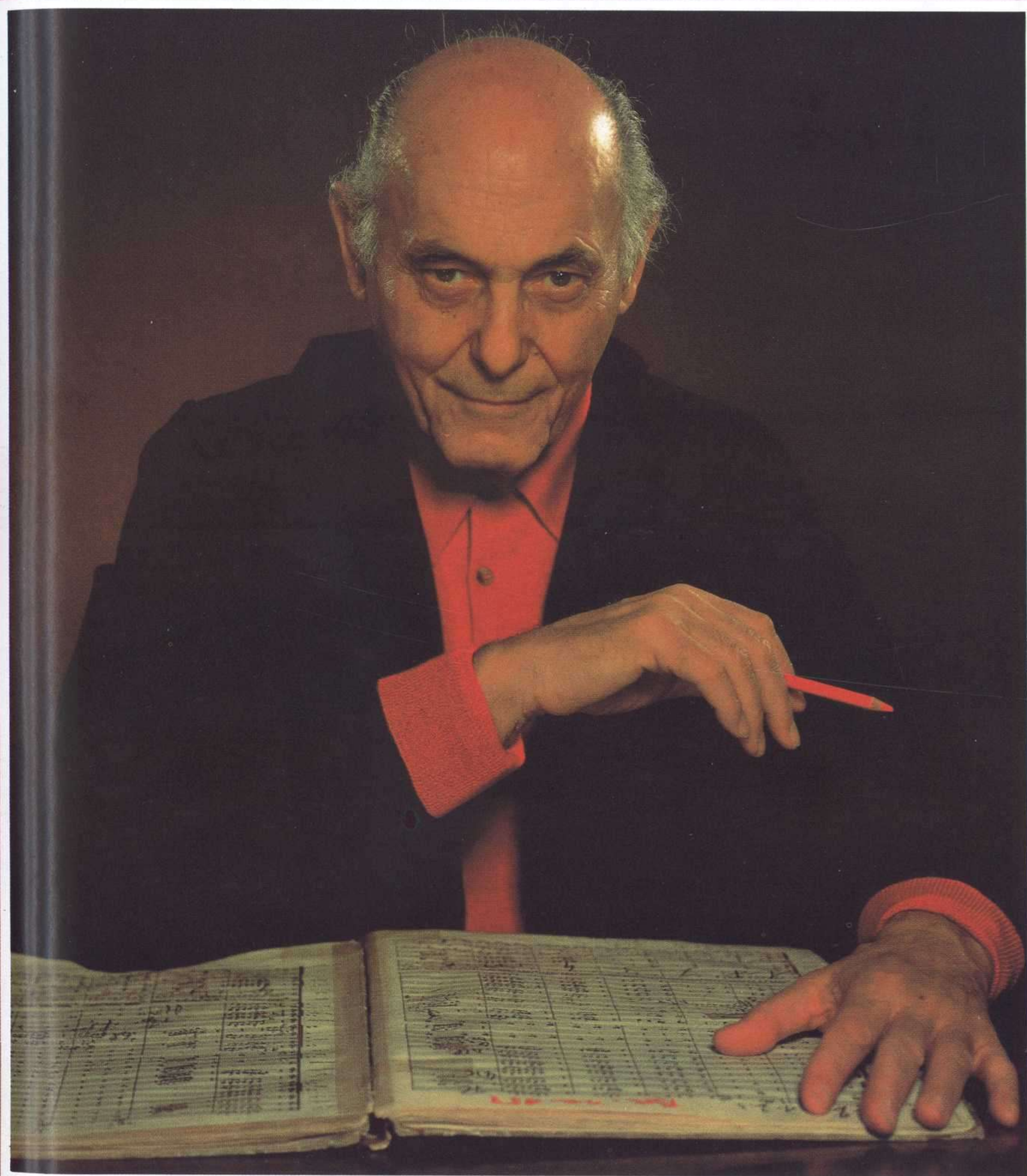


RITMO

AÑO LVIII • NUM. 581 • OCTUBRE 1987 • PRECIO: 525 PTAS.



75 CUMPLEAÑOS DE SIR GEORG SOLTI, ARTISTA EXCLUSIVO DE



ENTREVISTAS: PABLO SOROZABAL, LELLA CUBERLI
Y USHIO AMAGATSU

ENSAYOS: MOMPOU, BUXTEHUDE Y MARIA CALLAS

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales

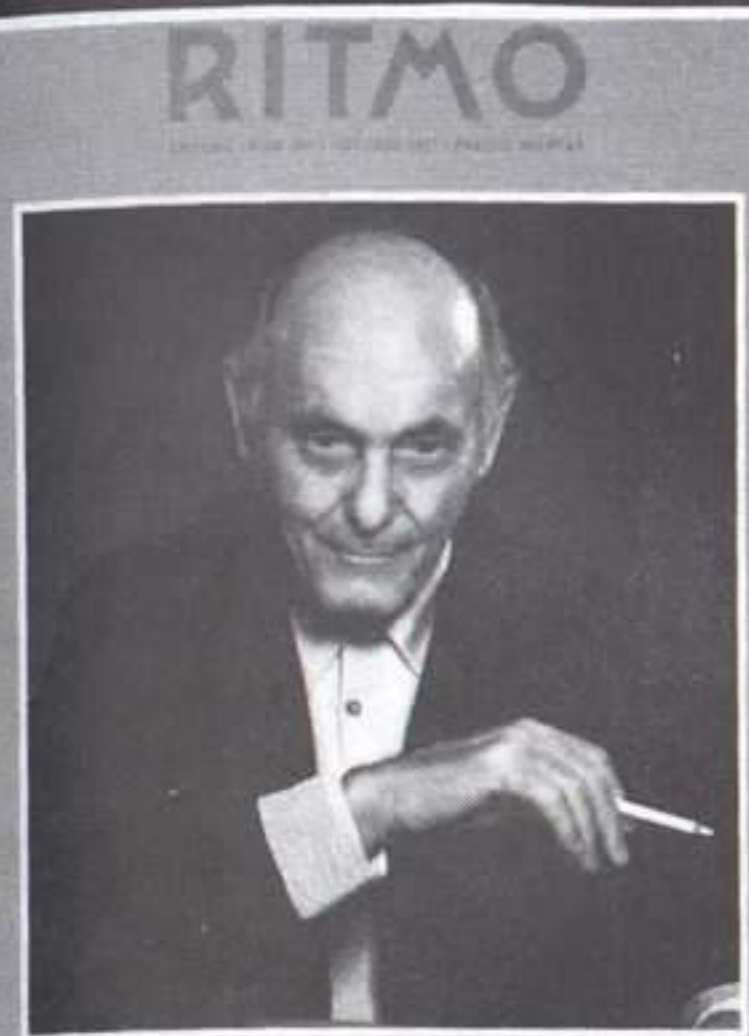


Importador:

HAZEN

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

NUESTRA PORTADA



YOUSUF KARSH

El director de orquesta Sir Georg Solti. Las efemérides de los artistas siempre son motivo para la reflexión crítica. Solti, uno de los grandes directores de nuestro tiempo, cumple 75 años y deja ya tras de sí una importante estela discográfica. RITMO se ocupa de la misma en este número, a la par que expresa al director húngaro su más sincero reconocimiento. ¡Felicidades, Sir Georg!

INTERPRETES

Gonzalo Badenes escribe acerca de María Callas, una cantante de la que, al parecer, no se ha dicho todavía la última palabra.

ENSAYOS

Xoxé Aviñoa y Salustio Alvarado nos hablan de la importancia de dos compositores separados en el tiempo: Frederic Mompou y Dietrich Buxtehude, respectivamente.

ENTREVISTAS



Nuestros colaboradores Carlos Ruiz Silva, Rafael Banús y Carlos Murias han charlado con Pablo Sorozábal, Lella Cuberli y Ushio Amagatsu. Tres aproximaciones al hecho musical bien distintas: un compositor que repasa una larga vida de glorias y penas; una cantante triunfadora y un bailarín que investiga el sonido del silencio.

DISCOTECA BASICA

«La italiana en Argel», por nuestro corresponsal valenciano, Blas Cortés.

CRITICA DISCOGRAFICA

La Redacción de RITMO, siguiendo la serie de artículos sobre recomendación fonográfica en disco compacto, que comenzó en el número 577, mayo de este año (Opera en CD), ha elaborado para éste una segunda entrega con la Música Instrumental.

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

Entrevista: Maurice Béjart.
Ensayos: Jean-Baptiste Lullye, Hipólito Lázaro.
Reportaje: XIV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología.
Internacional: Festivales de Salzburgo y Munich

Sumario

	<u>Págs.</u>
Editorial: A cinco años vista	5
Noticias	6
Intérpretes: María Callas: la irrepitida síntesis de la voz, la palabra y el gesto	10
Entrevista: Pablo Sorozábal	17
Ensayos:	
Frederic Mompou o la composición como entretenimiento	18
Dietrich Buxtehude en el 350 aniversario de su nacimiento	20
Entrevista: Lella Cuberli	24
Música Contemporánea: ESEMS 87, en Valencia	28
Reportaje: IX Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea»	30
Danza: Entrevista con Ushio Amagatsu	33
Festivales: Certamen Internacional de Bandas de Música «Ciudad de Valencia» 1987	34
HI-FI: 7 auriculares comparados	36
Jazz: Un verano de jazz. Los protagonistas (I)	42
Discoteca Básica: «La italiana en Argel», de Rossini	46
Intérpretes: Sir Georg Solti: un director insuficientemente valorado	52
Crítica discográfica	54
Discos criticados	71
Música instrumental recomendada en compact disc	72
Barcelona	76
Madrid	80
País musical	82
Internacional	86
Libros y partituras	92
Cartelera	94
Cursos, becas y concursos	94
Viejas fotografías de mi álbum: Pepita Rollán	95
Músicos del siglo XX: Pablo Sorozábal	96
Directorio comercial	98

La Dirección de RITMO no se solidariza, necesariamente, con las opiniones y valoraciones vertidas por sus colaboradores y corresponsales, cuyas firmas son las únicas responsables del contenido de los trabajos aparecidos en la Revista.

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



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

El Corte Inglés

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjunto a la Dirección:
Angel Carrascosa Almazán

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, Rafael Banús, Fernando Campos, Xavier Casanovas-Danés, Luis Carlos Gago, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, F. Hernández Girbal, Juan Vicente Mas Quiles, Carlos Murias, Gemma Pérez Zalduondo, Juan Ignacio de la Peña, Carlos Ruiz Silva, Tartessos.

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

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

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

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

Suscripciones:
España: Año, 5.775 ptas, IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.), Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.), Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima, 60 dólares USA. Vía aérea, 85 dólares USA.

Diseño y Fotocomposición:
LETRAGRAP, S. A. - Telémaco, 8-10
Teléfono: 741 46 62 - 28027 MADRID

Imprime:
Pentacrom. Miguel Yuste, 33
28037 MADRID

Depósito Legal: TO-2-1985. Inscrita en el Registro de Empresas Periodísticas con el número 329.

A CINCO AÑOS VISTA

Faltan ahora exactamente cinco años para conmemorar el 500 aniversario del descubrimiento de América. Se advierte de vez en cuando, a través de las noticias de prensa, una gran agitación, especialmente en lo que se refiere a grandes concentraciones multitudinarias y a fabulosas inversiones de construcción y acondicionamiento. Mucho nos tememos que la ocasión dé lugar mucho más a enormes movimientos de dinero (con el negocio subsiguiente para algunos), vertidos en manifestaciones espectaculares y vacías (es decir, sin ninguna relación intrínseca con el hecho que se trata de recordar), que a realizaciones efectivas y adecuadas, sobre todo en el terreno cultural. No somos los primeros ni los únicos en experimentar esos temores —recordamos ahora, por ejemplo, el reciente y lúcido alegato de Mario Benedetti—, y quisiéramos anticiparnos a lo irremediable proponiendo, aunque muy en abstracto y general, una posible línea de conducta con respecto a la participación musical en la efeméride.

Si preguntamos a cualquiera si sabe algo sobre la música de Iberoamérica, seguramente su respuesta será negativa, o apenas si podrá citar tres o cuatro nombres. El conocimiento que, en líneas generales, España tiene de sus hermanos ultramarinos es muy precario; el cultural, más precario aún. El secular y catastrófico descuido de los gobiernos españoles nos ha llevado a una triste situación de desconocimiento mutuo. Si, como parece, hay algunos síntomas de un mayor acercamiento entre España y América, nada tan oportuno como aprovechar esta fecha para intensificar ese acercamiento, volcando ahí todos los recursos posibles.

Musicalmente está casi todo por hacer. La absoluta mayoría de los compositores iberoamericanos son ignorados en las programaciones de nuestras orquestas y entidades musicales, salvo en algún programa radiofónico. Nada más idóneo, pues, que modificar esas programaciones desde ahora mismo en favor de esa música desconocida (y en muchos casos de gran interés); eso sería realmente útil, y no los aislados CONCIERTOS CONMEMORATIVOS que sin duda se celebrarán, rodeados de gran pompa, en 1992. En nuestros diccionarios e historias de la especialidad la música iberoamericana está generalmente tratada con grave desconocimiento. ¿No sería igualmente justo buscar la manera de que en España hubiese a mano información directa sobre la materia? Y no nos referimos solamente a la pura creación artística, sino a la pedagogía y métodos educativos, el folclore, los problemas sociológicos, la interpretación y la historiografía. Hay todavía, incluso, mucha música colonial por descubrir y estudiar. ¿A qué se espera para becar a jóvenes musicólogos e historiadores con ese objetivo? Y por último, y a la inversa, sería bueno también paliar la escasez de información que sobre la música española hay en Iberoamérica: enviar sistemáticamente intérpretes, investigadores y conferenciantes. Todo ello (y mucho más) puede hacerse con cantidades de dinero infinitamente más modestas que las que, seguramente, se van a invertir en solemnidades fastuosas y en facilitar negocios igualmente fastuosos.

RITMO —puede verse en sus colecciones— se ha ocupado siempre con cierta asiduidad de la actividad musical iberoamericana, y últimamente con continuada atención; incrementaremos nuestro esfuerzo en la medida de lo posible. Y, por supuesto, volveremos muchas veces sobre el tema de aquí a cinco años, si es que el mundo no se ha parado antes.

Noticias

ARPAD JOO EN MADRID

Al cierre de esta edición se produce la visita de quien, según insistentes rumores, se convertirá pronto en el nuevo director titular de la Orquesta de la Radiotelevisión Española, Arpád Joó. El concierto, con obras de Kodaly, Liszt y Mahler, fue un éxito en todos los órdenes. Los músicos de la Orquesta aplaudieron al director húngaro, que mostró unas excelentes maneras musicales y un buen entendimiento con aquéllos. Arpád Joó parece un músico serio y con excelente criterio, a juzgar por lo que se le pudo escuchar en dicho concierto. Conocido por los lectores de RITMO que sigan la sección de Crítica discográfica, estuvo a punto de obtener el premio a la mejor interpretación de música vocal y coral, en la edición de 1986, por su grabación, para la firma Hungaroton, de **La Leyenda de Santa Isabel**, de Liszt. En un próximo número RITMO publicará una entrevista con Arpád Joó, producto de una charla habida con el mismo el día siguiente a la celebración del mencionado concierto.

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE ALICANTE

Al cierre de la edición de este número daba por finalizado el Festival de Música Contemporánea de Alicante, en su tercera edición. Entre el 13 y el 20 de septiembre, y en distintos escenarios de la capital alicantina, se han celebrado una serie de interesantes conciertos, con abundantes y sustanciosos estrenos. La jornada inaugural corrió a cargo de la Orquesta Nacional de España, dirigida por Maximiano Valdés, y entre otros participaron la London Sinfonietta y la Orquesta de la Radio de Holanda.

El Festival ha contado con el patrocinio del INAEM, el Ayuntamiento de Alicante y la Consejería de Cultura de la Generalitat valenciana, e igualmente ha incluido, entre los

días 14 y 18, un curso de composición, bajo la dirección de Alberto Sardá.

Son varios los artistas valencianos que han participado en el Festival; entre ellos se puede destacar al trompetista José Ortí, que lo hizo con la ONE y Víctor Pablo Pérez, y Llorenç Barber, con su **Concierto para papel**. También se pudo escuchar la **Sonata para violín y piano**, del alicantino Oscar Esplá. Nuestro corresponsal en Alicante dará cumplida cuenta crítica del desarrollo de este importante encuentro para la música contemporánea española.

GESTION DE ORQUESTAS SINFONICAS

Entre el 20 y 23 de octubre se celebrará en Valencia (Palau de la Música) unas «Jornadas de estudio sobre gestión de las orquestas sinfónicas», bajo los auspicios del INAEM. Directores de orquesta, gestores y expertos en la materia dabitarán la problemática de las agrupaciones orquestales españolas. La apertura correrá a cargo de José Manuel Garrido Guzmán, director general del INAEM, tras la cual se irán desarrollando las respectivas ponencias, que presentarán Antonio Fernández Cid, Jacinto Torres Mulas, Juan Bosco, Gutiérrez Valle, Enrique Rojas Guillén, Edmon Colomer, Luis Remartínez Gómez y Juan Francisco Marco Conchillos. El acto de clausura incluirá un concierto que se celebrará en el propio Palau de la Música.

NUEVO CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA EN MADRID

El Ministerio de Educación y Ciencia ha dispuesto la creación en Madrid de un conservatorio estatal de música, de grado profesional, independiente de la sede en la que se desarrollan los grados elemental y medio del Real Conservatorio Superior de Música, según el real decreto publicado por el Boletín Oficial del Estado. La sede del nuevo centro estará en la calle de Amaniel, 2. La creación de este centro se ha

debido al elevado número de alumnos del Real Conservatorio y al deseo de conseguir una distribución más racional.

RITMO ha intentado, infructuosamente, aclarar el contenido de la nota de prensa anterior, publicada en plenos calores veraniegos. No ha sido posible, de manera oficial, obtener la más mínima información al respecto. Las respuestas siempre han sido: *No se sabe nada; vuelva Vd. a llamar.*

CONCURSOS EN LA ONCE

La Organización Nacional de Ciegos celebra el próximo año 1988 su Cincuenta Aniversario. Con este motivo ha programado una serie de actividades, la primera de las cuales es la convocatoria de un concurso de prensa. Con él, la ONCE quiere agradecer a los Medios de Comunicación su apoyo durante este medio siglo de existencia, así como su colaboración en la importantísima tarea de integrar a los deficientes visuales en la sociedad, y de mentalizar a ésta sobre la situación y posibilidades de las personas con ésta minusvalía.

El Concurso va dirigido, en esta ocasión, a los medios escritos (diarios y revistas) para artículos publicados durante 1987 y el primer trimestre del 88. Se concederá un único premio de un millón de pesetas.

«BOLIVIA EN EL PERIODO VIRREINAL»

Con el auspicio de la Embajada de Bolivia en Madrid se ofrecieron cuatro conferencias en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (I.C.I.) sobre el tema de «Bolivia en el Período Virreinal». La Conferencia sobre música estuvo a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie, quien habló sobre la música en el Imperio Inca según relatos de los conquistadores españoles al pisar tierras del Alto Perú. Luego de un resumen de

la música europea en los períodos del Renacimiento y Barroco, la Sra. Stahlie se refirió a la intensa actividad musical desplegada por las misiones fundadas por los religiosos españoles, principal vía por la que llegó la música europea a América. Abordó después la obra de los primeros compositores de la música del Barroco mestizo, resultante de la fusión de las culturas musicales inca y española. Ilustró esta conferencia con interesantes ejemplos musicales y diapositivas del paisaje boliviano y de las ciudades de Potosí y Sucre, principales centros de la música durante el período virreinal.

TRES NUEVOS INSTRUMENTISTAS SE INCORPORAN A LA ONE

Tres nuevos instrumentistas han sido seleccionados para su incorporación como profesores titulares en la Orquesta Nacional de España, a través de las pruebas selectivas de ingreso.

Roberto Cuesta López (viola), Brigida Rodríguez Uria (violoncello) y Javier Vicente Bonet Manrique (trompa) son los nuevos profesores ingresados en la ONE, de un total de 36 instrumentistas que concurren a las pruebas.

La convocatoria de las correspondientes pruebas selectivas fue anunciada el pasado mes de marzo (BOE 31-3-87) para la cobertura de un total de 28 plazas por el sistema de acceso libre en las siguientes especialidades: Violín (11 plazas), Viola (5), Violoncello (6), Contrabajo (2), Oboe-Corno Inglés (1), Fagot-Contrafagot (1), Trompa (1), Persecución (1).

La sección de cuerda ha sido la que ha registrado un menor número de aspirantes en las pruebas, a las que concurre un instrumentista de violín, sin que se hayan cubierto ninguna de las 11 plazas de violín ofertadas en el concurso público para el ingreso de profesores titulares en la Orquesta Nacional de España.

Espanoles en el extranjero

El organista español **Adalberto Martínez Solares** dio un recital, con obras de autores nacionales y extranjeros, en Lausanne, dentro del ciclo Concerts d'Orgue Internationaux et de Musique de Chambre. El concierto, en el que tam-



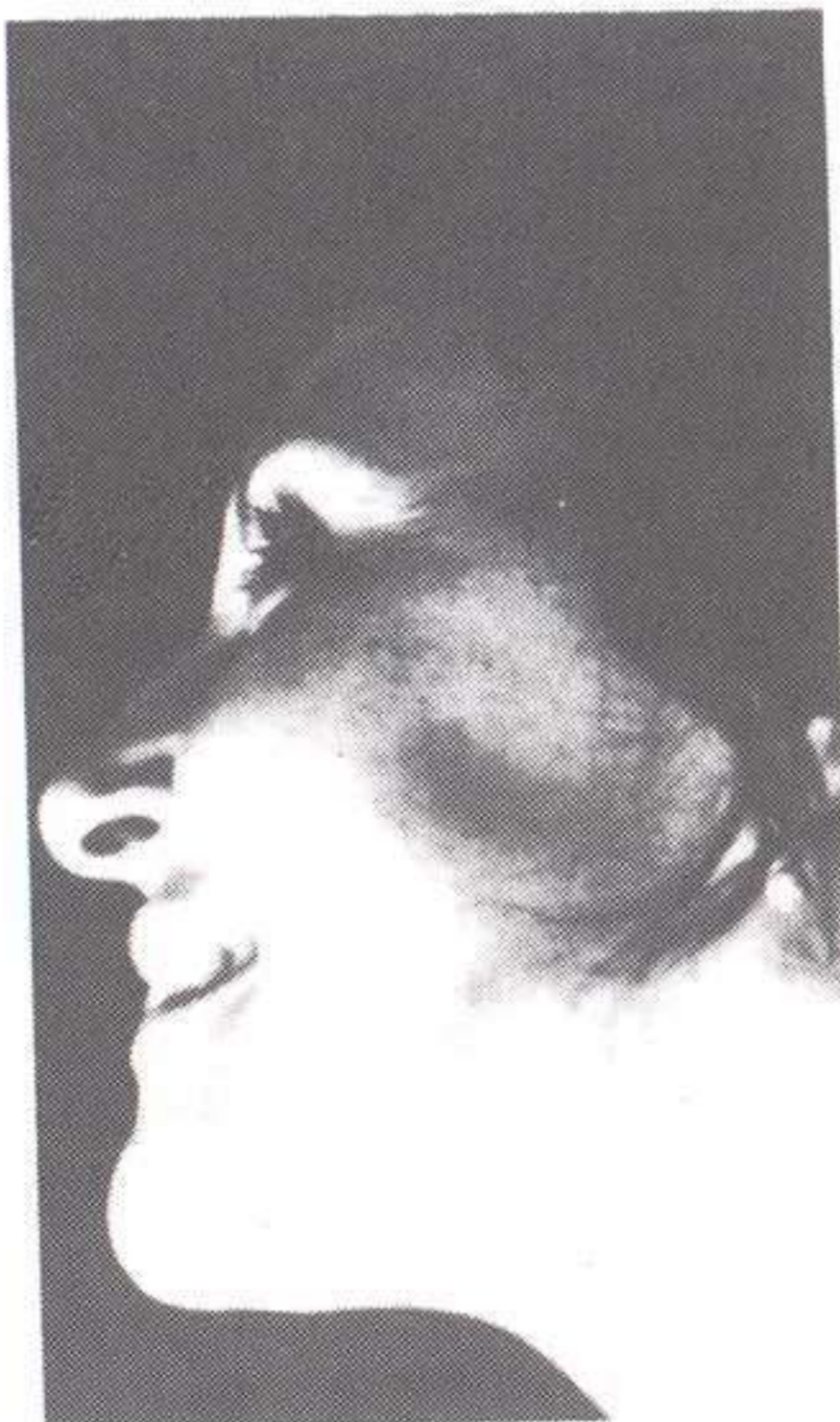
bién actuaron Norio Kato, fagot, y Yoko Kato, clarinete, tuvo lugar en la Iglesia de Saint-Jacques.

El **Trío Mompou** ha sido invitado a participar en una gira de conciertos por Brasil, con motivo del Año Villa Lobos.

Junto al **Trío núm. 2** de Villa-Lobos, el Trío interpretará obras de los compositores españoles siguientes: Mompou, Granados, Taverna Bech, Marco, Barja, Homs, Gerhard, Turina J.L., Barce, Montsalvatge, Pérez Maseda, Fernández Blanco.

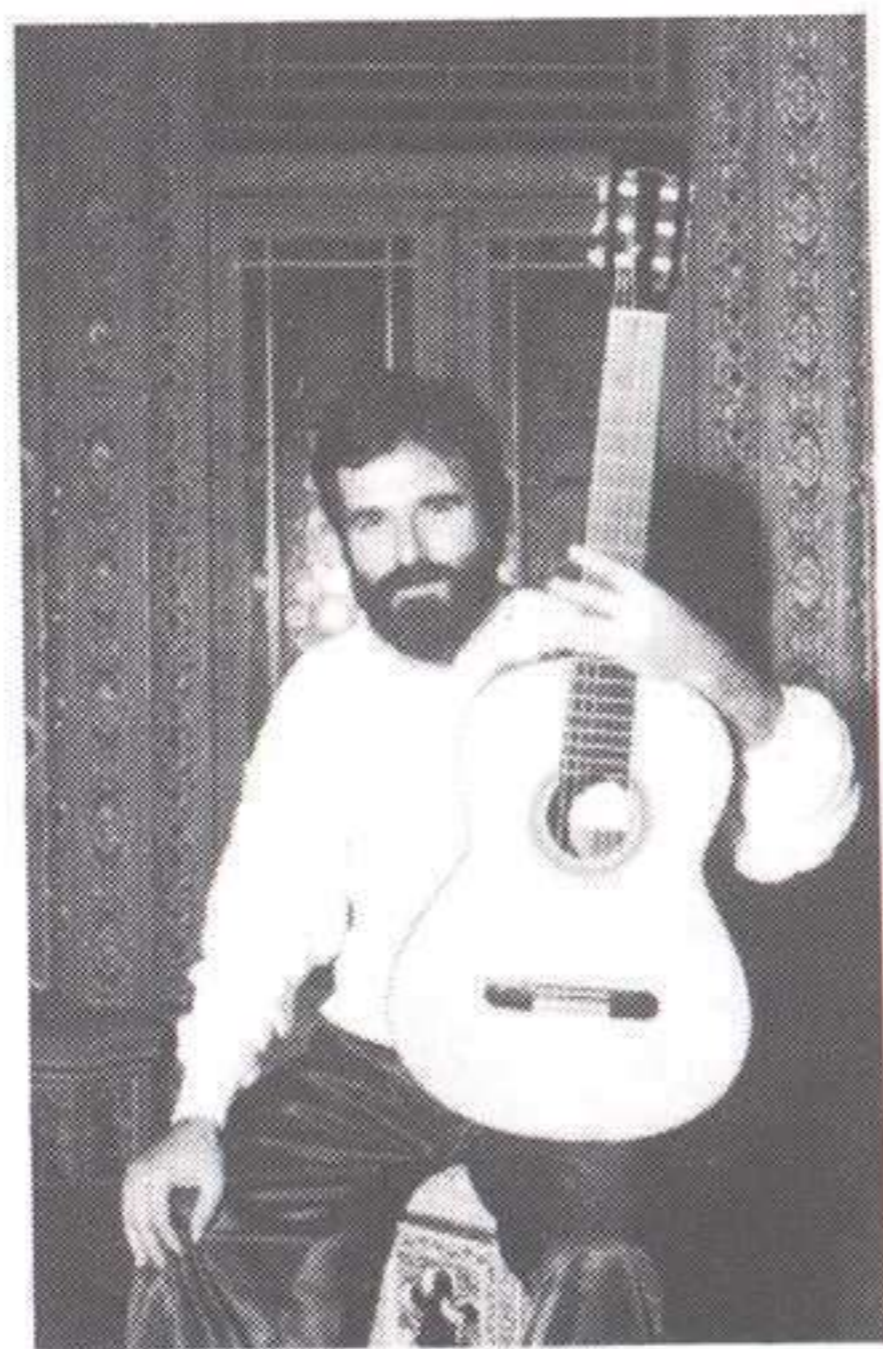
La gira, organizada por la red de Empresarios de Brasil, es apoyada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del INAEM de España y la Caja de Ahorros de Madrid (Obra Cultural).

La mezzoprano **Anna Ricci** actuó con gran éxito en Praga y Borno con música española contemporánea: Brncic, Barce, LewinRichter, Marco y Polonio. La prensa checa destacó las cualidades de Anna Ricci: *Sobresaliente técnica y expresión sugestiva* («Lidova



Demokracie»); *Temperamento dinámico y gran sentido dramático* (Alois Pinos en «Opus Musicum»).

Tomás Camacho ha sido invitado por el ministerio de Cultura alemán, para ofre-



cer un curso de música española, dentro del marco del Festival de Passau (Baviera). En dicho Festival, ofreció dos conciertos los días 2 y 9 agosto.

Tomás Camacho ha dado conciertos en la mayoría de las capitales de Europa y Oriente (Paris, Bonn, Londres, Viena, Tokio, Seul, Bankog, etc...) y en la actualidad es requerido para dictar clases en Oporto, Conservatorio de Burgos y el Festival de Passau.

María Luisa Cantos, Montserrat Torrent y Elías

Aizcuren impartieron, entre el 31 de julio y el 8 de agosto pasados un nuevo curso de interpretación de Música Española en Baden (Suiza). Las áreas que cubrieron estas lecciones magistrales fueron piano, órgano y música de cámara. Es ésta la novena edición.

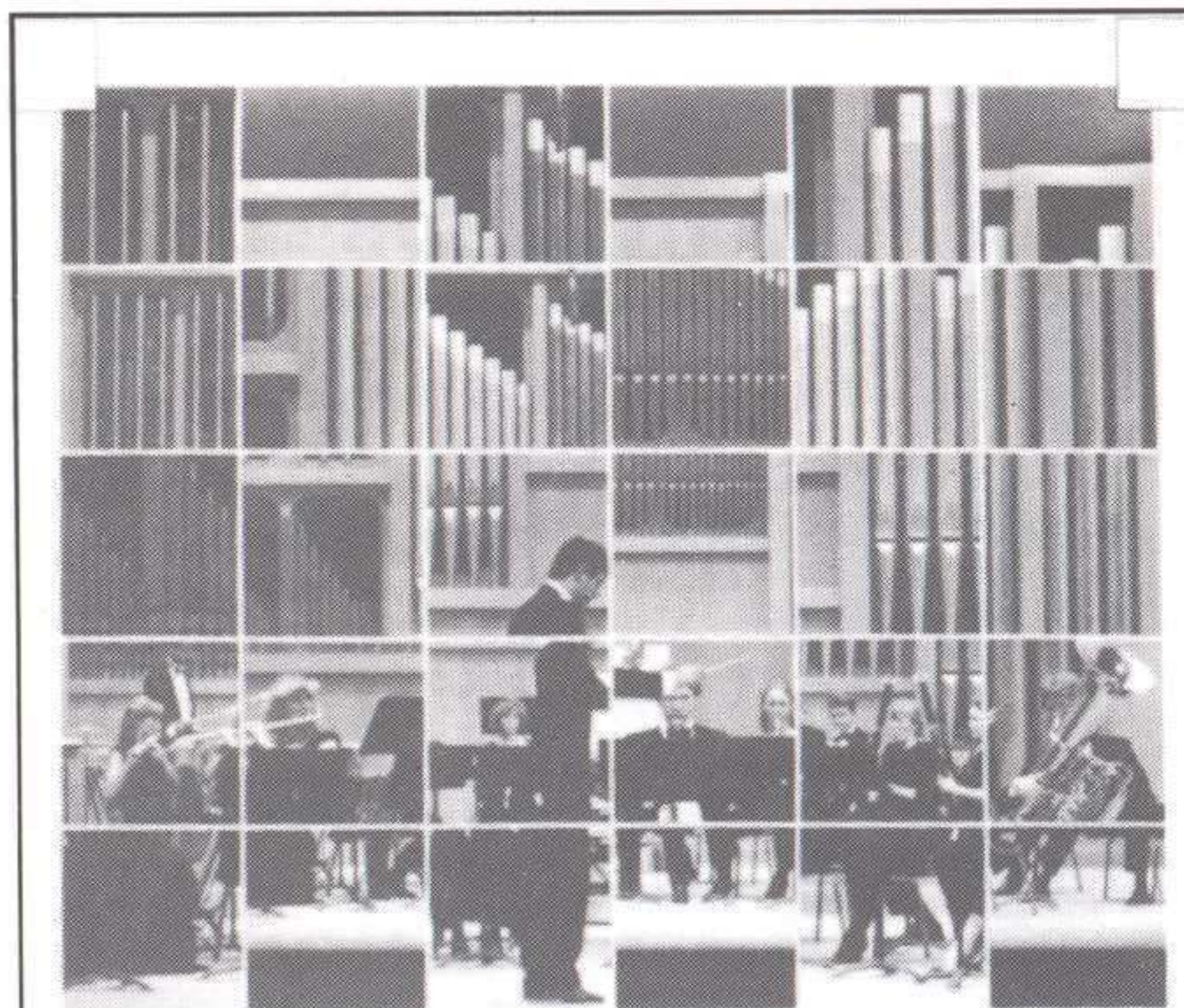
La arpista española **María-Rosa Calvo-Manzano** ha desarrollado en el Congreso de Arpa mundial de Viena una ponencia sobre su último trabajo, El Arpa en el Renacimiento español. Asimismo presentó el quinteto de arpas, su Quinteto Rosa Calvo-Manzano, interpretando una transcripción, de la que ella misma es autora, de un concierto del Padre Soler. En el concierto, el grupo, ataviado de trajes goyescos, tocó igualmente **Una noche de arpas**, pieza compuesta por la arpista española.

El joven catalán, flautista-compositor, **Salvador Brotons**, ha sido elegido, por el jurado calificador, para ser el director de la Orquesta

de la Universidad de Portland en el estado de Oregon de Estados Unidos. De las aproximadamente 200 solicitudes, solamente tres fueron requeridas para pasar las pruebas. Nuestro músico fue el ganador.

Salvador Brotons, hace dos años que reside en Estados Unidos, donde, en la Floridad State University, ha efectuado los estudios de «Master» y «Doctorado» en música, con calificaciones inmejorables.

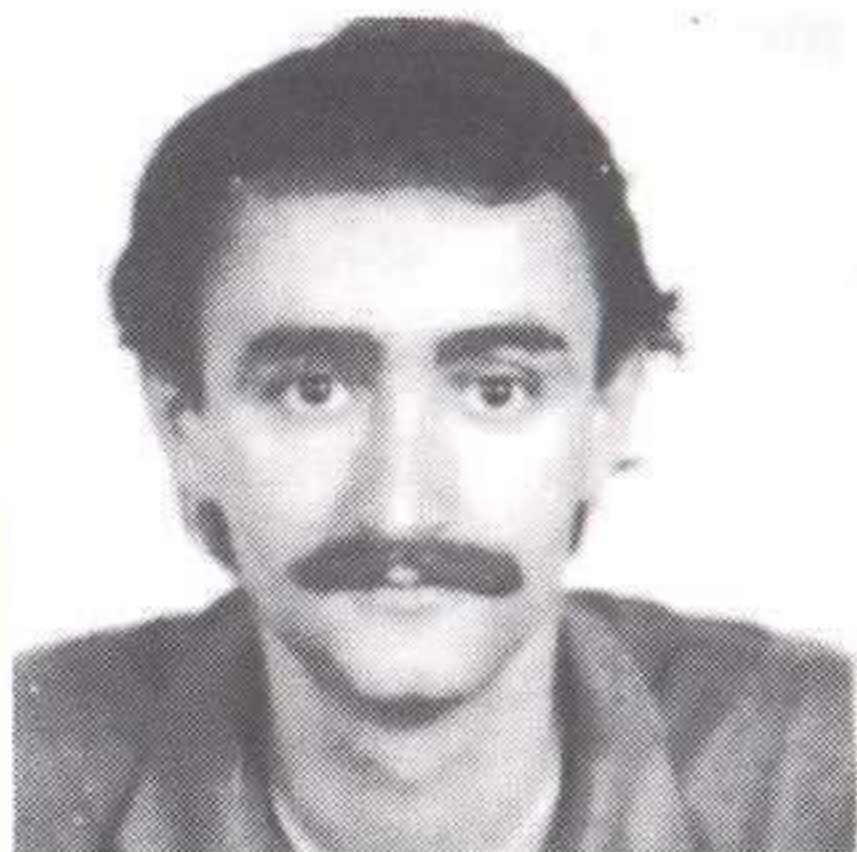
Inició su nueva etapa de director de Orquesta, en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, realizando los cursos de esta especialidad con el maestro Ros Marbá. La temporada 1984-85 dirigió la Orquesta del citado Conservatorio. Asimismo ha dirigido la Banda Municipal de Barcelona y otros grupos instrumentales, con motivo de la interpretación de algunas de sus obras. Mediante una prueba competitiva previa, ha dirigido, durante el curso 1986-87, la Orquesta de la Florida State University, en calidad de asistente.



The Florida State University
School of Music

Con nombre propio

El joven tenor madrileño **Felipe García-Vao**, alumno del profesor Ramón Regidor en la Escuela Superior de Canto de Madrid, ha conseguido el tercer pre-



mio, entre veinticinco tenores de todo el mundo, en el Concurso Internacional de Canto de Llangollen, País de Gales.

La mezzosoprano **Mabel Perelstein**, actualmente de nacionalidad española, ha obtenido el 2.º Premio en el Concurso Internacional de Opera de Marsella, Francia, y el Premio Especial otorgado por la Asociación de Críticos de Música.

La prueba final se desarrolló en el Teatro de la

Opera de Marsella, el 12 de junio, y los finalistas fueron acompañados por la Orquesta Filarmónica de Marsella, dirigida por Patrick Fournillier.

La lectura del acta del premio otorgado a nuestra mezzosoprano fue recibida con una gran ovación por el público asistente y el Jurado destacó de Mabel Perelstein la excepcional calidad de su voz, su cálido sentimiento expresivo y su excelente línea de canto.

La pianista argentina, **Martha Noguera**, tras una intensa serie de conciertos por Europa (Italia, Holanda y Suiza), ha regresado a Buenos Aires, donde ofrecerá la integral de las **Sonatas** de Beethoven, así como también en Río de Janeiro. En el Colón bonaerense interpretará próximamente también el **Concierto para piano y orquesta** de Gian Carlo Menotti. A principio de la próxima temporada regresará al viejo continente, para dar conciertos y recitales en Vicenza, Gorizia y Zurich.

La pianista catalana **Leonora Milá** realizó entre el 2 de julio y el 19 de septiembre, una turné de verano de veintiún recitales por Cataluña, bajo el alto patrocinio de la Diputación de Barcelona y con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat.

El compositor **R. Groba** acaba de finalizar la ópera **Divinas Palabras**, sobre la obra de Ramón del Valle-Inclán, que le ha ocupado durante casi dos años. Consta de cuatro actos que se subdividen en 20 escenas y cubren un total de 1.326 páginas orquestales, cuya duración se aproxima a 3 horas. Ofrece, entre otras, la particularidad de estar compuesta sobre el texto íntegro, y por tanto en prosa, de esta tragicomedia de aldea, respetando escrupulosamente por el compositor que siempre la consideró *con cualidades de auténtico libreto operístico, fruto de un instinto musical valleinclanesco*.

CONCIERTO HOMENAJE POSTUMO A ANDRES SEGOVIA

El concertista **Francesc de Paula Soler** ofreció el 20 de junio pasado, en la Iglesia de Palafolls (Costa Bra-



va), un concierto dedicado a la memoria de Andrés Segovia, con obras que el maestro solía incluir en sus conciertos y gustaba de interpretar.

Este concertista iniciará en la próxima temporada una gira de conciertos por Francia, Italia y finalmente por EE. UU., en donde tiene previsto visitar 21 Estados.

Estrenos

R. BARCE: Anábasis. Cuarteto Español de saxofones. Festival de Rímini. 8 de septiembre.

C. PRIETO: Concierto Mediterráneo. Orquesta Nacional de España. Director: Víctor Pablo Pérez. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 14 de septiembre.

X. VIAÑO: In memoriam. Grupo Nacional de Metales. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 15 de septiembre.

M. MORENO BUENDIA: Phonos. Grupo Nacional de Metales. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 15 de septiembre.

A. BOUCOURECLIEV: Ombres. Ensemble Alternance. Director: Luca Pfaff. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 15 de septiembre.

A. OLIVER: Cuarteto núm. 1. Cuarteto Arcana. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 16 de septiembre.

R. BARCE: Cuarteto núm. 5. Cuarteto Arcana. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 16 de septiembre.

J. DURAN LORIGA: Petite ensemble bleu. Ensemble Alternance. Director: Luca Pfaff. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 16 de septiembre.

M. A. MARTIN LLADO: Mormori. London Sinfonietta. Director: Diego Masson. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 17 de septiembre.

J. GARCIA ROMAN: Sexteto de estío. London Sinfonietta. Director: Diego Masson. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 17 de septiembre.

A. NUÑEZ: Movimientos. Orquesta de la Radio de Holanda. Director: Ernest Bour. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 19 de septiembre.

F. CHAVIANO: Villa-Lobos 87. Flores Chaviano, guitarra. Festival de Música Contemporánea de Alicante. 20 de septiembre.

G. DE OLAVIDE: Perpetuum mobile. Claire Desert, piano. Concurso Internacional de piano «Paloma O'Shea. 6 de agosto.

J. DARIAS: Prop a Vicmar. Liliana Maffiotte, piano. Barcelona. 15 de junio.

M. DEL BARCO: Sonata para piano y oboe. Miguel Quirós y Fernando López. Mérida. 23 de junio.

J. LEGIDO: Elegíaca, Fantasía para violonchelo y piano. Dumitru Motatu y Sebastián Mariné. Valladolid. 20 de mayo.

J. LEGIDO: Cuarteto. Cuarteto Alcores. Valladolid. 27 de mayo.

J. LEGIDO: Romances del Bajo Duero. María Manuela de Sá y Jesús Legido. León. 23 de mayo.

M. SALVADOR: Triptic de L'Alguer, para voz y piano. Tarragona. 26 de junio.

J. EVANGELISTA: La Porte, para voz e instrumentos. Montreal (Canadá). 9 de abril.

PRESENTACION DEL FESTIVAL DE OTOÑO

El siete de septiembre pasado tuvo lugar, en la sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid, la presentación del Festival de Otoño de 1987. El acto fue presidido por Joaquín Leguina y Ramón Espinar, este último nuevo consejero de Cultura, y ambos dieron cuenta de las novedades que en cuanto a la estructura del Festival se van a producir: para próximas ediciones contará con participación privada en su financiación, como se viene haciendo en otras actividades organizadas por instituciones estatales, regionales o municipales.

La filosofía de la edición del Festival en este año está presidida por un acercamiento real del mismo al ciudadano, y no a la inversa, como ha sucedido en ocasiones anteriores. Para conseguirlo, habrá invitaciones para estudiantes y la programación se extenderá entre 18 pueblos de la Comunidad, tratando de equilibrar el binomio lugar-calidad.

Se espera que 135 millares de personas presencien el Festival 87, cuyo baremo lo constituyen 30 compañías y 116 representaciones, de tal manera que el 60 por ciento de los equipos artísticos será español y el resto extranjero. El presupuesto de la presente edición se estima en 275 millones de pesetas, de los que se esperan cubrir por recaudación de taquilla el 70 por ciento. Del presupuesto previsto, 200 millones se dedican a los cachets y gastos de montaje. Un dato importante es que este año el número de invitaciones oficiales será reducido en un 70 por ciento.

Con el Sr. Leguina y el consejero de Cultura estuvieron José Luis Ocejo y Pilar Yzaguirre, directores del Festival; José María González Sinde, director del Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad de Madrid, y Araceli Pereda, directora general de Cultura.

Por lo que se refiere a la programación, y salvo imprevistos de última hora, Madrid recibirá la visita de uno de los más interesantes, y extraños, directores de orquesta del momento: Carlos Kleiber. La afición musical, y no sólo la de la capital de España, espera con impacien-



cia las actuaciones de esta poco prodigada figura, pero sabe también de su trayectoria y tendencia a las cancelaciones. El pianista austríaco Friedrich Gulda repite en el programa, con respecto al año anterior. Debía haber venido la temporada pasada, pero al final, por razones ajenas a la Organización del Festival, su recital tuvo que ser suspendido; sin duda es otra de las grandes atracciones musicales de esta edición, junto a la presencia del joven director finés Esa-Pekka Salonen, un intérprete que está grabando mucho, aunque con resultados desiguales, pero que suele dar buen espectáculo en sus conciertos en vivo. Con él estará la Orquesta Philharmonia de Londres, una de las mejores agrupaciones sinfónicas de la capital británica.

El ciclo, en lo que a actividades musicales se refiere, finalizará con la actuación de la soprano Montserrat Caballé, acom-



pañada al piano por Miguel Zanetti. Principio y final, pues, español (la apertura corre a cargo de la Orquesta «Arbós», dirigida por Cristóbal Halffter).

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO «PATRONATO JUAN CRISOSTOMO DE ARRIAGA»

Anuncia la convocatoria de las plazas siguientes:

- 1 Fagot-Contrafagot
- 1 Trompa
- 1 Violoncello

Las pruebas se realizarán los días 21 y 22 de octubre de 1987.

PARA MAYOR INFORMACION DIRIGIRSE A:

Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga
Colón de Larreategui, 4, 2, dcha.
Teléfono: (94) 423 18 16
48001 Bilbao

Los interesados deberán enviar la solicitud antes del día 15 de octubre, a la dirección arriba indicada.

MARIA CALLAS: LA IRREPETIDA SINTESIS DE LA VOZ, LA PALABRA Y EL GESTO

Por Gonzalo Badenes

Cumplidos —el pasado 16 de septiembre— diez años de la desaparición física de Cecilia Sofía Ana María Kalageropoulos —la mujer, pues la DIVA estaba ya muerta desde bastante tiempo atrás— la LEYENDA María Callas continúa viva, enconada por filias y fobias como ninguna otra en la moderna historia de la interpretación lírica.

Afortunadamente son numerosos los documentos sonoros conservados: de cuarenta y tres personajes interpretados en escena, dieciocho fueron registrados en el estudio de grabación (entre 1953 y 1965) y once tomados en directo. Callas, además, llevó al disco cuatro personajes exclusivamente preparados para este medio. Sobre esta base documental se ha elaborado el presente estudio.

Una voz desconcertante...

Refiere John Ardoin (autor del más completo estudio vocal de Callas publicado) (1) que habiéndole preguntado la soprano: *¿Le gustó mi voz la primera vez que me oyó?*, y habiéndole él respondido con un lacónico *No*, Callas replicó: *Lo imaginaba: generalmente, desconcierto a la gente la primera vez que me oyen, pero luego suelo convencerlos de que sé lo que estoy haciendo.*

No ha de sorprendernos que las primeras reseñas críticas aparecidas sobre la Callas (a raíz de su debut en la Arena de Verona, en agosto de 1947, como «Gioconda») hablen simplemente de *fácil producción de las notas agudas y timbre de una calidad individual*. Poco después, en 1949, el crítico Teodoro Celli se refería a ella como *una estrella errante en un sistema planetario que no era el suyo*.

En la Callas, la voz no era un fin en sí misma. No buscaba la simple producción de sonidos BELLOS. Se la ha comparado con Pasta y Viardot. Aquella ofrecía un instrumento tímbricamente discontinuo, un «metal» de diferente coloración entre los registros de pecho y de cabeza. Esta, la Viardot, poseía, si nos fiamos del testimonio de Saint-Saëns, una voz *ni suave ni aterciopelada, en realidad un poco chillona y equiparable al sabor de las naranjas amargas. Voz adecuada para la tragedia, por lo que tenía de sobrehumana.*

He aquí, por tanto, un primer motivo para el desconcierto (cuando no para el rechazo). Una voz que no mantiene la homogeneidad en el timbre y que suena áspera en el registro de pecho y chillona en el de cabeza es casi la negación de la vocalidad clásica (la de Tosi, Mancini, etc.). Para el público de 1950, habituado a la uniformidad en el color de una Milanov o una Tebaldi, la PLURIVOCALIDAD de Callas era todo menos una virtud. Claramente lo ha establecido Lanfranco Rasponi en «Las últimas Prima Donnas», al catalogar con dureza aquellos defectos

que las SUCESORAS de María (Souliotis, Sass, Balta, Aliberti, etc.) pretenden imitar como si fueran cualidades «per se».

Otra contradicción básica proviene de la formación vocal recibida por Callas de Elvira de Hidalgo, una soprano coloratura que entrenó una voz aparentemente DRAMÁTICA (con una gama alarmanamente estrecha en origen) como si tuviera que afrontar el repertorio ligero. La extensión SE DISPARO hacia el agudo (alcanzando el Mi bemol₅) y creció en el grave hasta el Fa sostenido₂, dando como resultado una gama de casi tres octavas. Pero aquel duro apredizaje (cuyos frutos se verían plenamente sólo después de 1949) permitió que las *violentas cascadas de sonido* con que la adolescente deslumbró a la maestra (tras dos años de estudio en el Conservatorio ateniense) se convirtieran en delicados arabescos, perfilados en toda suerte de embellecimientos (trinos, picados, filados, grupetos, aumentaciones y disminuciones dinámicas, etc.). De semejante paradoja (una «Turandot» con las agilidades de «Lucia») le vino a Callas su continuo oscilar entre el reperto-



rio dramático y el lírico-ligero. Es posible que si la joven Callas hubiera sido moldeada, en Italia, de acuerdo con las perspectivas de dramática que ofrecía, en origen, su voz, el producto habría sido mucho más ORTODOXO, dentro de una línea a lo Cigna o Caniglia, incluso una mezzo-soprano.

Tampoco la emisión de la voz invitaba a una escucha cómoda. La producción, excesivamente cubierta, del registro de pecho ocasionaba sonidos entubados. Ceul Smith, a raíz de la **Norma** de 1952 (en el Covent Garden) anotó que la voz era emitida como *desde dentro de una botella*, hasta que, superada la zona del paso al agudo (Fa- Sol), el sonido era claro y natural. Pero no todo el registro agudo poseía igual firmeza. Ocasionalmente, al llegar al Si₄, la voz podía oscilar y hasta calar. Después del Do₅, el sonido se expandía con facilidad. Ahí están, para demostrarlo, la «stretta» del dúo «Abigaille»-«Nabucco» (grabación del 20 de diciembre de 1949, con Gino Bechi) donde Callas alcanza el Mi bemol₅, o los repetidos Re₅ en el aria de «Constanza» (de **El Rapto en el Serrallo**) (tomada en concierto por la RAI, el 27 de diciembre de 1954).

...Y su genial manipulación

Semejante voz, que *alarma e indispone al público* (Lauri Volpi) sería garantía de desastre si la poseyera una cantante menos inteligente que la Callas. Lo cierto es que, para dominar aquel MONSTRUO y crear belleza más allá de la pura y simple emisión de sonidos articulados, la Callas tuvo que renunciar a TODO, a una vida afectiva NORMAL, a un mayor reposo. Callas vivió para cantar y mientras lo hizo así, triunfó. Su estado permanente de incandescencia (estudiaba papel tras papel, sin concederse un respiro) catalizó sus energías físicas e intelectuales hacia un ideal de perfección vocal y dramática. A este respecto, conviene anotar que su espectacular adelgazamiento y su no menos espectacular transformación (desde la muchachita regordeta de 1947 a la gran dama de 1954) no obedecieron a un CAPRICHIO, a una COQUETERIA (si bien ésta era legítima). Giulini ha descrito con precisión aquel cambio: *La nueva Callas era otra persona. No era sólo su apariencia lo que había cambiado, sino que psicológicamente se había transformado y era ahora capaz de expresar el tercer elemento del drama, con una perfecta actuación* (2).

Por supuesto que el esfuerzo desplegado (*era capaz de repetir la misma frase hasta cien veces, recordaba Visconti*) tuvo que acelerar la combustión de la voz y precipitar su decadencia. Como simple dato numérico cabe recordar que la Callas interpretó ópera sobre la escena unas quinientas treinta y cinco veces entre 1947 y 1965. Pero esa cifra deberá ser multiplicada por el número de ensa-

María Callas, en su histórica interpretación de «Tosca». Metropolitan de Nueva York, 1965.



EMI Int.

yos concedidos a cada representación, dado que Callas CANTABA realmente su parte (no la MARCABA, como suele ser norma en los cantantes) en cada ensayo. De manera que cuando cantaba, por la noche, ante el público, la ópera «X», era la SEGUNDA VEZ que lo hacía aquel día.

La Callas, al menos con anterioridad a 1960, supo siempre cómo debía manejar su instrumento. En una primera época (hasta 1950) se centró en el repertorio dramático («Gioconda», «Turandot», «Leonora» de «**Forza**», «Isolda», «Brunilda», «Kundry», «Norma», «Abigaille» y «Aida»). En enero del 49 pudo ya alternar papeles PESADOS (los dos wagnerianos citados en primer lugar) con otros LIGEROS (la «Elvira» de **I Puritani**). Los fonogramas conservados de aquella etapa nos presentan una voz de pecho poderosa y timbrada, que se lanza sobre el agudo con fuerza sobrehumana. Ejemplos de tal FIEREZA los tenemos en los varios Si₄ naturales de «Kundry» (en su escena con «Parsifal», grabación de la RAI de 20-21 noviembre 1950), en el extracto del dúo final de **Turandot** (con Del Monaco, Buenos Aires 20 de mayo de 1949) donde la frase «Só il tuo nome» se proyecta de manera casi apocalíptica, en ese increíble Mi bemol sobreagudo que durante jocho segundos! domina sobre el tutti orquestal y coral del concertante final del Acto II de **Aida** (México 1952) o el Re₅ bemol con que hace callar a Kurt Baum («Manrico», en **Il Trovatore**, final del primer acto, en México, año 50).

Con la incorporación de **La Traviata** (1951), «**Lucia**», «**Rapto**» y **Armida** (1952)(3), la voz adquiere un mayor vuelo lírico en la zona aguda, al tiempo que comienza un sutil recurso a COLOREAR cada personaje o situación mediante un inteligente aprovechamiento de la PLURIVOCALIDAD antes mencionada. Para Callas, «Gilda» ofrece un color vocal diverso, antes y después de su seducción. La transformación psicológica de «**Butterfly**» se refleja en la voz (añañada en el primer acto, ADULTA en el segundo). La brillante cortesana que es

«**Violetta**», en el acto inicial, deja paso a una voz ROTA, enroquecida por el sufrimiento físico, en la lectura de la carta (acto 3º). La cambiante naturaleza psíquica de «**Adina**» (en **La Sonámbula**) es traducida por una amplia paleta tonal.

Además del COLOR, la Callas manipulaba el «canto legato», que sabía impregnar de ensimismamiento, de irrealidad («**Casta Diva**», en **Norma**, «**Al dolci guidami**», en **Anna Bolena**, «**Alfin son tua**», en «**Lucia**», «**Qui la voce**», en **I Puritani**, etc.). Para ella, las «fioriture» debían expresar estados de ánimo. No concebía la «coloratura» como simple fuego de artificio. de ahí la afirmación de John Ardoin acerca del *sentido épico* de su «**Lucia**», «**Elvira**», y «**Gilda**», etc., que Rupert Christiansen ha rebatido con acritud en un reciente artículo para la revista «Opera». Y es que Callas, quizá de manera más intuitiva que intelectual, sabía extraer de cada personaje matices y facetas que otras cantantes (de seguro más perfectas técnicamente) parecían soslayar en sus interpretaciones VOCALES.

El acento, la declamación

Esto nos lleva a recordar la afirmación de Nicola Rescigno, que tanto colaboró con Callas: *Tenía ésta un sentido arquitectónico que le indicaba con toda precisión qué palabras debía acentuar en una frase musical y cuál era la sílaba que había que subrayar en esta palabra.*

Hay en el dúo «**Gilda**»/«**Duca**», del acto primero de **Rigoletto**, una brevísima exclamación de la soprano «**Uscitene!**» —de ordinaria DICHA, sin más. Callas la subraya con especial énfasis (en su grabación de 1955) y cuando alguien le preguntó la razón de haberlo hecho así, contestó sencillamente: *Gilda le pide al Duque que se vaya, pero, en el fondo, ella quiere que se quede.*

Las cintas de sus «master classes» en la Juilliard School, de Nueva York (1971-72) suministran valiosos datos de la importancia del texto. El sentido arquitectónico —en realidad, la traslación a épo-

ca moderna de los ideales monteverdianos sobre la unidad fonética y conceptual de la expresión del pensamiento—no sólo se refiere al clima de particular emoción con que ha de cantarse determinado pasaje, sino a la acentuación de los elementos fónicos (sílabas, vocablos) fundamentales de un texto (4). Como ejemplo de la MANERA con que Callas afronta la declamación en la ópera clásica, reproducimos el recitativo de **Medea** (Acto I), cuando vierte amargos reproches sobre su antiguo amante «Jason», dispuesto a olvidarla en favor de la joven «Glauce». Subrayo las palabras acentuadas por Callas y anoto algunos de los «affetti» expresados en ellas:

«FALsa è la TUA parola e BEN crudel»

(sonidos abiertos y oscuros/tono acusador)
 «INDEGNA di Giason!»
 (con rabia / contraste entre INDEGNA (áspera) y Giason (noble))
 «Ricordi il giorno TU,»
 (tono dulce y evocador)
 «la prima volta quando M'HAI VEDUTA?»
 (tono soñador; sostiene el sonido sobre M'HAI y lo disuelve)
 «Sognato ABBIAM celeste gioie in terra,»
 (Con éxtasis)(sonido acariciador)
 «INSIEM legati in sacro eterno AMOR!»
 (sonido intenso y sostenido; resbala, como con rubor sobre AMOR)
 «Non io VEGLAI allor a tua difesa?»
 «Non lo SPEZZAI de'tuoi nemici il vanto?»

(sonidos abiertos, con escarnio)
 «E MAN regal, per DARMI a te, sdegnai?»
 «Non MIO fratello a te sacrificai?»
 (con rencor, lamentando lo perdido)
 «Giasone, ASCOLTA! SENTI, SENTI ancor!»
 (tono suplicante, cada vez con mayor humildad y desamparo).

Rigurosa observancia de la partitura

En ningún momento (ni siquiera en sus últimas actuaciones, con la voz muy disminuida) se aparta Callas de las indicaciones del compositor. No hay en su interpretación momentos de efectismo gratuito. Jamás pierde los papeles exagerando un matiz más allá de lo conveniente para el adecuado perfil de un personaje o de una situación. En sus clases de la Juilliard, dice a una alumna (que intenta justificarse, por su exagerado ataque de un agudo en «Stride la vampa», con la excusa de que se trata de un grito de desesperación); *No es un grito de desesperación; Es un Si bemol.*

Un «portamento», un «legato» tienen siempre una justificación. Es famosa, en **Anna Bolena** (Acto I) la frase «Giudici! ad Anna!», repetida con estupor e indignación por Callas (en la escena en que va a ser detenida por orden de «Enrico»). Tras la segunda repetición, un potente «Ah» se liga a la frase «segnata è la mia sorte», que abre la «stretta» conclusiva del acto. El efecto es electrizante...pero totalmente musical.

La recurrencia al «parlato» se da con una perfecta modulación de la línea MELÓDICA del texto, acentuando y graduando el color y la intensidad de la voz. Escúchese «Nel dì della vittoria» (de **Macbeth**, Acto I), «Teneste la promessa» (**La Traviata**, Acto III) o la celeberrima frase de **Tosca**, ante el cadáver de «Scarpia», «E avanti a lui tremava tutta Roma», donde acentúa con amarga ironía la sílaba «tu», esbozando una SONRISA en la voz.

Unidad de gesto, palabra y canto

A diferencia de Elisabeth Schwarzkopf o Dietrich Fischer-Dieskau (dos modelos del SABER DECIR), la Callas necesitó del escenario, de la acción dramática, para ser ella misma. Esto podemos comprobarlo al comparar grabaciones de una misma ópera realizadas en estudio o en directo. En vivo, sobre la escena, siempre fue más grande la Callas. Lo cual no le impidió en cuatro casos concretos (**Carmen**, **La Bohème**, **Manon Lescaut** e **I Pagliacci**) producir para el disco, en exclusiva, creaciones memorables, quizá discutibles en términos de estricta vocalidad, pero repletas



Con Tito Gobbi, como «Rosina», en el *Barbero de Sevilla*.

de instantes mágicos, con nuevos y originales enfoques de cada uno de estos personajes.

Por desgracia, quedan muy pocos testimonios cinematográficos de su arte. La película **Medea** (1970), concebida y dirigida por Pier Paolo Pasolini, no nos da sino una visión sesgada de su genio escénico. En el film, prácticamente mudo, falta la «parola scenica» de la Callas, esto es, el elemento básico de su creatividad.

Callas era tremendamente sobria en su gesticulación. A un joven cantante que se disponía a abrazar a su «partenaire» femenina, le dijo: *Con los brazos no; con la voz.*

La extraordinaria economía de sus gestos parece derivar de aquella máxima de Scherchen: *En tanto se respete la verdad musical esencial, el movimiento vendrá por añadidura.* Era capaz de cantar toda el aria «Tu che di vanita» (**Don Carlo**) inmóvil, subrayando los tres climas musicales con un leve movimiento. El director de escena Sandro Sequi nos describe así la actuación de Callas en la escena de la locura de **Lucía**, donde su mágica alternancia de tensión y relajación producía una suerte de magnetismo, de hipnosis, sobre el público: *Sus brazos eran como las alas de un*

águila gigantesca, un pájaro maravilloso. Cuando subían, siempre muy lentamente, parecían pesados; luego, al alcanzar el clímax de una frase musical, permitía que los brazos se relajaran y discurrieran hacia otro gesto, hasta que alcanzaba una nueva cumbre musical en que dejaba que se relajaran de nuevo.

En el acto segundo de **Tosca**, mientras «Scarpia» redacta el salvoconducto, Callas se aproxima a la mesa, llena un vaso y se lo bebe presurosa. Al bajar la mano para dejar el vaso, ésta ENCUENTRA el cuchillo. Durante unos segundos permanece como transfigurada, hasta que, muy lentamente, se apodera del arma.

Un ejemplo cimero del arte escénico de la Callas se da en la confrontación con «Germont» (Acto II de **La Traviata**). En la producción de la Scala (1955) dirigida por Visconti, esta escena resume todos los valores y recursos musicales, vocales y dramáticos de la Callas. Como en un guión cinematográfico, resumimos la acción según el discurso musical:

Violetta:

«Donna son io, signore, ed in mia casa» (en pie, con sencillez y dignidad)

Germont:

«Pura siccome un angelo»...«Un di, quando le veneri»

(sentada; se inclina levemente hacia delante; la mano izquierda se aferra al brazo del sillón, buscando apoyo; es como si se resistiera a conocer la verdad; luego, cae flácida la mano derecha, sobre su regazo: «Violetta» empieza su rendición)

Violetta:

(Interrumpiendo a «Germont» con un repetido «è vero», que murmura mientras esconde el rostro entre las manos, desesperada).

Violetta:

«Ah! dite alla giovine sì bella e pura». (con la cara dirigida hacia el suelo, susurrando las palabras; la palabra «pura» surge como con un esfuerzo).

Violetta: / Germont:

«Imponete» / «Non amarlo ditegli»

«No! crederà» / «Partire»

«Seguirammi»

(esta última dicha con mezcla de esperanza y dolorosa renuncia)

Violetta:

«Qual figlia m'abbracciate, forte così sarò»

(el rostro, descompuesto por el dolor; la mano derecha ase con desesperación el brazo de «Germont»)

Violetta:

«Morrò, morrò» (cae de rodillas, con las manos entrelazadas, la mirada perdida; la cabeza se inclina dolorosamente hacia la tierra)

Germont:

«No, generosa, vivere» («Germont» la levanta, con gesto conmovido).

La estela de la Callas

Hoy, el espectáculo operístico ya no es el mismo que en los años anteriores a la segunda conflagración mundial. En el plano vocal, ningún artista puede prescindir de saber cómo decía o cantaba Callas tal o cual frase. En el escénico, gracias a hombres como Wieland Wagner, Felsenstein, Visconti, Zefirelli o Rennert, se han modificado los hábitos teatrales del público. Pero, como ha dicho Rolf Liebermann, *sin haber visto ninguna producción de Wagner, Rennert, Felsenstein, etc., Callas era capaz de hacer sombra a todos los logros de estos directores gracias a que vivía sus personajes en cuerpo y alma.*

Ni vocal ni escénicamente, se ha repetido el FENOMENO CALLAS. Hay y habrá grandes cantantes, excelentes actrices. Pero CALLAS, sólo hubo UNA.

NOTAS:

- (1) «The Callas Legacy». Londres, 1977.
- (2) En la Revista «Opera», noviembre 1977.
- (3) En la **Armida** de Rossini escaló hasta el Fa₅.
- (4) Intuición genial de la Callas, quien sin duda desconocía los principios teóricos REALES del estilo monteverdiano.



La soprano griega, junto a Ettore Bastianini, en La Traviata. La Scala, 1955.

PABLO SOROZABAL A LOS NOVENTA AÑOS

Genio y figura

Por Carlos Ruiz Silva

El pasado 18 de septiembre Pablo Sorozábal cumplió noventa años. Exactamente dos meses antes tuvo lugar la entrevista que ofrecemos a continuación.

La impresión que produce el maestro es muy singular. Personalmente no he conocido a nadie de esa o aproximada edad con tanta energía, con tanto carácter, con tanta entereza. Es muy difícil hacerse a la idea de que estamos ante un nonagenario. Alto, enjuto, erguido, de voz todavía firme y con un pensamiento tan claro como propio, Pablo Sorozábal contestó a mis preguntas con aplomo, con decidida convicción, a veces incluso con apasionamiento. Un deje de amargura, una protesta, un reproche, jalonaaron las respuestas en las que el compositor no se mordió la lengua. Persona con fama de difícil, de testarudo, de cascarrabias, expuso razones, dio datos, explayó conceptos para basar sus actitudes. En un ARTE SUBLIME como la música, tan rodeada, sin embargo, de hipócritas y zancadilleros, de medradores y mediocridades en puestos de responsabilidad, de envidiosos y aduladores, la figura de Sorozábal aparece, a sus noventa años, con un indiscutible aire de autenticidad, de franqueza, de personalidad sin doblez.

Le queda al maestro una gran herida, una herida tan injusta como incomprendible. La gran obra de su vida, la que él mismo considera como la mejor, la más importante de las suyas, no se estrena y lleva esperando ¡veinte años! Pero sobre **Juan José** habla con claridad en la entrevista. Que una gloria de nuestra música como Sorozábal, autor de alguno de los más importantes títulos del repertorio lírico español de todos los tiempos, no pueda ver representada su ópera —o drama lírico popular, como él prefiere llamarlo— es lisa y llanamente una vergüenza nacional.

En su autobiografía «Mi vida y mi obra» (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986), y nada más comenzar, Sorozábal define al mundo como un *valle de injusticias*, y señala que de niño veía a los hombres desde su ventana y le parecían muy pequeños, para añadir a continuación, y con afilado sarcasmo: *Luego, ya de mayor, cuando los traté y vi de cerca, me parecieron menores todavía*. Nuestra entrevista arranca, precisamente, de este punto.

CARLOS RUIZ SILVA.—¿Desde la al-



PALOMA ALONSO

tura de sus noventa años, sigue usted pensando que esto es un valle de injusticias y que los hombres son muy pequeños?

PABLO SOROZABAL.—Me he quedado corto: son mucho peores. Ahora son mucho más egoístas que cuando yo nací. Hoy si no tiene usted un carné está usted perdido. Un carné de lo que sea, pero un carné.

C.R.S.—En sus «Memorias» habla usted de Usandizaga y de la dificultad de hacer una ópera nacional española...

P.S.—Sí, pero en mi juventud España era un país pobre pero civilizado. Se podía hacer todo porque el Gobierno no se metía en la música; hoy la política lo estropea todo, en todo se mete, en el arte, en la música.

C.R.S.—Entonces, ¿considera usted que el Gobierno de un estado no debe meterse...?

P.S.—Si empezamos a hablar de eso... Además, creo que no me comprenderían. El Estado para mí es... todos los estados, todas las naciones; no deberían existir, ni las fronteras ni las banderas. Cuando el Estado se preocupa sólo del dinero, pues bueno, es lo que hacen generalmente los políticos, pero cuando se meten en la cultura lo estropean todo. Mientras el Gobierno no daba un céntimo para la música, había música, se podía estrenar y la estrenábamos; ahora no hay músicos, hay que traerlos del extranjero. La música en España, hoy, no le interesa a nadie, sólo el rock, ese ruido hecho por unos energúmenos que dan patadas y que dicen no sé qué cosas en inglés. Cuando yo empecé, en el año 10, se estrenaron dos óperas en San Sebastián y se formó la orquesta allí, para tocar esas óperas. Hoy no las podría tocar casi ni la Nacional. Así hemos progresado. Yo estrené **Black el payaso** en el año 42, cuando todavía quedaban los restos de España. Hoy, si se quisiera reponer, no hay un concertino que sea capaz de tocar el solo que tiene. Nada; nos hemos venido abajo totalmente, y eso que se están gastando miles de millones en música. Y ¿qué hacen con tantos millones que no tenemos ni un violinista y no se puede estrenar ni escribir una zarzuela? Hay un premio de cuatro millones, el premio Guerrero, y no se lo dan a nadie porque no hay una mala zarzuela a quien dárselo.

C.R.S.—¿Se refiere al premio de la Fundación Jacinto Guerrero, al que usted presentó Juan José?

P.S.—Yo presenté Juan José, pero se me olvidó borrar mi nombre —y ésta era una de las normas del concurso— del «copyright» que había escrito en letra pequeña el copista, aunque en todas las demás partes si lo borré.

C.R.S.—¿Fue ésa entonces la causa por la que no le dieron el premio?

P.S.—Eso es lo que dijeron. Pero no fue la cláusula; aunque hubiese tapado mi nombre, no me lo hubiesen dado, porque el que presidía el jurado era el mismo que me pidió Juan José y luego

no me lo estrenó, el duque de Alba; bueno, el que se casó con la duquesa de Alba.

C.R.S.—A lo largo de su vida usted ha sido violinista, director de orquesta, pero fundamentalmente compositor.

P.S.—Yo he sido sobre todo violinista, porque con el violín me gané la vida durante muchos años. Incluso después del estreno de **Katiuska** me ganaba la vida tocando el violín en los cafés.

C.R.S.—Pero su verdadero puesto en la música española es como compositor de zarzuela.

P.S.—Sí, claro; he hecho muchas; la música es lo único que sé hacer; si sé algo, es algo de música, nada más.

C.R.S.—Hablemos de su música. ¿Cree usted que su *Adiós a la Bohemia* marcó un hito en la zarzuela española, señalando un nuevo rumbo y abriendo nuevos caminos, con un tipo de obra más comprometida, más seria, aun dentro de lo que es una zarzuela?

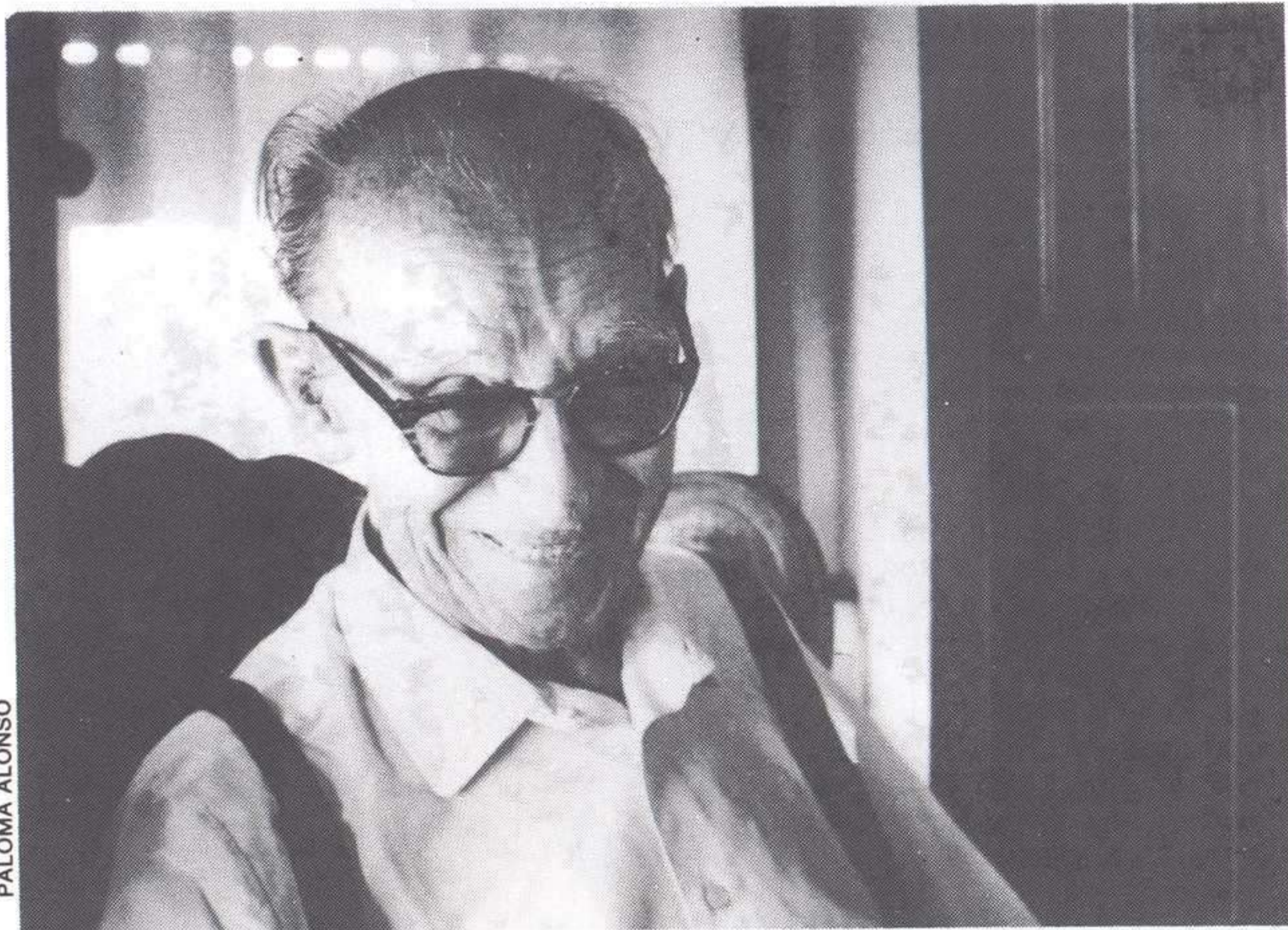
C.R.S.—Pero ¿usted no cree que haya cambiado la situación desde la muerte de Franco?

P.S.—Ha cambiado a peor. Mire usted que yo a Franco no le quería, pero de todas las Españas que yo he vivido, ésta es la peor.

(Al llegar a este punto vuelve de nuevo el maestro Sorozábal a asociar estos últimos años, los años de la transición y la democracia, con la imposibilidad de estrenar Juan José. Se entiende perfectamente esta asociación de ideas y la decepción del compositor ante la falta de respuesta de los nuevos tiempos.)

C.R.S.—Pero últimamente ¿no ha tenido usted ningún ofrecimiento para estrenar Juan José?

P.S.—Estuvieron aquí los del Teatro de la Zarzuela, pero yo no sé a qué ate-



PALOMA ALONSO

P.S.—**Adiós a la Bohemia** fue una revolución, una revolución pero con base en el género chico. Nace de ahí. Es lo mejor que yo he hecho. Bueno, lo mejor no, lo mejor es Juan José. **Adiós a la Bohemia** es como un ensayo, un estudio para Juan José, es un tipo de teatro humano, eso es, humano, no buscando sólo el teatro, sino el alma, la emoción, y esa emoción plasmarla en música. Yo intentaba hacer eso, era eso lo que quería. Aquí la gente no se ha dado cuenta todavía de lo que es **Adiós a la Bohemia**. Cuando yo la estrené, en el año 33, había un público en Madrid capaz de apreciarla, pero ya vino enseguida la guerra, y en 1939 se acabó España. Con el triunfo de Franco se acabó España, fue su muerte. Aquella cultura que tenía España... escritores, músicos, pintores... Aquel ambiente cultural, eso no lo volveremos a ver nunca.

nerme. Me dijeron que en septiembre se estrenaría Juan José. No sé. El primero que vino fue López Cobos, que me dijo que había leído mis «Memorias» en el avión y que se había enterado de muchas cosas que desconocía. Le estoy muy agradecido, porque me dijo que me iba a hacer un concierto con la Orquesta Nacional, ahora en septiembre, con **Adiós a la Bohemia** y otras obras mías. López Cobos se ha portado maravillosamente, pero España no es López Cobos y además él se ha hecho en el extranjero. Si se hace ese concierto se estrenará **Victoriana**, obra prohibida desde hace cuarenta años. Esto no ha pasado en ningún país del mundo, porque cuando murió Franco lo lógico hubiese sido que el Gobierno siguiente hubiera dicho: *Ahora vamos a hacer justicia*, porque no se trata de una obra de Sorozábal, sino del más grande músico que tenemos,

Tomás Luis de Victoria. Sorozábal lo ha puesto en forma de concierto grosso para que se viera la musicalidad de aquel hombre. Y lo prohíben. Y se va a estrenar ahora. Yo no podré ir al estreno, porque tendría que empezar a gritar y a decir cosas. Todo esto es una vergüenza.

(Victoriana iba a estrenarse en un concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid el 14 de diciembre de 1952. En el programa figuraba, además, el estreno

P.S.—Después de todo lo que me hicieron cuando **Juan José** estuvo a punto de estrenarse en el Teatro de la Zarzuela, me cerraron todas las puertas. Nunca agradeceré bastante a RITMO el que me abriese sus páginas para poder decir toda la verdad. No querían dejarme hablar, fueron unos canallas y, además, unos cobardes.

C.R.S.—Pero ahora ¿se ha producido algún acercamiento de los directivos de la Zarzuela?

P.S.—Sí, me han escrito y han estado aquí. Están haciendo lo que pueden.

C.R.S.—Entonces el problema reside en encontrar a los cantantes adecuados.

P.S.—Sí, eso es lo que me ha dicho José Antonio Campos, el director de «La Zarzuela», a quien he escrito una carta dándole las gracias. A ver si contesta Pons. Pero no tengo muchas esperanzas. **Juan José** es una obra demasiado buena para España. Es lo más grande que se ha escrito en España. Y lo digo y lo sostengo. Pero esto no se aprecia aquí. Cuando yo tenía compañía y ganaba unas pesetas, montaba **Adiós a la Bohemia**. Mi mujer la llamaba «Adiós a la taquilla», porque no iba nadie. Y con **Juan José** puede pasar algo por el estilo.

(El maestro Sorozábal se explaya en lo mal que se montan hoy las zarzuelas, con orquestas por completo insuficientes y malos cantantes. Se está dejando morir la zarzuela; el cantante que tiene facultades se marcha al extranjero y se dedica a la ópera. Y se queja de las condiciones en que se representan sus obras —en los momentos de hacerse la entrevista se representaban en Madrid dos obras de Sorozábal en dos teatros diferentes—.)

C.R.S.—Pero Juan José es una ópera, no una zarzuela. No creo que su montaje dependa de factores económicos.

P.S.—Sí, desde luego es una ópera, pero yo prefiero llamarlo drama lírico popular.

C.R.S.—Esto parece indicativo de una preocupación social que usted siempre ha sentido.

P.S.—No siempre. Ahora, como yo soy hijo de un cantero, de extracción muy humilde, pues sí me interesa, es mi casta. Pero no por política. Yo no tengo nada que ver con la política. Lo que más asco me da de la política es el chalaneo. Y a mí no me gusta el chalaneo ni en la política, ni en la vida, ni en nada. Lo que me gusta es llamarle al pan pan y al vino vino.

C.R.S.—Volvamos a la música. ¿Cuáles son sus preferencias dentro de la música española?

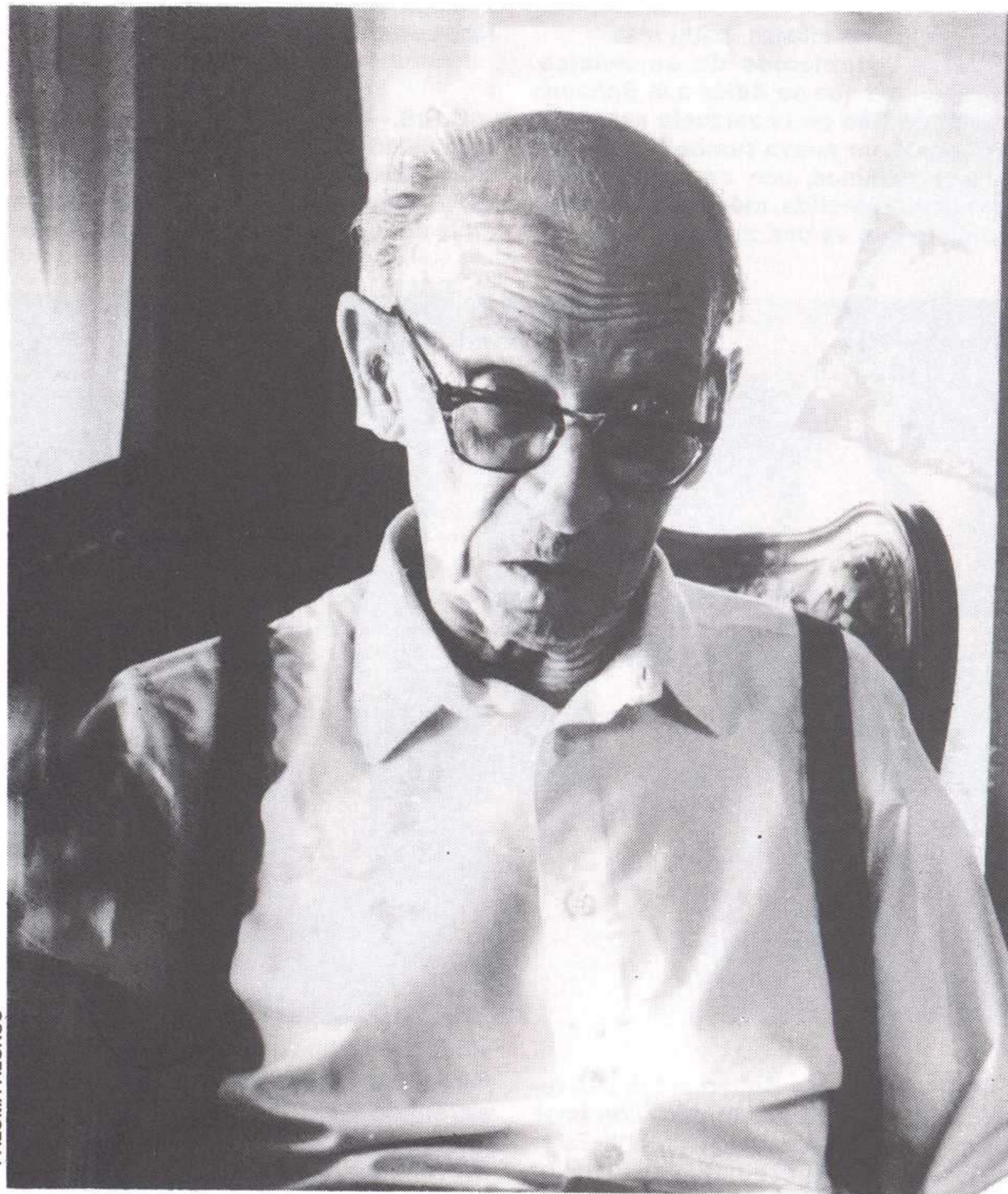
P.S.—El primero, Tomás Luis de Victoria, al que yo cantaba de niño en el Orfeón. Luego, Albéniz, que es uno de los más grandes. En el teatro, Barbieri, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí. Y estos músicos apenas se conocen. Vivimos en un país de cafres.

C.R.S.—En su libro de «Memorias» cuenta usted algunas cosas muy curiosas sobre Manuel de Falla. ¿Cuál es su opinión sobre él?

P.S.—Que era un gran músico.

C.R.S.—¿Cree usted que Falla debió haber continuado por el camino iniciado con *La vida breve*?

P.S.—Podría haberlo hecho, pero ¿dónde? En España, no. **La vida breve** no quisieron representársela aquí, tuvo que ir a Francia; y Bretón tuvo que tradu-



PALOMA ALONSO

en España de la **Séptima Sinfonía** de Shostakovitch y la dirección era del propio Sorozábal. El día anterior, y con el Palacio de la Música totalmente vendido, llegó una orden telefónica prohibiendo el concierto. Las autoridades de la época debieron pensar que todo aquello era demasiado rojo. El maestro Sorozábal se emociona y se indigna al contar todo esto.)

C.R.S.—Desde las páginas de RITMO he clamado en más de una ocasión por el estreno de Juan José. ¿Cómo está en estos momentos la situación?

Tienen mucho interés, pero **Juan José** no se puede estrenar.

C.R.S.—¿Por qué?

P.S.—Porque no han podido contratar a ningún artista. Ahora le han enviado la partitura al barítono Juan Pons para que la lea.

C.R.S.—El protagonista es, pues, un barítono.

P.S.—Sí. **Juan José** tiene siete personajes importantes y de mucho lucimiento para todos, además de otros secundarios. Un barítono, un tenor, un bajo cantante, un bajo profundo, dos sopranos y una contralto. No tiene coro ni ballet.

cir al italiano su ópera **Los amantes de Teruel** para que se la estrenasen. En España los músicos hemos sido siempre unos miserable, unos hambrientos. Pero antes, al menos, al pueblo le gustaba la música y así salió el género chico, que es una maravilla.

(El maestro Sorozábal vuelve a hablar de la decadencia de la música en España, de lo mal que se hacen las cosas ahora. Del lamentable *socavón* que es el Centro Cultural de la Villa —*el que hizo eso debería estar en la cárcel*— con su malísima acústica y la falta de altura y de espacio para los decorados y la orquesta. Vuelve a hablar de **Juan José** y de las dificultades para lograr los cantantes adecuados. Algunos de los propuestos por el propio Sorozábal son primeros nombres del canto español e internacional: Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, artistas que ya colaboraron con el maestro en diversas ocasiones, porque, nos dice Sorozábal, **Juan José es una ópera para divos, no puede cantarla cualquiera. Pero si siempre es difícil contratar un divo para cantar una ópera nueva, más difícil es reunir a cuatro o cinco.**)

P.S.—La mayor dificultad es encontrar al protagonista, porque en España no tenemos barítonos, aunque yo les he dicho a los de «La Zarzuela» que si no hay cantantes españoles no me importa que sean de otro país, el caso es que tengan buenas voces. El barítono de **Juan José** tiene que ser capaz de cantar **Rigoletto**.

C.R.S.—¿Qué duración tiene la ópera?

P.S.—**Juan José** tiene cuatro actos, el tercero y el cuarto son sin interrupción, con un intercambio que sirve para preparar la mutación. Dura algo más que **La Bohème** (el maestro se levanta para coger la partitura de **Juan José**.) Aquí lo tengo anotado; primer acto, cuarenta y cinco minutos; segundo acto, también cuarenta y cinco minutos; tercero y cuarto cuarenta minutos. En total, ciento treinta minutos.

(La conversación continúa, ahora más relajada, barajando posibles nombres de cantantes —entre ellos el del barítono Francisco Valls, que el maestro acogió con interés—, el gran lucimiento vocal de las diversas partes y otros aspectos sobre **Juan José**.)

C.R.S.—En su «Autobiografía» tiene palabras duras para la vanguardia de su época, contra **Schönberg**, e incluso contra el **Wozzeck**, de **Alban Berg**.

