26 de febrero.—Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: Arturo Tamayo. Obras de R. Strauss.

26, 27 y 28 de febrero.—Coro Nacional de España. Orquesta Nacional de España. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Franck, Fauré y Poulenc.

1 de marzo.—Enrique de Santiago, viola; Trío de Barcelona. Obras de Franck y Chausson.

Teatro Albéniz

2 de febrero.—Josep Colom, piano. Obras de Bach, Liszt, Wagner, Beethoven y Ravel.

11 de febrero.—Integral de los **Trios** de Beethoven (II). Trío Seraphin, de Alemania Federal.

16 de febrero.—José Francisco Alonso, piano. Obras de Mozart, Schumann, Scriabin y Chopin.

1 de marzo.—Enrique Pérez de Guzmán, piano. Obras de Schubert, Chopin, Ravel y Liszt.

Centro Cultural "Villa de Madrid"

25 de febrero.—Concierto "Jóvenes Intérpretes".

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

13, 16, 19, 22 y 25 de febrero.—**Attila**, de Verdi. Nesterenko, Rawnsley, Chiara, Malagnini, Gericó, Echevarría. Director: Romano Gandolfi.

SEVILLA

12 de febrero.—Constantin Bogdanos, violín. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Reinhard Petersen. Obras de Bach, Bruch y Mozart.

26 de febrero.—Rafael Orozco, piano. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Beethoven.

TERRASSA

5, 6 y 7 de febrero.—Momix Dance Theatre.

11 de febrero.—Victoria de los Angeles, soprano.

VALENCIA

Palau de la Música

Día 1 de febrero.—Sociedad Filarmónica. Ciclo **Sonatas** de Beethoven. Mario Monreal, piano.

Día 5 de febrero.—Orquesta Municipal. Solista: J. Moll. Director: F. Heider. Obras de R. Mira, Chopin y Beethoven.

Día 15 de febrero.—Sociedad Filarmónica. Christa Ludwig, Edelmiro Arnaltes.

Día 19 de febrero.—Orquesta Municipal. Solista: R. Arrieta. Director: E. Bátiz. Obras de Smetana, Tchaikovsky, Beethoven y Khachaturian.

Día 22 de febrero.—Sociedad Filarmónica. Rowina Arrieta, piano.

Día 29 de febrero.—Sociedad Filarmónica. Ciclo **Sonatas** de Beethoven. Mario Monreal, piano.

SALON DEL PRADO

CAFE

CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h. de la madrugada
Hora de actuación: 23 h. (11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

11 de febrero

Ramón González, clarinete
Ana Fraile, fagot
Juana Ramos, piano
Obras de Mozart y Schumann

18 de febrero

Andrés Ruiz, violonchelo
Stanley Hall, contrabajo
Obras de Bosza y Martinu

25 de febrero

René Mora, guitarra
Obras de Ponce, Sor y Granados

3 de marzo

Trío Syrinx
(flauta, violonchelo y piano)
Obras de Haydn y Weber

10 de marzo

Pilar Ocaña, violín
Gregorio Gutiérrez, guitarra
Obras de Paganini y Giuliani

Viejas fotografías

de mi álbum

VICENTE SIMON

Por F. Hernández Girbal

ILo que puede la vocación! Vas a conocer, lector, la historia de un luchador. Este notabilísimo tenor, a quien tuve ocasión de tratar en el año 1934, durante las representaciones de la zarzuela **La chulapona**, de mis amigos Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, con encantadora partitura de Moreno Torroba, en el Teatro Calderón, de Madrid, quiso ser cantante, y la verdad es que no regateó sacrificios para lograrlo. Poseía, naturalmente, voz, pero hacía falta mucha voluntad, mucho entusiasmo y Vicente Simón los tuvo. Su lucha por darse a conocer duró, nada menos, que doce años.

Había nacido en Zaragoza el año 1899. Su padre, que era pintor y escultor, tenía un taller de restauración de obras de arte. Como el chico mostrase disposición para ello, cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes y con el tiempo llegó a ser un buen especialista. Pero lo que verdaderamente le gustaba era cantar; por eso, en sus ratos libres, se aplicó también al estudio de la música y el canto con diversos maestros. Fue infántico solista en el templo del Pilar y en el Orfeón de la ciudad y, al cambiarle la voz, cantó como barítono en funciones de iglesia, reuniones familiares y espectáculos benéficos.

Muy orgulloso se mostraba de estos modestos triunfos, hasta que un día pasó por Zaragoza el barítono donostiarra Eulogio de Villabella y después de oírle en el Orfeón dictaminó que su educación vocal estaba equivocada. Vicente Simón no era barítono, sino tenor, y un gran tenor. Esto había sucedido a muchos cantantes y él no se amilanó. Había que empezar de nuevo. A los dieciocho años, tras vencer la oposición familiar, se trasladó a Barcelona para cultivar adecuadamente su voz. Durante tres años trabajó en una casa de vidrieras artísticas y, de pronto, se encontró soldado. Ardía la guerra de Marruecos. Tomó parte en todas las acciones para la reconquista, después del desastre de Annual, y fue herido. De campamento en campamento dio con su guitarra improvisados conciertos a jefes y oficiales y hasta llegó a cantar para el general Sanjurjo que en premio, le sentó a su mesa.

