

Año LXI
625 ptas.
Abril, 1990

RITMO

609

ENTREVISTAS:

MANUEL ENRÍQUEZ • NURIA ESPERT
MARIA JOÃO PIRES



NACIMIENTO DE SONY CLASSICAL
EL NUEVO SELLO DE MÚSICA CLÁSICA

	Págs.
Editorial: La crítica musical	5
Entrevistas:	
Maria João Pires	6
Nuria Espert	10
Manuel Enríquez	12
Ópera	16
Danza	20
Reportajes:	
III Encuentro sobre composición musical	22
La nueva orquesta de cambra del palau de la Música catalana	24
VII Muestra de Música Antigua de Sevilla	26
País musical:	
Barcelona	28
Bilbao	30
Madrid	31
Valencia	32
Otras ciudades	34
Internacional	36
Agenda: Noticias	37
Viejas fotografías de mi álbum: Julián Biel	45
Músicos del siglo XX: Ferruccio Busoni	46
Voces: Carlo Bergonzi	48
Libros y partituras	50
Discos:	
Versiones comparadas	52
Crítica discográfica	56
Discos criticados	114
Directorio comercial	116
HI-FI	
Novedades	118
Selección del mes	119
Noticias	122
Banco de pruebas	125
Tiendas	128
Entrevista	134
Nombres del sonido	136
Clásicos del sonido	138

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.



La firma Sony Classical realiza su primer lanzamiento en el mercado español: **El Príncipe Igor**, de Borodin; el **Concierto de Año Nuevo, 1990**; el **Concierto para piano núm. 1** y la **Séptima** de Beethoven y los ciclos de lieder mahlerianos por Fischer-Dieskau/Barenboim.

Entrevistas

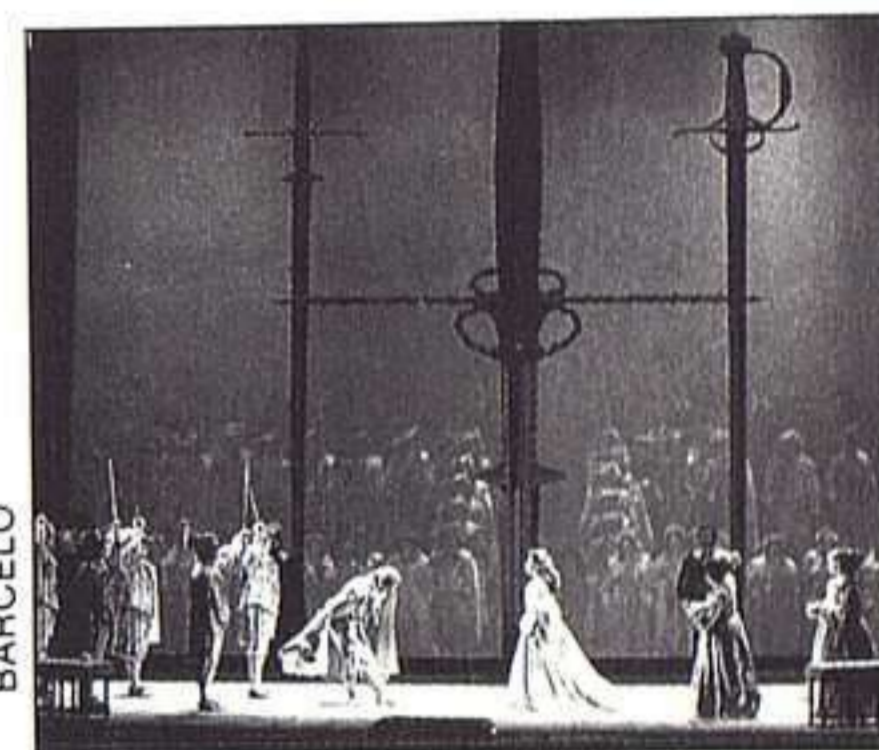


MIGUEL LLORENS

Maria João Pires.

Dos mujeres de actualidad, Nuria Espert (todavía caliente su "Traviata") y Maria João Pires, que acaba de realizar una amplia gira por nuestro país. También el compositor mexicano Manuel Enríquez.

Opera



BARCELÓ

Crónica del estreno mundial de **El Viajero Indiscreto**, de Luis de Pablo y Vicente Molina Foix, en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Músicos del siglo XX



Ferruccio Busoni.

Una figura capital del piano del siglo XX, Ferruccio Busoni.

Discos



Más de sesenta páginas dedicadas a la actualidad y crítica discográfica, con estudios y reseñas de las principales novedades en nuestro mercado.

Gayarre y su tiempo

Organiza:
 **Gobierno de Navarra**
Departamento de Educación y Cultura

Patrocina:
 **IBERDUERO**

SALA DE EXPOSICIONES DE LA CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

C/ Juan Bravo, 3 - MADRID

Del 28 de marzo al 28 de abril de 1990

Horarios: de 11,30 a 14 h. y de 17,30 a 20,30 h. - Sábados: de 11,30 a 14 h.

Domingos y festivos, cerrado

ENTRADA LIBRE

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Administración y suscripciones:
Carlos Nájera

HI-FI:
Martín de la Plaza

Colaboran en este número:

Salustio Alvarado, Xosé Aviñoa, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Antonio Baños, Ramón Barce, Vladimiro Bas, Enrique Bonmatí, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón Marín, Luis Dalda Gerona, José Manuel Delgado, Gonzalo Fernández, Luis Carlos Gago, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Pepe Ginestal, Pedro González Mira, Domingo M. y González de la Rubia, José Guerrero Martín, Carmen Julia Gutiérrez, F. Hernández Girbal, J. L. Lafarga, Gerardo Leyser, Prado Manzanares, Alvaro Marías, Cristina Marinero, Martín de la Plaza, Ángel-Fernando Mayo, F. J. Mir, J. Molero Casas, Enrique Molina Senra, Teresa Montoro, J. María Morate Moyano, Carlos Murias, Gabriel D. Sabrafin, José Sánchez Rodríguez, Galo Ramírez, Carlos Ruiz Silva, J. Sirat, Tartessos, Ana Vega Toscano, Carlos Villasol.

Corresponsales:

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

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID.
Tls. (91) 358 03 63-358 02 67 - Fax: 358 03 54

(horario de oficinas, 8 a 15 h.)
Télex: 45490

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

Suscripciones:
España: Año, 6.875 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 6.480 ptas.). Número suelto, 625 ptas. (Precio sin IVA, 590 ptas.). Atrasados, 645 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 85 dólares USA. Vía aérea, 110 dólares USA.

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

Imprime:
Gráficas Marte
MADRID

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

LA CRÍTICA MUSICAL

En una de las animadas sesiones de los III Encuentros sobre Composición musical que se acaban de celebrar en Valencia y que reúnen todos los años a buen número de músicos españoles y extranjeros, se suscitó el problema de la crítica musical. Alguien opinaba que la crítica musical —en el sentido más cotidiano— da la sensación de haber ido perdiendo protagonismo en España en los últimos cuarenta años, sustituida en parte (y afortunadamente) por una mayor información de otro tipo y por una multiplicidad de posibilidades de enlace entre música y público. Otros, por el contrario, pensaban que esa crítica mantiene sus prerrogativas y sobre todo su poder de promoción con respecto a compositores e intérpretes.

Pero, en todo caso, hubo general acuerdo en admitir que, en conjunto, la crítica española de conciertos no aparecía, ante los compositores, como una entidad orientadora. Que —dejando aparte filias y fobias, simpatías o antipatías personales, presiones económicas, políticas o de grupo, cosas todas que son humanas, de siempre, y que no vale la pena discutir— la crítica no había sobrepasado en ese tiempo su viejo estilo promocional e inapelable, y que, hoy como ayer, compositores y críticos se sentían irremediabilmente distanciados.

Parece grave que, a lo largo de medio siglo, problemas que se plantearon entonces con meridiana claridad y no se resolvieron sigan hoy planteándose con igual precisión y sin resolverse. Pensábamos estos días que quizá existan problemas insolubles, y que por tanto no son planteables como tales; y que esos pseudoproblemas se mezclan a menudo con problemas verdaderos y solubles, confundiéndolos y a menudo desplazándolos. Podría ser que la función de la crítica no haya sido nunca bien delimitada; podría ser también que la colisión entre lo que el compositor espera y lo que el crítico le da sea una obligada e inevitable desilusión.

Pero no obstante, bueno es repensar problemas y pseudoproblemas; al menos así se mantienen vivos y en agitación. Y en estos días, en que conmemoramos el centenario del nacimiento del que fue gran crítico Adolfo Salazar, tales replanteamientos parecen muy oportunos y pueden servir, en cierto modo, de homenaje.

MARIA JOÃO PIRES

“El intérprete debe ‘sentir’ la música que toca”

Por Gonzalo Badenes

La carrera de Maria João Pires, pianista portuguesa nacida en Lisboa en 1944, tiene algo de cuento de hadas. Músico precoz, dio su primer recital a la edad de cuatro años. A los siete interpretaba por primera vez un concierto mozartiano, con orquesta. Después, hasta los dieciséis años, prosigue su etapa formativa, en el Conservatorio de su ciudad natal, con el profesor Campos Coelho. Junto a la musicóloga Francine Benoit adquiere conocimientos de composición y se adentra en el estudio de la historia de la música. En 1960 se traslada a Alemania: en Munich amplía y perfecciona su técnica con Rosl Schmid y en Hannover lo hace con Karl Engel, un antiguo discípulo del legendario Alfred Cortot.

Aun cuando los veinticinco primeros años de su vida registran una intensa actividad, a la par que obtiene destacados premios en concursos de interpretación, la carrera de Maria João Pires adquiere su verdadera dimensión mundial a raíz de su victoria en el Concurso Internacional de Piano celebrado en Bruselas, en 1970, en conmemoración del bicentenario del nacimiento de Beethoven.

De pronto, en el punto máximo de la fama, Maria João toma una inesperada determinación: retirarse a una granja, en Portugal, abandonando así su fulgurante carrera internacional.

GONZALO BADENES.—Esta retirada suya acontece en 1978. La versión “oficial” del hecho habla de problemas de salud. Pero ¿cuáles fueron los verdaderos motivos de su retirada?

MARIA JOÃO PIRES.—Hubo varias razones. Quizá el porqué de mi retirada pueda decepcionar el interés del público. En primer lugar, tenía dos hijitos, a los que no deseaba dejar solos. Otra razón era el problema muscular que tuve en una mano. Esto me obligó a detenerme, aunque la verdad es que no por mucho tiempo, ya que el problema se solucionó en un mes. Pero ésta fue una oportunidad para dejar de tocar momentáneamente. Y aquí aparece la tercera razón, no menos importante. Yo estaba dando conciertos desde muy pequeña y a los treinta y tantos años me encontraba con que la decisión de tocar no la había tomado de manera voluntaria. Sentía entonces la necesidad



de distanciarme de mi carrera. Con todas las ventajas que implica una trayectoria artística, con todo lo que representa el mundo de la música, hay que valorar los problemas que, desde un punto de vista psicológico, nos plantea a los intérpretes. Hay cantidad de cuestiones que nos asaltan y yo sentía la necesidad de detenerme, para reflexionar sobre si esto era realmente lo que había deseado. Para resolver si

algún día iba a ser capaz de superar el lado negativo que tiene toda carrera.

G.B.—Se refiere quizá al aspecto comercial...

M. J. P.—Exacto. En un momento me dije a mí misma que iba a detenerme, quizá para siempre. Mire, para un intérprete la carrera es muy diferente de lo que es para un compositor. El compositor puede crear, trabajar para sí mismo y para los demás por supuesto, pero



Tras una fragilidad física manifiesta hay en Maria João un músico de arrolladora personalidad.

puede hacerlo aislado del mundo, en la intimidad. Un intérprete no puede. Así que, al decidir mi vuelta a la sala de conciertos, fue como empezar de nuevo. Al principio, iba con bastante cautela, no tocaba más de media hora al día. Luego todo empezó a resultar natural. Y vino mi reencuentro con el público.

G.B.—Imagino que esos años de silencio habrán cambiado de algún modo su manera de aproximarse a la música.

M. J. P.—Creo que sí, porque en cuatro años hay tiempo para reflexionar. Es importante el trabajar durante un largo período, sin tener que preparar las obras para el concierto. La forma de abordar cada obra es completamente diferente. Uno toca, simplemente, por el placer de conocer la música.

G.B.—Antes de su retirada Vd. llevó al disco la integral sonatística de Mozart. Aquellas grabaciones, para Denon, en 1974, le proporcionaron varios premios internacionales: el Edison, el Prix de l'Academie du Disque Français y el Prix de l'Academie Charles Cross. Ahora, al firmar su contrato discográfico con Deutsche Grammophon, vuelve a registrar el ciclo completo.

M. J. P.—Así es. No se trata de una elección propia. El contrato con Deutsche Grammophon tiene para mí muchas ventajas, porque me da la libertad de poder grabar lo que realmente quiero y de hacerlo con quien yo desee. Me permite, por ejemplo, hacer música de cámara, un repertorio que es difícil de

imponer cuando a una la encasillan como solista. Tengo ahora la posibilidad de grabar lo que me interesa, con la única condición que se me ha impuesto de registrar las **Sonatas** completas de Mozart.

G.B.—¿Hay algún proyecto de acometer los Conciertos para piano y orquesta, de Mozart?

M. J. P.—De los conciertos tan sólo voy a grabar, por el momento, los **Núms. 26 y 27**, con Abbado y la Filarmonía de Viena, en el próximo mes de enero. Será una grabación en directo. Es la primera vez que lo hago. Creo que es normal que tenga un poco de miedo.

G.B.—Creo que Vd. siempre graba las obras por tomas largas, que abarcan movimientos completos.

M. J. P.—En efecto.

G.B.—Cuando graba un disco en estudio ¿no echa de menos el calor del público?

M. J. P.—En absoluto. No. Me agrada encontrarme sola en una sala de conciertos vacía. Es muy agradable. De todos modos, al grabar, se tiene la impresión de que se toca para la gente, pero con la ventaja de que no hay nerviosismo. No se siente miedo.

G.B.—¿Vd. siente miedo ante el público?

M. J. P.—Sí. Es curioso, porque no puedo decir que con los años haya mejorado la cosa. Únicamente no sentía miedo cuando era pequeña. Al hacerme un poco mayor, a los doce o trece años, empecé a sentir miedo. Y esta sensa-

ción no ha desaparecido desde entonces. Claro, hay días mejores que otros, cuando se está más relajada. No creo que esta sensación dependa forzosamente del grado de preparación. A menudo, es una cosa totalmente irracional.

G.B.—En los casi dieciocho años transcurridos desde aquella primera grabación de las Sonatas mozartianas, ¿en qué se ha modificado su postura como intérprete?

M. J. P.—Creo que el modo de abordar cada obra es totalmente diferente. Me parece, sin embargo, que la evolución que un artista sufre a lo largo de su vida no es demasiado espectacular. Puedo decirle que la manera de afrontar cada obra es ahora mucho más difícil que hace dieciocho años. Ahora me detengo en cada Sonata y tengo problemas. Parece que nunca pudiera llegar a resolverlos. Cada obra, cada compás, es como estar ante una pregunta sin respuesta. Es realmente muy difícil. Recuerdo que antes todo me parecía fácil, todo era natural, no me planteaba este tipo de cuestiones. La música surgía de un modo simple, directo, sin necesidad de rebuscar...

G.B.—¿Significa esto que ahora sus interpretaciones mozartianas, por ser más elaboradas, pueden haber perdido algo de espontaneidad?

M. J. P.—Por ahora, es pronto para hablar del resultado final de este ciclo mozartiano. Espero que no haya perdido espontaneidad. Pero he de aguardar, para saberlo, a que esté completa la integral. Esto sucederá en el mes de agosto y los discos aparecerán a lo largo de 1991.

G.B.—Podríamos hablar de sus proyectos camerísticos para el disco...

M. J. P.—He hecho mucha música a dúo, con un violinista que se llama Augustin Dumay. Realmente es la primera vez en mi vida que encuentro a un violinista que va bien con mi pensamiento musical. Existe entre nosotros una enorme complicidad, desde un punto de vista interpretativo. Haremos nuestro primer disco juntos en noviembre. Deutsche Grammophon quería sacar un disco Beethoven y por eso vamos a hacer tres **Sonatas para violín y piano**: serán las **Núms. 2, 5 y 9**. Luego grabaremos un par de discos con **Sonatas** de Mozart. Me gustaría que hiciéramos, en disco, las **Tres Sonatas** de Brahms, que hemos interpretado, frecuentemente, en concierto. Y quisiera hacer música en trío, como ya hice cuando era muy joven. Pero no hemos encontrado al violonchelista que necesitamos realmente. Con el Cuarteto Emerson voy a grabar quintetos para piano de Mozart y de Schubert. De momento, no es una integral.

G.B.—¿Y su proyecto Chopin?

M. J. P.—El año próximo voy a grabar los **Nocturnos** completos. Y otro proyecto con el Emerson es hacer el **Concierto para piano y cuarteto de cuerda**, de Chausson.

G. B.—Se dice que va a grabar el Concierto de Schumann...

M. J. P.—Sí, irá en un disco con el **Segundo Concierto** de Chopin. Lo haré con André Previn y la Orquesta Sinfónica de Chicago.

G. B.—Vd. ha trabajado con maestros como Abbado, Dutoit, Mehta o Andrew Davis. ¿Cuál de ellos le ha impresionado con mayor fuerza?

M. J. P.—Si hablo de los directores con los que he trabajado, sin duda el que más me ha impresionado es Abbado. Hay otro, con quien todavía no he tocado, que es Carlos Kleiber. No me da vergüenza decirlo: Abbado y Kleiber son "mis" directores.

G. B.—¡Tan distintos entre sí!

M. J. P.—Sí, en efecto, pero cada uno de ellos tiene algo que me conmueve profundamente. Con Abbado he hecho mucha música. Me ha dirigido infinidad de veces y puedo decirle que entre nosotros hay una gran complicidad artística. En ciertos momentos de mi vida, Abbado ha despertado en mí el deseo de continuar, porque yo siempre he tenido crisis en mi carrera. Hay épocas en que tengo deseos de detenerme. Entonces, lo cuestiono todo, de nuevo. Y en esos instantes Abbado ha sido el responsable de que yo haya tenido nuevos deseos de continuar tocando.

G. B.—En alguna ocasión Vd. ha mencionado a Artur Schnabel como uno de sus pianistas preferidos.

M. J. P.—Siempre he dicho que el pianista a quien realmente admiro, de

los antiguos, es Dinu Lipatti, aunque también admiro a Schnabel. Creo que todos los pianistas que han sido auténticos y sinceros me inspiran. Y no sólo aquellos con los que coincido en pensamiento. También los que son distintos a mí me aportan cosas.

G. B.—Obviamente, Vd. no escuchó a Lipatti, en directo.

M. J. P.—Sólo a través del disco. Durante toda mi juventud he vivido con los discos de Lipatti. En especial, con su grabación de la **Partita núm. 1**, de Bach.

G. B.—Obra que Lipatti interpretó, en el curso de su último recital en Besançon. Y que Vd. acaba de interpretar hoy, en Valencia, para la Sociedad Filarmónica.

M. J. P.—De los pianistas actuales hay muchos a quienes admiró, pero con el que siento mayor complicidad artística es Radu Lupu.

G. B.—Curiosamente Vd. volvió a dar conciertos al sustituir a Radu Lupu, cuando éste canceló unos recitales. Una impresión que Vd. produce es la de ser una intérprete alejada del mero perfeccionismo técnico, que hoy en día parece una de las marcas de fábrica en muchos pianistas jóvenes.

M. J. P.—Con la edad, reconozco que me he vuelto más analítica pero lo que creo que cuenta realmente, en el momento del concierto, es la emoción. Para tener emociones puras, realmente auténticas, que sean la creación de un momento —eso que ha venido en llamarse el estado de gracia en la música—

es necesario hacerlo con el público. No es un trabajo que pueda hacerse en la soledad. Es necesario conservar algo de uno mismo que esté intacto, algo que no lleguemos a estropear. Hay una parte de nuestro ser que permanece auténtica, que no está contaminada. En las escuelas pianísticas y en la manera de manipular la música, con todo lo que esto implica de búsqueda de dinero y de gloria, hoy se echa a perder esa capacidad para experimentar la emoción. Ya no se está dispuesto a darse a los demás. Hay actualmente en los artistas una parte enorme de egoísmo. Esto es muy peligroso, porque se hace una carrera musical para uno mismo, para adquirir un cierto poder, para tener un éxito, para ser conocido. El problema de la gloria es un asunto terriblemente peligroso, a partir del momento en que no se hace un análisis del porqué de esa gloria y de lo que ésta representa para el artista. Cuando se quiere realmente hacer música es necesario llegar a asimilar todo este fenómeno, comprenderlo profundamente y saber elegir. Si se va hacia un objetivo que, ante todo, sea el éxito o el dinero, la música está perdida. Predomina entonces el egoísmo y se carece de la capacidad de darse al completo, de olvidarse de uno mismo.

G. B.—Quizá este fenómeno se daba con menor fuerza en los intérpretes de otro tiempo.

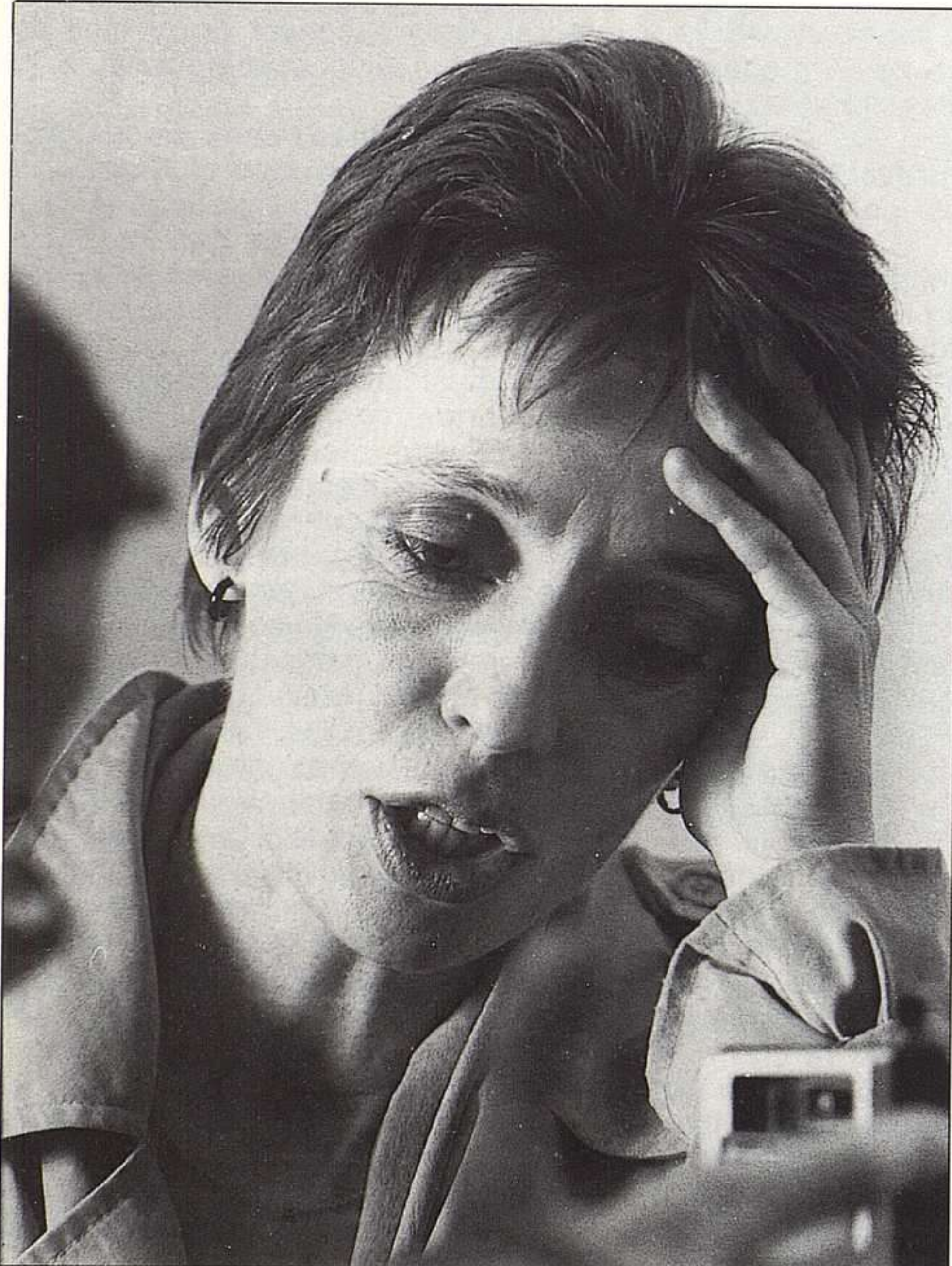
M. J. P.—Probablemente sí. Había más ideal. Yo no he vivido aquellos tiempos, sólo conozco lo que he leído, pero creo que el intérprete tenía menos ventajas en la vida. Tenía más dificultades, en el plano económico, material. La vida no les resultaba tan cómoda. A diferencia de lo que sucede hoy en día, cuando todo el mundo gana mucho.

G. B.—Me ha llamado la atención haber leído, en más de una ocasión, que Vd. menciona sus propias limitaciones...

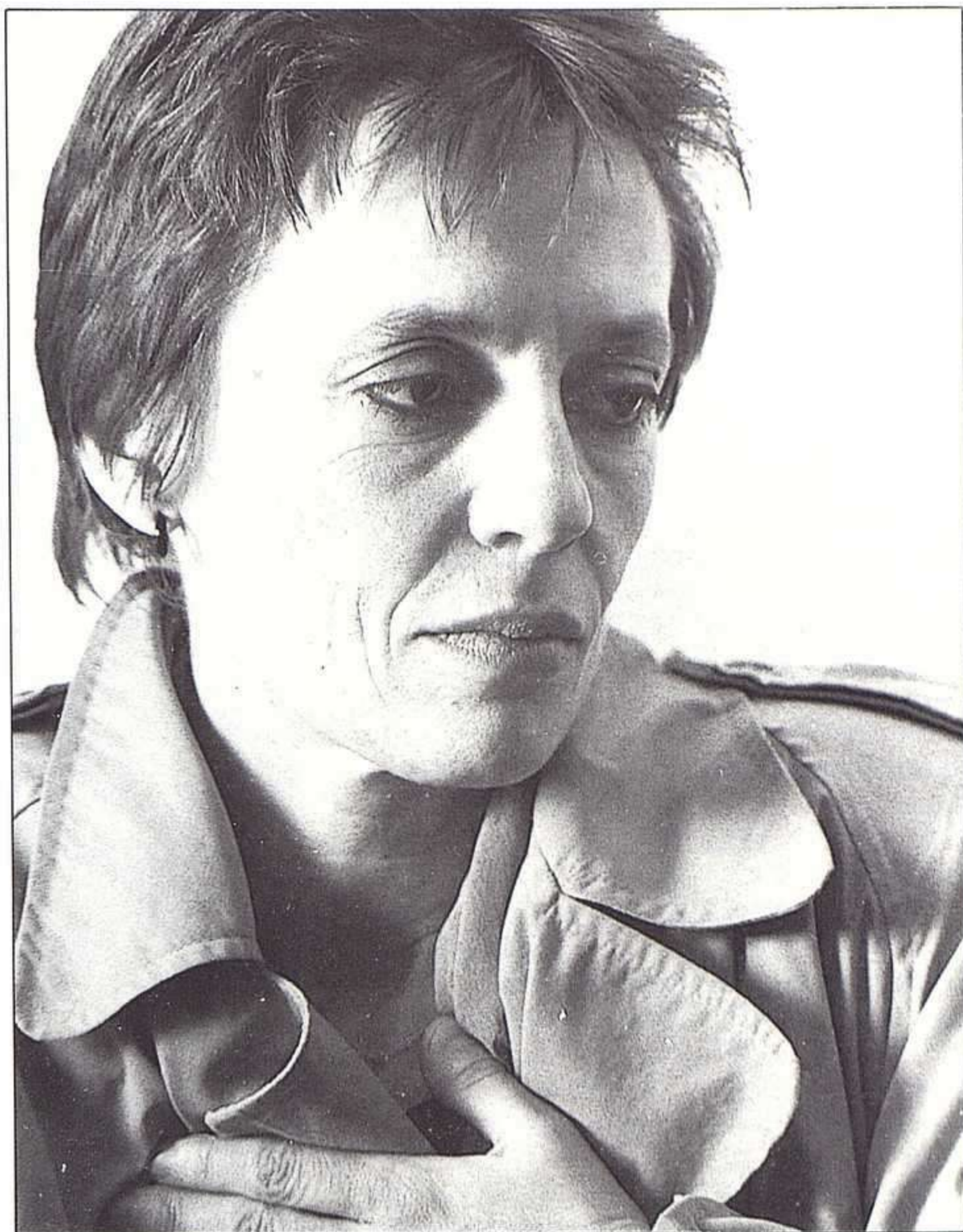
M. J. P.—Todo el mundo las tiene...

G. B.—...pero no todos están dispuestos a reconocerlas.

M. J. P.—(sonríe). De acuerdo. Creo que una condición esencial para emprender cualquier cosa es conocer los límites propios. Desde todos los puntos de vista. No sólo los límites técnicos. Reconozco que yo tengo limitaciones físicas. No tengo dedos largos, ni manos grandes, ni brazos fuertes... Pero estoy convencida de que hay otras limitaciones aun más importantes. Hay que conocer los límites que se tiene desde un punto de vista espiritual. A cada paso que damos es preciso detenernos, para reconocer nuestros límites. Y de nuevo, tras otro paso, volver a reconocer los propios límites. También hay que aceptar la duda. La duda es importante en la vida. Para avanzar hay que partir de la aceptación de todo lo que no sabemos. Es lo que sucede con los científicos. Hoy en día, un científico llega mucho más lejos que cualquiera de nosotros, porque en su profesión vive con la duda. Desde el momento en



Maria João Pires escoge los caminos menos trillados para sus interpretaciones.



La pianista lisboeta acaba de firmar un contrato con la firma alemana Deutsche Grammophon.

que uno acepta que no entiende de todo, se abren todas las puertas para dar un pequeño paso. Incluso para levantar un granito es mejor no estar diciendo: yo soy, yo puedo, etc.

G. B.—Vd. se ha referido a la música de Brahms como un límite para el ámbito de su repertorio.

M. J. P.—Brahms es un límite más bien físico. Se trata de un compositor que exige potencia y volumen sonoro. En realidad, yo toco música de Brahms. No los **Conciertos** ni las **Sonatas**, pero sí algunas piezas cortas. Tengo límites en todo ¿comprende? Incluso en Mozart.

G. B.—¿También en Beethoven?

M. J. P.—No desde un punto de vista físico.

G. B.—Pero da la impresión de que toca menos música de Beethoven.

M. J. P.—No lo grabo con tanta frecuencia, pero sí que toco Beethoven en mis recitales. Tanto como pueda hacer con otro compositor. Ahora quisiera empezar con la música del siglo XX. Hablo de Bartók, Prokofiev. Para las obras estrictamente contemporáneas no estoy preparada aún. No es que no me gusten, pero no dispongo de tiempo. Es una cosa completamente distinta. Es una forma nueva, tanto en la escritura para el piano como en la concepción de la música. Hay que tener tiempo para hacer esta música.

G. B.—La música que hoy se compone ¿le proporciona auténtico placer?

M. J. P.—Hasta ahora, algunas cosas de las que he oído me han gustado. Pero no me siento realmente motivada por esa música. Si me apasionara verdaderamente, es probable que me hubiera tomado el tiempo de estudiarla. No creo que se deba tocar música para demostrar a los demás que se está haciendo. A menudo me critican porque no hago música contemporánea. No soy una intérprete que tenga un repertorio completo. Me falta esa parte del repertorio, pero no quiero hacerla simplemente para demostrar que la hago. Podría incluir en mis recitales alguna pieza corta, de Schoenberg, de Stockhausen, etc., y entonces todo el mundo diría: ¡Ah, por fin lo ha hecho! Es fácil. Pero estoy convencida de que lo esencial para un intérprete es sentir verdaderamente la música que hace. Estar motivado para interpretar una música, por razones profundas y no por motivos superficiales como puede ser la opinión pública.

G. B.—Ha habido un cambio en la composición del programa que hoy interpreta en el Palau, para la Sociedad Filarmónica de Valencia. En principio figuraba la Sonata en La mayor, K 331 y poco antes de iniciar el concierto ha hecho anunciar que la cambiaba por la Sonata en la menor K 310.

M. J. P.—En efecto, creo que ha sido como un error. Tengo la impresión de que la obra había sido escogida por otra persona, quizá sin que yo lo supiera. Como Vd. sabe, he empezado el programa con Bach (**Partita núm. 1 en**

Si bemol BWV 825) y la segunda parte está íntegramente dedicada a Schubert (**Momentos musicales y Sonata en La menor Op. 143**). Es una parte muy meditativa y la sonata mozartiana que figuraba anunciada, aun siendo muy bella, resulta muy lineal, monótona. A fin de no cansar al público he optado por una obra más vital.

G. B.—¿Se siente satisfecha de esta actuación de hoy?

M. J. P.—En el concierto de esta tarde he tenido muchos problemas con el piano. Me he cansado muchísimo y esto no es normal. Me faltaba el control del sonido. Los pianos que hoy en día se fabrican están realmente muy mal acabados. No están preparados para tocarlos. Podríamos decir que salen de la fábrica y que nadie se preocupa de la entonación. Es imposible controlar el sonido. Hoy he luchado como un animal salvaje...

G. B.—¿Puede haber influido la acústica de la sala?

M. J. P.—Todas las salas son parecidas. La acústica del Palau no es peor que la de las demás. Pero si el piano hubiese estado realmente preparado para tocar, podría haberlo hecho mejor, incluso en esta sala.

G. B.—¿Le ha gustado la acústica del Auditorio Nacional?

M. J. P.—Quizá sea mejor que la del Palau. No hay salas modernas que me gusten realmente. Todas son parecidas. En América hay salas para cuatro mil, para tres mil, para dos mil personas... Desde un punto de vista acústico no encuentro perfecta ninguna sala mo-

derna. Es una lástima que se vaya perdiendo la costumbre de tocar en los teatros antiguos. Aquellos recintos tenían una acústica completa.

G. B.—¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos, aparte de los puramente discográficos?

M. J. P.—Ahora vengo de tocar en América. Voy a dar muchos conciertos por toda Europa, por Inglaterra, por Italia, un poco por todos lados. En verano tengo las grabaciones que ya le he comentado. Después me voy al Japón y al regreso me quedará en Europa, hasta finales de este año. En 1991 tengo muchas actuaciones en América.

G. B.—¿Figura en su agenda de conciertos alguna nueva visita a nuestro país?

M. J. P.—Siempre reservo fechas para España. En otoño es probable que venga de nuevo a Valencia, ésta vez formando dúo con el violinista Augustin Dumay. No hay nada seguro todavía. Para Madrid no tengo pensado ningún concierto durante este año, ya que como sabe acabo de actuar allí, tanto en recital como con orquesta. Si dispongo de esa semana libre en otoño, aprovecharé para hacer algún concierto más al sur...

Ha sido un inmenso placer conversar con María João Pires, esta figura aparentemente frágil, que encierra tanta fuerza interior. Hasta pronto María João.

Fotos: Miguel Llorens

¹ Esta entrevista se realizó en el Palau de la Música de Valencia el pasado 5 de marzo.

NURIA ESPERT

El entusiasmo por la ópera

Por Rafael Banús

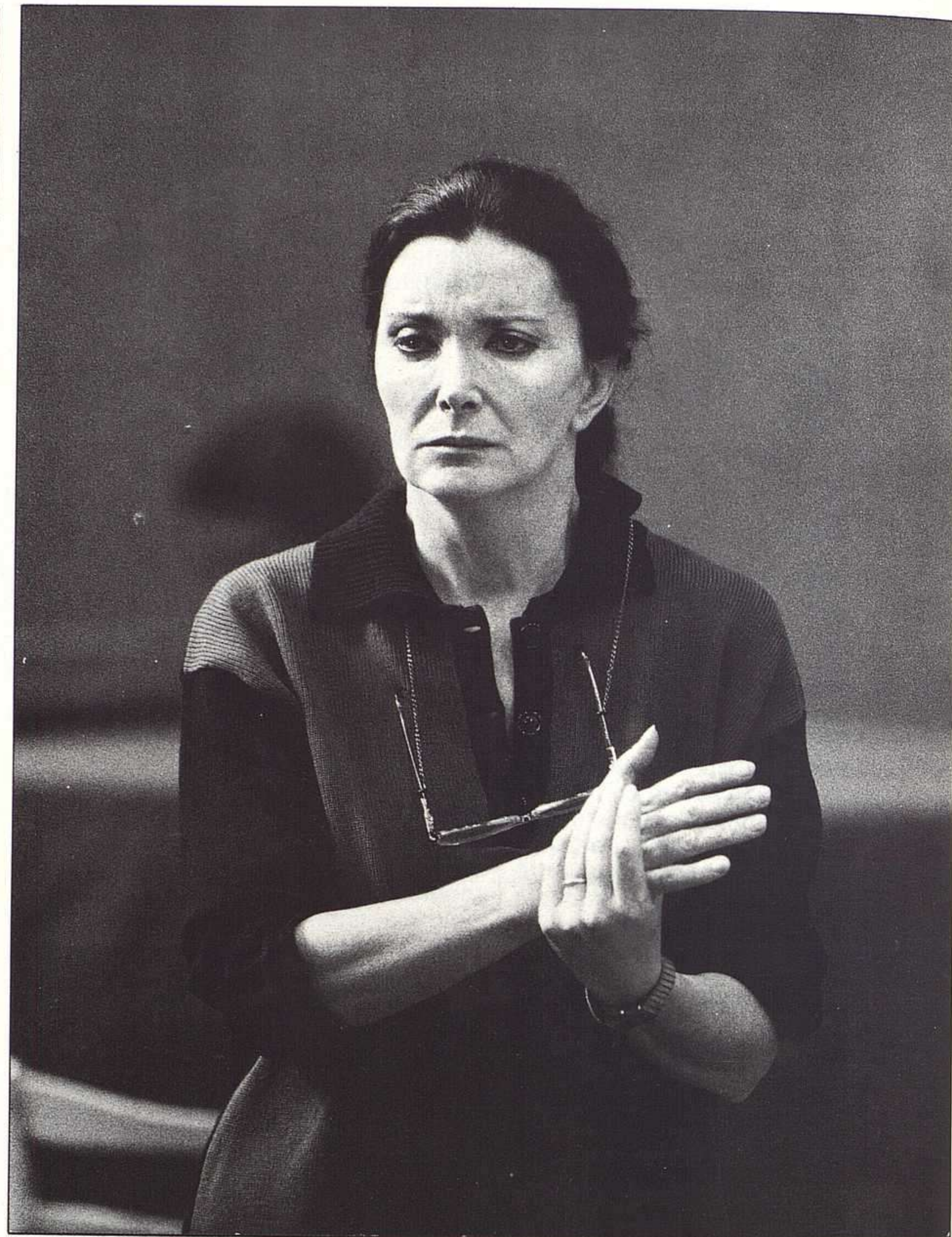
Hace tres años, el primer trabajo de Nuria Espert como directora teatral (*La casa de Bernarda Alba* en Londres, con Glenda Jackson), le llevó a su primera experiencia como directora escénica de ópera (*Madama Butterfly* con la Scottish Opera de Glasgow), a la que siguieron *Elektra* en La Monnaie de Bruselas, *La Traviata* en Glasgow, *Madama Butterfly* y *Rigoletto* en el Covent Garden de Londres. De la mano de su habitual equipo de colaboradores (formado por los prestigiosos nombres de Ezio Frigerio en la escenografía, Franca Squarciarino en el vestuario y Bruno Boyer en la iluminación), Nuria Espert se ha presentado finalmente como directora escénica en nuestro país, con *Elektra* en el Liceo de Barcelona y, a pocas semanas de distancia, *La Traviata* en La Zarzuela de Madrid.

RAFAEL BANÚS.—La *Elektra* del Liceo y *La Traviata* de La Zarzuela han supuesto el muy esperado debut de Nuria Espert como directora de escena en nuestro país. Su trayectoria en el campo de la ópera ha sido un tanto atípica, ya que poco después de hacer en Londres *La casa de Bernarda Alba*, que fue su primer trabajo como directora de teatro, ya monta su primera ópera. ¿Puede decirse que su trayectoria en este campo ha venido determinada por el azar?

NURIA ESPERT.—Sí, sin duda. Muchas veces había recibido invitaciones para dirigir, pero nunca me había sentido tentada por ellas, pero de pronto apareció una en la que se decía al final de la carta que Glenda Jackson estaba interesada en el proyecto, y después de dudar muchísimo la acepté y dirigí mi primer espectáculo, que fue *La casa de Bernarda Alba*. Mientras estaba ensayando en Londres, la Scottish Opera de Glasgow me invitó a dirigir *Madama Butterfly*. Como *Bernarda Alba* me parecía tan difícil, de pronto *Madama Butterfly*, que conocía muy bien y me gustaba desde siempre, me pareció sencillísima, y les dije que en principio aceptaba, pero que no firmaría el contrato hasta que no hubiese estrenado *Bernarda*. Y así lo hice; y después, casi un año más tarde, *Elektra* en La Monnaie de Bruselas.

R. B.—*Butterfly*, *Elektra*, luego *Traviata*, y, de pronto, una ópera con título masculino: *Rigoletto*.

N. E.—Así es, en medio de tantas mujeres, *Bernarda* incluida, resulta curioso. Sin embargo, *Rigoletto* es una ópera más repartida entre sus personajes, tiene varios protagonistas, un nudo



complicado y un desenlace asombroso, casi único, donde los buenos son castigados y los malos triunfan. Es una historia apasionante y yo la dirigí con mucho entusiasmo, pero eso no tiene mérito, porque yo pongo entusiasmo en todo aquello que acepto, no puedo moverme si no es apasionadamente y creyendo mucho en lo que hago, tanto cuando acierto como cuando me equivoco.

R. B.—En sus trabajos se aprecia un particular esmero en el trabajo actoral de los cantantes, hasta el punto de que puede considerarse una de las principales características de sus montajes.

N. E.—Claro, esto es lógico, yo vengo del mundo de la interpretación y puedo aportar al mundo de la ópera todo lo que soy y todo lo que sé, poco o mucho. Es lógico que esté interesada

en algo que ha sido mi vida durante tanto tiempo, y, como no hay muchos actores que dirijan ópera —no sé si hay alguno—, supongo que eso se vuelve un rasgo peculiar, quizá el único rasgo peculiar; el otro día me preguntaban en una entrevista qué tipo de personalidad creía yo tenía como directora de escena. Yo contesté que creía que no tenía ninguna, porque, realmente, los cuatro trabajos que he hecho son casi opuestos el uno al otro. Me han puesto la etiqueta de directora vanguardista, y no lo soy en absoluto. Soy directora de los cuatro espectáculos que he hecho.

R. B.—En sus producciones, especialmente en las realizadas en Gran Bretaña, ha tenido ocasión de dirigir sobre todo a cantantes jóvenes. ¿Preferiría dirigir a gente que no está consagrada? ¿Es difícil dirigir, por ejemplo, a

Gwyneth Jones o a Christa Ludwig, como en la Elektra de Bruselas?

N. E.—No, no es difícil. Ante todo quiero gente que ame actuar. Me da igual que sean grandes estrellas, a las que admiro muchísimo, porque yo soy muy mitómana y me gustan muchísimo los divos, y pienso que para ser divo hay que tener unas condiciones especiales que los demás no tienen, y me gusta estar con ellos y trabajar con ellos cuando aman actuar, cuando creen que si actúan bien su trabajo mejora.

Cuando piensan que eso no añade nada, y que lo importante es actuar maravillosamente y basta con estar de acuerdo con el director de orquesta, entonces no da ningún placer, se vuelve muy aburrido y no sale casi nada de ahí. Tengo que decir, porque sé que hay toda una opinión pública que opina lo contrario, que en mi corta experiencia el noventa y cinco por ciento de los cantantes con los que yo he trabajado tienen un gran potencial para actuar, una disposición extraordinaria a convertirse en magníficos actores. De pronto encuentras a alguien que es negado, por supuesto, pero eso no es la regla, en contra de lo que la gente cree, que los cantantes son malos actores. Eso es completamente falso.

R. B.—Parece que le interesa también devolver la fuerza dramática a las óperas. ¿Ése es el motivo, por ejemplo, de llevar Rigoletto a los comienzos de la era industrial, o Elektra a la Italia fascista?

N. E.—Existe una moda de la que se abusa excesivamente, la de transportar las óperas, llevarlas a otra época. A veces esto obedece a unas necesidades o a unas ideas creativas, pero otras veces es algo vacío, que no aporta nada. Yo, que no soy partidaria de seguirlo a rajatabla, y que creo que se debe utilizar con mucho tiento, con mucho cuidado y pensando mucho en lo que se hace, lo he hecho tres veces, de las cuatro óperas que he dirigido. *Traviata* ha sido la única excepción. Pero siempre he creído, y tal vez por eso he aceptado estas óperas y no otras, que la mirada nueva que se lanzaba al cambiarlas de época añadía y reforzaba los intereses, los deseos y las decisiones del compositor y el libretista, en *Elektra* más claro que en ninguna otra, pero también en *Butterfly* y en *Rigoletto*, en la que Verdi no hizo ningún esfuerzo por hacer una música del XVI sino la música magnífica de su siglo XIX, y cuando le pones los trajes del XIX todo se vuelve mucho más creíble y real. Al menos, esa es mi opinión.

R. B.—Sin embargo, estos cambios pueden llegar a traicionar el texto de la ópera.

N. E.—Sí, se corre el riesgo de que de pronto una palabra rechine. En *Elektra*, por ejemplo, la protagonista le dice a Egisto: "¿Quieres que te acompañe con la antorcha?", y está ante unos faros de un coche, que es la única luz que hay en el escenario. Creo, sinceramente,

que eso son "peccata minuta", y que lo que hay que traicionar es a los personajes, el destino último que el compositor inventó para la música y el espíritu del texto, pero que alguna palabra de repente no se corresponda es algo que creo que ni el aficionado más puritano y conservador puede echármelo en cara.

R. B.—Al final de Elektra sacaba al coro a escena, mientras en la partitura está indicado como voces internas.

N. E.—En el texto se está hablando de que el palacio está lleno de cadáveres, y hago aparecer al coro con una euforia como de final de guerra mundial, como final de un período negro y comienzo de otro más esperanzado. Es una simple visión, sin ninguna explicación previa, en un espacio que estaba lleno de dolor y de pronto se llena de felicidad.

R. B.—En esta Elektra, algún crítico ha señalado también influencias lorquianas, en la aparición de las doncellas vestidas de negro, que es la primera imagen de la representación.

N. E.—¿Ah, sí? No lo sabía. Ésa no fue mi intención. Simplemente quería mostrarlas como una unidad que puede ser agresiva o tierna, según los vientos del poder la manden hacia un lado o hacia el otro.

R. B.—El desnudo femenino, ¿es un homenaje a Paul Delvaux, ya que el montaje se estrenó en Bruselas?

N. E.—Oh, no, es una bonita apreciación, pero sólo traté de hacer de un modo estilizado, una imagen de una gran fuerza, irreal y al mismo tiempo muy realista, algo que de puro verdadero pareciese parte de una pesadilla. De ahí la inmovilidad y la mezcla de caracteres que en unos instantes aparecen en el escenario. Esos caballos que salen de los salones, esa muchacha desnuda en medio de los militares, que no reparan en ella en absoluto, y que se pasea tranquilamente por esos espacios que imaginamos inmensos dentro de ese palacio maravilloso que ideó Ezio Frigerio, todo aquello me parecía que contribuía a crear esa corte de Clitemnestra, esa Clitemnestra terrorífica, medio paralizada por el terror de sus propias noches, aunque nadie puede llegar al surrealismo de Strauss y Hofmannsthal, quienes desde los gritos de su música, desde los gritos de sus palabras te piden que llegues lo más lejos posible, y yo, que no he visto muchas *Elektras*, pienso que ninguno de nosotros hemos llegado tan lejos como ellos.

R. B.—Pasando ahora a La Traviata, ¿qué ha querido con este montaje?

N. E.—Ante todo, devolverle un perfume que creo que la obra ha perdido a lo largo de los años. Cuando me ofrecieron dirigir *Traviata*, en esta coproducción entre Glasgow y Madrid, me ilusionó enormemente. Al principio me pareció facilísimo. Es una ópera que conozco bien y que me gusta muchísimo. Cuando interpreté *La dama de las camelias*, en televisión, en Cataluña,

estuve trabajando con la *Traviata* de Montserrat Caballé puesta en el tocadiscos durante semanas. Estaba enamorada de esa ópera, mejor dicho, estoy enamorada de esa ópera. Pero lo acepté con mucha superficialidad, no me tomé esos días de reflexión que me tomo siempre, y de trabajo, y de escuchar antes de aceptar una cosa. Después, cuando llegó el momento de ponerse a trabajar con Frigerio, nos encontramos con que no es tan fácil hacer una *Traviata* interesante hoy. Hay unas buenas *Traviatas*, desde la mítica de Visconti para Callas hasta otra de Zeffirelli que corre por ahí, y éstas son las líneas que se han seguido posteriormente. Los salones han sido cada vez más grandes, ellas cada vez más ricas, cada vez han tenido más sirvientes, más invitados, finalmente han pasado a parecer princesas. Hemos querido devolver la importancia al cuadro de la casa de campo y al de la muerte, que en todas esas versiones grandilocuentes quedaban muy en segundo término, porque se ponían los acentos en las fiestas en casa de Violetta en el primer acto y de Flora en el tercero. Los que más nos interesaban eran ellos dos como seres humanos, como pareja, y todos los demás se convertirían en personajes, no en invitados. Esa idea funcionaba y empezó a reducir las necesidades: el coro, las casas, el lujo...; empezó a aburguesarse. Yo creo que ha quedado una *Traviata* muy perfumada, muy clásica, muy íntima, que tiene los acentos en la interpretación de los tres protagonistas, que es en lo que más me he esmerado.

R. B.—Hay un quinto espectáculo operístico esperándole a la vuelta de la esquina.

N. E.—Efectivamente, *Carmen*, la maravillosa y difícilísima *Carmen*, para la primavera del 91. Tengo un año ante mí en el que voy a trabajar incansablemente en ella. Zubin Mehta y yo nos hemos visto ya varias veces para trabajar; es una persona maravillosa, un profesional y un artista de una talla verdaderamente titánica y, como toda la gente que es tan grande, de una generosidad y de un respeto para los demás realmente aleccionadores. María Ewing y Luis Lima serán los protagonistas en el Covent Garden, y hay muchas ofertas para llevar la producción a otras ciudades, como Barcelona, Tokio, el Metropolitan de Nueva York...

R. B.—¿Hay algún otro proyecto operístico?

N. E.—Hay muchos proyectos, pero a más largo plazo, hasta el 94, pero tengo la firme decisión de ordenar mi agenda y tratar de reducir los compromisos a los que en momentos de locura he ido diciendo que sí a lo largo de estos tres años en que, verdaderamente, mi carrera me ha llevado a mí en lugar de yo a mi carrera.

Nota: Esta entrevista, emitida en el programa "El fantasma de la ópera", se publica por cortesía de Radio-2.

MANUEL ENRÍQUEZ

El afán constante de experimentar

Por Carlos Villasol

Manuel Enríquez, nacido en Ocotlán, Jalisco, en 1926, es una de las figuras insustituibles de la composición, no sólo en México sino en toda Iberoamérica. Es además un animador de la vida musical de su país desde la dirección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes mexicano, cargo del que se responsabiliza desde hace años. Su obra, variada y extensa, abarca todos los géneros y da testimonio de una inquietud creadora que no conoce descanso ni ha bajado jamás la guardia. Violinista de sólida formación, viajero infatigable por el mundo, a pesar de la frecuencia con que es posible encontrarle en Europa, su música no es todo lo conocida que debiera entre nosotros. Ramón Barce trazó no hace mucho en RITMO (número 586, marzo de 1988) una aguda semblanza del compositor. Ninguna *entradilla* mejor que ella para nuestra entrevista, realizada en uno de sus viajes a España.

CARLOS VILLASOL.—Es frecuente entre los músicos americanos —recordemos, por ejemplo, a Gershwin o Villa-Lobos— la dedicación a su arte como un destino fatal, prácticamente desde el momento mismo de su nacimiento. Creo que es también su caso.

MANUEL ENRÍQUEZ.—Soy el producto de una tradición que es muy frecuente en el ambiente de la provincia donde nací, Jalisco. Todavía quedan allí reductos del siglo pasado, donde el arte, y el arte musical en particular, se daba por familias. Cuando el jefe de la familia era músico, era tradicional que lo fueran los descendientes, hasta la segunda o tercera generación. Mi caso no podía ser diferente, pues mi abuelo fue violinista —y, por cierto, creo que mi bisabuelo era de origen vasco—, y también mi padre. Jalisco ha sido un venero de instrumentistas de cuerda, especialmente violinistas, como cuna del *mariachi*, que está formado en su mayoría por violines. Desde el momento en que tuve un violín en las manos y pude producir sonidos, me recuerdo con la inquietud de expresarme a través de alguna creación propia, aunque no se tratara más que de unos simples acordes o una pequeña melodía. Mi primera composición *válida* data de cuando contaba con sólo once años. Es una suite para violín y piano, en realidad un puñado de piecitas que, a excepción de algún pequeño retoque de estilo, permanecen intactas. Paradójicamente, es una de mis obras más tocadas. Ha sido grabada en numerosas



ELENA MARTÍN

ocasiones y forma parte del programa de estudios de algunas escuelas importantes. Nadie sabe la edad a la que fue escrita...

C. V.—¿Cómo completó su formación musical, digamos, "convencional"?

M. E.—Fui autodidacta, pero para convertirme en profesional debí asistir a una escuela, donde —lo digo sin ambages— es poco lo que aprendí, aunque conseguí los papeles necesarios para seguir adelante. Después tuve un maestro ya serio, al que debo prácticamente mi formación académica, siempre a nivel privado. Se llamaba Miguel Bernal Jiménez y era un músico muy *ameritado* y conocido en México, de formación romana, italiana, que se dedicó a la música litúrgica. Muy tradicional, pero con un gran oficio y una gran facilidad para transmitir conocimientos. En la Juilliard School estudié luego el violín con Galamian, la música de cámara con Persinger y Primrose, y la composición con Peter Mennin, principalmente, y también con William Schuman, Persichetti y Stefan Wolpe, un músico vienés discípulo de Webern que murió hace una decena de años.

C. V.—Durante su paso por la Juilliard coincidirá con algunas grandes figuras de la interpretación...

M. E.—Fui compañero de Jaime Laredo, con quien hice mucha música de cámara, y posteriormente de Perlman, Zukerman —aunque más jóvenes que yo— y de Michael Rabin, un técnico

magistral que se suicidó muy pronto. De Ivan Galamian recibí la formación de mi técnica básica en el violín, y su permanencia, sobre todo, a pesar de las vicisitudes del destino, ahí está; es una buena base.

C. V.—Teniendo en cuenta quiénes fueron allí sus profesores de composición, hay que suponer una inmediata influencia del serialismo.

M. E.—Tuve que pagar el precio de mi pecado y escribir obras seriales. Pero siempre de un modo que podría decir muy autóctono, muy *cimarrón*. Nunca creí en un dogmatismo austero y por eso mi serialismo estuvo supeditado a los recursos instrumentales. Por ejemplo, en mis obras para pequeños conjuntos de cámara me veía de pronto en la necesidad de usar una quinta abierta en el violonchelo o el violín, y yo la incluía sin mayores titubeos. Hice, claro, una sinfonía —muy *sui generis*, ya que no se entiende si la forma la aporta la armonía o si yo la concebí desde el punto de vista de la organización— totalmente serial. Después compuse unas **Invenções** para flauta y viola, que son muy tocadas en Estados Unidos, y dos obritas más. Ese período lo considero como una segunda etapa dentro de mi trayectoria, entre los años 1957 y 1964, aproximadamente: duró poco tiempo. Nunca llegué a creer de lleno en el serialismo, pero tuve que ceñirme a él para obtener una disciplina, y además había que pasarlo.

C. V.—Y una vez pasado, ¿de qué manera evolucionó su música?

M. E.—En las clases de Wolpe conocí a gente importante entre mis compañeros: Cage, Morton Feldman. El trato con estos compositores norteamericanos y otros igualmente decisivos en la época me hizo entrar definitivamente en una etapa de mayor libertad y abrazar la causa de las formas abiertas, de la semi-improvisación; digo *semi*, porque siempre fijé unas normas básicas para los intérpretes, nunca dejé el control fuera de mis manos. Etapa que se ha mantenido hasta hace poco, en que he decidido echar mano de todas mis experiencias anteriores y asumir un estilo que considero más propio y que ya no se aferra teóricamente a todos esos *ismos* que he practicado, aunque haya sido de una manera muy libre. En ese período que yo llamaría "de formas abiertas" hice mucha música: la mayor parte de mis obras para orquesta, tres cuartetos (hasta el cuarto, que me fue encargado hace unos años por el Festival de Berlín y estrenado allí). Con relación a la música abierta, siempre he tenido muy clara esta idea: cuanto mayor es el conjunto utilizado, menor ha de ser la posibilidad de riesgo. Así, si escribo para orquesta, procuro que este aspecto sea mínimo y quede en manos exclusivamente del director. Los músicos de orquesta son tradicionalmente enemigos de improvisar. Por ello mis mayores experimentaciones residen en las obras para solo y para dúo. He escrito muchos solos y dúos, y creo que es ahí en donde logré mayor éxito dentro de la confrontación interna con respecto a la formación.

C. V.—¿Qué papel ha desempeñado en su obra el folclore de su país, que, como el nuestro, carece de una tradición musical culta con suficiente peso?

M. E.—A mí el folclore me afectó de una forma negativa, porque desde un principio entendí que yo iba a producir música de otro modo. Me gustaban mucho las obras de Revueltas, Chávez y Ponce, pero traté de rehusar el folclore. Sólo tienen algo que ver con él uno o dos movimientos de mi **Primera Sinfonía** y una suite para cuerdas que escribí a los trece años. Eso es todo. El resto de mi música, se puede decir que le es en todo ajena. Dentro del nacionalismo, no obstante, mi ídolo fue siempre Silvestre Revueltas, para mí el más grande de los compositores mexicanos. Es un músico más intuitivo, con mayor talento natural y vigencia que Chávez.

C. V.—Usted es un creador prolífico. ¿Cuántas obras tiene catalogadas?

M. E.—Mi catálogo abarca poco más de cien títulos, en todos los géneros: tres sinfonías y unas quince obras para gran orquesta, una decena para cuerdas... y el resto va desde solos a combinaciones para siete u ocho instrumentos, pasando por la voz y bastante música electroacústica. Últimamente he abandonado esta disciplina, más que nada por falta de tiempo, aunque sigo creyendo en ella como



Manuel Enríquez, soberano violinista, fue compañero de Perlman y Zukerman en la Escuela Juilliard.

herramienta útil para el compositor.

C. V.—La posibilidad del empleo de alturas indeterminadas, ¿le parece una contribución definitiva de nuestro siglo al proceso evolutivo de la música occidental?

M. E.—Quizá sea una de las aportaciones de este siglo, pero en cuanto a su mayor o menor importancia, no lo sé. La historia tiene sus curvas, como todos sabemos. No es nueva la experimentación con el microtonalismo: existieron Alois Haba y, en mi tierra, Julián Carrillo... La ausencia de un criterio de música temperada está confinada a la música electroacústica. La música instrumental tiene que seguirse planteando en la forma temperada, que es como están hechos los instrumentos. Realmente cuesta mucho trabajo lograr en los conservatorios que un oboísta, un violinista, un flautista, lleguen a producir una escala de Do mayor en su verdadero y exacto temperamento. Pero, volviendo a la pregunta, sí creo que la liberación de la tonalidad y de la forma sea quizá una de las últimas aportaciones.

C. V.—¿Cuáles serían las otras aportaciones determinantes, a su juicio?

M. E.—Una evolución considerable en la técnica de los instrumentos. A pesar de lo que se diga de Liszt o de Paganini, creo que nunca llegaron al grado de virtuosismo que han alcanzado los instrumentistas de hoy en día. Esto se debe a un mayor poder de concentración y una mayor exigencia que van creando los propios compositores, que van pidiendo siempre un poco más de los límites que el intérprete les marca. También, a la liberación de la forma. Durante mucho tiempo se creyó, con Arnold Schoenberg, que la forma literaria podía ser la pauta para definir o determinar la duración de una pieza, sujeta a un texto. El se oponía a la creación de formas, pero se desdijo, porque la última de sus piezas, la **Fantasia para violín y piano**, se ajusta a un A-B-A clarísimo. A esta enumeración hay que añadir la incorporación del intérprete a la responsabilidad del resultado final de la obra. No es nada nuevo, desde luego (pensemos en Mon-

teverdi, por ejemplo), pero sí algo perdido durante siglos y vuelto a recuperar. En nuestra música de hoy exigimos que el intérprete aporte un cierto grado de improvisación o que lea entre líneas aquello que no está totalmente escrito; reclamamos un intérprete diferente, *transformado* con respecto a los cánones que marcan las escuelas y conservatorios, que son nuestro enemigo común y, salvo rara excepción, reductos de maestros mediocres y alumnos que no se preocupan en pensar por sí mismos.

C. V.—En su caso, el hecho de ser un notable intérprete al tiempo que compositor ha influido sin duda en el carácter "experimental" que presenta gran parte de su obra.

M. E.—Yo creo que sí están casados los aspectos de compositor y de intérprete. Siempre he considerado el violín como una extensión de mí mismo, y al tratar de obtener el máximo de él, pienso también en los demás instrumentos. Tengo excelentes amigos intérpretes a los cuales rara vez pregunto algo. Digo rara vez, porque llega uno a un control de los instrumentos que hace innecesario depender del instrumentista, como ocurre con muchos compositores. Yo no soy de éstos; es más, siempre escribí sin piano. No tengo piano, compongo en el escritorio y allí voy *oyendo* lo que escribo. Ni siquiera he recurrido a él cuando lo hago para piano, instrumento para el que cuento con varias obras, incluido un **Concierto**. El afán de experimentar es constante, pero siempre basado en una lógica, en posibilidades realmente factibles.

C. V.—Sin embargo, también concede una importancia fundamental al componente expresivo en sus composiciones.

M. E.—Siempre me he preguntado si en realidad sirve para algo la música que hacemos. Ha sido tan crítico para mí este interrogante que me he planteado desde el punto de vista filosófico, que hasta he tenido mis dudas en seguir o no mi trayectoria de compositor. Analizando, encuentro que una gran mayoría de mis colegas fabrica una música hipotética, de laboratorio. Cómo suene no les importa, ellos cumplen más con una idea que con un resultado artístico, estético. Incluso, contemplando con ojos crueles mis obras, sobre todo las últimas, hallo a veces ese factor. Ahora bien, de una manera desapasionada considero que ante todo sigo siendo un compositor romántico, expresivo, aun expresionista. No me contento simplemente con una tesis metafísica, como tantos que se trazan una línea y no salen de ella. Para mí, la música continúa siendo un medio de expresar ideas y emociones.

C. V.—El "factor público" es, pues, vital para Vd.

M. E.—La mayoría de mis colegas no toma en cuenta a ese pobre elemento silente, que está ahí sentado y no tiene la culpa de lo que nosotros hagamos, de nuestras elucubraciones de tipo teórico y conceptual. Debemos tener en cuenta que esa gente va a recibir algo que le vamos a transmitir y no sólo ser testigo de ideas ajenas. Un amigo muy querido, el italiano Sylvano Bussotti suele decir que, para él, toda la música expresa la cópula sexual, todo es carnal,

expresión, encuentro. Dime dónde está el encuentro sexual en la música de Boulez, que todos sabemos es una grandísima música, pero completamente cerebral y, además, irrealizable: nunca he oído una *versión* de una de sus obras; todo es concepto, idea. Es más germano que los germanos.

C. V.—Manuel Enríquez es un destacado intérprete del violín contemporáneo. ¿Practica asimismo otros repertorios?

M. E.—Trabajé durante muchos años con el Cuarteto México, muy representativo de mi país, y con él hice bastantes giras por Europa y América Latina con el repertorio tradicional: Mozart, Beethoven, Haydn, Bartók, etc. Como solista, tuve que pasar mis exámenes, por supuesto, con la ramplona **Sinfonía Española** y, aunque haya sido a nivel académico, el **Concierto** de Beethoven y alguno de los de Mozart. Esto originó mis primeros pleitos con mi maestro Galamian, como buen soviético, de un criterio muy tradicional. Pensaba en el instrumento más que en la música. Yo quería tocar Prokofiev o Alban Berg, y él insistía con Lalo o Brahms. Alguna vez he dado recitales clásicos, especialmente en mi provincia natal, donde me invitan y me solicitan la **Kreutzer** o alguna sonata de Vivaldi y no puedo negarme. Me encanta el jazz y lo practico desde siempre. El violín no es un instrumento apropiado para ello, pero suena bien cuando se adquiere el estilo. Desde muy joven fui apasionado del buen jazz y hoy lo sigo haciendo cuando me reúno con Gerardo Gandini, un gran pianista argentino al que le gusta la música popular. Tocamos también boleros y tangos, pero desde una posición más *devota*, con el gusto y la devoción que quizá no tengan quienes viven de ello. También como compositor he sentido mucho la influencia del jazz. Primero, desde el ángulo formativo, de giros melódicos, de acentos, de contrastes. Y ahora, a través del tiempo, me impresiona la gran libertad de que gozan los músicos de un pequeño conjunto jazzístico; siempre están creando, siempre "se la están jugando", se exponen al riesgo máximo. Ya desde la primera nota intentan alcanzar el máximo, independientemente de que se les esté o no escuchando, a diferencia del músico de orquesta tradicional, que se sienta a cumplir con su deber o lo que marque el director. Ese espíritu del jazz es el que me anima cuando creo mis obras, el que quisiera obtener de los intérpretes ajenos al jazz, que desconocen exactamente de lo que se trata.

C. V.—Su actividad es muy intensa, sea como solista en gira o como responsable de la Dirección de Música en la Administración de su país. ¿De qué manera logra compaginarlo todo con el quehacer compositivo?

M. E.—Desde hace tiempo —puedo decirlo sin presunción ninguna, y más bien con un alarde de dolor— estoy comprometido hasta 1992, a fecha fija,



ELENA MARTÍN

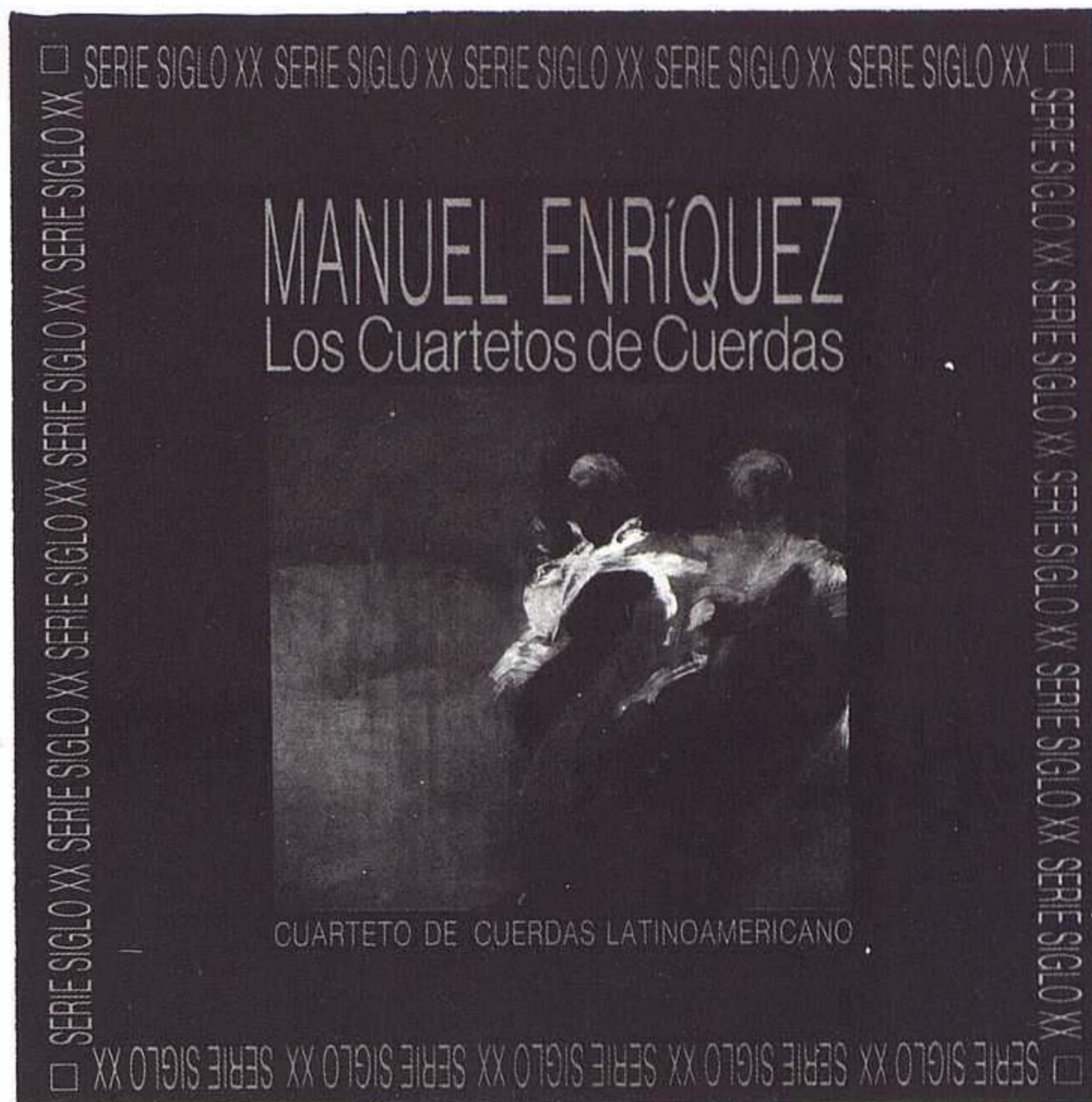
Con Carlos Cruz de Castro y Ramón Barce durante una reciente visita de Enríquez a Madrid.

con un encargo de la Dirección de Música, a través del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Será una gran cantata —yo la llamo "gritata"—, que estoy escribiendo para coro, orquesta, cuatro solistas y sonidos electrónicos, y se estrenará en Madrid. Utilizo los textos aportados por un gran investigador mexicano de la época precortesiana, Miguel León Portilla, textos de los indios en su propio idioma original sobre la llegada de los conquistadores españoles. Me ha parecido interesante escoger precisamente esto para celebrar el quinto centenario de nuestro encuentro. Para centrarme en tu pregunta, te diré que cuesta trabajo hacer una concordancia entre todos los deberes, pero no me queda otro remedio. He tomado ya la decisión de abandonar mi cargo administrativo para dedicar más tiempo a la composición. He seguido componiendo, mas no con el ritmo que debiera. Meses atrás sufrí un descalabro muy fuerte: debido a mis obligaciones administrativas, no pude terminar a tiempo una ópera que me fue encargada por el Gobierno mexicano y hubo que aplazarla. Fue una clara llamada de atención de que algo tengo que hacer para poder aprovechar en buena lid los años que me quedan.

C. V.—A pesar de las obligaciones que le atan a su país, su presencia en Europa es habitual.

M. E.—Mi primera visita a Europa tuvo un pretexto español. En 1965, me invitaron —ríanse ustedes— a componer la música para una película de Lola Flores. Vine a Madrid, hice el trabajo en cinco días y lo grabé en otros dos. Luego recibí un encargo para la inauguración de la Beethovenhalle de Bonn, del que surgió *Traectorias*, una obra que yo estimo mucho, para orquesta de viento y percusiones. Desde entonces me he habituado a venir dos o tres veces por año con motivo de algún estreno o invitación a algún festival y también cumpliendo con mi obligación de funcionario internacional. Soy miem-

Portadilla del disco con los Cuartetos de cuerda del autor mexicano.



bro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, de la UNESCO, y debo asistir a sesiones, juntas y congresos, lo que aprovecho para acercarme a festivales. He estado en seis o siete ocasiones en el Otoño de Varsovia, donde se han tocado obras mías. También en el antiguo festival de Royan, en Metz y en muchos otros, incluso como intérprete, y en estudios de música electrónica: Utrecht, Radio Estocolmo... En París residí durante tres años, trabajando en un pequeño centro, antes de que se fundara el IRCAM. Me interesa permanecer en contacto con lo que está pasando en otros países, particularmente en los países *hermanos*, que, para mí, son todos los latinos: Italia, Francia, España...

C. V.—Para concluir, ¿qué fue de

aquellos memorables Festivales hispano-mexicanos de música contemporánea, que se celebraban en nuestros países?

M. E.—Antes de la muerte de Alicia Urreta se dejaron de organizar porque resultaban demasiado caros, sobre todo para España, porque los honorarios de los músicos eran de un nivel al que no estaban acostumbrados. Nosotros contábamos con suficientes recursos oficiales, de los que aquí se carecía. Yo estoy realizando esfuerzos muy serios para tratar de resucitarlo. En las diez ediciones que consiguió alcanzar el Festival escuchamos en México magnífica música de los actuales compositores españoles y supongo que en los conciertos celebrados en España podría decirse otro tanto de la de los mexicanos.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

**SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS
Y... AL MEJOR PRECIO**

D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas

GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas

SERVIMOS POR CORREO

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

ESTRENO MUNDIAL DE "EL VIAJERO INDISCRETO"

De Luis de Pablo y Vicente Molina Foix

Ningún teatro de ópera que se precie puede prescindir de la ópera contemporánea ni de los estrenos mundiales. Con buen criterio, la Zarzuela —pese al escaso número de títulos y representaciones que ofrece cada temporada— ha programado este año una novedad absoluta: **El viajero indiscreto**, con libreto de Vicente Molina Foix y música de Luis de Pablo. El último estreno mundial en nuestro primer colegio lírico —por ahora— tuvo lugar en 1985 y fue, curiosamente, otra ópera del mismo autor: **Kin**, acogida con discreto éxito.

Esta vez Pablo ha compuesto una obra muy ambiciosa, de más de tres horas de duración y a la que ha dedicado varios años de trabajo —entre 1984 y 1988, según confiesa el compositor—. El libreto de Molina Foix —novelista, poeta, en-

sayista y crítico de cine, televisión y ¡ópera!— es un juego intelectual en el que se entremezclan multitud de posibilidades interpretativas, un hábil manejo de la ironía y del "collage", lucubraciones sobre el sentido de la vida, ambigüedades estilísticas y conceptuales, disquisiciones acerca del pasado y el futuro y un buen acopio de elementos cultistas en los que se enlazan Freud y Hofmannsthal, Auden y los trovadores medievales —con un *préstamo* de mi muy amado Martin Códax—, Rilke y algunos poetas españoles del XVIII, entre otros muchos juguetes. El resultado es un libreto lleno de sugerencias pero poco ajustado para un teatro de ópera. Ni los personajes ni la trama, representados, llegan a captar el interés del espectador y lo que leído resulta interesante —para un lector metido en ese mundo

cultural— visto y oído se pierde en gran medida quedando desvaído y sin fuerza dramática, a lo que contribuye, además, la casi absoluta ininteligibilidad del texto cantado.

Luis de Pablo se ha apoyado en una orquesta no muy grande en la que sobresalen instrumentos percutivos incluidos clave y pianos. La partitura, en su parte puramente orquestal es, a mi juicio, la mejor de Pablo: es rica, variada, con incursiones ya irónicas ya evocadoras de música clasicista y orientales, está muy trabajada y algunas secuencias pueden calificarse de muy bellas, adjetivo difícil de colocar cuando se habla de composiciones actuales. A menor nivel, bastante menor, la línea vocal que resulta repetitiva y sobre todo ajena muchas veces a cualquier intencionalidad dramática. Pablo no ha resuelto el grave problema de encontrar la forma adecuada de la escritura para las voces que si bien ofrece aciertos aislados —algunos melismas en el segundo acto— no llega a proyectarse con fluidez como elemento teatral. El resultado

final es irregular. La ópera es demasiado larga y llega a cansar pese a sus momentos de fascinación tímbrica. Es muy posible que con una mayor condensación y un énfasis más destacado en lo dramático la obra ganase en agilidad y en interés. Tal vez el compositor debería revisarla, acortarla y darle un aire menos discursivo; incluso sería una buena idea que hiciera una suite orquestal.

La Zarzuela no ha escatimado medios. El montaje es casi lujoso, con una escenografía cara en el segundo acto —con dos ascensores de varios cuerpos— y un vistoso vestuario, a medias entre el pasado y el futuro como las ilustraciones de un tebeo o una película de las llamadas de "ciencia ficción". Simón Suárez, que se ha convertido en una especie de musa escénica de la ópera española contemporánea, ha salpicado el escenario de pequeños sucesos visuales para paliar la falta de acción de la ópera. No siempre acertó y el primer acto, a medias entre lo suntuoso y lo *cutre*, careció de atractivo estético y de lógica respecto a lo señalado en el libreto y a los figurines de Pedro Moreno.

En la parte vocal, Manuel Cid hizo un protagonista entregado y de hermosa voz aunque su emisión resultó en general poco fluida, trabajosa, cantando casi siempre en *forte* y, a la postre, forrada pese a que la tesitura no plantea problemas de agudos. A mucho mejor nivel las dos principales voces femeninas, Victoria Vergara y Sharon Cooper, excelentes de presencia y con instrumentos de calidad. A la señorita Vergara se le entendió poco, a la señorita Cooper, nada. Buena prestación también de Teresa Verdura que salvó muy bien su breve pero comprometida parte —breve en el conjunto de la ópera pero acaso demasiado larga como secuencia aislada— y en papeles menores Enriqueta Tarrés, Luis Álvarez, Timothy Nilson, García Marqués y Santiago Gericó.

Mención especial merece la esforzada labor de José Ramón Encinar —a quien



El Teatro Lírico Nacional La Zarzuela no escatimó esfuerzos y realizó un costoso montaje. En la foto, un momento del "galáctico" segundo acto.

está dedicada la ópera— por su dedicación a una partitura tan larga y compleja. Supo obtener un buen rendimiento de la orquesta, estuvo sensible en lo tímbrico y ajustado en lo rítmico acompañando además con cuidado a las voces. También el coro tuvo una actuación adecuada fundiéndose bien con la orquesta en las vocalizaciones.

Si siempre es importante la reacción del público más lo resulta en un estreno mundial. A una buena parte de ese público, de abono, la ópera no le gustó. Hay que ser franco y consignar que después del entreacto los asientos vacíos eran muy numerosos y que ya de antemano —y esto no debería en modo alguno ser así— el estreno no había despertado excesiva expectación pudiéndose el mismo día 12 comprar entradas en taquilla para esa y las demás representaciones. Los espectadores que se quedaron hasta el final aplaudieron con cortesía. Hubo alguna protesta aislada y también bravos para Encinar y los autores.

El viajero indiscreto no es una obra maestra de la ópera contemporánea pero sí un esfuerzo muy meritorio de acercarse a ella.

Teresa Berganza en La Zarzuela

Después de casi tres lustros de ausencia, volvió Teresa Berganza, el 24 de febrero, al Teatro de la Zarzuela como protagonista de la llamada "Gala de la Ópera" de este año. Ante todo decir que me alegra el que la gran mezzo madrileña vuelva a pisar el escenario de una sala que debió haber frecuentado mucho más. En diversas declaraciones a lo largo del tiempo, la señora Berganza tuvo palabras muy duras para el teatro —su acústica, su forma de trabajo— e incluso llegó a una pública polémica con el director, Campos Borrego, en la que ambos se tiraron los trastos a la cabeza. Ahora parece que todo se ha resuelto y que tendremos, además, a Teresa Berganza cantando ópera en La Zarzuela la próxima temporada. Más vale tarde que nunca o nunca es tarde si la dicha es buena. Pero, realmente, ¿no pudieron arreglarse antes las



La gran cantante española participará en la temporada próxima en La Zarzuela.

cosas con un poco de buena voluntad por ambas partes?

Teresa Berganza ha tenido una larga carrera llena de éxitos y también algunos problemas. La voz, en sus momentos de plenitud, era de mezzosoprano ligera, de no mucho volumen ni extensión pero muy bien colocada, con excelente técnica y capacidad para las agilidades. Tal vez fuese la artista, la intérprete, la que diese a esa voz, de naturaleza no excepcional, su individualidad, ese puesto de honor, de primera fila, en el panorama de la ópera y el concierto de los últimos treinta años. Centrada casi exclusivamente en el repertorio Mozart-Rossini, sólo a partir de 1975 se enfrentó con un papel como Carmen —ausente por desgracia entre nosotros— midiendo siempre sus posibilidades vocales y escénicas. Creo que ha hecho mal Berganza en no cultivar mucho más el repertorio del siglo XVIII anterior a Mozart —Haendel, Vivaldi por ejemplo—, para el que está especialmente dotada. Como tardía compensación la tendremos en 1991 cantando **Rinaldo**.

En el recital de la Zarzuela,

Teresa Berganza mostró que, pese a las lógicas pérdidas por el paso de los años, se encuentra en un buen momento vocal. El grave es ahora un poco débil y la zona aguda resulta ocasionalmente abierta y tirante. Pero estas carencias las compensó con una absoluta maestría como intérprete: variada, capaz de mostrar las más diversas expresiones, íntima, coqueta, seria, pícaro, dramática, en una riqueza de facetas verdaderamente admirable. En programa, una primera parte española con sus habituales Guridi, Granados, y Rodrigo y una segunda dedicada a Rossini que incluía la cantata **Giovanna d'Arco** y las tres canciones de **La regata veneciana**. Dentro del muy alto nivel del recital habría que destacar acaso la gravedad lírica otorgada a las tres "**Majas dolorosas**" y el encanto y frescor de las canciones rossinianas.

Al final mucha flores en el escenario, aclamaciones entusiastas y duelo de generosidades entre cantante y público: una decena de propinas en las que no faltó la nota castiza madrileña de **La**

Opera

Gran Vía. Piropos y bravos entre página y página —contraste maestro entre la tensa efusividad de "Nebbie" de Respighi y la animación piripi de **La Perichole** de Offenbach— que evidenciaron la versatilidad de Teresa Berganza, su dominio de los recursos escénicos y su capacidad para, conservando siempre una intachable calidad artística, conectar con el público y ponerlo a sus pies. Fue, en conjunto, un espléndido recital. Alvarez Parejo estuvo comedido y discreto. Esperemos que la señora Berganza tenga, de ahora en adelante, una presencia más constante en su propia ciudad. ¿La veremos alguna vez en **Carmen**? Ojalá.

El "Orfeo" de Monteverdi en concierto

El 17 de febrero se presentó en el Auditorio una versión de concierto de **L'Orfeo** de Claudio Monteverdi, obra fundamental de la Ópera no sólo por su posición histórica sino también por sus valores intrínsecos. La propuesta hecha por la Universidad Autónoma, era en principio loable e interesante. Por desgracia, lo ofrecido por la Camareta de Budapest y su director Ferenc Székelys tuvo muy escasa calidad. No se puede hoy ofrecer un Monteverdi ignorando las conquistas de la musicología y el estilo de un autor estudiadísimo en los últimos decenios. Una orquesta moderna, unos solistas de voces pobres o inadecuadas —la de Clara Takács, la única de cierta calidad estaba aquí fuera de lugar con momentos en los que parecía que iba a salir con "Stride la vampa"— y un director que ignoraba el universo monteverdiano. Lo mejor, el Coro Madrigal de Budapest que, en manos de un auténtico especialista, hubiese podido dar mucho más de sí ya que se trata de una agrupación de justo prestigio.

Otro aspecto que debe cuidar más la Autónoma es la calidad de los programas de mano. **L'Orfeo** se merecía algo mejor: el texto de la ópera y unos comentarios mucho más completos que los más bien insuficientes y como de paso firmados por Enrico Fubini.

Carlos Ruiz Silva

EL DISCRETO REGRESO DE "LOS PURITANOS" AL LICEU

Por fin se decidió la reposición de **Los Puritanos** de Bellini. La expectación era grande entre los ávidos de belcantismo, con gran interés por volver escuchar a Rockwell Blake, un tenor que dejó un grato recuerdo con su excelente **Sonámbula** de hace tres años.

Pues bien, buena parte del gozo en el pozo: la soprano decepcionó, el tenor sorprendió a la mayoría y la producción rozó el desastre. Pese a ello, motivos hubo de consolar en la convincente intervención del joven bajo donostiarra Alfonso Echevarría, en la comprobación de lo que es capaz de dar de sí Paolo Coni, el barítono de moda y en la excelente prestación de la orquesta, muy solicitada por Armando Gatto, director muy querido en Barcelona.

En cuanto al factor teatral, la primera representación no pudo ser más desafortunada. El montaje, una coproducción del Comunale boloñés y el Teatro de la Zarzuela, es

de una candidez exasperante, con un cilindro amurallado por espacio escénico que igual serviría para ubicar el reactor de una central nuclear que la sala de armas de una fortaleza.

Pero el quid radica en la indefinición entre realismo de cartón-piedra y alegoría de pacotilla (demasiados tulles...). También en la pequeñez de los decorados, diminutos para la inmensa caja del Liceu.

La primera función tuvo un nivel escénico que no llegó ni al de ensayo general. La constante incoordinación evidenció la falta de trabajo previo y el espectáculo zozobró en más de una ocasión. El público perdonaría cualquier contingencia pero no una sarta tal de desajustes y topicazos. Sepa el director de escena Emilio Sagi que en el Liceu no nos emocionamos con cuatro estandartes flameando a la brisa de un ventilador, ni nos encandilamos con el archisabido numerito de los coristas portando una palmatoria. Ahora

bien, el pasmo se convierte en sorna ante detalles como el que sigue: seis doncellas salen lanzando pétalos de flores para que los pise la novia.

Incomprensiblemente, el señor Sagi les hace dar media vuelta y hacer mutis por donde habían entrado, con el resultado de que, con sus colas, barrieron las tablas, dejándolas de una pasada tan limpias como las habían encontrado...

Vayamos a lo importante: el Arturo de Rockwell Blake, un perfeccionista con la reputación de ser el mejor tenor rossiniano del momento. Tiene talento de actor y su voz, que es grande, tiene un timbre particular y está servida por un fiatto amplio y bien conducido. Pone en práctica técnicas ochocentistas de canto y ello se nota en la peculiaridad de la emisión, un tanto caprina, con un trino constante en el agudo y una permanente "mesa di voce" en el central que acaban por resultar excesivos. La dicción es correcta y la dinámica busca la máxima suavidad, pero el fraseo queda comprometido por una cierta artificiosidad en la articulación que le resta

"slancio". Desorientó un tanto por la cautela de su línea de canto y, si no desató fervores irrefrenables, suscitó admiración respetuosa cuando el público reparó en el esfuerzo estilístico de su canto "vieux jeu". Cantó con voz natural la "reprise" del "Credeasi misera" con agudos muy brillantes y bien sostenidos.

La soprano Denia Mazzola demostró profesionalidad y ganas de hacerlo bien pero el papel le viene grande. Precedida en el Liceu nada menos que por Sutherland y Deutekom, su Elvira no convenció por las veleidades verdianas, las desafinaciones ocasionales y la acritud del registro agudo, incompatibles con la morbidez y abandono que requiere el belcantismo belliniano. Resolvió bien los pasajes de agilidad, pero pretendió una expresividad dramática del todo inadecuada en las coloraturas. Su voz se adaptó mejor a la tesitura más central del "Qui la voce"; cantó muy bien el aria, pero fracasó estrepitosamente en la cabaletta, predisponiendo en contra al público por su ostensible mal humor al ser siseados unos tímidos aplausos.

Paolo Coni dejó perplejo a medio teatro por la facilidad con que pasó de la vulgaridad y el engolamiento al esplendor vocal. Cantó pésimamente su aria del primer acto pero sentó cátedra durante el segundo por la flexibilidad, color e insolencia de la voz.

Por fin se confió un papel importante a Echevarría, que pudo, así, demostrar la madurez que ha adquirido durante los años en que se le encomendaron partes de segundón. Empezó muy inseguro e hizo temer lo peor, pues la voz es más bien "falstaffiana". Pero pronto se hizo ambiciosa y cobró el timbre y potencia adecuados para cantar soberbiamente el dúo "Suoni la tromba". Para triunfar de verdad sólo le falta madurar la concepción psicológica de sus personajes (casi siempre de anciano) y adquirir la soltura necesaria para moverse por el escenario sin rigidez (y sin pisar los ropajes de sus colegas).

Rosa M. Ysás, Josep Ruiz y Miguel López Galindo completaron dignísimamente el reparto.

Xavier Casanovas-Danés



Un momento de la representación.

CAL Y ARENA EN "COSÌ FAN TUTTE"

Così fan tutte, tercera y última de las óperas nacidas de la fructífera colaboración entre Mozart y Lorenzo Da Ponte, ha sido una creación poco comprendida y postergada, hasta que los más agudos directores han logrado poner este título donde se merece. Es decir, en un lugar destacado dentro del repertorio operístico universal. Sin ser tan puntera ni redonda como otras, alberga sin embargo valores que de ser debidamente resaltados nos proporcionarán en su conjunto goce estético y motivos de reflexión.

Por todo ello, la presentación —el montaje, la producción— es elemento prioritario a la hora de juzgar esta obra. No es fácil eludir el gran peligro de caer en el estatismo, o de remarcar en demasía el carácter de ópera de salón, al poner en escena **Così fan tutte**. De ahí que nos haya parecido acertado el recurso utilizado en esta producción (procedente de la Ópera Nacional de Bruselas y que ahora se queda en propiedad el Liceu), consistente —cuando es posible y sin abusar— en sacar la acción del escenario y situarla en un paco, con el consecuente doble efecto de ampliar el espacio de la historia y de involucrarnos en cuanto se está tramando.

Todo lo contrario cabe decir de la tela pintada que, a modo de ciclorama, va girando una vez y otra como telón-paisaje de fondo, hasta convertirse en fatigoso recurso escénico de dudoso efecto.

Como maestro director y concertador se ha contado, en un pacto, con el consecuente doble efecto de ampliar el espacio de la historia y de involucrarnos en cuanto se está tramando.

¿sí que Mozart ha sonado a Mozart. Por ahí debe empe-zarse.

En el capítulo de los cantantes, una frustración importante se produjo de entrada. El esperado retorno de Pilar Lorengar era, sin duda, el gran atractivo por lo que a los intérpretes se refería. Una lesión de menisco, sin embargo, producida en los ensayos de esta obra realizados en Bruselas, nos privó de la actuación de esta excelsa soprano zaragozana afincada desde hace lustros

en Berlín. Pese a ello, la sustituta, la chilena Verónica Villarroel, cumplió bastante bien su cometido, con buena línea, generosas facultades, limpia y bella voz, y unas evidentes ganas de afirmarse en su ascendente carrera, emprendida tras haber ganado el Concurso Pavarotti de Filadelfia en 1988 y las Metropolitan Opera National Council Auditions de Nueva York en 1989. Su papel de Fiordiligi resultó convincente.

El veterano Tom Krause hizo toda una creación de Don Alfonso, escénicamente natural y suelto, y vocalmente todavía en muy buenas condiciones. Su sola presencia llena el escenario, cosa que no todos pueden decir. Magnífica también tanto escénica como vocalmente, la soprano negra Gwendolyn Bradley en su papel de Despina: una agraciada mujer de voz adecuadamente mozartiana. Y en cuanto a Eduard Giménez, y según nos tiene acostumbrados, muy en su papel: interpretando con naturalidad el personaje de Ferrando. Escénicamente, impecable. Vocalmente, conservando su musicalidad, su exquisito gusto y su buena línea. Francamente, Eduard Giménez no suele obtener en el Liceu el reconocimiento del público que correspondería a su buen hacer.

Muy por debajo, a nuestro entender, el rendimiento artístico del barítono Stephen Dickson (Guglielmo) y de la mezzosoprano Margarita Zimmermann (Dorabella), ambos con una línea de canto y un timbre inapropiados para las exigencias mozartianas.

Tampoco la dirección escénica, de Luc Bondy y realizada por Lukas Hemleb, aportó cosas dignas de mención. Más bien cabe tildarla

Arriba, Barbara Madra y Margarita Zimmermann. Abajo, a la izquierda, las dos protagonistas femeninas y el barítono Stephen Dickson, en Guglielmo.

de gris, a excepción del apuntado juego del palco en ciertos momentos de la acción.

Bien el coro, de la mano de sus directores Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri, si bien en su actuación oculta a la vista del público no se logró una perfecta coordinación con la batuta de Peter Maag.

Finalmente, señalar algo de suma importancia. **Così fan tutte**, que en su planteamiento inicial ha tenido cinco representaciones con el reparto mencionado, ha visto incrementadas las funciones en tres más, gracias a la acción de la recién creada Fundación Gran Teatre del Liceu, nacida precisamente

para dar soporte económico y de promoción a cuanto lleve a cabo el coliseo operístico de la Rambla barcelonesa. En estas representaciones extras, el elenco lo han integrado las sopranos Barbara Madra y Gloria Fabuel; la mezzosoprano Itxaro Mentxaca; los barítonos Dale Duesing y Claudio Nicolai; y el tenor Jerome Pruett. Ocho funciones de un título mozartiano es ya un buen número. Homenaje adelantado, por otra parte, a quien el mundo le prepara un par de años de reconocimientos en recuerdo de su fallecimiento en 1791.

José Guerrero Martín



BOFILL



BARCELÓ

GIRAS Y GIROS DEL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

El Ballet Nacional de España está sufriendo en los últimos meses cambios que afectan tanto a su elenco artístico como al ejecutivo. Entre ellos, cabe destacar el nombramiento de Roberto Zafra, hasta entonces jefe de producción de la compañía, para el cargo de sobreintendente, que ocupaba Carlos Valverde. Aunque José Antonio dejó caer en su entrevista para RITMO (número 605) la posibilidad de que no se renovara su contrato y, por tanto, abandonar la compañía, la dirección del Ballet Nacional sigue bajo su mando, al menos, por el presente año. De esta forma, José Antonio ha elaborado programas diversos y apretados para las actuaciones que cubrirán la presente temporada y el inicio de la siguiente.

Su actuación en Wiesbaden (Alemania), los días 7 y 8 de mayo, es la única visita del conjunto al norte de Europa. El programa que allí presentarán cuenta con dos joyas de la historia de la compañía: **Danza y Tronío y Medea**. La primera (1985), último trabajo de la coreógrafa, bailarina y maestra Mariemma para el Ballet Nacional, es una excelente pieza en escena de sabor dieciochesco, donde la escuela bolera y el flamenco se encuentran, reviviendo así los cafés o tabernas populares en las que bailaoras y bailarines compartían su danza. Pero, además, esta gran obra de la danza española actual compartió cartel en su estreno con la otra coreografía que esta primavera saborearán los alemanes. ¡Qué se puede decir de **Medea!** Con

este trabajo se recuperó la grandiosidad de la danza española argumental de antaño. Su estreno en Madrid, en 1985, tuvo una protagonista de excepción, Manuela Vargas. A la entonces artista invitada de la compañía le sucedieron en el personaje Merche Esmeralda (ahora inmersa en la formación del Ballet Español de Murcia, tras abandonar el elenco del Ballet Nacional) y Ana González, que interpretará al mito griego para esta ocasión. La suite de danzas flamencas que mantiene su repertorio y el solo que montó José Granero para José Antonio, también en 1985, **Alborada del Gracioso**, completarán el programa.

Después de un período de vacaciones se iniciará la temporada de verano en el Teatro de la Verdura de Palermo, los días 2, 5 y 6 de julio. El programa, muy variado: de la escuela bolera —aunque vista de una forma muy personal— con el **Fandango de**

Soler (1988) que coreografió José Antonio, hasta el moderno **Bolero**, creación de Granero sobre la partitura de Ravel, estrenado en Madrid en la temporada 88-89. Pero, sin lugar a dudas, de los seis trabajos que presentarán en la ciudad italiana, **Ritmos** se lleva nuestra condecoración. La coreografía formó parte, en su estreno, de uno de los mejores programas que ha elaborado hasta la fecha el Ballet Nacional de España: temporada 84-85, junto a las joyas señaladas en líneas anteriores. **Ritmos** es hasta ahora el máximo exponente de la danza española contemporánea sin argumento. La partitura de José Nieto, dominada por la percusión, con un tema melódico inolvidable, se confabuló de forma exquisita con la coreografía de Alberto Lorca, creando uno de los mejores trabajos de nuestros días. Sus actuaciones en Palermo se completarán con las anteriormente citadas **Flamenco** y **Alborada del Gracioso**, junto al solo **Zarabanda**, que creó José Antonio en 1988 con música de Nieto.

De vuelta a la península, el esplendoroso marco del Castillo de Santa Bárbara, de Alicante, será escenario de la compañía los días 13 y 14 de julio. El programa que verán los alicantinos será el mismo que exporten a la ciudad siciliana. Para Mérida y su Teatro Romano (17 de julio) el Ballet Nacional de España vuelve a llevar **Medea** a uno de los marcos más propicios para ver representada la coreografía de Granero. Y **Medea** verá también el público ateniense en el Teatro Herodes Attico du-



PACO RUIZ

Un momento de Bolero, coreografía de José Granero.

rante los días 25, 26, 28 y 29 de julio. Para la capital griega se han preparado dos programas distintos que resumen, de alguna forma, la trayectoria de la compañía en la segunda mitad de los años ochenta. Junto a **Medea** estarán en el primero de ellos las grandes coreografías que ya hemos introducido **Ritmos y Danza y Tronío**. En el segundo, el protagonismo se lo lleva **Bolero**, versión personal de José Granero para la célebre partitura de Maurice Ravel, que se desenvuelve en la estética del "art-decò", pero no logra pasar a la lista donde residen las grandes obras de este arte. **Los Tarantos** (1986) fue otro de los intentos de crear un gran ballet narrativo con el lenguaje flamenco. Felipe Sánchez, repetidor de la compañía, trabajó durante varios meses en este ballet que, basado en la obra de Alfredo Mañas, es la historia de Romeo y Julieta trasladada al mundo gitano. Entre los bailarines, en su estreno colaboraron invitados de excepción como Manolete, Merche Esmeralda, Juan Maya, todo con la música de Paco de Lucía. Se repone para Atenas la **Danza IX** de Granados, coreografiada por la maestra de baile español de la compañía, Victoria Eugenia —o Betty, como le llaman sus alumnos y colegas de profesión—, en 1985. Para su estreno, esta danza tuvo una intérprete de excepción: Lola Greco, una de las bailarinas más completas que ha pasado fugazmente por las filas de la compañía.

Y desde la cuna del clasicismo griego, el Ballet Nacional de España volverá a nuestro país para integrarse en el XXXIX Festival Internacional de Santander, durante los días 11, 12 y 14 de agosto. En la Plaza Porticada estrenarán con el último trabajo de su director, José Antonio: **Don Juan**. Y para ello han tenido que crear una nueva escenografía, ya que la elaborada para el madrileño Teatro de la Zarzuela no se adapta a las características de la Porticada, más reducido su escenario y al aire libre. Esperemos que la delicada

Flamenco, del cual la foto nos muestra una instantánea, compartirá programa con Alborada del Gracioso.

paloma que acompaña al Burlador de Sevilla, magníficamente entrenada y tan bien conocedora de las paredes de la Zarzuela, no decida tomar la libertad con la brisa que el Atlántico envía a las espléndidas noches santanderinas. Tras **Don Juan**, un programa variado, compuesto por **Bolero, Los Tarantos, Alborada del Gracioso y Fandango de Soler**.

Con el final del verano, la compañía terminará sus actuaciones al aire libre en el Teatro Romano de Verona, los días 22, 23, 24 y 25 de agosto. En la ciudad donde Shakespeare hizo mítico el amor sin barreras de Romeo y Julieta, se verá el mismo programa que la compañía lleve a Palermo, con ese **Ritmos** que tanto nos gusta a los aficionados al arte de la danza. Y ya, en Madrid, iniciando la temporada 90-91, del 2 al 21 de octubre, en su hogar —el Teatro de la Zarzuela— veremos otra vez el **Don Juan** de José Antonio. Lo que no sabemos es si para esta nueva ocasión podremos encandilarnos con la siempre agradable presencia de Trinidad Sevillano, para quien fue creado el personaje de Doña Elvira. Pero, no debemos olvidarnos de Aida Gómez, que estrenó el ballet en Madrid, la bailarina del conjunto nacional que ha demostrado ser una gran intérprete de todos los estilos de la danza española. Esperemos que, una vez más, el

reestreno del ballet nos permita ver juntas a tantas figuras de nuestra danza, como son los que protagonizaban el elenco del estreno en diciembre del 89: Antonio Alonso, Juan Mata, Ana González, Felipe Sánchez, Aida Gómez, José Antonio, José de Udaeta, Joaquín Reyes (en excedencia de la compañía actualmente) o Merche Esmeralda.

Y del sur, de nuevo al norte, pero esta vez al frío norte soviético adonde nuestra compañía ya viajó antes de ocurrir todo el proceso de apertura política e ideológica. En Moscú actuarán en el Palacio del Kremlin, los días 20, 21, 23 y 24 de noviembre. Sólo cuatro días que, seguramente, no cubrirán toda la demanda de entradas que, como en la anterior ocasión, tuvieron las actuaciones del Ballet. Y de la residencia del Ballet Bolshoi, a la del Kirov, en Leningrado. En la ciudad donde comenzó a bailar Mikhail Baryshnikov, la compañía española actuará en el Teatro Mali durante los días 29 y 30 de noviembre, y 2 y 3 de diciembre. En ambas ciudades se representará, como primer programa **Don Juan**, y en segundas actuaciones el binomio compuesto por **Los Tarantos y El Sombrero de tres picos**, que coreografió José Antonio en 1988. La versión, de similar estructura a la famosa de Antonio, es una más a añadir a la extensa lista que parte del original

coreografiado por Massine, y estrenado en 1919 en Londres, tras el período que los Ballets Rusos pasaron en España. La "farruca" que danza el Molinero —José Antonio— tuvo un origen significativo: José Antonio fue invitado por Carla Fracci para interpretar el papel de Félix en su serie de televisión "Las Bailarinas". Este, para algunos, desconocido personaje, fue en realidad el germinador del ballet de carácter español que Massine quiso crear con **El Sombrero de tres picos**. Félix, bailar gitano que Diaghilev unió a su compañía, iba a ser en principio el protagonista de la historia. No sólo no llegó a hacerlo, sino que el choque que supuso para él verse apartado del montaje (después, eso sí, de haber enseñado el estilo español a Massine) le llevó a la locura. La interpretación de José Antonio para la serie de televisión es, hasta ahora, la única que ha realzado la figura de este olvidado personaje.

Y así, con la visita a la URSS, se terminarán las giras preparadas por el Ballet Nacional para el presente año. Para el 91 y 92 tienen en proyecto giras de larga duración a Japón Hong-Kong, Singapur y Australia, donde la compañía actuará en la inauguración del nuevo teatro que se está terminando de construir en Sidney.

M. Cristina Marinero



III ENCUENTROS SOBRE COMPOSICIÓN MUSICAL

Por Gonzalo Badenes

Entre los días 13 y 15 del pasado mes de marzo se ha desarrollado en Valencia el III Encuentro sobre Composición Musical, organizado por el Área de Música del Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música, que depende de la Consellería de Cultura de la Generalitat.

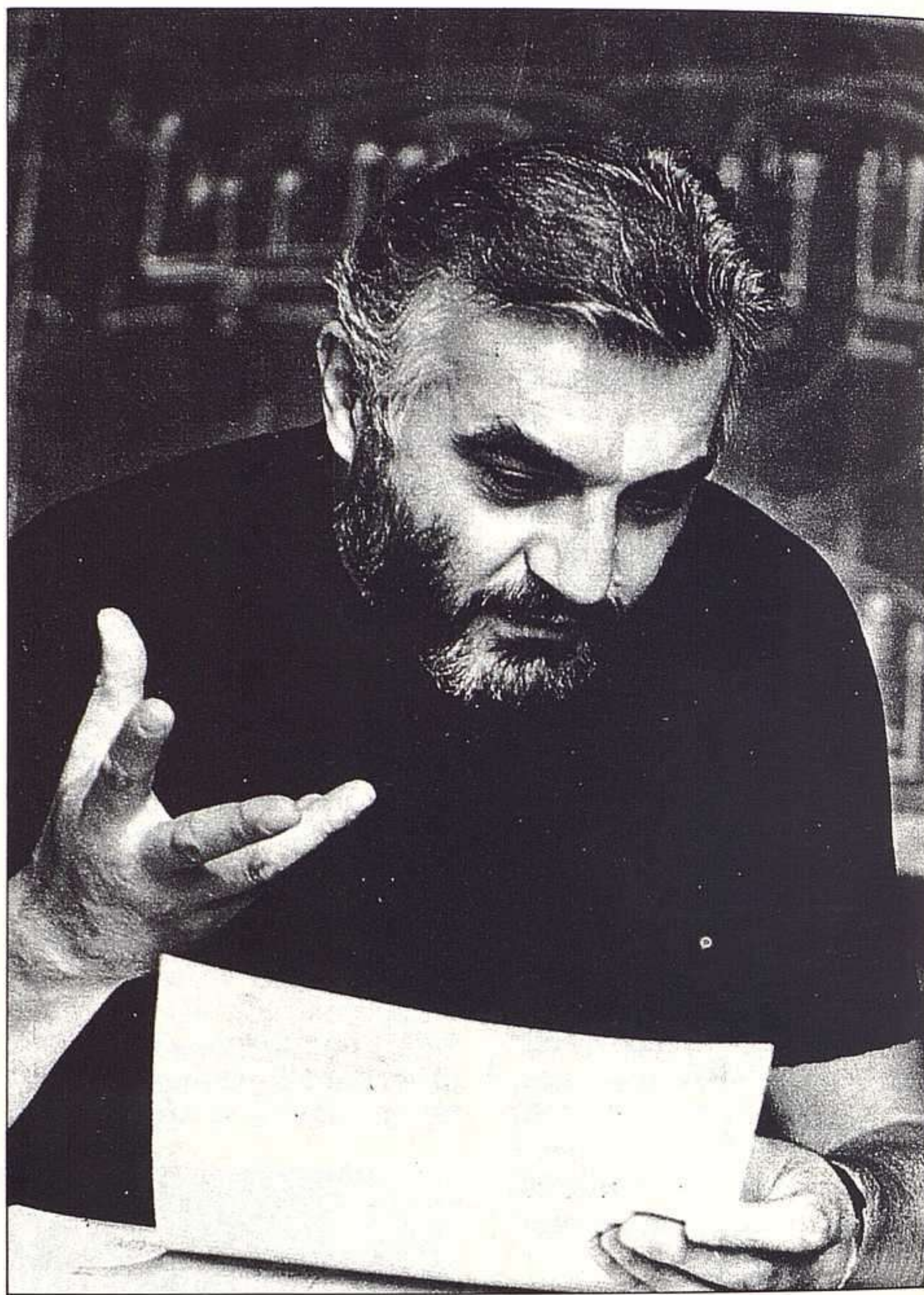
La iniciativa de estos Encuentros correspondió, en la primavera de 1988, a la Asociación Valenciana de Música Contemporánea, una entidad que desde hace dos lustros se viene preocupando seriamente de la promoción y difusión de la obra de los compositores actuales, a través de su anual convocatoria, los Ensems, uno de los hechos más notables en el conjunto de la actividad musical en Valencia, durante los años ochenta.

Dado que el cometido principal del IVAECM es la producción y difusión artísticas, el propósito de estos Encuentros halló favorable acogida por parte de la Consellería de Cultura. De ese modo, en el mes de mayo de 1988, el Palau valenciano sirvió de marco para la celebración de los I Encuentros. En palabras de Josep Ruvira, director del Área de Música del IVAECM, el objetivo de estas jornadas proviene del hecho de que "algo hay que comunicar acerca de la creación musical y todo aquello que en torno a ellas acontece". Para Ruvira, "el juicio en torno a la música, la reflexión en torno a la creación es, en nuestros días, tan importante y necesario como la música misma; si ese discurso está articulado por sus protagonistas y sus más inmediatos seguidores, resulta más pertinente todavía".

Los I Encuentros (1988)

El Área de Música del IVAECM publicó, hace ahora un año, el material de las ponencias y comunicaciones habidas en la primera edición de los Encuentros. La relación de intervinientes, muy amplia, demuestra el carácter abierto de estas jornadas, ya que no sólo fueron estrictamente compositores los que participaron en ellas, aunque como es lógico la voz de éstos se dejó oír con especial énfasis. Amando Blanquer, Ramón Barce, Javier Darías, Miguel Ángel Coria o Carlos Cruz de Castro,

Franco Donatoni, compositor italiano, fue uno de los más destacados ponentes en estos III Encuentros.



entre los españoles; Gabriel Brnčić, Harry Halbreich o Meirion Bowen, entre los extranjeros, fueron algunos de los más destacados ponentes. Reflejo, además, de un amplio abanico de tendencias musicales y presencia de varias generaciones de compositores.

Resumiendo el contenido de aquella primera edición, destaca Ruvira la naturaleza estética o sociológica de algunos de sus debates. Cuestiones como la crisis de la comunicación y la política musical frente a la creación del compositor de hoy tuvieron su adecuado reflejo. Una ponencia como la de Francisco Otero apuntaba certeramente en dirección a las "brumas estéticas de los años ochenta", revelando hasta qué extremo la música tradicionalmente tenida por artística va por el camino de perder su inmunidad al "atropello embrutecedor del sistema consumista".

Paralelamente a las comunicaciones y sus debates subsiguientes, hubo en estos I Encuentros varios conciertos que contemplaron algunas obras de los

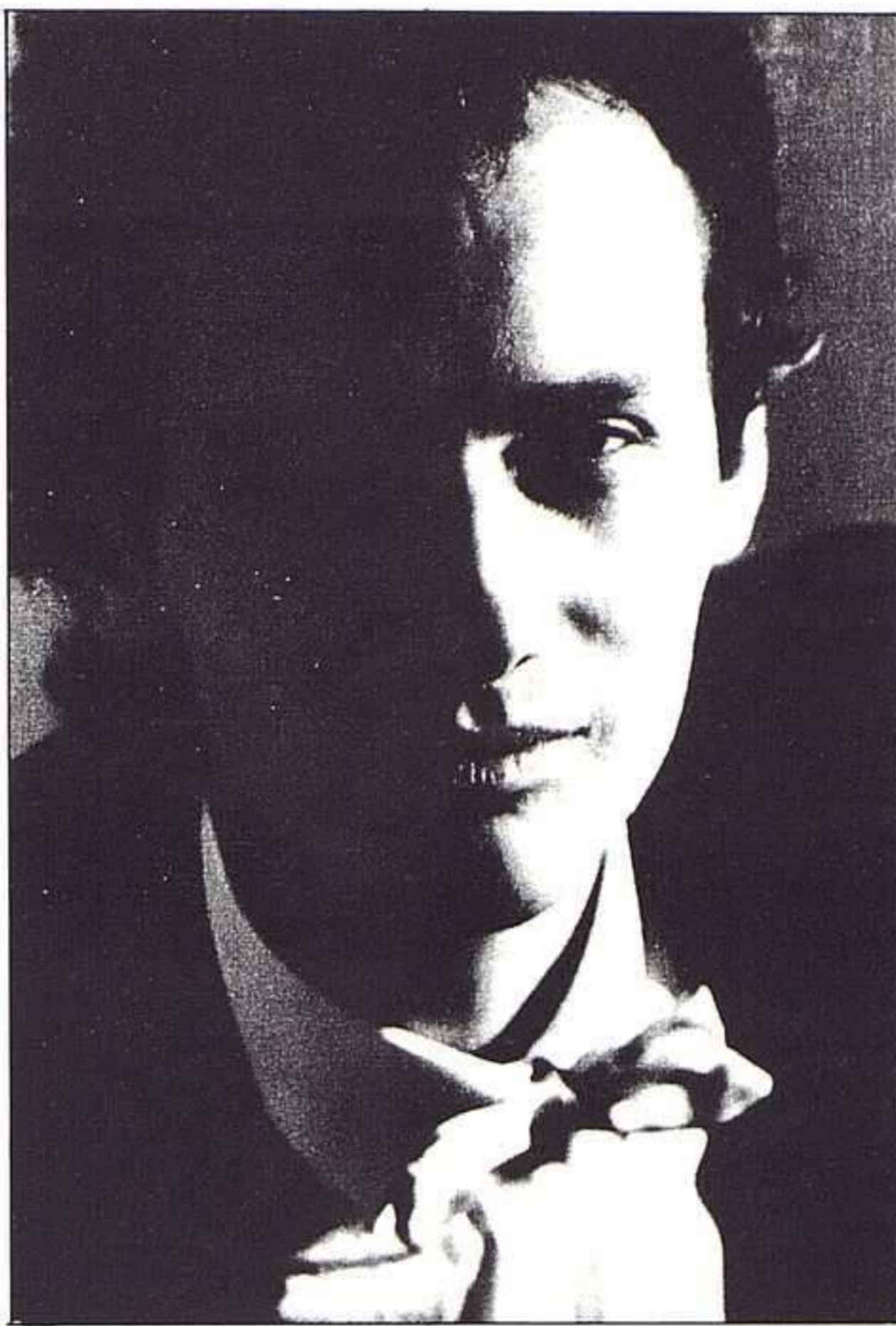
compositores participantes, a cargo de los pianistas Fermín Bernechea y Oscar Tarragó.

Los II Encuentros (1989)

Un año más tarde, la nueva edición de los Encuentros convocaba a compositores y musicólogos como Stefano Scodanibbio, Luigi Pestalozza, Mario Bortoloto, Paul Mefano, Xavier Montsalvatge, Albert Sardá, Eduardo Polonio, Daniel Charles, entre otros. Nuevamente las ponencias fueron seguidas de debates, en los que actuaron como moderadores Rafael Mira, Ramón Barce, Josep Ruvira y César Cano.

El tema central de las jornadas fue "Los lenguajes musicales y la composición". Ante el fenómeno actual de la coexistencia de sistemas musicales derivados de las grandes corrientes estéticas de la primera mitad del siglo con el renacimiento de una casi olvidada expresividad y una abundancia de len-

**El pianista
Jean-Marie Cottet
intervino en el
concierto de clausura
de los III Encuentros.**



guajes procedentes de las nuevas tecnologías, se plantea ante el compositor de hoy la tecnificación sobre la capacidad expresiva de la música y la posibilidad de recuperar a cierto sector de oyentes, alejado de la estética musical contemporánea debido a la acusada divergencia que se da entre gran parte de esa creación y el código "tradicional" de comprensión, imperante en la sensibilidad de amplias franjas de aficionados.

El tema resultó tan amplio y tan variada la panoplia de comunicaciones que se optó, para las siguientes jornadas, por no centrar éstas en un único sujeto de debate. En todo caso, ya está disponible la edición de las ponencias presentadas en los II Encuentros. A ella nos referiremos, desde estas mismas páginas, cuando esa recopilación sea sometida a la redacción de RITMO, para su correspondiente reseña crítica.

En los conciertos en torno a los II Encuentros actuaron el violinista Irvine Arditi y el Grup Contemporani de València.

Los III Encuentros (1990)

A propósito de esta convocatoria, ha señalado Josep Ruvira: "Con estas jornadas Valencia ha sentado un precedente y se sitúa como uno de los ejes para conocer la evolución de la música contemporánea y el camino adoptado por los nuevos lenguajes musicales."

La presencia de ponentes ha sido amplia, ya que han acudido a los Encuentros, entre otros, José Evangelista, compositor valenciano —actualmente afincado en Canadá—, José Manuel Berenguer —muy activo en la formación de grupos de música contemporánea—, Yoshihisa Taira —com-

positor japonés partidario de una estética basada en el canto, la naturaleza y la canción, ligada a una relación entre el sonido y el silencio—, César Cano —uno de los valores jóvenes de la composición en València—, José Peris —catedrático en la Autónoma— y Franco Donatoni —uno de los compositores italianos más eclécticos—.

En los conciertos han actuado el pianista Jean Marie Cottet y el Grup Contemporani de València. Las obras interpretadas han sido: **Dérive**, de Boulez; **El Exterminador**, de Ramos; **Distancias**, de Mira; **Valeria**, de Takemitsu; **Libra**, de Gerhard; **Dimorphie**, de Taira; **Circe siniestra**, de César Cano; **Variaciones Opus 27**; de Webern; **Trois Esquisses Opus 6** y **Triptychon Opus 98**, de Wellesz; **Douze notations**, de Boulez; **Monodias españolas**, de Evangelita, y **Rima**, de Donatoni.

La III Edición de los Encuentros ha supuesto la consolidación de una línea de debate poco frecuente en el conjunto de la actividad musical de nuestro país. Más que responder interrogantes, estas jornadas pretenden plantear cuestiones, promover la discusión y la reflexión en un momento de la creatividad musical que sufre la influencia de las tesis postmodernistas, cuando la pura experimentación parece hallarse en situación crítica frente a las nuevas tendencias que apuntan hacia el final de siglo. Sin olvidar la cuestión fundamental del encuentro entre el creador y el público, aspecto de los más debatidos a lo largo de la historia. Vivimos una época a caballo entre la salvaguardia del espíritu vanguardista y la recuperación de los lenguajes tradicionales. Como señalan los organizadores de los Encuentros, "el discurso musical suele quedar amagado entre los planteamientos, mucho más abstractos, que se refieren a las artes en general. De ahí, el propósito de este foro exclusivamente musical".

PONENCIAS

En su ponencia José Evangelista se centró en la defensa de su propia estética musical, basada en un sistema cíclico de composición, en el que se recogen elementos heredados del dodecafonismo, de la música medieval y de la indonesica.

José Berenguer partió de un planteamiento matemático y científico, destacando la relación entre la música y la ciencia electroacústica. En su ponencia apeló a razonamientos de índole filosófica y lógica. Berenguer presentó una obra electroacústica propia.

José Peris no ocultó su interés por la música dramática, como tampoco su deuda estética para con la obra de Carl Orff.

El compositor japonés Yoshihisa Taira presentó su obra **Meditaciones**, para orquesta, y en su exposición resaltó la fuerte componente pelúdica que él detecta en su música su ponencia dio lugar a un animado debate acerca del valor del silencio en la composición musical.

César Cano disertó acerca de su sistema de composición basado en el sincretismo orgánico. Su obra, en efecto, recoge una parte fundamental de la tradición europea. Cano criticó el direccionismo musical y estableció una teoría del conocimiento en torno a la música. También se extendió sobre la relación entre el subconsciente superficial y la mente profunda.

Carles Santos, invitado a pronunciar una ponencia, no pudo asistir por razones de salud, por lo cual su comunicación fue leída. Se trataba de una pieza básicamente artística, una especie de reflexión conceptual en torno al propio término de "ponencia".

Franco Donatoni se refirió al imperio de Mercurio y Venus sobre su estética musical.

Como conclusiones de estas jornadas cabría resaltar el hecho de que algunos compositores actuales tienden a disminuir el componente más radical de su estética en favor de un lenguaje más accesible al público. Ante la proliferación de tendencias y la importancia creciente de las corrientes musicales extra-europeas, se constató la pérdida del liderazgo estético por parte de los compositores europeos. También se insistió en la necesidad de una mayor presencia de la música contemporánea en la programación de los orquestas y temporadas españolas.

Finalmente, se recabó la creación de algún modelo de mecenazgo institucional que facilite la independencia en la actividad de nuestros compositores.

LA NUEVA ORQUESTA DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Por José Guerrero Martín

La Orquesta de Cambra del Palau de la Música Catalana ha comenzado una nueva etapa. Aunque, en realidad, habría que hablar de una nueva orquesta con el mismo nombre. Nueva es la estructura, pues ahora está totalmente profesionalizada y todos sus miembros se dedican exclusivamente a ella. Y nuevo es el sistema de financiación, a cargo por entero de una multinacional japonesa. El violinista ampurdanés Gonçal Comellas es el director de la renovada formación. En esta conversación nos habla de la razón de ser, fines y pormenores del proyecto en marcha.

CONÇAL COMELLAS.—Al dejar la Orquesta de Cámara Reina Sofía, que llevé durante cinco años, era evidente que mi trabajo en Madrid quedaba muy mermado. Así que decidí regresar a Cataluña. Eso fue en 1988. En un momento determinado, ya en Barcelona, se me propuso me hiciera cargo de la Orquesta de Cambra del Palau de la Música Catalana para su renovación. Puse unas condiciones, que se han aceptado, y respondí afirmativamente.

JOSE GUERRERO MARTIN.—¿Qué papel sigue teniendo el de violinista y qué papel puede tener en el futuro el de director en su carrera musical?

G. C.—De ninguna manera quisiera que se interprete mi actividad al frente de una orquesta, la que sea, como una sustitución de mi trabajo habitual de toda la vida, que además es mi vocación: el de violinista. Lo que ocurre es que siempre me ha interesado estar al frente de una orquesta de cámara, además de mi actividad violinística, a la que nunca he renunciado, ni renuncio ni pretendo renunciar en absoluto. ¿Por qué me interesa la dirección de una orquesta de cámara? Sobre todo, por la posibilidad de comunicar a otros músicos lo que yo siento. A gente que puede coincidir conmigo en lo vocacional acerca de la música de cámara. Y aquí lo englobo todo, porque como se sabe yo formo un trío con el violoncelista Marçal Cervera y el pianista Ramón Coll. En definitiva: mi actividad camerística ha sido siempre una constante. No es, pues, sustitutiva sino complementaria.

J. G. M.—En su caso, por tanto, no se puede hablar de esa moda de dirigir que parece cundir entre los intérpretes.

G. C.—No, no, no. Me encanta por la posibilidad de transmitir, pero de ningún

modo pretendo que la dirección absorba todo mi tiempo y me impida mi primigenia vocación de violinista.

