

HI-FI  
Novedades

Año LIX  
560 ptas.  
Mayo, 1988

# RITMO

588

## GRANADA' 88



**37 festival  
internacional  
de música  
y danza**

**18 de junio  
a 6 de julio**

**19 curso  
manuel de falla**

**27 de junio  
a 9 de julio**

TREVISTAS:

Christa  
Ludwig

Claudio  
Arrau

# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

# HAZEN

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

Edite  
Au  
Entr  
Ch  
Cl  
Intér  
Mús  
de  
Danz  
Oper  
Ensa  
El  
Un  
S  
Eu  
Bib  
Ma  
Fest  
Cu  
Repo  
I C  
III C  
HI-FI  
Nov  
Ort  
Jazz  
St  
Dis  
Ensa  
El r  
Un  
"Ma  
A  
Tres  
Crític  
Disco  
Libros  
País n  
Bar  
Mac  
Vale  
Otra  
Intern  
Agenc  
Noti  
Revi  
Cart  
Con  
Mer  
Cart  
Viejas  
Voces  
Músic  
Direct  
La D  
con las  
dores y  
sables  
Revista

En portada



Cartel para el XXXVII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. En nuestro número del mes de marzo ofrecemos la programación completa del mismo (sección Agenda). Este año, la figura del desaparecido guitarrista Andrés Segovia protagonizará varias sesiones.

Págs.

<b>Editorial:</b> Nueva legislación para ayudas musicales: Auditorios	5
<b>Entrevistas:</b>	
Christa Ludwig, gran señora del canto	6
Claudio Arrau, el artista y el hombre	10
<b>Intérpretes:</b> Mi profesor, Claudio Arrau	13
<b>Música contemporánea:</b> Estreno mundial de Zapata, de Leonardo Balada	18
<b>Danza:</b> Calendario, mes de mayo	19
<b>Opera</b>	20
<b>Ensayos:</b>	
El verismo, esa respuesta	24
Un pionero de la nueva interpretación musical gregoriana	26
Eugène Cardine, la belleza del Canto Gregoriano	27
Bibliografía de Eugène Cardine	28
Max Bruch, en el 150 aniversario de su nacimiento	30
<b>Festivales:</b> XXVII Semana de música religiosa de Cuenca: La opción de lo infrecuente	32
<b>Reportajes:</b>	
I Ciclo Internacional de Música	34
III Curso de Música para Metales "Ciudad de Ferrol"	36
<b>HI-FI:</b>	
Novedades	38
Ortofon MC 3000	40
<b>Jazz:</b>	
Sthepane Grappelli, un "monsieur" en Madrid	44
Discos	45
<b>Ensayos discográficos:</b>	
El mítico Anillo de Krauss, en compacto	46
Un Don Carlo histórico en video	51
"Magia in Musica": Nueva grabación de Iberia, por Alicia de Larrocha	52
Tres "Pasiones" en compacto	54
<b>Crítica discográfica</b>	58
<b>Discos criticados</b>	86
<b>Libros y partituras</b>	88
<b>País musical:</b>	
Barcelona	90
Madrid	92
Valencia	96
Otras ciudades	98
<b>Internacional</b>	101
<b>Agenda:</b>	
Noticias	102
Revista de Prensa	103
Cartas	104
Convocatorias	105
Mercado	106
Cartelera	108
<b>Viejas fotografías de mi álbum:</b> Aníbal Vela	109
<b>Voces:</b> Titta Ruffo	110
<b>Músicos del siglo XX:</b> Gerardo Gombau	112
<b>Directorio comercial</b>	114

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

Nuestras corresponsalías en Barcelona y Valencia organizaron sendas entrevistas con Claudio Arrau y Christa Ludwig, respectivamente.



Christa Ludwig.

Intérpretes

El pianista chileno ha cumplido 85 años. Joan Moll, alumno suyo, hace una semblanza de la ya mítica figura de Arrau.



Claudio Arrau.

Ensayos discográficos

Wagner, Verdi, Albéniz y Bach son protagonistas de la Sección en este número. **Tetralogía, Don Carlo, Iberia y La Pasión según San Mateo**, el objeto de respectivos estudios de Angel F. Mayo, Rafael Banús, Juan Ignacio de la Peña y Fernando Gil Olalla.



Richard Wagner, de cuyo "Anillo" se comenta la versión de Clemens Krauss.

Voces

Gonzalo Badenes continúa el estudio de la vida y obra de grandes voces de nuestro siglo. Le corresponde el turno en este número a Titta Ruffo.



Titta Ruffo, en La cena delle beffe, de Giordano.

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



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

**El Corte Inglés**

**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río

**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno

**Subdirector:**  
Ramón Barce

**Redactor Jefe:**  
Pedro González Mira

**Director Comercial:**  
Fernando Rodríguez Polo

**Colaboran en este número:**  
Salustio Alvarado, Rafael Banús, Vladimiro Bas, Francisco Chacón Marín, Luis Dalda, Don Becuadro, Luis Carlos Gago, Enrique Gámez Ortega, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Fernando Gil Olalla, F. Hernández Girbal, Emilio López de Saa, Alvaro Marías, Angel Fernando Mayo, Joan Moll, Claudio Montoro, Tomás Moral, J. Navemer, Gemma Pérez Zalduondo, Juan Ignacio de la Peña, Vicente Ros, Vicente Ros Cánovas, Carlos Ruiz Silva y Tartessos.

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

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

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

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

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

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

**Imprime:**  
Pentacrom, Miguel Yuste, 33  
28037 MADRID

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

# NUEVA LEGISLACION PARA AYUDAS MUSICALES: AUDITORIOS

Una nueva legislación para ayudas a la actividad musical (22 de febrero de 1988) ha aparecido en el Boletín Oficial del Estado de 3 de marzo pasado. Hay en ella una nueva sistemática para la concesión de las ayudas, y también aspectos nuevos, merecedores de detenida exégesis. Pero de momento centraremos nuestro comentario en un punto que creemos esencial.

Parece que la mayor masa de subvenciones se inclinará, posiblemente, hacia una actividad hasta ahora inédita en este tipo de apoyo cultural: la construcción de auditorios. La administración invita a la iniciativa de entes territoriales públicos a emprender ese tipo de construcciones y ofrece una aportación importante. La política de auditorios —la llamada infraestructura de locales— se convierte así en un objetivo prioritario. Sin duda, este aliciente propiciará el rápido incremento del número de salas de conciertos; posiblemente de aquí a cinco años España pueda contar con una red de auditorios suficiente. RITMO considera esta política del Ministerio de Cultura como altamente positiva. Pero, como en otras ocasiones, habría que reiterar aquí la necesidad de que el Ministerio de Educación encontrase soluciones urgentes en el terreno de la enseñanza musical. Una vez más recordaremos que la palabra *infraestructura*, aplicada a la construcción de salas de concierto u otro tipo de utillaje, rebaja, como suele hacerse, a nivel empresarial y tecnológico el concepto filosófico originario del término, que es muy distinto, ya que a lo que se alude con él es a la realidad profunda que produce o hace posibles las manifestaciones más visibles o aparentes, el funcionamiento medio, podríamos decir. En este caso, la verdadera infraestructura es, pues, la demanda musical real, sin la cual todo tipo de utillaje o equipamiento puede fácilmente convertirse en chatarra o en ruina y casa de fantasmas.

Un matiz importante representan los apartados 5 a 8 de la Sección I de dicha Orden Ministerial, donde se contemplan las ayudas a reforma, ampliación y equipamiento de salas que puedan ser realizados por entidades privadas (hasta un cincuenta por ciento del importe total de las obras). En principio, se completa así el proyecto general de una red de salas de música. Sin embargo, habría que preguntarse si una empresa privada puede tener interés económico real en mejorar o remodelar un auditorio de este tipo para los fines previstos. Puede que así sea, después de todo. Pero no dejaremos de insistir en la necesidad frontal, absoluta, de crear una cultura musical en toda la población española. Para que esta ambiciosa política de equipamiento sea rentable, es imprescindible la acción paralela del Ministerio de Educación para implantar la enseñanza musical obligatoria a todos los niveles, y sobre todo en la escuela. De lo contrario puede ocurrir lo que está ya ocurriendo en muchas de las flamantes Casas de la Cultura últimamente construidas: que se infrutilizan, o, peor aún, que se utilizan en gran parte para actos que difícilmente podrían llamarse culturales.

# CHRISTA LUDWIG, GRAN SEÑORA DEL CANTO

Por Gonzalo Badenes

**C**hrista Ludwig ofreció, el pasado 15 de febrero, un extraordinario recital de lieder para los socios de la Filarmónica valenciana. Un nuevo éxito dentro de la brillante temporada de la veterana Sociedad, que a lo largo de este curso viene ofreciendo en el Palau una programación de gran categoría internacional, en la destacan nombres como Claudio Arrau, Samuel Ramey o Christa Ludwig, además del ciclo completo de sonatas para piano de Beethoven que está interpretando Mario Monreal.

La entrevista fue gestionada a través de Javier Casal, secretario de la Sociedad Filarmónica, y Ramón Almazán, gran melómano y miembro de la Junta de Gobierno de la Filarmónica, y como siempre hay que señalar la colaboración prestada por la encargada de relaciones públicas del Palau, quien hizo posible que esta entrevista (de casi cuarenta minutos) pudiera desarrollarse en el propio camerino de Christa Ludwig.

La mezzo-soprano berlinesa tiene una personalidad extrovertida, cordialísima, reflejo de su armonía interior frente al canto. Este se despliega majestuoso, íntimo, con sabiduría de siglos, y alcanza cumbres expresivas en lieder como **Morgen**, de Strauss; **Träume**, de Wagner; **In questa tomba oscura**, de Beethoven; **Wiegenlied**, de Brahms, o **Nur wer die Sehnsucht kennt**, de Schubert, todos ellos interpretados en este recital para la Filarmónica. La Ludwig correspondió a las ovaciones del público valenciano de la manera más bella, con la canción **Zueignung**, de Strauss, cuya frase final, "Habe Dank"!, podemos nosotros suscribir aquí al comienzo de la entrevista, a la que por cierto asistió el pianista acompañante de la Ludwig, Edelmiro Arnaltes.

**GONZALO BADENES.—Hablemos, para empezar, de su niñez.**

**CHRISTA LUDWIG.—**Yo casi nací sobre un escenario. Mi padre había sido tenor y director de ópera y mi madre era soprano. Tenían una escuela de canto en casa y yo les escuchaba dar clase. De pequeña me sabía de memoria todas las partes de las óperas. Cantaba todo el tiempo y por eso, para mí, el cantar era la cosa más natural del mundo.

**G. B.—¿Incluso cantaba las demás partes, de tenor, etc.?**

**C. L.—**Yo conocía toda la ópera pero



naturalmente me aprendía las partes que mi padre cantaba, aunque también lo hacía con las partes de otros estudiantes que me interesaban. De pequeña, yo tenía voz de soprano agudo, de coloratura, era una "Reina de la Noche". Cuando cumplí catorce años era ya sólo mezzo-soprano.

**G. B.—Pero usted ha conservado un envidiable registro agudo, que le ha permitido cantar partes de soprano,**

**como la de "Leonore", en Fidelio.**

**C. L.—**Esto suele sucederles a las mezzo-sopranos jóvenes, que nunca saben lo que son en realidad. Si tienen un buen agudo son tentadas a cantar papeles de soprano. También mi madre hizo esto. Ella era mezzo-soprano y sin embargo cantaba "Fidelio", "Senta", "Elektra". Con estos papeles tan dramáticos se arruinó su voz. Ella cantó esas partes en Aquisgrán, para Kara-

jan (cuando éste era jovencísimo). De manera que al venir Karajan a Viena (esto era ya en 1958) él quiso que yo cantara aquellos mismos papeles.

**G. B.—En aquella época iniciaba usted su carrera internacional...**

C. L.—Yo vengo cantando desde hace cuarenta y tres años. Nada más terminar la guerra tuve mi primer contrato, en Frankfurt...

**G. B.—...con el "Orlofsky" de Die Fledermaus.**

C. L.—Eso es. Era el año 1946. Yo tenía dieciocho años. Antes, había cantado por espacio de un año en una pequeña ciudad alemana.

**G. B.—Y su segundo papel fue "Ulrica".**

C. L.—¡Justamente, usted se acuerda! Pero entonces sólo lo canté una vez, ya que era un papel excesivamente dramático para un cantante joven.

**G. B.—Usted no quería forzar la voz...**

C. L.—Claro, porque mi madre ha sido siempre mi maestra y al haber estropeado prematuramente su voz, me decía: *debes tener cuidado con los papeles que elijas*. Si la voz se rompe, queda rota para siempre. Por eso, a lo largo de mi vida he tenido siempre mucho cuidado, aunque algunas veces también tuve la oportunidad de arruinar mi voz cantando todos esos papeles agudos, como "Leonore", "Ariadne", la "Mariscala". Hubo una época en la que los directores no sabían lo que yo debía cantar, papeles de soprano o de mezzo-soprano.

**G. B.—¿Cuándo conoció a Karl Böhm?**

C. L.—Fue en el año 54. Yo tenía un contrato de un año para cantar en Hannover. Böhm vino a Frankfurt, donde yo vivía en aquella época, e hice una audición para él. La verdad es que yo no quería hacer esa audición, porque era demasiado joven y no me atraía la idea de ir a Viena, de cuyas GRANDES INTRIGAS había oído tanto hablar. Pero Böhm me dijo: *Cante para mí*. Lo hice y él me contrató. Aun permanecí un año en Hannover y en el 55 me fui a Viena.

**G. B.—A cantar Mozart: "Cherubino", "Dorabella"...**

C. L.—Sí, canté todas las partes "travestiti": "Octavian", "Zdenko", "El compositor"...

**G. B.—¿Cómo era Karl Böhm?**

C. L.—Para mí fue como un padre, porque siempre cuidó mi voz. De él aprendí a ser exacta, realmente exacta, con todas las notas de valores breves. Personalmente, no sabría qué decir de Böhm, ya que la nuestra fue siempre una relación sobre el escenario, o en la sala de conciertos. Ambos teníamos las mismas preferencias musicales y esto era maravilloso.

**G. B.—En cierta ocasión dijo Böhm que él entendía de manera muy distinta la interpretación de Mozart y la de Rossini, aunque al parecer no explicó esa diferencia. ¿Podría usted decir algo al respecto, ya que ha cantado ambos autores?**

C. L.—Yo he cantado muy poco Rossini, tan sólo "Cenerentola" y

"Rossina", ambas en alemán, y no puedo juzgar esa diferencia. He cantado mucha ópera italiana, mucho Verdi: "Amneris", "Eboli", "Lady Macbeth"... Este último sí es un papel de soprano, pero lo puede hacer una mezzo... ¡Claro que yo no daba la última nota en sobreagudo! (ríe). Ahora bien, considerada en un plano internacional, yo he sido SIEMPRE una cantante alemana, para Wagner, Mozart, Strauss...

**G. B.—Aunque usted no canta Mozart A LA MANERA ALEMANA...**

C. L.—En efecto, no canto Mozart A LA MANERA ALEMANA... ¡nunca! porque la MANERA ALEMANA no es belcanto, no tiene la línea. Aprendí esto de mi madre, que había estudiado en Berlín con una profesora que también enseñaba a los cantantes italianos, Niklausse Kämpfner, una soprano coloratura... (ríe) ¡de aquellos tiempos, de finales del siglo XIX! Esta era la escuela italiana antigua, que yo pude aprender a través de mi madre.

**G. B.—De ahí su amor por la ópera italiana...**

C. L.—Sí, realmente, la adoro.

**G. B.—Retomando el hilo cronológico, después de estas actuaciones vienesas con Böhm se produce su encuentro con Karajan.**

C. L.—Sí, con Karajan canté "Venus", "Kundry", "Fidelio". El me empujó un poquito hacia los papeles agudos. Karajan prefiere, SIEMPRE, voces pequeñas para papeles grandes, porque le gustan los sonidos bellos y no tanto los fuertes. Es hermoso cuando una voz lírica canta "Venus" o "Kundry". Con las voces dramáticas se pierde toda esa "finesse"...

**G. B.—Voces pequeñas, sí... pero a condición de que la orquesta no toque demasiado fuerte.**

C. L.—Sí, pero esto no sucede con Karajan. El despliega una alfombra, una alfombra de "pianos" por debajo de tu voz...

**G. B.—¿Y nunca suena demasiado fuerte?**

C. L.—¡No! Bueno... si él quiere (ríe) sí. Cuando alguien no tiene bien la voz, entonces él hace tocar muy fuerte. Y usted leerá que no se oía la voz... pero la verdad es que si un cantante tiene mal la voz ¡es mejor no oírlo! (ríe). ¡Así es Karajan! Con él aprendí el fraseo. Y a escuchar a la orquesta. El me decía que cuando mi voz entra, después de un violonchelo o de un oboe, tengo casi que imitar al instrumento, fundir voz e instrumento en un todo SUAVE. También decía que la orquesta debe escuchar al cantante ¡pero que éste debe escuchar siempre a la orquesta! Así pues, Böhm era la exactitud. Karajan... (hace un gesto expresivo con la mano, como si flotara en el espacio). Y Bernstein es ambas cosas, pero además él se adentra en la profundidad de la música. Por ejemplo, yo había cantado muchas veces la *Missa Solemnis*, pero sin comprender la música. La primera vez que la hice con Bernstein, comprendí el significado profundo de la música. Bernstein es

ALGO más... Como usted sabe, él es judío y los judíos tienen un cierto... no sé cómo definirlo...

**G. B.—...sentido religioso...**

C. L.—¡Eso es! Y profundiza dentro de la música. Especialmente con Mahler. Cuando yo canto Mahler con Bernstein, bueno, es algo, algo... (hace un gesto admirativo).

**G. B.—Otro judío ilustre fue Otto Klemperer...**

C. L.—Sí, pero era diferente. Era muy frío, muy frío y muy exacto. Siempre decía que hay que dejar hablar al compositor. Nunca aportaba su opinión propia a la música. Decía: *Yo siempre hago lo que el compositor ha escrito*. Era siempre muy abstracto.

**G. B.—Con Klemperer grabó Fidelio. ¿Supuso algún tipo de riesgo para su voz el hecho de cantar una parte tan aguda?**

C. L.—No, porque Klemperer estaba muy enfermo y teníamos sólo una sesión de dos horas al día. Nos llevé catorce días el grabar esta ópera. De modo que un día cantaba el aria, al siguiente el terceto, al otro el cuarteto, y así sucesivamente, siempre con la voz descansada. En aquella época nos tomábamos el tiempo ¡no como hoy, cuando es una semana quieren grabar todo *El Ocaso de los Dioses*, rápido, rápido, rápido!

**G. B.—Con anterioridad a aquel Fidelio usted había grabado Norma, con la Callas, Corelli y Serafin. ¿Qué recuerdos tiene de María Callas?**

C. L.—Era muy agradable. La verdad es que yo tenía mucho miedo, dado lo que se escribía de ella en las revistas. Además, yo sustituía a la mezzo-soprano prevista en principio y tuve que aprenderme el papel en una semana. Me encontraba en Salzburgo, cuando vino Walter Legge a preguntarme si yo podría cantar *Norma*. No conocía la ópera, pero la aprendí rápidamente, porque no es muy difícil de aprender. Para mí lo difícil era el estilo. Yo no sabía cómo cantar Bellini. Cuando fui a los ensayos, con Serafin, allí estaba Callas y me dijo: *Mira, no tienes más que imitarme a mí. Haz lo mismo que yo haga y todo irá bien* (ríe). María siempre estaba en el estudio, puntualmente, a las diez. En cambio, Corelli telefonaba a las doce para decir *¡hoy no puedo ir!*

**G. B.—¡Típico de Corelli!**

C. L.—¡Sí, típico! Pero hay que reconocer que para un tenor es muy difícil cantar de buena mañana...

**G. B.—¿Cómo era María Callas?**

C. L.—Iba siempre con su perrito. Era muy bromista y muy disciplinada ¡y tan simpática!

**G. B.—Por aquella época Callas ya tenía problemas con su voz...**

C. L.—Sí, es cierto. Pero era una trabajadora infatigable. Ensayaba una y otra, otra, otra vez...

**G. B.—La verdad es que los dúos "Norma"/"Adalgisa" son deliciosos. Y cuando usted entraba, cantando "Sgombra è la sacra selva"...**

C. L.—¡Yo ya no me sé la ópera! A ve-

ces la oigo, ¡pero no me acuerdo ni de la letra!

**G. B.—¿Llegó usted a comprender la gran tradición vocal italiana, con el maestro Serafin?**

C. L.—Yo hice el canto italiano, pero no puedo decir que lo hubiese comprendido. Lo hice porque tengo un oído musical. Pero la verdadera comprensión del canto italiano, creo que no la tengo. No está en mi sangre. Yo lo intenté, pero comprenderlo, en la manera cómo por ejemplo comprendo el canto wagneriano... creo que no.

**G. B.—¿Y la ópera francesa?**

C. L.—Me gusta mucho **Carmen**. Para mí, es como un divertimento ("wie ein Spass"). No es trágica. Pienso que "Carmen" es una mujer muy independiente y va hacia la muerte así, sin saberlo. Si supiera que iba a tener un final trágico, creo que obraría de otro modo. El personaje realmente trágico es "Don José", no "Carmen". Mire, los llamados terroristas de la actualidad se enfrentan con la muerte de la manera que lo hace "Carmen". Si la cosa sale bien, estupendo. Si no ¡se acabó! Por eso, la tragedia no es para ellos, sino para las otras personas... Bueno, no sé (ríe) ¡es un asunto tan psicológico!

**G. B.—¿Y "Dalila"?**

C. L.—No me gusta. Aunque la he hecho para el disco, nunca la he cantado en escena. Es demasiado grave y demasiado dramática para mi voz. Además, no me gusta la música. El último acto, con ese (hace un sonido onomatopéyico de castañuelas y con las manos simula la danza)... ¡es terrible! He cantado **Werther** y me gusta mucho la "Charlotte". Recuerdo que la hice en Nueva York ¡con Corelli! y allí conocí a mi marido, que era el director

de escena, luego, nos casamos. ¡Fue (ríe) una gran experiencia para mí!

**G. B.—Circula una toma privada de aquel Werther, en el Met, con Corelli...**

C. L.—Sí, pero no era yo quien cantaba el día que se transmitió por radio. Yo sólo hice la "première" y la ópera fue radiada el día que cantaba, creo, Régine Crespin.

**G. B.—Hablemos ahora de Wagner...**

C. L.—Sí. Yo realmente me crié con música de Wagner. De pequeña iba mucho a la ópera; a los tres o cuatro años a ningún niño le gusta Mozart, a ninguno; lo encuentran aburrido. Y como a mí me gustaba tanto aquella música fuerte ¡porque en verdad suena muy fuerte! y esas cosas enormes, como en un cuento de hadas, con el dragón, el fuego, todo eso... Yo amo la música de Wagner. Y es un estilo de canto que me gusta hacer.

**G. B.—¿Es más difícil cantar Wagner que Mozart?**

C. L.—¡Nooo! Es muchísimo más difícil cantar Mozart, por supuesto, porque se ha de tener la voz limpia... sin nada que la estorbe...

**G. B.—Como en una línea sin ninguna fisura...**

C. L.—Exacto. Wagner se puede cantar incluso cuando se es muy mayor. Es... (ataca una frase de "Fricka") ¡es mucho más fácil!

**G. B.—Incluso puede uno gritar...**

C. L.—(ríe): También, también...

**G. B.—Los cantantes malos gritan cuando cantan Wagner. Pero usted nunca lo ha hecho...**

C. L.—Esto es importante. Recuerdo que Josef Krips, el director (yo siempre he procurado aprender de todo aquel que podía aportar algo a mi carrera) me decía siempre: *Tienes que cantar cada*

*compositor, como si fuera Mozart. Puedes cantar más fuerte o más piano, pero la línea debe ser siempre como en Mozart, una línea de canto pura.*

**G. B.—De Wagner ha cantado usted "Brangäne", "Kundry", "Venus", "Fricka", "Waltraute", "Ortrud"... Esta usted considerada como la mejor "Ortrud"...**

C. L.—¡Oh, gracias! Me encanta el papel de "Ortrud". El segundo acto es como cantar una ópera italiana, hasta que viene él (entona el "Entweihete Götter!", exagerando deliberadamente los saltos de la voz). ¡Me encanta! (ríe) ¡Aquí puedo incluso gritar!

**G. B.—Durante la grabación de Lohengrin, con la Grümmer, Thomas, Fischer-Dieskau, tuvo ocasión de conocer a Rudolf Kempe...**

C. L.—Sí, pero apenas le traté. Yo acudí a esta grabación como sustituta (creo que de Régine Crespin). Tomé el avión desde Berlín a Viena, llegué y grabé de un solo tirón toda la música de "Ortrud"...

**G. B.—Vaya, algo parecido a la Norma...**

C. L.—¡Sí! ¡Y también ocurrió lo mismo con "Venus", que era otro papel de la Crespin! Me llamaron a Chicago, llegué en avión a la una del mediodía ¡y a las cinco ya había grabado toda la "Venus"! Y de nuevo, vuelta a Chicago.

**G. B.—Aquel Tannhäuser estaba dirigido por Solti.**

C. L.—¡Sí, sí! Yo conocí a Solti... ¡en 1952!

**G. B.—Cuando Solti estaba en Frankfurt de director musical...**

C. L.—¡Eso es! Yo me iba de Frankfurt con un contrato a Darmstadt, pero él quería que me quedara en Frankfurt, de manera que me hizo volver desde Darmstadt. Canté con Solti "Dorabella", "Brangäne" ¡y durante años y años he estado cantando con Solti!

**G. B.—Por cierto, en Bayreuth cantó usted "Brangäne", con Böhm...**

C. L.—Y "Kundry", con Boulez...

**G. B.—Y nada más. ¿Por qué?**

C. L.—La cuestión es ésta. Yo soy una cantante de Salzburgo, siempre he cantado en el Festival. No puedo cantar tanto entre una y otra representación. Ya sé que hay cantantes, en especial hombres, que cantan por la tarde en Bayreuth, toman el coche para Salzburgo, cantan allí al día siguiente y de nuevo vuelven a Bayreuth. Yo no podía hacer eso. Yo pensaba, como decía mi madre, que era mejor cantar durante muchos, muchos años, Mozart y Strauss... pero no Wagner. Si yo hubiera cantado Wagner cuando era muy joven, entonces se habrían acabado para mí Mozart y Strauss. Primero hay que cantar Mozart, luego vienen Strauss y Verdi... Wagner es el último.

**G. B.—Pero usted sí que cantó Wagner siendo muy joven.**

C. L.—Sí, pero alternándolo. No siempre cantaba ópera, también hacía oratorios, recitales, todo lo cual es muy bueno para la salud de la voz.

**G. B.—A propósito, ¿no llegó usted a cantar con Furtwaengler?**

C. L.—No. Tenía un contrato para





hacer una de las damas, en **La Flauta Mágica**, pero él murió antes...

**G. B.—¡Qué lástima!**

C. L.—Sí, pero la verdad es que al final él casi no podía ya oír.

**G. B.—Actualmente canta usted menos ópera y más recitales.**

C. L.—Sí, todavía hago "Fricka", "Waltraute", "Klitemnestra". Voy al Metropolitan a cantar en el **Anillo**. Y ahora hago el pequeño papel de "Genevieve", en **Pelléas**, en Viena. Pero, en efecto, ya no hago tanta ópera.

**G. B.—Siempre tengo en el recuerdo su formidable confrontación con Hans Hotter, en el segundo acto de Die Walküre...**

C. L.—Hoy no hay nadie como él, nadie.

**G. B.—¿Considera que hay una crisis real de voces? ¿Especialmente en Wagner?**

C. L.—Más que una crisis de voces creo que hay una crisis de personalidades. Hoy no hay personalidades que cantan, sino simplemente cantantes que cantan... Cuando Hotter o Callas aparecían en escena, no era necesario que cantasen, simplemente bastaba con que estuvieran allí y todo el público no podía dejar de mirarlos.

**G. B.—Hotter todavía canta...**

C. L.—¡Sí! **Winterreise**, con más de setenta y cinco años.

**G. B.—Y no hace mucho interpretó en Barcelona el "Doctor Schön", de Lulu.**

C. L.—¡Qué bien!

**G. B.—Volviendo al lied, ¿usted siempre ha alternado ópera y recital?**

C. L.—Sí, siempre, porque mi madre me decía: *No puedes empezar a cantar lieder cuando seas muy mayor. No es posible decir: Bueno, ya no canto más ópera, voy a cantar sólo lied. Porque ser un cantante de lieder es algo más que cantar simplemente lieder. Yo empecé dando recitales, porque era demasiado joven para la ópera. A los diecisiete o dieciocho años cantaba partes muy pequeñas, dos o tres frases a lo sumo. Por eso, desde SIEMPRE vengo haciendo recitales. Claro, hubo una época en la que me dediqué más intensamente a la ópera, pero siempre, siempre, he cantado lieder.*

**G. B.—Me gustaría que me hablara de algunos compañeros suyos, por ejemplo, de Dieskau.**

C. L.—Con Dietrich no he cantado mucho. Hice un "Cherubino" en Salzburgo, con Dieskau como el "Conde"... y nada más.

**G. B.—Pero sí en disco...**

C. L.—Cuando hicimos el **Italienisches Liederbuch** fue curioso, porque lo grabamos por separado. El hizo sus sesiones en Berlín y yo las mías en París.

**G. B.—En cambio, con Schwarzkopf...**

C. L.—Con ella sí que he cantado mucho. Era una colega muy, muy buena. ¡Yo siempre he tenido magníficos colegas! (ríe).

**G. B.—¿Y René Kollo?**

C. L.—¡Oh, sí! Creo que Kollo es una persona muy, muy inteligente. Con él



he cantado bastante... Pero en teatros como la Opera de Viena o el Metropolitan no se llega a hacer amistad con los compañeros. Todo el mundo viene y va, no podemos reunirnos entre las funciones, ¡nunca! Llegamos, cantamos y nos vamos. Es una lástima. Pero, sí, Kollo es un grandísimo colega. Yo creo que cuando los colegas no son tan buenos, es porque tienen miedo de algo. Cuando no están seguros de sí mismos, entonces se portan de manera algo fastidiosa... pero, si no, ¡no hay razón para que no sean buenos colegas! (ríe).

**G. B.—¿Podríamos hablar de sus proyectos?**

C. L.—¿Mis proyectos? ¡Oh, Dios! Primero, voy a París a cantar unas canciones de Mahler para un programa de televisión...

**G. B.—Perdone ¿ya no canta Das Lied von der Erde? Recuerdo aquella entrevista en Canarias, donde usted dijo...**

C. L.—¡Lo escribí en el libro! que aquella era mi último "**Das Lied**", pero luego voy y lo canto en Viena, en París, en Palermo... en todas partes, siempre.

**G. B.—¿Es acaso la obra de su vida?**

C. L.—Amo, sí, profundamente esta obra. No la había cantado por espacio de unos siete años y pensaba que ya no podría hacerlo muy bien... pero salió bastante bien y no he dejado de cantarla.

**G. B.—De las varias versiones discográficas que ha hecho de Das Lied von der Erde, ¿cuál es su preferida?**

C. L.—La de Bernstein. Se hizo en Israel, con la orquesta de Tel Aviv, donde hay tantos austriacos y alemanes, y tiene para mí una emoción especial...

**G. B.—Continuando con sus proyectos...**

C. L.—Sí. Voy a Helsinki a hacer **Kindertotenlieder**, luego tengo clases ma-

gistrales en París para jóvenes estudiantes y el Opéra Studio; después iré a Viena a hacer una película para televisión, "Grandes artistas en Viena", en la que figuran dieciséis cantantes. Yo actúo junto a Edelmiro. Luego, voy a Nápoles, a Milán, a Bruselas, donde cantaré **Elektra**. Después, Nueva York, para grabar el papel de "Fricka" en **Das Rheingold**, dentro del nuevo "**Anillo**" de James Levine para Deutsche Grammophon. Ya hemos grabado **Die Walküre** y ahora, en abril, hacemos **Das Rheingold**.

**G. B.—¿Hay algún otro disco?**

C. L.—Sí, en diciembre pasado hice el **Winterreise**, con Levine, que va a salir ahora, en Deutsche Grammophon. Después, tendremos la celebración del septuagésimo cumpleaños de Bernstein, en Tanglewood. Y luego, Salzburgo, donde cantaré **Winterreise** con Levine. Como ve, no paro...

**G. B.—¿Hay algún proyecto para España?**

(En este punto de la conversación interviene Edelmiro Arnaltes).

E. A.—Es posible que hagamos una gira de conciertos para octubre del 89.

C. L.—Y luego volveré a Gran Canaria, a Las Palmas, para hacer **Kindertotenlieder**, durante el Festival, bajo la dirección de Ashkenazy...

**G. B.—Señora Ludwig, usted se mantiene envidiablemente joven, llena de energía...**

C. L.—Yo tomo mi energía del sol de Gran Canaria. Cuando me siento cansada, me voy al apartamento que tenemos en Gran Canaria para recargar mis baterías y seguir adelante.

**G. B.—Le agradezco, de corazón, estos largos minutos que ha tenido la amabilidad de dedicar a los lectores de RITMO y la felicito nuevamente por su espléndido recital.**

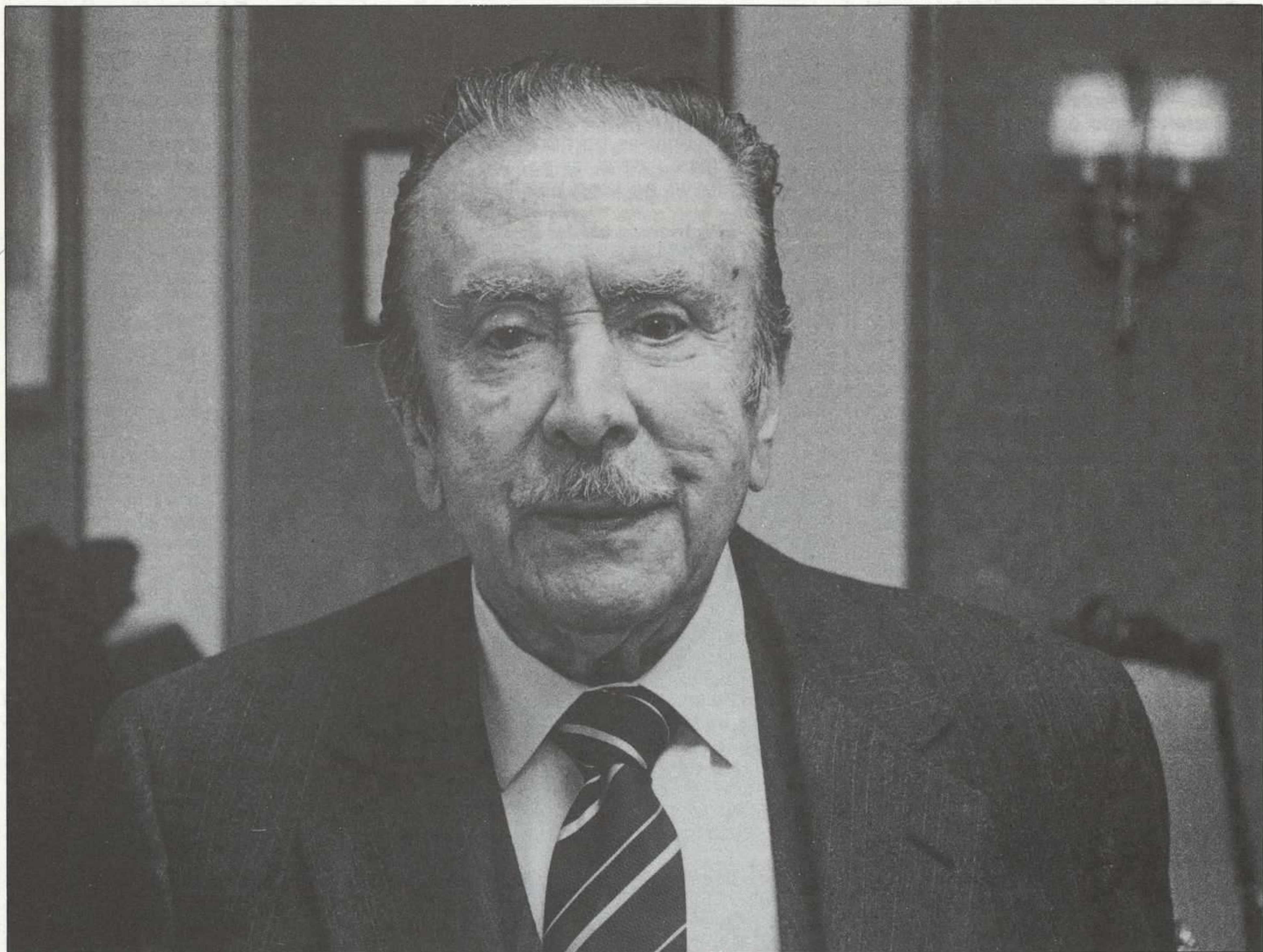
Fotos: MIGUEL LLORENS

# CLAUDIO ARRAU

## El artista y el hombre

**Por X. Casanovas-Danés, L. Sales y J. L. Vidal**

*Uno se acerca casi con reverencia a este anciano pulquérrimo y leve y se pregunta dónde residen la fuerza y el frescor que se producen en cada nueva interpretación después de una carrera de... ocho décadas. Claudio Arrau tiene ahora ochenta y cinco años, su primer concierto público lo dio a los cinco. Algunos intérpretes, mucho antes de esa edad, se han celado voluntariamente para el público y hacen de sus escasísimas reapariciones —temerosos todos de que esa vez sí sea la última— acontecimientos esperados y espectaculares. Arrau está en Barcelona, etapa de una gira que le ha llevado o le llevará a Hamburgo, Berlín, Munich, París, Londres, pero también a Orleans, Le Havre, Friburgo o Düsseldorf. Porque, como si de un pianista novel se tratara, como si hubiera de hacer méritos, Arrau necesita llevar su música simplemente allá donde se den las mínimas circunstancias que la hagan posible. El maestro está sencillamente en activo y no se concibe a sí mismo, mientras aliente, más que como musicalmente en activo. Nos recibe con sencillez absolutamente cordial, brillantes los ojillos inquisitivos e inteligentes, retrepado en solemne sillón que empequeñece aún más su inolvidable figura.*



**X. CASANOVAS-DANES, L. SALES y J. L. VIDAL.—Maestro, no debe ser muy frecuente efectuar una entrevista en castellano...**

**CLAUDIO ARRAU.—**Efectivamente, no es frecuente. Hace tantos años que no lo hablo que casi empiezo a olvidarlo. Mi esposa es alemana y con ella hablo en alemán, que es algo así como mi segunda lengua, porque me trasladé a vivir a Berlín cuando era muy chico. Con mis hijos, acostumbro a hablar en inglés, así que...

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Usted es a un tiempo pianista en activo, mito y auténtico punto de referencia en la historia de la ejecución pianística. Quisiéramos preguntarle si, alguna vez, ha sentido desazón por no haber cosechado un éxito que usted esperaba tras una interpretación de la que estuviera particularmente satisfecho, o, al revés, un triunfo que usted pudiera considerar desproporcionado en un momento dado.

**C. A.—**Miren, situaciones como las que describen se dan siempre en la vida de un artista. En general, puedo decirles que la sensación que se experimenta es, más o menos, la misma en ambos casos. También quiero decir que, normalmente, cuando yo me he sentido particularmente satisfecho de una interpretación determinada, el aplauso y el éxito han sido siempre magníficos. Pero la verdad es que la respuesta a esta pregunta es bastante más complicada.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Con un mismo programa, ante públicos muy diversos, ¿usted interpreta de la misma manera?

**C. A.—**Definitivamente, sí. La interpretación es algo que debe estar por encima de estas contingencias. El mensaje de la obra, o lo que uno piensa que debe ser este mensaje, no puede depender de estos factores. Otro aspecto es que uno vaya variando sus criterios a lo largo de su vida artística, porque nunca se cesa de aprender y de enriquecerse de una forma que por fuerza se ha de traslucir en la interpretación. El proceso de la interpretación es una transformación que puede tener lugar si el artista no decide volverse rígido y mecánico.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Usted, que es una persona extremadamente culta y que no cesa de viajar, habrá experimentado que un paisaje, una obra de arte o un cambio de clima pueden tener su importancia en el estado de ánimo del artista...

**C. A.—**No de una forma directa. Tal vez de una forma indirecta. Quizá a través de las lecturas. Soy un lector impenitente y dedico varias horas cada día a la lectura. En estos momentos, por ejemplo, estoy leyendo un libro fantástico sobre la obra de Mozart, escrito, nada menos, que por un gran amigo de Lenin. Parece extraño, ¿verdad? Pues este señor escribió cosas que demuestran que comprendió como nadie hasta ahora el carácter profundo de la música de Mozart...

**Claudio Arrau, durante la entrevista, degustando un café.**

**Increíblemente, mostró más dificultades para sostener la taza que, después, para tocar un Emperador...**



**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Dejando el margen las influencias pasajeras en un determinado momento, ¿algún otro arte o conocimiento ha sido importante para usted en cuanto a la plasmación de las obras musicales?

**C. A.—**En general, así es. Siempre aconsejo a los jóvenes pianistas que acuden a mí que lean cuanto puedan sobre la época en que fueron escritas las obra que interpretan. Además de la biografía del compositor, deben informarse de todos los aspectos relativos a la circunstancia cultural de aquel momento. Pintura, arquitectura, los progresos que tenían lugar por aquel entonces... Para ser un intérprete válido de un compositor hay que conocer, además, todo el conjunto de su obra. Así, puede darse que la explicación de un pasaje difícil se encuentre en un sinfonía escrita muchos años antes, o después, de la obra que se tiene abierta sobre el atril del piano. Esto me ha ocurrido a mí mismo en multitud de ocasiones. Hay pasajes de algunas **Sonatas** de Beethoven que sólo he llegado a comprender a la luz de la **Missa Solemnis**, por ejemplo. Siempre hay que estar reconsiderando el enfoque de una determinada obra, para hacerlo más justo y profundo. Es un proceso que no termina nunca, si uno no quiere.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**¿Qué piensa de las carreras de tantos pianistas jóvenes que sólo parecen interesados en llegar demasiado deprisa a la fama, o la de aquellos que se tornan selectivos a la primera de cambio y se circunscriben a unos pocos compositores como si fueran especialistas genuinos?

**C. A.—**Me parecen ambas cosas un gravísimo error. Y las dos tienen que ver con lo mismo: con la vanidad del artista, que yo definiría como el peligro principal de todos los que acechan a un intérprete.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Es notorio que usted recurrió en 1924, o sea en una fecha muy temprana, a las técnicas psicoanalíticas para modificar su actitud ante la ejecución en público. ¿Puede contarnos qué le impulsó a a ello?

**C. A.—**Fue en el sentido de mi proyección sobre la música a interpretar en el momento del concierto. Cada vez que tenía que salir a un escenario experimentaba un verdadero bloqueo psicológico que me producía una retracción emocional, la cual me impedía ejecutar como yo quería. Todo se debía a un exceso de perfeccionismo, del horror que llegué a sentir ante la posibilidad de equivocarme, aunque fuera imperceptiblemente. El tratamiento psicoanalítico temrinó con todo eso y dejé, de una vez por todas, de debatirme en un estado de zozobra que no podía controlar.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—**Parece ser que, al hacerlo, siguió el ejemplo de otro pianista ilustre, Edwin Fischer...

**C. A.—**Efectivamente. Un amigo mío sabía que el psicoanálisis le había permitido superar lo que en su caso era una verdadera parálisis ante el hecho de interpretar en público. Le diré aún más: los conciertos que dio a continuación fueron los más hermosos que se puedan imaginar. Fischer había sido alumno del mismo maestro que yo había tenido, Martin Krause, así que pensé: si a él le había ido bien, valía la pena intentarlo. Después de la muerte de mi maestro viví la peor época de mi vida. Profesionalmente tenía mucho éxito y conquistaba grandes premios, pero me sentía muy desgraciado. A los veinte años, al volver a Berlín después de mi primera gira por los Estados Unidos, me sentí tan derrotado que pensé incluso en dejar la carrera y lanzarlo todo por la borda. Fue entonces cuando recurrí al doctor Abrahamson. A los tres años ya había vencido totalmente mis temores, pero mi relación con él duró muchísimo más porque llegó a ser uno de mis mejores amigos. He llegado a interpretar mis propios sueños y a discernir cuáles tienen que ver con la angustia y cuáles no. Como ya he dicho en otras ocasiones, si yo tuviera que formar una escuela ideal de interpretación, una de las asignaturas fundamentales, tanto como cualquiera de las técnicas, sería una formación psicoanalítica del alumno. Solamente cuando el artista llega a

dominar el propio caos psíquico, su creatividad puede explayarse libremente, permitiéndole alcanzar las metas que se haya fijado.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Sus declaraciones de que el preciso momento de iniciar un concierto es uno de los instantes más maravillosos que se pueden vivir servirían para corroborar cuanto acababa de decirnos...**

C. A.—Absolutamente. Y cuando éste deje de ser el caso, dejaré de tocar. La satisfacción ha de ser siempre tan grande que constituya un verdadero acontecimiento para uno mismo. Si se llegara a un punto de indiferencia, esto sería el fin.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—En este sentido, usted debe ser poco sensible a las circunstancias que acompañan cada una de sus apariciones en público.**

C. A.—Sí; un escenario que te gusta más o menos; un público más o menos indiferente... esto son factores que hace tiempo que ya se vencieron y dejaron de influenciarme.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Su nombre se asocia con preferencia al de algunos compositores, como Schumann, Chopin o Brahms, y se le considera el primero de los paladines de Liszt. ¿Piensa que esto es algo así como unas etiquetas?**

C. A.—Sí, y no me gustan, porque no me gusta que se me considere un especialista. Los que se especializan, se empobrecen, y ser capaz de interpretar músicas muy diferentes es beneficioso para el artista.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Pero usted habrá intentado aportar a cada compositor algo nuevo, aspectos que no habían sido destacados antes...**

C. A.—Desde luego, sin la menor intención. Si así fuera, sería una cosa artificial.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Usted ha declarado que lo que más le gustaba de la música de Liszt era su elemento EXA-**

**GERADO.**

C. A.—En efecto. Creo, de todas maneras, que Liza merece una opinión errónea en casi todas partes. Se piensa que no es más que apariencias o drama superficial y yo la considero justamente lo contrario, como algo muy profundo.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Sus años berlineses, a la vera de uno de los discípulos de Liszt, debieron ser fundamentales para usted...**

C. A.—Enormemente. Cuando mi profesor murió, yo tenía quince años, pero ya nunca quise tener otro. No por vanidad; tenía la íntima convicción de que todo lo que se puede enseñar ya me lo había dado Krause. La influencia de otro maestro me hubiera confundido. Y creo que tuve razón.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Tiene algún remordimiento por no haberse dedicado con más intensidad a la música de cámara o de acompañamiento?**

C. A.—La verdad es que públicamente he hecho muy poca. En privado me gusta acompañar. Colaboré con el tenor Richard Tauber, con Szering, algo con Grumiaux, con el Cuarteto Amadeus e hice bastante piano a cuatro manos con Benjamin Britten.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—¿Guarda algún recuerdo especial del Trío que formó con Stern y Casals una vez, en el Festival de Puerto Rico?**

C. A.—Un recuerdo entrañable, sobre todo de Casals. Recuerdo que no se decidía nunca por un tempo o una indicación dinámica que fueran definitivos. En realidad, era una música de cámara improvisada, maravillosamente improvisada, pero impredecible.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—¿Qué opinión le merecen los criterios musicológicos que ahora rigen y las interpretaciones en fortepianos de época?**

C. A.—Creo que es erróneo. El clavecín fue un instrumento que llegó al punto de su máximo desarrollo, lo cual

no es el caso del fortepiano. Es preferible tocar con un piano moderno, precisamente porque se trata de un instrumento que ha sido desarrollado.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—¿Qué le ha impulsado a grabar obras o ciclos varias veces?**

C. A.—Es el público quien le pone a uno en una especie de compromiso y entonces las compañías discográficas casi exigen volver al mismo repertorio. Crean que cada vez va a ser automáticamente una versión diferente y, muchas veces, no lo es.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Pero usted tiene versiones de una misma obra, de Chopin, por ejemplo, muy melódicas y cantadas y otras, posteriores, mucho más ágiles, agonísticas, juveniles...**

C. A.—Bueno, puede ser, pero dentro de ciertos límites...

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—¿Piensa completar la grabación de la obra pianística de Schumann?**

C. A.—Esta es mi intención. Sobre todo, me duele no haber grabado los *Gesänge der Frühe Op. 133*, que es una obra extraordinaria.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—¿Con qué directores colabora con mayor placer?**

C. A.—Con muchos, pero, de los que ahora dirigen, sobre todo con dos: Giulini y Davis. Y también con Barenboim.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Para terminar la entrevista, ¿puede usted desvelarnos qué clase de magia ejerció sobre Otto Klemperer, prototipo del director germánico que uno no asociaría nunca con Chopin, para que llegara a interpretar con usted el primero de los conciertos de una forma tan maravillosa e irrepetible? ¿Tuvo que enseñarle, de alguna manera?**

C. A.—Ciertamente. El estaba muy convencido de sí mismo, pero en el transcurso de los ensayos llegó a confesarme que estaba un poco desorientado. El rubato, por ejemplo: él no había pensado nunca en hacer rubato. Al principio se oponía, pero, después, le gustó... le gustó muchísimo. Fue una experiencia muy interesante para mí.

**X. C.-D., L. S. y J. L. V.—Usted ha interpretado poca música española. ¿Qué piensa al respecto?**

C. A.—Sí, es verdad. Pero siempre he tenido alguna obra de Falla o de Albéniz en programa. Me encanta la difícilísima *Iberia*... Y me gusta muchísimo Granados. De Turina no he hecho prácticamente nada, y la música de Mompou, aunque a él lo traté mucho en Buenos Aires, la verdad es que no me interesó demasiado porque está muy alejada de la música que a mí me gusta.

(La entrevista ha de concluir necesariamente. Comprendemos que no podemos abusar más del tiempo del maestro, cuya afabilidad y generosidad la haría, de otra forma, más larga. Con el artista y el hombre Claudio Arrau se podría hablar interminablemente... de todo.)



En la foto, con dos de los entrevistadores, José Luis Vidal (izquierda) y Xavier Casanovas-Danés.

Fotos: BARCELÓ

# MI PROFESOR, CLAUDIO ARRAU

Por Joan Moll

**E**n febrero pasado Claudio Arrau cumplió 85 años. Se ha dicho muchas veces, y con razón, que es el último gran ejemplo de un arte pianístico entroncado con la mejor tradición del siglo XIX. Con el presente trabajo quisiera rendir un tributo de gratitud al gran maestro, al gran pedagogo que es Claudio Arrau, refiriendo mis experiencias a un grupo de pianistas que, en la década de los 60, tuvimos la inmensa suerte de disfrutar de sus clases y de su amistad. Un sistema de dar clases, por cierto, que, al igual que su forma de tocar, pertenece a otra época, a una concepción de las relaciones humanas que ya no se encuentra en nuestro mundo, frío y tecnificado.

## Cómo llegué hasta Arrau

A fines de 1958 me desplazé a la ciudad alemana de Wuppertal para perfeccionar estudios con la pianista Margot Pinter. Al cabo de año y medio ella cambió de residencia y me encontré sin profesor. Permanecí en Wuppertal, donde me ganaba la vida, y al cabo de cierto tiempo sufrí la típica crisis que nos hace dudar de si vale la pena seguir con el piano. Decidí recabar la opinión de los pianistas que actuaran en aquella ciudad, y el primero, y para mí definitivo, fue Claudio Arrau.

Averigüé a qué hora estaría estudiando en la sala de conciertos y allí me dirigí, sin encomendarme a Dios ni al diablo. Estaba tocando el **Carnaval de Viena**, de Schumann, y, para no interrumpirle, tomé asiento en la sala. El se apercibió de mi presencia (más tarde supe que le molesta mucho que le escuchan cuando trabaja) y pronto hizo una pausa. Entonces subí al escenario y, después de pedirle excusas por mi atrevimiento, le expliqué mi problema y le pregunté si aceptaría escucharme para darme un consejo. Aceptó hacerlo, pero no en Wuppertal, donde no disponía de tiempo, sino una semana más tarde, en Munich, ciudad en la que iba a pasar algunas días. Allí me dirigí, y me citó en el estudio que la casa de pianos Lang cedía a los pianistas. Nunca olvidaré lo que supuso para mí el que, después de tocar para él la **Balada núm. 4**, de Chopin, me dijera que tenía muchísimo talento, me animara a

seguir adelante y accediera a mi petición de recibir clases suyas.

Aquella misma tarde acudí a Widenmayerstrasse, a casa de la encantadora señora Spangenberg, donde iban a recibir clase algunos alumnos. Estaban Daniela Ballek, Wolfgang Leibnitz, Greville Rothern y Bill Woodrum (además de la señora Spangenberg y su hija Anngret), y fui admitido en aquel círculo con una cordialidad abrumadora. Muchas veces volví durante los 9 años siguientes a aquella casa, que miraba al río Isar, para recibir clases de Arrau o asistir a las que daba a mis compañeros.

En una ocasión, por cierto, al llegar allí me llevaron a la cocina, donde estaban congregados todos los alumnos en silencio para no entorpecer la entrevista que mantenía Arrau en la sala del piano con un joven y ya famosa pianista. Se oía la **Sonata Op. 111**, de Beethoven. Cuando Arrau hubo despedido al pianista, accedimos a la sala y nos comunicó su magnífica impresión: el pianista era Daniel Barenboim.

En otra ocasión, totalmente inolvidable, Arrau tocó allí para nosotros, a fin de refrescarlas, las obras que iba a interpretar en el siguiente recital. ¡Qué lujo, un recital de Arrau para cinco per-



POLYGRAM



Arrau, rodeado de sus alumnos. A la izquierda, Joan Moll; a la derecha, Jörgen Thomsen y Larissa Kylius.

sonas! Años más tarde lo hizo también en Colonia. Para comprender la capacidad de trabajo y también la generosidad de Arrau (quien nunca nos quiso cobrar nada por sus clases), hay que saber que en sus giras de aquellos años por Alemania y países centroeuropeos daba una media de cuatro a cinco conciertos a la semana. Que en medio de tantos viajes y los necesarios ensayos con orquesta encontrara tiempo y energías para ir dándonos clase, resulta incomprensible. Y más teniendo en cuenta que cuando toca siempre se entrega totalmente, incluso en los ensayos orquestales. Cuando le decíamos que dosificara su esfuerzo en el ensayo si tenía que tocar la misma noche, contestaba que le era imposible tocar la música sin sentirse completamente involucrado.

### Los viajes con Arrau

Naturalmente, sus continuos desplazamientos nos obligaban a viajar con él. Su agente de New York nos mandaba la relación de ciudades en las que iba a tocar, y cada alumno viajaba a los sitios que le permitían sus posibilidades económicas. En muchas ciudades no daba clase, pero la convivencia y los constantes cambios de impresiones eran muy enriquecedores. Pasábamos el día juntos, asistiendo a los ensayos orquestales, y durante las comidas se comentaban los conciertos, los directores, la calidad de las orquestas, las obras, etc. Nos llamaba humorísticamente sus *affen*, sus *monos*, que pretendíamos imitar su forma de tocar. Antes de hablar de sus clases propiamente dichas, relataré algunas anécdotas que ilustran cómo el contacto continuo con el maestro se convertía en una clase ininterrumpida.

Una vez llegué tarde a una cena y habían estado analizando el **Concierto**

de Schumann. Arrau dijo: *Vamos a poner a prueba a Juan: a ver si sabe en qué momento del primer tiempo aparece el motivo descendente que realiza el piano dialogando con la orquesta en el segundo movimiento* (Fa, Re, Si, Sol, Sol sostenido, Si, La, Fa, Mi). Entonces continuaron cenando todos en silencio mientras yo me concentraba e iba resiguiendo de memoria toda la obra. Cuando al fin encontré el motivo en cuestión, ya al final de la cadencia, se alegró, y más aún cuando le indiqué las partes del tercer tiempo en que aparece ese mismo motivo. Nos insistía siempre en la necesidad de encontrar las relaciones motivicas y estructurales dentro de cada obra. Para mí fue una revelación aquel hallazgo al final de la cadencia, y le dije que entonces comprendía por qué él lo tocaba de la forma que lo hace, tan distinta a la mayoría de pianistas. Lo que casi siempre se toca como una figuración descendente, bri-

llante y rápida, después de la última gran subida de la cadencia, suena en sus manos como el anuncio de algo nuevo e importante, y adquiere otra dimensión. Uno se da cuenta entonces de que aquella es la forma VERDADERA de tocarlo, para hacer justicia a la obra. Y ya no es posible tocarlo *como si no estuviera pasando nada*, en frase que repite Arrau con mucha frecuencia refiriéndose a pianistas o directores que, por ejemplo, no preparan la reexposición de un primer tiempo de sonata o concierto. En cierta ocasión nos comentaba indignado, después de un ensayo con un joven director alemán que le había sugerido suprimir un ritardando porque *se perdía la gran línea* (die grosse Linie): *Es absurdo. ¡Como si la gran línea consistiera en tocar siempre a tiempo! Precisamente la manera de dar forma al conjunto es destacar cada una de las partes.*

Cuando le preguntamos qué obras consideraba las cumbres de la creación pianística, citó en primer lugar las últimas **Sonatas** de Beethoven e inmediatamente después las últimas de Schubert.

A la pregunta de un periodista sobre qué disco se llevaría a una isla desierta, contestó que, si sólo pudiera llevarse uno, escogería la grabación de la **Suite Iberia** por nuestra Alicia de Larrocha.

Otras veces nos hablaba de experiencias con artistas que había conocido o escuchado (Nickisch, Busoni, D'Albert, Teresa Carreño, Furtwängler...), o de cómo era su profesor Martin Krause. O de sus dificultades cuando Krause murió (Arrau tenía entonces 13 ó 14 años, y ya no tuvo nunca más otro profesor), precisamente cuando él más le necesitaba por su difícil paso de la etapa de niño prodigio a la pubertad. Decía que por nada del mundo querría volver a pasar aquella época de su vida.

A veces no tocaba bis alguno, pese a la insistencia del público. Al preguntarle la causa nos dijo que, después de según qué obras (el **Carnaval** de Schumann, por ejemplo), no se puede tocar



Claudio Arrau, a los 17 años, con su maestro Martin Krause.

propinas, para no romper la atmósfera creada. ¿Entendería el público estos sutiles motivos?

De hecho, el gran público no asimila en su auténtica y profunda dimensión el arte de Arrau. Una vez dio un recital con éxito clamoroso en el Concertgebouw de Amsterdam y al día siguiente asistimos juntos al recital de otro pianista, de características muy distintas a las suyas, tendiendo a la superficialidad aparatosa, cuyo nombre obviamente omitiré. El éxito fue también clamoroso. Y después nos preguntábamos cómo era posible que fuera el mismo público el que se había entusiasmado con las dos formas de tocar.

No faltaba el buen humor en el grupo, y Arrau seguía con gusto las bromas. Como cuando una alumna, aprovechando que él estaba distraído, metió una cucharada de sal en la taza de café que él iba a beber. Después de removerlo con toda parsimonia, bebió un sorbo y siguió hablando sin inmutarse en absoluto. Todos esperábamos su reacción de sorpresa y los sorprendidos fuimos nosotros, con gran regocijo por su parte. Se había dado cuenta de la maniobra y nos devolvía la pelota, entre las risas de todos. Naturalmente, le encargamos otro café.

Era proverbial su buen apetito. Todo le hacía ilusión, y cuando, después de escoger el menú iban llegando los platos, siempre le resultaba más apetitoso lo que habíamos encargado nosotros, aunque rechazaba nuestras ofertas de intercambio.

Antes de los conciertos solía beber leche, y uno de nosotros era el encargado de comprarla. Bromeando llegamos a la conclusión de que habría que agenciarse una vaca, o que en cada ciudad hubiera una vaca municipal para estos menesteres.

Por cierto que me impresionaba verle en el camerino una hora antes del concierto, mientras se tomaba a sorbos la

leche, hojeando atenta y parsimoniosamente las partituras que había interpretado miles de veces en público.

Otras veces había que insistirle para que fuera a trabajar al piano. Recuerdo que una vez en Colonia se le hacía una montaña el tener que ir a estudiar una hora. Se lamentaba con humor, juntando las manos teatralmente: *Womit hab'ich...? Womit hab'ich...? Womit hab'ich das verdient? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?)*.

Su capacidad para recuperar fuerzas es admirable. Un día estábamos haciendo tiempo en el salón del Hotel Kaiserhof de Wuppertal antes de ir al ensayo. El estaba cansado y dijo que necesitaba dormir diez minutos. Se reclinó en la butaca y se durmió instantáneamente, despertando a los 10 minutos exactos con un aspecto totalmente descansado.

Su desgaste de energía en cada concierto es enorme, y necesita reponerla con una buena cena. Ello suponía un problema, dado que se encontraba cerrada la mayoría de restaurantes a la hora en que finalizaban los conciertos. Siempre comentaba con nostalgia la situación en España, donde se podía cenar hasta horas muy avanzadas (ahora la cosa también ha cambiado). En una ocasión, en Wuppertal, después de un largo recorrido en busca de un restaurante abierto, acabamos en uno de esos clubes nocturnos donde para entrar hay que tocar el timbre y soportar un examen previo a través de una mirilla. El servicio se extrañó de que, en vez de bebidas alcohólicas, solicitáramos lo más nutritivo que tuviera, y allí cenamos, en una fuerte penumbra y acompañados por miradas divertidas y alguna que otra insinuación del personal femenino.

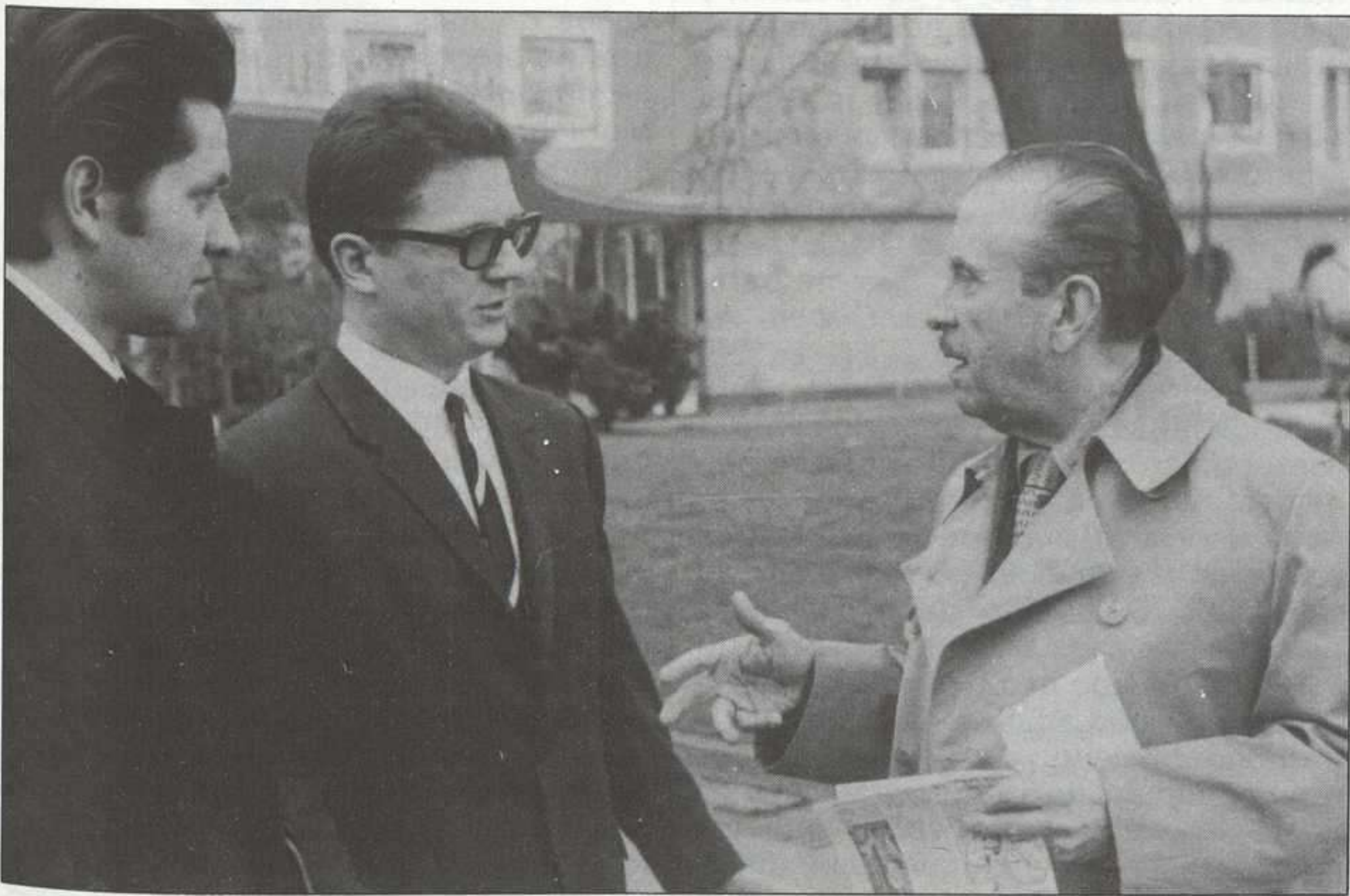
Al llegar a una ciudad, si tenía un día sin concierto, nuestro primer trabajo era averiguar qué obra teatral, ópera o ballet se ofrecía aquella noche. Su sed

de cultura, y muy especialmente de lectura, es insaciable. Había que localizar las mejores librerías, donde compraba verdaderos montones de libros, que nosotros mandábamos por correo a su casa de New York (no sin que antes él hubiera puesto su nombre en cada uno de ellos, además de la ciudad y la fecha de adquisición). Sólo se quedaba algunos para leer en el viaje, los que consideraba que no podían esperar, que TENÍA que leerlos enseguida. No se cansaba de repetirnos que había que dedicar varias horas diarias a la lectura.

Destacaré por último su trato afectuoso y su profundo, casi paternal, interés por nuestros problemas, así como la paciencia y amabilidad con que atendía a las interminables colas de admiradores después de cada concierto, o a las antiguas amistades que tenía en cada ciudad. En varias ocasiones, no obstante, recuerdo auténticos juegos de escondite para esquivar a personas especialmente pesadas que tenían la pretensión de cenar con él, y su traviesa expresión de triunfo cuando conseguía quedarse con su grupo de *monos*. Llegamos a constituir una especie de segunda familia para él, que pasaba tantos meses seguidos fuera de su casa.

### Las clases de Arrau

Normalmente eran clases conjuntas, con lo que todos sacábamos provecho de lo que decía a cada uno. Solamente una vez tuve una clase para mí solo, en Essen, trabajando la **Tercera Sonata** de Weber. Nunca se sentaba al piano para demostrar cómo había que tocar algo. Su capacidad de comunicación es enorme, y a veces tenía expresiones sorprendentes, pero muy gráficas, como una vez en que estaba trabajando con una alumna el **Pour le piano**, de Debussy. Al final de la Zarabanda, cuando por fin llega el acorde de tónica después de dos largos compases de imprecisión, dijo que había que esperar mucho antes de pulsarlo, haciéndolo desear, y que *debía producir el mismo efecto que... un baño caliente*. En esa misma clase, para demostrar a la alumna que el tempo era demasiado lento, le dijo que la zarabanda era una danza andada, e hizo que la tocara mientras él caminaba solemnemente por la habitación, protestando cuando la exagerada lentitud le obligaba a quedar con un pie en alto. Respecto al adecuado carácter de la introducción de las **Baladas núms. 1 y 4** de Chopin, nos decía que era como alguien que va a narrar una historia y está intentando recordar el principio. *¿Cómo era...?* (donde está la nota larga), ¡Ah, sí, ya lo tengo!, e inicia la narración. En otra ocasión nos decía que las Sonatas de Mozart contienen la misma variedad de personajes y situaciones que sus óperas, y cantaba el fragmento de la Sonata que estábamos trabajando, imitando a los cantantes según lo exigía el contenido musical.



De izquierda a derecha, Wolfgang Leibnitz, Joan Moll y Claudio Arrau. Bonn, 1970.

Su paciencia y comprensión son enormes. Conocía muy bien los límites de cada uno y aplicaba la regla pedagógica de no exigir a nadie más de lo que podía dar, aunque sí el máximo posible. Nunca le oí alzar la voz ni increpar a un alumno. Se salía de sus clases animado, más confiado en las propias fuerzas, nunca hundido. Aun sabiendo que corro el peligro de ser tildado de presuntuoso, no quiero dejar de contar una anécdota personal que demuestra cómo nos sabía animar Arrau. Hace pocos días me entrevisté con él en Barcelona y le pedí permiso para narrarla, a lo que accedió. Ya dije antes que la pieza con que me presenté a Arrau fue la **Balada núm. 4** de Chopin. Más tarde la trabajé con él, y su opinión era muy favorable. El la interpretó en un recital en Düsseldorf y, de regreso en coche al hotel con el organizador, René Heinersdorff, me dijo: *Hoy he tocado su Balada, Juan...* Asentí, halagado, y añadió: *Estaba francamente nervioso porque sabía que usted estaba en la sala.* Me quedé de piedra. Nunca le agradeceré lo suficiente el haberme dado aquella inyección de confianza en mí mismo, aunque siempre lo he considerado una bondadosa exageración.

Una característica del arte de Arrau es que su asombrosa capacidad técnica nunca se exhibe como un fin en sí mismo, sino supeditada totalmente al mensaje musical. La típica calidad de su sonido, nunca agresivo dentro de la máxima potencia, y su admirable legato, no son fruto de la casualidad, sino el resultado de una forma muy concreta de atacar al teclado, o sea, de su técnica. Cuando me aceptó como alumno me recomendó para ganar tiempo que aprendiera esa técnica con su alumno, Greville Rothon, y más tarde la trabajé también en numerosos cursos con su compatriota y gran amigo, el magnífico músico y pedagogo que fue Rafael de Silva.

La base de su técnica consiste en, partiendo de una relajación total, involucrar a todo el cuerpo en la transmisión del impulso al piano. El agarrotamiento nos bloquea, tanto física como psíquicamente. El sonido no se produce por el martilleo de los dedos, la muñeca o el antebrazo sobre el teclado, sino por una serie de formas distintas de ataque: por caída del peso desde el hombro, desplazamiento de ese peso, por impulso desde la espalda, por movimiento lateral de todo el brazo o rotatorio de la muñeca. La acción individual de los dedos, con ser muy importante, debe ir integrada casi siempre dentro de algunos de estos movimientos de las articulaciones mayores. Por ignorar esto muchos pianistas, que tienen bonito sonido cuando tocan suave o mezzo-forte, producen una sonoridad agresiva y distorsionada en cuanto llegan al forte o fortissimo. Esto no puede pasar nunca con el impulso desde el asiento (*Aus dem Popo, desde el pompis*, según nos decía). Toda la energía del cuerpo se vierte hacia el

teclado. Hasta el punto de que, ensayando Arrau el **Totentanz**, de Liszt, con la Orquesta de Colonia bajo la dirección de Rudolf Kempe, el enorme piano de cola se puso en movimiento, obligando a los dos primeros violonchelistas a levantarse y retroceder asustados. Fue una escena inolvidable.

Y el fraseo aplicando la rotación de muñeca o el ataque lateral produce un legato, una fusión de sonido; imprime a la frase una dirección hacia el punto culminante y una posterior regresión, que no se pueden conseguir con la mera técnica de dedos. En sus manos el piano hace olvidar la percusión de la cuerda.

Otro aspecto importantísimo son sus digitaciones, fruto de muchísimos años de experiencia en los escenarios (¡lleva 80 años dando conciertos!). En una clase sobre el **Primer Concierto** de Liszt el alumno no conseguía dar suficiente fuerza a un pasaje. Arrau le dijo: *Con esa digitación no lo conseguirás nunca. La única que te lo permitirá es...* Se quedó parado y, ante nuestra expectación, sonrió con picardía y se preguntó: *¿Debo revelar mis secretos?* Naturalmente, lo reveló, y el pasaje sonó como debía. A veces sus digitaciones parecen absurdas, pero, al trabajarlas, uno se da cuenta de que el resultado es óptimo. Sirva como ejemplo su magnífica edición de las **Sonatas** de Beethoven para la Peters (¡y no sólo por sus digitaciones!).

Pero la técnica sólo es un medio para transmitir la idea musical, y Arrau es el gran maestro de la profundización en la música. Nada en sus interpretaciones es superficial, ni metronómico, ni casual. Su norma suprema es la honestidad, el respeto al autor y su obra, la fidelidad máxima al texto, lo cual obliga a buscar las ediciones más fiables, a estudiar a fondo al compositor y su circunstancia, a procurar conocer su obra completa. Nos instaba a hacer todos los matices indicados por el compositor, y después añadir los que nos parecieran indicados por motivos estrictamente musicales. En mi clase con la **Balada núm. 4** me permití hacer un pianissimo súbito en un sitio donde Chopin indicaba un diminuendo. Me interrumpió preguntando por qué lo hacía, y al decirle que me gustaba, que me parecía bonito así, sólo dijo: *Chopin ha escrito un diminuendo...* El realizar todas las repeticiones indicadas por el compositor es para él tan obvio como el escrupuloso respeto a su escritura pianística, no admitiendo nunca los ARREGLOS o reparticiones de una dificultad entre ambas manos, para facilitar su ejecución. Si alguno de nosotros se permitía una cosa así, surgía la pregunta: *¿Qué ha sido eso?*, dicha en el tono de alguien que acaba de sorprender a un niño haciendo una trastada. Nos argumentaba que la dificultad técnica tiene un valor expresivo, y que los pasajes difíciles tienen que sonar difíciles. Y que, cuando un compositor que dominaba el piano escribía algo de una

forma concreta, era porque quería que sonara de esa forma. Lo que no tolera en absoluto es que se cambie el texto del compositor, sea para hacerlo más fácil o más efectista. Considera que, si uno no puede tocar un pasaje tal y como lo escribió el autor, debe renunciar a tocar esa pieza en público. El ejemplo más típico son los trinos de las dos manos en el tema principal del primer tiempo del **Concierto en Re menor** de Brahms, que tantos pianistas, incluso famosos, cambian por un trinado de octavas alternadas con ambos brazos. Nos decía: *Brahms conocía la posibilidad de trinar con octavas alternadas. Si no lo escribió, es porque quería que sonara de otro modo.* Realmente, enmendar la plana a Brahms o a Beethoven (¡las octavas quebradas del final de su **Tercer Concierto!**) para hacer concesiones a la galería, es como pintar de carmín la boca de la Mona Lisa para dar más vida a su sonrisa.

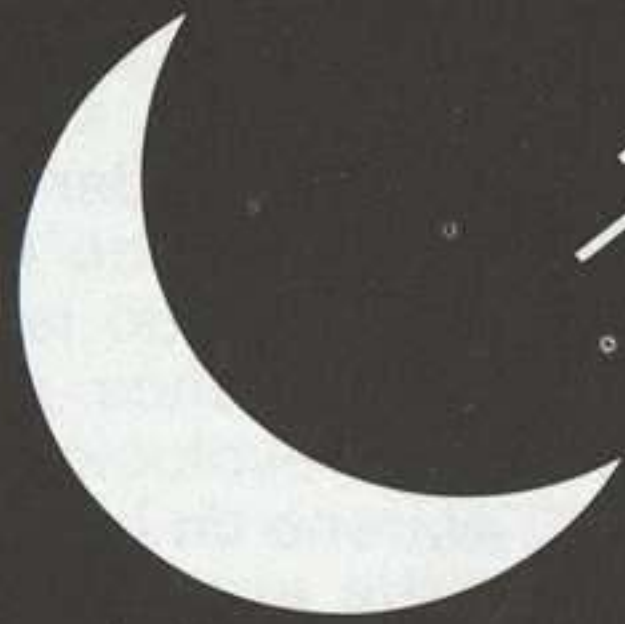
Arrau es un ejemplo vivo de aplicación de las reglas de la agógica, y en sus clases nos desvelaba el juego de tensiones armónicas, interválicas, rítmicas o estructurales que exigen pequeñas retenciones del tiempo. *Sich Zeit nehmen*: tomarse tiempo según qué momentos; respirar (*¡Se aprende tanto de los BUENOS cantantes!*); que los crescendi y los acelerandos nunca parecieran fáciles, sino conseguidos en lucha con una fuerza contraria; analizar a fondo las obras; hacer cantar todas las voces, y no sólo la melodía principal (*¿Qué está pasando en este fragmento?*, era su pregunta cuando omitíamos algún detalle contrapuntístico, estructural o armónico importante), eran algunas de las reglas de oro que nos inculcaba y que él tan magistralmente aplica al tocar. Nos incitaba a replanteárnoslo todo, a ver las obras con ojos vírgenes, huyendo de versiones estereotipadas, a estar abiertos a todo, a llenarnos de cultura y de vida.

Sus clases eran muy intensas, a veces de más de cuatro horas, hasta que de pronto decía: *Hasta aquí. Ahora ya no puedo más.* En una ocasión en Munich, después de dar clase a tres alumnos durante toda la tarde, suspiró aliviado dando por terminada la sesión. Al día siguiente salía de viaje. Pero al darse la vuelta me vio y dijo: *¿Cómo? ¡Juan no ha tenido su clase!* Yo insistía en que no se preocupara, pero automáticamente decidió retrasar unas horas la partida del día siguiente y nos citó a todos para asistir a la que sería mi primera clase con Arrau.

Espero no haber cansado a nadie con estas impresiones personales. Soy consciente de que tuve una gran suerte al poder vivir las experiencias que he relatado. Arrau es un hombre enciclopédico, como salido del Renacimiento, y un modelo de humanidad y de ética profesional. Vaya con estas líneas mi más profundo agradecimiento al Maestro, con mi ferviente deseo de que pueda todavía seguir muchos años enriqueciendo a la humanidad con su arte.



# GRANADA' 88



XXXVII festival internacional  
de música y danza

18 de junio a 6 de julio

XIX curso manuel de falla

27 de junio a 9 de julio

palacio de carlos V  
teatro del generalife  
patio de los arrayanes  
auditorio manuel de falla  
colegio mayor santa cruz la real

<b>1</b>	18 junio	Philharmonia Orchestra Montserrat Caballé, soprano Esa-Pekka Salonen, director Stravinsky, Wagner, Debussy, Strauss
<b>2</b>	19 junio	Philharmonia Orchestra Alicia de Larrocha, piano Esa-Pekka Salonen, director Beethoven, Bruckner
<b>2 A</b>	19 junio	Memorial Andrés Segovia Eliot Fisk, guitarra Scarlatti, Bach, Barrios-Mangore, Berio, Paganini
<b>3</b>	20 junio	Homenaje a Frederic Mompou (1893 - 1987) Montserrat Caballé, soprano Alicia de Larrocha, piano Frederic Mompou: obras para piano, voz y piano
<b>4</b>	21 junio	The Hilliard Ensemble The Western Wind Choir Paul Hillier, director Arvo Pärt: Pasión según San Juan
<b>4 A</b>	21 junio	Memorial Andrés Segovia Michael Lorimer, guitarra Albéniz, Segovia, Villalobos Corbetta, Anónimos
<b>5</b>	22 junio	The Hilliard Ensemble Paul Hillier, director Weir, Stirling, Anónimos, Pärt, Sherynghan, Power, Cornysh
<b>5 A</b>	22 junio	Memorial Andrés Segovia Eduardo Fernández, guitarra Dowland, Britten, Legnani, Ponce Rodrigo
<b>6</b>	23 junio	Memorial Andrés Segovia Julian Bream, guitarra y laúd Narváez, Dowland, Sor, Rodrigo Walton, Lutoslawski
<b>7</b>	24 junio	Orquesta de Cámara de Holanda Coro del Festival de Brighton (presentación en España) Faye Robinson, soprano. Janet Perry, soprano. Martyn Hill, tenor. Luis Alvarez, barítono. Antonio Ros-Marbà, director Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía n.º 28; Misa, n.º 18 «Gran Misa»

<b>8</b>	25 junio	Orquesta de Cámara de Holanda José Carlos Cocarelli, piano..... Antonio Ros-Marbà, director Beethoven, Liszt, Schönberg
<b>8 A</b>	25 junio	Memorial Andrés Segovia Godelieve Monden, guitarra Alfonso X el Sabio, Weiss, Scarlatti, Populaenko, Pujol, Lázaro, Barrios-Mangore, Segovia, Rodrigo
<b>9/10</b>	26 junio 27 junio	Ballet del Teatro Lírico Nacional Maya Plisetskaya, Directora Artística Ivanov, Plisevski, Tchaikovsky: El Lago de los Cisnes. Ray Barra/Dvorak: Nocturno. Plisetski/Mahler: Canto vitale. Alonso/ Bizet/ Schedrin: Carmen. (Programa estreno en España)
<b>11</b>	28 junio	Orquesta Nacional de España Günther Herbing, director Gustav Mahler: Sinfonía n.º 7
<b>11 A</b>	28 junio	Memorial Andrés Segovia Alirio Díaz, guitarra Ponce, Moreno Torroba, Castelnuovo-Tedesco, Albéniz
<b>12</b>	29 junio	Orquesta Nacional de España Joaquín Achúcarro, piano Jesús López Cobos, director Toldrá, Falla, Dvorak
<b>12 A</b>	29 junio	Memorial Andrés Segovia María Esther Guzmán, guitarra Dowland, Bach, Giuliani, Gerhard, Paganini, Albéniz, Mertz
<b>13</b>	30 junio	Orquesta Barroca de la Comunidad Europea Tini Mathot, clave. Mireia Hernández, clave. Albert Román, clave. Ton Koopman, clave y director Bach, Haendel
<b>13 A</b>	30 junio	Memorial Andrés Segovia Manuel Cano, guitarra Composiciones y arreglos de Manuel Cano
<b>14</b>	1 julio	Claudio Arrau, piano Beethoven, Liszt

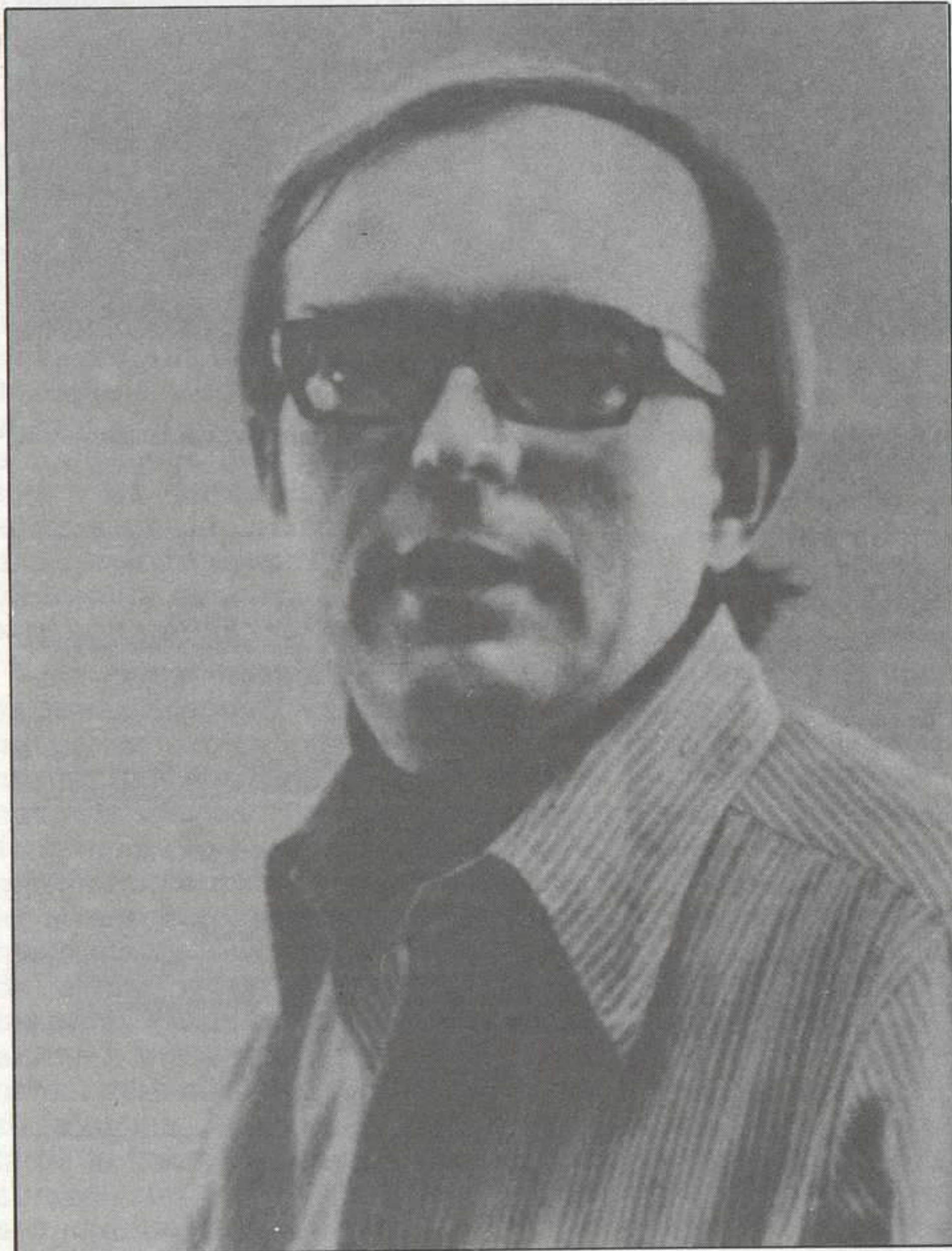
EXPOSICIONES, CONFERENCIAS, VIDEOS.

<b>15</b>	2 julio	Ballet del Gran Teatro de Ginebra Aráiz: Tango
<b>16</b>	3 julio	Ballet del Gran Teatro de Ginebra Prado/Aráiz: Pantheon. Poulenc/Aráiz: Escenas de Familia. Mahler/Aráiz: Adagietto Debussy/Aráiz: La Mer
<b>17</b>	4 julio	Cuarteto Orlando Andrew Marriner, clarinete Beethoven, Britten, Mozart
<b>17 A</b>	4 julio	Noche de Flamenco FLAMENCO ESA FORMA DE VIVIR
<b>18</b>	5 julio	Ballet de Antonio Gades Gades/Bizet/Popular: Carmen
<b>19</b>	6 julio	Ballet de Antonio Gades Gades/Lorca/Popular: Bodas de Sangre
XIX CURSO MANUEL DE FALLA CONCIERTOS Y RECITALES		
	2 julio	Grupo Círculo de Madrid Esperanza Abad, soprano José Luis Temes, director García Román, Durán-Loriga, de las Heras, de la Cruz, Garrido, J. M. López (Compositores españoles de hoy)
	3 julio	Schola Gregoriana Hispana Francisco Javier Lara, director Canto litúrgico gregoriano y mozárabe Misa en memoria de músicos españoles fallecidos
	3 julio	Grupo Sema Juan José Rey, director Alfonso X el Sabio, Marcabrú, Comtesa de Dia, Anónimos (Difusión del patrimonio musical español)
	5 julio	Guillermo González, piano Halfiter, Falla, Debussy, Ravel, Albéniz (Música española y europea de inspiración española)
	6 julio	Christophe Coin, violoncelo Patrick Cohen, piano Beethoven
	7 julio	Concierto de alumnos del curso Manuel de Falla
	8 julio	Cuarteto Mosaïques José Miguel Moreno, guitarra Haydn, Boccherini, Mozart

Reserva de localidades e información:

En la sede del Festival, C/. Gracia, 21 - 4.º piso 18002 Granada Apartado de Correos, núm. 64 18080 Granada  
Telfs.: 26 74 42 - 26 74 43 - 26 74 44 - 26 74 45 Télex: 78449 fimg e  
Horario Taquilla (a partir del 16 de Mayo): de 10 hrs. a 14 hrs. y de 17 hrs. a 19 hrs.

# ESTRENO MUNDIAL DE "ZAPATA" (IMAGENES PARA ORQUESTA), DE LEONARDO BALADA



Zapata fue un encargo de la Opera de San Diego, cuyo estreno se aplazó. En la foto, Leonardo Balada, su autor.

El pasado 18 de marzo, la Orquesta Nacional de España, dirigida por Walter Weller, ofrecía el estreno mundial de **Zapata: imágenes para orquesta**, de Leonardo Balada. Con este motivo, el compositor catalán afincado en Estados Unidos habló para los lectores de RITMO (de la que fue corresponsal al trasladarse a Nueva York en 1956) acerca de su nueva obra y del próximo estreno de su ópera **Cristóbal Colón** el 12 de octubre, en el Liceo de Barcelona.

**RITMO.—Esta obra sinfónica recoge motivos de la ópera Zapata, que usted escribió en 1984. ¿Cómo surgió la idea de componer una ópera sobre el popular revolucionario mexicano?**

LEONARDO BALADA.—Fue un encargo de la Opera de San Diego, que en aquel momento quería estrenar una nueva ópera coincidiendo con el vigésimo aniversario de su fundación. Puesto que San Diego está junto a México, pensaron en la figura de Emiliano Zapata, que iba a ser interpretada por Sherrill Milnes. Sin embargo, actualmente las compañías de ópera americanas su-

fren importantes restricciones económicas, y el estreno ha debido ser aplazado. Así que estas **Imágenes para orquesta**, que terminé el mes de diciembre, son una auténtica primicia.

**RITMO.—En sus obras más recientes se advierte la presencia de elementos populares, tanto sudamericanos como españoles. ¿A qué se debe su interés por el folclore?**

L. B.—Desde hace trece o catorce años, cuando compuse los **Homenajes a Casals** y a **Sarasate**, vengo incorporando temas melódicos a mis texturas personales. En esta suite hay tres temas populares: "La Cucaracha", el "Jarabe" y "Adelita". Los demás temas son míos, aunque están también inspirados en otros mexicanos.

**RITMO.—¿Quiere esto decir que hay una renuncia a la vanguardia?**

L. B.—Como muchos otros compositores, yo estoy en un momento de síntesis. Después de la tormenta de la vanguardia viene la serenidad. Es lo que ha ocurrido siempre. Yo hice mi propia vanguardia, y lo que más me interesa en

este momento es consolidar mi estilo, aunque no reniego de todo lo que he hecho. Lo malo es cuando la gente se queda estancada en unos principios, sin capacidad para evolucionar.

**RITMO.—El estreno de la ópera Cristóbal Colón estaba anunciado para el pasado mes de septiembre, pero ha tenido que aplazarse por la enfermedad de José Carreras. ¿Cómo ha sido su trabajo en esta ópera, y en concreto su colaboración con Antonio Gala?**

L. B.—Las relaciones han sido excelentes. Nos conocimos en el verano del 84, cuando hicimos el croquis general de toda la obra, concretando exactamente el plan de cada escena. Posteriormente, me mandó el libreto y me dio libertad plena para cortar o repetir partes del mismo. Yo efectúe algunas modificaciones que creí oportunas. La ópera se desarrolla en la travesía del Atlántico, en la Santa María, y hay una serie de "flash-backs" que van recordando las peripecias que tuvieron hasta conseguir el apoyo de los reyes, los problemas con la comisión de Salamanca... Colón piensa en su amante, Beatriz, a la que dejó en Córdoba; Pinzón habla de cómo consiguió a los voluntarios que le acompañan, etc. Todo esto alterna con el presente de los marineros en el barco, con un aumento de la tensión que termina en un motín, a la vez que crece también el enfrentamiento entre Colón y Pinzón. El clímax dramático se alcanza cuando gritan: ¡Tierra!, y hay un epílogo final en forma de collage, en el que se mezclan el presente y el futuro. Hay una frase muy bonita de Gala que dice *Arcángeles de acero, irán de luna en luna*, refiriéndose a cómo se va a desarrollar la civilización.

**RITMO.—¿Hasta qué punto ha influido en el resultado global de la ópera el hecho de que fuera a ser protagonizada por José Carreras?**

L. B.—Escribí **Cristóbal Colón** pensando en él, y además ajustamos bastantes cosas entre los dos. En 1985 estuvimos Montserrat Caballé, él y yo discutiendo muchos aspectos durante una semana. Después le vi en Viena, con motivo del cambio de un aria, antes de terminar la orquestación. La última vez que nos vimos, ya que luego hemos hablado con frecuencia por teléfono, fue en el apartamento de Pavarotti en Nueva York, y él me felicitó porque había oído una grabación de trabajo que yo había realizado con el Coro y la Orquesta de la Universidad de Pittsburgh, en la que yo imparto clases, y había quedado muy satisfecho, al igual que Montserrat.

# CALENDARIO DE DANZA. MES DE MAYO



Pina Bausch, figura del mes.

## BALLET VICTOR ULLATE

**Haydn Symphony**, de Linkens y Haydn; **Amanecer**, de Ullate y Mendelssohn, y **Cuarteto**, de Nils Christy y Shostakovich.  
*Teatro Arriaga de Bilbao. Día 1 de mayo.*

## CARMEN SENRA

*Teatro Arriaga de Bilbao. Días 7 y 8 de mayo.*

## PINA BAUSCH

Presenta **Auf dem gebirge hat man gesmei gemört**, de 1984.  
*Mercado de las Flores de Barcelona. Días 10, 11, 13 y 14 de mayo. Teléf. (93) 431 79 11.*

## BALLET CLASICO DE ZARAGOZA

Dirección: Cristina Miñana. Primera bailarina, Marta R. Estrampes.  
**Paquita**, de Petipa y Minkus; **El amor brujo**, de Miñana y Falla; **Symphony in D**, de Kylian y Haydn; **Guía para un joven ballet**, de Miñana y

Britten; **La Carmencita**, de Montagnon; **La Valse**, de Miñana y Ravel.  
*Teatro Campoamor de Oviedo. 30 de abril y 1 de mayo.*

*Nuevos programas en el Teatro Fleta de Zaragoza. 16, 17, 18, 19, 20 y 22 de mayo.*

## ANA LAGUNA Y EL BALLET CULLBERG

**Giselle**, versión de Mats Ek. *Teatro Arriaga de Bilbao. 26 de mayo.*

**El lago de los cisnes**, versión de Mats Ek. *Teatro Arriaga de Bilbao, días 27 y 28 de mayo.*

## MADRID EN DANZA. TEATRO ALBENIZ

MARGIE GILLIS. *Días 17 y 18 de mayo.*

ELISA MONTE DANCE COMPANY. *Días 24, 25 y 26 de mayo.*

MATHILDE MONNIE. *24, 25 y 26 de mayo.*

BOCANADA DANZA. *Presenta Ahí va Viviana. Días 28 y 29 de mayo.*

GRUPO DE DANZA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. *30 de mayo.*

JENNIFER MULLER. *31 de mayo y 1 y 2 de junio.*

## BALLET NACIONAL DE MARSELLA, "ROLAND PETIT"

**Tout Satie**. *Teatro Arriaga de Bilbao, días 12, 13 y 14 de mayo.*

LAS DOS COMPAÑÍAS OFICIALES, EL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA Y EL BALLET DEL TEATRO LIRICO NO HAN PROPORCIONADO INFORMACION.



Ana Laguna, figura del mes.



## “FEDORA”: EL TEATRO AL MÁXIMO DE SUS POSIBILIDADES

Por Xavier Casanovas-Danés

En la crítica de cualquier espectáculo ha de haber, además del elemento de apreciación subjetiva, una parte de crónica del evento. Empezando por este extremo, hay que decir que la nueva producción de *Fedora*, de Giordano, se ha visto refrendada con su enorme éxito de crítica y público. Creo que se puede hablar de un hito en la historia de las producciones propias del Gran Teatro, que ha servido para demostrar hasta dónde se puede llegar —“hic et nunc”— cuando se arbitra la conjunción de los factores necesarios. Un presupuesto holgado, unas ideas no por discutibles menos válidas, un elenco de verdaderos cantantes/actores, un número suficiente de ensayos y mucha, muchísima ilusión constituyen un cóctel que no puede fallar cuando se pone al servicio de una obra que merece el esfuerzo dedicado. En el Liceu se ha demostrado, una vez más, la infalibilidad de esta fórmula.

Quiero insistir en un aspecto: *Fedora*, como ópera verista que es, necesita unos cantantes que sean actores de verdad, que acepten que su lucimiento

debe pasar a un segundo plano en algunos momentos y renuncien a la exhibición de sus facultades para convencer con medios más puramente teatrales. Y esto, Domingo y, sobre todo, Scotto, lo entendieron muy bien.

Un dato que invita a la reflexión es que, de nuevo, uno de los éxitos sonados de la temporada recaiga en un título que no pertenece al repertorio más conspicuo (como ocurrió con *Molsés y Aarón*, *Lulu* o *Lucio Silla* en años anteriores). Éxito que, esta vez, pudieron compartir todos los operófilos del país a través de TV2.

La producción era espléndida, pero más vistosa que interesante. La espectacularidad de los decorados me atrevo a decir que era excesiva, porque en el primer acto se nos ha dicho que *Fedora* es una Princesa sólo “passabilmente” rica... Los dos primeros actos comparten la misma estructura escénica, basada en la determinación de dos espacios contiguos (un salón y un patio o terraza) mediante un tabique presentado en un escorzo un tanto forzado. En cuanto al tercer acto, las elevaciones alpinas del fondo tenían una perspectiva algo falsa vista desde platea. En general, toda la producción resultaba más armónica contemplada desde los pisos altos.