De regreso a la Ciudad Condal se colocó como restaurador en el Museo

Municipal y, a la vez, abrió en la calle de Consejo de Ciento un taller de pintura, escultura, policromía y arte religioso. Y cada vez con mayor interés continuó dando lecciones de música y canto. Fueron sus maestros la mezzosoprano wagneriana Concepción Callao, Adela Marra y, especialmente, el tenor vasco Luis Canalda, que había estrenado en San Sebastián **La llama** de Usandizaga. Todos le animaron, asegurándole un gran porvenir, mas la oportunidad esperada tardaba en llegar. Insistió e insistió, sin el menor desmayo. Los sábados y los domingos corría por los pueblos de la provincia para cantar en los cines tras la proyección de la película. Y como tenía pundonor, por temor a fracasar, se hacía anunciar con el falso nombre de Víctor Smith, manteniendo sus iniciales.

Dio audiciones ante empresarios y directores, hasta que al fin, por puro azar, fue apalabrado para sustituir al tenor anunciado en **El barbero de Sevilla** que se daba en el Teatro del Bosque, de la barriada barcelonesa de Gracia. Estudió la obra en pocos días y salió tranquilo a escena. Le acompañaron la soprano ligera Elvira Serra, el barítono Ricardo Fuster y el bajo Gabriel Olaizola. Tres representaciones, tres éxitos completos.

Este último cantante estaba contratado a continuación para estrenar en el Teatro Eslava, de Madrid, la obra de Amadeo Vives, con libro de Luis de Vargas **Noche de verbena**. Sabía que para ella se buscaba un tenor adecuado y animó a Vicente Simón para que se trasladase a la Corte, porque, después de oírle, confiaba en él ciegamente. El maestro Estela, que era el director, le probó de madrugada, después de la función, y telegrafió a Vives que ya contaba con el tenor deseado. Tenía cuanto se precisaba: juventud, distinción, soltura en el diálogo y una voz de gran belleza, tierna, flexible, acariciadora. Su triunfo fue reconocido por todos. Esto sucedió el 21 de diciembre de 1929.

A partir de este momento, los éxitos se



sucedieron constantes y se convirtió en primera figura de la lírica. Vamos a enumerarlos sin orden cronológico. El maestro Serrano le contrató para estrenar por toda España **La dolorosa**; Pepe Romeu abandonó por enfermedad su participación en **Luisa Fernanda**, a los cinco días de su estreno en Barcelona, y Simón le sustituyó cantándola durante ciento cincuenta y nueve noches con Matilde Vázquez y Emilio Sagi Barba; en la temporada del Teatro Lírico Nacional cantó con María Espinalt y Aníbal Vela doce "**Barberos**" de Sevilla; alternó con Miguel Fleta en **Doña Francisquita** y con Juan García en **La picarona...** Viajó a Buenos Aires. Hizo largas temporadas por la Península con las compañías de Moreno Torroba y Marcos Redondo y después se constituyó en empresa.

Consideró como el mayor orgullo de su vida artística el haber sido invitado por el Ayuntamiento de Sevilla para interpretar en la catedral, durante la Semana Santa, el famoso y tradicional **Miserere** de Eslava, que hubo de aprender en pocos días. Según dijeron los críticos, hizo gala de su bella dicción en el "tibisoli" y en el "benigne" y en "Jerusalén", su voz adquirió acentos celestiales.

Vicente Simón fue reconocido como uno de los grandes tenores de su época. Llegó a estrenar treinta y seis obras. Entre sus predilectas estuvieron **El barbero de Sevilla**, **Doña Francisquita**, **Los claveles**, **Luisa Fernanda**, **La tabernera del puerto**, **La chulapona** y, sobre todo, **La dolorosa**, que llegó a cantar cerca de mil cuatrocientas veces.

Como fiel testimonio de lo que este pintor-cantante fue, nos quedan sus discos y en el Museo Municipal de Barcelona el cuadro "San Cosme y San Damián", primero que restauró en su juventud. Su voz privilegiada se extinguió en Madrid el 12 de enero de 1963. En quienes tuvimos el placer de oírle aún perdura el recuerdo del hermano "Rafael" cantando "La roca fría del Calvario"...