P.S.—Eso es una experimento. **Wozzeck** pretende ser una obra realista. El canto nace de la declamación, pero en **Wozzeck** esto se lleva a extremos muy exagerados. Debe haber un término me-

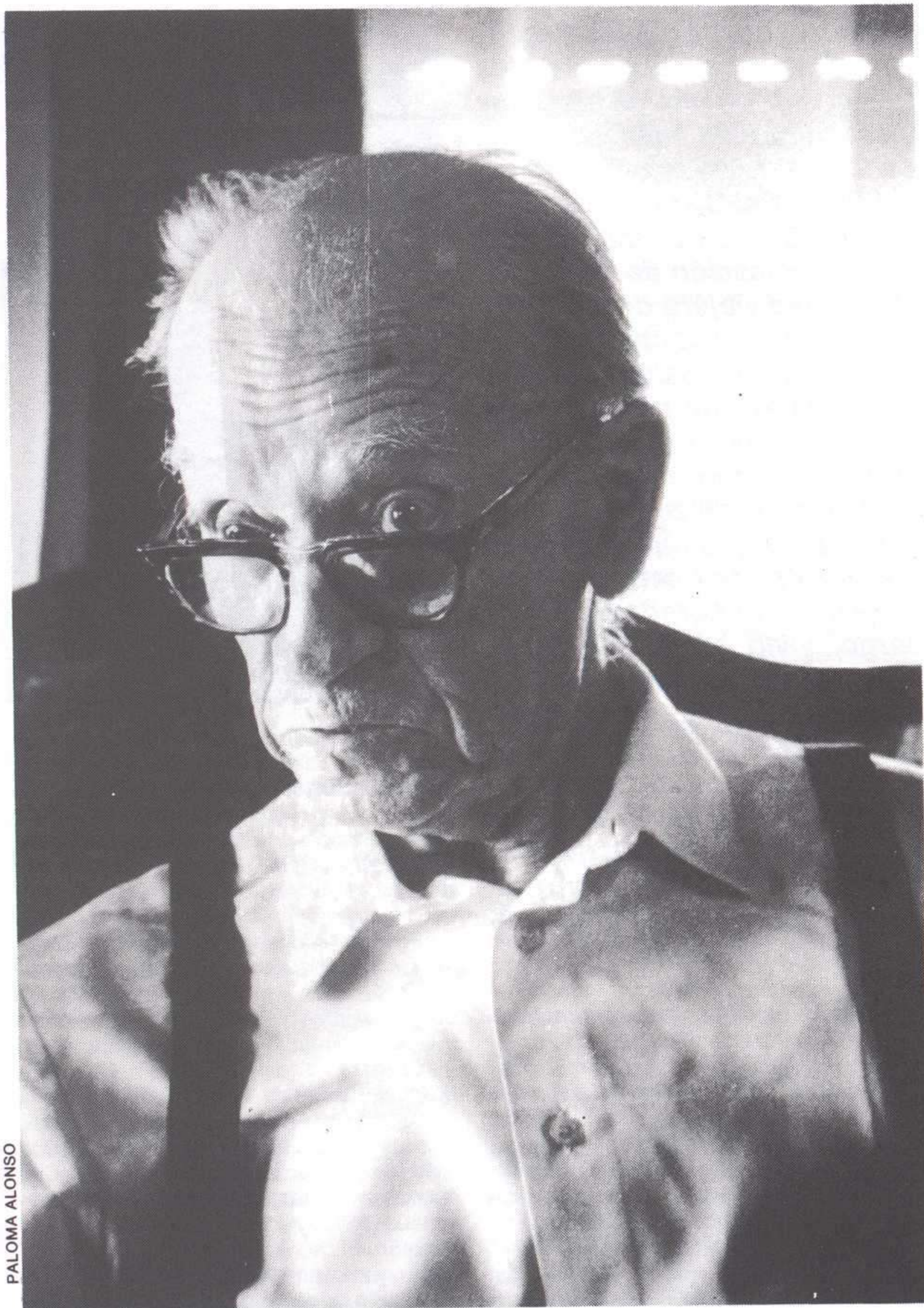
dio; por ejemplo, Puccini, lo grande de Puccini es la naturalidad con la que convierte el idioma en música. En **Wozzeck** hay poco lirismo y mucho grito, imitando un estado de nervios histérico; eso estaría bien en un momento determinado, pero no siempre.

C.R.S.—¿Qué títulos de la ópera universal le parecen a usted los más grandes?

P.S.—Eso es muy difícil de decir. Yo admiro mucho a Verdi, que fue un genio, y Puccini, que también fue otro genio. También soy admirador de Franz Lehar, el de las operetas.

y hueso, absolutamente reales, seres que sufren y hacen sufrir. Se queja también del escaso número de personas a las que les gusta la música —lo que hoy le interesa a la mayoría de la gente son los goles del Real Madrid— y de otras muchas cosas, porque bien mirado, la situación de la música en España no es precisamente halagüeña.

Durante hora y media Pablo Sorozábal nos ha concedido una generosa entrevista. En ningún momento de la misma mostró el menor signo de cansancio o debilidad. La energía, la fuerza vital siguen siendo verdaderamente extraordi-



PALOMA ALONSO

(Y Pablo Sorozábal habla de la diferencia entre la zarzuela y la opereta — **Katiuska** es una opereta—, entre el realismo propio de la zarzuela y la fantasía de príncipes y sueños de la opereta, para desembocar de nuevo en **Juan José**. Aquí todos los personajes son de carne

narias en este indomable anarquista. Al despedirnos me dedicó su libro «Mi vida y mi obra». Al final de la amable dedicatoria escribió: *Y que llegue a ver algún día Juan José*. Gracias por todo, maestro. Si queda una brizna de justicia en este mundo, usted y yo la veremos.)

FREDERIC MOMPOU O LA COMPOSICION COMO ENTRETENIMIENTO

Por Xosé Aviñoa

Entre 1893 y 1987 transcurren casi un centenar de años a lo largo de los cuales Barcelona, Cataluña y España entera han sufrido uno de los cambios culturales más sorprendentes y revolucionarios; ha cambiado el sistema político, la relación social, los medios de comunicación de masas, la capacidad viajera de la población media, el contacto con el arte y con la música y la consecuente afición por estos estímulos sensibles. No vamos aquí a entrar en detalle de todo este alud de cambios, porque a poco que reflexionemos podemos darnos perfecta cuenta de ello. Un hombre, sin embargo, vivió estos noventa y cuatro años aparentemente sin darse cuenta; un compositor, un catalán, un longevo peripatético que, como herencia, nos ha legado una breve obra sintetizada en la **Música callada**, paradoja que encierra su propia paradójica manera de pasearse por la vida.

Hijo de los Dencausse, campaneros franceses de rancio abolengo y curiosa y rítmica ocupación, nacido en aquel 1893 en que Barcelona era un hervidero de corrientes musicales cuajadas estilísticamente en el término Modernismo, Mompou tiene ocasión de saborear los primeros frutos de la rica escuela pianística catalana formada a partir de Joan B. Pujol, Carles G. Vidieilla, Joaquim Malats y Enric Granados y su Academia; tiene ocasión de descubrir emocionado las piruetas pianísticas del muchachito Miecio Horszowski, presentado en Barcelona como niño prodigio y recibido por la «intelligentsia» catalana; puede iniciar su devoción por Beethoven —como era preceptivo en aquellos años— gracias al estreno barcelonés de las **Sonatas para piano** a cargo de Ris-

ler; puede, en fin, empezar a vibrar ante las interpretaciones de los Paderewski, Sauer, Batalla, Pugno que acabarían por inclinarle hacia el piano. Vale la pena decir, en honor de la verdad, que en esto Mompou no fue muy original: candi-

década de los años veinte; por ello se ha dicho, y a nuestro modo de ver con rigor, que es, junto a Blancafort, uno de los máximos exponentes de la generación de los años veinte, o, si se quiere, de la Generación Noucentista, teñida



Fundación Banco Exterior.

datos a ser pianistas en aquellos primeros años del siglo XX eran legión. Su originalidad sería, efectivamente, la forma como interpretaría, hecha ya desde buen principio, de una delicada técnica de pulsación y de una sensibilidad muy alejada del provincianismo exhuberante.

La circunstancia feliz de su enorme longevidad —decano de los compositores españoles desde la muerte de Moreno-Torroba en 1982— puede haber inducido a algún comentarista desinformado, e incluso a más de un aficionado, a suponer en Mompou un compositor de poética y estética acorde con los tiempos que le iban tocando vivir, y no es así, lo cual no deja de ser otro componente más de su paradójica existencia. No busquemos, pues, componentes atonales, aleatorios o cibernéticos en su producción. El mero hecho de su presencia física —alto como un san Pablo— y la presencia de su obra, *máximo de expresión con el mínimo de medios*, es una certificación fehaciente de la posibilidad de crear algo interesante en el universo de los sonidos sin tener por ello que ir rompiendo tradiciones, irritando públicos y sorprendiendo «connaisseurs».

El momento de la siembra en el campo de la sensibilidad de Mompou es la

por todas partes de francesismo. En efecto, al alud wagneriano modernista, que tiene en Barcelona su máxima influencia entre 1899 y 1913, sucede un cierto desaliento —provocado, sin duda alguna, por el hecho de la I Guerra Mundial, en que lo germánico se enfrentaba a lo francés— que hace aparecer en escena la estética moderna francesa y todo lo que se cuece en la capital parisina, en concreto, los Ballets Russes de Diaghilev, y la ópera de la misma procedencia.

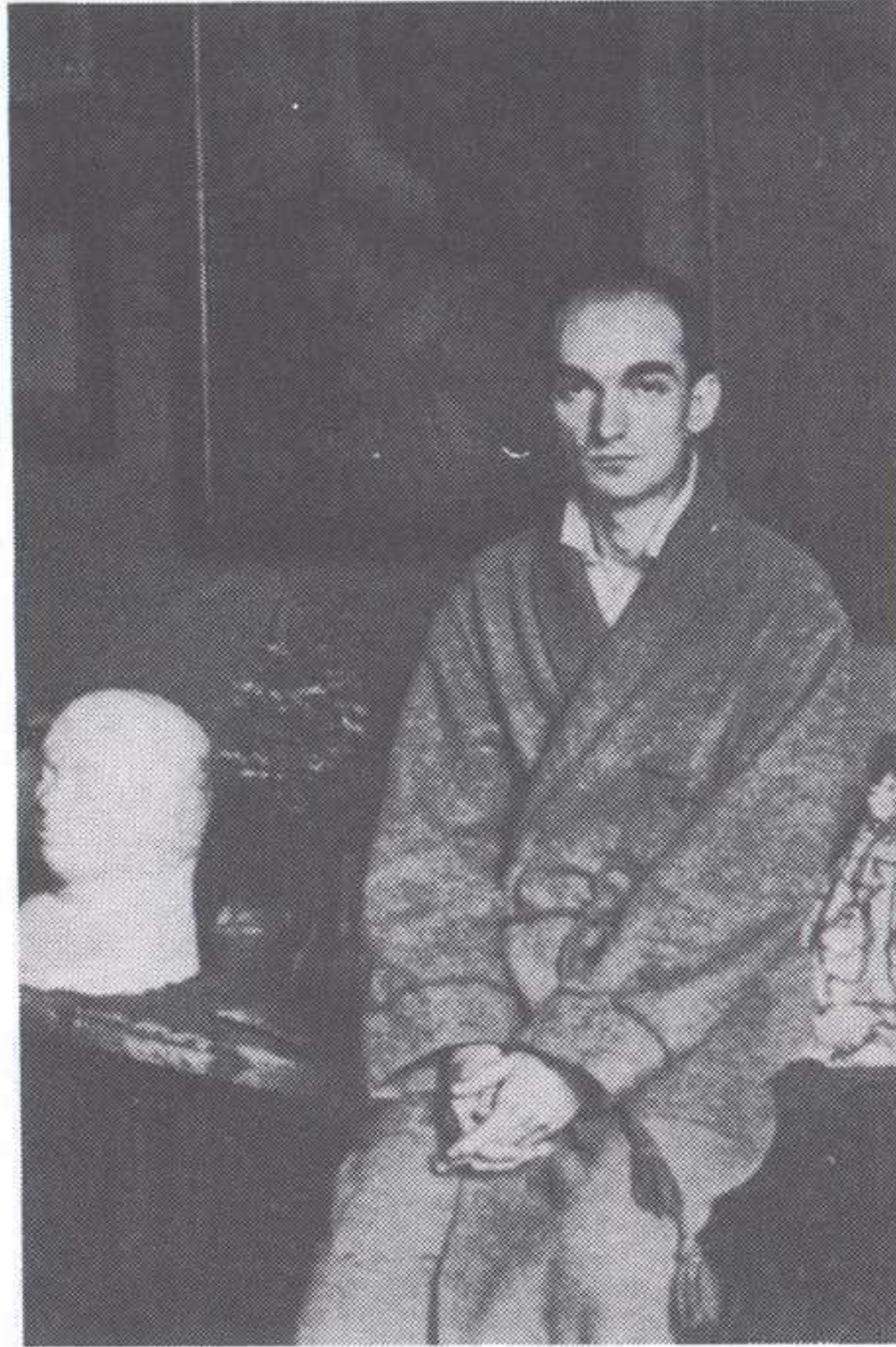
Mompou empieza a vibrar en dirección a París antes de trasladarse a dicha ciudad; en Barcelona se siente atraído por Gabriel Fauré, cuyo **Requiem** es estrenado con toda solemnidad en 1910, y que luego pasaría a formar parte del repertorio habitual del Orfeó Catalá. Esta admiración se haría mayor durante los tres años que pasa en París a partir de 1911. El mal llamado impresionismo de Debussy y Ravel, cuyo intérprete, Ricardo Viñes, es uno de sus confidentes en aquellos meses, y la iconoclastia de Satie van haciendo mella en el ánimo de Mompou, siempre sensible a todo aquello que se aleje de lo aparatoso.

El hecho de la guerra y su actitud reservada le abren a una amistad durade-

ra y significativa: Manuel Blancafort, hijo del dueño del Balneario de La Garriga, en donde para la familia de Mompou; los Blancafort trabajaban a la sazón en una actividad hoy no sólo en desuso, sino también increíble, la fabricación de rollos de pianola para uso y disfrute de los antepasados y de los discófilos: colocar en el artilugio de la pianola el rollo preferido y escuchar la música del compositor de moda tantas veces como se quisiera, era una premonición de lo que podría llegar a ser la repetición mecánica de la música. Pero para Blancafort y Mompou esta primitiva actividad les suponía entrar en contacto antes que los demás con los compositores franceses de moda; así se formó técnicamente Blancafort, y así iban ambos amigos conociendo en detalle los autores preferidos.

Pasada la Guerra Mundial, y con ayuda de los buenos amigos —Mompou se mostró siempre muy poco hábil para promocionarse—, la casa Dotesio (Unión Musical Española) le publica los **Cants mágics**, una de las pocas obras editadas en España, puesto que su relación con París se extendió a la casa Salabert, que le editó buena parte de su producción. Entre 1920 y 1921 consigue el salto a la fama de manos de Emile Vuillermoz y Adolfo Salazar, lo que prácticamente le aseguraba un brillante porvenir; no parecía, sin embargo, afectar demasiado al carácter reservado de Mompou esta situación. Negado para siempre para la composición por encargo, sólo podía componer cuando los dedos iban tras las notas y las resonancias. Van surgiendo así las primeras obras, **Impressions íntimes**, (1911-14), **Scènes d'enfants** (1915-18), **Suburbis** (1916-17), **Fêtes lointaines** (1920), o **Charmes** (1921).

De 1920 a 1940 —años de profunda transformación social y cultural, afectados por dictaduras y contiendas civiles—, Mompou alterna su estancia en París y Barcelona con una cierta despreocupación por la composición efectiva; tan sólo los **Preludis**, los **Souvenirs de l'Exposition** y la **Canción y Danza núm. 1**. Esta particular indolencia, que está en la base de su estética musical, explica su presencia distanciada en ocasiones tan significativas como la fundación del grupo C.I.C. (Compositors Independents Catalans), en 1931, o el Cercle Manuel de Falla (1947). En ambos casos el compositor participaba discretamente; el Cercle Manuel de Falla, primer intento de desperezamiento posbélico en España, estaba animado por Manuel Valls, Josep Cercós, Joan Comellas, Albert Blancafort, Josep María Mestres Quadreny, etc. Es bien cierto que se trataba de una generación joven y que Mompou contaba en 1947 con cincuenta y cuatro años, pero allí estaba él, ahora ya por derecho de edad, patriarca de las nuevas aventuras musicales, aunque continuase en su universo sonoro particular.



Mompou en su segunda época de París.

De esta época es también su matrimonio con Carmen Bravo, paciente enamorada de un hombre que no encontraba la ocasión para certificar el enlace; son también las restantes **Canciones y Danzas** (1942-62) y el corpus pianístico más sofisticado e interesante de su producción, la **Música callada** (1959-1967). Callada era su música, hecha de lejanías, como callada era su presencia en la vida musical barcelonesa, compitiendo con otro silencio, el de Manuel Blancafort; las estridencias de la vida musical de aquellos años no encajaban con su práctica musical. Sin embargo, continúa siendo popular allende los mares. En 1956 el Sadler's Wells Ballet de Londres le estrena **House of Birds**, entrando en un género, el ballet, al que volvería muy pronto, con **Perlimplina**, en colaboración con Montsalvatge, una de las figuras que más ha hecho por el ballet catalán contemporáneo. A pesar de todo ello no se puede hablar de una vida pública de Mompou. Es cierto que su pareja, Carmen Bravo, está más abierta al mundo que les rodea y que ello obliga al compositor a frecuentar círculos y a animar audiciones de su obra.

A partir de 1973, cuando el compositor cumple los ochenta años, empieza el frenesí de los homenajes; la sociedad catalana, que poco a poco empieza a renacer de las cenizas de la dictadura, parece tener mala conciencia del trato que ha otorgado a los grandes valores culturales: J. V. Foix, S. Espriu, M. Blancafort, F. Mompou, etc. No estamos muy seguros de que tanto honor satisfaga las apetencias del compositor, pero es la servidumbre de la fama y la necesidad mitificadora de la cultura posmoderna. Incluso estamos tentados de suponer que se cargan las tintas en los análisis, descubriendo virtudes en la obra de Mompou que quizá no estén allí. Sin embargo, este alud trae como consecuencia la conti-

nua interpretación de las obras del compositor, lo que redundará en indudable beneficio del conocimiento de su obra y de la mejora técnica de las grabaciones que empiezan a circular, sobre todo de las **Canciones y danzas** y la **Música callada**. Se edita la obra «La vida callada de Federico Mompou», cuya autora, Clara Janès, es hija de Josep Janès, el editor y poeta que había mantenido una estrecha relación de amistad con Mompou, cuyo fruto más inmediato fue **El combat del somni** (1942-48).

En 1987 la Fundación B.E.E. publica una nueva biografía de Mompou, «Federico Mompou, vida, textos y documentos» que es una reedición de la obra de 1975, ampliada con nuevos documentos y puesta al día en cuanto a los últimos detalles biográficos; la edición, un tanto precipitada, lo que ha permitido la aparición de numerosos errores, aporta en las páginas finales el cúmulo de distinciones que Mompou recibe en estos años: tesis doctorales, publicaciones biográficas y análisis de su obra pianística, artículos, audiciones en homenaje, etc. En cualquier caso, muchos son los que gracias a esta ostentación descubren la obra del compositor, clásico ya en los años veinte y permanente recuerdo de una época gloriosa de la música catalana del siglo XX.

Según sus propias palabras, su obra podría dividirse en tres epígrafes: aquella que describe el paisaje rural catalán, que recogería los **Suburbis**, las **Escenes d'enfants** y las **Fêtes lointaines**; aquella que penetra en los misterios de la naturaleza, que englobaría **Charmes**, **Chants magiques** y **Música callada** y, por último, las obras que enlazan de una u otra manera con el folclore catalán, como son los **Canciones y danzas**. Esta triple distinción, efectuada por el mismo Mompou, nos permite ahondar en los extremos de una obra de sello peculiar. Dos son, básicamente, las directrices estéticas: el eco de la naturaleza misteriosa, elemento que de una u otra forma está siempre presente en cualquier música, pero que en la de Mompou aparece de forma deliberada y explorativa; es una de las consecuencias del influjo de la escuela francesa, de los seguidores de Satie y un nuevo intento de devolver a la música aquella capacidad de vibrar en el marco de la poesía como la narración de lo inefable. La otra gran directriz es la adscripción nacionalista, también presente en numerosos músicos, sobre todo a partir de los años cincuenta del siglo pasado. Interrogado por ello, Mompou exhibía una particularísima adscripción a lo catalán que le mantenía alejado del folclorismo pintoresco; es el eco de las sonoridades populares que reverbera en el alma del compositor y que es devuelto con nuevos matices.

Mompou nos dejó un 30 de junio a las cuatro de la mañana, discretamente, como se comportó toda su vida; gestionar adecuadamente su herencia es cosa que nos pertoca a quienes admiramos su labor callada.

DIETRICH BUXTEHUDE EN EL 350 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO

Por Salustio Alvarado

No se conoce con exactitud la fecha de nacimiento del compositor germano-danés Dietrich Buxtehude, si bien todas las fuentes coinciden en señalar 1637 como el año en que vino al mundo. Por tanto este año se celebra el trescientos cincuenta aniversario del nacimiento de este músico.

La transición del Barroco al Clasicismo no fue un proceso brusco, sino gradual, con una interesante y rica etapa intermedia, el Preclasicismo. Sin embargo, esta transición fue, en términos comparativos, bastante rápida y, sobre todo, radical y profunda, de tal modo que la inmensa mayoría de los músicos barrocos quedaron olvidados. Uno de los pocos que se libró de la postergación fue Georg Friedrich Händel, gracias a sus monumentales oratorios, considerados como la cumbre de la música inglesa, y debido también al conservadurismo inherente al carácter británico. Otro de los músicos barrocos cuya memoria no se perdió fue Johann Sebastian Bach, aunque entonces no era recordado como compositor, sino que gracias a obras como **Las wohltemperierte Klavier** era tenido por un gran didáctico del contrapunto y de la técnica de los instrumentos de teclado. Estableciendo una comparación muy a grosso modo, se puede considerar que, a finales del siglo XVIII, con Johann Sebastian Bach ocurría lo que en la actualidad con Muzio Clementi, cuyas obras se estudian en todos los conservatorios, pero apenas atraen la atención de los concertistas.

El auge de los estudios musicológicos en Inglaterra, con figuras como el Dr. Pepusch, William Boyce, Sir John Hawkins o Charles Burney, hicieron que poco a poco se fuera extendiendo entre el público el interés por la música del pasado. Y no tiene nada de extraño, por tanto, que un músico tan vinculado a las Islas Británicas como Felix Mendelssohn-Bartholdy, fuera uno de los pioneros en Alemania del llamado «Renacimiento de Bach». Pero, además de las motivaciones estéticas, este «Renacimiento de Bach» tuvo unas innegables y profundas raíces políticas. El Romanticismo presentó en Alemania, fragmen-



Leopoldo I de Habsburgo, Emperador de Alemania, Rey de Bohemia y Rey Apostólico de Hungría, en cuya memoria Dietrich Buxtehude compuso su Abendmusik titulada Castrum Doloris.

tada como consecuencia de la Guerra de los Treinta Años y cuya división había consagrado y remachado el Congreso de Viena, una decidida vertiente nacionalista. Uno de los principales empeños de estos románticos-nacionalistas fue el exaltar el glorioso pasado cultural alemán. En lo relativo a la música, la máxima figura era, sin duda, Johann Sebastian Bach, quien quedó convertido en el paradigma del compositor barroco alemán y todo lo que se ajustara a este modelo no era digno de ser tenido en cuenta. Esta es la razón por la que se abominó de Telemann y de todo lo que oliera a ESTILO GALANTE. No deja de ser, sin embargo, un hecho curioso que, por un la-

do, abundan por estos años y los siguientes, hasta comienzos del siglo actual, las más feroces diatribas contra «el Signor Melante» (bueno es que hablen de uno, aunque sea mal), y que, por otro, alrededor de músicos tan afines estéticamente a Bach como Jan Dismas Zelenka o Bohuslav Matěj Černohorský, este último considerado como «el Bach checo», se estableciera una auténtica CONSPIRACION DE SILENCIO por el mero hecho de ser eslavos, algo imperdonable para la mentalidad pangermánica.

Una vez reconocido universalmente el genio de Bach, ya fue sólo cuestión de tiempo que, a partir de los músicos relacionados de una u otra manera con el

Cantor de Leipzig, fueran saliendo del olvido, uno tirando de otro, como cerezas de una banasta, los compositores del pasado, proceso que está todavía en pleno auge. Esta recuperación de los maestros del Barroco, iniciada en Bach, comenzó en dos direcciones, con los dos artistas que más suscitaron la admiración de Johann Sebastian: de un lado, cierto cura veneciano, llamado Antonio Vivaldi, cuyos conciertos entusiasmaron a Bach hasta el punto de hacer transcripciones para órgano o clavicémbalo de algunos de ellos; de otro, Dietrich Buxtehude, el músico que más directa e intensamente influyó en Bach, el cual no dudó en recorrer (la tradición dice que a pie, aunque esto no parece ni probable ni verosímil) los 400 kilómetros que separan Arnstadt de Lübeck para escuchar las interpretaciones del maestro al órgano de la Marienkirche de Lübeck y para asistir a las famosas «Abendmusiken».

Como hemos dicho al principio, no hay documentos que atestigüen la fecha y el lugar de nacimiento de Dietrich Buxtehude. Se supone que nació en Bad Oldesloe, localidad del ducado de Holstein, que entonces pertenecía a Dinamarca, si bien contaba con una numerosa población alemana, y de origen alemán era nuestro músico, cuyo apellido proviene de una pequeña ciudad situada al sudoeste de Hamburgo. (No es aventurado suponer que esta circunstancia satisfaría enormemente a los pangermanistas y, desde luego, fue un motivo, aunque extra-musical, de la muy temprana, con respecto a otros músicos barrocos, notoriedad de Buxtehude, la edición completa de cuyas obras fue realizada por Philipp Spitta y publicada por Breitkopf en 1875. Por otro lado, como es bien sabido, Otto von Bismarck acabaría incorporando a Prusia el ducado de Holstein junto con el de Schleswig y otros territorios, en 1866).

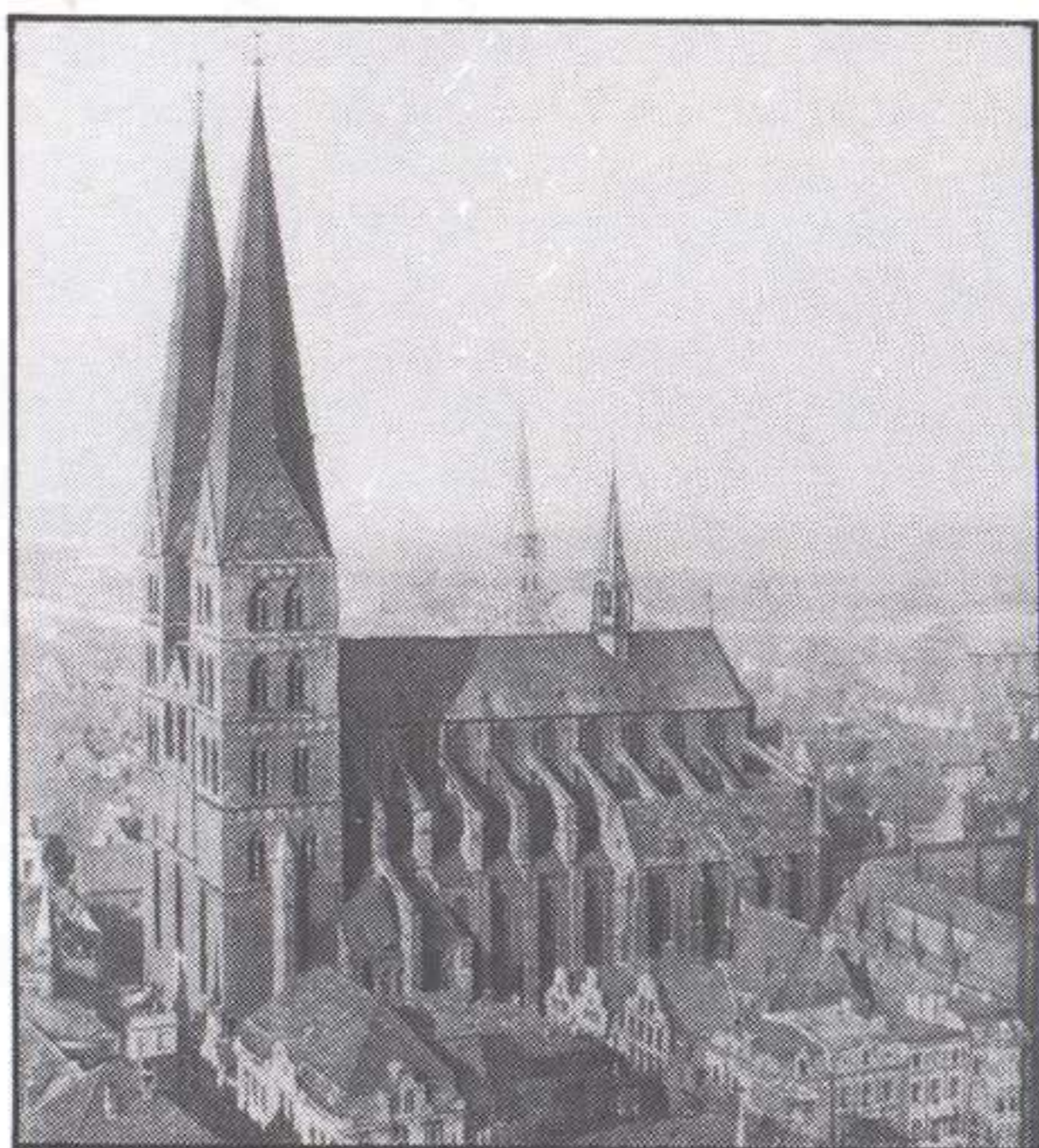
En 1638, Johannes Buxtehude, padre de Dietrich, abandonó Oldesloe con su familia y se estableció, como organista de la Iglesia de Santa María, en Hälsinborg, ciudad que hoy pertenece a Suecia, pero que entonces formaba parte de Dinamarca. Más tarde, hacia 1642, la familia Buxtehude pasó a Helsingor, donde Johannes Buxtehude ocupó el puesto de organista de la Iglesia de San Olo, cargo que desempeñó hasta 1671, año en que se retiró.

Helsingor, situada en el Estrecho de Sund, era, en aquellos años, el puerto más próspero de Dinamarca, y allí tenían que pagar peaje al rey danés los barcos que pasaban del Mar del Norte al mar Báltico y viceversa. Como donde hay dinero florece la cultura, la música tenía un lugar preponderante tanto en las celebraciones religiosas como en los fastos civiles y también en las casas de los ricos comerciantes y los altos funcionarios.

El joven Diderik se inició con su padre en el estudio de la música y en Helsingor asistió a la Latinske Skole, es decir, a lo

que hoy sería un instituto de enseñanza media, donde recibió también enseñanzas musicales, y es posible que también fuera, durante un breve tiempo, discípulo en Copenhague del famoso Johan Lorentz, organista de la Iglesia de San Nicolás de la capital danesa.

En 1657, cuando contaba con unos veinte años de edad, Diderik Buxtehude dio por terminada su formación y marchó a establecerse por su cuenta. Su primer empleo fue el de organista de Santa María de Hälsinborg, el mismo puesto que había desempeñado su padre años atrás. Sin embargo, su sueldo era bastante exiguo, 75 táleros, por lo que se veía obligado a pedir dinero en préstamo para poder sobrevivir.



Iglesia de Santa María de Lübeck, de la que Dietrich Buxtehude fue organista durante casi cuarenta años.

Dos años después, en 1660, salió a oposición el puesto de organista de la Iglesia de Santa María de Helsingor, el templo de la comunidad alemana de esa ciudad, y Buxtehude lo ganó con brillantez sobre el resto de los candidatos. Este fue un paso importante dentro de su carrera y, sobre todo, una notable mejora económica, pues le proporcionaba un sueldo de 200 táleros.

El fallecimiento del célebre Franz Tunder, ocurrido el 5 de noviembre de 1667, produjo la vacante de uno de los puestos de organista más codiciados de toda Alemania: el de la Iglesia de Santa María de Lübeck, situada en el centro mismo de esta ciudad hanseática y que, además, servía de punto de reunión a los ricos comerciantes que, procedentes de diversas ciudades de la zona del Báltico, como Estocolmo, Riga, Danzig o Nóvgorod, acudían allí a cerrar sus tratos. Era costumbre que los jueves, día en que funcionaba la Bolsa, el organista de Santa María ofreciera un concierto de órgano por la tarde, llamado por tanto «Abendspiel», para solaz de tan prominentes y adinerados personajes, los cuales, a su vez, le correspondían con espléndidas gratificaciones («accidentia»).

Tras ser rechazados un buen número de organistas que aspiraban a cubrir la vacante de Tunder, ésta, el 11 de abril

de 1668, fue por fin otorgada a Buxtehude, quien además fue nombrado «Werkmeister», es decir, secretario, tesorero y administrador de la iglesia, con un sobresueldo complementario.

El 23 de julio de 1668, Dietrich Buxtehude quedó registrado y empadronado como ciudadano de la Ciudad Libre Imperial de Lübeck y el 3 de agosto de ese año, cumpliendo con un trámite que la fuerza de la costumbre hacía casi obligatorio, contrajo matrimonio con Anna Margarethe Tunder, la hija menor de su antecesor en el cargo.

Las funciones de Buxtehude como organista de la Iglesia de Santa María de Lübeck consistían en tocar durante los servicios de mañana y tarde los domingos y fiestas de guardar, así como los oficios de vísperas, la tarde precedente a estos días. Pero aparte de estos deberes, que cumplió con fidelidad y esmero durante casi cuarenta años, Buxtehude, a partir de 1673, puso en práctica una iniciativa que le haría famoso en toda Alemania: durante los cinco domingos anteriores a Navidad, inmediatamente después del servicio de la tarde, ofrecía magnos conciertos, vocales e instrumentales, conocidos como «Abendmusiken», es decir, músicas vespertinas. Para tales acontecimientos hizo construir cuatro tribunas al lado del órgano que pudieran dar cabida a una cuarentena de ejecutantes, entre instrumentistas y cantores, que para tan altas y especiales ocasiones eran reclutados, con mucha antelación y no sin vencer innumerables dificultades, entre los coristas de diferentes iglesias de Lübeck, entre los «Stadipfeiffer» (músicos municipales) y entre profesionales procedentes de otras ciudades de Alemania.

Durante estos años, Buxtehude apenas se ausentó de Lübeck, con la única excepción de un viaje a la cercana ciudad de Hamburgo para probar el órgano que acababa de ser instalado en la Iglesia de San Nicolás. Pero no por esto dejó de estar en contacto, de un modo u otro, con los músicos de su tiempo: tuvo discípulos, el más sobresaliente de los cuales fue el malogrado Nikolaus Bruhns (1665-1697); en 1699 Johann Pachelbel le dedicó su **Hexachordum Apollinis**; Mattheson y Händel le visitaron en 1703 y, como se ha dicho más arriba, Johann Sebastian Bach solicitó un permiso de cuatro semanas para ir a Lübeck a escuchar a Buxtehude y luego prorrogó por su cuenta este permiso hasta cuatro meses, con gran indignación del consistorio de la Iglesia Nueva de Arnstadt, donde Bach era organista. Y se dio la circunstancia de que en el mismo año en que el joven Bach emprendió su viaje a Lübeck, 1705, había fallecido en Viena, el 5 de mayo, Leopoldo I, Emperador de Alemania, Rey de Bohemia y Rey Apostólico de Hungría. Aunque autónoma, la Ciudad Libre Imperial de Lübeck dependía nominalmente de la autoridad del Emperador, y así Johann Sebastian Bach tuvo ocasión, en diciembre, de asistir a las «Abendmusiken» extraordinarias com-

puestas por Buxtehude, una en memoria del difunto soberano, titulada **Castrum Doloris**, y otra, titulada **Templum Honoris**, para celebrar la subida al trono de su sucesor José I.

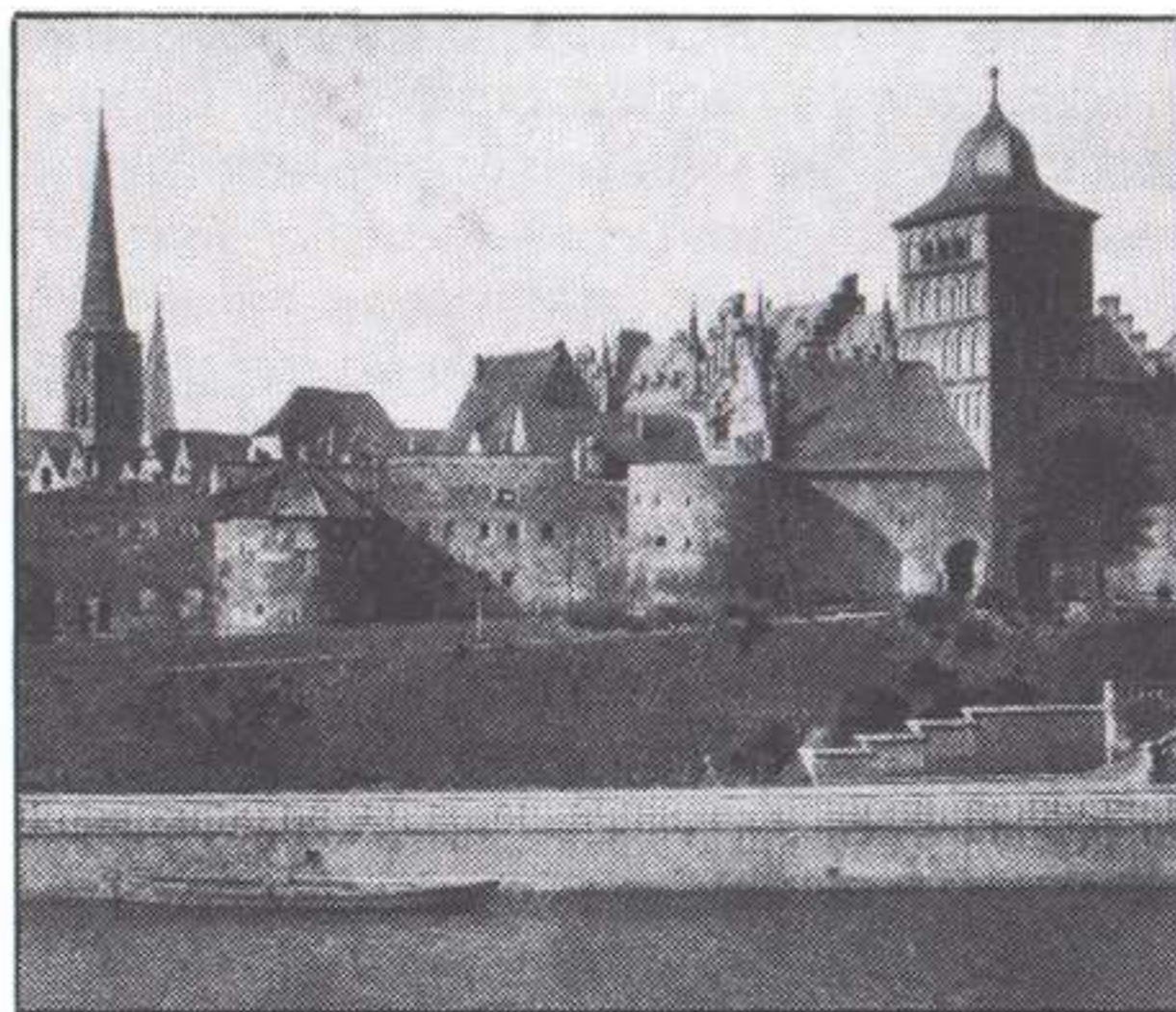
Ya por aquel entonces, dada la edad de Buxtehude, muy avanzada para el promedio de vida de la época, se buscaba para él un sucesor, el cual, según exigía la tradición había de desposar a la hija de su predecesor. Pero era el caso que ésta, Anna Margareta Buxtehude, amén de no ser ninguna beldad, había sobrepasado los treinta años. Esta es la razón por la que tanto Händel como Mattheson durante su visita en 1703 rehusaron a tan tentador empleo y otro tanto tuvo que hacer Johann Sebastian Bach, a pesar de que su puesto de organista de la Iglesia Nueva de Arnstadt era muy poco satisfactorio y de que con harta frecuencia tenía roces con el consistorio.

Las dos «Abendmusiken» en honor de los Emperadores Habsburgo pueden ser consideradas como los postreros resplandores de la dilatada carrera de Dietrich Buxtehude. Año y medio después, el 9 de mayo de 1707, falleció en Lübeck y el 16 del mismo mes recibió sepultura en la Iglesia de Santa María. Fue sucedido por un tal Johann Christian Schiefferdecker, nombrado organista y «Werkmeister» el 23 de junio de ese año y que el 21 de agosto contrajo matrimonio con Anna Margareta Buxtehude, diez años, por cierto, mayor que él.

Dietrich Buxtehude es el más preclaro representante de la llamada «vieja generación barroca alemana» y el compositor que ejerció la influencia más marcada y directa en Johann Sebastian Bach, cuyas pasiones, cantatas y obras para teclado deben mucho a los modelos desarrollados por Buxtehude.

Se conservan más de ciento veinte obras vocales de Dietrich Buxtehude, compuestas, o bien sobre corales protestantes, o bien sobre textos bíblicos tanto en latín como en alemán, o bien sobre textos poéticos de carácter religioso. Son particularmente notables sus arreglos de corales sobre el canto llano de estos himnos litúrgicos protestantes, que constituyen un modelo que más tarde habría de seguir Johann Sebastian Bach, y sus cantatas, con su combinación de coros, corales y arias para voces con acompañamiento instrumental, que también influyeron en gran medida en las cantatas de Bach, sobre todo las de su primera época. A esto hay que añadir las «Abendmusiken», cuya música, por desgracia, se ha perdido del todo, y sólo se conservan tres libretos: el del oratorio en dos partes titulado **Die Hochzeit del Lammes (Las bodas del Cordero)** de 1678, y los ya mencionados **Castrum Doloris** y **Templum Honoris**, de 1705.

Las obras para órgano ocupan un lugar preminente dentro del catálogo de Dietrich Buxtehude, con un total de 82 composiciones dedicadas al rey de los instrumentos, que comprenden 25 toca-



Vista de Lübeck.

tas (o preludios) y fugas, 29 preludios de corales, 8 corales variados, 8 corales-fantasías, 9 canciones, 2 chaconas y una passacaglia. La producción organística de Dietrich Buxtehude marca el apogeo y el canto del cisne de la llamada «Escuela de Alemania del Norte», caracterizada por cultivar un estilo impetuoso, brillante y lleno de virtuosismo, que desarrollaron los discípulos del organista holandés Jan Pieterszoon Sweelinck, como Heirich Scheidemann, Samuel Scheidt y Jacob Praetorius. La estética de Buxtehude influyó sobremanera en Johann Sebastian Bach, quien, a su vez, realizaría la síntesis entre las corrientes organísticas de Alemania del Norte y Alemania del Sur, la de esta última más elaborada, lírica e italianizante.

Aunque menos significativa que su obra para órgano, la obra para clavicémbalo de Buxtehude es también un importante capítulo dentro de su producción. Muchas de estas composiciones para clavicémbalo se han perdido, como por ejemplo una serie de siete suites, mencionadas por Mattheson, dedicadas cada una a uno de los siete planetas del sistema solar conocidos entonces. Lo que ha llegado a nosotros está recogido en un manuscrito en tablatura que contiene 19 suites y seis series de variaciones. Estas suites, muy convencionales en su forma, responden al esquema forbergeriano tradicional de alemanda, courante, zarabanda y giga, con doubles ocasionales. En muchos casos las tres últimas danzas son variaciones de la alemanda, procedimiento muy común en la época y que después se seguiría cultivando con bastante libertad (cf., por ejemplo, la **Suite francesa núm. 5** en Sol mayor BWV 816 de Johann Sebastian Bach). Mucho más interesantes son las series de variaciones, en especial la titulada **La Capricciosa - partite diverse sopra una aria d'inventione**, que constituye el antecedente más directo de las famosas **Variaciones Goldberg** de Johann Sebastian Bach, pues se trata de un aria que está en la misma tonalidad y muestra un gran parecido con la conocida aria empleada por Bach, a la que siguen 32 variaciones en las que aparecen muchos de los esquemas y procedimientos utilizados luego por el Cantor de Leipzig en las suyas. El hecho de que el tema de **La Capricciosa**

aparezca citado en el Quodlibet final de las **Variaciones Goldberg** se puede interpretar como un homenaje a Buxtehude y un reconocimiento de esta gran deuda artística.

Al contrario de la obra para teclado de Buxtehude, que sólo se ha transmitido en sus fuentes manuscritas, las únicas publicaciones aparecidas en vida del autor están dedicadas a la música de cámara. Se trata de dos colecciones de 7 sonatas cada una, instrumentadas para violín, viola da gamba y bajo continuo, editadas en Lübeck, como **Op. 1** y **Op. 2**, en 1694 y 1696 respectivamente. A esto hay que añadir otras ocho o nueve sonatas más que gozaron de los honores de la imprenta.

Estas dos colecciones, **Op. 1** y **Op. 2**, tienen gran importancia dentro del panorama de la música alemana del XVII, pues, a pesar de su título en italiano **VII Suonate a doi, Violino et Viola da gamba con Cembalo**, son junto con las sonatas de Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680), un hermoso ejemplo de REUNION DE GUSTOS entre lo francés y lo italiano ya dentro de la «vieja generación barroca alemana», de la cual Dietrich Buxtehude es la figura más representativa. Esta trascendencia del legado de Buxtehude, a cuya difusión contribuyeron también, como ya se ha dicho, algunos factores coyunturales, hace que ocupe un puesto de excepcional relevancia dentro del panorama de la música europea.

DISCOGRAFIA DE DIETRICH BUXTEHUDE

La discografía de Buxtehude es, correspondiendo a su importancia como músico, bastante abundante, si bien no tanto en grabaciones dedicadas exclusivamente a su obras, como en antologías y recitales dedicados a la música alemana del Barroco, en especial la organística, donde es casi obligatoria la presencia de obras de Buxtehude.

No pretendemos aquí dar una relación exhaustiva sino, a título meramente orientativo, ofrecer las cuatro referencias más representativas que han aparecido en el mercado discográfico español.

— **Integrale de l'oeuvre d'orgue.** René Saorgín. Harmonia Mundi France HM 505 (7)

— **Sonate a due.** The Boston Museum Trio. Harmonia Mundi France HM B 1089

— **Suites and Variations for Harpsichord.** Mitzi Meyerson. CD GAU 102 R

— **Deutsche Kammermusik vor Bach.** Musica Antiqua Köln. Archiv 2723078

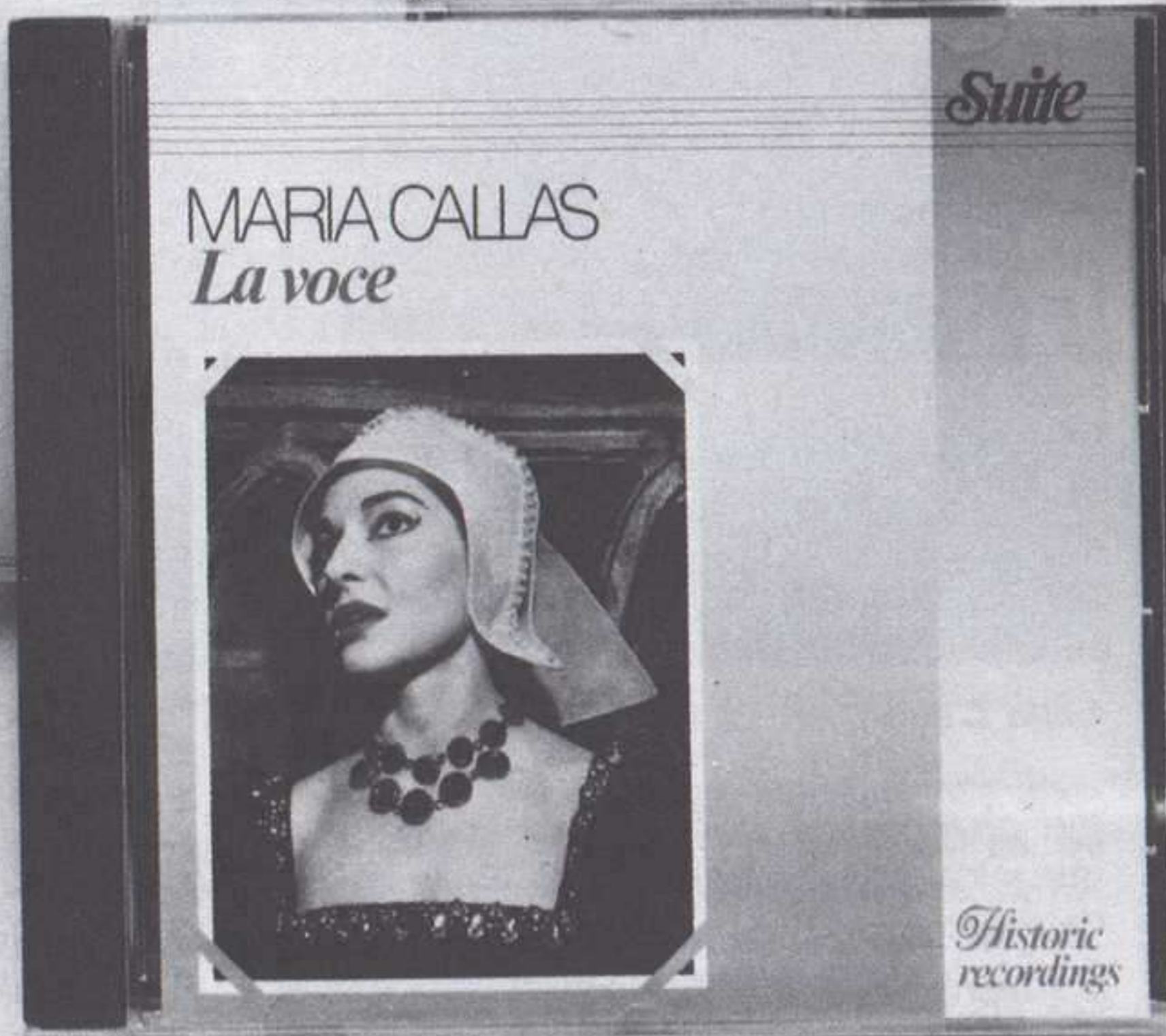
MARIA CALLAS
La divina
CDS 1 5001

MARIA CALLAS
La voce
CDS 1 5002

MARIA CALLAS
Il mito
CDS 1 5003

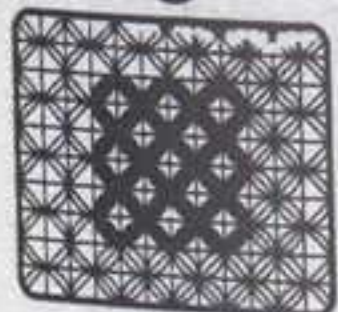
MARIA CALLAS
Parigi, o cara
CDS 1 6010

CALLAS/DI STEFANO
Duetti d'amore
CDS 1 5004



Suite is a registered trade mark
by Laudis, Milano
Distribution (Spain)

ferysa



CALLAS & COMPACT

LELLA CUBERLI

Una belcantista consolidada

Por Rafael Banús

La soprano Lella Cuberli es una de las más prestigiosas especialistas del bel canto en la actualidad. Su presencia es habitual en el Festival Rossini de Pesaro, el Festival de Salzburgo o teatros del renombre de La Scala de Milán. Hasta el momento ha desarrollado su carrera profesional principalmente en Italia, si bien cada vez son más frecuentes sus actuaciones en los más importantes escenarios de todo el mundo. En el pasado mes de junio, Lella Cuberli interpretó el personaje de «Fiordiligi» en **Così fan tutte**, en la primera producción de un título mozartiano emprendida por el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Durante su estancia en Madrid, accedió con suma cordialidad a concedernos una entrevista, en la que pudimos disfrutar de la amabilidad y simpatía del matrimonio Cuberli.

RAFAEL BANUS: Usted nació en América, pero su nombre es italiano. ¿Se siente americana o europea?

LELLA CUBERLI: Mi nombre procede de mi abuela materna, que se llamaba Lella Alice. Pertenecía a una familia veneciana y murió con ciento cinco años. El apellido es el de mi marido, Luigi Cuberli. Aunque es cierto que nací en América, siempre me interesó la cultura italiana. Cuando era estudiante recibí lecciones particulares de una profesora de Florencia, y debo decir que no me sentí como en mi hogar hasta que vine a Europa. Aquí aprendí a disfrutar de la vida, mi marido me enseñó a cocinar... Actualmente prefiero vivir en Europa. Hoy en día tengo que viajar mucho y no añoro mis raíces. Me siento a gusto en todo el mundo.

R.B.: ¿Cómo comenzó su interés por el canto?

L.C.: Empecé mis estudios musicales muy joven, aprendiendo a tocar el piano, y también estudié composición y me atraía la dirección de orquesta. Cuando descubrí que no me sentía totalmente adaptada al piano, abandoné la idea de convertirme en una pianista profesional. Siempre me había gustado cantar. Soy hija de un pastor protestante y desde niña solía cantar música religiosa, cantatas de Bach, etc. Cuando conocí a mi marido, que trabajaba en Dallas, comencé a estudiar canto. Me presentó a agentes italianos conocedores de la voz que dijeron que tenía un buen material sobre el que valía la pena trabajar. Larry Kelly, el director de la Opera de Dallas,



Lella Cuberli en La Donna del lago.

me ofreció una beca para perfeccionar mis estudios en Italia. Pero Kelly murió de cáncer, muy joven, y mi marido y yo decidimos permanecer en Italia, porque me ofrecían un mayor número de oportunidades de trabajo. En América es más limitado el número de teatros y hay una enorme competencia. Como ocurre en todos los países son muy difíciles los comienzos, si antes no has triunfado en otro país.

R.B.: En los primeros años de su estancia en Italia, usted conoció a especialistas del renombre de Alberto Zedda o Rodolfo Celletti. ¿Cómo influyeron en el enfoque de su carrera?

L.C.: Les conocí en 1975, cuando me presenté al Concurso Giacomo Lauri-Volpi en Peschiera del Garda, dedicado al bel canto. Ellos formaban parte del jurado, junto a otros prestigiosos conocedores del estilo. Es muy importante, en un momento tan decisivo de la carrera del cantante, encontrar a gente que pueda dar consejos muy concretos e inteligentes, personas en las que puedes confiar plenamente cuando te dicen qué rumbo debes tomar, como el caso de Celletti. Este concurso me encaminó por la vía del bel canto, que considero la más adecuada a mis características vocales y a mi personalidad.

R.B.: En nuestros días vivimos un redescubrimiento del auténtico bel canto. ¿Cómo explicaría este movimiento?

L.C.: Esta revitalización se debe principalmente a María Callas. Después de ella vinieron Joan Sutherland, Marilyn Horne... Creo que había llegado el momento adecuado, con una nueva mentalidad en el canto. Los cantantes están mejor preparados, no sólo técnicamente sino también en el plano musical, y esta clase de repertorio necesita de este tipo de cantantes. Como le digo, ha llegado el momento oportuno, y nosotros somos la tercera generación de estos cantantes.

R.B.: ¿Tiene como modelo a algún cantante del pasado o de hoy?

L.C.: Suelo mencionar a tres grandes cantantes, cada una de ellas por una razón determinada. María Callas es el compendio de una cantante de ópera. No sólo era una gran actriz, a la que por desgracia no tuve ocasión de escuchar en vivo, sino una gran artista en el sentido más amplio de la palabra. Joan Sutherland me fascina por su asombrosa técnica, perfecta, como la de una máquina. Y Elisabeth Schwarzkopf, que es la más cercana a mi sensibilidad musical. No quiero olvidar a Magda Olivero, a quien conocí en la que se puede considerar su segunda carrera, que fue la que le dio la fama, después de haber estado un tiempo alejada de los escenarios. Cuando yo aún era estudiante, ella cantó «Giorgetta» en *Il Tabarro*, en Dallas, y yo hacía el pequeño papel de «una amante». Más tarde, en Italia, volví a entrar en contacto con ella. Creo que es una de las GRANDES, especialmente en el verismo, por su manera de decir, una perfecta técnica de proyección de la voz y saber dar vida a estos fuertes personajes sin tener que gritar.

R.B.: En varias ocasiones ha tenido la oportunidad de cantar al lado de Marilyn Horne. ¿Ha ejercido alguna influencia sobre usted?

L.C.: Marilyn Horne es, posiblemente, la cantante más famosa con la que he cantado en mayor número de representaciones, aunque también he actuado junto a otros célebres cantantes, cada uno de ellos con personalidades muy diferentes. En el caso de Marilyn Horne no hablaría directamente de influencia por el hecho de haber cantado con ella. Sí, probablemente, por haberla oído antes, cuando yo estudiaba. Por supuesto, es una experiencia maravillosa cantar junto a ella. Nos entendemos muy bien, porque las dos hemos tenido la misma formación musical, primero unos estudios muy sólidos en América, que suelen ser similares para todos los cantantes, y después la experiencia en Italia.

R.B.: ¿Cree que es distinta la manera de cantar a Rossini por cada una de ustedes?

L.C.: Básicamente no; creo que la diferencia está en la elección de las variaciones. Ella cuenta con una larga experiencia, que le permite saber en cada momento qué es lo que el público quie-



re, posee ese gusto por el espectáculo y le agrada incluir variaciones, al estilo del Barroco. Por mi carácter prefiero una estética más clásica y hago pocas variaciones. Pero no creo que haya grandes diferencias en cuanto al estilo.

R.B.: Aparte de Rossini, el compositor que ha cantado en mayor número de ocasiones es Mozart. ¿Cómo definiría su predilección por Mozart?

L.C.: Sencillamente, creo que Mozart es EL COMPOSITOR. Me parece grandioso en todos los aspectos. No es un compositor fácil para el público, ni tampoco para el cantante o el director, que debe mantener el equilibrio entre los cantantes y la orquesta. Las voces, excepto en las bellísimas arias, están tratadas de un modo más instrumental que en Rossini. El público debe entender los recitativos. Muchas veces, al oír el nombre de Mozart los espectadores creen que están en la iglesia y no en el teatro, y piensan que no pueden reír ni divertirse, y esto es erróneo.

Por otra parte, hay que decir que actualmente se interpreta a Mozart en teatros demasiado grandes, en los que la voz tiene que luchar con una orquesta que no puede mantener la transparencia exigida por la música, perdiéndose así la intimidad de su estilo.

R.B.: Usted canta principalmente ópera y ofrece recitales, pero también ha cantado, por ejemplo, la Novena sinfónica y la Missa solemnis de Beethoven. ¿Qué tipo de repertorio con orquesta le interesa?

L.C.: La *Missa solemnis* es una obra tremendamente compleja, y es muy difícil que vuelva a cantarla en otras condiciones. Con orquesta he interpretado muchos oratorios, como el *Requiem alemán* de Brahms, que cantaré de nuevo en septiembre en Berlín con Herbert von Karajan, o el *Requiem* de Mozart, que haré en octubre con la Orquesta de París y Daniel Barenboim. Es un mundo diferente, en el que no hay ningún inter-

mediario entre la música y tú, y precisa de una actuación más extrovertida. Posiblemente interprete en Madrid la próxima temporada la *Scheherazade*, de Ravel, una obra que me fascina.

R.B.: En muchos de estos conciertos usted ha actuado bajo la dirección de Herbert von Karajan. Es sabido que Karajan siente verdadera pasión por los cantantes que escoge, y también que el final de este amor no siempre es afortunado. ¿Cómo ha sido su experiencia con Karajan? ¿Teme que su colaboración pueda tener una final no precisamente feliz?

L.C.: En mi opinión, Karajan merece todos los elogios que se le han dado, lo que no siempre ocurre; a mi juicio, con otros directores que también pretenden ser famosos. En mi experiencia, al menos, es el más grande director de la actualidad, y he aprendido mucho con él. Es muy exigente, pero yo también lo soy, y sabe crear una atmósfera mágica en los conciertos, desapareciendo todo lo que está alrededor del intérprete y el director. Mi relación con él ha sido excelente, aunque hay que tener siempre muy presente que él es el JEFE. Si reconoces esto, no creo que haya ningún problema, porque él nunca te hará cantar algo que creas perjudicial para la voz, sino aquello de lo que estés convencido de poder hacer.

R.B.: Entre sus proyectos discográficos se habló incluso de una Norma con Karajan.

L.C.: Existe el proyecto, que se ha paralizado por el estado de salud del maestro, pero espero que se pueda realizar. Nunca he cantado el personaje de «Norma», ni creo que lo cante en escena o con otro director. Sí he cantado «Adalgisa», en el Festival de Martina Franca, en la tesitura original para soprano, junto a Grace Bumbry. Yo era muy joven, y formábamos una pareja que obtuvo gran éxito. Incluso me llamaron para cantar «Adalgisa» en el Covent Garden, pero no

pude aceptar por incompatibilidad de fechas.

R.B.: Usted interpretó el papel de «Giunia» en la polémica producción de *Lucio Silla* de Mozart de Patrice Chéreau en La Scala de Milán.

L.C.: En Italia se criticó mucho su acercamiento a una ópera de Mozart. Chéreau es un director de teatro de prosa, y realmente forzó el libreto, convirtiendo la ópera en una pieza dramática. Yo comenté a mucha gente que sólo hay dos maneras de enfocar la ópera. Por ejemplo, resulta muy bello aparecer en el escenario relajada y rodeada de hermosos decorados. He participado en muchos espectáculos de Pier Luigi Pizzi, todos muy agradables, como su famosa *Semiramide*, que me parecen muy respetables. La otra manera es la vía de Chéreau. He de reconocer que disfruté muchísimo trabajando con él, aunque físicamente me encontraba al límite de mis posibilidades. El papel de «Giunia» es de gran dificultad, y me siento orgullosa de

haber podido cantarlo al mismo tiempo que, desde el punto de vista escénico, tenía que hacer tal esfuerzo.

R.B.: Otro controvertido director de escena es Jean-Pierre Ponnelle, con el que ha cantado *Le Nozze di Figaro* en París y Salzburgo.

L.C.: Ponnelle es un director de escena muy diferente, al que se puede calificar sin ánimo de menosprecio como tradicional, en el mismo sentido que se puede decir que también Strehler es tradicional. Posee una gran imaginación, siempre está inventando movimientos. Creo que es un error intentar confrontar estos dos estilos.

R.B.: También tuvo ocasión de ser «Konstanze» en *El Rapto en el Serrallo* de Mozart en La Scala, en la famosa producción de Giorgio Strehler, a quien ya ha citado.

L.C.: Era una producción llena de magia y poesía, que supuso para mí una estu-penda presentación en La Scala, en la que alterné con Edita Gruberova, a la

que considero la referencia absoluta en el personaje.

R.B.: En *Il Viaggio a Reims* usted trabajó con otro de los «grandes» de la dirección de escena en nuestros días, Luca Ronconi.

L.C.: Había colaborado con él anteriormente en *Così fan tutte*, en La Fenice de Venecia, en una producción muy curiosa. Creo que su labor en *Il Viaggio a Reims* en el Festival Rossini y después en La Scala estuvo realmente conseguida, fue perfecta para esa ópera, porque es un divertimento. No tiene argumento, es una sucesión de arias y dúos, tiene que ser divertido, y realmente lo fue.

R.B.: En el Festival Rossini de Pesaro, usted cantó «Elena» en *La Donna del Lago* con ocasión del debut como director del pianista Maurizio Pollini, cuya actuación al frente de la orquesta parece que fue bastante contestada.

L.C.: Maurizio Pollini es un gran músico y una excelente persona, pero a mi juicio no posee la suficiente técnica como director para transmitir lo que desea. Por otra parte, no reconocía que la voz y los instrumentos tuvieran las limitaciones que un piano no tiene, no podía o no quería reconocerlo. Pero también he de decir que en aquellas representaciones había una auténtica fuerza dramática, que ocurría algo que no siempre pasa cuando se interpreta al Rossini serio.

R.B.: Usted ha actuado en numerosas ocasiones en este Festival Rossini de Pesaro, donde también ha cantado *Il Turco in Italia*. ¿Cómo calificaría la importancia de este Festival?

L.C.: El Festival está ligado a la Fundación Rossini, que desarrolla una gran labor para nosotros y para el compositor, puesto que ha intentado conseguir los mejores cantantes rossinianos y presentar las obras de Rossini como merecen. Por ejemplo, las obras bufas no se representan como si fueran farsas.

R.B.: Usted ha dicho que su personaje rossiniano preferido es «Semiramide». ¿Tiene previsto volver a cantarlo próximamente?

L.C.: Tengo previsto debutar con él en el Metropolitan de Nueva York en 1990, con Marilyn Horne como «Arsace», y posiblemente bajo la dirección de James Conlon. Estoy muy ilusionada, porque será un debut maravilloso.

R.B.: En Europa se habla del «sistema Herrmann», el método de trabajo que Karl Ernst Herrmann realiza en la Ópera de Bruselas. Usted acaba de interpretar allí *La Traviata*. ¿Qué podría decirnos de este sistema de trabajo?

L.C.: Creo que puede ser descrito probablemente como un método de trabajo muy alemán. Antes de comenzar hay un largo diálogo entre el director y los intérpretes, en el que se discuten todos los detalles: cómo debe ser una escena, cómo debe actuar el personaje, etc. Se parte de un estudio muy profundo del libreto para llegar a la acción. Con otros directores de escena las ideas van surgiendo durante los propios ensayos, pe-



La soprano americana debutará en el Metropolitan en 1990. En la foto, caracterizada para *Semiramide*.

ro aquí se empieza ya con ellas. Es una forma muy lenta de trabajar. No obstante, **La Traviata** no permite muchas abstracciones, y el tiempo de los ensayos, según tengo entendido, ha sido más breve, sobre todo en comparación con los espectáculos de Mozart que se han presentado en La Monnaie de Bruselas. En principio, este sistema de trabajo concuerda con mi modo de ser, porque me gusta analizarlo todo, y cuando se tienen ideas claras es más fácil trabajar, aunque prefiero un término medio entre los dos sistemas. En esta producción no ha habido nada extraño en la puesta en escena, pero sí un cuidado extremo por los detalles y la ambientación, que ha dado personalidad a la producción, como la aparición de poetas y músicos de la época. Ha tenido una acogida muy elogiosa para todos.

R.B.: ¿Cómo ve el personaje de «Violetta»?

L.C.: Es uno de los personajes más difíciles de todo el repertorio, no sólo desde el punto de vista vocal, sino desde el personaje, que es extremadamente complicado. El carácter y la música deben salir desde el interior de la persona. Emocionalmente, es muy cansado, porque tienes que retratar a una mujer que está muriendo febrilmente a lo largo de toda la ópera. Es muy importante la creación del personaje, porque las palabras y la música están unidas a la perfección.

R.B.: ¿Tiene pensado cantar próximamente algún otro personaje de Verdi?

L.C.: Por el momento no creo que vaya a cantar otras óperas de Verdi. El año próximo participaré en la filmación de este montaje de **La Traviata**. He cantado varias veces la «Desdemona» de **Otello**, y me han pedido también en muchas ocasiones que cante la «Leonora» de **Il Trovatore**, pero no la he considerado apropiada a mis características.

R.B.: En el recital que ofreció en el pasado mes de octubre en el Teatro Real, que supuso su presentación en España, usted cantó una canción de Obradors, Del cabello más sutil. ¿Acostumbra a cantar música española en sus recitales?

L.C.: Canté bastante música española cuando estaba en América. Recuerdo, por ejemplo, que hace muchos años canté la maravillosa aria de **Goyescas** de Granados, y espero poder dedicar más tiempo a ampliar este repertorio. La música española tiene un color muy especial, diferente al de otros países. Yo crecí en El Paso, en Texas, que por su proximidad a México me permitió oír a muchos cantantes que incluían este repertorio en sus recitales. Tengo muy claro que, aunque la gente lo confunda, la música mexicana no se debe identificar con la música española.

R.B.: Estas representaciones de *Così fan tutte* en «La Zarzuela» han supuesto su primera actuación operística en nuestro país; ¿Qué ha significado para usted participar en estas representaciones, que se pueden considerar históricas



por ser la primera vez que «La Zarzuela» monta un título de Mozart sin acudir a una compañía extranjera?

L.C.: Aparte de que la estancia en España nos ha permitido conocer a una gente maravillosa, así como una cocina y unos vinos excelentes, y un clima estupendo, he de decir que he encontrado un reparto excelente y de muy buena presencia, y me siento muy contenta por haber conocido al maestro Ros Marbá. Es difícilísimo hallar un director apropiado para Mozart, porque se necesita una sensibilidad especial para interpretarlo como se debe. Desde el punto de vista musical he disfrutado mucho trabajando con él y con todos mis compañeros. Creo que el «tempo» que ha elegido era siempre el más adecuado para los cantantes, porque ha habido previamente una conversación acerca del tema. Lo único que lamento es que se hayan abreviado los recitativos.

R.B.: En este *Così fan tutte*, ha tenido la ocasión de cantar junto a cantantes tan dispares como Sesto Bruscantini y Enedina Lloris.

L.C.: Había cantado anteriormente en otras ocasiones con Bruscantini, que es un auténtico maestro en el personaje de «Don Alfonso», pues lleva cantándolo más de treinta años con todos los grandes directores musicales y escénicos, y todos han aprendido de él el oficio de interpretar estas óperas. Se ha convertido ya en una leyenda. En cuanto a Enedina, posee una de las voces más hermosas que yo recuerdo para hacer de «Despina». Normalmente, para hacer este personaje se suele recurrir a cantantes que tienen la voz, como decimos en Italia, «petulante», pequeña y chillona, pero ella tiene un color muy bello y cálido, y un volumen importante. Además, es muy

simpática, expresiva y espontánea, además de sincera, una virtud que no siempre se encuentra entre colegas.

R.B.: A partir de 1992, la ópera se representará en el Teatro Real. Puesto que conoce su acústica, ¿qué opina de esta remodelación?

L.C.: El Teatro Real es bellissimo, y tiene una acústica excelente. Recuerdo que la voz podía expandirse sin ningún problema por toda la sala. Por lo tanto me parece una magnífica idea que vuelva a ser el teatro de la ópera.

R.B.: Pero usted tiene previsto volver a cantar ópera en Madrid antes de esa fecha

L.C.: Cantaré la «Condesa» en **Las Bodas de Fígaro**, de Mozart, en 1990.

R.B.: ¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

L.C.: La Scala me ha llamado para sustituir a Anna Tomowa-Sintow en este mismo papel de la «Condesa», que cantaré dentro de unos días, con Riccardo Muti y Giorgio Strehler. En septiembre interpretaré por primera vez el papel de «Donna Anna» en **Don Giovanni**, en Niza. En verano, **Las Bodas de Fígaro** de nuevo, esta vez en Salzburgo con James Levine, que grabaré posiblemente en 1989. En octubre grabaré también con Levine la **Misa en do menor** de Mozart. Entre mis proyectos discográficos hay también un recital de ópera con John Aler (el «Ferrando» del **Così fan tutte** en La Zarzuela) en Berlín Oriental. Después de un período de descanso, porque hace mucho tiempo que no tengo vacaciones, volveré a La Scala como «Matilde» en la nueva producción de **Guglielmo Tell** de Rossini, de nuevo con Riccardo Muti, y cantaré la «Contessa di Folleville» en la reposición de **Il Viaggio a Reims** en la Opera de Viena, con Claudio Abbado.

Música contemporánea

ESEMS 87: UNA BRILLANTE EDICION EN EL PALAU DE LA MUSICA VALENCIANO

Por Blas Cortés

Los Ensembles 87, presentados este año en el nuevo Palau de la Música, cumplen su novena edición, algo excepcional en este tipo de festivales. Los Ensembles han sido la única oportunidad de escuchar en Valencia música contemporánea de forma sistemática y con la intervención de algunos importantes intérpretes de la misma. Las ediciones anteriores tuvieron su sede en la sala Escalante (antiguo Teatro Patronato), de reducidas dimensiones. Este año se han repartido los conciertos entre las dos salas del Palau.

Desde algunas ediciones a esta parte, y a través de los nueve conciertos ofrecidos este año, se ha insistido en la idea de ampliar al máximo el repertorio de obras, tendencias y compositores de nuestro siglo, con el fin de no restringir la oferta —como ocurrió en otras ocasiones— y servir determinados objetivos didácticos, todavía primordiales en este tipo de música. Se han combinado, pues, trabajos de reciente factura, entre los que se incluyen varias obras de compositores valencianos, con obras de compositores clásicos de nuestro siglo, como Ravel, Falla, Stravinsky, Bartók, Schönberg, Berg o Webern. La colaboración de intérpretes extranjeros ha contado con prestigiosas formaciones como el Arditti String Quartet, de Londres; el Ensemble 2E 2M, de París, y el violinista Ivry Gitlis, que ya actuó en los Esems de 1986. Esa última edición incluyó un homenaje al compositor valenciano José Evangelista. Por último, las nuevas tendencias en el campo de la música electroacústica han estado representadas por el grupo gabinete UPIC, de París, que impartió un curso. Hay que destacar la colaboración de la Orquesta Municipal de Valencia y del Grup Contemporani de Valencia, ambos dirigidos por Manuel Galduf.

La Agrupación Lucentum, dirigida por Joan Guinjoan, grupo que debutó en el II

Festival de Música Contemporánea de Alicante, ofreció obras de Joaquín Homs (Heptandre), Enrique de Dios (Evo), Seroky (Swinging Music), Tomás Marco (Albor), Ernest Martínez (2 peces per a conjunt instrumental), Cristóbal Martínez (Debla) y Joan Guinjoan (GIC). La trayectoria y el trabajo del grupo están sólidamente planteados y próximamente se presentarán en Madrid dentro de la programación habitual del Centro de Difusión de la Música Contemporánea. El concierto dado por el joven percusionista y compositor valenciano Joan Cerveró, demostró el dominio del intérprete, actualmente profesor de percusión en el Conservatorio de Valencia, colaborador en orquestas como la Municipal de Valencia y la de Mulhouse (Francia) —se inició en el grupo Actum—. El concierto constató el escaso o relativo interés actual de obras de compositores renombrados, como Stockhausen (Núm. 9 Zyklus), y el carácter tedioso de algunas obras, como *Pieces for four timpani*, de Elliot Carter, así como el interés de las

obras de dos valencianos: *El Exterminador* de Ramón Ramos y *Vivencia* de Agustín Bertomeu, así como *Psappha* de Xenakis, acaso lo mejor del programa.

Las tres obras logran captar el interés del oyente porque cumplen dos principios fundamentales y que suelen faltar en muchas obras contemporáneas: el sentido del tiempo y la composición DESDE EL OIDO y no desde la vista. Del sentido del tiempo cabe decir que permite al oyente palpar un discurso, transcurso o concurso temporal por el cual se produce una tensión narrativa o poética imprescindible en toda música: desde el discurrir de una fuga de Bach hasta la expansión impresionista o la brevísima concentración de una pieza de Webern. Este sentido va unido, desde mi punto de vista, al componer DESDE EL OIDO, como ya señalaba Mozart. Con esto me refiero a las numerosas obras contemporáneas apoyadas en espléndidos diseños gráficos y con un desarrollo VISUAL que después no funciona al oído. Sería la misma diferencia que habría entre

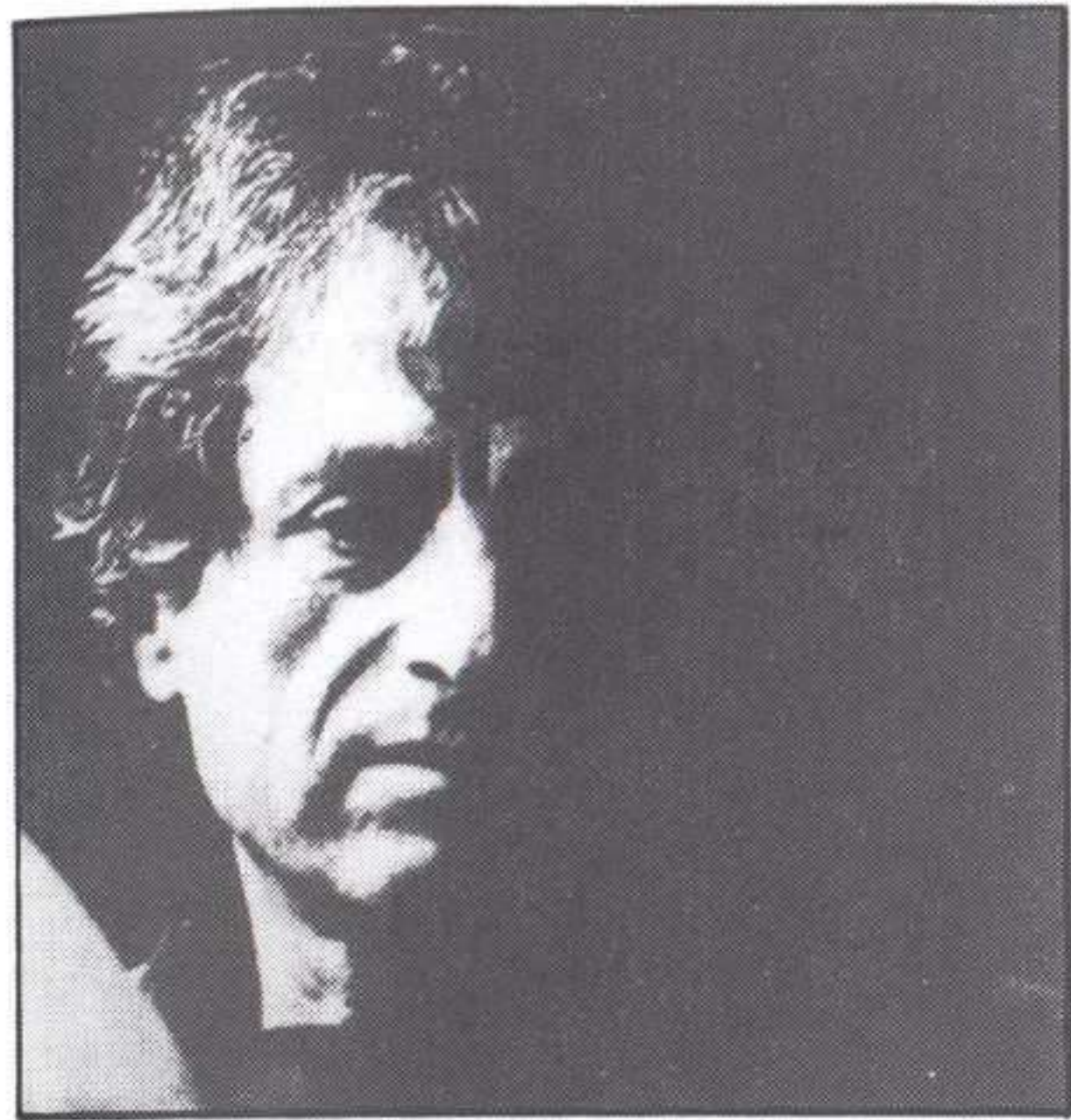
ENSEMIS 87

DEL 12 DE MAYO AL 2 DE JUNIO

AMC
ASOCIACION
VALENCIANA
DE MUSICA
CONTEMPORANEA

Portadilla del programa de mano de Esems 87.

cientos de fugas de compositores medievales de la época de Bach, o de una magníficamente diseñada, en un lenguaje matemático o geométrico, y una del propio Bach con ese algo más que se percibe al ser escuchada. El tercer principio fundamental es, obviamente, la



El Psappa, de Xenakis (en la foto), fue lo mejor del programa interpretado por el percusionista y compositor valenciano, Joan Cerveró.

correcta instrumentación, puesto que el conocimiento del instrumento para el que la obra se escribe, la perfecta instrumentación, es una de las características constantes de todos los grandes compositores.

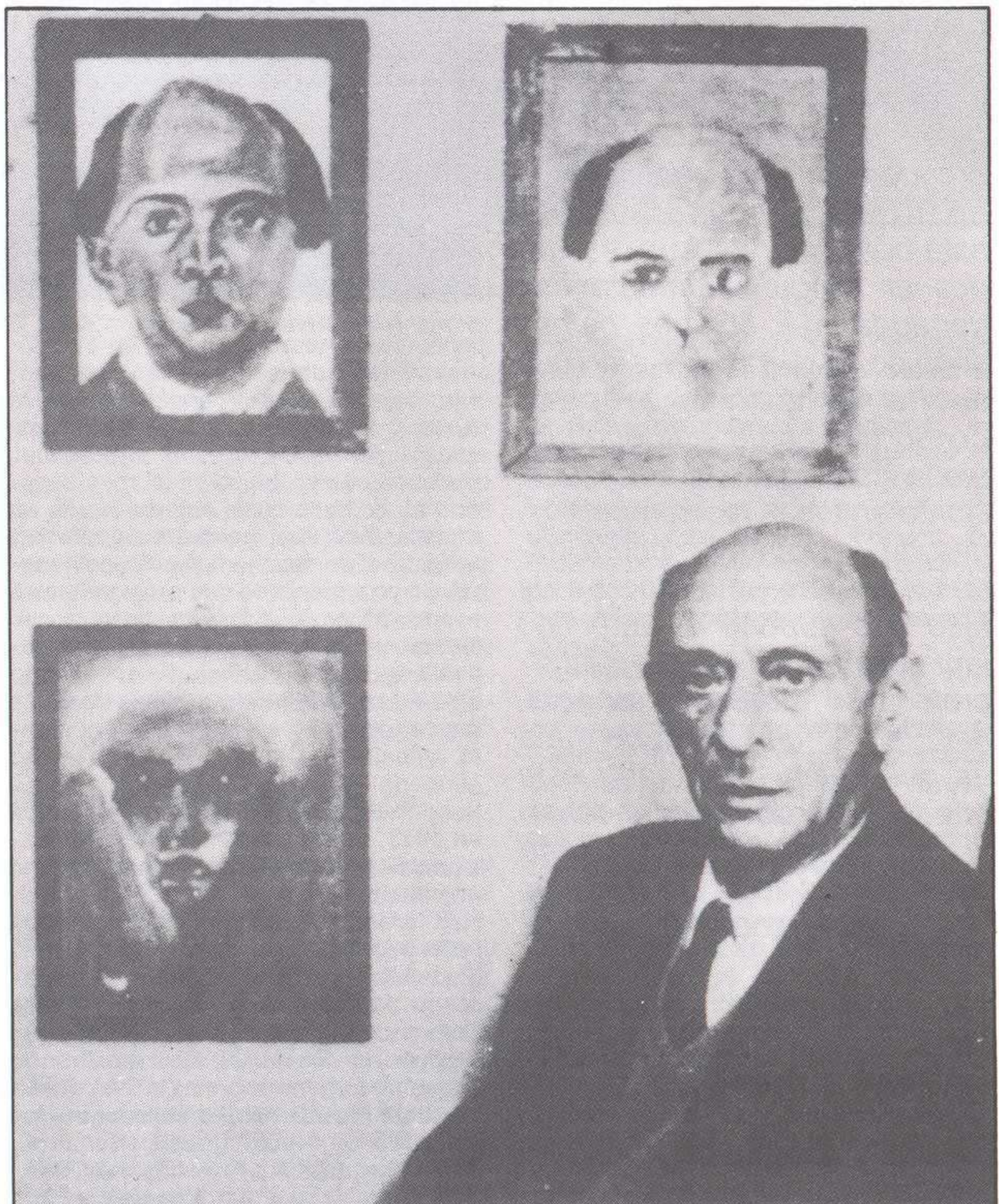
Dentro de los presupuestos apuntados hay que incluir dos obras más de compositores valencianos: **Caramelos para Zoe**, de Rafael Mira, que fue interpretada por el Cuarteto Arditti String en un buen concierto que incluyó obras de Bela Bartók (**Cuarteto núm.4**), Ferneyhough, L. de Pablo y Xenakis. La obra de Mira mantiene suficientemente la atención por la alternancia de pasajes líricos, los ecos bartokianos de algunas secciones y la correcta instrumentación. La otra obra es **El espejo y la máscara**, título borgiano de la composición de César Cano y que fue estrenada por la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Manuel Galduf. También la obra de Cano tiene sentido del TIEMPO y del OIDO, además de una brillante orquestación, con independencia de que su estilo guste en mayor o menor medida. Se basa en la yuxtaposición y la ruptura sintáctica en un discurso interrumpido a base de inicios de esperados arcos líricos amplios —truncados— y pasajes percusivos primitivos y bruscos, como asimétricas cristalizaciones. Este concierto de la OMV incluyó el **Concierto para Jazz-band y Orquesta** de Lieberman, un «collage», la **Petite Suite** de W. Lutoslawsky y el **Concierto para violín** de Alban Berg en magnífica interpretación de Ivry Gitlis, al que la orquesta no siempre acompañó con la suavidad requerida. El violinista demostró su gran personalidad —no sólo constatada en los rasgos extravagantes de su figura y su villa beethoveniana— sino en la depurada in-

terpretación que hizo de Berg y, sobre todo, en la sonata de Bartók ofrecida como propina y en la que logró ese momento mágico, por impecable técnica, sonido de su stradivarius, y esa emotiva concentración mantenida a lo largo de toda la obra y patrimonio de pocos intérpretes.

Otro concierto a destacar, más por el programa que por los resultados, fue el ofrecido por el Grup Contemporani de Valencia: **Concertino** de Stravinsky, **Concierto para clave y cinco instrumentos** de M. de Falla y **Pierrot Lunaire** de Schönberg, con la intervención de la soprano Esperanza Abad. Este último fue lo mejor del concierto por la corrección de los instrumentistas, dirigidos por Galduf, y el dominio del declamado expresionista de Esperanza Abad, un «Sprechstimme» en correspondencia con el texto de la obra, equivalente en su acento al suburbio físico de un Lautrec o al suburbio metafísico de un Munch. Esperanza Abad estuvo, pues, a tono en un concierto que discurrió en su resto a destono, sobre todo por la mala elección de la

sala, ya que debió escogerse la pequeña y camenrística sala B y no la reverberante A, en la que el clave de Oscar Tarragó en el concierto de Falla resultó literalmente inaudible, y el conjunto instrumental tosco y desafortado.

El resto de los conciertos tuvo como protagonistas a Oscar Tarragó, en un recital que incluía obras de Luis de Pablo (**Sonata**), M. Ravel (**Gaspard de la Nuit**), el valenciano Amando Blanquer (**Homenajes**), H. Dutilleux (**Coral y Variaciones**), A. Webern (**Variaciones para piano op. 77**) y A. Ginastera (**Sonata**); el grupo Círculo, dirigido por José Luis Temes, con obras de Jacobo Durán, Llorenç Barber, José Luis Turina, Ramón Barce, Joan Cerveró y José Manuel López; el grupo 2E 2M, de París, que interpretó obras de José Antonio Orts, Paul Mefano, B. Ducol, Rafael Mira, G. Scelsi y Tomás Marco. El Gabinete UPIC de París, de música electroacústica, interpretó composiciones de Pierre Bernard (**Ham-Sa**), Alain Despres (**Par instants, ou les 15 Haiku**), I. Xenakis (**Mycenae-Alpha**) y J.A. Orts (**Viaje**).



No deja de ser sintomático que en festivales de música contemporánea se sigan programando obras de compositores ya clásicos. En la foto, Arnold Schoenberg, del que se pudo escuchar su Pierrot Lunaire.

IX CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "PALOMA O'SHEA"

Por Ricardo Hontañón Acha

El norteamericano David Allen Wehr (1957) ha sido el ganador del Noveno Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, que desde el 21 de julio al 6 de agosto se ha celebrado en Santander, rindiendo homenaje al gran pianista polaco Arturo Rubinstein en el centenario de su nacimiento.

Si las expectativas ante la celebración del certamen santanderino eran grandes, y si su creadora y alma manifestaba en RITMO la gran respuesta a esta convocatoria, sus resultados en ningún momento han defraudado a quienes hemos seguido su desarrollo, sino que se ha demostrado la plena consolidación de algo que funciona con rigor, con seriedad. Como en todas las competiciones de esta índole, podrá estarse o no de acuerdo con un fallo que supone el auténtico lanzamiento de un joven intérprete a su carrera internacional. Pero lo que no cabe duda es que quien ha ganado este año el galardón santanderino tiene suficientes méritos para poseerlo. Es todo un pianista. Pero volveré sobre este punto.

Al concurso se han presentado 238 inscripciones, de las que, como ya es habitual, un comité de selección admitió a 87 participantes. De éstos fueron cincuenta los que se presentaron a la primera de las pruebas que fue precedida del espléndido concierto inaugural dado por el pianista francoamericano Francois-Joël Thiollier.

Ya en la primera prueba, cuyo repertorio obligado era un preludio y fuga de **El clave bien temperado** de Bach; dos



MANUEL BUSTAMANTE

El pianista norteamericano David Allen Wehr fue el ganador del Concurso.

estudios de Chopin; una pieza de la **Iberia** o la **Navarra** albenizianas, y una sonata de Haydn, Mozart o Schubert, pudimos comprobar el nivel muy superior al de ediciones anteriores. Si en aquéllas esta fase resultaba monótona y reiterativa, en ésta hemos oído, en general, no ya a pianistas que prometen, sino a intérpretes con sólida base en lo técnico y con notable criterio interpretativo. Lógicamente, desde este momento se fueron destacando quienes después iban a jugar fuerte. No hubo, en conjunto, altibajos, y el grupo demostró, como afirmaríam el norteamericano Harold C. Schonberg, premio Pulitzer de la crítica en 1971, que las clásicas escuelas nacionales han dado paso a un pianismo internacional.

El jurado, presidido por Federico Sopeña y formado por Joaquín Achúcarro (España); Paul Badura Skoda (Austria); Josep María Colom (España); Pierre Colombo (Suiza); Rolf Dieter Arens (Rep. Democ. de Alemania); Enrique Franco (España); Eugene Istomin (U.S.A.); Nikita Magaloff (Suiza); Niroko Nakamura (Japón); Marlos Nobre (Brasil); Harold C. Schonberg (U.S.A.); Francois Joël Thiollier (Francia); Arie Vardi (Israel), y Eliso Virsaladze (U.R.S.S.), decidieron que veintiuno de los cincuenta aspirantes pasaran a la segunda prueba. Fueron: Philippe Cassard (Francia), Arthur Gree-

ne (U.S.A.), Mariana Dimitrova Gurkova (Bulgaria), Markus Schirmer (Austria), Michael Wagemans (Bélgica), Clelia Iruzun (Brasil), Mathias Fletzberger (Austria), Xiang-Dong Kong (Rep. Popular China), Bernard F. Glemser (Alemania Federal), Carole Carniel (Francia), William Stephenson (Gran Bretaña), Rita Kinka (Yugoslavia), Claire Desert (Francia), Luis Angel Sarobe (España), Pavel Nersesjan (U.R.S.S.), José Ramos Santana (U.S.A.), Sergei Yerokhin (U.R.S.S.), Sylvia Torán (España), Vanessa Latache (Gran Bretaña), Jorge Luis Otero (España) y David Allen Wehr (U.S.A.). He aquí los nombres que iban a dar vida al resto del certamen santanderino, cuyo imán fue creciendo grandemente.

