

Año LX  
590 ptas.  
Sep., 1989

# RITMO

602



## DIGITAL HI-TECH

ENTREVISTAS

Joan Sutherland  
Scott Ross

# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

# HAZEN

|  | Págs. |
|--|-------|
| <b>Editorial:</b> Cuatro preguntas (sin respuesta) a los festivales            | 5     |
| <b>Entrevistas:</b>  |       |
| Joan Sutherland: La Stupenda en la intimidad                                   | 7     |
| Scott Ross: Ha desaparecido uno de los mejores músicos de la actualidad        | 11    |
| Jóvenes voces valencianas  | 16    |
| <b>Festivales:</b>   |       |
| 38 Festival Internacional de Música y Danza de Granada: Una discutible edición | 20    |
| Congreso "España y los ballets rusos" Itálica 89                               | 22    |
| <b>Ópera</b>   | 26    |
| <b>Reportajes:</b>   |       |
| Verano musical valenciano  | 30    |
| Cenicientas de la música   | 32    |
| Certamen Internacional de Bandas de Música "Ciudad de Valencia"                | 34    |
| Homenaje a Ángel Barja. El compositor gallego-leonés al disco                  | 37    |
| <b>HI-FI:</b>  |       |
| Novedades  | 40    |
| Procesador digital Theta DSPRro  | 42    |
| Previo TA-E77 ESD y etapa TA-N77   | 43    |
| Nuevos reproductores de CD Luxman  | 46    |
| ASC Tube Traps   | 47    |
| Cuatro novedades de Denon  | 48    |
| <b>Jazz:</b>   |       |
| Black Lion y Riverside   | 52    |
| Discos   | 53    |
| <b>Ensayos discográficos:</b>  |       |
| Continúa la polémica   | 54    |
| 5 óperas rossinianas   | 58    |
| Música escénica de Stravinsky  | 64    |
| El mejor Bruckner de Giulini   | 67    |
| <b>Crítica discográfica</b>  | 68    |
| <b>Discos criticados</b>   | 85    |
| <b>Intérpretes:</b> Herbert von Karajan: Nostalgia de una vivencia             | 86    |
| <b>Libros y partituras</b>   | 88    |
| <b>País musical:</b>   |       |
| Barcelona  | 90    |
| Bilbao   | 94    |
| La Coruña  | 95    |
| Madrid   | 98    |
| Otras ciudades   | 100   |
| <b>Internacional</b>   | 101   |
| <b>Agenda:</b>   |       |
| Noticias   | 104   |
| Convocatorias  | 108   |
| <b>Viejas fotografías de mi álbum:</b> Tino Folgar                             | 109   |
| <b>Voces:</b> Alexander Kipnis   | 110   |
| <b>Músicos del siglo XX:</b> Carlos Cruz de Castro                             | 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.

**Nota a suscriptores:** Con el próximo número, correspondiente al mes de octubre, la Revista cerrará la celebración de su 60 Aniversario. Dicho número tendrá carácter de extraordinario, por lo que su peso excederá al autorizado por Correos para la entrega a domicilio. Por esta circunstancia tendrá que recogerse en la estafeta correspondiente, previo aviso.

## En portada



Digital Hi-Tech, de Philips, tres piezas de avanzada tecnología: Reproductor digital de cedé CDD-882, Amplificador digital DFA-888 y Sintonizador digital FT 8880.

## Entrevistas



Joan Sutherland.

Una histórica, Joan Sutherland; el recientemente desaparecido clavecinista Scott Ross y dos jóvenes voces de la lírica valenciana, Isabel Rey y Gloria Fabuel.

## Festivales



Portadilla del programa.

En este número RITMO informa de las actividades del Festival de Granada, en dos artículos separados: Música y Danza.

## Ensayos discográficos



Portadilla del cedé.

Entre otros, un acontecimiento para los discófilos: la nueva grabación de Giulini de la **Sinfonía núm. 8**, de Bruckner.

## Voces

El legendario bajo ucraniano Alexander Kipnis, gloria de la época en Bayreuth, donde debutó en 1927.



Alexander Kipnis.

**CAMBIARON NUESTROS TELEFONOS**

(91) 358 02 67 – 358 03 63

# SI BUSCA LA BUENA MÚSICA AQUÍ TIENE LA CLAVE



La clave que le llevará al mundo apasionante  
de las grandes obras.

En todas sus expresiones: compacto, disco  
o cassette.

En todos sus momentos. De sus principios  
a las nuevas creaciones.

Con todos sus autores. Desde Monteverdi a Varès

Y el completo de sus directores.

Departamento de Discos de El Corte Inglés.

La clave de la buena música.

El Corte Inglés

**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río

**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno

**Subdirector:**  
Ramón Barce

**Redactor Jefe:**  
Pedro González Mira

**Relaciones Públicas:**  
Enrique Rubio

**Colaboran en este número:**  
Salustio Alvarado, Gonzalo Badenes, Rafael Banús, Ramón Barce, Vladimiro Bas, Agustín Blanco Bazán, José Carlos Cabello Arroyo, Xavier Casanovas-Danés, Francisco Chacón Marín, Daniel Cid, Néstor Echevarría, Imanol Elorrieta, Luis Carlos Gago, Anabel García Hurtado, José María García Martínez, Mercedes Goicoa, Pedro González Mira, José Guerrero Martín, F. Hernández Girbal, Gerardo Leyser, Emilio López de Saa, Alvaro Marías, Cristina Marinero, Vicente Más Quiles, Joan Mataboch, Josefa Molero Casas, Claudio Montoro, Teresa Montoro, Fernando Palacios, Rosa Paz, Juan Ignacio de la Peña, José Peñín, Xavier Pujol, Galo Ramírez, Remacha, Enrique Rubio, Carlos Ruiz Silva, José Sánchez Rodríguez, Ramón Sanz Vadillo, Tartessos, Carlos Villasol.

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

**Edita:**  
LIRA EDITORIAL, S. A.  
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, 6.490 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 6.123 ptas.). Número suelto, 590 ptas. (Precio sin IVA, 557 ptas.). Atrasados, 610 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:**  
Gráficas Marte  
MADRID

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

## CUATRO PREGUNTAS (SIN RESPUESTA) A LOS FESTIVALES

1. ¿Qué significa exactamente el adjetivo o remoquete de "internacional", aplicado generosamente a festivales (aunque también a concursos, congresos y otras ocasiones)? Si significa que la música que se toca no es sólo española, o que los intérpretes no son sólo españoles, entonces nuestros festivales son internacionalísimos; y en todo caso, sería un requisito demasiado fácil de cumplir: así, casi todo puede ser internacional. Pero si significa —y, en el fondo, parece que sería lo más adecuado— que aquel conjunto de acontecimientos musicales es lo bastante atractivo, bien organizado y característico como para atraer gran número de visitantes extranjeros, entonces quizá sería cosa de suprimir el adjetivo "internacional" por excesivamente optimista.

2. ¿Cómo es posible que a cuatro o cinco meses vista de la celebración de uno de nuestros magnos festivales no esté aún fijada la programación? ¿Es tan difícil prever y ajustar intérpretes y obras con la antelación debida? ¿No se dan cuenta los organizadores de que la imagen del festival queda así muy disminuida?

3. Y a propósito de disminución de imagen. Sin duda que a un festival no puede asistir todo el mundo; pero sí puede enterarse todo el mundo de su existencia y programación. Esa difusión del hecho resulta a veces casi tan importante como el hecho mismo. Siendo así, ¿cómo puede entenderse que la publicidad de muchos festivales salga tarde, cuando no puede ya servir para una opción viajera de esos extranjeros (y nacionales) que han de venir, atraídos por el acontecimiento internacional? En la opción veraniega, el posible asistente compara a tiempo las distintas posibilidades que se le ofrecen; la que no llega a tiempo no sólo no entra en la opción, sino que, incluso con publicidad, queda casi sólo como subliminal.

4. El programa de un festival ha de ofrecer necesariamente algo distinto de lo habitual: reunir determinadas obras, determinados intérpretes, una condensación en calidad y cantidad fuera de lo corriente. Si no es así, ciertamente no valen la pena el esfuerzo y el dinero invertidos. No se trata de amontonar nombres de divos solicitadísimos, sino más bien de que el conjunto sea atractivo y tenga cierta personalidad. La pregunta es ésta: ¿se ha pensado en la necesidad de que cada festival presente unas características especiales intrínsecas? (Y decimos *intrínsecas* porque no puede darse, como características, condiciones tales como la situación geográfica o los bellos monumentos o paisajes de la ciudad o región, o la simpatía, laboriosidad o ingenio de los indígenas). Ante la pregunta sobre qué ha significado especialmente éste o aquel festival a lo largo de tantos años, ¿qué podrían responder los organizadores de turno? ¿Podrían definirlo intrínsecamente de alguna manera peculiar?

Las respuestas pueden quedar flotando en el cálido aire del verano.

YA A LA VENTA



LIRA EDITORIAL, S. A.

# RITMO

1929-1989

VALENTINA GRANADOS Y PILAR GUTIÉRREZ

## ÍNDICES GENERALES

(2.ª parte, 1980-1988)



# ÍNDICES GENERALES

Desde enero de 1980 hasta diciembre de 1988

- Repertorio de artículos y colaboraciones.
- Repertorio de editoriales.
- Repertorio de críticas discográficas.
- Índice de personas.
- Índice de entidades y grupos.
- Índice de obras.
- Índice de materias.
- Índice de abreviaturas y siglas.



Solicítelo en su comercio de discos, quiosco o librería musical habituales.

También se remite contra reembolso de su importe por correo (750 ptas. más 50 ptas. de gastos de envío). Solicítelo a: Lira Editorial, S. A. - Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla) - 28034 Madrid. Pedidos telefónicos: (91) 729 15 56/52.

**PRECIO: 750 ptas.**

# JOAN SUTHERLAND

## “La Stupenda” en la intimidad



Por Rafael Banús

Nadie podrá negar a Joan Sutherland la categoría de ser una de las más insignes sopranos de la segunda mitad de nuestro siglo. Tras una espléndida carrera de cuarenta años, *La Stupenda* (como la saludaron los espectadores milaneses en su debut en *La Scala*) ha podido enorgullecerse de haber devuelto la dignidad a un estilo tan poco o mal conocido como el bel canto, gracias al estudio de los cantantes his-

tóricos, el rescate de técnicas vocales olvidadas, además de unas facultades canoras absolutamente privilegiadas y un mecanismo fuera de lo común, que ha entrado ya a formar parte de la tradición operística. En 1959, la cantante australiana más famosa desde Nellie Melba consiguió entusiasmar al público de la Royal Opera House, Covent Garden —entre el que se encontrabam en un ensayo, hasta la mismísima Maria Callas— con su interpretación de *Lucia di Lammermoor*, que no se representaba en Londres desde setenta años atrás.

A partir de entonces, su labor se añadió a la emprendida por la gran trágica griega, y entre los títulos que siguieron figuran *Semiramide*, de Rossini; *Beatrice di Tenda*, de Bellini, o *Maria Stuarda*, de Donizetti, pero también *Alcina* y *Giulio Cesare*, de Haendel; *Lakmé*, de Delibes; *Los Hugonotes*, de Meyerbeer; *Esclarmonde* y *El Rey de Lahore*, de Massenet o *Los Cuentos de Hoffmann*, de Offenbach (en la que ha cantado las cuatro protagonistas femeninas). De este modo seguía los consejos de su marido y asesor, el director de orquesta y pianista Richard Bonyngé, y abandonaba en el preciso momento el repertorio de soprano dramática hacia el que se encaminaba. Joan Sutherland (nombrada Dama del Imperio Británico en 1979) regresó en 1986 al Gran Teatro del Liceo de Barcelona —después de unos lejanos “*Puritani*” y “*Lucia*” en los años sesenta— para cantar *Norma*, y entonces comenzó un idilio con el Coliseo de las Ramblas que le ha hecho volver en dos ocasiones durante la pasada temporada, para ofrecer sus últimas “*Lucias*” y “*Lucrezias Borgias*”, y parece que ha escogido este teatro para retirarse definitivamente de la escena con la Condesa de *Las Bodas de Figaro* (en 1991, con ocasión del bicentenario de la muerte de Mozart), papel con el que se presentó en el Festival de Glyndebourne de 1956.



Joan Sutherland en el papel de Norma, su rol favorito.

**RAFAEL BANÚS.**—La técnica de Dame Joan Sutherland es un modelo para todo cantes. Usted ha reconocido en varias ocasiones que su madre, Muriel Sutherland, fue su primera maestra, así como su admiración por muchos cantantes del pasado, pero ¿cuál es el secreto que hace posible que una voz tan grande como la suya sea capaz de realizar las más difíciles coloraturas?

**JOAN SUTHERLAND.**—Creo que no es un misterio, sino que se trata más bien de una cuestión de entrenamiento vocal y, en mi caso, de que empecé muy pronto a imitar a mi madre, que había sido cantante profesional antes de casarse. Había sido alumna de un discípulo de Marchesi, el famoso maestro del canto, que también instruyó a Nellie Melba. Yo tenía tres o cuatro años cuando comencé a hacer escalas y ejercicios vocales con mi madre, pero ella no era partidaria de que yo emprendiese los estudios de canto hasta que cumpliera algunos años más. Mientras tanto recuerdo que solía escuchar a los grandes cantantes del pasado en los discos que nos traía mi primo John cuando venía a visitarnos a Sidney. De este modo fui adquiriendo poco a poco, y de manera natural, mi propia técnica. Volviendo a su pregunta, creo que las grandes cantantes de la historia tenían grandes voces, como Giulia Grisi, que interpretaba el mismo repertorio que yo hago y que, posiblemente, era una soprano dramática.

**R. B.**—Sin embargo, sus versiones de los títulos belcantistas son más líricas que dramáticas.

**J. S.**—Efectivamente, ya que, a mi juicio, así es como han sido escritas estas obras, su música lo requiere. No creo que deba darse un excesivo ímpetu dramático a ciertas frases, no puedes forzar las cadencias ni los adornos.

**R. B.**—De todos modos, en sus últimas grabaciones, como en su segunda Norma, si puede apreciarse un mayor dramatismo que en registros anteriores.

**J. S.**—Así es, lo cual es lógico, puesto que la voz continúa madurando a partir de los cuarenta o cuarenta y cinco años, y mis primeras grabaciones son de cuando yo tenía veintinueve, treinta años. Por otra parte, al proceso físico de la voz hay que añadir la evolución del propio artista y una mayor profundización en los personajes que interpretas, ya que a medida que los encarnas vas captando nuevos detalles que antes te habían pasado inadvertidos. Tampoco eres el mismo cuando vuelves a interpretar un papel después de varios años. Todo eso puede haber contribuido a que mis últimas interpretaciones sean más dramáticas.

**R. B.**—Su encuentro con el que habría de convertirse en su marido, el director de orquesta Richard Bonyngue, fue decisivo para que usted se dedicase a cultivar la ópera barroca y el bel canto. No obstante, en sus primeros años en el Covent Garden tuvo que cantar un amplísimo repertorio, que abarcaba, entre otros papeles, la Eva de Los Maestros Cantores, Amelia en Un Ballo in Maschera, Agathe en Der Freischütz o Jennifer en el estreno mundial de A Midsummer Marriage de Sir Michael

Tippett. Es obvio lo que habrían de aportarle los papeles que la han hecho famosa, pero ¿qué importancia tuvieron para usted estos, llamémosles, "años de galera", en los que cantó estos y otros papeles, muchos de los cuales no ha vuelto a interpretar?

**J. S.**—Fueron muy positivos para mi desarrollo como cantante, ya que también formaron parte de mi aprendizaje. Hoy en día esto es imposible para los jóvenes cantantes, ya que hay muy pocos teatros de repertorio. En aquella época del Covent Garden, en los años cincuenta, los principiantes hacíamos pequeños papeles y también nos aprendíamos los papeles protagonistas por si había que cubrir alguna sustitución, que fue lo que me ocurrió cuando Sylvia Fisher se puso enferma e hice la Agathe de **Der Freischütz**. En una palabra, teníamos la oportunidad de cantar, y eso es algo que ahora no existe. Hoy en día, los jóvenes cantantes deben empezar inmediatamente su carrera como estrellas, y eso es absurdo. Yo fui aceptada como miembro de la compañía, como cantante de la casa, mucho antes de convertirme en una estrella a nivel internacional. Eso me parece muy importante.

**R. B.**—Muchos cantantes de la actualidad se niegan a realizar sus propias ornamentaciones, aunque el compositor les haya dado libertad para hacerlas. ¿Cuál cree que es la razón de esta falta de imaginación?

**J. S.**—Muchas veces es el director el que se empeña en respetar lo que ha escrito el compositor, sin tener en cuenta que el compositor escribía ciertas cadencias sobre las que el cantante debía improvisar, o, sin llegar a esto, añadía variantes por si los cantantes tenían problemas para hacer lo que había escrito en un principio, y a su vez lo cambiaba por otros diseños que resultasen más apropiados a su voz. Es cierto que también han llegado a hacerse variaciones que estaban absolutamente fuera de estilo, y el compositor se hubiese removido en su tumba al escucharlas, pero, por lo general, los cantantes del pasado estaban más preparados para hacer sus propias improvisaciones, mientras muchos de los de ahora son bastante perezosos, y no hacen sus propios deberes (sonríe).

**R. B.**—Siguiendo con este tema, ¿cuál es el motivo de que haya actualmente tan pocos cantantes interesados en el repertorio de coloratura?

**J. S.**—Yo creo que el canto y la ópera están sometidos a las modas, y, por tanto, hay estilos que se ven más favorecidos en unas épocas que en otras. En los últimos años estamos asistiendo a una explosión de la técnica que, a mi juicio, se está interponiendo entre los intérpretes y el público. Hoy en día, todos tenemos potentes equipos de sonido en los que, con sólo mover el dial, podemos conseguir tanto ruido como queramos; está la televisión, están los micrófonos, que se usan en los espectáculos de Broadway, donde antes



la gente cantaba sin ningún tipo de amplificador y tenía suficiente voz como para que se le oyese. Es decir, que hay tantas ayudas por parte de la técnica que los cantantes no se molestan en hacer que su voz evolucione como debería, no aprenden a proyectar la voz. Utilizan una parte muy pequeña de ella y esperan que el micrófono haga el resto. Creo que gran parte de los problemas se deben a esto. Otro de los factores básicos es que hay muy pocos profesores de canto realmente buenos, parece ser una raza extinguida.

**R. B.—¿No ha cambiado también el comportamiento del público?**

J. S.—Indudablemente. También el público en general está muy mediatisado por los equipos estereofónicos, y creen que van a encontrar en el teatro el mismo sonido que en su casa, lo cual es imposible. Los teatros de ópera tienen entre dos mil y cuatro mil espectadores, en América hay incluso algunos con nueve mil localidades, y en ese caso no hay más remedio que utilizar micrófonos. Lo que nos lleva a pensar que algunos avances de la técnica han perjudicado ostensiblemente la técnica vocal.

**R. B.—Después de tratar de estos temas, hagamos un poco de memoria. La Lucia de Lammermoor de 1959 en el Covent Garden, en un montaje de Franco Zeffirelli y con dirección musical de Tullio Serafin, marcó un capítulo en la historia de la ópera...**

J. S.—(me interrumpe)... y en mi vida... (ríe).

**R. B.—¿Cómo reaccionó al enterarse de que Maria Callas estaba presente en el ensayo?**

J. S.—Me impresioné muchísimo. Maria Callas había sido, desde siempre, uno de mis grandes ídolos. Canté con ella el pequeño papel de Clotilde en mi primer año en el Covent Garden, en 1952, que también supuso su debut en Londres, y cada vez que venía a verme se mostraba muy amable y se interesaba por todo lo que yo estaba haciendo. A pesar de todo, me alegré muchísimo de que nadie me dijese que ella estaba sentada en el patio de butacas, junto a Elisabeth Schwarzkopf y su marido, el productor fonográfico Walter Legge, hasta que había pasado más de la mitad del ensayo de *Lucia*, ya que cuando me enteré me puse nerviosísima. Al terminar, sin embargo, vinieron a felicitarme y fueron muy elogiosos.

**R. B.—Lucia, Elvira de I Puritani, Amina de La Sonnambula, Beatrice di Tenda... ¿Cuál es su personaje predilecto, dentro del repertorio belcantista?**

J. S.—El de Norma, sin duda. Pero también la Violetta de *La Traviata*. Me gustan mucho los personajes que tienen auténtica vida propia. Adoro también el papel de Anima, que para mí contiene un maravilloso lirismo, aunque resulta más difícil de creer para el público, ya que no es tan real como los de Norma o Violetta. Disfruto mucho también con los personajes históricos, como el de Maria Stuarda o esta Lucrezia Borgia

que ahora estoy interpretando en el Liceo. A propósito de esta última, y enlazando con el comienzo de nuestra charla, me gustaría decir que, una vez más, me resulta muy difícil hacer de Lucrezia Borgia, una mujer malvada con una música tan increíblemente bella. La música no expresa ninguna perversidad, y a mí me resulta imposible imaginármela como nos cuentan las crónicas. Prefiero pensar que fue su hermano, César Borgia, el autor de todas las atrocidades. Otros de mis papeles predilectos son Alcina, la Cleopatra de *Giulio Cesare*, Maria en *La Fille du Régiment*... Son muchísimos. Y, dejando aparte el bel canto, me encanta interpretar comedias, como *La Viuda Alegre* o *El Murciélago*.

**R. B.—Y, por supuesto, la ópera francesa, como Esclarmonde.**

J. S.—¡Qué ópera tan maravillosa! No entiendo cómo no se representa en

Francia. Me parece que no saben apreciar su propia música.

**R. B.—¿Y Los Hugonotes?**

J. S.—Es otra obra estupenda, aunque mi papel, el de Margarita de Valois, es bastante breve. Después de la famosa reposición en La Scala de 1962, con Simionato y Corelli, lo hicimos en la Ópera de Sidney, así que no creo que fuese tan complicado representarla en la Ópera de París.

**R. B.—En esta temporada ofreció usted sus últimas interpretaciones de "Lucia" precisamente aquí, en Barcelona, adonde ahora ha regresado con Lucrezia Borgia. Hace unos años, después de una larga ausencia, cantó Norma. ¿Cómo se ha producido este idilio entre usted y el Liceo?**

J. S.—Siempre me gustó la ciudad. Nosotros vivimos ahora en Suiza, y Barcelona no está muy lejos de nuestro hogar, es una ciudad bellísima y tiene



La soprano australiana interpretando otro de sus papeles más aplaudidos, la protagonista de Lucia de Lammermoor.

DECCA

un clima excelente. Nos sentimos muy a gusto aquí. El Liceo es una auténtica joya, cantar en él es un placer y todo el equipo es estupendo. A mi marido y a mí nos encanta, simplemente, salir a pasear y admirar los espléndidos edificios. Además, tiene de todo: mar, montañas... No es una jungla de asfalto, como Nueva York o Chicago. Parece que aquí la vida es más sencilla, y nosotros disfrutamos de ello.

**R. B.—He leído en una publicación que piensa decir su adiós definitivo a los escenarios también aquí, en 1991, con la Condesa de Las Bodas de Fígaro.**

J. S.—Sí, probablemente será así.

**R. B.—¿Qué siente al pensar en retirarse, o al haber abandonado un papel que le ha acompañado a lo largo de toda su carrera, como el de Lucia?**

J. S.—Me he sentido bastante feliz. Por supuesto, ha sido una mezcla de sentimientos, pero a estas alturas no puedo sentirme desgraciada ni insatisfecha, ya que mi carrera ha sido maravillosa. El viajar constantemente de un lado a otro, cambiar de hoteles, tener que probarme los trajes cada vez que acudo a un teatro es una auténtica fatiga, así que pienso que cuarenta años de carrera ya son suficientes. Realmente estoy muy satisfecha. Mi única meta era cantar, y nunca hubiese podido imaginar que fuera a desarrollar una carrera así, llena de recuerdos inolvidables.

**R. B.—Aparte de la famosa "Lucia" de 1959, ¿de qué representación guarda un recuerdo especial?**

J. S.—Esa es una pregunta muy difícil de contestar. Posiblemente mi última "Lucia", cuando el escenario se llenó de octavillas con mi nombre, pero, en realidad, he disfrutado con todas las funciones en las que he actuado y no puedo destacar ninguna. Siempre tengo la mente puesta en la siguiente representación, no en la que ha terminado.

**R. B.—¿Y de sus grabaciones?**

J. S.—Me gusta mucho **Esclarmonde**, con Aragall. Es una obra que me fascina. Me parece una música muy sugerente, muy erótica. La verdad es que no tengo mucho tiempo para escuchar mis grabaciones. Quizá cuando me retire pueda hacerlo, para revivir todos aquellos momentos. Disfruté mucho con el álbum de dos discos de arias de ópera francesa, que me dio bastante trabajo, pero del que estoy muy contenta, y también con el volumen dedicado a la opereta. Las óperas completas están ahí, pero no acaban de convencerme, porque siento que mi voz ha sido manipulada. Volvemos a lo que decíamos antes, que la técnica se interpone entre la voz y el oyente, por lo que prefiero las grabaciones piratas. Creo que, en este sentido, no puede haber nada mejor que una grabación en vivo que esté bien realizada.

**R. B.—¿Recuerda alguna anécdota especial en su carrera?**

J. S.—Afortunadamente, no me ha ocurrido ningún percance importante.

En una ocasión, no, en dos ocasiones, perdí en escena mi ropa interior. Una vez fue en **Otello**, en Sidney. Llevaba puesto un camisón vaporoso, pero casi nadie se dio cuenta. Por lo demás, telones que han bajado antes de tiempo, otros que no subieron cuando debían... cosas sin importancia.

**R. B.—¿Cree usted que alguna soprano de la actualidad puede ser considerada su sucesora?**

J. S.—No lo sé, porque las voces de hoy aparecen y desaparecen inmediatamente. Hay una joven cantante americana, con la que he hecho mis últimas "Normas", que tiene una gran carrera por delante. Se llama Nova Thomas, es de origen italiano y cantaba la Adalgisa, en las tesitura de soprano. Está muy interesada por el bel canto, aunque ya le han ofrecido cantar Butterfly y Liù, pero ella es una mujer inteligente y espero que se dedique al repertorio que yo he cultivado. Tiene un centro poderoso, pero también facilidad para los agudos y la coloratura. Y el timbre es muy hermoso.

**R. B.—¿Quién ha sido su cantante favorito?**

J. S.—Esa es una cuestión difícil, pues depende del repertorio. Ante todo, Renata Tebaldi por su maravilloso sonido, así como las fantásticas voces de Mario del Monaco o Jussi Bjoerling. Kirsten Flagstad ha sido otro de mis grandes ídolos. Y la experiencia de ver actuar en vivo a Maria Callas en el Covent Garden, cantando **Norma**, **Aida**, "Trovatore" y "Traviata", fue absolutamente apasionante.

**R. B.—¿Y remontándonos más atrás en el tiempo?**

J. S.—Rosa Ponselle, aunque no sé en qué medida podemos reconocer plenamente su arte en las grabaciones que nos han llegado. Galli-Curci, por su técnica de coloratura y su agilidad, María Barrientos...

**R. B.—Usted ha cantado a lo largo de su carrera con muchos artistas españoles.**

J. S.—Sí, claro, los tenores más importantes de la actualidad son españoles. Y en España tienen ustedes el gran legado de Manuel García, la técnica de canto más importante junto con la de Marchesi. Creo que con una combinación de ambas se puede alcanzar la perfección.

**R. B.—Pero no sólo ha cantado con tenores españoles, sino también con sopranos.**

J. S.—¡Por supuesto! Sobre todo con Pilar Lorengar, que aún sigue cantando, y con la que hice **Don Giovanni** en el Metropolitan y en La Scala.

**R. B.—¿Y con Teresa Berganza?**

J. S.—Con Teresa Berganza sólo he grabado **Alcina**, hace ya muchos años, pero no he cantado con ella en escena.

**R. B.—¿Qué ha supuesto para usted llevar al disco en dos ocasiones Norma, primero con Marilyn Horne y después con Montserrat Caballé?**

J. S.—Ha sido una experiencia muy interesante, porque son dos versiones

muy diferentes. En la última, la voz de Caballé sonaba realmente más joven que la mía (ríe). Tengo la sensación de que el papel de Adalgisa debe cantarlo una soprano, porque tiene una tesitura muy aguda y, por otra parte, creo que le conviene un color más claro que el de mezzosoprano.



**La Sutherland cantó en el Liceo Lucrecia Borgia. En la foto, caracterizada para el papel principal de esa ópera.**

**R. B.—¿Cuáles son sus próximos proyectos?**

J. S.—Después de cantar la última función de **Lucrezia Borgia**, que será en París con toda la compañía del Liceo, mi marido y yo volveremos a Australia para ofrecer dos conciertos con música de opereta, luego iremos a casa, a Suiza, y nos tomaremos unas vacaciones en Egipto. Más tarde regresaremos a Inglaterra y después a Dallas con **La Viuda Alegre**. A continuación teníamos previsto un concierto en Hong-Kong, aunque no sé si se podrá hacer, teniendo en cuenta la actual situación de China, y otra vez a Australia, porque en Sidney van a abrir un museo del teatro y quieren inaugurarlo con una exposición de todo el vestuario que he llevado desde 1952. Y así llegamos a Navidad.

**R. B.—¿Y en cuanto a grabaciones discográficas?**

J. S.—En diciembre del año pasado terminé **Adriana Lecouvreur**, con Carlo Bergonzi, y tiene que salir también el **Ernani** con Pavarotti. Existe un proyecto de grabar canciones y arias con acompañamiento de trompa y piano, con Barry Tuckwell y mi marido, aunque de momento no se ha concretado.

## SCOTT ROSS

# Ha desaparecido uno de los mejores músicos de la actualidad



**Por José Carlos Cabello**

Hacia más de un año que no venía Scott Ross, y su aparición por la puerta de llegadas del aeropuerto de Barajas me impresionó: su aspecto avejentado casi nada tenía que ver con el Scott Ross corpulento y jovial que había ofrecido un concierto en la Sala Fénix de Madrid, para Radio 2, en 1986, ni con el que había dado dos magníficos recitales en el Festival de Saintes de 1987. Acompañado por David Ley, uno de los mejores constructores actuales de claves (utilizados por Ross en su grabación de las **Variaciones Goldberg**, para EMI, o en las obras de Haendel y parte de las **Sonatas de**

*Scarlatti para Erato*), sonrío, aunque se confiesa agotado: "Casi no he parado de dar conciertos desde el verano, y ahora, con la neumonía, me canso mucho más con los viajes", me dice para justificar su rechazo a una cena y optar por ir a dormir rápidamente. Me sorprendió su claridad y naturalidad con respecto a su salud. Así que quedamos para iniciar la conversación al día siguiente, durante una visita al Museo del Prado.

**JOSÉ CARLOS CABELLO.**—Parece un poco sorprendente que, después de la publicación de la integral Sacarlatti, prácticamente no acepte conciertos monográficos de ese compositor, y sí haga monográficos de D'Anglebert, por ejemplo.

**SCOTT ROSS.**—Sí, la verdad es que podría explotar la fiebre de Scarlatti, pero es casi como una venganza. Ahora todos los grandes festivales me invitan,

y antes de la integral esto no ocurría. Gracias a Scarlatti me he hecho indispensable, ya sabe cómo son los franceses con estas cosas. Yo acepto dar conciertos, pero pongo como condición no adelantar programa. Para ellos no quiero hacer Scarlatti, grabando Scarlatti, soñando con Scarlatti. Con los que confiaban antes en mí es distinto, pero para los festivales en los que tocan también artistas como Brendel, Richter, Argerich, prefiero reservarme y decidir el programa en el último momento. Me divierte ver la cara que ponen los organizadores cuando les digo que voy a tocar Froberger y D'Anglebert en lugar del Scarlatti que ellos pensaban.

**J. C. C.**—Supongo que tampoco les hará mucha gracia que utilice un atuendo informal para las actuaciones...

**S. R.**—No sé, desde luego me da absolutamente igual. Pero creo que al público francés le gusta, les caigo simpático. Es como cuando sale Gulda al escenario; a los franceses les gusta ese tipo de espectáculo, lo consideran más apasionante. Bueno, es una bobada...

**J. C. C.**—Ahora que es plenamente aceptado por el mundo musical "moderno", parece que tiene algunos pro-

**blemas con parte de los integrantes del mundo de la música antigua.**

S. R.—Lo que tienen que hacer es tocar mejor, y olvidarse de mí.

**J. C. C.—Algunos le echan en cara su falta de respeto en ciertas declaraciones.**

S. R.—Yo respeto a la gente verdaderamente profesional, que sabe lo que hace, que toca bien, pero odio a todos esos que creen haber descubierto el último grito en el problema de la digitación barroca en la música francesa y luego se lían los dedos y tienen que pararse en mitad de una pieza; esos que salen al escenario como si se hubiera muerto un hermano, serios, rígidos, llenos de partituras con borrones, con papelotes... Se sientan, se colocan unas gafillas y se ponen a leer música que casi ni habían visto antes, porque el día anterior habían estado tocando el continuo en un oratorio de Haendel, y hoy hacen un recital con piezas de Rameau. Ellos son los que hacen que algunos se rían de la música antigua. ¿Acaso alguien se imagina a un Pollini o a un Brendel haciendo algo parecido, faltando al respeto a la gente, leyendo la música, en lugar de tenerla en repertorio perfectamente estudiada? Yo, por ejemplo, no utilizo nunca partituras, prefiero salir como los grandes pianistas, que comunican una dignidad absoluta al público, no voy a estar allí sentado, frente a una montaña de papelotes, diciéndome: "bueno, Scott, al pasar la hoja prepárate porque lo que viene ni te lo has mirado"...

**J. C. C.—¿Esto es una referencia directa a los Koopman, Pinnock, van Asperen, etc.?**

S. R.—No hablo de nadie en particular, todos los músicos pueden hacer cosas fascinantes, pero hay mucho aprendiz, mucho músico con nivel claramente amateur en la música antigua. Yo únicamente quiero tocar y divertirme, es lo que más me gusta de todo lo que hago, y no tengo ningún interés en estar todo el día agobiado y preocupado por los discos de los demás, las actuaciones, el dinero. Lo único que sé es que cuando voy a algunos conciertos no dejo de escuchar notas falsas, pasajes confusos, mediocridades. La música antigua ha mejorado su nivel, pero todavía hay que hacer muchas cosas. Querría grabar música de cámara con otros artistas, pero no encuentro gente para ello, y los pocos que hay ya la han grabado, pero son una excepción.

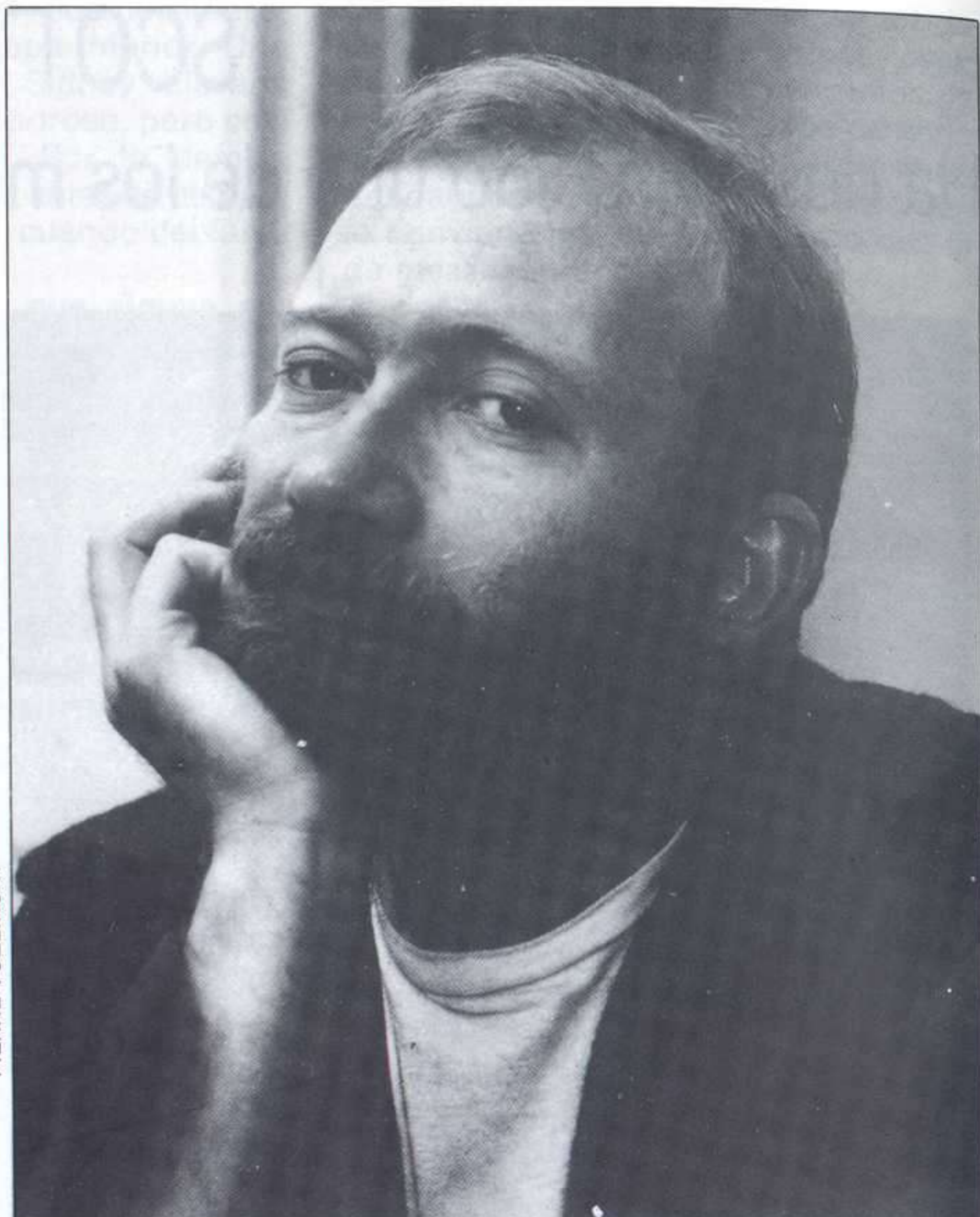
**J. C. C.—Vd. tiene alumnos en todo el mundo. ¿Hay futuro.**

S. R.—Hay gente que toca bien, pero no hay genios, gente con arte verdadero. Por eso precisamente ya casi no doy clases. Me aburría, me ponía nervioso. Ahora, simplemente, doy algunos consejos a gente muy especial, pero nada más.

**J. C. C.—Llama poderosamente la atención su concepto de carrera profesional, que tiene poco que ver con lo comercial, y sí mucho que ver con la música, pura y simplemente.**

*Lo más sorprendente de esta charla, el sentido del humor y la tranquilidad espiritual de Scott Ross, una persona que se sabía ya condenada a la desaparición en poco tiempo.*

PIERRE VOZLINSKY



S. R.—Yo he pasado momentos económicamente muy malos, no tenía nada de dinero, y cuando cobraba dos mil francos por un concierto casi no me lo creía. Y puedo asegurar que tocaba igual que ahora, al mismo nivel. Pero sabía que tarde o temprano la cosa iba a cambiar, porque veía que a mi lado, a mi altura, no había nada, no había nadie. Pero mi gran pasión ha sido y será la música, y me olvidaba de todo tocando, haciendo las cosas como yo creía que tenían que ser. Mientras los demás malgastaban su tiempo tocando donde fuese y como fuese, haciendo continuos en todas las orquestas, yo lo pasaba fatal, solo, convenciéndome de que podía hacer una carrera como solista.

**J. C. C.—Siempre ha ido contra corriente. Scott Ross es sinónimo de irreverente e iconoclasta, y eso en un país tan amante de los mitos como Francia parece un poco peligroso. ¿Cómo fueron los inicios en Francia?**

S. R.—Es una historia muy larga... Vine a Francia hacia 1964, poco después de morir mi padre. Mi madre ya no quería seguir viviendo en Pittsburgh. Ya en Estados Unidos estudiaba música, claro, y tocaba el piano y el órgano desde muy pequeño, aunque no tanto el clave, más que nada porque todavía era algo casi misterioso, muy especial. Recuerdo que estudié con el organista titular de Notre Dame, Pierre Cochereau, que quería que fuese al Conservatorio de Niza. Y allí empecé definitivamente a tocar el clave, más que el órgano y que, por supuesto, el piano. Siempre he sido maniático y bastante radical, y estaba

casi obsesionado con el clave... Bueno, también con nadar; estaba todo lo que podía en la playa, en Niza hace muy buen tiempo, y luego pasaba horas ante el clave, que es la única forma de adquirir técnica, velocidad, precisión, y todo eso. Recuerdo que, como desde pequeño siempre he dormido muy poco, con otros compañeros nos colábamos en las aulas del Conservatorio, por la noche, y tocábamos cosas de Bach, las fugas en espejo de **El Arte de la Fuga**, hasta que venía el conserje a echarnos. El pobre acabó durmiendo casi tan poco como nosotros.

**J. C. C.—¿Qué otros profesores tuvo por entonces?**

S. R.—Hugette Grémy-Chauliac, René Saorgin, Veyron-Lacroix ya en París, que, por cierto, era bastante espantoso tocando. Era casi como un retrato poco evolucionado de Wanda Landowska, tenía una pulsación durísima, era otro mundo. También estudié con Kenneth Gilbert, y siempre me gustó Gustav Leonhardt.

**J. C. C.—¿Cuándo se dio cuenta de que estaba alcanzando ya un nivel considerable en cuanto a técnica, etc.?**

S. R.—Yo sé que en Niza tocaba muy bien, y por supuesto seguí mejorando en los años siguientes. Desde luego no había nadie de mi edad que tocara como yo...

**J. C. C.—¿Por eso decidió presentarse al Concurso Internacional de Brujas? No parece, por otra parte, una persona muy interesada en concursos y premios.**

S. R.—Pero en ese momento era todo bastante diferente. Yo lo estaba pasando



ROGER PICARD

tocar Bach, y también le gustan los gatos, los ascensores y las orquídeas"...).

S. R.—Lo que importa es el contenido, y ahí sí creo ser bastante más clásico. Quizá hacia fuera doy una imagen un poco marginal, que no encaja del todo con lo que una parte del público pueda esperarse, pero yo no he nacido conde ni noble, ni en un castillo. Nací en Pittsburgh, que no es precisamente Montecarlo, y soy como soy. Además en ese momento la música antigua era un movimiento bastante marginal, fuera de lo normal. Los conciertos estaban llenos de gente muy joven, casi nunca se veía a estas señoras que agitan los collares y las pulseras y tosen tanto. Dos años después grabé la integral de Rameau, que por entonces era casi desconocido también en Francia.

J. C. C.—Por cierto, esta integral se hizo en la capilla del castillo de Assas,

cerca de Montpellier, que es donde fundamentalmente vive ahora.

S. R.—Sí, Assas es un sitio maravilloso. No soporto París, es una ciudad muy sucia, es imposible coger el coche por los atascos. Una vez dejé el coche abandonado en una calle cercana al Barrio Latino. Llevaba ya más de dos horas en un atasco y estaba harto, así que me bajé y me fui. Creo que se montó un lío tremendo, pero a fin de cuentas pude escaparme de aquello. Una semana después recogí el coche en el depósito municipal, pagué mil francos de multa y me lo llevé... Sin embargo en Assas estoy mucho más tranquilo, cuido de mis gatos, cultivo mis orquídeas... He ganado ya varios premios, claro. Y también tengo mi clave en la capilla, me voy allí muchas noches a tocar durante horas, me recuerda mis tiempos de Niza.

J. C. C.—Algo después, en los vera-

mal a los diecinueve años, porque mi madre también murió, y me quedé totalmente solo. El estar siempre solo me presionaba, me agobiaba, porque tenía que encontrar una solución a mi vida. Además me hice bastante orgulloso, un poco hurraño, porque sabía cuál era mi nivel, y veía que otros que no tocaban ni la mitad se llevaban el dinero y el reconocimiento de la gente. Así que decidí ir a Brujas pero para ganar, desde luego. Si no hubiera ganado el primer premio seguro que hubiera abandonado la música profesionalmente. Ahora sería jardinero.

J. C. C.—Y en 1971, en Brujas, el jurado reconoce que es un fenómeno del clave, y le da ese primer premio. Muy asombrados se debieron quedar los miembros del jurado, porque no volvieron a dar otro primer premio hasta quince años después. ¿Qué ocurrió allí y desde entonces?

S. R.—Bueno, la verdad es que no toqué mal, pero me faltaba todo lo que el profesionalismo y las tablas dan: más seguridad, más madurez... Pero de esto me daba cuenta yo, porque siempre he sabido dónde he estado, en qué lugar. El jurado declaró desierto el premio los quince años siguientes porque, en realidad, el nivel era en algunos casos indecente. Yo mismo he sido miembro del jurado algunas veces.

J. C. C.—Tras el premio de 1971 viene la primera oportunidad de grabación de un disco, titulado "Monsieur Bach", para el sello Stil.

S. R.—Sí, el título se lo puso Alain Villain, el productor. Era una pequeña broma, pero a mí me gusta mucho.

J. C. C.—Pero parece un poco arriesgado que, precisamente en su primer disco, un joven se permita el título de "Monsieur Bach", tan poco ortodoxo, y, además, incluir en la carpeta un póster desplegable con una biografía cuando menos peculiar (biografía que, más o menos, reza como sigue: "Scott Ross nació en Pittsburgh, USA; le gusta

El pasado día 13 de junio moría en Assas (Francia), a los 38 años de edad, el mejor clavecinista de la actualidad, el norteamericano Scott Ross. En su mejor momento profesional, la brutalidad del SIDA se ha llevado a un artista único, irrepetible, portada obligada de los medios de información musical desde marzo de 1988, al publicar Erato su integral de las **555 Sonatas** de Domenico Scarlatti en 34 discos compactos.

Su última visita a España tuvo lugar en octubre de 1988, cuando aceptó mi invitación de abrir, en el Museo Municipal de Madrid, un ciclo de conciertos en torno a la época de Carlos III. Durante su estancia en la capital de España, a ratos perdidos, tuve ocasión de entrevistar a Scott Ross. Su única condición era que, antes de publicar el texto, se lo enviara. El contenido estaba preparado y transcrito desde hace meses, aunque en realidad ya no tenía intención de publicarlo. Fue a finales de mayo cuando acepté la amable petición de RITMO. Pero a los pocos días el mazazo de su muerte (no por esperada menos triste) nos sacudía. Estas líneas, prólogo de la entrevista en sí, son, pues, un pequeño homenaje a Scott Ross, el músico que, como señalaba "Le Quotidien de Paris" dos días después de su fallecimiento, nos ha dejado un poco huérfanos a todos los amantes de la música.

El carácter de Scott Ross no era nada fácil. Solía ocultar su timidez bajo una rudeza que no era natural. Su extremado pudor en el tratamiento con las personas le llevaba a ponerse una complicada máscara de indiferencia y petulancia que no tenía nada que ver con el carácter sencillo y profundamente afable de este jardinero por vocación, que cuidaba de sus orquídeas con la misma delicadeza con que tocaba el clave.

En su última visita a España ya se sabía condenado por el SIDA, pero todavía le quedaban fuerzas y ánimo suficiente como para seguir haciendo música a una altura inalcanzable para los demás clavecinistas. Cada uno de sus conciertos era un verdadero acontecimiento. Vestido siempre de forma sorprendente (pantalones y cazadora de cuero negro, botas altas, o jersey marinero negro, con pantalones beige), se acercaba al instrumento con una pequeña carrerita, y después hundía su cabeza en el teclado, para sumergirse en un mundo de sonidos y de colores sin par. Sus versiones, siempre servidas con una técnica y una precisión incomparables, eran el paradigma de la autenticidad, de la profundidad. Jamás hacía un gesto superfluo; en eso era de una intransigencia enfermiza, espartanamente sobrio. Y sin embargo, qué sensualidad, qué poesía en todas sus interpretaciones. Esto, que parece, que es un contrasentido, sólo lo podía lograr una personalidad musical tan genial como la suya, de una riqueza interior insospechada.

Sus últimos meses, días de vida, transcurrieron en Assas, el pueblo donde encontró la paz suficiente para cuidar sus flores, sus gatitos, coleccionar minerales, descansar. Hasta el último momento siguió grabando, porque estaba empeñado en acabar **El clave bien temperado**, para Erato, aunque finalmente sólo llegó hasta el Primer Libro.

Nos deja una discografía rica, un auténtico monumento en sí, no solamente por la integral de Scarlatti, sino también por las de Rameau y Couperin (Stil). Grabó también las **Variaciones Goldberg** para EMI, y las **Partitas** de J. S. Bach para Erato, ya editadas. Dentro de pocos meses irán viendo la luz sus otros discos: Soler, Haendel, D'Anglebert, más Bach... Es de suponer que el tiempo pondrá a todos en su sitio, y a Scott Ross por encima de los demás, sonriendo con su descaro habitual, sentado ante su clave de la capilla de Assas, con un cigarrillo en los labios, ahora que ya puede volver a fumar otra vez...

En su último (y segundo) concierto en España, en la Sala Barroca del Museo Municipal de Madrid, ofreció un apasionante recital con obras de Bach (su primera **Partita**) y **Sonatas** de Scarlatti y Soler, además del **Fandango**. Esa tarde, 22 de octubre de 1988, se sintió indispuerto, pero a pesar de todo su máximo deseo era salir a tocar ante un público que desbordada la capacidad de la Sala. Muchas gracias, Scott, por ese regalo. Muchas gracias por todo.

J. C. C.

nos de 1977 y 1978 grabó también la integral para clave de Couperin. ¿Por qué siempre integrales? Después vino la integral de órgano de Couperin, Scarlatti, ahora Bach, D'Anglebert...

S. R.—No sé, ya que uno se pone... A mí me encanta grabar discos, me siento muy cómodo, y, si la música es suficientemente buena, me gusta grabar cuanto más mejor.

**J. C. C.—¿Y no hay que estar un poco loco para grabar todo Scarlatti?**

S. R.—Hay que tener ganas, claro, pero Scarlatti es un músico supremo, todas las **Sonatas** merecen la pena. Supongo que casi nadie se escuchará la integral en un tiempo corto, digamos cuatro o cinco días, pero si lo hicieran se darían cuenta de quién fue realmente Scarlatti.

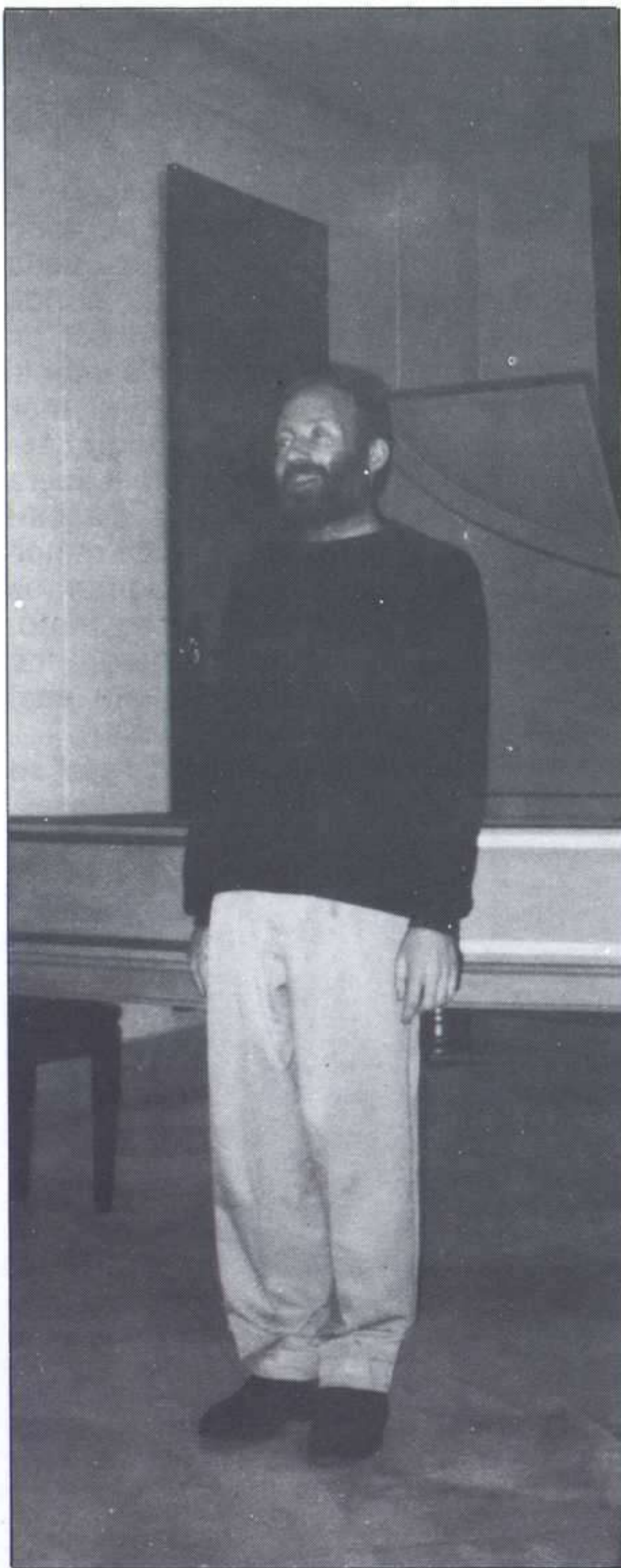
**J. C. C.—Yo no he escuchado todas, desde luego, pero sí buena parte, y lo que más me fascina es que cada una de las Sonatas suena diferente. ¿Cómo puede conseguir un intérprete esa variedad en 555 sonatas?**

S. R.—Bueno, yo no tengo ningún secreto en especial. Simplemente, conocer el estilo, conocer la música de Scarlatti. Ya le digo que Scarlatti es mejor compositor de lo que parece. Algunas de sus fugas son más complejas que muchas de las de Bach... Hay gente que cree que su **Sonatas** son algo así como 555 veces lo mismo, y no pueden estar más equivocados. Por supuesto algunas son mejores o más interesantes que otras; yo tengo en repertorio las noventa o cien que más me gustan, pero desde el punto de vista del intérprete puedo asegurar que todas son completísimas. El problema es encontrar el punto interpretativo, después todo viene solo. Recuerdo que, al empezar la grabación, pensé que podría encontrarme con el problema del círculo vicioso, de repetirme a mí mismo, pero muy pronto me di cuenta de que no había ese peligro. En algunas ocasiones la música puede sonar más o menos parecida, pero al interpretarla todo cambia: dos acordes de mano derecha que al oído suenan semejantes, prácticamente no tienen nada que ver. Algunas veces son diferencias sutiles, pero en otros casos la evidencia es total: los acordes de la mano derecha de la **K 380** no tienen nada que ver con los de la **K 492**, que se asemeja mucho a una guitarra, por ejemplo.

**J. C. C.—Dicho así parece muy fácil, pero la verdad es que luego es raro escuchar interpretaciones que estén a la altura de la música.**

S. R.—Sí, puede ser, pero no es mi problema. Sé que hay gente que toca horrorosamente mal, sobre todo porque se empeñan en dar su propia visión de esta música, ofrecer sus propias soluciones. Y no se dan cuenta de que está todo clarísimo: el carácter, el tempo, la registración, todo esto está claramente insinuado por Scarlatti, que no era ningún estúpido.

**J. C. C.—Los Essercizi (K 1 al 30) ya los grabó en 1977 para Stil...**



Scott Ross durante su última visita a Madrid.

S. R.—Sí, pero al hacer la integral en 1985 quise dejar que la música respirase, que hubiese más de Scarlatti que de Scott Ross. Me gusta mucho más el resultado ahora.

**J. C. C.—¿Es que escucha sus propios discos?**

S. R.—¡Uf!, no, pero me acuerdo perfectamente de lo que hago. Tengo muy buena memoria auditiva.

**J. C. C.—Hablando de su memoria, ¿cuántas obras tiene ahora mismo en repertorio?**

S. R.—Eso siempre depende de lo que estoy grabando, pero intento tener preparadas bastantes cosas, y así puedo tocar siempre lo que me apetece. Aparte de unas cien Sonatas de Scarlatti, veinte y el **Fandango** de Soler, las **Partitas** y el Primer Libro de **El Clave bien temperado** de Bach, mucho D'Anglebert, Froberger, Haendel, siempre cosas que me gustan. Y claro, música francesa: Rameau, Couperin... Y otras muchas cosas.

**J. C. C.—En realidad es un repertorio bastante clásico...**

S. R.—Sí, ya le he dicho que soy un chico muy clásico...

**J. C. C.—¿Qué le parece lo que ha**

**sucedido con Vd. después de la publicación de la integral Scarlatti?**

S. R.—Pues, sinceramente, no sé... Por un lado me da igual, sigo mi ritmo interior, pero también he de confesar que en los últimos meses he encontrado una satisfacción que antes no tenía. Supongo que ya he conseguido saciar mi orgullo. Me daba rabia ver que otros clavecinistas horribles se llevaban la fama, pero ahora ya está todo más en su sitio. Sé que con la integral de Scarlatti he hecho mucho más que otros en toda una vida. He conseguido que en muchos festivales de piano, festivales verdaderamente importantes, vean ahora al clave como algo con posibilidades, serio. Profesionalmente sé que soy el mejor clavecinista de la actualidad, las casas de discos quieren que grabe lo que realmente me dé la gana, ya no tengo por qué soportar a quien no quiero, toda la crítica dice que soy el mejor, y tengo más dinero del que podría gastar. Así que, de momento, todo está bien. Estoy mucho más tranquilo de lo que la gente cree, y en lo posible intentaré seguir grabando, divirtiéndome, haciendo lo que me gusta.

**J. C. C.—¿El público?**

S. R.—La verdad es que el público siempre ha sido más justo conmigo que, por ejemplo, los organizadores de conciertos. La respuesta del público no ha cambiado. Ahora hay más gente que me conoce, pero siempre se ha volcado conmigo. Yo siempre he sentido un gran placer en los conciertos, soy muy exhibicionista y me gustan los aplausos y todo eso; me divierte mucho notar la cara de asombro de la gente que me ve por primera vez. A lo mejor le parezco presuntuoso, que lo soy, pero seguro que piensan: "¡Vaya diferencia que hay entre Scott Ross y los demás, que son unos patosos!".

**J. C. C.—¿Leonhardt también es un patoso?**

S. R.—Leonhardt es, de los demás, el mejor. Pero muchas de las cosas que hace no me gustan. Su Bach es demasiado abstracto, le falta poesía. Yo soy más humano, más cercano, ¿verdad? Pero le admiro.

**J. C. C.—¿Kenneth Gilbert?**

S. R.—Bueno, ya no toca como antes... Es el único clavecinista con el que tengo algún contacto, fue mi maestro. Pero no nos vemos mucho, aunque hablamos por teléfono. De vez en cuando uso sus ediciones. Hizo la primera edición integral crítica de las **Sonatas** de Scarlatti. Ahora acabo de grabar un disco dedicado a Soler, también con sus ediciones.

**J. C. C.—¿Kirkpatrick?**

S. R.—Yo no sé ni la mitad sobre Scarlatti de lo que sabía él, que además de biógrafo y musicólogo era intérprete. Pero a mí eso no me interesa tanto como la interpretación. Le agradezco su catálogo...

**J. C. C.—¿Longo?**

S. R.—¿Longo? Un bandido, un bandido. Supongo que no querrá que hablemos de él...

# polk audio

The Speaker Specialists<sup>®</sup>

El N<sup>o</sup> 1  
en cajas acústicas.

## TOP 20 BRANDS

1. POLK AUDIO

2. KEF  
3. INFINITY  
4. BOSE  
5. B & W  
6. BOSTON ACOUSTICS  
7. KLIPSH

8. ADS  
9. SNELL ACOUSTICS  
10. JBL  
11. DAHLQUIST  
12. ADVENT  
13. CANTON  
14. CELESTION

15. CERWIN-VEGA  
16. AR  
17. PHASE TECHNOLOGY  
18. DANG & OLUFSEN  
19. AMERICAN ACOUSTICS  
20. ALTEC LANSING

TOTAL BRANDS MENTIONED: 97  
TOTAL MODELS MENTIONED: 196

RANKING AUDIO VIDEO ITL . AÑO 88

POLK AUDIO es el único fabricante de altavoces y cajas acústicas de Alta Fidelidad, que ha ganado el HIFI GRAND PRIX de los últimos ocho años, y figura en el N.º UNO del ránking Audio Video ITL de los últimos siete años. EL SECRETO: INCREÍBLE CALIDAD DE SONIDO A UN PRECIO RAZONABLE.



Con cualquiera de sus 16 modelos. Desde 35.000 a 600.000 ptas., la pareja, disfrutará de la auténtica Alta Fidelidad:

ESCUCHAR MUSICA EN CASA COMO SI LO HICIERA EN DIRECTO.

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

Importador exclusivo para España



Mejía Lequerica, 14. 28004 MADRID  
Tels. 447 10 36/12 07  
Fax 447 30 15

# JÓVENES VOCES VALENCIANAS

Por Gonzalo Badenes

**S**i repasamos la historia de la ópera a lo largo de este siglo, encontraremos nombres de artistas valencianos entre las voces más importantes que España ha dado a la lírica. Podemos hablar de una tradición, que arranca de figuras como Lucrecia Bori, Antonio Cortis, María Llácer, Aurora Buades, Elena Sanz, etcétera, y que llega hasta nuestros días, donde brillan auténticas *estrellas*, como Enedina Lloris, o inician prometedoras carreras jóvenes cantantes —principalmente, voces femeninas— formadas en el conservatorio valenciano y en buen número de casos, en torno a la Agrupación Lírica Valenciana, que a mediados de la década de los setenta fundara la profesora Carmen Martínez Lluna.

Las dos cantantes que hoy se asoman a las páginas de RITMO son muy jóvenes. Ambas se encuadran en la cuerda de la soprano ligera, más *coloratura* en el caso de Isabel Rey y con vocación más *lírica* en el de Gloria Fabuel. No obstante, dada su juventud, ambos instrumentos siguen por ahora vías paralelas.

**GONZALO BADENES.—Isabel ¿cómo nació en ti la vocación operística?**

ISABEL REY.—Siempre ha habido en mi familia una buena afición musical, pero no se ha dado el caso de una dedicación profesional. Tanto mi hermano Federico como yo, de pequeños, teníamos buen oído musical. Mis padres estuvieron siempre al quite de estas posibilidades y fomentaron nuestros estudios musicales. Federico se dedicó al piano —de hecho, me ha acompañado en muchos recitales— y yo, como tenía una vocecita muy aguda y era bastante entonada, estuve cantando cuatro o cinco años en los Pequeños Cantores de Valencia. La verdad es que siempre tuve muy claro que deseaba convertirme en cantante lírica.