Cabría entrar en consideraciones de

detalle —como la improbabilidad de que el hijo del jefe de la policía zarista durmiera en una habitación a ras del suelo con ventanales a nivel de la acera— pero, en realidad, son pormenores sin importancia. Lo que cuenta es que los asistentes quedaron muy satisfechos y bastantes expresaron su admiración ante la magnificencia del decorado del segundo acto con un aplauso espontáneo una vez alzado el telón (hecho insólito en el Liceu, que, de convertirse en costumbre, debería ser erradicado).

A la labor de De Tommasi como director de escena opongo tres objeciones. En primer lugar, introducir un innecesario cambio de decorado al final del primer acto, distrayendo la atención del espectador con tanta tramoya en un momento muy dramático. En segundo lugar, congelar literalmente los gestos de los comparsas —que quedan como transfixiados— mientras Loris canta su aria en el acto de la fiesta, vulnerando con ello los más elementales postulados del verismo. En tercer lugar, la acusación más grave: cargarse por completo el bellissimo intermezzo al crear movimientos escénicos durante su desarrollo durante el que se supone que operan dos ficciones: el transcurso figurado de una hora y la auto-revelación de *Fedora* que se da cuenta de que, a pesar de todo, ama a Loris. Es del todo ilógico que escriba la carta fatídica precisamente cuando la orquesta proclama su exaltación amorosa; mucho mejor hubiera sido adelantar la escritura de la misiva y dejar, después, la escena en la penumbra.

La palma interpretativa se la llevó Renata Scotto, en la cumbre de su madurez artística, con una voz que todavía responde a las exigencias de un papel tan duro como el de *Fedora*. La Scotto estrenaba el rol y, de hecho, en cada función varió algunos pequeños matices, como si le estuviera tomando las medidas al personaje. Un mérito no despreciable es haber acertado con una interpretación que no es un remedo de la legendaria *Fedora* de Magda Olivero (trampa en la que sí ha caído Eva Marton). Con sus recursos actuales y con la entrega que demuestra, *Fedora* es un papel que ha de reportarle grandes triunfos. Definitivamente, ¡cuánta dignidad! Desde un punto de vista vocal, Plácido Domingo estuvo irreprochable en todas las representaciones. Su voz está en un momento áureo, hecho que, probablemente, no es ajeno a que actualmente tiende a espaciar más sus actuaciones.



Plácido Domingo y Renata Scotto, protagonistas de la velada.

Conserva la potencia y la generosidad de siempre, pero la novedad es que su color ha mejorado mucho, ganando en calidez y terciopelo. Domingo es el tenor más completo de los últimos años y el Liceu espera con impaciencia que vuelva para interpretar **Lohengrin**. Como siempre, M.<sup>a</sup> Angels Peters estu-

vo muy bien, esta vez como Olga. En el punto en que ha llegado, merece que el Teatro le ofrezca algún rol de categoría y que sea adecuado a su tipo de voz. De entrada, ya tiene a toda la afición de su parte. Vicente Sardinero también estuvo bien, pero se le puede pedir un poco más de entrega, que haría lucir la be-

lleza de su voz, no grande, pero muy grata. Para concluir, un breve comentario sobre la excelencia de la orquesta, conducida por un Armando Gatto que parecía cansado o poco inspirado. También a él se le puede exigir este pequeño plus que es el secreto de cualquier logro teatral.

## “IL TROVATORE”: LA EXIGENCIA VERDIANA

Por Albert Vilardell

Parece que las obras más habituales del repertorio italiano están sujetas a los avatares de la fortuna, y si anteriormente obras como **Rigoletto** y **Aida** se vieron afectadas por circunstancias adversas que desmerecieron la representación, este año le ha tocado el turno a **Il Trovatore** (18, 21 y 24 de marzo), que por diversas razones no ha alcanzado el nivel previsto.

Dentro del reparto, la cantante más regular y más verdiana fue Fiorenza Cossoto, y con una versión extrovertida y con fuerza, atenta al detalle y solventando con su gran técnica el lógico desgaste de su voz, por su dilatada carrera, que tiende en ocasiones a perder algo de su gran belleza y rotundidad, y mostrar en el registro agudo alguna dureza; supo estar siempre en escena y fue muy aplaudida por sus incondicionales seguidores. El día 24, tal como estaba previsto, cantó Azucena la cantante Viorica Cortez, con su bella voz y su buena línea, dentro de una versión menos extrovertida y también menos intensa. Maria Chiara no es una soprano verdiana, ella misma lo ha dicho; personalmente no comparto su criterio en la elección del repertorio actual, por cuanto su voz, inicialmente de soprano lírico-ligero (aún se recuerda su **Capuletti** la temporada 1978-79) no ha evolucionado suficientemente para dicho repertorio y de haberse mantenido en uno más lírico habría forzado menos su instrumento y la voz saldría más natural. En esta ocasión su voz estaba más fresca que en **Suor Angelica**, y en los momentos de mayor lirismo o canto más coloratura que dramático pudo demostrar su técnica y musicalidad, quedando el resto falto de mayor intensidad vocal y con un registro grave poco consistente.

Es sabido que el personaje de Manrico es piedra de toque para los tenores, y no sólo por la siempre esperada “Di quella pira”, sino por toda la obra, que está llena de dificultades. Por ello es difícil cantarlo sin estar en perfectas condiciones, hecho que se produjo con Ermanno Mauro, que tuvo que ser sustituido la segunda representación por continuar enfermo. Su voz es bella y potente, pero su técnica es poco elaborada; comenzó de forma irregular el primer acto, para mejorar a medida que transcurría la obra, cantando un co-

rrrecto “Ah, si ben mio”, y una brillante “Di quella pira”, con valentía y facultades. En la segunda función y con poco tiempo, fue sustituido por Lando Bartolini, tenor de buena voz y brillante registro agudo, pero con momentos de dudosa afinación, como le ocurrió en el primer acto, más difícil de lo que parece, para ir mejorando en el tercer acto con una discreta aria y una brillante cabaletta, dentro de su estilo algo frío y poco comunicativo. El Conde de Luna, de Lorenzo Saccomani, fue mediocre, tanto en lo vocal como en lo escénico. Su voz resultó poco intensa como barítono verdiano, con un fraseo limitado, no consiguiendo expresar sus sentimientos, ni conseguir la elegancia en el fraseo o la fuerza requerida en la obra. Tampoco Ivo Vinco alcanzó el gran nivel interpretativo de otras ocasiones en el mismo rol, y ello es debido a que hoy en día su voz está muy desgastada y el papel está por encima de sus posibilidades actuales.

Armando Gatto es muy querido en Barcelona, por su trabajo horando y eficiente, y ha conseguido, sobre todo en las obras belcantistas, un buen nivel, tanto por lo que respecta a la versión como al rendimiento de la orquesta. Pero a su Verdi le faltó fuerza, intensidad dramática y vitalidad, con algunos pasajes de gran lentitud, consiguiendo sólo en los momentos más líricos mejorar su versión. Uno de los puntos más interesantes fue nuevamente la prestación del Coro, que, a

pesar del ritmo orquestal, consiguió en todas sus intervenciones, que no son pocas, imprimir fuerza, carácter, pastosidad y matiz.

En un teatro con los medios escénicos que dispone el Liceu, es muy difícil plantearse una obra que tiene ocho cuadros; por ello normalmente se soluciona montando una estructura que sirve para todos los actos, y ello conlleva una cierta rigidez, salvo que la imaginación del director de la producción solventa esa situación. El planteamiento de Jacques Karpó, con una producción de la Opera de Marsella, era en principio muy interesante. En su desarrollo, sin embargo, no fue capaz de solventar las dificultades y su juego de luces no acababa de enmarcar las situaciones, e incluso a veces era contradictorio; a ello se unió una falta de dirección de actores, quizá por la problemática de los ensayos, dando lugar a situaciones poco afortunadas, como la escena del convento con la lucha entre los partidarios del Conde de Luna y los de Manrico, que resultó ridícula, o como la bandera del tercer acto, que, junto a un error histórico en su diseño, tampoco daba sensación de realidad. Los momentos más logrados fueron el primer acto y todo el cuarto acto, donde la gran reja que por un lado cubrió el primer cuadro y por el otro enmarcaba el segundo le daba una gran sensación de prisión. Es una pena que no se aprovecharan más las posibilidades del decorado, que las tenía.



Fiorenza Cossotto y Ermanno Mauro, en una escena de la ópera.

# ESTRENO DE "LULU": UN MERITORIO ESFUERZO

TEATRO LÍRICO NACIONAL  
LA ZARZUELA

Por Carlos Ruiz Silva

Si en ocasiones he criticado, incluso con severidad, la programación del Teatro de la Zarzuela por su pobreza, falta de lógica u olvido insultante hacia los músicos españoles, me complace que en esta ocasión pueda felicitar a José Antonio Campos por la selección de **Lulu**, título arriesgado y difícil pero capital en el desarrollo de la ópera del siglo XX. Si la penuria que padecemos en Madrid hace que óperas maestras como **Parsifal**, **Der Freischütz**, **Idomeneo**, **Les Troyens**, **Una vida por el zar**, **Guerra y paz** o **Die frau ohne schatten** —por no hablar de títulos de Poulenc, Britten o Janáček— no se hayan montado nunca o no los recuerden sobre un escenario ni los más antiguos del lugar, bien está que, poco a poco, y dentro de la modestia de la actual cultura española, se realice el esfuerzo de ir rellenando huecos, lagunas y se vaya hacia lo que constituiría la normalidad en un país cultivado. **Lulu** era uno de esos múltiples huecos y se ha cubierto con dignidad. Esperemos que en temporadas sucesivas veamos en "La Zarzuela" otros títulos hasta ahora incomprensiblemente ausentes.

No es este lugar para hacer una crítica de los valores musicales y teatrales de **Lulu** o de los problemas de su tercer acto. Baste decir que es ya un clásico y que el acto final completado por Friedrich Cerha ha sido, con toda razón, plenamente aceptado como parte ya inseparable de la obra. Esta versión definitiva, estrenada en París en 1979, es la que, en buena lógica, nos ha ofrecido ahora el montaje de "La Zarzuela".

Al igual que en **Wozzeck** la temporada última, la escenografía y el vestuario se debieron a Gerardo Vera y la dirección escénica a José Carlos Plaza. Vera ideó un espacio todo lo amplio posible con fondo, muy bien realizado, de una casa de vecinos de ladrillo decididamente sórdido. Sobre este fondo fijo se situaban diferentes motivos escénicos que indicaban los distintos cuadros de la acción. Esta idea, que permitía mutaciones rápidas, hizo que el ámbito teatral no tuviese la deseada riqueza de contrastes que pide la obra y que va desde su suntuoso salón en estilo Renacimiento a una buhardilla miserable. Aun con este inconveniente, Vera logró diferenciar los cambios de ambiente por medio del vestuario y de algunos objetos de decoración —entre ellos las estatuas de un par de leones que parecían inspirados en sus vecinos de las Cortes—. Más difícil de justificar me parece el paso del retrato de Lulu, que hace el Pintor en el primer acto y

que desempeña un cierto papel en la obra, a una escultura. En la escena final, la cabeza de la estatua es empleada por la moribunda Condesa Geschwitz, enamorada de la protagonista, como una nueva cabeza del Bautista, besándola apasionadamente en un remedo poco feliz de la **Salomé** de Strauss. Plaza movió bien el numeroso elenco y se encontró, afortunadamente para él, con un grupo de cantantes que habían ya trabajado a conciencia la obra. Creó un ambiente fluido, no siempre cálido ni sensual pero de buena línea. En conjunto fue una escena muy aceptable.

En los honores de la interpretación vocal, homogénea y bastante completa, debe figurar en primer lugar Patricia Wise, una Lulu de muy adecuada presencia física —muy importante aquí— y emisión libre y fácil en la peliaguda tesitura; pedirle un centro más lleno y unos efluvios magnético-eróticos más acusados sería demasiado e incluso injusto. La señora Wise compuso una devoradora de hombres —e incluso de mujeres— tal vez un poco frágil e ingenua pero siempre atractiva y con una profesionalidad sin tacha, sin reservas en su largo y agotador papel. Una excelente contribución. Marjana Lipovsek, mezzosoprano yugoslava, hizo una Condesa Geschwitz sobria y emotiva, con buena voz —ligeramente tasada arriba— y gestualidad ajustada. La también mezzo Claudia Eder, vinculada a la Opera de Viena, desempeñó tres pequeños papeles con acierto, en especial el del escolar precozmente

enamorado de Lulu.

Entre los cantantes masculinos destacó la maestría del veterano Günter Reich que hizo un Dr. Schön muy completo, tanto vocal como escénicamente, y cumplió en el breve y tenebroso papel de Jack el destripador. A menos nivel pero siempre de manera aceptable, sobre todo en la zona aguda, el tenor Josef Hopferwieser que encarnó al compositor Alwa. Tanto al padre como al hijo le sobraban algunos años, al igual que a Bodo Schwanbeck —a éste, además unos cuantos quilos— en el **Atleta**, aunque pese a ello defendió muy bien su personaje y resultó siempre convincente al igual que en su breve intervención en el prólogo. Buena actuación, asimismo, del tenor Donald George como el Pintor, esta vez sí de adecuada presencia, y menos buena en el **Negro**, debido probablemente a su mala caracterización. El veterano Ernst Gutstein hizo un Schigolch muy adecuado y de voz todavía aprovechable. Entre los personajes menores —todos importados— hubo diferencias, desde el buen hacer de Hermann Winkler —en el doble papel de Marqués y Príncipe— a la mala forma, rozando lo impresentable, de Helmut Böhm —el Mayordomo— y alguna otra comprimaria. ¿Es que no había cantantes españoles para estos pequeños papeles? Pero, salvando estas deficiencias, la labor global de los intérpretes, cantantes-actores, tuvo unidad y un nivel satisfactorio.

Partitura de terrible dificultad, Arturo Tamayo salió bastante airoso de la prueba, logrando una loable contribu-



Patricia Wise, en el papel principal, fue protagonista destacada del éxito obtenido por la producción.

ción de la Orquesta Arbós. Es cierto que las texturas no fueron siempre muy exactas ni del todo transparentes y que la tímbrica podría haber tenido más riqueza y matices, pero como labor global fue muy digna. Es el mejor trabajo que le he escuchado hasta ahora a Tamayo, maestro que se desenvuelve con mucho más acierto en este tipo de música que en el repertorio clásico o romántico.

**Lulu** no es una ópera popular y suele resultar poco atractiva para un público no acostumbrado a estéticas distintas a las tradicionales, y que considera que la verdadera ópera finaliza en Puccini en el campo italiano o Richard Strauss en el alemán. Esto se puso de manifiesto, de manera harto evidente, en el montaje

de Madrid. En la representación del 25 de marzo, que es la aquí comentada (según me informaron sucedió también en las demás) una parte del público abandonó la sala luego del primer acto y más aún después del segundo. De hecho, para la quinta representación ni siquiera se vendieron todas las entradas y los que siguieron la transmisión televisada pudieron advertir los muchos claros que había en el patio de butacas. En la función antedicha, los espectadores fieles premiaron a los intérpretes con un buen éxito, sin que pudiera hablarse de apoteosis. Destacaron, lógicamente, a Patricia Wise, pero también hubo bravos para los principales cantantes, escenógrafos y directores de orquesta y escena. Creo que la repre-

sentación, como totalidad, debió haber merecido un reconocimiento más largo y contundente por parte del público, porque esta **Lulu**, pese a los reparos mencionados, ha sido un buen espectáculo y un meritorio esfuerzo. El problema que ahora se plantea es si los ejemplos de ópera MODERNA van a seguir produciéndose en "La Zarzuela" o si esto ha sido un acontecimiento aislado. ¿Sería demasiado pedir un montaje del **Moisés y Aarón** de Arnold Schönberg?

Finalmente unas palabras para el programa de mano que, como es habitual en "La Zarzuela", ha sido muy bien realizado, con interesantes trabajos sobre Berg, su ópera y su tiempo y entre los que cabe destacar el firmado por Pérez de Arteaga.

## SAMUEL RAMEY

### ¡Un recital liederístico en Madrid!

El 30 de marzo se presentó en la Zarzuela el bajo Samuel Ramey con un recital en el que fue acompañado al piano por Warren Jones. Desaparecidos los "Grandes recitales líricos" del Teatro Real de manera vergonzosa, Madrid registra ahora un par de sesiones liederísticas por temporada. ¡Madrid, capital europea de la cultura! ¿Qué hace ante este panorama desolador el señor Garrido, responsable máximo de la música en España, o el encargado correspondiente del INAEM? Por lo que parece la situación les tiene sin cuidado. ¿Me equivoco? Ojalá. Veremos qué sucede la próxima temporada.

Tenía, pues, el recital de Ramey el doble aliciente de escuchar a un famoso cantante y asistir a un tipo de sesión musical cada vez más rara en Madrid. El bajo norteamericano está hoy en la plenitud de su carrera. La voz es excelente, hermosa, igual, potente, muy bien emitida, de amplia tesitura, con agudos fáciles y brillantes sin perder por ello color y un centro lleno y pastoso; tal vez la zona más grave, con ser buena, resulte un poquito forzada. En cualquier caso una voz de absoluta primera fila, a la que sólo se le puede poner un reparo serio: la emisión en piano resulta opaca y pobre de armónicos, perdiendo mucha calidad, necesitando del mezzoforte hacia adelante para cobrar verdadera vida, vibración, sonoridad.

Encontré la confección del programa en exceso variopinta, poco unitaria y desde luego nada convincente al situar el aria de **Maometto Secondo** de Rossini como cierre de la primera parte, luego de un bloque de lieder de Schubert. Con páginas de Haendel, Purcell, Britten, Ravel e Ives se completó la sesión. Ramey mostró en todo momento su gran versatilidad, con interpretaciones estilísticamente cuidadas y muy buena pronunciación de las dis-

tintas lenguas, como demostró de modo admirable en su prestación de las tres canciones de **Don Quichotte à Dulcinée** de Ravel, dichas con elegancia, humor, melancolía y sentido de la ebriedad. Fue lástima que el programa no tuviese una mayor densidad musical, pues ni las canciones populares arregladas por Britten ni menos las de Ives tenían el suficiente peso específico. Por fortuna Ramey ofreció fuera de programa dos Mozart —"Non più andrai" y "Finch'han del vino"—, un Verdi —"Mentri gonfiarsi l'anima", de **Attila**, seguida de la cabaletta "Oltre a quel limite"— y un Boito —"Son lo spirito que nega", de **Mefistofele**— lo que nos permitió admirar aun más sus dotes vocales que alcanzaron en estas páginas la plenitud de su recital y que evidenciaron la extraordinaria disposición de Ramey para la ópera. En todo momento hubo un alto nivel de calidad por parte del can-



*Una voz en perfecto estado y un intérprete impresionante.*

tante, con magnífico fraseo, atención al texto y amplia variedad de acentos.

La sesión quedó algo deslucida por el pobre acompañamiento de Warren Jones, pianista no muy avezado, de sonido no siempre redondo y escasamente artístico, es decir un pianista acompañante indigno de una primera figura.

Un público que, de manera harto incomprensible, no llegó a colmar el pequeño aforo de "La Zarzuela"—¿es que toda la afición estaba de vacaciones?— aplaudió con cierto calor pero sin apasionamiento a lo largo del recital. Sólo al final y luego de las propinas operísticas se produjo verdadero y sostenido entusiasmo, un entusiasmo a todas luces plenamente justificado. El recital de Ramey ha sido un buen tanto de "La Zarzuela". Que vuelva pronto.

Carlos Ruiz Silva

# EL VERISMO, ESA RESPUESTA

Por Vicente Ros Cánovas

Es particularmente curioso que en la dilatada historia de la ópera como género musical, aparte de etiquetas nacionalistas, propiamente sólo exista un término definitorio de una específica manifestación operística: el verismo. Y, ciertamente, tal singularidad no aparece basada en suficientes razones cualitativas ni cuantitativas, lo que no clarifica en principio la explicación de tal fenómeno, que aparece en paradójicas circunstancias.

Así, si hemos de establecer como fecha oficial del nacimiento del verismo la del estreno triunfal de **Cavalleria Rusticana** (1890), está claro que ello se debió fundamentalmente a la reacción unánime y entusiasta acogida del público, más que a un previo propósito artístico o estético de quienes materialmente lo gestaron.

Las propias bases del concurso convocado por el editor Eduardo Sanzogno —del que saldría premiada **Cavalleria Rusticana**— se referían a una ópera de tema idílico, serio o jocoso, a elección del concursante, según rezaba el anuncio aparecido en un número del «Teatro Illustrato» del mes de julio de 1888. Y ni siquiera fue Pietro Mascagni —ocupado a la sazón en musicar un tema tan antiverista como la obra germana «William Ratcliff», de Heine— quien eligiera la obra de Giovanni Verga, sino que ésta le fue sugerida por el libretista Giovanni Targioni-Tozzetti; y no deja de ser esclarecedor —como muestra de propósitos— que, tras la clamorosa aceptación de **Cavalleria Rusticana**, Mascagni eligiera para su siguiente obra el tema idílico y edulcorado de «L'amico Fritz».

De otra parte, Ruggiero Leoncavallo —admirador de Wagner— ponía música a un tema histórico del Renacimiento italiano, «I Medici», cuando con sentido oportunista se montó en el tren en marcha de la naciente tendencia, ofreciendo a Sanzogno **IPagliacci**, ópera que —entre otros mejores logros— le propició nada menos que una querrela por plagio! por parte del escritor francés Catulle Mendès, cuando precisamente el músico italiano —y en el prólogo de **I Pagliacci** hay referencia a ello— se había basado en un hecho real ocurrido en su niñez —*un nido de recuerdos*—, cuando a la salida de una representación teatral un artista celoso mató a su mujer, de lo que hubo de conocer en su calidad de juez, el padre



Pietro Mascagni, padre ACCIDENTAL del verismo.

del músico; y tampoco es desdeñable el dato de que Leoncavallo en sus sucesivas y no afortunadas óperas, no abundara en el tema verista.

Así, si Sanzogno y Mascagni resultaron casuales elementos desencadenantes del verismo, Ruggiero Leoncavallo fue su más deliberado partícipe, asumiendo los precedentes artísticos que el género le brindaba, porque la obra angular del verismo la había anticipado

Bizet con su magistral **Carmen** (1875), si bien su estreno proporcionará al compositor francés el recelo con que el público acoge a los precursores, al servirle en aquel entonces una tragedia tan anticonvencional como netamente popular, cuya contextura escénica de su cuarto acto —la fiesta popular inicial como fondo del creciente drama íntimo de los personajes, culminando en la venganza del preterido—, inequívoca-



mente sirviera a Leoncavallo para la composición de su segundo acto de **I Pagliacci**, en la misma medida en que el **Otello** verdiano (1887) configura la estructura de **I Pagliacci** (1892), desde la triunfalista presentación del protagonista —“Esultate”, “Un grande spettacolo”—, pasando por la malévol instigación de Yago-Tonio, hasta el demorado crimen expiatorio —penúltimo acto de **Otello**, final del primer acto de **I Pagliacci**—, en calderoniana defensa del honor conyugal, tal como actúa también Alfio en *Cavalleria Rusticana* e incluso Michele en **Il Tabarro**, porque en el verismo la muerte es el precio del desamor y de la afrenta.

De tal modo, desde nuestra óptica española el verismo nos brinda otra paradoja: la casi ausencia de una ópera nacional contrasta con la profusión de temas españoles que fueron fuente de inspiración de compositores tan preeminentes como Beethoven (**Fidelio**), Mozart (**Don Juan**), Verdi (**Don Carlos**, **El Trovador**, **La fuerza del destino**, **Ernani**), Rossini (**El barbero de Sevilla**), y Donizetti (**La Favorita**), pero, en general, tales temas son españoles más por el ambiente y la identidad de los personajes que por su propia esencia o por sus genuinos caracteres; y, sin embargo, el verismo, que sólo se sirve de un tema ostensiblemente español —**Carmen**—, recoge la más honda peculiaridad de nuestro mejor teatro clásico, la defensa implacable del honor marital, de tal modo que Alfio, Canio y Michele parecen personajes calderonianos, trasplantados al drama musical.

Pero aquellas sesenta aclamadas salidas a escena de Mascagni, en cuanto instauradores del verismo, no eran una gratuita ni casual respuesta del público, sino la resultante propia de unas circunstancias sociales y estéticas de carácter general, en relación directa con los propios precedentes del género operístico, todo ello por mor de que —contrariamente a otras obras, que pecaron de anticiparse o retrasarse— **Cavalleria Rusticana** se estrenó en su justo momento histórico. La alta burguesía había entrado en crisis, y el proletariado alcanzaba protagonismo a impulsos de la naciente sociedad industrial, lo que ya había generado otra estética que contaba con nombres tan significativos como Zola, Rodin, Van Gogh, etc.; y el género operístico había saturado a su público de tramas inverosímiles, de temas irreales, de personajes legendarios y artificiosos, de situaciones estáticas.

Y aunque ya Verdi preconizó que había que *inventar la verdad*, fue Ruggiero Leoncavallo —libretista— quien redactó el manifiesto del verismo en el prólogo de **I Pagliacci**: *No para deciros como antaño: las lágrimas que vertemos son falsas. ¡No, no! El autor ha preferido pintaros un trozo de vida: por tanto, veréis amar como se aman los hombres; del odio, los tristes frutos, del dolor, los espasmos.* Y como epílogo, el verismo restituye significativamente el valor del más insustituible y antiguo

medio de expresión, la palabra, y es así una frase hablada —“Hanno amazzatto compare Turiddu” y “La comedia é finita”—, la que culmina el desenlace catártico de **Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci**, con lo que se vino así a incidir en la eterna disyuntiva sobre la prevalencia entre la palabra o la música, pues si ya Salieri (1786) determinó la que fue constante del género operístico —“prima la música e poi le parole”—, la cuestión seguiría latente y sería replanteada —“o prima le parole e poi la música”— nada menos que en 1942 en la última ópera de Richard Strauss, **Capriccio**, en la que el empresario desafiaba a los autores a escribir óperas nuevas pobladas, no de pálidos fantasmas, sino de seres vivientes de carne y hueso, recordatorio que explica, al cabo de casi un siglo, la continuidad en el éxito de **Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci** como eje del verismo, cuya siguiente y prácticamente última muestra sería **Il Tabarro** (1918), del presunto verista Giacomo Puccini.

Ciertamente que Puccini, inquieto buscador de temas —tras **Manon Lescaut** (1893)—, pensó convertir en ópera el drama siciliano “La Lupa” del mismísimo Giovanni Verga —en el que la protagonista mata a su yerno, y al propio tiempo amante, durante la procesión del Viernes Santo—, viajando incluso a Catania para ambientarse, pero desistió —según le comunicó a Riccardi— por el tono acre de los diálogos y lo antipático de los caracteres, *sin una sola figura luminosa que se destaque*, prefiriendo poner música a las “Escenas de la vida de bohemia” de Enrique Murger, opción significativa y que, ciertamente, no contribuye a etiquetar como verista a Giacomo Puccini; y sólo quince años más tarde —tras **La Bohème**, **Tosca**, **Madama Butterfly** y **La Fanciulla del West**— Puccini, inquieto y versátil, se asoma propiamente al verismo con **Il Tabarro**, como incidió en el exotismo en **Madama Butterfly**, en **La Fanciulla del West** y en **Turandot**.

Pero si bien **Il Tabarro** contiene los ingredientes clásicos del género —el trágico triángulo amoroso, dentro de una acción lineal, concisa y creciente—, no puede olvidarse que **Il Tabarro** constituye parte integrante del tríptico pucciniano sobre la muerte —en sus modalidades de muerte natural (**Gianni Schicchi**), suicidio (**Sor Angelica**), y asesinato (**Il Tabarro**)—, y así el agudo sentido teatral de Puccini le hizo optar por la forma verista en **Il Tabarro**, no de manera casual ni gratuita, sino como idóneo tratamiento parcial y adecuado contraste respecto a las otras dos óperas integrantes del tríptico: el sentimentalismo dramático de **Sor Angelica**, y la burla chispeante de **Gianni Schicchi**.

La casualidad especial de la ópera verista proviene de su inspirado sentimiento y de la claridad casi exagerada con que se expresan en ella las emociones, según dijo Arturo Toscanini, de quien es oportuno recordar como

vivencia personal —según manifestó años más tarde a unos amigos— que, tras haber dirigido el estreno de **I Pagliacci**, llegó a su casa exhausto, cayó en la cama y durmió toda la noche completamente vestido, con su almidonada camisa blanca, y los zapatos puestos; y es que el verismo, bien que con una temática escénica peculiar, tiene un lenguaje musical propio, directo, apasionado y enfático, reconocible en óperas no propiamente veristas como **Manon Lescaut** —cuyo intermedio recuerda por su tratamiento orquestal al de **Cavalleria Rusticana**— y **Andrea Chenier** (1896), y desde luego no identificable en el melodismo de **Adriana Lecouvreur** (1902), un tanto pucciniano; así, no cabe confundir el hecho del verismo con sus efectos, en cuanto aquel conllevó un estilo interpretativo peculiar que, aplicado después por extensión a otras obras contemporáneas no belcantistas, provocó el espejismo analógico de etiquetar como veristas obras que, sin serlo propiamente, alcanzaban así un realismo, una veracidad interpretativa y un impulso vital agradecido por los públicos, en cuanto así han sentido más de carne y hueso unos personajes que en principio parecían más distantes, efecto muy directamente relacionado con la personalidad expresiva de significados cantantes —desde la fuerza de Caruso hasta la pasionalidad de Di Stefano— que imprimieron su indeleble huella a los personajes que incorporaron.

Pero la base del verismo —sin mengua de sus valores musicales— en su acción dramática, que presenta descarnadamente la situación límite desde un punto de vista personal de la infidelidad amorosa —**Cavalleria Rusticana**, **I Pagliacci**, **Il Tabarro** y **Carmen**—, con el común denominador del honor marital como desencadenante, que si formalmente no se da en **Carmen**, sí es plenamente equiparable por la psicología de don José, para quien tanto cuentan los valores tradicionales.

Resulta así que si el verismo fue una favorable respuesta del público, centrada en su clamorosa acogida a unas óperas determinadas —**Cavalleria Rusticana** e **I Pagliacci**—, no se puede en rigor calificar de autores veristas a quienes, dentro del total de su producción, sólo compusieron una ópera de tales características, si bien singularizadas por el éxito, de tal modo que el verismo, más que a autores, se circunscribe a unas obras determinadas: **Carmen**, **Cavalleria Rusticana**, **I Pagliacci**, e **Il Tabarro**.

El verismo, pues, fue una coyuntura, de amplia onda expansiva y motivadora de un estilo interpretativo, de la que el precursor fue Bizet, su padre accidental Pietro Mascagni, y el avisado padrino Ruggiero Leoncavallo, en tanto que Giacomo Puccini fue sólo un pariente ilustre.

**Este trabajo obtuvo mención especial en el I Concurso de Periodismo Musical RITMO.**

# UN PIONERO DE LA NUEVA INTERPRETACION MUSICAL GREGORIANA

Por Tomás Moral O.S.B.  
(abadía de Leyre)

Después de soportar con paciencia ejemplar durante tres años una hemiplegia que redujo al inmovilismo todo su cuerpo, nos dejaba el pasado 20 de enero de 1988 el célebre musicólogo y monje de Solesmes Dom Eugène Cardine. El canto gregoriano pierde a una de las figuras más representativas a lo largo de estos cincuenta últimos años.

Nacido el 11 de mayo de 1905 en Courselles sur-mer (Calvados, Francia), Eugène Alexandre Cardine se trasladó, en 1911, con sus padres a Asnelles. Allí frecuenta la escuela primaria hasta 1923, en que ingresa en el seminario menor de Caen. En la Universidad de esta ciudad obtendrá el bachillerato en Letras (1924-1925). En octubre de 1925 hace su ingreso en el seminario mayor de Bayeux del que eran rectores los Sulpicianos. Allí se ejercita ya en el cargo de maestro de coro que durante más de treinta años va a ser una de sus cargas preferidas durante su estancia en Roma, en la abadía pontificia de San Jerónimo. Tal vez esta misión despierta en él su vocación a la vida benedictina. Su amor al canto gregoriano, el canto tradicional de la iglesia, que la misma había conservado cual precioso tesoro en antiquísimos manuscritos, le deciden, una vez recibidas las órdenes sagradas, a ir en busca de los grandes maestros y la escuela por excelencia del mismo: Solesmes. En la abadía de la Sarthe. Allí hará su profesión monástica en 1930. Cuatro años más tarde, el 2 de octubre, recibe el presbiterado.

Acabada su carrera eclesiástica, se entrega con todo ardor a perfeccionar la música. Nombrado primer cantor, alterna este oficio con el de organista y el examen de los manuscritos en la escuela de paleografía fundada ya en tiempos del restaurador de Solesmes Dom Próspero Guéranger. Su labor se verá interrumpida en 1940, pues le obligarán a alistarse en el ejército francés en la primavera de ese año. En enero de 1952 es enviado a Roma como profesor de paleografía y semiología gregoriana en el Instituto Pontificio de Música Sacra. Imparte también cursos en el Ateneo Benedictino de San Anselmo, en el Colegio Germánico y en la Sociedad Italiana Santa Cecilia. Formará parte también de la Comisión pre-



Eugène Cardine.

paratoria del concilio, en la Sección Litúrgica. Cuando se organizó el "Consilium ad exsecuendam Constitutionem de S. Liturgia" fue designado relator para el apartado XXV: "De libris cantus liturgici revisandis". También en 1968 se le nombrará Consultor de la Sagrada Congregación de Ritos. Con motivo de sus 75 años la Sociedad Internacional de Canto Gregoriano le dedica un homenaje en Roma del que forma parte la miscelánea que lleva por título: **Ut mens concordet voci** (St. Ottilien 1980, 493 pp).

El genio musical, la figura del padre de la semiología o interpretación moderna del canto gregoriano se van perfilando ya en el noviciado. Cuando Dom Cardine llega a Solesmes se encuentra con dos escuelas benedictinas de canto gregoriano que propugnan dos interpretaciones diversas del canto eclesiástico. La primera partía de Dom Joseph Pothier, monje de Solesmes y autor de las primeras ediciones revisadas de canto gregoriano que vieron la estampa en el último tercio del siglo pasado, la edición Típica Vaticana. Elevado a la sede abacial de Saint Wandrille, Dom Pothier formó discípulos en la abadía normanda entre los que se destacó Dom Lucien David, director largos años de la "Revue du chant grégorien". En Solesmes llegó todavía a conocer el joven novicio Cardine a otro representante de la escuela encontrada, Dom Mocquereau, que tendrá por sucesor en

la dirección del coro de Solesmes a Dom Joseph Gajard. Un examen atento de la cuestión, le condujo pronto a la verdad científica. El problema había que resolverlo a través de un estudio exhaustivo de los manuscritos más antiguos. Serán sus conocimientos profundos de la paleografía musical los que le conducirán a descubrimientos sensacionales que la prudencia le exige no divulgar inmediatamente. Mientras estudia el **Graduale romanum** de 1908 al compás de los códices de San Galo, se percata de la importancia de ese manuscrito para una auténtica interpretación del canto. Con la incorporación de neumas nuevos va perfilando su **Graduel néumé**, que verá la luz pública en 1966 y obtendrá varias ediciones en pocos años. Todos los gregorianistas del mundo saludan con entusiasmo la aparición de una obra que ayuda a revalorizar el neuma, punto de partida de la exacta valoración de la notación gregoriana y de la expresión. La edición no contenía sólo dos notaciones diversas —la Vaticana y la de San Galo— sino toda clase de notaciones de otras familias de códices que hacían de esa publicación un elemento de consulta indispensable para el especialista en gregoriano. Era el primer paso para otra edición mucho más rica y completa: el **Graduale triplex**, el manual indispensable para la interpretación y estudio de la semiología gregoriana.

La nueva ciencia musical gregoriana se basaba en un intento de redescubrimiento del significado de la grafía neumática, de esos signos que desde la segunda mitad del siglo X representan a la música gregoriana. La semiología enseña a descifrar lo que se ha querido escribir encima de la notación. Se trata de penetrar en el espíritu que animaba al copista, de traducir sus sentimientos y su medio ambiente cultural. Hasta que la semiología se desarrolló, se había utilizado métodos falsos o menos discutibles en la enseñanza del gregoriano. En la mente de Dom Cardine, es la única ciencia que permite establecer con seguridad la identidad de cada pieza, su fisonomía, su modalidad. A los que han querido ver una oposición entre ciencia y arte semiológico, Dom Cardine les responde que no existe tal dualismo. No existe por un lado la semiología y por otro la interpretación. Cuando una música antigua se deteriora y pierde su antigua tradición, su pureza, como es el caso del canto gregoriano, sólo logra su rejuvenecimiento a base de un trabajo conducido con toda seriedad científica.

Por razón de sus teorías que por los tiempos en que él era joven monje en Solesmes parecían avanzadas, Dom Cardine comenzó a escribir un poco

tarde, casi a partir de su llegada a Roma. Por ello a muchos les parecerá corta la lista de sus trabajos. Pero el valor de ésta no radica en el número; el

elenco es suficiente para ofrecer una clara idea del programa desarrollado por Dom Cardine y que será continuado por sus numerosos alumnos.

# EUGENE CARDINE

## La belleza del canto gregoriano

Por F. Javier Lara

Hablar de E. Cardine es hablar del gran artista del canto gregoriano, del padre de la semiología gregoriana, del padre de la REVOLUCIÓN interpretativa del gregoriano.

En 1928 ingresa en la abadía benedictina de Solesmes, donde podrá dedicarse, en cuerpo y alma, al estudio de los primeros manuscritos que nos transmiten el tesoro gregoriano. Su talante científico choca en seguida con la doctrina de sus predecesores y con toda la tradición de su monasterio, muy especialmente con el director del Coro, Dom J. Gajard.

En 1952 Mons. Higinio Anglés, presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, necesita un especialista en canto gregoriano para el Instituto. Se dirige a Solesmes y allí le ofrecen a E. Cardine. Es un ofrecimiento muy oportuno, pues así se libran de un elemento que les está resultando ya bastante molesto. "Promoveatur ut amoveatur"... según la consigna ya legendaria en la Iglesia.

Cardine emprende así una nueva vida de investigador y profesor en Roma, donde puede manifestar más claramente sus opiniones, los resultados de su trabajo minucioso y serio. Pero todavía tendrá que luchar hasta que pueda ver publicado su **Graduel Neumé**. Al principio tiene que repartir fotocopias de dicho Graduel poco menos que a escondidas, porque en Solesmes le tienen prohibido divulgar su trabajo. Pero poco a poco Cardine, como buen normando, se va ganando a todos para su causa: la interpretación gregoriana a través de la Semiología. El mismo nos confesaba, en uno de los cursos que dio en España y en los que me tocó en suerte ser su traductor: *Todos los descubrimientos que he hecho no los he hecho pensando en la mesa de trabajo, sino practicando, enseñando.*

Gracias a sus estudios se ha podido dilucidar, con gran acierto, sobre los distintos valores de las notas. Pero ¡ojó!, no hay que erigir en sistema lo que no es más que una terminología que nos ayudará a flexibilizar la interpretación y no hacerla rígida. Pues, ante todo, hay que tener en cuenta el texto que cantamos, como dice él mismo: *Hay que partir de la base de que el gregoriano es esencialmente palabra cantada. La*

*palabra es como el esqueleto de la melodía.*

El conocimiento a fondo de la notación de la escuela de Saint-Gall le llevó al descubrimiento capital del fenómeno del "Corte Neumático". El gregoriano ha ganado así un capítulo importantísimo para su correcta y OBJETIVA interpretación. El "Corte Neumático" permite jalonar mucho mejor el ritmo y destacar las notas modales importantes en pasajes melismáticos que dependen menos del texto. El haber descubierto el principio del "Corte Neumático" en la notación primitiva es uno de los mayores logros de toda la historia de la interpretación gregoriana.

Otro capítulo al que hay que hacer referencia obligada es el de las publicaciones. Cardine, aparte de empezar muy tarde a escribir, no era muy amigo de ellas. Los libros que nos ha dejado se deben casi más al interés de los alumnos porque sus ideas expresadas en clase fueran de dominio público. Así salió su principal obra: **Semiología Gregoriana**. En ella se resumen todas las adquisiciones hechas por Cardine durante su larga estancia en Roma como profesor del Pontificio Instituto de Música Sacra. Su éxito ha sido total y se ha traducido a ocho idiomas. También con este mismo sistema publicó **Primer Año de Canto Gregoriano**, que es un compendio de la asignatura y que igualmente se debe a la insistencia de sus alumnos. Tenía previsto publicar un tercer volumen que recogiera todo el capítulo de la Estética Gregoriana, pero al final no llegó a

entregarlo a la imprenta. Publicó también en "Etudes Grégoriennes" y en "Revue Grégorienne" una serie de artículos sobre temas muy específicos donde se descubre la doble faceta de su personalidad: investigador e intérprete. Dom J. Hourlier, monje de Solesmes, solía decir que E. Cardine tenía un pie en la Paleografía y otro en la práctica. Hacía de puente entre él mismo (Dom Hourlier), paleógrafo extraordinario, y Dom J. Gajard, intérprete intuitivo pero poco serio. Cardine era un verdadero artista interpretando lo que leía en los manuscritos. Nunca se inventaba nada que no viera claro en las fuentes primitivas. Y si algo no estaba demasiado claro lo decía abiertamente: *Esto entra en el campo de la interpretación personal.*

E. Cardine ha desaparecido, pero ha dejado tras sí una huella imborrable. Ha creado una escuela que continúa trabajando en su línea, no sólo en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma donde su recuerdo es más perenne, sino en cualquier lugar donde haya un alumno suyo diseminado por el mundo. En España, concretamente, pudimos disfrutar de su magisterio y de su experiencia de investigador en varios cursos intensivos que dio en la abadía del Valle de los Caídos y en el desaparecido "Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano", de la abadía de Silos, entre los años 1979 y 1982. A Cardine se le debe, entre otras muchísimas cosas, que, a nivel internacional, el canto gregoriano vuelva a ser un canto vivo, joven, bello.



Abadía de San Pedro, Solesmes.

# BIBLIOGRAFIA DE EUGENE CARDINE

## Estudios de carácter general

- "L'Edition critique du Graduel" en "Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra" (Roma 1950), Tournai 1952, pp. 181-191, reproducido en "Revue grégorienne", XXIX, 1950, pp. 202-208.
- "Forschung und Praxis des gregorianischen Gesanges", en "Musik und Altar", VI, 3, 1953, pp. 129-133.
- "L'interpretation traditionnelle du chant grégorien", en "Zweiter internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik" (Bericht, Wien 1954), Wien 1955, pp. 105-110; rep. en "Revue grégorienne", XXIV, 1955, pp. 50-57.
- "Théoriciens et théoriciens. A propos de quelques exemples d'éclisison dans quelques mélodies grégoriennes", en "Etudes grégoriennes" II, 1957, pp. 27-35. Vue d'ensemble sur le chant grégorienmen ibid. 16, 1977, pp. 73-192.

## Estética gregoriana

- "Cadences exytoniques et cadences rompues", en "Revue grégorienne", XXV, 1946, pp. 71-78 y 99-106.
- "Esthétique du mot 'eleison'", en ibid., XXVII, 1958, pp. 125-129.
- "Psautiers anciens et chant grégorien", en "Collectanea biblica latina", XIII, 1959, pp. 249-258.
- "Paroles et mélodie dans le chant grégorien", en "Etudes grégoriennes", V, 1952, pp. 15-12; rep. en "Bolletino degli amici del Pont. Inst. di Musica sacra", sept. 1954, pp. 19-29 y "Le Lutrin", XXII, 1955, pp. 25-35.

## Didáctica gregoriana

- Corso di canto gregoriano per le religiose (I)**, Roma 1963, 36 pp. Existe también este mismo curso en francés.
- Corso de canto gregoriano per le religiose: Direzione del canto gregoriano**, Roma 1964 (II), ibid. en francés, 36 pp.
- Canto gregoriano, II/2, 1977, 3-18 pp.; III, 1, 1978, 3-13 pp.
- Primo anno di canto gregoriano**, Roma 1970, 68 pp. (Ibid. en francés).
- Appunti di storia del canto gregoriano**, Pontificio Ist. di Musica Sacra, Roma 1972, 36 pp.

## Práctica gregoriana

- Graduel néumé**, Solesmes 1966.
- "La psalmodie des introites", en "Revue grégorienne", XXVI, 1947, pp. 172-176, y 229-236.
- "Die Communio Pascha nostrum", en "Musik und Altar", XI, 1959, pp. 113-115.

## Semiología gregoriana

- "Signification de la désagregation terminale", en "Revue grégorienne", XXXI, 1952, pp. 55-65 (ibid. en italiano en **Fonti e paleografia del canto gregoriano**, Milano 1956, pp. 207-219).
- "La corde récitative du 3me ton psalmodique dans l'antique tradition sangallien", en "Etudes grégoriennes", I, 1954, pp. 47-52.



*Biblioteca de la abadía de San Jerónimo.*

- "Neumes et rythme: les coupures neumatiques", en ibid. III, 1959, pp. 145-154.
- "Preuves paleographiques du principe des coupures dans les neumes", en ibid. IV, 1961, pp. 43-54.
- Semiología gregoriana**, Pontificio Ist. de Musica Sacra, Roma 1968.
- Semiologie grégorienne**, en "Etudes grégoriennes", I, 1970, pp. 1-158.
- "Neumes", en ibid. X, 1969, pp. 13-28.
- "Nouveaux aspects sur l'interpretation du chant grégorien", en "Boll. della As Inter. di Canto Gregoriano", I, 1977, pp. 1-13.
- "La semiologia musicale gregoriana", en "Calendario per l'anno Academico 1975. Pontificio Ist. di Musica Sacra, Roma, pp. 36-37. El mismo en "Bollet. Aszo. Intern. Canto Gregoriano", 1, 1, 1976, pp. 8-9.
- "Scuola di semiologia gregoriana", en "Calendario per l'anno academico per l'anno academico 1976, Roma, pp. 38-40.
- "La réalité musicale et sa notation en chant grégorien", en ibid. I, 2, 1976, pp. 3-4.
- "A propos des formes possibles d'une figure neumatique: le pes subbipunctis dans les premiers manuscrits sangalliens", en "Sacerdos et cantus gregoriani Magister", Regensburg, 1977, pp. 63-69.

## Estudios varios

- "Le petit orgue de Solesmes et la technique d'accompagnement", en "Le Lutrin", III, 1946, pp. 53-57.
- "A propos de l'alleluis Ego vos elegi", en "Revue grégorienne", XXVIII, 1949, pp. 330-333.
- "Sur la modalité du chant grégorien", en "Boll. della Ass. Ist. Studi di Canto Gregoriano", II, 2, 1977, pp. 17-19.
- Resoconto su A. Auda. **Les Gammes musicales. Essai historique sur les modes et sur les tons de la musique depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne**, en "Revue grégorienne", XXIX, 1950, pp. 96-98; XXX, 1951, pp. 117-120.
- "Le chant grégorien, est-il mesuré?", en "Etudes grégoriennes", VI, 1963, pp. 7-

38. Gregorian Chant Measured Music, Solesmes, 1964.

De las últimas publicaciones de Cardine hay que reseñar:

- "Vue d'ensemble sur le Chant Grégorien", en "Etudes grégoriennes", XVI, 1977, pp. 173-192.
- "Faut-il distinguer valeur syllabique et valeur mélismatique?", en "**Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**", XXI, 1979, pp. 277-279.
- "Sémiologie et interprétation" en "Ut mens concordet voci", **Festschrift E. Cardine zum 75 Geburtstag**, Verlag St. Ottilien 1980, pp. 30-33.
- "Écriture neumatique et signification rythmique", en "Ut mens concordet voci", Verlag St. Ottilien 1980, pp. 170-178.
- "Gli studi paleografico e semiologici del Canto Gregoriano", en "Bolletino Ceciliano - Rivista di Musica Sacra", LXXVI, 1981, pp. 109-115.
- "Les limites de la Sémiologie en chant grégorien", en "Bolletino dell'As. Intern. Studi di Canto Gregoriano", X, 1985, pp. 2-10.

De la **Semiología gregoriana** existe una traducción castellana de F. Javier Lara, Abadía de Silos, 1982.

## VERANO MUSICAL DE ZUMAIA 1988

Festival Internacional. Cursos y Conciertos. Duración: del 1 al 11 de agosto de 1988. "El piano de Chopin". RAMON COLL, piano. Música de cámara para instrumentos de cuerda.

KOENRAAD ELLEGRES, violín.  
YOUNG-CHANG CHO, violonchelo.  
REINER SCHMIDT, viola.

Técnico vocal: MASSIMO SARDI, barítono.  
Pedagogía Musical: LUCHY MANCISIDOR.

Información: Centro de Actividad Musical. Ercilla, 20 - Teléfono (94) 423 11 58 48009 BILBAO



# FUNDACIÓN JACINTO E INOCENCIO GUERRERO

## PREMIOS 1988

### IV PREMIO INTERNACIONAL DE GUITARRA S.A.R. LA INFANTA DOÑA CRISTINA

DOTADO CON  
UN MILLON DE PESETAS Y  
UN SEGUNDO PREMIO  
DE QUINIENTAS MIL PESETAS

CIERRE DE INSCRIPCION: 28 DE OCTUBRE DE 1988

### III PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO FUNDACION GUERRERO

DOTADO CON  
UN MILLON DE PESETAS Y  
DOSCIENTAS CINCUENTA MIL  
PESETAS AL MEJOR  
INTERPRETE DE OBRAS  
DE JACINTO GUERRERO

CIERRE DE INSCRIPCION: 10 DE NOVIEMBRE DE 1988

### IV PREMIO JACINTO GUERRERO A LA MEJOR OBRA LIRICA

DOTADO CON CUATRO  
MILLONES DE PESETAS Y  
ACCESIT  
UN MILLON DE PESETAS

CIERRE DE INSCRIPCION: 28 DE NOVIEMBRE DE 1988

### II PREMIO INTERNACIONAL DE PIANO FUNDACION GUERRERO

## 1989

DOTADO CON  
UN MILLON DE PESETAS Y  
UN SEGUNDO PREMIO  
DE QUINIENTAS MIL PESETAS

CIERRE DE INSCRIPCION: 17 DE NOVIEMBRE DE 1988

SOLICITUDES DE BASES E INSCRIPCIONES:

GRAN VIA, 78 - 28013 MADRID - TELEFONO 247 66 18

# MAX BRUCH, EN EL 150 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO



*Max Bruch en la época que fue director de la Orquesta Filarmónica de Liverpool (1880).*

**Por Emilio López de Saa**

## Su vida

En el año 1838 nació en Colonia uno de los compositores más prestigiosos del romanticismo tardío alemán. Le inició en el pentagrama su madre, que era profesora de música y soprano y que había intervenido repetidamente en los Festivales del Bajo Rin como solista. Al igual que Mozart, Chopin o Mendelssohn, Bruch fue un niño precoz, ya que a los 12 años, siendo alumno de Karl Breidenstein, compuso y estrenó con gran éxito una sinfonía para una representación teatral en Colonia, obteniendo al año siguiente el premio de la Fundación Mozart, mientras continuaba sus estudios con Hiller y Reinecke en composición y con Breuning

en piano. Permaneció aún Bruch algunos años en Colonia, donde se dio a conocer como compositor y pedagogo. En 1861 realizó un largo viaje de estudios por gran parte de Alemania, Viena y París, escribiendo y estrenando algunas obras que fueron cimentando su prestigio. Desde 1873 a 1876 residió en Bonn, trasladándose después a Berlín donde ocupó el cargo de Director del "Sterascher Gesangverein". En 1880 fue director de la Orquesta Filarmónica de Liverpool. Al año siguiente se casó con la cantatriz Clara Truczek (fallecida el 28 de agosto de 1919 en el distrito Friedenau de Berlín). En 1883 sucedió a Bernardo Scholz en el cargo de director de Orquesta de la Sociedad de Breslau, manteniéndose en dicho puesto hasta 1890, fecha en que lo abandonó por el de profesor de composición en la Academia de Música de Berlín. En 1911 Max Bruch fue jubilado y quedóse únicamente con el

cargo de miembro de música de la Academia Real, hasta que se retiró a su finca, cercana a Berlín, en Friedenau, donde pasó el resto de su vida y donde falleció el 2 de octubre de 1920 a los 82 años de edad, colmado de títulos y honores.

En 1893 fue nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad de Cambridge y en su 80 cumpleaños se le otorgó el nombramiento de Doctor Honorario de Teología y Filosofía en Berlín. En 1898 fue miembro de la Academia Francesa de las Artes, Caballero de la Orden prusiana y miembro de la Orden de Maximiliano de Baviera.

## Su obra

Max Bruch pertenece a la evolución del romanticismo centroeuropeo, más bien llamado romanticismo tardío o post-romanticismo, centrado en tres figuras esenciales en esta evolución. Además del mismo Bruch: Max Reger (1873-1916) y el compositor ruso nacido en Moscú, Hans Pfitzner (1869-1949), aunque de padres alemanes. Como ya se ha expuesto anteriormente, sus actividades y méritos le valieron altos títulos y honores, siendo destacadísima su fecundidad creadora, su elegancia e inspiración, su capacidad de trabajo y su gran pedagogía.

Persiguió las formas melódicas fácilmente asimilables. Sin embargo, su construcción armónica es de una gran seriedad y de una gran riqueza de elementos en las simetrías y paralelismos perfectamente ordenados. Sus melodías tienden a las inflexiones populares y están desprovistas de toda complicación exterior. A pesar de todo el trabajo armónico de Max Bruch no es sencillo y su escritura contrapuntística se muestra perfectamente acabada. El maestro se movía con gran agilidad dentro de aquel conjunto de cualidades que se completaban en él, como eran la facilidad melódica y el bagaje técnico. Donde mejor brillan sus cualidades es, indudablemente, en las obras para coro y orquesta, que han llegado a ser de repertorio en numerosas sociedades corales del mundo.

El brioso aperturismo de su música se asocia al típico y comprensible arte popular; la aspiración hacia la belleza en la canción se manifiesta en las intensas melodías y en la elasticidad de su temática. Esto a la vez prueba la forma transparente basada en la fuerza de su trabajo, con el cual Bruch, según frase del musicólogo alemán H. Kretzsch-

mar, en cercanía directa con el también musicólogo Webersrückt, no excluye nunca la riqueza armónica.

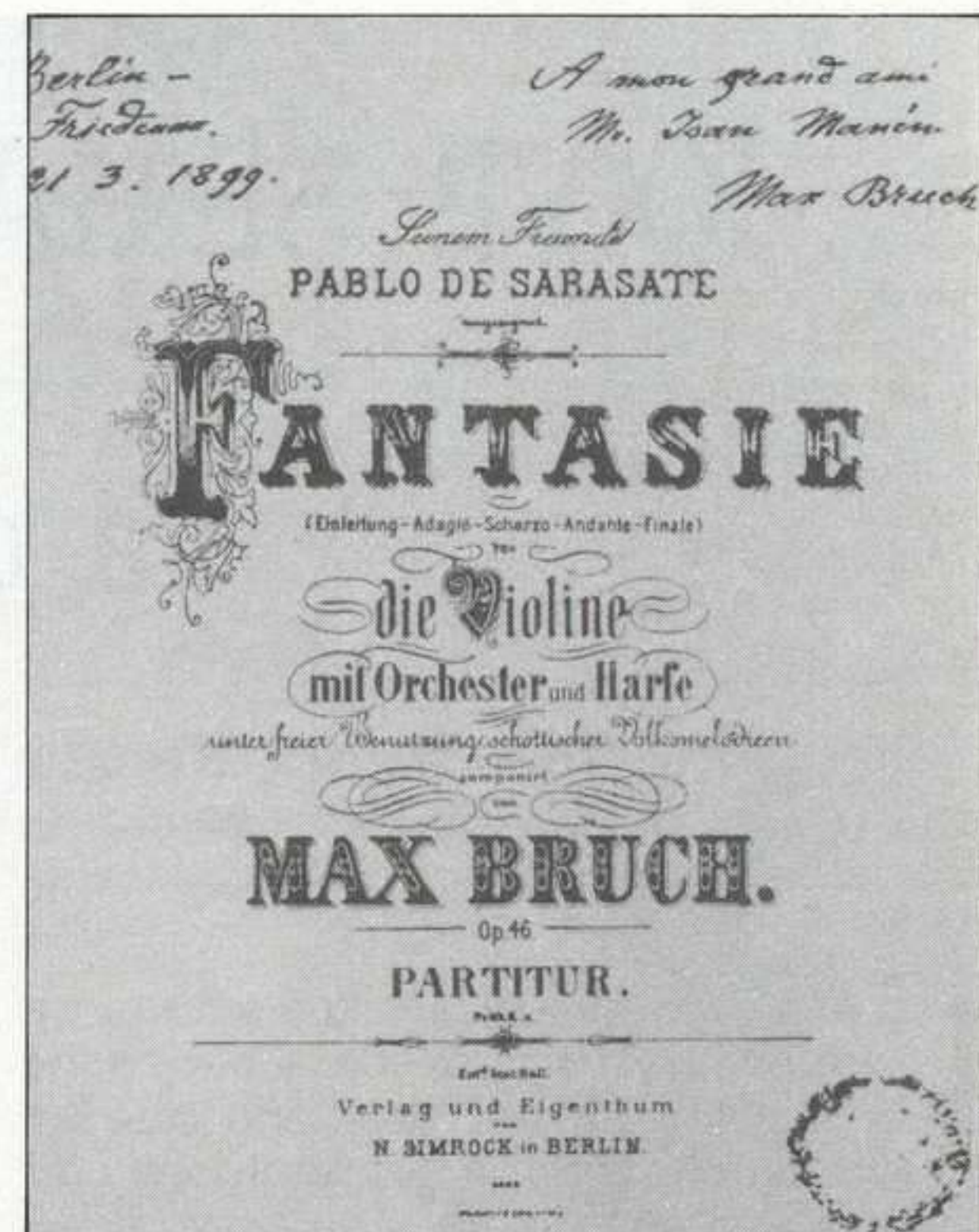
Continúa Max Bruch en su trabajo con frecuencia —no siempre— la tradición de Mendelssohn en la política musical de su tiempo. Su obra más conocida, y actualmente bastante ejecutada, es el **Concierto para violín y orquesta** en Sol menor, Op. 26, obra que fue dedicada al famoso violinista Joseph Joachim y que fue estrenada por este artista el 1 de octubre de 1867 en Hamburgo. Este concierto es uno de los más populares compuestos para violín en el pasado siglo y casi el único de los compuestos por Max Bruch que aún se ejecuta.

De su labor pedagógica, que fue muy intensa, por los distintos cargos que ocupó como profesor de composición, podemos citar a su discípulo Ralph Vaughan Williams (1872-1958) que estudió con Bruch en Berlín de 1896 a 1900, pasando después a perfeccionarse en 1909 con Ravel en París.

Entre las obras más conocidas de Max Bruch destacaremos: **CORALES**.— *Coro mixto y orquesta*: "Schon Ellen" Op. 25; "Arminius" Op. 43; "Das lied von der Glocke" Op. 45; "Das Feuerkreuz" Op. 52; "Moses" (oratorio bíblico); "Die Flucht der heiligen Familie" Op. 20; "Römische Leichenfeier" Op. 34; un famoso himno religioso y la "Osterkantate". *Coro de mujeres con solista y orquesta*: "Fritjof auf seines Vaters Grabhügel" Op. 27; "Morgenstunde"

Op. 31. *Coro de hombres y orquesta*: "Lied der Stadte, Schottlande Tranen" Op. 19; "Gesang der heiligen dret Konige" (para 3 voces y órgano) Op. 21; "Normannenzug" Op. 32 y "Tyrtalos" Op. 53.

**INSTRUMENTALES**.—"Concierto para violín" en Sol menor Op. 26; "Concierto para violín" en Re menor Op. 44; "Concierto para violín" en Re menor Op. 58; "Romanza para violín y orquesta" en La menor; "Fantasia escocesa en La menor" Op. 46; "Adagio apassionato" Op. 57; "Kol Nidrei" (tema



**Portada de la partitura de Fantasía para violín. La pieza tuvo una doble dedicatoria, a Pablo Sarasate y Joan Manèn.**

hebreo para chelo y orquesta); "Adagio nach keltischen melodien" Op. 56; "Ave Maria" Op. 61; dos cuartetos para cuerda Op. 9 en Do menor y Op. 10 en Mi mayor; un trío para piano, violín y chelo, Op. 3 en Do menor; tres sinfonías Op. 28, en Mi bemol mayor; Op. 36, en Fa menor y Op. 31, en Mi mayor, así como gran cantidad de piezas para piano, Op. 2, 11, 12 y 14. También son curiosos sus 12 chotis o danzas (schottis escoceses), que después fueron introducidos en Madrid por medio de Isabel II.



AYUNTAMIENTO DE GRANADA

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



JUNTA DE ANDALUCÍA

## 37 festival internacional de música y danza

19 Curso Manuel de Falla - 27 de junio a 9 de julio

- 1. CREACION MUSICAL (Composición): Luigi NONO.**  
Seminario: "La Composición Musical en España hoy" (abierto a todos los alumnos del Curso):  
**Luigi Nono:** "Principales aspectos de la Composición musical en la actualidad". Participan los antiguos alumnos del Curso "Manuel de Falla": **Nicanor DE LAS HERAS; José GARCIA ROMAN; Zulema DE LA CRUZ; Tomás GARRIDO; José Manuel LOPEZ.**
  - 2. INVESTIGACION MUSICAL (Musicología): "La Música medieval".** Dr. Jean JANNETEAU (Semio-  
logía y Modalidad Gregoriana); Dr. Hendrik Van der WERF (la Lírica medieval); Dr. John GRIFFITHS (Polifonía medieval).  
Seminario: "La Música Medieval española" (abierto a todos los alumnos del curso), con la participación de: Ismael FERNANDEZ DE LA CUESTA, Juan José REY, Mari Carmen GOMEZ MUNTANE y Antonio MARTIN MORENO.
  - 3. INTERPRETACION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA: Jesús VILLA ROJO.**
  - 4. PIANO: MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA: Guillermo GONZALEZ.**
  - 5. GUITARRA: José Miguel MORENO.**
  - 6. LA VOZ: TECNICAS Y POSIBILIDADES CREATIVAS: Esperanza ABAD.**
  - 7. VIOLIN: Erich HÖBARTH (del 2 al 9 de julio).**
  - 8. VIOLA: Anita MITTERER (del 2 al 9 de julio).**
  - 9. VIOLONCHELO Y PIANO: Christophe COIN y Patrick COHEN.**
- MUSICA DE CAMARA: El Clasicismo Vienés y su correspondencia en España. (Del 2 al 9 de julio).**
- Recitales y conciertos del curso "Manuel de Falla".**

### Información y solicitudes:

Toda la documentación deberá ser enviada ANTES DEL 20 DE MAYO DE 1988 a la "SECRETARIA DEL CURSO MANUEL DE FALLA, Apartado de Correos 64, 18080 Granada". Teléfonos (958) 26 74 42-43, 44, 45, 46, 47.

# XXVII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA

## La opción de lo infrecuente

Por **Rafael Banús**  
(enviado especial)

La XXVII edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca ha querido afirmar este año que no es un festival indisolublemente asociado a la Semana Santa, adelantando su celebración a la Semana de Pasión.

Este cambio de fechas (motivado fundamentalmente por la auténtica invasión que sufre la ciudad durante las vacaciones, amén de los frecuentes problemas de transporte y alojamiento para los intérpretes, que el pasado año obligaron a suspender uno de los conciertos más esperados) nos ha permitido disfrutar de las sesiones en una Cuenca presidida por la calma, fiel a su propio carácter.

Ello también ha motivado el cambio de algunos de los programas que anunciábamos en la crónica de 1987 —como la ópera sacra **Jephtha**, de Haendel, que aparece en el avance para 1988, junto a la versión en forma de concierto de **Tannhäuser**, de Wagner, el primer oratorio de Mozart (**Die Schuldigkeit des ersten Gebotes**) y el estreno de una obra encargada a Cristóbal Halffter—, y la inclusión de algunas partituras que no pertenecen al género sacro, aunque ha prevalecido la principal constante de las Semanas, la presentación de obras nuevas o infrecuentes, con un gran cuidado tanto en la confección de los programas como en la selección de los intérpretes.

El punto más alto en cuanto a la calidad interpretativa, verdaderamente excepcional, se alcanzó en los conciertos de inauguración y clausura, ambos a cargo de Philippe Herreweghe al frente de La Chapelle Royale. El primero estuvo íntegramente dedicado al Barroco francés, y contó como principal punto de atracción con la primera interpretación moderna de las **Lamentations pour la Semaine Sainte** de Jean Gilles (cuyo precioso **Requiem** grabara el propio Herreweghe hace algunos años), una respuesta de emocionante austeridad a la brillantez versallesca de Lully (con su motete **O Lachrymae Fideles**) y a la solemnidad parisiense de Rameau (con su motete **In convertendo**). Herreweghe volcó su sensibilidad para otorgar toda la variedad posible a la obra de Gilles, y volvió a hacer gala de su auténtico virtuosismo, tanto en la dirección del impecable y cálido Ensemble Vocal de la Chapelle Royale



JEAN-LOUIS AUCAGOS

**El punto más alto en cuanto a la calidad interpretativa se alcanzó en los dos conciertos de Philippe Herreweghe.**

como en la vigorosa y flexible lectura de la **Symphonia** de Delalande, que puso a prueba la gran calidad del conjunto instrumental Concerto Köln, con un perfecto dominio de los instrumentos de la época y del estilo, así como una gran personalidad como orquesta. A un nivel algo inferior se mantuvieron los solistas (a excepción de la siempre adecuada soprano Agnès Mellon), perceptiblemente superados por las dificultades de la escritura.

El segundo concierto de Herreweghe, que contó con el propio conjunto instrumental de La Chapelle Royale reforzando al coro homónimo, se centró en el rescate del **Requiem** de José de Nebra (1702-1768), Vicemaestro de capilla de Fernando VI y principal asesor musical de la Corte. La obra, compuesta para el funeral de Bárbara de Braganza, presenta en su solidez compositiva una atractiva compilación de los modelos de la época sin renunciar a sus raíces españolas ni al estilo galante madrileño imprimido por Boccherini y Scarlatti. Herreweghe y los suyos brindaron una recreación de lujo, presidida por una gran convicción y una suma precisión en todos los sentidos. Anteriormente habían ofrecido unas versiones de dimensiones características (justificadas también por el marco del concierto, la recogida iglesia románica de Arcas) de la cantata nupcial **Der Herr denket an uns**, BWV 196, y la **Misa en La mayor**, BWV 234 de J. S.

Bach, con destacadas intervenciones de la citada soprano Agnes Mellon y de la mezzo-soprano Wilke Te Brumelstroete.

Una grata sorpresa fue la actuación de The Downshire Players and Choir de Londres, un conjunto atípico por su rechazo al repertorio habitual de las salas de conciertos y su atención por los estilos y tendencias más variados, que constituyó una auténtica revelación. La orquesta está formada por miembros de las principales orquestas londinenses, y los integrantes del coro pertenecen al del prestigioso Festival de Glyndebourne. Todos ellos responden con verdadera entrega y entusiasmo a las ágiles órdenes del versátil e inquieto Peter Ash, poseedor de una técnica muy considerable (finalista en el concurso de dirección de orquesta Herbert von Karajan), y que a sus veintisiete años ha realizado ya una estimable carrera y posee la suficiente seguridad y dominio para transmitir a los músicos todas sus intenciones. A pesar de que sus gustos parecen decantarse hacia la música contemporánea, conoce muy bien el estilo de los grandes oratorios de Haendel, como demostró en su dinámica versión de **Belshazzar**, llevada con buen brío dramático y sentido teatral, sin que a su lectura se le pueda poner ninguna objeción en el aspecto estilístico. **Belshazzar**, tercera y última colaboración de Haendel con el libretista Charles



Jennens (comenzada en **Saul** y proseguida en **El Mesías**), estrenada en 1745, se incluye en la línea de los magnos dramas bíblicos escritos en Londres por el compositor de Halle, y contiene las grandes virtudes de éstos, muchos de los cuales han tardado en ser ejecutados entre nosotros (otros aún aguardan su turno). Pudimos seguir el enrevesado texto, basado en el libro de Daniel, gracias a la refinada traducción de Luis Carlos Gago, que en lugar de ofrecernos una reproducción arqueológica del mismo optó por una personal y libre recreación. En el reparto, formado por prestigiosos cantantes británicos, destacaron muy en primer lugar dos nombres.

La soprano Joan Rodgers, lanzada ya a una importante carrera internacional, posee una voz robusta y con cuerpo, manejada con gran sabiduría (a excepción de algunos ataques un tanto bruscos en el agudo, que debería pulir), perfecto conocimiento estilístico, gran frescura tímbrica y un evidente temperamento dramático, que convirtieron su incorporación del papel de Nitocris, la madre del protagonista y el personaje más atractivo de la obra, en un auténtico regalo, que culminó en la forma en que dijo su preciosa aria "Regard, oh son, my flowing tears", en la que trata de que su hijo se arrepienta del sacrilegio que ha cometido. El contratenor James Bowman, que ya acudiera a Cuenca en la pasada edición, encarnó al profeta Daniel con su habitual generosidad de medios vocales y capacidad de caracterización. Los demás se mantuvieron a menor nivel (el bajo Stafford Dean como suficiente Gobrias; la mezzo-soprano Claire Powell, en el personaje masculino del general Ciro, al que dotó de carácter militar aunque no siempre se mantuvo fiel al estilo requerido, con algunos excesos poco afortunados pese al importante color y volumen de su voz, y el tenor Philip Doghan, que sustituyó con mera corrección al indispuerto Richard Morton).

La obra encargada por la XXVII Semana fue el **Stabat Mater** de Angel Oliver, compositor de amplio catálogo religioso (antífonas, responsorios, cantatas, salmos, etc.) y que acaba de salir de una gravísima enfermedad. De ello da testimonio su partitura, escrita con una enorme sinceridad y fervor, demostrando la gran calidad artística y humana de su autor, así como la plena madurez de su técnica y la incuestionable homogeneidad de su factura formal. La obra culmina en la afirmación de la confianza en la vida, como un reflejo de la actual felicidad del compositor, que quiere transmitirla al oyente para hacerla así extensible. Tanto los componentes de la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid (preparada con acierto para este difícil cometido por Miguel Groba) como la Orquesta Ciudad de Valladolid y, en sus breves intervenciones, la mezzo-soprano Lola Casariego y el tenor Joan Cabero, supieron estar a la altura de lo exigido, al igual que el director Luis Remar-



**Joan Rodgers, una soprano lanzada ya a una importante carrera, tuvo una excelente participación en Belshazzar, de Haendel.**

tínez, que había comenzado el concierto con una seria y rigurosa interpretación de la compleja **Música fúnebre para cuerda** de Witold Lutoslawski (hermanando así con buen acierto a dos de los últimos compositores que han obtenido el Premio Reina Sofía), que la orquesta siguió con disciplina y buena comprensión del planteamiento. Siguiendo con el interés por las obras infrecuentes subió a los atriles para cerrar el concierto el **Requiem** de Antonio Salieri, que a pesar de la aseada aunque no muy entusiasta versión (a la que se unieron completando el cuarteto solista la soprano María José Sánchez —la que mayor partido sacó a su parte— y el barítono Luis Alvarez) mostró la abismal distancia que existe entre las versiones del mismo texto religioso realizadas por Mozart y Salieri, este último trece años después de la muerte del salzburgués, resultando una composición bien escrita aunque excesivamente academicista, sin la espontaneidad de otras obras de Salieri, como la **Sinfonía veneciana**, dentro de las escasas partituras que tenemos ocasión de conocer de este maestro eclipsado por el gran genio.

Este contraste resultó más flagrante al volver a escuchar unos días después en el mismo marco de la iglesia de San Pablo el **Requiem** de Mozart, en una lectura un tanto desconcertante por los "tempi" y la dinámica escogidos por Fernando Eldoro al frente del Coro y la Orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Fue una versión

atípica, algo áspera y sin ninguna concesión, aunque indudablemente personal y no exenta de atractivo, con una impecable prestación del coro y un entonado cuarteto solista, formado por la soprano Naoko Okada, de escasa potencia aunque adecuada musicalidad; la notable mezzo-soprano Bernarda Fink; el aceptable tenor Hans-Peter Graf y, el mejor de ellos, el bajo Anton Scharinger, de potente y timbrada voz. La primera parte estuvo dedicada a dos maestros de la polifonía del siglo XVII, el portugués Esteveao de Brito y el conquense Carlos Patiño. Del primero, maestro de capilla de la catedral de Málaga, se escogieron los motetes **Et exultavit, Regina Caeli** y **Veni Sancte Spiritus**, que, como señala Carlos Gómez Amat en sus notas al programa, *se distinguen por una especial vivacidad, lograda a base de frases musicales muy cortas, que saltan de una voz a otra en un juego contrapuntístico rico e imaginativo*. Del segundo (al que se puede considerar como el compositor OFICIAL de las Semanas de Cuenta, y del que el Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial está publicando las **Obras musicales recopiladas** con estudio y transcripción de Lothar Siemens, cuyo segundo volumen fue presentado en el transcurso de la presente edición) se ofrecieron dos importantes páginas, los motetes **Libera me** y **Te Deum**, magníficos ejemplos de la calidad musical de la obra de un autor al que hay que reivindicar con urgencia en los conciertos y grabaciones.

# I CICLO INTERNACIONAL DE MUSICA

Por Imanol Elorrieta

*El pasado mes de febrero dio comienzo en seis ciudades de Galicia el I Ciclo Internacional de Música, organizado y subvencionado por el Aula de Cultura de Caixa Galicia.*

Con un presupuesto de 37 millones de pesetas y sin embargo con unas entradas populares —800 pesetas la localidad más cara— la Caixa de Galicia ha querido llenar un vacío existente en lo referente al circuito de grandes orquestas en Galicia.

La previa elaboración ha sido estudiada cuidadosamente, teniendo en cuenta las dificultades de Galicia en cuanto a infraestructura, salas de conciertos, teatros, etc., que plantean innumerables problemas a la hora de realizar conciertos de grandes orquestas.

Estas orquestas, así como los programas que interpretan, han sido elegidos teniendo en cuenta que están dirigidos al gran público y asequibles a todos los oídos.

Las principales salas de Orense, Lugo, Ferrol, Pontevedra, Vigo y Santiago han podido escuchar a cuatro grandes orquestas mundiales: la Orquesta Sinfónica de Singapur —fundada en 1979 y dirigida por Choo Heey— en su segunda gira por Europa y la primera oportunidad de escuchar en Galicia una orquesta de origen oriental. Nos ofreció el **Concierto para piano y orquesta** de E. Grieg. Con un Janis Vakarelis al piano insuperable.

La Orquesta de la RTV polaca de Varsovia, una de las más prestigiosas agrupaciones de este tipo, dirigida por Jerzy Wielbut, famoso contrabajista polaco, interpretó música de Rossini, Tartini y Pergolesi, entre otros.

La International Chamber Music Ensemble —de reciente creación, y dirigida por Riccardo Caramella— forma un grupo de intérpretes solistas internacionales que se reúnen algunas temporadas del año en el que cada componente puede llevar su experiencia personal del concertista.

Cuando salgan estas líneas de la imprenta no habrá actuado todavía uno

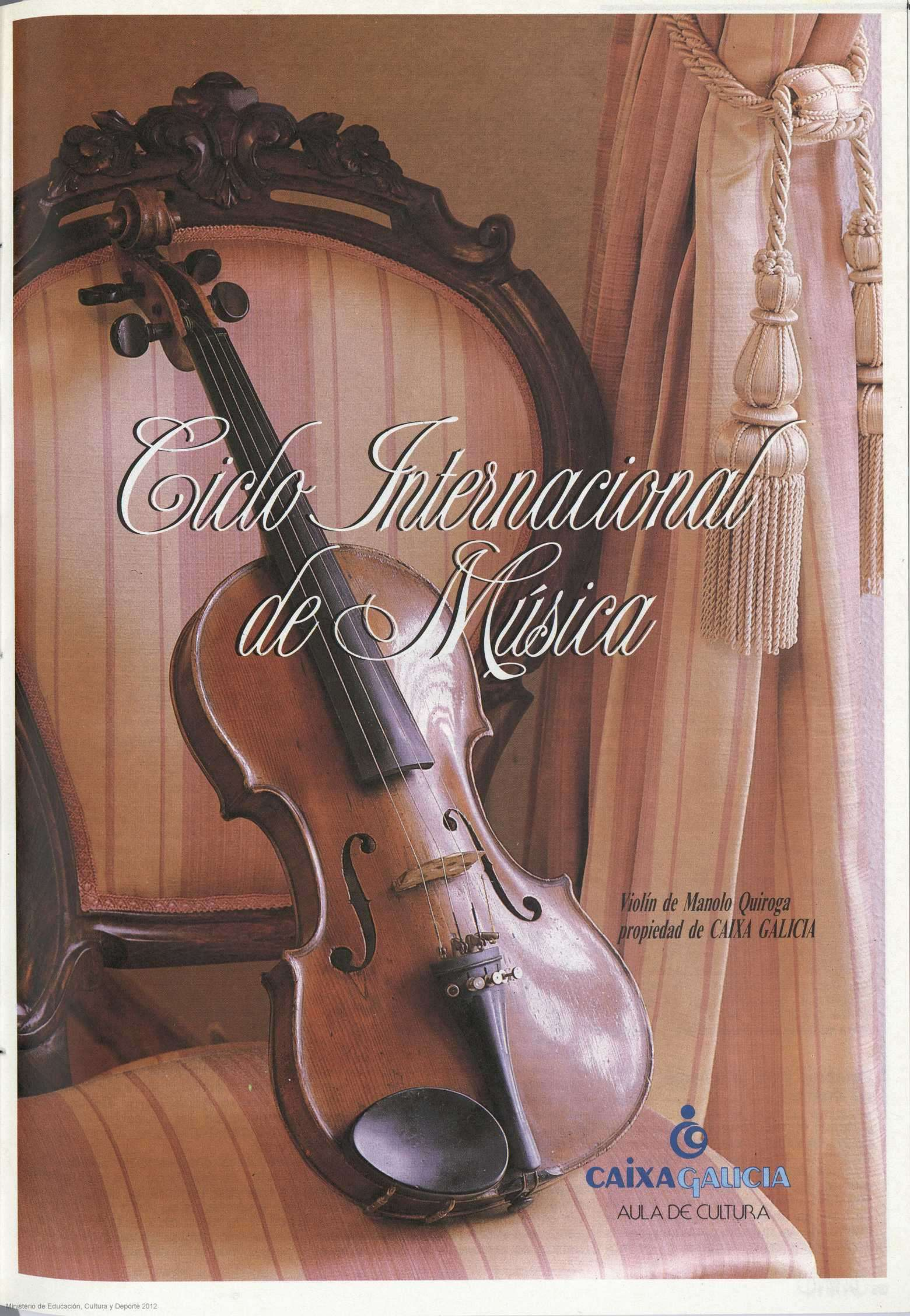
de los grupos de cámara más famosos de Europa, I Musici, con sus inigualables interpretaciones de los conciertos de Vivaldi. Es conocida la calidad de sus músicos y la de sus instrumentos, de maravillosos "luthiers", como: Guarneri, Guadagnini, Mariani, etc.

El éxito de este Ciclo Internacional de Música ha sido hasta ahora desbordante

—con el cartel de "no hay entradas" en todas las funciones—, con un público entusiasmado por esta iniciativa del Aula de Cultura de la Caixa de Galicia, que una vez más ha tenido un acierto con Galicia, hasta ahora falto de empresas musicales de gran altura. Todos deseamos, vistos los resultados, que se repita en 1989.



*Los momentos de la actuación de la Orquesta Sinfónica de Singapur. El concierto se celebró el 10 de febrero, en el Teatro Principal, de Santiago.*



*Ciclo Internacional  
de Música*

*Violín de Manolo Quiroga  
propiedad de CAIXA GALICIA*

  
**CAIXA GALICIA**  
AULA DE CULTURA

# III CURSO DE MUSICA PARA METALES "CIUDAD DE FERROL"

Por J. Navemer

**J**osé María Ortí Soriano, trompeta solista de la ONE y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y Enrique Ferrando, trombón solista de la ONE, impartieron en Ferrol el III Curso de Música para Metales. La convocatoria del curso pivotó en los siguientes temas:

Respiración. Desarrollo de la columna de aire. Desarrollo de la comprensión del diafragma (punto de apoyo). Formación de la embocadura y del sonido. Formación de las vocalizaciones. Resistencia y flexibilidad. Tesitura aguda, media, grave y notas pedales sobregraves. Emisión del sonido. Vibrato. Interpretación. (Este último capítulo destinado a fraseo, virtuosismo y diferentes estilos se realizó sobre varios conciertos y solos de orquesta).

La amplitud temática obligó —generosamente— a los profesores a una intensa y prolongada actividad para intentar cumplir el programa dictado, ampliado con el montaje de tres obras de concierto para el acto de clausura, dirigido por Ortí Soriano. Ellos, Ortí Soriano y Enrique Ferrando, abrieron una nueva expectativa a esta disciplina musical. Es una perspectiva de futuro a la que se ven comprometidos. La labor profesoral tuvo una ejemplaridad personal señalada en el acto de clausura por los alumnos y por las expresivas felicitaciones de la presidenta de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, Meca Arcos, cuya intervención optimista fue para anunciar: *Puede considerarse un hecho el IV Curso de Música en Ferrol. En el seno de nuestra ciudad de Ferrol, continuó Meca Arcos, los dirigentes culturales tenemos la obligación de profundizar en esta riqueza conceptual de la música. Es un tema que debemos elaborarlo y guiarlo.*

## Palabras para la música de mañana

Puede considerarse un hecho que el Curso de Música para Metales "Ciudad de Ferrol", dirige sus esfuerzos futuros a romper las fronteras de lo puramente autonómico. Para lograrlo, el Grupo de Metales Santa Cecilia —organizador del curso— se ubicó en el escenario más íntimo de la música para merecer la atención de los protagonistas: los mú-



De izquierda a derecha, Angel García Sisto, delegado de Cultura de Caixa Galicia; Carlos Villanueva, de Aula Aberta; Pedro González, representante del alcalde; José María Ortí, trompeta solista de la ONE, y Raúl Galán, del Grupo de Metales "Santa Cecilia".

sicos. Este fue el gran logro del III Curso de Música para Metales, "Ciudad de Ferrol", que se desarrolló entre los días 21 y 26 de marzo. Esta propuesta de creación musical estuvo arbolada —en su sentido patrocinador— por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, Diputación Provincial de La Coruña, Caixa Galicia, Aula Aberta de la Universidad de Compostela y el Ayuntamiento de Ferrol. Con diverso nivel de compromiso, los patrocinadores cimentaron un apoyo pleno a la formación musical programada. Todos ellos apostaron por señalar al corazón de la música, a la raíz que concreta el ámbito del músico del futuro. Posiblemente, todos ellos apostaron por el más largo camino. Sin duda, el más sólido.

En un momento como el presente, en el que no existen en Galicia Cursos Intensivos de Música, la dinámica creada en Ferrol con este III Curso de Música para Metales, debe crear entre organizadores y patrocinadores una función estratégica a través del año en curso, para argumentar y traer mayor participación de voces instrumentales y, obviamente, más alumnos. Tal es a nuestro juicio la OBERTURA para tan interesante y rigurosa línea de formación musical. Es un aspecto atractivo y un futuro musical. Contando con este proyecto, nos aventuramos a afirmar que el patrón de la cuerda de metales en la

futura Orquesta Sinfónica de Galicia —si se logra algún día— procederá del contenido técnico y expresivo de los Cursos de Música de Ferrol.

La respuesta de inscripción a este último Curso de Música para Metales fue sorprendentemente alta. Captó el favor de músicos profesionales (bandas de música municipales, militares, juveniles y estudiantes de conservatorios) que, enraizados en la música de metales como música popular, esa expresión que, como voluntad del pueblo ha substituido en la Galicia posfranquista, TAMBIÉN PINTA. Sin duda, esta expresión popular que un día dijera Goya (*El tiempo también pinta*), manifiesta la voluntariedad de un pueblo que musicalmente vio sajada su tradición bandística.

Empezaré por confesar que lo expresado no excluye la sorpresa. Esta fue la amplia participación de músicos de pequeños pueblos de Galicia (La Estrada, Rianxo, Arzua, Narón, Boiro) y, obviamente de las ciudades de Lugo, La Coruña, Santiago, Pontevedra y Ferrol.

Aquéllos son miembros de reducidas bandas de música que perviven por no sé qué cuestiones. Ellos sí se plantearon el problema de SER O NO SER músicos. Esta cuestión vivísima de corte hamletiano plantea los problemas de la cultura musical en nuestra autonomía.

Es innecesario decir que es un tema para nuestras autoridades.

### Carlos Villanueva dictó la lección inaugural

El director del Grupo de Cámara de Compostela, Carlos Villanueva, habló en la lección inaugural del importante paso que representan para la música en Galicia estos cursos intensivos, máxime en una ciudad tan ecléctica como Ferrol. Como músico y alumno asistente a tantos cursos de música —en su caso música antigua— tanto en España como en el extranjero, continuó Carlos Villanueva, expuso su visión del proceso didáctico, el estudio y revisión de estilos y lo puramente técnico. Carlos Villanueva, en un intento de exponer con mayor nitidez el tema, hizo una cuestión de la profesión musical, *una cuestión de sí mismo*, como quería San Agustín. Ahondó en el ser musical de nuestra tierra y en la indefensión del músico entre tanto ir y venir de la política musical en Galicia. Por ello, tiene razón de ser la programación de este y futuros cursos de música, más, si se amplían. Son el complemento y el cumplimiento a las esperanzas, limitadas, y a la falta de perspectiva del músico en Galicia.

Así, en el diario de la música en la ciudad, —manifestó Angel García Sisto, delegado de Cultura de la Caixa Galicia y copatrocinador del curso— *queda plasmado el III Curso de Música para Metales. Nosotros, como entidad sensible a toda manifestación cultural que arraigue en la VELADA VOZ de los músicos, estamos hoy y estaremos mañana en esta experiencia que ha tenido una aceptación mayor de lo previsto. Sí; esperamos que la VELADA VOZ de los músicos se ensamble en el futuro, y la Caixa estará presente.*

Lo estuvo cuando APADRINÓ al incipiente Grupo de Metales Santa Cecilia. Fue éste un surgimiento, una diferenciación notable para la música en Ferrol. El Curso de Música que hoy se inaugura es consecuencia de la poética musical del Quinteto de Metales. Existe porque se determina o define muy críticamente en la música, situándose con ella y relacionándose con ella; y esta relación, puramente, exclusivamente musical, les obliga a la constante elevación de su nivel técnico y expresivo. No sólo de ellos. No sólo para ellos. Su compromiso musical se compromete con el poliédrico panorama musical gallego. Hoy vivimos esta realidad.

### La eclosión juvenil de Narón

Iniciábamos estas líneas con un sentido de los *más íntimo de la música*, ese lenguaje tan propio y común a un tiempo mismo de los músicos y los niños, esos jóvenes músicos que hacen del lenguaje pentagrámico *pavimento de lugares comunes*. Este sentir y pen-



Meca Arcos, presidenta de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, hace entrega del correspondiente diploma a Ru Araújo.



Mónica Menéndez recibe su acreditación de manos de Fra Molinero, concejal de Cultura del Ayuntamiento, en presencia de Meca Arcos.



Vista general del concierto de clausura, a cargo de los asistentes al Curso. Dirige, José María Ortí Soriano.

sar inquiera un reflejo y una pasmosa clarividencia. Su lenguaje vivo es propio y común. Así se ofreció la nutrida representación de los alumnos músicos de la Banda de Música de Narón. Esto fue lo placentero, lo gratificante. De nada sirve ilusionarse con macro-cursos si la realidad cotidiana no ofrece una prédica musical continua. Esta, se ofrece en Narón de Ferrolterra. Esta es una experiencia comarcal singular donde Narciso Pillo, profesor y director de la Banda de Música enmarca la crea-

ción de un impulso no imitativo.

Este resplandor musical, esa amplia función de ornamentar el ESPACIO PLANO de una juventud tantas veces amusical, es verificado con la pianista ferrolana Natalia Lamas, cuyo MARGEN DE SOMBRA cubre el órfico paraíso de tanto joven al que logra convencer para hacer lo expresado en el poema de Salinas

*Lo que tú haces no es más que lo que tú querías hacer mientras lo haces.*

## NOVEDADES

Por Claudio Montoro

**V**IETA, nuestra primera marca de pantallas, creó hace unos meses una nueva serie dentro de su gama, la denominada serie Prestige (ver RITMO, número 582, noviembre de 1987). Como se puede deducir de su nombre, esta serie está destinada a los aficionados que desean poner todos los medios necesarios para que sus pantallas proporcionen toda la calidad que pueden dar, por lo cual, naturalmente, es imprescindible que la pantalla haya sido bien diseñada.

El nuevo modelo de esta serie es L'allegro; consta de dos altavoces alojados en un recinto de tipo bass reflex con una capacidad de 27 litros y unas dimensiones de 285 x 470 x 310 mm. El altavoz de graves mide 20 cm. de diámetro, su cono es de pasta de algodón y ha sido fabricado por Acutres (el fabricante de VIETA) mediante un procedimiento exclusivo; la bobina, con soporte de aluminio, también es de Acutres.

El altavoz de agudos es de cúpula hemisférica y su bobina está bañada en ferrofluido (para que admita mayor potencia). El filtro divisor (que asigna a cada altavoz la gama de frecuencias que se le ha encomendado) se compone de muy pocos elementos para evitar distorsiones de fase.

Como en los demás modelos de la serie Prestige, en L'allegro se ha utilizado cable Van den Hull, de cobre sin oxígeno, y conexión con cuatro terminales para permitir el bicableado y la



Omnispeaker GS-3, para ENTERRAR en jardines.



Modelo de pantallas de la serie L'allegro, de VIETA.

bi-amplificación (utilización de cables independientes o amplificadores independientes para cada altavoz) bañados en oro.

El rendimiento de esta pantalla es de 90 dB/W y VIETA recomienda una potencia del amplificador de 15 a 80 W RMS por canal. En la fotografía aparecen sobre los soportes S-88, de esta misma marca, con púas regulables en altura.

Otro nuevo modelo de VIETA, éste ra-

dicalmente distinto a L'allegro, es el Omnispeaker GS-3, una pantalla diseñada para ser literalmente enterrada, es decir, introducida en la tierra. Como es lógico, su destino son los jardines, terrazas, piscinas, parques, etc., donde se quiera tener buena música sin preocuparse de que las pantallas estorben o se deterioren a la intemperie. El hoyo necesario es de 40 cm. de lado y 25 cm. de profundidad; el cable de conexión al amplificador (con una potencia de 20 a

# EXTRAORDINARIO



**E**l violín Stradivarius es el símbolo de la máxima perfección. Como FISHER. Todo un símbolo en la historia del sonido y de la imagen. Una historia que comenzó hace ya 50 años, con la creación del primer equipo del mundo en Alta Fidelidad.

*Ese fue el primero de la larga carrera de éxitos con los que FISHER ha contribuido al desarrollo y creación del HI-FI, la Televisión y el Vídeo.*

*Por eso FISHER es hoy, el símbolo de lo extraordinario.*



## FISHER

*Imagen y sonido extraordinarios*

HI-FI · TV · VIDEO



Σ 3000 Analog Master, un producto de auténtica artesanía.

70 W por canal) debe enterrarse a más de 10 cm. de profundidad.

Fabricante: ACUTRES, S. A.  
(93) 307 47 12

Los japoneses no sólo fabrican aparatos de Alta Fidelidad con muy buen

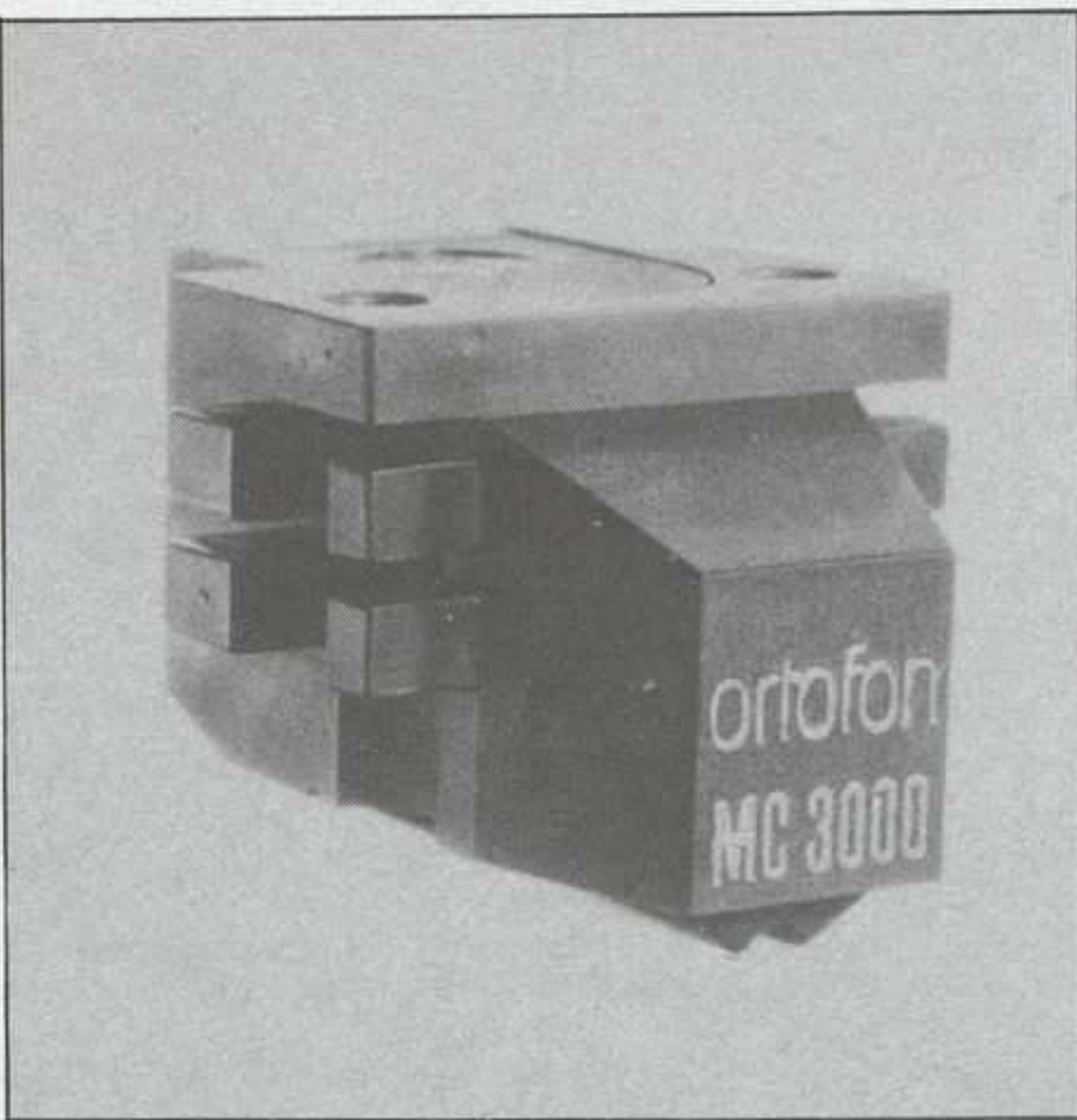
aspecto y, en muchos casos, no tan buen sonido. Hay que distinguir claramente entre las multinacionales (que también hacen HI-FI de superlujo) y los artesanos, que hacen productos que pueden llamarse con toda propiedad artesanales. Es el caso del señor Takeshi Teragaki, quien fabrica un

tocadiscos al que denomina Σ 3000 Analog Master. Su aspecto es, cuando menos, impresionante. El plato pesa 10 Kg., que se añaden a otros 35 Kg. de material antirresonante. Es bastante improbable que veamos por aquí un Σ3000, y no sólo por su precio (más de dos millones de pesetas).

## ORTOFON MC 3000

Desde luego, no es muy corriente gastarse 150.000 pesetas en una cápsula magnética, máxime teniendo en cuenta que un artilugio de esta categoría necesita un giradiscos de, al menos, ese precio, más un amplificador y unas pantallas que llevarán el precio de la cadena a 600.000 pesetas como mínimo (y varios millones como máximo). Sin embargo, existen los suficientes compradores para este tipo de cápsulas para que a un fabricante como ORTOFON, el primero de Europa y uno de los tres mayores del mundo, le compense el enorme esfuerzo de investigación que ha llevado a cabo con la MC3000. Por cierto que a algunos fabricantes de tipo artesanal les compensa producir cápsulas de más de 600.000 pesetas.