Próximo artículo:
CONCHITA PANADES

BENIAMINO GIGLI

Por Gonzalo Badenes

La vida

Beniamino Gigli (Recanati, 20 marzo 1890 - Roma, 30 noviembre 1957) era el sexto hijo de un humildísimo zapatero remendón que, con el tiempo, ejercería como campanero en la antigua catedral de San Flaviano. Su madre inició al niño en el canto y el "canarino del campanile" (como se conocía en el pueblo al pequeño Beniamino) pronto fue requerido para actuar primero en reuniones, luego como monaguillo. A los doce años empezó a trabajar como mancebo de botica, conociendo casualmente al antiguo cocinero del famoso tenor Bonci, un tal Giovanni Terri, quien le instó a estudiar música en la escuela regentada por Silvano Batteglia, vecino de la farmacia. A los quince años, el estudiante (¡de saxofón!) fue invitado a cantar un papel de soprano (!) en la operita **La fuga de Angelica**, de Alessandro Villi. Esto sucedió en el Teatro Lauri Rossi. Beniamino tuvo éxito y, estimulado por Terri, marchó a Roma, donde intentó, en vano, ingresar en la Schola Cantorum que dirigía don Lorenzo Perosi. Después de trabajar en una farmacia y como criado, comenzó a tomar clases de canto de una maestra romana, Agnese Bonucci. Gigli tenía dieciocho años. A los veinte sentó plaza como telefonista en el ejército. Trataba de zafarse de la obligación de ir a combatir a Libia. Un sargento le escuchó, en Nápoles, y le animó a fingirse enfermo.

Gracias a Bonci, Gigli conoció al maestro Martino, con quien estudió durante pocos meses. Convocado un concurso para la Academia de Santa Cecilia, lo ganó Beniamino. Así pudo, al fin, recibir las enseñanzas del famoso ex-barítono Antonio Cotogni y, sobre todo, de Enrico Rosati. Este le ayudó a controlar su voz, para obtener efectos más delicados y vencer sus problemas en el registro agudo. Seis meses de intenso entrenamiento (disciplinado en el repertorio de los siglos XVII y XVIII y de la canción romántica) permitieron al joven cantar a plena satisfacción el "Ingemisco" (de la **Misa de Requiem** verdiana) en un recital, en Santa Cecilia. En junio de 1914 Gigli finalizó sus estudios y poco después ganó un concurso convocado por el Conservatorio



de Parma. Así pudo debutar, al fin, el 15 de octubre de 1914, en el Teatro Sociale de Rovigo, cantando el "Ezio Grimaldo", al lado de la soprano Poli Randaccio y del gran barítono español Segura-Tallien. A pesar de que no se atreve a emitir, todavía, el consuetudinario *Si bemo!* agudo del "Cielo è mar", Gigli obtiene un gran éxito. El cronista de Rovigo escribirá: *El tenor Gigli ha sido una verdadera revelación. Hará una carrera estupenda.*

Serafin lo escucha en Ferrara e inmediatamente lo lleva a Génova para el "Des Grieux", con la Storchio. Gigli hubo de bisar el "Sogno". "Cavardossi" en Palermo, "Fausto" (de Boito) en Bolonia, "Turiddu" en Nápoles (a requerimiento de Mascagni), "Fernando" en Padua, "Fausto" en Roma y también en el Liceo de Barcelona (donde apareció como "Ezio" en 1917), el debut en la Scala, de la mano de Toscanini y con el formidable Nazzareno de Angelis ("Fausto")... Estamos en 1918. Gigli

graba su primer disco, para "La Voce del Padrone": un aria de **Lodoletta**, de Mascagni.

En mayo de 1919 debuta como "Mario", con la Muzio, en Buenos Aires. Allí agrega dos nuevos papeles, de **La Bohème** y **Lucrezia Borgia**. Al volver a Europa, canta "Chénier". Para su gira sudamericana de 1920 incorpora "Lohengrin" y "Pinkerton". Por fin, el 20 de noviembre de 1920, debuta en el Met. Su "Fausto" (junto a A. Didur y F. Alda) recibe treinta y cuatro salidas a telón cerrado. Caruso, entre tanto, declina, presa de la enfermedad. Gigli lo sustituye en **Bohème** y **Amore dei tre re**. La etapa americana, interrumpida por breves retornos a Europa (con memorables actuaciones en París y Londres), dura hasta 1932. Giras por Europa, nuevo viaje a Sudamérica, rodaje de películas (iniciado en 1935) y última actuación en Nueva York ("Radamés", junto a la Rethberg) el 23 de enero de 1939.

Estalla la Segunda Guerra Mundial. Gigli permanece en Italia. No deja de cantar y de agregar nuevos papeles. Así, "Poliuto" (1940), "Canio" y "Don José" (1941), "Pollione" (1945). Entre 1946 y 1947 reaparece en España (**Manon, Bohème, Lucia**). A los sesenta años canta, en El Cairo, "Edgardo" y "Nemorino". Se multiplican los conciertos. Pero Gigli, enfermo de diabetes, está cansado. Se despide del público, en Washington, el 25 de mayo de 1955. Su muerte acaece de manera repentina, dos años después.