J. G. M.—¿Qué condiciones son las que puso para aceptar dirigir la Orquesta del Palau?

G. C.—En primer lugar, unas condiciones económicas que permitieran una dedicación exclusiva a la orquesta. Y, como es obvio, poder contar con músicos de mi confianza. Es decir, he pedido un amor, una atención, una dedicación a lo que supone una orquesta de cámara. Y estoy satisfecho de lo que se está consiguiendo.

J. G. M.—¿Con cuántos miembros se cuenta?

G. C.—La orquesta deben formarla veinte intérpretes de cuerda, que es hasta donde llegan nuestras posibilidades económicas. Eso permitirá programar obras de tipo medio sinfónico. Es decir, de repertorio mozartiano, haydniano e incluso schubertiano. O sea, algo más de lo que es estrictamente una orquesta de cuerda.

J. G. M.—Tengo entendido que su preocupación ha sido recuperar a músicos españoles que andaban por el extranjero...

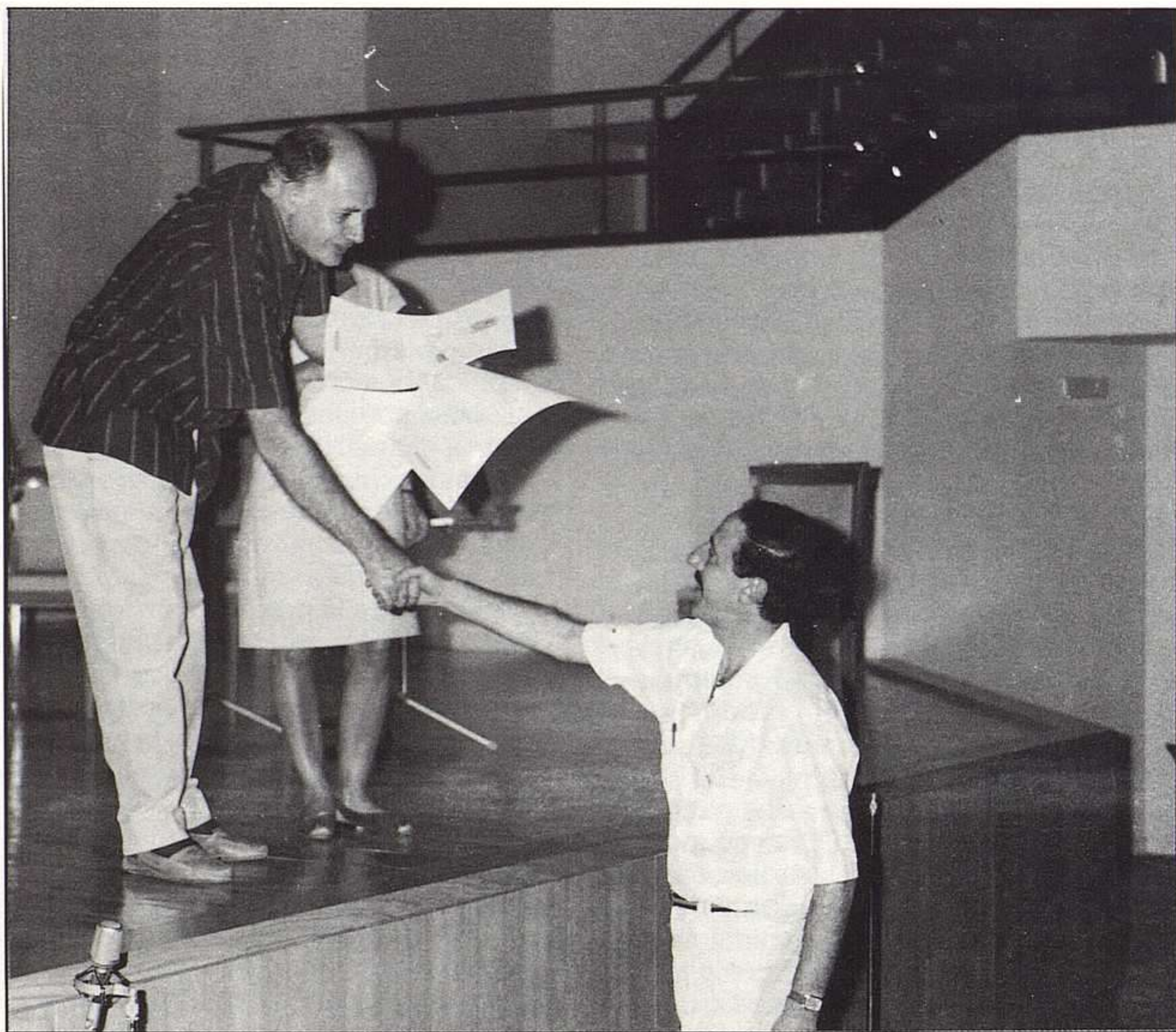
G. C.—Es cierto. Llevo muchos años en la vida musical del país, no he sido un exiliado artístico, y me relaciono bastante con gente joven que sé que anhela este tipo de actividad. Ello me ha permitido ponerme en contacto con algunas de estas personas, entre las cuales hay alumnos míos. Y así hemos formado la orquesta. Aprovecho para decir algo más: es cierto que España es deficitaria en instrumentistas de cuerda pero también lo es que hay algunos valores jóvenes muy aprovechables que andan por ahí desarrollando una actividad que a lo mejor no es la que les apetece. Yo he querido ayudar a algunos de esos valores y creo que lo he conseguido.

J. G. M.—En definitiva; ¿qué pretende con esta Orquesta de Cambra del Palau? ¿Cuál es su ambición?

G. C.—No es sólo la mía, sino la de todos los que estamos en el grupo: hacer una orquesta con dignidad artística suficiente como para poder actuar en España y en el extranjero sin demérito respecto a ninguna otra formación de este tipo. Las condiciones creo que son óptimas para poder conseguirlo.

J. G. M.—¿Por qué una orquesta de cámara?

G. C.—Porque ya he dicho que es uno de mis amores artísticos y porque además la creación de otra orquesta de más volumen en este momento sería económicamente inviable. Dicho de otro modo: una orquesta de cámara hace falta en este país y a mí lo que más me atrae es hacer un repertorio no sinfónico



RAMÓN COTELO

Gonçal Comellas haciendo entrega de uno de los diplomas en sus Clases Magistrales de Violín, en el Auditorio Nacional.

que va desde el barroco hasta nuestros compositores actuales.

J. G. M.—Ser orquesta del Palau de la Música Catalana, ¿supone alguna imposición o alguna limitación?

G. C.—No, en absoluto. Precisamente el Palau ha hecho posible que se llevara a cabo este proyecto, al gestionar la subvención por una empresa privada. Se trata de una nueva etapa en lo que puede considerarse continuación de la orquesta que existió anteriormente. Por lo que significa el Palau en la vida musical de Barcelona y de Cataluña, hemos creído que el nombre —que ya llevaba la anterior orquesta— es absolutamente respetable y oportuno.

J. G. M.—Esa empresa privada a la que se refiere es una multinacional japonesa, ¿no es cierto?

G. C.—Efectivamente. Es un sistema de subvención que en los países anglosajones se practica desde hace años.

J. G. M.—El concierto de inauguración, el 25 de febrero pasado, incluyó obras de Bach (un barroco), Bartók (un compositor del siglo XX), Soler (un compositor actual catalán) y Tchaikovsky (un romántico). ¿Es indicativo de una pauta a seguir en el futuro?

G. C.—Sí, efectivamente. Yo compuse este programa de inauguración un poco para dar a entender en qué terreno queríamos movernos. Es decir, las posibilidades de la orquesta de cámara se

inician en el barroco, pero queremos estar abiertos a todos los estilos.

J. G. M.—¿Se puede prever algún tipo de ayuda a los compositores actuales, programando sus obras, encargándoles estrenos, etc.?

G. C.—Sí. Se ha hablado de ello. Está en nuestro ánimo. Veremos cómo y cuándo se lleva a efecto. Nos parece bien estrenar obras dedicadas a la orquesta. Se está estudiando.

J. G. M.—¿Cómo va a desarrollarse la actividad de la orquesta a partir de ahora?

G. C.—Está previsto que la orquesta tenga un ciclo de conciertos propio en Barcelona, además de las actuaciones normales por todo el país y por el extranjero. Pretendemos hacer giras fuera de España. Por el momento, tenemos actuaciones sueltas contratadas por Cataluña y el resto de España. Hasta enero de 1991, creo hay contratados unos treinta conciertos, de ellos dos o tres en Barcelona.

J. G. M.—La música de cámara, en realidad la sublimación de la música, ¿sigue siendo la cenicienta en este país?

G. C.—Que es la cenicienta, la prueba fehacientemente el número de "grupos" profesionales que existen en el país, incluido el cuarteto de cuerda, tal vez el máximo exponente de la música de cámara. Ésta es muy deficitaria en el país desde siempre. Evidentemente, la

música de cámara es lo más sublime de la música por lo que el compositor ha puesto de más íntimo en ella. Además, supone la verdadera formación del músico, la formación profunda. Cuando el músico está carente de la formación camerística profunda, creo que no es completo.

J. G. M.—Usted debutó a los catorce años, en Barcelona, con un concierto de Bach. En su ininterrumpida actividad violinística de treinta años largos, ¿ha visto atisbos de progreso musical en este país?

G. C.—Es una cuestión grave. Estamos estancados. Dudo de que exista un verdadero interés en la formación del músico. En mi adolescencia ya se hablaba de crisis, y hoy se sigue hablando de lo mismo. Me atrevo a decir que la crisis está agravada. Los conservatorios no aportan los instrumentistas necesarios. Las orquestas españolas están llenas de extranjeros. La política musical de este país está fatal. No puede ser músico todo el que quiera serlo, por lo que ha de haber selectividad en los conservatorios superiores, donde ahora hay una masificación injustificada. Un conservatorio no puede ser contemplado como un negocio. Además, ha de haber un profesorado capaz pedagógicamente, con total dedicación, compatible con su actividad concertística.



NIZA

CENTRE INTERNATIONAL DE FORMATION MUSICALE

1990

MÚSICA - DANZA - LENGUA FRANCESA

Del 8 al 22 de julio
y del 24 de julio al 7 de agosto

TÉCNICA VOCAL E INTERPRETACIÓN: John ELWES (Barroco - Lied), Peter GOTT, Lorraine NUBAR, Jane RHODES, Gérard SOUZAY.

INTERPRETACIÓN, CANTO Y PIANO: Dalton BALDWIN.

PIANO: Catherine COLLARD; Michel DALBERTO, Jean FASSINA, Pascal ROGÉ, Jacques ROUVIER, Jean-Paul SEVILLA.

VIOLÍN: Ami FLAMMER, Sylvie GAZEAU, Dong-Suk KANG, Gérard POULET, Aaron ROSAND, Ion VOICU.

VIOLA: Vladimir MENDELSSOHN, Simone MULLER-TEYRABEND, Pierre-Henri XUEREB.

VIOLONCELO: Klaus HEITZ, Philippe MULLER.

CONTRABAJO: Gabin LAURIDON.

GUITARRA: Carel HARMS.

ARPA: Marie-Claire JAMET, Brigitte SYLVESTRE.

MÚSICA DE CÁMARA: Vladimir MENDELSSOHN, Simone MULLER-FEYRABEND, Pierre-Henri XUEREB.

FLAUTA: Jean-Loup GREGOIRE, Raymond GUIOT, Christian LARDE, Maxence LARRIEU, Alain MARION.

OBOE: Pierre PIERLOT.

CLARINETE: Walter BOEYKENS, Guy DEPLUS.

FAGOT: (Heckel y francés): Jean-Philippe VIGNOLLI.

SAXOFÓN: Claude DELANGLE.

TROMPA: Jean-Jacques JUSTA-FRÉ.

TROMPETA: Pierre THIBAUD.

TROMBÓN: Jacques MAUGER.

ONDAS MARTENOT Y SINTETIZADOR: Valérie HARMANN-CLAVIERIE, Jeanne LORIOU.

ACORDEÓN CLÁSICO: Max y Christiane BONNAY.

SÍNTESIS Y "SAMPLING" NUMÉRICOS: Conjunto RICERCAR.

FORMACIÓN MUSICAL: (Solfeo - Armonía - Contrapunto - Fuga): Christian MANEN.

COMPOSICIÓN: Jacques CHARPENTIER.

LENGUA FRANCESA: Michelle DAVENÉ.

CURSILLOS DE DANZA

Del 2 al 14 de Julio

CLÁSICO: Janine MONIN, Jean-Philippe HALNAUT, Chantal TRIBUT (acompañamiento de piano: Martine DORÉ-JILLALI).

JAZZ: Rick ODUMS, Pascal COULLAUD, Dominique MUNOS.

MODERN' JAZZ: Patrice VALERO.

CONTEMPORÁNEO: Jean-Marc BOITIERE.

BARRA AL SUELO: Martine KAISERLIAN, Dominique MUNOS.

De solicitarse, se enviará un prospecto especial.

Informaciones e inscripción: Béatrice CAZES - CEDAZ DE CIMIEZ - 49, ave de la Marne - 06100 NICE - tfno. (93) 81 09 09.

II NICE FLUTE SYMPOSIUM -

Director Artístico: Alain MARION - Presidente de Honor: Jean-Pierre RAMPAL.

Informaciones e inscripción: NICE - ACROPOLIS - 1, Esplanade Kennedy - 06058 NICE CEDEX - FRANCE - tfno. (93) 92 83 00 - Fax: (93) 92 82 55.

C. I. F. M.

Director Artístico: Alain MARION • Secretaria General: Nadine HAAS • Secretariado del C.I.F.M.: Conservatoire National de Région
24, bd de Cimiez - Teléfono (93) 81 01 23 - 0600 NICE - Fax: (93) 80 53 64

PATROCINAN:

AIR FRANCE - AIR INTER - SACEM - Mme. SIMMONE FLOIRAT - CONSEIL RÉGIONAL PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR - UAP - CONSEIL GÉNÉRAL DES ALPES MARITIMES VILLE DE NICE

VII MUESTRA DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA

Por José Manuel Delgado

En el curso de la primera decena del mes de marzo, se celebra en Sevilla la "VII muestra de Música Antigua" que organiza el Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, con la colaboración de la Exposición Universal Sevilla 1992, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y algunas firmas comerciales y que cuenta con los escenarios que brindan los Reales Alcázares y el Teatro Municipal "Lope de Vega".

De este ciclo se puede decir que ha alcanzado su madurez, habida cuenta el número de agrupaciones que conforman una programación en la que la calidad es la tónica general y que es la que a continuación reseñamos:

Guidhall String Ensemble, His Majesties Sagbutts and Cornetts, St. James's Baroque Ensemble, The Hilliard Ensemble, Orquesta Barroca de la Comunidad Europea, Director: Roy Goodman; Taller Ziryab, The Sixteen, Director: Harry Christophers, y The Parley of Instruments.

En el momento de redactar estas líneas han transcurrido ya los cuatro primeros conciertos y ciertamente no han defraudado a los asistentes. En el primero de ellos el Guildhall String Ensemble ofreció obras de Corelli, Haendel y Purcell en la primera parte y de J. S. Bach, Pachelbel y Haendel en la segunda. Se trata de una orquesta de cámara con la formación habitual, si bien de una innegable calidad no es menos cierto que por el mismo escenario han pasado algunas mejores.

El segundo concierto a cargo de His

Majesties Sagbutts and Cornetts interpretó un extenso programa con once obras en la primera parte de la que destacamos las de Giovanni Gabrieli y ocho en la segunda. El conjunto respondió a lo que de él se esperaba en cuanto a corrección en todas sus líneas.

El tercer concierto deparó una velada relativamente memorable. Integrado por las **Cantatas núms. 202 y 209, Concierto para clave, flauta y violín en La menor y Concierto para violín y oboe** todos de J. S. Bach. Magistrales en sus intervenciones todos los ejecutantes, cabe destacar a los solistas Ivor Bolton (clave), Rachel Brown (flauta), Pauline Nobes (violín) y Gail Hennessy (oboe) y en cuanto a obras las dos cantatas, que dejaron una magnífica impresión en el público.

El cuarto concierto a cargo esta vez de The Hilliard Ensemble sobre un programa monográfico de Gesualdo en el que se incluía en la primera parte: **Feria Sexta, Responsorios 1 a 9, Cántico - Benedictus** (Luke I, 68-79) y en la segunda parte: **Sabato Sancto, Responsorios 1 a 9. Salmo 51 - Miserere Mei Deus**. Nada que objetar a la interpretación de las obras reseñadas aunque al final se respiraba cierta división de opiniones entre el público, parte del cual aducía cierta monotonía, explicable quizá habida cuenta del programa interpretado.

Mucha expectación entre los aficionados ante los programas que restan y que si continúan en la línea de los ya transcurridos no cabe duda que esta "VII muestra de Música Antigua" va a constituir todo un éxito.



Taller Ziryab.

AL HABLA CON EL CONCEJAL DE CULTURA

Hemos creído de interés ponernos en contacto con don Bernardo Bueno Beltrán, teniente de alcalde, delegado del Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, para hablar de las actividades actuales y previstas y en ese sentido atendió nuestras preguntas como sigue:

JOSÉ MANUEL DELGADO.—El hecho de que un ciclo musical alcance en nuestra ciudad su séptima edición es algo que se nos antoja importante. ¿Nos puede hacer un balance de la vida de estas muestras de Música Antigua?

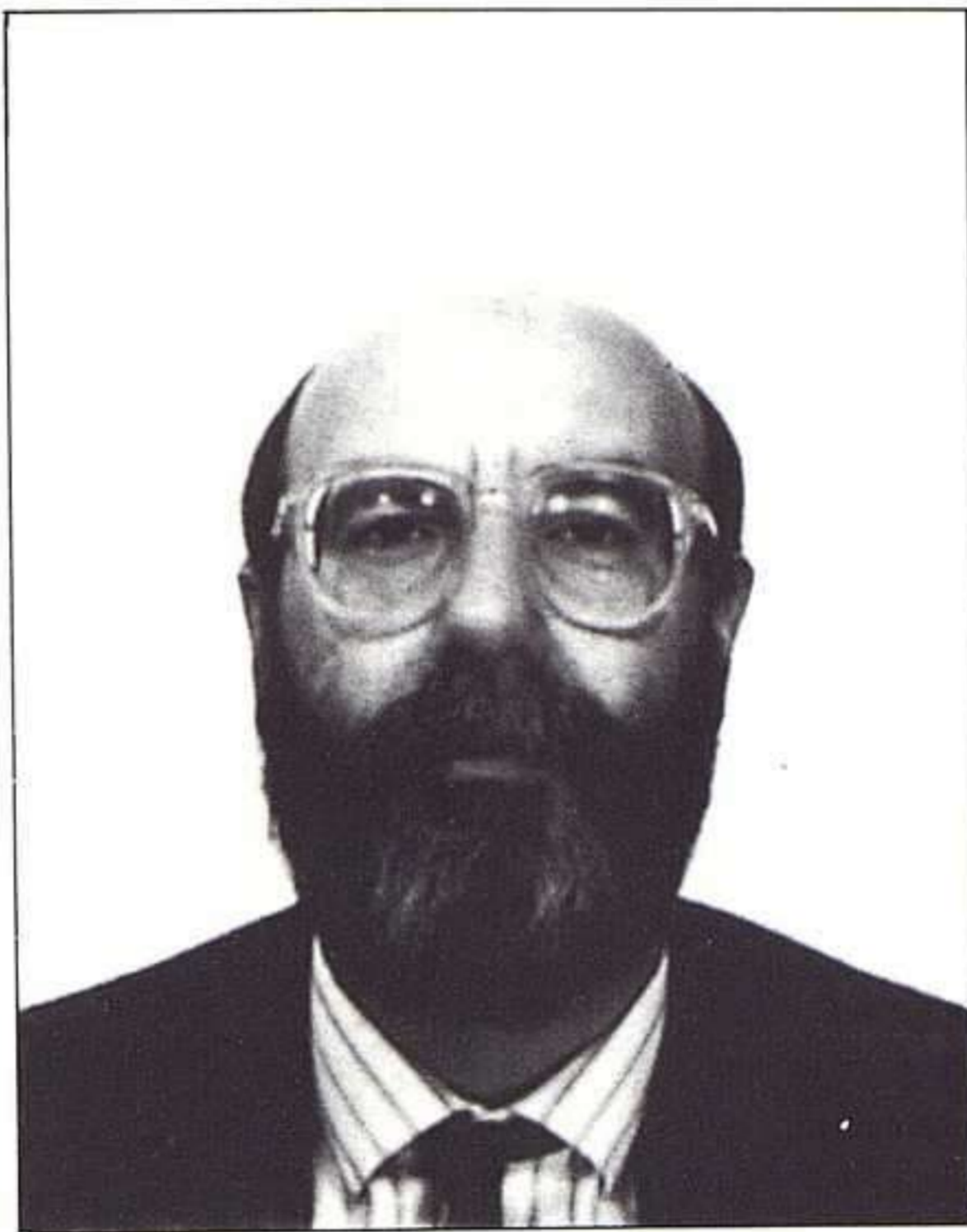
BERNARDO BUENO.—En efecto, no hay en la actualidad ningún ciclo en Sevilla que tenga esa antigüedad, porque o bien desaparecen por inacción o por falta de interés. Al principio no se sabía, como es lógico, el resultado, pero a partir de la cuarta edición se da un gran impulso y se detecta un interés que ha ido creciendo.

J. M. D.—¿Cuál ha sido la respuesta del público en esta edición?

B. B.—Ha sido total. Se han vendido todas las entradas y tanto es así que hemos decidido utilizar algunos locales con más capacidad, quizá en detrimento de la intimidad a que parece que invita este tipo de música, en beneficio de la demanda del público, y como ejemplo de ello podemos citar el Teatro Lope de Vega.

J. M. D.—¿Cuál es el presupuesto de esta VII muestra?

B. B.—El presupuesto alcanza los 25 millones de pesetas, gracias a las aportaciones de otros organismos como la Junta de Andalucía, la Expo



y dos empresas sevillanas. Pero en este sentido hay que dar un nuevo paso que consiste en lograr que también el Ministerio de Cultura haga una aportación. Es lógico que el Ministerio espere a ver si las cosas marchan y se consolidan, pero a la vista de como discurren los hechos esperamos contar con su apoyo para el año que viene.

J. M. D.—¿Es algo pronto, pero hay alguna actuación concretada para la próxima edición?

B. B.—Todavía es pronto para hablar de ello. Estamos trabajando pero es en verano cuando cerramos la programación. Lo que si me gustaría decir es que pensamos seguir en la línea de calidad en que ahora nos encontramos e incluso intenta-

remos superarla, así como seguir cuidando mucho la publicidad, programas, etc.

J. M. D.—Sobre otras actividades musicales organizadas por el Ayuntamiento ¿qué nos puede adelantar?

B. B.—Hay dos actividades especialmente importantes. La Bienal de Flamenco y el ciclo Cita en Sevilla. Nosotros siempre hemos procurado que las actividades sean para todos los gustos y prestamos especial atención a la música porque tiene una respuesta muy buena.

La bienal de Flamenco tendrá este año la particularidad de que vamos a incrustar un total de seis conciertos de música clásica con compositores que de alguna manera tienen relación con el tema. Esto es un reto al intentar que esta fórmula sea admitida por el público habitual del flamenco.

Con respecto a "Cita en Sevilla", que es un ciclo más enfocado hacia el público joven, en el que se ofrece música, teatro, exposiciones, etc., este año contaremos con la actuación de Montserrat Caballé.

J. M. D.—¿Quiere usted decir alguna cosa más?

B. B.—Sí. Creo que es bueno que se diga que se confirma el tema de la creación de la Orquesta Sinfónica de Sevilla, con una participación importante de la Junta de Andalucía y con el compromiso de la Expo '92 de apoyar la iniciativa económicamente. Parece que tiene plazos y fechas de tal manera que el año que viene hará su presentación en el nuevo auditorio del Teatro de la Maestranza.

J. M. D.—Muchas gracias.



Les Atts Florissants.
En el centro de la foto, su director, William Christie.

Barcelona

DOS "ORFEOS" EN UNA SEMANA

La V Temporada de Euroconcert (muy capaz este año de mantener su temporada habitual, poner hilo a la aguja de los Concerts del Mil·lenari, organizar una temporada de conciertos de música contemporánea en la Fundació Miró y estar detrás de los actos musicales del pacto Italia-España) se ha vuelto a poner de gala con una propuesta de conciertos monográficos que eleva el nivel de interés y se dirige a un sector determinado de la población como suele ser habitual en la empresa de Sábàt. A la llamada de la ópera acuden, como siempre, quienes no se pierden una y es una muestra de sagacidad jugar con esta afición por el canto reconocida entre la meloma-

nía barcelonesa. Aunque la propuesta fuese de dos óperas antiguas y de pequeño relieve en el concepto de repertorio: **Orfeo ed Euridice** de C. W. Gluck y **Orfeo** de Monteverdi. Ambas obras tienen tantas concomitancias temáticas, históricas y estéticas como diferencias en cuanto a la interpretación y en cuanto a su respectivo significado en la evolución del producto a lo largo de los siglos. Por ello, presentarlas juntas en dos conciertos consecutivos es tanto de aplaudir por lo que significa oír una tras otra, como de criticar por el error que significaría suponer que por el mero hecho de llevar un mismo nombre tienen que parecerse.

De todas formas, el princi-

pal encanto del espectáculo operístico ofrecido en el Palau de la Música los días 14 y 16 de febrero pasados es el poder asistir a la magistral lección de canto de Klára Takács; un papel más lucido en el **Orfeo** de Gluck que en el de Monteverdi, nos permitió apreciar lo que se denomina *entregar* en el acto de interpretar. La Takács no sólo cuenta con una bella, madura, rica y dócil voz sino que usa de ella con la moderación de quien se sabe poderoso; nada de alardes vocales a los que alguna de nuestras divas nos tiene acostumbrado, pero compenetración con el papel, cosa muy sorprendente para quien debe haber interpretado tales papeles un alto número de veces, aunque no haya puesto los pies en el principal escenario operístico barcelonés.

No podemos decir lo mismo de las otras veces que completaban el conjunto: alguna de ellas, como la de la soprano Aniko Péter, era desfavorablemente desagradable; otras, eran simplemente pobres. Deslucido fue también el trabajo del Coro Madrigal de Budapest; no debe ser fácil combinar ciertas cosas, pero en nuestra ciudad existen formaciones corales capaces de asumir con mayor dignidad el reto de cantar las partes de los dos **Orfeo**, sin necesidad de recurrir a

un tan alejado lugar para completar el equipo de intérpretes. Y lo mismo pudiera decirse de la formación orquestal, una tal Camerata Transsylvania cuyo nombre suena a ciertas agrupaciones ocasionales formadas con apresuramiento en nuestros pagos.

Todo ello viene a cuento del tipo de *versión* que se nos ofreció, verdadero nudo gordiano del repertorio *antiguo* de los últimos decenios. A mi modo de ver, para legitimar una versión no es necesario adornarla con títulos de musicología en universidades centro europeas. Es suficiente con que guste al público. Otra cosa será tratar del grado de fidelidad de una u otra versión al supuesto clima sonoro del momento en que se escribió. Pero retratar el clima original no es cometido de una versión. Si el principal reto de unos músicos es el de agradar con lo que ofrecen, es a partir de este reto que se les debe calificar; me temo, en consecuencia, que ciertos recortes del **Orfeo** monverdiano, ciertos efectos orquestales en el **Orfeo** de Gluck, y ciertas prestaciones vocales e instrumentales no alcanzaron el nivel de satisfactorio. Sin embargo, sigue siendo digno de aplauso el empeño.

Xosé Aviñoa



El Coro Madrigal de Budapest.

TEMPORADA DE LA OCB

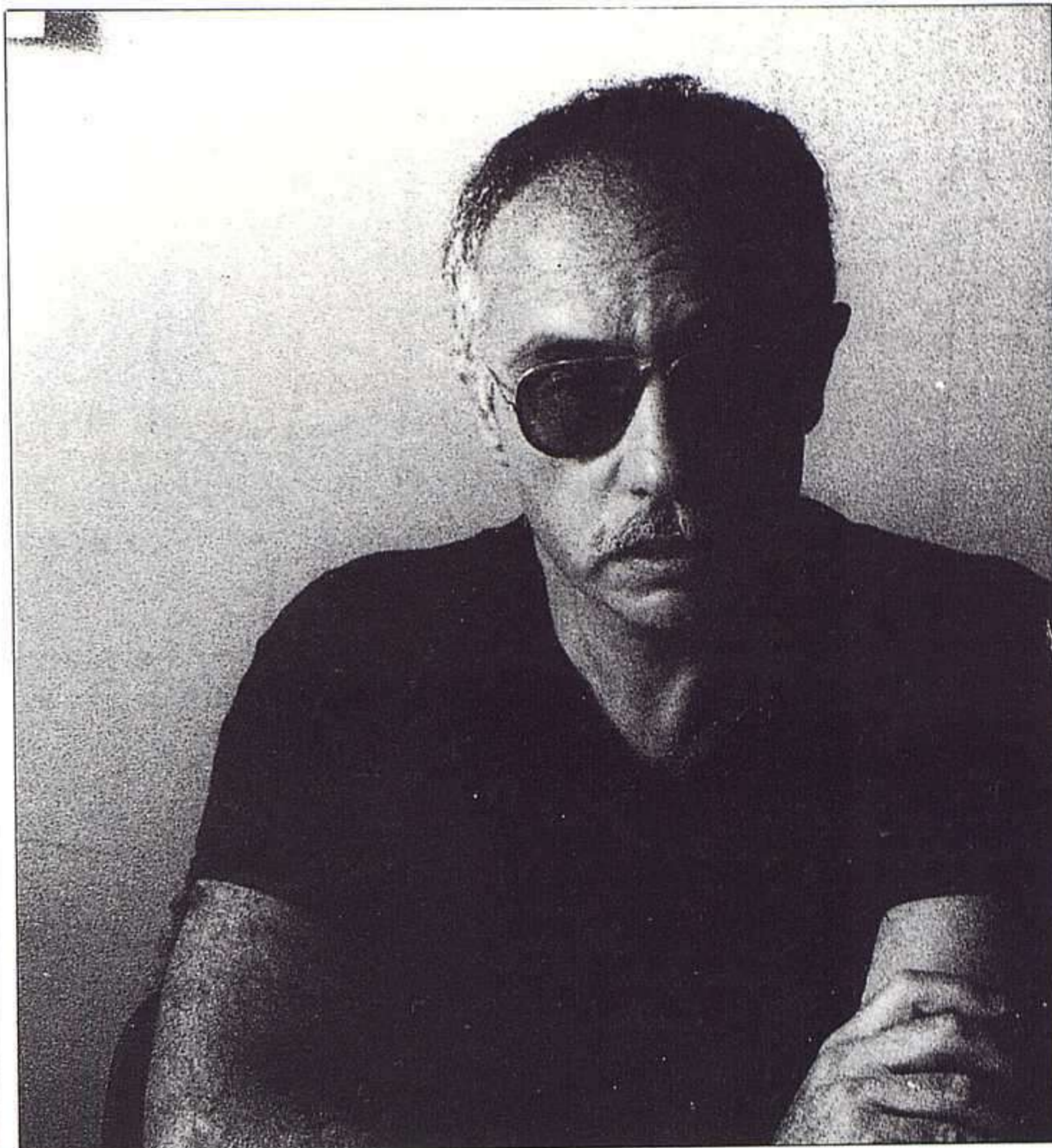
Cada vez más lejos de la trivialidad

eso, por lo menos, es lo que nos empeñamos en creer quienes acudimos asiduamente al Palau y salimos acomplejados cuando la orquesta decide, afortunadamente sólo de vez en cuando, hacer un "come back" que nos retrotrae a los años ominosos. La verdad es que la OCB ha alcanzado un

nivel técnico impensable hace tan sólo tres años y una categoría que entusiasma a los directores invitados. La orquesta se ha hecho muy dúctil y si la figura de turno sabe lo que quiere, obtiene de ella unos excelentes resultados artísticos.

Se trabaja mucho más que antes y al frente de cada

HACIA EL AFIANZAMIENTO



Josep Soler estrenó su Trio.

Con un balance que puede considerarse positivo y con una tendencia claramente orientada a su estabilización y afianzamiento, la III Setmana Internacional de Música Contemporània de Barcelona ha ofrecido sus dos interesantes ciclos de conferencias en torno a la música de hoy y de conciertos, que se han desarrollado entre los días 19 y 25 de febrero pasado. La organización ha estado a cargo del Centre de Documentació i Difusió de la Música Contemporània, dependiente del Ayuntamiento de Barcelona, y ha contado entre otras colaboraciones con la del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, dependiente del Ministerio de Cultura. Uno y otro centros dirigidos, respectivamente, por Joan Guinjoan y Tomás Marco.

Una novedad de este año ha sido el traslado de la Setmana al barrio de Gràcia, concretamente al local del Teixidors-Teatreneu, una iniciativa que ha obtenido la respuesta de asentimiento por parte del público.

Música para cuarteto de flautas, para trío de cuerdas, para cuarteto de guitarras y para conjunto vocal-instrumental ha coexistido con música electroacústica así como para trío de piano, violín y

violoncelo. Solventes conferenciantes (José Luis Temes, Gabriel Brncic, Stefano Scodanibbio, Michel Thion, Pierre-Michel Menger y Antoni Caimiri) han alternado espacios con obras de compositores extranjeros (entre ellos Xenakis, Schönberg, Messiaen, Ohana y Berio), catalanes y del resto de España.

A destacar el estreno de la obra encargo de la Setmana, **Trio**, de Josep Soler, en la que el dominio de su personal lenguaje y de la técnica que le es propia logran una madura composición en la que lo emotivo nos parece más evidente que en anteriores títulos del autor. Estrenaron asimismo piezas Jesús Rodríguez-Picó, Agustí Charles, Juan Antonio Moreno, Gabriel Brncic, Eduardo Polonio (encargo de la Setmana), Francisco Fleta Polo, Jep Nuix, Feliu Gasull (encargo de la Setmana) y Joaquim Homs. Por cierto que en este último caso se ha hecho justicia al dar a conocer la inédita **Tres Estances**, obra para coro mixto, con texto del poeta Carles Riba y que data de 1957. Penalidades de la música contemporánea, no ajenas tampoco a este veterano autor nacido en 1906 y residente en Barcelona.

José Guerrero Martín

sección hay músicos muy competentes —casi todos extranjeros, para oprobio nuestro—, que han elevado ostensiblemente el nivel global. El público los conoce por su nombre ya que los primeros atriles se ven promocionados por Franz-Paul Decker, el director titular, al rango de solistas. Molly Judson lo fue, excelente, del **Concierto para corno inglés** de Skrowacewski y el los Yablonski, plausibles, del **Triple** de Beethoven. La flautista Magdalena Martínez cosechó uno de los éxitos de la temporada con el **Concierto** de Ibert, al igual que el simpático Douglas Prosser, cuya insolente trompeta bordó un **Concierto** de Hummel.

Además, la sesión semanal de música de cámara que los integrantes de la orquesta tienen encomendada por turno en el Salón de Ciento permite un contacto mucho más directo con el público. Así, son notorios el perfeccionismo tenaz de los violista Barbara Hamilton y Eric Koontz, la clase de los violinistas Carol Brubaker y Pere Serra, la calidez del clarinete de Larry Passin, por mencionar algunos de los que he escuchado y dejando claro que no están todos los que son.

Crece la impaciencia por estrenar un Auditorio del que todavía no se ha puesto la primera piedra y, mientras tanto, el público se extasia ante el remozado Palau, que ofrece más comodidad que antes y los mismos defectos de mala insonorización y deficiente acústica, agravada, ésta, por la incorrecta ubicación del viento en el hemicírculo. Al estar excesivamente elevados los instrumentistas, su sonido no se amalgama con el de las cuerdas y llega demasiado crudo al fondo de la platea. Afortunadamente, es la sección cuyos progresos son más ostensibles. Además, su inesperada prepotencia queda potenciada por la fragilidad de los violines, que es la sección que se está quedando rezagada. Las violas y cuerdas bajas tienen (y han tenido siempre) un excelente nivel.

La selección de obras está siendo especialmente ecléctica esta temporada, tanto que, a veces, se imponen unos programas inconexos que obligan a un esfuerzo intelectual excesivo para unos cuantos.

Hasta ahora lo mejor de la temporada ha sido la estu-

penda versión concertante de la ópera **La Violación de Lucrecia** de Britten. Decker, la reducida orquesta y los solistas alcanzaron un nivel general más que satisfactorio. Margaret Marshall provocó el entusiasmo general, pero la revelación fue el barítono estadounidense George Fortune, de quien no se supo si admirar más la calidad de la voz o la profesionalidad con que interpretó el complejo papel de Tarquinio.

Entre los solistas de refulbrón destacan los pianistas Cherkassky y Firkusny. El primero se lució en el **Cuarto Concierto** de Anton Rubinstein, con una prestación intachable que arrastró literalmente a la orquesta, que acababa de tocar una desangelada **Sinfonía** de Mendelssohn. Firkusny interpretó el **Concierto para piano** de Dvorák, pero su delicadeza entró en conflicto con la agresividad orquestal exigida por Decker, implacable con determinados artistas y docilísimo en el caso de otros. Pero tal vez la mayor entrega del público la provocó la prestación perfeccionista de Josep M. Colom, enfrentado al **Tercer Concierto** para piano de Prokofiev. No hay duda de que se trata del pianista español más cualificado para suceder a la gran De Larrocha.

Convencieron Comissiona, Klobucar y Skrowacewski, sobre este último, que dirigió la **Tercera** de Bruckner a una OCB que sonó como una orquesta genuinamente centroeuropea. Se ha escuchado a tres directores españoles: Argudo, que propuso un Corelli y unas **Variaciones "Haydn"** inaceptables para redimirse con una correcta interpretación del poema **Las Campanas** de Rachmaninov en la que destacó poderosamente la gran clase de Enriqueta Tarrés, en una forma vocal extraordinaria; García Navarro, de quien se rumoreaba que su presencia podría ser más frecuente en el podium de la OCB, a la que dirigió ejemplarmente en Mozart y Stravinsky, y Salvador Mas, siempre acogido con cariño en el Palau, categórico director de la **Cuarta** de Schumann y eficaz colaborador de Colom en Prokofiev. Los años y su fecunda labor en Alemania lo han convertido en un concertador de primera clase.

Xavier Casanovas-Danés

Bilbao

EL PASO DE PENDERECKI

La figura de Krzysztof Penderecki —que el 27 de febrero se presentaba en la Filarmónica al frente de la Sinfonía de Varsovia—, por discutida que pueda ser, parece concitar pese a todo alguna forma de respeto general. Pasado el estupor con que los círculos vanguardistas tuvieron que acoger su repetido viraje en la trayectoria estética, allá por los setenta, los calificativos de neorromántico, manierista y hasta reaccionario —nada injustificados, las más de las veces— han ido remitiendo ante su indiscutible condición de clásico viviente, de mito de la música de nuestro tiempo. Y la verdad es que no carece de un cierto carisma *popular* (ya se entiende la carga metafórica del término: estamos hablando de música llamada "cultura", minoritaria casi por definición, y, dentro de ella, de la parcela menos difundida de todas; pero, con hipérbolo y todo, creo que no hay poco de cierto en ello).

¿De dónde extrae su éxito el polaco? Cuestión aparte de las razones debidas al respaldo difusor de la política cultural de su país, habría que buscar la explicación en un humanismo proveniente de un cristianismo muy *alla polacca* que se plasma a través de una fuerza expresiva tan apasionada y tan directa (sin excluir los aspectos más engañosos) que gana con facilidad al auditor, independientemente de que éste se muestre más o menos próximo a los lenguajes contemporáneos. Penderecki podría suscribir palabra por palabra el *dictum* de Lamartine: "Lo sublime fatiga; lo bello engaña. Sólo lo patético es infalible. Quien sabe enternecer, lo sabe todo".

En su concierto bilbaíno, como en el resto de los ofrecidos en esta ocasión en la geografía española aunque el programa no fuera idén-

tico, incluyó una música representación de su obra, pero bien significativa de su actualidad como compositor, el **Concierto para viola**. Abiertamente neorromántica, la partitura nace del cromatismo poswagneriano y persigue desde el primer compás una inmediatez expresiva a toda costa, a la que supe dita todos sus elementos, sin que por ello queden desatendidos el rigor constructivo, la coherencia formal. El único movimiento de la obra se subdivide en una multiplicidad de secciones diferentes que guardan un cuidado rayano en lo obsesivo por conseguir el máximo contraste entre sí. Incluso los brevísimos momentos aleatorios

que se permite, no tienen ya una entidad formal sino que constituyen un intento (de buen orquestador, sin duda) de apurar hasta el extremo las potencialidades expresivas de los instrumentos del conjunto orquestal. El principio dialéctico de construcción, tan inseparable del romanticismo decimonónico, es asumido plenamente, sin diferir un ápice, en sustancia, del uso que del mismo podían hacer los creadores de entreguerras. No puede hablarse en este caso, sin embargo, de impersonalidad. Al igual que existe un Schoenberg, un Bartók, un Honegger, un Berg o un Shostakovich expresionistas sin renunciar al sello personal, Penderecki se propuso un día abrirse un espacio en tal universo, y a fe que lo ha

logrado. En el haber de sus rasgos más propios cabe anotar el gusto por unos intervalos muy determinados (las célebres segundas menores descendentes) y el tratamiento magistral de los instrumentos, en especial los de cuerda: los otros dos grupos orquestales tienen un rol mucho más secundario, hasta el punto de existir otra versión posterior de este **Concierto** que prescinde por completo de los vientos. El excelente viola soviético Grigori Zhislin, responsable del estreno en Europa de la obra, en Leningrado, en 1983, hizo una versión extraordinaria de la parte solista.

Penderecki es músico de una pieza y esto se aprecia cuando toma la batuta. El temperamento, el afán comunicativo guían también sus interpretaciones como director. Tales principios no componen un bagaje excesivamente amplio y válido frente a cualquier partitura, y por ello el compositor-director limita sus programas, sabiéndolos conducir al terreno de las afinidades: la **Segunda** de Honegger, la **Sinfonía de cámara** de Shostakovich —cuyo "Allegro moito" aún ofreció como bis— forman parte de ellas. No cabe duda de que se trata de composiciones que Penderecki ama en profundidad: basta comparar los respectivos arranques de su **Concierto** y de la **Sinfonía** honeggeriana. En otros universos que le son más ajenos el acierto es considerablemente más dudoso. Así en el Bartók de las **Danzas populares rumanas**, milagro de frescura y espontaneidad que el director se empeña en hinchar y enfatizar. O la **Clásica** de Prokofiev, cuya gracia se ve en sus manos deformada.

La Sinfonía de Varsovia se pliega a las mil maravillas a los requerimientos del maestro.



Krzysztof Penderecki, un comunicador nato.

Carlos Villasol

Madrid

DOS GENERACIONES DEL PIANO EN IBERMÚSICA

Prosigue el ciclo "Piano 2000" organizado por Ibermúsica y patrocinado por Caja Madrid. El 16 de febrero tuvo lugar la actuación, en un programa Chopin, de Alexis Weissenberg, un artista que ha venido tocando con bastante asiduidad en Madrid desde los años 50. Era ésta, sin embargo, su primera comparecencia en el Auditorio, como él mismo se encargó de señalar al público al final del concierto cuando pidió disculpas por no poder interpretar la última obra del programa, el **Scherzo núm. 1**, debido al insoportable calor de la sala que le había producido un agudo dolor de cabeza. El sistema de calefacciones y refrigeraciones funciona, es verdad, muy mal en el Auditorio y es una de las cosas que deben mejorarse.

Pese a ello, encontré mucho mejor a Weissenberg que la pasada temporada en el Festival de Canarias. Estuvo más seguro y menos crispado, además de obtener algunos momentos de interpretación a lo largo de todo el concierto, singularmente en la selección de **Nocturnos** ofrecida, de exquisito sonido y transparencia de texturas. Siempre me ha gustado el Chopin del pianista búlgaro porque le da un toque de cierto antirromanticismo que le va muy bien, precisamente por el exceso de énfasis romántico con el que suele tocarse. Es cierto, y eso es típico de Weissenberg, que en ocasiones se dispara y nos presenta unas secuencias vertiginosas y atropelladas buscando unos contrastes de tempo que resultan excesivos y que suelen ir acompañados, asimismo, de contrastes muy violentos de dinámica, desde el pianísimo

apenas perceptible al fortísimo más contundente y de sonoridad no siempre redonda.

Pese a lo atractivo del programa —que se completaba con la **Sonata núm. 3** y una selección de siete mazurcas— no se llenó el Auditorio (al parecer el ciclo ha tenido menos éxito de taquilla de lo esperado) y el público tampoco respondió con especiales entusiasmos a las personales propuestas de este buen e interesante pianista que es Alexis Weissenberg.

Tampoco se colmó la sala madrileña para el recital de Maria João Pires celebrado el 10 de marzo. La gentil pianista portuguesa ha sido huésped de la villa y corte que la ha podido escuchar en cinco conciertos, tres con la Orquesta Nacional (**Concierto núm. 23** de Mozart), uno con la Orquesta Gulbenkian de Lisboa (**Concierto núm. 4** de Beethoven) y, finalmente, el citado recital con obras de Bach, Mozart y Schubert. Aunque artista muy diferente a Weissenberg, Pires no es en absoluto me-

nos interesante. Sus dedos no son tan poderosos como los de su colega pero es más regular y la música que crea brota con más naturalidad aunque no esté libre de cierto trasfondo nervioso que, en momentos, aflora y produce un leve pero perceptible agotamiento. Al igual que sucede con Weissenberg, Pires adopta a veces algunos tempi excesivamente rápidos aunque, en este sentido, la encontré algo más calmada que en sus actuaciones del pasado curso.

Lo que más me gustó de su recital fue la musicalidad y la adecuación expresiva otorgada en general a Mozart y Schubert con especial mención del tiempo lento de la **Sonata en La menor K 330** de Mozart —singularmente su riqueza de acentos—, el primer movimiento de la **Sonata en La menor** de Schubert, con su toque beethoveniano y muchos aspectos de los **Momentos musicales Op. 94** en los que nos transmitió, en una acertada mezcla de intuición y sabiduría, el precioso microcosmos schubertiano, tan pleno de bellezas. Otro tanto puede decirse del ámbito creado en el **Nocturno** de Chopin dado fuera de programa en el que captó

el intimismo y la multiplicidad de sensaciones consustanciales al mejor Chopin.

Maria João Pires fue aclamada y tuvo más éxito que Weissenberg aunque no estoy muy seguro de que el público en su conjunto fuese consciente de la gran categoría del recital. Weissenberg y Pires son dos pianistas interesantes, de los que merecen disfrutarse cada temporada.

Vuelve Penderecki

La Universidad Autónoma ha logrado, de nuevo, un buen tanto con la presencia en Madrid de Krzysztof Penderecki, ilustre huésped cuyas visitas se han convertido ya en una valiosa tradición.

Penderecki no es un buen director de orquesta pero tiene autoridad, una autoridad moral sobre todo que le permite obtener resultados muy aceptables de los instrumentistas, que tocan entregados, con ganas de hacer música. El mayor atractivo de la sesión se dio, como era de esperar, en el **Concierto para viola** del propio compositor, obra de 1983 encargada por el gobierno de Venezuela para conmemorar el 200 aniversario del nacimiento de Simón Bolívar. La partitura, dicho sea de paso, no guarda relación alguna con la efeméride. Es una obra densa pero no pesada, bien construida, con una idea motriz que se repite en diversas formas a lo largo del concierto y una orquestación cuidada que nunca pone en peligro las intervenciones de la viola, instrumento mucho menos brillante que el violín. Fue solista seguro y musical Grigori Zhislin que contó siempre con el cuidadoso arropamiento del autor y de la orquesta. La obra tuvo una acogida moderada —tres salidas— mucho menos de lo que la ocasión verdaderamente merecía.



LORTAL/CANEILL

La pianista lusa Maria João Pires ofreció un espléndido recital.

Carlos Ruiz Silva

PRIMAVERA MUSICAL

La oferta musical en la ciudad de Valencia es cada vez más amplia y variada, aunque sigue sin contemplarse, de manera estable, la tan debatida cuestión de la temporada de ópera. No parece que el proyecto Musica-92 vaya a resolver el tema, al menos tajantemente. No sin sorpresa, consignamos que, de los dos títulos operísticos anunciados para este último trimestre de la temporada, sólo **La Bohème** va a ser mantenido. De hecho, cuando este número de RITMO llegue al lector, se habrá representado ya la ópera pucciniana, sobre el escenario de nuestro Teatro Principal. Con la cautela a que este tipo de *sorpresas* nos obliga, recogemos la noticia de que, durante el próximo otoño, podría venir a Valencia la producción de **La Traviata** recientemente vista en Madrid.

El breve ciclo lírico, ya comentado en crónica anterior, se cerró con los recitales de Paata Burchuladze y de Montserrat Caballé. El concierto del bajo ruso fue una espectacular demostración de facultades... y poco más. Como viene demostrando en sus últimas grabaciones (ver, en la sección correspondiente, la reseña discográfica de su Basilio rossiniano) Burchuladze se empeña en explotar la excelsa calidad *instrumental* de su voz, sin dejar apenas un resquicio para los principios fundamentales del canto. En su recital valenciano, acompañado por la extraordinaria pianista Ludmila Ivanova, nos ofreció una estremecedora versión de la escena de la muerte de **Boris Godunov**, precedida de los **Cantos y Danzas de la Muerte** mussorgskianos y de una selección de canciones de Rachmaninov. La grandilocuencia, la dudosa afinación, el incipiente vibrato y el entubamiento de la emisión fueron la parte negativa del con-

cierto. En la positiva, la potencial facilidad de Burchuladze para las medias tintas y para colorear el fraseo, por desgracia no aplicada con mayor regularidad.

Por su parte, la Caballé, en un momento vocal bueno —si obviamos limitaciones, ya conocidas, de índole física, ahora insuperables— conquistó al público por la sabiduría técnica, que es la principal baza de su arte, en la actualidad. En el marco de un recital que tampoco orilló lo externo, incluso lo vulgar, la Caballé dio lo mejor de sí misma en las arias belcantistas —Pacini, también Giordani, pese a las libertades

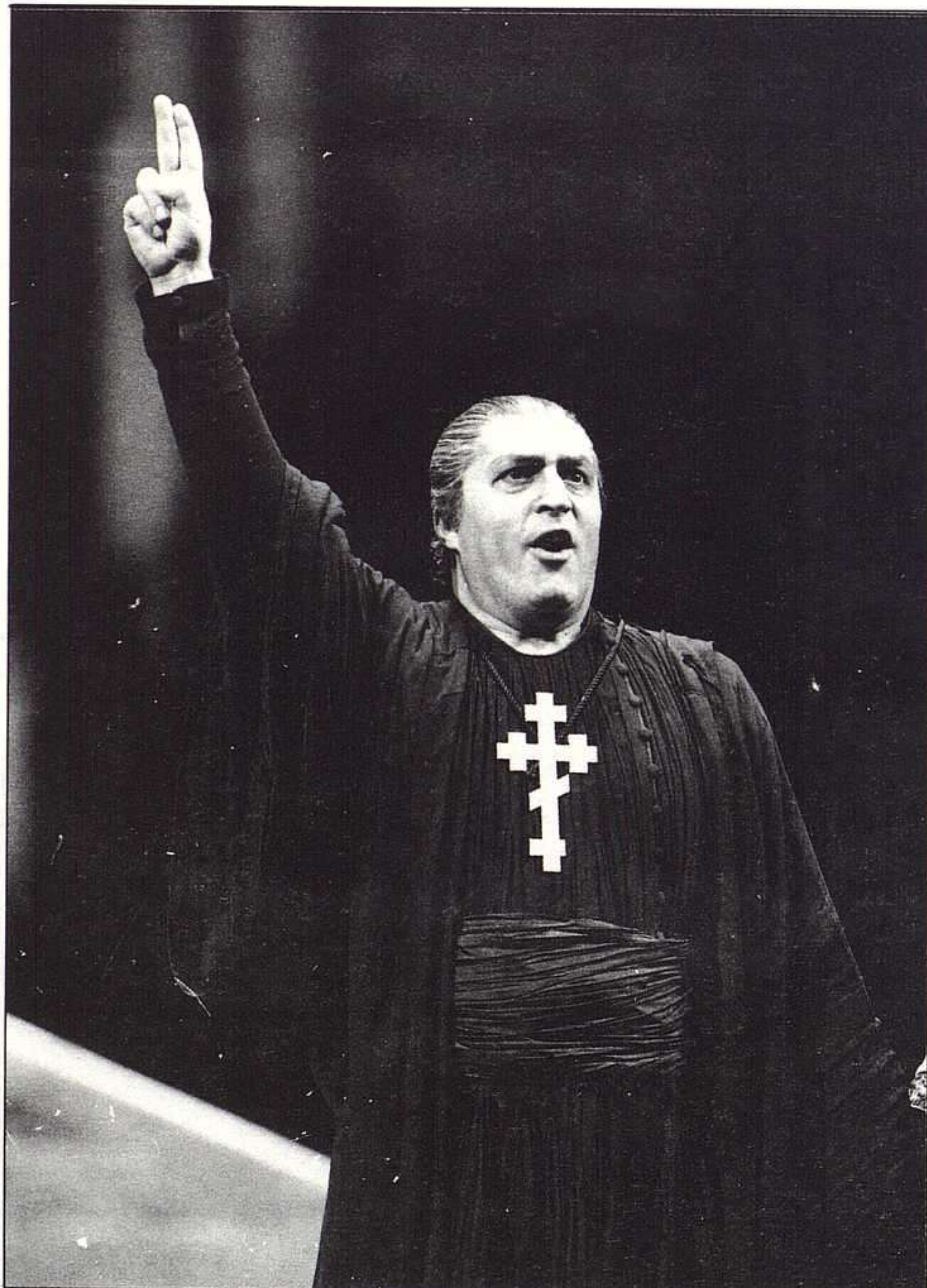
textuales— y demostró que su control del legato es aún completo. Ciertamente que la coloratura resulta en excelso elaborada y que la zona aguda está endurecida, pero el efecto *instrumental* de su canto —por ejemplo, en la canción de Massenet **Enchantement** o en el regulador final del **lo son l'umile ancellano** tiene parangón en ninguna otra cantante contemporánea. Lo "spianato", lo elegíaco, quizá hoy más que nunca, se imponen, por encima de los desproporcionados esfuerzos que emprende la Caballé en territorios dramáticos que le son ajenos (Isolda).

La programación del Palau, para el último trimestre de la temporada, trae a Valencia

a viejos y queridos amigos de nuestro público: Rostropovich, Pogorelich, Zimerman. Entre los conjuntos invitados figuran la Orquesta del Siglo XVIII, las Filarmónicas de Odense y Oslo, la de Cámara Paul Kuentz, la Sinfónica de Tenerife y el Coro y Orquesta Nacional de España (que harán **La Pasión según San Mateo**, dirigida por H. M. Schneidt). Entre las obras *nuevas* para nuestro público figuran la **Gran Misa en Do menor, K 427**, de Mozart; el **Concierto para violín**, de Nielsen; las sinfonías **Sexta** y **Octava**, de Mahler; **II Prigionero**, de Dallapiccola, etc.

Manuel Galduf plantea nuevos y audaces retos a la Orquesta Municipal de Valencia. Así, la ópera de Dallapiccola (en versión de concierto) o la mencionada **Sinfonía "De los Mil"** mahleriana. Para esta obra se dispondrá del mayor contingente reunido jamás en el Palau: junto a la OMV, reforzada en su sección de vientos, seis agrupaciones corales, con un total de quinientos cantores, además del nutrido grupo de solistas, en el que destacan Horst Laubenthal, Gabriele Schreckenbach, Alison Hargan y Walton Groenroos.

Muy interesantes los programas monográficos dedicados a Bela Bartók (por la Sinfónica de Budapest y Andras Ligeti), Tchaikovsky (por la RTV Soviética y Fedoseev) y Wagner (el acto segundo del **Tristan**, por el conjunto de la Ópera de Berlín Este). Los Solistas de la Filarmónica berlinesa, la Orquesta de Cámara de Noruega (con Iona Brown y Jean Pierre Rampal) y las Filarmónicas de Rotterdam (con Conlon) y Oslo (con Jansons) serán, sin duda, algunos de los *platos fuertes* en tan suculento menú musical. Buen comienzo para la recién asumida dirección del Palau por Manuel Muñoz.



El bajo Paata Burchuladze en el papel de Dossífex, en la Khovanchina *mussorgskyana*.

Gonzalo Badenes



PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALÈNCIA

Primavera 90

5 ABRIL JUEVES 19.00 H.	1	ORQUESTA Y CORO NACIONAL DE ESPAÑA ESCOLANÍA NUESTRA SEÑORA DEL RECUERDO La Pasión según San Mateo BWV 244	Hans Martin Schneidt, director Helen Donath, soprano Jadwiga Rappé, mezzo-soprano Aldo Balin, tenor (<i>Evangelista</i>) Uwe Heilmann, tenor (<i>Arias</i>) Peter Lika, bajo (<i>Jesús</i>) Thomas Quasthoff, bajo (<i>Arias</i>) Johann Sebastian Bach	3 MAYO JUEVES 20.15 H.	8	ORQUESTA RTV SOVIÉTICA Sinfonía n.º 1 en sol menor Op. 13 Concierto Fantasia para piano y orquesta Op. 56 Obertura Fantasia -Francesca da Rimini- Vladimir Fedoseev, director Vladimir Ovchinnikov, piano Peter Ilich Chaikovski
6 ABRIL VIERNES 20.15 H.	2	IVO POGORELICH Sonata en do mayor Tres Mazurcas Op. 59 Tres Conciertos-Estudios de Ejecución Transcendente G. 139 (N.º 5, 8 y 10) Seis Sonatas Tres Intermezzos Op. 117 completo (N.º 1, 2 y 3) Sonata n.º 4 Talamay	Recital de piano Joseph Haydn Frederic Chopin Franz Liszt Domenico Scarlatti Johannes Brahms Aleksandr Scriabin Mily Balakirev	8 MAYO MARTES 20.15 H.	9	ORQUESTA DE CÁMARA DE NORUEGA Programa por determinar Iona Brown, directora Mstislav Rostropovich, violoncello
14 ABRIL SABADO 19.30 H.	3	ORQUESTA Y CORO PAUL KUENTZ Concierto n.º 3 para trompa en mi bemol mayor KV. 495 Concierto para flauta en re mayor KV. 314 Gran Misa en do menor KV. 427	Paul Kuentz, director Camille Reroy, trompa Régis Manceau, flauta Lisa Griffith, soprano I Mariana Slavova, soprano II Adrian Brand, tenor Dimitar Dimitrov, bajo Wolfgang Amadeus Mozart	10 MAYO JUEVES 20.15 H.	10	SINFÓNICA DE BUDAPEST Suite de Danzas Sz. 77 Concierto n.º 3 para piano y orquesta Sz. 119 Concierto para orquesta Sz. 116 Andras Ligeti, director David Lively, piano Bela Bartok
20 ABRIL VIERNES 22.30 H.	4	ORQUESTA DE LA ÓPERA DEL ESTADO DE BERLÍN (R.D.A.) Tristán e Isolda. Acto II (en versión de concierto)	Heinz Fricke, director Heikki Sirkola, tenor (<i>Tristán</i>) Siegfried Vogel, bajo (<i>Rey Marke</i>) Eva Maria Bundschuh, soprano (<i>Isolda</i>) René Pape, baritono (<i>Kurwenal</i>) Karsten Mwes, tenor (<i>Melot</i>) Rosemarie Lang, mezzo-soprano (<i>Brangania</i>) Richard Wagner	18 MAYO VIERNES 20.15 H.	11	ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA «El prisionero» Manuel Galduf, director David Wilson-Johnson, baritono Ian Caley, tenor Lucy Shelton, soprano Luigi Dallapiccola
25 ABRIL MIÉRCOLES 20.15 H.	5	SOLISTAS DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN Quinteto en re mayor Op. 11 n.º 6 para flauta, oboe, violín, viola y violoncello Duo en fa menor para flauta y oboe Cuarteto en fa mayor para oboe, violín, viola y violoncello KV. 370 Trio para flauta, viola y violoncello Sonata para violín y violoncello Variaciones Paganini para oboe, flauta y trio de cuerdas	Johann Christian Bach Wilhelm Friedemann Bach Wolfgang Amadeus Mozart Albert Roussel Maurice Ravel R. Hartmann	23 MAYO MIÉRCOLES 20.15 H.	12	SOLISTAS DE MÉXICO Suite para orquesta n.º 1 Concierto de Brandeburgo n.º 4 Homenaje a Cervantes Concierto para piccolo y orquesta Eduardo Mata, director Miguel Lawrence de Hoyos, piccolo Johann Sebastian Bach Pablo Moncayo Antonio Vivaldi
27 ABRIL VIERNES 20.15 H.	6	ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA COR DE VALÈNCIA CORO DE RTVE ORFEÓN NAVARRO REVERTER ORFEÓ VEUS JUNTES PEQUEÑOS CANTORES DE VALÈNCIA ESCOLANÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS Sinfonía n.º 8 en mi mayor «De los Mil»	Manuel Galduf, director Alison Hargan, soprano I (<i>Magna Pecatrix/Mater Gloriosa</i>) Brigitte Poschner-Klebel, soprano II (<i>Una poenitentium</i>) Gabriele Schreckenbach, mezzo-soprano I (<i>Mulier Samaritana</i>) Jadwiga Rappé, mezzo-soprano II (<i>Maria Aegyptiaca</i>) Host Laubenthal, tenor (<i>Doctor Marianus</i>) Walton Groenroos, baritono (<i>Pater Extaticus</i>) Stafford Dean, bajo (<i>Pater Profundus</i>) Gustav Mahler	25 MAYO VIERNES 20.15 H.	13	ORQUESTA SIGLO XVIII Suite n.º 4 en re mayor BWV 1069 Sinfonía n.º 28 en do mayor KV. 200 Sinfonía n.º 100 en sol mayor «Militar» Frans Brüggen, director Johann Sebastian Bach Wolfgang Amadeus Mozart Joseph Haydn
29 ABRIL DOMINGO 19.30 H.	7	ORQUESTA FILARMÓNICA DE ROTTERDAM Sinfonía n.º 6 en la menor	James Conlon, director Gustav Mahler	29 MAYO MARTES 20.15 H.	14	ORQUESTA FILARMÓNICA DE ODENSE (Dinamarca) Maskarade (Obertura) Concierto para violín Op. 33 Sinfonía n.º 8 en sol mayor Op. 88 Omar Maga, director Alexei Kochvanets, violín Carl Nielsen Anton Dvorak
				2 JUNIO SABADO 19.30 H.	15	ORQUESTA FILARMÓNICA DE OSLO Concierto para violín, violoncello y orquesta en la menor Op. 102 Sinfonía n.º 5 en re menor Op. 47 Mariss Jansons, director Stig Nilsson, violín A. Britt Saevig Arda, violoncello Johannes Brahms Dmitri Shostakovich
				13 JUNIO MIÉRCOLES 20.15 H.	16	ORQUESTA DE CÁMARA DE NORUEGA Programa por determinar Iona Brown, directora y solista Jean Pierre Rampal, flauta
				19 JUNIO MARTES 20.15 H.	17	ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE Peterloo (Obertura) Op. 97 Guía de orquesta para jóvenes Op. 34 (Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell) Finlandia Op. 26 Concierto n.º 2 para piano y orquesta Victor Pablo Pérez, director Kryslan Zimmerman, piano George Arnold Benjamin Britten Jean Sibelius Bela Bartok



CAIXA DE VALÈNCIA



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

BADAJOS

Espléndido panorama musical

Durante el pasado mes de febrero, la actividad musical en Badajoz ha sido muy fructífera, destacando por su alto nivel y calidad.

Por un lado, la Orquesta de Laúdes Españoles "Roberto Grandío" ofreció un extraordinario concierto que fue patrocinado por la Junta de Extremadura, en colaboración con el Ayuntamiento local. Capitaneada por Pedro Chamorro, la agrupación camerística puede calificarse de ejemplar. Riquísimos matices, eufónicos trinos, gallardos ataques del plectro

sin vacilación alguna, diversidad tímbrica de calidad extrema en altura magistral, alzapúas nítidos y ajuste total en todas las obras oídas.

También alcanzó un éxito notable el dúo integrado por los rumanos Ivonne Timoianu y Alexandreu Preda, que ofrecieron, en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, un loable recital de violonchelo con acompañamiento de piano. La chelista lució un espléndido y flexible manejo del arco en obras de Beethoven, Bartók y Joaquín Nin. En la última pieza, **Cantos de España**, arrancó el mayor entusiasmo del auditorio. El dúo expresó de forma admirable las páginas de estos autores en un discurso nítido, en el que cada una de las notas tenían un

sentido dentro de una lógica ordenación de música y época.

Enrique Molina Senra

CIUDAD REAL

La actividad musical de la ciudad en crisis

La vida musical de Ciudad Real está atravesando una etapa de aguda crisis. Esta situación se debe, en gran medida, a las obras de rehabilitación y restauración del Teatro "Alonso Quijano" y del edificio del Conservatorio, en cuyas salas se celebran la mayor parte de las actividades musicales de la capital manchega.

Las obras comenzaron el pasado mes de enero y, desde entonces, los conciertos ofrecidos en Ciudad Real han sido prácticamente inexistentes. Las últimas intervenciones musicales tuvieron lugar en diciembre con la actuación de la Orquesta Artur Rubinstein de Polonia, la Sociedad Coral de Bilbao —con obras de Prokofiev y Korsakov—, junto con las de la Banda del Conservatorio y la Coral Universitaria, como preludeo navideño.

Además, la Iglesia de San Pedro se ha convertido en un escenario prácticamente vedado para la actividad musical como consecuencia de un convenio existente entre la Junta de Castilla-La Mancha y el Obispado, que sólo permite la programación de cuatro conciertos a lo largo de todo el año.

Este estado de precariedad se prolongará hasta el próximo mes de mayo en el que quedará inaugurado el Teatro "Alonso Quijano" con la presentación de un ciclo de conciertos y recitales de primavera.

Por su parte, las obras de restauración del Conservatorio concluirán a finales de año. Hasta entonces, las clases se impartirán en dos centros escolares cedidos a horas en los que no son utilizados, con la consiguiente incomodidad para todos los usuarios.

Prado Manzanares

CÓRDOBA

Múltiples conciertos de piano

Durante los dos últimos meses, Córdoba ha acogido un extenso programa de actividades musicales, entre las que cabe destacar los conciertos de piano.

En este sentido, en el Conservatorio el pianista Albert Nieto ofreció un magnífico concierto con obras de Turina, Montsalvatge, Albéniz, Soler, Mompou y Brotons, en su programa. Junto a él, excelente interpretación la de instrumentista David Allen Wehr, Primer Gran Premio Internacional de Piano "Paloma O'Shea", que con un programa variado y precioso —con obras de Bach, Copland, Chopin, Debussy, Utterback y Liszt— impresionó y emocionó al público allí presente.

El gran pianista, Sviatoslav Richter, fue recibido con gran expectación en Córdoba. Richter tuvo una buena actuación con obras de Bach, Prokofiev y Debussy; aunque no pudimos apreciar plenamente sus cualidades ya que el recinto en el que actuó, la iglesia de San Pablo, no ofrecía buena acústica.

Dentro del ciclo Música en el Palacio de Viena, tuvimos la ocasión de escuchar al también pianista Rafael Quero, quien interpretó obras de Mozart y Schumann; junto con el trío "Bohuslav Martinu" —violín, piano y violonchelo— y el Trío de Viento de Zagreb, con obras de Marais, Mozart, Beethoven, Lhotka y Villalobos.

Por último, hay que destacar que la Orquesta Ciudad de Córdoba comenzó la temporada de invierno con sus conciertos dominicales. En ella han participado como solistas invitados Víctor Martín en **Rondó para violín y cuerdas**, de Schubert; Emilio Navidad en **Concierto para viola y orquesta**, de J. CH. Bach y Guillermo González en **Noches en los Jardines de España**, de Falla; todos bajo la dirección de Luis Bedmar.

Josefa Molero Casas



El dúo integrado por Ivonne Timoianu y Alexandreu Preda.

MURCIA

Impresionante actuación de Sviatoslav Richter

El Teatro Romea celebró, durante el mes de febrero, la primera representación de su ciclo operístico a cargo de la Ópera Eclate de Francia, que ha puesto en escena **El Barbero de Sevilla**, de Rossini. En el mismo teatro actuó el pianista Bernd Glemse, con obras de Schumann y Rachmaninov, éste para la Asociación Pro Música, organizadora también del concierto de la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Polaca, dirigida por Marek Pijarowski, que interpretó obras de Wagner, Bizet, Gershwin y Brahms, en el polideportivo de los Maristas.

En Cajamurcia, el pianista Diego Cayuelas presentó composiciones de Bach, Schumann y Brahms. En el Auditorium del Conservatorio, el Trío Ensemble Amadeus, de Argentina, ofreció un programa a base de Khachaturian, Milhaud y música argentina de Piazzola, Herrera, Catania, Brignolo y Mores. En la iglesia del Monasterio Dominicano de Santa Ana, y dentro de los actos conmemorativos de su quinto centenario, la Orquesta y Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid, con solistas vocales, bajo la dirección de Miguel Groba, tocaron obras de Haydn y Dallapiccola.

Pero, el concierto del mes de febrero (y no sólo del mes, evidentemente) ha sido el recital de Sviatoslav Richter, cuya actuación fue posible gracias a la gestión del director del Teatro Romea y al interés cultural del Alcalde de Murcia. Con obras de Mozart, Chopin y Debussy, la citada actuación del maestro soviético, uno de los grandes pianistas del siglo, seguramente el pianista vivo más importante de su generación, constituyó un auténtico acontecimiento. Su rigor, su mecanismo, su sonoridad, y, por encima de todo, su visión, su concepto, su impresionante seriedad, propiciaron una audición verdaderamente memorable.

Enrique Bonmati

PALMA DE MALLORCA

Música fuera de tiempo

La música grande, en Mallorca, responde muchas veces a la teoría del "non sensus". Teniendo un Auditorium que se cuenta entre los más destacados de Europa, resulta que los afamados solistas, los conjuntos de prestigio y —desde hace tres años— las grandes sinfónicas, nos visitan en verano para actuar a cielo abierto, en los claustros o en los corredores cartujanos. Esos marcos llamados "incomparables", alguno de ellos con importantes connotaciones emocionales, son los escenarios en los que se sitúan los festivales de verano.

Todos piensan, aquí, en el turista transeúnte y en aumentar la calidad de quienes llegan desde lejos, programando actuaciones de envergadura artística como señuelo para captar a veraneantes de mayor nivel social que el demostrado por la mayoría de visitantes de cada año. Ciertamente que el público local se beneficia, también, de estas programaciones y acude a ellas en importantes porcentajes, aunque no sea siempre un interés de melómano el que le mueva a ello. Siempre será así en Mallorca, donde el componente social cuenta mucho a la hora de llenar un aforo, aunque luego, en invierno y con el mismo intérprete que meses antes, colocara el cartel de "no hay billetes", los patios de butacas se ocupen sólo a medias.

Casos recientes como el vivido con la presencia de la Orquesta y Coros de la RTV de Belgrado, podrían servir para demostrar cuanto aquí se ha escrito. Ni tan sólo la oportunidad de escuchar —por vez primera en Mallorca— el **Oratorio de Navidad**, de Bach, consiguió llenar dos días consecutivos el Auditorium de Palma. Sólo Krystian Zimerman —excepcional ocasión de escuchar

El Trío Bartholdy.

a un solista de primera línea en invierno— ha sido capaz de agotar las localidades. Semanas antes, Bela Siki no logró que se ocupara más de la cuarta parte del aforo.

La gente ha condicionado sus gustos a una determinada época y las instituciones, promotores de los acontecimientos musicales, no han sido capaces de ponerse de acuerdo para propiciar una temporada sinfónica de invierno en el Auditorium, que es donde debería sonar.

Por el momento, la perspectiva de captar un turismo de invierno ha servido de poco y los indígenas, los que no nos movemos de aquí durante todo el año, contamos bien poco a la hora de potenciar la actividad musical mallorquina en la estación invernal.

Gabriel D. Sabrafín

VALLADOLID

Música en la Universidad

El Paraninfo de la Universidad ha sido el centro de toda la actividad musical de Valladolid, programada para el pasado mes de marzo.

La clavecinista yugoslava Smiljka Isakovic ofreció un extraordinario concierto en el que realizó todo un recorrido por la literatura clavecinística, remontándose a los virginalistas ingleses Byrd y Purcell, pasando por Rameau, Haendel y Scarlatti; hasta llegar, con un brillantí-

simo repertorio, al Padre Soler.

Seguido por un numeroso público, el Aula de Música de la Universidad desarrolló un ciclo de conciertos titulados: "¡Cámara! la Nueva Generación de Músicos de Cámara". Entre los intérpretes hay que destacar al Quinteto de viento "Francesç Cuesta", el Trío "Bartholdy" y el grupo "Manon".

Para el presente mes de abril y con motivo de la celebración de la Semana Santa, la Junta de Castilla y León traerá a Valladolid **La Pasión según San Juan**, de Bach, que será interpretada por el grupo barroco The Scholars.

Del 6 al 10 de abril, en la Iglesia de San Miguel, de Valladolid, tendrá lugar el ciclo de conciertos de Semana Santa, que ha sido organizado por la Fundación Municipal de Cultura. En él intervendrán el clavecinista Eduardo López Banzo y la viola de gamba René Bosch con la integral de las **Sonatas** de Bach para esa combinación; el grupo de cámara vocal-instrumentista "El Laberinto de la Fortuna", dirigido por Rubén Martínez, con motetes de Victoria, y **Musikalische Exequien**, de Schutz, en su programa; López Banzo con **Variaciones Goldberg**, de Bach; y la Orquesta de Cámara de Salamanca y coral "María Auxiliadora", dirigidas por Francisco José Rodilla con Daniel Vega al órgano, que ofrecerán **Música para los funerales de la Reina Ana**, de H. Purcell; **Magnificat**, de A. Vivaldi, y **Motetes**, de Bach y Doyagüe.

José María Morate Moyano



VIENA

(Austria)

DOMINGO Y CARRERAS EN LA ÓPERA DE VIENA

En 1975 la Ópera del Estado de Viena montó una nueva producción de **Lohengrin** bajo la dirección escénica de Joachin Herz, y con decorados de Rudolf Heinrich. Dicho montaje, que formaba parte del repertorio corriente del teatro, era muy poco satisfactorio. De ahí que la perspectiva de un nuevo montaje de **Lohengrin** haya sido recibida, en su momento, con el mayor beneplácito. Lamentablemente, en tiempos como éstos el dinero ya no fluye con tanta facilidad para nuevas producciones y la dirección de

la Ópera tuvo que conformarse, en base a su limitado presupuesto, con una presentación remozada de la vieja producción. Si bien un nuevo director escénico, Wolfgang Weber, intentó crear una nueva versión en el marco preestablecido de los viejos decorados de Heinrich, dispuso para ello de muy poco tiempo de ensayo, de modo que el resultado fue muy deficiente.

Todas las actuaciones corales fueron estáticas, las situaciones dramáticas mal resueltas y las escenas insulsas. Si a ello se añade una escenografía de escaso interés, debería hablarse de un fracaso en lo que atañe a esta nueva presentación de **Lohengrin**.

Felizmente, gran parte del éxito de una representación de ópera depende de la interpretación musical y ésta fue de muy alto nivel. En primer lugar, la parte principal estuvo cantada por nada menos que Plácido Domingo, quien ya había demostrado cinco años atrás, en este escenario, que en la actualidad hay pocos cantantes ca-



AXEL ZEININGER

Carreras hizo un Don José lleno de dramatismo y veracidad.

paces de interpretar esta parte a tan excelso nivel. No obstante ello Plácido Domingo comenzó la serie de cuatro funciones con grandes dificultades debido a una indisposición gripal. Tuvo la suerte de que al llegar a la tercera función, que fue retransmitida por televisión, había recuperado plenamente sus facultades vocales. En segundo lugar, la parte de Elsa fue magníficamente cantada por Cheryl Studer. Ya no se trata de una sorpresa ni de una revelación, ya que en diversas oportunidades esta joven norteamericana pudo demostrar su elevadísimo nivel vocal e interpretativo. No obstante ello, la parte de Elsa presenta dificultades que la Studer sorteó con total idoneidad. A un nivel algo menos perfecto, aunque muy satisfactorio, se hallaron los cantantes Hartmut Welker (Telramund) y Dunja Vejzovic (Ortrud). De relativamente inferior calidad fue la actuación de Robert Lloyd en la parte del rey Enrique. Para Claudio Abbado era éste su primer enfrentamiento con Wagner en Viena (dirigió **Lohengrin** en Milán, años atrás). Su versión musical estuvo bien enfocada y estupendamente bien secundada la Orquesta de la Ópera del Estado (Filarmonica de Viena).

Unos días después Abbado volvió al foso de la Ópera para dirigir una ópera que ya lleva desde hace mucho en su repertorio y que no tiene ya secretos musicales para él: **Carmen**, de Bizet. Pero en esta oportunidad fue nuevamente un tenor español quien se llevó gran parte del triunfo de la noche.

José Carreras volvió a ac-

tuar en una ópera, en el escenario vienés, por primera vez desde que tuvo que retirarse por motivos de salud. Para Carreras este retorno al escenario de la Ópera de Viena, en un papel que tantas veces había cantado con anterioridad, fue un triunfo absoluto. Carreras no sólo volvió a cantar la parte de Don José tan bien como antes, sino que la cantó con una expresión dramática e intensidad que superó todo lo que se le había oído hasta la fecha en Viena. Su voz adquirió una profundidad que va más allá de la que se le conocía de antes. Es verdad que resulta difícil efectuar comparaciones a través del espacio temporal, ya bajo Von Karajan Carreras había cantado esta parte con gran intensidad, pero ahora su voz parece haber adquirido una dimensión nueva. Quizá sea conveniente dejar pasar un poco el tiempo y volver a oírlo un par de veces más antes de emitir juicios comparativos de este tipo. Pero de todos modos su reciente actuación en Viena es testimonio de que volvió a recuperar toda su plenitud como cantante, y ello más de lo que cabía esperar. No resulta posible emitir un juicio igualmente positivo respecto de la actuación de Agnes Baltsa, cuya emisión vocal presenta cada vez mayores problemas. Patricia Wise cantó con suma corrección la parte de Micaela, mientras que Samuel Ramey (Escamillo) tuvo que luchar contra una indisposición que lo dejó casi afónico en el penúltimo acto.

Gerardo Leyser



AXEL ZEININGER

Plácido Domingo y Cheryl Studer compusieron una excelente pareja en Lohengrin y Elsa.

NOTICIAS

Pueri Cantores prepara su gira por el mundo

Pueri Cantores está preparando lo que será su gira por el mundo el próximo verano. En julio, los más relevantes coros de la Federación Mundial ofrecerán una antología del músico Tomás Luis de Victoria en Holanda y Salamanca, respectivamente. Este memorial se clausurará con una misa en la que se interpretarán partituras procedentes de los archivos catedralicios españoles que se adaptarán al orden musical de la liturgia.

La Sociedad Española de Musicología edita un libro sobre la obra del padre Soler

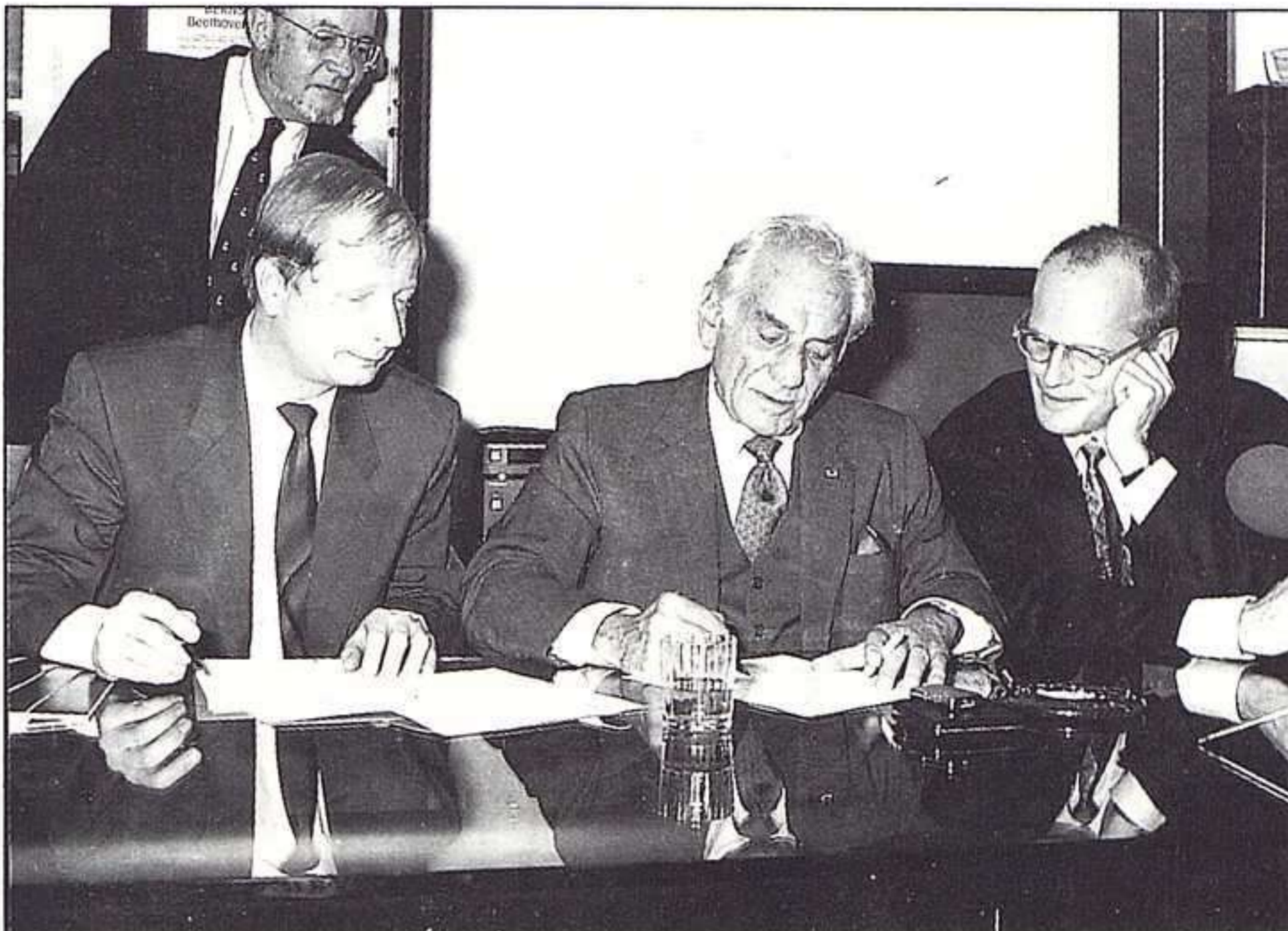
La Sociedad Española de Musicología va a publicar una de las obras fundamentales de la historia musical española: los 114 villancicos del más destacado compositor español del siglo XVIII, el padre Antonio Soler. Esta edición, que se enmarcará en la próxima publicación de sus obras completas, incluirá una tesis doctoral sobre los villancicos del padre Soler, realizada en la Universidad alemana de Hamburgo por el profesor de musicología de la Universidad de Salamanca, Paulino Capdepón.

Encuentro Internacional de Compositores en Madrid

Con la colaboración del Ministerio de Asuntos Sociales y el Instituto de la Mujer, del 16 al 18 de febrero tuvo lugar en Madrid el Primer Encuentro Internacional de Compositores organizado por la Asociación de Mujeres en la Música. El propósito de este encuentro fue el de reunir a una serie de compositoras de distintas nacionalidades para intercambiar ideas sobre la actividad de la creación musical y su pro-

blemática, así como para dar a conocer su música en nuestro país.

El acto fue inaugurado con un coloquio en el que participaron la compositora po-



Momento de la firma. De izquierda a derecha, Harry Kraut, agente de Bernstein; Chris Schmöckel, vicepresidente para asuntos legales de DG; el director de orquesta y Aman Pedersen, vicepresidente para artistas y repertorio de la firma.

Leonard Bernstein firma en Viena un nuevo contrato exclusivo con la Deutsche Grammophon

Gerardo Leyser, Viena.— Leonard Bernstein firmó en Viena, entre dos conciertos-grabaciones con la Orquesta Filarmónica de Viena, un nuevo contrato exclusivo con la Deutsche Grammophon.

La importancia que DG le atribuyó a este acontecimiento refleja la situación imperante en la esfera del disco clásico.

No sólo estuvo presente toda la "plana mayor" de la DG Hamburgo, sino que además fueron invitados a presenciar este acto, que se llevó a cabo en las nuevas oficinas vienesas de la DG, un impresionante plantel de periodistas procedentes de Alemania, Italia, Francia, Austria y el Reino Unido.

Para Bernstein este nuevo contrato incluye grabaciones con las cinco orquestas con las que habitualmente ha grabado en el pasado. Las principales actividades de los próximos cinco años incluirán: con la Filarmónica de Viena la consecución del ci-

clo de **Sinfonías** de Sibelius, así como del ciclo de **Conciertos** de Beethoven (solistista, Krystian Zimerman), la **Novena Sinfonía** de Bruckner (que acaba de grabar en el Musikverein) al igual que los **Rücker-Lieder** y los **Lieder eines fahrenden Gesellen**, de Mahler, que igualmente acaba de grabar en el Musikverein con Thomas Hampson. Con la Filarmónica de Nueva York, la **Octava Sinfonía** de Mahler, que completará el segundo ciclo integral de las **Sinfonías** de Mahler bajo Bernstein, la **Quinta Sinfonía** de Shostakovich y el oratorio de **Elías** de Mendelssohn, así como una composición del propio Bernstein titulada **Arias and Barcarolles** para voz solista y orquesta; con la Orquesta de la Radio Bávara la grabación de obras sacras de Mozart; con la Orquesta Filarmónica de Israel la grabación de su ópera **Candide**, así como grabaciones con la Orquesta Sinfónica de Londres.

laca Bárbara Buczek y la danesa Gudrun Lund, que hablaron sobre sus trabajos, ilustrando la ponencia con grabaciones de conciertos presentados en sus países.

El Museo del Prado y el Círculo de Bellas Artes acogieron la actividad concertística que corrió a cargo de las españolas Ángeles López Artigas, Montserrat Bellés y María Luisa Ozaita, la polaca M. Tumidasjka y la italiana Teresa Procaccini, con composiciones de las conferenciantes invitadas Bárbara Buczek y Gudrun Lund.

El evento fue clausurado con una mesa redonda sobre la aportación de la mujer en el campo de la composición, junto con un concierto dedicado a Rosa María García Ascot y su esposo Jesús Bal y Bay, que fue interpretado por la soprano Julia González, el guitarrista J. L. Rodrigo y la pianista Marisa Arderius.

Borja Puig de la Bellacasa, alto cargo del Ministerio de Cultura

Borja Puig de la Bellacasa, director del Círculo de Bellas Artes desde 1987, fue nombrado Secretario General Técnico del Ministerio de Cultura el pasado mes de febrero.

Borja Puig de la Bellacasa, que se incorporó al Círculo como gerente de la entidad en 1983, ha destacado durante su mandato por la cuidadosa atención que ha prestado a la potenciación de la actividad musical, sobre todo en el campo de la Música Contemporánea.

Primer Concurso Nacional de Saxofón

En el Palacio Ferial de Valencia se está desarrollando el Primer Concurso Nacional de Saxofón dentro del marco de la VII Feria Internacional de Música "Intermusic '90", los días 6, 7 y 8 del presente mes.



Firmado el contrato de colaboración.

Pionner patrocina la Orquesta Sinfónica del Vallés

La empresa Pionner Electronics España, S. A. se ha iniciado en el campo del patrocinio de la actividad musical con la firma de un contrato de colaboración con la Orquesta Sinfónica del Vallés, que está formada actualmente por 53 instrumentistas.

El patrocinio de Pionner abre una nueva etapa para

este grupo sinfónico que, durante la temporada actual, tiene previsto ofrecer **La Bohème** de Puccini, en siete ciudades catalanas. Paralelamente se irá desplazando por varias comunidades autónomas para ofrecer diversos recitales, algunos de ellos conjuntamente con el Orfeo Català.

Este certamen, cuyo objetivo principal es la divulgación y promoción de este instrumento musical con motivo de su 150 aniversario, ha sido organizado por la Asociación de Saxofonistas Españoles, con la colaboración de Intermusic, la Conselleria de Cultura, la Generalitat, la Diputación Provincial, la Caja de Ahorros y el Conservatorio de Música de Valencia, entre otros.

El jurado está compuesto por distinguidos saxofonistas y especialistas de este instrumento, tanto españoles como extranjeros, que juzgarán a sus participantes mediante la audición de sus actuaciones.

Ciclos de Conciertos y homenaje a Luis de Pablo en la Fundación Juan March

Durante el pasado mes de marzo, Fundación Juan March ofreció un rico programa de actividades musicales. El día 7, la Biblioteca de la Música Española Contemporánea de Fundación organizó un concierto monográfico con la integral de piano del compo-

sitor Luis de Pablo, que fue interpretado por Jean Pierre Dupuy. El acto estuvo presidido por Luis de Pablo, que fue homenajeado con motivo de su 60 cumpleaños.

Tres fueron las obras en programa: **Libro para el Pianista** —que se apoya en los conceptos revolucionarios de composición expuestos por el norteamericano David Tutor—, **Affettuoso** y **Cuaderno**.

En el Centro Cultural de Albacete, los días 5, 12 y 26, y en Madrid a continuación, los miércoles 14, 21 y 28, la Fundación ofreció un ciclo bajo el título Un Siglo de Música para Trío en España (1890-1990), que corrió a cargo del Trío Mompou. El grupo formado por el pianista Luciano G. Sarmiento, el violinista Joan Lluís Jordá y el violonchelista Mariano Melguizo presentó un total de catorce obras de otros tantos compositores españoles entre los que cabe destacar a Tomás Bretón, Manuel Seco, Joaquín Malats, José Bagueña Soler, Evaristo Fernández Blanco, José Luis Turina, Tomás Marco y Gerardo Gombau, entre otros.

Además, dentro de su programa Conciertos del sábado

14.ºs ENCUENTROS GULBENKIAN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Lisboa, 27 de abril al 12 de mayo de 1990

Stockhausen en Lisboa

Once espectáculos con nueve programas distintos, dirigidos por **KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

REPERTORIO

SIRIUS, ARIES, TIERKREIS, INORI, IN FREUNDSCHAFT, GESANG DER JUNGELINGE, TELEMUSIK, KLAVIERSTUCKE, etc.

Y EXTRACTOS DE LAS ÓPERAS

DONNERSTAG, SAMSTAG y MONTAG

INTÉRPRETES

Voz: **Annette Meriweather, Julian Pike, Nicholas Isherwood**

Instrumentos de viento: **Kathinka Pasveer, Suzanne Stephens, Ian Stuart, Lesley Schatzberger, Markus Stockhausen, Michel Svoboda**

Piano: **Ellen Corver**

Percusión: **Andreas Boettger, Isao Nakamura**

Sintetizador: **Michel Obst, Simon Stockhausen**

Danza y Mímica: **Jean-Christian Chalon, Elizabeth Clark, Alain Louafi, Michele Noiret**

Tres conferencias por Karlheinz Stockhausen

Seminarios sobre interpretación de la música de Stockhausen: **Canto, Flauta, Clarinete, Trompeta, Trombón, Piano, Percusión, Sintetizador, Danza y Mímica**

(Inscripciones hasta el 9 de abril)

OTROS SUCEOS

"Music in Colourscape", instalación audiovisual presentada por Simon Desorgher en los jardines de la Fundación Gulbenkian

Conciertos por Coro y Orquesta Gulbenkian (Dirección de **Michel Tabachnik** y **Fernando Eldoro**) y Cuarteto de Cordas Capela

ESTRENO MUNDIAL DE OBRAS DE COMPOSITORES PORTUGUESES

Informaciones:

Fundación Calouste Gulbenkian / Departamento de Música
Avenida de Berna, 45 - A - LISBOA (Portugal)

Código Postal: 1093 Lisboa Codex

Teléf. (01) 73 51 31 - Télex 12345 Gulben P - Fax: (01) 73 51 39



María Luisa Cantos recibiendo el galardón.

Nuevo Curso de Música Española en Suiza

En Baden, del 26 al 29 del presente mes y del 11 al 14 de octubre de 1990, tendrá lugar la XII Edición del Curso Internacional de Interpretación de Música Española. En esta ocasión el curso estará dedicado al clavecín y al piano. Del primero impartirá las clases Rafael Puyana, mientras que del segundo lo harán Joaquín Nin-Culmell y

María Luisa Cantos.

Precisamente, la pianista española residente en Suiza, María Luisa Cantos, fue galardonada, el pasado mes de marzo, con el Lazo de Isabel la Católica, premio que le ha sido concedido en reconocimiento a sus veinte años de trabajo en la difusión de la música clásica española fuera de España.

ofreció un ciclo denominado Alrededor del Clarinete. En él participaron los instrumentistas Enrique Pérez Piquer y los miembros del Cuarteto de Bellas Artes; Adolfo Garcés acompañado por Menchu Mendizábal al piano, Máximo Muñoz y Diego Cayuelas; el grupo formado por Enrique Pérez Piquer, Dionisio Rodríguez, Ángel Luis Quintana y Anibal Bañados, para finalizar con un concierto del grupo LIM.

Los recitales también estuvieron presentes en la fundación en los Conciertos de Mediodía, que se desarrollaron los días 5, 12, 19 y 26. Contó con la participación de la clavecinista Smiljka Isaković, los pianistas Bogoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius, el guitarrista Juan Mario Cuéllar y la también pianista Carmen Díez-Quezada.

Lanónima Imperial estrena "Kairos"

Carlos Murias, Barcelona.—

Juan Carlos García, líder de Lanónima Imperial, estrena, en el Espai B del Mercat de les Flors, su tercera creación **Kairos**, que se percibe como su obra más ambiciosa. **Kairos** es un espectáculo concebido para 9 bailarines, con música de Víctor Nubla y una muy atractiva escenografía y vestuario firmados por Jordi Roig. **Kairos** está coproducido por el Mercat de les Flors, el Théâtre Contemporain de la Dance de Paris (Francia), Quartz Brest (Francia), el Festival Roma Europa, Villa Mediceis de Roma (Italia) y Lanónima Imperial.

VII Concurso Internacional de Guitarra Clásica "Nicola Fago"

La Administración Provincial de Taranto, en Italia, ha organizado el VII Concurso Internacional de Guitarra Clásica "Nicola Fago", dedicado a tan insigne músico tarantino. En este concurso po-

drán participar todos aquellos guitarristas de ambos sexos y de cualquier nacionalidad, que no hayan superado los 35 años de edad a la fecha del 26-4-90. El plazo de inscripción finaliza el próximo día 26 de este mes. Podrán ampliar esta información, dirigiéndose a: Concurso Internacional de Guitarra Clásica "Nicola Fago". Administración Provincial de Taranto. Vía Anfiteatro, 4. 74100 TARANTO.

Un pintor, un compositor

La Fundación Musical ACA organizó, durante el mes de

marzo, un ciclo de conciertos y exposiciones titulado: "Un Pintor, un Compositor". En él participaron Farrán Pizá, Antoni Caimari, Jaume Piña, Xavier Carbonell, Tomeu Payeras, Tomeu Antiguas, Ramón Bonet y Joan Valent. Junto con las actividades musicales y pictóricas, cada uno de los creadores impartieron una serie de conferencias sobre su obra y labor artística durante los últimos años.

Premio de Composición Musical "Reina María José"

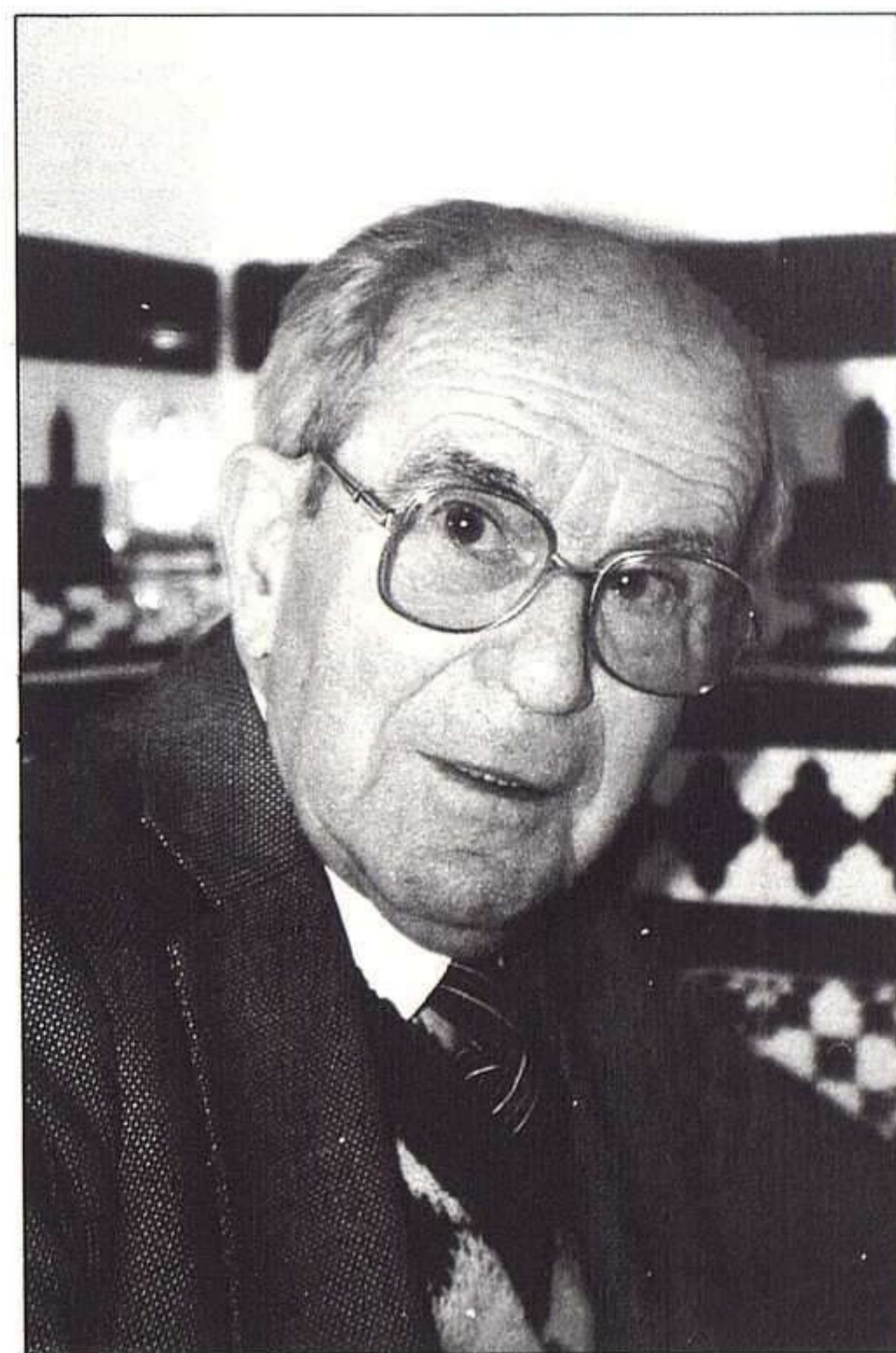
Se ha convocado, en Suiza,

Hernández Girbal, nombrado hijo predilecto de Béjar

El escritor y biógrafo Florentino Hernández Girbal, colaborador de RITMO, coordinador de la sección Viejas Fotos de mi Álbum, fue nombrado hijo predilecto de Béjar, ciudad que le vio nacer.

El pasado mes de marzo, el pleno del Ayuntamiento de la citada ciudad salmantina, encabezado por el alcalde, Ángel

Blázquez, acordó, por unanimidad, premiar con dicho nombramiento al autor de **Bandidos Célebres Españoles**, por su brillante trayectoria profesional, a solicitud del grupo cultural "San Gil", que en su día había enviado un escrito en demanda de la citada distinción.



F. Hernández Girbal.

Falleció el maestro Pere Vallribera

Al cierre de este número nos llega la noticia del fallecimiento del maestro Pere Vallribera y Moliné, ilustre compositor y pianista catalán. Era Hijo ilustre de la villa de Sallent y académico de honor, por unanimidad, de la Real Aca-

demia de Bellas Artes de San Jordi, y durante medio siglo director del Conservatorio del Liceu de Barcelona, siendo ciertamente numeroso el cómputo de pianistas que se formaron en su brillante escuela pianística.

el Premio de Composición Musical "Reina María José", que será otorgado por decimosexta vez el próximo mes de noviembre.

El tema escogido por el Comité del Concurso es la Obra concertante para instrumento solista, una voz cantada Ad Libitum y Conjunto de Cuerda. El conjunto de cuerda debe tener entre un máximo de 22 y un mínimo de 11 instrumentistas, a escoger entre el efectivo siguiente: 12 violines, 4 violas, 4 violonchelos y 2 contrabajos; mientras que el instrumentista solista queda a elección del compositor.

En este certamen podrán participar los compositores de cualquier nacionalidad, sin límite de edad. Información: Secretaría del Concurso. Merlinge, 1251 GY/GI-NEBRA.

Enrique Granados homenajeado por la Caja Postal

Como ya viene siendo habitual todos los meses, la Caja Postal llevó a efecto en el Aula de Cultura un ciclo de conciertos titulado "Enrique Granados y su entorno", dedicado a tan insigne músico español, durante todo el mes de marzo. Contó con la participación del pianista Miguel Tapia, el tenor Joan Cabero acompañado al piano por Manuel Cabero, el Trío Mompou y la también pianista Carmen Deleito.

XII Edición del Certamen Internacional de Masas Corales

El Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa ha organizado el XXII Certamen Internacional de Masas Corales que se celebrará el próximo mes de noviembre, en la citada ciudad guipuzcoana. Con motivo de este Certamen se han convocado un total de tres concursos: el XII Certamen de la Canción, el XIX Concurso de Composición para Masas Corales y el III Concurso de Composición para Coros Infantiles.

En la primera de estas convocatorias podrán participar todas aquellas agrupaciones corales compuestas únicamente por aficionados, calificación que no concierne a los directores de las mismas. Los cantores deberán tener



Los firmantes del acuerdo, con otras autoridades asistentes al acto.

Sede permanente para la Joven Orquesta Nacional en Cuenca

La Joven Orquesta Nacional tendrá su sede permanente en el Edificio Palafox de Cuenca gracias a un acuerdo suscrito por el ministro de Cultura, Jorge Semprún; el presidente de la Junta Castilla-La Mancha, José Bono; el presidente de la Diputación Provincial, Julián Córdoba, y el alcalde de Cuenca, Andrés Moya.

Según este acuerdo, que fue firmado el día 28 de febrero, el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música y las otras tres partes firmantes sufragarán, a partes iguales, la totalidad de los gastos anuales de funcionamiento y actividades de la JONDE, así como de su centro permanente de formación musical.



El London Contemporary Dance Theatre.

El London Contemporary en Tarrasa

Carlos Murias, Barcelona.— El Centre Cultural de la Caixa de Terrassa presentó el pasado mes de febrero a la prestigiosa compañía británica London Contemporary Dance Theatre. La compañía presentó coreografías de Paul Taylor, Robert Cohan y Dan Wagoner, director titular de la compañía desde el pasado

mes de junio. Con todo, la célebre compañía mostró su buen hacer y calidad de expresión, sin embargo se notaron unas coreografías que carecían de la fuerza creativa que su antiguo director, Robert Cohan, había desempeñado con dicha empresa.

una edad superior a los 16 años y tendrán que realizar

sus interpretaciones sin acompañamiento instrumental.

La segunda estará dedicada a la composición de Canción Folclórica Vasca y Polifonía, tanto del género sacro como del profano. Las composiciones, que deberán ser originales e inéditas, a cuatro o más voces mixtas "a capella", deberán enviarse antes del 1 de septiembre próximo.

El tercer certamen estará dedicado a composiciones para coros infantiles "a capella", sin acompañamiento instrumental. Las obras deberán ser originales, para 2, 3 ó 4 voces blancas, y con texto en euskera. El plazo de presentación finalizará el día 1 de septiembre. Información: Centro de Iniciativas Turísticas. San Juan s/n. 20400 Tolosa. Deberá indicarse siempre la referencia del concurso por el que está interesado.

Conciertos de jóvenes intérpretes en la Fundación Banco Exterior

Dentro del ciclo Conciertos de Jóvenes Intérpretes, que se ha desarrollado, durante el mes de marzo, en la Fundación Banco Exterior, la pianista Kirsten Taylor y el saxofonista Gary Louie ofrecieron, el día 12, obras de Debussy, Desenclos, Falla y Rorum, entre otros. Hay que destacar el estreno de dos obras: **La Merienda en el Marne**, de Rorum, y **Sonata** de W. Albright.

Concurso Internacional "Reina Elisabeth de Bélgica"

Del 29 de abril al 1 de junio de 1991 se celebrará en Bruselas el Concurso Musical Internacional "Reina Elisabeth de Bélgica". En la modalidad de interpretación instrumental podrán participar los músicos de cualquier nacionalidad, cuya edad no supere los treinta y un años. Se concederán un total de doce premios repartidos en distintas categorías (Primer Premio, Gran Premio Elisabeth y Premio Reina Fabiola) para los que se han destinado un total de 3.100.000 francos belgas, junto con otros once premios de 400.000 francos cada uno. El plazo de inscripción finaliza el 15 de enero de 1991.

La modalidad de composición consistirá en la presen-

tación de una obra para piano y orquesta sinfónica, que será examinada por un jurado internacional presidido por Eugène Traey. La pieza ganadora será interpretada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, el 27 de mayo de 1991, una vez conocido el fallo del jurado, acto que será transmitido en directo por la Radio y la Televisión Belga. El premio está dotado con 200 mil francos y la grabación del concierto en compact disc. El plazo de presentación finaliza el 14 de enero de 1991. Una nota que hay que destacar es que sólo podrán entrar en concurso obras de autores vivos.

Dentro del marco del Concurso Musical Internacional, del 21 al 24 de mayo, tendrá lugar un Seminario Musical Internacional de Piano, en el que se darán cita los más prestigiosos pianistas del momento. Más información: Secretariat du Concours Musical International "Reine Elisabeth de Belgique", 20, Rue aux Laines. B-1000 Bruxelles. Belgique.

Monográfico Wolfgang Rihm

Bajo la dirección de Manfred Reichert, en el Auditorio Nacional se ofreció, el día 14 de marzo, un monográfico dedicado al compositor alemán contemporáneo Wolfgang Rihm. **Chiffre VI, Chiffre VIII y Bil**, en la primera parte, y **Keim Firmament**, en la segunda compusieron el programa.

Campus Internazionale

La organización italiana Campus Internazionale di Musica ha organizado un curso de perfeccionamiento e interpretación musical denominado "Sermoneta Corsi 90", del 27 de junio al 28 de julio próximos en la provincia italiana de Latina. Podrán participar todos aquellos instrumentistas cuyas edades no superen los 30 años. Información: Secretaría del Campus di Musica. Via Ecetra, 36. 04100 Latina, Italia.

V Concurso Internacional de Piano "Frederic Chopin"

El Conservatorio Profesional de Música y Danza de las



La mesa que presidió el acto de presentación.

XV Festival Internacional de Música de Asturias

Del 23 de abril al 24 de mayo tendrá lugar en Gijón, Oviedo y Avilés el XV Festival Internacional de Música de Asturias, que ha sido organizado con la colaboración del Principado, la Caja de Ahorros de Asturias, el Ministerio de Cultura, los Ayuntamientos de Gijón, Oviedo y Avilés, y la Universidad de Oviedo.

Con el fin de levantar la cabeza, después de varios años de crisis, y poder encontrar de nuevo un espacio en el panorama de los festivales españoles, el festival asturiano ha presentado una amplia programación en la que tienen cabida prácticamente todos los géneros: la música de cámara, el ballet, los recitales instrumentales y vocales, la música coral y la ópera.

Además de la novedad que supone la presentación por primera vez en España, de cuatro formaciones musicales de prestigio como el Coro de la Catedral de San Pablo de Londres, la Budapest MAV Concert Orchestra, la Nihon Shinsei Orchestra, de Japón,

y el Dúo Gil Shaham-Gerhard Oppitz, este certamen contará con la presencia de dos cantantes de excepción como son Renata Scotto y Elly Ameling, así como del Ballet de Martha Graham, posiblemente una de las mejores compañías que haya pisado tierra asturiana.

El estreno o *reestreno* de obras inéditas o semidesconocidas será otra de las facetas importantes que incluye este festival. Se ofrecerán obras de Takemitsu, Akira Ifukube, Vaughan Williams, Walton, Parry y Arriaga, de quien se presentará la **Obertura núm. 20**, así como la edición crítica de la **Obertura "Nada y mucho"**.

La ópera, género que cuenta con un fuerte arraigo entre el público asturiano, hará acto de presencia en esta edición de la mano de la ópera de Bratislava, que ofrecerá en su repertorio **Il Barbiere de Siviglia** con la Obertura que para esta obra escribió Ramón Carnicer, junto con **Don Giovanni**, de Mozart.

Presentados a la crítica Ciclos de la Comunidad de Madrid

Con motivo de la presentación de las próximas actividades programadas por el Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Cultura, Ramón Espinar organizó un encuentro con los críticos musicales que tuvo lugar el pasado 28 de marzo.

Se presentó el ciclo "Música en la Mañana" que hasta el mes de junio se celebrará en el Teatro Monumental y que incluye la programación de la Orquesta y Coro "Comunidad

Agenda.

de Madrid" y la Orquesta de Cámara "Reina Sofía" con el ciclo "Mozart"; así como la Semana de la Música Antigua, que se desarrollará durante las fiestas del 2 de mayo en el Museo del Prado.

También se presentó el disco "Madrid en el Tiempo" que, bajo la dirección de su titular Miguel Groba Groba, han grabado la Orquesta y Coro "Comunidad de Madrid" con obras de Boccherini, Fernández Alvez, Villa y Moreno Buendía.

En el ciclo "Mozart" participarán los maestros Max Bragado Darman, Luis Aguirre, Sabas Calvillo y Luis Ramartínez; en la Semana de Música Antigua intervendrán Antonio Baciero, Hesperion XX, Neocantes, La Stravenda y el Seminario de Estudios de la Música Antigua (SEMA).

Victoria de los Angeles, premio a la interpretación musical

El pasado uno de marzo tuvo lugar en Madrid la III Entrega de Premios de la Fundación CEOE, convocados para 1989. En el ámbito puramente musical hay que destacar el Premio a la Interpretación Musical de la firma Larios, concedido a la soprano Victoria de los Ángeles.

Cinco manuscritos de Granados ven la luz

Cinco manuscritos del compositor español Enrique Granados han permanecido arrinconados en la sede de una editorial francesa especializada en libros de música y partituras, Salabert, sin que se conociera su existencia. Al parecer, la citada entidad compró, a principios de siglo, los derechos de autor de estos manuscritos a uno de los hijos de Granados y, desde entonces, permanecieron olvidados sin que se hubieran hecho nunca copias de los mismos. Se trata de cinco obras para escena escritas por Granados entre 1885 y 1991: **Miel de la Alcarria, Petrarca, Picarol, Gaziel y Liliana**.

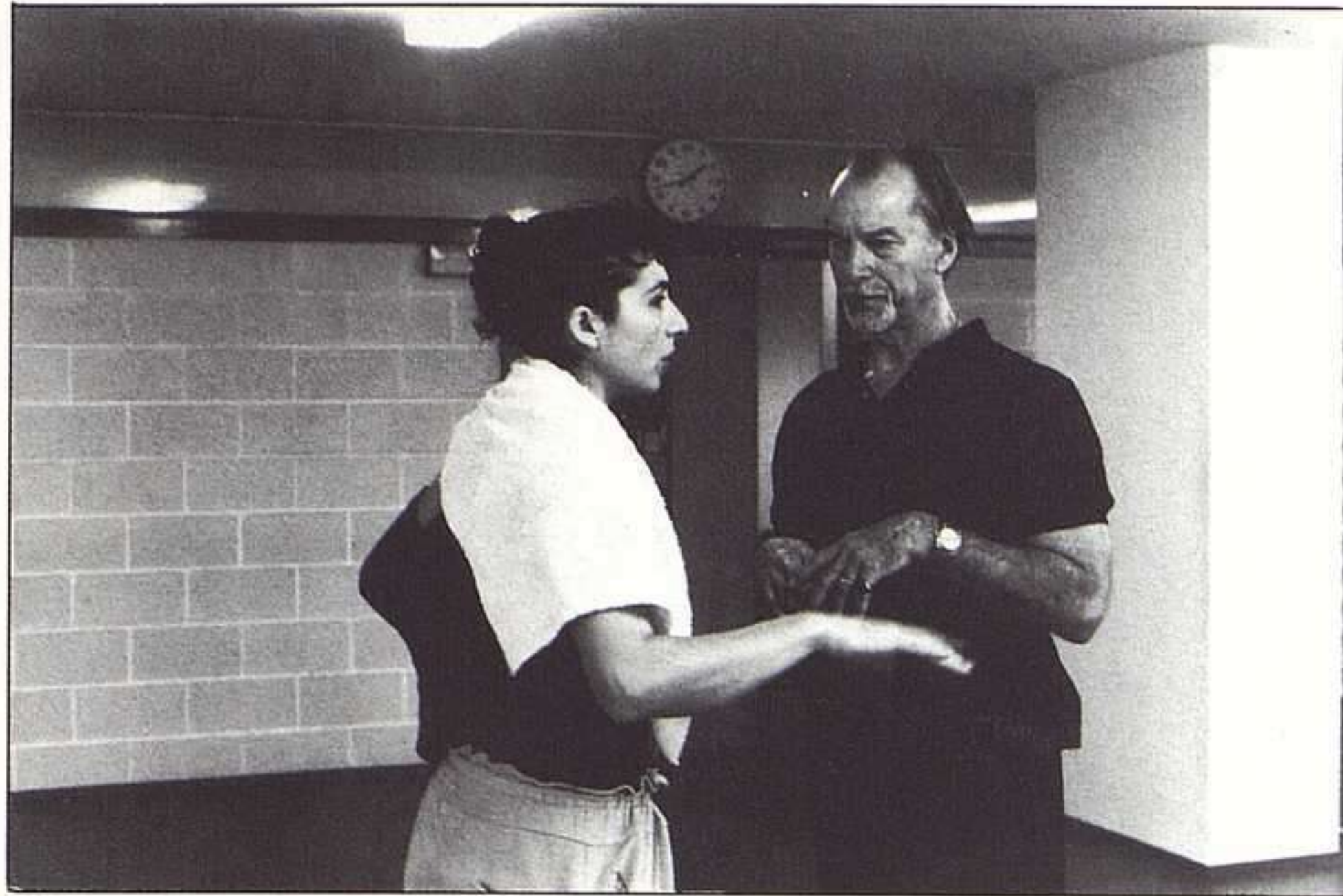
Primeras Jornadas de Música contemporánea de Granada

Dentro de su programa para la potenciación de la música contemporánea andaluza, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea organizó, durante el mes de febrero, las Primeras Jornadas de Música Contemporánea de Granada. El Real Conservatorio Superior de la citada ciudad andaluza fue el escenario que acogió los conciertos del Cuarteto Arcana, de la Orquesta Reina Sofía, cuya dirección corrió a cargo de Max Bragado-Darman; del pianista Jean Pierre Dupuy y del grupo Los Pioneros de la Electrónica, dentro del apartado de música electrónica.

La Orquesta de Cadaqués, de gira por España

La Orquesta de Cadaqués ha iniciado su etapa de proyección en España con una gira de conciertos, que ha servido para llevar a cabo la presentación oficial de la Orquesta en nuestro país.

Esta gira comenzó el pasado día 18 de febrero, en Segovia, donde la Orquesta de Cadaqués, bajo la dirección de Edmon Colomer, interpretó la Obertura de **La Scala di Seta**, de Rossini; la **Sinfonía de Cámara** núm. 2, Op. 38, de Schönberg, y la **Sinfonía** núm. 2, en Re mayor, Op. 36, de Beethoven.



Maite Salado y Matt Mattox.

El teatro Goya barcelonés abre sus puertas

Carlos Murias, Barcelona.— Desde el pasado mes de marzo, el teatro Goya de Barcelona programa danza todos los lunes, por ser el día de descanso del teatro. Es de la bailarina Maite Salado, hija del presidente del teatro Goya, de quien ha partido la original idea, que cuenta con el apoyo del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

La Generalitat ha facilitado un entarimado de ocho metros para la ampliación del escenario, las luces, el sonido, y la publicidad, además del gasto que supone abrir el teatro para su fin.

Para este primer ciclo de danza, la programación abarca cinco espectáculos (clásicos todos ellos) de cinco escuelas de danza de Barcelona, además del estreno de la compañía "Dansteater" de Maite Salado, que cuenta con una pieza del coreógrafo americano Matt Mattox. El ciclo se presenta por el orden siguiente: 5-12 de marzo, Ballet Ciutat de Barcelona de David Campos; 19-26, el Ballet Clàssic de Barcelona de Laura Mas; el 2-9 de abril el grupo de Carlos Ibáñez; 23-30 "Dansteater" de Maite Salado; 7-14 de mayo, Cristina Magnet i Burch; y el 21-28 de mayo, cerrará esta primera parte la Compañía de Danza Española de Barcelona de Enrique Burgos y Rosa García.

Continuaron su viaje por Alcoy, Alicante, Castellón y

Valencia, para finalizar en Barcelona con un concierto

en el Palau de la Música, el 28 de febrero.

Homenaje a Matilde Vázquez y Carlos Puchol

El Club de Arte de Madrid, asociación de larga vida, ha rendido recientemente un homenaje de admiración a la eminente tiple Matilde Vázquez y al notable barítono Carlos Puchol, cantantes que han sido y son figuras relevantes de nuestro género lírico.

Al acto asistió numeroso público y en él se les impuso la medalla del Club de Arte entre innumerables manifestaciones de adhesión y simpatía.

Contribuyeron al lucimiento de la velada los componentes del Taller de Zarzuela que, dirige Carlos de Pinto, los cuales interpretaron diversos fragmentos de este género en honor de los homenajeados. También se sumó al acto la tiple Pilar Abarca, que hizo regalo a todos de su hermosa voz.

Finalizó la reunión con calurosas muestras de simpatía hacia los dos cantantes que, en días no lejanos, dieron noches de gloria a nuestra zarzuela.

Antonio Fernández Cid galardonado con el premio "Lauri Volpi"

El crítico musical del diario ABC Antonio Fernández-Cid

CÓMO SUSCRIBIRSE A "RITMO"

Enviar este boletín a: Apartado correos 151036

28080 MADRID

LIRA EDITORIAL, S. A.

reservado a la administración

NOMBRE		APELLIDOS		TELEFONO personal profesional	
RAZON SOCIAL (para, organismos, sociedades, etc.)					
CALLE O PLAZA		NUMERO		PAIS	
CIUDAD		CODIGO POSTAL			

Deseo suscribirse por un año (once números), a partir del mes de

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso
- Adjunto talón bancario
- Giro postal número

Suscripción anual:

- ESPAÑA: 6.875 pesetas, más 150 ptas. de gastos de cobro.
- Extranjero: Vía terrestre o marítima: 68 \$ USA.
- Vía aérea: 93 \$ USA.

FECHA:

FIRMA:

fue galardonado, el pasado mes de febrero, con el premio "Giacomo Lauri Volpi" de la crítica internacional en su edición de 1989. El homenaje a Fernández Cid, que se celebró en la Sala de Producción de la RAI —en Roma—, se abrió con la lectura de un telegrama de felicitación de Su Majestad la Reina Doña Sofía en el que expresaba su reconocimiento a la dilatada labor del veterano crítico español. El acto prosiguió con la entrega del premio que estaba constituido por una placa de plata y una insignia de oro dedicados a la buena labor de los críticos al servicio del arte, para finalizar con una intervención del galardonado en la que Fernández Cid dedicó unas palabras de gratitud a la Reina, afirmando que "no sólo demuestra la generosidad con la que le honraba con su telegrama, sino también su permanente interés por todo cuanto se refiere a la cultura, al arte y en especial a la Música".

Regulados los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura

El Ministerio de Cultura ha presentado la relación de Premios Nacionales correspondientes a 1990, galardones que abarcan las distintas manifestaciones artísticas y culturales que desarrolla este departamento.

La presente edición dispone la concesión de dos premios para las manifestaciones musicales propiamente dichas y otros dos galardones dentro de la modalidad de Danza y Teatro.

Semanas Internacionales de Música de Lucerna

Del 15 de agosto al 8 de septiembre de 1990 se celebrará en Suiza una nueva edición de las Semanas Internacionales de Música de Lucerna. En esta ocasión, las jornadas musicales tratarán de mirar atrás para situarse en el nacimiento de nuestro siglo, en la llamada posmodernidad y en los recuerdos de aquella época moderna que muestra a una sociedad inquieta, que ha probado nuevas formas de vida cercanas a los actuales intentos de búsqueda.

El programa de actividades es muy extenso. En él se



Ángel Sagardía.

Ángel Sagardía

En Valladolid, en donde residía últimamente, falleció el 16 de febrero el musicólogo aragonés Ángel Sagardía. Nacido en Zaragoza en 1901, formó parte de una generación de famosos músicos aragoneses, como, entre otros, Pilar Bayona, Eduardo del Pueyo, Ruiz Aznar, Luis Galve y Tapia Colman, estos dos últimos felizmente aún entre nosotros.

Autor de numerosas biografías de grandes figuras de la creación musical —Albéniz, Arriaga, Barbieri, Falla, Gaztambide, Granados, Guridi, Luna, Marquina, Sarasate, Serrano, Vives y Usandizaga— y de cientos de ensayos y escritos que vieron la luz en enciclopedias y numerosas publicaciones, Ángel Sagardía siempre estuvo inmerso intensamente en la vida musical española, cultivando parcelas en el campo de la composición, la docencia y la interpretación acompañando a grandes figuras

como fueron los maestros Pablo Luna y Joaquín Rodrigo.