A las cápsulas de la máxima categoría les sucede lo contrario que a los coches de superlujo, es decir, no se distinguen apenas en su aspecto exterior de las modestas. A la MC3000 no se le nota, por ejemplo, que la carcasa es de un material cerámico, de mayor dureza que el rubí o el zafiro y de un elevado coste de fabricación, o que los



hilos de las bobinas son de plata pura. Tampoco se puede apreciar de un vistazo la elaborada forma del diamante que recorre el surco del disco ni la gran dificultad de su tallado. Pero, como es natural, estos aparatos demuestran el acierto o el fallo de su sofisticado diseño (no estético, claro) cuando se escuchan montados correctamente en

un tocadiscos adecuado. Con la MC3000 ORTOFON ha acertado plenamente: es, sin lugar a dudas, una de las cápsulas que son capaces de extraer mayor cantidad de información del surco del disco (que es mucha más de la que se cree). Con esta cápsula, montada en un giradiscos del nivel del MICHELL Gyrodec (o superior), se puede estar seguro de que las limitaciones en el sonido de la cadena HI-FI estarán en el amplificador, en las pantallas, en la habitación o en los accesorios (cables para la unión de estos elementos, soportes o colocación de las pantallas, etc.).

Lo más sorprendente de la MC3000 no es la gran neutralidad de su sonido, que hace que al oído no le llame más la atención la enorme suavidad de los agudos o la gran precisión de los sonidos graves que la asombrosa habilidad para hacer que suenen creíbles tanto una flauta como una orquesta sinfónica en el final del **Bolero** de Ravel; puede haber aficionados a los que les guste más el sonido de alguno de los otros miembros del reducidísimo grupo de las supercápsulas (en estos niveles no es muy extraño que alguien prefiera



# PHILIPS

la COHERENCIA, la AUTORIDAD o la PRECISIÓN en lugar de la AMPLITUD o el AMBIENTE). Lo que es bastante difícil encontrar entre estas cápsulas es la gran versatilidad de la MC3000 (es fácil de montar y compatible con gran número de brazos de lectura) y su fiabilidad: a diferencia de las clásicas supercápsulas, que necesitan un tiempo de RODAJE para sonar como deben, la MC3000 suena igual de increíblemente bien desde el primer disco hasta el último de la sesión (obviamente, permite distinguir claramente una buena grabación de otra no tan buena).

Otras cualidades adicionales de las cápsulas de esta categoría son el menor deterioro del disco y la menor notoriedad del ruido de fondo; también en esto la ORTOFON es magnífica. Algunos discos que, incluso utilizando buenas

cápsulas, parecen tener defectos de fabricación suenan perfectamente claros con la MC3000.

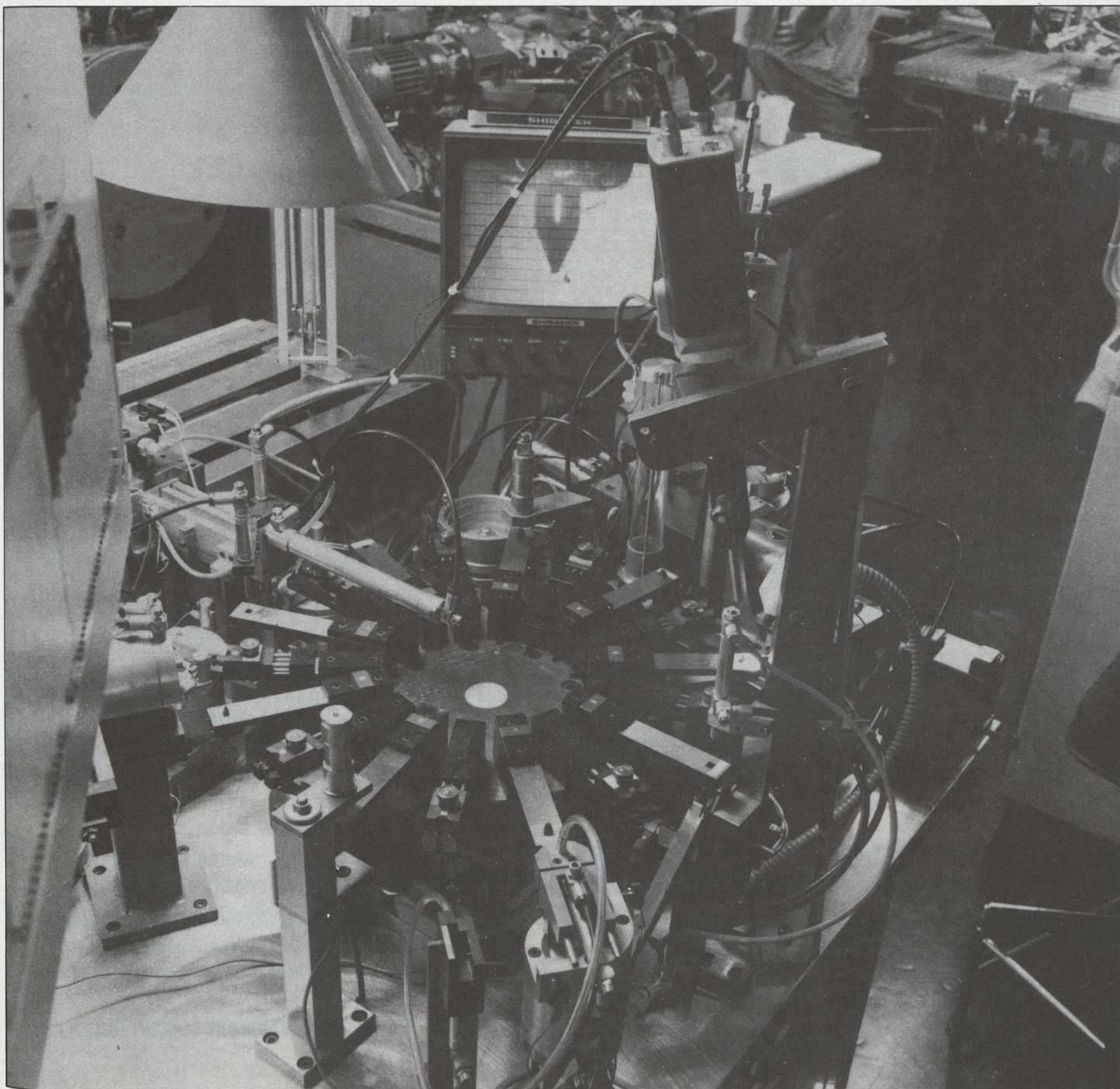
Tras las pruebas de escucha con una cápsula como ésta se confirma una vez más uno de los axiomas de la moderna Alta Fidelidad: la fuente de sonido debe constituir el 50 por 100 o más del precio de la cadena. Hemos comprobado que la calidad de sonido es claramente mayor con una MC3000 y un amplificador PHILIPS FA960 (magnífico en su categoría, PVP aproximadamente 85.000 pesetas) que con una buena cápsula de unas 50.000 pesetas y un buen amplificador de 200.000; en ambos casos con un giradiscos MICHELL Gyrodec (unas 150.000 pesetas) y unas pantallas VANDERSTEEN 2C (unas 230.000).

Seguramente algunos estarán pensando que gastarse más de 300.000 pe-

setas en un tocadiscos en la era del CD es un poco absurdo; pero si lo que buscan es escuchar música con la máxima fidelidad posible hoy en día no les vendría mal comparar uno de estos tocadiscos con los mejores lectores de CD (todos de más de 200.000 pesetas). Por supuesto, los poseedores de una extensa colección de analógicos (los típicos LP) o los que ya tienen un buen giradiscos y tienen intención de mejorar su cápsula no tienen necesidad de tal comparación, les bastará escuchar una MC3000; incluso aunque no puedan permitirse su adquisición les será útil saber cómo puede sonar un LP.

Importador: EAR (945) 25 34 00,  
(91) 279 38 29, (93) 239 31 02

**Claudio Montoro**





La fábrica ORTOFON (constituida como una división de la marca y denominada Scan Micro) está sumamente automatizada; sin embargo, hay ciertos pasos del proceso de fabricación de una cápsula que sólo se pueden realizar con precisión a mano. Curiosamente, la gran mayoría de los más de 100 empleados de ORTOFON son mujeres, ya que parece ser que en el delicado trabajo de acoplar diminutas piezas (con un microscopio) son más hábiles.



*Juan antxieta*  
CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES - MUSIKALTEGIA

## VII CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE BILBAO

Del 1 al 15 de Septiembre

### PROFESORES

Composición: Leonardo Balaba - Piano: Pascal Roge  
Flauta: Alain Marion - Percusión: Enrique Llacer "Regoli"

### CURSOS ESPECIALES

JORNADAS "ORQUESTA DE LOS CURSOS"  
Víctor Martín - Mihai Brediceanu

### JORNADAS ORQUESTA INFANTIL "ACADEMIA DE LOS PEQUEÑOS MUSICOS"

Ramón Torre Lledó - Varujan Cozighian  
Barbara Zinkiewicz - Víctor Martín  
Ristea Costel

### ACTIVIDADES

#### ACTO DE APERTURA

Entrega de credenciales a los alumnos  
Concierto de la "Orquesta de los Cursos"

CONFERENCIA DE D. JAVIER BURGOS  
(Doctor en Psiquiatría)

Tema: El Cerebro y la Música

CONFERENCIA A CARGO DE LEONARDO BALADA  
(Compositor)

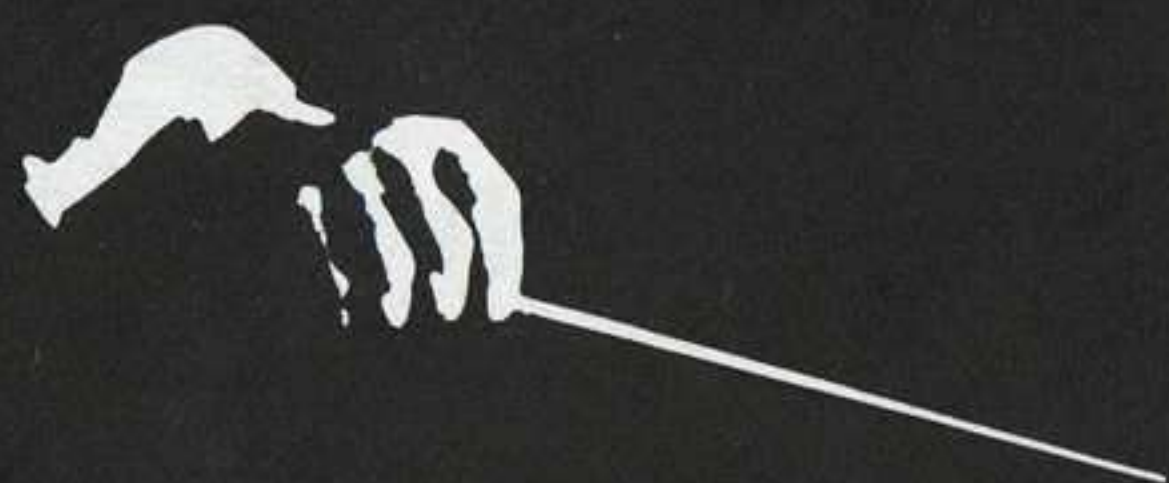
Tema: Cristóbal Colón

CONCIERTO DE FLAUTA "ALAIN MARION"  
CONCIERTO DE PIANO "PASCAL ROGE"

ACTO DE CLAUSURA DEL VII CURSO INTERNACIONAL  
DE MUSICA DE BILBAO "JUAN ANTXIETA"  
Audición de los alumnos más destacados y entrega  
de Diplomas

CONCIERTO DE PERCUSION "ENRIQUE LLACER REGOLI"

# PHILIPS



## UN EQUIPO GENIAL

Imagínese.

Philips en concierto. Todo un genio haciendo honor a su talento. Un equipo, que gracias a su mando a distancia, le hará controlar todas sus funciones.

En este caso, un complemento genial.

Y ahora, escuche lo mejor; por la compra del mejor equipo



de Philips le regalamos seis Compact Disc de la colección 100 Master Pieces, dirigidos por el maestro Von Karajan y editado por la Deutsche Grammophon. Un regalo genial.

Giradiscos FP-775 automático y lectura tangencial. Sintonizador digital FT-772. Amplificador FA-777 75 + 75 W. Doble platina de cassette FC-773 autorreverse. Cajas acústicas FB-565 serie "digital word". Compact Disc CD-771. Mando a distancia.

Promoción válida hasta el 1 de Junio de 1988, para

PISCIS F-561 y ARIES F-1560, todos ellos con sus correspondientes Compact Disc.

los equipos que se detallan: MIDI F-775, MIDI F-750, ACUARIO F-565, PISCIS F-564,

## UNA OFERTA GENIAL



# STEPHANE GRAPPELLI

## Un "monsieur" en Madrid

Stephane Grappelli vuelve a Madrid. El popular "jazzman" tocará el próximo día 12, acompañado del guitarrista Martin Taylor y el contrabajista Jack Sewing, dentro del Festival de jazz de San Isidro.

Stephane Grappelli no inventó el violín de jazz, que ya tenía a los Joe Venuti y Eddie South, pero casi. El hizo del violín un instrumento de jazz completo, capaz de generar frases cortas e incisivas, con poderío en lo rítmico y sin detrimento de la calidad en el sonido. Aficionado a la música tras escuchar el *Prelude a l'après-midi d'un faune*, se empleó como pianista de cine; con la Primera Guerra Mundial, cambió el piano por el violín y el cine por los cafés, y, en los momentos peores, las calles de París<sup>1</sup>.

Se cuenta que, tocando en un patio a finales de 1929, se encontró con un grupo de músicos gitanos entre los

que iba el guitarrista Django Reinhardt. El contraste entre uno —bohémio, analfabeto y holgazán— y otro —refinado, culto, elegante en el vestir y meticuloso con el trabajo— cristalizó en una *relación de amor-odio*, en expresión del violinista. La música de ambos a través del Conjunto del Hot-Club de Francia desprende un aroma inconfundible, único en la historia del jazz. Entre los hitos del grupo destaca su visita a Barcelona en el año 1936, contestada por el crítico de La Veu de Catalunya para quién lo peor fue *ver el violín, un instrumento de tan noble categoría, degradado por una labor tan baja e innoble*. Para un ulterior recital en el Teatro Olympia, Grappelli fue sustituido por el excelente Jaime Vila.

La Segunda Guerra sorprendió en Inglaterra a Grappelli, antinazi declarado, y allí permaneció hasta el tér-

mino de la misma tomando clases con Alfredo Campoli. Cuando en enero de 1946 Django le visitó, ambos tocaron emocionados *La Marsellesa*, cuya versión discográfica fue prohibida.

Admirado por Cocteau y Picasso, alumno de Isadora Duncan, acompañante de Trenet y Gardel, amigo de sus amigos, de Yehudi Menuhin, con quien ha grabado —*El don que Stephane tiene para improvisar es absolutamente único y su agudo sentido musical no deja nunca de conmoverme*— Nigel Kennedy y J. S. Bach, a quien recurre para ensayar, se considera a Grappelli como el legítimo heredero de Jacques Thibaud, siendo él a su vez iniciador de la tradición de violinistas de jazz franceses que arranca del pionero Michel Warlop y continúa a través de Jean-Luc Ponty y Didier Lockwood. A sus ochenta años, Grappelli —que reserva para

las OCASIONES un Gagliano fabricado en Napolés en el año 1742— conserva una agilidad mental —su repertorio de standars es virtualmente inagotable— e interpretativa que en opinión de John Meek, viola de la English National Opera de Londres, supera a la de Arnold Rose, Eugene Ysaye, Josef Joachim y Heifetz, cuando éstos tenían cincuenta.

Tan francés como la Patachou, Piaff o Brassens, conserva vivo su gusto por la buena mesa y el arte clásico. Cuenta Miguel Jaume cómo, recién llegado a Palma de Mallorca a fin de actuar en el Festival de la ciudad, lo primero que hizo fue precipitarse hacia la catedral. Quien esto escribe tuvo la oportunidad de escucharle en su propia salsa un mes de julio, en los jardines romanos de Niza, rodeado de verde sobre un diminuto escenario orlado de flores, en un día de sol radiante sólo importunado por una nubecilla que fue a escanciar justo a la mitad del espectáculo; de manera que no nos quedó más remedio que refugiarnos bajo las tablas del escenario. Sobre nuestras cabezas, Grappelli aguantó impertérrito el chaparrón, prosiguiendo su actuación con un número EXTRA: **Singin'n in the rain**.

<sup>1</sup> "Stephane Grappelli", de Raymond Horricks. Biografía editada por Ediciones Júcar, colección Júcar-Jazz, Gijón, 1986.



Dos buenos amigos: Stephane y Yehudi.

### PROGRAMA DEL FESTIVAL DE JAZZ DE SAN ISIDRO

Martes, 10: O. C. Q., MCMLXXXVI, Owt of the blue; miércoles, 11: Claude Bolling trio, Al Dimeola; jueves, 12: Ahmad Jamal, Carmen McRae trio; viernes, 13: Lee Konitz quartet, Stephane Grappelli trio. Todos los conciertos en el Teatro Albéniz, a partir de las 20 horas.

## DISCOS

**CLONICOS: Figuras Españolas.**

Marca: Grabaciones Accidentales  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: GA 195  
 Grabación: digital  
 Duración: 43' 34"  
 Serie: Experiencias

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: ★★★

Clónicos, el grupo madrileño de vanguardia, edita su segunda producción discográfica. Todo un acontecimiento que ha congregado a dieciocho creadores del país del más diverso pelaje, desde Antón Ignorant (voz tratada) a Llorenç Barber (campanas). Markus A. Breuss, director-productor, nos cuenta la historia del disco.

*Al principio la idea era formar una "big band" convencional pero luego pensé en algo más heterogéneo utilizando varios lenguajes musicales. Lo más sencillo hubiera sido trabajar con músicos que conozcan todos los estilos, pero por ejemplo, no hay violinistas capaces de improvisar en España, por lo que recurrí a especialistas en los diferentes campos dejándolos actuar en su propio terreno.*

*El concepto musical era como una bola: podíamos ir a cualquier sitio, a cualquier tiempo y encontrarnos con cualquier cosa. Hay jazz clásico, música contemporánea, rock casi heavy, minimal, pero no es esto lo que cuenta sino el conjunto de los colores. Hay referencias a Luciano Berio —la Sinfonía para 8 voces y orquesta en su movimiento tercero—; Cage, Anton Webern, Zimmermann y la vanguardia neoyorquina, John Zorn sobre todo; de jazz, los únicos grupos que valen un pimiento son Sun Ra y el "Art Ensemble of Chicago". El disco se grabó totalmente en directo y es muy posible que tenga continuación.*

**FRANÇOIS JEANNEAU: Pandemonium.**

Marca: Carlyne. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: CAR C 12



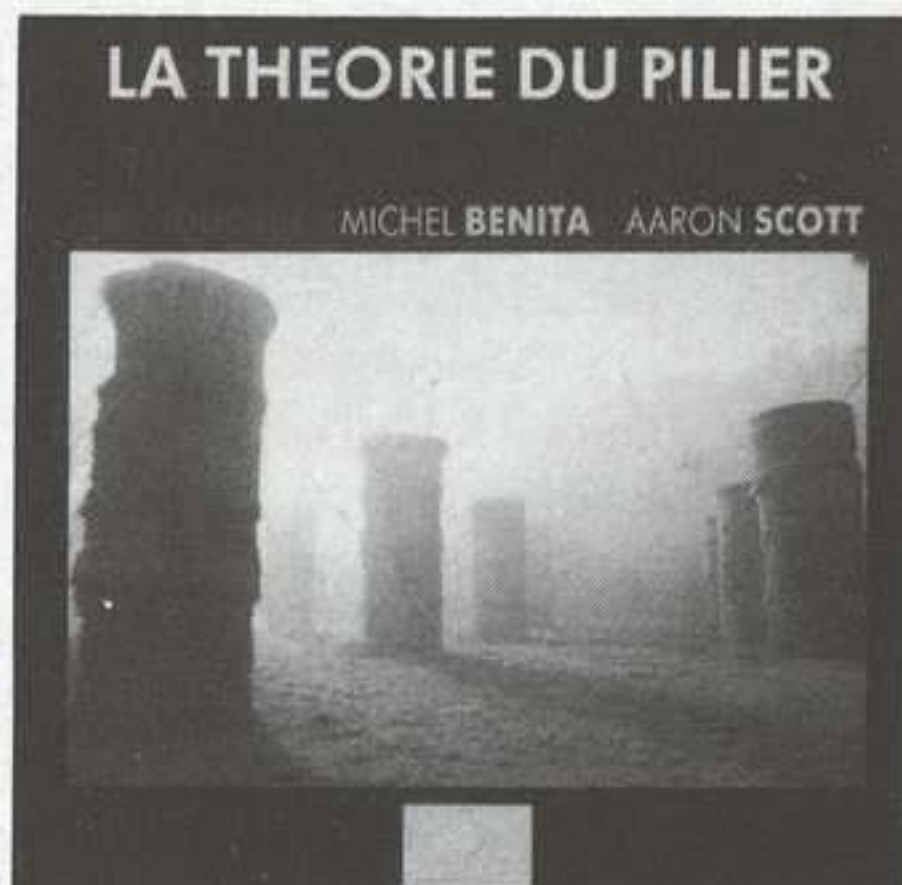
Grabación: DDD  
 Duración: 1 h. 9' 46"  
 Serie: Musique Francaise d'Aujourd'hui

**MARC DUCRET TRIO: La theorie du pilier**

Marca: Label Bleu. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: LBLC 6508  
 Grabación: ADD  
 Duración: 45' 38"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★

Ocurre con el jazz francés lo del dicho: lo tenemos demasiado cerca para verlo. En sus conciertos españoles, Michel Portal o el Workshop de Lyon (véase RITMO número 575) evidenciaron que el jazz galo ha entrado en una época de reflexiva madurez tras los excesos e ingenuidades a que dio lugar, en lo musical, el mayo del 68. Los dos cedés que se comentan son muestra de cuanto digo.



Marc Ducret es un joven guitarrista —y compositor— en la onda eléctrica de John Abercrombie, con algo de Pat Metheny y John McLaughlin. Su disco, que comien-

za en tormenta, termina siendo un más o menos previsible ejercicio de estilo. Aaron Scott, batería, y Michel Benita, contrabajo, ayudan a disimular la bisoñez de su protagonista.

Con la Orquesta Pandemonium de François Jeanneau, un nombre sobradamente conocido, regresamos a los viejos tópicos de la vanguardia gala. Las combinaciones instrumentales insólitas nos recuerdan a Gil Evans. No falta el humor a lo Carla Bley-Vienna Art Orchestra, los aires folclóricos y el clasicismo vía "cool" al estilo de la West Coast, cuyos pasajes suenan, por cierto, bastante más frescos que la un tanto trasnochada vanguardia. Semejante diversidad unida a la no uniforme calidad de los instrumentistas, produce algún que otro momento farragoso.

**BENNY GOLSON, FREDDIE HUBBARD: Stardust.**

Marca: Denon. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: 33CY-1838  
 Grabación: DDD  
 Duración: 1 h. 7' 3"  
 Serie: normal

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

Hace tres décadas que Benny Golson, compositor antes que saxofonista, creaba con "The Jazztet" una



réplica a los afamados "Jazz Messengers" usando de su misma instrumentación para demostrar que el "swing" puede llegar por otra vía que no la de la agresividad. Su secreto era una cuidada labor previa sobre la parti-

tura. En **Stardust** sin embargo, el Golson-compositor deja paso al Golson-intérprete, que se manifiesta escasamente conciso ante las exigencias de unas exposiciones muy extensas.

Llama la atención en el disco la formación, con Freddie Hubbard haciendo las veces de Art Farmer, el trompetista original de los Jazztet, y una rítmica espléndida que gira en torno a los jóvenes Mulgrew Miller, piano, y Marvin "Smitty" Smith a la batería. Sus intervenciones se elevan por encima de las de los líderes. En ellos descansa el interés de la grabación.

**FATTBURGER: Good news.**

Marca: Intima. Dro  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: 4A-010  
 Grabación: digital  
 Duración: 41' 22"  
 Serie: Anubis

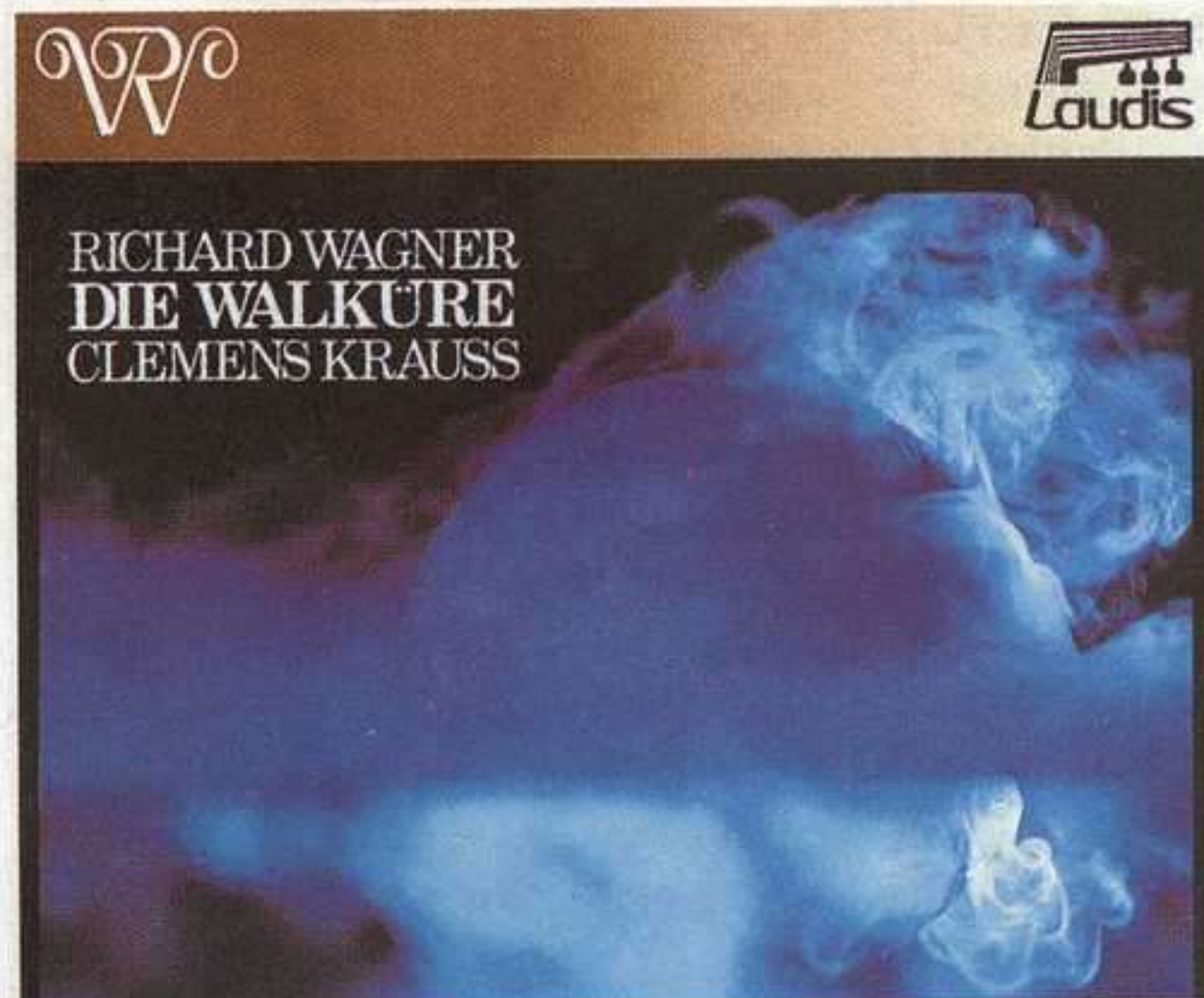
**CURTIS OHLSON: So fast.**

Referencia: 4A-011  
 Grabación: analógica (?)  
 Duración: 35' 49"

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★

El comentario ha de ser forzosamente breve, tratándose de un género que se nutre del jazz pero es ajeno al mismo, la llamada "fusión". Sus protagonistas presentados dentro del catálogo Anubis-Dro, son nuevos en esta plaza. De los dos, el del grupo Fattburger es el producto más convencional, más cerca del "pop" que del jazz; a Ohlson nos lo presentan como el sucesor de Stanley Clarke y Jaco Pastorius, y la cosa no nos parece que sea para tanto, ni pretenda serlo. De hecho, antes que el lucimiento propio, Ohlson prefiere confiarse a buenos solistas como Brandford Marsalis y Andy Narrell. Hay imaginación y buenas maneras, lo que no es poco. Además, un disco que se abre con el **Half Nelson** de Miles Davis, no puede ser malo.

300210



# EL MITICO "ANILLO" DE KRAUSS EN COMPACTO

Por Angel-Fernando Mayo

**WAGNER: El Anillo del Nibelungo.**—Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth de 1953, Clemens Krauss. Principales cantantes: Hans Hotter (Wotan, Viandante), Hermann Uhde (Donner, Gunther), Erich Witte (Loge), Ira Malaniuk (Fricka, Waltraute, Segunda Norna), Ludwig Weber (Fasolt), Josef Greindl (Fafner, Hunding, Hagen), Maria von Ilosvay (Erda, Primera Norna), Gustav Neidlinger (Alberich), Paul Kuën (Mime), Ramón Vinay (Siegmund), Regine Resnik (Sieglinde, Tercera Norna), Astrid Varnay (Brünnhilde), Wolfgang Windgassen (Siegfried), Natalie Hirsch-Gröndhal (Gutrune).

Marca: Laudis. Importador: Ferysa

Soporte: disco compacto

Referencia: **El oro del Rin** (LCD3.4002), **La Walkyria** (LCD4.4003), **Sigfrido** (LCD4.4004), **El ocaso de los dioses** (LCD4.4005). Libretos sólo en alemán, sin comentarios. 15 CDs.

Grabación: AAD

Duración: 2 h. 22'; 3 h. 29'; 3 h. 55'; 4 h. 16'

Serie: especial (500 ejemplares, numerados)

Interpretación: ★★★★★

Sonido: ★★★

En la temporada 1956-57 la Metropolitan Opera de Nueva York programó dos ciclos de la **Tetralogía** (ampliados a tres por el éxito alcanzado) con los cantantes que en aquellos años solían hacerla en Bayreuth. Según es fama, Windgassen y Hotter visitaron una tienda de discos y se admiraron al ver allí una grabación completa del **Anillo**, dirigida por un desconocido Herr Schreiber, con la Orquesta de la Opera de Dresde (instituto entonces inactivo y sin sede) y un conjunto de no menos desconocidos cantantes: la admiración se trocó en verdadero asombro cuando, al escuchar los discos, se oyeron a sí mismos en una actuación EN VIVO que no podía proceder sino de Bayreuth y, por más señas, del Festival de 1953.

La precisión del dato se deducía del director, pues aquellos discos SONABAN A Clemens Krauss, no a Joseph Keilberth (director habitual del **Anillo** desde 1952 a 1956), y Krauss sólo había podido encargarse del segundo ciclo de 1953. También dice la fama que de aquella misteriosa edición se vendieron dos millones de ejemplares. La cifra me ha parecido siempre exagerada, incluso para el vasto espacio comercial americano y aun teniendo en cuenta la gran novedad de la edición, pero ésta llegó sin duda a poder de muchos y sentó las bases para el mito del **Anillo** de Krauss, del que volvió a hablarse intensamente veinte años más tarde. Como no he

tenido nunca a mi alcance un ejemplar de aquel curioso producto, no he podido hasta hoy despejar ciertas dudas sobre el verdadero director. L'Avant-Scene dedicó en 1977 los números 6/7, 8, 12 y 13/14 de su revista Opera a la **Tetralogía**, y allí, un comentarista tan experto e informado como André Tubeuf, al deshacerse en elogios sobre la antigua edición Allegro y pedir que estuviera permanentemente disponible en el mercado, insistía en citar a Martha Mödl como la Brünnhilde de estas representaciones. Efectivamente, de 1953 a 1956 Martha Mödl y Astrid Varnay se alternaron en el papel, pero la última fue la que cantó para Krauss, mientras su colega lo hizo en el primer ciclo del Festival de 1953, para Keilberth. ¿Qué había escuchado realmente Tubeuf? ¿La fuerza del mito podía hacer confundir resultados sonoros claramente diferentes para el oído atento? Fuera lo que fuere, el sello Foyer editó en 1980 una toma auténtica del **Anillo** de Krauss, sobre la que volvieron a llover las alabanzas, y esta toma es la misma que ahora aparece reprocesada en compacto y en una tirada limitada a quinientos ejemplares, numerados, de los cuales han sido importados a España cincuenta.

Antes de entrar en el comentario de estos discos, puede ser útil recordar quién fue Clemens Krauss y cómo llegó a Bayreuth. Krauss nació en Viena el 31 de marzo de 1893, hijo natural del

conde Baltazzi —hay quien sostiene otra paternidad aún más DISTINGUIDA— y de la cantante y actriz Clementine Krauss. Las circunstancias de su nacimiento marcaron, sin duda, sus pasos profesionales y su carácter: en 1901 fue ya “niño cantor”, y la fama pregonada que este vienés genuino era orgulloso, displicente, voluble, no poco intrigante e incluso algo servil cuando le convenía, extremo este último que puede advertirse en su correspondencia con Richard Strauss, aunque hay que tener en cuenta también lo importante que llegó a ser para Krauss el autor de **Salomé** y la diferencia de edad entre ellos. Desde 1912 a 1924 actuó como “kapellmeister” en Brünn, Riga, Nuremberg, Graz y Viena; en 1924, y hasta 1929, ocupó su primer puesto importante: intendente de la Opera de Francfort; de 1929 a 1934 fue director de la Opera de Viena, de donde pasó a ocupar el mismo cargo en Berlín; en 1936 sustituyó en Munich al expulsado Knappertsbusch (lo que agravó la situación ya existente entre ellos por causa del estreno de **Arabella**) y desde 1939 compatibilizó la Intendencia de la Opera de Baviera con la Dirección del Mozarteum de Salzburgo, en cuyo Festival participó también destacadamente. En 1945 fue sometido a proceso de desnazificación —como Herbert von Karajan, también austriaco, y seguramente con parecidas intenciones, se había afiliado al partido Nacional-socialista— en el que recayó sobre él la prohibición de dirigir que también afectó a “Kna”, Böhm y Furtwängler. En 1947 reasumió parte de sus

antiguas funciones en Viena, pero no llegó a dirigir en el reconstruido Teatro de la Opera, pues falleció en México el 16 de mayo de 1954 durante un gira de conciertos. Estuvo casado con la soprano Viorica Ursuleac (1894-1985), la cantante favorita de Richard Strauss. De éste estrenó la ya citada **Arabella** (Dresde, 1933), **Friedenstag** (Munich, 1938) y **El amor de Danae** (Salzburgo, 1952). En cuanto a **Capriccio**, no sólo estrenó la ópera (Munich, 1942), sino que también escribió su magnífico libreto.

El nombre de Clemens Krauss aparece asociado con el de Richard Strauss como uno de sus más grandes intérpretes. Hay quien sostiene su absoluta primacía en este repertorio. Desde luego, al igual que su contrincante “Kna” dirigía desde su formación y devoción wagnerianas, Krauss, es probable que menos afectivamente, dirigió cada vez más desde su vinculación straussiana; el segundo de los grandes Richard lo tuvo por su director favorito, una vez desaparecido Ernst von Schuch; y cuando escuchamos sus discos analógicos en reprocesados fidedignos y —cuestión muy importante— con un verdadero equipo de alta fidelidad, es difícil el regreso a otras grabaciones más recientes que hoy dominan el mercado. Krauss murió demasiado pronto para que su legado discográfico pudiera extenderse, dejando su impronta en ellos, a otros repertorios: **La Creación**, para la Sociedad Haydn (Belter), el **“Emperador”** con Wilhelm Backhaus (Decca) o la **Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta** con la in-

comparable Kathleen Ferrier (Decca) son tres ejemplos, que ahora se me vienen a la memoria por tenerlos en mi discoteca, de la magistral versatilidad del director vienés.

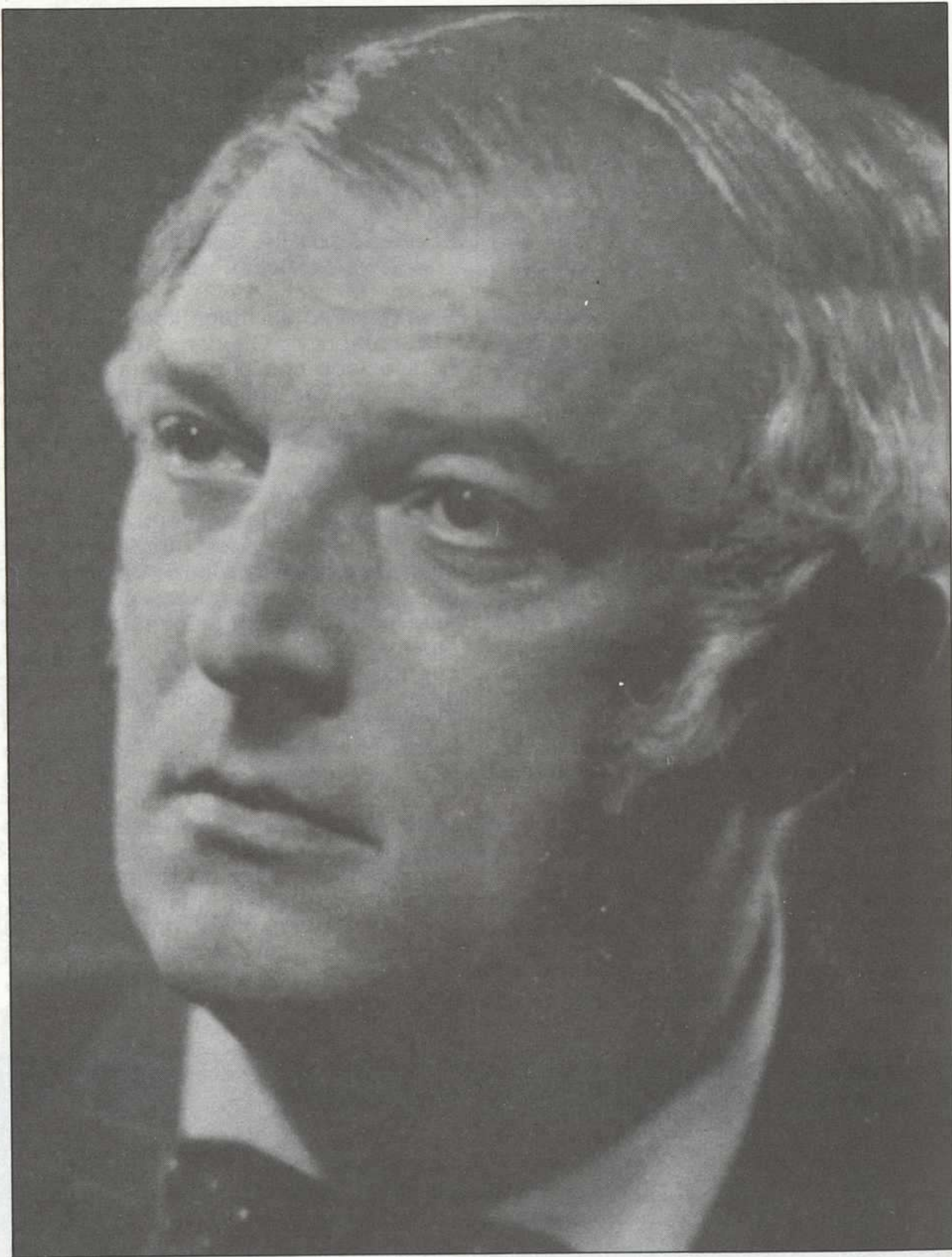
Este era, ante todo, un magnífico maestro de foso, en el que había realizado todo el repertorio de los grandes teatros alemanes de entreguerras. Por eso la llamada a Bayreuth, cuando “Kna” rompió con los hermanos Wagner, era oportuna y además demoníacamente lógica. Perdidos para el Festival Karajan y “Kna”, el sólido Keilberth no podía aportar el prestigio de una primera batuta, cual sí era el caso de Krauss, cuestión hecha aparte de los amores o repulsas que despertaran su carácter y su historia. Por otra parte, Wieland Wagner empezaba a ganar la batalla de su nuevo estilo escénico y sabía que en el astuto Krauss encontraría una personalidad flexible y sin compromisos personales con la tradición wagneriana; y respecto a la específica sucesión del “guardián del Grial”, “Kna”, que se había dejado en el empeño de la reapertura del Festival el corazón, el tiempo y hasta el dinero, ¿qué mejor reconocimiento a los servicios prestados sino llamar a quien no había tenido escrúpulo, en 1936, para ya entonces aceptar una sustitución política? Así se las gastaba el por otra parte genial Wieland, y los resultados inmediatos confirmaron lo acertado de cortar por lo sano. El año de la revelación de Windgassen como Siegfried, de la consolidación de los papeles fundamentales en el **Anillo** y de la trans-



La Walkyria, Acto III. La sobriedad y limpieza del montaje de Wieland Wagner trascienden los conceptos de espacio y tiempo.

formación de Tristán (Ramón Vinay) e Isolda (Martha Mödl) en la pareja Parsifal-Kundry, Krauss alcanzó un éxito de época. Para el Festival de 1954 el programa general volvió a anunciarlo como director de los dos ciclos de la **Tetralogía**, acompañado por Keilberth (**Lohengrin**), Jochum (**Parsifal**) y un joven Markevitch, que iba a presentarse en Bayreuth con el primer **Tannhäuser** de la post-guerra. Pueden verse allí dos fotografías suyas, la una ensayando en el foso en el año anterior, la otra un retrato de estudio en el que se adivinan algunos de los rasgos caracterológicos del personaje. Pero el Festival tuvo que darse con otros mimbres: el súbito fallecimiento de Krauss un mes antes de comenzar los ensayos obligó a Wieland a humillarse ante "Kna", quien aceptó volver a dirigir **Parsifal**; Markevitch pegó la espantada tan pronto puso pie en el foso; al final Keilberth tuvo que responsabilizarse del **Anillo** (por cierto, grabado por Decca, mas no editado nunca; Melodram sí lo ha hecho sólo con **La Walkyria**) y compartir con Jochum las rectorías de **Tannhäuser** y **Lohengrin**. La muerte de Krauss prestó otra fisonomía al futuro de Bayreuth, pero también dio paso al mito. La pregunta es: ¿qué cotas habría alcanzado Krauss, si en su primer y único verano en Bayreuth llegó ya tan alto? La respuesta puede hallarse en su **Holandés errante** de Munich con un insuperable Hotter (1944, Acanta), realizado con sus bien adiestradas huestes de Munich: Krauss habría obtenido mayor perfección técnica o formal, pero no una evolución de su concepto, salvo que se hubiera dejado GUIAR por el de Wieland Wagner. Este lo añoró siempre, buscó aquí y allá, y no volvió a encontrar su parigual; es más, entre 1956 y 1960 tuvo que apoyarse al máximo en su antípoda Knappertsbuch. Pero ésta es otra historia que recordaremos al comentar pronto la edición, asimismo en compacto del **Anillo** de 1957.

El estilo straussiano de Krauss se aprecia desde el primer momento en su dirección del **Anillo**. La orquesta de Strauss es consecuencia de la de Wagner. ¿Por qué no tratar esta última desde la perspectiva de su consecuente, y no a la inversa? Para los directores wagnerianos netos la cuestión primera, al dirigir los dramas musicales, era conseguir el "tempo" fundamental que debe asegurar la unidad de la obra y modificarlo por medio de transiciones; también era más importante la homogeneidad del fraseo, y acentuarlo sin perder la línea expresiva, que destacar aspectos tímbricos instrumentales, pues el color general de cada obra —**Lohengrin** es azul, **Tristán** es morado, el **Anillo** es en conjunto ocre— viene dado por la tonalidad, las combinaciones instrumentales comparables con la pincelada en la pintura al óleo y otros procedimientos que Wagner empleaba con plena conciencia de lo que hacía; por último, el subjetivismo del director —lo que llamamos el concepto— consistía en su peculiar manera de querer



*Clemens Krauss se aproximó al músico de Leipzig no como Knappertsbusch, desde la devoción y formación wagneriana, sino mirando a Richard Strauss. Su Anillo resulta vivo de color, contrastado, lírico-dramático, inteligible y gratisimo para el oído.*

oír, y por tanto de hacer leer, la partitura, trayendo en ella a primer plano los matices más de su gusto o a su juicio convenientes en función de los medios —teatro, orquesta, cantantes— disponibles. Todo esto dicho aquí en términos tan relativos como amplios.

Krauss estaba acostumbrado a considerar a Mozart y a Richard Strauss los dos extremos del puente bajo el que discurre el caudaloso río de la gran música orquestal y operística austro-alemana. La exactitud en el "tempo", la nitidez de las notas, el color de cada instrumento y, sobre todo, la clarificación de las falsamente densas estructuras de la orquesta straussiana constituían la meta de su dirección. En particular, Krauss fue un maestro en el tratamiento de los "divisi" en que abunda la orquestación de Strauss. Por otra parte, ejercía fuerte control sobre su emotividad, sabía dar a la música la

misma PRESENCIA neutra y distinguida, pero vital, que emanaba de su persona, sin violencias ni crispaciones de mal gusto. En cierto modo, se empleaba como un espectador de la música privilegiado, puesto que la dirigía, pero uno sumamente conocedor y exquisito. Para mí no hay duda de que Clemens Krauss ha sido uno de los más refinados conjuradores del sonido entre los grandes directores de su época, y como en Wagner el sonido es muy importante —aunque no la fuente ni la meta de su inspiración—, la delectación del maestro vienés podía dar resultados perfectamente idiomáticos a fuerza de perfectamente musicales.

La experiencia operística, el virtuosismo de la batuta, la precisión rítmica, la refinada capacidad para encender las luces pre-straussianas que chisporroteaban en el **Anillo** produjeron este Wagner sugestivo, rico de color, con-



trastado, lírico-dramático, inteligible y gratisimo para el oído, cuyo directo placer sensorial no produce fatiga y capta sin mayores esfuerzos la atención del oyente, sea éste lego o versado. ¿Problemas? Es inevitable que se presenten. Los chispeantes "tempi" no aciertan siempre a remansarse o acelerarse transicionalmente. Krauss no tiene gran interés en determinados pasajes FILOSÓFICOS, donde el sonido es el soporte de un relato declamado (por ejemplo, en el monólogo de Wotan), y pasa por ellos manteniéndose al paio, que no deja de ser una manera de observar —siempre espectador— lo que ocurre en el mar. No es fácil explicar por qué la proporción de fallos —pérdidas de texto, falsas entradas, pifias— es superior a la habitual en las difíciles circunstancias de la relación foso-escena en Bayreuth: en algunos casos podría atribuirse a la biseñez de algún cantante, como Bruni Falcon (Freia), que se COME estas frases de su segunda intervención: "¿Wo harren meine Bruder, dass Hilfe sie brächten?" ("¿Dónde aguardan mis hermanos, que traieras auxilio...?"), pero también Astrid Varnay sufre un importante fallo de memoria en **La Walkyria**, y en la orquesta hay sucesos tan curiosos como la inhibición de dos trompetas (una de ellas la baja) en los compases 8 a 15 del Preludio del segundo acto de esta misma obra, con lo que falta la voz principal (el motivo de la espada, FLO-READO). Como Krauss no tiene un concepto trágico de la **Tetralogía**, su **Ocaso** (musicalmente tan bello como el prólo-

go y las jornadas precedentes), no va más allá, no ensancha las dimensiones: pero yo me pregunto, ¿quién, aparte dos o tres, lo ha conseguido? A cambio, la "Entrada de los dioses en el Walhall", los actos extremos de **La Walkyria**, el conjunto de **Sigfrido**, el relato de Siegfried y la Marcha Fúnebre constituyen auténticos hitos en la REALIZACIÓN MUSICAL de la gigantesca obra.

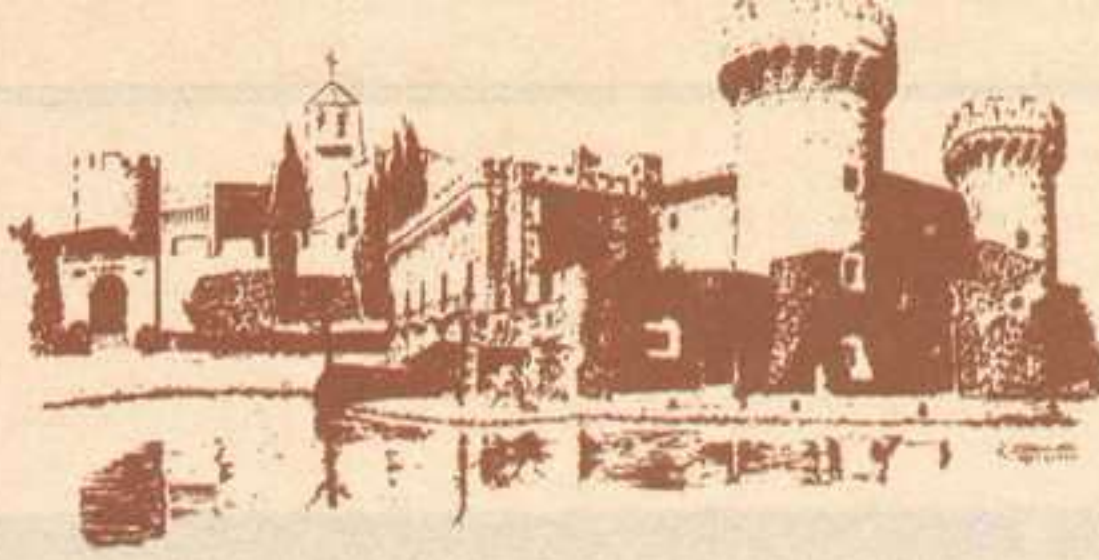
Un plus es el reparto. Hay un par de errores en la distribución (la ya citada Bruni Falcon, también Natalie Hirsch-Gröndhal), pero en 1953 se afirmó definitivamente el ELENCO base de esta primera **Tetralogía** wielandiana, y en una forma vocal ideal que sólo se conservó hasta 1956. Hotter canta sin los problemas alérgico-respiratorios de años posteriores; el metal de la voz de la Varnay es bronce de campana; Windgassen es un Siegfried excepcionalmente joven, de un lirismo y una musicalidad que compensan con creces la relativa —¡sólo relativa!— falta de volumen y color heroicos; Greindl, Neidlinger y Kuën bordan los papeles NEGROS; la pareja de walsungos es heroica y dramática, aunque Varnay tenga problemas de emisión y afinación y está a punto de romper el Sol<sub>3</sub> de "Wälsungen-Blut", que trae de cabeza a casi todos los intérpretes de Siegmund (a recordar el estentóreo GALLO de Vickers en 1958); Uhde hace un Donner de lujo y es el mejor Gunther desde Herbert Janssen; en fin, Erich Witte, a quien en alguna oportunidad no presté la debida atención, crea un Loge vocalmente casi ideal, y con las excepciones in-

dicada el resto del ELENCO es excelente.

Muchas veces me han preguntado qué grabación de la **Tetralogía** recomendaría para empezar a familiarizarse con la obra. Desde que conozco la edición de Foyer, siempre he dicho —y así lo he publicado ya en RITMO— que la interpretación de Krauss es la más idónea, en mi opinión, a este propósito de desbrozar y hacer asequible la selva tetralógica. Pero ahora quiero añadir también que conserva un gran interés para quien quiera que se interese por esta obra capital de nuestra cultura, y que volver a oírla ahora ha sido para mí un verdadero gozo. La alta nota que me complace darle no atiende a las limitaciones y carencias o fallos de la interpretación, sino a la justicia de reconocer y destacar la excelsa belleza de este **Anillo** y su superioridad musical —siempre en mi opinión— sobre todo lo grabado en la materia desde 1960 a esta parte. Como en el caso de casi todas estas grabaciones EN VIVO obtenidas sin grandes medios técnicos, el reprocesado en disco compacto propone una mejor presencia sonora y reduce el nivel de ruidos parásitos. La claridad en la textura de la orquesta de Krauss, ya perceptible en la edición en disco NEGRO, facilita la sensación de mayor nitidez aun a costa de una leve pérdida de atmósfera, que hoy por hoy es consustancial a esta técnica indiscutiblemente muy práctica. El precio es alto, pero quien se decida a pagarlo puede estar seguro de que la audición (o mejor las audiciones) le (re)compensará por el presunto dispendio.



Sigfrido, Acto III. El beso de Siegfried, eterno, se pierde tras el inmenso ciclorama del fondo.



*Festival Internacional  
de música  
Castell de Peralada*



*Del 15 de julio al 20 de agosto*

*1988*

*DEL BARROCO AL BEL CANTO*

*INFORMACION Y RESERVAS AL TELEFONO: (972) 53 81 25*

# UN "DON CARLO" HISTORICO EN VIDEO

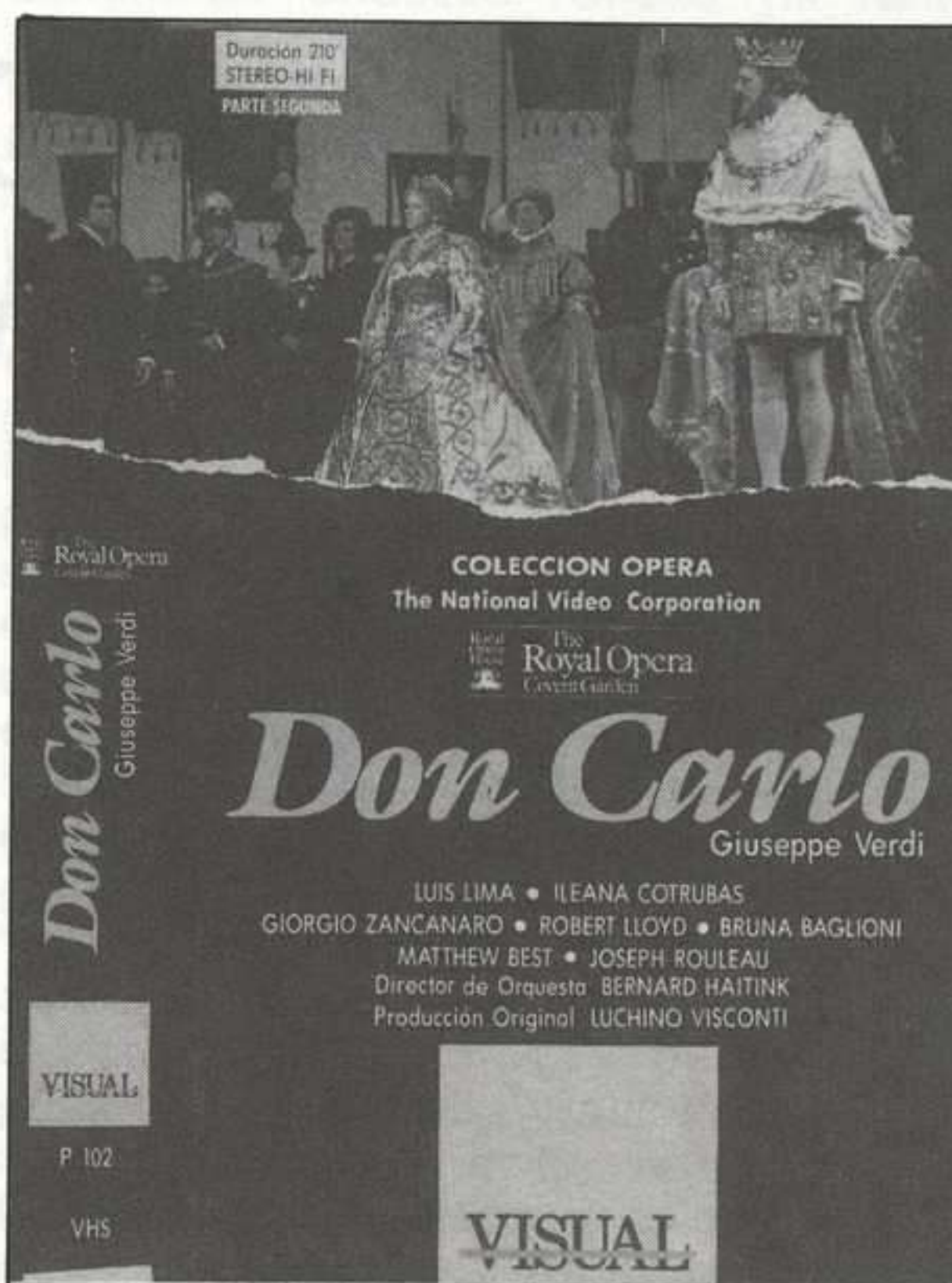
Por Rafael Banús

**VERDI: Don Carlo.** Luis Lima, Ileana Cotrubas, Giorgio Zancanaro, Robert Lloyd, Bruna Baglioni, Joseph Rouleau, Mathew Best. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Bernard Haitink. Director de escena: Christopher Renshaw (basada en la original de Luchino Visconti).

Marca: National Video Corporation. Importador: Visual Soporte: vídeo Referencia: P 102, 2 cintas Grabación: VHS Duración: 3 h. 30'

Interpretación: ★★★★★  
Sonido e imagen: ★★★★★

La producción de **Don Carlo** de Verdi realizada por Luchino Visconti se estrenó en la Royal Opera londinense en 1958, con Carlo Maria Giulini en el foso y protagonizada por Gré Brouwenstijn, Fedora Barbieri, Jon Vickers, Tito Gobbi y Boris Christoff. El montaje sigue siendo una imponente lección de teatro, basada en la creación de un ambiente lóbrego y siniestro para este drama sobre el poder. Al parecer, y según los comentaristas que tuvieron la fortuna de contemplar la producción original, el actual director escénico, Christopher Renshaw, ha franqueado la distancia existente entre los personajes de "Elisabetta" y "Don Carlo", que actualmente llegan a abrazarse para expresar su amor, lo cual puede estar motivado por el propio temperamento de los intérpretes y por atenerse a las nuevas corrientes teatrales. Pese a esto, da la impresión de que se ha mantenido con bastante fidelidad el espíritu de Visconti, que se aprecia en la monumentalidad de las grandes escenas, su sentido del detalle en la reconstrucción de la España de Felipe II y la gran influencia de la pintura del Siglo de Oro, así como la temperatura que alcanzan los enfrentamientos entre las distintas figuras. El vestuario, diseñado por el propio Visconti, es un auténtico prodigio de elegancia, variedad y rigor estilístico. El punto menos logrado son algunos decorados, resueltos con una extremada austeridad que hoy se convierte en pobreza, aunque el realizador Brian Large —el MAGO del **Anillo** de Chéreau y, posiblemente, quien mejor ha trasladado la ópera del teatro a la televisión— los ha disimulado muy bien, centrando la acción en focos individuales. Treinta años después de su estreno, el **Don Carlo** de Visconti sigue siendo un clásico dentro de las producciones de ópera, y merece con creces (mucho más que algunas versiones menos ale-



**Parece difícil conseguir en vídeo un Don Carlo de la calidad global de éste.**

jadas en el tiempo) ser conservada en vídeo para pasar a la posteridad.

Bernard Haitink dirigió en 1983 la versión original en francés (**Don Carlos**), con toda la música escrita por Verdi para el estreno en París. Dos años después escogió el **Don Carlo** italiano (en cinco actos, con el acto de Fontainebleau, que raramente se representa en los escenarios) para la grabación. Su labor es de una gran sobriedad y carácter dramático, mantiene la tensión con una gran coherencia y subraya el aspecto trágico de la música. Hay ciertos momentos en el **Don Carlo** (como el motivo de la amistad, procedente del dúo del —aquí— acto II entre Carlo y Posa, o el ímpetu demoníaco del "O don fatale") que exigen una mayor vehemencia, como la de Giulini en su grabación o la de Abbado en las funciones de La Scala —junto a Solti, quienes mayor vigor han dado a la obra—, y Haitink se mantiene demasiado SERIO en los mismos, sin llegar a estallar, aunque ésta es una muy ligera reserva frente al excelente nivel que presenta a lo largo de una obra de estas dimensiones. Por otro lado, obtiene unos magníficos resultados del Coro y, sobre todo, de la Orquesta del Covent Garden, de espléndida sonoridad, y hace que todos los cantantes se integren en el espectáculo sin cometer ningún exceso divista.

La mejor prestación es la del barítono Giorgio Zancanaro como Posa, un auténtico estilista que domina a la perfección el fraseo verdiano y además otorga una gran personalidad a uno de los pilares de la obra. La voz presenta ciertos tintes tenoriles, pero se expande sana y sin problemas. El tenor ar-

gentino Luis Lima ha mejorado considerablemente en los últimos años su emisión y su línea de canto, que resulta ahora mucho más ortodoxa (como pudimos comprobar recientemente en **La Bohème**), aunque no ha perdido del todo la tendencia a un cierto descontrol en los pasajes más apasionados. Su visión del personaje es creíble (salvo ciertos gestos faciales), al componer un infante de España inocente y desvalido. Su padre está encarnado por Robert Lloyd, una grata sorpresa en un papel de tal complejidad como el de Filippo, que resuelve satisfactoriamente gracias a una verdadera y muy importante voz de bajo, un color homogéneo y timbrado y una forma de cantar menos cavernosa de lo que suele ser habitual en él, si bien no posee la personalidad de los grandes intérpretes de este papel, aunque el estudio del personaje es encomiable. Joseph Rouleau otorga al Gran inquisidor el necesario contrapunto en la impresionante escena con el monarca, pese a no encontrarse en su mejor forma vocal. Matthew Best, en cambio, presta su joven y rotunda voz al Monje.

La veterana Bruna Baglioni conserva aún un buen registro central, y, lo que es más importante, PUEDE (salvo las agilidades de la Canción del velo, como tantas otras) con la terrible tesitura de Eboli, con su carácter vehemente y enfebrecido, como manifiesta en un "O don fatale" de lograda altura dramática, que arranca la mayor ovación del público. Por último llegamos a la problemática Elisabeth de Ileana Cotrubas, cada vez más interesada por los grandes papeles verdianos, para los que le falta densidad vocal en un instrumento frágil y demasiado lírico, y también una mayor familiaridad con la vocalidad del lenguaje del maestro de Bussetto.

Dejando al margen (que no siempre se puede) estas importantes limitaciones, la gran soprano rumana vuelve a dejar constancia de una emocionante sensibilidad, un fraseo exquisitamente cuidado y, en algunos momentos, de una nueva aproximación al personaje, aunque casi siempre se mantiene dentro de una visión del mismo excesivamente quebradiza y delicada.

Antes de terminar el comentario, una explicación acerca de las cuatro estrellas otorgadas a la interpretación. Por todos los elementos que se conjugan en la representación de una ópera, es muy difícil (por no decir casi imposible) concederle cinco estrellas en nuestra imaginaria tabla de valores.

Sin embargo, teniendo además en cuenta la extraordinaria filmación, hay que entender las cuatro estrellas, en cualquier caso, con mucha generosidad, pues me parece muy difícil conseguir en vídeo un **Don Carlo** de la calidad global de éste (a no ser que la RAI editara el de Ronconi y Abbado en La Scala).

## “MAGIA IN MUSICA”

### Nueva grabación de “Iberia”, por Alicia de Larrocha



Isaac Albéniz  
en la época en que  
compuso Iberia.

#### Por Juan Ignacio de la Peña

**ALBENIZ: Iberia. Navarra. Suite Española.** Alicia de Larrocha, piano.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 417 887-2, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 5' 30"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

**Iberia** representa muchas cosas: marca, por un lado, la madurez compositiva de su autor, Albéniz, induciéndose a sí mismo a crear un estilo nuevo cuyo norte seguiría siendo esa libre, despreocupada y espontánea inspiración suya de siempre y cuyo sur estaría dominado por un afán asumido de crear un arte de mayor elaboración, más refinado e INTERESANTE y que mereciera toda la consideración posible de parte de aquellos músicos (Fauré, Chausson, D'Indy, Dukas...) que compartieron con él sus últimos años de vida en París. **Iberia** supone también una suerte de apogeo pianístico —y en último término la cima y el final de todo un concepto (el romántico) que

encuentra su mejor fuente de inspiración y su mejor cauce de expresión en los nacionalismos—; un apogeo en el que parecen converger las búsquedas de la escuela impresionista francesa en materia armónica y de COLOR con la eterna aspiración lisztiana del TRASCENDENTALISMO pianístico, expresado sobre todo en sus obras de madurez (no hay que olvidar que Albéniz, que comenzó escribiendo pequeñas piezas de salón en el estilo menos comprometido de Liszt, se esforzó en conocer —y terminó consiguiéndolo— al célebre compositor húngaro; lo hizo al final de la vida de éste y por tanto hubo de encontrarse por fuerza con una personalidad bien distinta a la que probablemente esperaba; Liszt, por su parte, mostró gran interés por el joven Albéniz —tanto desde el punto de vista musical como humano— y a buen seguro intentó inculcar en él muchas de sus aspiraciones). Por último, **Iberia** es la eclosión de la identidad hispánica de su autor, la asunción de sus raíces más profundas (aunque catalán por nacimiento, Albéniz se consideraba profundamente MORO); **Iberia** representa por tanto el ANHELO de España desde fuera de ella; la aspiración a aprehenderla, a poseerla, no ya desde un pintoresco pero insustancial paisajismo, sino desde una perspectiva mucho más honda y existencial, desde una sublimación estéti-

ca. A fin de cuentas, **Iberia** es eso y mucho más. Es toda una vivencia...

Más allá de estos aspectos, estas “Douze Nouvelles Impressions”, según el subtítulo bajo el cual vieron la luz entre los años 1906 y 1909 pueden considerarse como una de las cimas en materia de virtuosismo de toda la literatura para teclado universal. Al respecto, es bien conocida la extrema dificultad que las piezas han ido planteando a todos cuantos han intentado trasladarlas a la orquesta: Ravel —que se vio tentado de orquestarlas— reconoció que *había demasiadas notas* y Enrique Fernández-Arbós —autor de la transcripción orquestal de cinco números y cuyos trabajos al respecto disuadieron a Ravel de su intento— encontró iguales dificultades; tantas, que podemos decir sin temor que, pese al colorismo con que están abordadas y a la multiplicidad de efectos y matices que ofrece la paleta orquestal, dichas piezas se nos aparecen excesivamente secas, parcialmente desnudas, demasiado simples... Y es que toda esa CANTIDAD DE NOTAS no puede trasladarse fuera de su contexto, del piano, sin pagar un alto precio: pocas obras como **Iberia** han sido creadas y pensadas DESDE y PARA un instrumento determinado.

Entre los pocos pianistas que se han atrevido a LIDIAR este MIHURA, destaca por derecho propia Alicia de Larrocha; que ha llegado a grabar la colección completa en tres ocasiones diferentes: la primera en los años 60 para Hispavox, la segunda en 1972 para Decca y la tercera que ahora se comenta de nuevo para la firma británica y contando como mejor baza la grabación digital y el disco compacto. Por lo demás, pienso que el concepto de base de la gran pianista barcelonesa no ha cambiado sustancialmente. Hay, sí, un palpable aumento de la, desde siempre, asombrosa maestría ejecutante; ahora parece ya imposible tocar mejor, franquear con mayor soltura y naturalidad las intrincadas dificultades de escritura planteadas, hacer sonar todas y cada una de las notas con absoluta claridad e individualidad, aunque dentro de un orden perfectamente jerarquizado. Por otro lado, ha habido también una maduración de sus cualidades como intérprete: una agógica más sugerente e imaginativa, probablemente muy estudiada pero con una resultante de gran fluidez y naturalidad (extraordinario, especialmente, su sentido del rubato); una mayor o quizá más sutil captación de lo que se puede llamar la

ENTRAÑA de esta música, su SENTIMIENTO, con momentos de auténtico TRANCE; pero, como siempre, esa inefable sensación de POSEER la obra, de hallarse en un estadio en el que se ha superado la mera MATERIALIDAD y se ha pasado a los dominios del espíritu. Todo esto eran ya sus anteriores versiones discográficas y sus ejecuciones públicas (¡qué increíble su interpretación en el Teatro Real hace unos 8 ó 9 años!), y ahora quizá estas virtudes hayan sido potenciadas, y perfeccionados, si cabe, los resultados finales. Pero el enfoque, la concepción y la resolución de la música de Albéniz son básicamente parejos: todo muy concreto, muy tangible, muy perfilado y contorneado; una realización proclive a lo incisivo, más tendente a MOSTRAR que a SUGERIR, quizá debido a las extraordinarias exactitud y limpieza de la prodigiosa ejecución; una versión más romántica que impresionista, si cabe este matiz; una interpretación, en fin, que yo calificaría como A RAS DE SUELO...

Tras esto, pormenorizar uno tras otro los aciertos que a través de cada una de las piezas prodiga contumazmente Alicia de Larrocha me llevaría a una constante adjetivación laudatoria que sería constitutiva de verdadero pleonismo. Pero me veo en la obligación de hacerlo, siquiera sintéticamente: "Evocación" (núm. 1) tiene el clima de un nocturno, casi chopiniano, de gran limpidez y sosiego; garbosísimo el "fandanguillo". "El Puerto" (núm. 2) es un prodigio en la realización de adornos (mordentes, grupettos...); destaca la presencia constante del sustrato rítmico en la zona grave, algo que es decisivo a lo largo de todos los cuadernos de la serie, porque en realidad **Iberia** es ante todo un estudio y una estilización (en lo musical) y una sublimación o una idealización (en lo sentimental) de las formas rítmicas ibéricas. Este acierto de la pianista catalana reside asimismo en el resto de las piezas. En "Corpus Christi en Sevilla" encontramos en un principio un clima menos doliente que el sugerido por Ricardo Requejo, cuya grabación del sello Claves (que tuve ocasión de comentar en el núm. 579 de RITMO) es la única competencia actual de esta versión de Larrocha y globalmente es también excelente. Cuando el característico tema de marcha llega a la zona dinámica más expansiva, se produce una alternancia de voces y una complejidad que por momentos me ha llevado a recordar el **Islamey** de Balakirev (también por el cromatismo); magnífica por su parte la interiorización de la copla (sección central contrastante), haciendo honor a lo que es: una "saeta". De "Rondeña" (núm. 4) destacaría el embrujo que destila la copla y la intensa luminosidad con que reaparece el tema de la danza rápida que da título a la pieza. El fragmento siguiente, "Almería", tiene una copla donde la jota está expresivamente cantada, tanto, que casi parece desgranarse. "Triana" (núm. 6) es sumamente excitante, sobre todo cuando en su pro-

gresión climática se superponen las sevillanas y el pasodoble; la pieza tiene lo necesario, eso que a mí me gusta denominar **ORGULLO TORERO** (la relación de la pieza con nuestra fiesta es más que evidente); un orgullo petulante y hasta insolente.

Tras ella llega la que para mí (y para muchos, entre ellos Debussy) es la joya de la colección, "El Albaicín", música donde el arcano e impenetrable cante gitano parece rasgar el embrujo nocturno de la noche granadina, dominada por la Alhambra: aquí resulta impresionante la copla dominada por los cromatismos del cante jondo, de un apasionamiento que en su intensificación —con las poderosas pero vacilantes octavas— produce verdaderos escalofríos; la pieza termina, en un gesto de rebelde fiereza, sobre el tema "jondo" atacado por Larrocha como un auténtico PELLIZCO. Al lado de esta joya, el octavo número, "El Polo", palidece, pero no por la interpretación, que dota a las síncopas de un conveniente tono humorístico; la pulsación es de una claridad pasmosa y, en conjunto, Alicia de Larrocha sabe elevar, gracias a su ejecución, la calidad de esta pieza. En "Lavapiés" (núm. 9) la gran pianista nos obsequia con una graciosa irregularidad métrica y una humorística acentuación de las disonancias; el fragmento destila despreocupación y desenfado.

Con los tres últimos fragmentos —"Málaga", "Jerez" y "Eritaña"— llegamos a las páginas más específicamente virtuosistas de la colección, que constituyen un verdadero despliegue de dominio por parte de nuestra pianista: gran independencia de voces y elegancia en la malagueña del primero de ellos; en el segundo, nuevamente

gran sentimiento en las cromáticas "soleares" de la copla (aunque en tono más contemplativo que el desplegado en "El Albaicín"); por último, increíble la "Eritaña" (otra favorita de Debussy), plena de desparpajo, casi desafiante, con un pianismo plagado de filigranas y plenitudes.

Los dos compactos se completan con otras piezas admirables. La primera de ellas **Navarra**, la originalmente inconclusa pieza (completada por Deodat de Severac) destinada en principio a **Iberia** en lugar de "Jerez": una interpretación llena de espíritu y bravura (¡qué aparición la de la jota!), de racialidad y auténticamente arrolladora. Luego, la también espléndida **Suite Española**; una música preciosa, aunque menos INTELLECTUALIZADA y SUBLIMADA que **Iberia**. Aquí también prodigios múltiples: desde el intenso encanto nocturno de "Granada" (fabulosos el canto íntimo y vacilante y los acordes arpegiados de guitarra) hasta la explosión desafiante de "Sevilla" en su sección rápida y el sentimiento doloroso de su copla; sin olvidar el juego melódico insinuante de "Cádiz" o el prodigio de "Asturias", que es la primera vez que la oigo sin que entre la imitación del punteo de la guitarra y los sucesivos acordes rotundos se produzca la inevitable pausa para el cambio de posición (en el piano, naturalmente, porque la pieza se presta a la guitarra como anillo al dedo); lo que hace Larrocha parece cosa de brujería.

En fin, ¿qué más puedo decirles? Aunque tenga usted otra de las grabaciones anteriores de nuestra gran pianista, ésta se hace indispensable. Por otra parte el sonido pianístico es de una redondez y belleza extraordinarias en esta nueva grabación. ¿Un Premio RITMO para el año 1988?



# TRES "PASIONES" EN COMPACTO

Por Fernando Gil Olalla

**BACH: La Pasión según San Mateo.** Haefliger, Berry, Giebel, Höffgen, Van Kestern, Crass. Coro de la Radiodifusión Holandesa, Coro Juvenil de la Iglesia de St. Willibrords. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Eugen Jochum.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 900-2. 3 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 3 h. 20' 25"  
Serie: (media). Silver Line

Interpretación: De ★★★★★ a ★★★★★  
Sonido: ★★★

**BACH: La Pasión según San Mateo.** Schreier, Fischer-Dieskau, Janowitz, Ludwig, Laubenthal, Berry. Wiener Singverein, Coro de la Opera de Berlín, Knabenstimmen des Staats und Domchores Berlin. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 419 789-2, 3 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 3 h. 24' 22"  
Serie: normal

Interpretación: De ★★ a ★★★  
Sonido: ★★★★★

**BACH: La Pasión según San Mateo.** Blochwitz, Bär, Te Kanawa, Von Otter, Rolfe Johnson, Krause. Coro Sinfónico de Chicago, The Glen Ellyn Children's Chorus. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421 177-2, 3 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 58' 24"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Las audiciones públicas en sala de concierto de **La Pasión según San Mateo** de Bach —perdida la funcionalidad religiosa con la que fue concebida— datan de 1829, fecha histórica en la que Félix Mendelssohn la rescató de su injusto olvido. Desde entonces, los más grandes directores de orquesta han mostrado un especial interés en dirigir tan importante obra. Las tres versiones que el grupo Polygram lanza en nuestro mercado, en formato CD, tienen como características comunes la no especialización de sus directores y la plena madurez con la que realizaron

sus registros: Jochum, 63 años; Karajan, 64 años, y Solti, 75 años. Dos de ellas, Jochum y Karajan, ya estuvieron en España, siendo la de Solti novedad absoluta. Si a las anteriores añadimos las de Furtwaengler (Cetra) y Klemperer (EMI), tendríamos un primer grupo de grabaciones efectuadas por intérpretes (directores y orquestas) no especializados en música barroca. Un segundo grupo sería el de directores especialistas que utilizan instrumentos CONVENCIONALES, entre los que destacan: Münchinger (Decca), Richter I y II (Archiv), Rilling (CBS), Leppard (EMI) y Schreier (Philips). El último, de momento el menos numeroso, estaría formado por directores especialistas que utilizan instrumentos ORIGINALES: Harnoncourt (Teldec), Corboz (Erato) y Herreweghe (Harmonia Mundi). De esta relación, que no pretende ser exhaustiva, están descatalogadas las de Furtwaengler, Klemperer, Münchinger y Richter I.

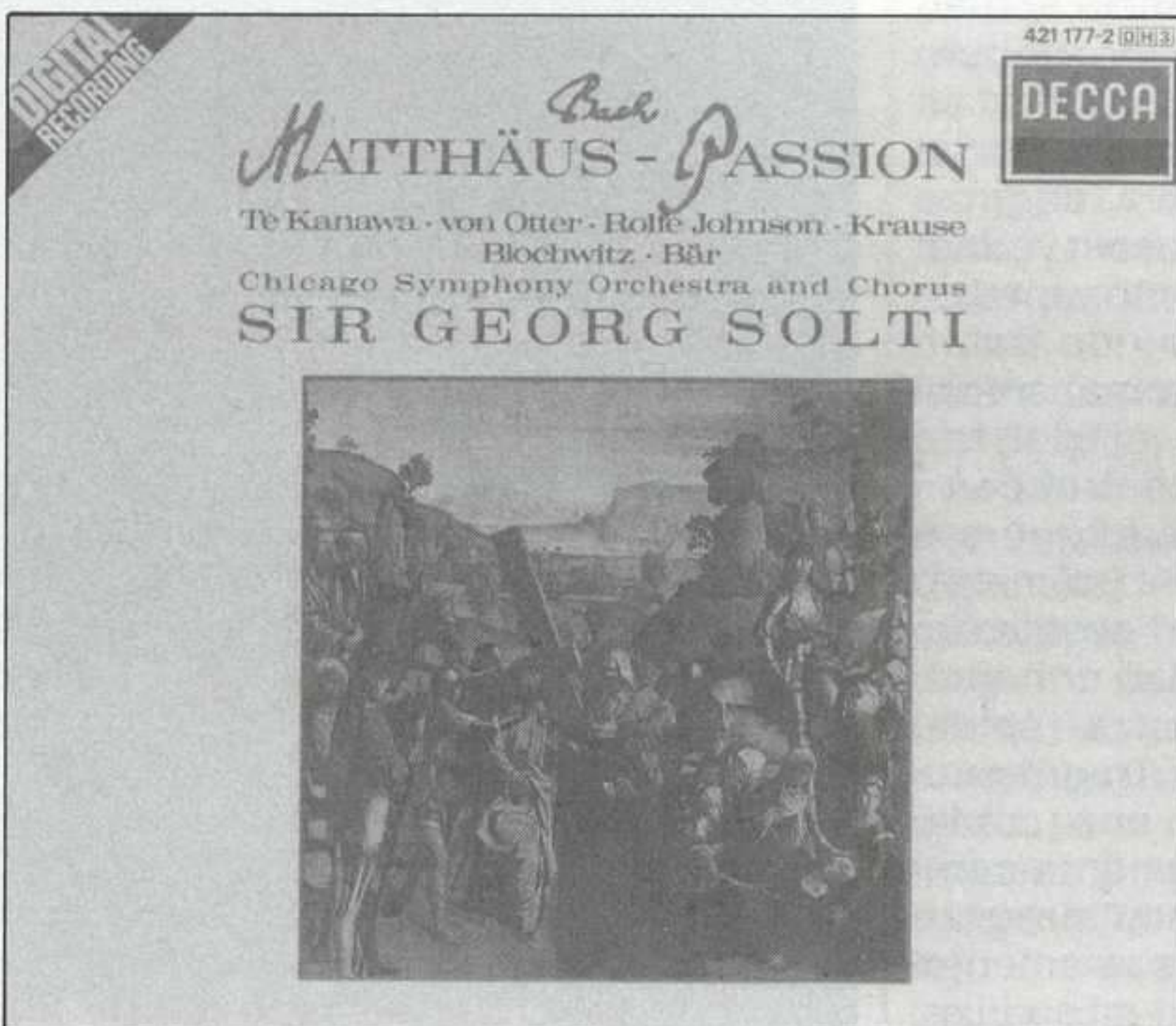
La grabación de Jochum, realizada en 1965, es la que más me gusta de las tres. Jochum emplea un contingente coral (45 cantantes en cada coro) e instrumental (28 instrumentos de cuerda, más los de viento, en cada orquesta, y el continuo) relativamente elevados, pero usados con mesura y equilibrio, aunque en ocasiones los coros multitudinarios ("turbae") pierdan algo de claridad, atribuible también a la poco brillante grabación. Los tempi son en general bastante lentos (los coros inicial y el final de las dos partes y arias están realizados con un fraseo amplio y flexible) y a pesar de que el bajo continuo queda a veces desdibujado nunca parece pesado. Sin embargo, en el aria núm. 33 (según la numeración de la antigua Edición Bach) para soprano, contralto y coro, "Así mi Jesús ha sido capturado", el tempo empleado es algo rápido y las respuestas del coro ("Dejadle, deteneos...") resultan poco con-

vincentes. Para los recitativos del Evangelista y en los coros y arias, utiliza el clave en vez del órgano. Una de las partes más difíciles de dirigir quizá sean los Corales, ya que debido a su elevado número (13) es fácil caer en la monotonía y repetición, lo cual no es el caso de Jochum, donde la variedad y riqueza expresiva alcanzan cimas difícilmente superables. Otro gran acierto es el acompañamiento en los recitativos de Jesús: transparentes, sutiles y etéreos (¡qué maravilla la escena de la institución de la Eucaristía!) y con una dinámica muy cuidada; en verdad parece una auténtica aureola, como era la intención del compositor. En definitiva, Jochum realiza una de las grandes versiones de **La Pasión**, que se caracteriza por su atmósfera serena, llena de fervor y emoción.

Los medios humanos que emplea Karajan, cuya grabación data de 1972, parecen subjetivamente (ya que no figuran estos datos en el libreto) más numerosos que los de Jochum. La sonoridad de los coros y orquesta, en especial la cuerda grave (oigase la entrada de la misma en el coro final de la segunda parte) resulta muy robusta y espesa.

Al contrario que Jochum emplea el órgano en los recitativos del Evangelista, lo que me parece más acertado, y como continuo en arias y coros, con la excepción (¿?) del aria de bajo, núm. 51, "Devolvedme a mi Señor!" —por cierto, dirigida con bastante languidez—. Los elementos dinámicos y expresivos están utilizados a veces en forma abusiva (como en el recitativo del Evangelista, núm. 73, después de la muerte de Jesús) y los tempi son lentos e incluso disparatadamente lentísimos (aria de bajo, núm. 29, "Venga a mí la Cruz pesada"), con un bajo continuo que, cuando se le oye, es poco marcado y lineal.

Los corales y el acompañamiento en



**La de Solti es una versión coherente, agitada y desgarrada, de una fuerza dramática y expresiva casi expresionista.**

los recitativos de Jesús (con una cuerda excesivamente brumosa) siguen la misma línea que los de Jochum, aunque no logran transmitirnos la serenidad y emoción que infunde el maestro alemán. Los números peor dirigidos, además de los citados, son: núm. 33, aria de soprano, alto y coro (a la respuesta del coro le falta fuerza y dramatismo); núm. 41, aria de tenor (sustituye la viola de gamba solista por la cuerda grave) y núm. 61, aria de contralto (emplea un tempo lento y arrastrado, con una cuerda muy nutrida). Algunas arias, sin embargo, están admirablemente acompañadas como: núm. 12, aria de soprano (aunque con demasiada orquesta); núm. 19, aria de soprano; núm. 58, aria de soprano, y núm. 70, aria de contralto (la mejor de todas). Versión, pues, rítmicamente pesada, de sonoridad casi sinfónica y monumental, contemplativa y mística a veces, e irregularmente realizada.

Solti es el que de las tres versiones utiliza menos intérpretes: 40 cantantes en cada coro; 15 instrumentos de cuerda, más la madera, en cada orquesta, y el continuo. Por ello, y gracias a una soberbia toma digital y a una inteligente dirección, logra una transparencia extraordinaria. Emplea el órgano, como Karajan, en los recitativos del Evangelista y en los coros y arias. El bajo continuo, tratado con sobriedad, está muy presente, y los tempi, rítmicamente, resultan algo rígidos y marcados, lo que unido a su rapidez le restan espontaneidad al discurso musical. El acompañamiento de la cuerda en los recitativos de Jesús está admirablemente planificado, siguiendo un gradual crescendo, en cuanto a su intensidad, que hace destacar la parte humana más que la divina del personaje. Los Corales, en ocasiones algo metronómicos, los dirige con austeridad y escasos contrastes dinámicos. En general, la dirección de Solti es muy regular con un nivel muy elevado, en la que destacaría el aria núm. 33, debido al contraste que consigue entre las solistas —con un tempo lento y recreado— y las intervenciones del coro (“De-

jadle, deteneos...”) vehementes y angustiosas, al que le sigue un tremendo “Sind Blitze, Sind Donner...”, en la línea de lo que hace Klemperer. Me ha gustado menos el acompañamiento, demasiado trivial, del aria de bajo, núm. 51, “Devolvedme a mi Señor”, aunque como disculpa creo que esta aria es la menos interesante de la obra. Por tanto, la de Solti es una versión muy coherente, agitada y desgarrada, de gran fuerza dramática y expresiva, casi expresionista.

Los equipos vocales de los tres registros son muy equilibrados, aunque sobre el papel sea el de Karajan el más destacado. Empezando por el Evangelista, el que hace Bloschwitz me parece perfecto, no obstante, el de Haefliger quizá sea algo más variado en matices expresivos y de una emoción más contenida; aun así, y esto es cuestión de gustos personales, el Evangelista indiscutible es el de Schreier, que en su versión de Richter II —en total lo ha registrado 3 veces— alcanza el nivel más alto de su arte. El papel de Jesús está más logrado por Berry que por Bär y no sólo por la superior calidad vocal de primero, sino porque el de Berry me parece más noble y sereno y revestido de mayor divinidad que el de Bär, en cualquier caso interpretado con dignidad. Sin embargo, es Fischer-Dieskau el que en sus versiones con Klemperer o Richter II —algo menos con Karajan— realiza una auténtica recreación del personaje, siendo, además, el barítono que más veces lo ha grabado, en total 5.

De las cantantes femeninas, en la parte de soprano me gustan más la voz y la expresividad de Giebel que la de Te Kanawa, esta última con momentos cercanos a la cursilería y de timbre y expresión parecidos (¿imitados?) a los de Elizabeth Schwarzkopf. Menos afortunada es la intervención de Gundula Janowitz que canta algo lánguida y llorona y con un volumen muy escaso. La mezzo Von Otter, admirable en su papel, me parece más convincente que Marga Höffgen, de voz más grave y algo cansada, por poseer la primera una voz

más fresca y juvenil y una espléndida técnica; Christa Ludwig, siempre excelente artista, da una nueva lección de canto y bien hacer aunque me guste más con Klemperer, sobre todo por la mejor dirección de éste; de todas formas estoy obligado a mencionar a Janet Baker (Richter II), hasta ahora insuperable.

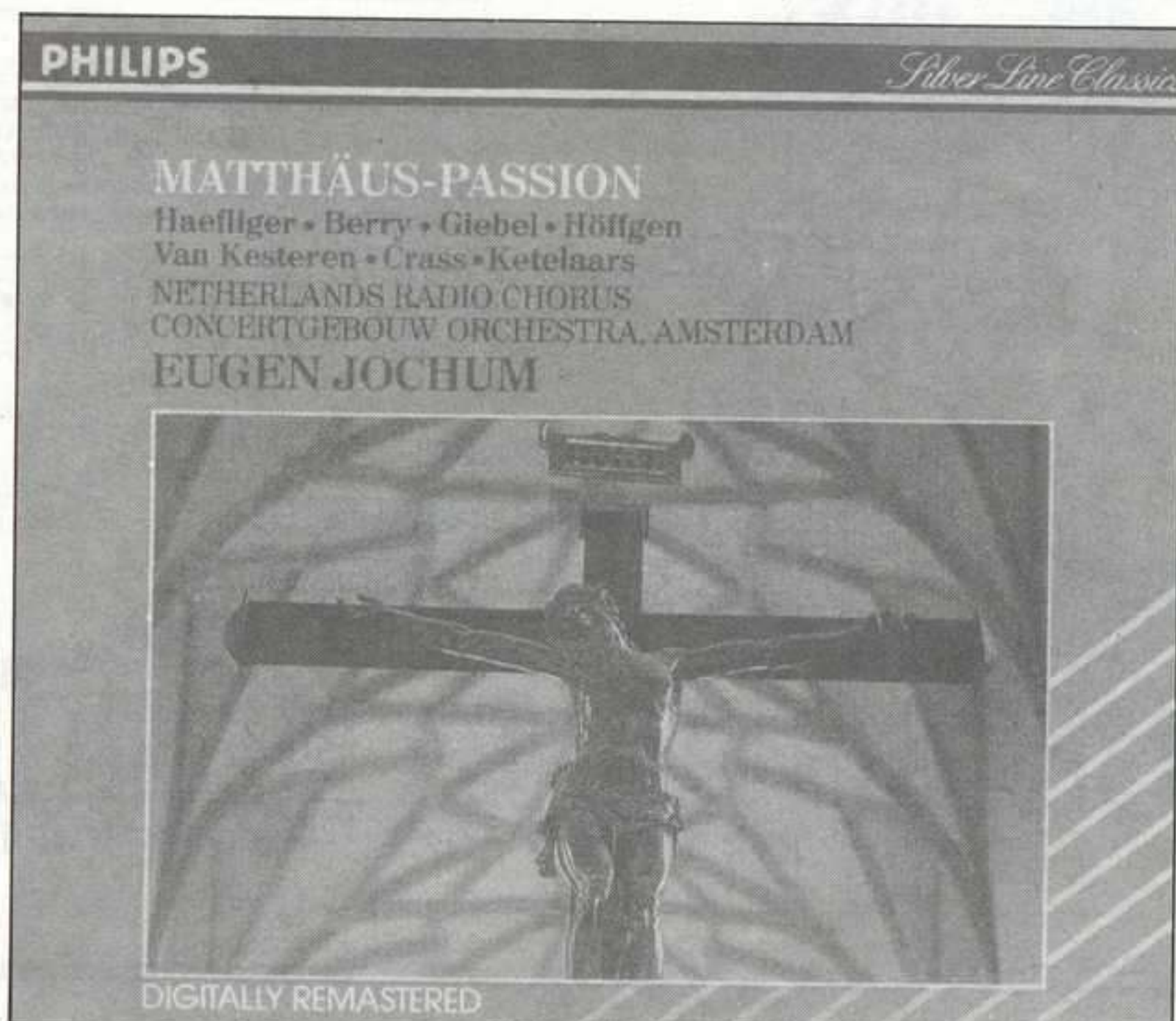
En los papeles masculinos la versión de Solti es la que cuenta con el mejor tenor de arias: Rolfe Johnson; poseedor de una bella voz, pero con dificultades en la emisión de los agudos (recitativo y aria núms. 25 y 26). Ni Laubenthal, ni mucho menos Van Kesteren dan la talla en su papel, especialmente el último, de voz lírica y desagradable, que canta de forma inexpresiva. El mejor de los tres bajos de arias, es sin duda Franz Crass, justo en la expresión y de exquisita musicalidad. Berry está peor que con Klemperer, quizá debido a la extrema lentitud con que dirige Karajan, lo cual no le favorece en absoluto, y por último Tom Krause domina su papel aunque el paso de los años se haga notar en su voz.

Los solistas instrumentales de ambas versiones muestran un elevado nivel técnico e interpretativo, con la excepción del violinista Jo Juda (Philips) que tiene algunos problemas de articulación en su endiablada intervención del aria núm. 51. La adecuación sonora y estilística de la orquesta está más conseguida en las versiones de Jochum y Solti que en la de Karajan. De los coros me gusta más el Sinfónico de Chicago por la mayor transparencia y calidad de sus voces. Algo gritón el Wiener Singverein, habitual colaborador de Karajan, y absurda e injustificada la actuación del Coro de la Opera de Berlín, que canta en el núm. 50, por espacio de unos segundos, en la parte del primero y segundo sacerdotes, habitualmente interpretada por dos voces solistas.

El libreto de Philips contiene un interesante y sustancioso artículo del propio Jochum en el que expone una serie de consideraciones acerca de la interpretación de la obra, lástima que el reducido tamaño de los libretos en CD nos haya privado de las reproducciones de los impresionantes dibujos y grabados de Rembrandt, sobre el tema de la Pasión, que la anterior edición en LP de Philips incluía.

A la grabación de Philips le falta profundidad y presencia sonora y adolece de un leve ruido de fondo. La de D. G. es algo superior, con mayor claridad y definición, y la de Decca —realizada en 1987— es, como dije antes, soberbia.

Conclusión: De las versiones existentes de **La Pasión** en CD, y teniendo en cuenta el precio, la de Jochum es la más recomendable, seguida de la de Richter II y Solti. Si la firma EMI reeditara, en CD, dentro de su serie Studio la versión de Klemperer, se apuntaría un buen tanto y los aficionados disfrutaríamos de una de las mejores grabaciones de **La Pasión según San Mateo** con un reparto vocal casi insuperable.



**En conjunto, y teniendo en cuenta que la versión de Klemperer no está en catálogo, la de Jochum se puede considerar como la interpretación discográfica más recomendable.**

# Conciertos de

## ABRIL

JUEVES 14, 11'30 H.

**DARMSTADTER KANTOREI**  
(Cantores de Darmstadt)  
BERTHOLD ENGEL, director  
CHRISTIAN ROMEO, piano  
LUNDSTRÖM JÜRGEN, piano  
Polifonía europea siglos XVI y XVII.  
Brahms y Dvorak  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 14, 20'15 H.

**DARMSTADTER KANTOREI**  
(Cantores de Darmstadt)  
BERTHOLD ENGEL, director  
CHRISTIAN ROMEO, piano  
LUNDSTRÖM JÜRGEN, piano  
Polifonía europea siglos XVI y XVII.  
Brahms y Dvorak

VIERNES 15, 10'30 H.

**MUSICA MAGICA,  
MUSICA A L'ESCOLA**  
Con la colaboración de la Conselleria  
de Cultura, Educación y Ciencia

VIERNES 15, 20'15 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA**  
JULIUS LAKATOS, violín  
EDUARDO CIFRE, director  
Obras de: A. KATACHTURIAN,  
D. SHOSTAKOVICH y S. PROKOFIEV

MIÉRCOLES 20, 11'30 H.

**CONSUELO MARAVELLA**, soprano  
Arias de ópera y romanzas de zarzuela  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIÉRCOLES 20, 20'15 H.

**ORQUESTA DEL TEATRE LLIURE**  
"El Jazz en la música de concert"  
Obras de: STRAVINSKI, SEROCKY,  
MONTSALVATGE, GERSHWIN y MILHAUD  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 21, 20'15 H.

**MARIA JOAO PIRES  
HUSEYIN SERMET**  
Duo de pianos  
Obras de: MOZART y SCHUBERT  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

VIERNES 22, 10'30 H.

**MUSICA MAGICA,  
MUSICA A L'ESCOLA**  
Con la colaboración de la Conselleria  
de Cultura, Educación y Ciencia

VIERNES 22, 20'15 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA**  
EDMON COLOMER, director  
Obras de: BAGUENA SOLER, F. MARTIN  
y R. SCHUMANN

SABADO 23, 19'30 H.

**ORQUESTA SINFONICA DE MADRID**  
Orquesta Arbos  
**ORFEON UNIVERSITARIO  
DE VALENCIA**  
Solistas  
Obras de: MOZART y BEETHOVEN

DOMINGO 24, 11'30 H.

**BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA**  
JULIO RIBELLES, director  
Conferencia por el Ilmo. Sr. D. Pedro  
Echevarria Bravo, de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando sobre:  
Las bandas de música y su función  
de educación social y pedagógica  
Obras de: A. MUÑOZ BORI, J. SERRANO,  
L. BLANES, P. CHAIKOWSKI

DOMINGO 24, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
MARGARET PRICE, soprano  
GEOFFREY PARSONS, piano

DOMINGO 24, 19'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
2.º Programa  
Canciones del alma  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 25, 11'30 H.

**ENSEMS**  
ELISABETH CHOINJACKA  
y SILVIO GUALDA  
Clave y Percusión  
Obras de: ORTS, HALFFTER, MIRA,  
XENAKIS

LUNES 25, 20'15 H.

**CONCIERTO 1.º ANIVERSARIO  
PALAU DE LA MUSICA  
ORQUESTA Y COROS DEL TEATRO  
BOLSHOI DE MOSCU**  
Obras de: MUSSORGSKY,  
RIMSKI-KORSAKOV, BORODIN  
y CHAIKOWSKY

MARTES 26, 20'15 H.

**ENSEMS**  
ELISABETH CHOINJACKA  
y SILVIO GUALDA  
Clave y Percusión  
Obras de: SOLAL, ORTS, BERNARD,  
MIRA, MARCO, XENAKIS

MIÉRCOLES 27, 19'00 H.

**SOLISTAS DE VALENCIA**  
Obras de: ALBINONI, VIVALDI y MOZART

MIÉRCOLES 27, 20'15 H.

**ENSEMS**  
PIERRE-YVES ARTAUD, flauta  
CELINE NESSI, flauta  
Obras de: CANO, MANOURY, ORTS,  
FRANCOIS, MARCO PABLO, RISSET,  
MIRA, MEFANO  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 28, 19'30 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
CLAUDIO ARRAU, piano

JUEVES 28, 20'15 H.

**IEUAN JONES**, arpa  
Obras de: PARISH-ALVARS, DEBUSSY  
y BRITTEN  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

VIERNES 29, 20'15 H.

