

Año LXI
625 ptas.
Febrero, 1990

RITMO

607

NOVEDADES DE OPERA

ROSSINI: IL BARBIERE DI SIVIGLIA



DECCA

VERDI: RIGOLETTO



VERDI: SIMON BOCCANEGRA



ENTREVISTAS:

DANIEL BARENBOIM
JOSÉ LUIS GARCÍA ASENSIO
ILEANA COTRUBAS

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

En portada



La firma Decca lanza al mercado nuevos títulos operísticos: **Rigoletto**, por Chailly; **Simone Bocca-negra**, dirigido por Solti, y **El Barbero de Sevilla**, de Rossini, en interpretación de Patané.

	Págs.
Editorial: Formalismos contra urgencias	5
Entrevistas:	
Daniel Barenboim	6
José Luis García Asensio	9
Ileana Cotrubas	13
Ópera	16
Danza	21
Reportajes:	
Lluís Andreu, director artístico del tercer teatro de ópera de España	24
Certamen de bandas de música de la Comunidad Valenciana	26
IV Concurso Nacional de Interpretación ONCE '89	28
Un recuerdo a Gayarre en el centenario de su muerte	30
Intérpretes: Hace cien años que falleció en Madrid el mítico tenor Julián Gayarre	35
País musical:	
Barcelona	37
Bilbao	38
Madrid	39
San Sebastián	41
Valencia	42
Otras ciudades	44
Internacional	46
Agenda: Noticias	48
Viejas fotografías de mi álbum: Marcos Redondo	52
Voces: Boris Christoff	54
Músicos del siglo XX: Dobri Xristov	56
Libros y partituras	58
Discos:	
Versiones comparadas	60
Crítica discográfica	63
Discos criticados	98
HI-FI:	
Novedades	100
Selección del mes	108
Noticias	109
Reportaje	112
Clásicos del sonido	114
Nombres del sonido	115
Banco de pruebas	116
Directorio comercial	118

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

Entrevistas

Daniel Barenboim, José Luis García Asensio e Ileana Cotrubas son entrevistados por Gonzalo Badenes, Ángel Carrascosa y Rafael Banús, respectivamente.



Daniel Barenboim.

Reportajes

Entrevista con Lluís Andreu, Concurso ONCE '89, Conmemoración-Gayarre...



Lluís Andreu.

Discos

En "Versiones comparadas" las **Sinfonías** de Beethoven por Karajan (EMI y DG) y las de Brahms por Klemperer y Giulini.



Voces

Boris Christoff, de quien recientemente RITMO ha premiado sus versiones de las **Canciones** de Musorgsky.



Boris Christoff.

rtve

Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE

Temporada 1989-1990

11

Jueves, 1 de febrero de 1990
Viernes, 2 de febrero de 1990
20,00 h.
Abono A

GONZALO DE OLAVIDE
Orbe - Variations

MAX BRUCH

Concierto para violín y orquesta núm. 1
en Sol menor, Op. 26

JOHANNES BRAHMS

Sinfonía núm. 4 en Mi menor, Op. 98

Pedro León (*violín*)
Antoni Ros-Marbà (*Director*)

12

Jueves, 8 de febrero de 1990
Viernes, 9 de febrero de 1990
20,00 h.
Abono B

LEIF SEGERSTAM

Monumental thoughts
(Martti Talvela in Memoriam)

JAN SIBELIUS

Concierto para violín y orquesta en Re menor, Op. 47

CARL NIELSEN

Sinfonía núm. 2, Op. 16
("Los cuatro temperamentos")

Leonidas Kavakos (*violín*)
Leif Segerstam (*Director*)

13

Jueves, 22 de febrero de 1990
Viernes, 23 de febrero de 1990
20,00 h.
Abono A

CLAUDE DEBUSSY
Pélléas et Mélisande

Joan Rodgers (*soprano*) - François Le Roux (*barítono*)
Gabriel Bacquier (*bajo*) - John Tomlinson (*bajo*)
Claire Powell (*soprano*) - Zandra McMaster (*mezzo*)
Coro de RTVE - Antoni Ros-Marbà (*Director*)

14

Jueves, 22 de marzo de 1990
Viernes, 23 de marzo de 1990
20,00 h.
Abono B

LUIS DE PABLO
Senderos del aire

RICHARD STRAUSS

Vida de héroe
Árpád Joó (*Director*)

15

Jueves, 29 de marzo de 1990
Viernes, 30 de marzo de 1990
20,00 h.
Abono A

EDVARD GRIEG

Peer Gynt (música incidental completa)

Marianna Hirsti (*soprano*) - Per Vollestad (*barítono*)
Coro de RTVE - Per Dreier (*Director*)

Teatro Monumental MADRID

Horario de los conciertos: Jueves, a las 19 horas
Viernes, a las 20,00 horas

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

Ensayo general:
Jueves, a las 11, horas

Con el patrocinio de



HIDROELECTRICA
ESPAÑOLA

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Redactor Jefe:
Pedro González Mira

Administración y suscripciones:
Carlos Nájera

Hi-Fi:
Martín de la Plaza

Colaboran en este número:
Salustio Alvarado, Xosé Aviñoa, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Antonio Baños, Ramón Barce, Vladimiro Bas, Javier Bello-Portu, Pedro Beltrán, Agustín Blanco Bazán, Enrique Bonmati, Ángel Carrascosa Almazán, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón Marín, Gonzalo Fernández, Miguel Frechilla, Luis Carlos Gago, Paquita García, Anabel García Hurtado, Pedro González Mira, José Guerrero Martín, Carmen Julia Gutiérrez, F. Hernández Girbal, Francisco Javier Lara, Octavio Lafourcade, Gerardo Leyser, Lluís Lleida, Alvaro Marías, Cristina Marinero, Juan Vicente Mas Quiles, Joan Matabosch, Jaime Mercader, Josefa Molera Casas, Enrique Molina Senra, Teresa Montoro, Carlos Murias Vila, Yolanda Osés, F. Raguene, Galo Ramírez, Carlos Ruiz Silva, Biel de Sabrafin, José Sánchez Rodríguez, Tartessos, Carlos Villasol.

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

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID.
Tls. (91) 358 03 63-358 02 67 - Fax: 358 03 54
(horario de oficinas, 8 a 15 h.)
Télex: 45490

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

Suscripciones:
España: Año, 6.875 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 6.480 ptas.). Número suelto, 625 ptas. (Precio sin IVA, 590 ptas.). Atrasados, 645 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 68 dólares USA. Vía aérea, 93 dólares USA.

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

Imprime:
Gráficas Marte
MADRID

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

FORMALISMOS CONTRA URGENCIAS

Volvemos a la carga en el asunto de la educación musical no profesional. En plena furia de proyectos, anteproyectos, diseños, esquemas, modelos y propuestas, convendría no perder la cabeza y, por alcanzar los más altos niveles de diseño moderno, olvidarse de las cuestiones básicas, que, desde hace mucho, muchísimo, demasiado tiempo, son siempre las mismas.

Hay como un acuerdo unánime respecto a la necesidad urgente de una enseñanza musical en las escuelas españolas. Pero a veces la hojarasca tecnocrática y administrativa puede hacernos olvidar que lo principal de esa enseñanza es que sea sencilla, eficiente y sin excepciones. Lo de la sencillez viene por recordar que, en la música como en todas las disciplinas, nada se da fácilmente, y que ningún medio audiovisual, ninguna refinada técnica pedagógica, ningún sutil proyecto evitará que los alumnos tengan que estudiar forzosamente y que el profesor tenga que enseñar igualmente con esfuerzo. Y que aprender música quiere decir, ni más ni menos, aprender a leer las notas, a medirlas y a entonarlas correctamente, entender más o menos una partitura y saber qué es un acorde, una escala, una modulación. Si, además, el alumno aprende cosas tan exquisitas y simpáticas como la "expresión corporal" o la "representación del espacio", miel sobre hojuelas. Pero la ciencia musical, aun al más bajo nivel, es algo perfectamente determinado y delimitado, y su contenido es absolutamente insoslayable, absolutamente insustituible. Que la cultura musical de los intelectuales españoles está por los suelos es algo que puede comprobarse a diario, y no ya en las amenas tertulias televisivas, sino en instancias mucho más elevadas.

Porque, repetimos, se trata de enseñar música y no otra cosa. Si la cuestión queda así bien centrada, habría que enfrentarse ahora, desde ese supuesto, a un problema candente, pleno de implicaciones económicas y corporativas: ¿quién ha de dar esas clases de música en las escuelas? ¿de dónde han de salir los muchos centenares de profesores que se necesitan para una primera urgencia? Preferimos de momento no tocar tan espinoso asunto. Pero, evidentemente, de lo que se trata es de cubrir una vergonzosa laguna en la cultura española; y ante una necesidad tan primaria, no debiera prevalecer ningún tipo de formalismo.

DANIEL BARENBOIM

“No se puede imitar a los grandes”

Por Gonzalo Badenes

No resultó fácil entrevistar a Daniel Barenboim, que permaneció muy pocas horas en Valencia, las justas casi para llegar, tocar y partir. Pero ¿de qué modo tocó Barenboim las

Variaciones Goldberg! Fue una versión totalmente ajena a cualquier tipo de *historicismo*, pensada desde la orquesta para el piano. Heterodoxa, inmensa —ochenta minutos largos de música— la partitura bachiana cobró en los dedos mágicos de Barenboim una dimensión nueva, casi insólita.

Media hora antes del concierto Ba-

renboim accedió a conceder una breve entrevista para los lectores de RITMO. Gesto muy de agradecer, dada la magnitud de la empresa musical que iba a acometer ante el público valenciano. Los aficionados veteranos recordaban que Barenboim ya había actuado en Valencia, en el Principal, hace más de treinta años. Con la Orquesta Municipal interpretó en aquella oportunidad el **Segundo Concierto para piano**, de Brahms. Una velada que, como recordaba el propio Barenboim, fue bastante azarosa.

He aquí ahora la transcripción de la charla que, durante casi veinte minutos, mantuve con Barenboim.

GONZALO BADENES.—Me va a permitir que comience con una pregunta muy directa, de índole discográfica. Somos muchos los aficionados que admiramos su versión de la integral de los conciertos pianísticos de Mozart, recientemente reeditada en cedé por EMI. ¿Tiene algún proyecto de completar una nueva integral de la serie, ya que ha grabado algunos de estos conciertos para CBS?

DANIEL BARENBOIM.—Con la Filarmónica de Berlín hemos grabado los ocho últimos conciertos de la serie, en vídeo. Puede que éstos salgan también en disco, pero aún no hay nada decidido.

G. B.—¿Piensa incluir en su repertorio otras obras para teclado de Bach?

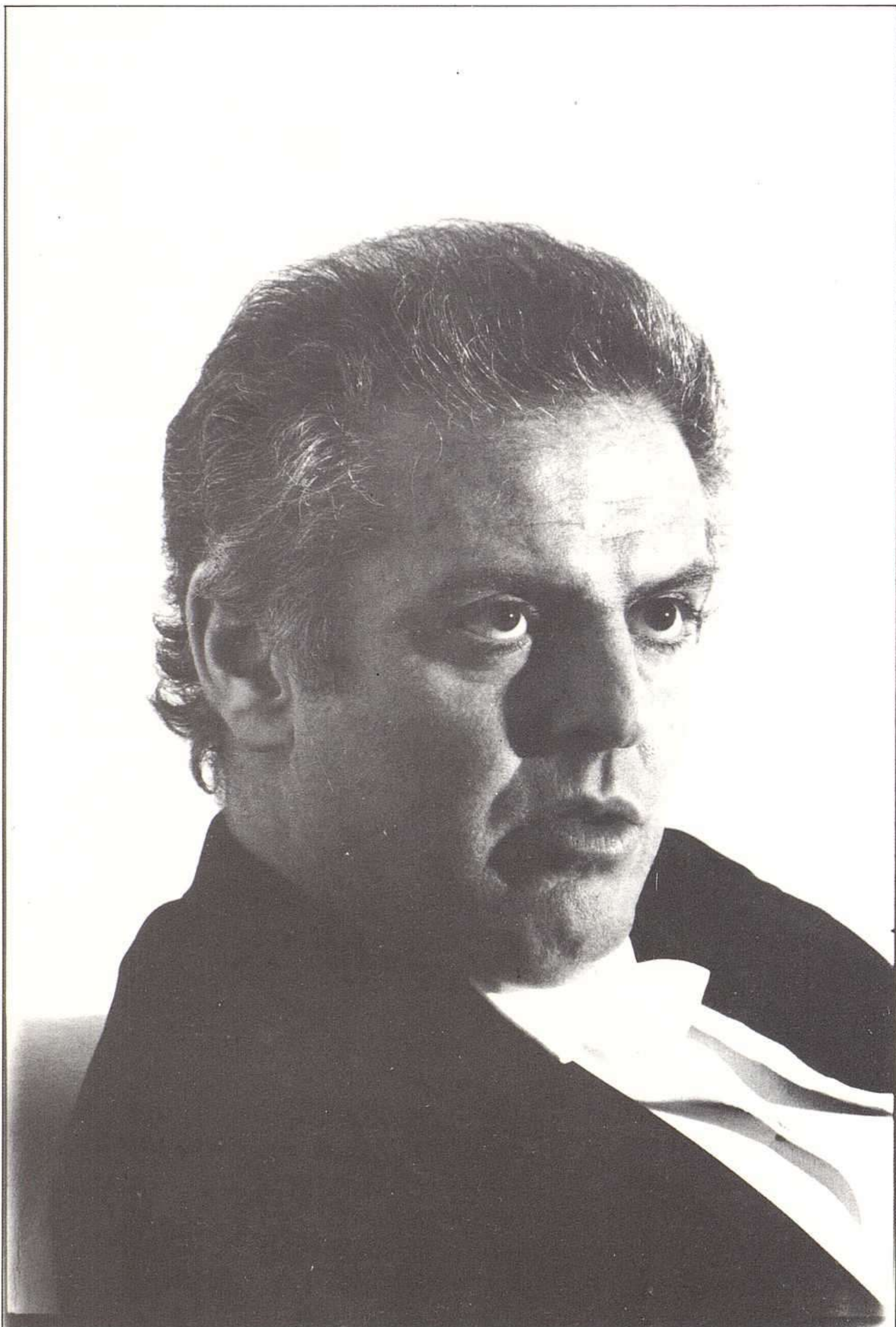
D. B.—Sí las **Variaciones Goldberg**. De otras obras no estoy seguro. Como sabe, toqué mucho Bach de niño.

G. B.—Su debut en Europa fue con el Concierto núm. 1 en Re menor, que tocó en el Festival de Salzburgo de 1951...

D. B.—Exacto. Luego lo dejé porque, la verdad, no encontraba la forma estilística justa de abordarlo. Hacer del piano una simple imitación del clavicémbalo me parecía ridículo, es preferible que lo toquen los clavecinistas. Pero tocarlo al piano sin tener en cuenta el mundo sonoro de aquella época, tampoco es justo. Hacer Bach como si se tratara de un músico del siglo diecinueve, no. Durante muchos años estuve experimentando. Una versión de las **Goldberg** que siempre me ha parecido la más grande que he escuchado, es la de Wanda Landowska. Justamente el crear ese sentimiento de grandeza y de claridad, que ella conseguía, es difícil en el piano.

G. B.—Pero usted siempre tocaba música de Bach...

D. B.—Sí, estuve trabajando en Bach,



pero
tiempo
piano
existe
sobre
sea un
el ded
por es
estadi
es un
que e
piano
Como
ilusión
siemp
fuera
Sonat
en un
"ense
tener
época
estud
en un
los o
pued
me c
resolv
G. B.
cepto
teclao
D. B.
sé ha
G. B.
graba
D. B.
conci
disco
G. B.
bació
graba
D. B.
Lo q
Erato
el ci
termi
ahora
Figar
lo ca
Figar
de lo
Ceci
tener
conci
grab
con
de d
ha to
G.
del p
grab
D.
Relic
men
grab
bert,
Aho
de M
nuev
G.
nisti
Fran
D.
que
ente
del d
obra

pero sin tocarlo en público. Con el tiempo, llegué a la conclusión de que el piano es el instrumento más neutro que existe. Cualquier peso que aplicamos sobre una tecla produce un sonido, ya sea una piedra, ya sea un bebé, ya sea el dedo de Rubinstein. Y precisamente por esta neutralidad, una vez pasado el estadio primario de decir que el piano es un instrumento neutro, comprendí que eso es justamente lo que da al piano la posibilidad de crear más color. Como no tiene un color propio, crea la ilusión de los demás instrumentos. Yo siempre he tocado el piano como si fuera una orquesta en miniatura. Las **Sonatas** de Beethoven las hago como en una orquesta, como cuartetos, como "ensemble" de viento. En Bach hay que tener en cuenta los instrumentos de la época y oír las suites orquestales. He estudiado las **Suites**, que dirigí en París en una sola noche, con las trompetas, los oboes, el órgano... Y todo eso se puede sacar en el piano y el día en que me convencí de que podía hacerlo resolví interpretar las **Goldberg**.

G. B.—¿Cree posible aplicar ese concepto "orquestal" a otras obras para teclado de Bach?

D. B.—No es tan evidente. Por eso no sé hasta dónde llegaré en Bach.

G. B.—Pero las "Goldberg" sí las ha grabado...

D. B.—Las he grabado durante un concierto, en vivo, en Buenos Aires. El disco sale a principio del año.

G. B.—Después de su espléndida grabación de la Sonata en Si menor ¿va a grabar más música de Liszt?

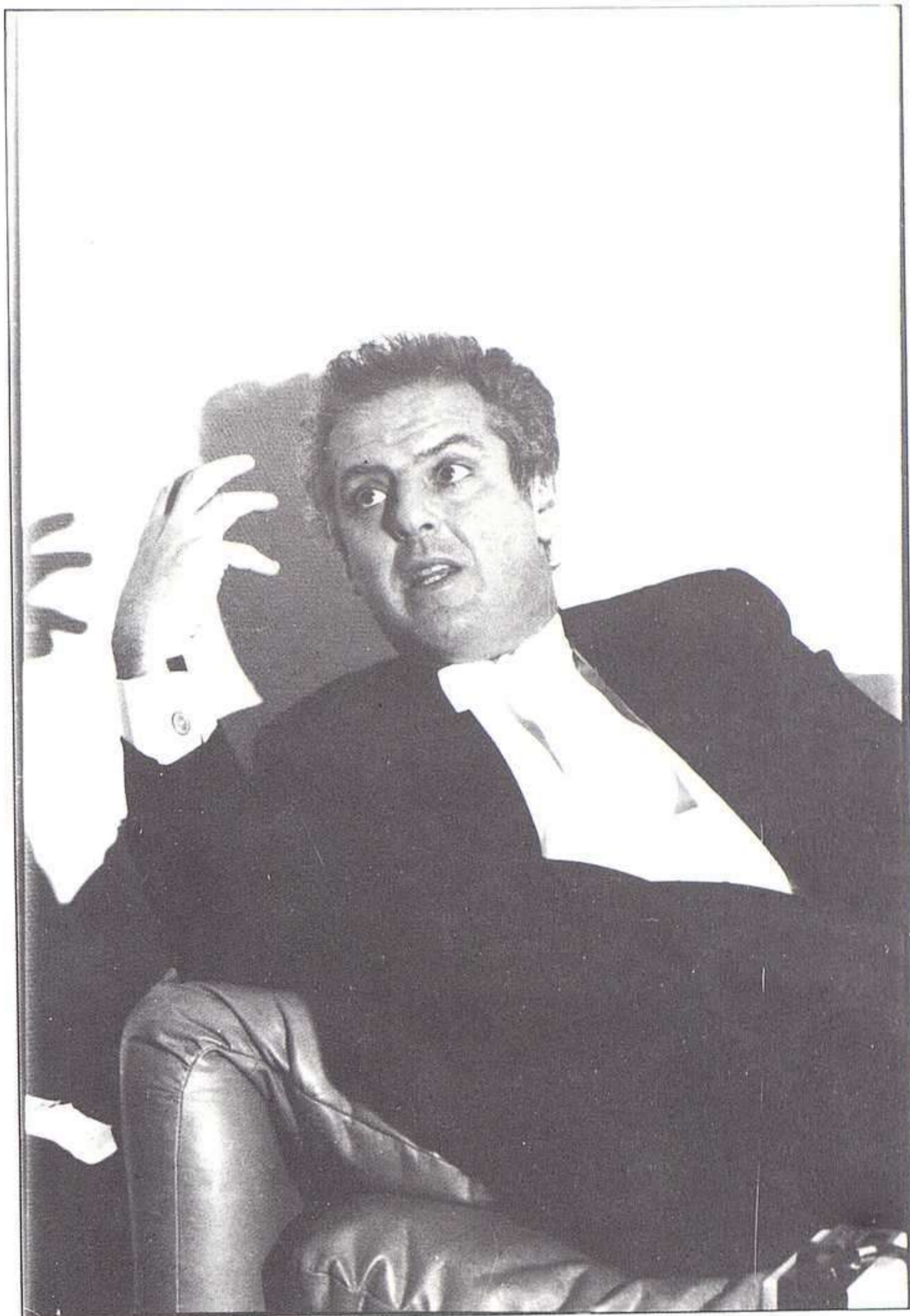
D. B.—No tenemos planes con Liszt. Lo que estamos grabando ahora para Erato, con la Filarmónica de Berlín, es el ciclo de óperas Da Ponte. Hemos terminado el registro de **Così fan tutte** y ahora empezaremos con **Las Bodas de Figaro** y **Don Giovanni**. El Don Giovanni lo canta Furlanetto y para **Las Bodas de Figaro** tenemos a Tomlinson. El resto de los repartos incluyen a Lela Cuberli, Cecilia Bartoli, Jane Rodgers. También tenemos a un tenor joven, no sé si lo conoce, llamado Kurt Streit. Después grabaremos **Parsifal**, también en Berlín, con Siegfried Jerusalem. En el **Così** he de decirle que la Filarmónica de Berlín ha tocado extraordinariamente bien.

G. B.—¿Qué me puede decir acerca del piano de Schubert? ¿Va a continuar grabándolo?

D. B.—He hecho varias sonatas, "**La Reliquia**", los **Impromptus** y los **Momentos Musicales**. Imagino que seguiré grabando música para piano de Schubert, pero no de manera inmediata. Ahora estoy concentrado en las óperas de Mozart. También quisiera grabar de nuevo las **Variaciones Diabelli**.

G. B.—¿Proyecta grabar música pianística francesa, impresionista, algo de Franck?

D. B.—No por el momento. El año que viene toco en París un programa enteramente dedicado a Debussy, autor del que he hecho prácticamente toda la obra orquestal con la O. de París.



"Las Sonatas de Beethoven las hago como en una orquesta..."

G. B.—¿A qué obedece su segunda integral de las Sonatas para piano beethovenianas?

D. B.—Yo empecé a grabar **Sonatas** de Beethoven cuando tenía quince años. Luego vino el primer ciclo completo, para la EMI, a finales de los sesenta, y luego, a comienzos de los ochenta, la nueva integral para Deutsche Grammophon. Creo que entre una y otra integrales se ha operado un cambio bastante grande.

G. B.—Usted es el único intérprete que ha grabado los conciertos de Beethoven primero como solista, luego como director y finalmente como ambas cosas a la vez.

D. B.—Esto es un poco como la situación de los registas que escenifican una ópera y también hacen los decorados, como sucedía con Ponnelle. Tiene la ventaja de poseer una unidad que de otro modo no se podría alcanzar. Y al mismo tiempo, uno piensa que falta el diálogo con otro cerebro. El último ciclo lo hice con la Filarmónica de Berlín, porque es una orquesta extraordinaria y quería, por una vez, hacerlo como solista y como director a un tiempo. Pero siempre estoy buscando ese interlocutor, sobre todo para los tres últimos conciertos. Lo que pasa es que hoy no han ningún Klemperer y ningún Rubinstein.

G. B.—¿Qué podría decirme acerca de su experiencia con Klemperer?

D. B.—Había una fuerza increíble en Klemperer. Una fuerza psíquica, moral. Era como la honestidad llevada a su extremo, a su estado más puro. Todo lo que era color tenía poco interés para él. Su sonido era granítico. Y ese sentido, típico de Klemperer, venía justamente de su fuerza moral. Si lo que se busca es color, flexibilidad, misticismo, no.

G. B.—¿Quién ha influido más en usted, Klemperer o Furtwaengler?

D. B.—Por supuesto que Furtwaengler.

G. B.—¿Y Celibidache?

D. B.—Creo que tenemos mucho en común, sobre todo en la forma del pensamiento musical, más que en la realización de éste. De cada concierto y de cada ensayo de Celibidache se puede aprender mucho, a condición de buscar lo que hay detrás, o sea, la razón, el porqué, de cómo hace las cosas de una forma y no de otra.. Luego, cada uno ha de encontrar su propio camino, su propia manera de adaptar esa idea. Pero, indudablemente, para mí, el director que hoy en día (ahora hablo como pianista) más me inspira en la reflexión, en el pensamiento de la música, es Celibidache.

G. B.—¿Cómo ve hoy, con perspectiva, la figura de Furtwaengler?

D. B.—El caso de Furtwaengler es un poco como el de Celibidache. Se puso de moda, a partir de los años sesenta, ver en Furtwaengler el arquetipo. Pero

la mayoría de la gente, de los directores, no sabían otra cosa sino imitar las manifestaciones exteriores de Furtwängler: los cambios de tempo, la aceleración, la deceleración, etc., que son manifestaciones exteriores y se vuelven absolutamente ridículas cuando no tienen el sentido de la estructura que le llevaba a él a adoptarlas, o sea, que no era una cosa por capricho. Esto es típico de todos los grandes. No se los puede imitar. El primer instinto es querer imitar a un gran músico, pero no se debe, porque entonces se vuelve como una caricatura, no se puede imitar. Hay que buscar siempre el pensamiento del gran músico y estudiarlo, encontrar la razón del cómo y del porqué. Si se hace esto, desaparece la imitación. Cuando tenemos ese deseo de comprensión, ya estamos haciendo algo que nos es propio.

G. B.—¿Qué perspectivas ve en su futuro trabajo con la Sinfónica de Chicago?

D. B.—Hay muchas buenas orquestas en el mundo, pero la de Chicago es una de las pocas que tiene su propia personalidad musical. No quiero decir con esto que no tenga flexibilidad, al contrario, eso es lo que le da más flexibilidad. Tiene personalidad en el sentido de que posee seriedad y disciplina musical. Conozco muy bien a esta orquesta, con la que vengo colaborando desde hace veinte años. Tenemos una simpatía mutua, humanamente incluso. Hay una gran honestidad musical en la orquesta. En los problemas de fraseo, articulación, virtuosismo, existe una unidad, una comunicación cotidiana. No es sólo una orquesta de altísimo nivel técnico.

G. B.—Aunque el tema de su relación con la Ópera de la Bastilla ha sido muy espinoso y usted ya ha hecho abundantes declaraciones al respecto, quisiera puntualizar sólo un par de detalles. Se ha dicho que usted hizo de una orquesta con sonoridad francesa que sonara como si fuera alemana. ¿Hubo alguna intención, premeditada por usted, de que tal cosa sucediera, si es que sucedió?

D. B.—Para la música alemana, sí que la hubo. Cuando llegué a París, muchas de las **Sinfonías** de Bruckner, por poner un ejemplo, nunca habían sido interpretadas por orquestas francesas. Con la Orquesta de París dimos la primera audición en Francia de la **Novena Sinfonía** de Bruckner. Y todo esto representó problemas sonoros que hubo que tratar desde el principio.

G. B.—También se ha dicho que su programación operística marginaba el repertorio propiamente francés.

D. B.—Las óperas que tienen un grandísimo valor para los auditorios de hoy, estaban todas incluidas: **Les Troyens**, **Pelléas et Mélisande** y **Carmen**. De Massenet y todo esto, era un poco pobre, pero la idea primordial era crear el repertorio básico, tanto desde el punto de vista musical como de los cantantes y de la parte escénica. Las

tres óperas francesas capitales sí que fueron programadas.

G. B.—¿Cuándo empezará a grabar el montaje bayreuthiano de El Anillo? ¿Lo hará en vídeo y en disco?



D. B.—Se hará de momento sólo en vídeo. La grabación comenzará el penúltimo año, o sea 1991, para concluir con la edición final, de 1992.

Había una fuerza increíble en Klemperer, una fuerza psíquica, moral...

G. B.—¿Con idéntico reparto vocal al que hoy se escucha en el Festival de Bayreuth?

D. B.—Sí.

G. B.—En el estreno de este Anillo hubo algún problema con las voces. Por ejemplo, con Deborah Polaski...

D. B.—No, no. Deborah Polaski fue sustituida porque ella dejó de cantar. Luego ha vuelto, pero entretanto...

G. B.—¿Seguirá siendo "Brünnhilde" Ann Evans?

D. B.—Desde luego.

G. B.—Se ha especulado algo acerca de que usted pudiera llegar a ser director artístico del Festival de Bayreuth.

D. B.—No, no. La dirección artística del Festival está en manos de Wolfgang Wagner.

G. B.—Pero el día en que Wolfgang se retire...

D. B.—No, no, no. No hay ninguna razón para esto.

G. B.—Pero a lo mejor sí que le apetecería...

D. B.—(con una sonrisa algo enigmática): No, no, no. Lo ideal de Bayreuth es justamente las condiciones de trabajo que nos ofrece Wolfgang Wagner, tanto desde el punto de vista musical como escénico. Se puede trabajar libre de tantos problemas puramente administrativos y de índole económica, no artística.

G. B.—Usted realizó, en los primeros años setenta, una serie de inolvidables grabaciones camerísticas junto a Jacqueline du Pré y Pinchas Zuckerman. Actualmente dispone, me imagino, de mucho menos tiempo para dedicarse a la música de cámara.

D. B.—Sí, pero estamos haciendo ahora el ciclo de **Sonatas para violín y piano** de Mozart, con Perlman.

G. B.—Aunque no ha vuelto grabar las obras que hizo con Jacqueline. Me gustaría, en este momento, tener una opinión suya, por supuesto de índole musical, acerca de lo que ha significado Jacqueline du Pré en la historia de la interpretación musical de nuestro siglo.

D. B.—Sin duda, para mí ha sido el cerebro musical más grande que he conocido en toda mi vida. No lo digo desde un punto de vista subjetivo, enténdame bien, sino desde un punto de vista realmente musical. Tenía una fuerza expresiva y una naturalidad de intensidad musical y al mismo tiempo un refinamiento que realmente pocos han tenido. Y todo eso con un dominio del instrumento raramente alcanzado por la mayoría de nosotros. Es justamente esta mezcla de intensidad casi animal, a veces, con un refinamiento que muy rara vez aparecen juntos en una misma personalidad.

G. B.—Como el tiempo se nos ha echado encima, quisiera concluir de una manera, digamos, más ligera. Hasta el momento no se ha aproximado usted, al menos en disco, al mundo sinfónico de Beethoven y al de Mahler. ¿Piensa hacerlo en un futuro más o menos cercano?

D. B.—No a las Sinfonías, pero en cambio sí a los **Lieder** de Mahler. Justamente vamos a grabar **Das Lied von der Erde**, con Jerusalem.

(Maestro, el concierto tiene que empezar y nuestra conversación toca a su fin. Le agradezco muchísimo estos minutos y confío en volver a encontrarnos, también en Valencia, en un tiempo no demasiado lejano.)

Fotos: Miguel Llorens

UN VIOLINISTA ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

Por Ángel Carrascosa

José Luis García Asensio, uno de los más grandes violinistas españoles, vive en Londres desde hace casi treinta años. Es como una institución en la vida musical londinense, pues fue profesor en el Royal College of Music y es desde hace dos décadas concertino de la prestigiosísima English Chamber Orchestra. En España le hemos escuchado en las visitas de ésta, y también —pero hace más tiempo— como solista, función en la que volveremos a escucharle, dentro del ciclo de "Orquestas del Mundo" de Ibermúsica, el próximo mes de mayo con la Forth Worth Chamber Orchestra.

Pero aquí es mucho menos conocido que en el Reino Unido; en nuestro país, más fácil que en vivo es escucharle en los numerosos discos en los que ha intervenido, que circulan por doquier.

En el ensayo y grabación de los **Conciertos para dos y tres pianos** de Mozart, con Barenboim y Solti, me presenté a él y me acogió con extraordinaria amabilidad. Aceptó de inmediato la propuesta de entrevistarle y el diálogo tuvo lugar distendida y amigablemente en su casa, un chalet en una agradable zona algo apartada del centro de Londres.

ÁNGEL CARRASCOSA.—Unos días antes del concierto me confesó que el Concertante núm. 2 de Spohr que debía tocar no le estimulaba gran cosa. Sin embargo, comprobé en el concierto que lo interpretó con el mayor entusiasmo, como si fuese el Concierto de Brahms. Luego le dije; "¡Anda que si llega a gustarle la obra, ¿cómo la habría interpretado?!" A su actitud ¿cómo la llamaría usted, "profesionalidad"? ¿Es posible aparentar que "se cree" en una música sin que sea verdad? ¿Es el único modo de "salvar" obras que no son de primera calidad?

JOSÉ LUIS GARCÍA ASENSIO.—Hay cierta música *romántica* del siglo XIX que francamente no va con mi naturaleza, pero también hay que reconocer que tiene su mérito: por ejemplo, esta obra la compuso Spohr para que la tocaran su esposa —que era una gran arpista— y él mismo, un magnífico violinista, y era armónicamente muy innovadora en su tiempo (hacia 1810). Pero es una obra sin cimientos sólidos, no es una *gran obra*, pese a sus méritos violinísticos. Yo no la había tocado nunca, y al estudiar sólo la parte de violín me pareció aburrida, pero al ensayarla con Ursula Holliger —primero sin la orquesta— encontré que tenía pasajes bonitos e interesantes. En todo caso también es, como dice usted, cuestión de profesionalidad: cuando sales a tocar ante el público, debes aparentar cada



José Luis García Asensio, una auténtica autoridad musical en el Reino Unido.

vez que estás tocando tu obra predilecta. Finalmente lo pasé muy bien tocándolo; ahora bien, si me pregunta si me gustaría tocarlo una vez al mes... pues, francamente, no.

A. C.—Aun así, me sorprendió y me admiró mucho la vehemencia y la entrega con que tocó aquello... Sobre todo desde que se dedica a la dirección de orquesta, habrá veces que debe tocar, siguiendo las indicaciones de otros directores, de modo diferente a como usted lo haría, y sin embargo lo habrá hecho con convicción y tratando de arrastrar al grupo de violines de la orquesta.

J. L. G.—Una de las cosas de mi actividad polifacética es eso, esa variedad... de todas maneras, cuando he de tocar como solista, tengo mucho cuidado de quién me va a dirigir, no siempre acepto, como tenía que hacer por fuerza cuando era joven. Cuando toco de concertino y hay un director, mi obligación es asistir al director y hacer todo lo que pueda para hacer realidad sus ideas, a veces incluso contra las mías. Así es la vida.

A. C.—¿Cómo definiría exactamente las funciones de un concertino? Me temo que no siempre se sabe con

precisión en qué consiste. Una vez, hablando en Bayreuth con Ángel Jesús García...

J. L. G.—...Muy amigo mío, por cierto...

A. C.—...concertino de la Orquesta del Festival de Bayreuth, me dijo de uno de los concertinos de una de las mejores orquestas del mundo, al que yo le había escuchado tocar de solista muy mal: "No es muy buen violinista pero sí es un excelente concertino". ¿Cómo es posible esto?

J. L. G.—Sí, sí, es posible. No es lo mismo. Un buen concertino es un elemento que sabe *tirar* de la orquesta, que ha creado una disciplina y un estilo de tocar en esa orquesta, que tiene clase de líder y que logra la homogeneidad en el grupo. Y tocar de solista requiere otras cualidades. Si existe este tipo de violinista, sí...

A. C.—Por lo mismo, alguno de los grandes solistas de fama mundial no sabrían ejercer bien como concertinos en una orquesta...

J. L. G.—Seguro, tal vez incluso la mayoría... porque se necesitan muchos años de experiencia expresamente en esta función.

En todo caso, en los últimos quince o

veinte años el concertino ha evolucionado mucho... y recientemente hay más casos de violinistas que saben ser solistas y concertinos, y eso ha dado lugar a que las grandes orquestas últimamente exijan que sus concertinos sean también buenos solistas, lo que hace más difícil la tarea del concertino. A veces tardan mucho en encontrar a alguien para cubrir estos puestos.

A. C.—En todo caso, hay algunos solos de violín en obras orquestales que son tremendamente difíciles: Vida de héroe, El burgués gentilhomme, Scheherazade...

J. L. G.—Sí, esos y otros son muy, muy difíciles. Y hay concertinos que los tocan muy bien, pero que no tocan tan bien conciertos técnicamente no más difíciles: debe haber una componente psicológica que les lleva a tocar peor al tenerse que poner en pie... es, en parte, inexperiencia, pero hay algo más... Mi caso es diferente, porque yo ya fui solista antes de entrar en la English Chamber, y nunca he dejado de serlo, de practicarlo...

A. C.—Aparte del repertorio ¿hay alguna diferencia básica entre el concertino de una orquesta de cámara y el de una orquesta sinfónica?

J. L. G.—En esencia, no. Lo que hace en ambos casos es básicamente lo mismo. Además de crear escuela, el estilo de la orquesta, ha de ser el padre y la madre de los músicos, ha de saber ser diplomático con ellos, porque estar en medio entre ellos y el director, cuando hay problemas, es muy delicado... Por eso las cualidades de un concertino ideal no son sólo musicales... Porque hay directores muy agresivos, otros muy cretinos... hay de todo... a veces, alguien tiene que *pararle los pies*, y ése debe ser el concertino. También hay muchas maneras de hacerlo, no siempre hay que decirle lo que piensas de él abiertamente. Incluso puedes no hacer lo que pide, para que el concierto no sea un desastre...

A. C.—¿Se ha planteado alguna vez entrar de concertino en una gran orquesta sinfónica?

J. L. G.—No, no es mi ambición. Y me gusta más el repertorio de una orquesta de cámara, que además es más variado de lo que parece, por lo menos en la nuestra. Por otra parte, los concertinos de las orquestas sinfónicas tienen que estar presentes, si no en todos los conciertos, sí en la mayoría de ellos, y yo prefiero diversificar mis actividades. Yo participo en no más del 50 por 100 de los conciertos. No he tenido esa tentación, y ello pese a haber recibido ofertas muy tentadoras, sobre todo en América. Aparte de las de Londres, que me lo han ofrecido todas. Es más, si alguna vez dejo la English Chamber, será para no entrar en ninguna otra orquesta.

A. C.—En Londres sobre todo, los concertinos de las orquestas suelen cambiar con mucha frecuencia. ¿A qué se debe su permanencia de dos décadas en la misma?

J. L. G.—Sobre todo últimamente cambian más a menudo. Porque antes hubo aquí alguno que duró también más de veinte años en el mismo puesto: Paul Beard en la Orquesta Sinfónica de la BBC, por ejemplo. Es un trabajo muy duro, agotador, sobre todo aquí, donde han de trabajar de una manera casi inhumana. A los tres o cuatro años suelen estar cansados. Algunos inician la carrera de solistas; otros vuelven al cabo del tiempo a integrarse en una orquesta. Yo nunca he tenido ese problema, porque ya siempre acordé con la English Chamber una situación que me permitiese una gran libertad de acción, y siempre han entendido mis deseos.

A. C.—¿Quién le precedió, Emanuel Hurwitz?

J. L. G.—Sí. Él se marchó de la English Chamber en el año 69, y Kenneth Sillito y yo nos turnábamos como concertinos. En 1972, Sillito se fue para dedicarse sólo a su cuarteto, el Cuarteto Gabrieli, y me quedé yo solo.

A. C.—Volviendo atrás en el tiempo. Para nuestra vergüenza en España, usted no es muy conocido en nuestro país. ¿Por qué no nos resume su biografía?

J. L. G.—Nací el 25 de febrero de 1944 en Madrid. Mi padre, que era un gran violinista, fue concertino de la Orquesta Filarmónica de Madrid, componente de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, de la Orquesta Nacional, de la Orquesta de Cámara de Madrid, etc., fue mi profesor —mío y de mi hermano Enrique— aunque también estudiábamos en el Conservatorio de Madrid con el compañero de cuarteto de mi padre, Luis Antón. Acabé mis estudios allí con 15 ó 16 años y gané el premio Sarasate en 1960, lo que me permitió dar algunos conciertos en España. Al año siguiente me vine a estudiar a Londres con Antonio Brosa, a quien había conocido el verano anterior en los Cursos de Música en Compostela. Él, que era catalán, vivía en Londres desde 1914 y fue mucho tiempo profesor de virtuosismo del Royal College of Music.

A. C.—¿Cómo es que, después de haber ganado todo un Premio Sarasate, tuvo, siendo tan joven, la sensatez de seguir estudiando, en lugar de dedicarse de lleno a la carrera del solista?

J. L. G.—Bueno, no fue mérito mío, sino de mi padre, que no lo hubiera consentido. También fue influencia de Sergiu Celibidache, a quien yo conocía muy bien —mi hermano, y yo también, estudiábamos con él—, y que me aconsejó seguir estudiando. También Brosa me animó. Entonces era casi imposible obtener una beca para estudiar música en el extranjero. Pero Brosa me consiguió una, de aquí, para estudiar aquí, la del Vaughan Williams Trust, fundación que sólo otorgaba becas a estudiantes británicos. Pero Brosa era muy amigo de la viuda de Vaughan Williams y consiguió que me dieran a mí una, excepcionalmente. Estudié tres años

aquí, los dos primeros becado por ese Trust, y el último por la Fundación Fullbright.

En 1961 había debutado con la Orquesta del Royal College tocando el **Concierto** de Khachaturian, y con bastante éxito. Luego me invitaron a tocar el **Concierto** de Sir Arthur Bliss en su setenta cumpleaños. Como entre el público había mucha gente influyente, aquel concierto fue muy importante para mi carrera: al día siguiente el "Daily Telegraph" titulaba: "Maestro a los 17 años", y conseguí entrar en una influyente agencia de conciertos londinense. La vida de solista era muy dura: yo era muy joven, tenía que viajar mucho, siempre solo... aunque ganaba bastante dinero, pero me encontraba desgraciado. Pensé que sería mucho mejor para mí poder entrar en un puesto fijo y tratar de actuar también de vez en cuando como solista.

Siempre que podía, acudía a los cursos de dirección de Celibidache, y eso que tardaría muchos años en pensar dedicarme a dirigir.

Sólo se me ocurrió seriamente hace tres años, y ello debido a la operación que sufrí en el cuello, de un tumor. Para extraerlo, hubo que cortar el nervio facial y me he quedado sin sensibilidad en la parte izquierda de la cara. Estuve casi tres meses sin tocar el violín, y cuando empecé a tocar me alarmé, pensé que tendría que dejar de ser solista. Y se me ocurrió dedicarme a dirigir. Prácticamente tuve que acostumbrarme a tocar el violín sin sentirlo en la cara, pero hoy ya todos esos temores han desaparecido.

Volviendo atrás: a mis veinte años me tocaba hacer el servicio militar en España, lo cual me asustaba, pues habría interrumpido mi carrera. Pero siendo, como yo era, residente en el extranjero, pude hacerlo pasando revista en la Embajada durante diez años. Pero para ser residente aquí necesitaba un contrato fijo, no valía con ser solista, y por ello entré en la Orquesta del Covent Garden, donde estuve nueve meses (la temporada de 1965-66). Era la época en que Solti era el director titular. Descubrí entonces que tocar en una orquesta no era una cosa tan horrible como me habían dicho... Hasta que Hurwitz me pidió que me fuese como primero de los segundos violines en una gira a Sudamérica de la English Chamber; sustituyendo a un músico que se había puesto enfermo. Me apetecía la idea, y me sentí comodísimo desde el primer momento con ellos. Poco después Hurwitz se marchó como primer violín al Aeolian Quartet, y nos pidieron a mí y a Sillito que le sustituyésemos.

Nada más dejar la Orquesta del Covent Garden, en julio de 1966, me casé con Joanna Milholland, violonchelista que ya solía colaborar con la English Chamber; poco después pasó a ser miembro fijo. Yo la había conocido en los Cursos de Compostela. El resto de mi vida ya es mejor conocido.

A. C.—Hace años le oí decir a un amigo que en España no hay prácticamente violinistas de fama mundial, pero que los concertinos de las dos mejores orquestas de cámara del mundo (se refería, entonces, a I Musici y a la English Chamber) eran españoles: Félix Ayo y usted. ¿Cree que habrá alguna razón especial para ello? Porque hoy hay que añadir Ángel Jesús García, concertino en la Ópera Estatal de Baviera y hasta hace poco en la Filarmónica de Munich.

J. L. G.—No hay primerísimos violinistas debido a la falta de buena escuela; tampoco hay grandes orquestas. Por eso los que destacamos un poco nos fuimos al extranjero, y varios entramos en orquestas excelentes. Y más hace varios años, en que el panorama musical español era *aún* peor. También Ayo repartió su tiempo entre concertino y solista.

Por otro lado, el no ser conocidísimo tiene la ventaja de que eres dueño de tu vida privada... Estoy en el punto medio para mí ideal: no soy un desconocido, pero tampoco me van persiguiendo por ahí para sacarme fotos, y esas cosas tan desagradables que tienen que aguantar los *famosos*...

A. C.—Ya sabes que en España es difícil cubrir las vacantes de cuerda en las orquestas...

J. L. G.—Mientras hay tradición—sobre todo en la región valenciana—con los instrumentos de viento, con los de cuerda no hay tradición en ninguna parte de España. Pero yo confío en que esto se remediará, pero no se puede conseguir en poco tiempo. En mis tiempos sólo si tu familia tenía dinero para costearle las lecciones podías estudiar privadamente con Luis Antón o con Carlos Sedano. Pero en las clases del Conservatorio, concretamente en el aula de Luis Antón, éramos 30 ó 40 alumnos y, claro, sólo podías estudiar realmente unos 15 minutos al mes. De esa manera no se puede formar a un violinista, aunque tenga el mayor talento: era un sistema de clases totalmente absurdo. Y los métodos: tener que tocar los **Estudios** de Allard y otras piezas por el estilo, que se pasaron de moda el mismo día que se escribieron...; no era adecuado ni lo que se estudiaba ni cómo se estudiaba.

Las cosas han cambiado mucho; en todo caso, los conservatorios hay que especializarlos: al de Madrid acuden todos los que quieren estudiar música, pero ¿de los miles de alumnos que van allí, cuántos va a ser realmente músicos? Pues a lo mejor el 10 por 100. Los alumnos que quieren aprender solfeo o un poquito de piano o guitarra para entretenerse en casa, etc., deberían estudiar en instituciones de *otro* tipo. Los profesores del conservatorio tendrían mucho más tiempo para dedicarse a los que quieren ser profesionales. Hay que tener paciencia, porque eso no se consigue de la noche a la mañana...

A. C.—Y aparte de paciencia ¿usted

cree que se está en buena vía para cambiar esto?

J. L. G.—Bueno, al menos, los ministerios relacionados con la música están dando muchas ayudas económicas a los jóvenes con talento para que puedan estudiar en el extranjero, y la mayoría de ellos volverán a España. Por ejemplo, yo he tenido aquí en casa, viviendo aquí, a Víctor Ambroa—sobrino de Víctor Martín— que ha estado becado para estudiar en Londres durante dos años. Y hay muchos otros. Yo me he llevado ahora a Colorado Spring, a los cursos de música de cámara y violín



que doy allí, a ocho españoles jóvenes con mucho talento, de entre 16 y 23 ó 24 años. Y un clarinetista formidable, José Luis Estellés; Amparo La Cruz, una de mis sobrinas (la hija pequeña de Enrique); Francisco Gálvez (un violinista malagueño que también ha estudiado aquí dos años), un pianista mallorquín, extraordinario: Andreu Riera, que fue uno de los ganadores del Concurso...

En definitiva, hay bastantes talentos jóvenes en España y se les están dando posibilidades para que lo desarrollen. La creación de la JONDE también me parece una excelente idea, para que aprendan a ser profesionales de tocar en una orquesta... ¡ojalá la hubiéramos tenido cuando yo estudiaba! Yo no soy pesimista: los organismos oficiales tienen ahora mucho interés por la música y se están gastando el dinero a base de bien... Antes no había dinero y, sobre todo, no había ninguna inquietud musical ni cultural en general...

A. C.—En España, que yo sepa, sólo le hemos escuchado tocando conciertos del siglo XVIII, pero supongo que usted toca regularmente también conciertos posteriores...

J. L. G.—Sí, sí, claro. Bueno, en Ma-

dríd hice la **Sinfonía "Española"** de Lalo. Pero siempre que he ido con la English Chamber Orchestra, lo lógico es que tocáramos ese tipo de conciertos, no vamos a tocar Brahms o Tchaikovsky... Quizá por eso me han etiquetado como especialista en el siglo XVIII... bueno, peores cosas me podrían llamar. También, con la Orquesta Sinfónica de RTVE, toqué los dos primeros **Conciertos** de Mozart, que era la primera vez, creo, que la Orquesta los tocaba. Ahora, es cierto que yo sobresalgo en ese repertorio: los grandes Conciertos del siglo pasado y de éste hay bastantes violinistas que los tocan muy bien...

A. C.—Así como hay grandísimos violinistas que tocan muy mal los de Bach o Mozart...

J. L. G.—Sí, horriblemente... Pero en América, donde toco mucho con orquestas grandes, hago con frecuencia Conciertos del XIX y del XX.

A. C.—¿Cuáles son sus Conciertos predilectos?

J. L. G.—Brahms, Bartók... Prokofiev también, pero sigo prefiriendo tocar Mozart y Haydn. El de Brahms lo hice en Valencia, con la Orquesta Municipal dirigida por mi hermano.

A. C.—¿Ha practicado la música de cámara?

J. L. G.—Nunca con regularidad, pero por ejemplo, en Colorado acabo de dar un recital con piano, y he tocado una **Sonata** de Rossini en cuarteto, y el **Primer Cuarteto con piano** de Brahms. También he hecho los **Dúos** de Bartók, etc. Pero sólo esporádicamente. Es una maravilla la música de cámara, pero por desgracia no tengo tiempo para practicarla más a menudo.

A. C.—Me imagino que los lectores estarán interesados en que nos dé brevemente su opinión sobre los directores con los que más has trabajado en la English Chamber Orchestra...

J. L. G.—Los directores asiduos de la English Chamber han sido muy diferentes entre sí, tanto en el modo de trabajar como en el de interpretar...

Raymond Leppard me parecía el mejor intérprete del período barroco, e incluso del prebarroco—Monteverdi, Cavalli, etc.— ¡Hay que ver cómo dirigía Haendel o Purcell! Y era delicioso tocar con él, nos lo pasábamos estupendamente.

¡Barenboim!... Yo entré en la Orquesta cuando empezaba a grabar la serie de todos los **Conciertos** de Mozart... fue un época dorada y muy, muy bonita de la Orquesta. Dimos con él dos veces la vuelta al mundo y fue con él cuando la Orquesta se hizo mundialmente famosa: no sólo tocando Mozart y Haydn, sino música de muchos otros períodos.

Bueno, Barenboim, aparte de un músico genial, es muy amigo mío ¡qué quiere que le diga de él! No voy a descubrir nada nuevo... Nos conocemos desde la niñez: él tendría doce años y yo once. Fue en su primer viaje a España. Su padre lo llevó a los conciertos del cuarteto de mi padre. Luego, cuando venía a hacer conciertos en

Londres, nos veíamos siempre. Y cuando se casó con Jacqueline, que era íntima amiga de mi mujer, pues claro, la relación lo fue por partida doble. Luego, con la terrible enfermedad de Jacqueline, todo cambió. Pero seguimos viéndola con mucha frecuencia. Joanna, mi mujer, iba todas las semanas al menos un día a hacerle la comida, para que la enfermera que la cuidaba pudiera salir. También, como a Jacqueline le convenía salir, todas las semanas venía a cenar aquí a casa...

A. C.—Ella colaboró con la English Chamber Orchestra...

J. L. G.—Sí, muchas veces... Era increíble.

A. C.—Le confieso que cuando la vi, en un vídeo que pasaron en la BBC, tocar el Concierto de Elgar, pensé que nunca jamás había visto a alguien hacer música tan en cuerpo y alma...

J. L. G.—Jacqueline era algo fuera de serie como música... y como persona, de una dulzura extraordinaria.

Fue también maravilloso hacer los **Conciertos** de Mozart con Murray Perahia, cuyo estilo mozartiano me parece el ideal... De Jeffrey Tate le diría que es básicamente intuitivo: es una persona extraordinaria. Sabe que cuando era niño tuvo una enfermedad, espina bífida, que le dejó deforme; se graduó como médico, pero después de pocos años de ejercer, decidió dedicarse a dirigir, porque siempre había sido un entusiasta increíble de la música. Tocaba muy bien el piano, pero lo que más le gustaba era la ópera: consiguió una plaza como "repétiteur" en el Covent Garden, y ahí empezó a dirigir. Es, en gran medida, un autodidacta.

A. C.—¿Tocó bajo la dirección de Britten?

J. L. G.—Naturalmente, muchas veces. Incluso llegué a ser muy amigo suyo. No sólo era un gran compositor, sino también un gran director ¡ya lo creo! Yo le quería mucho. Solía invitarme a que diese recitales en su Festival de Aldeburgh.

A. C.—¿Barbirolli?

J. L. G.—Por desgracia, nunca llegué a trabajar con él. Grabó **Dido y Eneas** de Purcell, pero poco antes de entrar yo.

A. C.—¿Qué otros directores que hayan trabajado con la English Chamber destacarías?

J. L. G.—Rafael Kubelik, que hizo cosas francamente estupendas: conciertos y discos. Colin Davis, magnífico músico, con el que seguimos colaborando con cierta asiduidad.

A. C.—Han colaborado también con muchos solistas muy importantes; me gustaría conocer su opinión sobre los principales.

J. L. G.—¿Con solistas? Hemos colaborado con *todos*...

A. C.—Rostropovich, Gendron, Yo-Yo Ma, Lloyd Webber, Lluís Claret, entre los chelistas...

J. L. G.—Con Claret acabamos de grabar el **Concierto** de Schumann, dirigido por Edmon Colomer. Es un gran chelista.

Mucho con Rostropovich y Yo-Yo Ma, magníficos músicos y personas. Pero menos con Gendron.

A. C.—¿Violinistas?

J. L. G.—Pinchas Zukerman, que ya sabe que, además de tocar, nos dirigió muchas veces y grabamos bastantes discos con él. El año próximo haremos una gira con él por los EE. UU. para celebrar nuestro 30.º aniversario.

Con Isaac Stern, con David Oistrakh y su hijo Igor, Grumiaux, Ida Haendel, Kyung-Wha Chung... Y Perlman, por supuesto. Y muchos más.

A. C.—¿Pianistas? Aparte de los pianistas-directores...

J. L. G.—Ashkenazy entre ellos. Con Solti un par de veces. Y tantos más. Y otros solistas: Maurice André, Narciso Yepes, Julian Bream, John Williams, Jean-Pierre Rampal, Peter-Lukas Graf, James Galway, Heinz Holliger... Holliger también nos ha dirigido. No es propiamente un director, pero no importa, es un músico colosal.

A. C.—Me quedé asombrado de la rapidez y la eficacia con la que ensayaron el otro día la Sinfonía "Haffner" con Barenboim, en media hora...

J. L. G.—Sí, claro; no es una música precisamente nueva para nosotros, y además Daniel nos la ha dirigido varias veces. Y nos entendemos muy bien con él, nos conocemos muy bien...

A. C.—Actúa cada vez más como director. ¿Ha sido un paso gradual, o vino forzado por su operación?

J. L. G.—Yo nunca tuve la ambición de ser director, aunque desde hace muchos años he tocado y dirigido a la vez a la English Chamber Orchestra, pero dirigir-dirigir empecé en Forth Worth. Allí el sindicato no me deja dirigir sentado. Luego he dirigido mucho en Israel, con la Orquesta de Cámara y la Sinfonietta. Aquí en Londres, en cambio, nunca he dirigido. Ni lo haré, porque las condiciones en EE. UU. me gustan mucho más. Aquí me darían menos ensayos...

A. C.—Aquí tengo entendido que hay una presión muy fuerte, es preciso preparar los conciertos a todo correr...

J. L. G.—Sí, porque las subvenciones a las Orquestas son ahora mucho menores, y para sobrevivir tienen que tocar y grabar sin cesar. Aquí, salvo las Orquestas estatales (las dos óperas y las de la BBC, cuyos músicos perciben un salario), el resto siempre ha tenido que trabajar a destajo: cobran por lo que hacen. Ahora, las subvenciones que tenemos nosotros son casi simbólicas. Las Orquestas grandes creo que tienen medio millón de libras anuales, que es muy poco dinero. Si yo le dijera el presupuesto que tienen las Orquestas americanas: con el de muchas de ellas, mantendríamos a cinco de aquí.

A. C.—¿Ha estudiado alguna vez dirección de orquesta?

J. L. G.—Sí; asistí a cursos de Celibidache, y ello a pesar de que en aquella época no pensaba dedicarme a dirigir...

A. C.—Yo le oí decir una vez a Barenboim que su hermano, Enrique, tiene

una técnica estupenda. ¿Ha aprendido también de él?

J. L. G.—Sí, claro; todavía hoy, con frecuencia, le llamo por teléfono y le pido consejos...

A. C.—¿Se pueden dar por teléfono esa clase de consejos?

J. L. G.—Sí, hombre, el tipo de consejos que le pido, sí.

Celibidache ha sido el que ha desarrollado la técnica de la dirección de orquesta más que nadie. Y creo que, de sus alumnos, el que mayor partido sacó fue Enrique. Y yo, a mi vez, he aprendido de él, y no menos que de Celibidache.

A. C.—¿Por qué cree que en España no hay buenas orquestas?

J. L. G.—En esencia, es por lo que hemos hablado, por esa deficiente enseñanza musical. Pero en el futuro, España podrá tener buenas orquestas. En una entrevista que me hicieron para un periódico español hace unos quince años, dije algo que gustó muy poco: "dentro de diez o quince años, tendremos que importar músicos de cuerda en España". Hoy ya se está viendo que, por desgracia, yo tenía razón. Incluso ha ocurrido antes de lo previsto.

A. C.—Aparte de la enseñanza ¿no piensa que el sistema de contratación es erróneo?

J. L. G.—Hoy eso es corriente en todas partes; por ejemplo, en EE. UU. hoy es casi imposible echar a un músico de una orquesta.

A. C.—¿Y eso no es un problema para la propia orquesta?

J. L. G.—¡Claro que es un problema! Pero, ¿dónde está el sistema ideal? Hace años, el músico sufría una gran inseguridad en su puesto de trabajo. Porque para trabajar a gusto se necesita una cierta seguridad; pero también es cierto que con esa seguridad te puedes echar a dormir... es muy difícil encontrar la mejor solución. Podría ser hacer contratos a los músicos de tres en tres años.

A. C.—Y ya se esforzarán ellos en rendir lo mejor posible a lo largo de esos tres años...

J. L. G.—Y si al cabo de los tres años el director artístico no está contento, pues no le renueva el contrato, y en paz. Pero si ofreces eso a los músicos, no vas a encontrar a muchos que acepten. Con todo, ese tipo de contratos es el modelo que existe en varias orquestas americanas. Pero no aquí.

A. C.—El caso es que hay una gran movilidad de los músicos entre unas y otras orquestas...

J. L. G.—Sí, bastante; muchísimo más que en España, claro...

(La conversación concluye un poco bruscamente, porque los 90 minutos que dura la casete que llevé habían pasado como un suspiro, tan agradables fueron. A continuación, José Luis me acercó al lugar a donde me dirigía en su "Rolls Royce": fue para mí emocionante subir por primera vez en un coche tan *mítico*... Creo que, más que un *conocimiento*, he hecho a todo un amigo en Londres).

ILEANA COTRUBAS

El triunfo de la emoción



Por Rafael Banús

La gran soprano Ileana Cotrubas estuvo el pasado 14 de diciembre en Madrid para ofrecer un recital dentro de los "Encuentros con el bel canto" organizados por Banesto. Aparte de volver a poner de relieve su buen hacer, su delicadeza y su conmovedora expresividad, fue una de las últimas ocasiones en que nuestro público pudo ver a esta artista de exquisita sensibilidad, ya que, como señala al final de esta entrevista, Ileana Cotrubas tiene previsto retirarse a finales de 1990.

RAFAEL BANÚS.—Usted empezó a cantar desde muy niña, en un coro de Bucarest.

ILEANA COTRUBAS.—Sí, era el coro infantil de la Radio Rumana, y yo fui solista del mismo durante nuevos años. Era un coro muy famoso entonces, y dimos muchos conciertos y también hicimos giras por Alemania y Bulgaria.

Fue una educación muy importante para mí.

R. B.—¿Cómo era la vida musical en Rumania?

I. C.—Cuando yo hice mis estudios, en la Escuela Superior y en el Conservatorio, había una vida musical de valor artístico muy alto, porque a menudo tenían grandes intérpretes para ofrecer conciertos y para cantar ópera. Fue un período muy rico, pero ahora no lo es tanto.

R. B.—Posteriormente se trasladó a Viena para continuar sus estudios.

I. C.—Recibí una beca para hacer una especialidad en la Academia de Música de Viena. Allí estuve siete meses, haciendo cursos de lied, oratorio, canto y ópera. Para entonces yo ya había terminado mis estudios musicales en Bucarest. Fue otro período decisivo, ya que asistía a las clases de lied que impartía Erik Werba, y a las de ópera de Alexandro Kollo, un profesor muy bueno que había nacido en Bucarest pero que salió de Rumania en 1939. En Viena di varios recitales y canté en muchas

ocasiones con Juventudes Musicales, en obras como la **Misa en Do menor** de Mozart.

R. B.—Después vinieron los premios en los concursos internacionales.

I. C.—Gané el primer premio en el concurso de Hertogenbosch, en Holanda, en 1965, y un año más tarde el de la Radiodifusión Alemana en Munich. Me dieron la posibilidad de actuar en muchos países y de darme a conocer. Por ejemplo, después del concurso de Hertogenbosch me invitaron a cantar la Pamina en varias representaciones de **La flauta mágica** en el Teatro de La Monnaie, en Bruselas, y también hice una pequeña gira por Holanda con la Gilda de **Rigoletto**. Luego hice una audición para un agente de Viena, y obtuve mi primer contrato para la Ópera de Frankfurt, que fue donde comenzó realmente mi carrera profesional.

R. B.—¿Cuál fue el primer acontecimiento de su carrera, a nivel internacional?

I. C.—Uno de los puntos culminantes fue mi debut en el Festival de Glyndebourne de 1969 con la **Mélisande**, bajo la dirección de John Pritchard, y después mi presentación en el Covent Garden con la **Tatiana** de **Eugenio Onegin**, en 1971.

R. B.—Otro año muy importante para usted fue 1975, cuando debutó en la Ópera de París con Manon y en La Scala con La Bohème.

I. C.—Sí, aunque antes de París ya había cantado **La flauta mágica** y **La Bohème** en Viena. Ahora se habla de mi **Manon** en París, que, por cierto, en varias biografías mías está confundida, ya que fue en 1974, pero en aquel momento yo no creo que obtuviese tanto éxito, ya que el público quería una cantante francesa. Por otra parte, tampoco el papel de Manon se encuentra entre mis preferidos, que son Mimi, Violetta, **Mélisande**, **Tatiana** y la **Adina** de **Don Pasquale**. En cuanto al debut en La Scala con **La Bohème**, fue muchísimo más importante, y uno de los grandes momentos de mi trayectoria. La Scala es, para nosotros, los cantantes, el teatro de más antigua tradición, es como un santuario. Para mí, todos los teatros son como iglesias, y me hacen sentir un gran respeto. Todos los teatros italianos son bellísimos, y tienen una atmósfera incomparable, mucho más íntima para el canto que los teatros americanos, que son inmensos y en ellos no puede respirarse este verdadero ambiente de teatro. Las primeras representaciones de **La Bohème** fueron con Georges Prêtre en el foso y Luciano Pavarotti como Rodolfo. La he hecho tres veces, y creo que las más hermosas funciones fueron las que tuvieron a Carlos Kleiber como director, de nuevo

con Pavarotti y también con José Carreras. Mimi ha sido para mí uno de mis papeles "fetiché", porque me ha dado muchísima suerte y he debutado con él en todos los teatros importantes. En América he debutado con **La Bohème** en Chicago, en San Francisco y en el Metropolitan de Nueva York, y también en España, tanto en Madrid como en Barcelona. **La Bohème** es, para mí, una ópera perfecta, tanto desde el punto de vista dramático como musicalmente. Es una ópera tan bella que no encuentro palabras para definirla. Es una ópera que lo tiene todo.

R. B.—¿Puede decirse que Carlos Kleiber es su director preferido?

I. C.—Sí, sin duda, porque es uno de los pocos maestros que no sólo toma algo de ti, sino que te da muchísimo a cambio. Trabajando con él se llega a un punto que excede lo natural. No sé si puedo explicarlo. Se traspasa la relación entre un cantante y un director, es decir, entre dos artistas. Hoy se utiliza la palabra artista con demasiada frecuencia. "Éste es un gran artista", o "aquella es unagran artista", pero los grandes artistas de verdad son poquísimos, y creo que Kleiber es uno de los más grandes. Siempre observo cómo trabaja con los músicos de la orquesta, y he visto su **Tristán** en Viena, entre otras óperas, y es algo increíble, porque les habla de colores, de los colores que debe haber en la orquesta. Por ejemplo, en el tercer acto de **La Bohème**, cuando estábamos en Londres, en el Covent Garden, les decía que quería obtener un color tan claro y transparente como el aire de las montañas, como las nubes. Es fácil de decir a los músicos que toquen "forte" o "piano", pero lo más importante en la música son los colores. Un pianista, un oboísta, un cantante, todos deben trabajar con colores, con imaginación, con emociones, con fantasía. Todo esto es muy importante, y sólo Kleiber trabaja así.

R. B.—Otro personaje que ha interpretado con él es la Violetta de La Traviata.

I. C.—Violetta es quizá mi papel preferido. Es una parte muy importante, no sólo vocalmente, ya que tiene de todo. Puedes mostrar un gran virtuosismo en el aria del primer acto, pero exige además una gran inteligencia musical. Violetta debe ser una gran actriz. Es una gran mujer, con una increíble capacidad de sacrificio. No es una simple cortesana, sino una cortesana con mucho estilo, con nivel, inteligente, culta. Tiene un gran corazón, es muy generosa. Todo esto Verdi lo puso en música, y yo creo que para una soprano lírica es el papel que puede dar una mayor satisfacción, desde todos los puntos de vista.

R. B.—El tercero de sus grandes personajes italianos es la Gilda de Rigoletto.

I. C.—Gilda es el papel que más veces canté en los comienzos de mi carrera. En Viena, Londres, Frankfurt, Nueva York... Fue uno de los papeles

que también canté en Bucarest. Yo hice mi debut en 1964 con el pequeño Yniold en **Pelléas et Mélisande** en la Ópera de Bucarest, y en aquel período canté todos los papeles de pajes, etc., como el Oscar de **Un ballo in maschera**, Siebel en **Faust**, Cherubino en **Las bodas de Figaro**, y también la Blonde en **El rapto en el serrallo**, y Gilda, con Aldo Protti, en unas funciones que recuerdo con sumo agrado. Es un papel muy querido para mí. Creo que, en general, prevalece una idea errónea sobre el personaje, ya que se piensa que es para una soprano coloratura. Pero no es así, a excepción del "Caro nome", donde se exige cierta ligereza para hacer las agilidades, no tanto para demostrar hasta dónde se puede llegar en el lucimiento de la voz, sino como reflejo de la expresión de esta joven muchacha de quince, dieciséis años, de su enamoramiento en aquel momento; no es una coloratura en sentido virtuosístico. Por otra parte, Gilda es la hija de Rigoletto, un personaje muy dramático, muy intenso, muy apasionado, y Gilda debe tener las mismas cualidades que él, el mismo carácter. El dúo con el padre no se puede hacer con una voz de coloratura, y mucho menos el cuarteto del último acto. Se necesita tener una voz con carne, con jugo, no una *vocecita*. Interiormente es también un personaje muy rico, porque Gilda, de una escena a otra, se hace mujer, a través del amor y su experiencia de la vida.

R. B.—La Gilda la llevó al disco en la famosa grabación dirigida por Carlo Maria Giulini.

I. C.—Sí, la hicimos con la mejor orquesta del mundo, la Filarmónica de Viena. También la Filarmónica de Berlín es muy buena, pero a mí me gustan más los vieneses.

R. B.—Como me indica que no nos queda mucho tiempo, no quisiera que se nos quedase en el tintero un tema decisivo: Mozart.

I. C.—Mozart es el compositor que yo más amo. En mis entrevistas siempre digo que Mozart y Verdi son mis compositores predilectos. Cuando yo era estudiante cantaba mucho Mozart, y ha sido siempre para mí una gran medicina para la voz. Porque con Mozart no te puedes engañar. Mucha gente dice que Mozart es muy difícil de cantar. Yo no lo sé. Nadie puede enseñarte el verdadero estilo mozartiano. Tengo la impresión de que para cantar a Mozart, para cantar a Schubert o a Debussy debes haber nacido con algo especial, porque Mozart tiene una pureza de estilo, de expresión, es muy simple, muy natural, no tienes que hacer nada, debes sentirlo, nada más. Quizá suene demasiado fácil lo que estoy diciendo, y no quiero pecar de falta de modestia diciendo que para mí no tiene ninguna dificultad, pero yo me siento muy a gusto cantando a Mozart, me da una felicidad, una transparencia de vida, de espiritualidad. Es muy hermoso, y es así de sencillo, no sé por qué.

R. B.—En los últimos años usted ha entrado en los, digamos, "grandes" papeles verdianos, como la Elisabetta de Don Carlo o la Desdémona de Otello.

I. C.—No sé si son los *grandes* papeles. No sé si sabrá que tengo intención de retirarme de la escena a finales del año próximo. La razón es que, como he hecho tantas cosas maravillosas, no sé ya muy bien qué es lo que debo hacer. He tenido la inmensa fortuna de hacer una estupenda carrera, de haber cantado con gente extraordinaria, con directores de orquesta magníficos, con los mejores cantantes, en los teatros más prestigiosos. En los últimos años he tratado de hacer la Elisabetta de **Don Carlo**, la Desdémona de **Otello** o la Amelia de **Simon Boccanegra**, y no puedo decir que haya cantado maravillosamente estos papeles, aunque los he hecho bien, o al menos he tratado de hacerlos así. Mi voz no se ha desarrollado lo suficiente para abordar este repertorio que no considero tanto dramático como para una voz lírica muy llena, con un fraseo amplio. Yo nunca tuve un fiato muy extenso, y estas partes demandan un gran legato. Es cierto que, por ejemplo, la Elisabetta la hice en el Covent Garden con un reparto, digamos, más lírico de lo habitual en esta ópera, con Luis Lima, Robert Lloyd y Giorgio Zancanaro, que no son voces para un *gran Verdi*. En cuanto al **Otello**, creo que lo hice bastante bien el año pasado en Barcelona. Pero creo que hay otras sopranos mejores que yo en estas partes. No tengo ninguna ambición, y no quiero que la gente diga: "Sí, la Cotrubas era buena, pero ya no tanto".

Porque yo he cultivado mi auténtico repertorio, el de soprano lírico-ligero, digamos, ampliándolo a **La Traviata**, Mimi, Antonia en **Los cuentos de Hoffman**, y creo que este repertorio lo he hecho muy bien. No quiero desgastarme, y como no me arrepiento de nada, quiero dejar la impresión, a todos aquellos que me han escuchado y que me han querido, de lo que yo he podido hacer y los demás quizá no han hecho. Yo no puedo decir que haya tenido una voz muy importante, pero creo que he hecho una carrera con una gran sensibilidad, con una musicalidad quizá muy especial y con inteligencia musical. Quizá otros cantantes hacen una carrera espléndida con una voz magnífica, pero acaso no con tanta sensibilidad, con tanta musicalidad. Éstas han sido mis cualidades, y por eso quiero enseñarlas. Quiero impartir cursos de interpretación. Tal vez ofrezca alguna vez un concierto en una iglesia, por mi propio placer, como canto todos los días en casa, y estaré abierta a todo aquel que quiera estudiar conmigo.

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

Schubertiade Hohenems 1990

16 de Junio – 1 de Julio



16 de Junio, sábado, 20.00 h

Trio Fontenay

L. v. BEETHOVEN: Trío para piano Sol mayor op. 1/2
F. SCHUBERT: Nocturno Mi bemol mayor D 897; Trío para piano Si bemol mayor D 898

17 de Junio, domingo, 16.00 h

Coro y Orquesta Sinfónica de Constanza; Director: Erno Seifriz

Tomoko Nakamura, soprano; Elisabeth von Magnus, alto;
Uwe Heilmann, Heinz Görig, tenor; Oliver Widmer, bajo
F. SCHUBERT: Tantum ergo Mi bemol mayor D 962; Misa núm. 6 Mi bemol mayor D 950

17 de Junio, domingo, 20.30 h

Margaret Price, soprano; Graham Johnson, piano

F. SCHUBERT: Lieder

18 de Junio, lunes, 16.00 h

Oliver Widmer, barítono; Till Alexander Körber, piano

F. SCHUBERT: Lieder

18 de Junio, lunes, 20.00 h

Yuuko Shiokawa, violín; Miklós Perényi, violoncelo; András Schiff, piano

F. SCHUBERT: Dúo La mayor D 574; Arpeggione Sonata La menor D 821;
Trío para piano Mi bemol mayor D 929

19 de Junio, martes, 11.00 h

Thomas Zehetmair, violín; Olli Mustonen, piano

F. SCHUBERT: entre otros Rondo Si menor D 895; Fanatasia Do mayor D 934

19 de Junio, martes, 20.00 h

Olaf Bär, barítono; Geoffrey Parsons, piano

Canciones de amor de MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN, MENDELSSOHN BARTHOLDY,
LISZT, WOLF y BRAHMS.

20 de Junio, miércoles, 11.00 h

Alban Berg Quartett

W. A. MOZART: Cuarteto de cuerda Si bemol mayor KV 458 («Cuarteto de Caza»)
A. DVORAK: Cuarteto de cuerda Fa mayor op. 96 («El Cuarteto Americano»)
F. SMETANA: Cuarteto de cuerda Mi menor («De mi Vida»)

20 de Junio, miércoles, 16.00 h

Helen Donath, soprano; Uwe Heilmann, tenor; Klaus Donath, piano; Dieter Klöcker, clarinete; Klaus Wallendorf, corno; K. O. Hartmann, fagot

Lieder y dúos de LACHNER, SCHUBERT, HÜTTENBRENNER y RANDHARTINGER

20 de Junio, miércoles, 20.00 h

The Chamber Orchestra of Europe; Director: Nikolaus Harnoncourt

L. v. BEETHOVEN: Sinfonías núm. 4 Si bemol mayor y núm. 5 Do menor

21 de Junio, jueves, 16.00 h

Hagen Quartett

L. v. BEETHOVEN: Cuarteto de cuerda Do mayor op. 59/3; F. SCHUBERT: Cuarteto de cuerda La menor D 804

21 de Junio, jueves, 20.00 h

Peter Schreier, tenor; András Schiff, piano

F. SCHUBERT: Lieder sobre poemas de Goethe

22 de Junio, viernes, 11.00 h

Consortium Classicum; Michael Buchrainer, guitarra

F. LACHNER: Sexteto; W. MATIEGKA/F. SCHUBERT: Nocturno Sol mayor op. 21 (Quinteto de guitarra);
F. SCHUBERT: Octeto Fa mayor D 803

22 de Junio, viernes, 20.00 h

The Chamber Orchestra of Europe; Director: Nikolaus Harnoncourt

L. v. BEETHOVEN: Sinfonías núm. 8 Fa mayor y núm. 6 Fa mayor «Pastorale»

23 de Junio, sábado, 11.00 h

Imogen Cooper, piano

F. SCHUBERT: Cuatro Impromptus D 935; Sonatas Do mayor D 840 y Sol mayor D 894

23 de Junio, sábado, 17.00 h

Peter Schreier, tenor; András Schiff, piano

F. SCHUBERT: «La Bella Molinera»

23 de Junio, sábado, 21.00 h

Hans Peter Blochwitz, Uwe Heilmann, tenor; Olaf Bär, barítono; Robert Holl, bajo; Rudolf Jansen, piano

F. SCHUBERT: Cuartetos para cuatro voces de hombres

24 de Junio, domingo, 11.00 h

The Chamber Orchestra of Europe; Director: Nikolaus Harnoncourt

L. v. BEETHOVEN: Sinfonías núm. 1 Do mayor y núm. 3 Mi bemol mayor «Heroica»

24 de Junio, domingo, 16.00 h

Anthony y Joseph Paratore, piano

F. SCHUBERT: entre otros Sonata Si bemol mayor D 617; Rondo La mayor D 951

24 de Junio, domingo, 20.30 h

Olaf Bär, barítono; Geoffrey Parsons, piano

F. SCHUBERT: «Viaje de Invierno»

25 de Junio, lunes, 16.00 h

Melos Quartett; François Guye, violoncelo

L. v. BEETHOVEN: Cuarteto de cuerda Do sostenido menor op. 131
F. SCHUBERT: Quinteto de cuerda Do mayor D 956

25 de Junio, lunes, 20.00 h

Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano

F. SCHUBERT: Lieder sobre poemas de Heine
R. SCHUMANN: «Amor de poeta»

26 de Junio, martes, 20.00 h

Robert Holl, bajo; András Schiff, piano

F. SCHUBERT: Lieder sobre textos de Schiller

27 de Junio, miércoles, 16.00 h

Uwe Heilmann, tenor; Geoffrey Parsons, piano

F. SCHUBERT: Lieder

27 de Junio, miércoles, 20.00 h

The Chamber Orchestra of Europe; Director: Nikolaus Harnoncourt

L. v. BEETHOVEN: Sinfonías núm. 2 Re mayor y núm. 7 La mayor

28 de Junio, jueves, 11.00 h

Brigitte Fassbaender, mezzosoprano; Graham Johnson, piano

F. SCHUBERT: Lieder

28 de Junio, jueves, 20.00 h

Julia Varady, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano

Dúos de MENDELSSOHN BARTHOLDY, CORNELIUS y SCHUMANN

29 de Junio, viernes, 11.00 h

András Schiff, piano

F. SCHUBERT: Sonatas La mayor D 664, La menor D 784 y La mayor D 959

29 de Junio, viernes, 20.00 h

Camerata Academica Salzburg; Director: Sándor Végh

F. SCHUBERT: Obertura Do menor D 8; Danzas alemanas D 89;
Cuarteto de cuerda Sol mayor D 887 (para orquesta de cuerda)

30 de Junio, sábado, 11.00 h

Carmina Quartett

L. v. BEETHOVEN: Cuarteto de cuerda Re mayor op. 18/3
F. SCHUBERT: Cuarteto de cuerda Re menor D 810 «La Muerte y la Doncella»

30 de Junio, sábado, 20.00 h

Juliane Banse, soprano; Brigitte Fassbaender, mezzosoprano; Uwe Heilmann, tenor; Robert Holl, bajo; Rudolf Jansen, piano

Dúos y cuartetos de LACHNER y SCHUBERT

1 de Julio, domingo, 11.00 h

András Schiff, piano

Programa como el 29 de Junio

Si desea recibir periódicamente el programa de nuestro festival tenga la amabilidad de comunicarnos su dirección y con sumo placer le enviaremos éste a vuelta de correo.

Para información turística dirijase a la Oficina Nacional Austriaca de Turismo, Torre de Madrid, Planta 11/8, 28008 Madrid, Tel. 01247 8923.

INFORMACION Y RISERVA DE ENTRADAS:

Apartado de correos 100 - 6845 Hohenems - Austria - Tel. 0743 5576 2091 - Tx. 047-59653 - Fax 0743 5576 5450

“IEVGUENI ONIEGUIN”, PERO SOBRE TODO TATIANA

Ficha técnica:

Ievgueni Oneguín, de Peter I. Tchaikovsky.

Yuri Masurok, Mirella Freni, Dénes Gulyás, Nicolai Ghiaurov, Evghenia Dundekova, Georges Gautier, Stefano Palatchi, Svetlana Kotlenko, Claudia Rugeberg. Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceu. Director de orquesta: Emil Tchakarov. Director de escena: Pier-Luigi Samaritani. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Ballet: Dart Company de Dansa. Producción: Lyric Opera of Chicago. Gran Teatre del Liceu. 4, 6, 9, 12 y 14 de noviembre de 1989.

El flamante listado de nombres de primera fila reunidos en el reparto de **Ievgueni Oneguín** no impidió que una cierta frialdad latiera en el ambiente durante las representaciones, pero justo es reconocer que la inauguración de la presente temporada del Liceo ha resultado mucho más brillante que en años anteriores, por lo menos si lo comparamos con aquellas ediciones de **Don Carlo** e **Il Trittico** pucciniano que encabezaron últimamente el cartel liceísta, con resultados que no dieron el juego apetecido.

Sin duda, las continuas interrupciones —con interminables pausas— a que obligaron las mutaciones escenográficas dañaron peligrosamente el fluir de la acción dramática, casi inexistente y como consecuencia mayormente fustigada por los continuos relajamientos de ritmo a los que se la sometió, siendo de por sí tan frágil. Impresionaron los cuadros exteriores de una producción de la Lyric Opera of Chicago, firmada por Pier-Luigi Samaritani, más estética que

interesante, tendente a conformarse con lo más ingenuo y anecdótico del drama que Tchaikovsky tomó de Pushkin. Pasaron de largo todas las resonancias autobiográficas que laten en **Ievgueni Oneguín**, detrás de la proyección catártica de Tchaikovsky sobre la triada de personajes que polarizan la atención de un relato que, desde este punto de vista, dista mucho de ser la historia trivial de un doble rechazo. Triple proyección del compositor, pues: en una adorable Tatiana al principio sedienta de amor y al final vencida por las convenciones, resignada a no conocer jamás aquella experiencia porque, antes que nada, está la dignidad, y seguramente dispuesta a abrazar la misma máxima que proclama Larina apenas ha subido el telón, “la costumbre, ese don de Dios”; proyección también en este ser marginal e incomprendido que es Oneguín, como si el personaje cargara sobre sus espaldas el peso de la autocensura de Tchaikovsky hacia una parte de sí mismo —¿acaso sus ansiógenos instintos homoeométricos?—; y por último, proyección lógica, inmediata, del compositor en Lenski, el poeta melancólico, introvertido e idealista, asesinado por Oneguín como su propio doble, como un trágico acto liberador del sentimiento de culpa, dentro de un terrible juego de espejos en el que también queda atrapada Tatiana y su generosa aceptación, expiatoria, del sufrimiento.

Mirella Freni se ha permitido el lujo de entronizar en su repertorio el personaje de Tatiana en un punto de su carrera en el cual sus colegas más prudentes han empezado a plantearse la necesidad de abandonarlo, gracias a que sus condiciones vocales se conservan en el más ímpoluto de los estados: lí-

rico el instrumento, radiante el agudo, homogénea y timbrada toda la tesitura, y, por si fuera poco, capaz de encontrar acentos “spinto” que años atrás desconocíamos en su voz. La Freni atraviesa, sin duda, su mejor momento profesional y parece absolutamente razonable que se apunte ahora a la lista gloriosa de grandes Tatianas no rusas, máxime teniendo en cuenta que su dominio del idioma es más que notable —en este sentido recibió elogios espontáneos de Irina Arkhipova, que asistió a una de las representaciones— y que, de hecho, el personaje ha conocido sus mejores días en intérpretes no rusas, salvando a la Vishnevskaya y a pocas más de sus compatriotas. La soprano italiana se ha convertido en Tatiana con las mayores garantías de rigor que cabía esperar de una de las más grandes artistas con que cuenta el mundo de la ópera en estos tiempos y, por descontado, con la tranquilidad de ser la soprano vocalmente más sana de su generación y también de algunas de las siguientes. La interpretación de la Freni, romántica e inflamada, llegó a cotas difícilmente superables en el cruel diálogo con Oneguín que cierra la ópera, aunque su magisterio ya brillara en su metódica, calculada, composición de la —ovacionadísima— “Escena de la carta”, que uno incluso calificaría de demasiado metódica y bien construida para que resulte, en definitiva, creíble.

Algo hay que dejar en este instante en manos de la espontaneidad, de un pudor que hay que experimentar en carne propia y hasta vivir para que su exposición sea más que eficaz; como en las transiciones anímicas que describió al final de la escena vimos, ante todo, a una consumada artista que conoce a fondo los resortes de las tablas, más que a Tatiana.

La interpretación de Ievgueni siempre ha sido una ardua papeleta —ser tedioso para los demás personajes,

pero no para el público— que Yuri Masurok resolvió con fortuna creciente durante las cinco representaciones, después de una “première” correcta pero menos brillante de lo que cabía esperar de un artista con su renombre y que se ha forjado un sólido prestigio —también a nivel discográfico— precisamente como Oneguín. Dénes Gulyás causó una gran impresión en su debut en el Liceo con una composición del rol de Lenski teñida de una suerte de nostalgia goethiana, rol-imposible, capaz de transiciones y sobresaltos difícilmente convincentes que Gulyás hizo suyos con admirable convicción.

Nicolai Ghiaurov cantó magníficamente su aria del tercer acto, sobre todo su segunda sección, confirmando que su aparición como Príncipe Gremlin era un lujo de primer orden, mientras que Evghenia Dundekova propuso una Olga más inconsciente que frívola, sin cargar las tintas sobre su carácter antinómico con el de su hermana, Tatiana. Stefano Palatchi cumplió magníficamente el doble cometido de Capitán y Zaretski, Georges Gautier insistió en los rasgos caricaturescos de Triquet y Svetlana Kotlenko y Claudia Rugeberg fueron dos adecuadas Larina y Filipyevna. El coro femenino no rindió al nivel de otras ocasiones, pero la orquesta se mantuvo austera y equilibrada bajo la batuta de Emil Tchakarov, que moderó los contrastes y mantuvo el sonido cautivo y sombrío. Hay que añadir también que la experiencia del subtítulo al catalán funcionó sin mácula.

Joan Matabosch

REPOSICIÓN DE "LA FIAMMA", DE RESPIGHI

Tras casi cuarenta años de ausencia ha vuelto por tercera vez al Liceu la más celebrada de las nueve óperas que compuso Ottorino Respighi. La verdad es que la reposición era muy esperada, por su carácter de reestreno y, en parte, por reforzar el bastión de la italianidad en una temporada escorada hacia otros tipos de repertorio. La ópera es larga, densa y ecléctica por englobar diversas tendencias (lirismo pucciniano, verismo, eslavismo con efectos de "grand opéra") se escucha con interés. La valoración global es francamente positiva y entre los factores determinantes destacan la corrección de la puesta en escena, que utiliza un discreto montaje de la Ópera Estatal de Hungría, el óptimo nivel de la orquesta dirigida por José Collado y las formidables prestaciones de la masa coral y Montserrat Caballé.

Empecemos por hablar de esta última. Después de su polémica *Isolda* y de una *Isabel de Castilla* que fue pan comido para ella, la gran soprano ha encontrado en el papel de *Silvana* la hechura que conviene a sus posibilidades interpretativas. A lo largo de las cinco representaciones fue modelando el personaje llegando a una comprensión íntima de las motivaciones psicológicas de la compleja protagonista, desde la desazón inicial hasta

de *Adriana* y *Principessa de Bouillon*. Dirigía la orquesta el director del coro Romano Gandolfi; la falta de matices se compensó con un aporte exagerado de nivel sonoro.

Parece como si el producto —la ópera— al ser maltratado encuentre sus propios medios de supervivencia, puesto que, a pesar de todo, la ópera funcionó; los protagonistas supieron sacar adelante la representación y el entusiasmo compensó el resto. Cosas de la ópera que permiten suponer larga vida a la mediocridad.

Xosé Aviñoa



Montserrat Caballé y Martha Szirmay como *Silvana* y *Agnese*, respectivamente.



El tenor madrileño junto a Jandranka Jovanovic, esta última en el papel de *Principessa de Bouillon*.

PLÁCIDO DOMINGO Y "ADRIANA LECOUVREUR"

Tras el *Eugène Onegin*, el GT Liceu recupera un título habitual del gran repertorio, abriendo la tradicional ventana al *verismo* navideño, representado por la obra de Cilèa. Como también viene siendo habitual en nuestro primer coliseo lírico nacional, el principal interés estaba en la intervención de Plácido Domingo y Mirella Freni. Parece que cada día se hace más ancha la autopista de las grandes voces de la lírica y más escuchado el camino de los comprimarios; aunque pueda parecer normal, tal perspectiva afecta de manera estructural a lo que el Gran Teatro está dando a entender sobre el producto; no se trata tanto de producir obras que merced a lo exigente del nivel general sean interesantes, sino de jugar a la carta de las galas de la lírica en donde mientras no aparecen los personajes esperados, se está viviendo un compás de espera a modo de los tradicionales *teloneros* de los conciertos roqueros.

Y así fue. Pasamos por alto la concepción acartonadísima del primer acto (continuamente atravesado por *ingenuos* paseantes que a la

par de de proporcionar *autenticidad* a la escena, molestaban continuamente el canto de los intérpretes) para llegar a uno de los episodios no por modestos menos esperado y más descriptivos en el afán dramático del autor, el canto de Michonnet, que Angelo Romero interpretó sin fuerza, haciéndonos recordar la anterior intervención de Enric Serra, injustamente poco señalada por el público. Naturalmente, a la llegada de Plácido Domingo el cielo se abrió para dejar paso a una de las fulgurantes estrellas de la lírica internacional, motivo más que suficiente para el general entusiasmo, que, sin embargo, no fue suficiente para resolver el concertante, dicho sin matices y sin concierto.

A partir del segundo acto, si bien conservando una redundante puesta en escena, las cosas empezaron a ir al pulso esperado; quizá en ello tuviera parte de mérito la intervención de Piero de Palma, que celebraba el primer día su centenaria aparición en el Gran Teatro del Liceu; pero, naturalmente, fue también cosa de Mirella Freni y Jandranka Jovanovic en sus respectivos papeles

la plena asunción de sus poderes mágicos que la llevan a la muerte. Dejando constancia de que en dos funciones se encontró aquejada por una gripe, Caballé estuvo vocalmente espléndida. La última función, por ejemplo, fue modélica: la voz corrió de arriba abajo con potencia y elasticidad, hallando tan sólo algún problema de colocación en el extremo del registro grave. La tesitura del papel es muy extensa y nada mejor para comprender la dimensión interpretativa de Caballé que comprarla con Ilona Tokody en la única grabación existente de la ópera: lo que en ésta es honestidad y buen gusto, es "grandeur" en aquella. La Silvana de Respighi ha restituido su verdadera altura al pedestal de Caballé, cuya inquietud por encarnar nuevos personajes (con el riesgo de incurrir en errores que algunos están dispuestos a no perdonar) se suma a sus facultades vocales y técnicas para consagrarla como lo que es: un monstruo sagrado cuya importancia histórica en el mundo de la lírica empezamos a comprender. Aunque las comparaciones sean odiosas, permítaseme una: en el Liceu está imperando actualmente una pasión mánica por Mirella Freni, artista eximia donde las haya. Pues bien, aunque le atribuyo todo su mérito (me he quedado afónico más de una vez ovacionándola), estoy convencido de que la aportación de Caballé al mundo de la lírica se sitúa en otra esfera de rango superior.

A similar nivel de excelencia se sitúa la intervención del coro, con una presencia escénica y un nivel técnico admirables. En pocos teatros se puede encontrar actualmente algo similar. Para ellos fue la otra grandísima ovación de la noche, compartida con el director musical José Collado, que supo galvanizar a la orquesta.

Joan Pons estuvo francamente bien como Exarca, aunque al papel le convenga un tipo de voz más oscuro. En el Liceu ha sido personificado nada menos que por Bastianini y Panerai, y Pons, cuya interpretación apoya inteligentemente en el aspecto doliente del personaje antes que en sus connotaciones autoritarias, se afianza en la tradición de exigir grandes intérpretes para el papel del

Basileus.

Antonio Ordóñez cumplió con creces como Donello, papel que sirve para mostrar la cara y la cruz de su arte interpretativo. La voz es grande y de un color que tiende a dramático en las frases más prolongadas. El fiatto es poderoso y la adecuación al papel más que satisfactoria.

Pero ocurre que el tenor no sabe zafarse a la sensación errónea de que cantando siempre en fortísimo se le escuchará mejor en la inmensa sala del Liceu, con el resultado de expresarse con una estentoreidad que se opone a cualquier intento de legato o de línea de canto. Con todo, su voz impresionó y cosechó un importante éxito personal.

No fue éste el caso de la polaca Vera Baniewicz, que cargó con la responsabilidad de sustituir a Elena Obraztsova. La mezzosoprano había sentado un antecedente aceptable interpretando a Herodías en la controvertida **Salomé** de la temporada anterior. Pero el asesinato vocal que infligió al atractivo papel de Eudossia la relega de un plumazo a la lista de cantantes que quisiéramos ignorar en el Liceu.

Se puede tolerar una inadecuación al papel o una baja forma pasajera. Lo que es inaceptable es componer raquíticamente un personaje de posibilidades infinitamente superiores a las de su voz desabrida e irremisiblemente desafinada. ¡Cuánta desazón ante tamaña insuficiencia!

Lo antedicho sirve para enjuiciar la prestación de Martha Szirmay, aún más horrorosa si cabe. No sé como debió cantar en los ensayos pero tanta inadecuación e insuficiencia vocal deberían estar penalizadas con la sustitución fulminante y no únicamente con el sonoro abucheo que se le dispensó. Por suerte, el papel de Inés es breve...

Por contra, María Gallego confirmó la impresión de que

persevera por la senda de la superación. Si llega a controlar el vibrato y confiere un poco más de expresividad a sus personajes, su musicalidad y los evidentes progresos que ha hecho en la técnica respiratoria le han de reportar satisfacciones profesionales aún mayores. Correcto es-

tuvo Alfonso Echevarría en el breve papel de Exorcista y totalmente inadecuado Miguel Ángel Zapater en el de Obispo, en una muestra de lo que no debe cantar si quiere llegar lejos en su incipiente carrera.

Xavier Casanovas-Danés

SABADELL: UN ATREVIDO "ORFEO ED EURIDICE"

¿Tiene algún especial sentido que el tenaz grupo de los Amics de l'Opera de Sabadell hayan cerrado el año con un **Orfeo ed Euridice** por lo menos atrevido, cuando nos tienen habituados a un empeño por el cultivo del gran repertorio, aunque con medios menos poderosos que el principal teatro de Cataluña? Por más que acompañados con ciertas divisiones de opiniones, los ecos de las representaciones sabadellenses tienen siempre el sello del esfuerzo y el acuerdo de la crítica respecto al gradual ascenso de exigencia y de nivel. No en vano la ayuda oficial se ha ido canalizando hacia un ambicioso proyecto que parte de Sabadell y conduce a la expansión de la afición a la ópera por doquier de las tierras catalanas bajo el epígrafe de "Opera a Catalunya".

En este contexto los de Sabadell se descuelgan con una ópera dieciochesca que, como es bien sabido, tiene unas exigencias vocales, instrumentales y escénicas de otro calibre; nada de *más fácil* porque se requiere me-

nor elenco y orquesta más modesta. Lo debían saber porque apuntaron hacia arriba aunque en algún momento fueron víctimas del consabido peligro de quien riega hacia las estrellas. Si lo que se buscaba era ampliar el repertorio y adentrarse en un ámbito más camerístico, bien por la propuesta, porque estamos faltos de ellas; si se pretendía lo primero para solidificar las temporadas y fundamentar el futuro, mejor.

Pero cabe considerar y aconsejar que para tales viajes es mejor dotarse de sólidas alforjas a fin de que no se quiebren en el momento menos oportuno. Jean Niroüët cargó con el peso de la obra; de voz interesante aunque ruda en el registro grave, su papel de contrateno quedó un tanto enmohecido por un gesto flemático. Como siempre el coro y los figurantes dieron muestras de gran entusiasmo, que compensaba su falta en el protagonista. En fin, algo más que un ensayo, aunque eso sí, preñado de futuro.

X. A.



Momento de la puesta en escena.

CARA Y CRUZ DE LAS COMPAÑÍAS ESTABLES

Cuando se carece de la infraestructura, artística y técnica, necesaria para producir montajes operísticos propios, la contratación de producciones completas, incluidos los cuerpos estables, representa una de las vías posibles para arrancar un proyecto de temporada lírica más duradero. En Valencia, en tiempos de la AVAO, tal recurso se puso en práctica, con fortuna desigual, para el repertorio eslavico y el wagneriano.

No está del todo clara la definición práctica que las instituciones culturales y públicas, hoy involucradas en el hecho operístico, otorgan en Valencia a la estabilidad del espectáculo. Tres producciones —una propia, **II Matrimonio Secreto**, ya comentada el mes pasado, y dos contratadas a la Ópera Nacional de Hungría— han conformado la oferta operística de otoño en el teatro Principal, cuya reforma ha supuesto una sensible mejora de sus inicialmente mag-

níficas condiciones para la ópera —entiéndase, para un repertorio que no exija montajes técnicamente inviables para la todavía anticuada infraestructura mecánica del teatro. Concluida esta pequeña temporada, sólo a través de comunicaciones indirectas y privadas conocemos los planes líricos para el primer semestre del año entrante: **II Turco in Italia** y **La Bohème**. Demasiado poco para una ciudad que hoy, gracias al Palau, vive una indudable efervescencia musical. Por ello, desde RITMO, una seria advertencia y recomendación a quien corresponda en la promoción operística de nuestra ciudad: el público para la ópera es fácil de captar, si la oferta es atractiva, pero todavía es más fácil de perder, cuando la actividad operística languidece o se espacia en exceso.