Fue también Sagardía conferenciante pródigo y brillante y, hasta dos días antes de su muerte, estaba preparando dos conferencias que ha dejado casi ultimadas: una sobre "El compositor Antonio José", que debía haberla dado en Valladolid, y otra sobre "Amadeo Vives, vida y obra", ésta para la ONCE, en Madrid.

Contiene la colección de RITMO un sinnúmero de colaboraciones suyas, pues fue asiduo desde su época fundacional hasta nuestros días. Fue la última la que escribió para nuestro especial LX Aniversario: "Recuerdos Musicales" en la que glosó las tertulias en nuestro ámbito del Madrid musical de los años 30.

Con la muerte de Sagardía pierde RITMO el último de los colaboradores de su época fundacional.

recogen un total de 16 conciertos sinfónicos, tres de orquestas de cámara, uno

coral, una velada de piano, una de canto, un recital de trompa, varios conciertos de

Agenda.

órgano, dos presentaciones de jóvenes artistas y un concierto para ancianos e inválidos, entre otros. El Museo de Arte mostrará una exposición estival de "Expresionistas de la Colección Buchheim" y como aportación a la temática, Horstsiede pondrá en escena la obra *Liebelei* de A. Schnitzler. Cerrarán el programa unos cursos de maestría musical impartidos por el Conservatorio.

Hay que destacar entre los intérpretes que allí se darán cita a la Orquesta de jóvenes Gustav Mahler, San Francisco Orchestra, Orquesta Filarmónica de Berlín, Orquesta de Cleveland, Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam y la Tschechische Philharmonie, entre otras, que serán dirigidas por otros tantos directores como Kurt Sanderling, Václav Neumann, Michael Gielen, Pierre Boulez, Riccardo Chailly...

En cuanto a orquestas de cámara figuran la Camerata Academica del Mozarteum Salzburg, bajo la dirección de Sándor Végh, la English Chamber Orchestra con el violinista Pinchas Zukerman, el Collegium Musicum Zurich, a cargo de Paul Sacher, y el Festival Strings Lucerne con Rudolf Baumgartner como director.

Concurso Internacional "María Canals"

Desde el pasado 19 de marzo y hasta el próximo 3 de abril se está celebrando, en Barcelona, el Concurso Internacional "María Canals". Este certamen incluye tres especialidades: piano, percusión y canto, con premios que alcanzan las quinientas mil pesetas. Este veterano certamen es uno de los que goza de mayor concurrencia internacional.

V Concurso de Piano "Infanta Cristina"

La Fundación Loewe de Madrid ha organizado el V Concurso de Piano "Infanta Cristina", que se realizará en dicha ciudad el próximo mes de mayo. En él podrán participar todos los concursantes que estén incluidos en dos categorías: infantil, hasta 14 años, y juvenil, hasta los 20. El plazo de inscripción finaliza el 31 de marzo. Información: Fundación Loewe. Serrano, 34. 28001 MADRID.

Alfredo Aracil, director del programa musical del "Madrid Cultural"

El Compositor Alfredo Aracil fue nombrado director del programa musical de "Madrid, Capital Europea de la Cultura 1992", el pasado día 12 de marzo. Su nombramiento se produjo en la reunión del consorcio del Madrid Cultural, compuesto por representantes del Ayuntamiento, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura.

Aracil, que para ocupar su nuevo cargo deja la jefatura de producciones musicales de Radio 2, afirmó, en el acto de su nombramiento, que su principal objetivo era "la planificación coherente del programa de actividades musicales que se desarrollará en Madrid, durante el año 1992".

Edición Toscanini

Teresa Montoro, Madrid.— Esta primavera aparecerá en el mercado español la primera parte de los 71 títulos (82 cedés, 81 casetes) que constituyen este especial e interesantísimo lanzamiento. Se trata del total de las grabaciones que el director italiano realizara para la firma RCA con las orquestas Filarmónica de Nueva York, del Teatro de la Scala y NBC. Está previsto que el total del producto esté en el mercado en un máximo de cuatro años. Las grabaciones (1920-1954) han sido reprocesadas digitalmente, de tal manera que se ha contado con la autorización expresa de la familia Toscanini, gracias a la cual los discos vienen acompañados de un extenso material biográfico e informativo en general. A destacar, la magnífica presentación, con las fotos de Rebert Hupka. Paralelamente, BMG lanzará una importante colección de vídeos, tanto en láser como en VHS, los denominados "Conciertos de Toscanini para televisión".

El primer lanzamiento incluye **Sinfonías** de Beethoven y Brahms, así como el **Requiem** de Verdi y sus óperas **Aida** y **Falstaff**.

Festival de Pascua en Lucerna

El Consejo fundacional de

las Semanas Internacionales de Música de Lucerna ha organizado, para el próximo año, una nueva edición del Festival de Pascua, que se celebrará en la citada ciudad suiza del 29 de marzo al 1 de abril de 1991.

Con motivo del 700 aniversario de la Confederación, el Festival tendrá el privilegio de presentar a la Orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Zubin Mehta, en el apartado de música sinfónica.

En lo que a música de cámara y música sacra se refiere, la dirección de este evento se encuentra en vías de negociación con las orquestas que allí se darán cita y, por el momento, se desconocen los candidatos.

VIII Premio de Composición Musical "Joaquín Turina"

El VIII Premio de Composición Musical "Joaquín Turina", correspondiente a la edición de 1989 y organizado por el Ayuntamiento de Sevilla, ha recaído en el compositor italiano Claudio Vaira, por su obra **Echosymphony**.

El premio supone al ganador setecientas cincuenta mil pesetas y la producción del estreno de la obra, durante el plazo de un año, que correrá a cargo del Ayuntamiento de Sevilla.

El jurado estuvo formado por Manuel Castillo, Antón García Abril, Ramón Barce, Alfredo Aracil y Ernesto Cordero.

Nueva producción de "Sigfrido"

Una nueva producción de **Sigfrido**, de la Tetralogía wagneriana **El Anillo del Nibelungo** fue estrenada el día 3 de marzo en el Teatro Comunale de Treviso, en Italia. La puesta en escena de esta obra formaba parte de un proyecto, iniciado durante la temporada 87-88 con el estreno de **El Oro del Rin** y **La Valkiria**, cuyo objetivo principal era ofrecer al público italiano la **Tetralogía** en su totalidad.

Pier Allí se encargó de la dirección escénica, mientras que la Orquesta del Teatro Comunale estuvo dirigida por Riccardo Chailly. En el reparto hay que destacar, entre otros, la presencia del tenor Siegfried Jerusalem, en el papel de

Sigfrido, y de la soprano Hildegard Behrens, en Brunilda.

Concurso permanente de jóvenes intérpretes convocado por Juventudes Musicales de España

Juventudes Musicales de España iniciará los días 27, 28 y 29 de este mes la primera fase del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes, que se ha venido celebrando desde hace ya doce años, ininterrumpidamente, con objeto de estimular la carrera artística de los jóvenes valores de la interpretación musical en España.

Juventudes Musicales ha convocado para esta ocasión a todos aquellos instrumen-

tistas españoles de violín, viola, violonchelo, contrabajo, guitarra, laúd y arpa, cuyas edades no superen los 25 años.

El jurado, integrado por prestigiosos profesores de los diferentes conservatorios de España, estará presidido por el maestro Xavier Montsalvatge.

La segunda fase se celebrará, en Valladolid, los días 23, 24 y 25 de noviembre de 1990. Esta convocatoria ha quedado ya abierta y en ella podrán participar todos los jóvenes intérpretes de piano, clave, órgano y acordeón. El plazo de inscripción finalizará un mes antes de la fecha inicial de la convocatoria correspondiente. Información: Secretaría General de Juventudes Musicales de España. Gerona, 10. 08010 BARCELONA.

Sony colabora con el X Concurso Internacional de Piano de Santander

El pasado día 2 de marzo comenzó, en París, el proceso de preselección de participantes del X Concurso Internacional de Piano de Santander, que ha sido organizado por la Fundación "Isaac Albeniz" con la colaboración de Sony España.

De esta fase de selección, que ha sido posible gracias a la firma de un convenio de colaboración entre Sony España y la Fundación, saldrán un total de 40 pianistas que participarán en el certamen entre el 19 de julio y el 6 de agosto próximos, en la capital cántabra.

Estas pruebas, que se están llevando a cabo, además de en París, en Budapest, Madrid, Munich, Londres, Nueva York y Tokio, consis-

ten en la grabación en audio y vídeo de una actuación de treinta minutos de todos los pianistas inscritos. Para ello, Sony ha cedido los equipos profesionales y el asesoramiento técnico necesarios para las grabaciones.

Por su parte, la apertura de esta nueva edición ha coincidido con la presentación de una grabación que recoge la obra del norteamericano David Allen Wehr, ganador del último concurso celebrado en 1987. Esta producción, que formaba parte del galardón junto con una dotación económica, se titula **Americam 20th Century piano Music** ("Música Americana para Piano del Siglo XX") y ha sido dirigida por Paul Myers.



Salvador Martí por Sony y Paloma O'Shea por la Fundación Isaac Albéniz cubren el protocolo de la firma.

Viejas fotografías

de mi álbum

JULIÁN BIEL

He aquí un gran tenor aragonés que en unos pocos años pasó del esplendor de la revelación y los éxitos resonantes a la oscuridad del olvido. Muchos vieron en él al continuador de Gayarre, especialmente su maestro el barítono Antonio Cotogni, quien confesó que desde la muerte del roncalés no había escuchado a otro tenor de tan excepcionales facultades. Como le sucedió a otros, que después fueron luminarias de la lírica, hubo de luchar mucho para lograr destacar cuando la mejor carta de presentación era su voz, de rara belleza, que brillaba con calidades de oro puro en las obras grandes.

Hijo de padres humildes, nació en Zaragoza el año 1870 sin que hayamos podido precisar la fecha. Entonces los jóvenes empezaban muy tempranamente a ganarse la vida y Julián Biel no fue una excepción. Siendo muchacho entró como aprendiz en el obrador de una pastelería de la calle del Azogue. Mientras ayudaba le daba por cantar y, primero sus compañeros, y después el maestro, le animaban a hacerlo porque imitaba muy bien las jotas de el Royo del Rabal que entonces era el ídolo de Aragón. Y fue el pastelero quien le aconsejó que se apuntara en cualquiera de los orfeones que por aquellos días existían en Zaragoza. No pasó mucho tiempo sin que el director apreciase la hermosa voz de Julián. Le puso a estudiar música y tan rápidos progresos hizo que a poco le encargó cantar los solos de tenor. Así obtuvo sus primeros éxitos sin dejar de cumplir con el trabajo. Animado a ser cantante y convencido de que en Zaragoza no hallaría el campo propicio para lograrlo, se trasladó a Madrid. Ilusionado por su entusiasmo no midió los obstáculos con que se iba a tropezar. La Corte se le mostró esquiva y sólo su tesón baturro le dio ánimos para salvarlos. Como sus recursos económicos eran precarios, consiguió sobrevivir merced a un escaso jornal como pintor de brocha gorda. Mas en este oficio el trabajo faltaba con frecuencia y miró de encontrar en la música los reales que diariamente necesitaba para su sustento. Se reunió con

grupos cantantes noveles tan esperanzados y pobres como él y, después de cantar en innumerables actos religiosos, tras muchas dificultades que hubieran desanimado a cualquiera, tuvo la suerte de conseguir una plaza en el coro del Teatro Real. Ello le permitió pagar a un maestro de canto. En esto tuvo suerte porque desde el primer momento advirtió la calidad de su voz. No intentó alterar la impostación natural que poseía para ser un gran tenor dramático.

Esto lo demostró pronto durante la temporada popular de ópera que tuvo efecto durante el verano de 1899 en los jardines del Buen Retiro. Tanto los espectadores como los maestros y la empresa convinieron en que Julián Biel era una sensacional revelación y todo fueron aplausos nutridos y elogios encendidos. Rápidamente se habló de él en los medios musicales y producto del interés despertado fue que al trasladarse la compañía al Teatro Moderno, que antes se había llamado Teatro de la Alhambra, le contrataron en ventajosas condiciones. Así llegó para el tenor baturro la noche del 27 de septiembre de 1899, que nunca habría de olvidar.

La sala hallábase totalmente ocupada por un público expectante atraído por su nombre. El triunfo que obtuvo con *La Africana* fue memorable, sobre todo en el aria "O paradiso", que cantó con un brío y un derroche de medios vocales extraordinarios. Y cuando recibía emocionado en su camarín enhorabuenas y parabienes, el conde de Romanones, que había asistido a la función, le llevó una gratisíma noticia. Su madre, la marquesa de Villamejor, que con tanta frecuencia protegía a los artistas jóvenes, le encargó decir al novel tenor que le costearía sus estudios y su estancia en Italia por todo el tiempo que fuese necesario. Sólo le hizo un ruego a cambio de este mecenazgo: que antes de partir, y al volver, cantara una salve a nuestra Señora del Antiguo, de Guadalajara. Cumplió Julián Biel la primera parte de esta súplica y marchó a Roma para ponerse en manos de Antonio Cotogni, que, retirado de la escena, se había



dedicado a la enseñanza. Fueron dos años de durísimo trabajo en los que mejoró notablemente su técnica vocal, dominó el italiano y aprendió unas diez óperas que habrían de constituir su repertorio.

Durante los primeros años del siglo conquistó sonados triunfos en los principales teatros de Francia, Bélgica, Holanda, Rusia e Italia. En la Scala de Milán dio el año de 1902 ocho representaciones consecutivas de *El Trovador* bajo la dirección de Toscanini, cosa insólita en aquel escenario. Fue aplaudido en el Real de Madrid con *Aida* y *Carmen*; en el Liceo de Barcelona y en el Principal de su ciudad natal. Críticos y público le reconocieron como el mejor tenor dramático de su tiempo por voz amplia y generosa, perfecta escuela de canto y apasionado temperamento. Sus interpretaciones de *Otelo*, *Carmen*, *Sansón y Dalila* y *La Africana* causaron en todas partes verdadera sensación. Dicen que *El Trovador* nadie lo cantaba como él.

En medio de estos continuos triunfos, un día, ante la sorpresa de sus muchos admiradores, abandonó el canto. Nadie pudo comprender la razón. El doctor Cortezo, que fue amigo suyo, nos da una explicación plausible. Según parece, era presa de un estado neurasténico, cada vez más acusado, que le hacía salir a escena con miedo insuperable, temeroso de que su arte no agradara al público.

El nombre de Julián Biel desapareció de las carteleras; pocos años después falleció en Barcelona oscuramente en fecha que no hemos podido determinar. ¡Un gran tenor malogrado!

Próximo artículo:
ALBERTO AGUILÁ

FERRUCCIO BENVENUTO BUSONI

Por Ramón Barce

VIDA Y OBRA

La figura del divo, siempre en busca del éxito fácil repitiendo las obras del repertorio más manido, y alejado siempre de toda preocupación intelectual por la música, ha sido ennoblecida gracias a músicos integrales como Franz Liszt o Ferruccio Busoni. También Busoni fue un pianista excepcional, nimbado por los triunfos de sus giras apoteósicas; pero como Liszt, a quien tanto admiraba, Busoni fue mucho más que un divo aplaudido.

Había nacido en Empoli, Italia, en 1866, de padre italiano pero de madre alemana; vivió mucho más en el seno de la cultura germánica que en el de la latina. Estudió, y luego trabajó, en Alemania, Suiza y Austria; y escribió sus óperas y sus ensayos en alemán. Sin embargo, el componente racial italiano asoma a veces en su obra y en su personalidad. Además de pianista, fue director de orquesta —que organizaba, ya a principios de este siglo, series de conciertos con música contemporánea— y distinguido profesor de Composición en la Academia de Música de Berlín (a su muerte le sucedería Schönberg). Viajó por toda Europa y cinco veces a América del Norte dando conciertos, y mantuvo cursos de perfeccionamiento en Suiza y en Austria, además de en Weimar, una de sus ciudades predilectas (quizá por el recuerdo de Liszt). Entre sus alumnos hay que recordar a Kurt Weill, Philipp Jarnach y Vladimir Vogel. A partir de 1894 residió en Berlín, donde falleció el 27 de julio de 1924.

Su carrera de pianista había comenzado a los ocho años, como niño prodigio. En seguida comenzó también a componer. Una pequeña pero decisiva psicológicamente compensación fue el Premio Rubinstein que obtuvo en 1880 en Leníngrado su **Konzertstück para piano y orquesta**. Desde ese momento trabajaría en la composición con una intensidad que nos asombra, en medio del tráfigo de sus obligaciones como concertista y profesor. Hasta 1908 aproximadamente Busoni estuvo influido por los clásicos (Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt y Brahms principalmente); luego pareció desprenderse de la mayor parte de esos influjos, acentuándose en cambio el de Bach y manteniéndose el de Liszt.



Busoni, un músico en la mejor tradición del compositor-pianista.

Es curioso que no aparezca apenas ningún rasgo wagneriano (ni straussiano) en su música; tampoco hay apenas rasgos impresionistas. Aunque casi no se ha señalado, creo que podría rastrearse algún contacto con Mahler. En todo caso, en sus obras del período siguiente alcanza a veces armónica, formal y tímbricamente cimas de extraña abstracción y originalidad, como en la leve, huidiza, inapresable **Berceuse elegiaca** en memoria de su madre (1909), o en la inasible Zarabanda que sirve de intermedio entre los cuadros 1 y 2 de **Doktor Faustus**, una mezcla de ópera y poematorio plena de hallazgos. La **Berceuse** (que Mahler dirigió en Nueva York en 1911 sin mucho éxito) incluye, con la cuerda y un grupo de viento, celesta, arpa y gong, consiguiendo sonoridades que se acercan en cierto modo a las de la ulterior música serial —ciertamente la ambigüedad tonal de algunas obras de este período es patente. Curiosamente,

persisten la preocupación polifónica y la sombra de Bach, que coexisten con el recuerdo del último Liszt.

En sus últimos años, la música de Busoni parece reafirmar la tonalidad (así en la **Toccata** pianística de 1920), en busca de lo que se llamó "Nuevo clasicismo" (hoy diríamos, un tanto ridículamente, "Posmodernidad") y que él prefería denominar "Joven clasicismo", porque lo primero "suena como un retorno a algo ya existente" (carta a Gisella Selden-Goth de 7 de febrero de 1921). En su **Esbozo de una nueva estética musical**, escrito en 1906, Busoni había aventurado ideas que sólo años más tarde serían desarrolladas: la no oposición de los modos mayor-menor, la posibilidad de una libertad en el uso de nuevas escalas, la valoración del silencio, la artificiosidad de la tonalidad, los tercios y sextos de tono, e incluso una visión historicista de la música. El contacto con las obras de Schönberg le empujaría más

aún por el mismo camino: recordemos que Busoni tocaba a veces en sus recitales las recién escritas **Klavierstücke Op. 11** de Schönberg, y que incluso hizo una edición especial de la **Núm. 2** "para la interpretación concertística". (¿Ha habido muchos divos que hayan hecho algo semejante?). Parece que Busoni se siente entonces atraído por alguna imprecisa "liberación estética" a través de una mezcla de técnica y mística. (¿Cómo no recordar aquí a sus coetáneos Scriabin, Reger y Janáček, místicos y acórdicos?). Pero después, sin duda, Busoni no encontró la formulación formal adecuada y trató de reciclar sus hallazgos en el marco de la tonalidad.

Es importantísimo señalar el papel que en la obra y evolución de Busoni tuvo Juan Sebastián Bach. Digamos que Busoni se sumergió en el océano Bach no sólo como intérprete, editor y analista, sino como recreador de una música inagotable. Durante 25 años de su vida arañó horas y minutos para dedicarse a la extraña tarea de releer, reinterpretar, rehacer, transcribir las **Invenções, El Clave bien temperado** y otras obras de Bach: los siete volúmenes conocidos por **Bach-Busoni** (Leipzig 1920). El nivel de creatividad y el de análisis oscilan en cada caso; pero la inmersión es en verdad abismal y escalofriante. Tiene también, ciertamente, una limitación: para ser disfrutada en su integridad requiere un profundo conocimiento de la obra de Bach. Recuerda un poco el placer erudito de aquellos comentaristas medievales que se fundían con el autor comentado hasta hacer imposible la delimitación, imposible la valoración, imposibles la prisa, la premura, la medida del tiempo; imposible, paradójicamente, la exégesis misma.

OBRAS

La producción de Busoni, insuficientemente conocida en vida, y aún hoy no muy difundida, es más numerosa de lo que suele creerse. La moderna catalogación de Kind muestra que su obra pianística es extensísima: hay, por ejemplo, muchas composiciones de juventud que no se mencionan habitualmente. Por otra parte, la destrucción de Leipzig por los bombardeos angloamericanos hizo desaparecer la mayoría de las planchas de sus primeras ediciones. Hay que tener en cuenta, en otro orden de cosas, que la numeración establecida por el autor (número de opus) es confusa. Y también que, como en Liszt pero aún en mayor medida, obras originales, refundiciones y transcripciones —sobre todo las bachianas— tienen fronteras borrosas, y dificultan una clara catalogación, ya que no se trata sólo de clasificar "por géneros", sino de valorar, digamos, la *cantidad* creativa de muchas de estas obras. Señalamos aquí solamente obras especialmente características.

PIANO:

Sechs Stücke (1895), **Seis elegías** (1907-

09), **Diario indiano** (1915), **Fantasia contrapuntística, Sonatina super Carmen** (1920), **Toccata** (1920), **Bach-Busoni** (7 volúmenes de edición, transcripción, análisis y paráfrasis en distintos grados de las obras de Bach; ed. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1920), **Seis sonatinas** (1908-21), **Albumblätter** (1921).

MÚSICA DE CÁMARA:

Sonata núm. 2 para violín y piano en Mi menor Op. 36 a.

CONCIERTOS:

Konzertstück para piano y orquesta Op. 33 (1890), **Concierto violín y orquesta Op. 35 a**, **Concierto piano y orquesta con coro Op. 39** (1904), **Fantasia indiana para piano y orquesta Op. 44** (1915), **Divertimento para flauta y orquesta de cámara Op. 52**, **Concertino para clarinete y orquesta de cámara.**

ORQUESTA:

Lustspielouvertura Op. 38 (1897); **Seis elegías orquestales.**—I: **Berceuse elegiaca (Des Mannes Wiegenlied am Grabe seiner Mutter)** Op. 42 (1909), II: **Nocturno sinfónico Op. 43**, III: **Canto de las rondas de los espíritus (Gesang von Reigen der Geister)** Op. 46, IV: **Rondó arlequinesco Op. 47** con tenor ad libitum, V: **Zarabanda** (1918), VI: **Cortejo** (1919); **Tanzwalzer Op. 53** (1920).

ÓPERAS:

Die Brautwahl (La elección de esposa). Texto Busoni (1907-10). Estreno: Hamburgo 1912.
Arlecchino o Le finestre, en un acto. Texto Busoni sobre Hoffmann (1914-16). Estreno: Zurich 1917.
Turandot, en un acto. Texto Busoni sobre Gozzi (1917). Estreno Zurich 1917.
Doktor Faustus. Texto Busoni, siguiendo sólo en parte la tragedia de Goethe (1916-24, terminada por Philipp Jarnach). Estreno: Dresde 1925.

ESCRITOS:

Busoni dirigió también, con Egon Petri y Bruno Mugellini, la edición monumental de la obra de Bach para teclado, en 25 volúmenes, publicada por Breitkopf und Härtel de Leipzig. (Es una edición de estudio, que no debe confundirse con la creativa edición **Bach-Busoni** antes mencionada).

De los numerosos escritos de Busoni —ensayos, notas a programas, críticas, aforismos, análisis, comentarios, textos diversos todos de gran nivel literario e intelectual— destaca su famoso **Entwurf einer neuen Aesthetick der Tonkunst (Esbozo de una nueva estética musical)**, Berlín 1907. Una selección de sus trabajos fue editada por el propio

Músicos del siglo XX

compositor bajo el título de **Von der Einheit der Musik (Sobre la unidad de la música)**, Berlín 1922. La Universidad Nacional Autónoma de México publicó, en traducción de Jorge Velazco, la mayoría de los escritos de Busoni con el título de **Pensamiento Musical**, México DF 1975 (2.ª edición 1982): un hermoso libro de necesaria lectura.

BIBLIOGRAFÍA

Existen ya numerosos estudios sobre Busoni. Citamos sólo algunos de los más conocidos:

Edward Dent: **Busoni**. Londres 1933. (Hay trad. esp. en Universidad Nacional Autónoma de México, México DF 1973).

Guido Guerrini: **Busoni**. Roma 1944.

Remo Giazotto: **Busoni**. Roma 1948.

Gisella Selden-Goth: **Ferruccio Busoni. Un profilo**. Florencia 1964.

El epistolario de Busoni, amplísimo y de gran interés, ha sido objeto de varias publicaciones. La más amplia es la reciente versión italiana del **Ferruccio Busoni Selected Letters** de Anthony Beaumont (Londres 1987), que incluye 398 cartas más el intercambio de Busoni-Schönberg (38 cartas) procedente de las "Beiträge zur Musik-wissenschaft" XIX, 3, Verlag Neue Musik, Berlin 1977, ed. por Jutta Theurich:

Ferruccio Busoni. Lettere. Trad. de Laura Dallapiccola, ed. revisada y ampliada por Sergio Sablich. Col. Le Sfere, 10, Ricordi-Unicopoli, Milán 1988, 594 páginas.

DISCOGRAFÍA

Grabaciones recientes de obras de Busoni permiten ya un conocimiento extenso de sus composiciones más importantes. Mencionamos discos aparecidos últimamente, con referencia del número de RITMO en el que se encuentra la crítica correspondiente.

Sonata núm. 2 para violín y piano. Guidon Kremer (v1) y Valery Afanasiev (p.). DDG. (RITMO 596, febr. 1989).

Transcripciones de obras de Bach. Peter Rösel (piano). Capriccio. (RITMO 596, febr. 1989).

Konzertstück en Re menor Op. 31 a. Jean-François Antonioli (piano), Orquesta de Cámara de Lausana, dr. Lawrence Foster. Claves. (RITMO 602, sept. 1989).

Doktor Faust. Fischer-Dieskau, K. Chr. Kohn, William Cochran, Anton de Ridder, Coro y Orquesta Sinfónica de Bayerische Rundfunk, dr. Ferdinand Leitner. DDG. (Ensayo discográfico de R. Banús en RITMO 604, nov. 1989).

Obras para piano. Geoffrey Douglas Magde (piano). Philips (6 discos). (Ensayo discográfico de P. González Mira en RITMO 594, dic. 1988).

CARLO BERGONZI

Por Gonzalo Badenes

La vida

En la localidad de Vidalenzo, situada a cuatro kilómetros de Bussetto y a otros tantos de Sant'Agata, nació, el 27 de febrero de 1924, Carlo Bergonzi. El que habría de llegar a ser el tenor verdiano más importante del siglo tuvo una infancia y una adolescencia completamente ajenas a la música. El joven Carlo trabajó como quesero, panadero y conductor de camiones antes de soñar con el mundo del teatro.

Hacia finales de la década de los treinta, cuando Bergonzi empezaba a dejar atrás la adolescencia, tuvo la oportunidad de actuar, como extra, en algunas representaciones operísticas dadas en Bussetto. Concretamente, en **Andrea Chénier** y en **La Bohème**. Al mismo tiempo recibió algunas clases de canto y de piano del maestro Pisoni. Animado por el barítono Edmondo Grandini y por la Signora Manenti, Bergonzi se decidió a ampliar sus estudios musicales. En el Conservatorio de Pesaro, donde a la sazón estudiaban Renata Tebaldi y Aldo Protti, Bergonzi acudió al maestro Ettore Campogalliani, quien le resolvió el problema de la respiración, aunque tomó su voz como de barítono.

En 1943, por causa de los avatares de la guerra, Bergonzi fue internado en un campo de prisioneros, en Alemania. Recobrada libertad, al concluir el conflicto, acudió nuevamente a Grandini y a Campogalliani. El maestro de coro Achille Consoli y el tenor Antonio Narducci ayudaron al joven y éste pudo hacer una audición ante Tullio Serafin, en La Scala, en 1947.

En julio del año siguiente se produjo el debut de Bergonzi, por supuesto como barítono, con el Figaro rossiniano, en el Teatro dell'Oratoria, en Varedo, cerca de Milán. En los siguientes continuó cantando, aunque con éxito discreto. Fue compañero de Renata Tebaldi, Onelia Fineschi, Lina Pagliughi, Galliano Masini, Ferruccio Tagliavini, Beniamino Gigli y Tito Schipa. Intervino, entre otras óperas, en **Lucia di Lammermoor**, **Don Pasquale**, **Elisir d'Amore**, **Adriana Lecouvreur**, **La Traviata**, **La Fanciulla del West**, **Il Barbiere di Siviglia** y **Rigoletto** (en ésta, sustituyendo a Tito Gobbi).

Sin embargo, Bergonzi sufría graves problemas, en la nota de llegada (que en el barítono se sitúa cerca de la nota del paso del tenor, es decir, entre el Fa y el Fa sostenido). Casi accidentalmente, el 12 de octubre de 1950, Bergonzi descubrió que su verdadera tesitura era la de tenor. Naturalmente, el cambio no podía ser instantáneo, por lo cual decidió tomarse un año de descanso, a fin de reorganizar su instrumento.

El 12 de enero de 1951, en el Teatro Petruzelli de Bari, debutada el tenor Carlo Bergonzi, con el papel protagonista de **Andrea Chénier**. El camino que le aguardaba no era fácil y tuvo que ser recorrido paso a paso. Durante bastantes meses, tuvo que contentarse con óperas de escaso renombre, tales como **Fior di Maria**, de Renzo Bianchi; **Le Astuzie di Bertoldo**, de Ferrari-Trecate; **L'Oro e Ifigenia**, de Pizzetti; **Dibuk** y **Monte Ivnor**, de Rocca, etc. Incluso cantó en la **Jenufa**, de Janacek y en **L'incoronazione di Poppea**, de Monteverdi.

Durante el primer año de carrera intervino en las transmisiones radiofónicas de **Giovanna d'Arco**, **La Forza del Destino** y **Simon Boccanegra**, producidas por la RAI como conmemoración del cincuentenario de la muerte de Verdi. En el verano de 1953 cantó Don Alvaro, en el Stoll Theatre de Londres y en 1954 fue Corrado (en **Il Corsaro**, de Verdi), en Venecia, dirigido por Serafin.

Como es lógico, Bergonzi aspiraba a cantar en La Scala. No le resultó fácil, ya que si bien en marzo de 1953 intervino en el **Masaniello**, de Jacopo Napoli, tan sólo pudo volver en mayo de 1955 (con **La Forza del Destino**, sustituyendo a Di Stefano) y en enero de 1956, con el poco lucido papel de "Gabriele Adorno", en **Simon Boccanegra**. En cambio, Norteamérica reconoció muy pronto la valía de Bergonzi. Si en 1955 cantaba ya **Il Tabarro** y **Cavalleria Rusticana**, en la Ópera Lírica de Chicago, el 13 de noviembre del siguiente año se producía su debut en el Met, con Radamés. Durante la misma temporada cantó en Nueva York Manrico y ambos papeles los hizo a continuación en el

Palacio de Bellas Artes de Méjico. Pronto fue llamado por diversos teatros de Francia, Austria, Portugal y España (en el Liceu debutó, en 1957, con **Aida**). El Covent Garden lo escuchó, por vez primera, en septiembre de 1962, en **La Forza del Destino**. Su primer gran éxito en La Scala se produjo en abril de 1963, de la mano de von Karajan, al interpretar el **Requiem** verdiano. Durante cinco temporadas consecutivas apareció en el escenario milanés, cantando **Mefistofele**, **Aida**, **La Forza del Destino** (en la función inaugural de la temporada) y **Un Ballo in Maschera**. Participó asimismo en las giras de la compañía de La Scala (Moscú, 1964 y Nueva York, 1967).

Dos escenarios que Bergonzi frecuentó durante años fueron el Metropolitan (16 temporadas, entre 1956 y 1972) y la Arena de Verona (más de 100 representaciones, entre 1958 y 1975). Su repertorio alcanzaba casi setenta papeles, hasta bien entrada la década de 1970. Su ópera más representada, sin duda, es **Aida** (varios cientos de funciones, de ellas 45 sólo en Verona).

La carrera de Bergonzi, hoy virtualmente concluida, ha sido una de las más brillantes y regulares de tener alguno, en nuestro siglo. Hasta fecha bastante tardía era capaz de cantar en una misma temporada, **Elisir d'Amore**, **Attila**, **La Gioconda**, **I Lombardi**, **La Bohème**, **Il Trovatore** y **Aida**. Todavía hoy, si bien con la lógica merma de facultades, Bergonzi es capaz de asombrarnos por la pureza e igualdad de su línea de canto.

La voz

Es posible que la voz de Bergonzi carezca de aquel magnetismo y de aquella fascinación tímbrica que, de manera instantánea, nos atraían en Di Stefano, Bjoerling, Lauri Volpi o Carre-



Un maestro de la interpretación vocal.

ras. El instrumento de nuestro tenor puede parecernos, como apunta Celletti, "dulce, límpido, pero poco carnal". Desde luego, no es la sensualidad tímbrica o la voluptuosidad de la línea lo que en Bergonzi despierta nuestra admiración. Tampoco tiene el "squillo" de un Corelli y el "metal" resulta un tanto opaco. La extensión es *normal*, es decir puede dar el Do₄ de pecho, pero no mantenerlo. Con suma inteligencia ha evitado semejantes límites y canta un semitono más bajas arias como "Che gelida manina" o "Di quella pira", en las cuales dicha nota es *esperada*. Como contrapartida, pocos cantantes igualarán la variedad de sus claroscuros, la perfecta dicción, la riqueza expresiva, el dominio estilístico —supremo en Verdi— y la aristocrática línea de canto. Con razón se se ha denominado a Bergonzi "catedrático del belcanto". En esa perfección áurea tan sólo es igualado por Alfredo Kraus.

El arte

Es natural que Bergonzi haya cosechado sus mejores y más legítimos triunfos en un repertorio que no exija volumen, excesos declamatorios o pirotecias vocales. No estamos, como sucede con Kraus, ante un "tenore di grazia". Ni por temperamento ni por compleción —tanto vocal como física— sugiere Bergonzi la figura delicada de los héroes de Bellini o Donizetti —aunque ha sido un Edgardo de admirable fraseo y relativo *peso* vocal. Tampoco se ajusta Bergonzi al prototipo verista —su Turiddu y su Canio son criaturas intelectuales antes que héroes populacheros. Con todo ello, a pesar de ser Bergonzi el más grande intérprete de determinados papeles verdianos —Riccardo, Alvaro, Rodolfo, Radamés, Duca di Mantua, Ernani, Carlo, Alfredo, Carlo, de **I Masnadieri** o Jacopo Fos-

cari— sus encarnaciones puccinianas —Mario, Pinkerton, Rodolfo— resultan admirables por el perfecto control vocal y psicológico. Celletti afirma que Bergonzi podría haber sido el mejor Mario en la historia del disco... de haber tenido un timbre más sensual. No creo que el timbre, cualidad física inherente al individuo, pueda determinar este tipo de primacías. Es como la estampa física: Bergonzi *no* es un Apolo sobre la escena. Y sin embargo, su canto resulta mucho más *apolíneo* que el de otros tenores esbeltos y mejor parecidos. Lo que, en mi opinión, inclina la balanza en favor de Bergonzi es su absoluta maestría interpretativa, su flexibilidad estilística, su capacidad para otorgar a una frase, a un acento, su dimensión justa. Como sucede con Kraus —y en el repertorio wagneriano, con Windgassen— el arte de Bergonzi es el resultado de una inteligencia musical de primera línea.

DISCOGRAFIA

ÓPERAS COMPLETAS

AUTOR	OBRA/PERSONAJE	OTROS INTÉRPRETES	FECHA	EDICIÓN LP o CD*
BELLINI	Norma (Pollione)	Sutherland/Horne/Metropolitan/Bonyng	1970	NUOVA ERA 2409/11*
DONIZETTI	Lucia di Lammermoor (Edgardo)	Sills/Cappuccilli/Sinfónica Londres/Schippers	1970	EMI ASD 2657/59
DONIZETTI	Lucia di Lammermoor (Edgardo)	Moffo/Sereni/RCA Italiana/Prêtre	1966	RCA VLS 03971
LEONCAVALLO	I Pagliacci (Canio)	Gavazzi/Tagliabue/RAI de Turín/Simonetto	1952	CETRA LPO 2024 (2)
LEONCAVALLO	I Pagliacci (Canio)	Carlyle/Taddei/La Scala Milán/Karajan	1966	D. GRAMMOP. 419 257-2*
MASCAGNI	Cavalleria Rusticana (Turiddu)	Cossotto/Guelfi/La Scala Milán/Karajan	1966	D. GRAMMOP. 415 257-2*
MASSENET	Werther (Werther)	Casoni/Trimarchi/Teatro San Carlo/De Fabritiis	1969	MELODRAM MEL 27058*
PONCHIELLI	La Gioconda (Enzo Grimaldo)	Tebaldi/Horne/Academia Sta. Cecilia/Gardelli	1967	DECCA SET 364/6
PUCCINI	La Bohème (Rodolfo)	Tebaldi/Bastianini/Academia Sta. Cecilia/Serafin	1959	DECCA 411 862-2*
PUCCINI	Edgar (Edgar)	Scotto/Sardinero/Ópera Nueva York/Queler	1979	CBS CD 79213*
PUCCINI	Madama Butterfly (Pinkerton)	Scotto/Panerai/Ópera de Roma/Barbirolli	1966	EMI EX 290 839-3
PUCCINI	Madama Butterfly (Pinkerton)	Tebaldi/Sordello/Adacamia Sta. Cecilia/Serafin	1958	DECCA 411 634-2*
PUCCINI	Tosca (Mario Cavaradossi)	Callas/Gobbi/Conservatorio de París/Prêtre	1964	EMI CMS 669 974-2*
VERDI	Aida (Radamés)	Tebaldi/McNeil/Filarmónica de Viena/Karajan	1959	DECCA 414 087-2*
VERDI	Attila (Foresto)	Deutekom/Raimondi/Royal Philharmonic/Gardelli	1972	PHILIPS 412 875-2*
VERDI	Don Carlo (Carlo)	Tebaldi/Ghiaurov/Covent Garden/Solti	1965	DECCA 421 114-2*
VERDI	Un Ballo in Maschera (Riccardo)	Nilsson/McNeil/Academia de Sta. Cecilia/Solti	1961	DECCA
VERDI	Un Ballo in Maschera (Riccardo)	Price/Merrill/RCA Italiana/Leinsdorf	1966	RCA GD 86645*
VERDI	Un Ballo in Maschera (Riccardo)	Rysanek/Merrill/Metropolitan/Santi	1965	NUOVA ERA 0336710*
VERDI	Un Ballo in Maschera (Riccardo)	Gencer/Zanasi/Comunal de Bolonia/De Fabritiis	1963	MOV. MUSICA 03.019
VERDI	I due Foscari (Jacopo)	Vitale/Guelfi/RAI Milán/Giulini	1951	NUOVA ERA 2278/9*
VERDI	Ernani (Ernani)	Price/McNeil/Met/Schippers	1962	MOV. MUSIC 051016*
VERDI	Ernani (Ernani)	Price/Sereni/RCA Italiana/Schippers	1977	RCA VLS 45150
VERDI	La Forza del Destino (Alvaro)	Arroyo/Cappuccilli/Royal Philharmonic/Gardelli	1969	EMI 1065 020022/25
VERDI	La Forza del Destino (Alvaro)	Gencer/Lazzarini/Comunal de Bolonia/M. Pradelli	1964	GFC 013/15
VERDI	Giovanna d'Arco (Carlos VII)	Tebaldi/Panerai/La Fenice Venecia/Simonetto	1951	MELODRAM 27021/FOYER 2015*
VERDI	Luisa Miller (Rodolfo)	Moffo/McNeil/RCA Italiana/Cleva	1974	RCA GD 86646*
VERDI	Macbeth (Macduff)	Rysanek/Warren/Metropolitan/Cleva	1959	RCA VLS 43545
VERDI	I Masnadieri (Carlo)	Caballé/Raimondi/New Philharmonia/Gardelli	1975	PHILIPS 422 423-2*
VERDI	Oberto (Riccardo)	Dimitrova/Panerai/Radio de Baviera/Gardelli	1983	ORFEO C105842 H*
VERDI	Rigoletto (Duca)	Scotto/Fischer-Dieskau/La Scala/Kubelik	1963	D. GRAMMOP. 413 294-2*
VERDI	Simon Boccanegra (Gabriele)	Milanov/Guarrera/Metropolitan/Mitropoulos	1960	FOYER FO 1023
VERDI	La Traviata (Alfredo)	Sutherland/Merrill/Mayo Florentino/Pritchard	1963	DECCA 411 877-2*
VERDI	La Traviata (Alfredo)	Caballé/Milnes/RCA Italiana/Prêtre	1967	RCA RD 86180*
VERDI	Il Trovatore (Manrico)	Stella/Bastianini/La Scala/Serafin	1963	D. GRAMMOP. 415 389-1
VERDI	Il Trovatore (Manrico)	Tucci/Cappuccilli/La Scala/Gavazzeni	1964	NUOVA ERA 013.6335/36*

RECITALES Y MÚSICA VOCAL

VERDI	Messa da Requiem	Price/Cossotto/La Scala/Karajan	1964	ROVER 2-CF 2012*
VERDI	Arias para tenor	Diversos acompañantes		PHILIPS 6599 923
BELLINI/DONIZETTI/MEYERBEER/FLOTOW/VERDI/MASSENET/PUCCINI	Framentos de ópera.	Diversos acompañantes		NUOVA ERA 2264/65*
VERDU/PUCCINI	Framentos de ópera.	Diversos acompañantes		EMI 1014651
VERDI/BIZET/PONCHIELLI/PUCCINI	Dúos de ópera.	Orquesta Radio Baviera/López Cobos	1986	ORFEO 28821A*
TOSTI	Canciones.	Orquesta de Cámara de Roma/Müller	1986	ORFEO C 073831A*

Libros y partituras

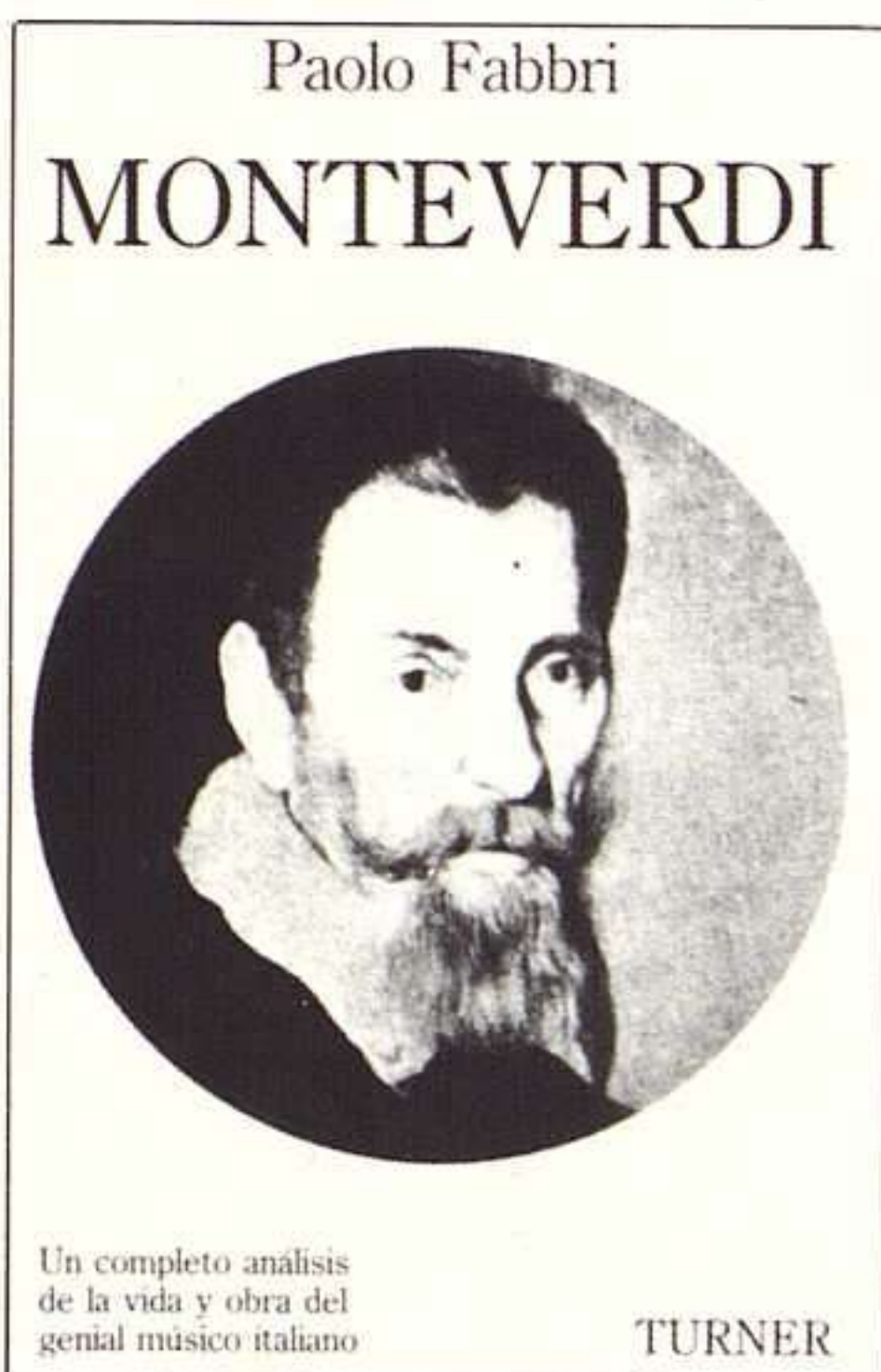
FABBRI, Paolo: Monteverdi. Trad. de Carlos Alonso. Col. Turner Música, Ediciones Turner, S. A., Madrid 1989, 598 págs.

El musicólogo italiano Paolo Fabbri, profesor de Historia de la Música en Ravena y redactor de la "Rivista italiana di Musicologia", que ya había dedicado varios trabajos al teatro lírico italiano, aborda aquí un panorama completo de la vida y obra de Claudio Monteverdi. Empresa de gran envergadura, pues supone una suma de conocimientos previos y una aportación de materiales eruditos verdaderamente abrumadoras. Pero el objetivo ha sido conseguido: en una amplia biografía se inserta el análisis circunstanciado de las obras y se presenta todo el aparato bibliográfico preciso. Más de medio millar de notas y una cita que podríamos calificar de selvática de textos de la época (literarios, históricos, cartas, tratados, documentos) dan fe de una tarea fundamentada hasta el límite. Como ejemplo del método de Fabbri sirva la organización de la bibliografía, que comprende: 1) las ediciones monteverdianas (las antiguas, y luego la de Malipiero 1926-42, la de Universal Edition 1954, y la de Cremona desde 1970, en vías de publicación); 2) cartas y prefacios; 3) el repertorio bibliográfico completo de **The Monteverdi Companion**, que alcanza hasta 1967; 4) lista de los títulos de este repertorio que todavía hoy pueden considerarse indispensables; 5) bibliografía completa desde 1967 hasta 1985, año de la edición italiana de este libro (E.D.T., Torino). Toda esta sección ocupa 12 páginas de apretada lectura.

No menos exhaustiva es la catalogación de las obras de Monteverdi por géneros, con indicación expresa de las ediciones; se añade una sección lo más detallada posible de las obras perdidas o sin identificar. No falta, por supuesto, la referencia a las páginas en las que se trata de cada obra. Ni, por supuesto, un minucioso registro onomástico (que quizá hubiera sido conveniente completar con breves líneas biográficas).

El método expositivo seguido por el autor es el biográfico cronológico: sigue paso a paso la vida de Monteverdi en tres capítulos: uno, más breve, sobre

"Los años juveniles en Cremona" que va de 1567 a aprox. 1591; otro, muy extenso, "En la corte de los Gonzaga" (Mantua, aprox. 1591-1613); y un tercero, también amplio, "El periodo veneciano" (1613-1643). Al hilo del relato vital van apareciendo las obras, que son comentadas sobre la marcha, a veces muy concienzudamente, aportando textos de época muy iluminadores. (Nos



parece de extraordinaria claridad el relato de la representación del **Combattimento de Tancredo y Clorinda**, que fija bien lo que fue, escénicamente, el "stile rappresentativo"; hubiéramos deseado, ya fuera de lo estrictamente histórico, una más amplia reflexión sobre este asunto). De paso, Fabbri nos muestra la actividad literaria, artística y musical de Mantua y Venecia en constante trabazón con el quehacer de Monteverdi; en algunos casos, como en las páginas dedicadas al **Orfeo**, llega a parecernos que el autor ha insistido demasiado en los aspectos colaterales a costa de una mayor penetración en la exégesis de la ópera monteverdiana. Ocurre aquí —y en otros pasajes— que la acumulación de materia erudita apenas nos deja ver la obra en sí.

Pero de ninguna forma querría que estos personalísimos (y seguramente muy subjetivos) reparos se consideraran en básico detrimento de tan generoso y profundo trabajo histórico como el que Paolo Fabbri ha cumplido con este monumental **Monteverdi**, que nos enorgullece haber

podido contar tan pronto en edición española. La traducción de Carlos Alonso está cuidada y nos parece literariamente buena, generalmente muy fluida y de transparente lectura (dentro de la densidad del texto, no muy dado al cuidado estilístico). Algún término musical podría mejorarse; otros (por ejemplo, instrumentos) se han dejado en el original italiano: hubiera sido mejor traducirlos aunque se conservase entre corchetes la palabra italiana. Los 120 ejemplos musicales son nítidos aunque irregulares de tamaño y grafía. La edición, en conjunto, es excelente.

Ramón Barce

MACDONALD, Hugh: Berlioz. Trad. de Aníbal Leal. Revisión musical: Federico Monjeau. Javier Vergara Editor, Buenos Aires - Madrid - México - Santiago 1989. 332 págs.

Actualmente no hay en español ninguna buena biografía de Berlioz, y mucho menos un estudio sobre su obra. Si tenemos, en cambio, una cuidada traducción de sus atractivas **Memorias**. Este **Berlioz** del profesor de Glasgow Hugh Macdonald (1982) es un excelente trabajo en ambos sentidos. El autor es un especialista en la música del siglo XIX y conoce bien el tejido histórico de la época. En este caso, además, es uno de los directores de la edición completa de las Obras de Berlioz que comenzó a publicarse en Kassel, Alemania Federal, en 1967, y que aún no está terminada. Son especialmente valiosos los complementos cronológicos y bibliográficos (aunque a veces piense demasiado en el público inglés) y sobre todo la muy completa lista de obras, tomada del catálogo de Kern Holoman que se incluye en la citada edición Bärenreiter de Kassel, y que es sin duda la más detallada publicada hasta la fecha.

La biografía ocupa escasamente cien páginas, pero está narrada con agilidad y eficacia, incluso con bastante desparpajo. No aporta novedades pero es un buen resumen. El estudio de la obra berlioziana ocupa 150 páginas y es muy esclarecedor, especialmente en lo que se re-

fiere a la disposición formal y tímbrica de las composiciones; muchos detalles proceden del análisis más directo y espontáneo del autor; y aunque a nuestro parecer se eluden a menudo aspectos profundos a cambio de una crítica impresionista y esporádica, no cabe duda de que el lector aprende, con ejemplos a la vista, algo de lo que el talle compositivo de Berlioz elucubraba y realizaba. Esto es siempre positivo, y por otra parte el estilo del autor es muy claro y se esfuerza en acumular detalles ilustrativos. (Los ejemplos musicales, desgraciadamente, no están reproducidos con la suficiente nitidez; tampoco las láminas son de buena calidad).

La traducción es en general correcta, menos en lo que se refiere a los términos musicales. (¿Para qué sirve, entonces, esa "revisión musical" que figura junto al nombre del traductor?). Expresiones poco afortunadas como "arpegios en los violines sobre un la bemol con el pedal largamente sostenido", o "El extremo derecho del teclado", o "los vientos de madera" (en vez de "la madera" o "los instrumentos de madera") salpican fastidiosamente las páginas del libro. La rarísima grafía *violoncello* (así, con dos c) nos deja perplejos, y aparece decenas de veces (no es una errata). Se usa sistemáticamente "tono" (por "modo"), "bronce" (por "instrumentos de metal"), "corno" (por "trompa"), "refrán" (en vez de "estribillo"), "aire" (en vez de "tema"), "clave" (por "tonalidad"), "fugal" (por "fugada"), "armonías triádicas" (en vez de "acordes triadas"), "fuga moduladora" (en vez de "fuga modulante"), "metro" (por "compás"). Es cansado repetir en nuestras reseñas esto mismo una y otra vez: los traductores de un libro técnico deben conocer el vocabulario técnico en cuestión. De lo contrario, el resultado es una chapuza, un trabajo inútil, un gasto innecesario.

Ramón Barce

SKRJABIN, Alexander: Briefe. Mit zeitgenössischen Dokumenten und einem Essay von Michail Druskin. Uebersetzungen aus dem Russischen von Christoph Hellmundt, Ernst Moritz Arndt, Elke Erb und Gertraude Krueger. Reclams Universal-Bibliothek.

Band 1210. Verlag Philipp Reclam, Leipzig (RDA) 1988. 440 págs. + 40 láminas.

La aparición en alemán, en edición de Christoph Hellmundt, de las **Cartas** de Alexander Scriabin conservadas en el Museo Scriabin de Moscú es un acontecimiento importante en el cada día creciente conocimiento universal del gran compositor ruso. Una primera selección de la correspondencia de Scriabin (con Beliaiev) apareció en Leningrado ya en 1922; en 1965, en Moscú, A. W. Kaschperow publicó una colección muy completa. La actual edición en la casa Reclam de Leipzig (República Democrática Alemana) aporta, además de 266 cartas, una notable colección de documentos, alguno de ellos inédito (como es el caso de críticas coetáneas): el **Poema del éxtasis** de Scriabin (texto tomado de la edición alemana de 1963), críticas a estrenos (**Segunda Sinfonía**, 1903; **Tercera Sinfonía** en Berlín, 1909; **Poema del éxtasis** en Berlín, 1909; obras pianísticas en Leipzig y Berlín, 1911; **Prometeo** en Moscú, 1911, excelente análisis de Oskar von Rieseemann; obras de piano en Berlín, 1912, con una carta de Franz Marc a Kandinsky sobre dicho concierto), el conocido análisis de **Prometeo** por Leonid Sabaneiev (en la revista "Musica" de Moscú, 1911) y otros textos de directo interés.

Por último minuciosa cronología, catálogo de obras, registro onomástico (con indicaciones biográficas de los corresponsales de Scriabin), bibliografía, y unos índices exhaustivos que permiten la rápida consulta de cualquier referencia, hacen del libro una inagotable fuente de datos útiles. Las cuarenta fotografías que ilustran el volumen son un hermoso y ajustado complemento iconográfico.

El epistolario abarca desde 1891 (en Kiev, a Vladimir Monighetti) a 1915 (en Kiev, a su mujer Tatiana de Schloezer). Los destinatarios principales son, además de su primera mujer Vera y su segunda mujer Tatiana, el

editor Beliaiev, su protectora y mecenas Margarita Morosowa, los compositores Glazunov, Liadov y Taneiev, y críticos e intérpretes como Sabaneiev, Siloti o Stassov. A lo largo de estas cartas se sigue al detalle el itinerario vital de Scriabin, sus viajes y sus contactos humanos y profesionales. Son de notar el equilibrio, discreción y claridad de sentimientos e ideas de todo el epistolario, así como el predominio de los asuntos económicos, especialmente de sus honorarios como concertista. Una actitud en general nada lírica ni evanescente ni lo más mínimamente ensoñadora, que nos recuerda a Chopin. ¡Apenas creeríamos que el autor de estas cartas es el de los textos hipermísticos y fantasmagóricos de sus proyectos lírico-teosófico-musicales!

Ramón Barce

FISCHER-DIESKAU, Dietrich: **Nachklang: Ansichten und Erinnerungen.** 2.ª ed. 320 páginas. "Deutsche Verlags-Anstalt". Stuttgart, 1988. ISBN: 3-421-06368-0.

El famoso cantante Dietrich Fischer-Dieskau es autor de varios libros, también editados por la "Deutsche Verlags-Anstalt". Son sus títulos: **Texte deutscher Lieder** (1968), **Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden-Wesen-Wirkung** (1971), **Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger** (1974), **Robert Schumann** (1981), **Töne sprechen, Worte klingen** (1985) y la obra ahora enjuiciada, cuya primera edición apareció en Stuttgart en 1987. De estos volúmenes existen las siguientes traducciones al español: **Wagner y Nietzsche. El mistagogo y su apóstata**, trad. española de V. Romano, Colección Contrapunto, vol. 3, Altalena Editores S.A., Madrid, 1982, y **Los Lieder de Schubert. Creación-Esencia-Efecto**, versión española de A. Hochleitner de Vigil, Serie Alianza Música, t. 44, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1989.

Como su título indica, éste es un libro autobiográfico con un prólogo, diez capítulos y un epílogo. Tres secciones pueden distinguirse en el volumen enjuiciado: a) los años de aprendizaje, desde su nacimiento en 1925, hasta su retorno a la antigua capital alemana en 1947; b) su plenitud artística iniciada en 1948, con su incorporación a la Opera Metropolitana de Berlín, que felizmente continúa hoy; y c) sus más ignotas actividades pictóricas y literarias, a las que alude el capítulo décimo.

Tres son asimismo los aspectos más interesantes de estas memorias. Conciernen el primero a los orígenes familiares del escritor. Según el testimonio de pág. 12, el apellido Fischer-Dieskau fue constituido por su padre, el Doctor Albert Fischer, uniendo

al suyo el apellido de soltera de su madre, es decir la abuela paterna de nuestro cantante, que era von Dieskau.

La susodicha raigambre nobiliaria representa una de las grandes aportaciones del volumen. De este modo se señala, en págs. 9 y 44, que los ancestros de los von Dieskau tenían un palacete del Renacimiento en los aledaños de Halle (Sajonia), que a uno de sus miembros dedicó J.S. Bach la **Cantata Campesina** y, por último, que en el ejército prusiano de Federico II "el Grande" hubo un general de artillería de ese nombre.

En lo relativo a su ascendencia materna, el abuelo de D. Fischer-Dieskau fue arquitecto de cuarteles en época guillermina (pág. 12). En esta misma página se afirma que el padre del artista ocupó la dirección del Gimnasio de Berlín-Zehlendorf, llegando a ser Consejero Privado de Enseñanza Superior, de todo lo cual deduce Fischer-Dieskau la pertenencia de su familia a la clase media alta de la sociedad berlinesa de preguerra.

En págs. 17-24 se recalca el filonazismo del padre. Tiene interés la referencia al aprecio que Hitler sentía hacia Albert Fischer (pág. 22). Se debió ese afecto a los planes que había ideado Fischer para la reforma de la enseñanza superior y a la creación en Zehlendorf, por obra suya, de tres "escuelas superiores alemanas". Ello condujo a los nazis a ofrecerle un alto cargo administrativo en materia educativa, que únicamente la vejez y su delicada salud le impidieron aceptar.

Poseen asimismo relevancia algunas noticias genéricas. Así, en pág. 38 habla D. Fischer-Dieskau del oscurecimiento en el período nacionalsocialista de Mendelssohn, Mahler, Tschai-kowski y Debussy, que se completó con el total olvido de Schönberg, Webern y Berg. En págs. 92-93 vincula la génesis del sello discográfico "Deutsche Gram-mophon-Gesellschaft" al magnate de la industria alemana Ernst von Siemens. A su vez, en pág. 99 cita la amistad de Wilhelm Furtwängler con Sir Thomas Beecham.

El último punto de interés viene dado por los juicios del autor en torno a diversas figuras de la música del siglo XX. Fischer-Dieskau elogia sobremedera a Helmut Krebs (pág. 68), Herbert von Karajan (págs. 151-153), Karl Richter (págs. 160-162), Ernst Haefliger (pág. 212), Elisabeth Grümmer (págs. 251-254), Lotte Lehmann (págs. 254-256), Fritz Wunderlich (págs. 258-260), Gerald Moore (págs. 265-279), Pablo Casals (págs. 282-284), Jacqueline du Pré (págs. 284-286), Daniel Baren-boim (págs. 286-288), Wilhelm Kempff (págs. 288-290), Svjatoslav Richter (págs. 290-293) y Alfred Brendel (págs. 293-295).

Entre estos comentarios sobresalen, por su tacto y buen gusto, los dedicados a Helmut

Krebs en pág. 68, al cual llama "tenor inteligente y de elevada musicalidad", y a Fritz Wunderlich en pág. 258, a quien califica de maravilloso, haciendo un ingenioso juego de palabras con el vocablo "Wunder" ("milagro" o "maravilla") y el apellido Wunderlich, y así habla del "Wunder-tenor Fritz Wunderlich".



Su favorito es, empero, Herbert von Karajan. Al salzburgués le denomina "maestrísimo" en pág. 151, por contraposición a otros directores de orquesta a quienes se limita a conceder el apelativo de "maestros" (vg. Klemperer en pág. 131). También dice Fischer-Dieskau en pág. 153, que junto a Karajan él recibió el doctorado "honoris causa" por la Universidad de Oxford, aunque no indica el año en que tuvo lugar esa distinción. Por último, supone un gran acierto la afirmación en pág. 162, de que la escuela de Straube y Ramin continúa en Munich tras la Segunda Guerra Mundial: gracias en primer término a Karl Richter y, después de la muerte de éste en 1981, por Hans-Martin Schneidt.

En cambio, presenta mayores reticencias hacia Otto Klemperer (págs. 130-135) y Hermann Prey (págs. 260-261). En pág. 133 adjetiva al primero de ellos de "sumo pontífice de la música de Londres". En lo que al segundo toca, reconoce en pág. 261 que el público le ha hecho su rival, en el mismo sentido en que la común opinión formó las parejas de contrincantes Karajan-Bernstein, Rubinstein-Horowitz, Callas-Tebaldi y Toscanini-Furtwängler.

Es éste un gran libro, en suma, que hace entender mejor la personalidad de D. Fischer-Dieskau, tan relacionado con Berlín no sólo por su nacimiento, sino por haber sido allí, como afirma en pág. 7, niño de escuela, estudiante, recluta, cantante de ópera y profesor en la Escuela Superior de las Artes de aquella urbe, ejerciendo este postrer cargo desde 1983.

Gonzalo Fernández

Universa
Bibliothek

Alexander
Skrjabin
Briefe

Reclam

VERSIONES COMPARADAS

MOZART, MOZART

Por Pedro González Mira

MOZART: los 25 Conciertos para piano y orquesta; Concierto-Rondó para piano y orquesta K 382. Orquesta Inglesa de Cámara. Solista y director: Daniel Barenboim.

MOZART: los 25 Conciertos para piano y orquesta; Concierto para dos pianos y orquesta K 365; Concierto para tres pianos y orquesta K 242. Fou Ts'ong, piano (K 242); Daniel Barenboim, piano (K 365, K 242). Orquesta Filarmonía. Orquesta Inglesa de Cámara (K 242, K 365). Solista y director: Vladimir Ashkenazy.

MOZART: 21 Conciertos para piano y orquesta; Concierto para dos pianos y orquesta K 365; Concierto para tres pianos y orquesta K 242 (versión de Mozart para dos pianos); **Conciertos-Rondó para piano y orquesta K 382, K 386.** Alfred Brendel, piano; Imogen Cooper, piano (K 242, K 365). Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner.

MOZART: los 25 Conciertos para piano y orquesta; Concierto-Rondó para piano y orquesta K 382, K 386; Conciertos para piano y orquesta sobre J. C. BACH, K 107, núms. 1, 2, y 3.

SCHROTER: Concierto para piano y orquesta Op. 3. Orquesta Inglesa de Cámara. Solista y director: Murray Perahia.

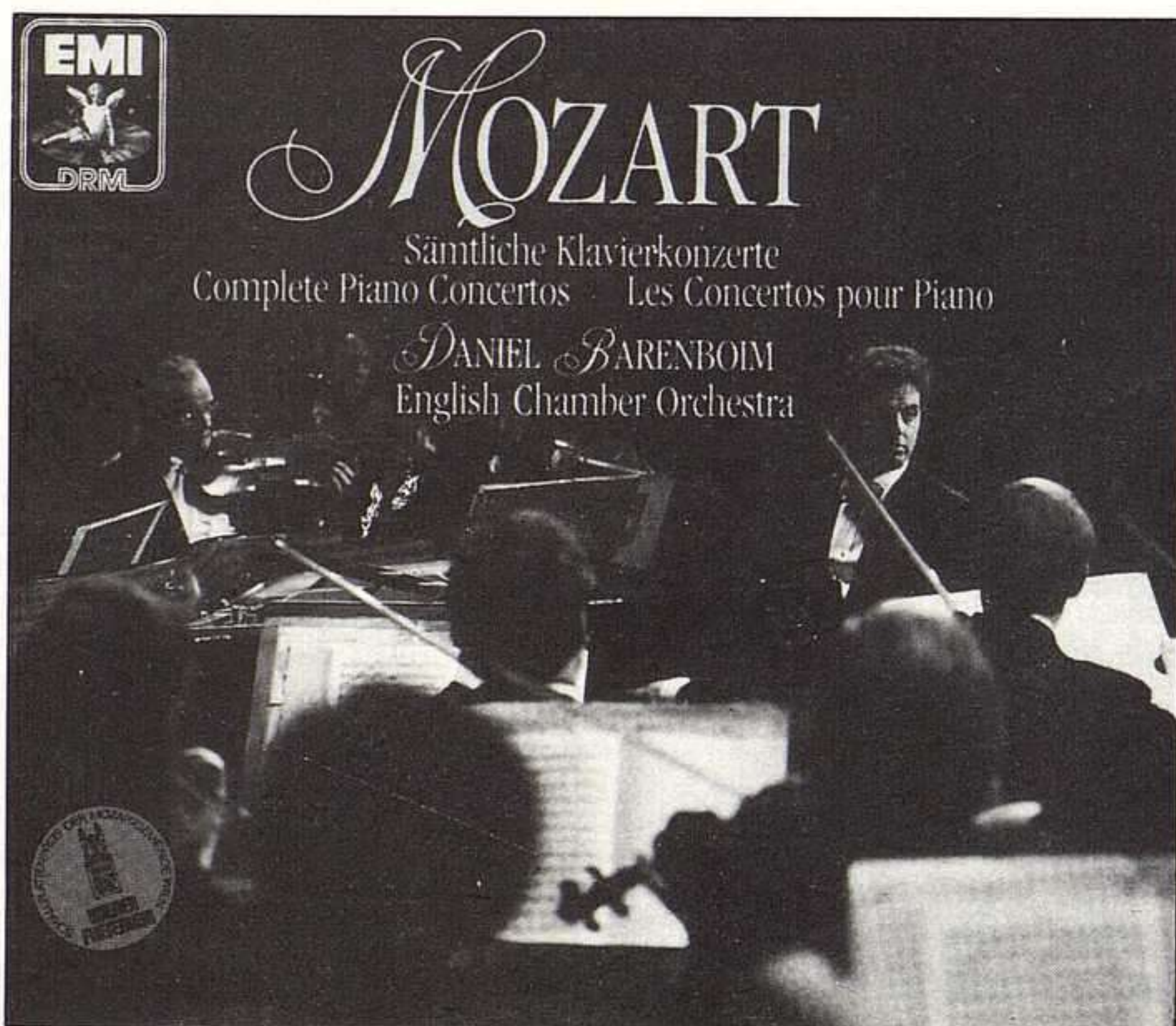
Marca: EMI, Decca, Philips, CBS
Soporte: disco compacto
Referencia: 7 622825-2. 10 CDs
42557-2. 12 CDs
412 856-2. 10 CDs
M13K42055. 13 CDs
Grabación: ADD (EMI)
ADD (Decca, discos 7, 9 y 10)
DDD (Decca, resto)
DDD (Philips, K 246, 413, 175, 238, 242, 450, 467, 541, 537)
ADD (Philips, resto)
ADD, DDD (CBS)
Duración: 657' 8", 707' 49", 635' 42", 698' 45"
Serie: Barata (EMI)
Media (Decca)
Normal (Philips, CBS)

Interpretación: ★★★★★ (EMI)
entre ★★★★★ y ★★★★★ (Decca)
★★★★ (CBS)
★★★ (Philips)
Sonito: ★★★★★ (Decca, Philips)
★★★★ (EMI, CBS)

El trasvase a cedé de la integral de los **Conciertos para piano y orquesta** de Mozart por Barenboim (¡en serie barata!), así como la edición en álbum de serie media de los de

Ashkenazy parecían motivos más que suficientes para que RITMO se ocupara de este magno y fundamental "corpus" en su sección de Versiones comparadas. El trabajo se podría haber enfocado con las dos versiones antedichas, pero, como se suele decir, una vez puestos no resistí la tentación de repasar un par de interpretaciones fonográficas más, a mi entender las más importantes (la reciente edición en disco compacto de la integral de Geza Anda fue comentada por mi compañero Galo Ramírez en el pasado número de marzo), y teniendo además en cuenta que los ciclos Uchida/Tate y Serkin/Abbado están todavía en marcha; no he incluido la colección por Ingrid Haebler, muy superada en concepto y realización, así como las grandes versiones de Conciertos sueltos: **Núm. 15** por Bernstein como solista y director, **Núms. 20 y 21** por Gulda/Abbado, **Núm. 27** por Gilels/Böhm o el **Núm. 25** de Barenboim/Klemperer, por citar algunos muy, muy buenos. En todo caso, han sido unas cuarenta y cinco horas de música, lo que quiere decir de un indescriptible placer, tratándose de lo que se trataba, por más que, como es lógico y natural, el cansancio aflorara en algún que otro momento. Procuraré ser breve para transmitir mis impresiones al respecto.

Parece obvio: aquí hay, hablando muy en general, dos maneras de ver el ciclo, una la que defienden Ashkenazy y Barenboim; otra, aquella en la que se basan los trabajos de Perahia y Brendel/Marriner. Pero dicho esto, es más que probable que los matices impongan en más de una ocasión una realidad diferente, quizá no tan sencilla y hasta se podría decir que maniquea. Así por ejemplo, es un matiz (?) que Brendel, comparado con los demás, se las ve y desea para tocar esta música; es un matiz (??) que Perahia, cuya visión de esta música es aparentemente parecida a la que tiene Brendel, toca e interpreta el piano mozartiano bastante mejor que el pianista vienés... U otro matiz: siendo la integral de Barenboim la mejor y más interesante en términos globales, Ashkenazy supera al artista argentino en algún **Concierto**. Naturalmente, el irregular Ashkenazy se apresura a dejar claro que espejismos los hay hasta en la música. Y después están las matizaciones dentro del propio ciclo en cada caso, incluso las diferencias que habrían de establecerse en la relación que seguramente existe entre lo que el



La integral de Barenboim sigue conteniendo los mejores Conciertos para piano de Mozart grabados hasta el momento.

receptor está dispuesto a aceptar y el Mozart que cada uno ofrece en función de parámetros de lo más razonables: época en que fue escrito cada **Concierto**, carácter de la música, progresión estilística, etc. No es ninguna tontería esto: en contraposición a la defensa a ultranza de un Mozart *elegante, apolíneo*, etc. —por no usar términos todavía más tópicos: clásico, equilibrado...—, hay intérpretes que apuestan muy fuerte, que prescinden de desgastados clichés e intentan otras vías. Por ejemplo, la intemporalidad estilística, la exaltación del sentimiento o, si se quiere, la modernidad, tanto en el aspecto sonoro como en el expresivo. He de decir, en cualquier caso, que nadie debe hacerse ilusiones al respecto: ninguna de las cuatro versiones que se están valorando alcanza ningún semejante nirvana estilístico; las cuatro caen, cada una a su manera, dentro de lo que podríamos llamar ortodoxia mozartiana. Por supuesto, las que, de apartarse de tal, en más medida lo harían son las de Barenboim y Ashkenazy.

¿Dos maneras de ver a Mozart en una sola ortodoxia, o casi? Para entender esta aparente contradicción lo mejor es comprender qué cosa es la contraria, y para ello nada mejor que pensar en cómo hace Mozart —el piano de Mozart— hoy Barenboim; ahí hay, creo yo, un Mozart nuevo, un Mozart que supera el estilo desde el estilo; un Mozart llevado a nuestros días, a la desesperanza y la neurosis colectiva de nuestros días. La ortodoxia, con todas sus virtudes, que en los grandes pianistas mozartianos de hoy por supuesto sigue siendo virtud (la Pires es el mejor ejemplo de ello), es otra cosa, y es lo que se respira, en distintos grados de genialidad creativa en las versiones de estas integrales.

La hay en tres de ellas, más difícil encontrarla en la otra; siempre, en todo caso, y salvo en el ciclo de Barenboim, que interesa siempre, aisladamente en **Conciertos** o grupo de **Conciertos**. Así, Perahia se siente muy a gusto en el grupo formado por los **Conciertos K 37 al K 41**, de los que traza interpretaciones de extrema elegancia. Al contrario le sucede a Ashkenazy, bastante ajeno a esta leve música. Brendel, con Marriner como *director espiritual*, se pasea por ella con gracia y alegre chispa, anunciando la hecatombe en que caerá, con su compañero de viaje, muy pronto. Barenboim, sencillamente, reinventa esta música; más: saca música muchas veces de donde apenas la hay (¡qué **Núm. 3**, por ejemplo!).

Con el siguiente grupo de **Conciertos**, los seis de Salzburgo, los comprendidos entre 1773 y 1779 (**K 175, 238, 242, 246, 271 y 365**), las posiciones comienzan a aclararse de manera considerable. Ashkenazy empieza a centrarse y a mostrar su punto de vista general sobre el ciclo: dirección voluminosa (un punto beethoveniano) y conflictiva, para un piano plagado de matices y maravillosamente coloreado (sin duda la concepción sonora, riquísima, es lo más interesante de su integral). Perahia despliega toda su autoridad y belleza pianística (para

una concepción sería y en cierta medida sobria pero de gran fuerza), aunque como director comienza igualmente a mostrar con bastante peligro sus carencias. Brendel y Marriner nos *marean* ya (¡ya a estas alturas!) con tanto preciosismo y sonido de caramelo... Y Barenboim, **Concierto a Concierto**, nos va sumiendo en toda una lección de mozartianismo del más depurado e inteligente cuño estilístico.

En los tres **Conciertos** vieneses de 1782 (**K 413 al 415**) Brendel levanta un poco la cabeza, mientras que Perahia realiza una soberana exhibición; Barenboim sigue campeando por sus particulares terrenos y Ashkenazy pierde un poco el rumbo: sin mostrarse excesivamente elegante, tampoco opta por cargar las tintas, a excepción del inconmensurable **Núm. 13 (K 415)**, en donde —y seguramente con algo de razón— no le importa mirar a través de la lente beethoveniana. Sin embargo, también aquí Barenboim dicta su lección, sólo que, en sentido estricto, desde Mozart.

El resto del ciclo, por lo demás salvo alguna que otra honrosísima excepción —**Núm. 26, K 537**, pongo por caso— una larga lista de obras maestras, supone, en cada uno de los cuatro casos en cuestión, la constatación definitiva del leitmotiv subyacente en todo cuanto llevo dicho hasta aquí. El nivel de comprensión de la música por parte de Perahia decae paulatinamente, alcanzando mínimos peligrosos en los **Núms. 14, 21, 26 y 27**, respectivamente **K 448, 467, 537 y 595**. La razón, pensar en esta música como una prolongación de la parte anterior del ciclo, lo cual es un error tremendo. Aquí, por el contrario, encuentra su mejor terreno Ashkenazy para desarrollar sus ideas de música grande y ciertamente algo más que prerromántica. Está casi siempre soberbio, y algunos casos —**Núms. 17, K 453**, por ejemplo— a mayor altura que Barenboim, cuyas versiones son en un noventa y nueve por ciento las más ricas musicalmente. Brendel (*espléndidamente* secundado por Sir Neville Marriner), por su parte, tiene aquí ya

perdidos los papeles al completo. Toca amanerado, cursi, sin fundamento dramático, superficialmente, etc.; versiones así desacreditan a un músico; no sé si a un pianista, seguramente no, pero sí a un músico.

Conclusión. Las recomendaciones están, creo yo, bastante claras. La integral de Barenboim es imprescindible. Después, y puesto que aparece en serie media, tampoco sería mala idea adquirir la de Ashkenazy. Muy interesante el ciclo de Perahia y prácticamente a olvidar el de Brendel/Marriner. Consignar únicamente para acabar que el cofre del ciclo de Ashkenazy incluye también los **Conciertos para dos y tres pianos**, así como el de Perahia nos ofrece los **Conciertos sobre J. C. Bach**. No son motivos éstos, obviamente, para cambiar la recomendación final. Las grabaciones todas ellas aceptables (las de Ashkenazy y Brendel algo más que eso).

Cubra
“lagunas” en
su colección
discográfica
siguiendo
mensualmente
la sección
“Versiones
comparadas”.

VLADIMIR

DECCA

A D R M
DIGITALmozart
piano concertos

ASHKENAZY

La segunda
opción para el
ciclo mozartiano.

Esta integral,
junto a la
anterior,
se acaba de
reeditar en CD.

TRES LOCURAS DONIZETTIANAS

Por Gonzalo Badenes

DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Callas, Di Stefano, Panerai, Zaccaria. Coro del Teatro alla Scala y Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Scotto, Pavarotti, Cappuccilli, Ferrin. Orquesta Sinfónica y Coro de la RAI de Turín. Director: Francesco Molinari-Pradelli.

DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Mazzola, Morino, Carroli, Rinaudo. Orquesta y Coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Director: Massimo de Bernart.

Marca: Rodolphe, Fonit Cetra, Nuova Era

Soporte: disco compacto

Referencia: RPC 32518 (1 Cd doble duración), CDE 1047 (2 CDs), 6794/96 (3 CDs)

Grabación: AAD, AAD, DDD

Duración: 122' 116", 139' 31"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Karajan)
★★★★ (Molinari-Pradelli)
★★★★ (Bernart)

Sonido: ★★★

He aquí tres versiones de la más popular ópera trágica de Donizetti. Cada una de ellas con sus méritos propios. Ninguna, sinceramente, redonda.

La primera edición reseñada corresponde a aquella histórica representación berlinesa del 29 de septiembre de 1955. En varias ocasiones ha sido comentada en estas páginas de RITMO, cada vez que se la sometía a un nuevo reprocesado. El que ahora aparece, en un CD mono doble duración (ya saben, el artificio de una señal independiente para cada canal) tiene el enorme interés de ser la única ópera donizettiana dirigida por Karajan, conservada en disco. Por supuesto que el Karajan de 1955 —el joven de ojos brillantes, de expresión ambiciosa— poco tiene que ver con la imagen del maestro en su senectud, con el "Gott". Aquel director tenía un brío, un calor, una clarividencia realmente excepcional, para la ópera italiana. Este Donizetti, lo mismo que su primer Verdi (*Il Trovatore* con Callas/Di Stefano; menos su *Traviata* con la Freni) desvelada cosas nunca oídas con anterioridad. Frente a las Lucias anémicas de Molajoli, o a las asépticamente *concertadas* (ojo, sin ánimo peyorativo) de Tullio Serafin, ésta de Karajan es un auténtico volcán de pasión, de fuerza romántica. Claro que tiene dos protagonistas en estado de gracia (luego veremos sus *peros*): Callas y Di Stefano cantan entregadísi-

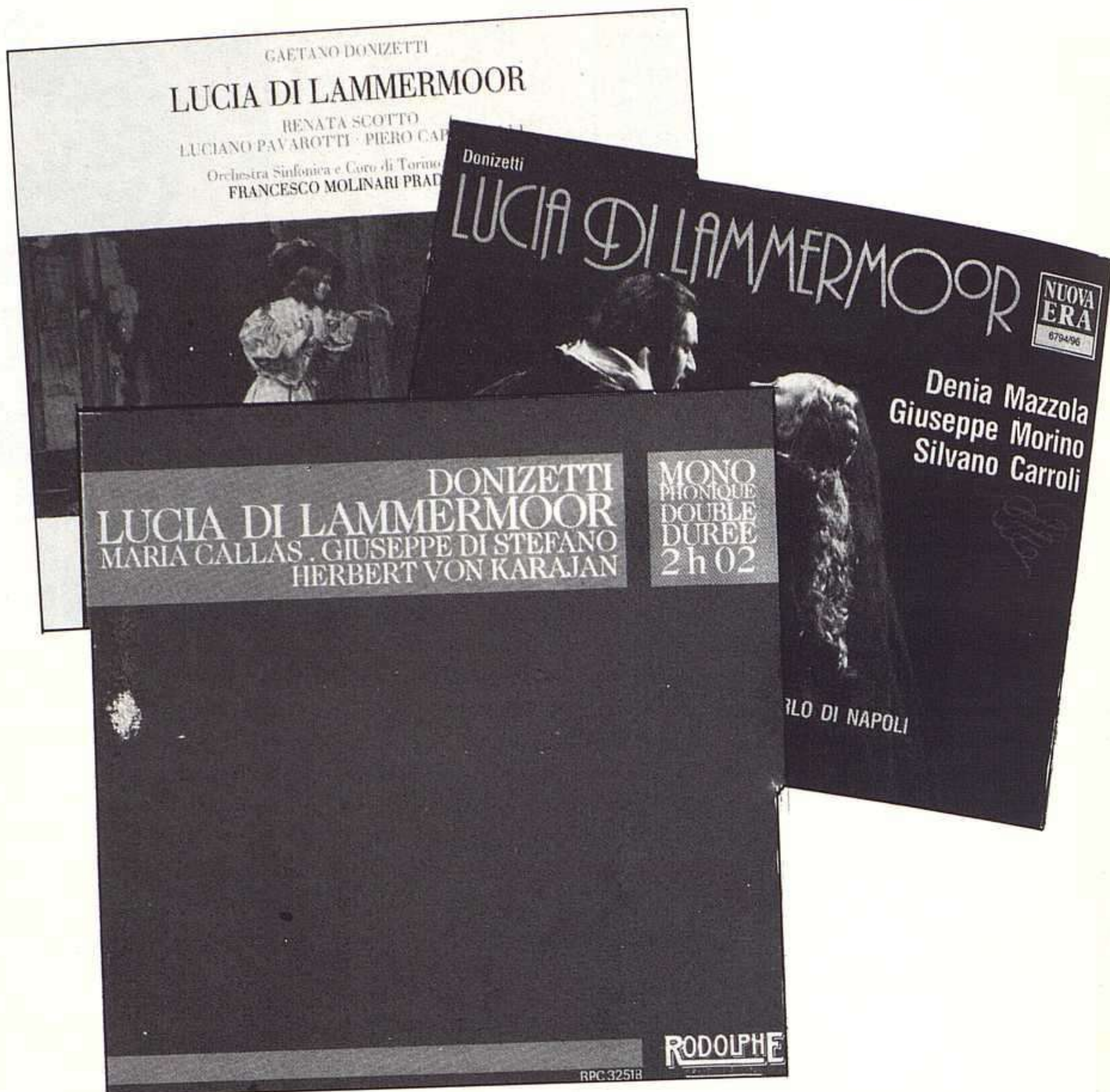
mos. Es difícil que el "Tu che a Dio", del tenor, pueda ser *dicho* con mayor propiedad. O la turbación de Lucia, en la escena de la boda, más meridianamente expresada. Dramáticamente, Callas/Di Stefano componen la mejor pareja escuchada en la historia del disco. Otra cosa es la vocalidad. Tiranteces en el tenor siciliano (abocado ya a su suicidio musical ¡duele oír ese instrumento atormentado!). Graves problemas en la soprano (no puede, materialmente, con la escena de la locura). La Callas, como la Varnay, se quemaba en cada representación. Y como sucede con la eximia soprano wagneriana, uno acaba siempre por rendirse. ¡Qué artista!

Renata Scotto, la inteligente y versátil soprano a quien todavía hoy da gusto ver (y oír, a condición de que visión y audición sean simultáneas y sobre un escenario...) era en su primera juventud un caso de perfección canora. No tiene peros, en materia de vocalización, de regulación dinámica del sonido... En cambio, la mujer, el personaje Lucia, es a veces irritantemente ñoña. Como su Gilda (incluso la que hizo con Kubelik). Esta Lucia es inatacable, desde un punto de vista vocal (aunque, personalmente, encuentro tirantes y desagradables sus sonidos sobreagudos). Ciertamente que la Scotto, por su formación artística y hasta humana, no entra en el juego de las *reconstrucciones* y su Lucia no es sino ante-Sutherland (lo que no implica, necesariamente, ser antidiluviana). Pero la australiana, como después la Gruberova, nos han mostrado facetas inéditas en la Scotto.

De los tres Edgardos, sin duda Pava-

rotti se lleva la palma por la insultante belleza de su voz, por el derroche de facultades. ¡Qué gran voz! ¡Qué artista tan modesto! Si en Di Stefano admiramos la entrega, el acento dolorido, en Pavarotti hemos de quitarnos el sombrero ante un *monstruo* de la vocalidad. Los más intransigentes dirán que este Edgardo es un cretino. Y bien ¿por qué no? Cuando se tiene esa voz y esa *facilidad* para cantar de verdad ¿qué importa lo demás? Sí importa la aristocrática autoridad de Kraus?).

La última de las versiones reseñadas muestra un loable esfuerzo para ofrecernos todo lo que Donizetti compuso. Es una versión sin cortes. Las cabaletas van íntegras, con variaciones para el "da capo". Se restituyen dos escenas, habitualmente cortadas (salvo en los registros Caballé/Carreras y Gruberova/Kraus): el breve duetto entre Lucia y Raimondo (acto primero, parte segunda) y el encuentro entre Edgardo y Enrico (acto segundo, escena 2.ª). Bien. Hay una generación de cantantes jóvenes que evita la rutina y pretende cantar e interpretar de veras. Importa, claro, que las voces no sean tan deslumbrantes. Ni Denia Mazzola ni Giuseppe Morino (Lucia y Edgardo, respectivamente) admiten el parangón con sus compañeros ya citados. Silvano Carroli (Enrico) es menos refinado que Panerai o Cappuccilli. Y Massimo de Bernart carece de la genialidad de Karajan y de la granada experiencia de Molinari-Pradelli. Pero la toma de Nápoles, en directo, demuestra que hay motivos para tener esperanzas. El belcanto ¡no ha muerto.



VERSIONES COMPARADAS

BARENBOIM/KLEMPERER Y
BARENBOIM/BARENBOIM

Por Anabel García Hurtado

BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano. Fantasía para piano, coro y orquesta. Daniel Barenboim, piano. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia. Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Daniel Barenboim, pianista y director.

Marca: EMI

Soporte: disco compacto

Referencia: 763 360-2 y 747 974-8, 3 CDs.

Grabación: ADD y DDD

Duración: 210' 50" y 181' 16"

Serie: media y normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★ (1.ª versión)

★★★★★ (2.ª versión)

Ardua pero instructiva y apasionante tarea comparar los dos mejores ciclos de **Conciertos para piano** de Beethoven grabados hasta la fecha, precisamente los dos protagonizados por Barenboim como pianista (el ciclo en el que éste dirige a Arturo Rubinstein no es de este rango, porque ni Rubinstein da lo mejor de sí en Beethoven, ni Barenboim dirige tan fantásticamente bien como en su última integral. En cualquier caso, es incomprendible que RCA no haya pasado a cedé este ciclo, de 1976, muy superior al ya editado de Rubinstein/Leinsdorf).

En el anterior número (608) comparaba las dos grabaciones de las **32 Sonatas** de Beethoven por Barenboim; ahora me toca comparar dos de sus tres de los **5 Conciertos** del mismo autor, las de 1968 y 1987. Mucho de lo allí dicho sobre cómo Barenboim en-

tendía a Beethoven antes y ahora sigue siendo válido y aplicable a los **Conciertos**, y no es cosa de que lo repita. En todo caso, es preciso hacer varias matizaciones, porque hay indicios de que Barenboim no hizo con Klemperer exactamente el Beethoven que él hubiese querido hacer. Por ejemplo, su interpretación se anticipa ya algo al enfoque de sus segundas **Sonatas**, y es muy probable que por influjo de Klemperer, cuyo Beethoven es especialmente dramático y *negro*. Además, a pesar de que los tiempos de Barenboim suelen —y más aún, solían— ser bastante lentos, hubo de ralentizar aún más para cumplir los deseos de Klemperer, un director ya mítico (de 83 años) cuando Barenboim empezaba a ser famoso (tenía entonces 25 años). Con todo, Barenboim nunca da la impresión de haber tocado forzada o incómodamente. Y en su última grabación es aún más moroso en alguno de los movimientos lentos (**Conciertos 2.º, 3.º y 4.º**), pero no lo es en ninguno de los rápidos (o semirrápidos).

Otro rasgo general es que Klemperer suele ser más grandioso y potente en los movimientos extremos de los **Conciertos** y, como su Beethoven sinfónico, de sonoridades *graníticas*. En estas versiones el piano tiende a adoptar el rol de *oposición* a la orquesta, correspondiéndole por lo general un papel más suave y dulce. En la última versión existe menos oposición en este sentido: los roles de piano y orquesta no están definidos de ese modo, son más plurales, establecen entre ellos un diálogo más variado.

Otra diferencia es que, casi siempre, Barenboim toca aún mejor en la última grabación, como con mayor elasticidad y una sonoridad más rica en la tímbrica y en la diversidad de ataques. A ningún pianista hasta ahora, ni siquiera a los que teóricamente tienen un mecanismo superior al suyo, se le han escuchado en disco con tal nitidez todas las notas,

todas las inflexiones, todos los diálogos entre las dos manos. Barenboim es quizá el único pianista que jamás cae en estas obras en lo puramente mecánico y que nunca sucumbe a la tentación del virtuosismo puro. Ni siquiera en las cadencias, que siempre son las mismas, siempre de Beethoven —excepto la del **Primer Concierto**, que en la primera versión fue compuesta por el propio pianista. En las de la grabación más reciente, Barenboim extrae aún más música que antes.

En su última versión, Barenboim, y pese a las diferencias apuntadas, acusa dirigiendo una perceptible influencia de Klemperer. No es tan *rocoso* como él, pero posee casi tanta fuerza en algunos climas; es más flexible, sabe (o quiere) ser más dulce, más lírico e intimista; también tiene un sentido del humor diferente (que se pide sobre todo en los finales): Klemperer es más socarrón, Barenboim tiene más *chispa*. En cuanto a "pathos", Klemperer llega aún más lejos (primer movimiento del **Tercer Concierto**), pero Barenboim no le queda a la zaga en profundidad e introspección, superándole incluso en los movimientos lentos de los **Conciertos Segundo y Tercero**.

Me gustaría añadir algo en cuanto a las dos Orquestas: la Filarmónica de Berlín es, en teoría, superior. Pues bien, a pesar de dar un rendimiento magnífico con Barenboim (incluso más que con su titular Karajan en sus versiones, a ignorar por cierto, dirigiendo a Weissenberg), la New Philharmonia *de y con* Klemperer no tiene nada que envidiarle (¡qué cuerda, santo cielo!) y supera a la de Berlín en las maderas.

Todo en ambos ciclos (*todo* insisto) es sensacional, genial, pero resaltaría la dirección en los movimientos iniciales de los **Conciertos Tercero y Quinto** de la primera grabación, y los movimientos lentos de los **Conciertos Segundo y Tercero** y el final del **Quinto** en la última.

Técnicamente, la primera es estu-penda para sus años, pero siempre es mejor para la orquesta que para el piano, que queda un poco en segundo plano. La de 1987 es, lógicamente, superior, y el equilibrio entre ambas partes está mejor conseguido (la **Fantasia**, acoplada con la **Misa Solemnis** de Klemperer, ya fue comentada en RITMO: núm. 595. Suscribo lo que entonces escribió Pedro González).

Es difícil y una pena prescindir de cualquiera de ambas versiones: la primera, con genialidades únicas, es un clásico al que han llovido multitud de premios internacionales; aunque alguno se escandalice, a mí la segunda —con *sólo*, me dicen, el Premio RITMO— me parece, en conjunto, una interpretación aún más completa y redonda de principio a fin, y por tanto más indiscutible.



Esta integral, un clásico ya en la discografía de los Conciertos pianísticos de Beethoven.

Crítica discográfica

EL LEGENDARIO "TRISTÁN" DEL FESTIVAL DE ORANGE

Por Angel-Fernando Mayo

WAGNER: Tristán e Isolda. Vickers, Nilsson, Rungren, Berry, Hesse, Unruh, Laubenthal. Coros New Philharmonia. Orquesta Nacional de la ORTF. Dir.: Karl Böhm. Registro tomado en el Festival de Orange el 7-7-1973. Libreto de la obra en alemán y francés. Sin comentarios.

Marca: Rodolphe. Import. Soporte: disco compacto. Referencia: RPC 32553.55 Grabación: ADD Duración: 73' 30" (I); 64' (II); 71' 10" (3). Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ver comentario

La brevísima nota que precede al libreto afirma que el encuentro de Orange "fue el único de los dos más prestigiosos wagnerianos de la posguerra: Birgit Nilsson y Jon Vickers". No voy a entrar aquí en eso de *los dos más prestigiosos wagnerianos*; por el contrario, sí diré algo sobre *el único encuentro*.

Naturalmente, la magnífica soprano sueca y el gran tenor canadiense cantaron juntos **Tristán e Isolda** en varias ocasiones. Antes que en el Teatro Antiguo de Orange me consta que lo hicieron en el Teatro Colón, de Buenos Aires (1971), y algunos meses después de la actuación estival francesa aparecieron en la Met (enero de 1974; existe un registro fragmentario). Chovinismos aparte, la reunión de Nilsson, Vickers, Berry, Ludwig (sustituida por Ruth Hesse) y Böhm sí constituyó en todo caso una *rareza* de máximo atractivo, que ha quedado con justicia como un hito en la historia del Festival galo.

¿Por qué tal rareza? Fundamentalmente ocurre que Birgit Nilsson (1918) y Jon Vickers (1926) pertenecen a generaciones canoras, a escuelas dramáticas y a experiencias distintas. La soprano había dado un enorme salto cualitativo cuando Wieland Wagner modeló con ella la *Isolda amorosa*. Además,

Una caliente representación en un frío día de ventiscas perturbadoras.

en ochenta y tantas de las más de doscientas representaciones que la tuvieron como protagonista, su Tristán fue Wolfgang Windgassen (1914), paradigma de cantante-actor wielandiano, así recordado por su *viuda escénica*: "Mi Tristán preferido fue Wolfgang Windgassen. Cantamos juntos tantas veces, que cuando había de hacerlo con otro compañero yo tenía la impresión de traicionar a Wolfgang. Nos pertenecíamos el uno al otro (...). Era un hombre notable, desbordante de conocimientos, un hombre tan seguro que una podía apoyarse en él, una verdadera pareja, un colega maravilloso aunque ya sólo fuera por su sentido práctico y su sensibilidad (...). ¡Y con un estilo tan auténtico!". En la misma entrevista concedida a L'Avant-scène (julio/agosto de 1981), pueden leerse después estas reflexiones sobre Jon Vickers: "Detesta que se le diga lo que debe hacer. Lo sabe todo mejor que nadie y esto hace muy difícil el trabajo con él. Es una lástima, pues algunos consejos le permitirían mejorar su estilo wagneriano. En fin, hay que tomarlo como es, con esa intensidad extraordinaria, con esa manera de darse totalmente, de entregarse a fondo, aunque no se esté de acuerdo con lo que hace". En resumen,

la diferencia de edad (física, no vocal) y las restantes circunstancias antedichas explican que Birgit Nilsson y Jon Vickers no congeniaran y no llegaron a formar una pareja escénica estable. De aquí el creciente carácter legendario del documento obtenido el 7 de julio de 1971, un fondo de la Radio Televisión Francesa, pues es el único registro *completo* que, así se afirma, existe con esta Isolda y este Tristán entre sí esquivos.

Por fortuna, el documento es mucho más que una curiosidad ilustrativa, pues la representación conservada alcanzó, aun con todos los incidentes a que después me referiré, verdadera calidad artística. Ya sorprenden gratamente Karl Böhm y la prestación de la Orquesta Nacional de la ORTF. Su célebre eclecticismo, la vasta experiencia acumulada, su pragmatismo, la creciente aureola de la edad fueron haciendo de Böhm, frente a músicos y públicos, si no un fascinante mago o un venerable patriarca, sí eso que hoy llamamos un *gran comunicador*. La explicación última del, para algunos, desmesurado éxito del viejo "kapellmeister" de Graz reside aquí y en el hecho indiscutible de que esta capacidad suya obtenía dondequiera respuesta inmediata. Así





El director de orquesta Karl Böhm, un wagneriano cuyo Tristan siempre interesó por unas u otras razones.

sucedio también en Orange. Böhm conservaba frescos la agilidad, la vitalidad y el nervio rítmico de su batuta. Seguros y estimulados, las cuerdas y el viento madera franceses frasean con el bello color que les es propio y notable fogosidad, con lo que el prelude alcanza una temperatura exterior no hallable en los registros de Bayreuth (1962, 1966). Después, el *gran comunicador* mantiene siempre la tensión superficial: la representación es nerviosa, alerta, dramática, sin espacios muertos ni extáticos misticismos. Anotemos también en el haber de Böhm el constante dominio de la situación en circunstancias meteorológicas perturbadoras (soplaba un fuerte mistral, hizo frío), que gracias al control del maestro produjeron sólo algunas pifias del metal, pequeños desajustes con la música de escena y la inevitable destemplanza de la orquesta a medida que avanzaba la representación. En el debe carguemos el inmisericorde empleo del timbal en los "tutti" característico de su Wagner (menos evidente en el foso de Bayreuth), así como el escaso poso que su manera de hacer deja en el hondón del alma. Su **Tristán** existe sólo mientras se escucha. Claro que a lo mejor yo me equivoco y esta inmediatez es una virtud más.

Birgit Nilsson está literalmente sobrecogedora. Con tantas Isoldas a las espaldas, la entrega continúa generosísima y la experiencia no se ha acomodado en la rutina. Parece como si a la *Isolda amorosa* quisiera sumar ahora las otras dos: la *Isolda herida por el destino* y la *Isolda vengativa* (respectivamente Martha Mödl y Astrid Varnay, siempre según Wieland Wagner). Pero la búsqueda de la síntesis, tan valiente, transita caminos donde quizá perdemos de vista un tanto a la Nilsson más delicada y sutil. Pueden ser las circunstancias ambientales, también la falta de efusividad hacia este Tristán: el dolor del "Ich bin's, ich bin's" y la transfiguración del "Mild und leise" no alcanzan —hablo en términos muy relativos— las últimas cimas conquistadas en otras ocasiones por la propia Nilsson. Junto a ella Vickers es sin duda la voz más genuinamente heroica que la soprano encontrara en su carrera. La experiencia habida con Karajan se advierte en el cuidado de la media voz y del fraseo

instrumental, mas a la vez el tenor exhibe aquí su potencia vocal, su genuino *squillo*, la capacidad para sostener la línea de canto aún en los momentos de mayor exigencia dramática; además, la dicción y el color de su alemán han mejorado mucho en relación a sus escasas comparecencias en Bayreuth (1958, 1964). Pero Vickers llega con serias dificultades (¿y quién no, Melchior, Lorenz?) a las últimas páginas de su terrible parte —roces, destemplanzas, mera declamación— y ello a pesar del importante corte que, sin duda para fatigarlo menos ante el compromiso del tercer acto, se dispuso antes de la noche de amor desde "Dem Tage! Dem Tage!" hasta "wahr es zu sehen tauge". Con todo es su concepto hermético, encerrado dentro de sí, casi psicopático del personaje lo que resta a su admirable Tristán comunicación y simpatía. Para vivir el drama de la destrucción del *héroe sin par*, para sentirlo en el alma propia, hubo una vez un "hombre notable, desbordante de conocimientos...", etc.

Walter Berry, Ruth Hesse, Horst Laubenthal y Bengt Rungren (éste último un Rey Marke de escasa entidad vocal, antes barítono que bajo) llevan adelante con dignidad y por dicho orden la tarea no fácil de hacer que este **Tristán** no empiece y acabe en la excepcional pareja protagonista. El éxito fue tan grande como la expectación, ésta también audible, pues las voces, siseos, gritos airados y hasta risas en los comienzos de los preludios testimonian el lleno a reventar con su secuela de confusión y desorden (rezagados, colados, asientos equivocados) entre el público. El fuerte y persistente mistral no sólo molestó a toda la concurrencia, sino que arrancó frecuentes crujidos y otros ruidos restallantes al gran lienzo que ocupaba, a manera de vela, parte del escenario. La circunstancia, que añade realismo durante el primer acto, puede hacerse enojosa para algunos oyentes (no es mi caso), y por ello no he anotado los tres (★★★) asteriscos que el buen sonido de la toma en vivo hubiera merecido, con la orquesta clara, las voces nítidas y un balance casi siempre aceptable, lo que no es poco cuando una leyenda se hace al fin bella realidad tangible.

ACADÈMIA DE MÚSICA ANSELM VIOLA

Joventuts Musicals Torroella de Montgrí
Seminari
Cursos Internacionals de Música
Festival Internacional de Música
Manifestacions concertístiques
Informació:
JOVENTUTS MUSICALS
Apartat: 70 - 17257 Torroella de Montgrí
Tel: 972 75 83 96 Fax: 972 76 00 48
C/da Brava, Catalunya - Espanya



Institut de Batlle de Torroella de Montgrí

VII CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA

Clases individuales de técnica y de interpretación musical. Lecciones magistrales. Clases de música de cámara. Conciertos y recitales de alumnos. Orquesta sinfónica del curso.

15-31 de Agosto de 1.990

Profesores del Royal College of Music de Londres:

RODNEY FRIEND (violín)
JAE PARK (violín)
ROGER BEST (viola)
CHRISTOPHER BUNTING (violoncelo)
SUSAN MILAN (flauta)
COLIN BRADBURY (clarinete)
MICHAEL WINFIELD (oboé)
GEOFFREY GAMBOLD (fagot)
ALVARO PIERRI (guitarra)
XAVIER JOAQUIM (percusión)
ELEONOR WARREN (música de cámara)
y la participación del:
ROYAL COLLEGE STRING ENSEMBLE
(música de cámara)

Información i organización:

Joventuts Musicals
Apartado, 70 tel. (972) 75 83 96
17257 TORROELLA DE MONTGRÍ
(GIRONA).

Patrocinan: The British Council - Jorquera Pianos. Víctor Jorquera - Kawai - Ajuntament de Torroella de Montgrí - Diputació de Girona - Ministerio de Cultura. INAEM - Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA



DOS NUEVOS "RIGOLETTOS"

por Carlos Ruiz Silva

VERDI: Rigoletto. Nucci, Anderson, Pavarotti, Chiauov, Verret. Coro y Orquesta del Teatro Comunale de Bolonia. Director: Ricardo Chailly.

Marca: Decca. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 425864-2. 2 CDs.
Duración: 113' 14"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

VERDI: Rigoletto. Zancanaro, Dessl, La Scola, Burchuladze, Senn. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director: Riccardo Muti.

Marca: EMI. Import
Soporte: disco compacto
Referencia: CDS 749605-2. 2 CDs.
Grabación: DDD
Duración: 115' 51"

Interpretación: ★★★
Sonido: ★★★★★

Aparecen dos nuevas grabaciones del gran melodrama verdiano, aunque muy distintas. La grabación EMI es realmente interesante. Por primera vez, que yo sepa, se nos ofrece un **Rigoletto** sin las habituales notas interpoladas y no escritas por Verdi pero que se habían convertido en una costumbre tan arraigada que tanto en el teatro como en las grabaciones se mantenía de manera indiscutible. ¿Qué tenor se hubiese atrevido a cantar "La donna è mobile" sin rematarla en un Si natural sobreagudo? ¿Qué soprano y qué barítono hubiesen osado no dar las notas sobreagudas al final del famoso dúo de la "Vendetta", un Mi bemol y un La bemol respectivamente? Con toda probabilidad el público se lo hubiese

tomado muy a mal y los tres protagonistas de la ópera hubiesen perdido, al mismo tiempo, su gran oportunidad para lucirse. Sin embargo, esta tradición ya consagrada ha traído consecuencias bastante negativas para los intérpretes. Estoy seguro de que algunas cantantes con la voz adecuada para Gilda —una voz lírica y no ligera— no se han atrevido con el papel precisamente por no disponer del Mi bemol y otro tanto ha pasado con algunos barítonos para los que dar un La bemol era excesivo. O lo que es peor, hemos escuchado en el teatro a sopranos y barítonos que dan alaridos en lugar de notas al llegar a esos puntos. El problema del tenor resulta incluso más difícil pues, dejando aparte el ya mencionado Si natural, nos hallamos ante el problema de la cabaletta "Possente amor" que debe coronarse, si se va al agudo, con un Re, nota que poquísimos tenores tienen y menos cuando no es de paso si no sostenida; la consecuencia es que la inmensa mayoría de los tenores suprimen la cabaletta incluso cuando, como es el caso de Alfredo Kraus, poseen esa nota pero dada la no mucha popularidad de la cabaletta prefieren no correr el riesgo ni tampoco cantarla sin el agudo. Otros puntos en los que suelen interpolarse notas no escritas por Verdi son el "Caro nome" de la soprano, con subida al Mi bemol y el final del dúo entre Gilda y el duque que se resuelve en un Re bemol.

Pues bien, Riccardo Muti ha grabado **Rigoletto** sin conceder ni una sola de estas licencias. Los cantantes lo hacen según lo dejado por el compositor y el registro todo sigue la nueva edición crítica encargada por Riccodi de acuerdo con el manuscrito de Verdi si bien el autor de la edición, Martin Chusid, admite que algunos pasajes no están suficientemente claros y se ofrecen alternativas, aunque la edición parece ser la más fiel de cuantas se han hecho hasta el momento. Por otra

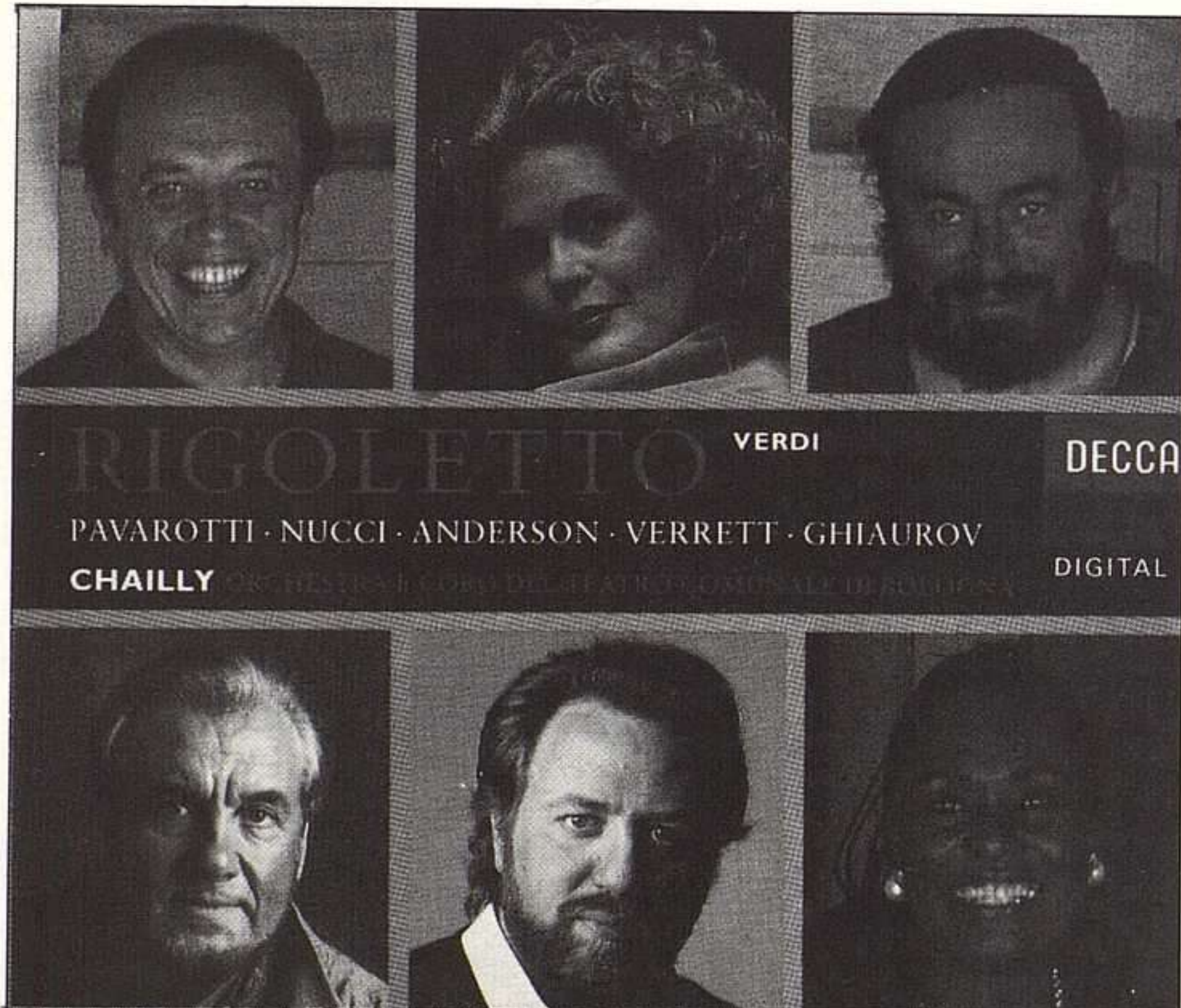
parte, y dada la flexibilidad que al parecer el propio Verdi tenía con ciertas notas añadidas por los cantantes de su época, tampoco parece muy irrespetuoso el introducir algunos sobreagudos bien dosificados. Lo que no parece de recibo es que, por ejemplo, el "Caro nome" se hubiese convertido en una pieza de exhibición de las sopranos ligeras con introducción de innumerables notas de adorno de todo tipo falseando la línea concebida por el compositor.

De cualquier modo era necesaria una grabación de **Rigoletto** de estas características y hay que felicitar, de antemano, a Riccardo Muti y a EMI por haberlo llevado a cabo. El problema de este registro en que ni la dirección de Muti ni la actuación de los protagonistas es plenamente acertada. El maestro italiano logra un excelente rendimiento de la Orquesta y el Coro de la Scala y es admirable la exactitud y la claridad de las notas, incluso en los pasajes más rápidos; los tempi son, por lo general, muy vivos, demasiado, como si Muti siguiese la trayectoria de Toscanini. La dirección tiene fuerza, autoridad y sentido dramático pero carece de un elemento fundamental en el melodrama y sobre todo en uno de las características de **Rigoletto**: la emoción. Muti dirige no de una forma fría sino demasiado objetiva, lejana, sin sentir la menor conmoción por las desventuras de Rigoletto y su hija. Encuentro, además, que todo suena demasiado rígido y que el fraseo y el sentido cantabile son menos fluidos de lo debido.

Tampoco el trío protagonista resulta convincente. Giorgio Zancanaro hace un Rigoletto muy aceptable, canta con gran corrección y no se pasa ni en la caracterización ni en los recursos histriónicos aunque carece de ese toque personal y emotivo —quizá la dirección de Muti lo haya frenado— de otros Rigolettos, singularmente de Gobbi, aunque éste tuviese algunos defectos de emisión. No muy brillante debut el del joven Vincenzo La Scola que hace un duque de Mantua poco matizado y con una voz que, si bien de buena materia prima, es emitida con excesivo esfuerzo y el fraseo no resulta todo lo elegante y refinado que requiere el personaje. La soprano Daniela Dessl no es, por fortuna, una ligera gorgoritera, sino que tiene un cuerpo vocal de mayor entidad y más adecuado el papel; pero ni el timbre es excesivamente bello ni se encuentra cómoda en la zona aguda en la que se producen tiranteces y efectos poco convincentes.

En los paneles secundarios Paata Burchuladze hace un Sparafucile poderoso y sombrío aunque no del todo italiano. Aceptable Martha Senn en Maddalena así como el resto de los comprimarios. La grabación sonora es muy buena aunque la atmósfera no resulta muy teatral.

La grabación Decca resulta mucho más tradicional. Es un **Rigoletto** con



Un Rigoletto recomendable... para todos los públicos.

todas —o casi todas— las interpretaciones habituales aunque no se recarga nunca con licencias de mal gusto —el "Caro nome", por ejemplo, está cantando con sobriedad—. La dirección de Riccardo Chailly es menos precisa y exacta que la de Muti pero resulta más emotiva. La orquesta del Teatro Comunale de Bolonia es inferior a la de la Scala aunque, de cualquier modo, es una agrupación muy aceptable. Al coro le sucede otro tanto.

En el reparto vocal, los protagonistas son superiores a los del registro EMI. Luciano Pavarotti es un Duca vital y apasionado; es menos refinado que Kraus y en los momentos más belcantistas como "Parmi veder le lagrime" se hubiese requerido un canto más estilizado. Pavarotti sigue con su mala costumbre de añadir una especie de "e" a todas las palabras que terminan en consonante lo que constituye algo así como una muletilla fonética que debería corregir. La voz resulta menos fresca que en su anterior grabación y el Re sobreado de la cavaletta es un poco raquítico. Frente a estos reparos, Pavarotti tiene sobre Kraus la ventaja de un timbre más bello y un calor interpretativo que da al personaje una mayor comunicación. Es, sin duda, un Duca de gran categoría y envidiable que cante así a los 54 años.

Por su parte, June Anderson hace una excelente Gilda porque a su facilidad en la zona aguda, en la que jamás grita, une una voz muy adecuada: clara y lírica y con una encarnación del personaje que se aparta tanto de la niña excesivamente boba como de la mujer amatonada. Si sus alardes vocales resultan menos espectaculares que los de una Sutherland y su timbre no es tan personal como el de otras sopranos, tiene la virtud de una muy agradable discreción y resulta en conjunto una Gilda muy superior a Daniela Dessi. Más igualada resulta la confrontación entre los dos barítonos; Leo Nucci es más extravertido y también más variado que Zancanaro aunque éste tenga los momentos más sobriamente expresivos.

El de Muti, un Rigoletto atractivo para operófilos.



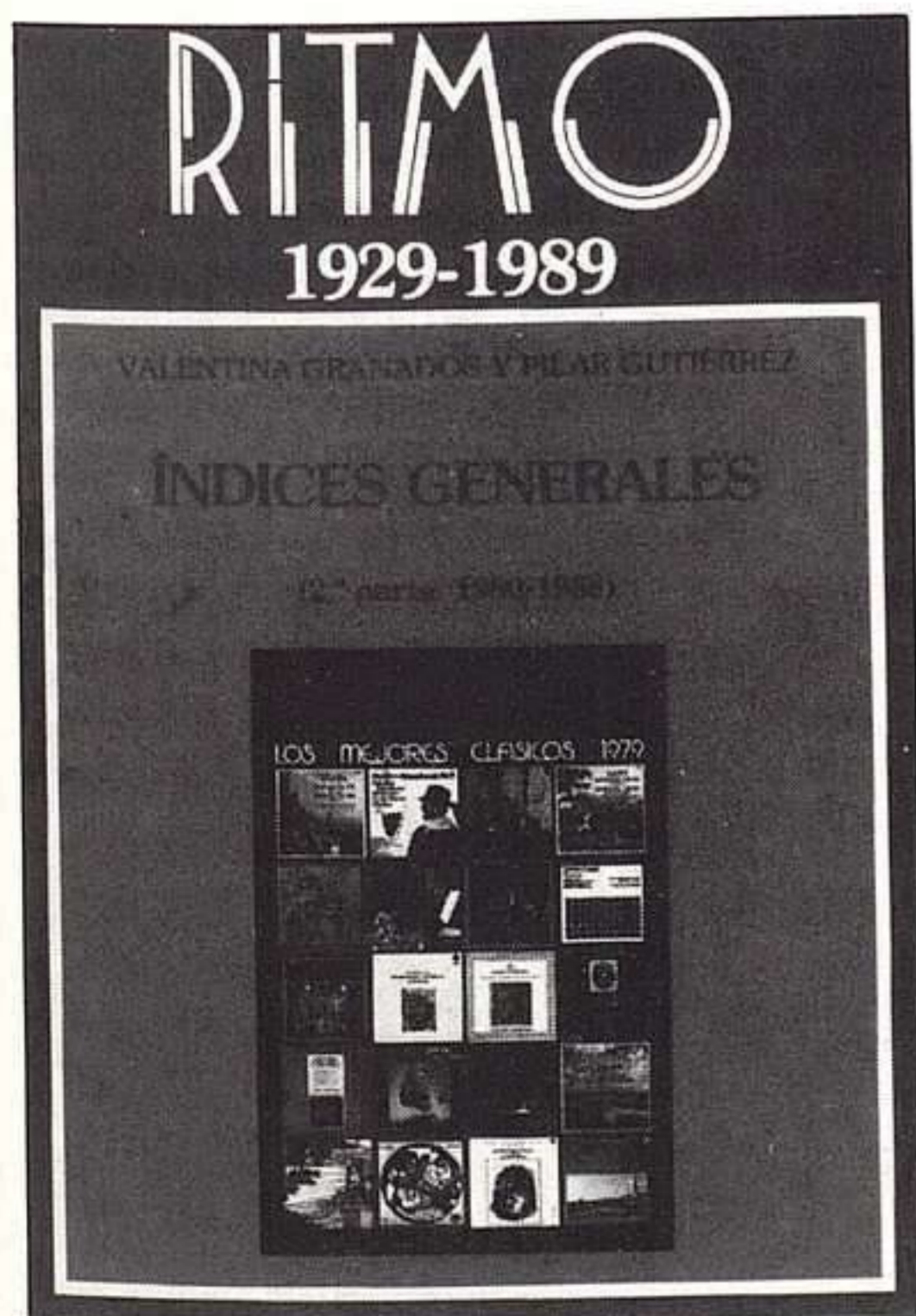
Son dos buenos, ya que no excepcionales, Rigolettos. En los papeles menores, tanto Nicolai Chiaurov como Shirley Verrer están por debajo de su fama y no se explica muy bien por qué se han decidido a grabar unos papeles en tan pobre estado vocal, especialmente la mezzo que aparece con voz apagada y poco atractiva. El que en el libreto se incluya un aviso en el que se dice que la señorita Verret ha grabado el pequeño papel de Maddalena para hacer un favor especial al señor Pavarotti es algo que está fuera de lugar y, dado el nivel obtenido, más bien ridículo.

La toma sonora es buena, tiene más ambiente teatral que la de EMI aunque favorece ligeramente a las voces sobre la orquesta. Ambos álbumes incluyen el libreto en versión original y su traducción al francés, inglés y alemán.

No conozco ninguna grabación de **Rigoletto** que resulta del todo satisfactoria. Entre las pasadas a compacto, la de Serafin tiene una buena dirección, el atractivo de Gobbi y la bella voz de Di Stefano, aunque ya en ligera decadencia, pero tiene cortes y una Gilda poco

afortunada de María Callas de timbre de no mucha calidad y con algunos de sus horripilantes sobreados caprunos. La de Bonyngé tiene un trío vocalmente superior pero Milnes resulta un Rigoletto de menor estatura que Gobbi y Sutherland es, como siempre deslumbrante en el plano vocal, muy plana como intérprete. Muy bien, en cambio, Pavarotti. La de Giulini no es del todo convincente ya que la tesitura le viene demasiado alta a Domingo, Cotrubas tiene dificultad en las alturas y la voz tremolante y Cappuccilli no está ya en el esplendor de sus mejores años; con todo una grabación muy cuidada y musical.

En nuevo registro Decca es perfectamente recomendable, diríamos que para todos los públicos. El de EMI, menos afortunado, tiene el atractivo para los operófilos de ser el más respetuoso con las intenciones del autor y resultar así, curiosamente, el más original. De cualquier modo, lo que la audición de estos dos álbumes nos depara es que **Rigoletto** sigue siendo un excelente melodrama y una de las óperas más atractivas de todo el repertorio.



Utilice nuestros INDICES GENERALES como medio de consulta discográfica. Próxima a agotarse su edición, solicítelos en su quiosco o librería habituales, o bien a nuestra administración.

PRECIO: 750 pesetas

GASTOS DE ENVÍO: 50 pesetas

DOS VISIONES DEL DUX DE GÉNOVA

Por Rafael Banús

VERDI: Simon Boccanegra. Nucci, Te Kanawa, Burchuladze, Aragall, Coni, Colombara, Gavazzi, Zoroberto. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Director: Sir Georg Solti.

VERDI: Simon Boccanegra. Cappuccilli, Ricciarelli, Raimondi, Domingo, Mastromei, Mazzieri, De Palma, Jachetti. Coro y Orquesta RCA. Director: Gianandrea Gavazzeni.

Marca: Decca, RCA. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 425 628-2, RD70729. 2 CDs
Grabación: DDD, ADD
Duración: 125' 13", 124' 46"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★ (Decca)
★★★★ (RCA)



Después de haber sufrido —parafraseando a Verdi— algunos años de galera, **Simón Boccanegra** ha logrado imponerse como uno de los títulos más firmes de toda la producción del maestro Busseto. Es, posiblemente, a partir de la importancia concedida a la figura del director de orquesta en una ópera cuando comienza a hacerse entera justicia a esta indiscutible obra maestra, en la que Verdi lleva quizá a su más alto grado (junto con el **Don Carlo**) el enfrentamiento entre el poder político y la condición humana, así como una relación paterno-filial sólo comparable a las presentadas en **Rigoletto** o **Luisa Miller**.

De las grandezas de **Simon Boccanegra** como *ópera de director* pudimos darnos cuenta con la famosa producción de Strehler y Abbado en La Scala (1971), que dio lugar a la grabación discográfica del 77, sin duda el mejor trabajo verdiano del director italiano y uno de los mejores registros operísticos de las últimas décadas. En él se daba una combinación perfecta entre la orquesta y el coro (ambos en sus mejores momentos) y un equipo de cantantes plenamente verdianos, consiguiendo un equilibrio insuperable orientado al sentido teatral de la obra.