**G. B.—Gloria ¿fue parecida tu iniciación en la música?**

GLORIA FABUEL.—Yo empecé a estudiar música cuando tenía ocho años, porque en mi familia había mucha afición. En un principio estudié piano, carrera que he hecho completa, aunque desde muy pronto era consciente de que tenía voz para cantar. Por fin, a los trece años, pude ingresar en la clase de canto de D.ª Carmen Martínez Lluna.

**G. B.—Isabel ¿crees que el ambiente musical en Valencia favorece, en cierta medida, la vocación para un cantante?**

I. R.—Creo que sí. Y ahí tienes la cantidad de voces que están saliendo continuamente...

**G. B.—Efectivamente, salen, pero son más "las" cantantes, que "los" cantantes...**

I. R.—Sí, y abundan las sopranos

ligeras, porque posiblemente sea ésta la voz más natural en la mujer. Creo que es un fenómeno que se da a escala mundial. Hay muchísimas sopranos ligeras... pero no todas son tan buenas...

**G. B.—Gloria, en tu manera de cantar ¿hay una fuerte dosis de intuición?**

G. F.—La intuición ha sido, en mí, decisiva. El cantante, de entrada, para cantar, necesita voz, voz y voz. Si no se tiene la voz, jamás se puede cantar. Por supuesto, hay que educar bien esa voz y adquirir la experiencia, que sólo viene con los años.

I. R.—Al principio, hay mucho de intuitivo en el cantante. Pero, conforme se va progresando, interesa suplir la intuición por el conocimiento exacto

de lo que uno está haciendo. Sólo así podemos superar momentos en los que la voz, por algún incidente fortuito, falla. Entonces, si eso ocurre, hay que cantar con la técnica.

**G. B.—Quisiera que, brevemente, examináramos las etapas iniciales de vuestras carreras respectivas. En el caso de Gloria, tenemos una serie de premios, ya en la etapa de estudiante en el Conservatorio de Valencia. Luego, a partir del año 1985, comienza tu participación en numerosos concursos de canto, en los cuales obtienes señalados galardones: en Alicante, en Valencia (memorial López-Chavarri Marco), en Sabadell (Concurso Eugenio M. Marco), en Escocia (Premio Mary Garden) y en Pam-**



Isabel Rey.

LUMMER



plona (Julián Gayarre). **¿Consideras necesaria esta práctica de los concursos?**

G. F.—Sin duda, porque son la oportunidad que tiene un cantante joven de darse a conocer. También creo que los cursillos ayudan muchísimo.

G. B.—**Por cierto, tú participaste en las clases magistrales que la gran Renata Scotto ofreció en Valencia, la pasada primavera. ¿Crees que un cantante precisa de ir a estudiar a Italia o a Alemania?**

G. F.—No creo que esa sea la única vía para progresar. Es como intentar aprenderlo todo de un único profesor. Es mejor ir cogiendo un poco de cada sitio, de cada maestro, para así formarse una su propio método de canto.

G. B.—**En tu caso, Isabel, te presentaste a las pruebas de admisión en la Scala, pero no fuiste admitida...**

I. R.—Así es. Me pusieron muchas pegas de índole técnica que yo, en mi modesta opinión, no tenía. Fue mi primera y mi última incursión en Italia. Me desmoralicé muchísimo y estuve a punto de dejarlo todo.

G. B.—**Algo sorprendente en una cantante que, desde muy jovencita, viene cosechando premio tras premio. Sin ánimo de ser exhaustivo, mencionaré que has sido premiada en los Concursos de Juventudes Musicales, López-Chavarri, Eugenio M. Marco, Francisco Viñas, Bilbao, Verviers, Toulouse, Verona...**

I. R.—Creo que los concursos me han ayudado mucho. Además del aliciente económico, qué duda cabe de que son la oportunidad de que te escuche mucha gente y de conocer a personas que, como en el caso mío con el profesor Juan Oncina —a quien conocí en el Concurso Viñas— van a ayudarte en tu preparación. No obstante, llega un momento en el que hay que dejar los concursos. O, al final, acaban por no tomarte ya en serio.

G. B.—**Isabel, tú has estudiado en Valencia con la profesora Ana Luisa Chova y tienes una buena experiencia en tus cursos con Zanetti, Kraus, etcétera. ¿Crees que la preparación musical que hoy tiene un cantante es superior a la que se tenía en el pasado?**

I. R.—Sin ninguna duda, el cantante se ha enriquecido mucho como músico. Hoy se tienen mayores conocimientos musicales, porque se estudia armonía, formas musicales, algún instrumento...

G. B.—**¿A qué cantantes del presente o del pasado admiráis más?**

G. F.—Para mí, María Callas representó todo lo que pienso que es el canto.

I. R.—Por encima de cualquier otro, admiro a José Carreras. Es el no va más, como voz, como cantante, como intérprete.

G. B.—**Se dice que ha habido grandes voces prematuramente arruinadas por causa de un repertorio inadecuado.**

I. R.—La carrera de un cantante exige prudencia. Cuando la voz está todavía *tierna*, hay que tener un reper-



MIGUEL LLORENS

Gloria Fabuel.

torio limitado y muy ajustado a las condiciones vocales.

G. F.—Creo que hay que conocer exactamente el instrumento que se tiene, perfeccionarlo sin cesar y saber esperar.

G. B.—**Por el momento, ambas tenéis un repertorio similar...**

I. R.—Tengo siete u ocho óperas en repertorio: la Olimpia de **Los Cuentos de Hoffmann**, la Gilda de **Rigoletto**, todas las "inas" (Zerlina, Despina, Amina, Norina).

G. B.—**Hablemos de vuestras primeras experiencias operísticas. Gloria, el pasado mes de marzo debutaste en el Liceu, en la producción de Il Matrimonio Segreto que el próximo octubre vamos a ver en Valencia. Poco después, hiciste el breve papel de La Música, en el Orfeo que el IVAECM representó en el Palau.**

G. F.—Lo de Barcelona fue una experiencia maravillosa. Es el sueño para todo cantante español. Tuve unos compañeros ideales y creo que nunca podré olvidar aquellos días en el Liceu. La producción de **Orfeo** fue algo grandioso, aunque la parte que yo interpreté es muy corta.

G. B.—**¿Crees que se requiere una preparación especial para la llamada "música antigua"?**

G. F.—El tema de la interpretación de ese repertorio es bastante complejo y yo no dispongo de todos los elementos de juicio para emitir una opinión. En mi

experiencia, pienso que no es necesario acometer un estudio especializado. Un cantante, si tiene capacidad imitativa —y ésta es fundamental para hacer música— puede adaptarse al estilo barroco, del mismo modo que hace con los demás estilos.

G. B.—**Gloria ¿qué es para ti lo más importante en el canto?**

G. F.—Sin duda, el saber transmitir la idea dramática de la música. El canto es técnica, por supuesto, pero, sobre todo, es emoción, comunicación. En mí se da, de manera innata, esa facilidad para comunicarme a través del canto.

G. B.—**Isabel ¿cuáles han sido tus primeras experiencias en la ópera?**

I. R.—Además de mi debut en Bilbao, con **La Sonámbula**, he hecho **Los Cuentos de Hoffmann**, el papel de Olimpia, primero en Lieja y después en Moscú. Puedo decirte que el público ruso es maravilloso. Nunca me habían aplaudido tanto. Quizá, como ellos están acostumbrados a las voces voluminosas, mi voz pequeña y ligera debió de sorprenderles.

G. B.—**Cuando esta entrevista aparezca en las páginas de RITMO, será la época de tu presentación en el Festival de Oviedo. Creo que será con la Gilda...**

I. R.—Así es. Está previsto que la cante, junto a John Rawnsley y Luca Canonici. Esta misma ópera la haré, en Lieja, durante el próximo mes de octubre. Es un papel, el de Gilda, que me ilusiona muchísimo, ya que si vocal-

mente no es tan arduo como el de Amina, desde la perspectiva de la exigencia dramática demanda en el intérprete una profundidad y un proceso de evolución psicológica muy notables.

**G. B.—Isabel, yo tengo la impresión de que en nuestro país no hay, por el momento, un reconocimiento justo de tus cualidades, traducible, por ejemplo, en ofertas concretas. Sin embargo, cuando el público te escucha, creo que produces una impresión fuerte, puesto que tu canto y tu voz son mucho más de lo que tu joven edad hace suponer. Por citar un caso, tu presencia en la gala lírica que se dio en el Auditorio Nacional, a principios de años, fue uno de los grandes alicientes de aquella noche. Antes y por encima de la polémica que se suscitó por las declaraciones de Kraus...**

**I. R.—**Ignoro los motivos que pudo tener Kraus al hacer aquellas declaraciones. En todo caso, si se trataba de que este asunto me afectara, en algún sentido, puedes estar seguro de que no fue así. Yo me enteré del tema, la mañana del concierto, por la prensa y poco antes de salir a escena vino Kraus a mi camerino y me dijo que confiaba en que esta experiencia me sirviera de algo. Yo supe refrenar mis emociones y creo que salí airoso de la interpretación, en la que, por supuesto, creo que hubo cosas mejorables.

**G. B.—¿Qué importancia otorgáis al factor de la personalidad individual del intérprete en la recreación de la partitura?**

**G. F.—**La literalidad, el seguir todas las indicaciones es algo relativo, cuando de canto se trata. La voz nunca será tan exacta como un instrumento. Además, los compositores tampoco deseaban la rigidez. Lo difícil es saber dónde termina, realmente, la fidelidad a lo que está escrito. Pienso que en esa distinción radica la diferencia entre los buenos y los malos cantantes. Así, puede hacerse un "portamento" que no está escrito, pero hacerlo con tal dosis de arte, de imaginación, que resulte bello. Esto le sucede, por ejemplo, a Montserrat Caballé. Ella es capaz de practicar este tipo de "transgresiones" con un estilo y un talento que, positivamente, convierten la licencia en algo lógico y musical.

**I. R.—**En principio, creo que hemos de atenernos a lo que el compositor escribió porque, fundamentalmente, está sabiamente escrito.

**G. B.—Isabel ¿crees que está en vías de extinción la figura del "divo"?**

**I. R.—**Bien hay que saber interpretar esta palabra en su doble acepción. La positiva es la que se refiere al cantante excepcional, dotado de medios vocales e interpretativos fuera de lo común. Creo que ése es el "divo" auténtico. El otro es un ser mezquino e impertinente...

**G. F.—**...que todavía existe, por desgracia. Yo le llamaría el "semi-divo", el falso divo.

**G. B.—**Estamos en un momento inte-



Isabel Rey en el papel de Violeta, en La Traviata.

**resante en la promoción de la actividad operística en nuestro país. ¿creéis que hay una voluntad auténtica, más allá de un aprovechamiento coyuntural de unas circunstancias, quizá políticamente gratificadoras?**

**I. R.—**Creo que esa voluntad es auténtica y estamos asistiendo a una gran corriente en favor de la ópera. En general, la música interesa cada día más. Para comprobarlo, basta con darse una vueltecita por los conservatorios. Hay una cantidad enorme de gente que se está preparando para dedicarse profesionalmente a la música. Yo quiero creer que la voluntad política es sincera.

**G. F.—**Yo no estoy segura de los móviles más profundos que hay en este apoyo oficial a la música. Pero me parece que lo realmente importante es que ese esfuerzo se está haciendo y produce unos resultados positivos.

**G. B.—Vaya, que poco a poco el ser músico va dejando de ser algo estafalario en nuestra sociedad. Se es menos "bicho" raro.**

**G. F.—**Aún lo somos. Y no sólo en España. La tendencia es universal. Siem-

pre y cuando hablemos de personas ajenas al mundo de la música. Lo que sucede es que esas personas, para quienes la ópera representa algo extraño y lejano, cuando van al teatro y ven una ópera, siempre salen entusiasmadas. Es decir, es un espectáculo que fácilmente capta al espectador.

**G. B.—Gloria ¿con qué tipo de óperas te sientes más identificada?**

**G. F.—**Con el verismo italiano, sin duda. Ahora bien, yo soy consciente de que mi tipología vocal no es adecuada para ese repertorio y sé que, por ahora, no puedo aspirar a cantar una Mimí. Por el momento, he de contentarme con Musetta. Conforme pasen los años y mi voz gane consistencia en el registro central, el instrumento se hará más lírico, menos ligero. Y puede que entonces llegue a la Mimí.

**G. B.—Isabel ¿cuál es la extensión de tu voz?**

**I. R.—**Abarco desde el Fa grave al Fa sobreagudo, es decir, tres octavas.

**G. B.—¿Y qué sientes cuando tu voz se eleva hasta esas alturas "estratosféricas"?**

I. R.—Es una sensación muy especial. Debe de ser algo como el ansia de volar que tiene el ser humano. A veces, cuando estoy cantando en la franja más aguda de la tesitura y doy ciertas notas, quisiera detenerme allí, no tener que descender al centro o al grave. Es muy difícil de explicar.

**G. B.—Gloria ¿qué aprecias más en un cantante?**

G. F.—Hay quien se fija en el timbre como cualidad primordial. Y esto es algo parecido a cuando nos acercamos a una persona apreciando, de primera instancia, sus cualidades físicas. Sin embargo, para mí lo fundamental es la capacidad de transmitir. Esa es la clave del canto.

**G. B.—¿Creéis posible hacer una carrera importante sin salir de España?**

G. F.—Se puede hacer una carrera, desde luego, pero difícilmente podrá ser una carrera importante.

**G. B.—¿Os habéis planteado la posibilidad de formar parte de un "ensemble" de ópera, de manera estable?**

I. R.—Yo soy más partidaria de ir de teatro en teatro, quizá porque soy muy independiente y —salvo en algunas cosas— no me gusta atarme. De todas formas, no creo que sea eso lo ideal para un cantante. Es como si te contrata un estudio de cine y tienes que hacer todo tipo de películas que te pidan.

**G. B.—Aunque también tiene la contrapartida de poder construir un repertorio, sin prisas. Gloria ¿tú aceptarías un contrato de, pongamos, cinco años en una misma compañía?**

G. F.—Lo veo difícil, porque yo soy una persona poco estable y sería tremendo pensar que durante cinco años tuviera que estar en el mismo sitio. No creo que lo aceptara.

**G. B.—Se habla mucho de la creación de una compañía estable de ópera en la Comunidad Valenciana. ¿Parece viable este proyecto?**

I. R.—De momento lo veo casi como un sueño. Falta mucha infraestructura, pero no es imposible. Hay cantidad de músicos y de cantantes. Por lo tanto,

cabe la posibilidad de realizar este sueño.

**G. B.—Ambas habéis asistido en los últimos tiempos a clases magistrales con destacadas figuras del canto. Por ejemplo, Gloria ¿cómo resultó tu experiencia con la Scotto?**

G. F.—Cuando yo la escuché en el recital que dio aquí, me impresionó, principalmente por ese temperamento, que pocas veces nos es dado encontrar. Y las clases hicieron honor a lo que yo pensaba que debía de ser la Scotto. Una mujer muy precisa, a quien no le importa decir las cosas claramente, sin mala educación, pero con firmeza. Es extraordinaria.

**G. B.—¿Y qué me dices, Isabel, acerca de las clases en el Auditorio Nacional, el pasado otoño?**

I. R.—Me enteré casi por casualidad, en los días en que estábamos grabando el *Te Deum* de Cano, en el Palau. Tuve el tiempo justo para acudir. Resultó maravilloso el hecho de encontrarme cantando ante Montserrat Caballé. Y luego las palabras que me dedicó. Nunca pude imaginar que dijera lo que me dijo.

**G. B.—Gloria ¿qué valor otorgas a las grabaciones discográficas?**

G. F.—Mucho. El disco es muy importante. Si la Callas no hubiera grabado discos, los estudiantes de canto nos habríamos quedado sin aprender muchas cosas. Ahora bien, el disco es difícil de hacer. Hay que prepararlo muy bien, para que salga perfecto. Es un documento que queda para siempre.

**G. B.—Ambas habéis grabado algunos discos. ¿Cuáles?**

I. R.—Yo hice un disco con música de Pedro Sosa, en colaboración con el pianista Perfecto García Chornet. Más recientemente, participé en el registro del *Te Deum* de Cano, con la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Manuel Galduf. Es una edición que ha salido en compact discs.

G. F.—Hace unos años grabé una antología de canciones de Carles Palacio y ahora acaba de salir un álbum doble, que recoge canciones de Matilde Salvador, acompañadas al piano por ella misma.

**G. B.—Es muy arriesgado hablar de proyectos, porque vuestras carreras están en pleno desarrollo y es muy fácil que los datos que ahora adelantéis hayan quedado desactualizados cuando aparezca la entrevista... Con todo ¿qué señalaríais como más destacado, de aquí al otoño?**

G. F.—Tengo un concierto en Pamplona, con la Orquesta del Metropolitan. En octubre haré en Valencia *Il Matrimonio Segreto* y las *Vespro della Beata Vergine*. En noviembre, canto *Manon*, en Sabadell.

I. R.—Además de *La Traviata*, tengo actuaciones en el Festival de Peralada, en julio, con la Orquesta del Metropolitan. Y para la temporada 1990-91 me han propuesto cantar la *Ilia* del *Idomeneo*, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.



Gloria Fabuel —junto a Viorica Cortez— en *Il Matrimonio Segreto*.

## 38 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Una discutible edición

**G**ranada es una de esas ciudades cuyo embrujo (tópico inevitable; ya ha salido) puede llegar a transformar en oro de ley el más pobre mineral. Allí uno se lo puede creer todo; a uno le puede llegar a gustar todo; uno puede quedar seducido por —como dirían ellos— cualquier *cosilla de na*. Por esto, malamente se explica que año tras año el Festival de la ciudad de La Alhambra no acabe de despegar y alcanzar la altura artística y éxito de público exigibles a una muestra cultural de tamaño categoría, organizada, por ende, en lugar de semejantes bellezas e irresistible magia. Dicho de otra manera: antes que comentar los resultados artísticos concretos es necesaria una crítica constructiva; obligado un análisis de los porqués de la escasa rentabilidad artística y comercial del Festival.

### Granada: una ciudad que vive de espaldas a su Festival

Granada no es como Edimburgo, Salzburgo o Bayreuth; los granadinos no siguen el pulso del Festival; en general, no saben que en su ciudad se está produciendo un acontecimiento cultural de extraordinaria magnitud. Por consiguiente, y precisamente por eso, por carecer la ciudad de una auténtica *burguesía ilustrada*, se debería comenzar por hacer una labor distinta, más pedagógica. Porque, eso sí, en ese pueblo no habrá *ilustración*, pero la sensibilidad le sale hasta por las orejas. Se podrá argüir que un planteamiento más *pedagógico* del Festival iría en detrimento de su calidad, de su *intencionalidad*. Sin em-

bargo, hoy por hoy, ni lo uno ni lo otro: en la ciudad el Festival sigue pasando inadvertido a una buena parte de sus gentes, y los que tienen que hacer el sacrificio económico para desplazarse hasta allá (viajes, hoteles, entradas, etc.) no lo ven recompensado porque no se encuentran con una programación y unos artistas *de bandera*. O sea, hay que tener claro lo que vende y lo que no vende; lo que es bueno y vende y lo que, a pesar de ser bueno, no va a vender ni por casualidad: prográmesese todo y de todo, pero ojo con los artistas y las fechas: no se puede llevar un jueves al artista que se sabe va a convocar al cien por cien del viajero, porque, sencillamente, el local quedará semivacío... Los lugareños, en este momento, sencillamente no dan para más.

### Los artistas, la programación

En fin, no es intención de este comentarista aconsejar a nadie lo que tiene que hacer. Pero sí criticar; es su obligación. Así, en esta última edición del Festival ha habido cosas interesantes pero también ideas, conceptos, de discutible funcionalidad. Por ejemplo (y quizá sea lo más vistoso), el invento de orquesta residente, como se ha concebido, creo que ha constituido un craso error, un relativo fracaso: desde la propia dirección se ha reconocido que los músicos de la Orquesta Philharmonia no han estado a la altura de las circunstancias. Habría que precisar: en general tocaron desmotivados (cuando no abiertamente aburridos), pero particularmente cuando hicieron música de autores es-



**La violinista coreana no anduvo muy sobrada de medios, pero se mostró enormemente musical**

pañoles vivos (lo que por otro lado no es de extrañar en una agrupación británica) y muy particularmente cuando no tocaron solos. Pero es que se puede esperar poco de una orquesta de estas características, sin apenas ensayar y dirigida por maestros de sólo buen oficio (Ros Marbà sería la excepción) si no abiertamente malos, como es el caso de Luciano Berio. Los resultados... mediocres, claro. Las cosas, sin embargo, funcionaron de otra manera en el concierto del

grupo de cámara de la misma Orquesta. Su capacidad interpretativa puede ser todo lo discutible que se quiera, pero lo que es tocar, tocaron muy bien; con entusiasmo, con ganas (por cierto, fue el único concierto de los de la Orquesta que abarrotó el recinto, en este caso el Auditorio).

Y después está el asunto de los nombres. Este año el Festival ha carecido de auténtico reclamo. Sólo Brendel podía brillar en la programación. Pero este asunto es



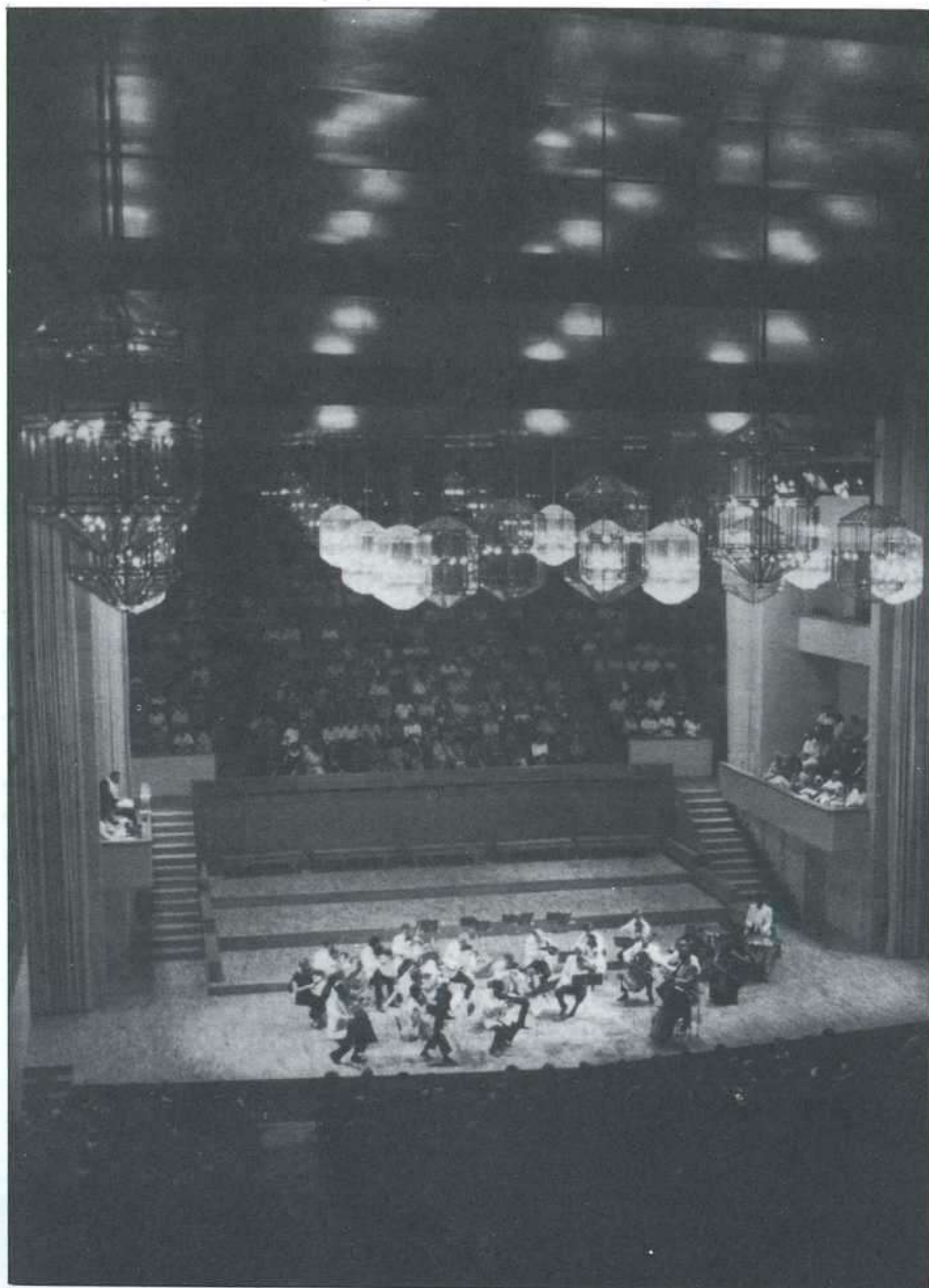
**Luciano Berio dirigiendo a Teresa Berganza en las Canciones de Falla.**

delicado. Efectivamente, España no es Austria, ni Granada Salzburgo (desde luego Granada es una ciudad mucho más hermosa e interesante que Salzburgo): dejando sentado que el recital de Brendel era para *forasteros*, en ello precisamente está el error: seguramente, la potencial clientela de este concierto está integrada por melómanos muy entendidos, precisamente aquellos pocos que saben que el Sr. Brendel no anda últimamente muy fino; los que conocen su último Schubert en disco o la evolución que ha sufrido el pianista austriaco en la interpretación de las **Sonatas** de Haydn, por no hablar de su más reciente Liszt o del acompañamiento *liederístico* en uno de los últimos ciclos schubertianos... Hay que saber, hay que conocer el mercado, el estado de los artistas, su reclamo (¡los discos mandan!). En definitiva, ¿de qué extrañarse al ver el teatro medio vacío con Brendel sentado al piano? Veremos qué pasa con Masur, cuando nos visite con su Gewandhaus como orquesta residente. Probablemente, como los que tienen que llenar el teatro son los que saben que el Sr. Masur es un bluf, volverá a suceder lo peor. Por supuesto, ojalá me equivoque.

En suma, Granada menos que nunca debe ser un banco de pruebas. El Festival necesita una programación más popular (y no me refiero a la **Pastoral** y **Las Cuatro Estaciones**) y un tratamiento comercial más vistoso y excitante; mayor y mejor publicidad; artistas de más gancho... Dicho esto, naturalmente, con el mayor respeto a los organizadores y la dirección; sé bien lo que cuesta en este país mover algo.

### Resultados artísticos

En los conciertos a los que asistí (por cierto, felicitaciones a la Organización en el trato a la crítica; todo fueron facilidades y atenciones) hubo de todo, con un nivel medio de calidad relativamente bajo. De los directores que pude oír (Víctor Pablo Pérez, Luciano Berio y Antoni Ros Marbà) a quien mejor le sonó la Orquesta fue al primero en la **Segunda** de Sibelius (como se sabe, un autor en el que esta agrupación es muy, muy especialista), una versión, por otro lado, de



*El grupo de cámara de la Orquesta Philharmonia, mucho mejor que la Orquesta Philharmonia.*

escasa dimensión. En ese mismo concierto disfruté mucho con la intervención de la violinista Kyung Wha Chung, algo insuficiente para el **Concierto** de Brahms pero que hizo música toda la que quiso. El concierto se completó con el **Nostálgico**, de Bernaola, obra con la que los músicos de la Philharmonia se rieron lo que quisieron, en actitud más que reproachable, auténticamente impre-

sentable. Pero en fin, lo de Luciano Berio fue más sangrante: este señor dirige muy mal; no tiene sentido que se suba al podio (¡cómo me acordé de Boulez y su Ensemble InterContemporain!). Sin embargo, sus trabajos de reconstrucción (Canciones de Mahler y Falla; **Sonata para clarinete núm. 1** de Brahms) resultaron de sumo interés; sobre todo en el caso de las canciones de juventud



*Víctor Monge, "Serranito", un impresionante guitarrista.*

del autor bohemio. Por último, Ros Marbà hizo una desigual **Segunda** de Brahms, versión a la que muy probablemente le faltaron ensayos, a juzgar por los resultados: aquí muy bien, allá sólo leído; en el otro sitio "hagan Vds. lo que puedan", etc. En **El mar**, de Debussy, la Orquesta estuvo más centrada, aunque el concepto interpretativo del director catalán resultara discutible por excesivamente romántico. A destacar el estreno de **Antar-Atman**, de Francisco Guerrero, una interesante y muy sincera música, que el público recibió no sólo con una insoportable pasividad, sino con algún que otro silbido.

Además de la mentada intervención del grupo de cámara de la Orquesta Philharmonia (**Tercero de Brandeburgo** —sin clave; bien tocado pero nada más—; un impresionante **Magyar Rondo**, de Kodaly, auténtica exhibición de medios; y dos Mozart: las **Serenatas núms. 6 y 29**, espléndidamente sonadas), nos aburrimos como ostras (era encantador ver cómo gente importante se dormía sin perdón) en el concierto de Hespèrion XX, un reiterativo, soporífero y larguísimo conjunto de músicas varias con las que, eso sí, Jordi Savall volvió a mostrar su inmensa facilidad para tocar la viola da gamba y su señora, Montserrat Figueras, su total incapacidad para el canto (y el recitado, cosa, al fin y al cabo más grave). Menos mal que Víctor Monge, "Serranito", nos devolvió, un par de días después, la alegría de hacer música; su recital, de lo mejor que se pudo escuchar en el Festival.

En definitiva, una floja edición —en lo que a la parte musical se refiere— del Festival de Granada (mucho más interesante resultó el Curso Falla). Lo más importante sería que la dirección del mismo supiera asimilar los errores producidos y saber resolverlos en ediciones futuras. Un dato muy positivo: ya se anuncia la programación del próximo año: tiempo habrá para analizarla; por ahora, resaltar que así se trabaja, porque de esta manera habrá tiempo para poder pensar en otros aspectos de la organización sin andar con la lengua fuera hasta el último momento. Algo es algo.

Pedro González Mira

## CONGRESO "ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSOS"

En la primavera de 1916 llegan a España los Ballets Rusos de Diaghuiiev. El resto de Europa se debatía en una cruenta guerra que impedía el desarrollo de la compañía por los escenarios del viejo continente. El 26 de mayo estrenan en el Teatro Real, de Madrid, con un programa encabezado por **Las Sifides**, **Carnaval** y **Sherezade**. Alfonso XIII había invitado personalmente a la compañía y, junto a su familia, no se perdió ninguna de las representaciones del conjunto de Diaghuiiev.

Ahora, setenta y tres años después, se ha celebrado en Granada —una de las últimas ciudades que visitarían los Ballets rusos en 1918— el congreso "España y los Ballets Rusos", con la intención de esclarecer ese período de la compañía rusa en nuestro país y, al mismo tiempo, conmemorar con este evento los numerosos aniversarios que se cumplen en el presente año: centenario del nacimiento de Nikinsky, el 70 del estreno de **El sombrero de tres picos**, el 80 aniversario del debut de la compañía, el 60 de la muerte de Diaghuiiev y el 10 de la muerte de Leónidas Massine. En los tres días de duración del congreso —del 17 al 19 de junio— las conferencias han permitido asegurar el hilván que unía con gran esfuerzo las andanzas de este Ballet tan especial por el territorio español. Vicente García Márquez, director del congreso y autor de una biografía sobre Leónidas Massine que aparecerá próximamente, ha sido el artífice de este acontecimiento tan importante para todos aquellos interesados en la historia, no sólo de la danza, sino también del arte de principios de siglo. En la exposición de fotografías, pinturas y bocetos que abarcan la "etapa española" de los Ballets rusos, se han podido ver instantáneas inéditas de los miembros de la compañía —en Granada, en el barco que les trasladaba de uno a otro continente; e, incluso, vemos a Nijinsky en pleno juego sobre la cubierta del trasatlántico—, todas ellas propiedad de Valentina Kashouba, de 93 años, única superviviente de la compañía, que con su Kodak de dos

dólares —hecho que describe con una simpática sonrisa en los labios— inmortalizó momentos inéditos de los Ballets rusos. Entre los conferenciantes que asistieron están Lynn Garafola, de Dance Magazine; Marilyn McCully, especialista en Picasso; Antonio Gallego; Ornella Volta, de la Fundación Erik Satie; Joan Acocella y Miguel Manzano.

### 1916: comienza la influencia española

Si bien es **El sombrero de tres picos** la obra que culmina la etapa y colaboración de Diaghuiiev con artistas españoles, cinco años antes, en 1914, José María Sert trabajó para la compañía rusa. Sus decorados para el ballet **La leyenda de José** no fueron muy bien acogidos por la crítica, aunque, un mes más tarde —tal como ha ocurrido con la mayoría de los novedosos ballets de los coreógrafos de la compañía—, la opinión general cambió y alabaron tanto decorados y trajes como al nuevo bailarín de la compañía: Leónidas Massine. Tal como explicaba Guillermo de Osma, especialista en Sert, el pintor se introdujo en el ambiente ruso a través de su esposa, Misia, y su colaboración con Diaghuiiev también *pisaría* suelo español, ya que en 1916 se estrena en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el ballet **Las Meninas** —primero de los tres ballets de tema español que surgieron de los viajes a España— para el que el pintor diseñaría el complicado vestuario. En San Sebastián se estrenó también **Kikimora**, coreografía de Massine, igual que el anterior, pero con diseños de Larionov. Para esta época ya estaba en la compañía la joven Valentina Kashouba —se había unido en 1915, cuando Diaghuiiev marchó a Moscú en busca de nuevos bailarines— y recuerda el gran éxito de la compañía: "Fue maravilloso, la Familia Real iba al teatro todos los días. ¡Hasta se cantaba **Sherezade** por las calles!". Ya entonces, Diaghuiiev y Massine habían comenzado a hablar con Manuel de

Falla sobre dos posibles ballets: **Noches en los jardines de España**, al que el compositor impide llevar a escena, y **El Corregidor y la Molinera**, que pasaría a la historia como **El sombrero de tres picos**. Su viaje a Sevilla, Córdoba y Granada, en junio del mismo año, inició el proceso de gestación del gran ballet, que Diaghuiiev quería estrenar en Roma junto a otros dos también de tema español. Se ensayaron **Triana** (Massine/Albéniz/Gontcharova) y **España**, de Massine/Ravel/Gontcharova, pero nunca se llevaron a cabo, quizá porque —según explicaba Vicente García Márquez— Falla no había terminado la partitura de **El Sombrero**, o porque Diaghuiiev era incapaz de producir todos los montajes.

### Nijinsky, Picasso y Félix

Nijinsky, que había abandonado la compañía, se une a ella en Bilbao para la gira por Estados Unidos, donde se estrenó su última coreografía: **Till Eulenspiegel**. En el diálogo mantenido con Valentina Kashouba, recordaba al mítico bailarín y las vicisitudes con esta pieza: "Estaba completamente perdido con Till, y nos dijo que cada uno hiciésemos lo que quisiéramos. Era un hombre muy simpático y muy modesto, que se transformaba totalmente cuando se maquillaba. Me permitía realizar los ejercicios diarios en el barco, con él, como excepción, porque los demás no podían hacerlo. No he vuelto a ver un artista tan virtuoso como él. Más tarde notamos



Falla y Massine en el Patio de los Leones de La Alhambra granadina.

que empezaba a no estar bien, pues, cuando se cayó un trozo de decorado al lado suyo, pensaba que intentaban matarle y se sentía perseguido".

Después del estreno de **Parade** en París, Nijinsky vino a España con los Ballets Rusos. En esta visita también les acompaña Pablo Picasso, quien comenzó a colaborar con Massine para realizar los decorados de "**El Sombrero**". En el Teatro Real de Madrid, en junio, aparecen por primera vez juntos en un escenario Nijinsky y Massine, en la coreografía "**Carnaval**". Estaba ya con la compañía el bailar Félix Fernández. Sus sueños de triunfar en Londres y París con el papel protagonista de la nueva producción de Diaghilev se verían truncados cuando Massine, que había aprendido ciertas formas españolas gracias a él, desarrolla la coreografía y no lo ve como el más indicado para protagonizarla. Sería el propio Leónidas el que estrenara "**El Sombrero**" en el papel del molinero. En Barcelona, Diaghilev vio bailar por última vez a Nijinsky, quien ya presentaba serios síntomas de demencia y desequilibrio mental. Mientras la compañía hace una gira por Suramérica, Diaghilev y Massine recorren varias ciudades españolas para *empaparse* bien de la cultura y carácter españoles con vistas a la realización de la coreografía para la partitura que Manuel de Falla todavía está elaborando. En Sevilla conocen a los bailarines Ramírez y la Macarona a quienes filma Diaghilev con su cámara de 16 mm. recién adquirida. Pero a la vuelta a España, aunque estrenan **Parade** en Barcelona y tienen firmada una amplia gira para marzo de 1918 por España, los bailarines se ven *atacados* por varios frentes: no tienen actuaciones en tres meses, comienza a emerger en España una fuerte epidemia de gripe y, para más desgracias, ha estallado la revolución rusa y todos los componentes se convierten en apátridas en Lisboa. Por entonces Félix Fernández comienza a demostrar desequilibrios mentales que le llevarían a ser internado en un sanatorio de Londres. Sokolova cuenta en su libro "Dancing for Diaghilev" las extrañas artimañas que Serge Pavlovich se traía entre manos, ya que les comunicó la muerte del bailar

y, en 1938 ella descubre que sigue vivo, cuando Massine le comenta que ha estado visitándolo. Richard Buckle —biógrafo de Diaghilev y Nijinsky y uno de los conferenciantes— subrayó la semejanza entre el bailar español y Nijinsky: ambos necesitaban bailar, cada uno a su manera, y cuando fueron separados de esta actividad, sus mentes no lo aguantaron y la enajenación se apoderó de ellos.

En marzo de 1918 comienzan la gira por España que incluía, entre otras ciudades, Valencia, Valladolid, Salamanca, Bilbao, Zaragoza, Cartagena, San Sebastián, Córdoba, Sevilla, Madrid, Barcelona y Granada, donde, en La Alhambra, representaron **Sherezade**, ballet del que quedan fotografías tomadas por Valentina Kashouba. Por entonces Manuel de Falla tiene casi terminado **El Sombrero de tres picos**, y digo casi, porque, como era natural en la actitud de Diaghilev, el compositor tuvo que subordinarse al artista. De esta forma, Falla compuso la obertura para que el público pudiera admirar el telón de boca creado por Picasso. También agregó la famosa jota —alargando el final para que fuera muy triunfal—, la farruca y añadió la voz humana. Desde Barcelona partirían a Londres gracias a la ayuda del rey Alfonso XIII, donde estrenan **El Sombrero de tres picos** en julio de 1919. En invierno de ese año, el monarca español visitó Londres y Diaghilev, en prueba de su amistad y ayuda, presentó una gala en que incluía la pieza de Falla

y Massine. La compañía viajaría de nuevo a España en sucesivas ocasiones, sin Diaghilev, quien visitó nuestro país por última vez en 1927.

Como complemento muy especial a este Congreso —que finalizó con una estu-penda mesa redonda formada por Mariemma, Antonio y Alicia Alonso, quienes hablaron de su experiencia con Leónidas Massine— el Joffrey Ballet, dirigido por Gerald Arpino, presentó en Granada **La Consagración de la Primavera**, reconstrucción de la coreografía de Nijinsky de 1913 y que les ha llevado más de quince años recomponerla. La creación que hizo el mítico bailarín sobre la música de Stravinsky es absolutamente sorprendente, innovadora y sobrecogedora cuando, por añadidura, se piensa que fue hace setenta y seis años. La posición de los pies de los bailarines —colocados en forma de "v" invertida y apoyados en los extremos exteriores y un poco encogidos— representa en cierta manera la ingenuidad que Nijinsky quiso hacer plasmar en una obra donde el rito y lo ancestral de su tierra rusa es el tema. El modernismo está ya presente en **Le Sacre du Printemps** con la colocación del cuerpo, piernas y brazos. Los bailarines del Joffrey se adaptan con precisión armonía a las exigencias de la coreografía que, en el momento de su estreno, en 1913, acabó con los nervios de más de un bailarín de los Ballets Rusos a causa del ritmo tan extraño de la partitura de Stravinsky.

Cristina Marinero



Pablo Picasso y sus ayudantes pintando el telón para Parade.

## Festivales

### ARTISTAS ESPAÑOLES EN LOS BALLETS RUSOS

JOSÉ MARÍA SERT

- La leyenda de José** (1914). Decorado. Cor.: Michael Fokine. Mús.: R. Strauss.
- Las Meninas** (1916). Vestuario. Cor.: Massine. Mús.: G. Fairé.
- La astuzie feminine**, ópera-ballet (1920). Decorados y vestuario. Cor.: Massine. Mús.: D. Cimarosa.

PICASSO

- Parade** (1917). Vestuario y decorados. Cor.: Massine. Mús.: E. Satie.
- El Sombrero de tres picos** (1919). Vestuario, telón de boca y decor. Cor.: Massine. Mús.: M. de Falla.
- Pulcinella** (1920). Vestuario, telón de boca y decorados. Cor.: Massine. Mús.: Stravinsky.
- Cuadro flamenco** (1921). Vestuario y decorados. Mús.: Popular, con arreglos de Falla.
- Mercure** (1927). Vestuario y decorados. Cor.: Massine. Mús.: E. Satie. (Originariamente producido en 1924 por las Soirees de Paris del Conde Etienne de Beaumont).

JUAN GRIS

- La Fete Merveilleuse** (1923). Vestuario. Cor.: B. Nijinska. Mús.: Tchaikovsky.
- Les Tentations de la Vergere** (1924). Vestuario y decorados. Cor.: B. Nijinska. Mús.: Montéclair, orquestada por Casadeus.
- La Colombe**, ópera (1924). Vestuario y decorados.
- Una education manquee** (1924). Vestuario y decorados.
- Los dioses mendicantes** (1928). Vestuario de "Les Tentations...". Cor.: Balanchine. Mús.: G. F. Händel.

PERE PRUNA

- Los Marinero** (1925). Vestuario, telón de boca y decorados. Cor.: Massine. Mús.: G. Auric.
- La Pastorale** (1926). Vestuario, telón de boca y decorados. Cor.: Balanchine. Mús.: G. Auric.
- El triunfo de Neptuno** (1926). Vestuario. Cor.: Balanchine. Mús.: Berners.

JOAN MIRÓ

- Romeo y Julieta** (1926). Telón de boca, telón para acto I y elementos escénicos. Cor.: Nijinska, con entreacto de Balanchine. Mús.: C. Lambert.

## ITÁLICA 89

En el recinto de la ciudad romana de Itálica, Sevilla, se ha celebrado por segundo año consecutivo el Festival Internacional de Danza organizado por la Diputación de Sevilla. Una programación inteligente y el deseo de difundir la danza por los pueblos de la provincia, hacen que este festival pueda ser un gran difusor de un arte que se mueve siempre entre miles de dificultades.

Este año, durante los meses de junio y julio, se ha podido ver el trabajo de diferentes compañías, europeas y americanas, representativas de las diferentes tendencias de la danza en la actualidad; desde ballets de corte neoclásico, como el de Stuttgart, Ballet du Nord y Ballet de Víctor Ullate, hasta representantes de las últimas tendencias, como Armitage Ballet, Compañía de Cesc Celabert, pasando por tan importantes y conocidos coreógrafos, como Alwin Nikolais, Trisha Brown, y los más jóvenes Matilde Monnier y Mark Morris.

Se abrió el festival con una de las compañías de más antigüedad de Europa, El Ballet de Stuttgart, dirigido por otro gran símbolo de la danza, Marcia Hydeé. Ya en 1609 se tiene referencia del Ballet de la corte de Stuttgart, y posteriormente alcanzaría fama mundial con la llegada al Ballet del gran maestro Noverre, coreógrafo que revolucionó la danza y que invitó a bailar en la compañía a los grandes de la época, como Vestris y Gardel, entre otros. En el siglo XIX la ciudad contó con otras leyendas en su ballet, el Gran Maestro Filippo Taglione y su hija Maria. Ya en nuestro siglo, tras pasar por su dirección grandes figuras, tomó las riendas el que configuró un estilo propio, que hoy sigue conservando, John Cranko: desde 1961 hasta su trágica muerte, en 1973, convirtió al Ballet de Stuttgart en una de las compañías más vigorosas del mundo, creando coreografías ya clásicas; parte de sus obras las creó pensando en su bailarina preferida, Marcia Hydeé, brasileña de 52 años que desde 1976 se dedica a organizar y conservar esta compañía. En el programa de Itálica, una representación de coreógrafos jóvenes pero consagrados,

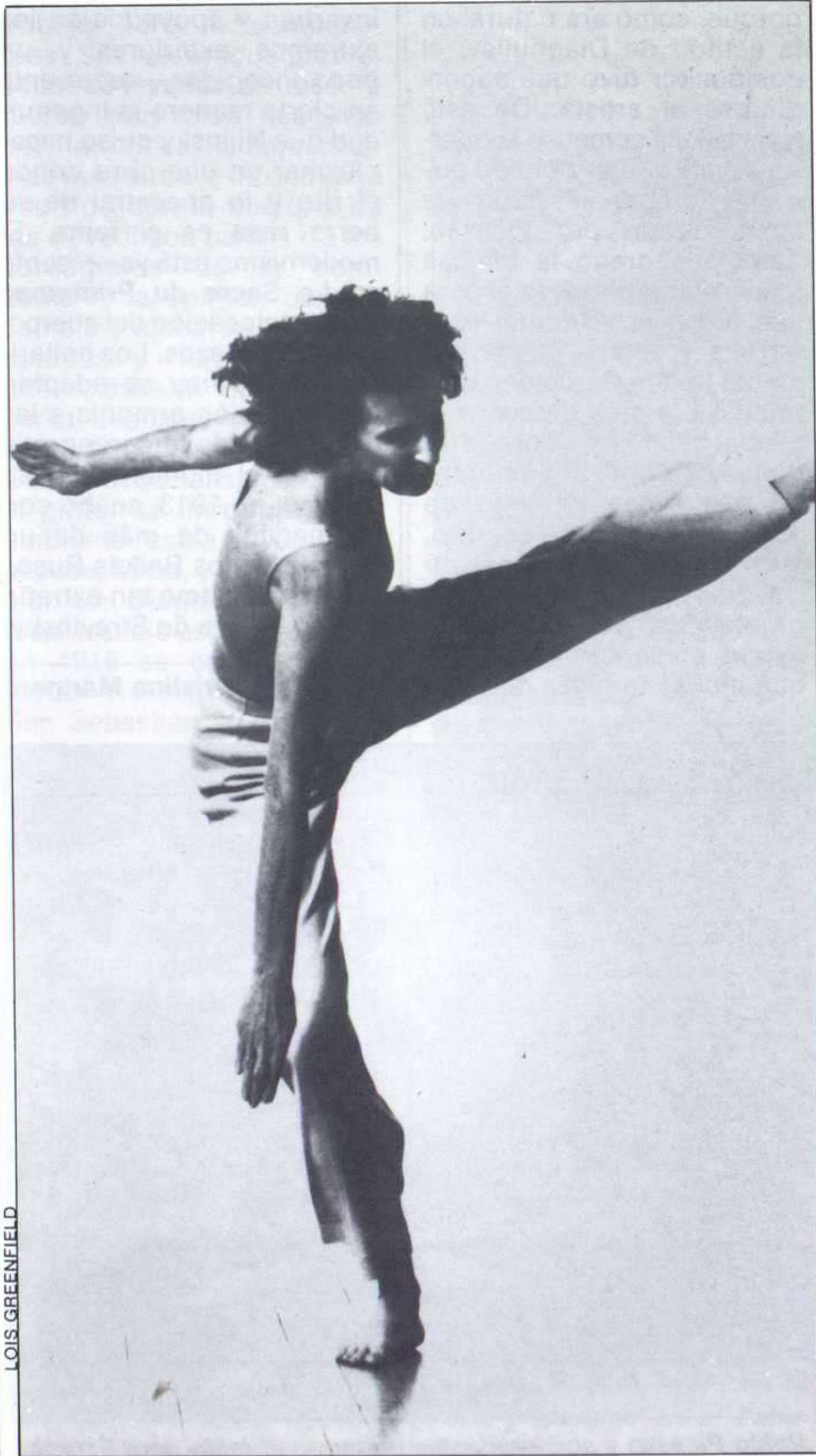
Kylian, Forsythe, Bejart y North. Marcia Hydeé mostró las cualidades que han hecho de ella una gran figura de la danza; siempre se ha distinguido por su vena de bailarina actriz, y en **Isadora**, de Bejart y música de diferentes compositores románticos, lo hizo patente. En el escenario, solo y exclusivamente con el pianista Glen Prince, desplegó todo su arte al servicio de otro gran mito de la danza, Isadora Duncan. La compañía mostró su excelente forma en el resto de las coreografías, sobre todo en el ballet humorístico de Robert North, **Troy Game**, donde los bailarines de la compañía desfilan por el escenario en reñida competición de culturismo al son de música brasileña, realizando

proezas espectaculares para impresionarse mutuamente y divertir a los espectadores. En **Love Songs**, de Forsythe; **Retour en pays étranger**, de Kylian, y **Le Chant du compagnon errant**, de Bejart, pudimos disfrutar del buen hacer de sus bailarines, destacando entre ellos los ya consagrados Brigit Keil, Richard Cragun y Vladimir Klos.

Trisha Brown Dance Company fue la siguiente compañía que representaba otra tendencia de la danza, América y su modernismo; la libertad de movimiento y la importancia del cuerpo humano para convertirlo en algo que fluye, que no tiene fin, es lo que transmite esta coreógrafa americana heredera de los grandes innovadores de la danza, como Martha Graham y Merce Cunningham. De lo que pudimos

ver en Sevilla, quizá lo que representa mejor la inteligencia y calidad de Trisha, fue su coreografía **Decoy**, del año 79, cinco bailarinas vestidas sencillamente por Rauschenberg, apoyadas por el silencio de la música y los ruidos de la noche, cruzan el escenario eternamente, con un escaso pero maravilloso lenguaje coreográfico, la tensión y distensión del cuerpo se transforma en sensibilidad, en misterio. En **Lateral Pass**, de 1985, con música de Peter Zunno y vestuario de Nancy Gave, Trisha juega de nuevo con el movimiento, siendo éste reiterativo y con gestos minimalistas. Por último, el estreno en Itálica de la coreografía más reciente, **Astral Convertible**, trabajo encargado por el Festival de Danza de Montpellier, donde colabora otra vez con R. Rauschenberg, que elabora un contexto teatral, diseñando torres de aluminio con equipo de luz y sonido. Estas torres cuentan con sensores que están activados por los movimientos de los bailarines y originan los cambios de luz y sonido, consiguiendo una profundísima obra, donde los bailarines se integran al todo.

Rosa Paz



LOIS GREENFIELD

Momento de una de las actuaciones de la Trisha Brown Company.



# festival

# CORDOBA julio - - - octubre



# Internacional



# la Guitarras

**CORDOBA**

| JULIO             | CONCIERTO   | LUGAR                    | HORA  | SERIE |
|-------------------|---|--------------------------|-------|-------|
| Martes, 11        | PEPE ROMERO/CELEDONIO ROMERO  | Gran Teatro              | 22'30 | B     |
| Miércoles, 12     | Mujeres cantaoras:<br>LA PAQUERA/CARMEN LINARES   | Palacio de Viana         | 22'30 | B     |
| Jueves, 13        | Jóvenes guitarristas cordobeses:<br>VICENTE AMIGO/JOSE M. HIERRO  | Palacio de Viana         | 22'30 | C     |
| Viernes, 14       | SILVIO RODRIGUEZ (Cuba)   | Teatro de la Axerquia    | 22'30 | B     |
| Sábado, 15        | FLAMENCO FUSION: Jorge Pardo,<br>Carles Benavent, Rubem Dantas, Tomás<br>San Miguel, Paco Peña, El Bola, Dieguito, Raúl.  | Gran Teatro              | 22'30 | B     |
| Lunes, 17         | DUO ASSAD (Brasil)  | Palacio de Viana         | 22'30 | C     |
| Martes, 18        | ALIRIO DIAZ (Venezuela)<br>Patrocina: Diputación Provincial de Córdoba  | Palacio de Viana         | 22'30 | C     |
| Miércoles, 19     | CELINA GONZALEZ (Cuba)  | Teatro de la Axerquia    | 22'30 | B     |
| Jueves, 20        | EDUARDO FALU (Argentina)  | Gran Teatro              | 22'30 | C     |
| Viernes, 21       | Orquesta Ciudad de Córdoba,<br>con Profesores y Alumnos de los Cursos   | Gran Teatro              | 22'30 | D     |
| Sábado, 22        | Fiesta Flamenca: MARIANO TORRES, MILAGROS<br>MENGIBAR, M.ª TORRES, Alumnos de los Cursos  | Gran Teatro              | 22'30 | D     |
| Martes, 25        | STEPHANE GRAPELLI Trío  | Gran Teatro              | 22'30 | A     |
| Viernes, 28       | TOQUINHO (Brasil)   | Teatro de la Axerquia    | 22'30 | B     |
| <b>SEPTIEMBRE</b> |   |                          |       |       |
| Viernes, 8        | SOLEDAD BRAVO (Venezuela)   | Teatro de la Axerquia    | 22'30 | B     |
| Sábado, 9         | KETAMA + DIEGO CARRASCO Grupo   | Teatro de la Axerquia    | 22'30 | B     |
| Viernes, 15       | RICARDO MIÑO Grupo y PEPA MONTES  | Gran Teatro              | 22'00 | B     |
| Sábado, 16        | KOSTAS KOTSIOLIS  | Gran Teatro              | 22'00 | C     |
| Viernes, 22       | SABICAS   | Mezquita (por confirmar) | 22'00 | A     |
| Sábado, 23        | TOTI SOLER + NIEBLA/FORCIONE  | Teatro de la Axerquia    | 22'00 | B     |
| Jueves, 28        | PACO PEÑA   | Liceo                    | 22'00 | C     |
| <b>OCTUBRE</b>    |   |                          |       |       |
| Viernes, 6        | JOSE MENESE + ENRIQUE DE MELCHOR Grupo  | Gran Teatro              | 21'00 | B     |
| Sábado, 7         | Orquesta Ciudad de Córdoba,<br>con M.ª ESTHER GUZMAN (guitarra)   | Gran Teatro              | 21'00 | C     |
| Miércoles, 11     | Encuentros: Argentina (JAIME TORRES, charango),<br>Venezuela (HERNAN GAMBOA, cuatro)<br>Brasil (SEBASTIAO TAPAJÓS, guitarra)<br>y España (GERARDO NUÑEZ, guitarra flamenca) | Gran Teatro              | 21'00 | B     |
| Jueves, 12        | AFRO PERÚ   | Gran Teatro              | 21'00 | A     |

## ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS JULIO

### ■ Cursos de guitarra y Danza (10/22 julio).

Profesorado: Paco Peña, Sergio y Odair Assad, Benjamin Verdery, Ricardo Mendeville, Milagros Mengibar, Mariano Torres y María Torres.

Lugar: Palacio de Congresos. Organiza: Centro Flamenco Paco Peña.

### ■ Curso práctico de construcción de guitarra española (basado en el sistema de Antonio de Torres). 10/21 Julio.

Profesorado: José L. Romanillos. Lugar: Palacio de Congresos. Organiza: Ayuntamiento de Córdoba.

### ■ I Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra (11/14 julio).

Conferenciantes: José Rey ("La guitarra en la Edad Media"), Carlos Paniagua ("La guitarra y la vihuela en el Renacimiento"), José L. Romanillos ("Vida y obra del guitarrero Antonio de Torres") y Eusebio Rioja ("Córdoba y Málaga en la guitarra andaluza"). Coordinación técnica: Eusebio Rioja. Lugar: Posada del Potro.

### ■ Exposición "La guitarra malagueña. Cinco siglos de historia" (10/29 julio).

Exposición de unos 40 instrumentos, desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Lugar: Salón de Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos. Organiza: Ayuntamiento de Córdoba.

## EXTENSIONES DEL FESTIVAL / ACTIVIDADES DE ANIMACION JULIO/AGOSTO

### ■ Extensión del Festival en los pueblos de la provincia de Córdoba:

- 15 de julio. Rute: Duo Assad (Brasil).
- 16 de julio. Priego: Duo Assad (Brasil).
- 21 de julio. Puente Genil: Eduardo Falú (Argentina).
- 23 de julio. Lucena: Eduardo Falú (Argentina).

Programa patrocinado por los Ayuntamientos de Rute, Priego, Puente Genil y Lucena, en colaboración con el Área de Cultura de la Diputación Provincial.

### ■ Muestra Pop-Rockera:

Viernes 4, 11, 18 y 25 de agosto. 22 horas. Teatro de la Axerquia. Organiza: Área de Cultura-Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Córdoba.

### ■ Programa lúdico de animación (en torno a la guitarra).

- Julio/Agosto.
- Espacios públicos de la ciudad.

## INFORMACION

### ■ PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

- Localidades sueltas:
- Serie A ..... 1.000 Ptas.
  - Serie B ..... 800 Ptas.
  - Serie C ..... 600 Ptas.
  - Serie D ..... 400 Ptas.

- Abonos:
- Para 10 conciertos (a elegir) ..... 7.000 Ptas.
  - Para 5 conciertos (a elegir) ..... 4.000 Ptas.

Las cantidades indicadas se entienden como precios máximos de las localidades.

Información: Ayuntamiento de Córdoba - Área de Cultura. Plaza del Potro, 10 - Teléfono (957) 472000 - Ext. 207 Telefax (957) 478050 14002-Córdoba. Gran Teatro - Avda. Gran Capitán - Telfs. (957) 480237/480644.

### Venta de localidades:

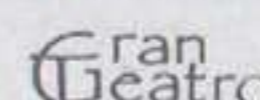
- Previa, en el Gran Teatro, a partir del 3 de julio.
- Del día. En los recintos de los conciertos, desde 2 horas antes del concierto.



QUINTO CENTENARIO



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA  
AREA DE CULTURA  
CENTRO FLAMENCO PACO PEÑA



JUNTA DE ANDALUCIA  
ANDALUCIA VIVA



## LA CONSAGRACIÓN LICEÍSTA DE DALILA Y SANSÓN

Sin contar la Ópera de París, pocos teatros habrá en Europa que sean más fieles que el Liceu al **Samson et Dalila** de Saint-Saëns: en los últimos cuarenta años se ja programado ¡en nueve temporadas! En el Liceu ha estado, generalmente, bien servida en cuanto a protagonistas: James MacCracken, Gilbert Py y Jon Vickers, Rita Gorr, Elena Obraztsova y Fiorenza Cossotto... Con este bagaje se puede decir que el público conoce bien esta ópera. Y el veredicto ha sido unánime: este **Samson et Dalila** ha sido uno de los mejores espectáculos de la temporada 1988-90, a la que se pone un dignísimo broche de oro.

Para empezar, el director francés Jacques Delacôte, muy aplaudido hasta por los propios músicos, lo cual es un óptimo síntoma de trabajo bien hecho. La orquesta sonó espléndidamente en las dos funciones que he presenciado hasta el momento de redactar estas líneas y destacó el hecho de que, tras un ensayo general muy tormentoso, la primera función saliera tan redonda. Delacôte es joven, pero goza de un prestigio creciente que hace justicia a su gran talento. Dirigió de forma elástica y matizada y con sus claroscuros sirvió con enorme profesionalidad a los cantantes.

Delacôte dirigió la obra con criterios plenamente operísticos, lo cual no fue, precisamente, el caso desde el punto de vista escénico. Los decorados de Günther Scheininger-Siemssen eran francamente vistosos (aunque empañaban el escenario) con el elemento común a los tres actos de elevar la acción sobre rampas curvas con efectos visuales muy desiguales vistos desde la platea o los pisos altos. La destrucción del templo constituyó el punto flaco del montaje. Con

el recuerdo del impacto del metafórico fogonazo utilizado por Pasqual/Puigserver en la producción anterior, la caída de las columnas y del techo me pareció de una pueril artificiosidad marca C.B. de Mille. Unos inquietantes crujidos procedentes de la tramoya al doblarse se hicieron oír por encima del cataclismo musical con un pésimo efecto de ruido añadido.

El director de escena era el hijo de Mario Del Monaco, Giancarlo, hombre de sólido currículum cuya labor fue generalmente (y, a mi entender, excesivamente) apre-

ciada. Movié con rigidez las masas israelitas en el primer acto, casi como si fueran autómatas a la orden del ¡ya! y hacerles cantar de bruces la extensa introducción coral fue una mala manera de comenzar una ópera que agradece el movimiento escénico. Por suerte contó con tres protagonistas que son tres consumados actores y este factor contrarrestó el estatismo escénico. Lo mejor del montaje fueron el vestuario y las máscaras, concebidos por Marie-Luise Walek, cuya vistosidad y policromía dotaron la escena de unos efectos visuales de los que carecía y que una deficiente iluminación se encargó sistemáticamente de atenuar. A destacar un detalle banal pero inadmisibles, que no se

le hubiera escapado a un estudiante de primer curso de escenografía: la lanza tótemica de Dagon proyectaba su sombra sobre el ciclorama que representaba la inmensidad de un cielo tormentoso en el segundo acto...

La Bacanal estuvo encomendada a una compañía estadounidense, la Dennis Wayne's Dancers. Los motivos de su contrato son un misterio para mí. No es que lo hicieran mal, pero sus contorsiones se me antojaron más "aeróbicas" que propiamente sensuales. La culpa, claro, la atribuyó al coreógrafo (que tuvo el mal gusto de salir a saludar con una enorme cámara de vídeo). Para este viaje no hacían falta tantas alforjas y los responsables del teatro harían bien en confiar en los colectivos de danza locales para cometidos como este. El tercer acto, en general, me pareció el menos conseguido escénicamente, con una pobrísima iluminación.

Entre los protagonistas me interesó mucho la prestación de Alain Fondary, que personificó un sacerdote que podría calificar de perfecto, tanto por voz como por interpretación dramática. Es un barítono cuyo nombre no hay que perder de vista.

Plácido Domingo no defraudó pero llegó a inquietar en más de un momento por la estrechez de sus notas agudas. Por suerte, la tesitura de Sansón es central, con incursiones muy esporádicas hacia arriba. Lo más apreciable de su interpretación fue la entrega total con que cantó, una generosidad que el público supo valorar, tributándole unas ovaciones que le consagran como uno de los tenores más queridos de la casa y lo equiparan con Kraus y Pavarotti que le precedieron en pocos días sobre las mismas tablas.

Agnes Baltsa ofreció una interpretación inolvidable de Dalila. Su voz no es excepcional, de menor calidad, por ejemplo, que la de Obraztsova o Cossotto, pero su



Plácido cantó entregado al papel.