La experiencia de las compañías estables, a la que antes aludíamos, ha resultado aleccionadora, en el caso de la Ópera Nacional de Hun-

gría. Con una salvedad previa: la publicidad, incluso la escasa información que se da en los programas de mano del Principal —y a propósito ¿a quién se le ha ocurrido que **Romeo y Julieta** es una ¡¡¡novela!!! de Shakespeare?— no ha dejado clara para el público valenciano, la verdadera naturaleza artística del espectáculo en oferta. La compañía que nos ha visitado no es, ni de lejos, la más importante o representativa del nivel operístico existente en Hungría. En Budapest hay dos compañías estables: la del Estado, que cuenta con los mejores elementos artísticos y la más generosa dotación económica, y la Nacional, afincada en el Teatro Ferenc Erkel, con medios muchísimo más modestos.

Otro factor decisivo: el repertorio seleccionado. No parece que el **Nabucco** de Verdi sea el título más idóneo para una compañía, mediana tirando a mediocre en cuanto a voces, cuyo punto fuerte es la orquesta. Todo aficionado que conozca esta ópera verdiana convendrá en que la índole primordialmente vocal de la partitura —quizá su

Opera

único valor duradero— exige voces sólidas y perfectamente educadas a la italiana. Escuchar a cantantes con impostación craneal, cortos de medios y técnica y encorsetados por una producción escénica realmente anticuada, puede resultar penoso. Así, la Abigaille de Maria Súdlik (titular del papel en la producción original de Budapest) naufragó. El Zacarías de Kólos Kováts fue válido exclusivamente en el centro y por la dignidad escénica. El Nabucco de Sándor Sólyom-Nagy, con una voz timbrada y homogénea en los registros central y grave, se resintió de una técnica insuficiente. Lo que contribuyó a desequilibrar más la interpretación, pese a la calidad intrínseca de la orquesta, fue la poco inspirada dirección de Ferenc Nagy, exclusivamente preocupado por resaltar el lado marcial de la partitura. La puesta en escena y los decorados nos llevaron a un teatro de provincias de hace medio siglo.

El factor vocal fue menos acuciante en **Romeo y Julieta**, ya que las insuficiencias —que las hubo— quedaron más compensadas por la excelente dirección de Ervin Lukács, atento a los matices y cuidadoso de las voces. La orquesta, flexible y disciplinada, contribuyó a crear climas de indudable emoción en los grandes dúos de la pareja protagonista. Péter Kelen, a pesar de la calidad mediocre de su voz, cantó con inteligencia y fue sensible a los requerimientos más íntimos del papel de Romeo (Su "Ah! lève-toi, soleil") fue estilísticamente ortodoxo con la típica técnica francesa de la "voix-mixte". Marta Szúcs fue una Julieta más madura que juvenil (en lo vocal) y atendió mejor la faceta más dramática de su parte. Excelente el Fray Lorenzo de Ferenc Begányi, un bajo de verdad. En Stefano, Jotta Bokor hizo valer una voz y una presencia muy atractivas. El Tebaldo de Péter Korcsmarós fue potente. El resto del reparto, correcto. Los decorados y el vestuario, anticuados pero coherentes con una visión ingenua y primordialmente romántica de la historia. La escena fue dirigida por Dénes Gulyás, quien cantó Romeo en la segunda representación.



Marta Szúcs (Julieta) y Péter (Romeo) llegaron a emocionar al público.

Gonzalo Badenes

AUGE DE LOS RECITALES DE CANTO

La parcela de los recitales de canto y piano está teniendo este curso un notable incremento. El Festival de Otoño, el ciclo de Cámara y Polifonía, la Zarzuela y, sobre todo, los "Encuentros con el Bel Canto" de Banesto, además de otros recitales benéficos de carácter extraordinario, configuran una temporada verdaderamente atractiva. Nombres de la fama de Berganza, Ludwig, Caballé, Marton, Cotrubas, Ricciarelli, Obratzova, Victoria de los Ángeles, Lorengar, Scotto y un buen etcétera son harito elocuentes pese a que, todo hay que decirlo, muchos de estos nombres han pasado ya sus mejores días. Una vez más se echa de menos la vergonzosa ausencia en Madrid de Fischer-Dieskau. ¿Es que no hay un solo agente o entidad estatal o privada capaz de contratarlo? Así parece.

El concierto de clausura del pasado Festival de Otoño estuvo protagonizado por Lucia Popp que a sus 50 años conserva una voz fresca, bien timbrada y fácil de emisión. Fue un agradable recital con canciones de Dvořák, Mahler, Wolf y Strauss. La flexibilidad interpretativa de la señora Popp se manifestó en el cuidado con el que abordó los distintos bloques, dentro de las limitaciones de una lírica ligera de centro no muy ancho y grave poco consistente. Pero cantó con inteligencia y me sorprendió favorablemente en los cuatro lieder de Wolf a los que otorgó una adecuada proyección dramática. Irvén Gage fue un acompañante de excelente nivel.

Sobre el recital de Montserrat Caballé en la Zarzuela el 4 de diciembre mejor será no detenerse mucho. Sólo decir que de las numerosísimas veces que he escuchado a la gran cantante ésta ha sido su actuación menos feliz. En condiciones vocales bastante mermadas y con un programa mal preparado los resultados rozaron por momentos lo impresentable. Algunos instantes, ciertas frases y determinados efectos de evidente belleza no lograron compensar los aspectos negativos de esta infortunada tarde de la mítica soprano. Esperemos que no se repita.

Reaparición de Carlo Bergonzi

El 21 de diciembre tuvo lugar un extraño concierto organizado por la Universidad Politécnica en el que intervinieron —en un larguísimo programa— el Trío de Madrid, Joaquín Soriano, Jorge de Marcet, el Coro de la Politécnica y Carlo Bergonzi. El interés del programa se centraba, naturalmente, en el famoso y veterano tenor que no cantaba en Madrid desde 1967 cuando protagonizó junto a Cappuccilli y Suliotis una memorable **Forza del destino**. Aunque el Auditorio Nacional no se llenó, un grupo de entusiastas de Bergonzi organizó una especie de homenaje al artista que fue recibido ya con una estruendosa ovación llena de bravos, lo que sorprendió al tenor. Luego, al final, lluvia de papeletos con distintas frases laudatorias, y grandes aclamaciones de los fans, la mayoría jóvenes que por razón de edad no pudieron escuchar al tenor en sus mejores tiempos.

A sus 65 años Bergonzi conserva un excelente centro y un magnífico primer agudo además de su habitual maestría técnica, con una emisión fluida, un fraseo cálido —más ahora que antes— y un envidiable sentido de la respira-

ción. A veces se producen ciertas opacidades y la afinación no resulta siempre perfecta. Tuvo algunos momentos poco afortunados sobre todo en la última parte del recital en el que la voz ya un poco cansada y muy forzada le llevó a excesos de mal gusto y agudos destemplados y calantes. En el programa, canciones de Verdi —lo mejor del programa—, Bellini, Caccini —completamente fuera de estilo—, Donizetti, Schubert en arreglo de Melchiar —una página muy mal elegida— y Tosti, además del "Lamento de Federico" de Cilea. El recital se prolongó con nuevos ejemplares de Tosti y Verdi, de este último el recitativo y aria de **Luisa Miller** en los que Bergonzi dio lo mejor y lo peor de sí mismo: un espléndido y apasionado "Oh! fede negar potessi" que dio paso a una irregular "Quando le sere al placido" coronada con un final inventado en agudo que resultó más bien un alarido desafinado pese a lo cual sus fans lo acogieron con grandes aclamaciones. Junto con el coro de la Politécnica, dirigido cuidadosamente por José de Felipe, Bergonzi finalizó su actuación con dos obras de circunstancias: el **Ave María** de Schubert y el villancico **Adesti fidelis**, de muy escaso interés musical. Pese a todos los efectos no dejó de ser interesante esta reaparición del veterano tenor que, sin llegar a la altura de los primerísimos cantantes de su cuerda de este siglo, ocupa ya un buen lugar entre

los tenores de la escuela italiana.

"Encuentros con el Bel Canto"

Los "Encuentros con el Bel Canto" se iniciaron con Katia Ricciarelli cuyo recital coincidió en día y hora con el de Lucia Popp, por lo que no pude escucharlo. A este siguió el de Ileana Cotrubas celebrado el 14 de diciembre. La cantante rumana acaba de abandonar definitivamente sus actuaciones operísticas dedicándose a partir de ahora exclusivamente a los recitales y conciertos. Quizá la decisión sea un poco severa (ver entrevista en este mismo número). La señora Cotrubas nunca tuvo una gran voz pero con medios relativamente modestos consiguió con su talento hacer una carrera importante. Sensible, dando siempre mucha importancia al texto, frágil y siempre lírica tuvo sus mejores creaciones en las óperas de Mozart y Puccini, sobre todo en su personificación de Mimí. Ahora, la voz resulta en exceso tremolante y la zona aguda le plantea evidentes problemas. Dio un recital mixto de canciones y arias de ópera; en el primer grupo de páginas de Enesco, Wolf y Brahms y en el segundo de Massenet (**Manon**), Puccini (**La Bohème**) y Donizetti (**Don Pasquale**). Si nos atenemos a lo escuchado hemos de darle la razón a la propia intérprete pues la primera parte fue superior a la segunda aun cuando hubo momentos de emoción en las arias francesas e italianas —de Puccini— pero su Norina tuvo evidente dificultad en la tesitura y las agilidades.

La tercera sesión debería haber sido cantada por Cecilia Gasdia el 8 de enero. Una repentina enfermedad de la soprano dio al traste con el concierto. Un mediocre conjunto de cuerda procedente de la Scala de Milán, que habría de acompañar a la soprano, tomó a su cargo la sesión con un programa Vivaldi. Creo que lo más lógico hubiese sido suspender la sesión y celebrarla más adelante. Nota de censura para Banesto por el poco cuidado en la redacción del programa general, que está plagado de erratas.



Bergonzi conserva una excelente forma vocal.

Carlos Ruiz Silva

VASLAV MARKETVICH

Las alas de Icaro

Vaslav Markévitch es nieto de Nijinsky e hijo de Igor Markévitch. Este último, Igor Markévitch cuenta en sus memorias que los orígenes de su linaje se remontan al Knez Marko quien "dejó el ducado Vanktchitch (1436-1466). El país había sido anexionado por el sultán quien, junto con numerosos cristianos, marchó a establecerse a Ucrania. Cuando sus descendientes crean familia, en el siglo XV, es el principio de los Markévitch (Markovitch = hijo de Marko)". Los Markévitch hallan todavía un ascendiente más lejano en el príncipe Igor de Kiev, en el siglo XII, muy conocido gracias a la ópera de Alexander Borodin compuesta entre 1869 y 1887.

De mediana estatura y con bastón, Vaslav Markévitch guarda en la mirada una inquietud juvenil de conquistador, algo pícaro, cuando no la tranquilidad del hombre que guarda el secreto del pesado. Nacido en 1937 en Vevey (Suiza), creció durante la Guerra en Florencia en casa del célebre crítico e historiador de arte Bernard Berenson. De niño conoció a Missia Sert y a S. M. Victoria Eugenia, a Dalí, Picasso y Cocteau. "A los quince años Oskar Kokoschka me dijo que tenía que ser pintor. Entonces había hecho unos dibujos en forma de círculos, muy abstractos y estilizados que, recuerdo, fueron comparados con los de mi abuelo. Dejando aparte la acuarela, lo que realmente aprendí de Kokoschka, fue el rigor y la disciplina".

Pero sus primeros maestros fueron los primitivos italianos de las escuelas de Umbría, Siena y Milán. "Figuras terriblemente estilizadas, con aureolas doradas coronando las nuca de los santos. He ahí mi influencia: la ascensión".

CARLOS MURIAS.—Para usted el artista es un intermediario entre el hombre y Dios.

VASLAV MARKÉVITCH.—Fijémonos en los lienzos de El Greco. Los personajes parecen inspirados, son figuras estilizadas, porque no sólo el pintor tenía una mal formación de la vista y visitaba hospitales psiquiátricos, sino que mi razón la atribuyo a que, por motivos socio-político-culturales de época, todo se aproximaba a lo divino. Los personajes parecen sentirse estirados por las manos de Dios.

C. M.—Sus cuadros, sin embargo, son paisajes imaginarios a través de los cuales se alude a Tanguy y Dalí, como también a Picasso y a Matisse por el trazo del dibujo.

V. M.—Lo importante es el

simbolismo del mensaje. Una pintura tiene que tener una estética que se encuentre por encima de su concepto de cuadro. El instrumento artístico del que nos servimos está, siempre, al servicio de una mayor comprensión del hombre.

C. M.—Cuando vivían en Florencia, su madre Kyra Nijinsky...

V. M.—Un día los alemanes vinieron a buscar a mi padre, que pertenecía a la resistencia y, al ver que no estaba, se llevaron a mi madre. Estuvo en campos de concentración y fue marcada física y moralmente, como mucha otra gente. Actualmente vive en Estados Unidos y está muy delicada... Mi madre fue una excepcional bailarina. Tenía su propia compañía que durante la guerra se deshizo. De su padre había heredado su prodigioso salto. "Hay que saltar

al vacío para, luego, llenarse arriba", me decía. Y es que la respiración es el medium entre el alma y el cuerpo.

C. M.—En la cima de su salto daba la sensación de volver a nacer. Por lo que a Nijinsky se le definía a través de la Gracia. En su aproximación al mundo del artista parece establecerse una suerte de correspondencias, por así decirlo, espirituales.

V. M.—Nijinsky mantuvo una relación con Dios. No era una persona corriente. Era alguien profundamente creyente. Mi padre contaba que horas antes de salir al escenario se estiraba encima de la cama para relajarse, dando orden de que nadie le molestase. Él decía a mi madre: "Si quieres bailar el fauno tienes que ser fauno desde antes de salir a escena". Era una mutación. De hecho había aprendido de Nicolas Rörich las técnicas de meditación oriental que le permitían transformarse a la imagen de cada uno de sus personajes.

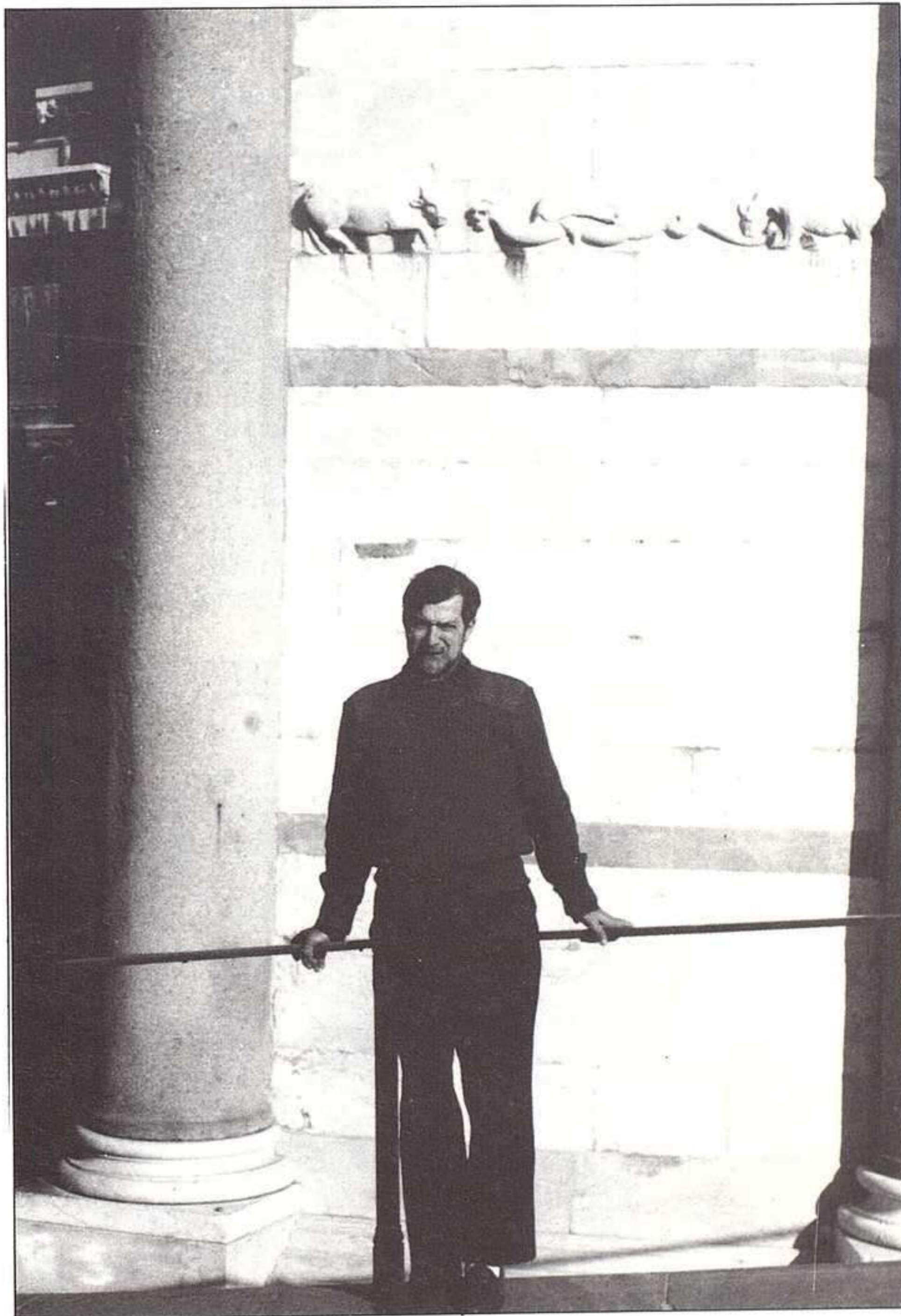
C. M.—Su padre parece haber sido el mejor confidente de Nijinsky, tal como se percibe al trasluz de sus memorias.

V. M.—Ciertamente a finales de los años 30, Nijinsky comenzó a hablar a mi padre, quien tenía dos cualidades para él, a pesar de ser su yerno, le hablaba en ruso. Y la segunda razón es porque Nijinsky y mi padre tenían algo en común. Nijinsky había sido el primer descubrimiento Diaghilev y mi padre el último.

C. M.—¿Quién fue Nijinsky para la danza?

V. M.—Su sacerdote. La danza era la base de su iniciación espiritual. Una imagen de la grandeza del alma.

C. M.—Nijinsky recuerda en su diario: "La compañía se llamaba 'Los Ballets Rusos'. Me gustaban estos Ballets Rusos, a los que me entregué en cuerpo y espíritu trabajando como un buey y llevando una vida de mártir. Sabía las dificultades por las que pasaba Diaghilev, así como sus problemas pecuniarios. Me guardaba rencor, por no aceptar el reponerle



la totalidad de los salarios que ahorra y que quería utilizar para los ballets”.

V. M.—¿Sabe que Serguey Paulovitch y mi abuela Romola se habían declarado una cierta guerra? Ambos luchaban por poseer a Nijinsky. Diaghilev era un mecenas, aunque, a veces, no tuviera dinero, pero sobre todo fue el más grande empresario y promotor de arte que se haya conocido en lo que va de siglo. En cuanto a Romola, que pertenecía a la aristocracia húngara, tenía una extensa cultura. Sin embargo los dos carecían de una dimensión mística y no se dieron cuenta de que además del cuerpo se encuentra el alma. Ellos no comprendieron que jamás se puede dictar a “un enfant de Dieu”. Y, de hecho, lo que querían era el embalaje y no el contenido.

C. M.—¿Desde cuándo comenzó a investigar sobre la vida de sus ascendientes?

V. M.—Al principio, no quería ocuparme del tema de mi abuelo. Desde mi infancia, todo el mundo me habla de Nijinsky. Mi abuela me hizo participar en muchos de sus trabajos, como también mi padre. Un día recibí una importante carta que, en contra de mi voluntad inicial, hizo decidirme a comenzar un libro no sobre Nijinsky, sino sobre su mujer, Romola de Pulski. Porque sin Romola el mito de Nijinsky no habría existido. Aunque, a veces, fuera deshonesto escondiendo ciertos documentos de la propia verdad de su marido. Pero la aprecio y la respeto por sus convicciones y la forma en cómo luchó por este hombre junto a quien compartió su vida. Por otro lado, mi interés personal por mi abuela se debe, a que vivió intensamente la Europa revolucionaria de fines de siglo. Conoció a políticos como Palmerston y Garibaldi. Sintió la transición del mundo antiguo al contemporáneo como nadie.

C. M.—Actualmente, proyecta publicar el diario íntimo de Nijinsky.

V. M.—Mire, creo necesario, ya pasado un cierto tiempo y que las costumbres y las ideas han cambiado, que se publique el diario sin expurgar por mi abuela. Ella quiso mostrar un trabajo con decoro sabiendo que Nijinsky dejó párrafos escritos que podrían tacharse por escatológicos y pornográficos. Es-

cuhe, cuando un hombre está enfermo; cuando un hombre se encuentra en una situación que, más bien podría definirse como un estado de inhibición plena. Cuando hay síntomas de... no quisiera decir de esquizofrenia, porque ante este respecto soy formal, y la esquizofrenia, es una enfermedad incurable. Creo que debió de ser más bien una suerte de paranoia, como reacción a una sensación de amenaza. Reconozco, sin embargo, que Romola hizo lo que debió hacer tal y como lo estimaba, justo y necesario, en aquel momento. No obstante, si queremos, hoy en día, ser honestos, debería publicarse tarde o temprano la integridad del texto. Vivimos en un siglo en constante evolución, donde la gente sabe diferenciar las partes referentes a un estado paranoico y a un estado, diría yo, de inspiración religiosa. Y, no le voy a ocultar que hay gente y parientes que quieren impedirme sacar este diario. Pero veremos si la verdad tiene una esperanza de salir adelante.

C. M.—¿Todas esas escenas consideradas pornográficas, no serían una forma de secreción para, luego acceder a un estado más puro?

V. M.—Tiene usted razón. El cuerpo humano necesita eliminar toxinas. Creo, personalmente al respecto, que Nijinsky ha querido desvelar todo el espectro de la persona humana, desde lo más mórbido hasta lo más puro y divino del ser.

C. M.—A mitad de su diario, Nijinsky apuntaba: “Vivo por lo tanto sufro, pero no es raro que sobre mi rostro se vean lágrimas: ellas corren en mi alma... La agonía mental es mucho más atroz y quisiera ayudar al mundo a comprender que morir por la carne no es nada... La muerte puede parecer deliciosa si Dios lo quiere; es terrible fuera de su presencia”. Era un hombre que estaba por encima de su propia muerte. Es decir que no la temía.

V. M.—Yo tengo miedo a la muerte.

Carlos Murias

“DON JUAN” EN MADRID

El Ballet Nacional de España presentó el último trabajo de su director, José Antonio, en medio de un delicado momento de conflicto laboral que influyó en el retraso de la fecha de su estreno. Una temporada corta —diez días— para un montaje que no se hace tan corto, pero sí parece que alcanza el adjetivo en el alcance de sus pretensiones. Ciertamente es que todos los ingredientes estaban escogidos para no poder hacer mal las

cosas. También es cierto que el esfuerzo de la compañía, y aún más de su director, por encontrar un estilo diferente y modernista de la danza española les hace dar algún que otro patinazo, por no decir que, a nuestro modo de ver, no nos parece que sea ése el camino.

Don Juan ha sido la mayor producción que haya tenido nunca el Ballet Nacional de España; se nota en sus elementos físicos. En primer lugar, la escenografía y ves-

tuario, obra de Andrea D’odorico y Miguel Narros y por añadidura, dos elencos han participado en las representaciones: por un lado, Aida Gómez y Antonio Alonso encabezaban, junto a José Antonio —que interpretó el papel protagonista en cada función—, el primero de ellos; el segundo tenía como estrella indiscutible a nuestra internacional Trinidad Sevillano, que ha dejado el London Festival Ballet, como es sabido, y permanece en Madrid durante un corto período de tiempo. Para ella montó Antonio el papel de Doña Inés, la novicia que corteja el burlador, y ella, sin duda, puede sacar mayor provecho de un papel montado sobre bases totalmente clásicas, pero que no ha sabido aprovechar todas las posibilidades de una bailarina de su talla. Aida no puede ser olvidada en este momento. Para nuestra primera bailarina era un reto importante y muy difícil que ha sabido sobrepasar con éxito: no sólo tenía que interpretar un personaje montado para otra, sino *competir* con una de las mejores bailarinas clásicas de la actualidad. Y todo, teniendo en cuenta que este **Don Juan** ha dejado a un lado el perfil del personaje que ha llevado a convertir su nombre en adjetivo y ha pasado a ser un retrato simple y poco convincente de este conquistador, que aquí lo es menos. No hemos sentido lo que se nos cuenta en el programa.

Es necesario que la compañía nacional tenga un período de reflexión porque creo que, sinceramente, éste no es el camino.

Cristina Marinero



PACO RUIZ

Un momento del ensayo de la obra.

AMERICAN BALLET THEATRE CUMPLE MEDIO SIGLO

El 11 de enero de 1940 se presentó en el Radio City Center Theatre de Nueva York el Ballet Theater, la nueva compañía del Ballet Mordkin.

En su primera temporada ofreció un programa compuesto por 21 ballets —seis de ellos estrenos mundiales—, con coreografías de once creadores y un total de 85 bailarines. Entre las piezas que iniciaron su andadura destacan **Pedro y el Lobo**, de Adolph Bohn; **Black Ritual**, de Agnes de Mille, o **The Great American Goof**, de Eugene Loring. Encabezando esta iniciativa estaban Lucía Chase y Richard Pleasant. Ella —que asumió la dirección de la compañía durante cuarenta años— fue el verdadero sustento del Ballet Theater, tanto por su temperamento vitalista y espontáneo, como por las inyecciones de dinero privado que conseguía para la compañía en momentos muy difíciles en los que estuvo a punto de alcanzar la bancarrota.

A Pleasant se le encomendó una misión clara: si bien la organización previa se había concentrado en la escuela tradicional rusa, el Ballet Theater tenía que presentar tantos estilos y períodos de la historia de la danza como les fuera posible. Se trataba de hacer de esta compañía una especie de museo de los mejores trabajos de la historia del ballet, al mismo tiempo que ofrecer una cantidad semejante de creaciones "made in USA" encargadas especialmente.

Aunque en el terreno económico se atravesaba una mala racha, los años cuarenta fueron espléndidos para este conjunto. Con la marcha de Pleasant a las fuerzas armadas durante la II Guerra Mundial se unió a la dirección de la compañía un nuevo nombre: Oliver Smith.

Chase había formado un grupo más numeroso entre los que destacaba nombres como Dolin, Shabelsky, Alicia Alonso, Nora Kaye o Janet Reed. En 1946 vinieron por vez primera a Europa. Fue entonces cuando cambiaron el deletreo de su nombre —el "theater" americano pasó a escribirse a la manera inglesa, "theatre"— para conmemorar el enorme éxito ob-

tenido en sus representaciones en Londres.

Hasta 1957 no tomó su nombre definitivo y por el que le conocemos actualmente: American Ballet Theatre.

En esta primera etapa trabajaron con la compañía los coreógrafos más relevantes de los ya desaparecidos Ballets Rusos. Michael Fokine montó sus dos últimos ballets para la compañía antes de morir de pleuresía en 1942. Su tercero, que dejó sin acabar, lo completó David Liichine. Leonide Massine produjo en 1942 su **Aleko**, con decorados y vestuario de Chagall; al año siguiente inter-

pretó el papel de barbero en **Mamzelle Angot**, junto a Nora Kaye.

Es cierto que esta compañía americana no contaba con un estilo propio marcado por un coreógrafo, pero se compensaba por la gran variedad de estilos y personalidades diferentes que dejaban sus creaciones en la compañía. Pero, a pesar de la no existencia de un coreógrafo único, siempre tuvo diferentes pilares en los que se basaba su repertorio: Tudor, de Mille, Cullberg, y ahora las producciones de los clásicos. Jerome Robbins —aunque unido más estrechamente al New York City Ballet— estrenó su pieza más importante de la década, **Fancy Free**, en el Ballet Theatre, del que formó también parte como bailarín. En los

Danza

años siguientes trabajaron para el conjunto de Lucía Chase otros coreógrafos que emergieron de sus filas: Michael Kidd (1919), Herbert Ross —quien más tarde, en 1977, haría la película "Paso Decisivo", donde se narraba en segundo término la historia de esta compañía—, William Dollar, Glen Tetley o Elliot Feld (1943). Pero, con mucho, de todos los nombrados hasta ahora, el coreógrafo más importante que presentó el American Ballet Theatre fue Anthony Tudor, cuyo **Pillar of Fire** (1942) y el resto de coreografías representan una nueva dimensión dentro del ballet narrativo.

En la etapa actual, el acontecimiento más importante que tuvo la formación fue la incorporación de dos bailarines rusos que desertaron de su país en busca de nuevos horizontes para su danza. Primero fue Natalia Makarova (1940), que dejó el Ballet Kirov de Leningrado en 1970. Sus papeles más importantes con ABT fueron **Giselle** y, aún más, **El Lago de los Cisnes**. Mijhail Baryshnikov (1948), que se incorporó en 1974, se convirtió rápidamente en la estrella indiscutible de la compañía. Junto a él, como pareja por algunos años, estaba la virulenta Gelsey Kirklan, junto a quien triunfó con **Giselle** y la nueva versión de **Cascanueces**. En 1976 el American Ballet Theatre tuvo el mayor éxito de la década con el ballet **Push comes to Shove**, creado específicamente para Baryshnikov por la nueva coreógrafa Twyla Tharp, quien ha seguido colaborando con la compañía. En 1980 Baryshnikov fue nombrado director artístico, cargo que ocupa actualmente, y en 1985 Sir Kenneth McMillan ocupa el cargo de director adjunto. Además, montó su exitoso "Romero y Julieta" y en 1987 una nueva versión de **La Bella Durmiente**. Ahora, la formación ha cumplido cincuenta años, aniversario que han celebrado con una espléndida gala ofrecida el 14 de enero pasado en Nueva York. Su papel de embajador del ballet americano ha tenido tanta importancia como el servir de plataforma a tantos bailarines de renombre internacional, como a numerosos coreógrafos jóvenes y consagrados.



Anthony Tudor y Nora Kaye en *Pillar of Fire*, una coreografía histórica, auténtico pilar del ballet narrativo.

CM

LLUÍS ANDREU

Director artístico del tercer teatro de ópera de España



Por José Guerrero Martín

El Teatro de la Maestranza de Sevilla, que deberá ser inaugurado en abril de 1991 para que esté a pleno rendimiento en el emblemático año 1992, ha optado por un hombre de experiencia y de conocimientos difícilmente igualables en el mundo de la ópera para su dirección artística. Se trata de Lluís Andreu, hasta ahora administrador artístico del Gran Teatre del Liceu y a partir de febrero de este año 1990 integrado plenamente en su nuevo cargo de la capital andaluza, que pasará a contar con el tercer teatro operístico de España.

LLUÍS ANDREU.—Mientras mis compañeros de estudio iban a jugar al billar o al fútbolín, yo iba a estudiar

canto a la calle Calabria, con una profesora rusa que se llamaba Ana Milich, también profesora de Manuel Ausensi. Fue ella quien me dijo un día que había unas audiciones en el Liceu y quien me animó a que me presentara. La inconsciencia de los 22 ó 23 años me empujó a ello, y entonces el empresario, señor Pamias, me ofreció pequeños papeles en aquella temporada: el Schaunard de **La Bohème** (con Victoria de los Ángeles y Gianni Raimondi), el Brétigny de **Manon** (con Victoria de los Ángeles y Giacinto Prandelli)... Esto lo hice durante dos temporadas. En vista de que las críticas me trataron bien y de que yo tenía afición, me trasladé a Italia.

JOSÉ GUERRERO MARTÍN.—¿Y a partir de ahí?

LL. A.—Los primeros seis meses estudié con un profesor que se llamaba Ettore Verna, cuya esposa, María Curtis,

era cantante del Metropolitan de Nueva York. Pero él marchó a América, enfermó y falleció. Entonces pasé otros seis meses en Barcelona, para después ir de nuevo a Milán, donde estudié con Elvira de Hidalgo. En Milán estuve diez años: estudiando también con otros maestros; cantando en teatros de Italia, Francia, Bélgica... Hasta que a los 34 años decidí que el cantar no era para mí, principalmente por falta de facultades. Lo que sí intenté es quedarme en el mundo de la música. Ofrecí mis servicios al señor Pamias, que aceptó. Así que contribuí a organizar unas representaciones al aire libre en Tarragona, Lloret, Sevilla, Madrid y otras ciudades, con el Coro y la Orquesta del Liceu.

J. G. M.—¿Y luego?

LL. A.—Inmediatamente después me nombraron secretario técnico de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española. En aquel momento era director general de Televisión Adolfo Suárez. Y entonces, cuando tal orquesta hacía también las representaciones en el Teatro de La Zarzuela, inicié mi amistad con Montserrat Caballé y su hermano Carlos. Durante diez años colaboré con la agencia artística de éste. Y cuando se formó el Consorcio que rige el Liceu, empecé a colaborar en el teatro en abril de 1981, siendo gerente Lluís Portabella.. Conseguimos echar adelante la temporada 1981-82, con **Lo-hengrin**. Entonces yo era administrador general. Más adelante pasé a administrador artístico.

J. G. M.—¿Qué cualidades debe tener un administrador artístico?

LL. A.—Además de una cierta psicología para saber tratar a los cantantes, creo que tiene que haber vivido el teatro desde todos los lugares. Mi bagaje artístico consiste en haber sido cantante, encargado del utillaje eléctrico, comparsa, agente de artistas... El cargo de administrador artístico no está en los libros. Has de basarlo en la experiencia, la psicología y la intuición. La intuición de teatro salva muchas situaciones. Hay que tener conocimiento de las voces, saber escoger a los cantantes para cada ópera, conocer la música aunque no sea imprescindible ser un gran músico... Por eso se trata de un cargo que no se improvisa, al menos en mi opinión.

J. G. M.—La relación personal de amistad con los cantantes también es beneficiosa para un teatro, ¿no es así?

LL. A.—Me parece imprescindible. Yo creo que todos necesitamos de todos.

Y la amistad entre un administrador artístico y un cantante puede resolver también situaciones. Los grandes nombres pueden escoger a dónde ir, porque les sobran las ofertas. En estos casos, la amistad puede lograr que el artista opte por tu teatro. Es evidente que hay que conocerlos y que hay que tener psicología, porque no todos los cantantes han de tratarse por un patrón único y común. El gran cantante odia ser una máquina y valora positivamente el trato humano y de amistad. Naturalmente, todo este conocimiento te lo dan los años.

J. G. M.—¿Cómo puede salvarse la peliaguda cuestión de los honorarios de un cantante, cuando éstos son prohibitivos para un teatro?

LL. A.—Los honorarios de los grandes cantantes nunca son prohibitivos. El gran cantante nunca es el que hace un espectáculo caro, porque en compensación te llena el teatro. El artista caro de verdad es el que no vende entradas. Y no hay mucha diferencia entre lo que un cantante pueda cobrar en la Scala o el Metropolitan y el Liceu. Prácticamente estamos en la misma línea. De todas maneras, el cantante siempre mira en todas las ofertas la ventaja artística o económica. Una puede equilibrar la otra.

J. G. M.—Para el puesto de administrador artístico, o similar, ¿ve más conveniente una persona o una comisión?

LL. A.—Decimos los españoles que si queremos que una cosa no se haga nombramos una comisión. Yo soy partidario de que se nombre a una persona con plena responsabilidad, y si no funciona se prescinde de ella. Una decisión artística no puede ser compartida, porque no todos vemos las cosas del mismo color. Naturalmente que un administrador artístico cometerá errores, como humano que es, pero si son más los aciertos que los errores será un director artístico válido. Y, evidentemente, la última palabra la tiene el público.

J. G. M.—Bien. Llega un momento en que se le presenta la oportunidad de cambiar de aires. ¿Cómo se ha gestado?

LL. A.—Creo que en este mundo hay que dejar siempre todas las puertas abiertas. Mi relación, desde el Liceu, con Madrid y con el Ministerio de Cultura ha sido en todo momento franca y abierta. Un día se me llamó para ver si yo quería ocuparme del nuevo Teatro de La Maestranza de Sevilla. Ocurre en un momento en que yo estoy en crisis con el Liceu. Dicen los americanos que en un determinado lugar hay que estar entre siete y diez años, luego alejarse para cambiar de aires, quizá para volver. Así que se me pidió ayuda y no podía negarme. Me hace mucha ilusión crear toda una infraestructura para un nuevo teatro. Crear la orquesta, el coro... Incluso la afición. Y dejar algo cuando haya acabado la Expo 92 en Sevilla. Para mí, lo más importante es que Sevilla cuente con una afición, con una



"Mi bagaje artístico consiste en haber sido cantante, encargado de utillaje eléctrico, comparsa, agente artístico..."

tradición en cuanto a la ópera a partir de 1993. Éste es mi reto futuro.

J. G. M.—¿Y hablando de plazos?

LL. A.—Yo ya estoy trabajando para Sevilla. La inauguración del Teatro de La Maestranza está prevista para finales de abril de 1991. Mi contacto con Sevilla es diario y casi todas las semanas voy a la capital andaluza. Veremos cómo queda mi situación con el Liceu. A mí me gustaría continuar colaborando con él, donde empecé en 1955: es el teatro de mis amores. Pero la decisión corresponde al Consorcio.

J. G. M.—Ese contrato con Sevilla, ¿qué prevé en cuanto a usted?

LL. A.—Seré director artístico del Teatro de La Maestranza y director artístico de todo lo cultural para la Expo 92 en cuanto a ópera, ballet, conciertos sinfónicos y zarzuela.

J. G. M.—¿Hasta dónde abarca el contrato?

LL. A.—Hasta finales de 1992. Al quedar disuelta la sociedad estatal para la Expo, mi contrato de servicios expirará. Se supone que entonces Sevilla contará ya con un teatro de ópera y con un contenido para el mismo. Ésta es mi meta, mi reto. Las instituciones sevillanas habrán de decidir qué contenido se le da al nuevo teatro. Según mis noticias, será regido por un Consorcio formado por la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento y la Diputación de Sevilla, y otras entidades.

J. G. M.—Es decir: visto así, Sevilla va a contar con el tercer teatro de ópera en España...

LL. A.—Creo que sí. Vencida la primera quincena de noviembre, se estaba cubriendo ya el teatro, que ha de estar terminado a finales de 1990, para inaugurarlo en abril de 1991, como he dicho anteriormente. Mi intención es hacerlo con una muestra de todo lo que se va a

hacer luego en el teatro. Primero, una gran gala lírica, en la que puedan participar todos los artistas españoles; a continuación, una ópera, un concierto sinfónico, un ballet y uno o varios recitales. Después cerraremos el teatro para hacer los arreglos pertinentes que nos dicte la experiencia vivida. Y lo volveremos a abrir en otoño de 1991, para volver a cerrarlo y esperar hasta el 20 de abril de 1992, que es cuando se inaugura la Expo. A partir de esa fecha, debería funcionar ininterrumpidamente hasta el cierre de la Expo, el 12 de octubre de 1992. Tal debería ser el calendario a desarrollar.

J. G. M.—El teatro está concebido para algo más que para ópera...

LL. A.—Efectivamente. Para ópera, ballet, conciertos sinfónicos, recitales... En principio, se pensó en hacer un Auditorio, pero luego el proyecto se transformó en Teatro de Ópera, con esas posibilidades apuntadas de otras manifestaciones musicales. Se está haciendo, además, un Auditorio al aire libre para los grandes conciertos de rock.

J. G. M.—¿Características del Teatro de La Maestranza?

LL. A.—Capacidad para 1.800 personas. Una apertura máxima de escenario de 18 metros (la del Liceu es de 14 metros y la de la Scala es de 16). Y todos los adelantos técnicos hoy exigidos en el mundo de la ópera.

J. G. M.—¿Responderá Sevilla aportando el público necesario?

LL. A.—Creo que debe y que puede. Soy partidario de que haya unos Amigos de la Ópera, como núcleo y levadura de ese necesario público. Para mí, claro está, la del público es la gran incógnita. Yo me sentiría defraudado si en Sevilla, después de la Expo y en cuanto a la ópera, sólo quedarán unas paredes.

CERTAMEN DE BANDAS DE MÚSICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

Por Juan Vicente Mas Quiles

El día 26 de noviembre pasado y en el CEI de Cheste (Valencia) tuvo lugar, en sendas sesiones de mañana y tarde, el Certamen de Bandas de Música de la Comunidad Valenciana, que organiza la Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, de la Generalitat Valenciana, con la colaboración de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales.

Habría que aclarar a los lectores que éste es el acto final de una serie de concursos preliminares llevados a cabo en cada una de las tres provincias que componen esta Comunidad. En este caso, dichos certámenes, que son organizados por las respectivas Diputaciones Provinciales, tienen como fin el seleccionar un representante en cada una de las tres secciones en que se agrupan las diferentes bandas participantes de acuerdo con su nivel artístico y, sobre todo, en función del número de componentes. Llevados a cabo estos certámenes provinciales, los ganadores de cada provincia participan en esta final que, como queda dicho, se celebra bajo la organización de la Consellería de Cultura.

El hecho de que sólo sean tres los participantes por cada sección permite que en una sola jornada pueda celebrarse el certamen en su totalidad. Audiciones de la Tercera y Segunda Secciones por la mañana y de la Primera por la tarde.

Como es habitual, en este certamen

comunitario las obras seleccionadas para ser de obligada interpretación son de autores valencianos. En este año éstas han sido **Estampas de mi tierra**, del alicantino Francisco Grau (para la Tercera Sección), **Ibérica**, de Rafael Taléns (Segunda Sección) y **Paisatge Llevantí**, de José M.^a Cervera (Primera Sección), estos dos últimos nacidos en la provincia de Valencia.

El jurado, presidido por el Ilmo. Sr. Enric Cuñat, estaba compuesto por los vocales Rogelio Igualada Aragón, José M.^a Cervera Lloret y Luis Blanes Arqués, actuando de secretario Vicente Vera i Chanqués. La Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales estaba representada por su presidente, Ángel Asunción. Obtuvieron el primer premio de las secciones primera, segunda y tercera, respectivamente, las bandas: Sociedad Instructiva Unión Musical de Monserrat (Valencia), director: José Onofre Díez Monzó), Unión Musical de Picanya (Valencia, director: Enrique Villalba) y Unión Musical de Aldaia (Valencia, director: Vicente Balaguer).

No querría cerrar esta nota informativa sobre este certamen sin resaltar el acierto de la Consellería en celebrarlo en el amplio y magnífico Salón de Actos del CEI de Cheste. Para los grupos participantes su escenario idóneo para los actos de concierto y para el público asistente, además de la buena acústica que ofrece dicho Salón, sus butacas son comodísimas y el gran aforo evita aglomeraciones molestas. Incluso, y dado que está ubicado en el Campus de lo que se llamó en un

principio Universidad Laboral de Cheste, posee grandes espacios para el fácil aparcamiento, tanto de los autobuses que trasladan a las bandas y sus seguidores como de coches particulares.

En cuanto a la decisión de las autoridades de organizar certámenes con el fin de que sirvan como estimulante de la vida musical de las bandas, siempre habrá quien la encuentre acertada y quien la considere desafortunada. Posiblemente si oyéramos los razonamientos de unos y de otros tendríamos que estar de acuerdo con sus opiniones contrapuestas. No obstante, para quien esto suscribe, y lo he manifestado en cuantas ocasiones se me han presentado, el certamen es una fórmula correcta, pero somos los directivos, directores, músicos y aficionados en general quienes nos mostramos a favor o en contra según el resultado obtenido.

Y para terminar esta pequeña digresión certamenera recordaré un hecho ocurrido hace ya bastantes años, y que refleja el ambiente que rodea al certamen: en uno de esos pueblos en que hay dos bandas, el presidente de una de ellas se vanagloriaba siempre de que la suya era la mejor y que ganaba todos los primeros premios de Valencia, hasta que en un momento dado se rompió la racha y fue la banda contraria la que se alzó con el codiciado primer premio. Tan de sorpresa le cogió este resultado que, desconcertado, manifestaba que le habían *robado* el premio, sin pensar que con ello daba pie a que los demás creyesen que en alguna otra ocasión el beneficiado en el *robo* podría haber sido él.



Instantánea de un ensayo de una importante banda valenciana.

OMV.

Orquesta Municipal de Valencia

día 2 Febrero 20.15 horas

Palau de la Música de Valencia
Concierto para violín y
Orquesta, F. Mendelssohn
Sinfonía n.º 6, A. Bruckner
Eugene Sarbu, Violín
Thomas Koncz, Director

día 9 Febrero 20.15 horas

Palau de la Música de Valencia
Concierto n.º 1 piano y
orquesta, L. Van Beethoven
«La dame blanche» obertura,
Francois Boieldieu
Sinfonía Fantástica, M. Berlioz
Ingrid Haebler, Piano
Jean Fournet, Director

día 23 Febrero 20.15 horas

Palau de la Música de Valencia
Sinfonía n.º 32 «Obertura en el
estilo italiano» K. V. 318 W. A.
Mozart
Concierto para 2 pianos y
Orquesta. K. V. 365 W. A.
Mozart
Sinfonía n.º 2 «Pequeña Rusa»
P. I. Tchaikowsky
M.ª Angeles Rentería, Piano
Jacinto Matute, Piano
Gilbert Levine, Director

día 2 Marzo 20.15 horas

Palau de la Música de Valencia
«Las hébridas» (La gruta del
Fingal) Obertura Opus 26,
F. B. Mendelssohn
2 piezas para clarinete y corno
di bassetto, F. Mendelssohn
Rapsodia n.º 1 para clarinete y
Orquesta, C. Debussy
Sinfonía en Re, C. Frank
José Vicente Herrera, Corno di
bassetto
Joan E. Lluna, Clarinete
Eduardo Cifre, Director

día 9 Marzo 20.15 horas

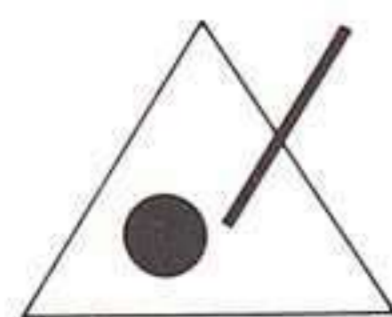
Palau de la Música de Valencia
Concierto para arpa de
E. López Chavarri
Concierto para arpa en Mi
menor Opus 182 de C. H.
Reinecke
Scherezade, Rimsky Korsakov
Nicanor Zabaleta, Arpa
M. Galduf, Director

día 16 Marzo 20.15 horas

Palau de la Música de Valencia
Obras de: G. Verdi,
G. Donizetti,
G. Puccini y Ch. Gounod
Renata Scotto, Soprano
Vicente Ombuena, Tenor
Manuel Galduf, Director

día 21 Marzo 20.15 horas

Alicante
Obras de: G. Verdi,
G. Donizetti,
G. Puccini y Ch. Gounod
Renata Scotto, Soprano
Vicente Ombuena, Tenor
Manuel Galduf, Director



IV CONCURSO NACIONAL DE INTERPRETACIÓN ONCE '89

Por Teresa Montoro

La Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) ha celebrado por cuarto año consecutivo el Concurso Nacional de Interpretación ONCE '89 cuyo fin es divulgar las obras de compositores ciegos. En esta ocasión la edición estuvo dedicada a las modalidades de guitarra, canto y violín. Las pruebas tuvieron lugar entre los días 30 de noviembre y 4 de diciembre del pasado año, en el Auditorio "Antonio Vicente Mosquete", de Madrid, cerrándose con un concierto de clausura el día cinco y la entrega de premios.

El jurado de esta edición estuvo formado por don Fernando García Soria, presidente; doña Reyes Lluch Rodríguez, vicepresidente, ambos representantes de la ONCE, y por las vocales doña Carmen Bustamante, don Agustín León Ara, don Román Alís Flores, don José Ortega Belmonte, don Bogdan Precz, don Andrés Ruiz Tarazona y don José Luis Lopátegui. El número de participantes en esta convocatoria fue elevado, con treinta concursantes en la modalidad de canto, veintiséis en la de guitarra y diez en violín.

El Concurso Nacional de Interpretación patrocinado por la ONCE se inició en 1986, cuando el Departamento de Promoción Artística de esta entidad pensó que una forma de divulgar las obras de compositores ciegos sería la convocatoria de un concurso de interpretación. Ese año las dos modalidades elegidas fueron guitarra y canto. En 1987 la Organización realizó consultas entre expertos musicales para intentar hacer una edición internacional del certamen, pero finalmente se decidió que el concurso debería asentarse en primer lugar en el ámbito nacional. Las modalidades se ampliaron en 1988, uniéndose a las de guitarra y canto una nueva, flauta travesera. En esta cuarta edición se han mantenido fijas las de canto y guitarra y se ha cambiado la modalidad de flauta por la de violín. La próxima edición presentará novedades, según sus organizadores. El Concurso pasará a ser bienal y a partir de 1991 se duplicarán los premios incluyendo en la final un concierto con orquesta profesional, entre otros cambios.

Pruebas

Cada una de las modalidades este año estuvo compuesta por tres pruebas, que incluían la interpretación de obras elegidas libremente por los participantes y otras obligadas. Las obras obligadas de un compositor ciego fueron en



Miembros del jurado.

guitarra: **En los trigales (Por los campos de España)**, de Joaquín Rodrigo; en canto: **"El Pastorcito Santo" (Dos villancicos)**, del mismo Rodrigo, y **Canción (Colección de Canciones)**, de Rafael Rodríguez Albert; y en violín: **Capricho para violín solo. "Ofrenda a Sarasate"**, también del maestro Rodrigo.

El alto nivel y el elevado número de participantes ha sido uno de los datos destacados por el jurado y críticos de esta revista que siguieron el desarrollo de las fases del certamen. La alta calidad alcanzada se demostró en la concesión de primeros premios, que por primera vez no han quedado desiertos en ninguna modalidad, otorgándose incluso dos primeros en guitarra.

Para el guitarrista José Luis Lopátegui, miembro del jurado, "la calidad este año en la modalidad de guitarra ha sido claramente superior a competiciones anteriores. Desde el primer momento quedó claro el alto nivel de los dos participantes que han obtenido el primer premio, Francisco Javier Coll y Elisabet Roma, por lo que el jurado decidió suprimir el segundo y tercer premios y dar dos primeros". Según Lopátegui, "en España existe ahora menos afición a la guitarra pero ha subido la exigencia de los conservatorios, profesores y alumnos". Este mismo aumento del nivel de los concursantes es reseñado por nuestro colaborador Octavio Lafourcade, quien destaca también el mayor número de participantes.

En canto, para Carmen Bustamante,

cantante e integrante del jurado, "hubo participantes con un nivel elevado en condiciones de empezar una carrera profesional, hasta principiantes con cualidades, pero con preparación insuficiente. En general, un nivel medio correcto, con voces interesantes con posibilidades si siguen un buen trabajo". En opinión de otro de nuestros colaboradores, Jaime Mercader, que siguió las fases de la modalidad de canto, la talla de Manuel Lanza (barítono) y de Santiago Incera (tenor) —respectivamente primer y segundo premios— "restó todo mérito de quienes 'ipso facto', 'in situ', anticipamos el fallo. El jovencísimo Manuel Lanza nos dejó a todos clavados en la butaca. Las condiciones de su voz son mayúsculas y por naturaleza posee prácticamente todas las cualidades de una gran voz. Es previsible que una educación perseverante en el empleo de la misma, aun siendo ya formidable (¡hay que escucharlo!), le convertirá en uno de los grandes barítonos".

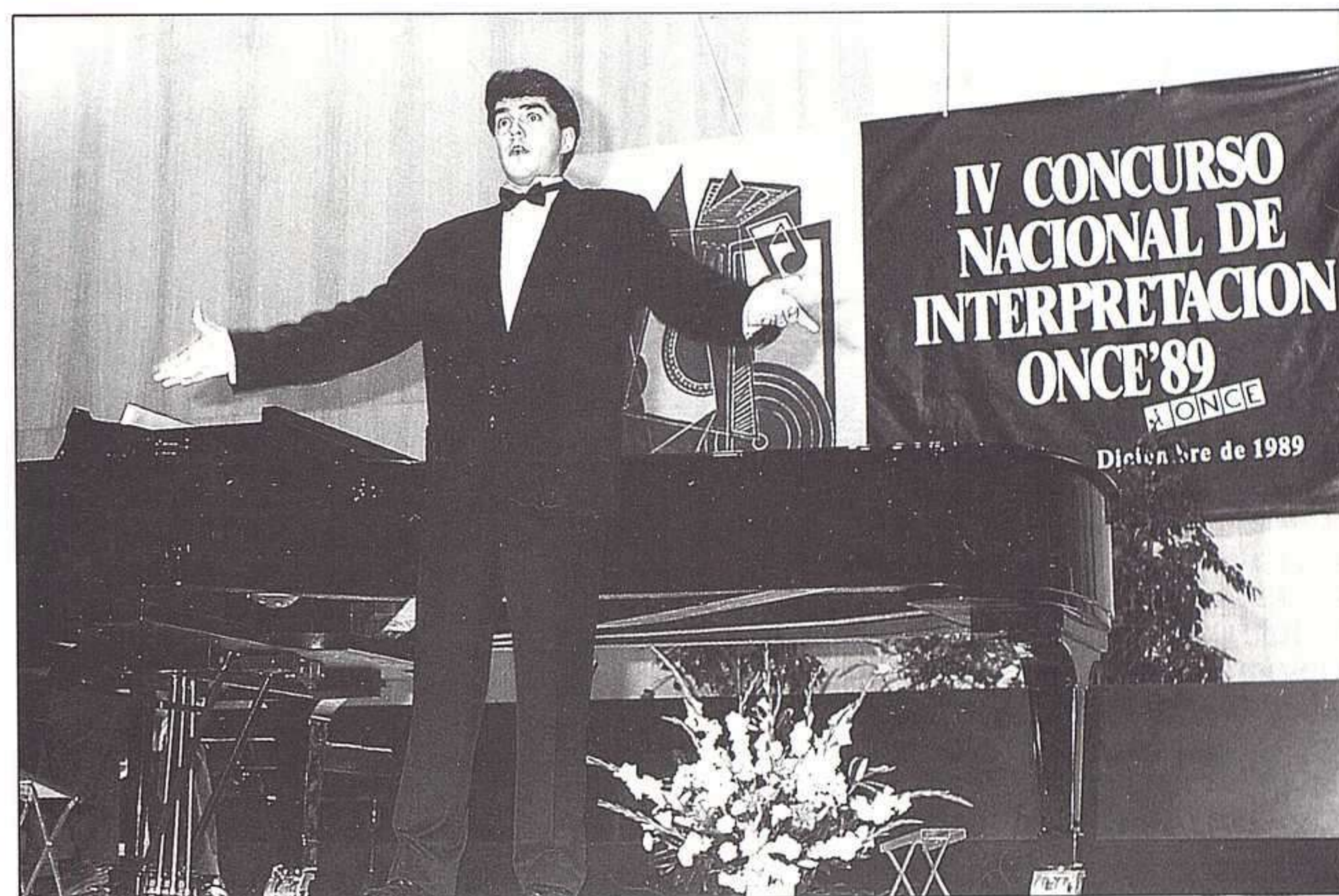
En cuanto a la modalidad de violín, el ganador, Santiago Juan Martín, es para Agustín León Ara, profesor de violín y miembro del jurado, "un artista de gran presencia internacional y un fuera de serie". El programa fue, a su juicio, "verdaderamente difícil y el nivel muy aceptable", aunque el índice de participación no fuera tan alto como hubiera sido deseable.

Para Reyes Lluch, vicepresidente del jurado y jefa del Gabinete de promoción

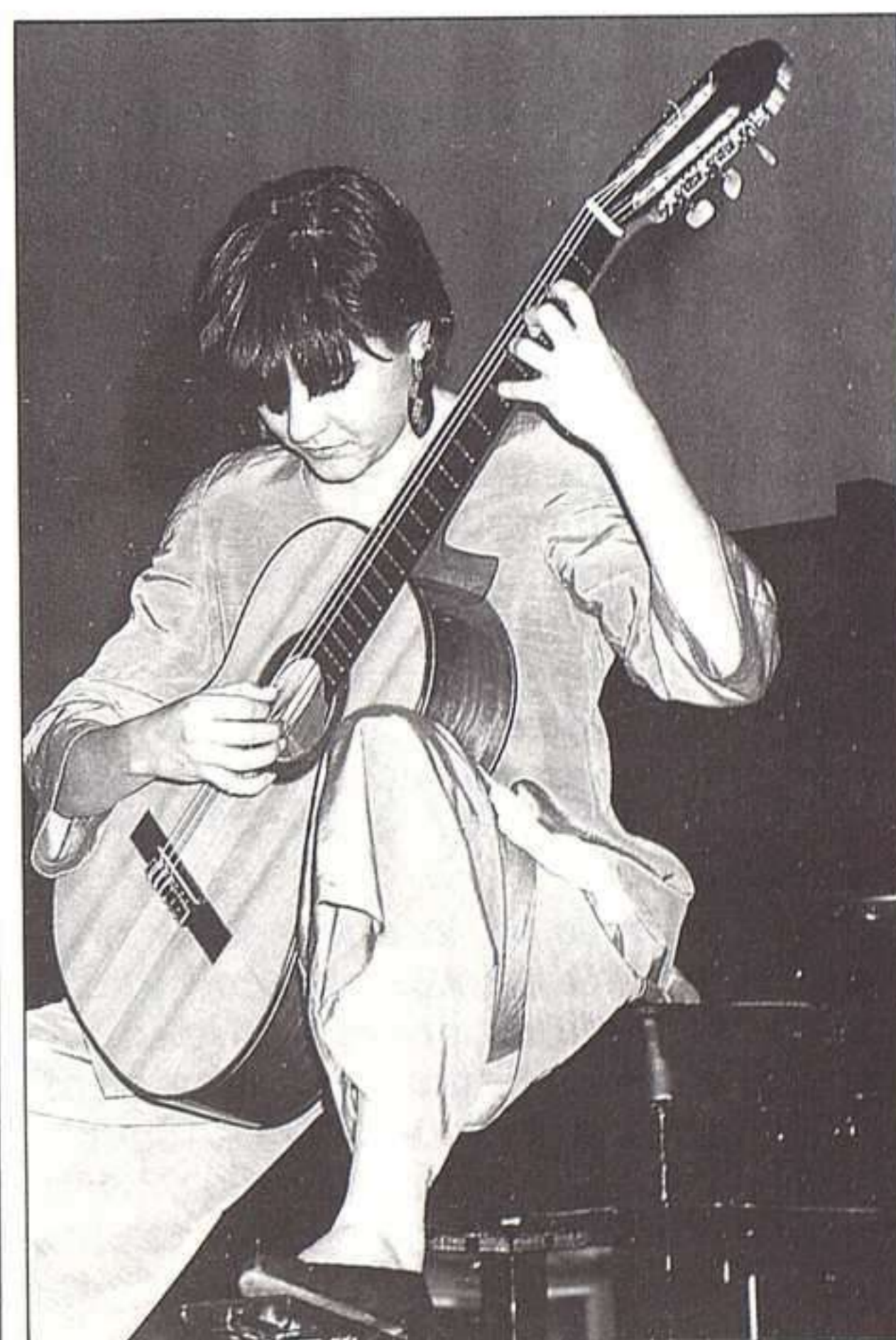
artística de la ONCE, "la Organización este año está especialmente contenta porque se han concedido dos primeros premios de guitarra y un primer premio de violín por unanimidad".

Acto de clausura

La sesión de clausura y entrega de premios tuvo lugar el día cinco de diciembre en el Auditorio Antonio Mosquete, contando con la presencia del maestro Joaquín Rodrigo. Fernando García Soria, encargado del departamento de Cultura de la ONCE, pronunció unas palabras de agradecimiento al maestro Rodrigo por su presencia en el acto a la vez que expresó su satisfacción por haber trabajado con un juado profesional garante de la calidad de los fallos. Después, cada uno de los premiados interpretó una obra. En la modalidad de guitarra, Francisco Javier Coll Quetglas, primer premio, escogió el **Preludio y Fuga BWV 998**, de Juan Sebastián Bach, mientras que Elisabet Roma Torres, también primer premio,



Tres instantáneas del acto: arriba, Santiago Juan Martín, primer premio de violín. En el centro, Manuel Lanza Moreno, primer galardón en la modalidad de canto. Abajo, Elisabet Roma Torres, uno de los ganadores de los dos primeros premios.



eligió **Invocación y Danza**, de Rodrigo. En violín, Santiago Juan Martín interpretó **Concierto para violín** (3.º movimiento) de Béla Bartók. En canto, el tercer premio, Ernesto Grisales Cardona, se decidió por "Addio alla mamma" (de **Cavalleria Rusticana**), de Mascagni. El segundo premio, Santiago Incera Lavín, cantó "E la solita storia" (de **La Arlesiana**), de Cilea, y Manuel Lanza Moreno, primer premio, interpretó "Largo al Factotum" (de **El barbero de Sevilla**) de G. Rossini. Finalmente, Francisco Javier Vas Ruiz, premio al mejor intérprete de una obra de autor ciego, cantó **Canción**, de Rafael Rodríguez Albert.

PREMIOS

Guitarra:

- Dos primeros premios, dotados con 500.000 pesetas cada uno, a don Francisco Javier Coll Quetglas y a doña Elisabet Roma Torres.
- Segundo y Tercer premios, desiertos.
- Dos accésits, de 100.000 pesetas cada uno, a don José Colominas Ferrán y a don José Luis Ruiz del Puerto.

Canto:

- Primer premio, dotado con 500.000 pesetas, a don Manuel Lanza Moreno.
- Segundo premio, dotado con 300.000 pesetas, a don Santiago Incera Lavín.
- Tercer premio, dotado con 200.000 pesetas, a don Ernesto Grisales Cardona.

Violín:

- Primer premio, dotado con 500.000 pesetas, a don Santiago Juan Martín.
- Segundo y Tercer premios, desiertos.
- Un accésit de 100.000 pesetas a don Miguel Borrego Martín.

Mejor intérprete de una obra de autor ciego:

- Premio, dotado con 100.000 pesetas, a don Francisco Javier Vas Ruiz.

UN RECUERDO A GAYARRE EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

Por Yolanda Osés

El pasado día 2 de enero las autoridades del Gobierno de Navarra y del Valle del Roncal se unieron a los familiares de Julián Gayarre y a los vecinos de la villa pirenaica para conmemorar el aniversario de la muerte de uno de los mejores tenores de todos los tiempos.

Gayarre murió en la madrugada del 1 al 2 de enero de 1890 en su piso madrileño de la Plaza de Oriente. Su corazón, debilitado por unas fiebres contraídas cinco años antes, no fue lo suficientemente fuerte para luchar contra una gripe. Cien años más tarde, en su tierra natal, sus paisanos se reunieron para rendir un homenaje a su persona y reavivar su recuerdo.

El programa de actos preparado para el Centenario contempló diversos actos repartidos entre Pamplona y Roncal, la localidad donde naciera Gayarre en 1844.

El concierto, el acto más esperado

En la capital navarra, y en el teatro bautizado con el nombre del tenor, tuvo lugar el acto más multitudinario y esperado del programa. José Carreras, al que acompañaban dos jóvenes cantantes navarros, la soprano María Bayo y el barítono Iñaki Fresán, ofreció un recital cuya parte musical corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Collado. El público, que había respondido a la expectación creada ante el anuncio del concierto con un lleno absoluto, mostró desde los primeros momentos su predisposición a favor de cantantes y orquesta y ovacionó con entusiasmo todas las intervenciones.

El concierto fue, sin duda, el acto más destacado de los organizados para festejar la efemérides, sin embargo, el homenaje celebrado en Roncal fue más íntimo y emocionante. La climatología, tan pródiga en nieves otros años, respetó la fecha y un agradable y desconocido sol de invierno alegró los actos y calentó al numeroso público, vecinos y aficionados a la música, que se acercó a Roncal para estar presente en el recordatorio.

Tras una misa en la que intervino la Coral Nora de Sangüesa, dio comienzo el programa oficial preparado para la ocasión. A mediodía, en el Mauselo donde reposan los restos de Julián Gayarre, el Orfeón Pamplonés, la misma institución donde el tenor comenzara sus pasos como cantante, cantó un responso mientras autoridades y enti-



dades musicales ofrendaban ramos de flores en su memoria. Posteriormente, el presidente del Gobierno de Navarra, Gabriel Urralburu, inauguró la Casa-Museo Julián Gayarre y, como acto final del programa en el villa, se descubrió una placa en la escuela del pueblo; un edificio donado por Gayarre en 1888 y que hoy alberga la concentración escolar del valle.

La Casa-Museo Julián Gayarre

Sebastián Julián Gayarre fue el menor de los hijos de Mariano Gayarre y María Ramona Garjón. En su corta vida conoció los mayores éxitos artísticos, se convirtió en el cantante de ópera mejor pagado de su época y en una figura

imprescindible en las más famosas tertulias del momento. Pese a toda esta gloria conseguida gracias a su arte y a su esfuerzo, Julián Gayarre no olvidó jamás sus orígenes y regresaba a su Roncal natal cada vez que sus compromisos le dejaban un hueco libre o para recuperarse en los momentos de fatiga o de quebranto de su salud. La buena situación económica que disfrutaba le llevó a levantar un nuevo edificio sobre la casa en la que había nacido. Este edificio sería habitado permanentemente por sus familiares. Dado que Gayarre murió sin descendientes suyos directos, el inmueble con todos los recuerdos que albergaba fue a parar a sus sobrinos hasta llegar a manos de sobrinos nietos Fernando y María Luisa Herrero Gayarre. Los familiares



Homenaje de las autoridades ante el Mausoleo de Gayarre.

del tenor roncalés, y en concreto Fernando Herrero como representante de todos ellos y encargado de la casa, manifestaba en Roncal que con la apertura de la Casa-Museo se veía colmada "la aspiración que albergaba desde que me hice cargo de la iniciativa de dar al edificio una utilidad". Para el Sr. Herrero, que cuenta con 85 años de edad, la instalación de un museo en la casa de sus antepasados era algo que venía soñando hace muchos años y para lo cual había solicitado la ayuda del Gobierno de Navarra. En el momento de la inauguración manifestó sentirse muy emocionado. El señor Herrero, acompañado por sus parientes llegados todos ellos desde Madrid o Barcelona, visitó la casa junto con las autoridades del Gobierno de Navarra y del Valle del Roncal atendiendo las explicaciones con que Luis Tena, el arquitecto autor de las reformas, ilustraba a los visitantes. La familia disfrutó del encuentro con los recuerdos de su insigne antecesor e incluso algunos de los miembros más jóvenes descubrieron en ese día la casa de origen.

En noviembre de 1989 se constituyó la Fundación Julián Gayarre con el fin de promover iniciativas en recuerdo del tenor, velar por la conservación, protección, expansión y custodia de su patrimonio, difundir el conocimiento del mismo y promover actividades relacionadas con Julián Gayarre. Esta Fun-

dación, constituida por los familiares del tenor roncalés, el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento del Valle del Roncal cuenta como patrimonio inicial con la casa de Gayarre, los objetos en ella expuestos, el Mausoleo donde está enterrado el cantante, obra del catalán Benlliure y otros bienes depositados en la Villa.

En marcha una exposición itinerante

La casa museo ahora inaugurada ocupa el edificio que fue vivienda permanente de la familia Gayarre. La primitiva distribución interior ha sido modificada para adaptarse a su nueva función de Museo. La planta baja muestra unos paneles en los que se recoge la biografía del tenor. En cuatro grandes vitrinas se exhiben documentos, fotografías, condecoraciones, nombramientos, libretos, partituras y regalos, mapas de ciudades que él visitó, retratos de familiares y algunos objetos singulares comprados durante sus viajes, como una mesa de billar, una calesa o una bicicleta. La primera planta alberga los trajes y complementos utilizados por el tenor en sus representaciones. Las pelucas y postizos se unen a antiguos productos de cosmética, a libretos, fotos y artículos de prensa referidos a la ópera en que fueron utilizados. Figura

en esta sección el vestuario completo de **La Favorita**, **Lucrecia Borgia**, **La Africana** y **Lohengrin**. La casa cuenta con una segunda planta y desván. En la segunda planta se sitúan las habitaciones del tenor y una sala de época con el piano y otros objetos que le pertenecieron.

Parte de los objetos exhibidos en la Casa-Museo integrarán una exposición itinerante que viajará a Pamplona, Bilbao y Madrid, gracias al patrocinio conjunto del Gobierno de Navarra y de Iberduero. La exposición titulada "Gayarre y su tiempo" iniciará su recorrido en Pamplona del 12 de enero al 10 de febrero presentes. Del 15 de febrero al 15 de marzo viajará a Madrid y del 20 de marzo al 20 de abril podrá ser contemplada en Bilbao. Están aún por concretar las Salas en que serán exhibidos estos objetos.

Éxito de José Carreras en Pamplona

Sin duda el acto más destacado del día tuvo lugar en el Teatro Gayarre de Pamplona. El teatro se vistió de gala para el concierto que José Carreras ofreció al público navarro, acompañado por los cantantes María Bayo e Iñaki Fresán. La Sinfónica de Madrid, dirigida por el Maestro José Collado, interpretó



Otro momento de la inauguración de la Casa Museo Julián Gayarre en Roncal.

el programa elegido para la ocasión. **L'Italiana en Argel**, Obertura, de Rossini; el Aria de Papageno de **La Flauta Mágica**, de Mozart; "Oh mio babbino caro" de **Gianni Schachi**, de Puccini; el aria "Non piu andrai de **Las Bodas de Figaro**, de Mozart, y el Aria de Giuleta de **Capuletti e Montecchi**, de Bellini, constituyeron la primera parte, repartida a partes iguales entre la orquesta, Iñaki Fresán y María Bayo (por este orden). José Carreras fue el protagonista de la segunda parte, interpretando "L'ultima canzone", de Tosti; "Intima", de Tata Nacho; el aria Oh Souverain, de **Le Cid**, de Massenet; "Tengo nostalgia", de Tata Nacho; "Core ingrato", de Cardillo, y "No puede ser" de **La Tabernera del Puerto**, de Sorozábal. El teatro aplaudió arrebatado la interpretación a dúo del

"Brindis" de **La Traviata** con María Bayo, que sería repetido en el bis. La soprano eligió para esta segunda parte el Aria de Micaela, de **Carmen**, de Bizet, y Fresán volvió a escoger Mozart; "Tutto e disposto" de **Las Bodas de Figaro**. La Orquesta se despachó con el Preludio de **Carmen**, de Bizet.

Fernández Pérez Ollo, un conocido crítico musical de Pamplona, enjuiciaba el concierto desde las páginas de un diario navarro afirmando "el momento espléndido, vocal y musicalmente en que se halla el barítono Iñaki Fresán". Según Pérez Ollo, Fresán "demostró vivir un momento espléndido, encajado técnicamente, suelto y seguro en su trabajo, centrado en papeles mozartianos". De María Bayo afirmó "derrocha expresividad en Bellini y Bizet, agilidad

en los agudos, si bien necesita apoyo en los graves, pero, en todo caso, se trata de una cantante hecha". María Bayo supo elegir un programa con el que lucirse y brilló en el "Brindis" de **La Traviata** en su dúo con Carreras. Carreras, como no podía ser menos, cautivó al público con la belleza de su voz y obtuvo los mayores aplausos.

Un disco dirigido por Plácido Domingo, el próximo proyecto de Carreras

La finalizar el concierto se improvisó una rueda de prensa en el teatro. Allí, entre periodistas y admiradores, Carreras comentó el concierto que acababa de realizar y habló de sus futuros planes. José Carreras está muy vinculado a Navarra, como él mismo recordaba: "Estoy muy satisfecho de poder estar aquí en Pamplona. Desde el momento en que empezamos el rodaje de la película sobre Gayarre he podido sentir el afecto de todos ustedes y de una manera u otra me siento identificado con esta tierra y con el personaje de Julián Gayarre. Es para mí una satisfacción conmemorar y recordar el gran mito que fue, sigue siendo y será Gayarre."

Sobre sus compañeros de conciertos afirmó que "a veces es muy difícil dar un juicio sobre otros cantantes. En otras circunstancias esta pregunta podría ser muy delicada. Yo tengo que decir que estoy satisfecho de poder afirmar con toda honestidad y sinceridad que son dos cantantes estupendos y que, cada uno con su repertorio y sus cualidades, va a hacer una carrera importante". A su vez, los dos cantantes manifestaron su enorme satisfacción por "haber podido actuar con una figura como la de Carreras en la conmemoración de otro cantante extraordinario que fue Gayarre".

Carreras, después de un mes de diciembre particularmente intenso, pensaba dedicar los primeros días de enero al descanso, para viajar después a Londres. El motivo de este viaje a Inglaterra es el de grabar un nuevo disco, esta vez de dúos de ópera, con la cantante Agnes Baltsa. Acerca de este proyecto comentó: "Va a ser entrañable y extraordinario en lo humano y en lo artístico porque este disco de duetos lo va a dirigir Plácido Domingo."

La jornada de Carreras en Pamplona terminó al día siguiente tras una reunión con las máximas autoridades culturales de la Comunidad Foral en la que se trató de las fechas más adecuadas para la próxima visita del tenor a la capital navarra. El tenor catalán se encuentra muy identificado con esta tierra aunque las veces que la ha visitado se ha tratado de estancias muy breves. En este sentido, comentó en la rueda de prensa que: "La próxima vez que venga a Navarra tengo la intención de visitar Roncal y conocer la Casa-Museo de Gayarre."



Momento de la rueda de prensa después del concierto. Los tres cantantes, junto al consejero de Educación.

#



b

III Edición del Concurso Internacional de Canto **JULIAN GAYARRE** PRESIDENTE: JOSÉ CARRERAS

El Gobierno de Navarra, a través del Departamento de Educación y Cultura, al objeto de promocionar la música vocal y potenciar la reputación de sus intérpretes más calificados, establece, en régimen de concurso, el PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIÁN GAYARRE", bajo la presidencia y patrocinio del señor José Carreras, con sujeción a las NORMAS GENERALES Y PROCEDIMIENTOS siguientes:

Normas Generales

A) EL PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIÁN GAYARRE" se otorgará cada dos años. Su III edición tendrá lugar en los Festivales de Navarra de 1990, entre los días 27 de agosto y 2 de septiembre.

B) EL PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIÁN GAYARRE" está abierto a la participación de cantantes de todas las nacionalidades. La edad de los concursantes, en la fecha del concurso, deberá ser: entre 20 y 35 años para las voces masculinas y entre 18 y 32 años para las voces femeninas.

C) EL PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIÁN GAYARRE" está dotado con los premios siguientes:

- Primer Premio de 1.000.000 de pesetas.
- Segundo Premio de 500.000 pesetas.
- Tercer Premio de 250.000 pesetas.
- Premio Especial "José Carreras" de 250.000 pesetas a la mejor voz de tenor. La dotación de este Premio Especial podrá ser acumulable a los otros.

El jurado podrá dejar desiertos el premio o premios que estime oportuno.

D) Los premiados participarán en un concierto en los "Festivales de Navarra" correspondientes al año siguiente al de la celebración del concurso.

E) La Organización del Concurso se hará cargo de los gastos que ocasionan a los finalistas su estancia en Pamplona a los efectos de participar en el Concurso.

E) El Consejero de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra designará un jurado de siete miembros, formado por personalidades eminentes en el campo de la música y la interpretación vocal.

Uno de los miembros del

jurado realizará, por elección de sus compañeros, las funciones de secretario del mismo.

Procedimiento

1. Inscripción

1.1. Los aspirantes a participar en el concurso PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIÁN GAYARRE" presentarán en el Registro General del Gobierno de Navarra, Carlos III, 2 - 31002 Pamplona; o remitirán al mismo, por Correo certificado, antes del día 31 de mayo de 1990, los datos siguientes:

a) Nombre, apellidos, nacionalidad, domicilio, teléfono y edad, esta última documentación acreditada.

b) Curriculum artístico con referencia expresa a estudios cursados, títulos, premios, becas, etc., y justificado documentalmente.

c) Repertorio mínimo de 6 piezas vocales (4 arias de ópera y 2 canciones de autores clásicos), de una duración no inferior a 30 minutos.

1.2. El jurado se reserva el derecho de seleccionar los concursantes inscritos que ha-

yan de participar en las pruebas eliminatorias.

2. Pruebas

2.1. El concurso PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO "JULIAN GAYARRE" se resolverá en tres etapas eliminatorias.

El orden de intervención en cada una de ellas se realizará mediante sorteo.

2.2. El Jurado comunicará, por escrito, a los concursantes inscritos o seleccionados, antes del 30 de junio de 1990, el lugar, día y hora en que tendrá lugar el sorteo que corresponda a la primera prueba eliminatoria.

2.3. Todo concursante tendrá derecho a participar en las pruebas con su propio acompañante. En otro caso, la organización pondrá a disposición de cada concursante, una vez realizado el sorteo, un pianista acompañante para ensayar durante 30 minutos antes de cada prueba y establecerá el orden de los ensayos.

2.4. Todas las pruebas serán públicas.

3. Primera prueba eliminatoria.

3.1. El concursante ele-

girá, para la primera prueba, una canción clásica y un aria de ópera del repertorio por él previsto.

Según la duración de esta prueba, el jurado se reserva el derecho a suprimir una de las obras.

3.2. Al finalizar la última sesión, el secretario del jurado dará a conocer el resultado de esta primera prueba y hará público el día, hora, lugar y orden de actuación de los seleccionados para la siguiente prueba eliminatoria, previo el correspondiente sorteo.

4. Segunda prueba eliminatoria.

4.1. El concursante elegirá, para la segunda prueba eliminatoria, una canción clásica y dos arias de ópera del repertorio por él previsto y que no hayan sido interpretadas en la prueba anterior.

Según la duración de esta segunda prueba, el jurado se reserva el derecho a suprimir una de las obras.

4.2. Al finalizar la última sesión, el secretario del jurado dará a conocer el resultado de esta segunda prueba y hará público el día, hora, lugar y orden de actuación de los finalistas, previo el correspondiente sorteo.

5. Prueba final

5.1. El concursante elegirá, para la prueba final, una de las piezas del repertorio por él previsto. El jurado elegirá, del mismo repertorio, las que precise para mejor fundar su decisión. La elección del jurado será comunicada al concursante al final de la segunda prueba eliminatoria.

La prueba final se interpretará con acompañamiento de orquesta.

5.2. Al término de la prueba final, el Presidente del jurado hará público el nombre de los premiados en acto convocado al efecto.



Gobierno

Departamento de



Gabriel Urralburu, presidente del Gobierno navarro, descubre la placa de la Casa Museo.

Carreras y el Concurso Internacional de Canto "Julián Gayarre"

Como ya es sabido, José Carreras preside el jurado y patrocina el Concurso Internacional de Canto "Julián Gayarre" que se celebra en Pamplona en el marco de los Festivales de Navarra con carácter bienal y que este año 1990 alcanza su tercera edición. El Concurso tiene como objeto promocionar la música vocal y potenciar la reputación de sus intérpretes más calificados. Está organizado por el Gobierno de Navarra y cuenta con un Primer Premio de 1.000.000 de pesetas, un Segundo de 500.000 y un Tercer Premio de 250.000 pesetas. Existe además un Premio Especial "José Carreras", dotado con 250.000 pesetas, a la mejor voz de tenor. Con motivo de la Conmemoración del Centenario de la muerte del tenor Gayarre, las autoridades navarras han realizado un esfuerzo para mejorar las condiciones en que se realizará la edición de este año. Por un lado, y según manifestaba el Consejero de Educación y Cultura, don Román Felones, en rueda de prensa, "se ha mejorado la dotación económica del premio y por otro se pretende conseguir una serie de mejoras como que la final se realice con acompañamiento de orquesta."

La jornada del día 2 se vivió en Navarra como un emocionado recuerdo para quien desde un humilde origen llegó a conocer la gloria de la fama. Ese día, el presidente del Gobierno de Navarra, Gabriel Urralburu, afirmaba

que "Julián Gayarre es patrimonio de la humanidad entera" y recordaba el compromiso de su Gobierno y de las autoridades del Roncal de mantener viva la memoria de Gayarre.



En primer plano, el arquitecto encargado de la remodelación de la Casa Museo.

HACE CIEN AÑOS QUE FALLECIÓ EN MADRID EL MÍTICO TENOR JULIÁN GAYARRE

He aquí como nuestro colaborador —véase sección “Viejas fotografías de mi álbum”— describe en su biografía los últimos momentos del “tenor de la voz de ángel”, como le llamaron en Italia.



Por F. Hernández Girbal

Las últimas horas del año fueron para el enfermo y para cuantos le rodeaban de un gran sufrimiento. Contra todas las esperanzas, Julián caminaba hora a hora hacia la muerte. Las medicinas que los doctores Cortezo y Salazar le daban por sí mismos ya no le hacían efecto alguno, ni tampoco las inyecciones hipodérmicas. La fiebre fue subiendo hasta alcanzar cuarenta y un grados. Abrasado por ella, el tenor permanecía inmóvil, en total quietud.

Únicamente daba señales de vida su fatigosa respiración.

Poco antes de lanzar su luz el primer día del nuevo año, su estado se hizo tan grave que la familia, después de consultar a los amigos, envió recado a la vecina parroquia de Santiago para que le fuese administrada la Extremaunción. Sanchiz se encargó de ir en busca del sacerdote, mientras las mujeres disponían en el cuarto todo lo necesario. Sobre una mesa improvisaron el altar con un crucifijo y varios candelabros. Dieron aviso en el piso de abajo y al poco tiempo subieron apesadumbrados algunos artistas que en él se hospedaban. Las cantantes Teresa Arkel y Mila Kupfer, que habían cantado muchas

noches con Julián, no podían contener sus lágrimas. Elorrio, tras el balcón, esperaba la llegada de la Santa Unción. Al fin la vio venir por la calle nevada, a la luz incierta del alba. Le acompañaban dos o tres personas alumbrando, las cuales, según andaban, mantenían una mano ahuecada en torno a las luces, protegiéndolas. En el farol que portaba el acólito brillaba entre sus cristales, como una tímida estrella cautiva, la llamita de un cabo de vela. La campanilla se oía lenta, doliente, haciendo breves pausas a cada toque. El reducido cortejo venía despacio, dejando impresas en el blanco suelo las huellas de sus pies. Antes de que llegasen al portal un hombre y una mujer se les

cruzaron y permanecieron un instante de rodillas en la nieve, con las cabezas inclinadas. Después, siguieron su camino.

El pausado lamento de la campanilla se sintió en la escalera, cada vez más cerca. Luego sonó en el piso. Cruzó el sacerdote el pasillo en sombras. Por los balcones de la estancia inmediata a la alcoba penetraba ya medrosamente el día. Guiado por Gabriela, el Viático hizo su entrada en la habitación de Gayarre. Hombres y mujeres se arrodillaron silenciosamente. Las luces inquietas de las velas llenaban el cuarto de un resplandor rojizo. Julián, postradísimo, apenas se dio cuenta del acto. El sacerdote comenzó la aplicación del Santo Óleo ungiendo los ojos, al tiempo que pronunciaba las palabras de ritual:

—*Per istam sanctam Unctio nem, et suam piisiman misericordiam, indulgeat tibi Dominus.*

Después tocó los oídos, la nariz, la boca, las manos y, finalmente, los pies.

Mientras Gayarre recibía el Sacramento sólo se escuchó en la alcoba la voz del sacerdote, la ronca respiración del enfermo y el llanto contenido de las mujeres. La emoción ahogaba a cuantos eran testigos de la triste escena. Los hombres, con el corazón apretado, sintieron que sus ojos se humedecían y Gabriela y Fermina, no pudiendo refrenar su dolor, rompieron en sollozos. La Arkel corrió a un rincón para ocultar sus lágrimas. Ángel, arrodillado a los pies de la cama, puso las manos en las ropas y escondió entre ellas la cabeza, también llorando. Valentín, sin fuerzas para resistir más, salió a la habitación contigua y se desplomó deshecho sobre una butaca.

Cuando el sonido de la campanilla se alejó todos quedaron largo rato indecisos, aún bajo la impresión del terrible momento. Nadie habló. Sólo se cruzaron algunas miradas que expresaban temor. Poco a poco lograron serenarse. El doctor Salazar, que había permanecido junto a Julián desde las primeras horas de la madrugada, trató de reanimarle con inyecciones, ayudado por Sanchiz, sin que se apreciase variación alguna. Avisado por Gregorio llegó el canónigo navarro de la Catedral de Madrid, don Fermín Echevarría, amido de toda la familia Gayarre, y ya no se separó del enfermo un solo instante.

La gravedad persistió durante toda la mañana del día 1.º. Hacia el mediodía comenzó a extenderse por Madrid la

noticia de que Gayarre había muerto, lo cual hizo verosímil la publicación de una hoja que acogía este rumor y los vendedores vocearon dándolo como cierto.

A la caída de la tarde, cuando Fermina encendía las luces, Gayarre volvió el rostro hacia ella.

—Dame un espejo —le pidió.

Trájoselo ésta, se incorporó un poco más, lo tomó con su mano calenturienta y estuvo contemplándose unos instantes. Despacio se acarició la barba rojiza; los dedos recorrieron las mejillas pálidas y la frente sudorosa. Después volvió a quedarse inmóvil, frente al espejo, mirándose hasta el fondo, con sus propios ojos, hundido en ese examen que insistentemente mantenido nos desliga de nuestra imagen y hace que nos veamos como desde el otro lado de la vida.

—¡No estoy tan desfigurado como pensaba! —dijo.

Transcurrieron largas las horas. La angustia y la ansiedad eran cada vez mayores. Hacia medianoche Julián empezó a agravarse. Su respiración tenía un ronquido extraño. Elevaba el pecho mientras, con la boca entreabierta, buscaba anhelante el aire que le faltaba. Ya nadie tenía la menor esperanza. Se había iniciado la lenta agonía. Los médicos nada hacían ya porque ya nada podía intentarse. Únicamente trataron en lo posible de aliviar sus últimos momentos. Así pasó una hora, que a todos pareció eterna.

Se abrió otra larguísima y dolorosa pausa. En la habitación contigua se oía el llanto callado de las mujeres. Ángel, retirado a un rincón, sollozaba también. El reloj, implacable, iba matando los segundos con el golpe constante y seco de su tic-tac. Julián empezó a mover los labios casi imperceptiblemente. Era un hablar sin palabras, un trágico monólogo que él únicamente escuchaba. El recuerdo le iba ofreciendo escenas olvidadas, detalles minúsculos en los que nunca había puesto la atención. De pronto iluminó su mente, como si se abriese al mundo resplandeciente que atrás dejaba, y con extraordinaria nitidez pasó por ella el ensordecedor desfile de su vida artística. Todas las remembranzas se agruparon después en un solo instante y pudo ver su vida entera de una sola vez, entre luces y vítores, con las notas de sus mejores romanzas, como en un grandioso, fantástico e impresionante apoteosis final.

Volvió a oír el rumor de unos aplausos cuyo eco estaba ya extinguido; resucitó momentos que el tiempo había ya borrado; escuchó músicas ya deshechas en el aire; habló con seres ya convertidos en polvo; tocó laureles ya marchitos... Y al tiempo que se mezclaban confusos en su cerebro cantos y aplausos, músicas y vítores, murmuró fatigosamente, con voz entrecortada:

—¡Tres tenores... verdaderos tenores... ha tenido el Real!... ¡Mario... Tamberlick... Gayarre!... ¡Esos... esos...!

Más tarde, en su lento acabar, pasándole tal vez fugaces por el pensamiento los reproches que como actor le hicieran sus detractores, dijo con amarga sonrisa, mirando a cuantos le contemplaban:

—¡Ahora no dirán... que no sé morir!... ¡Esto no es el teatro!...

Después cayó en una gran postración. El silencio en la alcoba se hizo más profundo. Sólo se escuchaba el ronco jadeo del enfermo y la acompasada marcha del reloj, en cuyo péndulo se mecía impasible el tiempo, del ayer al mañana.

El tenor movió la cabeza como si se debatiese contra alguna amenaza visible. Todos sus nervios se aflojaron de súbito. Cerráronse los sentidos. Comenzó a caer blanda y lentamente hacia una sima sin fin, y según le arrastraba en silencio la muerte, cuando ya se encontraba al borde mismo de la eternidad, puso su postrer pensamiento en el personaje de **La Favorita**. Y al tiempo que su propia voz le cantaba en el alma las primeras notas del "Spirto gentil" y se disponía a devolver ambas al Creador, de quien las recibiera, dijo despacio:

—¡Fernando!... ¡Fernando!...

Y, tras un ronco estertor, expiró.

Eran las cuatro y veinticinco minutos de la madrugada.

Una helada ráfaga pasó por la estancia, haciendo doblarse las llamas de las bujías. Y su frío mortal les penetró a todos hasta el fondo del alma. Aterrados se recogieron sobre sí mismos, con la mirada puesta en Julián, resistiéndose a creer lo que los ojos les mostraban.

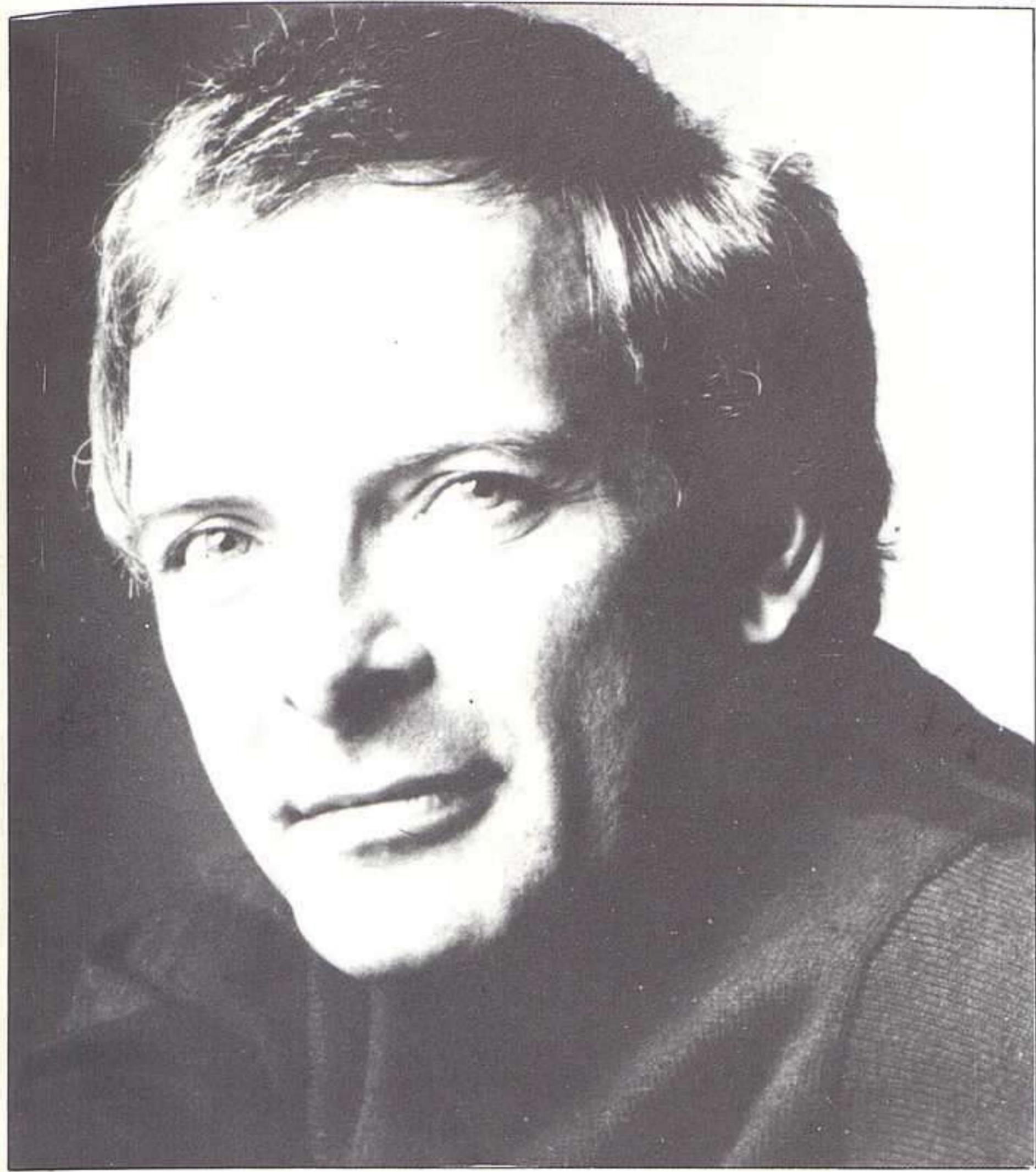
—¡Dadle, Señor, el descanso eterno y haced que brille en su alma la luz eterna de vuestra santa gloria! —dijo.

Todos cayeron de rodillas, dejando correr sin trabas su llanto.

En las calles solitarias, aún envueltas en sombras, empezaba a nevar.

Más de sesenta años de vida periodístico-musical garantizan el acceso de cualquier mensaje publicitario al gran mercado de la música clásica nacional e internacional.

Barcelona



Christopher Hogwood.

CHRISTOPHER HOGWOOD Y EL CONCIERTO DE NAVIDAD

Quizá sea "El Mesías" de Haendel una de las piezas más difundidas a lo largo de la historia, y de las pocas que consiguieron romper con la contemporaneidad que entonces regía la música hoy llamada antigua. Ciertamente, sus composiciones continúan llegando con extrema facilidad al público de nuestros días gracias al lenguaje sencillo pero a la vez espectacular y directo del compositor barroco. Buena muestra fue la versión ofrecida por Christopher Hogwood el pasado veinte de diciembre en el Palau de la Música y en el marco de la "Temporada Musical Fundació Caixa de Pensions". La interpretación resultó impecable y los solistas, de gran prestigio en el mundo de la Música Antigua. Emma Kirby (soprano), Carolyn Watkinson (contralto), Anthony Rolfe Johnson (tenor) y David Thomas (bajo), de excepción, en especial la primera y los dos últimos. El conjunto instrumental que dirige Hogwood, Academy of Ancient Music, conocido por

su rigor en la interpretación de música de este género, dio sobradas muestras de su calidad y supo mantenerse en todo momento en su lugar, sin perturbar la claridad con una excesiva instrumentación. Pero especial mención merece el Coro New College Oxford, fundado en el siglo XIV, que acabó por convertirse en el gran protagonista de este concierto. Formado por un reducido número de voces masculinas, sustituyendo las femeninas por voces infantiles, o mejor dicho, reproduciendo de manera fiel un conjunto vocal similar al que Haendel habría utilizado el año de su estreno, supieron arrancar toda la emoción de las partes corales de **El Mesías** con gran nitidez, sin la necesidad de un aparatoso coro.

En definitiva, la intención de Hogwood era la puramente musical, el medio un número reducido de músicos y unos criterios historicistas, y el resultado, ya lo hemos dicho, impecable.

R. Raguinet

LA MOSTRA NECESITA PÚBLICO

El balance de la IV Mostra Catalana de Música Contemporània —este año incluida en el I Festival de Tardor (Festival de Otoño) de Barcelona— nos obliga a hacer una serie de consideraciones, que implican a su vez las correspondientes sugerencias, de cara a un futuro que todos deseamos sea mejor.

Vaya por delante que la tal Mostra —con sus actividades complementarias— nos parece conveniente y necesaria. Nos declaramos, pues, firmes partidarios de su continuidad. Otra cosa es, sin embargo, que lo haga con su actual estructura o que se someta a un seria reflexión que derive en un cambio de orientación y de coordenadas. ¿Tal vez dejar de ser una muestra de la música actual catalana y convertirse en algo más amplio?

La música se compone para ser escuchada. En consecuencia, si una Mostra como ésta no consigue captar público es que ha fallado en su objetivo principal. Y público, lo que se dice público fuera del mundo propio de la música en sus diferentes vertientes, no lo ha habido. O apenas. Resultado: el esfuerzo realizado por la Associació Catalana de Compositors y la ayuda de quienes han contribuido a hacer posible las doce jornadas de conciertos no ha sido correspondido debidamente.

Doce jornadas nos parecen excesivas, y contribuyen al cansancio en una actividad que ya ha de salvar demasiadas incomprendiones y que, además, se encuentra con el desinterés, cuando no con el desdén, de los medios de comunicación por la música contemporánea, salvo honrosas excepciones. Tampoco nos parece imprescindible el aluvión de estrenos —alrededor de una treintena—; pediríamos, más bien, una mayor exigencia de calidad media en el nivel general aunque fuese a cambio de menos novedades absolutas. Hay que evitar, nos parece, la enorme desigualdad, den-

tro de la heterogeneidad, entre unas obras y otras.

Queda planteada, pues, la necesidad primera de romper el círculo, trascendiéndolo, estrictamente musical-profesional. Debe ser finalidad prioritaria —y perentoria— llevar la música que se hace ahora mismo a la gente de la calle, al público en general. ¿Cómo atraerlo a una Mostra de las características de la que comentamos? He ahí el gran reto para la Associació Catalana de Compositors y para su infatigable y emprendedor presidente Albert Sardà.