**TERESA ZYLIS-GARD**, soprano  
**EWA OSINSKA**, piano  
Obras de: LALO, DUPARC, FAURE,  
CHOPIN y DVORAK

SABADO 30, 19'30 H.

**ORQUESTA DE CAMARA DE LA  
CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM**  
I Programa  
Programa Mozart

## MAYO

DOMINGO 1, 19'30 H.

**ORQUESTA DE CAMARA DE LA  
CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM**  
II Programa  
Programa Mozart/Beethoven

LUNES 2, 11'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
1.º Programa  
El verbo hecho mundo  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 2, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
MARIO MONREAL, piano  
Integral sonatas para piano  
de L. Beethoven  
Sonatas: Op. 90, Op. 101, Op. 106  
"Hammerklavier"

MARTES 3, 11'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
1.º Programa  
El verbo hecho mundo  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MARTES 3, 20'15 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
2.º Programa  
Canciones del alma  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIÉRCOLES 4, 11'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
1.º Programa  
El verbo hecho mundo  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIÉRCOLES 4, 20'15 H.

**ARLEEN AUGER**, soprano  
Obras de: BACH, HAENDEL, MAHLER  
y STRAUSS  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 5, 11'30 H.

**MICHAELA PAESTCH**, violín  
**DANIEL BLUMENTHAL**, piano  
Obras de: W.A. MOZART, G.P. TELEMANN,  
G. PUGNANI/F. KREISLER, B. MERSSON,  
E. GRANADOS/F. KREISLER  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 5, 20'15 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
2.º Programa  
Canciones del alma  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

VIERNES 6, 10'30 H.

**MUSICA MAGICA,  
MUSICA A L'ESCOLA**  
Con la colaboración de la Conselleria  
de Cultura, Educación y Ciencia

VIERNES 6, 20'15 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
2.º Programa  
Canciones del alma  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

SABADO 7, 19'30 H.

**MICHAELA PAESTCH**, violín  
**DANIEL BLUMENTHAL**, piano  
Obras de: W.A. MOZART, CH. IVES,  
G.P. TELEMANN, E. GRIEG, G. PUGNANI/  
F. KREISLER, B. MERSSON,  
E. GRANADOS/F. KREISLER,  
G. PUGNANI/F. KREISLER

DOMINGO 8, 19'30 H.

**CONCERTANTE OF LONDON**  
Obras de: BACH, TELEMANN,  
MARCELLO y N. JACKSON

LUNES 9, 11'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
1.º Programa  
El verbo hecho mundo  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 9, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
VICTOR MARTIN, violín  
MIGUEL ZANETTI, piano

MARTES 10

**ENSEMS**  
RECITALES DE COMPOSITORES  
ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIÉRCOLES 11

**ENSEMS**  
RECITALES DE COMPOSITORES  
ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 12, 11'30 H.

**FIONA CAMERON**, soprano  
**LINDA ANG**, piano  
Obras de: ARNE, HAENDEL, SCHUBERT,  
DEBUSSY, BRITTEN, VILLA-LOBOS,  
POULENC y BERNSTEIN  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 12

**ENSEMS**  
RECITALES DE COMPOSITORES  
ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

VIERNES 13, 11'30 H.

**MUSICA MAGICA,  
MUSICA A L'ESCOLA**  
Con la colaboración de la Conselleria  
de Cultura, Educación y Ciencia

VIERNES 13, 20'15 H.

**FIONA CAMERON**, soprano  
**LINDA ANG**, piano  
Obras de: ARNE, HAENDEL, SCHUBERT,  
DEBUSSY, BRITTEN, VILLA-LOBOS,  
POULENC y BERNSTEIN  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

SABADO 14, 19'30 H.

**WALTER BOEYKENS**, clarinete  
**JEAN-CLAUDE VANDEN EYDEN**,  
piano

SABADO 14, 10'30 H.

**MASTER CLASSES**  
del Profesor Boeykens  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario



**PALAU DE LA MÚSICA**  
I CONGRESSOS DE VALÈNCIA



# e Primavera

## MAYO

DOMINGO 15, 11'30 H.

**BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA**  
JULIO RIBELLES, director  
Obras de: VIVES, BARBIERI, CHAPI,  
LUNA, GURIDI, RIBELLES, GINER  
y TURINA

DOMINGO 15, 11'30 H./16'30 H.

**MASTER CLASSES**  
del Profesor Boeykens  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 16, 11'30 H./16'30 H.

**MASTER CLASSES**  
del Profesor Boeykens  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 16, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
LEON SPIERER, violin  
EULALIA SOLE, piano

MARTES 17, 11'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
1.º Programa  
El verbo hecho mundo  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MARTES 17, 20'15 H.

**CARLES SANTOS**, piano  
Concierto presentación de su último disco  
con obra propia  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIERCOLES 18, 11'30 H.

**JUAN LLINARES**, violin  
**EMILIO MATEU**, viola  
Obras de: MOZART, LLACER PLA y ROLLA  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIERCOLES 18, 20'15 H.

**JUAN LLINARES**, violin  
**EMILIO MATEU**, viola  
Obras de: MOZART, LLACER PLA y ROLLA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

VIERNES 20, 11'30 H.

**ENSEMS**  
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano  
BERTOMEU JAUME, piano  
JOAN CERVERO, percusión  
ENRIC LLOPIS, percusión  
Obras de: TAIRA, FIALA, CANO y BARTOK

VIERNES 20, 20'15 H.

**ENSEMS**  
PERFECTO GARCIA CHORNET, piano  
BERTOMEU JAUME, piano  
JOAN CERVERO, percusión  
ENRIC LLOPIS, percusión  
Obras de: TAIRA, FIALA, CANO y BARTOK

SABADO 21, 19'30 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL  
DE VALENCIA**  
Manuel Galduf, director  
**CORO DE VALENCIA**  
FRANCISCO PERALES  
"Parsifal". R. Wagner (en versión  
de concierto)

DOMINGO 22, 19'30 H.

**THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC**  
CHRISTOPHER HOGWOOD, director  
Obras de: J. HAYDN, C.F.E. BACH,  
W.A. MOZART

LUNES 23, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
MARIO MONREAL, piano  
Integral sonatas para piano  
de L. Beethoven (8)  
Sonatas: Op. 109, Op. 110 y Sonata 111

MARTES 24, 20'15 H.

**BANDAS DE TORRENT Y BUÑOL**  
Concierto a beneficio de la Asociación  
Valenciana de Caridad  
Organizado por el Rotary Club

MIERCOLES 25, 11'30 H.

**THE LONDON WIND CONSORT  
OF LONDON**  
"La música en las cortes de Felipe II  
y María Tudor"  
LOCOS POR LA MUSICA  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

JUEVES 26, 20'15 H.

**GRUP CONTEMPORANI  
DE VALENCIA**  
CESAR CANO, director

VIERNES 27, 11'30 H.

**MUSICA MAGICA,  
MUSICA A L'ESCOLA**  
Con la colaboración de la Conselleria  
de Cultura, Educación y Ciencia

VIERNES 27, 20'15 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL  
DE VALENCIA**  
SUSO MARIATEGUI, tenor  
RAESCHELLE J. PORTER, mezzosoprano  
FRANCISCO VALLS, baritono  
VICENTE ZARZO, trompa  
MANUEL GALDUF, director  
Obras de: F. CANO, B. BRITTEN  
e I. STRAVINSKY

SABADO 28, 19'30 H.

**MARIA ANGELES PETERS**, soprano  
**BERTOMEU JAUME**, piano  
Arias italianas del siglo XVIII y arias  
francesas del siglo XIX

DOMINGO 29, 11'30 H.

**PEQUEÑOS CANTORES  
DE VALENCIA**  
JESUS RIBERA, director

DOMINGO 29, 19'30 H.

**LA MUSICA, LA VOZ, LA PALABRA**  
2.º Programa  
Canciones del alma  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 30, 11'30 H.

**GRUP CONTEMPORANI  
DE VALENCIA**  
CESAR CANO, director  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 30, 20'15 H.

**GRUP CONTEMPORANI  
DE VALENCIA**  
CESAR CANO, director  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MARTES 31, 20'15 H.

**I MUSICI**

## JUNIO

MIERCOLES 1, 11'30 H.

**GRUP CONTEMPORANI DE VALENCIA**  
CESAR CANO, director  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIERCOLES 1, 20'15 H.

**SHEFFIELD PHILHARMONIC CHOIR  
INGLATERRA**  
Obras de polifonia inglesa de los siglos  
XVI, XVII y XX  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

LUNES 6, 19'15 H.

**SOCIEDAD FILARMONICA  
DE VALENCIA** (sólo socios)  
Trio Beaux Arts

MARTES 7, 20'15 H.

**CONJUNTO DE CAMARA Y CORO  
DEL CONSERVATORIO SUPERIOR  
DE MUSICA DE VALENCIA**  
DIDO y ENEAS (Purcell)

MIERCOLES 8, 20'15 H.

**SINFONIA DE VARSOVIA**  
HANS GRAF, director  
Sinfonia n.º 3 en re mayor D. 200,  
F. Schubert  
Sinfonia Concertante en mi bemol mayor  
KV 364 para violin, viola y orquesta,  
W.A. Mozart  
Sinfonia n.º 4 en la mayor "Italiana"  
op. 90, F. Mendelssohn

JUEVES 9, 20'15 H.

**ALDO CICCOLINI**, piano  
Obras de: SCHUBERT y MUSSORGSKI

VIERNES 10, 20'15 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL  
DE VALENCIA**  
MANUEL GALDUF, director  
**ORFEON UNIVERSITARIO  
DE VALENCIA**  
EDUARDO CIFRE, director  
"Las Estaciones", J. Haydn

SABADO 11, 19'30 H.

**ALEXANDER STRING QUARTET**  
Obras de: HAYDN, DEBUSSY  
y SHOSTAKOVICH

DOMINGO 12, 19'30 H.

**ORQUESTA MUNICIPAL  
DE VALENCIA**  
MANUEL GALDUF, director  
**ORFEON UNIVERSITARIO  
DE VALENCIA**  
EDUARDO CIFRE, director  
"Las Estaciones", J. Haydn

LUNES 13, 20'15 H.

**GRUP CONTEMPORANI DE VALENCIA**  
CESAR CANO, director  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MARTES 14, 20'15 H.

**TRIO DE VALENCIA**  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIERCOLES 15, 20'15 H.

**ORQUESTA DE RTVE**  
Obras de: MOZART y CHAIKOWSKI  
OGNOS, de Luis Cernuda  
Música de José Luis Turina  
Clausura del ciclo: LA MUSICA, LA VOZ,  
LA PALABRA

JUEVES 16, 20'15 H.

**SOLISTAS DE VALENCIA**  
Concierto patrocinado por el  
750 aniversario

MIERCOLES 22, 20'15 H.

**IRENE PAPAS** (Grecia)  
TROBADA DE MUSICA  
DEL MEDITERRANI

JUEVES 23, 20'15 H.

**ROSA ZARAGOZA** Sefardita-Catalunya  
**GIOVANNA MANINI** (Italia)  
TROBADA DE MUSICA  
DEL MEDITERRANI

JUEVES 23, 23'00 H.

**CANTE JONDO**  
CAMARON DE LA ISLA  
TROBADA DE MUSICA  
DEL MEDITERRANI

VIERNES 24, 20'15 H.

**ENSEMS**  
ORQUESTA MUNICIPAL  
DE VALENCIA  
The Swinlle Singers  
MANUEL GALDUF, director  
Obras de: J.A. ORTS, I. XENAKIS  
y L. BERIO

SABADO 25, 20'15 H.

**MIKIS THEODORAKIS** (Grecia)  
TROBADA DE MUSICA  
DEL MEDITERRANI

SABADO 25, 23 H.

**DERVICHES** (Turquia)  
TROBADA DE MUSICA  
DEL MEDITERRANI



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

VENTA DE ABONOS: los días 12 y 13 de abril de 14'00 a  
22'00 horas.  
VENTA DE ENTRADAS: el día del concierto y los dos días  
anteriores al mismo.  
HORARIO DE TAQUILLAS: 10'30 a 13'30  
y 17'30 a 20'00 horas.

# Crítica discográfica

## Comentan:

Salustio Alvarado (S. A.) - Gonzalo Badenes (G. B.) - Rafael Banús (R. B.) - Vladimiro Bas (V. B.) - Santiago Bueno (S. B.) - Xavier Casanovas-Danés (X. C.-D.) - Francisco Chacón Marín (F. Ch. M.) - Luis Dalda (L. D.) - Luis Carlos Gago (L. C. G.) - Enrique Gámez Ortega (E. G. O.) - Anabel García Hurtado (A. G. H.) - Pedro González Mira (P. G. M.) - Alvaro Marías (A. M.) - Juan Ignacio de la Peña (J. I. P.) - Gemma Pérez Zalzuondo (G. P. Z.) - Vicente Ros (V. R.) - Carlos Ruiz Silva (C. R. S.) - Luis Sales (L. S.) - Tartessos (T.) - Albert Vilardell (A. V.) - Carlos Villasol (C. V.).

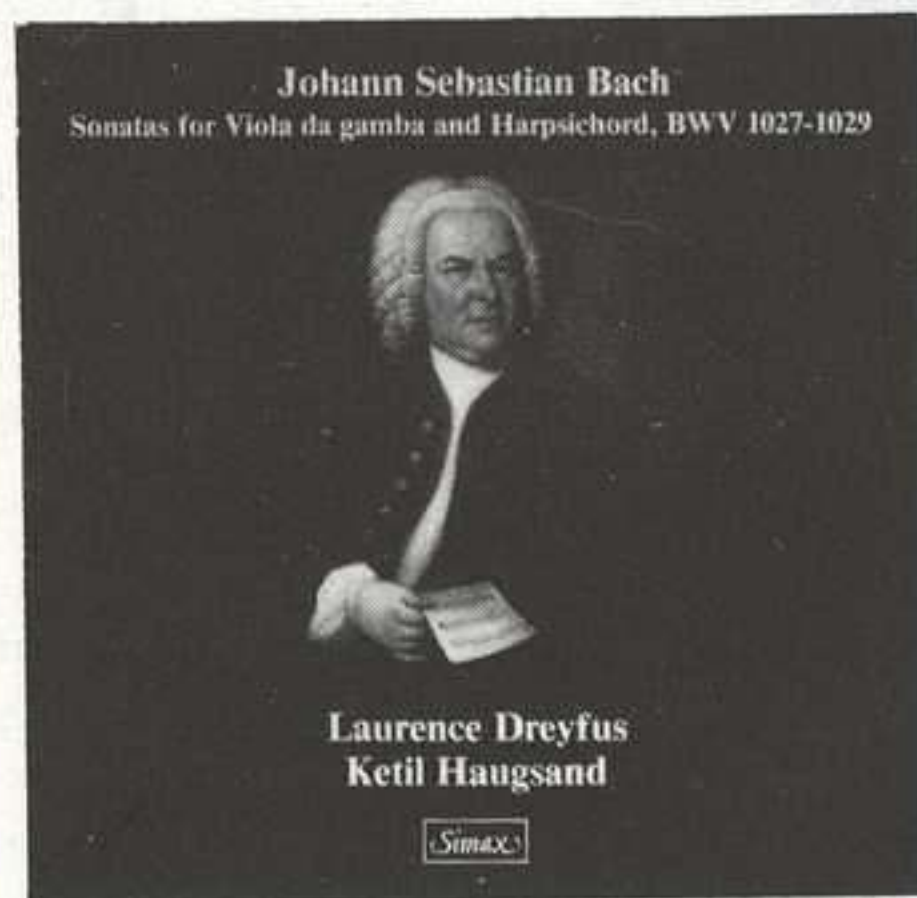
**BACH: las 3 Sonatas para viola da gamba y clave, BWV 1027-9.** Laurence Dreyfus, viola da gamba. Ketil Haugsand, clave.

Marca: Simax. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: PSC 1024  
Grabación: DDD  
Duración: 40' 54"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: L. C. G.



Resulta curioso comprobar cómo la paralela aparentemente más dura de la música de cámara de Bach, las obras escritas para instrumentos de cuerda a solo, es la mejor conocida y la más frecuentemente grabada, mientras que las compuestas para instrumento de cuerda —violín, viola da gamba— y clave conocen una difusión comparativamente mucho menor. Ciertamente que la genialidad de aquéllas no encuentra parangón en toda la historia de la música, pero las virtudes y la maestría desplegada en estas últimas no merece, pensamos, este relativo olvido por parte de intérpretes, aficionados y casas discográficas.



Es por ello que el registro que ahora comentamos deba ser, de entrada, bienvenido, más aún tratándose de una firma noruega, desconocida entre nosotros,

que nos ofrece un producto de calidad, susceptible de competir con cualquiera de los discos editados por las todopoderosas multinacionales. La versión que nos ofrecen Dreyfus y Haugsand es, si no de referencia, sí recomendable, especialmente a la vista de la escasa competencia. Bien planteada estilísticamente, está realizada con verdadera entrega, lo que les lleva en varios de los "Allegros" a caer en un cierto atropellamiento y falta de claridad en el contrapunto. Por lo demás, el sonido de Dreyfus es pequeño y limitado en su expresividad, pero bello y timbrado. Su afinación es casi siempre intachable y su técnica de arco, segura e incisiva, a pesar de algunos apuros en determinadas notas largas y algunos trinos. Haugsand, discípulo de Leonhardt, es un instrumentista magnífico, algo rígido en el "tempo", y con tendencia a tocar a tocar demasiado fuerte, tapando en ocasiones a su compañero y contribuyendo en ocasiones, como ya apuntamos, a la creación de un cierto barullo contrapuntístico. En cualquier caso, y tuvimos ocasión de comprobarlo personalmente en el Festival de Música Antigua de Trondheim, estamos ante dos instrumentistas sensibles, compenetrados y buenos conocedores del lenguaje barroco.



**BACH: Preludios y Fugas BWV 544, 547 y 548; Preludio, Largo y Fuga BWV 545; Trío BWV 583; Preludio, Andante y Fuga BWV 541.** André Isoir, órgano.

Marca: Caliope. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CAL 9712  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 9' 46"  
Serie: normal  
Interpretación: ★★★★★ (Preludios y

(Fugas BWV 541 y 544  
★★★★ (Resto)  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: L. D.



Siempre hemos asociado, al menos el que escribe estas líneas, al organista André Isoir con la música francesa para órgano y, obviamente, así debe ser cuando dicho instrumentista fue galardonado con el "Grand Prix" del Presidente de la República Francesa en 1977 con motivo del "Libro de Oro del Órgano Francés", colección de discos en la que André Isoir hace un repaso a toda la literatura francesa destinada al instrumento, desde los clásicos del órgano francés —Couperin, De Grigny, Clerambault, etc.— hasta el gran Olivier Messiaen. Trabajo tan meritorio y difícil han demostrado que André Isoir es un organista de la más alta talla y profundo conocedor del órgano DESDE EL TECLADO PARA ADEENTRO, cosa de la que no pueden hacer gala muchos organistas, al menos aquí en España. Pero aparte de interpretar música francesa, André Isoir también ha emprendido el nada fácil reto de estudiar toda la obra para órgano de Bach, cuyos resultados ya se están traduciendo en grabaciones discográficas. Y aquí nos corresponde hablar de una reciente grabación aparecida en disco compacto en la que se incluyen tres grandes dípticos del maestro alemán.

Muy gratamente nos han sorprendido las versiones que de estas obras nos ofrece André Isoir, sobre todo la magnífica versión del **Preludio y Fuga en Sol menor, BWV 544**, escrito —el prelude— en forma de un gigantesco recitativo y cuyo carácter declamatorio pone de relieve en toda su dimensión de forma auténticamente magistral André Isoir. Lo mismo podemos decir de la interpretación del **Preludio, Andante y Fuga en Sol mayor, BWV 541**, cuyo carácter de "concerto con multi instrumenti" al estilo de Vivaldi ha sido

plenamente aprehendido por Isoir. El resto de sus versiones están ya más dentro de la línea convencional a que nos tiene acostumbrados pero también de una gran altura, tanto técnica como expresiva. El instrumento empleado —el órgano Ahrend de la Iglesia de San Lamberto de Aurich— nos transmite con una auténtica sonoridad estas obras de Bach. Grabación de un alto nivel que complementa la altísima calidad del disco, que le hace recomendable para cualquier persona amante de la música para órgano de Bach.



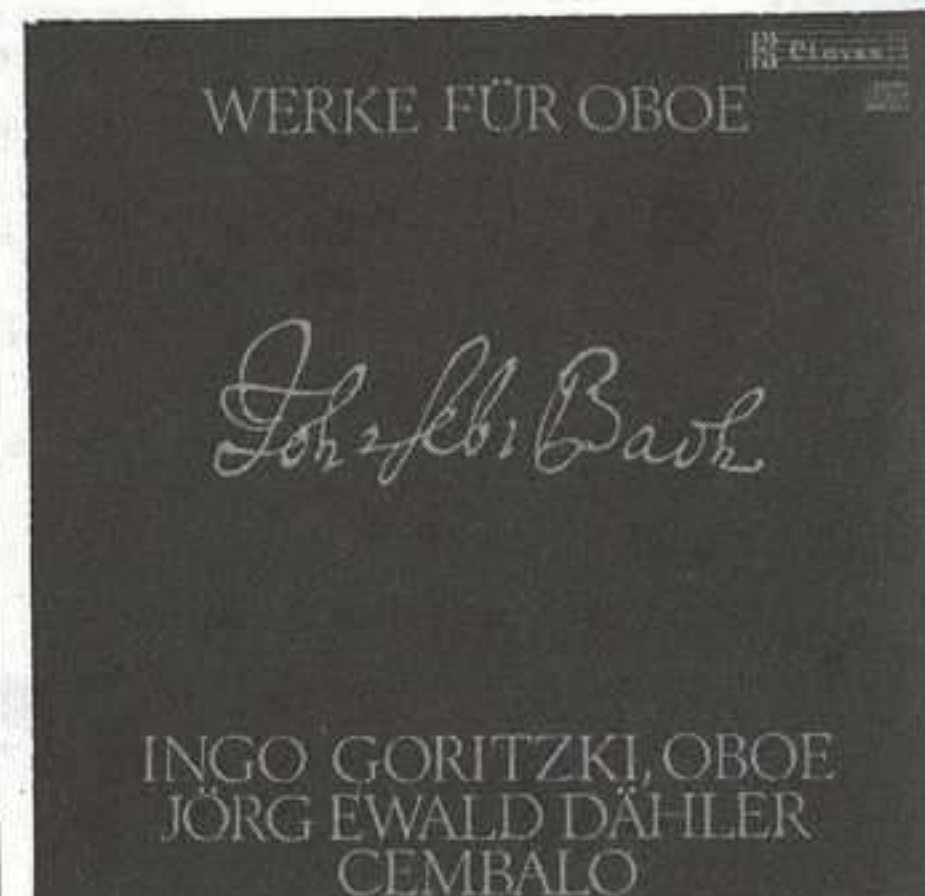
**BACH: Sonata en Sol menor, BWV 1030; Partita en Sol menor, BWV 1013; Sonata en Sol menor, BWV 1020.** Ingo Goritzki, oboe. Jörg Ewald Dähler, clavicémbalo.

Marca: Claves. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-908  
Grabación: ADD  
Duración: 44' 3"  
Serie: normal

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



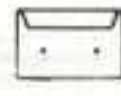
De curioso experimento podría calificarse este disco, que ofrece en versión de oboe obras que normalmente se interpretan con flauta. La primera de las



Disco compacto



Disco Lp



Casete



Video

DAT



obras del recital se trataría, según cuenta el libreto, de una versión primitiva de la **Sonata para flauta en Si menor**. La **Partita en Sol menor** no es sino la conocida **Partita en La menor para flauta sola**, transportada a una tonalidad más cómoda para el oboe. Por último, la **Sonata en Sol menor**, que generalmente se toca con flauta o violín, es una de esas sonatas a las que está ahora de moda considerar, ignoro por qué razón, como apócrifas, lo cual, en este caso concreto, me parece del todo absurdo, pues ya me gustaría saber qué genio olvidado anduvo suelto por el mundo, capaz de imitar con tanta perfección el estilo de Bach y crear esta pequeña obra maestra.

Por lo demás, este disco parece de interés y sólo lo considero recomendable a los aficionados y estudiosos del oboe, por las magníficas interpretaciones que ofrece, con un instrumento moderno, ese gran virtuoso que es Ingo Goritzki.



**BAX: Leyendas de invierno; Fragmento de saga.** Margaret Fingerhut, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bryden Thomson.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: ABRD 1195  
 Grabación: digital  
 Duración: 54' 32"  
 Serie: normal



**BAX: Variaciones sinfónicas; Canción de la mañana.** Margaret Fingerhut, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Bryden Thomson.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: Chan 8516  
 Grabación: DDD  
 Duración: 57' 52"  
 Serie: normal

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



Arnold Bax (1883-1953) es un compositor inglés por completo desconocido en España. La verdad es que tampoco es muy popular en su país y sólo en estos últimos tiempos ha experimentado un cierto auge gracias, sobre todo, a los esfuerzos de la Sociedad Arnold Bax, que ha contribuido financieramente a la difusión de su música en general y a las grabaciones discográficas de sus obras en particular. Este compositor tiene en su haber una buena cantidad de música, tanto de cámara como vocal y sinfónica —en la que destacan sus siete Sinfonías—, así como un repleto catálogo de música para piano.

La vida de Bax está marcada por su relación con la pianista Harriet Cohen, por la que abandonó a su mujer y a sus hijos y

para la que escribió numerosas obras, tanto para piano como para piano y orquesta. Las cuatro obras para piano y orquesta recogidas en estos discos tuvieron a Harriet Cohen como destinataria y fue ella quien las estrenó. Hay que decir que Arnold Bax no es un genio, ni mucho menos, pero tampoco un compositor sin interés. Tanto **Leyendas de Invierno** como las **Variaciones sinfónicas** son partituras ambiciosas en las que el piano y la orquesta compiten en igualdad de cometidos; el lenguaje no es precisamente de vanguardia y puede encuadrarse en un postromanticismo tardío, aunque su lirismo resulta casi siempre un tanto plano y la pasión, que existe, aparece refrenada por un sentido de la medida. Personalmente encuentro ambas obras un poquito largas —cerca de cincuenta minutos cada una— y la sustancia musical se resiente. Las otras dos obras, mucho más breves, están a modo de complemento. El llamado **Fragmento de saga** es la orquestación de un movimiento del **Cuarteto con piano** de 1922. La **Canción de la mañana** es una especie de pequeño poema sinfónico que se escucha con agrado. De cualquier manera, dos obras menores.



La interpretación de la pianista Margaret Fingerhut —una joven intérprete inglesa que está empezando una carrera muy prometedora— es excelente y parece sentirse a gusto con la música de Bax, nada fácil, dando pruebas de poseer un buen equipaje virtuoso y de tener, al mismo tiempo, dotes musicales de sensibilidad y buen gusto. El director escocés Bryden Thomson, que está grabando un buen número de discos dedicados a Bax, acompaña muy atentamente a la solista y obtiene un buen rendimiento de la Filarmónica de Londres. Excelente toma sonora. Discos recomendados a paladares inquietos.



**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 "Heroica". Obertura de Coriolano.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto  
 Referencia: 419597-2  
 Grabación: DDD

Duración: 1 h. 22"  
 Serie: normal

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



Cuando ya se van apagando los ecos del gran "boom" comercial que supuso el último ciclo Beethoven de Karajan, comienzan a aparecer —rodeados también de un impresionante aparato propagandístico— los primeros discos del reciente ciclo de Claudio Abbado y la Filarmónica de Viena. El que en España se haya hecho coincidir el comienzo de este lanzamiento con los conciertos dados por Orquesta y Director en Barcelona y Madrid, no hace sino confirmar la sagacidad comercial de la PolyGram. Y es que, ya se sabe, las **9 Sinfonías** de Beethoven han sido —y seguirán siendo— un negocio seguro para las firmas discográficas.

Ahora bien, lo importante para nosotros es que, de una vez por todas, aparezca un ciclo de Sinfonías beethovenianas moderno que reúna unos mínimos de calidad y coherencia. De los que hay en CD, y dejando aparte los históricos de Furtwängler (EMI y DG), Klemperer (EMI) y Bruno Walter (CBS), ninguno resulta totalmente satisfactorio. Tal vez el de Bernstein (DG), aunque cojea de varios puntos, fuera hasta ahora el más recomendable.

Así las cosas, y a pesar de la superabundancia de ciclos en el mercado, esperamos el de Claudio Abbado con ilusión. Ilusión reforzada (al menos en mi caso) por el concierto del 23 de febrero en Barcelona, del que salí muy satisfecho; y también por este disco que ahora comentamos.

En efecto, creo que no es exagerado afirmar que la "**Heroica**" de Abbado puede codearse perfectamente con las GRANDES de la discografía de todos los tiempos. Sobre la base de una realización imponente desde el punto de vista técnico-construtivo, el maestro italiano realiza una versión que, en contra de lo que quizá podría esperarse, entronca plenamente con la tradición romántica, representada sobre todo por Furtwängler: elasticidad métrica (aunque sin exageraciones) dentro de un "tempo" amplio, en el primer movimiento; contenida intensidad dramática en la "Marcha fúnebre", con un soberbio clímax expresivo en su sección central, a partir del "fugato", etc. Por otro lado, Abbado es casi el único de los directores modernos que no descuida el último movimiento (esto es lo que le ocurre, por ejemplo, a Bernstein); por el contrario, hace de él una creación a mitad de camino entre Furtwängler, Klemperer y Szell.

En suma, pues, una gran versión, completada con una formidable lectura de la **Obertura Coriolano**, seguramente una de las mejores de toda la discografía. A estos logros no es ajena,

naturalmente, la Filarmónica de Viena, que en este disco está verdaderamente esplendorosa.

Respecto a la grabación existe una duda. Si bien en la carátula del disco se describe como "live recording", en la entrevista realizada por nuestro compañero Gonzalo Badenes (ver RITMO núm. 585, pág. 9), Abbado in-



formaba de que grabó el ciclo en estudio, porque esto le parece *más perfecto*. ¿Dónde está el error? Sea como fuere, la versión SUENA con la fuerza y el calor de las realizaciones en vivo, y en este sentido, no tiene nada que ver con la asepsia de las últimas grabaciones de Abbado en estudio. El sonido, con cierta reverberación, es el propio de sala de conciertos, y refleja la brillantez acústica de la "Musikverein" (lugar donde se realizó la toma).

Bella presentación del disco (con un fragmento de cuadro de Gustav Klimt), aunque poco apropiada estéticamente.



**BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: 423590-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 1h. 8' 43"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★  
 Comentarista: **L. C. G.**



En plena polémica Abbado —hasta el punto de haber surgido voces discrepantes en un diario poco amante de los debates de tema musical—, resulta difícil expresar la opinión de lo que acabamos de conocer de su tan bien lanzada comercialmente integral de las Sinfonías beethovenianas. De entrada, he de reconocer abiertamente que no me ha gustado. Lo que intentaré hacer a continuación es, con menor claridad que con esta simple frase, explicar los motivos.

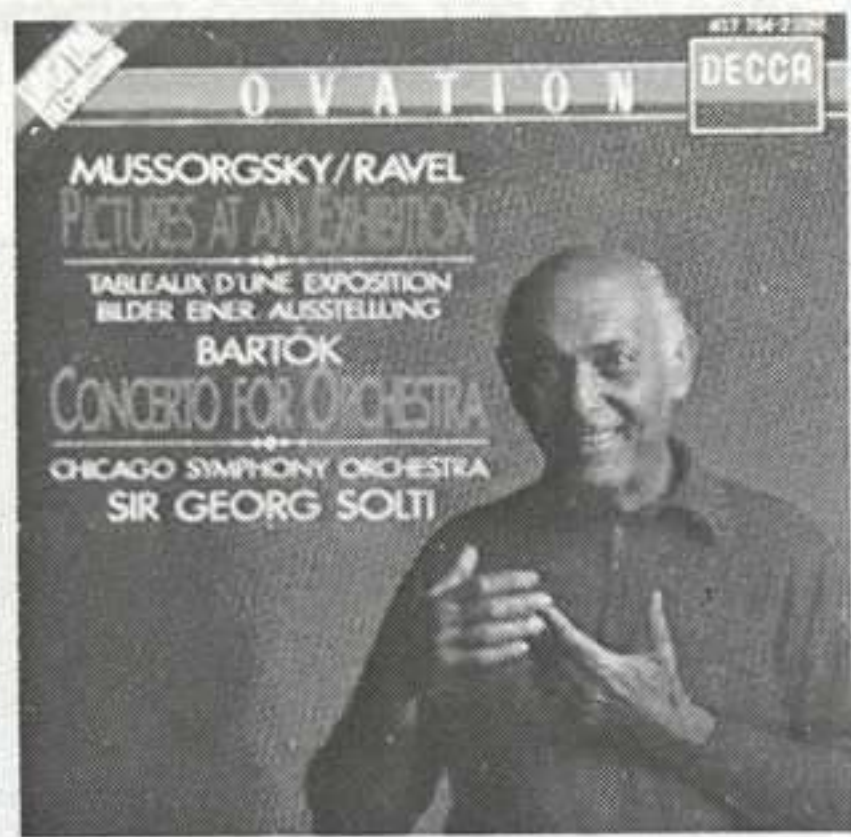
En primer lugar, y por encima de todos los demás, me parece que en el más reciente Abbado ha surgido una exagerada, obseciva casi, preocupación por el sonido, lo que hace que se desentienda en mayor o menor medida de otros aspectos igual-

DECCA "OVATION"

DECCA

COMPACT DISC SP

PolyGri



BARTOK: Concierto para orquesta  
MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una exposición  
O.S. Chicago/Solti - 4177542 Digital

BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3 y 4  
Ashkenazy/O. S. Chicago/Solti - 4177402

BRAHMS: Sinf. núm. 3. DVORAK: Sinf. núm. 8  
O. F. Viena/Karajan - 4177442

CHOPIN: Concierto núm. 2. TCHAIKOVSKY: Concierto núm. 1  
Ashkenazy/O. S. Londres/Zinman, Maazel - 4177502

DVORAK: Las 16 Danzas Eslavas  
O. Royal Philharmonic/Dorati - 4177492 Digital

FALLA: El sombrero de tres picos, 3 danzas  
RODRIGO: Conc. Aranjuez. Fant. Gentilhombre  
Bonell/O. S. Montréal/Dutoit - 4177482 Digital

HAENDEL: Música Acuática y Fuegos Artificiales  
O. C. Stuttgart/Münchinger - 4177432 Digital

MAHLER: Sinfonía núm. 4  
Stahlman/O. Concertgebouw/Solti - 4177452

MOZART: Serenatas Nocturnas K 239 y 525  
Divertimentos K 136 a 138  
Academy of St. Martin/Marriner - 4177412

MOZART: Requiem  
Cotrubas/Watts/Tears/Shirley-Quirk  
Coro y Academy of St. Martin/Marriner - 4177462

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade. Capricho Español  
BORODIN: Danzas Polovtsianas  
O. S. Londres, New Philharmonia, Royal Philharmonic  
Stokowski - 4177532

J. STRAUSS: Valses, Marchas, Polcas y Oberturas  
O. F. Viena - Boskovsky - 4177472

TCHAIKOVSKY: Obertura 1812. Capricho Italiano  
Romeo y Julieta. Marcha Eslava.  
O. S. Detroit y Nacional de Washington/Dorati - 4177422

WAGNER: Oberturas de Tannhäuser, Holandés Errante,  
Maestros Cantores. Preludio y Muerte de Isolda.  
O. S. Chicago/Solti - 4177522

VARIOS: Piezas favoritas para piano: Para Elisa, etc.  
Ashkenazy/A. Schiff/Lupu/Bolet/Larrocha - 4177512



DECCA "MÚSICA DE CÁMARA"

BEETHOVEN: Septimino.  
MENDELSSOHN: Octeto  
Octeto de Viena - 4210932

BRAHMS: Las 3 Sonatas para violín y piano  
Suk/Katchen - 4210922

BRAHMS, MOZART: Quintetos de clarinete  
A. Boskovsky/Octeto de Viena - 4176432



SCHUBERT: Quinteto de cuerda. Quartettsatz  
Cuarteto Weller. Gürtler - 4210942

SCHUBERT: Quinteto "La Trucha".  
Cuarteto «La Muerte y la Doncella»  
Curzon/Octeto de Viena - 4174592

D.G. "GALLERIA"



BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3 y 4  
Kempff/O. F. Berlín/Leitner - 4194672

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 21 "Waldstein"  
23 "Appassionata" y 26 "Los Adioses"  
Kempff - 4190532

CHOPIN. Conc. núm. 1: Andante Spianato y  
Gran Polonesa. Vals núm. 1  
Zimmerman/O. Concertgebouw/Kondrashin - 4190542

CHOPIN: Sonatas núms. 2 y 3. Scherzo núm. 3  
Argerich - 4190552

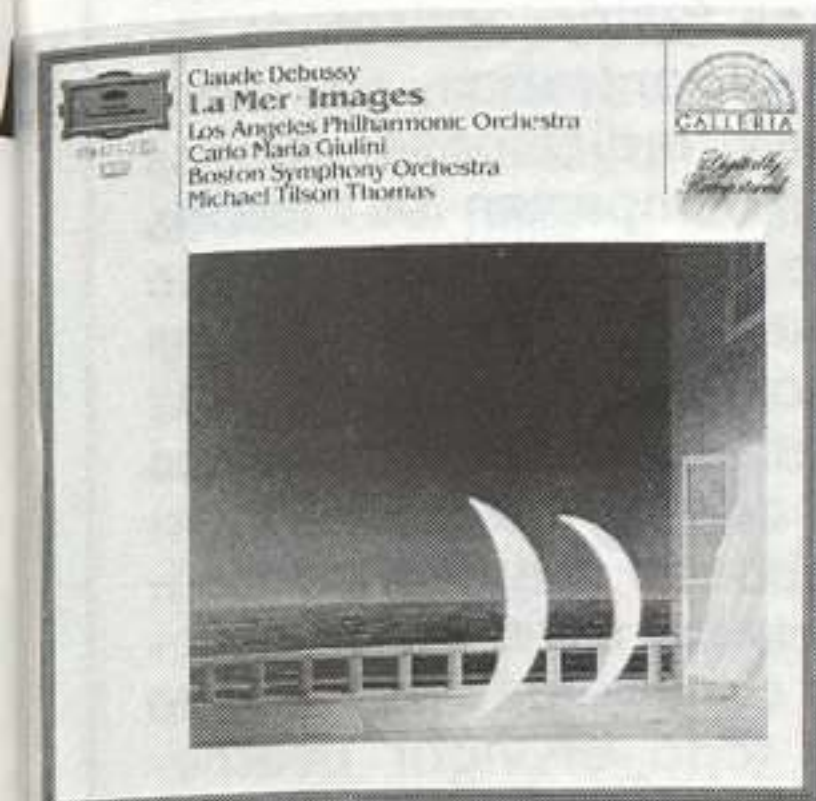
DEBUSSY: El Mar. Imágenes para orquesta  
O. F. Los Angeles/Giulini  
O. S. Boston/Tilson-Thomas - 4194732

HAENDEL: Música Acuática y Fuegos Artificiales  
O. F. Berlín - Kubelik - 4198612

MAHLER: La Canción de la Tierra  
Ludwig/Kollo/O. F. Berlín/Karajan - 4190582

# PRICE: NOVEDADES

rica, s.a.



MENDELSSOHN: Sinfonía 5 "Reforma"  
SCHUMANN: Sinfonía 3 "Renana"  
O. F. Berlín/Karajan - 4198702

MOZART: Conciertos para piano núm. 27 y 2 pianos  
Gilels/O. F. Viena/Böhm - 4190542

MOZART: Los 4 Conciertos para trompa  
Seifert/O. F. Berlín/Karajan - 4190572

ROSSINI: 6 Oberturas  
O. S. Londres/Abbado - 4198692

TCHAIKOVSKY: Obertura 1812. Serenata para cuerda  
Polonesa y Vals de Eugenio Onegin  
O. F. Berlín/Karajan - 4158552

R. STRAUSS: Así hablaba Zarathustra. Till. Danza  
O. F. Berlín/Karajan - 4158532

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 5. Marcha Eslava  
O. F. Berlín/Karajan - 4190662

## PHILIPS "SILVER LINE"

**PHILIPS**

*Digital Classics*

BACH: La Pasión según San Mateo  
Haefliger/Berry/Giebel/Höffgen/Kesteren/Crass  
Coro y O. Concertgebouw/Jochum - 4209002, 3 CDs

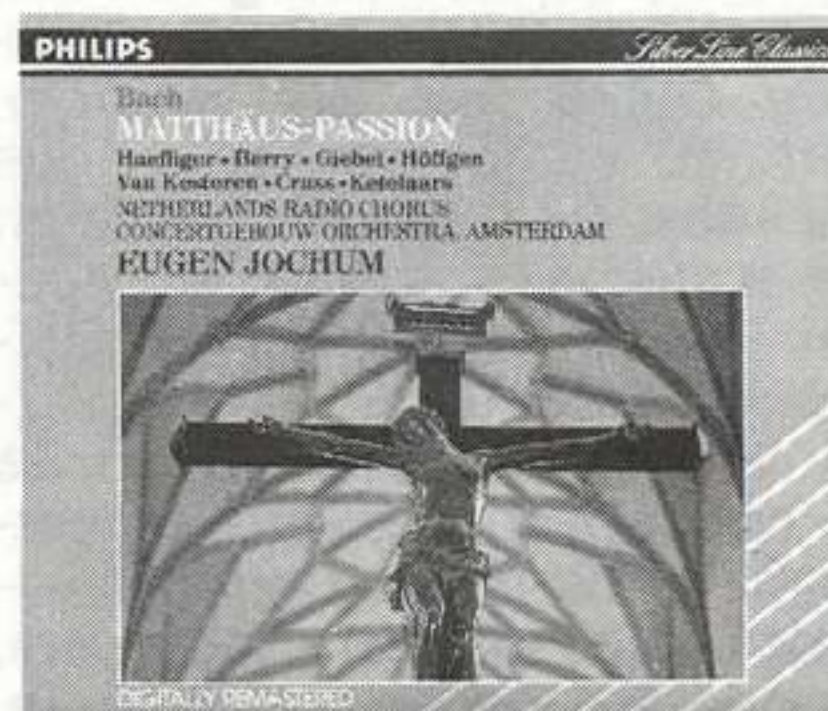
BACH: Obras para órgano  
Rübsam - 4208602

BEETHOVEN: Conciertos para piano núms. 3 y 4  
Brendel/O. F. Londres/Haitink - 4208612

BEETHOVEN: Sonatas violín y piano 5 "Primavera"  
y 9 "Kreutzer" - Szeryng/Haebler - 4208622

BIZET: Suites 1 y 2 de Carmen y La Arlesiana  
O. Conciertos Lamoureux/Markevitch - 4208632

DVORAK, SCHUMANN: Conciertos violonchelo  
BRUCH: Kol Nidrei  
Starker/O. S. Londres/Dorati/Skrowaczewski - 4208732



DVORAK: Cuarteto "Americano". BORODIN: Nocturno  
SCHUBERT: Cuarteto "La Muerte y la Doncella"  
Cuarteto Italiano - 4208762

GRIEG, SCHUMANN: Conciertos piano  
Arrau/O. S. Boston/Davis - 4208742

GRIEG: Peter Gynt. Suite Holberg  
O. Gewandhaus/Neumann. O. C. Holanda/Zinman - 4208642

HAENDEL: El Mesías  
Harper/Watts/Wakefiel/Shirley-Quirk  
Coro y O. S. Londres/Davis - 4208652, 2 CDs

HAYDN: Sinfonías núm. 59 "El Fuego", 100 "Militar"  
y 101 "El Reloj"  
Academy of St. Martin/Marriner - 4208662

MOZART: Conciertos piano núms. 20 y 24. Rondó K 382  
Brendel/Academy of St. Martin/Marriner - 4208672

MOZART: Los 2 Cuartetos para piano y cuerda  
Haebler/Miembros O. F. Berlín - 4208682

RAVEL: Bolero. La Valse. Mi Madre la Oca  
O. S. Londres/Monteux - 4208692

SCHUBERT: Ave María y otros Lieder  
Ameling/Baldwin - 4208702

SCHUMANN: Carnaval. Escenas de niños  
Escenas del Bosque - Arrau - 4208712

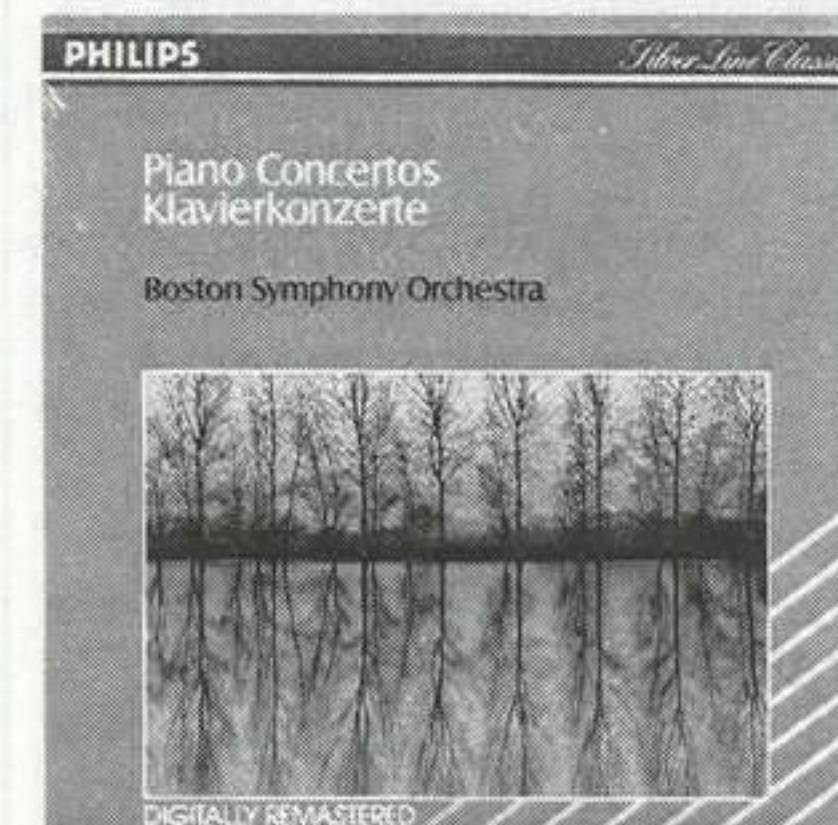
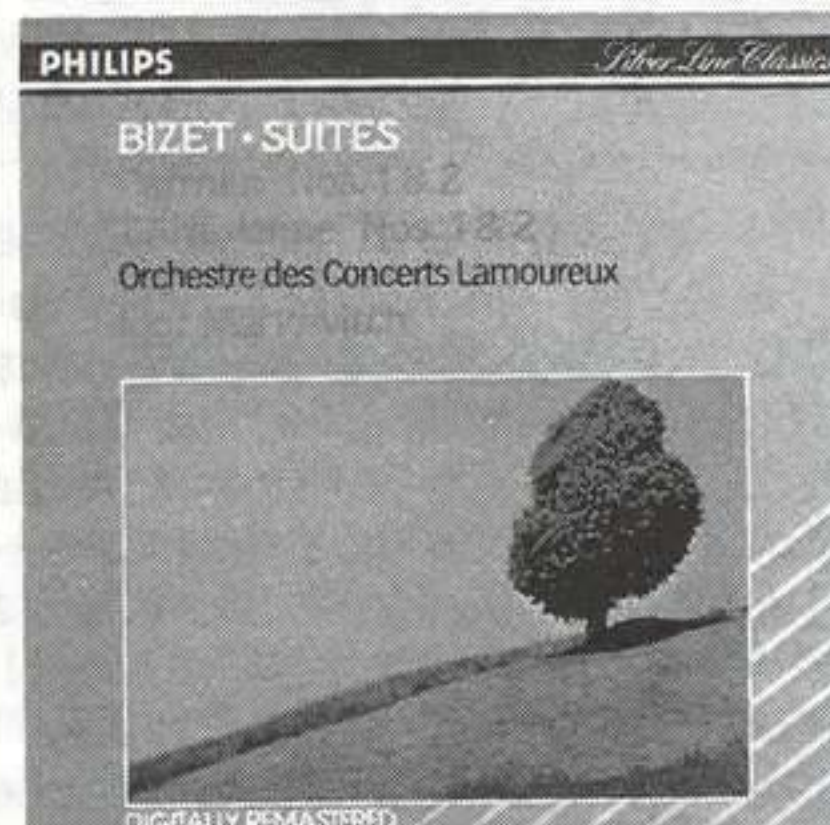
TCHAIKOVSKY: El Lago de los Cisnes, selección  
O. S. Londres/Monteux - 4208722

CONCIERTOS BARROCOS ITALIANOS PARA FLAUTA  
(Vivaldi, Boccherini, Mercadante, Tartini)  
Gazzelloni/I Musici - 4208752

CONCIERTOS BARROCOS ITALIANOS  
(Vivaldi, Albinoni, Pergolesi, Corelli, etc.)  
Solistas/I Musici - 4208782

LA TROMPETA DE ORO (Bach, Purcell, Vivaldi,  
Clarke, Albinoni, L. Mozart, Telemann)  
André - 4208772

CANTO GREGORIANO: Salve Regina, etc.  
Coro de Monjes de la Abadía de Clervaux - 4208792



mente trascendentales de la interpretación de una partitura. Afirmación algo más concreta que la anterior es la que sigue: a Abbado le interesa, le gusta, le subyuga, le... la idea de hacer muy hermosos pianísimos y, aparentemente, cuantos más mejor. Su antaño esplendorosa paleta dinámica se ha visto repentinamente empobrecida de manera alarmante, pues también sus gloriosos fortes son ahora más ruidosos que redondos y amenazadores.



Por las razones que sean, y yo sigo siendo el mismo, Abbado tiene muy pocas cosas que decir. Del Abbado que sacaba un partido casi incomprensible del segundo gran tutti del **Concierto para violín núm. 1** de Bruch al Abbado que desaprovecha la enorme fuerza contenida en los concisos 502 compases del primer movimiento de la **Quinta** de Beethoven hay una distancia abismal. Aquél era impetuoso, arrebatado y un verdadero mago de la técnica. Este sigue siendo este último, y ahí están sus conciertos en vivo para demostrarlo (salvo momentos aislados). La Orquesta toca lo que él le pide y, a diferencia de lo que ocurre con Levine, la Filarmónica de Viena toca aquí haciendo honor a su glorioso nombre y su envidiable tradición beethoveniana (los constantes unísonos de violas, chelos y contrabajos del primer movimiento de la **Segunda** son literalmente asombrosos). El problema es que, a nuestro juicio, Abbado pasa por un momento gris. Su mensaje adolece de falta de contrastes, de convicción, de capacidad de contactar con el oyente.

Dejando de lado lo abstracto, Abbado descuida en general la sección de viento, que no consigue entrar en justa dialéctica con la cuerda debido al muy comedido tratamiento que le dispensa Abbado (¿dónde están los trascendentales fagotes de los compases 254 ss. del primer movimiento de la **Quinta**?). Por contra, en determinados pasajes, especialmente en las codas, el viento —y sobre todo el metal— es utilizado de manera algo desafortunada. Entre los pp que Abbado casi mima continuamente y estos exagerados ff de las codas apenas hay nada, salvo un discurso bien realizado pero mal construido, esto es, aburrido, intrascendente y sin ilación entre las diferentes secciones de la música. La dinámi-

ca es, pues, sólo amplia en sus extremos, pero no en su interior. Imitaciones canónicas como la de los compases 189 ss. del segundo movimiento de la **Quinta**, por ejemplo, se pierden, y sin una constante atención por el contrapunto es difícil que la música surja en toda su grandeza.

El último movimiento de la citada **Quinta** es, por ejemplo, perfecto compendio de lo que decimos. Es ruidosa y vacía en las fanfarrias iniciales, sin apenas fuerza, a pesar de los decibelios conseguidos. Luego pierde interés, ya que los fortes se construyen mucho más cercanos a los pp que a los ff iniciales. La tensión no existe, porque no se crea previamente, no hay grandes arcos, sino que se toca todo nota a nota. Y, ya en el terreno de lo caprichoso, los ritardandi de los compases 400 y 404 carecen por completo de sentido, al igual que la entrada en p de los fagotes 690 (la entrada está marcada con ff), más aún cuando la cuerda hace exactamente lo mismo compases más tarde (707) y Abbado le hace tocar en ff, cuando está marcado sólo f.

Beethoven, en fin, mortecino, con escasos momentos conseguidos, aunque de una ejecución casi siempre impecable. Como para gustos se hicieron los colores, habrá quien guste de esta aproximación filokarajaniana a la música del genio de Bonn. Desgraciadamente, no es el caso de quien esto escribe. Por fortuna, la discografía está llena de maravillosas versiones de ambas obras (Furtwängler, Solti, Klemperer, Böhm, Bernstein) para que quienes no gustamos de lo que aquí se escucha podamos acudir a otros manantiales de placer.



**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6, "Pastoral"; Fantasia para coro, piano y orquesta; Mar en calma y viaje feliz.** Maurizio Pollini, piano. Coro de la Opera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 419 779-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 10' 57" Serie: normal Interpretación: ★★★ (Fantasía) ★★ (resto)

Sonido: ★★★★★ Comentarista: P. G. M.

En el número anterior de RITMO, en la sección País musical y a propósito de la visita que Abbado realizó el mes de febrero a Madrid, ya expliqué las razones por las cuales me parece que el director italiano está en un mal momento musical. Este disco, con la "**Pastoral**" como obra base, precisamente una de las obras que dirigió en aquella ocasión, no sólo corrobora mi anterior opinión sino

que la refuerza. Me parece ésta una versión de la **Sexta** todavía peor que la que pude escuchar entonces. La realización no se puede calificar de desastrosa, pero la interpretación es tan floja que no he tenido más remedio que asignarle únicamente dos asteriscos como puntuación interpretativa. Abbado, el más importante director de orquesta de su generación, el que podía haber sido ilustre heredero de su paisano Giuliani (y ese camino llevaba), se ha quedado tan sólo en imitador descarado del peor Karajan, del más comercial, superficial y acaramelado o grandioso, según el caso, Karajan. Naturalmente, una gran parte de la crítica no lo dice.



Nada más poner el disco y sonar **Mar en calma y viaje feliz** (o casi sonar, porque el pianísimo inicial es tan bestial que ni se oye) uno ya imagina lo que pronto va a suceder. Así es: el superbombazo. Este es el Abbado actual, un mundo de CONTRASTES maravillosos... Pero después hay que digerir la "**Pastoral**". Digerir los innumerables y variados amaneramientos y flojeras sonoras, incluso remachadas con saña, de la manera más cursi y trivial; la agógica más libre y caprichosa que uno pueda imaginar, pura goma de mascar; el contraste dinámico peor resuelto; el LLORIQUEO más intolerable, etc. Un desastre.

Y para acabar, ¡sorpréndanse! Pollini acepta de buena gana tal estado de cosas y se muestra tan blandito como su director. Otra cosa, lo que sea; pero lo que se dice cursi es la primera vez que escucho a Pollini en tal faena. Lo juro: no me lo puedo creer. La dirección, de nuevo, un curioso compendio de kilométricos tules y cañonazos de moros y cristianos.

Para colmo, la grabación es sólo buena, más bien tirando a discreta, por presencia y timbre, aunque supongo que, en este aspecto, sonará como Abbado haya querido que suene. Si quiere un sonido genuino Filarmónica de Viena, cómprese **Metamorfosis**, de R. Strauss, por Previn (Philips, véase comentario en este mismo número).



**BEETHOVEN: Sinfonías núms. 7 y 8.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 364-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 7' 22" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: X. C.-D.



Lo que más me gusta de Abbado en estas versiones es su habilidad para amalgamar, para lograr una fusión acrisolada de elementos contrarios, sin incurrir en contradicciones. Ambas Sinfonías comparten los mismos criterios interpretativos, que tienden a dinamizar los pasajes más líricos y a extraer más elasticidad que fuerza de los más rotundos y rítmicos. De entrada, Abbado plantea unas líneas maestras sólida y armoniosamente construidas por las que canaliza todo el vigor beethoveniano sin dejar de atender al detalle. Es como si a la condición de arquitecto de grandes edificios uniera la de decorador exquisito. Se podrán preferir versiones más delicadas o más llenas de aristas, pero hay que reconocer la sabiduría de Abbado al escoger la vía de en medio. No creo que la deshinibición con que dirige algunos pasajes sea ajena a su reciente experiencia con el mundo sinfónico de Mahler, así como el punto de RUSTICIDAD sonora que aplica a los momentos más desatados o la inteligente utilización de los silencios o las pausas entre movimientos consecutivos. Hay que destacar el espléndido uso que Abbado hace del "legato" orquestal: el sonido de las distintas secciones surge suavemente encadenado y su efecto dulcificador puede inducir a una sensación engañosa de falta de nervio en determinados momentos.



La Filarmónica de Viena ofrece a Abbado algo tan preciado como la legendaria opulencia de su textura sonora. Me refiero a la precisión camerística y la palpación con que obedecen el mandato de la batuta. Sólo cabe señalar algún que otro pequeño barullo en el metal durante la **Séptima**. La toma sonora hace justicia a la orquesta, salvo —¡ay!— en un aspecto: en los pasajes apianados, el sonido no disminuye, se "aleja"...

La **Séptima** de Abbado no resulta espamódica ni efectista. Destaca el Scherzo, robusto y acerado, y la amplitud davorakia-

na del tercer movimiento, rotundo sin contundencia. En el final, un Abbado agonista y dialéctico a la vez, logra conducir a la fabulosa orquesta a aquel punto PERFECTO de exaltación que sugiere la desmesura sin incurrir en ella. La impresión es de monumentalidad, ligereza y transparencia simultáneas.

La interpretación de la **Octava** me parece aún más idiosincrática. Esta Sinfonía ha dejado, definitivamente, de ser una de las parientes pobres de la serie. En la misma línea con que ahora interpreta a Haydn, Abbado le aplica una buena dosis de un contraste muy "Sturm und Drang" que le confiere una personalidad propia e inconfundible que permite desechar el sambenito de composición regresiva y subsidiaria. Sólo por la **Octava**, ya vale la pena escuchar este disco.



**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** Benackova-Cap, Lipovsek, Winberg, Prey. Coro de la Ópera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 419 598-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 12' 31" Serie: normal

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



La versión que Abbado nos ofrece de la **Sinfonía Coral** de Beethoven dentro de su nuevo ciclo para D. G. es indiscutiblemente bella y producto de la noble concepción musical y la extraordinaria técnica de quien es sin duda un gran maestro. Mi opinión, no obstante, es que no estamos ante una de esas raras interpretaciones discográficas que —salvando la frialdad propia del medio reproductor— son capaces de captar la atención del oyente exigiéndole niveles de concentración (de COPARTICIPACIÓN) propios de una ejecución en vivo. Esto nos llevaría a entrar en una larga disquisición sobre el papel del oyente en una interpretación musical, pero creo firmemente en la teoría de Hans Pfitzner respecto a que el *auditorio forma parte del arte total*; y sobre todo cuando ciertas interpretaciones que podríamos llamar propiamente **TRASCENDENTES** son capaces de franquear la barrera psicológica que inevitablemente se origina entre intérpretes y público. En disco, por razones obvias, el número de interpretaciones de esta naturaleza ha de ser por fuerza considerablemente menor.

El pequeño preámbulo resulta oportuno porque esta versión que se comenta fue celebrada de manera generalizada y su fama traspasó fronteras cuando tuvo lugar durante el Festival de Viena (mayo-junio) de 1986, donde se llevaron a cabo las

tomas que han dado origen a este disco. Y es que a mí la cuestión me parece clara: la diferencia estriba en factores psicológicos y ambientales y en la propia esencia de un concierto en vivo, con su singularidad y su precisa ubicación contextual, frente a la escucha del mismo concierto en condiciones diametralmente opuestas. Yo entiendo perfectamente que mucha gente que presencié en Viena esta interpretación de la **Novena** la recuerde como un hito; en realidad es una versión que, oída en vivo, debió ser altamente impresionante y sugestiva, precisamente por su equilibrio clásico, su belleza exterior (léase sonora) y su ejecución literalmente fastuosa. Todo ello, con ser lo importante que ustedes quieran, no basta sin embargo para **TRASCENDER** —en el sentido en que hemos quedado en utilizar el término— como lo hacen, entre las versiones discográficas modernas, principalmente la de Karl Böhm (D. G., 1981) y tras ella las de Bernstein (D. G., 1980) y Solti (Decca, 1987).



Lo mejor se da en los movimientos pares, con un Scherzo muy bien perfilado rítmicamente, sugerente en el color tan próximo al movimiento inicial, y en un Finale esplendorosamente ejecutado, sobre todo particularmente impresionante a partir del "fugato" situado inmediatamente después de la marcha entonada por el tenor, y en la sucesiva reaparición del tema principal ("Freude, schöner Gotterfunken") junto al dramático y un tanto apremiante "Seid umschlungen, Millionen". Cuarteto solista más que correcto y muy equilibrado.

En los movimientos impares están los momentos menos convincentes: el Allegro un poco maestoso inicial es, sí, grandioso, mayestático, pero adolece a mi juicio de conflictividad en esa constante autorregeneración motivica (un tanto alejada de la forma-sonata al uso) a partir de la mínima célula original, que acaba por imponerse por la fuerza, drásticamente. El Adagio por su parte está hermosamente cantado, pero presenta ciertas inflexiones que me resultan un punto frías.

Repito: lo dicho al principio quizá clarifique más que ningún otro comentario. Versión de factura excelente, a ratos impresionante; sin duda, la versión de

un gran maestro. Pero no trascendente...



**BEETHOVEN: 15 Variaciones y Fuga "Eroica"; Sonatas para piano núms. 7 y 18.** Emil Gilels, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 423 136-2 Grabación: DDD Duración: 1 h. 12' 46" Serie: normal

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



Uno de los mejores discos de Beethoven que Gilels grabara cuando ya la vieja dama negra hacía planes para visitarle. Como es sabido, el pianista soviético inició la serie de las **Sonatas para piano** de Beethoven, pero no pudo finalizarla. Las que ha dejado grabadas tienen un soberbio nivel, por más que en las últimas, atenazado por la enfermedad, no diera de sí todo lo que podría esperarse. En este disco, sin embargo, sí.

El haber pasado a cedé estas grabaciones ha sido providencial. Conocía las versiones en formato de vinilo (nunca se llegó a publicar el disco negro en España) y esperaba se produjera el trasvase, pues desde que oí estas **Variaciones "Eroica"** me tracé el objetivo de **TENERLAS** en mi casa: lisa y llanamente, es, con diferencia, la mejor versión que se ha hecho en disco. También es cierto que no se han grabado muchas en los últimos años: la de Brendel está bastante bien, pero cuando la comenté desde estas páginas —al poco tiempo de fallecer Gilels— ya la recomendaba con reservas. Esta de Gilels, digo, es la mejor, porque, además de estar tocada (y sonada) de manera soberbia, posee el peso dramático justo. Las variaciones más virtuosísticas o livianas constituyen una auténtica exhibición en manos de Gilels, y las de mayor contenido y esencia obtienen una sólida y contundente respuesta por parte de aquél. Es una interpretación redonda, sin fisuras, musical y técnicamente resuelta con una brillantez que levanta de la silla a quien escucha.

La versión de la **Sonata núm. 7**, grabada al mismo tiempo que las **Variaciones**, está a similar altura interpretativa. Un Beethoven de virtuosismo casi violento, adusto y terso en la concepción sonora, y de una gravedad expresiva que impresiona. Particular interés tiene, en el movimiento lento, el sutil juego de tensiones-relajaciones a que Gilels somete su discurso: técnicamente prodigioso. La de la **Núm. 18**, grabada un año después, es una magnífica versión, aunque la he escuchado más **EXPRIMIDA**, musicalmente (Barenboim). Está, no obstante, otra vez, maravillosamente tocada y cuenta con resoluciones y deta-



lles puntuales de enorme interés. En general, es una versión de gran polivalencia emocional, algo que en las interpretaciones de Gilels solía ser frecuente.

La grabación es extraordinaria. Un disco, pues, más que indispensable.



**BERLIOZ: Sinfonía fúnebre y triunfal. SCHMITT: Dionisiacas. KOECHLIN: Cuartetos Corales. FAURE: Canto Fúnebre.** Banda de los Guardianes de la Paz. Director: Désiré Dondeyne.

Marca: Calliope. Importador: Harmonia Mundi Soporte: disco compacto Referencia: CAL 9859 Grabación: ADD Duración: 1 h. 9' 3" Serie: normal

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



Disco de difícil justificación, salvo para los amantes de la música para banda. Y aun éstos tienen donde elegir cosas mejores. En primer lugar, porque en este disco (de contenido generoso) se da desde lo aceptable a lo insufrible. A la primera categoría pertenece la **Sinfonía** de Berlioz, una de las obras más recargadas y reiterativas del autor francés, que aquí escuchamos desprovista de su coro final y en una versión que pode-



mos describir como entusiasta. Ni la dirección de Dondeyne ni la mediana calidad de los solistas consiguen entusiasmar. La verdad es que tienen fuerte competencia (en CD) en las grabaciones de Colin Davis (Philips 416 283) y Dutoit (Decca 417 302). Incluso hubo una an-

tigua versión dirigida por el mismo Dondeyne (registrada en 1958 y publicada por Erato) que supera a la presente (proveniente de tomas de los años setenta, bien reprocesadas). Lo insufrible es la pieza de Schmitt, digna de figurar en el peor repertorio de ciertos certámenes bandísticos. Lo mejor, como música (y también como interpretación) es el **Canto Fúnebre** de Fauré, aunque me parece dudoso recomendar este disco por tan sólo doce minutos de buena música.



**BERLIOZ: Romeo y Julieta.** Kern, Tear, Shirley-Quirk. Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 416 962-2. 2 CDs.  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 36' 37"  
Serie: normal

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



Conocí el **Romeo y Julieta** de Berlioz precisamente a través de esta versión que ahora nos devuelve, después de larga ausencia en nuestro mercado, el disco compacto con renovada fuerza, y el **FLECHAZO** fue inmediato. Rápidamente me cautivó todo el caudal expresivo y el torrente de música contenido en ella, y aún hoy no dudo en considerarla la obra más genial de su autor, teniendo en cuenta la altísima calidad de casi todas las que configuran su producción. Al volver a escuchar la interpretación del gran defensor de la causa berliozana, Sir Colin Davis, he intentado resistirme a evocaciones sentimentales, y creo que con bastante objetividad (en la medida de lo posible) he vuelto a comprobar que, a pesar de sus veinte años, sigue imbatida, incluso a pesar de contrincantes tan serios como la versión de Barenboim o la de las partes orquestales por Giulini.



El secreto de Davis, aparte del auténtico sabor berliozano que imprime a toda la lectura, radica en su capacidad para estructurar la inclasificable partitura extrayendo todo el potencial de cada parte y manteniendo a la vez siempre presente el sentido global.

La sinceridad que otorga a la escena de amor, el vigor de la fiesta en la casa de los Capuleto, la agilidad del Scherzo de la reina Mab o la solemne teatralidad con que enfoca la parte coral final sirven ya para dar plena validez a su interpretación. Este sentido dramático se transmite también al magnífico Coro John Alldis, que canta con gran intención en la disputa y el juramento con que se cierra la obra, e incluso a los solistas, que si no logran eclipsar a los grandes nombres que han grabado la obra (Ludwig, Minton, Norman o Fassbaender en las preciosas estrofas de la mezzo-soprano, Gedda en el humorístico Scherzetto o Ghiaurov como Fray Lorenzo), se integran con profesionalidad en el discurso. La Sinfónica de Londres está, una vez más, admirable en la consecución del sonido berliozano. La grabación es de calidad, pero ésta sí que sufre el paso del tiempo, y ahora estamos acostumbrados a una mayor limpieza y espectacularidad en la reproducción.



**BERNSTEIN: Chichester Psalms. COPLAND: In the beginning. Tres Motetes. BARBER: Agnus Dei.** Catherine Denley, mezzo-soprano. Corydon Singers. Director: Matthew Best.

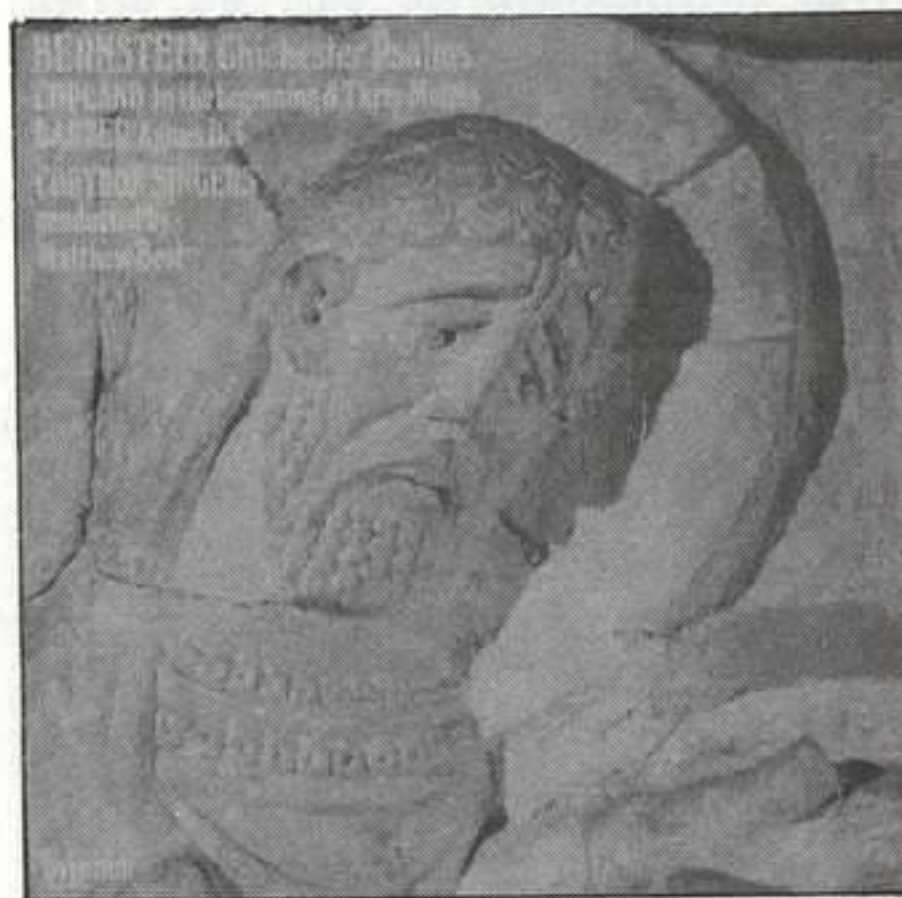
Marca: Hyperion. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDA 66219  
Grabación: DDD  
Duración: 54'  
Serie: normal

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



El excelente conjunto coral Corydon Singers, que dirige el cantante Matthew Best, une a su hasta ahora interesantísima discografía un programa dedicado a la polifonía sacra americana, con varios ejemplos de tan diferente naturaleza y estilo como dispares son sus autores. Leonard Bernstein inicia sus **Chichester Psalms**, escritos en 1965 para el festival de dicha ciudad, con una vitalidad contagiosa y un derroche de fantasía instrumental (percusión, arpa y órgano), que al añadirse a la sugerente sonoridad de la lengua hebrea produce un efecto inequívocamente profano, como el de tantas fiestas populares. Los otros dos salmos, en contraste con el que les precede, es de un emocionante recogimiento y economía expresiva frente a éste. Entre los tres forman una nueva muestra de la facilidad melódica y la gran capacidad rítmica de Bernstein. El **Agnus Dei** de Samuel Barber es una exacta transcripción de su famosísimo **Adagio para cuerdas**, realizada en 1967, treinta años después del original, sin que haya perdido un ápice de la profundidad ni de su irreprochable calidad musi-

cal, un tanto fuera del espacio y el tiempo, por lo que resulta adecuada su versión coral. **In the beginning** de Aaron Copland es una original interpretación del Génesis, que muestra la madurez creativa del compositor en 1947 y a su vez es, posiblemente, la obra que contiene elementos innovadores de todos el disco, así como el efectivo lirismo de Copland, cualidad ésta que comparte con sus **Tres Motetes** de 1921, que evidencia en la armonía que su autor se hallaba aún bajo la influencia de su profesora, Nadia Boulanger.



No hay mucho que añadir de la interpretación, sino que el coro canta con absoluta solvencia y se adentra en la esencia de cada una de las obras, por lo que se aprecia la presencia de una cuidadosa mano rectora. La más destacada de las no muy numerosas intervenciones solistas es la de la mezzo-soprano Catherine Denley como narradora en **In the beginning**, con el justo énfasis y la suficiente presencia. La grabación es de una gran naturalidad y transparencia.



**BIRTWISTLE: Secret Theatre; Silbury Air; Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum.** The London Sinfonietta. Director: Elgar Howarth.

Marca: Etcetera. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: KTC 1052  
Grabación: DDD  
Duración: 57' 45"  
Serie: normal

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



Por fortuna, la era del láser no se olvida de la parcela musical contemporánea y, así, no dejan de aparecer grabaciones con una técnica irreprochable de interpretaciones de verdadera altura, como la que comentamos, debido a esa agrupación modélica en su género y de frenética actividad que es la London Sinfonietta.

De la mano del conjunto londinense, conducido por el habitual Elgar Howarth, nos llegan ahora tres obras significativas de Harrison Birtwistle (nacido en 1934), uno de los representantes más conspicuos, junto

con Brian Ferneybough, Maxwell Davies y algún joven más que prometedor, como George Benjamin, de un panorama creador no demasiado rico ni conocido allende las islas.

Las tres composiciones, emparentadas entre sí, constituyen una especie de trilogía, en parte por el hecho de estar escritas para los 14 instrumentos que integran la plantilla de la London.

Birtwistle, que ha calificado a menudo a sus obras de *paisajes imaginarios*, evoca en **Silbury Air** —quizá la más conocida— un paisaje no por misterioso menos real, el de Silbury Hill, un yacimiento prehistórico del sur de Inglaterra. La partitura se basa en un complejo *laberinto de medidas* que es recorrido en tres ocasiones hasta quedar interrumpido para dejar paso a un conato de melodía, el aria a que hace referencia el título. Si aquí ese giro melódico es el determinante del curso de la obra, en **Secret Theatre** lo es la dialéctica ritmo-melodía, representada por la división de la pequeña orquesta en dos grupos enfrentados y en progresiva interacción: el Cantus y el Continuum, cuyos componentes —he ahí el secreto ritual— terminan por pasar inadvertidamente del uno al otro.

Pero es tal vez en la pieza de menor duración y más largo título, **Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum** (Canto perpetuo de la Arcadia Mecánica), donde Birtwistle alcanza su logro más indiscutible, articulado con meticulosidad a partir de una estructura estudiadamente caótica que desemboca en la violenta oposición repentina de las dinámicas y los registros extremos.



**BOCCHERINI: Concierto para violoncello en Si bemol, G 482.** (Arreglo: Friedrich Grützmacher). **BACH: Sinfonía concertante para violín, violoncello y orquesta; Sinfonía núm. 1 en Mi bemol para doble orquesta, Op. 18.** Yo-Yo Ma, violoncello. Layton James, clavecín. Orquesta de Cámara Saint Paul. Violín y director: Pinchas Zukerman.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco LP  
Referencia: M 39964  
Grabación: digital  
Duración: 49' 10"  
Serie: normal

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



Haciendo honor al hombre de su serie "Masterworks", la firma CBS nos presenta buenas grabaciones y con un excelente prensaje. Sin embargo discrepo del criterio de acoplar distintos autores en el mismo disco si no son procedentes de un recital, en cuyo caso se justifica por sí solo el acoplamiento.

Comienza el disco con el **Con-**



# OPERAS EN COMPACT DISCS

## OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA '88

### CBS MASTERWORKS



#### **DONIZETTI** **Il Campanello**

*Agnes Baltsa, Enzo Dara*  
Coro de la Opera de Viena  
Orquesta Sinfónica de Viena  
Gary Bertini



#### **ROSSINI**

#### **L'Italiana in Algeri**

*Valentini Terrani, Enzo Dara*  
Coro de la WDR de Colonia  
Capella Coloniensis  
Gabriele Ferro



#### **VERDI** **Falstaff**

*Dietrich Fisher-Dieskau*  
*Regina Resnik*  
Coro de la Opera de Viena  
Filarmónica de Viena  
Leonard Bernstein



#### **GIORDANO** **Andrea Chenier**

*José Carreras, Eva Marton*  
Coro y Orquesta de la RTV  
húngara  
Guiseppe Patane



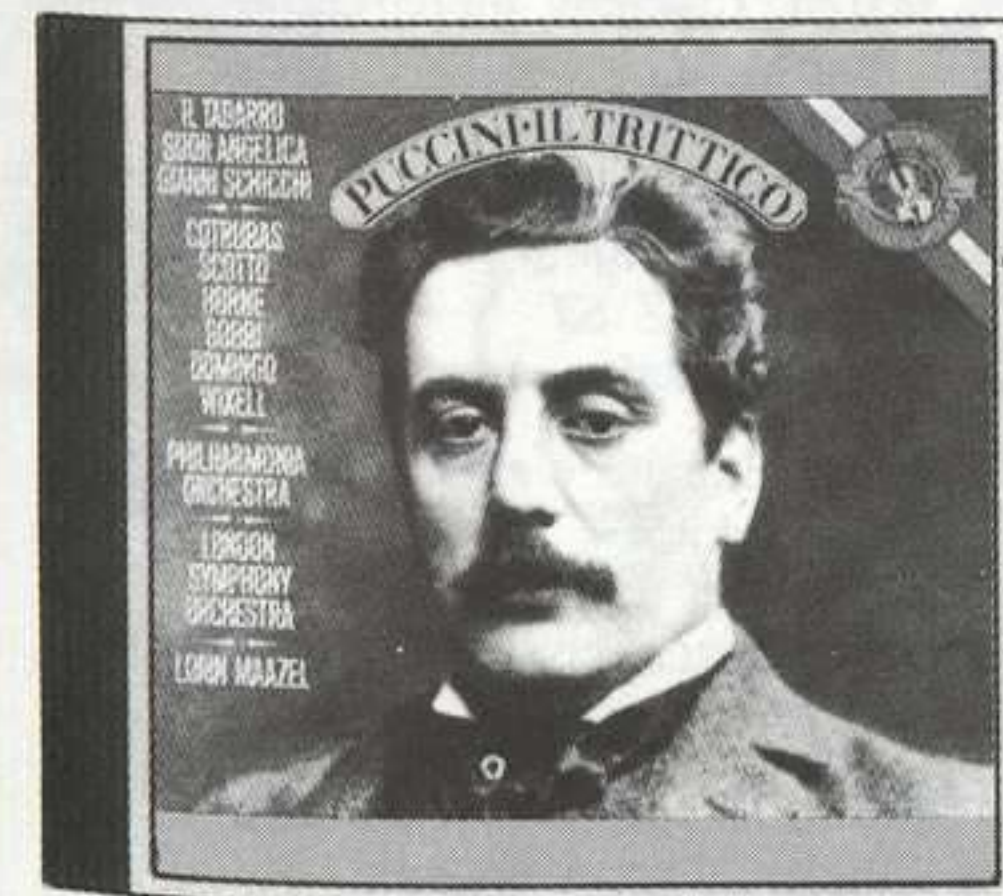
#### **ROSSINI** **Tancredi**

*Marilyn Horne*  
Coro y Orquesta del Teatro  
La Fenice de Venecia  
Ralf Weikert



#### **WEILL** **Mahagonny**

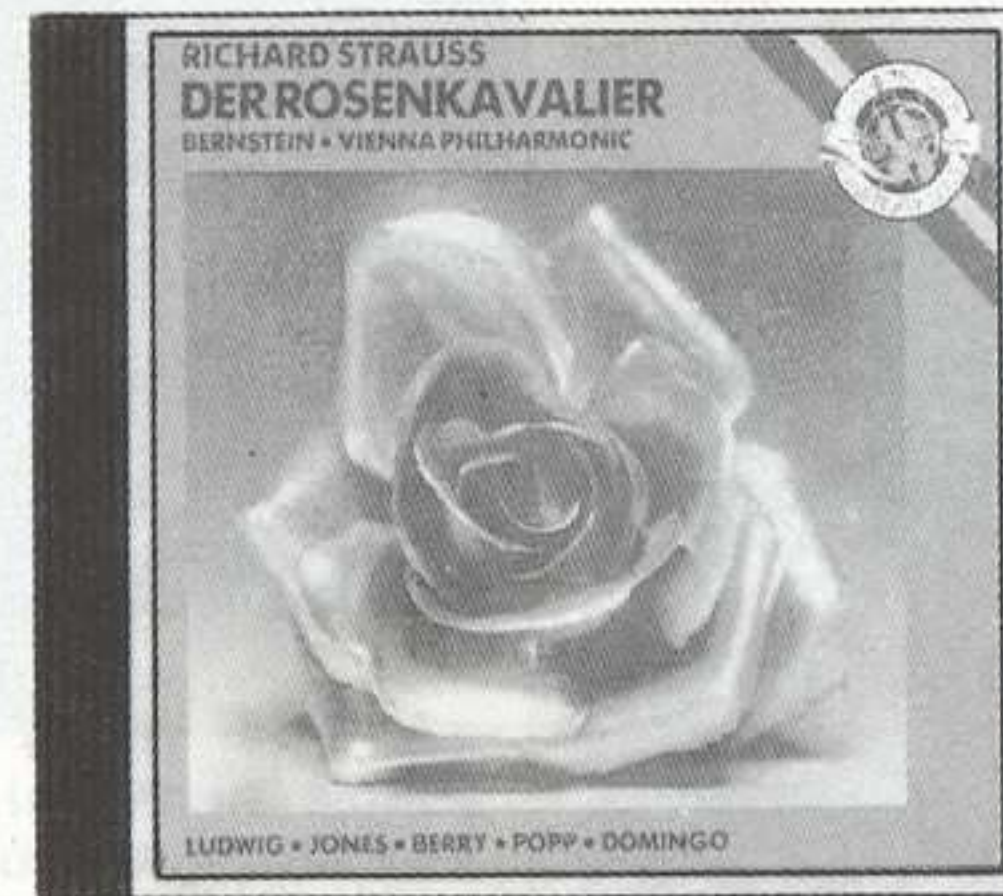
*Lotte Lenya*  
Orquesta des Sender Freies,  
Berlín  
Wilhelm Bruckner-Ruggerberg



#### **PUCCINI**

#### **Il Trittico: Il Tabarro, Sour Angélica, Gianni Schichi**

*Cotrubas, Scotto, Horne,  
Domingo, Gobbi, Wixell*  
Orquesta Philharmonia  
Orquesta Sinfónica de  
Londres - Lorin Maazel



#### **R. STRAUSS**

#### **El caballero de la rosa**

*Christa Ludwig*  
*Plácido Domingo*  
Coro de la Opera de Viena  
Filarmónica de Viena  
Leonard Bernstein



#### **WEILL**

#### **La ópera de tres peniques**

*Orquesta des Sender Freies,  
Berlín*  
Wilhelm Bruckner-Ruggerberg

**cierto para violoncello en Si bemol**, que es uno de los más conocidos de Boccherini, y que curiosamente lo conocemos tal como lo manipuló, orquestó y editó Grützmacher, arreglando por su cuenta los tiempos 1º y 3º, con temas de una Sonata y del propio Concierto, y metiendo el "Adagio" del **Concierto en Sol** como 2º tiempo. Precisamente este "Adagio", el trozo más enteramente original de Boccherini, es la parte más hermosa y mejor tocada de este Concierto.

No conozco la idea original de Boccherini sobre este Concierto, por tanto he de juzgar a partir de Grützmacher, al que aunque al parecer no le faltaba oficio, sí le faltaba genialidad, ya que el arreglo no pasa de discreto. Se nota demasiado el "collage", sobre todo en el tercer tiempo, tan mezclado, tan disperso de ideas. Ya desde su entrada, esa llamada de los dos primeros compases que son un PEGOTE, ya que bastaba con que el violoncello entrara directamente en la anacrusa. En fin, todo ello sirve de lucimiento al joven Yo-Yo Ma (1955), parisino de nacimiento pero de ascendencia china, que a los cuatro años comenzó los estudios de cello con su padre, y ya en 1962 ingresó en la Juilliard, y que su carrera vertiginosa y ascendente parece anunciar la llegada de ese gran violoncellista que todos esperamos desde hace tiempo.

La dirección de Zukerman... Creo que la orquesta suena porque es buena... Faltan matices y detalles que no se escaparían a un director. Si analizamos con rigor, por ejemplo desde la entrada del Concierto hay diez compases de introducción, en el 11 entra el tema con el violoncello, correcto, a compás; pero en los compases 17 y 18 Yo-Yo Ma, impulsivo y temperamental, efectúa un aceleramiento por su cuenta, y esta misma falta se vuelve a notar cuando después se repite el mismo pasaje... Son pequeños detalles, pero que no suelen suceder bajo una batuta verdadera y autoritaria. Está claro que lo suyo es el violín, tal y como lo demuestra en la obra siguiente, con su afinación tan perfecta y su vibrato tan cálido y personal, y esta vez concertando con Yo-Yo Ma, en una buena colaboración en los deliciosos dúos de la **Sinfonía Concertante** de J. C. Bach.

El Bach Inglés, con un estilo alejado del de su padre, y mucho más cercano a Mozart, compuso esta **Sinfonía** con dos tiempos solamente: un "Andante di molto" y un Rondó. Su inspiración me suena mucho a Haendel en la parte orquestal, y a Mozart en la concertante violín-cello, sobre todo en el primer tiempo. Y naturalmente, la parte más interesante está en la mano a mano del violín-cello, para lucimiento de los dos artistas, que nos transportan al sentir de una época en la cual se aparentaba ignorar el lado triste de la vida.

La última obra es la **Sinfonía en Mi bemol** para doble orques-

ta. Es la **núm. 1** del **Op. 18**, que consta de seis sinfonías. Curiosamente los números pares son para orquesta sencilla y los noes para doble orquesta. Así pues, en esta **Sinfonía núm. 1**, la primera orquesta se compone de dos oboes, un fagot, dos trompas y cuerda, frente a una segunda compuesta por dos flautas y cuerda. Con esta distribución consigue unos efectos antifonales que debieron de causar verdadera sensación en la época. Creo que es la mejor obra del disco. Sus tres movimientos se escuchan muy placenteramente y saben a poco. Quizá fue el secreto de su éxito... no fatigar con obras demasiado largas...

En resumen: música cortesana y placentera, que se compuso para agradar en el siglo XVIII y que sigue agradando en los umbrales del XXI.



**BOTTESINI: Gran Dúo concertante para contrabajo, violín y orquesta, en La mayor. Concierto para dos contrabajos. Gran Dúo para contrabajo y viola núm. 2. Dúo concertante para contrabajo, violoncello y orquesta.** Wolfgang Gürtler y Klaus Stoll, contrabajos. Ernő Sebestyén, violín y viola. Martin Ostertag, violoncello. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Matthias Bamert.

Marca: Schwan. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 11642  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 0' 21"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **T.**



Un programa monográfico sobre Giovanni Bottesini (1821-1889), el mejor contrabajista de su tiempo y compositor de buen oficio que escribió con objeto de desarrollar la técnica de su ins-



trumento, casi siempre sobre melodías de corte belcantístico italiano (el **Gran Dúo para contrabajo y violoncello**, incluso, se basa en temas de la ópera **I Puritani** de Bellini). La música contenida en este disco compacto no tiene mayor valor sino el apuntado, y añade si acaso la curiosidad de combinaciones instrumentales realmente insólitas: dúos para contrabajo con

violín, viola o violoncello, y hasta de dos contrabajos.

Wolfgang Gürtler y Klaus Stoll, contrabajistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín, son unos instrumentistas consumados, en posesión de una técnica muy completa y de un sonido de infrecuente TERCIOPELO, potente pero dulce, nada bronco. Difícilmente se podrá, por otro lado, sacar mayor partido de estas partituras. Los otros tres músicos de arco, presumiblemente también componentes de la misma Orquesta, son excelentes, en especial Ernő Sebestyén empuñando la viola. Y la Orquesta se desempeña con suma corrección a las órdenes de un Matthias Bamert más riguroso que imaginativo.

Las grabaciones son irreprochables. Recomendable a contrabajistas y curiosos.



**BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1.** Glenn Gould, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein.

Marca: Melodram. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MEL 18002  
Grabación: ADD  
Duración: 57' 24"  
Serie: normal

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



Leer **Primero** de Brahms, Glenn Gould y Bernstein, todo en una misma carpetilla de disco, me produce, ya, una curiosidad auténticamente morbosa. Pero voy y la pongo: se oye a un señor hablar y resulta que es el mismo Bernstein. ¿Qué dirá?



¿A qué viene el DISCURSO? ¡Habla, ni más ni menos, de que va a dirigir a Gould, pero que no está de acuerdo con lo que va a sonar! Increíble pero cierto: un individuo que puede llegar a ser tan RARO como el que más —Bernstein— dice al público que la versión que van a escuchar es interesante pero no ortodoxa; que el señor Gould no sigue del todo (sic) las indicaciones de la partitura; que, claro, se preguntarán ustedes cómo es posible que haya aceptado dirigir a un solista sin estar de acuerdo con sus criterios; pero

que Gould es un artista serio y valioso, y aunque sólo lo he hecho en otra ocasión, y también con él..., etc.

Aquí puede pasar de todo, pienso antes de que suene la primera nota. Y comienza...

Se ha acabado. Puede que ésta sea una versión interesantísima, en su recóndito e inaprehensible misticismo. Pero en mi pueblo a esto se le llama puro aburrimiento. Y es que lo que no puede ser, no puede ser, y además es imposible: un director no puede dormirse, esperando con toda la orquesta a que el solista se ENGANCHE, porque se ha ido por sus personales e irrepetibles cerros de Ubeda...

No es una interpretación poco ortodoxa, sino un **Primero** de Brahms excéntrico, salido de madre se mire por donde se mire (es difícil imaginar más arbitrariedades estilísticas y menos respeto por una partitura), insufriblemente pastoso, mortecino... y mal tocado: ni un trino bien hecho; notas falsas, las que se quieran; parones bruscos por no poder seguir los dedos lo que está escrito; pésimamente fraseado, etc.

Estoy convencido de que, por ser Glenn Gould un músico tan genial como extraño, y por nada más, esta versión apasionará a cierto tipo de aficionados. Pues bien, como creo está claro lo que quiero decir, el que esto lea, y entienda, puede ir corriendo a la tienda a comprar el disco. Pero, de todas las maneras, un último consejo, si me lo permite, querido lector: no se le ocurra escucharlo en condiciones de peligrosa comodidad; con poca luz, en un buen sillón, etc.: puede acabar dormido. Palabra de honor.



**BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete y piano, Op. 120.** Gervase de Peyer, clarinete. Gwenneth Pryor, piano.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco LP  
Referencia: ABRD 1265  
Grabación: digital  
Duración: 42' 53"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★



Béla Kovacs, clarinete. Ferenc Rados, piano

Marca: Hungaroton. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HCD 12796  
Grabación: DDD  
Duración: 42' 12"  
Serie: normal

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



Las dos **Sonatas para clarinete y piano**, Op. 120 de Brahms, son sus últimas obras de música de cámara. Compuestas durante el verano de 1894, fueron estre-

# Turner

## Música Clásica

ABIERTO  
DESDE  
7. MARZO

Por fin una tienda que entiende de música clásica, una tienda comparable a las mejores de Europa.



Discos, **COMPACTOS**, Cassettes  
(Un compacto gratis por cada  
10 comprados)

Libros y Revistas en todos los  
idiomas

Videos (venta y alquiler)

Discografía. Bibliografía.  
(Consulta Libre)

Enviamos sus pedidos a toda  
España sin cargo adicional.

### Turner Música Clásica

Génova 5. 28004 Madrid.  
Tel: 410 44 19

Grupo Turner Génova 3. 28004 Madrid.

Libros Españoles, Tel: 419 17 84. Libros Ingleses, Tel: 410 29 15 - 410 43 59  
Libros Franceses, Tel: 419 09 26. Video Club, Tel: 410 44 57

nadas oficialmente en Viena el 7 de enero de 1895 por el propio Brahms y el clarinetista Richard Mühlfeld, a quien estaban dedicadas como amigo personal, colaborador e inspirador de sus últimas obras de cámara con clarinete, o sea, el **Trio**, el **Quinteto** y estas dos **Sonatas** que nos ocupan ahora.

La elección es comprometida cuando llegan dos discos de la misma obra, y ambos bien interpretados. Por separado, con cualquiera de los dos quedaríamos conformes..., pero siempre con la condición de no escuchar el otro, ya que al empezar a comparar comenzaremos a enredarnos en una trampa de difícil salida. En principio, como interpretación prefiero el LP de De Peyer/Pryor. Como grabación está mejor el CD de Kovacs/Rados. Decirlo así es muy fácil, pero después la cosa no es tan simple...

A veces pienso que sería mejor NO TENER NINGÚN CONOCIMIENTO para poder disfrutar mejor de la música, y dejar que ella pase a través de uno sin estar con el oído crítico, ni ponerse alerta al menor fallo, o porque la versión no coincide con la que ya tenemos predispuesta en mente. Pero analicemos un poco: como interpretaciones, en conjunto las dos son de calidad. En los dos discos hay defecto de ecualización del piano, el cual a veces TAPA al clarinete en pasajes enteros. Por ejemplo; uno de los más característicos de este defecto (en éstas, y en casi todas las grabaciones que he escuchado), lo podemos localizar fácilmente en los compases 17 al 24 del tercer tiempo de la **Sonata 1**; en esa parte en que el piano entra más fuerte, como semejando un vals tirolés, el clarinete casi desaparece, y así en muchos trozos más. En el CD, Kovacs está mejor grabado, con más presencia. Y en el LP, aunque tiene menos presencia el clarinete, me gusta mucho más la forma de decir toda la frase musical De Peyer; sobre todo el segundo tiempo de la **Primera Sonata** y el tercer tiempo de la **Segunda**, o sea, los tiempos lentos, que son los que mejor permiten apreciar la expresión de un músico. Y precisamente por ese segundo tiempo de la **Sonata 1**, que es una verdadera delicia en la versión de De Peyer, es por lo que ya vale la pena quedarse con el LP. Si después pasamos a escuchar a Béla Kovacs, apreciaremos que en conjunto su versión es muy buena, pero que en el mismo trozo lento queda más frío, y como con prisa en terminar las frases. Aparte su buena técnica, tiene un sonido precioso y lo único que personalmente le puedo reprochar es la ausencia de vibrato. De Peyer sí lo hace, aunque un tanto discreto, ya que creo que en Brahms aún se puede emplear más vibrato. Esto es un punto de vista muy personal, y que ya he defendido en otras ocasiones, pero siempre me deja perplejo observar que la

mayoría de los melómanos no hacen la menor objeción a la falta de vibrato de los clarinetes... ni al exceso de vibrato de muchos cantantes. Y con este tema no quisiera iniciar una polémica interminable entre melómanos. Aunque yo diría mejor que SOMOS MELOMANÍACOS... y si no pongámonos en situación de cualquier día de Concierto... Miradas furibundas a la señora que tintinea las pulseras... El que deja caer el asiento de golpe ¡qué gamberro!... Y los que tosen... ¡vaya por Dios!... que se vayan a un sanatorio..., etc.

En fin, muchas veces envidio un poco a todo ese público que se entusiasma aplaudiendo, y grita, ¡bravo! ¡bravo!, mientras otros salimos mohínos, pensando quizá injustamente ¡pero qué han hecho estos malditos con mi obra preferida!

Me he salido mucho del tema. Perdón. Pero con lo anterior intento justificarme como melómano, y que como tal puedo pasarme la vida esperando MI VERSIÓN IDEAL de cualquier obra. Por ejemplo, la de estas mismas **Sonatas**. ¿Volvemos Da Capo...?

El CD de Kovacs Rados tiene mejor sonido y está mejor grabado el clarinete. Me gusta más el fraseo y la expresión de De Peyer. En casi todas las versiones que conozco está mal ecualizado el piano. La excepción, que recuerde, sin este defecto, es la versión Leister/Demus (uno de los quince discos del álbum DG con la edición completa de Música de Cámara de Brahms), quizá difícil de encontrar por separado.

Total, que de toda esta locura, mi versión ideal pudiera ser De Peyer/Barenboim grabado digital en CD, y con la ecualización y el equilibrio piano-clarinete, como en el disco de Leister Demus... Una bicoca...

En resumen: cualquiera de estas versiones es muy satisfactoria aun después de haberla puesto bajo maligna observación para pillarle defectos. La cuestión es, pues, escoger solamente uno de los discos, solamente uno, y con su feliz escucha tratar de entrever el gran corazón de Brahms a sus sesenta años cumplidos.

**BRAHMS: Quinteto para piano y cuerda, Op. 34; Balada Op. 10 núm. 4; Fantasías Op. 116 núms. 3, 4 y 7.** Cuarteto de Tokyo. Barry Douglas, piano.