BOFILL

juego dramático no tuvo parangón, sobre todo en el segundo acto, *su acto*. Los agudos tuvieron un brillo inusitado y en este registro la voz cobró una potencia que no tuvo en el centro, un tanto falto de consistencia. Pero su actuación fue impe-

cable y sólo se le pudo reprochar la deficiente pronunciación del francés y una tendencia a cantar más despatado de lo debido gracias al permiso del director.

Xavier Casanovas-Danés

## DIVINOS CAMELOS

Que los modelos de funcionamiento del "star system" —con todo lo malo y lo bueno que ello conlleva— están afectando desde hace años a los grandes divos de la lírica, se sabía desde hace tiempo, pero hasta el 8 de junio Barcelona no supo exactamente lo que significa tener en casa a una auténtica *estrella* según el criterio moderno.

Desde que fue inaugurado, hace casi un siglo y medio, todos los grandes nombres de la ópera han pasado por el escenario del Gran Teatre del Liceu y las crónicas han dejado testimonio de jornadas memorables en las que el público, enardecido, estuvo aplaudiendo durante incontables minutos. La historia reciente del teatro no recuerda, sin embargo, un éxito tan apoteósico como el vivido el pasado 8 de junio con motivo del recital del tenor Luciano Pavarotti.

Precedido por un despliegue informativo sin precedentes, los medios de comunicación caldearon con entrevistas y reportajes un ambiente que, dado el inmenso prestigio de Pavarotti, ya se preveía cálido. La ciudad enloqueció, hubo personas que llegaron a hacer casi veinte horas de cola

para obtener una entrada, se instaló una pantalla gigante en las Ramblas y Televisión Española ofreció en directo la sesión. Con estas perspectivas, el éxito del recital desde el punto de vista social y mundano estaba garantizado desde antes de iniciarse.

Pavarotti cantó y no defraudó a casi nadie; en un teatro que quizá nunca había estado tan absolutamente abarrotado como aquella noche, en una sala en la que se hallaban presentes nada menos que Kraus, Aragall y Carreras, los aplausos pronto cedieron paso a los "bravo" y éstos a auténticos aullidos histéricos en los bises finales, como si de un festival de rock se tratara.

Los divos del "star system" son los nuevos dioses de la modernidad, el 8 de junio un dios bajó del Olimpo, habitó en Barcelona y el público le

recibió como a tal. La visita de Pavarotti puede ser considerada como un fenómeno sociológico digno de estudio.

Desde un punto de vista artístico su actuación presentó aciertos y errores que deben ser considerados con detenimiento.

En primer lugar, es rigurosamente cierto que, como se ha llegado a afirmar, Dios puso su mano sobre las cuerdas vocales de Pavarotti, el tenor posee un instrumento perfecto, una de las mejores voces que se puedan encontrar en el panorama actual; en el recital de Barcelona, sin embargo, esta voz prodigiosa no rindió al cien por cien de sus posibilidades, apareció insegura y descolocada en algunos momentos y si a pesar de ello fascinó, que lo hizo, fue por su extraordinaria calidad intrínseca.

Pavarotti cantó como quiso, con su peculiar estilo personal abordó las obras según le dictaban su experiencia y gusto musical; en unas ocasiones acertó y en

otras no. Ninguna objeción a las libertades que se tomó en *O sole mio*, la pieza lo permite, pero interpretar la delicada *Un'aura amorosa* como lo hizo, sin ningún tipo de atención, como si fuera un puro trámite, es inadmisiblemente.

Con respecto al programa seleccionado, integrado en buena parte por canciones más o menos de salón de autores italianos como Rossini, Bellini, Respighi, Mascagni o Sibella, se puede objetar que tendió excesivamente al acaramelamiento y poco a la sustancia. A bastantes de las piezas que ofreció Luciano Pavarotti se las podría calificar de piezas-caramelo; al igual que éstos, eran agradables, se consumían sin esfuerzo y dejaban un agradable sabor de boca, pero ni saciaban el hambre ni alimentaban. Eran caramelos pero eran divinos o, si lo prefieren, fueron servidos divinamente, pero sólo eran caramelos.

Xavier Pujol

## TEATRO DE LA ZARZUELA

### Conflictivo final de temporada

Como ya señalamos en nuestro último número, no pudieron ce-

lebrarse las representaciones de *Un ballo in maschera* debido a la huelga del coro que

LA ORQUESTA  
SANTA CECILIA,  
DE PAMPLONA,  
SACA A CONCURSO  
PLAZAS  
PROFESIONALES  
DE CUERDA.

PRUEBAS:  
24, 25 y 26 DE SEPTIEMBRE  
DE 1989

INFORMACIÓN:  
C/ PADRE MORET, S/N.  
31002 PAMPLONA



Lo que se dice una foto histórica: de izquierda a derecha, nada más y nada menos que Alfredo Kraus, Jaime Aragall, Luciano Pavarotti y José Carreras.



# GRAN TEATRE DEL LICEU

## Temporada 1989-1990

### Avantprograma

**Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu**

*Director musical de l'orquestra:* Uwe Mund

*Directors del cor:* Romano Gandolfi - Vittorio Sicuri

2, 3, 4, 5, 6 setembre

### Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

*Direcció artística:* Maya Plisetskaya

I. *Hoja de Álbum, Diane y Acteon, Sinfonía Índia, María Estuardo*

II. *Tema y variaciones, Nocturno, Diane y Acteon, María Estuardo*

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

*Director d'orquestra:* Miguel Roa

25, 29 setembre / 4, 8, 11 octubre

### Cristóbal Colón

L. Balada

*Prod.:* Sociedad Estatal Quinto Centenario

*Repartiment:* A confirmar per part de la Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario

30 setembre / 1 octubre

### Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

*Director:* Uwe Mund

*Solistes:* a determinar

M. Blancafort: Preludi, ària i giga

W.A. Mozart: Simfonia concertant per a oboè, clarinet, fagot, trompa i orquestra, K. 297

J. Brahms: Simfonia núm. 2

14, 15 octubre

### Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

*Director:* Uwe Mund

*Solistes:* Guher i Suher Pekinel

W.A. Mozart: Concert per a dos pianos, K. 635

A. Bruckner: Simfonia núm. 8

18, 19, 20, 21, 22 octubre

### Ballet Nacional de Cuba

*Direcció artística:* Alicia Alonso

I. *Giselle (II acte), Majísimo, La Diva*

II. *Don Quijote*

III. *El Lago de los Cisnes (II acte), In the night, Suite Generis, Dido Abandonada*

IV. *Don Quijote*

V. *Dionaea, Viva Lorca, La viuda alegre*

Orquestra del Teatre de l'Òpera Estatal d'Ostrava

4, 6, 9, 12, 14 novembre

### Eugène Onieguin

P.I. Txaiovski

Tchakarov/Samaritani

*Prod.:* Lyric Opera of Chicago

Freni, Gulyas, Brendel, Ghiurov,

Dundekova, Slania, Martinovic

22, 26, 28 novembre / 1, 3 desembre

### Adriana Lecouvreur

F. Cilea

Gandolfi/Puggelli - *Prod.:* Teatro alla Scala, Milano i Teatro Comunale, Bologna

Freni, Domingo, Romero, Jovanovic

14, 17, 20, 23, 26 desembre

### La Fiamma

O. Respighi

Collado/Mikó

*Prod.:* Òpera Estatal d'Hongria, Budapest

Caballé, Obraztsova, Ordóñez, Pons, Szirmay, Gallego

5, 8, 11, 14, 16 gener 1990

### Manon Lescaut

G. Puccini

Varviso/Mariani - *Nova Prod.:* Gran Teatre del Liceu

Freni, Dvorsky, Serra, Mariotti

27, 29, 31 gener / 2, 4 febrer

### Elektra

R. Strauss

Mund/Espert - *Prod.:* Royal Théâtre de la Monnaie, Opera National Bruxelles

Marton (dies 27, 31, 4), (dies 29, 2: a determinar), Dunn,

Winkler, Brocheler, Secunde, Patchell (dia 4)

12, 14, 16, 18, 20 febrer

### Così fan tutte

W.A. Mozart

Maag/Bondy - *Prod.:* Gran Teatre del Liceu, procedent del Royal Théâtre de la Monnaie, Opera National Bruxelles

Lorengar, Zimmermann, Giménez, Dixon, Krause, Bradley

2, 5, 8, 11, 13 març

### I Puritani

V. Bellini

A determinar/Sagi - *Prod.:* Teatro Lírico Nacional

La Zarzuela i Teatro Comunale, Bologna

Lloris, Blake, Coni, Echeverría

24, 27, 29 març / 1, 4, 7 abril

### Boris Godunov

M.P. Musorgski

Kulka/a determinar - *Prod.:* La Scenotecnica S.R.L., Roma

Ghiaurov, Randova, Donati, Rydl, Hiestermann,

Stutzman, Wimberger, Egel, Rubin, Boldrini

30 març

### Concert June Anderson

*Director:* Ioan Marin

*Programa a determinar*

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

10, 11 abril

### Missa Solemnis

L.v. Beethoven

*Director:* Uwe Mund

*Solistes:* A determinar

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

18 abril

### Recital Chris Merritt

Harriet Lauson-Sain, *piano*

*Programa a determinar*

23, 26, 29 abril / 2, 5 maig

### Ariadne auf Naxos

R. Strauss

Haider/Ponnelle, realitzada per Jutta Gleue

*Prod.:* Oper der Stadt Köln

Gessendorf, Gruberova, Schmidt, Frey, Prey, Gahmlich,

Rauch, Vogel, Mazzola, Finke, Kauffmann, Seibel

14, 17, 20, 22, 24 maig

### Jenufa

L. Janáček

Neumann/Gas - *Nova Prod.:* Gran Teatre del Liceu

Benackova, Rysanek, Moedl, Blinkhoff, Straka

31 maig / 3, 5, 7, 9, 12 juny

### Simon Boccanegra

G. Verdi

Mund/a determinar - *Prod.:* a determinar

Cappuccilli, Tomowa-Sintow, Aragall, Pliska, Chausson

6 juny

### Concert Aprile Millo

*Director:* Eugene Kohn

*Programa a determinar*

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

19, 23, 27 juny / 1, 5 juliol

### Les Contes d'Hoffmann

J. Offenbach

Kohn/de Tomasi - *Prod.:* Gran Teatre del Liceu

Shicoff, Van Dam, Welting, Orciani, Haddon, Casinelli

29, 30 juny

### Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

*Director:* Romano Gandolfi

*Solistes:* A determinar

W.A. Mozart: Missa de la Coronació

M.A. Charpentier: Te Deum

## CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

### Venta anticipada:

En la taquilla de la calle Sant Pau, 1 bajos. De 8 a 15 h. los días laborables y los sábados de 9 a 13 h. Tel. 318 91 22.

### Venta el día de la función:

En la taquilla de la Rambla dels Caputxins, 65. De las 11 a las 13.30 h. y desde las 16 h. hasta el inicio de la función. Tel. 318 91 22

Informació: Tel. 318 91 22



Momento de Fígaro, de Encinar.

reclamaba mejoras salariales y el prometido estatus por parte del Ministerio de Cultura. El coro de la Zarzuela es modesto pero no malo y desde luego está subutilizado. Pocas representaciones al año, ningún concierto con orquesta —como sí hace el Liceo— configuran un colectivo que debe transformarse. Al parecer y luego de las presiones ejercidas se ha llegado a un acuerdo y todo volverá a la normalidad. Es de esperar que mejore.

Los cantantes contratados para **Un ballo in maschera** ofrecieron una sesión de ópera en concierto, con una primera parte dedicada a fragmentos del melodrama de Verdi y una segunda en la que cada uno de los cinco protagonistas cantó un aria de otras óperas. Solución razonable para un conflicto poco razonable. El nivel global fue de tipo medio.

Nuccia Focile es una ligera de voz agradable muy apta para Oscar y menos para Mimi —su aria de **La Bohème** parecía cantada por Musetta—. Maria Chiara apareció con una voz gastada, con agudos destemplados y cantantes y buscando el efectismo para suplir sus evidentes carencias. Elena Obraztsova sigue conservando sus espléndidos graves pero la zona alta le presenta problemas, teniendo que forzar y ofreciendo sonidos duros. Su Gioconda estuvo más bien fuera de lugar aunque algunas frases —“piombo esausta fra le tenebre”— resultaron

impresionantes.

En el lado masculino, Joan Pons cantó con su habitual entrega pero sigue sin solucionar sus problemas de fiato y emisión de agudos, dando la sensación de que tiene que realizar un terrible esfuerzo y de que ni mucho menos domina el canto “legatto”. Es una lástima porque Pons tiene la suficiente materia prima para ser un gran barítono. A Luis Lima lo encontré en condiciones menos buenas que en sus actuaciones de la pasada “**Bohème**”. A su Werther le faltó poesía y elegancia aunque no pasión. Es, de cualquier modo, un tenor a valorar.

Gómez Martínez dirigió con mucha atención a los cantantes pero en el Intermedio de **Manon Lescaut** sonó con más retórica que depuración sonora. Al público del 16 de junio —4.ª función— le gustó el concierto y aclamó a los cuatro principales intérpretes con largueza.

La caída de cartel de **Atlántida** —partitura desgraciada donde las haya— hizo que la Zarzuela recurriese al **Fígaro** de Encinar para solucionar la papeleta. Desde estas páginas he venido luchando para que los compositores españoles tuviesen un mejor trato por parte del Teatro Lírico Nacional. Creo, sinceramente, que la reposición no ha sido oportuna. **Fígaro** tuvo 4 representaciones. Hay muchas óperas españolas esperando una oportunidad. Sorozábal tenía 90

años y muchos de gloria y no le estrenaron su **Juan José**. Parece un tema trillado y perdido. Es simplemente, injusto. Dejémoslo, no es más que un símbolo de la vida de España.

Después de esta segunda visión sigo creyendo que **Fígaro** es más interesante desde el punto de vista instrumental que vocal, que tiene demasiadas partes habladas, que la parte dramática interesa poco, que el conjunto es largo, demasiado largo y cansa. Que como ópera, en cambio, es insuficiente y que Encinar ha hecho un trabajo muy esforzado.

La escena mejoró respecto a la ofrecida en la Sala Olimpia. Los intérpretes —Luis Álvarez, Douglas Nasrawi, Miguel Sola, López Galindo, Poblador, Ruy de Carvalho, Manuel de Blas—, modestos, pero lógicamente no es **Fígaro** ópera para divos. El público de la 3.ª representación no llenó la sala —pese a ser de abono— y ya a partir de los veinte minutos de función empezó a marcharse. También esto ocurrió en el estreno y es algo que Encinar debería tener en cuenta, aunque siempre hay explicaciones para todo. Pero lo observado el día 12 no lo había visto yo en mi vida. Al final hubo desde aplausos y bravos hasta pateos y silbidos aunque, la verdad sea dicha, ni unos ni otros con mucha pasión.

Finalizaba así una temporada de ópera cuya caracte-

rística principal, lo digo con mucha pena, ha sido la mediocridad.

Carlos Ruiz Silva

## ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

Se convoca Concurso para seleccionar:

- 1 OBOE SOLISTA: 23 octubre
- 1 FLAUTA SOLISTA: 24 octubre
- 1 VIOLA SOLISTA: 25 octubre
- 1 VIOLA TUTTI: 25 octubre
- 1 VIOLONCELLO TUTTI: 26 octubre

Fecha límite de inscripción: 12 de octubre de 1989.

Juntamente con la petición de solicitud deberá enviarse: Curriculum Vitae, copia de la titulación profesional y del DNI.

Los ejercicios se celebrarán en la sede de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

Los interesados pueden solicitar mayor información e impresos de solicitud de inscripción llamando a los teléfonos: (943) 45 10 22 y 46 67 72.

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

Paseo de Miramón, 124  
20011 SAN SEBASTIÁN

# VERANO MUSICAL VALENCIANO

Por Gonzalo Badenes

Los meses del verano han dejado de ser el obligado paréntesis en la actividad musical de la ciudad de Valencia. Si el Certamen Internacional de Bandas —del que se informa en este mismo número, pág. 34— constituye una de las tradiciones más arraigadas en la temporada estival, los ciclos de conciertos y el festival de orquestas juveniles que organiza la Consellería de Cultura llevan camino de convertirse en la prolongación natural del curso, habida cuenta de que los actos musicales promovidos desde la veterana Sociedad Filarmónica y los que se originan en el Palau —incluida la temporada de la Orquesta Municipal— conocen en estos meses veraniegos su lógica pausa anual.

Una de las iniciativas musicales de la Consellería de Cultura, durante las cálidas noches estivales, consiste en las "Serenatas Musicales", que con carácter gratuito se ofrecen, a lo largo del mes de julio, en los claustros de la Universidad y del Real Colegio del Patriarca. Trece han sido los conciertos programados este año. Se han atendido en ellos las parcelas de la música de cámara, del recital vocal e instrumental, del programa sinfónico, del jazz y del canto coral.

El ciclo se abrió el 1 de julio con un recital pianístico a cargo del neoyorkino Martin Berkowitz. El programa comprendió la **Partita en Mi mayor**, de Bach, la **Sonata en Si bemol**, de Rachmaninov y los **Cuadros de una Exposición**. El dúo de guitarras formado por Sergio y Odair Assad, cuya preparación viene de la escuela de Andrés Segovia, combinó el repertorio más habitual con una interesante incursión a la música brasileña, a través de piezas de clara inspiración folclórica. Ha habido dos recitales de canto: el barítono andorrano Joan Tomás, muy conocido por sus actuaciones en el Liceu, ofreció un programa mixto de canto y guitarra (ésta a cargo del sueco Thomas Preibsch), que abarcó desde el Barroco hasta los populares **Estudios y Preludios** de Villalobos. A la soprano china Qilian Chen se le encomendó un programa ambicioso, con fragmentos operísticos y melodías francesas. En el terreno comercial hubo una actuación muy bien planteada —por el repertorio elegido— del Trío de Valencia. Completó esta parte del ciclo la actuación del Quinteto

de jazz formado por C. González (guitarra), Perico Sambeat (saxo), D. Marot (piano), P. Aranda (batería) y R. Ferrer (contrabajo).

En los conciertos corales destacó, además de la presentación de Les Petits Chanteurs de Sainte Croix de Neuilly y de los Madrigal Singers, el importante programa de polifonía alemana a cargo del Bach Ensemble de la Universidad de Maguncia. También estuvo muy concurrido el programa interpretado por la Orquesta de Cámara "Unión Musical" de Liria, con los coros estadounidenses Fairfield County y Amor Artis que, bajo la dirección de Johannes Somary, ofrecieron **El Mesías**. La Joven Orquesta de Munich (con un programa Mozart) y la Municipal de Valencia, dirigida por Galduf con la guitarra M.<sup>a</sup> Esther Guzmán, redondearon esta oferta musical.

Cabe señalar el valor de formación básica que tienen estos conciertos de los claustros, una de las piezas clave en esta temporada estival. Es de justicia resaltar la labor que desde la Consellería de Cultura se está realizando, como captación de un público en ocasiones inhabitual en los conciertos *normales* y que acude a esta modalidad de actuaciones al aire libre, pudiendo disfrutar de una programación variada, sobre la

base de unos conciertos bien planteados desde el punto de vista del repertorio interpretado.

## Festival internacional de Orquestas Juveniles

Desde el 17 al 25 de julio se ha desarrollado en el Palau de la Música la tercera edición del Festival Internacional de Orquestas Juveniles, organizado por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Doce agrupaciones han actuado en los seis conciertos del ciclo. Conviene recordar que las orquestas extranjeras participantes en el mismo, se han desplazado a diversas localidades de nuestra comunidad para ofrecer actuaciones en Monóvar, Alicante, Liria, el Puig, Vinaroz, Petrel, Ribarroja, Denia y Monserrat, prolongando de este modo el ambicioso ciclo de los Conciertos de Primavera que tuvo lugar entre marzo y junio.

La composición de cada uno de los programas interpretados en el Palau obedece al siguiente esquema: dos partes bien diferenciadas, a cargo, cada una de ellas, de una orquesta distinta. Excepciones a este esquema se han producido en los conciertos inaugural



Manuel Galduf y la Orquesta Municipal de Valencia ofrecieron dos destacados conciertos.

MANUEL MOLINES



Johannes Somary dirigió *El Mesías* en el Claustro del Patriarca.

y de clausura: si en aquél actuaron tres orquestas, en éste lo hizo sólo la Municipal de Valencia que, bajo la dirección de Galduf y con el concurso del Collegium Musicum de la Universidad de Maguncia, ofreció el oratorio **Elías**, de Mendelssohn.

El repertorio interpretado abarcó desde autores barrocos (como Haendel, Pachelbel, Quantz y Vivaldi) hasta músicos del siglo veinte (Stravinsky, Hindemith y Poulenc). Mozart estuvo representado por dos juveniles divertimentos y la "**Júpiter**", mientras Dvorak y Schumann lo fueron por sendas populares sinfonías. Dos programas curiosos fueron el dedicado a tres compositores británicos (Walton, Tippett y Bax) y el que reunió piezas típicamente vienesas de Lehar y los Strauss.

Uno de los rasgos característicos de esta edición ha sido la presencia de obras de compositores españoles, entre los que han destacado algunos valencianos, como por ejemplo, Palau, Serrano, Báguena-Soler y Blanquer. Contrariamente a lo que de ordinario sucede con este repertorio, varias de esas composiciones fueron interpretadas por los conjuntos extranjeros.

Una dificultad presente en la confección de algunos programas procede de la necesidad de conjuntar agrupaciones con intereses y posibilidades diversas, lo cual lleva a no establecer una estrecha relación entre las dos partes de cada concierto, que se han distinguido más por la heterogeneidad del repertorio. Así, en la primera mitad de cada programa se han ofrecido las piezas más ligeras y en la segunda las sinfonías de mayor envergadura. Mientras que las agrupaciones valencianas, en la mayoría de casos, han asumido el repertorio barroco y en alguno aislado el contemporáneo, las orquestas internacionales se han ocupado del clásico

y romántico, además de atender el valenciano ya aludido.

Por la propia composición y carácter de las agrupaciones participantes podemos establecer varias categorías. Así, ha habido pequeños conjuntos de cuerda, como la Joven Orquesta de Cámara "Pau Casals" de Carcaixent, que abrió el festival interpretando los Divertimentos **K 136** y **K 138**, de Mozart. La Joven Orquesta "La Artística" de Buñol está formada por 20 violines, 10 violonchelos y 2 contrabajos y triunfó con el **Canon en Re**, de Pachelbel, el **Concierto en Sol mayor**, para oboe, fagot y cuerda, de Vivaldi, y la Suite de la **Música Acuática**, de Haendel. La Orquesta Clásica Juvenil de Tavernes de La Vallidigna, cuya actividad se enmarca dentro de la Escuela de Cuerda de la Sociedad Instructivo Musical, cuenta con una buena dotación de arcos y vientos. En su concierto ofreció el **Intermedio de "Goyescas"**, de Granados, y la **Orgía**, de Turina. La Joven Orquesta "Unión Musical" de Benaguacil, que practica un repertorio amplio —desde Bach y Haendel hasta Stravinsky— interpretó el **Concierto en Sol mayor**, para flauta y orquesta, de Quantz, y otro arreglo de la **Música Acuática**. La Orquesta de Cámara "Unión Musical" de Llíria, que asimismo actuó en las "Serenatas Musicales", tuvo a su cargo una divertida obra de Hindemith, la Suite **Tuttfantchen**. En cuanto a la Orquesta Sinfónica Juvenil "Santa Cecilia" de Cullera, un de los más destacados conjuntos juveniles de la Comunidad Valenciana, rindió homenaje, en su concierto, a dos populares compositores, Palau y Serrano.

Una característica común a las orquestas internacionales invitadas fue el alto nivel musical de sus componentes, que en algún caso podría hacer palidecer de envidia al de bastantes conjuntos españoles profesionales. La London

Schools Symphony Orchestra, que actuó en el concierto inaugural, enardeció al público gracias a su redondez sonora, amplitud dinámica y equilibrio de planos. Esta orquesta, aunque formada por jóvenes estudiantes del Area Educativa de Londres, ha alcanzado un grado de virtuosismo digno de profesionales. Su delicada interpretación de la **Microsuite**, del compositor valenciano Báguena Soler, fue un adecuado contrapunto a las rutilancias sonoras desplegadas en las páginas de Bax (**Tintagel**), Tippett (**Suite en Re**) y Walton (**Corona Imperial**).

La Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Cork (Irlanda) es un conjunto de 90 instrumentistas, seleccionados entre los estudiantes de Cork, músicos semiprofesionales y aficionados y un pequeño núcleo estable que garantiza la continuidad de su nivel artístico. Los irlandeses, pese a la calidad de su sección de cuerda, no alcanzaron en la **Octava Sinfonía**, de Dvorak, una lectura redonda, debido a lo apático de la dirección.

La Orquesta Sinfónica Juvenil de Dornbirn (Austria) ha alcanzado un alto nivel, en sus actuaciones profesionales para la Radio de Austria, Festival de Bregenz y también como conjunto de foso operístico. Su programa incluyó populares piezas de la familia Strauss y Lehar, así como la **Sonata para flauta**, de Poulenc, en la orquestación de Berkeley.

La Orquesta Juvenil de Washington (EE.UU), muchos de cuyos miembros han pasado a engrosar los conjuntos sinfónicos americanos de mayor renombre (Filarmónica de Nueva York, Sinfónicas de Boston y Chicago, etc.) se atrevió nada menos que con la **Sinfonía Júpiter**. No menos ambicioso fue el programa de la Orquesta Juvenil de Schleswig-Holstein (Alemania Federal) que combinó la **Renana**, de Schumann, con la nada fácil **Sinfonietta** del valenciano Amando Blanquer.

El festival se cerró brillantemente con la interpretación del **Elías**, de Mendelssohn, a cargo de la Orquesta Municipal de Valencia y el Collegium Musicum de la Universidad de Maguncia.

El balance global del festival, muy positivo, ha servido para evidenciar hasta qué punto las orquestas de jóvenes son un reflejo del nivel educativo de cada país. Asimismo, el interés y la expectación suscitadas por el fenómeno —que es relativamente nuevo en la Comunidad Valenciana— y al que sin duda habrá de prestársele el mayor apoyo y estímulo posible.

Paralelamente al festival y en el Centro Dramático del Rialto, han actuado conjuntos de cámara pertenecientes a cada una de las orquestas internacionales convocadas. Otra positiva oferta propiciada desde el IVAECM, que viene a complementar la ambiciosa propuesta cultural hecha por la Consellería de Cultura a través del Servicio de Música, Teatro y Cinematografía que dirige Vicente Vera.

# CENICIENTAS DE LA MÚSICA

Por José Guerrero Martín

Suele decirse que las dos cenicientas de la música —ya ésta, la cenicienta de las artes y de la cultura en general por lo que a nuestro país se refiere— son la música antigua y la música contemporánea, precisamente los dos polos entre los que se sitúan los repertorios de los períodos más aceptados por el público medio en general. Ello es así, nos parece, por la incultura que en esta materia nos asedia y domina, incultura de la que la carencia de instrucción musical en la escuela es la principal culpable. Pero no nos extendamos más en algo que ya es archisabido y archirrepetido, aunque no por más decirlo se haya conseguido mayor atención por parte de quienes tienen la obligación de solucionar de una vez por todas este serio problema.

Lo cierto es que en Barcelona cabe referirse, precisamente, a la música antigua y a la contemporánea como campos destacados dentro de la actividad desarrollada en la temporada 1988-89, e incluso antes. Jordi Savall y Josep Pons son los *culpables* de que eso sea así. Si el primero ya es una indiscutible autoridad mundial en su terreno, el segundo ha ido situándose poco a poco en el primer plano español, dentro del ámbito que le es propio, con proyección incipiente hacia el exterior. El fenómeno es de destacar y no puede más que congratularnos, por dedicarse el uno y el otro a facetas incomprendidas y poco valoradas en nuestro país, como queda dicho.

Jordi Savall, nacido en Barcelona en 1941, presentó una nueva formación, La Capella Reial, el 3 de octubre de 1987, en el Festival de Ambronnay, localidad francesa situada cerca de Lyon. Cinco días más tarde, la Ciudad Condal revivía esa presentación mundial. El hecho es de gran trascendencia. Como es sabido, Savall creó —y todavía dirige— el conjunto Hespèrion XX, básicamente instrumental, cuyo centro de irradiación ha sido Suiza, donde el violagambista barcelonés sucedió, en 1974, a August Wenzinger en la Schola Cantorum Basiliensis. Ahora, sin embargo, al fijarse la sede de La Capella Reial en Barcelona, ésta pasa a figurar entre los focos emisores de la más depurada música antigua que en el mundo se interprete.

Savall y su Capella Reial se han convertido, en tan poco tiempo, en embajadores culturales de Cataluña y España ante el mundo y su presencia en festivales internacionales y manifestaciones artísticas hispanas es incesante. ¿Por qué el nombre escogido? “Las capillas reales —nos dice Jordi Savall— fueron siempre centros de actividad musical muy importantes a lo largo de la historia de los reinos de Aragón y Castilla. Centros donde se han creado las obras más destacadas y donde hubo un trabajo hasta el siglo XVIII. La Capella Reial es la primera agrupación no sólo en Cataluña, sino también en todo el Estado español que, tomando la denominación histórica de aquellas instituciones que hicieron florecer la música histórica y que dieron vida a las Cortes reales, principescas y eclesiales, pretende divulgar el legado

de la música antigua desde uno de los ámbitos europeos que originó una de las muestras más personales en este campo: la música hispánica”.

“El nuestro —prosigue Savall— será un grupo estable, que cada año va a trabajar un repertorio con un nivel de calidad lo más elevado posible y con el máximo de elementos del país. Me baso en más de catorce años de actividad con Hespèrion XX. La Capella Reial está inscrita en 1987, pero una mayoría de sus miembros ha colaborado con nosotros desde hace años. La mayoría son catalanes y valencianos, aunque hay también algún francés, italiano, austriaco, belga e inglés.”

Para Jordi Savall, “la música tiene que sonar bien, ser bonita y estar interpretada con la intensidad, expresión y sentimiento que requiere. Lo que pasa es que cada música nació en un momento concreto y ese momento determina el carácter de tal música. Hoy escuchamos a veces música antigua con lo esencial de su estilo escondido. Y ello porque nuestras ideas, que han pasado a través de los siglos, suelen quitarle brillo, nervio, flexibilidad, contraste, articulación... Y así la música pierde todo su encanto”.

Savall y su grupo no pretenden hacer una reconstrucción histórico-arqueológica, “pero sí intentamos partir de lo que sabemos existía en la época, de todo lo que puede afectar a la expresión de la música. Entonces, si las voces cantan con instrumentos que están a un nivel que permita el equilibrio, ya hay otro resultado; si tales instrumentos además son de época y permiten articular sin ser pesados, eso es trabajar



Jordi Savall y Hespèrion XX, auténticos embajadores culturales de Cataluña y España.





**Josep Pons  
y la Orquesta  
de Cambra  
Teatre Lliure:  
el placer del trabajo  
bien hecho.**

muy analíticamente. Cada palabra tiene un sentido y cada sentido ha de tener su fuerza expresiva”.

En consecuencia, añade Savall, “hacemos una aproximación a esta música con el máximo rigor en todos los detalles, en todos los aspectos, para conseguir que aquélla, sin perder su originalidad, su carácter genuino de la época, tenga toda su fuerza, toda su libertad”.

Pero la música antigua, es evidente, no ha encontrado todavía, entre nosotros, su normalización. “Esto es obvio. Con La Capella Reial queremos que haya una institución que, con un trabajo continuado, ofrezca posibilidades de trabajo a jóvenes músicos, a un nivel profesional y capaz de representarse en cualquier parte del mundo. Queremos trabajar para el futuro. Concentrarnos intensamente en diversos repertorios. Mi ilusión es poder hacer en el futuro una temporada de La Capella Reial. Cinco o seis programas al año, cuya variedad sea un estímulo y sirva de aprendizaje”.

Así las cosas, La Capella Reial no sólo es ya un valioso instrumento para transmitir todo el hermoso repertorio contenido en el acervo musical hispano hasta el siglo XVIII sino que además se ha constituido en escuela y banco de prácticas. Por si fuera poco, los galardones discográficos le han empezado a llegar apenas nacida, lo que ya de por sí es suficientemente elocuente.

Por lo que a Josep Pons se refiere, la Orquesta de Cambra Teatre Lliure ha sido su plataforma de lanzamiento. Una formación camerística que en unos pocos años de existencia ha logrado formar su propio público —muy fiel y entendido—, pese a las continuas amenazas de tipo económico, ha extendido su actividad más allá de Cataluña y ha puesto las bases para empezar sus

actuaciones en el extranjero. Y todo ello ofreciendo música del siglo XX. Lo que no es poco mérito.

Pero es que Josep Pons, además de llevar la dirección de la Orquesta del Lliure, tiene a su cargo la dirección de la Coral Càrmina, imparte clases de música de cámara de la Escola de Música de Barcelona (que dirigen los hermanos Claret) y se dispone a incrementar sus actuaciones como director, derivando la actividad hacia el campo sinfónico.

En el plano internacional, la presencia de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure en la ciudad italiana de Vicenza, en el pasado otoño, con un programa enteramente dedicado a Robert Gerhard, fue un hito que animó al conjunto a proyectar su futuro con más ambición y globalidad respecto a sus objetivos. En el plano barcelonés, sede de la orquesta, ya no puede concebirse una temporada musical sin el ciclo de repertorio contemporáneo en el Teatre Lliure, un ciclo bien pensado, estructurado y resuelto. Y en el plano español, cada vez será más frecuente la presencia de esta orquesta rigurosa e intensamente dedicada al estudio y difusión de los compositores de nuestro siglo.

Terminada la cuarta temporada, alejados —al parecer— los negros nubarrones que amenazaban la supervivencia de la orquesta por el lado económico, se nos anuncia una quinta temporada de la que daremos cuenta detallada en su momento. “Se necesitan varios años para consolidar una temporada como la nuestra”, afirma Josep Pons, quien añade: “Y, por otra parte, ir combinando obras más ‘asequibles’ con otras más ‘duras’, para ir captando más público”.

En cuanto a la filosofía, cada temporada no ha distado mucho de la anterior. “Queremos hacer música del siglo XX porque creemos que es un apartado

poco y mal tocado aquí. Y porque es una manifestación cultural de nuestro tiempo. Y la queremos hacer con un buen número de ensayos, de diez a quince”.

En un principio, se consiguió una ayuda oficial de catorce millones de pesetas, incrementables en un cinco por ciento anual. Pero la realidad dijo que los gastos sobrepasaban los veinte millones y que al Lliure le cuesta dinero la Orquesta. “Está subvencionada la temporada, pero no el grupo. En definitiva, somos una temporada privada y mucho más atrevida que lo que hacen las instituciones”.

Según una encuesta hecha por la propia Orquesta de Cambra Teatre Lliure, el público de ésta es en su mayoría joven y en gran parte creado por la propia formación camerística. “Nuestra sala tiene una cabida de 250 a 300 personas. Hacemos cuatro funciones por programa. ¿Es que en Barcelona no hay al menos mil quinientas o dos mil personas interesadas por esta música? Una temporada como la nuestra —concluye Josep Pons— puede consolidarse dando mucha calidad. Pero no estamos dentro de la tradición musical europea: la gente no hace música en casa; la música tampoco está en la escuela; y ésta es una ciudad bastante snob. Entonces, dar calidad es la única manera de ir avanzando y consolidando lo conseguido”.

Así, pues, La Capella Reial y la Orquesta de Cambra Teatre Lliure, Jordi Savall y Josep Pons, constituyen ya en nuestra ciudad y en el país todo sendos polos a tener en cuenta dentro del panorama musical, puntas de lanza de dos repertorios que como el antiguo y el contemporáneo necesitan afianzarse entre el público a base de ser difundido con plenas garantías de rigor y calidad. Cosas ambas que, en uno y otro casos, están aseguradas.

# CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MÚSICA "CIUDAD DE VALENCIA" 1989

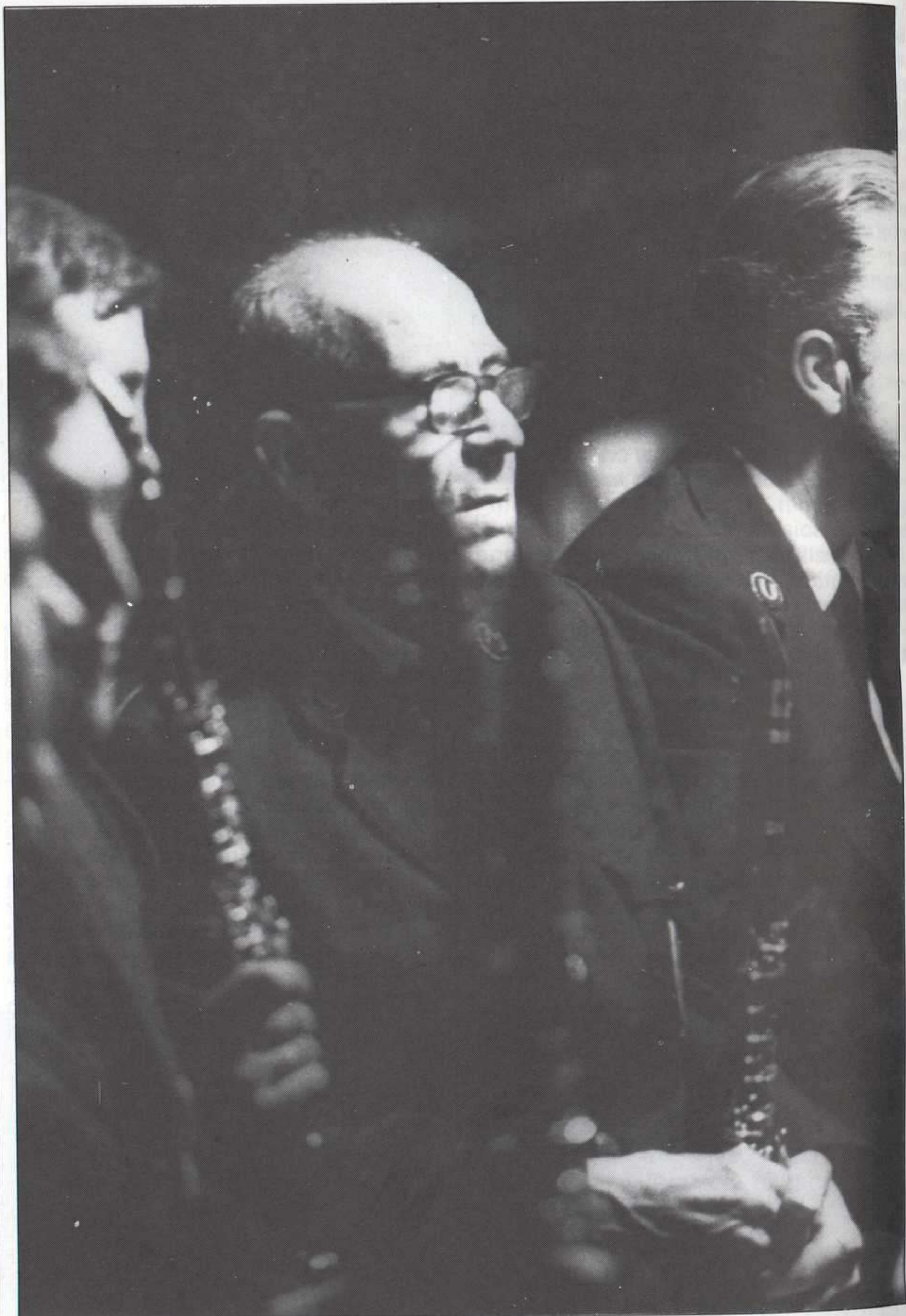
**Por Vicente Mas Quiles**

*El programa del Certamen de Bandas que desde hace más de un siglo viene celebrándose en esta ciudad durante la Feria de Julio, nos ha deparado para este año de 1989 una edición un tanto atípica por lo que, creo, merece dediquemos un mayor espacio preliminar para hacer unos comentarios sobre algunos puntos de este, como he dicho, centenario concurso.*

*Llama la atención, en primer lugar, que para las Secciones 1.ª y Especial A hayan sido solamente dos Bandas las inscritas en cada una de ellas. Es llamativo, también, comprobar que para la Sección Especial B hayan sido seis las Bandas participantes mientras que en la edición de 1988 no se inscribió ninguna nacional. En las restantes Secciones el número de Bandas es aproximadamente el previsto en las Bases que rigen el Certamen (de seis a ocho, según la correspondiente Sección).*

*En cuanto a las obras impuestas como de obligada ejecución diremos que junto a los valencianos Blanquer y Pastor Gimeno figuran varios compositores extranjeros con obras originales o instrumentadas para banda, no transcritas de composiciones para orquesta.*

**A**ntes de extenderme con algunos comentarios al hilo de lo expuesto anteriormente habré de confesar que es muy difícil tratar sobre un punto determinado aisladamente cuando, pienso, que todos cuantos temas pudiéramos



mos considerar con respecto al Certamen están interrelacionados y, de una manera u otra, no dejan de influenciarse entre sí.

Con respecto al número de Bandas participantes es de destacar la idiosincrasia tan peculiar de las Sociedades Musicales que hace que, en la mayoría de los casos, los responsables de la organización del Certamen no puedan tomar las disposiciones pertinentes que aseguren la concurrencia del mayor número de bandas posible. En el caso particular de este año, si bien es verdad

que el Certamen valenciano ha coincidido con el holandés de Kerkrade al que han acudido varias bandas valencianas, hay que señalar que muchas e importantes no han ido (por ejemplo las dos de Llíria, la de Benaguacil, una de Buñol, etc.). En general, el que una Banda asista o no al Certamen depende de la predisposición que haya en la sociedad, del trabajo que esté realizando el director de banda e, incluso, de las altas y bajas que puedan haber habido en la plantilla. Si consultáramos a un directivo es bien seguro que éste afirmaría que el motivo

principal para desistir de acudir al Certamen es el problema económico, ya que la subvención que perciben por su participación es exigua frente a los cuantiosos gastos que la misma origina. A este respecto recuerdo que hace bastantes años no existían estas subvenciones, lo premios eran en metálico y no concediéndose más que tres, las bandas que no alcanzaban premio no percibían cantidad alguna (si acaso una pequeña dieta). En una reunión de directivos de las bandas con el concejal responsable del Certamen hubo un presidente de cierta Sociedad que propuso que los premios fueran honoríficos y se concediera una subvención a todas las bandas concurrentes con lo que, según aquel presidente, se aseguraría un número importante de participantes. lo que movió al concejal a aceptarlo y decidir el cambio de las bases en dicho sentido. Que ello no era decisivo lo ha venido demostrando el número oscilante de inscripciones que se producen de un año a otro. Terminó diciendo que la banda cuyo presidente había insistido en dicho cambio estuvo cerca de diez años sin acudir al Certamen.

Otro tema a considerar es la escasez de público asistente al Certamen. Normalmente, en las sesiones correspondientes a las secciones más modestas apenas si se llena un cuarto de plaza (recordemos que el Certamen se celebra en la Plaza de toros) si bien, como en toda manifestación popular, los días de las bandas más importantes la afluencia de público es mucho mayor, llegando a llenar casi media plaza. Un cierto día hablaba yo con un prestigioso crítico musical sobre esta cuestión y me manifestaba él la influencia que venía teniendo sobre el público bandístico el género de música que se imponía como obra obligada, refiriéndose en particular

a las partituras de compositores extranjeros y a haber olvidado nuestras composiciones más populares. No estoy de acuerdo con él por varios motivos, que intentaré explicar a continuación: en primer lugar creo que son las bandas las que han señalado el camino a seguir puesto que en su afán de superación frente a sus competidoras han ido eligiendo transcripciones de obras orquestales cada vez más difíciles e incluso muy poco conocidas por lo que, pienso, los responsables del Certamen no podían quedarse en situación de inferioridad a la hora de seleccionar las obras obligadas. (Si alguien quiere comprobar estas afirmaciones no tiene más que leer cualquier programa de estos últimos años). En segundo lugar, hay que pensar que la vida editorial de música para banda es nula en nuestro país y que la mayoría de las obras editadas que existen hoy, por no decir todas, pertenecen a una época anterior y en las que su plantilla instrumental no se corresponde en absoluto a la de las bandas actuales, incluso a las que participan en la Sección 3.ª (con un máximo de 55 músicos). En este apartado, además de su generosa aportación económica y humana, habría que resaltar la decisión de la Conselleria de Cultura i Ciència de la Generalitat en patrocinar la creación de obras originales para banda, con lo que además de apoyar a nuestros compositores va creando una literatura propia para este tipo de agrupaciones, si bien y para un Certamen internacional no se puede ignorar el inmenso caudal que hoy existe en el extranjero de obras originales para seleccionar algunas para este Certamen. Buena prueba de su aceptación por nuestros directores y bandas está en el hecho de que muchas de ellas, obligadas en su día, perduran en la programación habitual de sus actuaciones.

Aunque es difícil prever cuál sería el grado de aceptación, primero por los organizadores y luego por las bandas participantes y público en general yo propondría una innovación en la organización del Certamen con el fin de atraer al público en general, bandístico o no, hacia esta manifestación musical. Consistiría ésta en que la confección del programa certamenero se hiciera de una manera, podríamos decir, más *comercial*, o sea, realizando diversas sesiones, bien durante cinco o seis días seguidos, bien en dos o tres fines de semana, a horas prudenciales, con una duración aceptable e interviniendo, mezcladas, bandas de distintas secciones. Ello puede ser factible toda vez que, actualmente, los premios se conceden con arreglo a un baremo y en relación con el valor absoluto apreciado en la intervención de cada banda por el jurado y no como se llevaba a cabo antes en que al concederse los premios según el valor relativo, forzosamente había que oír todas las bandas de una misma categoría en la misma velada. Naturalmente, y en ello no cabe discu-



sión alguna, el lugar idóneo sería el Palau de la Musica i Congressos del que por primera vez, y para este Certamen, se ha hecho uso durante los días correspondientes a las secciones inferiores. Ante las posibles preguntas que se me podrían plantear quiero manifestar anticipadamente que como buen aficionado al Certamen desearía que desapareciera el clima de gran apasionamiento que reina a su alrededor y en el que todos (directores, músicos, directivos y simpatizantes de las Bandas) estamos inmersos, que tomáramos el concurso en su exacto significado de competición artística asistiendo al mismo para gozar de la música y comprobando con gran satisfacción la magnífica labor educativa que realizan nuestras abnegadas Sociedades Musicales. Lo penoso es oír de labios de directivos y, lo que es más lamentable, de músicos que este año ellos están tranquilos ya que no van al Certamen, pero temo me están diciendo que no sólo no concurren, sino que tampoco van a asistir a él.

El número total de bandas participantes en este Certamen ha sido de treinta, correspondiendo seis a la Sección Juvenil, que interpretaron como obra obligada **Cordilleras de los Andes**, de A. Malando; siete a la Sección Tercera, cuya obra obligada era **Les Papillons**, de Coby Lankaster; otras siete a la Sección Segunda, con **Le chant de l'arbre**, de Serge Lancen; dos a la Sección Primera, siendo obligada la **Fantasia y Fuga en Sol menor**, de J. S. Bach, e instrumentada para Banda por J. Horovitz; seis a la Sección Especial B, que tenían como obra obligada **Ritual i dances d'Algemesi**, de A. Blanquer, y finalmente dos a la Sección Especial A, con la composición de Pastor Gimeno **Estructura Sinfónica núm. 1**, de obligada.



# Accuphase

COMPACT DISC PLAYER

# DP-80L

DIGITAL PROCESSOR

# DC-81L

**EL MEJOR C.D.  
DEL MUNDO  
1.000.000 PTS. PVP**

**Neto contado**



**GEDELSON S.A.**

/ Conde de Borrell 88 Tel.: 424 60 60/426 18 02 FAX: 423 58 26 08015 BARCELONA

**compact disc**  
DIGITAL AUDIO

# HOMENAJE A ÁNGEL BARJA

## El compositor gallego-leonés al disco

Por Emilio López de Saa

**A**l cumplirse el segundo aniversario de la muerte de Ángel Barja, la Excma. Diputación de León, con la colaboración del Círculo de Bellas Artes y la firma grabadora Producciones Caskabel, S.L., han rendido el día 29 de mayo de este año un emotivo y merecidísimo homenaje a este enorme compositor, aún poco conocido en España; a su recuerdo y a su gran obra, con la presentación también de libros biográficos de Barja incluidos en un álbum de soberbia discografía.

Presidieron el acto el presidente de la Diputación de León, Alberto Pérez Ruiz; la esposa de Ángel Barja, Begoña; el compositor Tomás Marco y el recopilador y estudioso de la obra de Barja, Luis González Viñuela.

Fueron extraordinarias las palabras, acertadas y emotivas, hacia esta gran figura, del presidente de la Diputación de León y de Tomás Marco en la "Introducción a la obra de Ángel Barja".

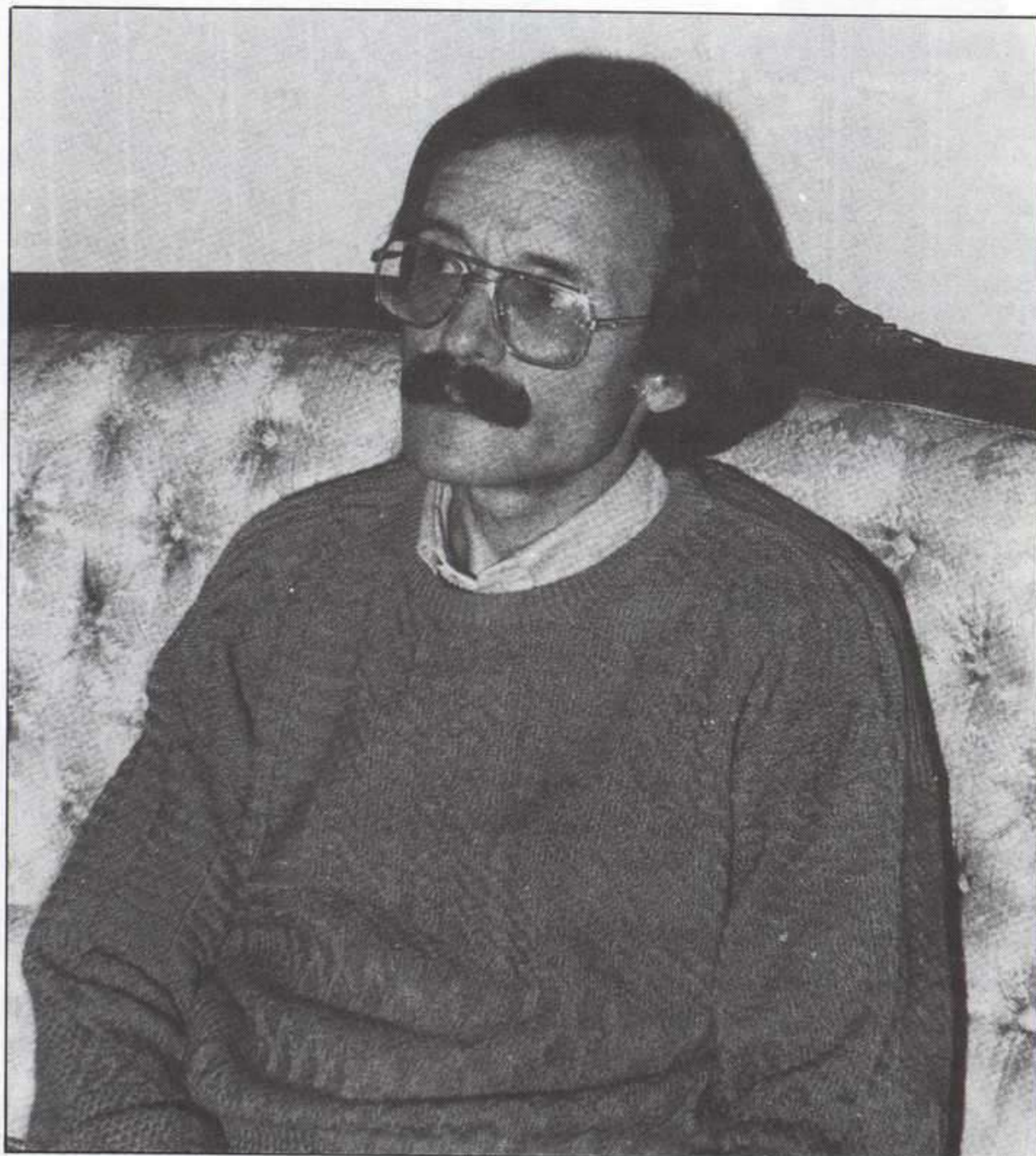
También asistieron al acto los hermanos del genial compositor, que junto a la esposa del mismo se mostraron muy emocionados ante el sincero, sentido y merecidísimo homenaje que la Diputación de León realizaba a la obra y al gran artista español, también como ser humano que fue Ángel Barja, muerto en plena juventud física y sobre todo creadora.

Se interpretaron dos interesantísimas obras; un **Trío** y **Cantos de noche alta**, para piano, cuyas interpretaciones analizaremos. La primera, con los tiempos de allegro moderato, lento y poco vivace, fue interpretada por el Trío Mompou con gran ajuste, musicalidad y matices.

A continuación, en este gran homenaje a Barja, el pianista valenciano Perfecto García Chornet interpretó unos personalísimos y originales cantos (podríamos decir pianísticos pues Barja sabe mezclar el canto en el entramado técnico del mecanismo del piano), en el que usa Barja interesantísimos acordes, sobre todo en tonalidades de conclusión que difícilmente se pueden repentizar y sí desmenuzar. Ya lo sabe bien el gran pianista que es García Chornet, que interpretó magníficamente estos **Cantos de Noche Alta** de Ángel Barja, para piano, a pesar de que las partituras estaban fotocopiadas careciendo de una completa claridad en los enrevesados acordes.

Estas fueron las interpretaciones que se realizaron en este magnífico homenaje a Ángel Barja (camerísticas y pianísticas), aunque echamos de menos

**Ángel Barja,  
un compositor  
todavía no lo  
suficientemente  
conocido.**



algo vocal o polifónico ya que esta forma musical es uno de los platos más fuertes de la gran obra musical de Barja.

Fue presentado un imponente álbum discográfico de parte de su obra, en magnífica caja con un gran retrato del maestro, que contiene cuatro discos. Grabaciones que produce y edita Producciones Caskabel, S.L., de León, bajo los auspicios técnicos de Raúl Ferreras, ingeniero de sonido y propietario de dichos Estudios, y con la asesoría musical de Daniel Sanz. También es el resultado este álbum de un minucioso trabajo de recopilación de Begoña Alonso Patallo, David Hoyland, Fernando García, José Luis Ocejo, José Luis López Cid, Ian Fawcett, David van Asch y Luciendo González Sarmiento. Dentro de la caja con los cuatro discos se hallan dos sensacionales libros, magníficamente presentados, uno de la biografía de Ángel Barja, escrita por José Barja Iglesias, y otro de partituras del maestro, coordinación y montaje de Luis González Viñuela. En todo ello colaboran las Instituciones de Diputación Provincial de León, Diputación Provincial de Orense y Ayuntamiento de León.

Los cuatro discos, de excelente sonido, contienen las obras de Barja siguientes: en el disco 1 las **Canciones de Job** y **Canciones espirituales**, interpretadas por la Capilla Clásica de León, que dirige Fernando García. Preciosas canciones polifónicas de tradicional

contextura con finales casi *a lo Victoria* y canciones populares (como "Ya se murió el burro") arregladas polifónicamente de forma maestra e interpretadas por la Coral Salvé dirigida por José Luis Ocejo.

El disco 2 contiene 16 canciones, entre poemas del mar, madrigales y romances, mucho más atrevidas en cuanto a asonancias y atonalidades, con muchos ribetes dodecafónicos, interpretadas por el grupo inglés The Scholars.

El disco 3 contiene música de cámara e instrumental (órgano, trompeta y flauta) y el **Trío** anteriormente mencionado, interpretado magníficamente por el Trío Mompou: **Movimiento para tres trompetas y órgano**, con los trompetistas Gerd Zapf, Werner Binder, Christian Bold y el organista Roland Muhr, el cuarteto titulado **Fluencias**, interpretado por el Coull Strings Quartet, y la **Sonata para flauta y guitarra**, que ejecuta el dúo "Versus" (Ian Fawcett y Daniel Sanz). Todas estas obras son muy contemporáneas en el sentido de la atonalidad, pero de gran atractivo y personalidad.

El disco 4, muy variado, contiene unas **Impresiones for Bach** organísticas por David Hoyland y **Retablo**, también organístico, por José Manuel Azcue. Y a continuación una **Suite para orquesta** (suite que Barja nunca llegó a escuchar ya que su audición tuvo lugar por primera vez en diciembre de 1988 en Londres), compuesta por once movimientos y en la que se nos muestra



MAURICIO PEÑA

**La mesa de presentación del acto.**

Barja como gran orquestador, pleno de colorido e inspiración, tonal y con influencias eslavas que nos recuerdan algo a Glazunov, en la interpretación de la New Symphony Orchestra, bajo la dirección de Luis Remartínez, finalizando este cuarto disco con la voz del propio Ángel Barja en la entrevista realizada por José Manuel Mures Fernández el 28 de febrero de 1984 en Radio León FM—SER. En esta interesantísima conversación con Barja, éste expone sus ansias continuas de componer y la escasez de tiempo para realizar en el pentagrama lo que llenaba su mente, ya que en este país generalmente el compositor ha de dedicarse a otros menesteres para subsistir, no es como en países como Rusia y sus repúblicas donde está subvencionada por completo la creatividad musical. En fin, cosas que ya sabemos pero que Barja expone con gran conocimiento, tristeza y resignación al mismo tiempo que ve que, a pesar de todo, es imposible para él dejar de escribir la música que encerraba toda su alma, aun sin casi tiempo para ello. Es verdaderamente emotivo en esta entrevista oír la voz de Ángel Barja diciendo cosas tan bellas y tan reales para la vida de un compositor de altura en España. La

lucha contra la vulgaridad general de la raza, la incompreensión, la envidia (defecto internacionalmente reconocido del



MAURICIO PEÑA

**Alberto Pérez Ruiz, presidente de la Diputación de León, junto al compositor Tomás Marco.**

español), el "cuando los perros ladran señal que cabalgo", la zancadilla, las

miserias; verdaderos cardos con los que tuvo que luchar y sacudirse un espíritu tan superior como el de Ángel Barja.

Es también muy interesante su opinión sobre la deshumanización de la música en los últimos veinticinco años y su posible humanización en un futuro no lejano.

La obra que va incluida en la discografía referida es de lo más sobresaliente de su gran producción y analizando a grandes rasgos dichas obras observamos con frecuencia el empleo de la politonalidad, sabiendo perfectamente en qué momento la tiene que emplear; a menudo sólo combina elementos pertenecientes a distintas tonalidades durante unos pocos compases.

También en sus obras incluye elementos cromáticos. Su pensamiento es esencialmente lineal y la mayor parte de sus composiciones no son música *abstracta* sino que evocan estados de

espíritu, escenas o ideas. En cuanto al piano, órgano y otros instrumentos, adornan la idea principal y sostienen la armonía, mientras que un bajo aguanta el conjunto de la estructura. Esta clase de escritura parece complicada en cuanto a sonoridad, reposa de hecho sobre una base tonal firme y simple. Sería fácil multiplicar los ejemplos, algunos de los cuales escribe en serie de acordes, en apariencia muy complicados, pero en realidad siempre apuntalados por una nota que hace que el conjunto sea de gran envergadura, mas de muy fácil asimilación. En esto generalmente estriba su personalidad compositiva.

Volvemos a repetir que el homenaje a Ángel Barja en el Círculo de Bellas Artes de Madrid fue cordialísimo, emotivo en grado sumo, pleno de grandes interpretaciones y disertaciones a su obra y a su memoria, como bien se merecía Ángel Barja, el gran músico español de este siglo.



MAURICIO PEÑA

**De izquierda a derecha, Juan Luis Puente López y Luis González Viñuela, este último el recopilador y estudioso de la obra de Barja.**



M A R A N T Z .

P A R A L O S Q U E

C R E E N Q U E L O

H A N E S C U C H A D O

T O D O .