A nuestro juicio, la Mostra debería abrirse más —haciéndose festival—: a autores e intérpretes no catalanes, tanto españoles como extranjeros, lo que daría oportunidad a relacionar y comparar, pues vivimos en un mundo cada vez más pequeño e interinfluenciado, sin que ello suponga privar de oportunidades a los compositores catalanes. Y también a autores —sobre todo culminantes— de los grandes períodos musicalmente históricos del siglo XX, lo que ayudaría a comprender al aficionado la evolución experimentada hasta hoy. Una orientación didáctica en la programación general nos parece conveniente en un tipo de arte todavía muy lejos de poder ser considerado de dominio público. Y, por supuesto, cualquier medida e iniciativa que contribuya a *atrapar* a quien ha de dar carta de naturaleza a una creación que, por desgracia, sigue pasando demasiado inadvertida: el ciudadano medio.

La Mostra necesita público, no sólo la asistencia de los músicos, de sus familiares y amigos, y de los alumnos de Conservatorios y escuelas de música. De la imaginación, del examen de la realidad y del trabajo dependerá el conseguirlo.

José Guerrero Martín

Bilbao

EL ACONTECIMIENTO Y LO COTIDIANO

La actividad musical del mes de diciembre estuvo presidida por dos acontecimientos en la Sociedad Filarmónica, que a estos efectos continúa siendo prácticamente el único núcleo bilbaíno capaz de proporcionarlos de verdad.

Por un lado se presentaba, el día 19, la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure con un monográfico Falla de un modo u otro ampliamente rodado ya por la geografía española. El conjunto no es una exhibición, desde luego, de solistas de primera línea, pero sí de una esforzada y responsable profesionalidad que podría servir perfectamente de modelo para otras agrupaciones del país, sostenidas por los fondos públicos y que rara vez ofrecen la oportunidad de ser aplaudidas a causa de haber protagonizado alguna iniciativa de interés. La Orquesta del Lliure resolvió su nada fácil papel en Falla con una entrega y una seriedad admirables. Si en el aspecto musical apenas pudo ponerse objeciones más allá de algún leve desajuste en los ataques o en la afinación, en **El Retablo**, mucho menos en el escénico, muy atento no sólo a las indicaciones de la partitura sino del propio texto cervantino. La sustitución de las marionetas por sombras chinescas —a cargo del grupo *Nessun Dorma*— es a la vez original, hermosa y lograda, y los tres solistas vocales (Virginia Parramón, Joan Cabero e Iñaki Fresán, éste último un espléndido Don Quijote), con la suficiente entidad como para coronar el atractivo montaje.

La mini-ópera fallesca (verdadera demostración *en acto* de que el género también guarda su vigencia aquello de "más vale quintaesen-

cia...") estuvo precedida por la versión primitiva, recuperada por Antonio Gallego, de **El Amor Brujo**, en el estadio en que la obra era aún *gitanería*. Nos llegó igualmente segura y aseada en la batuta del joven Josep Pons, aunque el innegable valor musicológico de la partitura supere al propiamente estético, que ganaría mucho con el proceso de abstracción y síntesis realizado por Falla en la forma definitiva que conocemos. El servirse de una *cantaora* para las partes vocales (Ginesa Ortega) parece una redundancia inevitable dado el carácter de la composición, y en todo caso habla de la inquietud de los artistas catalanes por la fidelidad hacia las obras que interpretan.

La primera *estrella* del mes había sido, el día 2, el *resucitado* Cuarteto de Tokio con una actuación de las que se graban indelebles en la memoria. Tanto su Haydn (**El jinete**) como el Shostakovich (**Núm. 7**), Beethoven (**Rasumovski núm. 2**) o los Bartók

y Ravel brindados en los bises obedecen a un criterio analítico de extremada claridad que sabe resguardarse en última instancia del esquematismo para crear unas versiones ultravirtuosas, pero maduras y desequilibradas, de una tersa y limpia sonoridad a la que, por si fuera poco, prestan su ayuda los cuatro Amati de la Corcoran Gallery de Washington empleados. Sin duda alguna, uno de los decididamente inatacables conjuntos cuartetísticos que nos haya visitado nunca, y no han sido escasos ni endeble los que lo han hecho.

Conciertos de abono

Prosiguieron su curso los ciclos de abono de nuestras orquestas. El día 13, la Sinfónica de Euskadi, que está dispensándonos la temporada más redonda de su historia, continuaba, con la "**Linz**", la serie de sinfonías mozartianas incluidas en su programación. Max Bragado, la batuta invitada, arrancó con un sonido sin gran depuración, aunque sí aligerado el grosor habitual, de una forma muy prometedora que fue defrau-

dando progresivamente hasta desembocar en un Presto final de magro interés. Sin embargo, acertó a transmitir su vitalidad a lo largo de la sinfonía y aún más en la **Primera** de Sibelius que llenaba la segunda parte —esa joya del sifonismo sibeliano, que parece no haber calado todavía entre el público bilbaíno— y en la que no faltaron la corrección ni el aliento.

Bragado —hay que decirlo otra vez— es un director siempre interesante al que debiera concedérsele la atención que se merece. (El concierto dio comienzo con cinco de las **Diez melodías** de Guridi, sin duda por no alargar en demasía la duración del programa, recurso de compromiso poco feliz que pudo haberse evitado sustituyendo a tiempo la obra, antes de tener que trocearla. El estar hecha... *de trozos* no es una coartada válida.)

La Sinfónica de Bilbao, por su parte, sacó tiempo entre las devoradoras obligaciones en el foso, tras sus servicios en el Concurso de Canto y antes de los del Ciclo de Zarzuela, para poner en pie (día 15) un decoroso **Alexander's Feast**, dirigido por el británico Paul Daniel. Daniel optó por una concepción ágil y funcional del oratorio y extrajo todo lo que los componentes de la Orquesta pueden dar de sí, mostrando que no tiene por qué ser siempre, en estos casos, pereza y bruma sonora. Atinado el director, se atinó asimismo en la elección del terceto solista, de indudable clase (Sheila Armstrong, Mark Tucker, Willard White). Y en la del coro, una Coral Andra Mari de Rentería magnífica en todo, auténticamente *profesional*, sin reserva. Tantos aciertos no suelen darse juntos a menudo en una misma sesión.

Carlos Villasol



El Cuarteto de Tokio protagonizó un memorable e inolvidable concierto

Madrid

LA VISITA DE LAS GRANDES DAMAS

Uno de los mayores aliados del presente Ciclo de Cámara y Polifonía era el de haber reunido, en menos de un mes, a tres mezzo-sopranos de la talla de Christa Ludwig, Brigitte Fassbaender y Teresa Berganza. Desgraciadamente, una repentina enfermedad obligó a la cantante madrileña a aplazar primero y finalmente a cancelar su recital, así que habremos de esperar al 24 de febrero para poder escucharla en la Gala de la Ópera del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Para estos conciertos, el lugar de convocatoria se trasladó de la Sala de Cámara a la Sinfónica del Auditorio Nacional, y hay que resaltar que, a pesar de los habituales despistes entre nuestra audiencia, pueda hablarse de gran éxito, tanto por el número de espectadores (que, aunque distó de llenar la inmensa sala, fue bastante nutrido), como por la actitud de éstos hacia un género que había quedado postergado tras la desaparición de los efímeros Grandes Recitales Líricos en el Teatro Real.

Christa Ludwig apareció en una aún envidiable forma vocal, con un centro y un agudo sin rasgos de fatiga y un grave cálido y homogéneo. La clase y el arte de la intérprete se manifestaron en su más absoluta plenitud, desde un Schubert profundo y dramático (memorables **En el Danubio** y **La muerte y la doncella**) hasta un Brahms lleno de sabiduría, y que alcanzaría su punto culminante en dos de los **Rückert-Lieder** de Mahler, cargados de emoción. Por último, una inteligente selección de Richard Strauss y, fuera de programa, una **Canción de cuna** de Brahms que hubiese bastado para dejar bien sentido el arte de la actual decana de las cantantes alemanas. El acompañamiento de

Charles Spencer, sin llegar a esta altura, tampoco distorsionó (como si hiciese Edelmiro Arnaltes en la anterior visita de Christa Ludwig a Madrid).

Brigitte Fassbaender dio, ante todo, una evidente prueba de valentía al programar una de las indiscutibles cimas del género liederístico, pero también uno de los ciclos más difíciles de interpretar (y de escuchar) como el **Viaje de invierno**, normalmente asociado a cantantes masculinos (aunque Lotte Lehmann y recientemente Christa Ludwig ya lo transportasen al mundo femenino), así como por la versión que del mismo ofreció, una

lectura desgarrada y hasta violenta. Un Schubert muy diferente a la cara amable a la que estamos acostumbrados, un Schubert, quizá, discutible, pero ¿acaso no puede dársele este tratamiento a una música que aún resulta tan moderna?

Al margen del lacerante, dolido y desesperado planteamiento, Brigitte Fassbaender se mostró en un completo dominio de sus portentosas facultades y con la misma madurez que en su memorable recital Liszt-Strauss-Mahler de hace unos años en el Teatro Real. Su acompañante, el joven pianista Markus Hinterhäuser, con quien la Fassbaender ha preparado el ciclo, le brindó un adecuado diálogo, aunque una obra como el **Viaje de**

invierno reclama una personalidad en el teclado como con la que contó en el aspecto vocal.

El relevo de los grandes

Para cubrir la ausencia de Teresa Berganza, tarea desde luego nada fácil y que la organización, lógicamente, tampoco pretendía, se contó en un brevísimo plazo con uno de los nombres más cotizados dentro de las nuevas generaciones: el barítono americano Thomas Hampson, que se presentaba en Madrid y creo que en nuestro país. Un cantante que, dentro de su aún breve trayectoria, actúa con frecuencia con directores como Harnoncourt, Bernstein o Abbado. La simple elección del programa (**Cuatro canzonettas inglesas** de Haydn, seis lieder de Schumann, varios de ellos de los amargos sobre poemas de Kerner, **Tres canciones sobre poemas de Joyce** de Barber y una segunda parte con lieder de distintos autores, de Mendelssohn a Schoenberg, de la colección **Des Knaben Wunderhorn**, para culminar en una espléndida aria de **La ciudad muerta** de Korngold, única concesión a la ópera —aunque este número se asemeja más a una canción—, si bien varias voces de espectadores entusiastas lo solicitasen) es un signo de buen gusto, y su realización ofreció mucho más de lo esperado en un cantante, como quien dice, en plena formación (ha sido alumno de Elisabeth Schwarzkopf, y eso es una garantía definitiva). Una voz llena y hermosa, aún muy lírica (casi tenoril), regulada con buena técnica y utilizada con sensibilidad. Otra prueba de la categoría de Hampson es que el gran pianista Geoffrey Parsons no se rebaja a acompañar a cualquiera.



Brigitte Fassbaender se "atrevió" con El Viaje de Invierno.

Rafael Banús

DOS COLOSOS DEL PIANO

El pasado 16 de diciembre tuvo lugar en la Sala grande del Auditorio Nacional la inauguración del ciclo Piano 2000, organizado por Ibermúsica con el patrocinio de Caja Madrid. Constará de una decena de recitales en los que podremos admirar a pianistas de la talla de una Maria João Pires o un Murray Perahia, entre otros. Alicia de Larrocha fue la encargada de abrirlo, lo que hizo con un programa integrado por obras de Schubert, Esplá, Albéniz y Falla. Al día siguiente le tocó el turno a Barenboim, quien interpretó las **Variaciones Goldberg**, de Bach. Dos días después repitió el pianista argentino con otro gran grupo de variaciones, esta vez las **"Diabelli"**, de Beethoven.

No es difícil resumir lo sucedido —artísticamente hablando— en estas primeras sesiones del ciclo. Con Alicia, nuestro más grande pianista actual, nos volvimos a encontrar con dos pianistas bien distintos: el primero, uno grande (Schubert); el segundo, la pura encarnación del genio en el sentido más estricto: con mucha razón dice el propio Barenboim que después de oír el Albéniz de la pianista catalana no merece la pena intentarlo... Albéniz y Granados; Falla y Esplá, Soler... Toda la música española adquiere una dimensión inédita en manos

de Alicia de Larrocha. No me parece, sin embargo, que haciendo Schubert, Schumann o Chopin dé de sí lo mismo; su Schubert, por ejemplo, resultó bastante pasado de moda y, aunque adecuado sonoramente, rancio en el concepto.

Nuevamente he de expresar acerca de Barenboim una opinión aparente extrema, pero es lo que pienso: lo que este señor hizo en sus dos recitales no tuvo nombre: griposo y con fiebre, mostró sin embargo lo más grande que tiene, su arte, su inmensa capacidad para crear, su dimensión de intérprete sublime. Dicho lo cual, cualquier reflexión sobre las respectivas versiones es fútil; con Barenboim uno siente que asiste a una nueva reescritura de la música, pero sin apreciar ningún rompimiento estilístico, a pesar de la poca ortodoxia de sus interpretaciones. En cualquier caso, si las **Variaciones Goldberg** pudieron resultar discutibles en su concepción expresiva —sobrias y distantes; totalmente intemporales—, las **"Diabelli"** fueron —seguramente— el mejor Beethoven que pueda salir de las manos de cualquier pianista hoy; al menos uno no puede imaginar algo superior. Desde todos los puntos de vista, dos conciertos memorable que recordaré siempre.

Pedro González Mira



Los dos recitales de Barenboim, sendas lecciones magistrales de interpretación.

SINOPOLI Y MEHTA EN IBERMÚSICA



Mehta tuvo un gran éxito, pero su Bruckner careció de entidad.

Continúan las sesiones de Ibermúsica que cubren la temporada 89-90. El 11 y el 14 de noviembre actuó la excelente Orquesta Filarmonía con su titular Giuseppe Sinopoli. En el primero **Muerte y transfiguración** y la **Sinfonía "Titán"** de Mahler. El maestro italiano hizo un mediocre Strauss y un irregular Mahler. Tuvo su mejor momento en la "marcha fúnebre" que resolvió con tacto, contención y sentido poético. El Finale fue tan contundente como vulgar, con Sinopoli haciendo todo el ruido posible, desgañitado y tronante. Tres días más tarde y subvencionado por Tabacalera tuvo lugar en el Teatro Monumental un nuevo concierto de los mismos intérpretes con obras de Wagner y de Bruckner. Ante una sala medio vacía —lo que no es de abono es difícil que congregate a mucho público en Madrid— la Filarmonía y Sinopoli brindaron un concierto de similares características al primero: muy brillante actuación de la Filarmonía, contención de Sinopoli en los pasajes lentos y desmelamiento bastante antiestético en los rápidos y fortes. Wagner resultó apresurado y sin gracia y Bruckner algo más sentido y artístico. Fue un Bruckner musculoso, seguro y no exento de calidad aunque de escaso aliento místico —que aunque menos que en las últimas Sinfonías también está presente en la **Tercera**— y de vuelos poco elevados.

Lo mejor de los dos conciertos ofrecidos por la Filarmonía de Israel y Zubin Mehta los días 2 y 3 de diciembre fue la breve intervención de la peripatética

Gila Beshari que interpretó una bellísima canción popular yemení dentro de la obra **Memorias** de Mark Kopytman, un soviético de origen judío emigrado a Israel. Muy flojo el **Dafnis y Cloe** de Ravel, escasamente refinado y pobre de color, y una aceptable **Séptima** de Dvorak que fue lo más acertado en la dirección de Mehta y en la que mostró un buen sentido rítmico y mayor sobriedad de lo que en él es habitual. El segundo programa estuvo dedicado a la gran **Octava** de Bruckner en una interpretación que fue de lo pasable a lo abiertamente malo. Singularmente esa cumbre de belleza que es el tercer movimiento alcanzó instantes de una superficialidad exasperante. Yo le recomendaría al señor Mehta que abandonase por un tiempo la dirección de orquesta y se fuese a pasarlo a Munich donde un tal Celibidache suele dirigir cada temporada una sinfonía del maestro austriaco. A lo mejor así sabría de qué va la cosa. Consejo que hago también extensible al señor Sinopoli, aun cuando su Bruckner tenga bastante más entidad que el de Mehta.

Lo dicho anteriormente no impide que haga constar el gran éxito del director hindú y la Filarmonía de Israel, orquesta que aunque muy inferior a las grandes agrupaciones europeas y norteamericanas es un conjunto de buen nivel y gran mérito pues no hemos de olvidar que todo el estado judío tiene menos habitantes que Madrid.

Carlos Ruiz Silva

San Sebastián

III CONCURSO INTERNACIONAL "NICANOR ZABALETA": GRANDES VIRTUOSOS

Con sencillez, adquieren silueta, forma y cuerpo, el Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta", que se ha desarrollado con las características propias de auténtica y esplendente realidad presente, con lo que la organización del mismo propuso desde su inicio: con una ejemplaridad patente.

La Caja de Guipúzcoa es la entidad que sustenta el todo que el Concurso presupone y lo lleva a cabo con clara ideación y resuelta decisión.

Y no creo que la Caja de Guipúzcoa tardó demasiado en trascender de la volición a la concreción. Fue ésta la creación de un "Concurso Internacional de Interpretación Musical para Grandes Virtuosos".

Este Concurso en sí mismo entraña una original característica que lo diferencia de otros pariguales certámenes que en el mundo de hoy se dan de acá para allá: intérpretes cultivadores de los cuatro instrumentos de cuerda con arco que crean y establecen el inmutable cimiento de la orquesta en todas sus variaciones y posibles continuaciones; por ello mismo se individualiza con acusada y bien definida personalidad.

Dícese en la nota-prefacio del Programa del "III Concurso Internacional 'Nicanor Zabaleta': Grandes Virtuosos", que "la Caja de Guipúzcoa ha convocado por tercer año consecutivo su Concurso Internacional de interpretación musical para Grandes Virtuosos"... para



Mateja Marinković obtuvo el primer premio en cuerdas agudas.

más adelante añadirnos que "su objetivo se concreta en contribuir a la difusión de la música... y en promocionar a jóvenes intérpretes".

Con estas premisas se pone en marcha el Concurso en el año de 1987, teniendo lugar el segundo, el pasado de 1988, para llegar a éste, el tercero, del que pasamos a describirlo por extenso, y que ha vivido el otoño de 1989, y se nos va cuando el diciembre cierra el año viejo, el de las noches largas y los días cortos.

Treinta y tres concursantes procedentes de Europa, Asia, América y Oceanía, enviaron sus inscripciones al concurso. El Jurado del mismo seleccionó de entre ellos dieciséis elegidos por rigurosa selección que nos dan este cuadro de especialización: 7 contrabajistas, 4 violinistas, 4 violonchelistas y 1 viola.

El Jurado del Concurso decidió colegiadamente —de acuerdo con las bases del Concurso—, que los cuatro finalistas para la última prueba, la decisiva, la que adjudicaría los premios finales del Concurso, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el sábado 2 de diciembre de 1989, fuesen los siguientes intérpretes: Mateja Marinković, María Luisa

Martínez Esparza, Anita Barbereau y Ovidiu Badila.

Celebrada esta prueba final del III Concurso Internacional "Nicanor Zabaleta": Grandes Virtuosos, con un teatro Victoria Eugenia rebosante de entusiasta y prendido público, pleno de acuciante interés y expectación total, el resultado de la misma y que el Jurado hizo conocer, fue el siguiente:

CUERDAS GRAVES:

1.º Premio: Señor Ovidiu Badila, contrabajista, de Rumanía.

2.º Premio: Señorita Anita Barbereau, violonchelista, de Francia.

CUERDAS ALTAS:

1.º Premio: Señor Mateja Marinković, violinista, de Yugoslavia.

2.º Premio: Señorita María Luisa Martínez Esparza, violinista, de España y... siempre, en la vida, en cualquiera de las ocasiones que nos depara, una nota un tanto melancólica se deslizó en la férvida atención de la Sala durante esta sesión postrera: la ausencia del gran Nicanor Zabaleta, por encontrarse de gira artística en los Estados Unidos.

Javier Bello-Portu



Ovidiu Badilla, primer premio en la especialidad de cuerdas graves.

Valencia

CONCIERTOS DE INVIERNO

Desde mi última crónica valenciana, muchos han sido los acontecimientos musicales puestos al alcance de nuestro público. Siempre con el común denominador de unos llenos absolutos en el Palau, buena prueba de que la tan temida *moda* si es que la ha habido, conserva su vigencia. O, lo que parecería mucho más halagüeño, el público valenciano va considerando, cada vez más, el concierto como una de las manifestaciones culturales *normales* de su vida cotidiana. No es ajeno a este permanente éxito el acierto general de la programación del Palau que, incluso con ciertos altibajos de calidad u oportunidad del repertorio, mantiene un nivel medio bastante elevado.

Los conciertos sinfónicos atraen, lógicamente, el número mayor de oyentes. Por eso resultó esperanzador el llenazo total en el programa de Daniel Barenboim, artífice de una versión, heterodoxa pero genial, de las **Variaciones Goldberg**, de Bach. (En este mismo número encontrará el lector una entrevista con el pianista argentino, en la que éste explica sus personales puntos de vista acerca de la interpretación bachiana).

Mucho menos lúcida fue la versión que del **Oratorio de Navidad**, de Bach, brindaron el Coro y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Belgrado. La cirugía aplicada por el director Vladimir Kranjcevic —en parte motivada por problemas con el reparto vocal— fue de todo punto inaceptable. Y aquí hay que anotar la enérgica y justificada —no por ello menos civilizada— protesta del público valenciano, a quien se le ofreció una ejecución resumida, en una tercera parte, de la magna composición. Musicalmente, los solistas fue-

ron muy flojos, en lo vocal, mientras que una cuerda excelente y una magnífico solista de trompeta no lograron salvar lo que era insalvable.

Como era de suponer, la actuación de Zubin Mehta con la Filarmónica de Israel colmó la medida en la adoración del público hacia sus *divos*.

La expectación fue menor en el caso del único recital de Ileana Cotrubas para la Filarmónica. En cambio, el resultado artístico marcó un instante inolvidable en el corazón de los buenos aficionados. La delicadeza, la palpable emoción y la entrega, sin reservas, de una voz en sí misma poco significativa pero manejada con auténtico arte, fueron el testimonio último —primero para Valencia— de la gran cantante rumana. Otro gran recital para la Filarmónica que el de Lucia Popp.

En los conciertos de la Orquesta Municipal recordaré la actuación del pianista Joaquín Achúcarro (espléndido en el **Op. 16** de Grieg) y del joven guitarrista catalán Jaime Torrent (sugereinte intérprete del **Concierto de Aranjuez**, programado por la OMV en ocasión del cin-

cuenterario de su estreno). Ambos conciertos fueron dirigidos por Manuel Galduf, quien asimismo montó **El Mesías** haendeliano, en vísperas de navidad, extrayendo de la orquesta un resultado digno, compartido por el Cor de València y los solistas. De éstos, sobresalió la importante voz del bajo Williard White, la propiedad estilística de la mezzo-soprano Catherine Wyn-Rogers y del tenor John Mark Ainsley, y la expresividad siempre efectiva de Gloria Fabuel, que va afirmando su bonito instrumento con creciente adecuación. Durante la semana navideña, el Orfeón Universitario, el Navarro Reverter y los Pequeños Cantores de Valencia —protagonistas de un concierto conmemorativo de su trigésimo aniversario, en la Filarmónica— ofrecieron sus tradicionales muestras de música circunstan-ciada a esas fechas, incondicionalmente seguida por un amplio sector se público.

En la programación de invierno del Palau, resaltan los conciertos sinfónicos: Maazel con la Nacional de Francia; Svetlanov con la Estatal de la URSS; Penderecki con la Sinfonía de Varsovia y Rozhdesstvensky con la Filarmónica de Londres. También viene el legendario Yehudi Menuhin, con la Camerata

Lyssy-Gstaad, los Virtuosos de Moscú con Spivakov, la Orquesta de Cámara St. Paul de Minnesota, con Hogwood, como nombres más destacados. A partir del 20 de enero se desarrolla una serie de recitales líricos, con José Carreras, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Joan Pons y Paata Burchuladze, con el aliciente de tres voces españolas jóvenes: Isabel Rey, Antonio Ordóñez y Miguel Ángel Zapater. El ciclo se titula "Obertura Lírica". Estos conciertos representan como un *pregón* de la Muestra Música 92, a desarrollar en nuestra Comunidad entre octubre de 1991 y junio de 1992. El presupuesto previsto por la Consellería de Cultura de la Generalitat es de cuatro mil seiscientos millones de pesetas, de los cuales tres mil quinientos se invertirán en programación y nuevas construcciones, quedando los mil cien restantes para la creación de la Orquesta Sinfónica de la Comunidad Valenciana. Junto a esa aportación mayoritaria de la administración autonómica figura una de mil millones, de parte de la iniciativa privada, así como la colaboración de las tres diputaciones y del Ministerio de Cultura.

Gonzalo Badenes

Yehudi Menuhin con la Camerata Lyssy-Gstaad, que actuaron en Valencia.





PALAU DE LA MÚSICA

I CONGRESSOS DE VALÈNCIA

Conciertos Invierno 90

7 DE ENERO, DOMINGO 19:30 H

VICENTE ROS, organo
Inauguración del órgano
El órgano valenciano desde el barrio hasta nuestros días.
El órgano a través de las Naciones

8 DE ENERO, LUNES 19:15 H

LUCIA POPP, soprano
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

12 DE ENERO, VIERNES 20:15 H

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
MANUEL GALDUF, director
MONTSERRAT TORRENT, organo
Concierto Fantasia para organo y orquesta
A. Blaquera
Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor, A. Bruckner
Concierto Benéfico Manos Unidas

13 DE ENERO, SABADO 19:30 H ABONO 1

CAMERATA LYSY-GSTAAD (Suiza)

YEHUDI MENUHIN, director-solista
ALBERTO LYSY, violín
WOLFGANG SCHÖDER, violín
ROLANDO SAAD, guitarra
NIALL BROWN, violoncello
Concierto para dos violines y cuerdas en re menor BWV 1043, J.S. Bach
Concierto para tres violines y cuerdas en re mayor BWV 1064, J.S. Bach
Las Presencias para guitarra y cuerdas n.º 6 "Jeromita Linares", C. Guastavino
Concierto n.º 2 en sol mayor para violín y cuerdas, J. Haydn
Passacaglia para violín, violoncello y cuerdas, G.F. Haendel-J. Halvorsen

14 DE ENERO, DOMINGO 11:30 H

ESCOLA CORAL VEUS JUNTES
CRISTINA CONTRERAS, directora
Canciones populares
Entrada libre

14 DE ENERO, DOMINGO 19:30 H ABONO 2

ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA

LORIN MAAZEL, director
INGOLF TURBAN, violín
Fidelio Op. 72 (obertura), L. Beethoven
Sinfonía n.º 4 en si bemol mayor Op. 60, L. Beethoven
Concierto para violín y orquesta en la menor Op. 82, A. Glazunov
Suite n.º 2 de "Bacchus et Ariane", Op. 43, A. Roussel

15 DE ENERO, LUNES 19:15 H

UTO UGHI, violín
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

20 DE ENERO, SABADO 19:30 H ABONO 3

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUROPA

OLIVER HOLST, director
Suite n.º 1 en do mayor BWV 1066, J.S. Bach
Sinfonía n.º 5 en re menor (De la Reforma) Op. 107, F. Mendelssohn
La Flauta Mágica (Obertura) KV 620, W.A. Mozart
Sinfonía n.º 3 en do mayor Op. 52, J. Sibelius

21 DE ENERO, DOMINGO 11:30 H

BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
FRANCISCO FORT FENOLLOSA, director
Obras de K. Lendvay, J. Gudi y B. Adam Ferrer
Entrada libre

28 DE ENERO, DOMINGO 19:30 H ABONO 4

ORQUESTA NACIONAL DE LA URSS

EVGUENI SVETLANOV, director
Sinfonía n.º 7 en do sostenido menor Op. 131, S. Prokofiev
Sinfonía n.º 3 en re mayor Op. 29 "Polaca", P.I. Chaikovski

2 DE FEBRERO, VIERNES 20:15 H ABONO 5

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

THOMAS KNÖKZ, director
EUGENE SARBŪ, violín
Concierto para violín y orquesta en mi menor Op. 74, F. Mendelssohn
Sinfonía n.º 6 en la mayor, A. Bruckner

4 DE FEBRERO, DOMINGO 11:30 H

BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
JULIO RIBELLES, director
Obras de S. Reig, A. Blaquera y G. Bizet
Entrada libre

4 DE FEBRERO, DOMINGO 19:30 H ABONO 6

VIRTUOSOS DE MOSCÚ

VLADIMIR SPIVAKOV, director
FRIEDRICH LIPS, bayón
MIHAIL MILMAN, violoncello
NEIL MACKIE, tenor
Las Siete Palabras, S. Gubaidulina
Las Iluminaciones Op. 18, B. Britten
Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor D. 485, F. Schubert

5 DE FEBRERO, LUNES 9:30 y 11:30 H

FAMILIAS DE INSTRUMENTOS
Audiciones para Escolares

5 DE FEBRERO, LUNES 19:15 H

THOMAS QUASTHOFF, baritono
PETER MÜLLER, piano
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

6 DE FEBRERO, MARTES 9:30 y 11:30 H

FAMILIAS DE INSTRUMENTOS
Audiciones para Escolares

6 DE FEBRERO, MARTES 20:15 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms
JOSEF COLOM, piano
Primer Concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

7 DE FEBRERO, MIÉRCOLES 9:30 y 11:30 H

EPOCAS MUSICALES
Audiciones para Escolares

8 DE FEBRERO, JUEVES 9:30 y 11:30 H

EPOCAS MUSICALES
Audiciones para Escolares

9 DE FEBRERO, VIERNES 20:15 H ABONO 7

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

JEAN FOURNET, director
INGRID HAEBLER, piano
Concierto n.º 1 para piano y orquesta en do mayor Op. 15, L. Beethoven
Resto del programa a determinar

11 DE FEBRERO, DOMINGO 11:30 H

GERMAN TORRE, organo
Entrada libre

11 DE FEBRERO, DOMINGO 19:30 H

ANDRZEJ CHOROSINSKI, organo

12 DE FEBRERO, LUNES 19:15 H

TRIO DE VALÈNCIA
Homenaje a Francisco Llacer Pla
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

13 DE FEBRERO, MARTES 20:15 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms
RAMON COLL, piano
Segundo Concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

18 DE FEBRERO, DOMINGO 19:30 H ABONO 8

EUROPEAN COMMUNITY CHAMBER ORCHESTRA

EIVIND AADLAND, director y solista
Soprano a determinar
Divertimento n.º 64 en re mayor, J. Haydn
Exsultate Jubilate para soprano, organo y cuerdas KV 165, W.A. Mozart
Divertimento en la mayor KV 138, W.A. Mozart
Sinfonía n.º 29 en la mayor KV 201, W.A. Mozart

19 DE FEBRERO, LUNES 19:15 H

JOANA GUILLEM, flauta
BERTOMEU JAUME, piano
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

20 DE FEBRERO, MARTES 18:45 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms
JOSEF COLOM, piano
Tercer Concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

23 DE FEBRERO, VIERNES 20:15 H ABONO 9

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

GILBERT LEVINE, director
M.ª ANGELES RENTERIA, piano
JACINTO MATUTE, piano
Sinfonía n.º 32 en la mayor KV 318
Obertura en el estilo italiano W.A. Mozart
Concierto para dos pianos y orquesta en mi bemol mayor KV 365, W.A. Mozart
Sinfonía n.º 2 en do menor "Pequeña Rusa", P.I. Chaikovski

25 DE FEBRERO, DOMINGO 11:30 H

BANDA MUNICIPAL DE VALÈNCIA
JULIO RIBELLES, director
JESUS JUAN ORIOLA, trombon
Obras de M. Asins Arbo, F. Grofé, M. Falla
Entrada libre

25 DE FEBRERO, DOMINGO 19:30 H ABONO 10

ORQUESTA DE CADAQUES

EDMON COLOMER, director
La Scala di Seta (obertura), G. Rossini
Sinfonía de Cámara n.º 2 Op. 38, A. Schoenberg
Sinfonía n.º 2 en re mayor Op. 36, L. Beethoven

26 DE FEBRERO, LUNES 19:15 H

MICHELE CAMPANELLA, piano
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

27 DE FEBRERO, MARTES 20:15 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms
RAMON COLL, piano
Cuarto concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

1 DE MARZO, JUEVES 20:15 H ABONO 11

SINFONIA VARSOVIA

KRZYSZTOF PENDERECKI, director
GRIGORI ZHILIN, viola
Sinfonía de Cámara en do menor Op. 110b, D. Shostakovich
Concierto para viola y orquesta, K. Penderecki
Sinfonía n.º 4 en la mayor Op. 90 "Italiana", F. Mendelssohn

2 DE MARZO, VIERNES 20:15 H ABONO 12

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

EDUARDO CIFRE, director
JOSE VICENTE HERRERA, corno di bassetto
JOAN ENRIC LLUNA, clarinete
Las Hebridas "La Gruta de Fingal" (Obertura), F. Mendelssohn
Dos piezas para clarinete, corno di bassetto y orquesta, F. Mendelssohn
Rapsodias n.º 1 para clarinete y orquesta, C. Debussy
Sinfonía en re, C. Franck

3 DE MARZO, SABADO 19:30 H ABONO 13

ORQUESTA DE CAMARA SANTA CECILIA DE ROMA

ALESSIO VLAD, director
SANDRO DI PALMA, piano
Sinfonía n.º 45 en la sostenido menor "La Despedida", J. Haydn
Concierto para piano y orquesta n.º 12 en la mayor KV 414, W.A. Mozart

5 DE MARZO, LUNES 19:15 H

MARIA JOAO PIRES, piano
Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

6 DE MARZO, MARTES 20:15 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms
JOSEF COLOM, piano
Quinto concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

9 DE MARZO, VIERNES 20:15 H ABONO 14

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

MANUEL GALDUF, director
Scheherezade (Suite Sinfónica), N.A. Rimski-Korsakov
Resto del programa a determinar

11 DE MARZO, DOMINGO 11:30 H

CORAL POLIFÓNICA SAN JOSE DE CALASANZ
SALVADOR DOMENECH BARRACHINA, director
Entrada libre

11 DE MARZO, DOMINGO 19:30 H

ORFEON UNIVERSITARIO DE VALÈNCIA

EDUARDO CIFRE, director
VICENTE FERRER, organo
Obras de B. Ribera, J. Hinoyosa, F. Navarro, J.B. Comes, F. Liszt, O. Messiaen, F. Poulenc, E. Cossetto

12 DE MARZO, LUNES 19:15 H

CUARTETO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN

Sociedad Filarmónica de Valencia
Solo Socios

13 DE MARZO, MARTES 20:15 H

Los ciclos de Cámara
Integral para piano solo, J. Brahms

RAMON COLL, piano
Sexto Concierto
Con la colaboración de la Fundación Juan March

15 DE MARZO, JUEVES 20:15 H ABONO 15

ST. PAUL CHAMBER ORCHESTRA OF MINNESOTA

CHRISTOPHER HOGWOOD, director
JOHN KIMURA PARKER, piano
Fundas para orquesta de cuerdas, D. Diamond
Concierto n.º 20 para piano y orquesta en re menor W.A. Mozart
Concierto para 15 instrumentos en mi bemol mayor "Dumbarton Oaks", I. Stravinski
Sinfonía n.º 54 en sol mayor, J. Haydn

16 DE MARZO, VIERNES 20:15 H ABONO 16

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALÈNCIA

MANUEL GALDUF, director
RENATA SCOTTO, soprano
VICENTE OMBUENA, tenor
Obras de G. Verdi, G. Donizetti, G. Puccini

21 DE MARZO, MIÉRCOLES 20:15 H ABONO 17

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

GENNADY ROZHDESTVENSKY, director
Alfonso y Estrella (Obertura) D. 723, F. Schubert
Variaciones Sinfónicas Op. 78, A. Dvorak
Cuarteto n.º 1 en sol menor Op. 25, J. Brahms (orquestración A. Schoenberg)

23 DE MARZO, VIERNES 20:15 H ABONO 18

ORQUESTA CLÁSICA FILARMÓNICA DE BONN (R.F.A.)

HERIBERT BESISSEL, director
BABBETTE HIERHOLZER, piano
Obertura del Ballet "Las criaturas de Prometeo" en do mayor Op. 43, L. Beethoven
Concierto n.º 4 para piano y orquesta en sol mayor Op. 58, L. Beethoven
Concierto, T. Medek
Sinfonía n.º 35 en re mayor KV 385 "Hafner", W.A. Mozart

25 DE MARZO, DOMINGO 19:30 H ABONO 19

JUNE ANDERSON, soprano
MICHAEL FARDINK, piano

Obras de G.F. Haendel, G. Rossini, C. Debussy, B. Britten, C. Thomas

1	2	3	4	5	6	7	8	9	
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19

Venta de abonos:
días 10 y 11 de enero de 14:00 a 22:00 horas.
Reserva telefónica de entradas:
Tel. 361 52 12 (de lunes a viernes).
Reserva para grupos y asociaciones:
Tel. 360 32 12 (Ext. 218).
Horario de taquillas: 10:30 a 13:30 y 17:30 a 20:00 horas.



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA



CAIXA DE VALÈNCIA

A LICANTE

Mario Monreal recorre la provincia con las "Sonatas" de Beethoven

El pianista valenciano Mario Monreal ha iniciado la interpretación de las **32 Sonatas para piano** de Beethoven con las que recorrerá la provincia. El ciclo se celebrará completo (ocho recitales) en Alcoy, Denia, Orihuela y Benidorm. Entre Elda, Villena y Novelda se repartirán los recitales de otra integral. Son 40 conciertos que constituyen una de las iniciativas más ambiciosas adoptadas por la Caja de Ahorros del Mediterráneo en los últimos tiempos y un éxito más para Manuel Sánchez Monllor, brillante subdirector de obras sociales, y Lolita Collazos, eficaz coordinadora de los conciertos.

La música de Beethoven recorre de esta forma todos los rincones de la provincia alicantina y en dirección al Sur llega a Cartagena, ciudad para la que se reserva otro ciclo completo.

Monreal explicó a RITMO, tras uno de los recitales de Benidorm, sus impresiones. "Estoy muy contento de la respuesta del público. Las salas están siempre llenas y se aplaude con entusiasmo, lo que me llena de alegría ya que ahora estoy tocando las primeras **Sonatas**, que son menos populares y muy poco conocidas. Para mí tiene gran interés tocar el ciclo en diversas ciudades en fechas cercanas porque de esta forma me sumerjo completamente en la música de Beethoven."

Pedro Beltrán

B ADAJOZ

Lo más destacado de diciembre

Encontramos como destacado en el último mes del año la actuación en Badajoz del "Adamusovo trío", clarinete, violín y piano, artistas checos con una técnica impresionante. Obras de Telemann, Suk, etc. Muy interesante las **Variaciones españolas** escritas para el trío en este año por Emil Viklicky.



El Adamusovo Trio cosechó un gran éxito en Badajoz.

La pianista Nathalie Bera-Tagrine actuó en Badajoz consiguiendo un rotundo éxito, especialmente en su versión del **Vals Mephisto**, de Liszt. Víctor Correa (violín) y José María Duque (piano), jóvenes artistas extremeños, obtuvieron los plácemes del auditorio de la Caja de Badajoz. En el mismo lugar corroboró su gran clase el pianista de la tierra, Joaquín Parra. La Banda Municipal,

bajo la dirección de Juan Pérez Ribes, ofreció un espléndido concierto, destacando la **Suite Manchega**, del citado conductor.

El Coro y Escolanía del Conservatorio pacense ofreció el tradicional Concierto de Navidad, con total éxito, bajo la dirección de Carmelo Solís.

Enrique Molina Senra

CÁCERES

Mucha actividad musical ha tenido el otoño cacereño. Por un lado la Asociación Musical Cacereña ha ofrecido a lo largo del mismo diferentes conciertos, entre los que destacamos el excelente recital de piano de la francesa Nathali Bera-Tagrine, organizando también la Semanade Santa Cecilia en la que el Orfeón Cacereño cumplió su XXV aniversario con un gran concierto, actuando la agrupación, dirigida por su titular Trinidad León, con la participación del pianista Joaquín Parra y la Banda Provincial de Música en una noche de gran éxito.

Éxito también el obtenido por la IX edición del Otoño Musical de la Institución Cultural "El Brocense"; la Orquesta Sinfónica Gulbenkian dio un magnífico concierto bajo la dirección de Fernando Eldoro con homenaje incluido a Joaquín Rodrigo, haciendo con el guitarrista José María Gallardo una espléndida versión del **Concierto de Aranjuez**.

El Conservatorio Profesional "Hermanos Berzosa" en este otoño ha tenido gran actividad, impartándose diferentes cursos extraordinarios.

Paquita García

CÓRDOBA

Comenzó la temporada de conciertos de otoño de la orquesta Ciudad de Córdoba con su director Luis Bedmar, que en sus actuaciones dominicales ha contado con los solistas Juana Guillén (flauta), Ricardo Requejo (piano), José Ortí (trompeta), y como director invitado a Max Bragado Darman.

Y un concierto esperado en Córdoba con verdadera expectación tuvo lugar en la Mezquita-Catedral: Monserat Caballé cantó admirablemente en un recital en el que también intervino el tenor cordobés Pedro Lavirgen, siendo ambos acompañados por el pianista Miguel Zanetti.

La Joven Orquesta Nacional de España junto con el Teatro de la Danza de Madrid

representaron **La Historia de un Soldado**.

El Conservatorio Superior de Música ha organizado conciertos en honor de Santa Cecilia, participando entre otros la orquesta Camerata Juventa bajo la dirección de Rubén Fernández y actuando como solista el violoncelista cordobés Alvaro Campos, ganador del concurso internacional "Nicanor Zabaleta" en el pasado año. También ofreció un recital el pianista Pavel Nersesjan, IV premio en el noveno Concurso Internacional "Paloma O'Shea".

Josefa Molero Casas

MELILLA

V Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Melilla"

Como viene siendo habitual se desarrolló en nuestra ciudad entre los días 20 y 24 de noviembre el Concurso Nacional de Piano para jóvenes intérpretes.

En esta edición el jurado estuvo formado por importantes personalidades del mundo de la música española: D. Ramón Barce, compositor y subdirector de la prestigiosa revista RITMO, que actuó como presidente, y los vocales: D.ª Isabel Patricia (presidenta de la Asociación de Amigos de la Música y profesora de piano), D. Mariano Triviño (pianista y director del Conservatorio Superior de Música de Málaga), D. José Manuel de Diego (profesor especial de piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla) y D. Aristides Carra (designado por Radio 2 de RNE), que intervino como secretario.

La accidentada meteorología en el sur de la península medió en el concurso. De hecho, de los 17 participantes admitidos sólo pudieron llegar a nuestra ciudad 10 y el concierto de inauguración a cargo de Marta Maribona (ganadora de la IV edición) tuvo que ser aplazado. Pero salvados estos inconvenientes, el desarrollo fue perfectamente normal y se constituyó en centro de atracción de los ciudadanos.

A la prueba final que se desarrolló el día 23 sólo lograron pasar 4 concursantes:



José Luis Fernández de la Torre en su alocución final.

Juan Galán (Madrid), Carlos Domínguez (Sta. Cruz de Tenerife), Jorge Gutiérrez-Marcet (Madrid) y Eleuterio Domínguez (Madrid).

El fallo del jurado se dio a conocer en la noche del día 24, después del espléndido concierto de clausura interpretado por D. José Manuel de Diego, con obras de Mozart, Brahms, Castillo, Debussy y Rachmaninov.

En el acto de entrega de premios intervino en primer lugar el secretario del jurado, que dio lectura del acta final, y el segundo premio fue entregado por D. Ramón Barce a Jorge Gutiérrez-Marcet, mientras que el primer premio, consistente en 500.000 pesetas, 5 conciertos patrocinados por el INAEM y Placa, fue entregado por el Ilmo. Sr. Alcalde a Eleuterio Domínguez Acevedo.

A continuación tomó la palabra D. Ramón Barce para agradecer la acogida de la Organización, y en especial la del director Provincial del Ministerio de Cultura, Ilmo. Sr. D. José L. Fernández de la Torre; hizo un elogio de la belleza arquitectónica de la ciudad y subrayó la importancia que el premio de Piano de Melilla tiene en el panorama musical español, en tanto que con él se convierte en "faro y puente" entre dos continentes.

Finalizó el acto con unas breves palabras de D. José L. Fernández de la Torre, en las que tras felicitar a los ganadores, agradeció la colaboración de todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible la realización del concurso.

C

MURCIA

Con obras de Haydn, Mozart y Boccherini, la Orquesta de Cámara de la Región de Murcia, bajo la dirección de su titular, el director-concertino Joaquín Palomares, con el solista Guillermo González, ha ofrecido su primer programa de la temporada 89-90.

La Asociación Pro Música ha ofrecido el **Oratorio de Navidad** (incompleto), de J.S. Bach, a cargo de solistas vocales, Coro y Orquesta de la RTV de Belgrado, dirigidos por Wladimir Kranjcevic, en concierto organizado en colaboración con el Festival de Música en la Navidad, de la Consejería de Cultura.

Se ha constituido la Asociación Murciana de Amigos

de la Ópera. Tras una primera reunión, con nombramiento de Comisión Gestora, y cumplimentados los trámites, una asamblea ha confirmado a esa gestora, por unanimidad, como Junta directiva. El proyecto fundamental es el de organizar en Murcia representaciones de ópera, pero también se contempla el concierto, el recital, conferencias o mesas redondas sobre el tema, etc.

Enrique Bonmati

PALMA DE MALLORCA

Siempre hubo, en Mallorca, un sector de público tradicionalmente incondicional de la zarzuela. Es una parcela

de gente en número importante como para justificar un montaje. Así, se creó un coro lírico con gente aficionada que, sin embargo, está dando un rendimiento muy próximo a la profesionalidad. El coro y ahora, recientemente, la recién creada orquesta sinfónica de la comunidad balear —ésta sí profesional a todos los efectos— están propiciando la vuelta de la zarzuela y de la ópera.

La fórmula está dando resultados satisfactorios y esto se ha constatado recientemente con la puesta en escena de **Los Gavilanes**, el mismo día en que se cumplían 66 años de su estreno en Madrid.

Dolores Marco, la veterana directora de zarzuelas, ha tenido bajo su batuta a la Orquesta Sinfónica de Balears, al Cor del Teatre Principal y a solistas como Martín Grijalba, Lluís Sintés, Milagros Martín, Elisa Belmonte, Paula Roselló, Carmen Aparicio, Ricardo Muñoz o Josep Bros, alternando en los papeles protagonistas y frente a una escenografía de corte clásico y altos vuelos, con la dirección general de Serafí Guiscafré, un veterano en el mundo del espectáculo cuya gestión al frente del Principal de Palma no ha dejado indiferente a nadie, pese a que no todos coincidan a la hora de enjuiciarla. Lo cierto, sin embargo, es que la existencia del coro fundado por Guiscafré está haciendo posible el que géneros caros como la ópera y la zarzuela se hayan convertido en espectáculos habituales en la catedral palmesana y que el coro fuera invitado el pasado verano al Alpengala de Gstaad, en Suiza, donde cantó una versión en concierto de **Andrea Chenier** a las órdenes del prestigioso Nello Santi y dejando un recuerdo de admiración y respeto —con promesas de una nueva visita— en el público helvético.

Biel D. Sabrafín

VALLADOLID

Las actividades musicales del curso 89-90 comenzaron en esta ciudad de la mano de la Orquesta Ciudad de Valladolid, que ofreció un concierto dirigido por Sabas Calvillo y con la colaboración

País musical

de la soprano Paloma Pérez Iñigo en seis lieder de Strauss, felizmente interpretados. Como así lo fueron la Obertura de **La Italiana en Argel**, de Rossini, y la suite **Scheherezade** de Korsakov.

La Asociación Musical Fuente Dorada, que ya dio grandes pruebas de vitalidad el curso pasado, inicia el presente con nuevos bríos presentándonos a la Orquesta de Cámara Josef Suk, de Praga, con un atractivo programa que alcanzaría gran éxito. Obras de Tuma, Vivaldi, Nino Rota y Mendelssohn, con su **Octeto**.

Siguió la actuación de la Camerata Académica, de París, refinado conjunto que interpretó obras de Bach, Cimarosa, Corelli y Haydn.

La Agrupación Musical Universitaria, en su habitual sede del Teatro Carrión que el público llena a rebosar, nos ofreció una audición de apertura con la New Chamber Orchestra, que interpretó composiciones del presente siglo como un **Salmo y Fuga**, de Hovhanness; la **Sinfonía de Cámara, Op. 110**, de Shostakovich; el **Adagio para cuerdas**, de Barber, y **Noche transfigurada**, de Schoenberg.

Una sesión celebradísima fue la protagonizada por la Ópera de Madrid, dirigida por Luis Remartínez, que puso en escena la zarzuela de Rodríguez de Hita, **Las labradoras de Murcia**, sobre libreto de Ramón de la Cruz. Obra deliciosa que gozó de una interpretación espléndida a cargo del Coro y Orquesta de la Ópera Cómica, de Madrid, con la magnífica dirección de Remartínez.

Siguieron audiciones de la Capella Bydgosciensis, compuesta por once profesores polacos, dirigidos por Włodzimierz Szymansky y con la colaboración del violonchelista Stanislaw Firlej, en el **Concierto en Si mayor**, de Boccherini, y del baritono Eduardo del Campo, procedente del Coro Universitario de Carlos Barrasa.

Caja Salamanca ofreció un concierto del pianista Antonio Baciero, admirable intérprete en la **Suite inglesa en Mi menor**, de Bach; la **Sonata militare**, de Haydn, las **Variaciones sobre un tema de Dupont**, de Mozart, y la **Sonata en Do menor**, póstuma, de Schubert.

Miguel Frechilla del Rey

VIENA

(Austria)

**MOZART
A LA SELLARS:
UN ORIGINAL
APORTE PARA
EL AÑO MOZART
1991**

Susanna, mucama de los Almaviva, está de novia con Fígaro, el portero. Los Almaviva, matrimonio "yuppie" que reside en el piso 52 del edificio "Trump Tower" en la 5.ª Avenida de Nueva York, ponen a disposición de la joven pareja el lavadero del departamento en el cual a duras penas cabe una cama. Cherubino, joven "yankee" cuya indumentaria indica que viene de jugar al rugby, irrumpe allí llegando a la ya caótica situación a su paroxismo al aparecer el conde. Escénicamente todo funciona de maravillas y siempre se presentan soluciones plausibles para todo: cuando en el segundo acto Cherubino salta por la ventana tiene la fortuna de caer en la terraza del piso 50.

La acción de **Don Giovanni** se sitúa en el "Spanish Harlem", en un medio de drogadictos y narcotraficantes. En cuanto a **Così fan tutte** transcurre en el "Despina's Coffe Shop", una cafetería bastante singular...

Lo que en primera instancia parecería ser una sátira

de las óperas de Mozart/Da Ponte corresponde en realidad a un muy serio conjunto de montajes, realizados por el director americano Peter Sellars, de 31 años de edad, que estudió e inició su carrera en Harvard. Esta visión poco ortodoxa de las tres óperas sólo podía ser de procedencia extraeuropea, así como unos años atrás aquella heterodoxa **Donna Giovanna** que nos llegaba de México. Nadie en Europa central osaría desviarse a tal punto de la tradición operística mozartiana.

A decir verdad, lo que Sellars hace no es una desviación, ni aun teatro experimental, sino un muy sólido y serio ejercicio de transposición. Y lo que transpone es la acción llevándola simplemente a nuestros días, de la manera más plausible posible. La mayor diferencia con las puestas tradicionales consiste en que sus montajes transcurren en el Nueva York de la actualidad y por ello tiene que adaptar las situaciones dramáticas a las condiciones actuales. Sellars logra este cometido sin cambiar una sola palabra del texto de Da Ponte ni, por supuesto, una nota de la música de Mozart. Cierto es que ello es posible gracias a la universalidad del genio de Mozart y al ingenio de Da Ponte. Efectivamente estas tres óperas se dedican en su esencia a explorar los más diversos aspectos de la condición y relaciones humanas. Con ello tocan temas que son esencialmente atemporales. La estratificación de clases sociales que le permite a un conde de Almaviva tener

pretensiones sobre Susanna ya no es hoy la misma que en la época de Beaumarchais/Da Ponte/Mozart. Pero en sus fundamentos, ciertas estructuras sociales basadas en el poder, siguen siendo muy similares. Más de un individuo intenta, hoy día, ejercer dominio sexual simplemente por pertenecer a un rango social más elevado en base a su poderío económico. Aquí poco ha cambiado: los *poderosos* de hoy siguen, como antaño, pensando que tienen derechos sobre personas de condiciones sociales más humildes.

Sellars eligió la ciudad de Nueva York para sus puestas debido a que estos montajes fueron presentados en el marco del "Summerfare Festival" de dicha ciudad. Sellars seguramente jamás pensó que éstas iban a despertar tanto interés, que muy pronto no sólo iban a efectuar el salto transoceánico sino que iban a ser filmadas por la televisión austriaca (ORF) en lo que seguramente será su más *original* contribución para el año mozartiano 1991. Efectivamente, la ORF invitó (contrató) a Sellars y a todo su equipo para que represente las tres óperas en vivo, en sus estudios, a fin de filmarlas. Resulta difícil vaticinar cuál será el resultado de estas originales versiones cuando estén confinadas a la pantalla chica. Será preciso esperar hasta el año 1991 para poder apreciar el resultado que fue tan satisfactorio en el escenario gracias a la extraordinaria labor de Sellars: contadas veces el público operístico tiene la suerte de poder apreciar una

dirección escénica tan perfecta y brillante. Esta acabada perfección escénica permitió obviar algunos puntos débiles de la interpretación musical, a saber: el director de orquesta (Craig Smith) y uno no siempre muy bien dispuesta Orquesta Sinfónica de Viena. En cuanto a los solistas, éstos son todos sólidos cantantes (algunos de ellos muy buenos) dotados de extraordinarias dotes histriónicas. Lo que Sellars nos presenta es ante todo *teatro musical*, que por cierto se ajusta muy meticulosamente a la música de Mozart. Para que este concepto dé sus frutos no es preciso contar con cantantes estelares sino con buenos y sensibles músicos capaces de entender y realizar aquello que el director pretender lograr. Desde este punto de vista los solistas de Sellars constituyeron un conjunto de homogéneo nivel.

Gerardo Leyser

LONDRES

(Gran Bretaña)

**EL NUEVO
"ANILLO" DEL
COVENT GARDEN**

Luego de encomendar la dirección escénica de su nuevo **Anillo del Nibelungo** a Yuri Lyubimov y Paul Herson la dirección del Covent Garden decidió cancelar su colaboración con ellos después de **El Oro del Rin**, presentado en la temporada pasada. Se trató de uno de esos habituales problemas en que a la opinión general en el sentido de considerar el comienzo del ciclo fallido se unen las disidencias con los responsables de la versión musical. Para continuar su **Tetralogía**, el Covent Garden acudió a un viejo conocido, Götz Friedrich, quien con diseños de Peter Sykora, adaptó a las modestas condiciones técnicas del escenario del Covent Garden su **Walkiria** de Berlín. ¿Cuál es, en este caso el "leit motiv" escénico? Mientras la idea constante de Kupfer para Bayreuth es "la senda de la



**PRIMERA
TIENDA EN
COMPACT-DISC
DE VALENCIA**

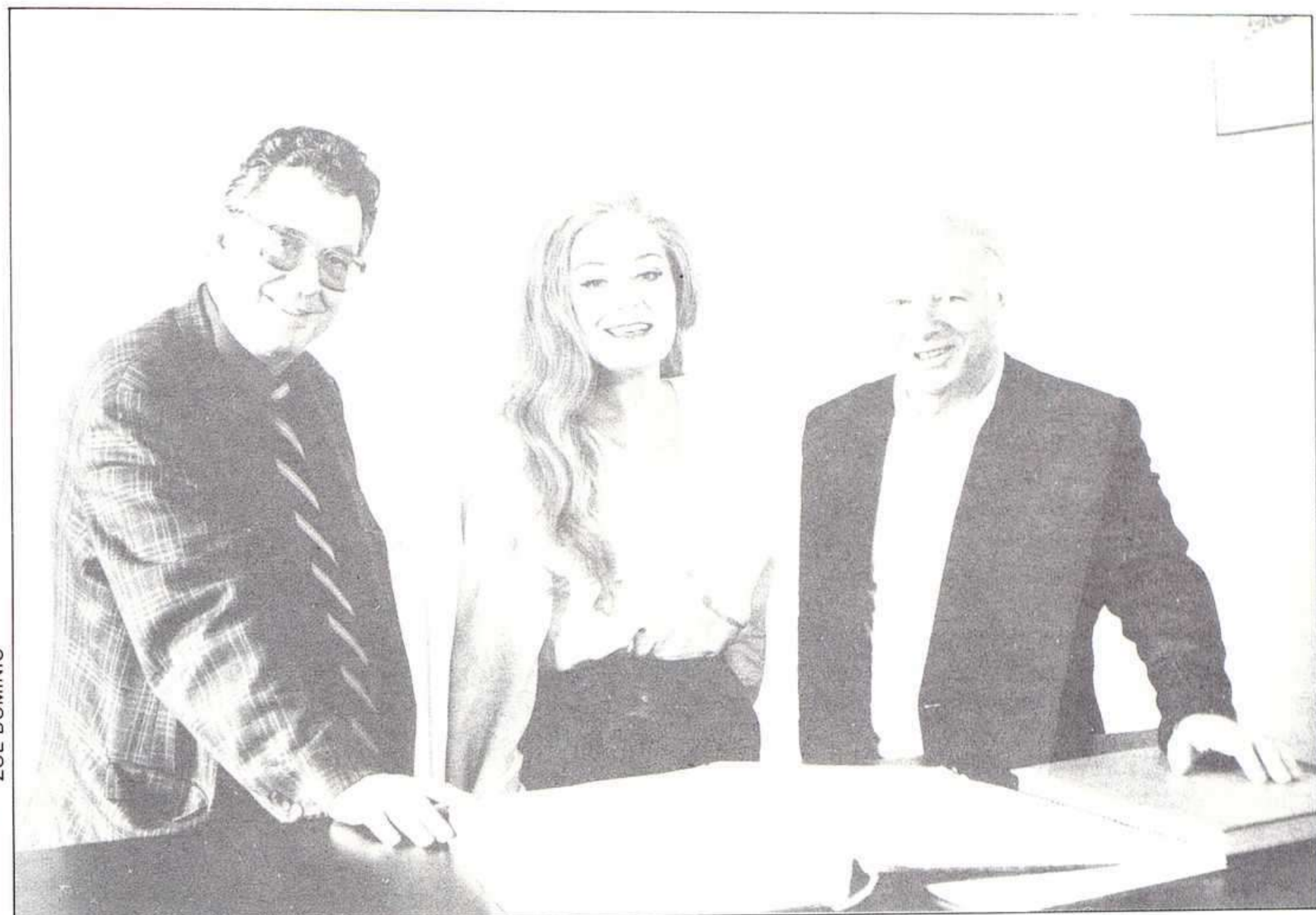
Comedias, 19
Teléfono 351 54 02
46003 VALENCIA



Eva Johannson y Delores Ziegler en el Così de Peter Sellars.

historia", en el caso de Friedrich se trata del "túnel del tiempo" que, según él mismo lo reconoce, tiene su inspiración en los interminables pasillos del metro de Washington, pero que podría asemejarse a los de Berlín. Como se ve, ambos regisseurs alemanes optan por una concepción de la obra de Wagner caracterizada por un devenir sin principio o fin, con sucesos intemporales o que ocurren en todos los tiempos y susceptibles de repetirse constantemente. **La Walkiria** es entendida como un drama burgués, encerrada en estas cavidades subterráneas, con reminiscencias de Strindberg. Wotan es un ser constantemente movido por el temor, luego de las profecías de Erda y las amenazas de Alberico. Hunding aparece humanizado, ya que finalmente es el primer ser humano que hace su entrada en la **Tetralogía**. En el momento dramático de mayor impacto de esta escenografía, Hunding cae muerto por causa del terror que le produce el reconocer a Wotan.

Bernard Haitink, que culminara su temporada anterior con un **Trovatore** que mereció la desaprobación general, fue el héroe musical de esta **Walkiria**, que sonó sostenida e inspirada en esas extensas frases musicales donde antes



ZOE DOMINIC

Götz Friedrich, Bernard Haitink y Gwyneth Jones.

que apurar los tiempos es preciso tocar con concentración e intensidad. No recuerdo haber oído en mejor estado las cuerdas del Covent Garden. **La Walkiria** de Haitink es mucho mejor en vivo que en el disco, tal vez porque después de la correspondiente grabación el director adquirió no

sólo mayor experiencia en la partitura sino que descubrió la obra como acontecimiento teatral, donde los aspectos dramáticos resaltan en forma desconocida en un estudio discográfico. Es de esperar que antes de grabar **Sigfrido** y **El Ocaso de los Dioses** Haitink los dirija en vivo.

El volumen y la capacidad dramática de la interpretación de Brunilda por Gwyneth Jones no parece disminuir con la proximidad del final de la carrera de esta gran cantante. A pesar del deterioro de su voz que se advierte en algunos problemas de entonación y sonidos incómodamente ásperos. No obstante, es aún una gran Brünhilde, que interpreta (y no solo canta) este papel en forma desconocida para cantantes más jóvenes. Idéntica admiración merece el Sigmund de René Kollo y la Fricka de Helga Dernesch, otros dos cantantes de la vieja guardia que realmente hablan y sienten cuando cantan. James Morris es ya un Wotan que no sólo nos ofrece la mejor voz de la actualidad para este papel sino que también ha conseguido una caracterización escénica interesante. Hay reflexión e incisividad y dramatismo en sus monólogos. John Tomlinson, que en Bayreuth protagonizara un Wotan de mayor entidad interpretativa pero con limitaciones vocales desconocidas para Morris, cantó y actuó con un incomparable Hunding. Gabriele Schnaut fue una inteligente Sieglinde, cuya voz, si se la cuida, la llevará a figurar entre las más importantes cantantes wagnerianas del futuro próximo.

Agustín Blanco Bazán



CATHERINE ASHMORE

James Morris y Gwyneth Jones fueron Wotan y Brunilda.

NOTICIAS

26 horas recordando a Satie

A propuesta del Círculo de Bellas Artes, el pasado mes de enero se celebró una sesión continuada de más de 24 horas en torno a la figura del compositor francés Erik Satie (1866-1925). Aparte de la interpretación de las obras más conocidas del compositor, a cargo del joven especialista Jean Marie Cottet, se incluyeron paralelamente proyecciones de películas y conferencias.

Es importante destacar la actuación de un grupo de pianistas como Llorenç Barber, Elvira López Dalama, Menchu Mendizábal, Clara Romero, Ana M.^a Vega, Agustín Álvarez, Adela González Campa, Ángel Muñoz Alonso y Ruth Prieto, que se fueron alternando durante más de 18 horas seguidas para interpretar la obra de Satie **Vejaciones**.

En esta interesante composición un mismo tema expuesto por duplicado y dos armonizaciones del mismo se repiten 840 veces.

Relevo de Harmonia Mundi Ibérica

La señora Françoise Pe-laud es la nueva directora general de la Sociedad discográfica Harmonia Mundi Ibérica desde su incorporación al cargo el pasado 22 de diciembre.

Desde aquí le deseamos nuestra más cordial enhorabuena y todo tipo de éxitos en su gestión.

Ochenta aniversario de la Banda Municipal de Madrid

La Banda Sinfónica Municipal de Madrid conmemoró el pasado mes de diciembre su 80 aniversario con un singular concierto en el Teatro Monumental en colaboración con el Coro de RTVE.

Presentación discográfica de "Tríos" de Claudio Prieto

El Trío Mompou de Madrid presentó una grabación discográfica en la que incluyen tríos de Claudio Prieto, en dos actos similares celebrados el día 19 y 22 de enero en Barcelona y Madrid respectivamente.

El del Barcelona, ofrecido en la Sala Cultural, contó con una presentación de Xavier Montsalvatge y un concierto del grupo.

Antonio Gallego se encargó de la presentación en Madrid realizada en el Teatro Monumental. Ambos actos estuvieron organizados por Caja-Madrid y RTVE.

Gira de conciertos de Pavel Nersesjan

El pianista soviético Pavel Nersesjan realizó el pasado mes de diciembre una gira de conciertos como parte integrante del Cuarto Premio que obtuvo en el IX Concurso Internacional de Piano de Santander 1987, organizado por la Fundación Isaac Albéniz.

Los recitales se ofrecieron en Ávila, Granada, Sevilla, Málaga, Córdoba, Burgos, Valladolid, Vitoria, Santander, Gijón, Toledo y Madrid. En esta última capital concluyó la que es su primera gira fuera de la Unión Soviética.

Creado el Instituto Complutense de Ciencias Musicales

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales ha sido creado recientemente por un acuerdo entre la Universidad Complutense de Madrid, el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y la Sociedad General de Autores de España.



A finales del pasado mes de enero nos visitó el violinista y director de orquesta Yehudi Menuhin, invitado por la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. En la foto, un momento de la conferencia de prensa que el famoso artista concedió a los medios de comunicación.



El jurado firmando las actas del certamen.

VI Certamen Internacional de Guitarra "Andrés Segovia"

El cubano Joaquín Clerch ha resultado ganador del VI Certamen Internacional de Guitarra "Andrés Segovia", celebrado recientemente en la Iglesia Parroquial de la Herradura, en Almuñécar. Este certamen está organizado por el Ayuntamiento de Almuñécar y la Diputación Provincial de Granada en colaboración con la Universidad de Granada y otras entidades.

El segundo premio ha sido para el cordobés Francisco Cuenca y el tercero para José Guerola, de Valencia.

El jurado, presidido por Antonio Martín Moreno, Catedrático de Historia de la Música, estuvo integrado por José Luis Rodrigo Bravo, Leo Brower, Carmelo Martínez Parrilla, Manuel Enríquez, Jesús Villa Rojo y Manuel Martín García.

Dicho Instituto será un centro dedicado sobre todo a la investigación científica y técnica, la actividad docente, la extensión cultural en el campo de la Música, y el asesoramiento técnico.

Entre sus objetivos se encuentran la creación de un Centro de Documentación Musical y Sonora, una biblioteca especializada y actualizada y la organización de cursos de verano.

Orquesta Ciudad de Valladolid

A pesar de que esta agrupación sinfónica había anunciado ya su intención de disolverse, el Ayuntamiento intenta sostenerla hasta el mes de marzo.

Como solución para el futuro de los músicos existe un proyecto de ley a instancias de la Junta de Castilla y León para la creación de una nueva orquesta que se llamará "Sinfónica de Castilla y León". A ella accederán por concurso-oposición músicos que, preferentemente, hayan pertenecido a otras orquestas de la Comunidad.

Martin Zehu, Premio Jaén de Piano

El pianista alemán Martin Zehu ha obtenido el primer premio internacional de piano Jaén en su XXXII edición. Este certamen, organizado por el Instituto de Estudios Gienenses, y con patrocinio de la Diputación Provincial, concedió también un segundo premio a la búlgara Marina Dimitrova y un tercero ex aequo a Jung Eun Lee Ahn, de Corea del Sur, y al español Alvaro Cendoya. El cuarto fue para Guido Heink.

III Concurso Internacional de Canto de Bilbao

La Diputación Foral de Vizcaya en colaboración con el Gobierno Vasco y el Ayuntamiento de Bilbao organizan y patrocinan este III Concurso Internacional de Canto de Bilbao, que se realizará en dicha ciudad entre los días 30 de noviembre al 8 de diciembre de 1990. En él pueden participar todos los concursantes en edad comprendida entre 18 y 33 años siempre que no hayan obtenido un primer premio en anteriores concursos como éste. El plazo de inscripción finaliza el 1 de octubre de 1990.



El día 18 de diciembre pasado tuvo lugar la presentación del nuevo disco de Alfredo Kraus, para la firma Capriccio. Al acto, que tuvo lugar en el Hotel Palace, de Madrid, asistieron numerosos críticos y aficionados. La organización del mismo corrió a cargo de Ferysa, compañía importadora de la mencionada firma.

"Clases magistrales" impartidas por González de Amezúa

Entre los próximos 5 y 10 de febrero, el académico Ramón González de Amezúa impartirá unas "clases magistrales" dirigidas a organistas, estudiantes de este instrumento y a personas interesadas en el tema.

Estas clases forman parte del ciclo organizado por el Instituto Nacional de las Ar-

tes Escénicas y de la Música y se impartirán en la Real Academia de Bellas Artes. El tema sobre el que versarán las mismas es "El órgano, instrumento esencialmente multiforme".

Homenaje a Plácido Domingo en Lisboa

El tenor español Plácido Domingo, que obtuvo un



La mesa del jurado.

VI Premio de Composición "Ciudad de Alcoy"

El IV Premio de Composición "Ciudad de Alcoy", correspondiente a la edición de 1989 y organizado por el Ayuntamiento de dicha localidad, ha recaído en el compositor catalán Albert Llanas por su obra **Necesidad y azar**.

El premio supone al ganador un millón de pesetas y

estreno de la composición en la edición correspondiente al Festival Internacional de la Música Contemporánea de Alicante.

El jurado estuvo integrado por Alfredo Aracil, Agustín González Acilu, Tomás Marco, Víctor Pablo Pérez, Albert Sardá y como secretario, sin voto, Javier Darías.

Agenda

gran éxito el pasado mes de diciembre con su actuación en **Otello**, en el San Carlos de Lisboa, fue homenajeado en el Palacio de Belem por el presidente portugués Mario Soares.

Plácido Domingo, que ha impresionado al público portugués con sus tres recitales, recibió también en el salón noble del San Carlos el primer compacto de oro por parte de una casa discográfica portuguesa.

Nuevo disco de Narciso Yepes

La Sociedad General de Autores de España, en colaboración con Serdisco, presentaron el pasado mes de noviembre un nuevo disco del guitarrista Narciso Yepes que lleva por título "Músicas de España y América".

Auditorio de Sevilla

El Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla, la Sociedad Estatal Expo '92 y la Diputación Provincial de Sevilla financiarán la construcción de un auditorio en el Palacio de la Cultura que se levantará en el Solar de la Maestranza de la capital andaluza.

El auditorio proyectado contará con un aforo de 2.200 plazas, y estará destinado a sala de conciertos sinfónicos, representaciones líricas y funciones de ópera.

Monográfico Tomás Marco

El Aula de cultura CAM, en colaboración con el V Centenario de la ciudad de Alicante, han organizado un monográfico del compositor Tomás Marco los días 16 y 17 de enero, dentro del 6.º Ciclo de Compositores Españoles.

Además de este cursillo que el propio compositor impartió, se estrenó su obra **Algemesto**.

IV Ciclo de Música en Navidad

Dentro del programa del IV Ciclo de "Música en Navidad", organizado por el Patrimonio Nacional, se han celebrado cuatro conciertos durante los días 22 y 23 de

diciembre en distintos lugares: en la iglesia del Real Monasterio de Encarnación de Madrid, Basílica e Iglesia Vieja de El Escorial y Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Los intérpretes fueron José Peris Lacasa y Atsuko Kudo; Compañía "El Rapsoda"; la Escolanía del Monasterio de El Escorial, junto con los solistas María Rosa Calvo Manzano y Paulino González, y la agrupación coral "Santo Tomás de Aquino".

En el programa se incluyeron obras de Purcell, Bach y Haendel, así como villancicos populares.

VII Curso Internacional J.J. M.M. de Torroella

Las Juventudes Musicales de Torroella de Montgrí organizan en colaboración con las Juventudes Musicales de Cataluña y Juventudes Musicales de España el VII Curso Internacional de música cuya duración será del próximo 15 al 31 de agosto.

Este curso está dirigido a estudiantes del último curso de grado medio, cualquier curso de grado superior y posgraduados.

Los alumnos recibirán clases de técnica, interpretación musical y música de cámara. Asimismo, una selección de los participantes formarán la orquesta del Curso que interpretará un concierto dentro del X Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

IX Muestra de Música Coral y de Órgano en Valladolid

En la iglesia de San Miguel se ha celebrado la IX edición de esta muestra con gran asistencia de público. La coral Francisco Piquer abrió el ciclo coral en el que actuó el coro universitario "Gaudeamus".

En el ciclo de órgano realizado en la Catedral, participaron los trompetas José Miguel y Ángel Sambartolomé y el organista José G.ª Corcuera.

Tanto el ciclo coral como el de órgano fueron clausurados con una interpretación de Miguel del Barco, director y catedrático del Real Conservatorio de Madrid.

Es de destacar que dentro del ciclo coral, y por encargo de la muestra se estrenó la



El señor Bernaola hace entrega del primer premio a Mauricio Sotelo.

Premios de la Sociedad General de Autores de España

Los premios para jóvenes compositores promovidos por la Sociedad General de Autores y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea fueron otorgados a tres de los finalistas de la última fase de esta tercera edición del Premio "SGAE, 1989".

El jurado, compuesto por Francisco Llácer, Francisco Escudero, Enrique Franco, Xavier Benguerel, José Ramón Encinar y Tomás Marco, decidió conceder un primer premio a Mauricio Sotelo por su obra **Quando il cielo se oscura**; el segundo a Agustín Charles, por su obra **Concertante**, y el tercero a Esteban Lauzurica por la composición **Octeto**.

obra **Flatus Vocis Trio**, compuesta por Llorenç Barber, Fátima Miranda y Bartolomé Ferrando.

I Concurso de Piano Caja Postal (Gran Premio Kawai)

El primer premio del I Concurso de Piano Caja Postal ha sido obtenido por Andreu Riera, interpretando obras de Ravel, Brahms y Falla. El jurado, formado por los pianistas Tajtiana Nikolaeva, Francisco Alonso, Elena Barrientos, Josep M.ª Colom, Enrique Pérez de Guzmán Antonio de Raco, Ricardo Requejo y Ramzy Yassa, estuvo presidido por Andrés Ruiz Tarazona.

Debido a la gran calidad de los participantes el jurado decidió dar dos segundos

premios compartidos ex aequo por Miguel Ituarte Zárraga y M.ª José Vidal Manzano.

La decisión fue adoptada por el jurado tras escuchar las obras finalistas en la sala B del Auditorio Nacional. Estas composiciones habían sido previamente seleccionadas entre las presentadas a concurso por un jurado diferente, integrado por Francisco Otero, Manuel Angulo y Alfredo Aracil.

Después de proclamado el fallo del jurado, también fue presentada a la crítica la primera grabación en compacto de los premios correspondientes a la edición de 1988: **Ambients**, de Agustín Charles, primer premio; **Luisyana**, de Alvaro Guibert, segundo premio, y **Concerto da Verona**, de Manuel Seco, tercer premio.

La Coral "Figueras Pacheco" en el Vaticano

Pedro Beltrán, Alicante.— El Coro del Instituto de Bachillerato Figueras-Pacheco, dirigido por Antonio Ferriz Muñoz, subdirector de la banda municipal de Alicante, actuó en una iglesia de Roma el día 6 de diciembre y el día 7 en el Vaticano ante S. S. el Papa. La Coral ha sido invitada por el Instituto Español de Cultura a través de la Embajada española en Italia. El programa de los conciertos estuvo integrado por música española del siglo XVI, anónimos, villancicos y piezas de Juan de la Encina.

Homenaje a Matilde Vázquez y a Carlos Puchol

La tiple Matilde Vázquez y el barítono Carlos Puchol han recibido un homenaje en el Club de Arte de Madrid como premio a su trayectoria artística. Durante este acto les fue impuesta a los cantantes la medalla del Club de Arte en medio de grandes aplausos.

I Concurso Internacional de Composición "Eduardo Toldrá"

La Revista Musical Catalana convoca este concurso como homenaje al compositor, violinista y director de orquesta catalán. Las obras han de ser originales e inéditas, no interpretadas públicamente con anterioridad, ni premiadas en ningún otro concurso. Deben ser enviadas a Revista Musical Catalana, C/ Amadeu Vives, 1, o a Epsilon, C/ París, 152 - 08036 Barcelona, antes del 31 de agosto de 1990.

Premio Unesco de la Música para Juventudes Musicales

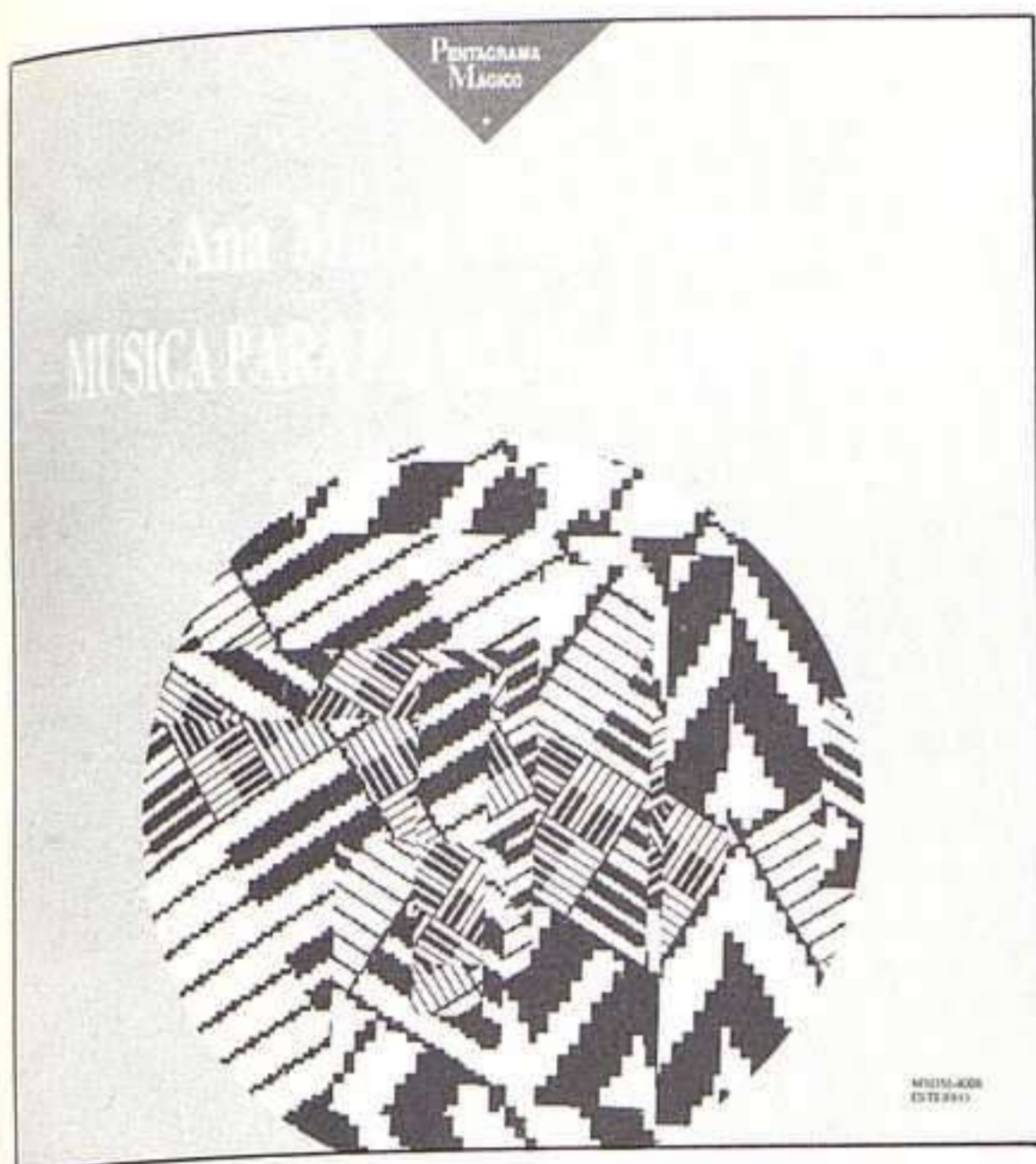
La Federación Internacional de Juventudes Musicales ha obtenido este año el Premio Unesco de la Música por los servicios que esta Federación ha prestado a la vida musical en todo el mundo.

Por otra parte el presidente de Juventudes Musicales será miembro, por un período de seis meses, del Comité Ejecutivo de la Asamblea General del Consejo Internacional de la Música.

Jordi Roch, Presidente de FIJM, también formará parte del Comité Consultivo de la Música para la CEE.

Orquesta Bética Filarmónica

La distinción "Sevillano del año 1989" ha sido otorgada a la Orquesta Bética Filarmónica y esto supone el reconocimiento para su director, Luis Izquierdo, de su esfuerzo realizado desde la fundación de esta formación musical, en la lucha constante con la falta de medios y apoyos para sacar adelante la Orquesta.



Portadilla de uno de los discos.

Pentagrama Mágico

Teresa Montoro, Madrid.— Recientemente han salido al mercado tres nuevas producciones de la colección Pentagrama Mágico que edita y distribuye TECNOSA-GA, S. A. En esta ocasión se ha escogido música de un compositor contemporáneo (**Música para piano de Adolfo Núñez**, interpretada por Ana María Vega Toscano) y del siglo XVIII español (**Música española para fortepiano**, intérprete Pablo Cano y **Música española del siglo XVIII para flauta**, con instrumentos ori-

ginales, a cargo del grupo La Stravaganza). Con estos títulos son ya seis los discos aparecidos en esta colección de Pentagrama Mágico, que inició su andadura en 1987 con el principal objetivo dar a conocer la música española de todas las épocas aún inédita e interpretada por músicos de nuestro país. (Anteriormente, **Piano de la generación del 27**, por Ana María Vega Toscano; **Música de Vihuela**, interpretada por Jesús Ángel, y **Tañidos** con Jorge Cardoso).

Ciclo Brahms en el Palau

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Palau de la Música de Valencia ha organizado un ciclo de conciertos con la obra completa para piano de Brahms, que se desarrollará en la Sala "B" durante seis martes consecutivos, a partir del 6 de febrero, siendo interpretado por Josep Colom y Ramón Coll.

Inaugurado el órgano del Palau

Gonzalo Badenes, Valencia.—El órgano de la Sala "A" del Palau ha sido inaugurado, el 7 del pasado enero, con un recital a cargo de Vicent Ros, director del Conservatorio de Música de Valencia. El programa comprendió dos partes: el órgano valenciano desde el barroco hasta nuestros días y el órgano a través de las naciones. Por su parte, la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Galduf, ha estrenado una obra especialmente destinada a la ocasión: el **Concierto fantasía**, para órgano

y orquesta, compuesto por el músico alcoyano Amand Blanquer. Fue solista en este estreno la organista catalana Montserrat Torrent. La obra ha sido un encargo del IVAECM.

Audiciones para escolares

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Palau de la Música prosigue sus ciclos de audiciones musicales con carácter didáctico, destinadas a los escolares. Durante el primer trimestre del año hay dos ciclos, dedicados a familias de instrumentos y épocas musicales.

La guitarra de Tárrega y Asensio

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Ayuntamiento de Benicasim ha patrocinado la edición de un disco de vinilo, dedicado a la guitarra de Francisco Tárrega y de Vicente Asensio. El joven guitarrista italiano Claudio Marcotulli interpreta siete piezas

breves de Tárrega, en las que destaca su impecable versión del **Capricho Árabe**, así como dos Suites de Vicente Asensio: la **"Mística"** y la **"Valenciana"**. De la primera resalta el tenso movimiento central, "Dipsô", servido por Marcotulli con el clima adecuado, mientras que en la **"Valenciana"** sabe contrastar las diferentes atmósferas del tríptico, excelente ejemplo de tratamiento artístico del sustrato popular, realizado, como toda la obra de Asensio, con gusto y sobriedad. El registro incluye una primicia mundial: una **Dansa valenciana** inédita, del propio Asensio, de no inferior interés. Matilde Salvador ha ilustrado la cubierta del disco con un "Homenaje a Tárrega" lleno de color y simpatía.

Música alcoyana para órgano

Gonzalo Badenes, Valencia.—La Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Alcoy han coproducido un interesante disco que contiene cuatro composiciones para órgano de otros tantos autores alcoyanos. La nota-

ble obra de Javier Darías Vidres, que ya conocíamos en su versión orquestal, y los **Tres Salmos sin palabras** de Amand Blanquer flanquean una **Sonata de primer tono**, del organista del XVIII Pasqual Roig, y los **Dos versos de la salmodia de cuarto tono**, de Josep Espí Ulrich, un compositor que vivió en la segunda mitad del siglo XIX y triunfó en el teatro con sus óperas **El recluta** y **Aurora**. El disco está interpretado por Vicent Ribes, en el órgano de la Iglesia de San Jorge, en Alcoy, instrumento construido en 1984.

Concurso "Murcia 90"

El Festival Internacional de Orquestas Jóvenes ha convocado por tercera vez su Concurso Internacional de Composición, dotado con un único premio de 200.000 pesetas, en el que pueden participar todos aquellos compositores nacidos después del 31 de diciembre de 1959.

El plazo para concurrir finaliza el 1 de marzo próximo. Los interesados deben enviar sus obras al Festival, Universidad de Murcia, C/ Canto Cristo, 1 - 30001 Murcia.



Juan de Urdueta.

I Encuentro de la Joven Orquesta Nacional de España

Después de un corto ciclo de conciertos de cámara, en el que intervinieron el Sexteto de Barcelona, Manón y Atabal Percusión, la Joven Orquesta Nacional de España inició su I Encuentro 1990.

El programa sinfónico se presentó sucesivamente a lo largo de cuatro conciertos que se celebraron en Oviedo,

Gijón, Avilés y Madrid, los días 13, 14, 15 y 17 de enero, respectivamente.

La Joven Orquesta actuará junto con los Coros Príncipe de Asturias y los solistas P. Mikiskha y A. Rodríguez. Todos ellos dirigidos por Juan de Udaeta, director asociado de la JONDE.

diciembre en distintos lugares: en la iglesia del Real Monasterio de Encarnación de Madrid, Basílica e Iglesia Vieja de El Escorial y Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Los intérpretes fueron José Peris Lacasa y Atsuko Kudo; Compañía "El Rapsoda"; la Escolanía del Monasterio de El Escorial, junto con los solistas María Rosa Calvo Manzano y Paulino González, y la agrupación coral "Santo Tomás de Aquino".

En el programa se incluyeron obras de Purcell, Bach y Haendel, así como villancicos populares.

VII Curso Internacional J.J. M.M. de Torroella

Las Juventudes Musicales de Torroella de Montgrí organizan en colaboración con las Juventudes Musicales de Cataluña y Juventudes Musicales de España el VII Curso Internacional de música cuya duración será del próximo 15 al 31 de agosto.

Este curso está dirigido a estudiantes del último curso de grado medio, cualquier curso de grado superior y posgraduados.

Los alumnos recibirán clases de técnica, interpretación musical y música de cámara. Asimismo, una selección de los participantes formarán la orquesta del Curso que interpretará un concierto dentro del X Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí.

IX Muestra de Música Coral y de Órgano en Valladolid

En la iglesia de San Miguel se ha celebrado la IX edición de esta muestra con gran asistencia de público. La coral Francisco Piquer abrió el ciclo coral en el que actuó el coro universitario "Gaudeamus".

En el ciclo de órgano realizado en la Catedral, participaron los trompetas José Miguel y Ángel Sambartolomé y el organista José G.ª Corcuera.

Tanto el ciclo coral como el de órgano fueron clausurados con una interpretación de Miguel del Barco, director y catedrático del Real Conservatorio de Madrid.

Es de destacar que dentro del ciclo coral, y por encargo de la muestra se estrenó la



El señor Bernaola hace entrega del primer premio a Mauricio Sotelo.

Premios de la Sociedad General de Autores de España

Los premios para jóvenes compositores promovidos por la Sociedad General de Autores y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea fueron otorgados a tres de los finalistas de la última fase de esta tercera edición del Premio "SGAE, 1989".

El jurado, compuesto por Francisco Llácer, Francisco Escudero, Enrique Franco, Xavier Benguerel, José Ramón Encinar y Tomás Marco, decidió conceder un primer premio a Mauricio Sotelo por su obra **Quando il cielo se oscura**; el segundo a Agustín Charles, por su obra **Concertante**, y el tercero a Esteban Lauzurica por la composición **Octeto**.

obra **Flatus Vocis Trio**, compuesta por Llorenç Barber, Fátima Miranda y Bartolomé Ferrando.

I Concurso de Piano Caja Postal (Gran Premio Kawai)

El primer premio del I Concurso de Piano Caja Postal ha sido obtenido por Andreu Riera, interpretando obras de Ravel, Brahms y Falla. El jurado, formado por los pianistas Tajtiana Nikolaeva, Francisco Alonso, Elena Barrientos, Josep M.ª Colom, Enrique Pérez de Guzmán Antonio de Racó, Ricardo Requejo y Ramzy Yassa, estuvo presidido por Andrés Ruiz Tarazona.

Debido a la gran calidad de los participantes el jurado decidió dar dos segundos

premios compartidos ex aequo por Miguel Ituarte Zárraga y M.ª José Vidal Manzano.

La decisión fue adoptada por el jurado tras escuchar las obras finalistas en la sala B del Auditorio Nacional. Estas composiciones habían sido previamente seleccionadas entre las presentadas a concurso por un jurado diferente, integrado por Francisco Otero, Manuel Angulo y Alfredo Aracil.

Después de proclamado el fallo del jurado, también fue presentada a la crítica la primera grabación en compacto de los premios correspondientes a la edición de 1988: **Ambients**, de Agustín Charles, primer premio; **Luisyana**, de Alvaro Guibert, segundo premio, y **Concerto da Verona**, de Manuel Seco, tercer premio.

premios compartidos ex aequo por Miguel Ituarte Zárraga y M.ª José Vidal Manzano.

La Coral "Figueras Pacheco" en el Vaticano

Pedro Beltrán, Alicante.— El Coro del Instituto de Bachillerato Figueras-Pacheco, dirigido por Antonio Ferriz Muñoz, subdirector de la banda municipal de Alicante, actuó en una iglesia de Roma el día 6 de diciembre y el día 7 en el Vaticano ante S. S. el Papa. La Coral ha sido invitada por el Instituto Español de Cultura a través de la Embajada española en Italia. El programa de los conciertos estuvo integrado por música española del siglo XVI, anónimos, villancicos y piezas de Juan de la Encina.

Homenaje a Matilde Vázquez y a Carlos Puchol

La tiple Matilde Vázquez y el baritono Carlos Puchol han recibido un homenaje en el Club de Arte de Madrid como premio a su trayectoria artística. Durante este acto les fue impuesta a los cantantes la medalla del Club de Arte en medio de grandes aplausos.

I Concurso Internacional de Composición "Eduardo Toldrá"

La Revista Musical Catalana convoca este concurso como homenaje al compositor, violinista y director de orquesta catalán. Las obras han de ser originales e inéditas, no interpretadas públicamente con anterioridad, ni premiadas en ningún otro concurso. Deben ser enviadas a Revista Musical Catalana, C/ Amadeu Vives, 1, o a Epsón, C/ París, 152 - 08036 Barcelona, antes del 31 de agosto de 1990.

Premio Unesco de la Música para Juventudes Musicales

La Federación Internacional de Juventudes Musicales ha obtenido este año el Premio Unesco de la Música por los servicios que esta Federación ha prestado a la vida musical en todo el mundo.

Por otra parte el presidente de Juventudes Musicales será miembro, por un período de seis meses, del Comité Ejecutivo de la Asamblea General del Consejo Internacional de la Música.

Jordi Roch, Presidente de FIJM, también formará parte del Comité Consultivo de la Música para la CEE.

Orquesta Bética Filarmónica

La distinción "Sevillano del año 1989" ha sido otorgada a la Orquesta Bética Filarmónica y esto supone el reconocimiento para su director, Luis Izquierdo, de su esfuerzo realizado desde la fundación de esta formación musical, en la lucha constante con la falta de medios y apoyos para sacar adelante la Orquesta.



Portadilla de uno de los discos.

Pentagrama Mágico

Teresa Montoro, Madrid.— Recientemente han salido al mercado tres nuevas producciones de la colección Pentagrama Mágico que edita y distribuye TECNOSAGA, S. A. En esta ocasión se ha escogido música de un compositor contemporáneo (**Música para piano de Adolfo Núñez**, interpretada por Ana María Vega Toscano) y del siglo XVIII español (**Música española para fortepiano**, intérprete Pablo Cano y **Música española del siglo XVIII para flauta**, con instrumentos ori-

ginales, a cargo del grupo La Stravaganza). Con estos títulos son ya seis los discos aparecidos en esta colección de Pentagrama Mágico, que inició su andadura en 1987 con el principal objetivo dar a conocer la música española de todas las épocas aún inédita e interpretada por músicos de nuestro país. (Anteriormente, **Piano de la generación del 27**, por Ana María Vega Toscano; **Música de Vihuela**, interpretada por Jesús Ángel, y **Tañidos** con Jorge Cardoso).

breves de Tárrega, en las que destaca su impecable versión del **Capricho Árabe**, así como dos Suites de Vicente Asencio: la **"Mística"** y la **"Valenciana"**. De la primera resalta el tenso movimiento central, "Dipsó", servido por Marcotulli con el clima adecuado, mientras que en la **"Valenciana"** sabe contrastar las diferentes atmósferas del tríptico, excelente ejemplo de tratamiento artístico del sustrato popular, realizado, como toda la obra de Asencio, con gusto y sobriedad. El registro incluye una primicia mundial: una **Dansa valenciana** inédita, del propio Asencio, de no inferior interés. Matilde Salvador ha ilustrado la cubierta del disco con un "Homenaje a Tárrega" lleno de color y simpatía.

Música alcoyana para órgano

Gonzalo Badenes, Valencia.—La Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Alcoy han coproducido un interesante disco que contiene cuatro composiciones para órgano de otros tantos autores alcoyanos. La nota-

ble obra de Javier Darías **Vidres**, que ya conocíamos en su versión orquestal, y los **Tres Salmos sin palabras** de Amand Blanquer flanquean una **Sonata de primer tono**, del organista del XVIII Pascual Roig, y los **Dos versos de la salmodia de cuarto tono**, de Josep Espí Ulrich, un compositor que vivió en la segunda mitad del siglo XIX y triunfó en el teatro con sus óperas **El recluta** y **Aurora**. El disco está interpretado por Vicent Ribes, en el órgano de la Iglesia de San Jorge, en Alcoy, instrumento construido en 1984.

Concurso "Murcia 90"

El Festival Internacional de Orquestas Jóvenes ha convocado por tercera vez su Concurso Internacional de Composición, dotado con un único premio de 200.000 pesetas, en el que pueden participar todos aquellos compositores nacidos después del 31 de diciembre de 1959.

El plazo para concurrir finaliza el 1 de marzo próximo. Los interesados deben enviar sus obras al Festival, Universidad de Murcia, C/ Canto Cristo, 1 - 30001 Murcia.

Ciclo Brahms en el Palau

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Palau de la Música de Valencia ha organizado un ciclo de conciertos con la obra completa para piano de Brahms, que se desarrollará en la Sala "B" durante seis martes consecutivos, a partir del 6 de febrero, siendo interpretado por Josep Colom y Ramón Coll.

Inaugurado el órgano del Palau

Gonzalo Badenes, Valencia.—El órgano de la Sala "A" del Palau ha sido inaugurado, el 7 del pasado enero, con un recital a cargo de Vicent Ros, director del Conservatorio de Música de Valencia. El programa comprendió dos partes: el órgano valenciano desde el barroco hasta nuestros días y el órgano a través de las naciones. Por su parte, la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Galduf, ha estrenado una obra especialmente destinada a la ocasión: el **Concierto fantasía**, para órgano

y orquesta, compuesto por el músico alcoyano Amand Blanquer. Fue solista en este estreno la organista catalana Montserrat Torrent. La obra ha sido un encargo del IVAECM.

Audiciones para escolares

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Palau de la Música prosigue sus ciclos de audiciones musicales con carácter didáctico, destinadas a los escolares. Durante el primer trimestre del año hay dos ciclos, dedicados a familias de instrumentos y épocas musicales.

La guitarra de Tárrega y Asencio

Gonzalo Badenes, Valencia.—El Ayuntamiento de Benicassim ha patrocinado la edición de un disco de vinilo, dedicado a la guitarra de Francisco Tárrega y de Vicente Asencio. El joven guitarrista italiano Claudio Marcotulli interpreta siete piezas



Juan de Urdueta.

I Encuentro de la Joven Orquesta Nacional de España

Después de un corto ciclo de conciertos de cámara, en el que intervinieron el Sexteto de Barcelona, Manón y Atabal Percusión, la Joven Orquesta Nacional de España inició su I Encuentro 1990.

El programa sinfónico se presentó sucesivamente a lo largo de cuatro conciertos que se celebraron en Oviedo,

Gijón, Avilés y Madrid, los días 13, 14, 15 y 17 de enero, respectivamente.

La Joven Orquesta actuará junto con los Coros Príncipe de Asturias y los solistas P. Mikiskha y A. Rodríguez. Todos ellos dirigidos por Juan de Udaeta, director asociado de la JONDE.

Viejas fotografías

de mi álbum

MARCOS REDONDO

Por F. Hernández Girbal

Pocos cantantes españoles han gozado de tanta popularidad durante años como este notabilísimo barítono que con el solo anuncio de su nombre llenaba todos los teatros de España. Fue el último gran valedor de la zarzuela. Sólo le igualaba Emilio Sagi Barba, ídolo también del público. Incluso llegaron a rivalizar cantando las mismas obras, con las inevitables comparaciones. Y ambos se parecían en lo vocal porque ni el uno ni el otro eran verdaderos barítonos. Muy bien podían haber sido tenores, como les sucedió a Carlo Bergonzi y a Carlos Guichandut, que antes de serlo habían cantado de barítonos. De hecho, Redondo lo hizo una vez animado por Amadeo Vives con **Bohemios** y pudo seguir de haberlo deseado. Pero se encontraba mejor en la tesitura de eso que ahora se llama *barítono tenoril*, una mezcla de carne y de pescado que no sé lo que es. Así y todo, su voz era atractiva, de purísimo timbre, fraseo muy bello y expresividad subyugante. Encantaba oírle. Se advertía en él el *toque Tabuyo* que este ilustre maestro de canto dejaba impreso en sus discípulos.