En las dos realizaciones que acaban de aparecer en compacto, la reciente de Solti (diciembre de 1988) y la de Gavazzeni (1973), la balanza se inclina hacia uno de los lados. El director húngaro plantea la obra desde un plano eminentemente sinfónico, resaltando el aspecto dramático de la obra, y supeditando a la concepción global las prestaciones individuales.

Para ello dirigió la obra en versión de concierto en Stuttgart, Frankfurt y Milán, prácticamente con los mismos solistas (las principales figuras de la casa in-

glesa), con lo que consigue una cohesión poco frecuente en las últimas grabaciones de ópera. Desgraciadamente, los cantantes no están a la misma altura, empezando por el protagonista, un Leo Nucci que aparece ya algo fatigado vocalmente, aunque mejorado como cantante y como intérprete, que, sin embargo, se queda corto en un personaje tan rico. Kiri Te Kanawa canta correctamente, con una voz que se mantiene prácticamente intacta, aunque adolece de esa falta de *italianidad* habitual en ella (Victoria de los Ángeles tampoco es, en rigor, una voz verdiana, aunque elabora admirablemente el personaje de Amelia, y el trío que forma con Tito Gobbi y Boris Christoff es, en cierto modo, insuperable, en la antigua grabación de Santini para EMI). Hace muy bien el trino al final de la escena del consejo, pero en general queda a bastante distancia de Mirella Freni con Abbado. Algo parecido ocurre con el Fiesco de Paata Burchuladze. El bajo ruso sigue desplegando como primera arma sus sensacionales medios vocales, olvidando, al parecer, que Chaliapin y Christoff eran además excelentes cantantes-actores, allí donde Nicolai Ghiaurov con Abbado hacía un retrato todo nobleza, autoridad y elegancia. Muy afortunado está Jaime Aragall (cantante muy apreciado por Solti) como Gabriele Adorno, que despliega en su canto la mórbida belleza de su instrumento —es

éste un papel que los tenores españoles (Carreras con Abbado o Domingo con Gavazzeni) han servido muy bien—, y también el joven Paolo Coni como su homónimo Paolo Albiani, afirmándose cada vez más como el barítono lírico de los próximos años, sin nada que envidiar a Van Dam con Abbado.

Gianandrea Gavazzeni es aún hoy uno de esos representantes de la prácticamente extinta tradición de maestros concertadores que se conocían al dedillo las óperas que dirigían. Su **Simon** presenta una dirección sólida, sin debilidades dramáticas, aunque sin alcanzar ese algo más de Solti o Abbado. Cuenta con un equipo de solistas casi comparable al de este último. Cappuccilli se encuentra incluso algo mejor de voz que cuatro años después, y apunta lo que será su concepción del personaje con Abbado; Katia Ricciarelli se encontraba en los comienzos de su carrera, y muestra una voz fresca y carnosa, con un inequívoco brillo italiano, que se expande con generosidad en los concertantes. Plácido Domingo, como ya se ha señalado, hace un magnífico Gabriele, y Ruggero Raimondi, sin los medios de Ghiaurov, compone un Fiesco muy interesante.

Ambas grabaciones tienen muy buen nivel sonoro. En este sentido destaca aún más la de Solti, que, con todo, no supera tampoco en este aspecto a la de Abbado.

XV Festival Internacional



de Música de Asturias

GIJÓN. Lunes, 23 de abril

St. Paul Cathedral Choir — English Brass Ensemble (Londres)

Obras de: GABRIELI, VAUGHAN WILLIAMS (estreno en España), PARRY Y WALTON

OVIEDO. Martes, 24 de abril

St. Paul Cathedral Choir — English Brass Ensemble (Londres)

Obras de: PARSONS, GIBBONS, TALLIS, BYRD, PURCELL, STANFORD, BAIRSTOW, HARVEY Y RUTTER (varias de ellas estreno en España)

GIJÓN. Miércoles, 25 de abril

OVIEDO. Jueves, 26 de abril

Gil Shaham (violín) — Gerhard Opitz (piano)

Sonatina en Sol menor, SCHUBERT. Sonatina en La mayor, FAURE. Sonata n.º 8 en Sol mayor, BEETHOVEN

GIJÓN. Jueves, 26 de abril

Orquesta de la Radiotelevisión Soviética

Director: Vladimir Fedoseev
Piano: Vladimir Ochinkov

Danzas del príncipe Igor, BORODÍN. Scherezade, RIMSKY KORSAKOV. Fantasía para piano y orquesta, TCHAIKOVSKY

OVIEDO. Lunes, 30 de abril

Orquesta Filarmónica de Rotterdam

Director: James Conlon
Solista: David Golub

Sinfonía n.º 1, SCHUMANN. Concierto para piano y orquesta n.º 1, TCHAIKOVSKY

GIJÓN. Martes, 1 de mayo

OVIEDO. Sábado 5 de mayo

Elly Ameling (soprano) — Rudolf Jansen (piano)

Lieder, SCHUMANN y SCHUBERT

GIJÓN. Miércoles, 2 de mayo

Budapest MAV Concert Orchestra

Director y solista: Arpad Joo

Romeo y Julieta, TCHAIKOVSKY. «Totentanz», LISZT. Sinfonía n.º 3 «Heroica», BEETHOVEN

OVIEDO. Jueves, 3 de mayo

Budapest MAV Concert Orchestra

Director: Arpad Joo
Solista: A determinar

Estreno mundial de la Obertura n.º 20, JUAN CRISÓSTOMO ARRIAGA. Obertura «Nada y mucho», JUAN CRISÓSTOMO ARRIAGA. Sinfonía n.º 4, TCHAIKOVSKY

AVILES. Viernes, 4 de mayo

Budapest MAV Concert Orchestra

Director y solista: Arpad Joo

Romeo y Julieta, TCHAIKOVSKY. Concierto para piano y orquesta n.º 2, LISZT. Sinfonía n.º 3, BEETHOVEN

OVIEDO. Jueves y viernes, 3 y 4 de mayo

Clases magistrales de Elly Ameling



AYUNTAMIENTO DE OVIEDO



AYUNTAMIENTO DE GIJÓN



AYUNTAMIENTO DE AVILES



JUNTA GENERAL DEL PRINCIPADO

OVIEDO. Jueves, 17 de mayo

Gran Orquesta Sinfónica del Capitole de Toulouse

Director: Michel Plasson
Solista: Jean Marc Luisada (piano)

Preludio a la siesta de un fauno, C. DEBUSSY. Sinfonía Fantástica, H. BERLIOZ. Tiento y batalla del primer tono, C. HALFFTER. Concierto en Sol, M. RAVEL.

GIJÓN. Domingo, 20 de mayo

Gran Orquesta Nihon Shinsei de Tokio

(Presentación en España)
Director: Shigeo Genda
Solista: Keiko Abe

El Amor Brujo (selección), FALLA. Lauda concertata para marimba y orquesta, AKIRA IFUCUBE. Sinfonía n.º 5, TCHAIKOVSKY

OVIEDO. Lunes, 21 de mayo

Gran Orquesta Nihon Shinsei de Tokio

Director: Ondrej Lenard
Solista: Ikuyo Nakamichi

Preludio al tercer acto «Lohengrin», WAGNER. CONCIERTO PARA PIANO n.º 2, CHOPIN. Sinfonía n.º 1, MAHLER

AVILES. Martes, 22 de mayo

Gran Orquesta Nihon Shinsei de Tokio

Director: Kazuo Yamada
Solista: Shizuka Ishikawa (violín)

Requiem para orquesta de cuerda, TORU TAKEMITSU. Concierto para violín en Sol menor, M. BRUCH. Sinfonía Fantástica, BERLIOZ

OVIEDO. Miércoles, 23 de mayo

Teatro Nacional de la Opera Eslovaca de Bratislava

Solistas de la Opera de Praga

El Barbero de Sevilla, ROSSINI. Incluye la Obertura de Ramón Carnicer hecha para su representación en España

OVIEDO. Jueves, 24 de mayo

Teatro Nacional de la Opera Eslovaca de Bratislava

Solistas de la Opera de Praga

Don Giovanni, MOZART

Información complementaria

De 9 a 14 horas: Tfnos.: (985) 21 84 21-22 62 91-21 79 00
De 16 a 20 horas: Tfnos.: (985) 25 52 22 - Ext. 321



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Vicerrectorado de Estudios
e Investigación Universitaria



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTES

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN POR KLEMPERER

El ciclo discográfico más recomendable

Por Pedro González Mira

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 7. Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 4. Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3; Gran Fuga. Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8. Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6; Música incidental de Egmont; Obertura de Prometeo. Orquestas Filarmonía y Nueva Filarmonía (Prometeo). Director: Otto Klemperer.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Löwberg, Ludwig, Kmentt, Hotter. Coro y Orquesta Filarmonía. Director: Otto Klemperer.

Marca: EMI. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: CDM 763354/59-2

Grabación: ADD

Duración: 70' 45", 73' 21", 70' 3", 67' 40", 69' 16" y 71' 57"

Serie: Studio (media)

Interpretación: ★★★★★ (Segunda, Tercera, Quinta, Sexta)
★★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

El paso a disco compacto del ciclo beethoveniano de Klemperer hace justicia al fin a una de las integrales sinfónicas más importantes llevadas nunca al disco. Y el asunto adquiere en estos momentos especial relevancia por cuanto la inflación de ciclos beethovenianos en el mercado comienza a ser preocupante (desde luego en cantidad, no en calidad, en la mayor parte de los casos mucho más que dudosa, y ello tanto en los reeditados como en los de nueva factura; seguramente en este último caso bastante más). Si alguien piensa que estoy exagerando a la vista de las calificaciones interpretativas asignadas más arriba, recordaré que no existe colección alguna de **Sinfonías** de Beethoven a la que, al menos yo, pudiera otorgar los cinco asteriscos en los nueve casos. Vistas así las cosas se comprenderá porque afirmo que este ciclo es de los más grandes —en su conjunto—; si no el que más.

Bernstein, Solti, Kempe constituyen buenas opciones de compra (por su-

puesto ahí están los de Furtwängler, que eso es otra dimensión), pero a mi entender ninguno de ellos alcanza a éste de Klemperer, en su conjunto. Me gustaría ver en cedé los de Böhm, Kubelik y Sanderling, que también tienen más de una buenísima versión. Pero en fin, de lo que hay ahora, recomendaría como primera opción el que se está comentando.

En esta colección está la, a mi juicio mejor, **Heroica** que se haya llevado al disco (inclusive la de Furtwängler con la Filarmonía de Viena, en estudio). Es sin duda la cima del ciclo, lo que no expresa la auténtica realidad del mismo, por cuanto nos encontramos en él con genialidades irrepetibles que, sin embargo, no llegan a adquirir la dimensión de la interpretación de la **Tercera**, una versión absolutamente sobrecogedora, de una densidad sonora y textura dramática fuera de lo común. Aunque las versiones de las **Sinfonías núms. 2 y 5** exhiben la misma genial marca de clase del director alemán, no llegan a impresionar lo mismo, quizá porque uno puede recordar otras muy grandes (particularmente en el caso de la **Quinta**, con la interpretación de Furtwängler —Orquesta Filarmonía de Viena, en estudio— y la más reciente de Solti). En cuanto a la versión de la **Sexta**, se trata de otra extraordinaria singularidad de

Klemperer: seguramente nunca oí tantas cosas en esta pieza (¿Giulini?). El resto es variable pero siempre, por una razón u otra, interesante. Las que menos me convencen —es un decir— son **Primera y Octava**, magníficamente expuestas por quizá algo morosas. La **Séptima** tiene dos movimientos últimos de una atractiva rareza; no me convencen, a pesar de todo. Y en cuanto a la **Novena**, después de un buenísimo primer movimiento, la genialidad —otra vez la palabra— del mejor scherzo que conozco en disco; el mejor y más interesante: parece que la música salga desde el centro del propio infierno. El tercero es bastante flojo y el cuarto estupendo de nuevo: versión irregular, pues. Por otro lado, absolutamente extraordinarias las versiones de la **Gran Fuga**, la Obertura de **Prometeo** y el **Egmont**, con una poderosa Birgit Nilson al frente en este último.

Unas palabras acerca del nuevo re-procesado. Como es sabido, todas las **Sinfonías** salieron anteriormente en AAD. Ahora, en ADD, lo lógico sería que las grabaciones originales hubieran ganado algo. En mi opinión ello ha sucedido en los casos de **Primera y Séptima; Segunda y Cuarta; y Novena**. No así en el resto. Sin embargo, ahora todas están en serie media. Que cada uno escoja.



MÚSICA
SIN
ZETT
Potp
Mági
vura.
prom
Cuat
Peter
Illiger

Marca:
Soporte
Referen
Grabac
Duraci
Serie: r

Interpr
Sonido

FLAUT
certi
ENE
GAU
zand
MES
Syrin
cabra
Graf,

Marca:
Soporte
Referen
Grabac
Duraci
Serie: r

Interpr
Sonido

OBRAS
BAC
1013.
Folia
Sona
ELEF
soste
Suite
BERI
Peter

Marca:
Soporte
Referen
Grabac
Duraci
Serie: r

Interpr
Sonido

E
h
d
critas
transcr
obras d
nalmen
para vic

MÚSICA PARA FLAUTA

Por Alvaro Marías

MÚSICA PARA FLAUTA Y ARPA. **ROSSINI: Andante con variaciones. DONIZETTI: Larghetto y Allegro. SPOHR: Potpourri sobre temas de la "Flauta Mágica" de Mozart. Sonata de bravura. FAURÉ: Fantasía Op. 79. Impromptu para arpa sola. J. LAUBER: Cuatro danzas medievales Op. 45.** Peter-Lukas Graf, flauta; Ursula Holliger, arpa.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-708
Grabación: ADD
Duración: 67' 16"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

FLAUTISTAS. **C. CHAMINADE: Concertino. G. HÜE: Fantasía. G. ENESCO: Cantabile y presto. PH. GAUBERT: Nocturno y Allegro scherzando. A. ROUSSEL: Joueurs de flûte. MESSIAËN: Le Merle Noir. DEBUSSY: Syrinx. HONEGGER: Danza de la cabra. IBERT: Pièce.** Peter-Lukas Graf, flauta; Michio Kobayashi, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-704
Grabación: ADD
Duración: 55' 25"
Serie: normal

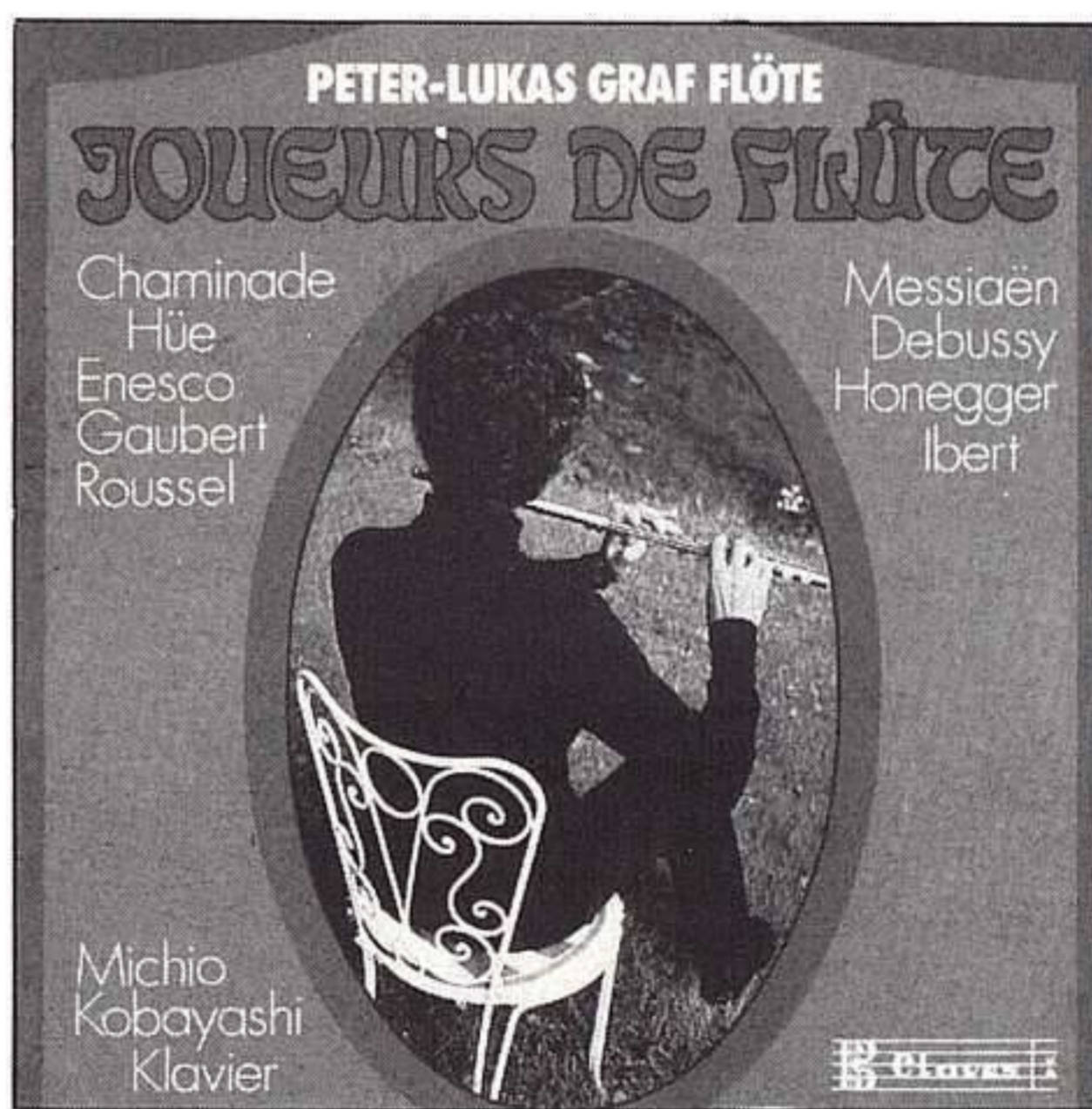
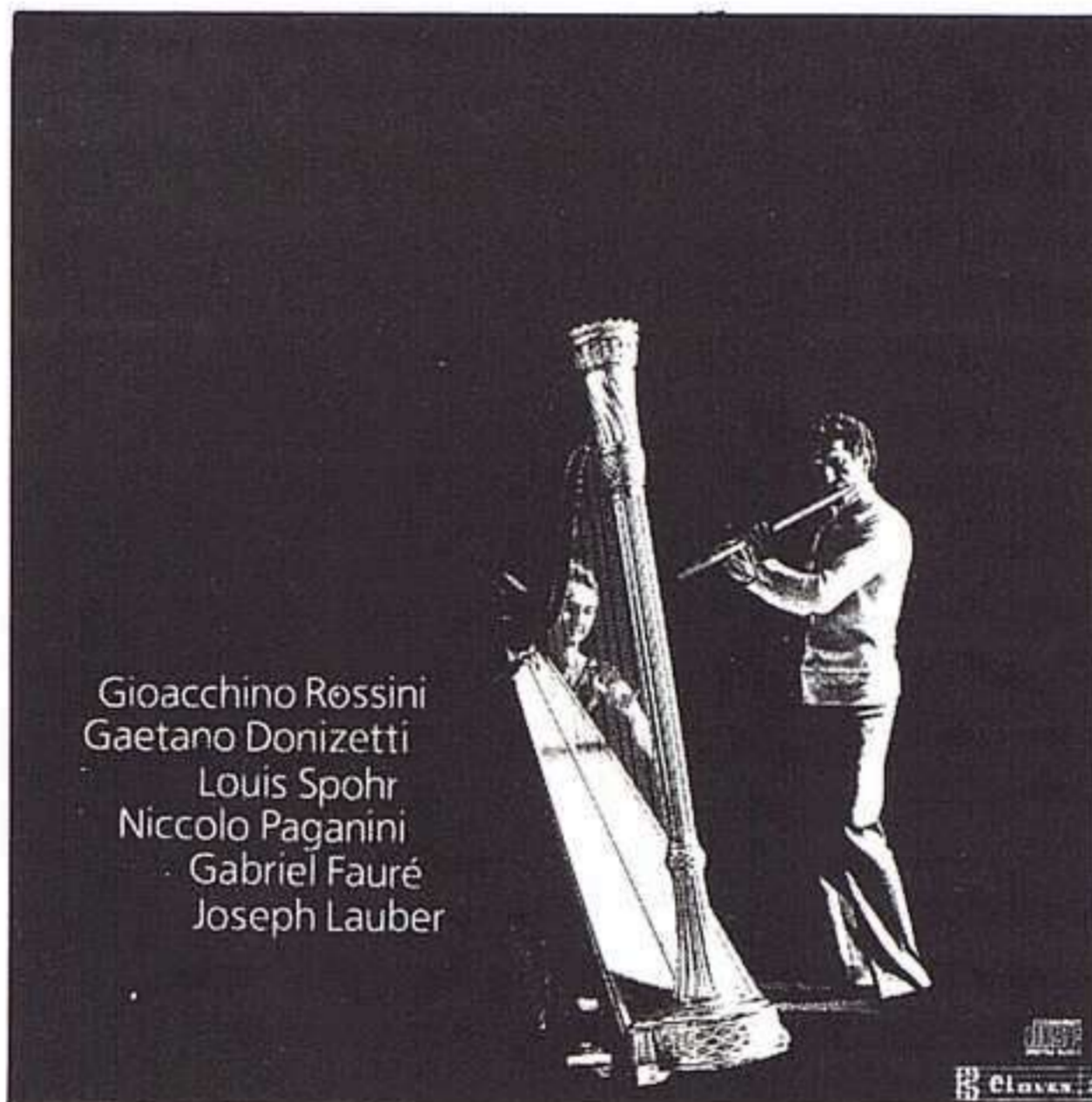
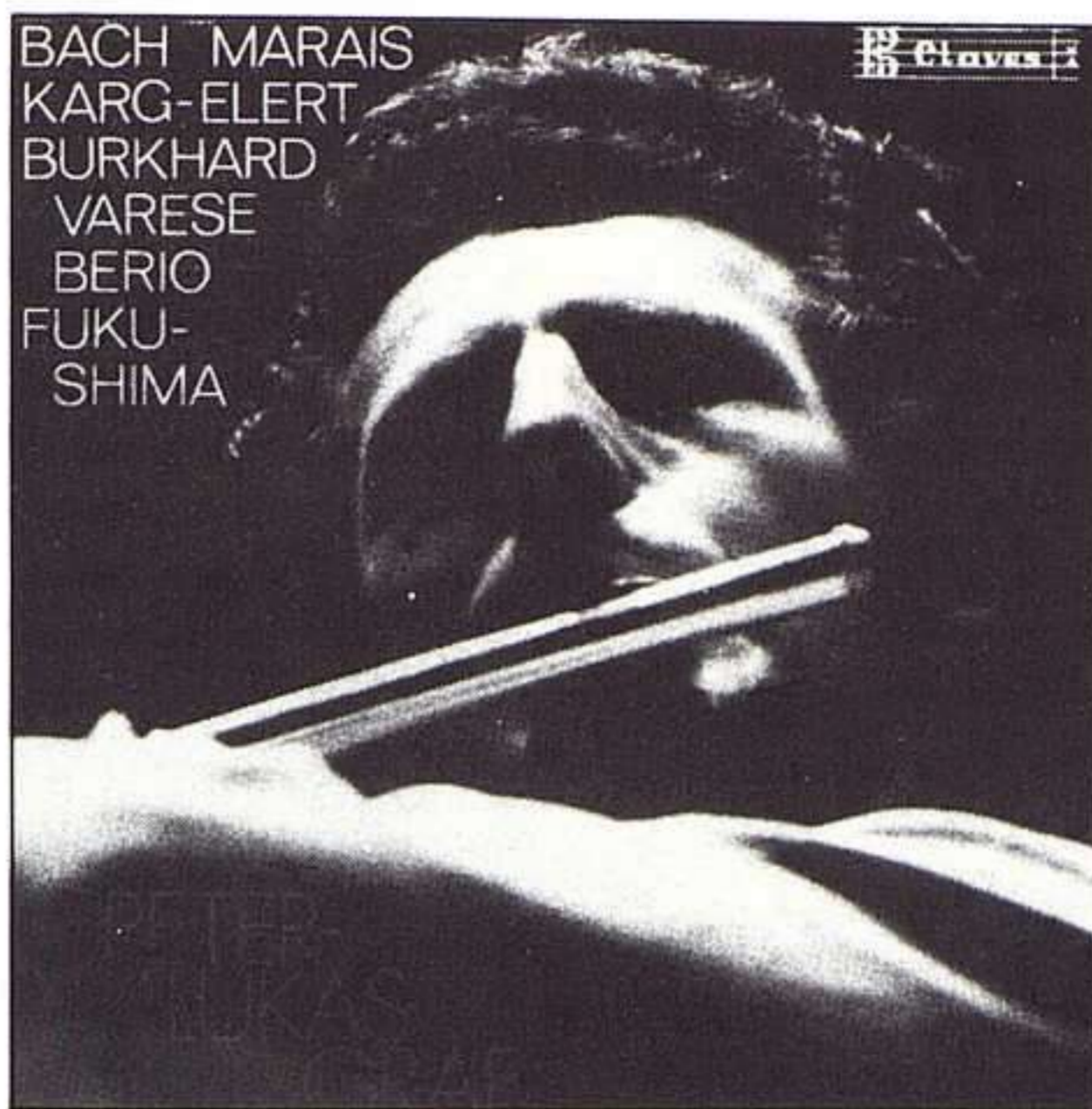
Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

OBRAS PARA FLAUTA SOLA. **J. S. BACH: Sonata en La menor BWV 1013. MARAIS: Variaciones sobre "Las Folias de España". C. PH. E. BACH: Sonata en La menor. S. KARG-ELERT: Sonata appassionata en Fa sostenido menor. W. BURKHARD: Suite Op. 98. VARESE: Density 21.5. BERIO: Sequenza. FUKUSHIMA: Mei.** Peter-Lukas Graf, flauta.

Marca: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8005
Grabación: ADD
Duración: 66' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El comentario de estos tres discos ha de empezar con un recuento de las obras verdaderamente escritas para flauta y de lo que son transcripciones. En el primer disco las obras de Rossini y Paganini están originalmente escritas para violín y arpa y para violín y guitarra. Las de Donizetti y



Fauré son para flauta y piano. Las de Spohr son para violín, flauta o violonchelo y arpa o piano; la de Lauber es para flauta y arpa y el impromptu de Fauré es original para arpa, tal y como es interpretado en el registro.

En el segundo disco todo el repertorio es original para flauta. En el tercero, las **Folies d'Espagne** de Marais, escritas originalmente para viola de gamba y

continuo, son tocadas fragmentariamente en la versión —muy poco justificable— para flauta sola. El resto del programa es original para flauta, aunque Joseph Clark en su artículo del Grove Dictionary adjudica la **Sonata appassionata** de Karg-Elert a la flauta con acompañamiento de piano (ignoramos si errónea o acertadamente).

En resumen, puede decirse que el programa de los dos últimos discos es en general interesantísimo, con inclusión de unas cuantas obras muy mal representadas discográficamente. Varias de ellas son habituales del repertorio flautístico (Hüe, Enesco, Honegger, Varese, Messiaen, etc.), mientras otras son casi desconocidas (Karg-Elert, Burkhard, Fukushima...).

Para el público general, el recital de flauta y arpa es tal vez más atractivo y brillante, pero para los flautistas y público especializado resultarán mucho más interesantes y novedosos los dos últimos.

Como siempre, Peter-Lukas Graf realiza un trabajo excelente, que lo confirma una vez más como uno de los grandes flautistas de nuestro tiempo. Esta vez el flautista suizo hace gala no sólo de una técnica fulgurante y de un excelente gusto, sino además de una versatilidad técnica y musical extraordinarias que le permite triunfar con los más variados estilos, desde el Barroco a la música de vanguardia, que toca con una belleza sonora poco común y una seguridad y expresividad propias del repertorio más habitual. Dentro de la altísima calidad de los tres registros, quizá la interpretación de la **Partita** de Bach no es particularmente deslumbrante, aunque sí notable, y Graf cae en el viejo error, indigno de él, de invertir el orden de los movimientos en la **Sonata en La menor** de C. P. E. Bach. En medio de un repertorio tan interesante como el del disco dedicado a la flauta sola, el arreglo de las **"Folias"** de Marais está de más, pero hay que reconocer que Graf lo toca mucho mejor de lo que podría esperarse de un flautista moderno.

Especialmente logrado es el disco dedicado a la música francesa para flauta, en el que supera con mucho al recital de programa similar grabado por Susan Milan para Chandos e incluso —lo que tiene mucho más mérito— al de Alain Marion para Denon. Música hipervirtuosa, exige un intérprete de primer orden para ser realmente interesante, y Graf se convierte en un refinadísimo flautista de escuela francesa, de una sutileza musical y sonora extraordinarias: resulta evidente en este disco que el magisterio de Marcel Moyse fue ciertamente provechoso para Graf. Muy pocos flautistas franceses tocarían este repertorio, tan vinculado al Conservatorio de París, de manera tan magistral.

Tanto la arpista Ursula Holliger como el pianista Michio Kobayashi realizan un trabajo excelente, a una altura totalmente digna de la del solista.

DE LO SUBLIME Y LO POSIBLE

Por Gonzalo Badenes

WAGNER: El Anillo del Nibelungo.

Frantz, Treptow, Weber, Pernerstorfer, Hoengen, Konetzni, Flagstad, Svanholm, Markwort, Herrmann, Lorenz. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: Wilhelm Furtwängler.

WAGNER: El Anillo del Nibelungo.

Adam, Schreier, Nimsgern, Salminen, Minton, Wenkel, Popp, Schwarz, Jerusalem, Norman, Moll, Altmeyer, Studer, Kollo, Sharp. Coro masculino de la Ópera del Estado de Leipzig y Coro de la Ópera del Estado de Dresde. Orquesta del Estado de Dresde. Director: Marek Janowski.

Marca: Hunt, Ariola-Eurodisc

Soporte: disco compacto

Referencia 12 CDWFE 351. 12 CDs; GD 69004/5/6/7. 14 CDs

Grabación: ADD; DDD

Duración: 84' 35", 49' 14"

Serie: barata; media

Interpretación: ★★★ (Furtwängler)

★★★★ (Janowski)

Sonido: ★★★ (Furtwängler)

★★★★★ (Janowski)

Los concepciones diametralmente opuestas se nos ofrecen en estas versiones de la **Tetralogía**. Frente al mundo trágico, épico, trascendente, de un Furtwängler, que da aquí completa fe del carácter profundamente germano de su espíritu artístico, se sitúa el mundo objetivo, eficazmente teatral, menos explorador de la raíz filosófica de la obra, de un Marek Janowski. Este director germano-polaco ha desarrollado una carrera *clásica* en Alemania, por cuanto ha pasado por los estadios sucesivos de director asistente (en los teatros de ópera de Aachen, primera *estación* de Karajan, Colonia y Düsseldorf), de primer director permanente (Colonia y Hamburgo), de director musical en Freiburg y director general de música en Dortmund. Janowski se ha destacado en el campo de la música contemporánea y quizá sus mayores logros hayan sido en óperas de Henze (**Der junge Lord**) y Penderecki (**Los diablos de Loudun**). Su discografía tiene buenos puntales en **Violanta**, de Korngold (para CBS, con un espléndido Siegfried Jerusalem), **Euryanthe**, de Weber (para EMI, con Jessye Norman) y **Die schweigsame Frau**, de Strauss (para EMI, con Theo Adam). En los dos últimos títulos, Janowski ha dirigido la compañía de ópera de Dresde. Su curriculum wagneriano, en cambio, tan sólo registra un curioso disco de oberturas y marchas, con la Sinfónica de Londres (para EMI), que rescata títulos olvidados, como **Las Hadas** o **La Prohibición de Amar**.

Una "explicación" del mito germánico hecha por un artista que se declaraba alemán hasta la médula.



En torno al centenario de la muerte de Wagner, en 1983, se produjo en la República Democrática Alemana una interesantísima experiencia, cual era llevar al disco un **Anillo** musicalmente basado en la gloriosa orquesta estatal de Dresde, reuniendo al efecto un elenco de las mejores voces disponibles. En cierta medida, el **Anillo anti-Bayreuth**, el que restaurara la esencia vocal de la obra frente a los *desviacionismos* del tándem Boulez/Chéreau. No es de extrañar, por tanto, que el impresionante equipo vocal reunido en Dresde poco tuviera que ver con las huestes bayreuthianas de la hora. Y precisamente es el elemento vocal el que confiere a esta edición su indiscutible primacía, no sólo frente a la de Boulez sino también —y a juzgar por lo escuchado hasta ahora— sobre las actualmente en curso, firmadas por Haitink y Levine (EMI y DG, respectivamente). El trío de voces reunido en Dresde para el triángulo dramático del primer acto de **La Walkyria** (Siegfried/Sieglinde/Hunding) posiblemente marca una de las cimas absolutas en la discografía de esta obra. La prestación vocal de Siegfried Jerusalem —sin duda, madurada en lo dramático en el montaje bayreuthiano de 1983— está al nivel de los mejores intérpretes históricos de este papel. Personalmente, lo prefiero de lejos a James King (son Solti y Böhm), a Windgassen (con Furtwängler, en Roma) o a Suthaus (con Furtwängler, en Viena). Bravura vocal, increíble belleza sonora y una dicción ejemplar distinguen a este Siegfried, para mí el más grande escuchado en los treinta últimos años (algunos preferirán a Vickers, con Knappertsbusch, y quizá lleven razón en los aspectos de matización del texto, ya que no en lo referente a la *imagen* físico-vocal). Jessye Norman, de modo especial en el segundo acto (escena 3.ª, en las frases "da er sie liebend umfing" o "Deines Auges Stern")

está memorable y Moll otorga a Hunding la redondez y el peso vocal requeridos, sin jamás cargar las tintas en lo declamatorio.

Más discutible es la pareja Siegfried/Brünnhilde. Él (René Kollo) ofrece la mejor interpretación desde Windgassen: su cuidada dicción, bellissimo timbre, línea de canto impecable y acertada personificación tienen, casi siempre, el límite físico de una voz que, más allá del Sol₃, corre con dificultad. Si la dimensión heroica del papel puede resentirse de una voz poco ancha o potente, en cambio los aspectos líricos, íntimos, están muy bien servidos. Los monólogos de **Sigfrido** (con Mime, en la selva y frente a Brünnhilde) y la escena de la muerte en el **Ocaso** son perfectamente recreados por el tenor berlinés. Jeannine Altmeyer ha sido, en Bayreuth, una espléndida Sieglinde (con Boulez y con Solti) pero el papel de la walkyria exige un "squillo", un volumen y un tipo de caracterización dramática ausentes en la atractiva soprano norteamericana. Su Brünnhilde es más suplicante y endeble que heroica o rebelde. En **La Walkyria** la Altmeyer no da al texto su auténtica dimensión, por culpa claro de una imperfecta dicción. En el **Ocaso** mejora este aspecto y llega a emocionarnos, pero su segundo acto carece de aquella *animalidad* (de fiera acorralada) de una Varnay o una Mödl.

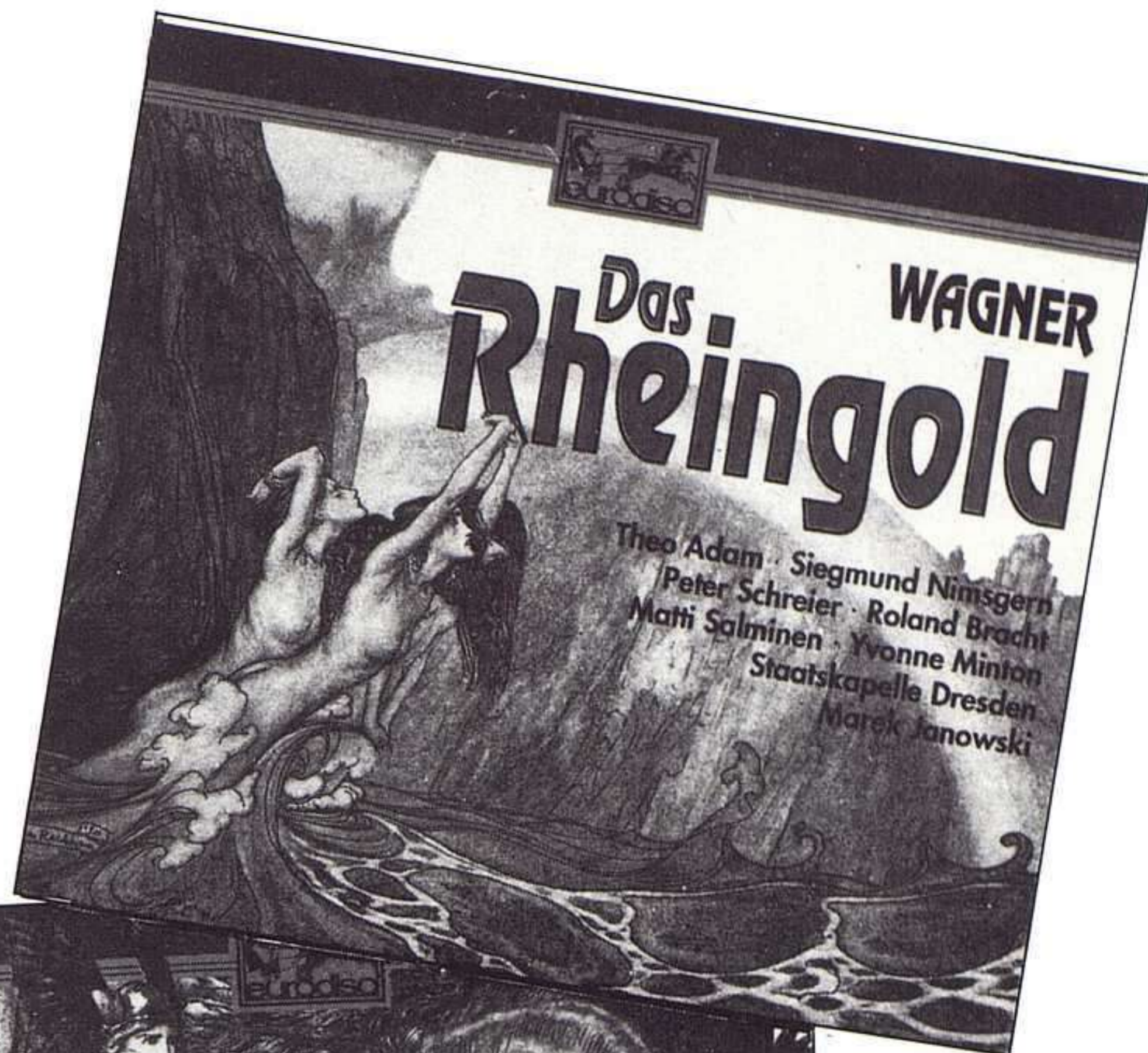
Wotan, una vez más, es asumido por Theo Adam (quien ahora hace de Alberich en el **Anillo** de Haitink). Adam tiene un instrumento por naturaleza mediocre y su técnica vocal ha sido siempre primaria. De ahí que este Wotan refleje una *debilidad* física acorde con ciertas interpretaciones del personaje, pero poco adecuada en este marco dramático. En todo caso, Adam canta y dice con dignidad. Su antagonista, Alberich, es encarnado por quien habría de ser Wotan en el montaje bayreuthiano del 83. Siegmund Nimsgern *canta* siempre

y en general bien —salvo ciertos apuros en la zona aguda— y mi único reproche sería su, a veces, excesivo *comedi-miento* en instantes clave. Por ejemplo, en la maldición (**Oro**) o en su diálogo con Wotan (**Sigfrido**), Nimsgeron no iguala el *satanismo* de Neidlinger (el Alberich bayreuthiano por excelencia).

Magnífica la Fricka de Yvonne Minton, otro ejemplo de *canto bello* al servicio de Wagner. Peter Schreier *dobla* personaje: Loge (en **Oro**) y Mime (en **Sigfrido**), ambos extraordinarios. Pocas veces (salvo con Patzak) los monólogos del gnomo habrán sido tan bellamente fraseados, con la pureza y la elegancia de un auténtico *liederista* (¿y qué son, sino *lieder*, fragmentos como "Einst lag wimmernd ein Weib"?). Ortrun Wenkel (Erda con Boulez) repite este papel, con indudable autoridad, pero en su Waltraute faltan los acentos *humanos* y la potencia en frases como "den verfluchten wirf in die Flut!", culminada con uno de los pocos (y estrepitosos) fallos vocales de todo el ciclo.

El equipo de secundarios ha sido muy cuidado en lo tocante a voces femeninas. Los conjuntos de *walkyrias*, nornas e hijas del Rin son encomendados a cantantes, a veces de primera fila, como Hanna Schwarz o Lucia Popp, sin olvidar a una jovencísima Cheryl Studer (una de las grandes sopranos actuales). En el equipo de los dioses hay algún altibajo (el Donner de Karl-Heinz Stryczek y la Freia de Marita Napier son flojitos). Matti Salminen es un *Fafner* socarrón y sensual (en **Oro**; en **Sigfrido**, adecuadamente humorístico) pero su Hagen resulta poco *tenebroso*.

Con semejantes mimbres vocales, forzoso será llegar a las conclusiones anteriormente apuntadas. Hay que sumar una concepción directorial, ya se dijo, menos profunda de lo que cabría esperar. Janowski mantiene el ritmo teatral, pero su batuta no da la medida máxima en los grandes momentos. Por ejemplo, la Marcha fúnebre del **Ocaso** suena poderosa, pero no emociona. El segundo acto de esta obra, el que pide mayor tensión dramática, resulta alí-corto. No es sorprendente que los mejores pasajes se den en aquellos actos en los que las voces —por su calidad propia— imponen su supremacía. Este es un **Anillo posible**, asequible al común de los mortales, que se eleva por obra y gracia de varios magníficos cantantes. Y no se olvidé la maravillosa prestación de la Orquesta del Estado de Dresde. Un conjunto con tradición wagneriana, al que debemos logros discográficos como **Maestros** (con Karajan) o **Tristán** (con Kleiber). No quiero ni imaginar qué resultados se habrían podido alcanzar, en esta edición, con



La Tetralogía de Janowski se presenta en cuatro álbumes separados.

batutas como las citadas... o si se me apura, con un Sawallisch. En este sentido, la edición de Ariola queda a mitad del camino.

Casi lo opuesto cabría predicar del registro de Furtwängler en la Scala. Conviene recordar que el teatro milanés había acogido, a lo largo del siglo, varios montajes *históricos* del **Anillo**. Aparte de los títulos sueltos dirigidos por Toscanini (**Sigfrido**, 1900, **La Walkyria**, 1902, **Ocaso**, 1908), Gui, Serafin, Vitale, Panizza, De Sabata y Marinuzzi, hubo en total, antes de 1944, los ciclos completos de 1927-28 (dirigidos por Panizza, con Tancredi Pasero como Wotan y la presencia de dos hoy olvidados *wagnerianos* españoles: el tenor Isidoro Fagoaga, que hizo Siegfried y Siegmund y la soprano valenciana María Llácer, que alternó en Brünnhilde con Frida Leider); el de 1930 (dirigido por Siegfried Wagner y Karl Elmendorff, con un elenco que incluía las dos voces hispanas citadas); el de 1931 (con dirección de Panizza, en el que todavía cantó Fagoaga pero ya no la Llácer) y el de 1943 (dirigido por Franz von Hoesslin, un habitual en Bayreuth entre 1927 y 1939, con un reparto italo-germano, bastante heterogéneo, ya que Afro Poli, Don Pasquale con Schipa, era Alberich, más la Nicolai, Pasero, Neri, el inevitable Mime de Nessi, la Brünnhilde de la Rüniger y el Siegfried de Hartmann). Finalizada la contienda, Wagner estuvo relativamente ausente del "cartellone" milanés —cosa, por otra parte, comprensible, dada la pasión política de aquellos años—, con las notables excepciones de unos **Maestros** dirigidos por Serafin en 1947 (¡con la Eva de Renata Tebaldi!), un **Tristán** de Víctor de Sabata (todavía se recuerda su versión bayreuthiana, en 1939) que supuso la presentación de la pareja Kirsten Flagstad/Max Lorenz y una **Walkyria** (1949) con idéntico glorioso triunvirato.

El 2 de marzo de 1950 se estrenaba la nueva producción del **Anillo**, sobre un montaje de Nicola Benois dirigido escénicamente por Otto Erhardt y musicalmente por Wilhelm Furtwängler. El maestro berlinés era un consumado intérprete de la **Tetralogía**. Pertenecen ya al dominio de la leyenda sus ciclos en Bayreuth y en el Covent Garden, en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. Ahora, pasado el humillante período de su *desnacimiento*, Furtwängler debutada en la Scala con la mayor epopeya musical de la historia. De aquel montaje se dieron, en total, tres representaciones durante la primavera de 1950. Luego, desapareció del "cartellone", aunque Furtwängler retornó en 1951 (**Parsifal** y **Orfeo ed Euridice**) y 1952 (**Maestros**). Para la producción milanés del **Anillo** y a diferencia de lo que sucedería en las sesiones radiofónicas de 1953 (en Roma, para La RAI) el reparto seleccionado procedía de la *vieja guardia* wagneriana. Estaban aún lejos del horizonte furwängleriano las figuras *wielandianas* de Windgassen y la Mödl. Lo estarían siempre la Varnay y Hotter. Por eso, el interés primario del registro "scaligero"

que ahora reedita Hunt en CD (a un precio, todo hay que decirlo, increíble: alrededor de las 13.000 pesetas el ciclo completo) viene dado por estos dos hechos: a) se reúne aquí, por última vez, un elenco wagneriano "pre-wielandiano", integrado por cantantes formados en un tipo de declamación que iba a desaparecer con el nuevo Bayreuth; b) es el único registro en vivo, completo, que reúne a Kirsten Flagstad y Wilhelm Furtwängler, ambos en una gloriosa madurez interpretativa y humana. Las grabaciones de Roma, que EMI publicó hace unos años, tienen algo de híbrido, ya que mezclan cantantes de la vieja y nueva escuela (Frantz, Mödl, Suthaus, Windgassen, Neidlinger) y además corresponden a ejecuciones en forma de concierto, por actos completos grabados para su emisión radiofónica. No hay en el ciclo romano, por tanto, la continuidad dramática que sí se da en Milán, donde cada ópera fue grabada en una toma única, sobre la escena, con todas las ventajas e inconvenientes que esto conlleva. La grandeza y la servidumbre del teatro se nos ofrecen, pues, de forma prístina, sin componendas ni retoques.

Sería absurdo pretender que la interpretación de Milán sea definitiva. Musicalmente, queda muchas veces por debajo de la ya comentada de Dresde. En primer lugar, porque los conjuntos estables de la Scala (en especial el coro) suenan endebles y a veces *desmadrados*. En segundo lugar, porque algunas de las voces se nos presentan en muy baja forma. Lo más flojo, aquí, es el equipo de tenores. Set Svanholm, como el joven Siegfried, deja mucho que desear, tanto a nivel dramático como vocal. Suena increíblemente fatigado en el tercer acto, donde desafina, cala y escamotea notas. El Siegfried adulto de Max Lorenz es penoso. La voz está envejecida, el "legato" es inexistente, la línea vocal quebradiza. Sólo el temperamento, visceralmente heroico, del intérprete logra salvar la ruina del cantante, de suerte que llega a emocionarnos, en pasajes como la muerte de Siegfried. En cuanto a Gunther Treptow, no hay duda de que estamos ante un cantante mediocre (recuérdese su Walter von Stolzing, con Knappertsbusch ¡qué diferente al juvenil y aristocrático "junker" que fuera René Kollo con Karajan!). La voz corre mal, la emisión es en exceso abierta y es moneda común el engolamiento... cuando no la desafinación. En tales condiciones, poco puede hacer Furtwängler con este Siegmund, al que Hilde Konetzni da una réplica muy pobre (¡qué lejos de una Rysanek o una Norman!).

Wotan es Ferdinand Frantz, intérprete que volvería a cantar el papel en Roma y en Viena con Furtwängler. Para quienes conozcan estas versiones, poco hay que añadir. Se trata de un Wotan que *quiere* ser autoritario. Su esposa, Fricka, es encarnada por una impetuosa Elisabeth Höngen (inferior a la Klose). Su antagonista, Alberich, queda en manos de Alois Pernerstorfer, quien produce sólo una pálida impresión. Execrable el Loge. Decididamente me-

diocre el Mime. Josef Hermann, un buen elemento de la Ópera de Dresde entre 1939 y 1945, hace un Viandante patético y un Gunther débil. Ludwig Weber se lleva la parte del león, al asumir a todos los *malos* de la historia. Weber era un buen bajo, quizá algo frío como intérprete. Su Hagen me ha convencido más que el de Salminen (Dresde) pero menos que el de Greindl (auténtica "voz infernal").

Queda la gran sacerdotisa, la incalculable Kirsten Flagstad. Cumplidos ya los cincuenta y cuatro años, su voz conservaba intocadas las franjas central y grave el (Si₂ de "du Gott", en la Inmolación, sigue insuperado) pero el temperamento —y la propia reducción en la brillantez del agudo— favorecen una interpretación solemne, hierática, de tintes *maternales* cuando acepta el amor de Siegfried. La audición de su Brünnhilde es una lección estilística que ni es posible ni justo ignorar. Podrá emocionarnos más la Varnay, podrá deslumbrarnos más la Nilsson, pero la Flagstad está siempre en el subconsciente. Inmensa, solitaria, mítica.

Y a tal diosa tal dios. Furtwängler ahonda en la metafísica de la epopeya, sin nunca renunciar a la propia naturaleza heroica de la música. Escúchese, en el primer acto de **Sigfrido**, la manera cómo dibuja la trompa el leit-motiv del héroe, cuando éste evoca su imagen reflejada en las aguas del arroyo. O la extática anunciación del motivo de la espada, deteniendo el tempo musical, cuando Siegfried enarbola a Nothung. O la preparación del despertar de Brünnhilde. O la primera aparición del tema de **El Ocaso de los dioses**, como inversión del tema de Erda, en **El Oro del Rin** (escena 4.^a) sobre las palabras "Ein dustrer Tag dämmert den Göttern".

La falta de espacio me impide extenderme más. Sólo quiero declarar, a modo de manifiesto, mi fe en el Wagner de Furtwängler. Sólo quien renuncie a clichés o a prejuicios podrá penetrar en esta grandiosa explicación del mito germánico, hecha por un artista que se declaraba alemán hasta la médula y que, a diferencia de otros intérpretes, no precisaba de *justificaciones* o *mixtificaciones*. En Furtwängler nos habla Wagner sin *complejos de culpabilidad*. Con toda su trágica grandeza. Por eso, porque sublima sus limitaciones, este **Anillo** es sublime. Sólo dos puntualizaciones, para acabar. El ciclo de Furtwängler presenta dos cortes: en **La Walkyria**, Acto 2.^o, escena 2.^a, monólogo de Wotan, pasa de la frase "dann wäre Walhall verloren" a "Fahre denn hin" (del primer compás de la página 377 al segundo de la 403, edición de Schott; CD 4, pista 8, 0' 46"); en **Sigfrido**, acto 3.^o, escena 2.^a encuentro de Siegfried y el Viandante, pasa desde "das gab mir gute Kunde" hasta "Den Weg, den es seigte" (del tercer compás de la página 883 al quinto de la 916, siempre en la edición de Schott; CD 8, pista 13, 0' 46"). El sonido está muy bien reprocesado, aunque en varios puntos es perceptible el empleo de tomas procedentes de fuentes diversas.



BOLETÍN DE NOVEDADES • MARZO/ABRIL 1990 • NÚM. 92

Queridos amigos:

En Ferysa nos sentimos orgullosos al poder presentarles nuestra lista de grandes novedades para el mes de abril, en la que incluimos 106 nuevos compact disc. Pensamos que habrá algo para cada gusto... tanto en repertorio como en precio.

Para celebrar el primer Festival de Primavera de la Praga libre le ofrecemos 42 títulos de Supraphon, además de una campaña especial de promoción de la música checa en nuestro país; una serie dedicada al gran violonista checo y bisnieto de Dvorak, Josef Suk; la grabación a cargo de Sir Charles Mackerras de la última gran ópera de Martinu, **La Pasión Griega**, disponible ahora en CD, así como otra grabación en la serie dedicada a la obra del gran compositor Josef Suk. Por si fuera poco, este mes presentamos el nuevo sello económico de Supraphon, "Supraphonet" que contiene grabaciones célebres de los años sesenta a cargo de los más importantes artistas checos. Si le gusta la música checa... puede incluso comprobar sus conocimientos con nuestro concurso... (consulte el anuncio en color de Ferysa/Supraphon).

Nos sentimos contentos también al anunciar la reducción del precio de las grabaciones

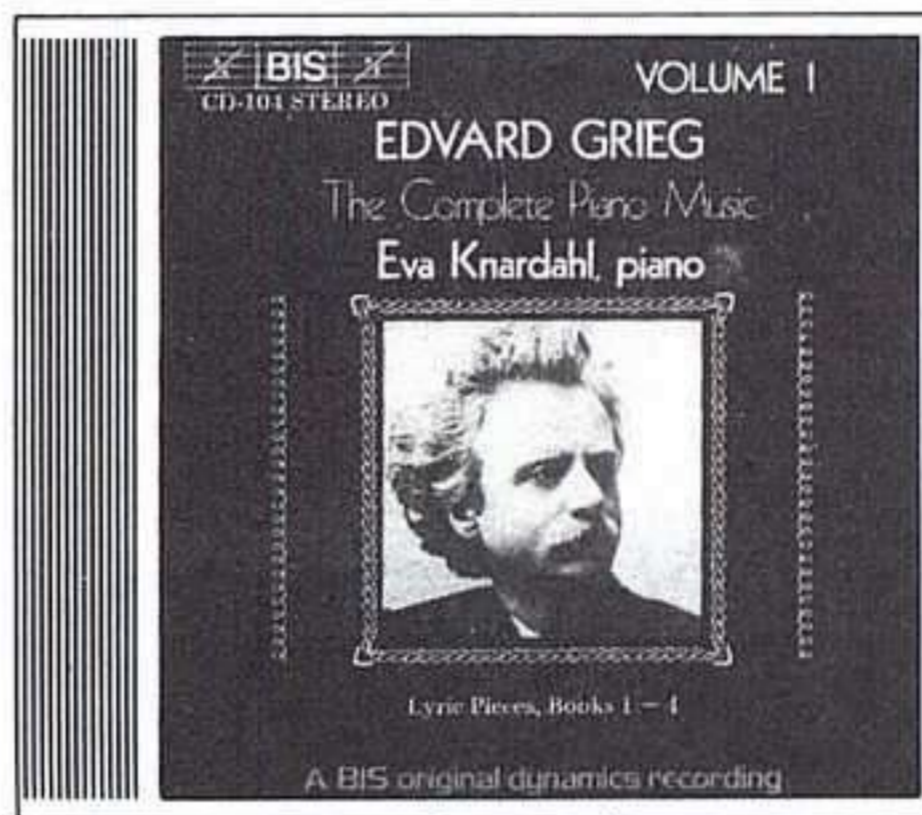
históricas de Nuova Era. De ahora en adelante podrán ser adquiridas a precio medio. Este mes lanzamos 25 nuevos títulos Nuova Era... todos soberbiamente presentadas con fantásticos artistas como Jessye Norman, Claudio Abbado, Carlo Bergonzi, Bruno Walter, etc; nuevas grabaciones en DDD del **Stabat Mater** de Boccherini, **Oberturas** de Cherubini y óperas desconocidas de Salieri y Gretry... por no mencionar la edición especial de Toscanini con óperas de Verdi y Puccini.

Continuamos con 32 nuevos títulos BIS, que vuelven a demostrar la calidad y versatilidad de este magnífico sello sueco... música de Tubin, Sibelius, las obras completas para piano de Grieg y música de Nielsen y Schnittke. No olviden que la grabación de **Jenufa** de Janacek en BIS está cantada por los mismos intérpretes que actuarán en la próxima representación de mayo en el Liceo (Leonie Rysanek y Gabriela Benackova).

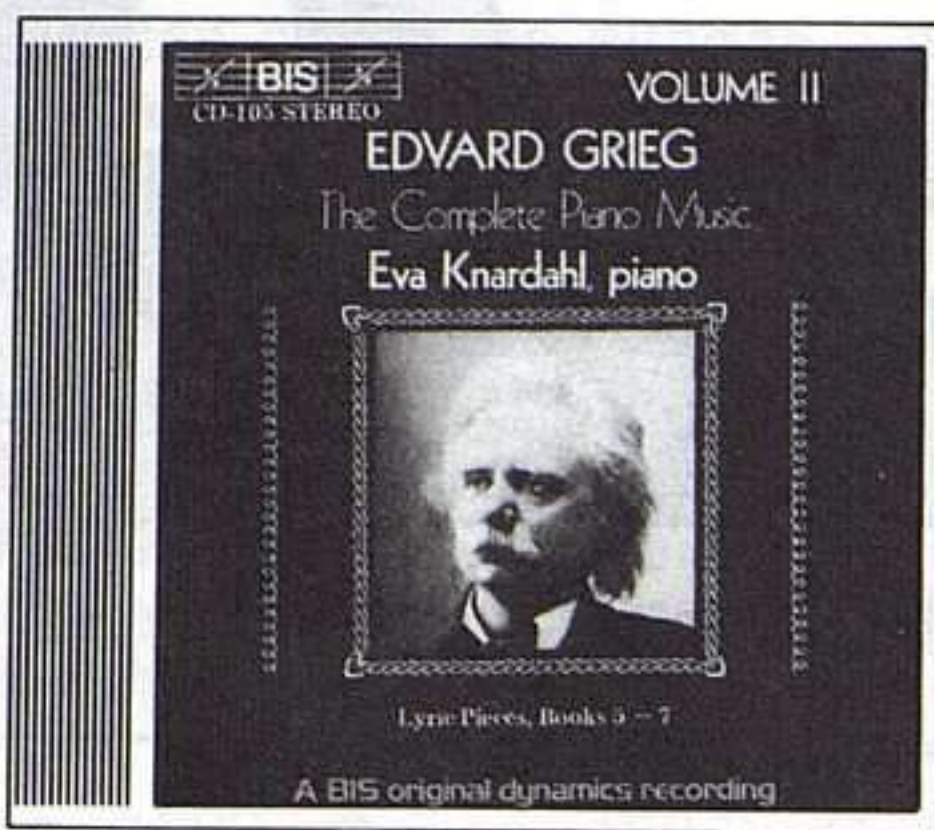
Para concluir presentamos 5 nuevos títulos de Hungaroton, entre los cuales se encuentra otra de las óperas de Respighi que Hungaroton viene editando con gran éxito... además de Bartók, Haydn y la **Misa de Madrid** de Doménico Scarlatti. Deseamos que todo ello sea de su agrado.



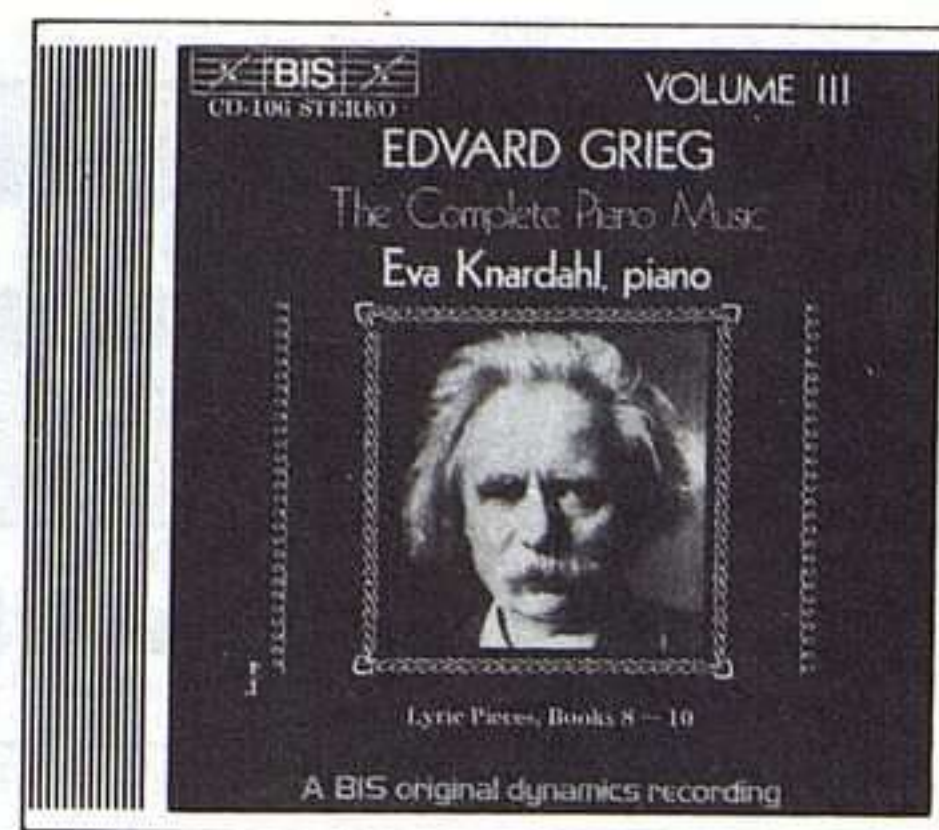
BRITTEN: Suites para violonchelo solo. Torleif Thedéen, violonchelo.
BIS, CD-446.



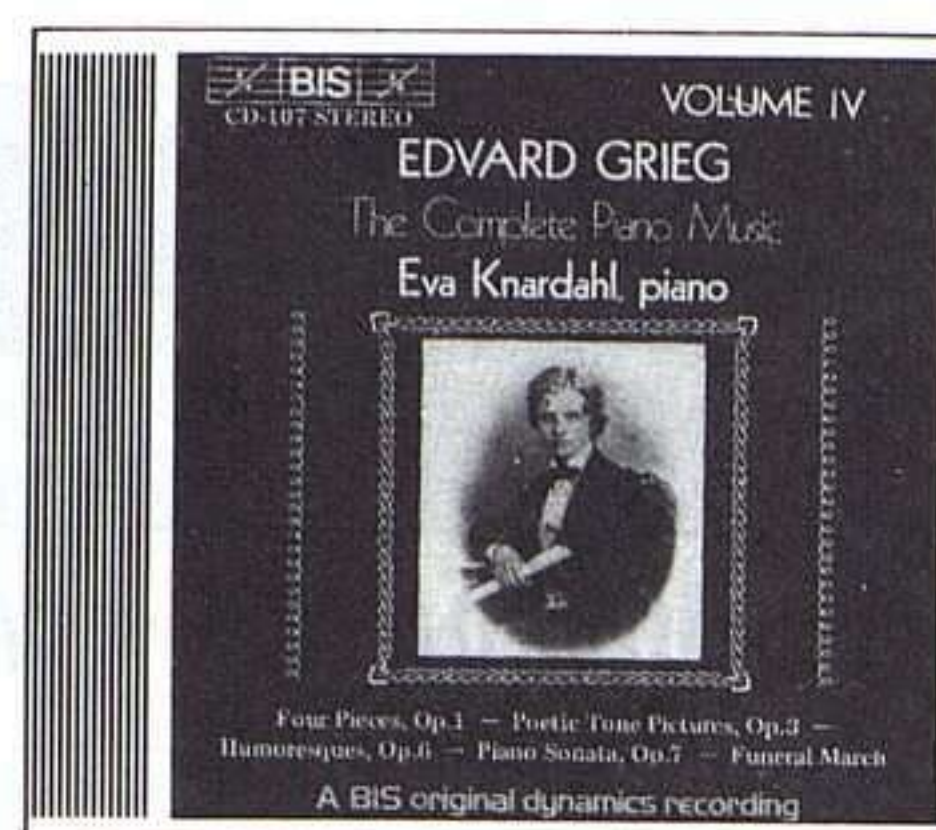
GRIEG: la Obra para piano, Vol. I. Eva Knardahl, piano.
BIS, CD-104.



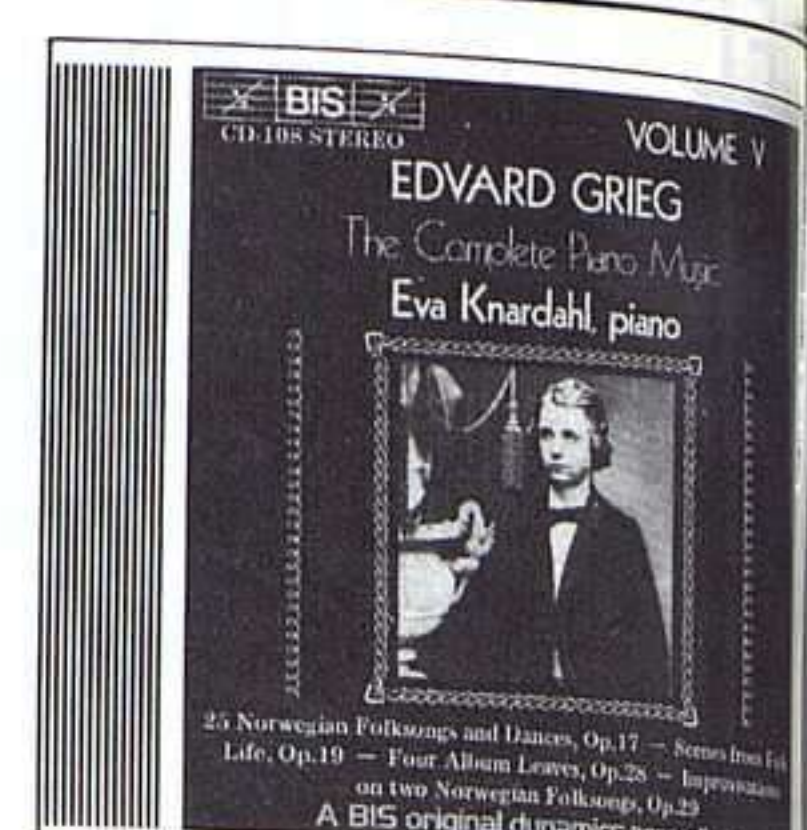
GRIEG: la Obra para piano, Vol. II. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-105.



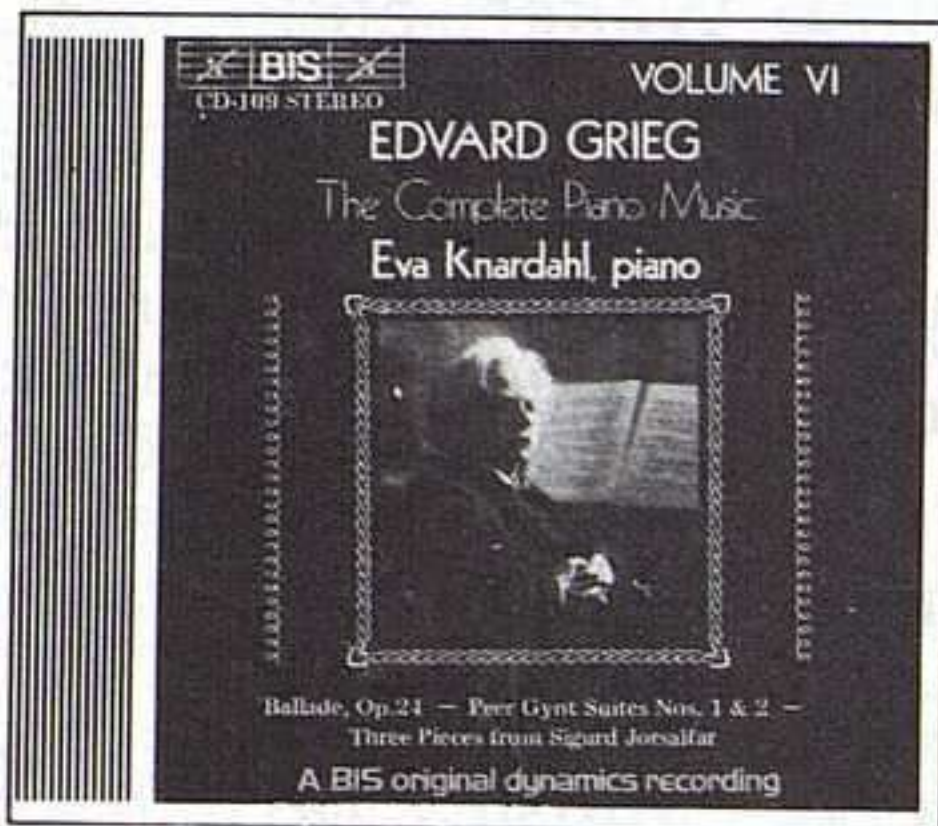
GRIEG: la Obra para piano, Vol. III. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-106.



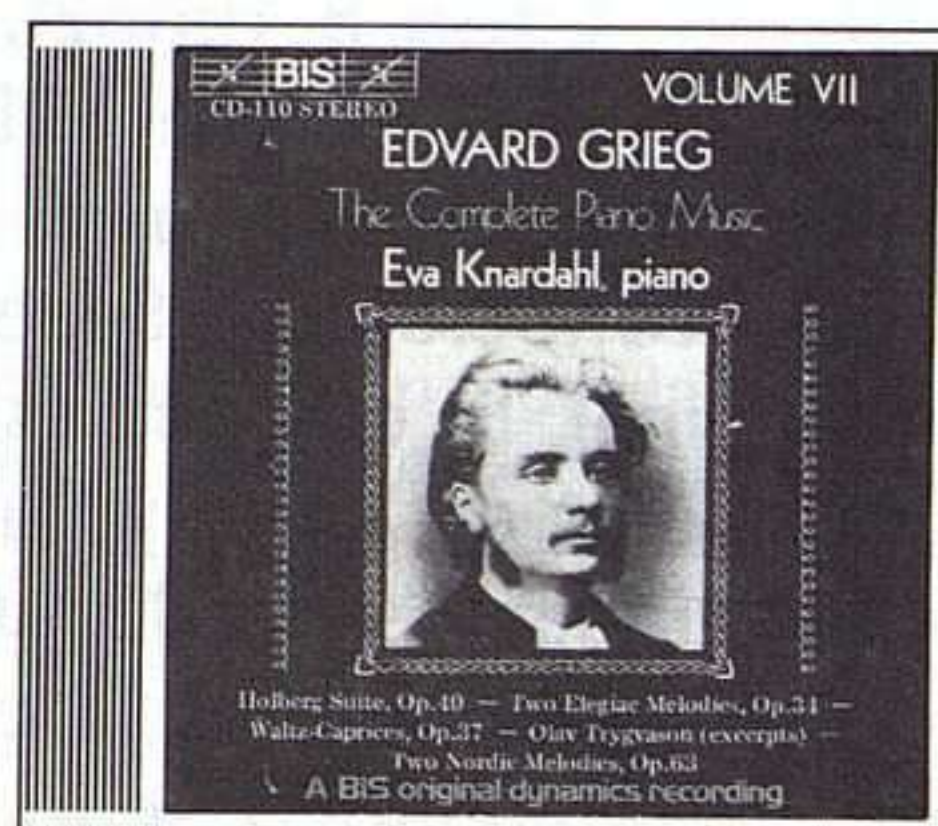
GRIEG: la Obra para piano, Vol. IV. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-107.



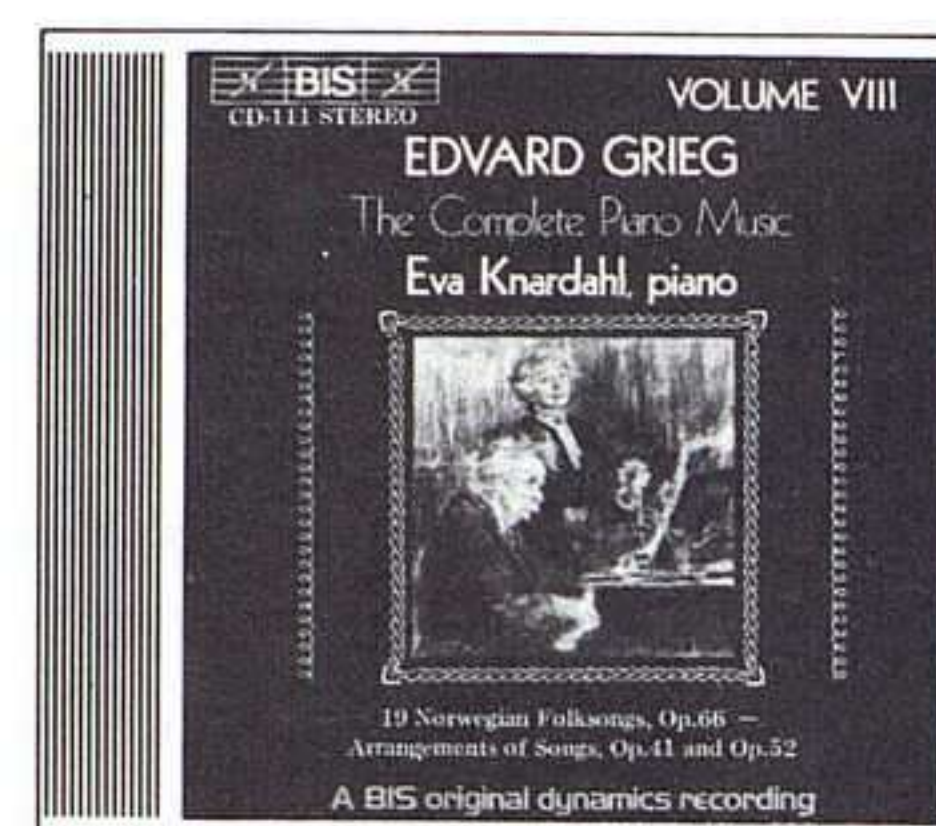
GRIEG: la Obra para piano, Vol. V. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-108.



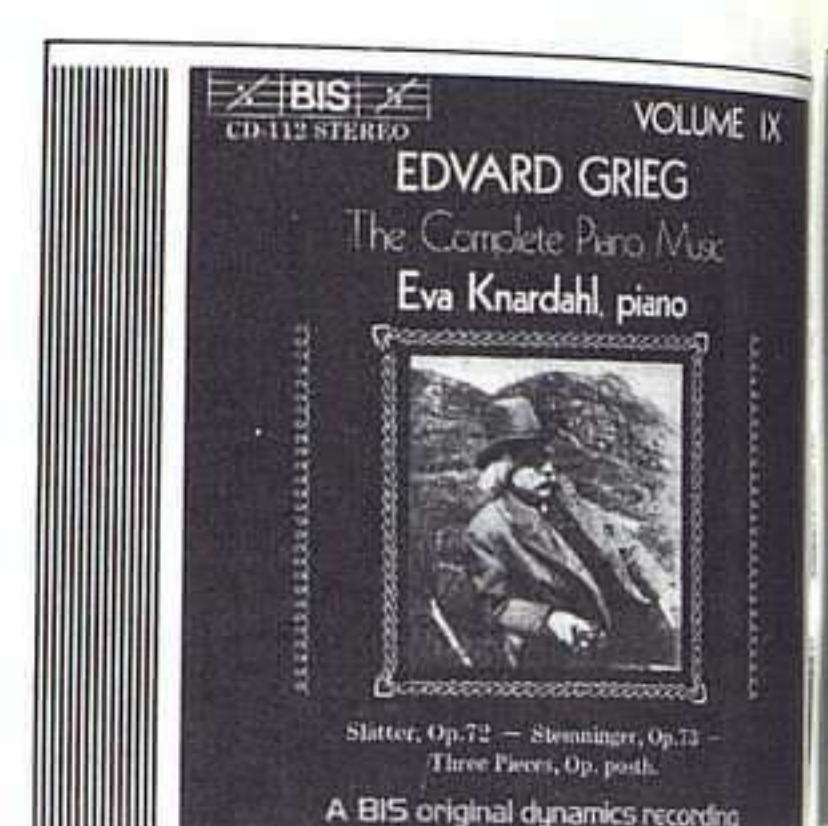
GRIEG: la Obra para piano, Vol. VI. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-109.



GRIEG: la Obra para piano, Vol. VII. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-110.



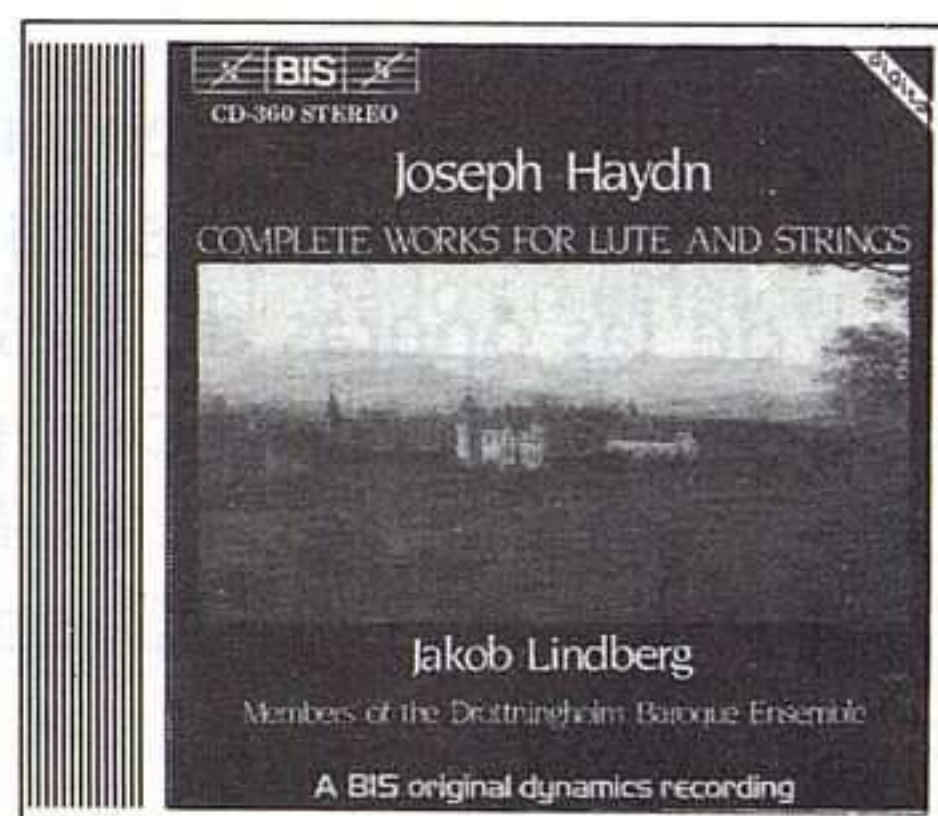
GRIEG: la Obra para piano, Vol. VIII. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-111.



GRIEG: la Obra para piano, Vol. IX. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-112.



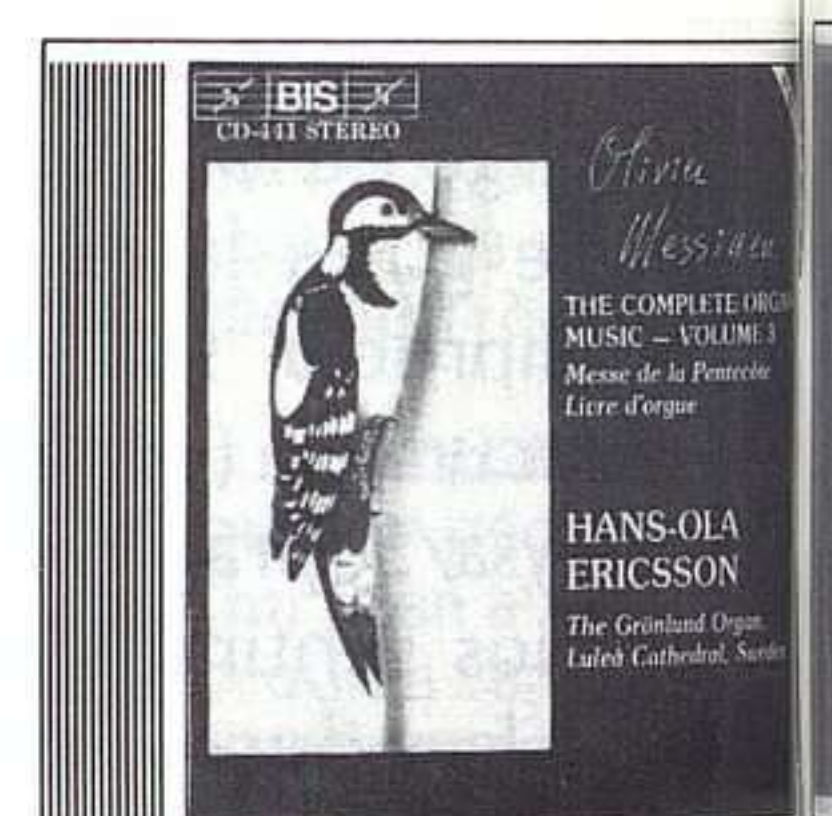
GRIEG: la Obra para piano, Vol. X. Eva Knardahl, piano. BIS, CD-113.



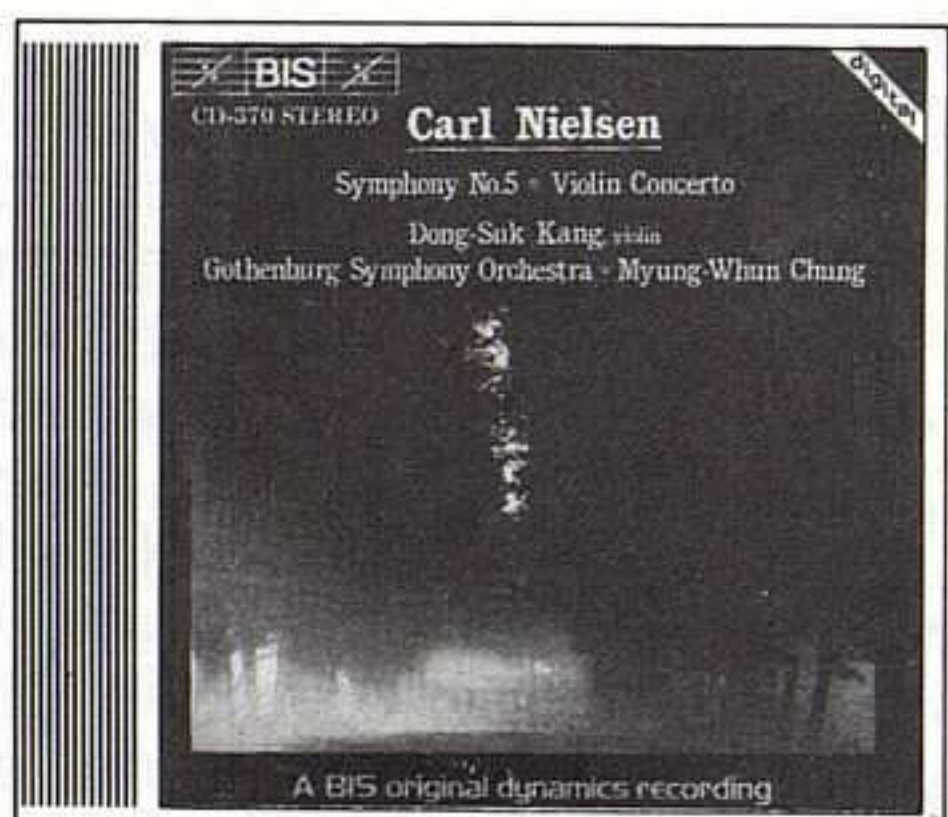
HAYDN: la Obra completa para laúd. Jakob Lindberg, laúd. Miembros de la Drottningholm Baroque Ensemble. BIS, CD-360.



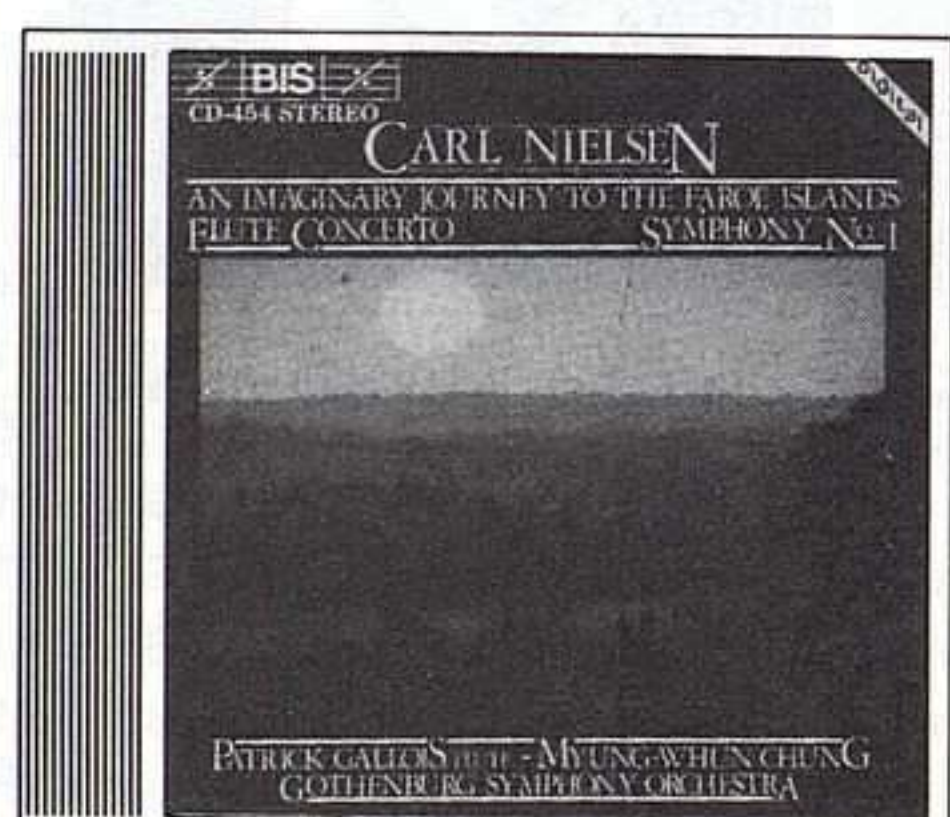
MESSIAEN: Harawi, canto de amor y muerte; Poemas para mí, Libro I. Dorothy Dorow, soprano; Carl-Axel Dominique, Lucía Negro, piano. BIS, CD-86.



MESSIAEN: la Obra completa para órgano, Vol III. Hans-Ola Ericsson, órgano. BIS, CD-441.



NIELSEN: Sinfonía núm. 5; Concerto para violín. Dong-Suk Kang, violín. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Myung-Whun Chung. BIS, CD-370.



NIELSEN: Sinfonía núm. 1; Concerto para flauta; Obertura rapsódica. Patrick Gallois, flauta. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Myung Whun Chung. BIS, CD-454.



NIELSEN: la Obra para órgano. Elisabeth Westenholtz, órgano. Coro de Cámara "Camerata". Director: Per Enevold. BIS, CD-311.



SIBELIUS: Concerto para violín; Obertura; Menuetto; In Memoriam. Silvia Marcovici, violín. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-372.

SIBELIUS: C...
Sofie von C...
Berngt Fors...
BIS, CD-457

alfred...
stockhol...

SCHNITTK...
Orquesta F...
colmo. Dire...
BIS, CD-477

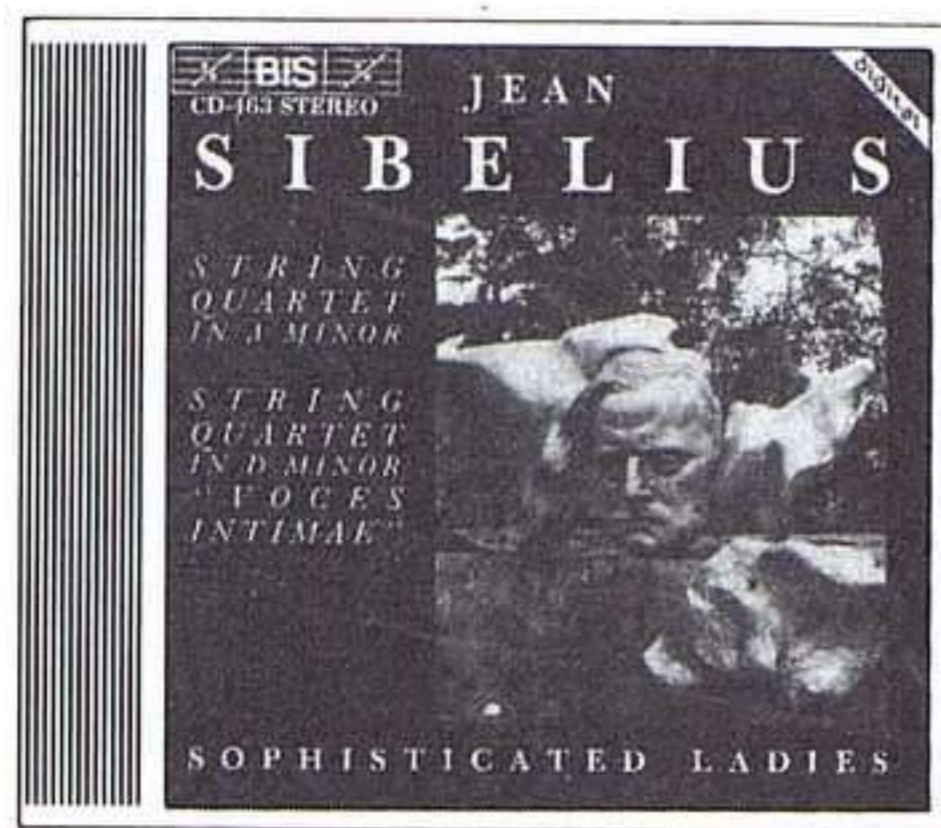
TUBIN: Sinf...
ta Sinfónica...
Director: N...
BIS, CD-342

A BIS C...

LA FLAUTA...
er, flauta; l...
no...
BIS, CD-419



SIBELIUS: Canciones, Vol. I. Anne Sofie von Otter, mezzosoprano. Berndt Forsberg, piano. BIS, CD-457.



SIBELIUS: Cuartetos. Sophisticated Ladies. BIS, CD-463.



SIBELIUS: La Tempestad; Casación; Preludio, Suite núm. 2, etc. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-448.



SIBELIUS: Canción de primavera y otras; Suite Mingnonne; Suite campestre, etc. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-384.



SCHNITTKKE: Sinfonía núm. 3. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Eri Klas. BIS, CD-477.



SCHNITTKKE: Cuartetos núms. 1 al 3. Cuarteto Tale. BIS, CD-467.



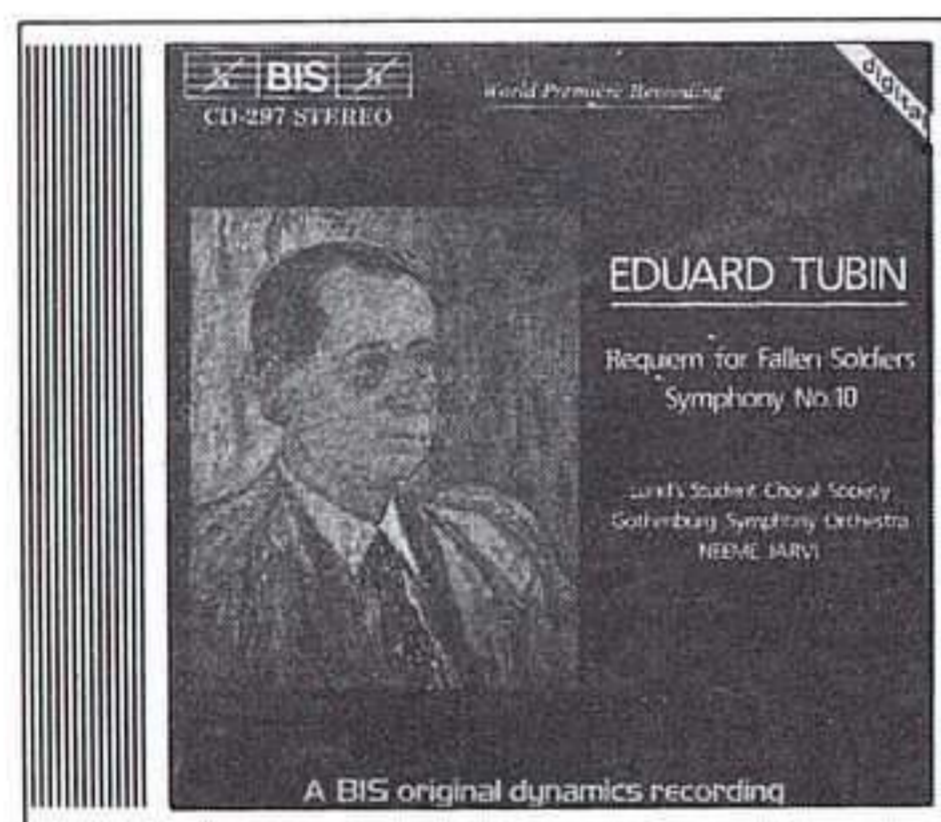
SCHNITTKKE: In Memoriam; Concierto para viola. Nobuko Imai, viola. Orquesta Sinfónica de Malmö. Director: Lev Markiz. BIS, CD-447.



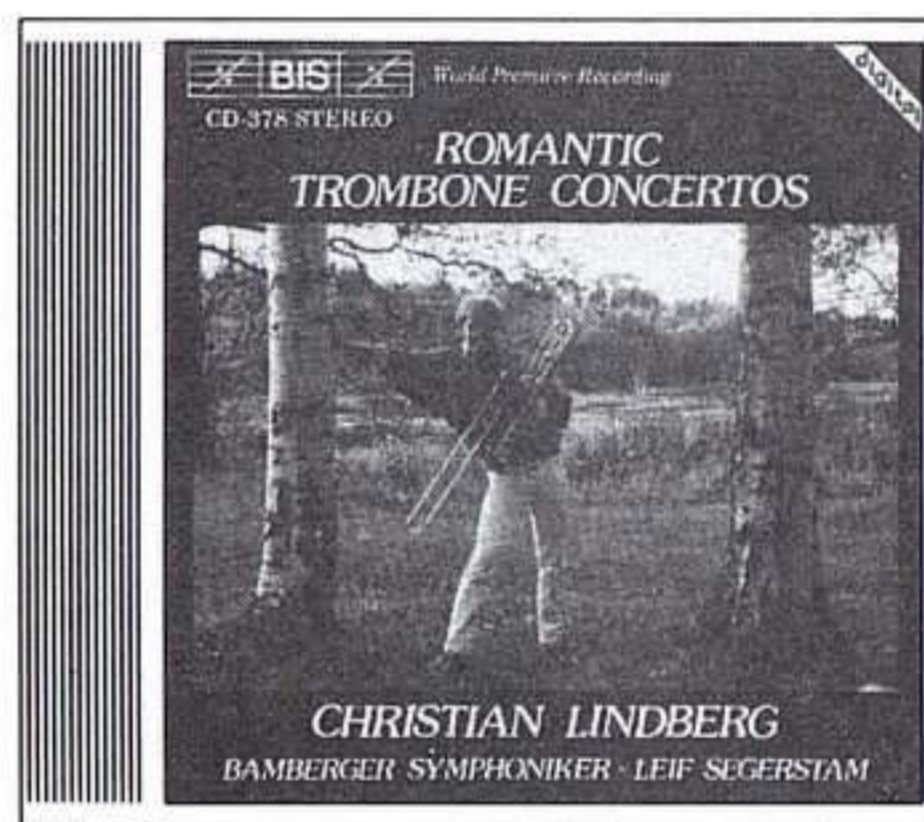
TUBIN: Sinfonía núm. 1; Concierto para balalaika y orquesta; Música para cuerdas. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-351.



TUBIN: Sinfonía núm. 3. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-342.



TUBIN: Requiem; Sinfonía núm. 10. Lund's Studente Choral Society. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. BIS, CD-297.



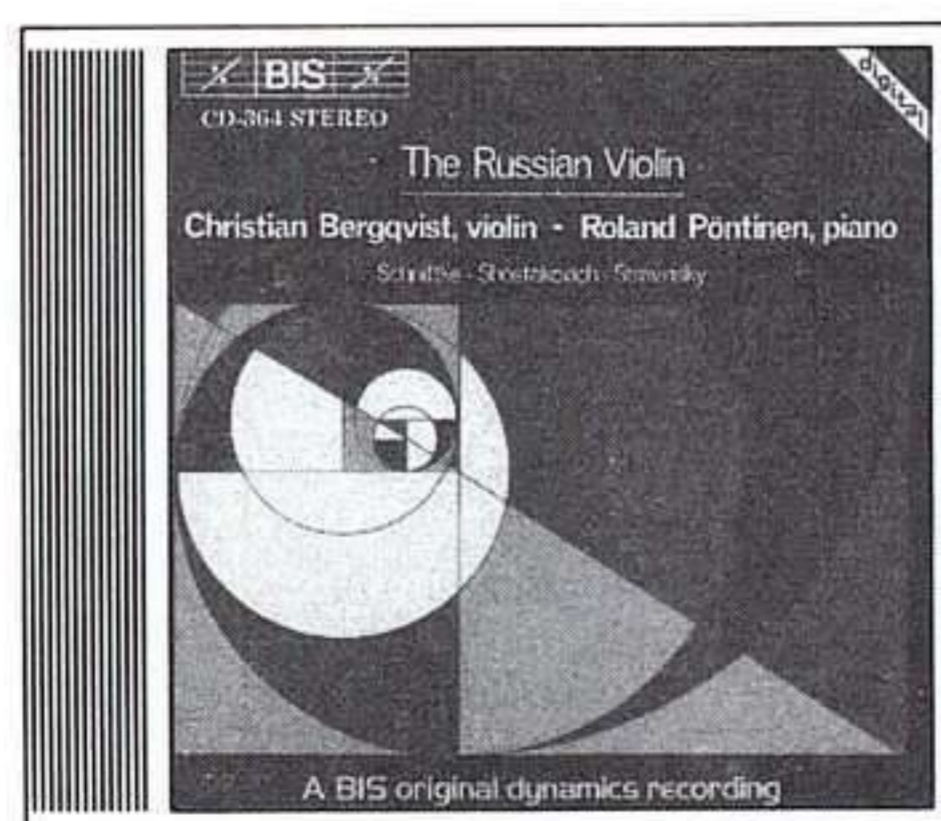
CONCIERTOS ROMANTICOS PARA TROMBON. Christian Lindberg, trombón. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Leif Segerstam. BIS, CD-378.



LA SPAGNA. Atrium Musicae de Madrid. Director: Gregorio Paniagua. BIS, CD-163.



LA FLAUTA RUSA. Manuela Wiesler, flauta; Roland Pöntinen, piano. BIS, CD-419.



EL VIOLIN RUSO. Christian Bergqvist, violín; Roland Pöntinen, piano. BIS, CD-364.



TO MANUELA. Manuela Wiesler, flauta. BIS, CD-456.



BARTOK: Kossuth; Quinteto para piano. Csilla Szabó, piano; Cuarteto Tatrai. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: György Lehel. HUNGAROTON, HCD 31179.



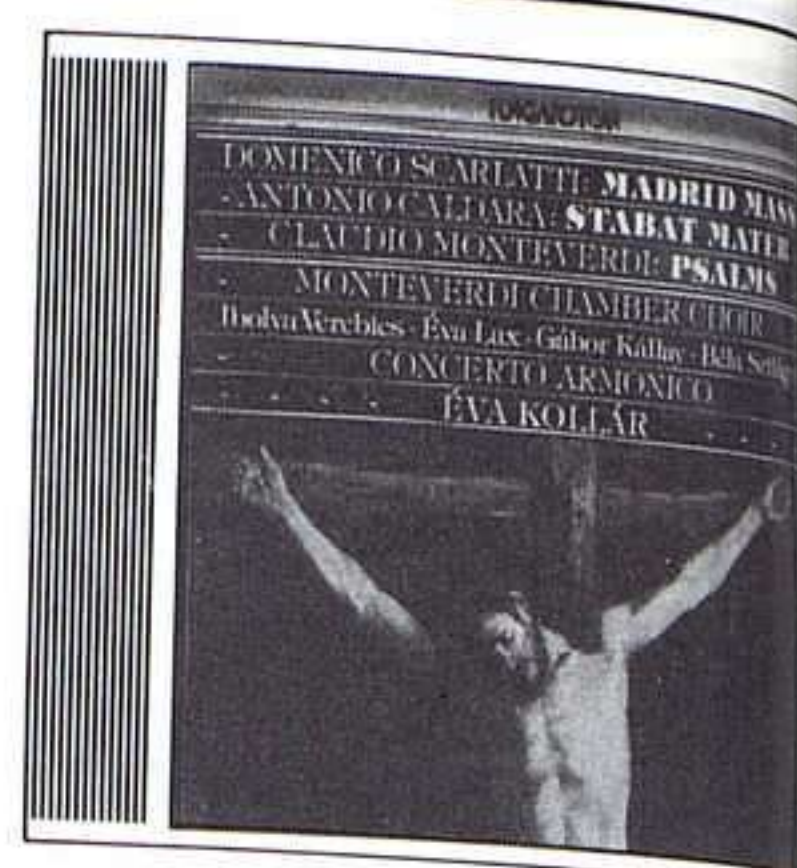
HAENDEL: Cantatas. Zádori, Popken. Capella Savaria. Director: Pál Németh. HUNGAROTON, HCD 12981.



HAYDN: Conciertos para órgano. Gábor Lehotka, órgano. The Budapest String. HUNGAROTON, HCD 31175.



RESPIGHI: María Egipciaca. Kincses, Nagy, Miller. Coro de la Radio-televisión Húngara. Orquesta Estatal Húngara. Director: Lamberto Gardelli. HUNGAROTON, HCD 31118.



D. SCARLATTI: Misa de Madrid. CALDARA: Stabat Mater. MONTEVERDI: 3 Salmos. Verebics, Lax, Kállay, Szilágyi. Coro de Cámara Monteverdi. Concerto Armonico. Director: Eva Kollar. HUNGAROTON, HCD 31273.



BACH: La Pasión según San Mateo. Zylis-Gara, Lilowa, Schreier, Prey, Van Egmond. Coro y Orquesta de la RAI, Milán. Director: Claudio Abbado. MEMORIES, HR 4137/39. 3 CDs.



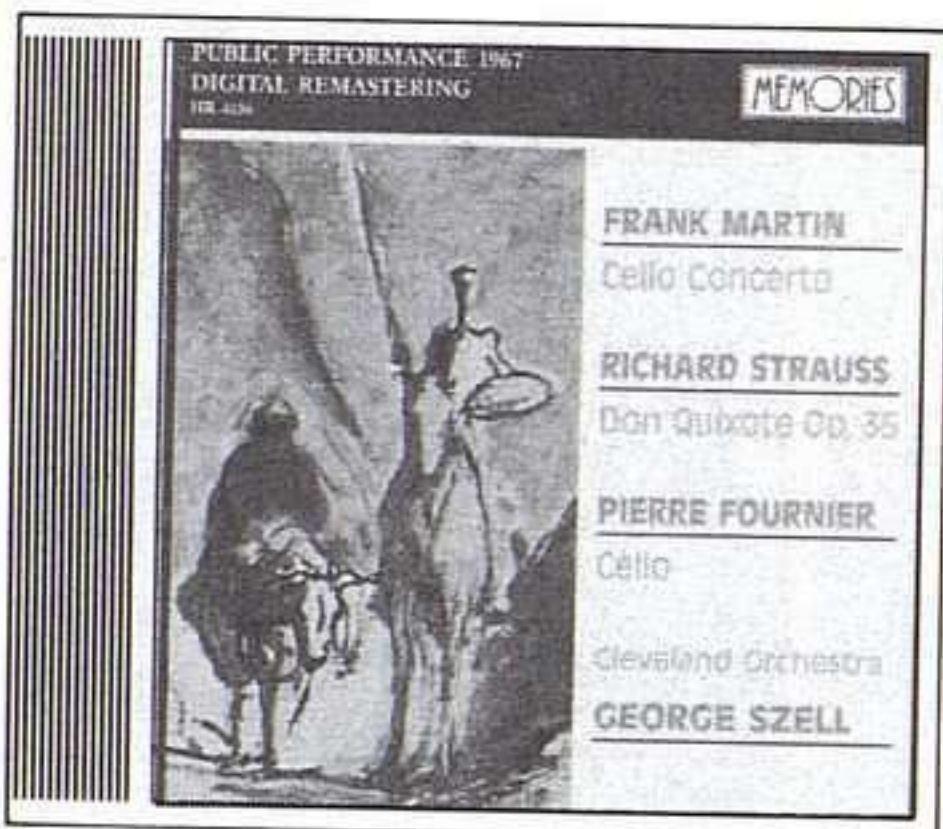
DONIZETTI: Requiem. Tucci, Lazzarini, Sinimberghi, Maero, Sardi. Coro y Orquesta de la RAI, Milán. Director: Francesco Molinari Pradelli. MEMORIES, HR 4131.



DONIZETTI: L'Elisir d'Amore. Scotto, Bergonzi, Taddei. Coro y Orquesta del Mayo Musical Florentino. Director: Gianandrea Gavazzeni. MEMORIES, HR 4129/30. 2 CDs.



HAENDEL: Deborah, grandes coros y arias. Norman, Lilowa, Anderko, Winkler. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta del Mayo Musical Florentino. Director: Riccardo Muti. MEMORIES, HR 4126.



FRANK MARTIN: Concierto para violonchelo. R. STRAUSS: Don Quijote. Pierre Fournier, violonchelo. Orquesta de Cleveland. Director: George Szell. MEMORIES, HR 4136.



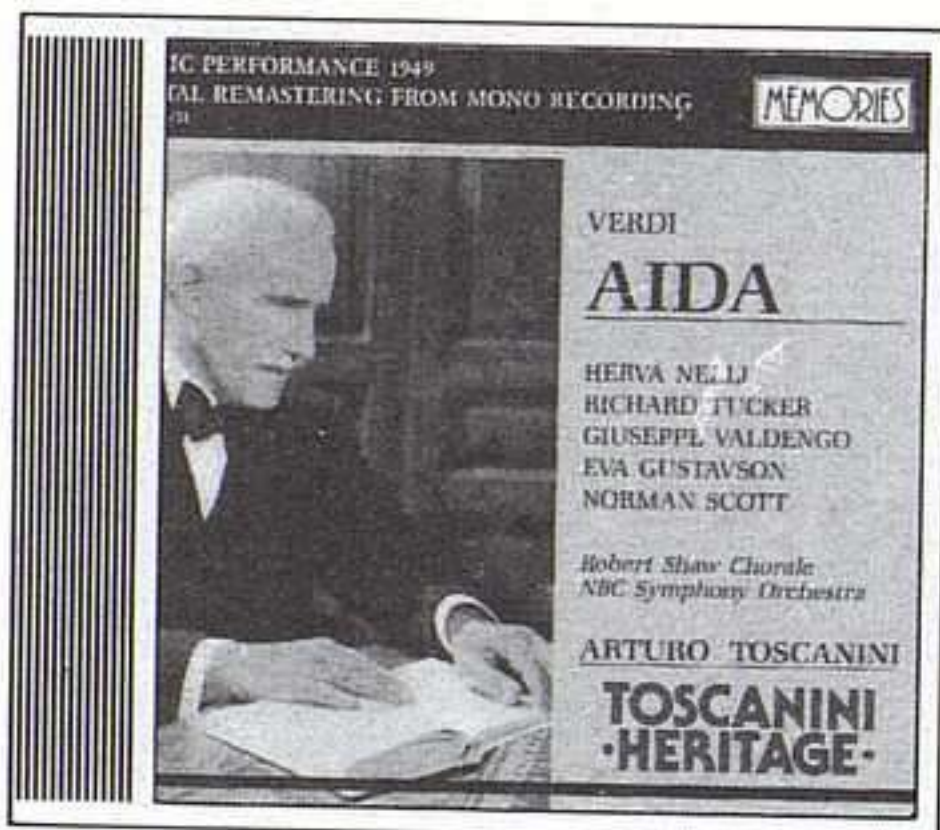
MOZART: Conciertos para flauta y para flauta y arpa; Andante para flauta y orquesta. Gazzelloni, Zabaleta. Orquestas Sinfónica de la RAI, Roma, Turín. Directores: Eugen Jochum, Sergiu Celibidache. MEMORIES, HR 4125.



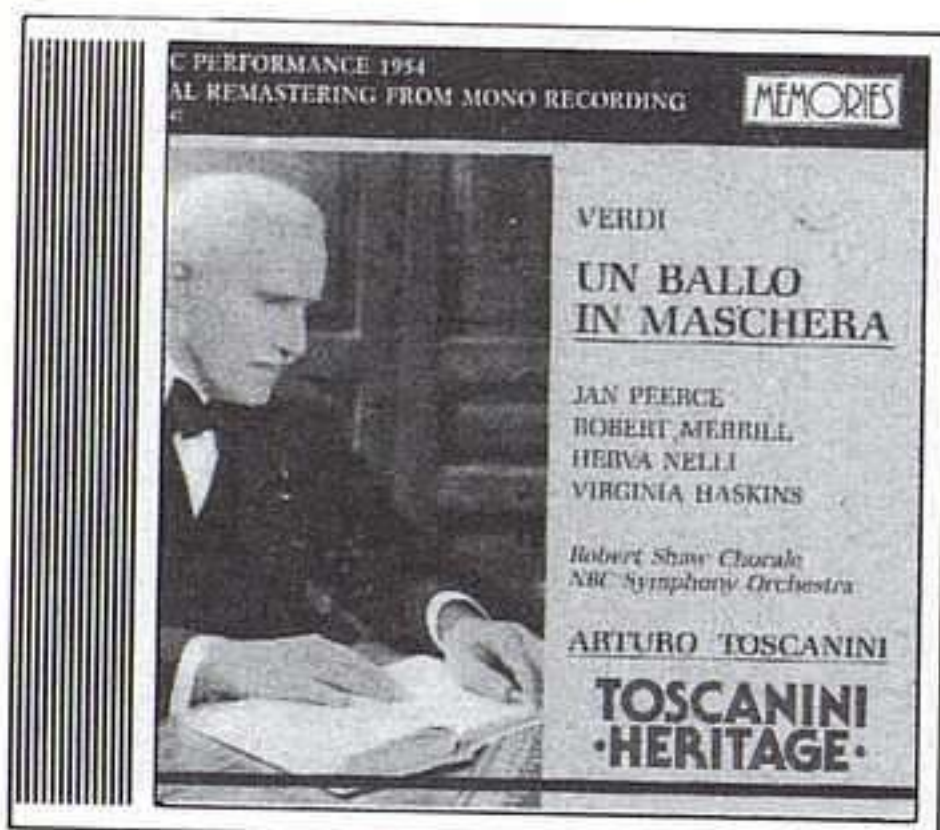
PUCCINI: La Bohème. Albanese, McKnight, Peerce, Valentino. Coro y Orquesta de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4142/43. 2 CDs.



STRAVINSKY: Edipo Rey. Kozma, Troyanos, Crass. Coro y Orquesta de la RAI, Roma. Director: Claudio Abbado. MEMORIES, HR 4128.



VERDI: Aida. Nelli, Tucker, Valdengo, Gustavson, Scott. Coral Robert Shaw. Orquesta Sinfónica de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4150/51.



VERDI: Un ballo in maschera. Peerce, Merrill, Nelli, Haskins. Coral Robert Shaw. Orquesta Sinfónica de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4146/47.



VERDI: Falstaff. Valdengo, Nelli, Guarrera, Stich-Randall. Coral Robert Shaw. Orquesta de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4140/41.



VERDI: Otello. Vinay, Nelli, Valdengo, Merriman. Coro y Orquesta de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4144/45.



VERDI: La Traviata. Albanese, Pearce, Merrill, Stelman. Coro y Orquesta de la NBC. Director: Arturo Toscanini. MEMORIES, HR 4148/49.



GRANDES VOCES. Cesare Siepi. Arias. MEMORIES, HR 4102/03. 2 CDs.



BEETHOVEN: Fidelio. Flagstad, Maison, Huehn, Kipnis. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: Bruno Walter. NUOVA ERA, 2345/46. 2 CDs.



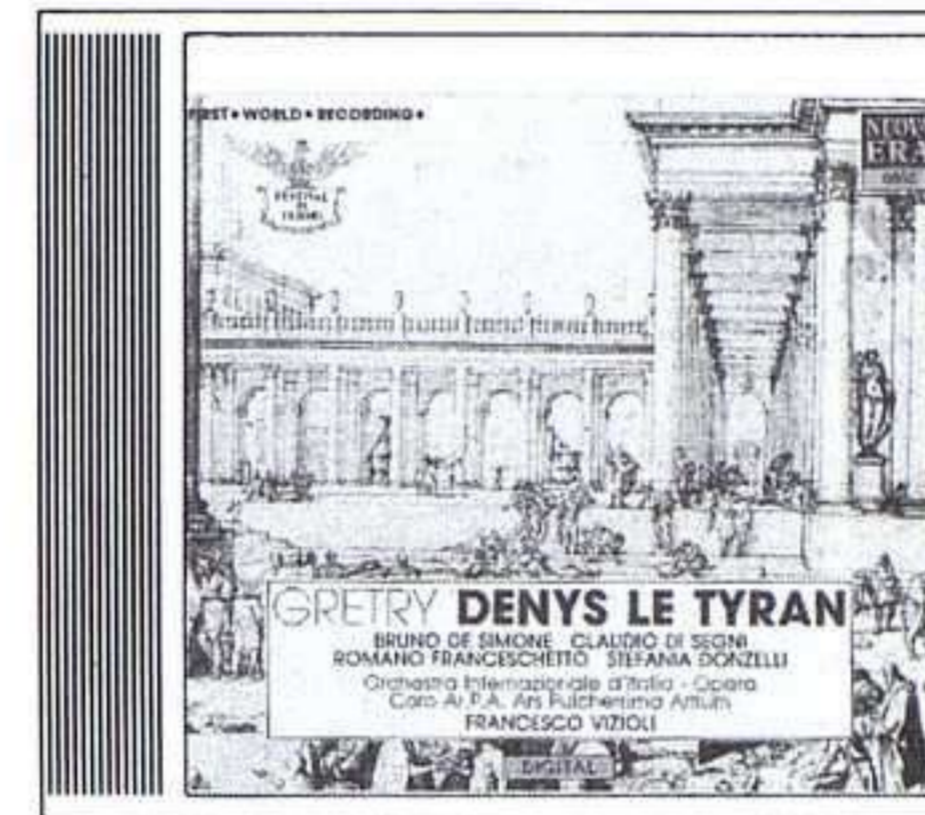
BOCCHERINI: Stabat Matr. Adelina Scarabelli. Solistas de la Opera de Cámara de Roma. Director: Federico Amendola. NUOVA ERA, 6849.



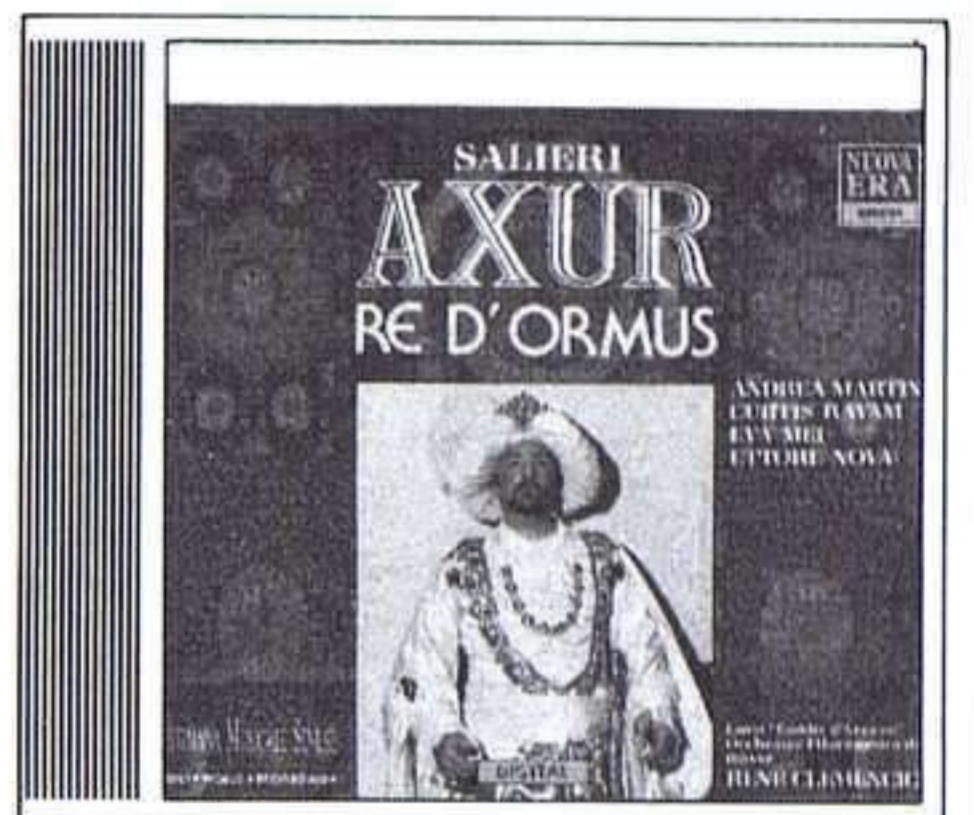
CHERUBINI: Oberturas. Orquesta Sinfónica de la Filarmónica de Bacau. Director: Silvano Frontalini. NUOVA ERA, 6819.



GIORDANO: Madame Sans-Gêne. Satunione, Tagliavini, Capocchi, etc. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: Gianandrea Gavazzeni. NUOVA ERA, 2387/88. 2 CDs.



GRETRY: Denys, el Tirano. De Simone, Di Segni, Franceschetto, Donzelli. Coro Ar.P.A. Ars Pulcherrima Artium. Orquesta Internacional de Italia. Director: Francesco Vizioli. NUOVA ERA, 6850.



SALIERI: Axur, Rey de Osmus. Martin, Rayam, Mei, Nova. Coro Guido d'Arezzo. Orchestra Filarmónica de Russe. Director: René Clemencic. NUOVA ERA, 6852/54. 3 CDs.



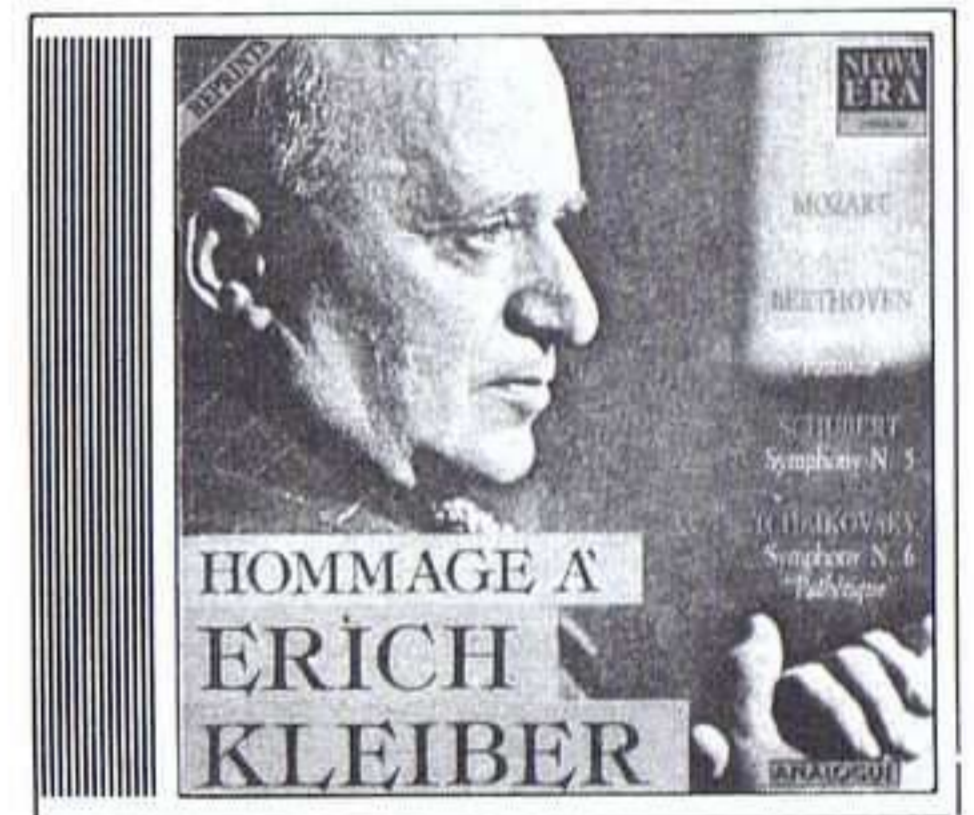
SPONTINI: La Vestale. Gencer, Bruson, Merolla, Ferrin. Coro y Orquesta del Teatro Massimo Palermo, Palermo. Director: Fernando Previtali. NUOVA ERA, 2379/80. 2 CDs.



VERDI: Ernani. Prevedi, Caballé, Glossop, Christoff. Coro y Orquesta de la RAI, Milán. Director: Gianandrea Gavazzeni. NUOVA ERA, 2359/60. 2 CDs.



VERDI: Canciones completas. Renatta Scott; Paolo Washington, Vincenzo Scalera, piano. NUOVA ERA, 6855/56. 2 CDs.



HOMENAJE A ERICH KLEIBER. Obras de Mozart, Beethoven, Schubert y Tchaikovsky. NUOVA ERA, 2338/39. 2 CDs.



MORINO, Giuseppe. El Rey del belcanto. Orquesta Nacional de Varna. Director: Bruno Amaducci. NUOVA ERA, 6851.



BARTOK: Concierto para violín núm. 1. BERG: Concierto para violín. Josef Suk, violín. Orquesta Filarmónica Checa. Directores: Janos Ferencsik, Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 0706-2.



BERLIOZ: Harold en Italia; Réverie et Caprice. Josef Suk, viola. Orquestas Filarmónica Checa y Sinfónica de Praga. Directores: Dietrich Fischer-Dieskau y Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 708-2.



DVORAK: Obras para violín y piano. Suk, Holecek. SUPRAPHON, 11 0703-2.