"Perpetuum Mobile", de Gonzalo de Olavide

Siguiendo su compromiso con la creación musical contemporánea y española, el Paloma O'Shea encargó para la edición de este año la obra obligada al madrileño Gonzalo de Olavide, quien para esta ocasión ha escrito **Perpetuum Mobile**. Significa, diría para nuestra revista, *un jalón importante en mi trayectoria de compositor, volcada fundamentalmente en mi condición de pianista*. **Perpetuum Mobile** es una obra escrita inmediatamente después de **Ricercare**,

en la que el silencio era su fundamento. Está concebida para un concurso y, por lo tanto, *creí que era necesario su complejidad técnica, sin caer en la fácil tentación del virtuosismo que, por otra parte, no corresponde a la idea profunda de la música.* Esta partitura es una contradicción al silencio. Tiene algo de otro silencio que torna siempre sobre un mismo eje: es el espiral. La reprise del final se puede repetir hasta el infinito. *Creo que si hay algo que puede recordar el silencio es el hecho de que la música transcurre sin principio ni fin.*

La espléndida partitura de Olavide tuvo versiones que el autor no dudó en calificar como colosales, aunque hubo otras que no lo fueron tanto, y mucho menos la del muy destacado austríaco Markus Schirmer, que no la tocó ni bien ni mal, sino que hizo con ella lo que le dio la gana, luciendo una soberana falta de profesionalidad, lamentada por el Jurado que a pesar de esto, y reconociendo su alto nivel, le admitió en la semifinal. Señalo esto porque explica que uno de los concursantes con posibilidades de llegar a la gran final fuera eliminado en la fase anterior. Además de la citada obra obligada, en esta segunda prueba se exigía una sonata del P. Soler, otra de Beethoven, dos **Estudios de ejecución trascendental** y una obra romántica, además de las de Ravel, recordando el cincuentenario de su muerte.

La altura del concurso se ratificó en esta segunda prueba, donde la diversidad de estilos, las grandes facultades de medios mecánicos y expresivos no hacían fácil vaticinar quién sería el ganador. Pianistas distintos se sucedían y, por ejemplo, el norteamericano Arthur Greene hizo la **Sonata Op. 111** de Beethoven con caudalosa musicalidad, aunque, quizá, excesivamente amanerada, lo que hizo que las expectativas puestas en él, ya premiado en el "Gina Bachauer" y en el "Busoni", se desvanecerían, aunque, si he de ser sincero, en todo momento pensé que éste podía alcanzar una calificación superior. No había duda en el caso de los rusos Nersesjan y Yerokhin, ni en el de los austríacos Schirmer, pese a las incidencias ya indicadas, y Fletzberger, mientras que se afirmaban el chino Xiang-Dong Kong, uno de los grandes atractivos del concurso, el norteamericano ganador o los españoles Sarobe, Torán y Otero. El último, sin grandes entusiasmos entre el público, pasaría a las semifinales, que constaron de un recital de libre elección (en el que se exigía la inclusión de una obra compuesta en nuestro siglo, entre las que se encuentran las dedicadas a Rubinstein) y la interpretación de un quinteto para piano y cuerda. Se contó con el más que bueno cuarteto Chilingirian. A esta prueba pasaron nueve, y enseguida se vio que Cassard y Otero habían dado ya todo de lo que eran capaces, y lo mismo puede indicarse en torno a Desert. En cambio, volvió a gustar el sonido del chino Kong en Mozart, Debussy y Rachmaninov, aunque no tanto en el **Quinteto**



SE QUINTANA

El compositor Gonzalo de Olavide.

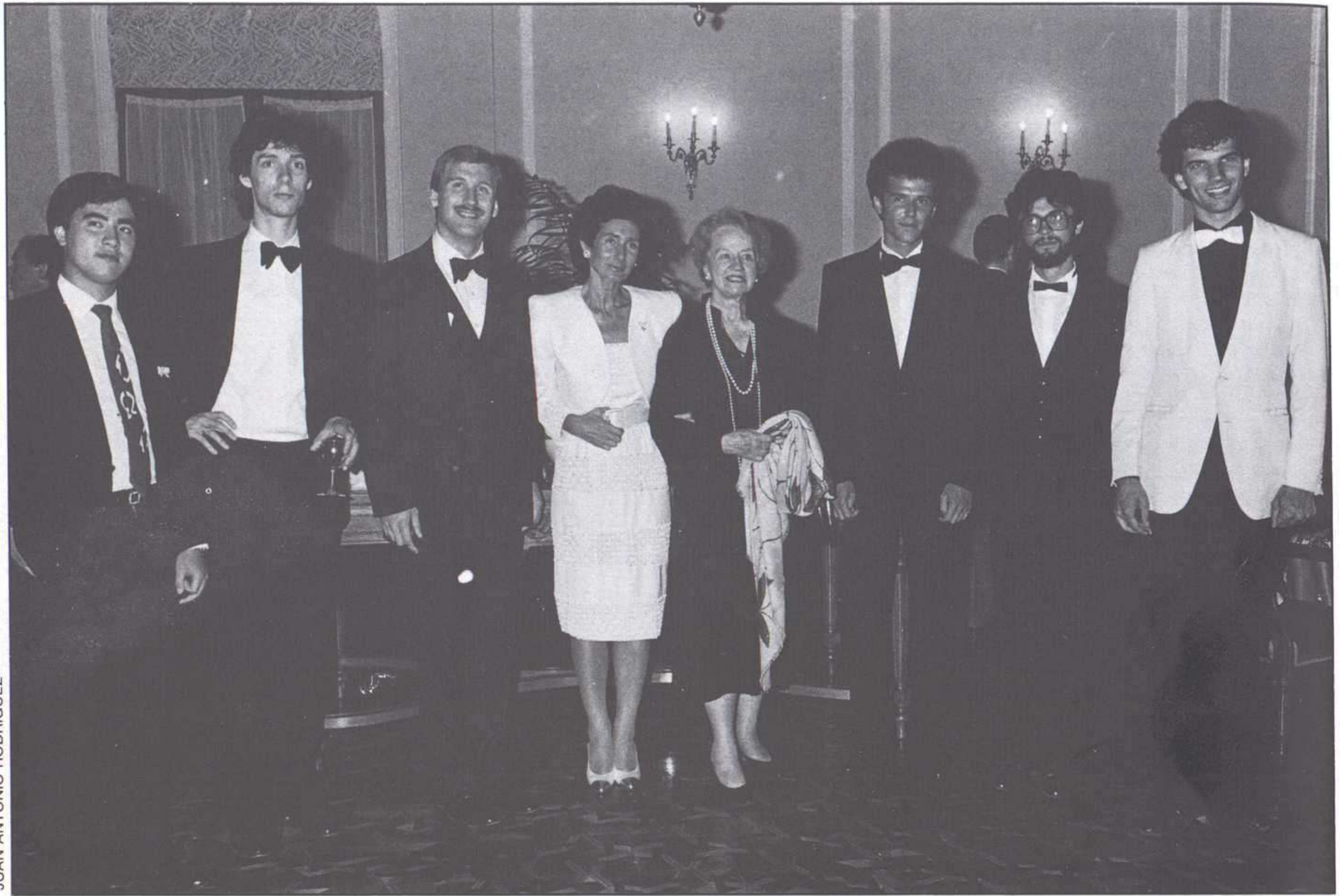
Op. 34 de Brahms. Fueron espléndidas, por maduras, las **Escenas del bosque** brahmsianas de Wehr, o los tres movimientos de la **Petrouchka** stravinskyana hechos por Glemser, en tanto que de los austríacos, fue Fletzberger quien pasó a la gran final, que programada dentro del 36 Festival Internacional de Santander, espléndido este año, y del cual nos ocuparemos en el próximo número, contó con la participación de la Orquesta Nacional de España, muy bien dirigida por Jesús López Cóbos, que supo ayudar y adaptarse a las diversas características de los seis contrincantes al gran primer premio.

La gran final y el triunfo de David Allen Wehr

La Plaza Porticada fue una fiesta del piano en las dos noches de esta gran final retransmitida por Televisión Española, y que contó con la presencia de sus Altezas Reales la Infanta Margarita, presidenta de honor del concurso, y de la Duquesa de Cantabria, que lo es del Año Rubinstein. Estuvo Nela Rubinstein, viuda del gran Arturo, que treinta años antes tocara en este histórico marco que pronto será sucedido por el Palacio de Festivales. Estaba Juan Francisco Marco, subdirector del INAEM, y asistieron distintas personalidades del mundo musical y de la crítica nacional e internacional. Todos y, naturalmente, el público, vivieron muy a fondo estos momentos

decisivos en los que nos deslumbró Fletzberger con el **Segundo Concierto** de Brahms, seguido por el **En sol mayor** de Ravel, notablemente planteado por Nersesjan, muy ovacionado, aunque no tanto como su compatriota Yerokhin, temperamental, brillante, en el **Primer Concierto** de Liszt. El **Primero** de Brahms nos mostró el dúctil sonido, el decir poético de Kong, el más joven de los finalistas, y para muchos el potencial ganador.

Lo fue el norteamericano Wehr, cuyo **Segundo Concierto** de Brahms (en el que había demostrado firmeza el alemán Glemser) sirvió para mostrar a un pianista hecho, con lógica analítica antepuesta a lo temperamental. Su triunfo, el de quien en 1977 ganó el segundo premio en el certamen santanderino, puso de manifiesto que el jurado ha querido un pianista que antepone la técnica a la musicalidad que, en este caso, tampoco falta a quien ya con una importante trayectoria nos diría: *Mi auténtica carrera empieza ahora, desde Santander.* El Primer gran premio que ha ganado, patrocinado por el Ministerio de Cultura, está dotado con un millón seiscientos mil pesetas, una gira de más de cien conciertos por todo el mundo y la grabación de un disco con la firma DECCA. El Segundo gran premio, dotado con un millón de pesetas, fue para el soviético Sergei Yerokhin; el Tercer gran premio, setecientos cincuenta mil pesetas y gira



JUAN ANTONIO RODRIGUEZ

Los seis grandes ganadores del concurso junto a su creadora, Paloma O'Shea, y Nela Rubinstein.

de conciertos, se concedió a Bernd F. Glemser; el Cuarto gran premio, ex-aequo, a Xian-Dong Kong y Pavel Nersesjan; el Quinto a Mathias Fletzberger, y el Sexto se declaró desierto al haber sido concedido el Cuarto ex-aequo. El premio al mejor intérprete de música española fue para la brasileña Clelia Iruzun; el concedido al español mejor clasificado, para Jorge Luis Otero; el de música de cámara, para la francesa Claire Desert que, además, ganó el concedido al mejor intérprete de la obra de Olavide. El que premia como aliciente al

joven con talento fue para el chino Xiang-Dong Kong, y se declaró desierto el que premiaría al mejor intérprete de Chopin. Hubo menciones especiales para Cassard, Desert, Otero y Schirmer.

A la entrega de premios siguió el concierto de los ganadores, en el que notamos la ausencia de nuestras fuerzas políticas, que ese día tenían su CONCIERTO, resolviendo una crisis ya superada, no sé con qué música; pero no faltaron las palabras de Sopeña que distinguió el mecenazgo como vanidad y el mecenazgo artista, volcado a los

demás: es el de Paloma O'Shea y el de la Fundación Isaac Albéniz que preside, y que es base del Concurso, homenaje a Rubinstein, que ha tenido como complemento las conferencias de Marlos Nobre, Eva y Paul Badura Skoda, de Harold C. Schonberg y de Antonio Fernández-Cid, además de la presencia de las exposiciones de Rubinstein y de Gyenes, quien entre sus hermosas fotografías tiene una del gran ausente, Federico Mompou, aunque en esta fiesta del teclado estuvo con nosotros Carmen, su mujer.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



AVALON DISCOS, S.A.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

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

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

USHIO AMAGATSU Director del Sankai Juku

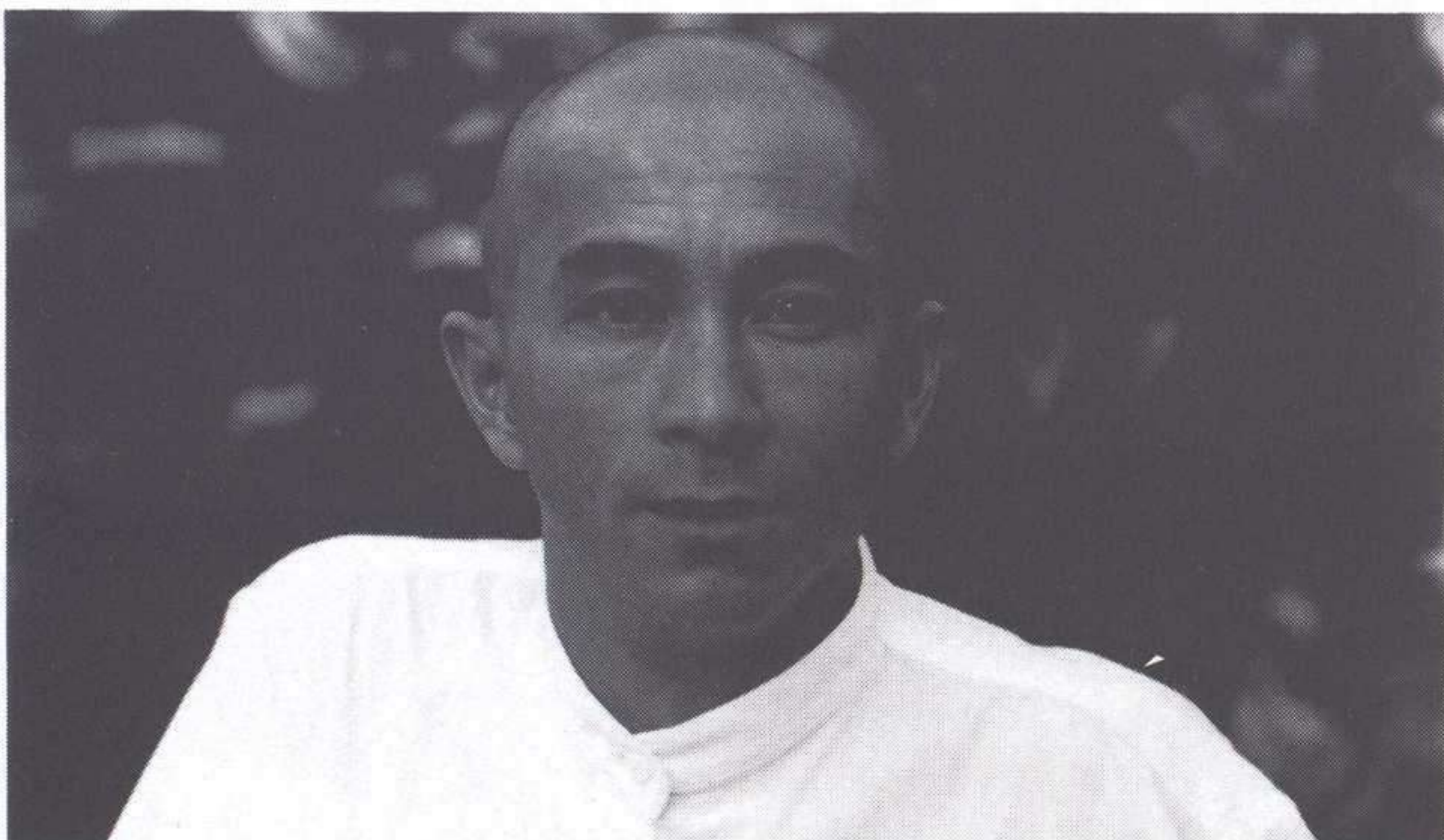
Por Carlos Murias

El butoh ha nacido de la toma de conciencia de una grave crisis. Es una forma de regresión en la oscuridad, una huida de la luz. Opta por la forma negativa, y el bailarín o bailarina está dramáticamente confrontado a su cuerpo sin temor de enfrentarse a la desintegración.

Tatsumi Hijikata

A principios de los años sesenta, los bailarines y coreógrafos Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, creaban el «ankoku butoh» —danza de las tinieblas—. Esta danza se enfrentaría a la estética tradicional, donde los suntuosos trajes del teatro japonés darían paso a la casi desnudez, llegando así a un realismo más veraz. El butoh propone una belleza confusa, un cuerpo andrógino. Los bailarines recurren al maquillaje corporal en blanco, con el fin de velar la faz aparentemente cotidiana. A diferencia de la lucha habitual del bailarín por el sentido de elevación, oponiéndose a la fuerza de la gravedad, el butoh comunica con un cierto estado o sensación de postración, que magnetiza. El esplendor del butoh reside en la potencia de las figuras. Imágenes de orto y crepúsculo, de posesión espectral.

Durante el pasado verano, se presentó en España, por tercera vez, la compañía japonesa Sankai Juku. Un grupo de cinco bailarines, de entre los cuales Ushio Amagatsu, su director, presentó *Unetsu*, última creación de la agrupación japonesa.



Josep Aznar

CARLOS MURIAS.—¿Qué relación tiene el butoh con la vida y la muerte?

USHIO AMAGATSU.—Butoh es el bailarín mismo, y ¿qué es el butoh y qué es la vida? Para mí son cosas muy parecidas que parecen estar superpuestas. Hay una relación intrínseca entre ambas ideas, aunque éstas resulten ambiguas. Así pues, puesto que la danza es una toma de conciencia con la vida, la muerte es una cosa que nos visita, que llega en un momento dado, a todo el mundo, sencillamente. La muerte puede ser la cara oculta de otra vida que desconocemos. Yo no pertenezco al sintoísmo, pero en *Unetsu*, que parte del simbolismo universal del huevo, apuntamos por su forma ovalada a dos polos: uno de luz y otro de sombra que simbolizan la vida y la muerte y toda persona lleva consigo en su conciencia.

C.M.—¿Con el butoh se encuentra el punto de equilibrio para establecer la armonía?

U.A.—La armonía (Wa) es mantener equilibrio, aunque... Es difícil responder a esta pregunta, porque perder el equilibrio supone, también, mantener la armonía. Creo que es posible llamar armonía a aquello que precede a un estado de tranquilidad.

C.M.—La vida artística de Sankai Juku es un viaje. Un viaje eterno en el cual aun desconociendo su límite, éste no nos interesa saberlo. Para Vd. las formas de sus coreografías hilvanan imágenes transparentes y sensaciones frágiles. ¿Cómo es esa transparencia?

U.A.—La transparencia está relacionada con mi ciudad natal. Nací cerca del mar. Y el mar engendra el principio y fin de las cosas: un ir y venir, flujo y reflujo; como una respiración.

C.M.—¿Hasta qué punto es importante la improvisación en el butoh?

U.A.—En mi forma de hacer no tiene entrada la improvisación como tal, en cuanto a cambiar la estructura. Sin embargo ésta tiene lugar a nivel de entrenamiento. Soy tolerante a la hora de crear. Hay escenas en las que dejo espacios vacíos para llenarlos con sensaciones instantáneas.

C.M.—Cuando hablamos de movimiento, ¿de qué hablamos?

U.A.—Hablo de movimiento cuando trato mi situación interior. La fuerza de la danza se encuentra en el interior de uno mismo. Consiste en manifestar el ser, la esencia del momento. Porque el cuerpo en la danza vive un presente que se destruye al instante.

C.M.—Nada se destruye, todo se transforma. ¿Sería ésta la base para ir en búsqueda de un mundo?

U.A.—No es simplemente ir en busca de un mundo o de su formación, sino descenderse a sí mismo. Es un viaje que al mismo tiempo que vas hacia el exterior entras en ti mismo. Es el encuentro de uno mismo a partir de los elementos naturales del mundo exterior.

C.M.—Durante la representación de *Unetsu* hay un hilo de agua y otro de arena que caen en una piscina... El agua es el espacio y el tiempo es la arena que se amontona y nos entierra. El ankoku butoh toma base en la vida cultural e industrial japonesa y sobre todo en la revolución del cuerpo. ¿Cómo se produce esta revolución?

U.A.—La revolución del cuerpo está en su entereza. Considero cada parte del cuerpo diferentemente. La dificultad se encuentra en la independencia de las partes del cuerpo.

Festivales

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MÚSICA "CIUDAD DE VALENCIA" 1987

Por Juan Vicente Mas Quiles

Como es tradicional, en la Feria de Julio se ha celebrado el Certamen de Bandas de Música, que desde hace más de cien años convoca el Ayuntamiento de Valencia.

Nada que no se haya dicho ya sobre el mismo puede añadirse con ocasión de esta nueva edición: problemas de acústica, ruidos externos e internos del recinto donde se celebra (Plaza de Toros) —esos inoportunos botes rodando por las gradas—, amenaza de tormenta veraniega —que a veces, y como en este año, obliga a suspender momentáneamente la actuación de la banda correspondiente—, etc. Y, sin embargo, todo ello forma parte del ambiente que caracteriza y da color (y calor) a este festejo musical, el más importante, sin duda alguna, de cuantos se puedan celebrar en España.

Como siempre, la rivalidad entre las bandas participantes a flor de piel y acrecentada cuando aquéllas son de la misma población (caso de las bandas de Cullera, Buñol o Llíria), muchas horas de sueño perdidas, muchas ilusiones puestas en el bien hacer de los directores y músicos, grandes sacrificios económicos y mucha entrega desinteresada de músicos, directores y socios benefactores. En realidad, aunque el punto culminante del certamen es el momento de la actuación de la banda, bien podría decirse que para la vida de las sociedades musicales el

Certamen es motor que anima, acelera y aglutina una serie de esfuerzos, grandes esfuerzos, difícilmente comprensibles para aquellas personas que no viven el mundo interior en el que se desenvuelven estas agrupaciones de hombres y muje-

res cuya mayor ilusión es mantener una banda de música en continua fase de superación.

Treinta bandas se inscribieron para tomar parte en el concurso y éste se llevó a cabo en seis audiciones, una por cada sección en que se agrupan las bandas en función del número

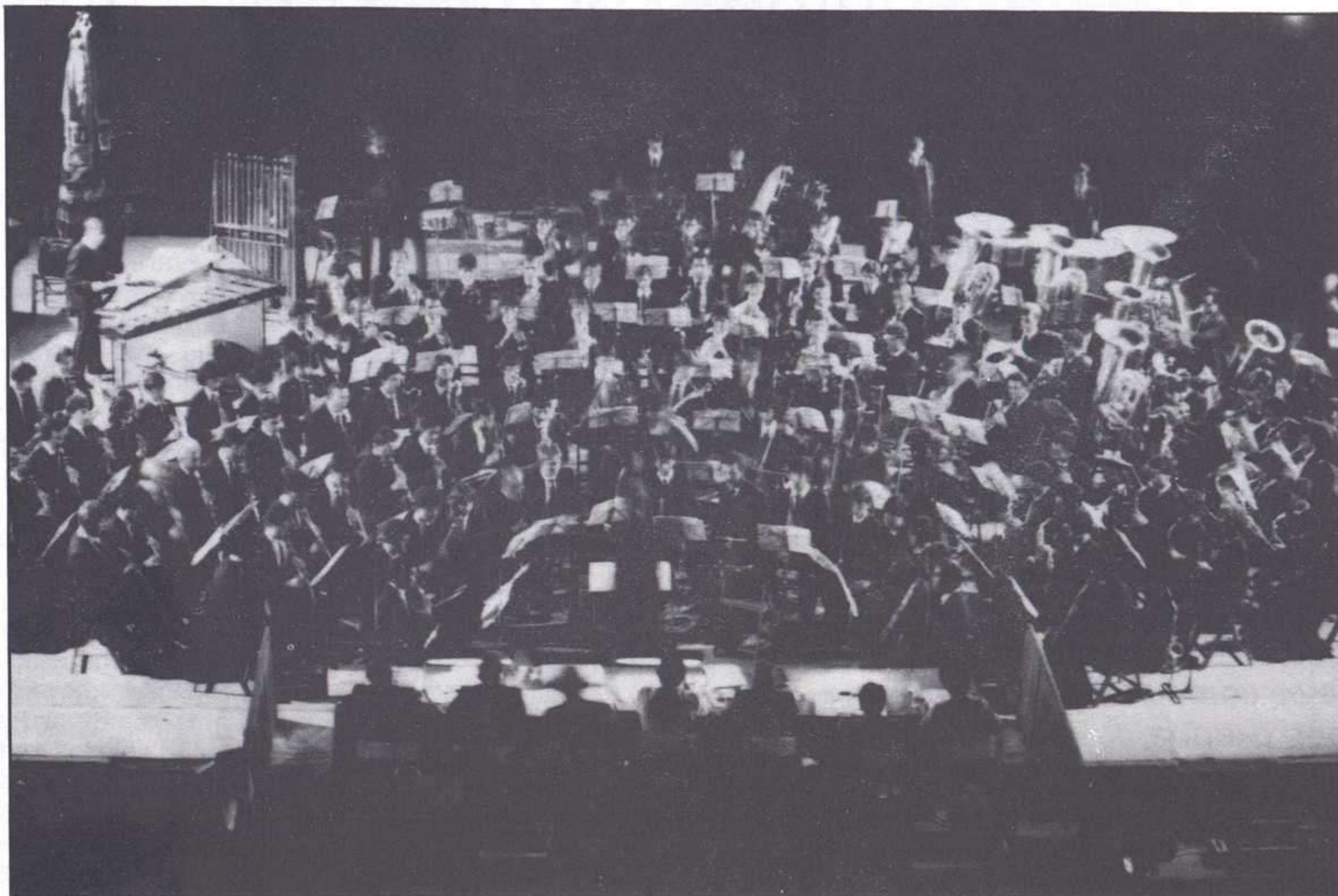
CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MÚSICA "CIUTAT DE VALÈNCIA" 1987

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
MINISTERI DE CULTURA

Portadilla del programa.



La Banda Sinfónica del Ateneo Musical de Cullera obtuvo la mayor puntuación en la Sección Especial A.

de componentes de su plantilla. Pero antes de continuar dando estas notas informativas, querría hacer mención de un caso curioso ocurrido este año. Aunque a decir verdad no es la primera vez que sucede en el certamen y, también, entre bandas de la misma población. Es el hecho de que en la Sección Especial A, las dos bandas de Cullera, Ateneo Musical y Santa Cecilia, habían seleccionado como obra de libre elección la misma composición, **Concierto para gran banda**, de Ida Gotkovsky. Dejo a la discrección del lector opinar sobre si esta coincidencia fue casual o no, pero, como he dicho antes, ello ocurrió también hace ya bastantes años, y no por una sola vez, y en una ocasión la balanza se inclinó por una banda y en la siguiente por la otra. Con lo que se demostraba que no era causa determinante interpretar la misma obra para demostrar que se era mejor, sino que unas veces se es mejor y otras no.

Continuando al hilo de la información, diré que al finalizar las actuaciones de las bandas correspondientes a cada sección el jurado emitía, previa deliberación, el fallo calificador. Como también es costumbre estos últimos años el Jurado estuvo formado por: Presidente, el Sr. Real Martínez, Presidente a su vez del Comité Organizador y Delegado de Feria, Fiestas y Turismo, acompañado por el Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, Angel Asunción, ambos con voz pero sin voto; Secretario, Adela Baragaño, y como vocales técnicos, Serge Lancen, compositor; José Ferriz, director, y Roberto Trinidad, director y compositor,

para las Secciones Juvenil, Tercera, Segunda y Primera, y Lazlo Dohos, director; Stanislav Horák, director, y Edmon Colomer, director de orquesta, que fueron los vocales técnicos para las Secciones Especial A y Especial B.

Dado el nivel de las bandas participantes y la magnífica preparación de que hacían gala, la mayoría de ellas sobrepasaron los 200 puntos señalados para alcanzar un primer premio, por lo que me limitaré a señalar aquellas bandas que se hicieron acreedoras a la mención de honor por haber obtenido en cada sección la mayor puntuación.

Sección Juvenil: Sociedad Musical "La Armónica", de San Antonio. Director: Jesús Perelló Fuster.

Sección Tercera: Corporación Musical de La Pobla de Vallbona. Director: Miguel V. Llopis Bernat.

Sección Segunda: Sociedad Unión Musical, de Sueca. Director: Rafael Sanz Espert.

Sección Primera: Concert Band Voo-ruit, de Harelbeke (Bélgica). Director: Geert Verschaeve.

Sección Especial B: Unión Musical Santa Cecilia, de Guadasuar. Director: Joaquín Vidal Pedrós.

Sección Especial A: Ateneo Musical, de Cullera. Director: Gerardo Pérez Busquier.

Citaré, finalmente, la actuación de varias bandas invitadas, entre ellas la del Ministerio del Interior de Checoslovaquia, y, como es de rigor, la magnífica Banda Municipal de Valencia, en esta ocasión dirigida por su nuevo director, Julio Ribelles Brunet, al que desde estas líneas le deseamos los mayores éxitos artísticos.



Panorámica de una de las actuaciones en la edición de 1986.

7 AURICULARES COMPARADOS

Por Fernando Campos

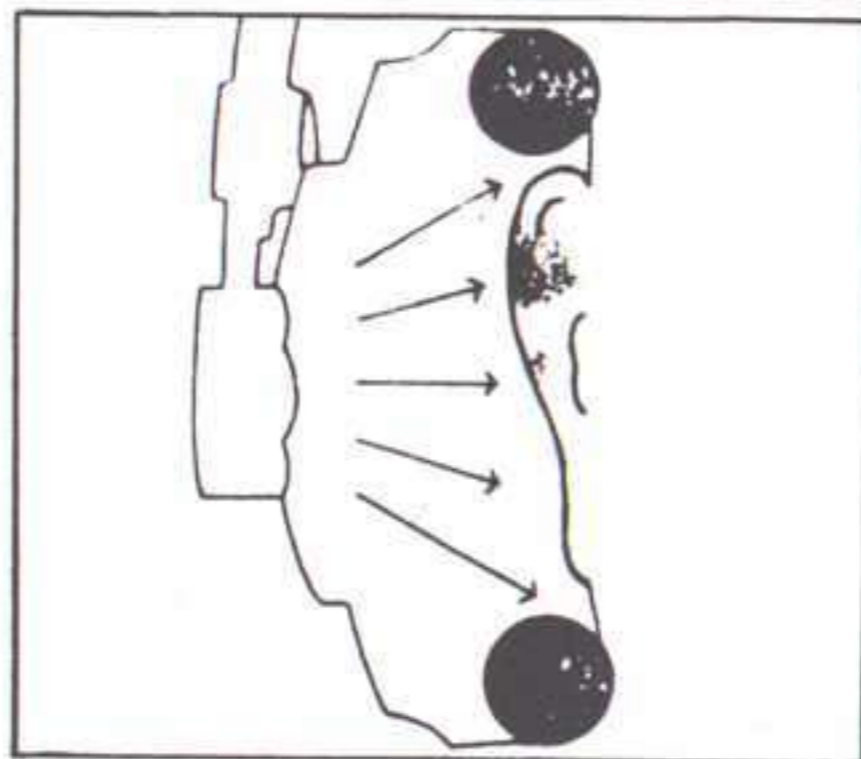
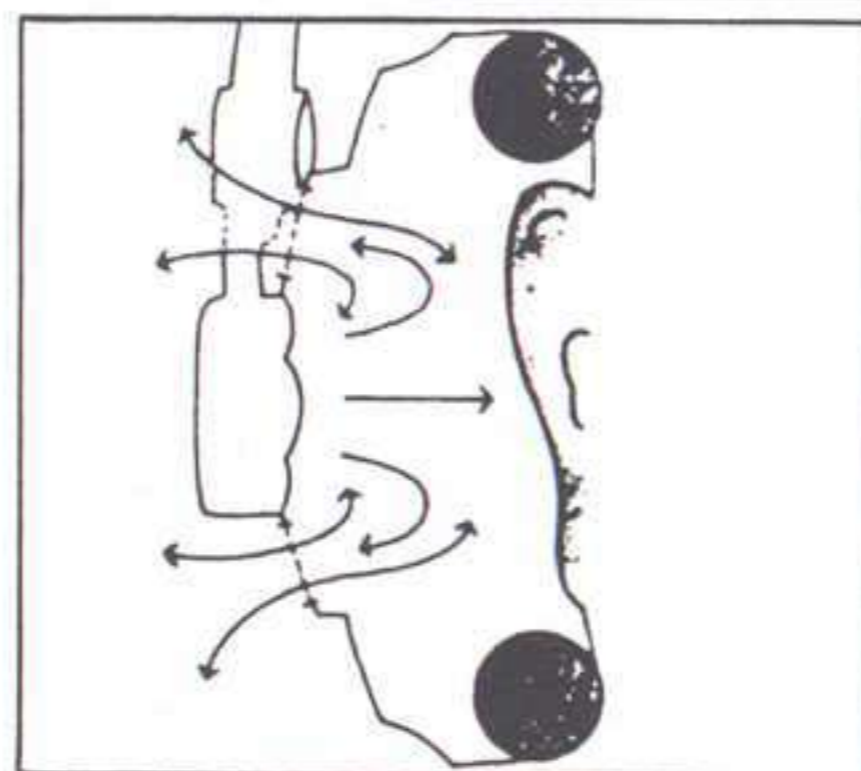
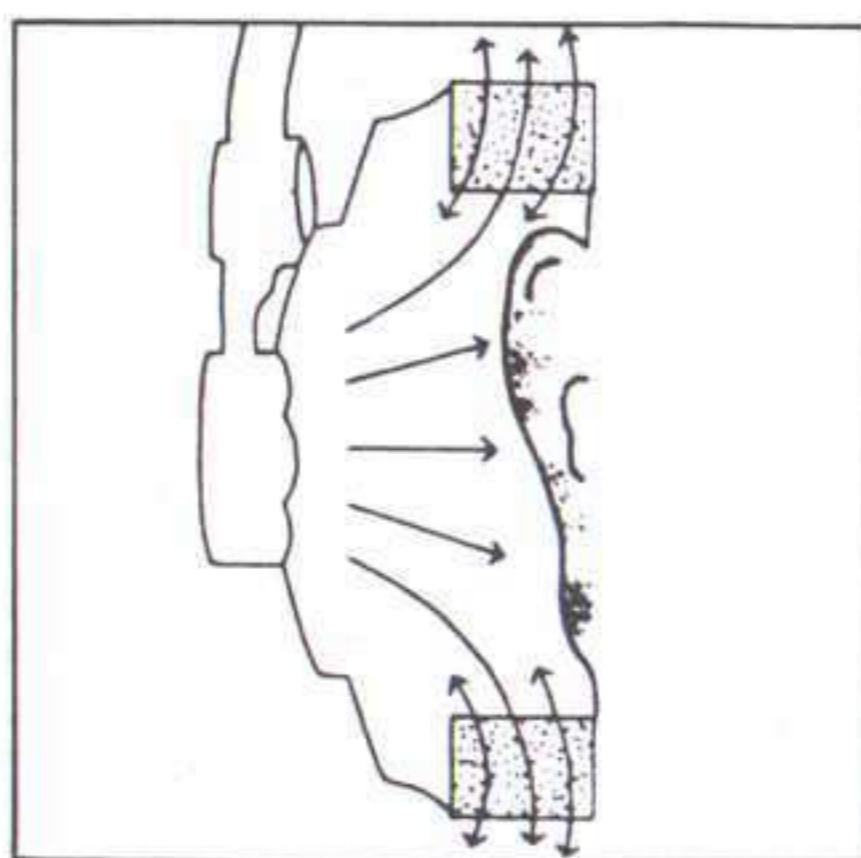
En una primera aproximación se puede decir que los auriculares son altavoces muy pequeños colocados muy cerca de los oídos, pero aunque esto sea cierto, y permita predecir que ciertos problemas de los altavoces grandes no se van a dar en los auriculares, la realidad demuestra que, aunque diferentes, hay tantas ventajas como limitaciones en ambos grupos, lo que hace muy difícil la elección del mejor en cada caso.

De cualquier forma, esta elección será siempre subjetiva, puesto que intervienen diversos factores que van a depender de la persona y de sus gustos en cada momento, ya que en un auricular puede ser tan importante el confort con que lo tengamos sobre la cabeza, como la calidad del sonido que produzca, que además, y según los fabricantes, depende de las características auditivas de cada individuo, si no totalmente, sí en parte, por lo que un mismo auricular puede sonar algo diferente a diferentes oyentes.

Aunque las características auditivas de cada individuo sean un factor importante en el resultado final, la realidad demuestra que cada auricular tiene su propio sonido, dependiendo de la construcción, materiales utilizados y filosofía empleada en su diseño, lo que ha tenido como consecuencia la existencia de diversos modelos en cada fabricante, e incluso la aparición de un mismo modelo con modificaciones, que permiten añadir a su nombre letras que lo identifiquen respecto al modelo del cual se deriva, indicándonos que ha sido mejorado en algo, o cambiado en algo.

Al igual que en los altavoces hay varios tipos de montaje, (caja cerrada, caja bass-réflex, caja con radiador pasivo, cajas de una, dos o tres vías, etc.).

En los auriculares encontramos los del tipo supraaural, que presionan sobre la oreja, y los del tipo circumaural, que rodean la oreja, presionando sobre la cabeza; luego están los abiertos y los cerrados, entendiéndose los primeros como los que permiten la entrada a nuestros oídos de los sonidos del exterior, y los segundos, como su nombre indica, los que no permiten, en cierta medida, la entrada de los sonidos procedentes del exterior. Cada tipo tiene sus aplicaciones y sus particularidades. Así, durante un



Algunos de los principios utilizados en la construcción de auriculares abiertos y cerrados.

tiempo, se ha dicho que los del tipo cerrado tienen mejores graves que los del tipo abierto, pero éstos últimos tienen un sonido menos coloreado, lo que ha llevado a la fabricación de auriculares de tipo mixto que incorporan ambos principios, comportándose como cerrados para las notas graves y como abiertos para el resto.

También los auriculares se pueden encontrar de 1 ó 2 vías, es decir que la tarea de reproducir toda la banda audible se asigna a un solo transductor o se reparte entre dos, uno para los graves y otro para los agudos.

Estos transductores pueden estar contruidos con diferentes principios y materiales. Entre los diferentes principios se encuentran los dinámicos, basados en la atracción o repulsión que sufre una bobina por la que circula una corriente eléctrica que está colocada entre

los polos de un imán y los electroestáticos, basados en la atracción o repulsión que sufren las finas láminas de un condensador cuando varía la diferencia de potencial entre ellas.

Entre los materiales se pueden emplear diferentes tipos de imanes, diferentes plásticos para los diafragmas y sus envolturas, e incluso el aluminio, que después de haber sido probado en los altavoces hace algún tiempo vuelve a estar de moda por sus características como material ligero y resistente.

El tamaño y el peso del diafragma de un auricular, así como el desplazamiento necesario para un nivel sonoro determinado, son tan pequeños comparados con un altavoz de graves que, en principio, parece asegurado un nivel de distorsión muy pequeño y una respuesta muy rápida a los transitorios, aunque luego sólo los auriculares de alta calidad son capaces de proporcionar un sonido fuerte y claro sin resonancias ni coloraciones que nos recuerden continuamente que es un pequeño dispositivo el que está produciendo el sonido.

A todos estos problemas mecánicos se añaden otros de tipo psico-acústico, como es el hecho de que estemos acostumbrados a escuchar sonidos procedentes de todas las direcciones por reflejo en las paredes de la sala de audición.

Para superar esta limitación se han intentado diversas soluciones, como es la fabricación de amplificadores especiales que mezclan la señal de un canal, un poco desfasada, con la del otro canal o la grabación de discos ambiofónicos (al parecer con muy buenos resultados), donde los micrófonos están situados en las orejas de una cabeza artificial, en vez de estar mirando hacia la orquesta como en las grabaciones tradicionales realizadas para ser escuchadas con altavoces.

A pesar de todas estas dificultades, los auriculares de alta calidad tienen una serie de ventajas, que se enumeran a continuación, y que los hacen tan adecuados para la escucha de un equipo de alta fidelidad, como cualquier buen altavoz.

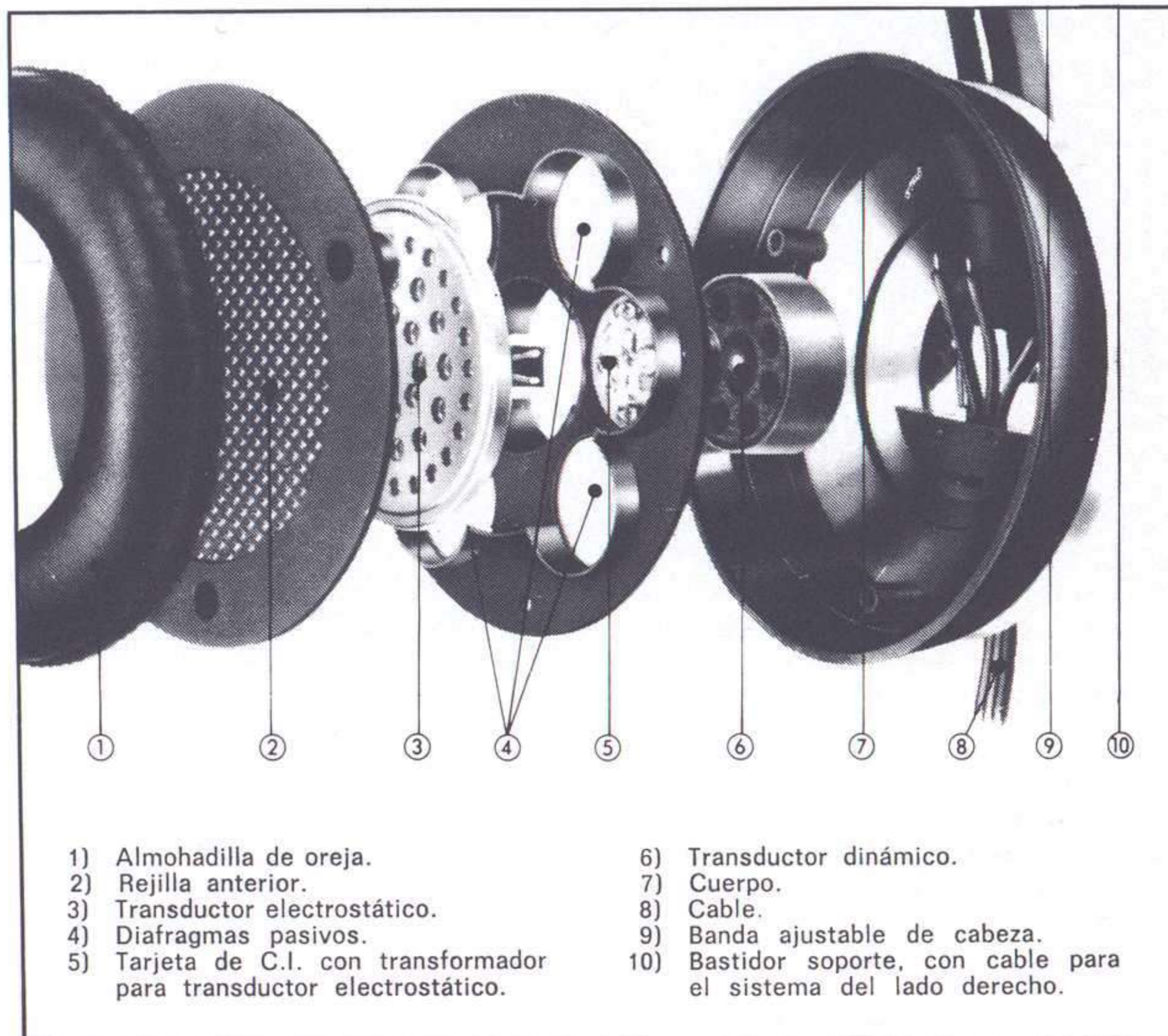
- El sonido no depende del entorno, por lo que no influyen las dimensiones de la habitación, las cortinas, las alfombras, el número de personas que haya en ella, etc.
- Permiten una escucha con un cierto aislamiento de los ruidos-ambiente.
- Se obtiene un nivel sonoro muy alto con muy poca potencia, lo que es ideal para la escucha de los discos digitales.
- Son más baratos que una pareja de altavoces de nivel equivalente en una relación superior a 5. (Hay

quienes llegan a subir esta relación a 10).

- e) La situación relativa de la cabeza respecto al campo sonoro permanece fija, independientemente del movimiento de ésta
- f) Hoy día son ligeros y fáciles de transportar.
- g) No se molesta a las demás personas que estén cerca de la sala de escucha y mucho menos a nuestros vecinos.
- h) El relativamente pequeño desplazamiento del diafragma genera muy poca distorsión armónica.
- i) Se pueden conectar, generalmente, directamente a magnetófonos y lectores de discos compactos, sin necesidad de un amplificador.

Por el contrario, hay algunas desventajas que es necesario superar para disfrutar de todo el detalle que se puede obtener en la escucha de un buen auricular, conectado a una buena cadena de Alta Fidelidad, y éstas son:

- a) Se permanece unido mediante un cordón al equipo reproductor de sonido.
- b) En escuchas muy largas, es incómodo soportar estos dispositivos sobre la cabeza.
- c) Sensación de aislamiento del medio ambiente, que resulta desagradable a algunas personas.
- d) Cambia la perspectiva del estéreo en las grabaciones hechas para ser escuchadas por altavoces.
- e) No es posible sentir las notas graves en todo el cuerpo, como ocurre con altavoces adecuados.



Despiece del K 340

- | | |
|---|---|
| 1) Almohadilla de oreja. | 6) Transductor dinámico. |
| 2) Rejilla anterior. | 7) Cuerpo. |
| 3) Transductor electrostático. | 8) Cable. |
| 4) Diafragmas pasivos. | 9) Banda ajustable de cabeza. |
| 5) Tarjeta de C.I. con transformador para transductor electrostático. | 10) Bastidor soporte, con cable para el sistema del lado derecho. |

Para elaborar el presente artículo se han probado diferentes modelos de auriculares, todos ellos de la gama alta, de dos de los más importantes fabricantes mundiales. Estos dos fabricantes, AKG y SENNHEISER, son europeos y cuentan con muchos años de experiencia en la fabricación de estos dispositivos, así como de micrófonos y otros componentes que se emplean, al igual que los auriculares, tanto en el campo profesional, como en el del aficionado. De la marca AKG se han probado los siguientes modelos: K 340 (2 vías, electrostático + dinámico), K 260 (dinámico), K 240DF (dinámico), K 240M (dinámico), K 145 (2 vías, electrostático + dinámico); y de la marca SHENNHEISER los modelos: UNIPOLAR 2000 (electrostático) y HD 540 (dinámico).

Todos ellos se caracterizan por una construcción esmerada y por un acabado muy agradable, aunque quizás sean los AKG los que tienen más DETALLITOS en su terminado.

Para probar a fondo estos auriculares se han empleado como fuente de señal dos lectores de discos compactos, el MISSION 7000R y el NAKAMICHI OMS-2E y no se ha utilizado ningún tocadiscos por no disponer en ese momento de uno de suficiente categoría en el lugar de la prueba.

La señal de estos lectores de discos compactos se amplificó con diferentes etapas entre las que se encuentran el MISSION CYRUS II, el ya antiguo PIONEER SX-850 y un amplificador de construcción propia especial para auriculares. Todos los auriculares fueron probados con todos los amplificadores con

objeto de evitar algún posible problema de incompatibilidad amplificador-auricular.

Los discos utilizados en esta prueba fueron: Mozart - **Conciertos piano 20, 21, 23, 12** - Deutsche Grammophon. Mozart - **Requiem** - Deutsche Grammophon. Mozart - **Sinfonías 39 y 38** - L'oiseau-Lyre. Mozart - **Conciertos piano 27 y 26** - Erato. Mozart - **5.ª Sinfonía** - Nimbus Natural Sound. Disco de demostración CD - Thomson. **La Consagración de la Primavera** - Philips.

Aunque son sistemas diferentes, en algún momento se hicieron comparaciones con algunos conjuntos de altavoces, entre los que se encuentran los KEF C-60, KEF 104 2 y un antiguo kit de buenos altavoces de hace unos años (3 vías) y que sigue dando muy buen juego, y unos graves con sus altavoces de 12 pulgadas que ya quisieran otros más modernos.

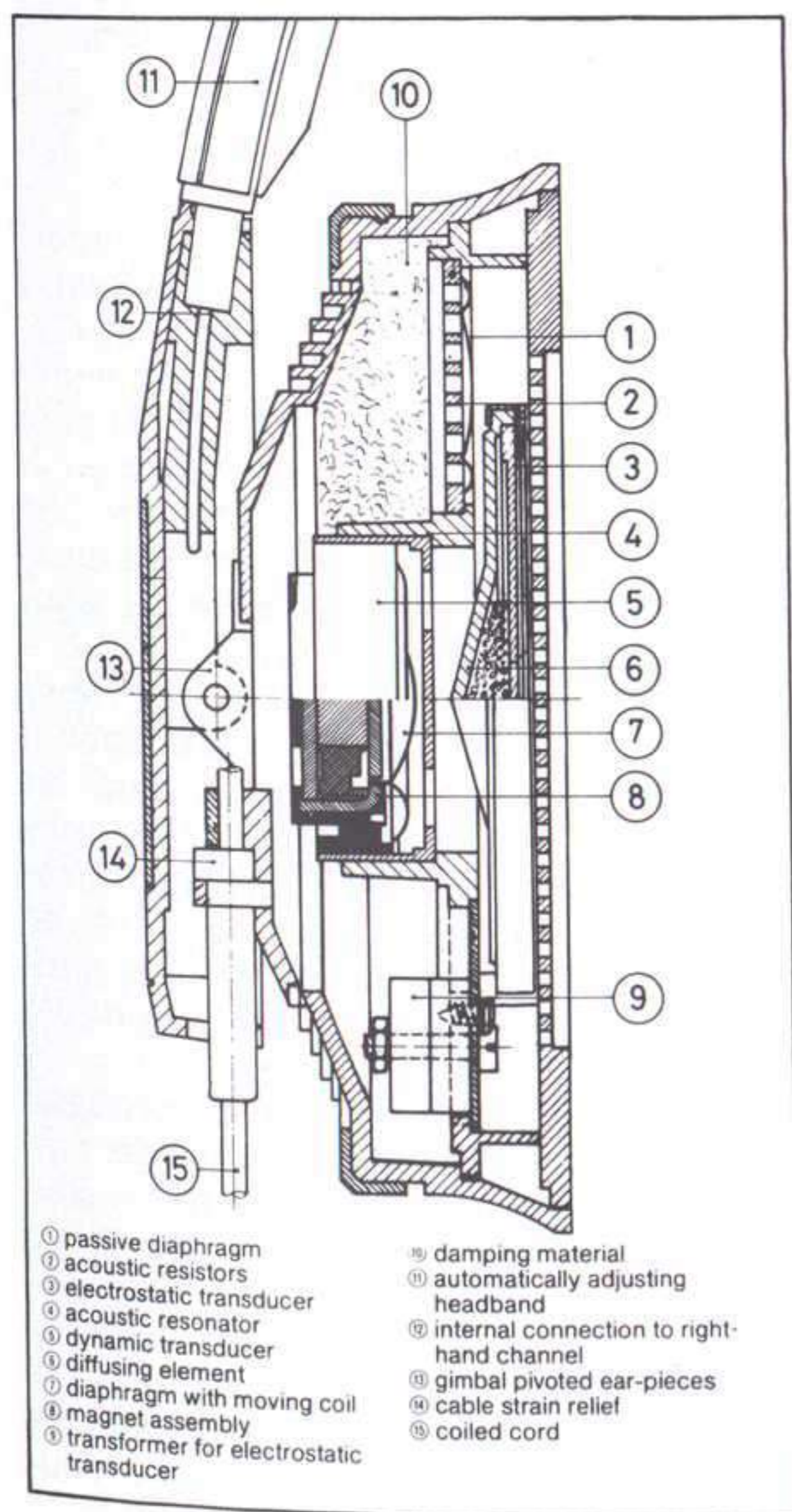
Los modelos probados dieron como resultado:

AKG K340

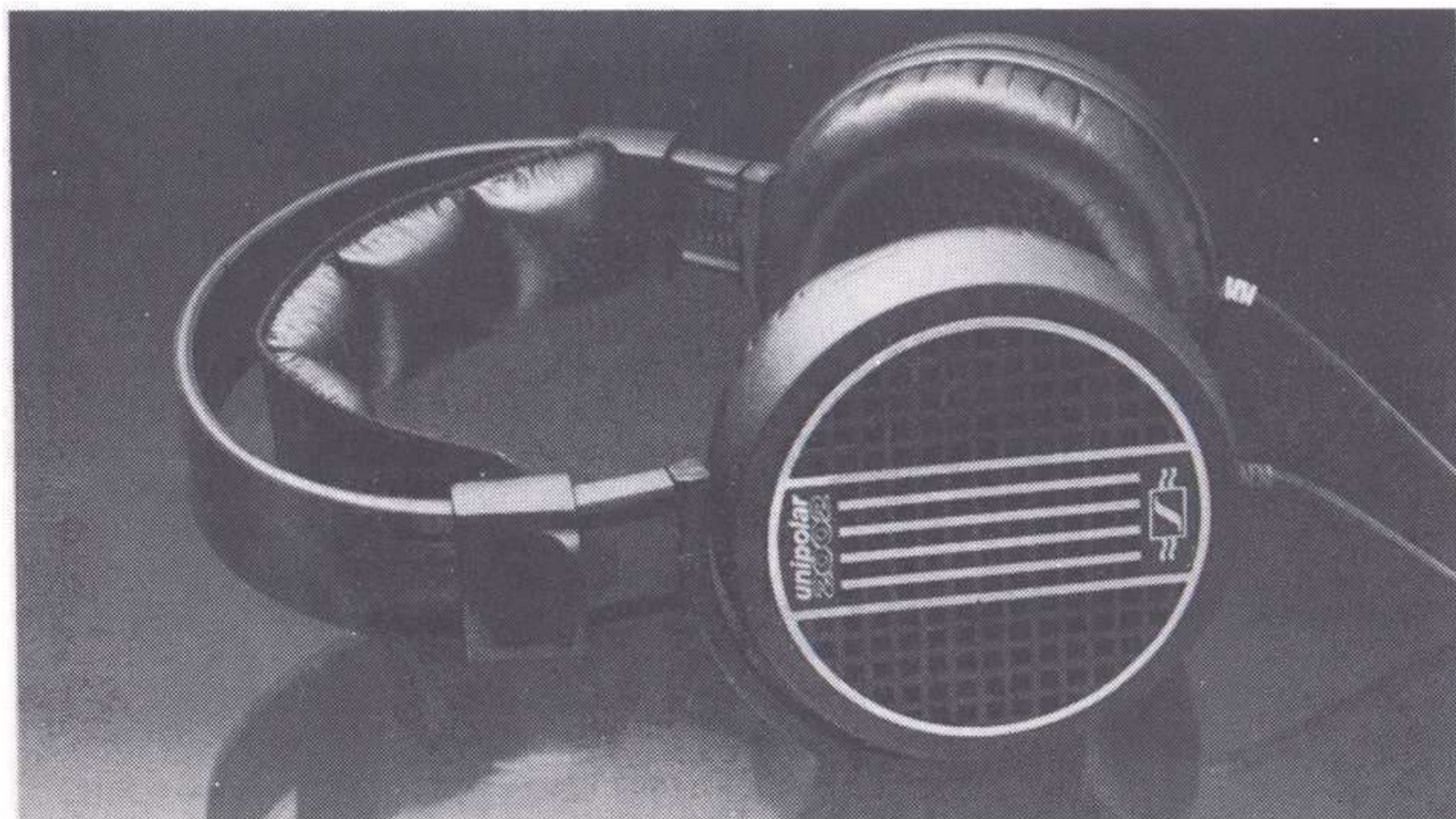
A pesar de ser el más caro de todos los modelos probados (≈ 29.000 pts), su precio queda muy por debajo del precio de una buena pareja de altavoces.

Este auricular tiene una construcción muy compleja, ya que los tonos graves y medios son reproducidos por un sistema dinámico que, a partir de una cierta frecuencia, deja de trabajar y toma su puesto un sistema electrostático.

Para que el sistema electrostático sea eficiente, es necesario elevar la tensión



- | | |
|---|---|
| 1) passive diaphragm | 10) damping material |
| 2) acoustic resistors | 11) automatically adjusting headband |
| 3) electrostatic transducer | 12) internal connection to right-hand channel |
| 4) acoustic resonator | 13) gimbal pivoted ear-pieces |
| 5) dynamic transducer | 14) cable strain relief |
| 6) diffusing element | 15) coiled cord |
| 7) diaphragm with moving coil | |
| 8) magnet assembly | |
| 9) transformer for electrostatic transducer | |



Sennheiser Unipolar 2002

que entrega el amplificador por su salida de auricular, por lo que en el interior del K 340 hay también un transformador elevador, además de material amortiguador y cinco radiadores pasivos que actúan en las frecuencias graves. Todo esto se encuentra en cada canal, por supuesto, lo que da como resultado un auricular un poco pesado (380 gramos) para la media de los otros modelos probados, lo que unido a una cierta rigidez de su sistema de suspensión a pesar de ser del tipo circumaural (es decir, que no presiona sobre las orejas sino sobre la cabeza) hace de él el menos confortable del grupo, lo que no significa que no se pueda utilizar durante mucho tiempo, ya que esto depende de cada usuario.

El sonido que produce este auricular es muy claro y agradable, con un buen equilibrio de graves y agudos y gracias a esta buena respuesta en graves se descubrió que en el primer movimiento de la **Sinfonía núm. 39** de Mozart, a los 40 segundos aproximadamente se encuentra el sonido del timbal por debajo de la orquesta. Esta situación había pasado inadvertida al escuchar con algún otro auricular. Por el contrario, cuando a partir del minuto 4 del primer mov. del **Requiem** de Mozart los coros ATACAN fuertemente, el producto de los ecos y reverberaciones de las voces, que en los altavoces y en otros auriculares sale a un nivel moderado, en éste alcanza un nivel muy superior al de las voces, con un resultado final un poco desagradable.

En definitiva un muy buen auricular, con la limitación reseñada anteriormente, de no ser tan confortable como los demás modelos.

Sennheiser unipolar. 2002

Este modelo está basado en el empleo de una unidad electrostática por cada canal. Por lo tanto, esta unidad se encarga de dar toda la banda de frecuencia de audio. Para excitar a un sistema electrostático hace falta tensiones muy altas, por lo que este modelo se suministra con un transformador-elevador exterior

de alta calidad, con posibilidad de conectar otra unidad más; es decir, se pueden alimentar dos auriculares con un solo transformador. Con un precio moderadamente alto (19.000 pts) este auricular es un poco más cómodo que el K 340, pero no llega al nivel del HD 540 de la misma casa. Moderadamente pesado (343 gramos), se agradece el gran espacio que hay para las orejas, ya que al ser de tipo circumaural, no presiona sobre ellas. Una limitación de este modelo viene dada por la filosofía de su construcción, pues el transformador elevador tiene que ser conectado a un amplificador de potencia, a la salida de altavoz y no se puede utilizar con los magnetófonos y lectores de disco compacto que tengan salida de auricular.

Su sonido es también muy claro y presente, con gran definición de los tonos medios, aunque algunas veces suena un poco frío, con tendencia a exagerar un poco los violines y con alguna escasez de graves: a los 40 segundos del primer movimiento de la **Sinfonía núm. 39** de Mozart, este modelo oculta el timbal que está grabado un poco por debajo de la orquesta. Otro fenómeno curioso de este auricular es que el eco o resonancia producido por los coros en el **Requiem** de Mozart no aparece apenas y las voces masculinas quedan un poco ocultas, mientras que en el K 340 esta resonancia aparece demasiado alta, lo que indica que a pesar de la ventaja que teóricamente tiene un sistema electrostático, el resultado final depende también de otros factores.

En definitiva, un auricular muy bueno para su precio con la limitación que supone tener que conectarlo siempre a un amplificador de potencia y el hecho de que por su construcción, cuando se sube bastante el volumen de la audición (lo que apetece dada su baja distorsión), unos indicadores luminosos avisan con sus destellos de que están cerca del nivel en que puede aparecer distorsión y es necesario reducir el volumen de la escucha.

AKG K260

Con un precio centrado en la gama de auriculares probados (\approx 17.000 pts) este auricular de tipo dinámico se beneficia de un nuevo tipo de difragma y de una construcción que hace que su poco peso sea sólo de 180 gramos, lo que junto con el sistema de sujeción a la cabeza que incorpora, hace que se agarre bien a ésta, aunque tiende a subirse un poco y no llega a ser tan confortable como el HD 540, ya que tiene menos espacio para las orejas a las que rodea, pues al ser del tipo circumaural apoya directamente sobre la cabeza, siendo con todo un auricular bastante cómodo de usar, aunque no llega a la capacidad de sujeción sobre la cabeza de los modelos 240M y 240DF.

El sonido del K 260 está cerca del de los dos anteriores, con agudos muy agradables, aunque no tan cristalinos como los de los modelos electrostáticos y un poco exagerados a veces, como sucedió con las escobillas en un disco de jazz; por el contrario, los medios y graves están muy presentes y son muy cálidos. La respuesta a las resonancias del **Requiem** de Mozart cuando suenan fuerte los coros son un poco exageradas, aunque no tanto como el K 340, pero se escucha por encima de las voces. En la prueba con la **Sinfonía núm. 39** de Mozart el timbal de fondo que hay a los 40 segundos del primer movimiento sale perfectamente (tan bien como en el K 340) lo que indica su buena respuesta en esta zona, aunque a veces los graves suenan poco secos. El resultado final es un auricular cómodo de usar, con una buena respuesta en frecuencia y un sonido muy agradable.

Sennheiser HD540

También este auricular tiene un precio muy asequible y centrado (15.000 pts), y es del tipo dinámico, pero con el difragma fabricado en aluminio. El aluminio tiene propiedades casi ideales para la fabricación de diafragmas, pues es ligero y resistente y ha sido utilizado con diferentes resultados, volviéndose a utilizar últimamente en altavoces de agudos con buenos resultados.

Este auricular circumaural es el más cómodo del grupo, pues sus almohadillas dejan un gran espacio para las orejas, además de ejercer muy poca presión sobre la cabeza. Estas almohadillas tienen un papel muy importante en la respuesta del auricular y en su confort. Su peso no es muy grande, con sólo 250 gramos.

Es el más sensible del grupo probado y obliga a bajar más el volumen del amplificador que ningún otro. Esta sensibilidad hace, por un lado, que se pueda utilizar mejor con muchos magnetófonos de casete y lectores de compact disc que dan poco nivel, y por otro que inmediatamente destaquen los defectos de algunos amplificadores, como ocu-

rrió con el soplado de la etapa de potencia del antiguo Pioneer y el pequeño zumbido de fondo que tiene un amplificador de origen japonés que se utilizó en alguna de las pruebas.

El sonido es muy claro, con medios-agudos muy presentes, agudos altos algo exagerados y buenos graves, aunque estos últimos resultan un poco atenuados respecto al resto de la banda de audio, como lo demuestra el que el sonido del timbal en el disco de la **Sinfonía núm. 39**, a los 40 segundos de comenzar el primer movimiento, aparezca un poco lejano y escondido en relación a cómo se escucha en otros auriculares. Al igual que en el UNIPOLAR 2000, la resonancia producida por los coros, existente en el **Requiem** de Mozart, apenas se oye y las voces masculinas quedan un poco atenuadas respecto al resto. En conjunto el sonido es un poco frío.

La muy buena sensibilidad de este auricular y su tendencia a sacar los soplos y zumbidos que a veces se encuentran en amplificadores, lectores de discos compactos y en las propias grabaciones (y que pueden perturbar la audición de una obra, si se tiene una cierta sensibilidad a estos ruidos) hace que empañe el resultado final del balance de características de este modelo superconfortable.

AKG-K240DF

Este modelo es el último hasta la fecha de la serie K 240 que comenzó hace algunos años. Utiliza un sistema dinámico y seis radiadores pasivos que ayudan a la reproducción de las notas graves. Su precio no es muy elevado (~20.000 pts.). Es casi tan confortable como el HD 540; se agarra perfectamente a la cabeza, quizás mejor que ninguno, pues ejerce algo más presión sobre la cabeza que aquél y pesa poco (240 gramos), pero no tiene tanto espacio para las orejas como en el caso del SENNHEISER, lo que se echa en falta. El sonido de este auricular es particularmente cálido con algo menos de agudos y algo más de medios-graves que el K260. Tiene un poco menos definición que el UNIPOLAR 2000 y que el K 340 pero a cambio hace que todas las grabaciones suenen muy agradables, quizás disimulando un poco los defectos, lo que a veces es de agradecer.

Reproduce bien el timbal en la **Sinfonía núm. 39** de Mozart utilizada para la prueba, y la reverberación producida por los coros en el **Requiem** sale a un nivel justo. Algunos instrumentos de acompañamiento en la **Sinfonía núm. 38** de Mozart, en el canal derecho, y en la gama grave, salen más presentes que

en otros; por el contrario, en el **Requiem** de Mozart cuesta a veces trabajo distinguir el órgano entre todo el conjunto orquestal. Aunque las comparaciones sean odiosas, en conjunto, el sonido de este auricular recordaba al sonido de los altavoces KEF C-60 utilizados también durante estas pruebas.

Según el fabricante, las siglas DF que siguen a la denominación de este auricular indican que su respuesta en frecuencia está dentro de los límites marcados por el Instituto de Tecnología Radiofónica de Munich en su propuesta de norma internacional, con el objeto de garantizar las mismas condiciones de escucha entre diferentes modelos de auriculares y los diferentes modelos de altavoces que se usan como monitores en los estudios. Para conseguir esto, AKG ha ecualizado este modelo para la mejor respuesta en Campo Difuso (DF=Diffuse Field). El resultado final es un auricular ligero, que se agarra bien a la cabeza, y que suena muy bien aunque a veces se echen de menos los agudos de otros modelos y un poco más de espacio para las orejas.

AKG-K240M

Este modelo es también una evolución del original K 240 y es igual de confortable que el 240 DF, con igual peso (240 gramos) e igual sujeción. Con un precio medio (15.000 pts.) utiliza también un transductor dinámico.

Con un sonido intermedio entre el K 260 y el K 240, se oye con más graves o quizás graves menos secos de lo deseable, aunque los agudos parecen un poco más agresivos que los de K240DF. En algunos pasajes los timbales de la **Sinfonía núm. 39** quedan un poco lejos y por el contrario las reverberaciones del coro del **Requiem** salen un poco altos, por lo que tiene un sonido muy centrado entre los de la familia K 240. Al existir una diferencia de 5.000 pts entre este modelo y el 240DF, el 240M puede ser una buena alternativa a menos precio.

AKG-K 145

Este modelo es un dos vías, con un transductor dinámico para los graves y uno electrostático para los agudos, con su correspondiente transformador elevador incorporado, al igual que el K 340, pero con la diferencia de que su construcción del tipo supraaural, es decir, las almoadillas apoyan directamente sobre las orejas dejando en el centro un orificio para la salida del sonido. Pesa poco (170 gramos), pero a cambio produce presión sobre las orejas, lo que hace su utilización menos confortable que los HD 540 y K 240.

Tiene el precio más bajo de todo el grupo (11.700 pts). También tiene este auricular un sonido muy agradable, con buen equilibrio de tonos, aunque a veces el sonido parece salir a través de



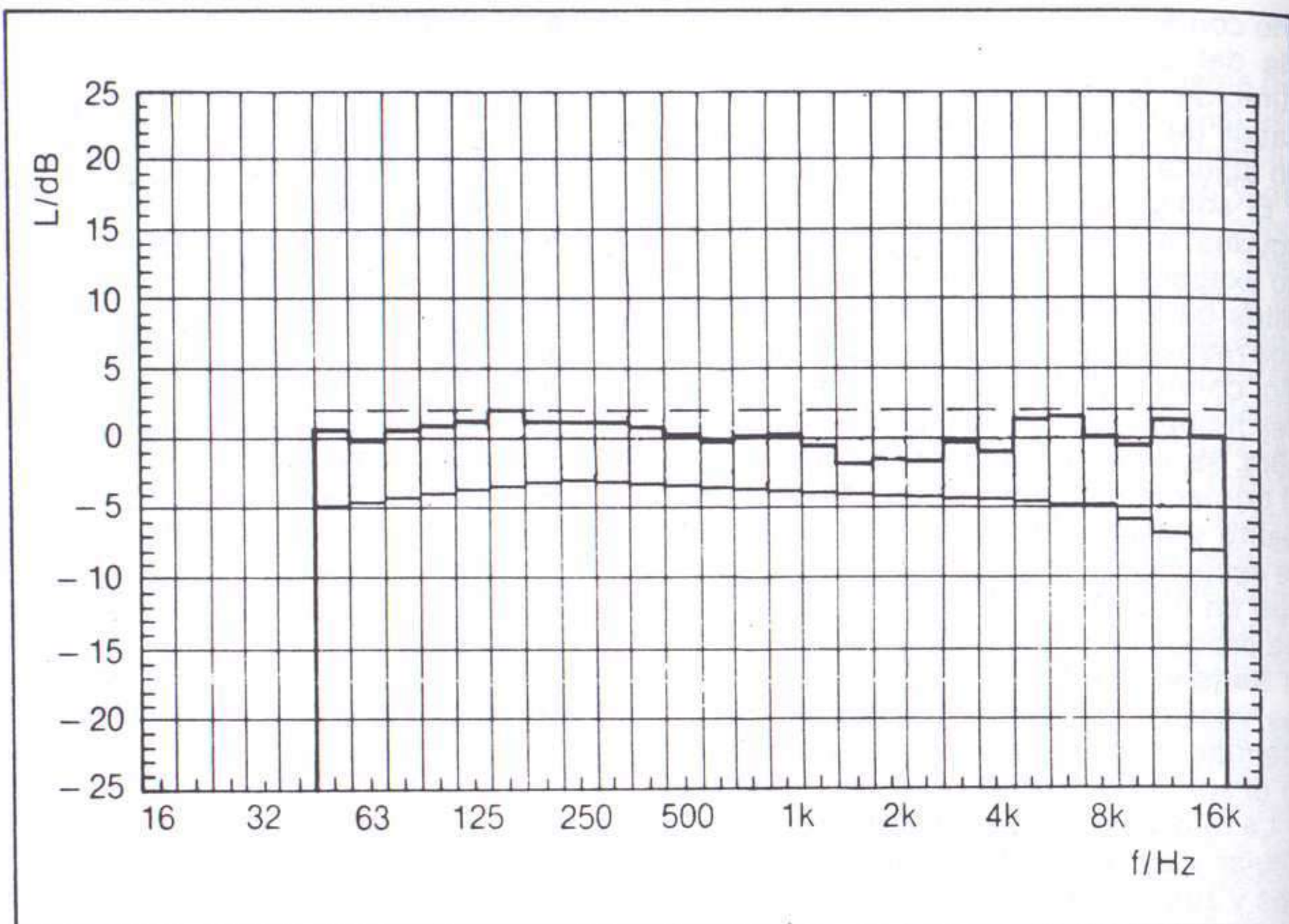
Sennheiser HD 540 Reference.

un ligero velo, un poco lejano en comparación con los otros modelos AKG. El timbal de la **Sinfonía núm. 39**, ya mencionado anteriormente, sale a poco nivel, lo que colabora a esa sensación de lejanía. Las resonancias de los coros del **Requiem** salen un poco por debajo de los K260-K240, pero son suficientes para que pueda ser apreciado.

En definitiva: es un buen auricular, con el inconveniente de que su construcción supraaural lo hace incómodo de escuchar para algunas personas; a cambio tiene un precio muy atractivo.

Aunque en las descripciones anteriores se han utilizado términos muy generales, como buenos graves o sonido equilibrado, en realidad la cuestión es mucho más compleja y difíciles de explicar las diferencias, a veces sutiles, que se encuentran en la escucha de este grupo de auriculares caracterizados por un sonido muy bueno en todos los casos. Sería más correcto hablar de ZONAS dentro de los graves, medios o agudos donde el auricular (o el altavoz) puede tener problemas en la reproducción, ya que si como ejemplo imaginamos la respuesta en frecuencia ideal como una línea horizontal y plana entre 20Hz y 20.000Hz, la respuesta real se parecerá a una cordillera de montañas, con picos y valles más o menos profundos y localizados en diferentes frecuencias, según el modelo y el fabricante. Así, un auricular que tenga un pico en 200Hz y un valle en 400Hz sonará diferente del que tenga el valle en 200Hz y el pico en 400Hz y además dependerá de la altura y profundidad del pico y del valle. Por supuesto que cuanto mejor sea un auricular menos picos y valles tendrá en su respuesta según el sistema de medida determinado, y además la respuesta en frecuencia es sólo uno de los factores que influyen en el sonido.

¿Cuál es el mejor? Esta pregunta es casi imposible de responder, ya que un modelo algo falto de graves puede venir bien para la audición de un disco o un lector que tenga tendencia a aumentar esta zona del espectro y un auricular no muy sensible en agudos puede ayudar a escuchar una grabación con mucho so-



Curva de respuesta del K 240 DF, dada por el fabricante. Como se puede observar, se encuentra dentro de los límites recomendados por el ITR, de Munich.

plido de cinta, o un amplificador que tenga algo de soplido en sus circuitos electrónicos, entrada de fono, etc. Teniendo en cuenta la calidad de todos los auriculares probados el problema se reduce a una cuestión de matices.

A nivel de matices quizás fuese más correcto buscar el más equilibrado, teniendo en cuenta precio, confort, sonido y posibilidades de utilización. En este caso, el UNIPOLAR 2000 queda penalizado por la necesidad de disponer de un amplificador de potencia para su utilización, lo que limita las posibilidades de uso. También el K340 queda un poco retirado debido a su precio y a ser algo incómodo de utilizar por la rigidez de su suspensión. El K145 presiona directamente sobre las orejas y esto hace que contrarreste la ventaja de su bajo precio. El K260 no se adapta a la cabeza con la facilidad que lo hacen los otros tres restantes, pero algo mejor que el K340. Los más próximos al equilibrio de los diversos factores son quizás el

K240M, HD540 y K240DF.

En estos tres ligeros auriculares hay dos tendencias claras en el sonido, como se ha indicado anteriormente. Con tendencia a dar más graves y a resaltar menos el soplido de las cintas están los AKG 240M y 240DF, aunque algunas veces apetece tener un poco más de sitio en el interior de las orejas.

Con la tendencia contraria, a resaltar un poco el soplido y a dar algo menos de graves, pero con el espacio más grande para las orejas, está el HD540 que queda como el modelo más confortable de todos.

La elección final deberá de pasar siempre por una escucha previa de cualquiera de estos 7 modelos, que permita una selección en función del gusto personal, ya que todos ellos son un buen exponente de los logros obtenidos en los últimos tiempos en materia de audición y que parecen ahora más interesantes que nunca, con la aparición del disco compacto y sus posibilidades.

OPERAS EN COMPACT-DISC



BUSQUELAS EN LOS MEJORES COMERCIOS DE DISCOS DE TODA ESPAÑA

PARA MAS INFORMACION Y CATALOGOS: FERYSA. APDO. 151036 - 28080 MADRID

ESA-PEKKA SALONEN

EN

CBS MASTERWORKS



LUTOSLAWSKI

Les Espaces du Sommeil
John Shirley-Quirk, barítono

Sinfonía nº 3
(Primera grabación mundial)
O. Filarmónica de Los Angeles
IM42203 - LP digital

LUTOSLAWSKI

Les Espaces du Sommeil
Sinfonía nº 3
O. Filarmónica de Los Angeles

MESSIAEN

Sinfonía Turangalila
Orquesta Filarmonía
M2K42271 - 2 Compact Discs

MESSIAEN

Sinfonía Turangalila
Paul Crossley, piano
Tristan Murail, Ondas Martenot
Orquesta Filarmonía
I2M42126 - 2 LPs.

NIELSEN

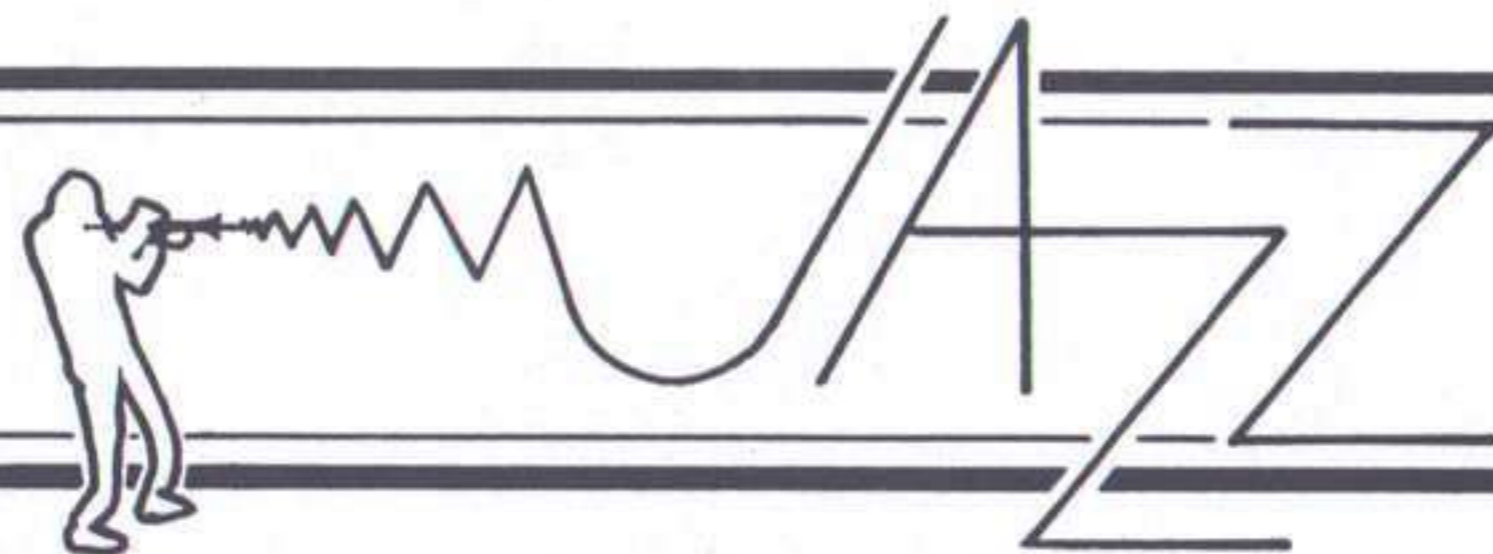
Sinfonía nº 4 "Inextinguible"
Obertura Helios
Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca
IM42093 - LP
MK42093 - Compact Disc

JOLIVET

Concierto para trompeta nº 2
Concertino

TOMASI

Concierto para trompeta
Wynton Marsalis, trompeta
Orquesta Filarmonía
IM42096 - LP
MK42096 - Compact Disc



UN VERANO DE JAZZ. LOS PROTAGONISTAS (I)

Por José María García Martínez

¿Qué queda tras doce noches de jazz? Los ecos lejanos de una música y los nombres de quienes la crearon. Estos fueron los protagonistas del verano vasco.

XI Festival de Vitoria-Gasteiz

Espléndido saldo el del undécimo Festival vitoriano, que no empaña la decepcionante presentación del nuevo grupo del guitarrista Pat Metheny. A su alrededor desplegó un impresionante montante de ingenios electrónicos infrutilizados hasta el absurdo. Había también un trompetista y un cantante que uno sabía muy bien qué pintaban ahí, en medio de aparatos capaces de reproducir cualquier sonido que se les pusiera por delante. En lo musical, Metheny, una de las pocas voces originales en el firmamento del jazz electrificado, nos pretendió dar gato por liebre, vendiéndonos como novedad lo que apenas era un levísimo tinte brasileiro. Un modo, por demás, poco imaginativo de disfrazar un producto que, con el paso de los años, se ha convertido en una mera fórmula agradable y monótona, destinada a satisfacer a sus incondicionales; pero con el beneplácito de éstos ya se contaba de antes. Excelente fue el concierto de Wynton Marsalis. Conocido de los lectores de RITMO en su faceta clásica, Wynton es una paradoja viviente, un consumado trompetista de jazz a los 25 años; tal es su madurez de criterio, la seguridad y equilibrio en sus ejecuciones. Posee una vasta cultura musical que le aflora de modo natural y la ha transmitido a un ya importante núcleo de jóvenes que, como él, han retomado una vieja historia allá donde sus antecesores la abandonaron. Juntos, con disciplina y fe que mueve montañas, hicieron posible el milagro, una hora y media didáctica de Miles y Coltrane expuesta con empuje y sinceridad por cinco chavales de 1987.

Si Marsalis colmó de gozo al aficionado, el espectáculo de los Manhattan Transfer puso la nota de color que todo festival precisa para ser tal. Un «show» apto para todos los públicos, impecable en su ritmo y progresión, con exhibiciones de «vocalese» (estilo vocal que recrea los solos instrumentales de jazz) y «doo-woop» a partes iguales. Tan bueno fue que no nos dimos cuenta de lo malo que era el grupo de acompañamiento.



Ornette Coleman y Wynton Marsalis, estuvieron en San Sebastián y Vitoria, respectivamente.



Coral Hernández

XXII Festival de San Sebastián

San Sebastián ha recuperado el ambiente jazzístico de antaño. Hubo de todo: divos, polémica, jazz en la calle con la simpática «Dirty Dozen Brass Band» de Nueva Orleans y no faltó el MALO de la película, que fue LA mala: Sarah Vaughan. Llegó cansada, armó la gresca y, finalmente, cantó lo justo. Entre otras razones porque siendo éste su último concierto de una gira europea, su garganta no daba para más. Y aunque intentó escabullirse sibilamente en los momentos conflictivos, no siempre pudo salir airoso (hubo algún salto de octava sin

red que ya, ya); y de Gershwin, nada de nada.

Tampoco Dexter Gordon llegó en plenitud de facultades que se diga: torpe en el fraseo, justito de fuelle, mantiene sin embargo intactas sus dotes de ARQUITECTO en sus improvisaciones, su inigualable habilidad para las citas imposibles y su don de palabra tan «sui generis». En el ocaso de su carrera, Dexter se ha convertido en Dale Turner por mor de su papel estelar en «Alrededor de la Medianoche», suscitando desmayos e histerias por donde quiera que pasa. Un fenómeno que beneficia al jazz tanto como a él mismo.

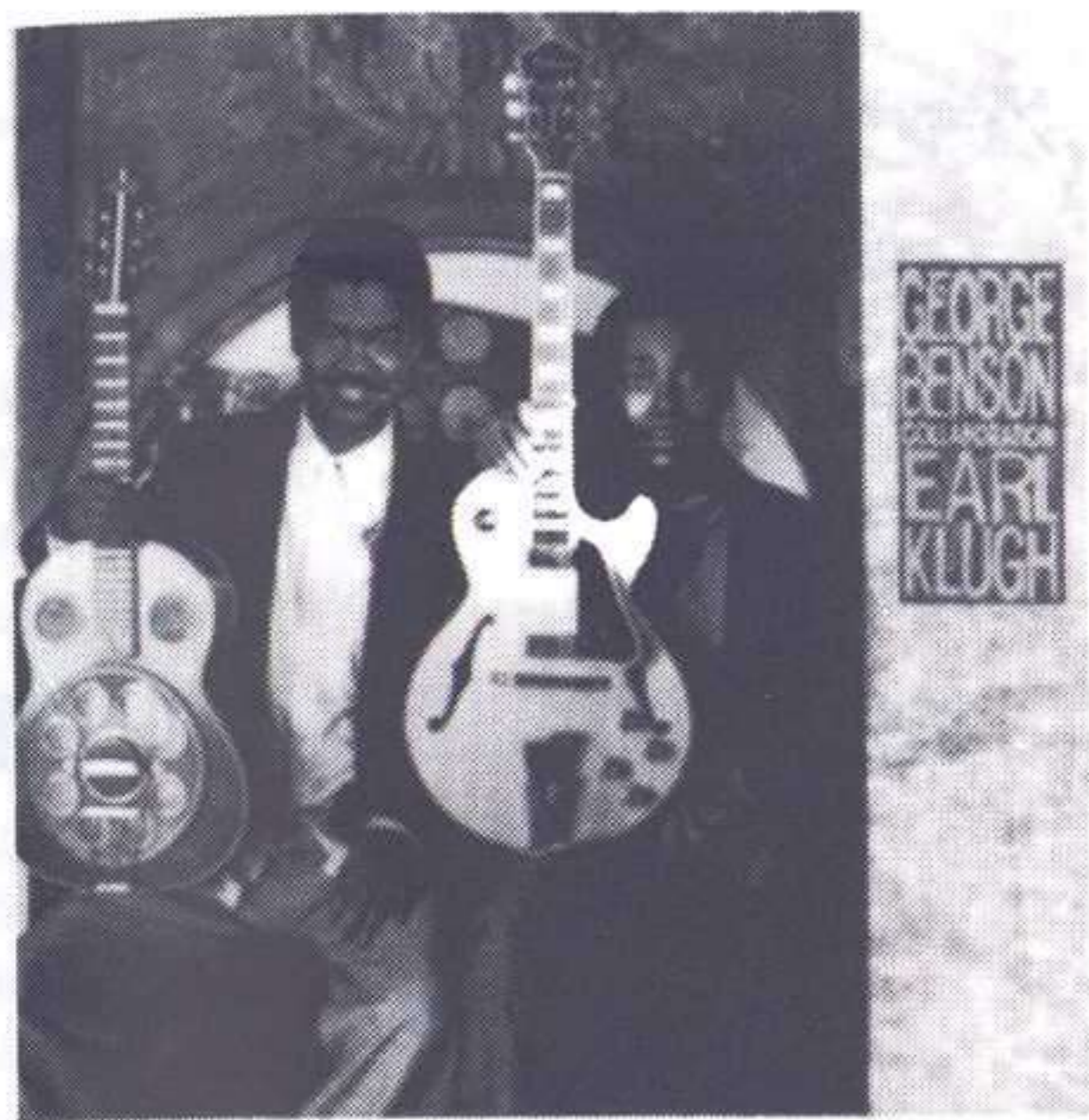
Con apenas cinco años de diferencia, Ornette Coleman se resigna a ser un clásico: todavía asusta. En aplicación práctica de su teoría HARMOLÓDICA, Ornette ha reunido un compacto colectivo de anti-virtuosos proclives a hacer llegar sus deficiencias hasta el último rincón de la tierra, con la complicidad de su ingenio de sonido con serios problemas de audición —sólo así se explica que sonara tan mal y tan fuerte—, y hace tocar todo a todos al mismo tiempo. Su meta, un sonido de conjunto sin fisuras. Desde una perspectiva extra-harmolódica, es necesaria mucha voluntad para desentrañar del magma sonoro sin forma aparente algo que se parezca a un motivo melódico o rítmico definido, cualquier cosa a la que agarrarse.

Hubo otro músico, éste más callado, que pasó por San Sebastián. Un pianista sensible, acompañante y solista sutil y sorprendente, Kenny Barron; pero como era el acompañante del divo Stan Getz, casi nadie se dio cuenta.

notijazz

- Miles Davis será, una vez más, la gran figura del VIII Festival de Jazz de Madrid, que se desarrollará entre los días 6 a 22 de noviembre. Estarán también diversos de sus discípulos emancipados y figuras del talante de Jim Hall o Lester Bowie, grandes del «blues» y de la música «fusion». Entre las novedades, un encuentro jazz-flamenco y una selección del jazz europeo actual. Habrá tres escenarios, el Palacio de los Deportes, el teatro Alcalá-Palace y el Círculo de Bellas Artes. Como todos los años, muchos de los artistas aprovecharán para tocar en diversas ciudades de nuestro país.

DISCO DEL MES



George Benson, Earl Klugh: Collaboration.

Compañía: WEA
Soporte: disco LP
Referencia: 925 580-1
Grabación: digital
Duración: 42'25"
Serie: normal

Interpretación: ***
Sonido: *****

Esperado reencuentro entre las dos guitarras más decorativas del jazz-fusion. Un producto para el consumo enteramente perfilado en todos sus extremos, impecable en su instrumentación para una música ligeramente anodina que salva la muy estimable presencia de Marcus Miller, el genial arreglista del último Miles (ver RITMO, número 579) cuyas orquestaciones escondidas entre el «muzak» imperante, son de una riqueza inhabitual en el género. Un disco vendido antes de salir al mercado.

* * *

Pork Pie Hat: Hum...

Compañía: Serrano
Soporte: disco LP
Referencia: SLP-105
Grabación: analógica
Duración: 37'40"
Serie: normal

Interpretación: *****
Sonido: ***

Primera entrega discográfica del excelente grupo bilbaíno, descontado el disco FANTASMA editado por Radio Nacional que nadie jamás ha visto o escuchado. El grupo ha crecido y madurado con el tiempo y cuenta ya con la bendición de crítica y público. Se trata de un caso único en el panorama nacional,

pues a las excelencias musicales que saltan a la vista, unen su disposición a vender su música con inteligencia. Una música puesta al día, ecléctica y moderada en todos sus extremos. De tal disposición salimos beneficiados todos. Ellos, porque mediante un trabajo de producción de primera —algo que no parece interesar demasiado a otros músicos de jazz—, consiguen realzar el trabajo compositivo, excelente de por sí; y los solos, inevitablemente desequilibrados, salen también beneficiados al ser insertados en unos arreglos en los que prima la imaginación. Y nosotros también, porque por fin nos es dado escuchar jazz «made in Spain» bien hecho, ajeno a los convencionalismos que lastran al noventa por ciento de nuestra música.

* * *

McCoy Tyner: Doubles Tríos

Compañía: Denon. Importa Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 33CY-1128
Grabación: digital
Duración: 60'
Serie: normal

Interpretación: *****
Sonido: ****

Resulta difícil para todo aficionado mantener la ecuanimidad cuando se habla de McCoy Tyner. A duras penas hubimos de acordar que el autor del solo de «My Favourite Things» coltraniano, una pieza maestra dentro de otra pieza maestra, el creador de un mundo propio forjado a la sombra de Coltrane y desarrollado en su primera época solista para Milestone, se había encerrado él mismo en un callejón sin salida; pero hete aquí que, de repente, resurge el viejo león en el cénit de su creatividad.

«Double Tríos» comprende dos sesiones, una acústica con su trío habitual y la segunda, eléctrica, con el omnipresente Marcus Miller. Punto común es el vehemente piano de McCoy, todo energía, explayándose hasta el delirio, desafiando el mal gusto en un bramido caótico en apariencia que exige de toda la atención del oyente para discernir el sinfín de sutilezas que esconde. Maravilloso y equilibrado repertorio compuesto a partes iguales por originales y «standars», tras el que se esconde un fenomenal trabajo de escritura y adaptación. En definitiva, todo lo que toca McCoy se convierte automáticamente en parte de él mismo.

* * *

Biber Records. Discos de Friedemann (The **beginning of hope**, **Voyager**, **Indian Summer**), Max Lässer's Ark (**Into the Rainbow**) y «Sampler» (**Winds of Change**). Importados (Dial).