Su vida artística es suficientemente conocida, por lo cercana, para resumirla en una página. Daremos pues de ella lo más significativo, porque en esta galería de cantantes su nombre no podía faltar. Marcos Redondo Valencia nació en Pozoblanco (Córdoba) el 24 de noviembre de 1893. Su madre fue hija de un teniente de la Guardia Civil y su padre un guarnicionero «más pobre que las ratas» del cual heredó su voz según confesión propia. Muy niño trasladóse a Ciudad Real con su abuelo materno y allí se abrió al mundo de la música como seise en la Catedral. Aprendió solfeo con el maestro de capilla don Nicolás Fernández Arias y más tarde, ya mozo, estrenó su nueva voz de barítono, cálida y aterciopelada, que habría de ser la base de sus triunfos. El primero lo obtuvo en el Teatro Circo de Ciudad Real con unas romanzas de ópera y zarzuela. Animado, decidió marchar a Madrid con una carta de presentación para el maestro Bretón,

a la sazón director del Conservatorio. Con la pensión de mil pesetas al año empezó sus estudios, ayudándose como cantor de Iglesia. Y lo hizo con tanto provecho que de una sola vez aprobó tres cursos de solfeo y cuatro de canto. Su presentación como profesional fue con la parte de Germont de **La Traviata** en el Gran Teatro de Madrid, hace años desaparecido, el 17 de junio de 1919 cuando contaba veintiséis años. El éxito obtenido le hizo viajar a Milán seguro de que en la cuna del canto reconocerían sus méritos. Y así fue, porque después de estudiar repertorio con los maestros Betinelli y Franfreschi apareció ante el público italiano, en Monza, con **La fuerza del destino**, siendo muy bien recibida y apreciada en lo que valía su voz pastosa y homogénea. Este esperanzador resultado le valió un contrato para Cuba y Méjico en cuyos teatros Payret y Arbeu cantó **La Traviata**, **La Favorita**, **Madama Butterfly** y otras. Luego realizó una gran temporada por los teatros italianos y en 1923 pisó por vez primera el Gran Teatro del Liceo barcelonés con **Manon Lescaut**. Y ya en el mes de agosto de 1924 el empresario José Gisbert le propuso pasarse a la zarzuela, donde alcanzaría mayor popularidad y ganaría al año más dinero que en la ópera. De momento rechazó la propuesta; luego la metió y al fin la aceptó. No pudo empezar mejor, pues su debut con **El dictador**, de Millán, en el Novedades de Barcelona, constituyó un gran triunfo, y eso que tuvo que luchar con el recuerdo de Sagi Barba que la había estrenado.

A partir de este momento se abrió para él un largo camino de triunfos que duró hasta su retirada, treinta años después. Recibía diariamente clamorosas ovaciones del público entusiasmado y sus retratos y caricaturas aparecían con profusión en la prensa ilustrada. Impresionó numerosos discos. Su repertorio llegó a estar constituido por cerca de cuarenta zarzuelas: de **Las Golondrinas** a **La rosa del azafrán**; de **La canción del olvido** a **La del soto del Parral**; de **La alsaciana** a **Los cadetes de la reina**. Las zarzuelas que estrenó las convirtió en éxitos resonantes y la mayoría quedaron de repertorio. Ahí están para demostrarlo **La parranda**, **Katuska**, **La tabernera del puerto**, **La pícaro molinera** y **El cantar del**



arriero, entre otras. Yo le escuché en la mayoría de ellas e incluso le conocí personalmente por mediación de mi amigo Serafín Adame, uno de los autores de la última citada.

Marcos Redondo batió tres récords en ópera, en zarzuela y en discos. En Palermo cantó siete noches seguidas la misma ópera; de 1924 a 1934 hizo más de trescientas funciones al año y, en discos, una sola tarde le bastó para grabar seis de dos caras.

La última vez que escuché a este glorioso cantante fue hacia 1950 en el Teatro Borrás de Barcelona con **La rosa del azafrán**. Su voz acusaba patente deterioro, anuncio de una inevitable decadencia. Él, mejor que nadie, debió comprenderlo así y redujo sus actuaciones. En Madrid cantó por última vez el 31 de enero de 1957 con **La parranda**, y en Barcelona el 6 de octubre del mismo lo hizo con los componentes de la Agrupación Lírica que llevaba su nombre interpretando **La dogaresa**.

De allí en adelante, lejos del teatro, se dedicó a la familia y a los sellos, pues sabido es que era apasionado filatélico. Falleció en Barcelona el 17 de julio de 1976 a los ochenta y tres años dejando un nombre glorioso y un recuerdo imborrable.

Próximo artículo:
MARÍA GALVANY



VI Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Melilla"

Del 20 al 24 de noviembre de 1990

B A S E S

- 1.ª Podrán participar en el Concurso jóvenes *españoles* pianistas de edades comprendidas entre los 16 y 25 años inclusive.
- 2.ª Las solicitudes de inscripción irán acompañadas por el curriculum vitae del participante, con sus datos personales, estudios cursados y detalles acreditativos de su actividad musical y fotocopia del D.N.I., así como la relación completa de las obras que se han de interpretar.

Podrán ser remitidas hasta 15 días antes de la celebración del Concurso.

- 3.ª Las solicitudes se dirigirán a la Secretaría del Concurso, Dirección Provincial del Ministerio de Cultura, Prim, 2. Melilla.
- 4.ª Recepción de las solicitudes. Las solicitudes de Inscripción al Concurso, serán examinadas por el Secretario y Comité Organizador del Concurso que verificará los extremos contenidos en ellas y determinará su admisión o no al mismo, lo que se comunicará al interesado oportunamente.
- 5.ª Los gastos de alojamiento (habitación y desayuno) de los participantes estarán a cargo del Concurso desde el día 26 de noviembre inclusive y mientras dure su participación en el mismo. A dichos gastos se añadirán bolsas de viaje de 10.000 pesetas.
- 6.ª El orden de actuación será mediante sorteo, el día 26 de noviembre a las 19 horas, en el Salón de Actos del Centro Cultural "Federico García Lorca". Las pruebas se realizarán los días 27 al 30 en el mismo local, y el fallo del Jurado se hará público el día 30 efectuándose la entrega de Premios. Todas las pruebas serán públicas.
- 7.ª El Jurado estará compuesto por cinco miembros representativos del mundo musical español. Su fallo será inapelable.

- 8.ª Los premios serán los siguientes: PRIMER PREMIO "CIUDAD DE MELILLA": 500.000 pesetas, placa y cinco Conciertos patrocinados por el Ministerio de Cultura (I.N.A.E.M.), uno de los cuales se celebrará en Melilla. *No podrá ser compartido.* SEGUNDO PREMIO: 300.000 pesetas y placa.
- 9.ª La inscripción al Concurso implica la total aceptación de sus Bases.

O B R A S

PRUEBA ELIMINATORIA

1. Preludio y Fuga del "Clavecín bien temperado"..... *Bach.*
2. Un estudio..... *Chopin.*
3. Una obra entre las de..... *Debussy, Rachmaninov, Prokofiev, Stravinsky, Bartók o Scriabin.*
4. Una sonata entre las de..... *Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert.*

PRUEBA FINAL

Presentación de un recital, con una duración máxima de 45 minutos, en el que se incluirán obligatoriamente:

1. Una obra romántica de gran formato.
2. Una obra *española del siglo XX*. (No será necesaria la interpretación de cuadernos o colecciones completos).

Información e inscripciones:

Secretaría del Concurso: Dirección Provincial del Ministerio de Cultura - Prim, 2 - MELILLA

Organiza:	DIRECCIÓN PROVINCIAL MINISTERIO DE CULTURA.
Patrocinan:	DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN CULTURAL DEL MINISTERIO DE CULTURA. FUNDACIÓN MUNICIPAL SOCIO-CULTURAL.
Colabora:	ASOCIACIÓN "AMIGOS DE LA MÚSICA".
Lugar:	SALÓN DE ACTOS CENTRO CULTURAL "FEDERICO GARCÍA LORCA".

BORIS CHRISTOFF

Por Gonzalo Badenes

La vida

Boris Christoff nació en Sofía el 18 de mayo de 1918. Sus primeros pasos no se orientaron hacia la música como profesión, ya que cursó los estudios de Derecho. Su afición por el canto le llevó a constituir una agrupación coral, totalmente "amateur", con sus compañeros de cuartel, mientras realizaba el servicio militar.

Cuando Boris contaba veintitrés años, el azar quiso que fuera escuchado por la máxima autoridad gubernamental de Bulgaria, el Zar Boris. Sucedió en la gran catedral de Alexander Nevsky, de Sofía, durante una celebración a la que asistía el Zar. El joven Christoff interpretó una antigua balada búlgara, titulada "La matanza de Nicéforas". Estaba presente toda la corte real. El Zar quedó tan impresionado por la extraordinaria voz de Christoff que no vaciló en licenciarlo de sus deberes militares, costeándole además un viaje a Italia, donde iría a estudiar con el gran barítono Riccardo Stracciari, uno de los máximos representantes del belcanto clásico.

Eran aquellos los trágicos días de la Segunda Guerra Mundial. Italia se convirtió en un campo de batalla, donde los aliados y los nazis se disputaron durante año y medio cada palmo de terreno. Christoff tuvo la desgracia de encontrarse en la zona que todavía se hallaba en manos del ejército de Hitler. Boris se negó a formar parte de las filas alemanas y por ello fue confinado a un campo de concentración. Fueron tiempos muy duros y sus padres, que residían en Bulgaria, perdieron toda esperanza de volverle a ver con vida.

Cuando finalizó la contienda, en mayo de 1945, Christoff estaba en Salzburgo. Tuvo la fortuna de encontrar a un profesor de canto que le dio lecciones gratuitas. El joven se perfeccionó en el repertorio alemán y a la vez se integró en un grupo coral formado por refugiados rusos.

Poco tiempo después, volvió a Italia y participó en un concierto ofrecido en la Academia de Santa Cecilia, en Roma. Interpretó la "Despedida de Wotan", de **La Walkyria**. Al año siguiente debutó interpretando, sobre la escena, la mencionada ópera wagneriana. En 1947



apareció en la Scala, como Pimen en el **Boris mussorgskiano**.

El año 1949 fue decisivo para la carrera de Christoff. No sólo porque en aquel año inició su actividad discográfica, en exclusiva para La Voz de su Amo. 1949 es también y sobre todo el gran año del bajo búlgaro en la Scala. A lo largo de dos temporadas consecutivas interpretó Rocco (de **Fidelio**), Dosifeo (de **Khovanchina**), Robinson (de **Il Matrimonio Segreto**), Padre Guardiano (de **La Forza del Destino**) y por fin, una de sus creaciones máximas, el protagonista de **Boris Godunov**, que cantó en Milán el 27 de diciembre de 1949. Con ese mismo papel había hecho su debut en Londres, poco antes. Y éste sería el primer papel completo que interpretaría para el disco, ya en 1952.

En 1950 actuó en el Maggio Musicale Fiorentino, encarnando el Agamemnon de la **Ifigenia en Aulide**, de Gluck. Dos grandes papeles wagnerianos que interpretó por aquellos años fueron Marke (en **Tristan und Isolde**) y Gurnemanz (en **Parsifal**). Ambos los cantó junto a Maria Callas, en 1947 (en La Fenice, de Venecia) y en 1950 (en el Auditorio de la RAI en Roma), respectivamente.

La presencia de Christoff en el festival florentino de 1951 forma ya parte de la historia operística de nuestro siglo. Con un intervalo de un par de semanas, encarnó el Procida (de **I Vespri Siciliani**), junto a la Callas y dirigido por Erich Kleiber y participó en el estreno mundial

de una ópera de Haydn que permanecía olvidada: **Orfeo ed Euridice**. Nuevamente se formó el trío Christoff-Callas-Kleiber. Con la cantante griega intervino en **Norma** (papel de Orovoso) en Río de Janeiro y Catania (en esta ciudad también interpretaron **I Puritani**), volviendo a la Scala, siempre con Callas, para nuevas representaciones de **I Vespri Siciliani**. Y todavía en 1951 cantó Banquo (de **Macbeth**) para la RAI y los papeles de Vladimir y Kontchak (de **El Príncipe Igor**), en Milán.

Christoff actuaba asimismo en los Festivales de Salzburgo, donde fue dirigido por Karajan, en 1949, interpretando la **Novena Sinfonía** de Beethoven y el **Requiem** de Verdi. También cantó Christoff **La Pasión según San Mateo**, con Klemperer y el **Requiem** de Brahms, con Bruno Walter.

El repertorio de Christoff se ampliaba constantemente con nuevos papeles. En 1953 grabó el Mephistophélès (del **Faust** de Gounod) y al siguiente triunfó con él en la Scala. Cada vez le atraían más los grandes roles verdianos e incorporó a Silva (de **Ernani**), en una ya legendaria producción florentina de 1957, que dirigía Mitropoulos. Sobre todo le interesaba el Filippo II (de **Don Carlo**).

La discografía, como se verá después, crecía en aquellos años y casi todos los grandes papeles del repertorio del bajo búlgaro fueron registrados en estudio, en buenas condiciones técnicas. Otros, como Attila (que cantó en Florencia, en 1963, en la conmemoración del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Verdi) fueron recogidos en tomas privadas. En cambio, se ha perdido probablemente su Mosè rossiniano (de la Scala, en 1958), su curioso Colline, o aquel ya lejano Robinson cimariosiano.

A mediados de la década de los sesenta, Christoff tuvo que ser intervenido, a consecuencia de un tumor cerebral, que afectó gravemente su salud. Aunque lógicamente algo mermado, el bajo búlgaro prosiguió su gloriosa carrera y todavía por los años setenta pudo escuchársele, en Madrid, un gran Filippo II. Con este papel y los de Attila y Boris siguió cantando durante toda aquella década. Y en 1977 interpretó el Enrico, en una reconstrucción de la partitura original de **Anna Bolena**, con Leyla Gencer, en la Ópera de Roma.

Oficialmente, Christoff no se ha retirado y a juzgar por algunos testimonios radiofónicos conserva en gran medida

los atrib
caso, c
Christo

La voz

Andre
de emis
cismo e
de Chri
tando s
del "con
en el
fraseo"
miente
bargo J
carente
acusar
artificia
eslava,
La ver
reparos
toff, si
fectam
italiana
control
miento
del tim
dad, la
del ins
para las

AUTO

BOITO
BOROD
GLINKA
GOUNC
GOUNC
MASCA
MASSS
MEYER
MUSSO
MUSSO
R. KOR
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
VERDI
TCHAIK
WAGNE

MUSSO
VARIOS

VERDI
BOROD
BALAK
VARIOS
VARIOS
VARIOS

los atributos de su voz. En cualquiera caso, con una carrera como la suya, Christoff puede dormir tranquilo.

La voz

André Tubeuf ha descrito la "pureza de emisión y de entonación, el clasicismo escultural de la línea de canto" de Christoff. Giorgio Gualerzi, comentando su Filippo II (en 1975) se admiraba del "control vocal, bellamente esculpido en el acento y en la variedad del fraseo". Esas cualidades no las desmiente Rodolfo Celletti, quien sin embargo juzga la voz de Christoff como carente "de pastosidad y de terciopelo", acusando un "timbre monocorde y algo artificial", en todo un bajo "de estirpe eslava, formado en la vocalidad rusa". La verdad es que, a pesar de tales reparos, el instrumento vocal de Christoff, si no perfecto en origen, fue perfectamente adiestrado según la escuela italiana, sustentándose la emisión en el control del "fiato" y en la "enmascaramiento" del sonido. La homogeneidad del timbre, reforzada por cierta nasalidad, la cuidada dicción y la flexibilidad del instrumento para la "mezza voce", para las notas *filadas*, son características

innegables en esta voz de resonancias *catedralicias*.

El arte

Christoff ha sido uno de los grandes cantantes-actores de nuestro tiempo y la simple audición discográfica no revela la auténtica dimensión de su arte, que precisa, como señala John Steane, "del maquillaje, el vestuario y la puesta en escena". Recuerda este crítico la imponente presencia de Christoff cuando aparecía sobre el escenario, ataviado como Filippo II, "con su bastón, sus mastines y la sobriedad de su porte", o en la escena de la coronación, del **Boris**, dirigiendo su mirada hacia el público mientras musitaba su primer monólogo.

Lauri-Volpi, al referirse a la técnica vocal de Christoff, descubre que, a semejanza de Chaliapin, el bajo búlgaro "conoce el eco físico del canto". Y todavía agrega: "Christoff canta las notas y sabe coserlas, remendarlas, siempre atento y vigilante a no sobrepasar los límites y las posibilidades de los propios medios vocales".

Sin duda, Christoff ha sido uno de los *animales operísticos* más sensacionales de aquel período posbélico, en el que

brillaron nombres como la Callas, la Schwarzkopf, Hotter, Windgassen, la Tebaldi... quizá la auténtica "edad de oro" antes del bache histórico que se produjo tras la desaparición de aquellas inmensas figuras.

Si en el teatro ha sido admirable la presencia del gran bajo, quizá su contribución al mundo del lied vaya a sobrevivir con mayor durabilidad, al menos en el dominio estricto de la música vocal rusa. Hace unas semanas, los críticos de RITMO, con notable mayoría, concedimos el premio a la mejor grabación histórica recuperada en CD en álbum de las canciones de Mussorgsky, registrado por Christoff entre 1955 y 1957. Sinceramente, creo que quien no conozca aún esta prodigiosa recreación artística no habrá caído, del todo, en la grandeza del arte de Christoff. Puede que algunos discutan, como ha hecho Celletti, ciertos detalles técnicos o expresivos de Christoff en el campo de la ópera italiana, incluso en su Mephisto francés podrán hallar los hipercríticos aspectos discutibles. Pero en esta integral mussorgskiana todos estarán de acuerdo en otorgar a Christoff un absoluto "cum laude" por su arte profundo, hecho de sutilezas, expresivo sin concesiones.

DISCOGRAFIA

ÓPERA COMPLETAS

AUTOR	OBRAS/PERSONAJE	OTROS INTÉRPRETES	FECHA	EDICIÓN LP* o CD
BOITO	Mefistofele (Mefisto)	Prandelli/Pini/Ópera Roma/Gui	1956	EMI QUALP 10156/57*
BORODIN	El Príncipe Igor (Konchak y Galitski)	Cekerlijski/Wiener/Ópera Nal. Sofia/Semkov	1967	EMI SCL 3714*
GLINKA	La vida por el zar (Susanin)	Stich-Randall/Gedda/Orq. Lamoureux/Markevich	1958	EMI 7696982 (2)
GOUNOD	Faust (Mephistophélès)	Gedda/V. de los Ángeles/Ópera París/Cluytens	1953	EMI QUALP 1721/4*
GOUNOD	Faust (Mephistophélès)	Gedda/V. de los Ángeles/Ópera París/Cluytens	1958	EMI 7699832 (3)
MASCAGNI	Iris (Il Cieco)	Di Stefano/Petrella/Rai Roma/Gavazzeni	1956	SRO 502-2*
MASSSENET	Don Quichotte (Don Quichotte)	Berganza/Badioli/Rai Milán/Simionetto	1957	MELODRAM MEL CD 27027 (2)
MEYERBEER	Robert le Diable (Bertram)	Scotti/Merighi/Communale Florencia/Sanzogno	1968	HUNT CD 549 (3)
MUSSORGSKY	Boris Godunov (Boris, Pimen y Varlaam)	Gedda/Zareska/Orq. Radio France/Dobrowen	1952	EMI SLS 5072
MUSSORGSKY	Boris Godunov (id.)	Uzunov/Lear/Conservatorio París/Cluytens	1962	EMI CDS 747 9938 (3)
R. KORSAKOV	Ivan el Terrible (Iván)	Panini/Bondino/Ópera Roma/Schippers	1959	GOP 720 (2)
VERDI	Attila (Attila)	Guelfi/Communale Florencia/Bartoletti	1963	MOVIMIENTO MUSICA 02.018 (2)
VERDI	Aida (Ramfis)	Milanov/Bjoerling/Ópera Roma/Perlea	1956	RCA GD 86652 (3)
VERDI	Don Carlo (Filippo II)	Filippeschi/Stella/Ópera Roma/Santini	1954	EMI 153-01590 (3)*
VERDI	Don Carlo (Filippo II)	Vickers/Brouwenstijn/Covent Garden/Giulini	1958	PARAGON DSV 52068 (3)*
VERDI	Don Carlo (Filippo II)	Tucker/Gobbi/Ópera Lírica de Chicago/Votto	1960	G.O.P. 38/3*
VERDI	Don Carlo (Filippo II)	Fernandi/Jurinac/Filarmónica de Viena/Santini	1960	MELODRAM MEL 036 (3)*
VERDI	Don Carlo (Filippo II)	Labbo/Stella/Scala Milán/Santini	1961	DEUTSCHE G. SLPM 138760/3*
VERDI	Ernani (Silva)	Del Monaco/Cerquetti/Com. Florencia/Mitropoulos	1957	MELODRAM MEL CD 27016 (2)
VERDI	Forza Destino (Guardiano)	Corelli/Tebaldi/San Carlo Nápoles/M. Pradelli	1958	G.O.P. (Privada)
VERDI	Simon Boccanegra (Fiesco)	Prandelli/V. de los Ángeles/Ópera Roma/Santini	1957	EMI 153 00151/53*
VERDI	Vespri Siciliani (Procida)	Callas/Kokolios/Com. Florencia/Erich Kleiber	1951	MELODRAM MEL 36020 (3)
TCHAIKOVSKY	Mazeppa (Kochubery)	Olivero/Bastianini/Com. Florencia/Perlea	1954	CETRA LO 43/3*
WAGNER	Meistersinger (Pogner)	Taddei/Capecchi/Rai/Von Matacic	1962	MELODRAM MEL 408 (5)*

RECITALES

MUSSORGSKY	Canciones completas	Moore/Labinsky/Orquesta Nacional Francesa/Tzipine	1955/57	EMI CHS 7630252 (3)
VARIOS	Canciones populares rusas	Orquesta Balalaika/Liakoff		DEUTSCHE GRAMMP. 2536115*
VERDI	Misa de Requiem	Fernandi/Vartenissian/Ópera de Roma/Serafin	1959	EMI SDXW 3055
BORODIN, CUI, BALAKIREV, GLINKA	Canciones	Diversos acompañantes	1958	EMI (descatalogado)*
VARIOS	Arias de ópera	Orquesta de Radio Bulgaria/Gracis	1970	BALKANTON*
VARIOS	Canciones y Arias	Diversos acompañantes	1949/52	EMI RLS 735 (3)*
VARIOS	Arias de ópera	Diversos acompañantes	1960	EMI 0531010481*
VARIOS	Arias italianas	Orquesta de la Ópera de Roma/Gui	195?	EMI SLS 5090*

DOBRI XRÍSTOV

Por **Salustio Alvarado**
y **Boriana Sázdova-Alvarado**

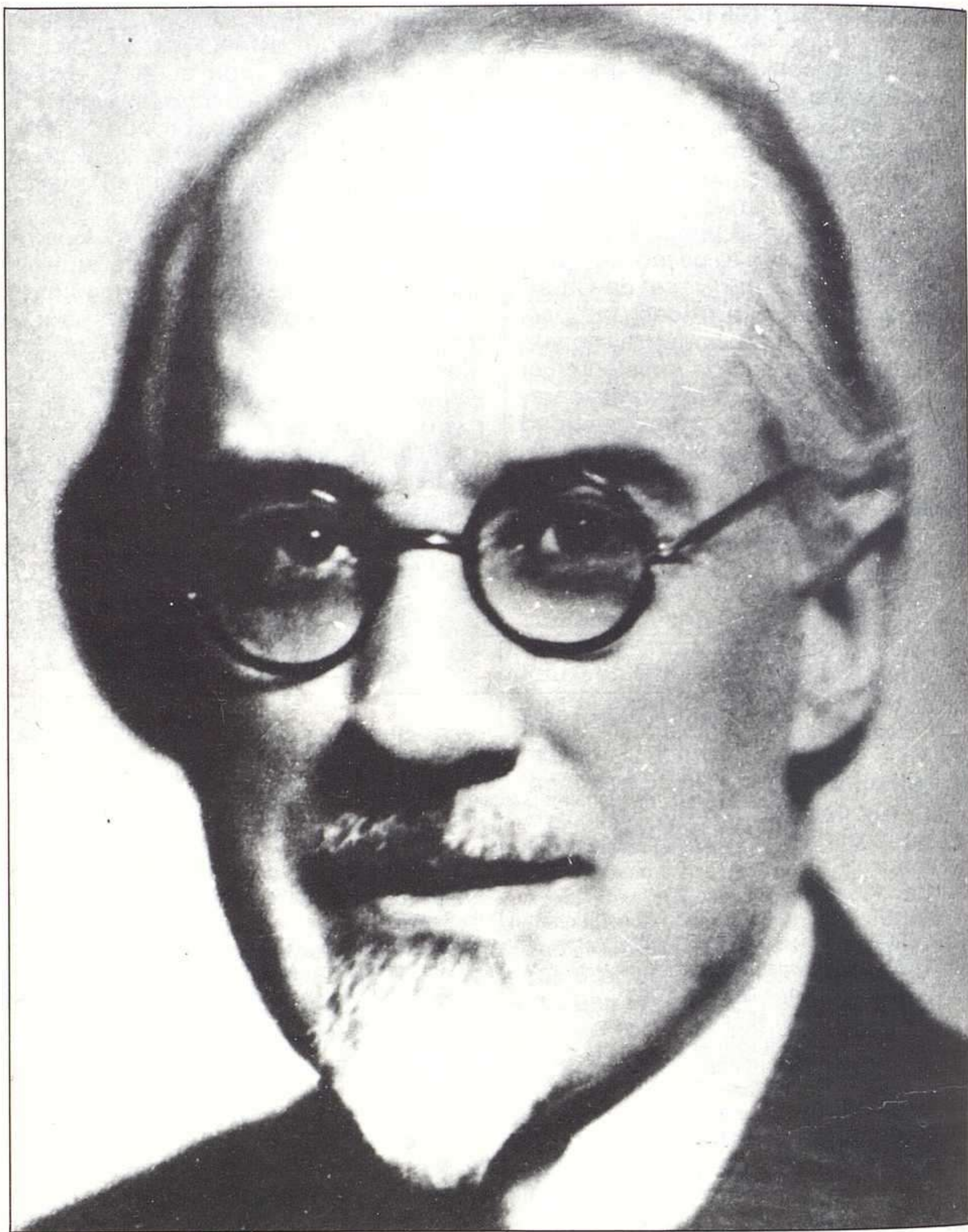
VIDA Y OBRA

Cuando la música de Europa Occidental había alcanzado el culmen de su desarrollo y en Rusia el célebre Grupo de los cinco habían renovado la música nacional y creado las condiciones para que se desarrollaran los genios de Musorgskij y Čaikovskij, Bulgaria estaba todavía bajo el yugo otomano. Así, por la misma época en que se estrenaba **El Lago de los Cisnes**, las ciudades y pueblos búlgaros temblaban bajo el sable de los turcos a consecuencia la bárbara represión de la sublevación de abril de 1876.

Tras la liberación, era mucho lo que había que hacer en el país, para superar siglos de aislamiento cultural del resto de Europa y para incorporar a Bulgaria a las corrientes de la música occidental. Ésta fue la labor de músicos búlgaros que salieron a estudiar fuera de su patria y también la de músicos de otros países que ejercieron su labor en Bulgaria. Gracias a sus esfuerzos pudo surgir una primera generación de compositores búlgaros. Y la figura más importante de esta generación es Dobri Xristov, cuya herencia creativa es parte esencial de la cultura musical búlgara.

Dobri Xristov nació el 14 de noviembre de 1875 en Varna. Su padre, Xristo Ivanov era peletero. Desde niño sintió gran afición a la música y tocaba a escondidas un violín que había comprado con el dinero obtenido cantando villancicos. Dobri Xristov tenía que estudiar por su cuenta, pues no había nadie que le enseñara solfeo. Tampoco desperdiciaba las oportunidades de escuchar música que le brindaban los conciertos de las bandas militares al aire libre. Memorizaba de oído todas las marchas y luego las tocaba en su flautín, instrumento que también aprendió a tocar de manera autodidacta.

Más tarde, cuando estudiaba el bachillerato, cantó en el coro de alumnos de su liceo y llegó a formar una orquesta de estudiantes. A los 16 años empezó a componer música: mazurcas y canciones para coro. Acabados sus estudios secundarios, y ya célebre como músico, fue contratado como profesor en su ciudad natal. Ese mismo año, 1894, escribe dos colecciones de canciones populares, con



las que se hizo célebre en todo el país.

Como maestro, Dobri Xristov demostró sobresalientes cualidades de pedagogo, pero, con todo, sintió necesidad de perfeccionar su formación musical, bastante precaria en algunos aspectos, viajando al extranjero. En 1896 se presentó a un concurso para una única beca de estudios en Bohemia, pero no lo ganó. Entonces los ciudadanos de Varna organizaron una colecta y con lo recaudado pudo ir a estudiar a Praga. En septiembre de 1900 se presentó en el conservatorio de Praga con varias de sus composiciones y fue aceptado sin examen. Frecuentó las clases de Antonín Dvořák, y aprendió

de su maestro, así como del estudio de las composiciones de Bedřich Smetana, el arte de escribir música basada en los tesoros de folclore.

Terminados en 1903 sus estudios de composición en Praga, dirigió con mucho éxito el estreno en un concierto público de su suite orquestal **Sonidos de los Balkanes** y de dos canciones para solista sobre versos del poeta checo Halek. De regreso a su ciudad natal, reemprendió su labor pedagógica, a la vez que dirigía el coro de la sociedad musical Družba (Amistad). También se hizo cargo del coro de la Iglesia de Nuestra Señora de Varna, que bajo su dirección alcanzó un

altísimo nivel artístico.

Con motivo de la inauguración del Teatro Nacional de Sofía en 1907 se organizó un certamen de composiciones. Dobri Xristov participó en dicho concurso con la obertura **Ivailo** y ganó el primer premio. A raíz de este éxito se quedó a vivir en la capital búlgara como profesor de música de un liceo, donde creó muchas canciones de inspiración folclórica. Gracias a su extraordinaria calidad, este coro colaboró regularmente con la Ópera de Sofía, por lo cual Dobri Xristov es considerado como el primer maestro de coro de ópera en Bulgaria.

En 1909 cayó gravemente enfermo y fue a curarse a Suiza. En 1911 regresó a Bulgaria y siguió con su actividad de compositor. Dobri Xristov desde 1896 había comenzado a investigar sobre la canción popular búlgara. Resultado de sus trabajos es la obra editada en 1913 que tituló **Las bases rítmicas de la música popular**, con la que sentó los cimientos de la ciencia musical folclórica búlgara. En este libro define las particularidades de la rítmica en el folclore búlgaro y analiza la formación de los compases irregulares que son los característicos de esta rítmica. En 1928 reelaboraría a fondo este tratado añadiendo sus nuevos descubrimientos sobre la estructura metrorrítmica de la canción búlgara.

En 1912 Dobri Xristov había viajado a Constantinopla para estudiar la música oriental, pero el estallido de la Primera Guerra Balcánica interrumpió su trabajo y tuvo que regresar a Bulgaria. Durante la Segunda guerra Balcánica y la Primera Guerra Mundial compuso marchas e himnos patrióticos.

En 1918 se hace cargo de la dirección de la Escuela de Música de Sofía introduciendo profundas reformas y elevando el nivel de la preparación profesional. En 1920, con el coro y la orquesta de la Escuela, y la colaboración de solistas, montó un ambicioso programa que incluía el oratorio de Haydn **La Creación**, la **Coral** de Beethoven y **Stabat Mater** de Rossini. Nunca antes se había presentado ante el público búlgaro con un concierto tan grandioso, con cuyos beneficios se crea el fondo para una Academia Nacional de Música.

En 1920 Dobri Xristov tuvo que abandonar la Escuela de Música por desavenencias con otros profesores y se vio obligado a ganarse la vida como maestro de coro en un teatro de opereta. En 1922 pasó a ser profesor de música en un liceo masculino y ese mismo año fue nombrado catedrático de Teoría de la Música en la recién inaugurada Academia Estatal de Música. Al mismo tiempo renueva la actividad del coro Rodna Pesen, que se había interrumpido como consecuencia de las guerras balcánicas y durante dos años ejerció como director de la Ópera Nacional.

Por sus méritos musicales Dobri Xristov fue elegido en 1928 miembro de la Academia Búlgara de Ciencias y fue el primer músico que ingresó en dicha institución.



Templo-memorial de San Alejandro del Neva en Sofía, de cuyos famosos coros fue director Dobri Xristov desde 1935 hasta su fallecimiento en 1941.

De 1922 a 1930 desarrolló una intensa actividad de compositor escribiendo gran número de canciones para coro inspiradas en la música popular. En 1933 se jubiló de su cátedra en la Academia Estatal de Música. En 1935 fue elegido miembro del Instituto Esloveno en Praga y comenzó a dirigir el coro más grande de Bulgaria el de la Catedral de San Alejandro del Neva de Sofía, puesto que desempeñó hasta el fin de sus días. Con la salud quebrantada por tantos años de intensa labor, Dobri Xristov sufrió un ataque, a consecuencia del cual falleció el 23 de enero de 1941, a los sesenta y cinco años de edad.

La importancia de Dobri Xristov para la cultura musical búlgara es primordial, a pesar de las desfavorables condiciones en las que desarrolló su labor. Su talento melódico se revela en la canción coral, tanto en sus numerosas composiciones propias como en la armonización de canciones populares, en las que resalta su riqueza metrorrítmica y la belleza de su melodía. Sus obras religiosas son igualmente notables, como la **Liturgia de San Juan Crisóstomo** y las **Visperas**, que se cuentan entre lo más logrado de la música eclesiástica ortodoxa. La producción orquestal de Dobri Xristov es, por el contrario, más modesta, aunque cuenta con obras de importancia. Su primera pieza sinfónica es la **Suite Balcánica núm. 1**, de carácter programático, que consta de cuatro movimientos y fue compuesta en el año 1903. Destaca también en este campo la obertura dramática solemne **Ivailo**, escrita en 1906, que se inspira en un episodio de la historia medieval búlgara. La última obra sinfónica del autor es el poema **Epopeya de Tutrakán** escrita en 1917, para exaltar el heroísmo de los soldados búlgaros en la

batalla de Tutrakán durante la Primera Guerra Mundial.

DISCOGRAFÍA

Dado que lo más importante y conocido de la producción de Dobri Xristov en su obra litúrgica, a continuación damos una relación de grabaciones dedicadas a la música religiosa ortodoxa eslava, en las que figuran composiciones de Dobri Xristov, junto con piezas de otros compositores, tanto búlgaros como rusos:

- **Grande Liturgie Orthodoxe Slave.** Chœur bulgare "Svetoslav Obretenov". Dir.: Gueorgui Robev. Harmonia Mundi HMC 90101.
- **Grande Liturgie Orthodoxe Slave.** Vol. 2. Chœurs d'hommes de la Radio-Télévision Bulgare. Dir.: Mikhail Milkov. Harmonia Mundi HMA 190105.
- **Grande Liturgie Orthodoxe Slave.** Vol. 3. Chœurs d'hommes CHORALE SOFIA. Dir.: Dimitre Rouskov. Harmonia Mundi HM 137.
- **Grande Liturgie Orthodoxe Bulgare.** Chœurs mixtes de la Radio-Télévision Bulgare. Dir.: Mikhail Milkov. Harmonia Mundi HM 122.
- **Orthodox Chants.** Yoan Kukuzel Angeloglassniyat Chamber Ensemble. Cond.: Dimiter Dimitrov. Balkanton 050012.

BIBLIOGRAFÍA

- Krástev, V.: Dobri Xristov. Sofía. 1954.
- Míncev, I.: Dobri Xristov en 120 Beležiti Kompozitori (120 Compositores Ilustres), pp. 107-116. Sofía. 1984.
- Grove's Dictionary. Vol. 10, pp. 52-53.

Libros y partituras

HOGHE, Raimund: Pina Bausch, historias de teatro-danza. Trad.: Andrés Carandell. Fotos: Ulli Weiss. Colección: Hechos reales. Ultramar Editores, S. A. 1988 - Barcelona, 170 págs.

El 27 de julio de 1940 nació Pina Bausch en Solingen. A los quince años empezó sus estudios de danza en la Folkwang Schule de Essen, bajo la dirección de Kurt Jooss. Cuatro años más tarde sería becada por la German Academic Exchange Service para proseguir sus estudios en la Julliard School of Music de Nueva York, donde tiene de profesores a Antony Tudor, José Limon, Alfredo Corvino, Margret Craske, Louis Horst y a La Méri.

PINA BAUSCH

HISTORIAS DE TEATRO-DANZA POR RAIMUND HOGHE



FOTOS DE ULLI WEISS

ULTRAMAR

Al mismo tiempo forma parte de la Dance Company Paul Sanasardo y Donya Feuer. En 1961 era contratada por el New American Ballet y el Metropolitan Opera House de Nueva York, a la vez que colabora con Paul Taylor. En 1962 regresa a Alemania donde se integra como solista en la Folkwang Ballet de Kurt Jooss hasta 1968 que es cuando empieza su labor como coreógrafa de la compañía. Entre 1973 y 1974, Pina Bausch toma la dirección del Wuppertal Dance-Theater, época en la que el *ballet de escena* alemán comienza a desarrollarse activamente. Sin embargo, las obras

de Bausch desquiciarían a los ortodoxos. Pronto sería saludada como "la vestal de hielo" o como "una monja sobre patines", según palabras de Federico Fellini tras ver su creación 1980.

Con todo, Pina Bausch se ha convertido en un personaje tan esencial y primordial, que ignorarla sería desconocer nuestra propia época.

El teatro-danza se desarrolla dentro de un contexto que se podría denominar *teatro de la experiencia*, donde el artista se enfrenta a la realidad, expresándose a partir de su realidad física.

La edición en castellano que nos brinda la editorial Ultramar de la obra de Raimund Hoghe traducida por Andrés Carandell es un documento muy recomendable a todo amante de las artes escénicas. Se trata de una narración ágil ilustrada con esbozos, preguntas, temas y consignas de algunos de los ensayos, y completada con análisis de sus obras, retratos de bailarines... El ameno estudio de Hoghe invita a vivir la escena bauschiana, una forma de entender los entramados escénicos del teatro contemporáneo, de la obra abierta.

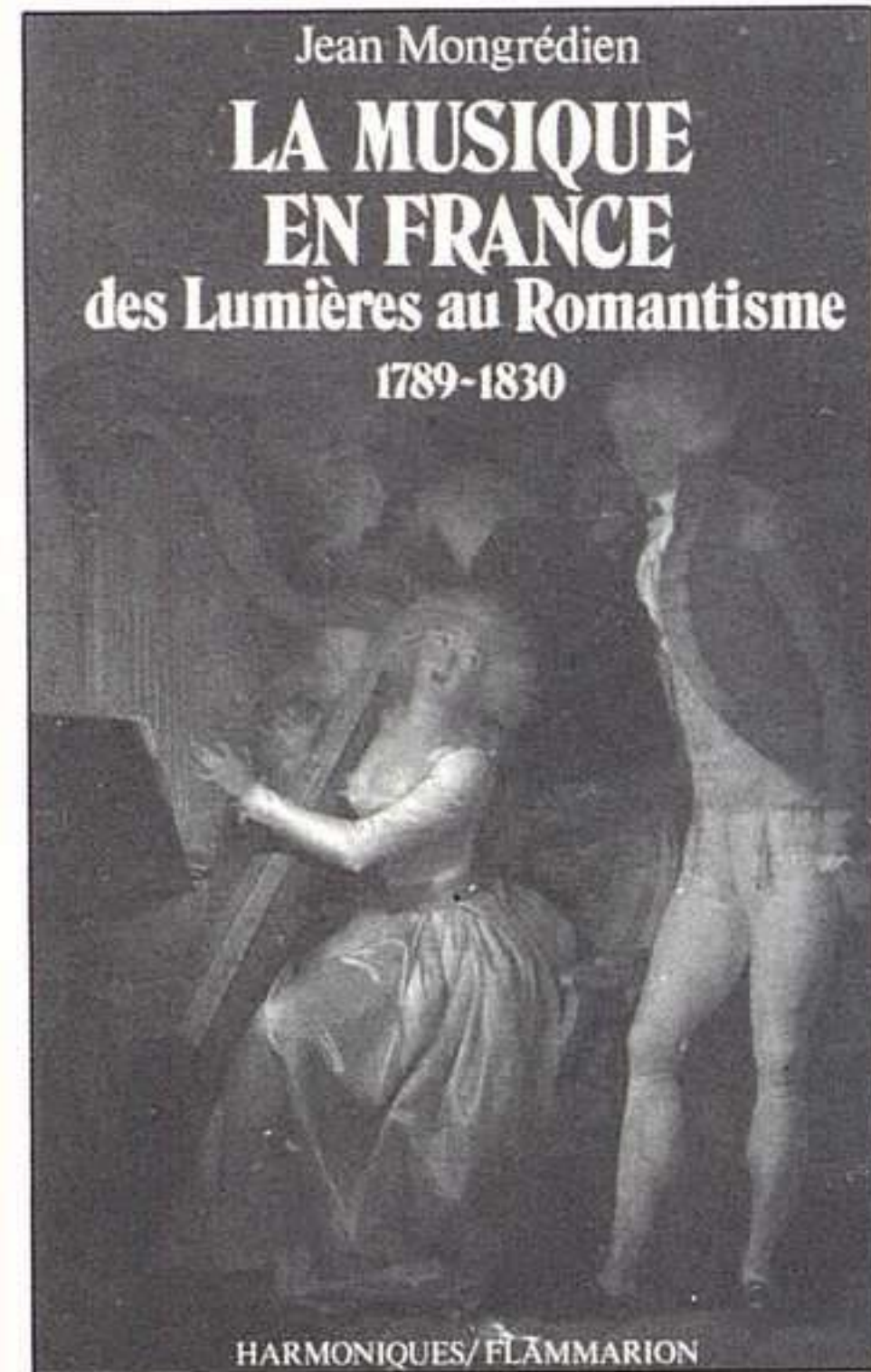
Carlos Murias Vila

MONGRÉDIEN, Jean: La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830). Colección Harmoniques. Serie La Musique en France, t. IV. 370 páginas y 12 ilustraciones. Editorial "Flammarion". París, 1986. ISBN: 2-08-064651-6.

Analiza esta obra la evolución de la música francesa entre 1789 y 1830. El autor estudia, tanto en París como en provincias, la enseñanza del arte de Euterpe, las canciones e himnos revolucionarios, los teatros líricos, el género religioso, los conciertos públicos y privados y, por último, las composiciones instrumentales.

Jean Mongrédien extrae sus conclusiones, después de ocuparse de la recepción en la Francia de esa época de los músicos alemanes, desde Johann Sebastian Bach a Felix Mendelssohn-Bartholdy. Así sostiene, en págs. 332-335, que del Siglo de las Luces al Romanticismo acaeció

un cambio evolutivo, y no una revolución, en la música gala. Ello es verdadero, a pesar de la génesis de tan importantes novedades como: a) el fin de los dúos, tríos y sonatas con acompañamiento de bajo; b) el término del cuarteto concertante; c) la progresiva decadencia del estilo galante y la sinfonía concertante; d) el reemplazo del gran motete por el oratorio latino;



y e) la aparición del piano, instrumento susceptible de cualquier diálogo con la cuerda y la madera en plan de igualdad.

Cuatro son los aciertos fundamentales del volumen reseñado: a) el explicar los orígenes en 1795 del Conservatorio de París dentro de una política regularizadora de las actividades educativas, a la que han de unirse los nacimientos en la misma urbe, un año antes, de las Escuelas Normal y Politécnica, además del Conservatorio de Artes y Oficios (págs. 11 y 16); b) la cita de la apertura de las óperas, a lo largo de esta época, a temas relativos al Oriente Próximo y Lejano, al Antiguo Testamento y a las mitologías celta y escandinava (pág. 49); c) la ubiación en el trienio 1826-1828 de la victoria del espíritu romántico en la Gran Ópera de París, merced a los éxitos que allí lograron Gioacchino Rossini y Daniel François Esprit Auber (págs. 82-87); y d) el atribuir el auge de la docencia privada de la música a las cantantías de los organistas parro-

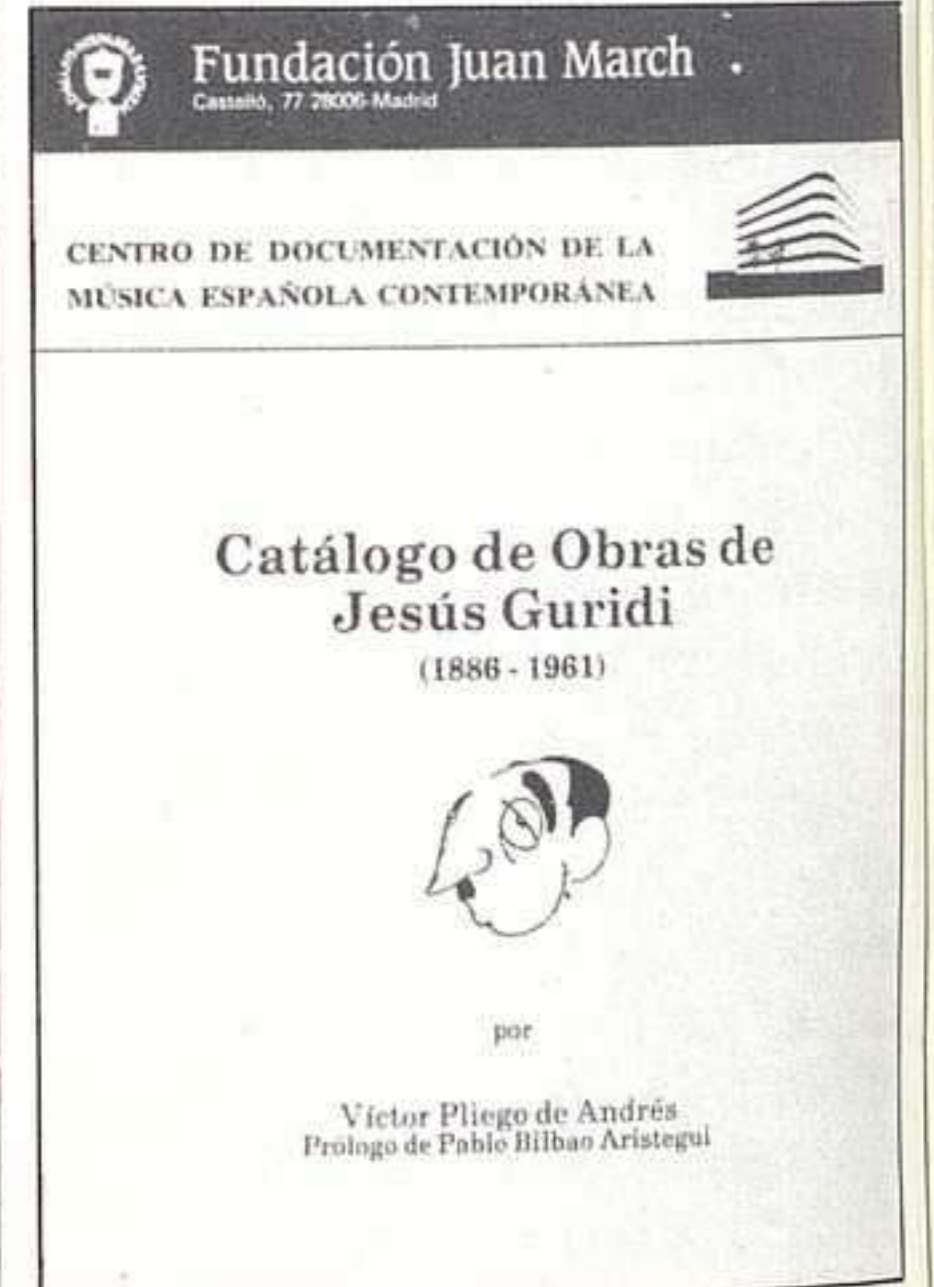
quiales, impuestas por la Revolución (pág. 189).

En casi todo el libro se observa la completa dependencia de las provincias respecto a París en lo concerniente a la vida musical. Yo hubiese atribuido ese fenómeno, empero, a la naturaleza de una e indivisible, que sus propios hacedores otorgaron a la I República Francesa.

Gonzalo Fernández

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: Catálogo de obras de Jesús Guridi (1886-1961). Prólogo de Pablo Bilbao Arístegui. Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March. Madrid 1989, 282 págs.

El Centro de Documentación de la Música Contemporánea de la Fundación Juan March está publicando una colección de ca-



tálogos de gran interés; han aparecido ya el de Conrado del Campo (1986), el de Julio Gómez (1987) y el de Joaquim Homs (1988). De todos ellos nos hemos ocupado puntualmente en estas páginas.

Aparece ahora el **Catálogo de las obras de Jesús Guridi (1886-1961)**, por Víctor Pliego de Andrés. La producción de Guridi, tal como aquí se presenta, es muy extensa: 161 obras identificadas y fechadas, a más de un larguísimo apéndice de referencias, obras perdidas, arreglos, ejercicios, canciones populares, etc. Como en otros casos, el lector queda sorprendido al en-

contrarse con un número de obras mucho mayor de lo que podía imaginar. Guridi escribió mucho, trabajó realmente sin descanso. Y, como tantos compositores, tuvo necesidad de dedicar gran parte de su tiempo a tareas de escasa relevancia artística: músicas de cine, pequeños encargos y peticiones en el terreno popular, arreglos, piezas corales ocasionales... Es notable la dedicación de Guridi al teatro: además de sus muy conocidas **Mirentxu, Amaya, El caserío y La meiga**, escribió numerosas zarzuelas, sainetes y similares quizá en busca de algún gran éxito económico. Es notable también la cantidad abrumadora de música religiosa de Guridi. Y, por supuesto, la importancia decisiva de la canción folclórica en su obra (del folclore vasco sobre todo, pero también de otras zonas). En cambio, no hay prácticamente música de cámara, y la de piano es poco significativa.

La labor de Víctor Pliego ha sido muy minuciosa. Se aporta una gran cantidad de noticias inéditas sobre las partituras y su localización, aparte de sintetizar todos los datos de las biografías principales (Arozamena, Sagaría). Se rectifican fechas de estrenos y se señalan numerosas ediciones, manuscritos y grabaciones. Por cierto, la localización de casi el 50 por 100 de los manuscritos originales es evidentemente un éxito; pero sorprende la cantidad de originales desaparecidos. Sorprende también el bajo número de ediciones: sólo el 34 por 100 de las obras de Guridi han sido editadas. Hay que agradecer a Víctor Pliego la inusual aportación de todos estos porcentajes, así como de unos índices muy completos; ambas cosas permiten una excelente visión de conjunto de la producción de Guridi.

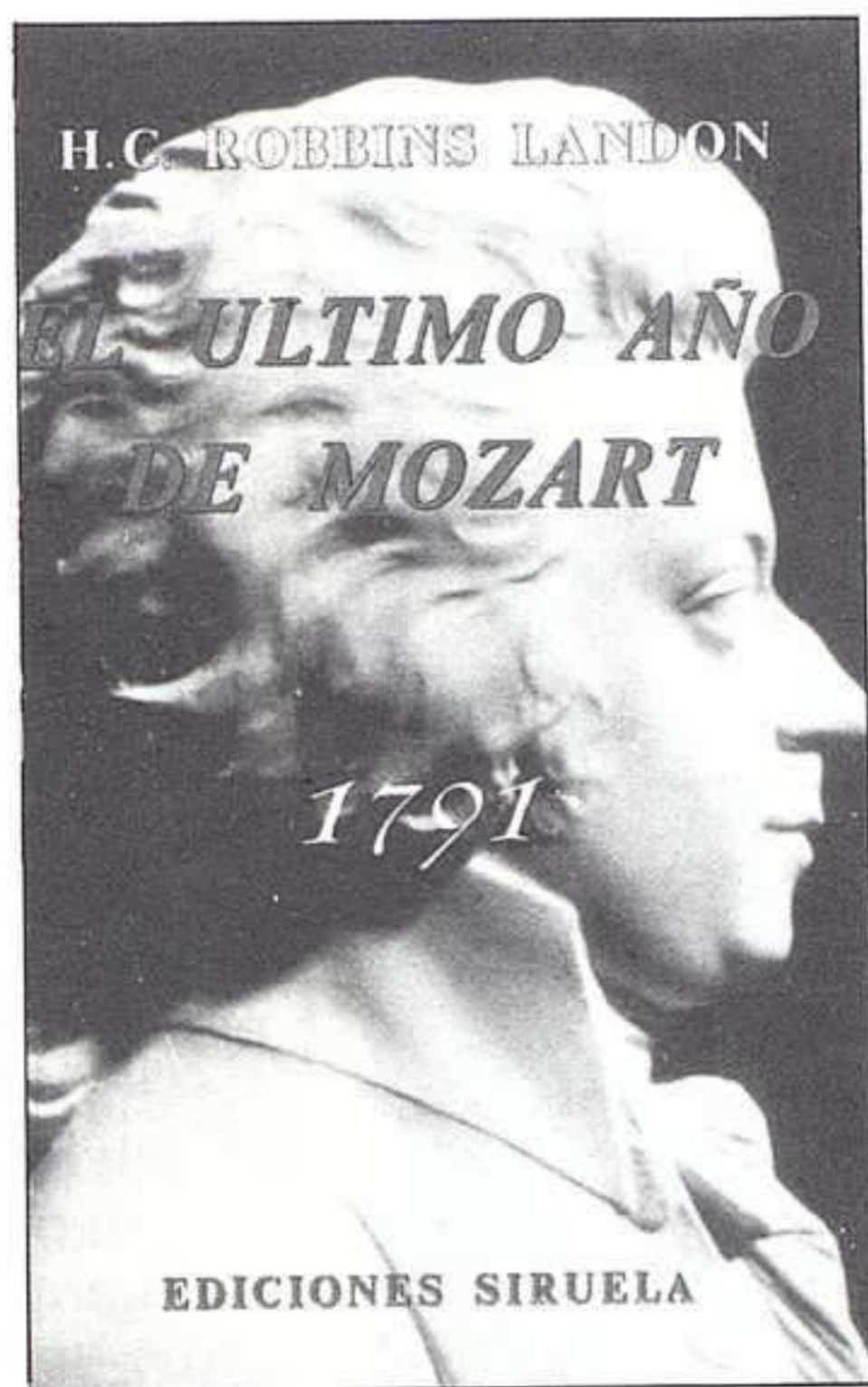
Ramón Barce

ROBINS LANDON, H. C.: 1791. El Último Año de Mozart. Traducción: Gabriela Bustelo y Beatriz del Castillo. Ediciones Siruela. 266 págs. 40 ilustraciones. Precio: 2.850 pesetas (con IVA).

H. C. Robins, el conocido musicólogo americano fundador de la Sociedad Haydn, autor de varias ediciones críticas de las **Sinfonías** del autor austriaco, es también una sólida autoridad en materia mozartiana. Tanto que sale airoso de la propuesta del libro que se comenta, nada más y nada menos que la crónica del último año de vida de Mozart. Bajo una rigurosa sistemática de acumulación y contraste de datos, de los más variados y a veces curiosos datos, Robins nos habla en su libro de los temas que esperamos, de los que ha de hablar: la descomposición de las relaciones del mú-

sico de Salzburgo con el poder político y los poderes económicos de la Corte; del **encargo del Requiem**; de la masonería y del Mozart masón; de Salieri, de Constanza; de la economía familiar de los Mozart... de la muerte del genio y sus causas...

Pero no se trata —como era de esperar dado el autor quien es— de un trabajo de recopilación de datos, de un trabajo periodístico; más bien se produce una interpretación de los hechos tomando partido. Y ahí empiezan los problemas: Robins intenta volver a ciertos puntos de partida en la investigación mozartiana que hoy ya no tiene sentido sostener: Mozart vivió y sobre todo murió pobre; Constanza y su padre se aprovecharon de él todo y más; Viena, y sobre todo Salzburgo, fueron nefastas



para Mozart y su arte, etc. Es decir, hubo mucho agente externo que causó, aun indirectamente, la ruina de Mozart; intentar soslayar esto —para desmitificar lo que no se puede desmitificar— me parece un error o, en el mejor de los casos, un esfuerzo innecesario.

Sin embargo, el libro ha de leerse; está bien escrito y documentado. Algunas curiosidades, como el estudio de Else Radant "Un estudio ilustrado del piso y el vestuario de Mozart", impagables.

Pedro González Mira

SIEMENS HERNANDEZ, Lothar: Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo. Discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Santa Cruz de Tenerife 1989. 48 págs.

Se publica ahora el discurso de ingreso de Lothar Siemens en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, recepción que tuvo lugar en 1984, juntamente con la emo-

tiva contestación de la académica Lola de la Torre. En este trabajo, breve pero apretado de datos, Lothar Siemens traza una biografía y semblanza del compositor canario Agustín Millares, hoy olvidado como tal, aunque muy conocido como novelista y como historiador, especialmente por su **Historia General de las Islas Canarias**.

Agustín Millares Torres (1826-1896) perteneció a una familia canaria que no ha dejado de producir músicos, escritores, investigadores y artistas desde hace dos siglos hasta hoy mismo. El biografiado reunía en sí condiciones múltiples que le hicieron actuar con éxito en muchos terrenos. En el de la música, además de director y de destacado intérprete de cuerda (tocaba el violín, la viola y el violoncello), fue un organizador excepcional, al que la vida musical de Las Palmas debe muy importante iniciativas y realizaciones; y un notable estudioso de la historia musical. Entre 1846 y 1848 residió en Madrid, estudiando en el Conservatorio con José Díez, Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni. Actuó como cuartetista en las famosas tertulias de Juan Gualberto Gómez, y se relacionó también con Iradier y con el citado Saldoni, que en su **Diccionario de efemérides** publicó la autobiografía de Millares y que sin duda recibió de éste alguna información sobre la música canaria.

Como compositor, Millares es-

cribió varias zarzuelas, alguna en fecha muy temprana, así **Un disfraz**, de 1845 (anterior a la actividad de Hernando y Oudrid), **Elvira** (1853), **Pruebas de amor** (1856), **Un amor imposible** (1875), **Blanca** (1886), **Adalmira** (1886) y **El misterio de la vida** (1888). También música religiosa, la mayor parte para voces y orquesta (tres **Misas**, dos **Pasiones**, dos **Misereres**, **Invitorio de difuntos**). Obras para orquesta, como **Oberturas**, **Fantasías**, **Sinfonías**. Y, muy de acuerdo con la época y las circunstancias, algunas piezas para banda, himnos, valeses, marchas. No faltan tampoco los repetidos intentos de abordar la ópera, esa ópera española que era la obsesión de nuestros compositores de aquel tiempo.

Lothar Siemens es uno de nuestros grandes investigadores en el terreno de la musicología (sin olvidar tampoco su faceta de compositor); posee además la virtud de evocar muy fiel y vivamente las épocas y ambientes que estudia. Aquí se revive, en esa pequeña historia que es la trama de la gran historia —como decía Simmel de la Sociología—, la vida musical de Las Palmas en la segunda mitad del siglo XIX. Un agitado baile de personajes de idealismos, rencillas, logros y fracasos, en el que destaca la figura, a veces trágica, de Agustín Millares Torres.

Ramón Barce

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

FONT I ROMAGOSA, J.: Sistema musical numérico. Con método dodecasílabo de solfeo. Clivis Publicacions. Barcelona 1989, 135 págs.

PÉREZ RIBES, Juan: Villancicos y canciones extremeñas. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz 1989, 131 págs.

Riviste musicali in Europa, 1. Banca Dati, Bollettino Luglio 1988. Edizioni Unico-poli. Roma, 1989, 647 págs.

JARABA, Miguel-Ángel: Teoría y práctica del canto coral. Colección Fundamentos 102, Ediciones Istmo y Editorial Alpuerto, S. A. Madrid 1989, 172 págs.

REVISTAS

"Nassarre". Revista aragonesa de Musicología. V, 1.

Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza 1989, 261 págs. Colaboraciones de Daniel Birouste, Bertrand Lazerme, Antonio Gallego, Jaime González Lóbez, Alfonso de Vicente Delgado, María A. Ester-Sala, José Luis de la Fuente Charfole, Jesús Gonzalo López y Emilio Jiménez Aznar.

"Neue Zeitschrift für Musik", noviembre 1989, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1989, 68 págs. Artículos de Jürg Jecklin, Rein A. Zondergeld, Bernhard R. Appel, Lutz Lesle, Annette Kreutziger-Herr.

"Universitas", revista trimestral alemana de Letras, Ciencias y Artes (en español). Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1989, vol. XXVII, 76 págs.

"Boletín informativo". Fundación Juan March, n.º 195, diciembre 1989, Madrid 1989, 48 págs.

VERSIONES COMPARADAS

HERBERT VON KARAJAN, PARADIGMA Y COMPLEMENTO DE SÍ MISMO

Por Xavier Casanovas-Danés

BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Janowitz, Rössel-Majdan, Kmentt, Berry. Wiener Singverein. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

BEETHOVEN: las 9 Sinfonías; Oberturas "Egmont" y "Coriolano". Schwarzkopf, Höffgen, Haefliger, Edelman. Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Orquesta Philharmonia. Director: Herbert von Karajan.

Marca: Deutsche Grammophon, EMI
Soporte: disco compacto
Referencia: 429 036-2. 5 CDs;
CMS 763 310-2. 5 CDs
Grabación: ADD
Duración: 5 h. 32' 33", 5 h. 55' 42"
Serie: media (DG), normal (EMI)

Interpretación: ★★★★★ a ★★★★★ (DG)
★★★★ a ★★★★★ (EMI)
Sonido: ★★★ a ★★★★★

Acallados los ecos hagiográficos suscitados a raíz de su fallecimiento, es momento de valorar la significación de Herbert von Karajan en nuestro panorama musical. Y nada más oportuno que hacerlo a partir de una actividad que él cuidó como el que más y que le ha reportado una celebridad sin precedentes: las grabaciones discográficas.

Coinciden actualmente en el mercado español las reediciones de dos integrales del ciclo completo de las **Sinfonías** de Beethoven. Una, la que grabó en 1963 para Deutsche Grammophon, es considerada como un punto de referencia ineludible. La otra, grabada un decenio antes con la Orquesta Philharmonia londinense, entonces recién creada, ha sido durante años oscuro objeto del deseo de muchos melómanos que ahora tienen la ocasión de discernir sus atributos de comparación con otras versiones.

Karajan grabó el ciclo sinfónico completo de Beethoven en cuatro ocasiones.

Además de las que nos ocupan lo hizo, también para DG, en 1977 (reeditadas en la serie Galleria) y a mediados de los años 80.

En cuanto a la reedición de las dos primeras, antes de entrar en el contenido musical, fijemos nuestra atención en el continente, es decir, en su presentación.



Ambas casas han optado por reunir las **Sinfonías** en cinco compactos, agrupados en un estuche de dos cajas. Y, la verdad es que hay que conceder a la DG la primacía en la presentación, puesto que su producto resulta más atractivo. Por contra, EMI enriquece considerablemente la oferta al incluir las oberturas de **Egmont** y **Coriolano**.

En cuanto a los libretos, el de DG contiene extensos comentarios (en castellano) de William Drabkin a cada Sinfonía, indicando los detalles de la orquestación, que sirven de guía a una audición más informada, mientras que EMI centra su información sobre la figura de Karajan durante el período anterior a su feudo berlinés, en un excelente artículo de Karl Schumann, traducido a varios idiomas excepto el nuestro. Parece, pues, que la casa alemana vaya en pos de un público dispuesto a adquirir su primera integral beethoveniana, un público consecuentemente joven, y la casa británica se dirija a un tipo de oyente más selecto (o karajanófilo por antonomasia). Una diferencia muy significativa: el álbum EMI no aporta el texto de la "Ode an die

Freude"... Y otra no menos importante: la integral DG es objeto de un lanzamiento espectacular y tiene un precio muy asequible, mientras que la de EMI es "full price" y parece destinada a un sector más restringido.

Vayamos a lo importante, que es el contenido musical. Motivos tienen ambas integrales para ser atesoradas como joyas. Y aliciente intelectual suficiente su audición comparada para ser recomendada a quien disponga de horas necesarias y curiosidad para hacerlo. No hay duda de que se trata de un ejercicio demostrativo de la deuda con Beethoven de una gran parte del sinfonismo centroeuropeo. El cotejo informa también de la trayectoria que siguió Karajan hacia la autocracia después de unos años de galera en los que compartía el marchamo de joven promesa internacional de la dirección orquestal con Markevitch y Celibidache, directores cuyas carreras han discurrido por derroteros mucho más sinuosos.

Quien no se equivocó ni un ápice fue Walter Legge, factotum de la casa EMI a principios de los años cincuenta y un obseso de la perfección discográfica. En Karajan encontró la horma de su zapato y procuró amarrarlo a su vera mientras pudo, vaticinándole como destino insoslayable la sucesión de Furtwängler en el trono berlinés. Legge se apresuró a ofrecerle unos contratos ventajosísimos y puso a su servicio una orquesta creada con la pretensión de ser la más virtuosa del mundo: la Philharmonia. Karajan hizo como que dudaba, pero también lo tuvo muy claro desde el principio: las grabaciones que Legge le servía en bandeja habrían de ser la rampa de despegue que necesitaba hacia un olimpo que empezaba a intuir, tras las inconveniencias soportadas por sus vinculaciones con el nazismo.

La Philharmonia era una orquesta técnicamente perfecta, pero sin una personalidad bien definida y este factor convino a Karajan, que se esforzó por fulgurarla y obtener de ella el Beethoven que quería imponer como propio, un Beethoven relacionado con el que interpretaba Toscanini y opuesto, por

tanto, al de Furtwängler (por quien Karajan sentía una animadversión que era ostensiblemente correspondida).

Orquesta y director echaron toda la carne al asador para demostrar al mundo cuáles eran sus capacidades respectivas. Diez años después, en Berlín, la situación sería distinta por completo. La orquesta poseía una reputación sólidamente establecida y, aún más, una tradición genuinamente beethoveniana, mientras que Karajan ya había sentado cátedra y su interpretación de la Summa sinfónica era considerada por doquier como un modelo de ortodoxia.

Paradójicamente, el ciclo sinfónico grabado con la Philharmonia parece más suelto y más moderno, más en consonancia con las versiones intelectualizantes o exegéticas que ahora están de moda y que utilizan orquestas mucho más transparentes que la berlinesa. En el ciclo grabado para EMI cada una de las nueve sinfonías está más individualizada que en el ciclo berlinés de 1963, todo él más ciclópeo, más *risoluto*. También es verdad que los sistemas de grabación habían evolucionado en el interín y es lógico que Karajan confiara más en las posibilidades de planificación sonora cuando grabó en Berlín, con la consecuencia lógica de una cierta homogenización de todo el ciclo sinfónico, que, además, fue grabado de un tirón.

Esto no ocurrió en Londres, donde las grabaciones se espaciaron durante cinco años (con la **Novena** grabada en la Musikvereinsaal de Viena por no existir todavía el Philharmonia Chorus). El ciclo berlinés resulta monolítico comparado con el londinense. Aquél es el producto de una interpretación compacta y germanizante y, éste, es un compendio, más a la austriaca, de elementos varios: conceptualización, pasión, sensualidad y refinamiento.

En definitiva, la clave de la diferencia nos la procura la lingüística: si consideramos el mensaje contenido en las nueve sinfonías, Karajan usó un *lenguaje* impecable en su primera integral beethoveniana. Diez años más tarde demostró algo más, una enorme sabiduría en la comprensión del *texto*.

Otra diferencia es el pedigrí de las orquestas. La calidad de los primeros atriles de la Philharmonia ya era proverbial cuando grabó con Karajan y éste, aprovechando la circunstancia, confirmó un gran relieve a las intervenciones solistas (en la **Sexta**, por ejemplo), mientras que en Berlín estuvo más pendiente de la sonoridad global, sin dar tanta cancha a las individualidades. Es evidente que, entonces como ahora, el tendón de Aquiles de la Philharmonia eran los violines cuyo sonido siempre ha adolecido de una cierta acidez. En general, diría que la orquesta británica poesía una madera y un metal superiores, mientras que la alemana resultaba imbatible por la pastosidad de su cuerda. La calidad técnica de la grabación DG es superior, pero la de EMI resulta más que aceptable, con el detalle anecdótico de que se oye al maestro pasar las hojas de la partitura cuando la audición se hace con auriculares.

Los minutajes son sensiblemente parecidos en ambos ciclos y la impresión de tempi desiguales no encuentra un reflejo exacto en el cronómetro. En muchas ocasiones se debe a progresiones dinámicas o rítmicas distintas que conducen a una apreciación diferente del aspecto momentáneo y acumulativo de las frases en el discurso musical.

Las diferencias entre ambos ciclos quedan establecidas nada más escuchar la **Primera Sinfonía**, cincelada y expresiva la de EMI y rotunda y con "allure" de **Pastoral**, la de DG. Sólo coinciden en rechazar por igual la filiación haydniana. Las divergencias aumentan en el caso de la **Segunda**: la de EMI representa el predominio del "stacatto" y la



de DG, del "legato". En consecuencia, aquélla resulta dramática y pesimista, como si fuera una premonición de la crisis de Heiligenstadt y ésta, masiva y con la trama armónica primada por encima del elemento melódico.

Karajan tenía un concepto más contrastado de la **Heroica** en Londres que en Berlín. La primera mitad de la **Sinfonía** del ciclo EMI expresa resignación y dolorimiento, pero se vuelve urgente y hasta salvaje a partir del Scherzo. En el ciclo DG la naturalidad expositiva resuelve todos los conflictos, con una Marcha Fúnebre casi expresionista (y un dramatismo que revela la experiencia en los fosos operísticos del director austriaco). La primera versión resulta más imprevisible y, por tanto, fascinante que la segunda, un bastión de la ortodoxia interpretativa.

La **Cuarta** del ciclo EMI también es más concisa y menos luminosa que la del ciclo DG, mucho más arrobada y cadenciosa y una de las que más me gusta de todo el conjunto, perfectamente articulada y con un Allegro ma non troppo animado de un vitalismo irrefrenable.

En el caso de la **Quinta**, la palma se la lleva la grabada en Berlín, más desasosegada y paroxística, majestuosa y prepotente, brahmsiana en el Andante y mahleriana en el fantasmagórico Allegro, rozando el esperpento sin caer en él. Por contra, la grabada con la Philharmonia parece trabajosa y dialéctica en unos contrastes dinámicos más resaltados que presagian a Tchaikovsky, pero con una plenitud formal perfectamente salvaguardada. Por otro lado, el sonido se distorsiona un tanto en las

Discos

"fermatas".

Mis preferencias se invierten con la **Pastoral**. La de DG es más natural y expeditiva y, a pesar de una paleta sonora riquísima, cede ante la grabada para EMI, intensa, y perfecta de formas. Karajan lleva al límite de las posibilidades tímbricas la relativamente sucinta elaboración temática de muchos pasajes de la obra, con una vehemencia que parece referirse a una naturaleza agógica y misteriosa, mucho menos amable que la evocada años más tarde. Lástima que el sonido no pudiera ser preservado en mejores condiciones.

La **Séptima Sinfonía** es una de las más diferenciadas en ambos ciclos. Pretende ser persuasiva en la versión de Berlín, allí donde resulta contundente la que grabó en Londres. Aquélla tiene una gracia y una irisación incompatibles con la exaltación dionisiaca que destila la de EMI, dotada de un Finale que parece un trasunto "avant la lettre" de la **Cabalgata de las Valquirias**.

En la **Octava** se reproduce la complementariedad. A la de EMI le falta humor, y le sobre inquietud, pero resulta interesantísima por el partido que Karajan saca del juego contrastante de las modulaciones. La del ciclo DG muestra una mayor pulsación interna y está más centrada en la trama contrapuntística. Karajan le confiere una gran personalidad que no rehúye la referencia haydniana. La precisión metronómica del Allegretto scherzando es modélica en ambos casos.

En cuanto a la **Sinfonía Coral** me decanto por la del ciclo EMI, más humana, más cantabile, más expresiva, más en la línea actual de un Giuliani. Intellectualmente resulta mucho más permeable, en parte por trasladar el epicentro de la obra a los desarrollos y dialécticas del Adagio. La de 1963 trasciende el marco formal y, en su rodunda concisión, se convierte casi en un enigma. No hay en ella la menor concesión al lirismo o a la sentimentalidad, y en el Finale, Karajan casi subraya el punto de vulgaridad ostentosa que diez años antes se apresuró a enmascarar.

Los cuartetos vocales son tal para cual, con una marcada superioridad de Walter Berry sobre un Otto Edelmann muy desajustado en el registro grave. Y los coros, ambos excelentes.

En cuanto a las Oberturas que figuran en el álbum EMI, debo decir que me han sorprendido por su comedimiento, sobre todo la de **Coriolano**, en la que cuesta reconocer el retrato psicológico de tan hermético personaje, idealizado con excesivo romanticismo por el director.

La recomendación categórica de un ciclo sobre el otro es problemática.

Podría decirse que el oyente más preparado se sentirá igualmente interesado por ambos y el más novel se sentirá más cómodo entre los contornos hercúleos del ciclo berlinés y su mejor sonoridad, pero también podría afirmarse que Dionisio y Florestán preferirían éste y Apolo y Eusebio favorecerían el otro y, a partir de aquí, los consejos se hacen superfluos.

VERSIONES COMPARADAS

EL DIÁLOGO NORTE-SUR

Por Pedro González Mira

BRAHMS: Sinfonía núm. 1; Obertura Trágica; Obertura Académica. Orquesta Philharmonia. Director: Otto Klemperer.

BRAHMS: Sinfonía núm. 2; Rapsodia para contralto. Christa Ludwig, contralto. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: Otto Klemperer.

BRAHMS: Sinfonías núms. 3 y 4. Orquesta Philharmonia. Director: Otto Klemperer.

BRAHMS: las 4 Sinfonías; Obertura Trágica; Variaciones sobre un tema de Haydn. Orquesta Philharmonia. Orquesta New Philharmonia (Cuarta). Director: Carlo Maria Giulini.

Marca: EMI. Import.

Soporte: disco compacto

Referencia: CDM 769 651-2, CDM 769 650-2, CDM 769 649-2 y CZS 252 168-2 (3 CDs).

Grabación: ADD

Duración: 66' 51", 51' 28", 76' 6" y 199' 13".

Serie: media.

Interpretación:

★★★★★ (Primera, Cuarta: Klemperer)

★★★★★ (Segunda, Tercera, Cuarta: Giulini)

★★★★★ (resto)

Sonido: ★★★★★ (Giulini y Rapsodia)

★★★★★ (resto, Klemperer)

EMI ha llegado tarde en el enganche al carro del disco compacto, pero está recuperando el tiempo perdido: en poquísimo tiempo ha comercializado en soporte láser buena parte de su más egregio fondo de catálogo. Un ejemplo de lo dicho es la rapidez —últimamente— con que está trasvasando a cedé el inmenso e irrepetible fondo de catálogo que dejó Otto Klemperer. Parte del cual —quizá no el mejor— lo constituyen estas **4 Sinfonías** de Brahms. El hecho de haber reeditado al mismo tiempo las que Giulini grabara para la firma británica a principios de los 60 (las de Klemperer datan del



último tercio de los años 50), motivan el haber traído ambas a esta sección de versiones comparadas.

En mi opinión, salvo incursiones de mayor o menor acierto en alguna Sinfonía brahmsiana aislada (Abbado, Kleiber, Muti últimamente, aunque al final



éste grabara el ciclo completo), las grandes integrales discográficas de los últimos treinta o cuarenta años estarían entre las de Barbirolli, Klemperer, Giulini (las dos; ésta y la posterior, incompleta por el momento, para Deutsche Grammophon), Haitink, Böhm, Karajan, Kubelik, Solti y Bernstein; de ellas, todavía no disponemos en cedé las de Barbirolli, Haitink y Böhm. El asunto no sería demasiado grave en el caso de Barbirolli (a pesar de que nadie nunca

haya dirigido en disco la **Obertura Académica** como él) y Haitink; sí, y mucho, en el de Böhm, cuyo ciclo se puede encuadrar entre los más bellos registrados en la historia del disco. Y de los que ya están en cedé, este comentarista se inclinaría claramente por los de Bernstein y Solti, particularmente por el de este último, aunque la toma sonora sea inferior a la del anteriormente citado. Éstos de Klemperer y Giulini, interesantísimos en todo caso, creo que deben estar en la discoteca de todo brahmsiano que se precie.

Las características de las versiones se pueden resumir en pocas palabras, que particularmente intuirán ya todos aquellos aficionados que hayan seguido las trayectorias de ambos intérpretes. Entre estos ciclos se produce una especial confluencia (más, escuchándolos seguidos), un claro complemento: el de Klemperer es recio, monolítico, objetivo, pétreo... el de Giulini, todo canto, una bella línea diseñada sobre el armazón armónico creado por el autor. Sin embargo, esto, que creo es verdad en términos globales, necesita ser matizado.

Hay complemento, pero cada director en su estilo acierta más en ésta o la otra Sinfonía. Así, la **Primera** de Klemperer resulta impresionante (y es en la que se permite más disgresiones subjetivas), mientras que la misma de Giulini no llega a calar del todo en la obra (cosa que, por otro lado, le ha sucedido siempre al director italiano). **Segunda** y **Tercera** tienen menos interés en Klemperer (sobre todo **Segunda**), mientras que Giulini aquí desarrolla toda su sabiduría poética, consiguiendo dos auténticas joyas de la interpretación brahmsiana. La **Cuarta** es espléndida en ambos casos, aunque por razones diferentes, tan opuestas como lo puede explicar lo dicho un párrafo más arriba: la de Klemperer, una versión para pensar, para seguir cual ejercicio musical de altos vuelos; la de Giulini, para disfrutar, dejándose llevar. En el fondo, dos maneras válidas de vivir la música. Por eso, qué mejor que hacerse con las dos versiones... Pero si no puede ser, cómprese el álbum de Giulini y no deje de adquirir el disco de Klemperer que lleva la **Primera** (se perderá la **Rapsodia**, con una Ludwig prodigiosa, y la magnífica **Cuarta**... Piénselo bien; son discos muy económicos).

Crítica discográfica

VUELVE LA CALMA

Por Luis Carlos Gago

MOZART: Quintetos para cuerda K 515, 516, 593 y 614. Cuarteto Orlando. Nobuko Imai, viola.

Marca: Bis. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: BIS-CD-431 y 432
Grabación: DDD
Duración: 71' 15" y 71' 10"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

Cuando Istvan Parkányi decidió abandonar el Cuarteto Orlando para volver como concertino de la Orquesta de Cámara Holandesa, sumió a sus compañeros en una crisis de la que no les ha sido fácil recuperarse. Tras un riguroso proceso de selección, los tres miembros no disidentes del Orlando decidieron que el sustituto del extraordinario violinista húngaro habría de ser el francés Char-

les-André Linale, un instrumentista también excepcional que asombró a propios y extraños en el inolvidable concierto que el grupo ofreciera en el Palacio Real de Madrid con la colección de Stradivarius del Patrimonio Nacional. Quienes tuvimos ocasión de asistir a los ensayos de aquel concierto pudimos comprobar cómo Linale se había acoplado perfectamente al conjunto desde un punto de vista musical, pero desde el personal eran evidentes ciertos roces con Stefan Metz, la verdadera personalidad dominante de Orlando. No mucho después, Linale abandonaba el cuarteto y sus ex-compañeros se veían otra vez enfrascados en la tarea de encontrar un ocupante de la silla del primer violín.

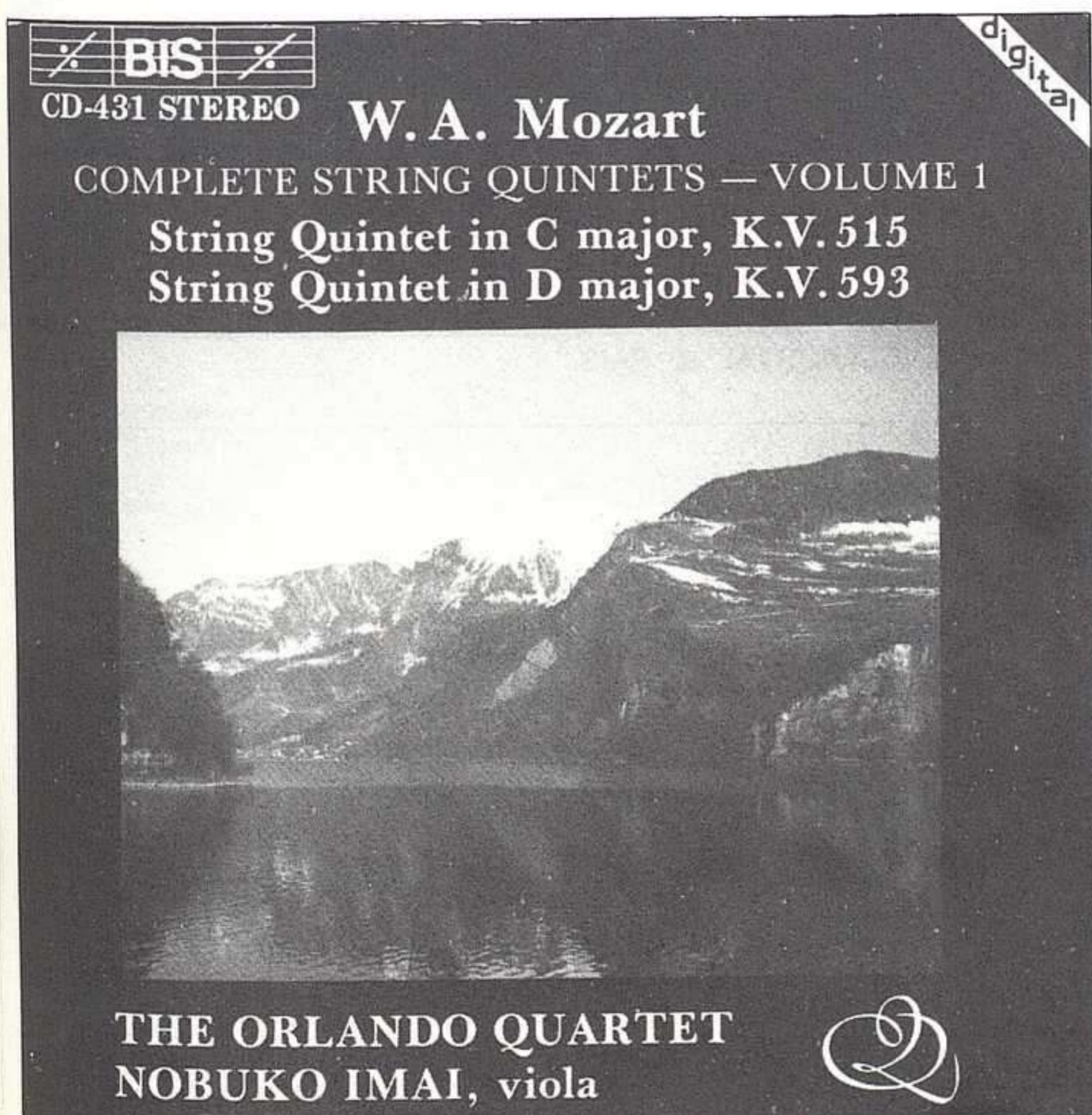
Por si el grupo era ya poco internacional, la elección recayó esta vez en el australiano John Harding, un carácter más dulce y compatible con el de Metz y, esto cae por su peso, un violinista que para nada desmerecía en relación con sus predecesores. Aquí pudimos escuchar por primera vez a la nueva formación en el Festival de Granada de 1988, donde tocaron un concierto difícil de olvidar y del que todos recordamos el **Quinteto para clarinete** de Brahms

(con Andrew Marriner). Aquello ya mostraba visos de estabilidad y la primera prueba fehaciente de ello es la grabación que ahora nos ocupa, flamante Premio RITMO en el apartado "camerístico".

Que estamos ante un galardón otorgado justamente queda claro desde que comienzan a sonar las primeras notas del **Quinteto en Do mayor**. Como en sus dos registros mozartianos para Philips y como en el **Cuarteto K 387** que tocaron en el Palacio Real, el Orlando opta por un Mozart elegante y luminoso. Tanto Parkányi como Linale eran instrumentistas más temperamentales que Harding, de ahí que el Mozart actual ha perdido de empuje y extraversión lo ha ganado en exquisitez y porte aristocrático. Quizá pueda deberse a que por fin parece concluida la batalla, pero lo cierto es que el Orlando que escuchamos aquí es mucho más sereno que el que conocíamos a partir de los discos de Philips.

La virtud es más reseñable de esta nueva versión de los **Quintetos** de Mozart, tan infrecuentemente llevados al disco, es la asombrosa construcción de los diversos bloques sonoros que lleva a cabo el Orlando. La incorporación de una segunda viola al cuarteto de cuerda transforma de modo radical el equilibrio de fuerzas característico de éste. Y en la sabia escritura mozartiana encontramos ejemplos de todos los modos posibles de asociaciones instrumentales, desde un primer violín protagonista con un cuarteto acompañante hasta un liderazgo compartido por primer violín y viola (**K 516**) o primer violín y violonchelo (**K 515**) con tres comparsas o coyunturales alianzas por medio de diálogos, terceras u octavas. Todo esto, más que tocado, es explicado compás a compás por el Orlando y Nobuko Imai, que desmenuzan la compleja escritura mozartiana no sólo en los momentos en que ello es más necesario (los maravillosos fugati del último movimiento del **K 614**), sino incluso en casos en que la apariencia es de una mera melodía acompañada.

El enfoque puramente musical varía, por supuesto, en función de la música y, así, como ejemplo más evidente, nada tiene que ver el sonido o el fraseo del luminoso **Quinteto K 515** con el elegido para el sombrío y misterioso



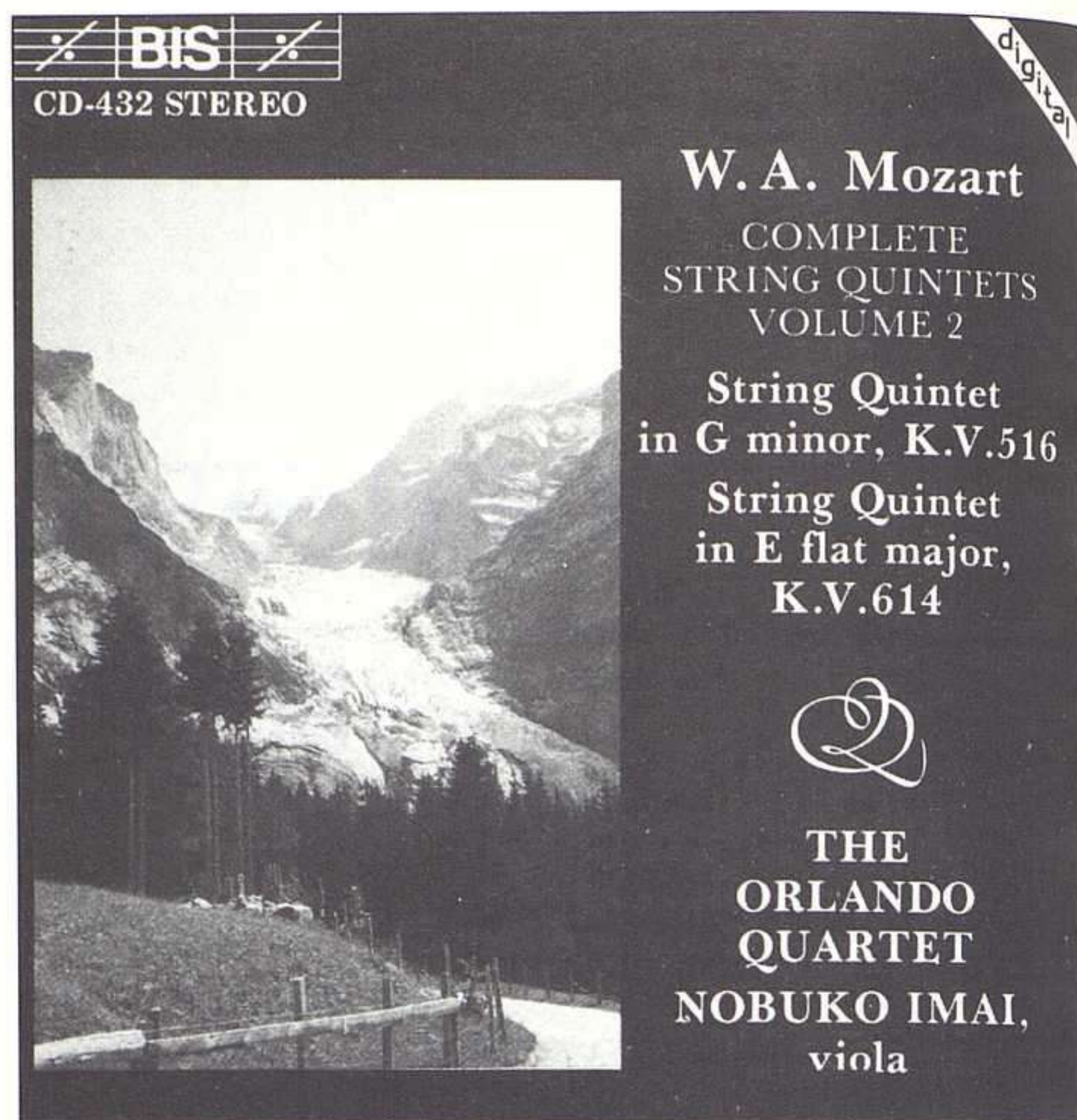
Primero de los volúmenes de esta integral de los Quintetos para cuerda de Mozart.

Discos

Sol menor que recorre los compases del **K 516**, cuyo primer movimiento es tocado con un tempo muy moderado (nada del Allegro prescrito), algo que es muy de agradecer ahora que está de moda el prusianismo metronómico y que les sirve para que el movimiento inicial nos llegue con el imprescindible aire inexorable.

Técnicamente, las virtudes del Orlando son bien conocidas y a menudo nos hemos referido a ellas en estas páginas. A pesar de utilizar instrumentos del siglo pasado, moneda poco corriente en los grandes cuartetos, el Orlando consigue un empaste y una homogeneidad sonora exquisita. No hay instrumentista que desentone y cuando alguno tiene un pasaje especialmente comprometido sabe integrarlo perfectamente dentro del discurso desarrollado hasta ese momento (impecables, por ejemplo, los solos del aparentemente agazapado Erblisch en el movimiento lento del **K 515**). En pasajes contrapuntísticos, como el Finale del **K 539**, tal equilibrio es imprescindible y la voz principal pasa constantemente de un instrumento a otro con total naturalidad. Reseñar, por último, la sabia utilización dramática que el Orlando sabe obtener de la articulación, que trasciende así su condición de mero artificio mecánico: un caso evidente es el modo en que se plantea el fraseo del primer tema del último movimiento del **K 516**.

Premio RITMO, 1989 en el apartado "Música de Cámara".



En relación con la más reciente grabación discográfica de estas obras, la del Cuarteto Melos, el Mozart que nos propone el Orlando es algo más dulce y espontáneo. El de los alemanes es más robusto, pero no exhibe la perfección de los contornos del que aquí comentamos. Ambas integrales están incompletas, pues Deutsche Grammophon no

ha publicado aún las dos últimas obras de la colección, mientras que Bis anuncia para primavera la aparición del tercer volumen, que contendrá los **Quintetos K 174 y K 406**.

Grabación natural, quizá con un punto excesivo de reverberación, pero que en nada empaña las virtudes de este registro modélico.

CÓMO SUSCRIBIRSE A "RITMO"

Enviar este boletín a: Apartado correos 15036

LIRA EDITORIAL, S. A.

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

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

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso
 Adjunto talón bancario
 Giro postal número

Suscripción anual:

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

FECHA:

FIRMA:

BEETHOVEN BUENO Y BARATO

Por Tartessos

BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Koszut, Fassbaender, Gedda, McIntyre. Coro Motete, Munich. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Rudolf Kempe.

Marca: EMI. Import.
Soporte: disco compacto
Referencia: CDZ 252 153-2
Grabación: ADD
Duración: 348' 4"
Serie: barata

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

Poco a poco van apareciendo en compacto varios de los mejores ciclos de Sinfonías de Beethoven, a los que —injustamente— el omnipresente Karajan (con sus 4 registros)

apenas ha dejado posibilidades de venta y difusión. Este ciclo de Kempe es uno de los buenos que se han grabado en los últimos 20 ó 30 años, pero presenta notables altibajos que hay que precisar. Aún se siguen echando en falta sobre todo los de Böhm/Filarmónica de Viena (editado sólo parcialmente) y Kubelik con nueve orquestas (ambos D.G.), creo que superiores en conjunto al de Kempe. Este fue un director inscrito en la mejor y más seria tradición germánica, y para Beethoven es de entrada una garantía. Lástima que la Filarmónica de Munich, siendo ya entonces muy buena, no pueda equipararse a las *superorquestas*, es decir, las de Chicago, Viena y Berlín, que tantas veces han grabado las Sinfonías de Beethoven.

Kempe acierta principalmente en las **Sinfonías Primera** (de perfecto equilibrio entre sus raíces haydnianas y su anuncio del Beethoven posterior), **Cuarta** (con una introducción excelsa, tal vez

inalcanzada) y **Séptima** (de cuyo scherzo saca un partido impensable), pero *pincha* algo en la "**Pastoral**" (algo prosaica, poco inspirada) y en la **Segunda** (rápidos y gratuitamente violentos los dos últimos tiempos). La **Heroica** y la **Quinta** contienen pasajes magníficos junto a otros un tanto caprichosos y no siempre convincentes. En ambas, como también en la **Novena**, la Filarmónica múniquesa se queda ligeramente corta (es curioso que Beethoven siga siendo piedra de toque para las orquestas tanto o más que Mahler o R. Strauss). La **Novena**, que es bastante redonda, aunque queda lejos de las alturas olímpicas de Böhm, Solti (sus últimas grabaciones respectivas), Furtwängler o Fricsay, atesora la seguramente mejor intervención tenoril que pueda haberse escuchado: un Nicolai Gedda que canta como sin el menor esfuerzo (!) y que comunica a su parte mayor sentido que todos sus colegas, incluyendo a Plácido Domingo (con Böhm).

Teniendo en cuenta que las grabaciones (de 1971 a 1973) son francamente buenas, y que el precio del álbum es muy bajo, es una opción muy a tener en cuenta.

De todos modos, la mejor forma de tener en CD las **9 Sinfonías** de Beethoven no es un ciclo de un solo director, ni siquiera Furtwängler o Klemperer. A mí se me ocurren: para la **Primera**, Klemperer, Furtwängler, Kempe (EMI) o Böhm (D.G.); para la **Segunda**, Sanderling, Klemperer (EMI) o Walter (CBS); para la "**Heroica**", Klemperer o Furtwängler (EMI); para la **Cuarta**, Bernstein (D.G.), Furtwängler (EMI) o Solti; para la **Quinta**, Solti (Decca, la última grabación en ambos casos); para la "**Pastoral**", Giulini (D.G., porque la de EMI, aún mejor, no está en CD), Furtwängler, Klemperer o Sanderling (EMI); Furtwängler, Klemperer o Kempe (EMI) para la **Séptima**; Jochum (Philips), Walter (CBS) o Sanderling (EMI) para la **Octava**, y Böhm (la digital, D.G.) o Solti (id., Decca) para la **Novena**.



Una excelente opción para las Sinfonías de Beethoven.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



AVATON DISCOS S.A.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SOLO VENDEMOS DISCOS COMPACTOS Y... AL MEJOR PRECIO

D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas
GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas

SERVIMOS POR CORREO

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

MIRELLA FRENI VUELVE A MIMÍ

Por Rafael Banús

FRENI, Mirella: Arias de ópera de Verdi y Puccini. Orquesta Philharmonia. Director: Giuseppe Sinopoli.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 427 614-2
Grabación: DDD
Duración: 66' 47"
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★
Sonido: ★★★★★

El domingo 12 de noviembre coincidieron en Barcelona Mirella Freni y Giuseppe Sinopoli. La soprano cantaba en el Liceo la Tatiana de **Eugenio Onegin**, y después de la escena de la carta provocaba una de las mayores ovaciones escuchadas hasta entonces en el Coliseo de las Ramblas, y el delirio en el dúo final (aún habría de venir **Adriana Lecouvreur**, tras cuyo enfrentamiento con la Princesa de Bouillon y la declamación del monólogo de Fedra hay que acudir a conceptos ya olvidados para intentar dar, al menos, una idea cercana de lo que allí ocurrió; yo, personalmente, nunca he visto nada igual en vivo; Mirella Freni, la inocente Mimí y Desdémona, convertida en una auténtica trágica, en la única soprano, hoy por hoy, capaz de mostrar en escena la verdad dramática de Maria Callas..., con una voz privilegiada). Por su parte, el maestro italiano, al frente de su Orquesta Philharmonia, demostraba en el **Idilio de Sigfrido** que posiblemente sea el director wagneriano de los noventa, y en una interesantísima y mahleriana **Tercera Sinfonía** de Bruckner, que es uno de los intérpretes más sugestivos de la actualidad.

El encuentro de Mirella Freni y Giuseppe Sinopoli había dado ya excelentes frutos en dos de las mejores producciones operísticas de la discografía los últimos años: **Manon Lescaut** (1984, ópera que Mirella Freni aún no ha incorporado en el Liceo a la hora de redactar estas líneas) y **Madama Butterfly** (1988), una obra que, curiosamente, la soprano de Módena nunca ha cantado en escena, a pesar de haberla grabado en dos ocasiones (anterior-

Una Mirella Freni en la plenitud de su carrera.



mente, con Karajan) y protagonizada en la película de Ponnelle, dirigida musicalmente también por el maestro austriaco (según sus propias palabras, es una obra que exige tanta emoción que tendría que detener la representación, y esto sólo puede hacerse en estudio).