*Uno no se compra un equipo de Alta*

*Fidelidad Marantz para oír música.*

*Lo compra para escucharla. Para*

*apreciar todos los aspectos, todos los*

*sutiles matices sonoros de cada pieza*

*musical.*

*Hace treinta años, Saul Marantz*

*dijo 'nuestra premisa esencial es la*

*reproducción real de la música'. Con*

*estas palabras, estableció un objetivo*

*que ha permanecido vigente hasta*

*nuestros días.*

*Por eso, Marantz utiliza aún*

*componentes y tecnologías propios*

*en toda su gama de Alta Fidelidad.*

*Porque ésta sigue siendo la única*

*forma de lograr la Alta Fidelidad en*

*toda su pureza. Después de todo, no*

*hay más que una prueba definitiva*

*de perfección musical: la audición.*

**marantz**

ALTA FIDELIDAD EN ESTADO PURO

*CD 12 Reference Standard Compact  
Disc Player.*



AUDIO SYSTEMS

## NOVEDADES

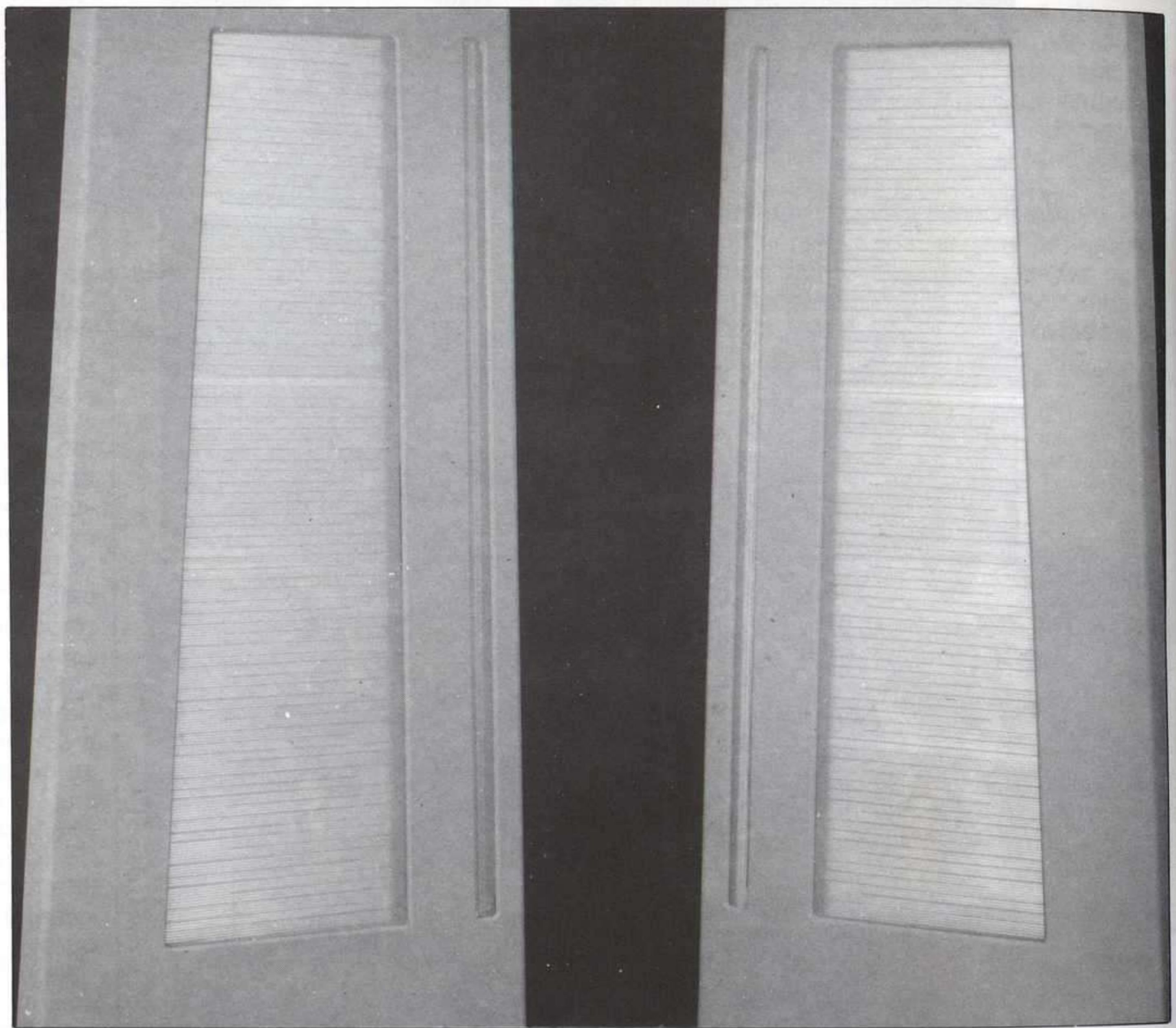
**A**POGEE ACOUSTICS parece ser que no se conforma con el sector de aficionados que pueden permitirse un salón de escucha de muchos metros cuadrados y amplificadores de potencia del máximo nivel (y con muchos watios). En el último CES de Chicago ha presentado el modelo Stage One, una pantalla del mismo tipo que las ya famosas Caliper, Duetta y Diva, es decir, de cinta, pero de menor tamaño, mayor rendimiento (nada menos que 90 dB) y unas necesidades de amplificación bastante más asequibles, ya que sólo precisa 50 W. Según sus constructores, la Stage One puede ser instalada en habitaciones de sólo 10 metros cuadrados, por lo que muchos aficionados españoles que podían permitirse pagar el precio de unas APOGEE pero no acomodarlas en una habitación de las dimensiones normales en nuestro país, estarán de enhorabuena.

El precio de venta al público de las Stage One es de 395.000 ptas. la pareja.

Importador: SARTE AUDIO ELITE  
(96) 351 07 98

DENON tiene unas cuantas novedades para ampliar su catálogo. Se trata de un receptor, el DRA-325R (este tipo de aparatos vuelve a tener aceptación en todo el mundo) y tres platinas de casete, DRM-500, DRM-700 y DRM-800.

El receptor DRA-325R proporciona 40 W por canal de 8 ohmios y el calor producido por los transistores de potencia es conducido por un líquido refrigerante hacia los disipadores. Lleva entradas para tocadiscos (MM), CD, cinta y Aux/vídeo. El sintonizador, de FM y AM, tiene presintonía con memoria



*Apogee.*

para 24 emisoras y sintonía manual o automática. El mando a distancia de este receptor permite manejar no sólo el propio aparato, incluyendo mando de volumen con motor (es decir, el mando se mueve), sino también el reproductor de CD y la platina de casete, siempre que sean DENON.

Las platinas de casete llevan Dolby B, C y HX-Pro, filtro MPX, búsqueda de corte, ajuste manual de polarización, selector automática de cinta, memoria independiente de la posición del contador y control por microprocesador del mecanismo de transporte de la cinta, además de los mandos de arrastre de la cinta. El modelo DRM-500 es un dos cabezas con dos motores

mientras que los DRM-700 y DRM-800 tienen tres cabezas, con bobinas de cobre sin oxígeno, y tres motores, doble fuente de alimentación, doble capstan, contador digital y, el DRM-800, monitor automático de cinta y estabilizador de la casete para reducir vibraciones.

Ver más información en las páginas 48 y 50.

COUNTERPOINT, la marca estadounidense especializada en amplificación, tiene dos nuevos preamplificadores, el SA-1000 y el SA-3000. Como muchos de los productos de este fabricante, estos dos nuevos modelos utilizan la tecnología llamada híbrida, es decir, emplean lámparas y transistores. Todas las etapas de alimenta-

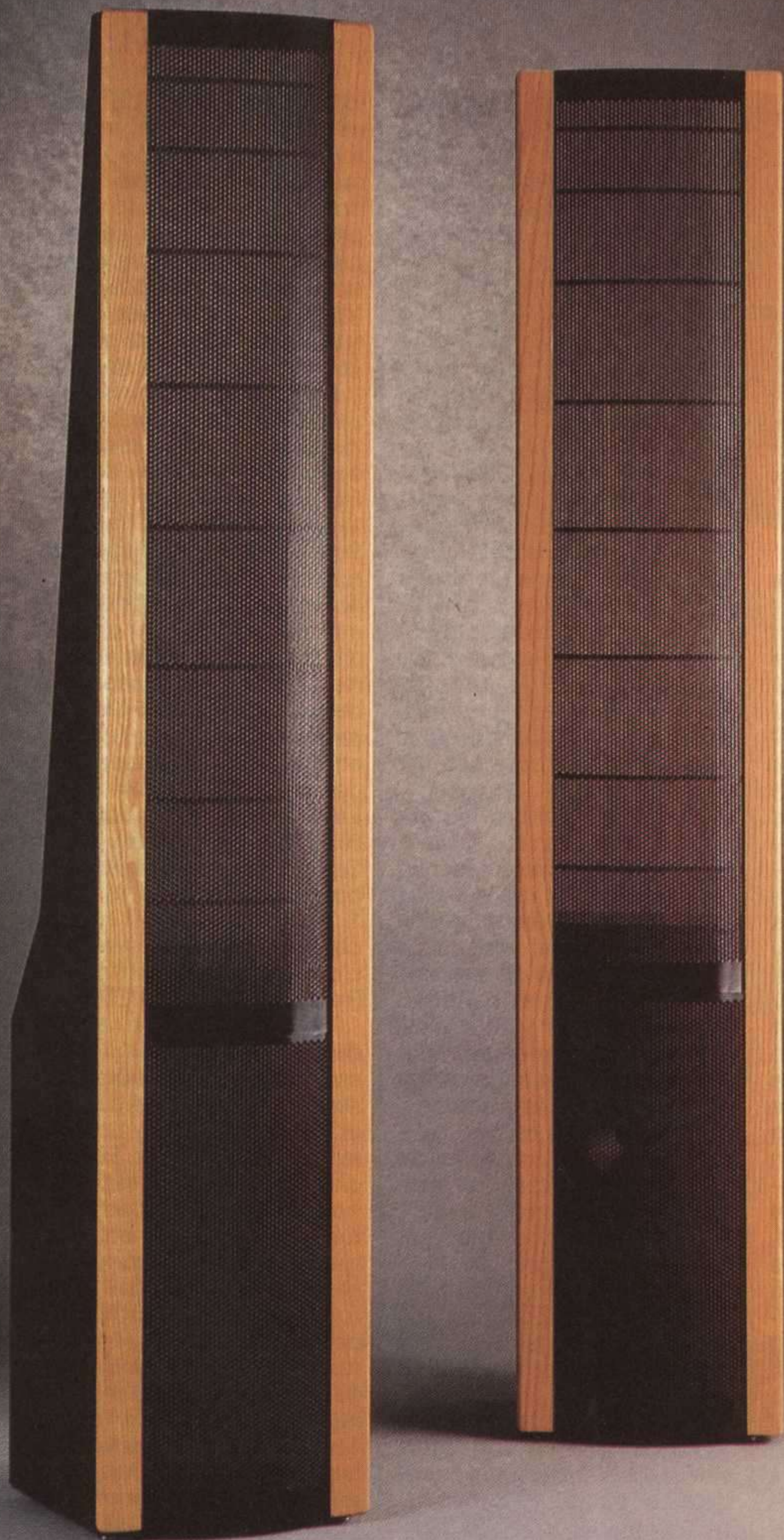
ción utilizan triodos mientras que la etapas de línea lleva MOSFET, lo que permite usar mayor longitud en los cables de conexión al amplificador de potencia; los reguladores de voltaje también utilizan transistores. Estos preamplificadores no tienen realimentación en voltaje. Llevan entradas para tocadiscos (MM y MC), CD, sintonizador y vídeo y los mandos se reducen a selector de entrada, mute, monitor de cinta, balance y volumen.

El PVP del SAA-1000 es de 175.000 ptas; el SA-3000 cuesta 405.000 ptas.

Importador: SARTE AUDIO ELITE  
(96) 351 07 98

**Claudio Montoro**





MARTIN LOGAN

"Soy persona de gustos sencillos: me conformo siempre con lo mejor" (O. Wilde).

MARTIN LOGAN, LTD.



AUDIOPHILO

Admire un producto único y disfrute con su audición durante las Jornadas de Alta Fidelidad de Excepción. Barcelona, Hotel Diplomatic, del 20 al 24 de abril de 1969.

■ Cirilo Amorós, 84 - Tel. (96) 333 11 56 ■  
46004-Valencia

## PROCESADOR DIGITAL THETA DSPro

**R**n la actualidad está completamente admitido el hecho de que los reproductores de CD suenan diferente unos de otros, a veces muy diferente. La causa está en la gran cantidad de pasos que debe correr la señal hasta llegar al amplificador, con la consiguiente variedad de posibles deformaciones; ello da lugar a múltiples soluciones para evitar tales deformaciones: conversores con más bits, componentes electrónicos más selectos, etc.

Lo que aún no está claro es cuál (o cuáles) de todos esos pasos tiene mayor importancia. La mayoría piensa que son los circuitos del conversor D/A y subsiguientes, por lo que las modificaciones de los reproductores de Philips hechas por pequeñas marcas especializadas se centran en tales etapas. Pero hay diseñadores que sostienen que la señal musical, en forma digital, reconstruida a partir de los unos y ceros entregados por el sistema de lectura al filtro digital (éste es el que sintetiza la señal musical a partir de una determinada cantidad de bits, que es muy pequeña en el caso de frecuencias superiores a 2.000 Hz) no es, ni mucho menos, fiel al original. Por tanto, el filtro digital es lo que debiera mejorarse en primer lugar ya que la información que éste no entregue al conversor D/A no podrá ser recuperada. Es un caso similar al de la cadena HI-FI en conjunto: las pantallas sólo transforman en ondas sonoras, como máximo, la información que les llega del

amplificador y éste a su vez sólo puede amplificar la información que le entrega la fuente.

Los diseñadores del procesador digital THETA han aplicado este punto de vista y, así, el DSPro incorpora un potente (y costoso) ordenador capaz de 80 millones de operaciones por segundo, dedicado fundamentalmente a reconstruir la señal digital con los datos proporcionados por el sistema de lectura. La mayor diferencia entre el THETA y cualquier otro procesador digital existente estriba en que la enorme potencia de su ordenador se centra en eliminar los errores, no sólo de amplitud, sino también de tiempo y fase, en la señal digital.

El THETA es un 16 bits con sobremuestreo óctuple ya que, en opinión de sus diseñadores, es mucho más importante que el filtro entregue una señal adecuadamente reconstruida al conversor D/A que la cantidad de bits de éste y el sobremuestreo (el ordenador del THETA permitiría sobremuestreo de 128 veces); además, consideran que es más sensato conseguir una señal de 16 bits (es lo máximo que contiene actualmente un CD) lo más limpia posible que utilizar conversores de 18 ó 20 bits con una señal de 16 bits sucia (en su opinión, los actuales circuitos de 18 ó 20 bits suenan peor que los de 16).

Naturalmente, los circuitos ROM del THETA son intercambiables, por lo que, cuando en un futuro (seguramente próximo) se consigan me-

jores circuitos o programas, se podrá poner al día de forma sencilla y con un pequeño coste; incluso se podrá adaptar al gusto de su propietario, es decir, se podrá jugar con él como actualmente se hace con el tocadiscos (cambiando de brazo o cápsula, ajustando fuerza de apoyo y ángulo de lectura, etc.).

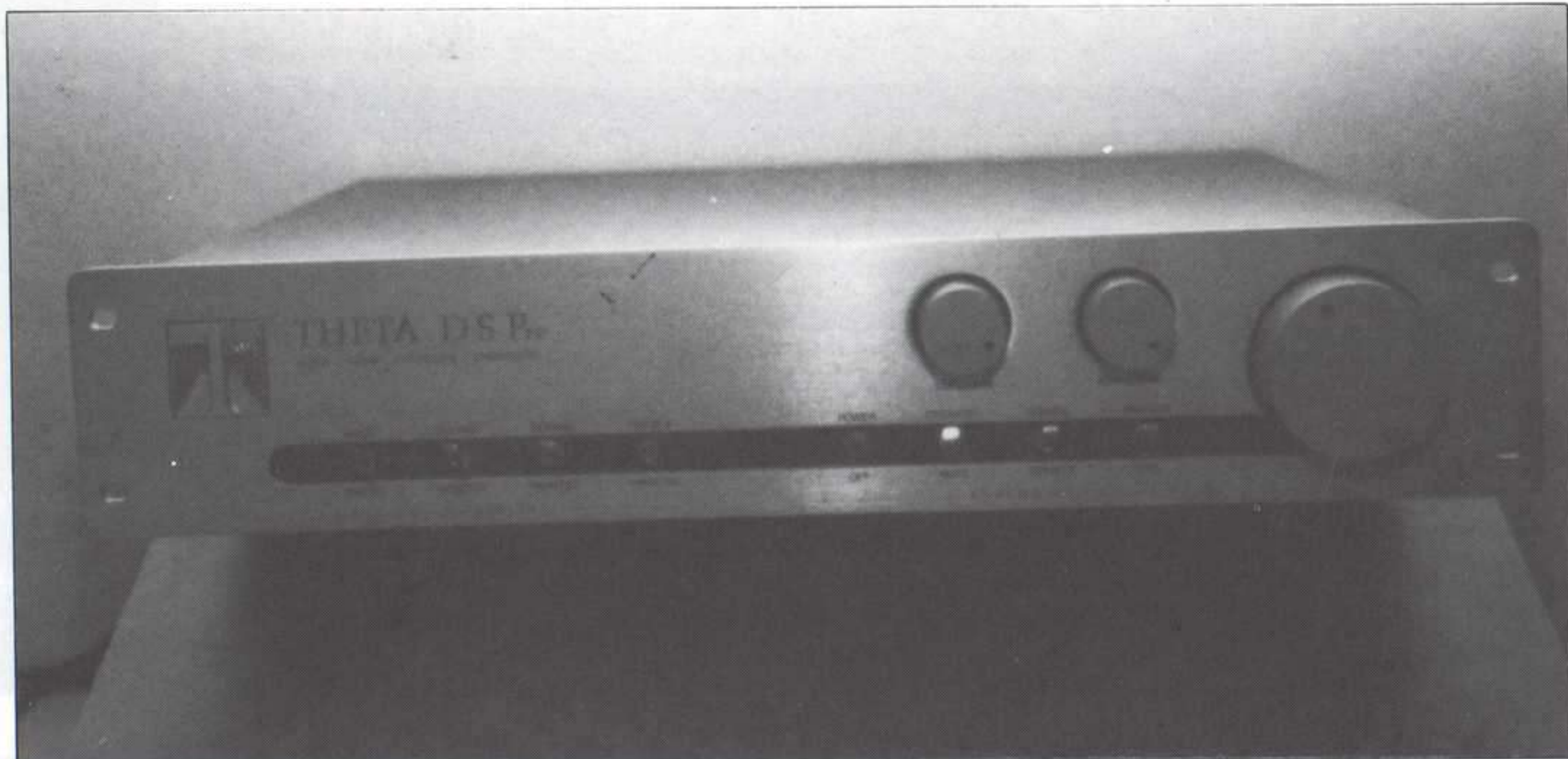
Pero lo más importante es saber hasta qué punto puede el THETA mejorar la calidad de un reproductor de CD. Para comprobarlo he utilizado un Prism, de The Mod Squad, uno de los reproductores más prestigiosos en la actualidad (tiene más mérito mejorar lo mejor). La salida digital del Prism y la entrada del THETA estaban conectadas con cable Video-Link (suministrado con el THETA); entre éste y el preamplificador pasivo The Mod Squad Line Drive, cable Van den Hul MCD 102 II; entre el Line Drive y el amplificador de potencia Jeff Rowland Model 1, Van den Hul MCD 310; las pantallas, Vandersteen 2C, bicableadas con Esoteric Audio Research Ultra-Path 2+2.

La diferencia de sonido del Prism con y sin THETA es realmente asombrosa, muy superior a la que se da entre el Prism (230.000) y un buen lector de 80.000 ptas. Es apreciable en todos los aspectos; no sólo en naturalidad de los timbres, precisión en la situación de los instrumentos, separación de planos sonoros, ambiente y sutilezas a pequeño o gran nivel sonoro (éstas son las cualidades más apreciadas en el Prism) sino incluso en dinámica (con el THETA es la primera vez que he apreciado la gran dinámica del digital). La enorme superioridad del THETA es

más clara aún, en la mayoría de los casos, con grabaciones DDD (totalmente digitales). Como curiosidad, es la primera vez que me ha gustado realmente el piano grabado (Liszt, Nojima, Reference Recordings).

Como es lógico, el resultado de utilizar el THETA con un reproductor modesto (siempre que tenga salida digital, claro) es todavía más espectacular. Concretamente, con un Yamaha CDX-710 y el THETA se consigue un sonido bastante mejor que con el Prism solo, pero no tan bueno como con Prism y THETA aunque la diferencia es más bien pequeña, es decir, el sistema de lectura influye en la calidad final pero bastante menos que el filtro digital, el conversor o los demás circuitos; por ello, en lugar de buscar uno de los mejores (y más caros) reproductores, es aconsejable adaptar el THETA al que actualmente se posee, o a uno modesto, y esperar a que salgan los anunciados "sólo lectores" (sin filtro, conversor, etc.). THETA tiene dos modelos, DSPro (sólo procesador digital) y DSPre, exactamente igual al anterior pero con entrada de línea, es decir, también es un preamplificador al que se le pueden adaptar, además de CD, DAT, Digital Laser Vídeo, etc. (como el DSPro), cualquier fuente analógica de alto nivel de salida como sintonizador, platina, vídeo, etc.; para ello dispone de mandos de volumen y balance, selector de entrada y teclas para mute y monitor. Ambos modelos llevan una tecla de fase con posiciones para 0 ó 180.

Estos aparatos, que son novedad en España, tienen un precio de 860.000 ptas. el DSPre y 710.000 el DSPro. Si se puede uno permitir el desembolso, merece mucho la pena tener un THETA, máxime si se piensa que no es el típico elemento de la cadena que será superado en breve (recuérdese la intercambiabilidad de sus circuitos). Para los que no pueden llegar a tanto, próximamente estarán a la venta unas versiones de estos dos modelos, con un precio de 515.000 pesetas el DSPre Basic y 430.000 el DSPro Basic, de los que sus diseñadores aseguran que llegarán a un 90% de la calidad de sus mayores.



Theta DSPro.

## PREVIO TA-E77 ESD Y ETAPA TA-N77

## Platos fuertes de SONY

De vez en cuando, las multinacionales japonesas de la electrónica nos sorprenden muy positivamente, dejándonos muy claro que no todo su interés se centra en la electrónica de consumo, el audio portátil y los vídeos y televisores.

Después del reproductor de cedé R1 y la mini-cadena Master Studio, SONY vuelve a la carga con dos componentes de altos vuelos, dos platos fuertes dentro de la amplia oferta de aparatos de esta marca. De entrada, su aspecto físico es impresionante y tras una primera escucha, la impresión es aún más grata y sorprendente. Pero, vamos por partes. Brevemente intentaré describir las funciones y características más importantes de cada uno de estos dos aparatos.

### Preamplificador TA-E77 ESD

Un previo de alta gama, concebido para satisfacer al

audiófilo más exigente a la búsqueda del mejor sonido. Dispone de una amplia gama de entradas y salidas, acompañadas de la tecnología adecuada para tratarlas de forma que se obtenga una máxima fidelidad sonora.

Posee filtro digital de cuádruple frecuencia de muestreo y un convertidor digital/análogo por canal que trata las señales digitales procedentes de reproductores de cedé, DAT y futuras señales digitales que están en camino, utilizando frecuencias de muestreo de 32 KHz, 44,1 KHz y 48 KHz.

Dispone de un mando a distancia, para más comodidad, con el que pueden ser gobernadas todas las funciones del previo.

Dimensiones (ancho, alto, prof.): 470 × 130 × 370 mm.

### Etapa de potencia TA-N77 ES

Incorpora la más avanzada tecnología de SONY en am-



### TA-N77 ES.

plificadores, permitiéndole adecuarse a cualquier impedancia, reproduciendo toda la gama dinámica de la música, ofreciendo una gran calidad sonora con enorme claridad.

Capaz de ofrecer 270 W por canal sobre 4 ohmios, desde 20-20.000 Hz, con tan sólo una distorsión armónica de 0,006 %.

Se puede usar como etapa monoaural, alcanzando los 580 W a 8 ohmios de 20 a 20.000 Hz, con una distorsión del 0,007%.

La tecnología punta viene representada por el chasis

G, el circuito STD, encargado de ofrecer una mayor gama dinámica con unos bajos más vivos y el circuito S.L.L., que reduce la distorsión al mínimo, suprimiendo el ruido de conmutación y la distorsión de cruce.

En el panel frontal incorpora medidores de potencia a través de indicadores de agujas, para una más fácil lectura.

Dimensiones (ancho, alto, prof.): 470 × 185 × 440 mm.  
SONY ESPAÑA, S. A.  
(93) 330 65 51

Martín de la Plaza

# AHORA DISFRUTAR DE LINN ESTA MAS A SU ALCANCE.

Todos los entusiastas de la música afirman que el LINN SONDEK LP12 es el mejor giradiscos del mundo. Las razones de este éxito duradero están en la excelencia de sus componentes y la elevadísima tecnología que lo sustenta, pero sobre todo, en la concepción inicial: los ingenieros de LINN han demostrado que lo que se oye por los altavoces sólo puede ser tan bueno como la información que el giradiscos recoge del disco. Así que si Vd. quiere **oír bien la música**, tiene que comenzar por el principio, con el mejor giradiscos que su presupuesto le permita adquirir.

Los ingenieros de LINN, respaldados por la tecnología y la experiencia necesarias para crear el SONDEK, han desarrollado el nuevo giradiscos AXIS. Con la misma filosofía y el mismo eje del SONDEK, pero estudiado para que al ser más simple, esté al alcance de un mayor número de entusiastas.

Desde luego, el SONDEK sigue siendo la referencia. Pero gracias al AXIS, mucha más gente redescubrirá sus discos. Vd. mismo, por ejemplo.

Oiga un AXIS. Comprenderá por qué LINN es simplemente mejor.



Laboratorio de Electro-Acústica, S.A. Verdi, 273 bjs. Tels. (93) 214 14 12 - 219 99 20. 08024 BARCELONA (España)



Linn Axis con brazo  
modelo LVX  
y cápsula K9

Deseo más información técnica y la dirección del distribuidor LINN más cercano a mi domicilio.

Nombre \_\_\_\_\_  
Dirección \_\_\_\_\_  
Población \_\_\_\_\_

# PHILIPS



# COMPRALOS AHORA

Llévate, por mucho menos, 25 de los discos compactos más sonados

Hay nombres consagrados en el campo de la música: Sting, Dire Straits, Elton John, F.Y.C., The Cure, Serrat, Vivaldi, Mozart...Philips. Y ahora puedes llevártelos de una sola vez por mucho menos de su precio original.

Porque hasta el 30 de Octubre consigues tu

nuevo Sistema de Alta Fidelidad con el nuevo Reproductor CD Philips, junto con 25 de los mejores discos compactos, al mejor precio.

Imagínate: los éxitos que han hecho famosos a los famosos escuchados en los Sistemas de Alta Fidelidad de Philips; sistemas como los nuevos



DECCA





# PAGARAS POR ELLO.

...nto con tu Sistema de Alta Fidelidad o Reproductor CD Philips.

...oyectos C-2 y C-6, con tecnología digital, hasta 180 W de potencia, Surround Sound para un efecto envolvente, mando a distancia, equalizador gráfico y el diseño ultra moderno de Philips. ¿Qué dices?

Modelos que se aplican a esta oferta:

Sistemas Hi-Fi: Proyecto C-2 (F-240, F-260, F-290). Proyecto C-6 (F-630, F-650, F-670). Proyecto C-7 ( F-730 / I, F-730 / II, F-700, F-750, F-775). Proyecto F-8 (F-8 / I, F-8 / II).

Reproductores CD: Toda la gama.



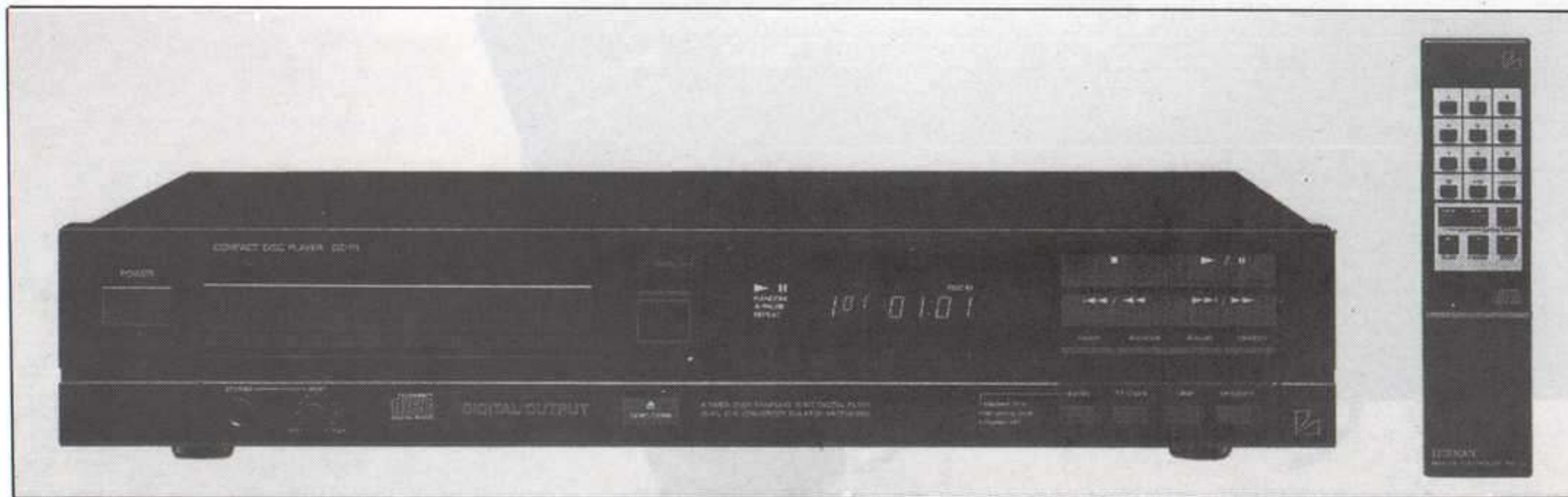
# NUEVOS REPRODUCTORES DE CD DE LUXMAN



**D-105 U.**



**DZ-112.**



**DZ-111.**

## Nuevos reproductores de CD de LUXMAN

Nuevamente LUXMAN nos ofrece nuevos productos, tres nuevos reproductores de discos compactos muy diferentes en cuanto a prestaciones y precios, pero con la cuidada fabricación y garantía de una marca que cada día va consolidándose más en nuestro país.

### Reproductor de CD D-105 U

Si no me falla la memoria,

este es el segundo reproductor de discos digitales híbrido que aparece en el mercado mundial (el primero lo lanzó hace ya algunos meses una de las compañías independientes de aparatos de alta de EE.UU.), es decir, un aparato que funciona mediante la combinación de válvulas y transistores, a la usanza de los aparatos de alta gama de los de toda la vida.

**Principales características:**

- Salida digital de fibra óptica, así como coaxial.
- Conversor digital/analógico de 18 bits.
- Filtro digital óctuple (× 8 veces).

- 32 memorias.
- Mando a distancia que incluye botón de volumen.

**Especificaciones técnicas:**

- Frecuencia de respuesta de 5 Hz-20 kHz.
- Distorsión armónica total de 0,04%.
- Rango dinámico: mayor de 89 db.
- Relación señal/ruido: mayor de 105 db.
- Separación de canales: mayor de 89 db.
- Dimensiones: 438 (ancho) × 320 (alto) × 320 (prof.) mm.

Precio recomendado: 110.000 pesetas.

### Reproductor de CD DZ-112

Un aparato interesante, con un buen precio relación calidad-dinero y buenas prestaciones, entre las que destacan las siguientes características:

**Principales características:**

- Salida digital coaxial.
- Conversor digital/analógico de 18 bits.
- 32 memorias.
- 10 teclas de acceso directo.
- Mando a distancia que incluye botón de volumen.

**Especificaciones técnicas:**

- Frecuencia de respuesta de 5 Hz-20 kHz.
- Distorsión armónica total de 0,05%.
- Rango dinámico: mayor de 97 db.
- Relación señal/ruido: mayor de 105 db.
- Separación de canales: mayor de 96 db.
- Dimensiones: 438 (ancho) × 85 (alto) × 311 (prof.) mm.

Precio recomendado: 56.000 pesetas.

### Reproductor de CD DZ-111

Y llegamos al hermano pequeño, el DZ-111, que es un reproductor económico para aquellos que están iniciándose en la música o con presupuesto limitado.

**Principales características:**

- Salida digital coaxial.
- Conversor digital/analógico de 16 bits.
- Filtro digital cuádruple (× 4 veces).
- 32 memorias.
- Mando a distancia.

**Especificaciones técnicas:**

- Frecuencia de respuesta de 5 Hz-20 kHz.
- Distorsión armónica total de 0,06%.
- Rango dinámico: mayor de 90 db.
- Relación señal/ruido: mayor de 106 db.
- Separación de canales: mayor de 95 db.
- Dimensiones: 430 (ancho) × 85 (alto) × 311 (prof.) mm.

Precio recomendado: 43000 pesetas.

Importador: MUSICOM, S. A. (93) 675 32 12

M. D. L. P.

## ASC TUBE TRAPS

Una trampa para las frecuencias indeseables

Quienes nos dedicamos a actividades relacionadas con el sonido conocemos por experiencia la gran influencia que la habitación ejerce sobre el resultado final de un sistema de reproducción o grabación.

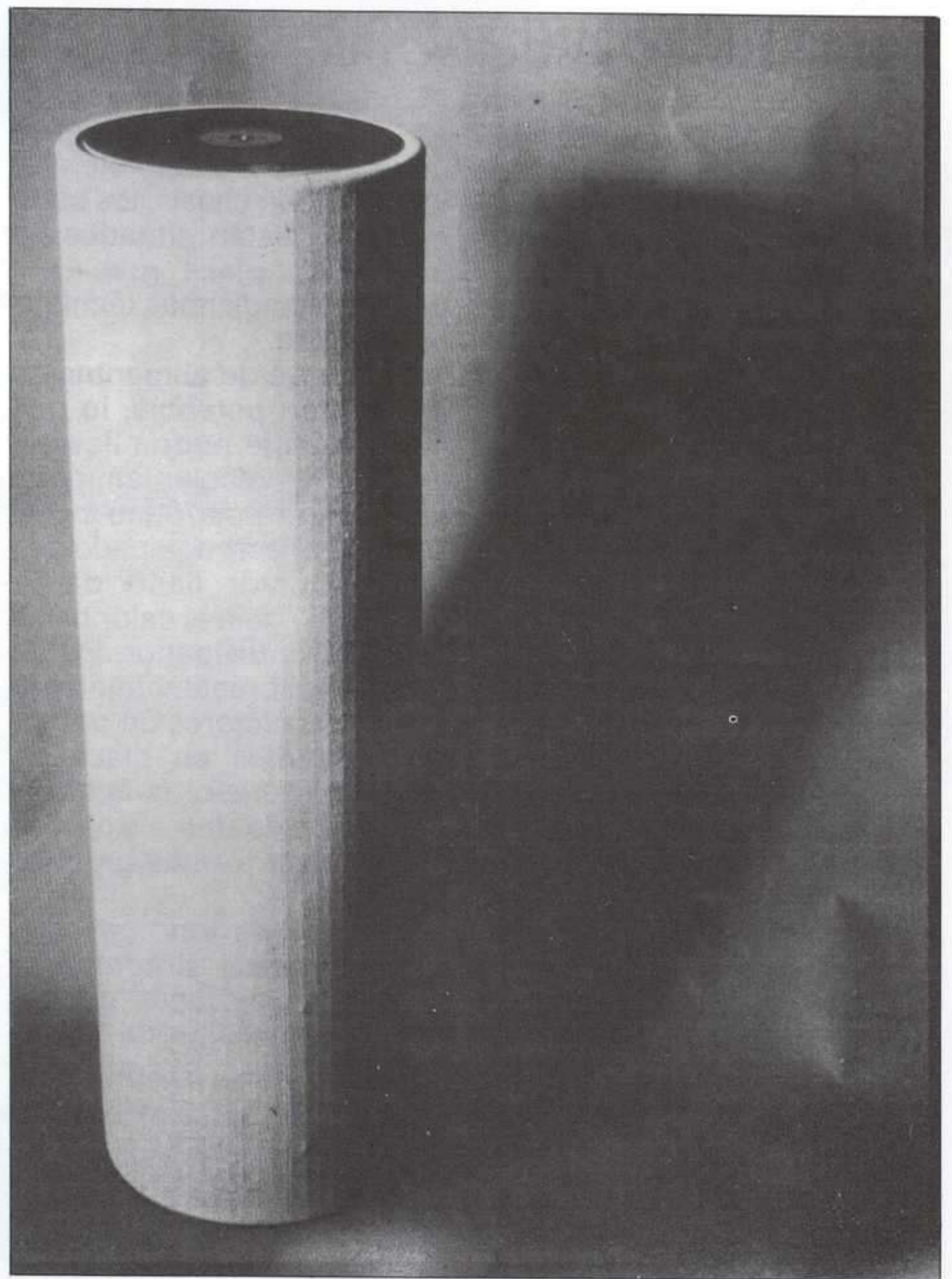
Cuando constatamos que la habitación, con su particular acústica, ejerce una frecuencia negativa sobre el equilibrio del programa musical, empleamos generalmente distintas fórmulas para paliar este problema, modificando la situación de los altavoces, *tratando* la habitación con materiales absorbentes situados estratégicamente (cortinajes, alfombras y paneles especiales) o bien entrando en el mundo de los ecualizadores, esto último algo que resulta raramente satisfactorio en el mundo de la auténtica alta fidelidad.

Lo que ocurre es que, a menudo, el problema no queda resuelto, o por lo menos resuelto en su totalidad después de la aplicación de alguna o todas las citadas medidas, ya que la mayoría de materiales aceptables de manejar resultan ineficientes cuando se trata de controlar las frecuencias graves y sus perniciosas ondas estacionarias.

Ahora Nuova Systems presenta en el mercado español un producto creado por Acoustic Sciences Corporation que hace ya algunos años es popular entre los *puristas* y profesionales de la alta fidelidad de Estados Unidos, algo que dentro de un costo relativamente abordable y una gran manejabilidad es capaz de actuar con eficiencia sobre las frecuencias graves hasta los 30 Hz, corrigiendo las distorsiones de fase, amortiguando espectacularmente las ondas estacionarias y reduciendo hasta cuatro veces el "Q" de resonancia de la habitación.

Los Tube Traps consisten en unos cilindros de diversos diámetros y de una altura de alrededor de un metro que están formados por diferentes capas de materiales, principalmente de fibra de vidrio de alta densidad soportados por un armazón metálico que a su vez está forrado por una tela exterior, los cuales, situados estratégicamente, producen los efectos citados anteriormente con una eficacia superior a cualquier material de manejabilidad similar, obteniendo:

- mayor definición en la respuesta de las frecuencias graves,



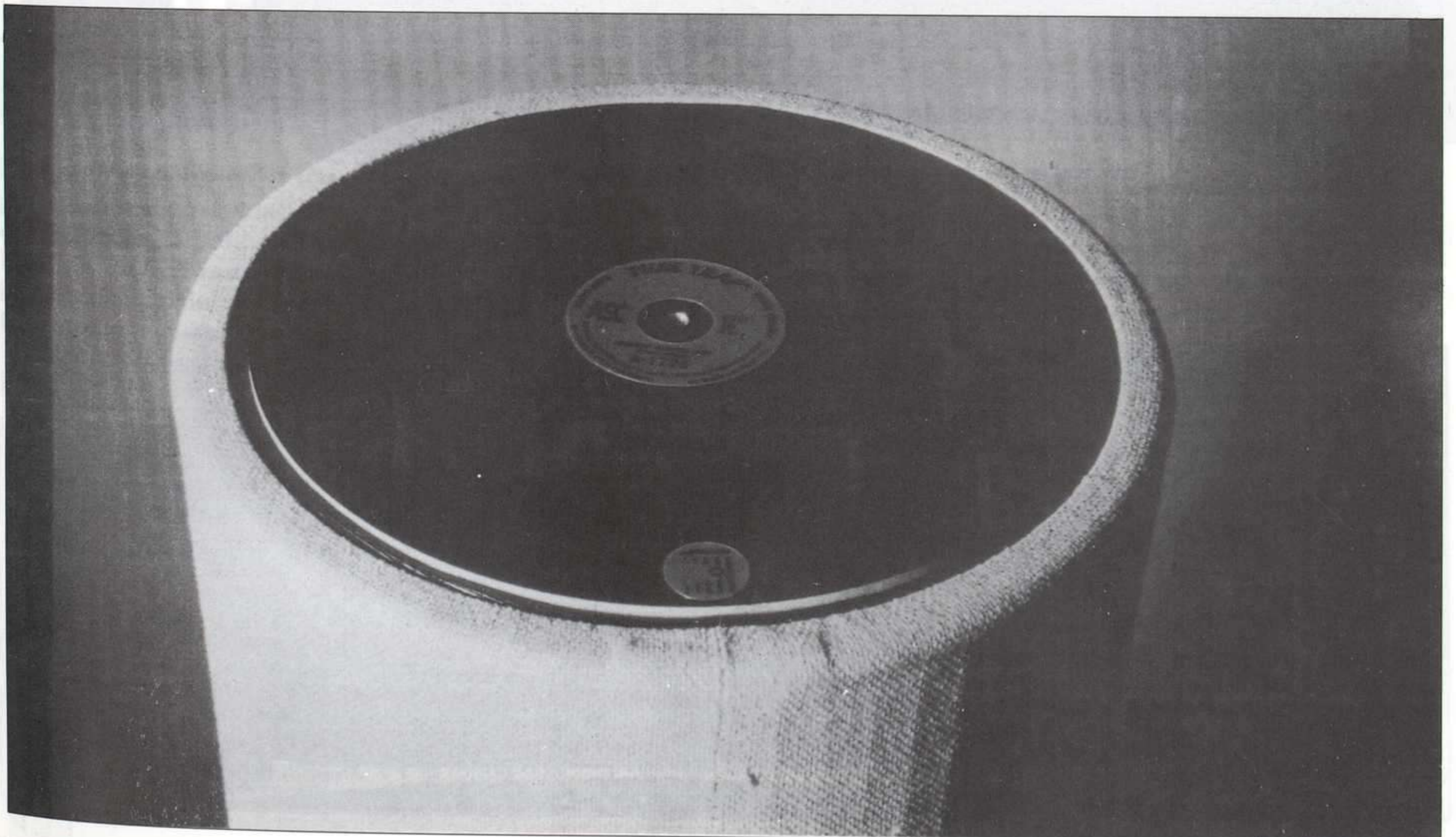
- mayor control dinámico,
- mejora en el timbre y en la transparencia sonora,
- mayor amplitud y profundidad de la imagen sonora.

Precio recomendado: Desde

25.000 hasta 56.000 ptas.

Importador: NOVA SYSTEMS, S. A.  
(93) 232 52 04

M. D. L. P.



## CUATRO NOVEDADES DE DENON

Hacia algunos meses que la japonesa Nippon Columbia no nos presentaba nuevos productos de su famosa marca DENON. Ahora nos llegan cuatro nuevos aparatos a los que vamos a dedicar el siguiente espacio.

### DRA-325R receptor estéreo AM/FM

Este receptor de Denon ha sido pensado y construido para funcionar con las actuales fuentes de programa digitales. Cuenta con una sección amplificadora de potencia de elevada calidad, basada en transistores de alta velocidad, con una configuración de circuitos racional, que proporciona una salida limpia y potente.

El diseño del chasis es de una increíble sencillez, siguiendo la normal política

de esta marca, que piensa que cuanto más simple mejor. En dicho chasis, los componentes están situados en una única placa gracias a unas avanzadísimas técnicas de montaje.

La fuente de alimentación es de gran potencia, lo que normalmente podría llevar a un fuerte recalentamiento, pero como está pensado el DRA-325R está equipado con un conductor lleno de líquido, que guía el calor hacia un efectivo disipador. Por lo que el sobrecalentamiento de los transistores de potencia montados en placa de circuito impreso es mínimo, por medio de una disipación homogénea a unas grandes prestaciones.

La etapa de fono con que cuenta este sintonizador tiene unas elevadas prestaciones, ampliamente mejoradas gracias a un amplificador operacional de alta velo-

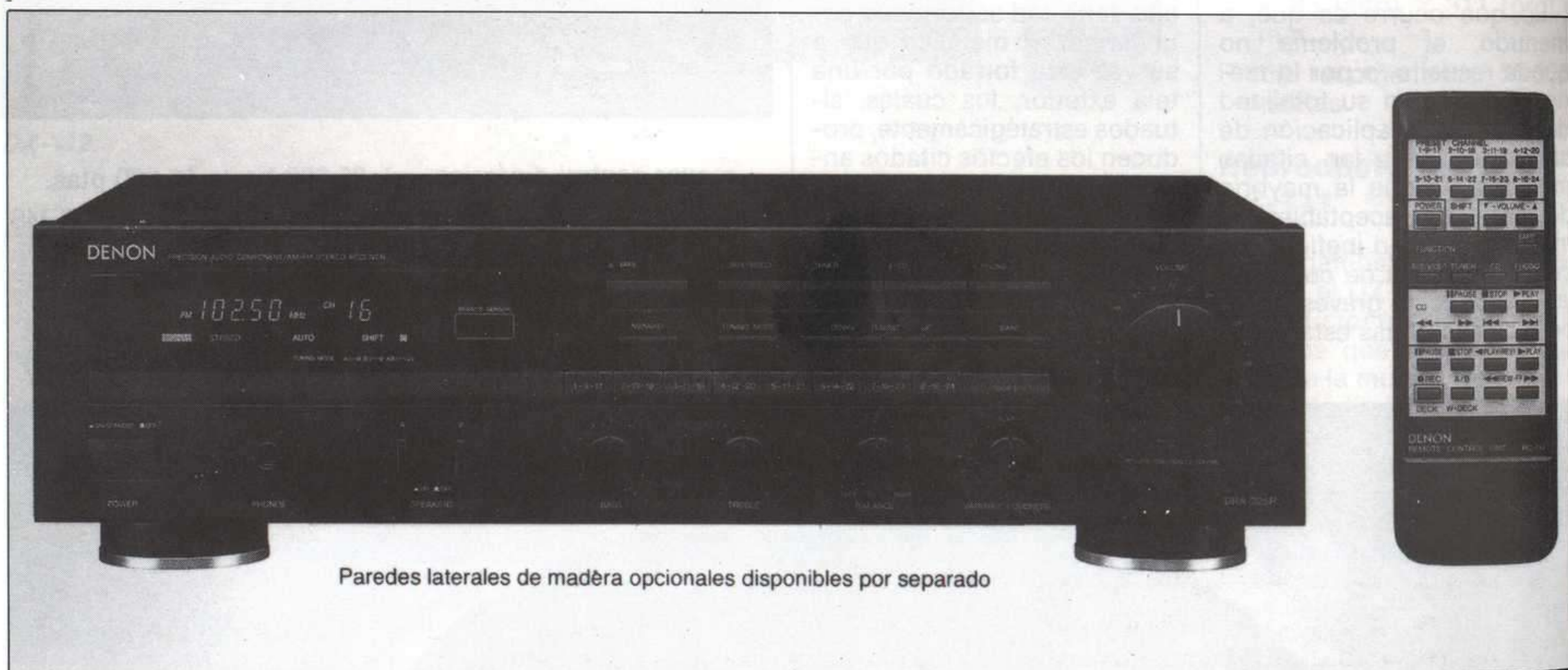
cidad. La desviación de la curva RIAA de 20 Hz es de  $\pm 0,5$  db, lo que permite obtener una calidad de alto nivel con claridad sorprendente. En este modelo el transformador de potencia ha sido sobredimensionado, para poder evitar las diversas fluctuaciones de la señal de entrada, así como las inconsistencias derivadas de elevados columnes.

El DRA-325R dispone, asimismo, de sintonía con 24 emisoras preseleccionadas en memoria, terminales para cables de altavoces de gran diámetro, búsqueda automática de las emisoras en todas las bandas de audio, sintonía manual rápida en ambos sentidos, sintonía manual por pasos, memorización de la última emisora sintonizada y mando a distancia integrado, con el que es posible controlar también un reproductor de CD y una platina de casete, siempre y cuando sean de la misma marca.

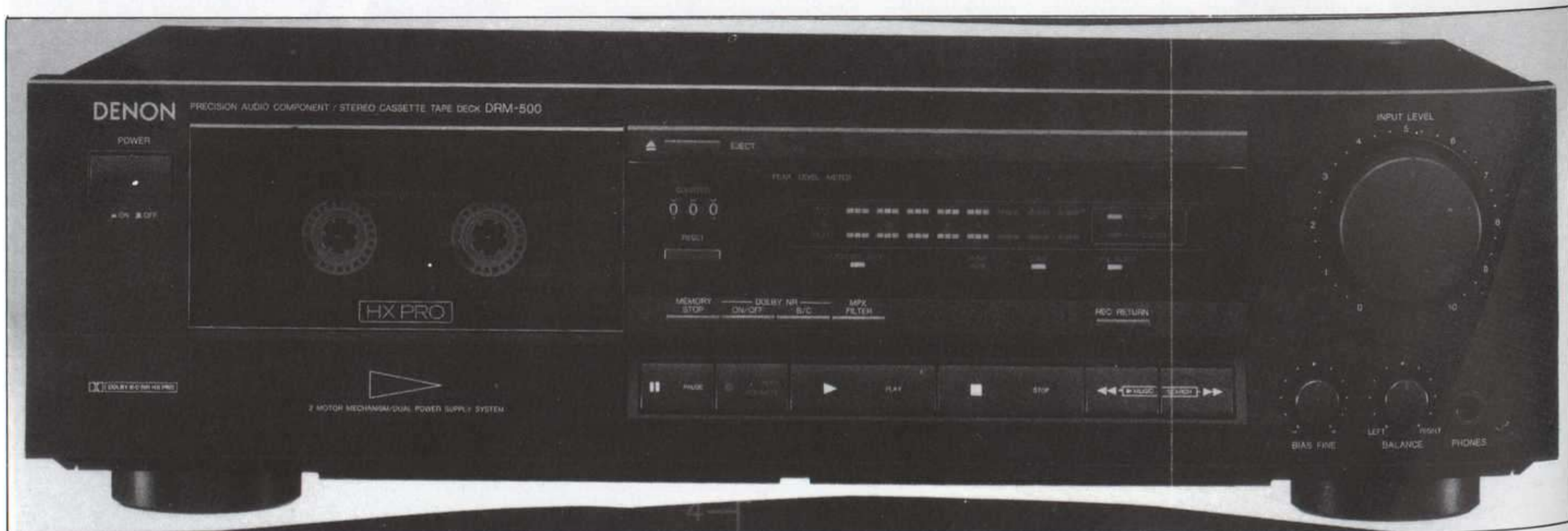
### Platina de casete DRM-500

Esta es una de las tres nuevas platinas a casete que vienen a sumarse a la amplia gama de Denon, que como siempre intenta con estos nuevos modelos superar la calidad del sonido, gracias a la cabeza de gran tamaño y forma hiperbólica que asegura un perfecto contacto entre la cabeza y la cinta.

Como es usual en esta marca, Denon, ha dotado a esta nueva platina de ventajosas prestaciones, como por ejemplo un mecanismo de transporte de cinta de 2 motores, controlado por computador. Con la consiguiente rapidez de respuesta al apretar cualquiera de los dos botones de control del aparato. Además de la DRM-500 cuenta con función de retorno en grabación, parada con memoria, sistema de control a distancia por cable, control manual de polarización, sistema de búsqueda



Receptor DRA-325 R.



Platina DRM-500.





# Haga sonar esta página.

Para oír como suena el Gyrodec de Michell, los sorprendentes Compact-Disc de Meridian y Cambridge, las amplificaciones a válvulas de Beard y pantallas tan extraordinarias como las Proac, necesitará hacer un pequeño esfuerzo: visitar alguno de nuestros distribuidores exclusivos cuya relación incluimos al pie. Equipos de alta gama de una calidad tan elevada sólo podían estar en los mejores especialistas del sonido. Éstos, le recomendarán el mejor conjunto para que todo suene como debe sonar —y como suenan pocos—. Una vez que haya escuchado los equipos que importa Chemison comprenderá que valen lo que suenan.

## Distribuidores autorizados

|   |  |   |  |   |   |  |
|---|--|---|--|---|---|--|
| <b>Barcelona</b><br>AUDIO REFERENCE<br>Provenza, 205<br>Tel. (93) 253 78 85                         | <b>IMATGE I SO</b><br>Trav. de les Corts, 354<br>Tel. (93) 230 10 21                               | <b>AUDIO SELECCIÓN</b><br>Av. Gibraltar, 62-64,<br>Terrasa<br>Tel. (93) 780 56 88 | <b>Gerona</b><br>VIP<br>AUDIOELECTRÓNICA<br>Gran Via Jaime I, 28<br>Tel. (972) 21 92 04  | <b>VIP</b><br>AUDIOELECTRÓNICA<br>Anselmo Clavé, 59,<br>Blanes<br>Tel. (972) 33 15 48           | <b>La Coruña</b><br>WONEN, S.L.<br>Ronda de Outeiro, 229<br>Tel. (981) 26 45 96 | <b>Madrid</b><br>HIFI MERLIN<br>Alonso Cano, 22<br>Tel. (91) 442 08 53 |
| <b>Madrid</b><br>UNIÓN MUSICAL<br>ESPAÑOLA<br>Carrera de<br>San Jerónimo, 26<br>Tel. (91) 429 48 77 | <b>ALGUERÓ AUDIO</b><br>Caracas, 10<br>Tel. (91) 419 99 77   | <b>AUDIÓFILOS</b><br>Benito Gutiérrez, 39<br>Tel. (91) 449 46 01                  | <b>ELECTRÓNICA 40</b><br>Barquillo, 40<br>Tel. (91) 410 33 45  | <b>Palma de Mallorca</b><br>AUDIOLUX<br>Maestro Antonio<br>Torrandell, 2<br>Tel. (971) 71 16 19 | <b>Santander</b><br>PRO-AUDIO<br>Magallanes, 37<br>Tel. (942) 37 17 72          | <b>Tarragona</b><br>ARMONÍA<br>Ramón y Cajal, 4<br>Tel. (977) 23 50 14 |
| <b>Valencia</b><br>LÍDER<br>Gran Via Marqués<br>del Turia, 61<br>Tel. (96) 352 16 03                | <b>Valladolid</b><br>MERLÍN TÉCNICAS<br>DE AUDIO<br>Plaza de Portugalete, 4<br>Tel. (983) 30 04 36 | <b>Vigo</b><br>ORPHEO<br>Avda. Camelias, 56<br>Tel. (986) 23 26 09                | Para consultas referentes a distribuidores de zona:<br><b>Chemison Barcelona: Tel. (93) 339 50 54 / 339 58 54</b><br><b>Chemison Madrid: Tel. (91) 403 99 58</b> |   |   |  |





**Platina DRM-700.**



**Platina DRM-800.**

manual, selector automático de cinta y, aparte del típico reductor de ruido Dolby B/C, el sistema de extensión Dolby HX-Pro, capaz de ampliar el margen de saturación en las altas frecuencias durante las grabaciones y permite escoger un mayor nivel de grabación sin desvirtuar en lo más mínimo la calidad sonora de la fuente original de la que grabamos. Siendo también audible la mejora efectuada en la grabación al reproducir la misma en otra platina de casete.

**Características técnicas:**

- Platina de casete estéreo, 4 pistas, 2 canales.
- Selector automático de cinta, Normal, CrO2, Metal.
- Cabezas de grabación, reproducción y borrado de ferrita de doble entrehierro.
- Tiempo de rebobinado de unos 110 seg. para cinta C-60.
- Respuesta de frecuencia de 20 Hz-19 KHz (cinta de metal).

- Relación señal/ruido: mayor de 74 db.
- Consumo de 17 W.
- Dimensiones: 434 (altura) × 275 (fondo) mm.
- Peso: 3,9 kg.

**Platina de casete DR-M700**

Platina similar a la anteriormente descrita, pero con las siguientes características:

- Sistema de 3 cabezas con bobinas de cobre sin oxígeno, para asegurar una mayor conductividad.
- Sistema de transporte de cinta de 3 motores a levas, para garantizar una mayor suavidad y silencio, que con los tradicionales de palanca.
- Dispositivo de tracción de los carretes sin deslizamiento, logrando así una drástica reducción en el llo y trémolo típicos de la cinta.
- Contador de tiempo digital lineal de 4 dígitos que muestran en todo mo-

mento el tiempo empleado y el restante hasta la finalización de la cinta.

Asimismo incorpora también, aparte del sistema reductor de ruido Dolby B/C, el nuevo Dolby HX-Pro; control manual de la corriente de polarización, doble fuente de alimentación, y selector automático de cinta.

**Características técnicas:**

- Respuesta de frecuencia: 20 Hz-20 kHz (cinta de metal).
- Cabezas: 1 de grabación de supermalloy duro; 1 de reproducción de ferrita de alta densidad; 1 de borrado de ferrita de doble entrehierro.
- Dimensiones: 434 (alto) × 135 (ancho) × 283 (fondo) mm.
- Peso: 4,5 kg.

**Platina de casete DR-M800**

Y para final, la hermana

mayor, que, además de combinar todas las prestaciones de las anteriores, emplea cobre especial PC-OCC (del que hablamos en el pasado número de nuestra revista), en las bobinas de las 3 cabezas, para garantizar una frecuencia casi perfecta en las frecuencias altas.

**Características técnicas:**

- Respuesta de frecuencia: 20 Hz-21 kHz (cinta de metal).
- Relación señal/ruido: superior a los 75 db (con Dolby C).
- Cabezas: 1 de grabación de material amorfo; 1 de reproducción de material amorfo; 1 de borrado de ferrita de doble entrehierro.
- Dimensiones: 434 (alto) × 135 (ancho) × 283 (fondo) mm.
- Peso: 4,8 kg.

Importador: GAPLASA, S. A. (91) 747 53 44

**M. D. L. P.**

# La marca de referencia en alta fidelidad



Pocas marcas hay en el mercado con un prestigio igual al que DENON disfruta en el mundo del audio. Su selecta gama de equipos de sonido en alta fidelidad ofrece al usuario los niveles de calidad y definición que sólo pueden esperarse de DENON.

El poseedor de un DENON siempre se distingue por su elevado nivel de exigencia. Esta dedicación sin compromiso para alcanzar el máximo grado de realismo sonoro hace que los aparatos DENON sean siempre una inversión acertada y satisfactoria en términos estrictamente musicales.

No lo olvide, en equipos de sonido,  
DENON es sinónimo de perfección.

# DENON



## BLACK LION Y RIVERSIDE

Viejos vinos, nuevos odres

Cuando el músico de jazz cruza el umbral de una compañía discográfica, sabe que con ello está vendiendo su alma; que su música será reprocesada, *pasteurizada* y empaquetada para vender; por ello es ne-

cesario la existencia de compañías independientes que, desde los albores del jazz, han posibilitado a los músicos si no unos emolumentos sustanciosos, sí al menos la satisfacción de ser él, su música, la protagonista.

### ALGO HUELE A PODRIDO

Que el jazz esté de moda es una cosa estupenda para los que nos gusta el jazz; pero también a los que nos gusta el jazz sabemos que los días de mucho suelen ser vísperas de nada, a poco que uno se descuide en la tarea de preparar el terreno de un modo conveniente. Aquí, el jazz ha venido con los grandes nombres, en grandes festivales, en grandes pabellones, pero nadie se ha preocupado por cultivar la afición; como la novedad deja de serlo cuando se repite, el público que busca novedades, que es el que llena pabellones, ha dejado de acudir a los conciertos dejando a organizadores, "managers" y demás especies en la cuerda floja.

Primero fue el Festival de Madrid; más tarde el de San Sebastián. Respecto al primero, nada se sabe. En San Sebastián, la solución ha consistido en reconvertir al Festival con mayor solera de cuanto se celebran en nuestro país en un certamen de músicas de alcance masivo entre las que el jazz ocupa un lugar, no el principal. Otro caso ha sido el del Encuentro de Jazz Madrid-Europa celebrado en el mes de junio.

Un plantel equilibrado y hasta didáctico con músicos de Dinamarca, Francia,

Alemania, Gran Bretaña, Italia y España tocaron para una audiencia compuesta en un 75 por ciento de críticos entusiasmados, los cuales, a su vez, no llegaban a ocupar un cuarto del aforo, nada excesivo por otra parte, del Centro Cultural de la Villa; y estamos hablando de menos de cien personas escuchando a Martial Solal con Guy Lafitte, Daniel Humair y Pierre Michelot, que es decir el jazz francés de las últimas cuatro décadas reunido sobre un escenario; algo tan caro como difícilmente repetible.

Los críticos han hallado la explicación al desastre en la deficiente cobertura periodística y en la todavía más deficiente organización, lo cual es cierto pero sólo en parte. Si en lugar de Enrico Rava o Jens Wintner hubiesen venido Stephane Grappelli, John McLaughlin o NHOP, por citar a tres músicos continentales qué duda cabe que el resultado hubiera sido muy otro. La causa última hemos de hallarla en la falta de curiosidad, esto es, de cultura jazzística, de afición, algo sobre lo que no se han preocupado quienes organizan los grandes festivales; y si los que ponen el dinero lo pierden, los que nos gusta el jazz pronto nos quedaremos sin jazz.



John Coltrane debutó como líder con Prestige.

En el número de julio-agosto se habló de Blue Note y ECM; otras dos compañías, Prestige —compañía, que tomó el relevo de Blue Note y, reencarnada en Riverside, determinó la nueva dirección de la primera en los sesenta— y Black Lion, son también noticia por la reedición esmerada de sus respectivos catálogos a través de Nuevos Medios, la primera, y Harmonia Mundi, la segunda.

El binomio Lester Koenig, productor, y Rudy Van Gelder, ingeniero de grabación, pretendió hacer con Prestige un producto completo, definido en su aspecto exterior y la toma de sonido. En su breve existencia, la compañía produjo un número de clásicos del jazz moderno como los que ahora se reeditan. **Way out west** (NM 27 354 LM), la experiencia californiana de Sonny Rollins con Ray Brown y Schelly Manne; dos Miles Davis en quinteto —un disco de baladas, **Relaxin'** (NM 27 397 LM) y **Cookin'** (NM 27 396 LM)— con un joven John Coltrane, del cual se ofrece su primer disco como líder —**Coltrane** (NM 27 361 LM)—. Su presencia sonora, inconfundible, no se corresponde con el contexto musical inmaduro. En **Walkin'** (NM 27 364 LM) y **Miles Davis and the Modern Jazz Giants** (NM 27 398 LM), el trompetista mide sus fuerzas

con notables figuras como Sonny Rollins y el Modern Jazz Quartet en pleno con Thelonious Monk y Horace Silver al piano. También en el caso de Black Lion, la personalidad y gustos de su productor Alan Bates, determina la directriz estilística de la compañía. Black Lion, una de las primeras independientes europeas, se nutrió con la música de los "jazzmen" norteamericanos de paso a los que grababa en sus estudios londinenses o en concierto, en el Montmartre Jazzhus de Copenhague. Con Black Lion grabaron algunas de sus mejores grabaciones músicos tan dispares como Stephane Grappelli o Thelonious Monk.

**Stormy Weather** (BLCD 760108) de Ben Webster contiene un buen número de baladas, que es lo que sus seguidores esperan escuchar del saxofonista. En su caso, y en el del no menos *granítico* Dexter Gordon (BLCD 760118) tenemos la inmejorable oportunidad de escuchar un set completo, inmejorablemente acompañados por Kenny Drew y NHOP. También el pianista Teddy Wilson, epítome del clasicismo y la elegancia en jazz, dio lo mejor de sí para Black Lion. Su **Air Mail Special** (BLCD 760115), en grupo, no es excepción.