La voz

Lauri-Volpi dejó escrito que la voz de Gigli era *blanca*, pero que, ejercitada con el *falsetón reforzado*, adquirió una *segunda naturaleza* donde la nasalidad aterciopelaba el centro, enriquecía el agudo y confería a aquel instrumento (de natura escindido, por color y emisión) una rara homogeneidad de timbre y de producción del sonido. En realidad, Gigli (como todos los tenores de su generación) aspiraba a convertirse en un nuevo Caruso y su prurito por ensanchar el sonido (haciéndolo baritonal, oscuro, como era el del napolitano) vino a compensar su tendencia sopranística juvenil y ello redundó en la creación de una voz ÚNICA, de emisión fácil, calidad brillante en todos los registros y rara intensidad emotiva.

Esta componente SENTIMENTAL, reflejada en los SOLLOZOS (una manera de asegurar el ataque de una nota, por medio de un golpe de glotis exagerado, pero con inmediata respuesta emocional en el oyente), su especial manera de colorear el canto (con "sfomature", inflexiones suaves, variedad de las medias tintas y adecuada acentuación) y la innegable comunicatividad de su fraseo (que CONECTA de inmediato) fueron bazas decisivas para enmascarar las debilidades naturales del instrumento (que jamás anduvo cómodo por arriba del La₄; recuérdese su dificultad en todos los Si₄ bemol). Gigli lo cantó TODO y fue capaz de desgarros VERISTAS sin dañar la voz (que se mantuvo ágil hasta más allá de los sesenta años). De un instrumento lírico (en origen ideal para el belcanto de Donizetti o Bellini) se pasó a un lírico-pinto (donde más brilló Gigli fue en el repertorio pucciniano) e incluso se obvió una afinación no siempre intachable.

El arte

Todo lo anterior llevaría a creer en un cantante artificioso. Y sin embargo, Gigli siempre da la impresión de naturalidad, de sencillez. Celletti lo encuentra amanerado. Quizá lo sea en sus grabaciones de última época (a partir de 1940) pero no lo es, en absoluto, en las

efectuadas antes de esa etapa. Ejemplos cimeros de su caracterización vocal son los fragmentos de **Rigoletto** ("La donna e mobile", insinuante pero fiera; "Bella figlia", con fraseo ardiente y aristocrático); el dúo de **Cavalleria** (con la Giannini, de 1932); el "Adiós a la vida" de 1938 (lección de estilo, atacando ambos clímax en "piano"); la "Serenata malincunia" (de 1949), con un inefable salto de octava en "pianissimo"; su "Rodolfo" (sentido del humor, encantador, incluso zalamero); la pasión de su primer "Improvviso" (para RCA, de 1922); las arias del **Fausto** (de 1918-21) cantadas a flor de labio y con dominio del "paso" en "Dai campi"; su sentido del "rubato" (en la **Serenata**, de Toselli); su "mezza voce" de plata (en **Mignon**, dúo de **Pescatori di perle**, con De Luca, o el "filado" falsetístico al final de "Mi par d'udire"); su seductor "Des Grieux" (el "sussurro gentil" de "Donna non vidi mai", de 1926); la fluidez del sonido, variedad de colores y acentos de su "Don Alvaro" (sus dos versiones de "Solenne in quest'ora", ya sea con De Luca o Ruffo), etcétera.

Artista POPULAR, vocalista insigne, Gigli, en cuarenta y un años de carrera, interpretó 63 papeles en 1950 representaciones, dio cerca de dos mil conciertos, intervino en quince películas y grabó 396 discos. Todo ello no habría podido realizarse sin una técnica sólida... y una voz DE ORO.

DISCOGRAFIA

Operas completas

Autor	Obra/Personaje	Otros intérpretes	Fecha	Edición LP/CD
BIZET	Carmen ("Don José")	Stignani/Bechi/Opera Roma	1949	EMI 1182553/3 Lps
DONIZETTI	L'Elisir ("Nemorino")	R. Gigli/Tajo/Taddei/RAI Roma/Gavazzeni	1953	Grabación privada
GIORDANO	Andrea Chénier ("Chénier")	Caniglia/Bechi/Scala Milán/Fabritiis	1941	EMI 1170693/3 Lps
"	Fedora ("Loris")	Nicolai/Opera de Río/Sanzogno	1951	HRE 1700/2 Lps
LEONCAVALLO	I Pagliacci ("Canio")	Pacetti/Basiola/Scala Milán/Ghione	1933	EMI 1184253/3 Lps
MASCAGNI	C. Rusticana ("Turiddu")	Bruna Rasa/Bechi/Scala Milán/Mascagni	1940	
PUCCINI	La Bohème ("Rodolfo")	L. Albanese/Poli/Scala Milán/Berrettoni	1938	EMI 1006733/2 Lps
"	M. Butterfly ("Pinkerton")	T. Dal Monte/Basiola/Opera Roma/Fabritiis	1939	EMI 1184083/3 Lps
"	M. Lescaut ("Des Grieux")	Guerrini/Rai Roma/Simonetto	1952	Grabación privada
"	Tosca ("Cavaradossi")	Caniglia/Bechi/Opera Roma/Fabritiis	1938	EMI 1006673/2 Lps
VERDI	Aida ("Radamés")	Caniglia/Stignani/Bechi/Opera Roma/Serafin	1946	EMI 1006863/3 Lps
"	Ballo ("Riccardo")	Caniglia/Bechi/Barbieri/Opera Roma/Serafin	1943	EMI 1183923/2 Lps
"	Forza ("Alvaro")	Barbato/Opera Río/Votto	1951	HRE 17049/3 Lps
"	Misa de Requiem	Caniglia/Stignani/Pasero/Scala/Serafin	1939	EMI 1006713/2 Lps
"	Trovatore ("Manrico")	Caniglia/Teatro Colón B. Aires/Panizza	1948	Grabación privada