Interpretación: ***
Sonido: *****

(valoración general de la serie).

Anubis Etnica. Discos de Zani Diabaté (**Et le Super Djata Band**), Ghetto Blaster (**People**) y The Real Sounds (**Wende Zako**). Discos Dro.

Interpretación: *****
Sonido: ***

(general de la serie)

Cada vez más, el término «jazz» trasciende de su acepción estricta para recoger y hacer suya toda música con la que comparta alguna de sus características. Músicas tan dispares como las que se traen a colación.

El sello Biber viene encuadrado dentro de la denominada «new age music», término un tanto ambiguo, como ambiguo es su contenido. Músicos eclécticos que chapotean con la música contemporánea, el jazz, el rock amable, el «muzak» y el folk, siendo ello todo y nada a un tiempo; una música de vocación europeísta destinada a treintañeros reciclados, ecologistas y practicantes de la comida dietética y el «jogging». Un producto, en suma, que se define más por la forma que por el fondo. Cualquiera de los cinco discos reúne cualidades técnicas como para definirlo como un producto de lujo. En lo musical recomendamos **The beginning of hope** el trabajo más convincente del guitarrista Friedemann y el «Sampler».

En su primera entrega, «Anubis etnica» ofrece tres espléndidos trabajos del último «pop» africano. Una música en pujanza que desafía los conceptos occidentales en torno a la música comercial, pues siendo un producto para el consumo, en modo alguno traiciona el ancestral submundo folclórico del que se nutre.

Especialmente recomendable es el disco del guitarrista de Malí, Zani Diabaté, un trabajo estudiado hasta límites insospechados, sopesado en sus elementos dinámicos, que tiene su máximo interés en un transfondo polirítmico tan apasionante como complejo. Muy distinto es el disco de «The Real Sounds», de Zimbabwe, un grupo que actualiza la tradición melódica del cono sur africano con fortuna aunque sin relieve. Bastante menos interesante es el grupo «Ghetto Blaster» afincado en Francia.

FESTIVAL DE OTOÑO

Consejería de Cultura
Comunidad de Madrid

PROGRAMA GENERAL

TEATRO REAL

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID ("ARBÓS")

Director: CRISTÓBAL HALFFTER

Día 3 de Octubre, 22.30 h.

"Concierto para cello y orquesta". Tomás Marco.
Solista: CHRISTIAN FLOREA, cello. Estreno en Madrid.

"Fantasía para un gentilhombre". Joaquín Rodrigo.
Solista: ALIRIO DÍAZ, guitarra.
HOMENAJE A ANDRÉS SEGOVIA.

"Tres poemas de la lírica española". C. Halffter.
Solistas: ROLAND HERMANN, barítono.
HUMBERTO ORÁN, viola.
Estreno en España.

INAUGURACIÓN DEL FESTIVAL DE OTOÑO.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL ESTADO DE BAVIERA, R.F.A.

Director: CARLOS KLEIBER

Día 10 de Octubre, 22.30 h.

"Sinfonía n.º 36" (Sinfonía Linz) W. A. Mozart
"Sinfonía n.º 2" J. Brahms

Día 11 de Octubre 19.30 h.

"Sinfonía n.º 4". L. van Beethoven
"Sinfonía n.º 7". L. van Beethoven
Presentación por primera vez en España de la Orquesta y del Director, CARLOS KLEIBER.

ORQUESTA PHILARMONIA DE LONDRES

Director: ESA-PEKKA SALONEN

Día 14 de Octubre, 22.30 h.

"Juego de cartas" I. Stravinsky
"Concierto para trompeta" F. J. Haydn
Solista: JOHN WALLACE
"Sinfonía n.º 2" J. Sibelius.
Presentación en España del Director.

FRIEDRICH GULDA, Austria.

Recital de piano

Día 24 de Octubre, 22.30 h.

Friedrich Gulda no facilita programa con antelación.

MONTSERRAT CABALLÉ

Al piano: MIGUEL ZANETTI

Día 27 de Octubre, 22.30 h.

Obras de A. VIVALDI, G. ROSSINI, J. NIN,
L. MARTINEZ-PALOMO y R. CHAPI.

TEATRO ALBENIZ

LEWITZKY DANCE COMPANY, E.E.U.U.

Dirección y Coreografía: BELLA LEWITZKY

Días 6 al 7 de Octubre, 22.00 h.
"8 dancers, 8 lights", "Facets", "Nos Duraturi".

"HAMLETMACHINE" de Heiner Müller, Reino Unido.

Dirección: ROBERT WILSON
Del 14 al 17 de Octubre 22.30 h.
(el 16 dos funciones: 19.00 y 22.30 h.).
Estreno en España.

MARATÓN DE PIANO PARA JÓVENES

Días 24 y 25 de Octubre, de 10.00 a 14.00 h.
Internacional.

PALACIO DE CONGRESOS

TEATRO KABUKI, Japón.

COMPANÍA ICHIKAWA ENNOSUKE
"YOSHITSUNE SENBON ZAKURA"

Del 7 al 10 de Octubre 20.00 h.
Presentación y estreno en España.

ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATER, EE.UU.

Dirección: ALVIN AILEY

Días 14 y 18 de Octubre 20.00 h.
"Night Creature", "Cry", "Bad Blood", "Revelations".

Días 15 y 16 de Octubre 20.00 h.
"Blues Suite", "Love Songs", "Afro Caribbean Suite",
"The Stack-Up"

Día 17 de Octubre 12.00 y 20.00 h.
"Divining", "Treading", "Suite Otis", "Caverna Mágica".

TEATRO BELLAS ARTES

ALBERT VIDAL

Días 21 y 22 de Octubre 22.30 h.
"EL BUFÓN": I Parte: Opera Solo.
Música: PHILLIPPE CAPDENAT
II parte: CHARTER
Creación: ALBERT VIDAL.

CENTRO CULTURAL VILLA DE MADRID

"LAS GALAS DEL DIFUNTO" de Valle-Inclán

Dirección: GERARDO MALLA.

Del 9 al 18 de Octubre. Laborables 19.00 h. y 22.30 h.
Lunes descanso. Domingos 20.00 h.

Coproducen: I. N. A. E. M., Producciones 2000
y Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.

SALA OLIMPIA

STEVE REICH, EE.UU.

Música repetitiva.
Días 13 y 14 de Octubre, 22.00 h.
"Clapping Music", "Six Pianos", "Drumming Part I",
"New York Counterpoint" y "Sextet".
Días 15 y 16 de Octubre, 22.00 h.
"Music for Pieces of Wood", "Vermont Counterpoint",
"Six Pianos", "Drumming Part III" y "Sextet"
Presentación en Madrid.

CONCIERTO DE DANZA

Días 17 22.00 h. y 18 de Octubre, 20.30 h.
"Cinco Mujeres Españolas"
Coreografía: PILAR SIERRA
Bailarina: PALOMA GARCÍA DE PRUNEDA.

Presentación y estreno en España.

PALACIO DE DEPORTES

BÉJART BALLET LAUSANNE, Suiza.

Dirección y Coreografía de MAURICE BÉJART.

Días 21 y 22 de Octubre, 21.30 h.
"Malraux o la metamorfosis de los dioses".

Días 23, 24 y 25 de Octubre, 21.30 h.
Festival Béjart

ALCALA DE HENARES

TEATRO NOWY, Polonia.

"EL FIN DE EUROPA"
Dirección: JANUSZ WISNIEWSKI

Día 2 de Octubre, 20.30 h.
Universidad Laboral

LEWITZKY DANCE COMPANY, EE.UU.

Dirección: BELLA LEWITZKY

Día 10 de Octubre 20.30 h.
Universidad Laboral
Presentación en España

CORAL Y ORQUESTA DE CÁMARA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Día 24 de Octubre, 20.30 h.
Iglesia Santa María

ALCORCON

TEATRO NOWY, Polonia.

Día 1 de Octubre, 20.30 h.
Cine Estoril

ARANJUEZ

LEWITZKY DANCE COMPANY, EE.UU.

Día 9, de Octubre 20.30 h.
Teatro Maestro Guerrero

BUITRAGO DE LOZOYA

GRUPO SEMA (Música Antigua)

"POR LAS SIERRAS DE MADRID"

Día 25 de Octubre, 20.30 h.
Iglesia Santa María del Castillo

Música de: Alfonso X, Francisco de Peñalosa, Juan
Fernández Madrid.

Centro de Estudios y Actividades Culturales

V I V I M O S E N

FESTIVAL DE OTOÑO

Consejería de Cultura
Comunidad de Madrid

PROGRAMA GENERAL

COLLADO VILLALBA

CAMBALEO TEATRO

"VIVIR"

Día 2 de Octubre, 20.30 h.

Polideportivo Municipal

Dirección: ZBYSZEK OLKIEWICZ
CARLOS SARRIÓ

CONCIERTO DE DANZA

"Cinco Mujeres Españolas"

Día 25 de Octubre, 20.30 h.

Polideportivo Municipal

Coreografía: PILAR SIERRA
Bailarina: PILAR GARCÍA DE PRUNEDA

COLMENAR DE OREJA

UMA SHARMA, India.

Día 26 de Septiembre, 20.30 h.

Teatro Diéguez

BALLET DE LUIS FUENTE

Dirección y Coreografía: LUIS FUENTE

Día 10 de Octubre 20.30 h.

Teatro Diéguez

CORAL Y ORQUESTA DE CÁMARA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Día 25 de Octubre, 20.30 h.

Teatro Diéguez

COLMENAR VIEJO

GRUPO SEMA (Música Antigua)

Día 24 de Octubre, 20.30 h.

Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción

GETAFE

CANAL STREET JAZZ BAND, España.

Concierto de Jazz

Día 17 de Octubre, 20.30 h.

Casa de Cultura

ALBERT VIDAL

23 de Octubre, 20.30 h.

Casa de Cultura

LAS ROZAS DE MADRID

COMPañIA CHOPINOT, Francia.

"LE DÉFILÉ"

Días 25 y 26 de Septiembre, 20.30 h.

Polideportivo Navalcarbón

Presentación en España

CAMBALEO TEATRO

Día 3 de Octubre, 20.30 h.

Polideportivo Navalcarbón

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Día 21 de Octubre, 20.30 h.

Iglesia de San Miguel

LEGANES

JORNADA POP-ROCK

Los Elegantes y Danza Invisible.

Día 2 de Octubre, 21.00 h.

Anfiteatro Egaleo

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID ("ARBÓS")

Día 4 de Octubre, 22.00 h.

Iglesia de El Salvador

Director: CRISTOBAL HALFFTER

"Concierto para cello y orquesta". Tomás Marco
"Fantasía para un gentilhombre". Joaquín Rodrigo
"Tres poemas de la lírica española. C. Halffter

MAJADAHONDA

UMA SHARMA, India.

Danza "KATHAK".

Día 27 de Septiembre, 20.30 h.

Casa de Cultura

STEVE REICH, EE.UU.

Música Repetitiva

Día 17 de Octubre, 20.30 h.

Casa de Cultura

"Music for Pieces of Wood", "Piano Phase",
"Drumming Part I", "New York Counterpoint",
"Sextet"

MOSTOLES

ENEDINA LLORIS (soprano)

JUANA PEÑALVER (piano)

Recital de Canto

Día 27 de Septiembre, 20.30 h.

Centro Cultural Villa de Móstoles

BALLET DE LUIS FUENTE

Día 11 de Octubre, 20.30 h.

Centro Cultural Villa de Móstoles

ALBERT VIDAL

"EL BUFÓN"

Día 24 de Octubre, 20.30 h.

Centro Cultural Villa de Móstoles

Creación: ALBERT VIDAL

NAVALCARNERO

UMA SHARMA

Día 28 de Septiembre, 20.30 h.

Teatro Centro

BALLET DE LUIS FUENTE

Día 9 de Octubre, 20.30 h.

Teatro Centro

CANAL STREET JAZZ BAND

Día 18 de Octubre, 20.30 h.

Teatro Centro

GRUPO SEMA

Día 23 de Octubre, 20.30 h.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción

NUEVO BAZTAN

RECITAL DE NURIA ESPERT

"Luces y Sombras del Siglo de Oro".

Música: JORDI SAVALL y HESPERIÓN XX

Día 25 de Septiembre, 22.00 h.

Plaza de Fiestas del Palacio de Churriguera

RASCAFRIA

ÁLVARO MARÍAS y ALINE ZYLBERASCH, España-Francia

Concierto de flauta de pico y clave

Día 12 de Octubre, 12.30 h. (matinal)

Monasterio de El Paular

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

MONTSERRAT TORRENT

Concierto de Organo

Día 26 de Septiembre, 21.30 h.

Basilica del Real Monasterio de El Escorial

STEVE REICH

Día 18 de Octubre, 20.30 h.

Real Coliseo de Carlos III

ALBERT VIDAL

Día 25 de Octubre, 20.30 h.

Real Coliseo de Carlos III

TORREJON DE ARDOZ

TEATRO NOWY, Polonia.

Día 4 de Octubre, 20.30 h.

Centro Cultural

CANAL STREET JAZZ BAND, España.

Día 16 de Octubre, 22.00 h.

Centro Cultural

CONCIERTO DE DANZA

Día 24 de Octubre, 20.30 h.

Centro Cultural

TORRELODONES

TEATRO NOWY, Polonia.

Día 3 de Octubre, 20.00 h.

Casa de Cultura

LEWITZKY DANCE COMPANY

Día 8 de Octubre, 20.00 h.

Casa de Cultura

ANTONIO BACIERO

Día 12 de Octubre, 20.00 h.

Casa de Cultura

CONCIERTO DE DANZA

Día 23 de Octubre, 20.00 h.

Casa de Cultura

Para los espectáculos en Municipios, excepto Madrid, llamar al ayuntamiento correspondiente para confirmar el horario.

C O M U N I D A D

«L'ITALIANA IN ALGERI», DE ROSSINI

Por Blas Cortés

Seis grabaciones comerciales son ciertamente escasas para una obra como **L'italiana in Algeri**. No lo son tratándose de una ópera de Rossini, compositor REDESCUBIERTO durante éste último decenio y del que sólo había una mayor representación discográfica en **Il barbiere di Siviglia** y **La Cenerentola**. Ambas han sido tratadas en esta sección de Discoteca Básica, por lo que con ésta, dedicada a **L'italiana in Algeri**, se completa el grupo más representado del repertorio bufo del compositor de Pesaro. Si la actividad rossiniana desplegada en los últimos años por las casas discográficas y por los teatros de ópera —e impulsada por las ediciones críticas de la Fundación Rossini de Pesaro— ha ayudado a revisar y ampliar su repertorio bufo, ha tenido primordial importancia en el descubrimiento de su producción seria y semiseria, prácticamente desconocida a lo largo de nuestro siglo.

El estreno de «L'italiana in Algeri»

Antes, repasemos brevemente los precedentes del género bufo rossiniano. Aunque ya en la escuela veneciana de la segunda mitad del siglo XVIII, en plena ópera barroca, ya existían formas cómico-heroicas o predominantemente cómicas, es en la primera mitad del XVIII donde se desarrolla el género bufo en la escuela napolitana. A lo largo de este siglo se establecerá una simbiosis continua entre los géneros bufo y serio hasta la época de Rossini. Con Cimarosa, pero principalmente con Mozart y Rossini, este intercambio es total. El canto virtuoso, propio de la ópera serie y del canto de los castrados, se hace necesario para abordar las partituras de las óperas bufas de Mozart y Rossini. Por otra parte, en las óperas serias de Rossini las formas desarrolladas en el género bufo se despliegan en toda su amplitud: dúos, concertantes, finales de acto. En Rossini se complica, pues, la ópera bufa. La complejidad mayor afectará tanto al canto como a la orquesta.

El género bufo italiano culmina, como es bien conocido, en la segunda mitad del XVIII, con Fioravanti, Zingarelli, Paisiello y Cimarosa, entre otros. Mozart y Rossini son dos figuras excepcionales que prolongan el género de una forma muy personal y que prácticamente lo



Con Rossini, el intercambio entre los géneros bufo y serio es ya total

agotan. Las obras maestras de Donizetti en este género son un último homenaje, también excepcional. Bellini, que aporta una gran ópera, **La Sonnambula**, al género semiserio o de medio carácter, también a punto de extinguirse, no compondrá ninguna ópera bufa. Entre varias razones, conviene escuchar ésta del propio Bellini: *L'italiana in Algeri es, en su género, una obra perfecta*. Esta opinión de Bellini ha necesitado casi siglo y medio para ser reconocida, tras el prejuicio de la crítica romántica ante el belcantismo en general y el género comedia en particular.

Rossini, que ya ha triunfado en varias óperas, como **La pietra del Paragone**, se va a consagrar doblemente en Venecia, en 1813; en el terreno de la ópera bufa, con **L'italiana**; en el de la ópera seria, con **Tancredi**. ¿Qué aportó **L'italiana in Algeri**? ¿Por qué fue considerada por el público de la época una auténtica novedad? La sencillez de Paisiello y el modelo fijado por Cimarosa, bien conocidos por el público, sufrieron una renovación tanto por el tratamiento orquestal como vocal. Una animación extraordinaria atraviesa la obra. **L'italiana in Algeri** emana una alegría rítmica peculiar y acentúa todas las características de la tradición bufa, desde una escritura más viva y nerviosa. Rossini aporta un colorido orquestal hasta entonces desconocido, y numerosas formas ingeniosas, no siempre originales, pero acentuadas: así, el «crescendo», los rápidos «accelerandi», la potencia de los finales de acto, que convierte muchas veces en una «follia organizzata», una alegría organizada, la maestría en la escritura vocal de los

conjuntos y un canto más complejo y ornamentado (procedente de la ópera seria). Hay que añadir la indefinible invención melódica. Wagner, reticente con Rossini, desde sus presupuestos musicales, lo consideró un genio —no bien desarrollado, lógicamente desde su punto de vista— del que testifica lo siguiente: *De todos los músicos que yo encontré en París, él es el único verdaderamente grande. Como Mozart, este hombre poseía en el más alto grado el don de la invención melódica*.

En **L'italiana in Algeri** están, pues, contenidas muchas de las características generales de la música de Rossini. Por una parte, introduce partes que cabe considerar de auténtica ópera seria, como el aira de «Isabella» «Pensa alla patria»; por otra, las partes bufas tienen tal vivacidad que cabe considerar a esta obra como una de las más alegres de la historia de la ópera. Nada más propicio, señala Stendhal, que el carácter de los venecianos para recibir este manifiesto rossiniano: el despliegue exultante que representa, por ejemplo, el final del primer acto, define esa dimensión jubilosa de la música rossiniana (recuerde también el lector todo el espléndido final de **La Gazza ladra**). El crítico Bruno Caglianos dice que la comicidad no es para Rossini sólo un aspecto doméstico (más característico en la ópera napolitana del XVIII), sino una categoría universal. En efecto, y volvemos a remitirnos a ese final de acto, la expresión se desata en un juego onomatopéyico y un ritmo absolutamente contagioso. La alegría puede ser, pues, una categoría musical, como teatral o literaria, tan importante como cualquier otra.



María Marcolini cantó el papel de «Isabella» en el estreno de la ópera (22 de mayo de 1813).



Lucía Valentini-Terrani, una de las intérpretes actuales de la obra.

L'italiana in Algeri se estrenó en Venecia, el 22 de mayo de 1813 en el teatro San Benedetto, con María Marcolini, contralto, en «Isabella»; Serafino Gentili, tenor, en «Lindoro» y Filippo Galli, bajo, en «Mustafá». El libreto de Angelo Anelli ya había sido musicado por Luigi Mosca. La obra se ambienta en el mundo turco. La utilización de marcos exóticos es común en el teatro del XVIII, y basta recordar a Rameau o a Mozart y su **El rapto en el Serallo**. La escena transurre en Argel y consta de dos actos.

Orquesta. Tipología vocal y estilo belcantista

Conocer BIEN **L'italiana in Algeri**, como todas las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti, es un intento y, en parte, una realidad reciente. Así también, lógicamente, su auténtica valoración. El crítico italiano Rodolfo Celletti nos dice que *los directores italianos desde 1920 a 1950 (testimonio discográfico) tenían como principal enemigo a combatir el gesto belcantístico en todas sus manifestaciones*. Referido a la generalidad de los intérpretes este juicio puede prolongarse hasta la actualidad. En la defensa del GESTO BELCANTISTA hay que señalar las figuras de Maria Callas, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Alfredo Kraus, Richard Bonynge, entre otros. Sólo recientemente, en el caso de Rossini, las revisiones críticas de la Fundación Rossini y las intenciones de algunos cantantes y directores nos están ofreciendo una aproximación fiel estilísticamente.

L'italiana in Algeri ha sido interpretada con numerosos cambios, cortes y vicios interpretativos. En la orquesta, por la sustitución de algunos instrumentos (como el «ottavino», el sistro), la inven-

ción de sonoridades densas, propias de la orquesta romántica posterior, en vez de la *Límpida textura orquestal de Rossini*, mediante la introducción de instrumentos no anotados en la partitura (trombones, timbales y platillos, en algunos casos no indicados) o doblamientos de las partes de flauta, oboe y fagot. Hay que añadir cambios en el fraseo, alteraciones dinámicas o de notas «staccato» y «legato».

De las voces hay que decir que los esfuerzos por acercarse a una fiel interpretación se han centrado en la cuerda masculina. La voz femenina ha mantenido a través del repertorio romántico y aun verista la línea ornamental, la vocalidad belcantista junto al canto «spianato» y silábico. Por otra parte, grandes sopranos y mezzos, desde Maria Callas, han abordado con fidelidad las partituras belcantistas, hasta las actuales June Anderson o Valentini Terrani, por citar dos ejemplos. No así en las voces masculinas, en las que a una indiscutible crisis hay que añadir una tradición tramposa al abordar el belcantismo. Bajos y barítonos han abordado los papeles rossinianos con voces mediocres o en decadencia, de inflexiones seniles, escudadas en trucos y pretendidas GRACIAS irrespetuosas con la partitura. Obsérvese el trecho que media entre el execrable «Mustafá» de Fernando Corena y el espléndido (¡siguiendo todas las notas del canto rossiniano!) de Samuel Ramey. Baste recordar que en la época de Rossini los cantantes de sus óperas serias eran los mismos de sus óperas cómicas. De Filippo Galli, primer «Mustafá» nos dice Stendhal que *tenía la voz de bajo más bella de Italia y la más fuerte y acentuada*. En los tenores el problema es doble. En primer lugar por la crisis de la cuerda y por la escasa dedicación de las grandes voces a este género. En segundo lugar, porque, también, hasta hace poco su interpretación no era fiel estilísticamente. Hay que añadir que la emisión tenoril en la época de Rossini —y para la que se escribieron sus obras— era falsetística o en «voz mixta» en el sobreagudo, cosa proscrita hoy, por lo que



La interpretación de Francisco Araiza resulta forzada.

la obligada emisión «de pecho» actual dificulta la facilidad, la gracia en el fraseo, en la interpretación de la escritura melismática propia de Rossini. Detengámonos en la cuerda de tenor.

Los tenores de la época de Rossini se pueden dividir, esquemáticamente, en dos grupos: los «baritenori» y los «contraltini», fundamentalmente por el color, más oscuro en los primeros y más cortos en el agudo, y más claro en los segundos, con mayor facilidad y flexibilidad en el agudo. **L'italiana in Algeri**, a diferencia de **Il barbiere di Siviglia** fue interpretada por «contraltinos» como Gentile, su primer intérprete, o Davide. No obstante, la unidad estilística era evidente, el uso de la voz mixta era común y en la misma época de Rossini los mismos papeles fueron muchas veces abordados por «baritenores» y «contraltinos». Basta repasar las partituras de las óperas napolitanas de Rossini —escritas para ambos tipos de voces— para confirmar que ni el término «bariotenore» supone un barítono tal como hoy lo conocemos (el aria de **Il barbiere**, «Cessa di piu resistere» tenía que cantarla un «baritenore», como Manuel García), ni el «contraltino» supone necesariamente una voz pequeña y de expresión línfica (la mayor parte de los tenores llamados «ligeros» de nuestro siglo), pues de Davide decía Stendhal que tenía una voz *pura y sonora, aunque donde destacaba era en la voz de cabeza, esto es, en el falsete*.

La voz de tenor en Rossini se mueve principalmente en una octava y media de extensión: aquí se suceden los melismas, arabescos y agilidades. En los pasajes «spianatti» el registro agudo en voz mixta era suficiente sobre una orquestación leve. El agudo en el canto rossiniano es una nota de paso, parte de la floritura o breve culminación de una gama. La emisión mixta supuso un paso entre los antiguos falsetistas y la voz de pecho, que supuso una mayor fusión entre los registros y una voz flexible ideal para el canto rossiniano. Veamos un breve ejemplo para explicar la coherencia del sobreagudo en voz mixta o de cabeza: el aria y cabaletta de «Ramiro» en **La Cenerentola**. La frase «Se fosse in grembo a Giove/io la ritroverò» (agudo en la segunda e de Giove) y la «Dolce speranza(...) dentro al mio core/stanno a pugnare» (sobreagudo en cuore). Con independencia del color y calidad general de las voces, la interpretación de Francisco Araiza (Italia), resulta forzada; no así la de Luigi Alva (DG). El primero alarga los agudos atacados con voz «de pecho», quebrando el discurso; el segundo, coherentemente, ataca los agudos en falsete, como breves culminaciones, manteniendo la gracia y la continuidad de los melismas que componen cada una de las frases.

Alain Renaud agrupa las características del canto rossiniano (y aquí puede aplicarse al tenor y a las demás cuerdas) en tres principales: la capacidad para los cambios de intensidad, la capacidad



Montaje de La Scala. Diciembre de 1973.

para colorear y, por tanto, para las medias tintas, modulaciones y matices con las que expresar una amplia gama de emociones y, por último, la capacidad rítmica, que supone la adaptación de la articulación al ritmo orquestal y el dominio del «acellerando», «rallentando», «crescendo», las cascadas de tresillos, gamas de triples corcheas, repeticiones «martellato», mordientes y todos los arabescos de la escritura belcantista. Características —valores microscópicos— bien distintas de las dominantes en el canto posterior romántico y sus efectos macroscópicos. Si a esto añadimos la necesidad de variar en las repeticiones y que exige una FANTASIA del cantante (cada uno en el ámbito de su vocalidad), comprenderemos las dificultades actuales para interpretar el repertorio belcantista en general y la ópera bufa y *L'italiana in Algeri*, en particular.

La repetición y la variación son valores esenciales de la música del Barroco y Clasicismo. Aceptada en lo instrumental, ha sido sin embargo combatida en la interpretación vocal, por lo que hasta muy recientemente las óperas de Rossini aparecían con cortes en la repetición de arias, cabalettas y dúos. Todavía, excepto casos muy aislados, los cantantes no han recuperado la improvisación o la variación en repeticiones y cadencias, tal como se hacía en la época de Rossini, Bellini y Donizetti. La dificultad para llegar a esta aproximación fiel a las partituras rossinianas ha estado reforzada por una serie de prejuicios críticos ante el estilo belcantista en general. Sólo citaremos algunas de las objeciones más frecuentes, infundadas y gratuitas: la ya dicha incompreensión para la repetición y la variación en el ámbito vocal; la objeción a la estructura de la «ópera de números» o de «pezzi chiusi», como supuesta forma ARTIFICIAL, y de la ornamentación, por el mismo motivo, en

(en la obra y en el aria) posterior, supuestamente más lógica y auténtica; los juicios sobre el canto rossiniano repetidos desde la época de Berlioz hasta, todavía, hoy: *canto pirotécnico*, *cháchara de los ritornelli*, *corrompidos crescendi* etc. Conviene reproducir aquí un texto de Rodolfo Celletti a propósito de estas falacias: *La tesis —querida por la estética del romanticismo tardío, la crítica idealista y otros partisanos del drama musical a la manera de Glück o Wagner— según la cual los ornamentos no son más que una ocasión que permite al cantante exhibir su virtuosismo, está privada de todo fundamento. Efectivamente, el canto de bravura rossiniano, las ornamentaciones, tienen un sentido dramático (trágico, cómico o ¿por qué no?, en ocasiones como pura expresión musical, en sí misma). Tanto «Casta Diva», la «Canción del Sauce» del Otello de Rossini, las arias de «L'italiana» o «D'amor dull'aure rosee» de Il Trovatore, no tendrían sentido sin la floritura que, como la improvisación o la variación tendrán su valor musical en manos de un buen cantante. En substancia —sigue Celletti— toda manifestación artística debe ser examinada sobre la base de los gustos y las reglas de su época. Todo otro procedimiento es arbitrario y antihistórico. Si yo considero, sobre la base de la estética del drama musical, que los melismas de la ópera rossiniana o del primer romanticismo son inconsistentes y puramente hedonistas, puedo igualmente invertir las posiciones y concluir, sobre la base de una estética del primer romanticismo, que la declamación wagneriana no es nada más que la monótona producción de un compositor incapaz de melodizar.* Hasta aquí la defensa del crítico italiano. Tras todo lo dicho basta una breve referencia a las voces principales de *L'italiana in Algeri*.

«Lindoro» es papel para tenor y su tesitura se mueve frecuentemente en el

agudo y sobreagudo. Es uno de los papeles más representativos de Rossini para el que hemos llamado tenor «contraltino»: ágil, fácil en el agudo y con absoluto dominio de la ornamentación rossiniana. «Mustafá» es un bajo que debe cantar siempre, aun en los momentos más cómicos, de voz llena y con difíciles pasajes por la agilidad que se le exige, infrecuente para un bajo. «Isabella» corresponde a la contralto, o mezzo, voz imperante en las óperas de Rossini, con dominio de la floritura. «Taddei» corresponde a bajo o barítono, con menores dificultades, pero con las mismas exigencias estilísticas. De los pasajes onomatopéyicos, conviene recordar que tienen numerosos precedentes en la ópera bufa italiana. Así el quinteto «Ti presento», con los estornudos de «Mustafá», nos recuerda el concertante de estornudos del final del primer acto de *L'italiana in Brenta* de Baldassare Galuppi. El final del primer acto de «*L'italiana*», «Va sosopra il mio cervello», en el que todos los personajes expresan su estado mediante las onomatopeyas: din, din, bum; bum, cra, cra y tac, tac de *Il maestro di música* de Pergolesi.

Las versiones discográficas

De las seis versiones discográficas, comerciales, recogidas en nuestro apéndice, hay que descartar globalmente tres de ellas. De la versión de EMI (1954) hay que destacar la dirección de Giulini, por su sentido rítmico y su proverbial elegancia y sentido teatral. No se puede decir lo mismo de la orquesta y de los intérpretes aunque destacan Giulietta Simionatto que por aquellos años era una de las pocas mezzos capaces de abordar a Rossini, por cierta facilidad en las agilidades y la belleza y frescura del timbre. Lo mismo de Cesare Valletti, elegante y fácil, aunque ya con problemas en el agudo y no absolutamente fiel estilísticamente. Discreto el resto del re-



Giulietta Simionatto, que grabó la ópera en 1954, dirigida por Giulini, era por aquellos años una de las pocas que podía abordar el papel.

parto. Desconozco la versión en ruso, de 1955. La versión de EDIGSA, última aparecida, de 1982, destaca por una correcta dirección de Gary Bertini, pero globalmente no aporta nada de relieve, excepto la interpretación de Lucia Valentini Terrani, que enjuiciaremos en su versión de ITALIA, dirigida por Ferro. Ugo Benelli y Sesto Bruscantini han grabado sus partes en plena decadencia. La versión es pues, en gran parte, absurda. Benelli, antes un correcto tenor ligero, aparece ahora con una voz aún más pequeña, blanqueada y obligada a cantar casi en un permanente media voz o falsete por insuficiencia de facultades. Bruscantini, un excelente barítono en el repertorio mozartiano y en algunos papeles rossinianos y de la ópera del XVIII, muestra demasiado claramente la actual ruina de su voz, aunque mantiene su indiscutible gusto, su sentido del fraseo. La versión es completa. La de Guilini, antes comentada, es una versión con múltiples cortes.

Las tres versiones restantes constituyen las de referencia. Ninguna me parece ideal. Entre las tres, sumando las virtudes respectivas, el oyente puede aproximarse con autenticidad a esta obra maestra rossiniana del género bufo. La de DECCA, de 1963, dirigida por Silvio Varviso, es una de las mejores aportaciones discográficas de este irregular director. Inspirado y en estado de gracia, mantiene a lo largo de toda la obra la vitalidad, el nervio rossiniano que la caracteriza, sin que falte gracia y elegancia. Cuenta además con un gran reparto: Teresa Berganza es la más refinada «Isabella», aunque con ese punto de frialdad que a veces la caracteriza. Luigi Alva ofrece una de sus más satisfactorias interpretaciones discográficas, por fresca de timbre y propiedad en el fraseo, y Rolando Panerai es un estupendo «Taddeo». El dúo «Ai capricci della sorte», con Berganza, y el aria de «Taddeo» son versiones de referencia. Montarsolo canta rudamente su aria, «Le femmine d'Italia». El punto negro de la grabación es la interpretación de Fernando Corena en un papel principal como «Mustafá», que además de amputar su gran aria «Già d'insolito ardore», sólo se defiende en recitativos y en frases de algunos conjuntos.

La versión de HISPAVOX, dirigida por Claudio Scimone, podría ser la mejor si no fuera por algunas irregularidades en la interpretación de M. Horne y D. Trimarchi. Marilyn Horne, que teóricamente resultaba una «Isabella» ideal, se muestra irregular: sus portentosas facultades para la vocalidad belcantista no siempre apoyan la justa expresión de este tipo de música. Hay expresiones de dudoso gusto, histriónicas, notas de color desabrido o exageradas, falta de gracia en algunos momentos. Por lo demás canta sus arias, lógicamente, con su facilidad característica. Ernesto Palacio, sin ser ni una gran voz ni un gran timbre, realiza la aproximación más auténtica a la vocalidad del «Lindoro», permitiéndole



Marilyn Horne en un montaje de *L'italiana in Algeri*. Teatro de la Fenice, Venecia.

se incluso variar con gusto (aunque el resultado no siempre sea perfecto) en las repeticiones del aria «languir per una donna» y en el dúo «Se inclinassi a prender moglie», todo lo cual indica una fidelidad estilística respecto al belcanto. En otras partes, como en el aria «Oh come il cor di giubilo», es superado por Luigi Alva. Samuel Ramey es el mejor «Mustafá» y el único bajo que trata —y consigue— seguir toda la vocalidad rossiniana adscrita al bajo: impecable en las ornamentaciones y espléndido en el aria «Gia d'insolito ardore» que canta completa. La dirección de Scimone es, para mi gusto, la más ligera y exultante de todas. Transpira, desde la Obertura, un amor por esa música, una identificación con el tono jubiloso de la obra, con el espíritu rossiniano, que tan raramente sentimos en los directores que han abordado desde hace muchos años las óperas de Rossini. El final del primer acto «Va sossopra il mio cervello» resulta modélico.

Por último, la versión de ITALIA, dirigida por Gabrielle Ferro, es acaso la más equilibrada, aunque sin las virtudes destacadas en las dos anteriores. Nadie desentona, todos mantienen un nivel correcto, aunque Francisco Araiza se muestre más forzado que en otras interpretaciones rossinianas, por el registro agudo de «Lindoro». Destacan la interpretación de Lucia Valentini Terrani, espléndida en la coltura y, hoy, una de las más destacadas mezzos belcantistas, y la dirección de Gabrielle Ferro que, como en el caso de su *Cenerentola* (ITALIA), demuestra gran capacidad analítica, claridad en las texturas orquestales y en los concertantes y un tono más reposado y menos contagioso que Scimone. Por otra parte, resulta interesante la aportación de la Capella Coloniensis, con instrumentos originales, sobre todo por la aportación en el color de los instrumentos de viento. Una versión recomen-

dable para iniciarse en la escucha de *L'italiana in Algeri*, aunque me parece indispensable conocer, por este orden, la de Claudio Scimone y la de Silvio Varviso. En la escucha de esta ópera hay que tener en cuenta, además de los valores generales de la música y el canto rossinianos —antes señalados— tres fundamentales y destacados en *L'italiana in Algeri*: la invención melódica en las arias, la magistral escritura de los concertantes y alegre vitalidad que el musicólogo Alberto Zedda nos explica así: *El léxico de Rossini se basa en breves melodías articuladas en un ámbito armónico simple y claro. La repetición en refracciones geométricas, como las imágenes de un calidoscopio, constituyen la característica más genial y nueva de su música y de determinadas formas rítmicas de irresistible vitalidad. La microestructura del discurso musical es al mismo tiempo melódica y rítmica, al punto de que es difícil distinguir los dos componentes. Esta es la razón por la que el ritmo de Rossini resula incomparable.*

Versiones discográficas

Se citan los intérpretes con el siguiente orden: «Isabella» (contralto), «Lindoro» (tenor), «Mustafá» (bajo), «Taddeo» (bajo), «Elvira» (soprano) y «Haly» (bajo). A continuación se indican: orquesta, coros, director, edición discográfica y año de grabación.

1. Giulietta Simionato, Cesare Valletti, Mario Petri, Marcelo Cortis, Graziella Sciutti, Ezio Campi, Orquesta y Coros del Teatro alla Scala de Milan. Carlo Maria Giulini. Columbia EMI c 163-00981/82 (1954).

1. Zara Doluchanova, A. Nikitin, G. Abramov, V. Zacharov, E. Sacharova, A. Tichonov. Orquesta Filarmónica de Moscú y Coro de la Radio de la URSS. Samuel Samosud. Mezhdunarodnaja Kniga D 03218/23 (1955). Versión en ruso.

3. Teresa Berganza, Luigi Alva, Fernando Corena, Rolando Panerai, Giuliana Tavolaccini y Paolo Montarsolo. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Silvio Varviso. DECCA SXL 20076/78 (1963).

4. Lucia Valentini Terrani, Francisco Araiza, Wladimiro Ganzarolli, Enzo Dara, Jeanne Marie Bima, Alessandro Corbelli, Capella Coloniensis, con instrumentos originales (WDR, Koln) y Coro de la WDR. Gabriele Ferro. ITALIA. Fonit-Cetra. ITL 70092 (1979).

5. Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Samuel Ramey, Domenico Trimarchi, Kathleen Battle, Nicola Zaccaria. I Solisti Veneti. Coro Filarmónico de Praga. Claudio Scimone. HISPAVOX. Erato. S 96305 (1980).

6. Lucia Valentini Terrani, Ugo Benelli, Sesto Bruscantini, Enzo Dara, Norma Palacios Rossi, Alfredo Mariotti. Orquesta Nacional de Dresde y Coro de la Opera Nacional de Dresde. Gary Bertini. EDIGSA. Acanta. 11A03767. (1982).

VII Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «CIUDAD DE ALBACETE»

DICIEMBRE 1987

Juventudes Musicales de Albacete, desde su creación en 1979, ha tenido como fines fundamentales la difusión de la Música y la promoción de quienes la hacen viva, los músicos, en especial los más jóvenes. Por ello, Juventudes Musicales de Albacete, como entidad organizadora, con el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de Albacete y Hazen Pianos, convoca este VII Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete», con arreglo a las siguientes:

BASES

Participantes.—Podrán participar en él todos los intérpretes de piano de nacionalidad española que no hayan cumplido los veintiocho años antes del 31 de diciembre de 1987 ni hayan sido galardonados con el primer premio en ediciones anteriores del Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes «Ciudad de Albacete».

Actos.—Los actos del Concurso darán comienzo el día 27 de diciembre de 1987 y se prolongarán durante los días 18 y 19 sucesivos.

Todas las pruebas del Concurso, así como las deliberaciones y votaciones, se desarrollarán en el Auditorium Municipal, sito en el Ayuntamiento de Albacete.

Finalizadas las pruebas se hará público el fallo correspondiente por el Jurado. Cada uno de los concursantes galardonados se comprometerá a ofrecer a Juventudes Musicales de Albacete, gratuitamente, un concierto en la fecha que de mutuo acuerdo se establezca, dentro del año 1988, acto en el que se le hará entrega de la mitad del importe en metálico del premio obtenido.

Premios.—Se establecen los siguientes premios:

- 1.º Premio «CIUDAD DE ALBACETE para Piano 1987», dotado con 150.000 pesetas, diploma acreditativo y gira de conciertos organizada por la Secretaría Nacional de Juventudes Musicales de España.
- 2.º Premio «PILAR AMO VAZQUEZ», dotado con 75.000 pesetas y diploma acreditativo.
- 3.º Premio «VIRGEN DE LOS LLANOS», dotado con 50.000 pesetas y diploma acreditativo.
- 4.º Premio «MUSICAL ALBENIZ», dotado con un lote de partituras por importe de 35.000 pesetas y diploma acreditativo.

Juventudes Musicales de Albacete gestionará una posible gira de conciertos para los concursantes que obtengan los premios «PILAR AMO VAZQUEZ», «VIRGEN DE LOS LLANOS» y «MUSICAL ALBENIZ».

Todos los concursantes que habiendo superado la prueba eliminatoria no obtuvieran otro premio, percibirán la cantidad de 5.000 pesetas en concepto de dietas.

Pruebas.—El Concurso constará de dos pruebas sucesivas, según se especifica seguidamente:

- Prueba eliminatoria: consistirá en la interpretación ante el Jurado de una o más obras libremente elegidas por el concursante, con una duración máxima total de veinte minutos.
- Prueba final: consistirá en la ejecución de un programa elegido por el concursante, con una duración máxima total de cincuenta minutos e integrado por tres o más obras de los períodos Barroco-clásico, Romántico y Contemporáneo —una de cada estilo—, debiendo ser, al menos una de ellas, española. El concursante podrá elegir el orden en que interpretará las obras de esta prueba, previa comunicación al Jurado, el cual podrá interrumpir su ejecución si lo considerase oportuno.

Los concursantes expresarán detalladamente, en el boletín de inscripción en el certamen, el programa íntegro con el que concursarán, quedando prohibi-

da la repetición total o parcial de las obras de las distintas pruebas, así como la sustitución de unas por otras y la supresión de ninguna de las contenidas en el programa presentado.

Los concursantes harán entrega al Jurado, en el acto de apertura, de dos fotocopias de las partituras a interpretar, debidamente cosidas —las cuales quedarán en propiedad de Juventudes Musicales de Albacete—, debiendo ir provistos, asimismo, del Documento Nacional de Identidad, a efectos de comprobación de su personalidad.

Jurado.—El Jurado estará presidido por el Presidente de Juventudes Musicales de Albacete, o persona en quien delegue, y formarán parte del mismo un miembro de Juventudes Musicales de Albacete, que ejercerá las funciones de Secretario del Jurado, con voz y voto, y varias personalidades de relieve en el mundo de la Música, cuya designación corresponderá a la Junta Directiva de Juventudes Musicales.

El Jurado determinará por sorteo el orden de actuación de los concursantes, acto en el que éstos deberán estar presentes o documentalmente representados, así como la fecha y hora de su intervención en cada una de las dos pruebas instituidas. Cada concursante conservará su número relativo de orden durante todo el Concurso.

El Jurado redactará su propio reglamento interno, así como el modo de valorar la actuación de cada concursante, de manera que, además de juzgar la interpretación de los mismos, valorará el interés y dificultad de las obras con que intervengan, las cuales se interpretarán de memoria necesariamente.

El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo dividirse o declararse desierto cualquiera de los premios.

Inscripción.—Los participantes deberán formalizar su inscripción en el Concurso, rellenando el boletín que se adjunta a estas bases, junto a una fotografía tamaño carnet, documentación que deberá entregar personalmente, o por carta remitida, al señor Secretario de Juventudes Musicales de Albacete, en su sede social, plaza Gabriel Lodares, número 4. 02002 ALBACETE.

Dicha documentación deberá estar en la Secretaría antes de las veinte horas del día 30 de noviembre de 1987. En la inscripción deberá figurar el nombre y apellidos del concursante, su edad, domicilio, el programa total a interpretar, con indicación de la duración en minutos de las obras elegidas, y su curriculum vitae, en el que deberán especificar sus datos biográficos, artísticos y profesionales si los tuviera. Al boletín, debidamente cumplimentado, deberá acompañar, necesariamente, fotocopia por ambas caras del Documento Nacional de Identidad, o cualquier otro que justifique la personalidad del concursante, así como la cantidad de 500 pesetas en concepto de cuota de inscripción.

Interpretación de las Bases.—Las dudas que surjan de la interpretación y aplicación de las presentes Bases serán resueltas por el Jurado Calificador.

Aceptación de las Bases.—Los concursantes, por el mero hecho de participar en el Concurso, aceptan todas y cada una de las Bases del mismo, las cuales podrán ser alteradas en cuestiones de organización si circunstancias ajenas a la voluntad de juventudes Musicales así lo aconsejaban.

Alojamiento.—La Residencia «ALBAR», de dos estrellas, sita en la calle Isaac Peral, número 3, tño. (967) 21 68 61, ha establecido precios especiales para los concursantes y acompañantes que acrediten tal condición, mediante certificado que les será expedido, a tal efecto, por la Secretaría del Concurso.

Información.—Para cualquier información, en relación con el Concurso, pueden dirigirse al Comité Organizador del mismo, Juventudes Musicales de Albacete. Plaza de Gabriel Lodares, número 4. 02002 ALBACETE, o a los teléfonos 22 73 50 y 22 73 58, de 10 a 12 y de 17 a 19 horas.

Instituido y
Organizado por:
• JUVENTUDES
MUSICALES
DE ALBACETE.



Patrocinado por:

- EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALBACETE.
- CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA DE LA JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA.
- HAZEN. Distribuidor General de Pianos.

VIVA LA MUSICA EN VIVO



UN NUEVO SONIDO PARA LA HISTORIA DE LA MUSICA

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



MARIA CALLAS

SUS MEJORES RECITALES

10.^o
aniversario

MARIA CALLAS La divina: Verdi *Il trovatore* (1953), *Nabucco* (1952), Bellini *Puritani* (1949), Wagner *Tristano e Isotta* (1949), Ponchielli *La Gioconda* (1953), Mozart *II ratto dal serraglio* (1954), Rossini *Armida* (1954), Meyerbeer *Dinorah* (1954).
CDS 1 5001 (1CD)

MARIA CALLAS La voce: Donizetti *Lucia di Lammermoor* (1955), *Anna Bolena* (1957), Verdi *La Traviata* (1955), *La forza del destino* (1957), Bellini *Norma* (1955), *La Sonnambula* (1957), Rossini *Semiramide* (1956).
CDS 1 5002 (1CD)

MARIA CALLAS RECITAL: Operatic Arias from: *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, conductors: H. von HARA JAN, C.M. GIULINI.
011.002 (1CD)



GIUSEPPE DI STEFANO-MARIA CALLAS Duetti d'amore: Verdi *La Traviata* (1955), *Un ballo in maschera* (1957), Donizetti *Lucia di Lammermoor* (1955).
CDS 1 5004 (1CD)

MARIA CALLAS a Paris: Puccini *Tosca* (Alto secondo), Bellini *Norma*, Rossini *II barbiere di Siviglia*, Verdi *Il trovatore* con Albert Lance, Tito Gobbi, Jean Pierre Hurteau, Louis Rialland. Orchestra e Coro del Théâtre National de l'Opera de Paris. Georges Sebastian. Paris 1958.
CDS 1 6010 (1CD)

MARIA CALLAS Arie Celebri: Verdi, Ponchielli, Donizetti, Délibes, Mozart, Meyerbeer, Charpentier, Rossini, Spontini, Thomas, Bellini, Wagner. Orchestre Sinfoniche di Milano e Torino della Rai. Direttori: Arturo Basile, Oliviero De Fabritiis, Gabriele Santini, Alfredo Simonetto, Antonino Votto.
CDC 5 (2CD)



MARIA CALLAS-BERNIAMINO GIGLI a Sanremo: Meyerbeer *L'africana/Dinorah*, Mozart *II ratto dal serraglio*, Massenet *Werther/Le Cid*, Cilea *L'Arlesiana*, Charpentier *Louise*, Giordano *Andrea Chénier*, Rossini *Armida*, Cherubini *Medea*, Donizetti *Poliuto*, Verdi *La Traviata*.
CDS 1 5006 (1CD)

MARIA CALLAS. Recital.
CD 16502 (1CD)
(1CD)

MARIA CALLAS Il mito: Verdi *Macbeth* (1959), *Don Carlo* (1962), Rossini *II barbiere di Siviglia* (1958), *La Cenerentola* (1959), Cherubini *Medea* (1959), Puccini, *La Bohème* (1959), *Madama Butterfly* (1963), Donizetti *Le Cid* (1962), Bizet *Carmin* (1962).
CDS 1 5003 (1CD)



MARIA CALLAS

SUS OPERAS EN EL RECUERDO

10.^o
aniversario

BELLINI: *Norma*. M. Callas, M. Del Monaco, E. Stignani, G. Modesti. Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Direttore: Tullio Serafin.
CDC 4 (3CD)

Orchestra e Coro del Teatro Alla Scala di Milano. Direttore: Antonino Votto.
2 HUNT CD 503 (2CD)

DONIZETTI: *Poliuto*. Callas, Corelli, Bastianini. Votto - Scala 1960.
CD 26006 (2CD)

BELLINI: *Norma*, tragedia lirica in tre atti. M. Callas, G. Simionato, M. Del Monaco, N. Zaccaria. Orchestra e coro del Teatro Alla Scala di Milano. Direttore: Antonino Votto. *Sonnambula*. Brani Scelti. M. Callas, C. Valletti, G. Modesti e Ratti. Orchestra e coro del Teatro Alla Scala di Milano. Direttore: Leonard Bernstein.
3 HUNT CD 517 (3CD)

CHERUBINI: *Medea*, tragedia in tre atti. M. Callas, F. Barbieri, C. Cuichandut, M. Petri, G. Tucci. Orchestra e Coro del Maggio musicale Fiorentino. Direttore: Vittorio Gui.
2 HUNT CD 516 (2CD)

CHERUBINI: *Medea*. Callas, Vickers, Cossotto. Rescigno - London 1958.
CD 26005 (2CD)

BELLINI: *Pirata*. Callas, Fesaro, Ego. Rescigno - New York 1959.
CD 26013 (2CD)

DONIZETTI: *Anna Bolena*. Callas, Simionato, Raimondi. Gavazzeni - Scala 1957.
CD 26010 (2CD)

GLUCK: *Ifigenia In Tauride*. Callas, Cossotto, Albanese. Sanzogno - Scala 1957.
CD 26012* (2CD)

BELLINI: *La Sonnambula*, melodramma in due atti. M. Callas, N. Monti, N. Zaccaria.

DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor*. Callas, Di Stefano. Von Karaján - Berlin 1955.
CD 26004 (2CD)

PONCHIELLI: *La Gioconda*. M. Callas, F. Barbieri, P. Silveri, G. Neri, G. Poggi. Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Rai. Direttore: Antonino Votto.
CDC 9 (3CD)

DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor*. Callas, Fernandi, Panerai. Serafin - RAI Roma 1957.
CD 26014 (2CD)

PUCCHINI: *Tosca*. Callas, Clonni, Gobbi, Cilaro - London 1964.
CD 26011 (2CD)

VERDI: Un ballo in Maschera, melodramma in tre atti. M. Callas, G. Simionato, G. Di Stefano. E. Bastianini. Orchestra e Coro del Teatro Alla Scala di Milano. Direttore: Gianandrea Gavazzeni. 2 HUNT CD 519 (3CD)

VERDI: La Traviata. M. Callas, F. Albanese, U. Savarese, M. Caruso, A. Albertini, M. Zorogniotti, T. Soley. Orchestra Sinfonica di Torino della Rai. Coro Cetra. Direttore: Gabriele Santini. CDC 2 (2CD)

VERDI: La Traviata, Callas, Valletti, Zanasi. Rescigno - London 1958. CD 26007 (2CD)

GIUSEPPE VERDI: La Traviata, Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Carlo Maria Giulini. Milano 1955. 2-CF 2001 (2CD)

WAGNER: Parsifal. Callas, Christoff, Paneral, Modesti, Baldelli. Gul - RAI Roma 1950. CD 36041 (2CD)

AQUELLAS FAMOSAS OPERAS

BEETHOVEN: Fidelio Op. 72. A. Poell, O. Edelmann, W. Windgassen, M. Mödi, G. Frick, S. Jurinac, R. Schock, H. Gallos, F. Bierbach. Wiener Philharmoniker. Direttore: Wilhelm Furtwängler. CDC 12 (2CD)

BELLINI: I Capuleti e I Montecchi. Pavarotti, Aragall, Tinaldi, Abbado - Holland Festival 1966. CD 27001 (2CD)

BELLINI: I Puritani. K. Ricciarelli, C. Merritt, J.L. Carmona, R. Scanduzzi, E. Janovic, C. Gaifa, A. Riva. Orchestra Sinfonica Siciliana. Coro del Teatro Petruzzelli. Direttore: Gabriele Ferro. CDC 20 (3CD)

CATALANI: La Wally. R. Tebaldi, G. Prandelli. Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Direttore: Arturo Basile. CDC 7 (2CD)

GOUNOD: Faust. Raimondi, Ghiaurov, Freni, Alva. Prête - Scala 1967. CD 37005* (3CD)

HANDEL: Alcina, Sutherland, Wunderlich, Monti, van Dijk. Leltner - Köln 1959. CD 37002* (3CD)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Don Giovanni. Tito Gobbi, Ljuba Welitsch, Anton Dermota, Josef Greindi, Elisabeth Schwarzkopf, Erich Kunz, Irmgard Seefried, Alfred Poell. Coro dell'Opera di Stato di Vienna. Orchestra Filarmonica di Vienna. Wilhelm Furtwängler. Festival di Salisburgo 1950. LCD 3-4001 (3CD)

MOZART: Don Giovanni. Don Giovanni: C. Siepi, bass. Governatore: R. Arie, bass. Don Ottavio: A. Dermota, tenor. Zerlina: E. Berger, soprano. Donna Elvira: E. Schwarzkopf, soprano. Leporello: O. Edelmann, bass. Masetto: W. Berry, bass. Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Wilhelm Furtwängler. 1953 (live), mono; no libretto. CD-003 (3)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Die Zauberflöte. Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Anton Dermota, Josef Greindi, Erich Kunz, Peter Klein. Coro dell'Opera di Stato di Vienna. Orchestra Filarmonica di Vienna. Wilhelm Furtwängler. Festival di Salisburgo 1951. 3-CF 2003 (3CD)

MOZART: Idomeneo, Janowitz, Pavarotti. Pritchard - London 1964. CD 27003 (2CD)

MOZART: Le Nozze di Figaro (The marriage of Figaro) Fisher - Dieskau, Güden, Evans, Sciutti. Wiener Singverein - Wiener Philharmoniker. L. MAAZEL. 013.004 (3CD).

PUCCHINI: La Bohème. Raimondi, Tadei, Freni, Panerai, Güden. Von Karajan - Wien 1963. CD 27007* (2CD)

GIUSEPPE VERDI: Un Ballo in Maschera. Zinka Milanov, Jean Madeira, Richard Tucker, Josef Metternich. Orchestra e Coro del Metropolitan Opera, Dimitri Mitropoulos. New York 1955. 2-CF 2004 (2CD)

GIUSEPPE VERDI: La Forza Del Destino. Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Fedora Barbieri, Cesare Siepi. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze. Dimitri Mitropoulos. Maggio Musicale Fiorentino 1953. 3-CF 2005 (3CD)

VERDI: Gerusalemme. Gencer, Aragall, Guelfi, Savoldi. Gavazzeni - Venezia 1963. CD 27004* (2CD)

VERDI: Otello. Del Monaco, Tucci, Gobbi. NHK Symphony Orchestra and Chorus. A. EREDE. PCD 84002/3 (2CD)

GIUSEPPE VERDI: Otello. Ramon Vinay, Dragica Martinis, Paul Schöffler, Anton Dermota. Coro dell'Opera di Stato di Vienna. Orchestra Filarmonica di Vienna. Wilhelm Furtwängler. Festival di Salisburgo 1951. 2-CF 2002 (2CD)

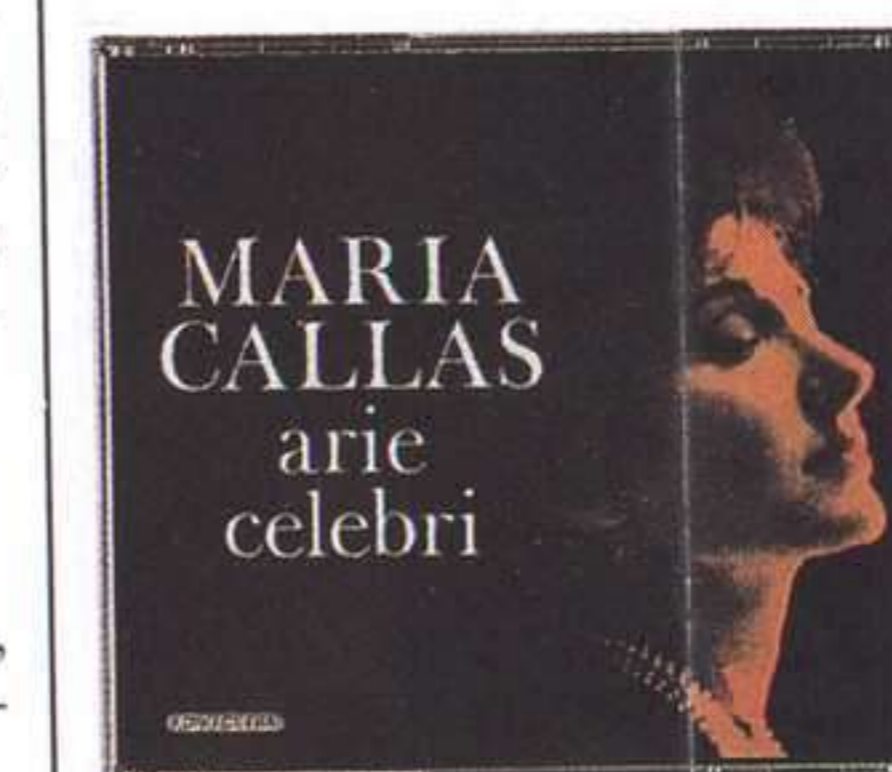
VERDI: Rigoletto. Kraus, Protti, D'Angelo. Molinari - Pradelli - Trieste 1961. CD 27006* (2CD)

VERDI: La Traviata. Freni, Cioni, Sereni. Orchestra e Coro de Teatro alla Scala. H. von KARAJAN. PCD 84006/7 (2CD)

VERDI: Il Trovatore. Corelli, Price, Bastianini, Simionato. Wiener Singverein. Wiener Philharmoniker. H. von KARAJAN. 012.001 (2CD)

WAGNER: Der Fliegende Holländer. London, Rysanek, Graindi, Uhi, Fischer. Sawalisch - 1959. CD 26101* (2CD)

WAGNER: Tannhäuser (Patis Version). Beirer, Brouwenstinjn, Frick, Wächter, Ludwig, Janowitz. Wiener Staatsoper Chor. Wiener Philharmoniker. H. von KARAJAN. 013.6307/9 (3CD)



WAGNER: Die Walküre. Lorenz, Mödi, Varnay, Nilsson, Hotter. Keilberth 1954. CD 36102* (3CD)

RICHARD WAGNER: Die Walküre. G. Treptow, L. Weber, F. Frantz, H. Konetzni, C. Flagstad, E. Höngen, I. Steingruber, W. Wegener, K.M. Crkall, D. Schmedes, M. Kenney, M. Weth-Falke, S. Wagner, P. Batic. Orchestra del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler. CDC 15 (4CD)

WAGNER, Richard: Der Ring des Nibelungen (complete). Wotan: Hans Hotter, bass-barit. Sieglinde: Birgit Nilsson, sop. Brünnhilde: Astrid Varnay, sop. Freia & Gutrune: Elisabeth Grümmer, sop. Siegfried: B. Aldenhoff & W. Windgassen, tens. CD-253/256 (15 CD)

GRANDES RECITALES LIRICOS

PIERO CAPPUCILI: Recital. CD 16505 (1CD)

ENRICO CARUSO: Verdi Rigoletto (1917), La Traviata (1914), Aida (1911), Un ballo in maschera (1911), Il trovatore (1906), Puccini Madama Butterfly (1910), Tosca (1909), La Bohème (1906), Ponchielli La Gioconda (1910), Bizet Carmen (1909), Leoncavallo I pagliacci (1907), Mattinata (1904), Flotow Marta (1906). CDS 1 5009 (1CD)

FRANCO CORELL: Recital. CD 16503 (1CD)

FLAGSTAD SINGS WAGNER: Wesendonck Songs*. Tristan: Mild und leise (Act III). Die Walküre: War es so schmachlich & Du zeugtest ein edles Geschlecht (Act III). Sigfried: Heil dir, Sonne! (Act III). Götterdämmerung: Starke scheite (act III) var public perfs. 1936-1952. *with Bruno Walter, piano cond. Fritz Reiner and Wilhelm Furtwängler, mono. CD-262 (1CD)

BENIAMINO GIGLI: Verdi Otello (1951), La forza del destino (1941), Il trovatore (1940), Aida (1937), Rigoletto (1934), Boito Mefistofele (1951), Massenet Werther (1946), Halévy La Juive (1946), Mozart Don Giovanni (1939), Bizet Carmen (1935), I pescatori di perle (1931), Puccini Tosca (1934), La Bohème (1931), Gounod Faust (1931). CDS 1 5007 (1CD)

HASKIL, Clara: Recital from Besaçon, 1956: MOZART, Wolfgang Amadeus. Duport Variations. BEETHOVEN, Ludwig Van. Sonata. Op. 31 No. 3. SCHUBERT, Franz. Sonata in a. D. 845. SCHUMANN, Robert. Dinderszenen. mono (live) CD-542 (1CD)

MARIO DEL MONACO: Verdi Otello (1960), Il trovatore (1957), Ernani (1957), La forza del destino (1959), Bizet Carmen (1960), Leoncavallo I pagliacci (1959), Saint-Saëns Sanson et Dalila (1959). CDS 1 5005 (1CD)

ELISABETH SCHWARZKOPF: Recital. CD 16501 (1CD)

CESARE SIEPI: Recital. CD 16506 (1CD)

GIUSEPPE DI STEFANO: Donizetti Lucia di Lammermoor (1955), L'elisir d'amore (1961), Verdi La Traviata (1955), Un ballo in maschera (1957), Aida (1956), La forza del destino (1953), Luisa Miller (1963), Rigoletto (1952), Massenet Werther (1963), Puccini La Bohème (1952). CDS 1 5008 (1CD)

ASTRID VARNAY: Recital. CD 16504 (1CD)

CLARA HASKIL & ART-HUR GRUMIAUX: Besaçon 1957. Recital. CD 18001 (1CD)

PUCCHINI: Concerto Pucciniano: R. Tebaldi, G. Di Stefano, G. Taddei. Orchestra Sinfonica di Roma della Rai. Direttore: Alberto Paoletti. CDC 8 (1CD)



R. STRAUSS: Vier letzte Lieder + Ein Heldenleben. E. SCHWARZKOPF (soprano). Berliner Philharmoniker. H. von KARAJAN. PCD 84008 (2CD)

STRAUSS: Lieder E. Schwarzkopf. Berliner Philharmoniker. Dir: Karajan. PCD 84008 (1CD)

RICHARD WAGNER: Tristan and Isolde. Prelude Atto 1.º e morte di Isotta. Götterdämmerung. Die Meistersinger Von Nürnberg. Prelude Atto 1.º. Parfisa. Eileen Farrell, soprano. New York Philharmonic Orchestra. Direttore: Victor de Sabata. HUNT CD 512 (1CD)

WAGNER: from «Die Meistersinger von Nürnberg»: Preludes Act. I and Act. III + from «Tristan und Isolde»: Prelude and Isotta's Death + from «Götterdämmerung»: Closing Scene. Christa Ludwig (alto). NDR Orchestra. H. KNAPPERTSBUSCH. 013.6304 (1CD)

CELEBRES SESIONES DE MUSICA CORAL

J.S. BACH: St. Matthew Passion. Dermota, Fischer - Dieskau, Grümmer, Höffgen, Edelmann. Wiener Singverein and Sängerknaben. Wiener Philharmoniker. W. FURTWÄNGLER. 013.005 (3CD)

BEETHOVEN: Symphony No. 9. Seefried, Anday, Dermota, Schöffler. Wiener Philharmoniker. W. FURTWÄNGLER. 013.6301 (1CD)

BEETHOVEN: Sinfonia n.º 9 in Re Minore Op. 125. I. Seefried, R. Anday, J. Patzak, O. Edelmann. Wiener Philharmoniker. Direttore: Wilhelm Furtwängler. CDC 1 (1CD)

ARCHIVO HISTORICO DE MUSICA INSTRUMENTAL Y SINFONICA EN CD

BEETHOVEN: Missa Solemnis in D. Fantasia in c for Piano, chorus & Orchestra*. Zinta Milanov, sop. Bruna Castagna, mezzo. Jussi Björling, ten. Alexander Kipnis, bass. *Ania Dorfman, piano. Conducted by Arturo Toscanini, 1940, 1939 (live).
CD-259 (2CD)

BEETHOVEN: Symphony No. 9 in d. Amsterdam Concertgebouw Orchestra. Gre Brouwenstein, sop. Annie Hermes, alto. Ernst Haeglinger, ten. Hans Wilbrink, bass conducted by Otto Klemperer, 1956 (live) e. stereo.
CD-242 (1CD)

MAHLER: Das Lied von der Erde. Richard Lewis, te. Maureen Forrester, cont. Philharmonic Symphony conducted by Bruno Walter 1960 (live) mono.
CD-206 (1CD)

PROKOFIEV: Alexander Nevsky, Op. 78. Radio Philharmonic Orchestra & Choir. Sophia van Sante, mezzo conducted by Leopold Stokowski, 1979 (live) stereo.
CD-252 (1CD)

VERDI: Requiem. Te Deum. Zinka Milanov, sop. Bruna Castagna, alto. Jussi Björling, ten. Nicola Moscona, bass conducted by Arturo Toscanini, 1940 (live) mono.
CD-240 (2CD)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Requiem K.626. Leontyne Price, Hilde Röss-Majdan, Fritz Wunderlich, Walter Berry, Associazione Corale di Vienna, Orchestra Filarmonica di Vienna. Herbert von Karajan Festival di Salisburgo 1960.
CDS 6001 (1CD)

J.S. BACH: Pianoconcerto BWV 1052. **SCHÖNBERG:** Pianoconcerto Op. 42 + Variations for Orchestra Op. 31. **G. GOULD** (piano) Concertgebouw Orchester. Berliner Philharmoniker. New York Philharmonic Orchestra. **D. MITROPOULOS.**
013.6306 (1CD)

BEETHOVEN: Piano Concerto No. 5 in E-flat. «Emperor». Sonata in c. Op. 11. Paul Badura-Skoda. NDR Orchestra conducted by Hans Knappertsbusch 1960 & 1973. Stereo.
CD-241 (1CD)

BEETHOVEN: Symphonies Nos. 1 and 5. Berliner and Wiener Philharmoniker. W. FURTWÄNGLER.
013.6305 (1CD)

BEETHOVEN: Symphony No. 3 in E-flat. «Eroica» «Grosse Fuge». Berlin Philharmonic & Vienna Philharmonic conducted by Wilhelm Furtwängler 1952 & 1954 (live) mono.
CD-520 (1CD)

BEETHOVEN: Symphony No. 3. «Eroica». Symphony on the Air conducted by Bruno Walter 1957 (live) mono.
CD-1010 (1CD)

BEETHOVEN: Symphony N.º 6 «Pastorale» + Ouverture Leonore II. Berliner and Hamburger Philharmoniker. W. FURTWÄNGLER.
013.6303 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia N.º 6 in Fa maj. Op. 68 «Pastorale» Berliner Philharmoniker. Direttore: Wilhelm Furtwängler. Sinfonia N.º 1 in Do maj. Op. 21. Wiener Philharmoniker. Direttore: Wilhelm Furtwängler.
HUNT CD 504 (1CD)

BEETHOVEN: Symphony No. 6 in F. «Pastorale». Symphony No. 8 in F. Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Otto Klemperer, 1957, 1956 (live) mono
CD-246 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia N.º 7 Op. 92. Orchestra Filarmonica di Vienna. Wilhelm Furtwängler. Festival di Salisburgo 1954.
CDS 1 6007 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Concerto N.º 5 per Pianoforte e Orchestra Op. 73 «Imperatore». Wilhelm Backhaus. Orchestra Filarmonica di Berlino. Hans Knappertsbusch. Berlino 1953. Sonata N.º 21 Op. 53. Wilhelm Backhaus. Salisburgo 1959.
CDS 1 6008 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Concerto per pianoforte e orchestra N.º 5 in M^b maj. Op. 73 «L'imperatore». Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte. Orchestra sinfonica della RAI di Roma. Direttori: Massimo Freccia. **ROBERT SCHUMANN:** Concerto per pianoforte e orchestra in La m. Op. 54. Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte. Orchestra sinfonica della RAI di Roma. Direttore: Gianandrea Gavazzeni.
HUNT CD 505 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata per pianoforte N.º 8 in Do m. Op. 13 «Patetique». Sonata per pianoforte N.º 21 in Do maj. Op. 53 «Waldstein». Sonata per pianoforte N.º 30 in Mi maj. Op. 109. Edwin Fisher, pianoforte.
HUNT CD 513 (1CD)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sonata per pianoforte N.º 7 in Re. maj. Op. N.º 13. Sonata per pianoforte N.º 15 in Re maj. Op. 28 «Pastorale». Sonata per pianoforte N.º 32 in Do m. Op. 111. Edwin Fisher, pianoforte.
HUNT CD 514 (1CD)

BERLIOZ: Symphonie Fantastique. New York Philharmonic Orchestra. B. WALTER.
013.6302 (1CD)

BRAHMS: Symphony No. 1. Orchestra Sinfonica della RAI di Milano. S. CELIBIDACHE.
011.003 (1CD)



JOHANNES BRAHMS: Sinfonia 1-4, Overture Tragica, Hayon variations. Philharmonia Orchestra - London. Direttore: Arturo Toscanini.
3 HUNT CD 524 (3CD)

ANTON BRUCKNER: Sinfonia N.º 9. Orchestra Filarmonica di Berlino. Hans Knappertsbusch Berlino 1950.
CDS 1 6004 (1CD)

FREDERICK CHOPIN: Concerto per pianoforte e orchestra N.º 1 in Mi m. Op. 11. Claudio Arrau, pianoforte. Orchestra sinfonica della WDR di Colonia. Direttore: Otto Klemperer. Concerto per pianoforte e orchestra N.º 2 in Fa m. Op. 21. Claudio Arrau, pianoforte. Orchestra sinfonica della Rias di Berlino. Direttore: Eugen Jochum.
HUNT CD 511 (1CD)

FREDERICK CHOPIN: Concerto per pianoforte e Orchestra N.º 1 in mi m. Op. 11. Robert Schumann (1810-1856). Concerto per pianoforte e orchestra in La m. Op. 54. Artur Rubinstein, pianoforte. Orchestra sinfonica «A. Scarlatti» della RAI di Napoli. Direttore: Franco Caracciolo.
HUNT CD 515 (1CD)

FRYDERYK CHOPIN: Concerto N.º 1 Op. 11. Per pianoforte e orchestra. Varsavia 1960. Sonata N.º 2 Op. 35. Dubrovnyk 1960. Maurizio Pollini. Orchestra Sinfonica della Filarmonica Nazionale di Varsavia. Jerzy Katlewicz.
CDS 1 6002 (1CD)



FREDERICK CHOPIN: Sonata N.º 2 in Si^b m. Op. 35. Mazurka in Do# m. Op. 50 N.º 3. Mazurka in Do maj. Op. 33 N.º 3. Mazurka in Fa# m. Op. 59 N.º 3. Preludio in La m. Op. 28 N.º 2. Preludio in Fa# m. Op. 28 N.º 8. Preludio in Re m. Op. 28 N.º 24. Etude in Si m. Op. 25 N.º 10. Etude in La m. Op. 25 N.º 11. Etude in Do maj. Op. 10 N.º 1. Etude in La^b maj. Op. 10 N.º 10. Notturmo in Do m. Op. 48 N.º 1. Polacca in Fa# m. Op. 44. Maurizio Pollini, pianoforte.
HUNT CD 506 (1CD)

FRYDERYK CHOPIN; 24 Preludes Op. 28, Sonata N.º 2 Op. 35. Alfred Cortot München 1955.
CDS 1 6003 (1CD)

FRYDERYK CHOPIN: Andante Spianato Grande. Polacca Brillante per Pianoforte e Orchestra Op. 22. Sviatoslav Richter. Orchestra Sinfonica di Londra. Kirill Kondrashin. Londra 1961. Polacca-Fantasia Op. 61. Ballata N.º 4 Op. 52. Roma 1962. Scherzo N.º 4 Op. 54. Sviatoslav Richter. New York 1960.
CDS 1 6009 (1CD)

GLAIKOVSKY: Pianoconcerto No. 1 + Violinconcerto. V. HOROWITZ (piano) I. MENUHN (violin). New York Philharmonic Orchestra. RIAS Sinfonie Orchester Berlin. G. SZELL - F. FRICSAJ.
011.007 (1CD)



DVORAK: Violinconcerto Op. 53 + Celloconcerto Op. 104. I. STERN (violin) - A. JANIGRO (cello). New York Philharmoniker Orchestra. Kölner Rundfunk Sinfonieorchester. D. MITROPOULOS. E. KLEIBER.
011.006 (1CD)

FRANZ LISZT: Concerto per pianoforte e orchestra N.º 11 in M^b maj. Totentanz, per pianoforte e orchestra. Arturo Benedetti Michalangieli, pianoforte. Orchestra sinfonica della RAI di Torino. Direttore: Rafael Kubelik. **EDVARD GRIEG:** Concerto per pianoforte e orchestra in La m. Op. 16. Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte. Orchestra sinfonica della RAI in Roma. Direttore: Mario Rossi.
HUNT CD 507 (1CD)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Concerti Per Violino e Orchestra N.º 4 K. 218. Jehudi Menuhin. Orchestra Sinfonica RIAS di Berlino. Karl Böhm. Berlino 1951. N.º 5 K. 219. Wolfgang Schnelderhan. Orchestra Sinfonica RIAS di Berlino. Victor Desarzens. Berlino 1953.
CDS 1 6006 (1CD)

FRANZ SCHUBERT: Sinfonia N.º 7 «La Grande». Orchestra Filarmonica di Berlino. Wilhelm Furtwängler. Berlino 1953.
CDS 1 6005 (1CD)



RICHARD STRAUSS: Così Parlò Zarathustra, poema sinfonico Op. 30. Don Quixote, variazioni fantastiche su un tema di carattere cavalleresco. Orchestra sinfonica della WDR di Colonia. Direttore: Dimitri Mitropoulos.
HUNT CD 508 (1CD)

WAGNER: Brani Scelti dal Ring des Nibelungen. Das Rheingold, Walküre Siegfried, Götterdämmerung. Orchestra del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler.
CDC 16 (1CD)

VERDI: Aida, Sinfonia. Primera grabación mundial. Luis Miler, La Forza del Destino, Rigoletto. NBC Symphony Orchestra. Dir.: Arturo Toscanini.

GLENN GOULD & LEONARD BERNSTEIN: Brahms: Klavierkonzert Nr. 1, op. 15. Stratford Festival 1962.
CD 18002* (1CD)

TOSCANINI, dirige Mendelssohn, Strauss, Weber, Dvorak, Mussorgsky. NBC
03.6311 (1CD)

ARTURO TOSCANINI DIRIGE WAGNER: Die Walküre. Götterdämmerung, Die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde, Tannhäuser Lohengrin, Siegfried Idillio di Sigfrido. NBC Symphony Orchestra. Direttore: Arturo Toscanini.
CDC 3 (2CD)

Su distribuidor:



«FERYSA»
S. A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
Ordóñez, 1
28029 MADRID
Tlfs. (91) 315 74 77-315 68 48. Tlx. 45490. Tele-Fax (91) 315 68 49



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA EDUCACIÓ I CIÈNCIA

CONCERTS DE TARDOR

OCTUBRE NOVEMBRE DESEMBRE

1987

DEL 15 DE OCTUBRE AL 15 DE DESEMBRE

FRANCESC VALLS, barítono (Espanya)

QUINTET DE VENT «MEDITERRANEO» (ONE, Espanya)

EMIKO KUMAGAI, piano (Japó)

ENRIC PEREZ PIQUER, clarinet (Espanya)

JOSEP ALONSO DUBON, piano (Espanya)

GRUP DE METALLS DE L'ORQUESTRA NACIONAL D'ESPANYA

KALIMBA PERCUSSIO (ONE, ESPANYA)

VICENT GARCIA ZANON, tenor (Espanya)

MARIA ANGELES LOPEZ ARTIGAS, piano (Espanya)

Colabora



CAIXA D'ESTALVIS DE VALENCIA

Intérpretes

SIR GEORG SOLTI

Un director insuficientemente valorado

Por Pedro González Mira

Georg Solti, Sir Georg desde 1972, va a cumplir 75 años; es indispensable hablar de él, pues, como todo el mundo de la cultura sabe y asume, los aniversarios mimetizan a sus figuras hasta el extremo de convertirse en el último medio posible de hacer justicia a la creación artística a través de sus protagonistas. Hágase una vez más, por un cumpleaños, ¡qué ironía! lo que normalmente no se hace, aun habiendo en ocasiones más motivos. Pero, sobre todo, porque Solti es un artista famoso pero no valorado en su verdadera magnitud.



de su discografía, dilucidar qué ha aportado y aporta a la historia de la interpretación.

Solti al lado, no menos, de los grandes de hoy

En comparación un tanto jocosa se puede decir que Solti es una especie de Spielberg de la dirección orquestal. Es decir, un señor que, sabiéndolo todo en su especialidad —me refiero al aspecto técnico—, hace arte grande con extrema sencillez y naturalidad; sin rebuscamientos de ningún tipo, con ALEGRÍA. Por eso, la respuesta crítica que recibe es a veces recelosa y cejijunta. Normalmente, esta digamos aceptación condicionada de los comentaristas más puristas tiene su raíz en una presunta falta de auténtica talla intelectual del director de Budapest; eso sí, nunca se le llega a negar su capacidad de gran comunicador. En mi opinión, sin embargo, cualquier estudio medianamente serio de la discografía de Solti, así como una desapasionada comparación con los directores de su generación —vivos— pulverizan lo dicho más arriba, convirtiendo esas apreciaciones, como poco, en puros tópicos. Comenzaremos por lo segundo.

Entre Karajan, Celibidache, Giulini y Bernstein, los directores de orquesta de su generación —vivos y en ejercicio— que por unas razones u otras están hoy en la cúspide de sus carreras, ¿cómo se podría enclavar a Solti? En mi opinión, de ninguna forma. Todos ellos son, en su estilo, productos de sí mismos; Solti, por el contrario, sí recibe importantes influencias de directores del pasado que marcaron caminos bien definidos. Naturalmente ello no constituye ningún mérito determinante, pero lo que está claro es que esa en cierta medida extraña mezcla de la objetividad, rigor sonoro y analítica de un Klemperer y el nerviosismo epidérmico de un Toscanini que es Solti ha dado y sigue dando unos resultados que en muchísimas ocasiones están a la altura, al menos, de los conseguidos por cualquiera de los directores antedichos. A mi entender, y aunque la tendencia sea a opinar lo contrario, Solti no tiene menos técnica que Celibidache (aunque la utilice de otra manera); ha dejado en disco (y espero siga haciéndolo durante mucho tiempo) genialidades equiparables a bastantes de las de Karajan y Bernstein (dos directores que, por otro lado, pueden llegar a parecerse bastante; sobre todo cuando fallan). Y con Giulini tiene en común la regulari-

dad (que ya es bastante; por cierto no así con Karajan y Bernstein), además de la ausencia de excentricidad alguna en sus aproximaciones interpretativas (moneda ésta común en el inefable Celibidache). Claro está, hago comparaciones cuantitativas, pues como es lógico y todo el mundo sabe la forma de concebir la interpretación musical de todos ellos difiere considerablemente: el canto descarnado y granate de Solti poco tiene que ver con la azulada dulzura de Giulini, la tensión incontenible de Bernstein, la finura de Karajan o la originalidad de Celibidache. Lo importante, en definitiva, y eso es lo que quiero defender, es que, a su manera, Solti no está por debajo de ninguno de ellos, como corrientemente se suele afirmar en círculos críticos de peso. Fácil es comprobarlo, no más que repasando sus discos.

Una discografía que asusta

Desde **El Mesías** hasta **Moisés y Aarón**, Solti ha grabado sinfonías de Haydn y Mozart; **La Creación** haydniana; óperas del autor salzburgués y el «**Orfeo**» de Gluck; las **Sinfonías y Conciertos para piano** de Beethoven; un poco de Schubert; sinfonías de Mendelssohn y las **Cuatro** de Schumann y Brahms; ha registrado obras de Berlioz, Liszt, Bizet, Tchaikovsky, Dvorak, Elgar, Ravel y Debussy, Bruckner, el ciclo sinfónico mahleriano, Ricardo Strauss, Bartók, Prokofiev, Berg, Dohnanyi...; bastante Verdi y un par de óperas de Puccini; ¡las óperas más importantes de Wagner!... Como se verá, la lista es interminable. La cuestión estriba en delimitar hasta qué punto tamaña discografía es representativa, por calidad y, sobre todo, regularidad. Salvo en contadas ocasiones, en mi opinión, Solti no deja grandes fiascos en disco.

Música sinfónica

Comenzando por sus grabaciones de música del Clasicismo (y dejando a un lado **El Mesías**, una versión muy bien ejecutada pero sin más historia), uno de los últimos logros de la carrera de Solti (aunque curiosamente debutó en el estudio de grabación con la **Sinfonía núm. 103**, en 1949) es su magnífico Haydn. Lleva grabadas las **Sinfonías núms. 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103 y 104**, y **La Creación**. Aunque no todas tienen la misma altura interpretativa (que en algunos casos es grandísima; véanse las **Núms. 96 y 103**, y todos, todos los «finales»), la media es tan alta que Solti se sitúa ya entre los grandes haydnianos vivos; entre Colin Davis, Marriner, Bernstein y pocos más. El Haydn de Solti, en todo caso, es bien distinto al de éstos: no tan reflexivo y más nervioso que el de Davis; más dramático y vitalista que el de Marriner y no tan preciosista (que a veces lo es en exceso) como el de Bernstein. Por lo que se refiere a su interpretación de **La Creación**, ésta se

puede situar como alternativa frente a las de Marriner y Dorati, por citar las más importantes, y bastante por encima de las dos que ha registrado Karajan. Quizás no sea redonda en cuanto a cantantes, pero la dirección orquestal y coral es sencillamente la más lograda. En el campo de las sinfonías mozartianas, Solti aporta dos discos con las cuatro últimas, de las que sólo la «**Praga**», una tensa versión, merece la pena; los otros, sólo aseadas interpretaciones.

El ciclo beethoveniano que Solti registrara con la Orquesta Sinfónica de Chicago, y del que sólo se mantienen en catálogo la **Novena** y la «**Heroica**», es desigual. Son buenas, solamente, las versiones de **Tercera, Quinta** (aunque no tanto como la que registrara anteriormente con la Filarmónica de Viena, una auténtica avalancha de música), **Séptima y Novena**; menos las de las pares, particularmente la de la **Cuarta**, considerablemente floja. Solti grabó el **Concierto para violín** en 1955, con Mischa Elman (no lo conozco) y, a principios de la década de los 70, los **Conciertos para piano**, con Ashkenazy. La cota más alta de este ciclo está en la rebelde interpretación del **Cuarto. Tercero y Quinto** están bien, sobre todo **Tercero**, y **Primero y Segundo** son interpretaciones equivocadas, un tanto fuera de estilo. En general, y hasta el momento, Beethoven no es un autor con el que Solti haya acertado plenamente. De todas formas, a juzgar por su nueva **Novena**, las cosas han cambiado lo suyo...

De los compositores románticos y posrománticos Solti ha hecho un poco de todo y algunos ciclos de extraordinaria talla. De Mendelssohn, las **Tercera y Cuarta Sinfonías**, excelentes; de Schumann, una gris y a olvidar integral de las **Sinfonías** (¡otra más!); de Schubert, una **Novena** a dividir en dos partes: dos insípidos primeros movimientos y otros dos absolutamente extraordinarios, y también **Quinta y Octava**, más redondas que la anterior; las **Cuatro** de Brahms, la integral más completa (y ya está bien, pues hay varias buenísimas: Bruno Walter, Barbirolli, Böhm, Giulini, Bernstein...) y sin duda, la más recomendable versión discográfica de **Un Requiem Alemán**; de Berlioz, **La Condenación de Fausto**, una impresionante grabación para una versión brillante que no alcanza la valía de la de Colin Davis, y una «**Fantástica**» que tiene el mejor vals que nunca haya oído, ni en vivo ni en disco; de Liszt, algunos poemas sinfónicos (buenísimos **De la cuna a la tumba y Tasso**) y la **Sinfonía Fausto**, versión a la que sólo hace sombra la de Bernstein, y únicamente por el segundo tiempo; de Tchaikovsky, las **Sinfonías Núms. 4, 5 y 6**, espléndidas las dos primeras y muy débil la «**Patética**» (también un poco fino **Primer Concierto para piano**); una «**Nuevo Mundo**» de Dvorak con un movimiento lento genial pero nada más; unos extraordinarios «**Cuadros**» de Musorgsky, los mejores después de los de Giulini; un Elgar estupendo (menos las

Variaciones Enigma, y no siempre tan redondo como el de Barbirolli o Sir Adrian Boult); en fin, un buen Debussy, Prokofiev, Schönberg (increíbles las **Variaciones Op. 31**)... Y claro, Bruckner y Mahler. En el ciclo mahleriano con la Sinfónica de Chicago (grabó antes algunas Sinfonías con Sinfónica de Londres y Concertgebouw de Amsterdam), Solti sólo falla donde todos, en la **Séptima**, y obtiene resultados sorprendentes en **Primera, Segunda y Cuarta**. El resto de la integral es muy bueno, pero no está entre el mejor Mahler en disco que se pueda encontrar. Con Bruckner acierta en **Quinta** (sobre todo), **Sexta y Novena; Cuarta, Séptima y Octava** valen menos. Su Bartók, por último es de referencia absoluta (si exceptuamos del ciclo de **Conciertos para piano**, con Ashkenazy, el **Núm. 1**).

Opera

De las aproximadamente 30 óperas que ha grabado Solti, lo que más sorprende es la apabullante regularidad que se puede observar en las respectivas versiones. En realidad, sólo conozco tres de las que se puede hablar mal: **Così fan tutte, Aida y Tosca**. Del resto, alguna que otra —muy pocas— no dan del todo en el clavo, y la mayoría son magníficas, cuando no extraordinarias interpretaciones (me refiero, claro, a la dirección orquestal; la cuestión cantantes es otra cosa). Del grupo de las buenas versiones citaré el espléndido **Orfeo y Eurídice**, de Gluck; una **Carmen** muy a tener en cuenta; un **Eugenio Onegin**, de Tchaikovsky, mucho más que correcto y un **Don Carlo** de prodigiosa fuerza dramática. «**Bodas de Fígaro**», **Don Giovanni**, «**Flauta**» y «**Rapto**», o sea el casi todo Mozart que Solti ha grabado, son estupendas y muy personales. Asombrosas, **Elektra, Salomé** y «**Caballero**» (esta última claramente superada por Karajan), un Ricardo Strauss de referencia y, en el caso de **Elektra**, probablemente irrepetible. Absolutamente genial es el «**Moisés**», de Schönberg y el **Castillo de Barbazul**, de Bartók...Y bueno, Wagner: a mi juicio Solti es hoy el más grande wagneriano vivo (¡una pena que no disponga de varias páginas más para explicarlo!). Sólo «**Holandés**» es algo decepcionante; «**Maestros**» y «**Tristán**», interesantísimas; **Tannhäuser**, increíble, la mejor versión en disco; **Parsifal**, una versión muy especial, nada mística pero maravillosa; **Tetralogía**, la más completa, con un «**Ocaso**» perfecto, y de **Lohengrin**, su última grabación wagneriana y que se publicará probablemente a principios de noviembre, se hablará pronto en RITMO. Adelanto, no obstante, que lo que conozco de la misma, el tercer acto completo, me ha entusiasmado.

Después de lo expuesto hasta aquí, únicamente una pregunta: ¿hay muchos directores hoy que arrojen este nivel medio de calidad? No tantos.

Crítica discográfica

ALBENIZ: Suite Española. Orquesta New Philharmonia. Director: Rafael Frühbeck de Burgos.

Compañía: Columbia
Soporte: disco LP
Referencia: WL 71325
Grabación: analógica
Duración: 36'25"
Serie: media

Comentarista: **Pedro González Mira**
Interpretación: ****
Sonido: ***

Hace algunas semanas un conocido crítico musical español me decía: *es que el Frühbeck de entonces (se refería a aquél que grabó con la Orquesta New Philharmonia **El sombrero de tres picos, Elías o Dafnis y Cloe**) tiene poco que ver con el de ahora.* Yo lo escuchaba escéptico, pensando que más bien éramos nosotros los que ya no veíamos las cosas como entonces. Cae ahora en mis manos esta **Suite Española**, versión que admiré en su día, y al escucharla me vuelvo a plantear la cuestión de base: ¿realmente hizo tantas cosas buenas Frühbeck y es ahora cuando ya definitivamente está mal, o es que me enteraba de poco y la cosa no era para tanto?

Se trata, creo yo, de a lo más que puede llegar el director burgalés: una versión bien resuelta en el aspecto discursivo, de exacerbado TIPISMO estilístico, muy sincera... pero con más de un defecto importante. Citaré un par de ellos, los que más lo parecen: ese grueso sentido del sonido que, hoy por hoy, Frühbeck exhibe sin recato alguno y lo mucho, muchísimo, que a aquél le cuesta matizar. Digamos, pues, que estamos ante una interpretación de la **Suite Española** (orquestración del propio Frühbeck, de una pobreza extrema, en mi opinión) muy, muy española. Ello EMOCIONA; pero de ahí a convencer musicalmente hay todavía un trecho; probablemente el que separa el NUMERITO bien montado de la auténtica interpretación musical. Por ejemplo, las versiones de Alicia de Larrocha (de obras españolas) son españolísimas y sin embargo no por ello dejan de tener un impresionante valor de pensamiento musical. Eso es lo que, a pesar de tanto fuego de artificio y sentimentalismo melódico, no se puede encontrar en las interpretaciones de Frühbeck. De todas las maneras supongo que es un disco comprable; tampoco hay tantas versiones de referencia de esta obra. Una pena: la música española, la buena música española, sigue estando por los suelos.