José María García Martínez

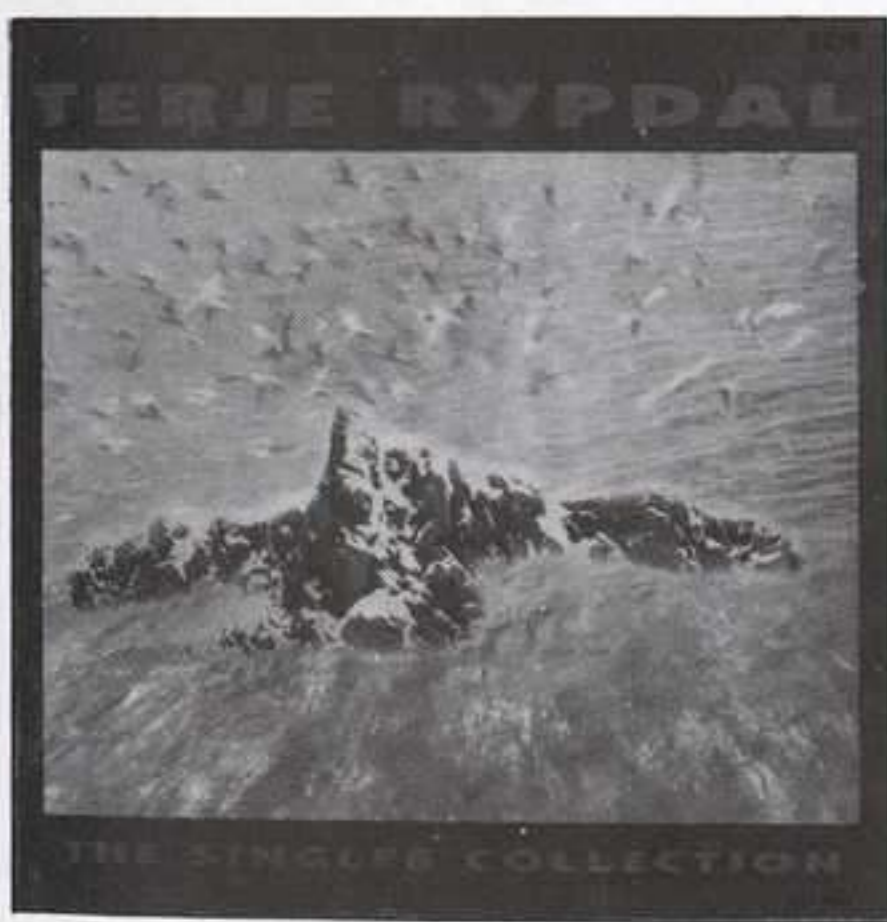
## DISCOS

### TERJE RYPDAL: The singles collection.

Marca: ECM. Importador: Nuevos Medios  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: 837 749-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 38' 03"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★

Mientras los demás guitarristas se dejaban los dedos sobre el mástil, Terje Rypdal hizo de la electricidad un elemento de re-



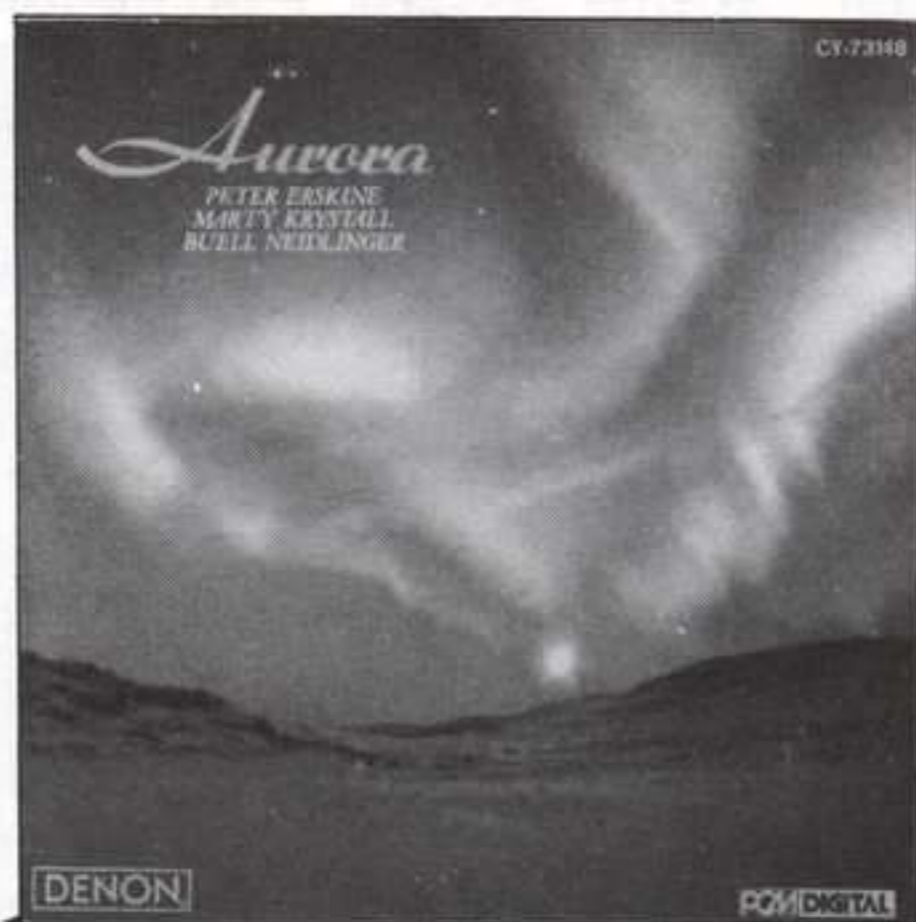
flexión en torno a la textura y los volúmenes sonoros. Esta colección de supuestos singles nos devuelve al noruego en sus años mozos y enlaza con la música más directa del actual Miles Davis; curioso, pero difícilmente bailable.

### AURORA: Aurora

Marca: Denon. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: CY-73148  
 Grabación: DDD  
 Duración: 58' 58"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★

Leonard Feather, que de jazz sabe un montón, dice de Aurora —con el conocido batería Peter Erskine; el menos conocido Buell Neidlinger y el absolutamente desconocido saxofonista Marty Krystall— que "hacen música de cámara destilada para los noventa". No seré yo quien le contradiga. Su atractivo consiste en que tocan un tema de Albert Ayler, que hay un sintetizador que no suena y que el sonido del



contrabajo de Neidlinger está maravillosamente captado.

### BUSTER WILLIAMS TRIO: Tokudo



Marca: Denon. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: DC-8549  
 Grabación: DDD  
 Duración: 44' 06"  
 Serie: media

### JOHN PATITUCCI: On the corner

Marca: GRP. Importador: Nuevos Medios  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: GRP-9583  
 Grabación: DDD  
 Duración: 54' 26"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★ (primero)  
 ★★★★★ (segundo)  
 Sonido: ★★★ (primero)  
 ★★★★★ ((segundo)

Contrabajistas virtuosísimos, Williams es al Miles Davis de los 60 lo que Patitucci a su actual padrino, Chick Corea; Williams, músico poderoso y con obvios problemas de afinación, toca en paridad con los sobrios Kenny Barron y Ben Riley en un "tour de force" que concluye con 14'

de **Someday my prince will come**; Patitucci es una especie de Stanley Clarke sin su soltura



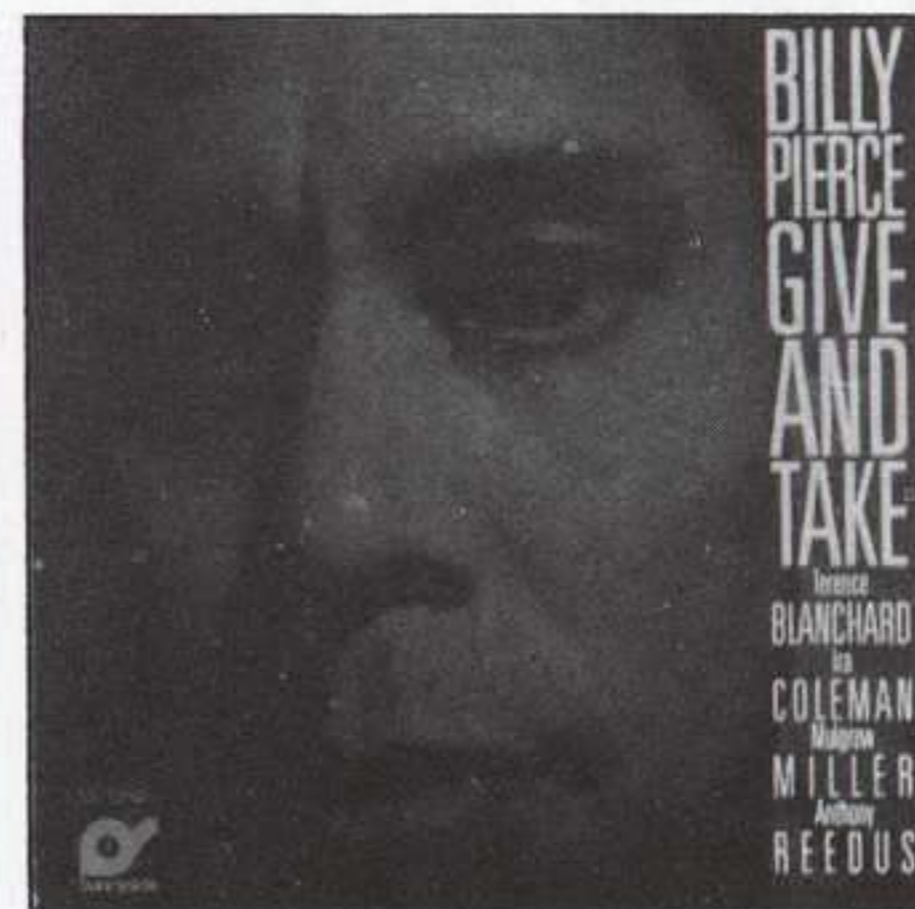
y fuerza. Su disco no tiene nada que no hallamos escuchado al Corea "eléctrico".

### BILLY PIERCE: Give and take

Marca: Sunnyside. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: SSC 1026D  
 Grabación: DDD  
 Duración: 59' 33"  
 Serie: normal

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

Segundo disco del ex "Jazz Messengers", uno de los nuevos saxofonistas "bop" junto a los Brandford Marsalis, Javon Jackson, Donald Harrison y Ralph Moore para un jazz denso aun-



que no siempre inspirado, con la marca de la casa. Notables aportaciones del trompeta Terence Blanchard, que sustituyó a Wynton Marsalis en los Messengers y el pianista Mulgrew Miller.

### LAST EXIT: Iron Path

Marca: Virgin. Import. Soporte: disco LP

Referencia: VE 38  
 Grabación: digital  
 Duración: 35' 28"  
 Serie: normal

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

Last Exit son Bill Laswell, bajista y productor de moda de maneras harto discutibles; Sonny Sharrock, eslabón perdido de la guitarra en el free-jazz; Ronald Shannon Jackson, batería, vanguardista-étnico; y Peter Brotzmann, saxofonista en la línea dura del "free" europeo; se trata de tocar algo al instante que sea la quintaesencia de todo lo que has aprendido.

## NOTI-JAZZ

● Lluís Vidal, pianista de Barcelona, ha ganado el I premio del Concurso de composición de Temas de Jazz de Mónaco con **No te equivoques**.

● El taller de Músicos en Barcelona y Madrid celebró en el mes de junio y julio el 9.º aniversario en el primer caso, y el 3.º en Madrid. 32 grupos actuaron en la discoteca Verdi y en la plaza del Sol de Gracia, en Barcelona; y 24 grupos en la madrileña Sala Elígeme.

● El Club de Jazz de Granada celebró el II Taller de Iniciación al Jazz con el patrocinio de la Junta de Andalucía. Se impartieron clases de instrumento y teoría, charlas documentadas y conferencias, así como conciertos.

● El Iñaki Salvador Trío, con Marui Rossy, contrabajo, y Marc Miralta, batería, de Barcelona, ganó el concurso de aficionados del XII Festival de Guecho. Segundo fue el Ximo Tebar Jazz Group de Valencia; Ramón Cardo, saxofonista de Jordi Vila y Sus Amigos, ganó el premio al mejor solista.

● Phineas Newborn, uno de los más grandes pianistas de jazz de la era moderna, cuya carrera estuvo jalonada por sus frecuentes períodos depresivos, falleció el 26 de mayo a los 57 años consecuencia de un cáncer.

## CONTINÚA LA POLÉMICA

Por Galo Ramírez

**BEETHOVEN: las 9 Sinfonías; Mar en calma y viaje feliz, Oberturas Coriolano, Leonora núm. 2 y Egmont.** Gabriela Beňačková, soprano; Marjana Lipovšek, alto; Gösta Winbergh, tenor; Hermann Prey, barítono. Coro de la Ópera del Estado de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Claudio Abbado.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 427306 2 (6 discos) Grabación: DDD Duración: 6 h. 47' 44" Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Esta serie de interpretaciones de Beethoven, a cargo de la Filarmónica de Viena y Abbado, ha tenido al menos la virtud de haber avivado el fuego de viejas polémicas, concitando entusiasmos y condenas en revistas profesionales y otros medios de difusión, y contribuyendo a despertar a la crítica y al público llano de letargos más o menos complacientes. Dejando a un lado el cinismo, podríamos decir, ya con una cierta perspectiva, que no hay para tanto. En este mundo limitado, ni siquiera los genios son consistentemente geniales en todas sus manifestaciones. Por ello, aun a riesgo de anticipar el final de la novela, diré que, globalmente, este enésimo lote de interpretaciones de la obra sinfónica de Beethoven me impresiona como *profesionalmente correcto...* y punto (una media de 4 con momentos de 3 y de 5 estrellas).

Otra cosa —que tal vez explique en parte la polémica— es lo que estas interpretaciones nos dicen sobre Abbado, más que sobre Beethoven. Mi impresión subjetiva, y por lo tanto discutible, es que este excelente (¿en potencia?) director está viviendo en sus carnes el eterno conflicto entre forma y contenido. No sé si es aventurado suponer que el reciente movimiento de interpretación *histórica auténtica* de la obra de Beethoven, que avanza imparable por salas de concierto y estudios de grabación, sin el carácter vergonzante con que comenzó, ha hecho recapacitar a muchos directores, suficientemente contentos con el sonido

de la orquesta actual, sobre si no debieran replantearse el equilibrio de los elementos estructurales y tímbricos en estas Sinfonías. Una manifestación reveladora, que puede parecer trivial, es la creciente observancia de las repeticiones indicadas en la partitura. En el caso de Abbado, asistimos a una rigurosa inclusión de todas las repeticiones. Otro aspecto —potencialmente negativo— de esta nueva preocupación por lo estructural es un énfasis en la cuerda (verdadero esqueleto de la sinfonía clásica al que el viento prestará al principio un tímido colorido) en detrimento del viento, lo que se hace patente especialmente (pero no únicamente) en las cuatro primeras Sinfonías de Abbado. Es quizá en estas cuatro primeras Sinfonías, incluyendo desgraciadamente la **Tercera**, donde más se manifiesta esta perplejidad del maestro. Con todo, las texturas de la cuerda son por lo general excelentes, destacando notablemente la cuerda baja por comparación con otras versiones. Ello es patente desde el primer movimiento de la **Primera Sinfonía**, impecable salvo el escaso contraste de los timbales y la timidez de las trompetas en el compás 287. El resto de la Sinfonía es de gran calidad, destacando el refinamiento en el Trío del tercer movimiento y el impulso vital del cuarto. La **Segunda Sinfonía** se inicia con dos movimientos excesivamente domesticados, pesados

en la cuerda y poco audibles en madera y metal, mejorando en el tercero y más notablemente en el cuarto. La **Heroica** sigue un patrón casi análogo: los dos primeros movimientos blandos y poco convincentes (trompas y trompetas casi inaudibles en I/394 y II/91, respectivamente), mejorando radicalmente en el Trío (!) del tercer movimiento para desembocar en un final de lujo, con excelente articulación de la madera en el compás 469 y siguientes. La **Cuarta** tiene un nivel global discretamente mejor, con un comportamiento variable del viento (flauta casi inexistente en el compás 215 del primer movimiento, pero bien perfilada en el compás 64 del segundo), cuidado énfasis en las modulaciones dinámicas (excelentes *fp* en el compás 18 y *sfs* de los contrabajos en el compás 50 y siguientes, ambos en el segundo movimiento, fallando sin embargo las transiciones *f-ff* en los compases 53, 77 y similares del tercer movimiento) y un extraordinario Final.

Tras escuchar las cuatro primeras sinfonías, con las características descritas, la **Quinta** y la **Sexta** nos devuelven al Beethoven romántico que hubiéramos esperado desde el principio: en la **Quinta** un primer movimiento con excelentes oboes y trompas (éstas en grado superlativo en la coda), cuerda baja impresionada y un carácter más lírico y majestuoso que trágico y desesperado. Toda la Sinfonía se beneficia de un

La versión de la Novena, bastante lograda en conjunto.



DIGITAL  
RECORDING

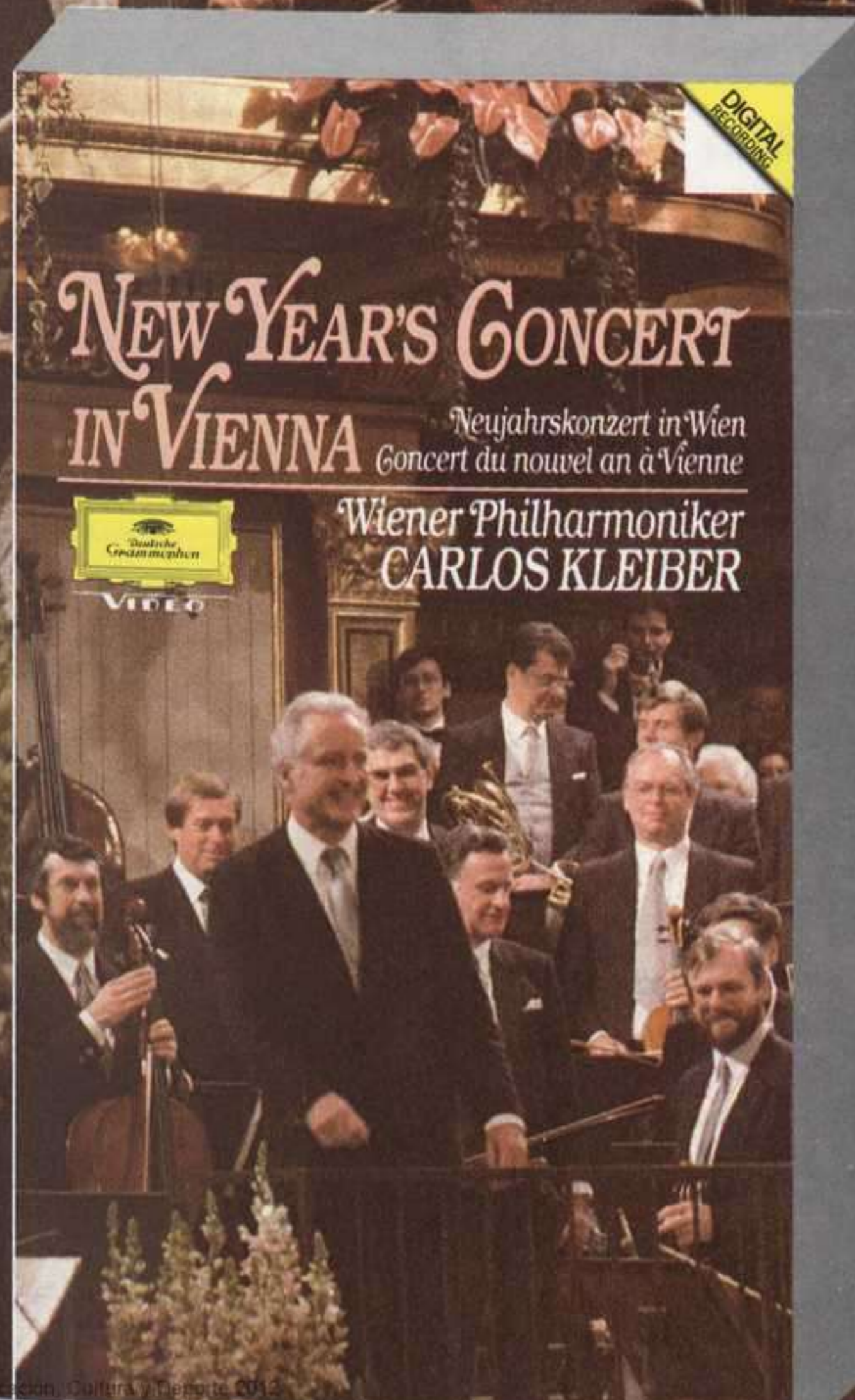


Deutsche  
Grammophon

# GONCIERTO DE AÑO NUEVO EN VIENA

Orquesta Filarmonica de Viena

CARLOS KLEIBER



NEW YEAR'S CONCERT  
IN VIENNA

Neujahrskonzert in Wien  
Concert du nouvel an à Vienne

Wiener Philharmoniker  
CARLOS KLEIBER



VHS

su VHS y BETAMAX

VHS 072 146-3 [GH]



## Ensayo discográfico

fraseo de extraordinaria elegancia. El cuarto movimiento reproduce el carácter del primero y las trompas se escuchan de nuevo majestuosas en pasajes como los compases 26 y 232. El primer movimiento de la **Sexta** insiste aún más en este carácter lírico y reposado; en el departamento de viento el metal sigue siendo excelente (por ejemplo, las trompas en I/366 y III/75) pero hay algunas lagunas en la madera: se oye poco el oboe en I/209 y menos en fagot en I/477. Lo mejor de la Sinfonía es el cuarto movimiento en el que la densidad sonora y proyección dramática de la cuerda y el metal graves consiguen un episodio de la tormenta mucho más convincente que de costumbre. El movimiento final reproduce el espíritu del primero. La lectura de la **Séptima** es más bien rutinaria, pudiendo tal vez destacar las trompetas en el último movimiento, con un ritmo eficazmente monótono e insistente. La misma entereza rítmica se percibe en la **Octava Sinfonía**, aunque para mi gusto se queda corto en el último movimiento. La **Novena** está bastante lograda en conjunto, con un excelente regreso tonal a Re menor en el compás 160 del primer movimiento, aunque hay también algunos imbalances en madera y timbales. El fagot no destaca lo suficiente en el compás 177 del segundo movimiento. El tercer movimiento es tal vez lo mejor de la obra, e incluso del álbum entero, con una verdadera reconciliación entre forma y sentimiento. La entrada de Hermann Prey es convincente y da gusto, por una vez, oír las notas de este pasaje imposible bien afinadas. En el Allegro assai los solistas sobresalen exageradamente por encima del coro. El Alla marcia carga menos las tintas en la percusión y desemboca en un excelente tutti coral, con muy

**La versión de la Quinta nos devuelve al Beethoven romántico que hubiéramos esperado desde el principio de la interpretación del ciclo.**

buen balance entre voces y orquesta. El Allegro ma non tanto/poco adagio revela adecuadamente las voces del cuarteto solista, de calidad suficiente pero no extraordinaria (teniendo dificultad la soprano para emitir limpiamente el Si agudo del compás 79). La obra desemboca en un final reposado indicativo de una jubilación serena, sin desbocamientos. Esto me recuerda que aunque Abbado se declare fervoroso admirador de Furtwängler, precisamente a propósito de estas grabaciones, poco encuentra uno aquí del director alemán, en discrepancia de las opiniones de algún colega de Gramophone. El sonido es de buena calidad para proceder de la sala de conciertos pero le falta un

punto de transparencia. Hay que fijarse mucho para detectar ruidos procedentes del público, percibiéndose algunas toses amortiguadas en el segundo movimiento de la **Sexta** y en los dos primeros de la **Séptima**.

Las obras adicionales constituyen un interesante complemento, en una interpretación adecuada. Estoy seguro que ésta no es la última palabra de Abbado sobre Beethoven y que oiremos cosas mejores en el futuro: sería absurdo pensar que sólo hay una manera de interpretar estas sinfonías y lo importante, más que la elección concreta de estilo, es creer en lo que uno está haciendo y llevarlo hasta sus últimas consecuencias.



### CÓMO SUSCRIBIRSE A "RITMO"

Enviar este boletín a: Apartado correos 151036

28080 MADRID

LIRA EDITORIAL, S. A.

reservado a la administración

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

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

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso  
 Adjunto talón bancario  
 Giro postal número

Suscripción anual:

- ESPAÑA: 6.490 pesetas, más 150 ptas. de gastos de cobro.  
 Extranjero:  Vía terrestre o marítima: 65 \$ USA.  
 Vía aérea: 90 \$ USA

FECHA:

FIRMA:



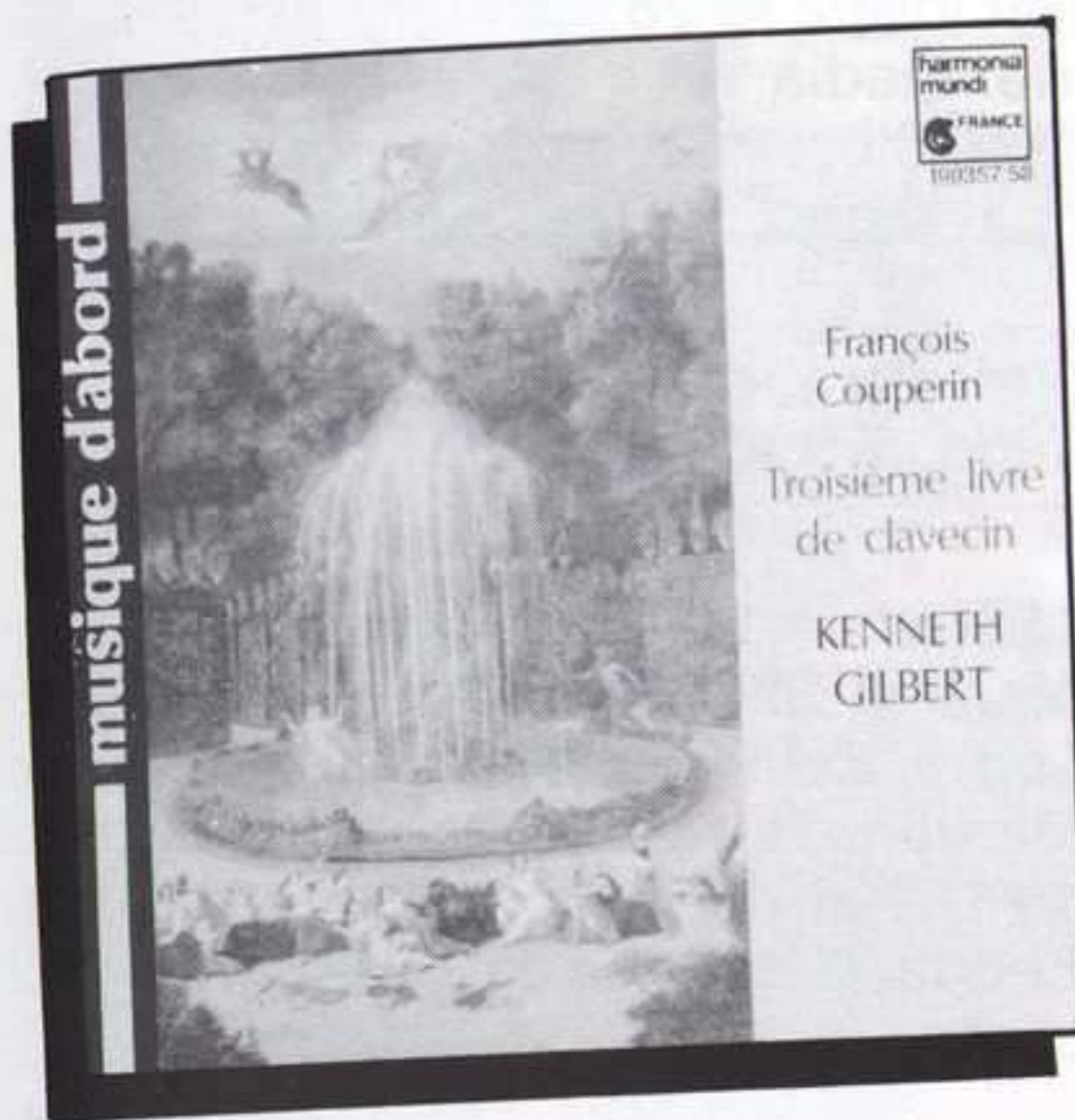


harmonia  
mundi



# musique d'abord

UNA COLECCION DISTINTA, APASIONANTE, A UN PRECIO ESPECIAL



**BACH**  
Chorals de Noël  
Lionel Rogg, órgano  
HMA 190717 CD  
HMA 43717 MC

**BEETHOVEN**  
Danzas alemanas. Minuetos  
Ensemble Bella Musica de Vienne  
HMA 1901017 CD  
HMA 431017 MC

**BRAHMS**  
Sonatas para viola y piano op. 120  
Bruno Pasquier, viola  
J-C. Penner, piano  
HMA 1901092 CD  
HMA 431092 MC

**CHARPENTIER**  
"Les Arts Florissants"  
Les Arts Florissants  
W. Christie, director  
HMA 1901083 CD  
HMA 431083 MC

**COUPERIN**  
Segundo libro de clavecín  
K. Gilbert  
HMA 190354.56 3CD

**HAENDEL**  
Duetti e Cantate  
Cocerto Vocale  
R. Jacobs  
HMA 1901004 CD  
HMA 431004 MC

**HAENDEL**  
Laudate pueri  
Nisi Dominus  
Deller Consort  
M. Deller, director.  
HMA 1901054 CD  
HMA 431054 MC

**MENDELSSOHN**  
Motetes y Salmos  
La Chapelle Royale  
Collegium Vocale  
P. Herreweghe, director.  
HMA 1901142 CD  
HMA 431142 MC

**MONTEVERDI**  
Altri Canti  
Les Arts Florissants  
W. Christie, director  
HMA 1901068 CD  
HMA 431068 MC

**MONTEVERDI**  
Concierto espiritual  
Concerto Vocale  
R. Jacobs, director.  
HMA 1901032 CD  
HMA 431032 MC

**J. OFFENBACH**  
Suites para dos violoncelos  
E. Péclard y R. Pidoux  
HMA 1901043 CD  
HMA 431043 MC

**PURCELL**  
El Rey Arturo (extractos)  
Deller Consort  
The King's Musik  
HMA 190200 CD  
HMA 43200 MC

**RAMEAU**  
Anacréon  
Les Arts Florissants  
W. Christie, director  
HMA 1901090 CD  
HMA 431090 MC

**SCHUBERT**  
Sonata n.º 21 D. 960  
(con LISZT: transcripciones de lieder)  
V. Sofronitzki, piano  
HMA 1905169 CD  
HMA 435169 MC

**STOCKHAUSEN**  
De los siete días  
Ensemble Musique Vivante  
D. Mason, director.  
HMA 190795 CD

**TALLIS**  
Lamentaciones de Jeremías  
Deller Consort  
A. Deller, director  
HMA 190208 CD  
HMA 43208 MC

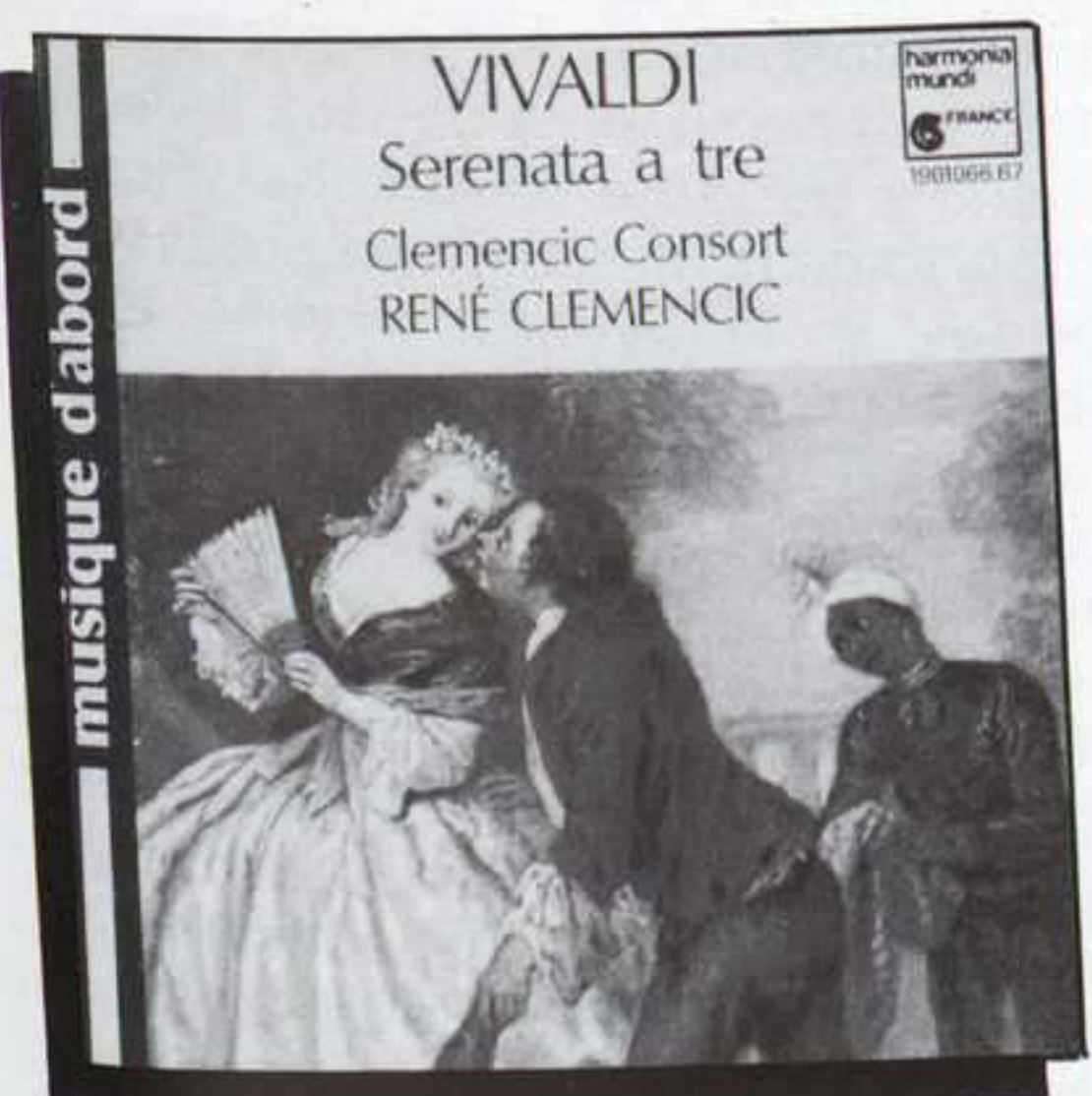
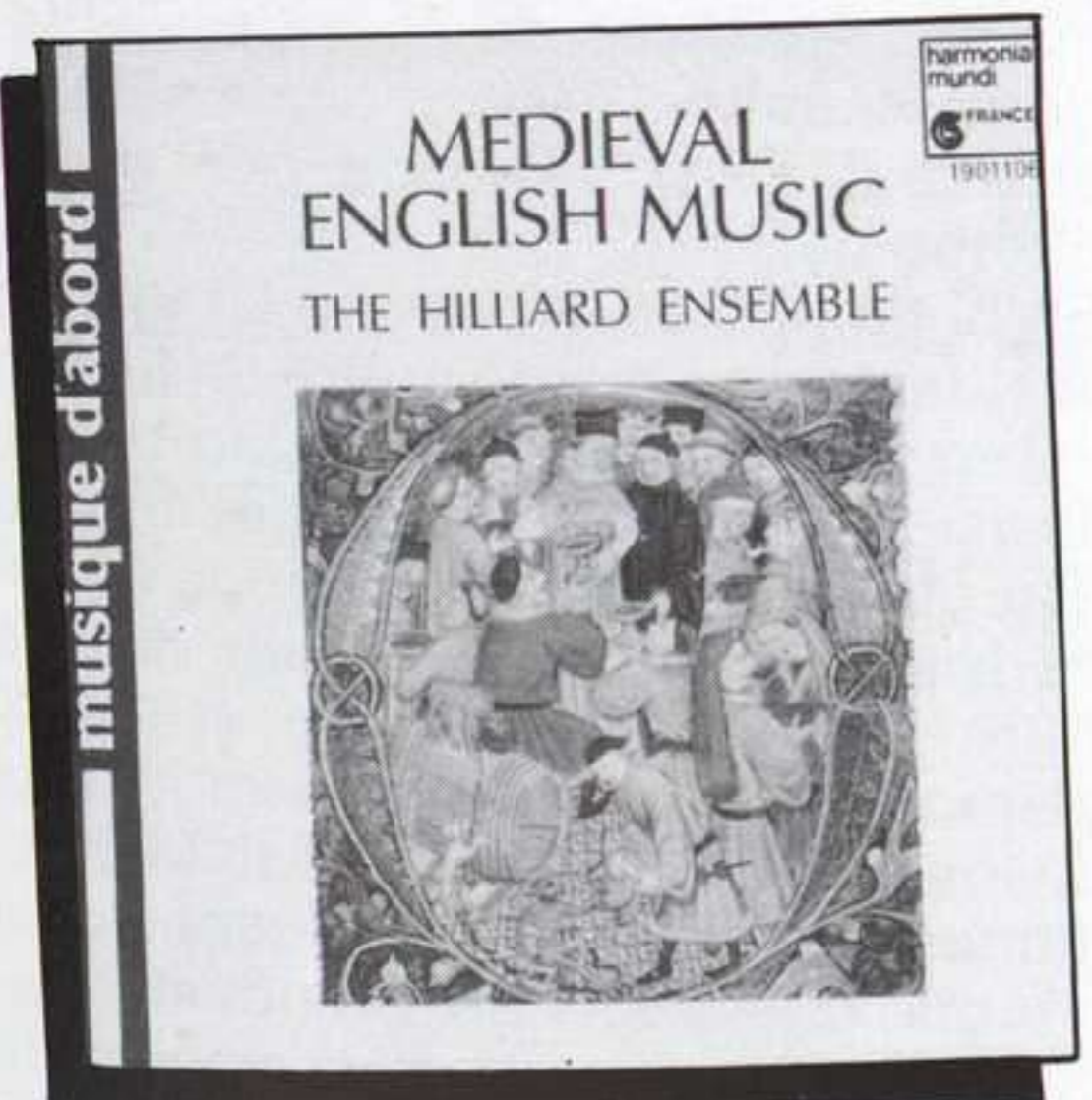
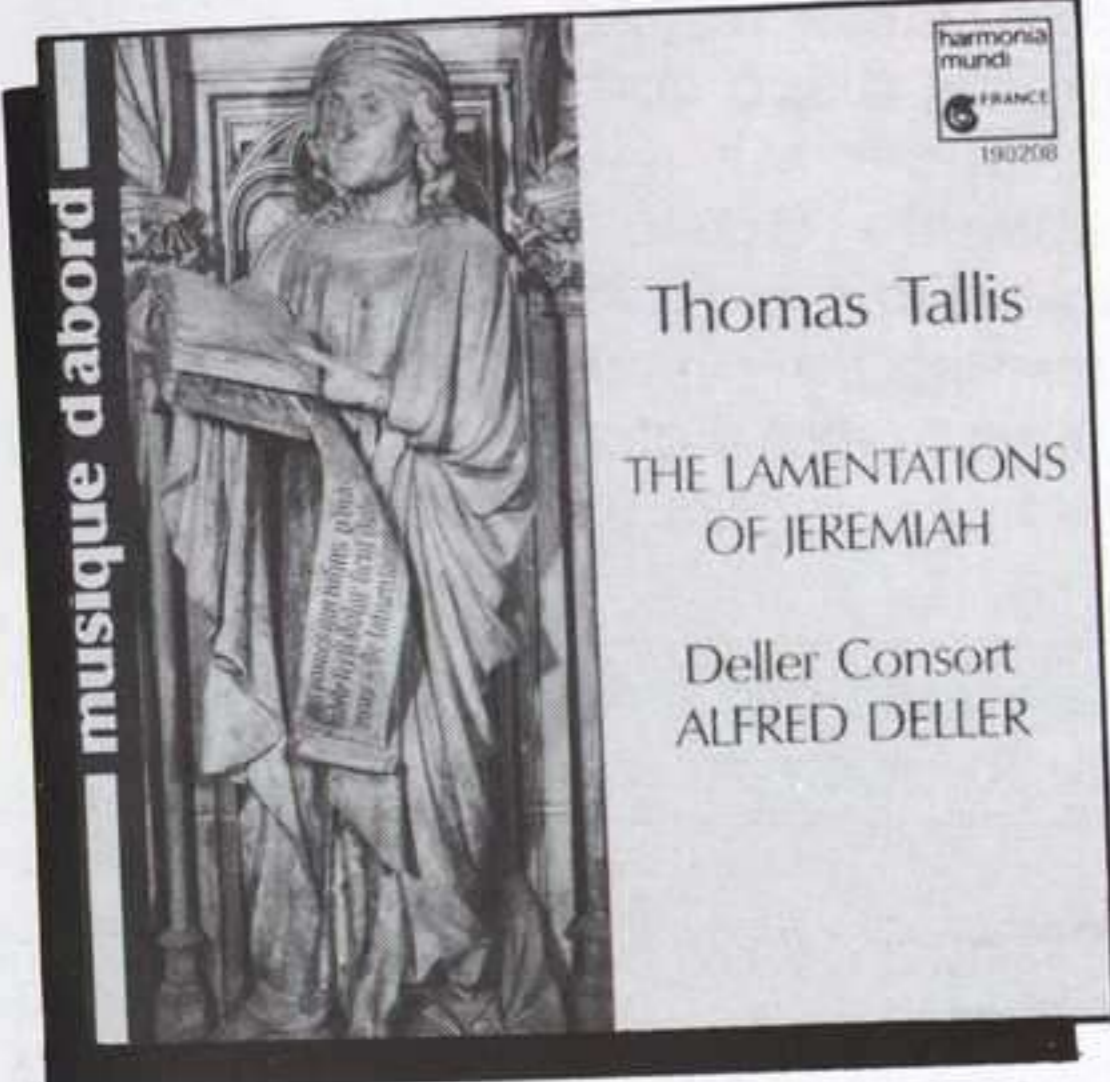
**VIVALDI**  
Serenata a tre  
Clemencic Consort  
R. Clemencic  
HMA 1901066.67 CD

**VIVALDI**  
Sonatas para Pisenel  
The Boston Museum Trio  
HMA 1901088 CD  
HMA 431088 MC

**MUSICA DE LA  
GRECIA ANTIGUA**  
Atrium Musicae de Madrid  
Gregorio Paniagua  
HMA 1901015 CD  
HMA 431915 MC

**MUSICA MEDIEVAL  
INGLESA**  
The Hilliard Ensemble  
HMA 1901106 CD  
HMA 431106 MC

**LE MOYEN AGE  
CATALAN**  
Ars Musicae de Barcelone  
E. Gispert, director.  
HMA 190051 CD  
HMA 43051 MC



80 Títulos disponibles

# CINCO ÓPERAS ROSSINIANAS

**Por Gonzalo Badenes**

**ROSSINI: L'Assedio di Corinto.** Beverly Sills, Marilyn Horne, Justino Díaz y Franco Bonisolli. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Director: Thomas Schippers.

Marca: Melodram. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MEL 27043. 2 CDs  
Grabación: AAD  
Duración: 2 h. 25' 35"  
Serie: normal  
Libreto completo en italiano sin comentarios.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★

**ROSSINI: Aureliano in Palmira.** Paolo Barbacini, Luciana Serra, Helga Müller-Molinari y Anna Maria Pizzoli. Coro Gregorio Magno y Orquesta del Teatro de la Opera Cómica de Génova. Director: Giacomo Zani.

Marca: Ars Nova. Importador: Ferysa.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: ACDAN 3164. 3CDs.  
Grabación: ADD  
Duración: 2 h. 33'  
Serie: normal  
Libreto completo en italiano sin comentarios.

Interpretación: ★★  
Sonido: ★★★★★

**ROSSINI: L'Inganno Felice.** Paolo Montarsolo, Emilia Cundari, Ferdinando Jacopucci y Giorgio Tadeo. Orquesta Alessandro Scarlatti y Coro de la Rai de Nápoles. Director: Carlo Franci.

Marca: AS disc. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: AS 1001  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 15' 44"  
Serie: normal  
Libreto completo en italiano sin comentarios.

Interpretación: ★★  
Sonido: ★★★

**ROSSINI: Il Signor Bruschino.** Luca Canonici, Patrizia Orciani, Bruno Pratico y Natale de Carolis. I Filarmonici di Torino. Director: Marcello Viotti.

Marca: Claves. Importador: Ferysa.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-8904/5  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 23' 34"  
Serie: normal  
Incluye libretto completo en italiano y comentarios en italiano, inglés, francés y alemán.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

**ROSSINI: Il Turco in Italia.** Samuel Ramey, Montserrat Caballé, Enzo Dara y Ernesto Palacio. Ambrosian Opera Chorus y Orquesta Filarmónica Nacional. Director: Riccardo Chailly.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: M2K 37859. 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 26' 25"  
Serie: media  
Incluye libretto completo y comentarios en italiano, francés, inglés y alemán.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

**ROSSINI: Arias alternativas de Il Barbiere di Siviglia, Tancredi, La Gazza Ladra, Zelmira y Maometto Secondo.** Marilyn Horne. Orquesta Sinfónica de la Rai de Turín. Director: Alberto Zedda. **Giovanna d'Arco.** Martin Katz, piano.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MK 44820  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 8' 42"  
Serie: media  
Incluye textos y comentarios en italiano, francés, inglés y alemán.

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

Entre 1812 y 1832 se extiende la amplia selección de obras rossinianas que aquí se contempla. Tenemos ejemplos de ópera seria, semiseria y cómica, así como una cantata dramática. Pero vayamos por orden cronológico.

En el tiempo es la primera **L'inganno felice**, farsa en un acto sobre un libretto de Giuseppe Maria Foppa, uno de los más asiduos colaboradores del músico en su etapa *veneciana*. A Foppa debemos los libretos de **La scala di seta** (1812), **Il signor Bruschino** (1813) y **Sigismondo** (1814), óperas compuestas para los teatros La Fenice y San Moisés. Estamos en un período de excepcional facundia creativa, que Stendhal relaciona con el estímulo de la pasión de Rossini hacia Maria Marcolini, la gran mezzo-soprano futura creadora de la parte de Isabella en **L'italiana in Algeri**. Si hemos de creer a Stendhal, Rossini se apartó de la atracción amorosa de las grandes e influyentes damas de la nobleza veneciana por la Marcolini, mientras que ésta hizo lo propio nada menos que con el príncipe Lucien Bonaparte. Claro que sabemos que Rossini sentía una particular debilidad hacia sus intérpretes femeninas (piénsese en Giorgi-Righetti, la primera Rossina; Malanotte y Mariani, creadoras de **Tancredi** y **Arsaces**, respectivamente).

Osborne ha señalado la presencia, en **L'inganno felice**, de elementos melodramáticos que acercan la obra a la categoría de drama semiserio. Por ejem-



**Un disco que recoge la voz de la Horne en un momento menos favorable.**

# JESSYE NORMAN

es

# Carmen



Nueva grabación de la obra maestra de **Bizet** dirigida por **SEIJI OZAWA**

**Mirella Freni** como MICAELA  
**Neil Shicoff** como DON JOSÉ  
**Simon Estes** como ESCAMILLO

YA DISPONIBLE EN:  
 3 CD 422 366-2  
 3 MC 422 366-4  
 3 LP 422 366-1



**I CONCURSO DE PIANO**

**Caja Postal**

**Gran Premio KAWAI**

**El Concurso se celebrará en Madrid,  
del 22 al 26 de noviembre de 1989.**

**Plazo de admisión de inscripciones:  
del 15 de septiembre al 15 de octubre.**

**Información y bases del Concurso en:  
todas las Oficinas de Caja Postal y POLIMÚSICA, S.A.  
c/ Caracas, 6 - MADRID - Teléfono (91) 419 48 57**

plo, la cavatina de Isabella, "Perchè dal tuo seno" —cantada en estos discos por Emilia Cundari— bascula entre la tristeza y la esperanza, mientras que el gran dúo en Fa mayor, "Va taluno mormorando", a cargo de los dos bajos (los villanos de la historia) Tarabotto y Batone (respectivamente, Giorgio Tadeo y Paolo Montarsolo) con sus casi obsesivas repeticiones y las típicas aliteraciones anticipa los posteriores dúos bufos, de "L'Italiana in Algeri", etc. También es notable el terceto, de los protagonistas, "Quel sembiante", y la florida aria de entrada del duque Bertrando (tenor, aquí Ferdinando Jacopucci), con su gracioso "obbligato" de flauta. Y ello a pesar de que se han cortado ciertos pasajes, como la misteriosa entrada del duque, el Andante marcato "In quelle cave oscure" —precursor del futuro trío de **Le Comte Ory**— y a que los recitativos son declamados de modo más bien enfático. La interpretación, desgraciadamente, ni por voces, ni por orquesta, ni por director, me ha parecido idónea para este Rossini juvenil, impetuoso y vivaz. El registro, efectuado por la Rai en 1963, tiene la pátina de un estilo envejecido y será la presencia de Montarsolo, con su instrumento si no bello, cuanto menos, intacto, el elemento más positivo. No obstante, insisto en el interés de la grabación, por ahora la única disponible en CD.

De **Il Signor Bruschino** —farsa giocosa, estrenada asimismo en Venecia un año más tarde, esto es, enero de 1813— hubo una antigua grabación, de 1954, en la que Renato Capecchi encarnaba a Gaudenzio, los Bruschino —padre e hijo— eran el bajo Carmelo Maugeri y el tenor Carlo Rossi, encomendándose a Elda Ribetti la Sofía. No carente de méritos, aquel registro es fácilmente desbancado por la impecable lectura que nos presenta Claves, gracias a la excelente dirección de Marcello Viotti al frente de los Filarmónicos de Turín —recuérdese, el grupo que hizo

**Este registro desbanca ampliamente la antigua grabación con Renato Capecchi.**



aquel magnífico disco con los conciertos para piano de Frank Martin. En el equipo vocal hay que destacar la bella voz de Luca Canonici, el joven tenor italiano de quien esperamos no se queda en mera promesa —ciertas limitaciones técnicas apuntan peligrosamente en este sentido— y el buen estilo de Patrizia Orciani, que sabe dar al personaje de Sofía todo el carácter *semiserio* demandado por Rossini. Si Canonici es un gallardo Florville, la pareja de bajos buffos Bruno Pratico (Gaudenzio) y Natale de Carolis (Bruschino padre) demuestra que, también en este terreno, las nuevas generaciones de cantantes rossinianos van dejando atrás las exageraciones bufonescas. Hoy se tiende a *cantar* realmente las partes cómicas de Rossini, por más que no siempre las voces, como tales instrumentos, posean una alta calidad (es el caso de Patrico y Carolis).

Sí la tiene, en cambio, el fabuloso Samuel Ramey, posiblemente el bajo rossiniano más imponente de los tiempos

modernos. Su interpretación de Selim, en **Il Turco in Italia**, es antológica, desde un punto de vista vocal, aunque puede que en el de la dicción podamos exigirle algo más. Ramey es, sin duda, la figura vocal de mayor peso en este registro del drama bufo en dos actos, compuesto por Rossini, en 1814, para la Scala. El otro factor decisivo para el éxito de la grabación es la dirección de Riccardo Chailly, que disecciona la partitura con admirable claridad y frescura. La discografía de esta ópera aparece dominada por el antiguo registro de Maria Callas, dirigido por Gavazzeni (EMI, 1954) en lo que se refiere a la caracterización psicológica del personaje femenino principal (Donna Fiorilla). Ni por fraseo ni por intención dramática me parece ideal la Fiorilla de Montserrat Caballé, a la que sin embargo sería injusto regatearle capacidad para el virtuosismo, en particular para las medias voces, reguladores, filados, etc., en esa prodigiosa escena *seria* (Acto II, número 16, recitativo y aria "I vostri cenci") omitida en el registro de la Callas. En este fragmento da la Caballé la auténtica medida de sus posibilidades en el repertorio rossiniano "di forza", ya que en el puramente ligero tiene dificultades en las rápidas vocalizaciones y carece de la fluidez requerida para el canto *ingenuo*. Además, en la época de este registro (1981) la Caballé acusaba tirantez en el agudo, con frecuencia destemplado y desagradablemente metálico. Ernesto Palacio, como Don Narciso, cumple con su eficacia y musicalidad habituales, no compensadas por una voz de especial brillo o calidad. Leo Nucci es un juvenil Poeta y Enzo Dara atiende —con alguna exageración en el fraseo— al carácter buffo de Don Geronio. La ópera está grabada sin cortes —cosa que no sucede con el registro Callas— pero inexplicablemente se ha omitido el "aria alternativa" compuesta por Rossini para la reposición de "Il turco" en el Teatro Valle de Roma (otoño de 1815). Esta cavatina, "Presto



**Una interpretación que no hace justicia a los requerimientos virtuosísticos de la ópera.**



La interpretación de Ramey, antológica.

amiche" venía a reemplazar al número 3 de la partitura original para Milán (la también cavatina para Fiorilla, "Non si dà follia maggiore"). En la edición de **Il Turco in Italia** en disco de vinilo, la cavatina alternativa figuraba como apéndice, al final de la cara 6. La reedición en CD la deja fuera, si bien en el estudio introductorio de Philip Gosset (el mismo que se publicó con los discos negros) se hace mención expresa de la inclusión del aria alternativa en estos discos.

**Aureliano in Palmira** es una de las óperas más sugestivas del período "milanes" de Rossini. Estrenada en la Scala, el 26 de diciembre de 1813, puede considerársela como el último gran monumento a la gloria de la ópera seria del XVIII. Esta es la última ópera en la que Rossini dejó a la libre improvisación de sus cantantes la ejecución de los "abbellimenti". Es famosa la anécdota de que el célebre "castrato" Giambattista Velutti, que interpretó el papel de Arsaces, se entregó a toda suerte de exageradas improvisaciones, poniendo en peligro la propia línea melódica y la continuidad dramática, hasta el extremo de que Rossini, en lo sucesivo, escribiría en la partitura las ornamentaciones que él deseaba se practicasen. Con ello, moría la época dorada de la improvisación que había sido una de las glorias del Belcantismo. Se iniciaba una nueva era, en la que el cantante quedaba refrenado en su fantasía creadora: a la microestructura de las "cadenzas" sucedía la macroestructura de las arias y conjuntos. Allí es donde habría de ejercitarse la imaginación creadora del cantante. Las consecuencias históricas de este cambio de orientación son bien conocidas. Con el advenimiento de la nueva era, partitura e intérprete caminarían cada vez más estrechamente sujetos y en todo caso habría de ser éste el que se plegara a aquélla.

Hay otros rasgos notables en **Aureliano**: no es el menor la comparecencia

de música que, poco después, reutilizaría Rossini en algunas de sus más famosas producciones. Así, la obertura, que encontraremos luego al frente de **Il Barbiere di Siviglia** y no sólo como pieza unitaria, sino a través de un reparto de sus diferentes secuencias a lo largo y a lo ancho de la partitura de **Aureliano**.

La interpretación que aquí se ofrece no hace plena justicia a los altos requerimientos de virtuosismo de la ópera. En el papel que le da título, Paolo Barbacini exhibe una voz exigua y mal proyectada. Luciana Serra cumple los pasajes de coloratura (llega al *Mi bemol*) con mejor fortuna que los más dramáticos. Esta parte de Zenobia exige un canto apasionado y rico en "slancio", cualidades éstas que la Serra sobrepasa. En cuanto a Helga Müller-Molinari, hace un Arsaces muy musical,

pero la voz carece de la morbidez propia de una auténtica mezzo-soprano. El resto del elenco, así como la orquesta, el coro y el director, no pasan de lo provinciano.

En la historia de la *piratería* discográfica ocupa el registro de **L'Assedio di Corinto** una posición casi mítica. Procedente de las representaciones "scaligeras" de abril de 1969, reúne un elenco superior al que, en 1975, grabó la ópera para EMI. La dirección de Thomas Schippers (no Sanzogno, como erróneamente se indica en la portada) es vital, ágil, apoya perfectamente el canto y extrae buenos resultados del conjunto sinfónico y coral. Marilyn Horne, en absoluta plenitud de facultades, hace un Neocle antológico. Es difícil cantar mejor. Beverly Sills, con sus "tics" habituales, da fe de buena belcantista, siempre proclive a las más peliagudas ornamentaciones. Esta Palmira traduce bien el lado elegíaco, incluso morboso, de la música. Justino Díaz es un autoritario Maometto II y Franco Bonisoli, muy joven, aporta peso vocal infrecuente al Cleomene.

Una cuestión marginal de esta versión es las refundiciones y añadidos hechos a la partitura original, así como el haber encomendado Neocle a una voz femenina (Rossini lo hizo a un tenor), sucesos que afectan gravemente a la *autenticidad* del texto —todavía no se había generalizado la *operación Pesaro*— pero que no menoscaban el puro disfrute —si se quiere, físico— de una velada memorable.

El disco de arias alternativas recoge la voz de Marilyn Horne en un momento menos favorable para el despliegue de un canto ortodoxo y natural. Hay muchos *trucos* (en particular en el registro grave, ya dañado). Con todo, es un disco que se sigue con agrado.



Una versión no idónea, ni por voces, ni por orquesta, ni por director.



# harmonia mundi

CHANTS DE L'ÉGLISE MILANAISE  
ENSEMBLE ORGANUM · MARCEL PÉRÈS

harmonia mundi  
FRANCE  
901295



## CANTOS DE LA IGLESIA MILANESA

Ensemble Organum  
M. Pérès, director.  
HMC 901295 CD  
HMC 401295 MC

CHARPENTIER · TE DEUM  
LES ARTS FLORISSANTS · WILLIAM CHRISTIE

harmonia mundi  
FRANCE  
901298



## M.A. CHARPENTIER

Te Deum H.146  
Missa "Assumpta est Maria" H.11  
Litanies de la Vierge H.83  
Les Arts Florissants  
W. Christie, director.  
HMC 901298 CD  
HMC 401298 MC

BEETHOVEN  
TRIPLE CONCERTO  
TRIO op. 1 N° 3

TRIO DE BARCELONA  
ENGLISH  
CHAMBER ORCHESTRA  
EDMON COLOMER



## BEETHOVEN

Triple Concerto  
Trio op. 1 N.º 3  
Trio de Barcelona  
A. G. Attenelle, piano  
G. Claret, violín  
Ll. Claret, violoncelo  
English Chamber Orchestra  
Edmon Colomer, director  
HMC 905205 CD  
HMC 405205 MC

## J. SCHOBERT

Sonatas, tríos, Cuartetos  
L. Sgrizzi, pianoforte  
Ch. Banchini, violín I  
V. Méjean, violín II  
Ph. Bosbach, violoncelo  
HMC 901294 CD  
HMC 401294 MC

PIERRE DE LA RUE · MESSE L'HOMME ARMÉ · REQUIEM  
ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN

harmonia mundi  
FRANCE  
901296



## PIERRE DE LA RUE

Missa "L'homme armé"  
Missa Pro Defunctis (Requiem)  
Ensemble Clément Janequin  
HMC 901296 CD  
HMC 401296 MC

JOHANN SCHOBERT · QUATUORS · TRIOS · SONATES  
LUCIANO SGRIZZI · CHIARA BANCHINI · ENSEMBLE 415

harmonia mundi  
FRANCE  
901294



# MÚSICA ESCÉNICA DE STRAVINSKY

**Por Gonzalo Badenes**

**STRAVINSKY: El pájaro de Fuego. Cuatro Estudios. Scherzo a la rusa.** Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: Simon Rattle.

Marca: Emi. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDC 7 49178 2  
Grabación: DDD  
Serie: normal  
Duración: 1 h. 15' 11"

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

**STRAVINSKY: Las Bodas.** A. Ablaberdyeva, L. Ivanova, A. Martinov, A. Safiulin. Coro de la Filarmónica Eslovaca y Orquesta Sinfónica Savaria. Director: Peter Eötvös.

Marca: Hungaroton. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: HCD 12989  
Grabación: DDD  
Duración: 46' 33"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

**STRAVINSKY: La Historia del Soldado.** Georges Descrières. Conjunto Instrumental de la Baja Normandía. Director: Dominique Debart.

Marca: Forlane. Importador: Ferysa



**Stravinsky ve a bailarines imaginarios en su versión.**

Soporte: disco compacto  
Referencia: UCD 16580  
Grabación: DDD  
Serie: normal  
Duración: 1 h. 34"

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★

**STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego. Scherzo a la rusa. Scherzo fantástico. Fuegos artificiales. La Consagración de la Primavera. Petrushka. Sinfonía en tres movimientos. Sinfonía en do.**

**Sinfonía de los Salmos.** Orquesta Sinfónica Columbia. Orquesta Sinfónica de la CBC. Director: Igor Stravinsky.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disc compacto  
Referencia: MK 42432/42433/42434.  
3 CDs, sueltos  
Grabación: ADD  
Serie: normal  
Duraciones: 1 h. 3' 29", 1 h. 5' 29", 1 h. 10' 10"

Interpretación: ★★★★★ (media)  
Sonido: ★★★★★ (media)

La práctica totalidad de las obras aquí reseñadas cuentan con amplia —y en más de un caso, ilustrada— discografía en compact disc. Puede incluso afirmarse que ninguna de las versiones objeto de comentario cuenta entre las de referencia absoluta. Sin embargo, hay algunos elementos que suscitan el interés del aficionado y a ellos me referiré brevemente.

El legado discográfico de Stravinsky para CBS es, sin duda, uno de los documentos más atesorables en la historia del sonido grabado. El autor ruso efectuó numerosas grabaciones de sus obras, ya desde finales de los años veinte. Entre los más notables de aquellos registros cabe destacar el de **La Consagración de la Primavera**, con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, efectuado para COLUMBIA en 1930 (en cinco discos de 78 rpm), una versión que pudo competir —salvo quizá, en sonido— con la más fantástica de Stokowsky y la Sinfónica de Filadelfia.



**"El Pájaro" de Rattle, es música pura, abstracta; como una gran sinfonía.**



A pesar del valor documental que en su día tuvieron aquellos discos, son los grabados por Stravinsky para la CBS, entre 1959 y 1966, el testimonio históricamente más valioso. En la colección de 31 Lps —en su día premiados por RITMO— se encuentra el grueso de la obra orquestal del músico. La presente reedición en compact disc permite, gracias al excelente reprocesado digital, apreciar las virtudes de la batuta de Stravinsky: la preocupación básica por articular con nitidez las estructuras rítmicas, evitando todo sentimiento o caída en lo romántico, la exposición objetiva del color orquestal, la incisividad de los ataques. Posiblemente echemos a faltar mayor imaginación en el seguimiento de las indicaciones metronómicas —que puede ser más flexible y enriquecedor— así como una sonoridad orquestal menos cortante, más mór-bida.

Que es posible conjugar precisión rítmica con el mayor refinamiento e incluso la sensualidad del timbre, queda de manifiesto en la versión de **El Pájaro de Fuego** que nos ofrece Simon Rattle, con la estupenda Orquesta de Birmingham. Comparada con la de Stravinsky, ésta se nos aparece como una lectura mucho más penetrante, menos unilateral. Creo que Rattle es uno de los maestros británicos en alza y de los que mejor se identifican con el lenguaje stravinskiano, "malgré Stravinsky". Me explicaré: hay en el compositor ruso un constante divorcio entre la riqueza, la pluriformidad, la auténtica carga *expresiva* de su música y el prurito —quizá alarde innecesario— de desposeerla de todo contenido. Recordemos su famoso axioma: "Considero la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea, un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc." En los discos grabados por Stravinsky ese afán de hacer una música descarnada no se cumple sino con la pérdida paralela de mucha riqueza musical.