Recitales

Canciones Napolitanas (varios autores y acompañantes) Volumen I	EMI 1035233/3 Lps
Canciones (Grabaciones realizadas entre 1931 y 1942) Volumen II	EMI 1035263/3 Lps
Canciones (Grabaciones 1940 a 1952) Volumen III	EMI 103593/3 Lps
Canciones (Grabaciones 1952 a 1955) Volumen IV	EMI 1035323/2 Lps
Las Grabaciones para "Victor" (Edición completa: 1921-1930)	Pearl GEMM 202/5 Lps
El Arte de Beniamino Gigli - Volumen I (1918-1942)	EMI RLS 729/3 Lps
El Arte de Beniamino Gigli - Volumen II (1947-1955)	EMI 153 03480-6/7 Lps
Fragmentos de ópera (Edición completa de "La Voce del Padroen")	EMI 153 03480-6/3 Lps
Callas y Gigli en San Remo (Grabación en directo)	SUITE CDS 15006/Compact
Gigli: Live (Grabaciones en directo de 1931 a 1951)	SUITE CDS 5008/Compact

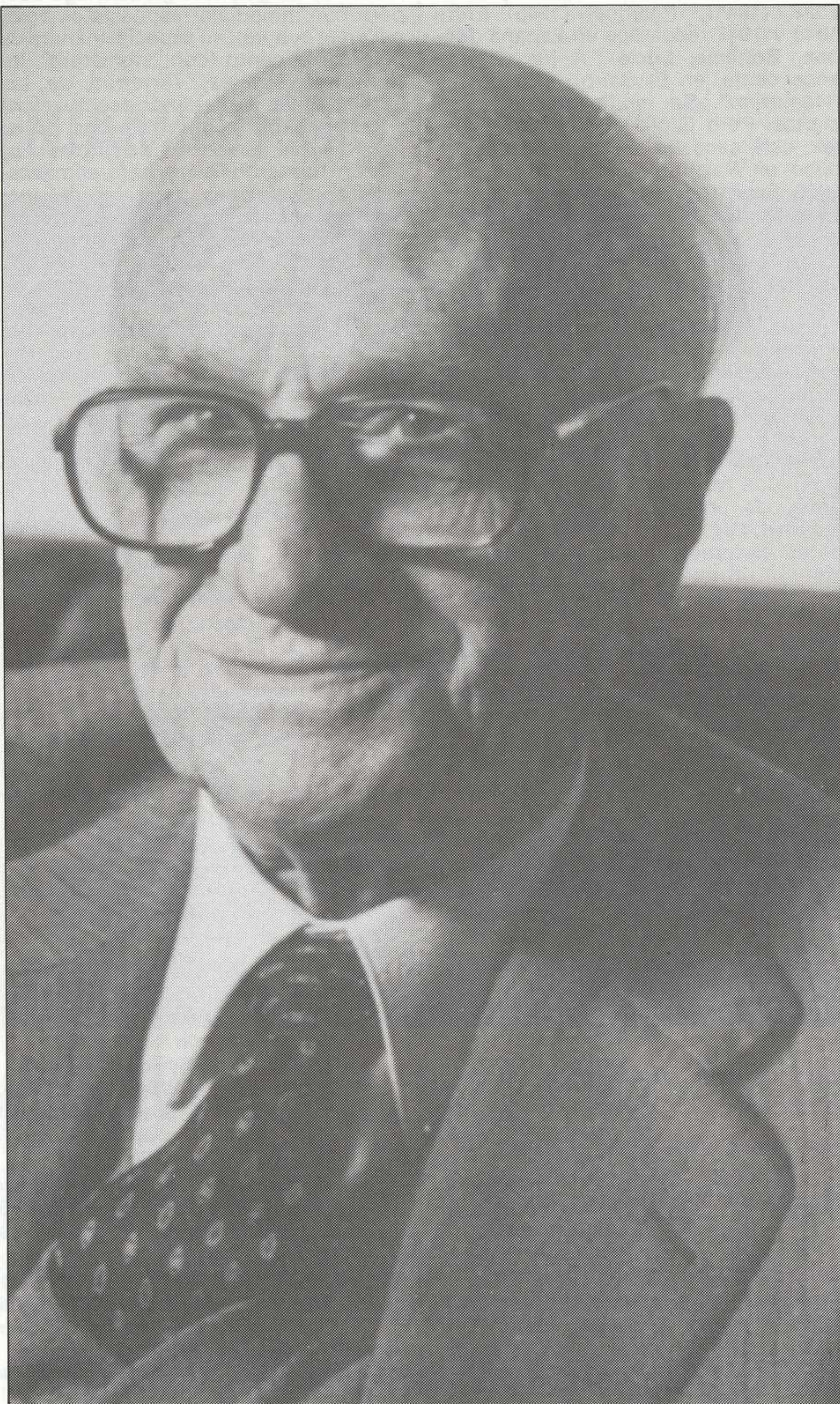
RODOLFO HALFFTER

VIDA Y OBRA

La historia musical española del primer tercio del presente siglo es, en general, la historia de una trabajosa incorporación a las formas sinfónicas, por decirlo de alguna manera. En suma, un problema de cultura. España, sumergida durante todo el siglo XIX en estúpidas contiendas dinásticas y en pronunciamientos militares, con una economía catastrófica y un bajo nivel de creación artística, científica e intelectual, parece, a finales de la centuria, reanimarse o sacudirse un poco su modorra por obra de algunos intelectuales, científicos y artistas que surgen casi por generación espontánea. La enorme tarea de recobrar el crédito de civilización perdido por nuestro país desde el siglo XVIII (tarea desgraciadamente interrumpida por el levantamiento de 1936, que volvía a poner a España en la situación pintoresca y desastrada del siglo pasado), marca todo el trabajo de los artistas españoles de esos primeros años del siglo.