C.P.E. BACH: Para dos claves en Fa mayor. Wq, 46. **W.F. BACH: Para dos clavicémbalos en Fa mayor.** Falck 10, **Concierto en Mi bemol mayor, Falck 46.** Andreas Staier & Robert Hill, claves. Musica Antiqua Köln. Director: Reinhard Goebel.

Compañía: Archiv. Import.
Soporte: LP
Referencia: 419 256-1
Grabación: digital
Duración: 59'35"
Serie: normal

Comentarista: **Salustio Alvarado**
Interpretación: *****
Sonido: *****

En un artículo anterior, el referente a las ocho **Sinfonías** de William Boyce, hacía alusión a lo que significa la evolución en una vía muerta. Otro ejemplo, y trágico por más señas, es el caso de Wilhelm Friedemann Bach, el hijo primogénito y preferido del Cantor de Leipzig.

Singular personaje Wilhelm Friedemann Bach, al que la leyenda decimonónica entretrejida alrededor de Johann Sebastian y su familia le ha colgado el sambenito de haber sido un ferviente devoto de Baco, cuando es más cierto que el patriarcal y severo «Padre de la Música», al que los románticos alemanes nos pintaron como la austeridad con peluca, trasegaba a modo, como buen tudesco, los ricos caldos de la tierra, y en la biografía de Johann Sebastian Bach escrita por Karl Geiringer puede leerse en la nota núm. 4 correspondiente al tercer capítulo: *En las facturas de gastos de Sebastian, el capítulo dedicado al vino es bastante considerable.* Y ello no obstó para que Johann Sebastian Bach fuera el compositor más genial de su tiempo. Por lo tanto, la tradicional consternación por el más o menos inmoderado consumo alcohólico de Wilhelm Friedemann no es más que un reflejo trasnochado de la hipocresía victoriana.

Así pues, no hay que buscar en la dipsomanía las causas del fracaso de un artista superdotado como fue W. F. Bach. No hay que olvidar que otros músicos ligados al Cantor, como su discípulo predilecto Johann Ludwig Krebs (1713-1780) y su yerno Johann Christoph Altnikol (1720-1759) también conocieron serias dificultades económicas, incompreensión y desdén por la misma causa: el mantenerse fieles al legado y la estética de J. S. Bach, en una época de total renovación de la música.

Pero es precisamente ese afán de Wilhelm Friedemann de nadar contra corriente y de llevar la tradición barroca alemana hasta sus últimas consecuencias, lo que hace de él uno de los compositores más originales de todo el siglo XVIII y, paradójicamente, un precursor del Romanticismo.

La presente grabación viene a aportar su granito de arena para paliar al vacío casi doloroso de música de W. F. Bach en nuestras discotecas, con dos obras llenas de interés, que dan buena muestra del genio de su autor: la **Sonata en Fa mayor para dos claves**, Falck 10, atribuida en tiempo al propio Johann Sebastian, y el **Concierto en Mi bemol mayor para dos claves**, Falck 46. Esta obra es una verdadera primicia en nuestro mercado discográfico y casi podría decirse lo mismo de la **Sonata Falck 10**, de la cual hace ya muchos años que circuló una versión protagonizada por Luciano Sgrizzi y Huguette Dreyfus, con claves DE CAMPANILLAS y de la que más vale no acordarse.

El disco se completa con el **Concierto para dos claves en Fa mayor**, Wq 46, de Carl Philipp Emanuel Bach, una de sus obras más conocidas, que se suele interpretar con clavicémbalo y pianoforte, pero que en esta ocasión se nos ofrece en versión para dos clavicémbalos.

Musica Antiqua Köln, que empezó siendo un pequeño conjunto de cámara, ha evolucionado hasta convertirse en una orquesta barroca, que con pleno derecho disputa la primacía en este terreno a agrupaciones como La Petite Bande, The English Concert, o The Academy of Ancient Music. En el presente disco cuenta con la colaboración de dos jóvenes virtuosos del cémbalo: Andreas Staier y Robert Hill. Aparte del interés de las obras ofrecidas, la interpretación es fiel a esa línea es de altísima calidad, rayana en la perfección, a que nos tiene acostumbrados Musica Antiqua Köln en todas sus realizaciones. Disco recomendable donde los haya, que para consuelo de los exclusivistas del láser, también está disponible en formato CD.



BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo. Miembros de la Orquesta Filarmonica de Los Angeles. Violín y director: Pinchas Zukerman.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import.
Soporte: disco LP
Referencia: 419 464-1 (núms. 1-2-3); 419 464-1 (núms. 4-5-6)
Grabación: analógica, procesado digital
Duración: 1h 38'19"
Serie: Galleria (media)

Comentarista: **Santiago Bueno**
Interpretación: ****
Sonido: ****

Desde que en 1977 se publicaran estos **Conciertos Brindemburgueses** (DG. 2707098) siempre los he considerado como una

versión verdaderamente interesante. En esta grabación se utilizó una orquesta sinfónica (reducida), con instrumentos NORMALES, a la cual Zukerman dirigió con un gran acierto, y el resultado fue un Bach plenamente idiomático, más espectacular que de cámara, pero sin caer en efectismos ni exageraciones. Es una interpretación donde el buen gusto y la musicalidad priman por encima de lo novedoso o excéntrico, como suele suceder con pretendidas versiones ORIGINALES. Por ello, su publicación ahora en la serie Celleria es muy oportuna, ya que el gran público encontrará aquí una versión que puede satisfacer a un amplio espectro, muy atractiva, y con unas condiciones musicales irreprochables. Por otro lado, la toma de sonido incluso ha mejorado a partir de un original que ya era muy bueno, desapareciendo bastante del anteriormente inevitable ruido de fondo. Espero que se publique pronto en Compact Disc.

Y para una primera escucha rápida, recomiendo seleccionar los **Conciertos núms. 2 y 4** donde el violín de Pinchas Zukerman, como solista, se convierte en uno de los mejores instrumentistas que hayan grabado estas piezas en los últimos años. Zukerman frasea con soltura, con una especial sencillez y naturalidad, haciendo que la música RESPIRE y hable por sí sola.

En fin, versión que se sitúa a gran nivel. De todas formas, parece que en Bach cada vez más van a ir primando los gustos personales, dada la enorme disparidad de criterios interpretativos y críticos para acercarse a su obra. Personalmente no tengo reparos en calificar la versión de I Musicin (Philips) y de The English Concert (Archiv), junto con esta que hoy comento, como mis preferidas, en tres opciones: conjunto de cámara, instrumentos originales, u orquesta moderna.



BARTOK: Concierto para dos pianos, percusión y orquesta. KODALY: Danzas de Galanta. Martha Argerich y Nelson Freire, pianos. Jan Pustjens y Jan Labordus, percusión. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: David Zinman.

Compañía: Philips. Import.
Soporte: disco LP
Referencia: 416 378-1
Duración: 42' 47"
Serie: normal

Comentarista: **Pedro González Mira**
Interpretación: *** (Concierto)
** (Danzas)

Sonido: *****

Un disco desigual donde los haya. Aceptable —con reservas— la versión del **Concierto para dos**

pianos, percusión y orquesta (la **Sonata para dos pianos y percusión** ampliada por el propio Bartók en 1940, tres años después de componer aquella) y un mal trabajo de David Zinman en las **Danzas de Galanta**, de Kodály. Se podría recomendar la compra del mismo por la curiosidad de tener una versión del **Concierto**, del que, desde luego, no hay muchas, olvidándose del resto del disco, la cara B, con algo menos de dieciséis minutos de música. Por cierto, se podría haber grabado alguna obra más; al precio que están los discos no parece presentable tan exiguo aprovechamiento.

Los Argerich, Freire, Pustjens y Labordus, bajo la dirección (?) de David Zinman, nos ofrecen una versión del **Concierto** que comienza bastante bien, pero que se van diluyendo por el camino. El problema es el de la disparidad de criterios: cada uno parece ir por su lado y la verdad es que se nota bastante. En el primer movimiento el clima de violencia y misterio está magníficamente creado (aunque con alguna que otra pequeña incoherencia muy asilada). Sin embargo, a partir del segundo comienza a hacer acto de presencia un extrañamente contemplativo fraseo, muy bonito, eso sí, que en absoluto guarda lógica con lo que se ha planteado anteriormente. Y ya en el tercero el problema se acentúa, porque lo contemplativo lisa y llanamente se transforma en superficialidad, preciosismo inútil e ironía harto elemental. De manera que el resultado global no pasa del «pastiche» cuando menos discutible. Naturalmente, como está Martha Argerich por enmedio, se puede escuchar, a veces, música grande. Pero sólo en momentos aislados. No es suficiente.

Ahora bien, a la postre la versión del **Concierto** es discutible; hay una interpretación que discutir, quiero decir...lo de las **Danzas de Galanta** es otra cosa; roza lo desastroso. David Zinman se hace acreedor aquí de todos los defectos habidos y por haber pueda tener una mala versión de esta deliciosa obra: las texturas sonoras adolecen de falta de transparencia, todo aparece pastoso y amazotado; el fraseo es elemental, pedestre, como diría Carlos Ruiz Silva; las gradaciones dinámicas auténticamente raquíticas; y la orquesta, ¡la Concertgebouw de Amsterdam!, llega a sonar mal. En fin, un aburrimiento. Una versión al borde de lo insufrible.



BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Anna Tomowa-Sintow, Annelies Burmeister, Peter Schreier, Theo Adam. Coro de las Radios de Leipzig y Berlín. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director: Kurt Masur.

Compañía: Philips. Import.
Soporte: disco LP
Referencia: 912 916-1
Grabación: analógica

Duración: 1h 8' 5"
Serie: Classics (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ****
Sonido: ****

Masur grabó esta **Novena** hace doce años, dato que atestigua que su actual predicamento internacional viene de lejos. Siempre ha sido un director poco dado al exhibicionismo, que busca la grandiosidad huyendo de la grandilocuencia y ello constituye una garantía para enfrentarse a una Sinfonía como ésta. Su versión es elocuente y equilibrada, fraseada con naturalidad y sin excesos de ningún tipo. Robusta cuando es preciso y perfectamente clásica cuando es posible, su lectura subraya el carácter bifronte de esta composición, que mira de soslayo hacia la tradición y, abiertamente, hacia un futuro que ella misma ayudó a desvelar.

Masur somete a la orquesta a una retención que, al principio, inspira una cierta desconfianza porque uno no sabe si es un efecto para contrastar con la exaltación del último movimiento. Pero pronto el oyente se convence de que no es éste el caso y la Sinfonía discurre con mesura hasta su jubilosa conclusión.

La orquesta tiene una gran calidad y está técnicamente perfecta en los momentos más comprometidos, como el breve pseudo-fugado del comienzo del cuarto movimiento. El coro es extraordinario y canta con un entusiasmo contagioso que se suma a la perfección de las voces. Entre los solistas destaca la nobleza de la voz de Adam; pero los demás no le van a la zaga, especialmente la soprano, que exhibe una línea de canto más articulada que en su interpretación para Karajan dos años después.

La toma sonora es algo mate, pero es agradable y, en cierto modo, conveniente porque resta estridencia al canto desatado que exige el final de la Sinfonía.

En resumen: una versión dignísima, cuya audición recomiendo con entusiasmo.



BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3 y 4. Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Ferdinand Leitner.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador». Sonatas para piano núms. 6 y 22. Wilhelm Kempff, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Ferdinand Leitner.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import.

Soporte: disco LP
Referencia: 419 467-1 y 419 468-1
Grabación: analógica, reprocesado digital
Duración: 1h 7' 36" y 1h 2' 21"
Serie: Galleria (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ****
Sonido: ***

Leitner fue un director tan sólido como subestimado. Su Beethoven sigue siendo persuasivo, aunque vehemente en exceso. Ejerce un riguroso control formal y, sin dejar de matizar, construye una armazón sinfónica muy espaciosa y adecuada a la vigorosa prestación de Kempff. Este, en pleno apogeo (1962), hace gala en los **Conciertos** de una potencia, sobriedad y elegancia admirables. Interpreta con una técnica irreprochable y una enorme autoridad, dialogando de poder a poder con la orquesta. Las cadencias que escribió para el **Tercer y Cuarto Conciertos** son rotundas, agresivas y de gran efecto.

Hace un cuarto de siglo la Filarmónica de Berlín era probablemente la mejor formación europea y su sonido nos llega denso y cohesionado bajo la exigente batuta de Leitner, en condiciones relativamente favorables gracias al proceso de remasterización digital.

En cuanto a las **Sonatas** que acompañan al «**Emperador**», Kempff las grabó tres años después. Su interpretación resulta ascética, casi agria, como si las tocara con ira o disgusto.

Dejándolas al margen, los discos, que figuraron en la magna edición DG de la obra integral de Beethoven, son muy recomendables por la excelente interpretación de los **Conciertos** y la asequibilidad de su precio.



BERLIOZ: Béatrice et Bénédict. Janet Baker, Christiane Eda-Pierre, Helen Watts, Robert Tear, Thomas Allen, Robert Lloyd, Jules Bastin, Richard van Allan. Coro John Aldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis.

Compañía: Philips. Import.
Soporte: 2 discos compactos
Referencia: 416 952-2
Grabación: ADD
Duración: 1h 38'24"
Serie: normal

CRITICA
discográfica

Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: ****
Sonido: ****

En los últimos años de la vida de Hector Berlioz creció el desencanto en el carácter del compositor. Las sucesivas desgracias familiares (como la muerte de su amante María Recio, su adorada hermana Adèle y su único hijo, Louis) y la hostilidad cada vez más declarada a sus obras por los círculos musicales franceses (que habían culminado en las dificultades para la representación de su obra maestra, la ópera **Los Troyanos**, que Berlioz no llegó a ver completa en escena) habían llevado al autor de la **Sinfonía Fantástica** a apartarse de la composición, y fue sólo el interés demostrado por Edouard Bénézet, empresario del Teatro del Casino de Baden-Baden, lo que logró que Berlioz retomara su viejo deseo de juventud de poner música a la comedia **Much ado about nothing (Mucho ruido para nada)** de Shakespeare en la ópera cómica **Béatrice et Bénédict**, posiblemente su obra más fresca, jovial y espontánea.

Este «capricho escrito con la punta de una aguja», como lo definió Berlioz haciendo referencia a la ácida mordacidad que reside bajo la amable ligereza de muchos de sus pasajes, y que se puede considerar como el equivalente a los llamados «pecados de vejez» de Rossini o al **Falstaff** verdiano, es la prueba máxima de la vitalidad de un autor al que se habían negado honores oficiales e incluso el genuino reconocimiento a una producción que superaba con creces los convencionalismos de la ópera francesa de su tiempo, aún bajo la influencia de Meyerbeer y sus secuelas. Esta **DESPEDIDA DEL MUNDO** por parte de Berlioz, que sólo escribió un prelude para **Los Troyanos en Cartago** y una **Marcha troyana** entre el estreno de **Béatrice**



en 1862 y su muerte en 1869, supone igualmente un compendio de las mayores virtudes del estilo berliozano, con una delicadeza en la escritura tímbrica sólo comparable a los mejores momentos del oratorio **La Infancia de Cristo**, la sensualidad mediterránea de **Harold en Italia**, un aliento lírico semejante al de las **Noches de Estío** y un sentido del espectáculo y la teatralidad parejo al que domina la mayoría de las escenas de **Los Troyanos**, todo ello aderezado con un humor corrosivo que juega con el sentimentalismo de los tópicos del género operístico y a su vez deja paso a algunas de las más elevadas exaltaciones líricas de todo repertorio, como el maravilloso nocturno «Vous soupirez, madame?», con el que se cierra en un poco habitual disminuyendo el primer acto, o el hermosísimo trío femenino «Je vais d'un coeur aimant», en el que el contradictorio personaje de Béatrice renuncia a su obstinación y reconoce su amor por Bénédicte gracias a la intervención de su prima Héro y la confidente de ésta, Ursule. Dos pasajes que, por sí solos, sirven para calificar a Berlioz como uno de los autores con mayor inspiración melódica dentro de la ópera francesa, en la que este elemento no escasea precisamente.

La versión que comentamos, llevada recientemente al disco compacto, data de 1977, y es la segunda ocasión en que Colin Davis la registra (después de la muy notable que realizara para Decca en los años sesenta, con April Cantelo, Josephine Veasey, John Mitchinson y John Shirley-Quirk). El amor que siente el director inglés por la música de Berlioz, de la que ha sido su mayor defensor, se advierte a lo largo de toda su interpretación, a través del brío contagioso e irresistible que sabe transmitir. Su planteamiento es muy diferente al mostrado por Daniel Barenboim en su excelente versión discográfica, quien resaltaba de forma emocionada el aspecto sentimental de los pasajes amorosos. Por el contrario, Davis mantiene siempre ese componente cómico y sarcástico, llegando a convertirlo en centro de la acción, por lo que creo que se acerca aún más a las intenciones del autor. En el aspecto técnico, la dirección es deslumbrante, con un alto protagonismo de la orquesta (una Sinfónica de Londres completamente familiarizada con el sonido berliozano) y el coro (el extraordinario de John Alldis), superiores incluso a la muy estimable prestación de los conjuntos de París.

Dame Janet Baker vuelve a demostrar su condición de grandísima cantante berliozana (ya probada con creces en **La Muerte de Cleopatra**, **La Condenación de Fausto**, **Los Troyanos** —de la que únicamente ha grabado fragmentos, aunque ha cantado en

escena el papel de «Dido»—, **La Infancia de Cristo** y la cantata **Herminia**). Su Béatrice no posee la altivez ni la insolencia que le daba Yvonne Minton en una de sus mejores creaciones para el disco, pero a cambio adquiere una mayor intención con sus constantes guiños, que dan a su vez superior riqueza de matices. Vocalmente, aunque un año antes había acometido ya el temible papel de la Vitellia mozartiana, apenas advertimos una pequeña falta de redondez en el registro agudo, mientras se muestra admirable en el resto de la tesitura. Robert Tear no posee el material de Plácido Domingo, pero allí donde el tenor español hacía de Bénédicte un héroe romántico de acuerdo con la dirección de Barenboim, el cantante galés da la ajustada réplica a su oponente femenina, llegando incluso a imitarla en el expresivo dúo «Comment le dédain pourrait-il mourir?» con un gracioso y bien situado falsete para burlarse de ella. Christiane Eda-Pierre, en cambio, tiene una voz más opulenta y rica que Ileana Cotrubas (aunque ya no en las condiciones de cinco años antes, cuando grabó la Teresa de **Benvenuto Cellini**), pero es precisamente la fragilidad de la cantante rumana y su emocionante sensibilidad lo que convertía encarnación de la enamoradiza Heró en uno de los principales méritos de la versión de Barenboim. Ni Eda-Pierre ni la estimable, aunque aquí ya casi anciana, Helen Watts consiguen hacernos olvidar a Cotrubas y a una excelente Nadine Denize en el célebre nocturno, a pesar de la calidad de la dirección de Davis, si bien hay que reconocer que mejoran bastante su intervención en el trío. Los restantes papeles están bien servidos, en especial el Claudio del joven Thomas Allen y el Somarone de Jules Bastin, aún más atinado por su zafiedad en el retrato del maestro de capilla borrachín que Fischer-Dieskau, que nunca puede hacer olvidar su innata elegancia.

Otro factor muy positivo de esta versión es que se han mantenido, aunque abreviados, los diálogos, en lugar de haberlos sustituido por la voz de una narradora (aunque con la bellísima dicción de Geneviève Page), y son dichos por los propios cantantes, con lo que la comedia gana en veracidad y respeta al género de la ópera cómica. La grabación es de alta calidad, con perfecta definición tímbrica de la orquesta, pero resulta un poco estridente en algunos «tutti», especialmente en el gran concertante del acto segundo, el momento más solemne de la ópera.



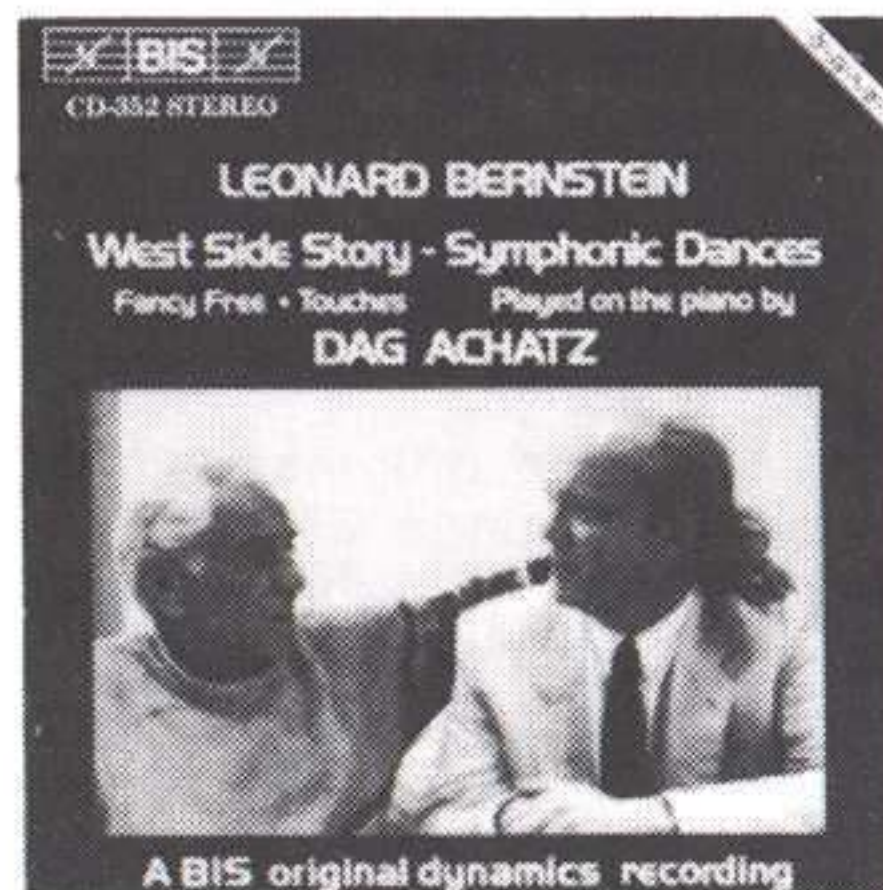
BERNSTEIN: Obras para piano. Dag Achatz, piano

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-352
Grabación: DDD

Duración: 57'
Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes**
Interpretación: *****
Sonido: *****

No es corto el mérito del pianista sueco Dag Achatz al mantener constantemente el interés del oyente a lo largo de estos 57 minutos de música. Se trata de las transcripciones de las **Danzas Sinfónicas de West Side Story** (1960), del ballet **Fancy Free** (1944) y de una pieza original para piano, **Touches**, fechado en 1981. Las transcripciones, debidas a Dag Achatz, cuentan con el beneplácito de Bernstein (así se indica explícitamente en las notas de carpeta).



No toda la música aquí presente atrae y sostiene la atención del oyente. Para una «easy listening» (como decía Ives), sin duda **Fancy Free** es la mejor dotada, por la hábil combinación de «folk», lirismo romántico, humor y variedad rítmica. Achatz responde a estas demandas y el «swing» parece no tener secretos para él. En **West Side Story**, el clima expectante del Prólogo, el tono MOTORICO del Scherzo o los contrastes dinámicos del Cool (excelente aquí el «swing») son bazas a favor de este intérprete de pulsación poderosa, yo diría que implacable (por ejemplo, en el instante de la muerte de Tony). Achatz no olvida la faceta lírica y ahí tenemos la delicada exposición del tema en que Bernstein cita, literalmente, las primeras notas del motivo de la «Redención por amor» del **Anillo** wagneriano.

Touches es una pieza, o mejor una serie (coral más ocho variaciones y coda) en la que Bernstein juega al aforismo weberniano (viñetas, pequeños GESTOS DE AMOR, toquecitos...) sobre las teclas «(touches)» del instrumento. Se ha publicado, en CD, una versión de J. Tocco (Por Arte CDD 109), que no conozco. La de Achatz me parece precisa, perfectamente centrada en cada uno de los brevísimos episodios y con una ejecución técnica espléndida.

Disco no imprescindible, pero sin duda valiosísimo por la interpretación y por la extraordinaria calidad del sonido.



BIZET: Juegos de niños. FAURE: Dolly. RAVEL: Mi madre la oca. Katia y Marielle Labèque, pianos.

Compañía: Philips. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 159-2
Grabación: DDD
Duración: 56'11"
Serie: normal

Comentarista: **Pedro González Mira**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Esperaba este disco con curiosidad y hasta cierta impaciencia. Porque, conociendo el repertorio enunciado en el mismo, más intimista y MUSICAL que deslumbrante, quería confirmar (o desmentir) la idea que tengo de Katia y Marielle Labèque como intérpretes. El lector asiduo de RITMO probablemente conocerá las opiniones que he vertido con anterioridad acerca de las pianistas de Hendaya; siempre me parecieron, desde la primera vez que las escuché, dos extraordinarios músicos. Pero digo lo que he dicho porque, no siendo mis apreciaciones totalmente compartidas, incluso por comentaristas de este mismo medio, he llegado a pensar que el hecho de comportarse aquéllas en sus conciertos y recitales como auténticas mujeres-espectáculo pudiera haberme cegado un poco. En otras palabras, tenía ganas de escuchar este disco para ver si en repertorios más CLASICOS (y no en Bartók, Gershwin, Bernstein, Berio, etc.) Las Labèque se mueven con igual acierto interpretativo. El disco, sencillamente, me ha maravillado.

Cuestiones técnicas aparte, aspecto éste en el que parece haber acuerdo cuando se habla de Katia y Marielle Labèque, pues sus condiciones son magníficas, lo que verdaderamente me ha interesado de las tres versiones que conforman este compacto es la madurez musical con que están concebidas. Aunque esté feo hacerlo, he desempolvado un viejo (¡y maravilloso!) disco de los Kontarsky y he comparado casi sistemáticamente las versiones de las Labèque con las de aquéllos. No, por supuesto, para dilucidar calidades sino para establecer diferencias de concepto interpretativo. El resultado ha sido (y ello es lo sorprendente) que mientras los Kontarsky, más clásicos en su especialidad, personas ya de edad no se olvide, hacen aproximaciones más lúdicas e INFANTILES, las Labèque lo hacen con un vuelo, fraseo y acentuación (uno de los aspectos que mejor definen las más sutiles intenciones) propios de los pianistas que están de vuelta de todo; de los artistas grandes y experimentados; de los intérpretes conocedores que se permiten recrear hasta darle la vuelta a las cosas, demostrando que hecho así es como tiene que ser... Conclusión particular: creo que las Labèque están ya preparadas para abordar ese repertorio para el que todo buen aficionado a la música espera aparezca alguien que se ocupe de él. Naturalmente me estoy refiriendo a Schubert.

No quiero extenderme más, pormenorizando en cada una de

Bizet
«*Jeux d'enfants*»
Ravel - «Ma Mère l'Oye»
Fauré - «Dolly» Suite
Katia & Marielle
Labèque



las interpretaciones; sólo añadiré: oígame, para confirmar lo dicho más arriba, cómo Katia y Marielle Labèque resuelven los **Núms. 6, 8** (¡qué rubato!) **9** y, sobre todo, **11** de **Juegos de niños**, de Bizet; **Núms. 1 y 5** de **Dolly**, de Fauré, y **Núms. 1, 4 y 5** (increíble el crescendo final, con esas escalas milagrosas, supongo ejecutadas por Katia) de **Mi madre la oca**.

Después de esta escucha, pienso, pocas dudas pueden quedar. Para mí, se trata de un revelador disco, cuya compra recomiendo sin la más mínima duda.



BOULEZ: *Pli Selon Pli*; *Le Marteau sans Maître*; *Livre pour Cordes*. Yvonne Minton, mezzo-soprano. BBC Symphony Orchestra. Ensemble Musique Vivante. Strings of the New Philharmonia Orchestra. Director: Pierre Boulez.

Compañía: CBS «Diamond Cut». Import. Soporte: disco LP.

Grabación: analógica, reprocesado digital

Referencia: DC 40173, 2 discos

Duración: 1h 24'24"

Serie: Diamond Cut (media)

Comentarista: **Gemma Pérez Zaldondo**

Interpretación: *****

Sonido: ***

Resulta un placer afrontar el comentario de estas obras teniendo aún muy reciente los conciertos ofrecidos por Boulez dentro del marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en uno de los cuales interpretó, dirigiendo al Ensemble Intercontemporain, *Le Marteau sans Maître*. De la obra, ejemplo ya clásico dentro de la música contemporánea, poco hay que añadir. Sin embargo, escuchada en directo y dirigida por su autor resulta no sólo un espectáculo sonoro a considerar, sino tam-

bién un espectáculo plástico memorable. La disposición orquestal ilustra el juego que Boulez compositor realiza entre bloques sonoros y la presencia de Boulez en su papel de director no sólo contrasta con el tradicional director de orquesta, sino que es un reflejo de la precisión y la complejidad de las ideas musicales de que está compuesta la obra.

En el doble álbum que hoy comentamos se unen dos obras: la anteriormente mencionada, *Le Marteau sans Maître*, compuesta en 1955, y *Pli selon pli*, de 1962, basadas ambas en experimentos realizados empleando variantes tímbricas de la percusión. Ambas obras tienen en común, además, el que son musicalizaciones de textos de autores típicamente franceses. *Pli selon pli* música versos de Mallarmé. *Le Marteau* lo hace a René Char, poeta vanguardista en el momento de la creación de la obra. Redondea el doble álbum *Livre pour Cordes*, breve obra que data de 1960.

Respecto a la calidad del sonido de los discos, hemos de decir que están realizados sobre grabaciones ya existentes, pero que siguen ofreciendo un nivel bastante aceptable dada la oferta, y el nivel de la misma, que de este tipo de música hay en el mercado nacional. En estos momentos su calidad de los medios y el aumento de la demanda de estos autores ya clásicos del siglo XX, tal y como se puso de manifiesto en la ya referida actuación de Boulez en Granada, que contó con un insólito apoyo del público. Con todo, siguen siendo unas grabaciones muy recomendables, con unas interpretaciones magníficas, difíciles de superar.



BRAHMS: *Las 4 Sinfonías*. Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Bruno Walter.

Compañía: CBS. Import. Soporte: disco LP Referencia: M3P 39631. Album de 3 LPs

Grabación: analógica, reprocesado digital Duración: 2 h 40'50"

Serie: Masterworks Portrait (media)

Comentarista: **Pedro González Mira**

Interpretación: *****

Sonido: ***

En el número anterior de la Revista, al referirme al álbum que, editado bajo el mismo sello que éste, contiene sendas versiones de sinfonías mozartianas por Bruno Walter, decía que no parece necesario detenerse a descubrir a estas alturas qué significó el director alemán para la evolución interpretativa de la música del autor salzburgoés. Ahora, con la virtud, además, de que, amén de su valor histórico, impresionante, las respectivas versiones conservan su validez hoy, por encima de gustos personales o modas coyunturales.

Pero personalmente, y teniendo este ciclo como joya discográfica a conservar para siempre, al menos en tres de las **Cuatro Sinfonías** prefiero otras versiones. Porque Bruno Walter, que concibió el ciclo discográfico a la hora de plantearse la interpretación de cada pieza por separado. Y a mí no me llenan una **Primera** o una **Cuarta** trazadas desde el mismo ángulo contemplativo y apolíneo que, por ejemplo, la **Segunda**, versión, por cierto, que escuchada de nuevo al cabo de los años me ha parecido la más hermosa de la integral. Para mi gusto, insisto, prefiero una **Primera** menos resignada y madura y, desde luego, una **Cuarta** más rebelde y conflictiva, no tan lírica y reposada. Hoy por hoy me interesan más aproximaciones como las de Carlos Kleiber o Solti. A la versión de la **Tercera**, espléndida en todo caso, le pondría algún reparo de tipo discursivo (ciertos momentos muertos en el primer movimiento o leves acelerones de «tempo» en el cuarto).

No es fácil recomendar una integral discográfica de las **Sinfonías** de Brahms. Son varias las que merecen el honor (ésta, como dije antes, hay que tenerla, máxime si se puede adquirir en tres discos y en serie media). Pero siendo muy selectivo y pensando en los valores globales de cada ciclo, me quedaría con el de Solti (Decca, disponible en CD), que, por otra parte, se va a reeditar pronto en formato de disco compacto, en álbum de serie media. Sin olvidar, claro está, los de Böhm, Giulini, Haitink, Barbirolli, Bernstein, etcétera.



BRAHMS: *Sonata para piano núm. 1; Las 4 Baladas*. Krystian Zimerman, piano.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import.

CRITICA

discográfica

Soporte: disco LP

Referencia: 419 472-1

Grabación: analógica, reprocesado digital

Duración: 45'36"

Serie: Galería (media)

Comentarista: **Pedro González Mira**

Interpretación: *****

Sonido: ****

Grandísimo acierto el publicar estas **Sonata núm. 1 y 4 Baladas**, por Zimerman, en la serie media de importación «Galería». Esperemos de la sensibilidad de los programadores de Deutsche Grammophon (ya que no de su sentido comercial, pues esta música vende poquísimos) ver también pronto reeditadas las **Sonatas números 2 y 3** que en su día grabase el pianista polaco. En cualquier caso, lo más deseable sería que todo el Brahms que hasta el momento lleva registrado Zimerman (piano solo) saliera en formato de disco compacto. ¿Por qué no un volumen de dos, también en serie media?

Zimerman es uno de los pianistas brahmsianos más importantes del momento. Si no el que más. Sus grabaciones de los **Conciertos**, con Bernstein, prodigiosas en todos los sentidos, así lo atestiguan. Su Brahms, para mi gusto, es ideal, porque Zimerman posee todas las características necesarias para que ello suceda: está en posesión de una técnica increíble; su sonido es bello y robusto, la fuerza de la pulsación, descomunal, y, particularmente, tiene las ideas muy claras en cuanto a la significación que el pianismo brahmsiano ha de tener. Zimerman traduce como pocos esa extraña y a la vez elemental mezcla de lirismo adolescente y pasión profunda que rezuma el primer piano de Brahms. Su comprensión del lenguaje es en este sentido, a mi juicio, perfecta.

Zimerman graba poco. No es, como otros grandes especialistas, un pianista enfermizamente perfeccionista, pero sí un músico serio que está enfocando su carrera estupendamente. Nosotros los aficionados, sin embargo, un poco sedientos de buenas versiones de esas obras que nadie graba, desearíamos que Zimerman se ocupara de ellas. Naturalmente, me estoy refiriendo a las piezas para piano de última época.

En conclusión, un disco indispensable. Primerísima referencia para estas obras, aunque sin olvidar las **Sonatas** por Arrau (Philips, muy difíciles ya de encontrar) y las **Baladas**, por Gilels, versión esta última un punto cerebral, pero igualmente magnífica (Deutsche Grammophon también descatalogada).



CHOPIN: 24 Preludios Op. 28. J. L. TURINA: Scherzo. E. RINCÓN: Scherzo. Cristina Bruno, piano.

Compañía: Etnos
Soporte: disco LP
Referencia: 06-B-XL
Grabación: analógica
Duración: 52'47"
Serie: normal

Comentarista: **Anabel García Hurtado**
Interpretación: ****(Chopin)
***(resto)

Sonido: ***

Dos son los puntos de interés que marca esta producción de la firma Etnos: el poder escuchar de nuevo a la magnífica pianista Cristina Bruno, después del lamentable accidente que la tuvo apartada de los escenarios y estudios de grabación, y la presentación de sendas obras de José Luis Turina y Eduardo Rincón, dos importantes valores de la composición musical actual en nuestro país.

Se podría esperar del actual Chopin de Cristina Bruno una música desesperanzada y prieta, después de todo lo que ha tenido que TRAGAR esta deslumbrante y voluntariosa mujer en los últimos años: ello habría sido lo lógico. Pero no, Cristina sigue siendo esa pianista maravillosa que sabe encontrar, a base de musicalidad y gusto, un punto de equilibrio justo entre introversión pasional, contemplación y amargura. Así que no ha sido una sorpresa el encontrar de nuevo a la Cristina Bruno que todo el mundo esperaba escuchar: un músico de gran talla y un intérprete de primer orden. No importa que los dedos de la pianista madrileña no le respondan todavía como es debido (la toma sonora del disco procede de un concierto en vivo): interesa más resaltar los valores antedichos, mucho más determinantes para la catalogación de un músico.

Sin embargo, en las obras de J. L. Turina y E. Rincón, particularmente en la del primero, que dígame de paso tiene bastante más interés que la otra, las insuficiencias técnicas de la Bruno determinan más la interpretación. Ni muestra la suficiente envergadura, ni el sonido es lo bastante versátil. Ha de tenerse en cuenta, desde luego, que no es lo mismo enfrentarse a obras de repertorio que a músicas absolutamente nuevas; en este sentido parece que la intérprete no ha llegado a calar del todo en las piezas. Sería deseable que las trabajase más, sobre todo en el caso de la de José Luis Turina, una pieza rica en matices y de un considerable poder comunicativo.

La grabación es sólo pasable, le falta presencia (quizá la acústica del recinto donde fue realizada la toma no dé para más) y, lo peor, el prensado contiene molestos ruidos de fondo, al menos en el ejemplar que se comenta.

En definitiva, un disco recomendable para los admiradores de Cristina Bruno, que somos muchos.



CORELLI: Sonata en trío Op. 1 núms. 1, 3, 7, 9, 11 y 12 y Op. 2 núms. 4, 6, 9 y 12. Simon Standage, Micaela Comberti, violines. Anthony Pleeth, violonchelo. Nigel North, archilaúd y tiorba. Trevor Pinnock, clave y órgano.

Compañía: Archiv. Import
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 614-2
Grabación: DDD
Duración: 1h 2'23"
Serie: normal

Comentarista: **Luis Carlos Gago**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Hora era ya de que nos llegara la música de Corelli —en nuestra opinión, el genio indiscutible de la música instrumental del Barroco en Italia— servida acorde con las nuevas corrientes interpretativas. Afortunadamente, han sido algunos de los más conspicuos representantes de éstas —en las que hay de todo, por supuesto, los encargados de sacar a la luz una de las parcelas más oscuras de la breve pero exquisita música del compositor italiano.

Aún hoy seguimos sin contar con una versión de absoluta referencia de las históricamente trascendentales **Sonatas Op. 5**. Hemos de conformarnos por el momento con esta que ojalá primera entrega de las **Sonatas en trío** de las dos primeras colecciones de Sonatas publicadas por Corelli. Sus intérpretes, Simon Standage y Micaela Comberti, violines, Anthony Pleeth, violonchelo, Nigel North, archilaúd y tiorba y Trevor Pinnock, clave y órgano, no necesitan ya de ninguna tarjeta de presentación. Todos ellos son miembros del extraordinario grupo The English Concert, que dirige el último de los citados. Standage es, junto con Jaap Schroeder y Franz Josef Maier, el violinista más completo de cuantos se acercan a la música barroca con los llamados «instrumentos originales». Ya nos hemos referido en más de una ocasión a sus virtudes interpretativas (recordemos sus magníficos **Conciertos** de Bach), pero es quizás en este nuevo registro donde puede apreciarse mejor la belleza de su sonido, su riqueza de golpes de arco, su cuidadísimo fraseo o su adecuación estilística. La Comberti se convierte en la compañera ideal, plegándose perfectamente, como no podía ser menos (son numerosísimos los pasajes en terceras o en imitación entre ambos violines), a las **REGLAS DEL JUEGO** de Standage, un instrumentista más sólido y de larga experiencia. El bajo continuo es poderoso y envolvente: Pleeth es un violonchelista modélico, todo un lujo para traducir el bajo continuo simplemente; North es un instrumentista sensible, que no fuerza jamás el sonido de su

instrumento, pero que hace que éste resuene lo justo entre las armonías creadas por el órgano; y Trevor Pinnock, en fin, cualquier elogio a su técnica, su fantasía, su musicalidad en la realización de esta tarea se quedaría inevitablemente pequeña.

Todos ellos nos ofrecen una interpretación modélica, que consigue hacer justicia a una música increíblemente perfecta (oíase la Ciaccona de la **Sonata Op. 2 núm. 12**) y de una belleza conseguida a fuer de simplificar al máximo los medios utilizados (la Allemanda de la **Op. 2 núm. 9**). Una música, en suma, que, afortunadamente, todavía tenemos que descubrir. Confiemos que sucesivas entregas completen estas dos primeras «opera» de Corelli y que se adentren hasta la genialidad sin precedentes de la **Op. 5**. Grabación, notas y presentación, modélicas. Adquisición obligada e imprescindible.



DOWLAND: Lachrimae, or seaven teares. The Dowland Consort. Director: Jakob Lindberg.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-315
Grabación: DDD
Duración: 65'26"
Serie: normal

Comentarista: **Luis Carlos Gago**
Interpretación: *****
Sonido: *****

El joven laudista sueco, sucesor de la mítica Diana Poulton al frente de la enseñanza del laúd en el Royal College of Music de Londres, se está revelando como uno de los grandes difusores de la música isabelina, empresa en la que colabora con la firma discográfica sueca BIS, cuyo entusiasmo ante un proyecto en apariencia tan poco rentable no puede sino agradecerse. Tras varios discos con piezas para laúd solo y uno con canciones para voz y laúd de esta misma época, Lindberg nos obsequia ahora con una de las joyas más preciadas de la música instrumental del último Renacimiento: las famosas **Lachrimae** de John Dowland.

Un CONSORT bautizado, como no podía ser menos, con el nombre del genial compositor londinense, es el encargado de dar vida a esta música triste y suavemente melancólica. Son sin duda los músicos británicos —Lindberg ya lo es por adopción— quienes mejor han comprendido esta música y quienes la han rescatado con mayor frecuencia de su injustificado olvido (se anuncia inminente, sin embargo, la aparición de un nuevo registro protagonizado, entre otros, por José Miguel Moreno y Jordi Savall). Y nos la hacen llegar como lo que es, como un inmenso ovillo, una gran variación con un sutilísimo entramado polifónico en torno a la omnipresente caída de cuarta descendente con que se abre la partitura. Perfectamente

conseguido el equilibrio entre el laúd y las cinco violas, esta versión se diferencia de la de Anthony Rooley y su Consort of Musick en su menor estatismo. Esta está teñida de una mayor expresividad que conduce en algunos momentos a puntos de gran tensión, sabiamente relajados por los intérpretes. El sonido de Lindberg es de una gran belleza (pulsas las cuerdas con las yemas de los dedos) y su interpretación a la vez sobria y espontánea. Espléndidos Gillespie, Crum, Cunningham, Campbell y Jones con las violas, una familia de un inmenso poder expresivo hoy desgraciadamente perdido.

Excelente grabación —como suelen ser las de la firma sueca— y amenos comentarios de la propia Diana Poulton, la mejor conocedora de Dowland y su época. Disco, pues, absolutamente recomendable. Música densa y difícil que surte idéntico efecto en todo o en partes. Puede elegirse, por ejemplo, entre las «Lachrimae Gementes», las «Lachrimae Tristes» o las «Lachrimae Amantes». También puede optarse por las más livianas pavanas y gallardas. En cualquier caso, «Semper Dowland semper Dolens».

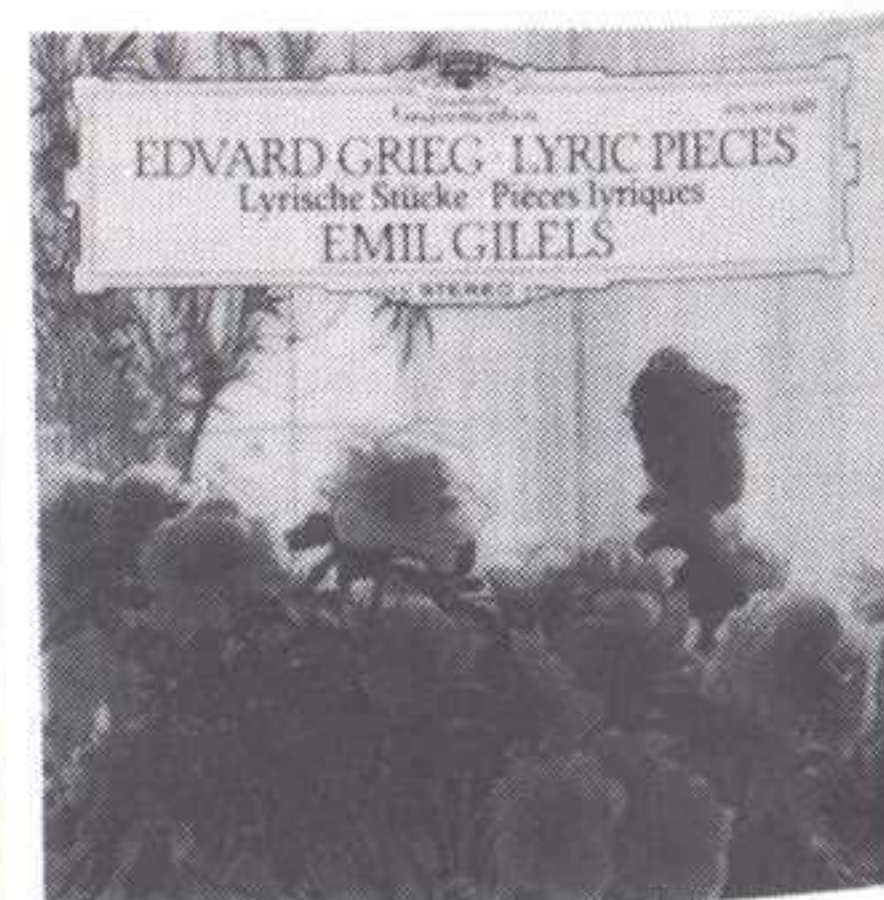


GRIEG: Peer Gynt, Suites núm. 1, Op. 46 y núm. 2, Op. 55; Danzas Noruegas; Romance de la vieja Noruega. Orquesta de Cámara Inglesa y Orquesta Philharmonia (Romance). Director: Raymond Leppard.
GRIEG: 20 Piezas Líricas. Emil Gilels, piano.

Compañías: Philips y Deutsche Grammophon. Import
Soporte: disco compacto
Referencia: 420 081-2 y 419 749-2
Grabación: ADD
Duración: 1h 13'22" y 56'19"
Serie: normal

Comentarista: **Pedro González Mira**
Interpretación: *****
Sonido: *****(Romance)
*****(resto)

Con el lanzamiento de estos dos discos compactos la firma Polygram recupera para el sistema láser dos importantes grabaciones de los años 70 y principios de los 80. Son tantos los NEGROS del fondo de catálogo de la mencionada compañía que merecerían el mismo tratamiento que cualquier enumeración, por breve que fuera, podría llenar algunos folios. Esperemos que los responsables de tomar las co-



respondientes iniciativas cambien de actitud y se decidan a pasar a compacto muchos de los registros que dormitan en los almacenes de la casa madre.

Tenemos ahora dos grandes discos Grieg, cada uno en su estilo, que es bien distinto en cada caso. El primero, extraído del mismo programa del disco en formato convencional pero con el añadido del **Romance de la vieja Noruega** (24'16" más), confirma, algunos años después de su grabación (la toma original de las **Suites de Peer Gynt** y las **Danzas Noruegas** data de 1975 y la del **Romance** de seis años después), que Leppard no es sólo un director para la música barroca. Su Grieg, al menos, es magnífico y extraordinariamente personal. Recordaba todas estas versiones (la del **Romance** la comenté en soporte de acetato hace algunos años) como productos frescos; llenos de encanto, intimismo y expresividad, pero ahora he podido comprobar que hay en ellas algo más. No es sólo entusiasmo, la elegancia que Leppard extrae de estas hermosas páginas; es, sobre todo, una musicalidad, muy difícil de definir pero que tiene que ver con una increíble capacidad para comunicar, para hacer disfrutar al oyente. Hay músicos comunicadores que lo son por su técnica apabullante, por su exquisitez extrema o por su originalidad. Leppard lo consigue de forma natural; tiene un poco la virtud de conseguir llegar al receptor sin utilizar recursos de mayor o menor elaboración, de forma espontánea, fluida... Nunca me explicaré por qué no es un músico muchísimo más famoso.

Nada que ver con el Grieg (y, en general, con la forma de hacer) de Gilels. Igualmente maravilloso y expresivo, pero de otra forma; seguramente de una musicalidad más intelectualizada, de mayor elaboración, producto de un riguroso análisis del discurso previsto. De otra forma, claro, y en los resultados, en lo que a uno le llega, también se nota: cuando Gilels transmite intimismo, se recibe una fuerte carga de tristeza; su lirismo, mucho más seco que el de Leppard, consecuencia probablemente de una mayor reflexión, incita al pensamiento más que al disfrute puro. Por el contrario, lo gracioso, lo encantador (que de ello hay mucho en esta estupenda y muy estudiada selección de piezas de los diez libros que escribiera Grieg a lo largo de su vida) puede llegar a resultar un punto parco. En este sentido, son muy destacables las interpretaciones de las piezas más graves o de mayor esencialidad (véanse las **Op. 43, núm. 2; Op. 47, núm. 3; Op. 54, núm. 4; Op. 57, núm. 6; Op. 65, núm. 5 y Op. 71, núm. 6.**)

En definitiva, dos importantes discos cuya compra recomiendo (del **Peer Gynt** se puede encontrar una versión más interesante, la de Barbirolli —no en CD, claro; pero del **Romance** no). La grabación de las **Piezas Líricas**, particularmente, ha ganado mucho en formato de disco compacto;

aunque los ingenieros no hayan logrado del todo limpiarla de ecos entre piezas.



FALLA: El Corregidor y la Molinera. Siete Canciones Populares Españolas. Teresa Berganza, mezzo-soprano. Juan Antonio Alvarez Parejo, piano. Orquesta de Cámara de Lausana. Director: Jesús López Cobos.

Compañía: Claves. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 50-8405
Grabación: DDD
Duración: 47'57"
Serie: normal

Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: ****
Sonido: *****

En 1981, María Isabel de Falla, sobrina del compositor, encontraba el manuscrito de la versión

ballet toma en primer término la música y a partir de ella elabora el espectáculo. Como sencilla instrumentación de **El Corregidor y la Molinera** encontramos un pequeño conjunto orquestal (ampliado en la cuerda en la presente grabación) formado por flauta (y piccolo), oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, quinteto de cuerda y piano, frente a la orquestación sinfónica (y de riquísimo colorido) de **El Sombrero**. La interpretación que de la música para la pantomima hacen en esta primera grabación mundial, realizada en 1983 y trasladada ahora al compacto, Jesús López Cobos (destinatario de la partitura para su primera interpretación) y la excelente Orquesta de Cámara de Lausana es muy cuidada, equilibrada en el matiz y pulida en sus acentos, aunque algo falta del brío que contienen estos pentagramas. La breve intervención de Teresa Berganza (reducida a la breve canción del cuco) es una nueva demostración de saber cantar esta música

MANUEL DE FALLA
EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA
7 CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS



TERESA BERGANZA MEZZOSOPRANO
ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE
JESUS LOPEZ-COBOS

original del ballet **El Sombrero de tres Picos**, una pantomima estrenada en abril de 1917 en Madrid con el título **El Corregidor y la Molinera**, música para una pieza teatral de Gregorio Martínez Sierra basada en la novela de Alarcón. Los ballets rusos de Diaghilev, en su visita a Madrid, proponen a Falla convertir la música de su pantomima en el famoso ballet. Para ello, el compositor gaditano traslada casi sin modificaciones la música de la primera parte de la pantomima al ballet, mientras estructura prácticamente de nuevo la segunda parte, añadiendo la brillante danza final y la exaltada introducción de castañuelas que abre el ballet con las coplas de la molinera. La principal diferencia entre ambas composiciones estriba en el medio para el que fueron destinadas. La pantomima subraya y comenta la acción escénica, remarcando y sugiriendo los principales caracteres, y el

y darle su intención, aunque aparece más fatigada vocalmente que en las grabaciones con Ansermet (sobre todo) y Ozawa.

Los responsables de la firma suiza Claves han tenido el acierto de completar el compacto con las magníficas **Siete Canciones Populares Españolas** también de Falla, en la tercera versión discográfica de Teresa Berganza. Como en el caso anterior, la voz ya no posee la misma frescura y le plantea algunos problemas, pero la calidad de su interpretación de estas obras se mantiene intacta e incluso ofrece momentos antológicos por su madurez expresiva, y si no supera su primera grabación con el excelente acompañamiento de Félix Lavilla, sí es mejor a la poco afortunada con la transcripción para guitarra tocada por Narciso Yepes. El pianista Juan Antonio Alvarez Parejo no llega a convertirse en dialogante de la voz y permanece como acompañante en segundo

CRITICA discográfica

plano, sin alcanzar la personalidad del mencionado Lavilla, de Alicia de Larrocha o Gonzalo Soriano, si bien su intervención es atenta y logra superar con buena mano las grandes dificultades de escritura. La grabación (de 1983 para **El Corregidor** y 1986 para las **Canciones**) es estupenda: cálida, homogénea en el timbre y de dinámica muy completa.



LISZT, STRAUSS: Lieder. Brigitte Fassbaender, mezzo-soprano. Irwin Gage, piano.

Compañía: Deutsche Grammophon Import.
Soporte: disco LP
Referencia: 419 238-1
Grabación: digital
Duración: 57'03"
Serie: normal

Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Nos encontramos ante uno de los discos de lieder más importantes del año. Después del excelente recital Schumann, formado por **Amor y vida de mujer**, el **Liederkreis, Op. 24** y las **Tragedias**, Brigitte Fassbaender e Irwin Gage aciertan aún más en este registro dedicado a Liszt y Strauss, en el que aún llegan a superar el magnífico nivel alcanzado en su recital madrileño. Entre los títulos lisztianos hallamos algunos tan significativos como **Vergiftet sind meine Lieder, Über allen Gipfeln ist Ruh, Die drei Zigeuner, Ein Fichtenbaum steht einsam** y **Es muss ein Wunderbares sein**, con texto alemán, y los cuatro más conocidos de los cinco que cuentan con texto en francés de Victor Hugo. Si en el mencionado recital fueron estos últimos los que pudieron objetar algún reparo a la interpretación vocal (no así al refinamiento insuperable del pianista), en el disco la gran mezzo-soprano alemana ha sabido plegarse completamente al perfume francés de estas canciones, brindando un **Oh! quand je dors** de verdadera y conmovedora antología, y enfocando estos títulos, una curiosa combinación de lied alemán y vocalidad francesa, con gran multiplicidad de recursos expresivos y sin la linealidad que pareció ofrecer en aquella ocasión. En cuanto a los títulos en alemán, la tragedia que sabe conferirles sin ningún recurso al efectismo, la riqueza de su registro grave y su apasionada personalidad convierten su interpretación en primera opción de estas obras, muy por encima del reciente y lamentable recital de Hildgard Behrens, y al mismo nivel que la integral de Fischer-Dieskau y Barenboim, al que no anda a la zaga en profundidad expresiva.

siva, merced también a la estu-
penda labor de Irwin Gage, uno
de los mejores pianistas acom-
pañantes de la actualidad (escú-
chese la potencia de sus graves y
el sonido lisztiano en **Enfant, si j'é-
tais roi**).

La otra parte del recital está
formada por lieder de Richard
Strauss, entre ellos los cinco que
componen el infrecuente Op. 15
(de los que sólo recoge dos el
frustrado álbum de Fischer-Dies-
kau y Sawallisch), que cuenta co-
mo muy grande competencia
con el disco aparecido en el pa-
sado año a cargo de Jessye Nor-
man y Geoffrey Parsons. Si Irwin
Gage incluso supera la impeca-
ble labor del pianista inglés (con
magníficas introducciones en **Die
Nacht y Morgen!**), se puede decir
que las interpretaciones vocales
son complementarias: mientras
Norman cubre a Strauss con un
velo de sensualidad, Fassbaen-
der se acerca de un modo más
directo, aunque igualmente emo-
cionante (lo que hace que, a pe-
sar de que personalmente prefie-
ra la versión de la cantante ame-
ricana, crea que ésta que nos
ocupa merece la máxima pun-
tuación). La grabación es ex-
traordinaria, lo que redondea la
altísima calidad del producto,
que cuenta con una hermosa ilus-
tración de portada debida a la
propia cantante.



**LUTOSLAWSKI: Sinfonía núm. 3; Les
Espaces du Sommeil.** John Shirley-
Quirk, barítono. Orquesta Filarmónica
de Los Angeles. Director: Esa-Pekka
Salonen.

Compañía: CBS. Import
Soporte: disco LP
Referencia: IM 42203
Grabación: digital
Duración: 46'33"
Serie: Masterworks (media)

Comentarista: **Gemma Pérez Zal-
duondo**
Interpretación: ****
Sonido: ***

**LUTOSLAWSKI: Sinfonía núm. 3. Les
Espaces du Sommeil.** Dietrich Fischer-
Dieskau, barítono. Orquesta Filarmó-
nica de Berlín. Director: Witold Lu-
toslawski.

Compañía: Philips. Import
Soporte: Disco LP
Referencia: 416 387-1
Grabación: Digital
Duración: 44'16"
Serie: Normal

Comentarista: **Gemma Pérez Zaldu-
ondo**
Interpretación: ****
Sonido: ****

Nos hallamos ante dos graba-
ciones de las mismas obras, rea-
lizadas casi al mismo tiempo, pe-

ro que, como suele ocurrir en es-
tas ocasiones, presentan caracte-
rísticas bastante distintas. El
autor de estas obras que dirige,
además, una de ellas, es Witold
Lutoslawski, músico sobradamente
conocido a estas alturas, y
que hace ya muchos años brilla
con luz propia en el panorama
musical polaco y europeo. No es-
tará de más recordar, sin embar-
go, ciertas notas que lo configu-
ran como una personalidad úni-
ca dentro del panorama musical
contemporáneo. Sus obras, in-
cluidas las dos que comentamos
en esta ocasión, están realizadas
con un lenguaje vanguardista y
audaz, acudiendo a las más mo-
dernas técnicas, pero sin romper
en ningún momento con la escri-
tura musical clásica y tradicional.
A partir de 1958, y coincidiendo
con la disminución de las restric-
ciones que la vida musical polaca
había sufrido hasta mediados de
la década de los cincuenta, Lu-
toslawski actuó de intermediario
entre lo que podríamos llamar el
estilo de Bartok, cuya influencia
está presente en los principios
de su carrera, y el posterior van-
guardismo más radical de la Eu-
ropa occidental.

Las dos obras que aparecen
en estas grabaciones son muy
distintas entre sí. La más antigua
de ellas, **Les Espaces du Som-
meil**, fue escrita a instancias del
barítono Dietrich Fischer-Dies-
kau, quien la interpreta bajo la
dirección del propio autor en la
grabación de Philips. Se trata de
una preciosa partitura, sobre un
poema de R. Desnos, poeta su-
rrealista francés muerto en 1945
en un campo de concentración.
La partitura escrita por Lutos-
lawski envuelve la voz humana,
que a veces canta, otras recita o
susurra con misterio, a lo largo
de una gran gama de tonos e in-
tensidades que sugieren sensa-
ciones contrapuestas. La versión
de John Shirley-Quirk es, a nues-
tro entender, más tensa, más con-
tenida que la anterior, siendo, no
obstante, ambas excelentes.

La segunda obra, **Sinfonía nú-
mero 3**, de 1983, fue compuesta
por encargo de la Orquesta Sin-
fónica de Chicago. Está construi-
da mediante lo que el compositor
llama «pasajes de contrapuntos
aleatorios», si bien esta aleatorie-
dad está controlada por el com-
positor. Se trata de pasajes en
los cuales grupos de notas, tem-
áticamente derivados y relacio-
nados, son interpretados por in-
strumentos individuales o por gru-
pos de instrumentos. La versión
que de la **Sinfonía** realiza el autor
nos ofrece en general una textu-
ra más clara que la dirigida por
Esa-Pekka Salonen, a la vez que
más concisa y directa en el plan-
teamiento del material sonoro.

En cuanto al sonido de los pre-
sentes discos, ninguno de los
dos presenta la nitidez y perfec-
ción que grabaciones original-
mente digitales debieran ofrecer.
Es más que probable que en esta
apreciación personal influya el
hecho de estar cada vez más
acostumbrados a grabaciones
de gran calidad. Aun así, la gra-
bación de Philips nos parece de
mejor calidad sonora, lo que uni-

do a la dirección del propio autor
nos hace preferirla a la de CBS.



MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta
del Concertgebouw, Amsterdam. Di-
rector: Bernard Haitink.

Compañía: Philips. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 416 243-1
Grabación: analógica
Duración: 56'13"
Serie: Classics (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Da-
nés**
Interpretación: ****
Sonido: *****

Se trata de una reedición pro-
cedente de la integral comerciali-
zada por Philips hace unos tres
lustros, uno de los trampolines
de Haitink hacia la gran carrera
internacional que todos cono-
cemos.

Su lectura de esta Sinfonía es
contenida y serena y resulta algo
pálida al lado de otras versiones
más rutilantes. Pero el segundo
movimiento me parece antológi-
co y el cuarto, pletórico de fuerza
y claridad expositiva. El tercero
peca de candoroso y está inter-
pretado con demasiada cautela.

La verdadera razón para ha-
cerse con esta versión es la pres-
tación de la centuria del Concert-
gebouw, realmente el colmo de
la madurez y de la disciplina. Es
una orquesta enormemente ins-
tintiva, con unos cambios de co-
lor sonoro que me atrevo a califi-
car de camaleónicos. Sus inte-
grantes aportaron el punto de
genialidad que le faltaba a Hai-
tink por aquel entonces. El disco
fue un hermoso ejemplo de con-
junción entre la sabiduría de un
joven director y la espontaneidad
de una de las orquestas más sóli-
das y prestigiosas del mundo.



MAHLER: Sinfonía núm. 3. Agnes Balt-
sa. Niños Cantores de Viena. Coro Fe-
menino de la Opera de Viena. Orquesta
Filarmónica de Viena. Director: Lorin
Maazel.

Compañía: CBS. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 12M 42178. 2 LPs
Grabación: digital
Duración: 1h 50'28"
Serie: normal

Comentarista: **Juan Ignacio de la
Peña**
Interpretación: ****
Sonido: ****

Tras no pocas dudas he decidi-
do, finalmente, calificar esta pe-
núltima entrega del ciclo Mahler/
Maazel/Filarmónica de Viena
con la puntuación que ustedes
ven en la cabecera (dudaba entre
las 3 ó 4 estrellas). Lo he hecho
así en base a dos cuestiones: la
bella condición sonora de esta
versión, por un lado, y los gran-
des detalles de dirección que
salpican toda la obra, por otro.

Detalles del gran director que,
sin duda, hay en Maazel, por más
que no siempre el conjunto enter-
ro funcione al mismo nivel.

El maestro franco-americano
ha planteado una visión contem-
plativa y relajada de este psico-
drama sinfónico, cuyo panteísmo
es fiel a esa concepción cosmo-
gónica que preside el sinfonismo
mahleriano y, en general, el pos-
trer romanticismo germánico. La
Tercera, quizá aún más que cua-
lesquiera de sus hermanas, pre-
tende ABARCAR EL MUNDO (desde el
caos de lo inanimado hasta la ex-
presión máxima de la naturaleza
humana y divina), y, eso sí, lo ha-
ce a través de una perspectiva
hipersubjetiva (lo que las dife-
rentes cosas le sugieren al com-
positor). Por supuesto, tal estado
de cosas origina un arte dinámi-
co e incluso conflictivo; hasta de
DOLOROSO me atrevería a calificar-
lo por momentos, como si de un
gigantesco parto se tratara, ¿o
no es eso realmente, un gran
alumbramiento, lo que sugiere el
gigantesco primer movimiento,
con el despertar de la naturale-
za? Si esto es así —y parece
incuestionable— una concepción
tan estática como la propuesta
por Maazel me parece no equi-
vocada, sino incompleta. Lo era
también, pero por situarse justa-
mente en las antípodas del de
Maazel, el planteamiento de Sol-
ti, que sólo ve lucha y desolación
en esta obra.

La nueva versión de Maazel —
cabía esperarlo tras estos plan-
teamientos— es lentísima, la más
lenta que conozco. El primer mo-
vimiento se le va a los casi 37 mi-
nutos (frente a los 30 largos de
Kubelik y Solti, los casi 33 de Le-
vine, los 33'25" de Horenstein y
los 34'20" de Abbado); un primer
movimiento en exceso laxo, don-
de no hay casi atisbo de la traba-
jiosidad de aquel ALUMBRAMIENTO
al que he aludido antes. Hay, sí,
una bella sonoridad orquestal
(timbre, afinación y empaste úni-
cos de los Filarmónicos vieneses)
y una claridad de líneas y
texturas verdaderamente impor-
tante en la música de Mahler.

Se me antoja que una mayor
incisividad tímbrica y una mayor
concreción no hubiera perjudica-
do al segundo movimiento, cuya
indicación «sehr mässig» (muy
moderado) respeta tal vez con
excesivo celo nuestro director
(este movimiento le dura a todos
los directores citados casi lo mis-
mo: entre 9'30" y 9'50", a Maazel,
11'42"). El scherzo, muy equili-
brado, encuentra un buen cauce
en el tono relajado y sereno («có-
modo», reza la partitura) de su
discurso y en la finura de los so-
listas de viento vieneses, con Jo-
sef Pomberger —hace sólo unos
años tercer trompeta— en el solo
de «posthorn».

Un tanto paradójicamente, el
filosófico y meditativo 4.º movi-
miento es en manos de Maazel
menos despacioso de lo que re-
sulta en las de casi todos sus
competidores (Solti es la excep-
ción). Sorprende este extremo
por el concepto global de la in-
terpretación, ya que es un frag-
mento que se prestaría ideal-
mente a esa suerte de SUSPENSION

discursiva y de extatismo que, por otra parte, sólo llega a sus últimas consecuencias en las versiones de Abbado y Levine. Por su parte, mueve a la curiosidad la participación en este repertorio de Agnes Baltsa, que dice bien su parte, aunque con una vocalidad excesivamente penetrante; aquí lo velado, lo oscuro y lo lejano debe sentar carta de naturaleza. Jessye Norman, Marilyn Horne y Norma Procter —con Abbado, Levine y Horenstein, respectivamente— se llevan, a mi juicio, la palma en este «misterioso», donde nunca una indicación adjetiva llegó a ser tan esencial. En realidad este movimiento no es que sea misterioso: es el misterio.

El «Adagio» final, que llega tras un bonito 5.º movimiento, creo que está exagerado en su lentitud, al punto de que a veces la propia línea melódica se resiente y se llega a disipar la fuerte tensión emocional que debe cohabitar con el intenso lirismo del fragmento. Tensión que, sí, se alcanza con gran efecto por la batuta en los tres APOGEOS SONOROS de este «ruhevoll» (que entroncan directamente con el motivo principal del primer movimiento), pero que luego no siempre se mantiene viva. En fin, una lectura que, a ratos, no se sacude la sensación de premiosidad; 29'50" es la duración, frente a los 26'56" de Levine, los 26'44" de Abbado, los 22'47" de Horenstein, los 21'47" de Kubelik (que en plan LIGHT logra una lectura de gran intensidad) y los casi excéntricos 20'43" de Solti.

En fin, pese a su indudable dignidad y a sus excelentes momentos aislados, la recomendabilidad de esta nueva versión, no es demasiado alta, precisamente por la competencia que soporta. Entre las grabaciones modernas —disponibles, además, compact disc—, primera opción para Abbado/Filarmónica de Viena (D.G., 1982), seguida de cerca por Levine/Chicago Symphony (RCA, 1977), con una increíble PUESTA EN MUSICA. Entre las grabaciones ya clásicas, no se puede dejar de citar la de Horenstein/London Symphony (Unicorn/Nonesuch, 1971). Y ahora, a esperar la **Octava**, la última sinfonía de Mahler que le queda por grabar a Maazel. Se lo contaremos el año que viene.



MAHLER: Kindertotenlieder. Rückert-Lieder. Christa Ludwig, mezzo-soprano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 419 476-1
Grabación: analógica, reprocesado digital
Duración: 45'25"
Serie: Galleria (media)
Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: ****
*** (Rückert)
Sonido: ****

La serie económica «Galleria» de DG ha reeditado con sonido mejorado el disco que contenía las **Canciones a la muerte de los niños** y los **Cinco lieder** también, como las anteriores, con poemas de Friedrich Rückert. A su vez, habían aparecido primeramente como complemento de las grabaciones de Herbert von Karajan de otras obras de Mahler. **La Canción de la Tierra** y la **Quinta Sinfonía**. Antes de volver a escuchar estas versiones, las recordaba como unas interpretaciones edulcoradas y algo melodramáticas, cayendo en una visión de Mahler algo fácil y esquemática, aunque lamentablemente de bastante aceptación.

Ahora, he de reconocer que, aunque la tendencia (sobre todo, por parte del director) vaya en esa línea, la versión de los **Kindertotenlieder**, que me parecía lánguida en la dirección y algo blanda en la lectura de Christa Ludwig, no es nada desdeñable, y resulta hasta sobria y contenida en comparación con los **Rückert-Lieder**, difícil obra en la que se aúnan la grandilocuencia (la última estrofa de «Um Mitternacht») —en la que Karajan y la excelente Filarmónica de Berlín se despachan a gusto—, el lirismo postromántico («Blicke mir nicht in die Lieder») y algunos de los momentos más patéticos y nihilistas de Mahler («Ich bin der Welt abhanden gekommen»). Aquí, Karajan se DESMADRA y cae en lo decididamente superficial, llevando consigo a una cantante de la talla de Christa Ludwig, admirable en todo el disco en lo puramente vocal, con una línea perfectamente adecuada a estos pentagramas.

Las versiones más conseguidas de estos ciclos siguen siendo, para el primero, Fischer-Dieskau/Kempe, Baker/Barbirolli, Ludwig/Klemperer, Fischer-Dieskau/Böhm y, a un nivel algo inferior, Baker/Bernstein y Flagstad/Boult; para el segundo, indudablemente Baker/Barbillori, seguida muy de cerca por Ferrier/Walter y después por Schwarz/Abbado. A pesar de ser una edición económica, hay que señalar la ausencia de texto.



MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Dame Janet Baker, mezzo-soprano. Sir Geraint Evans, barítono. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Wyn Morris.

Compañía: Nimbus. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: NI 5084
Grabación: ADD
Duración: 47'34"
Serie: normal
Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: ***
Sonido: ***

La firma inglesa Nimbus presenta ahora en compacto una antigua grabación del ciclo de canciones **Des Knaben Wunderhorn** hecha en 1966 y que ya estuvo en nuestro país en la serie

económica de Decca «Ace of Diamonds». El paso al nuevo formato no ha beneficiado una toma sonora claramente envejecida y superada en este plano por los registros de Bernstein y Haitink.

En cuanto a la interpretación, me ha defraudado comprobar la

CRITICA
discográfica

Grabación: analógica, reprocesado digital



escasa vigencia de la forma de dirigir a Mahler por Wyn Morris, considerado un experto en la obra del compositor austrohúngaro, y que ofrece una lectura plana y sin relieve ni carácter, lo cual es más de lamentar en una partitura de tal contenido expresivo, aunque la Filarmónica de Londres mantiene su categoría. El máximo interés proviene de la pareja de cantantes, formada por una jovencísima Janet Baker, que aún no ha alcanzado ese mágico poder de convertir en música todo lo que canta pero que está impecable en lo vocal (con un impagable control del fiato en **Wer hat dies Liedlein erdacht?**), y un expresivo Geraint Evans, cuyo timbre es excesivamente lírico para su parte, aunque hace gala de su notable vena teatral y su calidad de cantante. Con todo, no pueden igualar la expresividad de Schwarzkopf, Norman o Ludwig en el lado femenino, o Fischer-Dieskau y Berry en el masculino, y la dirección queda muy por debajo de los dos nombres arriba mencionados o de la insuperable versión de George Szell, que, por cierto ¿cuándo piensa EMI transcribir a compact disc preferiblemente de precio medio?



MOZART: 6 Conciertos para piano núms. 9, 17, 21, 23, 25 y 27. Rudolf Serkin, piano. Orquesta Sinfónica Columbia y Orquesta del Festival de Marlboro. Directores. George Szell y Alexander Schneider.

Compañía: CBS. Import
Soporte: disco LP
Referencia: M3P 39655. Album de 3 LPs

Duración: 2 h 59'30"
Serie: Masterworks Portrait (media)
Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: **** (Serkin y Szell)
**** (Schneider)
Sonido: ****

Este álbum, que es un verdadero homenaje a Rudolf Serkin, acoge seis de los más hermosos Conciertos para piano de Mozart, que estableció con ellos la forma definitiva del concierto tripartito, con intervención equilibrada del solista y de la orquesta. Su tersura y caudal melódico no son más que la cobertura de una fuerza y una violencia emocional que Serkin sabe transmitir como pocos. Su articulación cristalina, su habilidad para los contrastes dinámicos y su sentido del ritmo se hacen patentes desde el primer momento. La resolución y la claridad con que interpreta no deben ser ajenas a su frecuentación de la música de cámara. Su intervención en los seis Conciertos lleva un sello de fuerza y distinción, pero donde me parece magistral de veras es en los movimientos lentos centrales, en los que el intérprete se erige en motor de la obra.

De las dos orquestas, la Sinfónica Columbia es mejor que la del Festival De Marlboro y entre los directores, Szell exhibe una imaginación y una elegancia que le hacen superior al excelente y probo Schneider.

El sonido es óptimo tratándose de la digitalización de unas grabaciones monoaurales de los años 1957-58.

Discos, pues, para disfrutar y cuya audición recomiendo sin reservas. Para algunos pueden constituir la revelación del genial pianista checoslovaco.

Quisiera protestar ante CBS por endosarle el sobrenombre

CRITICA discográfica

de «Elvira Madigan» al **Concierto núm. 21**, fea costumbre que hay que empezar a erradicar.



MOZART: Conciertos para piano núms. 25 y 27. K 503 y 595. Friedrich Gulda, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 419 479-1
Grabación: analógica, reprocesado digital
Duración: 1 h 6'46"
Serie: Galleria (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ****
Sonido: *****

El único reparo que se puede hacer a estas versiones es la disparidad de criterios entre el solista y el director. En su interpretación del **Concierto núm. 25**, Gulda no parece muy interesado en contribuir a la majestad y solidez de la composición, y hace una lectura lúdica y amable. Abbado, en cambio, prefiere una versión más estrictamente ortodoxa, pero acaba adaptándose al estilo más libre del pianista. El movimiento más satisfactorio es el «Andante» central, porque Gulda se halla a sus anchas para imponer su particular visión, así como un concepto muy flexible de los «tempi».

El sereno **Concierto núm. 27** tiene un carácter que hace que las divergencias entre Gulda y Abbado sean menos evidentes. Gulda ofrece una interpretación muy elaborada, suave y refinada a más no poder. El segundo y tercer movimientos son una auténtica maravilla.

Las cadencias de ambos **Conciertos** se deben al propio Gulda y tienden a emparentarlos con los primeros que escribiera Beethoven. La Filarmónica de Viena está como siempre que interpreta a Mozart, es decir muy bien.

Disco, pues, altamente recomendable.



MOZART: La música para «corni di bassetto». Miembros del Chicago Symphony Winds, con Cheryl Frazes, soprano, Kathleen Karnes-Ferrin, mezzo-soprano, y Wayland Rogers, bajo.

Compañía: CBS. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 12M 42144, 2 LPs
Grabación: digital
Duración: 1h 17'35"
Serie: normal

Comentarista: **Salustio Alvarado**
Interpretación: *****
Sonido: *****

No deja de ser un fenómeno interesante el hecho de que los discos vengan a oleadas. Tenemos así el caso de los cinco **Divertimentos para tres «corni di bassetto» K 439b**, de Mozart, que, junto con otras composiciones del genio salzburgoés dedicadas al tenor de la familia de los clarinetes, han sido hasta ahora unas de las obras más preferidas de todo el catálogo mozartiano y, de pronto, son objeto de dos lanzamientos discográficos casi simultáneos. Por un lado, el del sello EMI en Compact Disc y, por otro éste que toca aquí comentar, de la firma CBS, y que si aparece en disco convencional o negro, es previsible que en breve plazo también esté disponible en formato adaptado al láser.

Se trata de una versión magnífica en todos los aspectos, aunque realizada con instrumentos modernos de las prestigiosas marcas Le Blanc, Wurlitzer y Buffet (la del sello EMI también es con instrumentos modernos) y que tiene la ventaja sobre esta última de ser más completa. A los cinco **Divertimentos K 438b**, cuya paternidad mozartiana es generalmente admitida, aunque con discrepancias, los **Adagios masónicos K 410, 411 y K Anhang 94**, más dos piezas fragmentarias, se añaden los seis **Notturmi** para voces con acompañamiento de clarinetes y/o «corni di bassetto» sobre textos del célebre poeta y libretista Pietro Metastasio, **K 346, 436 a 439 y 549**.

Esta versión tiene como protagonistas a John Bruce Yeh y Larry Combs, clarinetes y «corni di bassetto», James Moffitt y Lawrie Bloom, «corni di bassetto», y Gregory Smith, clarinete, todos los cuales ofrecen una interpretación de gran calidad y efecto, bella y rigurosamente planteada, y con un gran acierto en la elección de los «tempi», de tal modo que estas obras, de características bastante homogéneas, (por ejemplo, los **Divertimentos K 439b** están los cinco en la tonalidad de Si bemol mayor) y de limitadísima variedad de timbres, pueden, no obstante, oírse sin sentir sensación de monotonía, aunque tampoco es recomendable apurar los dos discos de una sentada. Excelentes también los tres cantantes, Cheryl Frazes, soprano, Kathleen Karnes-Ferrin, mezzo-soprano, y Wayland Rogers, bajo, en sus papeles que, por otro lado, no parecen plantear demasiadas exigencias vocales.

Un álbum espléndido, que llena un hueco importante, y hasta ahora bastante descuidado, en la discografía mozartiana.



MOZART: Arias de concierto. Gunnel Bohman, soprano. The Kalmar Läns Chamber Orchestra. Director: Jan-Olav Wedin.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD 299
Grabación: DDD

Duración: 53'05"

Serie: media

Comentarista: **Rafael Banús**

Interpretación: ***

Sonido: *****

La joven soprano sueca Gunnel Bohman, nacida en Estocolmo en 1959, ha cantado ya en importantes escenarios europeos, incluyendo su interpretación de «Pamina» en la colorista puesta en escena de Jerome Savary de **La Flauta mágica** en el pasado Festival de Bregenz.

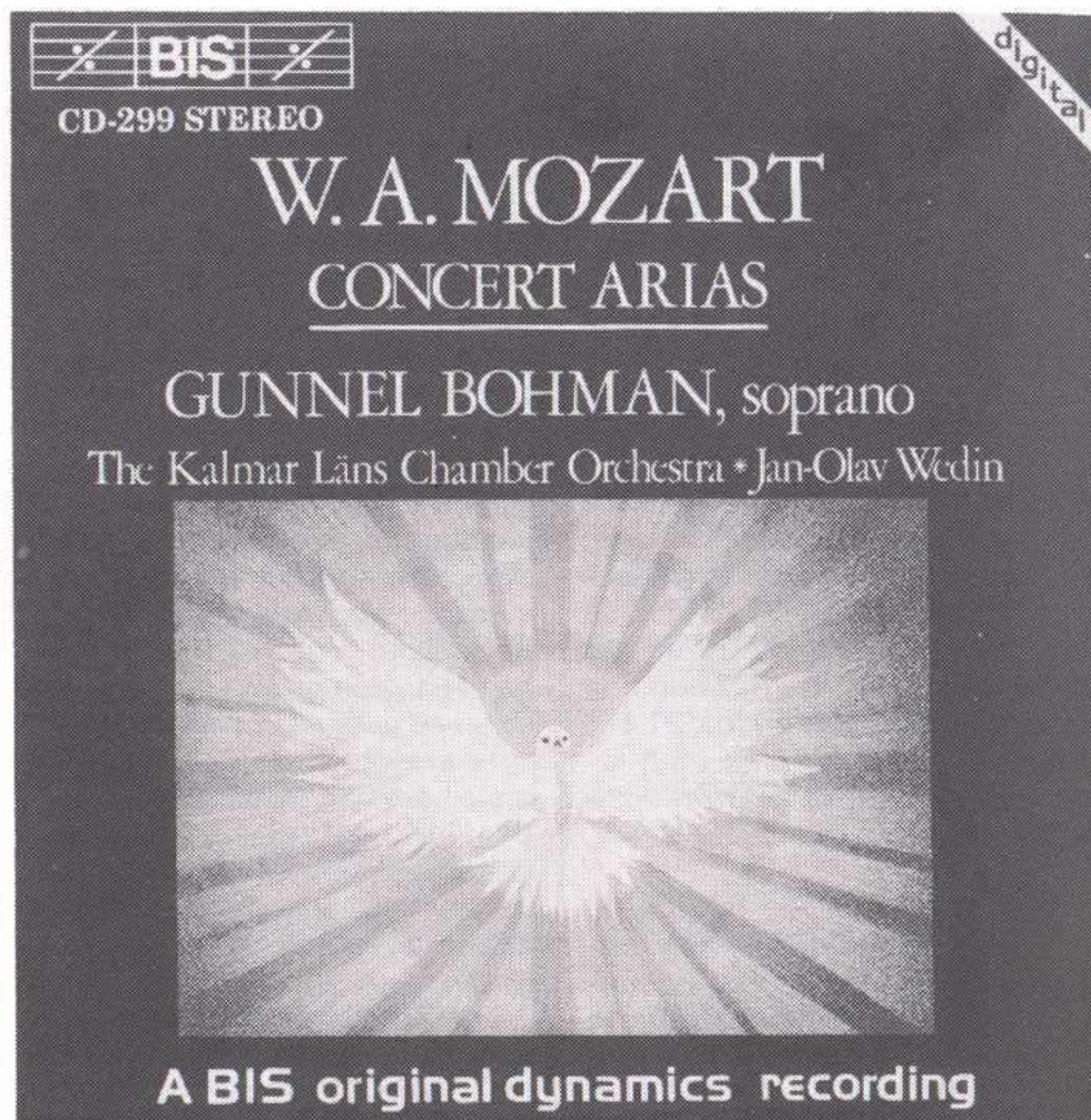
Este disco compacto de serie media nos la presenta enfrentada a un importante y complejo programa mozartiano, en el que podemos admirar sus incuestio-

una grabación irreprochable de 1985.



NIELSEN: Obertura de Maskarade; Concierto para clarinete y orquesta; Sinfonía núm. 3, «Expansiva». Olle Schill, clarinete. Orquesta Sinfónica de Göttingen. Director: Myung-Whum Chung.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-321
Grabación: DDD
Duración: 1h 7'45"
Serie: media



nables virtudes y observar también algunas de las limitaciones lógicas de su edad. Entre las primeras destaca muy en primer lugar su impetuosa entrega a lo que está cantando y su inmediata comunicatividad, que hacen que brillen sus cualidades como cantante teatral en la escena y aria «Misera, dove son!» o en la arrebatadora «Bella mia fiamma», en las que, como prácticamente en todo el recital, resuelve con entereza, valentía (y también técnica y conocimiento estilístico) las dificultades vocales. Entre las segundas, una inevitable uniformidad expresiva y la ausencia de algún rasgo que, junto a la frescura y seguridad de su amplia y sana voz, le otorgue un carácter más definido e inconfundible como cantante, para que no estemos siempre comparándola a las Popp, Mathis, Margaret Price, Te Kanawa, Ameling, Schwarzkopf o Blegen. Aunque pocos de los nuevos valores saldrían tan airoso del **Exultate, jubilate** y de su esperado Do sobreagudo final como la joven cantante sueca, que está muy bien apoyada por la entusiasta participación de la Orquesta de cámara Kalmar Läns y el competente y animado director Jan-Olav Wedin, así como de

Comentarista: **Pedro González Mira**
Interpretación: ****
Sonido: *****

Myung-Whum Chung, hermano de la soberbia violinista Kyung-Wha Chung y del violonchelista Myung-Wha Chung, comenzó una prometedora carrera de pianista (quedó segundo clasificado en el Concurso Tchaikovsky de Moscú) y más tarde entró en la Escuela Juilliard de Nueva York para estudiar dirección orquestal. Ha sido director asistente de la Filarmónica de Los Angeles, con Giulini de director titular. Hoy, a sus 34 años, parece que tiene un espléndido porvenir como director de orquesta, particularmente en repertorios como el que conforma este compacto.

Son varias las virtudes que se adivinan en el joven Myung-Whun: es buen músico, comunica con facilidad, trabaja con una fe de hierro, es honesto en sus planteamientos musicales y muestra una técnica de estupenda solidez. Ahora bien, se nota que le falta experiencia. Se percibe, por ejemplo, en lo mucho que todavía se deja llevar por el entusiasmo, en detrimento de planificaciones más medidas y matiza-

das. Abusa de la zona fuerte (cuando no «fortísimo») de la gama dinámica y parece que se resiste al matiz fino, a la sutileza. Sin embargo, y juzgándolo por su Nielsen, tales presuntos defectos no acaban de empañar seriamente los resultados globales (personalmente, a pesar de todo, prefiero un Nielsen de pulso fuerte más que refinado), pues a fuer de juvenil y exacerbado acaba por atraer. Claro, más en la exultante **Obertura de Maskarade** o en la misma **Sinfonía «Expansiva»** que en el sutil y maravilloso **Concierto para clarinete**, en el que, por cierto, el primer atril de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo, Olle Schill, realiza una espléndida labor. Otra virtud del directo coreano: maneja muy bien las masas orquestales; de esta Sinfónica de Gotemburgo, que con otros directores de más nombre no me ha convencido, extrae un magnífico partido en todos los órdenes.

En definitiva, un compacto recomendable. Las versiones son más que aceptables y el programa bastante infrecuente. ¿Por qué los grandes directores no se ocupan discográficamente del interesantísimo Nielsen? A lo mejor hay que preguntárselo a las firmas discográficas.



PAGANINI: Concierto para violín números 2 «La Campanella» y 4. Salvatore Accardo, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Charles Dutoit.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco LP Referencia: 419 482-1 Grabación: analógica, procesado digital Duración: 1h 5'24" Serie: Galleria (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Dañés** Interpretación: **** Sonido: ***

Además de la intervención recurrente del triángulo —la «campanella»— en los respectivos rondos conclusivos, estos conciertos comparten la misma endeblez estructural, el mismo esquema tripartito y la misma facilidad melódica. De todas maneras, el **Cuarto** tiene un contenido más noble y resulta menos monótono que el **Segundo** en cuanto a la interminable sucesión de dificultades para el solista. Las cadencias creadas por el propio Accardo pretenden aportar una mayor entidad musical, pero por su concentración e incisividad resultan un tanto ajenas al espíritu más superficial de ambos conciertos. Cabe señalar que los movimientos centrales («Adagio») son los más hermosos, mientras que los movimientos extremos no parecen tener otra pretensión que imitar a Rossini.

Accardo resuelve las dificultades ensartadas —que son la razón de ser de estas obras— con

una suficiencia técnica apabullante. Pero peca de un exceso de énfasis, precisamente cuando lo deseable sería un cierto distanciamiento de la música, como siempre han sabido hacer las grandes sopranos belcantistas al cantar ocultando el gran esfuerzo al que se ven obligadas. En el «Adagio» del **Cuarto Concierto**, la línea interpretativa de Accardo se vuelve algo cansina en más de un momento.

La digitalización del disco, que fue grabado en el año 1975, beneficia el sonido del violín, cálido y oscuro, perfectamente recogido. Nada que destacar en cuanto a la orquesta y el director, que pasan sin pena ni gloria. El interés de escuchar este disco radica, pues, en la soberbia ejecución del solista, lo cual es la mejor recomendación.



PRAETORIUS: Danzas de Terpsichore. New London Consort. Director: Philip Pickett.

Compañía: Decca L'Oiseau Lyre. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 414 633-2 Grabación: DDD Duración: 50'20" Serie: normal

Comentarista: **Luis Carlos Gago** Interpretación: ***** Sonido: *****

Pocos elogios pueden añadirse a los ya vertidos por nuestro compañero Fernando Palacios en su comentario a este disco —en formato elepé— aparecido en el número 577 de RITMO. Quizá sea justo únicamente añadir que este admirable Praetorius es hoy posible gracias al que hace ya trece años grabara David Munrow para EMI. El es el pionero, él abrió el camino a sus sucesores, y muchos de los que colaboraron con él todavía continúan difundiendo —ahora a las órdenes del extraordinario e imaginativo músico que es Philip Pickett— la música que Munrow rescató del olvido y que comenzó a interpretar con la dignidad que ésta requería: ahí están, por ejemplo, instrumentistas de la talla de Simon Standage, Michael Laird o David Corkhill, que aparecen en ambos registros. Otros nombres ilustres —Christopher Hogwood, James Tyler, Andrew van der Beek, Alan Lumsden— están aquí ausentes, pero el relevo también ha quedado aquí en buenas manos.

Si fértil era la imaginación de Munrow y grande su afición a los grandes despliegues instrumentales sobre un escenario, no menos fecunda es la de Philip Pickett, principal responsable de unas versiones caracterizadas por una casi desafortunada riqueza instrumental, que le lleva a utilizar prácticamente medio centenar de solistas. Fruto de ello y de la especial importancia otorgada a la sección rítmica es la obtención de una riqueza tímbrica que

hasta hoy nos era prácticamente desconocida y de una viveza irresistiblemente contagiosa.

Este mismo programa lo interpretaron el pasado verano Pickett y sus huestes en los admirables PROMS londinenses. Ahí debió ser nada el montaje sobre el escenario del entrañable Albert Hall. A falta de memoria histórica de este concierto, disfrutemos, que da para mucho, de este sensacional disco. Aún hoy sigue siendo la música ideal para acompañar banquetes, amenizar reuniones o, como recordaba Fernando Palacios, sencillamente para bailar.