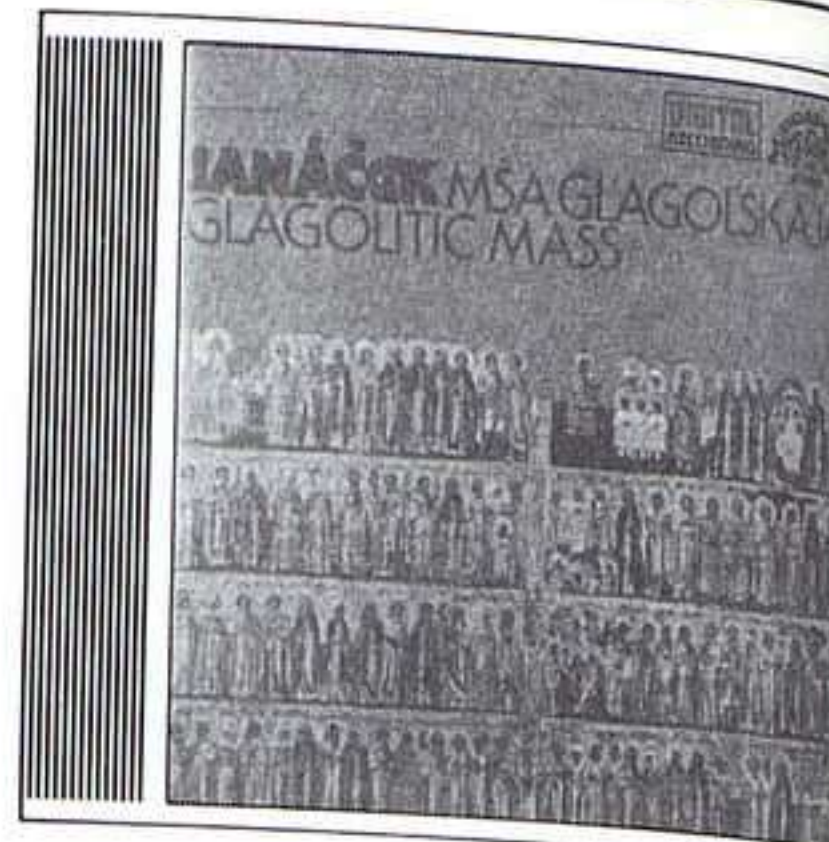
DVORAK: Concierto para violín. SUK: Fantasía. Josef Suk, violín. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 0701-2.



DVORAK: Danzas Eslavas. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 0081-2.



FRANCK/RESPIGHI/POULENC: Sonatas para violín y piano. Suk, Panenka, Hála. SUPRAPHON, 11 0710-2.



JANACEK: Misa Galgológica. Director: Sir Charles Mackerras. SUPRAPHON, 10 3575-2.



JANACEK/FOERSTER/NOVAK: Sonatas. Suk, Panenka. SUPRAPHON, 11 0705-2.



JANACEK: Sinfonietta; Taras Bulba; Lachian Dances. Orquesta Sinfónica de Brno. Director: Frantisek Jilek. SUPRAPHON, 11 0282-2.



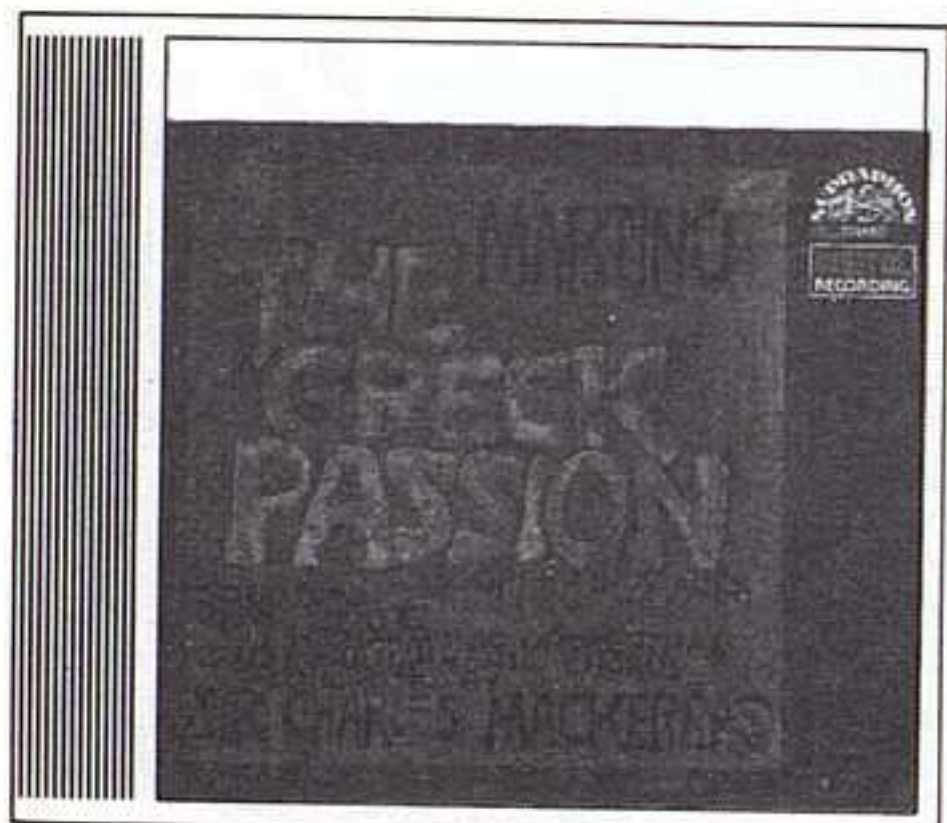
JANACEK: Suite para cuerdas; Adagio. DVORAK: Suite Checa. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Oldrich Vleck. SUPRAPHON, 11 0055-2.



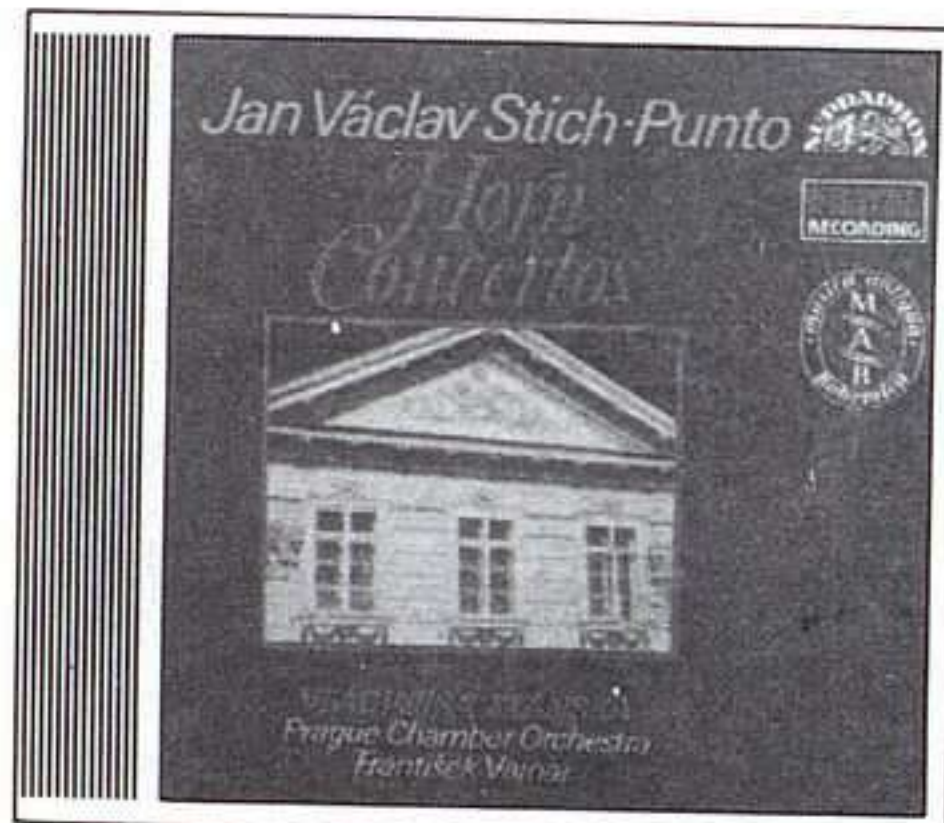
MARTINU: Conciertos para violín núms. 1 y 2. Josef Suk, violín. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 0702-2.



MARTINU: Doble Concierto; Los Frescos de Piero de la Francesca. Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga. Director: Sir Charles Mackerras. SUPRAPHON, 10 3393-2.



MARTINU: La Pasión Griega. Coro y Orquesta de la Filarmónica Checa; Solistas de la Orquesta Estatal de Brno. Director: Sir Charles Mackerras. SUPRAPHON, 10 3611-2. 2 CDs.



PUNTO: Conciertos para trompa. Vladimira Klanska, trompa. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Frantisek Vajnar. SUPRAPHON, 11 0106-2.



SCRIABIN: Concierto para piano; Poema del Extasis; Reverie. Garrick Ohlsson, piano. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Libor Pesek. SUPRAPHON, 10 4149-2.



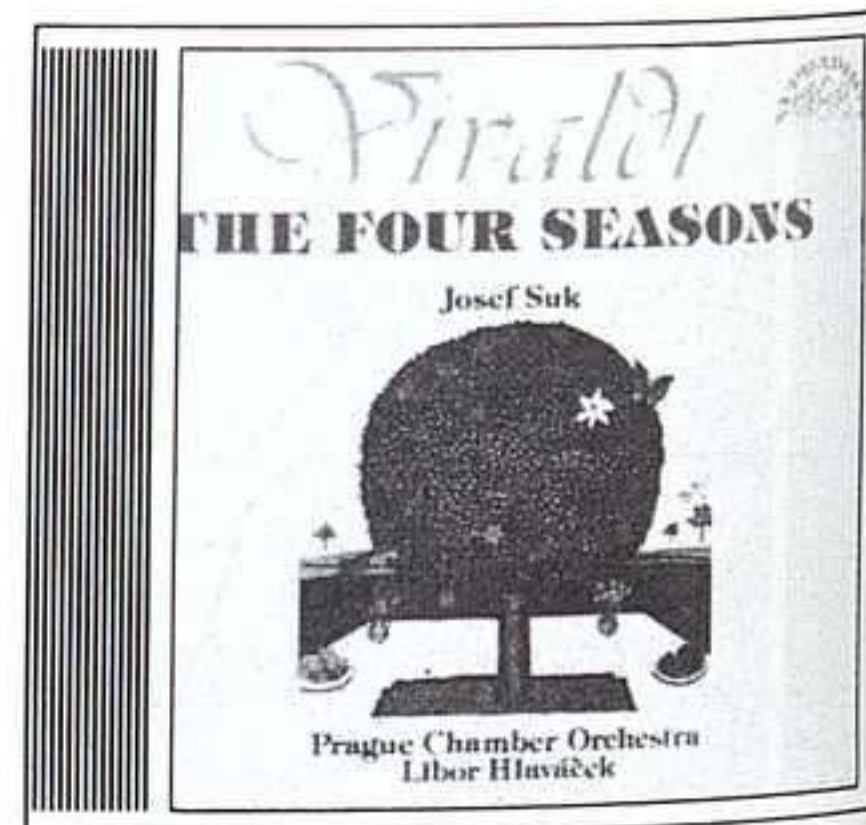
SMETANA/DVORAK: Tríos. Trío Suk. SUPRAPHON, 11 0704-2.



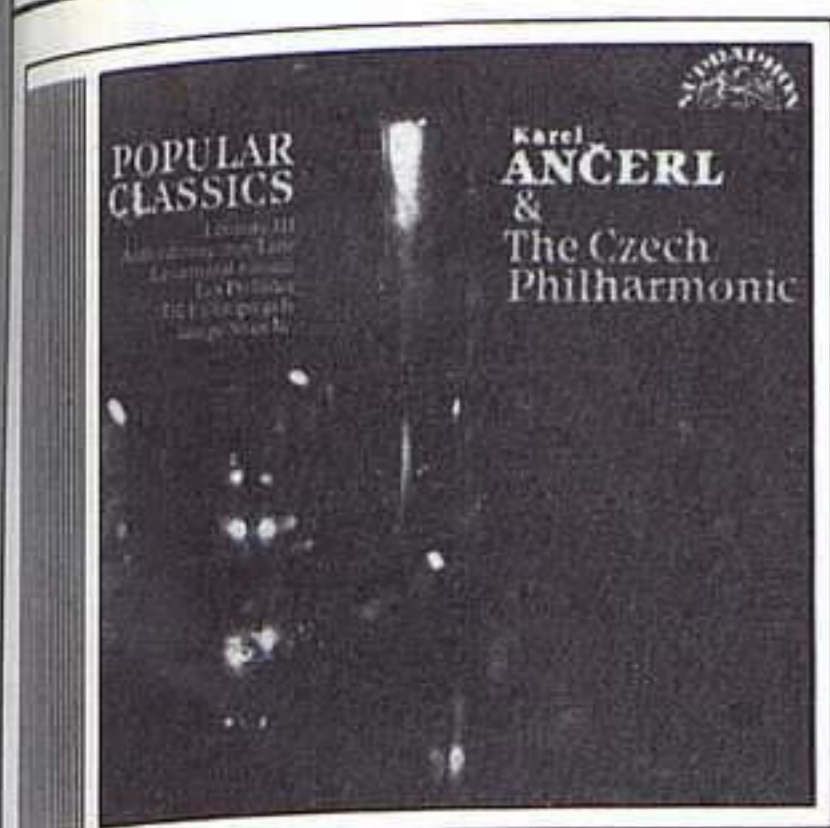
SUK: Epilogo. Coro y Orquesta de la Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 11 0116-2.



TCHAIKOVSKY/PROKOFIEV: Concierto para piano núm. 1. Sviatoslav Richter, piano. Orquestas Filarmónica Checa y Sinfónica de Praga. Director: Karel Ancerl. SUPRAPHON, 11 0268-2.



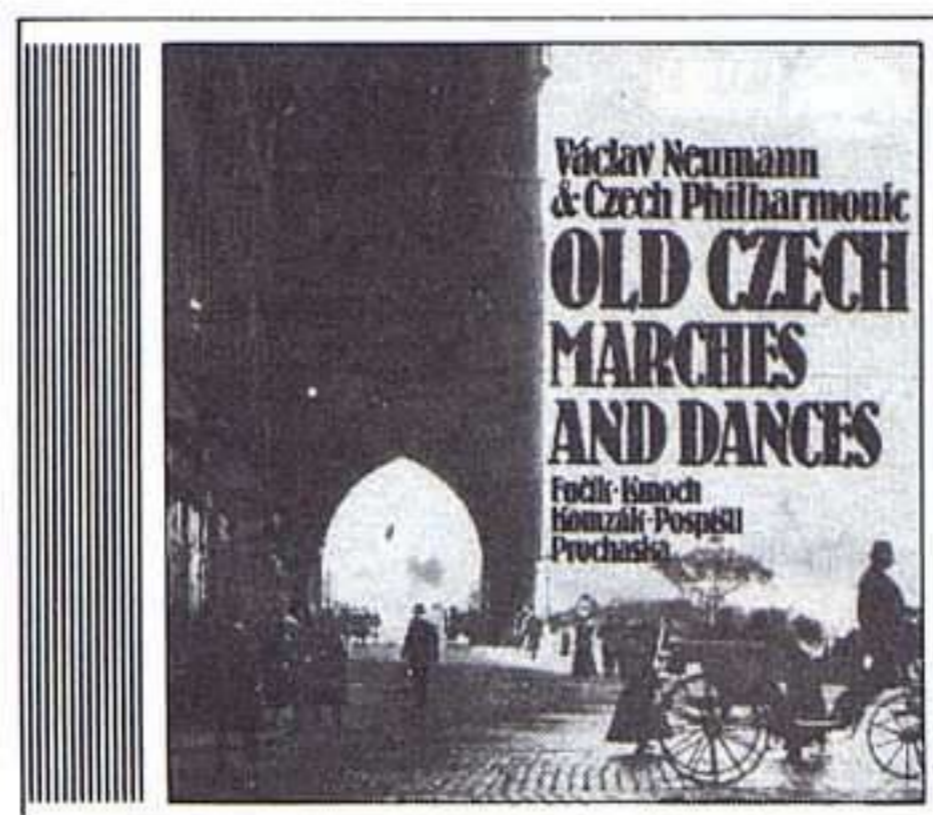
VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. Josef Suk, violín. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Libor Hlavacek. SUPRAPHON, 11 0281-2.



CLASICOS POPULARES. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. SUPRAPHON, 11 0572-2.



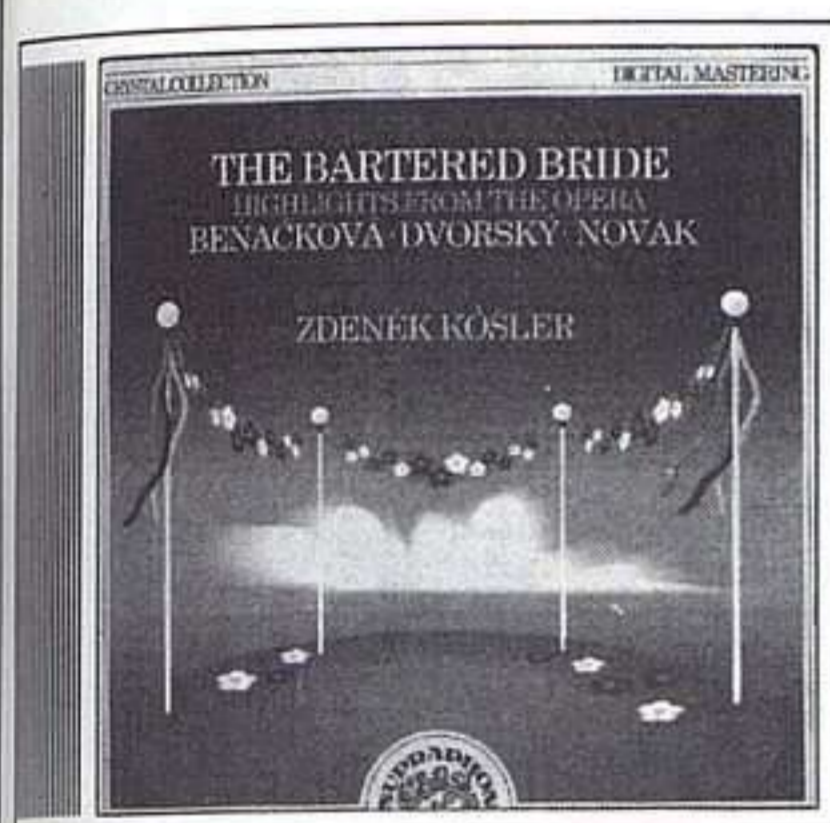
SMETANA/DVORAK/FIBICH/SUK/MARTINU/KANACEK. Piezas diversas. Varias orquestas. Directores: Neumann, Ancerl, etc. SUPRAPHON, 11 0298-02.



VIEJAS DANZAS Y MARCHAS CHECAS. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON, 10 4153-2.



SUK, Josef. Piezas diversas. SUPRAPHON, 11 0709-2.



SMETANA: La novia vendida (extractos). Benackova, Dvorsky, Novak. Coro y Orquesta de la Filarmónica Checa. Director: Zdenek Kosler. SUPRAPHON, Crystal Collection, 11 0641-2.



BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 2. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHONET, 11 1104-2.



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3. Fantasia. Coro de la radio de Praga. Orquestas Filarmónica Checa y Sinfónica de Praga. Directores: Von Matacic, Smetacek. SUPRAPHONET, 11 1111-2.



BEETHOVEN: Oberturas. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Frantisek Vajnar. SUPRAPHONET, 11 1118-2.



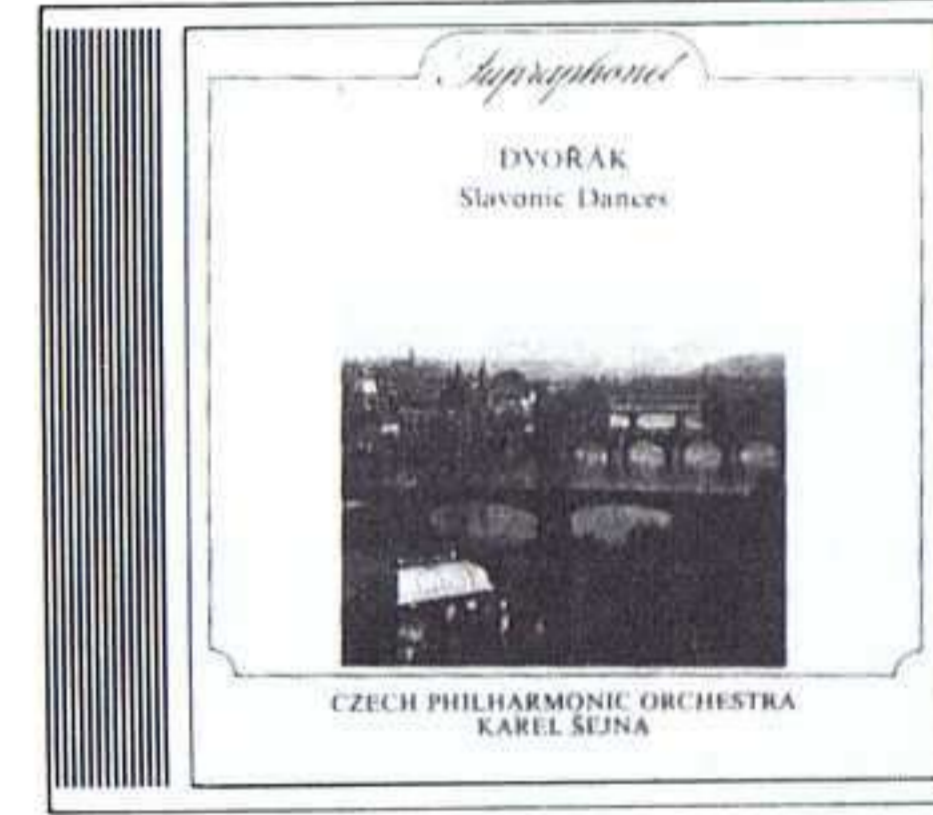
BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 8. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Janos Ferencsik. SUPRAPHONET, 11 1120-2.



BERLIOZ: Sinfonía Fantástica; El Rey Lear. Orquestas Filarmónica Checa y Sinfónica de Praga. Directores: Zecchi, Smetacek. SUPRAPHONET, 11 1103-2.



BERLIOZ/D'INDY: Oberturas (El Corsario, Benvenuto Cellini, etc.). Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Zoltan Fekete. SUPRAPHONET, 11 1116-2.



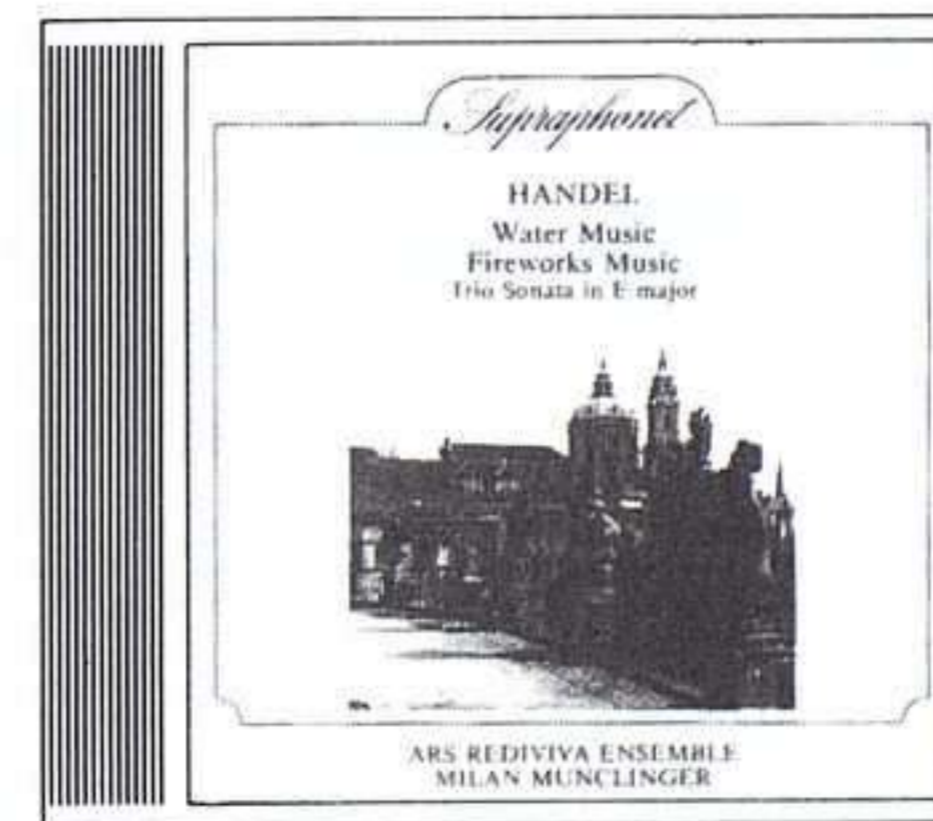
DVORAK: Danzas Eslavas. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Sejna. SUPRAPHONET, 11 1101-2.



DVORAK: Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Zdenek Kosler. SUPRAPHONET, 11 1106-2.



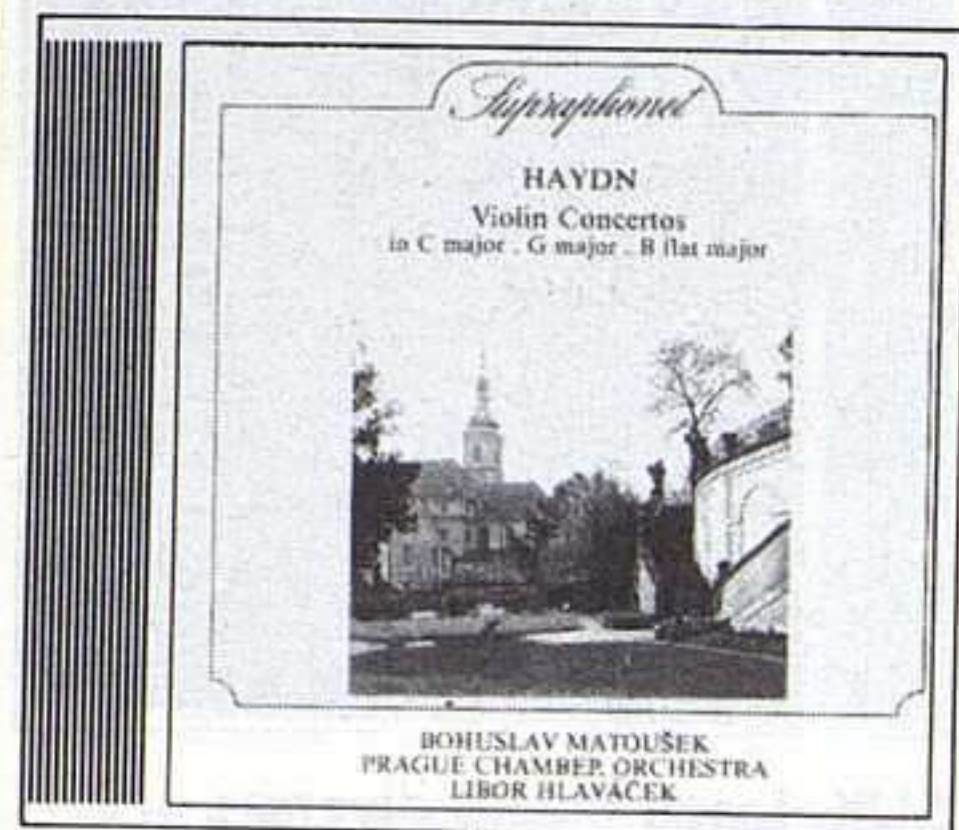
DVORAK: Concierto para piano; Humoresque. Radoslav Kvapil, piano. Orquesta Sinfónica Estatal de Brno. Director: Frantisek Jilek. SUPRAPHONET, 11 1113-2.



HAENDEL: Música acuática; Música para los Reales Fuegos Artificiales; Sonata trío. ARs Rediviva Ensemble. Director: Milan Munclinger. SUPRAPHONET, 11 1109-2.



GERSHWIN: Concierto para piano; Obertura cubana. MILHAUD: La Creación del Mundo. Stanislav Knor, piano. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHONET, 11 1105-2.



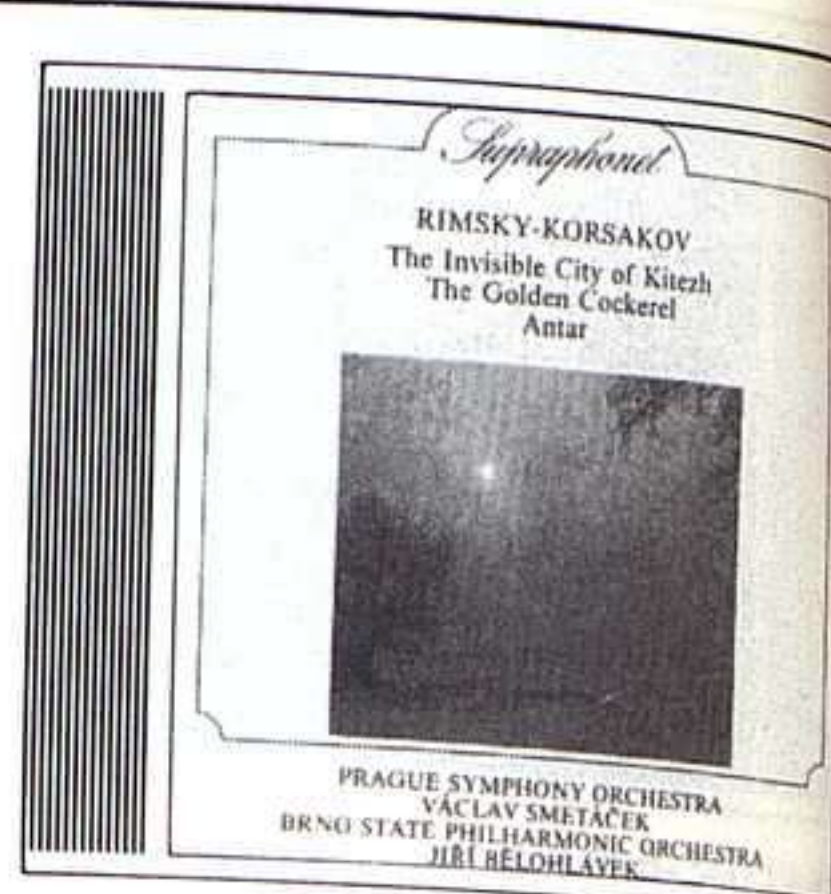
HAYDN: Conciertos para violín. Bohuslav Natousek. Orquesta de Cámara de Praga. Director: Libor Hlavacek. SUPRAPHONET, 11 1119-2.



LISZT: Poemas sinfónicos (Orpheus, Prometeo, Tasso). WAGNER: Idilio de Sigfrido. Orquestas Sinfónica de la Radio de Praga y Filarmónica Checa. Directores: Macura Kosler. SUPRAPHONET, 11 1112-2.



LISZT: Concierto para piano núm. 2. CHOPIN: Concierto para piano núm. 2. Frantisek Rauch, piano. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Vaclav Smetacek. SUPRAPHONET, 11 1110-2.



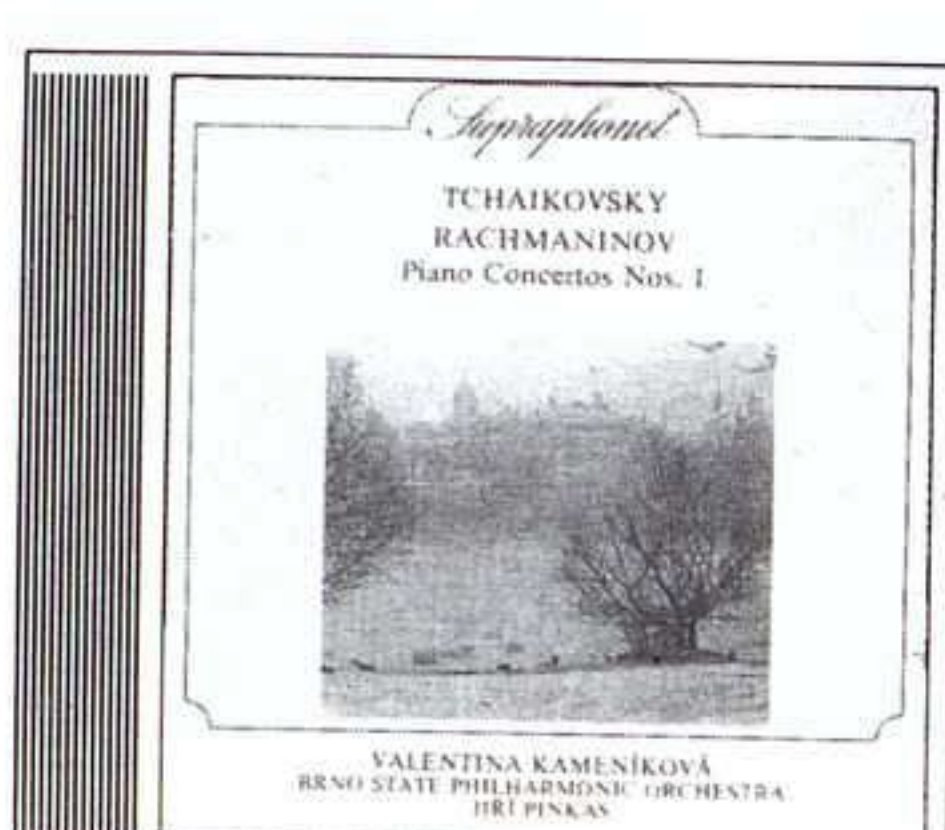
RIMSKY-KORSAKOV: La ciudad invisible de Kitezh; Antar, etc. Orquestas Sinfónica de Praga y del estado de Brno. Directores: Smetacek, Belohlavek. SUPRAPHONET, 11 1107-2.



SMETANA: Polkas; Danzas Checas; La novia vendida (extractos), etc. Varias orquestas. Directores: Jilek, Chalabala, Sejna. SUPRAPHONET, 11 1115-2.



TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 4; Francesca da Rimini. Orquestas Filarmónica Checa y Estatal de Brno. Directores: Slovak, Danon. SUPRAPHONET, 11 1102-2.



TCHAIKOVSKY/RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 1. Valentina Kamenikova. Orquesta del Estado de Brno. Director: Jiri Pinkas. SUPRAPHONET, 11 1108-2.



JAZZ INSPIRADO EN MUSICA PARA PIANO. SUPRAPHONET, 11 117-2.



Importamos productos fonográficos de todo el mundo para satisfacer la selecta demanda de los mejores aficionados españoles a la música clásica. Pregunte en su establecimiento habitual por los catálogos y últimas novedades en Compact-Disc importados por FERYSA de las que le hemos informado en el presente boletín.

Los Compact-Disc de FERYSA se encuentran a la venta en los principales comercios de discos de toda España y en El Corte Inglés.

Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Telés. (91) 315 74 77 - 315 68 48 - Telex: 45490 - Fax: (91) 315 68 49

FERYSA

6845/46 2 CD DDD

ROSSINI MOZART SALIERI CIMAROSA ZINGARELLI
L'APE MUSICALE
 LIBRETTO DI LORENZO DA PONTE
 ADELINA SCARABELLI WILLIAM MATTEUZZI ENZO DARA
 MAURIZIO COMENCINI BRUNO DE SIMONE
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia
 VITTORIO PARISI
 DIGITAL

6863/65 3 CD DDD

HANDEL
GIULIO CESARE
 MARTIN DUPUY PATRIZIA ORCIANI
 RAQUEL PIEROTTI JOSELLA LIGI
 SUSANNA ANSELMINI
 Orchestra Pro Arte Bassano
 MARCELLO PANNI
 DIGITAL

NUOVA ERA

OPERA ITALIANA DESDE EL MISMO ESCENARIO

ferysa

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Ordóñez, 1 — 28029 MADRID
Telf. (91) 315 74 77/68 48 - Télex 45490 FERI E - Fax (91) 315 68 49

6813/14 2 CD DDD

HANDEL
RINALDO
 MARILYN HORNE
 CECILIA GASDIA • ERNESTO PALACIO
 CHRISTINE WEIDINGER • NATALE DE CAROLIS
 Orchestra e Coro del Teatro «La Fenice» di Venezia
 JOHN FISHER
 DIGITAL

6842/44 3 CD DDD

FESTIVAL BELLINIANO
I PURITANI
 Mariella Dewa William Matteuzzi
 Paolo Washington Christopher Robertson
 Orchestra e Coro del Festival Belliniano di Catania
 Richard Bonynge
 DIGITAL

6823/24 2 CD DDD

DONIZETTI
LA FAVORITA
 Paolo Coni
 Adelisa Tabiaddon
 Giuseppe Morino
 Orchestra Internazionale d'Italia
 Coro Filarmonico di Bratislava
 Fabio Luisi
 DIGITAL

6872/73 2 CD DDD

PAISIELLO
NINA O SIA LA PAZZA PER AMORE
 MARIELLA BOGGAN
 DON BERNARDINI
 FRANCESCO MUSINU
 FIORELLA PEDICONI
 GIORGIO SURIAN
 Orchestra e Coro del Teatro Massimo "Bellini" di Catania
 RICHARD BONYNGE
 DIGITAL

6852/54 3 CD DDD

SALIERI
AXUR RE D'ORMUS
 ANDREA MARTIN
 CLAUDIO RAUCCI
 EVA METZGER
 ETTORRE NOVA
 DIGITAL

CAMINO DE PERFECCIÓN

Por Luis Carlos Gago

DVORAK: Los Cuartetos de cuerda.
Cuarteto de Praga.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 429 193-2. 9 CDs
Grabación: ADD
Duración: 588' 45"
Serie: económica

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Poco a poco se va haciendo realidad nuestro sueño de ver editadas en disco compacto todas las grandes colecciones cuartetísticas de los últimos 250 años. A la espera de ver algún día una integral haydniana (con la beethoveniana, sin lugar a dudas, la más trascendental e imprescindible en una discoteca), nos llega ahora un nuevo hito que añadir a los ya comentados extensamente en estas páginas en sendos artículos publicados en los dos últimos años. La aparición de esta integral cuartetística de Dvorak es muy importante por dos motivos: en primer lugar, porque el checo es indudablemente uno de los más grandes compositores de finales del siglo XIX; en segundo lugar, porque muestra quizá como ninguna otra la evolución estilística de su autor. Si Mendelssohn, Beethoven o Bartók eran ya ellos mismos desde su primer cuarteto, Dvorak necesita de nada menos que siete para conseguir alcanzar el deseado estilo propio, el que le ha hecho inmortal. Así, antes de componer sus siete grandes **Cuartetos** de madurez (entre los que se encuentran dos obras maestras absolutas —Op. 34 y Op. 96—, capaces de competir dignamente con lo mejorcito de cada compositor), Dvorak necesitó otros tantos para conseguir dominar un género en el que no caben las divagaciones o los ropajes artificiosos, ya que todo el lenguaje musical e instrumental queda reducido a su más pura esencia. No queremos decir con ello que sus primeros **Cuartetos** sean absolutamente prescindibles, pues en ellos se encuentran frecuentes destellos de una de las inspiraciones melódicas más sobrecogedoras de la historia de la música. El problema es que Dvorak se pierde entre sus propias maquinaciones y el resultado suele ser un discurso intrincado, repetitivo, farragoso e interminable (las duraciones de los movimientos del **Cuarteto núm. 3** son 24' 47", 17' 11", 14' 33" y 13' 3": tamaño desproporcionado es imposible que conduzca a nada bueno). A veces una idea brillante u original es explotada hasta la saciedad, lo que sólo redundará en una pérdida de interés del oyente hacia lo que en un principio prende su atención.

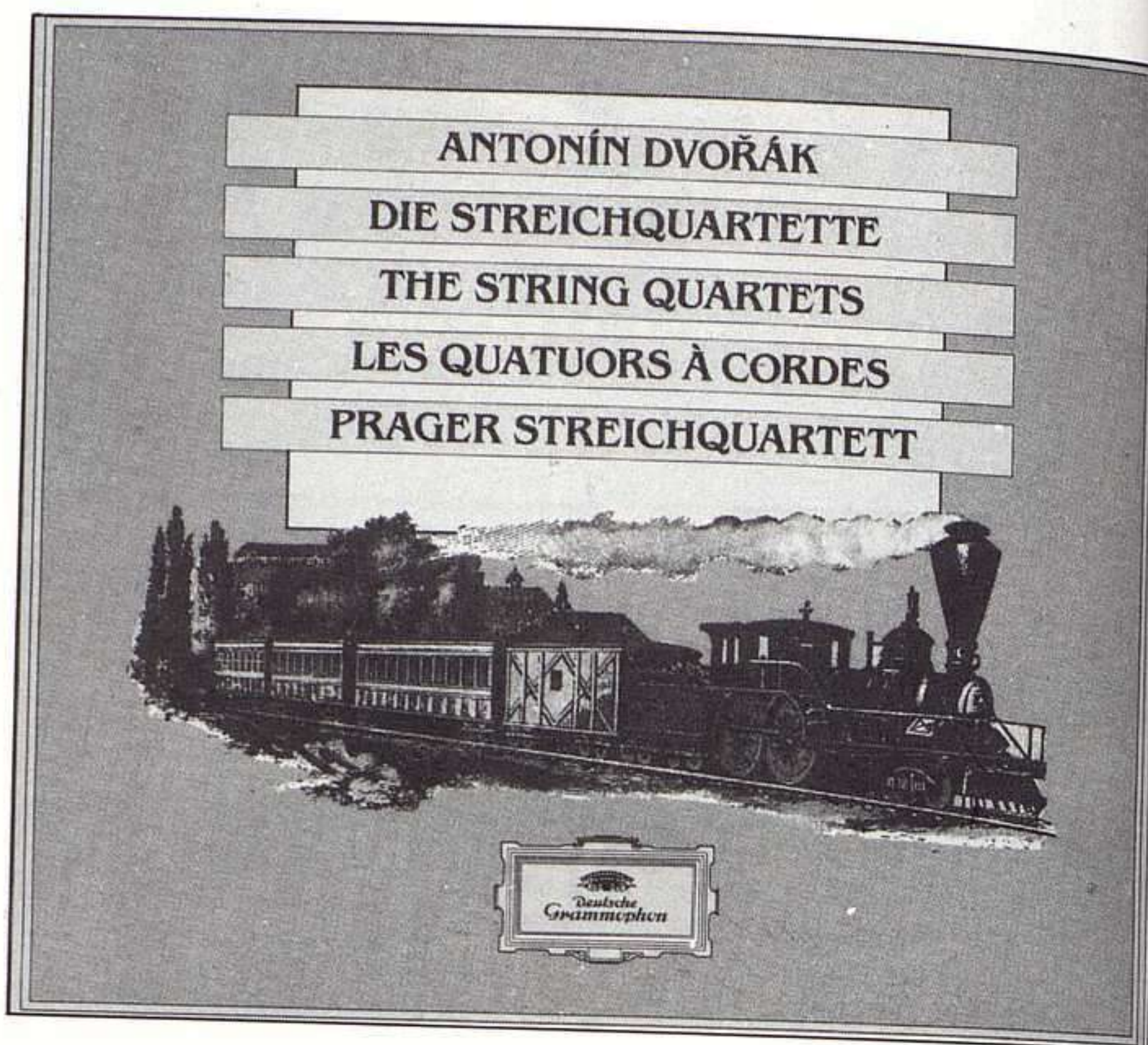
Pero a partir del **Cuarteto Op. 80**


Una magnífica grabación para unas versiones que mantienen intacta su calidad, que es grandísima.

(núm. 8) estamos definitivamente ante música grande, de dimensiones razonables e inconfundiblemente dvorakiana, esto es, de melodías sencillas y bellísimas, de constantes contrastes rítmicos, de desarrollos concisos, de inconfundibles modulaciones armónicas, de perfecto equilibrio instrumental. El **Op. 34** (núm. 9) ya nos presenta al mejor Dvorak y se constituye no en el lógico antecedente del **Op. 96** —la obra más conocida de la colección—, sino en un compañero de viaje tan peligroso que podría llegar a eclipsarlo sin dificultad. A partir de aquí, el autor de **Rusalka** escribe con pulso seguro y plena confianza en su inspiración y en su sabiduría constructiva. Los **Cuartetos Op. 51 y 61** rebosan belleza por todos sus poros, el **Op. 96** es un prodigio de concisión y adecuación de fines y medios, el **Op. 105** es una magna lección de folclorismo estilizado y el **Op. 106** una demostración de cómo puede conjugarse un indisimulado nacionalismo con el último y más impenetrable Beethoven. Ni siquiera Schubert —autor también de un "corpus" cuartetístico en el que es perceptible su lucha por hacer surgir su voz más personal— puede preciarse de un número de aciertos tan incontestables.

El Cuarteto Chilingirian anuncia, tras la feliz culminación de su ciclo bartokiano, la grabación de una integral del de Dvorak. Lo tienen más que difícil, porque el Cuarteto de Praga, en registros realizados entre 1973 y 1977, ha sentado cátedra de manera tan magistral que, tras desbrozar una senda que nadie hasta entonces se había atrevido a hollar, no ha dejado un solo rastrojo a su paso. Cuando aparecieron estos discos en elepé (aquel mítico álbum naranja de doce discos) fuimos muchos los que nos quedamos sobrecogidos ante la perfección técnica y el catálogo de bellezas desplegado por un conjunto que era escasamente conocido en Europa occidental. No sirve la excusa

de que, por ser checos, han de interpretar bien la música de su compatriota, pues la historia está llena de ejemplos que demuestran lo contrario. El Cuarteto de Praga es, en pocas palabras, uno de los más grandes cuartetos de esta segunda mitad del siglo. Pocas, muy pocas, agrupaciones han conseguido un sonido cuartetístico de la belleza, la homogeneidad, el empaste, la riqueza tímbrica, la variedad de ataques del exhibido por Novotny, Pribyl, Maly y Sirc, cuatro verdaderos virtuosos. La relación de excelencias —todas— nos llevaría demasiadas líneas y tampoco tiene sentido a estas alturas detenerse en una minuciosa lista de tantísimas virtudes. Sólo por éstas, y por su entusiasmo, es posible sobrellevar con cierto interés la audición de las primeras obras. Ante tal derroche de bellezas —da igual la tesitura, el ritmo, la distribución instrumental—, es imposible no permanecer absorto. Discos, pues, de adquisición obligatoria. Grabación, por último, que supera a muchas realizadas ayer mismo y que llevan ese DDD que, en sí mismo, tan poco significa.





AMADEUS sólo vive para componer, conjuntar, ensamblar y orquestar memorables conciertos en Alta Fidelidad; haciendo honor al espíritu de los grandes creadores, ejecutando las mejores composiciones en la instalación de equipos HI-FI. ¡Y lo instalamos todo, al completo! Así, desarrollamos una apasionante actividad como apasionada especialización por la música. Seguro que en más de una ocasión has soñado con salir de la mediocridad y gozar, en tu propia hogar, de los infinitos matices de la música en directo. AMADEUS comparte tu deseo y lo hace realidad.

En AMADEUS encuentras el diseño más adecuado en HI-FI; el más ajustado a tu espacio vital, a tu gusto, a tu estilo y a tu presupuesto. Un proyecto individualizado y exclusivo, a tu justa medida, para llenar de ritmo y armonía tu entorno.

Una idea posible gracias al entusiasmo y dedicación que identifican a AMADEUS, mostrando en todo momento el talante creativo de quienes realizan pequeñas obras maestras con un sincero amor al arte.

En AMADEUS descubrirás lo que vienes deseando y buscando desde hace tiempo: una singular manera de afinar en Alta Fidelidad.

UNA SINGULAR MANERA DE
AFINAR EN ALTA FIDELIDAD.

amadeus
ALTA FIDELIDAD

Bruc, 33, Pral. (G. Via - Casp)
Tel. 301 75 50
08010 BARCELONA

Horario de Audiciones: Tardes de 4 a 9

PROYECTOS INDIVIDUALIZADOS EN AUDIO

Giradiscos: LINN SONDEK, ROKSAN, AUDIOMECA, PINK TRIANGLE, REGA, SPLIT, MANTICORE.

Compact Disc: MOD SQUAD, ADCOM, MARANTZ, PROTON, WADIA, DIGILOC, STAX, THETA, NESCO, ARAGON.

Electrónica: COUNTERPOINT, ROWLAND, RADFORD, MUSICAL FIDELITY, QUICK SILVER, HAFNER, CROFT, SENTEC, ARCAM, SUGDEN, ROTEL, FORTE, ADCOM, ITL, CREEK, AMADEUS, LINX, PROFON, LINN, B&K, ART AUDIO, MENT-MORE, MARANTZ, PARASOUND, THRESHOLD.

Pantallas: APOGEE, MARTIN LOGAN, ACOUSTIC ENERGY, THIEL, JPW, ROGERS, VIETA, INDEX, HEIL A.M.T. HEY-BROOK, KANN, MUSICAL FIDELITY, SPENDOR, MISSION, KABER, REGA, 3A, SONUS FABER.

Auriculares: SONY, STAX, REVOX.

Accesorios: TARGET, QUED, RATA, NITTY GRITTY, WBT, SICO MIN, TUBE TRAPS.

Cables: FURUKAWA, KIMBER, TARA PANDORA, SPACE & TIME.

LAS "SONATAS PARA PIANO" DE HUMMEL

Por Domingo M. y González de la Rubia

HUMMEL: las Sonatas para piano. Ian Hobson, piano.

Marca: Arabesque. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: Z 6564, 6565, 6566. 3 discos sueltos

Grabación: DDD

Duración: 46' 5", 51' 4" y 50' 40"

Serie: normal

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★★★

El CD con las **Seis sonatas** para piano de Hummel interpretadas por Ian Hobson constituye sin duda una valiosa aportación al conjunto de obras pianísticas grabadas por primera vez en los últimos años. En ellas las características del estilo de este compositor permanecen invariables, es decir, las de su predilección por la brillantez, por el lirismo de la melodía, por el cromatismo y por las progresiones armónicas. El pianismo de Hummel procede principalmente del de su maestro, Mozart, percibiéndose asimismo su

aprovechamiento de las enseñanzas que le prodigó Clementi, sobre todo en los pasajes de mecanismo. Es tal la veneración que sentía por el autor del **Requiem** que no tiene ningún reparo en hacer citas textuales de su música en alguna de estas **Sonatas**. De este modo en el primer movimiento de la **Op. 38**, toda ella muy mozartiana, introduce en el primer movimiento el tema del final de la **Sonata K 330** y en el "Ancor piu presto" de la **Op. 20**, en el tercer tiempo, el tema del final de la **Sinfonía "Júpiter"** le da una buena oportunidad para lucir su gran talento como contrapuntista, manierismo que en la **Op. 106** alcanza momentos emocionantes, que en el "Scherzo all'antico", tercer movimiento, y el **Finale**, parecen querer emular a Bach. Al escuchar estas obras no hemos de olvidar de todas formas que Hummel es un compositor de transición entre dos estéticas y que al lado de esta comentada faceta conservadora nos presenta, preluando los nuevos aires que impondrán los músicos de la generación siguiente, páginas como las partes lentas de la **Op. 81**, y de la **Op. 106**, en la que *crystalinas* escalas poseen una apariencia netamente protorromántica. En estas **Sonatas** Hummel muestra un dominio de los procedimientos pianísticos y creativos tales

que algunas de ellas pueden equipararse sin menoscabo con algunas de las producciones beethovenianas, no sólo en el aspecto técnico, en el cual Hummel, siendo puristas, se muestra más impecable, sino incluso en el armónico (**Op. 106**) o melódico (**Op. 81**). No es pues la diferencia de calidad, que resulta innegable en ciertas **Sonatas** magistrales de Beethoven, lo que distingue a ambos, sino el distinto planteamiento estético que propugnan además, por supuesto, de la innata genialidad del músico de Bonn, apenas existente en Hummel, el cual, con ciertas excepciones en su catálogo prefiere mantenerse básicamente dentro de los límites del clasicismo "Biedermeier" al que aportó valiosas invenciones.

Como sucede con otras partituras de Hummel, lo que tendría que dar que pensar a los que las catalogan, la **Op. 38** presenta dos diferentes ediciones; la interpretada por Hobson opino que es la más lograda, al ser menos estática, pero habría que preguntarse qué sucede con la otra. De este modo las octavas que en el comienzo, tras la introducción lenta, saludan al primer motivo aparecen en una versión (la de Hobson) y en otra no; por lo demás existen otras apreciables diferencias en el texto (primer movimiento). Estas variaciones en los textos de Hummel las podemos ver, asimismo, en la **Fantasia Op. 18**, en el **Concierto Op. 85** y con seguridad en otras.

Para interpretar las **Sonatas** se ha de ser un pianista poseedor de la mejor técnica y del conocimiento del estilo interpretativo de Hummel, máxime cuando se trata de obras apenas registradas y por tanto con pocas referencias precedentes. Estas características son las del respeto al metrónomo, claridad en el discurso, destacamiento del canto de la voz principal y uso moderado del pedal.

Hobson, fiel a estos preceptos los que pone en práctica sin timidez, tal vez porque se ha preocupado en conocerlos no abusando de la fuerza en los pasajes de bravura, que son muchos, optando por la brillantez y la delicadeza en la expresión aunque sin caer en el almbaramiento que a veces el cromatismo de Hummel parece requerir. En definitiva una serie de **Sonatas** dignas de recomendar por su elevado interés musical e histórico, que con seguridad revelarán a muchos un nuevo maestro del piano y un buen intérprete.



Un interesante e infrecuente registro.

Nuestro Fax es (91) 358 03 54. Utilízelo a cualquier hora en sus comunicaciones con la Redacción; es más rápido, cómodo y barato.

“No existe nadie actualmente que haga sombra a The Tallis Scholars en la interpretación de Palestrina”

Juan Luis Puente López

PALESTRINA MASSES Missa Assumpta est Maria Missa Sicut lilium

THE TALLIS SCHOLARS
Directed by Peter Phillips



A DIGITAL RECORDING

Gimell

NOVEDAD

Los Tallis Scholars prosiguen su camino a través de la obra de Palestrina, ahora con una primera grabación de la intimista Misa Sicut lilium, acompañada de la más abierta Misa Assumpta est Maria

Canto llano: Assumpta est Maria
PALESTRINA (c.1525-1594)
Misa Assumpta est Maria
Misa Sicut lilium
Motetes Assumpta est Maria & Sicut lilium

Disco Compact (71'28") CDGIM 020
LP (DMM) 1585-20
Cassette CrO₂ 1585T-20
DIGITAL

PALESTRINA MASSES Missa Benedicta es Plainchant & Josquin Motet: Benedicta es THE TALLIS SCHOLARS Directed by Peter Phillips



Gimell

La misa de Palestrina, luminosa parodia, junto con su modelo. La primera grabación de Gimell, hecha en 1981, recientemente editada en CD.

Canto llano: Benedicta es
JOSQUIN DES PRES (c.1440-1521)
Motete Benedicta es
PALESTRINA (c.1525-1594)
Misa Benedicta es

Disco Compact (50' 34") CDGIM 001
Cassette CrO₂ 1585T-01
[AAD]



“una impresionante articulación, excelente técnica, intensidad religiosa y una gran emotividad que hace de estos registros unas versiones de referencia”
Juan Luis Puente López

ALLEGRI (1582-1652)
Miserere
MUNDY (c.1529-1591)
Vox Patris caelestis
PALESTRINA (c.1525-1594)
Misa Papae Marcelli

Disco Compact (68' 40") CDGIM 339
Cassette CrO₂ 1585T-39
[AAD]

PALESTRINA MASSES —Missa Nigra sum— Plainchant and motets by Lhéritier Victoria and de Silva: Nigra sum THE TALLIS SCHOLARS Directed by Peter Phillips

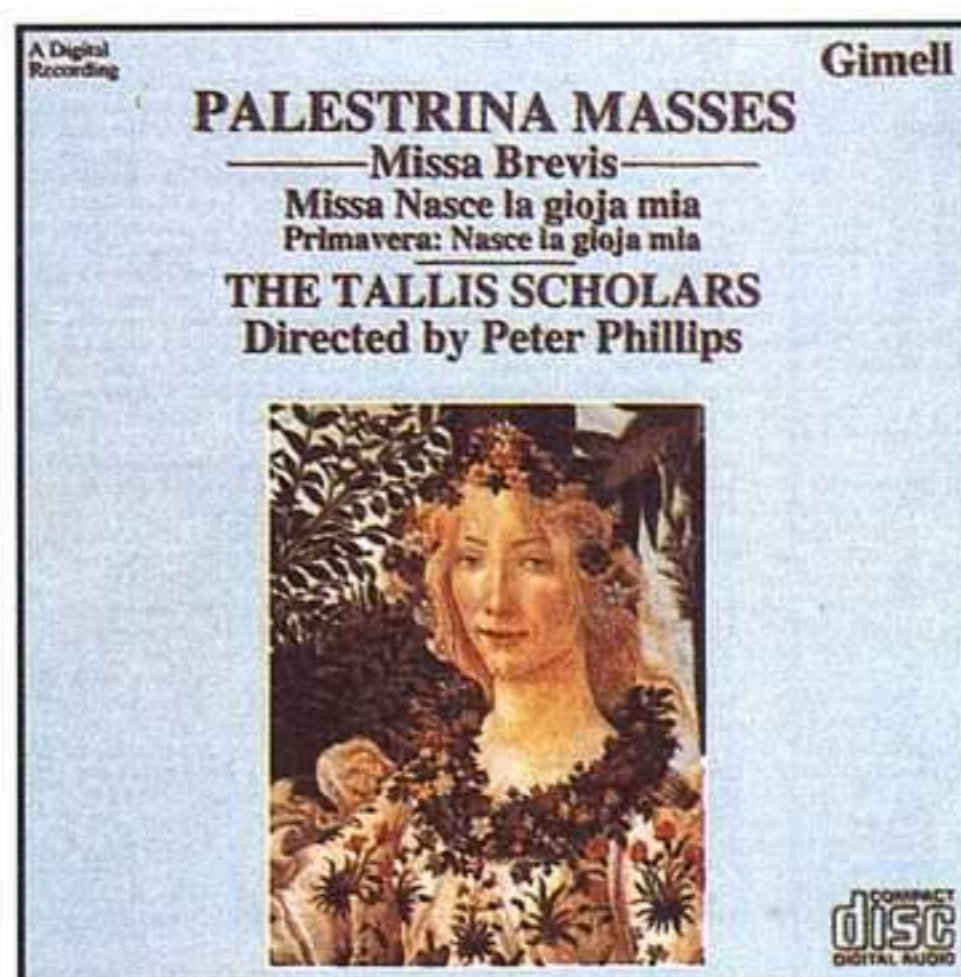


Gimell

“Sensacional la publicación de este magnífico CD tanto por la calidad artística de los intérpretes como sobretodo por la exquisitez humanística de su programación”
César Calmell - COMPACT

Canto llano: Nigra sum
PALESTRINA (c.1525-1594)
Misa Nigra sum
Motetes sobre Nigra sum por Lhéritier, Victoria y De Silva

Disco Compact (47' 30") CDGIM 003
LP 1585-03
Cassette CrO₂ 1585T-03
[AAD]



“Compacto para escuchar y sumergirse en un mundo apasionante”
José Carlos Cabello - COMPACT

PALESTRINA (c.1525-1594)
Misa Brevis
Misa Nascé la gioja mia
PRIMAVERA (c.1540-c.1585)
Madrigal Nascé la gioja mia

Disco Compact (48' 25") CDGIM 008
LP (DMM Teldec) 1585-08
Cassette CrO₂ 1585T-08
DIGITAL

El catálogo Gimell está distribuido exclusivamente en España por
HARMONIA MUNDI IBERICA, Avda. Plá del Vent, 24, Sant Joan Despí,
08970 Barcelona (Tel. 3.373.10.58)

Gimell está distribuido también en PORTUGAL: Andante Discos Música, Porto; ITALIA: Nuova Carisch S.p.A, Milano;
FRANCIA: Adda. St.Ouen. Paris; ESTADOS UNIDOS: Harmonia Mundi USA, Los Angeles

DOS BEETHOVEN

El de moda y el auténtico



Por Anabel García Hurtado

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 7 y 8.

Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti.

Marca: Oiseau Lyre; Decca
Soporte: disco compacto
Referencia: 425 695-2; 425 525-2
Grabación: DDD
Duración: 63' 24"; 65' 4"
Serie: normal

Interpretación: ★ (Hogwood)
★★★★★ (Solti)

Sonido: ★★★★★

Es muy ilustrativo escuchar uno tras otro estos dos discos, con las mismas obras y publicados a la vez por la misma editora.

El primero tiene pretensiones de ser auténtico; el segundo no publica nada de esto. Pero la autenticidad del primero es muy discutible, porque en tiempos de Beethoven sus **Sinfonías** sonarían (¡aún!) peor. El segundo no pretende sonar como entonces y, por supuesto, suena infinitamente mejor, porque las orquestas son muchísimo mejores hoy

(¡sobre todo algunas!) y porque ha habido multitud de grandes directores desde entonces que han aportado mucho sobre Beethoven y, si hoy un director quiere aprovecharse de todo ello, obtendrá gran ventaja, que perderá si trata de ignorar toda la tradición o jurisprudencia interpretativa acumulada. (No estoy descalificando el uso de los llamados instrumentos originales: Brügggen, dirigiendo Haydn por ejemplo, los usa, pero no prescinde de las aportaciones sucesivas, y me encanta). ¿Qué es, pues, *autenticidad*? ¿Qué postura es, en verdad, más auténtica?

Hay más cosas, por supuesto, y más importantes: la Academy no es una orquesta de primera clase, y la Sinfónica de Chicago lo es, y mucho, puede que la que más. Y Hogwood no es un gran director, ni por su técnica ni por sus aportaciones interpretativas en Beethoven. Solti, en cambio, es un director genial, uno de los dos o tres más grandes hoy. Hogwood se limita a leer la *letra* de la partitura, y no siempre con exactitud, tratando, eso sí, de epatar al oyente aquí y allá (porrazos de los timbales y bramidos de las trompas al final de los movimientos extremos de la **Séptima**, por ejemplo), y esquivando por completo lo que la partitura pueda guardar entre líneas, es decir el contenido, lo que Beethoven quería comuni-

car, transmitir de sí mismo. (El Adagio de su **Novena** es, en este aspecto, patético, de una superficialidad y amaneramiento horripilantes).

Y como lector o traductor a sonidos de estas partituras, Hogwood es sólo regular, pues los planos sonoros están casi constantemente desequilibrados, oyéndose demasiado la percusión y el viento sobre la cuerda, y reduciéndose ésta casi sólo a los violines.

Resuelve técnicamente mal bastantes encrucijadas como un director tercera clase, al que, de no escudarse en lo de *instrumentos auténticos*, se le gritaría "¡fuera!". Para colmo, incluso a veces parece ceder a la tentación de dirigir mal adrede (eso que es norma del inefable Roger Norrington en sus **9 Sinfonías**), supongo que para no aburrir al oyente, para no pasar inadvertido, para irritar al aficionado sensato y para de paso suscitar la incondicional admiración de un grupo de esnobs que les rien estas ocurrencias como hallazgos geniales (y que a veces hasta tratan de hacernos creer de veras les gustan más estas versiones...).

Pasando al disco serio, Solti prosigue el que va camino (salvo tropiezos posteriores) de convertirse en mejor ciclo de **Sinfonías** beethovenianas de los últimos tiempos, al menos desde que se graba digitalmente. Ya sólo le faltan las tres primeras. De las que lleva grabadas, únicamente la **Pastoral** no es formidable. Esta **Séptima** y esta **Octava** lo son; en la primera de ellas sólo habría preferido un tempo algo más lento para el Allegretto (es decir, hacerlo más bien Andante, como Furtwängler, Klemperer, Walter y casi todos los grandes. Alguien me preguntaría: "¿Es que Beethoven se equivocó en ese tempo?" Pues yo creo que sí, como también lo debieron creer esos directores, y que se rasgue las vestiduras quien crea infalible a un solo mortal). Soberbia su construcción del primer movimiento como un todo; al scherzo le saca un partido insólito, y su final es una orgía perfectamente controlada. En la **Octava**, el desarrollo del primer movimiento es lo más arrebatador que recuerdo (¡qué locura de cuerda grave!), no tan galante como de costumbre el segundo, de un peso poco corriente dentro de la **Sinfonía** el minueto, y asombroso, irresistible el final. Huelga insistir en lo dicho en ocasiones anteriores: que la Orquesta de Chicago toca de un modo que te deja boquiabierto; van camino de ser también las **Sinfonías** de Beethoven mejor tocadas de la historia del disco.

¿Qué Beethoven prefiere usted? ¿El que se autotitula *auténtico* y los esnobs dicen que *se lleva* hoy, o el que trata de servirlo, de hacerle justicia de veras, manifestando toda la inmensidad inagotable que encierra? ¿Cuál cree usted que es más auténtico?



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

J. S. BACH: La Pasión según San Mateo. Bonney, Von Otter, Monoyios, Chance, Rolfe Johnson, Schmidt, Crook, Bär, Hauptmann. Coro Monteverdi, London Oratory Junior Choir. Solistas Barrocos Ingleses. Dir.: John Eliot Gardiner. Archiv, 427 628-2. 3 CDs. 157' 24".

Tras la aparición de las primeras grabaciones de las grandes páginas de la música barroca con instrumentos de época (Harnoncourt, Leonhardt, etc.), que definieron un claro estilo interpretativo como contraste con las versiones que, en mayor o menor medida, seguían los presupuestos tradicionales, el espectro se ha ampliado con lecturas bien distintas dentro de esta tendencia. El inglés John Eliot Gardiner (a quien ahora vemos dirigiendo operetas de Offenbach, óperas de Rossini y hasta oratorios de Berlioz, sin hablar de sus repertorios más habituales, que abarcan hasta Gluck y Mozart), ha llegado después de Haendel a las grandes obras sacras de Bach. Gardiner es un claro ejemplo de director que no cree en la especialización (incluso algunos de los defensores de la música antigua con instrumentos originales le han reprochado sus recientes incursiones), lo cual le impide caer en la rigidez militante.

Esta **Pasión según San Mateo** tiene suficientes méritos como para no ser una más dentro de la nutrida discografía de la obra. Ante todo, destaca en ella su lirismo, su carácter *pastoril* (producto, sin duda, del conocimiento del mundo haendeliano por Gardiner), una visión que, desde esta perspectiva, si bien no hace justicia a la dolorosa grandeza de la obra, se acerca a ella casi con sumisión. Claro está que todo ello funciona, muy en primer lugar, por las juveniles voces del Coro Monteverdi, magnífico como siempre, y la coherente elección de un conjunto de voces frescas, como las de la soprano Barbara Bonney, la mezzo Anne Sofie von Otter, los barítonos Andreas Schmidt (un Jesús sorprendentemente joven) y Olaf Bär y el bajo Cornelius Hauptmann. Algo más envarado resulta el Evangelista de Anthony Rolfe Johnson, que últimamente está empezando a convertirse (peligro de muchos cantantes) en una imitación de sí mismo. Una grabación excelente para una **Pasión según San Mateo** sin el *pathos* insuperable de Klemperer (¡y sus solistas!), pero indudablemente atractiva.

RB



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

BACH: Misa en Si menor, BWV 232. Giebel, Baker, Gedda, Prey, Crass. BBC Chorus. Orquesta New Philharmonia. Dir.: Otto Klemperer. EMI, 763 364-2. 2 CDS. 135' 40". Serie económica.

De entre las felices reediciones en disco compacto de las grabaciones realizadas por el último Klemperer en su exilio londinense, ésta que ahora comentamos, a pesar de las deslumbrantes bellezas exhibidas por sus hermanas, será considerada por muchos como el logro más imperecedero del viejo y sabio director alemán, que no en vano la consideraba como el fruto más perfecto de la música occidental.

Más allá de técnicas interpretativas, años de construcción de los instrumentos o datos puramente numéricos, se encuentra la grandeza de la idea que sustenta la encarnación sonora de una partitura. Y nunca, hasta que Klemperer, en el ocaso de su vida, se atrevió a desentrañarla, la idea casi sobrehumana que subyace en la magna creación bachiana ha alcanzado una plasmación ni tan bella ni tan profunda. ¿Cuándo se ha escuchado, por ejemplo, la colosal fuga del primer Kyrie con parecida claridad o grandeza? Klemperer consigue en varios momentos de la interpretación de esta **Misa** (el comienzo de esta fuga, la totalidad del segundo Kyrie —cuya brevedad glosó tan admirablemente Alejo Carpentier—, la fuga sobre "et in terra pax" del Gloria, el Crucifixus, el Agnus Dei) algo que parece contradecir la esencia misma de la interpretación musical: detener el tiempo. Es tal la ingravidez que consigue Klemperer que el tiempo, aunque sospechamos que avanza, parece suspendido. Estamos, por ello, ante la versión más lenta imaginable, pero, ¿qué más da? Los más de trece minutos largos del primer Kyrie alimentan más que toda la **Misa** en tantas y tantas versiones inútiles. Porque no se trata ya sólo de ser capaz de sacar a la luz la idea —algo que, en esta obra, sólo es posible una vez arribado a la tercera madurez—, sino de mostrar cuantos procedimientos compositivos técnicos constituyen la esencia de la música barroca, aquí todos presentes en su más alta expresión estética y espiritual. Klemperer nos muestra la grandeza del contrapunto imitativo o el significado casi filosófico de un "basso ostinato". Sus cantantes están todos en estado de gracia, su coro se deshace en unción y sus instrumentistas (inconmensurable Gareth Morris) parecen hablar a través de sus cuerdas y lengüetas. Irrepetible.

LCG

Discos



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

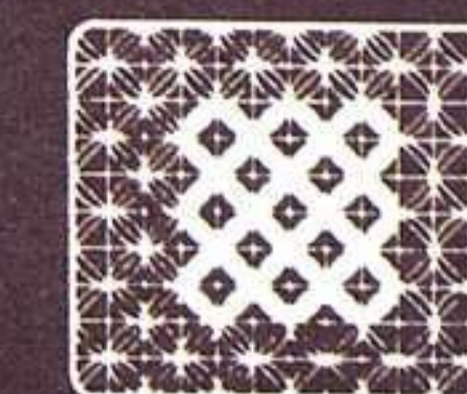
BARTÓK: Mikrokosmos; 44 Dúos para dos violines. Szűcs, Zempléni, pianos. Wilkomirska, Szűcs, violines. Hungaroton HCD 31154-56. 3 CDs. 200' 48".

1926 fue un año crucial en la producción pianística de Bartók. En él vieron la luz su **Sonata**, la **Suite Exteriores**, el **Primer Concierto**, sus **Nueve Pequeñas Piezas** y otras tres piezas sueltas que se convertirían en las 81, 137 y 146 de su **Mikrokosmos**. Lo que en un principio surgió como una colección de piezas de piano para su propio uso concertista, y también para la educación musical de su hijo Péter, se convirtió, en los 12 años siguientes, en una ambiciosa creación, una especie de archivo pianístico personal de 153 piezas en 6 volúmenes, cuyo significado trasciende la técnica pianística para devenir un documento único sobre la concepción de la música por el genial compositor húngaro. La dificultad es también progresiva: si bien los dos primeros cuadernos están al alcance del principiante con talento, los dos últimos son material para virtuosos de primera fila (fueron dedicados a la pianista inglesa Harriet Cohen). Cuestiones de fraseo y matiz, de contrapunto, escalas modales, diatónicas, pentatónicas y cromáticas, acordes y arpeggios, ritmos compuestos, estilos nacionales... todas las cuestiones en fin relativas al quehacer musical se exploran e ilustran en esta fabulosa recopilación. Y para completar este álbum, muy adecuadamente, los **44 Dúos**, obra en que se conjuga lo didáctico con lo folclórico, en un resultado tremendamente atractivo para ejecutantes y oyentes por igual. El estilo canónico, con su componente imitativo, se revela aquí como una brillante idea para servir al propósito didáctico. El trabajo de los dos pianistas es difícilmente comparable dada la muy distinta complejidad de la asignación de cada uno (vols. 1-4, contra vols. 5-6). Su actuación es en general más que competente, aunque no sea la última palabra sobre esta música. Los violinistas son tal vez un punto menos satisfactorios, con un sonido algo agreste. La grabación es suficientemente buena para que la música se manifieste en lo que vale. Muy recomendado.

GR

SUPRAPHON

ferysa

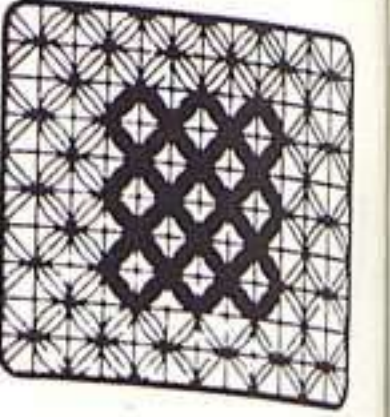


*44 nuevos CDs.
y un gran fondo de catálogo
ya están disponibles en las
mejores tiendas de discos
y en El Corte Inglés.*

**DISFRUTE LOS NUEVOS AIRES DE LA
"PRIMAVERA DE PRAGA"
CON NUESTRA COLECCIÓN DE COMPACT-DISC**



ferysa



CONCURSO PARA FANS DE LA BUENA MÚSICA CLÁSICA ALTERNATIVA

¿CONOCE USTED LA MÚSICA CHECA?

Respóndanos en una carta dirigida a (FERYSA, Apartado de correos 151036 - 28080 MADRID) el cuestionario que seguidamente le detallamos.

Si es usted una de las 10 primeras personas de las que recibamos respuestas correctas a las 15 preguntas marcadas, recibirá en su domicilio un lote de regalo de 10 compact-disc del fondo de catálogo Supraphon.

Entre todas las personas que nos remitan respuestas al cuestionario hasta el día 30 de abril de 1990, se sorteará un viaje para dos personas a Praga, entre los días 14 al 18 de junio próximo.

CUESTIONARIO

1. Nombre de los países que son fronterizos con Checoslovaquia.
2. ¿Qué famoso director checo abrirá el Festival de Primavera de Praga de 1990?
3. Antes de estudiar en la escuela de órgano de Praga en 1867, ¿qué profesión tenía Dvorak?
4. ¿En qué año se fundó la Orquesta Filarmonica de Checoslovaquia?
5. Diga el nombre de su actual director y dos de sus predecesores.
6. ¿Qué relación existe entre Dvorak y Josef-Suk (violinista)?
7. ¿Qué famosa ópera de Mozart fue interpretada por primera vez en Praga?
8. ¿En qué año nació Myslivecek?
9. Nombre dos compositores checos del siglo XIX que no sea Dvorak.
10. ¿Qué famoso compositor checo celebra el centenario de su nacimiento en 1990?
11. ¿Qué famoso compositor checo escribió la sinfonía Asrael?
12. ¿Qué ópera de Janacek será interpretada en Barcelona en mayo?
13. ¿Qué tienen en común las Seis Sinfonías de Martinu y la Novena Sinfonía de Dvorak?
14. ¿Quién es el distribuidor exclusivo de Supraphon para España?
15. ¿Cuál es el nombre de la serie media de precio en compact-disc de Supraphon?

Para más información sobre los compact-disc Supraphon, diríjase a su comercio habitual de discos o a las secciones de discos compactos de El Corte Inglés.



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 1; Sinfonía núm. 7. Orquesta Filarmonica de Berlín. Solista y Director: Daniel Barenboim. Sony Classical, 01-045830-10. 73' 40".

Este disco tiene, al margen de su propio valor musical, de su calidad como producto, una especial significación. En primer lugar es el primer disco con la marca Sony Classical que se comenta en esta revista; el asunto parece importante, porque, según todos los indicios, la política de la antigua CBS, ahora en manos niponas, va a arrojar interesantes resultados a corto-medio plazo. Y, por otro lado, se trata de un disco que recoge un concierto cuyos objetivos fueron (son) motivo de congratulación para todos los aficionados del mundo libre: celebrado el 12 de noviembre de 1989 en la sala Filarmonia de Berlín Oeste, sus asistentes fueron ciudadanos del "otro" Berlín. El propio Barenboim, en las notas introductorias de la carpetilla del disco —por cierto, impreso a todo color, un lujo de los que las firmas discográficas se permitían antes—, dice que no se trató de un acto político, sino de un "evento humano que concierne al mundo entero porque constituye la expresión de gentes que han dejado de vivir en el miedo" (en traducción más o menos literal). Seguro; sin embargo, pienso que los resultados musicales del concierto algo tienen que ver con el ambiente de libertad desbordada que se respiraba en la sala (y que queda magníficamente recogido en la grabación; como pocas veces se ha hecho algo así en una toma en vivo): se escuchó allí un Beethoven esperanzado pero luchador; un Beethoven plagado de hermosas ideas musicales, de impresionante cuño sonoro, de impecable estilo, pero, sobre todo, se escuchó una música que hablaba de libertad y esperanza. A mí me parece que, en cierta medida, sí se hizo política.

¿Procede una valoración sólo musical de las versiones? En tal caso diré que a un implacable **Concierto núm. 1** —del mejor Beethoven que se puede escuchar hoy— le siguió una espléndida **Séptima** en la que destacaron los dos primeros movimientos (¿se necesita más?), con un Allegretto de gran sutileza poética.

La calidad del registro, suprema. A mí me parece que éste es un disco a tener; hay, como se ha visto, multitud de razones para comprarlo.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BOULEZ: El martillo sin dueño. Notations para piano. Estructuras para dos pianos (libro II). Elisabeth Laurence, mezzosoprano. Miembros del Ensemble InterContemporain. Dir.: Pierre Boulez. Pi-Hsien Chen y Bernhard Wambach, piano. CBS, MK 42619. 67' 54".

Esta versión de **El martillo sin dueño** es, si mis cálculos no fallan, la tercera que Boulez lleva al disco dirigiéndose a sí mismo. Aunque la anterior, de 1964, ha sido transcrita a cedé y es magnífica, la presente la supera decididamente y está llamada a ser la grabación por excelencia, al menos para los años noventa, a no ser que el propio compositor (¿quién, si no él?) consiga —en aplicación a la práctica interpretativa de su concepto compositivo de la "work in progress"— desbancarla aún con otra nueva, lo que no parece muy probable. Está de más, a estas alturas del curso, toda consideración en torno a la grandeza y el significado de esta obra maestra absoluta de nuestro siglo, si no es un rictus de ironía al contemplar cómo conserva intacta su milagrosa frescura no por cierto en virtud de los apriorismos especulativos que la engendraron, sino al contrario, merced a su *realidad sonora*: ahí queda ese material para la reflexión. ¡Y de qué manera la cuida Boulez en esta interpretación "en vivo" de Baden-Baden 1985! La exactitud, la depuración del timbre alcanzan en los componentes del Ensemble InterContemporain extremos casi *inejecutables*, de un irrealidad que se suma por sí misma a la que reina en la partitura y que la voz de Elisabeth Laurence desgrana mágicamente. Un *souvenir* imprescindible sobre el que se lanzarán todos aquellos que pudieron escucharla —a la cantante y a la obra, en manos del autor— hace casi tres años, en el Festival de Granada.

Los dos títulos que lo complementan son asimismo del mayor interés y están interpretados irreprochablemente. Pi-Hsien Chen ofrece la *première* discográfica de las tempranas **Notations**, de 1945, y en compañía del veterano Wambach, el más logrado de los dos libros de **Structures**. Los textos incluidos en el encarte, un verdadero modelo en su género, pero exigen saber francés.

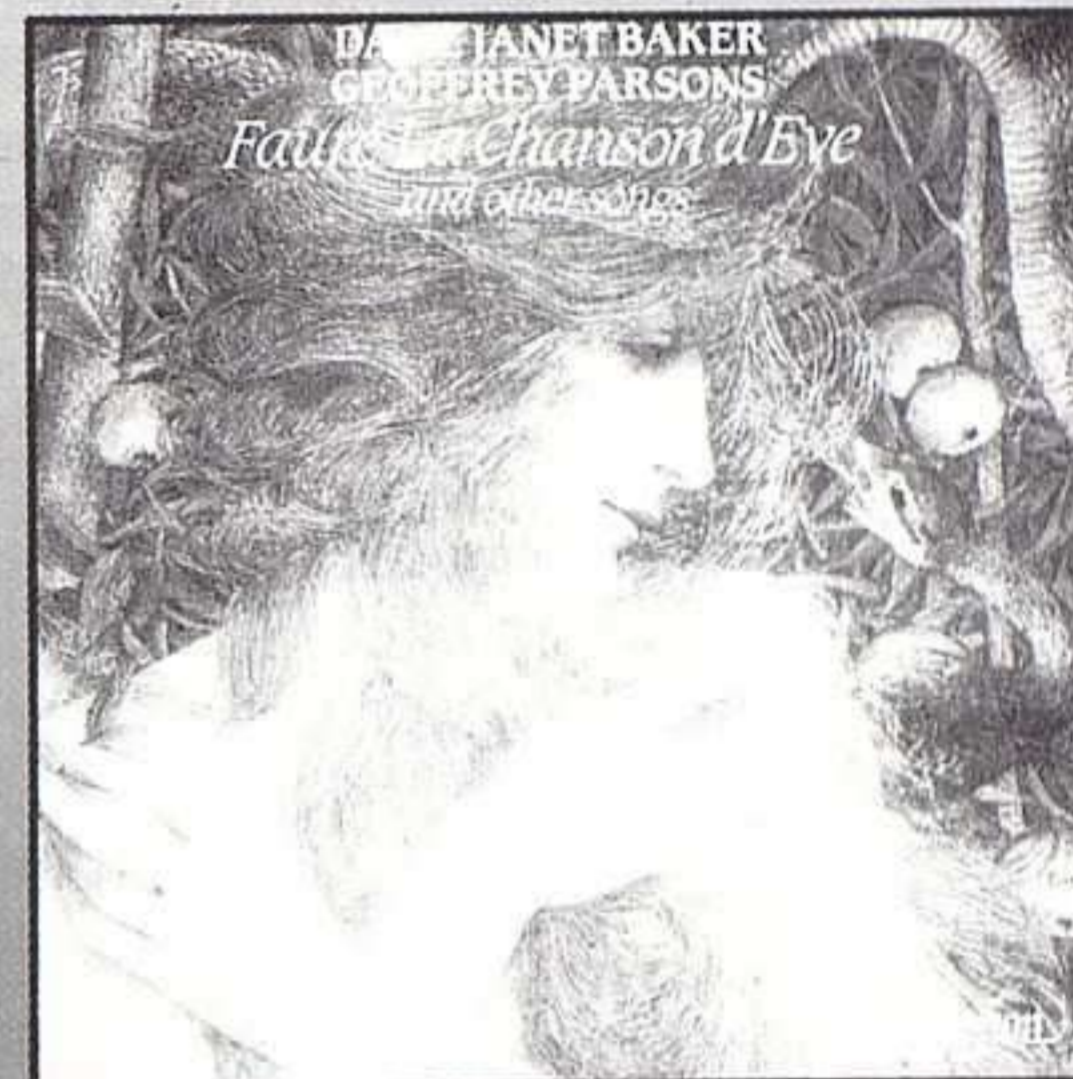
CV

hyperion



CDA 66349 CD

KA 66349 MC



CDA 66320 CD



CDA 66331 CD

distribución

harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Dir.: Jesús López Cobos. Telarc. CD-80188. 66' 40".

Jesús López Cobos ha sido el primer director español que ha dirigido las **Sinfonías** de Bruckner de manera más o menos habitual. Yo le recuerdo, por ejemplo, hace ya bastantes años, nada menos que la **Octava** con la Orquesta de RTVE, con resultados modestos aunque plausibles. En los últimos tiempos, el maestro español ha incrementado la dedicación al genial compositor austriaco y fruto de ello es esta **Séptima** que ahora nos ofrece Telarc —y que al parecer tendrá continuación en un ciclo integral— con la Sinfónica de Cincinnati, de la que López Cobos es titular.

Sin alcanzar la altura de otros grandes directores y orquestas, la interpretación de la **Sinfonía en Mi mayor** resulta muy aceptable. Está bien de tempi, es sobria de expresión, está bien realizada y tanto orquesta como director parecen encontrarse a gusto con las sonoridades brucknerianas. Pero la **Séptima** es algo más que lo que nos ofrecen los músicos norteamericanos y su director. Tiene una hondura, un sentido de infinitud y un trasfondo místico que se escapan de las posibilidades de López Cobos. La Sinfónica de Cincinnati resulta una buena agrupación pero lejos de las grandes orquestas europeas o estadounidenses. En suma, una interpretación de tipo medio tal y como cabía esperar de López Cobos.

No quiere ello decir que este disco sea en modo alguno despreciable. El Bruckner del maestro zamorano y sus músicos de Cincinnati resulta bastante superior al que hace poco tiempo nos ofrecieron en Madrid Zubin Mehta y la Filarmónica de Israel y de pareja categoría a la brindada por Sinopoli con la Filarmonía, aunque en este último caso la superioridad de la orquesta londinense sobre la americana inclinaría la balanza hacia los intérpretes europeos. En el campo discográfico, las versiones de Giulini, Klemperer, Karajan o Furtwängler son preferibles aunque si usted es aficionado a Bruckner tendrá que conseguir un registro pirata de Celibidache, con gran diferencia el mejor director bruckneriano de cuantos en el mundo han sido. Una vez que se ha escuchado la **Séptima** del maestro rumano, sobre todo si se ha hecho en directo, en la sala de conciertos, las demás resultan un tanto pobres y de escaso vuelo.

El registro Telarc es brillante y poderoso.

CRS



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

CORELLI: los 12 Concerti grossi Op. 6. I Solisti Italiani. Denon, CO-74168/69. 2 CDs. 128' 30".

Esta grabación ha sido para mí una de las mayores *alegrías discográficas* de estos años: una colección de obras maravillosas que últimamente se habían olvidado de grabar, y que ahora se publica en una interpretación como no soy capaz de imaginar mejor, y en una grabación fantástica...

La **Op. 6** de Arcangelo Corelli es —parece haberse olvidado— una de las series de conciertos más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, a la que sólo se pueden equiparar los de la **Op. 6** de Haendel (que tantísimo deben a éstos), los **Brandemburgo** de Bach y tres o cuatro colecciones de Vivaldi. La obra cumbre de Corelli, que es una cima de la música europea, un torrente inagotable de bellezas.

Me parece que en cedé no había hasta ahora más que una buena versión de estas obras con los (mal) llamados instrumentos *modernos*: la de Rolla y la Orquesta Franz Liszt, en Hungaroton. De las versiones con instrumentos *originales* debo decir, para ser sincera, que no me convencen sus *justificaciones* (y no digamos sus *razones* para invalidar a las demás) y, además, en la música barroca italiana, los grupos británicos o de otros países no suenan con *italianidad*, con ese color especial que piden a voces Corelli, Vivaldi, etc., y sus músicos y directores no captan en ningún caso a fondo el sentimiento italiano. No, no me convencen. Yo esperaba con ansiedad desde hace tiempo una interpretación que me llenase de verdad, y... ¡hela aquí! ¡Qué maravilla de sonido, qué forma de cantar, qué vitalidad! ¡Y qué técnica! ¡Qué sentido musical! ¡Qué comprensión tan acertada de Corelli! (que no suena exactamente como a Vivaldi, claro...).

Hoy por hoy no existe, con seguridad, un solo grupo capaz de tocar estas obras tan estupendamente, ni siquiera I Musici, quienes por ahora no han vuelto a recuperar, desde la retirada de Pina Carmirelli, aquel *estado de gracia*...

La grabación es sencillamente inmejorable. (La duración total no es 125' 43", como dicen los discos, sino casi tres minutos más). No es fácil que de aquí a final de año salga un disco tan bien situado para el Premio RITMO en su apartado.

AGH



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

F. COUPERIN: Piezas para clave (vol. 1: Órdenes 1 y 3; vol. 2: Orden 2; vol. 3: Órdenes 4 y 5; vol. 10: Órdenes 20, 21, 22 y 23). Blandine Verlet, clave. Astrée E 7751, 7752, 7753 y 7760. 74'40", 55' 10", 66' 10" y 63' 10".

Se trata de cuatro volúmenes de la integral de la obra para clave de Couperin realizada por Blandine Verlet para Astrée y reeditada ahora en once CDs. Hay cuatro integrales de las **Pièces de clavecin** de Couperin. La de Laurence Boulay para Erato, la de Kenneth Gilbert para Harmonia Mundi, la de Scott Ross para Stil y la de Blandine Verlet para Astrée. La de Gilbert (como siempre, muy correcto y muy aburrido) está en CD. La de Boulay no es asequible en la actualidad y su calidad no puede competir con las dos restantes. La de Scott Ross será pronto asequible en CD en Francia (probablemente sin distribución en España), de manera que de momento Verlet no tiene competencia en nuestro mercado.

A diferencia de Ross, que emplea un único aunque maravilloso instrumento (el clave del Château d'Assas), Verlet emplea media docena de claves, unos originales y otros copias de claves franceses de la época.

Verlet es una excelente clavecinista que toca muy bien tanto el repertorio francés, como el alemán o el italiano. Dentro del repertorio francés, prefiero su integral Rameau o su disco Louis Couperin para Teldec, a esta integral François Couperin, que es con todo excelente. La versión de Verlet no llega a la precisión maravillosa de Scott Ross, cuya articulación y sonido son superiores. Scott Ross es más sobrio, y tal vez, en su contención, más emotivo. Por contrapartida, Verlet concibe mejor el estilo "inégal" —lo que es un dato importante—, y es más extravertida y en cierto modo más libre; a veces los ornamentos que inundan la intrincada escritura couperiniana no llegan a tener toda su exactitud. Si tuviéramos que elegir nos quedaríamos con Scott Ross, pero la integral de Verlet es excelente, además de la mejor opción que ofrece nuestro mercado.

AM



GALLERIA



COMPACT DISCS · NUEVAS EDICIONES

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonien No. 38
»Prager/Prague« & No. 39
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

Peter Tschaikowsky
Ballett-Suiten · Ballet Suites
Schaerensue · Domroscien · Nutcracker
Sean Lake · Sleeping Beauty · Nutcracker
Le Lac des cygnes · La Belle au bois dormant
Casse · Noisette
Berliner Philharmoniker
Mstislav Rostropovich

Bedřich Smetana
Má vlast
Mein Vaterland · My Fatherland
Ma Patrie
Boston Symphony Orchestra
Rafael Kubelik

Leos Janáček
Glagolitische Messe
Glagolitic Mass
Evelyn Lear · Hilde Rössel-Majdan
Ernst Haefliger · Franz Crass
Taras Bulba
Rafael Kubelik

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert D-dur
Piano Concerto in D major
nach dem Violinkonzert/after the Violin Concerto
Violinromenzen · Violin Romances
Pinchas Zukerman
Daniel Barenboim

Frédéric Chopin
Cellosonate op. 65
Cello Sonata · Polonaise op. 3
Robert Schumann
Adagio & Allegro op. 70
Mstislav Rostropovich
Martha Argerich

Manuel de Falla
El sombrero de tres picos
Der Dreispitz · The Three-Cornered Hat
Le Tricornie
El amor brujo
Teresa Berganza
Seiji Ozawa · García Navarro

Franz Schubert
Streichquintett · String Quintet
Quintette à cordes
Melos Quartett
Mstislav Rostropovich

Peter Tschaikowsky
Symphonie No. 6
»Pathétique«
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

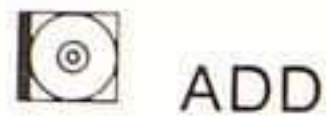
Frédéric Chopin
Klavierkonzert · Piano Concerto No. 2
Polonaise-Fantaisie · Mazurkas op. 59
Scherzo No. 2
Martha Argerich
National Symphony Orchestra
Mstislav Rostropovich

Vivaldi · Tartini · Boccherini
Cellokonzerte · Cello Concertos
Mstislav Rostropovich
Collegium Musicum Zürich
Paul Sacher

Richard Strauss
Don Quixote
Tod und Verklärung
Death and Transfiguration · Molt et Transfiguration
Pierre Fournier
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

Johannes Brahms
Ungarische Tänze Nos. 1-21
Hungarian Dances · Danses hongroises
Allors & Aloys Kontarsky

Digitally Remastered



I: ★★★★★
S: ★★★★★

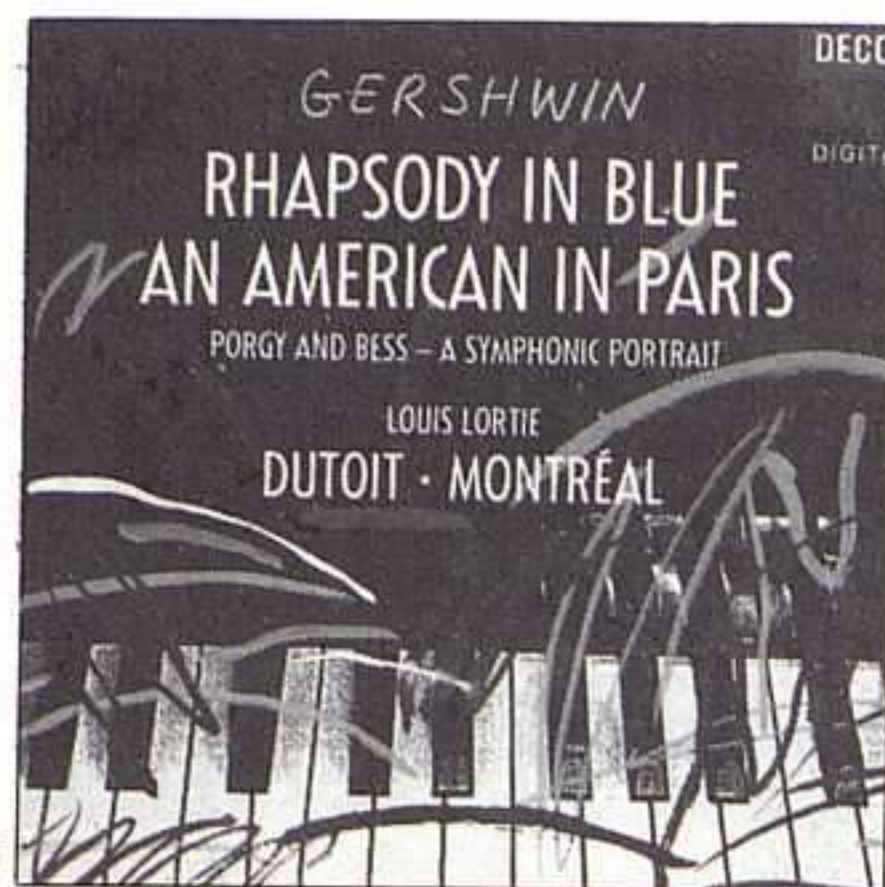
DONIZETTI: Lucrezia Borgia. Sutherland, Aragall, Wixell y Horne. Coro de la Ópera de Londres y Orquesta Filarmónica Nacional. Dir.: Richard Bonyngue. Decca, 421 497. 2 CDs. 134' 13". Serie Grand Opera (media).

Dentro de la serie de grabaciones de la Sutherland que Decca va pasando a cedé, ésta, efectuada en 1978, ocupa una posición muy especial. El papel de Lucrezia es de los grandes para una soprano belcantista, como es la australiana. Incluso aunque su voz ya no era, en aquella época, tan infalible, acusando ligeras veladuras y tiranteces, su Lucrezia parece hoy difícilmente superable (dudo que June Anderson lo logre), máxime si tenemos en cuenta que esta versión es muy posterior, en el tiempo, a la registrada por Caballé y Kraus (RCA). Si la Lucrezia de la soprano catalana nos impresiona por la redondez del sonido y la pureza de la emisión (es de 1965), la de Sutherland nos subyuga por la belleza etérea de la línea (por ejemplo, en su aria inicial) y por la increíble bravura de sus agilidades (escúchese la portentosa escena conclusiva de la ópera). La dirección de Bonyngue contribuye al éxito musical, también deudor de la Horne, un poco artificiosa, pero que canta un "Brindis" de antología.

El resto del reparto es menos homogéneo. Jaime Aragall demuestra, una vez más, que su voz ha sido de las más bellas en la cuerda tenoril, pero también hasta qué punto la inseguridad ha perjudicado sus interpretaciones musicales y dramáticas. A pesar de que el *sonido*, como tal, sea mucho más bello en Aragall, la lección de canto que nos deparó Alfredo Kraus es inalcanzable para el tenor catalán. En la escena con Lucrezia, en el prólogo, Aragall tiene problemas por arriba y su afinación no siempre es exacta. En cuanto a Ingvar Wixell (Alfonso) me produce siempre una rara sensación de distanciamiento expresivo, por más que el barítono sueco cargue las tintas melodramáticas. Y su voz suena seca.

Un dato de interés es la inclusión de la escena para tenor, al inicio del segundo acto, con la difícil aria "T'amo qual dama un angelo", compuesta para el tenor Nicolai Ivanov, y que fue descubierta hace unos años por Bonyngue. También sigue Bonyngue la versión original en la cabaletta "Oh! a te bada" (duo Lucrezia/Alfonso del acto II). La citada versión de Caballé y Kraus ya la ha publicado en cedé la RCA en Estados Unidos, pero parece no haber llegado aún a Europa.

GB



I: ★★★★★
S: ★★★★★

GERSHWIN: Rhapsody in blue. Un Americano en París. Suite de Porgy and Bess. Obertura Cubana. Louis Lortie, piano. Orquesta Sinfónica de Montreal. Dir.: Charles Dutoit. Decca, 425 111-2. 68' 52".

He aquí una grabación de altísimo nivel artístico y técnico, cuya audición recomiendo con entusiasmo. Porque el director transmite desde el podio y contagia su entusiasmo a músicos y oyentes en un ejemplo de comunicabilidad que coloca a Charles Dutoit en la misma categoría que Bernstein en este sentido. Como él, confiere sinceridad a la música que dirige y hace que se le perdonen algunos pasajes interpretados con autocomplacencia excesiva.

La Orquesta de Montreal logra adaptar su sonido con elasticidad para que el elemento cromático y modulante se sume a la melodía y al ritmo con una efectividad y una suntuosidad sonora poco comunes. Dutoit demuestra conocer a la perfección las posibilidades de su orquesta: resulta evidente que la Orquesta de Montreal que escuchamos hace un año en Barcelona fue un pálido reflejo de la maravilla actual. Dutoit capta muy sabiamente la complejidad y el esfuerzo sintético de la música de Gershwin y la interpreta con una gran naturalidad. El blues, el jazz figurado, el "street element", los detalles descriptivos, las citas literales del charleston, los contrastes percusivos y tantos otros factores quedan integrados en una de las versiones más cálidas y fluidas de la **Rhapsody** y del **Americano en París** que se puedan escuchar en disco.

Louis Lortie, un pianista joven, brillante y ya célebre, demuestra un espíritu de "équipier" que le enaltece. Su flexibilidad y su comprensión de cuál es el papel engañosamente pseudoprotagonista del piano convierten su prestación en otra de las grandes bazas de esta grabación de la **Rhapsody in blue**, que se sitúa en mi clasificación particular al lado de la que Tilson Thomas tejiera alrededor de la presunta grabación (1925) de la parte pianística que se atribuye al mismísimo Gershwin.

La inclusión de la **Obertura Cubana** es otro atractivo fundamental. Dutoit despoja un tanto la pista de sus raíces folclóricas que, sin tantas maracas, cobra un aire más hispano y menos genuinamente afrocubano. Además, la dirige a un tempo muy rápido, convirtiéndola, así, en un Danzón del que no renegarían ni Copland ni Revueltas. La suntuosa Suite del **Porgy and Bess** completa este disco ejemplar.

XCD



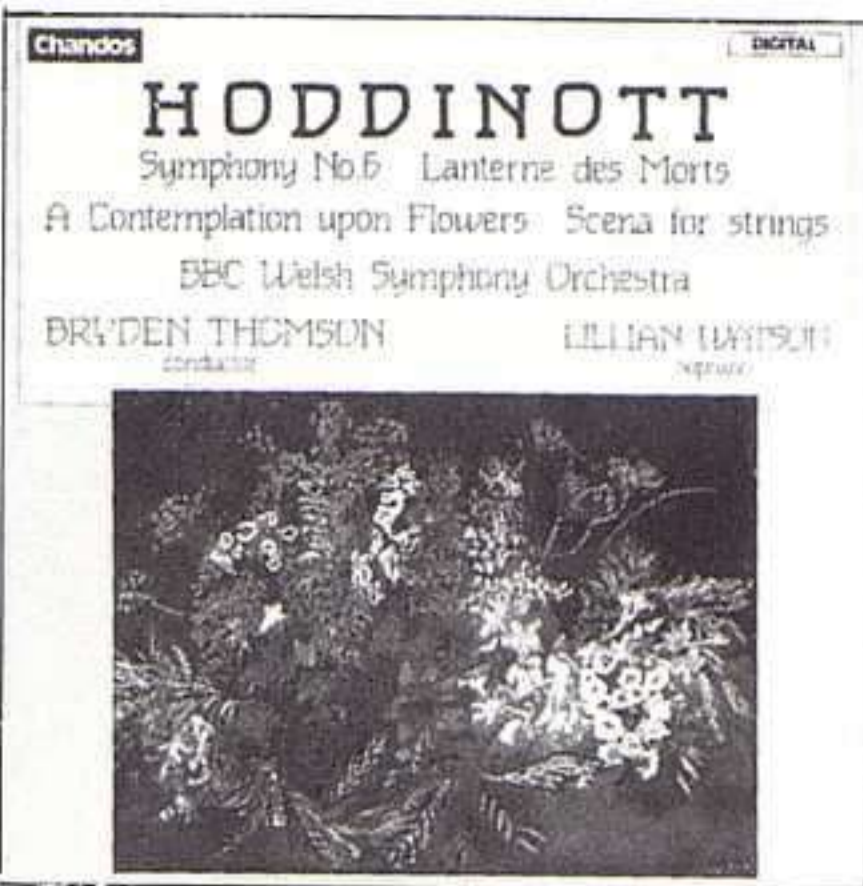
I: ★★★★★
S: ★★★★★

GRIEG: Peer Gynt. Malmberg, Haeg-gander, White. Coro y Orquesta Sinfónica de Francisco. Dir.: Herbert Blomstedt. Decca, 425 448-2. 73' 9".

Esta reciente versión del **Peer Gynt** por Blomstedt presenta algunas considerables ventajas sobre la hace poco lanzada al mercado de Esa-Pekka Salonen y comentada no ha mucho desde estas páginas: siendo magnífica —casi extraordinaria—, como la de Salonen, selecciona unos 10 minutos más de música que ésta, con lo que casi está ya en la versión la música incidental completa de la obra de Ibsen. Es, pues, una alternativa más redonda que la del joven director finés. Por otro lado, el lector no debe olvidar la existencia de las Suites de Barbirolli (EMI, serie barata) o Leopard (Philips), seguramente las dos cimas más claras en la discografía de esta inefable, absolutamente maravillosa, música. Las únicas versiones completas están en dos cedés: la de Peer Dreier (Unicorn) no suena del todo bien, y la de Järvi (D. G.) no es posible recomendarla.

Concretando algo más sobre la versión de Blomstedt, diría que se trata de una interpretación menos coloreada, e incluso *original*, que la de Esa-Pekka Salonen, pero no menos interesante y ajustada a lenguaje y estilo. Quizá resulte más ortodoxa en este último aspecto y, desde luego, en todo momento más teatral. Coros y solistas adquieren un marcado protagonismo en versión de semejantes características. Excelente Urban Malmberg en el papel de Peer Gynt y muy bien adaptada a los roles Mari-Anne Haeggander en Solveig y Ase, aunque la voz no es muy adecuada por excesivamente grande; canta, de todas las maneras, con inteligencia, sacando de su voz el partido necesario para salvar las mentadas partes. Muy bien la para mí desconocida San Francisco Symphony, a la que sin duda Blomstedt hace rendir a magnífica altura. La grabación, de una gran presencia y brillante sonido, excelente. Por consiguiente, un **Peer Gynt** muy recomendable. Lo ideal sería tener en la discoteca de uno éste (o el de Salonen; creo que preferentemente el de Blomstedt) y el de Barbirolli.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

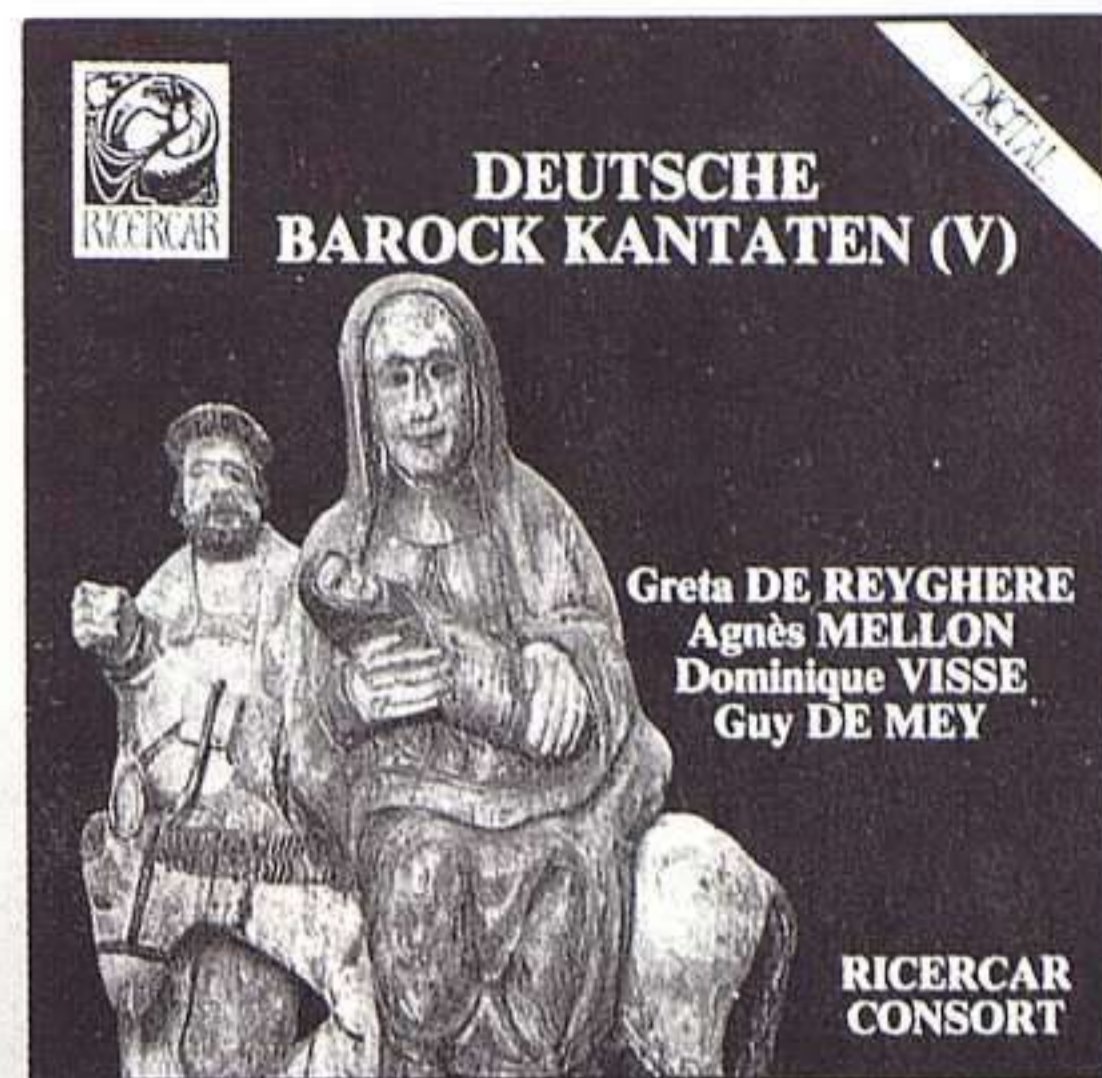
HODDINOTT: Sinfonia núm. 6. Lanterne des Morts. A contemplation upon flowers. Scena for strings. Lilian Watson, soprano. Orquesta Sinfónica de la BBC Galesa. Dir.: Bryden Thomson. Chandos, Chan 8762. 72' 2".

Alun Hoddinott (1929) es un compositor bastante habitual en los festivales británicos. Con su técnica atonal, en la que todo está escrito y bien escrito, consigue una tensión y una atmósfera muy intensa, a base de grandiosas superposiciones de acordes, con pequeños alivios de algún solo instrumental, o algún suave unísono de cuerdas, para volver enseguida a la tensión anterior. Y habitualmente, como aquí, suprime la separación de los movimientos en sus obras. Así, en la **Sinfonia 6**, pasa por Maestoso, Allegro, Presto, Allegro, Adagio, Allegro molto y Maestoso, enlazados magistralmente sin la mínima interrupción. Sus frases son cambiantes, sin repeticiones y apenas se apunta algún leit-motiv. Esta obra más bien responde al concepto de música de programa que al de sinfonía. Para dar una idea, viene a ser Una noche en el Monte X... con técnicas similares a las de los centroeuropeos Baird, Serocki, Lutoslawski, etcétera. Todo muy trabajado y con calidad.

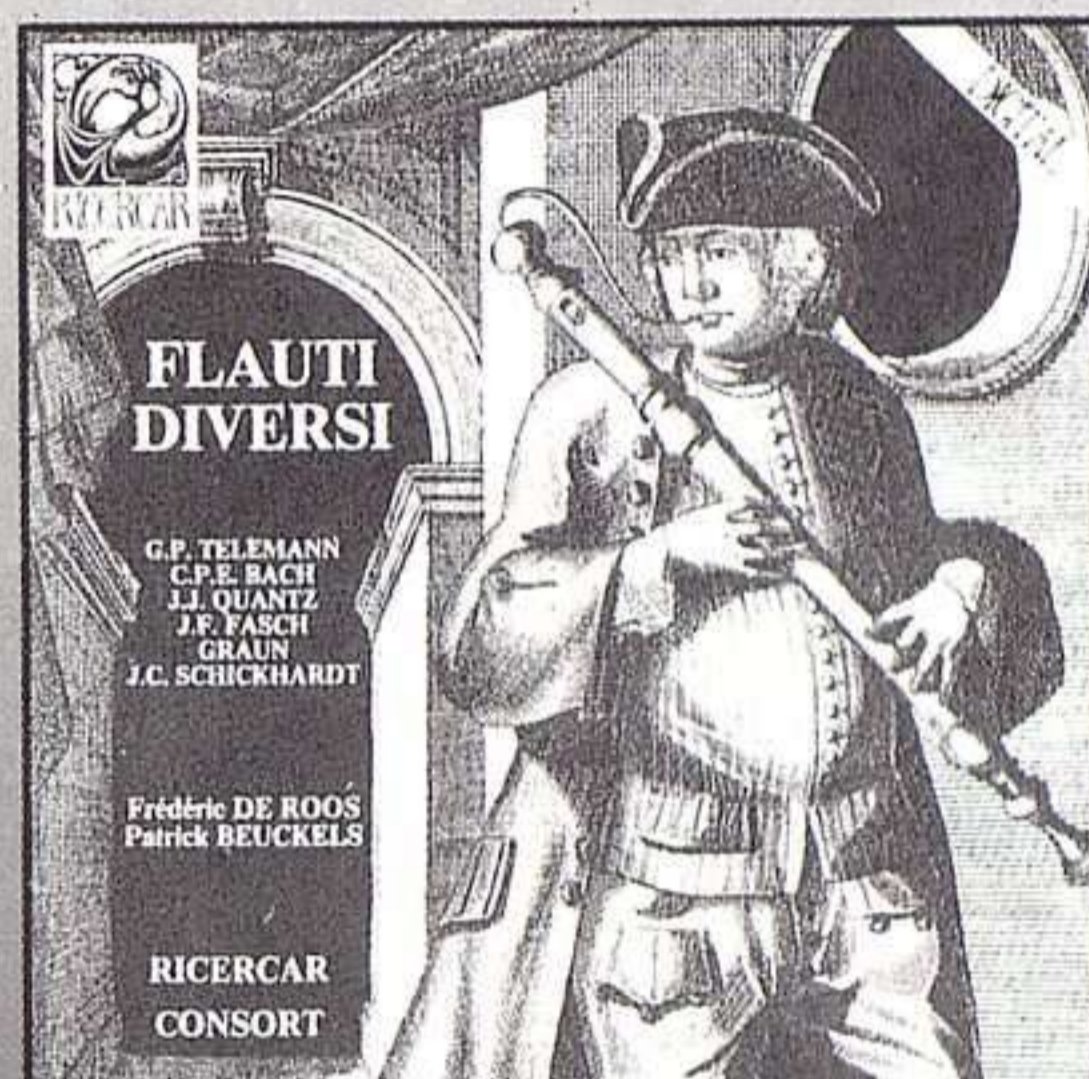
Si de algo peca el disco presente es de ser, en general, triste y tenebroso, sobre todo **Lanterne des Morts**, evocación de una construcción funeraria francesa, de la época medieval, relacionada con la leyenda de un milagro de San Bernardo. Pero para mitigar tanta tristeza, tenemos la luminosa voz de Lilian Watson en los poemas de **A contemplation upon flowers**, difícil obra en la que da medida de su profesionalidad esta cantante de bello timbre y extenso registro, de calidad y notablemente hermoso cuando baja hasta la tesitura de contralto.

VB

PG



RIC 060048 CD



RIC 057039 CD

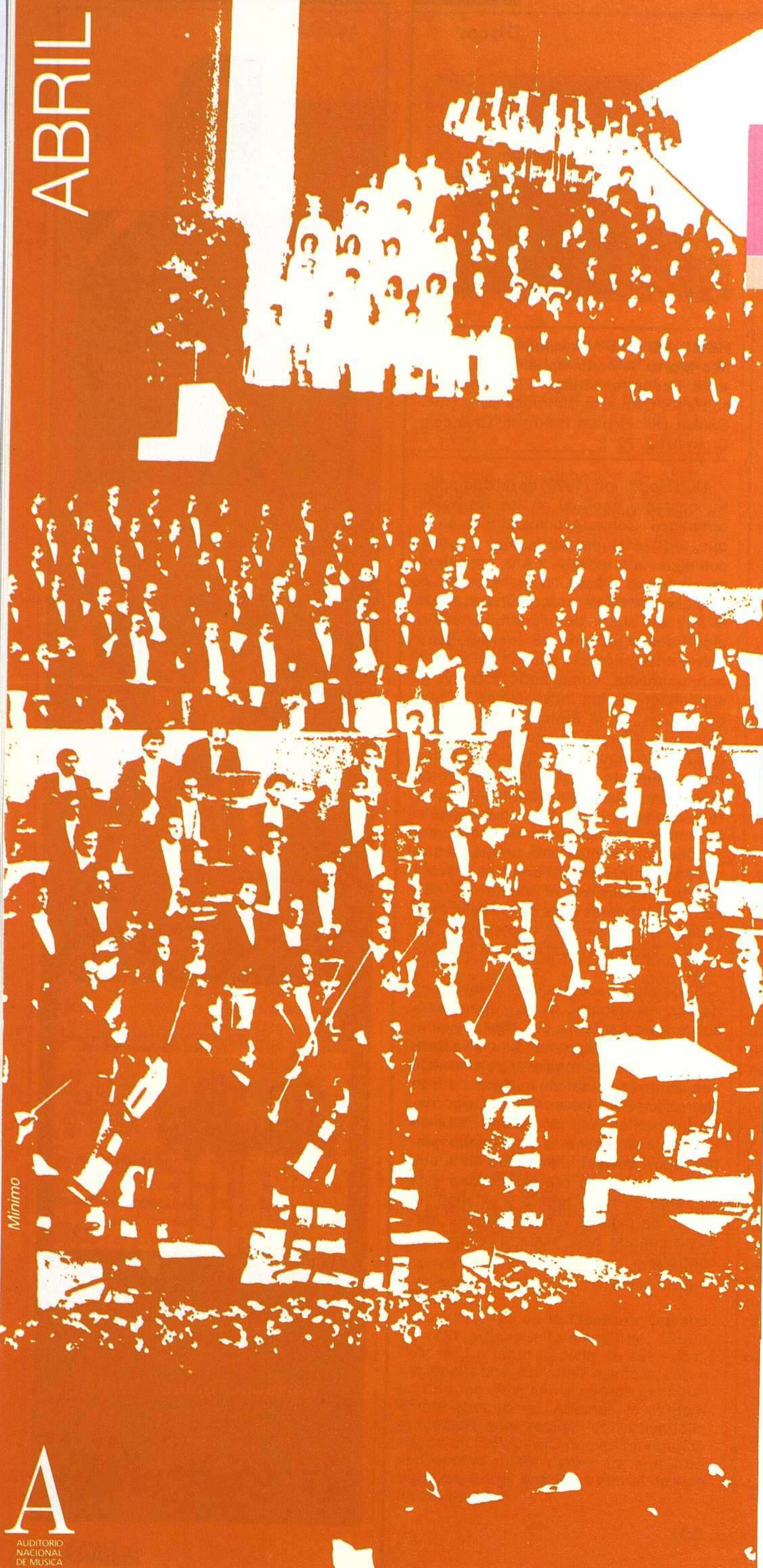


RIC 066045-47 3CD

distribución
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona

ABRIL



Minimo

A
AUDITORIO
NACIONAL
DE MUSICA

ORQUESTA Y CORO NACIONAL DE ESPAÑA

TEMPORADA 1989/1990

30/31 M. 1 A. CICLO IV CONCIERTO

Director: **Hans Vonk**

Solista: José Feghali, piano.

Mozart. Obertura de El Empresario. Concierto para piano y orquesta núm. 21 en Do mayor. K. 595.
Chaikovski. Sinfonía núm. 5 en Mi menor. Op. 64.

6/7/8 ABRIL CICLO I CONCIERTO

Orquesta y Coro Nacionales de España
Escolanía Ntra. Sra. del Recuerdo

Director: **Hans-Martin Schneidt**

Solistas: Helen Donath, soprano; Jack Rappe, mezzosoprano; Uwe Helimann, tenor; Peter Lika, bajo; Tomas Quastoff, bajo.

Bach. Pasión según San Mateo BWV 244.

(Por la duración de la obra se adelanta 1 hora el comienzo de los conciertos).

20/21/22 A. CICLO II CONCIERTO

Director: **Witold Lutoslawsky**

Solista: Krzysztof Jakowicz, violín

Lutoslawsky. Chains 3 y 2. Concierto para orquesta.

27/28/29 A. CICLO IV CONCIERTO

Director: **Rafael Frühbeck de Burgos**

Dvorak. Sinfonía núm. 8 en Sol mayor, Op. 88.
Turina. Danzas fantásticas.

Stravinski. El pájaro de fuego, suite.

Horario de Conciertos: viernes y sábado: 19,30 h.
Domingo: 11,30 h.



Con el patrocinio de **IBERDUERO**

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

XII CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

TEMPORADA 1989/1990

3 ABRIL CICLO C CONCIERTO 44

Ensemble Beethoven

Beethoven. Trío en Sol mayor para flauta, fagot y piano. Serenata para flauta, violín y viola, Op. 25. Serenata en Re mayor, Op. 8.

5 ABRIL CICLO B CONCIERTO 45

Guillermo González, piano

Schubert. Impromptus, núms. 3 y 4, D 935 (Op. post 142). Sonata en Si mayor D, 575, Op. 147.
Cruz de Castro. *Morfología sonora núm. 2.
Bartók. Sonata.

Albéniz. Suite Iberia (Rondeña y Albacín).

* Estreno absoluto. Obra de encargo

19 ABRIL CICLO B CONCIERTO 46

Orquesta de Cámara Virtuosos de Hungría

Director: **Miklos Szenthelyi.**

Boccherini. La casa del diablo.

J. S. Bach. Concierto para violín, orquesta de cuerdas y bajo continuo, núm. 2, en Mi mayor, BWV 1042.

Puccini. Crisantemi.

Chaikovski. Serenata para cuerdas en Do mayor, Op. 48.

24 ABRIL CICLO C CONCIERTO 47

Coro Nacional de España

Director: **Alberto Blancafort**

Solistas: Glenys Linos, mezzosoprano. Manuel Cid, tenor. Charles Spencer, bajo.

Rachmaninov. Vísperas, Op. 37

(Este concierto se celebrará en la Sala Sinfónica)

26 ABRIL CICLO A CONCIERTO 48

Wiener Streichtrio

Beethoven. Serenata en Re mayor, Op. 8.

Krenek. Trío Op. 118.

Mozart. Divertimento en Mi bemol mayor, K 563.

Horario de Conciertos: 19,30 h

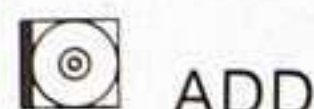
Con el patrocinio de



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música





I: ★★★
(Solti)
★★★★
(Boult)
S: ★★★★★



HOLST: Los Planetas. El Perfecto Loco: música de ballet. Egon Heath. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Dirs.: Sir Georg Solti y Sir Adrian Boult. Decca, "British Collection" (media), 425 152-2. 73' 32".

En la portada de este disco se lee simplemente "Holst/Los Planetas/Solti", flaca manera de inducir a su adquisición, cuando el interés radica en las obras que le hacen de complemento, grabadas en 1961 por Boult, que era, precisamente, el paladín de este repertorio.

Por su parte, Solti hizo esta grabación de **Los Planetas** en 1978. La obra está admirablemente dirigida y la digitalización nos la restituye en condiciones sonoras un tanto efectistas. Pero no llega a convencerme desde el punto de vista estético. Solti marca una progresión desde Marte hasta Neptuno que no acabo de encajar: Marte suena demasiado dialéctico, la evocación de Venus hace pensar en una mujer más tizianesca que botticelliana y Mercurio parece menos ligero de lo que las alas de su caduceo permiten esperar. Al pan, pan y a Marte, su implacabilidad arrogante; a Venus, la gracia y la transparencia de sus velos y al dios mensajero, su carácter socarrón, que para algo Holst le dedicó un scherzo.

Pero a partir de Júpiter se produce la adecuación ideal entre las ideas de Solti y las intenciones del compositor. Sin énfasis y con una sutileza regateada hasta aquí, los cuatro planetas que representan los dioses ancianos reciben una interpretación soberbia, exponente de la sabiduría y generosidad proverbiales del director. Los tempi son muy amplios y a la sensación de lentitud colabora una toma sonora muy atmosférica, muy "Albert Hall" (aunque la grabación se hizo en el Kingsway). La audición con auriculares es preferible, porque otorga concreción al sonido. Un reparo más serio se refiere a la preponderancia de las arpas y el triángulo, que suenan en un primer plano demasiado ostensible.