Marca: RCA  
Soporte: disco compacto  
Referencia: RD 86673  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 1' 21"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Quinteto)  
★★★★ (resto)  
Comentarista: **L. C. G.**

El Cuarteto de Tokyo ha andado por ahí esperando poco

menos que alguna casa discográfica le albergara bajo su techo hasta que al final RCA se ha llevado el gato al agua, quizá sin ser consciente de que se estaba llevando al Cuarteto con más talento de los últimos veinte años. Este su primer disco tras abandonar DG (cuya política artística debe andar últimamente en manos de personas un tanto curiosas) y CBS no viene sino a corroborar lo dicho. Da igual el repertorio que aborden, ha dado incluso lo mismo que incorporaran un nuevo primer violín, que para colmo no era ni siquiera japonés; allá donde ponen el arco, aciertan de pleno. Pocas veces ha experimentado quien esto escribe placer musical más intenso que escuchando a estos cuatro hombres un portentoso concierto en Florencia. El público era de mi opinión: seis o siete salidas tras la primera obra y no menos de quince al acabar el concierto con el regalo de tres propinas.



Su Brahms, claro está, no puede ser más Brahms. Es increíblemente poético, pero a la vez tremendamente nervioso, impulsivo, vitalista. Técnicamente, el Tokyo es un verdadero prodigio: su empaste, su afinación, su sentido del fraseo, su elección de los golpes de arco, su modo de atacar las notas, todo es apabullante. Pero siempre se halla puesto al servicio de una idea, de una concepción global, que no miniaturista, de la partitura. La reexposición del tema principal es mucho más incisiva y nerviosa, por ejemplo, que la primera vez, pues entre medias ha existido algo más que el vacío. La magia sonora que crean esos cuatro Amati es irresistible y el partido que le sacan los japoneses y el magistral armenio es ciertamente asombroso (¡qué manera de jugar con la dinámica del sonido en el implacable y arrebatador Scherzo, tocado a un "tempo" que roza lo intocable).

En todo ello juega un papel decisivo un pianista, Barry Douglas, que, si no se tuerce, será uno de los grandes nombres del futuro en su instrumento. Poseedor de una técnica completísima, es un músico perfectamente hecho y que da una lección de musicalidad en el **Quinteto**, arrojando, reforzando y sobresaliendo entre las sublimes cuerdas del Tokyo. Sabe combinar con idéntico acierto que éste poesía y fuego, lirismo y exaltación romántica. Su **Balada** y sus tres **Fantasías** son también dichas y fraseadas con esmero,

pero aquí ya hemos oído cosas mejores, aunque Douglas deja bien patente que, amén de gran pianista, es un gran músico.

La versión de referencia hasta hoy del **Quinteto** de Brahms (Pollini/Italiano) se ve obligada a partir de ahora a compartir honores con la aquí comentada, quizá menos personal, menos genial, menos fruto del momento y del encuentro de esas cinco personalidades, pero igualmente recomendable por perfección técnica y por la idoneidad de su lenguaje.



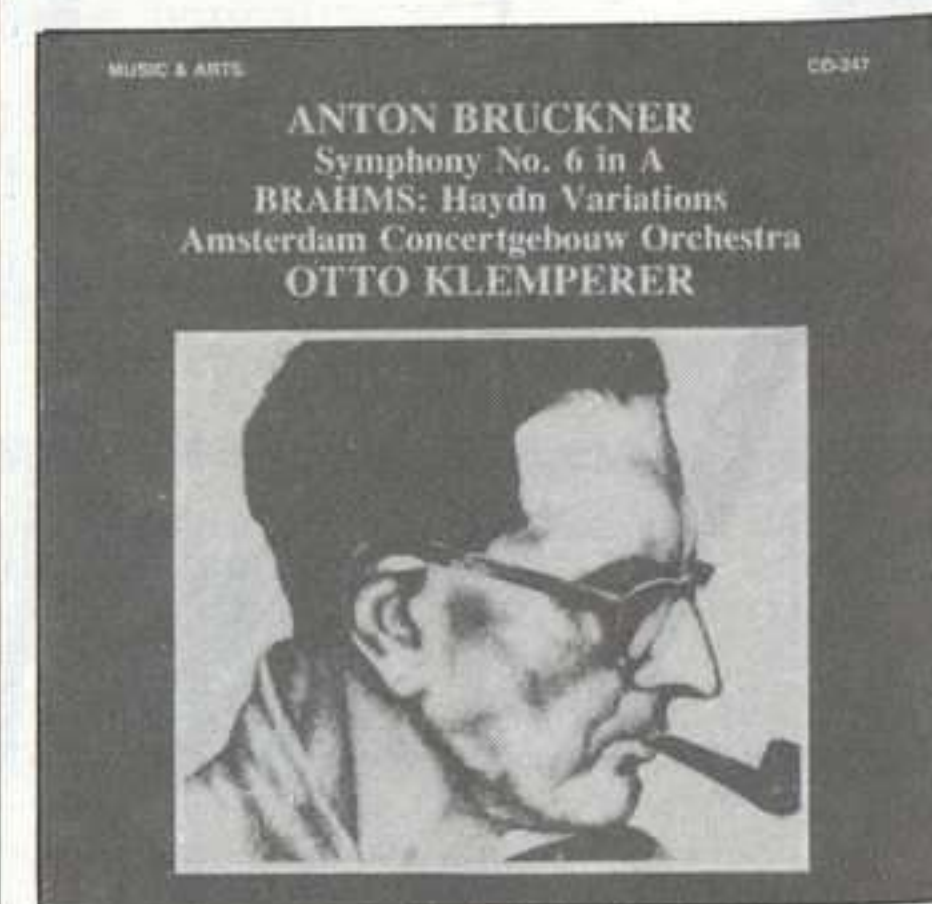
**BRUCKNER: Sinfonía núm. 6. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Otto Klemperer (Grabaciones en público, Amsterdam, 1961 y 1957, respectivamente).

Marca: Music & Arts. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD-247  
Grabación: AAD (mono)  
Duración: 1 h. 8' 59"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★  
Comentarista: **T.**



Este CD de generosa duración añade por primera vez a la **Sexta Sinfonía** de Bruckner otra obra, que es además no una fruslería, sino las **Variaciones Haydn** de Brahms. Por otro lado, aporta algo más al conocimiento de esa fascinante personalidad que fue Otto Klemperer, del que no se conservan publicadas demasiadas grabaciones en concierto, aunque sí muchas en estudio, como se sabe, y entre ellas de estas dos composiciones. Las **Variaciones Haydn** de este CD son dos o tres años anteriores a su grabación para EMI y son relativamente similares, aunque quizá la versión de Amsterdam, tras un comienzo algo lineal, cobran una mayor motivación y variedad que la de Londres (con la Orquesta Philharmonia).



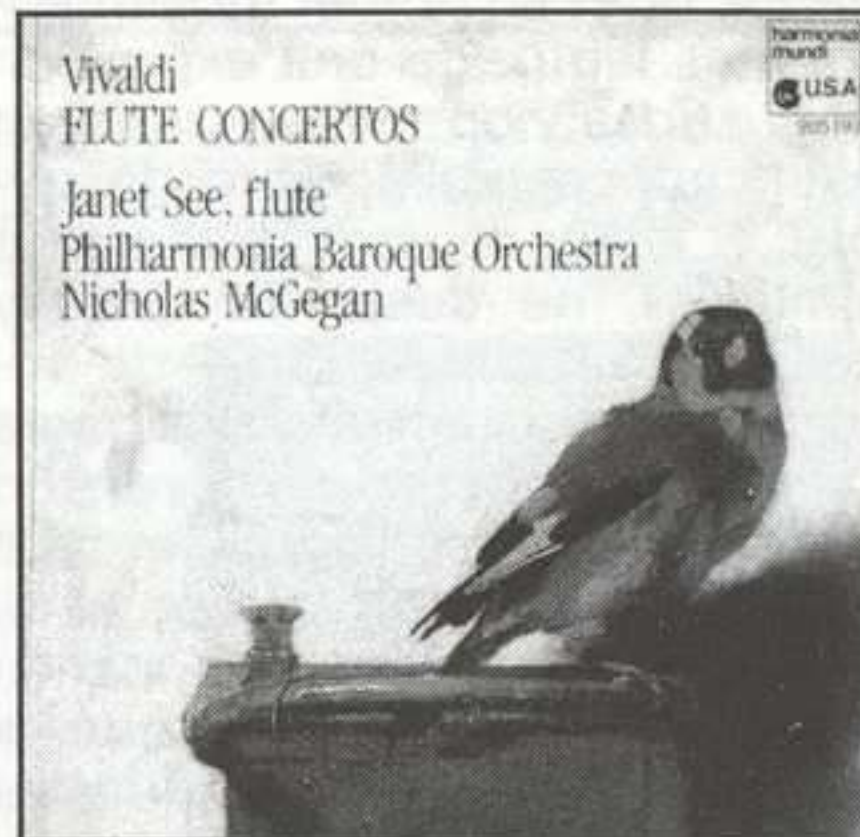
La versión de la **Sexta** de Bruckner con Klemperer para EMI (New Philharmonia, 1965) ha sido durante mucho tiempo la DE REFERENCIA. Comparándola con la que aparece ahora, se apreciará que la de estudio es

# N . O . V . E . D . A . D . E . S



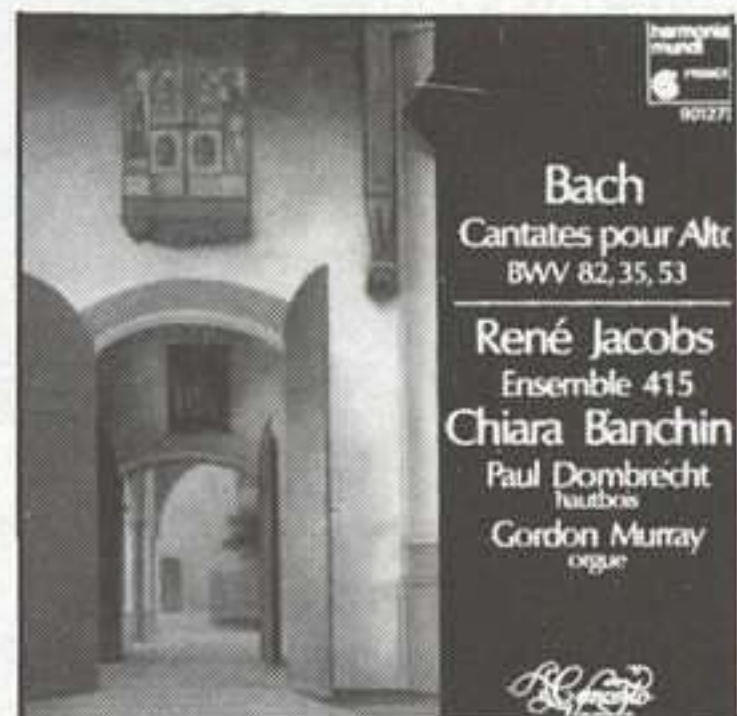
TRIO DE BARCELONA  
M. RAVEL  
Trío en la menor  
D. SHOSTAKOVITCH  
Trío en mi menor op. 67  
HMI 87001 LP

A. VIVALDI  
Conciertos para flauta  
Janet See, flauta  
Philharmonia Baroque  
Orchestra  
Dir. Nicholas McGegan  
HMC 905193 CD  
HMC 5193 LP  
HMC 405193 MC

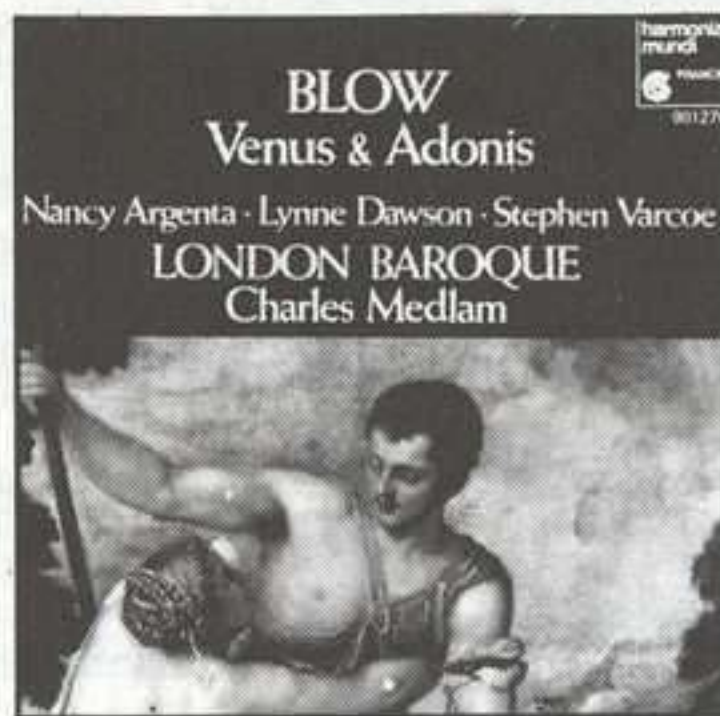


Vivaldi  
FLUTE CONCERTOS  
Janet See, flute  
Philharmonia Baroque Orchestra  
Nicholas McGegan

Primera grabación del Trío de Barcelona que confirma la calidad artística de cada uno de sus componentes, así como la del propio Trío. A. G. Attenelle, G. Claret y Ll. Claret, formando una auténtica unidad musical en el más puro estilo de música de cámara.



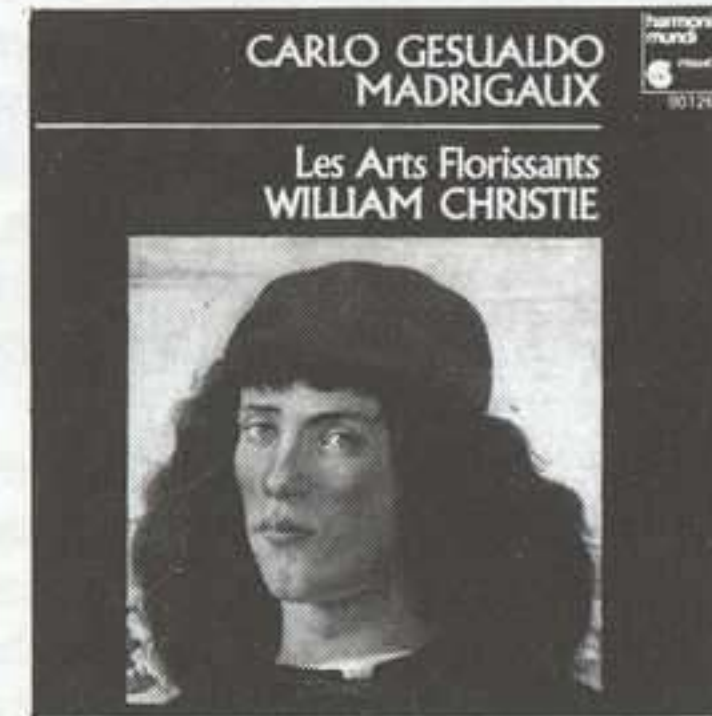
BACH  
Cantatas para alto  
BWV 82, 35, 53  
RENE JACOBS  
Ensemble 415  
Chiara Banchini  
Paul Dombrecht, oboe  
Gordon Murray, órgano  
HMC 901273 CD  
HMC 1273 LP  
HMC 401273 MC



BLOW  
VENUS Y ADONIS  
Nancy Argenta  
Lynne Dawson  
Stephen Varcoe  
LONDON BAROQUE  
Charles Medlam, Dirección  
HMC 901276 CD  
HMC 1276 LP  
HMC 401276 MC

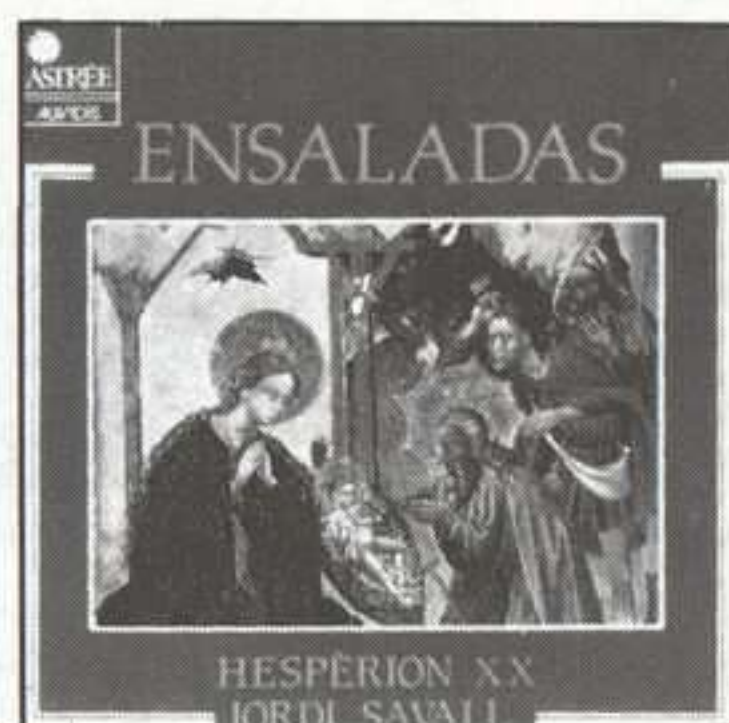


MELDENSON  
SALMOS  
La Chapelle Royale  
Collegium Vocale  
Eiddwen Harry, soprano  
Ensemble Orchestral de Paris  
PHILIPPE HERREWEGUE,  
Director  
HMC 901272 CD  
HMC 1272 LP  
HMC 401272 MC

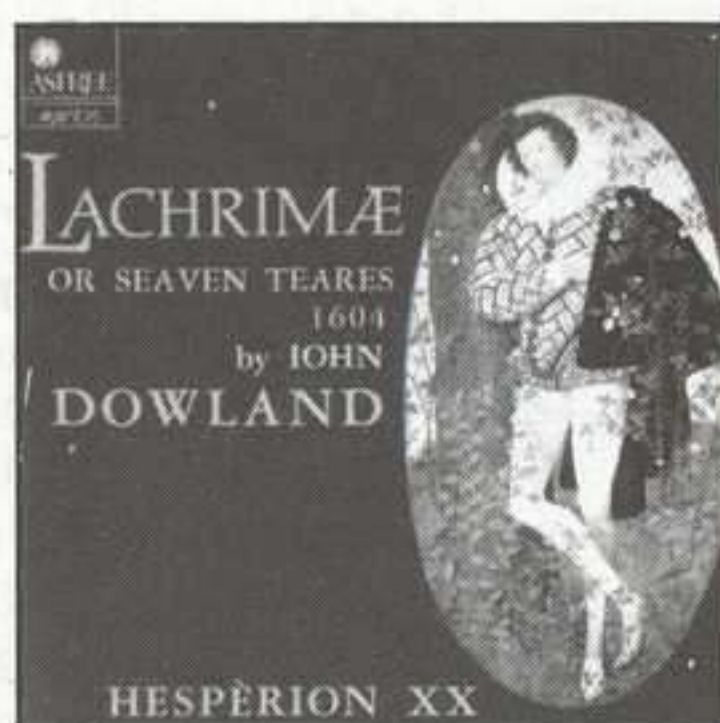


CARLO GESUALDO  
MADRIGALES  
Les Arts Florissants  
WILLIAM CHRISTIE, director  
HMC 901268 CD  
HMC 1268 LP  
HMC 401268 MC

## AUVIDIS



ENSALADAS  
STUDIUM MUSICAE  
VALENCIA  
HESPERION XX  
Jordi Savall, dirección  
E-7742 CD



JHON DOWLAND  
LACHRIMAE OR SEAVEN  
TEARES  
HESPERION XX  
Jordi Savall, dirección  
E-8701 CD



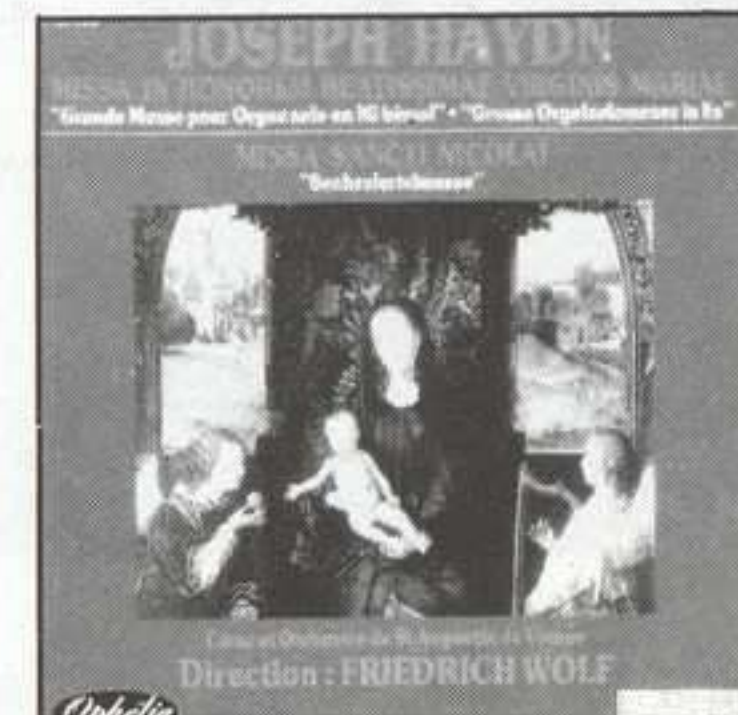
XXIII FANTASIES  
Eustache du Caurroy  
HESPERION XX  
Jordi Savall, director  
E-7749 CD



J. S. BACH  
EL ARTE DE LA FUGA  
HESPERION XX  
Jordi Savall, director  
E-2001 CD

**ASTRÉE**  
AUVIDIS  
*un autre regard sur la musique*

COMPACT-DISC CATALOGO.  
PRECIO ESPECIAL. UNA  
INTRODUCCION AL FASCINANTE  
UNIVERSO MUSICAL DE «ASTRÉE».  
Música de todos los tiempos en  
versión de excepcionales artistas al  
servicio de la música:  
Esther Lamandier - Jordi Savall -  
Hespèrion XX - Studium Musicae  
Valencia - Paul O'Dette - Blandine  
Verlet - Hopkinson Smith - Michel  
Chapuis - Ton Koopman - Paul  
Badura - Skoda - Quatuor Végh -  
Claude Helffer.



JOSEPH HAYDN  
MISSA IN HONOREM BEA-  
TISSIMAE VIRGINIS MARIAE  
MISSA SANCTI NICOLAI  
Coros y Orquesta de St.  
Agustín de Viena  
Dir. Friedrich Wolf  
OP-67106 CD

más regular y equilibrada y que mantiene mejor una continuidad; la de Amsterdam es más desigual, pero no menos fascinante, pues su primer movimiento, más lento, de una expresión angustiosa y opresiva, puede ser calificado sencillamente de genial; el lento, de unas intenciones similares, no cuaja del todo y carece del clímax final de intensísimo lirismo (algo bastante raro en Klemperer) de la versión de estudio; el scherzo y el final no son tan redondos como en el registro EMI, aunque poseen pasajes superiores. La Orquesta del Concertgebouw se muestra inferior a la Filarmonía, aun tal vez sin serlo ni siquiera entonces, y tampoco Klemperer resulta tan infalible como en disco, aunque, pese a lo flojas que son las grabaciones, se aprecia su célebre claridad de texturas. (Las duraciones anotadas contienen algunos errores).

En conclusión: un documento del máximo interés, en especial para los muchos admiradores de Klemperer. Pero para quien busque una **Sexta** de Bruckner bien grabada, las versiones más recomendables son las de Solti/Chicago (Decca) y Keilberth/Berlín (Teldec) en CD, y, más aún, las de Barenboim/Chicago (DG) y Klemperer/Philharmonia (EMI) en LP (¿cuándo, por cierto, en CD?). Y, para las **Variaciones Haydn**, Solti/Chicago (Decca), Bernstein/Viena (DG) o Walter/Columbia (CBS) en CD, o mejor aún, Böhm/Viena (DG) en LP.



**DANZI: Conciertos completos para flauta y orquesta (núm. 1 a 4).** Andrés Adorján, flauta. Orquesta de Cámara de Munich. Director: Hans Stadlmair.

Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: C 003 812 H  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 13' 53"  
Serie: normal

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



Aparece ahora en un solo CD espléndidamente aprovechado la edición de Orfeo de los cuatro **Conciertos para flauta** de Danzi, que había visto previamente la luz en doble LP. La edición no puede ser más interesante. Danzi es conocido fundamentalmente por sus quintetos de viento con y sin piano, forma a la que otorgó un gran impulso y de la que es uno de sus escasos representantes (los **Quintetos completos de viento** han sido editados por Orfeo en el álbum de 4 discos S 104 844 K). Sin embargo no es dentro de las obras dedicadas a este género menor, y a menudo poco afortunado, donde podemos encontrar lo más interesante de su ingente producción, que incluye alrededor de una veintena de óperas, música religiosa, lieder, sinfonías, conciertos, sinfonías concertantes y un largo catálogo de música de cámara de todos los géneros.



Los cuatro **Conciertos para flauta** —que estaban bien olvidados antes de que Adorján acometiera la tarea de grabarlos— nos presentan a un Danzi mucho más interesante de habitualmente divulgado. Se trata de un excelente compositor de segundo rango, que a pesar de su formación apegada a la más pura tradición clásica (su padre primero y él mismo después fueron cellistas de la orquesta de Mannheim), supo introducir en su música en época temprana elementos del incipiente romanticismo. Romanticismo no poco descafeinado, pasado por el más fino cedazo de las formas clásicas, pero lo bastante evidente

para que su música no resulte arcaizante para su época ni excesivamente almibarada.

Los **Conciertos**, extraordinariamente virtuosos, combinan hábilmente el melodismo de la ópera belcantista de corte italiano con el virtuosismo paganiiano que triunfaba en toda Europa, pero todo ello puesto en orden con un sentido harto clásico de la composición: música, pues, fácil y agradable de escuchar aunque de escasa trascendencia. La interpretación de Adorján es magistral, tanto técnica (sonido, "legato", doble y triple picado, afinación) como estilísticamente (su estética se adapta al estilo clásico-romántico mucho mejor que al barroco) y el trabajo de la orquesta es tan correcto como coherente. Un paso importante en la recuperación del repertorio flautístico del clasicismo tardío.



**DEVIIENNE: 3 Cuartetos con fagot, Op. 73. Dúos concertantes Op. 3/1 y 4, para fagot y violonchelo.** Klaus Thunemann, fagot. Thomas Zehetmair, violín. Tabea Zimmermann, viola. Christoph Henken, violonchelo.

Marca: Claves. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-8714  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 0' 3"  
Serie: normal

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



Tras el esplendor del llamado "Grand Siècle" de la música francesa, es decir, la época de Couperin y Rameau, el Clasicismo francés quedó totalmente eclipsado y sólo ahora, gracias a la fonografía, está siendo rescatado del olvido.

Dentro del Clasicismo francés descuellan tres figuras capitales: el prodigioso mulato Joseph de Boulogne, Chevalier de Saint-Georges (1739-1799), el malogrado Johann Schobert (1740?-1767), uno de los músicos que más influyeron en el pequeño

Mozart, y Francois Devienne (1759-1803), cuyas obras integran la presente grabación. Virtuoso de la flauta y el fagot, amén de prolífico compositor, Francois Devienne fue un notable pedagogo, el primer profesor del flauta del entonces recién fundado Conservatorio de París, y autor de un celebrado método para este instrumento.



Reivindicadas por Jean-Pierre Rampal y otros grandes virtuosos de nuestro tiempo, las obras para flauta de Devienne ya han pasado con todos los honores al repertorio clásico, y tras éstas va llegando su turno a las obras para fagot. En 1984, Jesse Read, fagot, y Glenn Wilson, pianoforte, grabaron para Etcetera sus **Sonatas Op. 24**, a lo que viene a unirse el disco aquí comentado, que ofrece los tres deliciosos **Cuartetos Op. 73**, de un exquisito aroma boccheriniano, completados por dos de los **Dúos Op. 3** para fagot y violonchelo.

Y por si no fuera suficiente el interés de esta novedad significativa, hay que añadir la colosal interpretación de Klaus Thunemann, uno de los astros mundiales del fagot.

Usted, amable lector, que conoce tan bien el Barroco francés, aproveche esta oportunidad para darse una vuelta por el Clasicismo. Vale la pena.



**DVORAK: Cuarteto de cuerda núm. 12 "Americano". SMETANA: Cuarteto núm. 1. "De mi vida".** Cuarteto Guarneri.

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO



COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO

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

Desde 1.150 hasta 2.375 pesetas

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

**DAT**

# DIGITAL AUDIO TAPES



**DAT** DDD 99 010 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 48 MIN  
DIGITAL RECORDING

**KLASSISCHE TROMPETEN-KONZERTE**  
Haydn - L. Mozart - Molter - Anonymus  
Ludwig Güttler  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**KLASSISCHE TROMPETEN-KONZERTE**  
LUDWIG GÜTTLER  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**DAT** DDD 99 025 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 49 MIN  
DIGITAL RECORDING

**EDITION BACH LEIPZIG**  
**BRANDENBURGISCHE KONZERTE**  
(Früh- und Spätfassungen nach Abschriften um 1750)  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**BRANDENBURGISCHE KONZERTE**  
Johann Sebastian Bach

**DAT** DDD 99 035 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 49 MIN  
DIGITAL RECORDING

**EDITION BACH LEIPZIG**  
**ORGELWERKE**  
BWV 565 - 542 - 572 - 645 - 639 - 547  
Hannes Kästner  
SCHUKE-ORGEL DER THOMASKIRCHE LEIPZIG

**ORGELWERKE**  
HANNES KÄSTNER  
Schuke-Organ der Thomaskirche Leipzig  
Johann Sebastian Bach

**DAT** DDD 99 039 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 58 MIN  
DIGITAL RECORDING

**EDITION BACH LEIPZIG**  
**DIE BACH-TROMPETE**  
Ludwig Güttler  
Peter Schreier  
Siegfried Lorenz  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**DIE BACH-TROMPETE**  
LUDWIG GÜTTLER  
RICH-SCHREIER-LORENZ-UBER-UNA  
Johann Sebastian Bach

**DAT** DDD 99 041 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 44 MIN  
DIGITAL RECORDING

**EDITION BACH LEIPZIG**  
**BRANDENBURGISCHE KONZERTE 1-3**  
BWV 1046-1048  
Güttler - Sandau - Haupt - Glaetzner - Suske  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**BRANDENBURGISCHE KONZERTE No. 1-2-3**  
Ludwig Güttler - Kurt Sandau - Eckart Haupt - Burkhard Glaetzner - Karl Suske  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

Johann Sebastian Bach

**DAT** DDD 99 042 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 52 MIN  
DIGITAL RECORDING

**EDITION BACH LEIPZIG**  
**BRANDENBURGISCHE KONZERTE 4 5 6**  
Suske - Haupt  
Jaccottet - Pank  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**BRANDENBURGISCHE KONZERTE No. 4-5-6**  
Karl Suske - Eckart Haupt - Gudrun John - Christiane Jaccottet - Wolfgang Jaccottet - Siegfried Pank  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

Johann Sebastian Bach

**DAT** DDD 99 046 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 57 MIN  
DIGITAL RECORDING

**PACHELBEL: KANON**  
Bach: Air  
Händel: Largo  
Charpentier: Te Deum  
u. v. a.  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**Pachelbel-Kanon**  
J.S. Bach - Händel - F. Krumpholtz - Hummel - Charpentier  
NEUES BACHISCHES COLLEGIUM MUSICUM LEIPZIG  
MAX POMMER

**DAT** DDD 99 052 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 53 MIN  
DIGITAL RECORDING

**Carl Maria von Weber (1786-1826) OVERTÜREN**  
Oberon - Preziosa - Abu Hassan - Euryanthe - Der Freischütz u. a.  
STAATSKAPELLE DRESDEN  
GUSTAV KUHN

**Carl Maria von Weber OVERTÜREN**  
Oberon - Preziosa - Abu Hassan - Euryanthe - Der Freischütz  
Staatskapelle Dresden  
Gustav Kuhn

**DAT** DDD 99 063 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 59 MIN  
DIGITAL RECORDING

**Robert Schumann (1810-1856) SYMPHONY No. 1 „Spring“**  
Manfred Overture  
Overture, Schetzo and Finale  
RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART  
SIR NEVILLE MARRINER

**SYMPHONY No. 1**  
Manfred Overture  
Overture, Schetzo and Finale  
SIR NEVILLE MARRINER

**DAT** DDD 99 068 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 52 MIN  
DIGITAL RECORDING

**JAUCHZET DEM HERREN ALLE WELT**  
**BLÄSERMUSIK DER SCHÜTZ-ZEIT**  
Lasso - Vecchi - Marenzio - Praetorius - Scheidt - Gabrieli  
BLECHBLÄSER-ENSEMBLE LUDWIG GÜTTLER

**Jauchzet dem Herren alle Welt**  
Lasso - Vecchi - Marenzio - Praetorius - Scheidt - Gabrieli  
BLECHBLÄSER-ENSEMBLE LUDWIG GÜTTLER

**DAT** DDD 99 070 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 58 MIN  
DIGITAL RECORDING

**WOLFGANG AMADEUS MOZART: OVERTÜREN**  
Die Zauberflöte - Figaros Hochzeit - Idomeneo - Don Giovanni - Così fan tutte u. v. a.  
STAATSKAPELLE DRESDEN  
HANS VONK

**Wolfgang Amadeus Mozart OVERTÜREN**  
Die Zauberflöte - Figaros Hochzeit - Idomeneo - Don Giovanni - Così fan tutte u. v. a.  
Staatskapelle Dresden  
Hans Vonk

**DAT** DDD 99 098 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 58 MIN  
DIGITAL RECORDING

**WOLFGANG AMADEUS MOZART LIEDER**  
Das Veilchen  
Komm, lieber Mai  
Abendempfindung  
MITSUKO SHIRAI  
HARTMUT HÖLL

**21 Lieder - Songs**  
Mitsuko Shirai  
Hartmut Höll

**DAT** DDD 99 185 **CAPRICCIO**  
DIGITAL  
TOTAL TIME: 52 MIN  
DIGITAL RECORDING

**W. A. MOZART**  
Eine kleine Nachtmusik KV 525  
Divertimenti KV 136  
KV 137  
Serenata notturna KV 239  
CAMERATA SALZBURG  
SÁNDOR VÉGH

**W.A. Mozart Serenades & Divertimenti**  
Eine kleine Nachtmusik KV 525  
Divertimenti KV 136  
KV 137  
Serenata notturna KV 239  
Camerata Salzburg  
Sándor Végh

Presentamos en el mercado español nuestro primer lanzamiento de los "ya célebres" soportes DAT. Una nueva tecnología que revoluciona el mundo de la "cassette" y que aporta a esta el más puro sonido digital. Estamos seguros que el nuevo soporte será el complemento ideal para su Compact-Disc. Capriccio lanza trece títulos, a los que seguirá una programación próximamente de más de cuarenta. También, ya desde estos momentos, los establecimientos especializados en HI-FI disponen de equipos lectores "Dat" tanto domésticos como para su coche.

A la venta en los comercios de discos de toda España y en el "El Corte Inglés"  
**FERYSA • Apartado de Correos 151036 • 28080 MADRID**

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 803-2  
Grabación: DDD  
Duración: 52'  
Serie: normal

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



Dos obras maestras de la música de cámara checa se reúnen en este compacto, interesante para los que quieran iniciarse en la audición de los Cuartetos de Dvorak. Ha sido una lástima que no se haya incluido también el breve e intenso **Segundo Cuarteto** de Smetana, que hubiese cabido perfectamente en el disco láser.



El Cuarteto Guarneri (que inicia con este disco una serie de grabaciones para Philips) es un excelente conjunto norteamericano que toca con precisión, buen sonido y excelente sentido unitario. Mención especial para el violonchelista, David Soyer, dotado de un arco poderoso y sutil y probablemente el mejor instrumentista de su clase desde los tiempos de Paul Szabó, del Cuarteto Vegh. Tanto en Dvorak como en Smetana muestra el Guarneri su afinidad con el color y el ritmo de estas obras; su interpretación de esa maravilla que es el tiempo lento del **Cuarteto en Fa mayor** de Dvorak muestra su alto grado de sensibilidad y depuración sonora. Sólo en los "tempi" de Smetana, algo rápidos, no estoy por completo de acuerdo. Sonido nítido, de calidad. Un bello disco.



**DVORAK: Sinfonía núm. 9, "Del Nuevo Mundo". SMETANA: El Moldava. LISZT: Los Preludios.** Orquesta Filarmónica de Berlín (Sinfonía y El Moldava). Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Ferenc Fricsay.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423 384-2  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 12' 14"  
Serie: Dokumente (media)

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★ (Sinfonía)  
★★★ (resto)  
Comentarista: **P. G. M.**



Deutsche Grammophon debería reeditar en cedé más discos como éste, que los tiene en su fondo de catálogo. Porque los trabajos que Fricsay (1914-1963) dejó registrados fonográficamente tienen hoy una doble actualidad: hacernos disfrutar a los que ya los conocíamos, pues en soporte compacto se oyen bastante mejor, y mostrar a los más recién llegados cómo dirigían antes los que dirigían bien.

Ferenc Fricsay fue un conductor de orquesta perteneciente a una especie de animal musical que, creo yo, actualmente está en casi total extinción. El director húngaro reunió tres virtudes que no solían ir juntas en los directores de su tiempo: técnica prodigiosa, capacidad de análisis y corazón. Estas tres características, junto a una feroz subjetividad interpretativa, le llevaron a ocupar un puesto que, en todo caso, no fue valorado en su justa medida: hoy, sin ir más lejos, se sigue hablando más de Bruno Walter, George Szell, Toscanini o Furtwängler, por citar ejemplos representativos, cuando seguramente cada uno de éstos sólo contó con alguna de las virtudes antedichas por separado, o por lo menos no con todas de manera tan clara como las poseía Fricsay. Mis afirmaciones pueden ser discutibles; por ello sólo añadiré que quien esto lea no deje de comprar este disco y repare en mis apreciaciones al escucharlo. O bien que PASE de todo lo que he dicho y disfrute (probablemente una opción más sana) de ésta bajo todos los puntos de vista extraordinarias versiones.



Recordaba la "Nuevo Mundo" de Fricsay como una interesante versión, pero ahora, al volverla a escuchar al cabo de mucho tiempo, diría que me ha gustado bastante más. Se trata de una interpretación por la que corre la poesía como un caballo desbocado y hambriento. Dicha con rabiosa melancolía, a su portentosa capacidad de movilizar al oyente une una factura arrebatadora y un análisis personalísimo (plagado de todo tipo de libertades expresivas, eso sí) de todas y cada una de las ideas musicales de esta genial partitura. A destacar (si es que se puede destacar algo en una versión tan de una pieza) el terrible movimiento lento, de una credibilidad aplastante, y el en manos de Fricsay fatídico cuarto tiempo, que parece estar dirigi-

do con un cuchillo más que con la batuta. Una versión de excepción, que hay que redescubrir urgentemente. De todas las "Nuevo Mundo" que he escuchado en disco, y comparando con ésta, sólo me quedaría con la de Giulini, quizá más ortodoxa, aunque no de mayor dimensión musical (no cuento con el EXPERIMENTO de Klemperer, algo aparte y no valorable con patrones críticos al uso).

El disco se completa con dos magistrales trabajos: un extraño pero atractivísimo **El Moldava**, exprimido a un vertiginoso "tempo", de una fuerza y comunicatividad contagiosas, y una amplia, poética y muy caldeada interpretación de **Los Preludios**, de Liszt. Aquí, otra vez, a Fricsay la música le sale a borbotones, pero sin perder el detalle, la claridad... ¡Qué director, señores!



**FRESCOBALDI: Obras para clavecín.** Bob van Asperen.

Marca: Teldec. P. D. I.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 8.43774 ZS  
Grabación: AAD  
Duración: 51' 53"  
Serie: Reference (media)

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



Nos encontramos ante una remarkable grabación en la que se aúnan la música para clavecín de Frescobaldi en sus más variadas formas: Toccata, Partite, Canzona y Capriccio, con la labor de un intérprete en plena madurez e identificado plenamente con la estética del genial Frescobaldi, como lo es el clavicembalista Bob van Asperen.

El lector familiarizado con el repertorio de clavecín y con los grandes intérpretes del momento en esta especialidad conoce sin duda a van Asperen, que aquí demuestra una vez más su capacidad para asimilar los más variados estilos que concurren al entorno del clavecín en su época áurea en las distintas partes de Europa.

El cémbalo Martin Skowronek construido en Bremen en 1964, copia de uno italiano del siglo XVII, por la sabia mano gobernada de un van Asperen en uno de sus mejores momentos, nos transmite esa rica variedad creativa del viejo organista Vaticano, con sus polícromas armonías, sus contrastes rítmicos, sus elaborados cromatismos, su unidad formal, y en definitiva su riqueza inventiva, que hacen de su música una fuente musical de gran vitalidad aún en nuestros días, sobre todo cuando está presentada y servida por un intérprete como el que nos ocupa de primera magnitud, al que no escapan las mejores y ricas sutilezas que el estilo del autor encierra.

**GRANADOS: Danzas Españolas núms. 2, 4, 11, 12. Moresca. Capricho Español. Serenata del Espectro. Valses Poéticos. Danza Gitana. Danza Aragonesa. La Maja de Goya.** Dúo Horreaux-Trehard, guitarras.

Marca: Calliope. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CAL 9204  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 13' 22"  
Serie: normal

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



Familiarizados desde chiquitines con la obra de Enrique Granados, no nos damos cuenta de la singularidad de esta figura capital de la música española. Nacido en 1867, Granados pertenecía a la generación de Debussy, de Richard Strauss y de Satie, y era apenas siete años mayor que Arnold Schönberg; sin embargo, se mantuvo siempre fiel a la estética de los músicos románticos, de Chopin o Schumann a Grieg. Partiendo de unas premisas tan peligrosas y que tan caras se han pagado a todo lo largo de la historia de la música, era previsible que Granados no hubiera pasado de ser un personaje anecdótico, un émulo trasnochado de músicos tan pintorescos como Louis Moreau Gottschalk o Ignacio Cervantes. Sin embargo, gracias a su GENIO (¡con mayúsculas!), Granados supo crear una música de una autenticidad y una sinceridad tan conmovedoras que, superando épocas, corrientes y estilos, es capaz de seducir a todos, desde el más exigente y maniático de los melómanos hasta el que apenas ha dado sus primeros pasos en el conocimiento de la música clásica.



Reunidas en este compacto magníficamente aprovechado, encontramos, transcritas para dos guitarras, once obras del compositor catalán, las cuales, con la excepción quizá de los **Valses Poéticos**, demasiado pianísticos, se adaptan a las mil maravillas a esta combinación instrumental tan "salonarde", entendido este término en el más noble de sus sentidos, y que hace pensar en el famoso dúo Sors/Aguado, precursores ambos de una tradición romántica española que, más tarde, heredaría Granados y sabría llevar,



ya fuera de época, a sus más altas cimas.

Jean Horreaux y Jean-Marie Trehard son dos soberbios guitarristas, pero no sólo eso: a su virtuosismo técnico unen una perfecta compenetración, y sobre todo, son dos magníficos intérpretes, son auténticos músicos. ¡Qué bien saben entender y cuánto calor y sentimiento dan a la música española estos dos francesitos!

Curioso disco, muy propio para regalo, en especial para regalarselo uno mismo.



**HAENDEL: El Mesías.** Lynne Dawson, Catherine Denley, David James, Maldwyn Davies, Michael George. The Sixteen Choir and Orchestra. Director: Harry Christophers.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDA 66251-2 (S), 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 16' 14"  
Serie: normal

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



Nos llega ahora la grabación de la versión de **El Mesías** que el grupo inglés The Sixteen ofreció en concierto en Barcelona la Navidad pasada. Mi crítica de aquella ocasión resaltaba la cálida comunicación entre director y público, pues éste fue arrastrado por el entusiasmo de un joven intérprete, entusiasmado por la belleza de la partitura. Por desgracia, tal encanto se pierde bastante en la grabación, realizada naturalmente en estudio. Parece incluso que, ante los micrófonos, el director haya querido controlar más la situación, con lo que ha perdido buena parte de la espontaneidad inicial. Con ello no quiero decir que se trate de una versión mediocre; bien al contrario, es una versión interesante que ha quedado corta. La utilización de los instrumentos originales es mesurada; el coro, que parece ser el verdadero núcleo de la formación, canta con entusiasmo, pero controlando perfectamente la intensidad, tendiendo a mostrar sus posibilidades técnicas, aunque sin agotar las posibilidades interpretativas. Resultan mejores los números vivos que los solemnes, en los cuales la batuta resulta menos inspirada (como en la Sinfonía Pastoral).

Los solistas se encuentran bien en esta versión CASERA, propia de un buen fin de semana inglés. Destaca el contratenor David James, que muestra una voz de grandes posibilidades, especialmente en el aria "But who may abide". También muy bueno es el bajo Michael George, a quien ya conocíamos por su colaboración en los conjuntos Pro Cantione Antiqua y The

Hilliard Ensemble, de Londres. Posee una voz profunda, potente y ágil, muy cálida, ideal para la música religiosa. Preciosa su aria final "The trumpet shall sound". El resto de los solistas canta con corrección; peor el tenor M. Davies, algo inseguro.

Versión de calidad, en conjunto, sin ser excepcional. Con instrumentos y técnicas originales, preferible, indudablemente, la de Gardiner. Y, entre las TRADICIONALES, Sir Colin Davis (ambas Philips).



**HAENDEL: los 6 Concerti Grossi, Op. 3.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 411 482-2  
Grabación: DDD  
Duración: 56' 5"  
Serie: normal

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



¡Qué fantástico intérprete de Haendel es Mr. Marriner! Algunos —yo entre ellos— opinamos que tal vez sea el primerísimo entre PARES tan cualificados como sus compatriotas Leppard, Pinnock, Gardiner o Hogwood, no lo sé. Lo que sí puedo asegurarles a ustedes es que ésta su segunda grabación de la **Op. 3** de Haendel (la primera la efectuó en 1964 para Argo-Decca también al frente de SU Academy) es absolutamente estimulante en su vitalidad; pero también admirable por su rigor estilístico y disfrutable en grado superlativo por su finura ejecutante y su minuciosa perfección.

Las líneas maestras se repiten: en primer lugar, un sentido y un impulso rítmicos de presencia constante que, no por ser ella misma variable en su rica gama de acentos, pierde en momento alguno su esencialidad aglutinante que viene a dotar a todo el conjunto de una suerte de EXCITANTE FRENESÍ. En segundo lugar habría que hablar de la levedad de atmósfera, con los alardos "tempi" habituales y la proverbial ingravidez sonora, perfectamente complementarios con el fraseo amplio y noble de los pasajes lentos y con el carácter pomposo y ceremonial que siempre tiene el arte haendeliano. Por último, la ejecución primorosa, el ajuste de filigrana, la cuidadísima articulación, la claridad de líneas...

Marriner y los suyos dominan además todas las inflexiones estilísticas barrocas que, en su plurimorfismo ecléctico, se dan cita en esta compilación: así, el espíritu italiano (singularmente Corelli) ilumina el primer movimiento del **Concierto núm. 2**; la ceremoniosa solemnidad del estilo de obertura francesa queda perfectamente definida en movimientos como el primero del

**Cuarto Concierto** o su homólogo del **Quinto** (tomado por cierto del segundo de los **Chandos-Anthems** y que luego Elgar utilizaría en su **Obertura sobre temas de Haendel**), que a su vez reviste también la nobleza de una zarabanda purcelliana; y luego está también el rigor contrapuntístico barroco, con unas fugas extraordinarias por su claridad, su firmeza y su bravura: como ejemplos, el tercer movimiento del **Concierto núm. 2**, el segundo del **Tercer Concierto** (procedente del séptimo **Chandos-Anthem**), o el cuarto del mismo concierto (tomado de la **Oda al cumpleaños de la Reina Ana**), sin olvidar los dos del **Quinto Concierto**, especialmente bachianos en su rigor y gravedad.

Y para que todo sea completo, un cuadro de solistas portentoso, donde cabe destacar el violín de Kenneth Sillito, la flauta de pico de Philip Pickett, la travesera de William Bennett, el cembalo de Alastair Ross y, sobre todos por la decisiva participación en estas obras, los oboes de Celia Nicklin y Barry Davis. Toda una garantía.



**LALO: Le Roi d'Ys.** Andréa Guiot, Jane Rhodes, Alain Vanzo, Robert Massard, Jules Bastin. Coro y Orquesta Radio-Lírica. Director: Pierre Dervaux. Recital Alain Vanzo: **Arias de DELIBES, GOUNOD, BIZET y DONIZETTI.** Orquesta Radio-Lírica. Director: Jesús Etcheverry.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: LDC 278879-80, 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 2 h. 12' 8"  
Serie: normal

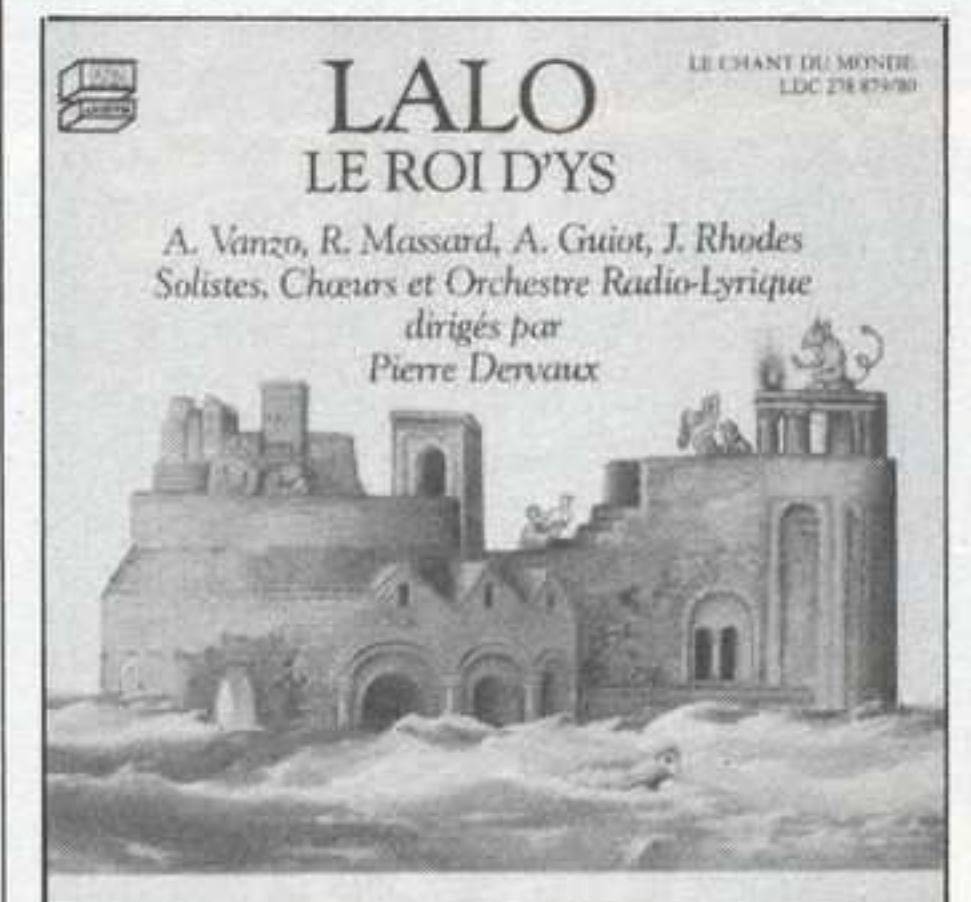
Interpretación: ★★★  
★★★★ (recital)  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **C. R. S.**



Estrenada justamente hace 100 años —el 9 de marzo de 1888— **Le Roi d'Ys** es una excelente ópera que ignoro por qué extrañas razones no ha llegado nunca a entrar en el repertorio. Está bien escrita, con una instrumentación cuidada y un despliegue coral que le da un tono solemne y espectacular, acorde con la historia basada en una leyenda bretona. Los cantantes pueden lucirse, al igual que los encargados de la escena, y la intriga de amor, celos y traición es lo suficientemente sencilla y atractiva como para contentar a cualquier espectador. Teniendo, pues, todo a su favor **Le Roi d'Ys** permanece, sin embargo, en un semiolvido y sólo muy de vez en cuando nos llegan noticias de algunas representaciones aisladas en Francia.

Bienvenida, pues, sea esta grabación que es la primera que se pone a la venta en el mercado español. Por desgracia, el repar-

to no es de lo mejor que se hubiese podido reunir en la época de la grabación —septiembre de 1973— en especial por lo que respecta a las dos protagonistas femeninas: la soprano Andrea Guiot y la mezzo Jane Rhodes, dotadas de voces mediocres y lejos de lo pedido por los personajes. El enfrentamiento entre las dos princesas —la buena y la mala— carece así de identidad dramática. Ambas tienen problemas en los agudos, que resuelven casi siempre con destemplanzas y en ocasiones con afinación dudosa, además de presentar una emisión tremolante. Es lástima que un papel de la envergadura del de "Margared", uno de los más lucidos para la mezzo del repertorio francés, no se haya aprovechado, pues una gran parte de la fuerza expresiva de **Le Roi d'Ys** reside precisamente en él. Su gran aria al comienzo del acto segundo, "De tous cotés", resulta muy poco convincente, con arrastres e interpretación poco matizada.



Por fortuna, la parte masculina resulta muy superior. Jules Bastin, bajo-barítono, hace un rey con suficiente autoridad y Robert Massard, barítono, un malvado sin exagerar las tintas. Los dos tienen voces de aceptable nivel medio. Lo más interesante resulta la labor de Alain Vanzo, pese a que ya por la fecha del registro había pasado su plenitud. Este excelente tenor no llegó, de manera harto rara, a estar considerado como una auténtica primera figura, pese a ser uno de los escasos cantantes que continuó la tradición de la escuela francesa, hoy casi desaparecida —conservada en parte por Alfredo Kraus— paralela a la del lírico-ligero italiano. La voz recuerda por muchos conceptos a la del tenor canario, aunque el timbre sea más bello y la emisión más fácil y fluida; sólo en los agudos resulta superior a la voz de Kraus, que le aventaja en el repertorio italiano. En sus años de plenitud, durante los sesenta, tuve ocasión de escuchar en varias ocasiones a Alain Vanzo —precisamente un **Roi d'Ys** en Lisboa, frente a una soberbia Rita Gorr y **Les Contes d'Hoffmann** y **Lucia** en París— y me impresionó su maestría, su canto sensible, cálido y elegante y su gran musicalidad. Aquí interpreta muy acertadamente el papel de "Mylio", guerrero y noble y amante que es causa de

la rivalidad de las dos hermanas. Su aria "Puis qu'on ne peut flechir", con coro femenino, muestra la cara poética, ligera y cortés del vencedor de la guerra con un Vanzo dominador del estilo y la expresión. Pero en todas sus intervenciones se produce como un cantante de una clase muy fuera de lo común.

Tanto el coro como la orquesta actúan de manera muy eficaz y con notoria calidad, contribuyendo a elevar el nivel interpretativo. La dirección de Pierre Dervaux me ha parecido acertada, con buen instinto dramático y pulso firme en la orquesta y el coro, aunque no siempre se impone a los cantantes en las indicaciones del autor. La ópera se ofrece con un libreto ¡de letra legible! pero sólo en francés, con un resumen en inglés y alemán. Sobre la propia obra no se dice ni una sola palabra. El sonido es muy aceptable, si bien el equilibrio se resiente un poco en favor de las voces sobre la orquesta.

El recital de Alain Vanzo fue grabado en la Radio Francesa el 14 de octubre de 1968 y es un documento inestimable del arte de este gran tenor. La redondez, flexibilidad, buen gusto en el fraseo, dominio del estilo —incluido el de la tradición francesa del falsete, realizado aquí con mucho tino— y la maestría de la media voz hacen de este recital un ejemplo de lo que debe ser la interpretación de este tipo de ópera. Su "Je crois entendre encore" de **Les pecheurs de perles** tiene toda la poesía, el intimismo y la fluidez de la línea de canto sin caer en el acaramelamiento ni la afectación. A un mismo altísimo nivel el resto de las páginas de ópera francesa —de **Lakmé**, **Mireille** y **Le Roi d'Ys**— que muestran a un Vanzo absolutamente maestro y en su más genuino elemento. En este repertorio no conozco a ningún otro tenor —ni siquiera a Kraus— que pueda igualarlo. Los dos ejemplos de ópera italiana —"Una furtiva lagrima" y "Tombe degli avi miei"— con ser buenos y por momentos excelentes no alcanzan igual altura y hay algo en estas interpretaciones que denota un ligero alejamiento de la pureza estilística del melodrama italiano, incluida la pronunciación no siempre perfecta.

En resumen, nos hallamos ante un álbum muy recomendable para todos los aficionados. Dos son las razones: **Le Roi d'Ys** y Alain Vanzo.



**LOEWE: 2 Ciclos de baladas.** Roland Hermann, barítono. Geoffrey Parsons, piano.

Marca: Claves. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-8106  
Grabación: ADD  
Duración: 48' 30"  
Serie: normal

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



Carl Loewe figura en la historia del lied como el máximo representante de la gran balada romántica. Títulos como **Erlkönig**, **Herr Oluf**, **Heinrich der Vogler**, **Odins Meeresritt** o **Archibald Douglas** han logrado, gracias a su capacidad expresiva, su elemento teatral y su vigor dramático, mantener el nombre de Loewe mucho más vivo de lo que hubiera conseguido el resto de su producción, hoy prácticamente olvidada. En este interesante compacto encontramos ocho baladas reunidas en dos ciclos, lo que nos permite observar el pensamiento cíclico de su autor, que contempla una historia de principio a fin, y mantiene así la tradición de la narración popular oral (el propio Loewe gustaba de interpretar él mismo sus obras, acompañándose además al piano). Las figuras que escoge para ello tienen su propia repercusión ante el público. **Kaiser Karl V**, titulada **Cuatro baladas históricas Op. 99**, nos presenta a Carlos V en su nacimiento en Gante, en Wittenberg y en Yuste, primero como peregrino y después en su sepulcro, con poemas de Anastasius Grün (canciones primera y cuarta), Christoph Hohlfeld y August von Platen. **Gregor auf dem Stein**, **Leyenda en cinco partes Op. 38**, escrita por Franz Kugler, data de 1834, y tiene como protagonista (como nuestro Patrañuelo) a un legendario papa que debió vivir en el siglo XX, hijo de padres incestuosos, un tema que ha alimentado a toda la literatura.



El barítono Roland Hermann, de potente voz y rotundos acentos, no posee la sutileza de otros cantantes de su cuerda (no es necesario que recordemos a Fischer-Dieskau) ni un fraseo excesivamente cuidado, pero sabe captar esa declamación un tanto exterior de las baladas de Loewe, otorgándoles el necesario relieve casi escénico. Ha encontrado en Geoffrey Parsons un acompañante de lujo, que cuida al máximo la muy importante parte pianística de estas obras y la toca con enorme variedad de matices, hasta prácticamente erigirse en primer plano por su extraordinaria calidad musical. La grabación posee la calidad a que nos tiene acostumbrados la firma suiza, pero el no ser aún

digital de origen se trasluce en una reproducción un tanto mate. En cualquier caso, un disco muy interesante para todos los aficionados al lied romántico.



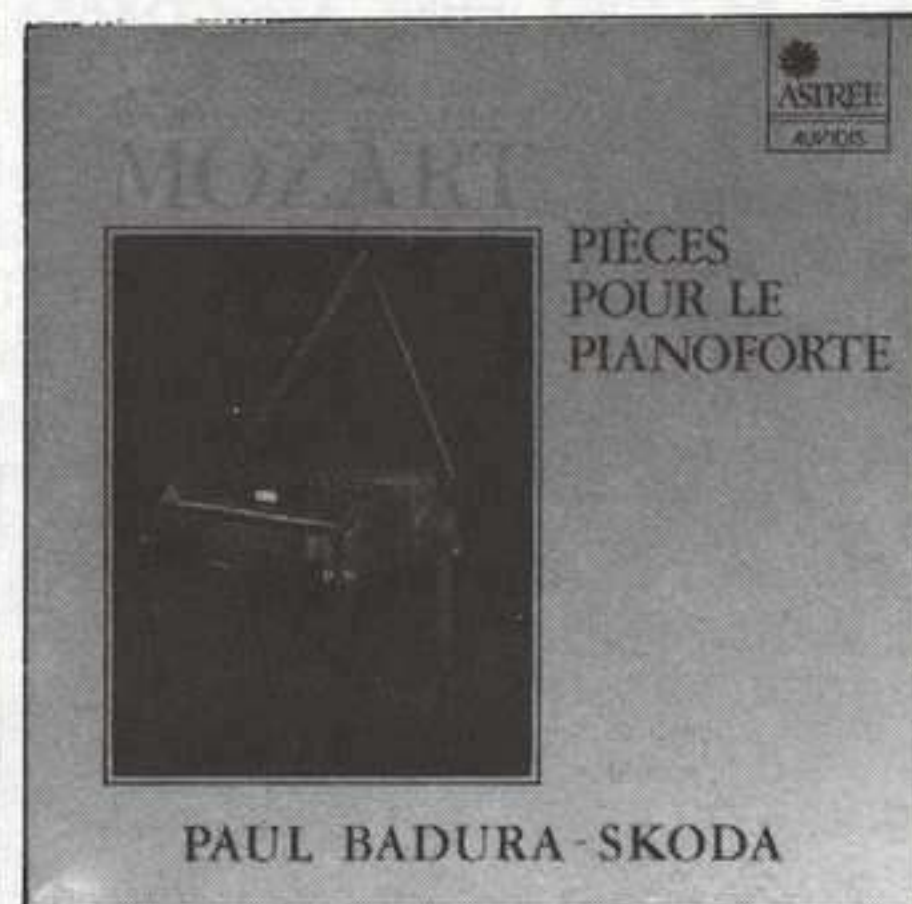
**MOZART: Fantasía y fuga en Do mayor, K 394; Marcha fúnebre, K 453a; Adagio en Si menor, K 540; Minueto en Re mayor, K 355; Giga en Sol menor, K 574; Fantasía en Re menor, K 397; Rondó en La menor, K 511; Variaciones sobre "Ah, vous dirai-je, Maman", K 265.** Paul Badura-Skoda, pianoforte Johann Schantz (Viena ca.1790).

Marca: Astrée Auvidis. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: E 7710  
Grabación: AAD  
Duración: 54' 20"  
Serie: normal

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



La presente grabación se inscribe dentro de un ciclo que Paul Badura-Skoda ha dedicado a la obra pianística de Mozart. Tras varios volúmenes dedicados a las sonatas, el disco que aquí se comenta ofrece una selección de obras que pudiéramos llamar MENORES, como el protorrománico **Rondó en La menor** o las deliciosas **Variaciones sobre "Ah, vous dirai-je, Maman"**.



Si unas interpretaciones tan fantásticas en todos los sentidos, y deliciosamente heterodoxas, como las de Maria Joao Pires, saben poner de relieve cuanto de profético tiene la obra mozartiana, las versiones historicistas de Paul Badura-Skoda, austeras y rigurosas, más bien parecen resaltar lo que ésta debe a la tradición heredada de sus predecesores. Pero, en cualquier caso, toda lectura de Mozart es válida, si es seria, coherente y bien planteada, y, desde luego, la que hace Paul Badura-Skoda reúne todas estas virtudes en grado sumo.

Este disco, así como los restantes de la colección, ciertamente no es recomendable para el gran público, aunque lo es, y mucho, para el discófilo avanzado, como versión alternativa y complementaria a la de su pianista favorito.

**MOZART: Serenata K 239, "Serenata Notturna"; Serenata K 203; Marcha K 237.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner.

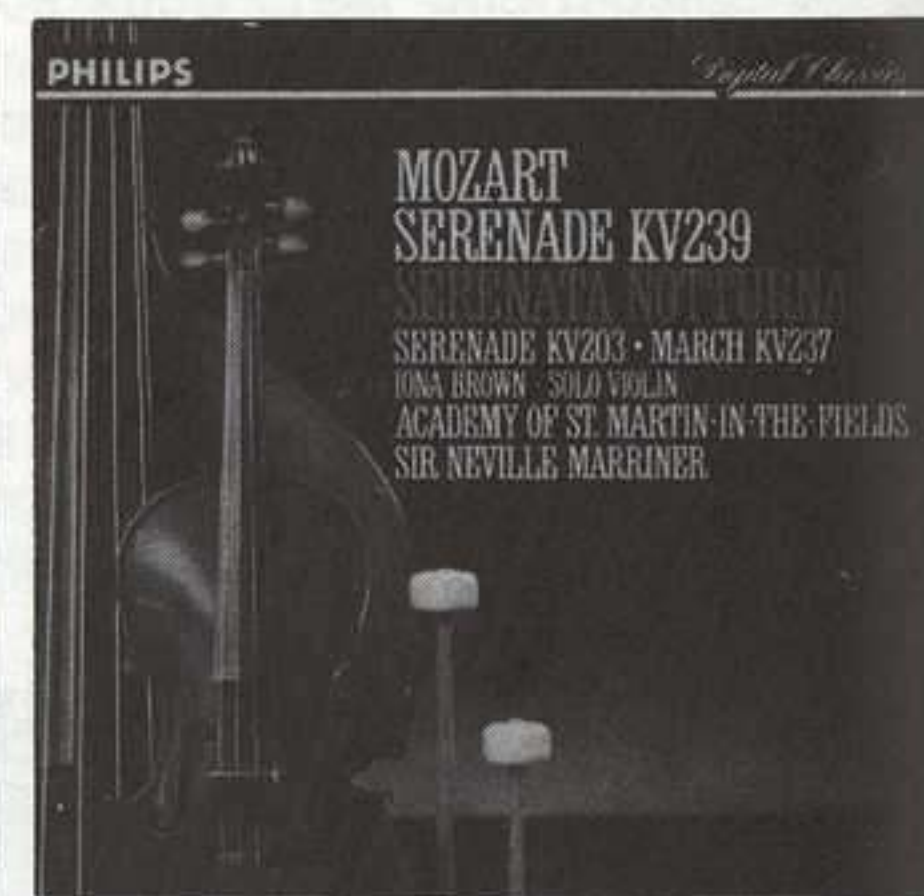
**MOZART: Divertimento K 131; Casación K 99.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner.

Marca: Philips. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 201-2 y 420 924-2  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 18" y 51' 17"  
Serie: normal

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



La Academy, su conjunto de cámara y Marriner están embarcados en la grabación de una importante integral: todas las **Serenatas**, **Divertimentos** y **Casaciones** (creo que también las **Marchas**) de Mozart. El Conjunto de Cámara (sin director) se está ocupando de las obras que requieren una agrupación pequeña, mientras que Marriner se encarga de las escritas para orquesta. Hasta la fecha, el primero ha grabado (o publicado) cuatro discos (**Divertimentos K 205 y K 247; K 334**, con la **Marcha K 445; K 113; 137 y K 138 y K 287**) y Marriner otros cuatro (**Serenata K 361, "Gran Partita"; K 250, "Haffner"; K 320, "Postillón"**, y el que ahora se comenta, sin contar otro con **Marchas**).



Juan Ignacio de la Peña, en el número 570 de RITMO (septiembre de 1986) firmó un espléndido ensayo discográfico en el que se refirió a las primeras grabaciones de Marriner. Repetir lo que allí se dijo sería suficiente; procuraré matizar, sin embargo, fundamentalmente para el lector nuevo. El Mozart de Marriner tiene unas características muy concretas, y que, por ello mismo, alcanza mayor interés cuando se trata del en esencia más elegante y refinado; no del más profundo y sustancial, es decir, del último Mozart. Así agradan más, por ejemplo, sus versiones de las Sinfonías de juventud que las de las obras de madurez; tienen más interés sus interpretaciones de los **Divertimentos**, **Serenatas**, etc. de mayor ligereza (aunque de vez en cuando Marriner se desmarca; ahí está el caso de la **Serenata Haffner**, una versión absolutamente extraordinaria), y no tanto en casos

para la buena musica...

RÖNISCH

buenos instrumentos.

vealos en :

- |                 |                       |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY           | - ALCOY MUSIC         |
| ALMENDRALEJO    | - MUSIEXTRESA         |
| BARCELONA       | - IBER MUSICAL        |
| HUESCA          | - JOSE PARDO          |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO      |
| LA CORUÑA       | - BAMBUCO             |
| MADRID          | - GARRIDO BAILEN      |
| MADRID          | - RINCON MUSICAL      |
| PAMPLONA        | - ARILLA              |
| PONTEVEDRA      | - ALBA SOLO MUSICA    |
| SABADELL        | - EUFONIA             |
| VALENCIA        | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO            | - MUSICAL VILLANUEVA  |
| ZARAGOZA        | - SERRALLONGA         |



Demusa

*Pianos alemanes*

importados por:

**centromúsica/s.a.**  
VALENCIA

## Crítica discográfica

como las **Serenatas "Postillón"** o **"Gran Partita"**. Pero en fin, sea esto dicho sin ánimo de sugerir reparos serios a su Mozart; es uno de los posibles, y muy válido.



Los dos discos reseñados más arriba son excelentes, magníficas interpretaciones (en la línea antedicha) de sendas obras no especialmente conflictivas. Marriner, que está en su elemento, dicta aquí su personal lección particular sobre fraseo, sonido, etcétera. La verdad es que a esta música no se le puede pedir más. Un disco muy recomendable.



**MOZART: Serenatas núms. 6, K 239, "Notturna" y 9, K 320 "Postillón"**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Sir Colin Davis.

Marca: Novalis. Importador: Martana  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 150013-2  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 8"  
Serie: normal

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



Es asombroso que una compañía suiza, pequeña y casi desconocida, pueda realizar un disco tan sensacional, contratando a una Orquesta de gran reputación y calidad aún superior, y a un director célebre y también superior a su fama, para un repertorio ideal para ellos (¡a esto se llama inteligencia!) y logrando una grabación cuya perfección resulta difícil de alcanzar incluso para las multinacionales más poderosas. Como ejemplo casi opuesto, se me viene a la cabeza la serie de todas las **Sinfonías** de Mozart que la omnipotente Deutsche Grammophon encarga a la en principio inmejorable Orquesta Filarmónica de Viena y a un director llamado James Levine, que está demostrando paso a paso ser un desastroso mozartiano (sin estilo, cursi y empalagoso) y que logra además la **HAZAÑA** de que tal Orquesta toque a veces francamente mal. Sin más comentarios.

Pues yendo a lo nuestro, este disco (y no es el único) basta para situar a Colin Davis entre los mejores mozartianos de las

últimas décadas y creo que uno de los dos más grandes de hoy día (el otro es, para mí, Daniel Barenboim). Del mismo modo que su reciente grabación (Philips) de las **Sinfonías "El Oso" y "La Gallina"** (y tampoco son las únicas) de Haydn basta para tenerle como el mejor haydniano vivo. Estas **Serenatas "Notturna" y "Postillón"** por Davis son un ejemplo perfecto de conocimiento estilístico, de acierto interpretativo (lo mismo en el "spirito" del "Allegro" del comienzo de la **K 320** que en la expresividad entrañable de su "Andantino", o cualquier otro ejemplo que se tome).



La Orquesta múnica está tan maravillosa que podrá haberla igual, pero dudo seriamente que mejor para esta música y al frente de este maestro. Ni siquiera las magníficas versiones de la **Serenata "Postillón"** por Marriner (Philips, con las **2 Marchas K 335**) o Böhm (DG "Galleria", con la **K 525**) o de la **"Notturna"** por I Musici (Philips, con los **Divertimentos K 136 a 138**) son tan asombrosas y EPATANTES como éstas. Créame, no debe perderselo.



**MOZART: Sinfonías núms. 25, 26 y 27.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine.

**MOZART: Sinfonías núms. 30, 31 y 32.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine.

**MOZART: Sinfonías núms. 29 y 34.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: LP  
Referencia: 419 234-1, 419 146-1 y 419 189-1  
Grabación: digital  
Duración: 53' 59", 45' 15" y 49' 19"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (Núms. 25, 34)  
★★★★ (Núms. 27, 29, 30, 32)  
★★★ (Núms. 26, 31)  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **X. C.-D.**



Estos discos acogen ocho de las Sinfonías de Mozart del período que podemos considerar intermedio en la carrera del compositor. Las obras correspondientes al lapso que media

entre 1773 y 1780 confirman que Mozart ha asimilado todo lo que ha conocido en sus viajes fuera de Salzburgo y empieza a prescindir de cuanto no le interesa, acrisolando su peculiar y definitivo estilo. Estas Sinfonías permiten admirar la conversión de un talento en un auténtico genio. Presentan una estructura diversa que depende del gusto de los públicos para los que fueron escritas. También su orquestación varía según las posibilidades de los conjuntos que las estrenaron. Pero, a pesar de estas servidumbres, su música es inspirada y espontánea y, en su contexto, renovadora. Merecen una escucha atenta y estudiosa: además de interesantes, todas ellas son hermosísimas.

En cuanto a Levine, se nota a la legua que ha dirigido ópera centenares de veces en su feudo del Metropolitan neoyorkino. Tiene un verdadero don para la teatralidad y consigue extraer de la música de Mozart una serie de elementos dramáticos que pasan inadvertidos en las versiones más estrictamente vienesas. Su labor en algunas Sinfonías es extraordinaria, pero incluso en las menos logradas se pueden hallar motivos de elogio porque su interpretación es siempre digna y personalísima.

Los resultados no están todos a la misma altura. Levine es un director rápido y es precisamente por la vía de la velocidad por donde aparece en algunas ocasiones —pocas— algún embrollo o brusquedad. Pero la mayor parte del tiempo sabe contener su impulsividad y ofrecer una lectura ligera y vitalista. Tan sólo en los compases finales de algunos movimientos se quiebra el seguro control formal, porque lo escrito por el compositor no tolera una interpretación tan premiosa.

A sus órdenes, la Filarmónica de Viena suena perfectamente cohesionada. Es admirable su capacidad para variar su sonoridad, desde la compacta dureza de los movimientos rápidos a la esponjosa suavidad de los Andantes.

La toma sonora sería excelente si no fuera porque reproduce los metales como si estuvieran incluidos en la sección de cuerdas en algunos momentos. Pero la calidad del sonido de los vieneses, aquí menos suntuoso y más ágil o nervioso, está perfectamente preservada.

La magnífica **Sinfonía núm. 25** es una obra de gran envergadura, con mucho juego de contrastes y mucha reelaboración temática. La tragicidad de su modo menor le va como anillo al dedo a Levine, cuya interpretación resulta bien planificada, expresiva y aireada. Aligera las texturas más densas y potencia los acentos dramáticos. Levine está en su terreno y hace recordar el **Don Giovanni**. Lo mejor es el Andante, aquilatado y nobilísimamente fraseado.

Las **Sinfonías núms. 26 y 27** son obras más circunstanciales. La primera es muy breve y en

ella Levine se muestra desorientado, sin captar su espíritu en cierta forma indolente. En cuanto a la segunda, la interpreta con demasiado apremio en el primer movimiento: la articulación queda engullida por el torbellino sonoro. Por el contrario, las cosas van muy bien en el "Andantino grazioso", sutil y atmosférico, y en el "Presto", interpretado con gran justeza.

La **Sinfonía núm. 30** está tocada con incisividad y algunos instantes de alta temperatura dramática. Los efectos de eco del tercer movimiento están bien resueltos. El "Presto" final nos llega agitado, casi furioso, aunque, por contraste, sus acordes finales resultan poco conclusivos. La **Sinfonía núm. 31**, le queda muy extrovertida y vociferante, con un exceso de histrionismo que la hace parecer un poco vulgar. Pero esta impresión se mitiga en audiciones sucesivas. El "Andante" central está tocado con mucha elegancia y el "Presto" resulta veloz en exceso. La breve y rotunda **Sinfonía-Ouverture núm. 32** recibe una interpretación tensa y dramática, que resalta su carácter inequívoco de pieza para la escena.

La **núm. 29**, premonitoria de las grandes Sinfonías posteriores, está dirigida con primor y gran atención hacia los detalles. El "Allegro spiritoso" inicial y el "Presto" conclusivo resultan soberbios, pero los movimientos centrales adolecen de un cierto desmayo, como si les faltara tersura.

Por último, la **Sinfonía núm. 34**, cuya estructura variopinta, con juego de luces y sombras y las audacias de su "Allegro vivace" final inspiran a Levine una de sus mejores interpretaciones mozartianas. El director prescinde del Minueto K 409, que a veces se ejecuta interpolado dentro de esta Sinfonía.

Los tres discos me parecen recomendables, sobre todo el que contiene las **Sinfonías núms. 29 y 34**, interpretadas de forma hermosa y con muchas ideas.



**MOZART: Sinfonías núms. 38 y 39.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: James Levine.

Marca: Deutsche Grammophon  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423086-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 7' 7"  
Serie: normal

Interpretación: ★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **L. C. G.**

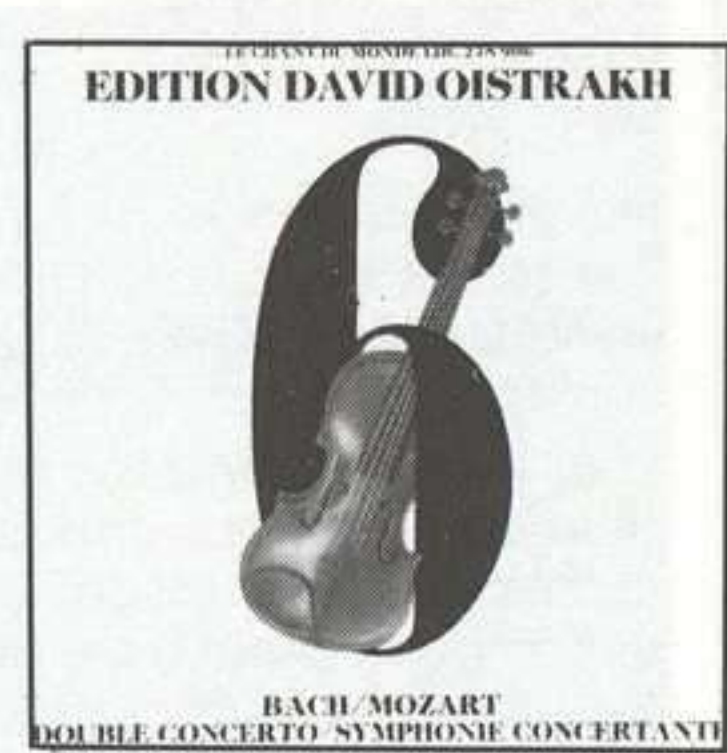
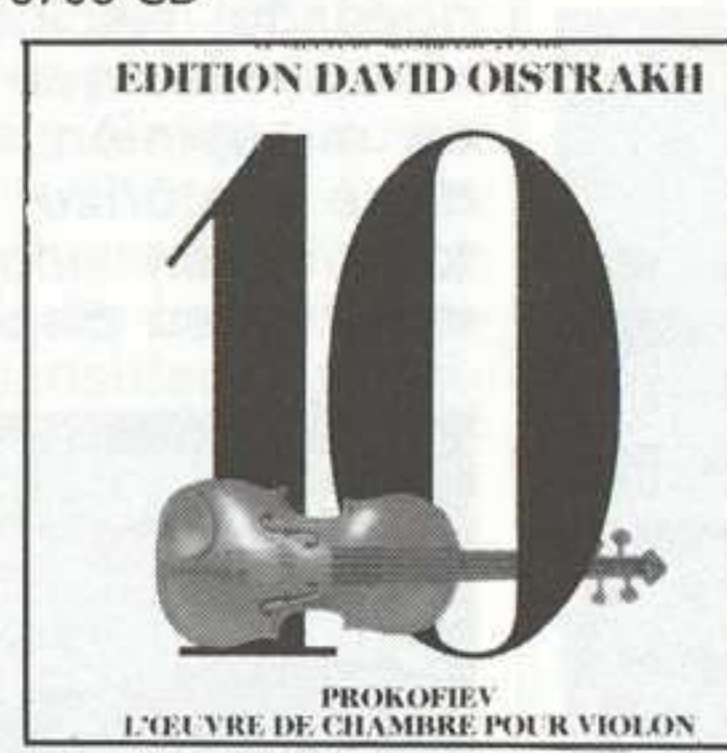
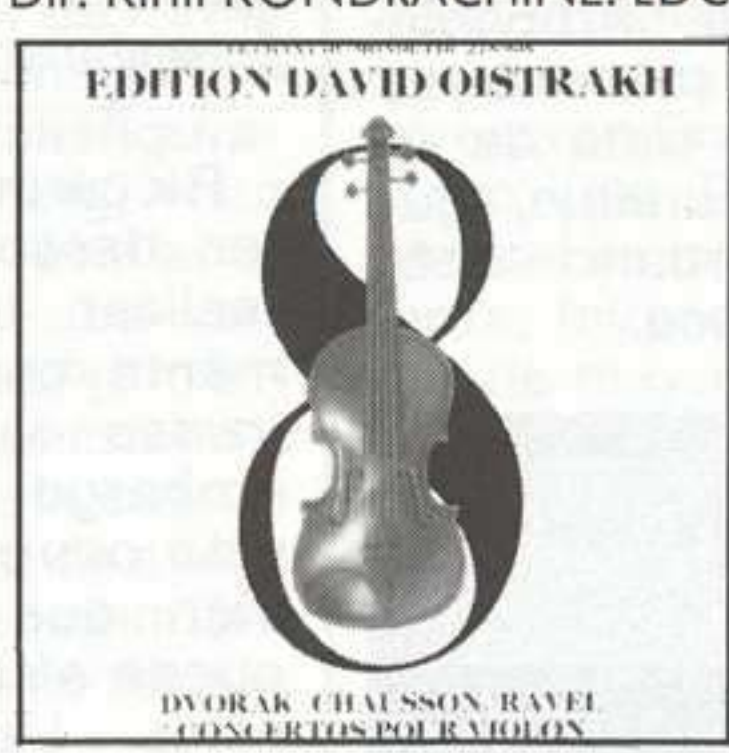


Bien indicativa de lo que ocurre en el interior de este disco es la, por otra parte, horrenda portada del mismo: un retrato de Wolfgang Amadeus Mozart mirando hacia la derecha siendo sujetado por un James Levine pensativo mirando hacia la izquierda. Está claro que sus mi-

**LE CHANT  
DU MONDE**

## EDITION DAVID OISTRAKH

DVORAK: Concierto para violín y orquesta en la mayor op. 53  
 CHAUSSON: Poema para violín y orquesta op. 25  
 RAVEL: Cíngara, rapsodia para violín y orquesta  
 P. OISTRAKH, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS  
 Dir. Kirill KONDRACHINE. LDC 278908 CD



BACH  
 Doble concierto BWV 1043  
 en re menor, para dos  
 violines y orquesta  
 MOZART  
 Sinfonía concertante K 364  
 en mi bemol mayor, para  
 violín, viola y orquesta  
 HAYDN  
 Dúo en si bemol mayor,  
 para dos violines  
 SPOHR  
 Dúo II en re mayor, para  
 dos violines  
 David e Igos OISTRAKH, violines  
 R. BARCHAI, viola  
 Orquesta de Cámara de Moscú  
 Dir. Rudolf BARCHAI  
 LDC 278906 CD

PROKOFIEV  
 Sonata para violín y piano n.º 1 op. 80. Melodías para violín y  
 piano op. 35 bis. Sonata para dos violines op. 65. David e Igor  
 OISTRAKH, violín. Lev OBORINE, Frida BAUER, piano.  
 LDC 278910 CD

RIMSKI-KORSAKOV  
 Trío para piano, violín y violoncelo en do menor RAVEL  
 Trío para piano, violín y violoncelo en la menor  
 D. OISTRAKH, violín S. KNUCHEVITSKI, violoncelo  
 L. OBORINE, piano LDC 278907 CD

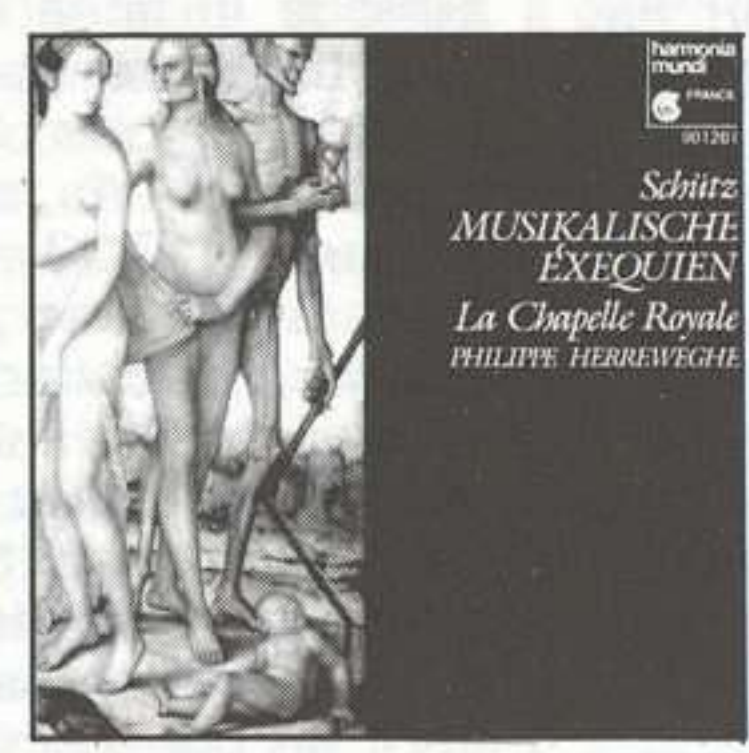
MOZART  
 Sonata para violín y piano en re mayor K 306  
 Sonata para violín y piano en si bemol mayor K 454  
 Sonata para violín y piano en mi bemol mayor K 481  
 D. Oistrakh, violín. Paul Badura-Skoda, piano  
 LDC 278909 CD



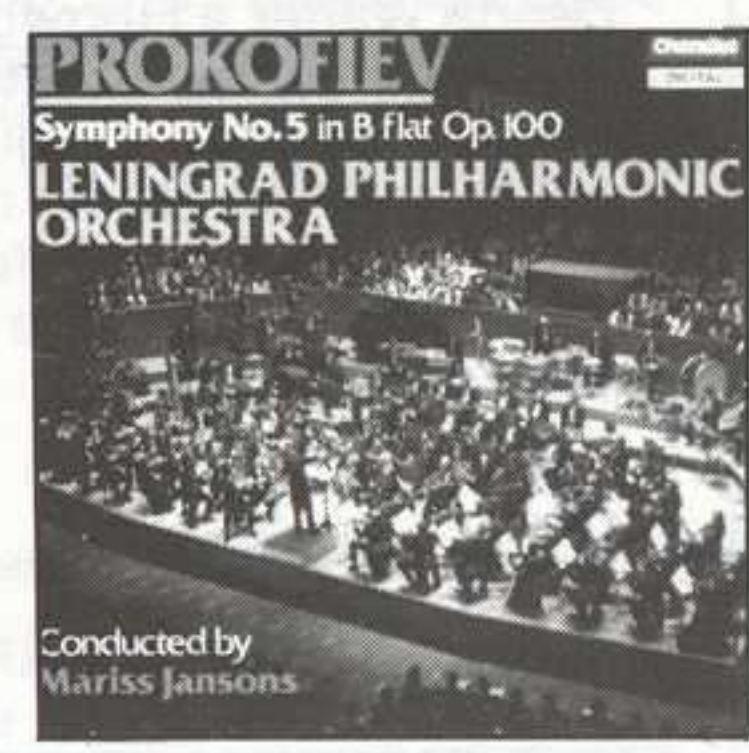
## HARMONIA MUNDI IBERICA GANADORA DE SEIS PREMIOS CD COMPACT 1988



CAMARA  
 Zemlinsky y Schoenber  
 Trío op. 3/Sinfonía de  
 Cámara op. 9  
 Adrojam, Brunner, Sitko-  
 vetzky, Geringas y Oppitz  
 TUDOR 717 DDD



VOCAL  
 Schütz  
 Exequias Musicales  
 La Chapelle Royale  
 Harmonia Mundi HMC  
 901261 DDD



SINFONICA  
 Prokofiev  
 Sinfonía n.º 5  
 Sinfónica de Leningrado  
 Chandos CHAN 8576 DDD



RECITAL  
 Thea King  
 Obras de Lutoslawski,  
 Seiber y Blake  
 Hyperion CDA 66215 DDD



HISTORICA  
 David Oistrakh  
 Conciertos para violín n.º 1 y  
 n.º 2 de Shostakovitch  
 Le Chant du Monde LDC  
 278882 AAd

JAZZ  
 Dave Liebman  
 Homage to John Coltraine  
 OWL LC 046 DDD



## Crítica discográfica

radas jamás se encontrarán, y es que a tenor de lo que aquí se escucha el director norteamericano, cada día más incomprensiblemente de moda, nos obsequia con un Mozart, en una palabra, ridículo.

Entre sus méritos sólo cabe reseñar uno: hacer que la Filarmonía de Viena resulte irreconocible, perdiendo por una hora un estilo mozartiano que fluye con naturalidad de sus arcos y boquillas aun sin director sobre el podio. Lo que se oye es desvaído, blando, amén de insufriblemente afectado, con unos pianos dulcísimos y adornados de un vibrato innecesariamente amplio, y unos fortes raquíticos, pobres y de nula contundencia. La atención a todo lo que no sean violines primeros no existe, y, así, el fagot —único contrapunto de la flauta en los compases 91 ss. del último movimiento de la "Praga"— no se oye más que como un rumor lejano y casi imperceptible. Algo parecido ocurre con los diálogos, en los que la madera —una simple anécdota intrascendente en la versión de Levine, algo así como un figurante— lleva siempre todas las de perder (compases 46 ss. de idéntico movimiento). Todo es suave, etéreo, como un confortable colchón de plumas en el que los violines pasan el arco rozando la cuerda y los oboes tocan con una delicadeza que no empañe en ningún momento la paradisiaca atmósfera.



Para hablar del fraseo, me resulta difícil dar con calificativos publicables. Dejémoslo en que es zafio, vulgar, anodino, vacío. Para colmo, Levine se obstina en hacer todas y cada una de las repeticiones, alargando así la tortura y buscando quizá la autenticidad muy lejos de donde debiera buscarla, que hasta las cariátides de la Musikverein debieron removerse de sus pedestales al escuchar cómo maltrataba este chico que nada sabe de poesía al sublime Mozart: finales bruscos, siempre apresurados, respiraciones inexistentes, introducciones que no introducen salvo el desasosiego del oyente, "spiccato" milagrosamente confusos, articulación descuidada... En fin, recordando la versión de Böhm o la más cercana de Bernstein (ambos también para DG), las cariátides debieron de hacer bueno por un día el pesimista verso de nuestro Jorge Manrique.

La conclusión es clara. Si

quiere saber cómo no debe tocarse Mozart, compre este disco.



**MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41.** Chicago Symphony Orchestra. Director: James Levine.

Marca: RCA. Import.  
Soporte: LP  
Referencia: GL 84413  
Grabación: analógica  
Duración: 1 h. 11' 54"  
Serie: media

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



El popular director norteamericano lanza una nueva versión al mercado del disco, con el registro de la mil e tre lectura de las dobras enunciadas. Como seguramente no sabremos cómo, en realidad, se escribieron (así le diría un eximio compañero) o quizá no hemos prestado atención a todas las repeticiones que normalmente no se efectúan, pues qué mejor oportunidad ésta. Además, la Orquesta de Chicago, como-es-la-mejor, más pingüe la compra.

Creo que el único mérito reside en la orquesta, la cual, aparte de demostrar que no hay obra que se le resista, deleita, especialmente, con la limpieza y seguridad de la cuerda. Levine da sus toques y el resultado es una versión que quiere ser exquisita, delicada, bella en la sonoridad pero falta de vivacidad, sentimiento y pulso propio. El prensado es bueno y la toma de sonido opaca.

Desde Walter a Hogwood, hay un largo camino de interpretaciones para todos los gustos, y, aunque los extremos no sean buenos (me refiero al aforismo), en estos casos hay que ser fervoroso extremista.



**MOZART: Sonatas para piano K 281 y 310; Fantasia K 397; 6 Variaciones sobre "Salve tu, Domine", de "El Filósofo imaginario", de Paisiello.** Emil Gilels, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 413 997-2  
Grabación: ADD  
Duración: 58' 34"  
Serie: normal

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



Recordaba este disco, en su formato convencional, como algo bastante especial. Hacía mucho tiempo que no lo escuchaba, pero conservaba en la memoria la impresión que me causó en su día. Fue el que me descubrió el pianismo mozartiano, o si se quiere el primer disco

en el que encontré piezas para piano solo de Mozart interpretadas como, inconscientemente, esperaba debía hacerse. Había pocas versiones discográficas, desde luego, pero ninguna me parecía que hiciera justicia a lo que intuía en esa música. Después vinieron Arrau, Pires, Uchida, Barenboim, otra vez Haebler... Ahora, al volverlo a escuchar, y teniendo presente lo que los mencionados anteriormente han aportado a la interpretación del piano mozartiano, he quedado fascinado. Probablemente, más que la primera vez: en mi opinión, se trata de un disco histórico, increíble, que todo buen mozartiano debe tener en su discoteca.



La alternativa Gilels para Mozart es una de las posibles válidas, pero no sé si decir la más musical, la más pura. Porque está igualmente alejada del empalagamiento de Haebler y del sicologismo tremendo de Barenboim, pareciéndose también poco a las opciones de Uchida y Pires —parecidas—, más elegante e incluso femeninas (perdónese la carga gráfica de la apreciación, pero es verdad), aunque la línea Uchida apunte una mayor concentración que la de Maria-Joao Pires, sonoramente más fina, más perlada. El Mozart de Gilels no es nada de esto. Su criterio pasa por plantear lo musical en Mozart desde una perspectiva aplastantemente sobria (tanto que a veces parece que esté tocando Bach), con una fidelidad a la letra auténticamente espartana, una enorme rigurosidad estilística y analítica casi microscópica, etc. Sin embargo, los resultados expresivos nunca pierden el calor, la emoción. Y es que, como demuestra Gilels, todo ello no entra en colisión con una acentuación intencionada y fraseo generoso: lo rigurosamente musical puede perfectamente convivir con esa cosa llamada expresividad, algo que cada día es más difícil de encontrar en los músicos que empiezan carrera.

La grabación, una toma en vivo de un recital celebrado en el Mozarteum de Salzburgo en 1970, no es, lógicamente, modélica, aunque ha ganado bastante al pasarla a cedé. Pero lo suficientemente correcta para no empañar lo más mínimo la recomendación. Insisto, un disco histórico.



**MAHLER: Sinfonía núm. 10** (Versión ejecutable de Deryck Cooke). **SCHOENBERG: Noche transfigurada.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Riccardo Chailly.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421182-2, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 49' 36"  
Serie: normal

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



Riccardo Chailly es un director desconcertante. Capaz de realizar interpretaciones realmente mediocres de los más diversos autores, a veces, sin embargo, acierta. Y cuando esto ocurre, como en la grabación que vamos a comentar, puede alcanzar cotas excepcionales. La interpretación que inesperadamente nos ofrece de una obra tan difícil como la **Décima Sinfonía** de Mahler, en la versión ejecutable de Deryck Cooke, es, por tomar un punto de referencia conocido, infinita-



mente superior a la que Simon Rattle grabara en 1980 para EMI. Ciertamente que el entonces jovencísimo director británico carecía de madurez artística suficiente para enfrentarse a empresa tan compleja; realmente, hizo lo que pudo, aunque en algunos movimientos (especialmente el segundo y el cuarto) se limitara a una lectura escasamente inteligible de los pentagramas reconstruidos por Cooke. Lo de Chailly, en cambio, es otra cosa. Para empezar, la orquesta de que dispone el italiano, la RSO de Berlín, es mucho mejor que la Sinfónica de Bournemouth, y ello se nota desde los primeros compases. Pero lo más importante es que Chailly nos da una verdadera versión de la obra, en la que, por fin, se nos descubre qué clase de música maravillosa dejó Mahler abocetada. Chailly se muestra aquí como un artista maduro, capaz de interpretar tanto lo escrito como —valga la expresión— lo no escrito. Gracias a ello, los movimientos centrales, sobre todo los dos "Scherzi", ganan entidad morfológica e intención burlesca, precisamente, lo que les faltaba en la citada lectura de Rattle. Numerosos detalles acreditan la calidad de esta interpretación: la correctísima construcción del primer movimiento, con un clímax espeluznante y una emocionante

coda; el hermoso trío del primer "Scherzo", a "tempo" de "länder"; el siniestro final del segundo "Scherzo", donde Mahler puso un curioso dúo de timbal y bombo; y todo el inmensamente bello "Finale", cuya postrera frase de los violines se nos presenta de forma sobrecogedora. Debe destacarse en toda la versión la notable identificación de Chailly con el idioma específico de Mahler, lo que realmente se echaba en falta en el caso de Rattle.

Completa el álbum, y de forma muy apropiada, una magnífica versión de la **Noche transfigurada** de Arnold Schönberg, vista desde un ángulo muy similar al de Karajan; es decir, una versión acusadamente post-romántica, con acentos wagnerianos. Soberbia actuación de la cuerda berlina, que es capaz de aunar momentos de gran recogimiento con otros de turbulenta expansión sonora.

El sonido en ambos casos es de primerísima calidad, lo que coadyuva a la recomendabilidad del producto.



**PUCCINI: Madama Butterfly.** Yasuko Hayashi, Peter Dvorsky, Giorgio Zancanaro. Escenografía: Ichiro Takada. Orquesta y Coro Teatro Scala de Milán. Director: Lorin Maazel.