SATIE: Obras para piano. Roland Pöntinen, piano.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa Soporte: disco compacto Referencia: CD-317 Grabación: DDD Duración: 1h 1'03" Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes** Interpretación: ***** Sonido: *****

Jean Cocteau escribió: *La obra más pequeña de Satie es tan pequeña como el ojo de una cerradura. Todo cambia en cuanto nos acercamos a mirarla.*



Estos micromundos (las piezas Aquí recogidas oscilan entre 0'35" y 4'11") precisan un intérprete capaz de desentrañar el PENSAMIENTO CIENTIFICO de este impenitente inventor, sin que por ello aflore la menor muestra de amañamiento. Roland Pöntinen, un joven y prometedor pianista sueco, acierta plenamente a transmitir la sensación de «naïveté», la ensoñación que deriva de ese constante tejer del sonido, trenzado ocasionalmente en delicados arabescos sobre una mínima fluctuación rítmica en la mano izquierda. Pöntinen atiende a esos matices sin caer jamás en el sentimentalismo (producto de un equivocado RETORNO al romanticismo). Pero, a la vez, Pöntinen cuida al máximo la sonoridad, que jamás resulta excesiva o descontrolada en los pasajes «forte» (algo que sí le sucede a Ciccolini en su registro para EMI, en Compact Disc, CDC7 47474). Con respecto a Pascal Rogé (Decca 410 220-2DH), en las piezas en que ambos coinciden (**Gnosiennes, Sonatine bureaucratique, Embr-**

CRITICA
discográfica

ons desséchés), me ha parecido superior la propuesta de Pöntinen, por la nitidez y el vigor de la articulación. También es moderado el pianista sueco en el empleo del pedal (aquí vuelve a perder Ciccolini, mucho menos cuidadoso).

Una característica de este programa es el que las piezas vienen agrupadas por bloques de tres (de acuerdo con la propia tendencia de Satie). Esto lleva a Pöntinen a repartir las **6 Gnosiennes** en dos bloques, que separa con **Avant-dernières pensées**, las dos series de **Pièces froides**, la **Sonatine** y las **Gymnopédies** y los **Préludes flasques**. El retorno a las **Gnosiennes** es así más emocionante (aunque el oyente, gracias a la tecnología del CD puede, si lo prefiere, escuchar las seis **Gnosiennes** en una única serie). El sonido es magnífico (algo habitual en BIS).



SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 en Do mayor «La Grande». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim.

Compañía: CBS. Import Soporte: disco compacto Referencia: MK 42316 Grabación: DDD Duración: 1h 3'34" Serie: normal

Comentarista: **Tartessos** Interpretación: ***** Sonido: *****

Tercer disco de los cinco de la serie de las Sinfonías de Schubert dirigidas por Barenboim. El álbum de todas está, al parecer, próximo a publicarse, así como —es de esperar— los dos restantes discos aislados. Los lectores de esta sección tal vez recuerden nuestro entusiasmo por los discos anteriores —con algunos reparos a la «Inacabada»—, sobre todo partiendo de que ninguno de los ciclos schubertianos existentes es muy convincente, por culpa de los frecuentes tropiezos en las primeras Sinfonías, supuestamente LIGERAS.

En la **Gran Sinfonía en Do mayor** la competencia discográfica de buenas versiones es considerable: desde la inalcanzada de Furtwängler hasta la de Solti, pasando por las de Klemperer, Barbirolli, Karajan, Haitink o Giulini, entre otras. Barenboim logra un muy importante acierto en ella: sin llegar, por supuesto, a la altura olímpica de Furtwängler, sí puede, más o menos, equipararse en conjunto a las mejores de las cuales es REDONDA de principio a fin.

Barenboim, cuyo lenguaje y sonido schubertianos son incontestables —y no digamos los



ALGUNAS GRABACIONES DE SIR GEORG SOLTI

BARTOK: Concierto para orquesta
Suite de Danzas
Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 9-40002 • CD 4000522 Digital

BIZET: Carmen
Troyanos, Domingo, Te Kanawa, Van Dam
Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres
3 LP 6799033 • 3 MC 8-90070 • 3 CD 4144892

BRAHMS: Requiem Alemán
Variaciones sobre un tema de Haydn
Kiri Te Kanawa, Bernd Weikl
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
2 LP 6799048 • 2CD 4146272

BRUCKNER: Sinfonía No. 9
Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 4172951 • MC 4172954 • CD 4172952 Digital

HAYDN: La Creación
Burrowes, Wohlers, Morris, Greenberg, Mimsgerm
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
2 LP 9-80008 Digital

HAYDN: las Sinfonías "de Londres"
Nos. 94 y 100: LP 4118971 • CD 4118972 Digital
Nos. 95 y 104: LP 4173301 • CD 4173302 Digital
Nos. 96 y 101: LP 9-50003 • CD 4175212 Digital
Nos. 102 y 103: LP 9-50007 • CD 4146732 Digital
Orquesta Filarmónica de Londres

LISZT: Los Preludios. Prometeo. Tasso
Vals Mefisto No. 1
Orquestas de París y Filarmónica de Londres
CD 4175132

LISZT: Sinfonía Fausto
S. Jerusalem. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 4173991 • MC 4173994 • CD 4173992 Digital

MAHLER: Sinfonía No. 1
Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 4117311 • MC 4117314 • CD 4117312 Digital

MAHLER: Sinfonía No. 4
Te Kanawa. Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 4101881 • MC 4101884 • CD 4101882 Digital

MAHLER: Sinfonía No. 5
Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 4143211 • MC 4143214 • CD 4143212

MOZART: Las Bodas de Fígaro
Allen, Te Kanawa, Ramey, Popp, Stade, Moll
Coro y Orquesta Filarmónica de Londres
4 LP 9-80006 • 2 MC 8-90086
3CD 4101502 Digital

MOZART: La Flauta Mágica
Burrows, Lorengar, Prey, Deutekom
Talvela, Fischer-Dieskau, Stolze
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
3 LP 6799131 • 2 MC 8-90079 • 3CD 4145682

SCHOENBERG: Moisés y Aarón
Franz Mazura, Philip Langridge
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
2 LP 4142641 • 2 CD 4142642 Digital

R. STRAUSS: Zaratustra. Don Juan. Till Eulenspiegel
Orquesta Sinfónica de Chicago
CD 4140432

R. STRAUSS: Elektra
Nilsson, Resnik, Collier, Krause, Stolze
Orquesta Filarmónica de Viena
2 CD 4173452

VERDI: Un Ballo in Maschera
M. Price, Pavarotti, Bruson, Ludwig, Battle
Coro y Orquesta National Philharmonic
3 LP 4102101 • 3 MC 4102104 • 2 CD 4102102 Digital

VERDI: Requiem
Sutherland, Horne, Pavarotti, Talvela
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
2 LP 6799117 • 2 CD 4119442

WAGNER: El Oro del Rin
London, Flagstad, Neidlinger, Svanholm
Orquesta Filarmónica de Viena
3 LP 6799118 • 3 CD 4141012

WAGNER: La Walkyria
Nilsson, King, Hotter, Crespin, Frick, Ludwig
Orquesta Filarmónica de Viena
5 LP 6799110 • 4 CD 4141052

WAGNER: Sigfrido
Windgassen, Nilsson, Hotter, Stolze
Neidlinger, Böhme, Sutherland, Hoffgen
Orquesta Filarmónica de Viena
5 LP 6799102 • 4 CD 4141102

WAGNER: El Ocaso de los Dioses
Nilsson, Windgassen, Frick, Fischer-Dieskau,
Watson, Ludwig, Neidlinger, Popp
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
6 LP 6799107 • 4 CD 4141152

WAGNER: Páginas orquetales de Tannhäuser
Maestros Cantores, Tristán y Holandés errante
Orquesta Sinfónica de Chicago
LP 6594226 • MC 8-41226 • CD 4119512

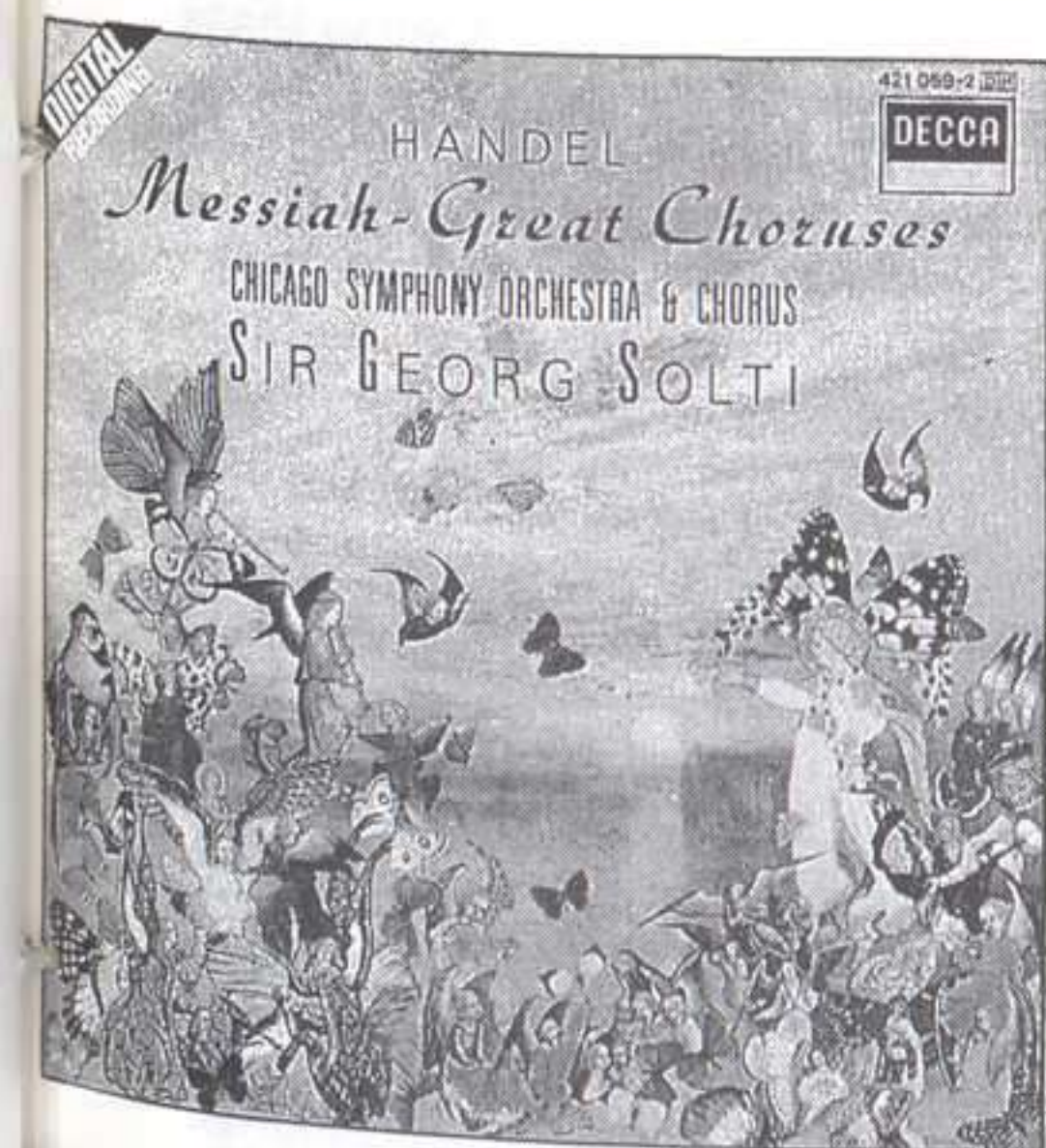
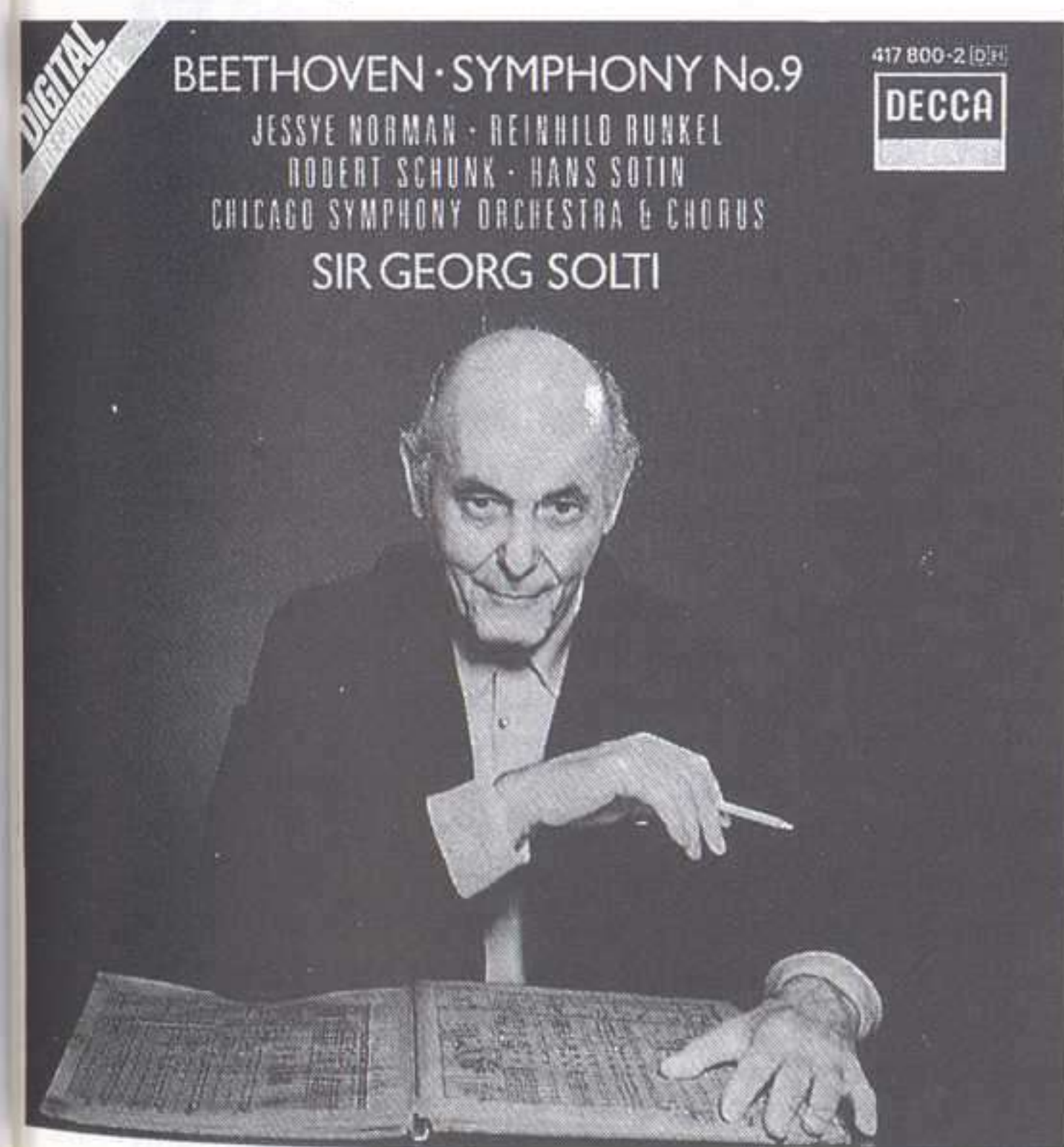
NOVEDADES DE OCTUBRE:



WAGNER: LOHENGRIN
Plácido Domingo, Jessye Norman
Eva Randova, Siegmund Nimsgern
Hans Sotin, Dietrich Fischer-Dieskau
Coro de la Opera Estatal de Viena
Orquesta Filarmónica de Viena
 4 CD 4210532 • 4 LP 4210531
 4 MC 4210534 Digital

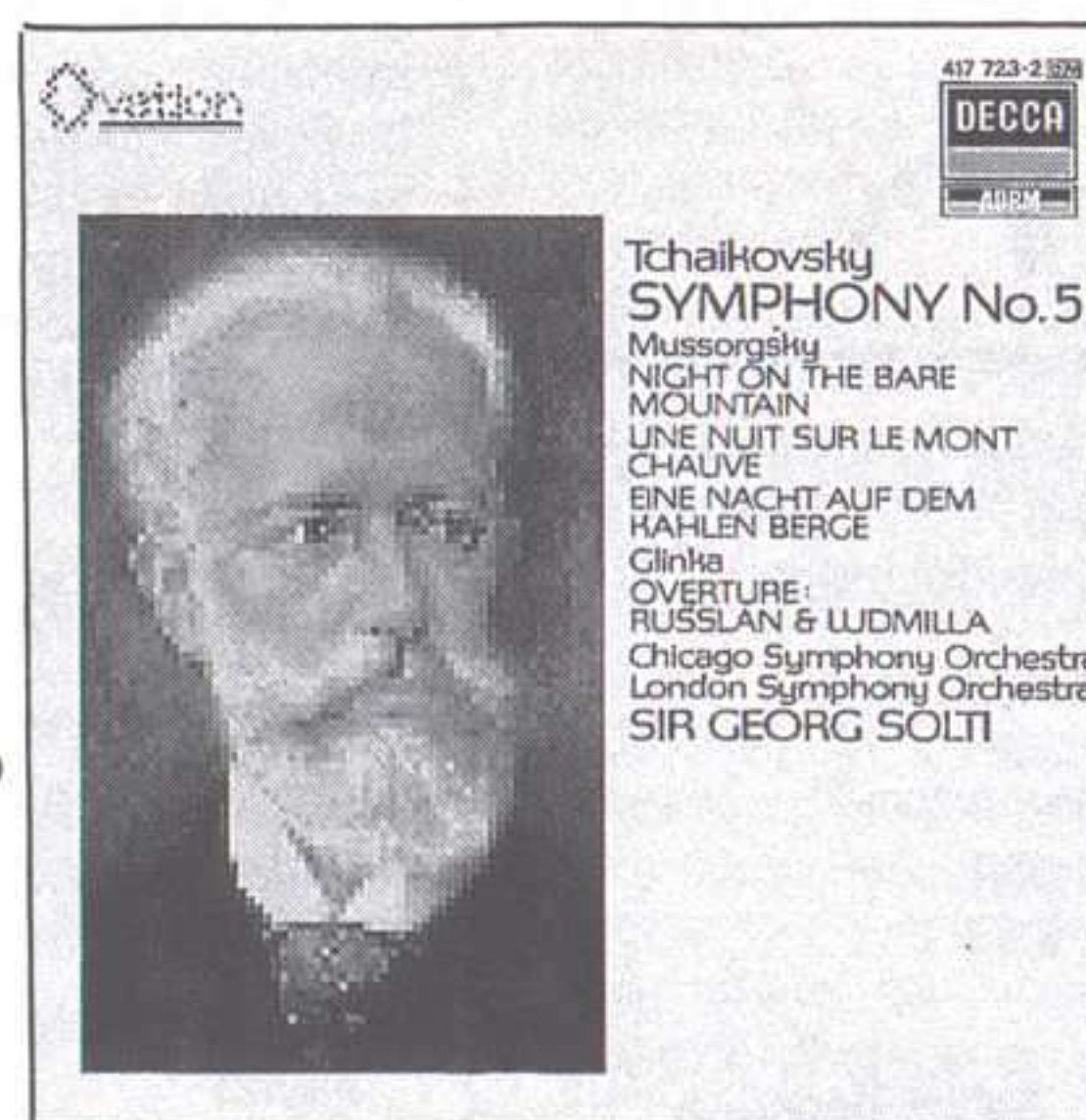
BEETHOVEN: SINFONIA No. 9
Jessye Norman, Reinhild Runkel
Robert Schunk, Hans Sotin
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
 CD 4178002 • LP 4178001
 MC 4178004 Digital

HAYDN: SINFONIAS Nos. 93 y 99
Orquesta Filarmónica de Londres
 CD 4176202 • LP 4176201
 MC 4176204 Digital



HAENDEL: COROS DE EL MESIAS
Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago
 CD 4210592 • LP 4210591
 MC 4210594 Digital

TCHAIKOVSKY: SINFONIA No. 5
Mussorgsky: Una Noche en el Monte Pelado
Preludio de Khovantchina
Glinka: Obertura de Russlan y Ludmilla
Orquestas Sinfónicas de Chicago y Londres
 CD "Ovation" 4177232



brucknerianos— pone de relieve todo lo posible, sin forzar las cosas, lo que esta Sinfonía tiene de premonición de Bruckner, que no es poco. La introducción del comienzo es singularmente introspectiva, y el problemático paso al «Allegro non troppo», ejemplar. Este bascula entre las secciones más misteriosas e inquietantes (los varios «Misterioso» de Bruckner) y las más grandiosas, vibrantes y nunca hinchadas. Con todo, este primer movimiento, impecable, puede que sea lo menos personalmente aportado a esta interpretación. El «Andante con moto», que suele ser donde más se yerra, generalmente, por un «tempo» en mi opinión demasiado vivo (Klemperer, las dos de Böhm, etc.) es particularmente admirable, al progresar sabiamente desde la contenida melancolía a la más abierta desesperación (en el climax, donde recuerda a Giulini) y a la resignada y elegiaca conclusión. En el Scherzo, Barenboim consigue, pese a hacer todas las repeticiones, no resultar monótono, gracias a un vigor rítmico combinado con la elegancia danzable (como en un scherzo de Bruckner) y a una sutil matización en las sucesivas enunciaciones. No sólo en este scherzo hace Barenboim todas las repeticiones, sino en los cuatro movimientos de esta Sinfonía (creo que por primera vez en discos) y en todas las escuchadas de este ciclo, lo que aumenta considerablemente las duraciones: hasta 63'34 en esta **Novena**. El «Finale», a un «tempo» bastante animado, transmite una expresión compleja, a la vez exultante y como rabiosa. La coda es imponente.

La Orquesta está formidable, mereciendo cita aparte los solistas de trompa y oboe. La grabación, por fortuna con un nuevo ingeniero de sonido (las anteriores no convencían del todo en este aspecto), es irreprochable. Si la primera cara del disco de vinilo se resiente de los 35 minutos de duración, el CD carece de este problema.

Posiblemente, la versión de la monumental **Novena Sinfonía**, de Schubert más recomendable, por el momento, en compact disc.



SCHUBERT: Viaje de invierno, Op. 89 D. 911. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Alfred Brendel, piano.

Compañía: Philips. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 411 463-1
Grabación: digital
Duración: 1h 8'59"
Serie: normal

Comentarista: **Rafael Banús**
Interpretación: ***
Sonido: *****

Dietrich Fischer-Dieskau ha vuelto a llevar al disco el ciclo **Winterreise**, de Schubert. Después de sus dos grabaciones con Gerald Moore, modélicas por la compenetración ideal entre voz y piano, dentro de un estilo schubertiano irreprochable, con óptimo estado vocal del barítono berlinés y una de las mejores interpretaciones del pianista británico recientemente fallecido (que en Schubert dio siempre lo mejor de sí mismo), y de la muy distinta visión con Daniel Barenboim, llena de dramatismo, amargura en tonos ocres y expresionistas, reflejo del dolor de los últimos años de Schubert, dentro de una postura que no ofrece soluciones a la angustia de la vida, este reciente acercamiento de Fischer-Dieskau y Alfred Brendel (su habitual acompañante en los últimos registros de Schubert) presenta como máximo aliciente un interesante contraste, en ocasiones incluso oposición, entre los dos temperamentos, que tiene como fruto una nueva vía de enfocar esta apasionante obra.

El cantante continúa en la línea tensa e inconformista de la anterior versión, una línea que rechaza toda blandura e incluso en los lieder más relajados («**Frühlings-traum**», número 11; «**Die Post**», número 13; «**Täuschung**», número 19) no deja lugar para el sentimentalismo. El pianista no le secunda por la misma vía, y entonces no se llega al total desgarró. Vocalmente resulta admirable comprobar cómo Fischer-Dieskau canta aún este ciclo, superando a sus colegas más jóvenes que se han enfrentado al ciclo en los últimos años (Talvela, Moll e incluso Prey).

El frío distanciamiento que propone Brendel hace que observemos el patetismo de Dieskau a través de un prisma analítico, sin dejar que nos identifiquemos plenamente con su dolor. Su visión algo seca, sin cargar las tintas, irreprochable en lo técnico y lo musical, hace que esta versión resulte innovadora, precisamente por ese juego de oposiciones, porque, como en la obra, ni el cantante ni el pianista encuentran un interlocutor plenamente identificado con su manera de sentir. La grabación es extraordinaria, y la versión contiene el aliciente nada desdeñable de ser, al menos por el momento, la única publicada en un solo disco negro (los «tempi» son, aunque no siempre, ligeramente más rápidos que los de la versión de Barenboim, la de más larga duración de las grabadas por Dieskau). En un solo compacto existe la segunda de Gerald Moore (DG).



SIBELIUS: Sinfonía núm. 2. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 772-2
Grabación: DDD

Duración: 51'28"

Serie: normal

Comentarista: **Pedro González Mira**

Interpretación: *****

Sonido: *****

Hace poco, al comentar la versión discográfica de la **Patética**, de Tchaikovsky, por Bernstein, decía que hay discos, interpretaciones fonográficas, que no admiten (no merece la pena hacerlo) análisis detallados; sólo la loa pura y dura, y ello aún yendo en contra de la racionalidad más elemental. Son discos indiscutibles por su apabullante genialidad. El que voy a comentar ahora cae en ese grupo por su inaudita calidad. Por consiguiente, perdónese la seguramente fuerte batería de calificativos altisonantes que a continuación voy a verme forzado a esgrimir.

Llevo años diciendo que la mejor versión que conocía de la **Segunda Sinfonía** de Sibelius era la de Barbirolli, pero que se trata de una grabación ya técnicamente superada y, por ende, no del todo recomendable. También, después del relativo fracaso de la integral de Ashkenazy (aunque la de Rattle va bastante bien) que Bernstein parecía el hipotético intérprete ideal para el sinfonismo del autor finés. Bien; aquí está ya, al fin, la primera de las **Sinfonías** que constituirán la esperada integral: una **Segunda** que afortunadamente, se encarama al primer puesto (y con creces) del ranking interpretativo para la obra.

Bernstein exprime hasta límites inconcebibles la esencia de esta enigmática, brillante, exultante, hermosísima en fin partitura (algunos podrán seguir pensando que no tan hermosa; ya se sabe, hay músicas que no acaban de convencer hasta oír la versión adecuada). Silencios descomunales, tempi lentísimos pero amplios y elásticos, fraseo tenso, texturas sonoras carnosas, claridad pasmosa, una fuerza dramática incontenible junto a un lirismo inefable, matices milagrosos... Todo, absolutamente todo lo que se pueda pedir a la interpretación genial. Nunca había escuchado una **Segunda** de Sibelius con tanto carácter y a la vez tan natural, lógica (¡qué segundo movimiento!), sin la más mínima concesión al sentimentalismo, tan sutil...

Probablemente me quedo corto. La cosa es que de vez en cuando, muy de vez en cuando, aparecen discos como éste. Y uno, la verdad, no sabe qué decir de tales productos de la inspiración y el conocimiento. Bernstein, el genial e irregular Bernstein (no hay más que repasar su última discografía; ahí está como su más imrepresentable fiasco esa absurda **Séptima** de Mahler casi recién grabada) acierta a veces; y cuando lo hace puede situarse al lado del más grande de los directores. Vivos y muertos.

Espero que RITMO, sus críticos, se sitúen a la altura de las circunstancias a la hora de votar la edición de Premios de este año. Yo, por mi parte, tengo un grave problema: ¿votaré a la Pa-

tética o a esta **Segunda** de Sibelius?

Conclusión: si ya tiró a la basura sus «**Patéticas**» y compró la de Bernstein, lo siento, con este compacto tendrá que tomar similar decisión. Disco total y absolutamente indispensable.



SIBELIUS: Escenas Históricas, Op. 25 y Op. 66. En Saga, Op. 9. Orquesta Sinfónica de Göteborg. Director: Neeme Järvi.

Compañía: BIS. Importador:

Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-295
Grabación: DDD
Duración: 55'12"
Serie: media

Comentarista: **Juan Ignacio de**

la Peña
Interpretación: ***** (Op. 25)
***** (resto)

Sonido: *****

La firma sueca BIS, entre otros proyectos referentes a la divulgación de los compositores del área nórdica, ha encomendado la grabación de toda la música orquestal de Sibelius a la Sinfónica de Göteborg (orquesta de histórica tradición sibeliana, pues no en vano tuvo muchos contactos con el compositor) y a su actual director titular, el estoniano Neeme Järvi. A esta serie pertenece este estupendo disco que incluye piezas de inconfundible inspiración legendaria.

La interpretación de la primera suite (Op. 25) de las **Escenas Históricas** es formidable, sobre todo por su atmósfera y su adecuación sonora, desde el clima alegre y el colorido luminoso al «All'obertura» hasta la pieza final, «Festivo», con su ritmo de bolero y sus sonoridades arcaizantes, sin pasarse nunca y dentro del mejor gusto; y, entre medias, «Scena», un gran fresco de ambientes diversos, pese a su reducida dimensión, donde la batuta hace justicia a esa misma variedad de ambientes y efectos: a destacar el logrado en la marcha triunfal que cierra el fragmento, con una progresión admirablemente planteada, habiendo tenido previamente el oportuno contraste en el melancólico lamento del fagot y del oboe y en la tensa y grave calma del pasaje de las cuerdas «sul ponticello», que evoca con ansiedad la vigilia del pueblo finés antes de la batalla.

Igualmente ajustada, aunque quizás algo menos sugerente, es la interpretación de la suite Op. 66, con notable transparencia orquestal y una buena actuación de las trompas en el primer fragmento, «Die Jagd» (La Caza) —Sibelius tituló las tres piezas en alemán—; la melodía de la cuerda sobre el arpa en «Minnelied» (Canción de amor) resulta un punto ñoña, pero más por el propio carácter de la composición que por el concepto directorial. Sin duda Sibelius hizo una descripción del amor menos cere-

monial y más interesante en **Rakastava, Op. 14**, un amor a ras de suelo. Finalmente en «An der Zugbrücke» (Sobre el puente levadizo) posiblemente quepa sacar algo más de jugo a los sugerentes efectos tímbricos que presenta la partitura.

En **Saga** es una obra extraordinaria e importantísima, que a temprana edad habla ya de la maestría de Sibelius en el tratamiento de la forma y de la paleta sinfónicas, amén de su gran capacidad de penetración psicológica en la recreación de ambientes épicos y legendarios. Es el caso de **En Saga**, donde hay una importante penetración en el elemento místico de la naturaleza y también un paso hacia el impresionismo en lo sonoro.

La atmósfera global aquí no está tan lograda como en el Op. 25, aunque se trata de una notable versión; ciertas asperezas nos privan a veces de esa sonoridad lejana, IDEALIZADA y MÁGICA, como de leyenda, que demanda la obra (con el ambiente de «Una saga en el estilo romántico», según decía el propio Sibelius). La interpretación, no obstante, tiene calor, como denota el fraseo del bellissimo tema principal, si bien el motivo de la balada que se deriva de él aparece un punto seco de expresión. Magnífico clima de misterio el alcanzado en la preparación de la trágica explosión que culmina el desarrollo, y no menos logrados resultan los acorados tonos del clímax sonoro. Estupendo también el «morendo» —desolado, diríamos— con que concluye la obra.

Un disco muy recomendable, máxime teniendo en cuenta que esta serie de BIS se vende a un precio más bajo del habitual. Buenas interpretaciones en un repertorio ya de por sí poco competitivo.



SIBELIUS: La hija de Pohjola, Op. 49. Rakastava, Op. 14. Tapiola, Op. 112. Andante Lírico. Orquesta Sinfónica de Göteborg. Director: Neeme Järvi.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-312
Grabación: DDD
Duración: 55'11"
Serie: media

Comentarista: **Juan Ignacio de la Peña**
Interpretación: ***** (Op. 49 y 14)
***** (resto)
Sonido: ****

Otro disco espléndido de la serie Sibelius del sello BIS. Interpretativamente, lo mejor se da en la lectura tensa, muy dramática y casi crispada que Järvi y su orquesta sueca nos ofrecen de **La Hija de Pohjola**, una interpretación al mismo tiempo de gran efecto y no menos estupenda realización material, con magnífica claridad en las acumulaciones. Hilando muy fino, tal vez cabría sólo achacar un exceso de concreción sonora, en detrimen-

to de una atmósfera algo más velada, más PALIDA; aunque en este punto puede decirse que esto es una limitación que sólo son capaces de soslayar las grandísimas orquestas.

Prácticamente al mismo nivel se sitúa la pequeña suite (tres fragmentos) de **Rakastava («El Amante»)**, obra de gran lirismo y ternura, pero no exenta de una pasión soterrada, escrita para cuerdas y percusión. Muy buena versión, intenso el primer cuadro («El amante»), dúctil e ingravido el segundo («La senda de la amada»), y triste y melancólico el tercero («Buenas noches... Adiós»). Sólo conozco otra versión de esta obra, la dirigida por el gran especialista sibeliano Sir Alexander Gibson, al frente de la Scottish National Orchestra (Chandos, 1977), precisamente la otra orquesta de la que es director titular Neeme Järvi; versión ligeramente inferior a la que se comenta.

Tapiola es muy posiblemente la mejor obra orquestal —y la postrera de Jean Sibelius. Esta genial obra, monotemática, casi impresionista en la variedad y capacidad sugestiva del tratamiento instrumental, es una auténtica y esencial recreación del paisaje nórdico, con sus llanuras y sus extensiones boscosas casi infinitas (Tapiola es la morada de Tapio, dios de los bosques). La versión que nos ocupa tiene un muy buen nivel, es intensa en la expresión y ajustada en la letra y el espíritu, pero a mi juicio sin la medida última de misticismo y abstracción, ni tampoco la tornasolada variedad de colores que puede alcanzar potencialmente esta página inigualable.

El **Andante Lírico** (cuyo material procede de los dos últimos **Seis Impromptus** para piano) es un buen complemento, con una ejecución de calidad por parte de las cuerdas de la Sinfónica de Göteborg.

Un disco estupendo, con una respuesta sonora mejor que en los dos Sibelius restantes de esta misma serie, también aquí comentados.



SIBELIUS: Kullervo, Op. 7. Karita Mattila, soprano. Jorma Hynninen, barítono. Coro de Hombres Laulan. Ystävät (Amigos del Canto) de Turku. Orquesta Sinfónica de Göteborg. Director: Neeme Järvi.

Compañía: BIS. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CD-313
Grabación: DDD
Duración: 1 h 8'49"
Serie: media

Comentarista: **Juan Ignacio de la Peña**
Interpretación: ***
Sonido: ****

Kullervo, la primera obra sinfónica MAYOR de Sibelius, fue asimismo su primer éxito (él mismo dirigió la «première» en 1892 en la Universidad de Helsinki); pero

es quizás aún más significativa, pese a la inmadurez propia de composición tan temprana, porque en ella el compositor finés descubre su propia identidad artística, a través de ella profesa su militancia nacionalista —Finlandia no era por entonces un país soberano—, y con ella se convierte a los ojos de sus propios compatriotas en un símbolo. Esta sinfonía-cantata —podemos decirlo así— es toda una declaración de principios e intenciones, tanto en lo que se refiere a pensamiento o mensaje cuanto a lo que concierne a estética, a estilo musical adoptado. Una obra, pues, apasionante.

La versión que nos ocupa queda para mí a un nivel sensiblemente inferior al de otras de Järvi en Sibelius. Se trata de una visión no muy imaginativa ni sugerente por parte del director estoniano; y una realización material (deudora del mencionado concepto directorial) gruesa de trazos en ocasiones y poco refinada, aunque, eso sí, suficiente y, a veces, hasta brillante; pero una brillantez con no demasiado contenido y un poco vociferante (este último extremo acentuado sin duda por la acústica de la grabación, buena pero un tanto chillona).

Encuentro que lo mejor se da en los movimientos pares, ambos meramente orquestales e intitulados respectivamente «El joven Kullervo» y «Kullervo parte a la guerra». En el primero de ellos me parece muy conseguido el ambiente opresivo que gravita sobre cada motivo o diseño; incluso subyace en la sección más animada confiada a las maderas. Hay por otra parte una lograda ejecución, con una plausible claridad de líneas. Y poco más o menos puede decirse del cuarto movimiento, con sus amenazadoras fanfarrias.

El primer movimiento es muy flojo, apresurado y poco limpio, con el tema principal (que aparecerá cíclicamente y que, con acentos trágicos, describe al héroe central, Kullervo) expuesto poco noblemente, tal y como ocurre en el quinto y último movimiento, «La Muerte de Kullervo». En el tercero, «Kullervo y su hermana», que refiere los amores incestuosos de ambos y el posterior suicidio de la joven, lo mejor es la prestación del coro, pero la dirección adolece de algunos de los defectos apuntados, por momentos estentórea. Regular la Mattila y con muy buena voz, pero un poco lineal, Jorma Hynninen.

En fin, una versión sólo aceptable. Muy superior en compacto es la nueva de Paavo Berglund/ Filarmónica de Helsinki (EMI, 1985), reciente premio internacional de la crítica discográfica, que tiene en cambio la desventaja de estar en dos compactos (aunque añade otras dos partituras que duran 20'47") y a precio alto. El factor económico es la gran baza de esta producción de BIS.



R. STRAUSS: Don Quijote; Don Juan. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Bernard Haitink.

Compañía: Philips. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 416 674-1
Grabación: analógica
Duración: 57'05"
Serie: Classics (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ****
Sonido: ***

Don Quijote, posterior a **Don Juan**, «Till», **Muerte y transfiguración** y «Zarathustra», lleva como subtítulo el de «Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco» y glosa en diez variaciones diversos episodios que destacan el carácter antinómico de Don Quijote y el mundo que le rodea. De hecho, es un denso concierto para violoncello y orquesta, con una intervención muy discursiva del solista. Entre las grandes composiciones strausianas es una de las menos frecuentadas y no es de extrañar la admiración y la sorpresa que suscita cada vez que se le reescucha, por no decir cuando se la descubre por primera vez.

Su discografía comercial no es muy extensa y, en mi opinión, está dominada por dos versiones de referencia: la de Rudolf Kempe, analítica y acerada, y la de Karajan, que ofrece una lectura masiva y decididamente romántica con el concurso de Rostropovich. Haitink ataca por la vía de en medio y el resultado es un **Don Quijote** que alterna pasajes elaborados con preciosismo con otros de ejecución más expeditiva. Esta yuxtaposición se hace muy evidente en audiciones sucesivas y, a la larga, hace añorar una interpretación un poco más amalgamada. El control de Haitink sobre la orquesta es perfecto, pero esta vez la toma sonora no está a la altura del Concertgebouw, ni colabora al disfrute de la fabulosa orquestación de la partitura. Se echa en falta una breve sinopsis de cada una de las diez variaciones, puesto que conocer el argumento de lo que se narra en música es de vital importancia. Tibor de Machula, el solista, tiene una intervención correcta, muy fundida con la de la orquesta.

El **Don Juan** de Haitink es enérgico y espectacular, con grandes estallidos sonoros y gran derroche de vehemencia a costa de la sutileza necesaria en muchos momentos. Para quien no conozca bien este poema sinfónico, es mejor acudir a versiones más relajadas —**Don Juan** de Strauss está muy bien servido por la discografía—, pero el que figura en este disco es recomendable a quien le profese un especial cariño, porque su factura violenta marca uno de los límites en la forma de interpretarlo. La toma sonora es mejor que en el caso

anterior, aunque en mi ejemplar se aprecian algunos crujidos.



R. STRAUSS: Burlesca, para piano y orquesta. Rudolf Serkin. Orquesta de Filadelfia. Eugene Ormandy. **Concierto para trompa núm. 1.** Myron Bloom. Orquesta de Cleveland. George Szell. **Concierto para oboe.** Neil Black. English Chamber Orchestra. Daniel Barenboim.

Compañía: CBS. Import
Soporte: disco LP
Referencia: MP 39056
Grabación: analógica
Duración: 59'50"
Serie: «Masterwork Portrait» (media)

Comentarista: **Anabel García Hurtado**
Interpretación: *** (Burlesca)
**** (C. trompa)
***** (C. oboe)

Sonido: **** (C. oboe)
*** (resto)

Disco interesante que contiene tres partituras apenas frecuentadas para solista y orquesta de Strauss (faltan otras tres importantes obras de estas características: el **Segundo Concierto para trompa**, el **de violín** —menos valioso— y el **Dueto-Concertino para clarinete y fagot**). De todas ellas la discografía es sumamente avara —aquí y ahora casi inexistente—, supongo que porque son obras difíciles de escuchar y por ello apenas populares. Pero precisamente por ello, deben merecer mayor atención de los amantes de la música.

La **Burlesca**, compuesta a los veintiún años de edad, demuestra un sentido del humor que se anticipa al de **Till**, una inventiva y una técnica compositiva asombrosas. Dedicada en un principio a su maestro, el magnífico pianista y director Hans von Bülow, éste rehusó tocarla por su enorme dificultad: *se necesita una posición de la mano diferente a cada compás. ¿Cree usted que voy a gastar cuatro semanas en aprender una pieza tan imposible de tocar?*, confesó Bülow al autor. La presente versión, grabada en 1970, es —como las que existían— hasta ahora (Janis/Reiner, RCA; Frager/Kempe, EMI; Hubeau/Guschlbauer, Erato; Entremont/Kamu, CBS)— no muy satisfactoria: el humor de Serkin y Ormandy es un tanto obvio y grueso, y carece de mordacidad y sutileza. Tampoco capta bien Serkin el lirismo que encierra la obra —por ejemplo, en la primera cadencia—, siendo en la segunda y conclusiva cadencia donde más a gusto se encuentra. Acaba de publicarse una grabación que por fin hace justicia a la partitura, hasta el punto de redescubrirla: Barenboim/Filarmónica de Berlín/Mehta (CBS, con la **Sinfonía Doméstica**), indudablemente ya uno de los DISCOS DEL AÑO.

Lástima que no sea el **Segundo el Concierto para trompa** aquí incluido, pues es una partitura más lograda que el **Primero**, pieza juvenil (diecinueve años) que a diferencia de la **Burlesca**, apenas anuncia al Strauss maduro. Enraizada en la tradición romántica germana prewagneriana, es obra de perfecta factura, que se escucha con sumo agrado, pero aún no dotada de personalidad. La interpretación, de 1964, es muy notable: Myron Bloom, primer trompa entonces (ahora lo es de la Orquesta de París) de la centuria de Cleveland, posee una técnica suficiente (!) para superar las tremendas dificultades, y una musicalidad fuera de duda, pero su sonoridad no es equiparable en esplendor a la de un Hermann Baumann. Aunque la dirección de Szell es tan vibrante (rompiendo aquí tópicos) como escrupulosa, en conjunto es preferible la versión del citado Baumann, muy bien dirigida por Masur (Philips, también en CD). La de Damm/Kempe (EMI) cojea por un solista de entidad insuficiente.

El **Concierto de oboe**, compuesto a la edad de ochenta y un años (!) es, con diferencia, la música más hermosa del disco. Lo poco que se toca dice muy poco en favor de la programación de conciertos. Obra de carácter a un tiempo juvenil y otoñal, mozartiana, pero inconfundiblemente strausiana, la presente versión (de 1979), virtualmente ideal, posee a la vez una singular frescura y una pátina que la envuelve permanentemente de melancolía —incluso en el humorístico y chispeante movimiento final—, seguramente debida a la convicción de proximidad a la muerte del autor en la época en que fue compuesta. Neil Black, solista de la English Chamber, es, sin duda, uno de los primerísimos oboístas mundiales, asombrado aquí por la enorme belleza de sonido (agridulce, y no sólo dulce, como los de Lothar Koch, con Karajan en D.G., o Manfred Clement, con Kempe en EMI, que acaban empalagando), por su perfección técnica, maravilloso «legato» y capacidad para cantar y expresar. La dirección de Barenboim parece de quien se hubiese pasado toda su vida dirigiendo a Strauss, lo cual, por supuesto, no es cierto. Ni las versiones citadas, ni las dos del genial Holliger (con De Waart, Philips, y con Gielen, MMG en CD, ambas a causa de los directores) están tan conseguidas como ésta.

En conclusión: tres obras valiosas e infrecuentes en interpretaciones que van desde lo aceptable a lo excepcional, en un disco de precio medio y bien aprovechada duración.



STRAVINSKY: Sinfonía en Do. Sinfonía en Tres Movimientos. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Leonard Bernstein.

Compañía: Deutsche Grammophon.
Import
Soporte: disco LP
Referencia: 415 128-1
Grabación: digital
Duración: 1h 2'23"
Serie: normal

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ***
Sonido: ***

Siendo dos obras completamente distintas, Bernstein les aplica una óptica de enfoque bastante parecida, que resulta adecuada en el caso de la **Sinfonía en tres movimientos**, pero fuera de lugar en la **Sinfonía en Do**.

Esta última, compuesta en 1938-40, pertenece a la serie de obras etiquetadas como neoclásicas y pretende ser un homenaje al modelo sinfónico clásico, particularmente a Haydn, cuyo espíritu es el que no sabe encontrar Bernstein, con una interpretación muy correcta, por otra parte. Encuentro un exceso de «pathos» y de efectismo y, consecuentemente, una falta de la gracia y sutileza requeridas. Al despojar la **Sinfonía** de sus atributos pseudo-clasicistas, Bernstein la convierte en una obra pretenciosa y, en cierto modo, absurda.

La **Sinfonía en tres movimientos**, de 1945, tiene una mayor enjundia y está considerada como una obra mayor dentro de la producción sinfónica de Stravinsky. Su música es más gestual y expresiva y, por tanto, más acorde con la urgencia interpretativa del director. Cuando éste pretende aflojar la tensión, se tiene la impresión de que deja de controlar la orquesta a fondo, hecho que sorprende porque es una formación que conoce bien y que ha colaborado con él en la grabación de una serie de las obras más conocidas del compositor.

La Orquesta Filarmónica de Israel está correcta, sin más, con un sonido algo desabrido puesto en evidencia por una toma sonora satisfactoria.

Antes que este disco recomendaría el de Charles Dutoit con la estupenda Orquesta de la Suisse Romande (Decca), dirigiendo las mismas obras con un mayor control formal y una gran sensibilidad.



STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego (ballet completo). Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Sir Colin Davis.

Compañía: Philips. Import
Soporte: disco LP
Referencia: 416 675-1
Grabación: analógica
Duración: 46'35"
Serie: Classics (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Extraordinaria versión, resultado de la labor de un grandísimo director y de una no menos gran-

dísima orquesta y que se beneficia, además, de una estupenda toma sonora.

Davis sabe lo que es narrar un cuento fantástico y atiende a los cambios de clima, a los matices, a los elementos de sorpresa, explotando a fondo las posibilidades de esta complejísima partitura, que en sus manos pierde los atributos coreográficos en beneficio de una densidad puramente sinfónica. El aspecto mágico, asimismo, queda potenciado en detrimento del mero exotismo. Su versión es cambiante, alternativamente vivaz o solemne, lírica o espeluznante, siempre impetuosa sin ser apresurada.

La voluptuosidad requerida la aporta una orquesta fulgurada por su director, a cuyo mandato responde con una elasticidad pasmosa, literalmente mercurial. ¡Qué facilidad para los cambios más súbitos, sean de ritmo, de textura, de color o de intensidad! A todo ello colabora el registro sonoro que sabe combinar de una forma admirable la máxima nitidez en la captación de las intervenciones individuales con un efecto de ambiente de gran profundidad.

Mi recomendación es que no deje de escuchar este disco, que me atrevo a calificar de antológico y que es el que mayor impacto me ha causado entre las versiones comerciales disponibles en nuestro país. (Carece de traducción al castellano del artículo de contraportada). También existe en Compact Disc.



TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5. Sinfonía núm. 6. «Patética». Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Herbert von Karajan.

Compañía: Deutsche Grammophon.
Import
Soporte: disco LP
Referencia: 415 094-1 y 415 095-1
Grabación: digital
Duración: 47'04" y 45'15"
Serie: normal

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Estas grabaciones de ambas Sinfonías están concebidas de una forma tan unitaria que resulta acertado considerarlas como un conjunto. Cabe decir que corresponden a los vídeos producidos en 1985 por Telemondial.

Karajan dota a las dos Sinfonías de una cohesión total mediante el desplazamiento de una parte del patetismo de la **Sexta** hacia su predecesora: ésta gana en contenido y resulta menos efectista, mientras aquella pierde emotividad. De todas maneras, el veterano director respeta escrupulosamente las características propias de cada una de ellas y cumple con todos los requerimientos, estableciendo el difícil compromiso entre elegancia y sentimentalismo, ideal para interpretar esta música. Impone un gran contraste dinámico y tiende más de un puente hacia el mun-

do de Mahler y Sibelius con efecto sorprendente. La ejecución es muy neta y permite reparar en la complejidad de escritura de algunos pasajes. No se aprovecha sólo del caudal melódico e investiga sistemáticamente las posibilidades armónicas, destacando aspectos contrapuntísticos frecuentemente inexplorados.

Sus exigencias de pulcritud e ímpetu encuentran respuesta en la intachable interpretación de los filarmónicos vieneses y se apoyan en una excelente toma de sonido.

Dos ejemplares, pues, de una de las mejores cosechas de Karajan. Dos discos altamente recomendables para disfrutar de una **Quinta** poco edulcorada y de una «**Patética**» que destila más melancolía que auténtico desgarrero.



TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import.

Soporte: disco LP
Referencia: 419 486-1
Grabación: analógica, reprocesado digital

Duración: 45'37"
Serie: Galleria (media)

Comentarista: **Xavier Casanovas-Danés**
Interpretación: ***
Sonido: ***

Se trata de una reedición de un disco grabado en 1977, claro exponente del grado de insensibilidad que Karajan alcanzó en lo que podemos considerar al nadir de su producción discográfica. No alcanzo a comprender cómo el exigente Michel Glotz, quien supervisó la grabación, dio su aprobación..., a pesar de la omnipotencia del maestro.

Karajan, en plan SUPERVEDETTE, no supo ver en la «**Patética**» otra cosa que una serie de efectos estereofónicos. La Sinfonía se escucha como algo mastodóntico, cuya grandilocuencia anula cualquier acento intimista que la música pueda tener. Su «**Patética**» acaba por aburrir y, en definitiva, son los aspectos puramente técnicos los que salvan la grabación del más completo de los naufragios.

El primer movimiento, todo él hipertrófico, está jalonado por unos enlentecimientos súbitos de un efecto irritante. El «Allegro con grazia» debería sonar como un luminoso vals para subrayar por contraste la desolación y el desgarrero del «Finale». Pues bien: Karajan lo desfigura y lo convierte en otro episodio trágico y oscuro. El tercer movimiento está tocado de forma vulgar y el cuarto, aun plagado de efectismos, es el más satisfactorio.

Además, el sonido es retumbante. Lo sensato es, pues, correr un tupido velo sobre esta «**Patética**» y dirigir el oído hacia alguna de las consagradas, como las de Giulini o Markevitch,

por no decir la última del propio Karajan con la Filarmónica de Viena, llena de sentimiento y muy elaborada desde el punto de vista armónico. (Veáse, asimismo, la reseña a la versión de Bernstein en el pasado RITMO de julio-agosto).



TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes: selección. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Seiji Ozawa.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import.

Soporte: disco LP
Referencia: 419 485-1
Grabación: analógica, reprocesado digital

Duración: 54'48"
Serie: media

Comentarista: **Juan Ignacio de la Peña**
Interpretación: *****
Sonido: ****

Esta selección de **El Lago de los Cisnes** está entresacada de la grabación completa que en 1979 realizara Ozawa al frente de su orquesta de esta auténtica obra maestra de Tchaikovsky, que hoy día pasa por ser el paradigma del ballet sinfónico romántico.

La selección se ha realizado atendiendo principalmente a criterios de importancia o popularidad de los fragmentos, lo que está bien, aunque con ello se nos haya privado de algunos de los momentos de mayor exaltación interpretativa: así el núm. 24, que cierra el acto III, o la serie de variaciones que integran el «pas de six» núm. 19.

Sí están otros fragmentos más conocidos y en algunos de ellos aparecen el Ozawa de las grandes ocasiones, siempre asistido por una Boston Symphony inmejorable por belleza de sonido, transparencia de planos y dominio virtuosista, a veces rayano en la pura exhibición (y conste que no lo digo peyorativamente). Aquí está por ejemplo el gran vals del primer acto, fastuoso en su amplísimo arco expresivo, expuesto de forma fina y brillante por el director nipón, aunque hubiera sido deseable algo más de temperatura; o el núm. 8, «Danse des couples», toda una exhibición de colorismo y sentido rítmico.

Del acto II, verdadero centro neurálgico del ballet, tenemos la escena inicial (núm. 10), donde aparece en las maderas el quejumbroso y nostálgico motivo de los cisnes que abre la obra en el «moderado assai» introductorio y que la cerrará en el «maestoso» final. El resto de la selección de este acto se circunscribe al variopinto núm. 13 (diferentes danzas de los cisnes), cuya coda es un prodigio de brillantez y color en manos de estos intérpretes.

Del acto III (lo mejor de la interpretación de Ozawa, junto con el I) figuran tres de las danzas nacionales características (húngara, rusa y española, faltando la napolitana). Es otro de los gran-

des momentos de la interpretación: fabulosas las Czardas húngaras, llenas de gravedad al principio (muy bien acentuada la irregularidad métrica) y paroxismo dancístico en la sección rápida; por no hablar de la Danza Rusa, donde encontramos una actuación portentosa de Joseph Silverstein, el fabuloso concertino de la Boston Symphony, y donde el final «presto» se convierte en una orgía soñora.

En los números finales del acto IV aparece esa claridad proverbial del maestro japonés y la transparente sonoridad de la centuria norteamericana, máxime teniendo en cuenta la progresiva masificación del aparato orquestal. Por otra parte, el fragmento final (núm. 29), donde aparece el tema de los cisnes enunciado con emoción por toda la cuerda, se nos ofrece con una intensidad sinfónica auténticamente aplastante.

Buen disco para no iniciados. Pero creo que uno debe intentar hacerse con el ballet completo. Esta obra (tal vez lo mejor de Tchaikovsky) así lo requiere. Y la interpretación también...



VAUGHAN WILLIAMS: The Lark Ascending; Concierto para oboe y orquesta. WALTON: Dos piezas para cuerdas (de la película «Enrique V»). **DELIUS: Dos Piezas para pequeña orquesta; Intermedio de «Fennimore and Gerda»;** **Dos Acuarelas.** Pinchas Zukerman, violín. Neil Black, oboe. English Chamber Orchestra. Director: Daniel Barenboim.

Compañía: Deutsche Grammophon. Import

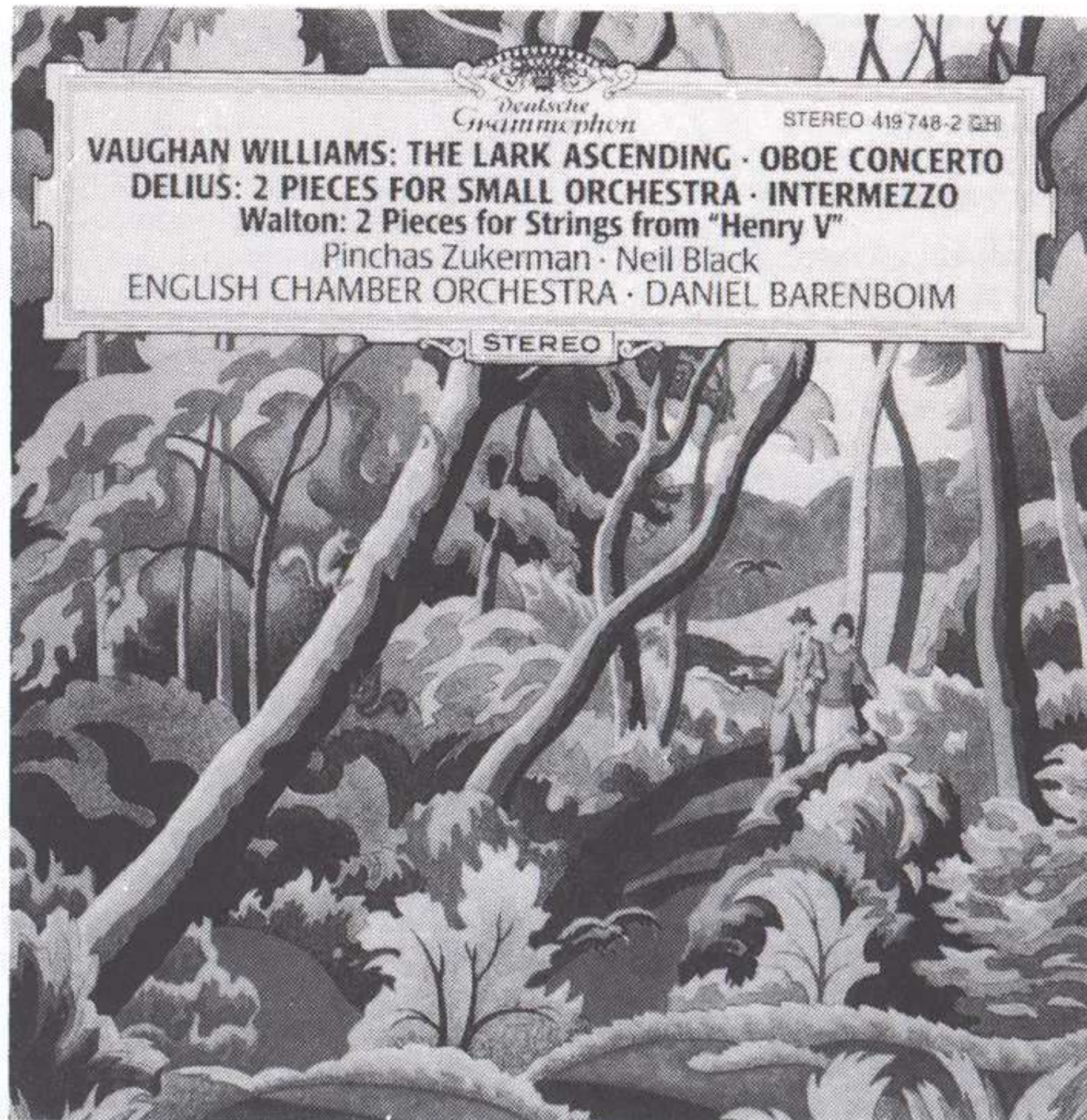
Soporte: disco compacto
Referencia: 419 748-2
Grabación: ADD
Duración: 1h 1'11"
Serie: normal

Comentarista: **Pedro González Mira**

CRITICA discográfica

Interpretación: *****
Sonido: *****

Si uno repasa la discografía de Daniel Barenboim para Deutsche Grammophon (cuando todavía era artista de esta firma) y a la par ve los discos del pianista y director de orquesta argentino que la misma está pasando a formato CD llegará a tan tristes como inexplicables conclusiones. Aparecen en compacto trozos de obras (unos cuantos **Nocturnos** de Chopin, unas cuantas **Romanzas sin palabras** de Mendelssohn...); piezas de interés relativo (teniendo en cuenta lo que grabó Barenboim), como por ejemplo la **Obertura Solemne 1812**, o discos como el que ahora se va a comentar, buenos productos, pero que, vaya, tampoco son de lo más representativo de la discografía de Barenboim para la compañía alemana. En consecuencia: o los responsables de decidir lo que se pasa a compacto no tienen ni idea de música o es que hay otros problemas de orden extramusical y extracomercial: se diga lo que se diga, Barenboim vende, y, sin embargo, ahí están, pudriéndose, las **Sonatas para piano**, de Schubert; la **Sonata en Si menor y la Sonata «Dante»**, de Liszt; las **Variaciones Diabelli**, de Beethoven; **Francesca de Rimini**, de Tchaikovsky; algunas de las **Sinfonías** de Bruckner; los **Lieder** de Brahms, Liszt y Wolf; el **Carnaval** y la **Fantasia op. 17**, de Schumann; **El Cazador maldito**, de Franck; el **Cuarteto para el fin de los tiempos**, de Messiaen; el **Concierto para violín**, de Brahms, etc, etc. Todos ellos estupendos títulos, unos para pasar a serie media y otros, probablemente los más, que funcionarían comercialmente en serie cara. En fin, las políticas de



las compañías discográficas son cada vez más misteriosas. En ocasiones de un sospechoso ESOTERISMO.

Muy bien, este disco está muy bien. Se trata de un refrito de otros dos, en NEGRO, omitiendo el **Concierto para tuba** de Vaughan Williams, de uno, y la **Fantasia sobre «Grenslieves»**, del mismo autor, del otro. Obsérvese la sutileza: uno se compra este compacto pero tiene que conservar los otros, porque en el nuevo no está todo lo que uno quiere tener. Muy bien.

Las interpretaciones son magníficas todas ellas. Con Pinchas Zukerman y Neil Black, extraordinarios en sus respectivas partes solistas, y un Barenboim que dirige con discreción, cuidado y sumo gusto. No más, por otro lado, de lo que necesita esta NEOTODO música, partituras agradables, muy bonitas, que escuchadas aisladamente dan buen juego, pero que puestas una al lado de la otra resultan un tanto cargantes: a uno le da la impresión de estar escuchando siempre lo mismo. En todo caso, y como lo que hay que valorar es la interpretación, un compacto estupendo —el sonido es bastante mejor que en el disco de acetato— que no dudo recomendar. Particularmente a los amantes de la música británica de este siglo (bueno, también están Britten y Tippett, claro...).



VERDI: La Traviata. María Callas, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director: Carlo Maria Giulini.

Compañía: Foyer. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 2-CF 2001. Album de 2 CDs
Grabación: AAD
Duración: 2 h 3'20"
Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes**
Interpretación: *****
Sonido: **

Tres versiones de esta ópera por María Callas están disponibles en disco compacto: con Albanese/Savarese, estudio 1953, Cetra DC 2; con Valletti/Zanasi, directo Londres 1958, Melodram MEL 26007; y al objeto de comentario, grabada en directo en La Scala el 28 de mayo de 1955. En disco LP hallamos la de México 1952 (con Di Stefano/Sereni) Movimiento Musica 02.002. Todas ellas ofrecen puntos de interés en la interpretación de Callas, quien hizo de «Violeta» una de sus máximas creaciones, vocal y escénicamente. La de Kraus interesa por la prestación (todavía algo inmadura) de nuestro tenor; sin embargo, la dirección, el res-

to del reparto y el sonido son mediocres. La de México cogió a Callas entre **I Puritani**, **Lucia, Rigoleto** y **Tosca**, en la que sería su última temporada en el Palacio de Bellas Artes. Es apabullante por la forma vocal (pocos días antes había emitido escalofríos Mi bemol sobreagudos en la «Elvira»). Londres 58 acusa ya problemas vocales, siendo válida por la caracterización psicológica. La de estudio (con mucho, la mejor grabada) es irrelevante por lo inadecuado del reparto y tan sólo Callas (en no muy buena forma vocal, tras una agotadora serie en la Arena de Verona y recién terminada **Tosca** con De Sabata) capta nuestra atención.

La de Milán (producida escénicamente por Visconti) es una versión carismática. Todo en su lugar, con ejemplar dirección de Giulini, espléndidas prestaciones de Bastianini y Di Stefano (quien, por cierto, celoso del éxito de María abandonó La Scala, siendo sustituido por Prandelli en las siguientes noches). De esta «Violeta» creo que se ha dicho ya todo: escapa el detallismo crítico. Es una experiencia total, fusión perfecta de canto, interpretación y gesto escénico (maravillosas fotos las de aquella producción, que ha repasado conforme escuchaba este álbum). El sonido en compact disc no ha mejorado sustancialmente la precariedad de la toma original.



XENAKIS: Evry Ali; Herma. MESSIAEN: Quatre Etudes de Rythme. Yuji Takahashi, piano.

Compañía: Denon. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: 33CO-1052
Grabación: DDD
Duración: 35'38"
Serie: normal

Comentarista: **Gemma Pérez Zaldondo**
Interpretación: *****
Sonido: *****

Es este disco compacto altamente recomendable por razones de diversa índole. En primer lugar presenta una serie de obras que, juntas, ofrecen una preciosa muestra del resultado de algunas de las experiencias que se han realizado en el campo de la música por parte de dos de los autores más importantes de nuestro siglo pertenecientes a generaciones distintas, como son Xenakis y Messiaen. Tanto los autores como sus respectivas obras presentan además la relación propia del maestro que abre nuevos caminos, en este caso a través de la organización sistemática de los diferentes elementos del sonido musical, anticipando lo que luego se llamaría SERIALISMO TOTAL y ejerciendo gran influencia en numerosos compositores más jóvenes que él, no sólo en su discípulo Xenakis.

En **Evry Ali** se nos manifiesta Xenakis con un piano vibrante, chispeante, de enorme fuerza. **Herma** pertenece a una etapa anterior en la que el autor busca una sonoridad densa, jugando con los silencios y los contrastes tanto de densidad sonora como de matices e intensidad.

En cuanto a la obra de Messiaen destacar el segundo de los estudios, **Mode de valeurs et d'intensités**, primera obra europea escrita teniendo presente la organización total. Aplica la organización serial a la duración y a la potencia, así como también al tono y tuvo, como ya dijimos anteriormente, enorme influencia en la música serial de autores como Boulez y Stockhausen. De esta serie de cuatro estudios no está ajeno en absoluto el Messiaen más sensual, llegando a ser, en algunos momentos, una experiencia trepidante la audición de los mismos.

A pesar de la importancia de estas obras por el lugar que ocupan en el campo de la experimentación musical de las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no pertenecen al grupo de las más conocidas de sus respectivos autores en relación al resto de su producción. Esto ocurre especialmente con la obra de Messiaen, escrita en 1948 y que al igual que las compuestas en la década de los cincuenta resultan menos conocidas que otras posteriores. Este hecho constituye una causa más que hace que esta grabación resulte absolutamente recomendable.

La versión del veterano pianista Yuji Takahashi, cuya carrera no puede desligarse de la obra de Xenakis, resulta a nuestro juicio impecable, magnífica. Si le sumamos un sonido de los mejor logrados en compact-disc que hayamos escuchado, esta pequeña joya queda redondeada. Hemos, no obstante, de ponerle un reparo no despreciable: la corta duración de la grabación, 35 minutos y pico, poco más de la mitad de tiempo que encontramos en algunos otros discos compactos.

RECITALES

CALLAS, María: «LA VOCE». Fragmentos de óperas de DONIZETTI, VERDI, BELLINI y ROSSINI. María Callas, con Orquestas RIAS de Berlín, Scala de Milán, RAI de Milán y Sinfónica de Atenas. Directores: Karajan, Giulini, Serafin, Simonetto, Gavazzeni y Votto.

Compañía: Suite. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDS 1-5002
Grabación: AAD
Duración: 1h 2'57"
Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes**
Interpretación: *****
Sonido: **

Y continúan las maravillas. Abren y cierran este volumen sendos extractos de Donizetti. Coinciden los expertos en calificar de insuperadas la **Lucia** y **Anna Bolena** de Callas. De la primera, la increíble escena de la locura (con Karajan, en Berlín 1955). Equidistante de sus dos registros comerciales de esta ópera (1953 y 1959, ambos EMI) esta versión muestra la genial penetración psicológica del personaje (cuyos terrores, anhelos y sufrimientos percibimos en el recitativo «Il dolce suono», matizadísimo y con exacta acentuación de cada frase). ¿Quién ha dicho mejor que Callas la frase «Alfin son tua»? Nadie (ni Sutherland, ni Gruberova, ni Scotto...). Obsérvese la perfecta resolución del regulador de intensidad dinámica al final del «Andante». De la **Bolena** scaligera (1958), un fragmento en exceso corto («Al dolce guidami») con «legato» intachable. Quizá debería haberse incluido la «stretta» final de la ópera («Coppia iniqua») ya que se trata de un ejemplo clásico de vocalidad «di bravura». De Verdi, el emocionante recitativo y aria del Acto 3.º de **Traviata** (con Giulini), con expresión de vulnerabilidad (voz enronquecida en la lectura de la carta); la gran aria del acto 2.º del **Ballo** (Scala, 58) con formidable expresión dramática y (todavía intocado) Do5, así como el «Pace, pace» de **Forza** (procedente de un concierto en Atenas, en 1957), prueba del dominio sobre los reguladores (como ese Fa en «pace») y filados (el Si bemol agudo poco antes del final). De Rossini el «Bel ragio» de **Semiramide**, con profusión de adornos y espectaculares efectos en la «cabaletta».

No fue Rossini un autor especialmente frecuentado por Callas (de hecho este aria, único fragmento de la **Semiramide** que llegó a cantar, aparece sólo en este concierto y en la sesión de grabación de diciembre de 1963). «Norma» y «Adina» son dos «loci classici» de Callas. La «Casta diva» (RAI, 1955) y la escena final de **Sonámbula** (Colonia, 1957) no son para contar. Se trata de versiones definitivas (en particular, el «Eh non credea»). La MELODIA INFINITA belliniana, con su profesión de escalas, «grupetti», «acciacature» y —esto es básico— la VOCALIZACION perfecta no tuvieron secretos para Callas.



CALLAS, María: «IL MITO». Fragmentos de óperas de VERDI, ROSSINI, PUCCINI, DONIZETTI, MASSENET y BIZET. María Callas, con Orquestas de Radio Hamburgo, Opera de París, Covent Garden de Londres, Concertgebouw de Amsterdam, Scala de Milán y Radio Fráncsa. Directores: Rescigno, Sebastian, Votto y Prêtre.

Compañía: Suite. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDS 1-5003
Grabación: AAD

Duración: 1h 1'44"
Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes**
Interpretación: ***
Sonido: **

Este disco, con grabaciones efectuadas entre 1958 y 1963, ilustra el progresivo desmoronamiento de aquel formidable edificio de técnica vocal. Salvo los fragmentos de **Poliuto** (Scala, 1960) y **Medea** (Covent Garden 1959), las tomas proceden de recitales públicos. Del ofrecido en la Opera de París (1958) su «Una voce poco fa» (en absoluto modélica, estilísticamente hablando) todavía revela cierta tersura en el agudo, pastosidad y homogeneidad en el centro y graves ya algo abiertos. El aria de «Lady Macbeth» («Vieni t'affretta»), privada de su temible cabaletta, presenta un espectacular (y tristísimo) CALADO de la voz. De Amsterdam (1959) hay una desafortunada versión del vals de «Musetta» (tanto en lo puramente vocal como en lo expresivo) y un Rondó final de **Cenerentola** encorsetado y poco revelador (su posterior versión discográfica de 1963, pese al deterioro de la voz es mucho más intencionado). Un breve fragmento de **Poliuto** nos trae el recuerdo del último papel incorporado por Callas a sus «revivals». El extracto de **Medea** (con Vickers, dato éste no mencionado en el disco) tiene hondura, por la incisividad del fraseo y todavía muestra su soberano «legato». Esta **Medea** (inicialmente estrenada en Dallas) fue una de las más grandes creaciones de Callas en estos años finales de los cincuenta. Del concierto de Hamburgo (1962) cabe destacar la adecuación de la voz a los papeles de «Carmen» y «Eboli», que hace pensar en una SEGUNDA CARRERA de Callas como mezzo-soprano (algo que nunca aceptó y que sin embargo le hubiera permitido continuar activa durante varios años más... aunque tal aserto parece querer soslayar el complejo mundo anímico de la cantante, enredado si cabe aún más por su desastrosa relación con Onassis). El disco se cierra con una sobrecogedora «Muerte de Butterfly» (París, 1963).

Una observación técnica, aplicable al conjunto de estos discos: dada la diversidad de las fuentes sonoras originales, hay notables diferencias en calidad tímbrica, margen dinámico y nivel de soplido de fondo. El reprocesado digital no puede obviar ciertos defectos, que el conocedor deberá perdonar en aras del interés histórico de estos discos. Y éste es grande.



CALLAS, María: «LA DIVINA». Fragmentos de óperas de BELLINI, WAGNER, VERDI, PONCHIELLI, MOZART, ROSSINI y MEYERBEER. María Callas, con Orquestas de la RAI y Teatro alla Scala. Directores: Basile, De Fabritiis, Votto y Simonetto.



Compañía: Suite. Importador: Ferysa
Soporte: disco compacto
Referencia: CDS 1-5001
Grabación: AAD
Duración: 1 h 03'
Serie: normal

Comentarista: **Gonzalo Badenes**
Interpretación: *****
Sonido: **

La colección de tres que se abre con este CD permitirá al neófito hacerse una idea bastante aproximada, en poco más de tres horas, del FENOMENO Callas. Este disco comprende tomas realizadas entre 1949 y 1954. Dos proceden de registros de óperas completas: «Suicidio» de **La Gioconda** (la efectuada para Cetra en 1953), con espectacular exhibición del registro grave, cavernoso, hasta ese tétrico Do («con el tenebre») inigualado (ni Tebaldi, ni Caballé lo consiguieron tan redondo, tan timbrado). El otro registro completo es el de **Il Trovatore** en La Scala (febrero 1953), cuya precariedad técnica no empaña la abrumadora lección vocal (perfecto «legato» en «Tacea la notte», registro agudo aéreo en «D'amor sull'ali rose», aunque aquí Callas no se aventurara, como lo hace en la grabación de México, hasta el Re bemol 5). De conciertos en directo son la gran aria de **Nabucco**, sorprendentemente privada de su cabaletta, con escalofriantes descensos cromáticos en la voz, así como los tres extractos del concierto de diciembre del 54 (para la RAI de San Remo): arias del **Rapto** (en italiano), **Armida** (de Rosini) y **Dinorah**.

En la página de Mozart, los más de veinte Do 5 y once Re 5 no ocasionan ningún tipo de SUFRIMIENTO (si bien Callas consideraba que esta exigencia de extensión y agilidad no la compensaban, por lo que, tras sus cuatro «Constanzas» en La Scala en el 52, no volvió a cantar este papel, salvo el aria mencionada). En **Armida** (que interpretó en Florencia contemporáneamente el **Rapto**) el famoso «D'amore al dolce impero» muestra la perfección y la flexibilidad técnicas, posiblemente singulares en nuestro tiempo. En **Dinorah**, los numerosos «spiccatti», y los efectos de eco evidencian el nivel «instrumental» de aquella voz. He dejado para el final los registros de 1949 que inician el recital. Son los dos primeros testimonios grabados que se conservan de Callas (si exceptuamos el fragmento de **Butterfly**, en el año 35, como Nina Foresti). Al escuchar Tullio Serafin cantar a María la «Elvira» e «Isolda» (en una transmisión radiofónica de la RAI) reconoció en ella a la «soprano absoluto» de que hablaban los cronistas del XIX (al referirse a la Pasta). Su audición, a casi cuarenta años, confirma la singularidad de esta voz, «soprano sfogato» de casi tres octavas.

Discos criticados

ALBENIZ: Suite Española. Frühbeck de Burgos. Lp.	54
C.P.E. BACH: Conciertos. Goebel. Lp.	54
BACH: Los 6 Conciertos de Brandemburgo. Zukerman. Lp.	54
BARTOK: Concierto para dos pianos y orquesta. KODALY: Danzas de Galanta. Argerich/Freire/Pustjens/Labordus/Zinman. Lp.	54
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Tomowa-Sintow/Burmeister/Schereier/Adam/Masur. Lp.	55
BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3, 4 y 5. Kempff/Leitner. Lp.	55
BERLIOZ: Béatrice et Bénédicte. Baker/Eda-Pierre/Watts/Tear/Allen/Lloyd/Bastin/van Allan/Colin Davis. CD.	55
BERNSTEIN: Obras para piano. Achatz. CD.	56
BIZET: Juegos de niños. FAURE: Dolly. RAVEL: Mi madre la oca. Katia y Marielle Labèque. CD.	56
BOULEZ: Pli Selon Pli; Le Marteau sans Maître; Livre pour Cordes. Minton/Boulez. Lp.	57
BRAHMS: Las 4 Sinfonías. Walter. Lp.	57
BRAHMS: Sonata para piano núm. 1; Las 4 Baladas. Zimerman. Lp.	57
CHOPIN: Preludios. J.L. TURINA: Scherzo. E. RINCON: Scherzo. Bruno. Lp.	58
CORELLI: Sonatas en trío. Standage/Comberti/Pleeth/North/Pinnock. CD.	58
DOWLAND: Lachrimae, or seven teares. Lindberg. CD.	58
GRIEG: Peer Gynt. Danzas Noruegas. Romance de la vieja Noruega. Leppard. CD.	58
GRIEG: Piezas Líricas. Gilels. CD.	58
FALLA: El Corregidor y la Molinera. Siete Canciones Populares Españolas. Berganza/Alvarez Parejo. CD.	59
LISZT, STRAUSS: Lieder. Fassbaender/Gage. Lp.	59
LUTOSLAWSKI: Sinfonía núm. 3; Les Espaces du Sommeil. Shirley-Quirk/Salonen. Lp.	60
LUTOSLAWSKI: Sinfonía núm. 3; Les Espaces du Sommeil. Fischer-Dieskau/Lutoslawski. Lp.	60
MAHLER: Sinfonía núm. 1. Haitink. Lp.	60
MAHLER: Sinfonía núm. 3. Baltsa/Maazel. Lp.	60
MAHLER: Kindertotenlieder; Rückert-Lieder. Ludwig/Karajan. Lp.	61
MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Baker/Evans/Morris. CD.	61
MOZART: 6 Conciertos para piano. Serkin/Szell/Schneider. Lp.	61
MOZART: Conciertos para piano núm. 25 y 27. Gulda/Abbado. Lp.	62
MOZART: La música para «corni di bassetto». Chicago Symphony Winds. Lp.	62
MOZART: Arias de concierto. Bohman/Wedin. CD.	62
NIELSEN: Obertura de Maskarade; Concierto para clarinete y orquesta; Sinfonía núm. 3. Schill/Chung. CD.	62
PAGANINI: Conciertos para violín núms. 2 y 4. Accardo/Dutoit. CD.	63
PRAETORIUS: Danzas de Terpsichore. Pickett. CD.	63
SATIE: Obras para piano. Pöntinen. CD.	63
SCHUBERT: Sinfonía núm. 9. Barenboim. CD.	63
SCHUBERT: Viaje de invierno. Fischer-Dieskau/Brendel. Lp.	66
SIBELIUS: Sinfonía núm. 2. Bernstein. CD.	66
SIBELIUS: Escenas Históricas; En Saga. Järvi. CD.	66
SIBELIUS: La Hija de Pohjola; Rakastava; Tapiola; Andante Lírico. Järvi. CD.	67
SIBELIUS: Kullervo. Mattila/Hynninen/Järvi. CD.	67
R. STRAUSS: Don Quijote; Don Juan. Haitink. Lp.	67
R. STRAUSS: Burlesca; Concierto para trompa; Concierto para oboe. Serkin/Barenboim/Black/Ormandy/Szell. Lp.	68
STRAVINSKY: Sinfonías en Do y en tres movimientos. Bernstein. Lp.	68
STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Colin Davis. Lp.	68
TCHAIKOVSKY: Sinfonías núm. 5 y 6. Karajan. Lp.	68
TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6. Karajan. Lp.	69
TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes. Ozawa. Lp.	69
VAUGHAN WILLIAMS: The Lark Ascending; Concierto para oboe y orquesta. WALTON: Dos Piezas para cuerdas. DELIUS: Dos Piezas para orquesta; Intermedio de «Fennimore and Gerda»; Dos Acuarelas. Zuderman/Black/Barenboim. CD.	69
VERDI: La Traviata. Callas/di Stefano/Bastianini/Guilini. CD.	70
XENAKIS: Evry Ali; Herma. MESSIAEN: Quatre Etudes de Rythme. Takahashi. CD.	70

RECITALES

CALLAS, María: «LA VOCE». CD.	70
CALLAS, María: «IL MITO». CD.	70
CALLAS, María: «LA DIVINA». CD.	71

Crítica discográfica

MUSICA INSTRUMENTAL RECOMENDADA EN COMPACT DISC

Continuando la serie, iniciada en el núm. 577, de listas de Discos Compactos recomendables a nuestros lectores, en el presente número nos referimos a grabaciones de música instrumental (piano, solo, etc.)

Insistimos en lo ya advertido a propósito de la primera relación: que **todas** las grabaciones que aparecen en estas fotos son de calidad, aunque lógicamente con niveles variables, que hemos consignado entre paréntesis al final de cada disco: la primera cifra, de cero a cinco, se refiere a la calidad interpretativa, y la segunda, según la misma escala, a la sonora.

(Excepcionalmente, hemos puesto dos calificaciones diferentes separadas por un guión cuando hemos considerado que las valoraciones entre unas y otras obras del mismo disco merecen ser diferenciadas, por su apreciable variación de nivel).

Anotamos «Digital» cuando la grabación lo es desde su origen (es decir, «DDD»). En caso contrario, tanto si es «AAD» como «ADD», hemos anotado «Analógico».

RITMO

ALBENIZ: Granada. Asturias. Sevilla. Mallorca. Córdoba. Torre Bermeja. Cádiz. Zambra Granadina. Tango. J. Williams (guitarra). CBS CD 36679. Digital (5/5).

ALBENIZ: Suite Iberia. Suite Española. Cantos de España. R. Requejo. Claves CD 50-8003/4, 2 CDs. Analógico y Digital (4-5/4-5).

BACH: Capricho BWV 992. Fantasía y fuga 904. Preludio, fuga y allegro 998. Suite 996. Toccata 914. G. Leonhardt (clave). Philips 4161412. Digital (5/5).

BACH: El Clave bien Temperado. K. Gilbert (clave). Archiv 4134392, 4 CDs. Digital (4/5).

BACH: El Clave bien Temperado. F. Gulda (piano). Philips 4127942, 4 CDs. Analógico (4/4).

BACH: El Clave bien Temperado. S. Richter (piano). Eurodisc 610276-234, 4 CDs. Analógico (5/3).

BACH: Concierto Italiano. Fantasía cromática y fuga. 2 Preludios corales. Fantasía y fuga BWV 904. Preludio (Fantasía) 922. A. Brendel. Philips 4122522. Analógico (4/4).

BACH: Corales para el año litúrgico eclesiástico. H. Rilling (órgano). Denon C37-7809. Analógico (4/4).

BACH: Chacona. **HAENDEL:** Suite «El Herrero armonioso»; **MOZART:** Fantasía y Sonata K 475/457. A. de Larrocha (piano) Decca 4173722. Digital (4/5).

BACH: Invenciones BWV 772-786. Sinfonías 787-801. H. Dreyfus (clave). Denon C37-7566. Digital (4/5).

BACH: Invenciones BWV 772-786. Sinfonías 787-801. K. Gilbert (clave). Archiv 4151122. Digital (5/5).

BACH: Obras para clave. Obras para órgano. T. Pinnock (clave), T. Koopman (órgano). Archiv 4136382, 3 CDs. Analógico y Digital (4/5).

BACH: Partita BWV 1004. Suite BWV 1004. Suite BWV 1009. P. Romero (guitarra). Philips 4114512. Digital (4/5).

BACH: Las 6 Partitas para clave. H. Dreyfus. Denon C37-7333/5, 3 CDs. Digital (4/4).

BACH: Las 6 Partitas para clave. K. Gilbert. Harmonia Mundi HMC 90.1144/6, 3 CDs. Digital (5/5).

BACH: Las 6 Partitas para clave. T. Pinnock. Archiv 4154932, 2 CDs. Digital (5/3).

BACH: 20 Pequeños Preludios. Preludio, fuga y allegro BWV 998. Preludios y fuguetas 901 y 902. Fantasía y fuga 904. K. Gilbert (clave). Archiv 4194262. Digital (5/5).

BACH: Preludios y fugas BWV 537, 538 y 541. Toccata y fuga 566. D. Chorzempa (órgano). Philips 4163632. Digital (4-5/5).

BACH: Preludios y fugas BWV 544 y 548. Corales 653, 654, 658, 662, 663 y 664. M. C. Alain (órgano) Erato ECD 88174. Digital (5/5).

BACH: Las 6 Sonatas en trío, BWV 525-530. M. C. Alain (órgano). Erato ECD 88146. Digital (5/5).

BACH: Sonatas BWV 1001 y 1005. Suite 1012. G. Leonhardt (clave). EMI Harmonia Mundi HM 7476012. Digital (5/5).

BACH: Las 3 Sonatas y las 3 Partitas para violín solo. S. Mintz. Deutsche Grammophon 4138102, 3 CDs. Digital (5/5).

BACH: Las 6 Suites para violoncelo solo. Yo-Yo Ma. CBS M2K 37867, 2 CDs. Digital (4/5).

BACH: Suites para violoncelo solo núms. 1, 4 y 5. P. Tortelier. EMI CDC 490352. Digital (5/5).

BACH: Suites para violoncelo solo núms. 2, 3 y 6. P. Tortelier. EMI CDC 490362. Digital (5/5).

BACH: Las 6 Suites Francesas. C. Hogwood (clave). Decca Oiseau-Lyre 4118112, 2 CDs. Digital (5/5).

BACH: Suites Inglesas núms. 2 y 3. I. Pogorelich (piano). Deutsche Grammophon 4154802. Digital (4/5).

BACH: Suite, para laúd BWV 996 y 997. Sonatas en trío núms. 1 y 5. J. Bream (guitarra), G. Malcolm (clave). RCA RD 89654. Analógico (5/4).

BACH: Las 4 Toccatas y fugas para órgano. T. Koopman. Archiv 4109992. Digital (4/5).

BACH: Toccata y fuga BWV 565. Passacaglia 582. Fantasía y fuga 542. Concierto para órgano 593. M. C. Alain (órgano). Erato ECD 88004. Digital (5/5).

BACH: Toccatas y fugas BWV 565 y 566. Toccata, adagio y fuga 564. Passacaglia 582. Fuga 576. Los 6 Corales Schübler. M. C. Alain (órgano). Erato Bonsai ECD 55009. Analógico (5/4).

BACH: Toccatas y fugas BWV 538 y 565. Toccata, adagio y fuga 564. Passacaglia 582. P. Hurford (órgano) Decca Argo 4118242. Analógico (4/4).

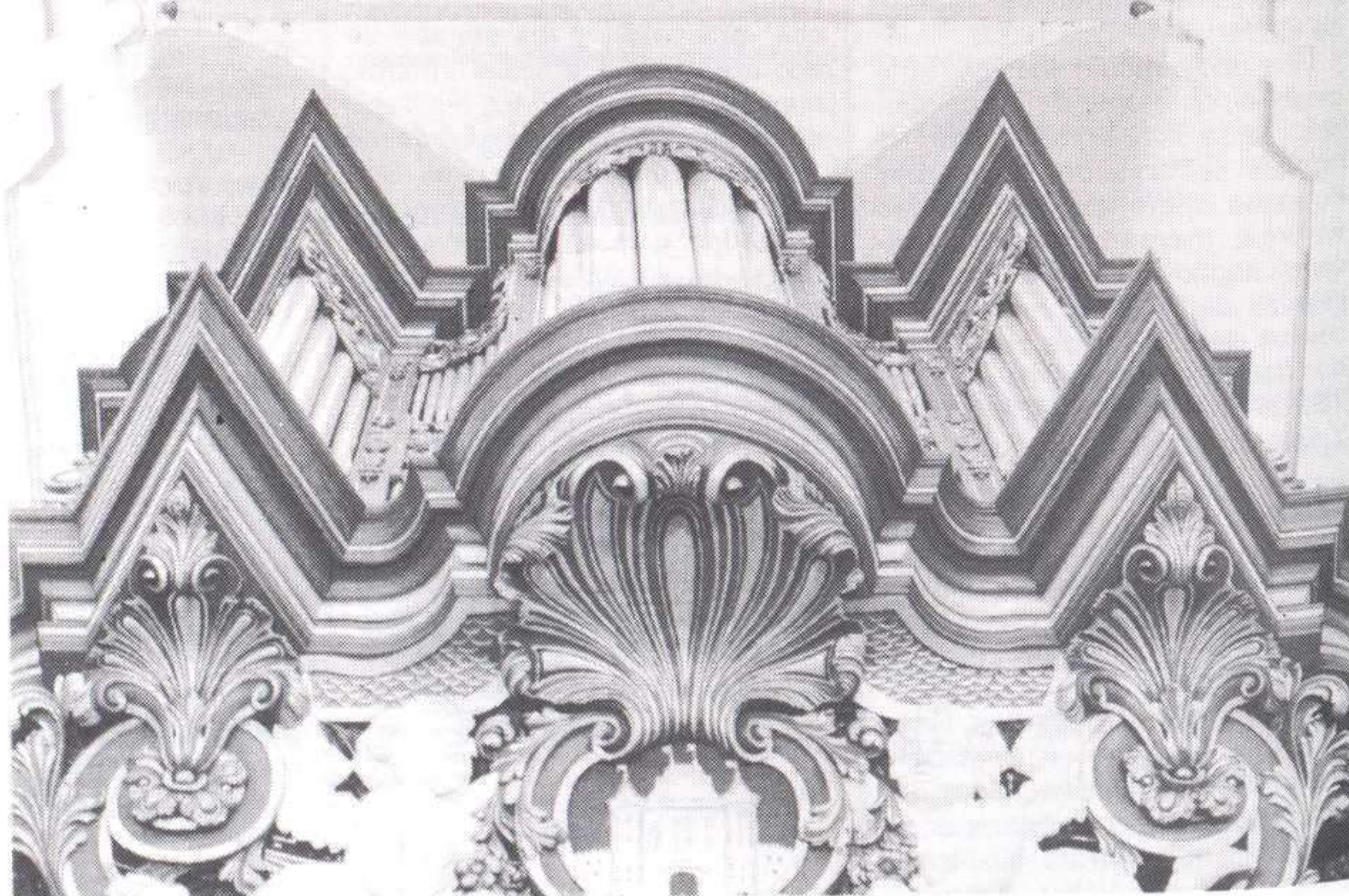
BACH: Toccata y fuga BWV 565. Fantasía y fuga 542. Passacaglia 582. Fuga Santa Ana. 3 Corales. Adagio en Do mayor. P. Hurford (órgano) Decca Ovation 4177112. Analógico (4/4).

BACH: Variaciones Goldberg. K. Gilbert (clave) Harmonia Mundi HMC 901240. Digital (5/4).

PHILIPS

Digital Classics

J.S. BACH
Preludes and Fugues
BWV 537, 538 «Dorian» & 541
Toccata BWV 566
DANIEL CHORZEMPA



BACH: Variaciones Goldberg. T. Pinnock (clave) Archiv 4151302. Analógico (4/4).