El resto del programa se resiente de la contundencia de la suite. El oyente llega un tanto saturado a la música de ballet de **El Perfecto Loco** y al evocador poema sinfónico **Los Brezales de Egon**, que parecen corolarios de **Los Planetas**. Ambas obras están muy bien escritas y las excelentes cuerdas de la LPO les hacen plena justicia. Boult las dirigió de forma absolutamente referencial. Solti, diecisiete años después, se puso completamente en su órbita y el disco cobra así, una gran unidad estética.



I: ★★★★★
S: ★★★★★



MOZART: Conciertos para flauta núms. 1 y 2, K 313 y 314. Andante y Rondó para flauta y orquesta, K 315 y K. Anh. 184. Jean Pierre Rampal. Orquesta Filarmónica de Israel. Dir.: Zubin Mehta. CBS, MK 44919. 57' 44".

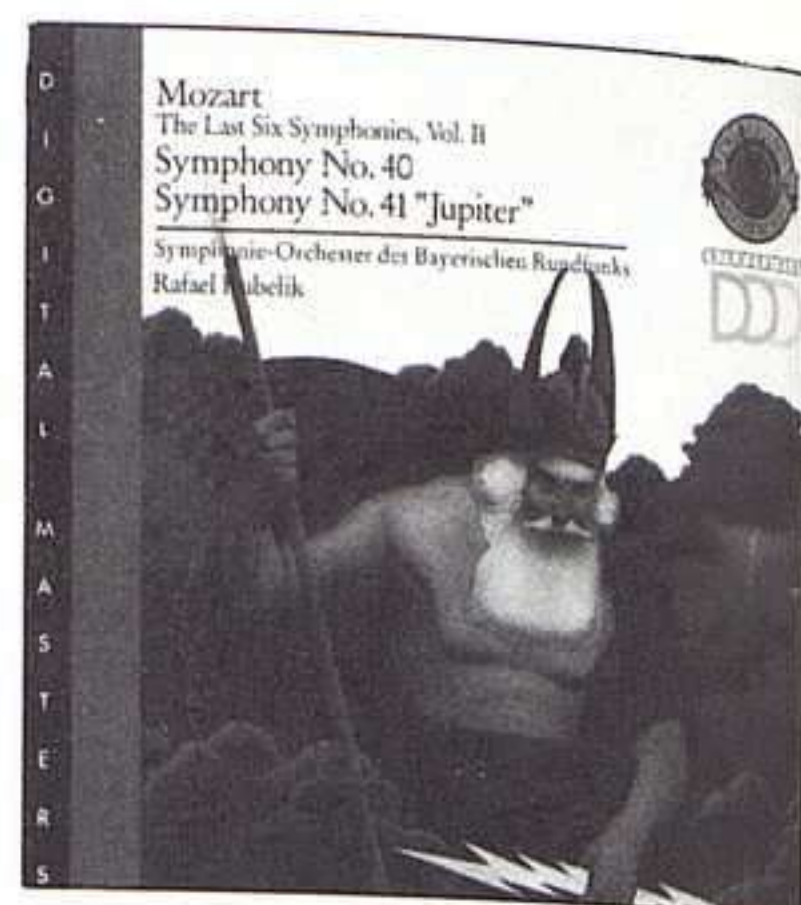
Es, que sepamos, la tercera grabación realizada por Rampal de los Conciertos de Mozart. Esta vez, y sin forzar la minutación, aparece toda la obra para flauta y orquesta mozartiana (salvo el **Concierto para flauta y arpa**, claro está). Como siempre, el Mozart de Rampal es admirable: perfecto en lo técnico, flexible, expresivo, refinado. ¿Es un espejismo si el sonido de Rampal aparece poco menos bello en esta ocasión? ¿Es producto de la toma de sonido, siempre inferior para el flautista marsellés en los discos CBS que en los registros de Erato? Por contrapartida, esta vez Rampal matiza la dinámica más que nunca —qué maravillosos pianísimos—, en un verdadero alarde de refinamiento; se diría que su concepción sonora es más íntima, más preciosista, aunque menos brillante y redonda. Rampal hace gala, una vez más, de esa portentosa facilidad, de esa fluidez, de ese impulso y de esa capacidad para frasear grandes periodos musicales sin fragmentar la música, de mirar *hacia adelante*, aunque se diría que el fraseo es un poco menos libre que en las anteriores ocasiones, como si el solista estuviera menos a sus anchas, hasta un poco forzado en ocasiones.

Mehta, que no es precisamente un director mozartiano, realiza un trabajo que no pasa de correcto, pero que está lejos del encanto y gracia del solista; incluso en algún momento la afinación de la orquesta no es perfecta, y la sonoridad carece de la ligereza y ductilidad ideales. Si hubiéramos de escoger entre las tres versiones grabadas por Rampal, nos quedaríamos, sin lugar a dudas, con la dirigida por Isaac Stern para Erato, absolutamente admirable y precisamente la única que hasta la fecha no ha sido editada en CD. La dirigida por Guschlbauer (Erato ECD 88106) era en algunos momentos un poco pesante pero de depurado estilo mozartiano. A nuestro juicio, la nueva versión es inferior a las otras dos, incluso por parte del solista, pero con todo Rampal es siempre Rampal y los resultados son muy notables.

AM



I: ★★★★★
S: ★★★★★



MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41, "Júpiter". Orquesta Sinfónica de Radio Baviera. Dir.: Rafael Kubelik. CBS, MDK 44649. Serie DDD (media). 58' 28".

Las últimas seis Sinfonías de Mozart fueron grabadas por Kubelik hacia 1980 en Munich. Ya había grabado las **Sinfonías núms. 35, 36, 38 y 41** con la Filarmónica de Viena (EMI) en los años sesenta y las sinfonías **núms. 34 y 38** con la Sinfónica de Chicago (Mercury) en los cincuenta.

Si uno no es partidario de las versiones con instrumentos originales, creo que debe tomar en consideración esta grabación. Excepción hecha de Furtwängler (EMI y Cetra) para la **Núm. 40**, Beecham (EMI) para la **Núm. 41** y quizá Klemperer para ambas, me parece que el mejor Mozart lo tiene grabado la CBS: Walter, Szell y el mismísimo Kubelik, el mayor gran director menos comercial de la historia reciente del disco.

Las versiones de Kubelik son apolíneas, claras, transparentes, pero, una vez más, plenas de contraste y tratamiento musical diferenciado. Es posible que no se trate de un Mozart romántico y apasionado. A lo mejor estamos ante un auténtico Sturm und Drang. (Una versión sui generis, incansable, de la música como energía implacable se puede oír en el infalible Szell. Si es eso Sturm und Drang, sigo sin saberlo).

Yo quisiera recapacitar y llevar la reflexión sobre dos ideas. La primera es que la música es música, se trate de Monteverdi, Stravinsky o Schumann. Esto es, que hay un fenómeno musical sujeto a unas reglas, intengibles si se quiere, pero tan eternas o inmemoriales como el ser humano puede serlo. O incluso anteriores, nacidas del orden del cosmos. La segunda, que el estilo, como forma homogénea de reaccionar ante idénticos problemas, es sin embargo una cualidad inapreciable en un intérprete y que hoy en día se olvida, sean instrumentos originales o sean tradicionales los que ejecutan la música del XVIII tardío.

El fraseo en el Molto allegro y en el Final de la **Núm. 40**, la tensión del Andante cantabile de la **Núm. 41** y el pulso infalible son cualidades de una ejecución digna de recordar y pasar a una discoteca en la que mucho Mozart nunca es bastante. Como nadie recuerda a Kubelik, y los músicos mencionados en párrafos anteriores están en la mente de todos, debo sugerir al lector la escucha de este disco, económico y musical.

PG

XCD



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

MOZART: El deber del primer mandamiento, KV 35. Música fúnebre, KV 42. Venid, atrevidos pecadores, KV 145. Marshall, Murray, Nielsen, Blochwitz, Baldin, Varcoe. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Dir.: Neville Marriner. Philips, 422 360-2, 2 CDs. 117' 39".

El deber del primer mandamiento es la primera obra importante de un Mozart que sólo contaba once años. Se trata de un Singspiel espiritual, compartido por Michael Haydn y el organista de la corte de Salzburgo, Adlgasser (la música de estos dos últimos se ha perdido), sobre un tema frecuente en los oratorios dramáticos de la época, lleno de alegorías (los personajes son la Justicia, la Misericordia, Cristo, el Espíritu Cristiano y el Espíritu mundano), un simple pretexto para el virtuosismo vocal en un tiempo (la Cuaresma) en que no podían representarse óperas. La partitura de la obra (que pertenece a la colección de la reina de Inglaterra y se conserva en el castillo de Windsor), a pesar de las vivientes influencias que aún demuestra (de Johann Cristian Bach, principalmente), prueba que su autor aspiraba a convertirse en genio por los destellos que ya en ella aparecen (hasta signos de caracterización dramática), y una modélica escritura formal.

Neville Marriner consigue con esta grabación uno de sus mejores trabajos mozartianos. Se toma la obra totalmente en serio, y tiene un enorme cuidado por los acompañamientos de las arias. Los cantantes responden en buena medida a la difícil escritura (muy bien Ann Murray y Hans Peter Blochwitz, con algún problema en las agilidades Margaret Marshall, que delinea muy bien la figura de la Misericordia, como también Inga Nielsen la ligereza del Espíritu mundano, y un poco mayor el eficaz Aldo Baldin).

Se incluyen también una breve canción de Pasión y la **Música fúnebre**, una cantata al Santo Sepulcro escrita asimismo en 1767, más recogida en sus dimensiones que el oratorio, que mantiene el diálogo barroco entre el alma (el bajo Stephen Varcoe, el más débil de los solistas) y el ángel (de nuevo Ann Murray, cada vez con más voz de soprano, cantando ya aquí en esta tesitura). La toma de sonido es excelente.

RB

LP,
analógico

I: ★★★★★

S: ★★★★★

NUÑEZ: Música para piano (Rondó, Surcos, Marcha fúnebre Pum, Es menos dos, Todas cantan). Ana María Vega Toscano, piano. Pentagrama mágico, MSDM-4008. 44' 57".

Adolfo Núñez (Madrid, 1954) pertenece a la avanzadilla española en la utilización de la informática musical, campo en el que es experto, aunque quizá no esté de más señalar que, por encima de todo, es un compositor que pone siempre la experimentación al servicio de la voluntad expresiva.

La grabación presenta cinco piezas pianísticas que abarcan toda la trayectoria del músico, desde el ya algo lejano **Rondó** (1980), uno de sus primeros títulos y en el que una escritura ágil y una hechura perfecta no ocultan su condición de página de aprendizaje, a la reciente y compleja **Es menos dos**, concluida el año pasado. Es esta última, precisamente, la más interesante de las obras incluidas. En ella el ordenador es tratado en un doble cometido, como auxiliar en el proceso de composición por un lado, y por otro, como controlador en vivo de un sintetizador que hace dúo con el piano, en una armónica integración de los dos mundos: el viejo y el nuevo.

Todas cantan (1982) —el título hace referencia al protagonismo compartido por todas las teclas del piano— y **Surcos** (1985) son obras de resultado netamente instrumental, pero donde el ordenador ha cumplido su función a la hora de crear una lógica formal. La primera mantiene, a pesar de su extensión, un interés que no decae en ningún momento.

Completa el disco la curiosa **Marcha fúnebre Pum** (1983), ganadora de aquel impar concurso para ese tipo de composiciones que convocaban los incombustibles Agúndez y Palacios desde su Academia de Educación Sentimental. Consiste en unas graciosas variaciones de estilo sobre un tema de marcha funeraria —como corresponde— al modo antiguo, entre las que no falta ni un *ragtime*.

La pianista Ana María Vega realiza un limpio trabajo de intérprete, conocedora de primera mano, como es, de las partituras, algunas de las cuales le han sido expresamente dedicadas.

CV

ACCENT



ACC 8861 CD



ACC 8862 CD



ACC 8965 CD

distribución

harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona



Vídeo
VHS

I: ★★★★★

S: ★★★

PONCHIELLI: La Gioconda. Marton, Domingo, Semtschuk, Manuguerra, Rydl, Lilowa. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Dir.: Adam Fischer. Producción y escenografía: Filippo Sanjust. Realización: Hugo Käch. Visual, 23 VM. 168'.

Una versión de verdadero calibre de **La Gioconda**, con grandes voces entregadas puede conseguir hacerla creíble y hasta hacer vibrar al oyente o espectador (esto se ha demostrado en la asombrosa versión discográfica de Decca en 1981, con Caballé, Pavarotti, Baltza, Milnes, Ghiaurov y Hodgson y bajo la dirección de Bartoletti). A esta que ahora comentamos, filmada en público en 1986, no le faltan grandes nombres, pero hay algo que *no funciona*, y mucho me temo que es la dirección musical, que no ha sabido aglutinar a los elementos no ya con precisión, sino tampoco estimularlos. Su labor es desigual, carente de auténtica pasión, resultando a veces demasiado ruidosa, pero también tiene muy buenos detalles. La Orquesta y el Coro responden por debajo de sus posibilidades (los de la primera son enormes).

Eva Marton posee una voz importantísima, dramática, bella y poderosa, limitada sólo para apianar ("Enzo adorato, ah! come t'amo!"), pero no alcanza todo el deseable grado de convicción. Plácido Domingo, que por desgracia no ha grabado en disco el papel de Enzo, prácticamente perfecto para él, está sencillamente modélico (salvo algún problema en los agudos más tirantes). Muy bien, en líneas generales, tanto Ludmila Semtschuk (Laura), una agradable sorpresa, como Matteo Manuguerra (Barnaba) y Margarita Lilowa (la Ciega), pero plano Kurt Rydl (Alvise).

La puesta en escena es muy tradicional, escasamente imaginativa, con movimiento de actores y coro muy convencional y un rendimiento de los protagonistas por debajo de lo esperable, también en lo escénico. Bonitos y eficaces los decorados y la iluminación, así como la realización videográfica. Una versión, pues, con buenos mimbres, pero algo fallida tanto musical como escénicamente, y que demuestra una vez más que los directores son mucho más decisivos de lo que muchos operófilos piensan.

La calidad de imagen no es del todo correcta (*nieve* de vez en cuando) y la del sonido, no todo lo "hi-fi" que se anuncia. Se añade un libreto con comentarios y con el texto italiano y castellano (no muy cuidadosamente traducido, por cierto).

DDD

I: ★★

S: ★★★★★



ROSSINI: Il Barbiere di Siviglia. Matteuzzi, Bartoli, Nucci, Burchuladze, Fissore. Orquesta y Coro del Teatro Comunal de Bolonia. Dir.: Giuseppe Patané. Decca, 425 520-2. 160' 39".

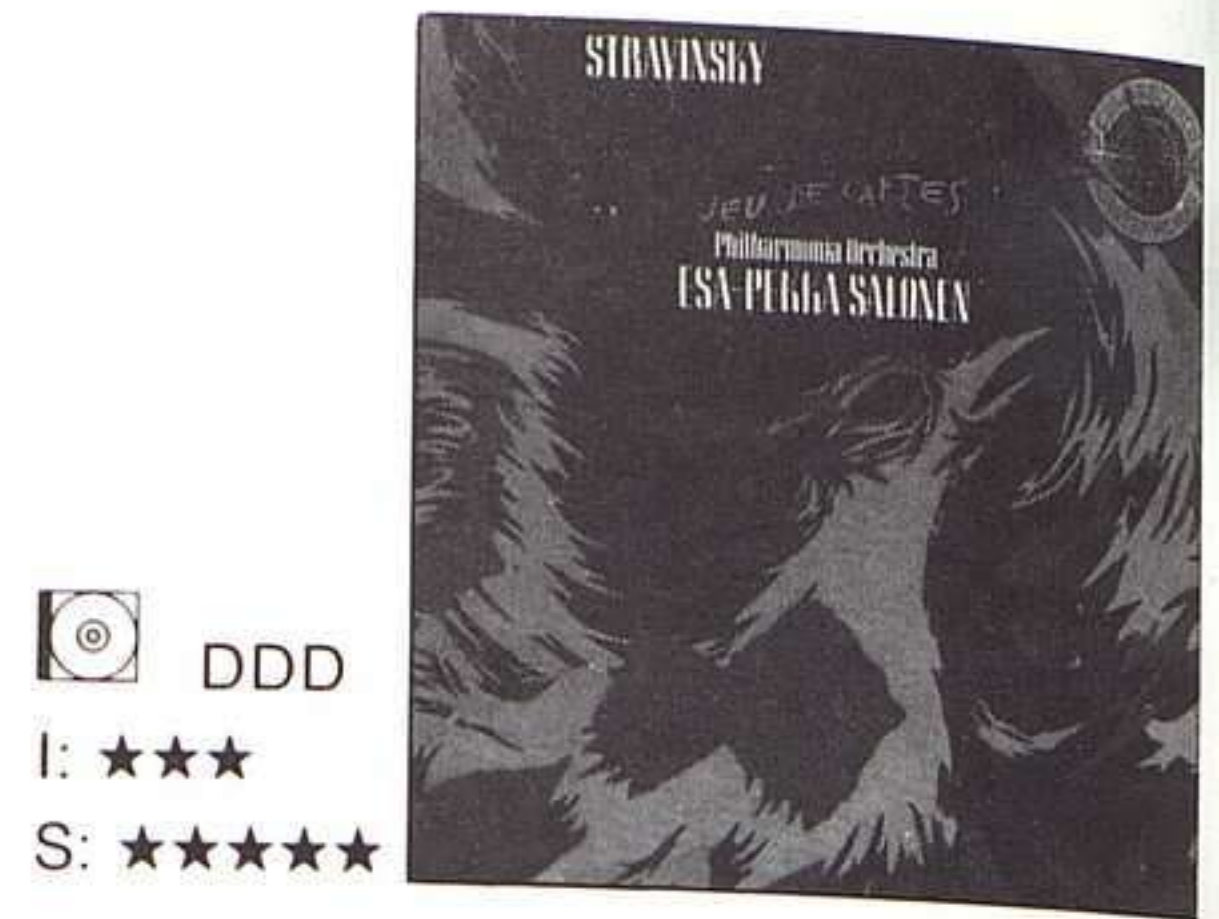
Esta nueva versión de la chispeante obra rossiniana constituye, por desgracia, una seria decepción para quienes entendemos que, en Rossini, la propiedad estilística y la pureza del canto no pasan, necesariamente, por los gestos grandilocuentes o el trazo cómico de brocha gorda.

En repetidas ocasiones he manifestado mi admiración por algunas realizaciones discográficas del director italiano Giuseppe Patané, recientemente desaparecido. En esta ocasión y a pesar del precedente positivo que, por ejemplo, fue en su día su registro del **I Capuletti ed I Montecchi** belliniano, Patané ha desorbitado el estilo rossiniano, reemplazando la fina escritura, la ironía y la gracilidad, por el desencadenamiento de una orquesta pesada y ruidosa.

No le ayudan a su éxito las voces, salvo en el caso de Cecilia Bartoli, un auténtico *descubrimiento* en el campo de las mezzosopranos rossinianas. La Bartoli es muy joven y por ello espero que su excelente materia prima vocal alcance la completa sazón interpretativa, en particular en la práctica del recitativo, un punto impersonal por ahora. La voz, como se ha apreciado en su recital rossiniano para Decca, es magnífica en todos los registros (va superando su inicial tendencia a forzar el grave).

Leo Nucci, en su segundo Figaro discográfico, acusa envejecimiento vocal prematuro y expresión musical rutinaria. La suya es una versión *de oficio*. La del tenor William Matteuzzi (Almaviva) no es ni eso. No me explico el predicamento que Matteuzzi tiene entre ciertos críticos italianos. La voz, además de ser mediocre, es manejada con notoria impericia. Escandalosamente pésimo el Bartolo de Enrico Fissore, versión moderna de Fernando Corena. Esto es el **Barbiere** de los estornudos. Al parecer, semejante recurso sirve a la deseada comicidad del personaje.

En cuanto al Basilio de Burchuladze, cantante al que he escuchado recientemente en directo, lamento expresar mi escaso entusiasmo ante su descarada exhibición de medios vocales, que no parece acompañarse por una inteligencia musical y dramática pareja. No se puede *gritar* de este modo.



DDD

I: ★★★

S: ★★★★★

STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego (versión de 1910). **Juego de cartas.** Philharmonia Orchestra. Dir.: Esa-Pekka Salonen. CBS, MK 44917. 68' 7".

Confieso que estas grabaciones me han sorprendido: esperaba un **Pájaro de Fuego** exultante y un **Juego de Cartas** destilando mala baba, y lo que suena en los altavoces son las versiones más primorosas que se pueden encontrar.

De **El Pájaro de Fuego** Salonen ofrece la versión de 1910, es decir, el ballet completo. Su empeño principal parece haber sido la doble demostración de cuánto debía aquel Stravinsky de veintiocho años al Grupo de los Cinco y hasta qué punto su trayectoria estética llegó a converger con la de los impresionistas en un determinado momento.

Prescindiendo de toda intención coreográfica, Salonen tiende hacia la fusión de la introducción y los veinte cuadros en un continuo con pretensiones más evocadoras que propiamente narrativas. Toda la obra está presentada como un desarrollo progresivo sin inflexiones bruscas ni colores violentos. Respeta escrupulosamente las indicaciones dinámicas, pero la esencia de los ballets queda disipada: en lugar de contrastes y contundencia encontramos hedonismo, ensoñación y delectación sonora.

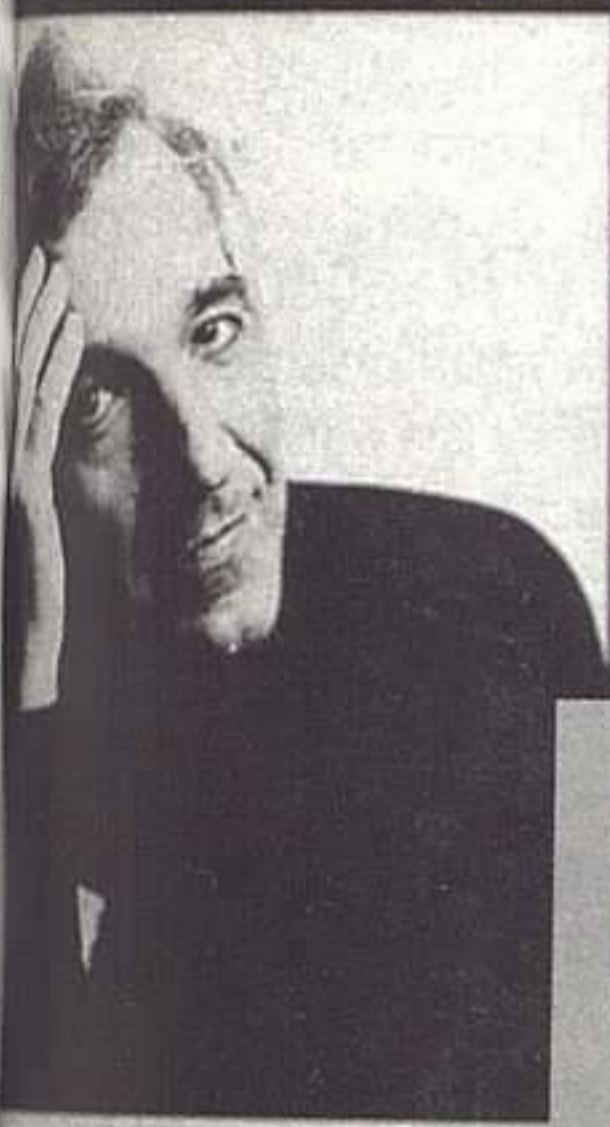
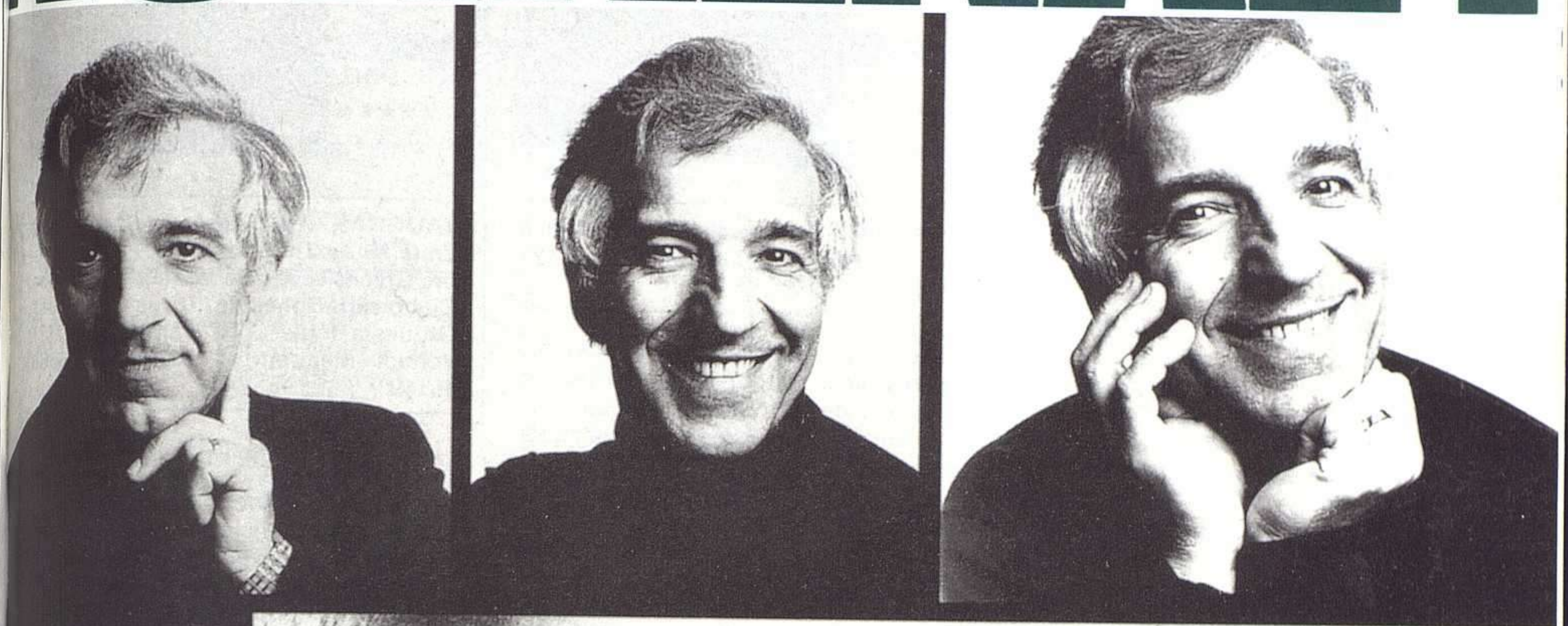
Salonen debe imaginar al **Pájaro** muy parecido al colibrí. Su Katschei imita la dialéctica de Klingsor, echando por la borda, claro está, buena parte de su demonismo. Pero, a pesar de que el enfoque me parezca desacertado, no dejo de encontrar coherencia en el planteamiento de Salonen.

En cuanto a **Jeux de Cartes**, tres cuartos de lo mismo. Se trata de una obra de una intención mucho más sarcástica de lo que la versión camerística de Salonen permite suponer. El error estriba en considerarla en una partitura cien por cien encuadrada en el período neoclásico de Stravinsky. La pulsación rítmica será muy convincente y la sonoridad, suavísima. Pero de nuevo se trata de música para liliputienses, tal es el quehacer restrictivo del director. No es que piense que la obra debe sonar como un mini **Mandarín Maravilloso**, pero la ingenuidad de la batuta llega a irritar. Por suerte, la Philharmonia, que es una orquesta que admiro particularmente, se pliega a los designios del rubiales, e irisa su sonoridad en la primera obra tanto como lo concreta en la segunda, en una demostración fehaciente de que está recuperando antiguas excelencias.

GB

XCD

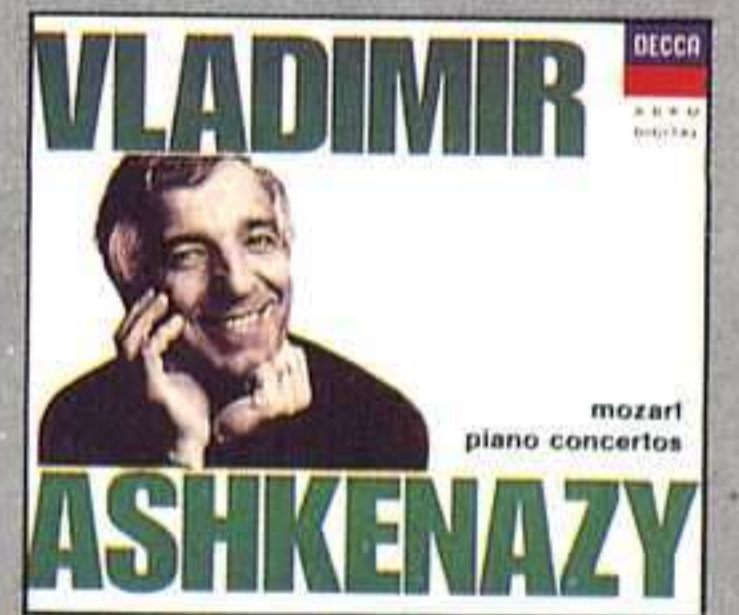
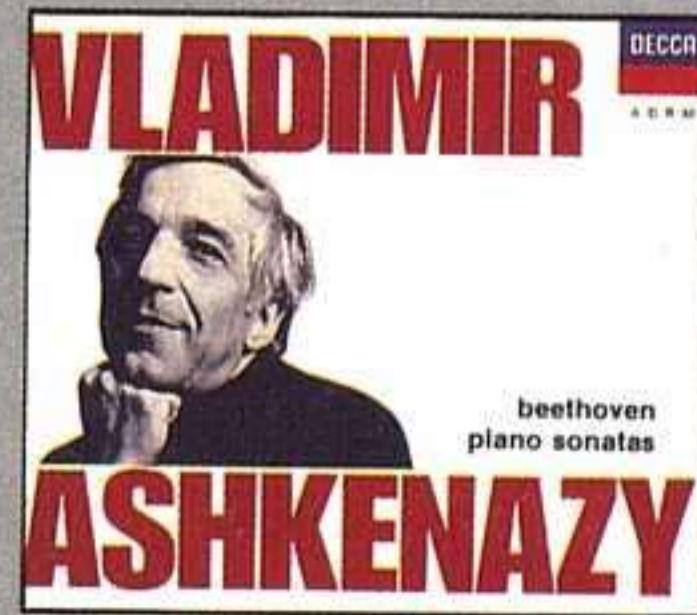
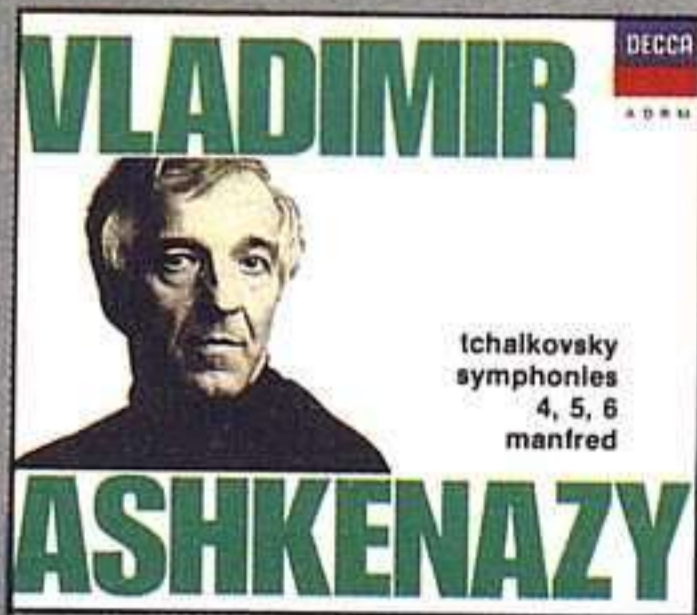
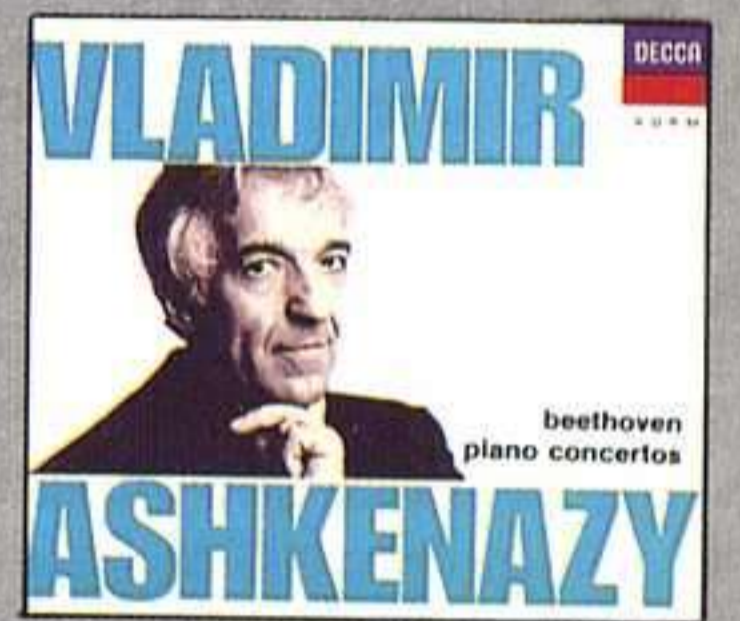
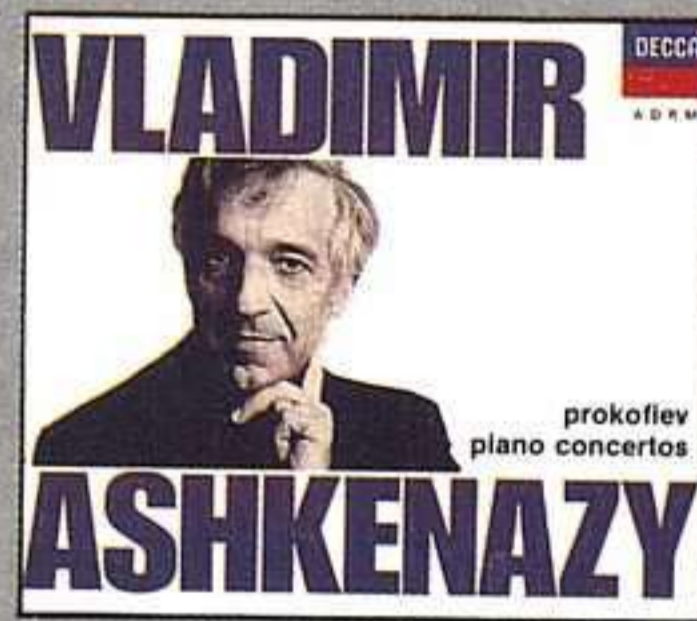
ASHKENAZY



PolyGram

8 álbumes cd's. precio especial

DECCA



EDITION



DDD

I: ★★★

S: ★★★★★

STROZZI: Obras vocales. Glenda Simpson, mezzo-soprano. The Camerata of London. Hyperion, CDA 66303. 52'.

Barbara Strozzi fue una de las figuras más singulares en la música italiana del Settecento, dentro de una línea que sucede a la expresividad del arte monteverdiano a través de Cavalli, que fue profesor de esta "virtuosísima donzella", frecuentemente invitada a actuar en la Accademia degli Unisoni que fundara Giulio Strozzi, allá por el 1637. Nunca quedó del todo clara la paternidad de Giulio sobre Barbara, aunque en sus últimas voluntades, dictadas en 1650, él la llamase "figliuola elettiva". La moda de las cantantes femeninas se hallaba en pleno apogeo, desde que en 1580 se incorporaron mujeres al llamado "concerto delle donne" en la corte de Alfonso d'Este II en Ferrara.

Barbara Strozzi interpretaba sus propias composiciones y una recopilación de éstas apareció publicada en Venecia, en 1651, bajo el título de "Cantate, Ariette o Duetti". Strozzi compuso madrigales (que constituyen su Opus 1), y motetes (Opus 5). Las obras contenidas en este disco responden al esquema de la cantata de cámara, estructurada en varias secciones con predominio de una recitación tipo arioso que contrasta con pasajes rebosantes de virtuosismo. Como sucede con toda la música ornamentada postmonteverdiana, es esencial, aparte de una técnica vocal impecable, la expresión adecuada de los "affetti" por medio de inflexiones, matizaciones sutiles que no siempre hallamos en la intérprete de este disco. Como muestra, obsérvese la relativa atonía expresiva con que acomete las repeticiones de la frase "soccorrete, luci avare". The Camerata of London aporta un soporte adecuado e intercala entre las cantatas improvisaciones y toccatas instrumentales.

GB



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

TELEMANN: Tafelmusik. Musica Antiqua Köln. Dir.: Reinhard Goebel. Archiv, 427 619-2. 4 CD. 253' 25".

Muy poco después de la excelente **Tafelmusik** de Harnoncourt para Teldec, aparece ésta de Musica Antiqua Köln para Archiv. Harnoncourt parecía haber puesto las cosas muy difíciles, pero la versión que comentamos posee una calidad no ya comparable, sino similar si no superior. Esta vez Goebel no se ha dejado llevar por la precipitación y los tempi descabelladamente veloces de otras veces. En cambio, la admirable calidad técnica, el virtuosismo y la extraordinaria precisión de este conjunto resultan fulgurantes. Tanto las obras más orquestales —tocadas con un elenco de dimensiones muy moderadas pero grandes resultados sonoros— como las obras camerísticas, están espléndidamente tocadas, y todos los solistas realizan un trabajo admirable, sin los pequeños altibajos de la versión de Harnoncourt. Quizá la participación solista menos afortunada sea la del propio Reinhard Goebel, de sonido bastante metálico y bastante crispado. Aunque no siempre resulte del todo convincente la manera de tocar las oberturas sin "pointé", moda que parece cundir entre los intérpretes históricos, a partir —creo— del precedente de **El Mesías** de Harnoncourt—, por lo demás el estilo interpretativo es impecable.

Entre todos los excelentes solistas que intervienen en la grabación cabría destacar una actuación absolutamente modélica del flautista de pico Michael Schnaider. La calidad técnica del registro es tan deslumbrante como la de los intérpretes.

AM

**VERANO MUSICAL
DE ZUMAIA
FESTIVAL INTERNACIONAL
CURSOS DE INTERPRETACIÓN
CONCIERTOS**

Del 1-11 de agosto de 1990

GYÖRGY SANDOR, piano; MAXENCE LARRIEU, flauta; KOENRAAD ELLEGIERS, violín; MIGUEL ANGEL GIROLLET, guitarra; MASSIMO SARDI, técnica vocal; LUCHY MANCISIDOR, pedagogía musical.

Información: Casa de Cultura - Palacio Foronda.

Teléfono (943) 86 10 56 (lunes, miércoles y viernes, 17 a 19 horas).

20750 ZUMAIA-GUIPÚZCOA (España)



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

VAUGHAN WILLIAMS: Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Fantasia sobre Greensleeves; La alondra elevándose; Cinco variaciones de "Dives y Lazarus". Orquesta Inglesa de Cámara. Dir.: Sir Yehudi Menuhin. Arabesque, Z6568. 45' 49".

Precioso disco de Menuhin para la firma Arabesque, una nueva marca con la que la importadora Ferysa va a seguir haciendo las delicias de sus más raras clientes. Aparece en el cedé una versión de la **Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis**, que vendrá muy bien, al menos, para quien se la escuchara hace poco con la Orquesta de la RTVE: no es superior a aquella pero sí lo que a Menuhin le hubiera gustado escuchar en aquella ocasión y no pudo ser por pura desidia de unos músicos que no se tomaron las cosas muy en serio (espero que a partir de ahora, con Comissiona, a quien parece que aman profundamente, estén más estimulados para hacer música). Obviamente, con la English Chamber Menuhin sí debió de quedar satisfecho: sencillamente, suena de ensueño y es de una musicalidad que hace a uno saltar las lágrimas.

El resto del disco es igual de prodigioso, aunque hay algunas cosas que *asustan* especialmente. Por ejemplo las intervenciones de José Luis García Asensio en **The Lark Ascending** y William Bennett en la **Fantasia**. Sus respectivas partes están estudiadas al milímetro y dan de sí todo pero con humildad, desde una postura de músico de orquesta de cámara que *no va de solista por la vida*; es decir con la misma humildad que le faltó al concertino de la mencionada orquesta española en un solo de la **Fantasia** a que me referí antes.

El Vaughan Williams de Menuhin es del mejorcito que se puede escuchar hoy. Está entendido cómo debe ser una música de enorme sensualidad sonora, sin dramas ni conflictos pero no puramente paisajística; una música de alma británica en el mejor sentido de la palabra. Yo creo que hay muy pocos directores adecuados para este autor porque hay que tener una especial musicalidad para comprender su lenguaje. Y creo también que Menuhin es uno de esos pocos. Por supuesto añadiría a la corta lista el nombre de André Previn, cuyas **Variaciones sobre un tema de Tallis** para Telarc no son, por cierto, en absoluto inferiores a éstas.

PGM

Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1989-1990

ABRIL

16 Jueves, 5 de abril de 1990
Viernes, 6 de abril de 1990
20,00 h. — Abono B

EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO
Suite de danzas antiguas

GIOVANNI BOTTESINI
Concierto para contrabajo y orquesta, núm. 2

GIUSEPPE VERDI
Quattro Pezzi Sacri

Jaime Robles (*contrabajo*)
Coro de RTVE
Enrique García Asensio (*Director*)

17 Jueves, 19 de abril de 1990
Viernes, 20 de abril de 1990
20,00 h. — Abono A

JOAQUÍN RODRIGO
Cantos de amor y de guerra

PIOTR ILLICH TCHAIKOVSKY
Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Sol mayor, op. 44
Sinfonía núm. 6 en si menor, op. 74, «Patética»

Atsuko Kudo (*soprano*)
Shura Cherkassky (*piano*)
Odón Alonso (*Director*)

MAYO

18 Jueves, 17 de mayo de 1990
Viernes, 18 de mayo de 1990
20,00 h. — Abono B

ZSOLT DURKÓ
Fioriture Ungharese

BÉLA BÁRTOK
Concierto para viola y orquesta
El castillo de Barba Azul

Tabea Zimmermann (*viola*)
Tamara Takacs (*contralto*)
Kolos Kovats (*bajo*)
Coro de RTVE
Arpád Joó (*Director*)

19 Jueves, 31 de mayo de 1990
Viernes, 1 de junio de 1990
20,00 h. — Abono A

FRANZ SCHUBERT
Sinfonía núm. 8 «Incompleta»

ANTON BRUCKNER
Sinfonía núm. 7 en Mi mayor

Antoni Ros-Marbà (*Director*)

Teatro Monumental
Madrid

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

Ensayo general: Jueves, a las 11,00 horas

Con el patrocinio de
HE HIDROELECTRICA
ESPAÑOLA



ADD
(mono)

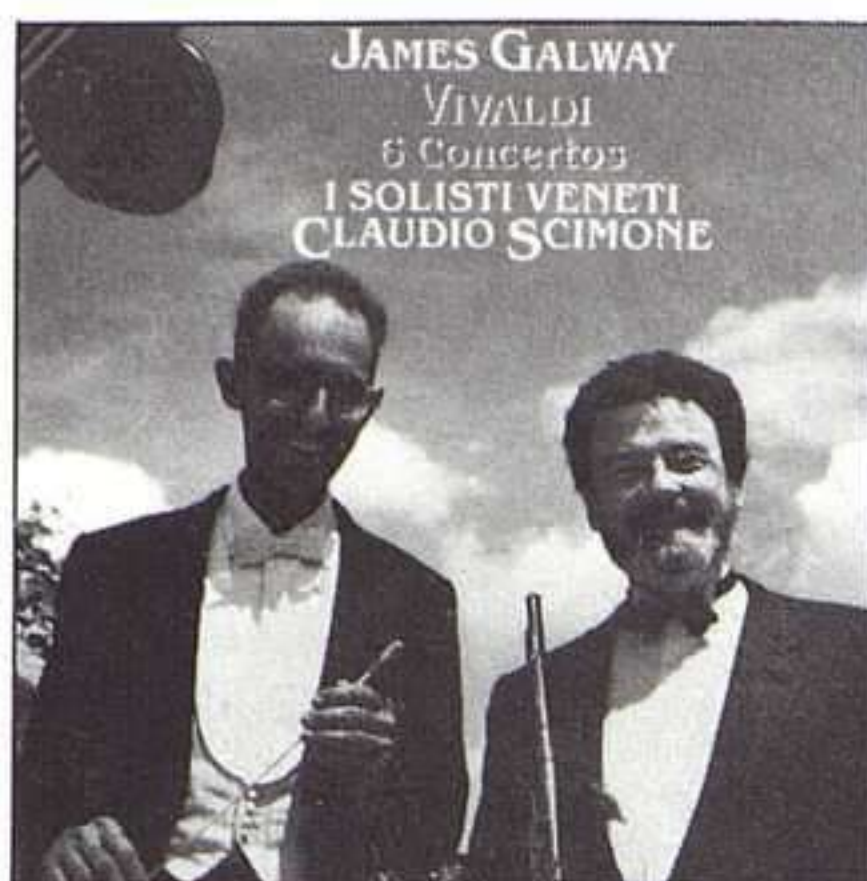
I: de ★★★
a ★★★★★

S: ★★★

VERDI: Requiem. Stader, Domínguez, Carelli, Sardi. **Cuatro Piezas Sacras.** Coro de la Catedral de Santa Eudivigis y Coro de Cámara RIAS. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Dir.: Ferenc Fricsay. DG "Dokumente", 429 076-2. 2 CDs. (media). 131' 57".

Con motivo del 75º aniversario del nacimiento de Ferenc Fricsay (1914), se ha publicado esta versión del **Requiem** de Verdi, tomada en vivo de un concierto celebrado en Berlín en octubre de 1960, cuando ya el conocido director estaba aquejado de la enfermedad que iba a poner fin a su vida dos años más tarde. Tal vez influyó esta situación en el interesante enfoque netamente religioso y, dentro de lo que cabe, intimista y lírico de la versión, al tiempo que sin descuidar el dinamismo y sonoridad, pero tendiendo a evitar el efectismo operístico de las versiones tradicionales. En cuanto a los cantantes, el cuadro es bastante pobre. Se admira la riqueza tímbrica y el caudal de auténtica mezzo soprano de Oralia Domínguez, muy efusiva, rotunda y musical, siendo la más destacada entre los solistas. La elegante línea y hermoso fraseo de Maria Stader son también muy apreciables, si bien tiende a utilizar su bello timbre cristalino de manera algo preciosista, siendo además excesivamente lírica para el papel. El tenor Gabor Corelli, en cambio, es poseedor de un material bastante mediocre, de timbre metálico, ligero y poco atractivo, empleando su efusividad y buena intencionalidad con poco acierto. Tampoco resulta convincente Ivan Sardi, de voz noble y pastosa en el centro, pero insuficiente en los graves, y algo tremolante, más un barítono que un bajo. Se añaden al registro las **Cuatro Piezas Sacras**, grabadas también por Fricsay y la Sinfónica de la Radio de Berlín 8 años antes, con el Coro de Cámara RIAS, que constituyen un documento de interés por la sensibilidad de la dirección.

FChM



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

VIVALDI: Conciertos para flauta, cuerda y continuo RV 436, 108, 427, 438, 440, 429. James Galway. I Solisti Veneti. Dir.: Claudio Scimone. RCA, RD87928.

La peculiarísima carrera de James Galway —muchos años en el atril de grandes orquestas, lanzamiento como solista tardío, un poco a caballo entre la música clásica y la ligera, unida a cierta actividad como presentador televisivo— puede enmascarar hasta cierto punto la talla de este intérprete, que técnicamente supone uno de los más altos hitos alcanzado por instrumentista de viento alguno y que musicalmente posee una comunicatividad, una fuerza y una intuición admirables. Precisamente es en el campo de la música barroca donde el trabajo de Galway —como sucede a tantos intérpretes especializados— es más discutible; y sin embargo el disco que comentamos es, dentro de su estilo, espléndido. Naturalmente no se pueden pedir peras al olmo: ni I Solisti Veneti es La Petite Bande ni Galway es Barth Kuijken: sería ridículo pretender una gran fidelidad histórica. Lo que no quita para que se trate de una Vivaldi estupidamente tocado, con gracia, fuerza y encanto. Galway se deja llevar de su fino instinto y acierta mucho más que otras veces en la peliaguda prueba de la ornamentación barroca. Con un sonido menos tenso, menos brillante, más flexible que otras veces, Galway toca la música de Vivaldi con fruición, espontaneidad y gran lirismo. I Solisti Veneti tocan, como siempre, un Vivaldi fresco y luminoso, pero mejor tocado que otras veces; hasta el continuo —violonchelo aparte— funciona mejor que nunca en este tipo de conjuntos. El único verdadero error es la interpretación del **Concierto RV 108**, que además de ser original para la flauta de pico, es un concierto de cámara para dos violines solos, y no una obra orquestal, tal y como aquí se interpreta.

AM

RECITALES



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

CARMINA BURANA: Bott, George. New London Consort. Dir.: Philip Pickett. L'Oiseau Lyre, 425 117-2. 2 CDs. 123' 43".

Con la aparición de los volúmenes III y IV de los **Carmina Burana**, contamos con una selección ya muy representativa de las más de 200 piezas del manuscrito que recoge esta colección de canciones latinas medievales. El acercamiento del grupo londinense a este extraordinario "corpus" ya ha sido glosado en estas páginas por Fernando Palacios, comentarista de los dos primeros volúmenes, que se refirió a ellos en términos justamente elogiosos.

El inquieto Philip Pickett, a la vista de la monotonía que puede llegar a causar en el oyente la audición de unas canciones que no difieren grandemente entre sí, ha optado por introducir el mayor número posible de elementos que contribuyan a que casi cada canción posea unas características —sobre todo tímbricas— propias. Así, siguiendo un enfoque que ya había utilizado con acierto en su ejemplar grabación de las **Danzas de Terpsichore** de Praetorius, opta por introducir un variadísimo elenco de instrumentos, suponemos que animado también por el profundo desconocimiento que se tiene de las prácticas interpretativas de esta obra y por el grandísimo margen de libertad que el manuscrito ofrece el intérprete. Pickett —hace pocos meses pudimos comprobarlo personalmente en Londres— es un espíritu imaginativo que gusta arropar la voz con un gran colorido instrumental. Aquí, más limitado que en el caso de Praetorius por obvias razones cronológicas, utiliza profusamente campanas, viellas, órganos, arpas, fídulas, flautas, laúdes y un buen número de instrumentos de percusión. También introduce coros al unísono en las piezas de texto religioso y deja que sea su musa, Catherine Bott, la encargada de cantar las piezas que Pickett considera más líricas.

El resultado final es, efectivamente, entretenido aunque discutible, supongo, para los musicólogos que conozcan en profundidad el cómo y el porqué de estas canciones, que tanto nos enseñan, implícita y explícitamente, de las condiciones de vida y de la mentalidad medievales. Bott, en este repertorio, es una cantante correcta y sensible y George un solista eficaz y entusiasta. Ignoro si estamos ante el final de la serie o está prevista la aparición de nuevos volúmenes, que, aparte del repertorio, poco añadirán a lo ya conocido.

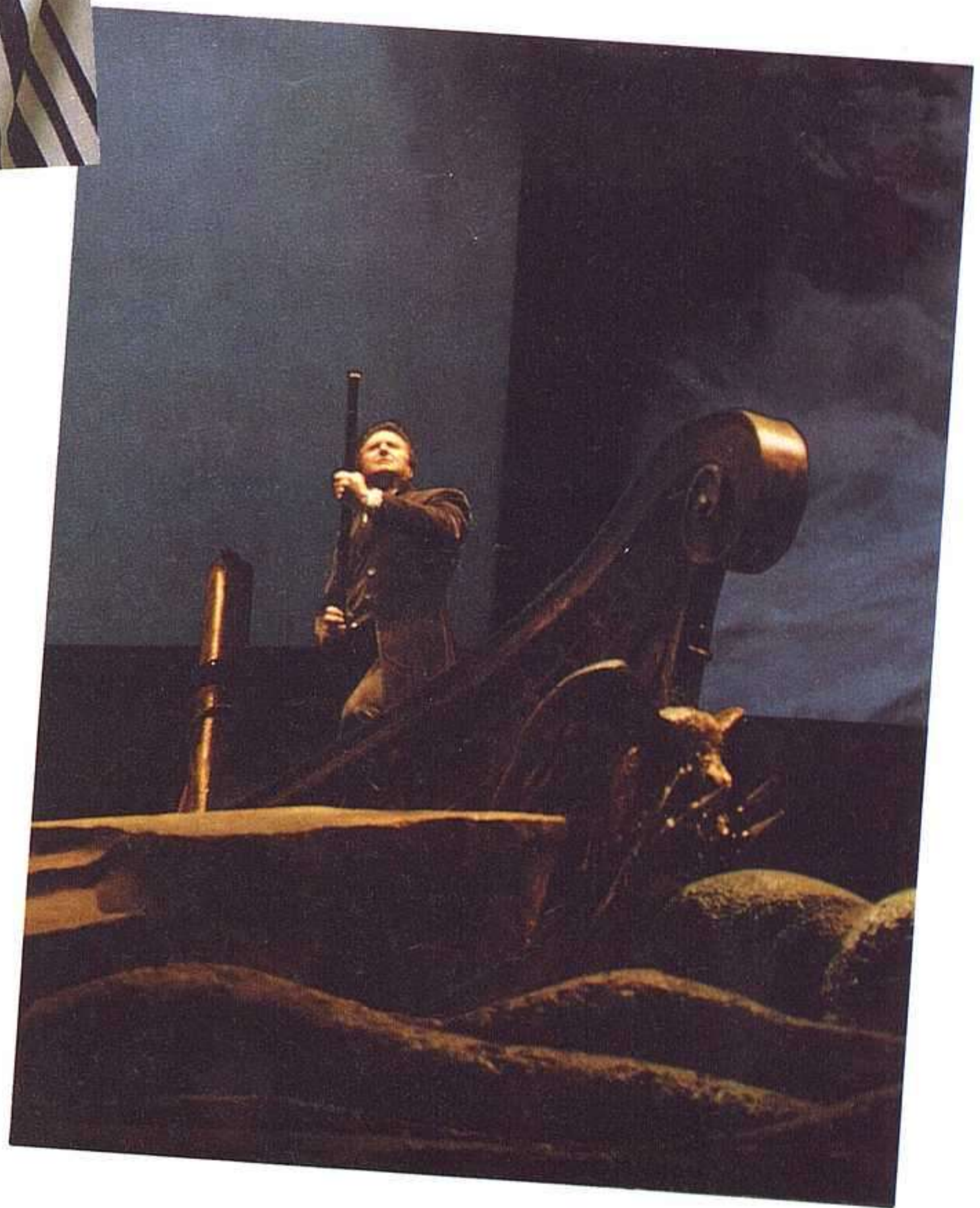
LCG



Halévy
La Juive

*Julia Varady · June Anderson · José Carreras
Dalmacio Gonzalez · Ferruccio Furlanetto*

*Philharmonia Orchestra
Ambrosian Opera Chorus
Antonio de Almeida*



ROSSINI
GUGLIELMO TELL

Zancanaro • Merritt • Studer
Felle • D'Intino • Roni

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano
RICCARDO MUTI



DONIZETTI
MARIA STUARDA

EDITA GRUBEROVA
AGNES BALSA
FRANCISCO ARAIZA
Francesco Ellero d'Artegna
Simone Alaimo
Iris Vermillion

Chor des Bayerischen Rundfunks
Münchner Rundfunkorchester
GIUSEPPE PATANÉ



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"CANTO BIZANTINO. PASIÓN Y RESURRECCIÓN". Soeur Marie Keyrouz S.B.C. Coral de la Iglesia de San Julián el Pobre, de París. Harmonia Mundi, HMC 901315. 51' 31".

Debemos valorar muy positivamente la idea de grabar un repertorio tan poco usual en la discografía actual, y más aún cuando la belleza de las piezas y la exquisitez de la interpretación hacen que el trabajo que aquí comentamos sea merecedor de las más altas calificaciones.

El desconocimiento por parte del público occidental del canto bizantino hace que en una audición superficial puedan resultar una música, por su extrañeza, monótona y repetitiva, sin embargo, inmediatamente destaca la preciosa voz de Soeur Marie Keyrouz y el excelente acompañamiento de la coral de Saint Julien, perfectamente conjuntados y empastados.

El disco incluye una serie de cantos (himnos, troparia, fragmentos de cánones...) de la Semana Santa, desde el lunes al domingo. En la liturgia bizantina, de forma similar a la romana, cada día de la Semana Santa tiene su tema particular: José vendido por sus hermanos (lunes), Juicio Final (martes), la pecadora arrepentida (miércoles), la Última Cena (jueves), la Pasión (viernes), la contemplación de la sepultura de Cristo (sábado) y el gozo de la Resurrección (domingo).

La carpeta cuenta con una pequeña introducción firmada por el Exarca de Antioquía, donde se comentan algunas particularidades de la liturgia bizantina. También se incluye la traducción de todos los cantos en francés, inglés y alemán, aunque no los textos originales en árabe y griego.

Una buena idea, en definitiva y un trabajo digno de ser escuchado.

CJG



AAD
I: ★★★
S: ★★★

"CANTO GREGORIANO EN LA ABADÍA DE KERGOAN". Dir.: Dom Louis Le Feuvre. Arion, ARN 268101, 2 CDs. 75' 44" y 76' 4". Serie media.

Arion nos ofrece en CD una serie de antiguas grabaciones del Coro de Santa Ana de Kergonan realizadas en los años 1969, 1972 y 1974. En el primer disco, bajo el epígrafe "Dans la joie de Pâques" se incluye la **Misa de Pascua** y otras piezas de ese tiempo: himnos, aleluyas y el responsorio **Christus resurgens**. También en este primer disco se encuentra la **Misa Salus autem**, galardonada con el Gran Premio de los Discófilos. Completan el disco el gradual **Qui des**, del tercer domingo de Adviento y el himno **Urbs Jerusalem**, para la dedicación de la iglesia.

En el segundo disco, una primera parte titulada "A Marie, mère de Dieu" incluye antifonas, himnos y responsorios de la Virgen, ordenados por festividades: Concepción, Anunciación, Maternidad, Pasión y Asunción. El segundo epígrafe de este disco es un error, pues se repite el título **Misa Salus autem** y sin embargo las piezas que aparecen son una selección gregoriana de responsorios, antifonas, aleluyas e himnos.

En cuanto a la interpretación, es evidente el influjo de la escuela solesmense, pues incluso las voces recuerdan las del coro de aquella abadía, aunque las de Kergonan suenan bastante más varoniles. El conjunto suena bastante empastado, con las entradas y finales lo suficientemente ajustadas. Uno de los integrantes de la Schola arrastra las entradas y canta *buscando* las notas, pero este defecto no es tan evidente como la extraordinaria pesadez de la interpretación, que, según la escuela gajardiana, alarga la duración de las piezas recreándose en el canto de los melismas principalmente. Esta forma de cantar es considerada por algunos de mayor religiosidad, menos preocupada por la técnica que otras, porque, por supuesto, el Coro de Kergonan no tiene nada que ver con los nuevos descubrimientos de las investigaciones semiológicas.

Dado que el sonido no es muy bueno, el principal interés del disco es escuchar algunas piezas de repertorio que no son muy frecuentes en las grabaciones de canto gregoriano, como la selección del segundo disco.

CJG

VIDEO VHS

I: no procede

S: ★★★★★

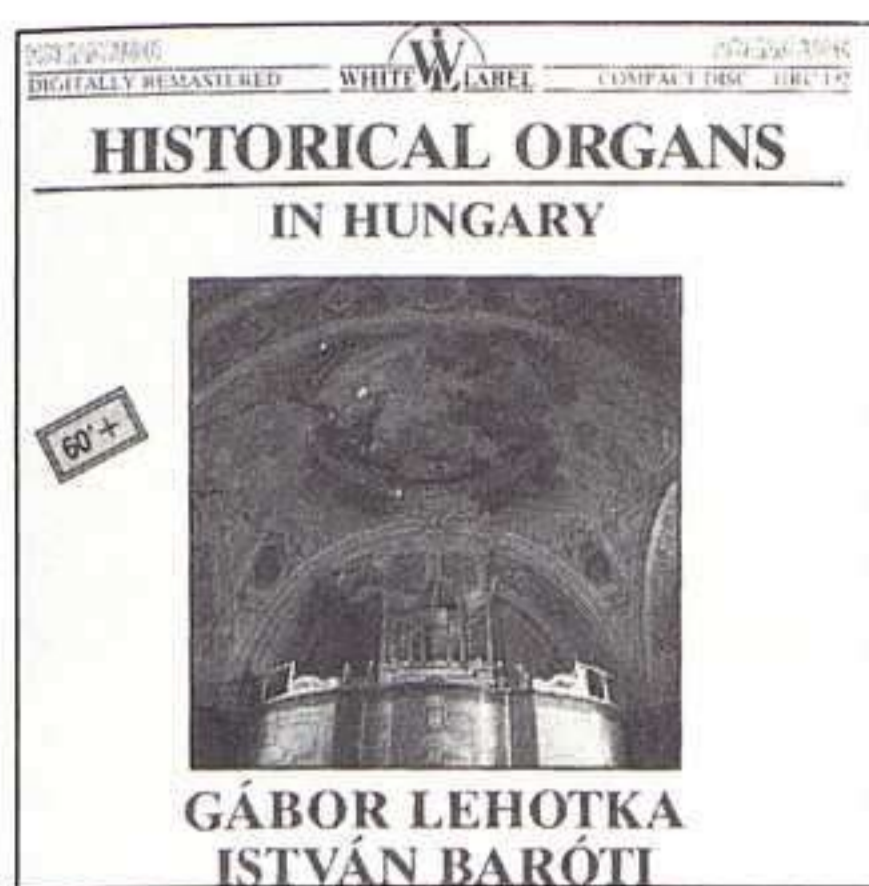


"HISTORIA DE AIDA". Representación en La Scala de Milán. Narración de Luciano Pavarotti. Dir.: Derek Bailey. Visual Musica. 20 VM. 80".

El 7 de diciembre de 1985 se representó en La Scala, "con esplendor casi faraónico" (así rezó alguna de las críticas de la época) una producción de **Aida**, dirigida en lo escénico por Luca Ronconi y en el musical por Lorin Maazel. Como a menudo sucede en nuestros días, lo que mayor interés —y consiguiente controversia— despertó no fue el aspecto puramente musical —Pavarotti fue el Radamés casi indiscutido— sino la parte escénica, que Ronconi sustentó sobre el Egipto *soñado* por Champollion y se dice, por aquella descripción de la esfinge que Flaubert escribiera a Maxime du Camp, "como un gigantesco perro que se apoyara sobre sus patas, emergiendo de la tierra cada vez más enorme".

Lo que ha hecho Derek Bailey es recopilar opiniones de grandes intérpretes de esta ópera, desde la Tebaldi y Bergonzi hasta Bumbry, pasando por Eva Turner (la Aida británica más famosa de entreguerras), escenificando para la pequeña pantalla las vicisitudes de la composición de la ópera y contemplando ésta desde la perspectiva histórica, a través de documentos sonoros y gráficos (las voces de Caruso, Pertile, Destinn, Stignani, Gigli, incluso una antiquísima filmación de Martinelli). La documentación así ofrecida, contrastada con las opiniones de críticos y músicos acerca de la producción "scaligera" de 1985, representa un viaje a través del tiempo y la posibilidad de contemplar la ópera, ya que no completa (las secuencias de la representación sirven sólo de apoyatura) pero sí estudiada y comentada desde múltiples ángulos. La grabación completa de la ópera (disponible en video, Visual Musica VM 8) se ve complementada con este documental, cuya visión me parece reveladora y de sumo interés para quienes conozcan la obra y deseen profundizar en aspectos concretos del libreto o de la música. Los protagonistas del evento, Maazel y Ronconi, exponen sus particularidades puntos de vista. Incalculable la aportación de Carlo Bergonzi, uno de los más grandes Radamés, que da una clase magistral sobre interpretación de "Celeste Aida". Recomendable para todos los buenos aficionados a la ópera.

GB



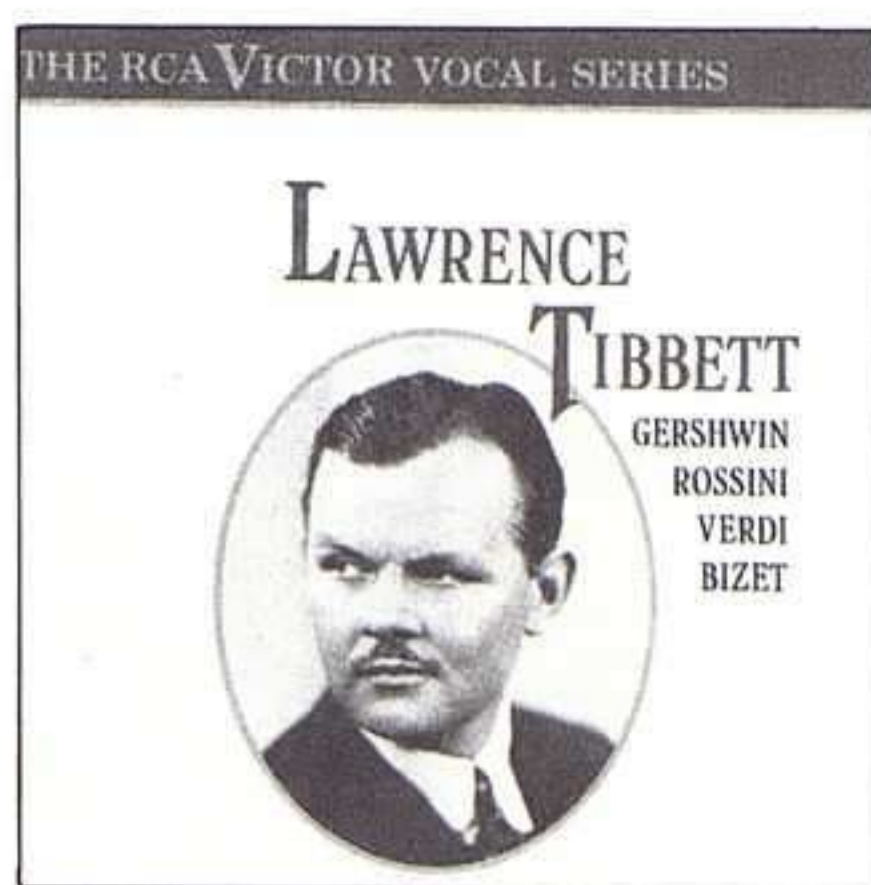
ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"ÓRGANOS HISTÓRICOS DE HUNGRÍA". Gábor Lehotka y István Baróti, órgano. Hungaroton HRC 132. 66' 6". Serie White Label (media).

Dos de los más eminentes organistas húngaros de la actualidad —Gábor Lehotka y István Baróti— nos ofrecen un amplio panorama de la música para órgano de su país y de otros de su entorno, haciendo sonar once de los más relevantes órganos históricos de Hungría. El documento sonoro es del mayor interés y los instrumentos empleados demuestran el gran tesoro que Hungría encierra en cuanto a órganos antiguos se refiere.

En el presente CD se recogen obras de compositores y organistas muy poco o casi nada conocidos: Novotny, Rathgeber, Müller, Monn, Zerewutius, Ninger, Vanhal, Zimmermann, por citar solamente a unos cuantos. Los dos intérpretes han sabido escoger una literatura plenamente identificada —en cuanto al estilo y época— con los instrumentos que utilizan, lo que supone un trabajo de la máxima coherencia y seriedad de criterio. El empleo de la grabación es francamente afortunado, gracias a lo cual los instrumentos *cantan* en toda su dimensión y sus características sonoras y tímbricas son puestas de relieve al máximo de lo que los mismos son capaces de ofrecer. En cuanto al aspecto interpretativo, también son dignas de elogio las versiones que ambos organistas nos ofrecen, aun cuando en algunos aspectos de ejecución de adornos y de fraseo resulten un poco anticuados. **No obstante, demuestran la gran musicalidad y buena técnica de ambos intérpretes.** La toma de sonido es francamente buena y clara, lo que hace que los instrumentos puedan ser apreciados con mucha exactitud. Grabación, pues, de un altísimo interés y muy recomendable para los aficionados al órgano.

LDG



ADD
I: ★★★
S: no procede

TIBBETT, Laurence. **Fragments de ópera** de LEONCAVALLO, ROSSINI, VERDI, PUCCINI, BIZET, GOUNOD, WAGNER, GRUENBERG, HANSON y GERSHWIN. Diversas orquestas y directores. RCA, GD 87808. 71' 30". Vocal series (media).

La gran generación de baritonos estadounidenses, los Merrill, Warren, Milnes, etc., tuvieron su antecedente histórico en la gallarda y cinematográfica figura de este baritono, nacido en 1896 y fallecido en 1960. Tibbett hizo una carrera fulgurante, iniciada después de una interpretación del papel de Ford que *le robó la noche* al veterano y archifamoso Antonio Scotti (Falstaff) en el Met, en 1925. Tibbett poseía una buena voz, pastosa, mórbida, de fácil agudo, pero carecía de auténticas cualidades musicales. Sus interpretaciones (por ejemplo de Tonio, Figaro, Ford o Escamillo) tal como las escuchamos en este recital desembocan a menudo en un efectismo barato, cuando no incurre en inexactitudes o se inventa puramente la música. Curiosa excepción es la escena final de **La Walkyria**, aquí dirigida (y *arreglada*, según reza el libreto del CD) por Stokowsky, en 1934. Parece que a Tibbett le impresionaba la dignidad de este paternal Wotan y por ello lo respeta más que a cualquier otro de los personajes mencionados. el registro interesa asimismo por la espectacular prestación de la Orquesta de Filadelfia (Sinfónica de Filadelfia era por aquel entonces su denominación), lógicamente lastrada por rubatos y portamentos hoy totalmente pasados de moda. Tibbett canta aceptablemente "Eri tu" y en el dúo de **Simon Boccanegra** puede escucharse junto a la famosa Rose Bampton. Lo mejor del disco, sin embargo, son los dos fragmentos de **Porgy and Bess**. Disco instructivo.

GB

Chandos

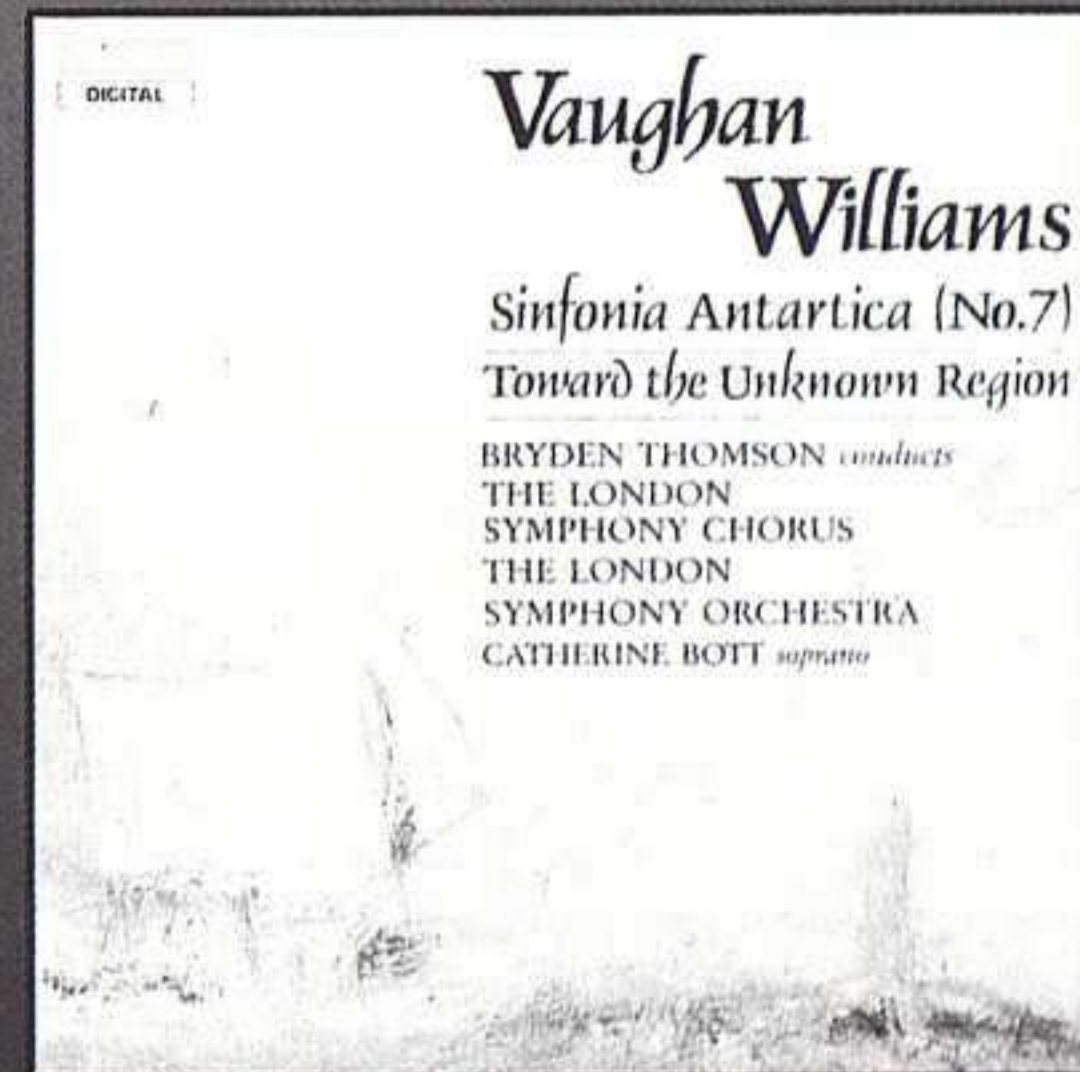


CHAN 8798 / 9 2CD



CHAN 8780 CD

ABTD 1416 MC
ABRD 1416 LP



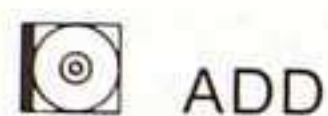
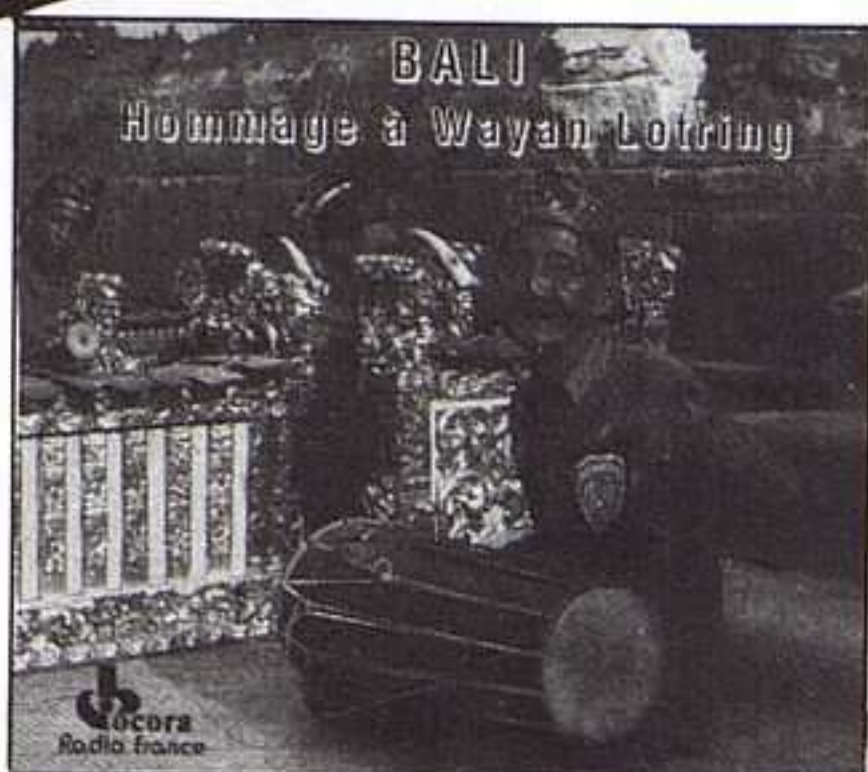
CHAN 8796 CD

ABTD 1428 MC
ABRD 1428 LP

distribución
harmonia mundi ibérica

Avda. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI
Barcelona

MUSICA ETNICA



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

BALI. Homenaje a Wayan Lotring. Ocora Radio France. C559076/77. 2 CDs. 64' 25".

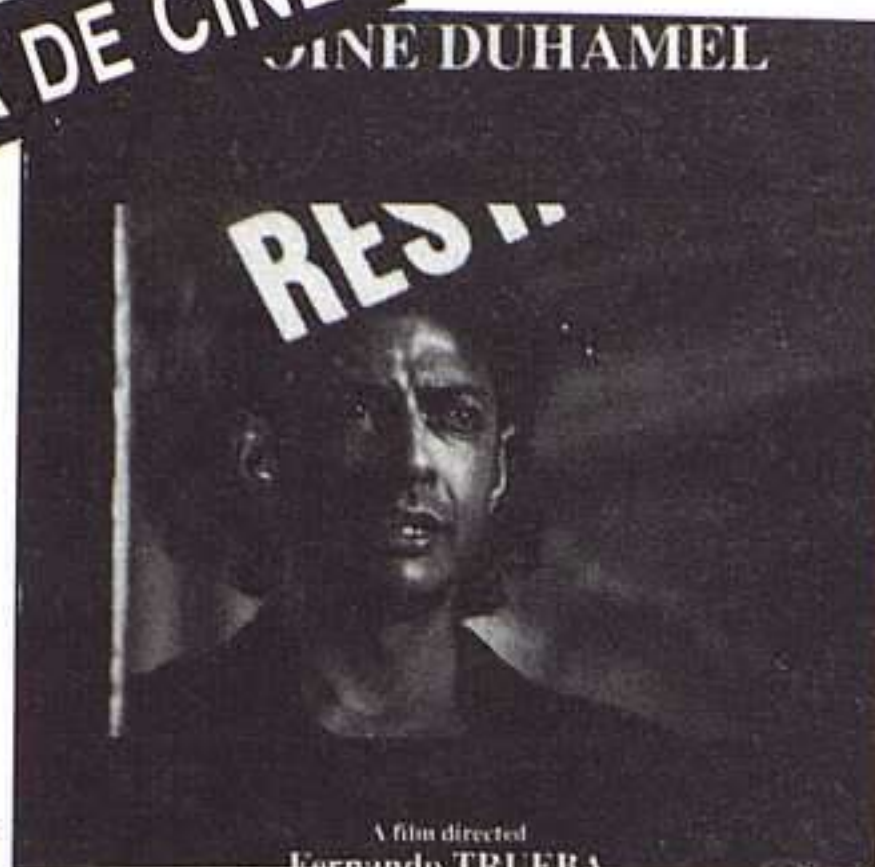
Se trata de una grabación realmente excepcional, y no sólo por su gran calidad musical, sino también por el hecho de ser un documento irreplicable, al traernos un estilo que hoy en día ha dejado prácticamente de existir en Bali. Wayan Lotring (1898-1983) ha sido una figura legendaria en la isla, y realmente en casi toda Asia, llegando su nombre incluso a oídos de unos pocos *iniciados* en Occidente. A juzgar por lo que se puede oír en este doble compacto, grabado en 1972, se trata de una fama totalmente merecida. Las músicas más conocidas de las realizadas en las diversas islas de Indonesia, sin duda, las de Java y Bali, estrechamente conectadas, pero con marcadas diferencias que las caracterizan; mientras la primera tiene un carácter más reposado y tranquilo, el gamelán balinés es bullicioso y con un timbre muy brillante. Además posee una sonoridad especial, debido a que la mitad de los instrumentos son *femeninos*, es decir, están afinados algo más bajos que los *masculinos*. Todas estas características las escuchamos en el gamelán de Lotring, que pertenece al tipo denominado gamelán pelegongan, hoy casi desaparecido en la isla a favor del tipo gong kebyar, menos especializado, ya que puede acompañar todo tipo de danzas, y además responde con más facilidad al gusto actual, fuertemente influido por el turismo.

"En mis tiempos la música no era más que matices, colores", dice este músico excepcional, que se quejaba de que en la actualidad a los músicos sólo les importa tocar cada vez más rápido y más fuerte, un hecho que él atribuye sobre todo al pernicioso efecto del turismo; se trata de una apreciación que no nos suena extraña, pues se podría aplicar también en muchos casos a gran cantidad de intérpretes occidentales.

Sus composiciones, hechas todas para la danza, han gozado de una extrema popularidad en la isla, y contamos en este doble compacto con una espléndida selección de las mismas. Estamos ante uno de los repertorios musicales más exquisitos del mundo, y de paso refrescándonos la memoria con respecto al gran influjo que la música balinesa ha ejercido en muchos músicos de la última centuria, desde Debussy a los repetitivos. A destacar el trabajo del musicólogo Jacques Brunet, serio y profesional, que incluye una completísima documentación.

AVT

MUSICA DE CINE



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

"EL MONO LOCO". Antoine Duhamel. Milan CDCH397. 52' 11".

La estimable película de Trueba tiene una interesante banda sonora firmada por el compositor francés Antoine Duhamel, quien posee un largo e importante historial dentro del mundo de la música cinematográfica en su país. La funcionalidad de la partitura de Duhamel es realmente considerable en el film, y a la vez posee en el disco un alto interés por sí misma en casi todos los momentos, logrando en gran parte ese difícil equilibrio que suele ser uno de los mayores problemas de las bandas sonoras. Sin hacer ningún tipo de concesiones comerciales, lo que hoy en día, por desastre, suele ser habitual, Duhamel logra momentos de gran intensidad gracias, sobre todo, a un marcado expresionismo, evidenciando su conocimiento exacto de las diversas técnicas compositivas de nuestro siglo (ha sido alumno de René Leibowitz y de Olivier Messiaen). Lástima que no se haya decidido sacar en el disco algunos fragmentos de diálogos, como tantas veces suele hacerse, y de esta forma se hubiera podido aprovechar ciertos momentos espléndidos logrados por la conjunción de la música de Duhamel y la voz de Goldblum.

La línea general presentada hasta la fecha por el músico francés se ve continuada en esta película; en el cine han sido muchos sus trabajos, habiendo colaborado con directores de gran talla como Tavernier, Truffaut o Godard. De esta numerosa filmografía sería difícil destacar títulos, pero baste citar *La sirène du Mississipi*, *La mort en direct* o *Pierrot le fou*, para encuadrar a la perfección este "Sueño del mono loco".

AVT



PRIMERA TIENDA EN
COMPACT-DISC DE VALENCIA

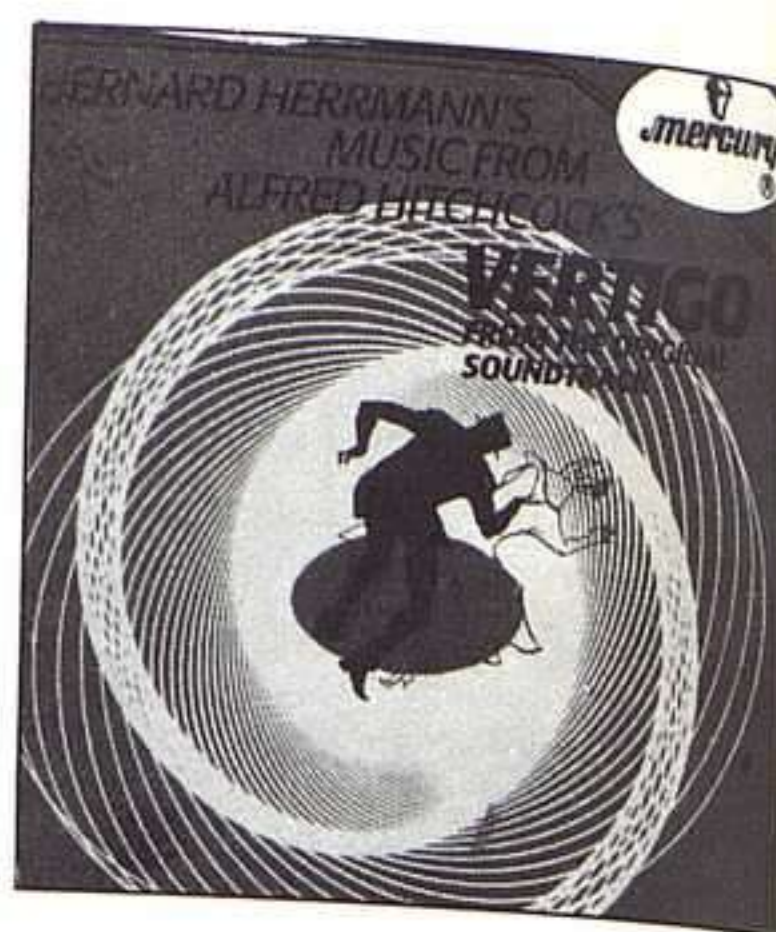
Comedias, 19
Teléfono 351 54 02
46003 VALENCIA



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



"VÉRTIGO". Bernard Herrmann. Mercury (Philips) 422 106-2. 34' 21".

Vértigo es una de esas bandas sonoras que son objeto de culto por parte de muchísimos aficionados, y una de las más logradas en la intensa colaboración Herrmann-Hitchcock, sin olvidar, naturalmente, las extraordinarias de *Con la muerte en los talones* o *Psicosis*, por citar otros dos casos. La verdad es que esta *pareja* es una de las más famosas uniones, del tipo Rota-Fellini o Prokofiev-Eisenstein, pues para un buen número de películas del gran maestro realizó espléndidos trabajos Hermann, pero, naturalmente, no se puede olvidar al recordar el nombre del compositor, sus importantísimas aportaciones a la historia de la música cinematográfica, como, por ejemplo, sus partituras para el cine fantástico o su brillante debut de la mano de Welles con *Ciudadano Kane*.

Sin duda alguna, su música resultó idónea para las películas de Hitchcock debido a la inquietud producida por la indeterminación armónica que logra gracias al empleo de acordes politonales, y esto se puede comprobar con mayúsculas en *Vértigo*, su famosísimo Preludio es una espléndida muestra de esa técnica. Otra de las características siempre citadas en la música de Herrmann es su interés por la búsqueda de nuevas posibilidades tímbricas dentro del amplio espectro ofrecido por la orquesta sinfónica, gracias a nuevas o a poco habituales conjunciones. Esta faceta es especialmente reseñable en sus numerosos films fantásticos, y el propio compositor la destaca en trabajos como *Fahrenheit 451* o *The Seventh voyage of Sindbad*. En *Vértigo* este elemento no es tan primordial, pero sin duda sigue estando presente cuando en algunos momentos plantea unos interesantes *colores* orquestales. Recordar también como otra de las piezas esenciales de la partitura el empleo casi a modo de leit-motiv, del ritmo de habanera, que representa el origen español de Carlota, y que logra, gracias a su peculiar tratamiento, espléndidos momentos de inquietud y obsesión.

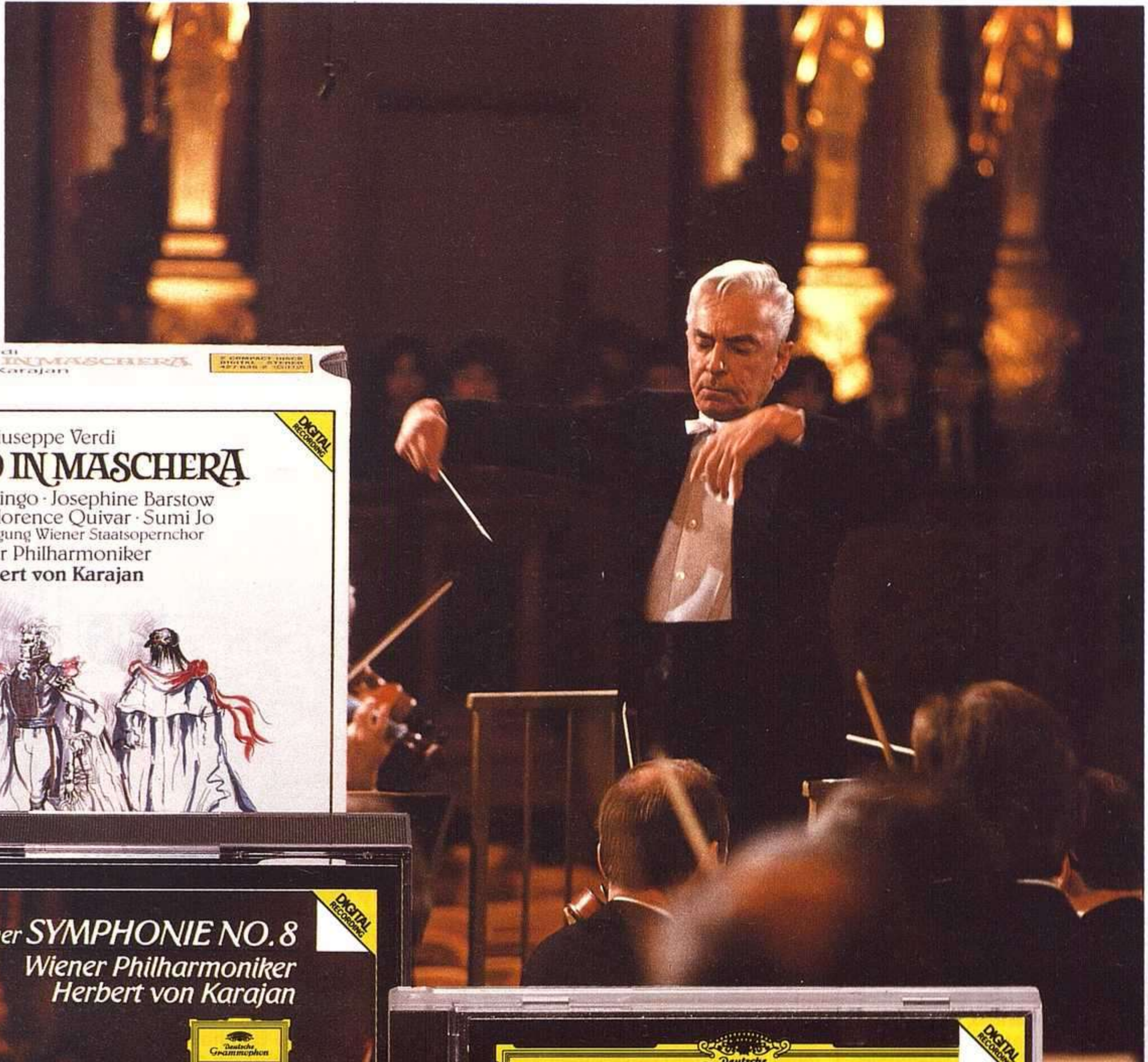
En resumen, un memorable clásico de la música de cine.

AVT



Herbert von Karajan:

Sus últimas grabaciones con la Orquesta Filarmónica de Viena



2 CD 427 635-2



2 CD 427 611-2



Herbert von Karajan's last recording
CD 429 226-2



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BACH: Variaciones Goldberg, BWV 988. Huguette Dreyfus, clave. Denon. CO-73677. 79' 17".

A pesar de lo que pudiera deducirse de la generosa duración de este disco, la versión de las **Variaciones Goldberg** que nos propone Huguette Dreyfus no es en absoluto lenta. Es más, la característica esencial de esta versión es la rapidez general de sus "tempi", patente ya desde el mismo comienzo del aria. Con contadas excepciones (variaciones núms. 12, 13, 21, 25 y 27), Dreyfus parece empeñada en privar de parte de su trascendencia habitual a las **Goldberg**, ya que son poquitas las concesiones que se permite la clavecinista francesa, que se limita a tocar una tras otra, y de modo impecable, el tropel de notas de la partitura, repeticiones incluidas. Más que un exceso de premura, lo que se advierte es una falta de calma y de una mejor y más sutil caracterización de cada una de las variaciones. Técnicamente, la ejecución es irreprochable y muy clavecinista, pero esto no es suficiente para hacer justicia al colosal edificio bachiano.

LCG



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

BACH: Concierto Italiano. Partitas núms. 4 y 6. Alexis Weissenberg (piano). DG, 423 592-2. 65' 13".

Alexis Weissenberg parece ir a volver a grabar las **Partitas** de Bach para D.G. Su registro para EMI tiene bastantes años pero suena bien y está disponible en CD, de modo que la nueva grabación no parece añadir nada, máxime teniendo en cuenta lo poco que ha evolucionado su visión de Bach. Weissenberg toca un Bach virtuoso, mecánico, apresuradísimo, que no deja respirar a la música y no articula las secciones de la obra, con ornamentos muy nerviosos; en suma, poco inteligible, con algo de trabalgüas, claro en su realización pero confuso en su concepción. Es posible que el influjo de su maestra Wanda Landowska fuera contraproducente, porque se trata de un Bach *clavecinista*, con poca diferenciación de planos, lo cual es lo peor que se puede hacer cuando se toca Bach al piano. Weissenberg es un gran pianista —y un excelente músico ante muchos repertorios— pero no comprendo por qué tiene fama como intérprete de Bach.

AM



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

BEETHOVEN: Quinteto Op. 29. Cuarteto Op. 59 núm. 1. Cuarteto Medici. Nimbus NI 5207. 73' 25".

Prosigue la grabación integral de los **Cuartetos** de Beethoven que Nimbus está ofreciendo en la interpretación del Cuarteto Medici. Siguiendo el orden cronológico y aparecidos ya los seis **Cuartetos** de la Op. 18, se inicia ahora la serie de la época media con esa gran obra maestra que es el **Cuarteto en Fa mayor**. Como complemento el Medici ha acordado incluir el infrecuente **Quinteto en Do mayor** Op. 29, obra de valor discreto —inferior desde luego a los Cuartetos— pero que complementa, si se quiere, el corpus beethoveniano para cuerda.

El Cuarteto Medici interpreta correctamente estas músicas pero el gran **Cuarteto Op. 59 núm. 1** es una partitura compleja, rica y profunda y el Medici se queda un poco en los aledaños. Tempi un poco rápidos y una cierta falta de sentido dramático otorgan a esta interpretación un carácter más ligero del que necesita. Sonido claro y duración bien aprovechada son puntos a favor.

CRS



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BRAHMS: las 21 Danzas Húngaras. Alfons y Alois Kontarsky, piano a cuatro manos. D.G., 429 180-2. 53' 16". Serie Galleria (media).

La audición de este disco es un verdadero placer. Las **Danzas Húngaras** brahmsianas, que tan célebres se han hecho en sus transcripciones orquestales, pueden ser igual de sugestivas en su versión original para piano a cuatro manos, sobre todo si sus intérpretes reúnen las espléndidas condiciones de los Kontarsky en este registro; la interpretación de éstos, de gran frescura, brillantez técnica y acertadísimo sentido rítmico, resulta estilísticamente perfecta, sin asomo de monotonía o acentuación de efectos espectaculares para suplir una supuesta inferioridad respecto a las versiones orquestales.

Con todo esto y su moderado precio, además de la estupenda grabación de 1976, esta opción se convierte en la más recomendable actualmente.

JSR

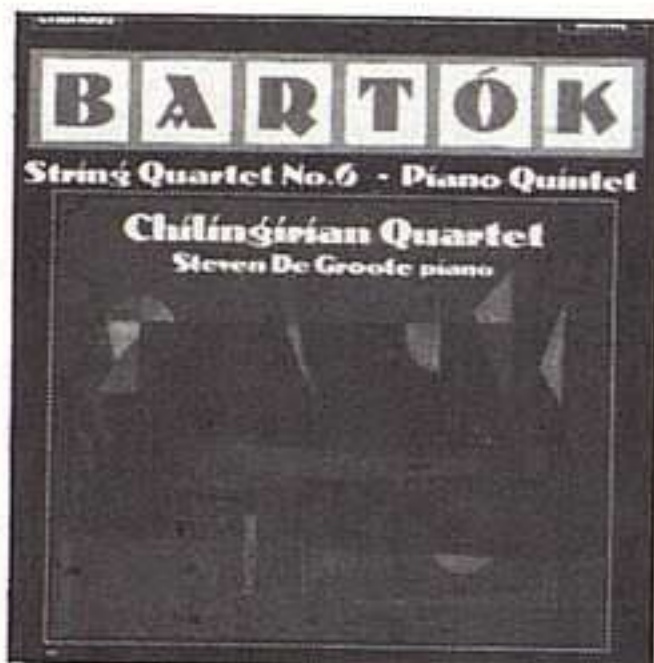


DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BACH: Variaciones Goldberg, BWV 988. Keith Jarrett, clave. ECM, 839 622-2. 61' 39".

Tras su sorprendentemente idiomática aproximación al primer libro del **Clave bien temperado**, Keith Jarrett ha decidido afrontar, que ya es valentía, el reto de las **Variaciones Goldberg**. La sorpresa añadida es que ha decidido hacerlo al clave, un instrumento con el que le hemos de suponer poco familiarizado. Como entonces, se aprecia en todo momento una voluntad estilística constante, como si con ello quisiera dejarse descartado cualquier intento de crítica apriorística o malintencionada. La versión es, por tanto, sobria y rigurosa. El problema es que todo suena poco espontáneo y demasiado pensado y ensayado (justo la antítesis de su estilo jazzístico), lo que se traduce en una versión algo morosa y en la que parece que el intérprete no alcanza a aprehender la obra en su totalidad, sino sólo como la suma de sus partes. Salvo algún adorno pillado por los pelos, la ejecución muestra muy pocas fisuras. Excelente grabación, pero instrumento (japonés!) de sonido demasiado metálico.

LCG

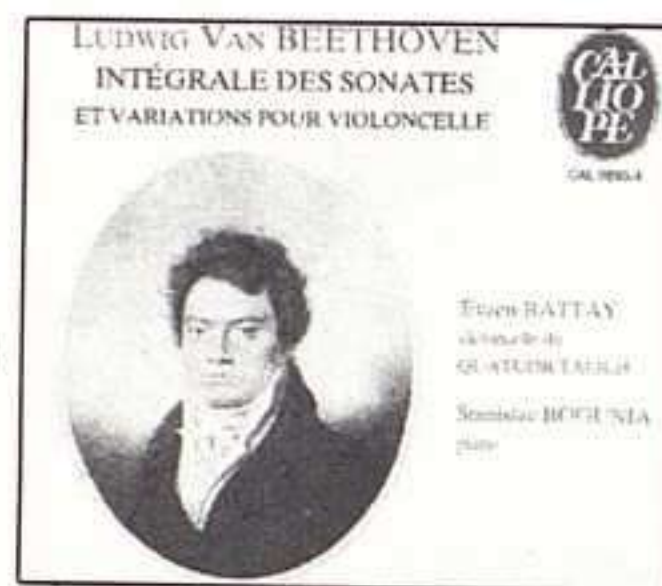


DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BARTÓK: Cuarteto núm. 6. Quinteto para cuerda y piano. Cuarteto Chilingirian. Steven de Groote, piano. Chandos, 8660. 69' 12".

Con este disco se culmina la integral de la trascendental colección cuartetística bartokiana que ha grabado el Cuarteto Chilingirian y cuyas dos primeras entregas ya hemos comentado en estas páginas. La principal novedad respecto al resto de integrales discográficas (Tokyo, Vegh, Emerson, Alban Berg) es la inclusión juvenil **Quinteto con piano**, una obra fechada en 1904 y en la que encontramos un Bartók profundamente influido por Brahms y por la **Op. 1** de su compatriota Dohnányi. La versión del **Cuarteto núm. 6** se halla en la línea habitual del Chilingirian, que sabe calar perfectamente en su aire fatalista, su ironía descarnada (Burlatta) o su desolación final, aunque sin llegar nunca a los extremos implacables del Tokyo. Excelente también el **Quinteto**, al que le sobran muchos compases, tocado con entusiasmo y convicción. Magnífica labor del desaparecido Steven de Groote. Feliz conclusión, pues, del hoy por hoy más recomendable ciclo bartokiano en disco compacto.

LCG



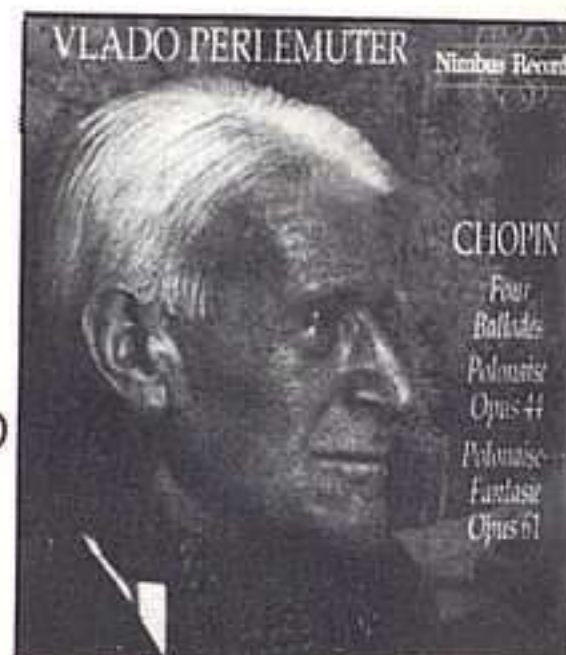
ADD
I: ★★★
S: ★★★

BEETHOVEN: las Sonatas para violonchelo y piano. Evzen Rattay, Stanislav Bogunia. Caliope, CAL 9693-4, 2 CDs. 124' 20".

Nos movemos por comparaciones. Mi conocimiento de las **Sonatas para cello y piano** de Beethoven lo hice a través de la histórica grabación de Casals y Serkin y más tarde en otro registro que también puede considerarse histórico, el de Rostropovich y Richter. Al lado de aquellas dos grandes integrales ésta resulta un tanto pálida. Evzen Rattay —violonchelista del Cuarteto Talich— es, sin duda, un buen instrumentista, pero mucho más limitado en sus cualidades expresivas que los antedichos monstruos sagrados. Como consecuencia este Beethoven, aun siendo aceptable, resulta plano y limitado en relación a los otros. Buen acompañamiento de Stanislav Bogunia, pero, de nuevo...

Además de las cinco **Sonatas** se incluyen en el doble álbum las **Variaciones Op. 66** y **WoO 45** y **46**. El sonido resulta un poco mortecino. La grabación data de 1983. Para las **Sonatas de violonchelo**, hay que ir indefectiblemente a los dos mejores violonchelistas de este siglo.

CRS



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

CHOPIN: las 4 Baladas. 2 Polonesas. Vlado Perlemuter, piano. Nimbus, NI 5209. 57' 11".

Perlemuter es un pianista que ha llegado demasiado tarde a los estudios de grabación. Y, desde luego, hay que agradecer a la casa Nimbus que le haya hecho grabar obras de Chopin, aunque el gran pianista no se encuentre ya en su mejor momento. Al igual que en el caso de algunas divas que exageran la expresividad de cuanto cantan para contrapesar el declive de sus medios vocales, Perlemuter tiende a la exageración y fuerza las piezas hasta su límite. Límite que, evidentemente, su musicalidad le impide franquear y desde el cual las **Baladas** de Chopin cobran aspectos inusitados. El pianista francés les infunde una epicidad que roza la inconveniencia en la **Segunda**. Las líneas macroestructurales del discurso narrativo están muy bien trazadas, pero la esencia de las **Baladas** se resiente del exceso rítmico y dinámico. La **Polonesa Op. 44** y la **Polonesa-Fantasia** salen mejor paradas, aunque Perlemuter les sustrae espectacularidad al anular un tanto los crescendos por la contundencia de la pulsación.

XCD



ADD
I: ★★
S: ★★

CORNELIUS: Stabat Mater. Requiem. Coro y Orquesta Regional de Cannes-Provence. Dir.: Michel Piquemal. Harmonia Mundi. HNC 905206. 53' 3".

Estamos ante unas interpretaciones muy modestas, rozando lo mediocre, de dos piezas olvidadas del autor de **El Barbero de Bagdad**. Cornelius es uno de los compositores románticos que escapan a la influencia wagneriana y su música se enraza fuertemente en el fin de siglo. Crítico consigo mismo hasta unos extremos casi insoportables, compuso las melodías por las que se hizo famoso hasta los 35 años, para no escribir más música hasta su muerte, a los 85, en 1933, y destruyó el resto de sus partituras. Sarah Walker, Thomas Allen y Roger Vignoles son intérpretes muy serios, educados en la tradición liederística inglesa, pero les falta la sensualidad que pide a voces esta música, el sabor francés. Digamos que a su estimable labor le falta un mayor grado de calor y comunicatividad, y también una mayor sutileza, que ellos mismos saben dar en otro repertorio. La grabación es buena, y merece la pena por las piezas poco conocidas.

GB



DDD
I: ★★
S: ★★

DUPARC: Melodias. Sarah Walker, mezzo-soprano. Thomas Allen, baritono. Roger Vignoles, piano. Hyperion. CDA66323. 62' 50".

Es infrecuente encontrar un disco dedicado íntegramente a canciones de Henri Duparc. Uno de los más grandes melodistas franceses, comparable en su línea sólo a Fauré, su figura es una de las más misteriosas en el fin de siglo. Crítico consigo mismo hasta unos extremos casi insoportables, compuso las melodías por las que se hizo famoso hasta los 35 años, para no escribir más música hasta su muerte, a los 85, en 1933, y destruyó el resto de sus partituras.

Sarah Walker, Thomas Allen y Roger Vignoles son intérpretes muy serios, educados en la tradición liederística inglesa, pero les falta la sensualidad que pide a voces esta música, el sabor francés. Digamos que a su estimable labor le falta un mayor grado de calor y comunicatividad, y también una mayor sutileza, que ellos mismos saben dar en otro repertorio. La grabación es buena, y merece la pena por las piezas poco conocidas.

RB



DDD
I: ★★
S: ★★

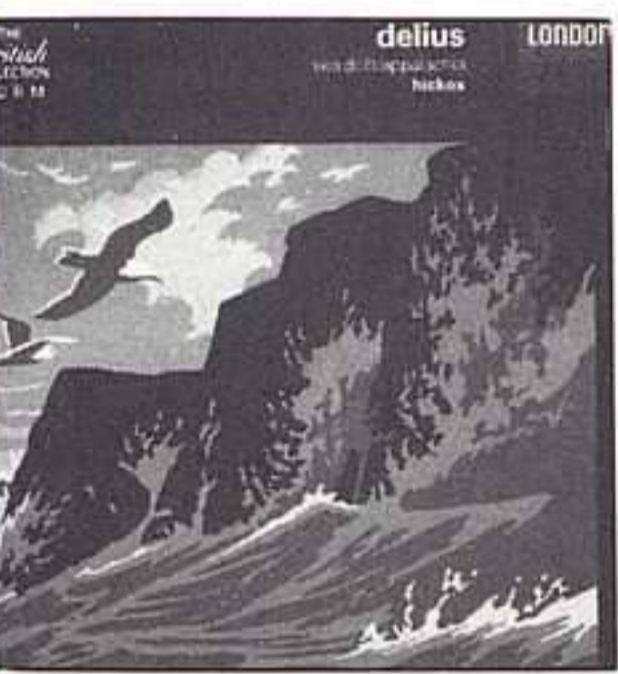
ELGAR: Introducción y Allegro; Canción de noche; Canción de mañana; Mazurca; Serenata para cuerdas; Salud de amor; Elegía. Orquesta Inglesa de Cámara. Dir.: Sir Yehudi Menuhin. Arabesque, Z6563. 44' 53".

En otro lugar de este número, en esta misma sección, se habla de un disco de similares características a éste, con repertorio allí dedicado íntegramente a Vaughan Williams. Las mismas consideraciones vertidas entonces sirven para valorar este otro trabajo de Menuhin, sin lugar a dudas uno de los más importantes elgarianos del momento.

Construido con dos o tres piezas claves del mundo elgariano (la **Serenata para cuerdas** en primer lugar), más alguna que otra música del mismo muy poco frecuente, estamos ante una auténtica preciosidad de disco. A destacar la importante y muy distinguible labor del cuarteto de cuerdas integrado por José Luis García Asensio, Mary Eade, Quintin Ballardie y Olga Hegedus.

Quando se dirige así, una música de perfiles tan decadentes se convierte en placer de dioses. La grabación es magnífica. Un disco, pues, muy recomendable.

PGM



ADD
I: ★★
S: ★★

DELIUS: Sea Drift; Appalachia. John Shirley-Quirk, baritono. Coro Sinfónico de Londres. Real Orquesta Filarmónica. Dir.: Richard Hickox. Decca/London. 425 156-2. 67' 32". Serie media.

Dos obras típicas de Delius, evocadoras del Nuevo Mundo, una a través de los poemas de Whitman y la otra sobre los propios recuerdos y vivencias de su autor. Ensoñaciones a la orilla del mar en la primera, sobre un fondo brumoso, en que instrumentos, voces y palabras se funden en una sonoridad impresionista que recrea el movimiento del mar que da nombre a la obra. **Appalachia**, menos elaborada desde un punto de vista armónico, está más cerca del drama humano, incorporando elementos folclóricos, que van preparando, en una serie de variaciones, el canto con que culmina la obra. Shirley-Quirk hace, como de costumbre, un excelente trabajo, secundado por una sólida y bien controlada orquesta. El coro tiene, sin embargo, algunos momentos poco refinados. La grabación, de 1980, es de buena calidad.

GR



DDD
I: ★★
S: ★★

DVORAK: Sinfonía núm. 8. Scherzo Capriccioso. Nocturno para cuerda, Op. 40. Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Dir.: André Previn. Telarc, CD-80206. 56' 49".

Decepcionante esta **Octava** de Dvorak por Previn, porque su **Séptima** era excelente, una de las grandes. Si la **Séptima** es la más *brahmsiana* de su autor, la **Octava** es, por así decirlo, la más *Dvorak* de todas. Por tanto, el tratamiento que Previn aplica con acierto para la **Séptima**, al repetirlo similarmente para la **Octava**, no resulta: el empaste sonoro, denso, oscuro, el extraordinario refinamiento, el elegante fraseo de las melodías no son adecuadas para una obra fortísimamente nacionalista, folclórica, rural incluso, que pide un enfoque más directo, menos elaborado, así como una mayor espontaneidad. La musicalidad de que hace gala Previn y los múltiples detalles que ilumina no bastan para salvar la versión. Bastante mejor el **Scherzo**, aunque también podría hacerse más extravertido. Lo más gratificante del disco es el precioso **Nocturno**, que incomprensiblemente casi nunca se toca ni se graba. La versión, algo apresurada, debería ser más lírica e intimista.

T



ADD
I: ★★
S: ★★

FALLA: El Sombrero de tres picos; El Amor Brujo. Teresa Berganza, mezzo-soprano. Orquesta Sinfónica de Boston y Sinfónica de Londres. Dirs.: Seiji Ozawa y Luis Antonio García Navarro. D.G., 429 181-2. 64' 38". Serie Galleria (media).

Magnífica idea la de reeditar este **Sombrero** del irregular Ozawa, que en este caso si está a la altura de las circunstancias, ofreciéndonos una rutilante y de buen estilo interpretación. En perfecta conexión con Teresa Berganza y una Sinfónica de Boston que acierta plenamente en el aspecto sonoro del compositor español, la versión de Ozawa queda seguramente como de lo mejorcito que se ha hecho en disco al respecto. En cualquier caso, aprovecho la ocasión nuevamente para solicitar de EMI el trasvase a compacto de la que todavía sigue siendo versión discográfica de referencia, la de Frühbeck de Burgos con la Orquesta Philharmonia y Victoria de los Ángeles.

No tan interesante es **El Amor brujo** de García Navarro, una interpretación algo gruesa y poco sustanciosa, que quizá se salva gracias a la autoridad con que Berganza afronta el rol de la gitana Creo, no obstante, que el disco se puede comprar; su precio invita a ello.

PGM



ADD
I: ★★
S: ★★

FAURÉ: Requiem. K. Ito, N. Ohga. Coro y Orquesta Sinfónica del Metropolitan de Tokio. Dir.: K. Yamada. CBS, MK 44738. 40' 46".

Un disco no recomendable. A su corta duración uno unos intérpretes de segunda fila que da como resultado un **Requiem** de Fauré más bien anodino, sin esa transparencia exquisita tan propia de Fauré. La soprano Kyoko Ito y el baritono Norio Ohga son los solistas de escaso relieve. La mayor virtud de este registro estriba en la simplicidad ingenua con la que está contemplada la preciosa partitura y que se debe al director Kazuo Yamada; pero tampoco ofrece éste mucho más. La grabación data de 1973 y está bien hecha. Entre la numerosa discografía del **Requiem** de Fauré en compacto, la de Stephen Cleobury (EMI) y George Best (Hyperion) —ambas grabaciones con el **Requiem** de Duruflé además— son una opción mucho más recomendable desde cualquier punto de vista, incluida la toma sonora.

CRS

SALON DEL PRADO

CAFÉ

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

5 de abril

Margarita Sánchez, soprano
Paloma Camacho, piano
Ópera y zarzuela

19 de abril

Dúo Mozart
Agapito Verdeguer, clarinete
Carmen Lloret, piano
Obras de Mozart, Rossini
y Schumann

26 de abril

Ronan Gourlaven, guitarra
Obras de Bach, Ponce, Weis
y Brouver

3 de mayo

Nancy Herrera, soprano
Rafael Hernández, tenor
Juan Ignacio Martínez, piano
Arias y dúos de ópera

ARCHIV
PRODUKTION

GALLERIA

Música Antigua y Barroca

con la más moderna tecnología

NUEVAS EDICIONES



ARCHIV
GALLERIA

Unico Wilhelm van Wassenaer
(attrib. Pergolesi)

6 CONCERTI ARMONICI

Camerata Bern
Thomas Fürti



ARCHIV
GALLERIA

GREGORIANISCHER CHORAL

Gregorian Chant • Chant Grégorien
Tod und Auferstehung
Death and Resurrection • Mort et Résurrection

Benediktinerabtei Münsterschwarzach
Pater Godehard Joppich



Dietrich Buxtehude

ORGELWERKE • ORGAN WORKS

Helmut Walcha

ARCHIV
GALLERIA

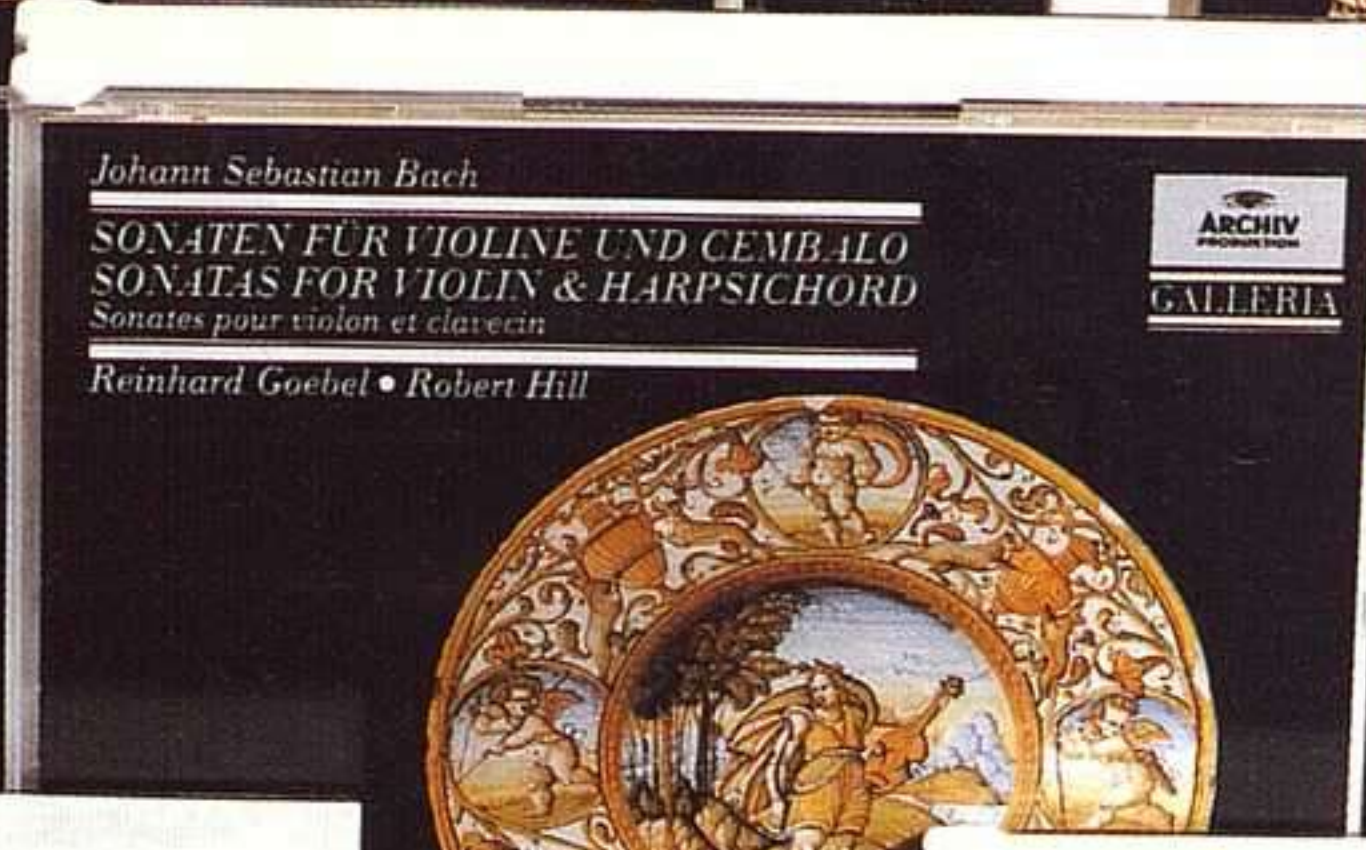


Johann Sebastian Bach

**ORCHESTRAL SUITES
OUVERTÛREN
BWV 1066 & 1069
CONCERTO BWV 1057**

The English Concert
TREVOR PINNOCK

ARCHIV
GALLERIA



Johann Sebastian Bach

**SONATEN FÜR VIOLINE UND CEMBALO
SONATAS FOR VIOLIN & HARPSICHORD**

Sonates pour violon et clavecin

Reinhard Goebel • Robert Hill

ARCHIV
GALLERIA



Johann Sebastian Bach

KANTATEN • CANTATAS

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116

Mathis • Schmidt • Schreier
Fischer-Dieskau
KARL RICHTER

ARCHIV
GALLERIA



Jean-Philippe Rameau

**WERKE FÜR CEMBALO
WORKS FOR HARPSICHORD**

Kenneth Gilbert

ARCHIV
GALLERIA




Johann Sebastian Bach

**MESSE IN H-MOLL
MASS IN B MINOR**

Messe en si mineur

Stader • Töpfer
Haefliger • Engen
Fischer-Dieskau
KARL RICHTER

ARCHIV
GALLERIA



François Couperin

**LES GOÛTS-RÉUNIS
NOUVEAUX CONCERTS**

Brandis • Holliger
Nicolet • Ulsamer • Strehl
Sax • Jaccottet

ARCHIV
GALLERIA



Johann Sebastian Bach

**BRANDENBURGISCHE KONZERTE NOS. 1-6
BRANDENBURG CONCERTOS**

Concertos Brandebourgeois
KONZERTE BWV 1055 & 1060

Münchener Bach-Orchester
KARL RICHTER

ARCHIV
GALLERIA

Digitally
Remastered



FIOCO: Piezas para clave. Ton Koopman, clave. Astrée E7731, 2 CDs. 85' 30". Serie normal.

Joseph Hector Fiocco nació en Bruselas en 1703, en el seno de una familia de músicos originarios de Venecia. Ejerció su profesión en Amberes y Bruselas, componiendo principalmente música religiosa. Paradójicamente, su única obra publicada (completa) fue esta serie de piezas para el clave (1730). La obra se distribuye en dos **Suites** que contienen piezas descriptivas, al estilo de Couperin o Rameau, o verdaderos movimientos de sonata. Se trata de un trabajo más que digno, sofisticado y sugerente, que participa de las corrientes francesas, italianas e inglesas en la manera de tratar el instrumento, recordándonos, asimismo al también belga, afincado en Londres, Loeillet. La interpretación, como es habitual en Koopman, es excelente, aunque su renuncia a sacar mayor partido de los registros del magnífico instrumento firmado por Jan den Elsche (Amberes, 1763) conlleva una cierta monotonía al estilo de *armonía arpegiada* que informa toda la obra. El sonido es excelente en timbre y en focalización.

GR



HAENDEL: L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato. Solistas, Coro y Orquesta de Banchetto Musicale. Dir.: Martin Pearlman, Arabesque, Z6554-2, 2 CDs. 123' 48".

El oratorio **L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato** es una de las obras corales más hermosas del catálogo de Haendel. Reina en toda la partitura una inspiración melódica, un sentido rítmico y de los colores orquestales maravillosos. Haendel comenzó a escribirlo en 1740, un año aciago en que la peste azotaba Londres, y parece que ese espíritu festivo trata de imponerse por encima de las adversidades, como en tantas vicisitudes que el genio del autor consiguió vencer.

Existe una versión de la obra que, a pesar de que es bastante reciente, es ya un clásico dentro de la discografía, como la debida a Gardiner (Erato, pasada ya a disco compacto, pero muy difícil de encontrar). Después de escuchar aquélla, ésta no pasa de una mera corrección. Todo en ella es inferior: coro, orquesta, solistas y grabación. Únicamente puede recomendarse como opción para conocer la maravillosa obra, si es que no se encuentra la anterior.