Si comparamos las versiones de **El Pájaro de Fuego** por Rattle y Stravinsky, de seguro que la del director británico se nos aparecerá mucho más *musical*. Rattle no va por los andurriales de un fingido romanticismo, ni tampoco se escabulle por el fácil recurso al *coreografía*. **El Pájaro** de Rattle puede que no dance. Más bien es música pura, abstracta, como una gran sinfonía en la cual no hay *argumento*. En Stravinsky siempre somos conscientes de ese *argumento*, ya que la batuta parece querer seguir a unos imaginarios bailarinas que describen la *acción*.

En su ensayo discográfico acerca de **La Consagración de la Primavera** (RITMO nº 528, diciembre 1982) Pedro González Mira afirmó que la versión de esta obra debida al propio Stravinsky (se refería, claro a la edición CBS de 1960) era "la más rigurosamente mala de cuantas he oído nunca: es ligera, sin transiciones ni silencios, enmarañada hasta la exasperación, aburrida y su-

perficial, etc.". Doy fe de que tal descripción casa, en muchos momentos, con la grabación que comentamos. Hay cosas, sin embargo, que Stravinsky *explica* con autoridad: así, los "glissandi" de los trombones (fig. 53), el "pizzicato" de los violonchelos a contratiempo (fig. 49), el solo de violonchelo, marcado "p" (fig. 91)... Todos estos detalles sirven para revelar ciertas exageraciones posteriores, excrecencias sumadas por una tradición interpretativa no siempre fiable.

En el registro de **Petrushka** hay un claro control de la forma y una detallada exposición de las texturas. Como contrapartida, se tropieza con una irritante *trivialización*. Pienso que Bernstein, por ejemplo, ha sabido encontrar el lado *humano* de la historia, sin por ello renunciar a la precisión del ritmo y de la dinámica.

Al comparar el disco de **El Pájaro de Fuego**, por Rattle, con el dirigido por Stravinsky, hay que observar el número de pistas (siete en EMI, frente a veintidós en CBS). Sorprende el que los ingenieros británicos hayan desaprovechado las enormes ventajas que representa el bandeado múltiple.

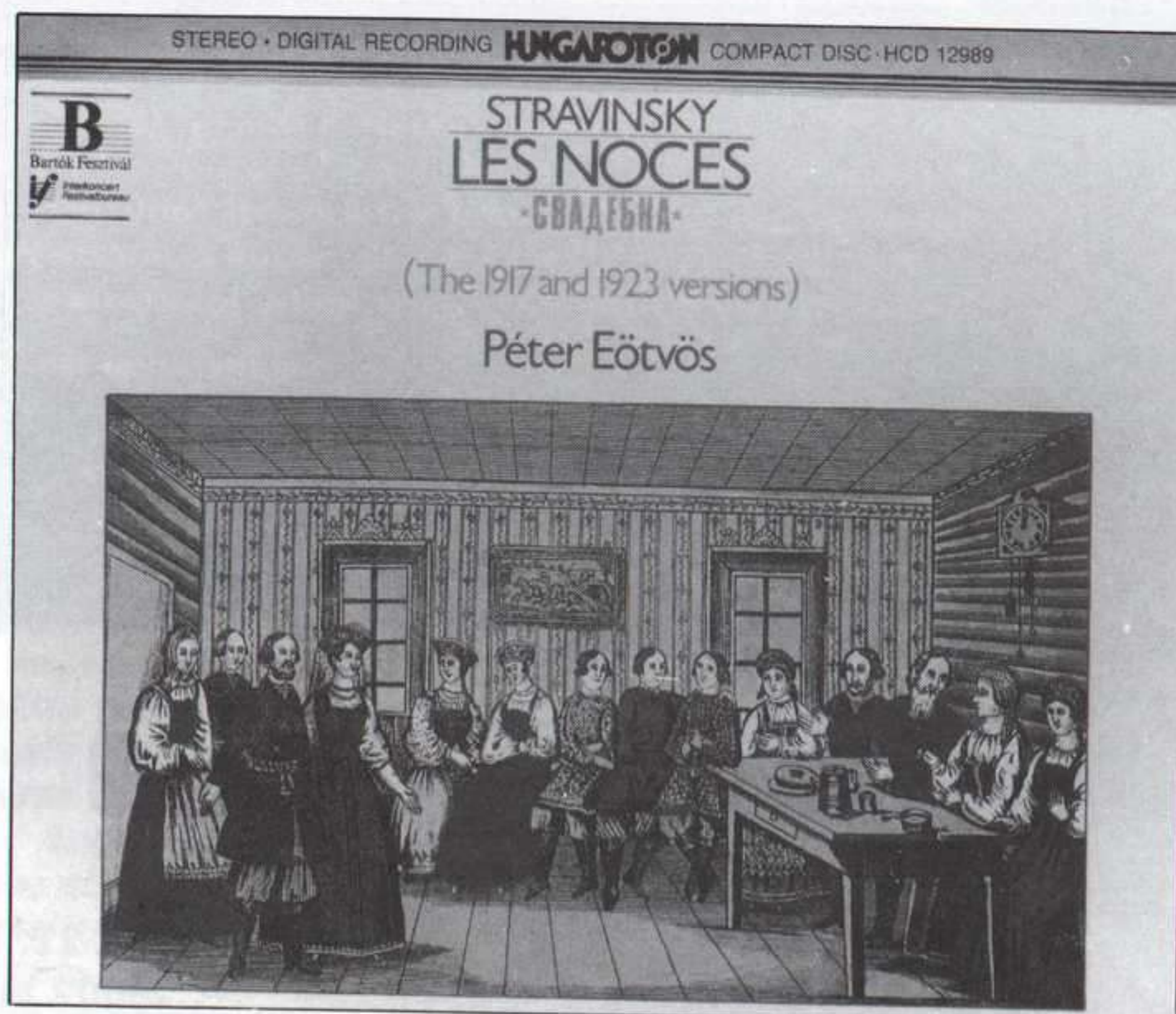
De los tres CDs dirigidos por Stravinsky, sin duda es el ocupado por las **Sinfonías** aquel que suscita mayor interés. Y no sólo por lo ventajoso del acoplamiento. Con relación al primer registro de la **Sinfonía en tres movimientos** hecho por Stravinsky, para Columbia, en 1947— éste de 1961 es objetivamente superior. La urgencia rítmica, el implacable "meno mosso" del final son detalles a tener en cuenta, pero tampoco aquí Stravinsky iguala los resultados de un Dutoit. Por otra parte, la grabación de la **Sinfonía de los Salmos**, musicalmente muy satisfactoria, es la que, desde un punto de vista sonoro, acusa más el paso del tiempo (está fechada en 1963). En todos estos registros se observa la antigua tendencia de los ingenieros de CBS a destacar,

dentro de la textural general, cada uno de los instrumentos solistas, forzando incluso el balance natural de la orquesta.

El disco de **La Historia del Soldado** viene producido por un sello modesto (Forlane) como conmemoración del septuagésimo aniversario del estreno de la partitura. Se trata de una versión bien realizada, tanto musical como técnicamente, con una buena labor de recitación a cargo de Georges Descrières, decano de los actores de la Comédie Française. Trabajo más *moderno* que el legendario de Cocteau (con Markevich) pero sin su increíble genialidad. Dominique Debart dirige al Conjunto Instrumental de la Baja Normandía, un grupo disciplinado, en el que destaca el violín solista de Jean-Pierre Wallez. El trabajo tiene una adecuada continuidad dramática. Desafortunadamente, no se incluye el texto en el libreto.

La historia de la composición de **Las Bodas** —extendida desde 1912 a 1923— es probablemente la más compleja y fascinante de todo el catálogo stravinskyano. En el registro que ahora presenta Hungaroton —con un libreto modélico— se contienen las versiones definitiva (de 1923) que es la habitualmente interpretada y grabada y la intermedia (de 1917) para orquesta de cámara. No es ésta la primera vez que se graban las dos versiones (Robert Graft lo hizo para CBS, hace ya muchos años) y por eso hay que lamentar el que la oferta de Hungaroton no se haya extendido a la *tercera*, instrumentada para dos cimbalones, pianola, armonium y percusión, máxime cuando esta versión se reduce a las dos primeras escenas y por lo tanto habría tenido fácil acomodo en este disco (de nomuy extensa duración). La interpretación del coro eslovaco, de los solistas y del conjunto instrumental es correcta, sin alcanzar la penetración e incisividad de la de Bernstein.

Una correcta versión de "Las Bodas".



# 1+1=1

## La nueva fórmula de estereo

**GRAN PREMIO**  
DEL SALON DE INVENTORES  
**DE GINEBRA**



**Stereolith®**

*"Duetto"*

**E**l principio STEREO LITH® consiste en la creación especial de una PANTALLA UNICA mediante altavoces que, dispuestos en dos planos inclinados, constituyen una matriz de difusión estereofónica.

A diferencia de los circuitos tradicionales, dispuestos a uno y otro lado del oyente, la STEREO LITH® "DUETTO" se sitúa en cualquier lugar de la sala de audición. Colocada ya sea a nivel del suelo o suspendida, define en el espacio la posición virtual de los instrumentos de música (o de otras fuentes sonoras), tal como estaban al realizarse la grabación.

La STEREO LITH® "DUETTO" consigue crear de nuevo la emoción original, reproduciendo el ambiente acústico auténtico para todos los oyentes, cualquiera que sea el sitio que ocupen.

Margen de frecuencia  
Potencia musical admisible  
Impedancia nominal  
Acabado  
Dimensiones (A X A X F)  
Peso  
(\*Por canal)

Características técnicas (sin Subwoofer)

\*45 Hz... 22 kHz  
\*80 W  
\*4 ohms  
madera blanco, negro o lacado brillante en blanco, negro  
360 X 360 X 360 mm  
12,3 Kg.



Cardenal Silíceo, 22. Telf.: (91) 519 24 16  
28002 MADRID

# EL MEJOR BRUCKNER DE GIULINI

Por José Sánchez Rodríguez

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 9.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Carlo Maria Giulini.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 427345 2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 8' 30"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

A pesar de ser, todavía hoy, un compositor poco divulgado entre muchos aficionados, que o bien le desconocen en gran medida, o tienen una falsa imagen de exceso, grandilocuencia o pesantez, la música de Bruckner ha tenido siempre su lugar en el repertorio de los maestros verdaderamente grandes, desde figuras míticas como Furtwängler, hasta los más jóvenes como Barenboim, pasando por Van Beinum, Knappertsbusch, Böhm, Klemperer, Solti, Karajan, Jochum, Celibidache, o quien hoy es objeto de nuestro comentario, Carlo Maria Giulini. Todos ellos grandes maestros (algunos más que otros, desde luego) que han sido seducidos con mayor o menor intensidad por su poderoso y sugestivo arte. La discografía de su obra, sin ser en exceso nutrida en relación a otros compositores con más *gancho*, tiene suficientes puntos de interés, aunque muchas de las grandes versiones siguen sin ser pasadas a disco compacto: el caso extremo de todo el Bruckner de Barenboim para DG y EMI, algunos Klemperer imprescindibles (**Sinfonías Quinta, Sexta, Octava** y, sobre todo, **Novena**), alguna versión histórica como la **Octava** por Furtwängler en EMI...

A pesar de este panorama, aún quedan directores capaces de ofrecer interpretaciones que pueden codearse, e incluso superar, a muchos de los clásicos en la materia. El pasado año fue Sir Georg Solti quien, con su extraordinaria versión de la **Séptima** (Premio Ritmo 1988), dejó atrás a todas sus ilustres predecesoras. Ahora es Giulini el artista que ha obrado la proeza de elevarse a las alturas —ya que no superar, un término, aquí, poco adecuado— de la suprema versión de Otto Klemperer (EMI, 1972). El registro que acaba de publicar Deutsche Grammophon, coincidiendo con el 75 aniversario del director italiano, es el segundo de éste, pues ya había grabado la obra en 1977 para EMI (disponible asimismo en compacto).

Ya había acertado Giulini en aquella ocasión; su versión era en conjunto, la única que podía hacer sombra a la de Klemperer, pero con esta nueva inter-

pretación ha conseguido elevar aún más el listón, algo que no parecía del todo probable dados los resultados, ligeramente decepcionantes, de su **Séptima**; la **Octava**, por el contrario, resultó, salvo aspectos discutibles, extraordinaria. Esta **Novena** constituye su mayor logro en el repertorio bruckneriano, es una versión indiscutible, redonda, sin duda uno de los acontecimientos discográficos de esta temporada.

La **Novena** es la última de las sinfonías de Bruckner, y quedó inacabada a su muerte. Supone la culminación de su arte, la más clara expresión de su atormentado mundo interior, aparte de constituir, por sí misma, una de las cimas de la creación musical de todos los tiempos. En la consecución de un clima tenebrista, angustioso, y a la vez de inefable misticismo, lleno de anhelo y temor de Dios, radica el mayor logro de esta versión. No hay aquí tremendismos de efecto, sino una atmósfera opresiva, cargada de negro dramatismo, expuesto con total determinación, aunque tratándose de un director como Giulini siempre está presente la emoción, el lado más humano; Klemperer resulta siempre extremo en sus planteamientos, y a pesar de que la expresión lírica y apasionada llega a ser descomunal, lo que queda es una visión demoledora, terrible, implacable, de una intensidad tan turbadora que su audición resulta siempre una experiencia inolvidable. Son ejemplos paradigmáticos del modo de interpretar de ambos directores, algo así como el compendio de sus mejores virtudes.

En el primer movimiento consigue Giulini el punto máximo de su versión. Creo que, globalmente, es el más logrado de la discografía por su prodigiosa construcción, de un poderío y grandeza como en pocas interpretaciones; un cuidado extremo en la gradación de dinámicas y en la acentuación de matices, *fundiendo* las diferentes secciones de modo siempre natural, y con esa facultad para *cantar* que siempre ha demostrado nuestro director, pero como expresión de un sentimiento do-

liente interiorizado, apurando de modo sublime la potencialidad expresiva de cualquier pasaje. Desde que se inicia hasta que acaba, con esa coda increíble, expuesta por Giulini de modo imponente, se crea un discurso sin altibajos, tenso, y de una factura de enorme belleza sonora. De esta manera, e igual que sucede con el último movimiento, se consiguen en esta versión los montajes más dilatados de toda la discografía de la obra, incluyendo a Klemperer, que ostentaba el récord hasta la fecha.

El Scherzo, curiosamente, le dura a Giulini un poco menos que en su primera grabación, pero resulta superior. La claridad es notable en los "pizzicatti", y posee esa fuerza poco menos que diabólica, de gran agresividad, que caracteriza a este sorprendente movimiento. La recreación del ambiente encantado e irreal del Trío es también admirable.

El Adagio final es otro acierto en manos de Giulini, que sabe transmitir magistralmente toda la carga emotiva, dolor, incertidumbre y esperanza, los rasgos más elocuentes del *infierno* espiritual que da sentido a este portentoso movimiento. De nuevo aquí nos asombra su capacidad de expresar sin trucos o artificios, equilibradamente, pero sin quedarse nunca corto en el uso de medios expresivos, como en el gran clímax, de una violencia extrema. Tan sólo Klemperer, particularmente en algunos memorables pasajes, ha podido llegar más lejos.

La grabación fue efectuada en vivo, al contrario que las **Sinfonías Séptima y Octava**, grabadas en estudio. Siendo estupenda, está un poco por debajo de algunos registros de estas características, pero tiene gran presencia y calidad tímbrica.

Para acabar, sólo me queda recomendar fervorosamente la adquisición de este prodigioso disco. Los que conozcan la música de Bruckner sabrán apreciar las enormes virtudes de esta interpretación, y los que no estén tan *puestos* quizá encuentren aquí la revelación definitiva...

**De manera sorprendente, esta interpretación se eleva hasta alcanzar las más infranqueables alturas brucknerianas: supera la versión que el propio Giulini realizara para EMI... y se sitúa, como mínimo, al lado de la de Klemperer.**



# Crítica discográfica

**Comentan:**

Salustio Alvarado (S. A.) - Gonzalo Badenes (G. B.) - Rafael Banús (R. B.) - Vladimiro Bas (V. B.) - Xavier Casanovas-Danés (X. C.-D.) - Francisco Chacón Marín (F. Ch. M.) - Daniel Cid (D. C.) - Imanol Elorrieta (I. E.) - Luis Carlos Gago (L. C. G.) - Anabel García Hurtado (A. G. H.) - José María García Martínez (J. M. G. M.) - Pedro González Mira (P. G. M.) - Alvaro Marías (A. M.) - Fernando Palacios (F. P.) - Galo Ramírez (G. R.) - Carlos Ruiz Silva (C. R. S.) - José Sánchez Rodríguez (J. S. R.) - Tartessos (T.) - Carlos Villasol (C. V.).

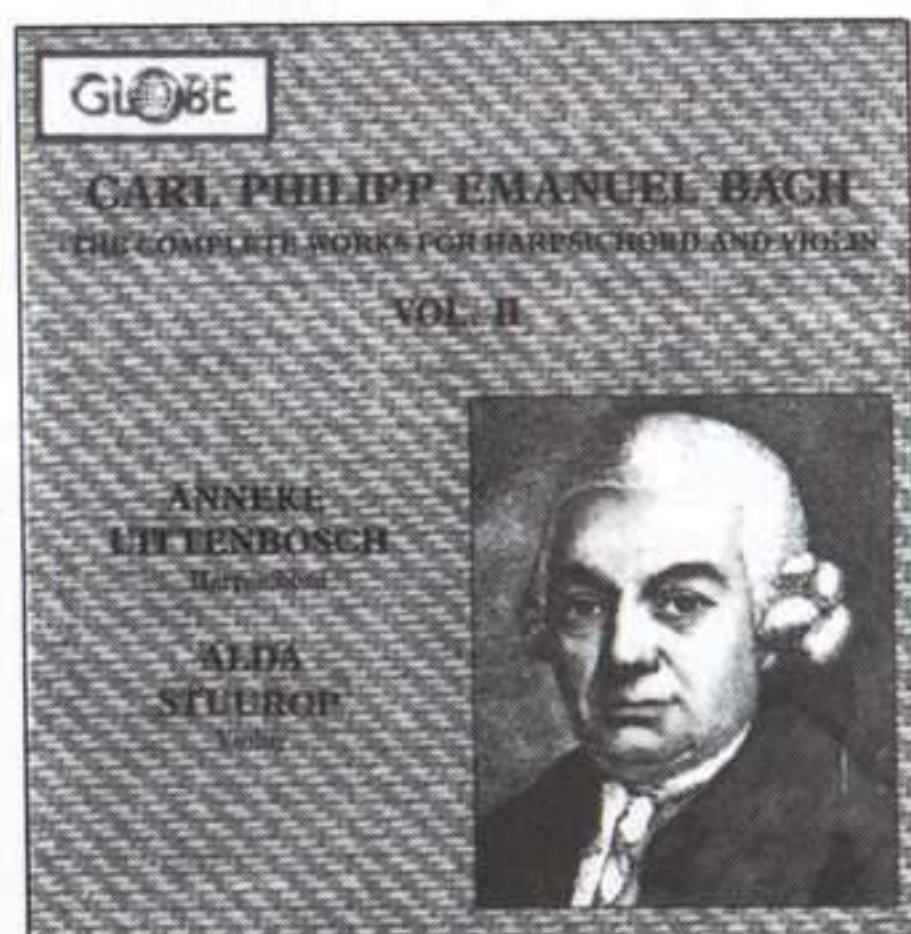
**C.P.E. BACH: Obra completa para clavicémbalo y violín.** Anneke Uittenbosch, clavicémbalo. Alda Stuurup, violín.

Marca: Globe. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: GLO 5004 & 5005  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 8' 25" y 1 h. 11' 10"  
Serie: normal

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



La música de Johann Sebastian Bach y la de su hijo Carl Philipp Emanuel son dos mundos totalmente distintos. Gracias a su sólida arquitectura y a su matemática perfección contrapuntística, la obra del Cantor de Leipzig, en especial aquella de-



dicada a los instrumentos de teclado, es de una resistencia adamantina, de tal modo que con un mínimo de talento y un nivel técnico suficiente se pueden alcanzar resultados bastante tolerables, de lo que se benefician no pocos pianistas, clavicembalistas y organistas de segunda fila. Por el contrario, las composiciones de Carl Philipp Emanuel Bach, todo delicadeza, filigrana sonora y "Empfindsamkeit", necesitan, so pena de caer en la

monotonía, la grisura y el aburrimiento mortal, no sólo talento y maestría técnica a raudales, sino además una sensibilidad exquisita, unos profundos conocimientos musicológicos y un dominio absoluto del estilo.

Todas estas virtudes son las que adornan a Alda Stuurup y a Anneke Uittenbosch, dos autoridades en el mundo de la interpretación histórica, las cuales nos ofrecen una versión realmente luminosa de estas comprometidas obras. Sólo hay que objetar que, consultando el catálogo de C.P.E. Bach, aparecen en él más composiciones de las aquí grabadas, por lo que esta pretendida OBRA COMPLETA dista aún de serlo, a no ser que esté prevista la aparición de un tercer volumen.



**C. PH. E. BACH: Concierto para flauta H426 (Wq22); Sonatas para flauta y continuo H551, H564 (Wq124 y 133); Sonata para flauta sola H562 (Wq132); Dueto para flauta y violín H598 (Wq140).** Marc Grauwels, flauta. L'Orchestre de Chambre Dall'Arco, Budapest. Director: J. M. Händler.

Marca: Helios. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDH88033  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 3'  
Serie: normal

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



He aquí una variopinta selección de obras para flauta de Carlos Felipe Emanuel Bach que en este momento ya no posee interés discográfico porque existen bastantes registros de estas obras, algunos de calidad superior (recomendaríamos las grabaciones de Konrad Hünteler, cuyas Sonatas no han llegado a

nuestro mercado, y el registro de Linde/Schröder para el dueto). Hechas estas salvedades, se trata de un registro digno, interpretado con instrumentos modernos por buenos instrumentistas. El protagonista, el flautista belga Marc Grauwels posee bastante personalidad musical y su interpretación no es vulgar; su virtud y al mismo tiempo su defecto, es que deja sentir claramente el influjo de los instrumentistas barrocos, lo cual da unos resultados extraños y no del todo convincentes sobre un instrumento moderno. Así, su dinámica es muy amplia y coloreada, su articulación y acentuación más exagerados de lo normal en flautistas modernos, su sonido un poco hueco y su vibrato algo caprichoso. Los resultados son contradictorios porque Grauwels no termina de estar en un lado ni en otro y desde el punto de vista meramente instrumental hay algo que no termina de convencer, en especial a causa de que el sonido pierde su centro en bastantes ocasiones, principalmente en las dinámicas bajas, tal vez debido a que la presión diafragmática es irregular.

A pesar de su sonido, generalmente hermoso, y de su técnica poderosa, Grauwels posee cierta falta de impulso en el fraseo, generalmente en exceso fragmentado. Es curioso que su manera de ejecutar los trinos sea casi siempre muy poco convincente. El bajo continuo interpretado por el clavecinista Guy Penson es muy correcto; algo más rígido el del cellista Jan Sciffer. La violinista Ulka Gorniak y la orquesta Dall'Arco de Budapest realizan un trabajo discreto, sin particular interés.



**BACH: Sonatas en trío, BWV 525-30.** Heinz Holliger, oboe y oboe d'amore. Tabea Zimmermann, viola. Christiane Jaccottet, clave. Thomas Demenga, violonchelo.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 422328-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 3' 7"  
Serie: normal

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



No es esta la primera vez que un grupo de solistas deciden reconstruir lo que pudieron ser las seis **Sonatas en trío** de Johann Sebastian Bach, que hoy conocemos sólo en la versión para órgano. No nos faltan buenos registros de ésta (recordemos la extraordinaria última grabación de Ton Koopman para Archiv, junto con los **Corales Schübler**, aún no en compacto), pero sí carecíamos de una versión fiable y atractiva de la otra posibilidad, la verdadera sonata en trío en la que participan tres instrumentos o, cuando menos, como ocurre en esta grabación en la **Núm. 5**, sólo dos pero traductoras de tres voces independientes y claramente delineadas. Suponemos, porque nada se indica en la documentación que acompaña al disco, que Heinz Holliger es el responsable de la instrumentación elegida en esta ocasión, en la que en todas las **Sonatas** aparece un oboe (d'amore en la **Núm. 4**), en tres una viola solista, un clave que se divide entre su labor de continuo y de instrumento solista y un violonchelo que siempre ejerce de continuo. El respeto a la escritura organística es máximo, adjudicando simplemente cada una de las dos líneas melódicas principales a un instrumento y confiando la línea del bajo al



Disco compacto



Disco Lp



Casete

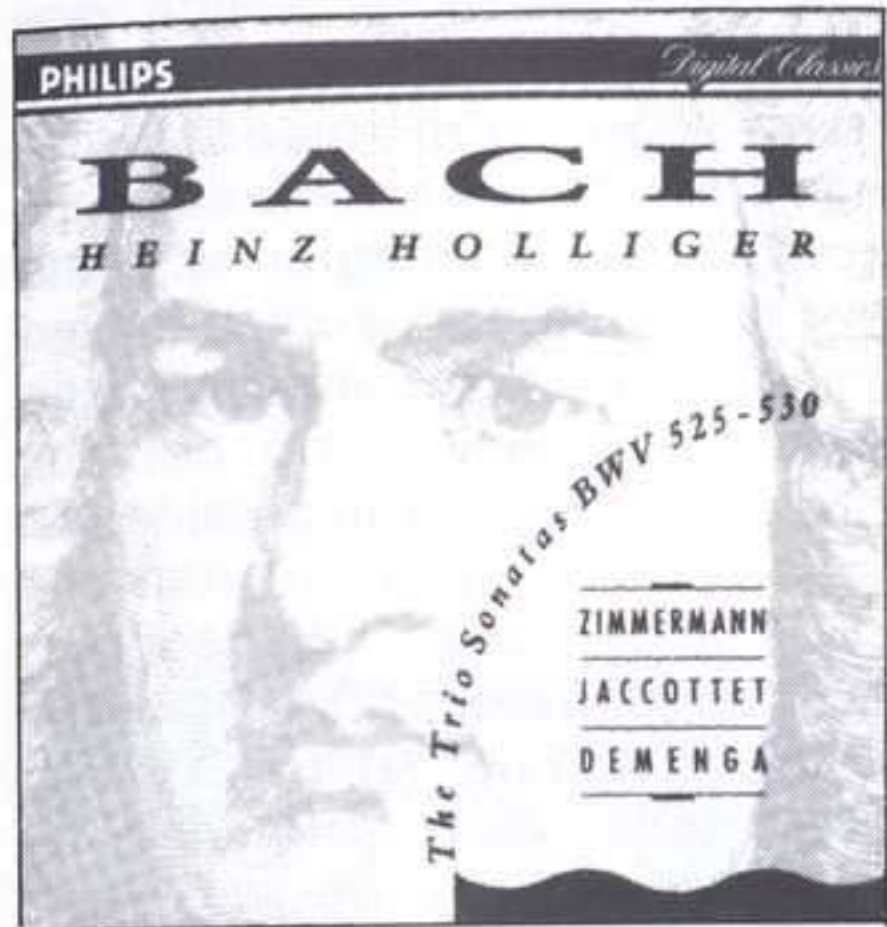


Video

DAT



violonchelo y el clave. Reconstrucción posible de cómo pudieron sonar en su día estas **Sonatas** que, evidentemente, admiten todo tipo de combinaciones instrumentales, pues todas han de moverse necesariamente de lleno en el terreno de la especulación.



De los intérpretes que han decidido afrontar esta empresa probabilista poco puede decirse que no se ya más que conocido. Holliger es el oboísta todo terreno, el músico completo, el instrumentista ideal. La joven Tabea Zimmermann demuestra que su reciente y creciente fama tiene una clara razón de ser: es una violista segura, musical y de precioso sonido. Jaccottet lleva ya muchos años lidiando en este repertorio y domina perfectamente todos los estilos: su Bach es sobrio y elegante, ajeno por completo a las salidas fuera de tono o a tendencias monocordes. Thomas Demenga, por último, es un violonchelista que está aún por descubrir; desde luego, como miembro de un continuo integrado por instrumentos modernos, tiene poca competencia.

Este disco proporciona mucho placer. No sería justo perderselo amparándose en la excusa de los instrumentos. Estamos ante músicos de primera que nos proponen un Bach honesto, profundo y muy hermoso. Muy recomendable.



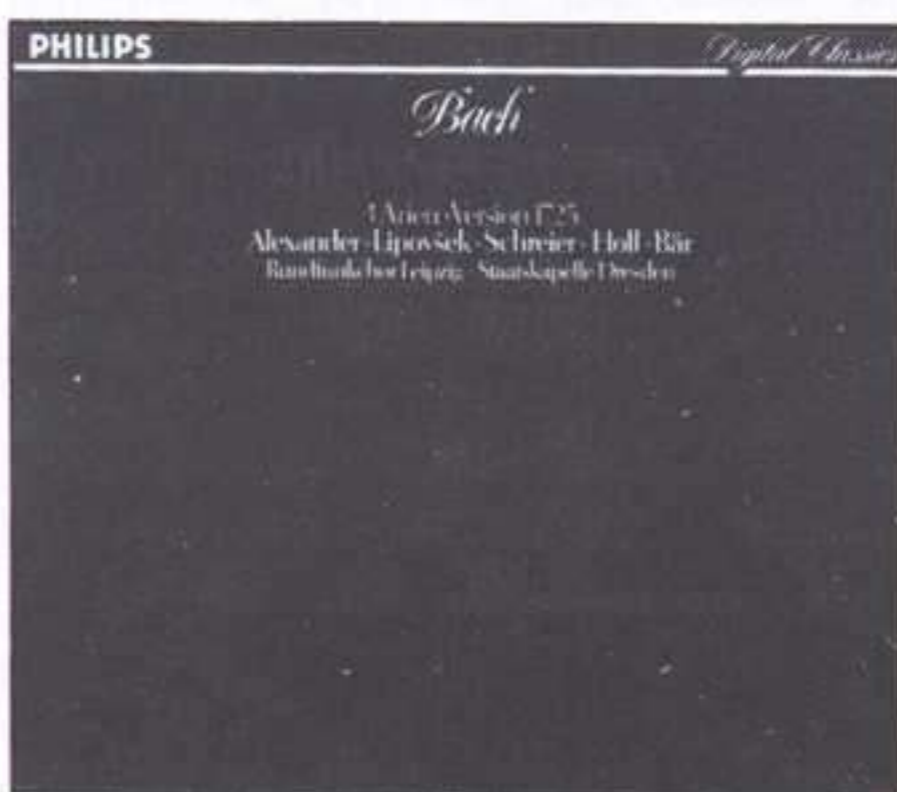
**J. S. BACH: La Pasión según San Juan; Tres arias de la versión de 1725.** Roberta Alexander, Marjana Lipovšek, Peter Schreier, Robert Holl, Olaf Bär. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director: Peter Schreier.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 422 088-2, 2 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 2 h. 5' 47"  
Serie: normal

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

Después del desconcertante coro inicial, confuso e impreciso, Peter Schreier parece asir con seguridad las riendas de la obra y ofrecernos una **Pasión según San Juan**, que, si no está a la altura de su magnífico **Oratorio de Navidad** para la misma casa,

puede ocupar un lugar muy digno dentro de la discografía de esta composición (aunque sin igualar, tampoco, a la de Gönnerwein, reeditada recientemente por EMI en dos compactos de serie media, y elogiosamente comentada por Pedro González Mira en el núm. 599 de RITMO, o a la de Jochum, que me gustaría que Philips publicase asimismo en serie media). La labor del Coro de la Radio de Leipzig es espléndida, y la Orquesta Estatal de Dresde ha adquirido ya, a las órdenes de Schreier, un estilo propio e inconfundible en la interpretación bachiana. Entre los solistas destaca muy en primer lugar el propio Schreier, en su habitual doble cometido de Evangelista e intérprete de las arias de tenor, impecable en cuanto a estilo y expresión, aunque la voz —que nunca fue bella— aparece algo fatigada. Correcto Robert Holl, aunque sin la necesaria dimensión que requiere el papel de Cristo. Olaf Bär es un excelente cantante, aunque a su hermoso timbre de barítono muy lírico (casi de tenor) le falta rotundidad para las arias de bajo. Marjana Lipovšek muestra sus esplendo-



rosas facultades (un tanto excesivas para esta música), y a Roberta Alexander apenas se la reconoce. La grabación es magnífica, e incluye tres arias de la primera versión (1725).

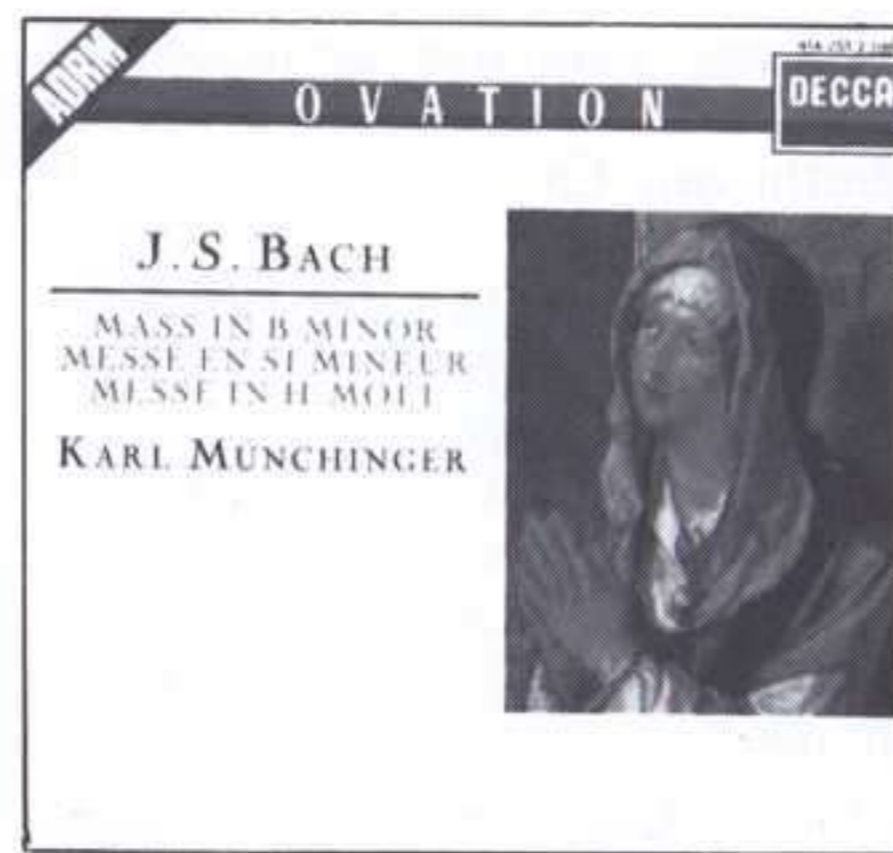


**J. S. BACH: Misa en Si menor.** Elly Ameling, Yvonne Minton, Helen Watts, Werner Krenn y Tom Krause. Coro de la academia de Viena. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Karl Münchinger.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 414 251-2, 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 59' 46"  
Serie: Ovation (media)

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

Desde la fecha de la grabación original (1970) este registro ha sido incluido en las series medias de Decca (primero fue Jubilee y ahora Ovation) sin que el atenuante que de por sí ofrece el precio reducido haya logrado convencerme de la bondad de esta versión, sin duda no recomendable ni siquiera bajo este



formato. Münchinger cuenta con un equipo brillante de solistas, al que no sabe sacar el debido partido por culpa de una dirección pesante, monótona, escasamente articulada. Los solos instrumentales cuentan con Maurice André y Klaus Thunemann, dos músicos excelentes desaprovechados aquí. Münchinger construye un edificio sonoro compacto, denso, con poca o nula diferenciación de los planos, apoyado en un continuo nada ágil. Los "tempi" no son lentos, sino mortecinos. Una grabación a olvidar.



**BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano y orquesta.** Claudio Arrau, piano. Staatskapelle, Dresde. Director: Sir Colin Davis.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 422 149-2, 3 CDs  
Grabación: DDD  
Duración: 3 h. 8' 12"  
Serie: normal

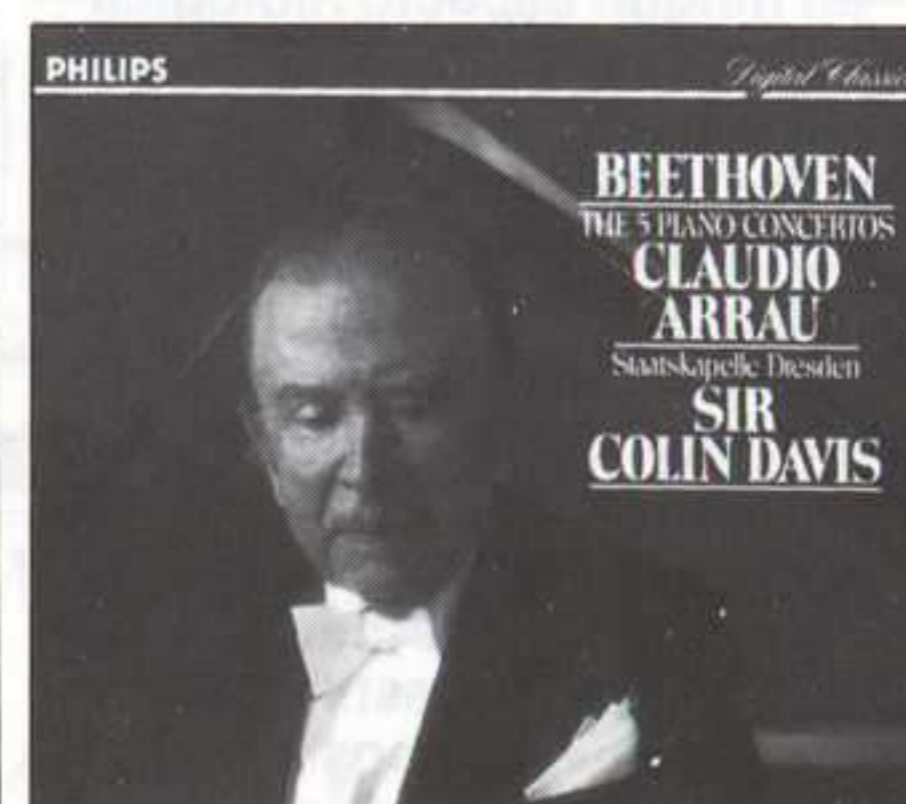
Interpretación: ★★★★★ (Quinto)  
★★★★★ (resto)

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



El registro fonográfico de este ciclo beethoveniano se ha realizado en dos partes. En 1984 se grabaron los **Conciertos núms. 4 y 5**, y tres años después el resto. Seguramente Arrau prefirió este orden; comenzar por el más duro "**Emperador**"... La verdad es que se encuentra mejor de dedos a medida que ha ido avanzando la grabación de la serie: regular en el **Quinto** y **Cuarto** (aunque mejor en este último), bien en **Primero** y **Segundo** y excelente en el **Tercero**. Incluso las interpretaciones resultan más vivas en éstos; como si las facultades mentales del pianista chileno, su concentración, funcionaran mejor.

Ya en su día se habló desde



estas páginas de las versiones de los **Conciertos núms. 5, 4, 1 y 2**, por este orden (el de su aparición en el mercado). La presente reseña recoge la novedad del **Tercero**, y la constatación de la comercialización del correspondiente álbum con el ciclo completo. Este **Tercero**, he de decirlo ya, me ha parecido de lo mejor del grupo (incluso la ejecución). La línea interpretativa de Colin Davis (que cada día dirige mejor Beethoven) es la misma que en los otros tres, es decir, muy ortodoxa, alejada de cualquier experimento pero magnífica de estilo, lenguaje y concepción sonora, siempre ésta muy robusta y sólida. Arrau está absolutamente maravilloso: poderle oír todavía cosas como el lento de este **Tercero** es de llorar.

En conclusión, y recordando lo dicho en su día: un **Quinto** en el que no se acaban de engarzar las cosas, seguramente producto de varias tomas por separado; un **Cuarto** muy bueno; unos **Primero** y **Segundo** magníficos y un **Tercero** extraordinario, de lo mejorcito que se ha hecho últimamente en disco. Como integral, interesantísima aunque probablemente no de referencia. La que sigue siéndolo, sin discusión, es la de Barenboim, para EMI.



**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 "Inacabada".** Orquestas Sinfónica de la Radio Bávara y Sinfónica de Boston. Director: Eugen Jochum.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 427 195-2  
Grabación: ADD  
Duración: 56' 12"  
Serie: Privilege (económica)

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★ (Quinta)  
★★★★ (Inacabada)  
Comentarista: J. S. R.



Este disco presenta un acoplamiento bastante habitual, pero no es nada recomendable, a pesar de su bajo precio, que en este caso coincide con la baja calidad interpretativa. Se trata de versiones con algunos años a sus espaldas (la **Quinta** data de 1960, y la **Inacabada** de 1973), y que no sé muy bien por qué habrán sido rescatadas de su, en este caso, merecido olvido, habiendo otras en los fondos de catálogo infinitamente superiores (¿para cuándo la **Inacabada** de Böhm/Viena en CD, por ejemplo?). El caso es que Jochum está aquí muy en plan artesano, sin inspiración, y hace una **Quinta** enormemente convencional, falta de fuerza y vehemencia, con un aire de cierta tosquedad; la grabación, además, acusa el paso de los años. La versión de la **Inacabada** no mejora las cosas, pues resulta muy lineal, sin verdadera emoción y sentimiento: la introducción al primer movimiento pasa, como se suele



decir, con más pena que gloria... Al contrario de lo que sería deseable, Jochum no ahonda, prácticamente, en los aspectos más oscuros y dolorosos de la obra, limitándose a una muy aséptica y económica lectura que no llega nunca a conmover. En serie media se encuentra la versión de Giulini (DG, Galleria), y en serie normal Solti (Decca), Barenboim (CBS) o Davis (Philips), todas estas para la **Inacabada**; para la **Quinta** tenemos en serie normal la última maravilla de Solti (Decca), aparte de Klemperer y Furtwängler, ambos EMI.



**BEETHOVEN: Cuartetos Op. 18 núms. 1-3.** Cuarteto Medici.

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: Ni 5173  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 19' 49"  
Serie: normal

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



Comienza con este disco la serie integral de los Cuartetos de Beethoven en interpretación del Cuarteto Medici. Primera virtud del compacto es su duración: una hora y veinte de música, lo cual —dado el abultado precio de los discos en España en relación al salario medio— es algo que hay que tener muy en cuenta. Naturalmente esta cualidad está en función del contenido que, en este caso, resulta abiertamente positivo.



El Medici aparece en buena forma, toca con gusto, es muy justo en los tempi, posee indudable musicalidad y, al menos por lo que respecta a los tres

cuartetos primeros de la **Op. 18**, comprensión del estilo del joven Beethoven. Es cierto que carecen de la densidad del Cuarteto de Budapest o de la intensidad del Vegh pero su visión es también perfectamente válida.

Hay un particular momento en el que el Medici no alcanza la calidad del resto en su interpretación. Se trata del segundo movimiento del **Op. 18, núm. 1**, sin duda el movimiento más hondo y hermoso de toda la serie de estos seis cuartetos. Este "Adagio affettuoso ed appassionato" debe hacer justicia a las tres palabras que lo presiden. El Medici cumple bien lo de adagio y affettuoso pero se queda un poco corto en la expresividad apasionada que también reclama alguna secuencia memorable de esta soberbia página. Por lo demás, el Medici muestra sus excelentes cualidades con generosidad.

La grabación, llevada a cabo en 1988 en la sala del Festival de Aldeburgh —muy adecuada para música de cámara por cierto— es de gran claridad. Mi recomendación a los aficionados es la de una prudente espera si tienen intención de ir haciendo la serie completa de los cuartetos de Beethoven. Queda todavía mucho camino por recorrer. Si se trata solamente de interesados en la **Op. 18**, creo que la recomendación puede hacerse abiertamente ya que es lógico pensar que los **Cuartetos núms. 4, 5 y 6** tendrán un nivel semejante al de sus hermanos menores.



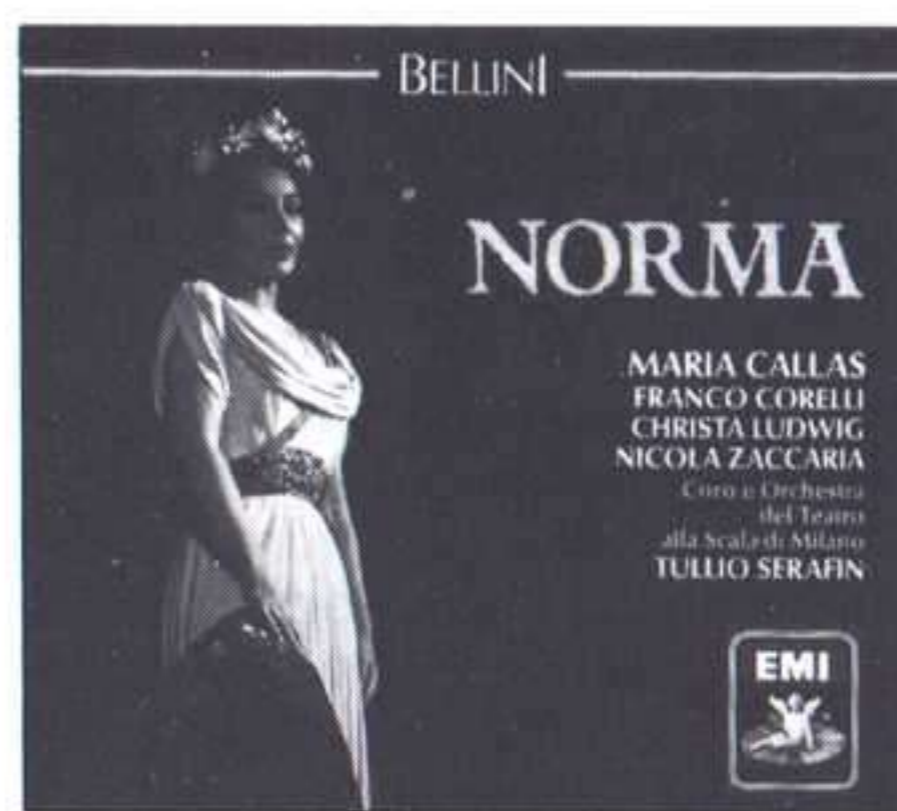
**BELLINI: Norma.** Maria Callas, Franco Corelli, Christa Ludwig y Nicola Zaccaria. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director: Tullio Serafin.

Marca: EMI. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CMS 7630002, 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 2 h. 41' 27"  
Serie: media

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



La reedición de esta segunda versión comercial de **Norma** por Callas —de 1960, la primera, también EMI, es de 1954 y se halla disponible en CD, CDS 747304-8— sirve para replantear algunos conceptos críticos, muy extendidos en los últimos años. Principalmente, la concepción —en ningún aspecto filológica— tanto del director, Serafin, como de la propia Callas. A diferencia de las versiones Sutherland/Bonyngé, lo que importa aquí es el impulso dramático, la fuerza de la narración, la urgencia del desarrollo de los sentimientos. Esta **Norma** se despliega fatalmente hacia la catarsis del drama en términos de verdad psicológica, ya que no estilística. Por tanto, no busquemos en ella el distanciamiento esteticista de un



bello canto, como expresión estilizada del drama. Lo que aquí se escucha es una recitación intensamente patética, que María Callas, con un instrumento ya quebradizo, proyecta sobre los demás personajes. Tenemos a un Corelli de timbre ardiente, con formidable "slancio", a una Ludwig de raigambre nada latina, pero contagiada por Callas hasta el punto de suplir con matices lo que para ella resulta extraño —incluso, culturalmente—. El más flojo es Zaccaria, por su voz dura y su emisión apelmazada. Serafin obtiene de la orquesta de la Scala un rendimiento muy superior al logrado en el primer registro. Sobresalientes la dirección artística de Walter Legge y la toma de sonido, detallada, perfectamente escalonada y de asombrosa fidelidad tímbrica. Creo que ésta es *una* de las **Normas** a tener.



**BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orquesta Sinfónica de la radio de Frankfurt. Director: Eliahu Inbal.

Marca: Denon. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CO-73208  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 4' 5"  
Serie: normal

Interpretación: ★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: X. C.-D.



Que este compacto contiene la **Sinfonía Fantástica** de Berlioz lo afirmo porque así lo indica su folleto. Créanme si les digo que la obra suena tan manipulada que llega a ser casi irreconocible. Y al dirigirla de esta manera, Eliahu Inbal demuestra, entre otras evidencias, que ha perdido definitivamente la carta de navegar. Su integral sinfónica de Mahler no me pareció muy interesante y la de la Obra para orquesta de Ravel, muy desigual y con una marcada tendencia al decorativismo. Tendencia acusadísima en este Berlioz, tanto que le hace llegar a uno hasta la exasperación con demasiada frecuencia. A uno le pueden sorprender, como hizo el gran Klemperer en esta obra, pero no desorientar, como hace el narcisista Inbal.

Para empezar, lo que más choca es una lentitud sistemática y omnipresente que desestructura por completo el primer mo-

vimiento. Su música suena alambicada, manierista, lejana, sin aliento vital. La impresión es de que Inbal hace una lectura equivocada, tanto que la magnitud del error llega a cobrar interés por sí misma.

Excepto en "El Baile", cuya interpretación es aceptable porque el director se olvida momentáneamente de sus accesos genialoides, el resto de la Sinfonía le conduce a uno de sorpresa en sorpresa. En ningún momento se transmite su romanticismo impetuoso o se tiene un atisbo del mundo visionario del que pretende ser una expresión. En lugar de esto se escuchan una serie de delicuescencias sonoras y de vacilaciones dinámicas que lo único que permiten es reparar en detalles de la orquestación que la mayoría de las veces pasan inadvertidos.

Una cosa es indiscutible: Inbal dirige a la orquesta alemana con gran maestría técnica. La formación, que ha sido dirigida por los directores más grandes, conserva un alto nivel, aunque su paleta sonora me ha sorprendido porque me ha parecido más clara que en otras grabaciones. Desde el punto de vista de ejecución musical, la labor de los intérpretes es impecable. Lo que falla es lo anterior, es decir, la comprensión global de la obra.



El resultado es tan extraño que me atrevería a recomendar la audición del disco a los lectores que pretendan conocer a fondo la **Fantástica**. Pero sólo a ellos. Los demás corren el riesgo de formarse una opinión completamente equivocada de la obra, cuya versión mejor de entre las disponibles en España es, a mi entender, la de Markevitch.



**BRAHMS: Sexteto para cuerda núm. 1, Op. 18.** Isaac Stern y Alexander Schneider, violines. Milton Katims y Milton Thomas, violas. Pablo Casals y Madeline Foley, violonchelos.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MPK 44851  
Grabación: ADD  
Duración: 37' 44"  
Serie: económica

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



Es ésta una versión histórica del **Sexteto núm. 1** de Brahms, grabada por Pablo Casals junto a sus acompañantes habituales en los Festivales de Marlboro y de Prades. La muy deficiente toma sonora no es óbice para que admiremos la extraordinaria atmósfera que reinaba en el momento de la grabación, una atmósfera de la que es responsable en una buena medida el violonchelista catalán, que a pesar de su edad y de sus conocidas limitaciones tenía el poder de inspirar a cuantos le rodeaban a la hora de hacer casi fraternalmente música de cámara.

disco es un magnífico medio para saborearla. CBS contiene los suficientes fondos como para completar aquél con una de las muchísimas grabaciones —las más de ellas históricas— realizadas por Casals en Prades y en Marlboro.



**BRAHMS: La bella durmiente, Op. 33.** Andreas Schmidt, barítono. Jörg Demus, piano.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 427 334-2 Grabación: DDD Duración: 53' 26" Serie: normal

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



La firma Deutsche Grammophon está publicando los primeros acercamientos al mundo de lied de sus jóvenes valores. Después del excelente recital de Anne Sofie von Otter, Andreas Schmidt se atreve nada menos que con el ciclo **La bella Magelone** de Brahms, que su maestro Fischer-Dieskau ha dejado para la posteridad en dos ocasiones, con Sviatoslav Richter (EMI) y Daniel Barenboim (DG). El joven barítono alemán, por supuesto, no logra igualarle, ni tampoco a Hermann Prey en su reciente versión para Orfeo, con la narración de los poemas de Tieck a cargo de la hija del cantante, Annette Prey. A Andreas Schmidt la falta, fundamentalmente, madurez para afrontar esta obra, lo cual se traduce en una escasa sutileza, pobreza de recursos expresivos y en un limitado sentido del fraseo. Mantiene, lógicamente, varias de las virtudes observadas en otras grabaciones, como su hermoso y fresco timbre, más puramente lírico que el de Dieskau (al menor, por ahora), una probada musicalidad y un canto generoso y natural. Confiamos en que siga profundizando en este género, y, sobre todo, que se busque otros acom-



pañantes que el anciano Jörg Demus, que en ningún momento le sirve de apoyo, y cuyo estilo pianístico resulta muy poco apropiado a Brahms (¡qué lejos de Barenboim y, sobre todo, de Richter!). La grabación es buena, aunque se han oído cosas mucho mejores en otros discos de lied.



**BRUCKNER: Sinfonía núm. 4, "Romántica"** (edición Hass). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Eugen Jochum.

Marca: Deutsche Grammophon. Import. Soporte: disco compacto Referencia: 427 200-2 Grabación: ADD Duración: 1 h. 4' 35" Serie: Privilege (económica)

Interpretación: ★★★★★ Sonido: ★★★★★ Comentarista: J. S. R.



Según parece, próximamente hará su aparición en álbum de serie media la primera de las dos integrales de las **Sinfonías** de Bruckner (a excepción de la **núm. 0**) que realizara Eugen Jochum. La otra, posterior, para EMI, no ha sido editada aún en CD por la firma británica, cuyo único ciclo completo en catálogo es el de Günter Wand, que no es nada del otro jueves. Es una verdadera lástima que Deutsche Grammophon no haya aprovechado para esta ocasión la integral de Barenboim (que sí incluye la **0**), incomprensiblemente arrinconada, algo muy de lamentar dada su extraordinaria

calidad interpretativa y técnica, muy superior a la de Jochum. Como adelanto (innecesaria duplicación) aparece ahora en esta remozada serie Privilege la versión de la **"Romántica"** del citado primer ciclo de Jochum (1967), que también estuvo en ella en formato convencional, y que, todo hay que decirlo, fue la primera versión de esta obra que tuvo oportunidad de conocer. A pesar de que hay versiones mejores, ya sea como conjunto o como movimientos aislados (ahí está ese Scherzo por Klemperer...), ésta me parece de notable calidad. Es de gran frescura y encanto, presentando gran contraste entre los aspectos más luminosos y los más graves e imponentes. Le falta, en todo caso, la densidad y el misterio que consigue Böhm con la Filarmónica de Viena (Decca, edición Nowak), de una vibración no tan *naturalista* como ésta, pero sí más reflexiva. Lo menos conseguido de esta interpretación es el Scherzo, como suele pasar con muchas versiones, mientras que el Andante está muy bien recreado, primer y cuarto movimiento son interesantes, con tendencia a la brillantez y al contraste algo abrupto en ocasiones.



En conjunto una muy digna versión en serie barata, pero yo me quedo con la ya citada de Böhm en serie normal.



**BUSONI: Konzerstück en Re menor, Op. 31a. RAFF: Konzerstück en Sol mayor, Op.**



En este caso cuenta con la inestimable colaboración de un inspiradísimo y arrollados Isaac Stern, que se convierte, junto a Casals, en el segundo de los dos ejes sobre los que bascula la versión. Conociendo la personalidad musical de ambos, no debe extrañar a nadie que este- mos ante una lectura intensa y apasionada de la juvenil partitura brahmsiana. Arrastrados todos por esos auténticos "mugidos de placer" del anciano Casals, nos ofrecen una lectura sincera, única y magníficamente tocada, aunque sin alcanzar el grado de perfección y de altura poética de la protagonizada por Yehudi Menuhin y sus amigos (EMI), incomprensiblemente aún no en compacto. Ambas están a años luz de la grabada por el grupo reunido en torno a Jascha Heifetz, un rosario de barbaridades y despropósitos.

Quien aún no conozca la magia que desprendía Casals, este



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

**D.G., DECCA, PHILIPS, EMI, RCA, H. M., CBS, CHANDOS, HYPERION, 2.375 pesetas**  
**GALLERIA, OVATION, SILVER LINE, 1.495 pesetas**

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

## Crítica discográfica

76, "Oda a la Primavera"; **Concierto para piano en Do menor, Op. 185.** Jean-François Antonioli, piano. Orquesta de Cámara de Lausana. Director: Lawrence Foster.

Marca: Claves. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-8806  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 9' 42"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: C. V.



Tres páginas concertantes para el piano de interés poco más que documental, ligadas por la común ascendencia lisztiana, pero también por afinidades compartidas, hartamente evidentes, hacia Mendelssohn, Schumann y Brahms (entre otros).

El **Konzerstück** o **Concertino** de Ferruccio Busoni, pieza de bravura que le valió al autor de **Doktor Faust** el premio Rubinstein de composición a sus 24 años (1890), apenas deja entrever la talla que como creador llegaría a alcanzar el músico en su madurez. Talla que le estuvo vedada al suizo Joseph Joachim Raff (1822-1882), sucesivamente protegido, colaborador y víctima edípica de Franz Liszt, lo que no le impediría sin embargo hacer gala de un esmerado oficio y una fecundidad en número de opus inigualada en la segunda mitad del siglo, además de gozar de su éxito que se trocó después de su muerte en veloz olvido. En su único **Concierto para piano**, el **Op. 185** (1873), puede hallarse a Chopin aparte de Liszt y, en este desvarío ecléctico, uno diría que hasta parece prefigurarse un Rachmaninov en algún aspecto. Exhibe, como la "Oda a la Primavera" (1857), una indudable elegancia de escritura que no rehúye enfangarse de vez en cuando en los tics más decadentistas. La interesante **Sinfonía núm. 5**, "Leonore", aparecida hace poco en cedé (ver RITMO núm. 599, pp. 82-84), representa a Raff de manera incomparablemente superior.

El joven pianista helvético Jean-François Antonioli aborda las obras con técnica suficiente y la orquesta (demasiado reducida) toca con corrección a las órdenes de su titular.



**ELGAR: Concierto para violín y orquesta, Op. 61; Salut d'amour, Op. 12; La Capricieuse, Op. 17.** Kyung Wha Chung, violín. Philip Moll, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Georg Solti.

Marca: London. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421388-2  
Grabación: ADD y DDD  
Duración: 57' 10"  
Serie: económica

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



El **Concierto** de Edward Elgar

es sin duda uno de los frutos más brillantes de la colaboración discográfica que tuvo lugar hace unos años entre la violinista coreana Kyung Wha Chung y el director Sir Georg Solti. No ha trabajado éste a lo largo de su carrera con muchos violinistas, por lo que hemos de entender que Chung debe reunir para él las virtudes que el músico húngaro más valora y admira. Lo curioso es que las características interpretativas de aquélla tienen en principio poco que ver con el peculiar "modus operandi" de éste. Quizá sea esta disparidad (complementaria) la combinación ideal a la hora de colaborar en un Concierto para instrumento solista y orquesta.

Estamos ante una versión esencialmente poética de la admirable partitura elgariana. Chung luce en todo su esplendor su bellísimo, aunque muy reducido, sonido, que sabe arropar con un vibrato cálido y envolvente. Es prodigioso su legato y su sentido del fraseo, a menudo espoleado por el temperamento de Solti, menos elegiaco y más visceral que la hipersensible violinista coreana. El resultado final es, insistimos, de un constante aliento poético, especialmente emocionante en el movimiento lento, desgranado con un verdadero primor por ambos artistas. El enfoque es, pues más cercano al de Zukerman (CBS) que al de Perlman (DG), ambos con Barenboim y protagonistas de las dos versiones modernas más recomendables. Junto a ellas, y merecedoras de idéntica atención, las de Ida Haendel y, sobre todo, Yehudi Menuhin (EMI ambas).

Las dos propinitas que sirven para completar la duración del disco son tocadas también de modo admirable por Chung, que, secundada por el magnífico acompañante que es Philip Moll, no tiene problemas para sacar el mayor partido posible, que tampoco es mucho, a las dos piezas de Elgar.

A falta de las versiones de referencia del **Concierto** en disco compacto (recientemente ha aparecido la imprescindible de Menuhin con el propio Elgar, de obligado conocimiento pero terrible calidad sonora), ésta que acabamos de comentar, incluida en una serie económica, se convierte hoy por hoy en la primera alternativa discográfica de la **Op. 61** del compositor inglés.



**ELGAR: El sueño de Geroncio.** P. Pears, Y. Minton, J. Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director: B. Britten.  
**HOLST: El Himno de Jesús.** Coro y Orquesta de la BBC. Director: Adrian Boult.

Marca: London. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421381-2. 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 53'  
Serie: media

Interpretación: de ★★★ a ★★★★★

Sonido: de ★★★ a ★★★★★  
Comentarista: C. R. S.



**El sueño de Geroncio (The Dream of Gerontius)** Op. 38 de Edward Elgar es una de las mejores y más interesantes partituras de su autor. Estrenada en 1900 es obra que tiene un importante lugar en el repertorio sinfónico-coral inglés, en el que ocupa un puesto de honor. Prueba de ello es el importante número de grabaciones que existen en el mercado internacional, todas ellas procedentes de Inglaterra e interpretadas por conjuntos ingleses. No sé si la obra se ha dado alguna vez entre nosotros; en cualquier caso han debido ser muy raras y merecería la pena que alguna de nuestras orquestas se decidiese a montarla. Creo que al aficionado medio también le gustaría.

**El sueño de Geroncio** es un poema religioso que data de 1865; escrito por el cardenal inglés John Henri Newman alcanzó en su momento una gran difusión. El tema central es la agonía, muerte y llegada ante el trono de Dios del alma de Geroncio. Un ángel conduce a Geroncio por las regiones celestiales y lo defiende ante el Juez Supremo revelándonos que ese ángel es el mismo que acompañó a Jesús en su agonía en el Huerto de los Olivos. Por fin Geroncio se va al Purgatorio donde se purificará hasta alcanzar la eterna beatitud. La elección de Elgar de este poema tiene su lógica. Ante todo, el compositor era católico en un país anglicano; luego, el poema reflejaba ciertas dudas de fe por las que, precisamente, estaba atravesando Elgar en los momentos de la composición. Estas dudas y este aferrarse a una fe que se le escapaba —y que se le escapó definitivamente pues Elgar terminó su vida alejado de cualquier fe con claros síntomas de agnosticismo por no decir de ateísmo— son la causa de que su obra esté atravesada por una tensión emocional que no es frecuente en el maestro inglés. La partitura respira autenticidad personal y está muy equilibrada entre los momentos de recogimiento intimista y de dramatismo y espectacularidad en algunas secciones corales. Una hermosa obra.