W. F. BACH: Los 6 Dúos para 2 flautas. A. y C. Nicolet. Denon 38C37-7287. Digital (5/5).

BALBASTRE: 3 Navidades para órgano. M. C. Alain. Erato ECD 88161. Digital (5/5).

DAQUIN: 10 Navidades para órgano. M. C. Alain. Erato ECD 88161. Digital (5/5).

BARTOK: Allegro barbaro. 15 Canciones campesinas húngaras. 3 Rondós sobre melodías populares. Danzas folklóricas rumanas. Suite Op. 14. Suite de danzas. Sonata para piano. Z. Kocsis. Denon C37-7813. Digital (4/4).

BARTOK: 15 Canciones campesinas húngaras. Danzas folklóricas rumanas. 3 Rondós sobre melodías populares. Suite de danzas. A. Schiff. Denon C37-7092. Digital (4/4).

BARTOK: Para los Niños (compl.). Z. Kocsis. Hungaroton HCD 12304-2. Analógico (5/4).

BEETHOVEN: Para Elisa. Variaciones Heroica. 6 Bagatelas Op. 126. 6 Escocesas. A. Brendel. Philips 4122272. Digital (5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano completas, vol. 1: núms. 1-15. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4137592, 6 CDs. Digital (5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano completas, vol. 2: núms. 16-32. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4137662, 6 CDs. Digital (5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 7 y 23 «Appassionata». M. Perahia CBS MK 39344. Digital (5-4/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 13 «Quasi una fantasia» y 14 «Claro de luna». E. Gilels. Deutsche Grammophon 4000362. Digital (5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna» y 23 «Appassionata». V. Ashkenazy. Decca 4102602. Analógico (4/4).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna» y 23 «Appassionata». D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4196022. Digital (5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna» y 23 «Appassionata». D. Barenboim. EMI CDC 7473452. Analógico (5/4).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de luna» y 23 «Appassionata». A. Brendel. Philips 4114702. Analógico (4/4).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 21 «Waldstein» y 23 «Appassionata». V. Ashkenazy. Decca Ovation 4177322. Analógico (4/4).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 13 «Quasi una fantasia», 23 «Appassionata» y 26 «Los Dioses». C. Arrau. Philips 4161462. Digital (4-5/5).

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 21 «Waldstein», 23 «Appassionata» y 26 «Los Dioses». E. Gilels. Deutsche Grammophon 4191622. Analógico (4-5/4).

BEETHOVEN: Sonata para piano núm. 29 «Hammerklavier». E. Gilels. Deutsche Grammophon 4105272. Digital (4/5).

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. C. Arrau. Philips 4162952. Digital (4/5).

BERNSTEIN: Obras para piano. D. Achatz. Bis CD-352. Digital (5/5).

BIZET: Juegos de Niños. **FAURE:** Suite Dolly. **RAVEL:** Mi Madre la Oca. K. y M. Labèque. Philips 4201592. Digital (5/5).

BRAHMS: Las 4 Baladas. Variaciones Haendel. Variaciones Paganini. J. Katchen. Decca 4176442. Analógico (4/4).

BRAHMS: Las 4 Baladas. **SCHUBERT:** Sonata para piano núm. 4, D. 537. A. Benedetti Michelangeli. Deutsche Grammophon 4000432. Digital (5/5).

BRAHMS: Las 21 Danzas Húngaras. K. y M. Labèque. Philips 4164592. Analógico (4/4).

BRAHMS: Piezas para piano Op. 117, 118 y 119. Las 2 Rapsodias Op. 79. R. Lupu. Decca 4175992. Analógico (4-5/4).

CAGE: 19 Sonatas e Interludios para piano preparado. Y. Takahashi. Denon C37-7673. Digital (5/5).

F. COUPERIN: Ordenes 7 y 8 para clavecín. H. Dreyfus. Denon 33C0-1719. Digital (5/5).

F. COUPERIN: Ordenes 11 y 13 para clavecín. H. Dreyfus. Denon C37-7070. Digital (5/5).

CHOPIN: Las 4 Baladas. Los 4 Scherzi. V. Ashkenazy. Decca 4174742. Analógico y Digital (5/4-5).

CHOPIN: Las 4 Baladas. Los 4 Scherzi. A. Rubinstein. RCA RD 89651. Analógico (5/3).

CHOPIN: Los 24 Estudios, Op. 10 y 25. V. Ashkenazy. Decca 4141272. Analógico (5/4).

CHOPIN: Los 24 Estudios, Op. 10 y 25. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4137942. Analógico (5/4).

CHOPIN: Los 4 Impromptus. Barcarola. Berceuse. Fantasía en Fa menor. M. Perahia. CBS MK 39708. Digital (4-5/5).

CHOPIN: 10 Mazurcas. Balada 1. Preludio 15. Scherzo 2. A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 4134492. Analógico (5/4).

CHOPIN: 51 Mazurcas. V. Ashkenazy. Decca 4175842, 2CDs. Analógico y Digital (4-5/4-5).

CHOPIN: 51 Mazurcas. A. Rubinstein. RCA RD 85171, 2 CDs. Analógico (5/3).

CHOPIN: 13 Nocturnos. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4151172. Digital (5/5).

CHOPIN: Nocturnos 1-21. C. Arrau. Philips 4164402, 2 CDs. Analógico (5/4).

CHOPIN: Nocturnos 1-21. V. Ashkenazy. Decca 4145642, 2 CDs. Analógico (4/4).

CHOPIN: Nocturnos 1-21. A. Rubinstein. RCA, 2CDs. Analógico (5/3).

CHOPIN: Piezas favoritas. C. Arrau. Philips Silver Line 4206552. Analógico (5/4).

CHOPIN: Polonesas 1-7. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4137952. Analógico (5/4).

CHOPIN: Preludios 1-24. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4137962. Analógico (5/4).

CHOPIN: Preludios 1-26. Los 4 Impromptus. V. Ashkenazy. Decca 4174762. Analógico y Digital (5/4-5).

CHOPIN: Preludios 1-26. Barcarola. Polonesa 6. Scherzo 2. M. Argerich. Deutsche Grammophon Galleria 4158362. Analógico (4/4).

CHOPIN: Los 4 Scherzi. Polonesa 7 «Polonesa-Fantasia». C. Arrau. Philips 412610-2. Digital (4/4).

CHOPIN: Sonata núm. 2. Nocturnos 4 y 5. Balada 1. Barcarola. Scherzo 2. V. Ashkenazy. Decca Ovation. 4177292. Analógico (4-5/5).

CHOPIN: Sonata núm. 2. Preludio 25. Nocturno 16. Scherzo 3. Estudios 8, 10 y 18. I. Pogorelich. Deutsche Grammophon 4151232. Analógico (4/4).

CHOPIN: Sonatas núms. 2 y 3. Fantasía en Fa menor. V. Ashkenazy. Decca 4174752. Analógico (5/5).

CHOPIN: Sonatas núms. 2 y 3. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4153462. Digital (5/5).

CHOPIN: Valses 1-14. C. Arrau. Philips 4000252. Analógico (5/5).

CHOPIN: Valses 1-14. A. Rubinstein. RCA RD 89564. Analógico (5/3).

CHOPIN: Valses 1-19. V. Ashkenazy. Decca 4146002. Analógico (4/4).

DEBUSSY: Estampes. Images oubliées. Pour le piano. Suite Bergamasque. Z. Kocsis. Philips 4121182. Digital (4/5).

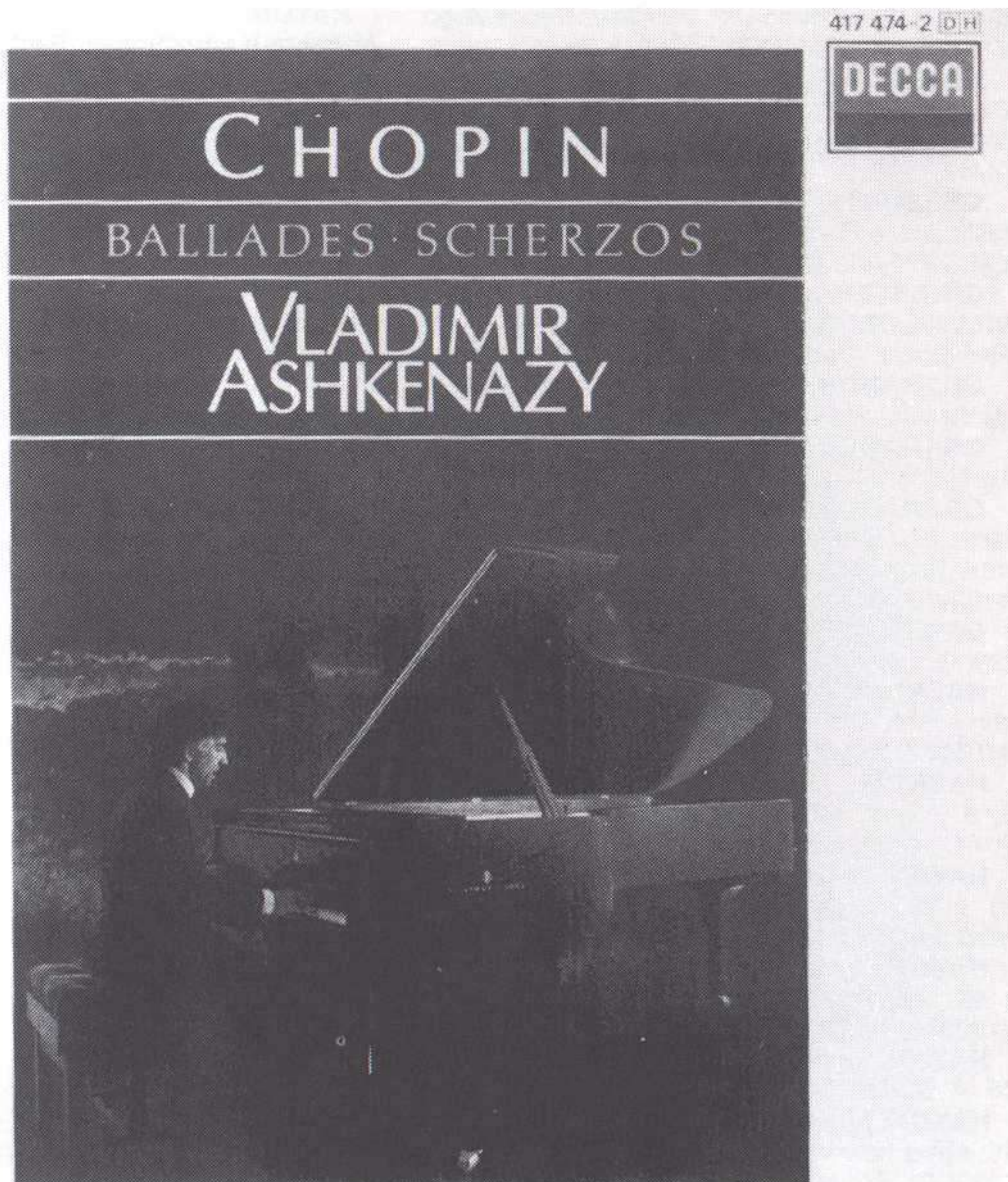
DEBUSSY: Images I, II. Children's Corner. A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 4153722. Analógico (5/4).

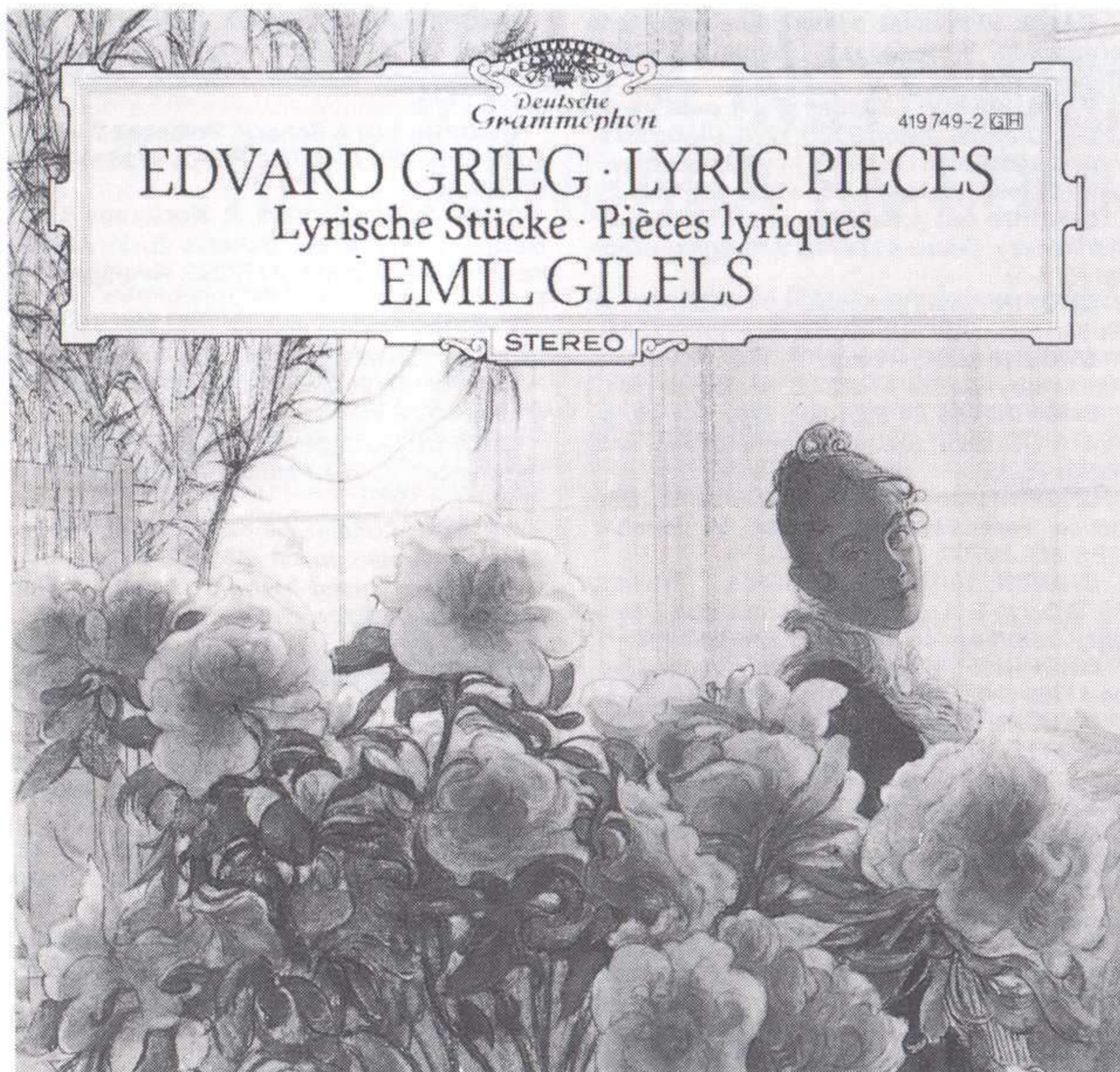
DEBUSSY: Preludios, libro I. A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 4134502. Analógico (5/4).

DEBUSSY: Preludios, libro I. J. Rouvier. Denon C37-7121. Digital (4/4).

DEBUSSY: Preludios, libro II. J. Rouvier. Denon C37-7043. Digital (4/4).

DUPRE: Sinfonía para órgano Op. 25. (+ **RHEINBERGER:** Concierto para órgano núm. 1. Con Orquesta Royal Philharmonic. J. Ling). M. Murray. Telarc 80136. Digital (4/5).





FALLA: Las Obras para piano. A. de Larrocha. Decca 4178162. Analógico (4-5/4).

FIELD: Nocturnos 1-15. R. Mamou. Pavane ADW 7110-2. Analógico (4/4).

FRANCK: Los 3 Corales. Pastoral. Preludio, fuga y variación. P. Hurford. Decca Argo 4117102. Digital (5/5).

FRESCOBALDI: Canzoni Francese (1615). Canzoni alla francese (1645). D. Karasszon (órgano). Hungaroton HCD 12778-2. Digital (4/4).

GERSHWIN: Un Americano en París. Fantasía sobre Porgy and Bess. K. y M. Labèque. EMI 7470442. Digital (5/5).

GINASTERA: Sonata para guitarra Op. 47. **VILLA-LOBOS:** 5 Preludios. 12 Estudios. E. Fernández. Decca 4146162. Digital (4/5).

GRANADOS: Las 12 Danzas Españolas. A. de Larrocha. Decca 4145572. Analógico (5/4).

GRANADOS: Goyescas. El Pelele. A. de Larrocha. Decca 4119582. Analógico (5/4).

GRANADOS: 6 Piezas sobre cantos populares españoles. Allegro de concierto. Escenas Románticas. A. de Larrocha. Decca 4102882. Digital (5/5).

GRIEG: 20 Piezas Líricas. E. Gilels. Deutsche Grammophon 4197492. Analógico (5/4).

HAENDEL: Chacona HWV 435. Suites para clave 434, 436, 438 y 441. T. Pinnock. Archiv 4106562. Digital (5/5).

HAENDEL: Suites para clave núms. 2, 3, 5, 6 y 7. K. Gilbert. Harmonia Mundi HMC 90447. Digital (5/4).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 20, 29, 31 y 33. Capicho. Z. Kocsis. Hungaroton HCD 11618-2. Analógico (4/4).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 32, 34 y 42. Adagio. Fantasía. A. Brendel. Philips 4122282. Digital (4/5).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 36, 43 y 46. A. Schiff. Denon C37-7801. Digital (4/5).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 37, 40 y 45. Andante y variaciones. A. Brendel. Philips 4163652. Digital (4/5).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 54, 55, 59, 60 y 62. D. Ranki. Hungaroton HCD 11625-2. Analógico (4/4).

HAYDN: Sonatas para piano núms. 58, 60 y 61. A. Brendel. Philips 4110452. Digital (4/5).

HAYDN: 11 Sonatas para piano. Adagio. Andante y variaciones. Fantasía. A. Brendel. Philips 4166432, 4 CDs. Analógico y Digital (4-5/4-5).

HINDEMITH: Las 3 Sonatas para órgano. **DISTLER:** 4 Piezas Op. 18/1. **KROPFREITER:** Toccata francesa. P. Hurford. Decca Argo 4171592. Digital (5/5).

LISZT: Años de Peregrinación, I (Suiza). D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4156702. Analógico (5/5).

LISZT: Ave María. Preludio y fuga BACH. Variaciones Weinen, Klagen. Adagio en Re bemol. Himno Papal. G. Lehotka (órgano). Hungaroton HCD 12562-2. Digital (4/4).

LISZT: Lso 12 Estudios de ejecución trascendental. C. Arrau. Philips 4164582. Analógico (5/4).

LISZT: Las 19 Rapsodias Húngaras. M. Dichter. Philips 4164632, 2 CDs. Analógico y Digital (4/5).

LISZT: Sonata-Fantasía Dante. 6 Cantos Polacos. Funerales. C. Arrau. Philips 4110552. Digital (5/5).

LISZT: Sonata en Si menor. 2 Leyendas. 2 Góndolas fúnebres. A. Brendel. Philips 4100402. Digital (4-5/5).

LISZT: Los 3 Sueños de Amor. **MENDELSSOHN:** 9 Romanzas sin Palabras. **SCHUBERT:** Los 6 Momentos Musicales. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4151182. Analógico (5/4).

LISZT: Transcripciones para piano de música de WAGNER. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4159572. Digital (5/5).

MENDELSSOHN: Obras para órgano: Sonatas núms. 2, 3 y 6. Los 3 Preludios y fugas Op. 37. P. Hurford. Decca Argo 4144202. Digital (5/5).

MENDELSSOHN: Rondó caprichoso. Sonata para piano Op. 6. Variaciones serias. M. Perahia. CBS MK 37838. Digital (5/5).

MOMPOU: Obras para piano, vol. 1: Impresiones íntimas. Pessebres. Canción de cuna. Scenes d'enfants. Dialogues I-II. Souvenirs de l'exposition. Charmes. F. Mompou. Ensayo ENY-CD-3418. Analógico (5/4).

MOMPOU: Obras para piano, vol. 2: Suburbis. Cants Mágics. Fêtes lointaines. Paisajes. F. Mompou. Ensayo ENY-CD-3426. Analógico (5/4).

MOZART: Piezas para piano completas: Fantasía K 397.; Rondós 485 y 511. Adagio 540. Giga 574.6 Minuetos, etc. D. Barenboim. EMI CDC 7473842. Digital (5/5).

MOZART: Sonatas para piano completas. D. Barenboim. EMI 747336 8T, 6 CDs. Digital (5/5).

MOZART: Sonatas para piano completas. M. J. Pires. Denon C37-7386 al 90, 5 CDs. Separados. Analógicos (4/4).

MOZART: Sonatas para piano K279, 457 y 576. Fantasía 475. M. Uchida. Philips 4126172. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 284 y 570. Rondó K 485. M. Uchida. Philips 4202852. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 309, 310 y 311. M. Uchida. Philips 4127412. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 310 y 457. A. Brendel. Philips 4125252. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 330 y 333. Adagio 540. Giga 574. M. Uchida. Philips 4126162. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 331 y 332. M. Uchida. Philips 4121232. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 332 y 333. C. Arrau. Philips 4168292. Digital (5/5).

MOZART: Sonatas para piano K 545 y 553. M. Uchida. Philips 4121222. Digital (4/5).

MOZART: Sonatas para piano K 570 y 576. Adagio K 540. C. Arrau. Philips 4111362. Digital (5/4).

PAGANINI: Los 24 Caprichos para violín solo. S. Mintz. Deutsche Grammophon 4150432. Digital (5/5).

PAGANINI: Los 24 Caprichos para violín solo. I. Perlman. EMI 7471712. Analógico (5/4).

POULENC: Obras para piano. P. Rogé. Decca 4174382. Digital (5/5).

PROKOFIEV: Piezas de Romeo y Julieta. Sonata para piano núm. 3. **SCRIABIN:** Sonata-Fantasía Op. 19. 3 Mazurcas. 2 Poemas Op. 32. Vals Op. 32. B. Davidovich. Philips 4127422. Digital (4/4).

PROKOFIEV: Sonata para piano núm. 6. **RAVEL:** Gaspard de la Nuit. I. Pogorelich. Deutsche Grammophon 4133632. Digital (5/5).

RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas. **TCHAIKOVSKY:** Suite de Cascanueces (Arr. Economou). M. Argerich N. Economou. Deutsche Grammophon 4106162. Digital (5/5).

RACHMANINOV: 5 Preludios. 2 Etudes-tableaux. 4 Momentos Musicales. A. Gavrillov. EMI 7471242. Digital (5/5).

RACHMANINOV: Los 24 Preludios. Sonata para piano núm. 2. V. Ashkenazy. Decca 4144172, 2 CDs. Analógico (5/4-5).

RAMEAU: Obras para clave. W. Christie. Harmonia Mundi HMC 901120. Digital (4/4).

RAVEL: Gaspard de la Nuit. Pavana para una infanta difunta. Valses nobles y sentimentales. V. Ashkenazy. Decca 4102552. Digital (4/5).

RAVEL: Gaspard de la Nuit. Sonatina. Valses nobles y sentimentales. D. Ranki. Hungaroton HCD 12317-2. Digital (4/4).

RAVEL: Gaspard de la Nuit. Sonatina (+ Concierto para piano en Sol. Con Orquesta Filarmonica de Berlín. C. Abbado). M. Argerich. Deutsche Grammophon Galleria 4190622. Analógico (4/4).

RODRIGO: Obras para guitarra: 3 Piezas Españolas. Sonata Giocosa. Invocación y Danza. Entre Olivares. Zarabanda Lejana, etc. N. Yepes. Deutsche Grammophon 4196202. Digital (5/5).

SATIE: Obras para piano: Gymnopédies. Gnossiennes. Croquis. Embryons. Sonatine. Avant-dernières pensées. Véritables préludes flasques. Nocturnes. Morceaux en forme de poire. La Belle excentrique. A. Ciccolini. EMI 7474742. Analógico (4/4).

SATIE: Obras para piano: Gymnopédies. Je te veux. Préludes flasques. Prélude en tapisserie. Nocturnes. Vieux séquins. Embryons. Gnossiennes. Sonatine. Piccadilly. P. Rogé. Decca 4102202. Digital (4/5).

SATIE: Obras para piano: Gymnopédies. Gnossiennes. Embryons. Avant-dernières. Pieces froides. Sonatine. Véritables préludes flasques. 3 Valses distinguées. Sarabande. R. Pöntinen. BIS CD-317. Digital (5/4).

D. SCARLATTI: 12 Sonatas: K 17, 27, 96, 162, 208, 322, 394, 420, 427, 491, 518 y 519. A. Schiff (piano). Hungaroton HCD 11806-2. Analógico (4/4).

D. SCARLATTI: 14 Sonatas: K 191, 203, 234, 337, 338, 418, 419, 477, 532-535, 546 y 547. H. Dreyfus. Denon C37-7095. Digital (4/5).

D. SCARLATTI: 14 Sonatas: K 3, 52, 183, 184, 191 al 193, 208, 209, 227, 238, 239, 252 y 253. G. Leonhardt. Pro Arte CDC 289. Analógico (4/4).

D. SCARLATTI: 14 Sonatas: K 460, 461, 478, 479, 502, 516-519 y 544-547. T. Pinnock. Archiv 4196322. Digital (5/5).

SCRIABIN: 24 Preludios. Sonata núm. 4. Estudio Op. 24/5. A. Gavrilov. EMI 7473462. Digital (5/5).

SCRIABIN: Sonatas para piano núms. 1, 6 y 8. 4 Piezas Op. 51. V. Ashkenazy. Decca 4143532 Digital (5/5).

SCHUBERT: Fantasía «El Caminante». Sonata para piano núm. 16, D 845. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4196722. Analógico (4/4).

SCHUBERT: Fantasía «El Caminante». Sonata para piano núm. 21, D 960. V. Ashkenazy. Decca 4173272. Digital (5-4/5).

SCHUBERT: Fantasía «El Caminante». Sonata para piano núm. 21, D 960. A. Brendel. Philips Silver Line 4206462. Analógico (4/4).

SCHUBERT: Los 8 Impromptus. R. Lupu. Decca 4117112. Digital (5/5).

SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 4 y 13, D 537 y 664. A. Brendel. Philips 4106052. Digital (4/5).

SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 9 y 11, D 575 y 625. S. Richter. JVC VDC-524. Digital (5/5).

SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 13 y 14, D 664 y 784. S. Richter. JVC VDC-520. Digital (5/5).

SCHUBERT: Sonata para piano núm. 15, D 840. S. Richter. Philips 4162922. Analógico (5/5).

SCHUBERT: Sonatas para piano núms. 16 y 18, D 845 y 894. R. Lupu. Decca 4176402. Analógico (5/5).

SCHUBERT: Sonata para piano núm. 20, D 959. 12 Danzas Alemanas D 790. A. Brendel. Philips 4114772. Analógico (4/4).

SCHUMANN: Escenas de Niños. Kreisleriana. M. Argerich. Deutsche Grammophon 4106532. Digital (5/5).

SCHUMANN: Estudios sinfónicos. Arabesca. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4109162. Digital (5/5).

SOR: Obras para guitarra: 4 Fantasías. Largo. Minueto. Variaciones. G. Söllscher. Deutsche Grammophon 4192472. Digital (5/5).

R. STRAUSS: 5 Piezas para piano Op. 3. Sonata Op. 5. G. Gould CBS MK 38659. Analógico (5/4).

SWEELINCK: Obras para órgano. J. van Dortmerssen. Denon C37-7024. Digital (5/5).

TARREGA: Obras para guitarra: Recuerdos de la Alhambra. Lágrima. Danza Mora. Adelita. Pavana. Jota, etc. N. Yepes. Deutsche Grammophon 4106552. Digital (4/5).

TCHAIKOVSKY: Obras para piano: Piezas Op. 10, 19, 40, 51 y 72. Romanza Op. 5. Valscherzo Op. 7. S. Richter. JVC VCD-515. Digital (5/5).

TELEMANN: Las 12 Fantasías para oboe solo. H. Holliger. Denon C37-7089. Digital (5/5).

WAGNER: Música transcrita para piano por LISZT: El holandés errante, Lohengrin, Rienzi, Tannhäuser y Tristán e Isolda. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4159572. Digital (5/5).

WIDOR: Sinfonías para órgano núms. 5 y 10. D. Chorzempa. Philips 4100542. Digital (4/4).

RECITALES

«A Paganini». Obras virtuosísticas para violín solo de ERNST, MILSTEIN, ROCHBERG y SCHNITTKE. G. Kremer. Deutsche Grammophon 4154842. Digital (4/5).

«Bream y Williams juntos». Obras para 2 guitarras de ALBENIZ, CARULLI, FALLA, GRANADOS, LAWES, RAVEL y SOR. RCA RD 83257. Analógico (5/4).

«Danzas Españolas para guitarra» de ALBENIZ, FALLA y GRANADOS. Pepe y Celín Romero. Philips 4114322. Digital (4/5).

«Danzas Españolas en 4 guitarras» de BIZET, CHAPI, FALLA y MORENO TORROBA. Los Romero, Philips 4126092. Digital (4/5).

«Ensueño». Obras para piano de BEETHOVEN, CHOPIN, LISZT, MENDELSSOHN, SCHUBERT y SCHUMANN. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 4104082. Analógico y Digital (5/4-5).

«Guitarra Clásica y Romántica». Obras de DIABELLI, GIULIANI, LEGNANI, PAGANINI y SOR. E. Fernández. Decca 4141602. Digital (4/5).

«La Guitarra en España». Obras de MUDA-

RRA, MILAN, NARVAEZ, SANZ, BOCCHERINI, SOR, AGUADO, TARREGA, GRANADOS, ALBENIZ, FALLA, TURINA, RODRIGO, MORENO TORROBA, etc. J. Bream. RCA RD 85417 2 CDs. Digital (5/5).

«Guitarra Española». E. Fernández. Decca 4141612. Digital (4/5).

«El Herrero Armonioso». Obras para clave de BACH, BALBASTRE, F. COUPERIN, FIOCCO, HAENDEL, RAMEAU y D. SCARLATTI. T. Pinnock. Archiv 4135912. Digital (5/5).

«Juegos Prohibidos» y otras obras para guitarra. P. Romero. Philips 4110332. Digital (4-5/5).

«Música Barroca para Organo». Obras de G. BÖHM, BUXTEHUDE, L. COUPERIN, KERLL, PACHELBEL, PESCEtti, STANLEY, SWEELINCK y WALOND. P. Hurford. Decca Argo 4144962. Digital (5/5).

«Música Francesa para Piano». Obras de CHABRIER, FAURE, POULENC y RAVEL. A. Rubinstein. RCA RD 85665. Analógico (5/4).

«Música Romántica para Organo». Obras de BRAHMS, FRANCK, MENDELSSOHN, REGER, WIDOR, etc. P. Hurford. Decca Argo 4101652. Digital (5/5).

«Obras para Piano del Siglo XX». BOULEZ: Sonata núm. 2. PROKOFIEV: Sonata núm. 7. STRAVINSKY: 3 Danzas de Petrushka. WEBER: Variaciones Op. 27. M. Pollini. Deutsche Grammophon 4102022. Analógico (5/4).

«Piezas españolas para Guitarra», de ALBENIZ, MORENO TORROBA, C. ROMERO y TARREGA. P. Romero. Philips 4163842. Digital (4-5/5).

«Piezas Favoritas Españolas para Piano», de I. y M. ALBENIZ, GRANADOS, MOMPOU, SOLER y TURINA. A. de Larrocha. Decca 4176392. Analógico y Digital (5/4-5).

«Recital Intimo de Guitarra». Obras de ASENSIO, BACH, BENDA, PONCE, D. SCARLATTI, SOR y WEISS. A. Segovia. Fonomusic CD 1001. Analógico (5/4).

«Salut d'Amour». Obras para violín y piano de ALBENIZ, BRAHMS, DVORAK, ELGAR, FALLA y KREISLER. P. Zukerman, M. Neikrug. Philips 4161582. Digital (5/5).



I FESTIVAL DE MUSICA DE PERALADA

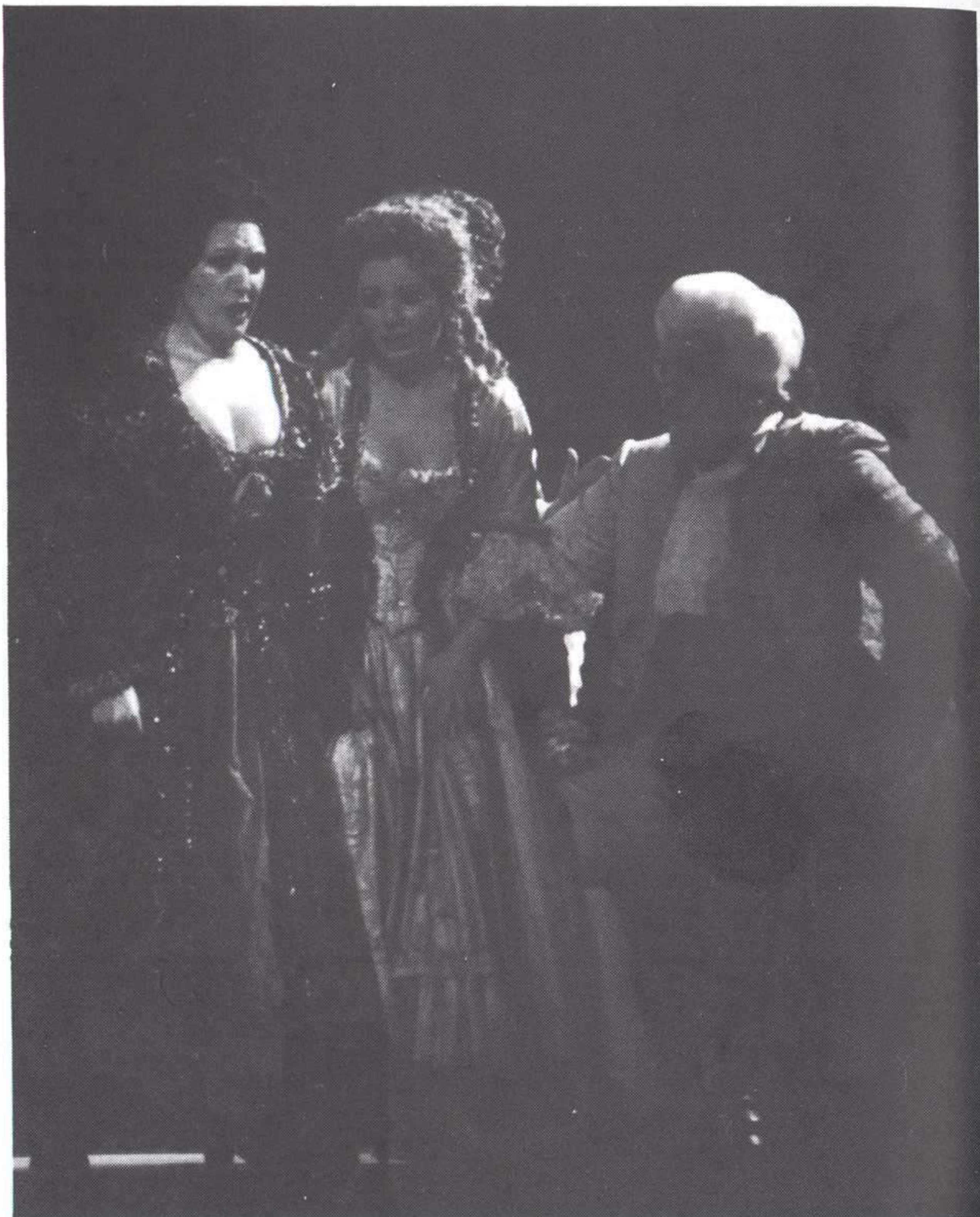
Por Roger Alier

«Mozart y Salieri» (18-7-87)

En un escenario montado entre el castillo y la muralla, frente al cual se levantaba hasta una altura vertiginosa un teatro al aire libre, se montó escénicamente esta pequeña pieza de Rimsky-Korsakov basada en la obrita teatral de Puchkin, en la que se exponían los principales tópicos de la leyenda del envenenamiento de Mozart por Salieri. La obrita tiene dos escenas: una primera discusión entre los dos músicos, y una sobremesa (Salieri ha invitado a Mozart a cenar) en el curso de la cual el primero envenena al segundo, aunque posiblemente con la intención de suicidarse con él, suicidio que se malogra porque Mozart ingiere velozmente todo el veneno.

Justo es reconocer que la ópera de Rimsky-Korsakov tiene escasos atractivos. El compositor quiso construirla sobre una especie de recitativo en el que lo único que sobresale son algunas citas de obras de Mozart que van apareciendo. Hay que tener en cuenta que cuando Rimsky escribió esta ópera, Mozart era un compositor que gozaba de mucho menos prestigio que ahora: se le consideraba una especie de fabricante de chocolatinas musicales, y entre su producción operística sólo se valoraban **Don Giovanni** y en cierto modo **Las bodas de Figaro**. Su obra instrumental sólo se conocía muy fragmentariamente, puesto que se interpretaban muy pocas de sus obras.

Así pues, **Mozart y Salieri** resulta hoy en día poco menos que una insulsa melopea que, por supuesto, ofrece pocos asideros a una representación escénica, pero que hubiera resultado aún peor en forma de concierto. Unos sumarios elementos decorativos y una sencilla pero eficiente dirección escénica permitieron al público, al menos, visualizar la discusión entre los dos personajes, con sus pequeños avatares (Mozart introduce a un violinista callejero que interpreta penosamente un fragmento de **Don Giovanni** y luego se sienta al piano). Los dos únicos papeles cantados fueron interpretados por el tenor Peter Jeffes («Mozart»), y el bajo Peter Patrov («Salieri»). El primero lució una voz de tenor lírico-ligero de mediana calidad, pero se desenvolvió bien en el papel, para el que tenía un aspecto físico adecuado; el segundo causó sin duda la frialdad de la noche (un repentino bajón de temperatura tuvo al público tiritando en las gradas) y tuvo en algunos momentos problemas en la emisión.



El esfuerzo de unos estupendos y muy esforzados cantantes no tuvo eco suficiente en el público. El estreno de Falstaff pudo frustrarse.

En un momento determinado de la segunda escena, el coro, fuera de escena, debe interpretar un fragmento del **Requiem** mozartiano, obra que formaba la segunda parte de la velada. Pareció de mal agüero que el coro cantara tan mal esa pequeña muestra de la obra; por fortuna, luego el nivel fue muy otro.

Especialmente notable fue la dirección de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu, a cargo de Antoni Ros-Marbà, y la parte de piano ejecutada por Liliana Maffiote. La ópera terminó con generosos aplausos por parte de un público que siguió con dificultad los avatares de la insípida obra, a causa de las ráfagas de viento. A la representación asistió S.M. la Reina, y no podemos dejar de felicitarnos por el hecho de que nuestra soberana sea capaz de afrontar

las incomodidades de un desplazamiento para asistir a la representación de una ópera infrecuente. Chapeau.

«FALSTAFF», de Salieri (25-8-87)

La segunda ópera programada por el I Festival Internacional de Música de Peralada era **Falstaff**, una ópera bufa que Salieri estrenó el 3 de enero de 1799 en el Teatro de la Kärntnertor de Viena. La obra, construida como una ópera bufa italiana de la época, sigue poco más o menos el esquema argumental de **Las alegres comadres de Windsor**, de Nicolai, es decir, que son tres los episodios de castigo que caen sobre las rollizas espadas del protagonista, en lugar de

dos, como en el **Falstaff** verdiano. Esto da a la ópera de Salieri una longitud que, en nuestros días, resulta un poco excesiva. Por otra parte, el «estro» de Salieri en esta ópera parece un tanto fatigado y su imaginación melódica no siempre le permite sostener la comparación no ya con Mozart, por supuesto, sino ni siquiera con Cimarosa o Vicente Martín y Soler, compositores que el conoció en la Viena de aquellos años. Con todo, la obra es amable y las melodías gratas, y hay momentos felices, como el aria de «Mr. Ford» al entrar en la taberna.

Plenamente escenificada, con unos sencillos decorados que empleaban numerosas escaleras que permitían a los intérpretes llegar hasta uno de los torreones de la muralla del castillo y utilizarla como salida, la dirección escénica de Vittorio Patané tuvo una virtud esencial: hacer comprensible la acción. Cosa importantísima, ya que el numeroso público que llenaba por completo el teatro montado junto a las murallas (en lugar distinto al de la representación de la semana anterior) pudo seguir paso a paso la intriga. Fue, por otra parte, un gran acierto escoger esta ópera, cuyo argumento, ya conocido por el público, facilitó la comprensión del juego escénico.

Este fue magistralmente llevado a cabo por los cantantes, que se mostraron, en general, consumados actores, desde Juan Pons, que demostró cualidades de barítono bufo de gran clase (sería interesante que estudiara incorporar a su repertorio papeles de «basso buffo», o de barítono bufo, de Cimarosa, Rossini, etc., pues seguro que serían rotundos éxitos) hasta Enric Serra, que dio importancia escénica al papel de «Bardolfo», el único criado que el libreto da al protagonista. Carlos Chausson, en el papel de «Mr. Slender», también demostró

buna capacidad interpretativa (aunque el papel es poco brillante) y una grata materia vocal, que supo complementar con las adecuadas inflexiones cómicas propias del estilo bufo. Y completando el conjunto de voces masculinas, la elegante, aunque comprometida, actuación del tenor ligero Dalmacio González, quien tuvo que vérselas con un papel de «primo uomo» tremendamente difícil y ornamentado, como correspondía a las óperas del género en esta época. Dalmacio González luchó denodadamente para superar todos los obstáculos y lo logró, aunque con esfuerzo, pero como añadió al combate su reconocida capacidad como actor, en conjunto logró un merecido éxito.

El equipo femenino también estuvo a la altura: Nuccia Focile, soprano ligera italiana cantó el rol de «Mrs. Ford», que corresponde al de «prima donna», con todo lo que de exigente supone esta clasificación. Su voz, no muy poderosa, pero ágil y bonita, le consintió cantar con elegancia y convicción, y actuó también con garbo. Raquel Pierotti la secundó brillantemente como «Mrs. Slender», y cantó con ella el dúo «La stessa, la stessissima», que los MUY ENTENDIDOS conocen a través de una pieza pianística de Beethoven que precisamente se había interpretado aquella tarde en otro concierto del que se habla en este mismo número. El dúo en cuestión tiene un interés musical secundario, porque tanto «Mrs. Ford» como «Mrs. Slender» tienen en la ópera intervenciones mejores. Finalmente, cabe consignar también el corto papel de «Betty», muy delicadamente interpretado por María Gallego, soprano andaluza que se está destacando como una excelente intérprete de música dieciochesca.

El coro del Gran Teatre del Liceu tuvo breves pero numerosas y relevantes

intervenciones, muy ajustadas, en la obra, y la orquesta, aunque sonó con menos fuerza de lo que se hubiera deseado, ya que la orquestación salieriana es muy transparente y en modo alguno pensada para el aire libre; funcionó con ductilidad y elegancia bajo la batuta de Xavier Güell, en su debut operístico, francamente alentador. Todo ello a pesar de que el viento estuvo molestando insistentemente a los músicos en sus atriles.

Falstaff, de Salieri, se ejecutaba como estreno en España, y a punto estuvo de frustrarse el estreno cuando, en el descanso, una nube inquieta soltó un leve chaparrón. Afortunadamente, la cosa no pasó de ahí, y tras unos veinte minutos de demora se reemprendió la función, pero a causa del retraso la ópera terminó muy tarde y la reacción final del público fue poco generosa, ya que los aplausos (y algún bravo) fueron breves, cosa que visiblemente desanimó a los intérpretes, que habían realizado un prolongado esfuerzo.

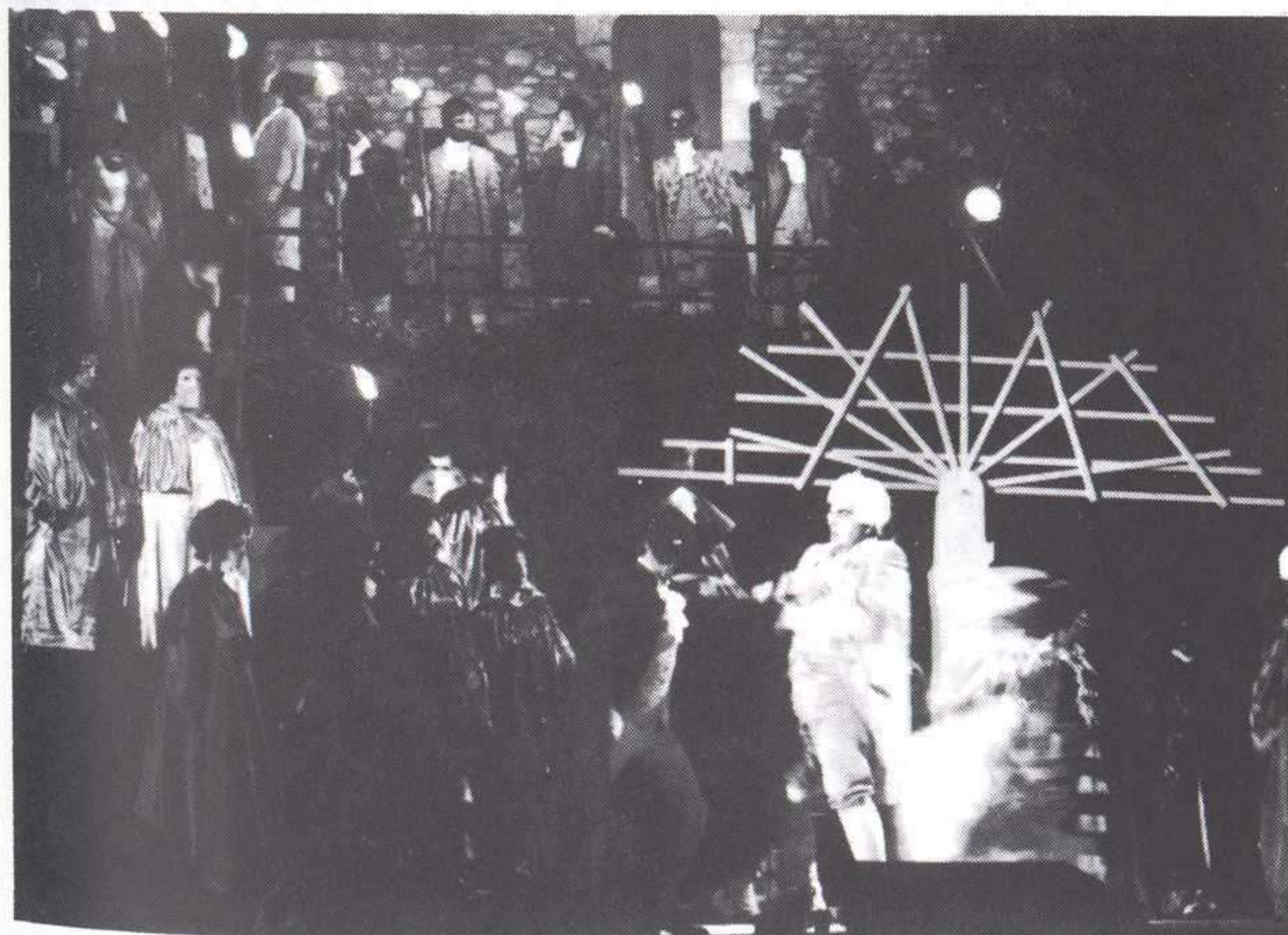
CONCIERTOS Y RECITALES

El día ocho de agosto por la tarde se celebró el octavo concierto del Festival Internacional, que tuvo lugar en el claustro de la iglesia gótica del recinto monumental. La sesión musical tuvo una hora de duración y estuvo a cargo de miembros de la Orquesta Solistes de Catalunya —que actuaría después— y del flautista Claudi Arimany.

Abriendo el concierto se interpretó un Andante con variaciones para «corno di bassetto» de Girolamo Salieri, sobrino del célebre Antonio y, a juzgar por esta pieza, compositor de oficio y poca cosa más. Tras un comienzo algo incierto, Miquel Barona supo deleitar con el grato timbre del instrumento, lucién dose especialmente en los pasajes más cadenciosos. En los que requerían una mayor agilidad, incurrió en algún que otro despiste subsanado con aplomo.

Por su parte, Vicent Aguilar protagonizó cumplidamente el **Quinteto para trompa K. 407**, pero se resintió de la lentitud exasperante del cuarteto de cuerda que lo acompañó. Poco a poco se alcanzó un mayor control formal y las confusiones fueron más episódicas y rápidamente sorteadas, gracias a la profesionalidad de unos intérpretes que evidenciaron antes una falta de ensayos que desinterés o incapacidad.

En el **Cuarteto para flauta K. 285** el solista fue Claudi Arimany, joven intérprete que demostró una vez más su musicalidad y una madurez admirable. Arimany interpretó su partícula con una autoridad enorme, que le permitió resistir sin vacilaciones los frecuentes ba-



En primer plano, y de izquierda a derecha, Carlos Chausson y Juan Pons, protagonistas masculinos de este Falstaff, de Salieri.

ches interpretativos de sus compañeros, de cuya prestación la suya estuvo a una distancia casi diría que galáctica. Ejerció un control enérgico sobre el fiato y emitió en todo momento un sonido de gran tersura, alternativamente brillante o pastoso, que produjo siempre la sensación de tirar de la música hacia adelante, como si la dejara flotando detrás, con una gran dosis de lo que los anglosajones llaman «drive».

Por la noche, en el amplio recinto de las murallas, los Solistes de Catalunya ofrecieron una selección de la música masónica de Mozart, que debió ser un descubrimiento para más de un oyente dada la escasa frecuencia con que ha sido interpretada en nuestro país, con la lógica excepción de **La Flauta Mágica**. Se interpretaron la **Marcha Fúnebre K. 477**, cinco cantatas para solistas y coro masculinos y la obertura y algunos pasajes con música ritual de la ópera antes mencionada. Por aquello de que QUIEN TUVO, RETUVO, el Coro de Antics Escolans de Montserrat tuvo una interpretación dignísima. Las voces son muy homogéneas, con una tesitura bastante alta por la preponderancia de los tenores, característica que aligera la textura de la masa coral y me parece muy conveniente para la interpretación de estas cantatas de una escritura polifónica relativamente sencilla. La orquesta cumplió sin más. Lo cual es mucho porque su titular Xavier Güell, tiene una manera de dirigir muy poco clara: parece más interesado en encadenar gestos estereotipados y efectistas que en intervenir con decisión cuando su orquesta pierde la carta de navegar. La **Trauermarsch** resultó cansina y la Obertura de la «Flauta» fue adornada con unos espasmos dramáticos ajenos por completo al espíritu de la obra.

Afortunadamente, en el resto de las obras el protagonismo se trasladó al coro y a los solistas. La excepción fue el niño-soprano, venido de Inglaterra, que actuó visiblemente nervioso y desafinó cuanto pudo. Por contra, Dalmau González se erigió en el campeón de la noche, con una interpretación soberbia de cuatro de las cantatas. Aunque la articulación de la dicción alemana no es la que mejor conviene a su voz, se pudo apreciar que ésta ha evolucionado hacia una mayor densidad, con un color más oscuro, pero conservando su facilidad para la expansión en la zona aguda. Su intervención tuvo el acierto de prescindir, en cierta manera, del contexto orquestal y confirmó una vez más su categoría internacional. El bajo yugoslavo Ivan Urbas cantó de una manera que denotaba el esfuerzo por expresarse con musicalidad, pero no logró evitar una emisión vocal muy forzada, reñida con la nobleza de la línea de canto que conviene a «Sarastro». Josep M.^a Bosch estuvo muy bien en su breve cometido.

El día 21 de agosto se presentó la Orquesta de Cámara Orpheus. Tras una sinfonía de J. CH. Bach de ejecución im-

Los Orpheus Chamber Orchestra ofrecieron dos conciertos.



pecable, la Orquesta y el pianista Oleg Maisenberg interpretaron el **Concierto en Do mayor** de A. Salieri. El acompañamiento orquestal fue perfecto porque la Orpheus supo entender que su papel era subsidiario por completo al del piano. Maisenberg exhibió un fraseo sumamente elegante y un control de la tensión que hubiera sido perfecto si hubiera reservado para el Larghetto un poco de la energía que aplicó al Allegro assai inicial. En el Presto conclusivo estuvo plenamente convincente. A continuación se interpretó el **Concierto para piano núm. 8** de Mozart, demostrando sin contestación la distancia que media entre la inspiración o el oficio y la genialidad. Orquesta y solista demostraron haber diseccionado la partitura hasta el último recoveco y fue una delicia escuchar el juego de contrastes que supieron extraer en colaboración, ora para subrayar el bucolismo temático de un pasaje, ora para destacar la elegancia suprema del siguiente. La interpretación del **Divertimento núm. 11 K. 251** fue otro prodigio de creatividad: la Orquesta funcionó con la precisión de un cuarteto pero con una gran opulencia trémbrica.

Al día siguiente ofrecieron un concierto dedicado monográficamente a Mozart, que empezó y terminó con sendas sinfonías: la **Núm. 27**, interpretada con garra y empaque, y la **Núm. 33**, que alcanzó el punto de máxima excelencia en un Andante moderato que fue capaz de suspender el ánimo de muchos oyentes y demostró que la perfección no tiene por que estar reñida con la emotividad. En el **Concierto para trompa K. 447** el solista fue William Purvis, un miembro de la Orquesta. Ostensiblemente nervioso, tocó con una gran cautela y con mayores dosis de musicalidad que de capacidad virtuosística (aun teniendo en cuenta que la alta humedad ambiental ciertamente no le favorecía). Fue hermoso comprobar como sus compañeros adelgazaron el sonido orquestal para no cubrirlo y enlentecieron el ritmo para co-

laborar con él sin forzamientos. La suavidad resultante convino mejor al movimiento lento que a la música más extrovertida de los otros dos, en los que la prestación del solista fue francamente insuficiente. No fue éste el caso de Steven Dibner, protagonista del **Concierto para fagot K. 191**. Estuvo muy brillante en los pasajes virtuosísticos y la elegancia con que tocó el Andante hizo evocar a la «condesa Almaviva» y su «Porgi amor». Hermoso de verdad.

Unas horas antes, en apretada sesión, el pianista Maisenberg interpretó cuatro piezas de Mozart. Empezó con la **Fantasia K. 396**, interpretada de forma muy lenta y meditativa, con la intención de lograr una gran tensión aun con el riesgo de descuidar un poco las dificultades técnicas. La **Fantasia** quedó convertida en un ejercicio especulativo un tanto difícil de encajar. La **Sonata K. 315** tuvo una interpretación más canónica. El pianista soviético acertó a destacar la variedad de ritmos y estuvo soberbio, sobre todo en el Andante, cargado de un «pathos» que hizo pensar en Schubert. En el **Adagio K. 540**, Maisenberg volvió por sus fueros y ofreció una versión muy subjetiva en cuanto a estilo, ya que sonó más a la **Berceuse** chopiniana que a Mozart. Interpretó con mucha emoción, pero resolvió con brusquedad los crescendos. La sesión concluyó con las sorprendidas diez **Variaciones K. 455**, perfectamente ejecutadas. Aun a pesar de que la humedad se condensaba sobre el teclado, el solista pudo mostrar su gran habilidad técnica y su inclinación a interpretar de forma sofisticada.

Con estos conciertos quedó clausurado el Festival Internacional que ha causado una óptima impresión y permite augurar lo mejor a la vista de la lujosa programación confirmada para sus ediciones futuras.

IV Temporada
Barcelona

novembre 87 - juny 88
Palau de la Música
Catalana

iber: Camera

1	2 novembre	Orquestra Simfònica de Montreal Charles Dutoit, director Strauss, Bartók, Mussorgsky/Ravel	11	23 febrer	Orquestra Filharmònica de Viena Claudio Abbado, director Beethoven
2	3 novembre	Orquestra Simfònica de Montreal Charles Dutoit, director Marc André Hamelin, piano Berlioz, R. Murray Shafer, Rachmaninov, Stravinski	12	9 març	Trio di Milano Haydn, Fauré, Brahms
3	A determinar	Victòria dels Àngels, soprano Alicia de Larrocha, piano Mompou	13	14 març	Orquestra Mozarteum de Salzburg Hans Graf, director Coral Sant Jordi Oriol Martorell, director Haydn
4	17 novembre	Royal Philharmonic Orchestra Paavo Berglund, director Jean Bernard Pommier, piano Montsalvatge, Beethoven, Sibelius	14	24 març	Orquestra Nacional de la URSS Evgueni Svetlanov, director A determinar
5	3 desembre	Naum Grubert, piano Schubert, Beethoven, Rachmaninov	15	18 abril	M.ª João Pires, piano Hussey Sermet, piano Mozart, Schubert
6	13 desembre	The Chamber Orchestra of Europe Claudio Abbado, director Brahms, Haydn, Schubert	16	27 abril	Julian Bream, guitarra A determinar
7	18 gener	Vladimir Spivakov, violí Leonid Blok, piano Beethoven, Brahms	17	9 maig	Camerata de Berna Vivaldi, C.Ph.E. Bach, Wassenaer, Rossini, Dvorák, Shostakovitx
8	21 gener	Natalia Gutman, violoncel Eliso Virsaladze, piano A determinar	18	23 maig	The Academy of Ancient Music Christopher Hogwood, director Paul Goodwind, oboè Haydn, C.Ph.E. Bach, Mozart
9	25 gener	Philharmonia Orchestra Plácido Domingo, director Granados, Falla, Txaikovski	19	30 maig	Orquestra Concertgebouw d'Amsterdam Riccardo Chailly, director Schumann, Stravinski
10	1 febrer	Orquestra de Cambra de Zurich Edmon Stoutz, director Rafael Orozco, piano Salieri, Mozart	20	31 maig	Orquestra Concertgebouw d'Amsterdam Riccardo Chailly, director Luciano Berio, Bruckner
			21	13 juny	Vladimir Ashkenazy, piano Schumann, Chopin

Venda de localitats:
A partir del dia 19 d'octubre a les
taquilles del Palau de la Música Catalana.
Horari taquilles: d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h.
(dissabte matí tancat).

Venda d'abonaments:
A partir del dia 14 de setembre, per als
abonats de la passada temporada, a les
taquilles del Palau de la Música Catalana.
Per als nous abonats, a partir del dia 1
d'octubre, a les mateixes taquilles.

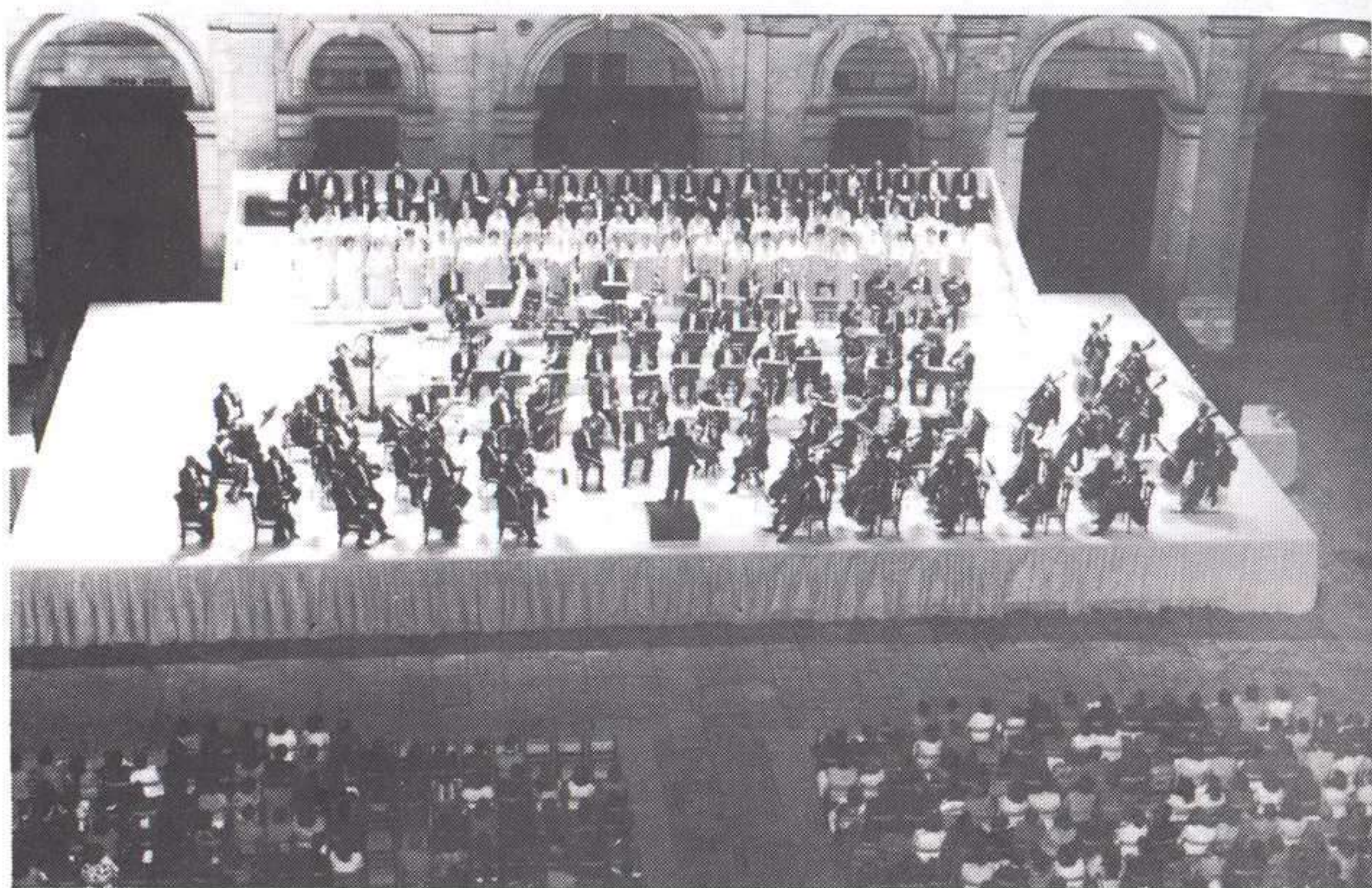
Madrid

MUSICA EN PALACIO: UNA INTERESANTE INICIATIVA

Por Carlos Ruiz Silva

El estío madrileño nunca se ha caracterizado por la riqueza de su vida musical. Al llegar el mes de junio todo empieza a languidecer hasta convertirse en un verdadero desierto en el que muy de vez en cuando aparece algún oasis. En los últimos años, el Ayuntamiento había empezado una tímida política de revitalización musical con los llamados «Veranos de la villa» pero ya este último el programa ha sido mucho más pobre y me temo que lo siga siendo en veranos sucesivos. El rock y otros espectáculos de masa —al fin y al cabo los votos son lo que interesa— ocupan para nuestro cultísimo ayuntamiento socialista un lugar mucho más esencial en sus desvelos por el pueblo de Madrid que los conciertos, la ópera o la zarzuela. Y así, Madrid —pese a toda la propaganda oficial— sigue estando en la cola de las capitales europeas por sus prestaciones culturales, máxime en verano.

Por todo ello debe ser bienvenido cualquier esfuerzo por paliar esta pobreza musical. Este es el caso del ciclo «Música en palacio» organizado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con el INAEM y con RTVE. El «alma mater» ha sido José Peris en su calidad de asesor de música del Patrimonio Nacional, a quien asimismo se debe la iniciativa de los «Ciclos de música de cámara» que se celebran en el Salón de columnas del Palacio Real. Las cinco se-



Vista general de uno de los conciertos ofrecidos por la Orquesta y Coro de la RTVE.

siones ofrecidas a lo largo del mes de julio tuvieron lugar en el amplio Patio del Príncipe, en el que se situaron sillas y tribunas para unas dos mil personas. El lugar es magnífico y, en principio, se presta muy bien para este tipo de manifestaciones estivales. Pero, como casi todos los escenarios al aire libre, plantea problemas difícilmente solubles. Ante todo problemas de acústica; dos son los principales defectos: por una parte, el sonido se pierde, se apaga e incluso en los grandes fortísimos del **Requiem** de Verdi el volumen resultó poco espectacular; por otro lado, la reverberación es muy notoria cuando a los fortes y fortísimos sigue un silencio, apareciendo efectos de eco. Otros problemas son los numerosos ruidos parásitos: puertas que se cierran con estrépito, sirenas de la policía, bocinas de automóviles, teléfonos ambulantes de los numerosos agentes de seguridad, fotógrafos que recorren impunemente el patio con taconeo inmisericorde... A esto hay que añadir la incertidumbre del tiempo, que en más de una ocasión jugó malas pasadas. Así, el Ballet del Teatro de la Zarzuela hubo de suspender su actuación, luego de una larga espera, y trasladarse del sábado 11 al martes siguiente, en el que, con el tiempo tormentoso, a punto estuvo de suspenderse otra vez. El concierto de la Orquesta de cámara Ferenc Listz se interrumpió unos veinte minutos a causa de la lluvia y cuando se reanudó el viento, racheado, arrebató en varias ocasiones particellas a los músicos. En suma, que el excelente marco inicial se ve perjudicado por sus circunstancias.

El nivel musical de las sesiones fue discreto. Los cinco programas fueron muy eclécticos. El inaugural estuvo a cargo de la Banda de la Guardia Real que ejecutó, sobre todo, música militar, aunque no faltasen ejemplos del repertorio habitual, como la **Música para los reales fuegos artificiales** de Haendel. Tal vez lo más interesante fuese el estreno mundial de la **Fanfarria** de José Peris —que no estaba anunciada en el programa—, pieza que se escucha con agrado y que no carece de originalidad dentro de una estructura de resonancias clásicas. Fue compuesta expresamente para la ocasión. El ballet de la Zarzuela —antiguo Ballet Nacional— ofreció una actuación de nivel medio y dentro de sus aceptables posibilidades como conjunto. No pude asistir al concierto de zarzuela interpretado por el Coro y Orquesta de la RTVE.

La Orquesta de cámara Ferenc Liszt tal vez no sea una agrupación de primerísima fila, pero es un conjunto homogéneo, disciplinado y que toca con ganas. Sigue una línea tradicional, con instrumentos modernos y sin planteamientos historicistas. Su director y primer violín es Janos Rolla, un buen concertador y estilizado instrumentista, quien probó su buen hacer —junto a Kalman Kostyal— en el bellísimo **Concierto en re menor** de Bach.

La sesión que despertó una mayor expectación fue la última, en la que el Coro y la Orquesta de la RTVE, dirigidos por Gómez Martínez, interpretaron el **Requiem** de Verdi. Fue también aquí donde los problemas acústicos se manifes-

taron más claramente, con una dinámica bastante pobre. La versión estuvo bien conjuntada y realizada, sin entrar en muchas profundidades ni visiones personales. El plantel de solistas fue muy aceptable: Mariana Nicolesco aunque de voz no muy refinada es cantante segura y poderosa que salvó digna, ya que no brillantemente, el escollo del «Liber me»; Stefania Toczyska —que actuaba por fin en Madrid este año, luego de su sustitución en el *Orfeo* de Gluck y la definitiva anulación de *Carmen*— cantó bien, con excelente línea y fraseo aunque con imperfecta pronunciación latina. Discreto el tenor James Wagner, que

sustituía al inicialmente anunciado Piero Visconti y algo irregular el bajo Stephan Elenkov —que reemplaza a Nicola Ghiuselev quien, a su vez, era sustituto de Paata Burchaladze— de muy buenos graves, aceptable centro y algo pobres agudos y también con problemas de pronunciación.

El público, siempre numeroso, no parecía habituado a las sesiones musicales (era de esos que están impacientes por aplaudir y luego se cansan enseguida o interrumpen una obra luego del primer movimiento). Había mucho extranjero, presumiblemente de embajadas, ya que las entradas eran gratuitas y por invita-

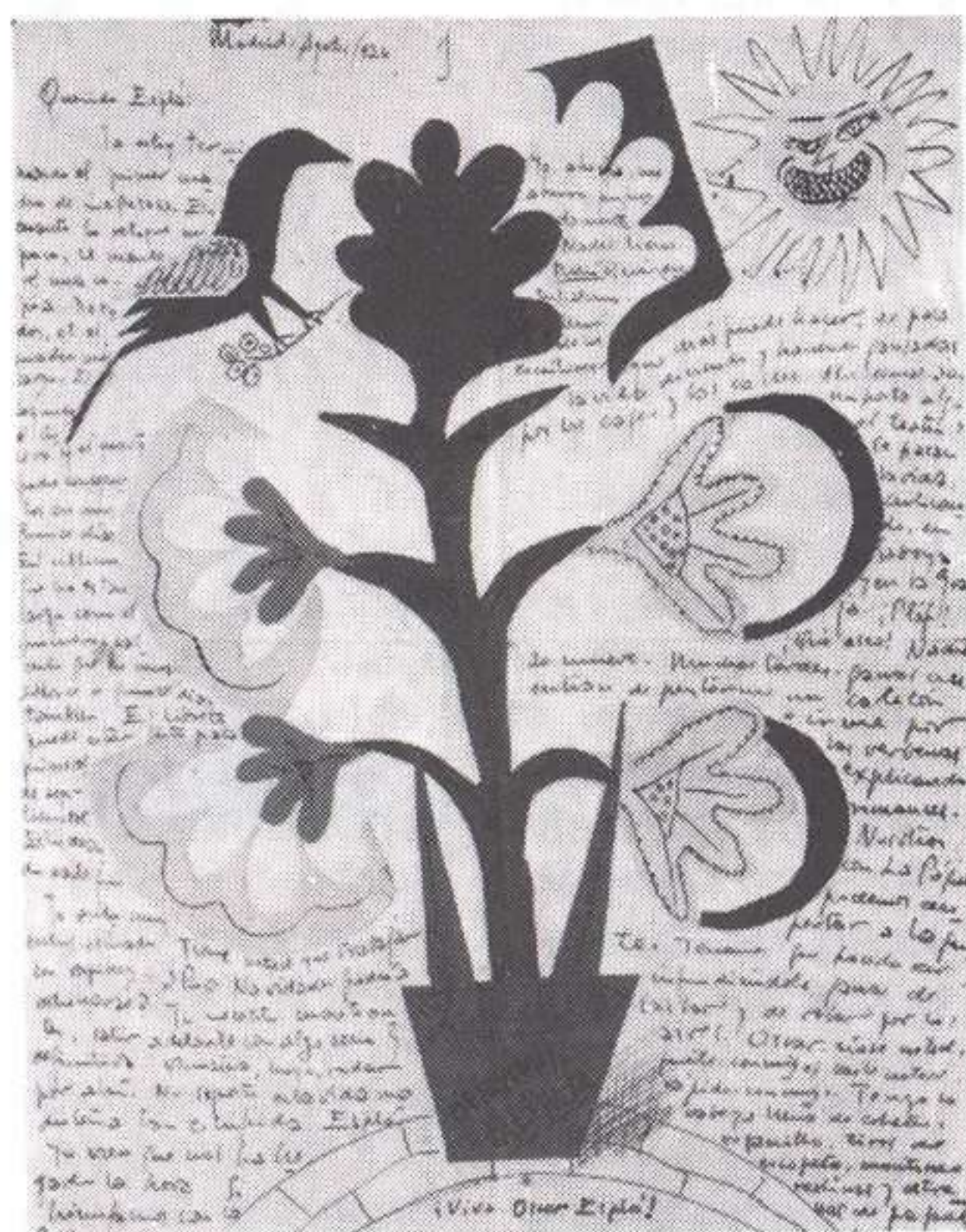
ción, políticos conocidos, periodistas... en suma de esas gentes con las que difícilmente uno se encuentra en conciertos normales. A la sesión de clausura asistió doña Sofía que fue recibida en pie por el público y solistas, coro y orquesta, encabezados por los encendidos aplausos de Miguel Ángel Gómez Martínez. Resta señalar que los conciertos tuvieron el apoyo económico del Banco Hipotecario.

Esperemos que «Música en palacio» tenga continuidad en los próximos veranos y que se estudie el modo de corregir, dentro de lo posible, los defectos antes citados.

ESTRENO DE «LA PAJARA PINTA», DE BERNAOLA

Por Carlos Ruiz Silva

Dentro del programa de actos culturales y festivos que el Ayuntamiento de Madrid organiza con el título de «Los veranos de la villa» se estrenó el 27 de julio en el Centro Cultural Galileo la obra de Carmelo Alonso Bernaola *La pájara pinta*, que pone música a un viejo texto de Rafael Alberti, texto incompleto y que sufrió diversos avatares y al que el poeta califica de «guirigay-lírico-bufo-bailable».



Carta enviada a Oscar Esplá, por Rafael Alberti, en 1926. El compositor alicantino no llegó a finalizar la partitura.

pio Alberti como recitador. También en Francia, en Toulouse, se representó en los años setenta por los alumnos de español, dirigidos por Martínez Azaña. Finalmente, este humilde crítico rescató el original de Alberti, perdido entre los papeles de Oscar Esplá, y lo publicó en 1981, luego de haber obtenido el difícil permiso del escritor, sobre el que podría relatar alguna divertida y reveladora anécdota vinculada al hallazgo.

Ahora, *La pájara pinta* se ha visto y escuchado arropada por la escenografía de Gonzalo Cañas y la música de Bernaola. El espectáculo dura alrededor de una hora y emplea actores y marionetas en un empeño de dar variedad a un texto que trata de crear una atmósfera de magia infantil, con coplillas, cantares y rimas que revolotean entre lo poético y lo disparatado. Personajes de juegos y

canciones de corro, como «Antón Perulero», «doña Escotofina» o la propia «Pájara pinta» se entremezclan en unas relaciones no siempre fáciles de establecer y en una acción teatral no muy consistente. Al final se introducen algunos versos tomados de «Marinero en tierra» para rematar la obra y darle un cierto sabor nostálgico.

La música de Bernaola, que suena durante la mayor parte de la función, tiene frescor y gracia, basándose, como es lógico, en la propia música de esas canciones infantiles a las que antes me refería. Por desgracia, la música nos fue servida en cinta magnetofónica —probablemente fueron razones económicas las que impidieron que un pequeño conjunto instrumental estuviese actuando durante las representaciones— con lo que, obviamente, se nos devaluó la entrega. Pese a ello pudimos escuchar una música con dominio rítmico y sabor popular, aunque quizá hubiese esperado un mayor preciosismo tímbrico del talento de Bernaola. El Falla de *El retablo de Maese Pedro*, y el Stravinsky de *La historia del soldado*, parecían estar también en el fondo de la inspiración del compositor. La puesta en escena, la dirección del espectáculo, el juego de las marionetas y de los actores, sin alcanzar grados excelsos, tuvieron calidad y entrega. El conjunto del espectáculo, dentro de las limitaciones del texto que lo sostiene, fue agradable.

El público, de invitados, del estreno aplaudió el esfuerzo de todos, intensificando las palmas cuando se proyectó sobre la escena la imagen de Alberti, quien no pudo asistir por un accidente automovilístico. Algún bravo y algún silbido pusieron un poco de sal en los saludos finales. Curiosamente, y pese a encontrarse en la sala, Bernaola no compareció en el escenario para recibir el veredicto del respetable.

Escrita en 1926 con destino al famoso marionetista Vittorio Podrecca, *La pájara pinta* fue, desde el principio, una obra fracasada. Alberti escribió sólo el primer acto de los tres proyectados; Oscar Esplá tampoco terminó la partitura —los números escritos para piano no se estrenarían en su versión orquestal hasta 1956— y Maruja Mallo y Benjamín Palencia realizaron el decorado y el vestuario, pero sólo en parte. En fin, el original se perdió, conservándose únicamente una copia incompleta de una representación llevada a cabo por el Instituto Escuela en 1932 y publicada en Francia por Robert Marrastr en 1964. En aquel mismo año de 1932 se estrenó en París un «Prólogo» para *La pájara Pinta*, del compositor filipino Federico Elizalde, que tuvo al pro-

País musical

ALICANTE

Janet Baker, principal atracción del curso de la sociedad de conciertos

La Sociedad de Conciertos cumple este curso 16 años de labor ejemplar al servicio de la música culta. Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Wilhelm Kempff, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Elisabeth Schwarzkopf, Jessye Norman, la Academy of Saint Martin-in-the-Fields y la English Chamber Orchestra son algunos de los grandes nombres que han pasado por el Teatro Principal. La mezzosoprano Janet Baker se incorpora esta temporada a la extensa lista.

Janet Baker actuará el 18 de noviembre acompañada por Geoffrey Parsons. El recital ha despertado expectación entre los miembros de la colonia inglesa alicantina, varios de los cuales se han dirigido a la taquilla del Teatro Principal, solicitando entradas. Baker aún no ha anun-



La Sociedad de Conciertos de Alicante consiguió traer a Dame Janet Baker.

ciado el programa definitivo, que posiblemente esté compuesto por obras de Schubert y Mahler.

Si no hay variaciones en la programación inicialmente prevista, el concierto inaugural de la XVI temporada de la Sociedad de Conciertos tendrá lugar el 27 de octubre. Oiremos por primera vez en España a la orquesta Filarmónica Rheinland-Pfalz. El mayor interés del acto radica en la interpretación de la **Prime-**

ra Sinfonía de Mahler. Nunca se ha escuchado una sinfonía de Mahler en Alicante lo que constituía una laguna resaltada por numerosos socios. Moshe Atzmon, que dirigió la **Octava Sinfonía** con la Orquesta Filarmónica de Berlín, en el Festival de Berlín de 1982, será el director de esta agrupación alemana. El programa se completa con la **Obertura Hebriden** de Mendelssohn y la **Sinfonía núm. 100** de Haydn.

La programación del primer trimestre también incluye un recital de Narciso Yepes el día 25 de noviembre, el dúo Belkin-Behkterev, el 2 de diciembre, y la orquesta de cámara I Solisti Aquilani, que actuará junto con Felix Ayo, el 14 del mismo mes. Elly Ameling y la Northern Sinfonía son otros de los intérpretes en una temporada equilibrada y completa que mantiene un alto nivel de calidad.

El resto de los conciertos del curso no han quedado todavía fijados de forma definitiva, aunque existen avanzadas negociaciones con Natalia Gutman, el trio Claret, la Orquesta Sinfónica de Bamberg, el Quinteto Fauré, Lazar Berman y el Cuarteto Melos.

Los tres mil socios que forman la Sociedad de Conciertos de Alicante enriquecerán este año su cultura musical con nuevas y gratificantes experiencias.

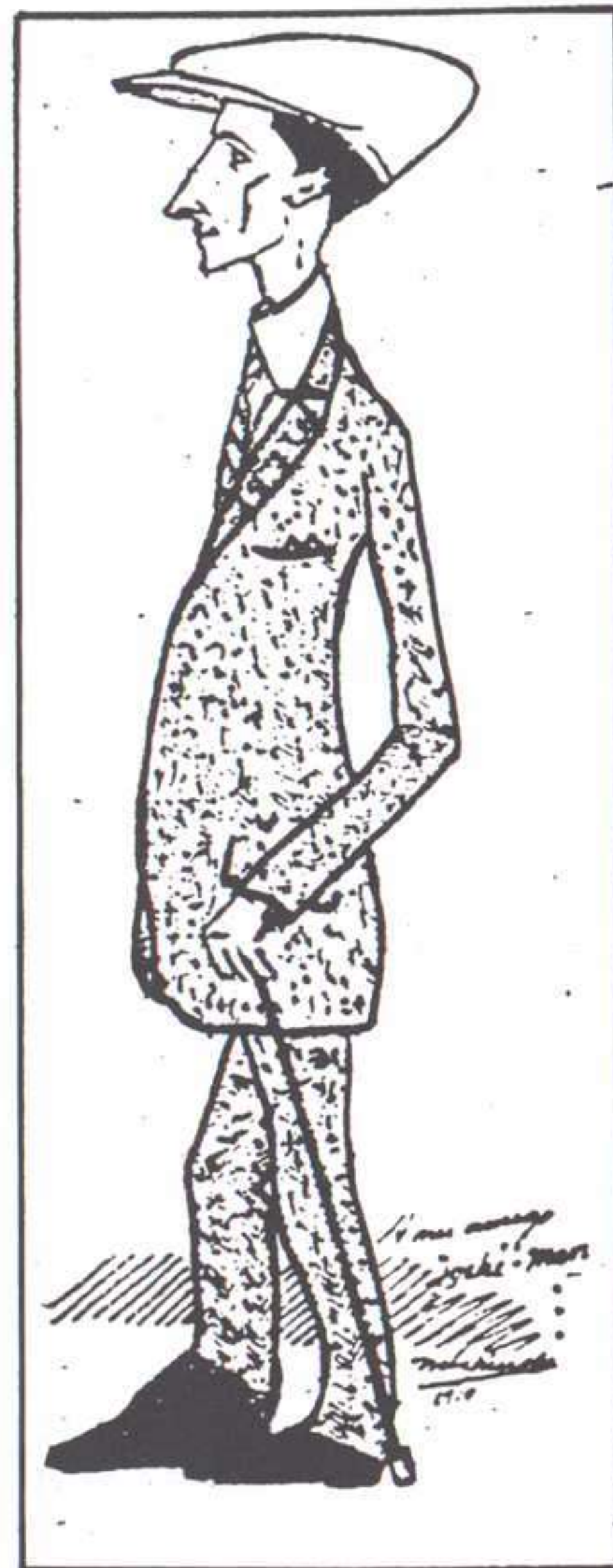
Pedro Beltrán

BILBAO

«Las golondrinas», en el centenario de Usandizaga

Es **Las golondrinas** un título tan integrado en el repertorio lírico español, que sería absurdo a estas alturas descubrir o cuestionar su importancia. Todo lo que sobre ella se ha dicho y escrito a lo largo de los años tiene, en uno y otro sentido, vigencia plena. De este modo, es bien cierto que su música es de una nobleza y de una expresión tan

directa que hace creíble el convencional drama al que sirve de soporte; que posee una unidad firme e incuestionable; que las influencias wagnerianas a la francesa —no ya evidentes en el plan formal de la obra y en la orquestación, sino incluso en



Caricatura de Usandizaga.

las propias melodías: compárese el coral de la famosa «Pantomima» con el tema de «la piedad» de **Gwendoline**, de Chabrier—, o de Puccini y los veristas italianos —dúo de «Puck» y «Lina» del final del segundo acto— son a veces demasiado marcadas; que el músico donostiarra se vale de una orquesta rica en timbres y matices como nunca hasta entonces se había utilizado en el género...

Pero, sobre todo, y a pesar de su forma híbrida (textura continua-números independientes), el mayor logro de **Las golondrinas** es su sutil entramado sinfónico. Usandizaga construye toda la partitura a partir de diferentes elaboraciones de unos cuantos temas conductores, casi «leitmotiven», que son inteligentemente encubiertos, prácticamente irreconocibles de ordinario, pero que obran so-

bre la **ESCUCHA INCONSCIENTE**, de modo que siempre están presentes sin que el oyente apenas se percate de ello. Consigue así reducir la tensión dramática a un puro juego psicológico, y tal vez de ahí provenga su innegable eficacia teatral. Lamentablemente, la moneda también tiene otra cara: concebida inicialmente como zarzuela, este hábil manejo de material sobrepasa el género con creces; convertida en ópera, como actualmente se interpreta, le falta planteamiento y pretensión.

La versión de concierto escuchada en Bilbao no trascendió el nivel de lo discreto. La irregularidad de las voces solistas (Atsuko Kudo, Nancy Fabiola Herrera, Fernando Belaza, Angel Barrena y Pablo Pascual) y una orquesta, la Sinfónica de Bilbao, no tan trabajada como suele ser norma en García Asensio, impidieron mejores frutos.

Carlos Villasol

* * *

En el pasado julio, hemos tenido la satisfacción de recibir al director del XXXVI Festival Internacional de Santander José Luis Ocejo, quien presentó el amplio e interesante programa, y sobre todo lo cual esperamos que, nuestro colega en la capital cántabra, dará una perfecta cuenta de cuanto ha sucedido.

Aquí solamente hacemos una pequeña referencia del éxito obtenido por la embajada bilbaína, como han sido el pianista Joaquín Achúcarro, la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

Aparte de los dos recitales de Joaquín Achúcarro, la Sociedad Coral se presentó en Castro Urdiales, con la interpretación de la **Misa de Gloria** de Puccini, dirigida por Gorka Sierra, y, ya casi finalizando el mes de agosto, la Sociedad Coral, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, han realizado una gran versión de la obra completa de C. Orff, **Carmina Burana**, o sea, ballet, coro, solistas y orquesta, todos bajo la dirección de José Ramón Encinar.

José Urquijo Respaldiza

CÁCERES

Con un extraordinario concierto en el aula García Matos clausuró el curso 86-87 el Conservatorio Profesional de Cáceres.

Estuvo a cargo el mismo de los profesores del centro José M.^a Gallardo (guitarra), Manuel Teixeira (violín) y Joaquín Parra (piano) que conformaron la primera parte y con la participación especial en la segunda de Julio García Casas, concertista invitado que dio un recital de piano romántico, ilustrado con su palabra oportuna, justa y precisa.

Con este concierto el Conservatorio no solo cerraba un año lectivo, sino que culminaba una etapa en sus ya cumplidos 25 años de vida. El centro, que dependía de la Diputación Provincial, a partir de ahora se convierte en estatal.

Se creó el Conservatorio de Cáceres en 1960 a instancias de Santiago Berzosa, director que fue de la Banda Municipal y que lo rige hasta 1980, en que toma el relevo su hermano Esteban. Esteban Berzosa fallece dos años después, justamente cuando acaba de conseguir la categoría Profesional para el mismo. Es en este momento cuando el Conservatorio ocupa las magníficas instalaciones del restaurado convento de San Francisco, convertido en sede de la Institución Cultural «El Brocense», de la Diputación, y cuando toma posesión como director el pianista Joaquín Parra González.

Puede decirse que a partir de entonces el Conservatorio se integra plenamente en la vida cultural cacereña, desplegando, fuera de su estricte cometido, una serie de actividades extraordinarias, como conciertos, cursillos intensivos con profesores invitados, audiciones-concierto para escolares y para universitarios, cursos de verano para universitarios, cursos de verano para instrumentistas de arco, etc., aumentando año tras año el número de alumnos.

En la pasada primavera, en medios de la Corporación Provincial empieza a gestionarse el ceder el Conservato-

rio al Ministerio de Educación y Ciencia, que está interesado en ello y proyecta, al parecer, ampliar sensiblemente la plantilla de profesores y asumirlo el próximo curso.

La decisión de la Diputación ha caído mal entre el profesorado por lo imprevisto del caso ya que las gestiones se llevaron en el más absoluto secreto, y ante la incierta situación en que se pueden quedar los mismos —interinos y contratados—, algunos de los cuales llevan dando clase en el Conservatorio desde hace más de 15 años. La decisión parece irrevocable en la Diputación y el Conservatorio Profesional «Hermanos Berzosa» de Cáceres pasará el próximo curso a ser estatal.

Paquita García

CIUDAD REAL

La O.S. de Bilbao, dirigida por García Asensio, ofreció en el Teatro Avenida, de Manzanares, un concierto con arreglo al mismo esquema de programa que en Ciudad Real pero sustituyendo el concierto de piano por uno de violín. Seguramente por que no hay espacio en el siniestro escenario. Feo escenario, pero con excelente acústica. Comenzaron con la encantadora **Obertura** de la ópera **Obberón**, de Weber. El **Concierto para violín y orquesta en Mi b M, Op. 6**, de Paganini, interpretado por Maurice Hasson, fue brillante.

En Ciudad Real, el **Concierto para piano núm. 5**, de Beethoven, actuando de solista José M.^a Colom, el **Preludio y muerte Isolda**, de Wagner, y **Los Preludios**, de Liszt. Nos gustó mucho más la interpretación que hizo la O.S. de Bilbao en Manzanares que en Ciudad Real... y es que las condiciones acústicas del local también condicionan a los músicos a tocar con más o menos ganas. Terminaron con el **Preludio de La Revoltosa**.

El último concierto del ciclo «La Música del Romanticismo» organizado por la Junta

de Comunidades de Castilla-La Mancha tuvo lugar en el mismo sitio donde empezó, el Polideportivo Príncipe Felipe, con obras de Wagner y Verdi, y también con la misma orquesta, la Ciutat de Barcelona, acompañados esta vez por la Sociedad Coral de Bilbao, dirigida por Gorka Sierra. Si éstos interpretaron un fabuloso **Réquiem** de Verdi en noviembre y aquéllos un Schubert y Mahler estu-pendos a finales de septiembre del 86, hoy, la despedida ha sido triunfal y el éxito clamoroso. Interpretaron la **Obertura de El Holandés Errante**, y sus coros de «Hilanderas» y «Marineros», hábilmente enlazados con unos compases de Wagner trasplantados por Jorge Rubio para tal fin. Tras **El Holandés Errante, Tannhäuser, la Obertura**, interpretada magníficamente, así como la anterior, y el coro del Acto II. Para la segunda parte, Verdi, la **Obertura de La fuerza del destino**, el **Preludio** del Acto I de **La Traviata** y el «Gloria all Egitto» de **Aida**, finalizando con el popularísimo coro de **Nabucco**.

Unos días antes tuvimos un concierto del Alma Trío. Organizado por el Círculo Cultural Medina. El Alma Trío está integrado por Eva Kaniaková (violín), María Kohoutová (chelo) y María Synková (piano).

La Orquesta sinfónica de RTVE, COORDINADA (?) por Jorge Rubio, actuó en la Iglesia de San Pedro.

Abrieron con **El Sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn. Tras ésta **Obertura Op. 21**, el fastuoso **Concierto núm. 4** de Beethoven, con Joaquín Achúcarro de solista. En **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky-Ravel, es donde más se acusó la falta de ensayos. En «La cabaña de Baba-Yaga» hubo un momento de desajuste total.

No estuvo el concierto de Isidro Barrio a la altura que esperábamos. Comenzó muy bien con la **Sonata en Sol M Op. 49 núm. 2** de Beethoven, y también muy bien las **12 Variaciones sobre un tema de Haibel**, de Beethoven. También nos gustó mucho la interpretación del Adagio Sostenuto de la Sonata **«Claro de Luna»**, pero a partir del trío comenzó a tener fallos normales en un estudiante pero no de un profesional a la

altura que se le supone. **Papillons Op. 2**, de Schumann, y **Carnaval Op. 9**, del mismo autor estuvieron cargadas de arrebatos, acelerones, estruendos donde no había motivo. Pensamos que tras ese abuso de pedal y confusión sonora se esconde una falta de sólida técnica.