Ahora han vuelto a reunirse para este recital, en el que, salvo el "Sola, perduta, abbandonata" de **Manon Lescaut** y el "Un bel di vedremo" de **Madama Butterfly** —extraídos de las respectivas grabaciones completas—, el resto son nuevas versiones, grabadas en Londres en agosto de 1988. Dejando al margen estas dos arias, de versiones ya comentadas y conocidas, Puccini está representado por dos especialidades de la Freni: el "Mi chiamano Mimí" de **La Bohème** y "Tu che di gel sei cinta" de **Turandot**, en recreaciones admirables, comparables a cualquier interpretación anterior de la propia Freni, y que demuestran la sabia carrera que ha llevado, una carrera en la que ha arriesgado —su reciente incorporación de Tatiana, Manon Lescaut o Adriana Lecouvreur, cometidos todos ellos más dramáticos que los fundamentalmente líricos que ha desarrollado a lo largo de la misma casi lo prueban—, pero en la que ha cuidado muy bien su instrumento.

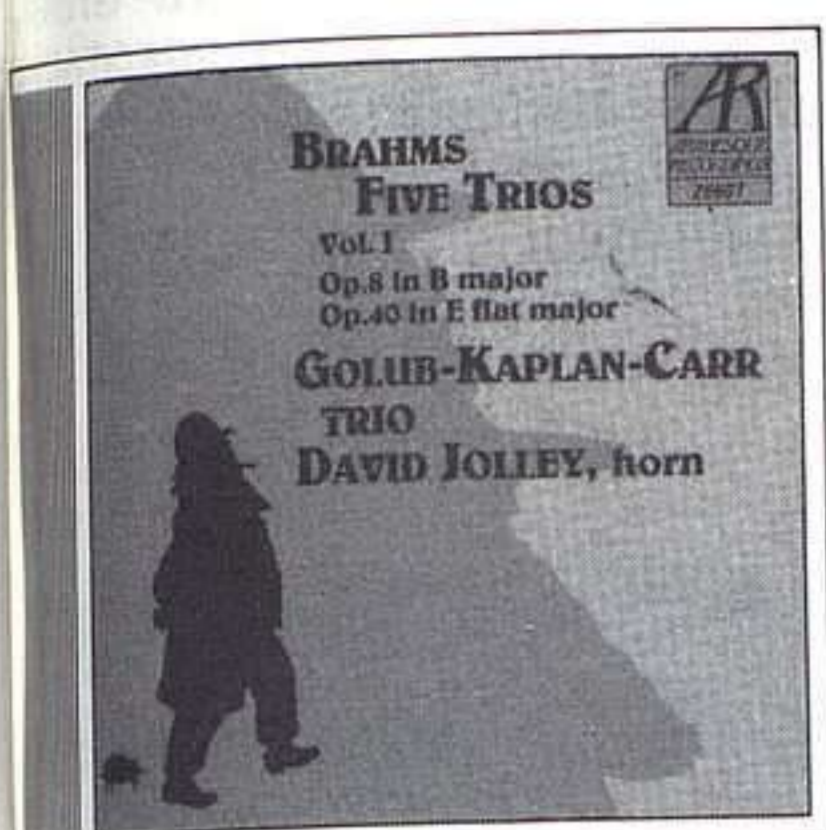
Un instrumento que, perdiendo, lógicamente, algo de la frescura inicial (la cantante tiene 53 años, y lleva casi 35 de actividad), ha adquirido un mayor cuerpo, que le permite abordar ahora con mejores resultados el "Ritorna vincitore!" de **Aida**, sin por ello desmerecer —más bien al contrario, por una superior madurez en la expresión— en la "Canción del sauce" y el "Ave María", de **Otello**. La gran escena de Elisabetta ("Tu che le va vanità") de **Don Carlo** es admirable por su convicción, su majestad y el dolor sometido. Y una novedad absoluta en el repertorio del Freni la constituye el aria de Amelia "Ecco l'orrido campo" de **Un ballo in maschera**, que nos prelude, acaso, los comienzos de una gran soprano dramática.

La labor de Sinopoli no se somete a un simple acompañamiento al uso, y con ayuda de una Philharmonia a la que él hace actualmente sonar como nadie, sabe establecer un constante diálogo con la voz —a la que, visiblemente, respeta y admira profundamente—, y convierte las arias en verdaderas escenas teatrales. A excepción de algún momento en que se le va la mano (en los fortísimos del **Ballo**, concretamente), su labor está llena de personalidad. La toma sonora es magnífica.

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



BOLETÍN DE NOVEDADES • ENERO/FEBRERO 1990 • NÚM. 90



BRAHMS: Cinco Tríos, Vol. I. Trío Golub-Kaplan-Carr; David Jolley, trompa. AR, Z6607.



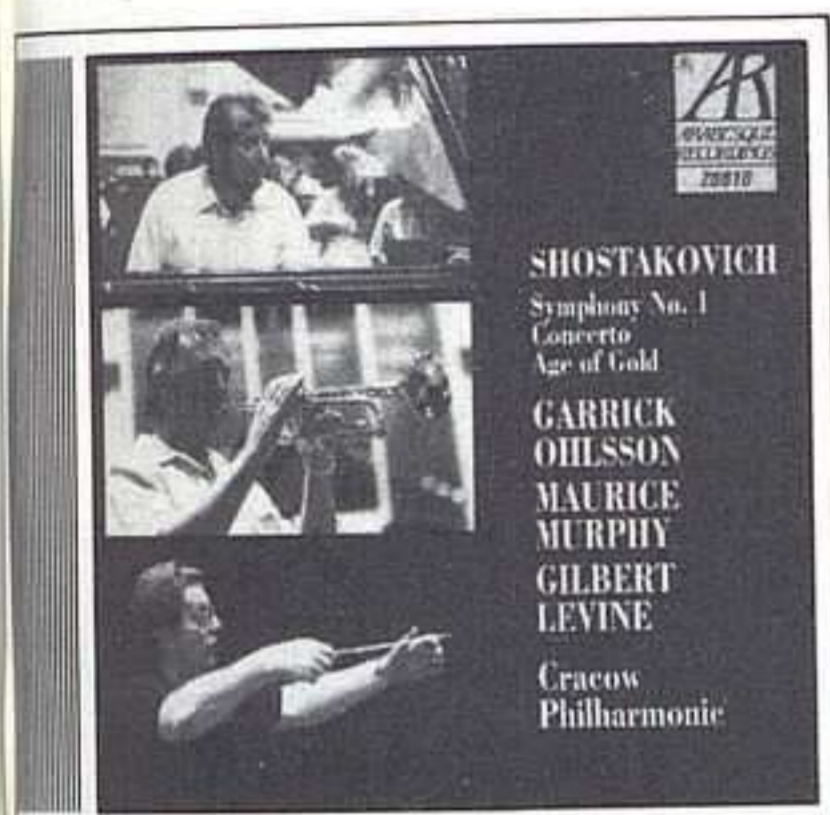
BRAHMS: Cinco Tríos, Vol. II. Trío Golub-Kaplan-Carr; David Shifrin, clarinete. AR, Z6608.



BRITTEN: Las Iluminaciones; Variaciones sobre un tema de Frank Bridge; Simple Symphony. Elisabeth Söderström, soprano. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Gilbert Levine. AR, Z6603.



SCHUBERT: Obras para piano, violín y violonchelo. Trío Golub-Kaplan-Carr. AR, Z6580-2. 2 CDs.



SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 1; Concierto para piano con trompeta. Ohlsson, Murphy. Orquesta Filarmónica de Cracovia. Director: Gilbert Levine. AR, Z6610.



VAUGHAN WILLIAMS: Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis, etc. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Sir Yehudi Menuhin. AR, Z6568.



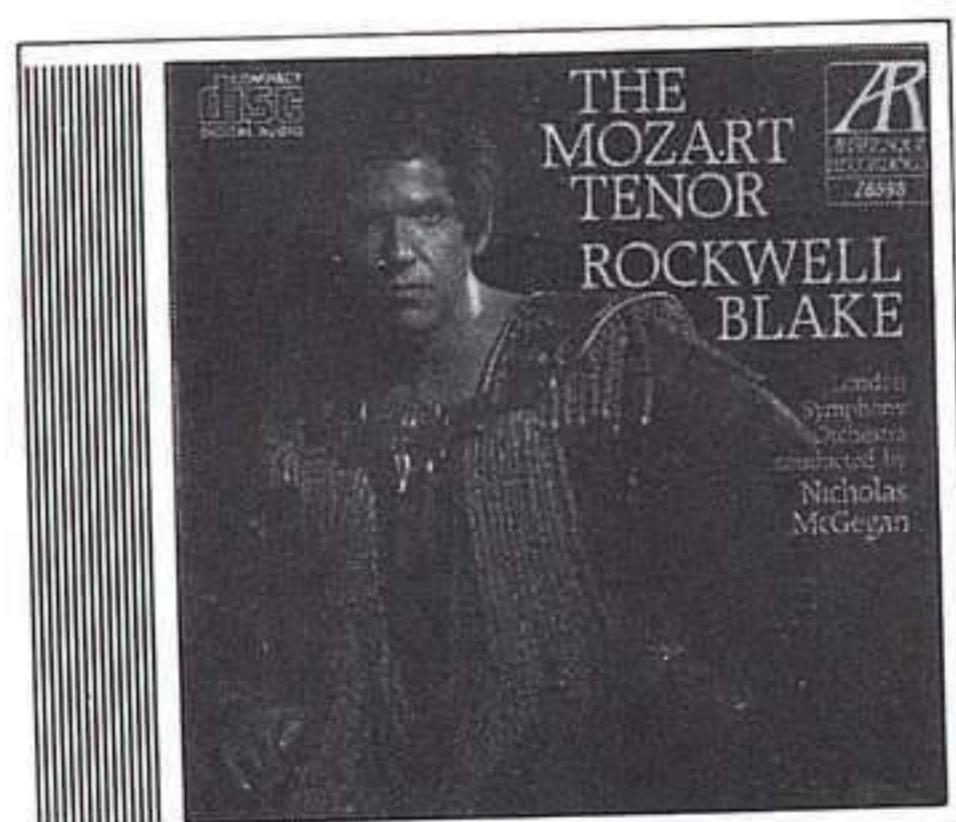
WEBER: las Sonatas para piano. Garrick Ohlsson, piano. AR, Z6584-2. 2 CDs.



BISES DE ROSSINI: Rockwell Blake, tenor. Coro Ambrosiano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Maximiano Valdés. AR, Z6612.



SCHNABEL: Quintetos de Schumann y Dvorak. Cuarteto Pro Arte. AR, Z6613.



EL TENOR MOZARTIANO: Rockwell Blake, tenor. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Nicholas McGegan. AR, Z6598.



BACH: Conciertos a solo. Neues Bachisches Collegium Musicum, Leipzig. Director: Max Pommer. CAPRICCIO, 10993. 3 CDs.



BACH: Concierto para dos claves; Concierto de Brandemburgo núm. 5; Obertura de la Suite núm. 2. Academy of Ancient Music. CAPRICCIO, 10243.



J.C.F. BACH: La Infancia de Jesús; Motete. Meens, Van der Kamp, Schlick, Helling. Rheinische Kantorei; Das Kleine Konzert. Director: Hermann Max. CAPRICCIO, 10292.



BARTOK: Divertimento. BERG: Suite Lírica. STRAVINSKY: Apolo y las Musas. Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. Director: Sandor Vegh. CAPRICCIO, 10300.



FASCH: Sonatas para dos oboes, fagot y continuo. Glaetzner, Goritzki, Klepel, Beyer, Schornsheim. CAPRICCIO, 10239.



HAENDEL: 12 Concerti Grossi Op. 6. Neues Bachisches Collegium Musicum, Leipzig. Director: Max Pommer. CAPRICCIO, 10994. 3 CDs.



LISZT: 16 lieder. Mitsuko Shirai, soprano; Hartmut Höll, piano. CAPRICCIO, 10294.



MOZART: Cuartetos con flauta. Eckart Haupt, flauta; Mirring, Schikora, Pluskwik. CAPRICCIO, 10282.



MOZART: Divertimenti K 287 y 205. Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo. Director: Sandor Vegh. CAPRICCIO, 10271.



MOZART: Marchas. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Director: Hans Graf. CAPRICCIO, 10253.



RAVEL: Alborada del Gracioso; La Tumba de Couperin; Pavana para una infanta difunta; Minuetto antiguo; Bolero. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Gianluigi Gelmetti. CAPRICCIO, 10297.



CONCIERTOS PARA TROMPETA CLASICOS. Ludwig Güttler, trompeta. Neues Bachisches Collegium Musicum, Leipzig. Director: Max Pommer. CAPRICCIO, 10995. 3 CDs.



LA GUITARRA ESPAÑOLA: Monika y Jürgen Rost, guitarra. CAPRICCIO, 10174.



LIBRO DE VIRGINAL "FITZWILLIAM". Tom Koopman, clavicémbalo. CAPRICCIO, 10211.



MUSICA DE LOS HIJOS DE BACH. Concerto Köln. CAPRICCIO, 10283.



OPERA GALA. Aliberti, Dvorsky, Bruson. Orquesta Filarmónica de Tokio. Director: Roberto Paternoster. CAPRICCIO, 10276.



LA TOMA DE LA BASTILLA. Concerto Köln. CAPRICCIO, 10280.



VIOLA DA GAMBA CONCERTO. Siegfried Pank, viola da gamba. Akademie für Alte Musik. CAPRICCIO, 10237.



VIRTUOSOS DEL ARPA. Marion Hofmann, arpa. CAPRICCIO, 10165.

VIRTUOSOS DEL CONCIERTO PARA OBOE ROMANTICO. Burkhard Glaetzner, oboe. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director: Claus Peter Flor. CAPRICCIO, 10281.

JAZZ LEGACY: RADIO TAPES (1955-60). CAPRICCIO, 11300. 3 CDs.

C.P.E. BACH: Sonatas en trío. Merlin Ensemble. CLAVES, CD 50-8902.

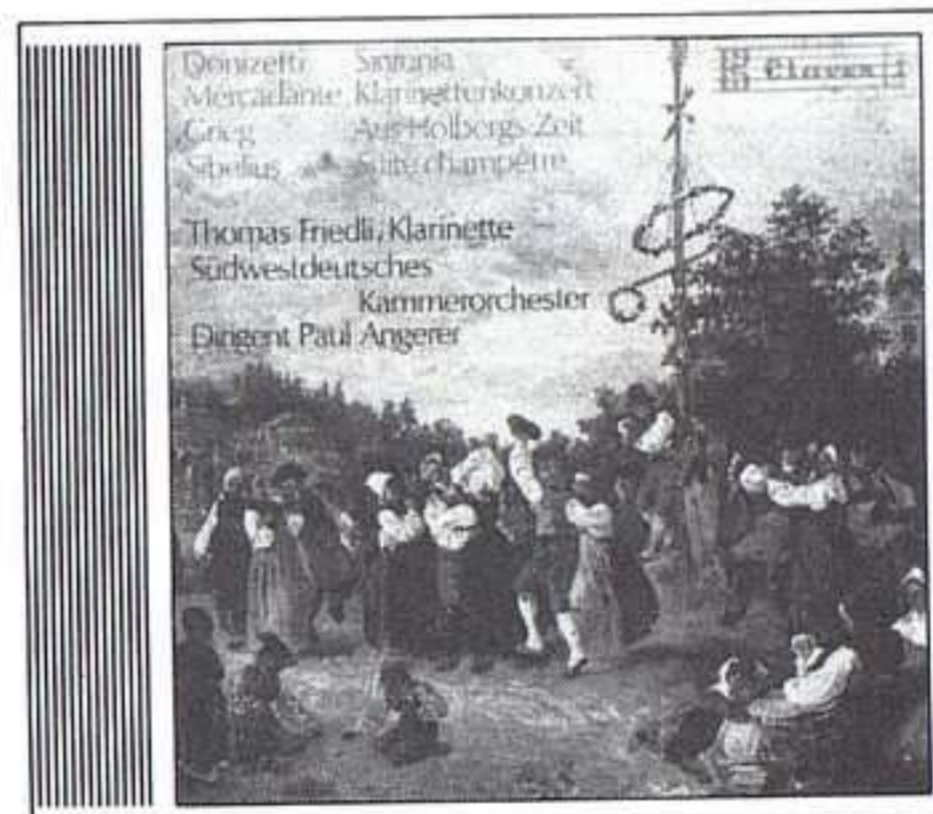


CHOPIN: los 2 Conciertos para piano y orquesta. Eugen Indjic, piano. Orquesta Filarmónica de Varsovia. Director: Kasimierz Kord. CLAVES, CD 50-8911.

MOZART: Cuartetos de cuerda K 155 y 160. Cuarteto Sonare. CLAVES, CD 50-8916.

SCHOECK: Lieder. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano. CLAVES, CD 50-8910.

J. STRAUSS: Valses. Dúo Crommelynck, piano. CLAVES, CD 50-8915.

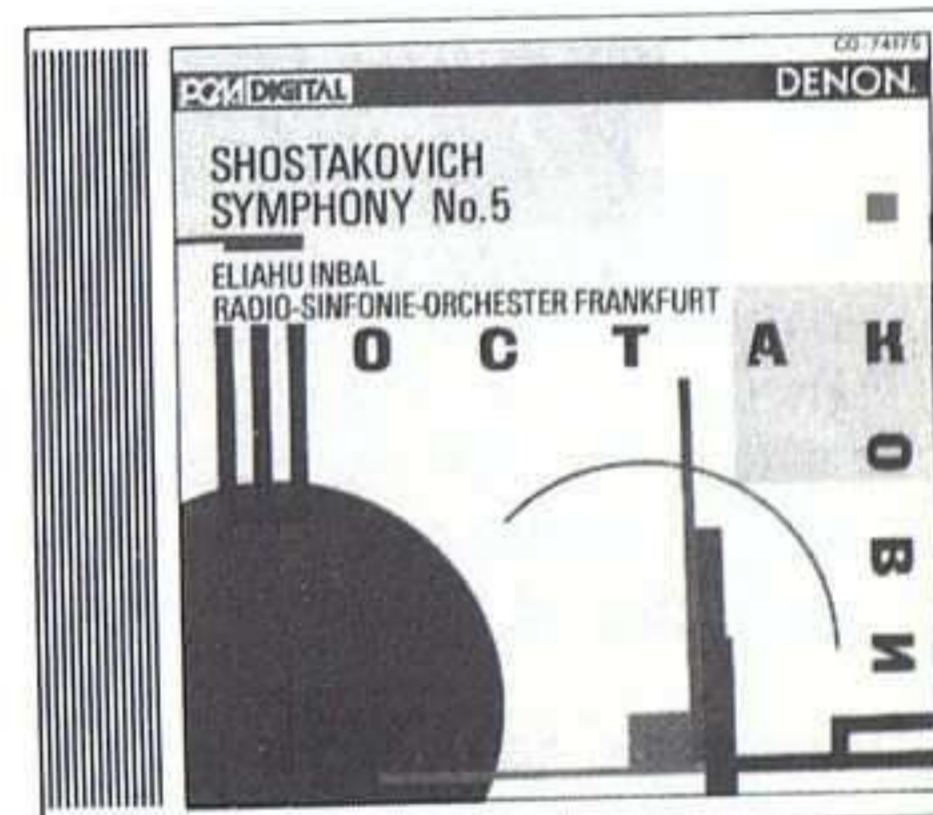
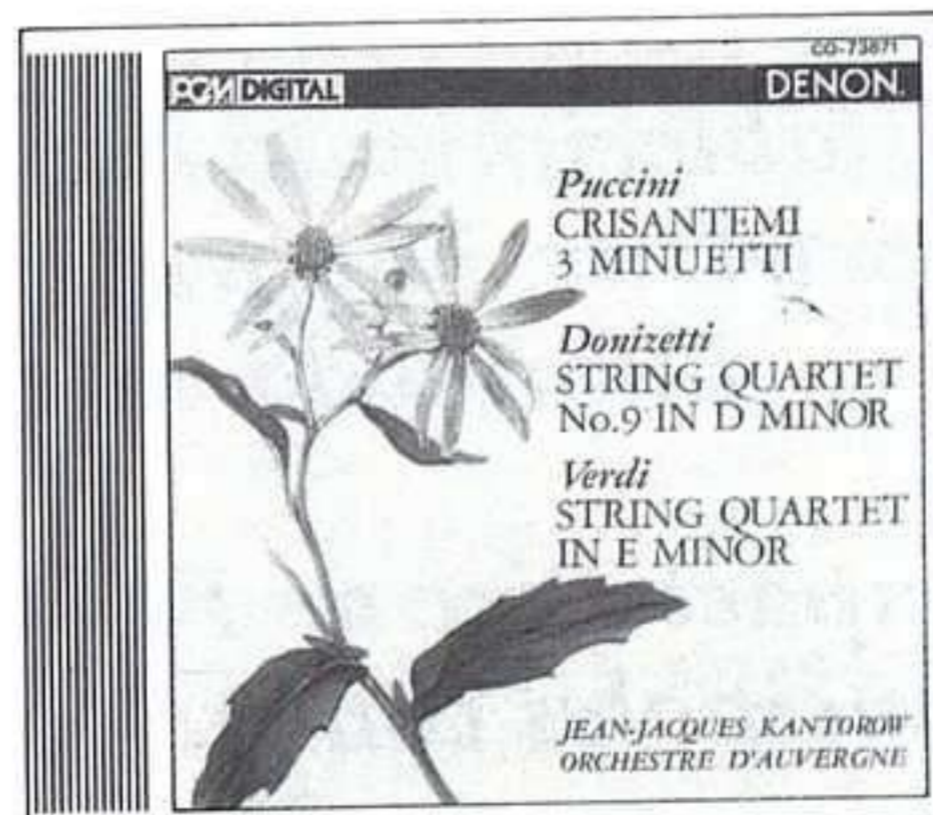


ZBINDEN: Concierto para orquesta; Concierto para oboe y orquesta; Concierto "Orchalau"; Divertimento para contrabajo y orquesta. Schenkel, Petracchi, Orquesta de Cámara de Lausana. Director: Armin Jordan. CLAVES, CD 50-8919.

BARRIERE: Sonata. PAGANINI: Variaciones sobre un tema de Rossini. FURRER-MUNCH: Souvenir puesto en escena. FALLA: Danza del fuego. DEMENGA: Dúo? o, Du... POPPER: Suite para dos violonchelos. Thomas y Patrick Demenga, violonchelos. CLAVES, CD 50-8909.

DONIZETTI: Sinfonía. MERCADANTE: Concierto para clarinete. GRIEG: Suite Holberg. SIBELIUS: Suite campestre. Thomas Friedli, clarinete. Orquesta de Cámara del Sureste de Alemania, Pforzheim. Director: Paul Angerer. CLAVES, CD 50-709.

NOSTALGIA. Ingolf Turban, violín. CLAVES, CD 50-8917.



CORELLI: 12 Concerti Grossi, Op. 6. 1 Solisti Italiani. DENON, CO-74168/69. 2 CDs.

MOZART: Serenata Haffner. Jean-Jacques Kantorow, violín. Orquesta de Auvernia. Director: Leopold Hager. DENON, CO-73870.

PUCCHINI: Crisantemos. DONIZETTI: Cuarteto de cuerda. VERDI: Cuarteto de cuerda. Orquesta de Auvernia. Director: Jean-Jacques Kantorow. DENON, CO-73871.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 5. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Elisha Inbal. DENON, CO-74175.



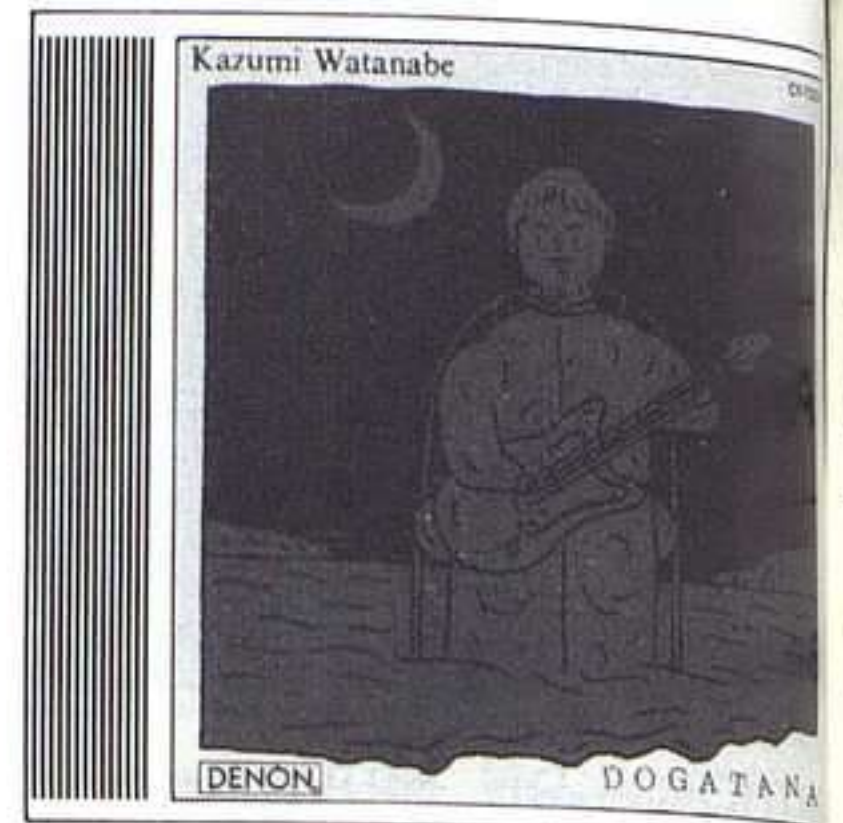
R. STRAUSS: Las Travesuras de Till Eulenspiegel; Metamorfosis; Muerte y Transfiguración. Staatskapelle Dresden. DENON, CO-73801.



BANDA DEL REGIMIENTO DE LOS GUARDIAS DE COLDS-TREAM. Marchas, Vol. I. DENON, CO-73806.



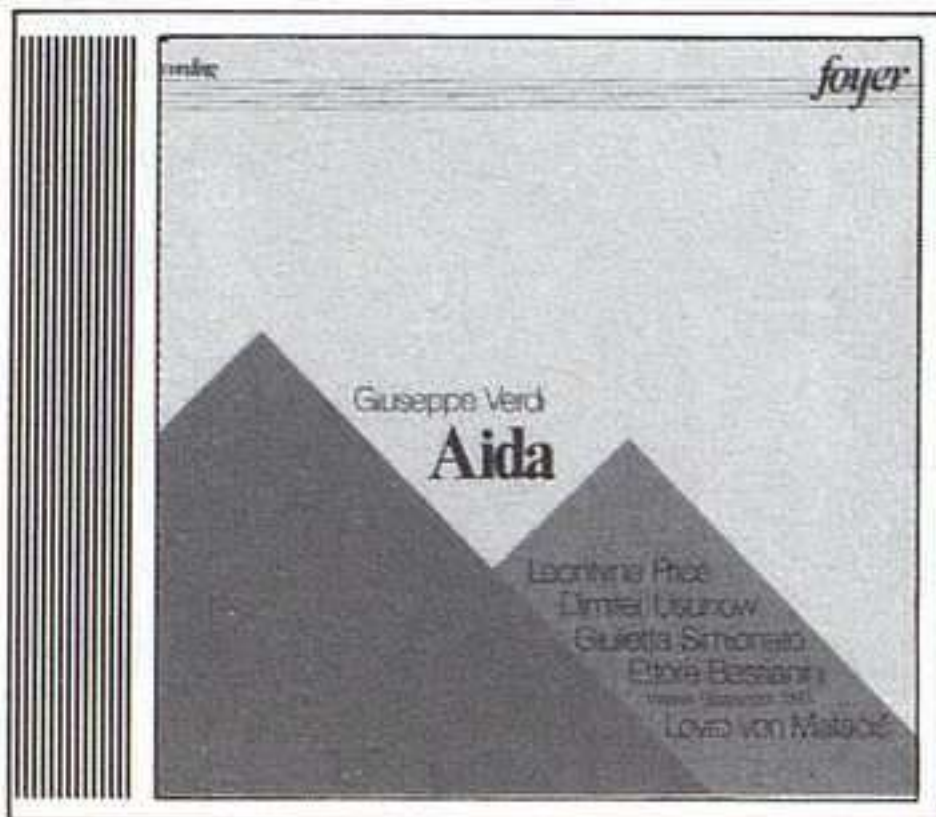
BANDA DEL REGIMIENTO DE LOS GUARDIAS DE COLDS-TREAM. Marchas, Vol. II. DENON, CO-73807.



KAZUMI WATANABE. Dogatana DENON, CY-72374.



DVORAK: Armida. Schlött, Caballé, Engels, Brambock, etc. Coro de la Opera Estatal de Bremer. Orquesta Filarmónica del Estado. Director: Alexander Albrecht. FOYER, 2-CF, 2015. 2 CDs.



VERDI: Aida. Price, Usunow, Simionato, Bastianini, Welter, etc. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lovro von Maticik. FOYER, 2-CF 2018. 2 CDs.



PLACIDO DOMINGO, Vol. I. SUITE, CDs1, 5010.



PLACIDO DOMINGO, Vol. II. SUITE, CDs1, 5011.



Importamos productos fonográficos de todo el mundo para satisfacer la selecta demanda de los mejores aficionados españoles a la música clásica. Pregunte en su establecimiento habitual por los catálogos y últimas novedades en Compact-Disc importados por FERYSA de las que le hemos informado en el presente boletín.

Los Compact-Disc de FERYSA se encuentran a la venta en los principales comercios de discos de toda España y en El Corte Inglés.

FERYSA

Ordóñez, 1 • 28029 MADRID • Teléfs. (91) 315 74 77 - 315 68 48 - Telex: 45490 - Fax: (91) 315 68 49

UN CICLO DE BRUCKNER INNECESARIO

Por José Sánchez Rodríguez

BRUCKNER: 9 Sinfonías. Orquestas Filarmónica de Berlín y Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Eugen Jochum.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto
Referencia: 429 079-2. 9 CDs
Grabación: ADD
Duración: 551' 53"
Serie: barata

Interpretación: ★★★★★ (Sinfonía núm. 1)
★★★★ (Sinfonías 4 y 7)
★★★ (resto)
Sonido: ★★★★★

Eugen Jochum fue uno de los directores de orquesta más ligados a la difusión de la música de Anton Bruckner, compositor al que profesaba especial admiración. No ha sido, por supuesto, el único en sentir esa atracción, pero su discografía al respecto destaca por su voluminosidad (prácticamente la totalidad de sus obras más importantes de todo género), aunque no tanto en lo referente al valor real de gran parte de ella, que en muchos casos es bastante escaso.

El mayor problema que pesa sobre el Bruckner de Jochum es lo muy superado de sus planteamientos: un Bruckner más bien elemental, algo *inocente*, sin demasiada densidad emocional, por más que aquí y allí se monte sus pequeñas *batallitas*... En un extracto de un ensayo suyo sobre la interpretación de la **Quinta Sinfonía**, que se incluye en este álbum, quedan patentes muchos conceptos acerca de lo que él consideraba o no acertado a la hora de interpretar a Bruckner, sólo que los ponía en práctica parcialmente o bien justo al revés, como cuando advierte que "la música de Bruckner no tolera el nerviosismo, los 'crescendos' acalorados": si hay una sensación predominante en estas interpretaciones es, si no el nerviosismo, sí la inestabilidad, así como la ausencia de un aliento monumental y grandioso de verdad. Jochum expone abundantes indicaciones meramente técnicas acerca de la instrumentación, las dinámicas, etc., y vierte opiniones sobre su música que, si no erróneas del todo, sí que encuentran gran oposición por parte de interpretaciones de directores brucknerianos en absoluto inferiores a Jochum, como han sido Otto Klemperer y Daniel Barenboim, éste último dando *guerra* en las salas de concierto y grabación por muchos años, afortunadamente.

La idea algo obsesiva, aunque lógicamente con mucho de cierto, que vincula a Bruckner y su música con la idea de Dios, lleva a Jochum a aplicar maneras demasiado *piadosas* quizá,

*Un desigual
y, en general,
no recomendable
integral
sinfónica
bruckneriana.*



desprovistas de acentos más convulsivos y demoníacos, que de todo hay en esta música.

Este ciclo sinfónico, que abarca nueve sinfonías, a excepción de la **Cero**, fue llevado a cabo entre 1958 (**Sinfonía núm. 5**) y 1964 y 1967 las restantes. Se contó con dos grandes agrupaciones: la Filarmónica de Berlín para las **Sinfonías números 1, 4, 7, 8 y 9** y la Sinfónica de la Radio de Baviera para las demás. El sonido que obtiene Jochum de ambas agrupaciones no me parece del todo desacertado, pero hay que dejar bien claro que es infinitamente menos interesante que el que consiguió en su época Klemperer, director éste de mayor edad, pero de planteamientos mucho más *modernos*. audaces e inquietantes (y por supuesto más escéptico hacia todo ese misticismo no siempre bien entendido). Las ejecuciones tienden hacia la claridad y nitidez en la articulación, aunque no de modo especialmente refinado. El metal no es siempre utilizado con igual acierto, para mi gusto, pues llega a resultar algo destemplado. En conjunto, hay tendencia a los tempi nerviosos y a los acentos *marciales*, aunque por regla general los tiempos lentos están servidos con mayor contención y cuidado, siendo además los episodios más válidos de estas interpretaciones (no siempre).

No todas las versiones están a la misma altura, pero no podemos apreciar realmente valores excepcionales. Tan sólo la **Primera** (1965) es convincente de principio a fin: es una interpretación plenamente vigente, que combina fuerza y espontaneidad con un control seguro de los medios sonoros e ideas muy claras. Posee algún detalle discutible, como la acelerada coda del primer movimiento, pero perfectamente asimilable por la intención con que está realizado. El Adagio presenta una excelente línea, con un clímax muy conseguido, cercano al logro de Karajan.

De la **Segunda** (1966) ya no podemos decir lo mismo: el primer movimiento presenta una envergadura dramática abiertamente inferior a la conseguida por Barenboim en su magistral versión con la Sinfónica de Chicago, que presenta acentos más amenazadores y sombríos, frente a la palidez de Jochum, que se queda en la mera superficie. A un Adagio entonado le siguen un Scherzo muy poco satisfactorio y un no menos raquítico finale.

La **Tercera** (1967) no es demasiado destacable, con un nivel variable, mejor en los movimientos centrales que en los extremos, más desequilibrados.

La **Cuarta** (1965) fue comentada por mí en el número 602, y es uno de los puntos de mayor valor debido a su frescura y encanto no exentos de desigualdades y una cierta ligereza.

La **Quinta** (1958) supone uno de los mayores descalabros del ciclo, no tanto por los movimientos intermedios, un Adagio medido y con el suficiente calor, y un Scherzo diáfano, bien articulado y flexible, sino por los terribles primero y cuarto. Toda la sesuda teoría acerca de esta Sinfonía con la que nos abruma en su ensayo se ve pobremente puesta de manifiesto aquí: la introducción del primer movimiento es lentísima, demasiado rebuscada; a lo largo de todo éste hay una acusada falta de continuidad dramática, debida, paradójicamente, a la obsesión de planificarlo todo demasiado (si hacemos caso del texto). Jochum se pasa de ceremonial, en una palabra. La coda, rápida y sin efecto.

Del Finale podemos hablar en términos parecidos, pero lo peor, sin duda, es la conclusión, una mezcla de pedantería, retórica y grandilocuente, realizada de modo muy basto y pretenciosamente solemne.

La **Sexta** (1966) presenta también notables irregularidades, sobre todo en los extremos, en los que la tensión, lejos



de ser constante, se diluye con demasiada frecuencia, aparte de una marcada tendencia a la trivialización de algunos pasajes; frente a esto encontramos un

encomiable Adagio, sereno y profundo. La **Séptima** (1964) destaca por sus dos primeros movimientos, bastante convincentes, pero a su vez notable-

mente superados. Por su parte, Scherzo y Finale son bastante *corrientitos* y muy logrados en cuanto a realización.

En la **Octava** (1964) tenemos un aceptable Adagio, que no obstante, se hunde en el clímax, pues Jochum ataca éste de modo bastante exagerado y teatral, casi hilarante. El resto es poco resaltado: Allegro y Scherzo iniciales nerviosos y poco depurados, y Finale con brusquedades y tendencia tanto a atropellamiento como a la marcialidad.

La **Novena** (1964) es otro de los puntos flacos de esta serie, sobre todo en lo referente al Adagio final; los otros dos movimientos no tienen mayor historia, pero es el último el que presenta mayores errores de concepto: Jochum lo ve de modo pasivo y sosegado, por decirlo de algún modo; es una idea sorprendentemente estática y resignada que ignora casi sistemáticamente todo el enorme registro emocional de esta impresionante música oscura y angustiada, pero también de un misterioso extatismo.

El balance global, como se deduce, es muy insatisfactorio, y según parece EMI va a reeditar el segundo ciclo que grabara Jochum con la Staatskapelle de Dresde en 1980, y que no es mucho mejor. Mientras tanto, con las interpretaciones brucknerianas de Klemperer saliendo a cuentagotas y no en el orden deseable, las grabaciones de Barenboim para EMI (**Misas 2 y 3, Te Deum, Helgoland y Salmo 150**), particularmente estas últimas, continúan arrinconadas en algún oscuro desván. Lamentable, tratándose del Bruckner más interesante, elocuente y entregado de la actualidad.



*Usted tiene la libertad
de escoger entre
lo bueno y lo mejor*



Bösendorfer

**PIANOS DE COLA
Y VERTICALES**

**BÖSENDORFER PIANOS
BÖSENDORFERSTRASSE 12
A-1010 VIENA
TEL. 0043/1/65 66 51/34**



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BACH: la Obra para órgano, Vol. I. Peter Hurford, órgano. Decca, 421 337-2. 3 CDs. 218' 56". Serie media.

BACH: la Obra para órgano, Vol. II. Peter Hurford, órgano. Decca, 421 337-2. 3 CDs. 212' 45". Serie media.

En los números 554 y 559, correspondientes a los meses de abril y octubre de 1985 tuve la ocasión de hablar de las versiones de las integrales organísticas bachianas de Helmut Walcha y Peter Hurford (no completa la primera, sí la segunda, en una caja de 25 discos). Me referí entonces extensamente a la producción organística de Bach y, para no repetir ahora lo mismo, remito al lector a los mencionados números de la revista.

Naturalmente, no puede ser mejor la idea de trasvasar a cedé la segunda de las integrales mencionadas —muy superior a la de Walcha—, pues no sólo se trata hoy por hoy del más importante ciclo discográfico junto al de M. C. Alain en Erato, sino porque su valor en sí es altísimo; vueltas a escuchar ahora las piezas que conforman esta primera entrega, todavía me han gustado si cabe más que entonces las respectivas interpretaciones. Seguramente tenga en ello que ver lo mucho que ha ganado la grabación al pasar a cedé, toma que ya era magnífica sobre el soporte de vinilo.

En estos dos álbumes iniciales se incluye una selección de **Toccatas, Fantasías, Preludios y Fugas** (el Vol. I) y el **Clavier-Übung III**, los **Preludios corales BWV 690 al 713** —o sea los que provienen de la colección Kirnberger— y las **6 Sonatas en Trio**, en el Vol. II. Sendas oportunas selecciones, en las que lo que más me sigue atrayendo de Hurford es su modernísima concepción de la música para órgano del maestro de Cöthen: son interpretaciones de una extraordinaria viveza; un Bach muy expresivo, nada metronómico, riquísimo en el aspecto sonoro... A mí me parece que estamos ante una integral si no definitiva, casi, casi. Marie Claire Alain —creo— sigue con su nueva grabación digital —para Erato— del ciclo completo; lo que no sé es cuándo lo terminará. Su Bach quizá sea más profundo y maduro que el de Hurford, pero ello no resta un ápice de atractivo al del organista británico. De manera que, personalmente, no lo dudaría; me compraría estos álbumes, que, además, salen a muy buen precio y suenan magníficamente.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BACH: El Arte de la Fuga, BWV 1080. Kenneth Gilbert, clave. Archiv, 427 673-2. 58' 41".

Que nadie se asuste por la duración de este disco, porque Kenneth Gilbert no toca aquí la versión de **El Arte de la Fuga** que conocemos y que es la que se ha venido grabando tradicionalmente, sino la primera versión de la partitura autógrafa, cuyo manuscrito se encuentra en Berlín. Las principales diferencias existentes con respecto a la edición habitual son principalmente de ordenación y de supresión. Así, por ejemplo, los contrapuncti núm. 2 (aquí sin los siete últimos compases) y 3 intercambian aquí su orden y la doble fuga que figura normalmente como núm. 9 está ubicada en quinto lugar. En el manuscrito de Berlín no figuran, por otra parte, los contrapuncti núms. 4 y 10, los cánones alla Decima y alla Duodecima, la Fuga a dos clav. y la inconclusa Fuga a tre soggetti. Si se incluye en sexto lugar, en cambio, el contrapunctus núm. 14, una variante del núm. 10, que nunca se incluía en las grabaciones de la última obra bachiana.

El enfoque elegido por el clavecinista canadiense para plasmar en sonidos esta verdadera novedad es idéntico al que se desprende de su lectura de **El Clave bien Temperado**. Gilbert se disfraza de cirujano y disecciona hasta el último artificio contrapuntístico de la obra. Esto, a efectos prácticos, se traduce en una claridad casi cristalina y en una cierta frialdad. Ésta deviene casi en indiferencia cuando Gilbert elige un tempo vivo (Fugas núms. 3 ó 9, por ejemplo), pero se confunde con una profundidad teñida de abstracción cuando el tempo es moderado (la primera fuga en espejo, la Fuga núm. 8). Ambos cánones (sobre todo el segundo, que aquí es una variante mejorada del Canon per augmentationem in contrario motu) son, por ejemplo, literalmente irrefutables. No hay aquí atisbos de las imperceptibles inflexiones expresivas de Leonhardt o del vigor de un Ristenpart, pero Gilbert acaba conquistándonos por la lógica, solidez y coherencia de su discurso, sólo inhumano en apariencia. Disco obligado para los incondicionales de la obra. Inmejorable toma de sonido.

LCG

Discos



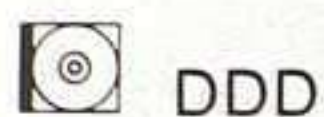
DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

C. P. E. BACH: Sonatas completas para flauta (Wq. 123 a 134). Hünteler, Bylsma, Ogg. DG (Dabringhaus und Grimm), MD + G L 3284/855. 2 CDs. 55' 2" y 62' 52".

No es exacto el título de este álbum, que contiene sólo las sonatas para flauta y bajo continuo. Las cinco **Sonatas para flauta y fortepiano Wq 83 a 87** fueron grabadas por el propio Hünteler junto a Rolf Junghanns para la firma FSM —disco no editado en CD hasta la fecha, que nosotros sepamos— de modo que sólo combinando estas dos ediciones para sellos diferentes se logrará verdaderamente la integral de **Sonatas para flauta** de C. P. E. Bach. En cualquier caso es Hünteler el único flautista que ha grabado todas las **Sonatas** de Carlos Felipe, que supone una colección importantísima en la literatura flautística, y lo ha hecho con notable calidad. El registro no es tan deslumbrante como en el caso de los **Conciertos** de C. P. E. Bach grabados para Erato junto a Ton Koopman —la calidad técnica del flautista es en algunos momentos desigual— pero se trata de una versión muy solvente realizada con instrumentos históricos (con flauta de una llave) y pleno dominio estilístico. Habría sido preferible que el bajo continuo alternara el pianoforte con el clave, y tal vez la viola de gamba con el violonchelo; el clave produce una sonoridad más nítida y seguramente en muchos casos es abiertamente preferible, poseyendo más recursos para la realización de bajo continuo. Hünteler realiza una versión no excesivamente preciosa, pero esto tiene la ventaja de no caer en la tentación de amaneramiento y blandenguería tan corriente hoy en los intérpretes del estilo "empfindsam". A veces, con todo, se echa en falta un juego más rico en el campo de los afectos, una dinámica más sutil o un mayor dramatismo. El continuo, con el gran Anner Bylsma en el cello, funciona bien en todo momento, aunque como decíamos habría sido preferible el empleo de clave en la mayor parte de las obras. Siempre correcto Jacques Ogg en el fortepiano.

Grabar las **Sonatas** de Carl Philipp con una flauta travesera de una llave es aun auténtica proeza técnica y Hünteler se ha adelantado a todos los flautistas —incluso **modernos**— a la hora de realizarla. Su trabajo es correctísimo, aunque no deslumbrante, y el mérito indiscutible.

AM



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★

BERLIOZ: Gran Sinfonía Fúnebre y Triunfal. GOSSEC: Sinfonía Militar. Marcha Lúgubre. JADIN: Obertura en Fa mayor. CHERUBINI: Himno a la Victoria. LEFEVRE: Himno a la Agricultura. ROUGET DE LISLE: Himno a la Libertad (La Marsellesa). The Wallace Collection. Coro del Festival de Leeds. Dir.: John Wallace. Nimbus, NI 5175. 57' 16".

Esta curiosa recolección de piezas conmemorativas representa la contribución de Nimbus a la celebración del Bicentenario de la Revolución Francesa. Todas las obras, excepto la de Berlioz, por supuesto, están conectadas directamente con la Revolución de 1789, y especialmente con la banda de música organizada por Sarrette para acompañar los acontecimientos populares de aquellos años turbulentos. La **Sinfonía** de Berlioz fue en cambio compuesta para conmemorar la Revolución de 1830. La obra de Berlioz es el plato fuerte del programa, dando cuenta de casi la mitad del tiempo total. Al lado de las piezas realmente *revolucionarias* la obra de Berlioz resulta tal vez demasiado sofisticada, cargada como está de pasajes ensoñadores y meditativos. El resto es música típicamente circunstancial, si bien de una cierta calidad, especialmente la breve obertura de Jadin, que parece un músico interesante de conocer más a fondo. Resalta por su llamativa retórica, tanto textual como musical, el **Himno a la Agricultura** de Lefèvre, producto típico del entusiasmo colectivo ante la expectativa de la fraternidad universal.

La banda reunida con John Wallace, que cuenta entre sus músicos con algunos de los nombres más notables del panorama británico, recrea esta música con enorme propiedad, manteniendo siempre un sonido refinado, con calidad y belleza de timbre, pero sin renunciar al tono festivo o de exaltación de estas partituras. El sonido es excelente. Una grabación sin duda gratificante para la mayoría de los oyentes, aunque algunas de las piezas tengan un interés más histórico que musical.

GR

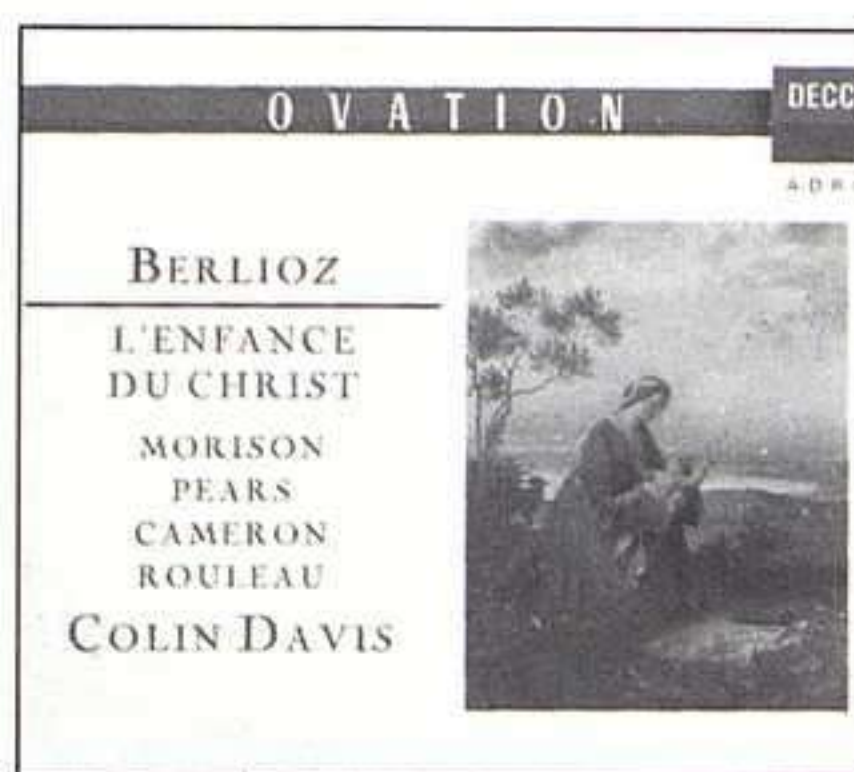


ADD

I: ★★★★★

★★★★★

S: ★★★★★



BERLIOZ: La Infancia de Cristo; La Muerte de Cleopatra; Sara la bañista; Meditación religiosa; La muerte de Ofelia. Pears, Morison, Cameron, Rouleau, Pashley. St. Anthony Singers. The Goldsbrough Orchestra. English Chamber Orchestra. Dir.: Sir Colin Davis. Decca, 425 445-2. 2 CDs. 142' 1". Serie Ovation (media).

La Infancia de Cristo es una de las obras más entrañables del catálogo berliozano. Calificado de desmesurado y teatral en todas sus creaciones, el genial compositor francés se muestra aquí heredero de los grandes polifonistas barrocos en una obra de una delicadeza absoluta, sin abandonar sus hallazgos melódicos e instrumentales en cada compás. De **La Infancia de Cristo** existen dos versiones complementarias, la de André Cluytens (EMI, que espero sea pronto editada en compacto), con Victoria de los Ángeles y Nicolai Gedda, tratada como una poética miniatura, y la segunda de Sir Colin Davis (Philips, ya en compacto), con Janet Baker y Eric Tappy, más dramática y de tratamiento más moderno. Esta primera de Colin Davis, de 1961, dejaba constancia de la pasión del director inglés por Berlioz (compositor al que ha defendido como nadie, en un proyecto muy arriesgado para la época como fue su casi integral para Philips), aunque aún le faltaban años de tratar con su música. La orquesta suena a Berlioz (primer factor esencial), pero a veces se le desborda (primer peligro esencial), aunque no por el desmelenamiento habitual en otros directores. Para ser breves, tanto su **Infancia de Cristo** como la **Muerte de Cleopatra** que aparecen aquí han sido superadas con creces por él mismo (algo parecido a lo que sucede con sus primeras **Sinfonía Fantástica** y **Beatriz y Benedicto**). Los solistas son adecuados (con mención especial para el recitador de Sir Peter Pears), y Anne Pashley sale bastante airosa de **Cleopatra** (aunque no puede hacer olvidar a Janet Baker en sus dos versiones o a Jessye Norman). Lo más atractivo son las pequeñas piezas añadidas.

RB



AAD

I: ★★★

S: ★★



BOITO: Mefistofele. Ghiaurov, Kraus, Tebaldi, Suliotis. Coro y Orquesta del Teatro Lírico de Chicago. Dir.: Nino Sanzogno. GOP, 713-CD 2. 136'.

Este interesante, por varios conceptos, **Mefistofele** procede de una transmisión radiofónica efectuada desde la Lyric Opera de Chicago el 6 de octubre de 1965; de ahí la mala calidad sonora, que tiene interferencias, favorece a las voces y deja a la orquesta y al coro en muy segundo plano, cuando tanta importancia tienen ambos en esta ópera.

Cuatro grandes nombres de la interpretación vocal se reunieron aquella noche, pero por diversas razones ninguno de los cuatro resulta plenamente satisfactorio. El protagonista es Nicolai Ghiaurov, que en la época estaba en plenitud de facultades. Su interpretación es excelente por belleza vocal, sutileza expresiva y composición del personaje. Es lástima que la zona grave resulte débil, con lo que su Mefistófeles no alcanza toda la dimensión que le confirió el autor. Alfredo Kraus hace un Fausto de tendencias belcantistas, bastante alejado del estilo de finales del ochocientos. La claridad de su dicción, la facilidad en los agudos, la maestría técnica son puntos a su favor, de igual manera que cierta cortedad temperamental y un timbre excesivamente metálico, y ligero no muy bello son factores negativos. Canta sus arias con evidente maestría pero como si se tratase de **La Favorita** o de **Lucia**. Boito es otra cosa.

En el lado femenino Renata Tebaldi muestra que ya no estaba en plenitud. La gran soprano —acaso la más hermosa voz de soprano de este siglo— ofrece un buen centro y grave, pero no así el agudo, que le plantea problemas. Tiene también menos "squillo", si bien alcanza momentos verdaderamente grandes. Elena Suliotis vence el ingrato, corto y difícilísimo papel de Elena de Troya con voz un poco hiriente aunque poderosa y amplia.

Difícil es juzgar al coro y a la orquesta debido a la mala calidad de la grabación. Sanzogno parece dirigir con autoridad. Un **Mefistofele** que interesará a los coleccionistas ya que, pese a no ser un total acierto, tiene momentos para la admiración.

CRS



DDD
I: ★★★★★
(Sinfonía)
★★★★
(Rapsodia)
S: ★★★★★

BRAHMS: Sinfonía núm. 2; Rapsodia para contralto. Marjana Lipovsek, contralto. Coro Ernst-Senff. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dir.: Claudio Abbado. D.G., 427 643-2. 59' 32".

La audición de este disco viene a confirmar que Abbado sigue siendo, a pesar de todo, un gran director; otra cosa es que con bastante asiduidad nos esté *obsequiando* con interpretaciones que desmerecen considerablemente de su prestigio. En esta versión de la **Segunda** de Brahms están ausentes todos esos tics que últimamente empañaban gran parte de sus trabajos, como pueden ser el amaneramiento, el contraste dinámico exagerado, el puntillismo más exhibicionista o incluso, también, la falta de refinamiento. Afortunadamente, aquí se entrega a la obra con todas las consecuencias y desde el primer momento quedamos *enganchados*, lo cual es bastante meritorio en una obra tantas veces llevada al disco y en muchos casos con resultados extraordinarios, como los de Giulini (D.G.) y Solti (Decca). Lo importante es que Abbado se recrea en la obra con fuerza, sinceridad, y sin ningún tipo de vacilación. Toda la versión es espléndida, pero hay que destacar los dos primeros movimientos, los más sustanciosos de la Sinfonía: en el primero es de resaltar la amplitud y el carácter dramático y envolvente, con un muy cuidado balance dinámico y expresivo; igualmente acertado el segundo, intenso, noble y de rica acentuación. Estupendos e impecables los dos restantes. Gran parte del éxito de la versión recae sobre la esplendorosa Filarmónica de Berlín, soberbia en todos los sentidos, con un sonido de las cuerdas de enorme belleza.

Buena idea la de incluir la hermosísima **Rapsodia para contralto y coro de hombres**; la versión de Abbado hace sin duda justicia a la obra, aunque no llega a resultar tan sugestiva como la de Ludwig y Böhm con la Filarmónica de Viena (DG, no en CD); Marjana Lipovsek tiene una excelente actuación, pero queda por debajo de Christa Ludwig, aun más cálida y emotiva. Estupenda la intervención del coro y magnífica la grabación.

JSR



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BRUCKNER: Sinfonía núm. 0. Obertura en Sol menor. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Riccardo Chailly. Decca, 421 593-2. 58' 19".

El programa que presenta este disco constituye de por sí un enorme atractivo, pues se trata de dos obras muy poco frecuentadas y grabadas. De la **Obertura** no existe, que yo sepa, otra versión en catálogo (sólo conozco una debida a la Sinfónica de Londres dirigida por ¡Raymond Leppard!) y de la **Sinfonía** únicamente existe en compacto la de Rhozdestvensky, con la **Sinfonía 00** (la formidable versión de Barenboim no se encuentra aún en este formato).

Prosigue Chailly con su ciclo Bruckner tras haber abordado anteriormente las **Sinfonías 1, 3 y 7**, y parece que su estilo se va asentando progresivamente, enfocando esta música sin tópicos y falsas delectaciones, con bastante vehemencia, aunque se debería depurar el aspecto sonoro y cuidar más el pulso interno de la música, pues la expresión es a veces algo cortante; en todo caso es una apreciación que no debe ser magnificada, pues Chailly no carece de refinamiento y calidez. La interpretación de la **Obertura** es vibrante y suscita el interés por esta obra primeriza; la de la **Sinfonía** me parece bastante válida, aunque el recuerdo de la ya citada de todos modos saca un buen partido de esta también temprana partitura —pero de una fuerza e inventiva realmente avasalladoras— y sale bastante airoso, aun sin llegar al extremo de genialidad de Barenboim. También es de resaltar nuevamente el excelente nivel de la Sinfónica de la Radio de Berlín, que claro está, no es la Orquesta de Chicago, de opulencia sonora superior.

JSR



AAD
I: ★★★★★
S: ★★★

CAIX D'HERVELOIS: Piezas para viola da gamba y bajo continuo. Savall, Maurette, Koopman, Smith. Astrée, E 7767 AD100. 46' 10".

Reaparece en CD este interesantísimo disco grabado el año 1977 Caix d'Herveois (ca. 1675 - ca. 1760) un compositor de la talla de un Marais o un Forqueray, pero cuya música, ya muy tardía y galante, posee un gran encanto. Como escribe el siempre certero Philippe Beaussant en sus ejemplares comentarios al disco, Caix d'Herveois, a diferencia de Forqueray, tuvo el instinto de "no sacar nunca a la viola de lo que es su esencia: más contenida, más secreta, más discreta, más interior; menos luminosa, pero más encantadora; y frente al violonchelo, reina incontestable de un estilo en el que la polifonía se alía a la melodía del modo más natural".

Savall, como en todos sus trabajos como gambista, es un intérprete colosal, que sabe extraer cuanto esta música puede encerrar. A él le debemos, más que a ningún otro, la recuperación fonográfica del maravilloso repertorio de viola da gamba francés, que él conoce como pocos, y que toca con una claridad de ideas, un gusto y una energía inconfundibles. El único defecto imputable al disco —a éste y a otros de la misma serie— es cierta confusión sonora del conjunto. Combinar como continuo clave y teorba es peligroso de por sí, porque sus sonoridades vienen a ser *pan con pan* y es fácil que se pierda definición sonora y rítmica. Hopkinson Smith y Ton Koopman podrán ser excelentes por separado, pero su combinación no me convence, entre otras cosas porque ambos tocan a veces como si estuvieran solos. Todo ello queda agravado por la presencia de una segunda viola da gamba y sobre todo, por una toma de sonido con excesiva resonancia. En cualquier caso, el trabajo de Savall es tan bello, profundo y sutil, que el disco sale muy, muy bien parado.

AM

ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★



DELIBES: Lakmé. Sutherland, Vanzo, Bacquier, Berbié. Coro y Orquesta Nacional de la Ópera de Monte-Carlo. Dir.: Richard Bonyngue. Decca, 425 485-2. 2 CDs. 138' 9". Serie Grand Opera (media).

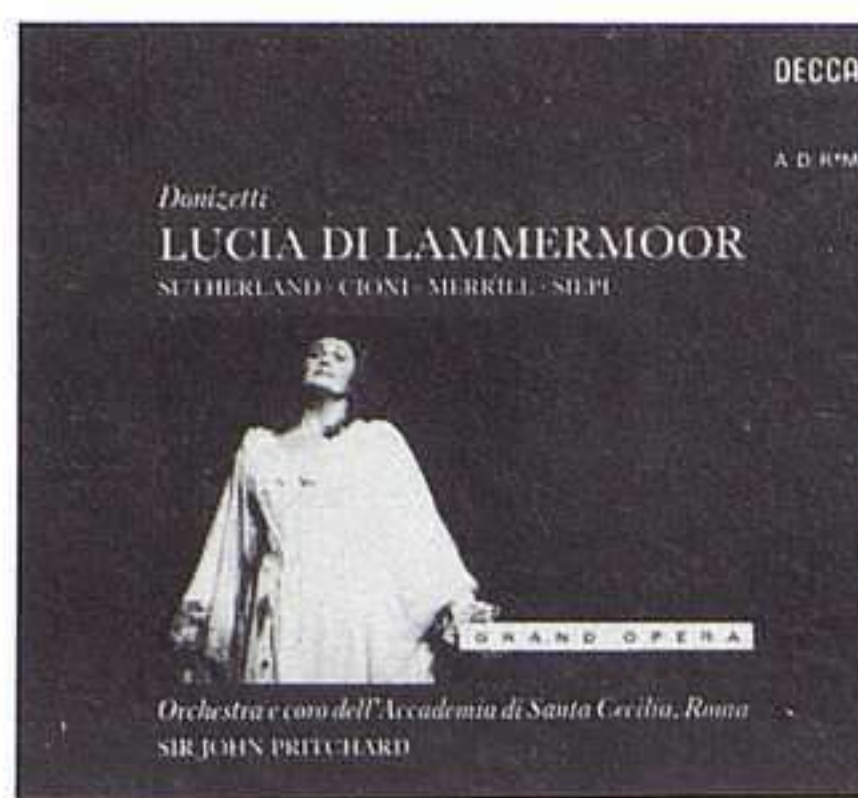
Lakmé es una de las obras maestras de la ópera romántica francesa. Aunque debe su popularidad, principalmente, a su famosa aria de las campanillas, vehículo de lucimiento para todas las sopranos ligeras con una brillante coloratura, ésta es prácticamente la única concesión al decorativismo en una ópera que trata, precisamente, de evitar la imagen de una India de tarjeta postal (al fin y al cabo, la tragedia se desata por la irrupción de los ingleses en la forma de vida de los hindúes, y el consiguiente integrismo de los brahmanes). Cuando recurre, digamos, al tópico, lo hace con elegancia y sutileza, como en el famoso dúo de los jazmines, una de las más inspiradas y hermosas páginas para voces femeninas.

Esta grabación de 1968 nos presenta una **Lakmé** de lujo, con una protagonista en plenitud de facultades, que logra verdaderos prodigios en la citada aria y consigue hacernos olvidar el cliché que asocia a este personaje con una "soubrette".

Alain Vanzo, en una de sus escasas grabaciones comerciales, es un espléndido Gerald, y un defensor de un tipo de tenor francés hoy prácticamente en extinción. Gabriel Bacquier hace un espléndido retrato del viejo Nilakantha, y Jane Barbié completa con acierto el cuarteto principal, al que se une un adecuado grupo de comprimarios. La dirección musical de Richard Bonyngue (que ha llevado al disco unas magníficas **Sylvia** y **Coppelia**, los más célebres ballets de Delibes) es plenamente adecuada a la tónica de la versión, una versión lujosa y espectacular, más cercana a la Grand-Ópera de París que a la Ópera-Comique, como es la de Alain Lombard (EMI), con una Mady Mesplé más delicada y metida en su frágil personaje. La grabación es magnífica.

RB

ADD
I: ★★★★★
S: ★★★



DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Sutherland, Cioni, Merrill, Siepi. Coro y Orquesta de la Academia de Santa Cecilia, Roma. Dir.: Sir John Pritchard. Decca, 411 622-2. 2 CDs. 137' 12".

Resulta siempre grato recordar a Joan Sutherland en uno de los papeles que más fama le han dado, idóneo para realzar un conjunto de cualidades que unidas en una misma cantante son poco frecuentes: flexibilidad, extensión y volumen. Aunque es la indudable "prima donna" del reparto, en esta ocasión se ha rodeado de primeras figuras como Merrill y Siepi, y de un Renato Cioni que resulta bastante cumplido para el papel. Publicada inicialmente en 1961, se trata de una grabación muy completa, sin los recortes acostumbrados, y dirigida con brillantez y efectividad por John Pritchard. No obstante, Sutherland está muy lejos de la perfección: la languidez como nota más característica, su interpretación siempre igual, desangelada, como si ya desde el primer acto intuyese la escena de la locura; su dicción muy oscura, su timbre opaco, agudos ocasionalmente estridentes o desencajados, aunque todo ello no empece su importancia como cantante, por la fluidez de la emisión, y la maravilla de sus adornos y sobreagudos. El Edgardo de Cioni, sin aproximarse a la expresividad y entrega de un di Stefano o de un Carreras, ni siquiera al atractivo tímbrico de un Tagliavini, resulta no obstante musicalmente intachable, efusivo y vocalmente interesante. Por lo demás, es un lujo contar con un pletórico Cesare Siepi para el papel de Raimondo y con un excelente Robert Merrill para el de Enrico. Aunque sin contar con la genialidad y temperamento de una Callas, el reparto de esta grabación resulta en su conjunto equilibrado y del más alto nivel.

FCHM

DDD
I: ★★★★★
(Núm. 1)
★★★★
(Núm. 3)
S: ★★★★★



DVORAK: Tríos para piano, violín y violonchelo núms. 1 y 3. Myung Whun Chung, piano. Kyung Wha Chung, violín. Myung Wha Chung, cello. Decca, 421 118-2. 67' 58".

Disco algo decepcionante y que contiene sólo 2 de los 4 **Tríos** de Dvorak, sin que figure en parte alguna "vol. 1". De no haber un vol. 2, es algo más que lo dicho: un disco inútil.

La conocida y gran violinista K. W. Chung actúa junto a otros dos miembros de su familia que son, obviamente, instrumentistas de inferior nivel, lo cual es grave en música de cámara, dando lugar a que ni siquiera ella esté a su altura habitual (o sea, todo lo contrario que en su reciente disco de las **Sonatas** de R. Strauss y Respighi, D.G., en el que la compañía de K. Zimerman le hace crecerse).

Algo precipitado, demasiado nervioso —pero no por ello más apasionado, mientras que sí menos paladeadas sus melodías— hacen el **Tercer Trío**, Op. 65. Con similares características, pero atenuadas, y con mayor acierto sobre el cariz de la música abordan el **Trio núm. 1**, Op. 21.

El disco contiene un error yo creo que intolerable: el orden de grabación de ambas obras está invertido con respecto a lo que dice la información. Las duraciones de los 4 movimientos de cada una es preciso, así, atribuírselas a la otra.

Los dos mejores **Tríos con piano** de Dvorak son los dos últimos, grabados en CBS (MK 44527) por Ax, Kim y Ma; pero los dos primeros también son piezas a conocer, y están contenidos en el cedé Supraphon COS-1409 por el Trío Suk. Todos ellos son muy buenas versiones.

AGH



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

DVORAK: Quinteto con piano, Op. 81; Cuarteto de cuerda núm. 12, "Americano". Hiroko Nakamura, piano. Cuarteto de Tokyo. CBS, MK 44920. 65' 39".

Los discos del Cuarteto de Tokyo, desde que comenzaron su carrera hace la friolera ya de veinte años, se cuentan por versiones de referencia. Quienes creyeron que se trataba únicamente de un cuarteto ideal para Haydn se encontraron poco después con su milagroso Bartók. Más tarde nos enseñaron cómo había de tocarse la música de Schubert y de Brahms, hace un par de meses tocaron en Madrid un Beethoven de verdadera antología y ahora se descuelgan con un Dvorak incontestable.

Una de las grandes virtudes de la agrupación japonesa es que consiguen dotar de un maravilloso sentido de la espontaneidad a cualquiera de sus interpretaciones, a pesar de que éstas son fruto, como pudimos comprobar durante el ensayo del referido concierto madrileño, de un trabajo minuciosísimo. El Dvorak que nos hacen llegar es profundamente idiomático, fruto, como siempre, de un perfecto conocimiento del estilo. Hiroko Nakamura, pianista que desconocíamos hasta ahora, no se esconde bajo la fama de sus compatriotas, sino que saca un poderío sonoro de su instrumento imprescindible en esta obra y frasea con idéntico arrebató, intensidad o poesía que aquéllos. Esta vez el diálogo no es a cuatro, sino a cinco, y sigue resultando asombroso el extraordinario entendimiento que tiene lugar entre todos los músicos, traducido en la uniformidad de la realización de los matices, la naturalidad con que una voz se superpone momentáneamente sobre las demás, la homogeneidad del fraseo y, por supuesto, un empaste que ya no puede achacarse al empleo de los cuatro Amatis de la Corcoran Gallery (han dejado ya de utilizarlos), sino al paciente trabajo en común, a unas dotes innegables de los cuatro instrumentistas para el cuarteto de cuerda y, por supuesto, a veinte años de experiencia y madurez.

Versiones, por tanto, de referencia, y no precisamente por falta de competencia en el mercado. Tras la integral Schubert, el Tokyo acometerá la magna empresa de la grabación de los **Cuartetos** de Beethoven, todo ello para RCA. De momento, este Dvorak, impecablemente grabado, es obligatorio.

LCG



AAD
I: ★★★
S: ★★★

GOUNOD: Mireille. Esposito, Vanzo, Bacquier. Coro y Orquesta Radio-Lírica. Dir.: Jules Gressier. Le chant du monde, LDC 278 921. 103'. CD doble duración (mono).

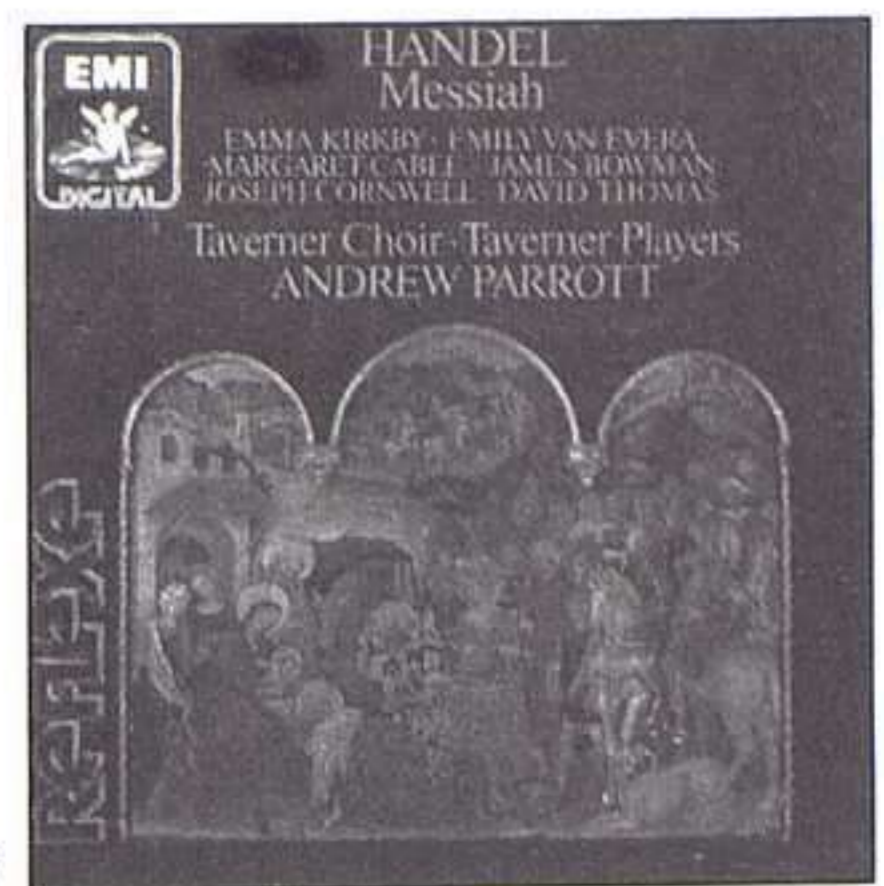
Se edita en un solo disco compacto de casi dos horas de duración este registro realizado el 13 de agosto de 1959 en París para la Radio Francesa. Lo primero que hay que señalar es que **Mireille** aparece con algunos cortes, como la escena IV del acto I, fragmentos de las escenas IV, VI y totalmente las VII, VIII y IX del acto II, las cuatro primeras escenas del acto IV además de la amplia escena VII de ese mismo acto. En conjunto, un grave defecto a la hora de adquirir una ópera que está incompleta. Para algunos también será un inconveniente el hecho de utilizar las dos pistas en mono, ya que, tal vez debido a esto, el sonido, pese a haber sido grabado por la Radio Francesa, es de menor calidad de lo deseable. Como compensación se tienen casi dos horas de música en un solo compacto.

La protagonista es Andrée Esposito, una soprano ligera que cultivó el repertorio francés en los años 50 y 60 y que aquí sale parcialmente airosa de su cometido. Tiene buena dicción y facilidad arriba pero es evidente que en los momentos de mayor dramatismo la voz no responde a las exigencias del personaje, que aparece falto de anchura y de aliento lírico. Más interesante resulta la aportación de Alain Vanzo, sin duda el mejor tenor de la escuela francesa de los últimos decenios y que canta con su habitual musicalidad y buen gusto. En su aria "Ange du paradis" muestra su maestría en este repertorio aunque lo encuentro, al igual que a su compañera, excesivamente ligero. El resto del reparto, entre el que destaca Gabriel Bacquier, es adecuado. El Coro y la Orquesta Radio-Lyrique y la dirección de Jules Gressier están a un nivel aceptable.

La mejor opción para **Mireille** continúa siendo la de EMI, que está completa y cuenta con un excelente Freni y un Vanzo de voz más hecha y oscura —se grabó en 1980— y con una dirección de Michel Plasson poética y dramática.

CRS

Discos



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

HAENDEL: El Mesías. Kirkby, Van Evera, Cable, Cornwell, Bowman, Thomas. Taverner Choir and Players. Director: Andrew Parrott. EMI, CDS 749 801-2. 2 CDs. 146' 15". Serie Reflexe.

Existen ya muchas versiones de **El Mesías** con instrumentos originales, así que podemos permitirnos el ser más exigentes con cada una de las que aparecen (y que vienen a sumarse a la amplísima discografía del más famoso de los oratorios de Haendel, sean o no con instrumentos de época, con algunas ya memorables). Hace poco aparecía la de Trevor Pinnock (Archiv), una de las más destacadas en esta línea, y anteriormente las de Gardiner (Philips) y, sobre todo, la ya clásica dentro de las historicistas de Hogwood (Oiseau-Lyre), pionera, o, al menos, la que sentó precedente de cuantas procedían de este movimiento en Inglaterra. Parrott parece haber querido hacer balance de lo obtenido en este tiempo, y si, en realidad, tanto Pinnock o Gardiner, con toda la calidad musical de sus lecturas, parecían no sentirse condicionados por un especial rigor, Parrott vuelve a las fuentes y propone una acentuación y una dinámica más austeras, de contornos más marcados, cercana al dramatismo de Purcell. Es decir, un **Mesías** más ligado a la tradición inglesa que encontró Haendel en las islas, y en la cual se integró plenamente (y, no lo olvidemos, a la que dedicó sus obras más hermosas). El Coro —sin las voces angelicales de Hogwood— y la Orquesta, reducidos al mínimo, tienen fuerza y carne, y los solistas, habituales en estas lides, responden a esta concepción.

Entre ellos destacan la siempre juvenil Emma Kirkby (que comparte sus arias con la soprano Emily van Evera), el impecable contratenor James Bowman y el excelente tenor Joseph Cornwell, frente a un David Thomas algo gastado y una Margaret Cable sólo discreta en las arias de contralto. Una grabación estupenda para un **Mesías** que, sorprendentemente, aún tiene algo nuevo que decir.

RB



I: ★★★★★
S: ★★★★★

HAENDEL: Jephtha. Robson, Dawson, Von Otter, Chance, Varcoe, Holton. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Dir.: John Eliot Gardiner. Philips, 422 351-2. 3 CDs. 158' 21".

Cualquiera que recuerde sus grabaciones de *L'Allegro...*, el *Dixit Dominus*, el *Solomon* y, en menor medida, el *Mesías*, ha de concluir forzosamente que John Eliot Gardiner es uno de los más grandes directores de las obras corales de Haendel. Su última aportación discográfica es este *Jephtha* grabado en público, como el *Solomon*, en el Festival de Göttingen.

El reparto está aquí menos equilibrado que entonces y, del grupo de solistas vocales, destacan especialmente Lynne Dawson, una voz dúctil y frágil que encarna perfectamente la heroína de la historia, y Anne Sofie von Otter, que va camino de convertirse en la mejor mezzo de los noventa: su inglés es de auténtica escuela y maneja con maestría su voz fresca y oscura para caracterizar el personaje más complejo del oratorio. El protagonista, Nigel Robson, canta con gusto y con conocimiento del estilo, pero posee una voz irrelevante que sólo logra convencernos en los momentos más dramáticos. Stephen Varcoe jamás fue ni un bajo y ni siquiera un barítono, por lo que resulta incomprensible la fijación de los directores ingleses para incorporarlo a sus registros. Cantar, no canta mal, tiene tablas y no desentona en exceso, pero siempre priva de grandeza a sus personajes. Michael Chance, lo que le falta de voz lo suple con entrega y con una habilísima explotación de sus limitados recursos. No obstante lo dicho, todos cantan con un perfecto conocimiento del estilo y encarnan con más que dignidad sus respectivos personajes.

Lo que sí roza lo extraordinario es la participación del Coro Monteverdi, que mantiene intacta su calidad desde hace veinte años. Sólo por oír el coro "How dark, O Lord, are Thy decrees!", una de las músicas más estremecedoras alumbradas por Haendel, merecería la pena hacerse con estos tres discos. Verdadero factótum es, por supuesto, Gardiner, que cuando se dedica a este repertorio da lo mejor de sí. Su dirección rebosa convicción, fuerza, lirismo y sentido dramático. Como las insuficiencias vocales no llegan a enturbiar las maravillas, recomendabilidad absoluta.

LCG



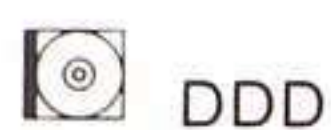
I: ★★★★★
S: ★★★★★

HAYDN: las Sinfonías del "Sturm und Drang". Vols. 1 y 2. The English Concert. Dir.: Trevor Pinnock. Archiv 427 661/662-2.71' 9" y 50' 30".

Las Sinfonías que Haydn escribiera en el período 1766-1774 (aproximadamente), han venido a agruparse bajo el sobrenombre de "Sturm und Drang", por afinidad expresiva con el movimiento literario del mismo nombre (tomado de una obra de Klinger), que abre las puertas al romanticismo en Europa. A pesar de la relativa escasez de recursos musicales en Esterháza, estas Sinfonías constituyen un primer hito en la producción de Haydn por su marcado carácter emocional, e incluso turbulento, muy en consonancia con la transformación que las artes experimentan en el viejo continente. De los dos volúmenes incluidos en esta primera entrega, el primero comprende las *Sinfonías 35, 38, 39 y 59 "El Fuego"*, incluyendo el segundo la *26 "Lamentación"*, la *49 "La Pasión"* y la *58*. La orquestación refleja las disponibilidades de la corte del príncipe e incluye, aparte de la cuerda, dos oboes y dos trompas (cuatro en el caso de la *39*). El fagot participa en el continuo junto con el clave. La *Sinfonía 38* utiliza además dos trompetas y timbales. Desde el punto de vista formal hay aquí riqueza de recursos: desde una estructura en tres movimientos (*26*) hasta una reivindicación de la "sonata da chiesa" (*49*). Los ritmos ternarios no se limitan a los minuets y aparecen en cualquier movimiento, o bien se pervierte totalmente el ritmo por desplazamiento de los acentos, como en el movimiento que cierra la *Sinfonía 35* o en los dos últimos de la *58*.

Pinnock utiliza magistralmente los dos elementos con que Haydn subraya los contrastes y las tensiones del discurso: la progresión y dinámica de las cuerdas y las intervenciones de las trompas, pero sin descuidar o pasar por alto los pasajes más introspectivos. El sonido es directo y transparente, muy convincente en dinámica y presentación espacial. Todo ello augura una sucesión de éxitos para las futuras producciones de la obra sinfónica de Haydn a cargo del English Concert.

GR



I: ★★★★★
S: ★★★★★

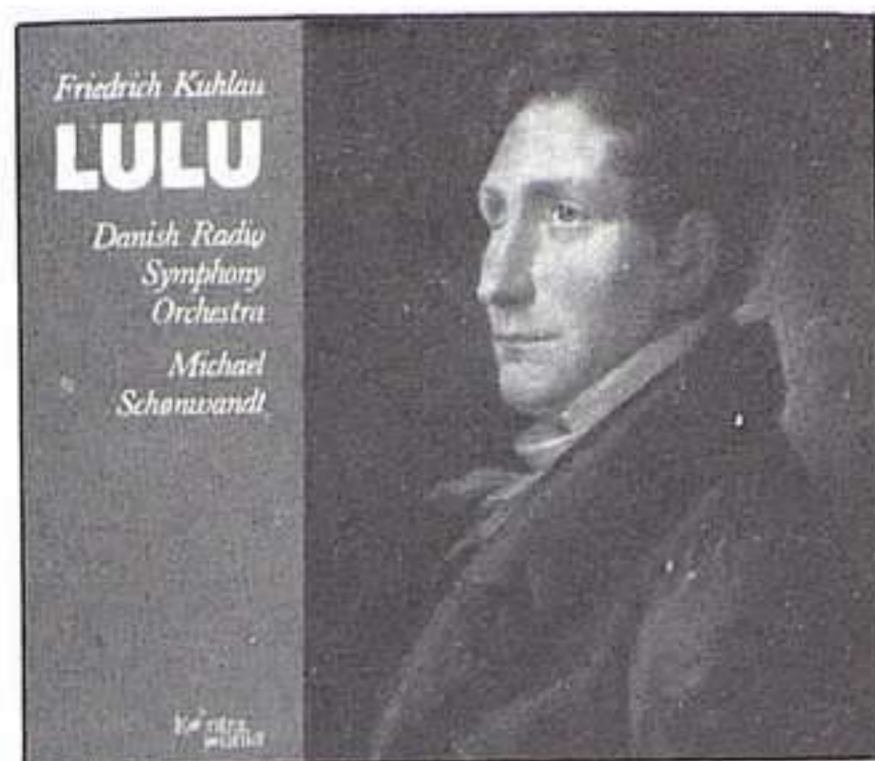
JANÁČEK: Jenůfa. Beňáčková, Rysanek, Ochman, Kazaras. Orquesta de la Ópera de Nueva York. Dir.: Eve Queler. BIS, CD 449/450. 2 CDs. 123'.

Esta grabación de la excelente ópera de Leoš Janáček tuvo lugar en un concierto público celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York el 30 de marzo de 1988. Pese a tratarse de un concierto y no de una representación, el clima que se respira, la reacción del público y la de los propios intérpretes es la típica de un teatro de ópera.

Jenůfa es un melodrama que en los últimos años ha tenido una amplia difusión en los teatros de medio mundo —esta temporada se da también en el Liceo de Barcelona y precisamente con las mismas intérpretes que en esta grabación— y que llega al público por su evidente sentido teatral, la fuerza de la música, lo emotivo, sentimental e incluso lacrimógeno de la historia y también por el evidente lucimiento que puede dar a las dos protagonistas femeninas.

Aquí están encarnadas por Gabriele Beňáčková y Leonie Rysanek, a quien hace poco escuchábamos en Madrid una magnífica Sieglinde. Beňáčková tiene una voz excelente, de lírico-spinto, pese a que su repertorio sea fundamentalmente lírico. Creo que resulta demasiado dramática para el papel, ya que *Jenůfa* es una heroína más frágil, tierna e ingenua de lo que muestra la voz dominadora de la soprano checa. A pesar de ello, el papel, la propia lengua materna hace que Beňáčková sea aquí una intérprete más comunicativa y vibrante de lo que es en ella habitual. Rysanek le da réplica con un dominio, un sentido teatral y también una emoción muy poco comunes. En el registro Decca Söderström y Randová hacían un contraste acusado y la soprano sueca, de voz inferior a la checa, daba a la protagonista más matices y un retrato psicológico de mayor riqueza. Bien Ochman y algo menos Kazaras, apuradillo en los agudos. Apasionada dirección de Eve Queler, que se encuentra aquí mejor que en Verdi o Donizetti. Mackerras es más detallista y más frío. La Filarmónica de Viena es claramente mejor que la Ópera Orchestra de Nueva York. Excelente toma sonora y abundante muestra del entusiasmo del público. Una *Jenůfa* abiertamente recomendable.

CRS



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

KUHLAU: Lulu. Saarman, Frellesvig, Kiberg, Cold, Harbo. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Dir.: Michael Schonwandt. Kontrapunkt, 32009/11. 3 CDs. 181' 56".

Friedrich Kuhlau (1786-1832) fue un prolífico compositor, que abarcó todos los géneros musicales, destacando en la música para piano (que denota la influencia de la de Beethoven) cámara y ópera (donde es perceptible la huella de Weber, Rossini y Mozart, además la ejercida por Cherubini, Gluck, Paer y Boieldieu). Tal heterogeneidad estilística se completa con el frecuente recurso a tomar prestadas melodías de otros compositores, para un desarrollo propio.

La ópera de hadas **Lulu** (1824) lleva el subtítulo de *romántica*, muy apropiado por cuanto en ella se percibe la proximidad del mundo fantástico y sentimental del primer Romanticismo. El libreto procede de la misma fuente literaria de que se sirvió Schikaneder para escribir el de **La Flauta Mágica**, esto es, una recopilación de cuentos de hadas del poeta alemán C. M. Wieland. El argumento contiene muchas similitudes con el de la última ópera mozartiana, pero en la de Kuhlau el mago (Sarastro en Mozart, Dillfeng en ésta) es un *absoluto villano* y Periferihme (la equivalente a la Reina de la Noche mozartiana) es un hada buena. Pamina es aquí la princesa Sidi, que ha sido raptada por Dillfeng con ayuda del enano Barca (un Monostatos próximo, por su carácter desenfadado, a Papageno). Sidi será rescatada por el príncipe Lulu, quien contará con una flauta mágica que le entrega Periferihme al comienzo de la ópera. Kuhlau ha insistido en el carácter mágico de la historia, dejando los aspectos supuestamente esotéricos o místicos. La música, que contiene citas casi literales de **Der Freischütz**, el **Otello** rossiniano y la propia **Zauberflöte**, es brillante, melodiosa, *fácil*, está sólidamente construida, con una magnífica orquestación y ofrece un gran lucimiento (y claro, la correlativa dificultad) a los cantantes. Éstos forman, en el registro que reseñamos, un conjunto eficaz, con flancos débiles en la soprano lírica Frellesvig (Sidi) y el bajo Cold (Dillfeng). Cumple el resto. Magnífica orquesta y coro. Dirección correcta.

GB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★

LARSSON: Sinfonías núms. 1 y 2. Dios disfrazado (suite lírica) y Sinfonía núm. 3. Nordin, Hagegard, Jonsson. Sinfónica y Coros de Helsingborg. Dir.: Hans-Peter Frank (1) y Sten Frykberg (2). BIS CD-426 y CD-96. 2 CDs (separados). 67' y 66' 38".

Lars-Erik Larsson (1908-1986), tan mercedamente famoso en su Suecia natal como desconocido en España, nos muestra en estas obras su sentir nórdico, aunado al eclecticismo de haber asimilado como orquestador lo mejor de los mejores desde Brahms hasta nuestros días. En el conjunto de las tres Sinfonías se puede apreciar su gran evolución, partiendo desde la maestría de la **Primera**, muy perfecta en su forma para ser la obra de quien acababa de finalizar sus estudios de composición en Estocolmo, hasta la **Tercera**, con su acierto en cruzar líneas melódicas y temas diferentes que convergen en grandiosos finales (¿emulando a Nielsen...?). Pero personalmente, me quedo con la **Sinfonía núm. 2**, en tres movimientos, que comienza con un 3/4 en tiempo de vals y con el mismo leit-motiv construye el tercer movimiento en una fuga grandiosa en tiempo lento, que merece la pena escuchar. En cuanto a la Suite lírica "**Dios disfrazado**" (alegato contra la guerra y la violencia), de gran belleza y con buenas voces, tanto de los cantantes como del recitador, es una obra que se grabó junto a la **3.ª Sinfonía** del mismo disco, el 7 de mayo de 1978, homenajeando al compositor en su 70.º cumpleaños con una emotividad que trasciende del disco. Y ya de paso hay que hacer una mención especial a esta grabación, en directo *de verdad*, con buen sonido pocos ruidos y pocas toses... ¿cómo lo han conseguido? Supongo que con oficio y cariño...

P.D.: y a ratos me cuestiono la posibilidad de ir a vivir a un lugar tan maravilloso como Helsingborg, que con menos de 100.000 habitantes tiene el placer y privilegio de poder disfrutar de semejante Orquesta Sinfónica...

VB

Discos



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

MAHLER: Sinfonía núm. 6; Kindertotenlieder. Thomas Hampson, baritono. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Leonard Bernstein. DG, 427 697-2. 2 CDs. 116' 9".

El ciclo Mahler en el que sigue enfrascado Bernstein es —hasta ahora, y probablemente la cosa siga igual— un fiel reflejo de las formas —¿de las *neuras*?— del genial director de orquesta. Es decir, una auténtica fiesta de despropósitos junto a memorables y seguramente las hoy mejores posibles interpretaciones mahlerianas. Es, efectivamente, el mismo director el de la nefasta **Novena** o la insustancial **Séptima**, el que nos ha dado la mejor **Quinta** de la década —y más!, una **Tercera** magistral y ahora esta increíble **Sexta**, sin duda la más importante versión discográfica desde la histórica y seguramente irrepetible de Sir John Barbirolli.

Esta nueva de Bernstein se puede calificar casi literalmente de *bestial*; nunca oí, desde luego, una interpretación de esta música tan salvaje, descarnada y rota, lo que, para mi gusto, es perfecto. No sólo porque va contra la insufrible moda de hacer un Mahler de caramelo, sino porque esta **Sinfonía** pide a gritos una interpretación de esta guisa: percusiones, metales, maderas... un grito a una para montar esa especie de marcha inacabable de almas en pena que es el primer movimiento, o el inmenso festival de golpes y ruidos múltiples que se ha de escuchar al llegar al cuarto; siempre, en todo caso, con un regusto feista y machaconamente estridente. Uno se reconcilia con el desgastado Mahler al escuchar cosas como ésta.

Particular atención merece la intervención de la Orquesta, una Filarmónica de Viena que desmonta una vez más la consabida falacia de que sólo puede sonar *bien*. Igualmente, la grabación, una toma en vivo en la Gran Sala del Musikverein, que hace del todo honor a la idea que tiene Bernstein de esta música. No lo duce: está usted ante la opción más recomendable de la **Sexta** de Mahler.

Los **Kindertotenlieder** no son los de Fischer-Dieskau, pero Hampson hace lo que puede.

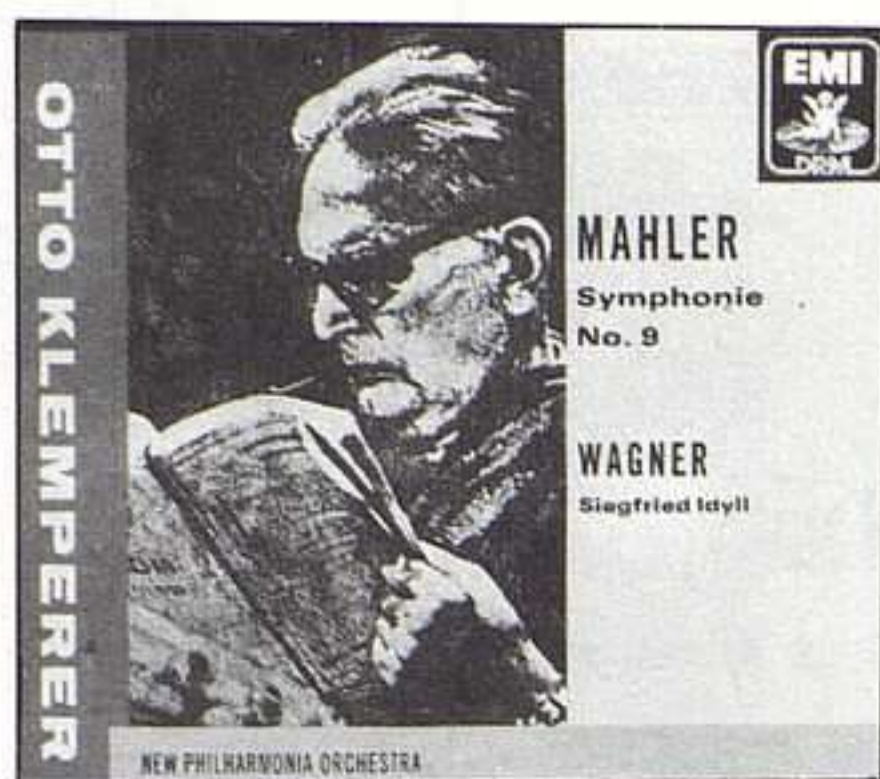
PGM



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



MAHLER: Sinfonía núm. 9. WAGNER: Idilio de Sigfrido. Orquestas Filarmonía y Nueva Filarmonía. Dir.: Otto Klemperer. EMI, CMS 763 277-2. 2 CDs. 104' 33". Serie media.

Para bien o para mal hubo un solo Klemperer; no fue éste un músico que se expresara en distintos lenguajes según el caso. O, si se quiere, no fue un director de *pifias* y genialidades; todo lo hizo bajo un mismo patrón y, así, las más de las veces acertó. Otras no —y me refiero al disco, naturalmente—, por muy difícil que fuera esto de ver. ¿Difícil de ver? No, no hablo de iluminados, capaces de observar como los gatos, sin luz; me refiero a querer asumir o no, es decir a aceptar, que detrás de una descomunal objetividad para levantar un discurso sonoro puede haber calor, fuerza, pasión, expresividad, en suma. Así, una y mil veces ciertos *listos* repetirán una y otra vez que este señor es un director frío. La miopía —el tener oreja, más no oído— nunca fue, afortunadamente, un pecado.

Sirva esta pequeña dosis de *moralina* crítica para explicar que las virtudes —para unos— de esta *Novena* de Mahler coincide con sus defectos —para otros—. He aquí una versión implacablemente *espartana* pero, a mi juicio, de una potencia expresiva irresistible. A Klemperer *no se le mueve un pelo* —particularmente en el Adagio final— y sin embargo nos está permanentemente sugiriendo las mil y una sensaciones, las mil y una ideas musicales. Afortunadamente, para quien no le guste esta forma de hacer música ahí está la versión de Giulini, que, maravillosa ella, indiscutible ella, irreplicable ella, estando en las antípodas de ésta, no es menos interesante. Ni más. El comprador tiene la palabra; mi consejo es, desde luego, hacerse con las dos y olvidarse de las demás.

El doble álbum se completa con una no menos singular interpretación de *Idilio de Sigfrido*, de Wagner. Una versión ésta que mira más hacia la Segunda Escuela de Viena que hacia el Romanticismo. De una claridad prodigiosa, se trata de un planteamiento cuyo máximo valor reside en el soberbio análisis sonoro realizado; no es una versión *carriñosa*, entrañable, que es como se suele hacer esta obra, sino un magistral ejercicio musical. Sólo un individuo como Klemperer podía plantearse así esta música sin llegar a aburrir hasta las piedras. De quitarse el sombrero.

PGM



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



MASSENET: El Cid. Domingo, Bumbry, Plishka. Coral Byrne Camp. Orquesta de Ópera de Nueva York. Dir.: Eve Queler. CBS, M2K 79300. 2 CDs. 145' 49".

La Opera Orchestra de Nueva York celebra este año su vigésima temporada ofreciendo versiones de óperas en concierto en el Carnegie Hall de Nueva York. Su directora musical, Eve Queler, subirá el podio en *I Vespri Siciliani* (con Susan Dunn, Renato Bruson y Paul Plishka), *La Doncella de Orleans* de Tchaikovsky (con Dolora Zajick, Jorma Hynninen y Sergei Koptchak) y *La Wally* de Catalani (con Aprile Millo y John Rawnsley). En 1976 grabaron en vivo esta versión de *El Cid* de Massenet, que, a pesar de sus cortes (frecuentes en óperas de estas características), puede considerarse más o menos de referencia en este título. Y también a pesar de la labor de la propia Eve Queler, que parece interesada en resaltar lo menos atractivo de esta nada desdeñable "gran ópera" de ambiente más novelesco que histórico sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y su relación con Doña Jimena.

Massenet hizo del enfrentamiento entre ambos y de su posterior reconciliación el asunto de una de sus habituales relaciones amorosas en escenarios burgueses. Y también ahí están los mejores momentos de la partitura, como la sincera plegaria de Rodrigo ("O souverain, o juge, o père"), o, sobre todo, esa arrebatadora página que es el "Pleurez mes yeux", único respiro que Jimena se concede a sí misma. Todo ello queda un tanto ahogado por las fanfarrias, aunque algún momento (la intervención de la Infanta, alguna de las danzas) se salva de tanta parafernalia. Plácido Domingo está magnífico, en un papel que parece escrito a su medida, por su arrojo y su valentía, y Grace Bumbry hace una soberbia Jimena, en su orgullo castellano y la soledad de su dolor. Por ellos y ¿por qué no? por la obra, merece la pena su adquisición.

RB



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



MOZART: Sonatas completas para piano, vol. I. (Sonatas K 311, 283, 281, 331, 280, 330). Malcolm Bilson, fortepiano. Hungaroton, HCD 31009-10. 2 CDs. 64' 26".