Benjamin Britten no era un director profesional pese a dirigir con relativa frecuencia. Las veces que tuvo oportunidad de verlo en el podio o en el foso me pareció un maestro discreto, sin gran técnica pero con autoridad y con algo sumamente importante: amaba lo que dirigía porque sólo dirigía lo que amaba y ese amor se transmitía a la orquesta, a los solistas y a los coros. Esta actitud se muestra muy claramente en **El sueño de Geroncio**. No es una dirección muy minuciosa ni excesivamente matizada pero sí muy intensa y sentida y con una general emoción que se nota también en la respuesta magnífica del Coro y la Orquesta Sinfónica de Lon-

dres. Sobre los solistas mantengo ciertas reservas. Peter Pears, en un difícil papel, canta con su acostumbrada musicalidad dando sentido a los versos, pero la tesitura le resulta a veces un poco dura y la voz, de materia prima estimable pero lejos de lo excepcional, no siempre responde de la manera adecuada; hay pasajes en que el trémolo es excesivo; algún agudo, que no puede hacer en falsete, está apurado e incluso la afinación se resiente en algunas ocasiones. Esto se compensa con la introspección y la calidad artística de otros muchos pasajes que están cantados con fervor.

Yvonne Minton canta muy bellamente su parte aunque es un mezzo de graves un poco débiles. John Shirley-Quirk hace, como siempre, un muy aceptable papel, otorgando también sentido al texto y con algún momento muy sensible. Ya se habló de la gran prestación de los conjuntos de la Sinfónica de Londres. Un **Sueño de Geroncio**, pues, perfectamente recomendable. Como complemento se ofrece el **Himno de Jesús**, una pieza un tanto rara de Gustav Holst que no carece de interés ni de intensidad y que tiene una excelente plasmación por parte del Coro y la Orquesta de la BBC que dirige con pulso firme el veterano Adrian Boult.

La grabación alcanza un buen nivel aunque en las secuencias sinfónico-corales no aparece del todo nítida y con una calidad sonora que en momentos denota su antigüedad, sobre todo en Holst que data de 1962. El álbum incluye los textos aunque sólo en inglés.



**GINASTERA: Sonata para piano (1952); Danzas argentinas, Op. 2; Doce Preludios americanos, Op. 12; Rondó sobre temas infantiles argentinos, Op. 19; Suite de danzas criollas, Op. 15.** Barbara Nissman, piano.

Marca: Globe. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: GLO 5006  
Grabación: ADD  
Duración: 41' 33"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: de ★★★ a ★★★★★  
Comentarista: C. V.



Atractiva recopilación de la obra para piano de Alberto Ginastera, interpretada por la solista de elección del compositor, la estadounidense Barbara Nissman. Salvo la **Sonata**, que marca precisamente el giro radical en su trayectoria evolutiva, todas las piezas, anteriores, pertenecen al período más decididamente nacionalista del gran músico argentino, que se extiende desde las juveniles **Danzas Op. 2** (1937) hasta la **Suite Op. 15** (1946) y el brevísimo **Rondó** (1947). Todas comparten una pujante vitalidad rítmica en su empleo percusivo del instrumento y un decantado



dominio de la escritura pianística. La **Sonata** es punto y aparte. En ella la concisión formal y la rotundidad expresiva de las anteriores alcanzan el extremo, a la vez que el lenguaje y la exploración de las posibilidades tonales del piano se ensanchan. Después del éxito obtenido con su estreno en el festival de Pittsburgh pasó al repertorio de muchos pianistas y llegó a adquirir incluso popularidad. Hoy apenas se toca en nuestros estereotipados recitales, gobernados por las necesidades del "star-system". Y es una lástima, porque se trata de una de las obras maestras del piano contemporáneo.

La Nissman, que no es probablemente la crema de la crema de los intérpretes actuales, nos obsequia con unas versiones irreprochables, preparadas junto al autor de las partituras. Una referencia. Y un único *pero*: el sonido de la grabación resulta un poco duro.



**GROBA: la Obra para piano (Soatña; Tipoloxias; Pandeirada; Galecia; Sete Xoguetes; Meditaciones en branco e negro).** Natalia Lamas, piano.

Marca: Editorial Alpuerto, S.A.  
Soporte: disco LP  
Referencia: EAL001, EAL002, 2 LPs  
Duración: 1 h. 29'  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: I. E.



Estos discos empezaron su andadura cuando Rogelio Groba compuso la primera obra del ciclo pianístico en el año 1974 con **Pandeirada** y que hasta ahora termina con **Meditacions en branco e negro**, de 1987. Es una música eminentemente *nacionalista*, llena del rico folclore gallego. Como antes lo hicieran músicos como Falla, Albéniz, Turina, Granados, Guridi y tantos otros, Groba nos lleva a su hermosa tierra, nos pasea por montes y aldeas, por valles y pueblos, por rías y marinas. Podemos escuchar piezas populares, como **Muiñeira, Alborada, Berce, Pasacorredoiras**, donde podemos adivinar la gaita, el pandeiro, la voz. Composiciones repletas de ritmo, de dinámica y de grandes recursos armónicos. Junto a las piezas más populares, se encuentran en el segundo libro de **Tipoloxias** y en estos dos LP danzas como el "minuete", "gavota", "courante". Música alegre, con "morriña" o melancolía, pero eso sí con sonoridad, con inventiva y recursos armónicos. Rogelio Groba pertenece a la generación de Luis de Pablo y de Cristóbal Halffter, y como ellos es uno de los grandes compositores de la música contemporánea.

La mejor interpretación que se podía dar a estas obras solamente podía venir de las manos de alguien que conociera íntimamente los distintos ritmos ga-

llegos, nadie mejor que una hija de la tierra como Natalia Lamas, la mejor intérprete de todo lo que huele a Galicia. La realización es correcta y tiene momentos hermosos, con mucha gracia. Está grabado en un estudio de Prado del Rey en noviembre de 1987 y colaboran, además de RNE, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Unos interesantes discos, sobre todo para los *forofos* del piano y para los incondicionales de la música contemporánea.



**HAENDEL: Música para los Reales fuegos artificiales; Música acuática.** Schola Cantorum Basiliensis. director: August Wenzinger.

Marca: Deutsche Grammophon. Importado  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 427 205-2  
Grabación: AAD  
Duración: 1 h. 9' 48"  
Serie: Privilege (económica)

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★

**HAENDEL: Suite de "Música acuática"; Suite de "Reales fuegos artificiales"; Il pastor Fido (Minueto). Xerxes: "Largo".** Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Georg Szell.

Marca: Decca. Importado  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 417 694-2  
Grabación: AAD  
Duración: 42' 25"  
Serie: Weekend Classics (económica)

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



Curiosa comparación de las dos reediciones que comentamos. La primera data de 1962 y 1966 respectivamente; la segunda de 1970. Estilísticamente habría que invertir las fechas. La versión dirigida al final de su vida por Georg Szell, el colosal director americano de origen húngaro, ignora del todo lo mucho que ya por entonces se sabía de interpretación musical barroca: su orquesta es densa, poderosa, de grandes dimensio-



nes; su concepción de la dinámica más bien posromántica que meramente romántica; los retardandos, mahlerianos; el fraseo debe mucho más a Mendelssohn que a Haendel... Además, las obras aparecen censuradísimas

y arregladísimas y no precisamente por ilustres musicólogos. Lo curioso es que el ácido, violento y malintencionado Szell, verdadero *terror dos mares* de la época, se muestra de una enternecedora ingenuidad, rayana en la cursilería; capaz de dirigir el Beethoven más abrupto de la historia, su interpretación de Haendel merecería servir de fondo a una película de Walt Disney. Con todo Szell era un gran músico y aquí y allá nos sorprende con buenas ideas, con ocurrencias originales, con gestos de gran director, por más que estén lejos del estilo.



El disco de Deutsche Grammophon está en el otro extremo a pesar de su temprana fecha: rigor musicológico, grabación de las obras completas, fidelidad estilística, instrumentos históricos, diapason La-415, etc. En suma, una versión pionera de las *con instrumentos originales* a las que hoy estamos felizmente habituados. Lo cierto es que la calidad de las orquestas está aún lejos de lo que son hoy las buenas orquestas barrocas, lo que es harto disculpable con sólo mirar la fecha, y que la recuperación estilística es aún bastante externa, ya que no afecta demasiado a aspectos importantes (el estilo "pointé", por ejemplo, deja mucho que desear; el "vibrato" y el juego de arco barroco aún están por evolucionar, etc.). Con todo, la grabación, más que digna, merece todo el respeto, porque en esa época la Schola Cantorum de Basilea estaba a la vanguardia del movimiento de recuperación estilística barroca, y Wenzinger era el excelente músico que siempre ha sido.



**HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 1 núm. 1, Op. 64 núm. 5 y Op. 74 núm. 3.** Cuarteto Hagen.

Marca: DG. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 423622-2  
Grabación: DDD  
Duración: 54' 41"  
Serie: normal

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



El Cuarteto Hagen continúa afianzándose día a día como uno de los más brillantes y prometedores cuartetos de su generación. Integrado aún por veinteañeros (por cierto, que ha cambiado ya el segundo violín: no debe ser nada fácil ser el único extraño junto a tres hermanos), ha dado sobradas muestras de capacidad y musicalidad, aunque ya hemos señalado aquí cómo sus primeros discos adolecen de una cierta falta de personalidad.

El Haydn que nos proponen aquí es muy similar al **Cuarteto Op. 1 núm. 1** que ya habían grabado para Philips: un Haydn muy equilibrado, pulcrísimamente tocado, muy bello y empastado sonoramente, pero desprovisto de vuelo, de humor. La técnica aprendida en el Mozarteum de Salzburgo demuestra ser ideal para interpretar los cuartetos del compositor austrohúngaro, pero los jovencísimos músicos austriacos parecen todavía demasiados preocupados por la corrección, dejando de lado lo que se esconde tras los compases, que a menudo resulta ser tan o más importante que las propias notas. Un movimiento tan enloquecido como el que cierra el **Cuarteto Op. 74 núm. 3** es privado, por ejemplo, de gran parte de su empuje, que tan bien han sabido entender y traducir el Cuarteto Alban Berg o el Amadeus. Tampoco hallamos aquí ese Haydn hipercomunicativo del Cuarteto de Tokyo —hasta la fecha su más cualificado intérprete— o esa tremenda personalidad sonora que luce en el escaso pero sobresaliente Haydn del Italiano.



A pesar de lo dicho, el disco comentado debe ser motivo de dicha. Si el Hagen toca ahora así, dentro de muy pocos años cualquiera de sus discos se convertirá en un verdadero acontecimiento, pues es seguro que la madurez, el estudio y la experiencia traerán casi sin querer lo que ahora les falta. En cualquier caso, quien se sienta satisfecho con un Haydn impecablemente tocado, aunque algo soso, y servido con un sonido demasiado *lavado*, que no dude en hacerse con este espléndido disco. A buen seguro que no se sentirá defraudado.



# ESTELLA LIZARRA

## SEMANA DE MÚSICA ANTIGUA



25 - 30  
SEPTIEMBRE

IRAILAK  
25etik - 30ra

### IGLESIA DE SANTA CLARA

1 9 8 9

#### PROGRAMA

Lunes, 25

ANTIQUA MUSICA  
ALBERT & FLORENCE ABADIE

Jueves, 28

JORDI SAVALL viola de gamba  
ROLF LISLEVAND vihuela, guitarra  
MONTSERRAT FIGUERAS soprano  
*Arias, canciones y variaciones instrumentales s. XVI, XVII*  
Marin Marais: *Folies d'Espagne*

Martes, 26

EMILIO MORENO violín  
JOSÉ MIGUEL MORENO laúd, guitarra  
WOUTER MÜLLER violoncello  
*Ximénez, Herrando, Vivaldi, Boccherini, Sors, Haydn*

Viernes, 29

SACQUEBOUTIERS DE TOULOUSE  
*Motetes y canciones s. XIV, XV*  
*Venecia a comienzos del s. XVII*

Miércoles, 27

MEISTER CONSORT  
*Monteverdi: Concerto Spirituale*

Sábado, 30

Schola GREGORIANA HISPANA  
*Gregoriano*  
*Música Mozárabe*



*Venite, exulte,*  
*mus Dño:*



*Jubilemus*

*Deo sabdari nro.*



Gobierno de Navarra  
Departamento de Educación y Cultura

**MASSENET: Cendrillon.** Frederica von Stade, Nicolai Gedda, Ruth Welting, Jane Berbié, Jules Bastin, Teresa Cahill, Elizabeth Bainbridge. Ambrosian Opera Chorus. Orquesta Philharmonia. Director: Julius Rudel.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: M2K 79323, 2 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 2 h. 16' 33"  
Serie: normal

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

Después de haber adoptado descaradamente los moldes del verismo italiano más desgarrado en **La Navarraise** (1894), la producción teatral de Jules Massenet se mantuvo en sus últimos años de creación dentro de una estética claramente posromántica. **Cendrillon**, recreación del célebre cuento de Perrault **Cenicienta**, estrenada en 1899, es una de las mejores óperas de todo su catálogo. En ella vuelve a mostrarse el compositor francés como un maestro en la creación de situaciones y conflictos dramáticos, un exquisito orquestador y un auténtico conocedor de las posibilidades de la voz humana y de los gustos del público. Todo ello pudimos comprobarlo al escuchar esta versión grabada en 1978 y que acaba de ser pasada al disco compacto, gracias, sobre todo, a la excelente labor de Julius Rudel, el mejor director que ha tenido en disco la música de Massenet (tanto por esta **Cendrillon** como por la **Manon** de Beverly Sills, también recientemente publicada en compacto, esta vez en serie media, por EMI). En sus manos de verdadero orfebre, la Orquesta Philharmonia ilustra la riquísima paleta instrumental, llena de hallazgos verdaderamente sorprendentes, de este cuento de hadas para mayores.



También la actuación de Frederica von Stade, en la que posiblemente sea su mayor creación en disco, determina considerablemente el éxito global de la publicación, y puede afirmarse que el papel de la dulce y sufrida Cendrillon parece haber sido escrito expresamente para ella. Otro tanto puede decirse del Hada de la encantadora Ruth Welting. En cuanto al Prince Charmant de Nicolai Gedda, podrá objetársele que su voz ha perdido frescura y, por tanto, no puede hacer entera justicia al

joven enamorado, pero también es cierto que, aparte de ser un auténtico especialista en ópera francesa, hace de él un verdadero personaje dramático. El resto de cantantes, entre los que destacan el conmovedor Pandolfo de Jules Bastin y su atrabilaria esposa (Jane Berbié), está perfectamente en su sitio. La grabación es excelente, así que no tarden en ir a comprarse esta preciosa ópera, que sorprenderá a más de un oyente.

**MOZART: Sonatas para piano K 284 y K 553/494.** Claudio Arrau, piano.

Marca: Philips. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 422 147-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 7' 7"  
Serie: normal

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

Claudio Arrau, prácticamente retirado ya de los escenarios de las salas de concierto, tiene, sin embargo y por suerte, unos cuantos proyectos discográficos todavía. Entre éstos seguramente completar la serie de las **Sonatas para piano** mozartianas. Del ciclo —al que está dedicando atención discográfica desde hace una decena larga de años— lleva ya registradas casi una veintena de piezas; roguemos cada uno a quien nos parezca mejor proceda para que el pianista chileno conserve sus facultades y pueda seguir grabando, las **Sonatas** de Mozart y lo que él quiera; el grado de genialidad al que está llegando este insigne octogenario no se puede aguantar...



Entre un Mozart imparable y el más comprometido dramáticamente, hay toda una gradación de matices: Haebler, Uschida, Perahia, Pires, Barenboim... Pero parece —me parece— que el Mozart de Arrau no cae aquí dentro, es algo especial, está por encima del bien y del mal porque es música pura, sin pretender tal o cual mensaje. Su forma de frasear, de medir, de acentuar, son valores supremos en sí mismos; no ha lugar a la discusión acerca del romanticismo mozartiano o de su clasicismo, etc., etc.: la música conmueve por ser sólo eso, y nada

más. A mí me parece que pocos como Arrau saben hacer esto; tan elemental, y a la vez tan complicado. Como dice Achúcarro, este impresionante pianista, no hay cosa más difícil de interpretar que las **Sonatas** de Mozart. Eso es, simplemente, lo que hace Arrau: interpretar.

**MOZART: Requiem.** J. Raskin, F. Kopleff, H. Haefliger, T. Paul. Orquesta de Cleveland. Director: Georges Szell. **Exultate Jubilate.** Irmgard Seefried. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Bruno Walter.

Marca: Stradivarius. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: STR 10006  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 10' 54"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★  
Comentarista: X. C.-D.

Este disco contiene dos grabaciones en directo: la de Szell y las huestes de Cleveland es de 1968, dos años antes de morir el director, y la de Walter procede de un concierto en el Carnegie Hall que tuvo lugar en diciembre de 1953.

Las dos grabaciones coinciden en varios aspectos: las prestaciones de los dos directores no corresponden al nivel que cabría esperar, aunque la de Walter raya a una altura mucho más

## Crítica discográfica

alta que la de Szell; ambas tomas sonoras son muy deficientes y destacan demasiado las intervenciones solistas (y también en este caso Walter sale mejor librado) y la prestación de los solistas, Seefried incluida, es más que discutible.

Vayamos por partes. el **Requiem** para empezar. Tras una introducción que ya indica cuáles son los derroteros por donde discurrirá la obra y un "Kirie" vigoroso, pero válido, viene un "Dies Irae" que parece querer hacer honor a su título y es suficientemente repulsivo como para despertar el furor divino. El "Tuba Mirum" y el "Rex Tremendae Maiestatis" compiten por sonar a cuál más desabrido, el "Recordare" fracasa por la desafortunadísima intervención del cuarteto vocal y el "Confutatis" le da ganas a uno de apagar el tocadiscos.



Pero del "Lacrymosa" en adelante, y a pesar de los solistas en el "Domine Jesu Christe" y el "Benedictus", la interpretación empieza a cobrar una dignidad estimable que permite la profundización del oyente en tan nobilísima obra.

Walter dirige la suya con su manera tan característica —y tan moderna para su época—, es decir, con un toque de campechanía y un planteamiento formal que persigue el contraste. Lástima que la gran Seefried no cuidara más las coloraturas de las secciones rápidas, resueltas con premura y notable desafinación. A pesar de ello, resultan evidentes la calidad de la voz, la depuración de la técnica y el esfuerzo estilístico y se comprende que sea considerada una de las representantes más conspicuas de la escuela vienesa.

El disco, pues, contiene momentos de todo. Su escucha puede ser gratificante para los admiradores de Szell, Walter o Seefried y su adquisición será obligada para más de un coleccionista, pero no lo recomendaría nunca para unas primeras aproximaciones a las obras que contiene. En todo caso, para constatar cómo ha cambiado la manera de interpretar a Mozart.

**MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. SRIABIN: Sonata núm. 9. BALAKIREV: Sonata en Si bemol menor.** Ronald Smith, piano.

## SALON DEL PRADO CAFE CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.  
de la madrugada  
Hora de actuación: 23 h.  
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61  
28014 MADRID

La Empresa agradece a todos sus clientes la excelente acogida que vienen dispensando a las distintas actuaciones programadas a lo largo del curso y recuerda que éstas se reanudarán durante el presente mes de septiembre, los días 7, 14, 21 y 28.

## Crítica discográfica

Marca: Nimbus. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: NI 5187  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 5' 56"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: X. C.-D.



Al margen de la calidad intrínseca de la interpretación quisiera llamar la atención sobre este disco por contener una grabación de la extrañísima y única sonata para piano que escribiera Belakirev. De entrada la obra puede parecer inconsistente, pero una audición detenida permite reparar en la solidez y belleza formal de su estructura y en algunas indeterminaciones tonales que le confieren un gran interés. El pianista británico Ronald Smith la interpreta irrepresiblemente y sabe conducirla hacia su poético final sin incurrir en sofisticaciones superfluas.

En cuanto a la obra de Musorgski, mi opinión es que la suya es una versión muy honesta, construida sobre la base de una seguridad rítmica implacable y un buen gusto que convierte en *pianística* una obra que arrastra el sanbenito de no serlo.

Tal vez sea en la *Sonata* de Scriabin, la "Misa Negra", donde coinciden menos mi criterio y el del pianista. Sin que su ominoso sobrenombre llegue a ofuscarme, sí creo que la versión correcta de la Sonata ha de ser más lúgubre de como la interpreta Smith. Pero como la toca irrepresiblemente y con gran coherencia de principio a fin, considero que su versión ocupa un dignísimo lugar al lado de las celebradas de Ashkenazy o Dubourg. La obra es difícil por la simultaneidad de sus polirritmias e interpretarla con tanta pulcritud da la medida de la excelencia técnica de un pianista que, como sus compatriotas Bernard Roberts o Leslie Howard, quisiéramos escuchar con mayor frecuencia.



**PAGANINI: Sonata concertata en La mayor, Centone di sonate I-VI.** Hansheinz Schneeberger, violín. Rudolf Wangler, guitarra.

Marca: Da Camera Song. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 5017  
Grabación: DDD  
Duración: 59' 43"  
Serie: normal

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



La obra de Paganini podría dividirse en dos grandes grupos. Por un lado, el grueso del repertorio: los **Conciertos**, los **Caprichos** y las piezas de lucimiento, que son el supremo reto para los virtuosos. Por otro, en un plano inferior, mucho menos conocidas

y practicadas, y de menores exigencias técnicas, las obras de cámara, que tienen, en su mayor parte, como protagonista la guitarra. A este segundo grupo pertenecen las composiciones presentadas en este disco: la **Sonata Concertata en La mayor**, escrita en 1796 y dedicada a la marquesa Emila di Negro, y la colección titulada **Centone di Sonate per violino e chitarra**, que consta de seis sonatas compuestas, según parece, en Praga en 1828.



Programa interesante y atractivo en principio, si bien la interpretación, aceptable sin más, no es como para suscitar entusiasmos. El violinista Hansheinz Schneeberger, luce una afinación bastante correcta, pero un sonido más bien pobre; el guitarrista Rudolf Wangler parece algo mejor, aunque hay que reconocer que la guitarra, como instrumento, es siempre más discreto y agradecido; y las versiones son, en conjunto, planas, monótonas y carentes de esa vitalidad y de esa gracia apasionada, pícaro y petulante que ha de caracterizar estas páginas menores de Paganini, que casi siempre tuvieron a bellas damas como fuente de inspiración.

Disco que, desde luego, no hará época. Paganini se merece mucho más.



**RAVEL: Bolero; Daphnis y Chloé** (Suites núms. 1 y 2). Orquesta Filarmónica Checa. Coro Kühn. Director: Libor Pesek.

Marca: Supraphon. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 10 3633-2  
Grabación: DDD  
Duración: 44' 24"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: X. C.-D.



He comentado ya unas cuantas grabaciones discográficas del director checoslovaco Libor Pesek y, siempre, sus versiones me han parecido del máximo interés. Este disco no es una excepción, ya que demuestra, una vez más, su inteligencia, sensibilidad y refinamiento. No he tenido ocasión de escucharle en directo, pero la opinión que me he formado de él es inmejorable y

creo que su manera de plantear y resolver las obras que dirige es una de las más interesantes entre los directores de su generación.

No pretendo conocer todas las versiones discográficas del **Bolero** de Ravel, pero estoy convencido de que la de Pesek se encuentra entre las más logradas, al frente de una Filarmónica Checa en estado de gracia. Las intervenciones solistas son de primer orden y se insertan en un bastidor sonoro de una precisión rítmica tan perfecta que anula cualquier atisbo de rigidez. Desde el imperceptible arranque hasta el controladísimo estallido final, la interpretación de orquesta y director me parece modélica.

La misma impresión de suprema elasticidad, de fuerza arrolladora y de atención al detalle provoca la versión de las dos Suites de **Daphnis y Chloé**, sobre todo de la segunda, y después de escucharla no me cabe ninguna duda sobre la capacidad de Pesek para enfrentarse al gran repertorio de nuestro siglo. Como decía al principio, el planteamiento no puede ser más sólido en el sentido dinámico e intelectual, al mismo tiempo que el resultado sonoro ser más atractivo en el aspecto puramente físico o sensual. Pocas veces la música orquestal de Ravel me ha parecido tan hermosa y contundente, tan fascinante.

Dos versiones que me atrevo a recomendar sin ambages por considerarlas de referencia. ¡Ojalá no tarde mucho Libro Pesek en ocupar el lugar que merece en la consideración del público!



**REYER: Sigurd.** Guy Chauvet, Robert Massard, Jules Bastin, Andréa Guiot, Andrée Esposito. Coro y Orquesta de la Radio Televisión Francesa. Director: Manuel Rosenthal.

Marca: Le Chant du Monde. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: LDC 278917-19, 3 CDs  
Grabación: ADD  
Duración: 3 h. 5' 29"  
Serie: normal

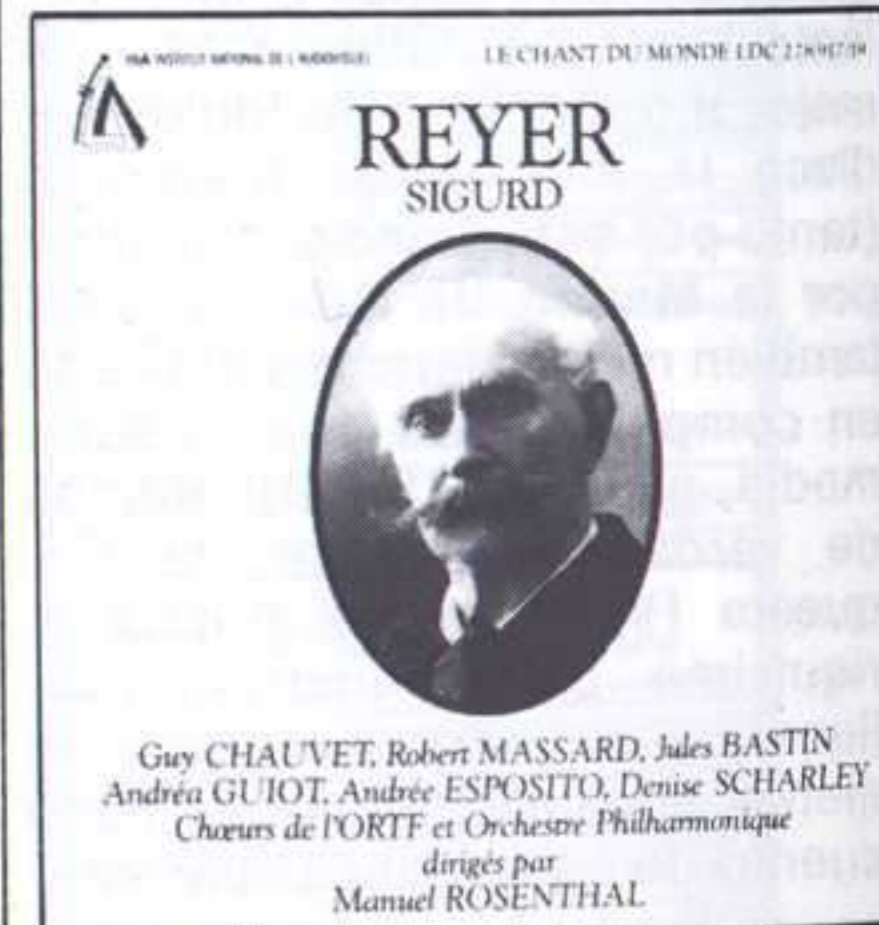
Interpretación: de ★★★ a ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: C. R. S.



Un álbum de especial interés. La ópera **Sigurd** data de los años 60 del siglo pasado aunque no fue estrenada hasta 1884 en Bruselas ya que fue sistemáticamente rechazada en Francia. Louis-Etienne-Ernest Rey —pues éste era el apellido real del compositor, probablemente de origen español— fue un crítico y compositor que vivió entre 1823 y 1909. Su obra no es muy extensa pero comprende cinco óperas, bastantes canciones, una Misa y diferentes piezas para piano. En su carrera de compositor alcanzó dos éxitos: **Sigurd** y **Salammbô**, que se mantuvieron en el repertorio francés durante medio si-

glo. Hoy el nombre de Reyer ha desaparecido de los teatros de ópera pero por lo escuchado en la presente grabación bien merecería una nueva oportunidad.

**Sigurd** es una larga ópera con libreto de Camille du Locle y Alfred Blau basada en la famosa leyenda germánica que también inspiraría a Wagner las dos últimas jornas de **El anillo del nibelungo**. Sigurd es el nombre que en Wagner tiene Sigfredo pero se conservan los nombres tan familiares a los aficionados de Hagen, Gunther o Brunehild. La obra alcanza una calidad media muy estimable; tiene empaque, amplio caudal melódico, aliento dramático y una cuidada orquestación. Es cierto que en algunos momentos peca de declamatoria y que no se alcanza ningún instante que pueda ser calificado de sublime, pero no es menos cierto que pese a la amplitud de sus cuatro actos se mantiene siempre una tensión musical y teatral de indudable efecto. Realmente no parece muy explicable que una ópera de la categoría de **Sigurd** no haya sido más cuidada por los franceses, aunque si pensamos que una obra tan extraordinaria como **Les Troyens** de Berlioz —de donde, evidentemente, procede **Sigurd**— todavía no figura en el repertorio de los teatros galos la cosa no parece ya tan rara aunque no deja de ser injusta.



La presente grabación fue realizada en París en 1973 y ofrece la versión reducida de la ópera aprobada por Reyer (la versión original sobrepasa las cuatro horas de música) y tiene un nivel medio muy aceptable. Manuel Rosenthal dirige con un evidente amor por la partitura: cree en ella y le otorga una vitalidad digna de elogio. Como además obtiene una buena respuesta de los conjuntos de la Radio Televisión Francesa debe considerarse a Rosenthal como uno de los principales artífices del éxito de esta grabación.

Los intérpretes vocales tienen diversos niveles. Excelentes Robert Massard (Gunther) y Jules Bastin (Hagen) y algo menos, aunque con la voz adecuada para el papel heroico de Sigurd, el tenor Guy Chauvet. La parte femenina es la que presenta más problemas porque si bien Andrée Guiot (Brunehild) y Andrée Esposito (Hilda) cantan con entrega, sus medios vocales no pasan de una zona muy media y

tanto uno como otro papel requieren voces más esplendorosas, para hacerles entera justicia. Los papeles menores están, por lo general, bien servidos.

La grabación, pese a sus años, tiene un buen nivel y la relación entre la orquesta y solistas está conseguida. El álbum ofrece el libreto aunque sólo en francés con una amplia sinopsis en inglés y alemán. Aun con los reparos antedichos estos discos son muy recomendables para los amantes de la ópera que quieran conocer un título muy infrecuente pero con evidentes valores.



**SATIE: Obras para piano.** (Ver comentario). Pascal Rogé, piano.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 421713-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 12' 54"  
Serie: normal

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



Unas buenas interpretaciones de Satie las que nos brinda Pascal Rogé en este disco que, como único aliciente... tiene algunas de esas piezas que casi nunca están en los otros que tenemos y que son las siguientes: "Poudre d'or", "Avant-dernières pensées", "Pièces froides" ("trois airs à faire fuir"), "Pièces froides" ("trois danses de travers"), "Chapitres tournés en tous sens", "Nocturnes 1, 2, 3 y 5", "Véritables préludes flasques pour un chien", "Deux rêveries nocturnes", "Prélude de la porte héroïque du ciel", "Heures séculaires et instantanées", "Descriptions automatiques", "Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois", "Nouvelles pièces froides", "Les trois valse distinguées du précieux dégoûte".

Y ahora vamos con el sonido de la grabación.

Admito que puede haber pareceres diferentes sobre una reverberación como la que aquí se escucha. Sé de muchos melómanos que no reparan gran cosa en este detalle; y a otros hasta quizá les gusta, ya que a veces me han ponderado grabaciones, que de no ser en caso de "documento histórico", difícilmente pasan un somero control de visto bueno. En fin, el caso es que la presente grabación no dice nada bueno en favor del equipo que la ha hecho posible. Y me parece muy poco serio que con los avances técnicos existentes, y en una grabación tan reciente (marzo 1988), se haya dado por buena una cosa como ésta...

Y seguiré insistiendo en el tema; excepto en la eliminación del "soplo" de fondo en las grabaciones, las DDD musicalmente no son garantía de nada. No conozco la Sala Wagram de

París, que es donde se ha efectuado esta grabación, pero por los resultados... parece como si se hubiera grabado en el Palacio de los Deportes de Madrid... Y ya puestos a reverberar, lo hubieran pasado mejor haciéndolo en Mallorca, en las cuevas del Drach.



**SCHUBERT: Quinteto "La Trucha". MOZART: Cuarteto con piano K 478.** Artur Schnabel, piano, y miembros del Cuarteto Pro Arte.

Marca: EMI. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDH 7630312  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 5' 31"  
Serie: Références (media)

Interpretación: ★★★★★ (Schubert)  
★★★★ (Mozart)

Sonido: grabación histórica  
Comentarista: X. C.-D.



Artur Schnabel fue un apasionado defensor de la música de cámara. Su entusiasmo se tradujo en una colaboración activísima con algunos de los músicos más insignes de su tiempo y es claramente perceptible en las grabaciones contenidas en este disco. Al margen de enojosas puntuaciones comparativas, mi valoración de un documento como éste no puede ser más positiva, ni mi recomendación más incondicional. Vale la pena escucharlo, aunque sólo sea para darse cuenta de cómo está evolucionando la interpretación de la música camerística e imaginar cuan revolucionaria pudo ser hace medio siglo **La Trucha** de Schnabel y los belgas del Pro Arte. Lo que hicieron fue Historia de la Música.



La primera impresión es de vehemencia, de vitalidad. Inmediatamente después, uno queda cautivado por la musicalidad de los ejecutantes. El equilibrio formal está preservado por su mutua comprensión y colaboración perfecta. La finura de sus conceptos y el grado máximo de comprensión mutua que alcanzan imprime un sello inconfundible a esta grabación de **La Trucha**. La audición produce un efecto hipnótico. El Andante se convierte en un caleidoscopio multicolor y el Trío es simplemente perfecto. En el Andantino hacen una presentación bastante

austera del tema para ofrecer a continuación una interpretación verdaderamente pirotécnica de las variaciones.

El único punto negativo, por llamarlo de alguna manera, es la prestación del primer violín, cuya interpretación suena irremisiblemente *antigua*, confrontada a la vigencia que conserva el pianismo olímpico del gran Schnabel. Cualquiera de los primeros atriles de los grandes cuartetos posteriores —Melos o Juilliard, por citar dos ejemplos—, toca, simplemente, distinto, atreviéndose a un mayor protagonismo.

Como relleno, un plato fuerte, el **Cuarteto con piano K 478** de Mozart, que, de todas maneras, se resiente de su vecindad con **La Trucha**. Creo que hubiera sido mejor *facilitar* su audición siguiendo el orden cronológico, porque la contundencia afirmativa de Schnabel y sus colaboradores resulta mejor canalizada en el Quinteto, que permite una mayor libertad formal y un temperamento más romántico. Con todo, su Mozart es preciso y juguetón, tal vez demasiado expresivo en su búsqueda del equilibrio entre el piano y las cuerdas.

El sonido es aceptable y su audición mejora relativamente si se hace a través de los auriculares.



**SCHUBERT: Quinteto "La Trucha"; Cuatro Impromptus Op. 142.** Cuarteto de Budapest. Mieczyslaw Horszowsky y Rudolf Serkin, piano.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MPK 44847  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 13' 31"  
Serie: Masterworks (económica)

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: grabación histórica  
Comentarista: X. C.-D.



Las versiones contenidas en este disco son pura y simplemente antológicas. Fueron realizadas hace más de un cuarto de siglo y, entonces como ahora, fueron consideradas definitivas.

La colaboración del gran Horszowsky con el legendario Cuarteto de Budapest fue milagrosa. El pianista se erigió, como debe ser, en el rector del grupo e hizo prevalecer sus criterios, modernísimos en su época y absolutamente vigentes hoy en día. Los húngaros aportaron un toque zingaro que sublima el caudal melódico de la obra y entre todos logran que el oyente les escuche fascinado y, casi diría, hipnotizado. Su versión es un prodigio de espontaneidad y profundidad al mismo tiempo, con una gama expresiva amplísima que confiere una gran variedad a las sucesivas presentaciones temáticas, que van del elemento sorpresivo a la más delicada naturalidad. Tan sólo al violín se le puede poner algún leve reparo por sus oca-

sionales —y casi imperceptibles— desfallecimientos en el Andantino que, de todas maneras, aportan una impresión de grabación "live" que realza la inmediatez de la ejecución.

Serkin se sitúa a la par con una versión inigualada del **Op. 142** de Schubert, que podría pasar por un compendio de sus virtudes pianísticas. Su elegancia y sobriedad proverbiales, la tensión de su línea, la independencia formal, todo se pone de relieve de la primera nota a la última, alcanzando en el Impromptu en Fa menor la pureza del diamante.



Después de lo antedicho no cabrá duda al respecto de la recomendabilidad del disco. Es imprescindible tenerlo o, por lo menos, escucharlo. Por si fuera poco, el reprocesado digital de la matriz ha logrado que el sonido sea francamente bueno.



**SCHUMANN: Amor y vida de mujer; Amor de poeta.** Lotte Lehmann, soprano. Bruno Walter, piano.

Marca: CBS. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MPK 44840  
Grabación: AAD (mono)  
Duración: 47' 31"  
Serie: Masterworks Portrait (económica)

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



La gran soprano alemana Lotte Lehmann contaba 54 años cuando llevó al disco estos dos ciclos de lieder de Schumann que ahora edita en compacto la serie económica de CBS. La voz, lógicamente (después de haber cantado papeles operísticos tan exigentes como la **Mujer de Barak** en **La mujer sin sombra** de Richard Strauss —que ella estrenó en la Ópera de Viena en 1919—, Turandot o Leonora en **Fidelio**, y de una impecable carrera de más de treinta años), había perdido buena parte de la frescura de su timbre, pero la inteligencia, la absoluta calidad como liederista (un arte que enseñó a alumnas tan destacadas como Grace Bumbry o Marilyn Horne en sus últimos años, ya exiliada en América), la maestría estilística y el perfecto equilibrio entre el contenido y la

**LOTTE LEHMANN  
BRUNO WALTER  
SCHUMANN**

Frauenliebe und -Leben  
Dichterliebe  
L'Amour et la vie d'une femme  
Les amours du poète



expresión (con una dicción rayana en la milagrosa, pero sin el menor atisbo de afectación), convierten esta especie de testamento en un documento de incalculable valor. Es el testimonio de la sabiduría, tanto anímica como musical, acumulada a través de toda una vida. Algo parecido ocurre con el acompañamiento de Bruno Walter, que siete años después haría lo propio en otra ocasión histórica, esta vez en vivo, con Kathleen Ferrier (Decca, también en CD). Como se ha dicho repetidas veces, su presencia no es como la de un pianista al uso (incluso se aprecian ciertas imperfecciones técnicas), sino que envuelve todos los lieder en una entidad superior. Si logra hacerse la salvedad de la toma sonora, y sabiendo colocar la versión en su justo contexto, una de las más grandes opciones para estos ciclos, de obligado conocimiento para todos los amantes del lied.



**SCHUMANN: Carnaval; Papillons; Carnaval de Viena.** Andrei Gavrilov, piano.

Marca: EMI. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDC 7 49235 2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 4' 50"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★ (Carnaval)  
★★★★ (resto)

Sonido: ★★★★★  
Comentarista: X. C.-D.



Hace años que Gavrilov se beneficia de una buena ganada fama, que no ha cesado de crecer y le ha situado en un lugar preeminente entre los pianistas de su generación. Es una persona discreta y reservada y un artista que definiría como muy intelectual. Sus planteamientos son objetivos y sus versiones llevan un sello muy personal, que seduce o inquieta alternativamente.

En el **Carnaval** derrocha una energía que la estructura de la obra no soporta demasiado bien. Tanto ímpetu no se aviene con las microformas schumannianas que parecen sucederse en pos de la Marcha contra los Filisteos, como si este extraordinario final fuera la razón principal de ser de toda la obra. Sutileza e ironía son dos rasgos que aparecen esporádicamente. Todo lo demás

son contrastes, con tendencia a la aceleración a la primera de cambio, con alguna que otra pérdida súbita de tensión por exceso de rapidez momentánea. Desde el punto de vista técnico no cabe más que rendirse ante el nivel de Gavrilov: es uno de los pianistas más seguros de la actualidad.

Hay episodios que alcanzan la perfección más pura, "Chiarina" y "Reconnaissance", por ejemplo. Pero otros resultan demasiado enfáticos, como "Coquette" y la "Valse Allemande", o francamente extraños, como las "Es-finges", que nunca me han parecido tan inescrutables como en la presente versión. Como decía antes, el hilo conductor es la búsqueda del contraste, a partir de las personalidades opuestas y complementarias de Eusebius y Florestan.

Al igual que en el disco reciente de Alicia de Larrocha para Decca, los desarrollos más elaborados del **Carnaval de Viena** convienen más a los poderosos dedos de Gavrilov. Toda la obra suena con una soltura más romántica que la precedente, con un Allegro y un Scherzino francamente superlativos. En **Papillons** Gavrilov alcanza la perfección sólo cuando se deja contagiar por la ensoñación de la obra. Ello ocurre en unos cuantos números, en los que el intérprete atenúa las luces logrando unos claroscuros que casi se podría decir que son la esencia misma de la obra. Sin eclipsar la versión suprema de Perahia, los **Papillons** de Gavrilov son unos de los mejores de la discografía, con una gama extraordinaria de matices que hacen altamente interesante su audición. Oigase, como ejemplo, el penúltimo número.



**JOHANN STRAUSS I: Marcha Radetzky. JOHANN STRAUSS II: Obertura de "El Murciélago"; Annen-Polka; Vals de El Emperador; Trisch-Trasch-Polka; El Bello Danubio Azul; Eijen a Magyar; Cuentos de los bosques de Viena.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Ferenc Fricsay.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 427 217-2  
Grabación: ADD  
Duración: 55' 6"  
Serie: Privilege (económica)

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



Está claro: se puede dirigir increíblemente bien a los Strauss siendo un especialista; pero si se es un director capaz de hacer un excelente Beethoven, Bruckner o Wagner, y salvo excepciones que más vale no recordar, mejor. Ejemplos: recuerdo a Klemens Kraus y Lorin Maazel, dos estupendos directores de ópera, grandes straussianos ambos; al irrepitible Knappertsbusch, cuya

especialidad no es necesario remarcar otra vez; a los Karajan, Kleiber, etc. Y aquí aparece Fricsay, un bartokiano empedernido que, vaya Vd. a saber si por cosas como ésas por eso mismo, dirige la música de los Strauss con un estilo y un dominio del lenguaje, de los recursos, absolutamente sorprendentes. Es posible que hoy estén superados una utilización tan persistente y exagerada del rubato y de los acelerandos y retardandos, etc. Pero es que son tan convincentes, resultan tan auténticos y lógicos que uno no puede por menos que plegarse ante ellos y aceptarlo como cosa natural y necesaria. Por otro lado, es indispensable resaltar el extraordinario partido que Fricsay extrajo de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, diríase que una agrupación acostumbrada a hacer valsos todos los días.



Un disco indispensable para los amantes de la voluptuosidad straussiana, así como para coleccionistas e interesados en el repertorio. Por salir a un precio muy, muy barato, también para los que se inicien en la cuestión... si es que queda alguien no iniciado.



**R. STRAUSS: Así habló Zaratustra; Don Juan; Till Eulenspiegel.** Orquestas Sinfónica de Boston y Filarmónica de Berlín. Directores: William Steinberg y Karl Böhm.

Marca: Deutsche Grammophon. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 427 218-2  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 2' 56"  
Serie: Privilege (económica)

Interpretación: ★★★★★  
★★★ (Zaratustra)

Sonido: ★★★★★  
Comentarista: J. S. R.



Un disco éste, no del todo interesante, pero a mi entender absolutamente recomendable, dado que sus aspectos positivos contrapesan sobradamente a los que no lo son tanto. Lo que presenta menos interés es la recargada y más bien aparente versión de "Zaratustra" debida a Steinberg y la Sinfónica de Boston, que no puede hacer olvidar la abrumadora compacidad de la versión de Karajan de 1974 (DG, Galleria). Las versiones de

"Till" y "Don Juan" por Böhm (ambas de 1963) son cosa bien distinta, pues tenemos aquí un straussiano de primerísima fila. La de "Till" la comenté cuando apareció en el álbum con obras orquestales de Strauss por este director, y para no repetirme demasiado, insistiré en la extraordinaria calidad de esta interpretación, contundente, con la necesaria extraversion, y sin caer en efectos demasiado caricaturescos. El **Don Juan** aparece ahora, afortunadamente, en la versión con la Filarmónica de Berlín (en el citado álbum era la grabación monoaural con la Staatskapelle de Dresde, que aun siendo muy buena, me parece inferior a ésta). Estamos, probablemente, ante la más extraordinaria de las interpretaciones habidas hasta la fecha de este fenomenal poema sinfónico; Böhm realiza una lectura impetuosa, desatada e irresistible, ejecutada con endiablada precisión. Lo tiene todo en la medida exacta: pasión, lirismo, voluptuosidad..., con una factura realmente sugestiva y arrebatadora, que da la sensación de estar ante un todo perfectamente estratificado y cohesionado que va ganando progresivamente en intensidad.



Por todo lo dicho, y teniendo en cuenta lo exiguo del precio y su más que aceptable calidad sonora, la compra del disco es casi imprescindible.



**SUK: Zrání (En sazón).** Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vaclav Neumann.

Marca: Supraphon. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Grabación: DDD  
Referencia: 10 3640-2  
Duración: 38' 48"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: X. C.-D.

La obra de Josef Suk crea, junto a la de Novak, una nueva escuela nacional checa, posterior a la de Dvorak, de quien Suk fue discípulo. Este poema sinfónico —su **Op. 34**, estrenado con gran éxito en 1918— se integra en una monumental tetralogía sinfónica concebida como un canto al triunfo de las fuerzas vitales, del esfuerzo y del amor, que

empieza con la **Sinfonía Asraël** y el poema **Cuento de verano**, continúa con **Zrání** y debía concluir con una nonata **Cosecha del amor**.

Las intenciones del compositor eran tanto filosóficas como artísticas. Filosóficas a la manera de Scriabin, en quien hace pensar este arrebatado poema sinfónico, cuyo título se ha traducido frecuentemente como **Maduración** y que yo prefiero llamar **En sazón** porque refleja más lo que constituye la esencia de la obra, que intenta describir más un estado definido que un proceso en marcha.



La obra tiene una estructura libre muy discursiva, sin que haya temas, recurrencias o desarrollos. Está escrita con tonalidad perfectamente establecida, en la que aparece alguna que otra fisura que convierte la obra en muy significativa en el marco centroeuropeo coetáneo (1918).

Entre el desenfreno y el lirismo más exacerbado, el poema discurre como una sucesión de sístoles y diástoles que acaba por aburrir un poco. La escritura es siempre cambiante y la orquestación, estupenda.

Neumann dirige con enorme autoridad a su orquesta, con un ímpetu consustancial a la esencia de la obra. La grabación es muy buena y permite reparar en el formidable tratamiento orquestal de Suk.

**TCHAIKOVSKY: Suite núm. 3; Capricho Italiano; Marcha Eslava.** "Gopak", de **Mazzeppa**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult.

Marca: EMI. Importación  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CDM 7 63095 2  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 9' 12"  
Serie: Studio (media)

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★★  
Comentarista: **X. C.-D.**



El auténtico interés de este compacto radica en la audición de la **Suite núm. 3** de Tchaikovsky, obra tan hermosa como poco prodigada. No conozco ninguna otra versión discográfica y su audición me ha proporcionado momentos muy gratos. Quienes gusten de la música del compositor ruso tienen con él una cita ineludible en este compacto. No se trata de hacer en esta breve columna un análisis de la composición, pero no quisiera dejar pasar la ocasión de situarla al lado de los **Souvenirs de Florence** o la extraordinaria **Sonata para cuerdas**.

Sir Adrian Boult fue un gran director, no cabe duda, pero su manera de dirigir resulta irremisiblemente anticuada. Su "grandeur" conviene a algunos pasajes, pero el espesor sonoro que extrae de la orquesta es abusivo a todas luces. Por ejemplo, en la "valse mélancolique", precisamente nada melancólica por un exceso de gravidez. Resuelve muy bien la "Elegie" inicial y comienza el "Scherzo" con desparpajo suficiente. Pero pronto parece extrañarse de tanto desenfado y conduce el movimiento hacia una seriedad progresiva a base de aumentar el grueso del trazo. También resultan borrosas algunas de las variaciones del hermosísimo cuarto y último movimiento.

Su **Capricho Italiano** no haría mal papel como obertura de una

ópera verista. El dramatismo me parece excesivo, pero la ejecución es correcta, explotando al máximo la opulencia de una London Philharmonic, que, quince años atrás, era una de las mejores formaciones europeas. A la interpretación le falta fluidez, gancho, *italianidad*, pero acaba con mayor soltura de la que hace sospechar su estático inicio.

La **Marcha Eslava** arranca como si fuera una adusta marcha fúnebre con un ritmo severamente marcado que subsiste hasta en los momentos más trepidantes, y el danzante "Gopak" de la ópera **Mazzeppa** aligera el ánimo ensombrecido del oyente, demostrando el nivel de Boult cuando se decidía a ser un poco más flexible. Constituye lo mejor del disco.



**VERDI: Misa de Requiem.** Renata Tebaldi, Nell Rankin, Giacinto Prandelli, Nicola Rossi-Lemeni. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Milán. Director: Victor de Sabata.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 6346/47, 2 CDs  
Grabación: AAD  
Duración: 1 h. 28' 54"  
Serie: Live recording (normal)

Interpretación: ★★★  
Sonido: ★★  
Comentarista: **F. Ch. M.**



Formando parte de la colección dedicada a grabaciones de Victor de Sabata, el presente registro incorpora la representación del **Requiem** de Verdi que tuvo lugar en Milán el 27/1/1951. El célebre maestro que sucedió a Toscanini en el Teatro alla Scala, ofrece un planteamiento algo más místico de lo habitual, conceptualmente profundo, unido a un mayor lirismo, aunque sin descuidar la espectacularidad

del conjunto y el debido protagonismo del coro y los solistas. Entre los últimos destaca la hermosísima voz de Renata Tebaldi, en plenitud de facultades, quien junto a la riqueza y amplitud de su registro central, consigue unos pianísimos luminosos y de gran belleza. Se vislumbra ya una cierta tirantez en la zona más aguda, pero los graves son redondos y suficientes. Su expresión es delicada y vehemente, aunque con cierta tendencia a la afectación. Excelente también la mezzo Nell Rankin, musicalmente impecable, timbre atractivo y homogéneo, con pianísimos también muy bellos. El tenor Prandelli, por otra parte, aunque musicalmente correcto, resulta excesivamente lírico y blando para el papel, mientras que Rossi-Lemeni, con su voz caprina, entubada y cavernosa, tampoco es convincente. En suma, una versión bastante desequilibrada, en detrimento de las voces masculinas, y con un sonido bastante pobre.



**VERDI: Aida.** Gina Cigna, Giovanni Martinelli, Bruna Castagna, Ezio Pinza. Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: Ettore Panizza.

Marca: Melodram. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: MEL 27011, 2 CDs  
Grabación: AAD  
Duración: 2 h. 27' 48"  
Serie: normal

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



Este registro está tomado de una transmisión radiofónica efectuada el 6 de febrero de 1937 en el Metropolitan de Nueva York y reúne a algunos de los más famosos cantantes de la época. Como documento es muy interesante, tanto por algunos rasgos

# STUDIO 22

## ESPECIALISTAS EN ALTA FIDELIDAD

BEDINI, CONRAD-JOHNSON, GRADO, MADRIGAL, MARK LEVINSON, MISSION, MONITOR PC, MOTIF, NAKAMICHI, ONKYO, PROTON, QUAD, SONOGRAPHE, TEAC, THORENS, VANDERSTEEN, ETC.

C/ Colombia, 22. Teléfono 250 49 65 - Fax 563 83 53 - 28 016 MADRID

## Crítica discográfica

de la interpretación como para conocer el nivel que entonces se consideraba alto en un teatro de primera fila. La ópera está protagonizada por Gina Cigna, una lírica spinto entonces en el apogeo de sus facultades pues contaba 37 años. La voz es de timbre agradable e igual, sólo afeada por un pequeño pero persistente trémolo; el centro no parece muy ancho pero la voz se expande con brillantez en la franja aguda aunque se nota el esfuerzo para las notas largas y le resulta difícil el apianar en esa zona. En su gran aria del III acto muestra Cigna su buena línea de intérprete y también sus limitaciones. Diríamos que su Aida es de un excelente nivel pero decididamente inferior a las grandes Aidas de las siguientes generaciones, en especial las dos más grandes: Tebaldi y Caballé.

Giovanni Martinelli contaba ya 53 años en la fecha de esta grabación y se nota que no está ya en su absoluto esplendor. La voz es muy bella, el fraseo de calidad y en muchos momentos su maestría en el canto legato es manifiesta. En otros el instrumento suena algo corto y acaso excesivamente lírico con algunos problemas de afinación. La joven mezzosoprano Bruna Castagna hace una Amneris discreta; no tiene una gran voz ni es tampoco una gran intérprete, más bien parece una soprano corta y sin el necesario poderío para su gran escena del acto IV. Ezio Pinza muestra una magnífica voz de bajo para un papel inferior a sus grandes dotes pero sus intervenciones elevan el nivel de la representación: un intérprete verdaderamente grande. El barítono Carlo Morelli es una Amonasso muy digno, no exagera su barbarie y ofrece una línea de nobleza superior a la habitual en este papel. Norman Cordon hace un Rey aceptable.

Ettore Panizza dirige con vigor y entusiasmo, a veces excesivo, sobre todo en los finales en punta en los que los tempi se desbordan en busca de una brillantez y un impacto un poco vulgares. En otras ocasiones, sin embargo, acompaña con gran cuidado a los solistas. El sonido tiene mucho ruido de fondo y realmente debe tomarse como un mal menor para el documento que representa. Una **Aida** recomendable para coleccionistas.



**VERDI: Falstaff.** Mariano Stabile, Renata Tebaldi, Paolo Silveri, Cesare Valletti, Cloe Elmo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Director: Victor de Sabata.

Marca: Nuova Era. Importador: Ferysa.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 2220/21, 2CDs  
Grabación: AAD  
Serie: normal  
Duración: 1 h. 59' 53"

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

Esta grabación digital nos restituye, en condiciones técnicas no ideales, una de las grandes noches de la Scala en los años que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial. Era el 26 de mayo de 1951 cuando Mariano Stabile, el más famoso Falstaff de entreguerras, con 63 años a cuestas y unas mil doscientas representaciones de la obra en su haber, encabezó un reparto auténticamente estelar. La juvenil y radiante Alice de Renata Tebaldi, la modélica Nannetta de Alda Noni, la robusta Quickly de Cloe Elmo, el delicado Fenton de Cesare Valletti y el poderoso Ford de Paolo Silveri. Al frente del conjunto, un dinámico Victor de Sabata, capaz de extraer de la Orquesta de la Scala mil y una sutilezas, imbuido de un sentido rítmico y al tiempo capaz de expansionar libremente el canto. Stabile, con una voz que nunca fue ni bella ni potente —con sumo tacto eludió toda confrontación con los *grandes* y se refugió en papeles con mayor exigencia de carácter que de voz— afronta al obeso caballero con la maestría que dan los años, con el saber decir de una enunciación cuidada y con una línea de canto flexible, elegante. Hay, claro está, instantes de peligro para Stabile, sobre todo por el ya menguado "fiatto", que le impide ligar adecuadamente las frases y sostener una "tessitura" arriesgada. Lo mejor de Stabile se da en las escenas con Quickly y Ford, al comienzo del segundo acto, en especial la parte final "Il diavolo se lo porti all'inferno", frase acogida por el público con una cerrada ovación. En "Alfin t'ho colto" (escena 2.ª del acto segundo) se ahoga materialmente, pero el "Quand'ero paggio" es antológico —muy superior al más carnoso de Titta Ruffo y más sutil que el legendario de Victor Maurel.



Es lástima que la grabación apenas recoja la amplia gama dinámica de la dirección de De Sabata. Sin embargo, si se escucha con mucha atención y haciendo —en lo posible— abstracción de la toma, oscura y plana, puede uno quedarse admirado de las filigranas en la textura, del infalible pulso de la batuta. Un breve ejemplo: el perfecto "staccato" de la orquesta en el acompañamiento a la frase "Va, vecchio John, va per la tua via" (acto tercero, escena 1.ª). Si se compara con el registro de Solti, podremos apreciar la diferencia entre la *lectura*

y la *interpretación*. En De Sabata la pequeña marcha suena amarga, quebrada por la ironía, trasunto acabado de la tristeza del epicúreo caballero. En su conjunto, la interpretación vocal de este **Falstaff**, a pesar de algunos desajustes y de la senectud de Maurel, permanece imbatida. Otra cosa es el *sentido* dramático. En éste, puede preferirse a Dieskau, a la Simionato, a Kraus, a Ricciarelli o a Hendricks. Pero como documento histórico de un tiempo en el que la voz era fundamental en la ópera, este registro conserva un alto poder de seducción.



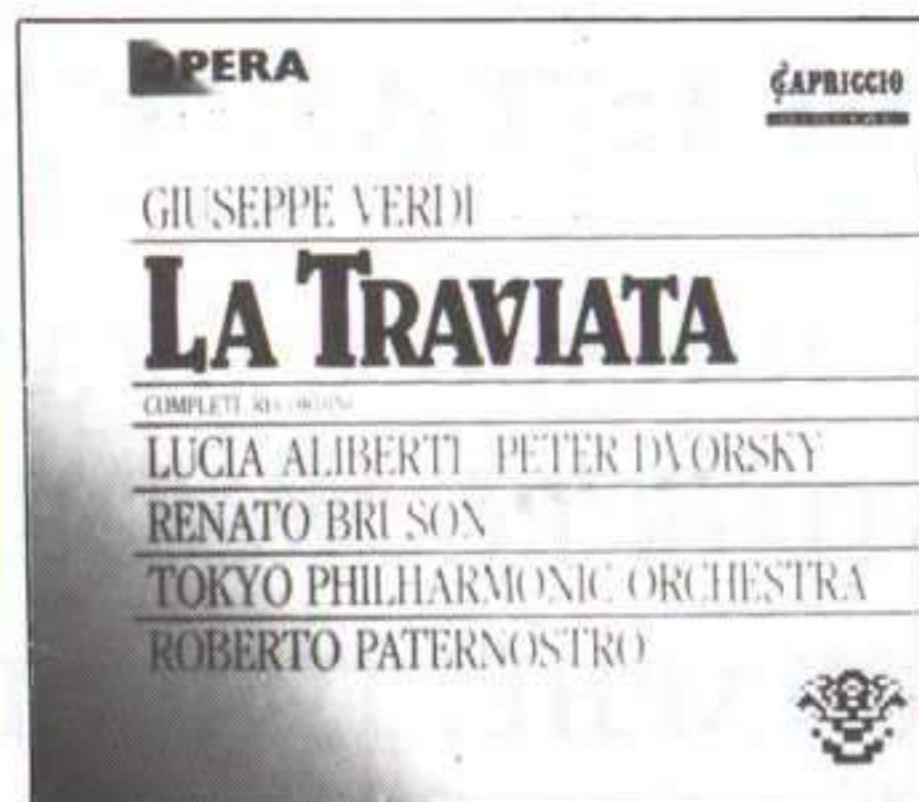
**VERDI: La Traviata.** Lucia Aliberti, Peter Dvorsky y Renato Bruson. Orquesta Filarmónica de Tokio y Coro de la Ópera de Fujiwara. Director: Roberto Paternostro.

Marca: Capriccio. Importador: Ferysa  
Soporte: 2 discos compactos  
Referencia: 10 274/5  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 52' 47"  
Serie: normal

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



No sé si esta es la peor versión de **La Traviata** jamás llevada al disco. Es posible que alguna la supere en tal calificación, pero al menos ésta es la peor que he escuchado en disco. Ni las galas del sonido digital —muy reverberante y espacioso— ni la presencia de Renato Bruson logran salvar este registro. La Aliberti, como ya he indicado en alguna otra oportunidad, parece empeñada en convertirse en una copia de María Callas. Le ayuda la desigualdad del timbre, oscuro en el centro. La emisión es imperfecta, corta de aliento y proclive a la desafinación. Como actriz resulta inexpressiva. Si el primer acto es, a veces, tolerable, esta Violetta se hunde a partir de la escena con Germont —de la que salvaría la sección "Dite alla giovine", bien interpretada— llegando al último acto físicamente agotada, de lo cual tampoco la redime su indiferente interpretación —por ejemplo, del "Tenesti la promessa".



Una **Traviata** sin Traviata es difícil de sostenerse. Pero todavía lo es más al comprobar la forma diletantesca de Alfredo, aquí un Peter Dvorsky cuya principal —y quizá única— virtud sea un tim-

bre bello y todavía fresco. Dvorsky naufraga en su gran escena del segundo acto —en la que se incluye la cabaletta "O mio rimorso", aunque sólo una estrofa—. El Germont de Renato Bruson es aquí una sombra de su propia versión con Muti (EMI). Queda el fraseo, cierta elegancia en la línea de canto, la expresividad. Pero la voz suena gastada, desafina y hace sufrir.

El equipo de comprimarios —todos japoneses— es muy discreto. La Orquesta Filarmónica de Tokio es un conjunto estimable y creo que su prestación es lo único musicalmente válido de este registro. Pedestre, como de costumbre, la dirección de Paternostro.

La grabación ha sido efectuada a partir de una interpretación en forma de concierto —cuya fecha no figura en el libreto— y sorprende por la claridad y equilibrio de los planos sonoros. El "editing" ha reducido los aplausos a los finales de acto. El libreto incluye sinopsis, una breve noticia introductoria y el texto completo, en italiano y traducido al alemán.

Una **Traviata** perfectamente prescindible.