Por sus interpretaciones del gran Liszt le han otorgado el Premio Nacional del Disco 1987.

Prado Manzanares Peco

DAROCA

IX Curso y Festival Internacional de Música Antigua

Del 3 al 13 de agosto se ha desarrollado este excelente curso, sin duda uno de los más importantes en España. Muy completo en cuanto a materias y la alta calidad de las clases impartidas por: Agustino Cirillo (flauta transversal barroca), Jorge Fresno (Viuela, laúd y guitarra barroca), José L. González Uriol (órgano), Jan Willen Jansen (clave y continuo), Rosemarie Meister (canto), Emilio Moreno (violín barroco), Pere Ros (viola de gamba), Clare Shanks (oboe barroco), Alvaro Zaldívar (teoría musical) y este curso se ha ampliado con Pedro Memelsdorff (flauta de pico).

La asistencia de alumnos es cada vez mas numerosa, alcanzando este curso 130 venidos de toda Europa, América y Japón, favorecida por el cambio de fechas del curso (antes a primeros de septiembre). Como actividades complementarias al curso se han presentado publicaciones, organizado una exposición de instrumentos de tecla y también dos Seminarios Espaciales: «El órgano histórico como principio de interpretación», a cargo del Prof. Dr. Julio García Llovera, y «Acompañamiento de canciones, arias, lieder con fortepiano y clavicordio» impartido por Andreas Staier. Hay que felicitar a la organización

de este curso, la Sección de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» de la D.P.Z., que cada año supera con trabajo y dedicación la puesta en marcha de Daroca.

El Festival. En esta edición ha contado con una notable aportación económica por parte de la Diputación General de Aragón, que junto a la Institución «Fernando el Católico» y el Ayuntamiento de Daroca han proporcionado uno de los festivales más ambiciosos y concurridos de los celebrados hasta ahora. La ampliación de fechas (en julio actuaron en Daroca el grupo SEMA y la Coral Darocense) y los conciertos de profesores del curso, junto a otros destacados intérpretes son la nota característica de este festival. Así pues los conciertos de J.L. González Uriol (órgano) en Calatayud, el de Jan Willen Jansen (clave y órgano), el programa «Música española y alemana del s. XVII», por el quinteto de violas de gamba Banchetto Musicale, que capitanea Pere Ros. L'Academia D'Harmonia, dirigida por Emilio Moreno, dedicado al concierto grosso. Las bellas agilidades de Pedro Memelsdorff (flauta de pico), acompañado por A. Staier (clave). Un interesante recital dedicado a Boccherini, a cargo de Jorge Fresno (guitarra romántica) y el Cuarteto Stendhal. El bello concierto de «Quartetti de Mozart para flauta y cuerda» ofrecido por Agostino Cirillo (flauta) acompañado por E. Moreno (violín), S. Casademunt (violoncello) y R. Casademunt (viola). Y finalmente «Música Italiana del s. XVIII», que interpretó la orquesta barroca Concerto Italiano.

David Asín

MADRID

Asociación Española de Música de Cámara

Esta entidad, que no persigue fines lucrativos, está dedicada a la promoción de la música de cámara, y es sucesora de la antigua entidad que bajo la misma denomi-

nación fundaron, en los años cuarenta, un grupo de profesionales y entusiastas de la música de cámara, agrupados alrededor de la figura del maestro Juan Ruiz-Casaux, y que durante largos años ofreció a sus asociados conciertos mensuales a cargo de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, también fundada por él.

La temporada 1987-88 se vetebra alrededor de los siguientes hitos:

A. Por una parte, homenajes y aniversarios (a Federico Mompou; Eduardo Toldrá en el 25 aniversario de su muerte; Villa-Lobos, en el centenario de su nacimiento, e integral de la obra de cámara de Ravel, en el cincuentenario de su muerte).

B. Por otra parte, ciclos beethovenianos, —continuando el de tríos de cuerda, ofrecido la temporada anterior (Integral de los **Tríos con piano** de Beethoven, audición de sus **Ultimos Cuartetos**, confiados a diversas agrupaciones de prestigio internacional).

Como en las temporadas anteriores, la mitad de la programación está confiada al Colectivo de Músicos de la Asociación (CMA), a los que en cada caso se incorporan los colaboradores que las obras requieren. La otra mitad está a cargo de grupos invitados.

Sus conciertos se celebrarán en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (Plaza de Colón), en el Teatro Albéniz (calle Paz, 11) y Círculo de Bellas Artes (Alcalá, 42), según estén patrocinados por el Ayuntamiento, Comunidad de Madrid o el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, respectivamente.

Los ciclos de conciertos de la obra cultural de «Caja Madrid»

A lo largo del curso han sido numerosísimos los actos musicales, que la Caja Madrid, a través de su obra cultural, ha organizado tanto en la capital como en los principales pueblos de la provincia. Prácticamente ha clausurado el curso, en Alcalá de Henares, el recital lírico de música española que estuvo a cargo de la mezzo-soprano Isabel Rivas con el compositor y pianista Emilio López de



La mezzo-soprano Isabel Rivas, acompañada por Emilio López de Saa.

Saa, con obras de Sor, Granados, Leoz y del propio López de Saa.

RITMO

SANTA CRUZ DE TENERIFE

El pasado día 14 de julio tuvo lugar, en el flamante y magnífico auditorio del Centro Cultural de Caja Canarias, un concierto-homenaje «En recuerdo a Federico Mompou», organizado por el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife y con el cual dicho Centro ha querido mostrar el hondo pesar sentido por el fallecimiento del insigne maestro.

Profesores, alumnos y Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna fueron desgranando sucesivamente las notas de **Canço i Dansa núm. 7, Suburbis, Elegía, Altitud, Scènes d'Enfants, Pastoral, Lluve sobre el río, Música Callada** (cuaderno 1.º), **Variaciones sobre un tema de Chopin** y **El Cantar del Alma**, a través de las cuales, el piano, el violín y la voz establecieron un clímax de ensoñación mompouiana: su presencia en la ausencia.

Un auditorio lleno, y el amplio eco que el acto tuvo en los medios de comunicación locales, son datos demostrativos del alto interés que despiertan las actividades del citado Conservatorio Superior de Música que, una vez más, han estado marcadas por el éxito, merced a la seriedad y profesionalidad de sus planteamientos.

Jesús A. Rodríguez Martín

SEGOVIA

Como continuación de la crónica musical publicada en RITMO referente a los cuatro primeros meses del año, añadimos lo acontecido hasta el mes de septiembre.

A destacar las crecientes manifestaciones de la música vocal, con las actuaciones del Lycoming Chöre, el Coro Ruso de la Universidad de Yale, ambos en el Alcázar. En La Granja, recital del Grupo Instrumental de Segovia y de la Coral Polifónica Canónigos. **La del Soto del Parral** se repuso en la Plaza Mayor de



Pilar Cabrera, al órgano, y Gary Dilworth, trompeta.

Pedraza, en el inicio de una experiencia que, partiendo de tan excepcional lugar, se exportará a otros lugares. Mientras tanto, y haciendo honor a su constancia, atendió a su reducido pero selecto público, ofreciéndole en el mes de mayo dos conciertos, uno con la Orquesta de Cámara de la Villa de Madrid, bajo la dirección de Mercedes Padilla, y el otro con la Orquesta de Cámara de Checoslovaquia. Paralelamente la promotora Horizonte Cultural, ofreció tres conciertos en los que intervinieron la Orquesta Ciudad de Valladolid con dirección de Luis Remartínez; el pianista Enmanuel Ferrer, finalizando con Alía Música, especializado en música antigua. En esta venturosa competencia de la que nos

lucramos los aficionados, la Junta de Castilla y León consiguió las audiciones de la orquesta de su mismo nombre y la del Trío Jess de Viena. Posteriormente programó al Trío de Barcelona, Lluís Llach, y J.M. Moro, al órgano.

Todos estos actos culminaron con la Semana de Música de Cámara en Segovia, en su XVIII edición. Pese a lo que sugiere su dilatada y continuada presencia, sabemos por las dificultades por las que ha pasado, que deseamos no se vuelvan a producir, llegando a su incuestionable consolidación, al haberse hecho consustancial con el ser artístico de la ciudad.

Se abrió la Semana, con «Zarabanda», que dirige Alvaro Marías. Se sustituye el concierto siguiente por indisposición de sus componentes, y en su lugar oímos a Pedro Bonet y Patricia Escudero, del grupo La Folia. La siguiente jornada, recital de piano a cargo de Elisabeth Leonskaja. Continúa con una misa gregoriana, con Congregámini et Psalite, en el Monasterio del Parral, abarrotado por los asistentes. Por la Tarde, Pilar Cabrera al órgano y Gary Dilworth, trompeta. La programación sigue con el Cuarteto Enesco, y los dos últimos días la familiar Orquesta London Virtuosi. El ciclo ha tenido su tiempo como es costumbre en el mes de julio, entre los días 16 y 22. También, como es habitual, han acogido estos conciertos El Alcázar y la Catedral. En cuanto a la concurrencia, hubo lleno en el primero, decreció en el siguiente debido a la intemperancia climática, y el éxito fue clamoroso al final, con el recinto abarrotado. La Semana ha sido muy bien recibida por la crítica especializada que ha destacado a sus mejores cronistas, entre los que vimos a muchas caras conocidas. Enrique Franco señaló la oportunidad del recuerdo a los maestros Andrés Segovia, de tan grato recuerdo en nuestra ciudad, y de Federico Mompou que entonaron con el fervor del gregoriano.

No había hecho nada más que terminar la «Semana», como familiarmente la llamamos aquí, cuando el 24 de junio irrumpe M.^a Rosa con su Ballet Español, con dirección artística de Antonio. El 25 El

Cantar del Mio Cid. El 26, **El Hijo Pródigo**, terminando con ello la primera fase de las dos que componen los Festivales. El lugar, San Juan de los Caballeros, entre la iglesia románica y las murallas, con su auditorio al aire libre. La asistencia desigual. Exito de público en la primera representación y una baja muy estimable para las dos siguientes. La segunda fase tiene por escenario el incomparable marco de los jardines de La Granja, y por base la Fuente de los Baños de Diana. Jesús López Cobos dirige a la Orquesta de Cámara Española, reforzada, de la que es titular Victor Martín, y nos ofrece una memorable noche con remate muy espectacular, concebido para lugar semejante, de la **Música Acuática**, que se adornó con luminotecnia y juegos de agua. Comentaba Cobos el encantamiento de esta noche y su ilusión por este bautismo de la **Water Music** de G.F. Handel. La siguiente velada, Gala de Estrellas Internacionales, con el descubrimiento para la mayoría del público de auténticos virtuosos de la danza. Con expectación se recibió a la bailarina Ana Laguna. El broche final lo pone el Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Apuntamos la mayor inquietud por las programaciones netamente musicales, si bien en el resultado intervienen claramente los factores climáticos.

El imperio del espacio limitado hace necesario el extracto telegráfico de estas noticias que hubieran merecido una más amplia reseña.

Remacha

VALLADOLID

El Nuevo Trío de Praga proporcionó a los socios de la Agrupación Musical Universitaria, la veterana entidad vallisoletana, una notable sesión de cámara, con obras de Haydn, Dvorak y Lalo. El público, que va tomando cada vez más el gusto a la música de cámara, recibe con mu-

cho agrado estos repertorios, sobre todo cuando son ofrecidos con esta dignidad. Fue parecido el caso del dúo compuesto por Daniel Benyamini, viola, y Milka Laks, piano, artistas israelitas, quienes, con sonatas de Bach, Brahms y Shostakovich, además de tres romanzas de Schumann, prendieron al auditorio con su buen hacer camerístico.

La Orquesta de Cámara de Praga volvió a esta ciudad para darnos otra buena audición orquestal, interpretando obras de Juan Christian Bach, Torelli, Barber y Haydn. Fue un acto muy grato que completó y redondeó el concierto de clausura del curso, a cargo de la Orquesta de Cámara de Solistas Checos, dirigida por Bohumil Kotmel, excepcional conjunto que tocó partituras de Geminiani, von Dittersdorf, Mysliveček y Grieg.

Antes, hay que registrar dos conciertos de mucho interés, como fue el del gran pianista Tamas Vasáry, quizá algo discutible en sus «tempi», pero siempre brillante y musical en obras de Bartók, Chopin, Beethoven, con la **Appassionata** y Liszt en los **Años de Peregrinación (Italia)**. Un triunfal concierto rematado con una larga lista de PROPINAS. El otro concierto, ya aludido, estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Odense, grupo danés si no relevante, sí de importancia, que interpretó, junto a la **Sinfonía «Inextinguible»**, de Nielsen, otras composiciones de Mozart y Beethoven.

Ibermúsica, con la colaboración de la Fundación Municipal de Cultura, ofreció un concierto excepcional en el Teatro Calderón, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Oslo, gran agrupación sinfónica, que levantó una admiración unánime y un éxito extraordinario, tocando la **Primera Sinfonía** de Sibelius y la **Quinta** de Tchaikovsky, con una espléndida dirección de Maris Jansons.

Con interés creciente va siguiendo el público la muy meritoria actividad de las Juventudes Musicales en esta ciudad. Sus ciclos de «Grandes» y «Jóvenes» intérpretes tuvieron sesiones de mucha calidad, como la del Trío Jess, de Viena, integrado por tres hermanos verdaderamente notables que nos dieron tríos de Haydn, Liszt, **Car-**

naval de Pesth y Medelssohn. También hay que destacar el concierto del gran acordeonista Angel Huidobro; del Sexteto Celesta (Jazz); el Dúo de canto y piano, integrado por Miriam Bastos y Ulf-María Kühne; el dúo de fagot y piano Mariné-Caratto; el dúo de percusión y piano de Xavier Joaquín-Jordi Vila-prinyó y el buen concierto de piano que nos dio Eduardo Rodríguez Carrasco.

Como audición que hay que destacar especialmente citaremos la del Dúo Frechilla-Zuloaga, dentro del ciclo de «Grandes Intérpretes» de las Juventudes Musicales, quienes en el Teatro Calderón alcanzaron un éxito enorme, con obras de Mozart, Brahms, Chopin, Poulenc, Rodrigo, Albéniz y Liszt. La audición se prolongó entre ovaciones y cinco obras más de regalo.

María Isabel Nuñez Molina

SALÓN DEL PRADO

CAFE

CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

8 de octubre
José Fernando Martínez, barítono
José Martínez Ruiz, piano
Áreas de ópera y zarzuela

15 de octubre
Gustavo Ruso
Eduardo Baranzano, dúo de guitarras
Obras de Sor, Falla y Debussy

22 de octubre
Kayuko Marimoto, piano
Obras de Schubert y Albéniz

26 de octubre
Michel Anderson, violín
José Martínez Ruiz, piano
Obras de Paganini, Sarasate y Tchaikovsky

28 de octubre
Cuarteto Carmen
Obras de Vivaldi, Bach, Mozart, Brahms y Bizet

29 de octubre
Trío Aureo, trío de guitarras
Obras de Falla, Albéniz y Granados

5 de noviembre
Hugo Geller, guitarra
Obras de Gaspar Sanz, Granados y Albéniz

Los conciertos de los días 26 y 28 de octubre son extraordinarios y se celebran con motivo de la Semana de la Juventud

VIENA

(Austria)

VLADIMIR HOROWITZ, EN EL MUSIKVEREIN DE VIENA

Por Gerardo Antonio Leyser

Ninguno de los grandes pianistas de la actualidad, ni aun los más ancianos (Arrau y Serkin, por ejemplo), se ha visto rodeado de un halo mítico similar al que rodea a Vladimir Horowitz, último representante de un género específico de ejecutantes virtuosos, con influencias decimonónicas, que marcaron los derroteros pianísticos de la primera mitad de este siglo. El mito Horowitz comenzó a urdirse cuando en 1953 dejó por completo de aparecer en público para dedicarse tan sólo a grabar algunos discos. En 1965 celebró su retorno a la sala de concierto con su famoso recital en el Carnegie Hall de Nueva York, pero sus actividades siguieron esencialmente circunscritas al ámbito norteamericano. En 1982, con casi ochenta años de edad, decidió volver a tocar en Europa, ofreciendo un concierto en Londres. En 1985 siguieron conciertos en París y Milán en 1986, en Hamburgo y Berlín, y ese mismo año celebró un triunfal retorno a su país natal (Horowitz nació en Kiev, en 1903) coronado por el famoso recital en Moscú, difundido por medio de la televisión y del disco (Deutsche Grammophon) en el mundo entero. Su reconquista del viejo continente era casi cabal, faltando sólo Viena entre los grandes centros musicales europeos. Obvia decir que cuando en los primeros días del mes de mayo la dirección de la Sociedad de Amigos de la Música anunció un «recital Horowitz» para el día 31 del mismo mes, dicha noticia causó gran agitación en el medio musical vienés. Hacía 52 años que Horowitz no actuaba en Viena, y nadie en esta ciudad pensaba ya tener el privilegio de volverlo a oír en persona. Horowitz impuso severísimas condiciones para su regreso a Viena, condiciones que la Sociedad de Amigos de la Música cumplió sin cejar. Fue preciso poner la Gran Sala Dorada del Musikverein a disposición del maestro durante varios días para que pudiera trabajar y ensayar a discreción. Además fue preciso asegurarle una habitación de hotel



Facundo Ramírez

Horowitz saludando al final del recital.

que pudiera oscurecerse totalmente, aun en pleno día, y en la que sirvieran comida caliente pasada la media noche. También los honorarios sobrepasaron todas las normas en la materia. Horowitz percibió 2,8 millones de chelines austríacos (unos 28 millones de pesetas) para su recital, recibiendo además la coqueta suma de 2,5 millones de chelines por derechos de retransmisión de radio y televisión. El precio de las entradas fue igualmente exorbitante, oscilando entre 100 chelines (aproximadamente 1.000 pesetas) para las plazas de pie, y 3.000 chelines (aproximadamente 30.000 pesetas) para las mejores localidades, hecho que no impidió que ya días antes de la fecha del recital todas las entradas estuvieran vendidas.

Desde el momento en que desembarcó en el aeropuerto de Viena, Horowitz fue asediado por la prensa, a la que, posteriormente, recibió en conferencia especial. La presencia de Horowitz en Viena era ahora realidad tangible y sólo restaba ver si el pianista iba a satisfacer las expectativas creadas. Pero ya antes de tocar, en el mismo instante de su aparición física en la sala, Horowitz deslumbró al público mediante su mera presencia: se trata, efectivamente, de un hombre dotado de una personalidad muy particular, capaz de despertar simpatía y comandar atención con un solo gesto, una sola mirada. Horowitz coquetea con el público, hace muecas y gesticula con la mayor desenvoltura para comunicarse con el público. Así, por ejemplo, se tapa los oídos ante el estruendo abrumador del público, o hace gestos como diciendo, *dejad de aplaudir y esperad que comience a tocar...* Cuando al fin Horowitz se sentó al piano —su propio Steinway, traído especialmente de Nueva York a tales efectos y que siempre lo acompaña en todos sus conciertos— comenzó a tocar pianísimamente unas cadencias y pasajes apenas audibles, tal como si quisiera comprobar el buen estado del instru-

mento, obligando de tal manera al público a observar el mayor silencio, y luego empezó, tras una brevísima pausa, a tocar el **Rondó en Re mayor K 485** seguido de la **Sonata en Si bemol mayor K 333**, de Mozart. De entrada apabulló por su serena concentración, su asombroso dominio técnico y sonoro del instrumento (asombroso considerando su avanzada edad), su profundidad de enfoque (fundamentalmente romántico) y la elegancia de su fraseo. Con el **Impromptu en Sol bemo mayor D899**, de Schubert, Horowitz brindó con mayor humildad y hondura un homenaje al aspecto musical más serio y melancólico de Viena, mientras que con la paráfrasis de vales de Schubert realizada por Liszt y publicada bajo el título **Soirées de Vienne** le rindió homenaje (a través de Liszt) al aspecto más ligero de la vida musical vienesa, esto es, su célebre música de salón. En la segunda parte, Horowitz abarcó obras de dos de los principales compositores pianísticos del siglo pasado, comenzando con una maravillosa interpretación de las **Escenas infantiles Op. 15**, de Robert Schumann, para luego culminar con una mazurca (**Si menor op. 33/4**) y la famosísima **Polonesa en La bemol mayor op. 53**, de Chopin.

Entre los muchos aspectos que fascinan en Horowitz, su personalidad artística, su fenomenal musicalidad, sus concentrados enfoques, etc. hay que mencionar su técnica pianística. Horowitz es el único pianista que toca pasajes enteros con las muñecas por debajo del plano del teclado y con los dedos estirados, esto es, con un mínimo de curvatura, contradiciendo todo lo que la pedagogía pianística se esmera en enseñar en materia de posición de manos y dedos. Por cierto, con los años su técnica ha dejado de ser absolutamente perfecta y si bien se oyó algún desliz aquí y allá, su agilidad y velocidad pianísticas siguen siendo asombrosas. Horowitz demostró lo que todavía es capaz de hacer en la materia a través del último de los tres bisés que otorgó al exultante público: las brillantes **Etincelles**, de Moritz Mozkowski, con las que se despidió de Viena dejando pendiente la posibilidad de un próximo regreso.

FESTIVAL DE VIENA 1987 (y II)

Grandes pianistas en el Konzerthaus

Cinco días después de la actuación de Horowitz, el público vienés tuvo la oportunidad de oír, en el marco del Festival de Música, a otro gran pianista, el italiano Maurizio Pollini, quien brindó en la sala grande del Konzerthaus un recital integrado por cinco sonatas de Beetho-

ven pertenecientes al período central de creación del compositor. Pollini, que toca con mucha regularidad en esta ciudad, ya había tocado en el transcurso de esta temporada la **Fantasia coral**, con piano, y el **Cuarto Concierto**, de Beethoven, con la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Abbado. En esta oportunidad Pollini dedicó su recital a las **Sonatas Op. 54, Op. 57 «Appassionata», Op. 78, Op. 79 y Op. 81a «Los Adioses»**, en cuya interpretación volvió a brindar lo mejor de su increíble capacidad pianística, seriedad y concentración. Pollini no es un pianista ni fácil ni cómodo de escuchar, ya que le otorga igual importancia a los aspectos estructurales y analíticos de la partitura que a aquellos puramente emocionales, y aun bajo este punto de vista, debido a su extrema concentración, tiende a veces a ser algo introvertido. Por tanto, su forma de interpretar exige a su vez máxima concentración por parte del oyente si es que éste quiere participar de su enfoque musical. Aquí no es posible dejarse llevar por melodías y emociones periféricas. Todo es concentración, cada nota tiene su peso, su dinámica, su razón de ser en la estructuración del total de la obra. Quizá el punto culminante del recital haya sido la apabullante versión de la **«Appassionata»**, que alcanzó increíbles niveles de intensidad interpretativa gracias al pleno aprovechamiento de sus virtualmente inagotables medios pianísticos.

Otro gran pianista y músico que se presentó en el marco del Festival y que también protagonizó una reaparición después de muchísimos años de ausencia fue el genial Leon Fleisher, un nombre probablemente desconocido por la mayoría de los lectores debido a su casi total silencio pianístico en los últimos veinte años. Fleisher, que a los veintiséis años de edad había ganado el primer premio en el Concurso Reina Isabel, de Bélgica, y que este corresponsal pudo oír en Bruselas (siendo niño) bajo la dirección de Ataulfo Argenta, estaba desarrollando una de las más importantes carreras pianísticas del momento (testigo de ello, sus múltiples grabaciones discográficas, entre otras con la Orquesta de Cleveland, bajo la dirección de George Szell) cuando le aquejó una dolencia muscular que afectó de tal modo su brazo derecho que tuvo que dejar de tocar. Dicha condición ha mejorado algo, y últimamente Fleisher está ofreciendo esporádicos conciertos, aunque en esta oportunidad se limitó a utilizar su brazo izquierdo, ya que tocó el **Concierto en Re mayor**, de Ravel, «para la mano izquierda». Este gran músico brindó una versión fulminante, amalgama de fuerza y refinamiento, brío y emoción, brillantez y sentimiento, junto a la Orchestre National de France, bajo la muy atenta dirección de Seiji Ozawa. Este concierto fue enteramente dedicado a obras de Ravel en homenaje al cincuentenario de la muerte del genial compositor. Ozawa y la Orquesta brindaron, ade-

más, excelentes interpretaciones de dos instrumentaciones de **Miroirs**, del **Shéhérazade** para solista vocal —en esta oportunidad la excelente Marilyn Horne— y, finalmente, la versión orquestal de los **Valses nobles y sentimentales**, coronada por el famoso poema coreográfico **La Valse**, que Ozawa incorporó a los anteriores sin solución de continuidad.

En este Festival participaron, además, los pianistas Arturo Benedetti Michelangeli (mencioné su actuación en una anterior nota), Murray Perahia (recital), Andrés Schiff (recital y música de cámara), Rudolf Buchbinder (quien completó su ciclo integral de las **Sonatas**, de Beethoven) y la pianista Elisabeth Leonskaya, que tocó, junto al cuarteto Alban Berg, una espléndida versión del **Quinteto en Fa menor Op. 34**, de Brahms. Lamentablemente, dos importantes pianistas anunciados faltaron al festival: Rudolf Serkin, que tuvo que cancelar su concierto (Mozart, bajo la dirección de Abbado) por razones de salud, y Friedrich Gulda, que canceló por motivos personales.

Orquestas sinfónicas y de cámara en el Konzerthaus

En anteriores artículos dedicados a diversos aspectos del Festival de Viena 1987 se mencionaron ya algunos de los conciertos ofrecidos por las Orquestas

Sinfónica y Filarmónica de Viena. Para completar el panorama de esta fiesta musical es preciso mencionar, aunque sea de manera breve, algunos conciertos adicionales. Tras su primera actuación bajo la dirección de Abbado (**Novena** de Mahler), la Filarmónica se volvió a presentar bajo la dirección de Zubin Mehta (reemplazando al repentinamente indispuerto Lorin Maazel), quien con la **Tercera Sinfonía**, de Brahms, y el **Concierto para Orquesta**, de Bartók, respetó el programa propuesto por su colega. El Brahms de Mehta fue rutinario, correcto y sin sorpresas, ni agradables ni desagradables. En la obra de Bartók, Mehta se encontró mucho más a sus anchas y logró una versión muy buena. La Filarmónica, tal como lo requiere la tradición, tocó el concierto de clausura del Festival ofreciendo una versión memorable del **Réquiem alemán**, de Brahms, bajo la dirección de Carlo Maria Giulini. El único aspecto negativo de esta versión lo constituyó la actuación de la soprano norteamericana Barbara Bonney, que se encontró vocalmente superada por las exigencias de la partitura. Es muy probable que en el disco (esta versión se grabó para la Deutsche Grammophon y se publicará el año próximo) no se note tanto la falta de volumen y otras carencias de la señora Bonney, que, justo es mencionarlo, es una cantante muy joven aún. En cuanto a todo lo demás, esta versión fue inolvidable, sobre todo gracias al maravilloso,



El pianista Rudolf Buchbinder actuó, entre otros, en el Festival.

profundo, serio y comprometido enfoque de Giulini. También aportaron lo suyo la excelente actuación del barítono alemán Andreas Schmidt y la sobrada perfección de la Orquesta Filarmónica de Viena, sin olvidar al Coro de la Opera del Estado.

Entre las grandes orquestas visitantes se destacó la Orchestre National de France, bajo la dirección de Seiji Ozawa, mientras que la Los Angeles Philharmonic Orchestra sólo dejó la impresión de un gigante exangüe y cansado. La Orquesta, que presenta grandes virtudes en cuanto a su calidad de conjunto y la destreza de sus ejecutantes, tocó las **Cinco Piezas para orquesta Op. 16**, de Arnold Schönberg (lo mejor de la noche), el poco interesante **Concierto para violín en Re Mayor Op. 35**, de Erich Wolfgang Korngold (solista, Sidney Weiss, primer violín de la orquesta), y de **Don Quijote, Op. 35**, de Richard Strauss, bajo la atenta y seria dirección de un aparentemente agotado André Previn.

Dos importantes orquestas de cámara actuaron en el marco del Festival con resultados muy diferentes. En primer lugar, la excelente Orpheus Chamber Orchestra, un importante conjunto de jóvenes músicos, con sede en Nueva York, quien inició su concierto con una imaculada versión de la **Sinfonía en Do mayor Hob. I/63, «La Roxolane»**, de Haydn. Resulta interesante notar que en este conjunto, que actúa sin director de orquesta, los atriles van rotando, de tal modo que de obra en obra los «primeros atriles» van siendo ocupados por diferentes miembros del conjunto. En la parte central del concierto la orquesta actuó junto al violinista Gidon Kremer, muy respetado y admirado en Viena, no sólo por sus calidades violinísticas (Kremer fue, entre muchos otros premios, ganador del Concurso Tchaikovsky, de Moscú), sino por toda su actitud frente a la música. Se trata de un músico nada convencional, que se encuentra constantemente a la búsqueda de nuevas formas de expresión y de nuevas posibilidades interpretativas, y que no se conforma, como tantos de sus colegas, en interpretar sólo las obras más famosas y trilladas del repertorio. Es así que en esta oportunidad Kremer, tras brindar magníficas versiones de la **Pieza de concierto D 345** y de la **Polonesa D 580**, de Schubert, tocó y a la vez dirigió a la Orquesta en la **Sonata para Violín y Orquesta de Cámara «quasi una Sonata»** (1968), de Alfred Schnittke, un compositor soviético cuya obra poco a poco está pasando a ocupar el preponderante lugar que merece en el escenario internacional, gracias a la dedicación y compromiso de artistas como Kremer. La Orquesta concluyó su brillante concierto con una soberbia versión de la **Noche Transfigurada Op. 4**, de Schönberg.

No tan feliz resultó, al día siguiente, la actuación de The Chamber Orchestra of Europe, otro conjunto de jóvenes, bajo la dirección de Claudio Abbado. Abbado inició el concierto con una poca



Hildegard Behrens («María») y Walter Raffeiner («Tambormayor»).

inspirada versión de la **Sinfonía «Haffner» K385**, de Mozart, cuyo movimiento lento (Andante) dirigió con asombrosa celeridad, seguida por el **Concierto para piano en Re mayor K 451**, en el que Rudolf Buchbinder reemplazó al anciano Rudolf Serkin (que canceló por razones de salud). Abbado y el conjunto concluyeron con una adocenada versión de la **Sexta Sinfonía**, de Schubert. En esta oportunidad, Abbado debe de haber sido víctima de un exceso de trabajo, ya que en esos días se encontraba muy atareado preparando un nuevo montaje de **Wozzeck** en la Opera del Estado.

NUEVO MONTAJE DE «WOZZECK»

La relación que Viena mantiene con el teatro musical a través de la historia de los dos últimos siglos es una paradoja. Por una parte, la ópera ha ocupado un lugar central en el acontecer musical vienés, pero por otro lado, tras la muerte de Mozart, todos los genios musicales que han vivido y actuado en la ciudad fueron compositores esencialmente dedicados a la música pura (exceptuando aquellos dedicados al género ligero de la opereta). El propio

Beethoven ha dejado profundas huellas en el ámbito de la música sinfónica y de cámara, y su única creación operística, **Fidelio**, es, a pesar de su genialidad musical, una ópera escénicamente floja. Todos los demás, o bien fracasaron en sus intentos operísticos (Schubert, o Hugo Wolf), o bien ni siquiera intentaron abordar el género (Brahms, Bruckner, ni el propio Mahler, que fue director de la Opera Imperial). Pero de pronto, con Alban Berg, vuelve a surgir en Viena un genio musical que evidencia la mayor competencia en este género, y **Wozzeck** es, sin duda, la más importante creación operística realizada en Viena (se estrenó en Berlín en 1925) desde **Fidelio** y las geniales obras de Mozart.

Desde este punto de vista, **Wozzeck** debería ocupar un lugar perenne en el repertorio de la Opera de Viena, hecho que no siempre fue así. Durante casi diez años **Wozzeck** faltó por completo en la Opera de Viena y, recientemente, en 1981, reapareció al remozarse el excelente montaje de R. Schuh y B. K. Nether. Cuando el binomio Dresen/Abbado anunció planes de montar un nuevo **Wozzeck** en el transcurso de la presente temporada, se oyeron bastantes voces críticas diciendo que ello no era necesario, ya que el teatro poseía una buena producción. Abbado no cejó, y es así que el 12 de junio, en plena época de festivales, se estrenó un nuevo montaje bajo la dirección escénica de Adolf Dresen y musical de Abbado, con decorados y vestuarios de Herbert Kapplmü-

ller. Este estreno, esperado con escepticismo, debido en parte a dificultades de índole técnica que fueron surgiendo durante los ensayos (**Wozzeck**, con 15 escenas, exige gran agilidad en los cambios escenográficos, algunos en un mínimo de tiempo permitido por brevísimos interludios musicales), y a las que la prensa dio gran publicidad, terminó siendo un enorme éxito gracias a la esmerada labor de todo el equipo responsable de esta producción. Adolf Dresen optó por montar la casi totalidad de la obra en el proscenio, acercándose de tal modo un máximo al público, y ello no sólo desde el punto físico, sino también psicológico, ya que el drama gana en intimidad y, por lo tanto, en intensidad. Su versión de la obra es totalmente realista y su conducción de los personajes muy bien lograda. Los decorados de Kapplmüller son desolados, mustios, tristes, sombríos y reflejan la pobreza y el estado de ánimo de los principales personajes. Todo ello permite transmitir al espectador el ambiente expresionista, culminando con la gran luna sangrienta

que se divisa en la escena en que «Wozzeck» apuñala a «María». La gran estrella de este estreno fue Hildergad Behrens, quien volcó, tal como le es habitual, todas sus energías vocales, musicales e histriónicas para crear un personaje ambiguo, complejo y sencillo a la vez. La Behrens posee todas las calidades necesarias y una presencia ideal para dicha obra. También fue muy satisfactorio el «Wozzeck» cantado por el alemán Franz Grundheber sin llegar a alcanzar los niveles de su compañera escénica. La actuación menos adecuada fue la de Walter Raffeiner («Tambormayor»), mientras Heinz Zednik («Capitán»), Aage Haugland («doctor») y Philip Langridge («Andrés») brindaron actuaciones plenamente satisfactorias. Esta muy compleja obra de teatro musical exige la presencia de un excelente director de orquesta y de una orquesta capaz de hacerle plenamente justicia a la difícil partitura. Y es bajo dicho aspecto que puede decirse sin exageración que esta versión descolgó totalmente gracias a la admirable conducción de Claudio

Abbado y la no menos admirable labor de la Filarmonica de Viena. Es de lamentar que esta maravillosa obra sólo se repetirá tres veces en el transcurso de la próxima temporada (en octubre). Como consuelo quedará la grabación que el equipo realizó para la Deutsche Grammophon y que el aficionado que quiera compenetrarse con la obra podrá escuchar cuanto le plazca una vez que se publique el disco.

LONDRES

(Gran Bretaña)

BERNSTEIN Y KARAJAN

Cita de dos grandes directores y dos grandes orquestas en Londres

Por Agustín Blanco Bazán

Luego de su inolvidable versión de la **Novena Sinfonía**, de Mahler, dos años atrás, Leonard Bernstein y la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam interpretaron la **Cuarta Sinfonía** del mismo autor en la sala del Barbicán, el más moderno complejo artístico londinense.

La consumación interpretativa de Bernstein queda demostrada por su visión unitaria de los tiempos escogidos a lo largo de toda la obra: los movimientos primero y cuarto (MUY CONFORTABLE y MUY DISTENDIDO) son expuestos en forma ligeramente más lenta que en la mayoría de las versiones de la obra que he escuchado. Por el contrario, el movimiento lento (MUY CALMO) es interpretado con mayor rapidez, pero con la necesaria distensión y hondura expresiva. La música fluye en forma espontánea y los riquísimos detalles de una orquestación compleja suenan sin sobreelaboración, pero sin pasar inadvertidos. La música no se detiene en ellos para impresionar al público, según los vicios de muchos directores pseudo-mahlerianos. De tal



manera, el sublime y exaltado acorde en Sol Mayor que nos describe la visión del paraíso, ocurre con la mayor naturalidad, como resultado inevitable de la filosofía plasmada en la partitura. La descripción ingenua de la vida celestial («Das himmlische Leben») no estuvo esta vez a cargo de una soprano, sino de la voz blanca de un niño que supo compensar la inseguridad de impostación con belleza de timbre, y el logro de una acertada atmósfera para explicarnos cómo pesca San Pedro o cómo cocina Santa Marta. La danza del segundo movimiento es, a diferencia de la exposición de un Karajan, decididamente tosca en Bernstein. Aquel se decide por un mayor refinamiento. Este por un expresionismo más acentuado. El programa fue inteligentemente completado con una obra afin, la **Quinta Sinfonía**, de Schubert. La Orquesta del Concertgebow reiteró los méritos que la colocan, junto a la Filarmónica de Berlín y la Filarmónica de Viena en la trilogía de las mejores orquestas del mundo. El sonido de sus maderas y sus cuerdas corresponde, seguramente, al mundo que Mahler plasmó en su música.

En una calurosa tarde de junio, el maestro, que apenas puede caminar, dirigió penosamente sus pasos hacia el podio y se reclinó sobre la barandilla trasera del mismo, en forma tal que ésta se convirtió en el único punto de apoyo que le impedía desmoronarse. Sus mo-

vimientos sólo son posibles de la cintura para arriba. El encontrarme en un asiento del Coro del Royal Festival Hall, frente al podio, me permitió advertir el envejecimiento de sus facciones y unos ojos semicerrados que miran cada vez más dentro de sí mismo. En medio de una vicisitud física tan exasperante para la vista, la grandeza de Herbert von Karajan apareció a mis ojos más obvia que nunca. La **Cuarta Sinfonía** de Brahms surgió con el misterioso dinamismo lento que sólo este director y la Filarmónica de Berlín saben dar al primer movimiento. El canto de las cuerdas fue concentrado y conmovedor en el segundo, y la «Pascaglia» final fue expuesta en forma lenta, casi estática, pero con una incisiva y demoledora incisividad dramática. Los fugados no eran ni exageradamente reminiscentes de Bach, ni cargados de germanismo denso. Karajan y los berlineses dan a Brahms lo que es de Brahms; saben interpretar de acuerdo a un estilo brahmsiano e, infortunadamente, son tal vez los únicos que lo hacen tan cabalmente en la actualidad. El programa fue completado con la **Segunda Sinfonía** del mismo autor. También en esta obra la ejecución se acercó a un ideal donde el «allegro non troppo» y el «adagio non troppo» se suceden como resultado de un mismo aliento de ejecución, pero conservan su identidad como dos movimientos diferentes. El cuarto movimiento fue ejecutado con la arrolla-

dora rapidez de Karajan, pero sin que el oyente dejara de percibir una nota o un matiz.

En Londres, como en cualquier otra capital musical, los críticos presenciamos el fenómeno de que mientras cada vez son más los intérpretes de Mahler o Brahms, más pobres son los resultados. Por ello salimos de los conciertos con la sensación de que estos compositores no nos ofrecen ya lo que creemos buscar en ellos. Bernstein y Karajan nos ayudan a llevar esta búsqueda a un feliz hallazgo... sólo que el genio de los compositores no se advierte, sino a través de interpretaciones superlativas.

ESTRENO INGLES DE LA VERSION ESCENICA ORIGINAL DE «LADY MACBETH DE MTSENSK», DE SHOSTAKOVICH

Estreno mundial: Teatro Maly, de Leningrado (22 de enero de 1934). Estreno de la versión escénica original en el Reino Unido: English National Opera (22 de mayo de 1987). Dirección orquestal: Mark Elder. Producción escénica de David Pountney. Diseños de Stefanos Lazaridis. Cantantes principales: Josephine Barstow («Katerina Ismailova»), Willard White («Boris») y Jacque Trussell. Cantada en idioma inglés.

La protagonista de esta ópera («Katerina Ismailova»), es un arquetipo similar a la «Lulú», de Alban Berg. También dentro de la Unión Soviética era posible aún a comienzos de la década de los treinta llevar a la escena lírica las andanzas de una mujer fatal que se rebela contra los convencionalismos impuestos por una sociedad represiva mediante la apelación a una libertad sexual que terminará por destruirla. Originalmente, «Katerina» fue presentada como la mujer sometida de la época presovié-



Donald Cooper

Jacque Trussell («Sergei») y Josephine Barstow («Katerina»).

tica, que en ausencia de «Zinovy», su marido impotente, comete adulterio con «Sergei», uno de sus empleados. «Boris», suegro de «Katerina», que en vano ha pretendido seducirla, descubre el «affaire» y manda azotar a «Sergei». Katerina asesina a su suegro y luego a su marido, cuyo cadáver esconde en un depósito. En ocasión de la boda de «Sergei» y «Katerina», un paisano descubre el cadáver e informa de ello a la policía. Los nuevos esposos son deportados a Siberia. En el camino, «Katerina» se suicida en las aguas de un río, arrastrando a la muerte a otra deportada que la había humillado convirtiéndose en la nueva amante de «Sergei».

El público de Leningrado y el de Moscú disfrutaron de más de cien funciones de la obra, que Shostakovich ha definido como trágico-satírica en razón de la ironía implacable que acompaña el desarrollo del drama. También Stalin resolvió asistir a una representación en el Bolshoi a fines de diciembre de 1935..., y con ello la suerte de «Lady Macbeth» y su compositor quedaron selladas.

La edición del Pravda del 28 de enero de 1936, en un artículo titulado «Confusión en vez de música», calificaba a la obra como *grosera, primitiva y vulgar*, donde *la música gazona, maúlla y gruñe y se sofoca a sí misma para expresar las escenas amorosas en la forma más naturalista posible*. Peor aún, el artículo deslizaba lo que sin exageración alguna podía interpretarse como una amenaza de muerte: *Lady Macbeth goza de gran éxito en el extranjero. ¿No la ovacionan por ser una obra totalmente no política y confusa? ¿No es tal éxito explicable por el hecho de que ella despierta los gustos perversos de la burguesía con su música agitada, gritona y neurótica?*

Shostakovich entendió el mensaje. El genial expresionismo musical de la obra no volvió a repetirse en sus creaciones posteriores que, a pesar de su indudable valor musical, revelan las limitaciones de un artista sometido y trágicamente frustrado. De acuerdo con sus deseos expresos, la versión original de «Lady Macbeth» no volvió a presentarse ni siquiera luego de la época stalinista. Los prejuicios de una sociedad pretendidamente emancipada por el socialismo apenas toleraron una versión arreglada que, bajo el nombre de **Katerina Ismailova**, vio la luz en Moscú en 1962 para luego recorrer otros teatros del mundo. Galina Vishnevskaya ha relatado las dificultades sufridas durante la filmación de la obra, cuando el director vociferaba: *Galina Pavlovna, su hombro está al desnudo nuevamente... Luz... Sonido... Cámara... Paren!... su camisa (la de «Sergei») está desabrochada, y su pecho (obviamente el de «Sergei») es velludo!... Aféiteselo inmediatamente. Estamos haciendo un filme para las masas trabajadoras y no para maníacos sexuales!...*

La música de **Katerina Ismailova** omite detalles similares a los que preocupa-

ban al director cinematográfico, y que en la versión de «Lady Macbeth» ofrecida por la English National Opera vuelven a incluirse. Entre ellos figuran los famosos glissandi de trombón que describen los actos sexuales de la protagonista. A diferencia de lo que ocurre en la versión arreglada, «Katerina» no compara sus sentimientos con palominos que anidan y luego echan a volar, sino que explica claramente sus fantasías eróticas. También se restituyen palabras de «Sergei» como las siguientes: «Es lo que todas dicen, que se hallan felizmente casadas, pero saltan a la cama conmigo...»

La obra incurre en momentos de despiadado humor negro, como el velatorio de «Ivan», donde la burla solapada de los asistentes culmina en una risueña danza. La caracterización musical de los personajes es sutil y experimentada. «Boris» canta al compás de un sórdido vals su vicioso deseo por «Katerina», y cuenta con un «leit-motiv» de pesada marcación de fagot, que alude a los pasos de un hombre viejo ridiculizado en su doble condición de aparente protector de la moral familiar y pretendiente de los favores de su nuera. «Sergei» ve ridiculizada musicalmente su condición donjuanesca por la entonación y los comentarios orquestales, absolutamente banales, que acompañan sus intervenciones.

En medio de un clima tan brutal, la passacaglia que separa la cuarta de la quinta escena ve resaltada su maravillosa y resignada expresividad como meditación sobre la muerte y la proximidad de una retribución inescapable.

La producción de la English National Opera, en un indudable hallazgo creativo que no hizo sino realzar las cualidades de la obra, llevó a escena la trágica historia de esta última y de su compositor mediante el expediente de transponer el tiempo de la acción de la época zarista a la soviética. La granja es ahora un frigorífico donde se matan y carnean reses, que simbolizan la carnicería humana que tiene lugar en escena. Los trabajadores danzan frenéticamente cuando en sus corales deben acompañar al agitado ritmo de la música. Finalmente el nihilista detenido en la estación de policía de la séptima escena (una verdadera checa) ha sido visualmente caracterizado como el mismo Shostakovich, que en sus atribuidas memorias confiesa, bien que en forma póstuma: *En Lady Macbeth describí a una tranquila familia rusa. Sus miembros se castigan y envenenan el uno al otro. Si ustedes hubieran mirado a mi alrededor hubieran visto que no exageraba en lo más mínimo.*

Josephine Barstow es una de las cantantes inglesas con mayores dotes de interpretación escénica de la actualidad. Su «Lady Macbeth» fue una inteligente combinación de introversión y apasionamiento. El director Mark Elder, junto a los demás intérpretes, lograron una labor de conjunto casi perfecta, en la sin-

cronización del canto y el movimiento escénico. El material informativo de esta crónica fue extraído del programa preparado para esta «premiere». Indudablemente, la English National Opera es en la actualidad tal vez la mejor compañía nacional de ópera en el mundo. No se trata de grandes voces, sino de escenografías y una labor de conjunto que han llegado a comprender cabalmente cómo dotar a una ópera de una interpretación unificada y totalizadora en sus aspectos escénico-musicales.

TEMPORADA 1987-88 DEL COVENT GARDEN

En octubre y noviembre verán la luz en el Covent Garden dos nuevas producciones mozartianas. Bernard Haitink dirigirá **Las bodas de Figaro**, con producción escénica de Johannes Schaaf y Claudio Desderi en el papel protagonista. **El Rapto en el Serrallo**, con escenografía de Elijah Moshinsky, permitirá volver a apreciar al gran director de orquesta Sir George Solti en sus cada vez más raras apariciones al frente de una ópera. «Belmonte» será cantado por Deon van der Walt, «Osmin», por Kurt Moll y «Konstanze», por Magda Nador.

El especialista rossiano Gabrielle Ferro dirigirá la producción vienesa de Jean Pierre Ponnelle de **L'italiana in Algeri** (enero 1987), cantada asimismo por destacados cantantes de Rossini como Deon van der Walt («Lindoro») y Agnes Baltsa («Isabella»).

Para fines de enero se anuncia una nueva producción de **Parsifal**, dirigida por Bernard Haitink y escenificada por Bill Bryden. «Kundry» será interpretada por Waltraud Meier, y el protagonista por Peter Seifert. Ingvar Wixell tendrá a su cargo la parte de «Gurnemanz». En la conferencia de prensa de presentación de la nueva temporada se advirtió que como consecuencia de la política de reducción de contribuciones a las artes en que está empeñado el gobierno de Thatcher, no es posible confirmar que esta producción llegue a ser realizada. Las restantes nuevas producciones son: **Salomé** (dirigida por Dohnanyi, con escenografía de Peter Hall y la talentosa María Ewing en el papel protagonista — premiere abril 8—), **The Knot Garden**, una ópera del compositor inglés Michael Tippett, y **Anna Bolena**, de Donizetti, con Joan Sutherland y la dirección de su esposo.

Libros y partituras

TEMPERLEY, Nicholas: Chopin. Colección «New Grove». Muchnik Editores. 127 págs.

Del New Grove Dictionary of Music and Musicians (Londres, 1980), se han ido extrayendo una serie de biografías, de las que ahora aparece en España ésta, de Chopin, en traducción de Pablo Sorozábal Serrano. No estamos, pues, ante un libro en sentido estricto; se trata de un extenso (y muy apretado) texto de diccionario acerca de la vida y obra del compositor polaco. Claro está, extenso tomado como lo que originalmente fue; como libro, naturalmente, no tanto, por más que en gran parte haya sido reescrito.

colección «NEW GROVE»

CHOPIN

Nicholas Temperley



Muchnik Editores

En principio nada que objetar a este tipo de trabajos de consulta rápida y sencilla, exentos de análisis profundos o planteamientos originales. Este que se comenta, avalado además por el sello «New Grove», está bien construido y, salvo algún que otro concepto que no acaba de enterarse cabalmente, sin duda por la obligada concisión a que se ciñe el texto, se lee con gusto. Hay sin embargo en el mismo, al menos en su versión castellana (es decir, pensando en la cultura musical media del aficionado español, al cual se supone va dirigido) un inconveniente: resulta corto en su parte biográfica (el encuadre histórico de Chopin ni se trata) y probablemente demasiado prolijo y seco en la descripción del estilo y personalidad musicales del compositor del que trata. Además, como ya dejé ver más arriba, hay apreciaciones que siquiera para poder exponerlas requieren de un juicio y una reflexión al menos más detallada: por ejemplo, no se puede pretender demostrar en algo más de cuarenta lí-

neas (de las que la mitad son citas de cartas extraídas de su contexto) que Chopin tenía auténticas inclinaciones homosexuales. Evidentemente, no por el hecho en sí, sino por la morbosa fantasía y falsas asociaciones que en un melómano en formación se pueden producir al leer tales cosas dichas así.

En fin, a pesar de todo un librito útil que se puede comprar. Mucho más interesante me parecen este tipo de publicaciones cuando se trata de compositores desconocidos o semidesconocidos. En todo caso, sólo recomendable para aficionados que no estén por la labor de utilizar su tiempo en lecturas de mayor peso...y volumen.

Pedro González Mira

DARIAS, Javier: La armonía en el ciclo cerrado de cuartas. Musicinco S.A., Madrid 1987.

El compositor, en general, lucha constantemente con el material sonoro. Esto no suele comprenderlo el consumidor, que se dedica sólo a adquirir el producto ya acreditado, garantizado y comercializado. Hoy (como siempre), el compositor que adopta una actitud auténticamente creadora (y no el que se sirve retóricamente de unos esquemas triviales y mostrencos), se plantea una y otra vez el problema de la organización del sonido: el problema de la forma en profundidad.

Parece que en España se despierta, desde hace algunos años, una notable corriente especulativa entre los compositores más conscientes y progresistas. Pensamos que esto es esencial para que no se detenga el impulso creador, y también para que la teoría musical de alto nivel se incorpore en nuestro país a los estudios estéticos y sociológicos, más avanzados en otras parcelas artísticas.

Javier Darías es uno de esos compositores que no se conforman con ninguna rutina formal, ni tampoco con esa falta de planteamientos que suele llevar a la gratuidad. Algunos de sus trabajos teóricos han aparecido en RITMO, suscitando ya el interés de muchos lectores (en los números 540, 549 y 574). Pero el nuevo sistema que presenta ahora Javier Darías, y que denomina «ciclo cerrado de cuartas», es una aportación que considero de gran importancia. En él se establece una entidad armónica susceptible de un inmediato despliegue melódico, teniendo como base un acorde de ocho sonidos escalonados por cuartas. De este «acorde madre» surgen escalas y

relaciones interválicas que Darías ha codificado con el mismo rigor que el sistema tonal: enlaces de acordes, afinidades, acordes cuatrías, inversiones, cadencias, modulaciones.

No se trata de una posible nueva contemplación de los fenómenos armónicos, sino de una «hipótesis de trabajo» directamente destinada a la praxis compositiva. El sistema hace ya algún tiempo que viene siendo utilizado por el propio Darías en sus obras, y esta codificación es, en cierto modo, un establecimiento de normas y de límites que el compositor se da a sí mismo. No puede, pues, hablarse de mera teoría en el sentido más abstracto del término, sino de una organización rica de ideas y de recursos sonoros que ya han tenido aplicación real y que, de alguna manera, han demostrado su eficacia. Este original y sorprendente «ciclo de cuartas» ofrece grandes posibilidades de unidad y variedad en un despliegue vertical y horizontal de los intervalos para la obtención de un espacio homogéneo y desarrollable (en el sentido del «auskomponieren» de Schenker), que puede ser muy fructífero para la creación musical. Y también, en otro aspecto, para la teoría musical en sí, ya que su coherencia y su metódica son verdaderamente modélicas.

Se reproduce, a efectos de análisis, una partitura orquestal completa de Darías: **Vicmar** (1986), que el autor examina detenidamente, mostrando una vez más su gran capacidad pedagógica. La edición de Musicinco es muy clara y muy manejable. Quisiera recomendar su detenida lectura triplemente: a los compositores, a los teóricos y a los estudiantes. A todos ellos les resultará muy productiva.

Ramón Barce

SALDONI, Baltasar: Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres. 4 vols. de 342, 594, 400 y 625 págs. Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, Madrid 1986.

Entre 1868 y 1881 publicó Baltasar Saldoni su **Diccionario biográfico-bibliográfico** en el que recogió pacientemente una información enorme sobre músicos españoles, sobre todo contemporáneos. En tamaña empresa gastó gran parte de su vida y de su escaso dinero. De las dificultades que encontró nos da

cuenta incidentalmente en muchos momentos. Una de ellas —y no la menor— fue la desgana y la desidia con la que sus colegas acogieron su petición de enviarle datos autobiográficos, dificultada que en el caso de Oudrid, y también en el de Espín y Guillén, es relatada con superior gracia por Saldoni. Tampoco el resultado final tuvo la acogida ni el éxito que merecía: nos habla de veinte compradores...

Esperamos que hoy no ocurra lo mismo con esta edición facsímil, y que sean muchos los españoles que hojeen esta divertidísima enciclopedia (si así puede llamarse) miscelánea, en la que se barajan nombres y datos con detalles vividos de primera mano. Este **Diccionario** de Saldoni es realmente un tesoro de noticias para la historia musical española, y nos parece un verdadero acierto que el Centro de Documentación Musical lo haya puesto en nuestras manos; otros materiales historiográficos procedentes del siglo pasado e igualmente valiosos, e igualmente inencontrables, salvo en algunas bibliotecas, podrían ser publicados también en facsímil, haciendo con ello un servicio de primer orden a nuestra historia artística: Mitjana, Arteaga y Pereira, Peña y Goñi, Carmena y Millán, Soriano Fuertes...El creciente interés por las cosas del siglo XIX y también por sus tareas eruditas, más útiles y aprovechables de lo que muchos supusieron, reclama hoy el disponer fácilmente de todos esos materiales. Trabajos en este sentido han sido muy bien recibidos. Podríamos citar, entre otros, la publicación de los **Papeles de Barbieri** por Emilio Casares y la **Historia de la música española del siglo XIX** de Carlos Gómez Amat.

Esta edición de Saldoni ha sido preparada con singular acierto por Jacinto Torres. En su prólogo hay una inteligente valoración de la obra, además de muchas observaciones agudas sobre la problemática de este tipo de trabajos y de las condiciones españolas. El mayor inconveniente de la edición original era la insuficiencia de los índices, inconveniente que ha sido salvado aquí con la redacción de cuatro extensísimos registros: de personas, de literatura musical, de música práctica y de materias (setenta páginas), que constituyen un verdadero modelo de método y en los que puede rastrearse todo el material de los cuatro volúmenes sin dificultad. Queremos felicitar a Jacinto Torres y al Centro de Documentación por este hasta la fecha su más relevante trabajo; queremos también animar al autor y al Centro a que continúen por tan esencial camino.

Ramón Barce



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

Música clásica, étnica, ópera
zarzuela, opereta, folklore
regional español.

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 521 19 32 - 521 21 13

Solicite una Cuenta de Librería, que le permitirá adquirir
LIBROS Y DISCOS, con la sola presentación de su tarjeta personal.



espasa-calpe

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número _____ Fecha de caducidad _____

Titular _____

CASA del LIBRO

Gran Vía, 29 • MADRID-13

✂

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERIA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería
Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

Cartelera

BARCELONA

Gran Teatre del Liceu

1 al 14 de octubre. Ballet de Maurice Béjart. **Erostanatos, Ligth-Dionisos, Malraux.**

Palau de la Música Catalana

2 de octubre. Lella Cuberli, Alexandrina Miltcheva, John Aler, Richard Stilwell. Coro del Liceu. Orquesta Ciutat de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. **Missa Solemnis**, de Beethoven.

3 de octubre. Barbara Sukowa, voz. Schönberg Ensemble. Director: Reinbert de Leeuw. Obras de Reger, Busoni y Schönberg.

5 de octubre. Gabriel Tacchino, piano. Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Director: Michel Plasson. Obras de Debussy, Ravel y Chausson.

6 de octubre. Martha Senn, Gerard Garrino, Michel Trempont, Alfonso Echevarría. Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Director: Michel Plasson. Obras de Ravel.

7 de octubre. Grupo Círculo. Director: José Luis Temes. Obras de J.L. Turina, Aracil, Marco, Garrido, De Pablo y J.M. López.

12 de octubre. Salvatore Accardo, violín. Orquesta Filarmónica. Director: Roger Norrington. Obras de Beethoven.

13 de octubre. Orquesta Filarmónica. Director: Esa-Pekka Salonen. Obras de Haydn, Stravinsky y Sibelius.

15 de octubre. Josep M. Vilagrasa, efectos vocales; Faye Robinson, Richard Norton, Stephen Roberts, Joan Lluís Moraleda. Orquesta Ciutat de Barcelona. Orfeo Catala. Director: Laszlo Heltay. Obras de Guinovart, Moraleda y Orff.

21 de octubre. Friedrich Gulda, piano.

22 de octubre. Marilyn Horne, mezzosoprano; Martín Katz, piano. Obras de

Haendel, Schubert, Wolf, Copland, Respighi, Verdi y Tosti.

25 de octubre. Katia y Marielle Labèque, pianos. Obras de Bizet, Bernstein y Gershwin.

26 de octubre. Brigitte Fassbaender, mezzosoprano; Irwin Gage, piano. Obras de Ofitzner, Liszt y Mahler.

28 de octubre. Lola Arenas. Percussions de Barcelona. Director: Joan Guinjoan. Obras de Llanas, Mestres Quadreny, Boulez, Dallapiccola, Gerhard.

30 de octubre. Enriqueta Tarrés, John van Kesteren, Neil Hoxlett. Coro-Pro-Música de Londres. Orquesta Ciutat de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. **War Requiem**, de Britten.

MADRID Teatro Real

2, 3 y 4 de octubre. Gabriel Tacchino, piano. Orquesta Capítol de Toulouse. Director: Michel Plasson. Obras de Debussy, Grieg y Chausson.

3 de octubre. Christian Florea, violonchelo; Arilio Díaz, guitarra. Roland Hermann, barítono; Humberto Orán, viola. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Cristóbal Halffter. Obras de Marco, Rodrigo y Cristóbal Halffter.

6 de octubre. Enedina Lloris, soprano. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Manuel Galduf. Obras de Martín y Soler y Mendelssohn.

7 de octubre. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Manuel Galduf. Obras de Castelnuovo, Ponce y Rodrigo.

9, 10 y 11 de octubre. Cristina Ortiz, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Grzegorz. Obras de Berlioz, Rachmaninov y Bartók.

10 de octubre. Orquesta Sinfónica de Baviera. Director: Carlos Kleiber. Obras de Mozart y Brahms.

11 de octubre. Orquesta Sinfónica de Baviera. Director: Carlos Kleiber. Obras de Beethoven.

13 de octubre. Coro Nacional de España. Directora: Carmen Helena Téllez. Obras de Brahms, Bartók y otros.

14 de octubre. John Wallace, trompeta. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Essa-Pakka Salonen. Obras de Stravinsky, Haydn y Sibelius.

16, 17 y 18 de octubre. Rudolf Buchbinder, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Beethoven y Stravinsky.

20 de octubre. Clemencic Consort. Director: René Clemencic. Obras del Barroco vienés.

22, 23 de octubre. Orquesta de la Radiotelevisión Española. Director: Edward Downes. Obras de Elgar, Britten y Walton.

23, 24 y 25 de octubre. David Alleu Wehr, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Walter Weller. Obras de Toldrá, R. Strauss y un concierto a determinar.

24 de octubre. Friedrich Gulda, piano. Obras a determinar.

27 de octubre. Montserrat Caballé, soprano; Miguel Zanetti, piano. Obras de Vivaldi, Rossini, Nin, Martínez-Palomo y Chapí.

27 de octubre. Cuarteto de cuerda (con otros solistas a determinar). Obras de Franck y Chausson.

28 de octubre. Solista a determinar. Conjunto de Instrumentos de Viento. Director: Luis Aguirre Colón. Obras de Stravinsky y Weill.

30, 31 de octubre y 1 de noviembre. Walter Klien, piano; María Orán, soprano; Brigitte Balleys, mezzosoprano; Werner Hollweg, tenor, Matías Hoelle, bajo. Obras de Mozart.

3 de noviembre. Colorado String Quartet. Obras de Haydn, Ives y Dvorak.

Centro Cultural de la Villa

8 de octubre. María Rosa Barbany, soprano. Cuarteto Sonor. Homenaje a Eduardo Toldrá.

Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

8 al 21 de octubre. **The four temperaments: Romanza; Sinfonía India; Theme and Variations.** Ballet del Teatro Lírico Nacional. Coreografías de Balanchine, Barra y Duato. Orquesta Sinfónica de Madrid.

Círculo de Bellas Artes

4 de octubre. Aylish Kerrigan, mezzosoprano; Seoirse Bodley, piano. Obras de May, Wilson, Feischmann, Buckley y Bodley.

19 de octubre. René-Marino Rivero, bandoneón y electrónica. Obras de Rivero, Cervetti y Stéfani.

26 de octubre. Humberto Quagliata, piano. Obras de M. Alonso, Barce, Cano, Marco y Aracil.

LAS PALMAS

13 de octubre. Arleen Auger, soprano.

20 de octubre. Imogen Cooper, piano.

23 de octubre. Imogen Cooper, piano. Orquesta Filarmónica, de Gran Canaria.

PAIS VASCO

26 de octubre. (Pamplona), 27 (Vitoria), 28 y 29 (San Sebastián) y 30 (Bilbao). Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Matthias Kuntzsch. Obras de Gluck, Aragües y Tchaikovsky.

VIGO

Centro Cultural «Caja de Ahorros»

1, 2 y 3 de octubre. Festival de ópera y zarzuela.

16 de octubre. Begoña Uriarte y Mrongovius, piano.

24 de octubre. Orquesta Filarmónica Estatal de Renania-Palatinado.

27 de octubre. Paul Trein, piano.

Cursos, becas y concursos

□ Bajo la dirección del Dr. Regner se celebrará entre los días 23 y 28 de noviembre el curso **Nuevas Perspectivas del Orff-Schulwerk**, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y organizado por Isme-España.

Impartirán el Curso los profesores Mari Honda-Tominago, Bárbara Haselbach y Verena Maschat, bajo la dirección del profesor Regner, todos ellos pertenecientes al Instituto Orff de Salzburgo. El curso versará sobre conjunto vocal, instrumentación y movimiento en la escuela.

□ El próximo 15 de octubre finaliza el plazo de presentación de solicitudes para participar en el **II Concurso de Interpretación de Guitarra y Canto**, convocado por la Organización Nacional de Ciegos (O.N.C.E.). Podrán tomar parte en el mismo todos los españoles o extranjeros que, con una residencia mínima en nuestro país de dos años, hayan nacido después del 1 de enero de 1951. Se establece un primer premio de 500.000 pesetas para cada una de las dos modalidades (guitarra y canto), un segundo

de 300.000 y un tercer premio de 200.000 pesetas, así como un único cuarto premio de 100.000 al mejor intérprete de una obra de autor ciego.

La O.N.C.E. concederá una dieta de 5.000 pesetas por día para cada uno de los concursantes, no residentes en Madrid, durante su participación en el concurso.

Para cualquier información al respecto, dirigirse a la Dirección General de la O.N.C.E., Gabinete de Promoción Artística, c/ Prado, 24. 28014 MADRID. Telf: 429 96 42.

□ El Certamen de Masas Corales de Tolosa, celebrará su **XIX edición** entre los días 29 de octubre y 1 de noviembre próximos. La calidad de los coros cuya solicitud de participación ha sido admitida el presente año, procedentes de Bulgaria, Yugoslavia, Suecia, Austria, Inglaterra, Rumania, Checoslovaquia, Hungría, Huesca, Valencia, Barcelona, Madrid y País Vasco, induce al optimismo respecto a los resultados

□ Entre el 30 de noviembre y 5 de diciembre se celebrará en Alcoy (Alicante) el II Festival y Curso Internacional de Guitarra

«José Luis González». Las inscripciones (alumnos activos, 7.000 ptas.; alumnos oyentes, 4.000) deberán dirigirse a: II Festival Internacional de Guitarra «José Luis González». Apdo. de Correos 194, 03800 ALCOY (Alicante), antes del 15 de noviembre. El día 4 de diciembre se celebrará el concurso Premio Alhambra, en el que sólo podrán participar aquellos alumnos activos del Curso. El Premio del Concurso será una guitarra «Luthier, India». Tanto el Curso como el Concurso se celebrarán en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Para más información, llamar a los teléfonos 96-5330349 y 96-5546913.

□ El Ilmo. Ayuntamiento de Almuñécar (Granada) España, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Andrés Segovia», convoca la 4.ª edición del mismo en Almuñécar durante los días 2 al 6 de enero de 1988. El Certamen, dirigido a todos los intérpretes de concierto, tiene como finalidad la difusión y estudio de la guitarra, al mismo tiempo que honrar la memoria del Excmo. Sr. D. Andrés Segovia Torres,

hijo adoptivo de Almuñécar. Podrán participar cuantos guitarristas lo deseen, que no hayan cumplido los 30 años de edad en la fecha de celebración del Certamen. Los boletines de inscripción, acompañados de certificaciones de estudios, premios, curriculum vitae, fotocopia del carnet de identidad o pasaporte y cuantos méritos deseen acreditarse, serán enviados a: Secretaría Técnica del Certamen «Andrés Segovia», Ayuntamiento de Almuñécar (Granada) España, antes del 1 de diciembre de 1987. El Certamen constará de dos fases: eliminatoria y fase final. El 2 de enero de 1988 se celebrará sorteo público, a las 12 horas, en la Secretaría Administrativa y Técnica del Ilmo. Ayuntamiento de Almuñécar para determinar el orden de actuación de todos los concursantes inscritos y admitidos en el Certamen.

Los premios serán de 1.000.000 400.000 y 200.000 ptas. Para más información dirigirse a: IV Certamen Internacional de Guitarra «Andrés Segovia». La Herradura - Almuñécar (Granada).

Viejas fotografías de mi álbum

PEPITA ROLLAN

Por F. Hernández Girbal

Esta notabilísima cantante de ópera y zarzuela, a la que oí con placer en varias ocasiones, tuvo una vida artística muy intensa y, ¡cosa insólita!, se retiró a la edad en que otras muchas empiezan. No hay duda de que estaba superdotada, como se dice ahora, para la música vocal. Y como a ello sumara una agradable figura y un rostro agraciado, no puede sorprender que conquistara al público. Era lo que se llama una artista completa. Su voz de timbre purísimo, volúmen más que suficiente y extensión considerable, le permitía cantar, con igual perfección, obras de soprano ligera y dramática. Su registro agudo alcanzaba altas cimas con afinación perfecta. Baste decir para probarlo que en la habanera de la zarzuela **Monte Carmelo** daba un Fa sobregado que dejaba en suspenso a los espectadores.

Casi puede asegurarse que Pepita Rollán fue una niña prodigio. Nacida en Madrid, en el barrio de Lavapiés, el año 1920, recibió lecciones de música y canto de doña Rosario Cárcel de Gómez Acebo, que la acompañó siempre. A los seis años ya era solista de un coro de niñas mayores que ella, con el que cantó varias veces en la basílica del Pilar, de Zaragoza. Para que se la pudiera ver tenían que colocarla de pie en una silla. Después tomó parte en muchas funciones benéficas y en 1935, a los quince años, hizo su presentación profesional en el madrileño Teatro Calderón, cantando bajo la dirección del maestro Acevedo la hermosa zarzuela de Amadeo Vives **Doña Francisquita**. Fue la más joven «discreta enamorada» que hasta entonces había pisado la escena. Alcanzó un éxito total. Seguidamente llegó su primer estreno, en el teatro Fontalba, a comienzos de 1936, acompañada por el notable barítono Carlos Puchol. Se trataba de una obra costumbrista titulada **La mejor del barrio**, con libro de Ramos Echave y música del que se firmaba Keppler Lais, aunque era español, autor de un número «fox-trot» llamado **Ku Kus Klan**, que alcanzó gran popularidad.

Durante la contienda civil española, Pepita Rollán actuó en la compañía lírica del Teatro Pardiñas, de Madrid, cantando zarzuelas y actuando en cuantos festivales y funciones conmemorativas se celebraban. Recuerdo haber ido a buscarla cierta tarde a su casa para que participase en el homenaje a los marinos del buque José Luis Díez. El día en que las tropas del general Franco ocupaban Madrid, ya desguarnecido, cantaba por la tarde **Doña Francisquita**. El género lírico tuvo en los años 40 una momentánea resurrección y se estrenaron obras muy notables. Una de ellas fue la zarzuela de Moreno Torroba **Monte Carmelo**, que significó para Pepita Rollán un gran triunfo, compartido con Luis Sagi Vela y Selica Pérez Carpio. Estrenó otras obras, de mayor o menor importancia, entre las que merecen destacarse dos del que fue mi buen amigo, el maestro Dotras Vila: **Romanza Húngara** y **La reina chulapa**, esta última con Matilde Vázquez y Pedro Terol; **La ilustre moza**, de Torroba, y **Manuelita Rosas**, de Alonso.

A partir de este momento desarrolló una actividad increíble y llevó a cabo algo que hasta entonces no había hecho una mujer en el género lírico: tener compañía propia, con el barítono José María Aguilar y el tenor Elio Guzmán, bajo la dirección del gran bajo Aníbal Vela. Y como al parecer sus ambiciones artísticas no reconocían límites, creó a continuación la Compañía de Opera Pepita Rollán, con la que recorrió España durante un año. Su repertorio iba de **La Traviata** a **El barbero de Sevilla**; de **Lucía de Lammermoor** a **Rigoletto**; de **Madama Butterfly** a **La Bohème**, en todas las cuales brillaba esplendoroso su arte.

Envuelta en este torbellino, corriendo el año 1943 fue requerida por la familia del maestro Serrano para inaugurar el Teatro Madrid con el esperado estreno de su ópera póstuma **La Venta de los Gatos**. La obra, de larguísima gestación, no respondió a la expectativa creada. Eso que con Pepita la interpretaron Pablo Gorgé, Cora Raga y Pablo Vidal.

¿Qué es lo que faltaba a esta entusiasta cantante? ¿América? Pues a ella fue, sin más bagaje que su voz. Cantó



en Cuba **Rigoletto**, con Hipólito Lázaro, y también **Doña Francisquita**. Pasó luego a Méjico y actuó en los teatros de Bellas Artes y Arbeu. En 1949 marchó a Italia. En un alarde sin precedentes cantó sesenta y cinco funciones, de «**Lucía**» a **El Trovador**. De allí fue al Festival de Opera de Montreux, y formando parte de la Compañía de Opera de la ciudad de Milán hizo una gran temporada en Alemania. Hallándose en Bremen grabó doce discos de ópera y las canciones españolas de Falla, Granados y Albéniz. También estrenó en Pavía la ópera del maestro Farina **Tempo di carnavali**.

Con ser importante cuanto dejamos reseñado, aún hizo más Pepita Rollán. Un domingo por la tarde cantaba en Milán **La Traviata**. Antes de terminar el segundo acto, la soprano que debía cantar por la noche **Madame Butterfly** enfermó. Como por ser fiesta era difícil encontrar otra cantante, ella se brindó a sustituirla. El triunfo fue clamoroso. Al día siguiente el diario Corriere de la Sera publicaba en la primera página su fotografía con este pie: *Mirad este fenómeno, se llama Pepita Rollán. Ayer murió dos veces: por la tarde, como **Traviata**, y por la noche, como «**Butterfly**». Ocho horas de música. ¿Se dan ustedes cuenta?*

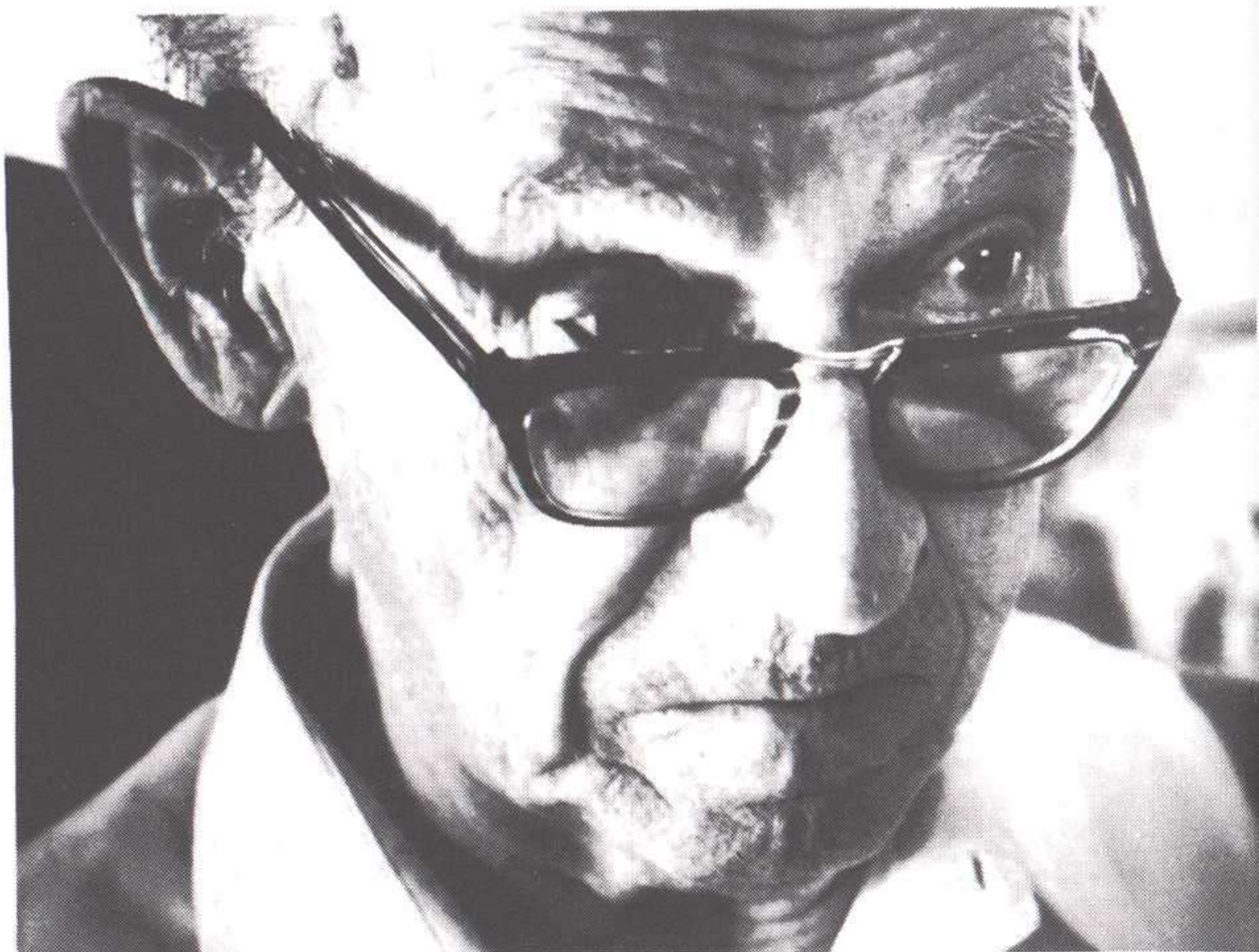
Después de todo esto, la triunfadora Pepita Rollán toma una determinación inesperada y sorprendente: su retirada de la escena, dejando contratos pendientes en Holanda, Chipre, Grecia y Egipto. Era el año 1949 y se disponía a cumplir treinta años. ¿Por qué, cabe preguntarse? Sólo ella lo sabe.

Próximo artículo:
ISIDORO FAGOAGA

Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

PABLO SOROZABAL



Paloma Alonso.

VIDA Y OBRA

La zarzuela tradicional española y el sainete se mantuvieron hasta la década de 1950, no sólo desde el punto de vista del consumo, sino como creación. En esos últimos años, curiosamente, apenas si experimentan cambios importantes. Tanto estética como sociológicamente conservan más o menos las características que a principios de siglo habían quedado definidas. Una vez más tenemos que lamentar el poco interés que los músicos, historiadores y sociólogos españoles han mostrado por este género, que ha llenado cien años de actividad musical y que ha constituido la principal aportación de nuestra historia teatral.

Sorozábal trabajó en los veinticinco últimos años de la zarzuela, y con tal éxito que sin duda cooperó a alargar la vida del llamado «género lírico español». Como sus antecesores, introdujo a veces algún elemento de opereta, pero en líneas generales se mantuvo dentro de las dos modalidades básicas: el sainete con tipos populares (generalmente madrileños) y rasgos de folclore urbano, y la «zarzuela grande» de estructura operística italiana y con trazos difusos del folclore flotante. Aunque lejano de Barbieri, observamos en algunos de los sainetes de Sorozábal un tenue recuerdo del autor de **Pan y toros**: la persistencia de un determinado ambiente madrileño CASTIZO, que se inicia con **Adiós a la bohemia**, quizá su mejor obra, y llega hasta

los últimos años (incluso, suponemos, hasta **Juan José**) a través de **La del manojito de rosas**, **Don Manolito** y **La eterna canción**. No puede olvidarse a Sorozábal, pues, en la historia musical madrileña, pese a que sin duda hay en esas obras una cierta dosis de arqueología nostálgica, la misma sin duda que en su coetáneo Arniches, y que quizá se encuentra ya desde los comienzos mismos del género chico, en Chueca, Chapí y Bretón.

Como en otros muchos casos, también en Sorozábal el éxito rápido y la solución económica que derivaban de la zarzuela, frente a las dificultades de estreno de las óperas y la nula rentabilidad de la música instrumental y coral, forzaron su decisión de dedicarse a la zarzuela. Pienso a veces que los compositores españoles actuales hemos perdido, con la desaparición de la zarzuela, una posibilidad creativa que no ofrecen el cine, la televisión, las músicas ilustrativas, comerciales y publicitarias, que pueden ser pingüe fuente de ingresos, pero que no dan la mínima oportunidad de hacer verdadera música, cosa que con la zarzuela sí era posible, al menos en ocasiones.

La vida de Sorozábal ha sido muy activa. Nació en San Sebastián en 1897. Estudió música desde niño, fue violinista en su ciudad natal y luego en Madrid (Orquesta Filarmónica y Trío del Café Comercial). Estuvo varios años en Leipzig, donde estudió violín, dirección de orquesta y contrapunto (con Krehl). Allí escribió **Katiuska**, que estrenó en Barcelona, en 1931, y en Madrid, en 1932. El éxito de la obra fue decisivo. Otros éxitos se sucedieron hasta

1936. Por entonces dirigió la Banda Municipal de Madrid hasta 1938. La guerra y la posguerra no parecen haber entorpecido su carrera. Ya en el mismo 1939 estrenaba su sainete **¡Cuidado con la pintura!**, y poco después se hacía por primera vez en Madrid **La tabernera del puerto**. De 1945 a 1952, aunque con interrupciones (una de ellas una gran gira por América dirigiendo zarzuelas, y también conciertos, en el Colón de Buenos Aires, en 1946-47), dirigió la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Pero sobre todo, los estrenos de **Black el payaso**, en 1942, y de **Don Manolito**, en 1943, significaron, además de un gran triunfo personal, la continuidad de la zarzuela por encima del drama de la guerra civil; y de hecho contribuyeron a que el género resistiera aún unos años.

Sorozábal, que acaba de cumplir noventa años, se caracterizó siempre por una gran vitalidad e independencia. Durante toda su vida todos oíamos contar anécdotas referentes a su carácter poco acomodaticio e impulsivamente sincero (quizá se trata de formas vascas de comportamiento), y a su defensa a ultranza de sus convicciones. Los músicos que hace algunos años éramos jóvenes y vanguardistas hemos recibido de Sorozábal invectivas feroces (se entiende, estéticas); pero, por alguna misteriosa razón, nunca nos sentimos molestos si tales invectivas venían de Sorozábal. Quizá le considerábamos tan individualista, tan independiente y tan directo que pensábamos que se había ganado, por decirlo así, su absoluta libertad de expresión.

OBRAS

Zarzuelas y otras obras escénicas:

La guitarra de Fígaro, opereta (Endériz-Roa, 1931).

Katuska, (González del Castillo-Martí Alonso, 1933).

Adiós a la bohemia, «ópera chica» (Baroja, 1933).

La isla de las perlas, opereta (G. del Castillo-Martí Alonso, 1933).

Sol en la cumbre, (Carreño, 1934).

La del manojo de rosas, sainete madrileño (Ramos de Castro-Carreño, 1934).

El alguacil Rebolledo, todanilla escénica (Cuyás, 1934).

No me olvides, opereta (Romero-F. Shaw, 1935).

La tabernera del puerto, (Romero-F. Shaw, 1936).

La Rosario, o La Rambla en fin de siglo, sainete (Romero-F. Shaw, 1941).

La casa de la tres muchachas, (Tellaeché-M. Góngora, 1934).

¡Cuidado con la pintura!, sainete (Romero-F. Shaw, 1939).

Black el payaso, opereta (Serrano Anguita, 1942).

Don Manolito, sainete (Sevilla-Carreño, 1943).

La eterna canción, sainete (Fdez. Sevilla, 1945).

Los burladores, (Hnos. Quintero, 1948).

Entre Sevilla y Triana, sainete (F. Sevilla-Tejedor, 1951).

Las de Caín, comedia musical (Hnos. Quintero, 1952).

La ópera de mogollón, zarzuela bufa (Peña, 1954).

Brindis, comedia musical (F. Sevilla-Tejedor, 1955).

Juan José, ópera (J. Dicenta, terminada en 1968; sin estrenar).

Adaptaciones y reorquestaciones:

Albéniz: **San Antonio de la Florida** (1954).

Albéniz: **Pepita Jiménez** (1964).

Barbieri: **Pan y toros** (1961).

Obras vocales:

Coros: **Baserritarrak, Ku ku, Nere Maite pollita, Arrosa lilia, Gabiltzan kalez kalez, Maite.**

Suite vasca, coro y orquesta, I: **Kataliñ**, II: **Kun-kun**, III: **Soguiñdantza** (1924).

Obras instrumentales (orquesta):

Capricho español (1921).

Variaciones sinfónicas sobre un canto popular vasco (1928).

Victoriana, suite sobre coros de T.L. de Victoria (1952).

Dos apuntes vascos, I: **Mendian**, II: **Txistulariak** (1929).

Paso a cuatro, ballet (1955).

Gernika, marcha fúnebre.

BIBLIOGRAFIA

Hay datos sobre Sorozábal en todos los diccionarios, enciclopedias e historias de la música española y vasca, y también en los estudios sobre la zarzuela (Valverde, Alier y otros). Los mejores resúmenes son:

Angel Sagardía: **Músicos vascos**, III, San Sebastián, 1972.

A. Fernández-Cid: **Cien años de teatro musical en España**, Real Musical, Madrid, 1975.

Pablo Sorozábal: **Mi vida y mi obra**, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986.

DISCOGRAFIA

Katuska: Higuera, Molina, Blancas, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Columbia).

Katuska: Lorengar, Kraus, Serrano, Pérez Carpio, Cantores de Madrid, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

Katuska: Penagos, Aragón, Victoria, Ausensi, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Zacosa).

Adiós de la bohemia: Berganza, Ausensi, Narké, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Columbia).

Adiós a la bohemia: Lorengar, Cesari, Gas, Cantores de Madrid, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

La del manojo de rosas: Berganza, Blancas, Molina, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Zacosa, Columbia).

La del manojo de rosas: Lorengar, Serrano, Cesari, Cantores de Madrid, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

La tabernera del puerto: Higuera, Ariza, Ausensi, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Columbia).

La tabernera del puerto: Barclay, Kraus, Serrano, Cesari, Coro Lírico Hispavox, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

La tabernera del puerto: Penagos, Molina, Catania, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Zacosa).

Black el payaso: Barclay, Serrano, Kraus, Coro Lírico Hispavox, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

Don Manolito: Langa, Serrano, Cesari, Coro Lírico Hispavox, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

Don Manolito: Higuera, Sardinero, Victoria, Catania, Cantores de Madrid, Orquesta, Sorozábal (Zacosa).

Las de Caín: Tourné, Higuera, Cesari, Catania, Cantores de Madrid, Orquesta Conciertos Madrid, Sorozábal (Hispavox).

Guernica: Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Zacosa).

Siete lieder: Penagos (soprano), Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Zacosa).

Albéniz-Sorozábal: **Pepita Jiménez**: Berganza, Blancas, Molina, Narké, Rivadeneira, Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Sorozábal (Columbia).



Pablo Sorozábal en 1946, año del estreno en Buenos Aires de Black el payaso.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades de
Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).
Teléfs. 232 85 88.
28013 MADRID

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y
accesorios
Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14.
Teléfs. 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

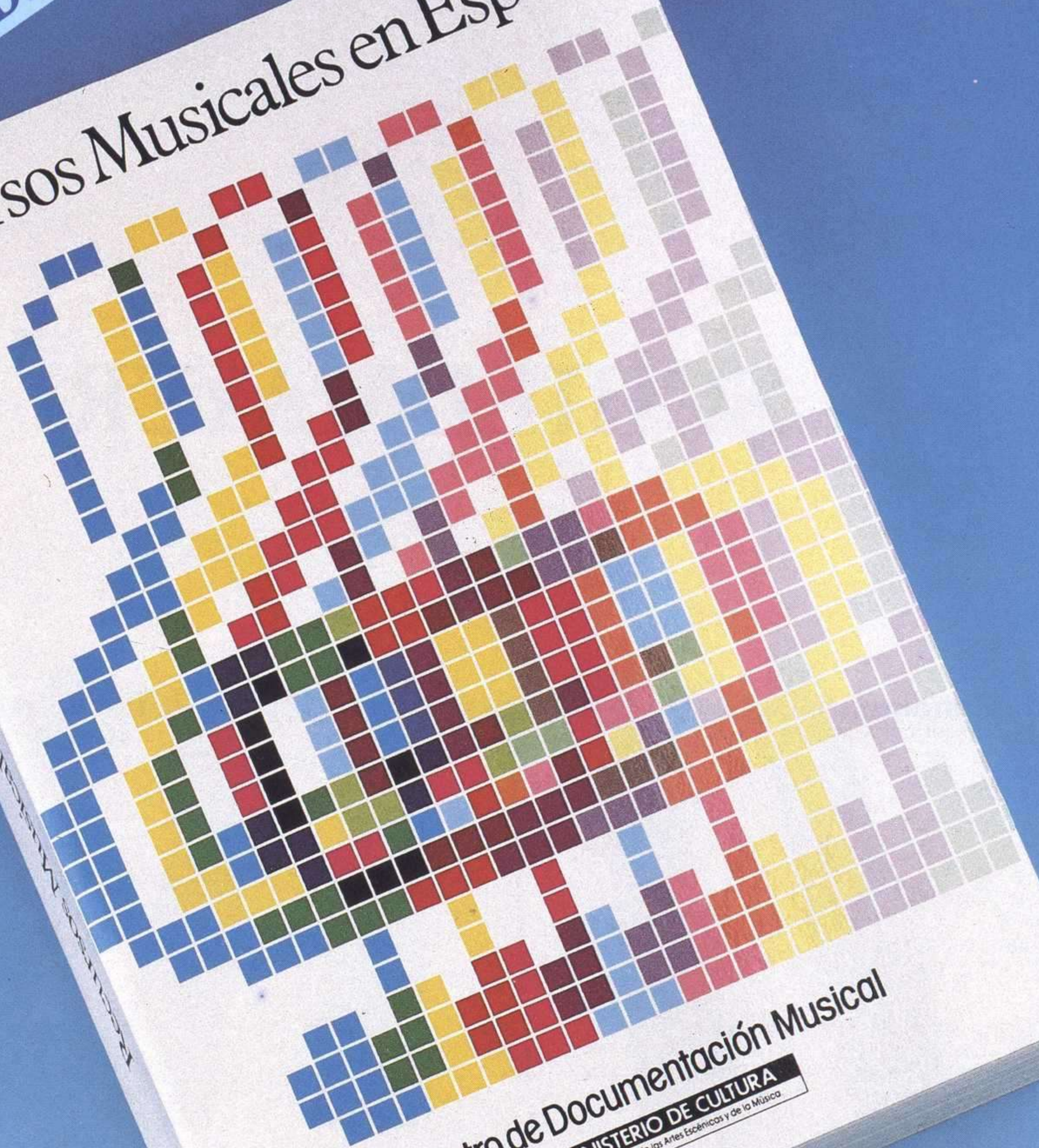
EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
28009 MADRID
Canuda, 45.
Teléf. 318 60 49
08002 BARCELONA

NUEVA EDICIÓN!

Recursos Musicales en España



Centro de Documentación Musical
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Recursos Musicales en España

Directorio de la Base de Datos de igual nombre, residente en los puntos de Información Cultural (P.I.C.) del Ministerio de Cultura.

Más de 8.000 registros con información sobre:

- Organismos oficiales
- Personas
- Entidades
- Actividades
- Publicaciones Periódicas

Indices completos: onomástico, por actividad, geográfico.

A la venta en las librerías del Ministerio de Cultura:

Madrid: Gran Vía, 51.

Tf. 91/247 21 46

y 247 33 12.

Barcelona: Muntaner, 221.

Tf. 93/322 96 12

y 322 93 51.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



SCHIEDMAYER®



**IMPORTADOR PARA ESPAÑA:
BILBAO TRADING, S.A., CARACAS, 6 - 28010 MADRID
TELF: 419 94 50**