Ya sabíamos, por la integral de conciertos de Mozart junto a Gardiner, para Archiv, que Malcolm Bilson es un buen pianofortista. Ahora comienza a aparecer una integral de *Sonatas* de Mozart. Es difícil juzgar la interpretación sobre un instrumento cuyas posibilidades están a nuestro juicio todavía en buena parte por descubrir. Bilson toca la música de Mozart con correcta técnica y estilo, pero los resultados están lejos de poder competir en su interés musical con las versiones de cualquier pianista que toque un buen Mozart. Así, creo que la interpretación no consigue trascender el interés histórico —importante, pero insuficiente— de haberse empleado un pianoforte (por cierto ¿por qué no un instrumento original en lugar de una copia? Hay muchos pianofortes de la época en buenas condiciones de conservación o satisfactoriamente restaurados). A nuestro juicio, Jos van Immerseel es uno de los pocos intérpretes de pianoforte que consigue hacernos olvidar el instrumento, para arrastrar el interés del oyente hacia la música, que es al fin y al cabo lo que importa; además, sabe extraer las posibilidades tímbricas del pianoforte y aprovechar su resonancia con una elemental, su dinámica es rica en contrastes, pero no en matices: su "forte" a menudo es estridente y plano. En definitiva su trabajo es correcto, pero escasamente interesante, y desde luego nos descubre poco nuevo de la música de Mozart. Algunos momentos son atractivos (la *Marcha Turca*, por ejemplo), pero otros resultan muy decepcionantes, como el movimiento inicial de la misma *Sonata K 331*, en el que echamos de menos una articulación más dulce, un fraseo más ensoñado y un juego de resonancias que cualquier pianista consigue. Su interpretación resulta en muchas ocasiones elemental y prosaica. No creo que el pianoforte como instrumento tenga toda la culpa de estos resultados. En suma, una edición con cierto interés anecdótico, que puede complacer a quienes se interesen por los instrumentos históricos de teclado, pero que defraudará al oyente común, interesado más por la música de Mozart que por el tipo de instrumento empleado.

AM

ADD

I: ★★★★★
(Núms. 31, 33, 34, 35 y 40)

★★★
(resto)

S: ★★★★★
(media)



MOZART: Sinfonías núms. 25, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40 y 41. Orquesta Nueva Filarmonía (Núms. 29 y 33) y Filarmonía (resto). Dir.: Otto Klemperer. EMI, CMS 763 272-2. 4. CDs. 266' 43". Serie media.

Klemperer fue un mozartiano de primer orden; ahí están sus grabaciones de **Don Giovanni**, **La Flauta Mágica** o, incluso, **Las Bodas de Figaro** (rarísima esta última pero sin duda genial). También, sin ir más lejos, la mejor versión que conozco en disco de la **Pequeña Música Nocturna** K 525. Sin embargo esta miniintegral sinfónica sólo tiene, globalmente, relativo interés; es profundamente desigual y únicamente en algunos casos las correspondientes versiones están a la altura que siempre debe esperarse en un director como Otto Klemperer, uno de los más grandes del siglo.

En algunas Sinfonías parece que nuestro director tenga poco que decir sobre esa música; que no llegue a entender las obras, por más que exhiba un control de medios pasmoso (¡qué análisis de las voces en que aparecen más implicadas las maderas!). Tal es el caso de las **Núms. 25**, una interpretación personal pero equivocada en cuanto a su concepción expresiva; **Núm. 29**, de magnífica realización pero sin la suficiente poesía; **Núm. 36**, con un flojísimo primer movimiento; **Núm. 39**, muy opulenta —como la mayor parte de las demás— pero inadecuada en los tempi y sin el necesario dramatismo, y "**Júpiter**", bien trazada pero otra vez errada en el *mensaje* e incluso a veces un punto superficial. En cambio son colosales las versiones de las **Núms. 31** (¡cómo es el pasaje fugado del tercer tiempo!), **33** y **34** (aquí la claridad y la transparencia —aun con una orquesta grande— son proverbiales), **55**; en menor medida la **Núm. 38**, muy expresiva, mas, otra vez, sin el dramatismo suficiente (el lento sorprende por su moderación sonora; es casi giuliniano, cosa por cierto que a veces le ocurría a Klemperer; recuérdese su versión de la **Séptima** de Bruckner), y, yo creo que sobre todo, la **Núm. 40**, una magnífica interpretación en todos los sentidos.

Las tomas sonoras —entre 1957 y 1966— también desiguales; por supuesto mejores las más recientes (**Núms. 29, 31 y 34**).

En definitiva, un álbum a conocer pero no del todo recomendable, salvo a aficionados incondicionales de Klemperer.

PGM

DDD

I: ★★★★★

S: ★★★



MOZART: Quinteto para piano y viento, K 452. BEETHOVEN: Quinteto para piano y viento, Op. 16. Vlado Perlemuter, piano. The Albion Ensemble. Nimbus, NI 5157. 52' 35".

Este disco contiene la lógica yuxtaposición de los dos únicos quintetos concebidos para piano, óboe, clarinete, trompa y fagot. El de Mozart es una obra de madurez, compuesta cuando el compositor había ya escrito serenatas y divertimentos para instrumentos de viento. La de Beethoven corresponde a su época de juventud y dice la tradición que le fue encargada por unos músicos de Praga después de haber interpretado con ellos el **Quinteto** de Mozart. Las diferencias entre ambas obras son muy notables, en favor, claro está, de la del salzburgués.

Ambas obras han merecido el honor de ser grabadas varias veces. Destacan las versiones de Ashkenazy y los London Wind Soloists, la de Levine con el Ensemble Wien-Berlin y la de Brendel con un grupo encabezado por Heinz Holliger, todas ellas admirablemente interpretadas. Como debe ser, también en la que nos ocupa el piano ostenta la primacía absoluta. Vlado Perlemuter borda el milagro en más de un pasaje gracias a su legendario "toucher" y a una aproximación absolutamente desprovista de afectación, a pesar de unas buenas dosis de rubato. Pero el conjunto resulta un tanto blando en comparación, por ejemplo, con la versión del conjunto capitaneado por Ashkenazy, mucho menos romántica. Los Albion tienden a poetizar demasiado el **Quinteto** de Beethoven, que es obra de una cierta aspereza y hacen muy bien en anteponerlo al de Mozart, porque así no sufre tanto con la comparación. El único reproche es, pues, una tendencia al embellecimiento y a la cohesión, en detrimento del dramatismo que requieren algunos pasajes.

El maravilloso **Quinteto** de Mozart se acomoda mejor a tanta finura interpretativa. El rubato de Perlemuter puede parecer un poco excesivo en el Largo y el sonido de la trompa demasiado dulce, pero el Larghetto y el Rondó nunca han sonado más luminosos o con mayor serenidad. Aun así, el disco de Ashkenazy me parece superior, tal vez por la personalidad más agógica del pianista, sobre todo en Beethoven.

XCD

Discos

DDD (?)

I: ★★★★★

S: ★★★★★



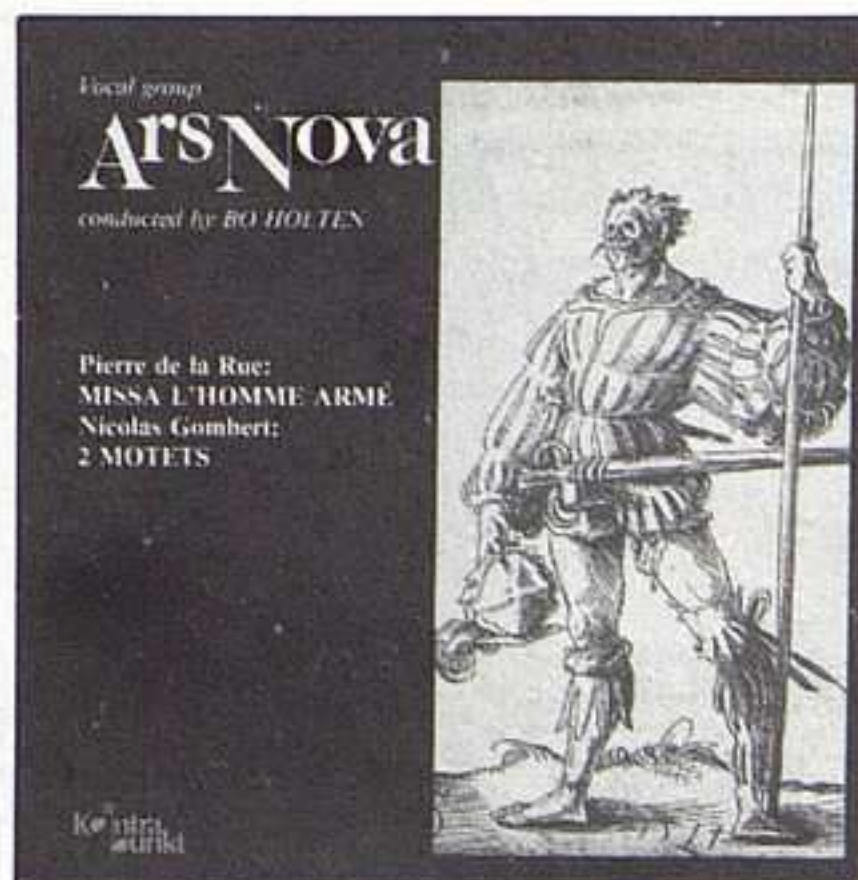
PIERRE DE LA RUE: Misa L'Homme Armé. Requiem. Ensemble Clément Janequin. Harmonia Mundi, HMC 901 296. 48' 21".

Pierre de La Rue (1460-1518) es un autor poco conocido en el campo de la fonografía. Su producción polifónica, tanto religiosa como profana, está ligada esencialmente a su estancia en Flandes: cantor de la Capilla Imperial de Maximiliano, de la Gran Capilla de Philippe le Beau y finalmente músico preferido de Margarita de Austria.

En el compacto que reseñamos tenemos dos obras importantes: la **Misa L'Homme Armé** y la **Missa Pro defunctis**. En la primera únicamente están las partes del ordinario de la Misa: Kyrie, Gloria, etc. En la segunda en cambio se incluyen además las partes propias del Introito, cántico "Sicut cervus", Ofertorio y Comunión. La **Misa L'Homme Armé** se caracteriza por la técnica del "cantus firmus", con el juego constante de los cánones. El polifonista hace una auténtica exhibición virtuosística de contrapunto, sometiendo el tema a múltiples manipulaciones rítmicas. En la **Missa Pro defunctis** el canto litúrgico es el apoyo constante de la polifonía, en la que se integra perfectamente, bien sea como cantus firmus, parafraseando sobriamente el tenor, bien sea como desarrollo entre el cantus y el tenor. Se caracteriza por el uso excepcional de tesituras muy graves, con una gran sonoridad.

La interpretación del Ensemble Clément Janequin es francamente muy buena. Ello junto con el sonido y la breve introducción de la carpeta, hacen que este compacto sea realmente extraordinario.

CJG



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

PIERRE DE LA RUE: Missa L'Homme Armé. GOMBERT: 2 Motetes. Grupo Vocal "Ars Nova". Dir.: Bo Holten. Kontrapunkt, 32008. 51' 14".

El disco comienza con dos motetes de Nicolás de Gombert (c. 1495-1560): **Musae levis ter maximi** y **Lugebat David**. El primero es una lamentación a la muerte de Josquin y el segundo es un canto de dolor del rey David por la muerte de su hijo Absalón.

Pierre de la Rue (c. 1460-1518) se inscribe dentro de la gran tradición de polifonistas que escogen como *tema* la famosa melodía del "Homme Armé". Esta canción aparece hacia mitad del siglo XV en la zona culta borgoñona, sin duda dentro de la *movida* de las nuevas órdenes de caballería que despierta el espíritu de las cruzadas después de la caída de Constantinopla (1454). Una canción que se hace popular enseguida por su potencial contrapuntístico, como un paso obligado para ser *maestro* en polifonía. Pierre de la Rue hace una verdadera exhibición de virtuosismo contrapuntístico sometiendo el *tema* a múltiples manipulaciones rítmicas. Los teóricos, a lo largo de todo el siglo XVI, citarían como ejemplo su *Agnus Dei*, en "fuga quatuor vocum ex unica". Las partes de esta **Misa** son las del llamado ordinario, es decir: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus.

El Grupo Vocal "Ars Nova", bajo la dirección de Bo Holten, hace unas versiones más que dignas. El contrapunto de la **Misa L'Homme Armé**, a pesar de su complejidad, se sigue con bastante transparencia. Sin duda hay una maduración y a la vez una especialización del grupo desde la grabación del **Requiem** de Pierre de la Rue (1985) hasta esta **Misa** (1987). Nos gusta mucho más; es una versión algo menos romántica y hecha con más sentimiento. Las voces, el ajuste, la conjunción y el empaste muy bien.

FJL



ADD
I: ★★★★★
S: de ★★★★★
a ★★★★★

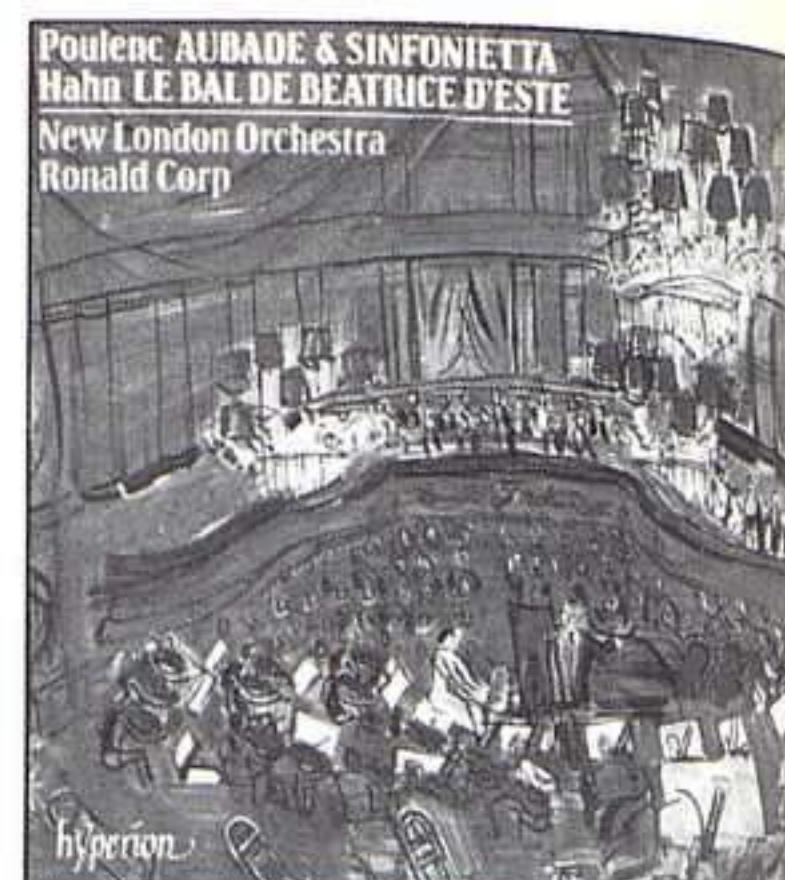
POULENC: Música de cámara. Février, Menuhin, Fournier, Debost, Civil, Bourgue, Portal. EMI. CZS 762 736-2. 2 CDs. 145'.

Este álbum de dos compactos reúne grabaciones diversas llevadas a cabo en 1964 y 1973 y comprende la casi totalidad de la obra de cámara de Poulenc, faltando tan sólo la **Villanelle** para gaita y piano y la **Suite Francesa** para pequeño conjunto instrumental. Es una música que responde al universo de Poulenc: colorista, con especial atención al ritmo, casi siempre desenfadada, a veces tierna y en algún caso melancólica. Es difícil escucharla en la sala de conciertos, pues muchas veces utiliza combinaciones poco habituales: para dos clarinetes, para trompa, trombón y trompeta, para clarinete y fagot, para piano, oboe y fagot...

La interpretación tiene un nivel excelente, con algunos nombres ilustres como Yehudi Menuhin, Pierre Fournier, el trompista Alan Civil y otros menos conocidos pero también de alta calidad. El que más interviene es el pianista Jacques Février, que actúa en todas las obras con piano —**Sonatas para violín, violonchelo, clarinete, oboe y flauta, Sexteto para piano y viento, Elegía para trompa y Trío para piano, oboe y fagot**— y lo hace con adecuado estilo y absoluta solvencia, aunque acaso la expresión resulte a veces algo tímida cuando se enfrenta a nombres tan importantes como Menuhin o Fournier, quienes, por su parte, tocan a la altura de su gran prestigio.

Es posible que algunos momentos, aquí y allí, hubiesen necesitado una interpretación más jugosa, más juguetona, sobre todo en los finales, casi siempre muy animados en Poulenc y que no sólo demandan rapidez sino un gran sentido lúdico. El sonido es en general muy bueno, teniendo en cuenta la época, aun cuando en la grabación del 64 algunos momentos me han parecido ligeramente opacos. En conjunto, un álbum perfectamente recomendable para los amantes o interesados en Poulenc.

CRS



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

POULENC: Sinfonietta. Aubade. HAHN: Le Bal de Beatrice d'Este. Julian Evans, piano. The New London Orchestra. Dir.: Ronald Corp. Hyperion, CDA 66347. 63' 57".

Poulenc es acaso el más perdurable del "Grupo de los Seis" del París de 1920, en donde a pesar de sus reuniones en "Le boeuf sur le toit", que era el lugar donde los seis desfogaban sus bríos revolucionarios en materia de arte, no llegó a hacer ninguna ruptura absoluta. En principio, amaba demasiado la melodía. Y además, como él mismo confiesa, tomó como modelos a Satie y Stravinsky, y la gran influencia de este último es tan notable, que como podemos comprobar en los primeros compases de la **Sinfonietta** que inicia el disco, la semejanza llega casi al plagio...

Aubade (Alborada), fue un encargo de los vizconde de Noailles en 1931. Es una obra más conocida que la anterior, compuesta en diez cuadros, que van expresando el ambiente de la escena sobre el tema mitológico de Diana. Julian Evans cumple a la perfección su rol de solista de piano, en el que hay trozos de bastante dificultad, y la reducida orquesta suena compacta y con bellas intervenciones de los diversos instrumentos.

Reynaldo Hahn, nacido en Caracas pero criado y educado en París en ambiente de familia refinada, tuvo mucha fama en su época, con sus composiciones sobre temas de Cocteau, Víctor Hugo, Rostand, Apollinaire, y un largo etc. En su preocupación ante todo por gustar, quizá no quiso entrar en la continua lucha entre renovadores y tradicionales. O cedió ante la duda de *triunfo anacrónico* o *fracaso moderno*. Optó por lo más fácil y hoy está casi olvidado, aunque sus obras tengan este sello salonista de distinción y buen gusto.

Le Bal de Beatrice d'Este no es de sus composiciones más brillantes, pero tiene trozos muy interesantes y bien ambientados. Los más destacables de los siete cuadros son el segundo y tercero, "Lesquerade" y "Romanesque", muy logrados y muy dulces y melódicos en función de...

En resumen, el disco, a pesar de la menor calidad de su última obra, es interesante si queremos conocer los altibajos musicales de una época. La grabación es muy buena, sonando con calidad y bien equilibrada.

VB



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

SPOHR: Gran Noneto. MARTINU: Noneto. Conjunto Viena-Berlín. DG, 427 640-2. 50' 34".

Instrumentistas de las Orquestas Filarmónica de Viena y Filarmónica de Berlín; unos impresionantes músicos, pero esos que, con todos los respetos, dicen bastantes tonterías cuando se les pregunta por su director favorito. Incluso que escogen directores titulares más por las *condiciones humanas* de los candidatos que por su valía o el momento artístico en que se puedan encontrar. O sea, unos *mercaderes* de la música de lujo que se hacen los *locos* cuando hay que arrimar el hombro sin cobrar *apreciables* cantidades de dinero.

Pero tocan *de muerte* y eso tiene un precio; seguramente asumir que son seres privilegiados a los que hay que perdonar lo que haga falta. Otra cosa distinta es cuando hay que hacer eso con músicos malos y malos profesionales. No miro a nadie, pero no es necesario viajar hasta Viena o Berlín; podemos encontrarlos bastante más cerca en Orquestas cuya sede está a la vuelta de la esquina... ¡Qué dura es la vida!

Los respectivos **Nonetos** de Spohr y Martinu son una agradable y de no demasiado valor musical pieza la primera, algo más sustancial e interesante la segunda. En el segundo caso por ser una música más elaborada y de intenciones más definidas. Así, lo que importa en el disco que se comenta, más que la singularidad e infrecuencia de las obras, es la soberbia interpretación del Conjunto Viena-Berlín, una auténtica exhibición de medios. Los Schulz (flauta), Schellenberger (oboe), Leister (clarinete), Högner (trompa), Hetzel (violín), Christ (viola), Faust (violonchelo) y Posch (contrabajo), conforman una atractiva agrupación sonora que con las condiciones que todos y cada uno de ellos tienen organiza una auténtica fiesta musical. Con mucho ésta sobrepasa el valor de la música que interpretan. Y no hay más; ése es el valor de esta grabación, que, por otro lado, cuenta con una espectacular toma. Que cada uno decida a la hora de comprar. Yo creo que este disco es una gozada y merece un lugar en la discoteca de todo buen aficionado.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

R. STRAUSS: Sonata para violín y piano, Op. 18. RESPIGHI: Sonata para violín y piano en Si menor. Kyung Wha Chung Krystian Zimerman. DG, 427 617-2. 51' 31".

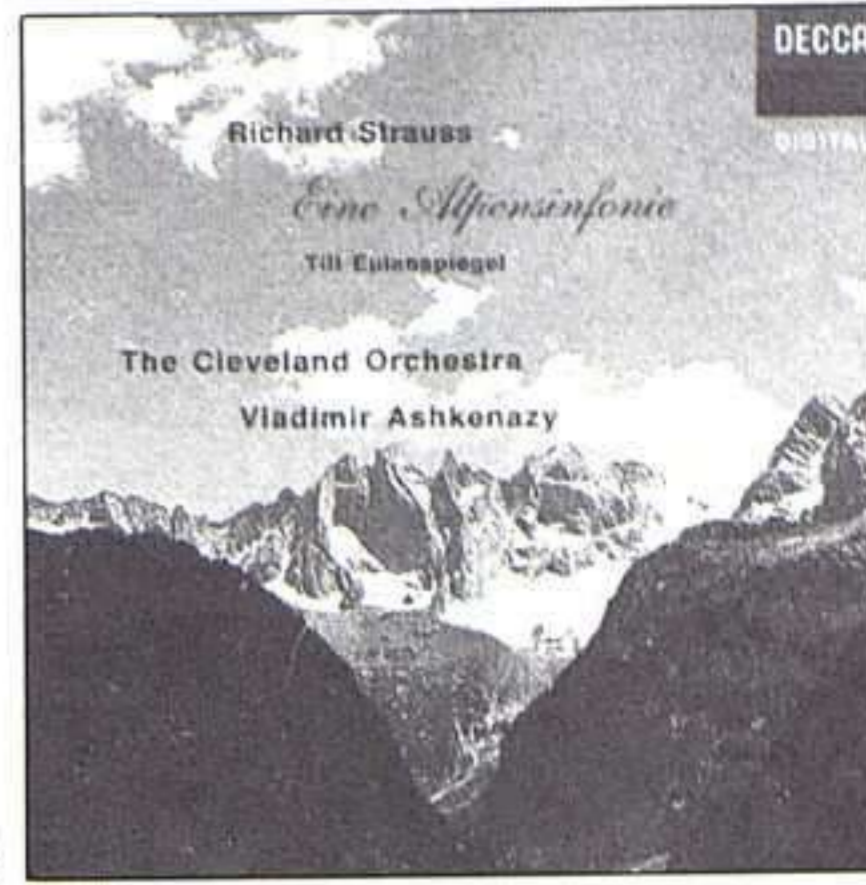
Ni Kyung Wha Chung ni Krystian Zimerman se han prodigado mucho como cameristas. Parece que se han entendido bien —este disco es un innegable testimonio de ello— y no sólo piensan seguir grabando, sino que también están ofreciendo un importante número de conciertos juntos. Ambos son poco amigos de frecuentar los estudios de grabación, de manera que este disco debe considerarse todo un lujo, sobre todo en lo que respecta al cada día más desconcertante pianista polaco, cuyos niveles de autocrítica empiezan a rozar lo enfermizo, provocando la retirada del mercado de su exigua discografía.

Las rarezas no se quedan ahí, sino también en el repertorio elegido, dos obras absolutamente infrecuentes y olvidadas casi desde el día en que vieron la luz. El Strauss de la **Sonata para violín y piano** es un Strauss juvenil, de tan sólo 23 años, que ya conocíamos por una vieja grabación de Josef Sivo y Rudolf Buchbinder. Se trata de una partitura algo reiterativa, de cierta inconcreción estilística, en la que la mejor música se encuentra en el movimiento lento y el anticipo más claro de la que habría de ser la estética de su autor en el Allegro final, pleno de tintes heroicos. La **Sonata** de Respighi es claramente ecléctica, con ciertos procedimientos de la música antigua que tanto gustaban al italiano (el último movimiento está construido en formas de passacaglia), pero su interés y calidad son bastante mayores que las composiciones que han cimentado su fama.

Chung y Zimerman, provenientes de escuelas interpretativas tan diferentes, se compenetraron a las mil maravillas. Como ambos son dos verdaderos orfebres del sonido, la versión es un verdadero rosario de bellezas. Los dos tocan con su característica intensidad e incluso consiguen dar a ambas partituras, que no lo son, la apariencia de grandes obras. A pesar de la imaculada ejecución y la excelsa musicalidad de la violinista coreana, lo mejor del disco lo aporta Zimerman, con su milagroso sonido en el agudo, su fuerza (¡qué últimos acordes de la **Sonata** de Respighi!) y su inconfundible rubato. La grabación es impecable.

LCG

Discos



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

R. STRAUSS: Las travesuras de Till Eulenspiegel. Sinfonía Alpina. Orquesta de Cleveland. Dir.: Vladimir Ashkenazy. Decca, 425 112-2. 64' 49".

El último Strauss que le escuché a Ashkenazy antes de recibir este compacto fue un **Don Juan** en el Palau de la Música barcelonés que me dejó atónito y descorazonado. Mis temores al empezar la audición del "**Till**" han quedado, por suerte, sólo parcialmente confirmados. La pasta sonora empleada es demasiado densa y la versión resulta ciertamente excesiva, pero, esta vez, el director ejerce un control efectivo a la vez técnico y formal. Existe una verdadera planificación y, en consecuencia, un idioma genuino, que gustará o no, pero que es consistente y, por lo tanto, digno de consideración. La truculencia y la sorna quedan magnificadas y la versión es una de las más contundentes y espectaculares de la discografía. Como espectaculares resultan los primeros afiles de la fabulosa Orquesta de Cleveland.

La **Sinfonía Alpina** también resulta excesiva bajo la batuta de un Ashkenazy que se adivina subyugado por el material sonoro que está dirigiendo. Desde luego el suyo no es el poema sinfónico del naturalista contemplativo. Es el del romántico necesitado de una plasmación plástica de su turbulencia interior y que encuentra ocasiones frecuentes de sublimación en esta obra de Strauss. La trampa en la que incurre Ashkenazy por su incontinencia es la de la uniformización. Al no permitir la relajación entre los climas, cuando éstos llegan, se ve obligado a aumentar la tensión hasta un exceso que el Karajan de la época más desatada siempre supo evitar.

En esta versión hay de todo: la tempestad resulta demasiado literal y concluye con un triunfalismo al que no encuentro razón que lo justifique, y en el episodio de la entrada en el bosque hay detalles muy poco pulidos. En cambio la evocación de la cascada, la elegía o el crepúsculo me parecen plenamente convincentes. En definitiva, una versión a la que sobra pasión y falta serenidad.

La toma sonora es espectacular y pone de relieve la enorme categoría de la Orquesta, obedientísima al mandato de un director que sabe obtener lo que quiere. La apabullante calidad del conjunto hace, de por sí, recomendable el disco, cuyo libreto aporta los accesos a los veintinueve episodios de la "**Alpina**".

XCD



ADD
I: ★★★★★
S: ★★

VERDI: I due Foscari. Bergonzi, Guelfi, Vitali. Coro y Orquesta de la RAI de Milán. Dir.: Carlo Maria Giulini. Nuova Era, 2278/79. 2 CDs. 96' 8".

La más breve y sencilla de las óperas de Verdi ocupa el sexto lugar entre sus producciones, entre **Ernani** y **Juana de Arco**. Dada la general escasez de discografía de las óperas de primera época, resulta de bastante interés la recuperación de este registro que data de 1951, de una calidad artística excelente, si bien es una lástima que el sonido sea tan pobre. La dirección de Giulini es brillante y disciplinada, sin caer en los excesos de sobriedad de que adolecen algunos de sus registros posteriores. En cuanto al reparto, contamos con un Carlo Bergonzi jovencísimo, en plenitud de facultades, con esporádicas inflexiones y sollozos que recuerdan en cierta medida a Beniamino Gigli. Aunque sus dotes vocales no fueron nunca excepcionales, con problemas en el paso y agudos poco coloreados, y a pesar de la sobriedad de su expresión, se encuentra entre los más solventes tenores verdianos de la época, por la elegancia de su fraseo, musicalidad y la solidez de su voz central. Excelente también Maria Vitale, quien, a juzgar por la grabación, debió ser una soprano verdiana con todos los atributos necesarios para estos difíciles roles: extenso registro, flexibilidad en las agilidades, timbre brillante y mucho mordente, centro y agudos amplios y resonantes. Su interpretación es vehemente y su técnica segura. En cuanto a Gian Giacomo Guelfi, se trata de un baritono de agradable timbre, voz pastosa y fluida y amable fraseo, y con la suficiente garra y reciedumbre para encarnar el torturado personaje del "Doge" Francesco Foscari. En suma, reparto y dirección de calidad, pero con un sonido deplorable.

FCHM

RECITALES



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

KRAUS, Alfredo. Canciones de LISZT, DONIZETTI, MASCAGNI, RESPIGHI y VERDI. Edelmiro Arnaltes, piano. Capriccio, 10272. 67' 37".

Mirella Freni en sus recientes **Eugenio Onegin** y **Adriana Lecouvreur** en el Liceo, Leonie Rysanek en su primer acto de **La Walkyria** en Madrid, Christa Ludwig en su recital en el Auditorio, Teresa Berganza, este verano en San Sebastián, Carlo Bergonzi, en su retorno tras más de veinte años de ausencia... Han sido muchas coincidencias, pero han surgido en mí automáticamente al escuchar este prodigioso recital de Alfredo Kraus, como también la inevitable pregunta que hoy muchos nos formulamos: ¿dónde están los posibles sucesores de estos artistas?

Alfredo Kraus dicta toda una lección en este precioso programa, formado por los **tres Sonetos de Petrarca** de Liszt (que el tenor canario enfoca, con pleno derecho, como canciones de concierto y no como lieder, como hace Dieskau), cuatro arias de Donizetti, en las que destila toda la justa elegancia de su Ferrando de **La Favorita** (sobre todo en esta bellísima sorpresa que es la escena "La dernière nuit d'un novice"), tres arietas inéditas de Mascagni, cinco canciones de Respighi (entre ellas, la famosa **Nebbie**) y tres de las magníficas seis **Romanzas** de Verdi (que recientemente llevó al disco Margaret Price). En Mascagni y Respighi, quizá, sea dónde quepa el único y ligerísimo reparo, al poder preferirse una voz más cálida y un temperamento más arrebatado, aunque difícilmente pueden cantarse mejor. La exquisita línea de canto, la maestría estilística, la brillante seguridad de los agudos son, sencillamente, de las que ya no quedan.

El acompañamiento pianístico de Edelmiro Arnaltes se mantiene en un correcto segundo plano (es impensable buscar el diálogo que establece con la voz, por ejemplo, Barenboim en los **Sonetos** de Liszt), pero brinda un eficaz apoyo y demuestra el sumo cuidado con que se ha preparado este registro. Indispensable para amantes del canto.

RB



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

LIND, Eva: "ARIAS DE COLORATURA". Coro de la Radio Bávara. Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Heinz Wallberg. Philips, 422 397-2. 48' 26".

En una entrevista realizada para RITMO por quien escribe estas líneas, la jovencísima soprano austriaca Eva Lind manifestaba su debilidad por el repertorio de coloratura, y su profunda admiración en el mismo por Joan Sutherland. En aquella ocasión (su debut en España), Eva Lind había venido a Madrid para cantar el papel de Sophie en el **Werther** de Massenet en La Zarzuela, una parte de soprano lírico-ligera en la que dejó una excelente impresión. Ahora se ha lanzado en este recital (su segundo disco en solitario, después de otro de valsos y canciones vienesas) a unas arias abiertamente más comprometidas: el vals de **Romeo y Julieta** de Gounod, el aria de Philine "Je suis Titania" de la **Mignon** de Thomas, "Ombre légère de **Dinorah** de Meyerbeer, el aria de las campanillas de **Lakmé** de Delibes, el bolero de **I Vespri Siciliani** de Verdi y la escena final de **La Sonnambula** de Bellini, así como dos interesantes novedades de Donizetti: la cavatina **Ah! rammenta, o bella Irene** y el aria "Pardon, mon père", de **Elisabeth ou La Fille du proscrit**. Es decir, un repertorio idóneo para la diva australiana a la que Eva Lind tanto admira, pero a la que, muy inteligentemente, no trata de emular.

Son unos números que exigen un mayor virtuosismo que el que posee esta prometedor cantante, cuya voz, muy agradable, aún debe expansionarse y alcanzar una mayor dimensión (da la impresión de que aún no está completamente hecha), lo que haría desaparecer un pequeño vibrato que todavía no es molesto, y coronar más rotundamente los agudos. Es una voz fresca, aunque añorada, utilizada con musicalidad y bonitos detalles. Heinz Wallberg la acompaña con bastante cuidado. Demos un voto de confianza a Eva Lind, aunque preferiríamos que, de momento, siguiese cantando a Mozart, que es la mejor escuela, y donde hay papeles tan encantadores para ella como los de Sussanna o Zerlina.

RB



VHS
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"MARIA CALLAS". Película dirigida por Tony Palmer. Visual, 22699080. 100'.

Cantantes como Di Stefano o Sciutti; críticos como Bourgeois o Ardoin; directores de orquesta como Giulini; amigos y conocedores varios opinan sobre la mujer Maria Callas. Ésta, tan dulce y femenina como a uno más le gusta siempre imaginársela, aparece de vez en cuando entre las ráfagas de opinión... Tony Palmer, director de este film —de infausto recuerdo para los aficionados por su bodrio sobre Wagner; sí, aquel que pusieron por la tele con Richard Burton y Vanessa Redgrave— nos presenta un producto cinematográficamente muy mediocre pero de indudable gancho. Sencillamente, se aprovecha de la sublime presencia de la actriz Callas para construir su *obrita*. El resultado es que a nadie interesan las cosas que pasan en la película, ni mucho menos las doctas opiniones que se manejan (lo de siempre; que si Meneghini fue padre más que un marido; que si con Onassis descubrió sus más recónditas intimidades de mujer, etc.); lo que sí importa y seduce es Maria actuando; verla, bellísima, majestuosa, expresarse teatralmente a través de la música.

La parte musical del vídeo, de espléndido sonido e imagen, es lo que menos ocupa en la cinta, lo que no deja de ser una lástima. Está compuesta por sendas selecciones de los recitales que la soprano griega dio en Hamburgo los años 1959 y 1962. Naturalmente, impresionante. También se incluyen trozos de la *Tosca* del Covent Garden (1964, con el "Visi d'arte" completo) y un "O mio babbino caro" del 73, en el cual la voz de Maria es ya una pura caricatura. Es decir, como se ve, bien poca cosa.

Por todo ello, un vídeo de corte bastante popular, adecuado sólo para el gran público y, por supuesto, para mítómanos de la Callas. En este sentido, recomendable.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"MÚSICA DE CÁMARA BARROCA ALEMANA, II: DRESDE EN EL SIGLO XVII". Ricercar Consort (con instrumentos originales). Ricercar, RIC 056038. 57' 9".

Este segundo volumen de *Música de Cámara Barroca Alemana* se nos ofrece tan interesante y atractivo como el primero.

Y, respondiendo a su título, integran el presente disco obras de compositores ligados a la corte sajona durante la primera mitad del siglo XVII, como el mantuano Carlo Farina (1600?-1640?) que haría escuela en Alemania, David Pohle (1624-1695), Johann Jacob Löwe y Johann Wilhelm Furchheim (1635?-1682). Las obras contenidas en el disco no son propiamente barrocas, sino que fluctúan entre el Manierismo, como es el caso de Carlo Farina, el Frühbarock o Barroco Temprano, con una notable indefinición de formas y géneros, como ocurre con las **Sonatas** de David Pohle, que presentan aún alguna reminiscencia de la canzona instrumental veneciana. Lo más atractivo del disco es el **Capriccio stravagante** de Carlo Farina, que es un claro antecedente de obras barrocas imitativas y programáticas, como la **Sonata representativa** de Biber.

El Ricercar Consort es un magnífico conjunto de música antigua, cuyos puntales son el violinista François Fernández y el viola da gamba Philippe Pierlot, y que puede considerarse como la réplica francesa a Musica Antiqua Köln. Para esta grabación han incrementado su plantilla hasta trece miembros y cuentan con la colaboración de artistas de tanta categoría como Konrad Junghänel, tiorba, y Robert Kohnen, clavicémbalo y órgano.

SA



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

"O CIEGO MONDO": Laudas italianas c. 1400-1700. Huelgas Ensemble. Dir.: Paul van Nevel. Deutsche Harmonia Mundi, RD 77865. 60' 53".

Las laudas fueron cantadas a partir del Duecento en las reuniones de los llamados "laudesi", los "Disciplinados de Jesucristo", confraternidades de artesanos. Alcanzaron enorme popularidad durante los siguientes 300 años en los que aumentaron en número por toda Italia. A partir del siglo XVI esta tradición fue continuada por los Oratorios fundados por San Felipe Neri.

Las características de los lauda son: textos simples y directos, en lengua vulgar, que tratan de la muerte, del juicio universal, de la fugacidad de lo terrenal.

En las primeras colecciones de lauda no aparece ninguna música, pues en ellas se empleaba el procedimiento de aplicar al texto de nueva composición la música de una canción popular ampliamente conocida que se indica con su título ("cantarse como..."). De estas laudas llamadas "travestimenti spirituali" tenemos dos ejemplos en la presente grabación, los números 5 y 13. El resto de las laudas pertenecen en su mayoría a colecciones del siglo XVI.

Destacamos, una vez más, los créditos del folleto explicativo que nos indican, además del título, el carácter instrumental o no, autor y fecha de cada composición, una completa descripción de cada una de las fuentes, dato éste de gran interés y que escasea con frecuencia en las grabaciones de música antigua.

El Ensemble Huelgas —así llamado por el monasterio burgalés— realiza una cuidada interpretación en la que destaca la belleza y conjunción de las voces y el discreto apoyo instrumental, cercano siempre a la tradición popular en la que hunde sus raíces la interpretación laudística. Una versión, pues, muy acertada.

CJG

En España no necesita usted saber otros idiomas
para leer la buena crítica discográfica
La tiene en RITMO.



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

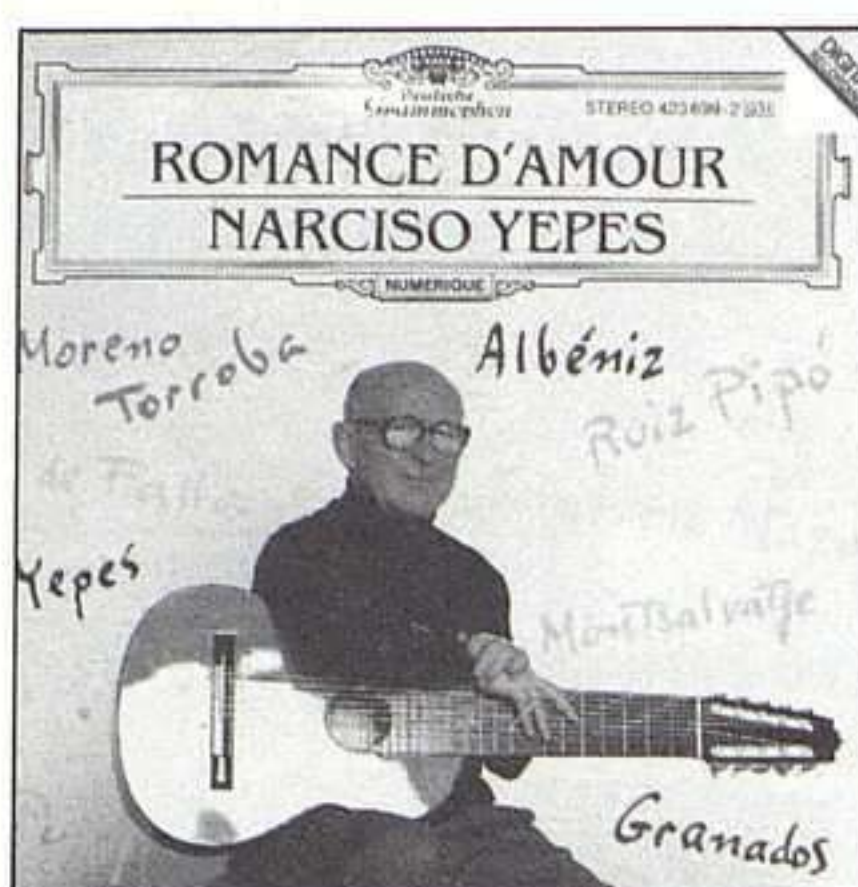
"PLAINCHANT FROM PRAGUE". Schola Hungarica. Dirs.: László Dobszay y Janka Szendrei. Hungaroton, HCD 31085. 50' 32".

La Schola Hungarica, dedicada a editar discos temáticos de distintas tradiciones: húngara, austríaca, romana y milanesa, nos ofrece en esta ocasión una selección del canto gregoriano propio de Praga. Para ello han escogido la **Misa de la Dedicación de la Iglesia**, la **del Corpus Christi**, la **de la Virgen** y una selección de piezas de los Santos propios de Praga. La intención es seleccionar cuatro secciones bien diferentes y representativas: desde el arcaísmo a las variantes checas de melodías universalmente conocidas en la misa mariana, los tropos y la polifonía y la liturgia propiamente checa.

Podemos observar en estas versiones las diferencias locales respecto al repertorio romano, tanto en variantes melódicas como en el carácter particular de la liturgia de Praga. Por ejemplo, grandes ornamentaciones y abundancia de tropos. Igualmente hay que destacar la fuerte influencia litúrgica husita que rompe por 150 años la continuidad con el catolicismo romano.

El sonido y, sobre todo, la interpretación, hacen de este compacto un elemento de trabajo importante para poder estudiar las distintas tradiciones y versiones del "cantus planus" europeo. La carpeta contiene una explicación muy amplia del contenido del disco, lo cual ayuda muchísimo a una correcta comprensión de esta música. Una versión, en definitiva, muy interesante, aunque en ocasiones nos resulte un poco sosa y falta de calor a nosotros mediterráneos.

FJL



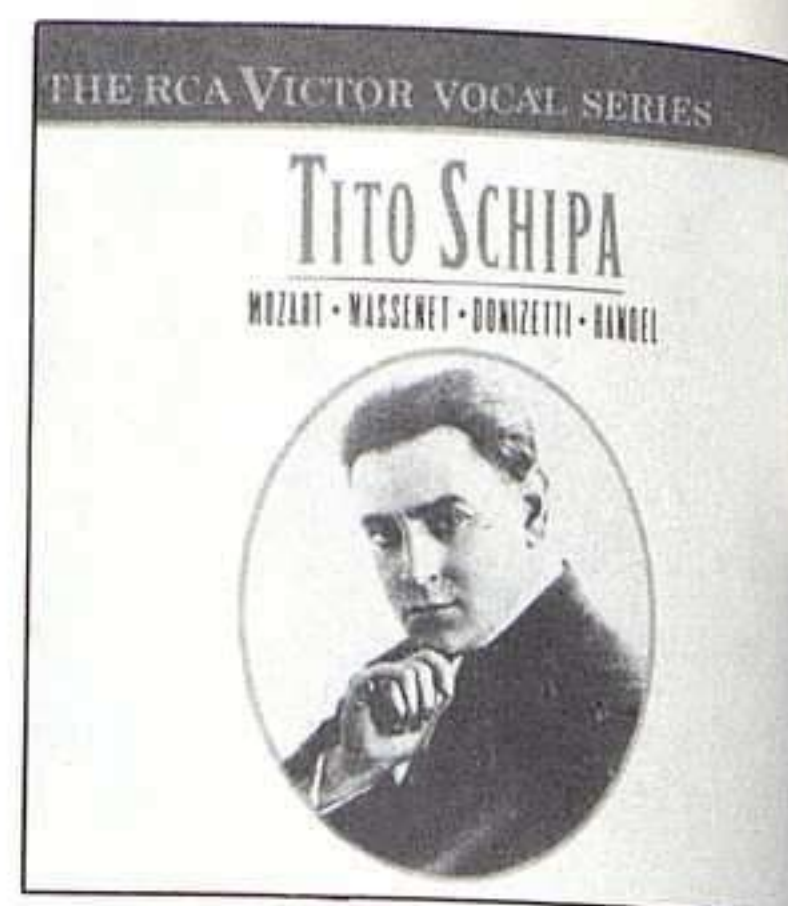
DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

"ROMANCE D'AMOUR". Narciso Yepes, guitarra. D.G. 423 699-2. 59' 10".

Este disco es quizá una antología de las piezas de música española que Narciso Yepes ha venido tocando durante las últimas décadas. Algunas de ellas, obras originales para guitarra: **Tema con variaciones**, Op. 9, de Fernando Sor, **Petenera** y **Danza Andaluza**, de Regino Sainz de la Maza; **Madroños**, de F. Moreno Torroba; **Canción de Cuna** y **El Abejorro**, de Emilio Pujol, y el **Homenaje**, de Manuel de Falla. Otras, transcripciones suyas: **Cantigas de Santa María**, de Alfonso X; **Malagueña**, de I. Albéniz; **Sonata**, de Mateo Albéniz; **Habanera**, de Xavier Montsalvage; **Danza española núm. 5**, de Enrique Granados y dos anónimos: **La Filla del Marxant** y **Jeux Interdits**.

La calidad técnica de esta grabación es muy buena. En cuanto a la interpretación, está presente el estilo que caracteriza a Yepes: una técnica muy depurada con interesantes logros en lo que se refiere a planos sonoros. Sin embargo la articulación de Yepes me ha resultado siempre pesada, sobre todo en piezas que requieren ligereza, como las **Cantigas**, que en esta versión suenan excesivamente gruesas y repetitivas, con una armonización demasiado densa. Caso parecido es el de la **Sonata** de Mateo Albéniz, obra barroca que requeriría una acentuación menos machacona que la que Yepes le da. Sin duda, el fuerte de este disco son las obras originales para guitarra: Sor, Torroba, Pujol y Sainz de la Maza, donde Yepes consigue resultados bastante buenos. El problema de la mayoría de las transcripciones que figuran en este disco es que, aunque resulta agradable escucharlas en guitarra, existen versiones pianísticas tan buenas (como las de Alicia de Larrocha) que las comparaciones resultan inevitables.

OL



ADD
I: ★★★★★
S: no procede

SCHIPA, Tito. **Arias de ópera y canciones** de MASSENET, CILEA, ROSSINI, DONIZETTI, LEONCAVALLO, VERDI, MOZART, HAENDEL, BELLINI, PADILLA, LACALLE, TOSTI, PALADILHE, MARVASI y SCHIPA. Diversas orquestas y directores. RCA, GD 87969. 69' 55". Vocal series (media).

Hace poco nos ocupábamos, en la sección VOCES (ver RITMO núm. 601, julio-agosto 1989) de la figura impar de Tito Schipa, uno de los artistas líricos más inteligentes, sensibles y musicales de los cien últimos años. El presente recital reúne tomas efectuadas en un espacio de tiempo inusualmente amplio: concretamente, la más antigua procede del año 1932 y la más moderna del 1955, ésta última realizada cuando Schipa contaba 66 años de edad. El bloque principal, aquel que con mayor justicia nos restituye al gran estilista que fuera Schipa, procede del período 1926-28. Ello es significativo, porque de esos años proviene la mutación operada en el instrumento del tenor de Lecce, que se hizo más cálido y mórbido, en el registro central, a cuenta de haber merchado ligeramente la incisividad del agudo. Si el aficionado conoce registros de "Una furtiva lágrima", "Pourquoi me réveiller", "Ombra mai fu" o "Il Sogno" posteriores a 1930 (EMI) observará aquí una emisión más fluida, menos elaborada. Para quien se aproxime por vez primera a Schipa, hay que encarecerle para que olvide ciertas imperfecciones técnicas del registro (muy mejorado en este reprocesado) y se concentre en la musicalidad, la elegancia, la pureza, la emoción con que Schipa acomete lo mismo un fragmento operístico que una canción popular. Un auténtico tesoro para los aficionados al "bel canto".

GB

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



FURTWÄNGLER

with the

BERLIN PHILHARMONIC

A New Furtwängler Legacy

Wilhelm Furtwängler
Berlin Philharmonic
Recordings from
1942-1944



<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 BRAHMS: Klavierkonzert No.2 Piano Concerto Edwin Fischer Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 SCHUMANN: Klavierkonzert Piano Concerto Cellokonzert Cello Concerto Walter Gieseking Tibor de Machula Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 BRÜCKNER: Symphonie No.5 Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 HAYDN: Symphonie No.104 »London« MOZART: Symphonie No.39 Berliner Philharmoniker</p>
<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 BEETHOVEN: Symphonien Nos.5 & 7 Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 BEETHOVEN: Violinkonzert Violin Concerto »Coriolan«-Ouvertüre Erich Röhn Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 BEETHOVEN: Symphonie No.4 HANDEL: Concerto grosso op.6 No.10 Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 SIBELIUS: En Saga STRAUSS: Till Eulenspiegel RAVEL: Daphnis et Chloé- Suite No.2 Berliner Philharmoniker</p>
<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 SCHUBERT: Symphonie No.9 WEBER: »Frelschütz«-Ouvertüre Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER 1942-1944 STRAUSS: Sinfonia domestica Don Juan Berliner Philharmoniker</p>	<p>WILHELM FURTWÄNGLER AUFNAHMEN RECORDINGS ENREGISTREMENTS 1942-1944 BEETHOVEN · BRAHMS BRÜCKNER · HANDEL HAYDN · MOZART RAVEL · SCHUBERT SCHUMANN · SIBELIUS R. STRAUSS · WEBER</p>	

Available separately and
in a 10-CD slipcase
427 773-2 (mono)
DOKUMENTE

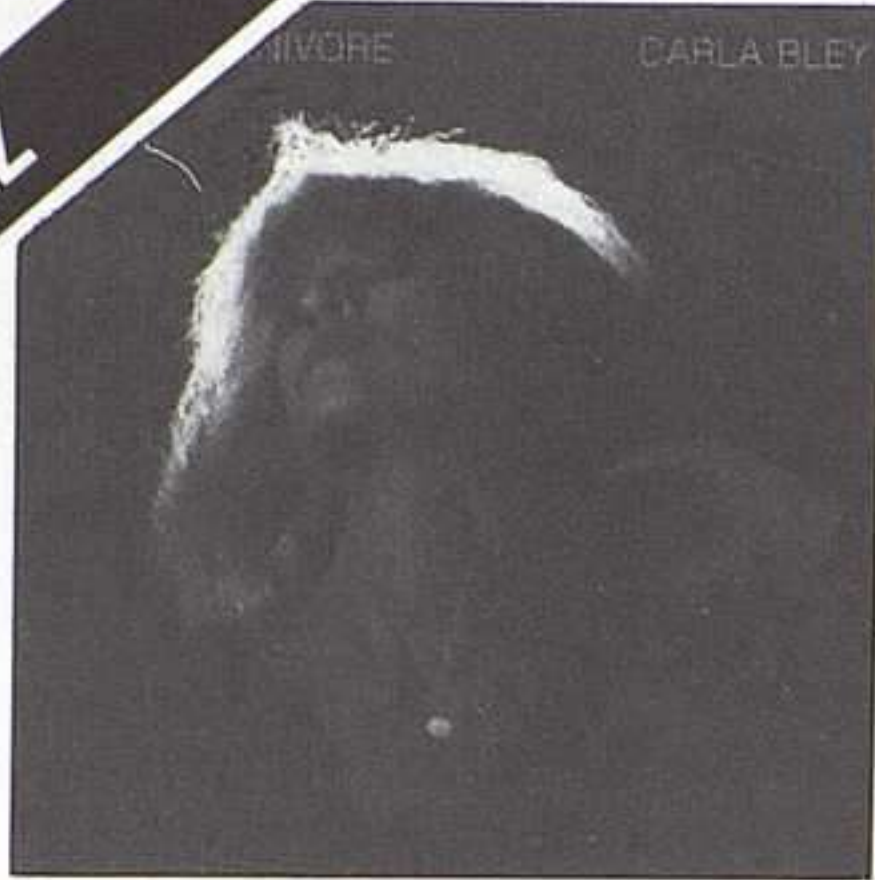
JAZZ



AAD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



CARLA BLEY: Fleur carnivore. Watt, Watt/21. 55' 52"

Directora, compositora, arreglista, pianista, organista, Carla Bley es, antes que nada, fruto de su tiempo: el dislocado sesenta y ocho.

Hay en ella algo de aquel espíritu anarcoide que lo inspiró, su ímpetu renovador, una actitud crítica —y, ¿por qué no decirlo?, política— del creador frente a su obra. Hay humor y un asomo de populismo que tanto gusta a los *sexentayocheros*. Carla Bley no ha inventado nada... pero tiene gracia.

Como viene siendo habitual en sus últimos tiempos, este **Fleur Carnivore** está grabado en directo, durante un concierto de la Bley con su orquesta del año 1988. Su música cada vez descansa más en los solistas y menos en la escritura que es cada vez, más escueta. Priman desarrollos sobre la melodía, algo que podría interpretarse tanto como su epitafio creativo como por un signo inequívoco de madurez; pues de sensibilidades maduras es someter al proceso musical a un riguroso proceso de selección y síntesis. En este sentido, las composiciones y arreglos consecuentes, también suyos que contiene este CD son modelo de sencillez; de equilibrio, medida y dinamismo. En esto se diferencia la Bley de los Toshiko Akiyoshi y Mathias Rüegg.

No oculta la Bley sus referencias: Duke Ellington y Mingus. Del primero, reproduce las combinaciones instrumentales cuasi-pictóricas. Genuinamente ellingtonianas son, además de la pieza que da título al álbum y que es un homenaje al maestro, "Up and Downs" y "Healing Power". De Mingus coge lo demás: la utilización de todo tipo de materiales incluida la charanga, los ritmos caribeños o el soul en "The Girl who cried Champagne", un "riff" convertido en suite; y la parodia, que no falte.

La composición de la orquesta responde al carácter iconoclasta de sus composiciones: dos trompetas, un corno francés, un trombón, cuatro saxofonistas, un *defensa escoba* —su hija Karen que toca la armónica, el órgano, el vibráfono y las campanas—, piano, percusión, batería, un bajo (eléctrico) que toca Steve Swallow, una tuba y un oboe. Una formación que recuerda poco a una big band convencional y más a la Orquesta Capitol de Gil Evans. Algunos músicos son estupendos como Lew Soloff o Jens Winther —los hay americanos y europeos a partes iguales— y todos son excelentes.

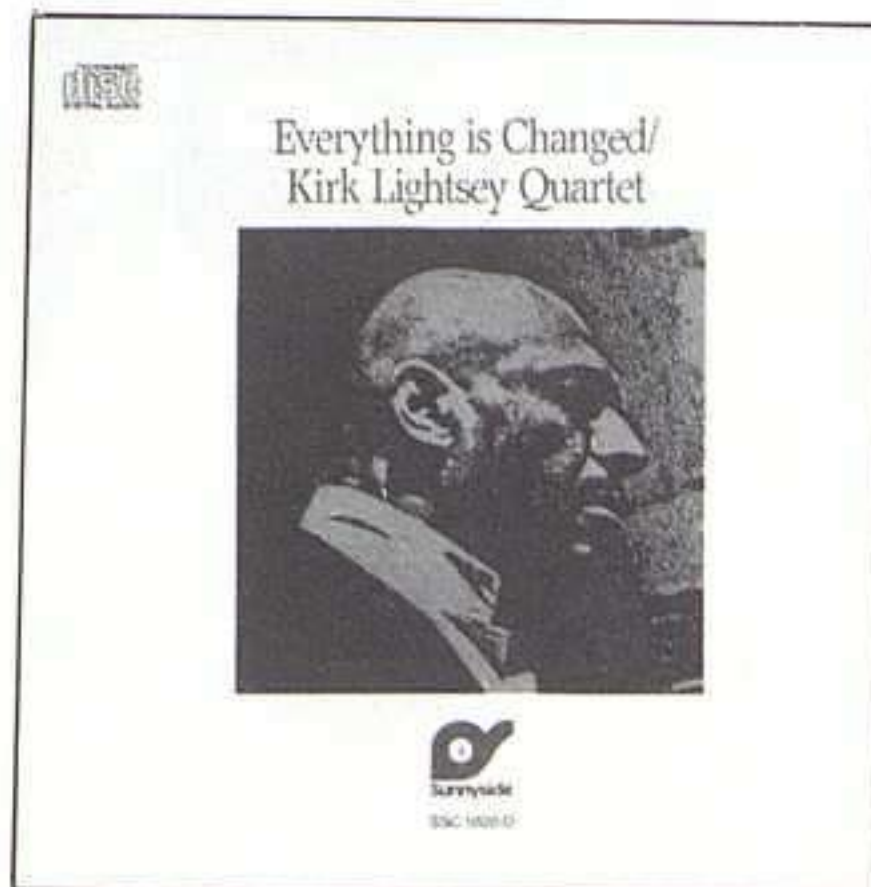
JMGM



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



KIRK LIGHTSEY QUARTET: Everything is changed. Sunnyside, SSC 1020-D. 67' 21"

A Kirk Lightsey le vimos hace algunos años. *Calvorota*, largo, casi tanto como su director de entonces, Dexter Gordon. Aquella fue nuestra primera imagen de Kirk Lightsey: un fajador capaz de tocar durante dos horas sin bajar la guardia. Cuando ¡por fin! nos llega un disco a su nombre, nos damos con un músico que gusta de la contención, la concentración, la síntesis. Algo no ha variado: su calidad de improvisador. Sus líneas melódicas son siempre sugerentes y están convenientemente ensarzadas en una vestimenta armónica sólida. También hay muestra del Kirk Lightsey-compositor a través del tema que da título al álbum. El resto se lo reparten los estándares —"Billie's Bounce", "Alone Together", "Blues on the Corner"...— y un original del bajista Santi Debriano titulada "Nandi".

Otra sorpresa la constituye la directriz estilística que marca la música de la sesión y tiene como referencia inequívoca al Miles Davis Quartet de los años cincuenta-sesenta; y no tanto porque Lightsey Quartet de los años cincuenta-sesenta; y no tanto porque Lightsey evoque una y otra vez a Herbie Hancock —y también, aunque menos, a Bill Evans— como porque Jerry Gonzalez toca tan parecido al Miles de aquellos años como una fotocopia al original. Claro que ya me dirán ustedes qué trompetista no se parece a Miles Davis tocando temas que ha tocado Miles Davis y, además, con sordina.

Gonzalez se lleva la mayor parte de los solos del disco. Aunque desconocido en nuestro país, es uno de los personajes más singulares del momento en su doble faceta, como músico de jazz y en orquestas de salsa. Testimonio del madridaje entre las dos culturas es la versión en latino de Evidence, de Monk. El resultado es tal que parece imposible que a nadie se le haya ocurrido antes (de hecho, Gonzalez acaba de editar un disco dedicado a la música de Monk con arreglos salseros). Este tema da pie a la otra gran sorpresa del disco, cual es la aparición única de Chico Freeman y Don Moye... tocando las percusiones.

Con Miles en la distancia; con una rítmica —Santi Debriano al bajo y Eddie Gladden a la batería— de una discreción pero que muy elogiada; con dos muy notables solistas... este **Everything is changed** es uno de los mejores CDs de jazz moderno que han caído en mis manos en mucho tiempo.

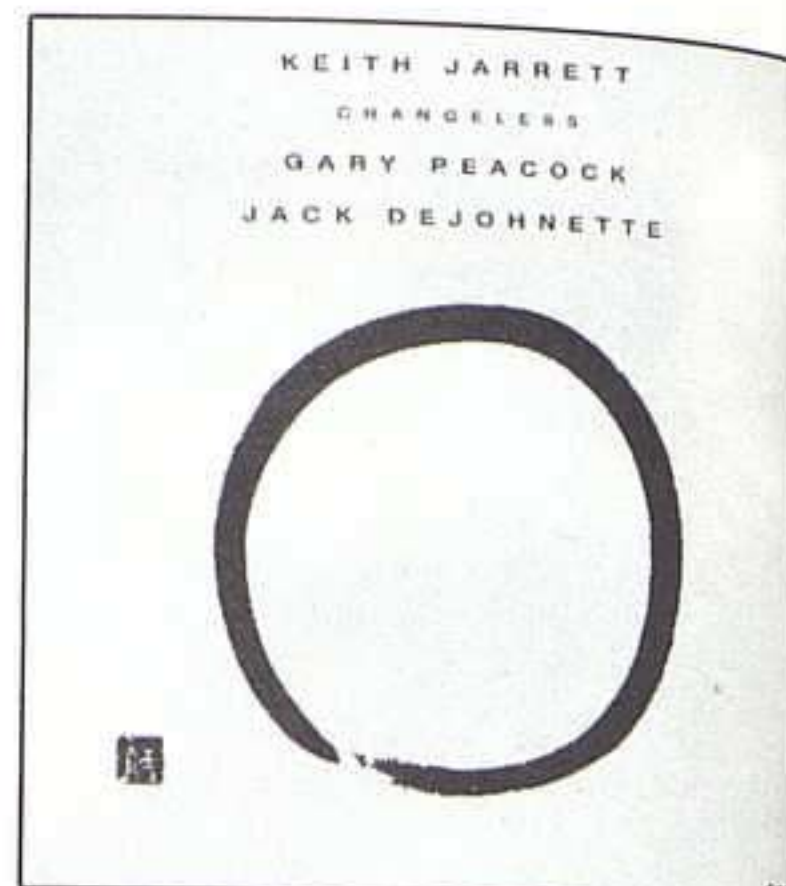
JMGM



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



KEITH JARRET TRIO: Changeless. ECM, ECM 1392. 49' 6"

Si musicalmente este **Changeless** no es lo mejor que le hayamos escuchado a Keith Jarrett, sin ser por ello desdeñable en absoluto, supone a mi entender una obra muy clarificadora en torno a su protagonista principal. Me explicaré. Desde sus comienzos como absoluta, mantuvo Jarrett una doble carrera. Estaba, por un lado, el improvisador de los recitales pianísticos y, por el otro, el Jarrett de los cuartetos de jazz convencional, para entendernos. Por extensión, comenzó a interpretar a su modo en solo a los grandes compositores clásicos mientras reducía el cuarteto a trío con el contrabajista Gary Peacock y el percusionista Jack DeJohnette, sus músicos preferidos —así lo ha manifestado en repetidas ocasiones— en sus respectivos instrumentos, con quienes interpretó —a su manera, obvio es decirlo— material estándar. Lo que no sabíamos entonces, y este disco confirma, era su pretensión de fundir en una sola ambas experiencias. Dicho de otro modo, improvisar del modo en que lo hace cuando toca solo, haciéndose acompañar.

Conseguirlo ha significado alcanzar un grado de complicidad tal con sus acompañantes que sus respectivas mentes lleguen a fundirse en una sola: la suya. Esto lo dice el propio Jarrett en sus tremendas notas del disco. Dice también que cuanto se escucha, reunido en cuatro improvisaciones grabadas en otros tantos conciertos en Denver, Dallas, Lexington y Houston en el año 1987 no ha sido escrito pero tampoco ensayado, estructurado o arreglado. Ni siquiera, pensado; y en efecto, la impresión que proporciona su escucha es la misma del famoso **Concierto de Colonia** con un contrabajista y un batería detrás.

Cada uno de los cuatro bloques parece responder a un determinado estado anímico. Sus desarrollos carecen de una estructura en el sentido usual de la improvisación jazzística, como si los músicos dejaran hablar por sí mismos a sus instrumentos. De la solvencia técnica de Jarrett, Peacock y DeJohnette puede esperarse esto.

Changeless es Jarrett al cien por cien. Es el disco de un músico que no parece dispuesto a dormirse en los laureles, y esto es de agradecer. Es lírico y espiritual. También es, a mi modo de ver, un tanto reiterativo, sobre todo en "Lifeline" y "Ecstasy", dos improvisaciones introvertidas y un tanto planas; pero éstos son los riesgos propios de la improvisación.

JMGM



DDD
I: ★★★
S: ★★★★★

BACH: Sonatas trio en versión original. Solistas Barrocos de Friburgo. Christophorus, CD 74568. 42' 51".

La firma Christophorus nos presenta este nuevo grupo (nuevo en esta plaza) de Solistas Barrocos, que nos brindan unas versiones muy aceptables de las Sonatas trio en *reconstrucciones* de R. Gerlach, W. F. Hindermann y R. Meylan, según reza la información del disco. Y las más logradas son, en orden de grabación, la 2.ª, 3.ª y 4.ª, una **en Si menor** y las otras dos **en Sol mayor**. Todas con un sólido trabajo de oboes, viola y cello. Y menos destacable la 1.ª, en Do mayor, que quizá por ser la más prodigada en grabaciones y conciertos, es casi inevitable la comparación con otras versiones (que quizá injustamente asimilamos como referentes). En fin, encuentro algo duro el sonido de la flauta, pero en conjunto es un buen trabajo el de este grupo de Solistas Barrocos de Friburgo.

VB



ADD
I: ★
S: ★★

BACH: Sonatas para flauta BWV 1020, 1031, 1033, 1034 y 1035. Kovács, Sebastyén, Banda. Hungaroton, HRC 119. 63' 47". Serie White Label (media).

Nada positivo en este disco: selección absurda de obras con una curiosa preferencia por las sonatas apócrifas. Un Bach como de hace medio siglo pero además malo: rígido, pesado, cursi y absurdo, con un continuo malísimo. No se salva ni la calidad técnica del flautista (Lóránt Kovács), que en ocasiones frasea mal, respira mal, articula mal, vibra mal y posee un sonido mediocre. Con todo, el trabajo es irregular y junto a momentos impresionables (*Sonata en Do mayor*, BWV 1033), los hay bastante discretos (*Allegro de la Sonata en Mi mayor*, BWV 1035). La toma de sonido no mejora las cosas.

AM



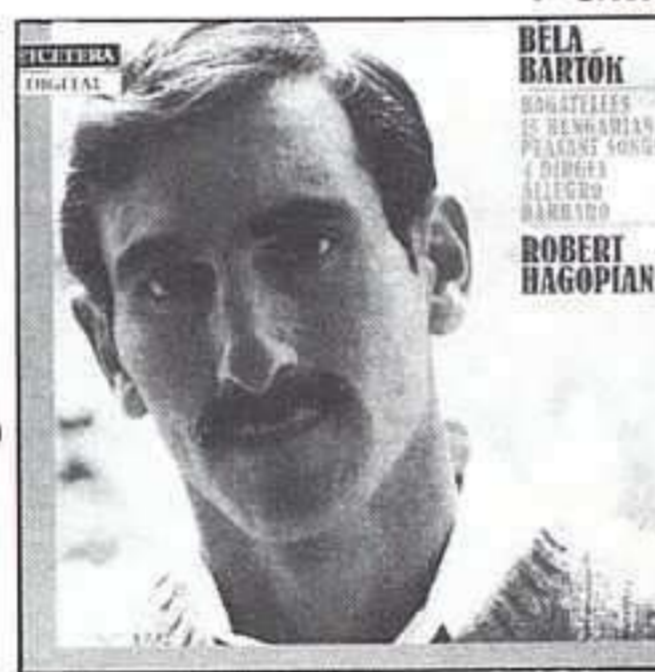
DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BACH: Toccatá y Fuga BWV 565; Variaciones canónicas sobre "Von Himmel hoch", BWV 769; Fantasia BWV 572; Preludio y Fuga BWV 532; Pastoral BWV 590; Preludio y Fuga BWV 552. Simon Preston, órgano. D.G., 427 668-2. 61' 56".

Hay instrumentistas que incurren en una esquizofrenia febril cuando se ponen a dirigir; normalmente tocan increíblemente bien y dirigen... bueno, puro pasto para esnobs de nuevo cuño. Y después están también los que al principio tocaban y dirigían bajo la misma idea de lo que debe ser la música, pero después perdieron el rumbo como directores. Preston, está claro, no ha pedido ningún rumbo como teclista; para mí, como director es ya una causa perdida.

Este disco Bach es una perfecta muestra de cómo Preston conserva fuerza interpretativa, originalidad e incluso la indispensable osadía para descubrir algo nuevo en la recreación musical: se trata de un Bach visionario, apremiante, casi violento, que, hecho así, manifiesta su más profunda modernidad. El fraseo, la riqueza de los registros, los furibundos ataques... todo en este disco redescubre la música de órgano de Bach. En fin, una apasionante opción.

PGM



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★

BARTÓK: 15 Canciones Populares Húngaras. Cuatro Cantos Tristes. Allegro Barbaro. Bagatelas Op. 6. Robert Hagopian, piano. Etcetera, KTC 1012. 53' 20".

Robert Hagopian pasó por el panorama pianístico como un meteoro. Su muerte prematura nos remite a sus discos, que hacen justicia a su gran clase de intérprete. Fue discípulo de Bolet y de Sebök y dedicó la mayoría de sus esfuerzos a la música contemporánea. Si a este dato, ya de por sí ejemplar, se añade que su técnica es segurísima y sus criterios musicales sin vacilación, su muerte es doblemente lamentable.

Su Bartók es, sin duda, uno de los mejores que se han llevado al disco. Hagopian demuestra una intuición rítmica sin parangón en este repertorio y convierte en trascendentes obras que en otras manos no pasan de curiosas. Se expresa con fuerza pero sin violencia, realza la densidad armónica y extrae toda la poesía de las composiciones, conectando Bartók con Debussy, creando un evocador mundo de sugerencias que se opone al excesivo expresionismo que frecuentemente se les aplica. Un disco que los interesados en la música de nuestro siglo deberían conocer sin excusa.

XCD



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BARTÓK: Kossuth; Quinteto para piano y cuerda. Orquesta Sinfónica de Budapest. Dir.: György Lehel. Csilla Szabó, piano. Cuarteto Tátrai. Hungaroton. HCD 31179. 60' 19".

Dos obras de juventud de Bartók, lo que quiere decir dos interesantes, magníficas, músicas, en las que, a pesar de notables influencias, se puede ver ya con claridad al futuro compositor de la **Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta**. Se trata del poema sinfónico **Kossuth** (1903), nombre del héroe nacional húngaro, y el espléndido **Quinteto** de 1904. Si el primero lleva la huella de Richard Strauss, el segundo exhala un profundo perfume brahmsiano; en los dos casos, piezas de un músico en formación.

Las respectivas versiones son más que correctas. El veterano György Lehel nos ofrece una sentida interpretación de esta encendida música, mientras que el Cuarteto Tátrai —con Csilla Szabó al piano— demuestra una vez más sus excelentes dotes camerísticas y su espléndido sonido y conjunción.

Un compacto recomendable, sobre todo para conocer dos obras tan infrecuentes como interesantes.

PGM



DDD
I: ★
S: ★★★★★

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 14, 23, 27 y 32. Ivan Klánský, piano. Kontrapunkt, 32025. 70' 17".

Interpretaciones francamente mediocres de cuatro de las obras capitales dentro del ciclo de **Sonatas** beethovenianas. Estamos ante una mera ejecución confusa, atropellada, superficial. Parece como si Klánský, además de no tener estas obras en dedos, se hallase aquejado de una prisa tremenda por acabar. ¡Qué falta de imaginación en la sublime "Arietta" de la **Op. 111!** La **Appassionata** carece de fuerza interior, sólo escuchamos los destellos más epidérmicos de una tormenta, de una lucha que más bien parece librarse entre el ejecutante y su instrumento. Un disco, lamentable decirlo, a olvidar.

GB

Discos



ADD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BEETHOVEN: Cuartetos núms. 15 y 17. Cuarteto Bartók. Hungaroton HRC 126. Serie White Label (media). 65' 54".

BEETHOVEN: Cuartetos núms. 12 y 14. Cuarteto Bartók. Hungaroton HRC 125. Serie White Label (media). 71' 9".

Dos discos de muy buen nivel con cuatro obras maestras del último Beethoven. El excelente Cuarteto Bartók acierta, en términos generales, en la expresión noble y atormentada pero con sus remansos líricos en estos cuatro Cuartetos. Afinación, musicalidad, calidad instrumental y sentimiento están bien dosificados dando como resultado unas versiones de gran equilibrio. He echado de menos por momentos un mayor desvelamiento emocional —como ocurre en las versiones del Vegh o del Budapest— y he encontrado también alguna ligera precipitación en los tempi que impide un fraseo más despacioso y, posiblemente, una mayor intensidad introspectiva.

El sonido es muy bueno, aun cuando parezca oírse algún jadeo o respiración de los ejecutantes acaso por la excesiva proximidad de los micrófonos. A precio medio constituye una opción muy válida.

CRS



DDD
I: ★★★★★
S: ★★★★★

BEETHOVEN: Overturas (Las Ruinas de Atenas, Coriolano, Leonora núm. 1, Leonora núm. 3, Las Criaturas de Prometeo, Egmont, Fidelio). Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Dir.: Sir Colin Davis. CBS, MDK 44790. 62' 59". Serie DDD.

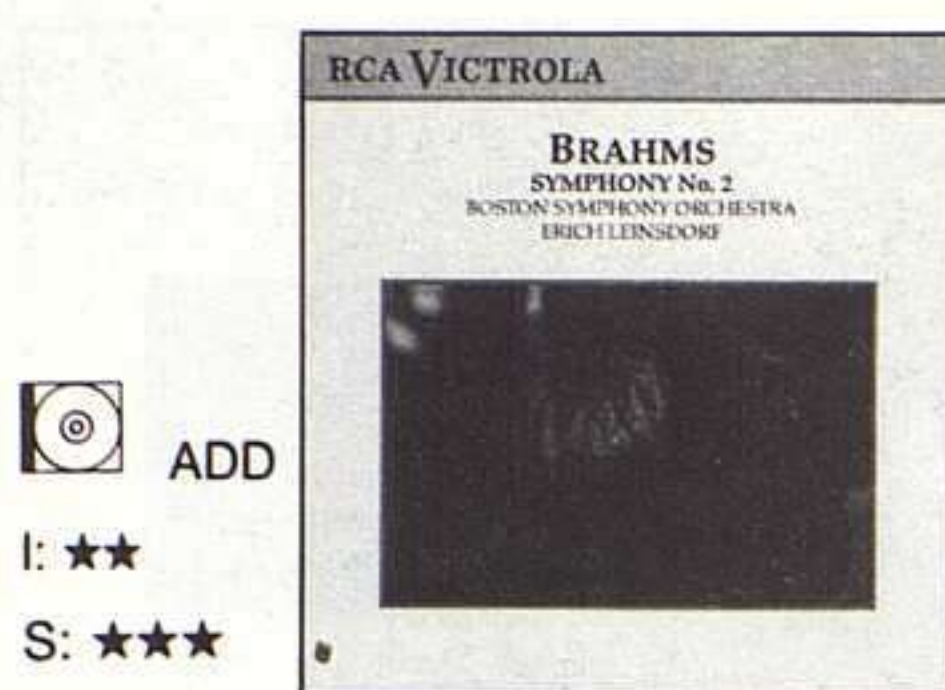
Buena idea la de reeditar este espléndido disco con **Overturas** beethovenianas. Ya en su día, cuando fue publicado en formato de vinilo, tuve la ocasión de comentarlo desde estas páginas; me reafirmo ahora sobre lo que dije entonces.

Se trata de un Beethoven de corte bastante clásico, de planteamiento sonoro moderado y de discurso equilibrado. La fórmula funciona bien en casi todo el disco; seguramente sólo en **Egmont** se queda un poco corta. En las "Leonoras", por el contrario, la idea alcanza una soberana realización, un magnífico resultado.

Es de destacar el interés de la publicación tanto en cuanto uno puede hacerse en cedé con versiones de Overturas no muy grabadas, como pueda ser el caso de **Las Ruinas de Atenas** o **Las Criaturas de Prometeo**, ambas en sendas extraordinarias versiones. Disco de serie media, pues, recomendable.

PGM

Discos



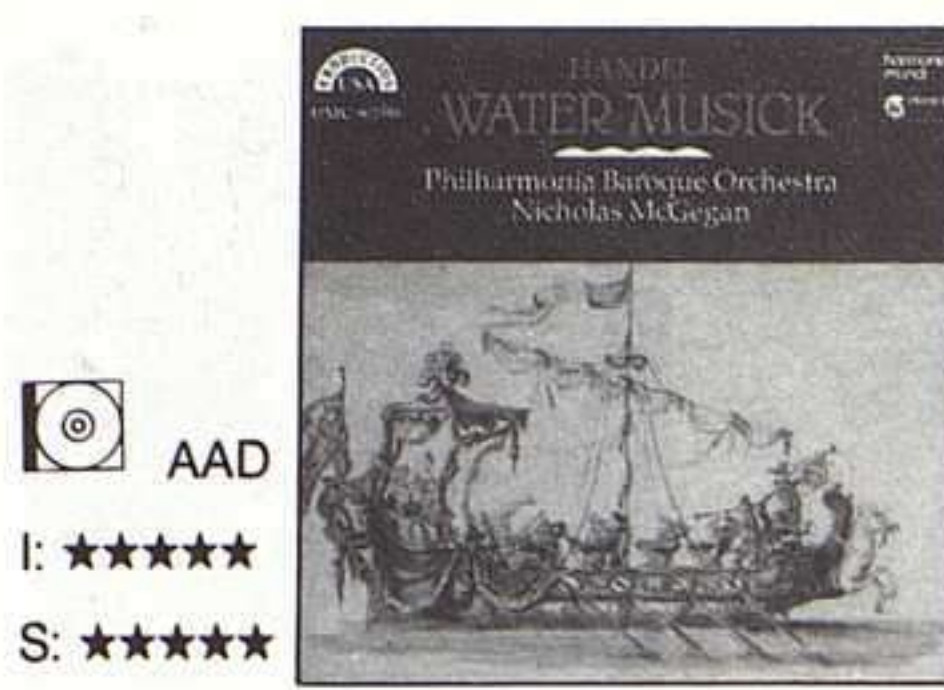
ADD

I: ★★
S: ★★★

BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Orquesta Sinfónica de Boston. Dir.: Erich Leinsdorf. RCA Victor, VD60129. 39' 11". Serie Victorla (barata).

Es éste un disco que no presenta el más mínimo interés. Tratándose de una obra tantas veces grabada, esta versión del año 1964 no posee ningún atractivo que la haga merecedora de especial atención; más bien lo contrario, pues Erich Leinsdorf es un director muy poco interesante y su interpretación no trasciende nunca de lo meramente superficial. Los dos primeros movimientos de la obra son, simplemente, discretos, funcionales y enormemente inexpressivos, aun cuando se pretende lo contrario; el tercero es bastante tonto, y el cuarto, concebido y realizado de modo muy basto. Por si esto fuera poco, la duración del disco es muy corta, tan sólo 39 minutos, y por muy serie barata que sea, hoy por hoy es poco justificable. El sonido es aceptable.

JSR



AAD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

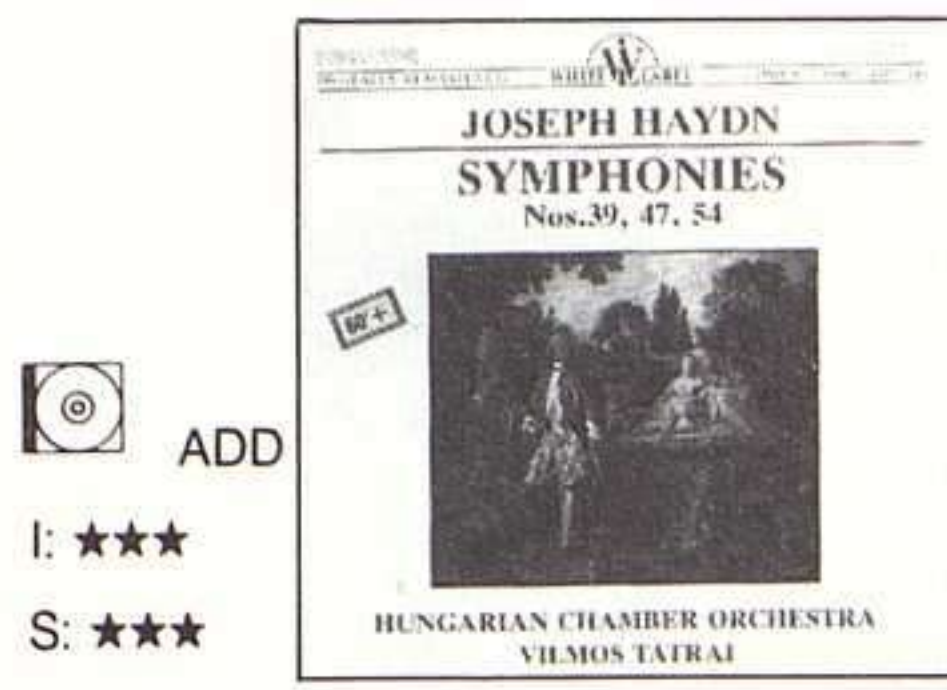
HAENDEL: Música Acuática. Philharmonia Baroque Orchestra. Dir.: Nicholas McGegan. Harmonia Mundi, HMU 907 010. 56' 38".

La selecta y cada vez más abundante discografía de la Philharmonia Baroque Orchestra nos prueba que se trata, desde luego, de uno de los más importantes grupos de los que radican al otro lado del charco.

En esta ocasión nos ofrece la archiconocidísima **Música Acuática** de Haendel, en la que llama la atención no sólo por el rigor del planteamiento, historicista y con instrumentos de época, sino también por la brillantez y el atractivo de la interpretación y, muy en particular, por el hermoso sonido de la cuerda y de las maderas y los metales barrocos.

Una versión, por tanto, muy digna de ser tenida en cuenta, lo que, habida cuenta de los cientos y cientos de grabaciones de la **Música Acuática** de Haendel que en el mundo han sido, no es poca alabanza.

SA



ADD

I: ★★
S: ★★

HAYDN: Sinfonías núms. 39, 47 y 54. Orquesta de Cámara Húngara. Dir.: Vilmos Tátrai. Hungaroton, HRC 141. 68' 44". Serie White Label (media).

En esta pleamar húngara de grabaciones haydnianas destaca ésta más por el interés de las obras que contiene que por la interpretación que reciben. Tátrai, un hombre versátil y de trayectoria muy eficaz para la vida musical de su país, dirige con una corrección que se hace más que notable en algunos pasajes. La **Sinfonía núm. 39**, con un dramatismo muy teatral, es una obra muy convencional llena de luces y sombras, que se escucha con una atención a la que no es ajena el hecho de estar escrita en Sol menor. La interpretación de la **núm. 47** me ha parecido menos afortunada, porque Tátrai la inunda de sonido (cuando la obra prescribe un continuo clave) y los cambios dinámicos suenan demasiado a intervención del señor de las clavijas.

La **núm. 54** sale mejor parada, aunque la versión no me parece especialmente inspirada.

XCD



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

BRAHMS: Cuarteto con piano núm. 1. **MAHLER: Movimiento de cuarteto con piano.** Cuarteto Villiers. Etcetera, KTC 1072. 52' 36".

El excelente grupo que forma el Cuarteto Villiers se formó en 1984, siendo sus componentes cuatro artistas británicos jóvenes y excelentemente preparados. Su interpretación del **Cuarteto en Sol menor** opus 25 de Brahms —una auténtica obra maestra— tiene el sobrio lirismo de su autor y está tocado con fervor y con pasión contenida, y aunque no siempre estoy de acuerdo con los tempi adoptados, que resultan ligeramente más rápidos de lo debido, el resultado final tiene muy buen nivel. Hay equilibrio entre las distintas voces y una adecuación estilística notable.

El disco se completa con el movimiento de un **Cuarteto con piano** que Mahler nunca llegó a terminar. Escrito en Sol menor y en 1876, es una obra juvenil y apasionada que recibe un buen trato del Villiers —de nuevo un poco rápido de más— y que merece la pena conocer. Buena toma sonora. Disco recomendable con el inconveniente de su corta duración.

CRS



ADD

I: ★★★★★
(Oso)
★★★
(resto)
S: ★★★★★

HAYDN: Sinfonías núms. 43 "Mercurio", 82 "El Oso" y 94 "Sorpresa". Orquesta de Cámara Húngara. Dir.: Vilmos Tátrai. Orquesta del Estado Húngaro. Dir.: János Ferencsik. Hungaroton, HRC 123. 72' 6". Serie White Label (media).

Tátrai dirige la **Sinfonía "Mercurio"** alcanzando tan sólo la cota de la mera corrección. Demuestra poca agilidad para exponer los cambios de ritmo y color que están prescritos y la toma sonora, muy cambiante, empeora las cosas. El Adagio me parece grávido en exceso y el Menuetto, erróneo de principio a fin. Pero, de todas maneras, repito que el nivel es suficientemente digno.

En las dos Sinfonías que dirige Ferencsik, el cambio de coordenadas es total, en parte por el hecho de que su orquesta tiene una calidad técnica y sonora notablemente superiores. Los contrastes están establecidos con elegancia y la tosquedad de Tátrai se troca en simpática rusticidad. La finura del Allegretto y la pompa del Menuetto de la **Sinfonía "El Oso"** quedan realizadas, al igual que el carácter militar que le imprime la presencia de las trompetas. La **"Sorpresa"** resulta más fluida y como dulcificada, siendo un ejemplo de ello la atenuación del paradigmático golpe de timbales.

XCD



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

HAYDN: Trios núms. 38, 39 y 40. The London Fortepiano Trio. Hyperion, CDA 66297. 50' 7".

Aunque Franz Joseph Haydn no es, ni mucho menos, el *inventor* del trío con piano, como tampoco lo es ni de la sinfonía ni del cuarteto de cuerda, es cierto que sus **Trios** son los más antiguos de entre los que integran el *repertorio tradicional* de esta combinación instrumental.

Y, precisamente, acostumbrados al tipo de versión, un tanto formal y estereotipada, que nos suelen ofrecer las agrupaciones consagradas a este género, nos sorprende, y muy favorablemente por cierto, la lectura que de tres de los más celebrados **Trios** de Haydn hacen Monica Huggett, Timothy Mason y Linda Nicholson, quienes interpretan con instrumentos originales y parten de unas premisas estéticas que apuntan más bien a la tradición musical heredada por Haydn que a su proyección hacia el futuro, criterio éste que comúnmente se sigue. Y aún más, lejos de todo formalismo, este disco tiene el encanto de lo espontáneo. Da la impresión de que nos hallamos ante tres amigos que se han reunido a hacer música por puro entretenimiento, pero como estos tres amigos son músicos consumados, el resultado no puede ser más atractivo.

SA



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 76, núms. 4 al 6. Cuarteto Takács. Decca, 425 467-2. 67' 37".

Con este disco se completa la integral de la **Op. 76** de Haydn registrada para Decca por sus compatriotas del Cuarteto Takács. Cuando se publicaron los tres primeros Cuartetos de la colección ya comentamos las virtudes y las características más peculiares de esta versión. Las conclusiones a las que llegamos tras la escucha de esta segunda entrega son idénticas. El Takács nos propone un Haydn deliciosamente despreocupado, con un gran empuje y un admirable sentido rítmico, pero sin la fuerza del Tokyo o el empaque sonoro del Italiano. Su articulación, por ejemplo, es correcta, pero en Haydn ésta debe convertirse en un elemento sustancial de la interpretación (el tema del Minueto del núm. 4, por ejemplo). Es, en suma, un Haydn liviano, pero jamás superficial o falto de contrastes. Aunque podamos preferir el del Tokyo, esta manera de entender la **Op. 76**, tan bien y coherentemente realizada, es no sólo válida, sino también muy hermosa.

LCG



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

JANÁČEK: Suite para orquesta de cuerda. **MARTINU: Partita; Serenata II.** **KALABIS: Díptico para cuerdas.** Orquesta de Cámara Suk, Praga. Director: Josef Vlach. DG, MD + G L3317. 57' 21".

Recoge este cedé cuatro obras inusuales del repertorio checo del siglo XX. De ellas es muy destacable la **Suite para orquesta de cuerda** de Janáček, una bella pieza con cierto perfume a Dvorak pero con toda la personalidad del firmante, un Janáček por cuya difusión hay que seguir luchando, ya que las leyes del mercado no ayudan. Frente a esta insipidísima música las obras de Martinů saben a poco, particularmente la **Serenata**, que resulta algo retórica. Muy meritorio me ha parecido el **Díptico** del para mí desconocido Viktor Kalabis (n. 1923), una muy bien escrita música, atractiva en el planteamiento tímbrico.

La interpretación de los músicos de la Orquesta "Suk" me ha gustado, aunque creo que no hace justicia a la calidad de la pieza de Janáček. La grabación, excelente. Un disco a conocer.

PGM

LA TRADICION SE UNE A LA PERFECCION



La etiqueta más antigua de música clásica -CBS MASTERWORKS- tiene ahora un nuevo nombre: SONY CLASSICAL. Un extenso repertorio de la mejor música se une al máximo experto en tecnología de sonido -SONY-.

La nueva etiqueta se compromete a conti-

nuar la tradición: las grabaciones CBS MASTERWORKS existentes serán sometidas a la perfección tecnológica de SONY. Las nuevas ediciones discográficas, con las ventajas de la más perfeccionada calidad técnica del sonido grabado, aparecerán bajo la etiqueta SONY CLASSICAL.



Op. 76,
Decca,

oleta la
n regis-
mpatrio-
ando se
Cuarte-
entamos
cas más
as con-
s tras la
entrega
oropone
espreco-
je y un
ro sin la
e sonoro
or ejem-
rdn ésta
lemento
ción (el
4, por
Haydn
o falto
nos pre-
nera de
y cohe-
sólo vá-
osa.

LCG

esta de
renata II.
das. Or-
Director:
L3317.

oras inu-
del siglo
cable la
erda de
n cierto
toda la
Janáček
e seguir
del mer-
ta inspi-
de Mar-
mente la
retórica.
ecido el
cido Vik-
nuy bien
el plan-

músicos
gustado,
ticia a la
áček. La
disco a

PGM



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

LOCATELLI: Concerti grossi en Fa mayor, en Do menor y en Fa menor; Sonata en Sol menor para violín y continuo. Ritchot, Acella, Storer, Schumann (violines). Orquesta de Cámara de Heidelberg. Da Camera Magna, CD 5013. 50' 56".

Locatelli es un compositor mal representado discográficamente. Cosa rara que no haya atraído a los violinistas, porque es el Paganini del Barroco, y, su música, además de hermosa y original, es de un virtuosismo sobrecogedor (aunque el presente registro no ilustre esta faceta de su producción). Hay que saludar con alegría, pues, el registro que comentamos, un poco demasiado variopinto en su selección. El disco nos aporta escasa información, por lo que sólo suponemos que los tres **Concerti grossi** incluidos pertenecerán a la Op. 1, publicada en 1721, y por tanto obra poco madura, muy fiel a la tradición corelliana.

La interpretación es muy correcta, con instrumentos modernos, pero dentro de unos criterios muy *civilizados*, en los que nada molesta, en gran parte porque el bajo continuo funciona suficientemente bien como para ofrecer un soporte satisfactorio a la música.

AM



ADD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

MAHLER: Sinfonía núm. 2 "Resurrección". Rössl-Majdan, Schwarzkopf. Coro y Orquesta Philharmonia. Dir.: Otto Klemperer. EMI, CDM 769 662-2. 79' 21". Serie Studio (media).

Esta reedición es una buena excusa para duplicar la "Resurrección" en la discoteca. Se trata de la grabación de estudio, más perfecta que la realizada en vivo con el Concertgebouw (y una K. Ferrier inalcanzable), pero, también, algo menos espontánea. Con todo, lleva el sello de la fuerte subjetividad de Klemperer y su audición supone un gran esfuerzo intelectual. Maravilla la facilidad de Klemperer para convertir en diáfanos ciertos pasajes y su capacidad para el cambio súbito de registro desde el sarcasmo al lirismo más arrebatado, en una sucesión perfectamente unitaria de microclimas contrastantes: lamentos que se convierten en imprecaciones, cantos elegiacos que se transforman en quejas... Pocos alicientes más se pueden pedir para enfrentarse a una obra tan agotadora, a no ser una mayor personalidad en la voz de la contralto. Una versión más seca que la última de Bernstein, pero tan atractiva como ésta desde el punto de vista intelectual. Recomendando su audición muy vivamente. ¡Y está en un solo compacto!

XCD



ADD

I: ★★
S: ★★★★★

MAHLER: Sinfonía núm. 2 "Resurrección". Horne, Neblett. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Dir.: Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 427 262-2. 2 CDs. 81' 1". Serie Galleria (media).

Se trata de la reedición en CD de la versión grabada por Abbado en 1977. En su momento no obtuvo una gran acogida y el paso de los años no permite encontrarle nuevas perspectivas. Es, sin duda, una de las versiones menos conseguidas de la Sinfonía. Sin serlo cronométricamente, resulta lenta y gangosa hasta la desesperación.

Abbado no parecía estar interesado en la creación de clímax alguno. Se percibe su delectación por la trama armónica, en detrimento del control formal. El primer movimiento no crea ninguna tensión, pero la blandura del Andante que le sigue es, aún, más insoportable: Abbado lo convierte en una desvaída acuarela cuando el movimiento requiere el contraste del aguafuerte. A continuación, el Scherzo sale bastante bien parado, pero el "Urlicht" suena como pifia garrafal. Horne se esforzó en vano: Abbado la acompaña con un trasunto del Adagietto...

XCD



DDD

I: ★★★★★
(Kremer)
★★★★★
(resto)
S: ★★★★★

MENDELSSOHN: Concertos para violín y piano; Concerto para violín en Re menor. Kremer, Argerich. Orquesta de Cámara Orpheus. D.G., 427 338-2. 59' 12".

Este disco es una buena muestra del talento y la precocidad de un genio de doce años. A pesar de los lógicos, aunque no graves, defectos de ambas partituras, nos encontramos aquí con un Mendelssohn clasicista pero no por ello falto de inspiración.

Irreprochable la interpretación de la Argerich, que por fortuna no pierde el característico fuego de su exquisita musicalidad cuando colabora —últimamente con demasiada frecuencia— con Gidon Kremer, que vuelve a instruirnos sobre dónde no debe tocarse jamás un armónico o sobre cómo conseguir que un maravilloso violín suene rasposo y desagradable. Basta oír cómo ambos frasean un mismo tema para dejar claras las diferencias que existen entre un músico honrado y un músico excéntrico, en el que a fuerza de ser sinceros, aún quedan numerosos destellos del grandísimo artista que fue. Lástima que no sirvan para ocultar otras miserias. Impecable la orquesta, ajena esta vez a los caprichos del violinista soviético y que parece actuar sin director.

LCG



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Sonatas para piano K 280, 282 y 309. Ingrid Haebler, piano. Denon, CD-73202. 48' 28".

Es una suerte que Denon dé otra oportunidad a la honestísima Ingrid Haebler. Su primera integral Mozart quedó sumida en la nebulosa de los tiempos y su probidad bien merecía un tal honor. Las versiones antiguas resultan más pulidas, más "gemütlich", y las que motivan este comentario exhiben un trazo más vigoroso.

Haebler tiene una gran claridad expositiva. Hace unas microrretenciones de tempo, que no tienen nada que ver con el rubato, y le permiten hacer oír cada una de las notas con gran nitidez. Técnicamente no hay ningún problema, pero ¡ay! falla la fantasía, contrarrestada por una pulsación monótonamente enérgica y una dinámica uniforme. Pocas sutilezas emocionales hay en este Mozart, poca melancolía y menos sonrisas (el Presto de la K 280, que es como una pirueta, se queda en un tímido guiño...). Faltan una intencionalidad y picardía que le sobra a M. J. Pires. (Un aplauso a Denon por las subentradadas a los movimientos de cada sonata: el profano hará audiciones mucho mejor *informadas*).

XCD



ADD

I: ★
S: ★★★★★

MOZART: los 4 Cuartetos para flauta; Trio para piano, clarinete y viola. Szabenyi, Botvay, Rados, Kovács, Németh. Hungaroton, HRC 128. 70' 4". Serie White Label (media).

Es una lástima que el flautista János Szabenyi afine tan mal, porque su sonido no es feo —aunque a veces pierda el centro, sobre todo en la zona grave— y si no fuera por el defecto antes apuntado, su interpretación no sería desdeñable. A veces su mecánica está un poco justa, su vibrato resulta demasiado lento o su articulación poco ligera, pero el gran defecto de la versión es una afinación a ratos insoportable. Los instrumentos de cuerda que lo acompañan sí realizan un trabajo muy digno, aunque acusen un cierto apresuramiento muy poco mozartiano. Completa el disco una grabación del **Trio con clarinete K. 498** de Mozart, tocada correctamente en lo técnico pero sin un especial refinamiento sonoro ni musical: un Mozart de escaso encanto.

AM



DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Obras para trompa. Hötzel, Lévesque, Jeurissen, Ruyter. Concerto Rotterdam. Dir.: Heinz Friesen. MD + G L 3085. 48' 51".

Buena grabación, con unos solistas y un grupo de cámara muy dignos, que interpretan las siguientes obras: **Concierto para dos trompas, Sinfonía pastorella, Sinfonía de cámara y Sinfonía de caza**, con Michael Hötzel de primer trompa en esta última y Herman Jeurissen excelente en todas las demás. Es un solista de primera.

Antes de escuchar la **Sinfonía de caza** conviene advertir del realismo de los disparos de arma de fuego, para que no les produzca sobresalto.

Es acertado dedicarle un disco entero a Leopoldo Mozart, para dar mejor idea global de su obra, ya que habitualmente lo adosan de relleno con Haydn y Hummel. En fin, esta vez tiene un lugar digno, con un buen disco.