Los regeneracionistas primero y la Generación del 98 después habían producido musicalmente ya algunas figuras importantes, desde Albéniz, Pedrell y Granados hasta Falla. Pero había que consolidar ese impulso, convertirlo de epopeya individual y esporádica en algo estable y encarnado en la cultura y en la administración españolas. Los músicos que comenzaron su vida profesional después de la Primera Guerra Mundial se enfrentaron a ese desafío histórico y lo cumplieron con entusiasmo. Entre ellos está —sin olvidar al importante grupo catalán— nuclearmente la llamada Generación de la República, estudiada brillante y profundamente por Emilio Casares. A esa generación —junto con Bacarisse, Remacha, Mantecón, Bautista, Pittaluga y Rosa García Ascot (la enumeración es la hecha por el propio Halffter en 1937; en otras aparece también su hermano Ernesto)— pertenece Rodolfo Halffter.

Rodolfo Halffter nació en Madrid el 30 de octubre de 1900. Fundamentalmente autodidacta, recibió consejos de Falla. Su primera obra, las **Dos Sonatas de El Escorial**, fue estrenada en Madrid por Enrique Aroca en 1930; ese mismo año, Saco del Valle, al frente de la Orquesta Clásica de Madrid, estrena su **Suite para orquesta**. Su actividad pública, pues, es tardía, pero desde entonces es especialmente intensa. En 1936 preside la Comisión de Enseñanza Musical, y en 1937, ya en la Guerra Civil, es secretario del Consejo Central de la Música. Al terminar la guerra en 1939 tiene que exilarse a México. (Por cierto, ¿cómo escribir esta palabra? Allí escriben México, con "x", con la grafía antigua española que suena "j"; aquí solemos escribir Méjico con "j". Para evitar duplicidades inevitables, en este artículo estoy escribiendo —al principio espontáneamente— México. Pero



no olviden los lectores que esa "x" suena siempre "j", como la de Texas).

El número de exilados españoles que marchó a México fue muy grande. Encontraron allí —como ocurrió también con los que marcharon a la Unión Soviética— por parte de las autoridades y del pueblo una acogida entrañable. Muchos

músicos españoles se establecieron en la capital: además de Halffter, Baltasar Samper, Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Adolfo Salazar, Simón Tapia Colman... Su labor fue decisiva para el desarrollo de la vida musical mexicana. Rodolfo Halffter contribuyó de modo notable a la enseñanza y también a otros