RB



ADD

I: ★★★★★

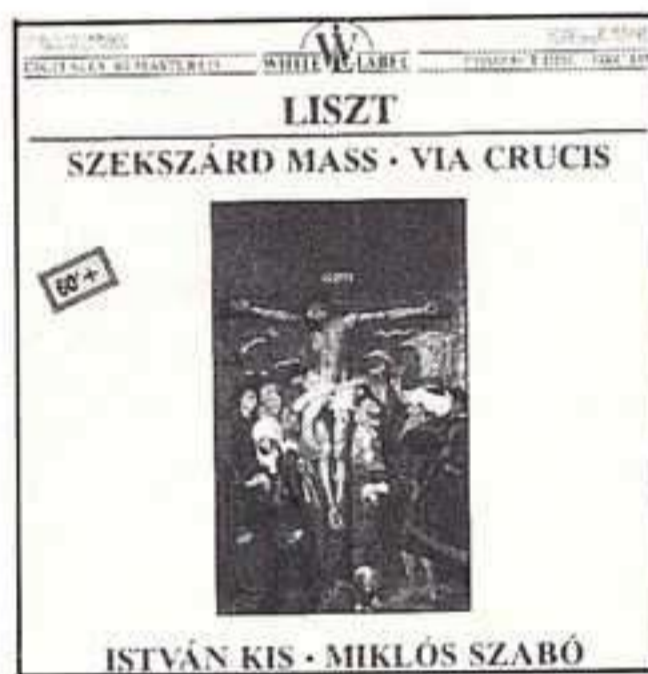
S: ★★★★★

JANACEK: Misa Glagolítica; Taras Bulba. Lear, Rössel-Majdan, Haefliger, Crass. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Dir.: Rafael Kubelik. D.G., 429 182-2. 60' 38". Serie Galleria (media).

En poco tiempo han aparecido en el mercado —con ésta— tres versiones de la **Misa Glagolítica** en disco compacto. Pasable la de Ancerl (Supraphon), magnífica la de Mackerras (la misma firma checoslovaca pero, al contrario de la anterior, en serie cara) y extraordinaria la presente de Kubelik, que se reedita junto a otra impresionante versión de **Taras Bulba**. Esperemos que pronto la firma del sello amarillo trasvase a cedé el resto del disco de vinilo en el que estaba ésa, es decir, la posiblemente todavía mejor versión discográfica de la **Sinfonietta**.

¿Por qué me parece que la versión de la **Misa** de Kubelik es la mejor? El asunto, seguramente, será personal: a mí no me gusta esta obra si no se acentúa lo que a mi juicio tiene más interés en ella, es decir su aspecto fantástico, visionario y casi violento. No hay más que decir; a Kubelik también le gusta así.

PGM



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

LISZT: Misa de Szekezsárd. Via Crucis. Solistas, Coro de Hombres del Ejército Húngaro (Misa), Coro de Budapest, Dir.: István Kis (Misa). Miklós Szabó. Hungaroton HRC 145. 67' 15". Serie media.

La **Misa** para voces masculinas (cuarteto solista y coro a cuatro voces) y órgano fue primeramente escrita en 1848 y revisada en 1869 en 1869, que es la versión ofrecida en esta grabación. El **Via Crucis** es una obra de madurez, con ocho solistas y coro mixto, religioso sin proyección litúrgica, que conjuga el **Via Crucis** propiamente dicho con himnos como *Vexilla regis* o el *Stabat mater* y corales luteranos (en evocación de las **Pasiones** de Bach). Se trata de un Liszt en su vertiente más sobria que emplea el mínimo de recursos para conseguir una atmósfera singularmente ascética. La interpretación es excelente en todos sus aspectos, figurando entre los solistas nombres como Eva Marton, Réti o Solyom-Nagy. El organista Gábor Lehotka hace un trabajo especialmente meritorio a pesar de que la partitura le asigna un papel subsidiario. La grabación es muy clara, con una presencia inmediata de las voces, y sólo un leve rumor de fondo como dato negativo.

GR



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

MOZART: Sinfonías núms. 39 y 41 "Júpiter". Orquesta de Estado Húngaro. Dir.: János Ferencsik. Hungaroton, HRC 143. 60' 52". Serie White Label (media).

Las grabaciones que hace Hungaroton de obras clásicas parecen una declaración de principios contra las corrientes historicistas vigentes que preconizan orquestas reducidas. La de Ferencsik resulta masiva y francamente excesiva para los Andantes y los Minuetos de ambas Sinfonías. Pero como impera un enfoque más germánico (por no decir romántico) que clásicamente vienés, el resultado es aceptablemente congruente. Se puede pedir una mayor sutileza en los desarrollos temáticos y en la variedad de las texturas sonoras, pero las versiones son incontestablemente aristocráticas. El dramatismo de algunos pasajes está realizado a la manera agógica de un Solti y el resultado es un Mozart "Ancien Régime" que quizá pronto volvamos a valorar, en contraste con la escualidez tímbrica que ahora apreciamos tanto. Ferencsik demuestra una gran seguridad rítmica y exige de algunos solistas unas desviaciones tonales que suenan a una interesante anticipación de Mahler.

XCD



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

MOZART: Cuartetos K 387 y 421. Cuarteto Bartók. Hungaroton, HRC 129. 59' 5". Serie White Label (media).

Dos de los más soberbios Cuartetos de cuerda de Mozart en excelentes interpretaciones del Bartók. Tempi espaciosos pero nunca aburridos, buen nivel de contraste —sin exagerar— y una general musicalidad y buen hacer que siempre encontramos en este conjunto húngaro. Tal vez el único reproche que pueda hacerse sea alguna flaqueza momentánea en la tensión dramática, que la hay, de estos dos grandes cuartetos. Singularmente la belleza del en Re menor está muy bien captada por el Bartók, que tiene una visión claramente prerromántica del mismo. Con un buen sonido y un precio medio, ésta es una buena opción para los que se inician en el conocimiento de los Cuartetos mozartianos.

CRS



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

MOZART: Serenatas núms. 10, K 361 "Gran Partita" y 11, K 375, para instrumentos de viento. London Wind Quintet & Ensemble, New Philharmonia Wind Ensemble. Dir.: Otto Klemperer. EMI, 763 349-2. 75' 29". Serie Studio (media).

¿Qué piensa hacer EMI con la **K 388**, la otra Serenata de viento mozartiana, también grabada por Kemplerer? Tal vez publicarla junto con otras dos **Serenatas**, ya no de viento, grabadas por el insigne director, las dos "**Nocurnas**" (**K 239** y **525**)? En el estupefaciente caso de que así fuera ¿por qué no hacerlo a la vez, para no despistar al aficionado?

Las versiones de Klemperer son magistrales: un Mozart sobrio pero no soso, profundo pero no romántico, y tocado de un modo prodigioso, posiblemente nunca superado: no sólo los instrumentistas son sensacionales, sino que el equilibrado diálogo entre ellos, labor de director, es inmejorable. Sólo se podría pedir un poco más de gracia, chispa y humor en algunos pasajes. Las grabaciones, de 1963 y 1971, son ¡de cinco estrellas! En CD hay ya muy buenas versiones de ambas **Serenatas**, pero echamos de menos el paso a CD de la increíble "**Gran Partita**" de Barenboim (EMI, 1978).

T



DDD

I: ★★★★★
(K 622)

★★★★★
(resto)

S: ★★★★★

MOZART: Concierto para clarinete, K 622. Sonata para fagot y violonchelo, K 292. Concierto para fagot, K 191. Leister, Thunemann, S. Orton. Academy of St. Martin in the Fields. Dir.: Sir Neville Marriner. Philips, 422 390-2. 55' 8".

Las versiones del **Concierto para clarinete** de Mozart se cuentan por docenas. La que aquí nos ocupa es excelente dentro de una concepción general de la obra más bien ligera, pero preferimos las aproximaciones más trascendentes a este genial Concierto, página de suprema madurez mozartiana, de un carácter prerromántico y de un lirismo desolado a los que se pueden sacar mucho más partido.

Estaba escasamente representada en disco la **Sonata para fagot y violonchelo K 292** (se incluía junto al **Quinteto de clarinete** en un disco del Collegium Aureum para Deutsche Harmonia Mundi). Es una obra menor pero curiosa y, al fin y al cabo, de Mozart. La versión es perfecta técnica y musicalmente, no sólo por Thunemann sino también por el violonchelista Stephen Orton.

La versión del **Concierto para fagot** es posiblemente una de las mejores existentes. Thunemann es, además de un fagotista de ensueño, un músico estupefante. Su sonido, su su mecanismo, su afinación, su expresividad, son de la mejor ley.

AM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Sinfonía núm. 39. **BEETHOVEN:** Sinfonía núm. 2. Orquesta del Siglo XVIII. Dir.: Frans Bruggen. Philips. 422 389-2. 63' 15". (Grabación en vivo).

De cuantos directores practican la interpretación del repertorio orquestal clásico con instrumentos originales, sin duda el más musical e inteligente es Frans Bruggen. Su concepción de la música de Mozart y Beethoven está en las antípodas, lógicamente, de las concepciones *románticas* que tan hermosos frutos han dado. Tempos ligeros, tendencia a las articulaciones cortas, incisivas, textura orquestal poco densa, cuidado especial de detalles dinámicos, exageración de la agógica, son los rasgos característicos de sus interpretaciones.

Dentro de esta tendencia, su concepción de la **Sinfonía 39** de Mozart es muy risueña, ligera y escasamente dramática, mientras que la **Segunda** de Beethoven se caracteriza por su impulso, su energía interna, su carácter expetante. Prefiero personalmente la impetuosa versión de Beethoven. En suma, un excelente disco que nos compensa de tantos desmanes que se vienen realizando en nombre de la autenticidad histórica.

AM

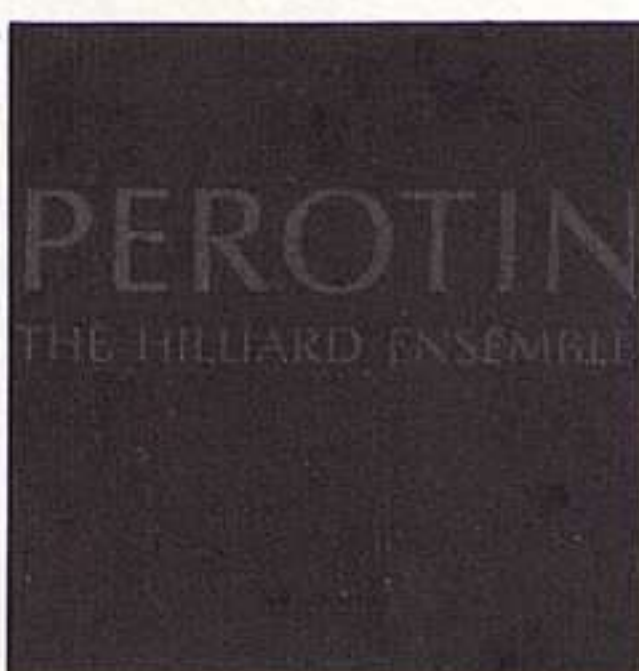


DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

PAGANINI: Concierto para violín y orquesta núm. 1. **VIEUXTEMPS:** Concierto para violín y orquesta núm. 5. Viktoria Mullova, violín. Academy of Saint Martin in the Fields. Dir.: Neville Marriner. Philips, 422 332-2. 55' 7".

Viktoria Mullova sigue empeñada (o quizá lo sea su casa discográfica) en demostrarnos cuán virtuosísticamente puede tocar, aunque a estas alturas supongo que no habrá nadie que albergue dudas al respecto. Aquí da buena cuenta de dos partituras menores, pero tras cuya escucha el oyente se encuentra ahito tras tamaña borrachera de notas. Su Paganini está prodigiosamente tocado, pero no muestra el incomprensible grado de musicalidad con que nos asombró Midori en su grabación para Philips (¿cómo ha podido dejarla escapar la firma holandesa?). Algo parecido le ocurre a su Vieuxtemps, de impecable factura técnica, pero falto de calor y, sobre todo, del sonido más adecuado. El sonido de la soviética es más idóneo para otros repertorios y estilos, como Marriner es también mejor director de otro tipo de partituras. Su dirección es aquí rutinaria y ferial y le hace un flaco servicio a Mullova. Cada uno parece hacer la guerra por su cuenta.

LCG



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

PEROTIN: Viderunt omnes. Alleluia posui adiutorium. Dum sigillum. Alleluia natiuitas. Beata viscera. Sederunt principes. The Hilliard Ensemble. ECM, 1385. 67' 25".

Produce un gran placer ver cómo uno de los más grandes compositores de la música occidental puede, a pesar de contar con el pequeño inconveniente de haber nacido en el siglo XII, ocupar la portada de un disco compacto. El infatigable Paul Hillier realiza aquí uno de sus trabajos más serios e ingratos, pero también más satisfactorios y necesarios para el oyente. Su Perotin es más sobrio que el de Munrow (Hillier prescinde del positivo en el **Viderunt** y el **Sederunt**) y con menos vuelo melódico (o melismático), pero mayor sabiduría polifónica. A pesar de todo, el texto no le pasa inadvertido y a pesar de la estructura fundamentalmente silábica de esta música trascendental, el Hilliard trata de extraer de aquél toda su expresividad (extraordinario David James en **Beata viscera**). El disco se completa con tres "conducti" anónimos de la época. Partida de nacimiento de toda nuestra música y, por tanto, imprescindible.

LCG

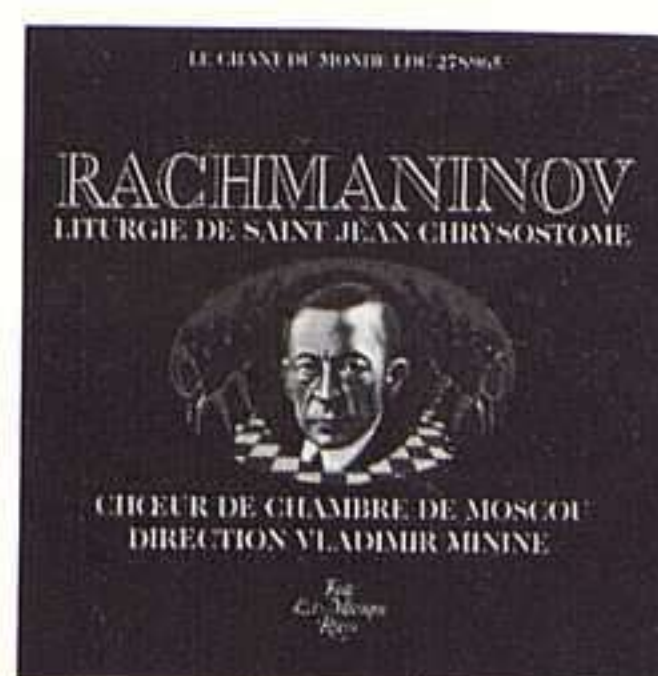


DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

RACHMANINOV: Obras para dos pianos y para piano a cuatro manos. Brigitte Engerer y Oleg Maisenberg, pianos. Harmonia Mundi, HMC 901301/02. 2 CDs. 131' 17".

Aunque no toda la música contenida en estos discos tenga el mismo valor, resulta interesante este repaso a una parcela de la obra de Rachmaninov poco explotada por la discografía. Brigitte Engerer y Oleg Maisenberg interpretan las dos **Suites**, la **Rapsodia** y las **Danzas Sinfónicas** (para dos pianos), las **6 Piezas, Romance en Sol** y **Polka Italiana** (para piano a cuatro manos) y dos curiosísimas piezas para piano a seis manos (en éstas colabora Elena Bashkirova). Su propuesta interpretativa, por ejemplo en las **Suites**, me ha parecido inferior a la de Previn/Ashkenazy. En el disco que comentamos, la articulación y el fraseo son algo toscos. La sonoridad más bien maciza, con fortísimos duros y un efecto de excesiva resonancia perjudican estas versiones. Un álbum a considerar como única alternativa para acceder a las piezas menores, pero con un interés restringido en el caso de las obras mayores.

GB



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

RACHMANINOV: Liturgia de San Juan Crisóstomo. Coro de Cámara de Moscú. Dir.: Vladimir Minine. Le Chant du Monde, LDC 278 965. 53' 42".

Con las **Visperas** (1915) ésta es la obra religiosa más extensa y significativa de Rachmaninov. Destaca en ella la fusión de lo litúrgico y lo popular, austeridad y exaltación. La cita gregoriana (en las **Letanias**) en la voz del bajo solista, respondida por los "Gospodi" del coro, o el mismo efecto antifonal en **La Gracia de la Paz**, se combinan con el carácter a menudo instrumental de la escritura. Las voces del Coro de Cámara de Moscú responden perfectamente, con los contrastes de color entre las voces graves y agudas (impresionante la entrada de los bajos en **Mi alma bendice al Señor**), el poderío de los unisonos y la delicadeza de las regulaciones dinámicas. Mejor el conjunto como tal que los solistas, a menudo afectados por el típico vibrato de las voces eslavas. En el resultado sonoro influye y no poco la acústica de la Catedral de la Asunción, en Smolensk, donde se grabó el disco. No se incluyen textos.

GB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

SATIE: Obras para piano. Yitkin Seow. Hyperion CDA 66344. 65' 46".

Este joven pianista, nacido en Singapur, es ganador de varios concursos internacionales. De niño fue ayudado y alentado por Menuhin y Rubinstein, que captaron enseguida sus buenas dotes. Realidades hoy, en este su primer disco a piano solo nos muestra su sensibilidad y preciosa pulsación en diversas obras de Satie, con un planteamiento muy claro y fuera de los amaneramientos que frecuentemente escuchamos en obras de este peculiar compositor.

En la información del disco han tenido el detalle de incluir los jocosos recitados de **Embryons deséchés**, y las fechas y comentarios de Satie de todas las piezas de **Sports et divertissements**. En resumen, puede que uno de los discos más recomendables de obras sueltas de Erik Satie.

VB



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

A. SCARLATTI: Cantatas "Correa nel seno amato" y "Già lusingato appieno". Variaciones sobre "La Folia". Lynne Dawson, soprano. Cuarteto Purcell. Hyperion, CDA66254. 51' 42".

Este disco pertenece a una serie que recoge diversas versiones del tema "La Folia" por diferentes compositores, como Vivaldi, Corelli, Gemianini, C.P.E. Bach, Marin Marais, etc. La interpretación de las 30 variaciones compuestas por Alessandro Scarlatti ocupa el centro del registro y constituye, desde la perspectiva de la interpretación, su máximo aliciente. Las dos bellísimas cantatas que enmarcan esta obra tienen en Lynne Dawson una intérprete poco más que discreta. Ni la voz, de dudosa calidad, ni el estilo parecen convenir a la imaginativa línea vocal exigida por Scarlatti. De entre las casi seiscientas cantatas debidas a este compositor, las dos aquí grabadas tienen interés musical, pero no justificarían por sí solas la adquisición de este disco.

GB



DDD
I: ★★
S: ★★★★★

J. STRAUSS: Valses vieneses. Dúo Crommelynck, piano a cuatro manos. Claves, CD 50-8915. 58' 51".

No tengo suerte con las grabaciones de este Dúo. No me satisfizo su disco de Schubert y el disgusto se repite con el presente, dedicado a transcripciones para piano a cuatro manos de nueve de los valeses más conocidos de J. Strauss. Los pianistas enfatizan el ritmo, exageran las síncopas y pretenden una contundencia pseudo-orquestal reñida con la "nonchalance" con la que deben interpretarse unas transcripciones tan evocadoras. Los Crommelynck atosigan los valeses a base de rubatos y de efectos postizos hasta hacerlos absolutamente rígidos e imbañables. Tocan con excesivo staccato y una dinámica monótona, sin idea de lo que es el legato, rozando la caricatura deformadora.

Las transcripciones son muy floridas y confieren todo el peso a las octavas superiores, confinando las bajas al mero acompañamiento. Por ello, mis reservas se dirige antes a Patrick Crommelynck que a Taeko Kuwata. El nivel técnico de ambos es satisfactorio; lo opinable es su criterio estético, que debería estar basado en una mayor elegancia y en un artificio menos grosero.

XCD

Discos



ADD

I: ★★★★★
(Quijote)
★★★★★
(Muerte)
S: ★★★
(Quijote)
★★★★★
(Muerte)

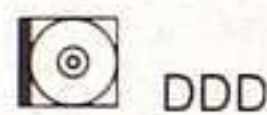


R. STRAUSS: Don Quijote; Muerte y Transfiguración. Pierre Fournier, violoncelo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dir.: Herbert von Karajan. D.G., 429 184-2. 71' 27". Serie Galleria (media).

El mayor interés de esta reedición reside en la versión de **Muerte y Transfiguración** (1974), seguramente la mejor de las tres que conozco de Karajan, incluida su última interpretación fonográfica, ya una grabación digital. Para mí, posiblemente sea no sólo su mejor trabajo sobre esta obra, sino la mejor opción discográfica a que se puede aspirar hoy, con lo que hasta ahora hay. Se trata del Karajan más auténtico, ese que sólo aparece en contadas ocasiones, un Karajan que va a la sustancia de la obra y no permite —como en otras, demasiadas veces— que únicamente se aprecie la piel de la misma, aun siendo hermosa y, sobre todo, espectacular.

Y un poco así es el caso de este **Don Quijote** (1966), una versión un tanto ruidosa y descontrolada; brillante y voluminosa, pero algo superficial. Por supuesto prefiero, con mucho, su versión para EMI con Rostropovich [no tanto su última interpretación en disco con Meneses (D.G.)].

PGM



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★



SUPPÉ: 8 Oberturas. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Zubin Mehta. CBS, MK 44932. 60' 18".

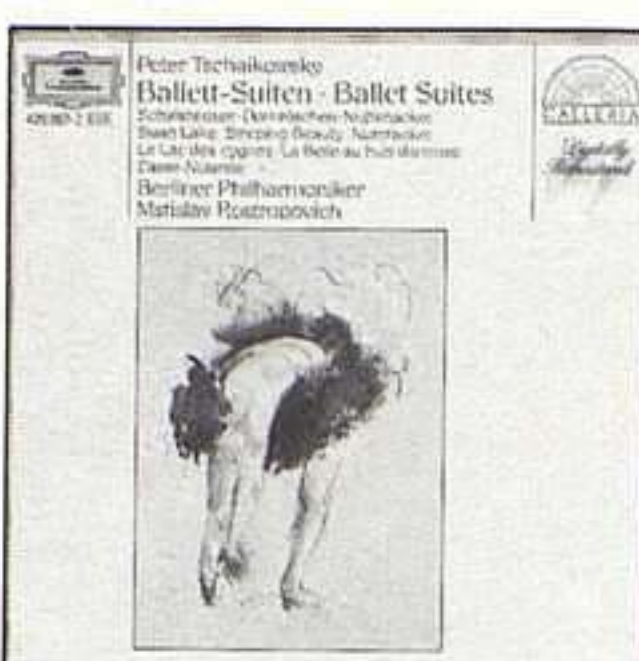
Zubin Mehta es un caso curioso de director: al margen de su técnica colosal, es capaz de lo mejor y de lo peor. En música vienesa de baile era terrible, y digo *era* por las despistadísimas versiones de **Valses** de Strauss que dio en Madrid como propinas en dos visitas, pero el Concierto de Año Nuevo en Viena de 1990 no ha sido el desastre que podía esperarse, sino el resultado de un enorme esfuerzo (supongo) por asimilar el especial aire de esta música, que Mehta ha debido aprender a marchas forzadas hasta *casi* dominarlo. Sin ser lo mismo Suppé, algo tiene que ver con Strauss y demás... El caso es que es casi imposible escuchar **Oberturas** de Suppé más en estilo y en situación que éstas. ¡Qué maravilla en todo! Melodioso, brillantísimo, arrebatador. Y de la Orquesta, insustituible en esta música, saca todo el partido posible. ¡Qué solos de chelo en **Poeta y aldeano** y en **Mañana, tarde y noche en Viena**, o de clarinete en **El Suplicio de Tántalo!** En resumen, el mejor disco de Oberturas de Suppé (con ocho, nada menos) y el mejor grabado.

AGH



ADD

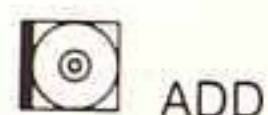
I: ★★★★★
S: ★★★★★



TCHAIKOVSKY: Suites de ballet de El Lago de los Cisnes, La Bella Durmiente y Cascanueces. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dir.: Mstislav Rostropovich. D.G., 429 097. 68' 47". Serie Galleria (media).

He aquí un Tchaikovsky completamente sinfónico, alejado de la esencia auténtica de estas músicas para ballet, por obra y gracia de una Filarmónica berlinesa en gran forma y de un buen día del director Rostropovich. La versión respira amor hacia esta música y está hecha con absoluta falta de inhibición. Rostropovich cree en estas partituras y la convicción se transmite a la orquesta y a los oyentes. A la vista del resultado aquí logrado (son grabaciones de 1979) parece extraño que Rostropovich y los berlineses no hayan vuelto sobre estos ballets, para registrarlos en su integridad. El reprocesado digital es magnífico. Un disco de esos que nos hacen disfrutar como enanos.

GB



ADD

I: ★★★★★
S: ★★★



VIVALDI: Concierto para violín, cuerda y continuo, RV 199, 234, 270, 271 y 277. I Musici. Philips, 422 493-2. 58' 31". Serie Baroque Classics (media).

Sólo seis años después de su creación en 1952, el grupo romano I Musici ya tocaba uno de los mejores Vivaldis posibles. Con la excusa de recoger un disco cinco de los **Conciertos** violinísticos del veneciano, Philips reedita ahora esta grabación modélica, en la que pueden admirarse dos de las mejores páginas de aquél: **"El Favorito"** y **"L'Amoroso"**. Las partes solistas son atribuidas democráticamente y, así, podemos disfrutar de la poesía y los trinos de Michelucci, la delicadeza de Cotogni (retirada al tiempo de Carmirelli), la fuerza de Vicari (hoy viola), la tersura del sonido de Gallozzi (aún en activo) o el ajustado virtuosismo de Félix Ayo. A pesar de una grabación que ya acusa el paso de los años, resulta admirable comprobar la vigencia del estilo y del sonido —asombrosamente italiano— de I Musici. Disco bellísimo y revelador de la grandeza y la variedad del arte de Vivaldi.

LCG



ADD

I: ★★★
S: ★★★



VIVALDI, ALBINONI: "Música Veneciana". O. Klamand y O. Schmitz, trompas. G. Zapz y M. Kejmar, trompetas. H. Klug, cello. J. E. Dähler, clave. Academia Instrumental Claudio Monteverdi. Dir.: Hans-Ludwig Hirsch. Claves, CD 50-601. 64' 4".

Nuevas y atractivas versiones de los siempre bien acogidos Albinoni y Vivaldi, que con este excelente grupo de cámara y buenos solistas, nos ofrecen unas interpretaciones muy dignas. En general, un poco más reposadas que las del grupo I Musici, por dar alguna referencia.

En orden de grabación: cinco Conciertos de Vivaldi (F XI/1, F XI/1, F XI/10, F XI/7, y F XI/11), tres de Albinoni (1 y 4 del Op. 7, y el 1 del Op. 10), y para final otro de Vivaldi (F IX/1). Así pues, comienzan con un **Concierto para dos trompas** y terminan con un **Concierto para dos trompetas**. Los demás son para cuerdas, o para cuerdas y clave. Y como dignos de mención aparte, destacan los trompas Olaf Klamand y Otto Schmitz, y sobre todo el cello Heinrich Klug, que en el Largo del **Concierto para dos trompas** nos da una lección de serenidad y precioso sonido.

VB



DDD

I: ★★★
S: ★★★



WEBER: 5 Oberturas. HINDEMITH: Metamorfosis sinfónica sobre un tema de Weber. The Philharmonia. Dir.: Neeme Järvi. Chandos. CHAN 8766. 60' 55".

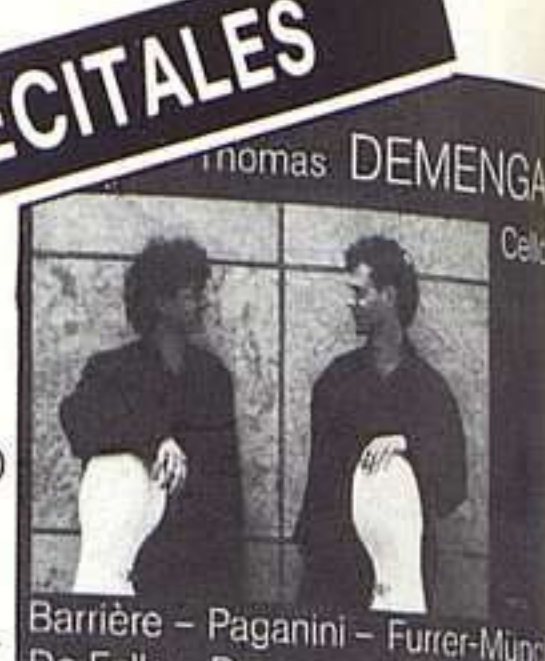
Järvi descontextualiza las oberturas y las trata como algo perfecto en sí mismo. Aunque sea en versión de concierto, una obertura es una anticipación y, con Weber, aún más, puesto que las suyas pretenden resumir la ópera misma, alejándose del modelo mozartiano de introducción con referencias temáticas. Järvi las convierte en poemas sinfónicos, inducido por la calidad de una orquesta que supera a lo que se prodiga en los fosos operísticos. Pero después de escuchar estas oberturas resulta imposible imaginar a Agathe o a Rezia desgranando sus arias porque sus voces, aunque fueran la de la mismísima Birgit Nilsson, quedarían ahogadas por la orquesta. En suma: unas versiones colosalistas que resultan brillantes a costa de la pureza de las melodías. Es significativa la inclusión de la obertura de **El Señor de los Espíritus**, que suena a puro Verdi en manos de Järvi.

En cambio, la **Metamorfosis** de Hindemith se beneficia del impetu del director. The Philharmonia, la más americana de las orquestas europeas, cumple divinamente, pero la acústica reverberante de la Iglesia de San Judas emborrona el sonido.



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★



BARRIÈRE: Sonata núm. 10. PAGANINI: Variaciones sobre un tema de Rossini. MUNCH: Souvenir mis en scène. FALLA: Danza ritual del fuego. DEMENGA: Dúo? o, Du... POPPER: Suite Op. 16. Patrick y Thomas Demenga, violonchelos. Claves, 50-8909. 63' 37".

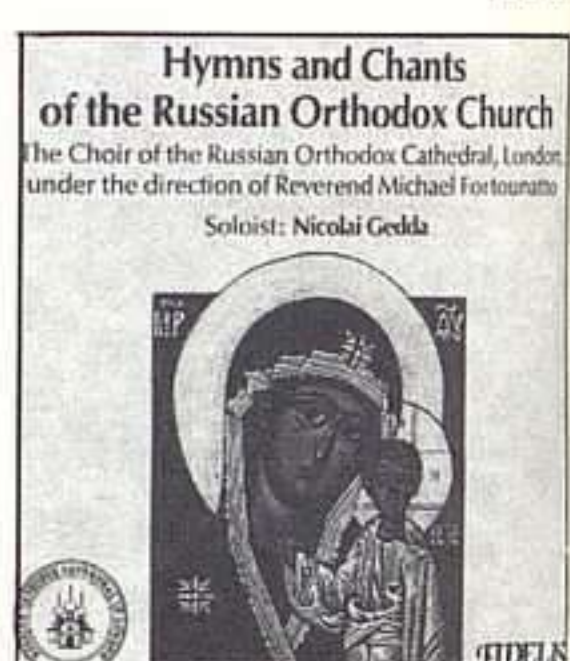
Ya nos habíamos referido repetidas veces en estas páginas a las excepcionales cualidades interpretativas de Thomas Demenga, miembro e la extraordinaria Camerata de Berna. En este disco podemos escucharlo por fin como solista en compañía de su hermano Patrick, un violonchelista que en nada desmerece a su ilustre primogénito. El repertorio elegido incluye dos obras contemporáneas (una de ellas compuesta por el propio Thomas), dos obras originales para dos violonchelos y dos arreglos de partituras de Paganini (Thomas) y Falla (Patrick). A pesar de las terribles demandas técnicas de todas ellas (el último movimiento de la **Suite** de Popper se ha considerado siempre intocable), los Demengas hacen mucho más que dar una lección de virtuosismo y sus versiones rezuman musicalidad y belleza sonora. Magnífica grabación.

LCG



AAD

I: ★★★★★
S: ★★★★★



"HIMNOS Y COROS DE LA IGLESIA ORTODOXA RUSA". Nicolai Gedda, tenor. Coro de la Catedral Ortodoxa Rusa de Londres. Dir.: Michael Fortounatto. Fidelis, FIDCD 100. 53' 28".

Reedición en compacto de un disco de 1977 que contiene bellísimas páginas corales de la fascinante liturgia ortodoxa rusa, tanto en piezas anónimas como en aportaciones de autores como Rimsky-Korsakov, Borntniansky o Grechaninov. Es admirable (como también en Tchaikovsky o Rachmaninov) la unión con la que estos maestros se acercan a una música de tan hondo contenido espiritual y tan profundas raíces. La interpretación tiene la garantía de un auténtico coro ortodoxo y cuenta además con el enorme aliciente de las intervenciones del magnífico tenor sueco Nicolai Gedda, siempre tan integrado en la música vocal rusa.

RB

MUSICA DE CINE



I: ★★★★★
S: ★★★★★



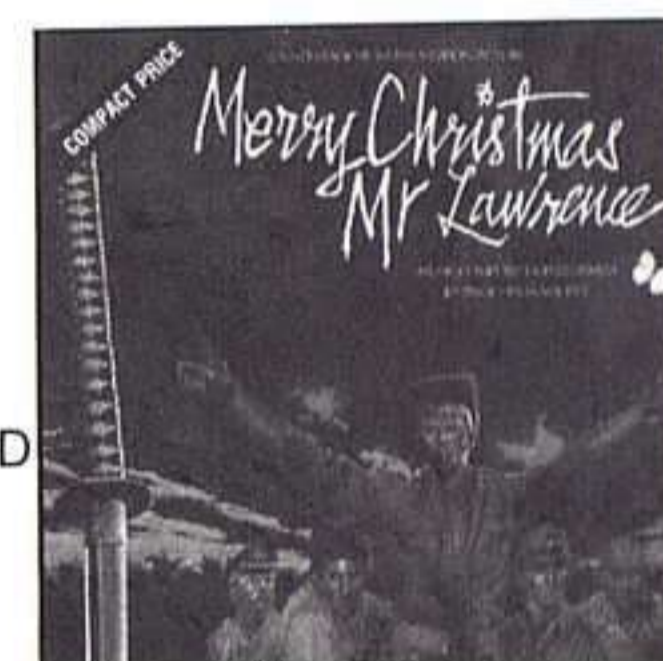
EL ÚLTIMO EMPERADOR. Ryuchi Sakamoto, David Byrne y Cong Su. Virgin Records CDVX 2485. 50' 26".

Premiada con el Oscar, la banda sonora de esta auténtica superproducción estuvo llevada con el mismo lujo que el resto de los aspectos del film, y este mayor presupuesto se le nota a Sakamoto, que afina y cuida más la tímbrica que en "Feliz Navidad, Mr Lawrence", permitiéndose más escapadas sinfónicas. Frente a ello, la aportación de Byrne suena un tanto folclórica y mucho más simple, evidenciando la considerable diferencia de formación entre ambos músicos. En la producción discográfica se ha tenido el buen acuerdo de ofrecer prácticamente toda la música que formaba parte de la película, y así se reúne la pequeña aportación de Cong Su (el fragmento más cercano a la auténtica música china) y, al final, casi formando una especie de montaje, la banda de acordeones de la Guardia Roja y un fragmento del Vals del Emperador, dos momentos sonoros que reflejan, a modo de reportaje, dos etapas de la vida de Pu Yi.

AVT



I: ★★★★★
S: ★★★★★



"MERRY CHRISTMAS, MR LAWRENCE". Ryuchi Sakamoto. Virgin Records. CDV 2276. 40' 39".

Banda sonora que se hizo muy popular en su día, gracias al tema que abre la grabación, y que realmente es lo que todos recordamos de la misma. Se trata de una melodía más bien ramplona, con unos timbres poco elaborados, que consigue, eso sí, el buscado efecto pegadizo. El resto de la música, firmada por Sakamoto excepto en algún corte anecdótico, no pasa de un tono discreto, aunque en el contexto del film cumple con efectividad.

AVT



I: ★★★★★
S: ★★★★★



"THE SPIRIT OF ENGLAND". English Symphony Orchestra. English String Orchestra. Dir.: William Boughton. Nimbus, NI 5210-13, 4 CDs. 244' 28" (Serie media).

En este álbum, a los nombres tan conocidos de Elgar, Britten, Vaughan Williams, Host o Delius se unen otros bastante menos famosos, sobre todo para los aficionados españoles, como Parry, Bridge, Butterworth, Warlock y Finzi. Esta antología está tomada de diversas grabaciones aparecidas entre 1984 y 1989 realizadas por la English String Orchestra y su titular William Boughton, a la que se ha unido la recientemente creada English Symphony Orchestra cuyo titular es, asimismo, Boughton.

La principal virtud de estas interpretaciones es la claridad y el sentimiento afín a una estética musical que, en su diversidad, tiene a Inglaterra y su tradición como nexo común. Obras como la Fantasia sobre un tema de Tallis de Vaughan Williams, la Introducción y Allegro de Elgar o las Variaciones Bridge de Britten nos muestran a unos músicos eficientes, con clase, y a un director sensible y conector. Buenas grabaciones sonoras. A precio medio puede ser una buena oportunidad para conocer un poco de ese espíritu de Inglaterra que da título al álbum.

CRS



I: ★★★★★
S: ★★★★★

"PIEZAS BARROCAS CÉLEBRES". GALUPPI, HAENDEL, PACHELBEL, BONPORTI, GEMINIANI, VIVALDI, ALBINONI y BACH. I Solisti Italiani. Denon, CO-73335. 64' 43".

Otra de las innumerables selecciones de piezas de este tipo. Un poco singular ésta, porque al lado de los inevitables Adagio de Albinoni, Canon de Pachelbel (colosal éste), Aria de Bach (de la Suite orquestal núm. 3, claro), contiene algunas piezas tan infrecuentes como preciosas: el Andantino con moto de un Concierto para clave de Baldassare Galuppi, el Adagio de un Concierto para violín de Geminiani, y un par de obras completas impagables: el Concerto grosso "La Follia" de este último autor y el Concierto "Alla Rustica" de Vivaldi. Sobran sin embargo, yo creo, movimientos aislados de obras muy corrientes en las discotecas, como el Concerto grosso Op. 6/10 de Haendel o el Concierto para dos violines de Bach.

Las interpretaciones de este grupo, tan bueno como I Musici (o puede que más, ahora) son en todos los casos admirables, y fuera de serie las grabaciones.

AGH



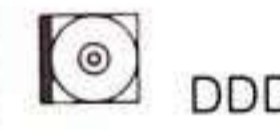
I: de ★★★
a ★★★★★
★★
S: ★★★★★

"MUSIK FOR SEVRALL FRIENDS". The Newberry Consort. Dir.: Mary Springfels. Harmonia Mundi, HMU 907013. 61' 4".

"Music for Sevrall Friends" es el título de un conjunto de 24 piezas de compositores ingleses del siglo XVII algunas de carácter instrumental —la mitad— y otras tantas para voz y acompañamiento. El autor más representado es John Wilson (1596-1674), del que se ofrecen doce números, repartiéndose el resto entre Henry Butler, Mathew Locke, Christopher Simpson y Paul Banister. Son obras agradables de escuchar, aunque no se encuentren entre ellas ninguna preciosa y desconocida gema. Las piezas vocales están cantadas por un contratenor, mientras que The Newberry Consort está formado por sólo tres miembros que se alternan en diversos instrumentos: viola da gamba, violín prebarroco, teorba y laúd.

El principal inconveniente en la interpretación es que resulta un poco monótona.

SA



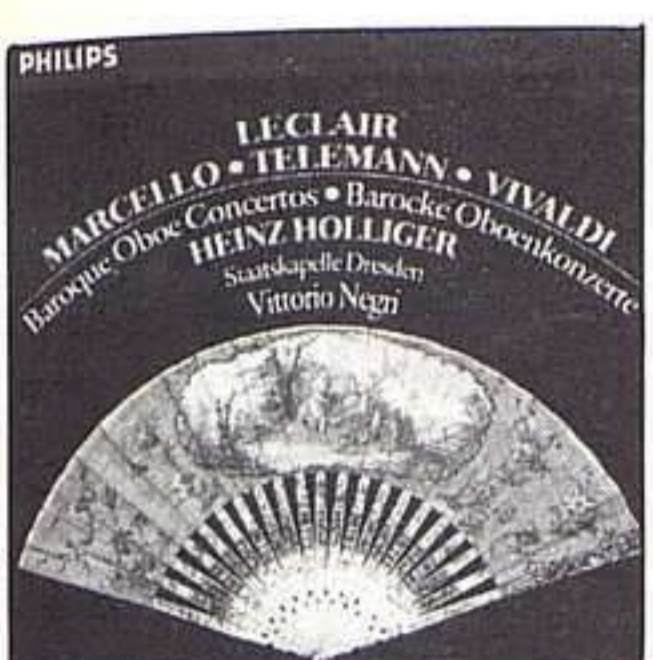
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"NOSTALGIÉN". Ingolf Turban, violín. Jean-Jacques Düнки, piano. Claves, CD 50-8917. 63' 19".

Un disco muy poco interesante. Bajo el título Nostalgién se incluyen en este compacto no menos de veinte piezas para violín piano que, teóricamente, responden a este estado anímico. La verdad es que muchas de ellas nada tienen que ver y la mayoría son de un nivel musical bastante pobre. Por otra parte, un buen número de estas piezas de escasa duración no fueron escritas originalmente para violín y piano, sino que son transcripciones o arreglos. Compositores muy conocidos como Paganini, Sibelius, Albéniz o Stravinski se alternan con otros de muy escaso renombre como Paradis, Poldini o Collet.

El joven violinista Ingolf Turban, que durante tres años fue concertino de la Orquesta Filarmónica de Munich con Celibidache y que ahora inicia una carrera internacional, actúa con adecuadas dosis de virtuosismo y sentido lírico, no abusando ni de uno ni de otro. Jean-Jacques Düнки es un adecuado acompañante. El disco está muy bien grabado. Para los que gustan de este tipo de obritas puede recomendarse.

CRS



I: ★★★★★
S: ★★★★★

LECLAIR: Concierto para oboe Op. 7 núm. 3. MARCELLO: Concierto en Re menor. VIVALDI: Concierto para oboe d'amore RV 454. TELEMANN: Concierto en Sol mayor. Heinz Holliger, oboe d'amore. Staatskapellen Dresden. Dir.: Vittorio Negri. Philips, 422 492-2. 55' 31". Serie Baroque Classics (media).

Un disco de Vivaldi dirigido por el milanés Vittorio Negri cuenta siempre con las máximas garantías estilísticas. Si el solista es nada menos que Heinz Holliger, es ya más que difícil que de la colaboración entre ambos artistas no nazca un disco de esos cuya escucha proporciona un placer seguro. Como es costumbre en el primero, nos ofrece una dirección energética y tremendamente comunicativa. Para el continuo, Negri cuenta con el lujo del impecable saber hacer de Christiane Jacottet, quien, como siempre, da una lección de virtuosismo, poesía y adecuación. Al menos dos de los Conciertos (Marcello y Vivaldi) ha vuelto a grabarlos —con mejor sonido y acompañamiento quizá más refinado— con I Musici. A pesar de todo, la joya del disco es el bellísimo Concierto de Telemann.

LCG



I: ★★★★★
S: ★★★★★

"MÚSICA MEDIEVAL, RENACENTISTA Y BARROCA PARA ZANFOÑA Y FLAUTA DULCE". Mandel Quartet. Hungaroton, HCD 31138. 65' 06".

El Cuarteto Mandel es un excelente conjunto húngaro dedicado a la música antigua, que recibe su nombre Róbert Mandel, virtuoso de la zanfoña, que, de origen medieval, en el siglo XVIII conoció una nueva edad de oro, cuando los aristócratas jugaban a pastores sin reparar en la Revolución que se les venía encima. El presente disco puede considerarse como pequeña historia del repertorio de la zanfoña, desde danzas medievales hasta la Sonata núm. 1 en Do mayor de la Op. 13 "El Pastor Fido" de apócrifa atribución a Vivaldi, pasando por danzas renacentistas de Claude Gervaise y Tylman Susato y danzas húngaras de los siglos XVI y XVIII. Particularmente interesantes son las obras del Rococó francés: La Suite "Les Fleurs", Op. 4 de Philibert Delavigne y la Sonata-Trio en Do mayor de Jacques-Christophe Naudot, en las que Róbert Mandel comparte el protagonismo con Gábor Kallay, flauta dulce, quien, por su parte, como único solista nos ofrece además dos páginas del Manierismo: la Sonata Prima de Dario Castello y Greensleeves to a ground, anónimo inglés del siglo XVII.

SA

Discos

JAZZ

LP analógico
I: ★★★★★
S: ★★★★★

GARY BARTZ: "REFLECTIONS OF MONK. THE FINAL FRONTIER". SteepleChase.

Tocar el saxo alto y ser parkeriano —de Charlie Parker— es, o fue durante una época felizmente superada, todo uno. A Gary Bartz, saxofonista-alto nacido al jazz en los últimos años cincuenta, le hemos escuchado en España tocando a Parker; le escuchamos —en disco— con Charlie Mingus y le volvemos a escuchar tocando a Monk; y ya sea tocando a Parker, a Mingus o a Monk, se nos muestra capaz de llegar a la esencia. Decir que la selección de temas es espléndida es una tontería porque no conozco ninguna selección de temas de Monk que no lo sea siempre y cuando no se incluya Round' midnight; pero Bartz, además, los arregla, re-interpreta y hasta les pone letra —Monk's mood— mostrándose creativo pero moderado e inteligente en los tres aspectos. El acompañamiento es excelente: Eddie Henderson, magnífico en Epistrophy, Billy Hart y el pianista Bop Butta.

JMGM

DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

JAMES WILLIAMS SEXTET: "PROGRESS REPORT". Sunnyside. SSC-1012 D. 49' 45".

James Williams pertenece a la familia de los jóvenes pianistas de "hard-bop" modelados a la imagen de los Jazz Messengers. Son músicos potentes, de una solidez técnica a prueba de bombas, tienen algo de Herbie Hancock y algo de McCoy Tyner y son también muchas veces un tanto repetitivos. Williams es de los que ponen el piloto automático en el momento del solo. Más que tocar, *sobrevuela*; y con todo, en éste Progress Report —que tiene su continuación en Alter Ego, también para Sunnyside— proporciona alguna variedad al "formato Messenger". Así, junto a los inevitables Bill Pierce —saxo tenor— y Tony Reedus —batería— nos encontramos con la guitarra y los pedales de Kevin Eubanks y un clarinetista, Bill Easley. No es que sea mucho —las composiciones, todas de Williams, siguen siendo un mero pretexto para el monótono suceder de solos— pero algo es algo.

JMGM

DDD
I: ★★★★★
S: ★★★

MUDDY WATERS BLUES BAND: "UNRELEASED IN THE WEST". Moon. MCD 007-2. 37' 11".

Muddy Waters fue la última figura del blues rural o la primera del urbano. En todo caso y distinciones al margen, fue uno de los últimos grandes del género en su transición. A él dio una voz *jonda* como pocas, un repertorio y le surtió con un número de discípulos. De las tres cosas hay en este "live" del año 1976, grabado con la precariedad técnica de todos los "live" de blues. Está su estilo inconfundible; están Hoochie Coochie Man y Baby please don't go y están algunos legendarios —Jery Portnoy a la armónica, el pianista Pinetop Perkins y los guitarristas Bob Margolin y Luther Johnson— cuyas intervenciones contribuyen a elevar grados el ambiente de la sesión sin rebajarse al cliché, cual es la norma en muchos de los "bluesmen" actuales. Los tres elementos se conjugan en una sesión tórrida y densa de blues y boogie-woogie.

JMGM

LP analógico
I: ★★★
S: ★★★

WALT DICKERSON, RICHARD DAVIS: "DIVINE GEMINI". SteepleChase. SCS-1089. 33' 44".

Walt Dickerson es un "outsider" en la historia del vibráfono de jazz. Músico abocado a la vanguardia, toca de un modo clásico; Richard Davis, por su parte, es uno de los mejores y menos apreciados contrabajistas contemporáneos, y no sólo de jazz (toca tanto en grupos de jazz como con orquestas sinfónicas). Esto es así, porque no es músico dado a alharacas sino discreto, seguro, de una afinación —y esto es excepción en el jazz— impecable. El presente dúo data del año 1977 y consta de cuatro composiciones del vibrafonista con una obvia intención de unidad: la que da título al álbum, Lucille, Always Positive y Her intuition. No es una música fácil, pues nada en ella hay de obvio ni se sabe dónde acaba lo escrito y dónde la improvisación, ni cómo puede nadie en semejante contexto tocar como Milt Jackson. Un disco, en definitiva, que exigirá un comentario menos apresurado.

JMGM

Comentan:

Salustio Alvarado (SA) - Gonzalo Badenes (GB) - Rafael Banús (RB) - Vladimiro Bas (VB) - Xavier Casanovas-Danés (XC-D) - Francisco Chacón Marín (FChM) - Luis Dalda Gerona (LDG) - Luis Carlos Gago (LCG) - Anabel García Hurtado (AGH) - José María García Martínez (JMGM) - Pepe Ginestal (PG) - Pedro González Mira (PGM) - Domingo Martínez y González de la Rubia (DMGR) - Ángel Fernando Mayo (AFM) - José Sánchez Rodríguez (JSR) - Galo Ramírez (GR) - Carlos Ruiz Silva (CRS) - Tartessos (T) - Ana Vega Toscano (AVT) - Carlos Villasol (CV).

IMPORTADORES	M A R C A S
BMG	ARIOLA-EURODISC, RCA.
CBS	CBS, SONY CLASSICAL.
EMI	EMI.
FERYSA	CLAVES, DENON, FONI-CETRA, HUNGAROTON, HUNT, NIMBUS, NUOVA ERA.
HARMONIA MUNDI	ARION, ASTREE, CALIOPE, CHANDOS, LE CHANT DU MONDE, HARMONIA MUNDI, FIDELIS, HYPERION, MON, OCORA, RODOLPHE, SUNNYSIDE.
JOYTEL	TELARC.
NAHUEL	STEEPLECHASE.
NUEVOS MEDIOS	ECM.
POLYGRAM	ARCHIV, DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON, LOISEAU LYRE, PHILIPS.
TECNOSAGA	PENTAGRAMA MÁGICO.
VIRGIN	VIRGIN.
VISUAL	VISUAL.



Disco compacto



Disco Lp



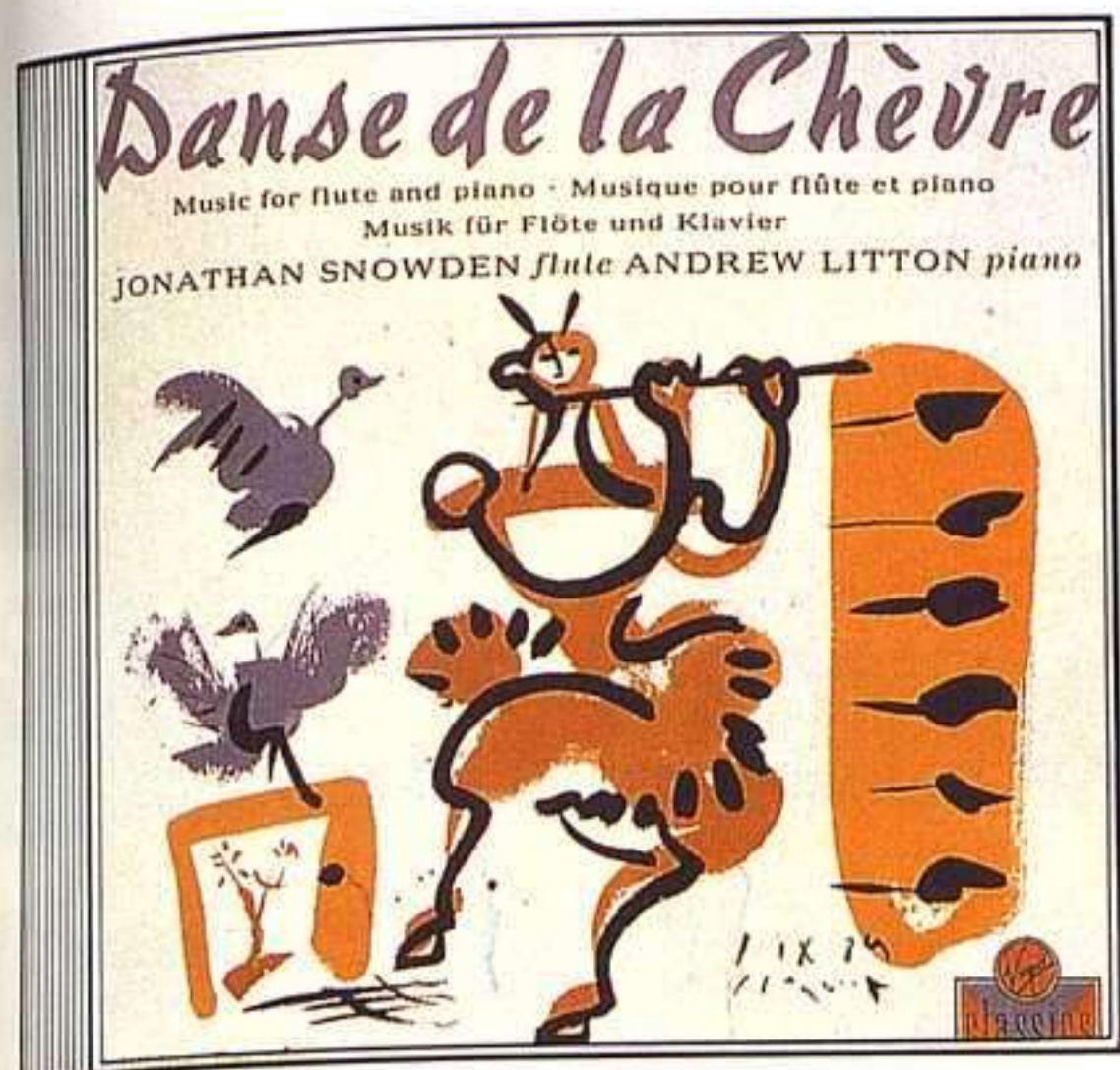
Casete



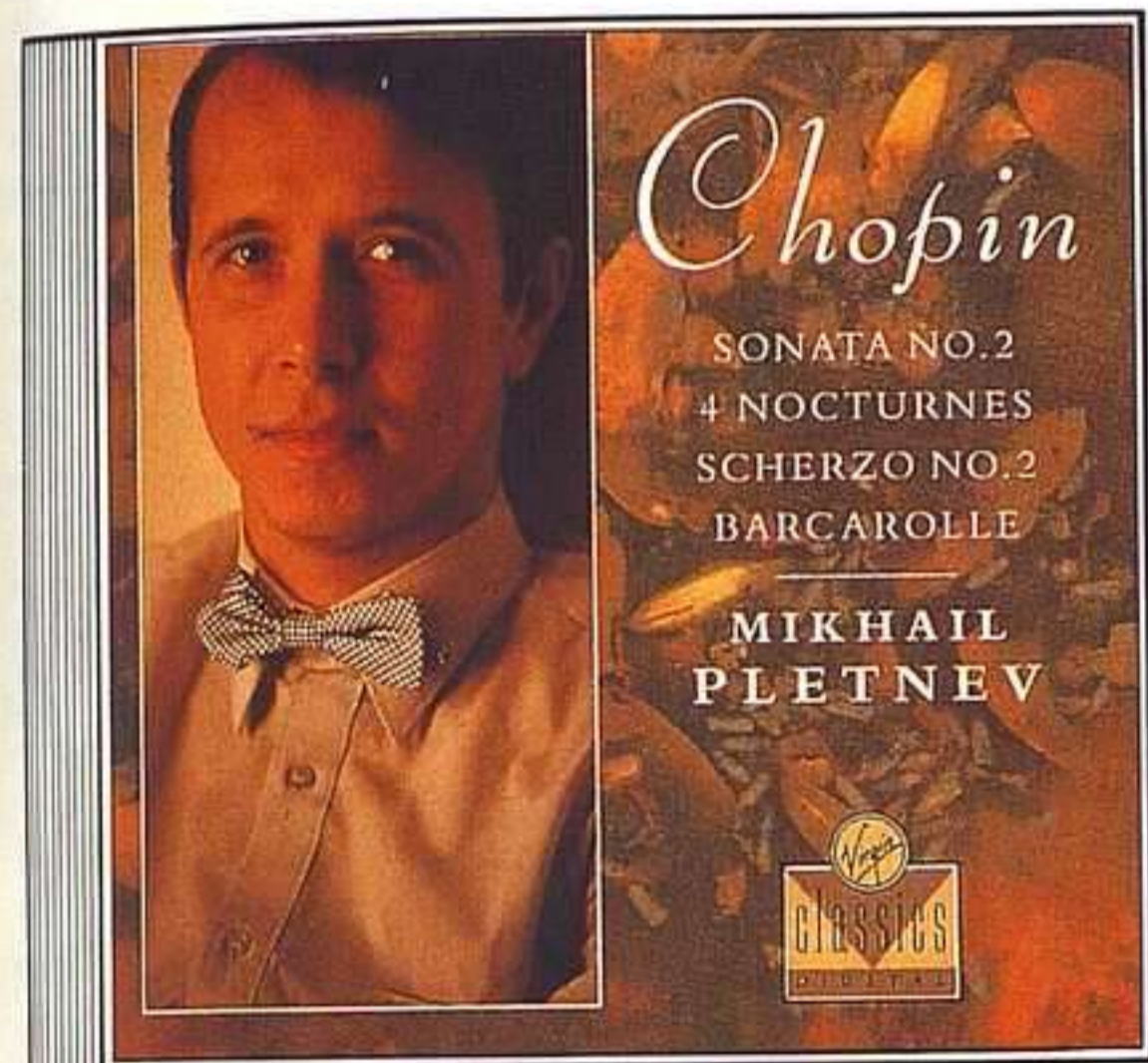
Video

DAT





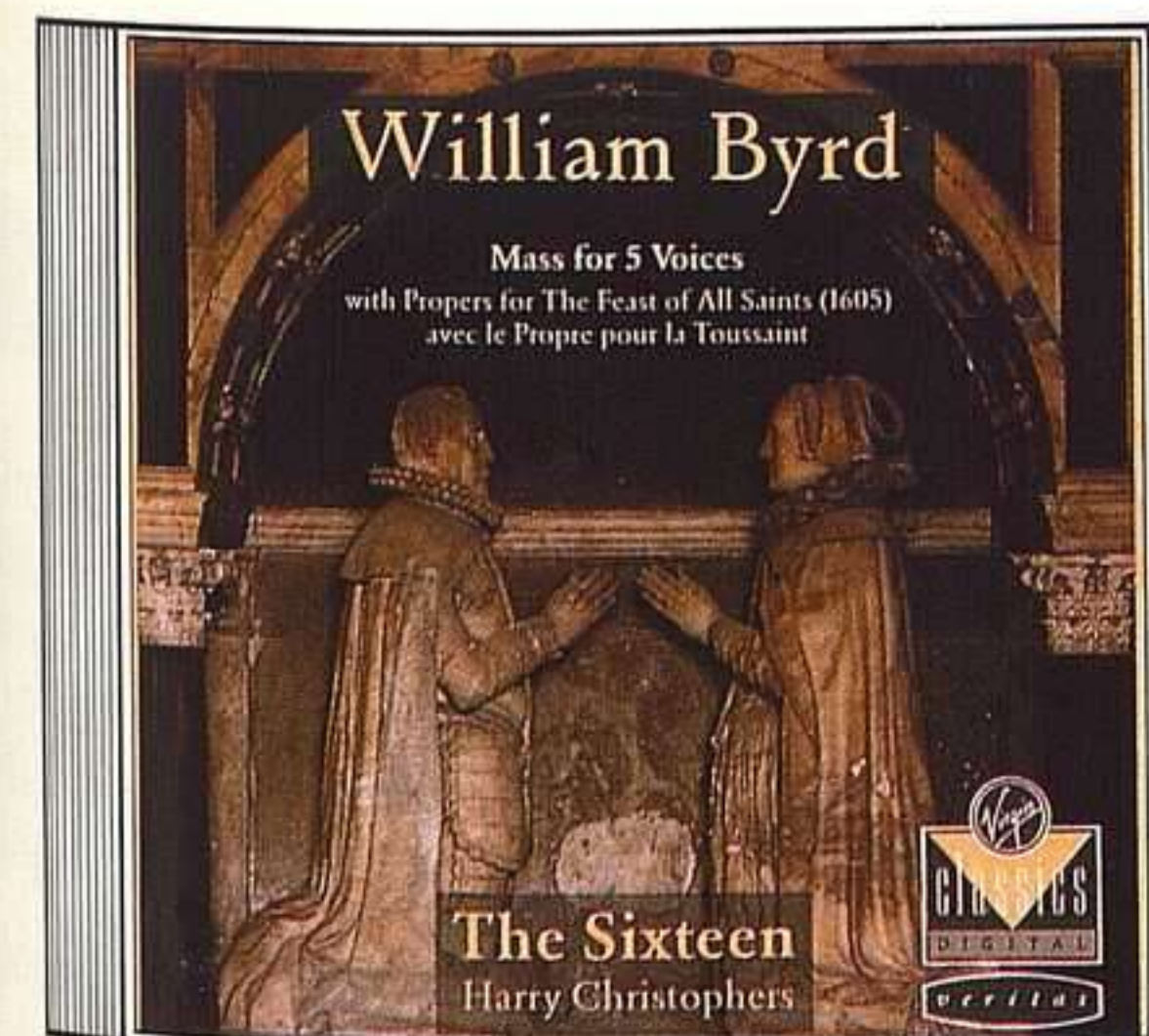
DANSE DE LA CHEVRE
MUSICA PARA FLAUTA Y PIANO
 259792



CHOPIN
SONATA N.º 2. NOCTURNOS
 259801



BEETHOVEN CUARTETOS PARA
CUERDA OP. 59 N.º 1 y OP. 18 N.º 5
 260266



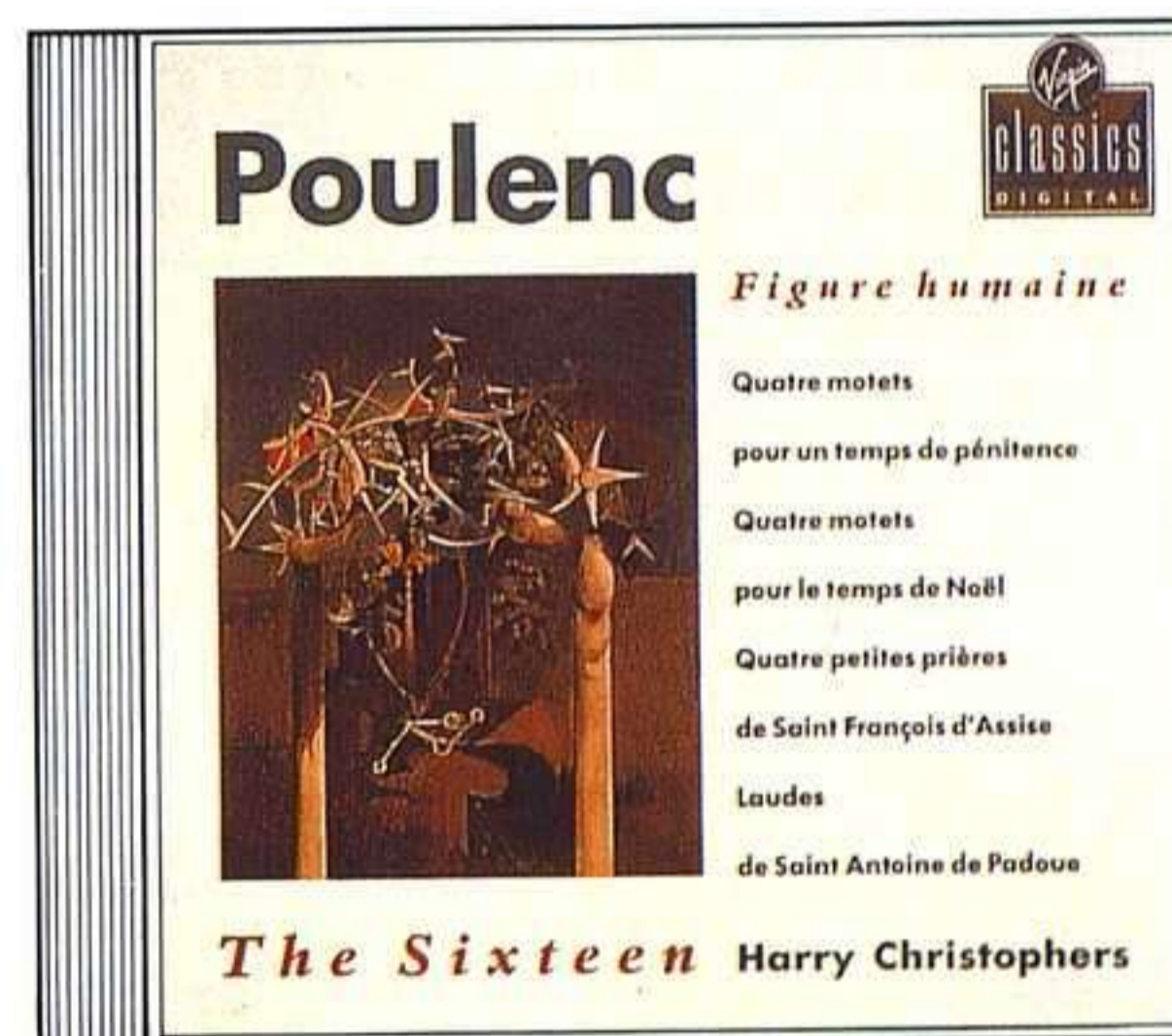
BYRD
MISA PARA 5 VOCES
 259797

virgin classics

nuevas ediciones discos compactos



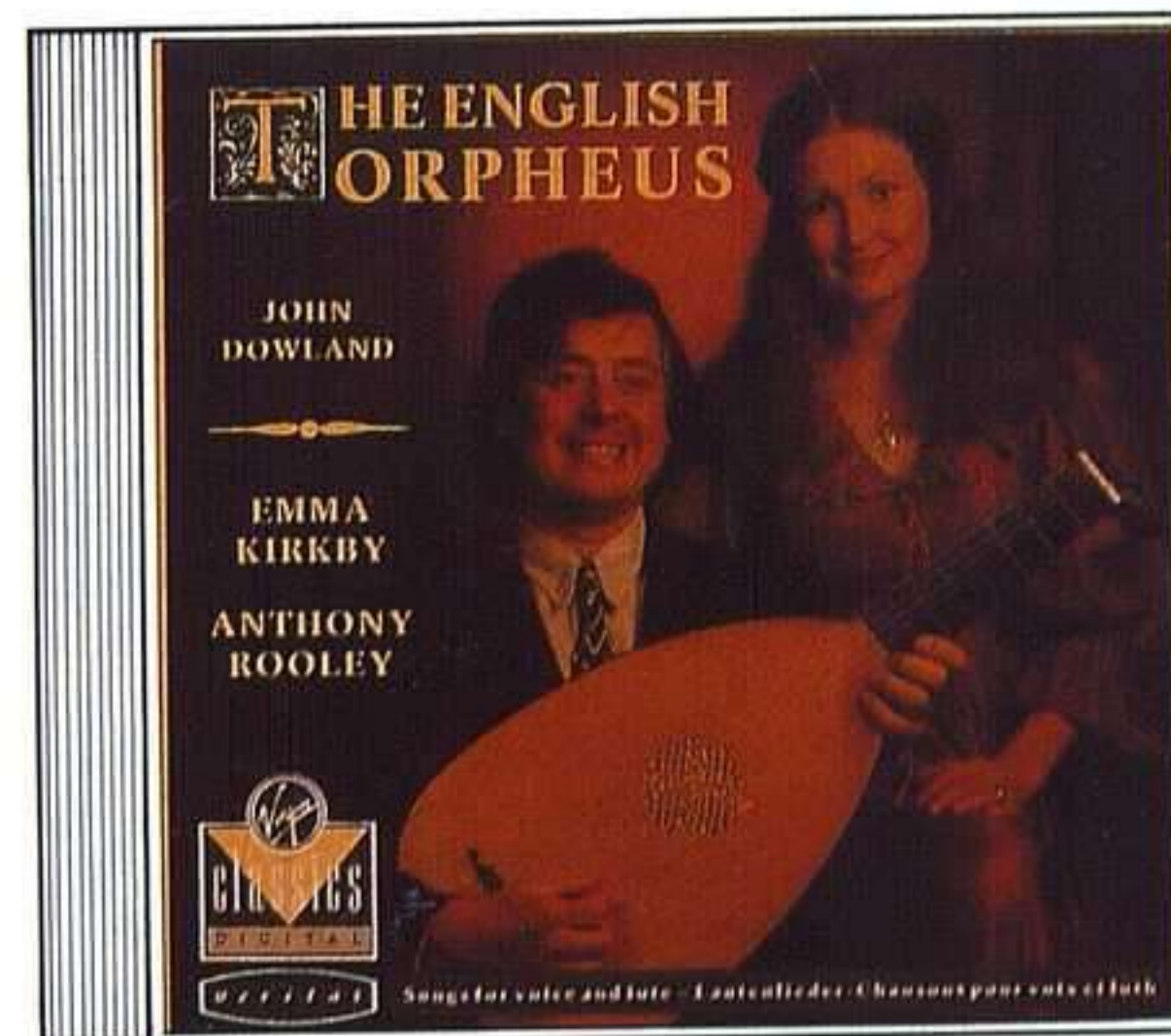
L'HEURE EXQUISE BIZET
CANCIONES DE HAHN CHABRIER
 260265



POULENC
FIGURA HUMANA
 259811



HOLST
LOS PLANETAS
 260047



DOWLAND «ORFEO INGLES»
CANCIONES PARA VOZ Y LAUD
 259602

DAVIS
 ge. SCS-

der" en
 e jazz
 guardia,
 Richard
 de los
 contra-
 no sólo
 de jazz
 s). Esto
 dado a
 uro, de
 epción
 resente
 nsta de
 fonista
 unidad:
 Lucille,
 . No es
 en ella
 acaba
 sación,
 mejante
 ckson.
 exigiria
 ado.

JMGM

DISCOS CRITICADOS

- | | | | |
|---|-----|--|-----|
| BACH: La Pasión según San Mateo. Bonney, Von Otter, etc./Gardiner. CD. | 81 | RACHMANINOV: Liturgia de San Juan Crisóstomo. Mimine. CD. | 108 |
| BACH: Misa en Si menor. Giebel, Baker, etc./Klempere. CD. | 81 | SATIE: Obras para piano. Seow. CD. | 108 |
| BACH: Variaciones Goldberg. Dreyfus. CD. | 104 | A. SCARLATTI: Cantatas. Dawson, Cuarteto Purcell. CD. | 108 |
| BACH: Concierto Italiano. Partitas núms. 4 y 6. Weissenberg. CD. | 104 | J. STRAUSS: Valses vieneses. Dúo Crommelynck. CD. | 108 |
| BARTOK: Mikrokosmos; 44 Dúos para dos violines. Zemleniszucs, Wilkomirska. CD. | 81 | R. STRAUSS: Don Quijote, etc. Fournier/Karajan. CD. | 110 |
| BARTOK: Concierto núm. 6; Quinteto para cuerda y piano. Cuarteto Chilingirian, De Groot. CD. | 104 | STRAVINSKY: El Pájaro de fuego, etc. Esa Pekka Salonen. CD. | 94 |
| BEETHOVEN: Sinfonías núms. 7 y 8. Hogwood. CD. | 80 | STROZZI: Obras vocales. The Camerata of London. CD. | 96 |
| BEETHOVEN: Sinfonías núms. 7 y 8. Solti. CD. | 62 | SUPPE: 8 Oberturas. Mehta. CD. | 110 |
| BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano y orquesta. Barenboim/Klempere. CD. | 57 | TCHAIKOVSKY: Suites de El Cascanueces y La Bella Durmiente. Rostropovich. CD. | 110 |
| BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano y orquesta. Barenboim/Barenboim. CD. | 57 | TELEMANN: Tafelmusik. Goebel. CD. | 96 |
| BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 7. Klempere. CD. | 62 | VAUGHAN WILLIAMS: Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis, etc. Menuhin. CD. | 96 |
| BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 4. Klempere. CD. | 62 | VERDI: Rigoletto. Nucci, Andersen, etc./Chailly. CD. | 58 |
| BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3. Klempere. CD. | 62 | VERDI: Rigoletto. Zancanaro, Dessi, etc. Muti. CD. | 58 |
| Sinfonías núms. 5 y 8. Klempere. CD. | 62 | VERDI: Simon Boccanegra. Nucci, Te Kanawa, etc./Solti. CD. | 60 |
| BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6; Egmont, Prometeo. Klempere. CD. | 62 | VERDI: Simon Boccanegra. Capuccilli, Ricciarelli, etc./Gavazzeni. CD. | 60 |
| BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Klempere. CD. | 62 | VERDI: Requiem. Stader, Domínguez, etc./Fricsay. CD. | 98 |
| BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1; Sinfonía núm. 7. Barenboim. CD. | 85 | VIVALDI: Concierto para flauta. Galway/Scimone. CD. | 98 |
| BEETHOVEN: Quinteto Op. 20; Cuarteto Op. 59, núm. 1. Cuarteto Medici. CD. | 104 | VIVALDI: Conciertos para violín. I Musici. CD. | 110 |
| BEETHOVEN: las Sonatas para violín y piano. Rattay, Bogunia. CD. | 104 | VIVALDI/ALBINONI: Música veneciana. Hirsch. CD. | 110 |
| BOULEZ: El Martillo sin dueño, etc. Boulez. CD. | 85 | WAGNER: El Anillo del Nibelungo. Furtwängler. CD. | 64 |
| BRAHMS: las 21 Danzas húngaras. Kontarsky. CD. | 104 | WAGNER: El Anillo del Nibelungo. Janowski. CD. | 64 |
| BRUCKNER: Sinfonía núm. 7. López Cobos. CD. | 86 | WAGNER: Tristán e Isolda. Böhm. CD. | 58 |
| CHOPIN: Las 4 Baladas; 2 Polonesas. Perlemuter. CD. | 104 | WEBER: 5 Oberturas, etc. Järvi. CD. | 110 |
| CORELLI: los 12 Concerti grossi Op. 6. I Solisti Italiani. CD. | 86 | | |
| CORNELIUS: Stabat Mater; Requiem. Piquemal. CD. | 105 | | |
| COUPERIN: Piezas para clave, vol. 1, 2, 3, 10. Verlet. CD. | 86 | | |
| DELIUS: Sea Drift; Primavera Apalache. Hickox. CD. | 105 | | |
| DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Di Stefano, Panerai, etc./Karajan. CD. | 88 | | |
| DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Scotto, pavarotti, etc./Molinari-Pradelli. CD. | 54 | | |
| DONIETTI: Lucia di Lammermoor. Mazzola, Morino, etc./De Berhart. CD. | 54 | | |
| DONIZETTI: Lucrecia Borgía. Sutherland, Aragall, etc./Bonyng. CD. | 88 | | |
| DUPARC: Melodías. Walker, Allen/Vignoles. CD. | 105 | | |
| DVORAK: los Cuartetos de cuerda. Cuarteto de Praga. CD. | 76 | | |
| DVORAK: Sinfonía núm. 8, etc. Previn. CD. | 105 | | |
| ELGAR: Introducción y Allegro, etc. Menuhin. CD. | 105 | | |
| FALLA: El Sombrero de tres picos; El amor brujo. García Navarro, Ozawa. CD. | 105 | | |
| FAURE: Requiem. Yamaha. CD. | 105 | | |
| FIOCCO: Piezas para clave. Koopman. CD. | 107 | | |
| GERSHWIN: Rapsodia in blue, etc. Dutoit. CD. | 88 | | |
| GRIEG: Peer Gynt. Blomstedt. CD. | 88 | | |
| HAENDEL: L'Allegro, Il Penseroso ed il moderato. Perlman. CD. | 107 | | |
| HIMDEMITH: Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Weber, etc. Rickenbacher. CD. | 89 | | |
| HODDINOTT: Sinfonía núm. 6, etc. Thomson. CD. | 89 | | |
| HOLST: Los Planetas, etc. Boult. CD. | 92 | | |
| HUMMEL: las Sonatas para piano. Hobson. CD. | 78 | | |
| JANACEK: Misa Glagolítica; Taras Bulba. Kubelik. CD. | 107 | | |
| LISZT: Misa de Skekszard; Via Crucis. Szabo, Kis. CD CD. | 107 | | |
| MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41. Kubelik. CD. | 92 | | |
| MOZART: El deber del primer mandamiento, etc. Marriner. CD. | 93 | | |
| MOZART: Sinfonías núms. 39 y 41. Ferencsik. CD. | 107 | | |
| MOZART: Serenatas núms. 10 y 11. Klempere. CD. | 107 | | |
| MOZART: Concierto para clarinete, etc. Marriner. CD. | 107 | | |
| MOZART: Sinfonía núm. 39. BEETHOVEN: Sinfonía núm. 2. Brügg. CD. | 108 | | |
| MOZART: los 27 Conciertos para piano. Barenboim/Barenboim. CD. | 54 | | |
| MOZART: los 27 Conciertos para piano. Ashkenazy/Ashkenazy. CD. | 54 | | |
| MOZART: los 27 Conciertos para piano. Brendel/Marriner. CD. | 54 | | |
| MOZART: los 27 Conciertos para piano. Perahia/Perahia. CD. | 54 | | |
| NÚÑEZ: Música para piano. Vega Toscano. Lp. | 93 | | |
| PAGANINI: Concierto para violín núm. 1, etc. Mullova/Marriner. CD. | 108 | | |
| PEROTIN: Viderunt Principes, etc. The Hilliard Ensemble. CD. | 108 | | |
| PONCHIELLI: La Gioconda. Marton, Domingo, etc./Fischer. CD. | 94 | | |
| RACHMANINOV: Obras para dos pianos y piano a cuatro manos. Engerer, Maisenberg. CD. | 108 | | |

RECITALES

- | | |
|--|-----|
| MÚSICA PARA FLAUTA Y ARPA. Lukas Graf/Holliger. CD. | 63 |
| FLAUTISTAS. Lukas-Graf, Kobayashi. CD. | 63 |
| OBRA PARA FLAUTA SOLA. Lukas Graf. CD. | 63 |
| CARMINA BURANA. Pickett. CD. | 98 |
| CANTO BIZANTINO. PASIÓN Y RESURRECCIÓN. CD. | 100 |
| CANTO GREGORIANO EN LA ABADÍA DE KERGONAN. CD. | 100 |
| HISTORIA DE AIDA. ÓRGANOS HISTÓRICOS DE HUNGRÍA. CD. | 100 |
| TIBBETT, Laurence. Fragmentos de ópera. CD. | 101 |
| BARRIERE, PAGANINI, etc. Demenga. CD. | 110 |
| HIMNOS Y COROS DE LA IGLESIA ORTODOXA RUSA. CD. | 110 |
| LACTAIR, MARCELLO, etc. Conciertos. Negri. CD. | 111 |
| MÚSICA MEDIEVAL RENACENTISTA Y BARROCA PARA ZANFOÑA Y FLAUTA DULCE. Mandel Quartet. CD. | 111 |
| MUSIK FOR SEVERAL: FRIENDS. CD. | 111 |
| NOSTALGIEN. Turban. CD. | 111 |
| PIEZAS BARROCAS CÉLEBRES. I Solisti Italiani. CD. | 111 |
| THE SPIRIT OF ENGLAND. Boughton. CD. | 111 |

MÚSICA DE CINE

- | | |
|---|-----|
| El mono loco. CD. | 102 |
| Vértigo. CD. | 102 |
| Merry Christmas, Mr. Lawrence. CD. | 111 |

JAZZ

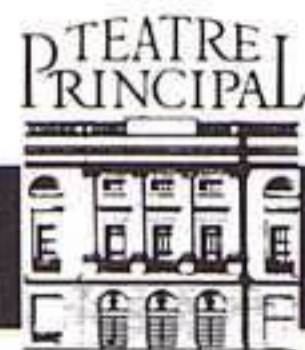
- | | |
|-------------------------------------|-----|
| GARY Partz. CD. | 112 |
| JAMES Williams Sextet. CD. | 112 |
| MUDDY WATERS BLUES BAND. CD. | 112 |
| WALT Dickerson. CD. | 112 |

MÚSICA ÉTNICA

- | | |
|------------------|-----|
| BALI. CD. | 102 |
|------------------|-----|

OMV.

TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA



6 y 8 DE ABRIL DE 1990

LA BOHÈME G. PUCCINI

Mimi	Rosario Andrade
Rodolfo	Vicente Ombuena
Musetta	Gloria Fabuel
Marcello	Juan Galindo
Colline	Stefano Palatchi
Shaunnard	Francisco Valls
Alcindoro/Benoit	Ignacio Giner
Parpignol	Julio Giner



Coro de Valencia
 Escola Coral Veus Junes de Quart de Poblet
 Orquesta Municipal de Valencia
 Director Musical: Antonello Allemandi
 Director de Escena: Horacio Rodríguez de Aragón

Producción del Teatro Lírico Nacional "LA ZARZUELA"

PALAU DE LA MUSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA



27 y 28 DE ABRIL DE 1990

Orquesta Municipal de Valencia
 Coro de València
 Coro de RTVE
 Orfeón Navarro Reverter
 Orfeo Veus Junes
 Pequeños Cantores de Valencia
 Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados

Manuel Galduf, director
 Alison Hargan, soprano I (Magna Pecatrix/Mater Gloriosa)
 Brigitte Poschner-Klebel, soprano II (Una poenitentium)
 Gabriele Schreckenbach, mezzo-soprano I (Mulier Samaritana)
 Jadviga Rappe, mezzo-soprano II (María Aegyptiaca)
 Horst Laubenthal, tenor (Doctor Marianus)
 Walton Groenroos, barítono (Pater Extaticus)
 Stafford Dean, bajo (Pater profundus)

Sinfonía n.º 8 en mi mayor "De los Mil", Gustav Mahler

PALAU DE LA MUSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA



9 DE MAYO DE 1990

Orquesta Municipal de Valencia
 Manuel Galduf, director
 Enequina Lloris, soprano
 James Wagner, tenor
 Michael Glucksmann, barítono
 Brigit Calm, mezzo-soprano

Sinfonía n.º 9 en re mayor "Coral", Op. 125,
 Ludwig van Beethoven

Concierto Conmemorativo del Día de Europa
 Patrocina: Presidencia de la Generalitat Valenciana

Orquesta Municipal de Valencia

PALAU DE LA MUSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA

18 DE MAYO DE 1990

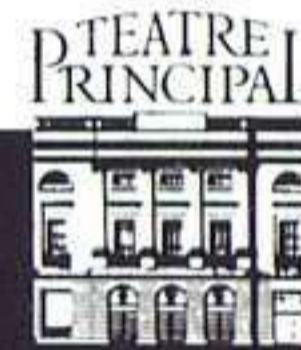


Orquesta Municipal de Valencia
 Manuel Galduf, director
 David Wilson-Johnson, barítono
 Ian Caley, tenor
 Lucy Shelton, soprano

Il Prigionero, Luigi Dallapiccola

En colaboración con :
 (S.I.M.C.) Sociedad Internacional de Música Contemporánea

TEATRO PRINCIPAL DE VALENCIA



31 DE MAYO y
2 DE JUNIO DE 1990

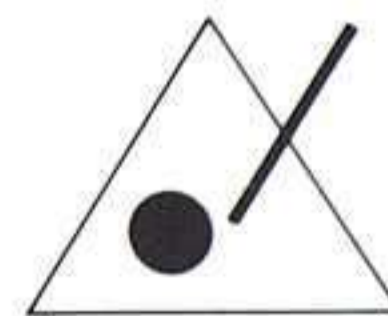
LA CENERENTOLA G. ROSSINI

Cenerentola	Helga Müller Molinari
D. Ramiro	Ernesto Palacio
D. Magnífico	Paolo Montarsolo
Dandini	Armando Ariostini
Alidoro	Alessandro Verduci
Tisbe	Itxaro Mentxaka
Clorinda	(por determinar)

Coro de Valencia
 Orquesta Municipal de Valencia
 Director Musical: Manuel Galduf



Producción del Festival de Glyndenbourne
 propiedad el Teatro Nacional Lírico "LA ZARZUELA"



Area de Música



**PIANOS, ORGANOS
Y ACORDEONES**

HAZEN

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfono 639 55 48 - (4 líneas)
Fax: 639 54 95
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)
Teléf. 232 85 88
28013 MADRID

**GITARRAS, CUERDAS
Y ACCESORIOS**

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Telefax: (96) 366 35 52
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

**INSTRUMENTOS DE
VIENTO PERCUSION
Y VARIOS**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de Instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

HI-FI



**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S. A.**

Agujas, Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.

Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66
Fax: (942) 37 54 58
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
28009 MADRID
Canuda, 45
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

RITMO

**INDICES
GENERALES**

De Enero de 1980 a Diciembre de 1988

**PRÓXIMA A AGOTARSE SU EDICIÓN, SOLICÍTELOS
EN SU QUIOSCO O LIBRERÍA HABITUALES, O BIEN
A NUESTRA ADMINISTRACIÓN**

Precio: 750 pesetas - Gastos de envío: 50 pesetas

RITMO-HIFI

NUEVA SERIE 200-S DE REVOX



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:



CARDENAL SUCRO 23 Tel: 519 24 16 28002 MADRID

COMBINACIÓN ARAGON: AMPLIFICADORES 2004 Y 4004 PREVIO 24K/IPS

SARTE AUDIO ELITE, S. L. - PADRE JOFRE, 22b - 46007 VALENCIA - TEL. (96) 351 07 98

RITMO - HI-FI: NOVEDADES

El nombre Aragon es bien conocido por todos los aficionados a la mejor alta fidelidad, aunque muchas veces sólo por referencias, porque los precios que ostentan son, para muchos, prohibitivos. Para hacernos una idea del pres-

tigio de la marca, diremos que Apogee, Martin-Logan, Monster Cable y Van den Hul, entre otras firmas, adquieren productos Aragon con el fin de desarrollar sus propias tecnologías. Actualmente, esta marca americana comercializa amplificadores de

potencia, preamplificadores, convertidores y sintonizadores. De estos mismos aparatos vamos a hablar ahora.

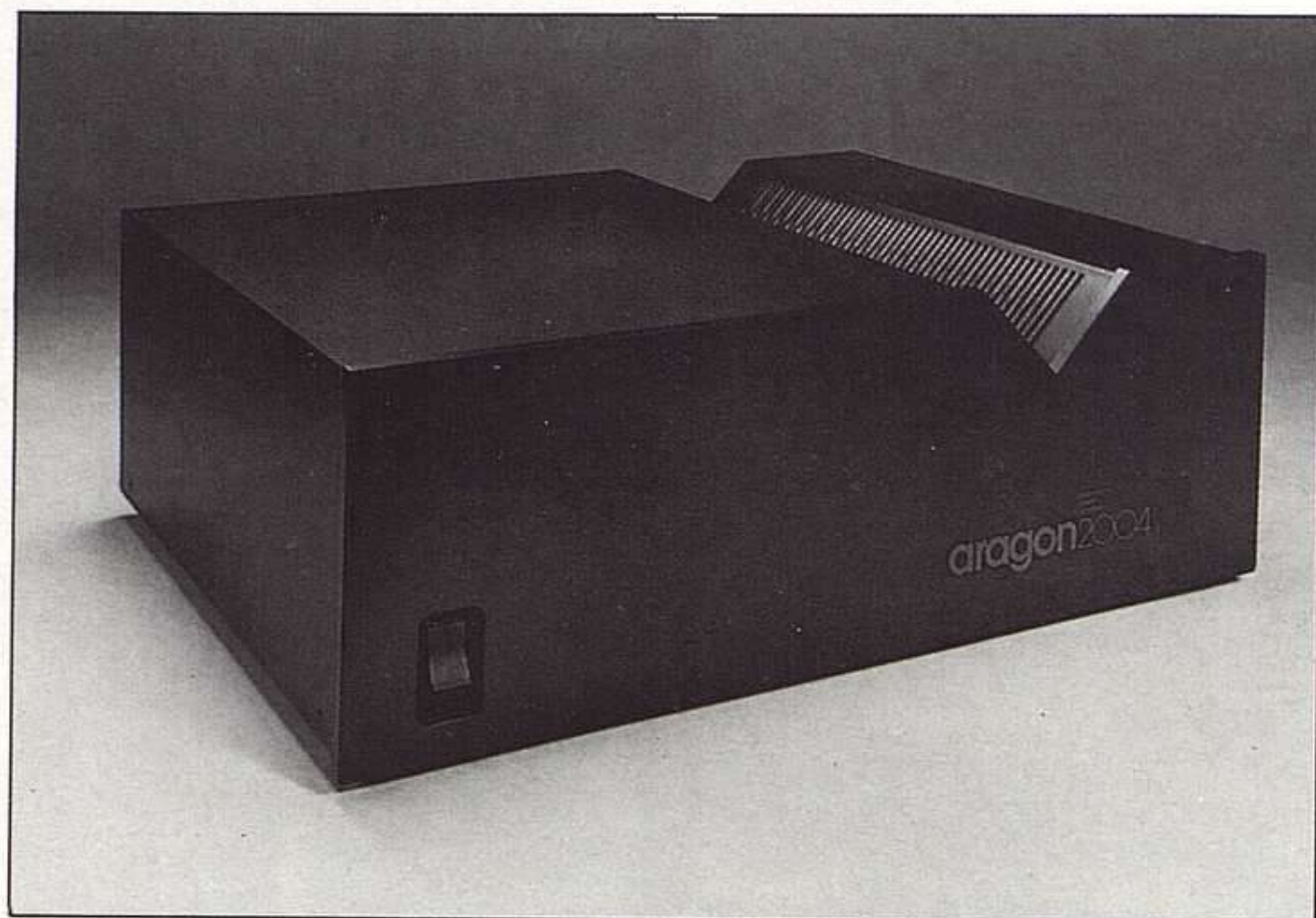
Los amplificadores de potencia 2004 y 4004 han sido muy bien recibidos por la crítica especializada. El primero de ellos ofrece 100 vatios por canal a ocho ohmios, pero ofrece respuesta en frecuencias bajas comparables a las de un amplificador de doble potencia. El 4004 sí alcanza los 200 vatios, pero basa su éxito en un sonido refinado más cercano a lo que muchos identifican con un amplificador de potencia europeo o japonés que americano (hay quien piensa que el sonido de los grandes amplificadores americanos está exclusivamente destinado a extraer a toda potencia las señales más bajas de la grabación). La circuitería y construcción es la misma en ambos amplificadores. Transformadores de poder toroidal templados en nitrógeno, conectores de entrada dorados tipo Tiffany, conectores de salida de Monster Cable... acaban definiendo su calidad y su precio.

El preamplificador 24k es el precio ideal para acompañar, por ejemplo, al 4004. Con un nivel muy bajo de ruido y zumbido, presenta cableado libre de oxígeno recubierto especialmente y conmutador macizo de plata pura, del tipo de los empleados en tecnología militar. Su construcción interna es de una gran sencillez.

La simplicidad aunada a la calidad de los componentes hacen de los conjuntos 2004/24k y 4004/24k, verdaderas obras de arte en cuestión de "high end". Como detalle, destacar que el diseño de los chasis ha corrido a cargo de Robbii Wessen, una autoridad en la materia.

* P.V.P. recomendado:
2004 = 210.000 pesetas.
4004 = 305.000 pesetas.
24k = 248.000 pesetas.

Francisco Mir

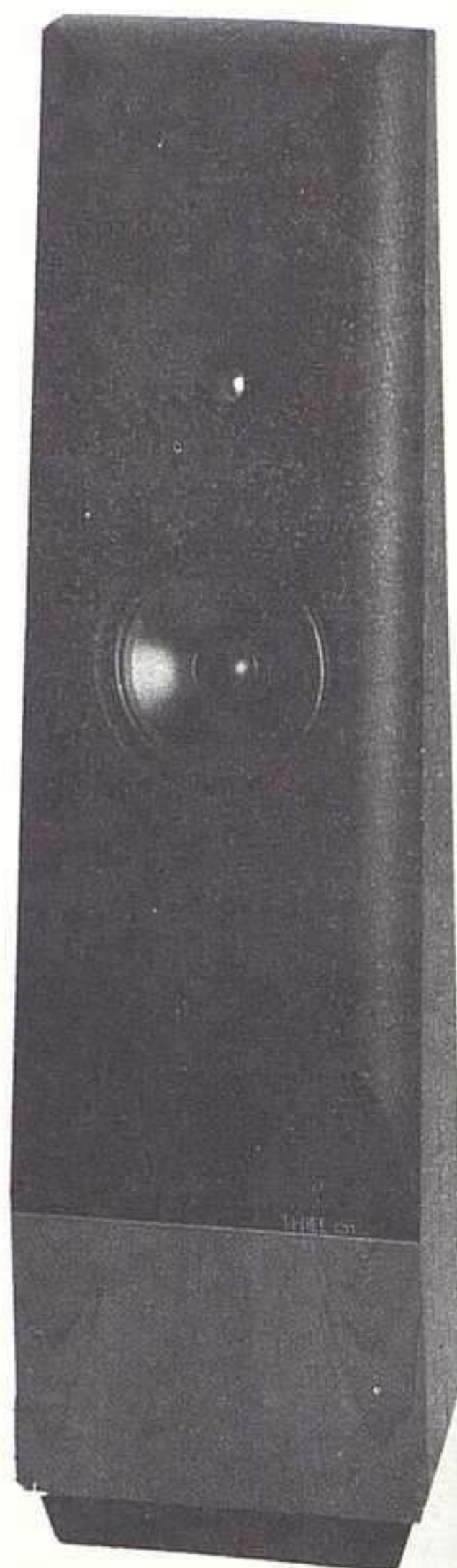


Etapa de potencia 2004.



Preamplificador 24K.

fi·dél·e·tí



"Los THIEL CS 3.5 demuestran que los mejores sistemas convencionales pueden rivalizar o superar a las mejores realizaciones electrostáticas planares y de ribbon en resolución y transparencia."

Anthony H. Cordesman.
Stereophile Vol. 10. No. 1.

"Las CS 2 ofrecen una increíble imagen estereo con una sorprendente profundidad. Son los altavoces a elegir por el aficionado que busque una auténtica presentación de timbres y dinámica."

Revue Du Son. Francia,
junio 87

"Las CS 1 lo hacen todo. Son realmente un sistema altamente musical."

Revue du Son. Francia,
noviembre 86

P.V.P. 1.2: 205.000 ptas.

Las pantallas
THIEL
de fuente coherente

SARTE AUDIO
ELITE, S.L.

Padre Joffre, 22 b
Teléf. 351 07 98 - Fax: 6 3515254
46007 VALENCIA (SPAIN)

THRESHOLD: GAMA DE AMPLIFICADORES

NOVA SYSTEMS, S. A. - CASPE, 78, 3.º, 1.ª - 08010 BARCELONA - TEL. (93) 232 98 91/232 52 04

Esta firma americana, dedicada a la fabricación de etapas y previos, presenta en España de la mano de Nova Systems su nueva gama Stasis de amplificadores de potencia. Esta gama se podría dividir a su vez en dos subgamas. En la primera se incluyen los amplificadores SA/1, SA/2 y SA/3, todos ellos de clase A. En la segunda, los S/200, S/300 y S/500.

Desde su aparición en 1975, Threshold ha procurado ofrecer en sus creaciones auténticas muestras del "state of the art" en lo que a sonido de alta gama se refiere. La tecnología Stasis que da nombre a la gama no es nueva; su patente data de 1978. Esta tecnología permite el aumento de las prestaciones de salida de un amplificador de potencia sin forzarlo a trabajar con niveles de distorsión demasiado bajos. Con este principio se consiguen productos como el SA/3, único amplificador estéreo de la gama Stasis Clase A. Dotado de un altísimo nivel de insensibilidad a la impedancia, el SA/3 está des-

tinado a ser el corazón de equipos cuyo rendimiento óptimo precise una señal tan pura como la obtenida mediante la tecnología Stasis, pero para los cuales resulte *excesivo* dedicar una amplificación monofónica. El SA/2 es un amplificador de canal único expresamente diseñado para incorporar a cualquier sistema de gran capacidad del que se esperen respuestas contundentes con un menor promedio de impedancias sin renunciar a la máxima precisión sonora. El SA/1, también monofónico,

representa la máxima vanguardia en "high end": a la extraordinaria linealidad característica de la gama Stasis añade márgenes de corriente instantánea tan amplificados que se lo puede considerar el mejor de la gama, siendo la calidad global de esta muy alta.

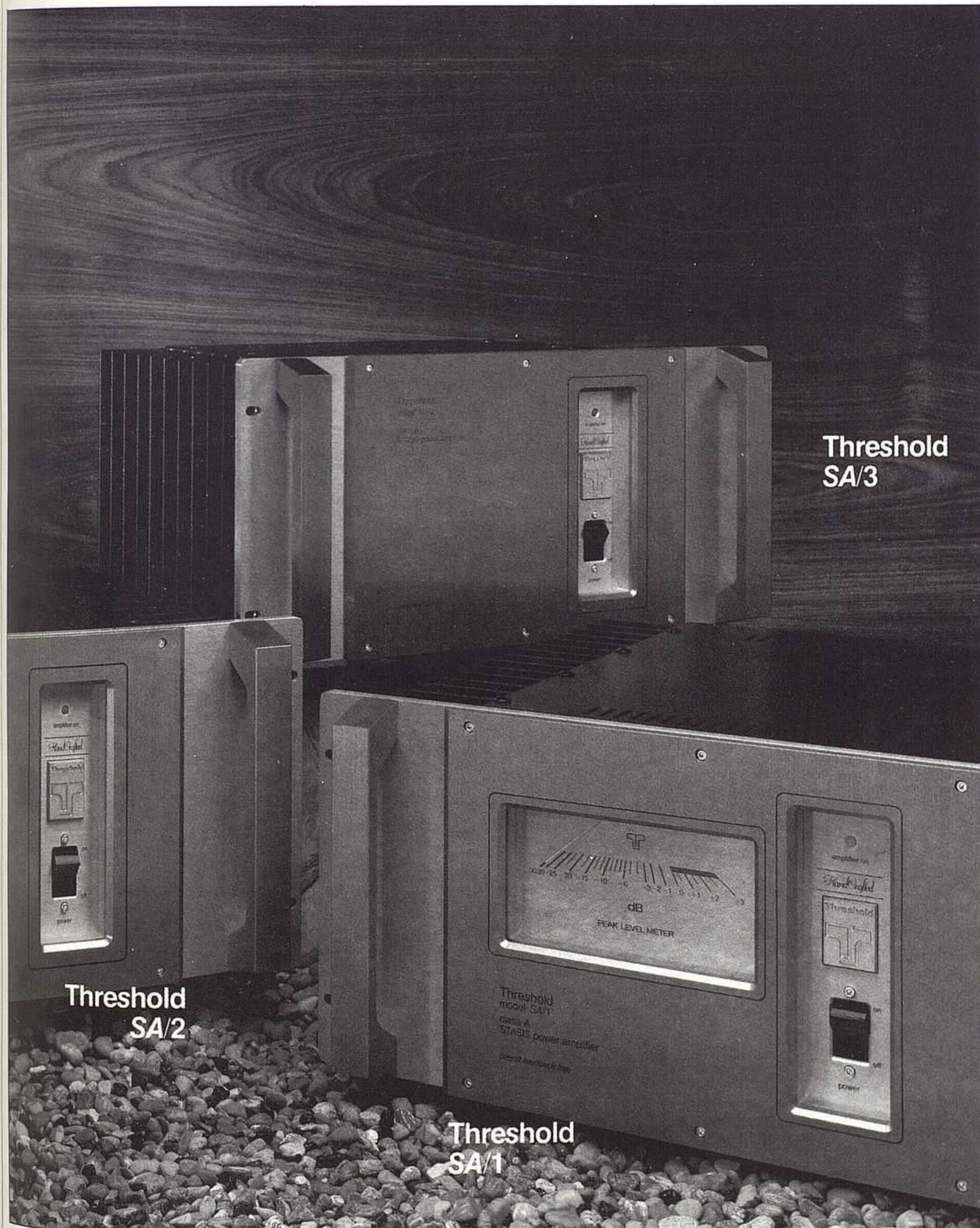
La segunda parte de la serie consta de tres amplificadores de potencia estéreo. El S/200 es uno de los amplificadores de 100 vatios más completos que se pueden encontrar. Del S/300 diremos que también posee extraordinarias reservas de corriente, destinadas a los más perfeccionistas. El S/500 es el más potente de la gama (250 vatios). Capaz de transmitir la energía del sonido en directo con la claridad que le otorgan las prestaciones privilegiadas de su transporte de señal, es un amplificador que necesita un sistema de sonido de muy alta calidad para demostrar sus posibilidades en toda su dimensión.

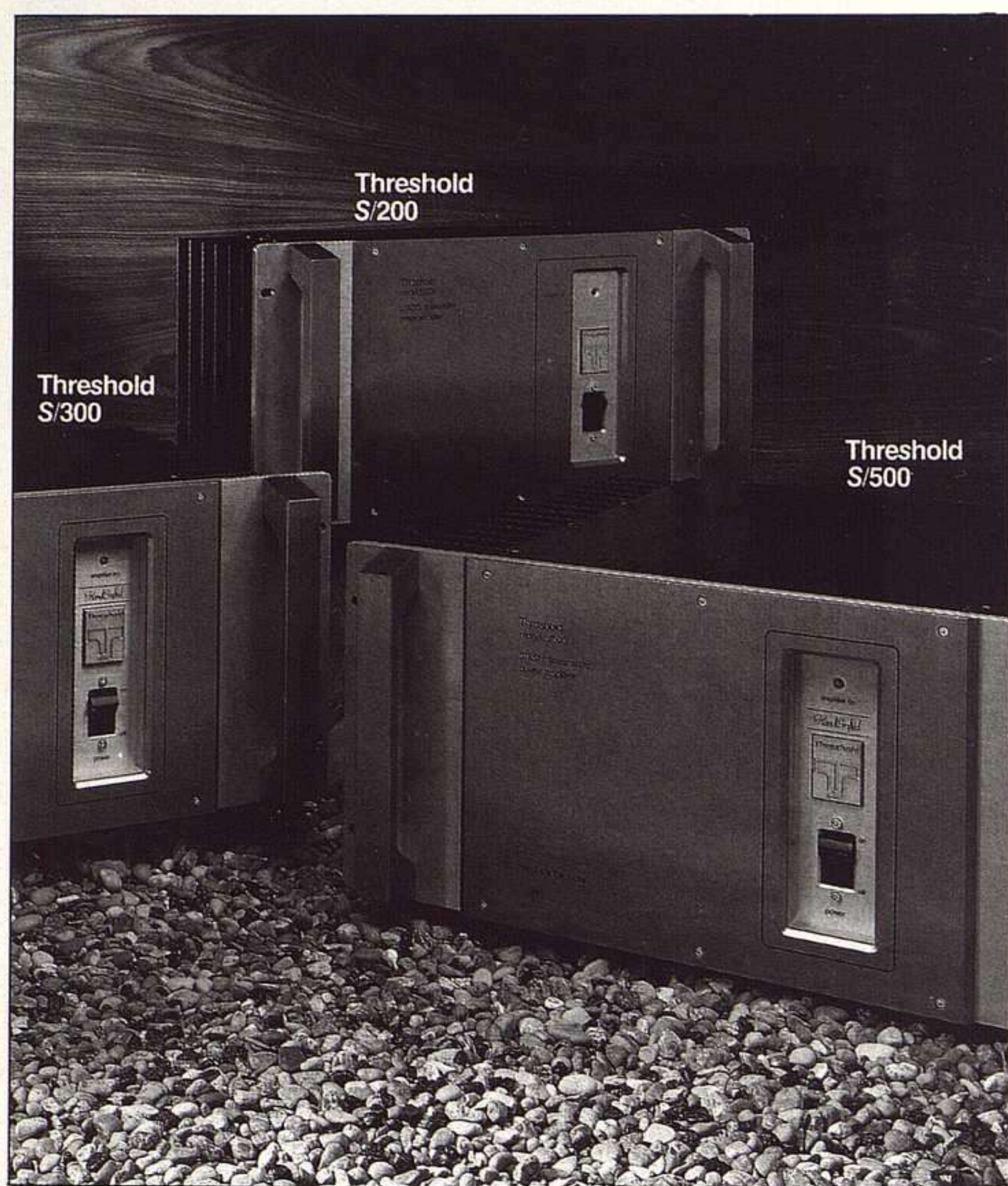
En general, toda la gama Stasis se distingue por estar fabricada con los últimos avances en materia de componentes que permiten reducir los errores del voltaje de salida generados por la fuente misma. Un ejemplo lo constituyen los transistores complementarios por canal ultra veloces de 200 voltios. Es este seguro de neutralidad el que garantiza el sonido libre de coloraciones que constituye el "secreto" de esta gama.

P.V.P. recomendados:

- SA/1 = 1.040.721 pesetas.
- SA/2 = 745.062 pesetas.
- SA/3 = 745.062 pesetas.
- S-200 = 508.535 pesetas.
- S-300 = 745.062 pesetas.
- S-500 = 993.416 pesetas.

F. J. M.





CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

SA/1

Potencia..... 50 watos por canal.
 Transistores complementarios de salida 14.
 Impedancia de entrada.... 75.000 Ohms (toda la serie).
 Impedancia de salida..... sobre los 0,03 Ohms
 20 Hz-20 kHz (toda la serie).

SA/2

Potencia..... 100 watos.
 Transistores complementarios de salida..... 28.

SA/3

Potencia..... 160 watos.
 Transistores complementarios de salida..... 0,40

S/200

Potencia..... 100 watos por canal.
 Transistores complementarios de salida..... 8 por canal.
 Impedancia de salida: sobre los 0,01 Ohms (20 Hz-20 kHz, toda la serie).

S/300

Potencia..... 150 watos por canal.
 Transistores complementarios de salida..... 14 por canal.

S/500

Potencia..... 250 watos por canal.
 Transistores complementarios de salida..... 20 por canal.

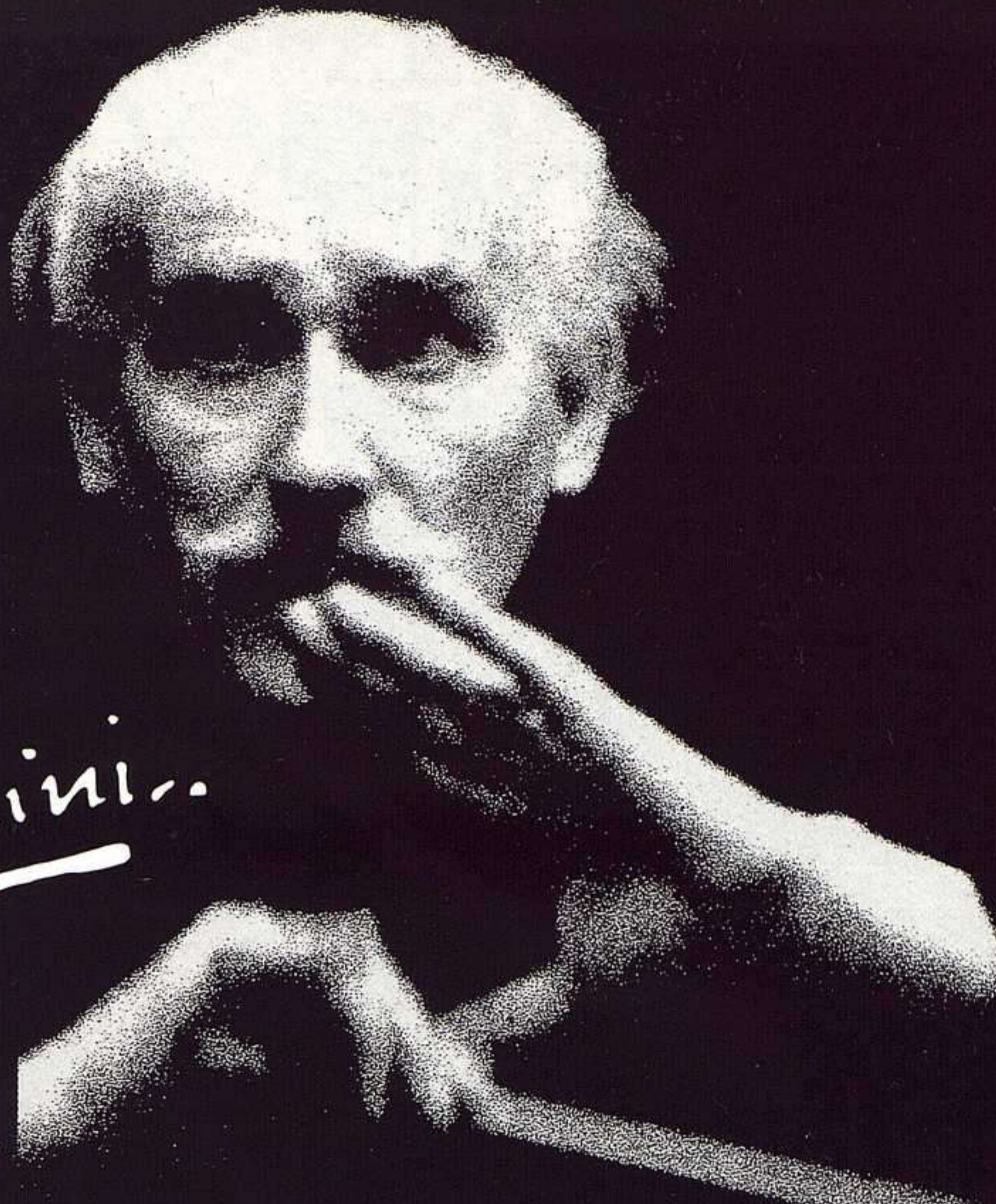
El peso de los amplificadores oscila entre las 44 y las 78 libras. Las dimensiones, en pulgadas, son: Altura, 8,75. Anchura, 19. Profundidad, entre 13 y 17.

STUDIO 22

ESPECIALISTAS EN ALTA FIDELIDAD

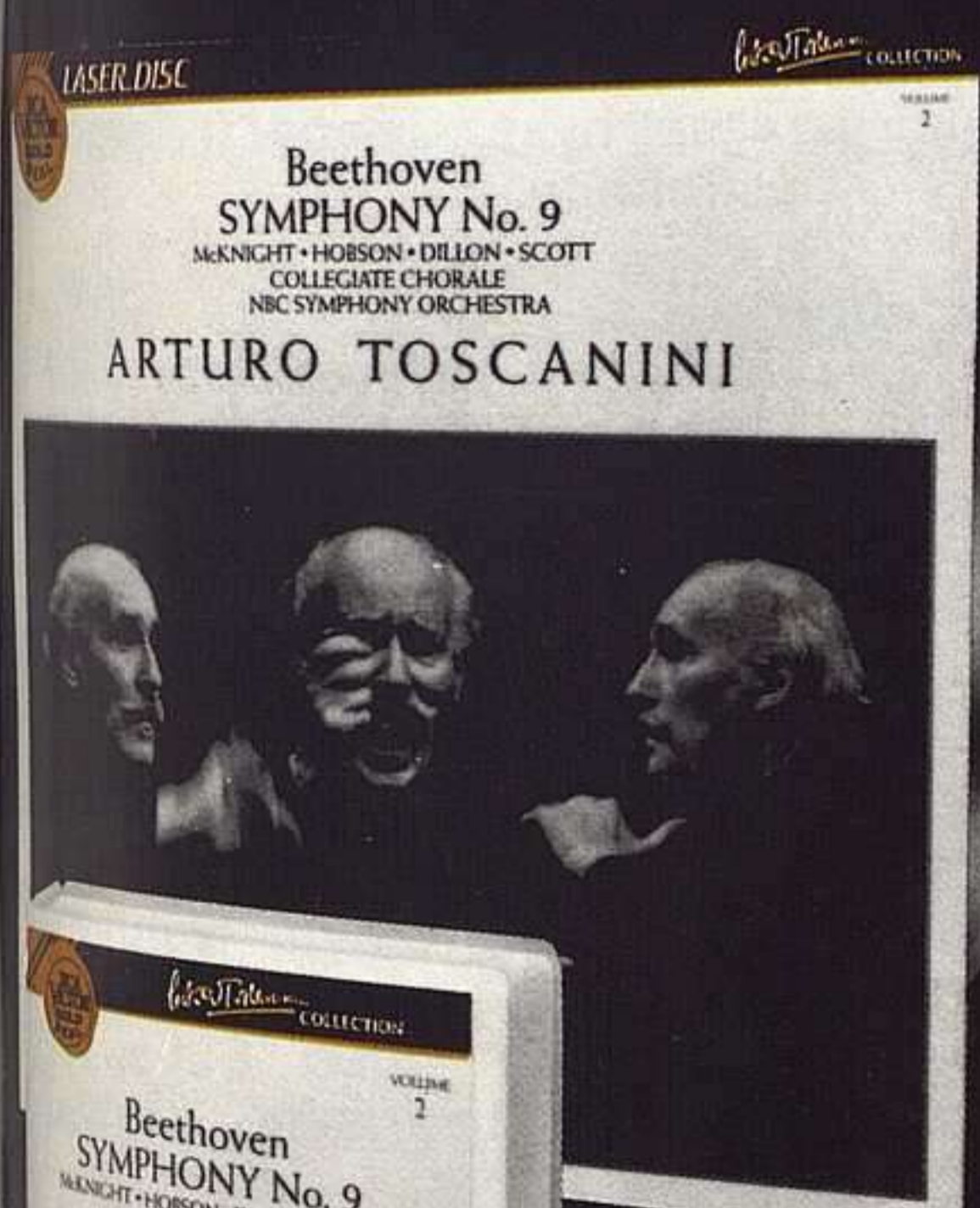
Quad **SD** *motif* **THORENS** SONOGRAPHE
TEAC ONKYO **VANDERSTEEN AUDIO**  Nakamichi
SME CYRUS *epi* conrad-johnson monitor pc
MADRIGAL **GRADO** mark & evinson **SOTA** PROTON

C/ Colombia, 22. Teléfono 250 49 65 - Fax 563 83 53 - 28 016 MADRID



Arturo Toscanini

TOSCANINI COLLECTION



1 LASER DISC



4 CDs / 4 MUSICASSETTES



7 CDs / 6 MUSICASSETTES



2 LASER DISCS



1 VHS TAPE



5 CDs / 5 MUSICASSETTES

“Por primera vez, las grabaciones de Toscanini han sido procesadas digitalmente, obteniendo el sonido original aprobado por el maestro en su tiempo.”

JOHN PFEIFFER
Productor Ejecutivo

* Laser Disc disponible Octubre 1990



ALTA FIDELIDAD

N.º 1 / MARZO 1990 / AÑO I

400 Ptas.

**GRATIS
UNA AGENDA
ELECTRONICA**

Luxman: L-COMPO ■ Proton: AM-656
Technics: SL-P777 ■ Vieta: BD-6200

Portada del número 1.

La revista de Alta Fidelidad

En este mes de marzo aparecerá a la venta una nueva y parece ser diferente revista dedicada al mundo de la HI-FI; su nombre no puede ser más explícito "La Revista de Alta Fidelidad".

Se trata de una publicación independiente dirigida a los interesados en la reproducción musical en Alta Fidelidad: aficionados, técnicos, audiófilos, profesionales, etc.

El equipo de redacción está dirigido por Lluís Lleida, que durante los últimos tres años había sido responsable del departamento de Prensa de SECARTYS —Asociación Española de Exportadores de Electrónica e Informática—, así como asiduo colaborador en varias revistas especializadas —entre ellas la nuestra—. Dicho equipo está formado por periodistas, técnicos, profesores, ingenieros y audiófilos, encargados todos ellos de ofrecer más información sobre los nuevos productos de la HI-FI.

También "La Revista de

Alta Fidelidad" piensa ofrecer servicios complementarios, como localización de equipos en tiendas cercanas a diferentes localidades, invitaciones a actos musicales, información complementaria y personalizada a mediados de cada mes y bases de datos de consulta, entre otros.

Sharp crea un laboratorio de investigación básica en Oxford

De poco tiempo a esta parte la multinacional japonesa Sharp está asentando sus reales en Europa, en los últimos meses nos hemos ido haciendo eco en esta sección de los cambios que se han ido produciendo en Sharp España. Ahora es en Inglaterra, donde Haruo Tsuji, presidente de la compañía, ha anunciado que Sharp constituirá Sharp Laboratories of Europe, Ltd. en Oxford.

Actualmente Sharp posee cuatro factorías en Europa; dos en Inglaterra, una en Francia y otra en España, y

compañías comercializadora en el Reino Unido, R. F. de Alemania, Suecia, Austria, Suiza y España.

Al añadir un laboratorio, la compañía desea incrementar su contribución al Continente, poniendo sus esfuerzos en el desarrollo de productos de consumo a la medida de las sociedades europeas.

Este proyecto cuenta con el beneplácito del Gobierno británico, así como la Universidad de Oxford y las obras de su construcción se comenzarán este año en el Parque Científico de Oxford, en un área reservada para investigaciones académicas, creada, por el Magdalen College de la citada universidad.

De nuevo Musical Fidelity cambia

Con fecha 27 de febrero pasado recibimos la comunicación oficial de la empresa Gedelson, S.A. diciéndonos que ha obtenido la importación y distribución en exclusiva para el territorio español por un largo plazo de la gama completa de la inglesa Musical Fidelity —marca que a finales del pasado

verano pasó de Audiofilo a Sarte—. Presentando algunas de las novedades más recientes de su cada día más extensa gama, como es el amplificador A200 MKII, de 100 W en clase A. Como siempre nos hemos interesado en esta revista con esta marca, en próximos números hablaremos largamente sobre estas novedades.

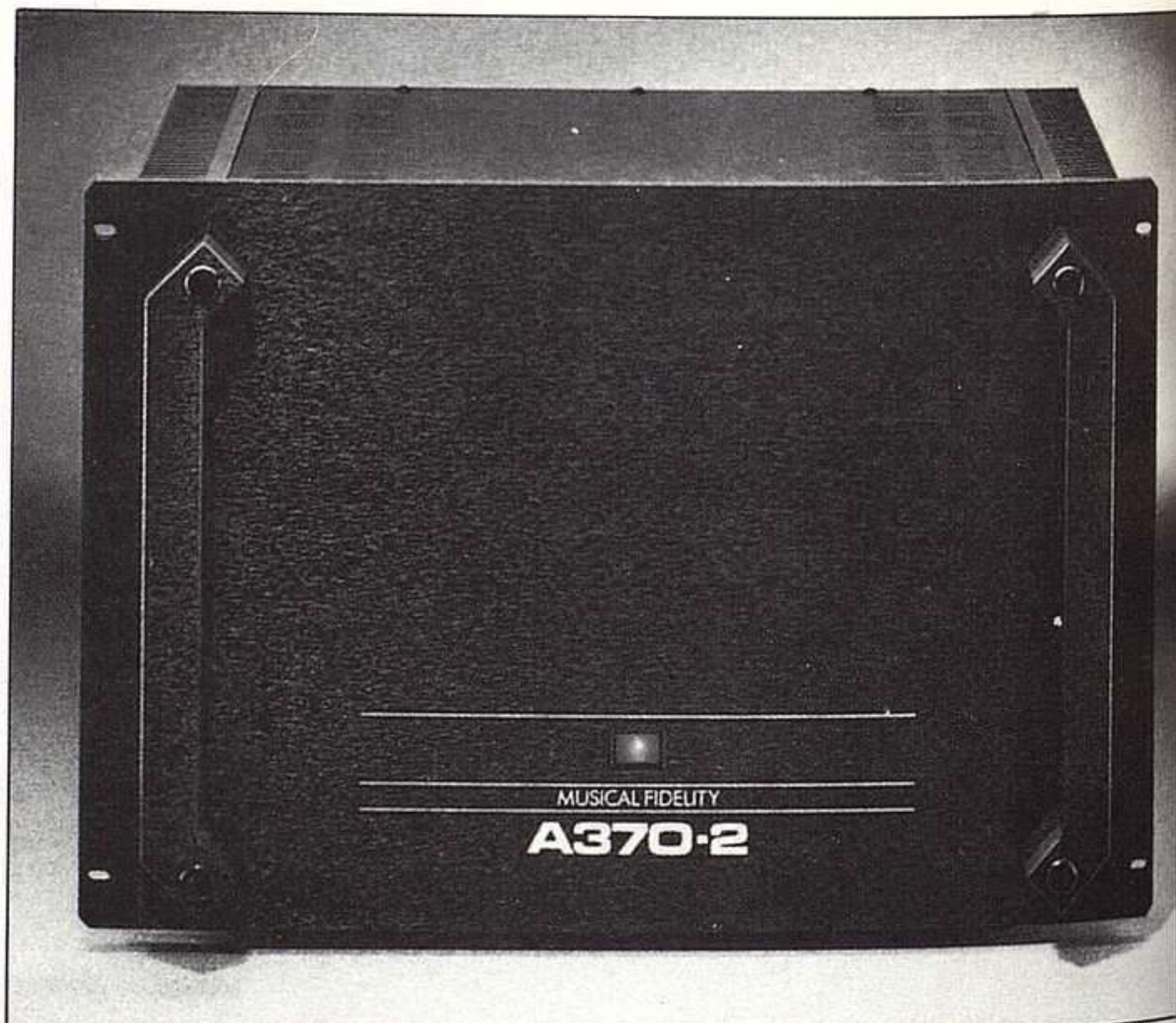
En el mismo comunicado se nos hace saber que se acaba de incorporar al equipo de Gedelson el señor Salvador Dangla, para hacerse cargo y coordinar la recién creada División de Alta Gama.

Como sabrán nuestros lectores, Gedelson distribuye además McIntosh, Sumo, Accuphase, Concord, Target e Infinity.

Nuevo vídeo Super-VHS de Alta Fidelidad

Panasonic ha lanzado al mercado su último modelo de vídeo, el NV-FS100. Un vídeo Super-VHS de Alta Fidelidad, con una gran diversidad de funciones para alcanzar el mayor partido de él.

Como vídeo Super-VHS ofrece imágenes con una



Etapa A 370-2 de Musical Fidelity.



harmonia mundi

HANDEL · FLAVIO WDR harmonia mundi FRANCE 901312.13
 Jeffrey Gall · Derek Lee Ragin · Lena Lootens · Bernarda Fink
Ensemble 415 · Dir. RENE JACOBS



2 CD HMC 901312.13 2 MC HMC 401312.13

La mezcla de comedia, tragedia y sátira, en la pura tradición veneciana, hace toda la fuerza de esta obra coloreada.