Marca: National Video Corporation. Importador: Visual. Soporte: vídeo. Referencia: P 105. Grabación: VHS. Duración: 2 h. 20'. Serie: normal.

Interpretación: ★★★  
Sonido e imagen: ★★★★★  
Comentarista: **A. V.**

Si se ha definido la ópera como espectáculo total, al conjugarse música, canto y teatro, es lógico que vaya incidiendo en el mundo del vídeo, pero mientras en el disco interviene solamente el aspecto musical, en el vídeo se complementa con el aspecto escénico, que día a día va adquiriendo una mayor importancia en el mundo de la ópera. Personalmente no estoy en contra de esa evolución, siempre y cuando no se olvide que el fin es la música y el canto, y que el medio que contribuye a una mejor expresión es el aspecto teatral.

La versión que comentamos procede de La Scala de Milán, realizada en el año 1986, y nos presenta una visión oriental del drama, basada en una escenografía de Ichiro Takada, que no dudamos en calificar de muy bella plásticamente, atenta a los mínimos detalles y con un gran aprovechamiento de las luces, complementada con un vestuario hermoso y adecuado de Hanae Mori, que consiguen enmarcar el drama de Butterfly.

En el aspecto vocal la interpretación se mantiene en unos

límites de corrección. Yasuko Hayashi, a la que ya conocíamos en este rol por haberlo cantado en el Liceo, ha evolucionado en el personaje y su voz ha adquirido mayor densidad, con una correcta línea de canto, pero limitada en el aspecto expresivo. A su lado, Dvorsky muestra la importante y bella voz que oímos el pasado año y sus mismas características, una cierta rigidez en los momentos más líricos y una mayor brillantez en los momentos apasionados y dramáticos. Discreto Giorgio Zancanaro en el Cónsul e interesante Ernesto Gavazzi como Goro. La Dirección de Lorin Maazel es excesivamente lírica y lenta, faltándole en los momentos de mayor densidad dramática, y mayor relieve en los momentos más sutiles.



**SCHOENBERG: Pelleas y Melisande. BERG: 3 Piezas de la Suite Lírica.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto. Referencia: 423 132-2. Grabación: ADD. Duración: 1 h. 1'. Serie: normal.

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

Todavía no hace un par de años (septiembre de 1986), comenté esta versión del "Pelleas", cuando Deutsche Grammophon la importó a España, en la serie Collector's. Con buen criterio, se ha pasado ahora la grabación a formato de cedé (con un pequeño añadido, **3 Piezas de la Suite Lírica**, de Berg), ya que no hay en el mercado ninguna versión de esta obra que merezca la pena. ¿Cuándo hará lo mismo EMI con la más grande interpretación fonográfica habida hasta el momento, la de Barbirolli? Hasta que eso ocurra, y esperemos que sea pronto (la toma es muy buena; en CD se puede imaginar magnífica), la versión de Karajan sigue siendo la más recomendable.

Lo más resaltable de esta interpretación es la magna ejecución a que Karajan somete la partitura, ciertamente impresionante. Ahora bien, como concepción, a mi entender, no es la ideal. Sea, de toda maneras, entendido esto como apreciación personal. La cuestión es que Karajan, como suele ser su gusto al dirigir música post-romántica, pre-expresionista, o expresionista si se quiere, abusa en exceso del contraste dulce-amargo, de manera que lo lírico llega a resultar demasiado lírico y lo dramático un auténtico TORMENTÓN, aparato eléctrico incluido. Esta tendencia karajiana puede gustar (y de hecho está claro que gusta), sin embargo a mí me parece que, como

en este caso, puede conducir a un cierto eclecticismo estilístico (por decirlo de forma suave) al menos poco deseable en una música tan de una pieza, tan expresivamente taxativa y clara, como ésta. En fin, a lo mejor es cosa de gustos, pero si así fuera prefiero un Schoenberg sonado no tan redondo de mezzo-forte hacia abajo. De esta indicación dinámica hasta la acumulación de "efes", Karajan si se despaucha a gusto...



Parecido problema tiene la versión de las **3 Piezas de la Suite Lírica**, de Alban Berg, sólo que aquí es menos cuestión de dinámicas y más de la propia concepción expresiva. Karajan hace lo mismo, pero sus criterios funcionan peor, simplemente porque a esta música le queda poco de romántica. La realización, no obstante, vuelve a apabullar.

La grabación, obviamente, ha ganado considerablemente. Haría, en suma, una recomendación cautelosa del disco: si le es urgente contar con una buena versión del "Pelleas" —cosa que comprendería perfectamente— cómprelo; si es usted un aficionado paciente, espere a que EMI se decida a sacar en cedé la versión de Barbirolli.



**SMETANA: Mi País** (ciclo completo). Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik.

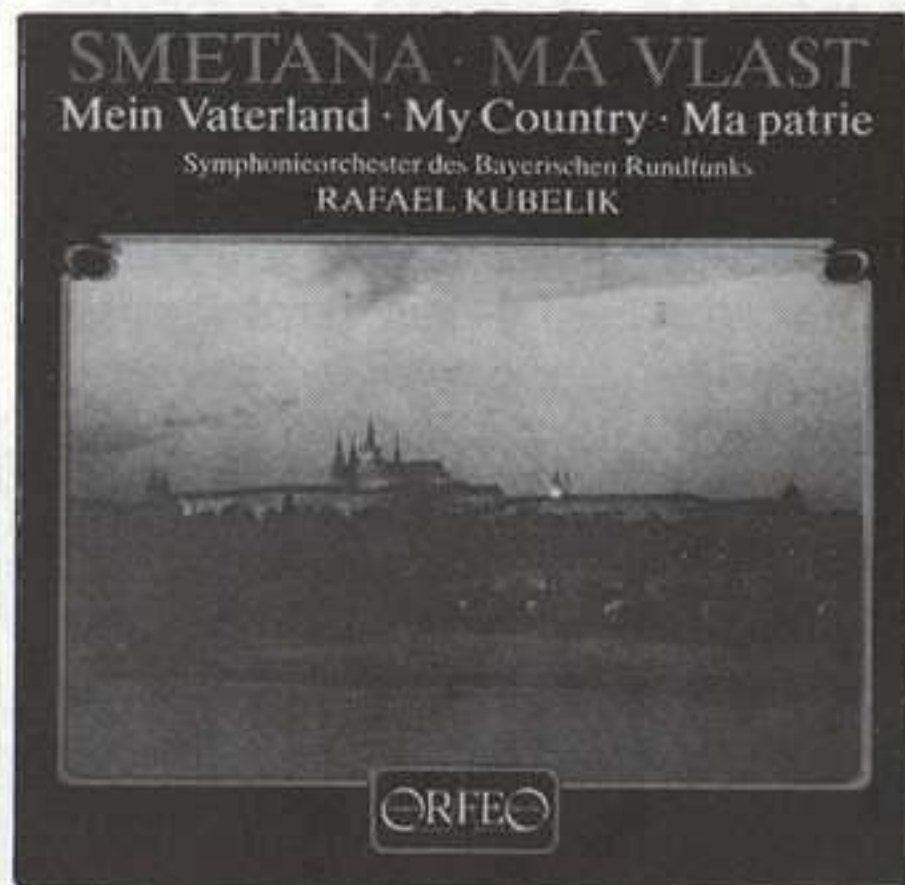
Marca: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi. Soporte: disco compacto. Referencia: C 115 842 H, 2 CDs. Grabación: DDD. Duración: 1 h. 17' 29". Serie: normal.

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

Este álbum, en formato de disco NEGRO, obtuvo el Premio RITMO, Los mejores Clásicos 1985, en el apartado de Música orquestal de los siglos XIX y XX. En el número 562 de la revista, primero del año 1986, apareció la reseña crítica correspondiente que, lógicamente, lo daba como principal opción discográfica. No voy a repetir lo que allí se dijo; simplemente añadiré que en cedé el sonido ha gana-

## Crítica discográfica

do en transparencia, presencia y claridad, como, por otro lado, era de esperar.



La recomendación, junto a la versión de Sawallisch (RCA), sigue por mi parte siendo la misma, pues desde entonces no se ha grabado un **Mi País** completo que merezca la pena.



**SPONTINI: Olympie.** J. Varady, S. Toczyska, F. Tagliavini. D. Fischer-Dieskau, G. Fortune. Coro de la Opera de Berlín. Coro y Orquesta de la Radio de Berlín. Director: Gerd Albrecht.

Compañía: Orfeo. Importador: Harmonia Mundi. Soporte: disco compacto. Referencia: C 137 862 H, 2 CDs. Grabación: DDD. Duración: 2 h. 2' 35". Serie: normal.

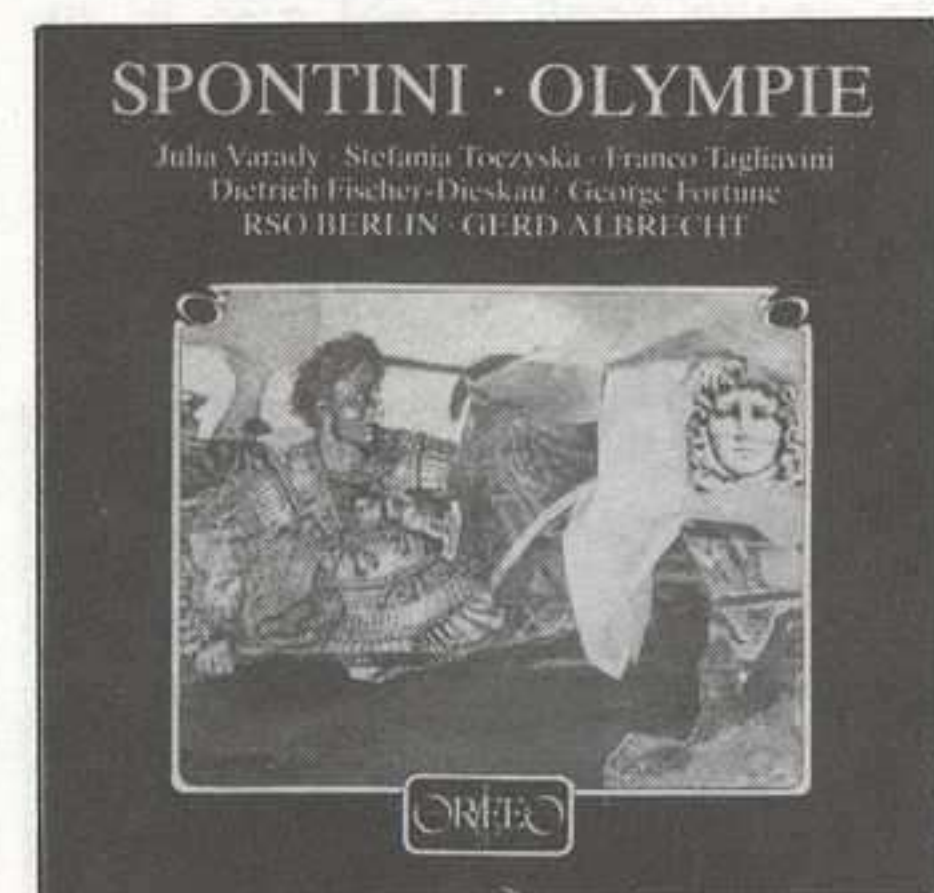
Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **C. R. S.**

A excepción de **La Vestale**, ópera que, de vez en cuando, aparece en algún teatro, las obras de Gasparo Spontini (1774-1851) están olvidadas. Es de agradecer, por tanto, que el sello Orfeo haya grabado esta **Olympie**, una tragedia lírica en tres actos estrenada en París, en francés, en 1819 y revisada tanto en el libreto como en la música en 1821, en alemán, con texto de E.T.A. Hoffmann, siendo dada a conocer en Berlín en 1821 con enorme éxito (78 representaciones). Una tercera versión se estrenó en París, de nuevo en francés, en 1826 y ésta es la que sigue la presente grabación, aunque con algunos cortes referidos fundamentalmente a las partes del ballet. **Olympie** está basada en la tragedia homónima de Voltaire, de 1763, que no está considerada entre sus piezas más importantes. La historia, bastante complicada, nos lleva a los tiempos de Alejandro de Macedonia y a las luchas entre Casandro y Antígono —un príncipe y un general— por la mano de Olimpia, hija de Alejandro, asesinado años atrás. Al final se descubre que ha sido el militar el asesino del gran rey y Olimpia y Casandro se casan con la intervención de Estatira, viuda de Alejandro que, bajo nombre supuesto, ha esperado

la venganza durante mucho tiempo.

**Olympie** es una ópera de muy buena factura, cuidada instrumentación, sentido dramático, interesante tratamiento vocal y un tono no exento de cierta grandeza. Las partes corales son importantes, así como los varios concertantes, y los protagonistas tienen oportunidad para su lucimiento tanto escénico como musical. En suma, una ópera que bien merece la pena conocerse y que debería programarse en los teatros —fue representada en La Scala en 1966— con cierta frecuencia en lugar de insistir tanto en algunos títulos seleccionados hasta la saciedad.

La interpretación, sin ser excepcional, alcanza un buen nivel medio. Excelente el amplio coro formado por dos agrupaciones berlinesas y buena actuación de la orquesta conducida por Gerd Albrecht, que lleva la obra con energía y buena línea general. Personalmente encuentro que, a veces, las texturas no son muy transparentes y no abundan las sutilezas, pero Albrecht es un maestro seguro que se encuentra a gusto en amplias obras corales, mantiene siempre el sentido dramático y acompaña atentamente a los cantantes.



Entre éstos, los mejor parados son las protagonistas. Julia Vassady hace una "Olympie" sensible y con un muy aceptable equilibrio entre lo lírico y lo dramático; tal vez una voz de timbre más puro, menos acerado, hubiese estado más acorde con el personaje, pero la soprano rumana compone una princesa creíble en su desamparo y da la adecuada réplica a la mezzo polaca Stefania Toczyska, que hace una reina plena de autoridad y de carga dramática; la voz es poderosa y aparece sin problemas en toda la tesitura, aunque el leve pero persistente trémolo le resta calidad. El tenor Franco Tagliavini canta también con buena línea y tiene una voz lírica de cierta anchura, pero un poco carente de "squillo", de esmalte. George Fortune es un bajo cantante de timbre agradable que hace un "Gran sacerdote" muy digno y sólo en las notas sostenidas su voz no resulta por completo firme. Dietrich Fischer-Dieskau es el MALO y la verdad es que aparece algo desdibujado, con la voz un tanto opaca y descolorida, pasada tiempo ha su mejor forma; es también el más ajeno al estilo. Su

intervención aquí no le reportará desde luego nueva gloria a su gran carrera.

La grabación se realizó en febrero de 1984. El sonido es bueno, aunque en los conjuntos resulta un poco amazacotado. El pequeño álbum con los dos compactos incluye el libreto en el original francés y su traducción al alemán y al inglés. Como es frecuente, la letra es pequeñísima e incómoda de leer. Pese a los defectos reseñados, el conjunto de estos discos es altamente recomendable, en primer lugar por la obra misma, que en muchos momentos preludia a Berlioz (el influjo sobre el maestro francés es evidente; léanse las **Memorias** de Berlioz, en las que éste manifiesta su gran admiración por Sportini). Quizá para los coleccionistas de **Bohemes** y **Traviatas** este título no resulte atractivo; pero para aquellos operófilos que deseen ampliar su conocimiento de la historia de la ópera, **Olympie** es una obra muy a tener en cuenta.



**R. STRAUSS: Metamorfosis; Sonatina núm. 1 para instrumentos de viento; "Desde el taller de un inválido".** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: André Previn.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 420 160-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 1' 34"  
Serie: normal

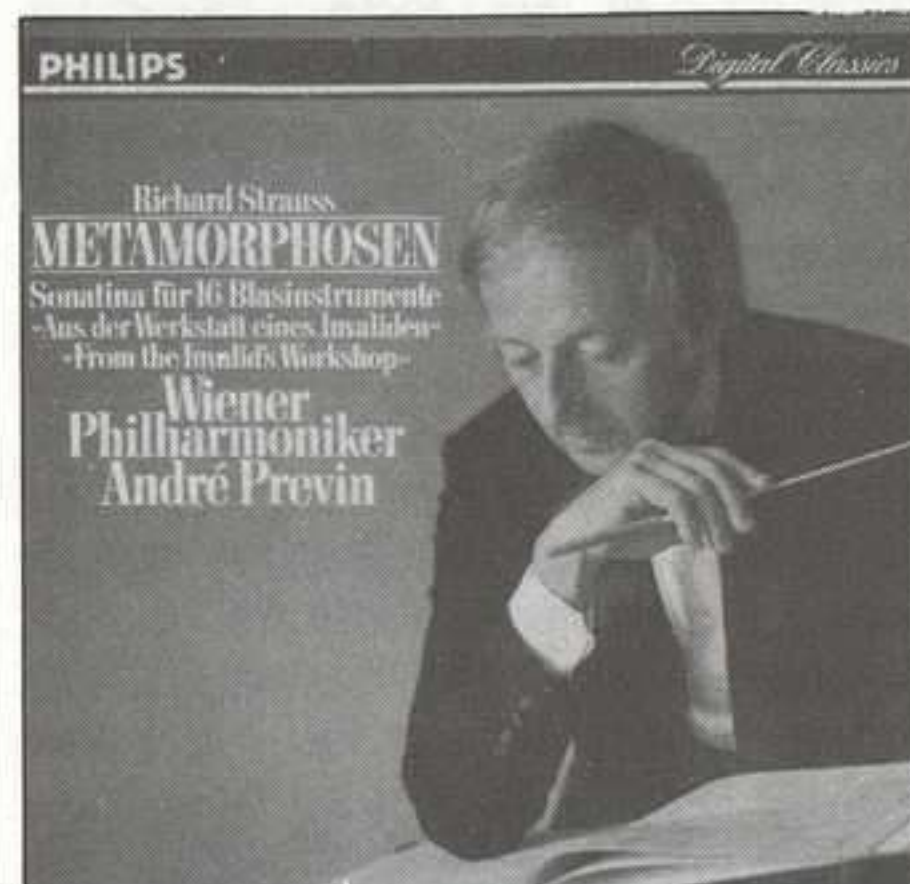
Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: **P. G. M.**



**Metamorfosis y Sonatina núm. 1 para 16 instrumentos de viento:** dos obras de despedida. La primera, para la despedida sería, reflexiva, un tanto repaso a una vida; la segunda, llena de gracia, bienhumorada, teñida de una melancólica elegancia, un adiós optimista. Es una combinación perfecta, que ofrece dos caras de un Ricardo Strauss, más músico que nunca, mirando hacia atrás con sapiencia y afebilidad, como un patriarca de largas y blancas barbas, pero también con estupor, impotencia e hilaridad. Música a secas, en todo caso, preciosa la **Sonatina**, me atrevería a decir que de la más grande escrita para una orquesta de cuerda, **Metamorfosis**. Se requiere, pues, un soberbio director, sobre todo en el segundo caso, y una no menos grandes orquesta. Igualmente, una buena dosis de inspiración, trabajo y conocimiento del espíritu de aquéllas para que las cosas salgan bien.

En este disco han salido extraordinariamente bien. No sé si decir que, en primer lugar, por la inenarrable intervención de las secciones de cuerda y viento de la Filarmónica de Viena. No lo sé. Quizá sería más justo empe-

zar nombrando a André Previn, lógicamente, director que con este disco se gana, a pulso, la condición de straussiano de primerísima línea. una vez más, Previn y la música del siglo XX, el perfecto matrimonio.



La versión de la **Sonatina** es una maravilla. Previn logra traducir con magnífico acierto la atmósfera sonora de la pieza, tan entrañable y serena como debe ser, pero con los suficientes guiños irónicos propios del Strauss más sutil y señorial. Toda la fantasía sonora que rezuma la partitura está conseguida de manera inefable, extraída de unos instrumentistas que se sienten espiritualmente muy cerca de la música, y técnicamente perfectos.

Pero si una interpretación tan ajustada al idioma, tan estupenda, supone un mérito a celebrar, más motivos hay para ello en el caso de **Metamorfosis**, en su espléndida versión, porque de esta obra no se han hecho demasiadas buenas en disco. Para mi gusto, sólo dos: Klemperer, la más grande, y la de Barbirolli, menos tremenda que la anterior pero muy hermosa. La de Previn estaría más en la línea de la del segundo, es decir, concebida como una suma de emociones de diversa especie, más que, caso de la de Klemperer, como una agria e inflexible denuncia, lanzada a la humanidad a modo de ultimátum. En la versión de Previn se mezcla el desgarrar con el cansancio espiritual; la contemplación de la belleza pura con la impotencia; la rebelión con el optimismo... En cierta medida, y como sucedía con la de Barbirolli, es más humana que la de Klemperer. La grabación es espléndida, de una presencia cálida, casi física. Un disco absolutamente indispensable.



**VERDI: Nabucco.** Renato Bruson, Ghena Dimitrova, Paata Burchuladze, Bruno Beccaria, Raquel Pierotti, Mario Luperi, Ernesto Gavazzi, Francesca Garbi. Escenografía: Mauro Carosi. Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director: Riccardo Muti.

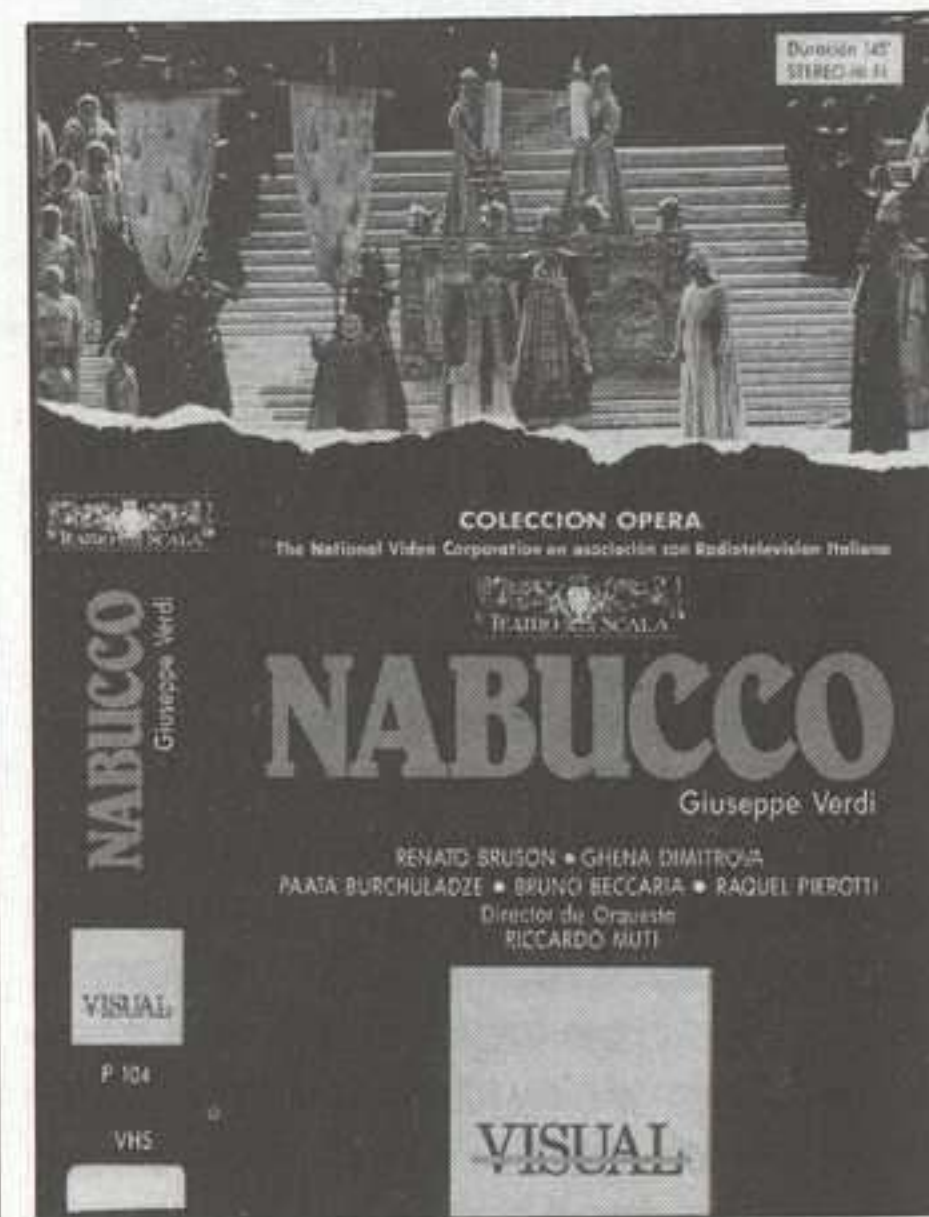
Marca: National Video Corporation.  
Importador: VISUAL  
Soporte: video  
Referencia: 27.241

Grabación: VHS  
Duración: 2 h. 25'  
Serie: normal

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



Esta grabación operística tomada en vídeo, distribuida en España por la firma Visual (véase número de marzo de RITMO, sección Agenda) tiene varios protagonistas destacados, pero probablemente en primer lugar la extraordinaria dirección orquestal de Riccardo Muti: es difícil imaginar una mejor y más adecuada concepción interpretativa para ésta y, en general, las óperas del primer (o segundo) Verdi. Muti lo tiene claro; no va ni de iconoclasta ni de fino; para él este Verdi es música sencilla, para ser escuchada con sencillez, sin recovecos intelectuales o dobleces dramáticas. Todo ha de surgir como un torrente, casi con descontrol, desde el melodismo más elemental hasta la tosquedad más rústica. Porque en ello está el gran atractivo de esta música, y porque para Muti es así, sin más, su **Nabucco** resulta arrebatadoramente sincero, implacablemente veraz. En mi opinión, es el suyo un Verdi —y no sólo el de primera época— a tomar como modelo (ahí están también, recuérdese, sus **Macbeth**, **Ballo**, **Traviata**, **Aida**...).



El equipo de cantantes está muy selectamente escogido. A la cabeza del mismo, dos especialistas en sus respectivos papeles: Renato Bruson ("Nabucco") y Ghena Dimitrova ("Abigail"). Ambos rayan a grandísima altura, llegando a veces a la auténtica exhibición, tanto vocal como escénica. Los dos comienzan un poco fríos (con algún perceptible problema de afinación), pero rápidamente toman la onda del personaje. Así, no se puede pedir más al "Ben io t'invenni o fatal scritto" (principio del segundo acto) de Dimitrova o "Chi mi toglie" de Bruson (al final del mismo), por citar un par de ejemplos representativos. Paata Burchuladze compone un "Zaccaria" muy centrado en lo vocal (ha mejorado mucho su línea de canto y apenas tiene esos problemas de afinación que últimamente le estaban sur-



# ferysa

## NOVEDADES

# CAPRICCIO

DIGITAL



10 148



10 095



10 135



10 134



10 113



10 108



10 104



10 103



10 099



10 098



DIGITAL RECORDING



C.D. 150.022-2



C.D. 150.023-2



C.D. 150.020-2



C.D. 150.007-2

**MARTANA MUSIC, S. A.**  
Sistemas musicales, discos y accesorios

C/. Pallars, 84-86, 5º 4.ª  
Teléfono (93) 309 46 25 - Télex 93446-ANNA-E  
Fax 300 92 08

08018 BARCELONA (SPAIN)

giendo con demasiada asiduidad) y de estupenda presencia escénica; la materia vocal es, por otro lado, un auténtico lujo para el papel. Bruno Beccaria y Raquel Pierotti, en sus respectivos "Ismaele" y "Fenena" son más que suficientes para estos menos comprometidos roles.

Hasta aquí lo positivo de la producción, que es mucho. Lo menos bueno, la puesta en escena y dirección de actores. Ostentosa, grandilocuente y un tanto de cartón piedra la primera, muy precaria la segunda. Es comprensible que con un libreto tan malo no se pueda hacer mucho, pero para eso, precisamente, están la imaginación y los recursos del regista. El vestuario, muy ANTIGUITO en su traza llena de esplendor y lujos, también hiere un poco la vista.

Por último, asunto presentación del producto. El vídeo viene acompañado por un libro (por cierto, de nuestro compañero Xosé Aviñoa) de la serie Introducción al Mundo de la Opera (Daimon), en el que se habla de todo en un espacio mínimo. Estupendo. Particularmente gracioso es el resumen argumental, en el que su autor se permite la ironía y el desparpajo. En la carátula no se consigna ni la fecha de grabación ni los nombres de los comprimarios (1977, Mario Luperi —"Sumo Sacerdote"—, Ernesto Gavazzi —"Abdallo"— y Francesca Garbi —"Anna"—). No sé si sucederá sólo en el ejemplar que he utilizado para este comentario, pero en buena parte de los actos tercero y cuarto la imagen pierde parte de su enfoque (se pierde y se recupera por momentos). No es éste un defecto determinante, mas tampoco agradable. Por otro lado, la toma sonora es muy aceptable. En términos generales, y dada la altísima calidad de la interpretación, un vídeo muy recomendable.



**VIVALDI: "L'Estro Armonico", Op. 3.** The English Concert. Director: Trevor Pinnock.

Marca: Archiv. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 432 094-2, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 40' 16"  
Serie: normal

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



He aquí un álbum que no merece sino elogios. The English Concert había grabado ya tres discos espléndidos dedicados a conciertos de Vivaldi (Archiv 400 045, 419 615 y 415 674) que hacían previsible la calidad extraordinaria de **L'Estro Armonico** ahora aparecido. Para empezar, la calidad técnica de esta orquesta es absolutamente deslumbrante: aun dentro del altísimo nivel de unas cuantas or-

questas de instrumentos barrocos (La Petite Bande, la Orquesta del siglo XVIII, The Academy of Ancient Music) la orquesta creada por Pinnock destaca por su brillantez y empaste, por su virtuosismo, por su ajuste y afinación siempre perfectos. Pocas, muy pocas orquestas de cámara de la actualidad, modernas o históricas, tocan con una perfección comparable. Por otro lado, The English Concert toca de una manera extraordinariamente natural. Expliquémonos: las orquestas holandesas han sido tachadas, no sin razón, de AFRANCESAR la técnica de los instrumentos de cuerda, incluso a la hora de tocar el repertorio italiano, en parte debido a la personalísima escuela creada por Sigiswald Kuijken; el Concentus Musicus de Viena se ha enfrentado a la música de Vivaldi con un italianismo histórico a ultranza que ha determinado que su registro del **Cimento** suene con gran fuerza pero con excesiva violencia y acritud. Las espléndidas versiones de The Academy of Ancient Music ado-



lecen tal vez de cierta falta de brillantez, de incisividad, especialmente en los registros en que actúa Monica Huggett como solista. Pues bien, The English Concert parece haber encontrado el punto justo: redondez, ductilidad, brillantez, incisividad y dulzura; una versión con las virtudes de los músicos, pero naturalmente sin ninguno de sus defectos. Pinnock no se ha esforzado en buscar variedad tímbrica a través de las diversas combinaciones de bajo continuo: todos están interpretados excelentemente por él mismo con clave, reforzado por cello y contrabajo: la variedad no estriba en los juegos tímbricos, sino en las ideas musicales, que en esta ocasión son tan ricas como precisas. Los cuatro violines solistas, con el excelente Simon Standage a la cabeza, realizan un trabajo impecable. En suma, un registro prodigioso, que seguramente supera el excelente de Christopher Hogwood, y que recrea un Vivaldi que además de estar lleno de vida, de brillantez o lirismo emocionado, está tocado en perfecto estilo. No cabe sino esperar que esta orquesta continúe grabando conciertos de Vivaldi, puesto que su aproximación es una de las más hermosas que conocemos.



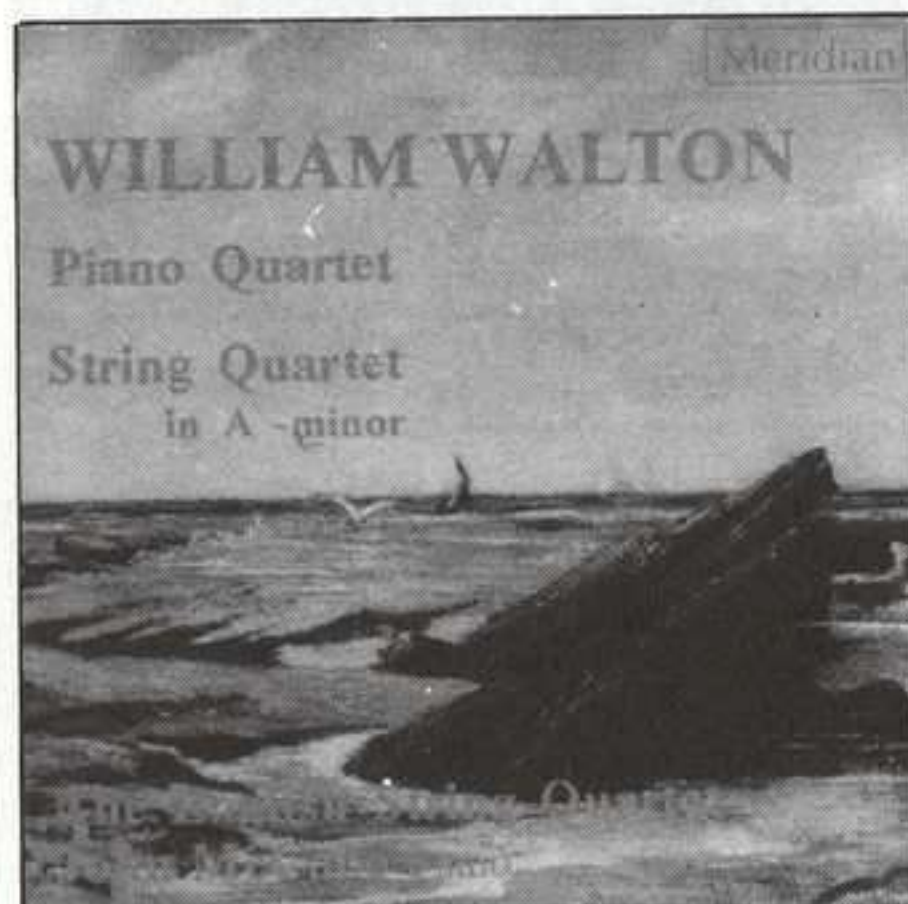
**WALTON: Cuarteto con piano. Cuarteto de cuerda en La menor.** John McCabe, piano. The English String Quartet.

Marca: Meridian. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDE 84139  
Grabación: DDD (?)  
Duración: 59' 21"  
Serie: normal

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



Por supuesto es exagerado afirmar (como se hace en las notas de carpeta de este disco) que William Walton ha sido *uno de los gigantes de la música del siglo XX*. Pero su amplia producción, que se extiende prácticamente a todos los dominios, la perfección formal y el ingenio de su inventiva le hacen acreedor a una mayor atención por parte del aficionado. Todo ello se pone de manifiesto en este magnífico registro, que recoge una obra de juventud (el **Cuarteto con piano**, de 1924), de fuerte aliento romántico aunque con dos interesantes influencias modernas (Ravel, de quien toma un motivo de las **Histoires naturelles** para el "Andante tranquilo" y Stravinsky, cuya **Petruchka** planea sobre el "Allegro molto") y una obra de madurez (de 1947), el **Cuarteto en La menor**, de intensa expresividad en el "Lento", con un atractivo "Scherzo" y un primer tiempo de extremada complejidad formal.



Las versiones del presente disco son cuidadas, en especial la del **Quinteto**, y sólo se echa en falta algo más de tensión emocional en el clímax del tercer movimiento del **Cuarteto**.

La toma de sonido es magnífica y por la fecha de edición supongo que es digital (DDD), extremo éste que censurablemente no se especifica en el disco ni en la carpeta.

## RECITALES

"ENCONTRE DE COMPOSITEURS III y IV" (1982 y 1983). Illa de Mallorca.

MARCA: Ajuntament de Palma. Institut d'Estudis Balears  
Soporte: disco LP  
Referencia: Stereo-A-10-1 y 2  
Grabación: analógica  
Duración: 1. 26' 56"  
Serie: normal

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



Se trata de una variopinta muestra de las creaciones presentadas en el Tercer y Cuarto ENCONTRE DE COMPOSITEURS celebrados en la ciudad de Palma en 1982 y 1983. Es una muestra tan diversa como la procedencia de los creadores que la componen. En este doble álbum hay de todo. En el primero de ellos están recogidas las grabaciones del III Encuentro y en él aparecen desde los melancólicos compases de una habanera del menorquín Llorens Galmes, pasando por las danzas y valeses escritos con un lenguaje algo menos tradicional de los austriacos Rüdener y Silvia Sommer, de corte romántico. De este primer LP destacamos, sin duda alguna, las dos obras del sumamente prolífico Benet Casablanca, **Poema de E. A. Poe** (1982) y **Dues Peces per a piano** (1978).

El segundo de los discos está compuesto por obras de dos catalanes, Antoni-Olaf Sabater y el veteranísimo Mestres Quadreny, y de un catalán de adopción, Eduardo Polonio. La obra de éste último, **De Fantasia Variaciones bajo Fianza Rabelais en un Trono**, realizada para piano y cinta, nos resulta especialmente atractiva.

En general, las obras aquí presentadas resultan muy fáciles de escuchar. El sonido, sin ser una maravilla, está bien conseguido, y la interpretación está a tono con la calidad de las partituras.

Realmente, no resulta una grabación de la que se pueda decir que sea recomendable en su conjunto, pero sí resulta digna de elogio la iniciativa del Ayuntamiento de Palma de Mallorca, que ha corrido a cargo de la edición, apoyando, asimismo, los esfuerzos de la gente ACA, que hizo posible la realización de los Encuentros de Compositores. Por otro lado siendo las posibilidades de grabación de música contemporánea española aún escasas, es muy de agradecer el tener acceso siquiera a una muestra de ella.



"FESTIVAL BARROCO". **MANFREDINI: Concerto grosso Op. 3/12 "de Navidad"**. **BACH: Concierto de Brandemburgo núm. 3.** **PACHELBEL: Canon y Giga.** **VIVALDI: Concierto para cuerda R 109.** **ALBINONI/GIAZZOTTO: Adagio en Sol menor.** **HAENDEL: Concerto grosso Op. 6/5.** **PURCELL: Pavana y Chacona en Sol menor.** Camerata de Berna. Violín y director: Thomas Furi.

NOVEDADES:

etnos



A. SCRIBIN: Estudios, Preludios



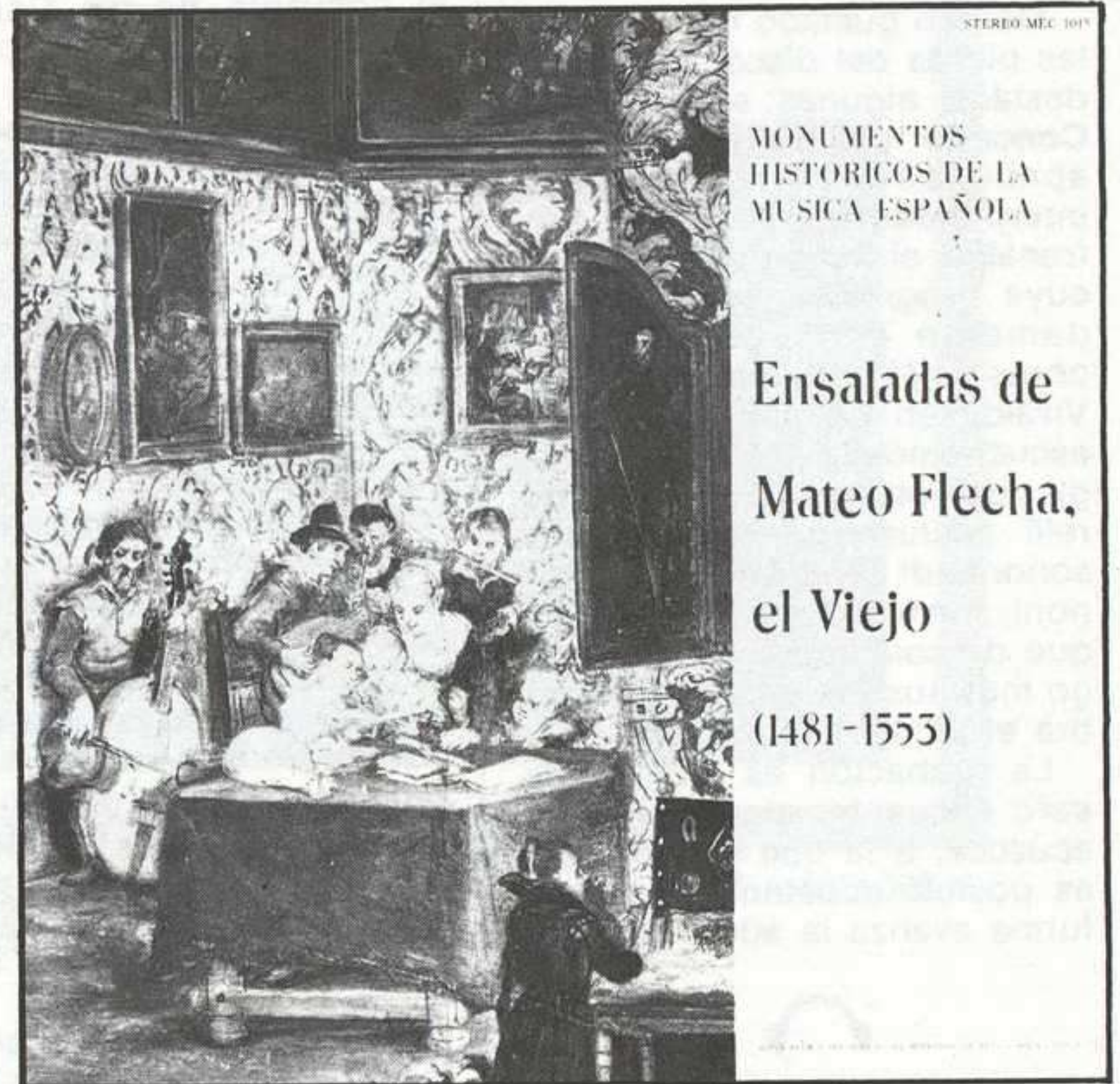
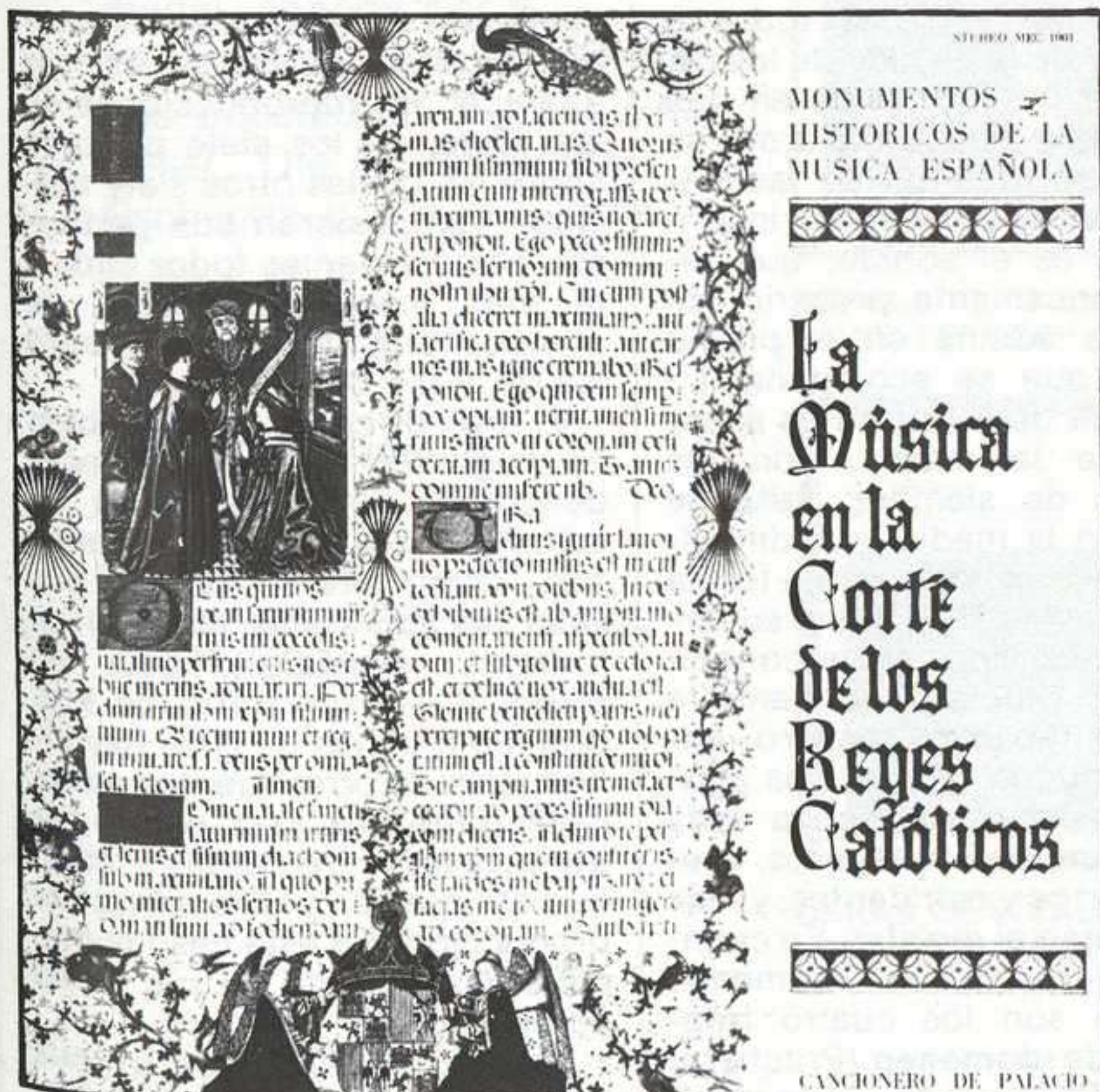
TONADILLAS ESCENICAS DEL XVIII

RE-EDICIONES:

- AGUILERA DE HEREDIA 02-A-XIII Miguel del Barco, *órgano*
- BLASCO DE NEBRA 02-C-XIV Josep Colom, *piano*
- JOSE FERRER 02-A-IX Almudena Cano, *piano*
- CARLES BAGUER 02-A-XXI Jordi Vilaprinyó, *piano*
- ANDRES GAOS 02-A-XII Joan Moll, *piano*
- ROMAN ALIS 04-A-XVII Alberto Gómez, *piano*

etnos también DISTRIBUYE:

- Los discos de la A.C.S.E. (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles)  
*M. Alonso, M. Angulo, M. Asins Arbó, J. M. Berea, A. Bertomeu, J. Briz, F. Cano, R. Castro, J. L. Delás, J. R. Encinar, J. J. Falcón, J. García Román, R. Groba, C. Halffter, F. Ibarrondo, A. Larrauri, E. López, E. X. Macías, A. M. Pompey, R. Olmos, F. Otero, L. de Pablo, F. Remacha, R. R. Albert, J. Rodrigo, E. Romero.*
- La colección de la CAJA DE AHORROS DE ZAMORA
  - 1. ALONSO DE TEJEDA  
Coral de la Capilla Clásica de León, Angel Barja
  - 2. ANTONIO JOSE  
Orquesta Nacional de España  
Jesús López Cobos
  - 3. EUGENIO GOMEZ  
Antonio Baciero  
piano
- La colección del M.E.C. "MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA" (31 Lps.)



etnos

MUSICA CLASICA ESPAÑOLA

Apartado 53046 — 28080 - MADRID — Tfno. 247 54 14

Marca: Novalis. Importador: Martana  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: 150004-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 59' 41"  
 Serie: normal

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



He aquí un programa por una parte tópico de piezas barrocas, pero por otra bastante original, pues incluye al lado de los celeberrimos **Adagio** de Albinoni y **Canon** de Pachelbel, nada menos que un **Concierto de Brandemburgo** bachiano y un **Concierto grosso** de la **Op. 6** de Haendel íntegros, algunas piezas menos conocidas pero bellísimas, como la **Pavana y Chacona en Sol menor** de Purcell, y, por si fuera poco un **Concierto para cuerdas** de Vivaldi ¡que se graba por primera vez! y que, por supuesto, es un joya.



Las interpretaciones tampoco son del montón: la Camerata de Berna es, cada vez más, una de las mejores orquestas de cámara de Europa, sin que falten los que la tienen últimamente por la mejor. Este disco es una demostración palpable de este ESTADO DE GRACIA actual de la agrupación suiza. Y del talento de su concertino-director, Thomas Furi, en ambas facetas.

Me han gustado mucho todas las piezas del disco, pero debo destacar algunas: sobre todo el **Concierto grosso** haendeliano, apabullantemente tocado, e interpretado con una vida irrefrenable; el **Canon** de Pachelbel, cuya progresión está estupendamente conseguida; o las obras de Manfredini y, más aún, Vivaldi, en las que parece que escuchemos a I Musici en su gloriosa etapa con Pina Carmirelli ¡incluso por esa peculiar sonoridad! En el **Adagio** de Albinoni, menos dulce y romántico que de costumbre y sin embargo más austero y trágico, asombra el increíble sonido de Furi.

La grabación es muy nítida, pero encuentro algo extraña su acústica, a la que sin embargo es posible acostumbrarse conforme avanza la audición.



MUSICA LITURGICA DEL BARROCO ESPAÑOL. Misa del S. XVIII. (Canto llano y versos de Martin Coll). Felipe López,

órgano. Grupo de música e investigación "Alfonso X, El Sabio". Director: Luis Lozano Virumbrales.

Marca: Hispavox  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: 560 27 0583 1  
 Grabación: digital  
 Duración: 43' 21"  
 Serie: normal

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



Si alguno de los que leen estas líneas ha tenido la oportunidad —nada fácil, por cierto— de seguir la trayectoria de investigación e interpretación de Luis Lozano con su grupo "Alfonso X, El Sabio" se dará rápidamente cuenta de que éste su primer registro fonográfico no podía dar otra calidad e interés que la muy alta que todos sus trabajos tienen.

Este grupo vocal especializado en canto llano, que siempre ha huido del repertorio manido —tan soberbiamente investigado e interpretado por los monjes de Solesmes— ha procurado en todas sus presentaciones en público ofrecer programas únicos, casi siempre con carácter de estrenos absolutos: Manuscritos gregorianos del País Vasco, obras españolas de canto llano, Misa tropada para el día de Navidad... y tantos otros.

El disco que nos ocupa muestra un interés múltiple, lo que le da carácter de gran acontecimiento dentro de las publicaciones españolas. La primera sorpresa que nos ofrece está en la gran posibilidad de poder disfrutar del sonido de un instrumento singular en nuestro país: un órgano construido por Pedro Manuel Liborna Echevarría, en 1725, conservado en perfecto estado —un verdadero milagro a la vista del expolio al que se ha visto sometido nuestro patrimonio organístico— en el convento de las Comendadoras de Madrid.

El siguiente punto de interés está en la soberbia música que contiene: una Misa del siglo XVIII construida a base de alternancias de canto llano y versos para órgano compuestos por el músico español Antonio Martín y Coll —un caso más teórico, compositor y organista casi olvidado gracias al espectacular abandono nacional de nuestro pasado musical—. Por si tuviéramos alguna duda de los CÓMOS y PORQUÉS de esta combinación canto-órgano y de las posibilidades de enfoques y reconstrucciones, ahí está la hoja interior explicativa firmada por Luis Lozano, que resulta todo un modelo de información sintetizada y precisa, que consigue despertarnos nuevos intereses en reescuchar éste y otros discos afines.

Difícilmente un disco que parte con tan buenos auspicios podía fallarnos en el momento decisivo, es decir, en la interpretación. El organista Felipe Pérez, miembro a su vez del "Alfonso X, El Sabio", se mues-

tra seguro en su recién reestrenado órgano, luciendo un justo fraseo en todo momento, un notable acompañamiento del precioso Credo "Hispanus" y sacando un gran partido a las muchas y bellísimas registraciones de esa joven organística dieciochesca. El grupo vocal —tanto el coro como los solistas— resulta muy bien compactado y expresivo; nos hace seguir siempre la línea de la monodía con gran expectación y su interpretación nunca deja de ser musical y de un gusto exquisito.

Se nota a la legua que es una música trabajada con detenimiento, estudio, cariño y gran conocimiento musicológico por parte de su investigador y director Luis Lozano, y transmitida con entusiasmo a sus interesados muchachos. Animo y a por el segundo.



PAVAROTTI: "En public": Arias de La Boheme (PUCCINI), Idomeneo (MOZART), La Traviata (VERDI), I Capuleti e I Montecchi (BELLINI) y Rigoletto (VERDI). Con Renata Scotto, Gundula Janowitz, Jaime Aragall, Kostas Paskalis y Bianca Bortoluzzi.

Marca: Rodolphe. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: RPC 32496  
 Grabación: ADD  
 Duración: 1 h. 13"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: ★★★★★  
 Comentarista: **F. Ch. M.**



Disco muy aprovechado en su duración, en el que se recogen los fragmentos más destacados en los que interviene el tenor de cinco óperas diferentes. Son tomas en directo de varias representaciones, situadas todas a principio de la década de los 60. El mayor interés reside en que por aquella época Pavarotti se hallaba en plenitud de facultades vocales, y el mayor inconveniente es el sonido, que resulta francamente precario, tal como se admite en el propio encarte que se acompaña. La ejecutoria de Pavarotti es esencialmente la misma, con los defectos de siempre: falta de apoyo en la media voz, dificultades en los graves, y una forma de expresar cálida pero superficial; y sus virtudes ya conocidas: voz timbrada, brillante e incisiva, flexible, registro extenso, agudos fáciles. Los agudos son en esta época más llenos, amplios y seguros, menos abiertos y estridentes, y más homogéneo el registro. En cuanto a interpretación, lo menos acertado son los cuatro fragmentos de **Idomeneo** (Pritchard, London Philharmonic, con intervención de Gundula Janowitz): poco refinado estilísticamente, falto de contención y de línea abrupta. Lo mejor está en Verdi: **Traviata** y sobre todo **Rigoletto**,

más ajustadas a su temperamento. En estas últimas interviene con Renata Scotto, que resulta una excelente "partenaire", bajo la dirección de Cillario en el primer caso y Giulini en el segundo (Covent Garden y Teatro de la Opera de Roma). También excelente en el aria de **La Boheme** (Molinari-Pradelli, Teatro Municipal de Regio Emilia), escuchándose los apenas reprimidos bravos del público al acometer el Do sobregado; y también muy bien en **Capuletos y Montescos** de Bellini, con la Orquesta del Covent Garden dirigida por Claudio Abbado, y con el concurso de Jaime Aragall. Se trata sin duda de un artista de excepción, y de ahí el interés en coleccionar estas tomas de momentos especiales de su trayectoria profesional.



"TALLERES DE ARTE ACTUAL 86". BALBOA: Rapto de la indiferencia. DEL PUERTO: En la luz. ZIMBALDO: Nocturne. FLORES MUÑOZ: Circo. PALACIOS: Ojo con la pintura (¿Para qué?... para vere). GALAN: Veintidós. GARRIDO: Díptico (Técnica mixta). Grupo Círculo. Director: José Luis Temes.

Marca: Círculo de Bellas Artes  
 Soporte: disco LP  
 Referencia: CBA 6  
 Grabación: analógica  
 Duración: 47' 58"  
 Serie: normal

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



La CARPETA que contiene las grabaciones y obras de los músicos y pintores que participaron en el Taller de Arte Actual (3.ª ed.), nos parece espléndida en su conjunto. El diseño y presentación de la misma es sumamente atractivo. En su interior aparecen las reproducciones de las obras de los siete pintores sobre las cuales otros siete músicos compusieron sus partituras, pertenecientes todos ellos a la más joven generación de compositores españoles (entre los 24 y los 36 años).

El nivel de calidad de las obras es magnífico. Aunque la procedencia de la mayor parte de estos jóvenes, que no primerizos, compositores (todos poseen un abundante historial de trabajos musicales), está en torno al Conservatorio de Madrid, en muchos de ellos hay influencias de otras fuentes musicales (pop-rock, jazz, etc.) o extramusicales (literarias, etc.), que enriquecen y diversifican su producción. En este caso la inspiración pictórica de sus obras parece obvia.

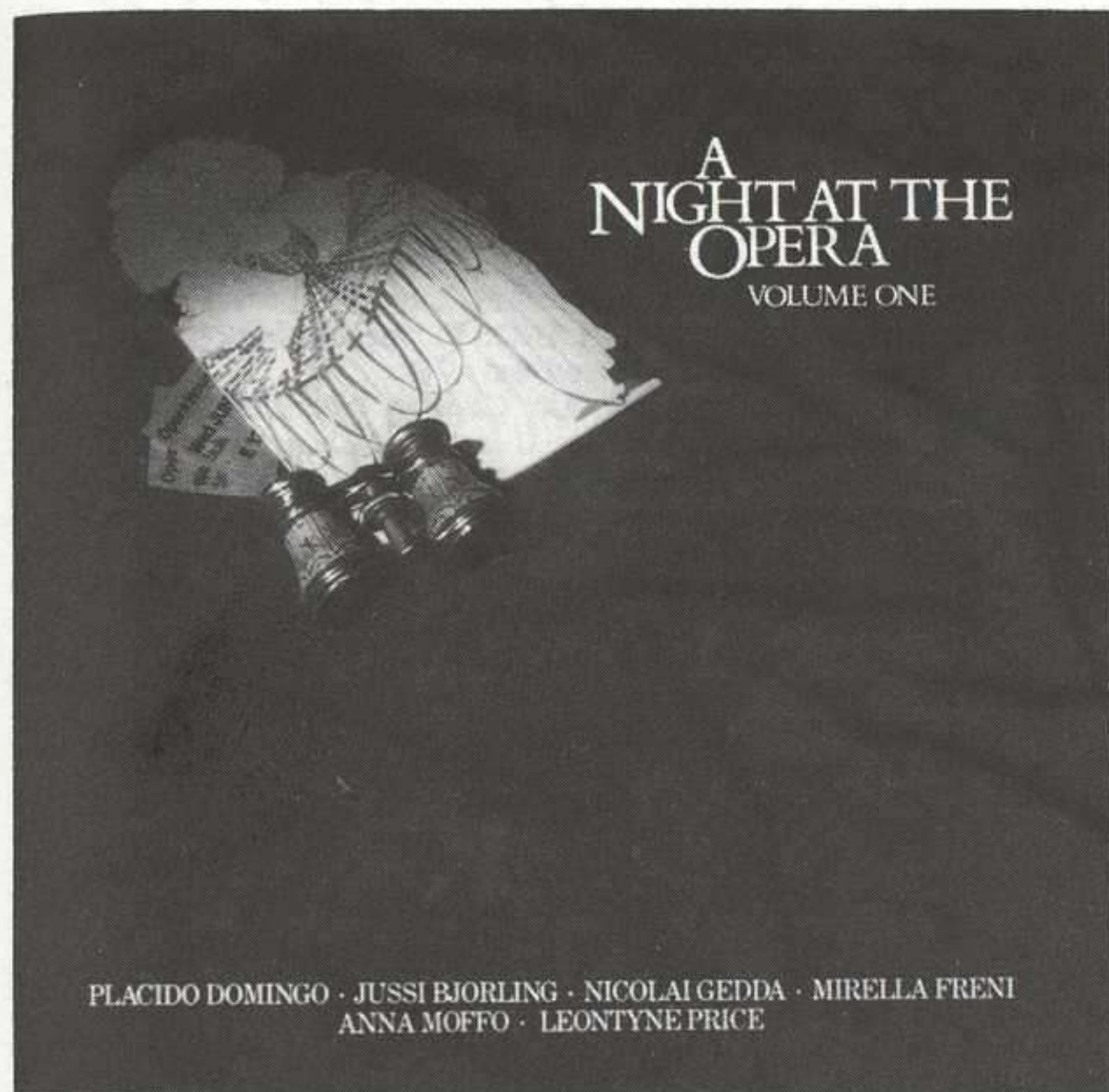
Aunque la búsqueda de sus lenguajes personales y la plasmación de los mismos transcurre por derroteros distintos, todos ellos se desenvuelven dentro de discursos de plena actualidad. Las obras que aquí

# MASTERTRAX

ULTIMAS  
NOVEDADES

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

'Precio medio'

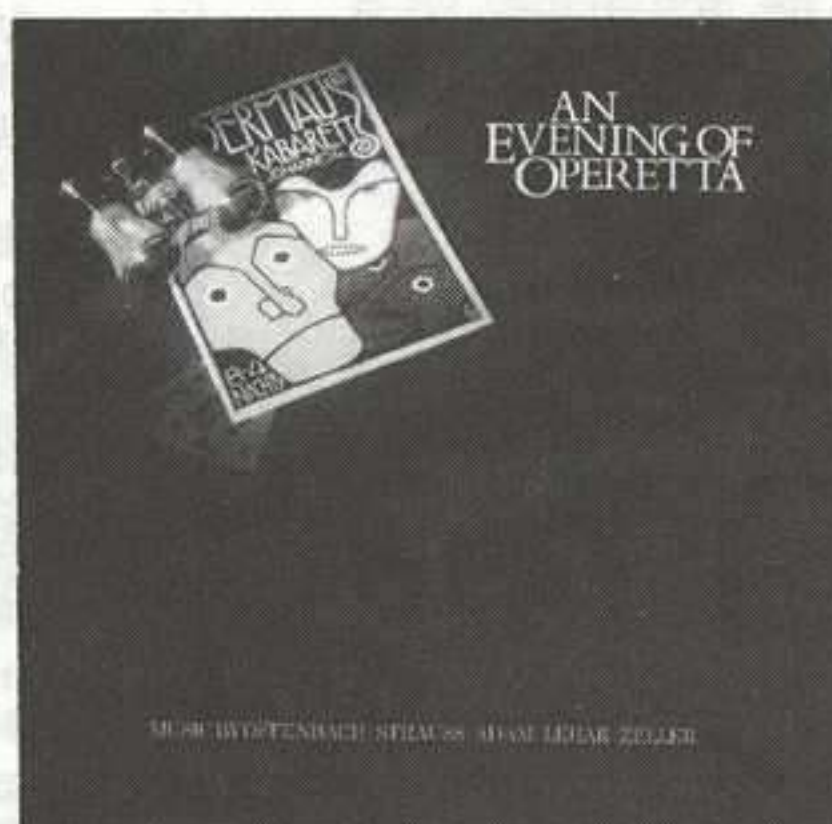


PLACIDO DOMINGO · JUSSI BJORLING · NICOLAI GEDDA · MIRELLA FRENI  
ANNA MOFFO · LEONTYNE PRICE

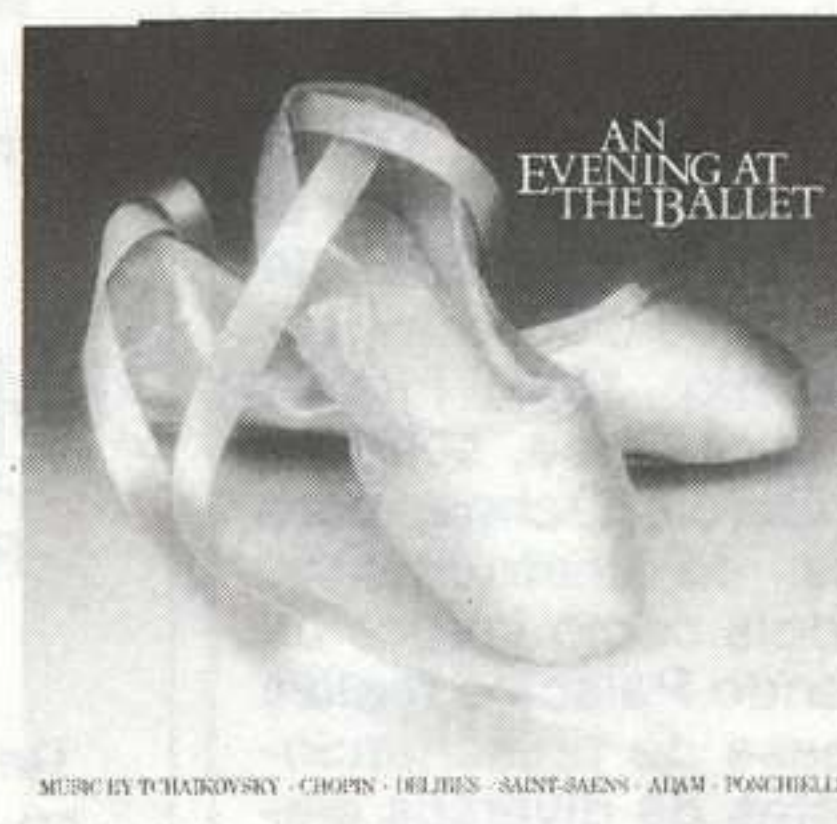
Una noche en la ópera  
Kenwest Records

(3 volúmenes) (ADD)  
KNEWCD 601/602/603

(También disponible en Lp y Cassette)



Una noche de opereta  
KNEWCD 604 (ADD)

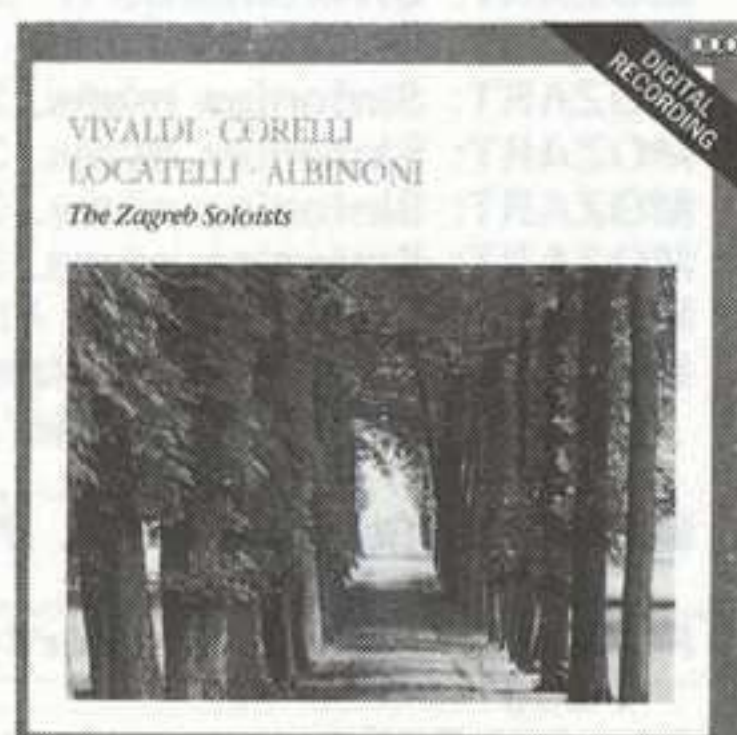


Una noche en el ballet  
KNEWCD 605 (ADD)

Una noche en la ópera con los más grandes divos de los últimos años: Plácido Domingo, Jussi Björling, Nicolai Gedda, Montserrat Caballé, Victoria de los Angeles, Leontyne Price, Mirella Freni... dirigidos por Karajan, Gardelli, Leinsdorf, Mehta, Serafín o MacKerras en tres discos compactos con más de 60 minutos de la mejor música cada uno.

## CAVALIER

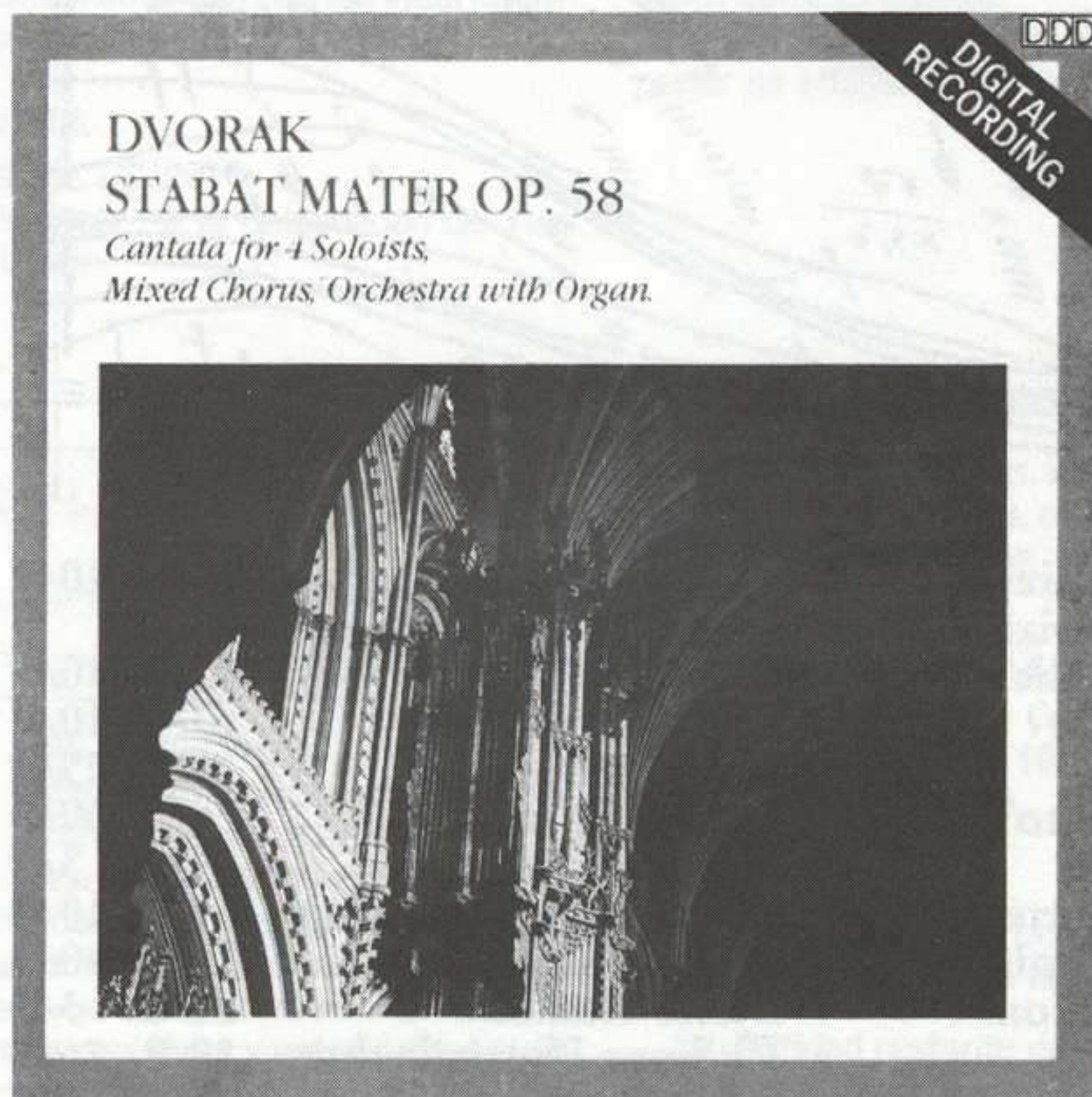
Más de 20 títulos diferentes disponibles en una de las mejores colecciones de música clásica en grabación digital, servida por intérpretes del renombre de Los Solistas de Zagreb, Ana Pusic, The Philharmonia Orchestra o Alfred Scholz.



SCARLATTI: 13 sonatas  
CAVCD 007 (DDD)



OBRAS DE VIVALDI, CORELLI  
LOCATELLI Y ALBINONI  
CAVCD 002 (DDD)



DVORAK: STABAT MATER OP. 58  
PRIMERA GRABACION EN COMPACTO (DDD) CAVCD 008/9

• INFORMACION  
MASTERTRAX  
Estrecho de Corea, 14  
28027 MADRID  
Tels.: 407 72 92 - 268 14 48  
FAX: 407 74 14

200 TITULOS DIFERENTES EN 6 CATALOGOS EXCLUSIVOS IMPORTADOS

De venta en todos los establecimientos especializados

aparecen representan cada una de estas distintas búsquedas individuales: Balboa, sobre la obra de Pérez Villata y dentro de un lenguaje de raíz tonal, nos presenta su **Rapto de la indiferencia**, de enorme expresividad y muy inspirada. David del Puerto, el más joven de ellos, realiza una partitura, **En la Luz**, con un desarrollo musical en el que la economía de medios y los contrastes sonoros son la base de su composición, que está inspirada en la obra de Le Parc. La obra de Zimbaldo, **Nocturne**, sobre el lienzo de Amat, nos parece una excelente composición, muy trabajada. Antonio José Flores, concibe su obra **Circo**, sobre el trabajo de García Ochoa, para tres grupos de instrumentos construyéndola como juegos de color. Fernando Palacios realiza la suya a base de presentaciones constantes de diversos elementos que actúan en distintos planos sonoros. Está dedicada a Nágel. La partitura de Carlos Galán, sobre la de G. Torner, está cargada de un fuerte simbolismo mientras que la de Tomás Garrido, inspirada en la obra de Canogar, resulta de un enorme atractivo.

El Grupo Círculo realiza la interpretación de forma sumamente ajustada. El sonido, muy nítido, acompaña al resto de los factores. En definitiva, una CARPETA muy recomendable.

**SALON DEL PRADO**

**CAFÉ CONCIERTO**

Abierto de 14 h. a 2 h. de la madrugada  
Hora de actuación: 23 h. (11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61  
28014 MADRID

**19 de mayo**

María José Losada, soprano  
Carlos Villalvazo, piano  
Romanzas de zarzuela

**26 de mayo**

Reinhold Bohrer, guitarra  
Obras de Bach, Granados y Falla

**2 de junio**

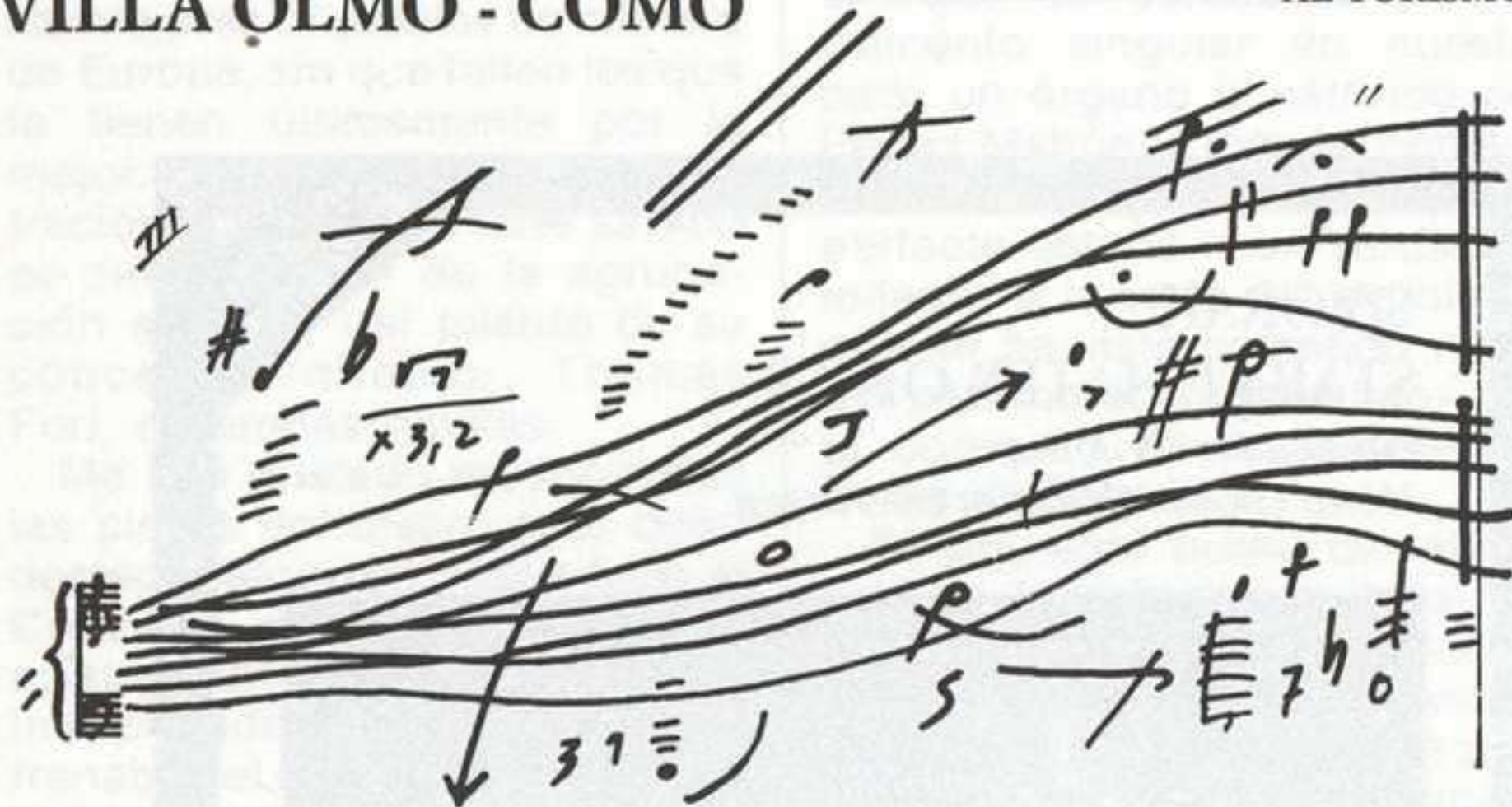
Jesús Angel Viana, piano  
Obras de Chopin, Brahms y Albeniz

**9 de junio**

Pilar de los Angeles, soprano  
Carmen Bonapont, guitarra  
Canciones españolas del siglo XVIII

**LARIO MUSICA 1988  
CORSI, MASTER CLASSES  
VILLA OLMO - COMO**

AMMINISTRAZIONE  
PROVINCIALE DI COMO  
ASSESSORATO  
AL TURISMO



Composizione	Azio Corghi	22/8 - 10/9
Composizione	Marco Stroppa, Alvise	
informatica	Vidolin, Roberto Doati	22/8 - 10/9
Flauto	Pierre-Yves Artaud	5/9 - 10/9
Oboe	Maurice Bourgue	16/8 - 25/8
Clarinetto	Michel Portal	26/8 - 30/8
Chitarra	Alberto Ponce	23/8 - 3/9
Pianoforte	Pierre-Laurent Aimard	31/8 - 10/9
Duo Pianistico	Bruno Canino	29/8 e 30/8
Percussioni	Sylvio Gualda	22/8 - 3/9
Canto	Philippe Huttenlocher	19/8 - 26/8
Quartetto d'archi	Arditti String Quartet	5/9 - 10/9
Contrabbasso	Gary Karr	24/8 - 28/8
Musica da Camera	György Kurtàg	1/9 - 10/9
Musica da Camera per strumenti a fiato	Maurice Bourgue	16/8 - 26/8

Informazioni e iscrizioni:  
Associazione Internazionale Promozione Arte  
Villa Erba - 22012 Cernobbio (Como) - Italia  
Tel. 031/514594

**DISCOS CRITICADOS**

BACH: las 3 Sonatas para viola da gamba y clave. Dreyfus, Haugsand. CD	58
BACH: Preludios y Fugas BWV 544, 547 y 548; Preludio, Largo y Fuga BWV 545; Trío BWV 583; Preludio, Andante y Fuga BWV 541. Isoir. CD	58
BACH: Sonatas BWV 1030 y 1020; Partita BWV 1013. Goritzki, Dahler. CD	58
BAX: Leyendas de invierno; Fragmento de saga. Fingerhut/Thomson. LP	59
BAX: Variaciones sinfónicas; Canción de la mañana. Fingerhut/Thomson. CD	59
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3; Obertura "Coriolano". Abbado. CD	59
BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 5. Abbado. CD	59
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6; Fantasia para coro, piano y orquesta; Mar en calma y viaje feliz. Abbado. CD	62
BEETHOVEN: Sinfonías núms. 7 y 8. Abbado. CD	62
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Benackova-Cap, Lipovsek, Winberg, Prey/Abbado. CD	63
BEETHOVEN: 15 Variaciones y Fuga "Eroica"; Sonatas para piano núms. 7 y 18. Gilels. CD	63
BERLIOZ: Sinfonía fúnebre y triunfal. SCHMITT: Dionisiacas. KOEHLIN: Cuatro Corales. FAURE: Canto Fúnebre. Dondeyne. CD	63
BERLIOZ: Romeo y Julieta. Kern, Tear, Shirley-Quirk/Colin Davis. CD	64
BERNSTEIN: Chichester Psalms. COPLAND: In the beginning. Tres Motetes. BARBER: Agnus Dei. Denley/Best. CD	64
BIRTWISTLE: Secret Theatre; Silbury Air; Carmen Arcadiae Mechanicas Perpetuum. Howarth. CD	64
BOCCHERINI: Concierto para violonchelo. J. C. BACH: Sinfonía concertante para violonchelo y orquesta; Sinfonía núm. 1. Ma/Zukerman. LP	64
BOTTESINI: Piezas para contrabajo y violín. Gürtler, Stoll, Sebestyen, Ostertag/Bamert. CD	66
BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Gould/Bernstein. CD	66
BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete y piano. De Peyer, Pryor. LP	66
BRAHMS: las 2 Sonatas para clarinete y piano. Kovacs, Rados. CD	66
BRAHMS: Quinteto para piano y cuerda Op. 34; Balada Op. 10, núm. 4; Fantasías Op. 116, núms. 3, 4 y 7. Cuarteto de Tokyo/Douglas. CD	68
BRUCKNER: Sinfonía núm. 6. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn. Klemperer. CD	68
DANZI: Conciertos para flauta y orquesta. Adorján/Stadlmair. CD	70
DEVienne: 3 Cuartetos con fagot; Dúos concertantes para fagot y violonchelo. Thunemann, Zehetmair, Zimmermann, Henken. CD	70
DVORAK: Cuarteto núm. 12. SMETANA: Cuarteto núm. 1. Cuarteto Guarnieri. CD	70
DVORAK: Sinfonía núm. 9. SMETANA: El Moldau. LISZT: Los Preludios. Fricsay. CD	72
FRESCOBALDI: Obras para clavecín. Van Asperen. CD	72
GRANADOS: Danzas Españolas núms. 2, 4, 11, 12; Moresca; Capricho español; Serenata del Espectro; Valses Poéticos; Danza Gitana; Danza Aragonesa; La Maja de Goya. Horreux, Trehard. CD	72
HAENDEL: El Mesías. Dawson, Denley, James, Davies, George/Christophers. CD	73
HAENDEL: los 6 Concerti Grossi, Op. 3. Marriner. CD	73
LALO: Le Roi d'Ys. Guiot, Rhodes, Vanzo, Massard, Bastin/Dervaux. CD	73
LOEWE: 2 Ciclos de baladas. Hermann/Parsons. CD	74
MOZART: Piezas diversas. Badura-Skoda. CD	74
MOZART: Serenatas K 239 y 203; Marcha K 237. Marriner. CD	74
MOZART: Divertimento K 131; Casación K 99. Marriner. CD	74
MOZART: Serenatas núms. 6 y 9. Colin Davis. CD	76
MOZART: Sinfonías núms. 25, 26 y 27. Levine. LP	76
MOZART: Sinfonías núms. 30, 31 y 32. Levine. LP	76
MOZART: Sinfonías núms. 29 y 34. Levine. LP	76
MOZART: Sinfonías núms. 38 y 39. Levine. CD	76
MOZART: Sinfonías 40 y 41. Levine. LP	78
MOZART: Sonatas para piano K 281 y 310; Fantasia K 397; Variaciones sobre "Salve tu, Domine", de "El Filósofo imaginario, de Paisiello. Gilels. CD	78
MAHLER: Sinfonía núm. 78. SCHOENBERG: Noche transfigurada. Chailly. CD	78
PUCCINI: Madama Butterfly. Hayashi, Dvornsky, Zancanaro/Maazel. Video	79
SCHOENBERG: Pelleas y Melisande. BERG: 3 Piezas de la Suite Lírica. Karajan. CD	79
SMETANA: Mi País. Kubelik. CD	79
SPONTINI: Olympie. Varady, Toczyska, Tagliavini, Fischer-Dieskau, Fortune/Albrecht. CD	79
R. STRAUSS: Metamorfosis; Sonatina núm. 1 para 16 instrumentos de viento. Previn. CD	80
VERDI: Nabucco. Bruson, Dimitrova, Burchuladze, Beccaria, Pierrotti, Luperi, Gavazzi, Garbi. Muti. Video	80
VIVALDI: L'Estro Armonico. Pinnock. CD	82
WALTON: Cuarteto con piano; Cuarteto de cuerda. McCabe/The English String Quartet. CD	82

**RECITALES**

ENCONTRE DE COMPOSITORS III y IV. LP	82
FESTIVAL BARROCO. Camerata de Berna. CD	82
MUSICA LITURGICA DEL BARROCO ESPAÑOL. Grupo Alfonso X "El Sabio". LP	84
PAVAROTTI. "En public". CD	84
TALLERES DE ARTE ACTUAL 86. LP	84

**RECTIFICACION**

En el número pasado, la calificación interpretativa aparecida en la crítica del Cuarteto para cuerda y piano núm. 2 de Brahms, por Sviatoslav Richter y Miembros del Cuarteto Borodin, estaba equivocada: son 5 y no 3 asteriscos, como allí se indicaba.



## FEDERACION REGIONAL VALENCIANA DE SOCIEDADES MUSICALES

# CURSOS MUSICALES D'ESTIU 1988

## C H E S T E

### CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA C. E. I. DE CHESTE

Del 15 al 23 de julio

#### PROFESORADO

##### FLAUTA

CHRISTIAN CHERET

Solista de la Orquesta de la Opera de París. Miembro del Ensemble de France.

##### OBOE

LOTHAR KOCH

Solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

##### CLARINETE

DAVID CAMPBELL

Concertista del Reino Unido.

##### FAGOT

OVIDIO DANZI

Solista de la Orquesta del Teatro de la Scala de Milán.

##### TROMPA

MEIR RIMON

Solista de la Orquesta Filarmónica de Israel.

##### TROMPETA

ROGER DELMOTTE

Profesor del Conservatorio Superior de Música de Versalles. Solista de la Orquesta de la Opera de París.

##### TROMBON

MICHEL BECQUET

Profesor del Conservatorio Superior de Música de Lyon. Solista de la Orquesta de la Opera de París.

##### TUBA

ROGER BOBO

Solista de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles.

##### PIANO

JOSE FRANCISCO ALONSO

Concertista Internacional, miembro del Jurado del Concurso "Paloma O'Shea".

HARRY DATYNER

Catedrático de Piano del Conservatorio de Ginebra.

##### VIOLIN

TANOS ADAMOPOULOS

Profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Bruselas. Concertino de la Orquesta de la Opera Nacional de Bruselas.

JOAQUIN PALOMARES

Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

##### VIOLA

JESSE LEVINE

Profesor de la Universidad de Yale (USA).

##### VIOLONCHELO

PEDRO COROSTOLA

Solista de la Orquesta Nacional de España. Profesor del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

##### CONTRABAJO

JEAN MARC ROLLEZ

Solista de la Orquesta de la Opera de París. Profesor del Conservatorio Superior de Música de París.

##### PERCUSION

ROBERT VAN SICE

Profesor del Conservatorio Superior de Música de Bruselas.

JUAN GARCIA IBORRA

Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Alicante.

#### NORMAS GENERALES

- Se establecen dos tipos de alumnos, activos y oyentes.
- El número de participantes activos por profesor será de un máximo de 15.
- Se exigirá elevado nivel técnico y musical.
- Las inscripciones deberán presentarse antes del día 31 de mayo.
- Cada candidato aportará:
  - 3 fotografías recientes de tamaño carnet.
  - 1 fotocopia de las partes de piano, de las dos obras con los que el cursillista desee ser acompañado en clase, indicando orden de preferencia.

#### MATRICULA

- Cursillista activo..... 20.000 Pts.
- Cursillista oyente..... 10.000 Pts.

#### ALOJAMIENTO

- El alojamiento será optativo, pudiendo aquellos que lo deseen, alojarse en el C.E.I. Cheste, debiendo así indicarlo en el boletín de inscripción.
- El C.E.I. Cheste se encuentra a

25 kilómetros de Valencia, y las disponibilidades hoteleras en las cercanías son muy escasas.

Una vez finalizado el plazo de inscripciones, se les comunicará a los admitidos, ya sea como oyentes o activos, esta circunstancia, debiendo hacer entonces y antes del 1 de julio

#### TODA LA DOCUMENTACION DEBE ENVIARSE A:

Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales

C/. Somí, 22 - 1.ª 46004 VALENCIA  
Teléfono (96) 351 92 43

el ingreso de 10.000 Pts. los activos, y 5.000 Pts. los oyentes, como derechos de suscripción en la cuenta bancaria:

Caja de Ahorros de Valencia.  
Urbana Somí. C/. Conde Salvatierra de Alava, 10.  
Nº Cta. 3100845339.  
VALENCIA.

Sin este requisito perderán el derecho a participar en el curso.

La cantidad restante de la matrícula se hará efectiva el primer día del curso.

Aquellos que por cualquier circunstancia no sean admitidos como cursillistas activos habiéndolo así solicitado, tendrán derecho a tomar parte como oyentes.



GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA  
DIRECCIÓ GENERAL DE CULTURA

# Libros y partituras

**CARNER, Mosco: Puccini.** Colección La Música y Los Músicos. Javier Vergara Editor. Buenos Aires, 1987. 558 páginas. Con ilustraciones.

El aficionado español a la ópera puede estar de enhorabuena al disponer, por fin, de una edición en castellano del espléndido estudio sobre la vida y la obra de Puccini, debido a Mosco Carner, una autoridad en este campo y, sin duda, uno de los CLÁSICOS en la historiografía musical.

Carner ha realizado diversas adiciones al original aparecido en 1958, aunque la traducción presente deriva de la edición de 1974. Me parece que podía haberse revisado nuevamente el trabajo, a fin de añadir algunos datos que se han conocido después de esa fecha.

El libro se divide en tres partes, que estudian la vida, el artista y la obra. La primera, muy detallada y con abundantes extractos de la correspondencia pucciniana con sus editores y libretistas, permite seguir paso a paso no sólo la trayectoria vital, sino también el proceso de gestación de las obras. La segunda parte es la aportación más original que hace Carner, ya que además de situar la obra de Puccini en su contexto histórico, profundiza en una serie de temas singulares, que aparecen como arquetipos en sus óperas (el amor, los celos, la renuncia, el autoritarismo...). Por último, la tercera parte contiene estudios musicológicos acerca de cada una de las óperas, profundizando en aspectos concretos (armonía, orquestación, caracterización musical de los personajes, etc.).

En suma una gran obra, en la cual sólo se echa en falta una versión española más escrupulosa, que atienda por igual la precisión en los términos musicales y la eufonía y elegancia del discurso literario. También (y esto es algo que siempre falta en nuestro país) sería de agradecer un índice onomástico.

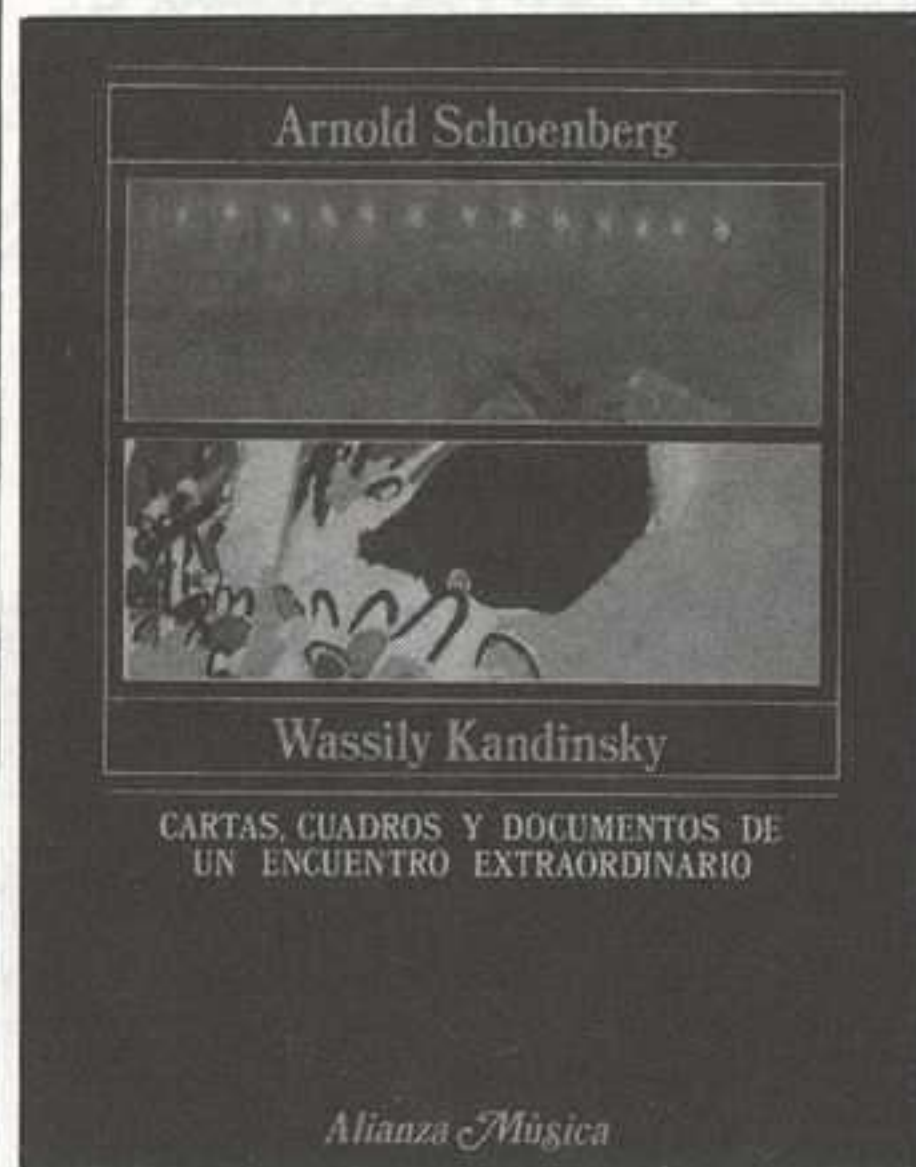
Gonzalo Badenes

**HAHL-KOCH, Jelena: Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario.**

Versión española de Adriana Hochleitner. Alianza Editorial, Alianza Música. 239 págs.

**GAL, Hans: El mundo del músico. Cartas de grandes compositores.** Traducción de J. Almela. Siglo Veintiuno Editores. 519 páginas.

Cualquier trabajo de recopilación o estudio epistolar, y en cualquier parcela de la creación, interesa siempre. Al aficionado lector, que puede así realizar una aproximación más humana al ídolo objeto de su disfrute estético; también incluso al estudioso, por poder disponer de una documentación de primera mano para ajustar más sus apreciaciones en el trabajo investigativo. Pero como literariamente podemos encontrar a veces auténticas joyas, el género epistolar trasciende su importancia testimonial y de material-puen-



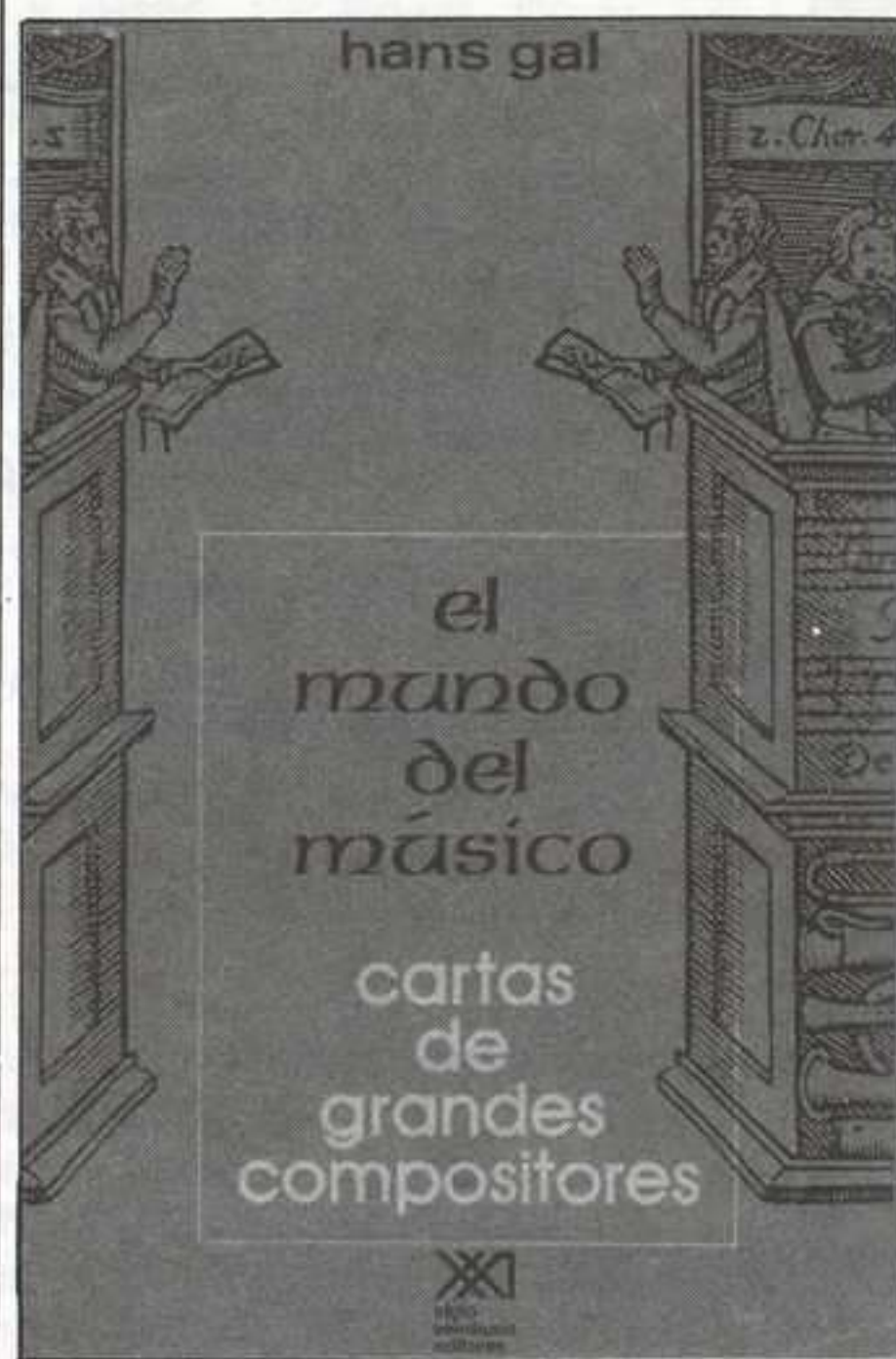
te para el especialista; puede llegar a constituir un valor en sí mismo. Sirva esta introducción para centrar lo que pueda decir acerca de los libros reseñados más arriba, dos distintas maneras de concebir una recopilación de cartas, en mi opinión ambas modélicas.