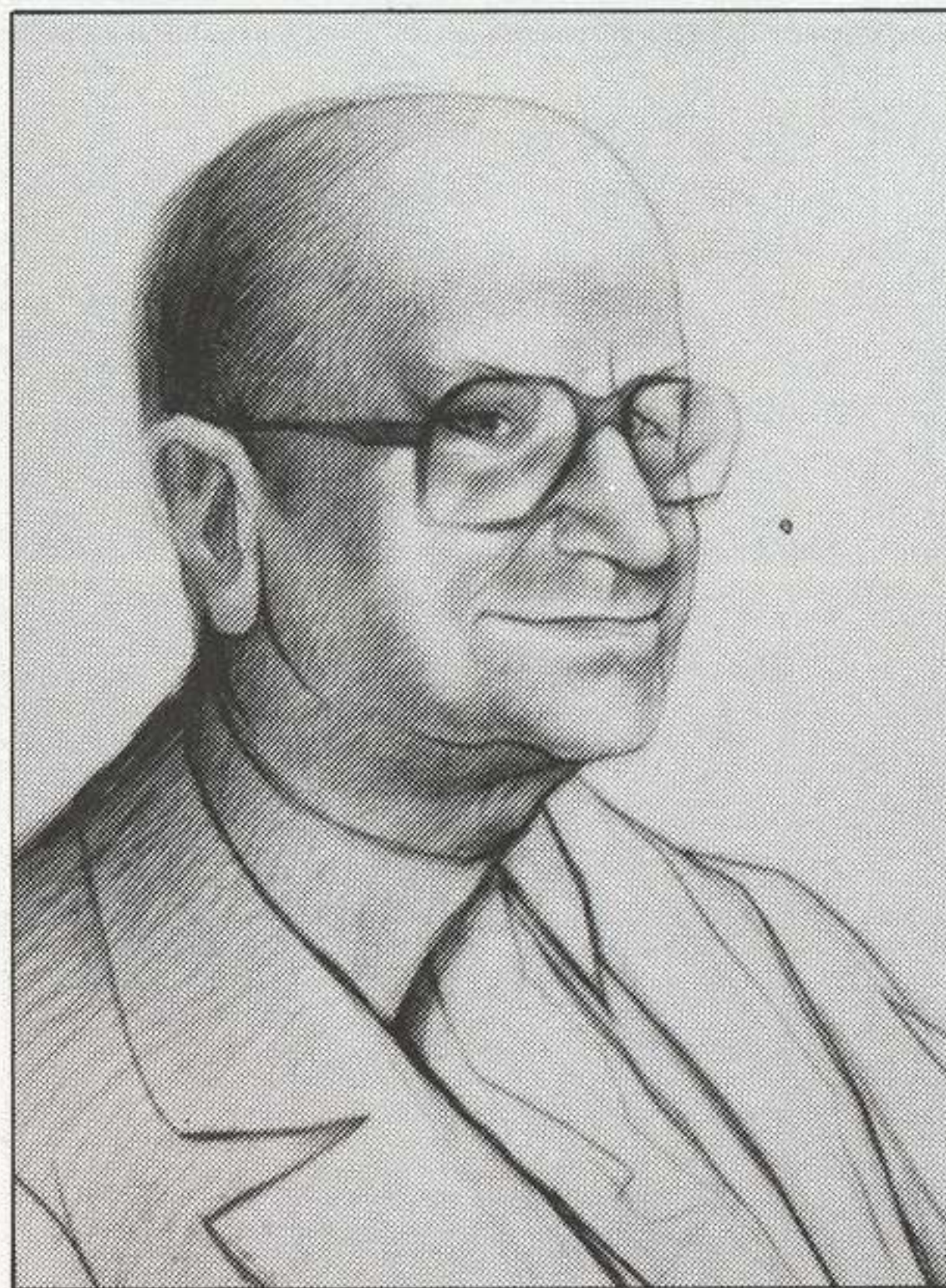
aspectos: desde 1941 fue catedrático de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional; desde 1946 dirigió la revista "Nuestra Música" y fue gerente de las Ediciones Mexicanas de Música; en 1957 fue jefe del Departamento de Música de la Sociedad de Autores; en 1959 jefe de la Secretaría Técnica de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.

A partir de 1963 reanuda sus contactos profesionales con España, donde pronto su música tendrá amplia difusión, y donde impartirá (en especial en Granada) diversos cursos y conferencias. Desde 1973, con el I Festival Hispano-México de Música Contemporánea que durante diez años dirigirán heroicamente (es la palabra justa) Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, la producción de Rodolfo Halffter se difundirá sistemáticamente.

La mayor parte de su obra, pues, está realizada en México D. F., donde residió hasta su muerte, ocurrida el 14 de octubre de 1987. Sus composiciones de la época madrileña aportan ya algunas de sus tendencias más características, tales como la búsqueda de una intencionada ligereza entre cortesana y arqueológica, resultado de la revalorización que experimenta por entonces, también a través de Francia, lo dieciochesco (Soler y Scarlatti) frente a lo romántico; o como una estilización de lo popular con elementos humorísticos, tal y como aparece en los ballets **Don Lindo de Almería** y **La madrugada del panadero**. El influjo de Falla y el de Stravinsky son determinantes en esta etapa, en especial el de Falla, que, como el de Soler, persistirá posteriormente.

Ya en México, Rodolfo Halffter incorpora la técnica serial de Schönberg. Por los años sesenta, cuando yo estaba traduciendo el "Tratado de armonía" schonbergiano, me dijo que le alegraba mucho, ya que él lo explicaba en sus clases; de hecho, recuerdo que le consulté varios problemas terminológicos. No era Rodolfo Halffter un adicto del serialismo; más bien esa técnica, o sistema, se sumaba a las otras incitaciones estéticas y creaba así un estilo peculiar que, sin embargo, no rompía casi nunca con el recuerdo nacionalista, más o menos transformado. Actitud estética próxima en este aspecto a la obra de Roberto Gerhard y quizá de Gerardo Gombau, y que enlaza sorprendentemente —aunque parta de otros supuestos— con algunas tendencias de hoy, que vuelven a buscar más o menos subrepticamente el apoyo popularista.