«Los grandes de este mundo pocas veces han escuchado un canto tan hermoso, tan suave y tan fino». **J.F. Reichardt**



CD HMC 901321 MC HMC 401321

WDR harmonia mundi FRANCE 901321

C. P. E. BACH
 Die Israeliten
 in der Wüste

Barbara Schlick
 Lena Lootens
 Hein Meens
 Stephan Varcoe

Corona & Cappella Coloniensis

USA
 HMLU 907019

SCRIABIN Vol II
 Sonatas 1, 6 & 9; Preludes Op. 48 & Op. 74
 Robert Taub, piano

harmonia mundi FRANCE



CD HMC 907019 MC HMC 407019

Interpretar **SCRIABIN** de forma convincente, requiere facultades pianísticas e intelectuales poco comunes. **ROBERT TAUB** es sin duda el «hombre de la situación».



Super VHS-HI-FI, FS-100, de Panasonic.

gran calidad de detalles, perfectamente acompañadas por un sonido estéreo de auténtica Alta Fidelidad que, a través de su estructura sin resonancias, elimina las vibraciones proporcionando una mayor calidad sonora.

Una importante novedad del FS-100, es la nueva función que incorpora, JOG + SHUTTLE, un mecanismo que está situado en el mando a distancia y ofrece un control absoluto sobre la imagen.

Está dotado de 4 cabezales amorfos laminados para reducir al máximo los ruidos generados por el roce entre la cinta y los cabezales en los procesos de reproducción grabación y edición.

Nuevo TV portátiles de Blaupunkt

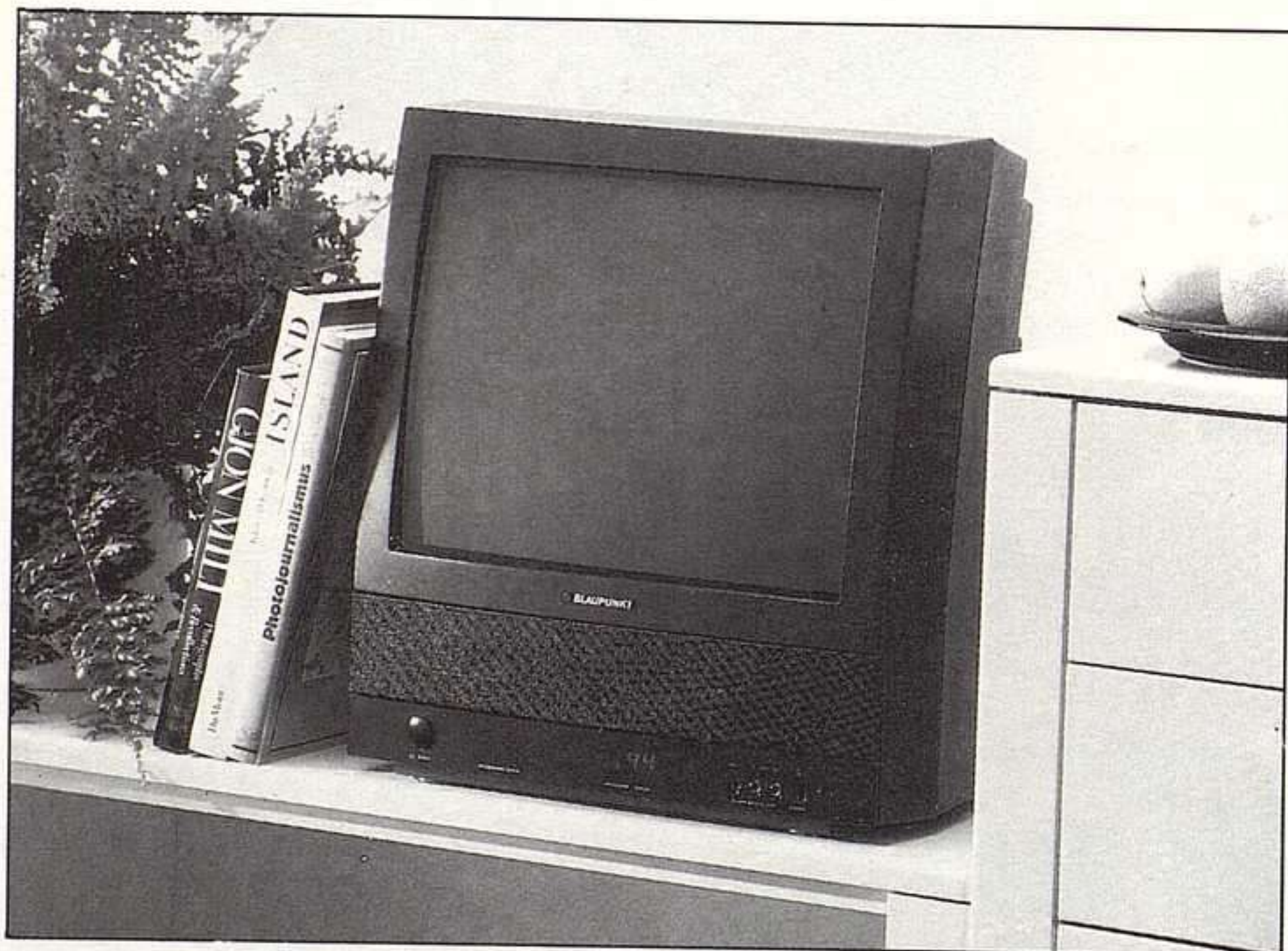
Las exigencias técnicas de utilización de los televisores portátiles ha evolucionado mucho en los últimos años. Lo que antes era un segundo televisor al que no se le

exigía demasiado protagonismo, ha pasado a ser para muchos un auténtico televisor, y las prestaciones técnicas han de ser equiparables a las de sus hermanos mayores.

Sobre esta base, Blaupunkt ha creado una nueva generación de televisores portátiles integrada por cuatro modelos.

Como características comunes a los cuatro modelos podemos mencionar su gran confort de manejo mediante la selección directa de canales por teclas activadas directamente o por control remoto, búsqueda electrónica de canales, posibilidad de recepción de TV por cable, así como tomas para Euroconector AV, videocámara y auriculares.

El modelo más alto de la gama, el PS-45-29, dispone de una pantalla de 45 centímetros en diagonal y sonido estéreo. Su etapa de potencia de 2×10 W proporciona un sonido de calidad inusual en los TV portátiles, resaltado por un sistema electrónico

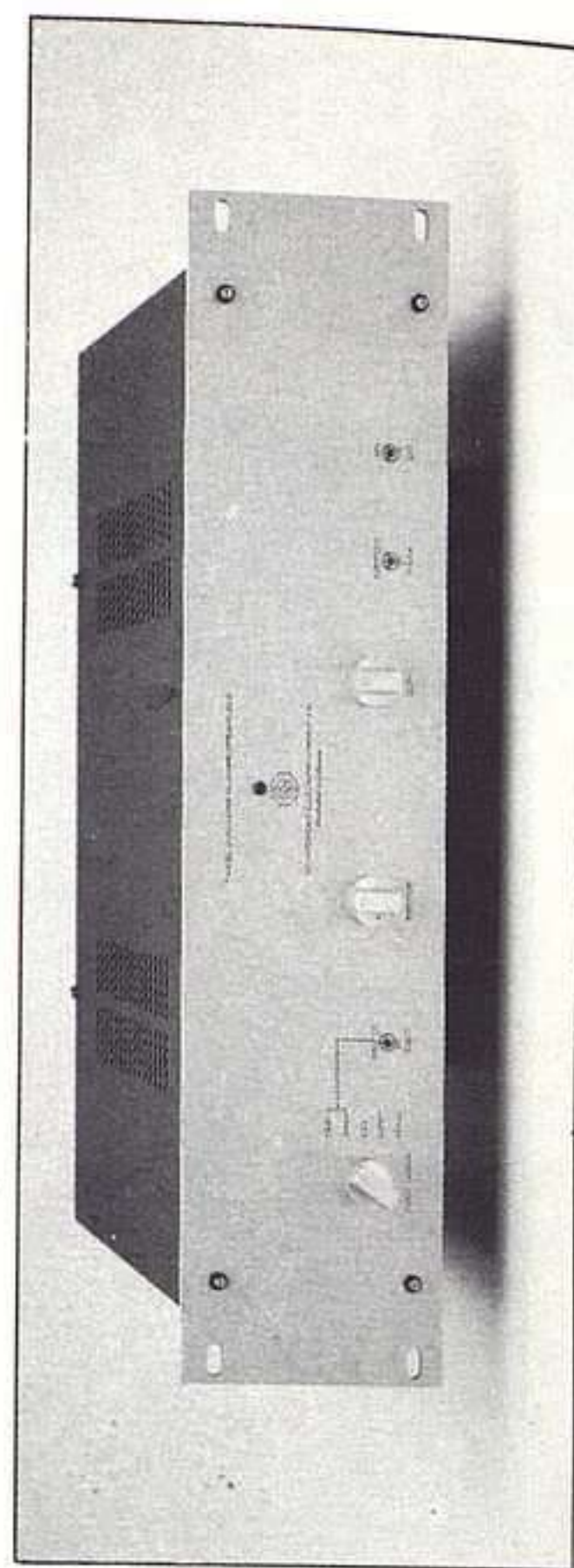


TV portátil PS-45-29 de Blaupunkt.

de expansión de la base acústica que proporciona un perfecto efecto de separación entre canales.

Martín de la Plaza

COUNTERPOINT



SA 1000

Nuevo pre-amplificador híbrido (válvulas-transistores)

P.V.P.: 152.000 pesetas



“El conjunto SA 1000/SA 12 se sitúa a la cabeza de las mejores electrónicas de todas las categorías por su increíble realidad tímbrica y su capacidad para seguir las líneas melódicas más complejas.”

REVISTA “NOUVELLE REVUE DU SON”
DICIEMBRE, 1989



Distribuidor exclusivo para España

SARTE-AUDIO-ELITE

Padre Joffre, 22 B
Teléfono 351 07 38
46007 VALENCIA

YA ESTÁ AQUÍ EL ÚLTIMO AMPLIFICADOR DE ACCUPHASE, EL E-206

GEDELSON, S. A. - CONDE DE BORRELL, 88 - 08015 BARCELONA - TEL. (93) 424 60 60

La comparación salta a la vista. Cuando Daimler-Benz, el distinguido fabricante alemán de coches, sacó al mercado el modelo 190, todo el mundo le llamó el Baby-Benz. Era más barato que los restantes vehículos de la firma, pero —debido a su acabado y a su imagen— seguía siendo más caro que los demás coches de su mismo nivel.

Accuphase —uno de los grandes de la alta fidelidad japonesa— utiliza la misma técnica con sus amplificadores de la serie 200. Y, en el mismo momento en el que Benz sacaba a la calle el nuevo 190, llega el sucesor del legendario E-205; el E-206, que sale 400 marcos más caro que su antecesor y que, como él, puede conseguirse en color negro o champán.

El Baby de Accuphase brilla tanto por dentro como por fuera. Una chapa muy sólida protege el poderoso transformador de 330 vatios para que su campo magné-

tico no perturbe el funcionamiento de sus platinos. Fuera, a la derecha, también protegida por una plancha metálica, está la sección de preamplificación, que introduce hacia los canales, estrictamente separados, las señales sonoras por medio de dos relés azules. Un tercer relé conmuta la amplificación en MM o en MC.

De ella se cuidan 6 transistores de efecto de campo (FET) por canal, que no llevan condensadores de acoplamiento, lo cual les ayuda a trabajar, sin cambios de fase, hasta cero hercios, a corriente continua. Por esto, delante de los transistores de salida del fono hay un amplificador de operación que regula la corriente que circula por el aparato. Otro amplificador opcional estabiliza con dos transistores de potencia el abastecimiento eléctrico del nivel del sonido.

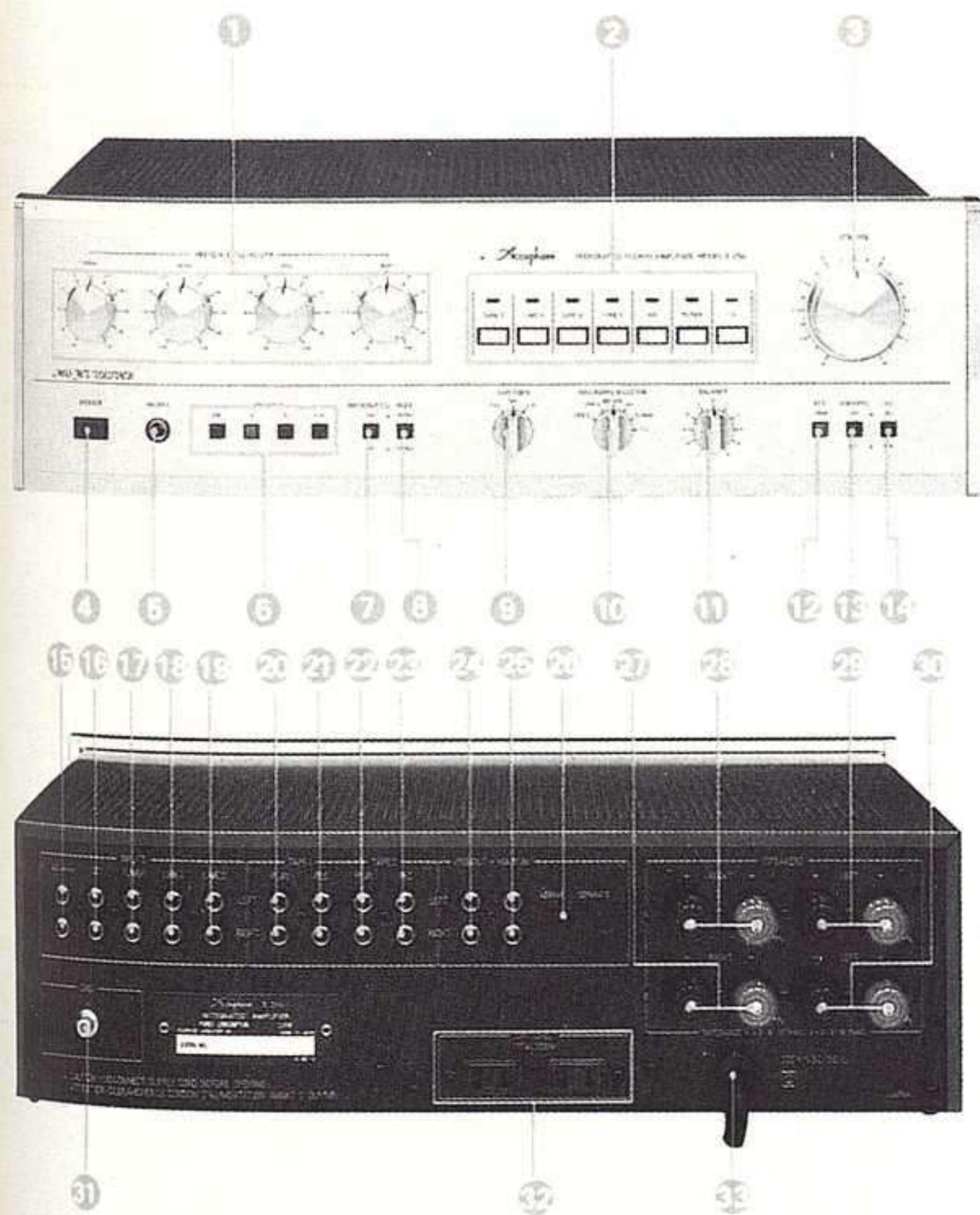
En el driver de agudos hay 10 relés NEC que protegen las entradas y que reducen

sensiblemente el recorrido de la señal a través del recinto. Los controles "Tape Copy" y "Rec-Out-Selector" —que deciden qué señal debe ser conducida a la conexión— están fijados al tablero frontal con interruptores convencionales. Las conducciones eléctricas pueden conducir a una conexión "Pre-Out", que abre un undécimo relé y conduce el sonido a un amplificador de salida externo. Al segundo le corresponde un regulador de cuatro bandas, el "Presence Equalizer", como opción. La tercera variante conduce la música sin rodeos al regulador de potencia del altavoz.

La señal es entonces separada en la entrada del amplificador de salida en una media onda positiva y en otra media onda negativa, que son intensificadas por separado, por efecto de contrafase. También aquí los condensadores y los elementos de control electrónico cuidan de que tanto los FET de la entrada y de la conducción

como los transistores bipolares trabajen con una corriente estable, mientras que otro transistor vigila la corriente.

La calidad siempre compensa. En el E-206 se pone de manifiesto en su gran limpieza exterior y en la calidad de sonido que produce. Con unos altavoces adecuados (como los Bowers y Wilkins 802, en AUDIO 4/1989), el más pequeño de los amplificadores Accuphase delata sin la menor sombra de duda su origen noble. Hemos comprobado cómo reproduce con gran precisión el lento Preludio de la **Quinta Sinfonía** de Tchaikovsky (dirigida por Riccardo Chailly, para Decca) distribuyendo con prudencia los sonidos altos y bajos de las cuerdas y de los instrumentos de viento-madera. Ni siquiera en los pasajes más fuertes su dinámica interna, llena de ardor, sucumbe a la potencia de los instrumentos.

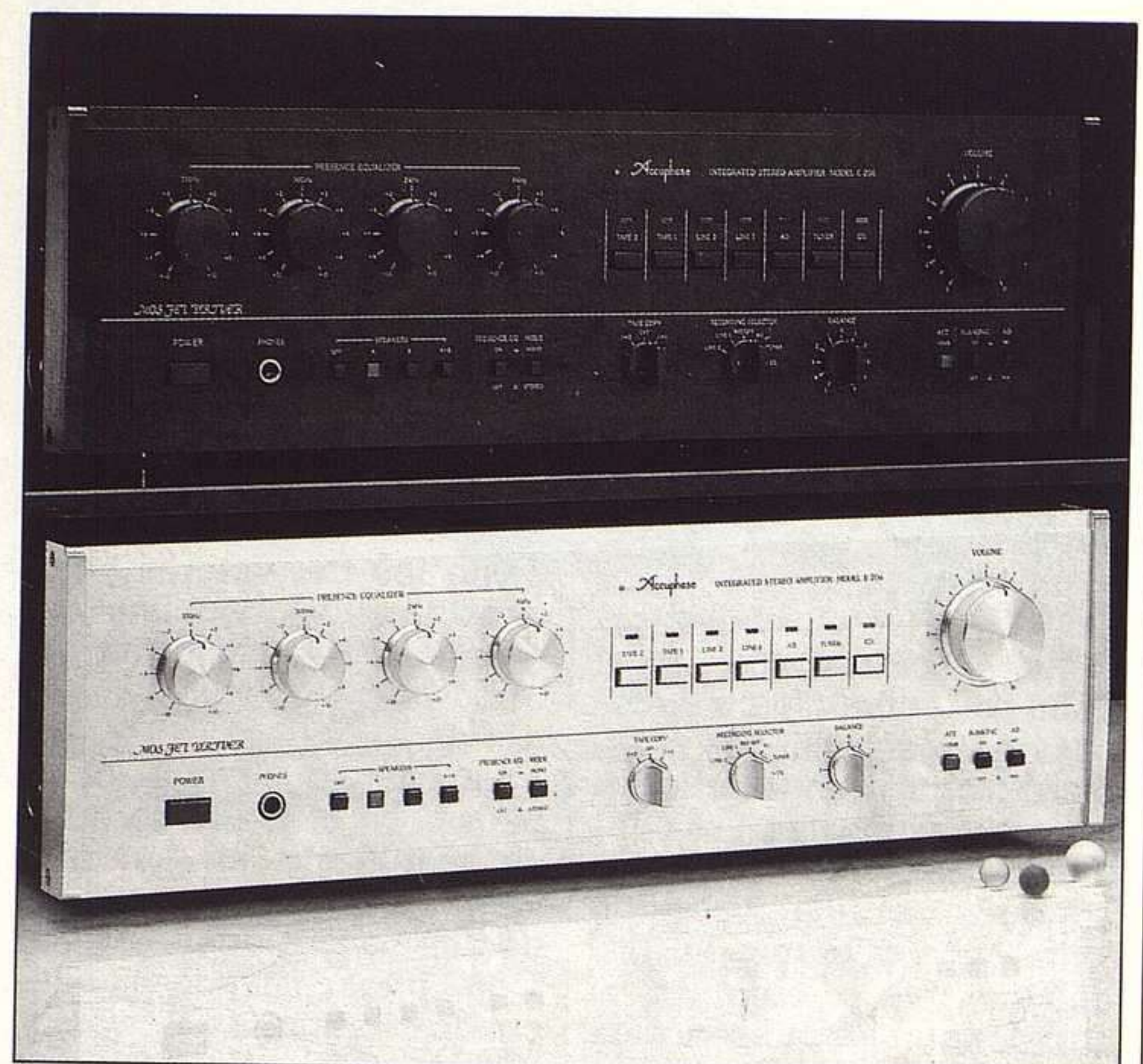


- 1 PRESENCE EQUALIZER controls
- 2 Input Selectors
- 3 VOLUME control
- 4 POWER switch
- 5 Headphone jack (PHONES)
- 6 SPEAKERS selector
- 7 PRESENCE EQUALIZER ON/OFF switch
- 8 MODE switch STEREO/MONO
- 9 TAPE COPY selector
- 10 RECORDING SELECTOR
- 11 BALANCE control
- 12 ATTenuator
- 13 SUBSONIC filter ON/OFF switch
- 14 AD (Analog Disc equalizer gain control)
- 15 AD input jack
- 16 CD input jack
- 17 TUNER input jack
- 18 LINE-1 input jack
- 19 LINE-2 input jack

- 20 TAPE-1 input jack
- 21 TAPE-1 recording output jack
- 22 TAPE-2 input jack
- 23 TAPE-3 recording output jack
- 24 Preamplifier output jack
- 25 Power amplifier input jack
- 26 Preamplifier/Power amplifier separator switch
- 27 Speaker B right channel output terminals
- 28 Speaker A right channel output terminals
- 29 Speaker A left channel output terminals
- 30 Speaker B left channel output terminals
- 31 Ground (GND) terminal
- 32 SWITCHED AC outlets*
- 33 AC power cord

* These SWITCHED outlets may not be supplied depending on the safety standards or regulations applicable in the particular country to where the unit is destined.

Vista y descripción del panel trasero.



Amplificador integrado E-206, de Accuphase.

Y cuando, tres minutos después, el sonido es más fuerte y el metal resuena con toda su fuerza y su soberanía, este amplificador japonés sigue manteniendo toda su gallardía. Tanto antes como después de trabajar, sus prestaciones fueron vaporosas y bien definidas, incluso cuando los repiques vigorosos del timbal le obligaban a usar todas sus reservas.

Esto significa que este amplificador es también un buen servidor de los poderosos impulsos proporcionados por la perfecta percusión del disco compacto. Lo comprobamos, por ejemplo, con los bajos difíciles del MFSL-CD

de Pink Floyd (Dark Side of the Moon), que llegan a poner un nudo en el estómago. Aquí, sin embargo, puso de manifiesto el E-206 su única flaqueza: no consigue transmitir con todo su carácter las erupciones volcánicas de los tonos más altos y de los más bajos ni con toda su precisión los bajos de tambor cuando son aporreados a conciencia.

Pero, en general, como es lógico, el E-206 responde con fidelidad a la magia de la música. Por ejemplo, domina a conciencia los múltiples gritos de alegría del coro del oratorio **Jefta** de Gian Giacomo Carissimi (ATR), tanto

en MM como en MC. Y en los solos de Anne Sofie von Otter su reproducción está llena de plástica y de intención, captando la estremecedora emoción de la pieza. Sin embargo, los ataques de Curt Cress (Avanti, WEA) perdieron parte de su nitidez.

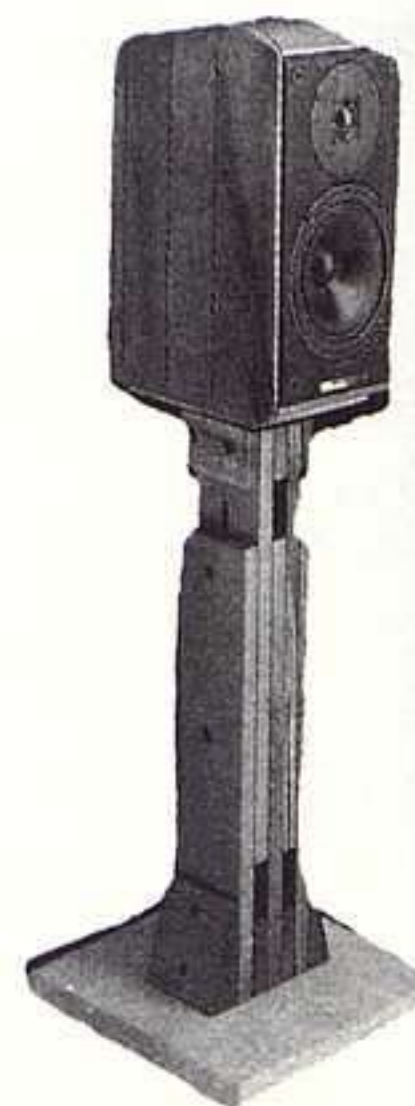
Una comparación directa con su hermano mayor, el E-305 muestra que en toda la familia Accuphase podemos encontrar los mismos rasgos genéticos. Por supuesto, el E-305, que no en balde es el hermano mayor y cuesta casi el doble que el E-206, trata mejor a los grandes conjuntos orquestales y, al mismo tiempo, es capaz de conservar toda la frescura del aroma del ya difunto Atrium Musicae (La Folia, ATR). El hermano pequeño, sin embargo, dentro de su nivel de precio, se comporta también con grandeza ante todo tipo de música. El Baby colabora seriamente, en fin, al incremento de la oferta de audio de verdadera categoría. ¡Nuestros mejores deseos de éxito a Accuphase!

A. B.

SONUS FABER

SONIDO... INCREÍBLE

ACABADO... UNA JOYA



MODELO PARVA

Medidas:

240 × 380 × 260 mm.

Pot. admisible:

de 30 a 200 W.

P.V.P. 156.000



MODELO MINIMA

Medidas:

200 × 315 × 240 mm.

Pot. admisible:

de 30 a 200 W.

P.V.P. 148.000



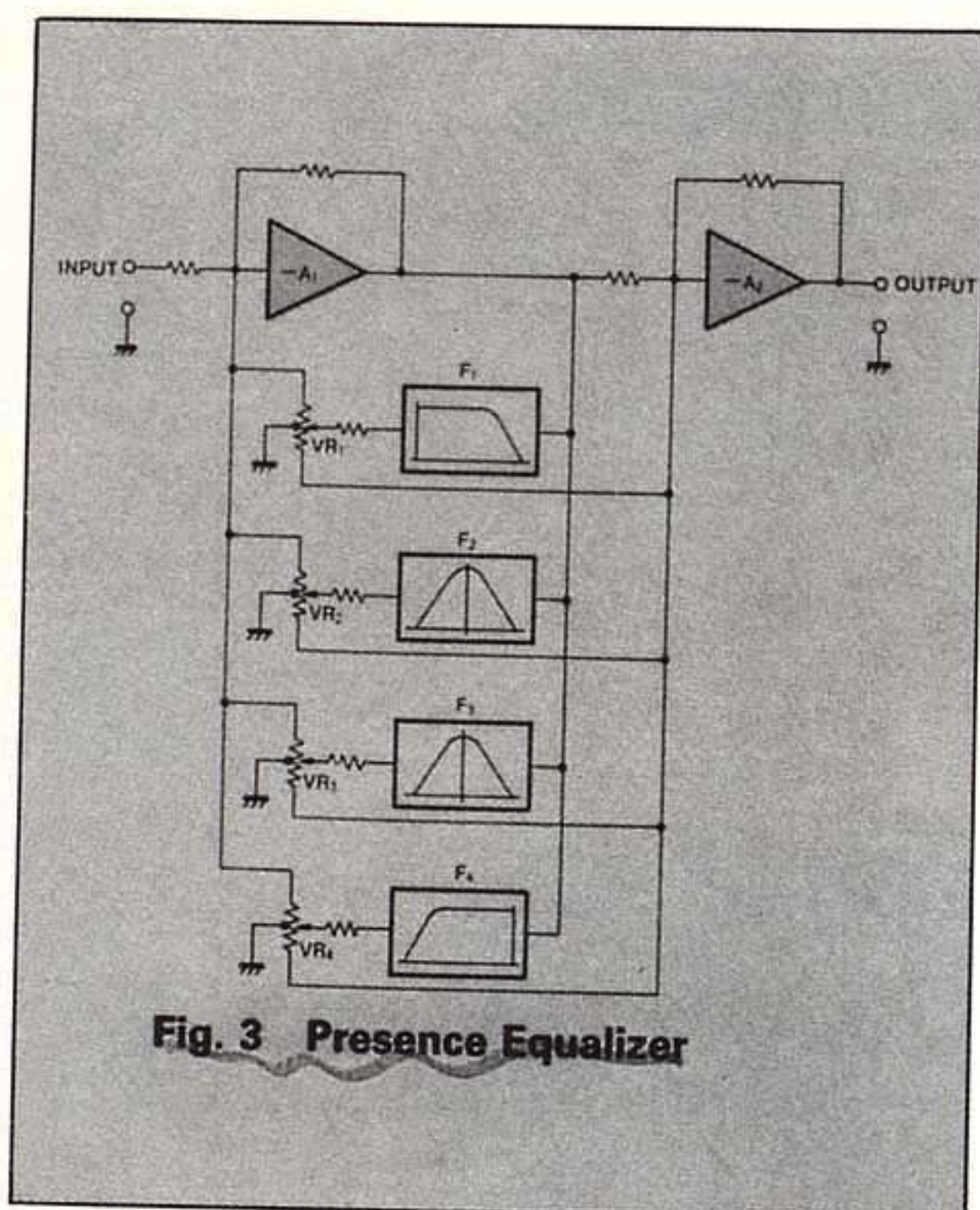
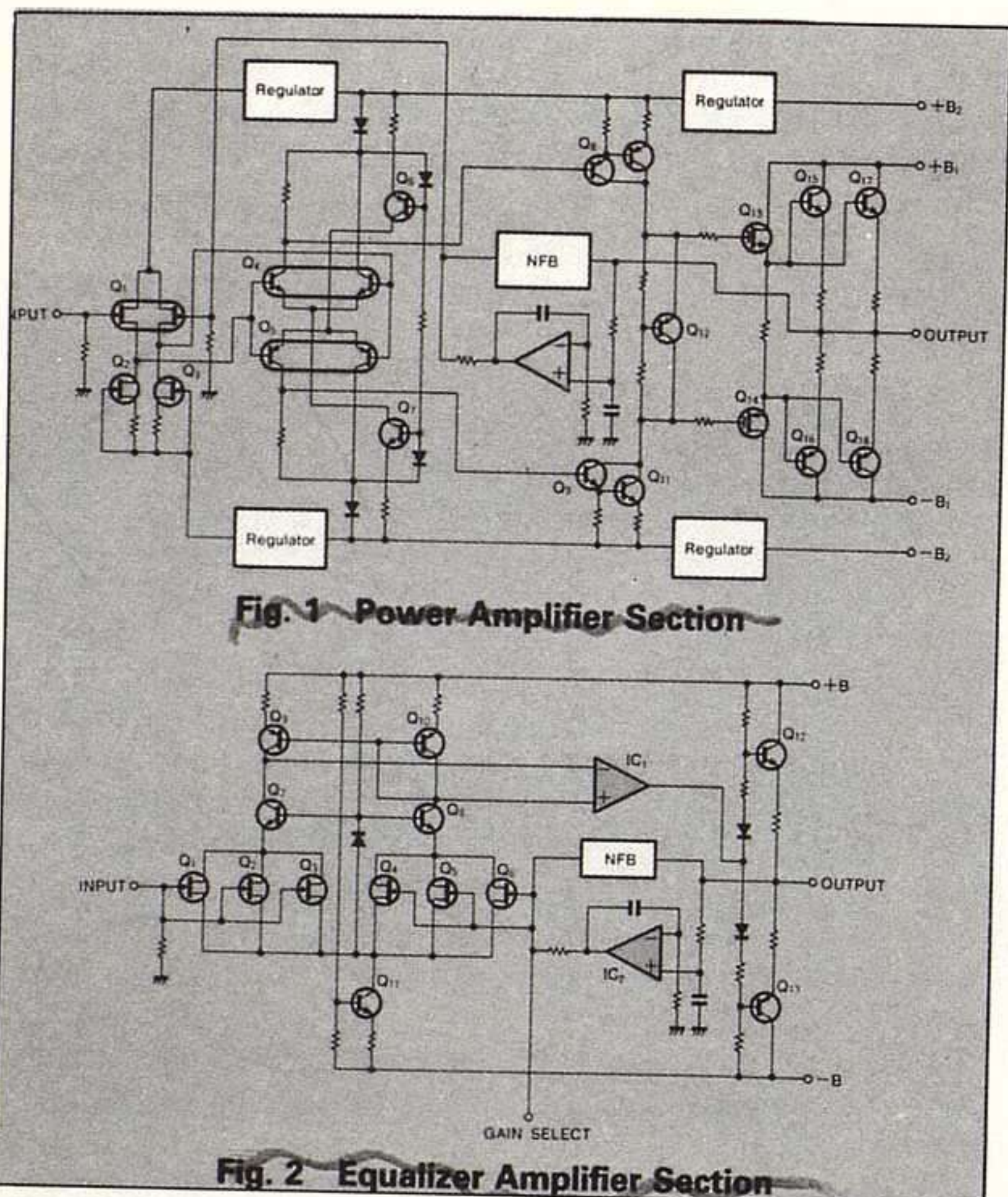
“Pienso simplemente que es la mejor pantalla pequeña que existe.”

KEN KESSLER

Hifi News, Septiembre, 89

DISTRIBUYE PARA ESPAÑA
SARTE AUDIO ELITE, S. L.

Padre Jofre, 22
Telfs. (96) 351 07 98
Fax 351 52 54
46007 VALENCIA



EXPO MUSICA 90

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

Salón coincidente:



Equipamiento Profesional
Radio y TV

SALON DE LA MUSICA

• Instrumentos Musicales • Iluminación Espectacular • Sonido Profesional •

IFEMA
Feria de Madrid

IFEMA. Institución Ferial de Madrid
Avda. de Portugal, s/n. 28011 Madrid
Apdo. de Correos 11.011. 28080 Madrid
Tels. (91) 470.10.14 - 463.90.80. Telex 44025-41674 IFEMA E. Fax (91) 470.28.12



VIAJES MARSANS

AUDIO REFERENCE

PROVENZA, 205 - 08008 BARCELONA - TEL. (93) 253 78 85



Fachada de la tienda.

La historia de Audio Reference es bastante simple. Nosotros somos dos personas que desde siempre hemos amado la Alta Fidelidad. Esto es una dedicación muy poética, te gusta lo que haces, lo llevas dentro y lo plasmas.

Estuvimos trabajando durante 23 años en la casa Aixelá, en el campo del sonido de alta gama. En este terreno esta empresa fue la primera; hay que situarse en el tiempo; hace más de veinte años esta casa ya tocaba marcas como Scott, Marantz, McIntosh, Fisher... de los de entonces. En muchas ocasiones las importaciones las hacíamos por nuestra cuenta, ya que no todas las marcas tenían ni siquiera distribuidor en España.

Cuando Aixelá plegó, nos planteamos la idea de seguir en lo que nos gustaba y que a la vez conocíamos. Así el 7 de mayo de 1984 inauguramos nuestra tienda, Audio Reference.

En Barcelona fue la primera tienda especializada en HI-FI.

Nosotros la encaramos al audiófilo, combinando siempre los mejores componentes de alta gama. Lo cual no es un trabajo fácil, ya que existen infinidad de combinaciones-patrón. En ello siempre

empezamos por la primera fuente, el giradiscos de cara al disco analógico o el reproductor de CD; continuamos por la electrónica —amplificación— y finalmente las pantallas. Después, dependiendo de las necesidades y la casa del cliente, en el caso del giradiscos, probamos diferentes cápsulas hasta lograr el sonido adecuado para cada caso.

Estamos convencidos de que no existe un equipo patrón; depende del tipo de música que escuche cada persona y de la acústica del lugar en donde se vaya a instalar. Por lo que no nos gusta combinar a ojo —por decirlo de alguna manera— ningún equipo. Por ello no nos atrevemos a dar tres equipos para tres presupuestos, bajo, medio y alto. En su lugar vamos a dar una serie de pistas, unos componentes que, dependiendo siempre del caso, podrían ajustarse dentro de cada presupuesto.

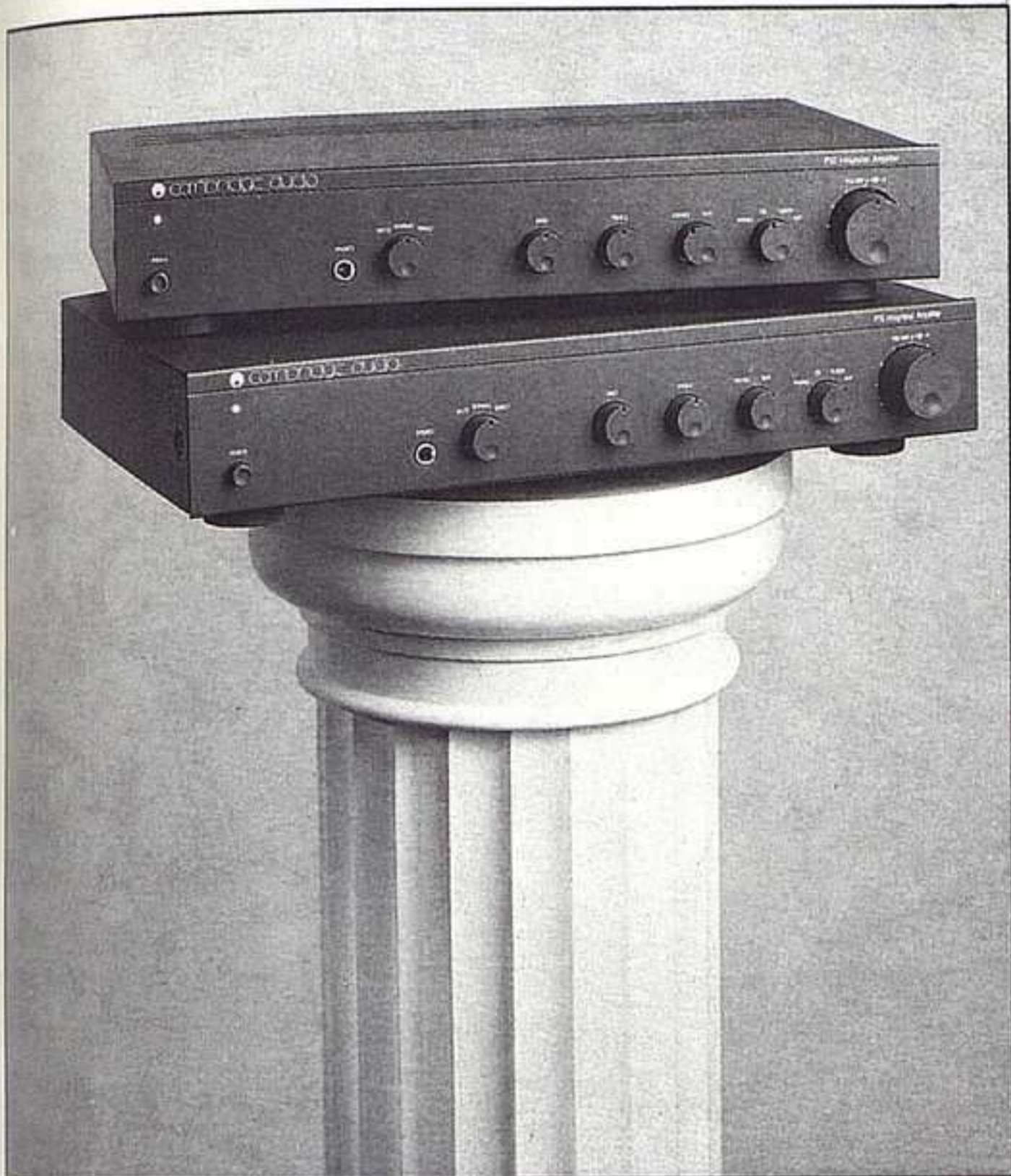
José Sirat - J. L. Lafarga



Interior de la sala de Audición.



Giradiscos Linn Axis.



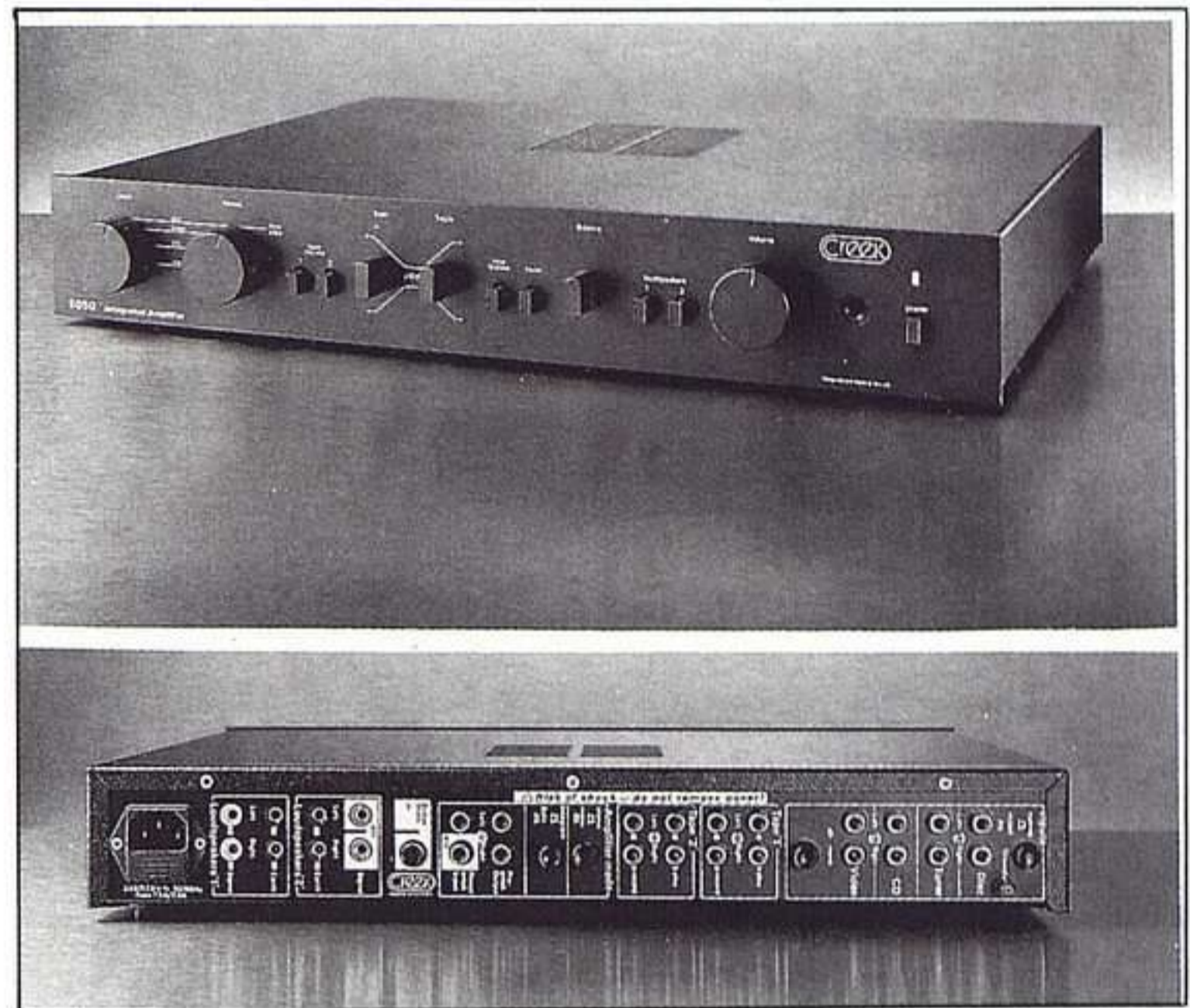
Amplificadores Cambridge P-50 y P-70.



Cajas Heybrook HB1.



Giradiscos Rega Planar III.



Amplificador Creek 5050.



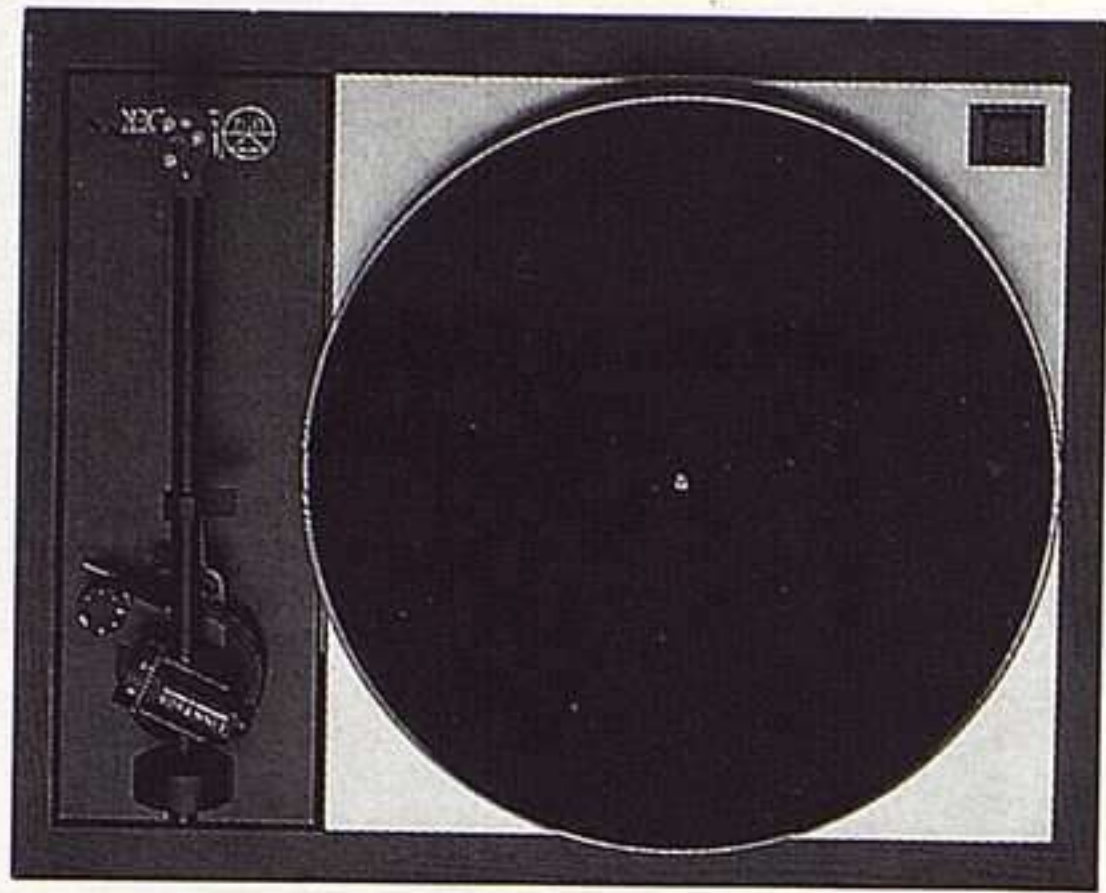
Cajas acústicas Proac Studio 1.

Presupuesto bajo

Giradiscos.....	Rega Planar 2. Ariston RD-60. Linn Axis.
Amplificador.....	Creek 4040S2. Proton AM-455. Cambridge P-70.
Pantallas.....	JPW-3. Linn Helix.
Cápsula.....	Heybrook HB1. Rega Elis. AR Cambridge E-77. Adcom GFC-1E.

Presupuesto medio

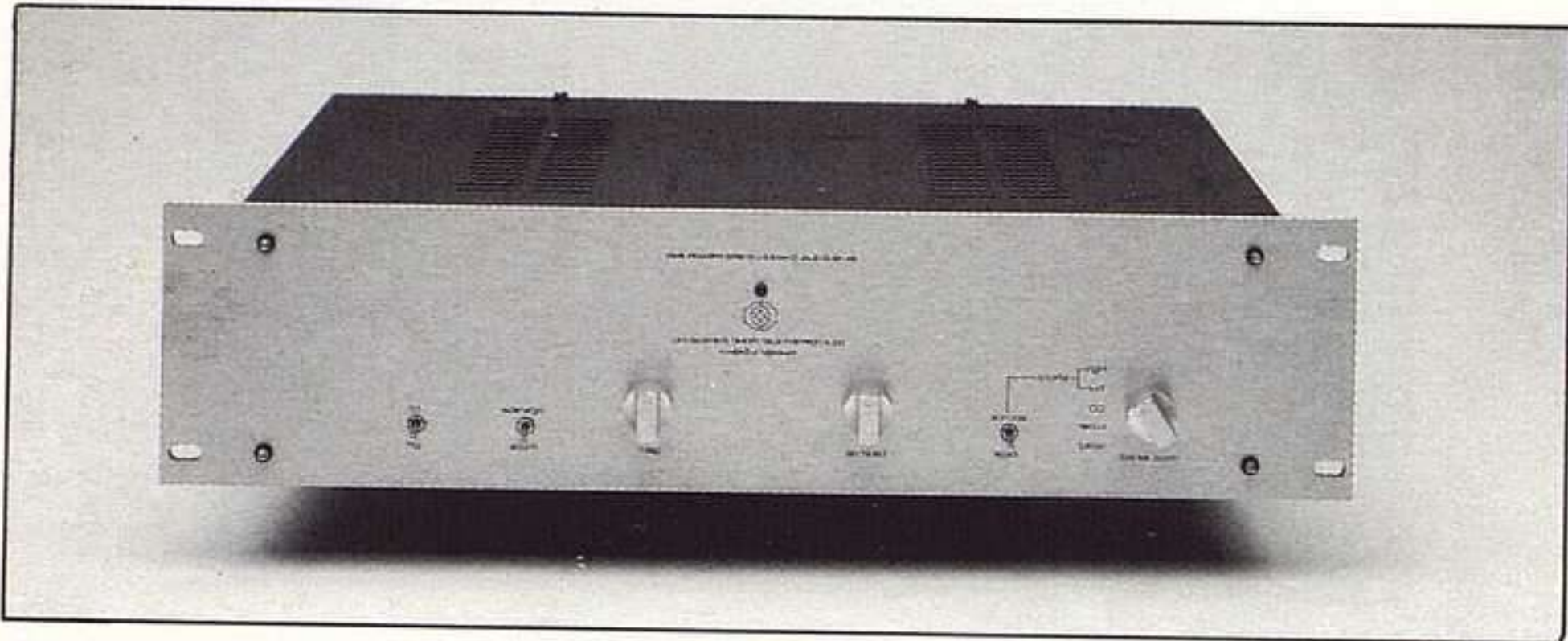
Giradiscos.....	Linn Axis. Rega Planar 3. Systemdek.
Amplificador.....	Linn Quasar. Adcom: Previo-Tuner 400, Etapa 535. Arcam Delta 70.
Pantallas.....	Creek 5050. ProAc Studio 1. Harbeth Compact. Linn Nexus. Rogers Spendor.



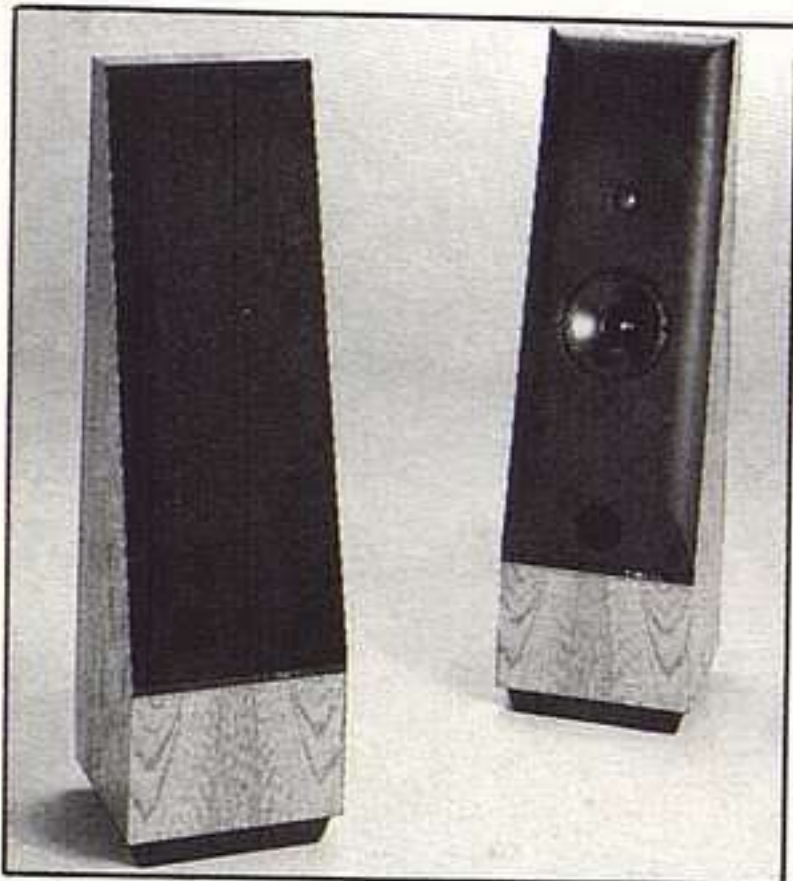
Giradiscos Linn Sondek.



Reproductor de cedé Mod Squad Prism.



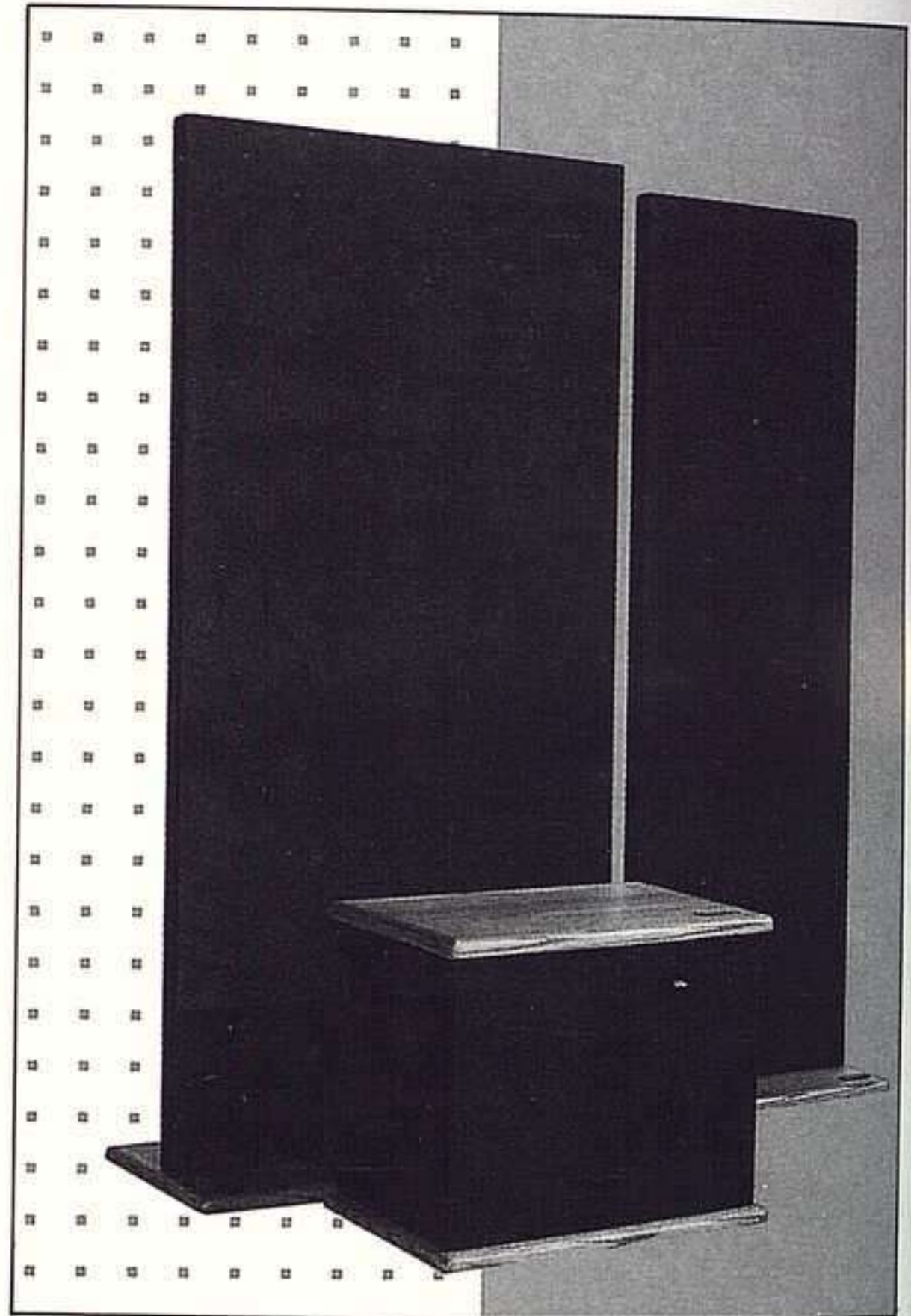
Preamplificador Counterpoint SA 1000.



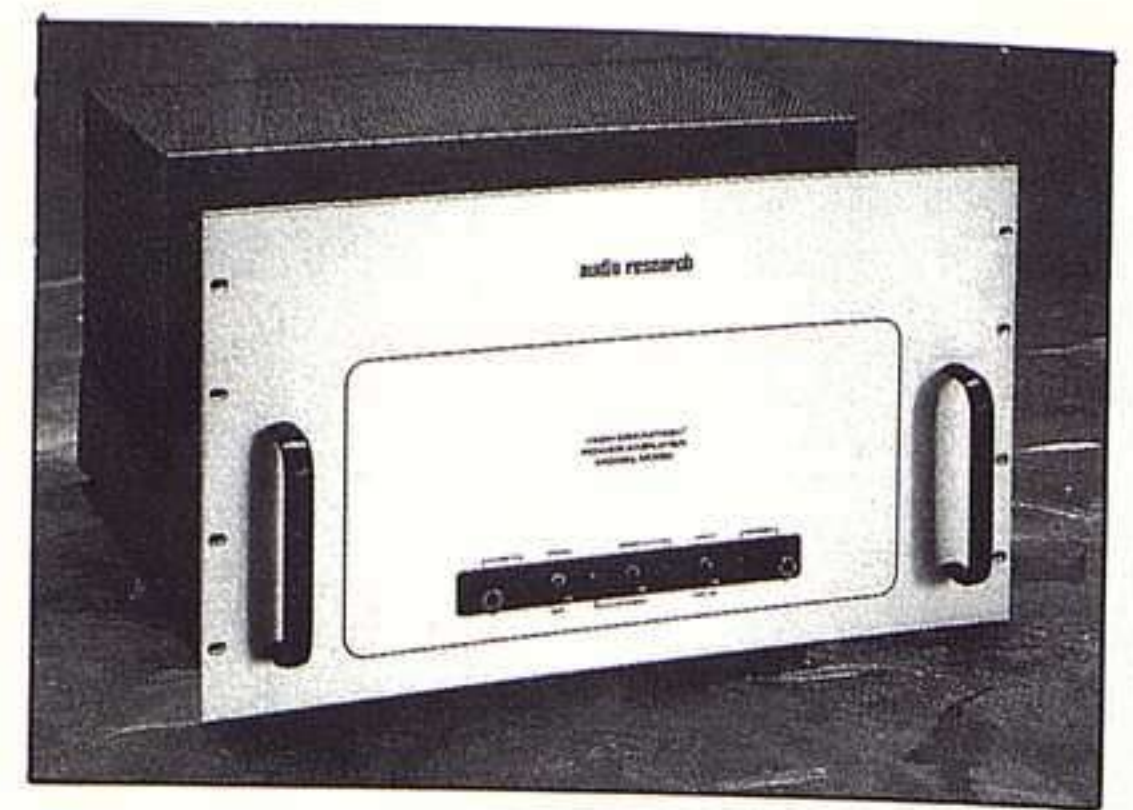
Pantallas CS1.



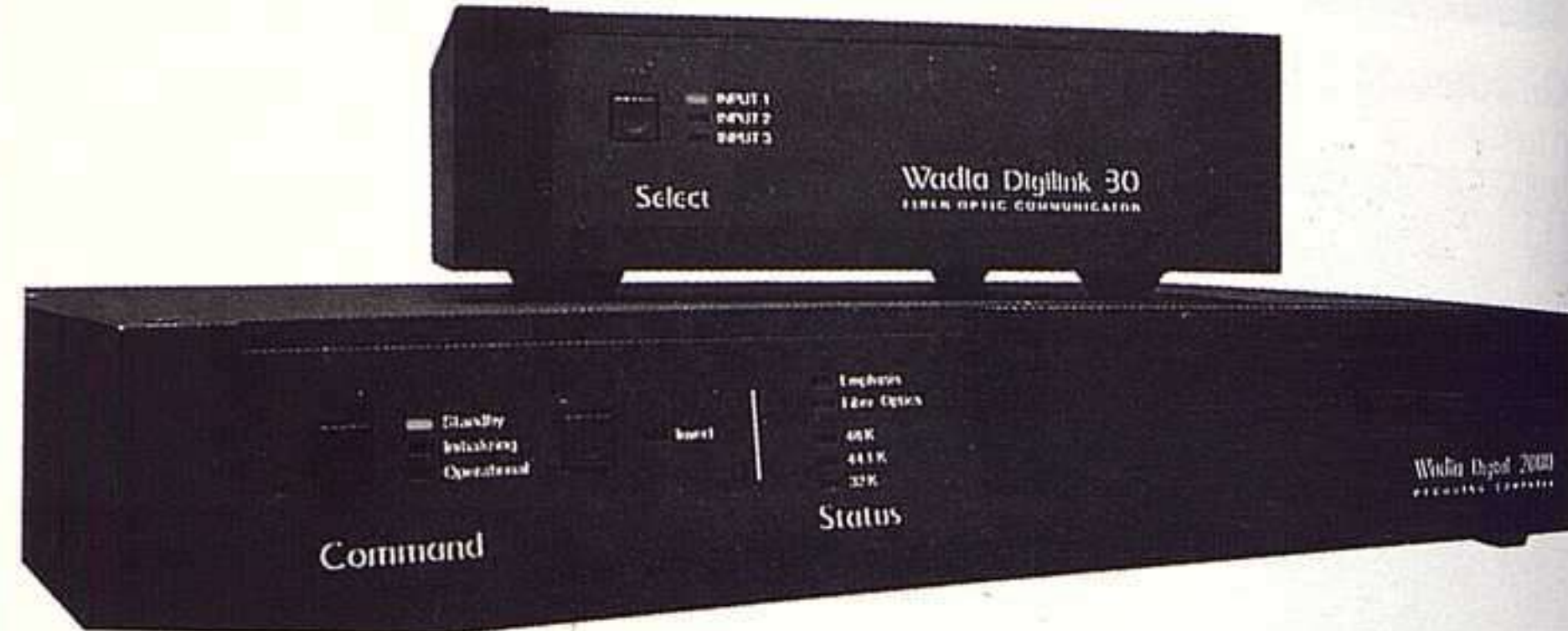
Giradiscos Thorens Prestige.



Pantallas Spectra, de Acoustat.



Etapa híbrida mono M-3000.



Wadia Digital 2000.

Presupuesto alto

- Giradiscos..... Linn Sondek.
Michell Gyrodec.
Ariston RD-90 Superior.
- Reproductor CD..... Mod Squad Prism.
Stax.
Cambridge 206.
Meridiam 206.
- Amplificación..... Counterpoint: Previo 1000,
Etapa 100.
Linn: Previo y Etapa.
Adcom: Previo 555, Etapa 555.
- Pantallas..... ProAc Super Tower.
Thiel CS 1.2.
Harbert HLMK4.
Rega Ela.

Para toda las interconexiones de equipos, le damos una importancia solemne a los cables y conectores entre componentes y pantallas.

Y a estos tres presupuestos a nosotros nos gustaría añadir otro superalto o de élite:

- Amplificación..... Audio Research.
Theshold.
Radford.
- Amplificación..... Mentmore.
Counterpoint: Previo 3000,
Etapa SA-220.
- Conversor Digital..... Wadia Digital 2000/Wadia 100.
Theta.
- Pantallas..... Aragón.
Magneplanar.
ProAc EBS.
Dalhquist DQ-20.
Martin Logan.
Acoustat.

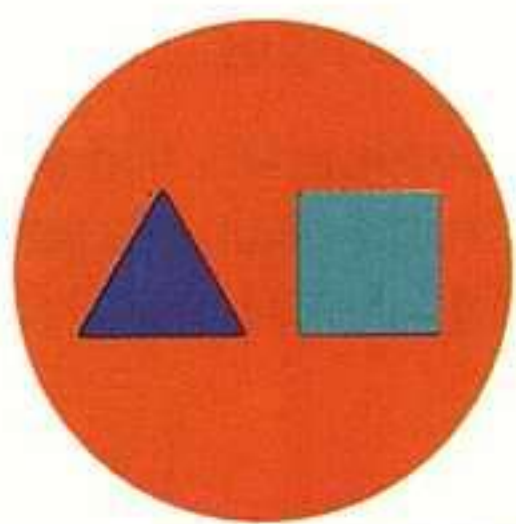
Todos ellos acompañados por un giradiscos Thorens Prestige, con brazos SME 3012R Gold y cualquiera de los reproductores de CD indicados para el presupuesto alto.

RITMO - HI-FI: DE TIENDAS

CONCERTS DE PRIMAVERA.



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA



CAM

Caja de Ahorros del Mediterráneo

ABRIL

- | | | | |
|---|---|---|---|
| <p>1 Aspe. Orquestra Jove de L'Ateneu Musical, de Cullera.</p> <p>1 Villa-Joiosa. Orquestra Jove de la "Primitiva", de Llíria.</p> <p>1 Cullera. Trío D'Arezzo.</p> <p>4 Elda. Ars Cameralis.</p> <p>5 Calpe. Trío D'Archi, de Praga.</p> <p>6 Godella. Jesús Echevarría, clarinet; Fernando Ferrer, piano.</p> <p>6 Gandía. Collegium Musicum de Salzburgo.</p> <p>6 El Campello. Trío D'Archi de Praga.</p> <p>6 Mislata. Cayetano Castaño, oboe; Julia Supinova, piano.</p> <p>7 Villafames. Quartet Haydn de Bèlgica.</p> <p>0 Vinaròs. Quintet de Metall "Madrid Brass".</p> <p>7 Onda. Cor Singkreis Seltenheim-Klagenfurt.</p> <p>8 L'Elia. Quintet de Vent de la U. M. de Benaguasil.</p> <p>8 Polop de la Marina. Quartet Haydn.</p> <p>8 Benicàssim. Orquestra Jove de la Marina Alta.</p> <p>8 Aspe. Orquestra Simfònica "Ciutat D'Alzira'6.</p> <p>8 Cheste. Orquestra Juvenil "La Armonica", de Buñol.</p> <p>8 Finestrat. Acustic Quartet Clàssic.</p> <p>10 Vila-Real. Víctor Ardelean, violí; Sorin Melinte, piano.</p> <p>10 Vilafamés. Honved Ensemble, de Budapest.</p> <p>10 Peñíscola. Quartet Haydn.</p> <p>10 Xàbia. Quartet Clàssic de València.</p> <p>11 Onda. Elisa Belmonte, cant; Bartomeu Jaume, piano.</p> <p>12 Canet de Berenguer. Orquestra Juvenil de la Societat Musical "Lira Saguntina".</p> <p>12 Onda. Joaquín Palomares, violí; Miguel Baró, piano.</p> <p>12 Vilafamés. Quintet de Vent "Eolo".</p> <p>13 Peñíscola. Quartet de Cordes "Martin I Soler".</p> | <p>13 Benicàssim. Quintet de Metalls "València".</p> <p>14 Benicàssim. Quintet "Stamitz".</p> <p>14 Vinaròs. Honved Ensemble, de Budapest.</p> <p>14 Benicarló. Quartet de Trompes "Giovanni Punto".</p> <p>15 Finestrat. Quintet de Metall "València".</p> <p>15 El Pinòs. Trío Hohensalzburg.</p> <p>17 Peñíscola. Igor Kamenz, piano.</p> <p>18 Peñíscola. Orquestra de Cambra de Castelló.</p> <p>18 Altea. Trío Honhensalzburg.</p> <p>19 Quart de Poblet. Vicente León, tenor; M.^a Ángeles López, Artiga, piano.</p> <p>19 Xeraco. Quartet de Saxofons.</p> <p>19 Calpe. Orquestra de Cambra D'Elx.</p> <p>20 Xeraco. Quartet de Trompes "Giovanni Punto".</p> <p>20 Cocentaina. Orquestra Jove de Benaguasil.</p> <p>20 Santa Pola. Orquestra Jove "La Unió", de Llíria.</p> <p>20 Pedralba. Sextet Nacional D'Holanda.</p> <p>20 Elx. Orquestra de Cambra Ciutat D'Elx.</p> <p>21 Almoradí. Carmen Rodríguez, tiple; Vicent Carrasquer, baix; Rosa Castañer, piano.</p> <p>21 Picanya. Sergi Rajadell, sintetitzadors.</p> <p>21 Enguera. Orquestra Jove del Conservatori "Mestre Verd", de Carcaixent.</p> <p>21 Villar del Arzobispo. Quartet Clàssic de València.</p> <p>21 Benicàssim. Dúo Kammer.</p> <p>21 Vinaròs. Capella de Ministrers.</p> <p>22 Sueras. Orquestra de Pols I Púa "Francisco Tárrega".</p> <p>22 Villanueva de Castellón. Magdalena Martínez, flauta; Jordi Camell, piano.</p> | <p>22 Canals. Yukiharu Ynohue, guitarra.</p> <p>22 Aspe. Orquestra Juvenil "La Armonica", de Buñol.</p> <p>24 Vila-Joiosa. Carmen Sinovas, mezzo; Emilio López de Saa, piano.</p> <p>24 Vall D'Uixó. Rodrigo Madrid, clave.</p> <p>24 Vila-Real. Trío Montero.</p> <p>25 Aldaia. Sergi Rajadell, sintetitzadors.</p> <p>25 Elda. Patrick Gaudi, guitarra.</p> <p>25 València. Grup de Cambra de Foios.</p> <p>25 Guardamar del Segura. Trío Barroco de Bèlgica.</p> <p>26 Elx. Tramuntana Wind Ensemble.</p> <p>27 Gandía. Orquestra Simfònica Alcoiana.</p> <p>27 Mislata. Patrick Gaudi, guitarra.</p> <p>27 Godella. Tramuntana Wind Ensemble.</p> <p>27 Xàtiva. Quintet de Metalls València.</p> <p>27 Pobla Llarga. Antonio Sánchez Picadizo, guitarra.</p> <p>27 Bañeres. Iancovici, cello; Buckner, piano.</p> <p>28 Xeraco. Antologia de la Sarsuela valenciana.</p> <p>28 Dènia. Patria Llorens, cant; Josep Sanz, piano.</p> <p>28 Vinaròs. Tramuntana Wind Ensemble.</p> <p>28 Bellreguard. Capella de Ministrers.</p> <p>28 Sella. Grup de Cambra de Foios.</p> <p>28 Sella. Orquestra Jove de la Marina Alta.</p> <p>28 Riba-Roja de Tàuria. Quartet de Saxofons.</p> <p>28 Alcudia de Crespins. Jove Orquestra del Conservatori "Mestre Verd", de Carcaixent.</p> <p>28 Benicarló. Vicent Campos, trompeta; Vicent Ros, orgue.</p> | <p>28 Enguera. Orquestra Juvenil de la Societat Musical D'Alzira.</p> <p>28 Bañeres. Trío Montero.</p> <p>28 Xirivella. Orquestra de Pols I Púa "Francisco Tárrega".</p> <p>29 Benissa. Orquestra Juvenil de la "Primitiva", de Llíria.</p> <p>29 Bañeres. Orquestra Jove de Tavernes de la Valldigna.</p> <p>29 Algemesí. Rodrigo Madrid, clave; Vicent Ros, orgue.</p> <p>30 Marines. Orquestra Jove "La Unió", de Llíria.</p> |
|---|---|---|---|

MAIG

- | |
|--|
| <p>1 San Miguel de Salinas. Quintet "Stamitz".</p> <p>1 Finestrat. Orquestra Jove de la Societat Musical D'Alzira.</p> <p>1 Benissa. Acustic Quartet Clàssic.</p> <p>1 Bañeres. Música da Camera Di Praga.</p> <p>2 Torreveija. Cuarteto Dolezal.</p> <p>2 Elda. Roberto Bravo, piano.</p> <p>3 Villa-Joiosa. Francisco Beltra, oboe; Sorin Melinte, piano.</p> <p>3 Calpe. Quartet de Saxofons "València".</p> <p>3 Quart de Poblet. Quartet Dolezal.</p> <p>4 Sueca. Patrick Gaudi, guitarra.</p> <p>4 Altea. Antologia de la Sarsuela Valenciana.</p> <p>4 Callosa de Segura. Acustic Quartet Clàssic.</p> <p>4 Santa Pola. Quartet Dolezal.</p> <p>4 Dènia. Miguel Ángel Correa, violí; Ana Fontestad, piano.</p> <p>5 Benicarló. Orquestra Jove de la Societat Musical D'Alzira.</p> <p>5 Alcudia de Crespins. Antonio Sánchez Picadizo, guitarra.</p> <p>5 Pedralba. Quartet de Trompes "Giovanni Punto".</p> <p>5 Godella. Joan Enric Lluna, clarinet; Jan Gruithuyzen.</p> |
|--|



- 5 **Cullera.** Orquestra Jove "Santa Cecilia", de Cullera.
- 5 **Buñol.** Adolfo Bueso, piano.
- 5 **Almoradí.** Orquestra Jove de Benaguasil.
- 5 **Guardamar del Segura.** Antología de la Sarsuela Valenciana.
- 5 **Manises.** Vicent Llimerà, oboe; J. J. Llimerà, trompa; Vicent Ros, orgue.
- 6 **Xàbia.** Joan Enric Lluna, clarinet; Joan Gruithuyzen, piano.
- 6 **Aspe.** Orquestra Jove de la Marina Alta.
- 6 **Sagunt.** Sergi Rajadell, sintetitzadors.
- 6 **San Miguel de Salinas.** Acoustic Quartet Clàssic.
- 6 **Picanya.** Yukiharu Ynohue, guitarra.
- 6 **El Pinós.** Miguel Ángel Gorrea, violí; Ana Forestad, piano.
- 6 **Turis.** Orquestra Jove "La Artística", de Buñol.
- 6 **Villanueva de Castellón.** Antonio Sánchez Picadizo, guitarra.
- 6 **Algemesí.** Vicent Carrasquer, baix; Carmen Rodríguez, tiple; Rosa Castañer, piano.
- 6 **Cheste.** Carlos Gass Castañeda, laúd renaixentista.
- 6 **Guardamar del Segura.** Vicente León, tenor; M.^a Ángeles López Artiga, piano.
- 10 **Elx.** Quintet de la RTV de Ljubljana.
- 10 **Xàtiva.** Mestres Francesos del Barroc.
- 11 **Altea.** Orquestra de Cambra "Bartók".
- 11 **Ontinyent.** Sergi Rajadell, sintetitzadors.
- 11 **Albal.** Grup de Cambra de Foios.
- 11 **Sueca.** Modelos Nicolás, trompeta; Fernando Ferrer, piano.
- 12 **El Campello.** Quintet de la RTV Ljubljana.
- 12 **Onda.** Orquestra de Cambra Bartók.
- 12 **Beniopa-Gandía.** Orquestra Juvenil "Santa Cecilia", de Cullera.
- 12 **Albal.** Juan Llinares, violí; Carmen Pérez, piano.
- 12 **Benejama.** Orquestra Jove de Benaguasil.
- 12 **Canals.** Ana Luisa Chova, mezzo; José Lázaro, laúd.
- 12 **Manises.** Capella de Ministrers.
- 12 **Bellreguard.** Quartet Sedlacek.
- 12 **El Puig.** Orquestra Jove "La Unió", de Llíria.
- 13 **Benissa.** Antología de la Sarsuela Valenciana.
- 13 **Puçol.** Quintet de Metalls "Madrid Brass".
- 13 **Gandía.** Orquestra de Cambra Bartók.
- 13 **Picanya.** Quintet de la RTV Ljubljana.
- 16 **Castelló.** Miguel Ángel Hrranz, piano.
- 16 **Albaida.** Quartet Classic de València.
- 17 **Castelló.** Vicent Campos, trompeta; Vicent Ros, orgue.
- 17 **Calpe.** Quintet de Metalls "Madrid Brass".
- 17 **El Puig.** Orquestra Jove "La Artística", de Buñol.
- 18 **Sueca.** Lluís Artigues, viola; Vicent Ros, orgue.
- 18 **Santa Pola.** Víctor Ardelean, violí; Sorin Melinte, piano.
- 18 **Castelló.** Quartet de Saxofons.
- 19 **Castelló.** Quintet de Metalls "Madrid Brass".
- 19 **Dènia.** Orquestra de Cambra "Bartók".
- 19 **Carlet.** Quartet de Cordes "Martin I Soler".
- 19 **Albal.** Rodrigo Madrid, clave.
- 19 **Carcaixent.** Quintet de Vent "Francisco Cuesta".
- 20 **Sagunt.** Orquestra de Pols I Púa "Francisco Tárrega".
- 20 **Cheste.** Vicent Carrasquer, baix; Carmen Rodríguez, tiple; Rosa Castañer, piano.
- 20 **Puçol.** Quintet de Metalls "Madrid Brass".
- 22 **Castelló.** Rodrigo Madrid, clave.
- 22 **Torreveja.** Quartet Martin I Soler.
- 23 **Castelló.** Vicent Llimerà, oboe; Vicent Ros, orgue.
- 23 **Aldaia.** Acoustic Quartet Clàssic.
- 24 **Elx.** Piotr Paleczny, piano.
- 24 **Castelló.** Javier Sapiña, contrabaix; José Agustín Fabra, piano.
- 25 **Altea.** Percussions de València "En Concert".
- 25 **Xirivella.** Orquestra Juvenil "Santa Cecilia", de Cullera.
- 25 **Tavernes de la Valldigna.** Joaquín Palomares, violí; Miguel Baro, piano.
- 25 **Castelló.** Quartet Clàssic de València.
- 25 **Catarroja.** Quintet de Vent "Ars Nova".
- 25 **Carcaixent.** Joan Llinares, violí; Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 25 **Pobla Llarga.** Vicent Campos, trompeta; Vicent Ros, orgue.
- 25 **Ontinyent.** Piotr Paleczny, piano.
- 26 **Ondara.** Antología de la Sarsuela Valenciana.
- 26 **Quart de Poblet.** Acoustic Quartet Classic.
- 26 **Villar del Arzobispo.** Orquestra Jove de Benaguasil.
- 26 **Onda.** Joan Llinares, violí; Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 26 **Bellreguard.** Vicent Campos, trompeta; Alfons Faus, trompeta; Vicent Ros, orgue.
- 26 **El Puig.** Orquestra Jove de L'Ateneu, de Cullera.
- 26 **Alcudia de Crespins.** Orquestra Juvenil de "La Primitiva", de Llíria.
- 26 **Pedralba.** Quartet de Clarinetes de Les JJ.MM., de València.
- 26 **Godella.** Fermín Montagud, tenor; Darko Domitrovic, piano.
- 26 **Albal.** Orquestra Jove "La Unió", de Llíria.
- 31 **Calpe.** Grup de Clarinets "Santa Cecilia", de Cullera.
- 2 **Villafranca del Cid.** Orquestra Juvenil de la Societat Musical "La Lira Saguntina".
- 2 **Villena.** Orquestra de Cambra de Solistes Cheqos.
- 2 **Cullera.** Orquestra Jove de L'Ateneu Musical, de Cullera.
- 2 **Turia.** Orquestra Jove "La Armonica", de Buñol.
- 2 **Segorbe.** Joan Llinares, violí; Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 2 **Gata de Gorgos.** Orquestra Jove "La Primitiva", de Llíria.
- 2 **Gatova.** Orquestra Jove "La Unió", de Llíria.
- 3 **València.** Capella de Ministrers.
- 3 **Rida-Roja de Turia.** Trío Llinares, Bonet I Bañado, violí, trompa i piano.
- 7 **Calpe.** Joshiaki Kamata, guitarra.
- 7 **Quart de Poblet.** José Luis Ruiz del Puerto, guitarra.
- 7 **Llíria.** Joan Llinares, violí; Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 8 **Altea.** Joshiaki Kamata, guitarra.
- 8 **Santa Pola.** Enric Pérez, clarinet; Aníbal Bañados, piano.
- 8 **Ontinyent.** Percussions de València "En Concert".
- 8 **Catarroja.** Joana Guillem, flauta; Bartomeu Jaume, piano.
- 9 **Navajas.** Joshiaki Kamata, guitarra.
- 9 **Vall D'Uixó.** Javiera Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 9 **Albal.** Ana Luisa Chova, mezzo; José Lázaro, vihuela.
- 10 **Vinaròs.** Javier Bonet, trompa; Aníbal Bañados, piano.
- 10 **Sagunt.** Orquestra Juvenil de la Societat Musical "La Lira Saguntina".
- 13 **Quart de Poblet.** Quintet de Vent "La Amistad".
- 14 **Pretrer.** Orquestra Juvenil de Tavernes de la Valldigna.
- 20 **Benidorm.** Capella de Ministrers.
- 22 **Catarroja.** Percussions de València "En Quartet".

JUNY

- 1 **Elx.** Trío Sotorres; Guillem I Mendizábal, flautes i piano.
- 1 **Xeraco.** M.^a José Martos, mezzo; Rosa Castañer, piano.
- 2 **Manises.** Percussions de València "En Concert".

ANTONIO TORT

Coordinador de NOVA Systems

Por Francisco J. Mir

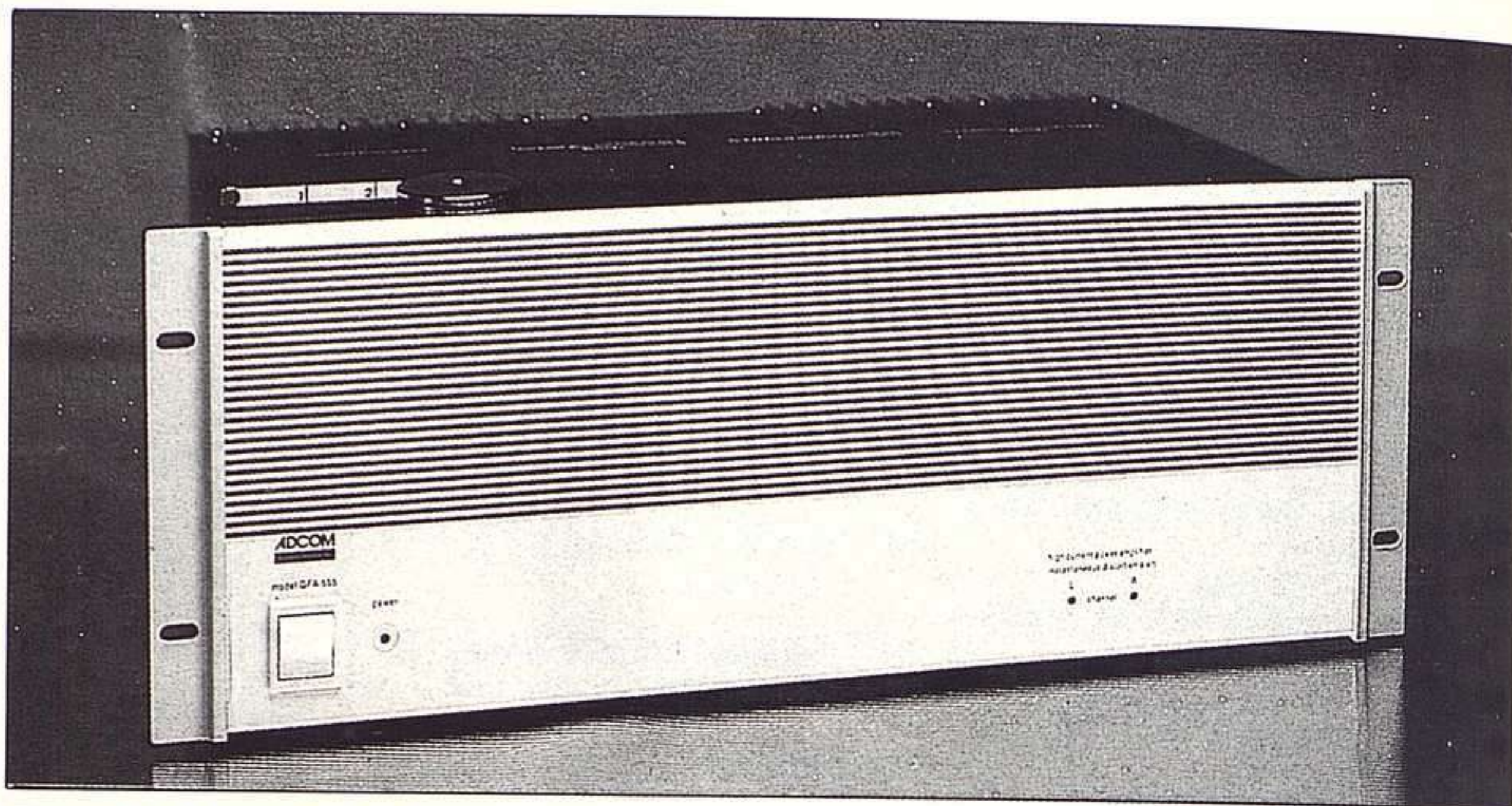
Nova Systems importa en exclusiva Proton, Adcom, Heybrook y Rega (entre otras marcas) para el mercado español.

ANTONI TORT.—Para saber cómo se pone en marcha una empresa de las características de Nova Systems, quizá sea interesante hacer un poco de historia...

FRANCISCO J. MIR.—Nosotros empezamos hace seis años. Los productos que entonces distribuíamos no eran precisamente fáciles de vender. Existían muy pocos establecimientos especializados y pocos distribuidores de este tipo de aparatos. Además, todo esto coincidió con el "boom" del vídeo. Muchas tiendas sustituyeron la sala de audición que ya poseían por espacios destinados al vídeo.

F. J. M.—¿Era muy diferente la oferta de Nova Systems entonces, al menos en lo que respecta al nivel de los productos?

A. T.—Más bien sí. Tratábamos con algunas marcas más entusiastas que expertas. Poco a poco fuimos encontrando la línea a seguir y algunas de las marcas que vinieron poco después siguen aún con nosotros. A medida que



Etapa GFA-555 de Adcom.

nos fuimos profesionalizando, contactamos con fabricantes más profesionales también.

F. J. M.—¿Cómo reaccionó la gente, desde detallistas a potenciales consumidores?

A. T.—Entonces, la alta fidelidad, sobre todo la de alta gama, no era tan conocida. En cuestión de revistas no existía tanta información y los detallistas no conocían muchos de nuestros productos. Poco a poco nos hicimos con una clientela segura que apoyaba nuestra filosofía. Gracias a estos —pocos— primeros clientes pudimos ir creciendo.

Además, la estabilización del mercado del vídeo nos permitió empezar a avanzar. El departamento de vídeo de las tiendas volvió a emplearse para la HI-FI. En este punto empezamos a importar marcas un poco más asequibles (Proton, por ejemplo), lo que nos sirvió también para ascender y situar nuestros aparatos en tiendas no necesariamente dedicadas a la alta fidelidad, pero cuyo dueño conocía la categoría de estas marcas. De hecho, cada vez más gente prescinde de detalles de diseño y exige mejores resultados sonoros.

F. J. M.—En términos generales, ¿en qué tipo de tiendas se pueden encontrar sus marcas más "comerciales", por decirlo de alguna manera?

A. T.—Lo cierto es que, aparte de alguna excepción, no llegamos a las grandes extensiones, a la tienda de electrodomésticos, sino al especialista en sonido. Ocurre que también dentro de este sector se pueden establecer diferencias. Hay algunos establecimientos verdaderamente especializados en los que sólo encontraremos la alta fidelidad de excepción. Los hay que no lo son tanto, pero que trabajan con espectros de marcas más asequibles; a este tipo de clientes los hemos *introducido* un poco en este ámbito y, de momento, las críticas son buenas. Todos nuestros clientes trabajan con marcas muy escogidas.

F. J. M.—¿Otros importadores han seguido estas estrategias?

A. T.—Respecto a este tema, cabe decir que la presencia de más importadores ha sido una ayuda. Antes, podía resultar extraño para un detallista la llegada de productos de estas características, distribuidos por una sola empresa. Desde que hay más, todo esto



Pantallas HB3 de Heybrook.



Etapa a válvulas D 70 de Audio Research.

resulta más fácil a este tipo de establecimientos no centrados exclusivamente en la alta gama.

F. J. M.—¿Podemos decir que los detallistas se han dado cuenta del cambio de hábito de los consumidores?

A. T.—Evidentemente. El presupuesto destinado al sistema de alta fidelidad ha subido bastante estos últimos años. La tendencia comercial hacía que mucha gente se conformara con productos más baratos que no tienen gran cosa que ver con lo que importamos. Estos productos, además, tienen un diseño muy cuidado, lo que permitía que al potencial cliente ya *le entraran por los ojos*. Mucha gente ha visto que 200.000 ó 300.000 pesetas le llevan a productos que satisfacen verdaderamente al aficionado a oír música. Hay mucha gente con posibilidad de gastarse ese dinero en un equipo de alta fidelidad de calidad. El problema es de desinformación. Si esas personas supieran de ese mercado paralelo que ofrece una verdadera alta fidelidad se facilitaría el crecimiento de empresas como la nuestra. A pesar de todo, incluso en los productos de más alta categoría hemos apreciado también un aumento considerable de ventas.

F. J. M.—¿Qué relaciones mantienen con los fabricantes?

A. T.—A causa de todo lo que he dicho, nuestro crecimiento, aunque seguro, es lento. Los fabricantes tampoco llevan un ritmo de crecimiento desorbitado. Eso, en nuestro sector, sería peligroso. Una marca que crece poco con respecto a nosotros no nos interesa, y si una marca crece más rápido que nosotros es que no la sabemos llevar... Nuestras relaciones con los fabricantes son, como se puede intuir, bastante estrechas.

F. J. M.—Marcas como Proton o Heybrook, ¿podrían ir dirigidas a un abanico más amplio de clientes?

A. T.—Sí, claro. Son marcas competitivas y asequibles, dentro de lo que es el sector que trabajamos. Proton está, en algún caso, en tiendas de electrodomésticos. En el sur muchas tiendas son grandes y, en una de las plantas, hay buenos equipos mientras que, en otra,

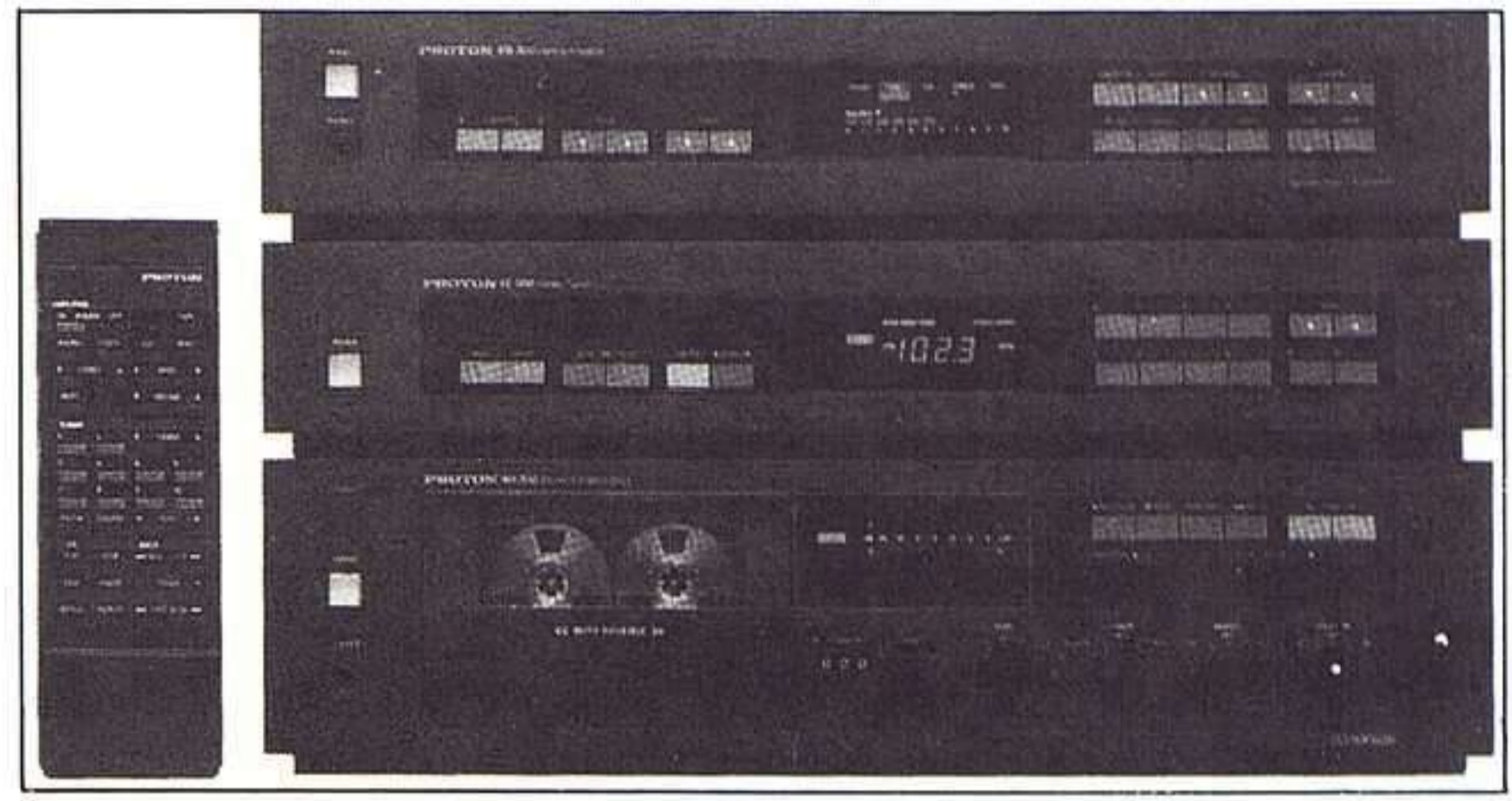
tienen electrodomésticos. Nuestro problema es que no podemos abrir grandes presupuestos a la publicidad; nuestros compradores están informados de lo que compran, pero por otros medios.

F. J. M.—Así, ¿podríamos decir que las multinacionales no son su competencia, que abarcan segmentos diferentes del mercado?

A. T.—Algún terreno sí que le hemos tomado en estos últimos años, gracias a que el usuario recibe más información. Lo que pasa es que este terreno es, comparado con su volumen global de consumidores, muy pequeño. El conjunto de usuarios de HI-FI que optan por gastar un poco más a cambio de mayor calidad y cambian de marcas es todavía pequeño.

F. J. M.—A diferencia de las multinacionales, las empresas como la suya están en período de crecimiento; no están aún estabilizadas. ¿Cómo afectan a este crecimiento la entrada en el mercado común y el camino hacia un libre mercado europeo?

A. T.—Evidentemente, entre fabricantes ganarán aquellos que sepan hacerse con una red de distribución más eficaz. Esto ha empezado a notarse en los últimos dos años. En cuanto a los importadores, hay que saber llevar bien las marcas; en nuestro terreno hay que procurar llevarlas en exclusiva. También es importante conocer a los importadores de esas marcas en otros países. Es



Serie 300 de Proton.

imprescindible asistir a la reunión anual del fabricante, porque allí se acaban conociendo todos los importadores y se sigue una estrategia más o menos conjunta; se trata de no hacerse daño mutuamente, de que no se afecte globalmente al fabricante que, como es lógico, mantiene bastante control sobre el distribuidor. Por eso, la tendencia de este tipo de empresas es un crecimiento moderado.

F. J. M.—Y con los demás importadores del país, ¿cómo son vuestras relaciones? ¿Manteneis un contacto, debido a esa "necesidad mutua" de la que hablábamos antes?

A. T.—Con algunos de ellos mantenemos una relación más directa, como puede ser el caso de Ecler o Chemison, por decir dos nombres. Hay alguna excepción, aunque no vale la pena hablar de ello. En general, estamos todos bastante de acuerdo, no hay problemas.

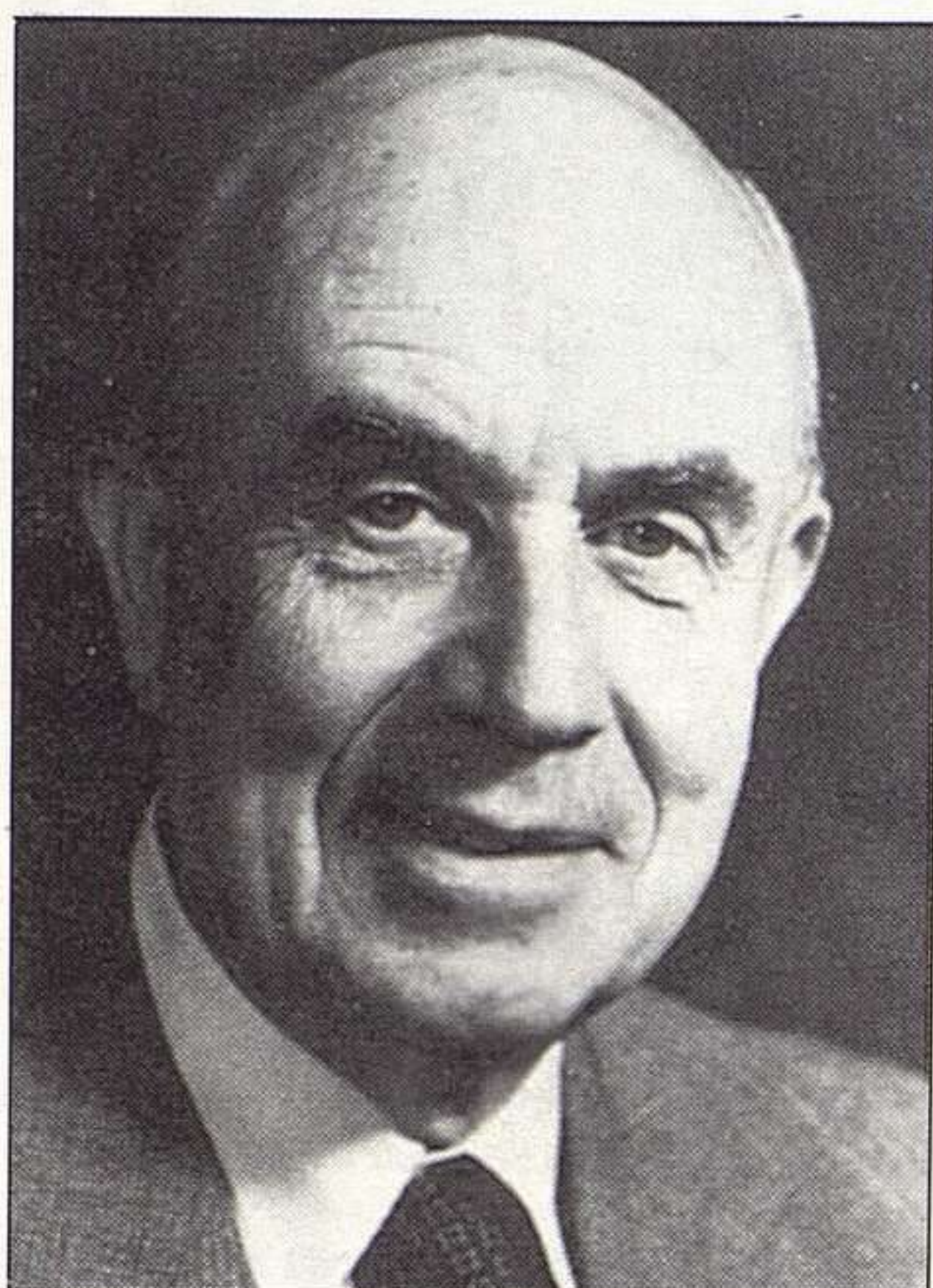
F. J. M.—Por último, haciendo un poco de "ciencia-ficción", ¿qué puede suceder, en un futuro próximo, con la evolución de esta gama "media alta", incluso con la alta?

A. T.—Supongo que esta etiqueta de "media alta", en principio, será abolida en favor de la palabra "comercial". No porque se baje de calidad, sino porque la gente va adquiriendo poco a poco un nivel de cultura que le lleva a la conclusión de que vale la pena adquirir este tipo de sistemas de sonido, aunque le cuesten algo más. Poco a poco, subirá el listón común: éste es un mercado aún por saturar, en este y en otros sentidos.



Raimon Tort,
director de
Nova Systems.

PROFESOR FRITZ SENNHEISER



Profesor F. Sennheiser.

El profesor doctor Ingeniero Fritz Sennheiser, que por muchos años ha sido lector en la Universidad Técnica de Hanover, fundó el 1 de junio de 1945 el Laboratorio Wennebostel, empezando a investigar y construir artesanalmente en una granja situada al sur de Lüneburger Heide, en la villa de Wennebostel.

Sería muy extenso y arduo tratar de explicar los logros conseguidos por este hombre dedicado en cuerpo y alma al mundo de la ingeniería electrónica, que aún hoy en día sigue siendo uno de los socios de la empresa. Por ello creo más conveniente hacer un resumen cronológico de sus más importantes aportaciones al mundo del sonido.

1945/1946: desarrollo y producción del primer instrumento de medida —un voltímetro a válvulas.

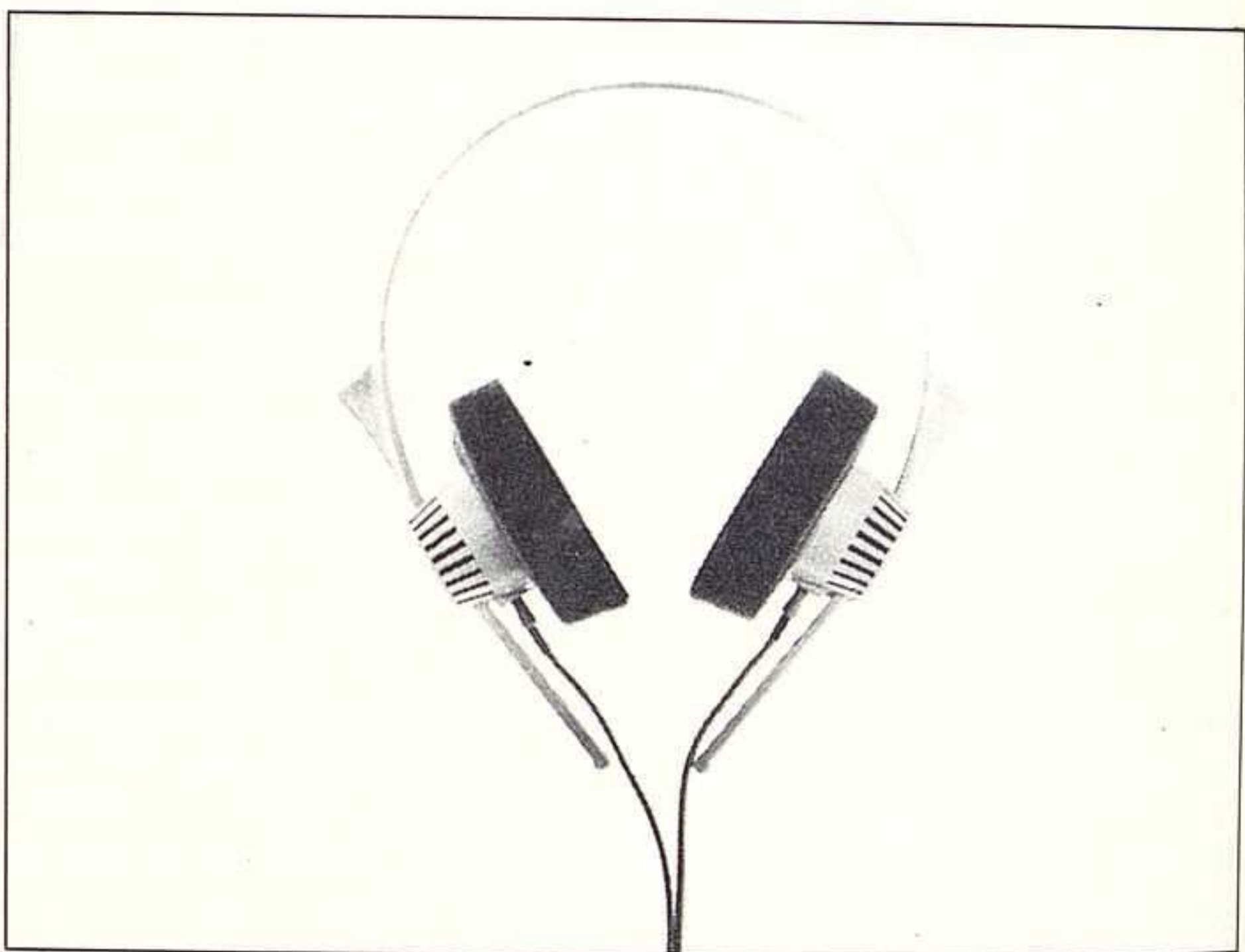
1947: aparece el MD2, el primer micrófono desarrollado íntegramente en el Laboratorio Wennebostel. Como muchos de sus sucesores, éste es un

micrófono de bobina móvil que, debido a su gran calidad, rápidamente fue utilizado en muchas emisoras de radio.

1949: desarrollo de la primera etapa de potencia, la cual cumplía con todos



El Unipolar 2000.



El legendario HD 414.

los requisitos de los estándares de la Alta Fidelidad.

1951: comienza a fabricarse el MD4, un micrófono que se siguió comercializando durante más de 25 años. En este

mismo año se empieza a fabricar el transformador AF.

1952: aparecen los primeros transductores magnéticos, marcando el principio de una era de miniturización, que con el tiempo permitiría utilizar estos transductores en audífonos y en la industria de los dictáfonos.

1953: introducción del primer micrófono para dictáfono.

1954: aparecen en el mercado el MD21, un micrófono de reportero que aún hoy en día es usado en muchas emisoras de radio y televisión.

1956: es desarrollado el MD82, el primer micro de jirafa.

1957: la gama crece año tras año con los nuevos micrófonos para dictáfonos y los micros portátiles con conmutadores integrados.

1958: la firma cambia de nombre por "Sennheiser Electronic". Y aparece el sistema de micrófono inalámbrico "Mikroport", que es rápidamente adoptado



Granja de Lüneburg Heath.

por las televisiones y para su uso escénico.

1959: comienza la producción del micrófono estereofónico MDS1.

1960: introducción del micrófono dinámico de estudio MD421, el cual se han vendido más de 250.000 unidades y se sigue produciendo aún.

1961: desarrollo de un contestador automático de teléfono en respuesta a un pedido industrial.

1962: en el desarrollo de los micrófonos electrostáticos Sennheiser propone una especialidad: los micrófonos direccionales tubulares, que permiten que el micro se mantenga fuera del campo de la cámara durante los rodajes de TV y cine.

Producción del primer micrófono subminiatura, el MM301, para la industria de las prótesis auditivas.

1965: en el nuevo sistema estereofónico "Philharmonic", los altavoces y las etapas de potencia son combinados por primera vez para crear las pantallas acústicas activas.

1968: introducción de los auriculares dinámicos HD 414, que funcionan según el principio de HI-FI más vendido en el mundo.

1970: la compañía celebra su 25 aniversario, con más de 800 empleados en plantilla.

1973: la gama de cascos a precio medio es completada con los auriculares estéreos HD 424, de diseño particularmente atractivo; su rápido éxito en el mercado confirma lo correcto del principio de casco abierto.

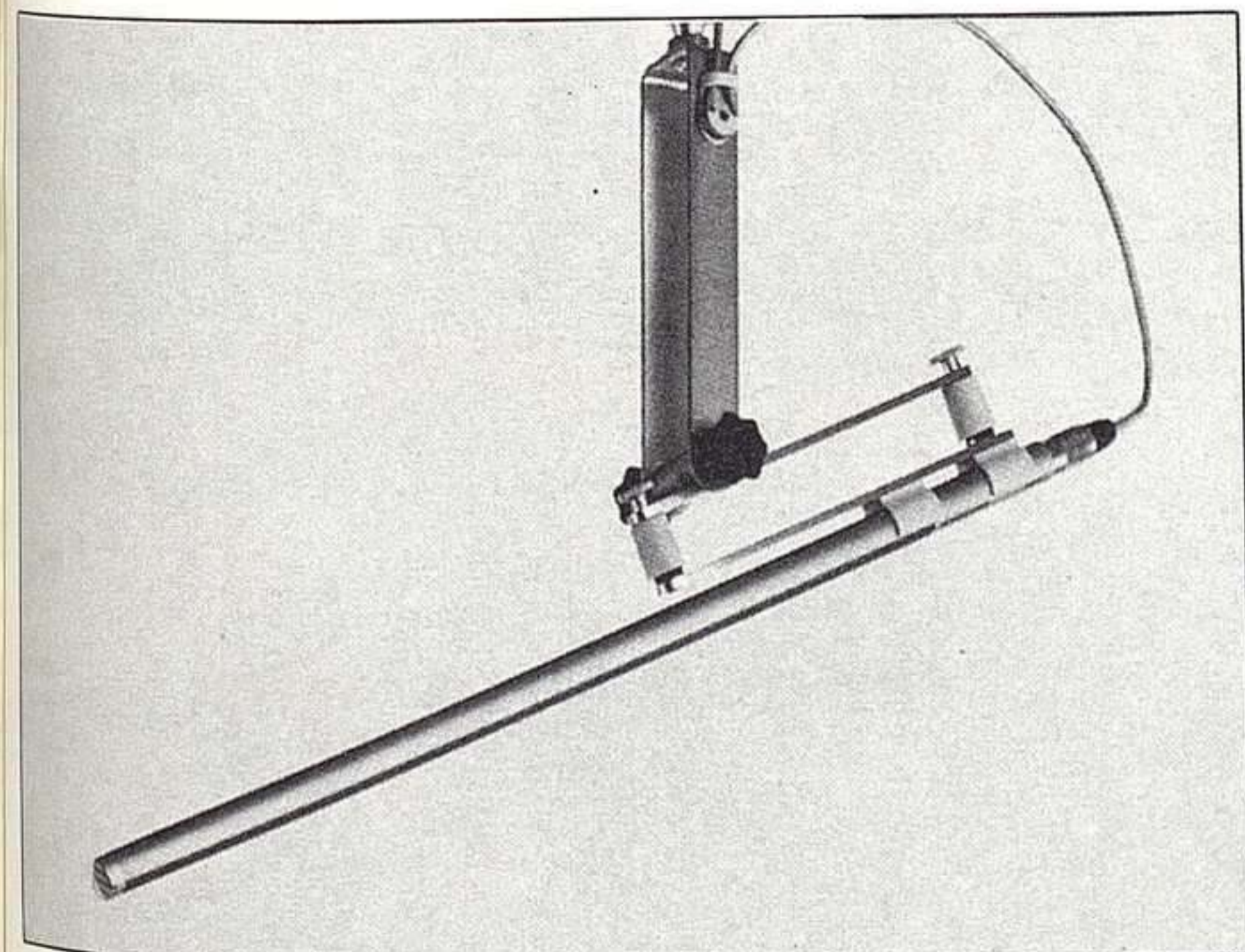
1974: la producción de los auriculares HD 414 sobrepasan el 1.000.000 de unidades. Toda una hazaña.

1976: la técnica de transmisión por rayos infrarrojos es presentada en el mercado con los modelos HDI 406 y SI 406.

1977: desarrollo y comienzo de la fabricación del unipolar 2000, el primer auricular electrostático.

Se inaugura una nueva fabrica en Burgdorf, para hacer frente a la capacidad de producción necesaria.

1978: presentación de los auriculares



El MM 301.

HI-FI estéreo HD 420 y HD 430 de estructura ópticamente abierta.

1980: el primer micrófono inalámbrico para solistas vocales, el SKM 4031 —mikroport solo— es desarrollado. La gran experiencia adquirida en la tecnología de la alta frecuencia durante las dos décadas anteriores se integra en la sofisticada concepción de este aparato.

1981: Sennheiser demuestra su liderazgo también en el sector de las emisiones UHF, con el emisor SK 2012 y el receptor EM 1036.

1984: se introduce la nueva línea de auriculares "Slim-Line" HD 410 SL, HD 414 SL y HD 420 SL. El primero que aparece en el mercado mundial es el HD 414 SL, sucesor del legendario HD 414, el más vendido del mundo.

1988: presentación del auricular HD 540 Reference Gold, destinado a los más puros audiófilos.

1989: Sennheiser se supera a sí mismo con el lanzamiento del auricular HD 560 Ovation, lo más parecido al sonido musical natural.

No cabe duda, a juzgar por el desarrollo de los años pasados que casi seguro no acabará el año sin que la firma alemana que lleva el nombre de su fundador Sennheiser, nos sorprenda con algún nuevo y revolucionario producto que nos ayude a acercarnos de una forma más fiel y verídica a este mundo maravilloso de la Alta Fidelidad.

M. D. L. P.

PROTON

Sólo
para
Oídos
Exigentes

Nova
SYSTEMS, S.A.

NOVA SYSTEMS, S.A.
CASP 78, 3er. 1a.
08010 BARCELONA, ESPANYA
Tel. 232 28 91 / 232 52 04
TLX. 50946 EURU-E - Telefax 232 88 66



Deseo recibir información
sobre los productos PROTON.

Nombre _____

Dirección _____

Población _____

QUAD, TODO UN CLÁSICO INGLÉS

EAR, S. A. - HERACLIO FOURNIER, 3 - 01006 VITORIA - TEL. (945) 25 34 00

Desde 1949, en que bajo la marca de Acoustical Manufacturing Company, lanzaron el QA12/P, su primer amplificador doméstico, y las pantallas rinconeras de cinta, Quad ha adoptado como filosofía de empresa la búsqueda de la calidad en la reproducción musical.

Desde entonces los aparatos de Quad han gozado de una gran fama; dicen que las personas que adquieren pantallas o sistemas de amplificación de esta marca siguen siendo fieles a ella para siempre.

Quad se hizo famosa en España con las pantallas acústicas ESL, lanzadas a bombo y platillo en 1957 como la primera pantalla electrostática "full range" —tengo algún amigo que todavía las disfruta en su casa— y la legendaria etapa de potencia Quad 303 con el previo 33, todos ellos auténticos clásicos de la más pura HI-FI inglesa. Este sistema de amplificación fue comercializado en 1967 y aún hace pocas semanas lo he visto a la venta en una tienda especializada.

Como toda marca que se precie, Quad ha cambiado sus aparatos recientemente. Su actual gama sigue siendo bastante reducida como lo fue siempre; hoy cuenta con 2 previos, el Quad 34 —digno sucesor del 33— y el más sofisticado Quad 44. 2 etapas de potencia, la Quad 306 —versión modernizada de la 303— y la 606, hermana mayor de la anterior.

Queda claro que la etapa 34 es el complemento ideal de la 306, como el 44 lo es de la 606.

A ello sumamos la pantalla ESL-63 (ésta sí que es un caso real de clásico) por la que no pasan los años.

Y para redondear la gama, Quad dispone de un completísimo sintonizador de radio, el FM4, que puede ser acoplado, con el Quad 34 y 306 en el denominado Quadrack, un rack especialmente diseñado para este conjunto que, como puede observarse en la foto se acopla perfectamente sin necesidad de cables ni conectores.

A la hora de elegir un Quad, las diferencias entre uno y otro aparato son muy simples. La diferencia entre el 44 y el 34 radica en las entradas, el previo 34 tiene 4 entradas, mientras que el 44 tiene 5 entradas modulares intercambiables entre sí.

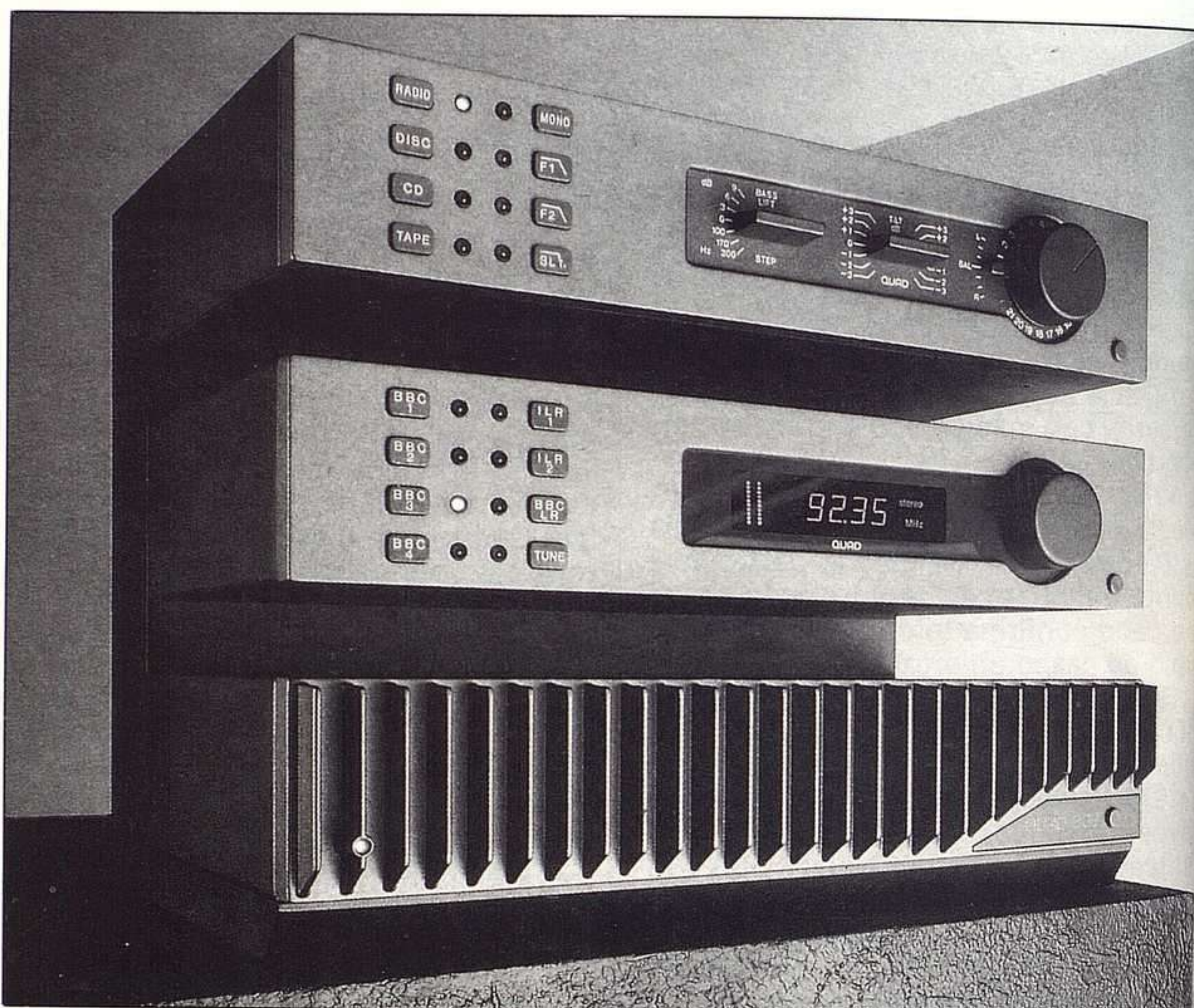
La diferencia entre las 2 etapas de potencia es lógicamente la potencia de salida de cada una; la 306 tiene 50 W por canal, mientras la 606 alcanza los 130. Por lo demás las dos combinan un original concepto de circuito con la mejor ingeniería, incluyendo el famoso circuito corrector de errores "current Dumping", desarrollado y patentado por Quad en 1975.

Qué se puede decir de las pantallas ESL-63, aquí no hay elección posible, sólo este modelo, que tardó más de 18 años en ser fabricado, 18 arduos años de trabajo y experimentación basándose en la clásica ESL. La ESL-63 casa perfectamente con cualquiera de las dos etapas Quad 306 y 606. Ah, debo añadir que son perfectas para la reproducción del sonido digital de los CD.

Que más se puede decir sobre esta

legendaria marca, muchísimas cosas, pero prefiero no pasarme y terminar con el eslogan que utiliza Quad para definir su producto: "Para el acercamiento más próximo al sonido original".

A. B.



El Quad 34/FM4/306 instalados en el Quadrack.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Etapa Quad 34

Entradas.....	Radio, disco, CD cinta.
Distorsión.....	0,05%.
Respuesta de frecuencia.....	30-20.000 kHz.
Peso.....	3,2 ks.
Dimensiones.....	321 × 64 × 207 mm.

Etapa Quad 44

Entradas.....	Radio, disco, CD, 2 cintas. Las 5 son modulares e intercambiables.
Distorsión.....	0,05%.
Respuesta de frecuencia.....	30-20.000 kHz.
Peso.....	4 ks.
Dimensiones.....	321 × 103 × 207 mm.

Etapa de potencia Quad 306

Respuesta de frecuencia.....	—0,25db a 20-20.000 kHz, ref. 1. kHz.
Respuesta de potencia.....	—1,0 db a 13-40.000 kHz.
Peso.....	—0,25 db a 20.000 kHz, ref. 1kHz.
Dimensiones.....	4,62 ks.
	321 × 64 × 207 mm.

Etapa de potencia Quad 606

Respuesta de frecuencia.....	Igual que el 306.
Respuesta de potencia.....	Igual que el 306.
Peso.....	12,0 ks.
Dimensiones.....	321 × 133,5 × 239,5 mm.

Pantallas ESL-63

Impedancia.....	8 nominal.
Sensibilidad.....	86 db/2.83 V rms.
Peso.....	18,7 ks.
Dimensiones.....	66 × 92,5 × 27 cm. incluyendo los 15 cm. de la base.