VB



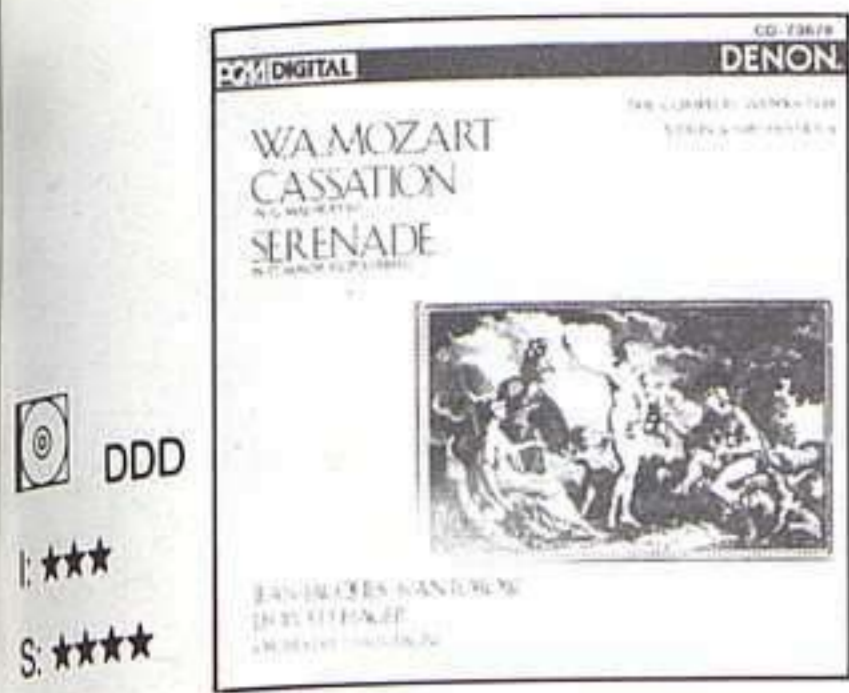
DDD

I: ★★★★★
S: ★★★★★

MOZART: Cuartetos de cuerda K 458 y 465. HAYDN: Cuarteto Op. 76 núm. 3. Cuarteto Emerson. D.G., 427 657-2. 78' 2".

Hasta ahora no ha conseguido convencernos plenamente el Cuarteto Emerson, un grupo de grandísimas cualidades, pero en el que suele fallar la idea que ha de sustentar siempre una ejecución que, en este caso, como ocurría en su Bartók, es irreprochable. Así, su Mozart les queda algo facilón y demasiado brillante, sin que las transiciones cumplan la trascendental misión de estructurar la música. La interpretación suele quedarse en lo puramente instrumental, sin que salga a la luz la magia que se esconde tras las notas. Mayores problemas tienen aún en Haydn, que es más esencial. No hay rastros del vigor del Tokyo o de la fresca del Takács. Baste un ejemplo: en la primera variación del segundo movimiento, el contrapunto del primer violín no dice nada, está vacío. Al cabo queda sólo una ejecución primorosa e indudables destellos de musicalidad. Es lo que salva un disco aprovechadísimo, maravillosamente grabado y con un contenido más que atractivo.

LCG



MOZART: Casación K 63; Serenata K 203. Jean-Jacques Katorow, violín. Orquesta de Auvernia. Dir.: Leopold Hager. Denon, CD-73676. 69' 29\".

Dentro de la serie que Denon viene ofreciendo de la obra completa para violín y orquesta de Mozart aparece ahora este volumen que hace el núm. 6. Como en toda la serie, el solista es Jean-Jacques Kantorow y la dirección del salzburgoés Leopold Hager. Es de advertir que estos discos comprenden no sólo lo que habitualmente entendemos como obra para violín y orquesta sino que incluye además las partituras mozartianas que en algún momento de su curso utiliza un violín solista, como es el caso de la **Casación K 63** y la **Serenata K 203**. Buena interpretación de Kantorow, de bello sonido y afinidad con la música, pero no del todo convincente la visión de Hager, por lo general apresurada y sin esa gracia especial y ese equilibrio consustanciales con la música de Mozart. La orquesta de Auvernia es un conjunto discreto que aparece mejor en la madera que en la cuerda. Buena toma sonora.

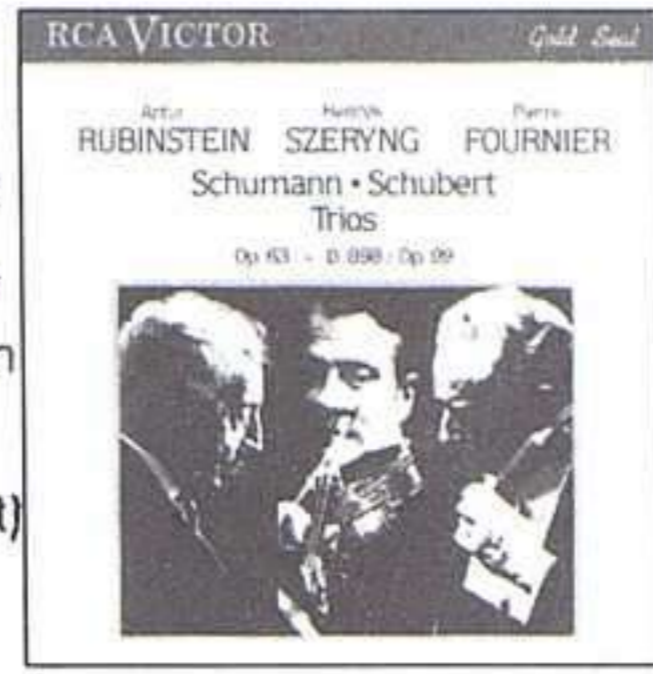
CRS



SCHUBERT: Sinfonías núms. 1 y 4. The Hanover Band. Dir.: Roy Goodman. Nimbus, NI 5198. 58' 47\".

La creciente moda de las interpretaciones clásicas o románticas con *instrumentos originales* comienza a resultar apesosa, y cada vez disimula peor los imperativos comerciales que la mueven. Ahora le llega su turno a Schubert, del que The Hanover Band parece haber iniciado una integral. No es que esta orquesta toque mal: es que su manera de tocar aporta muy poco a la tradición schubertiana, y además suena mucho más arcaica de lo que cabe esperar de la fecha de estas obras: hasta se puede apreciar el uso de algo muy parecido a la "mesa di voce". En pleno siglo XIX ¡parece que es pasarse! Los instrumentos obligan a llevar "tempi" muy rápidos, impiden mantener el sonido y limitan el empleo de arcos largos; y eso se lleva por delante de buena parte de la tensión sonora y musical que el sinfonismo de Schubert requiere. Estas interpretaciones parecen quiere. Creo que cualquier Schubert convencional es mejor y no digamos el de Böhm, Karajan, Barenboim...

AM

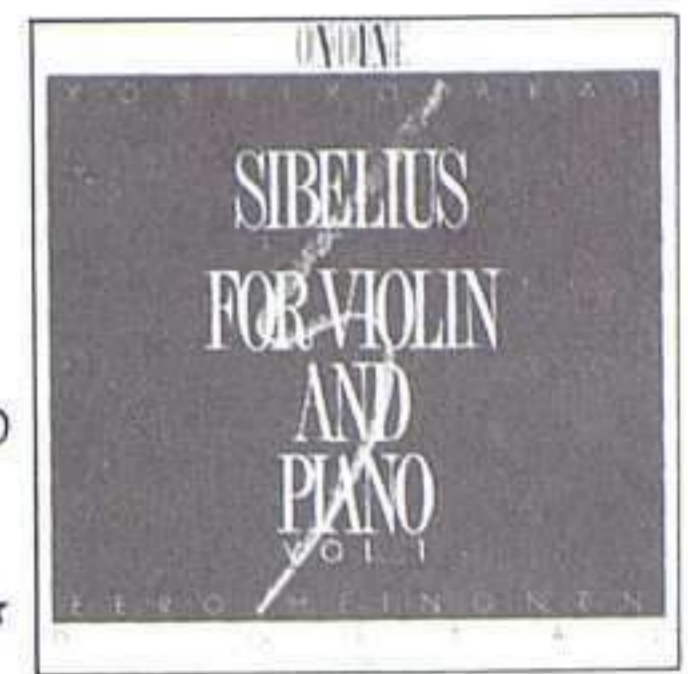


SCHUMANN: Trio para violín, violonchelo y piano, Op. 63. SCHUBERT: Trio Op. 99. Szeryng, Fournier, Rubinstein. RCA, GD86262. 69' 15". Serie media.

Se reeditan ahora en disco compacto estas famosas grabaciones realizadas por un trío formado por tres de los más grandes instrumentistas de este siglo, hoy ya todos desaparecidos. El **Trio** de Schumann conoce una versión extremadamente poética, en la que los tres músicos, comandados por Rubinstein, se pierden en una pura delectación melódica, lo que les obliga a optar por tempi muy lentos y a hacer caso omiso de indicaciones como la que encabeza el último movimiento, "Mit Feuer" (con fuego), tocado con idéntica placidez que los anteriores.

La versión del difícilísimo **Primer Trio** de Schubert no es tan redonda, aunque se encuentra entre las que mejor han acertado con el complejo lenguaje del austriaco. Mucho mejor los dos últimos movimientos que los dos primeros, la piedra contra la que todos suelen estrellarse. Excelente reprocesado digital.

LCG



SIBELIUS: la obra para violín y piano, Vol. 1. Arai, Heinonen. Ondine, ODE 720-2. 58' 34\".

Siempre fueron dados los compositores nórdicos al cultivo de la miniatura instrumental. Dotados de una innata facilidad para la invención melódica, nos han legado numerosas colecciones tanto pianísticas (recordaremos las maravillosas **Piezas Liricas** de Grieg) como camerísticas. Entre éstas, ocupan un lugar señero las piezas escritas para violín y piano por Jean Sibelius, perfecto conocedor de este instrumento de cuerda. Se recogen aquí las contenidas en las Opp. 2, 77, 78, 79 y la **Sonatina Op. 80**, partituras todas sin grandes exigencias virtuosísticas y de atmósfera intimista. La versión de Yoshiko Arai —líder del Cuarteto Sibelius, del que nos ocupamos en estas páginas en el pasado número— y Eero Heinonen es, como la música, sencilla y hermosa, aunque creemos que ésta admite lecturas de una mayor inspiración. Aun así, curiosidad más que apetecible. Esperamos el volumen segundo.

LCG



SCHOENBERG: Pelleas und Melisande. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. CBS, MK 38557. 42' 57\".

Esta versión nació con mal pie. En su día apareció en disco negro, sonando muy mal, y se dijo entonces que Barenboim, durante bastante tiempo, había dudado mucho a la hora de autorizar su publicación. Lógico; ahora en disco compacto, suena bastante mejor, pero todavía se notan sus importantes deficiencias; algunas, como poco intolerables en una toma de estudio: que en los tiempos que corren se publiquen grabaciones en las que se perciben claramente los empalmes de las tomas no es de recibo.

Ahora bien, la versión es tan interesante que hasta así se escucha con placer. En realidad, desde la histórica de Barbirolli —que espero ver alguna vez en compacto— no se ha hecho en disco nada igual. La de Karajan es extraordinaria, pero es otra cosa; muy romántica, le falta la violencia necesaria, en mi opinión. Por último, quisiera resaltar la magnífica contribución de la Orquesta de París, que suena más alemana que otra cosa. No en vano Barenboim, muchas veces con la oposición de los propios músicos, realizó en aquella importantes cambios en los instrumentos de metal, como es sabido mucho más gritones los franceses.

PGM



SCHUMANN: Davidbündlertänze. Álbum para la Juventud: 3 piezas; Fantasia en Do mayor. Stephen Hough, piano. Virgin Classics, VC 790 770-2. 73' 10\".

Hough, un inglés de veinticinco años, es un pianista consumado con una técnica y una intuición estética fuera de lo común. A lo largo de este disco hay varias imperfecciones, casi todas debidas a atropellos dinámicos; pero, en contrapartida ¡cuánta belleza! En las **Danzas de la Cofradía de David** se hace inmediatamente patente el desparpajo y la soltura del intérprete, que le sirven para adaptarse como un guante a la inestabilidad modulante de Schumann en esta apasionante sucesión de piezas breves. El control de la pulsación es admirable, desde el staccato más efectivo al legato más suave. Aporta a la obra un carácter de impromptu que le sienta de maravilla, apoyándose legítimamente en los pronunciados contrastes que contiene, a la manera en que lo habría hecho un Horowitz joven.

Las piezas del **Álbum para la Juventud** resultan adecuadamente íntimas y la intrincada **Fantasia** recibe una interpretación muy brillante, nada enfática, con unos rubatos maravillosos en el movimiento central.

XCD



SCHUMANN: Escenas de Niños. Davidbündlertänze. Daniel Levy, piano. Nimbus, NI 5215. 59' 15\".

Presentación internacional del argentino Daniel Levy, discípulo de Maria Tipo y un artista maduro y con las ideas muy claras. Con una mano izquierda segurísima, un uso muy juicioso del pedal, una articulación llena de intencionalidad, Levy puede dar rienda suelta a su fantasía y restituir a cada episodio su carácter —tan diferente— de ambas obras.

Los primeros cuadros de las **Escenas de Niños** producen una cierta sensación de artificiosidad, que interpreto como un intento de primar la narración en detrimento de la evocación. Pero pronto Levy conecta con la esencia nostálgica de la obra y establece estupendamente la progresión hacia las estampas conclusivas en una demostración de naturalidad que hace perdonable el impetu inicial.

A mi entender está aún mejor en las **Davidbündlertänze**, de índole más contrastada y afirmativa y a las que interpreta con una expresividad desprovista de énfasis y un alarde de técnica.

El pórtico, pues, a una integral que auguro muy interesante.

XCD

SALON DEL PRADO
CAFE
CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

8 de febrero

José Collar
y José Martínez Ruiz,
piano a cuatro manos
Obras de Mozart, Schubert
y Brahms

15 de febrero

Juan Carlos Moraga, guitarra
Obras de Sanz, Dowland,
Sor, Villa-Lobos y Weis

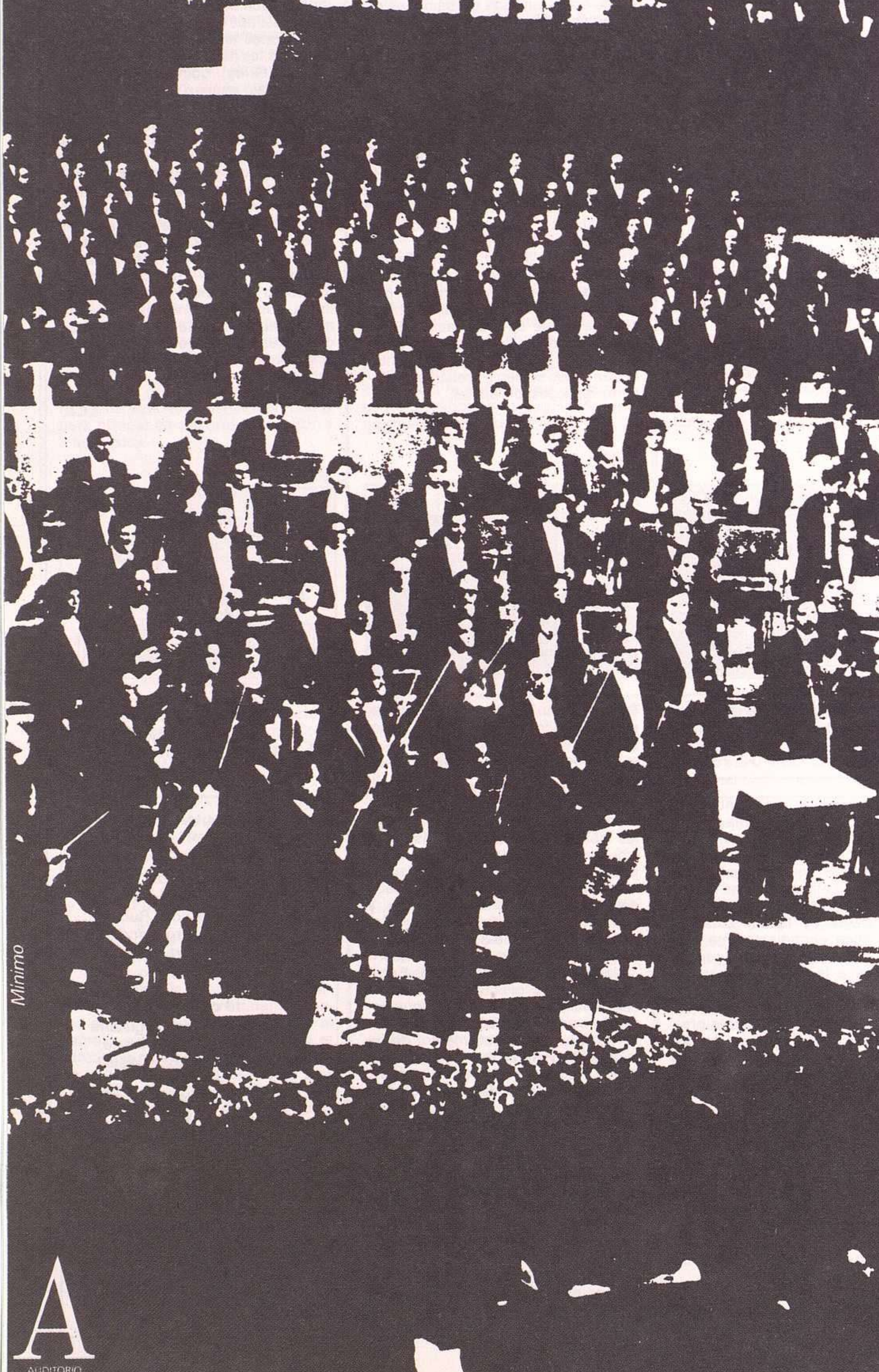
22 de febrero

Pilar Gracia, soprano
José Martínez, piano
zarzuela

1 de marzo

Trio In Nomine
Ezequiel Kortabarria, flauta
Sebastiano Castagna, violín
Adrián Rodrigo, violonchelo
Obras de Corelli, Vivaldi
y Haydn

FEBRERO



Minimo

A
AUDITORIO
NACIONAL

ORQUESTA Y CORO NACIONAL DE ESPAÑA

TEMPORADA 1989/1990

2/3/4 FEBRERO CICLO III CONCIERTO

Director: **Ferdinand Leitner**
Solista: André Watts, piano.

Brahms. Concierto para piano y orquesta, núm. 2, Si bemol mayor, Op. 83.
Strauss. Así hablaba Zarathustra, Op. 30.

9/10/11 FEB. CICLO II CONCIERTO

Director: **Hiroyuki Iwaki**
Solista: Rafael Tamarit, oboe

Weber. Obertura de "Oberon".
Strauss. Concierto para oboe y orquesta en Re mayor, Op. 88.
Sibelius. Sinfonía núm. 5, en Mi bemol mayor, Op. 82.

16/17/18 FEB. CICLO IV CONCIERTO

Orquesta y Coro Nacionales de España
Escolanía Nuestra Sra. del Recuerdo

Director: **Sérgiu Comissiona**
Solista: Jard van Ness, contralto

Mahler. Sinfonía núm. 3, en Re menor, "Sueño de mañana de verano".

23/24/25 FEB. CICLO I CONCIERTO

Orquesta y Coro Nacionales de España
Director: **Ronald Zollman**

Solistas: Yvonne Minton, mezzosoprano.

Mahler. Blumine. Kindertotenlieder. Sinfonía núm. 8, en Re mayor, "Titán".

Horario de Conciertos: viernes y sábado: 19,30 h.
Domingo: 11,30 h.



Con el patrocinio de **IBERDUERO**

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

XII CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA

TEMPORADA 1989/1990

1 FEBRERO CICLO B CONCIERTO 27

Colorado String Quartet

Haydn. Cuarteto núm. 6, Op. 64, Hob. III, 64.
Shostakovich. Cuarteto núm. 7.
Bartók. Cuarteto núm. 6.

6 FEBRERO CICLO B CONCIERTO 28

Nikita Magaloff, piano.

Scarlatti. Deux Sonates.
Beethoven. Sonate, Op. 109.
Debussy. "Images" (livre 2).
Stravinsky. Quatre Etudes, Op. 7.
Chopin. 24 Preludes, Op. 28.

(Este concierto se celebrará en la Sala Sinfónica)

8 FEBRERO CICLO A CONCIERTO 29

Coro Nacional de España Director: Alberto Blancafort

Rossini. Petite Messe Solennelle

(Este concierto se celebrará en la Sala Sinfónica)

13 FEBRERO CICLO C CONCIERTO 30

Conjunto de Música de Cámara de la O.N.E.

Mozart. Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en
La mayor, K. 581.
Beethoven. Septimino en Mi bemol mayor Op. 20.

15 FEBRERO CICLO B CONCIERTO 31

Orquesta de Cámara Reina Sofía

Director: Max Bragado Darman

Solista: Joaquín Soriano, piano.

Mozart. Pequeña Serenata en Sol mayor, K. 525.
Mozart. Concierto en Do mayor, K. 415.
Shostakovich. Sinfonía de Cámara, Op. 110 a.

20 FEBRERO CICLO A CONCIERTO 32

Orquesta de Cámara Española

Director: Luis Aguirre

Bartók. Danzas rumanas.
Hindemith. Tuttifantchen.
Britten. Preludio y fuga para dieciocho instrumentos de cuerda.
Elgar. Introducción y allegro.
Holst. St. Paul's suite.

22 FEBRERO CICLO C CONCIERTO 33

Orquesta de Cámara de Mannheim

Director: Klaus-Peter Hahn

Solista: Joan Moll, piano.

Mozart. Divertimento núm. 1, en Sol mayor, K. 63.
Concierto núm. 12, para piano y orquesta en La mayor,
K. 414/386 a.
Divertimento en La mayor, K. 138/125 e.
Sinfonía núm. 29 en La mayor, K. 201/186 a.

27 FEBRERO CICLO B CONCIERTO 34

Elite Musical

Kreutzer. Gran septeto, Op. 62.
Rheinberger. Noneto, Op. 139.

Horario de Conciertos: 19.30 h.

Con el patrocinio de



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Discos



DDD

I: entre ★★★

y ★★★★★

S: ★★★★★



R. STRAUSS: Till Eulenspiegel. Metamorfosis. Muerte y Transfiguración. Orquesta Estatal de Dresde. Dir.: Herbert Blomstedt. Denon, CO-73801. 68' 10\"/>

La discografía de los poemas sinfónicos de Richard Strauss es ciertamente abundante y variada; la escucha de estas interpretaciones de Blomstedt no depara sorpresas especialmente significativas, aun cuando se adivina una batuta sensible y cuidadosa. Se agradece la ausencia de detalles de mal gusto o exageraciones programáticas y también el cuidado en el sonido, pero con esta maravillosa música hay que dejarse arrastrar un poco más y conseguir que suene con más viveza y elocuencia, y no con esa uniformidad que llega a percibirse aquí, quizá más acentuadamente en la **Metamorfosis**. Un factor que puede llegar a distanciar es el referido a la grabación, que aparte de sonar un poco baja de volumen, da una cierta impresión de artificiosidad.

JSR



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



TCHAIKOVSKY: Cuartetos Op. 11 y Op. 30. Cuarteto Koeckert. Calig, Cal 50878. 63' 16\"/>

La música de cámara de Tchaikovsky ocupa un lugar pequeño en el catálogo de su obra pero su calidad es muy alta, como la prueba su espléndido **Trio Op. 50** o los dos Cuartetos de cuerda reunidos en este compacto. Sólo el Andante cantabile del **Cuarteto en Re mayor** ha traspasado las pequeñas fronteras de la música de cámara para convertirse en obra muy divulgada en multitud de versiones y arreglos. Ello no ha mermado la belleza del original que podemos disfrutar ahora en la excelente interpretación del Cuarteto Koeckert. Pasión sin excesos, claridad en las texturas, lirismo y un poquito del famoso "pathos" tchaikovskiano son claros puntos a favor de estos músicos alemanes.

Muy buena toma sonora en la grabación de 1988. Un disco muy recomendable tanto por las obras como por la interpretación.

CRS



AAD

I: ★★★

S: ★★★



VERDI: Stiffelio. Limarilli, Gulin, Alberti, Prior, Zerbini. Coro y Orquesta del Teatro Regio di Parma. Dir.: Peter Maag. Melodram, 27033. 2 CDs. 137' 37\"/>

El mayor atractivo de esta grabación, tomada en directo en Parma en 1968, es la presencia de Angeles Gulin, una voz quizá única por volumen, extensión y anchura, a la que sin embargo faltó una mayor proyección artística, fruto de una base técnica más sólida y de una vida profesional menos dificultosa. La Gulin domina la amplia parte de Alina, en una constante demostración de facultades. Gastone Limarilli (Stiffelio) y Beniamino Prior (Raffaele) cumplen, sin llegar a arrebatarse al público. Estupenda la dirección de Peter Maag. El álbum se completa con unas escenas de **Aroldo**, versión parisina de **Stiffelio** —pero harto diferente de la original— a cargo de Antonietta Stella, Gino Penno y Aldo Protti, en grabación directa de 1953, con el maestro Serafin. Un álbum interesante para los amantes de las voces grandes.

GB



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★



VILLA-LOBOS: Conciertos para violoncelo núms. 1 y 2. Ulrich Schmid, cello. Philharmonia del Noroeste de Alemania. Dir.: Dominique Roggen. MD + G L 3339. 42' 51\"/>

Una buena ocasión para tener en un mismo volumen los dos **Conciertos de cello** de Villa-Lobos. Piezas muy poco prodigadas pero interesantes, que irán cubriendo la un tanto escasa discografía de este compositor, que aquí nos muestra su conocimiento de las posibilidades del cello con estos dos exuberantes conciertos, en una buena versión de Roggen al frente de una gran orquesta, y la colaboración del cellista U. Schmid, con una buena técnica y potente sonido, sobre todo en graves y medios. Algunos agudos se pierden un poco en los "tutti", quizá debido a la densidad de orquesta (la obsesión por la grandiosidad fue una constante real en la vida del compositor). No es el Villa-Lobos folclorista, más espontáneo, más auténtico, pero son dos elaboradas obras influenciadas por la música del Viejo Continente. Interesante.

VB



ADD

I: ★★

S: ★★★



VIVALDI: los 6 Conciertos para flauta Op. 10. Lóránt Kovács, flauta. Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest. Dir.: János Rolla. Hungaroton, HRC 127. 52' 36\"/>

Disco incomparablemente superior al recital Bach de Kovács de la misma serie White Label. Kovács comprende mejor la música de Vivaldi, o se deja arrastrar por la orquesta, y muestra un buen nivel técnico. Su sonido es a veces un poco mate, no demasiado matizado ni refinado, su vibrato y articulación son un poco pesados —sobre todo en los tiempos lentos—, pero resuelve bien los muy comprometidos pasajes de doble y triple picado, y se muestra en general vital y poderoso. Sus ideas en materia de ornamentación no son buenas, pero la interpretación se salva sobre todo por la actuación incisiva, brillante y viva de la Orquesta Ferenc Liszt y Janos Rolla: un Vivaldi bien tocado aunque bastante masivo, en un discutible estilo a lo I Solisti Veneti, pero menos ligero, con un clave excesivo en las realizaciones pero aceptable y un violonchelo pesado. La toma de sonido, brillante y con excesiva resonancia, favorece más al flautista que a la orquesta.

AM



ADD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



CARRERAS, José. Arias de PUCCINI, VERDI, BIZET, MASSENET, ROSSINI y DONIZETTI. Philips 426 371-2. 60' 36\"/>

Se trata de una compilación de arias sueltas, sacadas varias de ellas de grabaciones de óperas completas realizadas entre 1976 y 1980. Su "Una furtiva lagrima" es parcialmente decepcionante, ya que si bien vocal y musicalmente resulta impecable, la interpretación es rutinaria, sin reflejar la sencillez y dulzura del personaje.

Paralelamente, el "aria de la flor", de **Carmen** es estática y contemplativa, sin la vehemencia dramática de Don José. Parecería que hubiese trocado ambos roles. Admirable el "Adiós a la vida" de **Tosca** por el excelente fraseo de gran carga emotiva, así como el lirismo de **Guillermo Tell**, con un plerórico Do sobreguido, e igualmente el "Mercè diletta amici" de **Ernani** por su dinamismo épico, y la apasionada aria del primer acto de **Werther**. Realmente magnífico en la última escena de **Lucia**, reproducida íntegramente, "Un parmi veder le lagrime" de **Rigoletto** muy bien expresado, y una "Che gelida manina" impecable. Por último, algo tirante y opaco, sin embargo, en la "Pira" del **Trovador**.

FCHM



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



"MARCHAS MILITARES": I. Marchas británicas. II. Marchas americanas y europeas continentales. The Regimental Band of the Coldstream Guards. Dir.: Roger G. Swift. Denon CO-73806/CO-73807. 54' 58\"/>

La firma Denon nos presenta esta prestigiosa banda inglesa interpretando una escogida selección de marchas, en general militares, grabadas con una fidelidad y una perfección poco usuales en este género de música. Son en total 45 marchas, 21 en el primer disco y 24 en el segundo.

Están las más populares y famosas, y muchas otras, menos conocidas pero muy buenas. Cosa curiosa; está incluido el paso-doble **El Abanico**, de Alfredo Javalloles y también **Amparito Roca**, de Texidor, que está tocado demasiado rápido (a más de 140 negras por minuto).

En resumen: una selección sin rival en este momento, y que aunque no sea de interés para muchos melómanos, tiene un público que la echaba en falta. Enhorabuena.

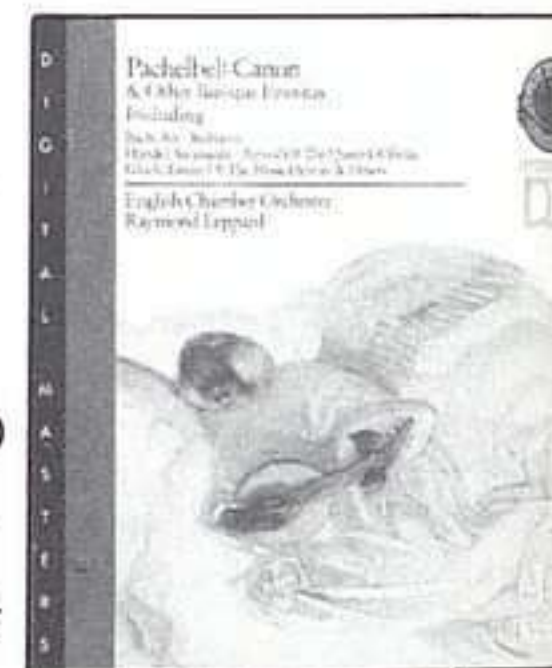
VB



DDD

I: ★★★★★

S: ★★★★★



"OBRAS BARROCAS FAVORITAS". Orquesta Inglesa de Cámara. Dir.: Raymond Leppard. CBS, MDK, 44650. 66' 23\"/>

Maravilloso disco éste, aun hecho a base de retazos. He de confesar mi alergia hacia este tipo de grabaciones, pero ante semejantes bellezas no hay más remedio que rendirse: un disco que hay que comprarse necesariamente, y no sólo los amantes de los popurrís sino, simplemente, todos aquellos que se precien de ser buenos aficionados.

Porque aquí está una de las más grandes versiones del **Canon** de Pachelbel que nunca haya escuchado; una Danza de los Espíritus del **Orfeo** de Gluck memorable, irrepetible... y sublimes trocitos de Bach (el Coral "Ich Ruf' zu dir", la Sinfonía de la **Cantata núm. 156**, el aria de la **Suite para orquesta núm. 3**, la Bardinerie de la **Suite núm. 2**, etc.), Haendel (La llegada de la Reina de Saba, de **Salomón**, entre otras), Purcell (La Música instrumental de **Abdelazer**), Marcello, Vivaldi... Una auténtica gozada, servida por una batuta de superlujo.

PGM



DDD
I: ★★
S: ★★

SCOTTO, Renata. "ALBUM FRANCÉS", II. Arias de Armida, Ifigenia en Tauride, La Vestale, Guillermo Tell, La Fille du Regiment, La favorita, L'Etoile du Nord, Tannhäuser, Juana de Arco, El Cid. Orquesta Sinfónica de Budapest. Dir.: Charles Rosekrans. Hungaroton HCD 31116. 56' 55".

Continuación del primer disco de Renata Scotto dedicado a arias cantadas en francés, de reciente publicación, incluyendo tanto arias para soprano como para mezzo. Resulta casi innecesario, por evidente, insistir en que las facultades vocales de Renata Scotto se encuentran a estas alturas en un lamentable estado de deterioro, especialmente en la zona aguda, con un trémolo excesivamente acusado, y un sonido muy metálico y frecuentemente sin vibrato. No obstante, la voz sigue teniendo mucha presencia, y la facultad para apianar continúa siendo admirable. Lo que más destaca indudablemente es su talento para expresar, su gran musicalidad y maestría sobre la técnica, armas con las que lucha denodadamente para vencer los estragos que el tiempo ha producido en sus cuerdas vocales, y el resultado no deja de tener cierto interés.

FCHM



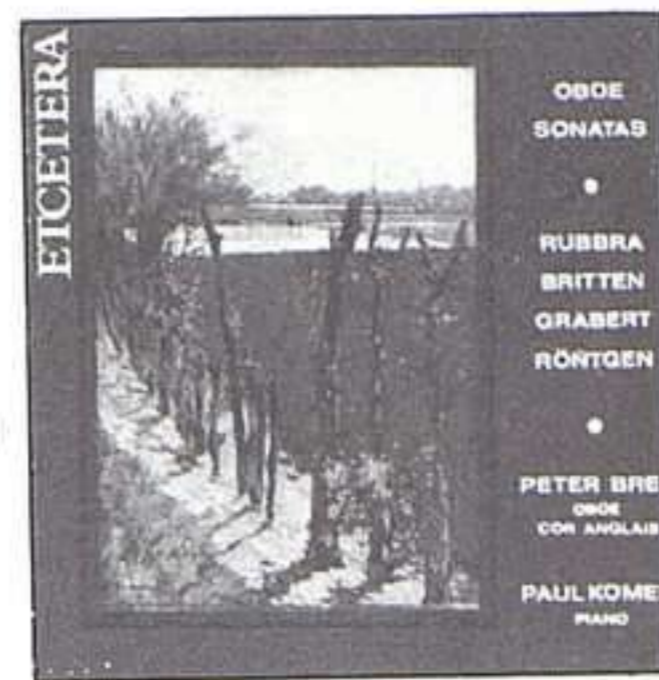
DDD
I: ★★
S: ★★

"LA SERENISSIMA". Música para laúd en Venecia entre 1500 y 1550. Jakob Lindberg, laúd. Bis, CD 399. 64' 51".

Hacia 1500, el laúd era ya en Europa un instrumento bastante sofisticado. Poco después de que se inventa el sistema para imprimir música, se comienzan a publicar en Venecia obras para laúd. Ottaviano Petrucci es el primero, en 1507, con la *Intabulatura de Lauto* de Francesco Spinacino, seguido de las de Giovanni Maria da Crema y Joanambrosio Dalza.

En este disco encontramos una muy interesante antología de la música de laúd impresa en Venecia durante la primera mitad del siglo XVI: obras de Dalza, Spinacino, da Crema, Capirola y da Milano. Repertorio que comprende danzas, intabulaciones de música vocal y otras formas más libres, como fantasías y ricercare. La interpretación de estas obras por parte de Jakob Lindberg es excelente. Para ello utiliza un laúd en Sol y un laúd bajo; en Re, con el que consigue una sonoridad muy curiosa. Éste es un disco más que recomendable, que no debe faltar en la discoteca de los amantes de la música antigua.

OL



ADD
I: ★★
S: ★★

"SONATAS PARA OBOE". E. RUBBRA, M. GRABERT, B. BRITTEN, J. RÖNTGEN. Peter Bree, oboe y corno inglés. Paul Komen, piano. Etcetera, KTC 1074. 56' 47".

Hermosas Sonatas para oboe, inéditas hasta hoy, y que enriquecerán el repertorio de los oboístas. En la información del disco constan los respectivos editores de la música.

El orden de grabación es: **Sonata en Do menor** y **Dúo** de Edmund Rubbra (1901-1986), **Sonata en Sol menor** de Martin Grabert (1868-1951), **Temporal variations** de Benjamin Britten (1913-1986), **Sonata núm. 1**, de Julius Röntgen (1855-1932). Obras bellas y de gran expresividad, a cargo del excelente oboísta Peter Bree, que alcanza su mejor momento en las dos últimas, las de Britten y Röntgen. Aunque, en general, todo este esfuerzo queda bastante malogrado por el excesivo nivel de grabación y reverberación, especialmente del piano, un gran cola SD 10-B de Baldwin, de 2,75 metros ¿para qué tanto...?

VB



DDD
I: ★★
S: ★★

"TRANS-ATLANTIC". I Salonisti: T. Furi, L. Hasler, violines. F. Szedlak, cello; B. Szedlak, contrabajo; W. Giger, piano. Decca, 425 210-2. 62' 28".

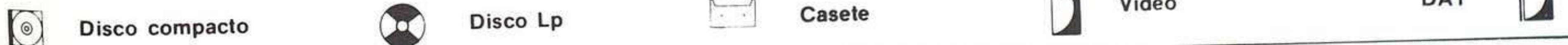
Disco algo banal y difícil de calificar justamente, porque ¿qué pintan aquí los temas de los films Blancanieves, El mago de Oz, Los tres cerditos, etc.? Es un magnífico grupo de cámara tocando un variopinto y desigual repertorio de café-concierto, que indudablemente tiene sus encantos; pero que si descontamos las piezas de Elgar, de Fauré y algunas otras que se salvan por su belleza de origen, poco queda de interés para un buen melómano. Aunque, naturalmente, hay gustos para todo y si les gusta el café-concierto, también les gustará este disco. Y considerando otro punto de vista; como música ambiental, es mejor que lo que habitualmente nos ofrecen en hoteles, ascensores, teléfonos, comercios, etc.

VB

Comentan:

Salustio Alvarado (SA) - Gonzalo Badenes (GB) - Rafael Banús (RB) - Vladimiro Bas (VB) - Xavier Casanovas-Danés (XC-D) - Francisco Chacón Marín (FChM) - Luis Carlos Gago (LCG) - Anabel García Hurtado (AGH) - José María García Martínez (JMGM) - Pedro González Mira (PGM) - Carmen Julia Gutiérrez (CJG) - Francisco Javier Lara (FJL) - Octavio Lafourcade (OL) - Alvaro Marias (AM) - Galo Ramírez (GR) - Carlos Ruiz Silva (CRS) - José Sánchez Rodríguez (JSR) - Tartessos (T).

IMPORTADORES	M A R C A S
BMG	DEUTSCHE HARMONIA MUNDI, RCA.
CBS	CBS.
EMI	EMI.
FERYSA	BIS, CALIG, CAPRICCIO, DA CAMERA MAGNA, DENON, DG MD + G, ETCETERA, GOP, HUNGAROTON, MELODRAM, NIMBUS, NUOVA ERA, ONDINE.
HARMONIA MUNDI	ASTREE, LE CHANT DU MONDE, HARMONIA MUNDI, HYPERION, RICERCAR, SUNNYSIDE.
NAHUEL	KONTRA PUNKT.
NUEVOS MEDIOS	ECM, WATT.
PDI	CRISTOPHORUS.
POLYGRAM	ARCHIV, DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON, PHILIPS.
VIRGIN	VIRGIN.
VISUAL	VISUAL.



DISCOS CRITICADOS

- | | | | |
|---|----|---|----|
| BACH: la Obra para órgano, Vol. I. Hurford. CD..... | 73 | MOZART: Quintetos para cuerda K 515, 516, 593 y 614. Cuarteto Orlando, Imai. CD..... | 63 |
| BACH: la Obra para órgano. Vol. II. Hurford. CD..... | 73 | MOZART: Sonatas para piano, Vol. 1. Bilson. CD..... | 80 |
| BACH: El Arte de la Fuga. Gilbert. CD..... | 73 | MOZART: Quinteto para piano y viento. BEETHOVEN: Quinteto para piano y viento. Perlemuter, The Albion Ensemble. CD..... | 81 |
| BACH: Sonatas trío (en versión original). Solistas Barrocos de Friburgo. CD..... | 89 | MOZART: Sonatas para piano. Haebler. CD..... | 92 |
| BACH: Sonatas para flauta. Kovács, Sebestyén, Banda. CD..... | 89 | MOZART: los 4 Cuartetos para flauta; Trío para piano, clarinete y viola. Szebenyi, Kiss, etc. CD..... | 92 |
| BACH: Toccata y Fuga BWV 565, etc. Preston. CD..... | 89 | MOZART: Obras para trompa. Hölzel, Lévesque, etc./Friessen. CD... | 92 |
| C.P.E. BACH: las Sonatas para flauta. Hünteler, Bylsma, Ogg. CD.... | 73 | MOZART: Cuartetos de cuerda. HAYDN: Cuarteto Op. 76, núm. 2. Cuarteto Emerson. CD..... | 92 |
| BARTÓK: 15 Canciones populares Húngaras; Cuatro Cantos Tristes; Allegro Barbaro; Bagatelas Op. 6. Hagopian. CD..... | 89 | MOZART: Casación K 63; Serenata K 203. Kantorow/Hager. CD..... | 93 |
| BARTÓK: Kossuth; Quinteto para piano y cuerda. Szabó/Lehel/Cuarteto Tátrai. CD..... | 89 | PIERRE DE LA RUE: Misa L'Homme Armé; Requiem. Ensemble Clement Janequin. CD..... | 82 |
| BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Karajan. CD..... | 60 | POULENC: Música de cámara. Février, Menuhin, Fournier, Debost, Civil, etc. CD..... | 82 |
| BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Karajan. CD..... | 60 | POULENC: Sinfonietta; Aubade. HANN: Le Bal de Beatrice d'Este. Evans/Corp. CD..... | 82 |
| BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Kempe. CD..... | 65 | SCHOENBERG: Pelleas und Melisande. Barenboim. CD..... | 93 |
| BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 14, 23, 27 y 32. Klánsky. CD. | 89 | SCHUBERT: Sinfonías núms. 1 y 4. The Hanover Band. CD..... | 93 |
| BEETHOVEN: Cuartetos núms. 15 y 17. Cuarteto Bartók. CD..... | 89 | SCHUMANN: Davidsbündlertänze; Álbum para la Juventud (3 Piezas); Fantasía en Do mayor. Hough. CD..... | 93 |
| BEETHOVEN: Cuartetos núms. 12 y 14. Cuarteto Bartók. CD..... | 89 | SCHUMANN: Trío para violín, violonchelo y piano. SCHUBERT: Trío Op. 99. Szeryng, Fournier, Rubinstein. CD..... | 93 |
| BEETHOVEN: Oberturas. C. Davis. CD..... | 89 | SCHUMANN: Escenas de Niños; Davidsbündlertänze. Levy. CD..... | 93 |
| BERLIOZ: Gran Sinfonía Fúnebre y Triunfal. GOSSEC: Sinfonía Militar; Marcha Lúgubre. JADIN: Obertura. CHERUBINI: Himno a la Victoria. LEFEVRE: Himno a la Agricultura. ROUGET DE LISLE: Himno a la Libertad. Wallace. CD..... | 74 | SIBELIUS: la obra para violín y piano, Vol. 1. Arai, Heinonen. CD.... | 93 |
| BERLIOZ: La Infancia de Cristo; La Muerte de Cleopatra, etc. Pears, Morison, etc./C. Davis. CD..... | 74 | SPOHR: Gran Noneto. MARTINU: Noneto. Conjunto Viena-Berlín. CD. | 83 |
| BOITO: Mefistofele. Ghiaurov, Kraus, Tebaldi, etc./Sanzogno. CD.... | 74 | R. STRAUSS: Sonata para violín y piano. RESPIGHI: Sonata para violín y piano. Chung, Zimerman. CD..... | 83 |
| BRAHMS: Sinfonías; Obertura Académica; Obertura Trágica; Rapsodia para contralto. Ludwig/Klemperer. CD..... | 62 | R. STRAUSS: Las Travesuras de Till Eulenspiegel; Sinfonía Alpina. Ashkenazy. CD..... | 83 |
| BRAHMS: las 4 Sinfonías; Obertura Trágica; Variaciones sobre un tema de Haydn. Giulini. CD..... | 62 | R. STRAUSS: Las Travesuras de Till Eulenspiegel; Metamorfosis; Muerte y Transfiguración. Blomstedt. CD..... | 96 |
| BRAHMS: Sinfonía núm. 2; Rapsodia para contralto. Lipovsek/Abbadó. CD..... | 75 | TCHAIKOVSKY: Cuartetos Op. 11 y Op. 30. Cuarteto Koeckert. CD.. | 96 |
| BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Leinsdorf. CD..... | 90 | VERDI: I due Foscari. Bergonzi, Guelfi, Vitale/Giulini. CD..... | 84 |
| BRAHMS: Cuarteto con piano núm. 1. MAHLER: Movimiento de cuarteto Cuarteto Villiers. CD..... | 90 | VERDI: Stiffello. Limarilli, Gulín, Alberti, etc./Maag. CD..... | 96 |
| BRUCKNER: 9 Sinfonías. Jochum. CD..... | 71 | VILLA-LOBOS: Conciertos para violonchelo núms. 1 y 2. Schmid/Roggen. CD..... | 96 |
| BRUCKNER: Sinfonía núm. 0; Obertura en Sol menor. Chailly. CD... | 75 | VIVALDI: los 6 Conciertos para flauta. Kovács/Rolla. CD..... | 96 |
| CAIX D'HERVELOIS: Piezas para viola da gamba. Savall, Koopman, Smith. CD..... | 75 | | |
| DELIBES: Lakmé. Sutherland, Vanzo, Bacquier, etc./Bonyngé. CD.... | 76 | | |
| DONIZETTI: Lucia di Lammermoor. Sutherland, Cioni, Merrill, etc./Pritchard. CD..... | 76 | | |
| DVORAK: Tríos para piano, violín y violonchelo núms. 1 y 3. Chung. CD. | 76 | | |
| DVORAK: Quinteto con piano; Cuarteto de cuerda núm. 12. Nakamura, Cuarteto de Tokyo. CD..... | 77 | | |
| GOUNOD: Mireille. Esposito, Vanzo, Bacquier, etc./Gressier. CD.... | 77 | | |
| HAENDEL: El Mesías. Kirkby, Van Evera, Cable, etc./Parrot. CD..... | 77 | | |
| HAENDEL: Jephta. Robson, Dawson, Von Otter, etc./Gardiner. CD... | 78 | | |
| HAENDEL: Música Acuática. McGegan. CD..... | 90 | | |
| HAYDN: las Sinfonías del "Sturm und Drang". Pinnock. CD..... | 78 | | |
| HAYDN: Sinfonías núms. 43, 82 y 94. Tátrai, Ferencsik. CD..... | 90 | | |
| HAYDN: Sinfonías núms. 39, 47 y 54. Tátrai. CD..... | 90 | | |
| HAYDN: Tríos núms. 38, 39 y 40. The London Fortepiano Trio. CD... | 90 | | |
| HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 76, núms. 4 al 6. Cuarteto Takács. CD..... | 90 | | |
| JANACEK: Jenufa. Benackova, Rysanek, Ochman, etc./Queler. CD... | 78 | | |
| JANACEK: Suite para orquesta de cuerda. MARTINU: Partita; Serenata II. KALABIS: Díptico para cuerdas. Vlach. CD..... | 90 | | |
| KUHLAU: Lulu. Saarman, Frellesvig, Kiberg, etc./Schonwandt. CD.... | 79 | | |
| LARSSON: Sinfonías núms. 1 y 2. Frank, Frykberg. CD..... | 79 | | |
| LARSSON: Sinfonía núm. 3; Dios disfrazado. Nordin, Hagegard. CD. | 79 | | |
| LOCATELLI: Conciertos. Ritchoy, Acella, Storer, Schumann. CD..... | 92 | | |
| MAHLER: Sinfonía núm. 6; Kindertotenlieder. Hampson/Bernstein. CD. | 79 | | |
| MAHLER: Sinfonía núm. 9. WAGNER: Idilio de Sigfrido. Klemperer. CD..... | 80 | | |
| MAHLER: Sinfonía núm. 2. Rössl-Majdan, Schwarzkopf/Klemperer. CD | 92 | | |
| MAHLER: Sinfonía núm. 2. Horne, Neblett/Abbado. CD..... | 92 | | |
| MASSENET: El Cid. Domingo, Bumbry, Plishka/Queler. CD..... | 80 | | |
| MENDELSSOHN: Concierto para violín y piano; Concierto para violín en Re menor. Kremer, Argerich. CD..... | 92 | | |

RECITALES

- | | |
|--|----|
| CARRERAS, José. Arias. CD..... | 96 |
| FRENI, Mirella. Arias de ópera de Verdi. CD..... | 66 |
| KRAUS, Alfredo. Canciones. CD..... | 84 |
| LIND, Eva. "ARIAS DE COLORATURA". CD..... | 84 |
| "MARCHAS MILITARES". Swift. CD..... | 96 |
| MARIA CALLAS. Vídeo..... | 85 |
| "MÚSICA DE CÁMARA BARROCA ALEMANA". CD..... | 96 |
| "O CIECO MONDO". CD..... | 85 |
| "OBRAS BARROCAS FAVORITAS". Leppard. CD..... | 96 |
| "PLAINCHANT FROM PRAGUE". CD..... | 86 |
| "ROMANCE D'AMOUR". Yepes. CD..... | 86 |
| SCHIPA, Tito. Arias y canciones. CD..... | 86 |
| SCOTTO, Renata. "ÁLBUM FRANCÉS, II". CD..... | 97 |
| "LA SERENISSIMA". CD..... | 97 |
| "SONATAS PARA OBOE". CD..... | 97 |
| "TRANS-ATLANTIC". I Solonisti. CD..... | 97 |

JAZZ

- | | |
|---|----|
| CARLA BLEY: Fleur Carnivore. CD..... | 88 |
| KIRK LIGHTSEY QUARTET: Everything is changed. CD..... | 88 |
| KEITH JARRET TRIO: Changeles..... | 88 |

RITMO-HIFI

NUEVA SERIE 200-S DE REVOX



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:



CARDENAL SILICIO 22 Tel: 519 24 16 28002 MADRID

LA GAMA REFERENCE DE PIONEER

PIONEER ELECTRONICS ESPAÑA, S. A. - 08210 BARBERA DEL VALLES - Tel. (93) 729 09 66

La gama Reference de Pioneer es la culminación de 50 años de investigación y desarrollo con

aparatos de los equipos de esta compañía japonesa. Una gama de componentes de Alta Fidelidad pensada para todos los audiófilos, especialmente aquellos a los que no les gusta el sonido de los aparatos procedentes de Extremo Oriente.

Etapas de potencia M-90a

La etapa M-90a es una versión actualizada de la famosa M-90K, pensada especialmente para aquellos que quieren una alta potencia y una buena calidad de reproducción.

Esta etapa es en realidad dos etapas monofónicas, dentro de un mismo chasis. Desde el suministrador de potencia hasta el cableado, cada canal está eléctrica y físicamente separado del otro. Lo cual previene las mutuas interferencias y reduce notablemente la distorsión intermodular.

El M-90a es una *fiera* capaz de dar un mínimo de 200 W, por canal RMS, ó 250 W. DIN a 8 ohmios. Capaz de dar una excelente potencia al ancho rango dinámico de los actuales compact disc.

Pre-amplificador C-90a

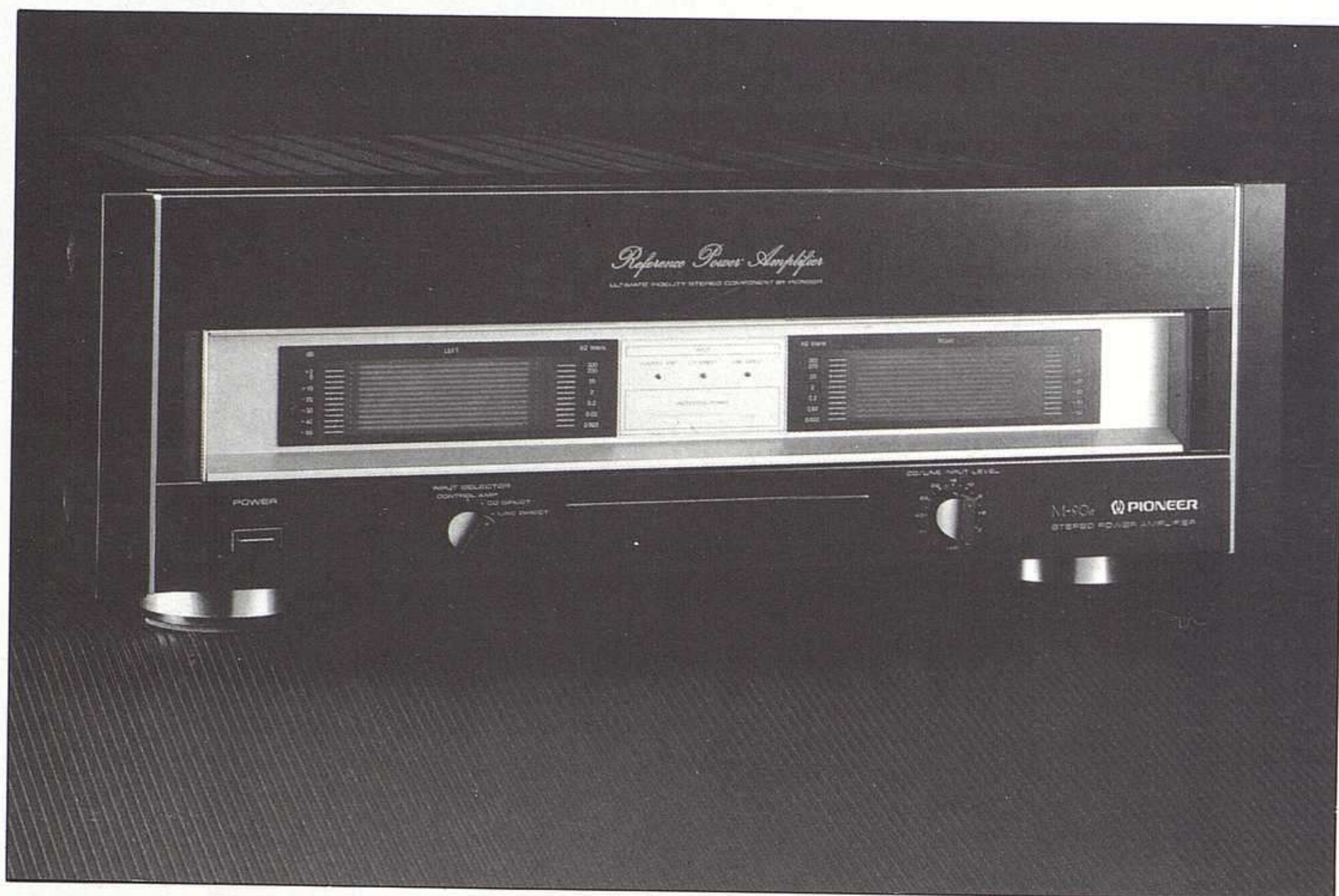
Como en el caso del M-90a, el C-90a es también una versión actualizada del previo C-90K. Está diseñado en palabras de Pioneer "según los más altos estándares para conocedores europeos"; para lograr dar la más exquisita y fiel reproducción, sin importar el tipo de música o el medio musical de que proceda.

También al igual que en la etapa, este previo está construido como dos amplificadores gemelos separados, uno para el canal derecho y otro para el izquierdo.

El C-90a es tremendamente versátil, en cuanto a capacidad de conexiones. Tiene salidas para CD, Phono, Radio, 3 salidas auxiliares y entradas/salidas para 2 cintas y un adaptador de audio —ecualizador gráfico, amplificador de reverberación, etc.—. También se puede usar para hacer dubbing bi-direccional con dos pletinas de casete.

Amplificador integrado digital A-91D

Diseñado como un amplificador digital, el A-91D, tiene la habilidad de trabajar las bajas impedancias de 6 ó incluso 4 ohmios con una mínima distorsión, gracias a sus dos transformadores de potencia, contenidos en sólidos recintos de acero, los cuales disipan el calor para preservar el incremento de resistencia e impedancia que



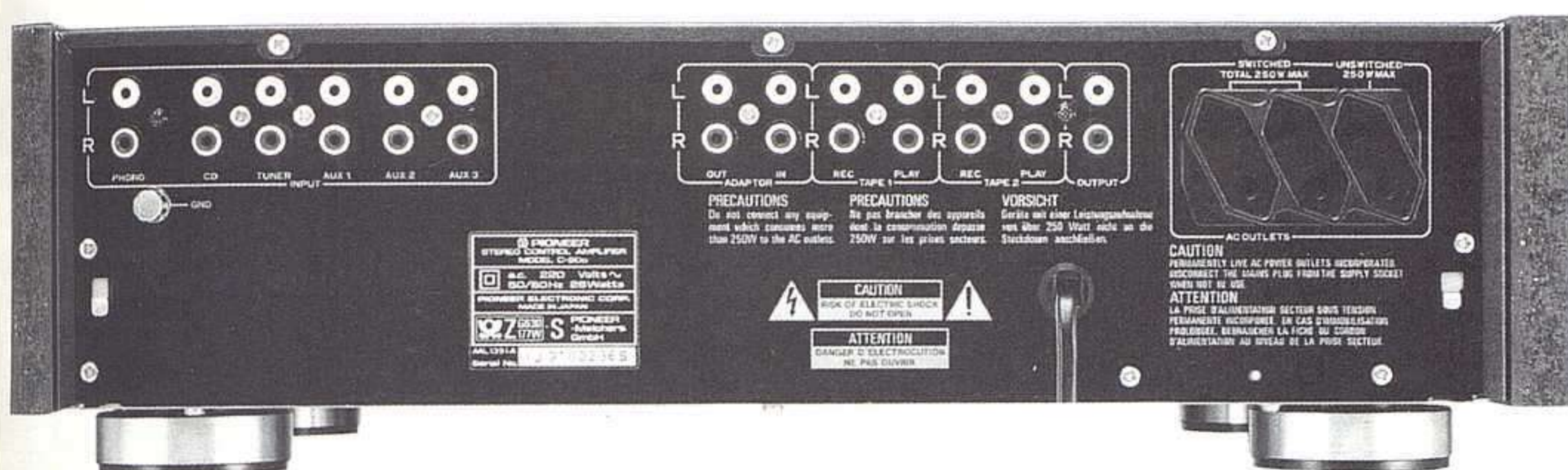
Etapas de potencia M-90a.



Previo C-90a.



Amplificador digital integrado A-91D.



Panel trasero del A-91D.

las altas temperaturas pueden llegar a causar.

Este amplificador incorpora una moderna circuitería de conversión digital, con dos conversores D/A —uno para cada canal— y un filtro digital de sobremuestreo cuádruple, además de un filtro pasivo analógico.

El A-190 está pensado para funcionar con cualquier reproductor de CD con salida digital coaxial u óptica, logrando un sonido digital en su forma más pura. Con una potencia de 150 W. por canal.

Dentro de esta serie Reference, existen también un sintonizador de radio, una pletina de casete y un reproductor de CD. Con respecto a este último, ha sido seleccionado para aparecer como selección del mes en un próximo número de la revista. La pletina y el sintonizador de radio serán descritos en detalle en el próximo número.

Antonio Baños

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

M-90a

Potencia..... 200 W. × 2.
 Distorsión armónica..... 0,003%.
 Respuesta de frecuencia..... 20-20.000 Hz.
 Relación señal/ruido..... 125 db.
 Dimensiones..... 457 × 163 × 432 mm.
 Peso..... 23 kg.

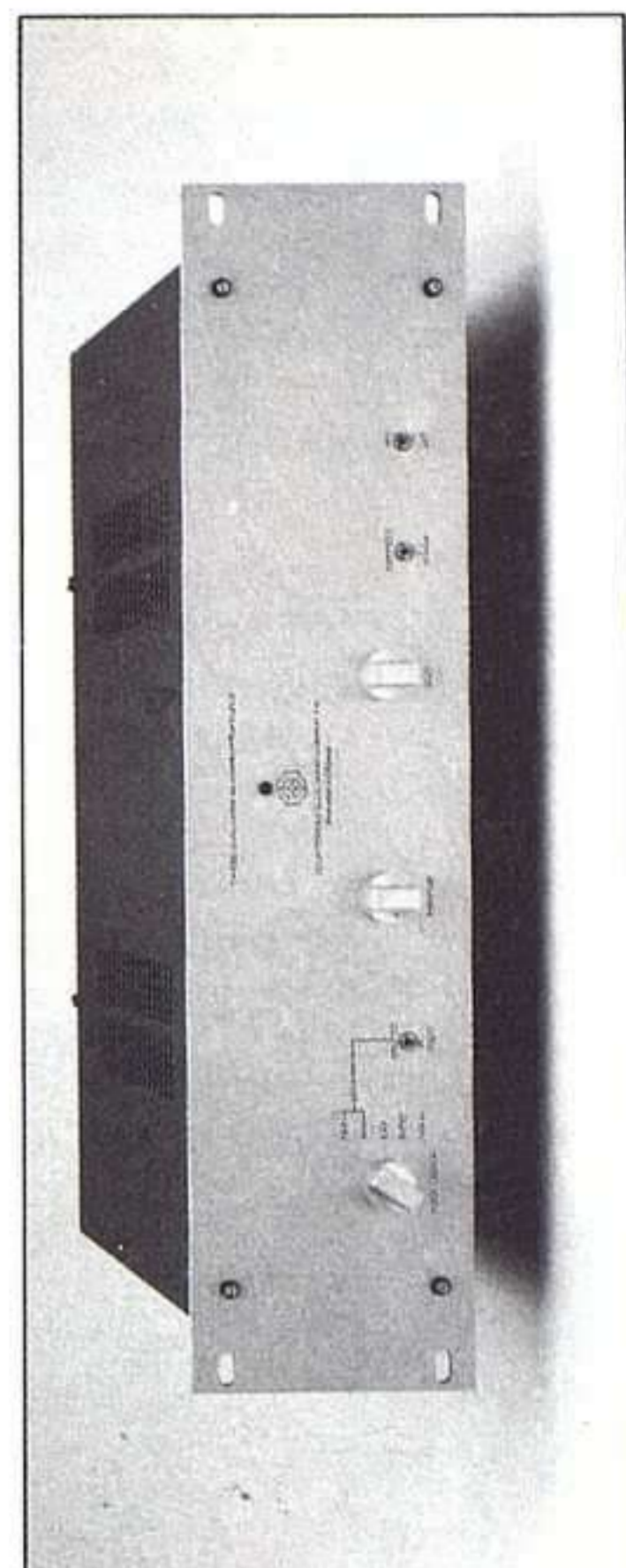
C-90a

Distorsión armónica..... 0,002%.
 Respuesta de frecuencia..... 20-20.000 Hz.
 Relación señal/ruido:
 Fono MM/MC..... 96 db.
 CD, Sintonizador, Aux., Cinta. 109 db.
 Dimensiones..... 457 × 133 × 404 mm.
 Peso..... 9 Kg.

A-91A

Potencia..... 120 W. × 2 a 8 ohmios.
 150 W. × 2 a 4 ohmios.
 Distorsión armónica..... 0,003% 8 ohmios.
 0,005% 4 ohmios.
 Respuesta de frecuencia:
 Fono MM/MC..... 20-20.000 Hz.
 CD, Sintonizador, Aux., Cinta. 1-150.000 Hz.
 Relación señal/ruido:
 Fono..... 74 db/65 db.
 CD, Sintonizador, Aux., Cinta. 92 db/66 db.
 Dimensiones..... 457 × 173 × 475 mm.
 Peso..... 29,9 ks.

COUNTERPOINT



SA 1000

Nuevo pre-amplificador híbrido (válvulas-transistores)

P.V.P.: 152.000 pesetas



“El conjunto SA 1000/SA 12 se sitúa a la cabeza de las mejores electrónicas de todas las categorías por su increíble realidad tímbrica y su capacidad para seguir las líneas melódicas más complejas.”

REVISTA “NOUVELLE REVUE DU SON”
 DICIEMBRE, 1989



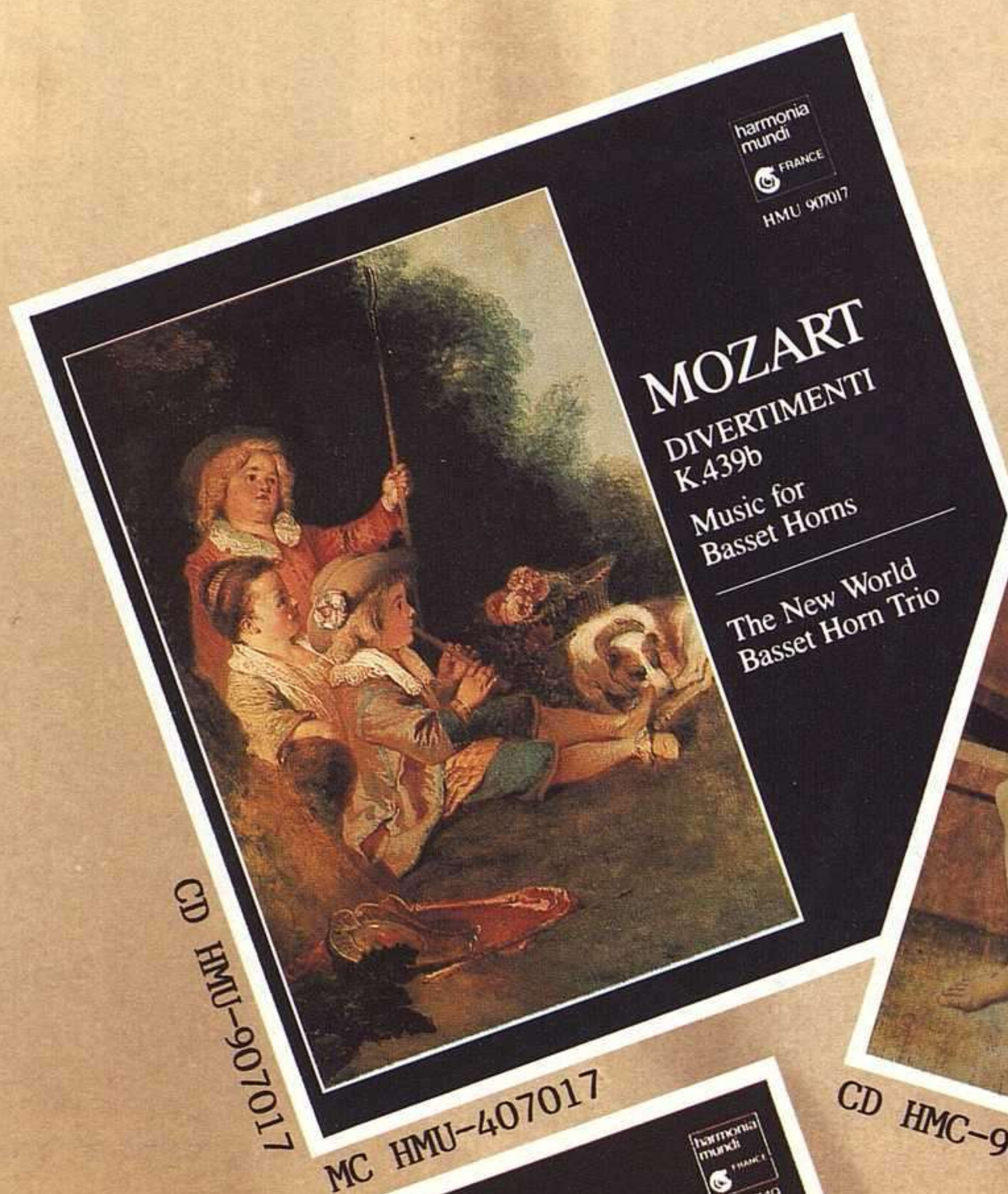
Distribuidor exclusivo para España

SARTE-AUDIO-ELITE

Padre Joffre, 22 B
 Teléfono 351 07 38
 46007 VALENCIA

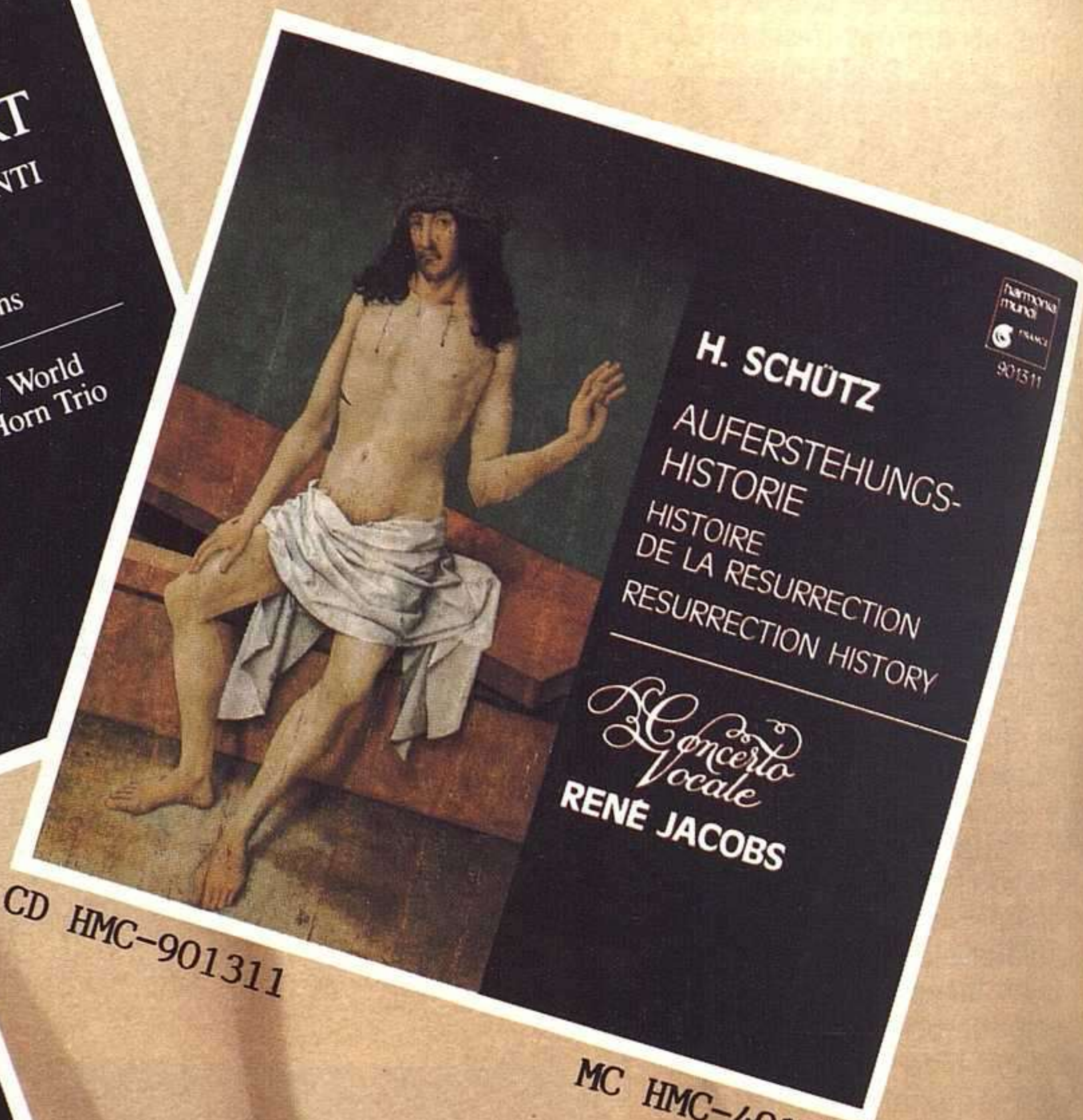


harmonia mundi



CD HMU-907017

MC HMU-407017



CD HMC-901311

MC HMC-401311



CD HMC-901319

MC HMC-401319

harmonia mundi ibèrica Avda. Pla del Vent, 24. 08970 SANT JOAN DESPI. Barcelona.

RITMO - HI-FI: NOVEDADES

D
vo amp
alta ca
trata d
mente
nuevo
exigen
lismo,
diseña
hold W
de la e
Com
de Pro
musica
con un
en el d
nuevo
ción de
ha proc
de aut
El A
vatos
"DPD"
Deman
de Pro
hasta c
tencia
(240 v

El AM

CAR

Pote
Res
Dist
Dim
Pes

NUEVO AMPLIFICADOR INTEGRADO AM-656 DE PROTON

NOVA SYSTEMS, S. A. - CASPE, 78

08013 BARCELONA - TEL. (93) 232 52 04

Dentro de su nueva serie 600, la americana Proton, lanza un nuevo amplificador integrado de alta calidad, el AM-656. Se trata de un diseño técnicamente y ergonómicamente nuevo destinado a audiófilos exigentes y cuyo funcionalismo, creado por el famoso diseñador industrial Rheinhold Weiss, es único dentro de la especialidad.

Como siempre, la filosofía de Proton une la calidad musical de sus productos con un excepcional cuidado en el diseño, y en el caso del nuevo AM-656 la combinación de tecnología y diseño ha producido un componente de auténtica alta gama.

El AM-656 une a sus 60 vatios por canal el sistema "DPD" (Dynamic Power on Demand), circuito exclusivo de Proton que proporciona hasta cuatro veces más potencia de salida de promedio (240 vatios por canal a 8

ohmios y 450 a 4 ohmios) durante los picos musicales transitorios.

Además del citado sistema DPD el AM-656 presenta, por primera vez en un aparato doméstico, el sistema "Apex Aural Exciter" utilizado por los estudios profesionales, consistente en un circuito que sintetiza y restaura las características exactas de los instrumentos y la voz.

Control de volumen motorizado con posibilidad de control remoto, "High Current Capability" (capacidad de suministro de corrientes elevadas), eliminación de los controles de tono a voluntad y posibilidad de esconder los controles menos utilizados mediante un ingenioso sistema basculante, constituyen los principales detalles del nuevo AM-656.

PVP recomendado:
99.201 pesetas.

Martín de la Plaza



El AM 656, de Proton.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Potencia por canal.....	60 W.
Respuesta de frecuencia.....	20 Hz.-20.000 Hz.
Distorsión armónica.....	0,01%.
Dimensiones.....	470 X 97 X 397 mm.
Peso.....	13 Kg.

REPRODUCTOR DE CD, CD-750 DE SOUNDCRAFTSMEN

JOYTEL - MEJIA LEQUERICA, 14

28004 MADRID - TEL. (91) 447 10 36

El CD-750 es un reproductor de cedés diferente, pensado para uso tanto doméstico como profesional y diseñado según Soundcraftsmen para satisfacer los oídos de los puristas que no gustan de la reproducción digital.

Para ello han dotado a este nuevo lector de CD con dos circuitos especiales, uno de ellos el "Spectral Gradient", es un circuito variable, cuyo cometido es el de corregir las durezas y asperezas de las altas frecuencias que se pueden llegar a producir por defectos en la remasterización digital.

El otro circuito es el denominado "Differential/Compander", desarrollado y fabricado en los Estados Unidos por Soundcraftsmen, para dar una mayor flexibilidad a los discos compac-

tos, permitiendo disfrutar los discos compactos en dos márgenes distintos de dinámica, el típico de CD —+— 100 db— y el de dinámica de fono. Lo que le hace especialmente idóneo para instalaciones de sonorización y para la grabación de cintas sin saturación.

Ambos circuitos están dentro de un robusto chasis de metal diseñado para evitar cualquier resonancia, con un sistema de transporte totalmente flotante.

El CD-750 viene preparado con unos agujeros para poder ser instalado dentro de un rack profesional de 475 cm., funcionando igualmente como aparato doméstico encima de cualquier estante o equipo de Alta Fidelidad.

AB



Reproductor de cedé CD-750, de Soundcraftsmen.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Frecuencia de respuesta.....	5-20.000 Hz.
Rango dinámico.....	95 db.
Relación señal/ruido.....	99 db.
Distorsión armónica.....	0,005%.
Separación entre canales.....	86 db.
Sobremuestreo doble con 16 bits lineares.....	475 X 87 X 300 mm.
Peso.....	7,2 Kg.

NUEVOS REPRODUCTORES DE CD SHARP, DX-450 H y DX-650 H

SHARP ELECT. ESPAÑA, S. A. - 08190 SANT CUGAT DEL VALLES - Tel. (93) 675 22 11

La japonesa Sharp es una de las electrónicas que quizá baja trayendo menos productos de HI-FI a nuestro país.

Últimamente empezó a comercializar dos equipos de gran potencia, y ahora nos presenta dos nuevos reproductores de CD, el DX-450 H y el DX-650 H. Dos reproductores de idénticas características que varían en el tamaño. El 650 mide 430 x 80 x 298 milímetros y tiene un peso de 3,3 kilos, mientras que el 450 ha sido diseñado para integrarse en un equipo

medi. Es ligeramente más ligero, 3,1 kilos, y mide 365 x 83 x 298 milímetros.

Ambos están equipados con filtro digital de 16 bits con grupos de características de retardo, función de autoinicialización, sistema APLD —localización automática de grabaciones seleccionadas—, sistema APSS —búsqueda automática de grabaciones— y temporizador de cristal líquido de cuatro dígitos. Asimismo, cuenta con un sistema de "cue" y "review", que permite la posibilidad de

revisar una reproducción progresivamente —"cue"— y regresiva —"review"— de dos velocidades.

También incorpora el "Feather Touch", un sistema de control totalmente lógico que sólo necesita una ligerísima

pulsación.

Dos reproductores de CD de gama media realmente interesantes por el precio en que se venden.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Respuesta de frecuencia.....	5-20.000 Hz.
Distorsión armónica.....	0,005 %.
Diafonía.....	90 db.
Lloro y trémolo.....	por debajo de los límites mesurables.



Reproductor de cedé DX-450H, de Sharp.



Y el otro, DX-650H.

A n... digital... padres... ción y... -conj... lips—... dad al... Com... el que... ciento... mundia... y desar... (en 19... ventas... llones... Actu... con 22... ductor... equivo... en la e... más e... últimos... 970, q... avance... SONY... óctuple... treo y... una re... impens... tores d... cado.

Cedé S

CAR

Rela... Res... Gan... Dist... Sep

REPRODUCTOR DE CD SONY CDP-970

SONY ESPAÑA, S. A. - SABINO DE ARANA, 42 - 08020 BARCELONA - TEL. (93) 330 65 51

A nadie le extraña que Sony sea uno de los líderes en tecnología digital. El ser uno de los padres del sistema de grabación y reproducción de CD —conjuntamente con Philips— es un punto de fiabilidad al respecto.

Como también lo ha de ser el que dediquen el diez por ciento de sus ventas anuales mundiales a la investigación y desarrollo de sus productos (en 1983 el total neto de ventas fue de 1.111.021 millones de yens).

Actualmente Sony cuenta con 22 modelos de reproductores de CD, si no me equivoco, lo que le convierte en la empresa con una gama más extensa. Uno de los últimos modelos es el CDP-970, que incorpora el último avance tecnológico de SONY, un filtro digital de óctuple frecuencia de muestreo y 45 bits, para alcanzar una resolución hasta ahora impensable en los reproductores de CD medios del mercado.

Además dispone de las siguientes prestaciones:

- Conversor digital/análogo de 18 bits por canal.
- Sistema de predicción de errores y circuito integrado de Sincronía Digital.
- Custom File con las funciones de Time Edit, Program Edit y Time Fade.
- Salida digital a través de cable de fibra óptica.
- Mando a distancia por infrarrojos con control de volumen.
- 20 selecciones de canciones directas.
- Función Auto Pausa.
- Función Shuffle que permite suprimir aquellas canciones que queremos saltarnos en un disco.
- Toma de auriculares con control de volumen.
- Bandeja que admite CD single sin ningún adaptador.

AB



Cedé Sony CDP-970.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Relación señal/ruido.....	110 db.
Respuesta de frecuencia.....	2-20.000 Hz.
Gama dinámica.....	97 db.
Distorsión armónica.....	0,003 %.
Separación entre canales.....	100 db.

NUEVO PREVIO TA-E1000ESD Y ETAPA TA-N55 ES DE LA SERIE ALTO STANDAR DE SONY

Sony es una de las multinacionales mostruo japonesas que intenta ofrecer junto a sus equipos de consumo y gama media componentes de Alta Fidelidad, competitivos con los grandes elementos que conforman un sistema de Hi-Fi. Para ello tienen su serie ES (Extremely High Standar), que incorpora sistemas completos ajustados y aparatos como estos dos que vamos a describir.

El TA-E1000ESD es un preamplificador equipado con DSP (Procesador Digital de Señal), el centro de control más moderno en el campo de la tecnología digital, desarrollado y presentado por Sony como una de sus novedades más relevantes en el campo de la Hi-Fi.

Esta nueva tecnología del Procesador Digital de la Señal, además de ofrecer entradas digitales ópticas para CD y DAT, es capaz de convertir las señales analógicas del sintonizador y de la pletina de cassette en señales digitales.

Asimismo digitaliza las señales de control de:

- Reverberación, controlando el nivel y tiempo de retardo dando la sensación de escuchar música en directo.
- Dinámica, permitiendo alterar la gama dinámica y así no perder la calidad

de sonido en la grabación de una casete, por ejemplo, además de poder escuchar la música a bajo nivel de volumen sin pérdida de matices.

- Ecuación paramétrica (gráfica < 0, que permite ajustar el sonido sin que se produzca ningún deterioro de la señal, de forma rápida y fácil.

Al combinar estos tres efectos del DSP se pueden generar hasta 200 simulaciones de espacios acústicos diferentes.

Además este previo incorpora una nueva circuitería integrada idónea para el procedimiento digital de alta velocidad y densidad, que hasta ahora solamente se empleaban en aparatos muy sofisticados utilizados en estudios profesionales de sonido.

El TA-N55ES es una etapa de potencia estereofónica diseñada para reproducir una mayor gama dinámica y un potente sonido de graves. Es un complemento perfecto para el previo comentado más arriba. Como dato interesante resaltar que incorpora dos fuentes de alimentación independientes y un circuito STD, para recrear un sonido de alta calidad dentro de unos márgenes de elevada pureza musical.

Lluís Lleida



Aparatos de la serie alto estándar, de Sony.

ACUTRES PRESENTA EN ESPAÑA LA AMPLIFICACIÓN SENTEC (SUECIA)

ACUTRES, S. A. - BOLIVIA, 239 - 08020 BARCELONA - TEL. (93) 308 33 10

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Amplificador monoaural ACM-1A

Especificaciones:

Potencia de salida.....	128 W. FTC.
Respuesta en frecuencia —3 db)....	3 Hz a 300 KHz.
Distorsión armónica total de 20 Hz a 20 KHz sobre 8 Ohms.....	<0,01%.
Sensibilidad de entrada.....	1 V.
Impedancia de entrada.....	75 Ohms.

El amplificador incorpora un transformador toroidal de 30 W. y condensadores de 22.000 mF tipo computer grade. Esta fuente permite que el amplificador entregue respuestas impulsionales de potencia muy elevada.

La etapa previa es alimentada por su propia fuente de alimentación estabilizada electrónicamente y distinta de la etapa final.

PVP recomendado:
Previo: 132.000 pesetas.
Etapa: 118.000 pesetas.

LL. LL.

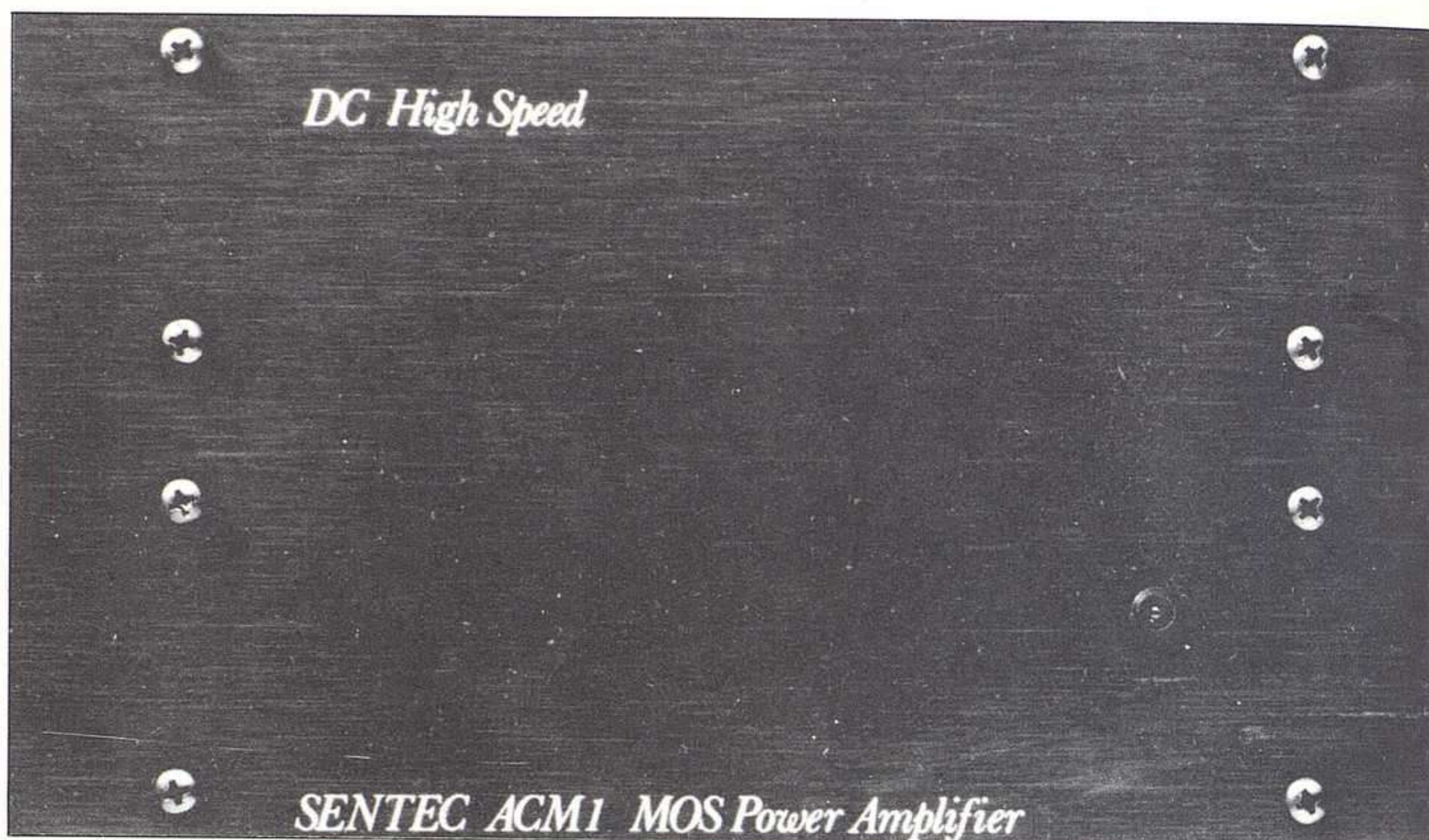
Sentec SCA-U previo "Straight line": Sentec AB es una compañía cien por cien sueca dedicada íntegramente al desarrollo y diseño de componentes de audio. La meta de Sentec es la búsqueda de la perfección del sonido. Desde sus inicios en 1968, Sentec ha estado elaborando productos de audio de la más alta calidad. Desarrollos muy elaborados y soluciones revolucionarias aplicadas al diseño y fabricación de sus modelos. Durante todos estos años, Sentec ha creado toda una gama de productos de Alta Fidelidad muy competitivos.

Sentec ha trabajado duro durante cinco años para finalmente desarrollar el preamplificador Straight Line SCA-1 Line.

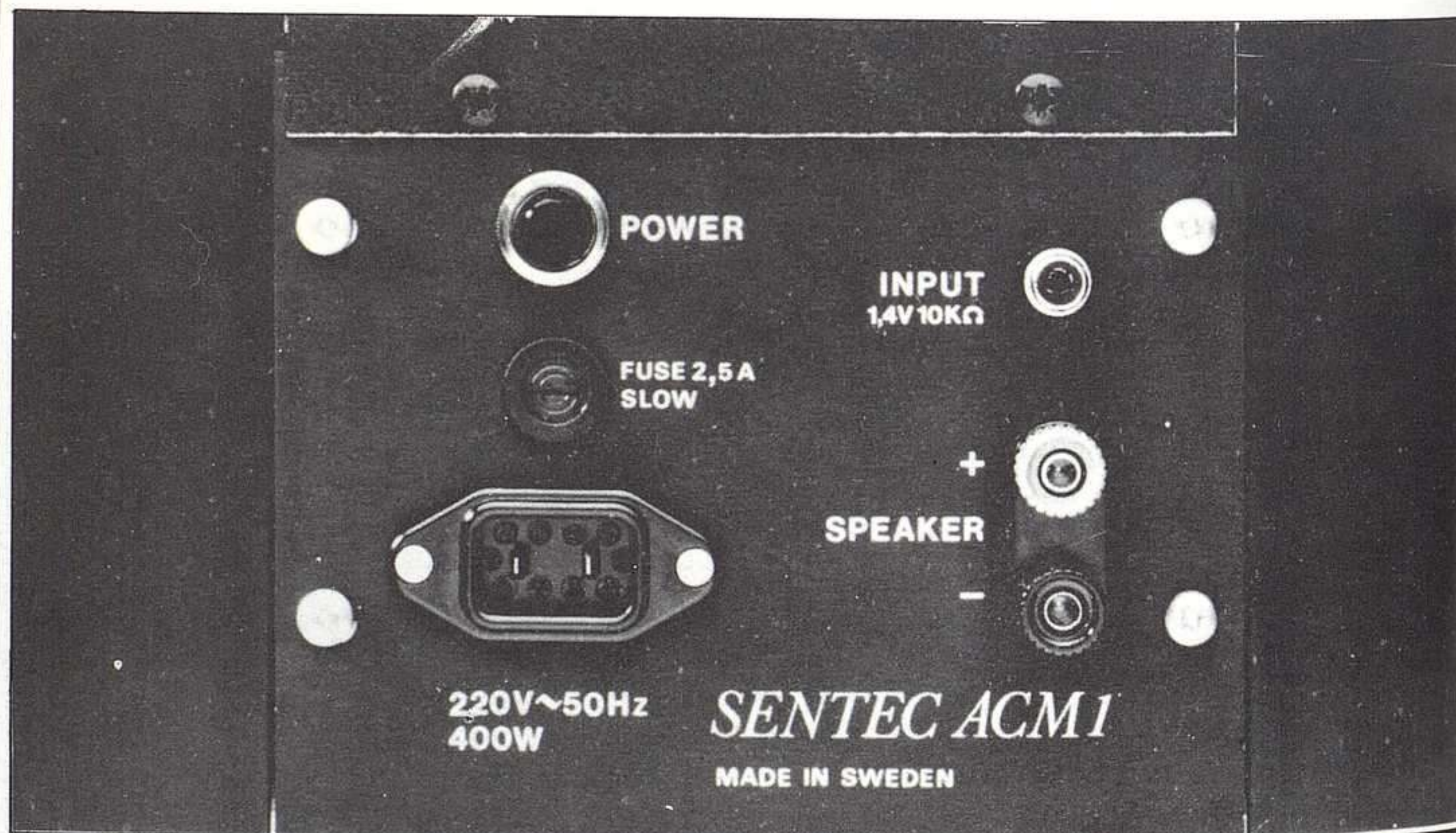
Aplicando todos los avances tecnológicos, ha conseguido un preamplificador con unas propiedades tanto dinámicas como técnicas muy por encima de los sistemas convencionales.

El preamplificador Sentec SCA-1 está diseñado según el principio Straight Line. Ello implica que el recorrido de la señal es lo más corto posible, con un máximo de aislamiento entre los canales izquierdo y derecho.

Sentec etapa de potencia mono-aural ACM-1A: el ACM-1A soporta las cargas más complicadas, como altavoces de difícil impedancia o electrostáticos. Está construido por módulos, con toda la electrónica activa separada de los transistores finales utilizando tarjetas de circuito impreso enchufables con un circuito de protección electrónica.



Frontal del amplificador ACM1.



Parte trasera del aparato.

Pa...
e...
hay qu...
de vini...
sonas...
mucho...
Es por...
actual...
nos gir...
didos s...
dad y...
precio...
Uno...
discos...
sentac...
HW-19...
VPI, e...
dera o...
giradis...
Unidos...
ponen...
americ...
El H...
giradis...
precisi...
muy i...
por ej...
sólido...
timetro...
más co...
hecho...
acrílico...
y capa...
las res...
con ur...
de 9 ki...
nio. Ex...
gún los...
un dise...
de la...
del art...
andan

GIRADISCOS HW-19 MK III-SST DE VPI

PLEYTE AUDIO, S. A. - COLOMBIA, 22

28016 MADRID - TEL. (91) 250 49 65

Parece ser que aunque el CD entra cada día en más casas, todavía hay quien prefiere los discos de vinilo. También hay personas que todavía tenemos muchos discos analógicos. Es por esa razón por la que actualmente se venden menos giradiscos, pero los vendidos son de una mayor calidad y, consecuentemente, precio.

Uno de los últimos giradiscos que ha hecho su presentación en España es el HW-19 MK III de la americana VPI, empresa que se considera orgullosa de fabricar un giradiscos en los Estados Unidos con todos los componentes que lo conforman americanos.

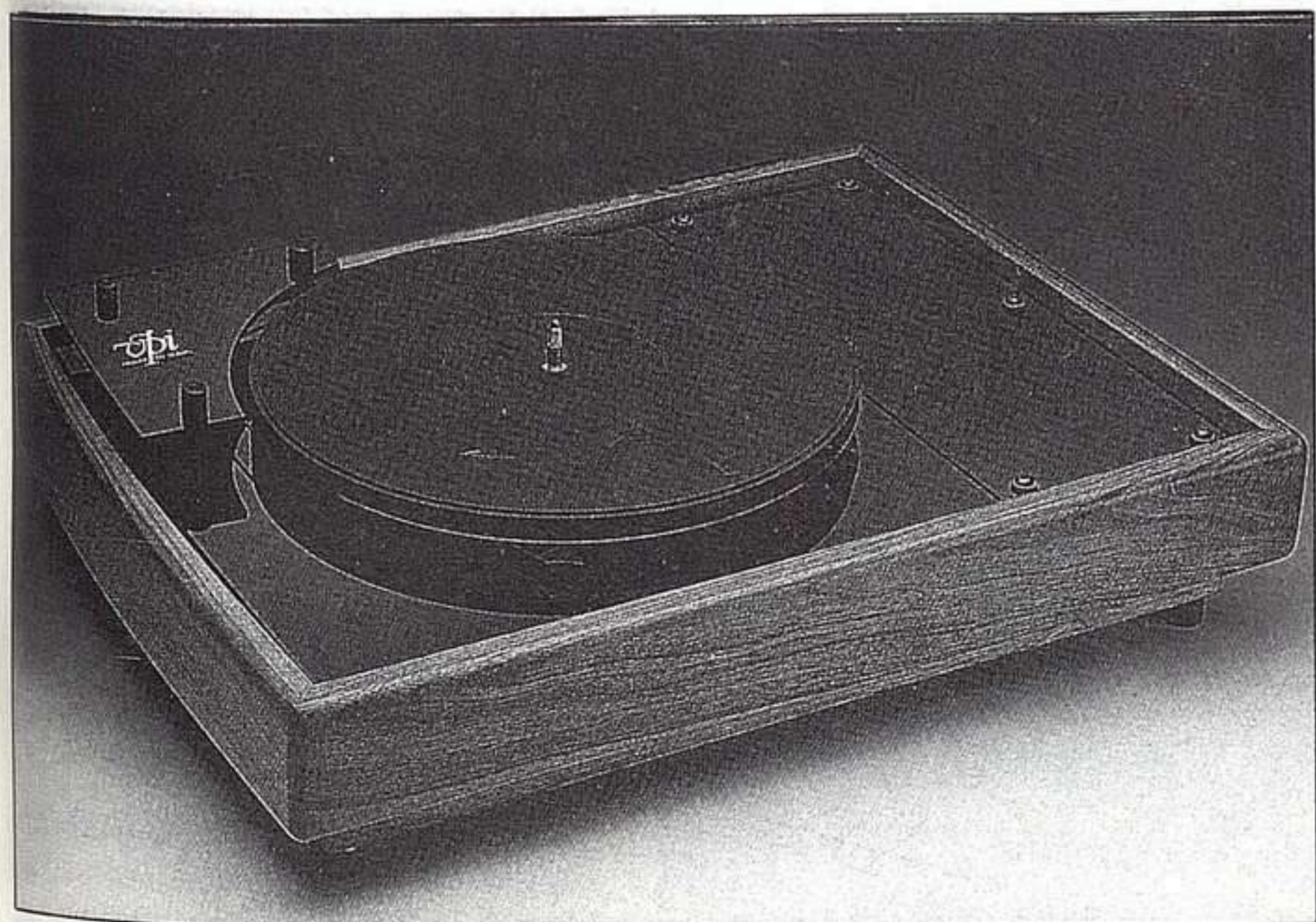
El HW-19 MK III es un giradiscos analógico de alta precisión, con ciertos detalles muy interesantes. El plato por ejemplo, es un bloque sólido de acrílico de 2,5 centímetros de espesor. Mucho más costoso que si estuviese hecho de aluminio, pero el acrílico es totalmente inerte y capaz de absorber todas las resonancias del vinilo, con una inercia de rotación de 9 kilos de disco de aluminio. Exactamente lo que según los americanos requiere un diseño que encaje dentro de la categoría de "estado del arte", algo que siempre andan buscando los nortea-

mericanos en la Alta Fidelidad.