El aspecto más importante, a mi modo de ver, de la obra de Halffter es su producción pianística. El conjunto de las tres **Sonatas** (respectivamente de 1947, 1951 y 1967), el **Laberinto** (1972) y la **Secuencia** (1977), constituye una muestra perfecta de un lenguaje extrañamente logrado a partir de materiales tan dispares como los antes reseñados, pero tamizados por una escritura transparente y concisa en la que todo elemento resulta esencial y ninguno es disgresivo.



Rodolfo Halffter. Dibujo de Gabriel Figueroa Flores.

OBRAS

De las 50 obras catalogadas de Rodolfo Halffter (lista completa en J. A. Alcaraz) mencionaremos:

ORQUESTA:

- Don Lindo de Almería**, Op. 7, ballet (1935).
- Concierto para violín y orquesta** Op. 11 (1939-40).
- La madrugada del panadero** Op. 12, ballet (1940).
- Tres piezas para orquesta de cuerda** Op. 23 (1954).
- Tripartita** Op. 25 (1959).
- Diferencias** Op. 33 (1970).

CAMARA:

- Cuarteto de cuerda** Op. 24 (1957-58).
- Sonata para violonchelo y piano** Op. 26 (1960).
- Tres movimientos para cuarteto de cuerda** Op. 28 (1962).
- Capricho para violín solo** Op. 40 (1978).

CORO:

- Tres epitafios** Op. 17 (a cappella), texto Cervantes (1947-53).
- Pregón para una Pascua pobre** Op. 32 (con instrumentos), texto latino de Wipo (1968).

PIANO:

- Dos Sonatas de El Escorial** Op. 2 (1928).
- Para la tumba de Lenin (Variaciones elegíacas)** Op. 10 (1937).
- Homenaje a Antonio Machado** Op. 13 (1944).
- Sonata núm. 1** Op. 16 (1947).
- Sonata núm. 2** Op. 20 (1951).
- Sonata núm. 3** Op. 30 (1967).
- Laberinto (Cuatro intentos de acertar con la salida)** Op. 34 (1971-72).
- Secuencia** Op. 39 (1977).

BIBLIOGRAFIA

Los datos esenciales sobre su vida y producción figuran en todos los diccionarios y enciclopedias, así como en las historias de la música española. Análisis de algunas obras han aparecido en revistas, especialmente mexicanas (son de destacar los de Michael G. Field y los de Uwe Frisch). Una lista de artículos sobre Halffter (hasta 1978) aparece en el libro de A. Iglesias. Se ocupan también del compositor, extensamente, las historias y panoramas de la música mexicana. Hay, además, tres libros dedicados íntegramente a su obra:

José Antonio Alcaraz: **La música de Rodolfo Halffter**. UNAM, Cuadernos de Música, México D. F. 1977.

Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter (Su obra para piano)**. Editorial Alpuerto, Madrid 1979.

José Antonio Alcaraz: **Rodolfo Halffter: ACSE, El Compositor y su obra**, núm. 1. Madrid 1987. (Ver sección Libros y Partituras).

Un repertorio de documentos y materiales imprescindibles para el conocimiento del entorno es:

La música en la Generación del 27 (1915-1939). Exposición homenaje a Lorca. Catálogo preparado bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio. Ministerio de Cultura, Madrid 1986.

DISCOGRAFIA

La mayor parte de las composiciones de Rodolfo Halffter están grabadas en disco. Una relación completa se encuentra en el libro de J. A. Alcaraz (1987). Predominan las grabaciones mexicanas, pero hay también otras españolas, francesas, alemanas, inglesas, norteamericanas y argentinas. Citamos sólo las aparecidas en España, aunque desgraciadamente, la mayoría son hoy muy difíciles de encontrar:

La madrugada del panadero y **Don Lindo de Almería**. Orq. Sinfónica de RTVE, E. García Asensio (Ensayo).

Concierto para violín y orquesta. Víctor Martín (violín) y Orq. Filarmonica de España, R. Frühbeck de Burgos (Columbia).

Tres Sonatas de Soler, versión orquestal. Orq. Sinf. de la Universidad de México, Eduardo Mata (R. C. A.).

Marinero en tierra. Carmen Bustamante (soprano) y Miguel Zanetti (piano). (Ensayo).

Tres epitafios. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Luis Morondo. (Belter).

Don Sonatas de El Escorial, Sonata núm. 2, Homenaje a Antonio Machado, Secuencia. Perfecto García Chornet (piano). (EMI-Odeón).

Secuencia. Susana Marín (piano). (ACSE-R. C. A.).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10.04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).

Teléfs. 232 85 88.
28013 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.

Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y
accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. 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