Jelena Hahl-Koch, en **Cartas y cuadros de un encuentro extraordinario**, se ha ocupado de una de las relaciones personales más apasionante de nuestro siglo. Como es sabido, y por el hecho de que se produjeran en un período de sus vidas en el que prácticamente buscaban lo mismo en sus respectivos campos, la que se estableció entre Wassily Kandinsky y Arnold Schoenberg. Pero su amor y dedicación al tema le ha llevado no

sólo a la recopilación de la correspondencia entre ambos, no demasiada extensa pero jugosísima, sino a opinar, desbrozar los textos y buscar relaciones paralelas, para analizar, aclarar y justificar más de un conflicto entre los protagonistas, que, desde luego, no quedan claros en las cartas propiamente dichas. Por ejemplo, en el tremendo, crudísimo, cruce de cartas entre Schoenberg y Kandinsky, en el que éstos defienden sus posturas sobre la cuestión judía —un prodigio de incomunicación e incomprensión entre dos genios— a uno, por la sola lectura, no se le ocurriría pensar que hubiera una tercera persona por medio (Alma María Gropius), verdadera responsable del desencadenamiento del embrollo. Ello queda más que desvelado en el ensayo aclaratorio —de la propia Jelena Hahl-Koch— que acompaña a las cartas. Pero el libro no es únicamente interesante por detalles reveladores; más bien por su magnífica estructura, un auténtico modelo a seguir: primero la correspondencia, después los textos de ambos artistas que de una forma u otra protagonizan el epistolario y, por último, sendos ensayos (el de Hahl-Koch y otro, magnífico, superdocumentado, de Hartmut Zelinsky, cuyo motivo conductor es la exposición-almanaque "Der Blaue Reiter"), dándole vueltas al asunto. Entre medias, veintitantas reproducciones a color (una pena que en la edición española no tengan la misma calidad que en, pongo por caso, la inglesa; aunque ésta, todo hay que decirlo, no incluye el ensayo de Zelinsky) de algunos cuadros de estos insignes AFICIONADOS (el músico a la pintura; el pintor a la música), para ILUSTRAR. En fin, difícil imaginar una mejor fórmula para un libro de estas características. La traducción es correcta, aunque, una vez más, hay algún que otro error de bulto en la terminología musical.

Hans Gal, por su parte, en un libro cuyo título no hace justicia al contenido, realiza una soberbia recopilación de un material apasionante, tanto para aficionados como profesionales. Cartas cuyos autores van, nada más ni nada menos, desde Lasso, Monteverdi, Schütz y Lully hasta Richard Strauss, Mahler, Bartók y Schoenberg, pasando por, simplemente, prácticamente todos los grandes que vivieron entre los unos y los otros. Ahí es

nada. En realidad, si el libro quedara únicamente en eso, carta tras carta, el asunto, por su interés documental, tendría ya mucha importancia. Pero no; hay más: entre carta y carta (o grupo de cartas) el señor Gal se permitió (la edición original data de 1965) incluir su propia y personal composición de lugar acerca de los temas tratados en aquéllas. Naturalmente, tal for-



ma de CENTRAR las cartas implica un posicionamiento crítico ante el propio material, lo que, a mi juicio, y al margen de que no siempre el comentarista esté igual de brillante, es un acierto. Se trata de un libro tan apasionante como el anterior, en suma, que, como aquél, recomiendo plenamente. El lector se entenderá de cosas que no tienen precio: ¿se imagina usted a Schoenberg mandando a la porra a Klemperer porque a éste no le gustará su música? ¿o a Schütz, tomándole el pelo a su patrono en una carta escrita en cuatro lenguas distintas? Ejemplos como éstos, los que quiera...

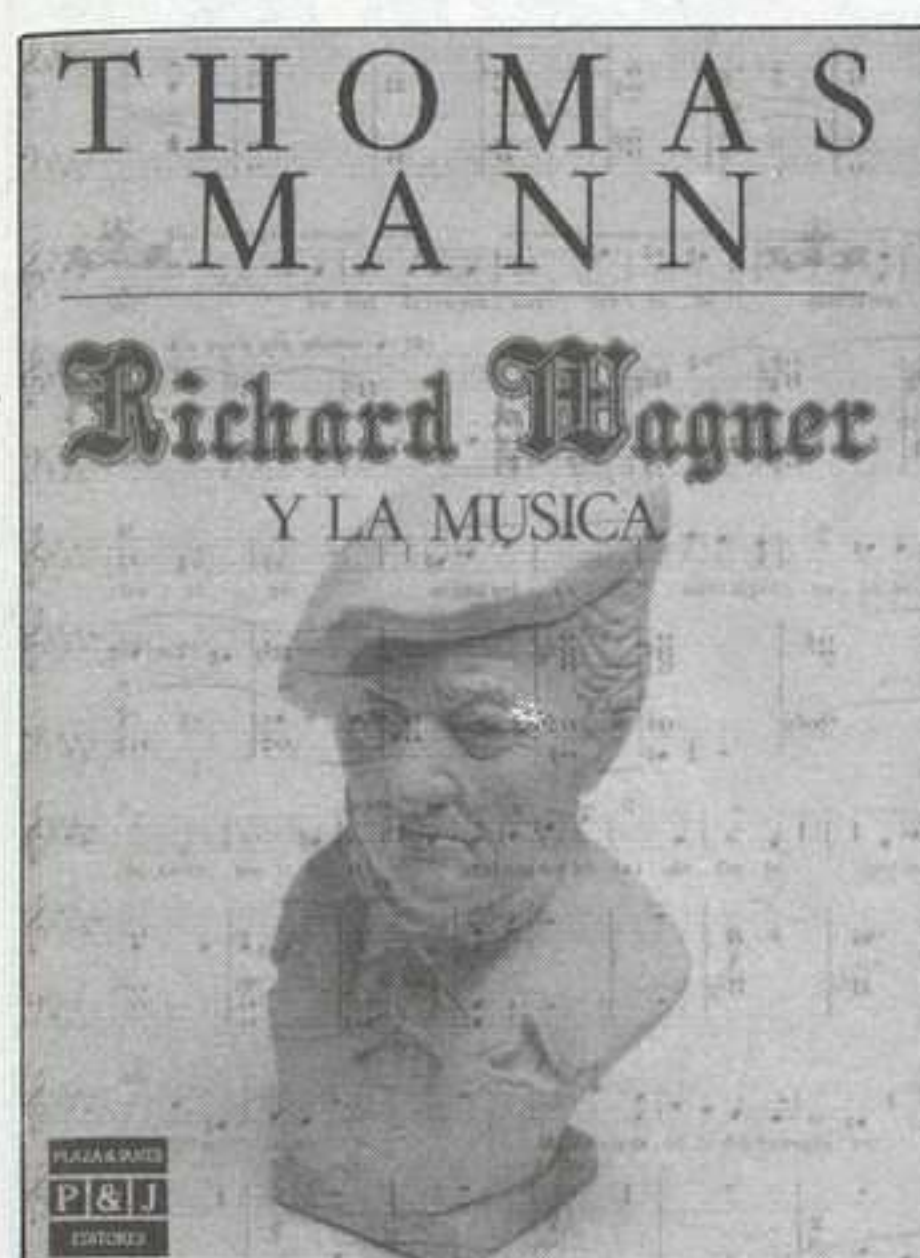
Pedro González Mira

**MANN, Thomas: Richard Wagner y la música** (Recopilación de Katia Mann). Plaza y Janés. Traducción de Ana María de la Fuente. 190 págs.

A aquel aficionado que no haya tenido acceso a cualquiera de las ediciones en idioma distinto al castellano de este soberano libro (**Wagner und unsere**



zeit, Frankfurt am Main, 1963), su lectura, ahora, puede depararle una grata sorpresa. Y, particularmente, si de una forma u otra ha entrado alguna vez en la ya larga (tan larga como seguramente estéril) polémica wagneriana. Porque las opiniones sobre Wagner que Thomas Mann vertió a lo largo de prácticamente toda su carrera constituyen un documento de inestimable valor; siguen siendo de una estupenda vigencia y constituyendo un espléndido material para centrar bastante bien la cuestión.



El escritor alemán dejó claras las cosas siempre; hasta el final de sus días: Wagner fue determinante en su propia formación y su amor de toda la vida. Pero si sus cartas, conferencias y ensayos de los que Wagner fue protagonista estuvieron plagados de razonadas alabanzas, no se privó de cometer el pecado de matizar. Es curioso (por usar una palabra suave) que, en todo caso, a una figura de la talla intelectual y humana de Thomas Mann se le llegara a tildar de traidor a la causa wagneriana: Richard Strauss y Hans Pfitzner, entre otros, replicaron furibundamente una serie de conferencias que Mann dio en 1931 —a sus 56 años—, charlas elaboradas a partir del material incluido en su impresionante ensayo, «Penalizaciones y grandeza de Richard Wagner», por supuesto presente en el libro que se comenta. Mann, ya digo, tuvo la desfachatez de matizar el fenómeno Wagner, uno de los más grandiosos, discutibles, polivalentes y fascinantes del mundo creador, pero sin incurrir en el propagandismo. En realidad hizo una generosa lectura política del personaje, y si no ahí puede leerse la interpretación que realizó del monólogo final de Sachs en **Los Maestros cantores**, como exponente del apolitismo nacionalista de Wagner; como expresión de una *anárquica indiferencia hacia lo estatal, con tal de que lo alemán perdure sólo en el plano espiritual*. O la puesta al día de la crítica wagneriana del último Nietzsche. O su tierna explicación del personaje de Kundry, su pasión por **Lohengrin**, la defensa a ultranza de **El Anillo**, etc.

Este magnífico y apasionante libro, en suma, confirma que existió un wagneriano cerril, ciego, que sólo vio en Wagner lo que le vino en gana ver. Un wagneriano beligerante y hostil, que, por supuesto, azuzó a Thomas Mann —¡simplemente un tan grande como sensato aficionado a la música de Wagner!—, sólo porque aquél intentara poner algún punto sobre su correspondiente "i"; por el lícito y, a mi entender, acertadísimo hecho de poner en duda al Wagner prosista, teórico y persona. Ya en 1911 Mann definió su postura ante el autor de Leipzig con suma rotundidad: *Mi amor por él era un amor sin fe*. Y yo añadiría: ¿se puede tener un amor más duradero y seguro? A pesar de ello, le echaron los perros.

Pedro González Mira

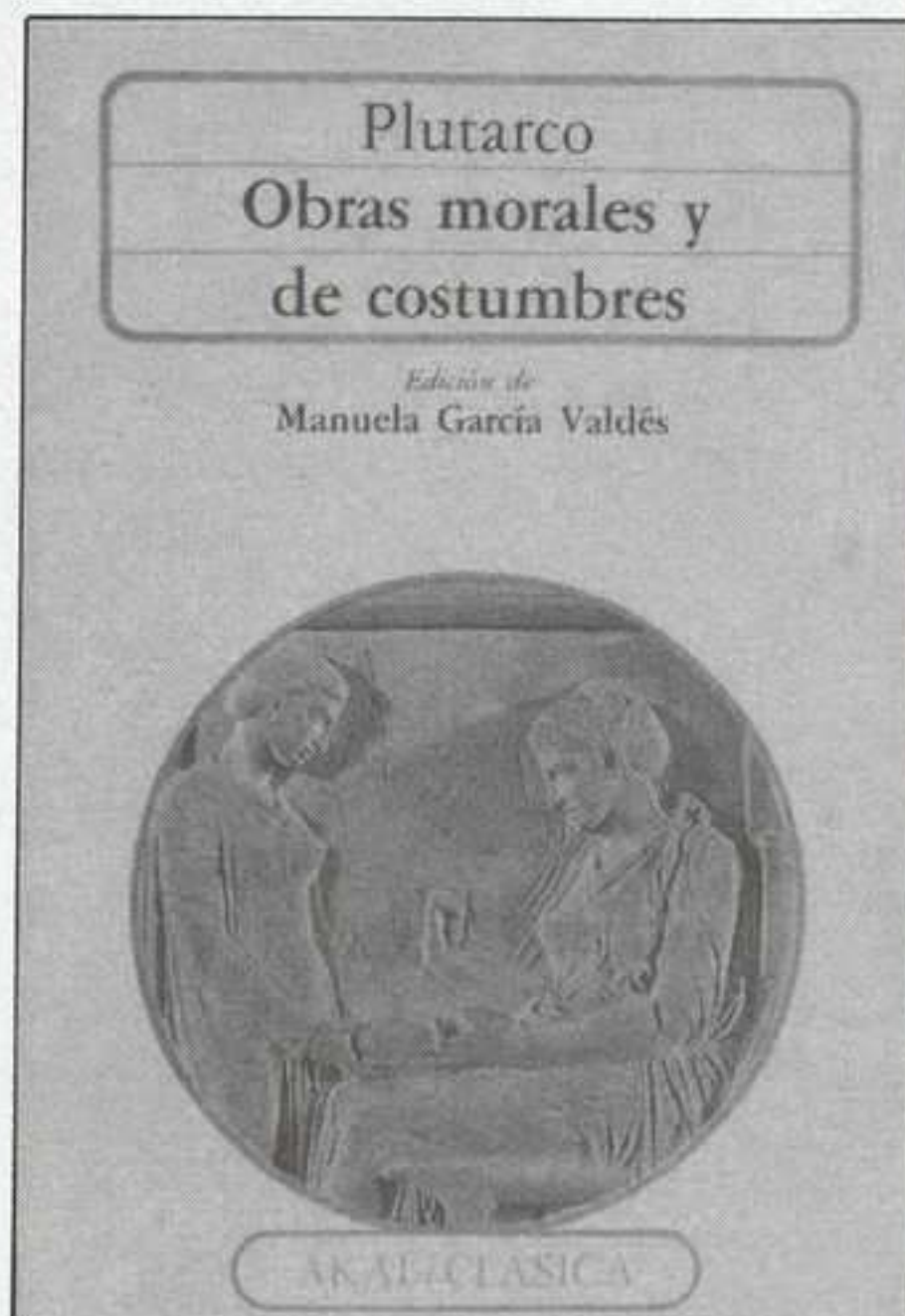
**PLUTARCO: Obras morales y de costumbres (Moralia)**. Trad., introducción y notas de Manuela García Valdés. Akal-Clásica nº 8, Madrid 1987. 444 págs.

Excelente idea la de publicar algunas de las numerosas obras de Plutarco, fuente inagotable de información y reflexión sobre el mundo griego tardío. Del atractivo volumen preparado por Manuela García Valdés nos interesa aquí, exclusivamente, el tratado **Sobre la música**, atribuido tradicionalmente a Plutarco aunque hoy parece no caber duda de que no es del insigne autor de las **Vidas paralelas**, sin que sepamos quién es el autor ni cuando se redactó (quizá hacia la segunda mitad del siglo II). El breve tratado se publica en español por primera vez. El texto griego se ha tomado de la edición más autorizada, la de K. Ziegler (Leipzig 1966). Se ha precedido el texto de una historia muy condensada de la música griega clásica (basada sobre todo en Th. Reinach y F. Lasserre) que quizá no añade más claridad al asunto. Si nos parece muy claro y preciso, en cambio, el análisis y características de la obra que resume la traductora.

Hay dos cosas importantes en el tratado de Pseudo-Plutarco. Una es el amontonamiento (bastante confuso, como suele ocurrir en esta especie de centones de noticias procedentes de otros tratados, algunas de las cuales, sin embargo, presentan detalles como fuente única. La mezcla de elementos teóricos más o menos atemporales, de anécdotas históricas y de citas eruditas o literarias resulta a veces terriblemente dificultosa de asimilar. (Hay, además, pasajes de controvertida traducción, no sólo por dificultades léxicas, sino por lecturas conjeturales de los manuscritos. Por cierto, pensamos que la lectura de Bergk-Ziegler *amantes de la melodía* es mucho más lógica que la de Lasserre *sabios de biblioteca* que adopta la traductora, p. 386). Aquí la

utilidad mayor es para el historiador y el teórico de la música griega.

El otro aspecto importante es que Pseudo-Plutarco nos observa a cada paso con esas afirmaciones y controversias éticas que nunca dejaron de conservar su valor, aun transferidas a otras culturas muy alejadas. Tales son las antiquísimas polémicas sobre qué música es la más apta para el teatro, o de qué dependa el conocimiento real de la música, si de los sentidos o de la mente. He aquí las bellas palabras finales del tratado: *Lo más importante y esencial a la música es asignar a todo la medida conveniente*.



Nos alegra mucho disponer en español de este texto. Otros muchos similares quisiéramos tener a mano: el de Aristóteles, el de San Agustín, algunos medievales básicos. Hay que agradecer a Manuela García Valdés y al editor Akal una publicación de las que verdaderamente prestigian la cultura de un país.

Ramón Barce

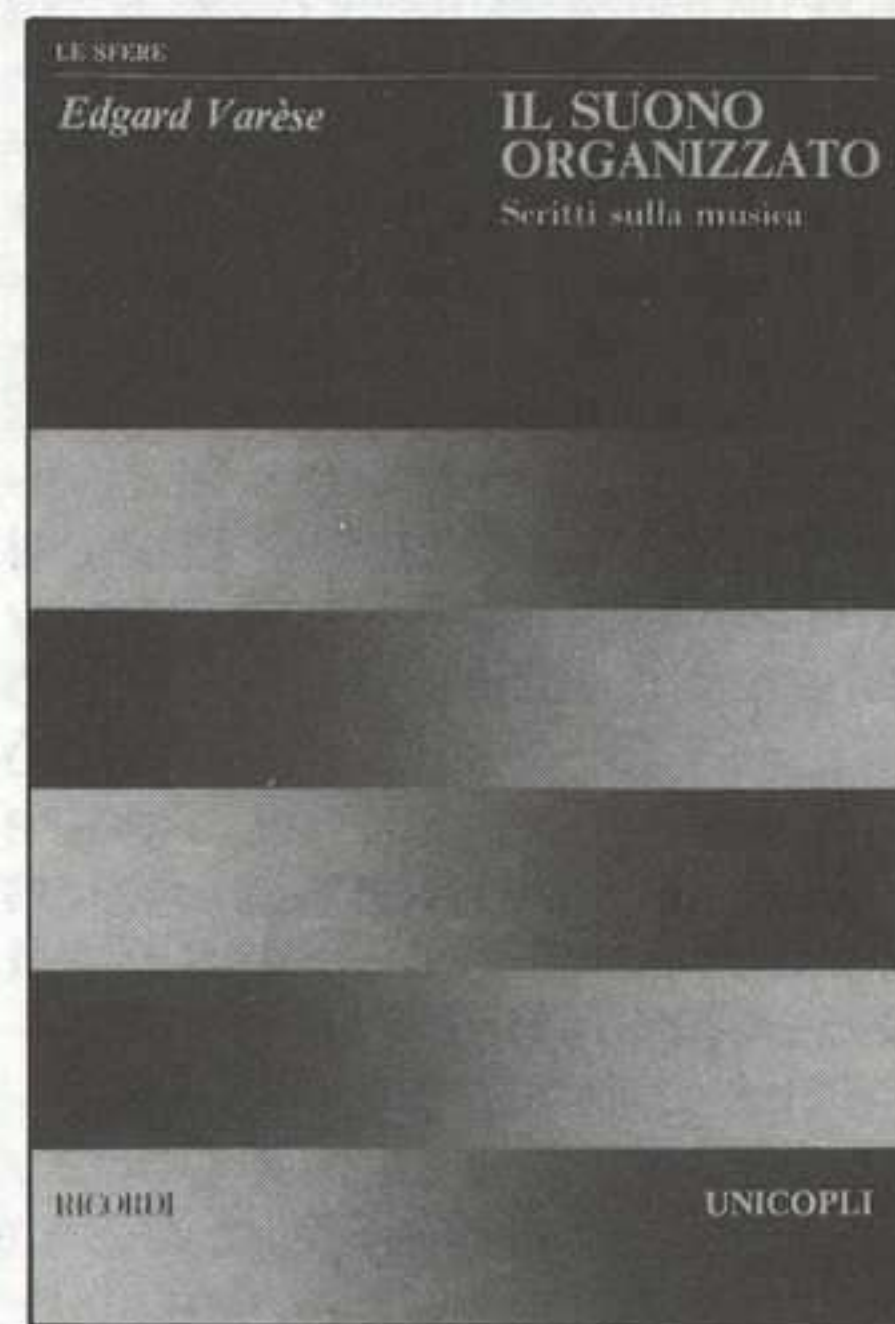
**VARESE, Edgard: Il suono organizzato. Scritti sulla musica**. Trad. de Umberto Fiori. Notas, catálogo y bibliografía de Raffaele Pozzi. Prólogo de Giacomo Manzoni. Ricordi-Unicopli, col. Le Sferre nº 2. Milán, 1985. 210 páginas.

La colección Le Sferre que dirige Luigi Pestalozza presenta en italiano la selección de escritos de Varese que hizo Louise Hirbour en francés en 1983 (ed. Christian Bourgois). Se ha añadido además un interesante prólogo de G. Manzoni y un aparato bibliográfico, notas, lista de obras, cronología, verdaderamente nutrido, a cargo de R. Pozzi. Un trabajo de conjunto excelente.

Los textos de Varese son muy diversos: cartas, entrevistas en periódicos, revistas o emisoras de radio; pequeños artículos, fragmentos de diarios, extractos de conferencias, notas a programas, incluso citas de segunda mano. A veces se trata de tra-

bajos con una cierta coherencia; en otras ocasiones son sólo rasgos, briznas, chispazos, ocurrencias, también paradójicas, contradicciones, juicios apresurados, feroces invectivas. Pero todo ello, aunque no siempre sea muy satisfactorio intelectualmente, da una imagen muy viva del compositor. En este aspecto, se trata de un volumen muy atractivo, de fácil y muy interesante lectura.

Vamos a transcribir algunas de las opiniones de Varese. *En mi trabajo he sentido siempre la necesidad de nuevos medios expresivos. Me niego a limitarme sólo a los sonidos ya conocidos. Lo que busco son nuevos medios mecánicos que estén en condiciones de ponerse al servicio de cualquier expresión del pensamiento y de mantenerla*. (1916). *Pienso que Stravinsky está acabado, y que Schongerg es mucho más importante. Pero, en tanto que la música de Schongerg está destinada a dejar una huella en el futuro, no puede decirse lo mismo de su sistema, que es a la música lo que el cubismo a la pintura. Este sistema atonal no existe en realidad; es un error de concepto, porque escuchamos una tonalidad aunque neguemos su presencia*. (1934). *Cuando escuchamos a Chopin decimos: ¡Cuánta música, y cuántas*



*notas!; pero cuando se escucha a Victoria se dice: ¡Cuánta música, y qué pocas notas!* (1937). *No existen artistas de vanguardia: se trata de una categoría inventada por un público ignorante y por los críticos correspondientes. El artista pertenece siempre a su tiempo, porque está creándolo. Es el público el que se queda atrás, el que forma una retaguardia*. (1955). *Arturo Toscanini, cuando dirigía la Novena sinfonía de Beethoven, aquello era una masacre*. (1965). *Ferruccio Bussoni: un hombre con una inmensa cultura musical. ¡Y qué virtuosismo! Fue el primero, a comienzos de siglo, en concebir una nueva técnica artística. Previó todo lo que iba a suceder*. (1965).

Ramón Barce

# Barcelona

## MES DE MARZO: LLUVIAS Y CONCIERTOS

Nuestros abuelos, que seguían paso a paso el Calendario del Campesino (Calendario do Labrego o Calendari del Pages, según las zonas) sabían muy bien que con la primavera llegaba la vida, el trinar de los pájaros, el despertar de las emociones y, cómo no, los conciertos, cuaresmales o de otra índole, que convertían las grandes ciudades españolas en un espejismo musical. La Barcelona '88 no ha sido menos; la labor del cronista musical se ha visto complicada por el rosario (¿o quizá Vía-Crucis, más apropiado al tiempo y a la calidad?) de acontecimientos concertísticos que le ha obligado a hacer horas extras, y, a pesar de todo, a dejarse en el tintero numerosas referencias que no pueden ser reseñadas: Ibercàmera presentó su Trio di Milano; Euroconcert el nuevo trío formado por Gonçal Comellas, Ramon Colom y Marçal Cervera; la Fundació Caixa de Pensions ofreció diversos conciertos, entre ellos el del pianista Albert Nieto y el del Divertiment Ensemble; Solistes de Catalunya reinició su "Mozartiana" y, finalmente, el Coro y Orquesta de Frankfurt dio un concierto en el Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Ello sin hacer mención explícita de los ciclos Diumusica, las instituciones menos ampulosas y los ciclos estables del Liceo y de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Es lo que se llama un aguacero.

### Euroconcert, la austeridad luterana

Tras el sorpresivo ataque del **Concierto de Brandemburgo núm. 5**, a un tempo inusualmente rápido y a un nivel de precisión y de belleza de sonido menos frecuentes —con especial mención del anónimo clavecinista que dijo su parte con exquisitez, personalidad e intensidad ex-



Madrigalistas de Basilea.

presiva— estábamos seguros que el conjunto formado por los Madrigalistas de Basilea y el Concerto Köln nos iban a deleitar en todas sus intervenciones. Sin embargo, las dos piezas instrumentales tuvieron mucha mejor factura que las dos **Misas luteranas** con que nos obsequiaron. Esta temporada ha sido generosa en experiencias de esta índole: no por llevar un nombre de eco centroeuropeo, los conjuntos responden a las expectativas que sugieren. Casi nos atre-

veríamos a decir que para lograr resultados como éstos, es mejor contratar alguna formación local. Las misas tuvieron de luterano todo cuanto se les supone de austeras; los momentos lentos fueron ácidamente lentos; la intervención de los solistas, sufrida con paciencia, y el relleno del coro, soportable. Empieza a ser necesario decir que no toda la producción de J. S. Bach tiene el mismo empaque; que el "Kantor" también produjo obras rutinarias, y que un

coro de pocas voces puede llegar a ofrecer una imagen de perfecta afinación pero difícilmente evitará un resultado seráfico y excesivamente transparente. Lo que puede tener de atractivo, es decir, un proyecto interpretativo sugerente, en este caso un híbrido de versión arqueológica y actualización interpretativa, no logró su efecto. Y para aburrirse, este modesto oyente prefiere un aparato menos sofisticado.

Xosé Aviñoa

## LA "PASION" CONTRADICTORIA DE GARDINER

La Fundació Caixa de Pensions, con motivo de la cercanía de la Semana Santa, ofreció esta vez **La Pasión según San Mateo**, de Bach, contando con el atractivo de John Eliot Gardiner al frente del Monteverdi Choir y los English Baroque Solists. El concierto resultaba especialmente

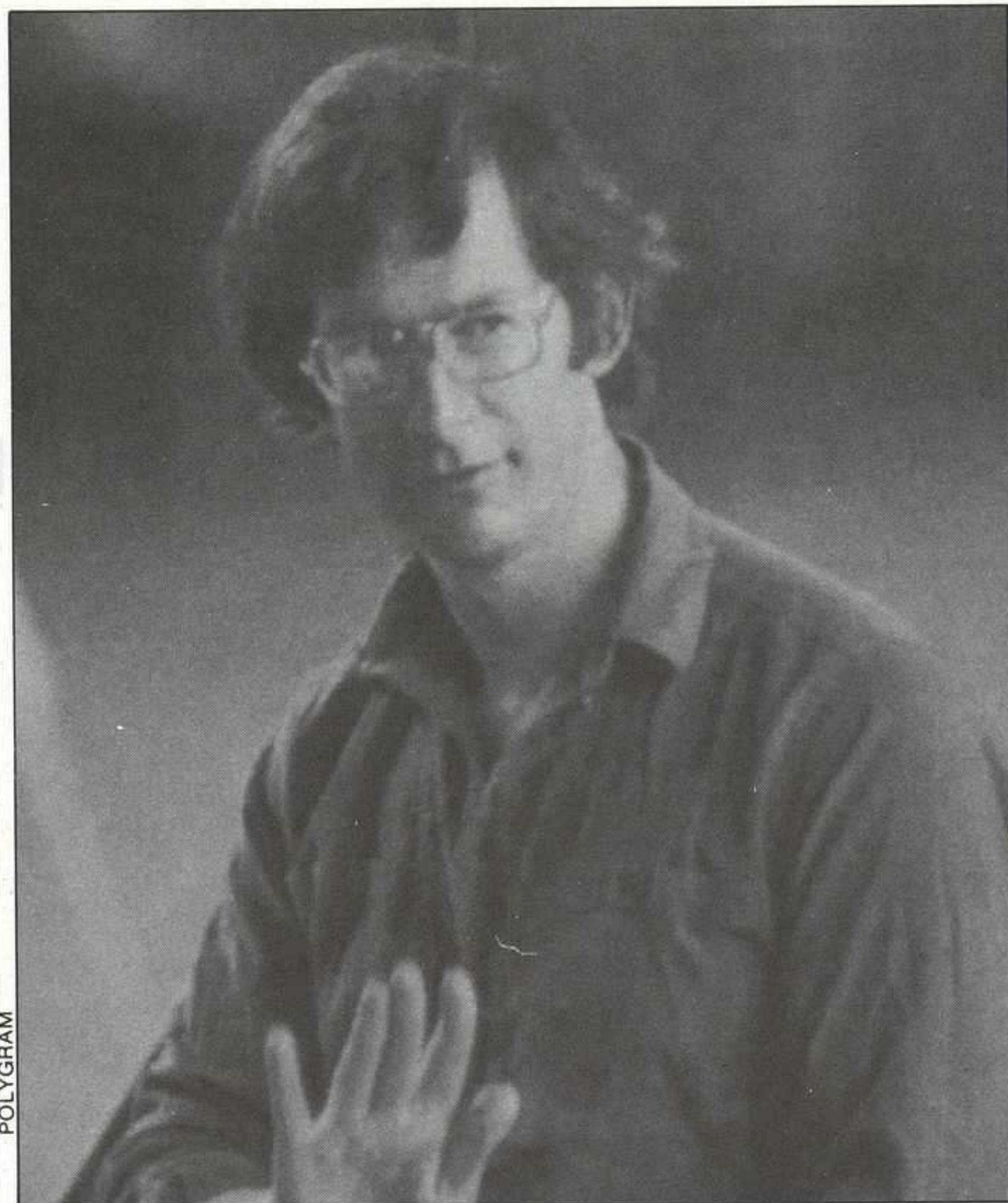
atractivo, por lo que el LLENO en el Palau fue total. Y, al parecer, satisfizo plenamente a los asistentes, e incluso a algunos medios de comunicación, como TV3, que elogiaron la interpretación en el noticiario de la noche. Sin embargo, creo necesario puntualizar aquello que pudimos escuchar.

En principio, Gardiner huye de las versiones de tradición alemana, que encontraron en Karl Richter su mejor exponente, y que se basan en mostrar el "pathos" religioso de la obra, con una cierta economía de medios ornamentales. Gardiner prefiere ofrecer una visión más intelectual, en la

que la música prima sobre los sentimientos. Pero no en vano Bach vivió en un ambiente pietista SENTIMENTAL, y ello lucha por imponerse a medida que la obra avanza.

Durante la Primera Parte, Gardiner se atiene a los presupuestos señalados. El coro de entrada es dicho con una rapidez sorprendente, sin dar ocasión a la contemplación. Los corales se hacen metronómicos y duros, sin casi respiración natural. Sólo en la Segunda Parte, hacia la muerte de Jesús, Gardiner transige en algo más de contemplación, sin duda impuesto por un texto que no puede obviarse. Incluso el coro final, la contemplación de Jesús sepultado, fue muy poco CONTEMPLATIVA, dicha con cierta precipitación. Sin embargo, el planteamiento de los coros "turbæ" sale ganando con esta visión, pues adquieren una fuerza rítmica y expresiva mayor de lo normal.

Para tales presupuestos, Gardiner cuenta con la necesaria colaboración de los solistas. Y aquí es cuando la versión se convierte en contradictoria, porque muestra que el director no ha podido convencer a todos los cantantes. Así, el soberbio evangelista de Anthony Rolfe Johnson, que hace recordar a Peter Schreier por la expresión (aunque más inse-



POLYGRAM

La de Gardiner, una Pasión demasiado cambiante...

guro en la técnica), DICE mucho más de lo que Gardiner esperaría. Pero el sosísimo Jesús de Andreas Schmidt, atento a las duras indicaciones metronómicas del director, no logra dar carácter ni unción algunos a las pala-

bras del Salvador, dichas con precipitación. Así por ejemplo, el soberbio momento de la institución de la eucaristía pasó inadvertido. Pero, junto a ellos, el tenor de arias, Howard Crook, fue de lo más expresivo, mos-

trando una voz y una técnica excelentes, y también lo fueron bastante los dos bajos, Olaf Bär y Cornelius Hauptmann. Menos, la soprano (Barbara Bonney) y el contratenor (Michael Chance), de voz bonita pero de corto volumen. La contralto Iris Vermillion, en la línea del dicho Jesús, se atuvo a las indicaciones del director, y así tuvo unas intervenciones seguras pero anodinas.

Como se ve, pues, a cada instante cambiaba el AMBIENTE, y de aquí lo contradictorio. Lo peor, sin embargo, fue la actuación del coro, en mal momento; los tenores y bajos tendían a gritar notablemente en los "forti", y algo descontrolado en algunos coros "turbæ" de la Segunda Parte. Excelentes, sin embargo, los instrumentistas, que en todo momento mostraron sus enormes posibilidades, especialmente el continuo y el solista de viola da gamba.

En fin, aunque espero la edición en disco, la versión la versión en directo no me pareció en modo alguno definitiva. Parece que Gardiner no acaba de acertar con la obra de Bach, la cual, a pesar de todo, se impuso en la sala por su fuerza indiscutible.

Santiago Bueno

## EL "ELIAS" DE MENDELSSOHN

Otro paso adelante del Orfeo Català

Con la interpretación del oratorio **Elijah**, de Mendelssohn, tan importante en la historia musical europea como poco prodigado en nuestras latitudes, se cerró este año el Festival de Música Romántica que organiza la Fundació Caixa de Pensions de esta institución barcelonesa en el Palau de la Música Catalana, el pasado día 16 de marzo. Justo es reconocer la grandeza y la excelencia de la mayor parte de la partitura mendelssohniana, y deplorar que sea tan poco divulgada entre nosotros, no sólo porque la interpretación atrajo menos público del que hubiera sido lógico, sino porque no entra dentro de las costumbres interpretativas de nuestros artistas locales y, como consecuencia, para que se cantara **Elijah** en el Palau hubo que

traer, como casi siempre que se programan oratorios, artistas de fuera.

Esto no hubiera sido especialmente notable si no fuera porque en esta ocasión el reparto incluyó a un tenor inglés, Richard Morton, que cantó deplorablemente (y nos sorprendemos al leer en el programa que el personaje en cuestión ha sido capaz de cantar repertorio operístico en el Covent Garden, lo que nos lleva a suponer que ha hecho los papeles de comprimario), y a un barítono alemán que actuó como bajo y que, aunque demostró un mayor sentido musical, dio también penosas muestras de inadecuación para su papel.

Muy positiva fue, en cambio, la labor de la soprano, Joan Rodgers, que lució no sólo una bella voz sino una

real adecuación al texto que cantaba, y también se distinguió la contralto Claire Powell, cuyas intervenciones fueron francamente satisfactorias y nos compensaron de la incomodidad de las piezas que correspondieron a las voces masculinas. Es evidente que no nos hallamos ante una partitura operística, y que hay que hacer todas cuantas salvedades convenga, pero también es cierto que si esos cantantes hubiesen actuado en el Liceo no habrían salido con la moral indemne, ni mucho menos. En el Palau el clima es mucho más tolerante, y los desaguados pasaron sin ningún CASTIGO.

Un aspecto positivo lo constituyó la participación del Orfeo Català. Por fin se aprecia en esta formación, tras tantos largos años de

crisis, una recuperación sensible. Es indudable que al conjunto le falta todavía matizar, y que emprende las frases con una linealidad un poco rígida, pero no hay duda de que va por buen camino y ahora ya empieza a quedar bien en la interpretación de esas grandes obras corales para las que fue creado en el casi centenario año 1891. Una puesta a punto muy oportuna, pues, con vistas a la celebración de la efemérides.

La BBC Concert Orchestra funcionó muy correctamente bajo la batuta un tanto rígida de Lászlo Heltay, un especialista en obras de este género que realizó, de todos modos, una labor positiva.

Roger Alier

# Madrid

## ARTISTAS SOVIETICOS EN MADRID

**D**urante el mes de marzo, Madrid ha recibido la visita de un buen número de artistas soviéticos que han actuado en el Teatro Real dentro de un ciclo titulado "Música y músicos de la URSS": los Virtuosos de Moscú con Vladimir Spivakov en dos sesiones, los pianistas Dimitri Bashkirov y Sergei Yerogin y la Orquesta Nacional de la URSS con Evgeni Svetlanov. Este ciclo, organizado por Ibermúsica, ha contado con la colaboración de los Ministerios de Cultura de España y la URSS; a él hay que añadir la intervención de Lazar Berman en un recital benéfico, además de una nueva prestación de la Nacional de la URSS, esta vez dentro del ciclo "Orquestas del Mundo".

Los Virtuosos de Moscú nos visitan con frecuencia y en esta ocasión —días 9 y 10— volvieron a mostrar su ductilidad y su excelente preparación. En el primer programa, dos sinfonías de Haydn —la **Concertante en Si bemol mayor** y la **núm. 94**—, el **Concierto para piano, trompeta y orquesta** de Shostakovich y el **Concierto en Re menor** de Stravinsky; en el segundo, un todo Mozart con las sinfonías **núms. 15 y 28**; el **Concierto núm. 2 para violín** y dos páginas vocales: el aria del ángel de la **Cantata K 42** y el famoso **Exultate jubilate**, única obra bien conocida del programa aunque raramente interpretada entre nosotros. Los Virtuosos de Moscú tal vez no alcancen la perfección asombrosa que sus colegas de la Orquesta de Cámara de la capital soviética lograron en la época de Rudolf Barshai y que nos deslumbró en los tres conciertos que la citada agrupación ofreció en el Real hace ya bastantes años. Pero su nivel es muy alto, bastante superior a las orquestas de cámara recientemente escuchadas en Madrid, como las de Viena o Zurich. Quizá sea su



*Svetlanov se mostró como un maestro serio y adusto en sus planteamientos interpretativos.*

facilidad, su perfecto aco- plamiento, su exactitud lo que más llama la atención, además de una sonoridad transparente y a la vez homogénea. Alma mater de estos Virtuosos es Vladimir Spivakov, un violinista de muy bello sonido que toca con una envidiable fluidez y dirige en una rara combinación de entusiasmo y sentido del detalle, como lo demostró en el concierto mozartiano y en su visión general de las obras, bien contrastadas pero nunca exageradas. La soprano Aracs Davtian exhibió una voz pequeña y bonita con acepta-

ble estilo mozartiano, un punto apurada en el sobreguido final del **Exultate**.

Volvió Lazar Berman al Real después de su presentación madrileña hace dos años. El concierto estuvo organizado por la Fundación Iñigo Alvarez de Toledo y tuvo carácter benéfico dedicado a la Asistencia Médico-Social e Investigación de las afecciones renales. En el programa, la **Sonata núm. 2** de Kuhnau; una Suite de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev; la **Fantasia Op. 28** de Scriabin y **Seis Momentos musicales Op. 16** de Rachmaninov. No sé si la sesión que se

comenta responde al actual estado de Berman o fue, sencillamente, una tarde en la que el pianista no se encontraba muy inspirado. Ya en su debut había expresado ciertas reservas, tanto en lo referente a la parte virtuosística como a la visión de las obras. El recital del día 14 resultó, en términos generales, bastante inferior a aquél y nos presentó a un artista un tanto apagado, de sonido irregular, ciertos abusos en el empleo del pedal y mecanismo no siempre limpio. El que en ciertos pasajes o secuencias nos ofreciese un sonido bello y transparente y en otros hubiese detalles de gran clase no parece suficiente. Desde luego un Berman más bien decepcionante en relación a las expectativas que su fama, tal vez ahora un poquito mermada, nos había hecho esperar.

Las dos veladas de la Orquesta Nacional de la URSS —días 19 y 26— confirmaron el excelente momento de esta agrupación que, con la Filarmónica de Leningrado y la del Ministerio de Cultura de la URSS, constituye la trilogía de grandes orquestas soviéticas. Es una centuria poderosa, sin fisuras, con una cuerda homogénea que puede ser dulce y maleable, una madera de excelente nivel y un metal muy seguro y potente, tal vez un poco agresivo en los fortes y fortísimos, aunque ésta es una característica casi generalizada entre las orquestas soviéticas. En conjunto, la Nacional de la URSS puede situarse con justicia dentro de la primera línea europea.

Svetlanov es un maestro irregular. En su último concierto aquí hace dos años nos había ofrecido una sesión brillantísima y superficial, mostrando un carácter extravertido y más bien ligero. Ahora parecía otro, un maestro serio, adusto, casi indolente incluso al dirigir la **Sinfonía núm. 1** de Balkirev —primera obra de sus dos

programas—, partitura agradable, de tintes nacionalistas y con un certero sentido del color. Puso más ánimo en la **Sinfonía núm. 1** de Rachmaninov y el resultado —con una orquesta que dominaba por completo la obra— fue excelente, con gran riqueza de contrastes, pinceladas intimistas, transparencia en las texturas y un contundente poderío en el final. Fue lo mejor de los dos conciertos,

aunque Svetlanov no pareció muy contento pues luego de tres o cuatro salidas y siempre con gesto serio, ordenó la retirada de la orquesta.

El segundo concierto incluyó la única obra de auténtico repertorio entre nosotros: la **Clásica**, de Prokofiev, en una versión demasiado sinfónica pero con dominio virtuosista y muy bien engarzada. Con una adecuada mezcla de lirismo

y sentido descriptivo escuchamos el interesante y muy raramente programado poema sinfónico de Tchaikovsky **La Tempestad**. En cuanto a la **Segunda Sinfonía** de Scriabin —una obra difícil, compleja y hermosa— Svetlanov la dirigió con densidad y brillantez, sobre todo en el final, que es verdaderamente apoteósico, pero le faltó una cierta dosis de misterio, de sentido místico, cualidades

absolutamente necesarias en esta gran sinfonía. Con una rutilante y algo atropellada Obertura de **Ruslan y Ludmila** dada fuera de programa finalizó el concierto. El maestro dejó sola a la orquesta tras los primeros compases, en un gesto un tanto exhibicionista. El público reaccionó con calor sin llegar al entusiasmo.

Carlos Ruiz Silva

## MUSICA EN PALACIO

Continúan las sesiones del VII "Ciclo de Música de Cámara" que vienen celebrándose en el Salón de Columnas del Palacio Real. Hasta hace muy poco —podríamos decir que hasta esta misma temporada— la música camerística no era moneda corriente en Madrid, orientada, con enorme desequilibrio, hacia los conciertos sinfónicos. Ahora, el "Ciclo de Cámara y Polifonía" del Teatro Real cubre con suficiencia el hueco, pero no es el coliseo de la Plaza de Oriente el lugar más

idóneo para este tipo de sesiones, por resultar demasiado grande. El Salón de Columnas del vecino palacio es, en cambio, un marco justo y apropiado, con una acústica, si no ideal, muy aceptable y dotado de una sobria belleza y solemnidad. Los conciertos están organizados por el Patrimonio Nacional con la colaboración del departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid que dirige José Peris. El nivel de las sesiones a las que he asistido en las últimas temporadas ha

sido siempre muy digno y en algunos casos de gran altura, contando siempre con la especial sonoridad de los Stradivarius de la colección palatina.

Los dos últimos conciertos —que suelen tener una regularidad mensual— se celebraron el 16 de febrero y el 2 de marzo y fueron sus protagonistas el Cuarteto Enesco de París y el Cuarteto Smetana de Praga, respectivamente. Buena agrupación el Enesco, ofreció tres obras maestras: el **Cuarteto opus 76, núm. 2** de Haydn, el

**núm. 10, Op. 74** de Beethoven y el **Núm. 14 "La muerte y la doncella"**, de Schubert, componiendo un hermoso concierto que tuvo siempre una línea de calidad interpretativa y a la que sólo habría que reprocharle una general rapidez en los tempi que, en ocasiones, llegaron a desdibujar un tanto el perfil dieciochesco y cortesano de la obra de Haydn y la intimidad de las de Beethoven y Schubert, en un deseo de resaltar la brillantez. Pero son reparos un tanto menores. El propio Cuarteto Enesco ofre-

## BASES



### III PREMIO DE COMPOSICION «CIUTAT D'ALCOI» PARA MUSICA DE CAMARA

- 1ª) La dotación del Premio será de 750.000 pesetas y su carácter de único e indivisible.
- 2ª) Cada compositor presentará una sola obra que responderá a las siguientes características.
  - 2.a) Inédita y no estrenada ni registrada por ningún medio de reproducción mecánica.
  - 2.b) Para grupo instrumental, con un mínimo de tres y un máximo de nueve intérpretes, evitando las formaciones tradicionales clásicas: tríos (violín, viola, violoncelo, y piano, violín, violoncelo), cuarteto de cuerda y quinteto de viento.
  - 2.c) Con un lema que figure, junto al título de la obra, en el exterior de un sobre cerrado que deberá contener la identidad y dirección del autor.
  - 2.d) Será imprescindible la presentación de cinco ejemplares obtenidos por cualquier procedimiento manual o mecánico (manuscrito, fotocopia, etc.).
- 3ª) Todo el material deberá ser remitido, por correo certificado, al Negociado de Cultura del Ayuntamiento de Alcoy, con la mención «III Premio de Composición "Ciutat d'Alcoi" para Música de Cámara». El plazo de presentación finalizará el día 20 de septiembre de 1988 a las 13 horas.
- 4ª) Las obras no premiadas serán devueltas, a solicitud de los participantes, en el plazo máximo de dos meses después de finalizado el concurso.
- 5ª) JURADO: El fallo del Jurado se hará público a lo largo del último trimestre de 1988. El Jurado podrá, por unanimidad, declarar desierto el premio del concurso, si la calidad de las obras presentadas no se estimara como suficiente, y sus decisiones serán inapelables.
- 6ª) OBRA PREMIADA:
  - 6.a) El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, colaborando con este premio, se compromete al estreno de la obra.
  - 6.b) El Ayuntamiento se reserva el derecho de establecer las condiciones para su difusión y reproducción, pudiendo asimismo realizar la edición de la partitura y su grabación.
  - 6.c) El autor premiado, por su parte, se compromete a reservar la primera audición durante el año siguiente a la concesión del premio, y viene obligado a facilitar el correspondiente material escrito para su ejecución, así como a la entrega del original de la obra que quedará en poder del Ayuntamiento de Alcoy.
  - 6.d) Los derechos de propiedad quedarán en poder del autor, que deberá hacer constar en los programas, cada vez que se interprete la obra, el Texto: «III Premio de Composición "Ciutat d'Alcoi" 1988».
- 7ª) COMISION ORGANIZADORA: Se constituye una comisión Organizadora presidida por el Sr. Alcalde de Alcoy, cuyas funciones específicas serán las siguientes:
  - 7.a) Difusión de las presentes Bases.
  - 7.b) Formular propuesta para nombramiento del Jurado por la Comisión de Gobierno.
  - 7.c) Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan de los casos no previstos.
- 8ª) La participación en este Concurso supone la aceptación total de estas Bases.



AYUNTAMIENTO DE ALCOY

ció en los días siguientes un breve curso de interpretación camerística a una selección de jóvenes instrumentistas españoles, contando siempre con la colección de los Stradivarius. Ha sido una excelente idea de la que ojalá se desprendan los apetecidos frutos. España necesita agrupaciones de cámara y hay que formarlas desde la base. La escasez de conjuntos de este tipo hace de este curso un ejemplo a seguir. Es de esperar que tenga continuidad.

El concierto del Cuarteto Smetana fue de gran clase, con un programa íntegramente formado por obras checas: el **Cuarteto núm. 2** de Smetana, el **Núm. 1** de Janáček, "**Sonata Kreutzer**", y el **Op. 96** de Dvorak, que constituyó una pequeña pero representativa antología. Los cuartetos de Smetana y Janáček, muy poco difundidos entre nosotros, son dos partituras muy ceñidas, casi breves, apenas veinte minutos dura cada una, pero dotadas de una rara intensidad. Fue muy interesante



El concierto del Cuarteto Smetana fue de gran clase.

escucharlas juntas pues, pese a su diversidad, ambas tienen una especie de nexo común, un trasfondo expresivo a la vez autobiográfico y nacionalista. Mucho más conocido el tan bello **Cuarteto en Fa mayor** de Dvorak —con esa maravilla que es su movimiento lento— sirvió de espléndido colofón. El Cuarteto Smetana, que actuó de memoria, se produjo con excelente sonido y musicalidad, magnífico sentido rítmico —siempre importante pero esencial en la música checa— y una efusividad que jamás empañó el debido equilibrio.

El habitual público de estos conciertos se mueve siempre entre la tibieza y la frialdad. En los cuartetos de Smetana y Janáček los músicos no salieron a saludar ni una vez, dada la escasísima duración de los aplausos. Acaso no sea ese público, oficial y de alta edad media, el más adecuado para sesiones de esta clase. Se impone una renovación.

Carlos Ruiz Silva

## PRIMER CICLO DE PIANISTAS ESPAÑOLES

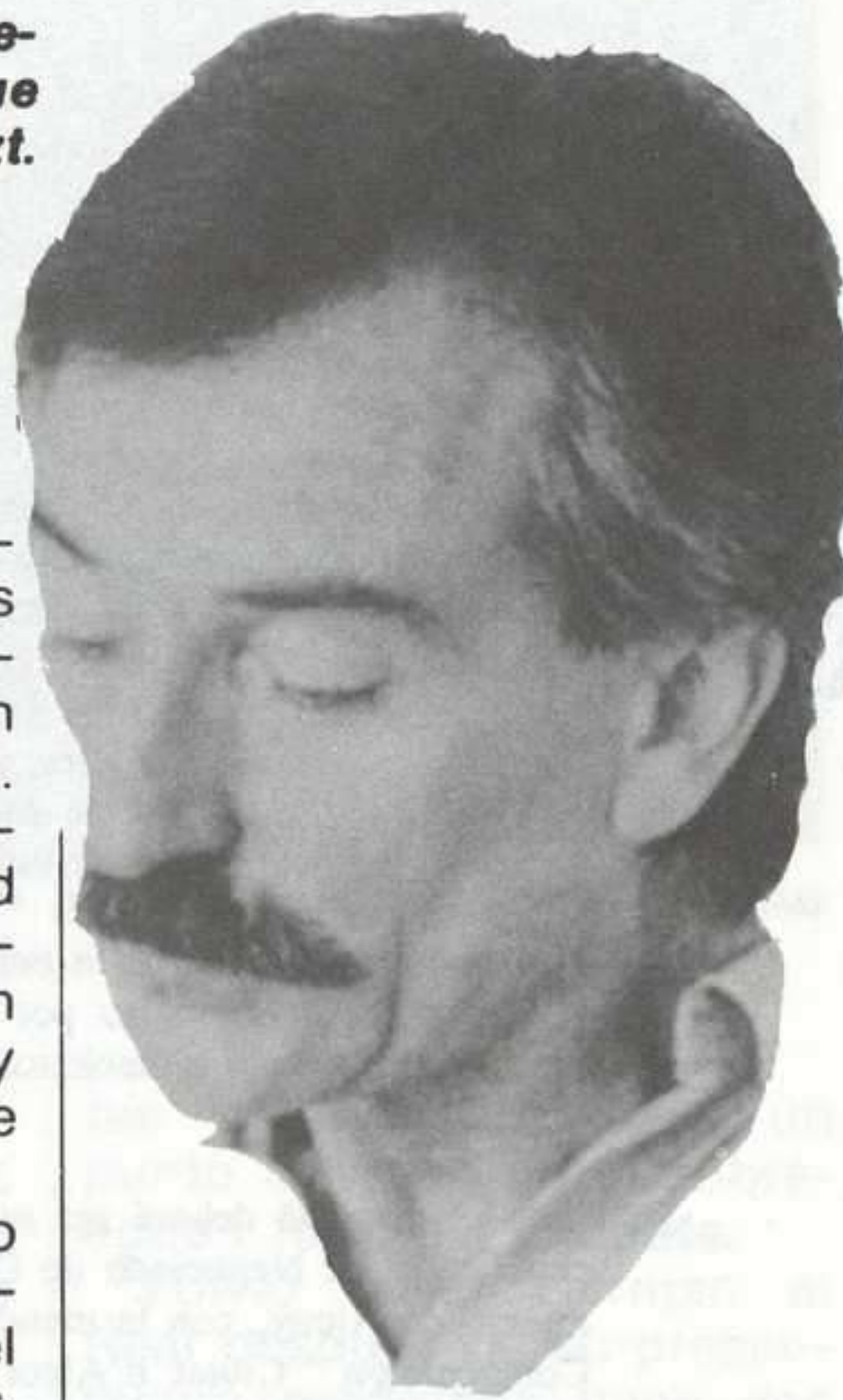
Organizado por Polimúsica y la Caja Postal con la colaboración de la Comunidad de Madrid se ha celebrado en el Teatro Albéniz, de enero a marzo, el Primer ciclo de pianistas españoles, en el que han intervenido Ramón Coll, Josep Colom, José Francisco Alonso, Enrique Pérez de Guzmán, Ricardo Requejo y Joaquín Achúcarro. Los programas elegidos por los distintos artistas fueron interesantes y bien contruidos, en general, aunque con notoria e inexplicable ausencia de obras españolas: de los siete conciertos sólo uno de ellos incluyó música de España, la **Fantasia bética**, de Manuel de Falla.

La idea de presentar un ciclo con pianistas de nuestro país es buena en principio. Pero algo debió fallar, pues según mis noticias siempre hubo escasa asistencia de público, tal vez porque faltaba algún nombre que atrajera al aficionado medio, una Alicia de Larrocha por ejemplo. Esto sucedió pese a lo asequible de los precios —el abono costaba de 2.000 a 5.000 pesetas—, lo cual hace pensar que si la oferta no resultó atractiva no fue preci-

*Curiosamente, donde más seguridad mostró Requejo fue en la ardua partitura de Liszt.*

samente por una razón económica. Si los organizadores vuelven a repetir la experiencia el próximo curso deberán estudiar mejor su estrategia. Tal vez Madrid no pueda absorber la muy alta cantidad de conciertos que se le ofrece o haya que buscar un nuevo público. Nada hay más triste que una sala de conciertos casi vacía.

Asistí al recital de Ricardo Requejo (Irún, 1938) celebrado el 15 de marzo. En el programa tres grandes obras, grandes y muy difíciles: el **Preludio, Coral y Fuga**, de César Franck; la **Fantasia bética**, de Falla, y la **Sonata en Si menor**, de Liszt. Requejo es un pianista serio, con ideas sólidas y precisas. Su pianismo resulta musical, directo, incluso más intelectual que poético o personal. La construcción tanto ya del programa como de sus indagaciones interpretativas era ambiciosa y muy pensada.



Sin embargo, las realizaciones no siempre responden a las premisas del artista. En Franck, por ejemplo, quizá debido a que los dedos no estaban a punto todavía, los roces fueron excesivamente numerosos, estropeando así una línea musical impecable que, de haberse realizado con pulcritud, nos hubiese servido una excelente versión de esta extraordinaria obra.

Pero, a medida que avanzaba el concierto, Requejo fue centrándose, y si en Falla hubo todavía bastantes inexactitudes, en Liszt, curiosamente, se dieron menos pese a la superior duración de la obra. Frente a este aspecto negativo, ofreció un sonido redondo, de fortes poderosos pero no agresivos y un fraseo muy aceptable, si bien se encuentra mejor en los aspectos rítmicos que en los melódicos. En cualquier caso quedó claro que la visión que tiene el pianista vasco de estas partituras maestras es mejor que su realización. Un público que ni siquiera cubría la mitad del aforo del Albéniz aplaudió muy calurosamente a Requejo, con abundante cantidad de bravos y aclamaciones, que fueron correspondidas con tres piezas de propina. Voto de censura para el programa de mano, que no decía una palabra acerca de las obras a interpretar, y que era, simplemente, un programa general de todos los conciertos del ciclo, si bien con los "currícula" de todos los intérpretes.

Carlos Ruiz Silva

## JONDE, QUINTO ANIVERSARIO

El cronista se une gozoso a las efemérides. La Joven Orquesta Nacional de España es una bella fachada, reflexiva —como corresponde a la madurez de sus organizadores—, prometedora —como corresponde a toda empresa de futuro—, impulsiva en su expresión sonora —como corresponde a la ilusionada juventud de sus miembros—. Solamente, y de ahí nuestro pesar ante tanto triunfalismo, es una pena que detrás de esta fachada haya tan poca cosa; porque los conciertos de la Jonde nos están demostrando que en España existe la materia prima de unos chicos jóvenes que quieren ser músicos, que lo podrían ser de calidad más que digna (un centenar de ellos lo son y están encuadrados en esta ilusionada Orquesta), pero ¿cuántos hay que, por falta de infraestructura musical, no dan la talla para llegar a la Jonde? Porque no descubrimos nada nuevo si recordamos los problemas de todo

tipo que aquejan a nuestro precario edificio musical, agudizados precisamente en este curso en los Conservatorios, de los que el de Madrid es una muestra significativa. Con estos vetustos antecedentes, la creación de la Jonde fue en su día empezar la casa por el tejado; y, efectivamente, hoy la casa sigue vacía, pero el tejado está servido.

Hay que reconocer, sin embargo, que es un bello tejado, puesto de manifiesto en el concierto del Real que da motivo a este comentario. Hubo en él muchos aciertos, como la delicadeza lograda en *L'après midi d'un faune*, quizá lo mejor de la tarde; en la *Suite* de Falla hubo acritud de sonido y falta de garra en la dirección de Colomer; y en el *Concierto* de Bartok demostró la orquesta el concienzudo y eficaz trabajo realizado, pero hubo dureza y poca matización, producto principalmente del juvenil ímpetu derrochado sin tasa por todos. Daba gloria ver-



El maestro Colomer en una sesión de trabajo con la JONDE.

los, y no es cosa de destacar defectos de escuela y de equilibrio, que los hubo; porque lo más importante era que un centenar de españoles, con toda su vida por delante, estaban haciendo música de la buena, y es-

taban vibrando justificadamente con lo que hacían, arrancando atronadoras ovaciones de un repleto y entregado Teatro Real.

Don Becuadro

## L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA



### «8.º CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA DE VIC»

VIC (Barcelona), del 14 al 31 de julio de 1988

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - MÚSICA DE CÁMARA

- TRIO DE BARCELONA

ALBERT G. ATTENELLE, piano  
GERARD CLARET, violín  
LLUÍS CLARET, violoncelo

- ENRIQUE SANTIAGO, viola
- JORDI MORA, música de cámara

### «4.ªs COLONIAS MUSICALES EN CASTELLAR DE N'HUG»

PIANO - VIOLÍN - VIOLA - VIOLONCELO - CONJUNTOS INSTRUMENTALES

Para niños y niñas de 8 a 11 años y de 12 a 15 años

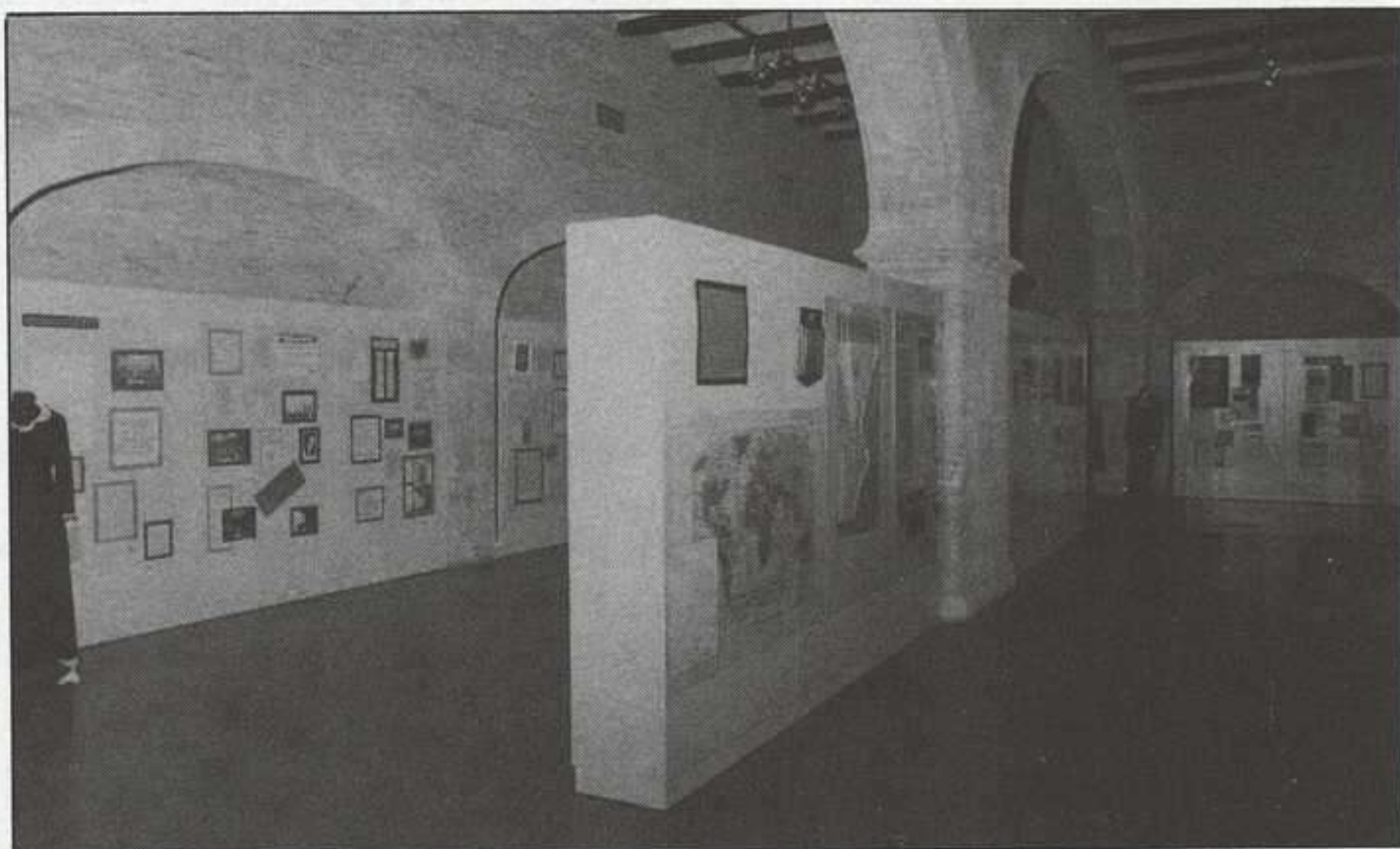
Del 10 al 24 de julio de 1988

Información e inscripciones: «L'ESCOLA DE MÚSICA DE BARCELONA»  
de 4 a 8, tardes  
Mallorca, 330, entresuelo 1.ª  
08037 BARCELONA - Tel. (93) 207 58 18

# Valencia

## IMPORTANTES CONCIERTOS EN EL PALAU

A pesar del obligado paréntesis de las Fallas, el mes de marzo ha registrado abundante actividad de conciertos en el Palau. Dentro de la temporada de la Orquesta Municipal se ha producido la presentación del Coro de Valencia, dirigido por Francesc Perales, interpretando la Cantata **Les Hores**, de Matilde Salvador. La Orquesta, dirigida siempre por su titular Manuel Galduf, además de la gira de conciertos efectuada por varias ciudades españolas, ha cerrado la temporada de invierno con una importante prestación sinfónico-vocal, en la que también intervinieron el Coro de Valencia y los Pequeños Cantores: en su concierto número 1975, la OMV presentó, en versión íntegra, **La Pasión según San Mateo**, de J. S. Bach. Es de justicia resaltar el esfuerzo de Galduf y de los profesores de nuestra orquesta para poner en pie una obra de estas características, de considerable riesgo para la batuta y el conjunto, y el haberlo hecho en condiciones cuanto menos dignas, ya que la brillantez en esta partitura está reservada a muy contados intérpretes. La actuación del Coro de Valencia y de los Pequeños Cantores fue de especial mérito e interés, considerando la bisoñez del primer conjunto y el carácter de coro infantil del segundo. Entre los solistas vocales quizá destacó el barítono William Shimel, por lo mesurado y homogéneo de su prestación, mientras que el tenor Anthony Roden mantuvo un nivel correcto, en líneas generales. Hubo algunas desigualdades estilísticas entre los cantantes, ya que en varias ocasiones (sobre todo, el bajo Heinz Jürgen Demitz) se abusó de un tono declamatorio y casi operístico. El continuo, asegurado por Sergi Casademunt, Albert Romani y los organistas G. Teruel y R. Ma-



Vista de la exposición conmemorativa del XL aniversario del Orfeón Universitario de Valencia, celebrada del 7 al 29 de marzo.

drid, apoyó con eficacia la labor general y en el capítulo de solistas instrumentales destacaron, por motivos diversos, el oboe, los dos primeros violines, el violoncello y la práctica totalidad de las maderas. El éxito fue calurosamente refrendado por el público y todo contribuyó a redondear una jornada singular, sin duda memorable en la historia reciente de la OMV. Anotemos el excelente folleto que se distribuyó, con texto original y traducción al castellano, encabezado por una interesante introducción a la obra por Joaquín Arnau.

Siempre dentro de los conciertos sinfónicos, fue especialmente plausible la actuación de la Orquesta Nacional de La URSS, dirigida por Svetlanov. Acaso no resulte exagerado señalar que el nivel interpretativo alcanzado en este programa fue, con mucho, el más alto escuchado en el Palau hasta la fecha (incluidos los conciertos de Abbado). Balakirev y Rachmaninov fueron vehículos de lecturas intensas, apasionadas, al borde incluso de la histeria (en el último tiempo de la Sinfonía del segundo). Svetlanov nos regaló, además, una heterodoxa Gavota de la **Sinfonía Clásica**, de Prokofiev, un arrollador Paso a dos del **Cascanueces** y una tópica **Jota** de Glinka. Otras desta-

cadadas sesiones fueron encomendadas a la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo (con un programa más bien extraño) y a la Chapelle Royale de París, dirigida por Herreweghe. En los días que precedieron a Semana Santa, se dieron en el Palau varios programas de Polifonía a cargo del Grupo Vocal Gregor (con obras de Victoria, Guerrero y un grupo de maestros de la polifonía virreinal) y de los Dresdner Vokalisten. Hubo otros recitales, como el de Gloria Fabuel con canciones y arias de ópera, el del pianista Benedetto Lupo y el de la violonchelista Johanna Pickler. Consignemos, asimismo, la celebración de una maratón de jóvenes intérpretes y el montaje del ciclo "La Música, La Voz, La Palabra", ofrecido para estudiantes, en cuyo primer programa se leyeron textos de Unamuno, J. A. Valente, J. M. Valverde, F. Brines, etc., alternados con ilustraciones musicales a cargo del pianista A. Bueso (con obras de Debussy, Rachmaninov, Satie, etc.).

En la Sociedad Filarmónica actuaron el Trío de Milán, el pianista Mario Monreal y el bajo Samuel Ramey (el concierto de Claudio Arrau fue cancelado, a breves horas de su comparecencia ante nuestro público, por una súbita indisposición del

pianista chileno. Se han hecho gestiones para que, antes de finalizar la presente temporada, pueda actuar Arrau en la Filarmónica). El recital de Samuel Ramey fue una espléndida demostración de facultades y bien cantar. Podemos decir que Ramey superó todas las expectativas y que su instrumento (perfectamente modulado y en completa plenitud) alcanzó el mayor éxito registrado por cantante alguno en la Filarmónica. Incluso superó (y ya es decir) a Christa Ludwig, otra gran artista que ha visitado Valencia recientemente (y con quien sostuvimos la entrevista que publicamos en este número de la revista. Samuel Ramey fue también entrevistado para RITMO).

En otro capítulo, hay que mencionar, siquiera brevemente, el ciclo de conciertos con que el Orfeón Universitario de Valencia celebra su cuadragésimo aniversario (actuaciones de E. Lloris, M. A. Peters, L. Climent, A. L. Chova, R. Cabedo, coros Ateneu Musical del Port, Lluís Vich, Pequeños Cantores, Orfeó d'Aldaia). En el salón de exposiciones de la Universidad, una muestra conmemorativa ha servido de aportación documental a las efemérides.

Por último, consignar el éxito de jóvenes cantantes valencianos en el Concurso de Canto Eugenio M. Marco, de Sabadell, cuyo primer premio correspondió a Gloria Fabuel (con quien publicaremos en breve una entrevista exclusiva), destacándose Ignacio Giner y A. L. Chova, todos ellos miembros de la Agrupación Lírica Valenciana. Otra joven artista, la soprano Isabel Rey, acaba de grabar un disco con obras de Pedro Sosa (en su centenario) con el concurso pianístico de P. García Chornet y el patrocinio de la Diputación valenciana.

Gonzalo Badenes



II CONCURSO INTERNACIONAL  
«NICANOR ZABALETA»  
"GRANDES VIRTUOSOS"  
II. NAZIOARTEKO LEHIAKETA  
«NIKANOR ZABALETA»  
"BIRTUOSO HANDIAK"



**GK:** GUIPUZKOAKO KUTXA  
CAJA DE GUIPUZCOA

OCTUBRE, 1988  
SAN SEBASTIAN

1988ko URRIA  
DONOSTIA

Con el fin de divulgar la significación de la música como valor cultural y prestigiar a sus intérpretes, la Caja de Guipúzcoa convoca el II Concurso que lleva el nombre NIKANOR ZABALETA, en reconocimiento a los excepcionales méritos del gran arpista guipuzcoano, mundialmente conocido.

**Este Concurso se regirá por las siguientes BASES:**

1. Podrán concurrir solistas sobresalientes de los cuatro instrumentos de la familia de la cuerda (violín-viola; violoncello-contrabajo), que no superen los 35 años de edad en el momento de intervenir en el Concurso.

2. Se establecen los siguientes premios:

a) Para los mejores concertistas en la especialidad de VIOLIN-VIOLA:

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

— **SEGUNDO PREMIO de 250.000 pesetas**, placa y diploma acreditativos.

b) Para los mejores concertistas en la especialidad VIOLONCELLO-CONTRABAJO:

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

— **SEGUNDO PREMIO de 250.000 pesetas**, placa y diploma acreditativos.

c) Bolsas de viaje por un importe de 40.000 pesetas a cada uno de los 16 participantes que intervengan en la preselección, para contribuir a los gastos de estancia y desplazamiento en el día de su actuación.

3. Las personas interesadas en participar deberán enviar, antes del próximo 30 de junio de 1988 a la dirección: "Caja de Guipúzcoa (Departamento de Relaciones Públicas), C/ Garibay, n.º 20 - 20004 SAN SEBASTIAN", los documentos siguientes:

a) Una solicitud firmada en la que se haga constar el nombre del interesado con expresión de su fecha de nacimiento, domicilio, localidad en que habita y teléfono, haciendo expresa mención a la conformidad que presta a las bases del Concurso.

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

c) Deberá remitir el ejecutante una **grabación libre** que verse sobre una página musical de reconocida dificultad y virtuosismo en su instrumento; y, además, incluir otra **obligatoria** que según la diversificación de aquéllos, se establece así: 1) violín: "Concierto, N.º 4 en re mayor" (primera parte, con cadencia), de W.A. Mozart; 2) viola: "Suite para viola sola, en sol menor" (1.º y 2.º tiempo), de Max Reger; 3) vio-

loncello: "Danza del Diablo Verde", de Gaspar Cassadó; 4) contrabajo: "Tarantelle" para contrabajo, de Giovanni Bottesini.

4. A la vista de la documentación recibida, un Tribunal compuesto por figuras internacionales de la vida musical, llevará a cabo la preselección hasta un máximo de 16 intérpretes, los cuales en distintas sesiones públicas ejecutarán una o más composiciones libres, cuya duración total no podrá exceder los veinticinco minutos.

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

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

7. La relación de los preseleccionados para efectuar estos recitales previos al concierto final, será comunicada a los interesados durante el mes de julio, siendo octubre el mes previsto para dichos conciertos. Tendrán lugar en el Salón de Actos de la "Caja de Guipúzcoa" en cuatro sábados sucesivos hasta su conclusión.

8. De esta preselección saldrán los cuatro finalistas que, en un concierto de clausura, dilucidarán los premios previstos en la base segunda, acto que tendrá lugar en el "Teatro Victoria Eugenia" de San Sebastián el sábado día 3 de Diciembre de 1988.

9. Con anterioridad a este concierto, los cuatro finalistas entregarán al Tribunal dos o más composiciones alternativas de reconocido virtuosismo, es decir, un programa opcional no superior a los veinticinco minutos por intervención, de los que el Tribunal entresacará uno de su elección.

10. Inmediatamente de finalizar este último concierto, el Tribunal hará público su fallo y se otorgarán los premios, diplomas y acreditaciones a los ganadores.

11. Si la organización conviniera en efectuar grabaciones en todos los conciertos del Concurso para su difusión radiofónica o por televisión, de ningún modo quedará obligada a indemnización o a compromiso alguno. Lo mismo ocurrirá si decidiera la suspensión del Concurso.

12. El Tribunal se regirá por criterios de objetividad y puntuación previamente establecidos y sus decisiones tendrán todas un carácter irrevocable.

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

**Nota:** Los finalistas podrían tener igualmente opción a su presentación en la acreditada "Quincena Musical de San Sebastián" y opción a otros conciertos en Sociedades y Festivales del País. También se prevee la grabación y difusión de los conciertos por Radio Nacional de España, Radio Euskadi y la retransmisión diferida por la Unión Europea de Radiodifusión. Sin embargo y en relación con estas opciones, la organización del Concurso tendrá un papel meramente gestor y quedará exonerada de cualquier otro compromiso.

# ALBACETE

## Resumen del primer trimestre

El Cultural Albacete reanudó en enero los habituales ciclos de los lunes, comenzando con tres comparencias del dúo violinístico Katiarskaia-Comesaña y presentando un tríptico clasicismo-romanticismo-siglo XX que abarcaba desde Stamitz a Berio. Después, un interesantísimo integral-Mompou a cargo de dos muy buenos pianistas: Antoni Besses y Miquel Farré, que entusiasmó al público que habitualmente llena el auditorio de la Asunción. Entre ambos ciclos hubo una especial sesión de jazz a cargo del quinteto checo Barock, con obras originales y espléndidas adaptaciones de Bach y Mozart. También en la Asunción ofreció un recital, esta vez patrocinado por la Diputación, la pianista filipina Rowena Arrieta.

Por su parte, Juventudes Musicales arranca el nuevo año con muchas fuerzas y con la novedad de repartir sus recitales entre el Auditorio Municipal y su nueva sede en el Paraninfo del Instituto "Bachiller Sabuco". El primer programa fue un recital de Olvido Lanza (una jovencísima violinista, ganadora del último Concurso Permanente de J.J. MM., que puede llegar muy lejos) con la pianista Montserrat Gasull. Y a continuación, una muy buena serie pianística con Valentina Kamenikova en su línea de siempre, la japonesa Sonoko Maejima y la relativa sorpresa (pues ya era conocido) del rumano Alexandru Freda, profesor del Mozarteum, cuya excepcional técnica —Bach, Mozart, Beethoven— desbordó el entusiasmo del público hasta límites inusuales. Entretanto, J.J. MM. sigue apoyando a los jóvenes españoles: ahora ha tocado el turno a un numeroso grupo de alumnos de la cátedra madrileña de Julián López Gimeno y al joven pianista albacetense José M. Parra Más, quien una semana después de su concierto obtenía en Santa Cruz de Tenerife el segundo premio en el Concurso "Centenario Yamaha".

En lo que se refiere a los habituales ciclos sinfónicos anuales de la Junta de Co-

munidades, sólo se ha registrado un concierto y no hay muchas noticias hasta el momento, lo que hace suponer una muy reducida actividad. Nos visitó la Orquesta Municipal de Valencia, muy bien como siempre en sus vientos y en ascenso la mejoría de las cuerdas. Un desvaído **Concierto de Aranjuez** protagonizado por Ernesto Biteti y muy superior el resto del programa, bien llevado por Galduf: la **Pequeña suite**, de Lutoslawsky, y las danzas de **Petrouchka**, de Stravinsky.

José María Parra Cuenca

# BADAJOS

**"Valses soñados", de Julián Cano.**—La Banda Municipal de Música de Badajoz, dirigida por Juan Pérez Ribes, estrenó el día 3 de marzo la obra titulada **Valses soñados**, de Julián Cano, profesor del Conservatorio pacense. Pequeñas piezas encadenadas de corte romántico, instrumentadas por el citado conductor de la agrupación municipal. Éxito merecido.

**Organo en la ONCE y cursillo "Dalcroze".**—El organista Joaquín Fernández Picón, titular de la cátedra correspondiente en el Conservatorio de Badajoz, inauguró el día 17 de marzo los denominados "Jueves Culturales", organizados por la ONCE. Interpretó obras escogidas del repertorio barroco con autores de primera índole, como Bach, Seixas, Albinoni, etc. Su depurada técnica y particular modo de decir epató al pú-

blico que aplaudió con entusiasmo las fervidas versiones del artista.

Se llevó a efecto, del 7 al 12 de marzo, un cursillo a cargo de Marta Sánchez, profesora de la Universidad de Pittsburg (EE. UU.) y del Instituto Dalcroze, de Ginebra. Este interesante curso se realizó gracias a los auspicios de Real Musical de esta ciudad.

**Actividad concertística.**—El Coro del Conservatorio clausuró el IV Congreso Nacional de la Concapa, el pasado 12 de marzo en Badajoz. El Orfeón Provincial, que dirige Miguel Pascual Mellado, actuó en el Pregón de la Semana Santa pacense. Fue estrenada **Anotaciones del Viernes Santo**, del propio director, autor también del resto de las obras interpretadas. El día 16 del mismo mes, los alumnos del Conservatorio ofrecieron un concierto de protesta "Por la Reforma Musical". La Escolanía del citado centro docente, dirigida por el profesor Fernández Picón, actuó en la Parroquia de San José el 18 del referido mes, logrando un rotundo éxito.

El día 20 tuvo lugar un concierto sacro con la actuación del Orfeón Cacerense que dirige Trinidad León, la Orquesta de Cámara de Badajoz, bajo la batuta de Manuel Almansa, y destacados solistas locales o provinciales. Una selección de arias y coros de **El Mesías**, de Haendel, fue la obra programada. El día 21 actuaron el dúo Svarovski-Macharackova (flauta y piano) con el patrocinio del Conservatorio de Badajoz. El día 26, igualmente, el Coro del referido centro docente en Montijo, localidad cercana a esta capital.

El día 24 fue elegido para otro concierto sacro a cargo del Coro, Escolanía y grupo orquestal del Conservatorio con Esteban Sánchez (piano), Mariano You Chi Yu (canto), J. Fernández Picón e Isidro Duque (organistas) y los directores Manuel Almansa y Carmelo Solís.

Durante el mes de abril se han producido las actuaciones de María Rosa Calvo Manzano (arpa), el día 7. Los días 12 y 19, conciertos didácticos del aula de guitarra, en el propio Conservatorio. Y el Coro en Jaraiz de la Vera (Cáceres), el día 16, y en el hogar extremeño de Leganés el día 28 de mayo.

Se gestionan varias actuaciones del ballet de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, para el mes de mayo. El día 28 de abril clausuró la Banda Municipal de esta ciudad su "IV Ciclo de Conciertos" en local cerrado.

Enrique Molina Senra

# BILBAO

## Sociedad Filarmónica

Con los **Tríos núms. 2 y 3** de Brahms, y el **Trío núm. 2** de Schubert nos ha visitado, por tercera vez el Trío de Milán, grupo camerístico de gran prestigio internacional.

Buen recital de piano a cargo de Claudio Arrau, que, a sus 85 años, no puede imaginarse la vida sin tocar en público. Ha hecho su presentación en esta Sociedad Filarmónica interpretando obras de Beethoven y Liszt.

Asimismo ha hecho su presentación en esta Sociedad la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, bajo la dirección de Hans Graf, para interpretar un programa integrado por obras de Mozart.

El joven pianista ruso Sergei Yerokhin, ha realizado un aceptable concierto con un programa sugestivo integrado por obras de Scarlatti, Clementi, Schubert y Mussorgsky.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha celebrado sus conciertos de abono del mes de marzo, bajo la dirección de E. García Asensio, en uno de los cuales se ha interpretado por primera vez tres Danzas de **La reina de las hadas**, de H. Purcell y **Concertone para dos violines y orquesta, K 190** de Mozart, con los solistas



El organista Joaquín Fernández Picón inauguró los "Jueves Culturales" de la ONCE.

LÓPEZ PESINI



Claudio Arrau, rodeado de su espléndida colección de arte.

Félix Ayo y Varujan Cozighian.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, y bajo la dirección de Matthias Kuntzsch. El programa lo ha compuesto, **Sinfonía** de R. Lazkano, y **Sinfonía núm. 4**, de Bruckner.

Con la presencia del compositor catalán Leonardo Balada y del director del CEM, Ramón Torre Lledó, el Centro de Estudios Musicales "Juan Antxieta" ha presentado el VII Curso Internacional de Música de Bilbao, que se celebrará del 1 al 15 de septiembre de 1988.

Una de las novedades en este curso es la celebración del curso de orquesta —impartido por los maestros Víctor Martín y el director de la Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia, Kazimierz Kord—, con destino a consolidar una orquesta estable de los Cursos Internacionales de Bilbao, y que incluso pu-

diera realizar alguna gira por España. La nueva formación se denominará "Camerata Juan Antxieta", y hará su presentación el 7 de septiembre próximo, fecha en la que se espera asista el maestro Jesús López Cobos.

José Urquijo Respaldiza

## CACERES

Otro órgano histórico ha sido restaurado en la provincia de Cáceres. Y una vez más a instancias de Román Gómez Guillén, prefecto de música de la Catedral de Plasencia, que ha movido los resortes necesarios para el logro de ese empeño suyo de que los órganos extremeños vuelvan a estar disponibles con las características y el sonido que un día tuvie-

ron. Se trata en esta ocasión de un realejo del Convento de monjas Dominicanas de Plasencia, instrumento que data con toda probabilidad de principios del siglo XVII.

El panorama de conciertos en la capital en el mes de marzo se inició con recital de canciones para la Asociación Musical Cacereña del barítono Sergio de Salas y el pianista Juan Antonio Alvarez. Magnífico también el recital celebrado en San Francisco y organizado por el Conservatorio Estatal de Música "Hermanos Berzosa" en el que la pianista Sonoko Maejima puso a contribución su virtuosismo, temperamento y versatilidad.

Al finalizar el mes el tradicional ciclo "El canto y la música en la Semana Santa", que organiza el Ayuntamiento y en el que se escucharon en la Iglesia Concatedral en

sus diferentes jornadas, primero, arias y coros del oratorio **El Mesías**, de Haendel, en interpretación de la soprano M.<sup>a</sup> Luisa Martín, una nueva voz que promete muchísimo; el tenor Fernando Domínguez, que cumplió con gran brillantez, y el bajo Juan José García. Excelente, asimismo, el Orfeón Cacereño y el concurso de la orquesta de Cámara de Badajoz, que concertó Manuel Almansa y que contribuyó a una jornada de música sacra sobresaliente.

En días sucesivos actuó el organista Joaquín Fernández Picón; el Coro de Cámara Juan Vásquez, dirigido por Alicia Terrón; la Coral Jaraiceña, con Joaquín Jiménez al frente, y el Coro Juvenil Trajano, que dirige Manuel Domínguez.

Paquita García

# EXPO '92

## SEVILLA

## SEVILLA

Dos noticias muy importantes para el futuro cultural de la ciudad han saltado a la actualidad, aunque de signo bien distinto la una de la otra.

Positiva a todas luces es la inauguración del restaurado Teatro Municipal "Lope de Vega", que después de un largo período de cierre forzoso, abre de nuevo sus puertas en todo su esplendor. La inauguración corrió a cargo de la Orquesta Filarmónica de Londres, a cuya actuación no pudimos asistir, ya que las escasísimas localidades puestas a la venta fueron insuficientes para satisfacer las demandas de cientos de aficionados que, frustrados, veían impotentes como el PROTOCOLO MUNICIPAL llenaba el flamante coliseo. Algo digno de resaltar es que después de la inauguración no se ha programado en este teatro ningún concierto, sólo espectáculos teatrales. Creemos que mientras Sevilla no cuente con un auditorio en condiciones, el Teatro Municipal "Lope de Vega" debe suplir esta carencia dando cabida en su programación también a la música.

La otra, la negativa, ha venido a dar la razón a los más pesimistas; a los que, como yo, pensaban que era demasiado BELLO para ser verdad. El Gran Teatro de la Opera no se construirá. Según parece ni a la Expo le interesa ni Sevilla se lo merece. Las Autoridades locales han guardado un silencio cómplice cuando, para rematar la FAENA, se ha desplazado a Sevilla el ministro señor Solana que (bajonazo y descabello que, en estas plazas de tercera, es bastante) ha puesto la guinda al pastel aduciendo falta de afición, con la siguiente frase lapidaria: *Yo no veo que en Sevilla la gente vaya cantando Carmen por las calles*. Me pregunto dónde habrá visto y oído el señor ministro de Cultura que la gente cante **Carmen** por las calles, porque en los países civilizados la ópera se canta en un teatro. Ante este monumento a la lógica, sugerimos humildemente al mentado señor ministro que en aplicación de su original argumento, cierre las bibliotecas en todos aquellos lugares en donde los ciudadanos no vayan por las calles leyendo el Quijote. De pena.

José Manuel Delgado

# VALENCIA

## Novena edición de la campaña "Retrobem la nostra musica"

Un año más, la Diputación Provincial de Valencia ha convocado la campaña "Retrobem la Nostra Musica", que en ésta su novena edición contempla una serie de actividades en la triple vertiente de ediciones de discos y partituras, promoción de conciertos y ayuda financiera a las sociedades musicales de la provincia de Valencia.

Dentro del presupuesto total previsto, que asciende a 125 millones de pesetas, se engloban las subvenciones a las sociedades musicales que celebren conciertos a base de composiciones de autores valencianos, a la labor de las escuelas de educandos dependientes de aquéllas y a la adquisición de instrumental de cuerda, subvencionándose además la contratación de profes-

rado que imparta esta especialidad.

En el capítulo de las ediciones, se ha presentado la de las partituras para banda de **Pinceladas Goyescas**, suite sinfónica de José Moreno Gans (Premio Nacional de Música de 1928) y **Paisatge Llevantí**, poema sinfónico de José María Cervera Lloret, que en una edición anterior de la campaña fuera registrado en disco por la Sociedad Musical de Algemesí, bajo la dirección de Amando Blanquer (asesor musical de la Diputación). Las partituras han sido pulcramente impresas por Piles.

En cuanto a los discos, ha aparecido uno, interpretado por la Unión Musical de Torrenta dirigido por Francisco Idilio Gimeno Martínez, que contiene **Pinceladas Goyescas**, de Moreno Gans; **Obertura 1970**, de Juan Pons Server, y **Estampas Mediterráneas**, de Leopoldo Magenti. El sonido del disco es, en general, correcto. No así el prensado, bastante defectuoso.

Otro disco recientemente publicado con el patrocinio

de la Diputación de Valencia, en colaboración con el Ayuntamiento de Onteniente, recoge una selección de obras relacionadas con la típica fiesta de Moros y Cristianos, en un trabajo de la Unión Artística Musical de Onteniente, dirigida por Daniel Juan Ferrero Silvaje, con la colaboración de la Coral de Petrel que dirige Andrés Navarro. El doble álbum, que viene subtítuloado con el hecho del II Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos (celebrado en Onteniente en 1985) presenta obras de Ferrero Pastor, Taléns, Adam Ferrero, Blanes, Alcaraz, Pérez Jorge y Sanchis Porta. La interpretación, como sucede con frecuencia en estos casos, destaca por el entusiasmo y la entrega de los ejecutantes. La toma sonora y el prensado, sin embargo, distan de ser medianamente aceptables. Un detalle éste que debería cuidarse en el futuro, como también sería de desear que este tipo de campañas, en el capítulo discográfico, se abrieran a un abanico estético y de repertorio más variado.

Gonzalo Badenes

# VITORIA

## El XI "Europa Cantat" se celebrará en Vitoria

Por unanimidad se votaba, el pasado 14 de noviembre, la ciudad de Vitoria-Gasteiz como sede del XI "Europa Cantat", que se celebrará en julio de 1991. Es la primera vez que se va a desarrollar en España esta auténtica olimpiada coral, con intervención de las cuatro mil mejores voces del mundo, acompañadas de orquestas y excelentes directores. Este gran logro ha sido posible gracias al prestigio alcanzado por la Semana Coral Internacional de Alava, organizada y patrocinada por la Caja Provincial de Alava.

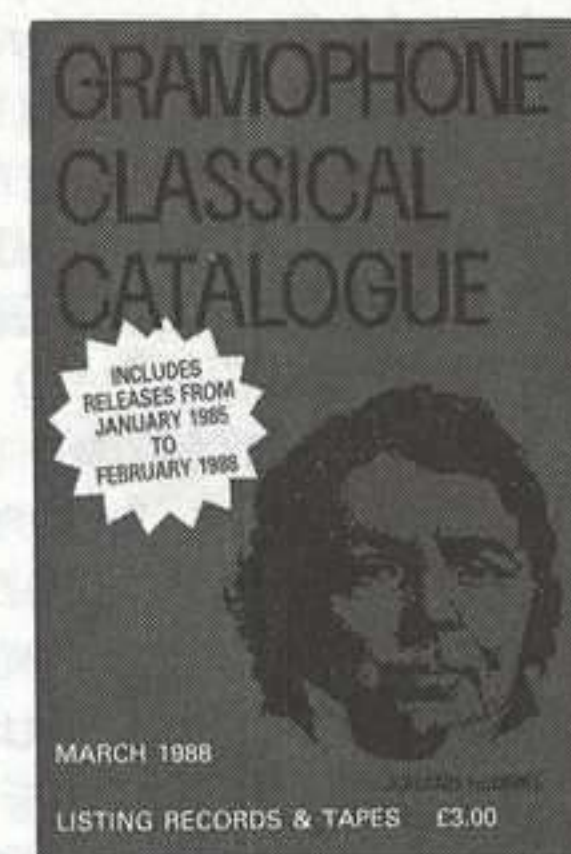
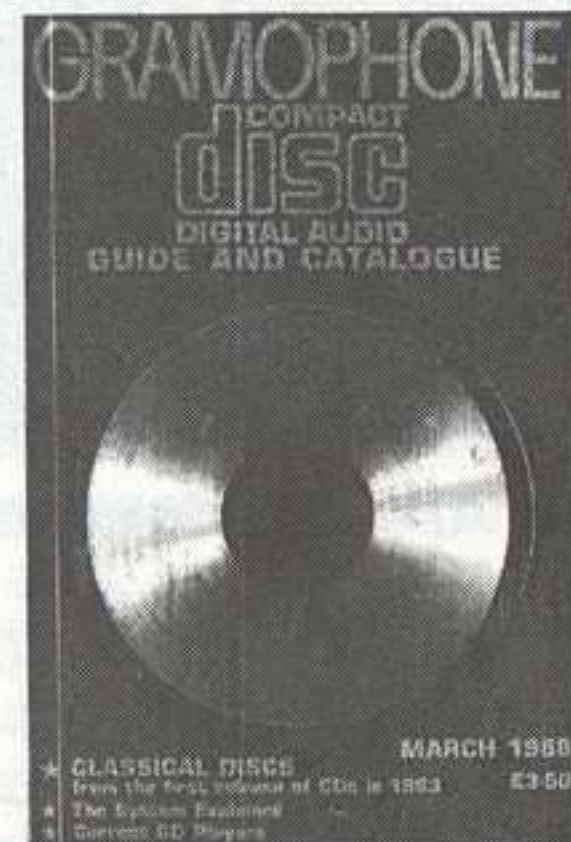
La capital de Euskadi fue apoyada en su candidatura por el Ministerio de Cultura, Gobierno Vasco, Diputación Foral de Alava, Ayuntamiento, COACE, Federación Catalana de Coros y Federación Vasca. Ha sido una candidatura que se ha vivido intensamente en la ciudad. Los preparativos ya se han iniciado.

De momento ya se ha nombrado al director general de "Europa Cantat", que será Javier Cameno quien, a su vez, es el director de la Semana Coral Internacional de Alava. También se conoce ya el tesorero, que será Txema Beato. A partir de ahora se irán realizando los nombramientos de las diversas comisiones que han de intervenir en la citada organización.

Los lugares que se han previsto para la realización de los grandes conciertos serán la Plaza de España y la Plaza de Toros, ambos debidamente acondicionados y cubiertos para evitar cualquier riesgo meteorológico. Independientemente de este presupuesto de infraestructura, el presupuesto del XI "Europa Cantat" es de 260 millones de pesetas.

Corresponsal

## GRAMOPHONE CATALOGOS DE DISCOS



Información:

GENERAL  
GRAMOPHONE  
PUBLICATIONS  
LIMITED

177-179 Kenton Road Harrow  
Middlesex HA3 0HA  
Telephone 01-907 4476:  
Telex 265871 MONREF G MUS027  
Fax 01-907 0073



José María Cervera Lloret, de quien se edita el poema sinfónico Paisatge Llevantí.

## LONDRES

(Gran Bretaña)

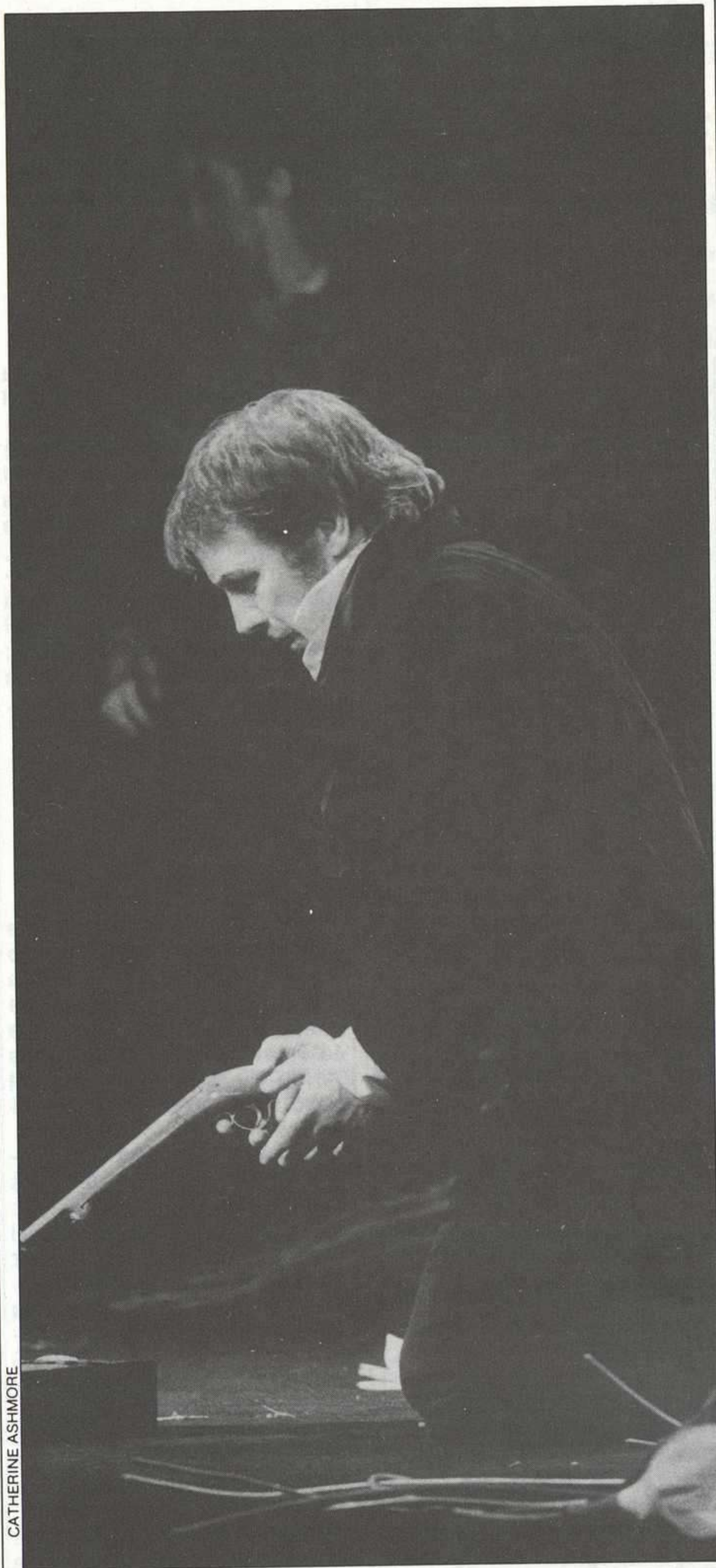
DENTRO DE  
"WERTHER"

La memorable producción de la ópera de Massenet del regisseur Keith Warmer presentada por la English National Opera nos introduce desde los primeros compases dentro de la obsesión suicida del protagonista: se trata de un escenario absolutamente negro y de escasísima decoración; Werther se halla sentado en su escritorio, ubicado a un lado del escenario, a punto de poner fin a su vida. El infortunado desarrollo de la ópera consiste en visiones del pasado que entrevé a través de la apertura de los paneles centrales, cuando en luz blanquecina y difusa se perfilan los niños, Charlotte, su marido Albert y los demás protagonistas. Conforme éstos avanzan, en el frente de la escena, sus contornos se hacen más firmes y su actuación dramática más intensa. Tamtíen está la visión del futuro: en el interludio que culmina con el pistoletazo fatal, Werther ve su féretro que velan los causantes de su muerte; la ópera comienza y termina con la deposición de flores blancas en el proscenio, dedicadas a la memoria del suicida.