Muchos de los modernos giradiscos utilizan servo motores, que tienen fama de ser capaces de mantener estabilizada la velocidad por años. VPS ha preferido dotar su nuevo giradiscos de un motor sincro AC, que limita la distorsión de modulación.

Otra peculiaridad es la construcción del chasis estándar, todo él de acero inoxidable, recubierto con una capa de media pulgada de acrílico negro, que según los desarrollos del VPI es sonoramente superior.

MDLP



El HW-19 MK III, de VPI.

SISTEMA DE AUDIO INTEGRADO U1H (BK)

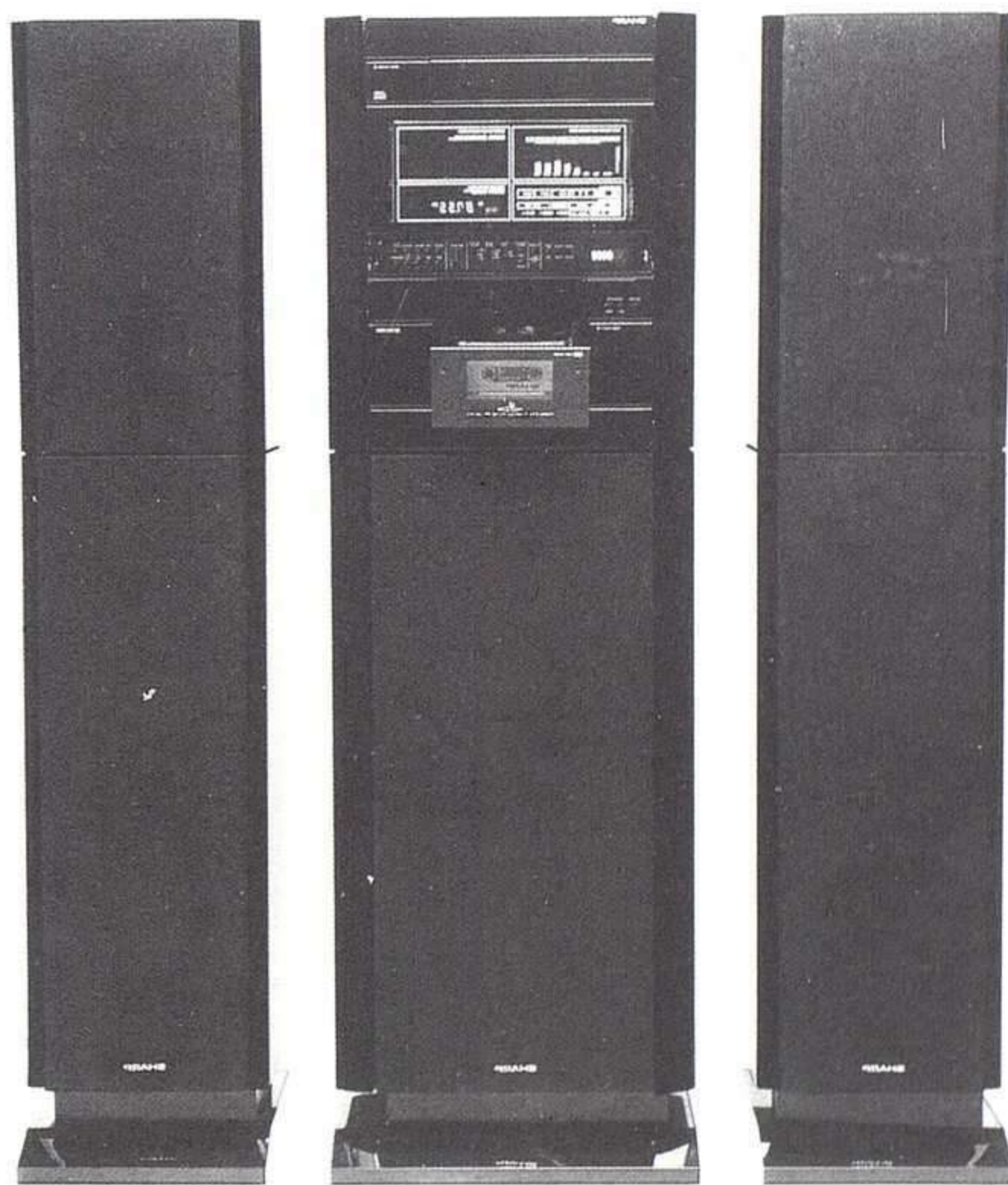
SHARP ELECTRONICA ESPAÑA, S. A.

08190 SANT CUGAT DEL VALLES - TEL. (93) 675 22 11

Hablamos en otra página de esta misma sección sobre el aparente interés de esta compañía japonesa en lanzarse poco a poco en el mundo de la HI-FI. Como prueba de ello aquí nos presenta este sistema de sonido que, de entrada, tiene un gran atractivo físico, y el sonido final no desmerece a la imagen.

Incorpora un amplificador de 300 W. de potencia total (MPO), de tres dimensiones (100 W. x 3). Lector de CD con sistema APMS —programador automático de música— de hasta 20 progra-

mas. Sintonizador de radio de 3 ondas, con preselección de 30 emisoras —20 en FM y 10 en OM y corta—. Doble pletina de casete con mecanismo autorreverse, sistema de copia a alta velocidad, lectura continua de ambas cintas de casete, sistema de búsqueda automática de programas, supresor de ruido Dolby B y selector automático de bandas para cintas Cr02 y Normal. Y un ecualizador electrónico de 7 frecuencias. Con entradas independientes de auxiliar 1 y 2.



Sistema U1H, de Sharp.

LAS PANTALLAS CS3.5 DE THIEL

SARTE AUDIO ELITE, S. L. - PADRE JOFRE, 22b - 46007 VALENCIA - TEL. (96) 351 07 98

No es la primera vez que en esta revista nos hacemos eco de estas pantallas acústicas; tampoco será la última. Y lo cierto es que, en mi modesta opinión, las CS3.5 son únicas.

He de decir que a lo largo de todo el año 1989, por uno u otro motivo, éstas han sido las pantallas que más he escuchado —aclaro que en casa tengo Vandersteen y B + W, no las Thiel— llegando a la conclusión que casan perfectamente con todos los amplificadores integrados a válvulas, previos y etapas con los que las he oído trabajar, y ciertamente son muchos y muy diferentes. Pues sí señor, ¡son magníficas! suenan tremendamente bien con todo.

Debo confesar que, sin menospreciar otras tecnologías, soy un enamorado de las pantallas acústicas americanas. De hecho me encantan también las inglesas, pero actualmente los yankis están consiguiendo unas pantallas diferentes, vivas y dulces al mismo tiempo.

La CS3.5 son las pantallas más altas de la gama de Thiel, empresa dedicada en cuerpo y alma al desarrollo y fabricación de pantallas

como único producto. Las Thiel son inconfundibles ya desde su diseño. Nacidas en 1976 con una concepción de diseño capaz de preservar toda la información de señal musical, la CS3.5 es la cuarta generación conseguida a través de la clásica 03, la primera de la serie de diseño denominado Coherent Source System (sistema coherente de tiempo y fase).

Para que una pantalla acústica sea como Dios manda y nos dé una completa información musical ha de tener las siguientes características: balance tonal, imagen, claridad, dinámica y respuesta de graves.

Algunas pantallas responden muy bien a estas características, pero no reúnen todas; conozco muy buenas marcas de pantallas que fallan en los graves, algo más que frecuente en muchos modelos. Las CS3.5 responden perfectamente a estas cinco características básicas.

Las CS3.5 de Thiel pueden no ser las mejores pantallas acústicas del mundo —soy de los que creen firmemente que no existe lo mejor—, pero sí están entre las primeras de su categoría. Yo me he propuesto firmemente ad-

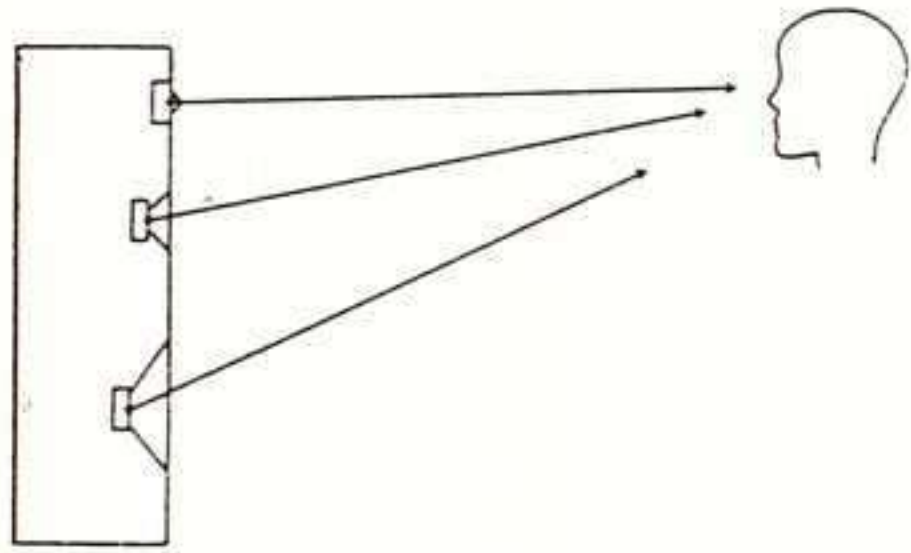
quirir antes de que acabe el presente año unas Thiel y unas Rega Ela. Sí, lleva usted toda la razón, a este paso acabaré con la casa llena de pantallas acústicas, pero qué delicia poder variar de

sonido con cada tipo de música.

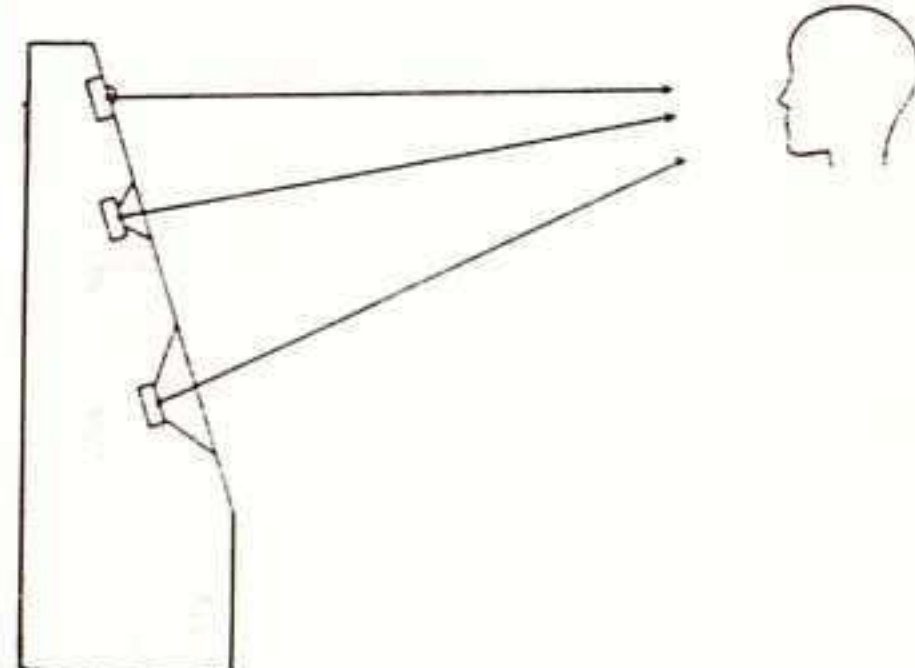
PVP recomendado: 550.000 pesetas.



Pantallas Thiel CS3.5.



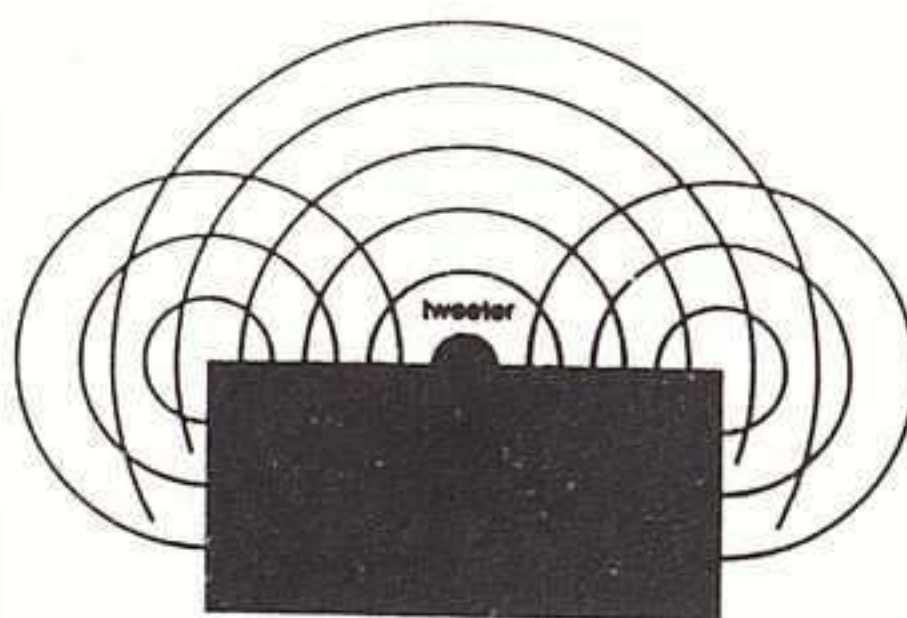
En la mayoría de las pantallas convencionales el sonido de cada altavoz llega al oído en diferentes tiempos.



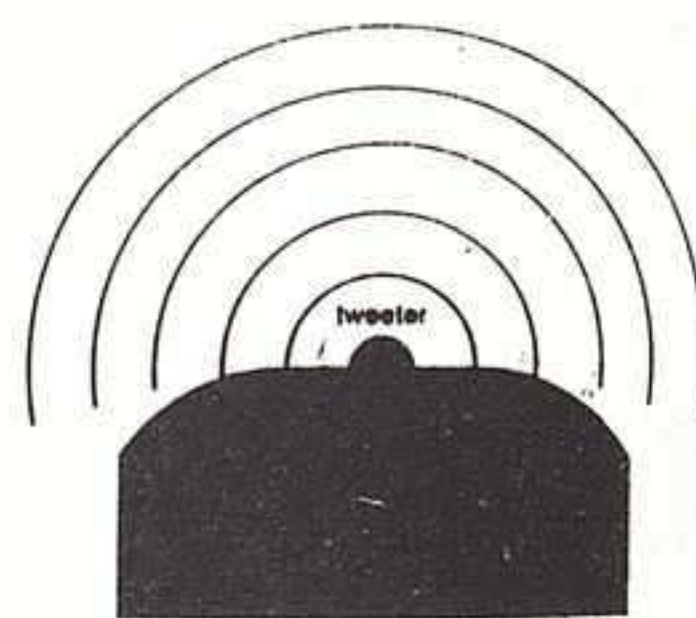
Con las Thiel, los altavoces están montados en un diseño creado para que el sonido de los tres llegue al mismo tiempo al oído.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Ancho de banda (-3 db).....	20-22.000 Hz.
Amplitud de respuesta.....	23-20.000 Hz.
Respuesta de fase.....	mínimo ± 10°.
Sensibilidad.....	89 db.
Impedancia.....	4 ohmios.
Potencia recomendada.....	50-250 v.
Dimensiones.....	33 × 33 × 107 cm.
Peso.....	34.5 kg. aprox.



Pantalla convencional.



La Coherent Source de Thiel.

Diagramas en los que se aprecia claramente la diferencia de radiación sonora del tweeter, debido al diseño de la caja.

Sharp España amplía su actividad comercial

Desde finales del pasado año Sharp España, dedicada a la fabricación de televisores y la comercialización de aparatos de electrónica, ha añadido a su actividad la gama de instrumentos ofimáticos. Entre éstos cabe destacar las fotocopiadoras de uso personal y profesional y los fax.

Presentación de la nueva gama de Bang + Olufsen

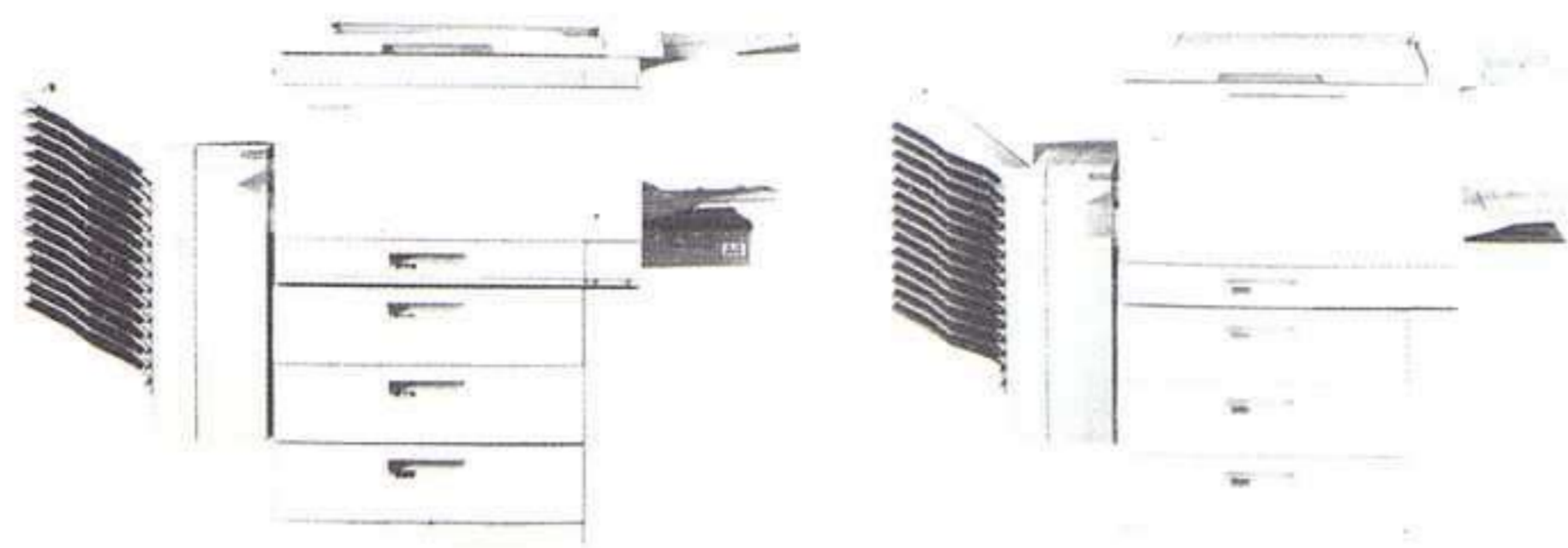
Los pasados días 8 y 10 de noviembre, en Madrid y Barcelona respectivamente, la muy escandinava B+O, presenta su nueva gama de productos de Alta Fidelidad y TV, entre los que destacaron el centro musical Beosystem 6500, Beocenter 9500 y el terminal Beolink. Lástima que los precios de esta especialísima marca danesa sean tan elegantes como sus diseños. En el próximo número hablaremos con detalle de estos aparatos.

La californiana Aragon lanza su primer convertidor D/A

Aragon, una de las especialistas en amplificación, que hasta ahora cuenta con una estupenda y limitada gama de aparatos, dos etapas de potencia y un previo, lanza un convertidor Digital/Analógico y un receptor de radio. Ampliaremos información en el próximo número de la revista.

Ecler representa las firmas Anchor y OHM

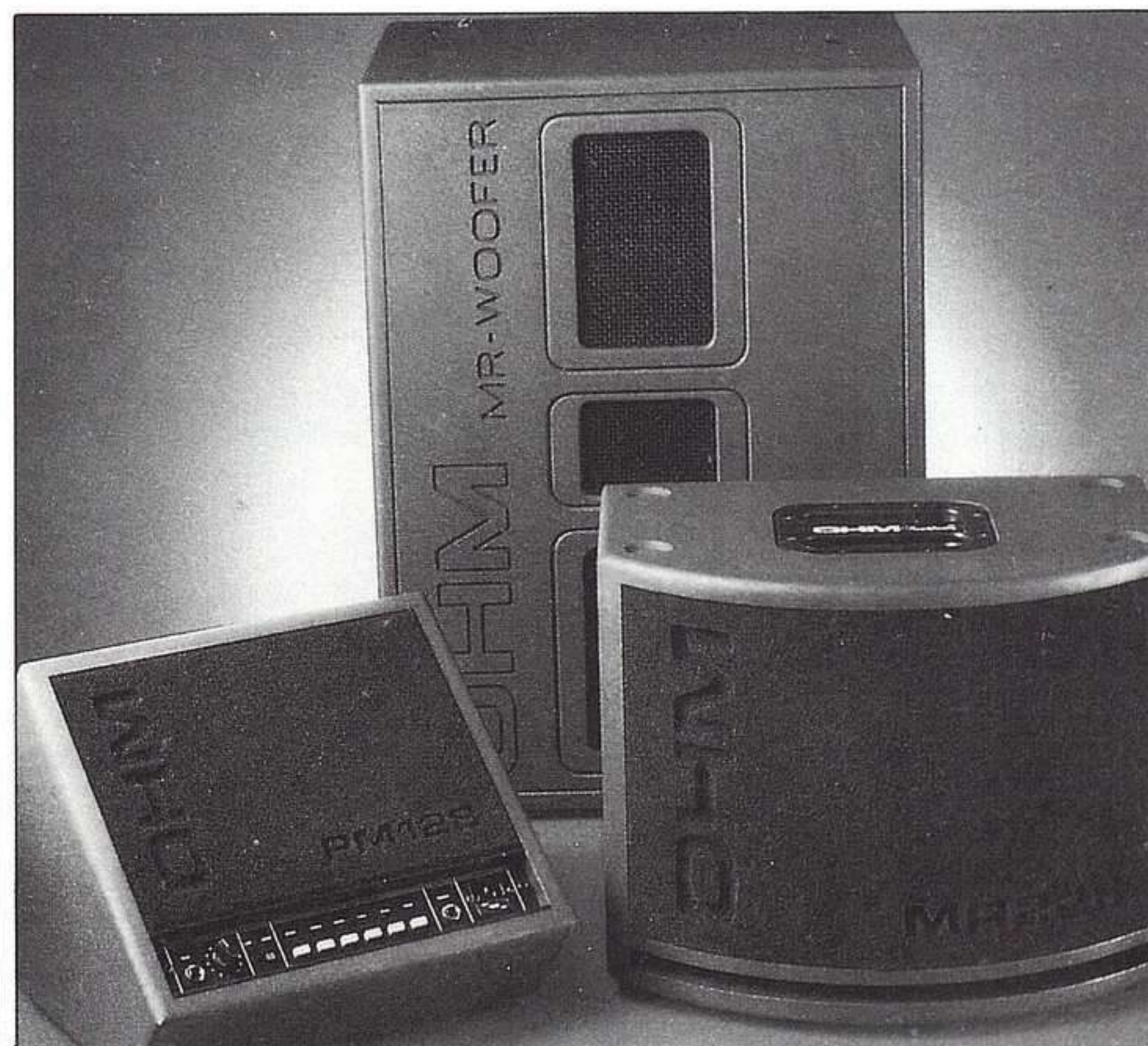
Ecler ha comenzado la representación en exclusiva en nuestro país de la firma OHM y la distribución de Anchor.



Fotocopiadoras de Sharp.

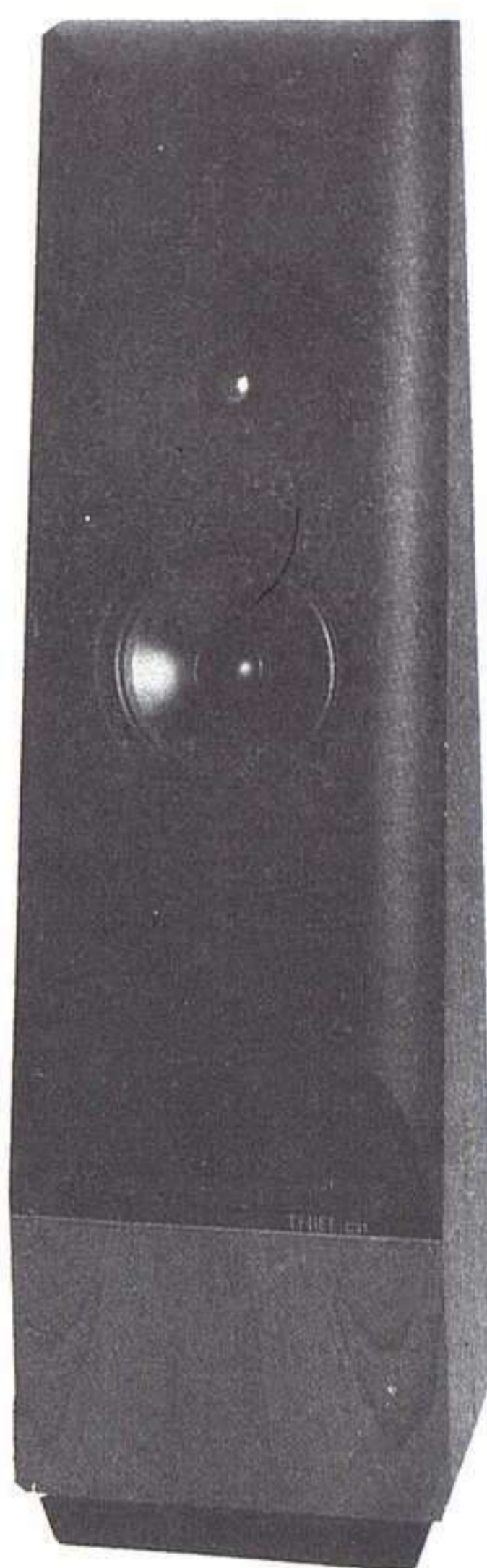


Beosystem 6500, de Bang Olufsen.



Altavoces OHM.

fi·dél'ə·tí



"Los THIEL CS 3.5 demuestran que los mejores sistemas convencionales pueden rivalizar o superar a las mejores realizaciones electrostáticas planares y de ribbon en resolución y transparencia."

Anthony H. Cordesman.
Stereophile Vol. 10. No. 1.

"Las CS 2 ofrecen una increíble imagen estéreo con una sorprendente profundidad. Son los altavoces a elegir por el aficionado que busque una auténtica presentación de timbres y dinámica."

Revue Du Son. Francia,
junio 87

"Las CS 1 lo hacen todo. Son realmente un sistema altamente musical."

Revue du Son. Francia,
noviembre 86

P.V.P. 1.2: 205.000 ptas.

**Las pantallas
THIEL
de fuente coherente**

**SARTE AUDIO
ELITE, S.L.**

Padre Joffre, 22 b
Teléf. 351 07 98 - Fax: 6 3515254
46007 VALENCIA (SPAIN)

Anchor está especializada en sistemas de megafonía portátil, mientras que Ohm, a su vez, ofrece una gama amplia de cajas acústicas que permiten cubrir necesidades muy diversas en sonorización de espacios reducidos.

Blaupunkt en la IFA '89

En la última edición de la IFA —Exposición Internacional de la Radio— celebrada en Berlín, el grupo Bosch estuvo presente con un stand de 2500 metros.

Entre las novedades que presentó destacaron la nueva gama de equipos de Auto HI-FI y de aparatos de vídeo y TV, los nuevos desarrollos de la Comunicación Móvil, el sistema Travelpilot —primer sistema autónomo de guiado, sin infraestructura vial, que ya se comercializa en la RFA—, y los teléfonos sin cable.

La mayor herencia de la historia de Japón

El pasado mes de abril murió, a los 94 años de edad, Konosuke Matsushita, fundador de la más grande empresa de electrónica del mundo, dividida en 143 empresas subsidiarias en todo el mundo, entre ellas Panasonic y National.

La herencia del señor Matsushita consiste en un 97,5 por 100 en acciones del grupo industrial, que serán distribuidas entre siete miembros de su familia. Como consecuencia de esto el Gobierno japonés espera recibir unos 65.000 millones de pesetas en impuestos.

"Masterpiece" nuevo sistema de Lift para almacenar los cedés

La austriaca Lift, empresa especializada en la fabricación y venta de expositores y muebles para almacenar discos compactos, acaba de lanzar los Masterpiece, nuevos módulos para almacenar los cedés fuera de su caja, en un espacio mínimo y con un acceso de búsqueda super-rápido. El Liftboy Masterpiece se fabrica en dos versiones, una para discos compactos convencionales y otra para CD singles de 3 pulgadas. Cada módulo tiene capacidad para 23 cedés.



Aspecto parcial del stand de Blaupunkt.



Módulos Liftboy para cedés convencionales y singles.



El CQ-827 de Panasonic.

Ecler en las Ferias de Hong Kong y Moscú

Ecler ha estado presente en la Feria "Pro-Audio Asia '89", que tuvo lugar hace algunas semanas en Hong Kong.

Asimismo, estuvo representada a través de su distribuidor en la Feria de Moscú, dedicada al sonido profesional e instrumentos musicales.

Como es sabido, la firma barcelonesa diseña y produce equipos de sonido profesional, entre los que destacan las mesas de mezclas de audio y vídeo.

En la actualidad Ecler exporta sus equipos a 24 países, con una facturación de 500 millones de pesetas en 1988.

Lo último en auto-radios de Panasonic

Recientemente Panasonic presentó su nueva y ultimísima gama de auto-radios, en la que ha intentado unir una alta calidad de sonido, con un moderno diseño ergonómico y un precio competitivo.

De los modelos presentados destaca el CQ-1827, un FM estéreo, con onda media y corta, casete autorreversible y 100 W. de potencia (25 W x 4). Es extraíble, pero con la ventaja de que la etapa de potencia se queda en el coche, y lo que se lleva el conductor es tan solo el sintonizador unido al meca-

nismo del casete, por lo que el peso es mucho menor de lo usual.

Sharp cumple 500.000 televisores

El 3 de noviembre de 1986 Sharp España empezaba su producción de aparatos de televisión. En tres años, Sharp ha celebrado la fabricación de su televisor número 500.000. El modelo fue un SV 2597 SN de 25 pulgadas, que dispone entre otras características de teletexto, estéreo de Nicam 728 y pantalla plana. Aprovechamos para darles nuestra más sincera felicitación.

Primer proyector de cristal líquido de 100 pulgadas

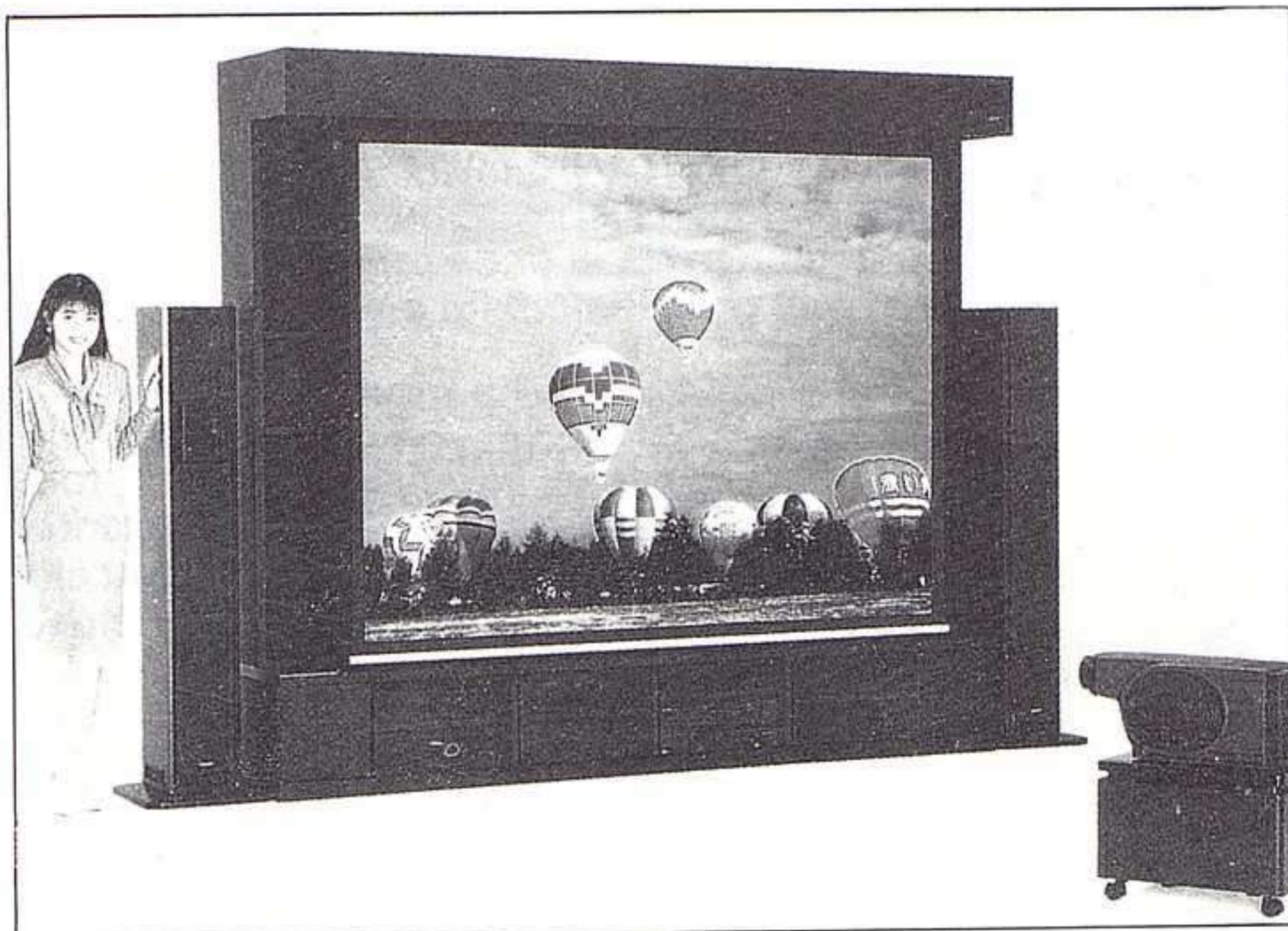
Sharp acaba de lanzar en su mercado de origen, el Japón, una pantalla de cristal líquido de 100 pulgadas. Este nuevo sistema ofrece la posibilidad de tener un auténtico cine en casa, con una excelente calidad de imagen.

Nueva revista de HI-FI

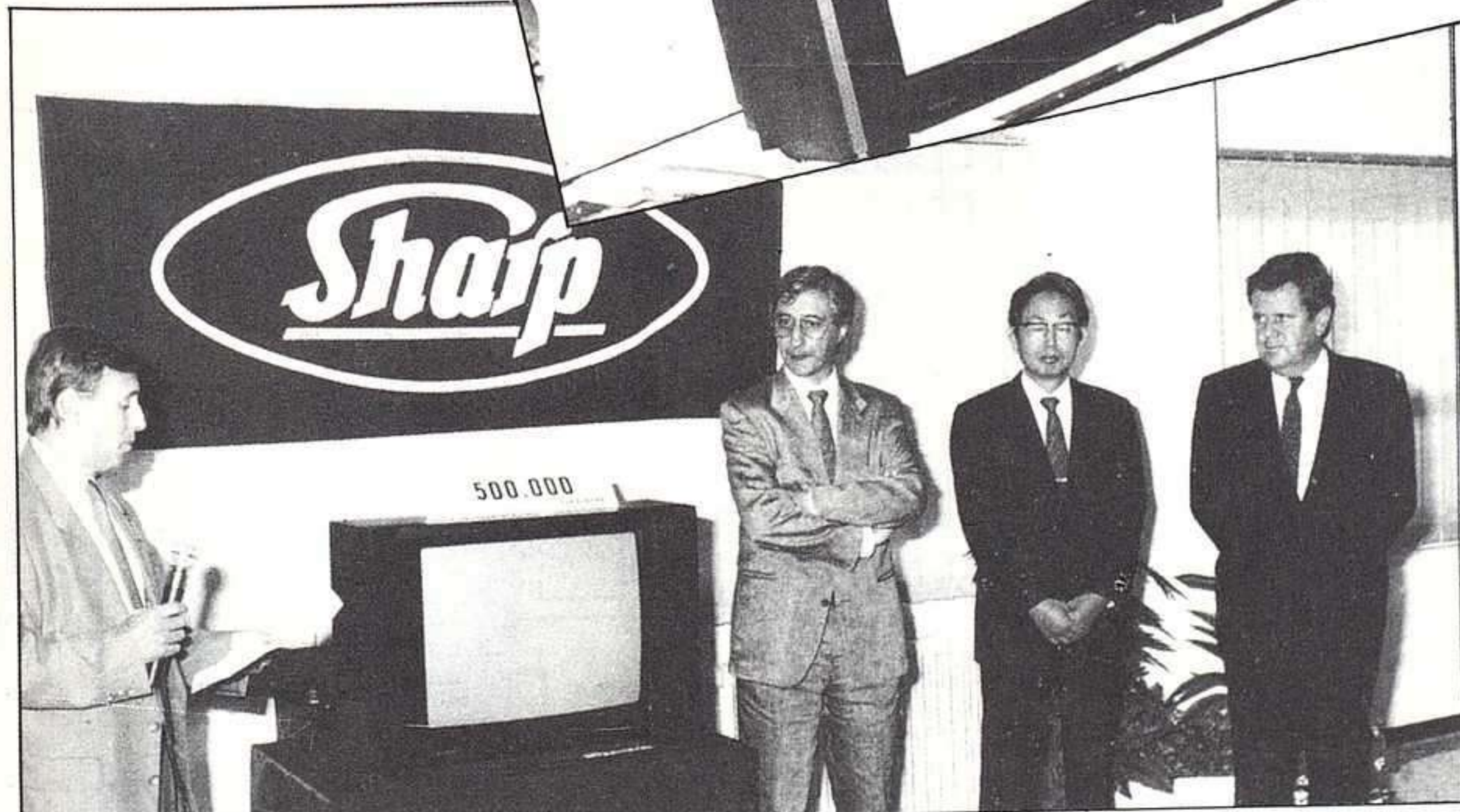
El próximo mes de marzo verá la luz el primer número de una nueva revista de HI-FI. La Revista de Alta Fidelidad estará hecha por un equipo de entusiastas cata-

lanes, dirigidos por, el hasta ahora colaborador de RITMO, Lluís Lleida. Desde aquí les deseamos nuestros mejores deseos.

MDLP

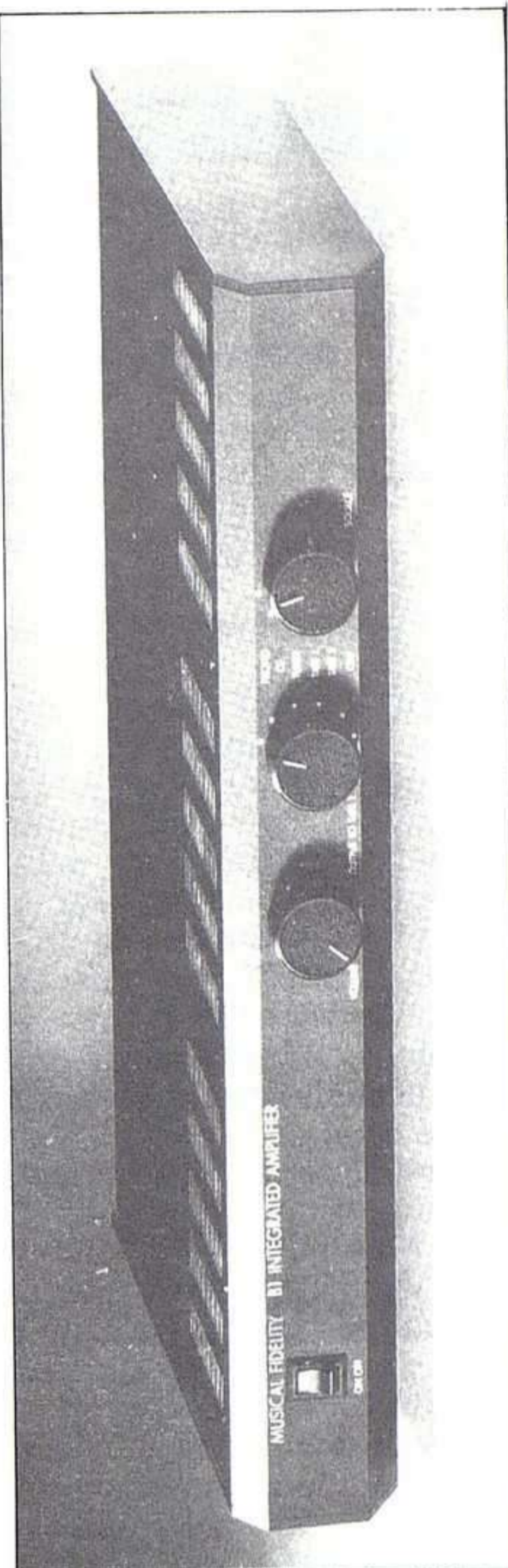


Proyector de 100 pulgadas de Sharp.



Sharp España fabrica su televisor 500.000.

MUSICAL FIDELITY



El B1 no se parece en nada a su homónimo el bombardero, excepto en una cosa: vuela a mayor altura que los otros.

“Al juzgar los resultados después de dos horas de escucha, MUSICAL FIDELITY tiene un “CAMPEÓN”.

Hi-Fi-News y Record Review, septiembre 1989.

MUSICAL FIDELITY B1

“Best budget amplifier awards.”

What Hifi. Awards 1989.

P.V.P.: 46.800 ptas.

Distribuidor exclusivo para España

SARTE-AUDIO-ELITE

Padre Joffre, 22 b

Teléfono 351 07 98

46007 VALENCIA

PRESENTACIÓN DE LAS PANTALLAS ELECTROESTÁTICAS SOUND LAB

ATOMIUM - HERMOSILA, 102 - 28009 MADRID - TEL. (91) 402 87 42

Sound-Lab Corporation es una empresa americana, radicada en Park City, en el estado de Utah, que bajo la dirección del doctor Roger West ha dedicado veinte años a la investigación de lo que constituye el principio de los altavoces electroestáticos.

El sistema electroestático

Es un sistema que representa un foco de emisión "lineal"; la emisión de la energía —sonido— se realiza de modo horizontal, no existiendo una emisión omnidireccional como ocurre con los altavoces convencionales.

Con las pantallas electroestáticas el sonido es más envolvente, con una acusada sensación de estereofonía, ya que los focos puntuales de emisión decrecen con la distancia. Otro aspecto interesante es el de la mesa: sabemos que la aceleración va en función de la masa, cuanto más masa, mayor energía hace falta para moverla.

El diafragma móvil de una de las pantallas electroestáticas de Sound-Lab pesa lo mismo que una capa de aire de 7 mm. de espesor.

Por otra parte la fuerza es transmitida al diafragma de un modo uniforme a lo largo de todo el diafragma, y no en un punto como ocurre con los altavoces dinámicos (Fig. 1).

Como es sabido, todos los sistemas que irradian ondas sonoras por ambas caras del altavoz tienen el inconveniente de que la onda trasera, al estar en desfase acústico, al rebotar en la pared, anula en parte la onda principal; este efecto es principalmente acusable en los graves.

El doctor West propone una solución a este problema: si dividimos el diafragma en diferentes secciones, cada una con un tamaño diferente, de tal forma que la frecuencia de resonancia sea diferente para cada sección, conseguiremos una distribución de energía que se prolongará a lo largo de la mayor parte de la respuesta en los bajos; el woofer aumentará el rendimiento.

Esta solución ha sido incorporada en todas las pantallas de Sound Lab.

Otra ventaja que ofrece la construcción característica de los modelos de Sound Lab es la curvatura que permite una dispersión horizontal mayor, pudiendo llegar incluso como en el modelo A-2X, a los 90°. El problema de la curvatura es que en el ciclo positivo de la señal la tensión del diafragma aumenta, por lo que se hace necesario seccionar verticalmente el diafragma, pero acusando entonces otro problema que es la existencia de ángulos muertos, debido a la distancia entre los diafragmas. Por ello en los sistemas de Sound Lab hay una distancia óptima de 0,7

mm., lo cual contribuye también a una dispersión sonora más progresiva y suave.

Respecto a los materiales usados en la construcción de estos altavoces, cabe destacar las maderas nobles especiales para asegurar una uniformidad en todas las partes que necesitan una exactitud ante las dilataciones, contracciones o cambios de temperatura, e incluso con el simple paso del tiempo. La estructura básica del altavoz es similar a la de los fuselajes de los aviones.

La tensión del diafragma se mantendrá de por vida debido a la sujeción llevada a cabo por una pasta y unos anclajes especiales en los cantos del altavoz, siendo una solución a uno de los problemas más frecuentes en los sistemas planos.

Como último toque físico, en la decoración de los altavoces se usa la misma plancha de madera para las dos unidades de un sistema, para conservar así el vetado simétrico.

Como suele suceder con todo lo bueno, el problema de las Pantallas Sound Lab es el del precio, desde 692.000 pesetas la más económica a 4.174.000 pesetas que cuesta el modelo A-6.

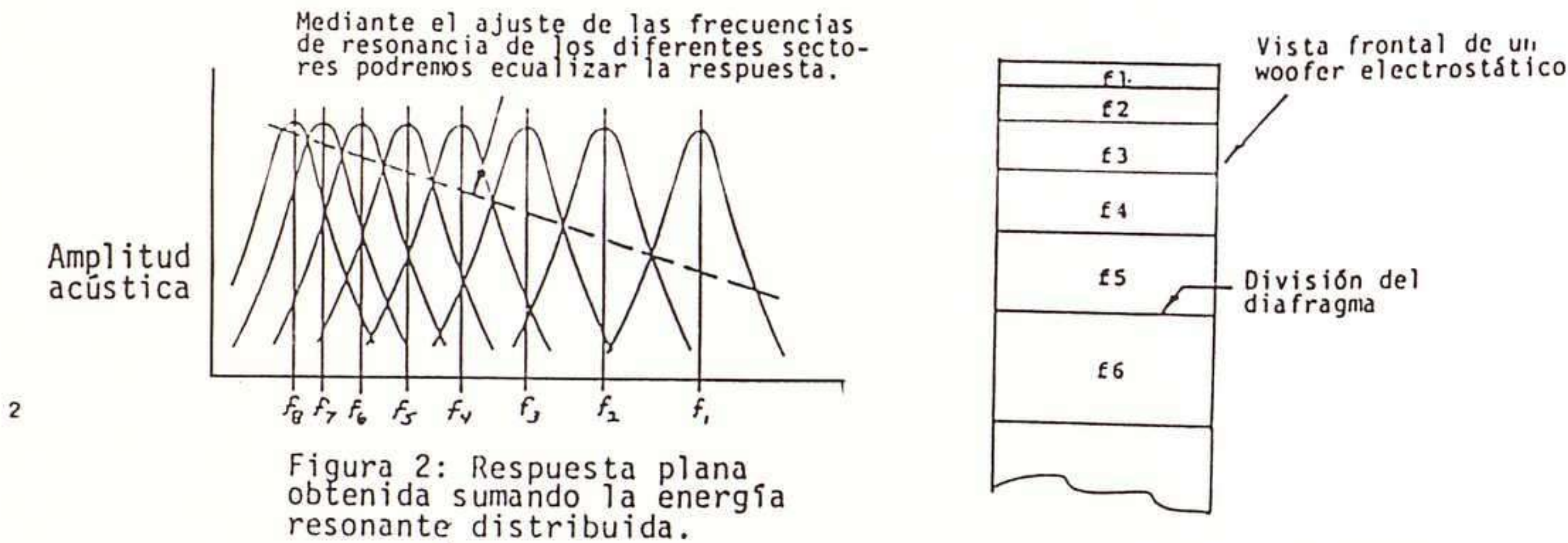
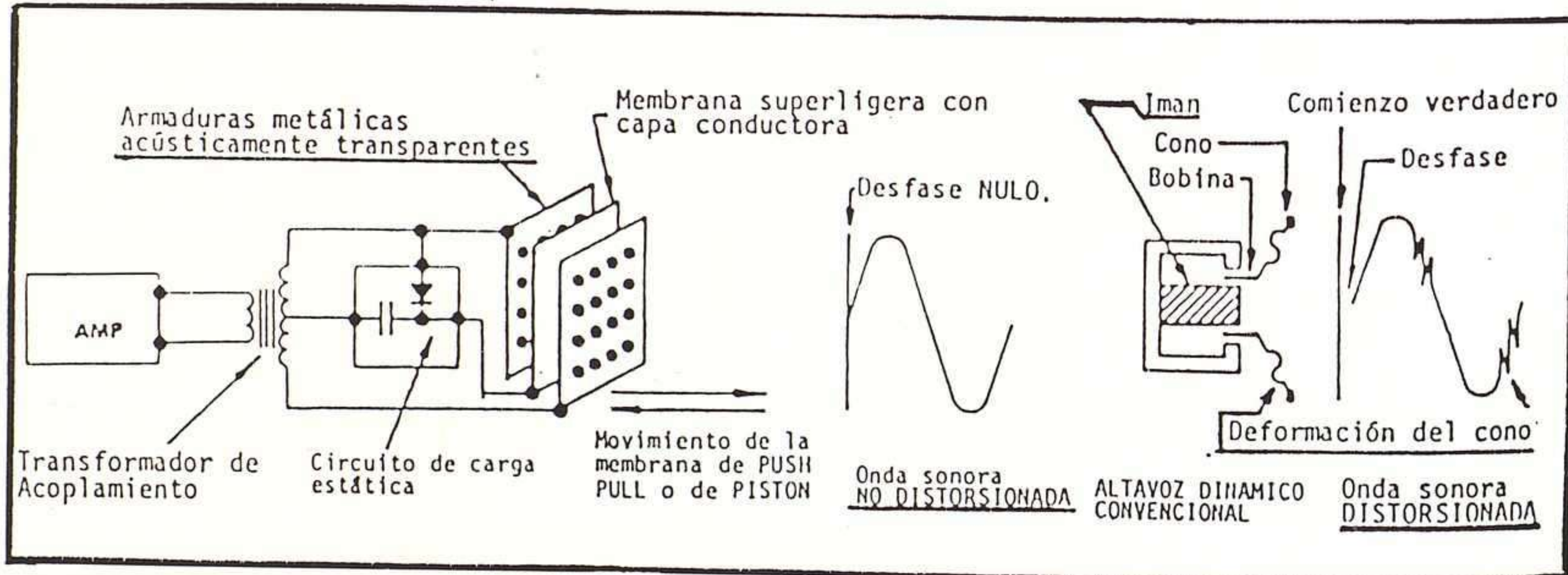
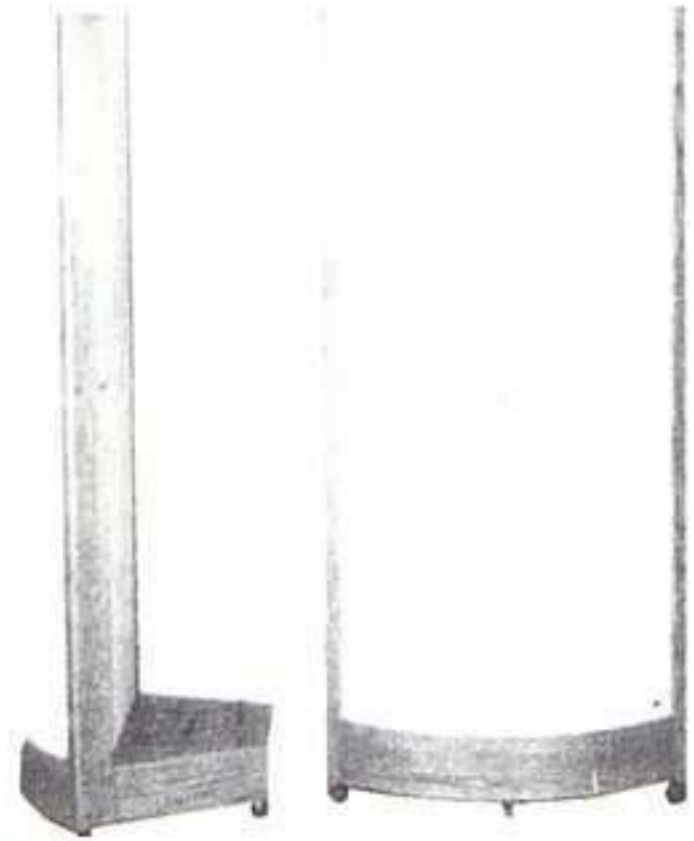
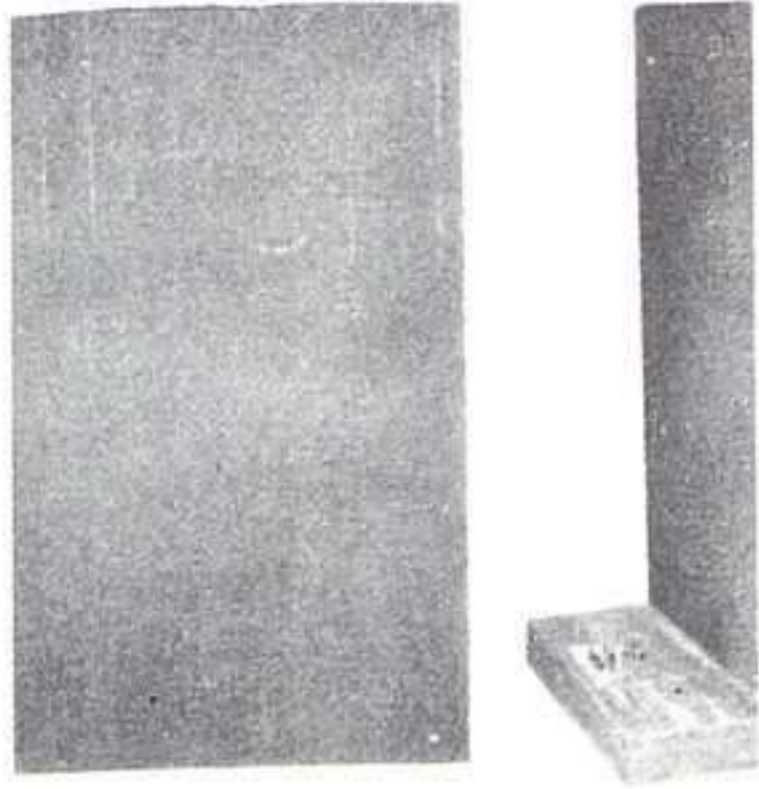


Fig. 1

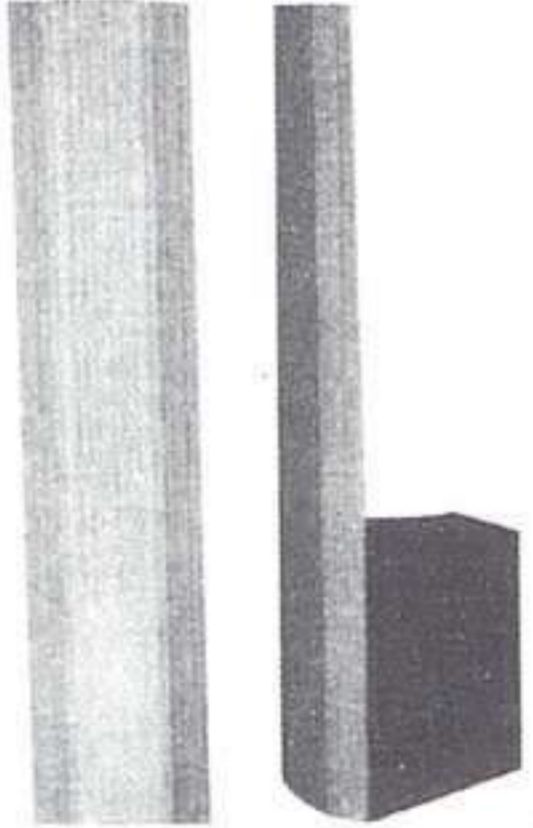




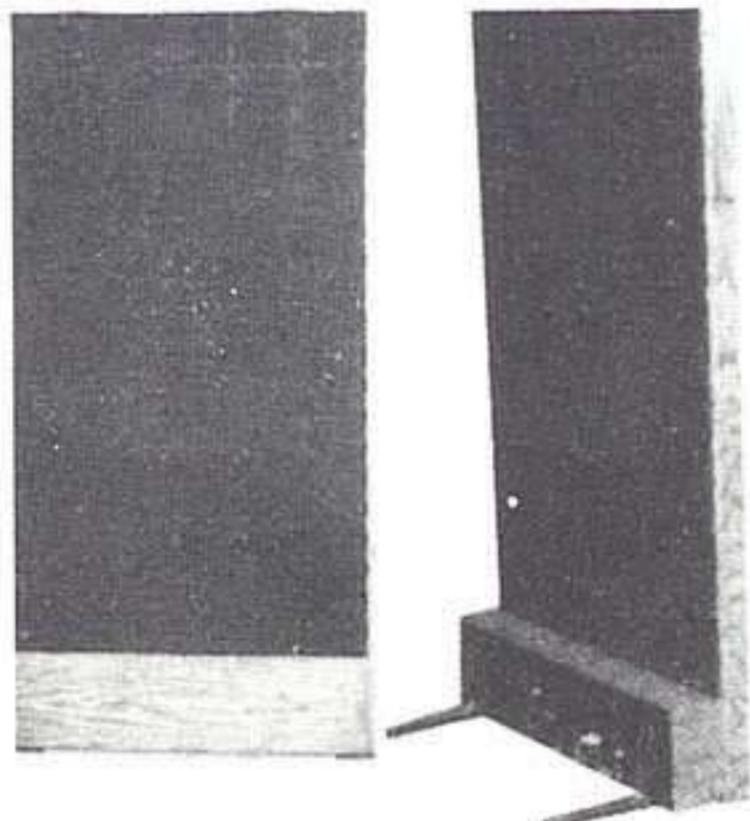
A-1.



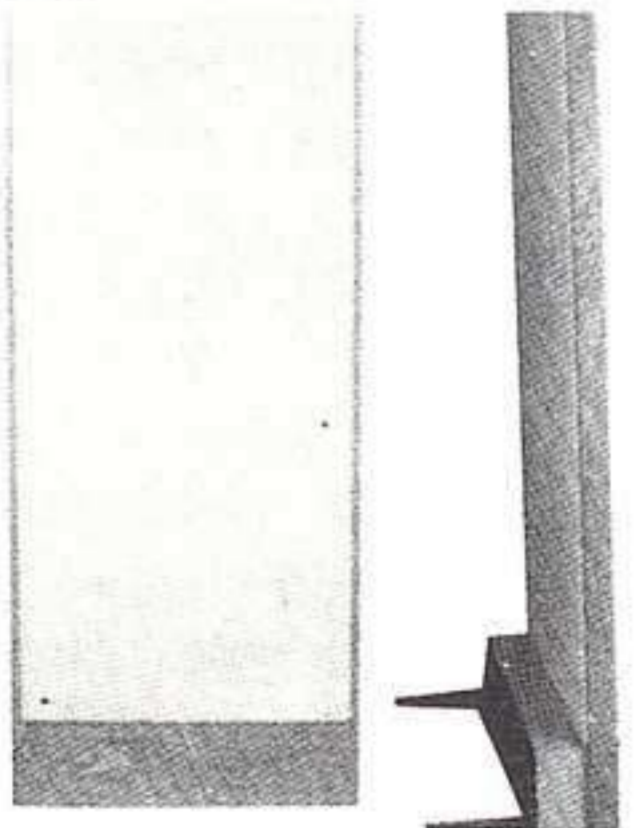
A-6.



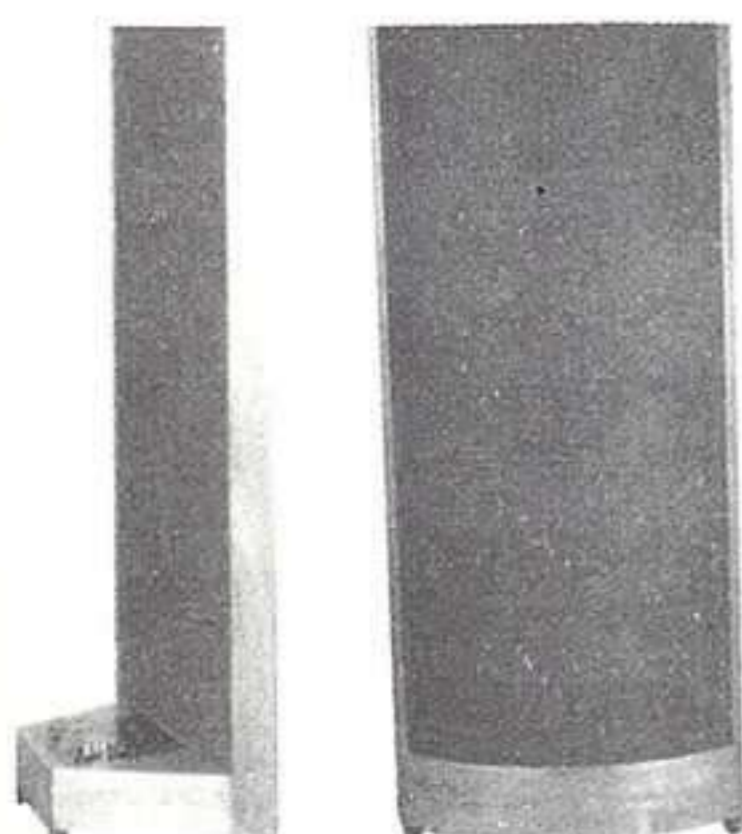
Dynastat.



A-2X.



A-4.



A-3.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:**A-1**

Respuesta en frecuencia.....	28 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	100/450 W RMS.
Área irradiada total.....	14,19 m ² .
Dispersión horizontal.....	90°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Nivel del woofer. Brillo. D. C. BIAS.
Dimensiones.....	2,06 × 0,90 × 63 (m.).
Peso por unidad.....	74 Kg.

A-6

Respuesta en frecuencia.....	26 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	100/500 W RMS.
Área irradiada total.....	13,89 m ² .
Dispersión horizontal.....	90°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Nivel del woofer. Brillo. D. C. BIAS.
Dimensiones.....	2,06 × 1,11 × 0,45 (m.).
Peso por unidad.....	84 Kg.

DYNASTAT

Respuesta en frecuencia.....	35 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	50/250 W RMS.
Área irradiada por el altavoz electrostático.....	1.143 cm ² .
Dispersión horizontal.....	90°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Nivel del woofer. Brillo. D. D. BIAS.
Dimensiones.....	1,82 × 0,39 × 0,40 (m.).
Peso (Unidad).....	31 Kg.

A-2X

Respuesta en frecuencia.....	35 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	50/250 W RMS.
Área irradiada.....	Woofer: 4.457 cm ² . Tweeter: 1.143 cm ² .
Dispersión horizontal.....	90°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Brillo. D. C. BIAS.
Dimensiones.....	1,44 × 0,71 × 0,39 (m.).
Peso por unidad.....	35,2 Kg.

A-4

Respuesta en frecuencia.....	32 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	100/350 W RMS.
Área irradiada.....	Woofer: 5,6 m ² . Tweeter: 1,4 m ² .
Dispersión horizontal.....	90°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Nivel del woofer. Brillo. D. C. BIAS.
Dimensiones.....	1,78 × 0,71 × 0,39 (m.).
Peso (unidad).....	42 Kg.

A-3

Respuesta en frecuencia.....	30 Hz a Ultrasónica.
Potencia admisible.....	100/350 W RMS.
Área irradiada total.....	10,88 m ² .
Dispersión horizontal.....	75°.
Dispersión vertical.....	La altura propia del altavoz.
Impedancia.....	8 ohmios.
Controles.....	Nivel del woofer. Brillo. D. C. BIAS.
Dimensiones.....	1,87 × 0,78 × 0,57 (m.).
Peso por unidad.....	58 Kg.

CÁPSULA DL-103 DE DENON

GAPLASA - CONDE DE TORONJA, 24 - 28022 MADRID - TEL. (91) 747 53 44

Empezamos en este número una nueva sección, que creemos hacía falta. En ella trataremos de reparar, a modo de recordatorio, una serie de aparatos y componentes que son clásicos en el mundo de la Alta Fidelidad. Aparatos revolucionarios y novedosos, que marcaron una pauta en el mundo del sonido. Como la cápsula DL-103 de Denon. Todo un estándar de referencia.

De todos es sabido que Denon es una empresa japonesa que invierte mucho tiempo y dinero en la investigación de nuevos tipos de aparatos, siempre en busca de la mejora y perfeccionamiento del sonido grabado.

Desde el advenimiento del microsurco, las grabaciones han ido ganando en calidad, lo cual supone un mayor margen dinámico, impulsos transitorios muy cortos.

Por ejemplo en pasajes que registran música de percusión o niveles dinámicos muy altos. Aquí es donde una cápsula se pone en entredicho. Ya que las fuerzas que actúan sobre el surco del disco corresponden en gran parte a la propia masa efectiva generada por la aguja.

La Nippon Columbia fue consciente de ello desde el primer movimiento y tras largos años de investigación en cooperación con la NHK —la cadena nacional japonesa de radiodifusión—, lanzó en 1963 una cápsula hoy legendaria, la DL-103. Una cápsula que inició el despegue de las cápsulas de bobina móvil. Desarrollada para leer fielmente los surcos del disco, con el máximo de estabilidad.

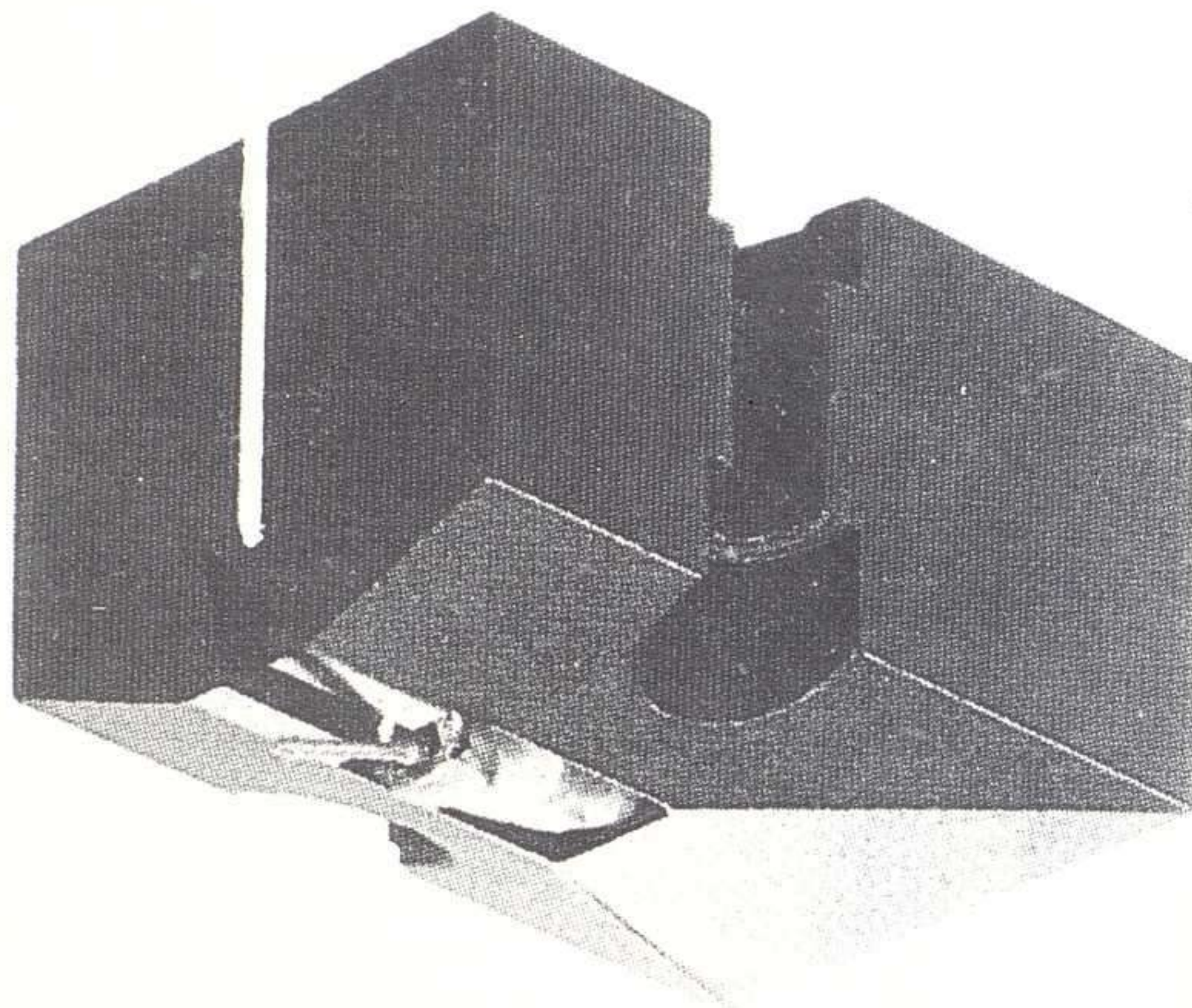
Gracias a la DL-103, se han creado grandes avances en el campo de las cápsulas como la estructura con doble porta-agujas, suspensión de un único punto y generación de señal independiente.

Actualmente la cápsula DL-103, se sigue fabricando y comercializando igual que hace diecisiete años y está

considerada como un modelo de absoluta referencia universal.

MDLP

Modelo	Porta-agujas	Fuerza de apoyo	Tensión de salida
DL-160	Tubo de aluminio	1,6 + 0,3 g	1,6 mV



Cápsulas estéreo de bobina móvil DL-103.

STUDIO 22

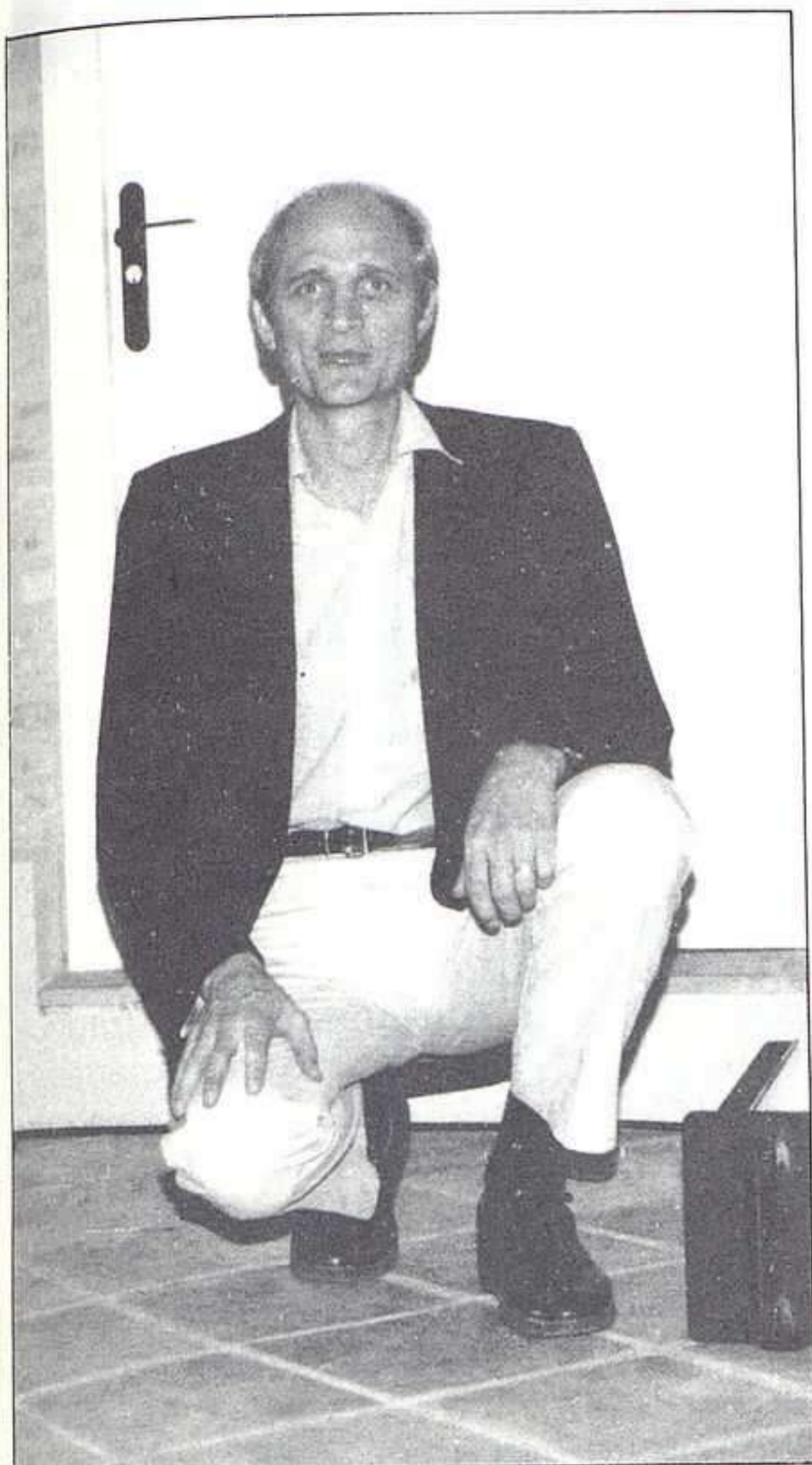
ESPECIALISTAS EN ALTA FIDELIDAD

Quad **SD** *motif* **THORENS** SONOGRAPHE
TEAC **ONKYO** **VANDERSTEEN AUDIO**  Nakamichi
SME CYRUS *epi* **conrad-johnson** **monitor pc**
MADRIGAL **GRADO**  **SOTA** **PROTON**

C/ Colombia, 22. Teléfono 250 49 65 - Fax 563 83 53 - 28 016 MADRID

JEFF ROWLAND

RITMO - HI-FI: NOMBRES DEL SONIDO



Jeff Rowland con sus nuevas etapas de potencia, en la sala de audición de su representante en España, durante una reciente visita.

La historia de Jeff Rowland es la de un señor que desde su más tierna infancia recuerda haber estado siempre en contacto directo con la electrónica. Sus primeros recuerdos son de él con su padre desarmando aparatos de radio y televisión.

Nacido en Kansas en julio de 1951, Rowland se graduó al terminar la escuela secundaria, como ingeniero electrónico. Y con el título bajo el brazo se marchó a Texas a especializarse durante dos años. El elegir Texas no fue cosa del azar; ya desde entonces tenía las ideas muy claras, y en Texas era donde estaba la escuela que el andaba buscando.

Al terminar la especialización se instaló en Colorado, donde acabó su formación y lugar que desde entonces considera su casa. Es en Colorado

Spring donde empezó a trabajar en la empresa Ampex. Pero el trabajar con cintas de audio y vídeo no era su meta. Así, en 1980 crea su propia empresa, Rowland Research. Modesta y pequeña, logra lanzar en 1983 su primer amplificador, que obtuvo una increíble aceptación y el reconocimiento mundial.

En 1987, debido a problemas con otra compañía japonesa, se ve obligado a cambiar el nombre de la empresa por el actual, Jeff Rowland Design Group.

En la actualidad son 18 personas las que trabajan en ella, de una forma totalmente artesanal, dedicándose cada semana a construir un modelo determinado.

Jeff Rowland personalmente es el responsable del diseño de los aparatos, tanto de la parte mecánica y electrónica, como de la meramente visual. Su filosofía es la de crear aparatos que, con el mínimo posible, suenen lo más real posible y consigan ser amigables para el consumidor.

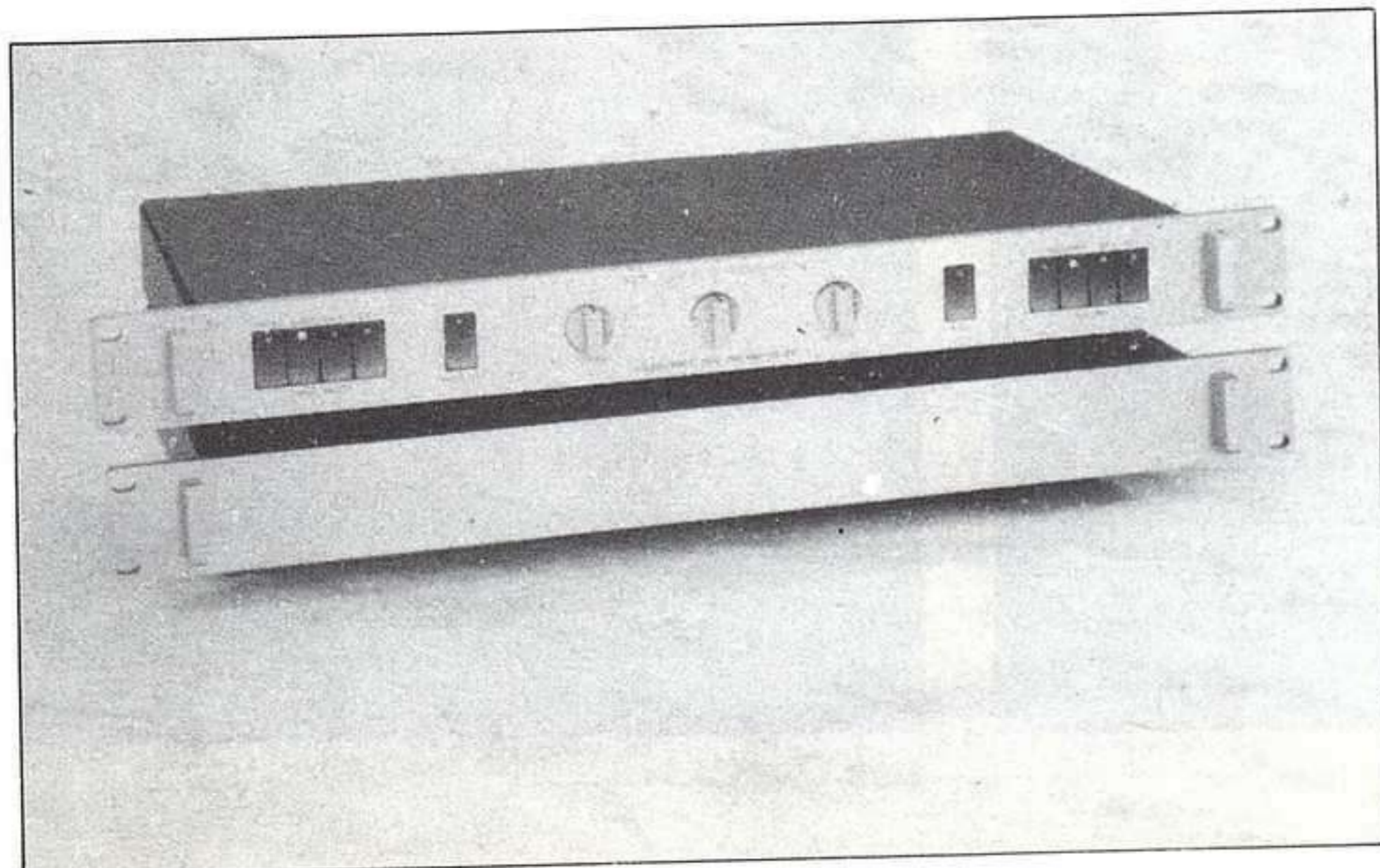
De momento sólo fabrican previos y etapas de potencia.

Pensados para que resistan el paso de los años y no queden anticuados, en un mercado en constante evolución.

Actualmente, Jeff Rowland está investigando junto a varios ingenieros en un nuevo decodificador digital.

Aunque tras diez años de dedicación exclusiva a los sistemas de amplificación, sigue pensando que es muy excitante el seguir investigando y perfeccionando sobre el mismo tema: "Es maravilloso el entender como una serie de piezas ensambladas pueden dar uno u otro sonido, cómo se puede relacionar el sonido con la electrónica. Todavía existen áreas donde no se ha llegado a una total percepción. Y debemos seguir experimentando con nuestro propio cuerpo, los elementos, instrumentos y los sonidos, hasta alcanzar lo más parecido posible a la perfección."

MDLP



Preamplificador Coherence One.

PROTON

Sólo para Oídos Exigentes

NOVA
SYSTEMS, S.A.

NOVA SYSTEMS, S.A.
CASP 78, 3er. 1a.
08010 BARCELONA, ESPAÑA
Tel. 232 28 91 / 232 52 04
TLX. 50946 EURU-E - Telefax 232 88 66

✂-----
Deseo recibir información sobre los productos PROTON.

Nombre _____
Dirección _____
Población _____

PANTALLAS DE CINTA APOGEE, LAS DIFERENTES

SARTE AUDIO ELITE, S. L. - PADRE JOFRE, 22b - 46007 VALENCIA - TEL. (96) 351 07 98

La tecnología de cinta ha sido utilizada en la fabricación de pantallas desde que el tweeter de cinta fue patentado en Alemania a principios de 1900. Pero no fue hasta 1981, que Apogee creó en Randolph, Massachussets, la primera pantalla de cinta Full-Range, mediante el logro de un woofer de cinta, integrándolo en la pantalla, junto con los elementos de medios y tweeter. De hecho es el único fabricante del mundo que ofrece pantallas de cinta "Full-Range", capaces de proyectar un sonido de increíble precisión y presencia musical real.

Todas las pantallas Apogee están construidas a mano, cada modelo es montado individualmente según especificaciones muy concretas y rigurosas. El metal usado para los elementos conductores ha sido seleccionado para obtener la máxima potencia y elasticidad posible. El sistema de cinta incluye un conjunto de woofer de patente exclusiva. Este woofer de cinta esta colocado

directamente en el frente de una cuidadosa formación de imanes alineados.

Los elementos que conforman el tweeter y los medios, son de extremada baja masa y están suspendidos entre las partes superiores e inferiores del marco de la pantalla. Estos elementos están flanqueados de imanes.

Los elementos conductores, a su vez, están revestidos con una malla de fibra de cristal recubierta de PVC, considerada como la de mayor transparencia acústica que existe.

Cómo funciona la cinta

Una cinta transformada en finísimo tisú, a partir de una lámina metálica es suspendida en un campo magnético. Esta cinta conduce corriente variable a través de la lámina, según la magnitud y frecuencia de la música reproducida.

En esencia, el campo magnético y la corriente crean un interacción en la cinta producción una fuerza uniforme que se convierte en la señal musical.

La forma única en la que están suspendidas las cintas, dentro de una estudiada estructura geométrica, es la

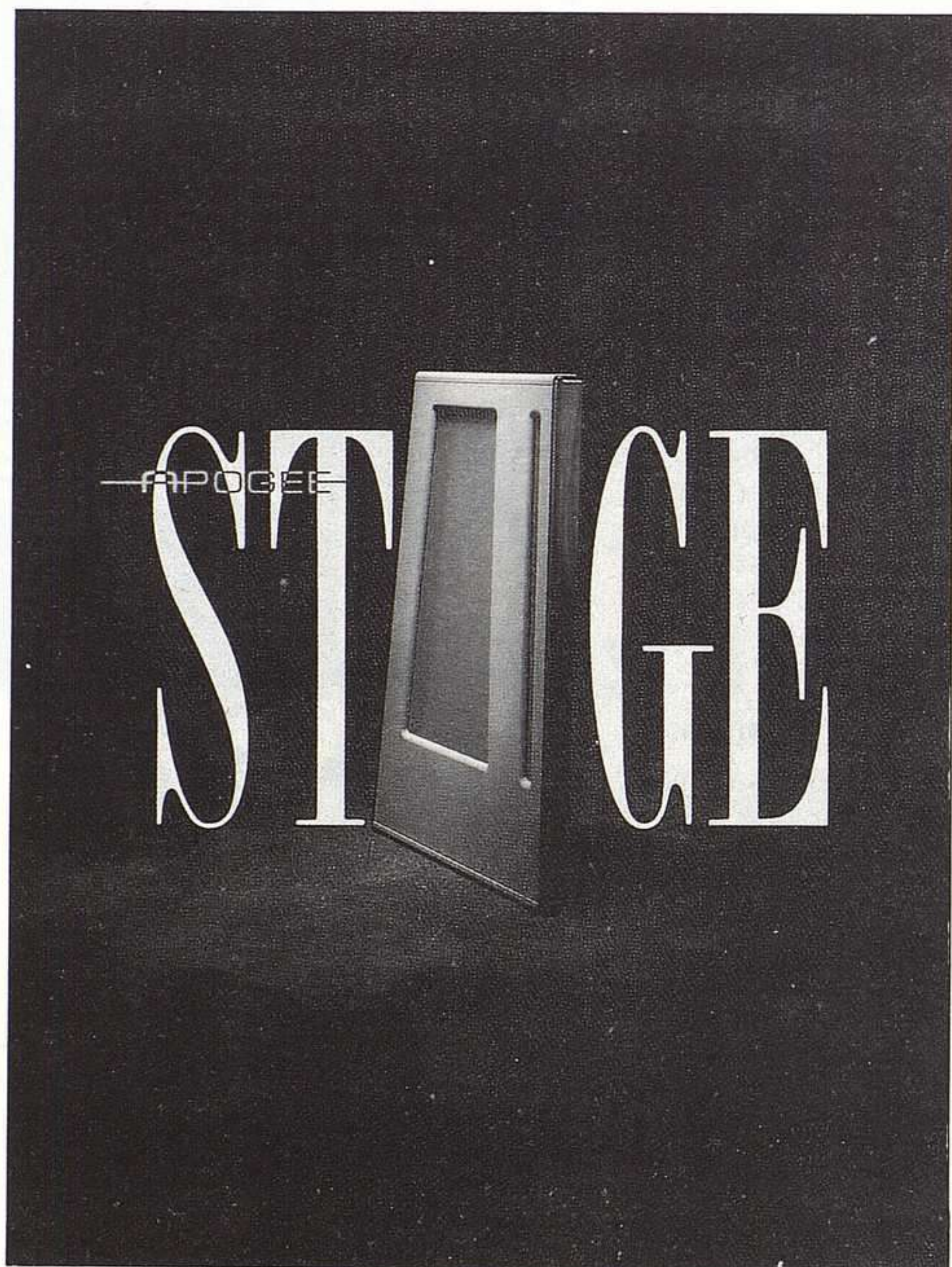
base más importante para obtener una respuesta sonora en tiempo real conjuntamente con la calidad y la precisión del sonido resultante en las pantallas Apogee.

A simple oído

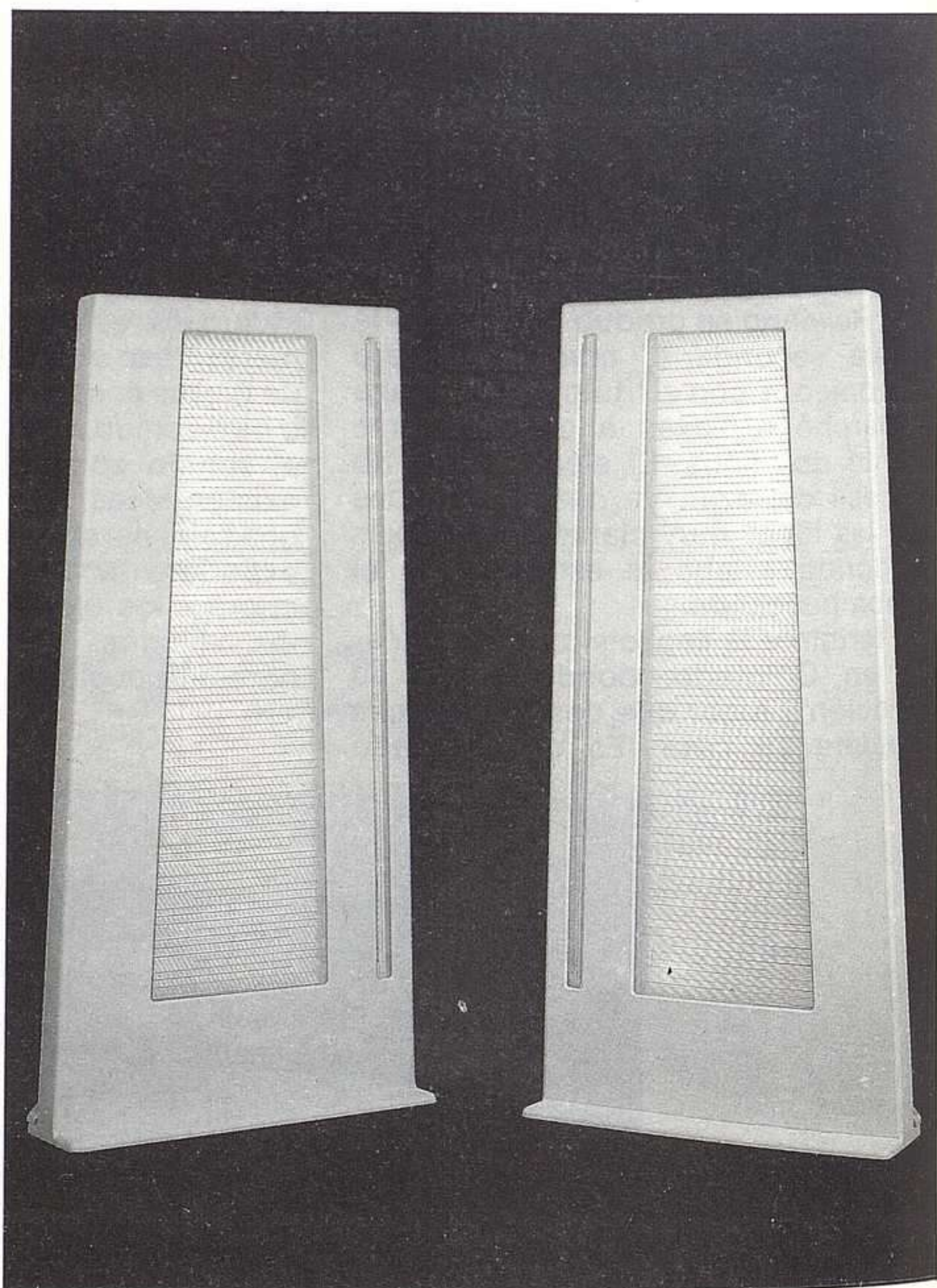
El resultado final de todo ello, sorprende la primera vez que escuchamos cualquiera de los modelos de Apogee. Lo primero es la sensación auténtica de sonido tridimensional con un estuendo detalle acústico, diáfano y lleno de matices.

Después, la claridad, rapidez y poder sonoro de las Apogee, que se traduce en una increíble precisión de imágenes sonoras, creando una experiencia musical envolvente casi única, muy similar a la que sentimos ante un concierto en directo. Hay que oírlo para creerlo. Y con esto no quiero decir que sean las mejores pantallas del mundo, que a lo mejor lo son. De lo que no me queda duda alguna, es que son algo totalmente diferente al resto, electroestáticas, electroacústicas...

Es impresionante la facilidad con que



Apogee Stage.

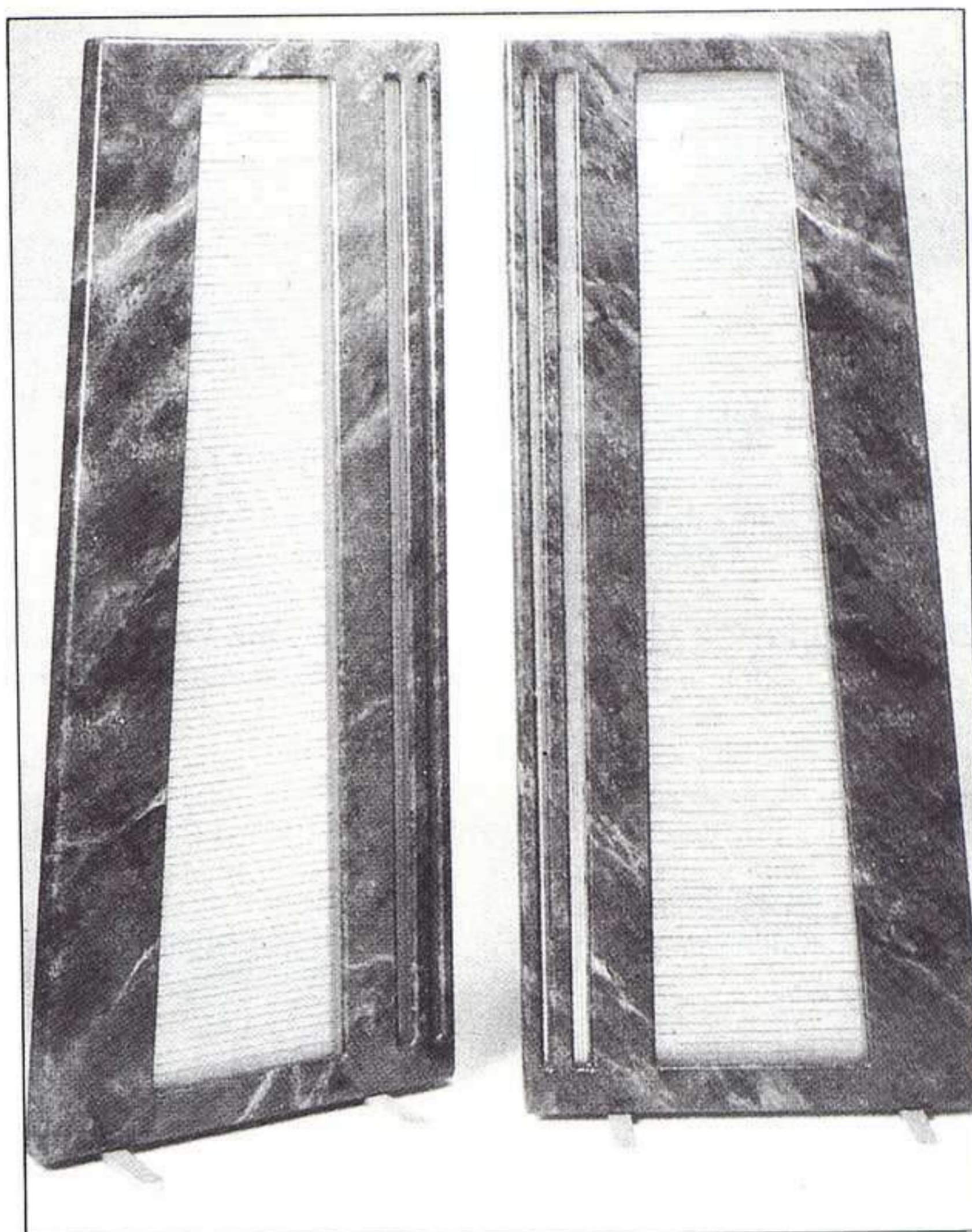


Las Duetta.

Estas pantallas encajan las notas bajas, especialmente escuchando compact disc. Son perfectas reproduciendo los instrumentos que técnicamente son más difíciles de grabar, el órgano y el piano y una absoluta maravilla a la hora de reproducir el instrumento más difícil: la voz humana.

Otra peculiaridad de las Apogee es que suenan bien con casi todos los sistemas de amplificación, válvulas, híbridos, integrados... Eso sí, necesitan una amplificación más o menos potente y disponer de un buen espacio donde demostrar su fuerza. Desde ahora, con el lanzamiento de la "hermana pequeña", la Stage, podemos disfrutar todas las ventajas de una Apogee, en salas más reducidas y con amplificaciones más sencillas. Pero igualmente la Stage da un rendimiento excelente en salas grandes y con prácticamente cualquier amplificador medianamente bueno. Lo cierto es que esta "pequeña" no tiene nada que envidiar a sus hermanas mayores. Creo que ha sido un total acierto que Apogee Acoustics haya desarrollado la Stage, lo que sin duda la acercará más al gran público.

AB



Apogee Diva.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:

Diva

Sistema de tres elementos.....	Tweeter, medios y woofer
Frecuencia de respuesta.....	25-25.000 Hz.
Amplificación.....	Mono o Bi-amplificada
Impedancia nominal.....	3 ohmios.
Dimensiones.....	183 x 78 x 7,5 cm.
Peso.....	67,50 kg.
PVP recomendado.....	1.950.000 ptas. la pareja.

Duetta Series Signature

Sistema de dos elementos.....	Medios/tweeter y woofer.
Frecuencia de respuesta.....	30-20.000 Hz.
Amplificación.....	Mono o Bi-amplificada.
Impedancia nominal.....	4 ohmios.
Dimensiones.....	145 x 65 x 7,5 cm.
Peso.....	42,75 kg.
PVP recomendado.....	835.000 pesetas la pareja.

Caliper Signature

Sistema de dos elementos.....	Medios/tweeter y woofer.
Frecuencia de respuesta.....	30-20.000 Hz.
Amplificación.....	Mono o Bi-amplificada.
Impedancia nominal.....	3 ohmios.
Dimensiones.....	120 x 60 x 5 cm.
Peso.....	31,50 kg.
PVP recomendado.....	595.000 pesetas la pareja.

Stage

Sistema de dos elementos.....	Medios/tweeter y woofer.
Frecuencia de respuesta.....	35-20.000 Hz.
Amplificación.....	Mono o Bi-amplificada.
Potencia mínima recomendada.....	50 W.
Impedancia nominal.....	3 ohmios.
Dimensiones.....	92,5 x 65 x 5 cm.
Peso.....	27 kg.
PVP recomendado.....	395.000 pesetas la pareja.

**PIANOS, ORGANOS
Y ACORDEONES**

HAZEN

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Teléfono 639 55 48 - (4 líneas)
Fax: 639 54 95
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)
Teléf. 232 85 88
28013 MADRID

**GUITARRAS, CUERDAS
Y ACCESORIOS**

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28005 MADRID

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Telefax: (96) 366 35 52
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martín, 29
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

**INSTRUMENTOS DE
VIENTO PERCUSION
Y VARIOS**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas, etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de Instrumentos y accesorios
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

HI-FI



**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S. A.**

Agujas, Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.

Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66
Fax: (942) 37 54 58
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡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



**INDICES
GENERALES**

De Enero de 1980 a Diciembre de 1988

**PRÓXIMA A AGOTARSE SU EDICIÓN, SOLICÍTELOS
EN SU QUIOSCO O LIBRERÍA HABITUALES, O BIEN
A NUESTRA ADMINISTRACIÓN**

Precio: 750 pesetas - Gastos de envío: 50 pesetas