La música de Massenet, que, normalmente se malogra como trasfondo de escenarios de provinciana convencionalidad, adquiere una intensidad y belleza inesperadas al ser contrastada con un escenario negro. Pareciera como si el exaltado romanticismo de la partitura se corporizara en la figura doliente del protagonista, que no percibe más que visiones en medio de penumbras.

Junto a la producción de Bayreuth de **El Holandés Errante** preparada por Harry Kupfer, el **Werther** de la English National Opera se agrega como el más logrado ejemplo de escenografías psicológicas, donde lo que vemos es la mente del protagonista; la Senta de Kupfer y el Werther de Warmer permanecen constantemente en escena y, cuando no actúan de acuerdo a las prescripciones del libreto, observan con

CATHERINE ASHMORE



Arthur Davies fue un excelente Werther.

obsesionada ansiedad a los demás personajes.

El rigor monocromático de la escena contrastó con una versión musical donde el colorido de la partitura fue expuesto sin perder matiz alguno. La excelente orquesta estable se beneficia con el concurso de directores ingleses de renombre internacional que se complacen en trabajar con la ópera local

londinense. Mark Elder, que tuvo a cargo **Werther**, ha dirigido **Los Maestros Cantores** en Bayreuth. Lo mismo ocurre con los cantantes: Ann Murray (Charlotte) ha cantado Dorabella en el Metropolitan Opera House, e interpretará la nueva **Cenerentola** de Salzburgo en 1988. Arthur Davies fue un excelente Werther. Un reparto alternativo de encoñiable

profesionalidad incluyó al director Peter Robinson y la Charlotte de Anne Marie Owens.

"LOS  
PESCADORES  
DE PERLAS"

El interés que suscita la English National Opera consiste no sólo en la excelencia de sus producciones escénicas, sino en la inclusión en su repertorio de óperas que sólo excepcionalmente se ven en la actualidad. La reposición de **Los pescadores de perlas**, de Bizet, permite apreciar las primeras armas del autor de **Carmen**. La partitura es rutinaria y convencional, pero trasluce la constante virtud bizetiana de una espontaneidad directa y sin elaboraciones artificiales. Bizet es un músico de honestidad artística sólo comparable con la de Bellini. El famoso leit-motiv del dúo de Zurga y Nadir, que todos hemos escuchado en los discos de Caruso y De Luca, Bjoerling y Merrill, es un himno a la amistad que únicamente ha sido igualado por "Dio che nell'anima infondere" en **Don Carlo**, de Verdi. Psicológicamente, Bizet nos habla con el adicional interés de que el "leit motiv" es el mismo de la mujer amada por los dos amigos, con lo cual el conflicto entre lealtad y traición de ambos queda admirablemente expuesto, con extrema economía de recursos musicales. Los coros del tercer acto anuncian el peculiar verismo de **Carmen**. La producción escénica de **Los pescadores de perlas** estuvo a cargo de Philip Prowse, que propuso delicados diseños de bambú y obvias alusiones al colonialismo europeo en su visión de Ceylán. El afamado director de orquesta Charles Mackerras y su colega Noel Davies alternaron en la dirección musical. Zurga fue cantado por Sergei Leiferkus, un afamado barítono del Kirov de Leningrado cuya presencia en Londres es cada vez más asidua, gracias al deshielo de las relaciones entre la Unión Soviética y Gran Bretaña. Valerie Masterson y Adrian Martin tuvieron a su cargo los roles de Leila y Nadir.

Agustín Blanco Bazán

## FALLECIO JAVIER ALFONSO

El pasado 11 de abril falleció el compositor y pianista Javier Alfonso, a los 83 años de edad. Alfonso estudió en el Conservatorio de Madrid (Premio de Piano y Armonía), se graduó en la Escuela Normal de París con Alfred Cortot y estaba en posesión de diversos premios, entre los que se pueden destacar El Nacional de Piano (1946), el Eduardo Aunós (1947) y el Segundo del Concurso Nacional de Música, 1960, con **Suite Homenaje a Albéniz**. Fue becado en el extranjero por la Fundación "Juan March" e igualmente colaboró con diversos medios de Prensa y Radio. Destaca su labor como jurado de importantes premios pianísticos, tales como el de Ginebra, el Beethoven de Viena y, en nuestro país, el Premio Jaén.



**Javier Alfonso, frente a su inseparable instrumento.**

Como pianista recorrió el mundo; como compositor, su obra abarca prácticamente todos los géneros, a excepción del lírico. Su última composición fue la **Fantasia para dos pianos**, obra encargada por la Orquesta Nacional de España, y que fue estrenada el 17 de abril de 1985, en un concierto en

el que participó su discípula y colaboradora, María Teresa de los Angeles, con la que tantos y tantos conciertos y recitales dio (recordamos el último ciclo pianístico para Caja Madrid). Otro importante discípulo es el también pianista Pedro Espinosa.

## LAS "SONATAS PARA CLAVE" DE DOMENICO SCARLATTI

Al fin se produce un acontecimiento discográfico que todo buen aficionado esperaba con impaciencia: la firma Erato edita, en un cofre de 34 discos compactos, la integral de las **Sonatas para clavecín** de Domenico Scar-



**Portadilla del álbum de promoción.**

latti, una nueva grabación en técnica digital. El interés de la publicación se centra no sólo en el hecho de que la interpretación de Scott Ross, su artífice musical material, raye a gran altura, sino, sobre todo, en que sea el primer ciclo completo en disco del corpus clavecinístico del autor napolitano.

Aunque no es éste el lugar ni el momento indicados para hacer una valoración crítica del producto, baste decir que frente a las versiones (siempre puntuales) más celebradas de las registradas hasta ahora en disco (nombres a Kirkpatrick, Verlet y, últimamente, Pinock, por citar ejemplos muy vistosos), las de Scott Ross, a juzgar

por la muestra que ofrece la firma para valorar la integral (2 cedés con las **Sonatas K 1 al K 19 y K 204 al K 206**) mantienen un altísimo nivel de calidad. Las grabaciones son brillantes y de excelente presencia. Por supuesto, auguramos desde estas páginas una buena respuesta del comprador (a pasar del precio, necesariamente alto); un esfuerzo de producción como éste bien se lo merece.

## LARROCHA Y SORIANO, ACADEMICOS DE BELLAS ARTES

Los pianistas Alicia de Larrocha y Joaquín Soriano fueron elegidos académica honoraria y académico de número, respectivamente, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El acto tuvo lugar el pasado 11 de abril.

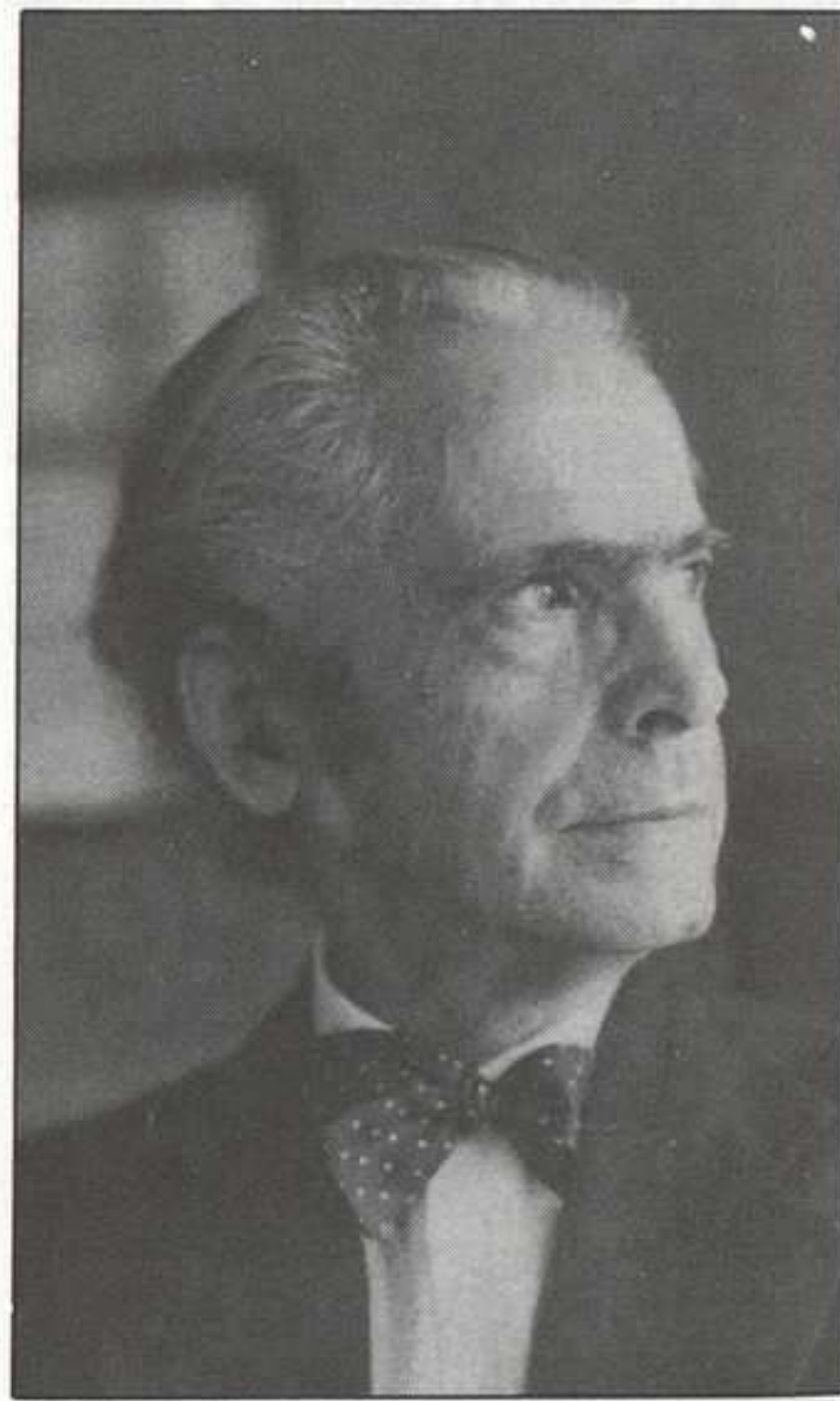
Joaquín Soriano fue presentado por los académicos de la sección de música: Federico Sopeña (actual director), Antonio Fernández Cid y Antón García Abril. Resultó elegido por mayoría absoluta, siendo los participantes en la votación 26 miembros. Asimismo, la pianista catalana fue presentada por los propios Federico Sopeña y Antonio Fernández Cid, y Carlos Romero de Lecea.

Joaquín Soriano nació en León (1941) y es, además de pianista, pedagogo de reconocido prestigio. Larrocha, por su parte, es la pianista española de mayor reconocimiento internacional (véase en este mismo número el Ensayo discográfico dedicado a su nueva grabación de **Iberia**, de Albéniz).

## MURIO EL VIOLA ANTONIO ARIAS

El viola y pedagogo Antonio Arias falleció el pasado

24 de marzo, en Madrid. Nacido en Zamora en 1909, Arias fue un espléndido músico de orquesta, así como un reconocido camerista, género que practicó con asiduidad. Fue discípulo de Mathieu Crickbomm y de Joseph Calvet, de los que heredó una sólida técnica y la musicalidad que siempre caracterizó su trabajo. Su labor al frente de las principales orquestas madrileñas será recordada durante mucho tiempo.



**Antonio Arias, en una reciente fotografía.**

Arias, asimismo, ejerció la pedagogía, de cuyas investigaciones es fruto la "Antología de estudios para violín" (Real Musical, 1984). El también recientemente fallecido Henryk Szering opinó sobre el mismo: *De evidente trascendencia, constituye una de las aportaciones más importantes realizadas en el campo de la técnica violinística en los últimos tiempos.* Antonio Arias deja un heredero en la Orquesta Nacional, su hijo, el primer flauta de la Orquesta, cuyo rigor interpretativo y estilo son consecuencia directa de las enseñanzas del malogrado violista.

# REVISTA DE PRENSA

## LA ORQUESTA VAGABUNDA

El traslado de la Sinfónica de RTVE al Monumental Cinema, de Madrid, anunciado en los programas de mano de sus últimos conciertos, ha provocado fuertes y diversas reacciones, negativas en gran parte, como pudo constatar en la bronca organizada por los asiduos del Real el pasado jueves (...).

La Orquesta Nacional de España va a poseer, por fin, un auditorio en condiciones, después de muchos años de tocar en el Palacio de la Música, el Monumental y el Real, y a fin de que este teatro recupere la misión para la que según todos los técnicos es más idóneo: la ópera.

El público radiotelevisivo (que en realidad no es sino el asiduo a la orquesta B de Madrid, sufragada por el Estado o la publicidad de TVE) se siente, con alguna razón, discriminado. Y protesta, saca a relucir el pago de los impuestos y reclama sus derechos de sentarse en las mismas butacas que los melómanos de la Nacional. Sería necesario, para empezar, denominar al nuevo auditorio de García de Paredes, que se construye en la prolongación de la calle del Príncipe de Vergara, "de la Orquesta Nacional", "Manuel de Falla", o "Isaac Albéniz", por ejemplo (...).

Causa asombro en muchos directores invitados por la RTVE (los de casa ya se fueron acostumbrando) saber que los ensayos se realizan en un lugar inadecuado las más veces y el concierto en otro, con todos los inconvenientes acústicos que ello acarrea (...).

## El Monumental

A poco de crearse la RTVE, Igor Markevich, preocupado por el problema, gestionó la posible adquisición para la orquesta que dirigía precisamente del Monumental Cinema, habida cuenta de sus buenas condiciones acústicas, manifiestamente mejorables, su amplia capacidad y su tono popular. Del mismo modo —conviene recordarlo— patrocinó la idea de que cada orquesta madrileña montara un programa bisemanal, aumentando si era preciso el número de repeticiones. Se podía

así ensayar con mayor holgura y desarrollar una política de grabaciones en las que el repertorio clásico-romántico estuviera completado por obras nacionales y extranjeras posteriores a la guerra de 1914. Ahí, más o menos, hemos parado el carro, y ya ha llovido desde entonces. Pero a mi modo de ver, los políticos buscaban por una parte el éxito inmediato —tantas veces logrado—, y por otra la polivalencia de la orquesta y coro, sin advertir que tal deseo, loable en principio, desnaturalizaba las funciones de unas agrupaciones nacidas en el seno de la radio y la televisión.

No me parece, por tanto, equivocada la decisión tomada por el Ente de situar su orquesta y coro, de dotar a uno y otro conjunto de casa propia. Tan es así, que cuando se conocieron los planos de las nuevas casas para la RTVE en Prado del Rey y se vio que no había un estudio que permitiera, no ya la asistencia de público, sino el mero hecho de grabar o transmitir en directo, algunos nos rasgamos las vestiduras. Se nos advirtió que tal necesidad no había sido olvidada ni mucho menos, y que entre los locales de radio y los de televisión había un terreno en el que se preveía la construcción de ese estudio-auditorio. Por razones que se me escapan —probablemente de índole económica—, la idea no cuajó, y la Orquesta y Coro de RTVE consiguieron su existencia vagabunda a la hora de los ensayos y dependientes de su hermana mayor, la ONE, a la hora de utilizar el Teatro Real, por cuyo alquiler se han venido pagando sumas que aunadas alcanzarían cantidades más que respetables.

La asistencia al Monumental no supone, creo yo, desconsideración para el usuario, que asiste a los conciertos principalmente para escuchar música de la mejor manera posible, y si se habla del ambiente imperante hoy en el barrio de Antón Martín, se da por supuesto que el de la prolongación de Príncipe de Vergara va a gozar de mayor idoneidad. Pero se trata tan sólo de un supuesto (...).

**Enrique Franco**  
("El País", 12 de abril)

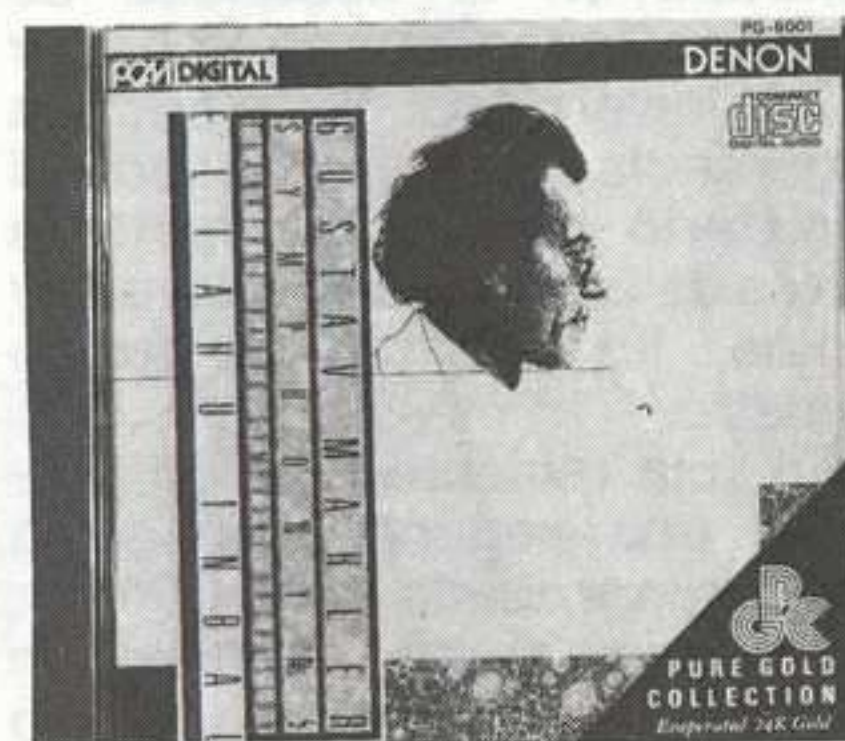
COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

## NOVEDADES

### COMPACT-DISC DE ORO

Los fabricantes de discos compactos, conscientes de algunas deficiencias en el límite del sonido del Cd., han desarrollado una nueva tecnología por la que se desarma ya rotundamente a los "críticos" del sonido Cd., consiguiendo una total naturalidad en su reproducción, eliminando cualquier posibilidad de sonido metálico y frío.

Acérquese ya a su establecimiento de discos y pida, por una muy pequeña diferencia de precio, los Compact-Disc de Oro, por supuesto DENON.



A la venta en los comercios de discos de toda España y en el "El Corte Inglés"



**PURE GOLD  
COLLECTION**  
Evaporated 24K Gold

## CARTAS

### LA ACADEMIA Y LA REFORMA DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES

Querido Sr. director:

Por dos veces la Sección de Música de la Academia de San Fernando presentó al Pleno una primera propuesta de Reforma de Enseñanzas Musicales que se centraba en la necesidad de pasar el Conservatorio Superior a la Universidad. Esta primera sugerencia fue acogida por el Ministerio satisfactoriamente a través de una respuesta cordial y rápida, firmada por el propio ministro.

En una reciente reunión presenté una segunda propuesta que fue aprobada por el Pleno, que pasó a los medios de comunicación, pero que no recibió contestación: en ella defendíamos que la Musicología tenía que estar ligada con el Conservatorio a través de sus Títulos Superiores.

La experiencia mía, la de mi clase, me enseña que musicólogos tan ilustres y tan en activo como Antonio Gallego y Jacinto Torres han podido realizar sus trabajos después de cursar sus estudios superiores en el Conservatorio. No puedo aceptar la idea de que los musicólogos no pasen obligatoriamente por cierta disciplina que sólo se imparte en el Conservatorio. En la actualidad hay varios discípulos míos que han pasado de mi clase de Historia a especializarse en la investigación musicológica.

El plan presentado al Ministerio, desligando la Musicología de los Conservatorios, puede traer a largo plazo consecuencias funestas.

Me interesaba hacer constar esto como testigo del trabajo que realizan los que pasaron por mi clase, a los que yo traté siempre de inculcar una formación humanística.

**Federico Sopena Ibáñez**  
(director en funciones)

### GRABACIONES HISTORICAS

Sr. director:

Quiero felicitar —tal cual ha hecho algún que otro— a don Florentino Hernández Girbal, por sus atinados artículos sobre artistas líricos del pasado, y agradecer a RITMO su colaboración.

A propósito de ellos y con referencia a Delfín Pulido, sobre las grabaciones de Columbia y Regal, quisiera hacer una llamada a las mismas —y otras— al respecto de procurar hacer reimpresiones de estas magníficas voces.

Hace ya tiempo, se hicieron con dos de 45 rpm sobre Eduardo Brito y en un elepé con los del mismo Brito, Vicente Simón, M.<sup>a</sup> Teresa Planas y Marcos Redondo; existen también de este último y Emilio Vendrell. ¿No sería posible, además, hacerlo con las de Emilio Sagi-Barba, Pablo Hertogs, Pepe Romeu, Antonio Cortis, Rogelio Baldrich, Tino Folgar, Antonio Medio, Antón Navarro, Jaime Miret, Faustino Arregui, etc., etc.?

Es posible que salga a relucir la parte económica; puede que no se trate de inversión a un no corto plazo, pero tampoco a tan largo, pues las apariciones de los comentados primeramente desaparecieron de la venta en muy poco tiempo. Son frecuentes las apariciones de voces —años ha desaparecidas— tales como Caruso, Ruffo, Pertile, Schipa, Gigli.

Creo sería, además, una gran labor de difusión cultural digna de todo encomio. Merced a RNE, Radio 2 de Barcelona, la emisión "La zarzuela, el género chico y la ópera española" nos viene brindando esta oportunidad que el aficionado agradece muy cordialmente, y que se haría extensiva a los editores, de poder adquirirlos en el mercado.

Pero todavía resulta más lamentable el hecho de que en estos últimos tiempos, en que ha grabado todo "kiski", tengamos una serie de cantantes líricos que no han podido legarnos el testimonio de su magnífico arte (por lo menos yo no tengo constancia); por citar sólo alguno, ahí están Evelio Esteve, Josefina Meneses, Rosa Abril, Marisol Lacalle, Luis Quirós, Miguel de Alonso, etcétera. De otros su aportación ha sido mínima, como Tomás Álvarez (sólo **La Duquesa del Tabarin**) o breve, como es el caso de Ramón Contreras (**Bohemios, La Dolorosa**) o Martín Grijalba (**Bohemios**).

Hubo hace muchos años el tiraje de un considerable número de zarzuelas, conocido por la serie Argenta, con Manuel Ausensi y Carlos Munguía; también varias con Luis Sagi-Vela y Renato Cesari, y últimamente algunas con Antonio Blancas y Vicente Sardinero; desde entonces...

Teniendo en cuenta que de obras, tales como **El cantar del arriero, La pícara molinera, La fama del tartanero, Maravilla** (selección), sólo existe una grabación, se hubiera podido hacer una nueva con otros cantantes, o aprovechar éstos, y hacerlo también, por no existir ninguna, con **Azabache, Montecarmelo, El ama, Martierra, Romanza húngara, Benamor, Por una mujer, El caballero del amor, La virgen morena**, etc.

Se habla de crisis en este género, pero no debemos olvidar que en materia discográfica siguen todavía vendiéndose, pues de no ser así no se procedería a sus nuevas reimpresiones.

Teniendo en cuenta que existe una gran parte de público que no le resulta factible poder presenciar el género en un escenario —que es como debe ser—, pues en este aspecto no tenemos la suerte de LOS MADRILES, por lo menos le quedaría el consuelo de oírlo a través de grabaciones.

**Luis Traver Roselló**

### LA "SEGUNDA SINFONIA" DE ANDRES YSASI

Sr. director:

En el número de marzo de RITMO, pág. 22, Carlos Villasol llama RECUPERADA, así, a la **Segunda Sinfonía** de Andrés Ysasi, como si no se hubiera tocado desde su estreno, en 1918.

No hay tal. Lo sé de buena tinta, porque yo asistí en dos ocasiones en que Jesús Arámbarri, con la Orquesta Municipal de Bilbao, ofreció la **Segunda Sinfonía** de Ysasi: el 28 de abril de 1940, en el Teatro Arriaga, y el 1 de noviembre de 1944 en el Teatro Buenos Aires. El "Scherzo", desglosado de la obra, lo dio Arámbarri el 26 de mayo de 1946, en el Teatro Buenos Aires, y en Madrid, con la misma Orquesta Municipal de Bilbao, en el Teatro de la Zarzuela, el 20 de mayo de 1952.

El mínimo rigor crítico, lo que exige, en primer término, es que se recupere la memoria. Con su memoria RECUPERADA el correspondiente funcionaría mejor.

Tengo setenta y tres años y me honré con la amistad y trato de Andrés Ysasi.

**Pablo Bilbao Aristegui**  
(Correspondiente de la Real Academia de San Fernando)

Estimado Sr. director:

Soy asiduo lector de su revista desde hace más de veinte años, cuando la recibía en el monasterio del Valle de los Caídos, donde yo cantaba y dirigía la escolanía de niños cantores. Si algo vengo echando de menos es encontrar ensayos dedicados a perfeccionar la técnica de los diversos instrumentos: en mi caso, el piano y el órgano.

Hoy quiero tratar un tema que me consta es una verdadera "Cruce interpretum" (cogiendo por los pelos el aforismo latino) para quienes nos dedicamos al estudio o la enseñanza de este instrumento. Se trata de simultaneizar distintos ritmos (binario y ternario) con ambas manos, o bien un compás simple y otro compuesto.

Quizá después de leer mis reflexiones alguien piense que esto es el huevo de Colón, pero estoy seguro de que a más de uno le dará ánimos y le ayudará en su tarea. Es muy fácil estudiar despacio para aumentar luego gradualmente la velocidad cuando estás seguro de que mantienes una precisión exacta. La dificultad, para muchos infranqueable, está en ejecutar DESPACIO ambos ritmos con la seguridad absoluta de que en ningún momento pierdes la exactitud y la precisión.

El secreto de mi método, que no he hallado en ningún libro de técnica, ni nacional ni extranjero, consiste en lo siguiente: tomamos un compás de 3/8, en ambas manos, como aparece por ejemplo en el **Estudio en Sol mayor del Op. 29** de H. Bertini (bien conocido por los principiantes). A continuación, ponemos el metrónomo a 2/4, y distribuimos en dos grupos de tres las seis semicorcheas de la mano derecha. Es decir, acentuamos la 3.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup>, como si fueran dos tresillos en cada compás. La mano izquierda, entre tanto, lleva tres corcheas, o tres golpes de notas simples o dobles en cada compás. Pero mientras la mano derecha atiende al metrónomo para acentuar la 1.<sup>a</sup> y la 4.<sup>a</sup> de las seis semicorcheas, la mano izquierda atiende a la derecha para apoyarse en la 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>. En una segunda etapa la mano derecha puede ceder su función a la izquierda. Así comienza un estudio muy lento, combinando los dos ritmos desde el principio con absoluta precisión y regularidad.

Un cordial saludo.

**Andrés S. Casado**



# CONVOCATORIAS

**Tema: V Certamen Coral "Villa de Avilés".**

**Fecha y lugar:** Avilés, 6, 13, 20 y 27 de noviembre y 4 de diciembre de 1988.

**Inscripción:** Boletín de inscripción, hasta el 24 de septiembre, a las 12 h.

**Participantes:** Coros de voces mixtas no profesionales, integrados por un mínimo de 25 coralistas.

**Premios:** 300.000, 200.000 y 100.000 pesetas. Premio especial de 100.000 pesetas para el mejor coro asturiano no clasificado en los puestos anteriores.

**Organizador:** Asociación Coral Avilesana. C/ La Fruta, 26, bajo. Teléf. 54 18 66. 33400 Avilés (Asturias).

**Tema: III Premio de Composición "Ciutat d'Alcoi" para Música de Cámara.**

**Inscripción:** Presentación de partituras hasta el 20 de septiembre de 1988, a las 13 h.

**Participantes:** Sin limitaciones.

**Premios:** Unico, de 750.000 pesetas y esteno de la obra (por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea).

**Organizador:** Ayuntamiento de Alcoy. Información: Negociado de Alcoy, Alicante.

**Tema: XX Certamen Internacional de Masas Corales (Canción Vasca y Folclore, Polifonía y Canto Gregoriano).**

**Fecha y lugar:** Tolosa, 29, 30, 31 de octubre y 1 de noviembre de 1988.

**Inscripción:** Boletín de inscripción, hasta el 1 de junio.

**Participantes:** Corales de aficionados, de más de 16 años.

**Premios:** Canción Vasca y Folclore: 150.000, 100.000 y 50.000 pesetas (voces mixtas); 100.000, 75.000 y 50.000 pesetas (voces iguales). Polifonía: 150.000, 100.000 y 50.000 pesetas (voces mixtas); 100.000, 75.000 y 50.000 pesetas (voces iguales). Canto Gregoriano: 75.000, 50.000 y 25.000 pesetas.

**Organizador:** Centro de Iniciativas Turísticas. C/ San Juan, s/n, 20400 Tolosa.

**Tema: I Concurso Internacional de Composición de Pasodobles Toreros para Orquesta de Cuerda.**

**Inscripción:** Cuantas partituras de pasodobles toreros se deseen, antes del 13 de octubre de 1988.

**Participantes:** Según las bases, textualmente: "podrán participar en este concurso los compositores que lo deseen, cualquiera que sea su nacionalidad, tendencia, titulación, edad, raza, sexo o religión".

**Premios:** Impresión en facsímil de 15 ejemplares de la partitura.

**Organizador:** Academia de Educación Sentimental "Agúndez-Palacios". C/ Viriato, 54. 28010 Madrid.

**Tema: I Concurso de Composición "Jazz Contemporáneo".**

**Inscripción:** Se pueden entregar las partituras antes del 1 de junio de 1988.

**Participantes:** sin limitaciones.

**Premios:** 1.500.000, 850.000 y 500.000 pesetas.

**Organizador:** Asociación Cultural "Plató" (colabora el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura). Información: Tel. 464 17 62.

**Tema: XVII Curso Internacional de Guitarra "José Luis Lopategui".**

**Fecha y lugar:** Sant Cugat del Vallès (Barcelona), del 15 al 25 de julio.

**Inscripción:** derechos de inscripción: 1.000 pesetas. Fecha límite de inscripción: 8 de julio.

**Participantes:** sin limitaciones.

**Organizador:** Aula de Música 7 (colaboran Generalitat de Cataluña y Ayuntamiento de Sant Cugat). C/ Diagonal, 327, 2º 1.ª 08009 Barcelona.

**Tema: Concurso Coral "Caja de Alava".**

**Fecha y lugar:** Aula de Cultura de la Caja Provincial de Ahorros de Alava. Octubre de 1988.

**Inscripción:** Boletín de inscripción, antes del 15 de mayo.

**Participantes:** Coros aficionados del Estado Español. **Premios:** 350.000, 100.000 y 50.000 pesetas (hasta 25 voces); 700.000, 200.000 y 100.000 pesetas (más de 25 voces).

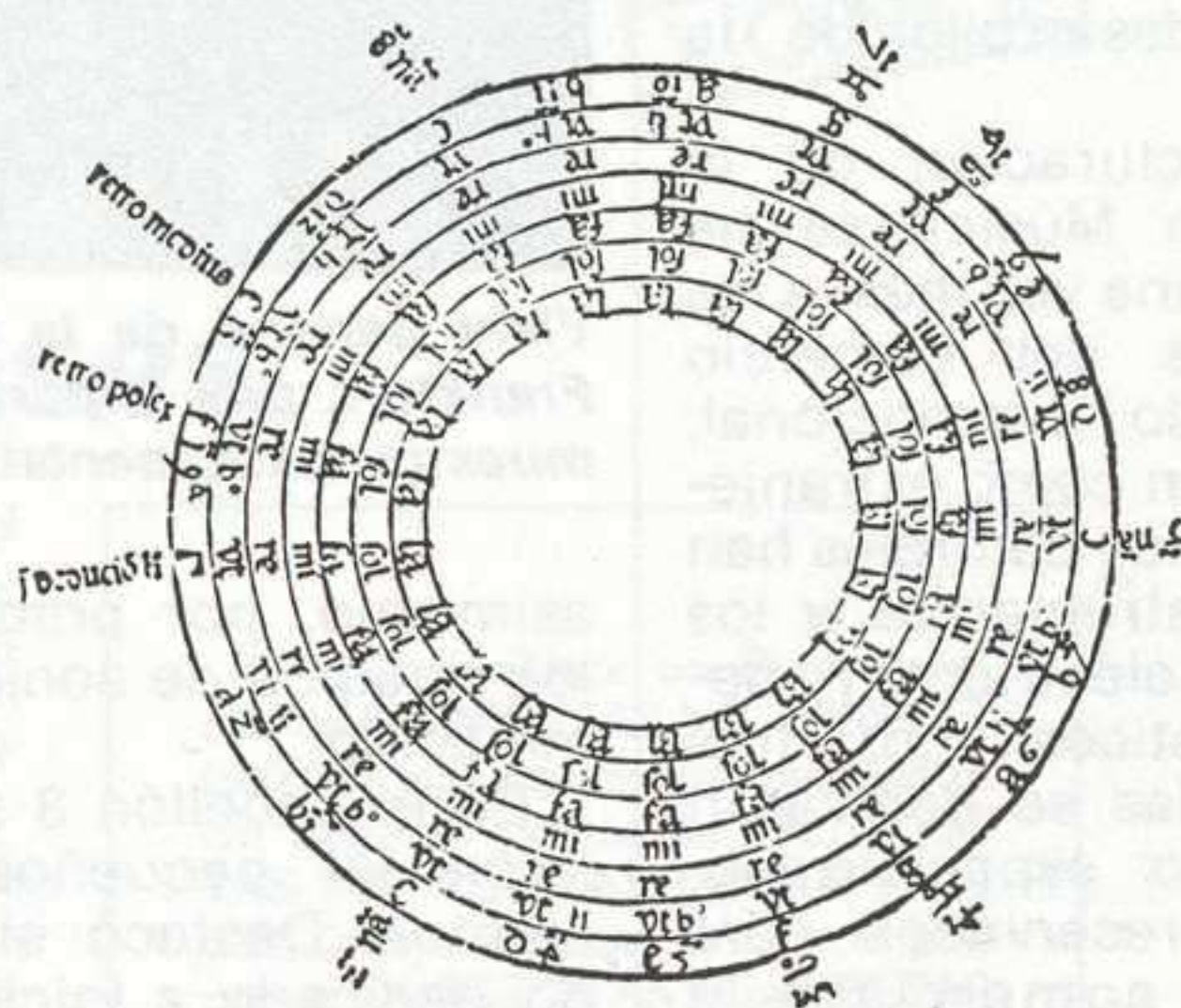
**Organizador:** Caja Provincial de Ahorros de Alava. Apartado 50, 01080 Vitoria.

## LA SEU D'URGELL 1988

3-12 septiembre

### VIII CURSO DE MÚSICA ANTIGUA EN CATALUNYA

Director: Romà Escalas



### LA INTERPRETACIÓN ENTRE 1500-1650

<i>Interpretación Vocal</i>	<b>Montserrat Figueras</b>
<i>Técnica Vocal</i>	<b>Jordi Albareda</b>
<i>Flauta Dulce</i>	<b>Romà Escalas</b>
<i>Cornetto</i>	<b>Jean Pierre Canihac</b>
<i>Sacabuche</i>	<b>Wim Becu</b>
<i>Chirimía y Bajón</i>	<b>Lorenzo Alpert</b>
<i>Viola da gamba</i>	<b>Jordi Savall</b>
<i>Laúd y Vihuela</i>	<b>José Miguel Moreno</b>
<i>Clavicémbalo y Bajo continuo</i>	<b>Rinaldo Alessandrini</b>

Conjunto vocal e instrumental, director: **Jordi Savall**

Fecha límite de inscripción: 19 de julio

Información e inscripciones: Servei de Música de la Generalitat de Catalunya. Ràbida s/n. 08034 Barcelona. Tel. (93) 205 12 12

Organización y patrocinio:



Colaboración:

FUNDACIÓ CAIXA DE BARCELONA

## MERCADO

## NUEVA EDICION DE LA FERIA DE FRANKFURT

La Feria Internacional de la Música de Frankfurt 1988 ha cerrado sus puertas, al cabo de cinco días de duración. La mayoría de los aproximadamente 900 expositores, procedentes de 38 naciones, ha regresado a casa con amplios libros de pedidos y muy optimistas respecto al desarrollo de la Muestra.

La estructuración de la Feria de la Música se ha orientado, una vez más, a las necesidades del comercio especializado internacional, tanto alemán como extranjero. Los puntos centrales han sido los instrumentos y los accesorios eléctricos y mecánico-acústicos. Los tres primeros días se dedicaron al comercio especializado, quedando reservados para contactos comerciales y consecución de negocios. Los días 12 y 13 de marzo estuvieron dedicados al público en general, que pudo así visitar en detalle los diferentes pabellones.

El área dedicada a los pabellones se ha duplicado desde 1980 (ahora es de 72.000 metros cuadrados). Casi 900 expositores de instrumentos de música tradicional y electrónicos ocuparon, por primera vez, cuatro plantas, en los pabellones números 8 y 9. Además de los 370 expositores de la República Federal de Alemania, asistieron 515 más de 36 países diferentes. De entre ellos, las empresas procedentes de Gran Bretaña, EE. UU., Francia, Italia y Países Bajos ocuparon los primeros lugares en las estadísticas de expositores.

La oferta del pabellón 9 se reestructuró en esta edición, habiéndose agrandado en 14.000 metros cuadrados, frente al año anterior. En la planta 9.0 se presentaron básicamente los instrumentos tradicionales mecánico-acústicos de teclado (pianos verticales y de cola, así como instrumentos históricos de tecla). En la planta 9.1 se expusieron, por primera vez, los instrumentos electrónicos, principalmente sintetizadores, keyboards, guitarras, bajos, baterías electrónicas y, además, ordenadores MIDI y de música. En la planta 9.2 se incorporaron,



Vista general de la Feria de Frankfurt, una importantísima muestra instrumental.

asimismo, por primera vez, los equipos de sonido e iluminación.

En el pabellón 8 se instalaron los pequeños instrumentos. Destacó el apartado dedicado a folclore, que será presentado en países africanos y suramericanos. Igualmente, en este pabellón se pudieron encontrar los stands dedicados a las editoriales internacionales.

Hubo un variado programa complementario, integrado por "workshops", exposiciones especiales y actos musicales. Tanto la "Kongreshalle" como el hall de entrada, "Galleria", sirvieron de marco para las diversas actividades. El XXI Festival Alemán de Jazz, que se celebró en cuatro noches consecutivas en la "Kongreshalle", presentó actuaciones de Bill Bruford's Earthworks, el Trío Albert Mangelsdorff y Lindsay Cooper.

La concesión del "Frankfurter Musikpreis" ocupó un lugar destacado en el desarrollo de la Feria. Dotado con 25.000 marcos alemanes, los obtuvo en esta edición el famosísimo oboísta, compositor, director de orquesta y pedagogo Heinz Holliger.

Los resultados económicos de la Feria no han podido ser mejores: el volumen de negocio con países extranjeros ha alcanzado el 96 por 100. Especialmente satisfechos se mostraron los expositores de instrumentos de viento y electrónicos. El grado de satisfacción entre los fabricantes de instrumentos armónicos ha rozado el 100 por 100, gracias probablemente a la técnica MIDI.

La Feria alcanzó una cifra de visitantes absolutamente récord, casi 60.000. Dos tercios de los visitantes acudieron el fin de semana abierto al público en general. Los visitantes especializados provinieron de 80 países, la mayor parte de ellos del continente europeo. En cuanto a los visitantes de ultramar, fueron sobre todo de EE. UU. y Japón, destacando el aumento de los EE. UU., que aumentaron en un 40 por 100 con respecto a la edición anterior.

## LOS II PREMIOS "COMUSICA"

Distinguir a cuantos —personas, instituciones y medios de comunicación— destacan por su labor de apoyo y divulgación de la música es el fin perseguido por COMUSICA al crear estos premios que en ésta su segunda edición han sido otorgados a José Carreras y Narciso Yepes —en homenaje a tan modélicos artistas—, al Ayuntamiento de Madrid y al Gobierno Regional de Aragón —en reconocimiento de su buena política de educación musical— y al programa "Por la mañana", de RTVE, y a la Sección de Educación del diario ABC —al primero valorando su labor en favor de la música en vivo y su apoyo a los modestos intérpretes, y al segundo por su empeño en *informar sobre las grandes deficiencias de la pedagogía*

*musical en España—.*

Recogieron los premios, simbolizados en una estatuita, obra de Sergio Blanco, el popular cantante del dúo Sergio y Estíbalz; en nombre de Narciso Yepes, su hijo Ignacio; Juan Badía, jefe de la Sección de Educación de ABC, recibió la otorgada a su periódico; Manuel Cuadrado, la concedida al programa premiado de RTVE. Ramón Herrero, concejal de Cultura de la corporación municipal madrileña, se hizo cargo del premio concedido al Ayuntamiento, y el director general de Acción Cultural del Gobierno autonómico de Aragón, Pedro San Cristóbal, recogió el galardón otorgado a su departamento por los Cursos de enseñanza musical, organizados y promovidos por el mismo, nominados **Chis-Chas y Cascabillo**, seguidos hasta ahora por 25.000 alumnos de E.G.B. y de los que es autora María Angeles Cosculluela. José Carreras, obviamente, no pudo asistir y su premio le será entregado en Barcelona.

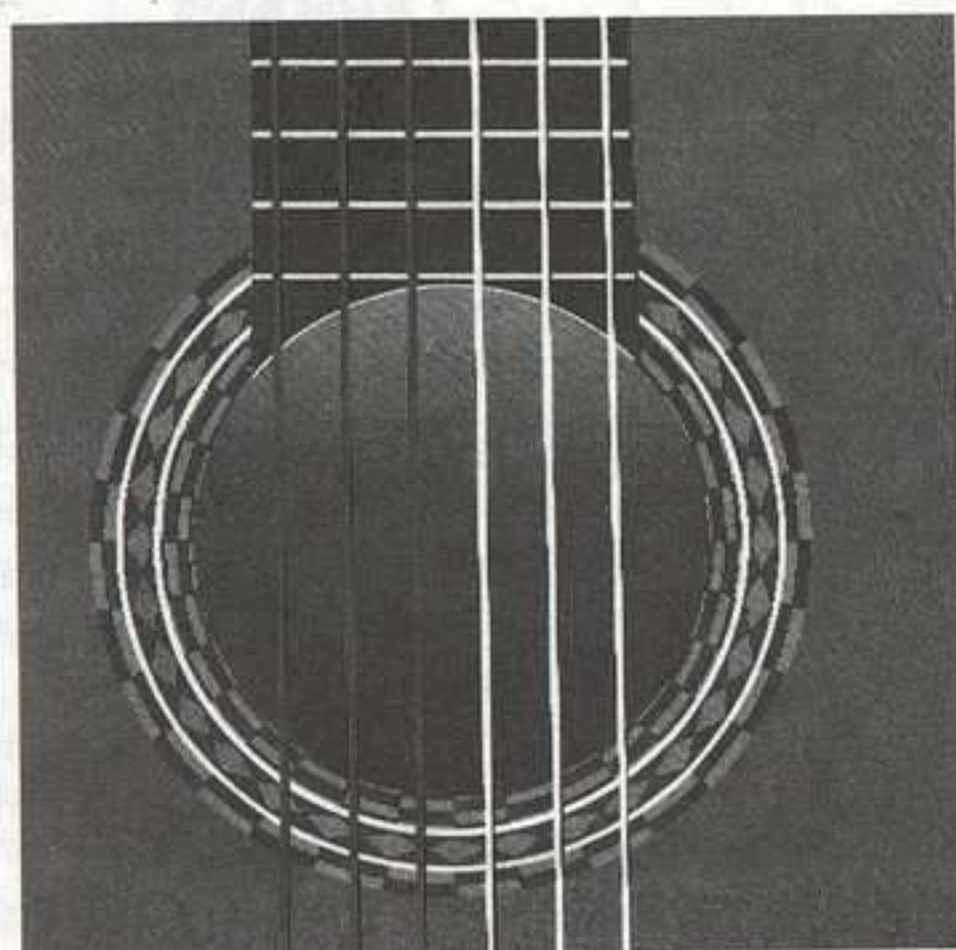
El acto convocó a un buen número de fabricantes y comerciantes, importadores y exportadores de instrumentos, miembros de COMUSICA, organización que agrupa casi un centenar de empresas del sector de los instrumentos musicales, y fue presidido por miembros de su directiva, Pedro Leturiaga (presidente), Juan Manuel Campuzano (secretario) y Pedro Relax.



Los trofeos, en primer plano, en la mesa presidencial, en la que vemos (de izquierda a derecha) a Pedro Relax, al representante del Gobierno de Aragón, Pedro San Cristóbal; al Presidente de COMUSICA, Pedro Leturiaga, a María Angeles Cosculluela, y al secretario de la Institución, Juan Manuel Campuzano.

# III Concurso Nacional de Interpretación ONCE 88

## Guitarra, Canto y Flauta Travesera del 28 de octubre al 1 de noviembre de 1988



### Bases

La O.N.C.E. convoca el 3º Concurso Nacional de Interpretación (guitarra, canto y flauta travesera), con el fin de divulgar las obras de compositores ciegos, que se desarrollará en Madrid del 28 de octubre al 1 de noviembre y con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán tomar parte en el mismo todos los españoles/as (o extranjeros/eras) que, con una residencia mínima en nuestro país de dos años, hayan nacido después del 1 de enero de 1952.

2.ª Quienes deseen participar en este Concurso, deberán mandar a la Dirección General de la O.N.C.E. (Promoción Artística), sita en C/ Prado, 24, antes del 1 de septiembre de 1988 la siguiente documentación:

- A) Hoja de inscripción.
- B) Fotocopia del Documento Nacional de identidad. Pasaporte o Visado de Residencia.
- C) Certificado de Estudios Cursados.
- D) Podrán también incluirse, si así lo desea, "Curriculum Vitae" y fotografía.

3.ª Los participantes pagarán una cuota de inscripción de TRES MIL PESETAS (3.000 peseta) mediante ingreso en el Banco Central, Oficina Principal, C/ Alcalá, 49, de Madrid, C/C 1638030, adjuntando a la inscripción justificante de ingreso.

4.ª Las pruebas constarán de dos fases: En la primera se interpretarán dos obras, una obligada de un compositor ciego y otra de libre elección. La duración de esta última no excederá los 5 ó 6 minutos. Estas obras puntuarán de modo independiente y con carácter eliminatorio. Los mejores clasificados pasarán a la segunda fase, que consistirá en la interpretación del programa libre con una duración mínima de 20 minutos y máxima de 25 minutos.

5.ª El Jurado estará formado por seis miembros, cinco de ellos serán músicos de reconocido prestigio, de los cuales habrá, al menos, un especialista de cada modalidad. El sexto miembro, designado por la O.N.C.E., presidirá el Jurado.

6.ª Se establece un Primer premio de QUINIENTAS MIL PESETAS (500.000 ptas.) para cada modalidad. Un Segundo premio de TRESCIENTAS MIL PESETAS (300.000 ptas.) para cada modalidad. Un Tercer premio de DOSCIENTAS MIL PESETAS (200.000 ptas.) para cada modalidad. Un único Cuarto premio de CIEN MIL PESETAS (100.000 ptas.) al mejor intérprete de la obra de autor ciego.

7.ª La O.N.C.E., queriendo estimular a sus jóvenes músicos otorgará un Premio Especial de DOSCIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS (250.000 ptas.) al mejor intérprete ciego o deficiente visual. Ninguno de los premios será acumulable.

8.ª Las pruebas serán eliminatorias. El fallo del Jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto cualquiera de los premios.

9.ª La O.N.C.E. concederá una dieta de CINCO MIL PESETAS (5.000 ptas.) por día para cada uno de los concursantes no residentes en Madrid durante su participación en el Concurso, que superen la primera prueba. Dicho pago se hará mediante transferencia bancaria (según hoja de inscripción) una vez finalizado el concurso.

10.ª La lista de admitidos será publicada en la Dirección General de la O.N.C.E. y en todas sus Delegaciones a partir del 15 de septiembre de 1988, junto con la fecha, hora y lugar de celebración del Concurso.

11.ª Los concursantes premiados estarán obligados a participar en el Concierto de Clausura, así como permitir la grabación del mismo para el archivo sonoro de la O.N.C.E.

12.ª La participación en este Concurso supone la aceptación de las presentes bases.

#### OBRAS OBLIGADAS

**GUITARRA:** "Imágenes", JUAN BRIZ BRIZ. **CANTO:** Colección de canciones, Nº 3 "Primavera", R. R. ALBERT. **FLAUTA TRAVESERA:** "Sonatina para flauta y piano", FERMIN GURBINDO.

**NOTA:** Para cualquier información, dirigirse a la Dirección General de la O.N.C.E. C/ Prado, 24 - 28014 MADRID - Teléfono (91) 429 96 42.

años  
**50**  
ONCE

# CARTELERA

## ALICANTE

10 de mayo.—Cuarteto Chilingirian.  
25 de mayo.—Elly Ameling, soprano; Rudolf Jansen, piano.  
31 de mayo.—Orquesta Filarmónica de Brno.

## ASTURIAS

4 de mayo (Gijón).—M.<sup>a</sup> Flor Rodríguez Riego, piano.  
11 de mayo (Gijón).—M.<sup>a</sup> Paz Fernández y Roberto Méndez, pianos.  
11 de mayo (Gijón), 12 (Avilés) y 13 (Oviedo).—Carmen Bustamante, Alfonso Echevarría. Coros Universitario de Oviedo y de la Caja de Ahorros de Asturias. Corales Polifónica de Avilés y Angel Embil. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Nielsen, Dvorak y Prieto.  
25 de mayo (Langreo), 26 (Avilés) y 27 (Oviedo).—Guillermo González, piano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Cristóbal Halffter. Obras de Beethoven. Mozart y Cristóbal Halffter.

## AVILA

8, 15 y 22 de mayo.—Pedro Corostola, violonchelo; Manuel Carra, piano. Obras de Beethoven y Brahms.

## BARCELONA

### Palau de la Música

7 de mayo.—Orfeón Donostiarra. Orquesta "Ciudad de Barcelona". Director: Salvador Mas. Obras de Verdi y Rossini.  
7 de mayo.—Orquesta Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Obras de Wagner.  
9 de mayo.—Camerata de Berna.  
11 de mayo.—Konrad Aenteler, flauta. Orquesta del Siglo XX, de Amsterdam. Director: Frans Brüggen. Obras de Mozart y Beethoven.  
17 de mayo.—Stefan Vladar, piano. Obras de Schumann y Chopin.  
23 de mayo.—Paul Goodwind, oboe. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Obras de Haydn, C.P.E. Bach y Mozart.  
26 de mayo.—I Musici. Obras de A. Scarlatti, Pergolesi, Giordani, Marcellino, Albinoni y Vivaldi.  
31 de mayo.—Orquesta Concertgebouw, Amsterdam. Director: Riccardo Chailly. Obras de Berio y Bruckner.

### Fundación "Caixa de Pensions"

4 de mayo.—Hans Martin Linde, flauta; Oscar Milani, clavicémbalo; Perr Ros, viola da gamba. Obras de Leclair, Haendel, Bach y Lotti.  
13 de mayo.—Stanley Hoogland, fortepiano. Obras de Haydn, Dussek y Beethoven.  
18 de mayo.—Capella de Música de Santa María del Mar. Director: Enric Gispert. Obras de Brudieu, Flecha, Mila, Vila y anónimos del Cancionero de Upsala.  
24 de mayo.—Montserrat Figueras, soprano. Hesperion XX. Director: Jordi Savall. Obras de Purcell, Locke,

Jenkins, Ferrabosco, Gibons, Dowland, etc.  
27 de mayo.—Kecskés Ensemble. Director: Andras L. Kecskés. Canciones populares húngaras. Música húngara renacentista, etc.

## Nick-Havanna

2 de mayo.—Percussions de Barcelona. Director: Xavier Joaquim. Obras de Smith-Brinde, Samuels-D. Friedman, Guinjoan, Fink y Hummel.  
9 de mayo.—Quartet de bec "frullato". Obras de Serocki, Rodríguez-Picó, Linde, Witzeman, Hirose, Nuix y Leenhouts.  
16 de mayo.—Multimúsica. Obras de Brncic, Polonio y Zulián.  
30 de mayo.—Trío Op. 8. Obras de Castillo, Hamel y Rhim.

## Gran Teatre del Liceu

5, 8, 11 y 13 de mayo.—**La Gioconda**, de Ponchielli. Bumbry, Cossotto, Cortez, Mauro, Manuguerra, Vinco, etcétera. Director: Uwe Mund.  
19, 22, 25 y 28 de mayo.—**Faust**, de Gounod. Araiza, Nesterenko, Benacková, etc. Director: Armando Gatto.

## BILBAO

10 de mayo.—Orquesta del siglo XX. Director: Frans Brüggen. Obras de Mozart y Beethoven.  
12, 13 y 14 de mayo.—Ballet Nacional de Marsella.  
18 y 20 de mayo.—**L'Elisir d'amore**, de Donizetti. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: Enrique García Asensio.

## CANARIAS

10 de mayo (Las Palmas).—Trío de Stuttgart.  
12 de mayo (Universidad), 13 (Santa Cruz) y 14 (Garachico).—Mikhail Rudy, piano. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Wing Sie Yip. Obras de Coria, Chopin y Tchaikovsky.  
13 de mayo.—Trío de Stuttgart. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Anthony Witt.  
20 de mayo.—Elly Ameling, soprano; Rudolf Jansen, piano.  
26 de mayo (Universidad), 27 (Santa Cruz) y 28 (Pto. Cruz).—Tibor Kovacs, viola. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Jean Paul Penin. Obras de Marco, Hindxmith y Schubert.

## MADRID

### Teatro Real

10 de mayo.—Camerata de Berna. Director: Thomas Furi. Obras de Vivaldi, C.F.E. Bach, Wassenaer, Rossini, Dvorak y Shostakovich.  
10 de mayo.—Orquesta de Cámara Eslovaca.  
19 de mayo.—Krystian Zimerman, piano. Obras de Liszt y Chopin.  
24 de mayo.—I Musici.  
24 de mayo.—Paul Goodwin, oboe. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Obras de Haydn, C.P.E. Bach y Mozart.

## Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

8, 11, 14, 17 y 20 de mayo.—**Adriana Lecouvreur**, de Cilea. Troitskaya, Obratsova, Aragall, Mori, Brinkmann. Director: Eugene Kohn.

## Teatro Albéniz

12 de mayo.—Cuarteto Margand, de París.

## Fundación "Juan March"

4, 11 y 18 de mayo.—Ciclo "Música de cámara del siglo XIX". Ensamble de Madrid (4 y 18) y Conjunto de cuerdas "Rossini".  
9 de mayo.—Gillem Noguera i Cerda, guitarra. Obras de Frescobaldi, Giuliani, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Barrios Mangore y Ruiz Pipó.  
16 de mayo.—Rogelio Igalada, trombón; Pedro Mariné, piano. Obras de Sulek, Saint-Saens, Stojowski, Debussy, Bozza y Larsson.  
23 de mayo.—Ernesto Rocio Blanco, piano; Manuel Ruiz Salas, guitarra. Obras de Diabelli, Carulli, Giuliani, Constant y Castelnuovo-Tedesco.  
25 de mayo.—Grupo Koan. Director: José Ramón Encinar. Obras de Aracil, Armenteros, Fernández Guerra, Pérez Maseda y Roig-Francolí.  
30 de mayo.—Albert Nieto, piano. Obras de Schumann, Liszt, Brotons, Mompou y Albéniz.

## Círculo de Bellas Artes

8 de mayo.—Cuarteto Arditti (I). Obras de Martinu, Halffter, Ligeti y Carter.  
9 de mayo.—Cuarteto Arditti (II). Obras de Mira, Ferneyhogh, Marco y Bartók.  
16 de mayo.—Jeffrey Jacob, piano. Obras de Frost, Crumb, Enriquez, Jacob y Barber.  
29 de mayo.—Opus 8. Obras de Castillo y Rihm.

## El Escorial

14 de mayo.—Hesperion XX. Director: Jordi Savall. Obras de Rodríguez de Hita, Palomino, Soler, Laserna, Sors y Castel.  
21 de mayo.—Coral de Santander. Profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Lynne Kurzeknabe. Obras de Carrasquedo, Telemann, El Españolito y Pergolesi.  
28 de mayo.—Grupo "Zarabanda". Director: Alvaro Marias. Obras de Francesco Mancini, Scarlatti, Hasse y Antonio Rodríguez de Hita.

## MALAGA

6 de mayo.—Pedro Corostola, violonchelo. Orquesta Sinfónica "Ciudad de Málaga". Director: Miguel Sánchez Ruzafa. Obras de Bruckner, Haydn y Schubert.  
20 de mayo.—Juan Moll, piano. Orquesta Sinfónica "Ciudad de Málaga". Director: Octav Calleya. Obras de Wagner, Schumann y Brahms.

## PAIS VASCO Y NAVARRA

9 de mayo (Pamplona), 10 (Vitoria), 11 y 12 (San Sebastián) y 13 (Bilbao).—Orquesta Sinfónica de Euska-

di. Director: Doron Salomon. Obras de Beethoven, Ibarrondo y Sibelius.  
27 de mayo (Pamplona).—José María Orti, trompeta. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona. Director: Máximo Olóriz. Obras de Mozart y Haydn.

## SEVILLA

6 de mayo.—Vito Paternoster, violonchelo. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Vito Paternoster. Obras de Vivaldi, Haydn y Schubert.  
20 de mayo.—José Antonio Campos, violín. Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla. Director: Luis Izquierdo. Obras de Beethoven.

## TARRASA

14 y 15 de mayo.—Susanne Linke.  
19 de mayo.—Opera de Cámara de Varsovia.

## VALENCIA

### Palau de la Música

1 de mayo.—Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam. Obras de Mozart y Beethoven.  
4 de mayo.—Arleen Auger, soprano. Obras de Bach, Haendel, Mahler y R. Strauss.  
8 de mayo.—Concertante de Londres. Obras de Bach, Telemann y Marcello.  
16 de mayo.—Leo Spierer, violín; Eulalia Solé, piano.  
19 de mayo.—**Parsifal**, de Wagner (versión de concierto). Winkler, Vinzig, Raffel. Coro de Valencia. Orquesta Municipal.  
22 de mayo.—The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. Obras de Haydn, C.P.E. Bach y Mozart.  
27 de mayo.—Orquesta Municipal. Director: Manuel Galduf. Obras de Cano, Britten y Stravinsky.  
31 de mayo.—I Musici.

### Teatro Principal

6 de mayo.—**Madama Butterfly**, de Puccini. Hayashi, Di Cesara. Coro de Valencia y Orquesta Municipal. Director: Manuel Galduf.

## VIGO

### Centro Cultural "Caja de Ahorros"

14 de mayo.—Coral Polifónica "A'Marosa".  
17 de mayo.—Orquesta de Cámara Eslovaca. Director: Bohdan Warchal. Obras de Haendel y Suk.  
20 de mayo.—Coro Clásico de Vigo.  
28 de mayo.—Opera de Cámara de Varsovia.

### Auditorio Municipal

16 de mayo.—I Musici.

## ZAMORA

20 de mayo.—Luis Dalda, órgano. Obras de Sweelinck, Cabezón, Bruna, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, García de Olagüe y Cabanilles.  
27 de mayo.—Presentación Ríos, órgano. Obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanille, Zipoli y Soler.

# Viejas fotografías

## de mi álbum

### ANIBAL VELA

Por F. Hernández Girbal

Por todos los caminos puede llegarse al mundo de la lírica, siempre que se posean tres cualidades: voz, entusiasmo y disposición musical. ¿Quién habría de decir al joven Aníbal Vela, allá por su edad moza, cuyas aficiones iban hacia el deporte, que era en la ópera donde estaba su porvenir y su gloria? Ni él mismo pudo suponerlo. Durante el servicio militar formó parte del equipo de fútbol que fue campeón de España, y en la lucha greco-romana, entonces muy en boga, por la popularidad que alcanzó Ochoa "el león navarro", perteneció al de exhibición de la Gimnástica Madrileña. Eran diez hermanos y el padre, oficial primero del Ayuntamiento, se las veía y deseaba para sacar adelante a tan numerosa prole. Aníbal, que había nacido en Madrid el 7 de junio de 1896, se vio pronto en la necesidad de buscar una profesión, y, al terminar sus estudios en el colegio de San Antón, decidió hacerse aparejador, al tiempo que trabajaba en una empresa de seguros.

En esta situación se hallaba cuando intervino la casualidad para variar totalmente el rumbo de su vida y abrirle perspectivas atrayentes y deslumbradoras. Quiso el azar que viniese a ocupar el piso inmediato al de la familia Vela don Mariano Rodríguez de Castro, un cantante retirado que se dedicaba a dar lecciones. Un día, se le ocurrió preguntar a sus vecinos si entre ellos habría alguno a quien le gustase cantar. Los hermanos, sin dudar, señalaron a Aníbal que, en ocasiones, lo hacía con muy buen oído. A él le sedujo la idea, porque en aquellos días la zarzuela se mantenía pujante y los sueldos que en ella podían cobrarse superaban en mucho a los de cualquier profesión. Al poco tiempo de iniciar los estudios de música y canto, su maestro no tuvo discípulo más prometedor, entusiasta y perseverante. Fueron nueve años de esfuerzo constante, sin desmayos ni vacilaciones, hasta lograr una buena técnica vocal. Y cuando contaba veintisiete de edad, recibió la merecida recompensa a tanta tenacidad.

En el Teatro Real, de Madrid, se anunciaron una serie de audiciones para descubrir nuevos valores. Muchos jóvenes cantantes acudieron esperanzados. Aníbal Vela fue uno de ellos. Pasó la prueba con tan buena fortuna y tuvo una actuación tan sobresaliente entre los de su

cuerda, que fue contratado como primer bajo. ¿Dónde se había visto cosa igual? Un desconocido que no había permanecido años en el coro, ni interpretado numerosas segundas partes, convertido, de golpe, en figura, cuando pisar el escenario del Real sólo se conseguía después de haber alcanzado un gran prestigio en otros teatros de ópera. Puede parecer rarísimo, pero así fue. Hecho tan insólito dio origen a muchos comentarios, aunque su explicación era sencilla. Aníbal Vela poseía una voz grave de gran belleza en todos los registros, un volumen impresionante y una extensión de casi tres octavas. Además, tenía un fraseo elegante y noble. ¡Toda una revelación!

Su presentación en el mes de enero de 1824 fue esperada con interés y triunfó rotundamente cantando la parte de Ramfis en *Aida*. A ella siguieron *La favorita* y dos estrenos. El 7 de febrero *La fanciulla del West*, de Puccini, con María Llúcar y el tenor Bielina, obra que entonces no gustó, y el 14 del mismo mes *La virgen de mayo*, primera obra de Federico Moreno Torroba, cuya intérprete principal fue la soprano griega Crisena Galatti. El 5 de abril de 1925 se dio la última representación en el llamado regio coliseo. En ella participó Vela cantando el Colin de *La Bohème*, con Miguel Fleta, Matilde Revenga y Carlos del Pozo.

Desde entonces, aclamado como una de las mejores voces de bajo, fue imprescindible en todas las formaciones. En la primavera de 1925 hizo una gira con Miguel Fleta y como el Teatro Real seguía cerrado, y nada se había decidido sobre su destino, don Luis Paris, su director, realizó una breve temporada en el Teatro de Apolo, de Madrid, a la que en otras ocasiones nos hemos referido. En ella cantó Vela una memorable *Manón*, de Massenet, con Ofelia Nieto y Miguel Fleta. Después fue contratado por el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, y en él actuó tres temporadas con el beneplácito de aquel inteligente público, y también en la de primavera de 1929, con motivo de la Exposición Internacional. En ellas cantó muchas obras, siendo dignas de destacarse *Las golondrinas*, ópera, con Fidela Campiña, Matilde Revenga y Carlo Galeffi, y *Turandot*. Después actuó en Italia y Portugal.

De las muchas grabaciones discográficas que este gran bajo hizo para la casa Odeón, ocupa lugar de honor la de la ópera de Vives *Maruxa*, porque el reparto es sensacional. Juzgue el lector: Ofelia Nieto, su hermana Angeles Oteín, Carlo



Galeffi, Jaime Ferré y Aníbal Vela. Cinco voces de excepción en su mejor momento. Hoy es una joya inapreciable que tengo la suerte de poseer. Ya en el año 1930, Aníbal Vela alternó la ópera con la zarzuela. Formó parte de la Compañía Lírica Nacional, en el Teatro Calderón, de Madrid, y marchó a Buenos Aires con la de Moreno Torroba para estrenar en el Teatro Colón sus obras *Azabache* y *La Chulapón*, con Matilde Vázquez, Gloria Alcaraz y Faustino Arregui. De vuelta a España, estrenó en Madrid, con Fleta la ópera *Christus*, que no alcanzó buena fortuna, ya que el tenor aragonés iniciaba su decadencia, y en el Teatro Tívoli, de Barcelona, el día 5 de mayo de 1936 *La tabernera del puerto*, de Sorozábal, con Conchita Panadés, Marcos Redondo, Faustino Arregui y Antonio Palacios.

Durante la contienda civil actuó en los teatros Fuencarral y Pardiñas, donde yo le oí muchas veces en distintas obras. El último recuerdo que tengo de él data de 1956. Fue su magnífica interpretación de don Matías en el Teatro de la Zarzuela con *Doña Francisquita*, que sirvió para la presentación de Alfredo Kraus. Antes había intervenido como actor en muchas películas, pero esto escapa a nuestro propósito, atento sólo a su vida de cantante.

Aníbal Vela, que dio prestigio a su profesión y en todo momento se mostró como un perfecto caballero, bien merecía un tributo de admiración en esta galería de cantantes españoles. Yo se lo rindo gustoso. Su privilegiada voz enmudeció para siempre en su Madrid natal el 7 de marzo de 1962, sin que muchos le recordaran. Pero aunque su presencia física haya desaparecido, siempre vivirá en los discos.

Próximo artículo  
**MERCEDES CAPSIR**

# TITTA RUFFO

Por Gonzalo Badenes

## La vida

Titta Ruffo (Pisa, 10 de junio de 1877 - Florencia, 5 de julio de 1953) hijo de un humilde forjador, entró en contacto con la ópera a la edad de trece años, al haber asistido a una representación de **Cavalleria Rusticana** cantada por el famoso tenor Roberto Stagno y la no menos famosa soprano Gemma Bellincioni. Se cuenta que, al regresar a casa, el muchacho quiso imitar la voz de Stagno (le acompañaba con su flauta su hermano mayor, Ettore) descubriendo con estupor que, en realidad, poseía una amplia voz tenoril (se ha dicho que era capaz de emitir el Do<sub>4</sub> de pecho).

Ruffo ingresó en el Conservatorio de Santa Cecilia, en Roma, pero fracasó en sus estudios. Su maestro, Persichini (quien a la sazón lo era de Giuseppe de Luca) insistía en que Ruffo tenía voz ¡de bajo! y tras una escandalosa discusión, el joven abandonó las clases. Al poco comenzó a tomar lecciones de un barítono retirado, Sparapapani, pero la falta de recursos económicos le obligó a suspenderlas. Por fin, el padre de Ruffo consintió en que el chico (¡con un capital de trescientas liras!) marchara a Milán a estudiar con el barítono Lelio Casini, quien se mostró dispuesto a no cobrar las lecciones hasta que Ruffo comenzara a ganar dinero propio como cantante profesional. El joven no podía esperar: o debutaba o se vería obligado a volver a la forja, con su padre. Casini le buscó gran número de audiciones, hasta que finalmente fue aceptado para cantar el papel del Heraldo, en un **Lo-hengrin** interpretado por Francisco Viñas, en el Teatro Costanzi de Roma. Era el 9 de abril de 1898. Al terminar la representación, Viñas se dirigió al debutante en estos términos: *Nunca había oído una voz de barítono como la suya. Si estudia y aprende a preservarla, tiene ante sí la gloria.*

Ruffo tenía veintiún años y escasa preparación musical. Tras hacer pequeños papeles, pudo cantar el Germont de **La Traviata**, en Génova, en 1900. Todavía, apuntó un crítico, no sabía caracterizarse ni recitar. Su aprendizaje era totalmente autodidacta. Años después (en una carta abierta publicada en *Musical America*, en 1913) declaró que *por espacio de seis años fue el fiel discipulo*

*de Ettore.* La verdad es que todos los hermanos poseían dotes artísticas (Ettore se granjeó cierta fama como compositor de canciones e incluso escribió una ópera, **Malena**; Fosca, la hermana, cantó como soprano por breve tiempo y se conserva un curiosísimo documento del terceto de **Il Trovatore**, grabado por Fosca, Ruffo y el tenor Izquierdo).

De Génova pasó Ruffo a Parma (donde cantó un legendario Conde de Luna) y en 1904 debutó en la Scala, como Rigoletto (junto a Fanny Toresella y Giuseppe Anselmi). Un año antes había cantado en el Covent Garden. En 1905, apareció en san Petersburgo; en 1906, en Viena; en 1907, en Lisboa y Berlín; en 1908, en Nápoles, Barcelona y Madrid. Entre ese año y 1913 cantó frecuentemente en el Real madrileño y hasta 1916 lo hizo en el Colón de Buenos Aires. Al producirse la entrada de Italia en guerra, Ruffo se incorporó a filas. En 1921 firmó un contrato con el Met neoyorkino, que duró hasta 1929. En 1931 se retiró de la ópera, cantando **Hamlet** en el Colón de Buenos Aires. Como sagazmente apunta Lauri Volpi, Ruffo cantó

*sin vivir, sólo contados años, y vivió sin cantar muchos, demasiados años, contemplando su propia sombra, su irrevocable pasado, entre desilusiones, nostalgias y desvarios.* En 1937 dio a conocer su autobiografía, a la que significativamente tituló "La mia parabola", aunque este libro tan sólo recoge su vida hasta 1924.

Ese año marcó su distanciamiento del régimen fascista italiano, ya que su cuñado, el dirigente socialista Giacomo Matteotti, murió a manos de los "camisas negras" mussolinianos. Con todo, Ruffo accedió a cantar dos representaciones de **Hamlet** en Pisa, en 1925, pero una pandilla de fascistas destruyó la placa instalada en la ocasión en el Teatro Verdi y el barítono juró que nunca más actuaría en su país.

## La voz

De notable extensión (desde el Sol<sub>1</sub> al Si<sub>3</sub> bemol) la voz de Ruffo se caracterizaba por la morbidez y el terciopelo del timbre, el esmalte bronceo, las cavernosas resonancias nasales, los agudos poderosos y percutientes (emi-



Titta Ruffo en Rigoletto.

tidos "a la máscara"), el empleo espectacular de los "portamenti" y la rica paleta de colores, brillantes, oscuros e irisados, mientras que su fraseo arrebatada por la contundencia y la agresividad. Clemens Höslinger señala, con acierto, que el punto fuerte de Ruffo era la inaudita potencia del registro agudo (que incluso rivalizaba con el de muchos tenores "medrosos", como apostilla Lauri-Volpi), pero su punto débil se hallaba en la palidez del registro grave, un defecto que creció a lo largo de los años.

### El arte

Puntualiza Celletti que la escuela baritonal italiana de fines del siglo XIX, la que produjo los Cotogni, Battistini, De Luca o Stracciari, vivía de un cierto idealismo (producto de la poética de Víctor Hugo) que confería aire aristocrático, fraseo áulico y florido, dulzura, nobleza y elegancia al canto de los Rigoletto, Conde de Luna, Carlo di Vargas o Barnaba. Personajes cuyos aspectos e inflexiones protervas, viles o satánicas, se encargaría de realzar la moda realista (la forjada en torno a la escuela de Verga). Y corresponde a Ruffo (entre los barítonos, como a Caruso entre los tenores) el haber introducido y prestigiado un modelo de interpretación exento de inhibiciones (al tiempo que desprovisto de los presupuestos culturales de sus predecesores) en el que lo truculento, lo excesivo, lo temperamental se expresaban con absoluta primacía.

Pero el "fenómeno Ruffo" (como el carusiano) arrancaba de unas dotes na-

turales prodigiosas. La sensación, casi ANIMAL, de hallarnos ante un raro fenómeno de la Naturaleza persiste en sus discos. Desde una perspectiva meramente técnica, su manera (totalmente autodidacta) de producir el sonido a base de golpes de abdomen y de diafragma, empujando y proyectando la columna de aire exclusivamente a través de las fosas nasales (causa de prematura fatiga en el sistema respiratorio, aunque de momento produce un aumento de la resonancia) hizo, por desgracia, escuela. Lo que en Ruffo sirvió para explotar, en beneficio propio, una deformidad inicial, se convirtió para varias generaciones de barítonos (desde Becchi a Gobbi, Bastianini y en parte Taddei) en un modelo a imitar, con premeditación y cálculo. Es la escuela que los críticos italianos denominan "del mugito", motivo de ruina para cantantes y de malformación del gusto para el público. Todavía hoy, al escuchar a un barítono, buscamos aquella pasta, aquella resonancia de matices oscuros y nasalizantes, mientras que la emisión aérea, libre de reforzamientos, nos parece impropia de esta cuerda. El hecho de no disponer de mayor número de grabaciones hechas por barítonos anteriores a Titta Ruffo (son escasos y muy defectuosos los documentos conservados) nos obliga a un esfuerzo de imaginación quizá excesivo (por no decir estéril) a fin de reconstruir aquella antigua escuela, en la que factores como el timbre o el volumen acaso fueran menos decisivos (la "bruñidora" del sonido parece menos manifiesta en los registros baritoniales anteriores a Ruffo).

Si bien Ruffo intervino, hacia el final

de su carrera, en varios filmes sonoros, por desgracia difícilmente localizables, su LEYENDA descansa, de manera casi total, en los dos centenares largos de discos que alcanzó a impresionar. Desde los primitivos cilindros de 1904 a las tomas eléctricas de 1933, documentan el arte de nuestro barítono en una gran variedad de papeles. Se le recuerda en Amleto, Figaro, Rigoletto, Tonio, Posa, Scarpia, Germont, Escamillo, Don Giovanni, Renato, Luna, Marcello, Gerard, Nelusko, Yago, Falstaff, Alfonso di Castiglia, Barnaba, Nabucco, Guglielmo Tell, Amonasro, los dos Carlo (en **Forza** y **Ernani**), Cristoforo Colombo, Carlo Warms (en **Germania**), El Marqués (en **Giselda**, de Massenet), Cascart (en **Zazá**), Neri (en **La Cena delle Beffe**), Riccardo (en **I Puritani**), etcétera. Son notables sus registros de canciones de Leoncavallo, Tosti, de Curtis, Ferradini, Capolongo, etc. De 1912 procede su grabación de dos monólogos del "Hamlet" de Shakespeare (recitados en italiano: "Aparizione dello spettro" y "Essere o non essere") en los que se pone de manifiesto, junto a la impronta dramática del gran Ermete Zacconi, la soberbia modulación de la palabra, que describe amplios arcos melódicos con intervalos tonales de amplia tesitura.

Un estudio minucioso y cronológico de esta discografía permite observar cómo Ruffo alcanzó, desde edad muy temprana, una imagen definitiva de cada papel que interpretaba. De Rigoletto y Amleto hay tomas, de 1907/08, que muestran totalmente HECHOS ambos personajes, sin que las regrabaciones de 1920 aporten un significativo enriquecimiento expresivo.

## DISCOGRAFIA

Reediciones en LP o cassette

Contando con que el disco compacto pronto recogerá antiguas grabaciones de Ruffo (muchas de ellas todavía no transferidas a microsurco o en vías de descatalogación en este medio) nos limitaremos a señalar varias ediciones, generalmente localizables.

Fragmentos de **Barbiere, Trovatore, Traviata, Faust, Rigoletto, Forza y Hamlet**.

Fragmentos de **Don Giovanni, Puritani, Barbiere, Trovatore, Don Carlo, Pagliacci, Rigoletto, Hamlet, Carmen, Chatterton** y canciones.

Fragmentos de **Barbiere, Favorita, Rigoletto, Gioconda, Pagliacci**, canciones y monólogos recitados de "Hamlet".

**L'Arte di Titta Ruffo** (Grabaciones 1914-1929).

Escenas de **Hamlet** y **Rigoletto** (grabaciones 1907-08).

Grabaciones diversas (de 1904 a 1933). Amplia selección.

Dúos con B. Gigli (**Forza, Bohème** y **Gioconda**) de 1926.

Court Opera Classics CO 321

Court opera Classic CO 322

Court Opera Classics CO 323

RCA Red Seal LM 20110

Olympus ORL 217 ó EMI C 065-00749

Golden Sounds GSH1-3/cassette

EMI RLS 7710

## BIBLIOGRAFIA

Ruffo, Titta: **La Mia Parabola**. Milano, 1937. Reeditado por Staderini, Roma 1977.

Farkas, Edward: **T. R. An Anthology**. Greenwood Press. London, 1984. (Incluye cronología y discografía completas).

Gara, Eugenio: **Cantarono alla Scala**. Milano, Electa 1975.

Shean, Vincent: **First and last love**. New York, Random House, 1956.

# GERARDO GOMBAU

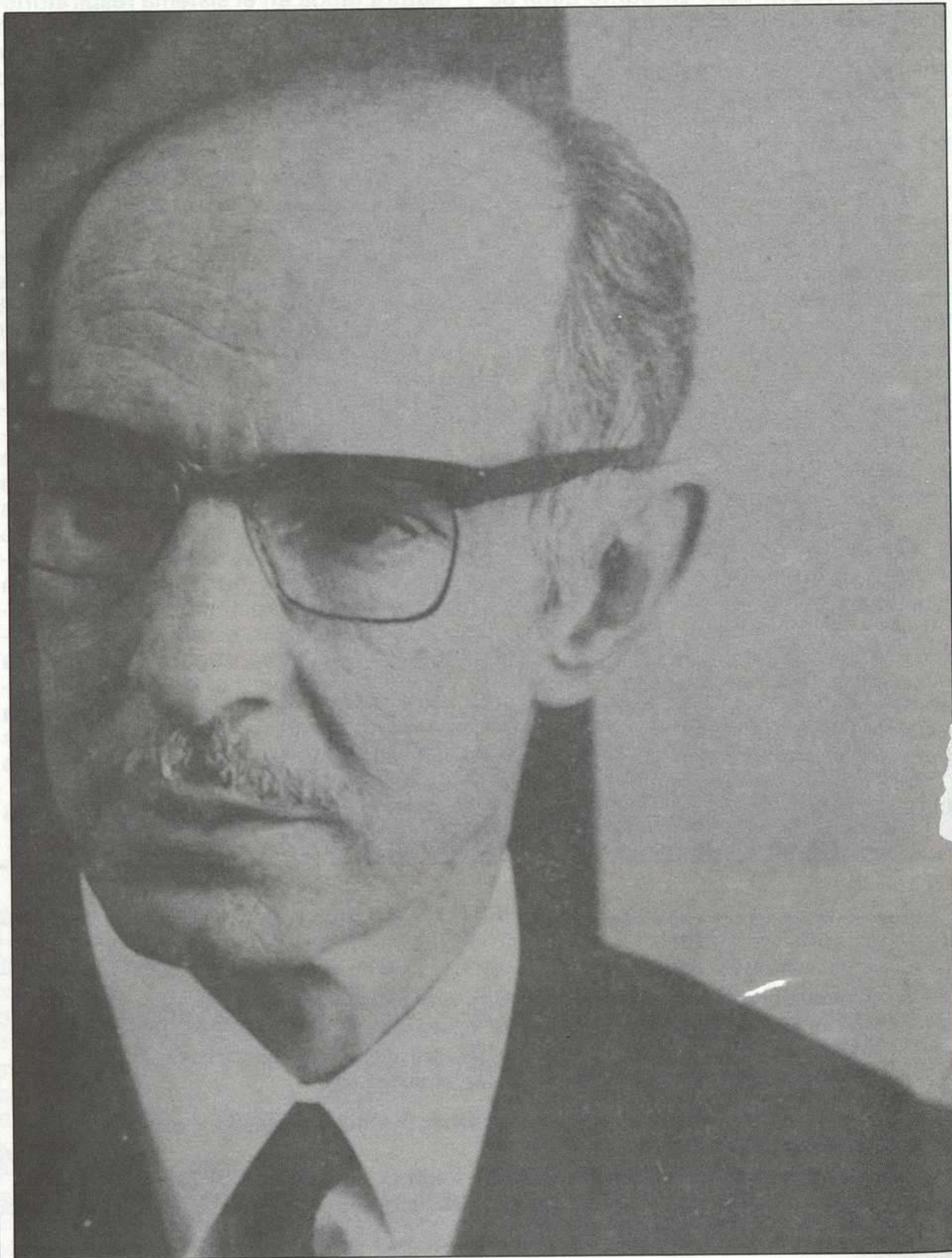
Por Ramón Barce

## VIDA Y OBRA

La evolución estética de la música en el siglo XX aún no sabemos bien (habrá que esperar sesenta o setenta años más para verlo con claridad) si fue muy abrupta y rápida como a primera vista parece, o simplemente si, como todas las evoluciones, afectó con muy distinto ritmo a las distintas generaciones y a las distintas áreas geográficas. Pero de hecho produjo —y sigue aún produciendo— paradojas y contradicciones, saltos y recesos. En España, que, como tantas veces se ha dicho, mantenía una fuerte tradición popularista, esa evolución resultó especialmente trastornante. A finales de la década de 1950-60, para los compositores que teníamos entonces entre 25 y 30 años no fue difícil, en general, acercarse a las novedades de toda ralea que proliferaban en un gran estallido de inquietudes y de tanteos. Pero los compositores que cumplían por entonces la cincuentena, con una obra estable en su haber, se mostraban lógicamente reacios a admitir que el lenguaje musical pudiera sufrir ningún cambio de importancia. En numerosas ocasiones hemos mencionado, entre las excepciones a esa regla, a Gerardo Gombau.

Gombau había nacido en Salamanca en 1906. Se llamaba Gerardo Gombau Guerra (sus iniciales, G.G.G. —o sea, je, je, je— le servían para algunas de sus salidas humorísticas); su padre era un fotógrafo muy conocido. No había antecedentes musicales en la familia, ni tampoco Salamanca contaba entonces con una actividad notable en ese aspecto (sí en el literario, con el constante revulsivo de la presencia de Unamuno), aunque no pueda olvidarse al profesor y folclorista Dámaso Ledesma, y al ilustre Tomás Bretón (aunque éste residía en Madrid).

Pero Gerardo estudió música, primero en la ciudad natal y luego en el Conservatorio de Madrid (1912-23). Su aprendizaje fue muy completo, ya que llegó a ser un buen pianista, un discreto violinista y un excelente director de orquesta. En 1942 funda la Orquesta Sinfónica de Salamanca, que reanimó (junto con importantes sesiones camerísticas) la vida musical de la ciudad. En 1945 ganó la cátedra de Acompañamiento en el Conservatorio de Madrid; se trasladó así a la capital, donde residió desde entonces, convirtiéndose en un madrileño muy "sui generis".



Como compositor, Gombau había escrito sus primeras obras en la década de 1930. Eran composiciones neoclásicas, de colorido popularista (**Aires de Castilla, Escena y danza charra, Dos canciones castellanas**). Después de la Guerra Civil, Gombau trabajó mucho para el ballet, el teatro y el cine (además de sus tareas pedagógicas y de una intensa actividad como director y como pianista acompañante). No obstante, continuó produciendo música sinfónica y de cámara, de características similares: el poema **Don Quijote velando armas** (1945), la **Sonata para orquesta de cámara** (1952), las **Siete**

**claves de Aragón** para voz y orquesta de cámara (1955) y las **Tres piezas de la Belle Époque** para guitarra son las páginas más interesantes.

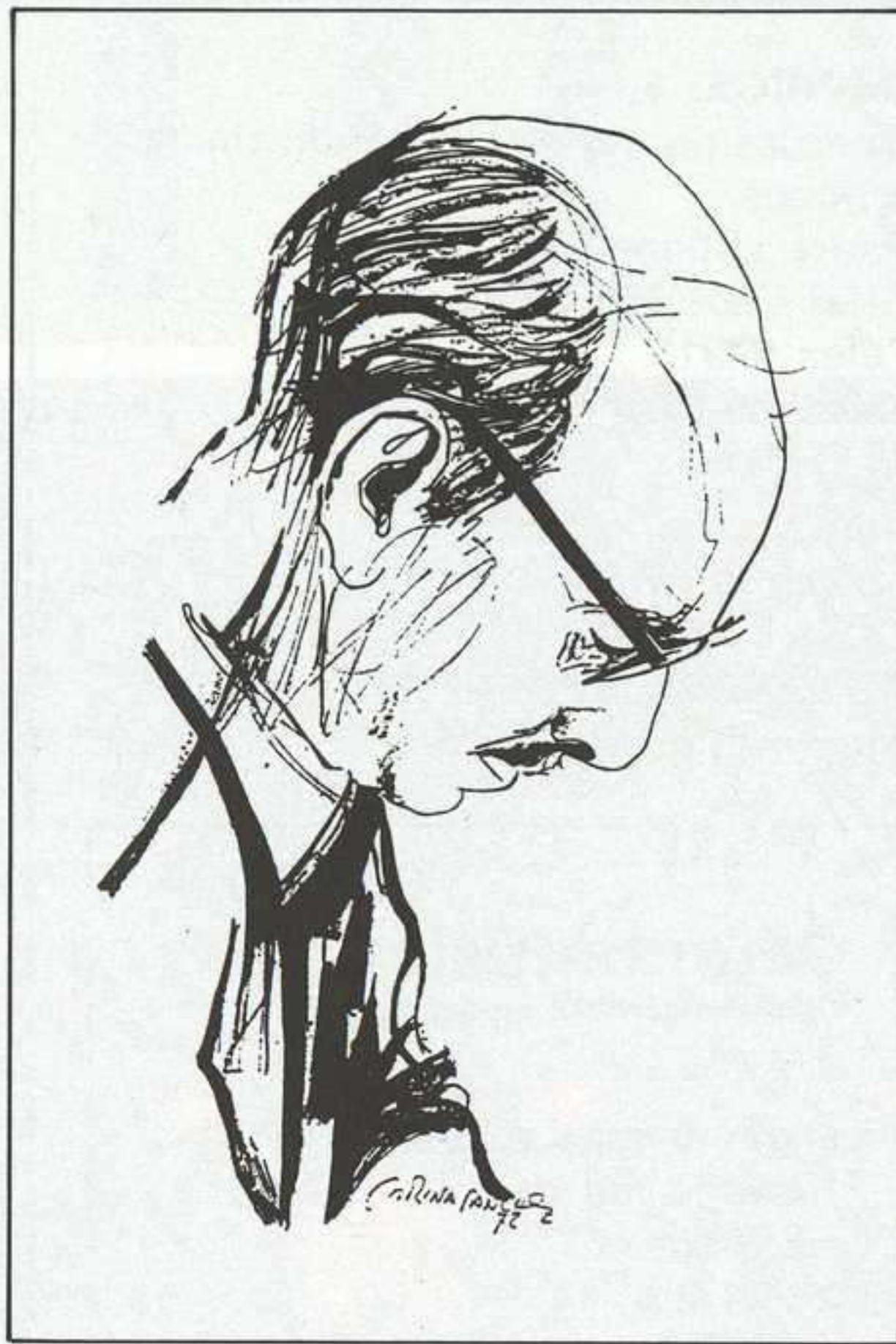
La aparición en Madrid del grupo Nueva Música (1958), que coincide con movimientos similares en varias ciudades europeas, y que marcó un punto de partida visible para la aceptación, asimilación y posterior transformación de las corrientes dodecafónicas de la Escuela de Viena, significó para Gombau, siempre ávido de novedades, un momento decisivo. Pese a su formación tradicional y a moverse en un mundo musical muy



conservador, se puso de inmediato en contacto con los compositores jóvenes y tomó parte activa —como analista y como director— en los primeros ciclos de conferencias y conciertos en el Ateneo sobre lo que entonces se llamó *la nueva música*. Humanamente, esta actitud originó para Gombau una situación social muy particular: a sus compañeros de generación y a sus colegas de la enseñanza les parecía incomprensible que una persona responsable, honesta y cualificada profesionalmente tomase en serio a aquellos iconoclastas irresponsables (¡la Historia, a distancia, hace reír a veces!) y considerase viables aquellos ruidos que, según dictamen de tantos severos compositores, intérpretes y críticos, *no eran música*. A los jóvenes, en cambio, la presencia y el apoyo de Gombau nos parecía un inestimable regalo del cielo. Como Gombau era un espíritu contradictorio y paradójico, pienso que, aparte del interés real que tenía por la nueva estética, y de la simpatía humana y artística que sintiera por nosotros, existía también en él el maligno (amablemente maligno) placer de disentir de sus colegas habituales y de escandalizarlos un poco con su adhesión a unas ideas que ellos detestaban.

De aquellos contactos y de la frecuentación de la música de Schönberg y Webern surgió un nuevo talante estético en Gombau. Aun sin dejar de producir música incidental e incluso muy convencional, Gombau escribe desde entonces —a partir ya de 1960— música serial. La combinatoria de las series le atraía enormemente, como un juego vertiginoso y con cierto aire de mecanismo de precisión. En *Texturas y estructuras* para quinteto de viento (1963), en la *Cantata para la inauguración de una Losa de Ensayo* para voces y orquesta (1967), en *3+1* para cuarteto de cuerda (1967) y en los *Grupos tímbricos* para orquesta (1970) está lo mejor de su producción serial en el terreno instrumental. También, a partir de 1967 (ya en la citada *Cantata*), una nueva puerta abierta a la experimentación: la música concreta y electrónica, que incorporará a *Alea 68* (1968), *Los invisibles átomos del aire* (1970) y *Pascha Nostrum* (1971), su última obra.

La ulterior evolución de Gombau hubiera sido impredecible, aunque en los breves años de su etapa serial ya se había separado de toda ortodoxia. A los 65 años estaba rejuvenecido y pleno de entusiasmo. Cualquier proyecto encontraba en él rápida aceptación: con él dimos los primeros pasos cerca del editor Quiroga para la creación de una editorial de música contemporánea (EMEC). Gombau era pequeño, erguido, muy atildado; no parecía cansarse nunca, y en todo caso se reanimaba de inmediato en cuanto había una buena charla de por medio: era un conversador incansable, atento, acogedor (también polémico, y alguna vez incluso inopinadamente brusco y atrabiliario). Hay otro rasgo de Gombau que no debe omitirse: su curiosidad, y no sólo estética. En su apartamiento madrileño de la calle Arriaza (su



refugio), se amontonaban cuadernos con apuntes cuidadosos, con recortes de periódicos y de revistas, programas, datos, ocurrencias; junto a meros detalles pintorescos había allí un enorme acervo profesional útil, sobre todo en lo referente a los problemas instrumentales y de dirección de orquesta. ¿Qué habrá sido de todos esos papeles? Gombau murió el 13 de diciembre de 1971, de noche, en la calle, inesperadamente. Algún tiempo después, su viuda decidió vender sus partituras a la Biblioteca Nacional. Con ese motivo, Miguel Angel Coria redactó un catálogo de dichas obras que quedó inédito. La venta se hizo, pero sólo de las partituras. Libros, papeles, apuntes, todo quedó sin revisar. Algunos intentos de repasar ese material para una eventual biografía que quiso publicar la Asociación de Compositores no tuvieron éxito. Fallecida la viuda, parece imprescindible que alguna entidad nacional, madrileña o salmantina localice y adquiera esos materiales. El 29 de octubre de 1985, y con motivo del Congreso Internacional "España en la música de Occidente", se inauguró, en la plaza de Santa Eulalia de Salamanca una escultura de Venancio Blanco "Alegoría de la Música", en homenaje a Gombau. Otro homenaje, tanto más importante, sería editar sus partituras más características y revisar sus papeles póstumos. ¡Cuándo llegaremos en España a esa necesaria veneración y asunción del "Nachlass" de una personalidad artística!

## OBRAS

### ORQUESTA:

*Don Quijote velando las armas* (1945), *Variaciones sinfónicas* (1949), *Paráfrasis sobre temas beethovenianos* (1970), *Grupos tímbricos* (1971).

### VOZ Y ORQUESTA:

*Siete claves de Aragón* (1955), *Cantata para la inauguración de una Losa de ensayo* (1967), *Pascha nostrum* (1971).

### CAMARA:

*Apunte bético*, arpa sola (1948), *Tres piezas de la Belle Époque*, guitarra sola (1959), *Canzona con ricercare*, violín y guitarra (1962), *Sonorización heptáfona*, arpa sola (1963), *Texturas y estructuras*, quinteto de viento (1963), *No son todos ruiseñores* (texto Góngora), voz, clarinete, viola y guitarra (1961), *Música para ocho ejecutantes* (1966), *3+1* para cuarteto de cuerda (1967), *Alea 68*, grupo instrumental y cinta magnética (1968).

### VOZ Y PIANO:

*Rondela de cantos charros* (1957), *La hortelana del mar*, texto Alberti (1959), *El cazador y el leñador*, texto Alberti (1959), *Tú me levantas, tierra de Castilla*, Unamuno (1964), *Los invisibles átomos del aire*, Bécquer, con cinta magn. (1970).

## BIBLIOGRAFIA

Se encuentran breves y elogiosas semblanzas de Gombau en historias de la música española contemporánea (Fernández-Cid, Tomás Marco); también en *Contemporary Music in Spain* de A. Custer (en *Contemporary Music in Europe* de P. H. Lang). Hay que reseñar además dos folletos:

**Homenaje nacional a Gerardo Gombau**, Ministerio de Educación y Ciencia y Banco Coca, Salamanca 1972. Reúne textos de numerosos músicos, aunque generalmente homenajes de circunstancia. Dámaso G. Fraile aporta una primera recogida de datos biográficos y bibliográficos.

**Gerardo Gombau. Catálogo de Obras**, Editorial EMEC, Madrid s/a. A pesar de su título incluye sólo un análisis de *3+1* por Miguel Angel Coria.

## DISCOGRAFIA

Creo que no hay ahora en el mercado ninguna grabación de obras de Gombau. Sin embargo, muchas de sus composiciones pasaron al disco. Recordaremos aquí algunas de esas grabaciones, hoy inencontrables.

*Apunte bético*. Marisa Robles, arpa (His-pavox).

*Siete claves de Aragón*. Teresa Berganza y Orquesta Sinfónica. Director: Jesús Arámbarri (Alhambra).

*Dos canciones castellanas*. Teresa Berganza y Félix Lavilla (Columbia).

*Tres piezas de la Belle Époque*. Narciso Yepes, guitarra (Columbia).

# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-12.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

### Mundimúsica, s.a. INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13  
28005 MADRID

## JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades de  
Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfs. 319 60 96-310 69 12.  
08003 BARCELONA

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1, (esquina a Arenal, 14).

Teléfs. 232 85 88.  
28013 MADRID

## GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45.  
ZARAUZ (Guipúzcoa).

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd  
y afines.  
Padre Urbano, 31  
Teléf. (96) 366 80 12  
Télex 64915  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36.  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

### Mundimúsica, s.a. INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13  
28005 MADRID

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfs. 42 87 83-42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño.

GARIJO®

### Mundimúsica, s.a. INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,  
etc.  
Primeras marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 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.  
28015 MADRID

## HI-FI



### FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas  
Cerámicas, Cristal y Magnéticas.  
Micrófonos y Microcápsulas.  
Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita  
y Samarium Cobalto. Accesorios y  
Cables de Conexiones Audio y Vídeo.  
Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348.  
Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66.  
Telex: 35930 MSFI E/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