**VILLA ROJO: Formas y fases\***; **Cartas a Génica**; **Acordar**; **Tonalidad dominante (La bemol)**. Jesús Villa Rojo, clarinete. Esperanza Abad, soprano. Pedro Estevan, percusión. Manuel Lillo, José Iges y Gabriel Brnic, electrónica. Director (\*): Antoni Ros Marbà.

Marca: Edipan. Import.  
Soporte: disco LP  
Referencia: PAN PRC S20-51  
Grabación: analógica reprocesada a digital  
Duración: 42' 52"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★  
Comentarista: C. V.



Jesús Villa Rojo es un *caso aparte* dentro del panorama actual de la música contemporánea en España. Comprometido siempre con su tiempo, su trabajo —como instrumentista, animador, teórico y compositor—, presidido por una búsqueda constante de nuevos medios de expresión musical, se ha caracterizado en todo momento por un rigor y una seriedad investigativos a prueba de frivolidades experimentales y modas estéticas. El sello italiano Edipan reúne en este LP, perteneciente a la colección "Musicisti Contemporanei", cuatro de sus obras más importantes, que abarcan el período creativo desde los años setenta hasta prácticamente la actualidad. Las versiones cuentan con la intervención o la supervisión del propio autor (esta última en **Cartas a Génica**), y la dirección de Ros Marbà a un conjunto instrumental innominado en **Formas y fases** es de auténtico lujo (la partitura obtuvo



en 1978, cuando apareció en este mismo registro, el Premio Kussevitzky concedido por primera vez a una creación de un músico español).

El carácter de esa pieza, escrita en 1971 para clarinete y seis grupos instrumentales, es severo hasta el despojamiento; se me antoja heredera a su modo de la tradición castellana encabezada por el lejano Tomás Luis de Victoria. Refleja unas inquietudes estructurales renovadoras partiendo de la personal y originalísima grafía que utiliza. De gran complejidad y solidez de escritura, a la escucha presenta la sencillez de la obra bien hecha, esa sensación de que todo está donde debe. Se trata, junto a **Rupturas** y la serie de los **Concerti grossi**, de una de las cumbres de la producción de Villa Rojo y también de la música española en esa década.

**Acordar**, de 1978, se centra en el parámetro *calidad* del sonido. Es un estudio sobre nuevas posibilidades del instrumento de viento (aquí, el clarinete, aunque la partitura no lo especifica), donde la percusión juega un papel secundario, a pesar de que el efecto al oído sea de igual a igual, como ocurre en **Cartas a Génica** (1983) entre la voz real y la voz imaginaria (pregabada), que se relacionan de forma *surreal* en busca de un atractivo resultado tímbrico.

Por último, **Tonalidad dominante (La bemol)**, la más reciente de las incluidas en el disco (1985), plantea la creación de un espacio sonoro a partir del sustrato puramente temporal de la música haciendo coexistir, sin llegar al conflicto, al clarinete y la realización electrónica.

**VIVALDI: Concierto para violín y órgano, R 542; Concierto para violín y oboe, R 548; Concierto para dos trompetas, R 537; Concierto para dos violines y dos violonchelos, R 575; Concierto para oboe, R 447; Concierto para dos violines y violonchelo, R 565.** I Musici de Montreal. Director, Yuli Turovsky.

Marca: Chandos. Importador: Harmonia Mundi.

Soporte: disco compacto  
Referencia: Chan 8651  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 6' 45"  
Serie: normal

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

Yuli Turovsky es un prestigioso violonchelista soviético, exiliado y nacionalizado en Canadá junto con su esposa, la violinista Eleonora Turovsky, con la cual actuó durante algún tiempo en dúo y después formando el Trío Borodin. A partir de 1984 formaron esta magnífica orquesta de cámara que en poco tiempo ha adquirido una reputación mundial. (En 1987, en Montreal, ha sido nombrado "Conjunto del

Año", por el Consejo Canadiense de la Música).

Hasta el momento tienen editados catorce discos compactos en esta misma marca Chandos.

En el presente disco están, entre otros, el único concierto para trompetas que hasta ahora se conoce de este compositor, y que al parecer no estaba muy conforme con las posibilidades o sonoridades de este instrumento.

Destacan notablemente en este disco, el **Concierto para violín y órgano R 542**; el de oboe, **R 548**; y el de dos violines (y cello...?) **R 565**, que J. S. Bach transcribió convirtiéndolo en el **Concierto para órgano BWV 596**.

El conjunto I Musici de Montreal tiene buena calidad, al margen de pequeñas objeciones a la cuerda por exceso de vibrato en algunos momentos. Y por supuesto el éxito lo tienen asegurado, sobre todo con este tipo de repertorio, que no plantea ningún problema de escucha y que cuenta de día en día con más adeptos.

En resumen, 66 minutos de Vivaldi con una nueva y buena orquesta de cámara que se llama "Los Músicos de Montreal". Bienvenidos.



**VIVALDI: Conciertos para instrumentos de viento.** The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner.

Marca: Decca, Ovation. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 417 777-2 DM  
Grabación: ADD  
Duración: 1 h. 1' 36"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: D. C.



Para dar comienzo sincero debería apuntar —y en más de un caso sólo recordar— la alabanza anticipada que dos entes como los conciertos para instrumentos de viento de Antonio Vivaldi, y The Academy of St. Martin-in-the-Fields suponen para no pocos músicos o melómanos. Y, ciertamente, después de su audición, se nos muestra la extraordinaria mezcla vaticinada por las letras.

Estos conciertos ofrecieron en su contemporaneidad un nuevo tratamiento de los instrumentos ya comunes, como lo eran la flauta dulce y el fagot, e impulsaron la carrera ascendente que cobraba por momentos la flauta travesera. Por otra parte —y aunque no deje constancia de ello la grabación que nos ocupa— Vivaldi hizo gala de su innegable imaginación musical, acogiendo en sus andanzas barrocas a instrumentos que por su reciente nacimiento eran, permitaseme así decirlo, objeto de desprecio. Así tenemos para ejemplo al clarinete que en virtud de los ensayos de Denner en

1690, y una pareja de nuevas llaves (una de las cuales es debida al referido luthier) tomó la forma y nombre de clarinete, y también parte en los conciertos del compositor veneciano.

Tenemos noticia de las exitosas interpretaciones que, por mano y voluntad de J. G. Pisen-del, se llevaron a cabo en Dresde. Gozaron pues los dichos conciertos de una importante expansión y aceptación (no debemos olvidar la influencia que de los tales recibieron posteriormente los **Conciertos de Brandemburgo** de J. S. Bach) por su calidad y viveza. Esa misma es la que The Academy of St. Martin-in-the-Fields asimila con toda su fuerza, dando alardes de su excelente coordinación orquestal. Y por lo que atañe a los solistas, cabe añadir sus acertadas intervenciones y virtuosismo cuando les es mañero demostrar.



No parece sin embargo que se haga un esfuerzo para adentrarse en los contextos más puramente barrocos de la interpretación, e incluso en algunos pasajes des-puntan aires románticos en demasía. De todos modos no debemos olvidar que incurrir en la negligencia de tal pretensión, es simplemente una disputa concerniente al mundo de los gustos y sentires humanos, los litigios a raíz de los cuales fuera juicioso omitir, dejándolos simplemente enfrentados a la sazón.



**WEILL: Canciones.** Gisela May. Orquesta. Director: Henry Krtischil.

Marca: Capriccio. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 10 180  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 16"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★

**WEILL: Canciones.** Ute Lemper. Conjunto de Cámara de la RIAS de Berlín. Director: John Mauceri.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 425 204-2  
Grabación: DDD  
Duración: 50' 15"  
Serie: normal

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



Después de un tiempo en que las grabaciones de la música de Kurt Weill eran bien escasas, desde hace algunos años se ha añadido al exiguo catálogo que presidían las ya históricas versiones de su mujer, Lotte Lenya, nuevas interpretaciones desde planteamientos tan antagónicos como sólo su música puede sugerir. Tras el reciente éxito de Teresa Stratas al dignificar estas pretendidas canciones de caba-



ret y la edición de **Los siete pecados capitales** de Julia Migenes-Johnson y Michael Tilson-Thomas (CBS), aparecen estas dos publicaciones, que corresponden, respectivamente, a la más pura ortodoxia brechtiana y a aires más renovados. La veterana Gisela May es todo un símbolo. Alumna de Hanns Eisler en Berlín Oriental, su actividad teatral en el mítico Berliner Ensemble, aparte de familiarizarla con el teatro de su fundador, Bertolt Brecht, y con su ideología, le ha ofrecido la posibilidad de encontrar un perfecto equilibrio entre el drama y la música. De ahí que cargue la intención en el texto y lo dote de una entonación y unos acentos de auténtica "disease", sin que cada matiz deje de tener una correspondencia musical. Apoyada en un simple conjunto instrumental (y en una grabación que no favorece mucho a éste), consigue un disco antológico basado fundamentalmente en la palabra, en el lenguaje como valor corrosivo en la crítica y consiguiente transformación de la sociedad.



Después de escuchar a esta activista militante de la causa brechtiana, oír a Ute Lemper podría parecer caer en la frivolidad de privar a esta música de su contenido literario. Pero esta joven actriz-cantante alemana, que ha alcanzado fama internacional gracias a su participación

## Crítica discográfica

en los musicales **Cats** en Viena y, sobre todo, en el **Cabaret** montado por Jérôme Savary en París, no contempla la música de Weill como ilustración (todo lo eficaz que se quiera) de un texto lleno de mensaje, sino como fin en sí misma, y de ese modo le da una nueva dignidad (en la línea de las citadas Stratas o Migenes-Johnson, mientras la May continúa en la línea de Lenya). Al analizar su obra desde un punto de vista musicológico, no se limita a la colaboración con Brecht, sino que incorpora piezas procedentes de su labor en Hollywood, como los temas de la película de Ava Gardner "One Touch of Venus". Ute Lemper no tiene la voz desgarrada de Gisela May, sino un timbre mucho más sensual que le permite dar una imagen de joven ingenua, al estilo de Marlene Dietrich en "El ángel azul", y cuenta en este caso con un acompañamiento de alto nivel, que en las manos de John Maurer (que ya ha grabado para la misma casa "My Fair Lady") sabe pasar de los ritmos del cabaret berlinés a la refinada comedia americana, con una magnífica toma sonora. Brecht y Weill, respectivamente, son los protagonistas de cada uno de los discos. El primero, en su estilo, es antológico. En cuanto a Ute Lemper, habrá que seguir su trayectoria (piensa continuar grabando la música de Weill) para poder situarla en el lugar que merece, aunque el debut ha sido altamente satisfactorio. Weill saldrá beneficiado con ello.

## RECITALES

**CAROLYN WATKINSON:** Arias de ópera barroca. Amsterdam Bach Soloists. Director: Jan de Vriend.

Marca: Etcétera. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: KTC 1064  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 47"  
Serie: normal

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

La mezzo Carolyn Watkinson nos ofrece un recital con diversas arias de óperas de Purcell, Haendel y Gluck bajo el discutible título de "Arias de ópera barroca". Indicar, como lo hace el disco, que **Orfeo ed Euridice** de Gluck es una ópera barroca no deja de ser un desconocimiento de los estilos, así como calificar de ópera el **Hércules** de Haendel está asimismo fuera de lugar. Como entre estos dos títulos se ocupa casi la mitad de la duración del compacto tenemos que la denominación de este disco no es acorde con el contenido.

La interpretación de la mezzo-

soprano Carolyn Watkinson se mueve en un término medio. La voz está bien proyectada y posee bastante igualdad en todos los registros aunque se encuentra mejor en los registros medio y alto que en el grave. La señora Watkinson canta bien, es musical —aunque su pronunciación del italiano no es del todo buena— y la expresividad resulta a veces excesivamente plana, sin muchos contrastes ni vitalidad.

Además de las obras mencionadas el disco comprende arias de **Serse**, **Rinaldo**, **Ariodante**, **Rodelinda** —todas de Haendel— y **Dido y Eneas** de Purcell. Tampoco está muy aprovechado.

El conjunto Amsterdam Bach Soloists dirigido por Jan de Vriend no parece excesivamente pulido y no llega a fundirse nunca bien con la voz de la mezzosoprano. El sonido es brillante pero poco natural. En suma un disco de una buena aunque no gran mezzo sólo parcialmente recomendable.

CHANSONS DE MÉTIERS DE PROVENCE  
ET DU COMTAT VENAISSIN.

Marca: Ocora. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: C 559 079  
Grabación: DDD  
Duración: 43' 11"  
Serie: normal

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

Cuando se habla de la Provenza francesa, a uno le viene a la cabeza la Costa Azul. Detrás de los casinos y las playas de moda subyace, sin embargo, una rica cultura en trance de desaparición, elaborada sobre una lengua propia, la crucigramera lengua *de oc* o provenzal, que traspasa los límites de la vecina Italia.

El presente CD rescata las músicas de Provenza y su vecino Condado Venaissin (Avignon) que perviven sólo en el recuerdo de los musicólogos y antiguos miembros de cofradías profesionales. Villancicos de los siglos XVI y XVII, canciones pastorales y festivales provenientes del siglo XIX, danzas de corte centro-europeo, etc. Los intérpretes, *rescatados* a través de una emisora de radio local, ejecutan instrumentos autóctonos; oboe, violín y "galoubet", especie de flautín provisto de 3 agujeros, para la parte melódica; guitarra y tamboril, en lo rítmico. Una música sencilla, muy agradable a la escucha y cercana a nuestra sensibilidad.

EL ARTE DEL BEL CANTO. Fragmentos de óperas de Donizetti y Bellini. Lucia Aliberti, Renato Bruson y Giuseppe Sabbatini,

con Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. Director: Roberto Paternostro.

Marca: Capriccio. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 10 247  
Grabación: DDD  
Duración: 64' 51"  
Serie: normal

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

Paradójicamente un disco titulado "El arte del Bel Canto" apenas sostiene la calificación de un canto *provinciano*. Con independencia del repertorio seleccionado, que me ha parecido atractivo de entrada, este recital nos ofrece un panorama bastante pobre del canto "garbato" y de las virtudes de ese *sueño* que el comentarista de la carpeta trata de identificar con unas versiones debidas a músicos "que han adoptado los ideales del belcanto como divisa".



El instrumento de Renato Bruson, aunque fatigado y poco apto para sostener un "legato" como el exigido por las arias de **Gemma di Vergi**, **Caterina Cornaro** y **Don Sebastiano**, es el más cercano al estilo donizettiano. Bruson frasea bien, es expresivo y *canta* con naturalidad y gusto. El tenor Sabbatini, que interpreta el "Ingemisco" del **Requiem** donizettiano y el "A te o cara" de **I Puritani**, carece de todas esas virtudes. Canta engolado, la voz queda constreñida en el agudo, el timbre es ingrato e irregular en los cambios de registro. En cuanto a Lucia Aliberti, es lástima que se empeñe en emular los defectos de Maria Callas: feos entubamientos, cambios de color, vibrato suicida (ya casi un "woble"). Paternostro dirige con violencia y fuera del estilo (verista), con unos fortísimos inadecuados, hasta el extremo de ahogar a sus cantantes.

BELLINI, ROSSINI y DONIZETTI: **Arietes y canciones**. Anne-Marie Rodde, soprano. Noel Lee, piano.

Marca: Etcétera. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: KTC 1014  
Grabación: DDD  
Duración: 51' 20"  
Serie: normal

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

Anne-Marie Rodde es una de esas cantantes inteligentes, musicales, dotadas de instrumentos no excepcionales, que sin duda garantizan la continuidad estilística más allá de lo fenomenal de otras voces, mucho más generosamente dotadas por la naturaleza. La Rodde pasa por especialista del barroco y como tal tiene notables contribuciones discográficas (así, la "Atalanta" del **Serse** haendeliano, con Malgoire, CBS 73925, la "Semire" de **Les Boréades**, de Rameau, con Gardiner, Erato Stu 715343), pero también destaca en papeles como Constance, en **La belle Helène**; Glaucé, en **Medea**, de Cherubini (versión original francesa, que cantó en París en 1986); la Comtesse Adèle, en **Le Comte Ory**; Melisande; la Anchen de **Der Freischütz**, etc. Tiene la Rodde una voz pequeña en volumen, bien trabajada, fluida en la coloratura, de timbre agradable, con un vibrato leve, inteligentemente utilizado, es expresiva y domina el estilo belcantista. Su interpretación destaca en este recital por la facilidad para las medias voces, para las regulaciones dinámicas, aunque el agudo en algún momento acusa cierta tirantez y no siempre se alcanza la debida variedad en el clima de las canciones. El repertorio interpretado, en el cual Noel Lee se muestra un acompañante correcto —salvo alguna excesiva contundencia— incluye páginas muy conocidas, como **La Regata Veneziana**, pero también novedades interesantes, como la escena y cavatina "Ne ornerà la bella chioma", com-



puesta por Donizetti para la famosa Lina Cottreau y que ofrece notables exigencias dramáticas. Hay alguna distorsión en la voz. Se incluye textos.

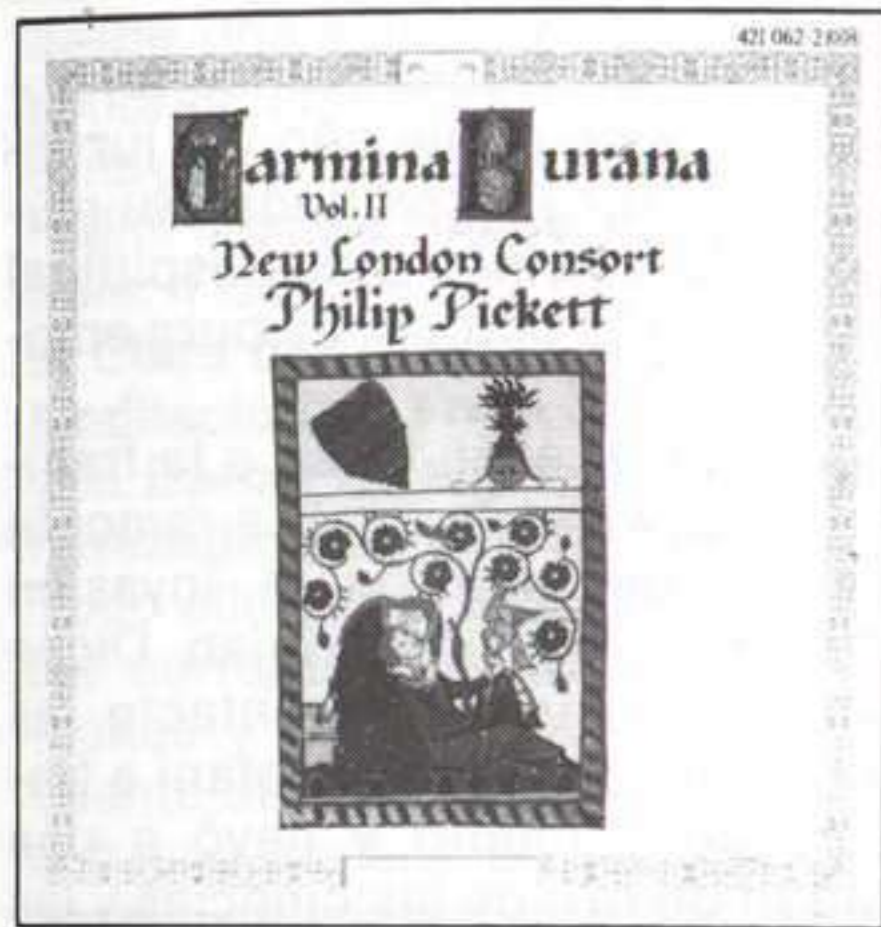
CARMINA BURANA (Vol. II). New London Consort. Director: Philip Pickett.

Marca: L'Oiseau Lyre. Import. Soporte: disco compacto  
Referencia: 421 062-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 2' 32"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: ★★★★★  
 Comentarista: **F. P.**



Las blancas y virginales voces, que parecen descansar en espaciosos, tranquilos y ensimismados ambientes, y que describen maravillas de Santa Catalina, abren este soberbio registro fonográfico que contiene una esmerada segunda selección (primera selección, ver núm. 585) de canciones —una docena—



de manuscritos del siglo XII conocidos como Carmina Burana.

Una vez introducidos en la atmósfera de la primera pieza, imposible es ya desengancharnos del magnético disco que comentamos. Una introducción de la imaginativa viola de Pavlo Beznosniuk nos conduce con solemnidad, entre tambores y nacarios, a las sólidas voces masculinas que cantan con vigor los ardores de la juventud ("Virent prata hiemata"). Dos sutiles canciones le siguen; de ellas se hacen cargo las dos voces solistas con sencillos acompañamientos instrumentales: Michael George interpreta un elemental canto primaveral ("Veris dulcis in tempore") y Catherine Bott, con voz directa y sensual, un breve comentario a la vida ("Curritur ad vocem"). No obstante, lo mejor de estos dos artistas lo encontramos más adelante. En el difícil papel de "Bulla fulminante", George, con su bien timbrada voz, juega a placer con el tempo, dándole el aliento preciso sin exceso alguno. La Bott, por su parte, nos brinda en la complicadísima "Veritas veritatum", junto a Pickett en la zafona, los momentos más bellos de todo el disco y, posiblemente, de toda su carrera fonográfica hasta el momento.

El resto del disco mantiene el alto nivel de calidad que Philip Pickett se impuso desde que creó el New London Consort: instrumentaciones adecuadas y cuidadas, intérpretes solventes, voces apropiadas al repertorio, fuentes y adaptaciones documentadas y resultados totales de enorme atractivo.



ESPIRITUALES NEGROS. Osceola Davis, soprano. Jorma Hynninen, barítono. Ilmo Ranta, piano.

Marca: Ondine. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: ODE 715-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 54' 16"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★  
 Sonido: ★★★★★  
 Comentarista: **F. Ch. M.**



Sugerente disco por su contenido e interpretación, con una selección de 20 espirituales negros, incluyendo algunos de los más conocidos. La soprano norteamericana Osceola Davis, de prestigio internacional, cuyo debut en el Metropolitan en el papel de la Reina de la Noche se produjo ya en 1980, interpreta con indudable encanto y autenticidad este interesantísimo género, manejando con maestría su instrumento, muy homogéneo de color en todo el registro, con facilidad de emisión, ductilidad y delicadeza al apianar. Interpreta con acertada expresión tanto las canciones más alegres como las profundamente melancólicas. El barítono finlandés Jorma Hynninen, también de trayectoria internacional, goza de una voz carnosa y timbrada en color de bajo y agudos vibrantes y bien emitidos. Su interpretación de los espirituales es muy sentida y acertada, musicalmente sensible. La conocida canción "He's got the whole world in His hands" la expone con brillantez y rotundidad, mientras que los dúos con la soprano "Calvary" y "Go tell it on the mountain" resultan francamente conmovedores. El joven pianista finlandés Ilmo Ranta, finalmente, realiza una excelente labor acoplándose sin fisuras a los cantantes.



GUIDO CANTELLI, Vol. 2. **BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta núm. 5 "Emperador". MUSSORGSKY: Cuadros de una exposición.** Walter Gieseking, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director: Guido Cantelli. Grabado en el Carnegie Hall 25-3-1956 y 20-3-1953.

Marca: Stradivarius. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: STR 13594  
 Grabación: AAD  
 Duración: 1 h. 6' 41"  
 Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
 Sonido: No procede  
 Comentarista: **A. M.**



Interesante grabación para los amantes de la música en vivo, ésta dedicada al excelente director italiano Guido Cantelli (1920-1956), muerto en plena juventud en un accidente aéreo, admirado y apoyado por Toscanini, destacado y audaz luchador antifascista.

Excelente la versión del **Emperador**, junto a un Walter Gieseking al que quedaban sólo unos meses de vida y que a pesar de estar un poco *fallón* hace gala de su perfecto y pro-

fundo estilo beethoveniano. El registro pierde algo de interés porque seis meses antes Gieseking había grabado para EMI junto a Alceo Galliera los **Conciertos núms. 4 y 5** de Beethoven con la Orquesta Philharmonia (asequible en CD, EMI 7 62607 2) y la calidad de sonido de este registro en estudio es bastante superior a la que aquí comentamos.

Espléndida la versión de los **Cuadros de una Exposición** de Mussorgsky, de una frescura, de un refinamiento sin preciosismo, que poco o nada tienen que ver con la vulgaridad, espectacularidad y grandilocuencia a las que hoy estamos acostumbrados en las interpretaciones de esta obra: una interpretación de un refinamiento tímbrico y orquestal bien perceptible a pesar de la relativa calidad del registro (por otro lado, la mejor que se puede esperar de una grabación en vivo del año 1953). Una versión que nos explica el entusiasmo de Debussy por Mussorgsky cuando escribía "es único y permanecerá por su arte sin recetas, sin fórmulas anquilosadas; parece el arte de un salvaje curioso que descubriese la música a cada paso de su emoción".



LAOS, LAM SARAVANE, Musique pour le khène.

Marca: Ocora. Importador: Harmonia Mundi  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: C 559 058  
 Grabación: ADD  
 Duración: 1 h. 10' 5"  
 Serie: normal

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



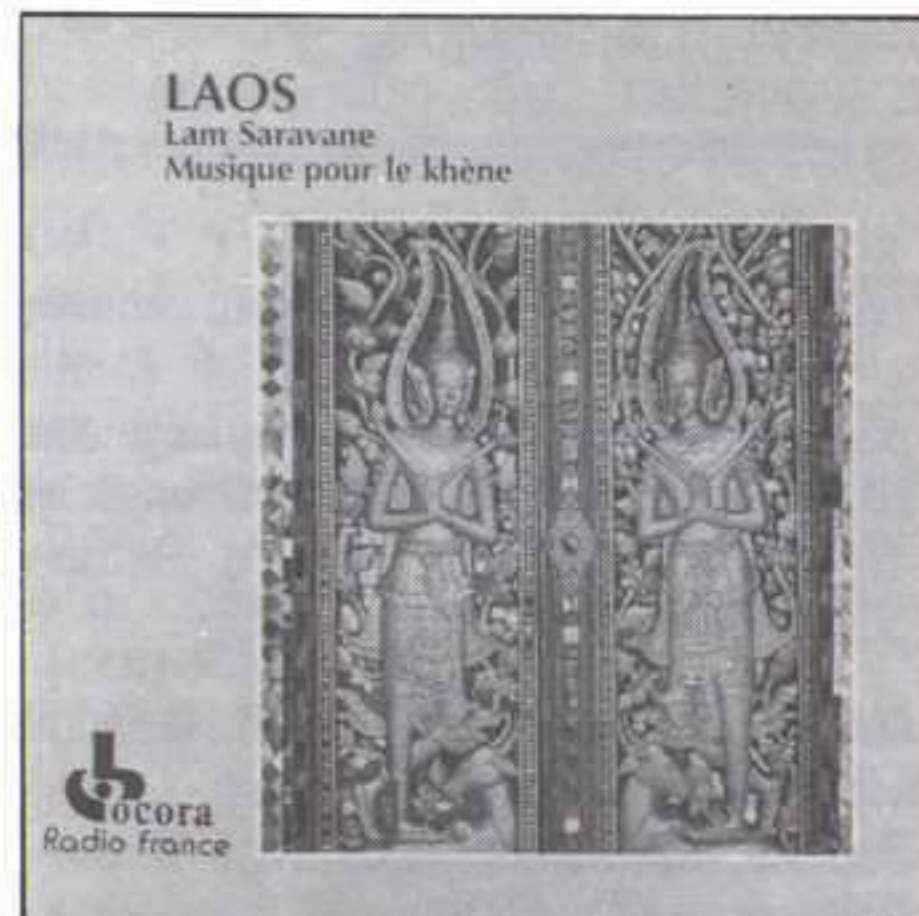
La música de Laos se articula en torno a un concepto formal —el "lam"— y un instrumento —el "khen"—. El "Lam" es imprescindible a toda celebración. Constituye una suerte de juego floral que enfrenta a un actor, el llamado "mo lam", y un replicante o "mo top". Una vez sentados los contricantes el uno frente al otro, el "no lam" comienza a improvisar sobre el hecho que motiva la celebración, sujetándose a unas reglas de versificación muy estrictas. El diálogo entre "no lam" y "mo top" dura hasta que se declara a uno u otro como vencedor por la belleza de sus imágenes poéticas y la calidad de su canto.

Esta manifestación musical de naturaleza repetitiva se inscribe dentro de la refinada tradición oral asiática a la que se hizo referencia con ocasión del CD Playasound PS 65023-Harmonia Mundi. Para el presente CD, ejerce de "no lam" una reputada profesional, Soubane Vongath, acompañándose de flauta, "khen" y percusión.

Compone la segunda parte del CD un recital de "khen". De su popularidad —amenazada por

el acordeón en las orquestas laosianas modernas— da fe el proverbio según el cual, "los laosianos son aquellos que tocan el "khen", comen arroz pegajoso y pescado fermentado y construyen casas sobre pilas. Pertenecen el "khen" a la familia de los órganos de boca.

Presenta una doble fila de tubos de bambú paralelos formando una red plana, la cual pasa a través de una cámara de aire. Cada tubo contiene una lengüeta que vibra cuando se cierra un agujero lateral. Con ello el intérprete puede tocar acordes y melodías al mismo tiempo y, por medio de la *respiración continua*, mantener el sonido sin interrupción.



El "khen", precursor remoto del órgano, proporciona la base armónica en el "lam" y se toca como instrumento solista, solo o en grupo. Por lo general, y así lo hace en el disco el especialista Nouthong Phimvilayphone, el intérprete deja permanentemente tapado uno de los agujeros creando así una línea de bajo continuo que determina el desarrollo tonal y polifónico.



MARTTI ROUSI: Recital de violonchelo. Obras de Strauss, Sibelius, Rautio y Schumann. Juhani Lagröspetz, piano.

Marca: Ondine. Importador: Ferysa  
 Soporte: disco compacto  
 Referencia: ODE 717-2  
 Grabación: DDD  
 Duración: 1 h. 4' 24"  
 Serie: normal

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



Dos jóvenes instrumentistas fineses, el violonchelista Martti Rousi y el pianista Juhani Lagröspetz ofrecen un variado recital en el que se incluyen obras de repertorio y otras particularmente desconocidas como **Malinconia** de Sibelius, una pieza de 1901 quizá menos atractiva de lo esperado pero siempre agradable de escuchar. Totalmente desconocida para mí era el **Divertimento** de Matti Rautio (1922-1986) que data de 1955 y que es una pequeña obra a medias entre la sencillez y el virtuosismo que está lejos de lo genial pero que es una contribución estimable a la literatura moderna para violonchelo y

## Crítica discográfica

piano (la obra fue escrita originalmente para violonchelo y orquesta).

El disco se completa con la **Sonata** de Richard Strauss y las **Cinco piezas Op. 102** de Schumann. La interpretación de ambos músicos es muy aceptable. Rousi tiene un sonido agradable, toca con musicalidad y no cae nunca en excesos de ningún tipo. Quizá le falte un poco de soltura en el fraseo y una mayor riqueza en los detalles. El pianista Lagerspetz se muestra muy seguro y acompaña como un excelente colaborador. El sonido es claro y no ofrece problemas.

Un compacto ecléctico por dos buenos jóvenes intérpretes. Puede recomendarse.



MUSICA PARA CLARINETE Y PIANO. (Vol. 1). **STANFORD: Sonata para clarinete y piano, Op. 129.** **FERGUSON: Cuatro piezas cortas, Op. 6.** **FINZI: Cinco bagatelas.** **HURLSTONE: Cuatro piezas características:** Thea King, clarinete. Clifford Benson, piano.

Marca: Hyperion. Importador: Harmonia Mundi.

Soporte: disco compacto.  
Referencia: CDA 66014  
Grabación: (no consta)  
Duración: 53' 00"  
Serie: normal

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



Dos compositores ingleses y dos irlandeses, en un interesante disco que nos ofrece atractiva música de cámara para clarinete, que quizás no sea de gran interés para una mayoría de melómanos, pero sí que lo será para los músicos, profesionales o no de este instrumento, que así tienen la posibilidad de ampliar su repertorio.

Como principio escuchamos la obra del irlandés Charles Villiers Stanford (1852-1924). Una Sonata en tres tiempos, con notables influencia de Brahms, y que no desmerece de las del gran maestro alemán.

A continuación otro irlandés Howard Ferguson (n. 1908), con **Cuatro piezas cortas**. Tan cortas que saben a poco, sobre todo las dos primeras, "Preludio" y "Scherzo", de graciosa inspiración, que recuerda un poco a Debussy, y que no sobrepasan el minuto de duración, ninguna de las dos.

Después continúan **Cinco Bagatelas**, de Gerald Finzi (1901-1956). Muy simples y con pocos méritos. Resultan *Bagatelas anacrónicas*, considerando que de los cuatro compositores de figuran en este disco, es el que más ha vivido dentro del siglo XX...

Y como final, **Cuatro piezas características**, de William Yeates Hurlstone (1876-1906), que junto con la **Sonata** de Stanford que inicia el disco son las obras mejores de la grabación presente. También de gran influencia brahamsiana, y con desarro-

llo casi de sonata en cuatro tiempos, pero bajo los títulos de "Balada" "Croon song" "Intemezzo" y "Scherzo", destacando notablemente entre ellos los dos temas centrales.

Magnífico el trabajo de Clifford Benson, que se ajusta en todo momento a los matices del clarinete, y sin arrollar con la potencia de su instrumento, como demasiado a menudo sucede con los pianistas. Y en cuanto a la clarinetista Thea King, de bonito sonido y elegante fraseo, sólo puedo objetar el mismo defecto que ya he señalado en otras críticas, es decir, su feo ataque en los pasajes con muchas notas picadas. Por lo demás, todo muy bien.



MÚSICA PARA VOZ Y FLAUTA. Obras de **HAENDEL, A. SCARLATTI, RAMEAU, BACH, MARTIN, ROUSSEL y RAVEL.** Kathrin Graf, soprano. Peter-Lukas Graf, flauta. Michio Kobayashi, clave y piano. Raffaele Altwegg, violonchelo. Alexander van Wijnkoop, violín.

Marca: Claves. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CD 50-604  
Grabación: ADD  
Duración: 55' 22"  
Serie: normal

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



Con la excusa, supongo, del lucimiento de la soprano Kathrin Graf y su hermano el flautista P. L. Graf, se ha montado este disco, original y de delicioso programa, a base de músicas en todos los casos preciosas y poco conocidas, entre las que tal vez sólo esté de más el aria de la **Cantata BWV 204 "del Contentamiento"** de Bach, única obra que no se incluye completa.

La sorpresa más grata ofrecida por el disco es, de todos modos, la soprano: siempre es un placer descubrir a una estupenda cantante cuyo nombre te resultaba desconocido (éste es mi caso, al menos). Es una voz lírica, de deliciosa luminosidad, ágil, maleable y que apiana en falsete de exquisitas sonoridades (recordando a Agnes Giebel y Arleen Augér), con una musicalidad inmaculada y una adaptabilidad estilísticas sorprendente, que le permite cantar con propiedad lo mismo Handel (una de sus nueve **Arias alemanas**, la de título **Meine Seele hört im Sehen**), Alessandro Scarlatti (su breve pero hermosa cantata **Solitudine amene**), Bach o Rameau (la arieta **Rossignols amoureux**, una de las joyas del disco), compositores todos ellos del siglo XVIII, que los del XX aquí representados: del suizo Frank Martin —una de esas figuras injustamente desconocidas, a juzgar por los pocos títulos suyos que pueden escucharse— los **Tres Cantos de Navidad de Albert Rudhardt**, música moderna, original y sensible que

podría haber sido firmada por un Ravel; las **Canções Malgaches** de éste, en las que Kathrin Graf puede codearse con Frederica von Stade (CBS), aunque sería inconveniente compararla con la voz suntuosa de una Jessye Normal (EMI). Y también están cantados con la mayor depuración los **Dos Poemas de Ronsard, Op. 26** de Roussel, inspirados y musicalmente magistrales.



No me ha sorprendido, en cambio —porque ya me tiene acostumbrada a ello— la extraordinaria perfección y adecuación estilística y sonora del flautista. P. L. Graf a todas las obras aquí incluidas. Los otros instrumentistas dan también toda la talla: R. Altwegg interviene en la de Ravel y formando parte del continuo en todas las obras del XVIII; M. Kobayashi como clavecinista en estas últimas y como pianista en las de Martin y Ravel. A. van Wijnkoop, antiguo concertino de la Camerata de Berna, sólo en la de Rameau.

Nadie diría que la grabación (de 1976, para mi sorpresa), sin un rastro de ruido de fondo, no es digital. ¿O sea, que esta excelente soprano que hace trece años cantaba así, sigue siendo una desconocida? ¿Se habrá retirado? Sería una pena...



NUSRAT FATEH ALI KHAN: En Concert a Paris, Vol. 2.

Marca: Ocora. Importador: Harmonia Mundi  
Soporte: disco compacto  
Referencia: C 558659  
Grabación: DDD  
Duración: 56' 11"  
Serie: normal

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



La refinada cultura sufí, de la que la música es parte esencial, ha pervivido en el seno de las cofradías. Sólo recientemente, la apertura de los Gobiernos del Magreb y Medio Oriente por motivos turístico-crematísticos hacia el misticismo sufí, ha abierto el frasco de las esencias que se ha desparramado por el Occidente. En el caso del paquistaní Nusrat Fateh Ali Khan, sus apariciones en los escenarios europeos a partir del año 1985 ha generado en torno a su persona una especie de culto que, a la escucha de su recital en la



Maison de Radio France en noviembre de aquel año, no juzgamos desproporcionada. Su música de una intensidad espiritual fuera de lo común, es pura emoción.

Pertenece Ali Khan a la tradición *qawwal*, la cual se remonta a los tiempos de la invasión turco-mongol del Punjab. Dicha invasión puso en contacto las culturas iraní e hindostaní a través del sufismo y llevó a una edad de oro de las ciencias y las artes hacia el siglo XV. Entre sus frutos se cuentan el Taj Mahal y el sitar.

En su estructura, instrumentación, en el modo de canto, lo que escuchamos no se diferencia de las formas vocales hindostaníes. Sin embargo, cuanto ésta tiene de formal se supedita en el *qawwal* al albedrío del cantante. En su afán por infundir vida a las palabras de los más celebrados poetas sufís, la voz se resuelve sobre sí misma, se rompe y se transforma en grito colectivo; la emoción en su más desnuda expresión.



**ORIENT EXPRESS.** Obras de Rota, Leoncavallo, Rossini, Massenet, Debussy, Schrammel, Stolz, Kreisler, Horvath, Muhr, Rimsky-Korsakov y Enesco. I Salonisti.

Marca: Decca. Import.  
Soporte: disco compacto  
Referencia: 425200-2  
Grabación: DDD  
Duración: 1 h. 5' 38"  
Serie: normal

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



Ya conocíamos al grupo I Salonisti por los numerosos, y extraordinarios, discos que había grabado para la firma EMI. En todos admirábamos un nivel interpretativo de primera línea y una sabia elección del repertorio, siempre partiendo de la base que estamos ante una característica orquesta de salón, cuya principal misión, más que instruir, es deleitar.

Integrado el grupo en esta ocasión por Thomas Furi y Lorenz Hasler (violines), Ferenc Szedlák (chelo), Béla Szedlák (contrabajo) y Werner Giger (piano), volvemos a estar ante una demostración de saber hacer por parte del conjunto suizo. Las obras elegidas en esta ocasión son de lo más dispar y van



desde una selección de bandas sonoras compuestas por Nino Rota para varias películas de Fellini hasta la **Rapsodia Rumana** núm. 1 de Enesco, pasando por el **Claro de Luna** de Debussy, la **Meditación de Thais** de Massenet y la **Danza Oriental** de la **Scheherezade** de Rimsky-Korsakov. Todo ello, claro está, servido en las correspondientes transcripciones y tocado con auténtico talante de orquestina de salón y con una perfección técnica que para sí quisieran muchos cuartetos de cuerda profesionales. El disco pretende recoger todas las músicas que podríamos escuchar entre café y café si cogiéramos el mítico Orient Express. La excusa —comercial y pillada por los pelos— es lo de menos. Lo que importa es que l

Salonisti tocan divinamente inspirados a buen seguro por ese prodigio de musicalidad que es Thomas Furi (admirable en la **Meditación de Thais**, siempre tan proclive a la sensiblería) una serie de obras que forman parte de nuestro más querido acervo cultural. ¿Cómo privarse del placer de escuchar la inmortal melodía de **Amarcord** o de la insuperable gracia del **Golliwogg's cake-walk** de Debussy en tan expertas y distentadas versiones? Lo dicho, un verdadero bálsamo para los oídos.



SONATAS Y OBRAS PARA OBOE Y PIANO. **Sonatas de SAINT-SAËNS, POULENC y DUTILLEUX. E. BOZZA: Fantasía Pastoral, Op. 37. R. R. BENNETT: After Syrinx.** Hansjör Schellenberger, oboe. Rolf Koenen, piano.

Marca: Denon. Importador: Ferysa  
Soporte: disco compacto  
Referencia: CO-73088  
Grabación: DDD  
Duración: 55' 5"  
Serie: normal

Interpretación: ★★★★★  
Sonido: ★★★★★  
Comentarista: T.



Este compacto contiene obras

para oboe y piano de nuestro siglo: cuatro son de autores franceses y la restante se basa en una página de Debussy. La unitariedad de su contenido es, pues, cierta, nada manida e interesante. La **Sonata** de Saint-Saëns, compuesta el último año de su vida (1921: **Op. 166**), es una prueba de la maestría compositiva de su autor, esencializada en su última época hacia una máxima concisión y limpieza de escritura. En esto reside sobre todo su indudable belleza. La de Poulenc, la obra más conocida del disco, es una pequeña obra maestra: compuesta en 1962 "en memoria de Sergei Prokofiev", cita varios temas del **Romeo y Julieta** de éste relacionados con la muerte, por lo cual se ha señalado que de algún modo también presagia la del propio compositor, que acaecería al año siguiente.

La **Fantasía Pastoral** de Eugene Bozza (n. 1905) es seguramente la única pieza no muy valiosa de este disco desde el punto de vista estrictamente musical, aunque sí parece serlo desde el técnico de la ejecución del oboe. La obra de Henri Dutilleux es la de corte más clásico que yo haya escuchado de este compositor, posiblemente uno de los más grandes del presente.

Aun así, es una pieza de muy gran valor por su sabia factura y su personal trasfondo. Muy ingeniosa es, como mínimo, **After Syrinx**, de Richard Rodney Bennett (n. 1936), paráfrasis sobre **Syrinx**, para flauta sola de Debussy. Lo que no acabo de comprender es por qué ha sido destinada al oboe, pues la partitura en la que se basa es, en su carácter, inseparable del instrumento para el que fue pensada.

Hansjör Schellenberger, cada vez uno de los oboístas más conocidos de la actualidad, miembro de la Orquesta Filarmónica de Berlín, es un soberbio instrumentista en posesión de grandes recursos técnicos y un músico de una pieza, pero, para este repertorio no es tal vez su tipo de sonido —dulcísimo, más mate y aterciopelado que incisivo— el más indicado. Aunque su interpretación de la única obra que conocía anteriormente, la **Sonata** de Poulenc, es muy personal y creativa, capaz de transmitir con mucha garra su vertiente trágica, prefiero el sonido y la visión más francesa de un Maurice Bourgue (con Pascal Rogé, Decca).

El estimable pianista Rolf Koenen, perfectamente compenetrado con Schellenberger, parece sentirse igual de cómodo en todas las piezas.

## DISCOS CRITICADOS

|  |    |
|--|----|
| <b>C. P. E. BACH: Obra completa para clavicémbalo y violín. 1 y 2.</b> Uittenbosch, Stuurup. CD.....   | 68 |
| <b>C. P. E. BACH: Conciertos y Sonatas para flauta.</b> Grauwels/Händler. CD.....  | 68 |
| <b>BACH: Sonatas en trío BWV 525-30.</b> Holliger, Zimmermann, Jacottet, Demenga. CD.....  | 68 |
| <b>BACH: La Pasión según San Juan; Tres arias de la versión de 1725.</b> Alexander, Lipovsek, Schreier, Holl, Bär/Schreier. CD.....                                    | 69 |
| <b>BACH: misa en Si menor.</b> Ameling, Minton, Watts, Krenn, Krause. Münchinger. CD.....  | 69 |
| <b>BEETHOVEN: los 5 Conciertos para piano y orquesta.</b> Arrau/C. Davis. CD.....  | 69 |
| <b>BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8.</b> Jochum. CD.....  | 69 |
| <b>BEETHOVEN: Cuartetos Op. 18, núms. 1-3.</b> Cuarteto Medici. CD.....  | 70 |
| <b>BELLINI: Norma.</b> Callas, Corelli, Ludwig, Zaccaria/Serafin. CD.....  | 70 |
| <b>BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.</b> Inbal. CD.....  | 70 |
| <b>BRAHMS: Sexteto para cuerda núm. 1.</b> Stern, Schneider, Katims, Thomas, Casals, Foley. CD.....  | 70 |
| <b>BRAHMS: La bella Magelone.</b> Schmidt/Demus. CD.....   | 71 |
| <b>BRUCKNER: Sinfonía núm. 4.</b> Jochum. CD.....  | 71 |
| <b>BUSONI: Konzerstück. RAFF: Konzerstück; Concierto para piano.</b> Antonioli/Foster. CD.....   | 71 |
| <b>ELGAR: Concierto para violín; Salut d'amour; La Capricieuse.</b> Chung, Moll/Solti. CD.....   | 72 |
| <b>ELGAR: El sueño de Geroncio.</b> Pears, Minton, Shirley-Quirk. Britten.   |    |
| <b>HOLST: El Himno de Jesús.</b> Boult. CD.....  | 72 |
| <b>GINASTERA: Sonata para piano; Danzas argentinas; Doce Preludios americanos; Rondó sobre temas infantiles argentinos; Suite de danzas criollas.</b> Nissman. CD..... | 72 |
| <b>GROBA: La Obra para piano.</b> Lamas. LP.....   | 73 |
| <b>HAENDEL: Música para los Reales fuegos artificiales; Música acuática.</b> Wenzinger. CD.....  | 73 |
| <b>HAENDEL: Suite de la Música acuática; Suite de "Reales fuegos"; Minueto de Il pastor Fido.</b> CD.....  | 73 |
| <b>HAYDN: Cuartetos de cuerda, Op. 1, núm. 1; Op. 64, núm. 5, y Op. 74, núm. 3.</b> Cuarteto Hagen. CD.....  | 73 |
| <b>MASSENET: Cendrillon.</b> Von Stade, Gedda, Welting, Berbié, Bastin, Cahill, Bainbridge/Rudel. CD.....  | 75 |
| <b>MOZART: Sonatas para piano K 284 y K 553/494.</b> Arrau. CD.....  | 75 |
| <b>MOZART: Requiem.</b> Raskin, Kopleff, Haefliger, Paul/Szell. <b>Exultate Jubilate.</b> Seefried/Walter. CD.....   | 75 |
| <b>MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. SCRIBAN: Sonata núm. 9.</b>  |    |
| <b>BALAKIREV: Sonata.</b> Smith. CD.....   | 75 |
| <b>PAGANINI: Sonata concertata; Centone di sonate.</b> Schneeberger, Wangler. CD.....  | 76 |
| <b>RAVEL: Bolero; Daphnis y Chloé.</b> Pesek. CD.....  | 76 |

|  |    |
|--|----|
| <b>REYER: Sigurd.</b> Cauvet, Massard, Bastin, Guiot, etc./Rosenthal. CD..   | 76 |
| <b>SATIE: Obras para piano.</b> Rogé. CD.....  | 77 |
| <b>SCHUBERT: Quinteto "La Trucha". MOZART: Cuarteto con piano.</b> Schnabel/Cuarteto Pro Arte. CD.....   | 77 |
| <b>SCHUBERT: Quinteto "La Trucha"; cuatro Impromptus.</b> Cuarteto de Budapest. Horszowsky, Serkin. CD.....  | 77 |
| <b>SCHUMANN: Amor y vida de mujer; Amor de poeta.</b> Lehmann/Walter. CD.....  | 77 |
| <b>SCHUMANN: Carnaval; Papillons; Carnaval de Viena.</b> Gavrillov. CD...  | 78 |
| <b>J. STRAUSS: Valses y polcas.</b> Fricsay. CD.....   | 78 |
| <b>R. STRAUSS: Así habló Zaratustra; Don Juan; Till Eulenspiegel.</b> Steinberg, Böhm. CD.....   | 78 |
| <b>SUK: Zrání.</b> Neumann. CD.....  | 78 |
| <b>TCHAIKOVSKY: Suite núm. 3; Capricho Italiano; Marcha Eslava; "Gopak", de Mazeppa.</b> CD.....   | 79 |
| <b>VERDI: Requiem.</b> Tebaldi, Rankin, Prandelli, Rossi-Lemeni/De Sabata. CD.....   | 79 |
| <b>VERDI: Aida.</b> Gigna, Martinelli, Castagna, Pinza/Panizza. CD.....  | 79 |
| <b>VERDI: Falstaff.</b> Stabile, Tebaldi, Silveri, Valletti, Elmo/De Sabata. CD.....   | 80 |
| <b>VERDI: La Traviata.</b> Aliberti, Dvorsky, Bruson/Paternostro. CD.....  | 80 |
| <b>VILLA ROJO: Formas y fases; Cartas a Génica; Acordar; Tonalidad dominante (La bemol).</b> Villa Rojo, Abad, Estevan, Lillo, Iges, Brncic/Ros Marbà. LP..... | 80 |
| <b>VIVALDI: Conciertos.</b> I Musici de Montreal/Turovsky. CD.....   | 81 |
| <b>VIVALDI: Conciertos para instrumentos de viento.</b> Marriner. CD.....  | 81 |
| <b>WEILL: Canciones.</b> May/Krtschill. CD.....  | 81 |
| <b>WEILL: Canciones.</b> Lempert/Mauceri. CD.....  | 81 |

## RECITALES

|  |    |
|--|----|
| CAROLYN WATKINSON. Arias de ópera barroca.....   | 82 |
| CHANSONS DE METIERS DE PROVENCE ET DU COMTAT VENAISSIN.                                  | 82 |
| EL ARTE DEL BEL CANTO. Aliberti, Bruson, Sabatini/Paternostro. CD.....                   | 82 |
| BELLINI, ROSSINI, DONIZETTI: Arietas y canciones. Rodde/Lee. CD.....                     | 82 |
| CARMINA BURANA (Vol. II). Pickett. CD.....   | 82 |
| ESPIRITUALES NEGROS. Osceola Davis.....  | 83 |
| GUIDO CANTELLI, Vol. 2. CD.....  | 83 |
| LAOS, LAM SARAVANE. CD.....  | 83 |
| MARTTI ROUSI: Recital de violonchelo.....  | 83 |
| MÚSICA PARA CLARINETE Y PIANO, Vol. 2. CD.....   | 84 |
| MÚSICA PARA VOZ Y FLAUTA. K. Graf, P.-L. Graf, Kobayashi, Altwegg, Van Wijnkoop. CD..... | 84 |
| NUSRAT FATEH ALI KHAN. CD.....   | 84 |
| ORIENT EXPRESS. I Salonisti. CD.....   | 84 |
| SONATAS Y OBRAS PARA OBOE Y PIANO. Schellenberger, Koenen. CD.....                       | 85 |

# HERBERT VON KARAJAN

## Nostalgia de una vivencia

Por Juan Ignacio de la Peña

*Karajan ha muerto... y casi nos parece mentira. En una reacción de repulsa y de rechazo de aquello que es doloroso para ella, la mente humana tiende a refugiarse en una suerte de incredulidad; de ceguera ante la crudeza de aquello que le asusta o le hiere. Ahora siento esa misma sensación... la misma que aquel canicular y aplastante 16 de julio que nos robó para siempre algo nuestro; algo que formaba ya parte de nuestras vidas desde mucho tiempo atrás.*

Y es que es así y no de otro modo como puedo yo contemplar a Karajan: como alguien muy cercano, entrañable; como una vivencia. La más intensa y emocionante vivencia que mis años de oyente musical hayan podido atestiguar. Siendo así, se comprende que —tras escuchar, consternado, la noticia del fallecimiento del maestro salzburgués— experimente la misma sensación de vacío que tiene lugar ante la pérdida de algo muy querido. Y vuelve una y otra vez ese mecanismo defensivo de la incredulidad: *Imposible. No puede ser cierto. Karajan no ha muerto.* Pero sí, la cruel confirmación llega una y otra vez con la contumacia y la violencia con que un boxeador impacta sus puños ante el adversario acorralado contra las cuerdas. Los partes informativos radiofónicos no cesan de incluir la noticia en la cabecera de sus espacios, ante el imparable aumento de mis pulsaciones, transpirando copiosamente, como consecuencia de la descarga de adrenalina provocada por la tremenda ansiedad experimentada... Luego, una vez más, ese mortal vacío; esa sensación de acabar de despertar de una horrible pesadilla...

El lector a buen seguro podrá disculpar la subjetividad con que se ha abordado este comentario. Me disculpo de ello, pero no puede ser de otra manera. Cuando —al día siguiente de



S. LAUTERWASSER

conocerse la triste noticia— la jefatura de redacción de RITMO me encomendó este pequeño artículo, en seguida expresé que no quería hacer una vez más un trabajo de corte biográfico y sobre la significación artística del músico al uso. Ya he hecho muchos, y a aquel que esté interesado en algo así, no tengo más que remitirle al artículo aparecido en el núm. 587 de nuestra revista, aparecido en abril de 1988 con motivo del octogésimo aniversario de Karajan (el maestro había nacido el 5 de abril de 1908 en Salzburgo).

No; ésta era una ocasión distinta, luctuosa, triste. Y, en esas circunstancias, la pluma —créanme— no corre con facilidad. Pero no había más remedio que aceptar la petición formulada por la gente de RITMO, con los cuales

son ya casi 20 años los que llevo colaborando. Desde entonces me he labrado en la revista —vaya Vd. a saber por qué— una fama de *especialista*, de *conocedor*, en los temas relacionados con Karajan. Quizá estas líneas se deban en último término al vano deseo de cimentar tal consideración...; no lo sé. Sólo les puedo asegurar una cosa: y es que, desde el primer momento, quedó claro para mí —y para la jefatura de redacción— que este artículo no iba a ser una mera sucesión de datos y opiniones sobre el gran personaje fallecido vertidos por un *presunto* especialista. Únicamente pretende ser el homenaje sencillo y humilde de un admirador, de un *amigo espiritual* —yo, al menos, así me siento—, a quien tal consideración siempre le ha parecido

lo menos negociable de sus sentimientos hacia Karajan. En fin, un *amigo espiritual* a quien, noqueado por el impacto de la triste noticia, han comenzado a asaltarle los recuerdos.

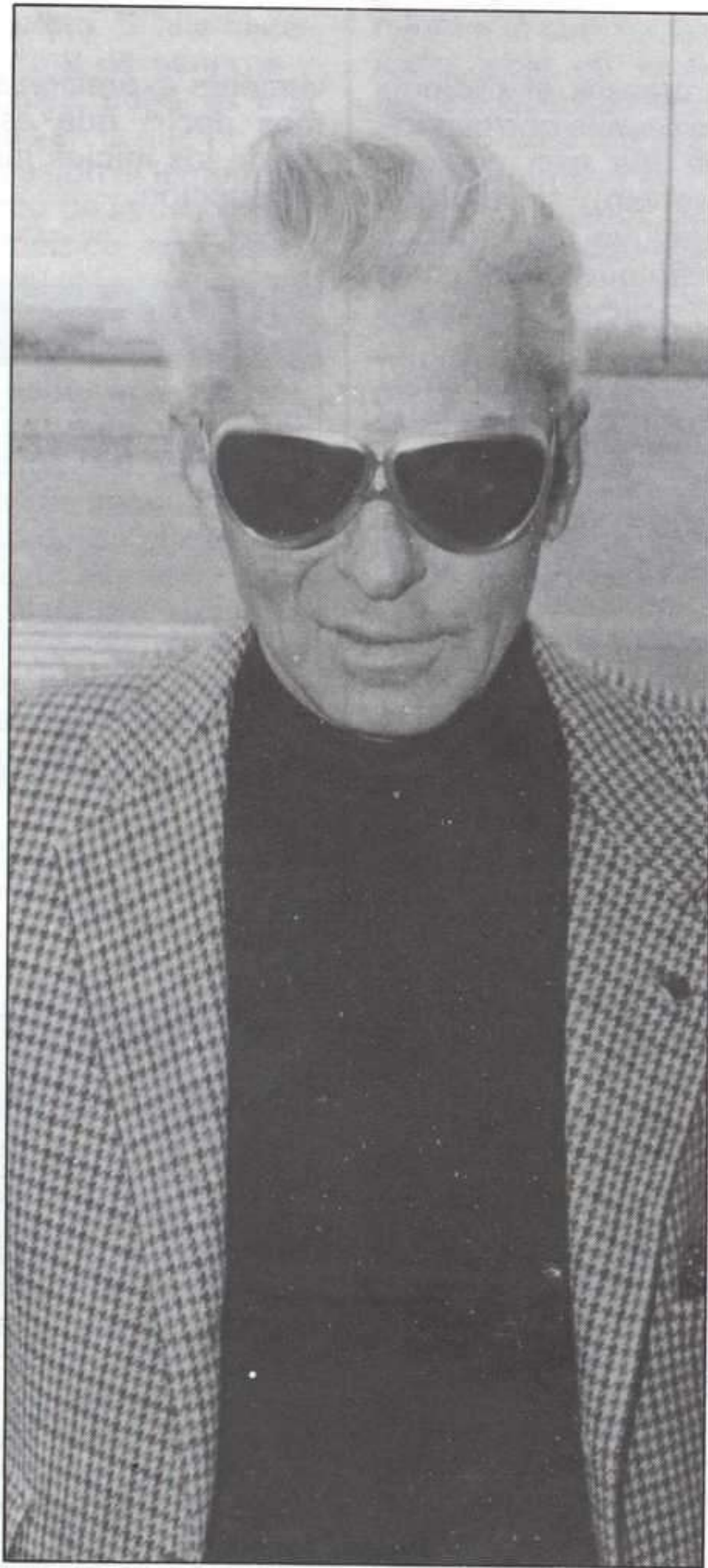
Para mí Karajan es mucho más de lo que los estudiosos y comentaristas dicen que es: ¿el último eslabón de la cadena directorial que nos une con una época que ya quedó atrás?, ¿el postrer representante de un estilo directorial donde la técnica, la tradición y el análisis se dan la mano con un componente místico difícil de definir; con una suerte de celebración ritual?, ¿el intérprete que más hábilmente ha sabido vender su imagen y que de forma más provechosa ha sabido manejar los hilos del negocio musical?, ¿el director más famoso que haya existido?, ¿el mejor? Todas éstas son cuestiones que a uno le asaltan cuando se ve obligado a glosar el puesto que Karajan ocupa en el firmamento directorial del último siglo, que es aproximadamente el espacio de tiempo que podríamos abarcar en una eventual historiografía de la interpretación musical.

Pues bien, con ser todos estos aspectos de suma importancia, incluso esa última pregunta que yo me hago, y que seguramente tantos y tantos se habrán formulado a su vez, pierde vigor ante el significado que para mí, subjetivamente, alcanza la figura de Karajan: Karajan, sí, puede que sea todo eso desde mi propia perspectiva; pero, sobre todo, es para mí la llave que abrió la puerta que daba paso a una afición musical con la que convivo prácticamente desde la niñez y que ha enriquecido mi existencia. Más aún: Karajan representa sin duda los momentos culminantes de mi propia vivencia musical, de mi constante relación *pasional* con la música. Y utilizo tales términos porque los considero más exactos que el de simple *afición* que empleaba inmediatamente antes.

Naturalmente, ahora sería fácil decir que mi caso fue uno más de los centenares de miles de personas que han ido teniendo acceso a la música llamada clásica sucumbiendo a los encantos del mito, del ídolo, del triunfador, del *número uno*. Eso es muy cierto, y —contrariamente a la actitud de los inevitables “snobs” que reniegan de su admiración hacia Karajan por considerarlo *producto* destinado al despectivamente denominado gran público, a la *plebe musical*— yo me considero orgulloso de ello.

Pero es que ahí no se queda la cosa. Karajan es mucho más que la figura simbólica o emblemática que despertó mis ansias de adentrarme en el mundo incomparablemente enriquecedor de la Música. A través de él —de sus innumerables grabaciones (nueva referencia al “marketing”)— he ido descubriendo músicas nuevas y experimentando emociones insospechadas. Recuerdo ahora con verdadera emoción el día en que me enfrenté por vez primera a la audición de una sinfonía de Bruckner, con-

cretamente la **Novena**; lleno de preven- ciones y prejuicios alimentados por lo que hace unos 17 ó 18 años constituía un infame desconocimiento del músico austriaco: era la grabación que el maestro salzburgués había realizado en 1969, y a los pocos minutos puedo recordar todavía el grado de sobreexcitación en que me vi sumido por la grandeza y solemnidad de aquella música y de



**El maestro salzburgués a su llegada al aeropuerto de Barajas. Madrid, 1972.**

aquella interpretación. Por supuesto la *fiebre Bruckner* prendió así en mí de inmediato —hoy sigo experimentando verdadera pasión por este compositor— y en seguida quise conocer las restantes sinfonías a través de grabaciones discográficas; con el escarecedor resultado de que algunas de ellas aún no estaban representadas en el catálogo de nuestro país. Luego, sí, vinieron los grandes registros brucknerianos de Karajan: las excepcionales **Cuarta** y **Séptima** de EMI de 1971 y las del ciclo integral de Deutsche Grammophon, completado entre 1974 y 1982, con aquella inmensa **Quinta**, cuyo Adagio podría muy bien servir como estremecedora música fúnebre que honrara la memoria del maestro...; o aquella descomunal, intensa y aplastante **Octava**;

o la meditativa y hermosísima **Séptima**; la **Primera**; la **Novena**, otra vez...

Quiero recordar aquí y ahora, otra vez, el tremendo acontecimiento que supuso para mí la primera vez que tuve ocasión de escuchar a Karajan *en vivo*, al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín: fue en 1972, gracias a una personalísima gestión de José Luis Pérez de Arteaga, tantos años compañero en estas mismas páginas, sin cuya intervención me hubiera sido imposible asistir a aquel concierto, durante todo el cual —y particularmente en la segunda parte, con la interpretación de **Una Vida de Héroe**, de Richard Strauss— un tremendo escalofrío corrió sin cesar por mi espina dorsal. Luego, en el 75, los últimos conciertos —lástima— de Karajan en España. Recuerdo su versión —de una intensidad que calificaría de onerosa— de la **Noche Transfigurada**, de Schoenberg, que hubo de recomenzarse a los pocos compases de iniciada por la maleducada actitud del público retrasado. Luego, sí, un silencio *que se podía cortar*. Y es que la gente, por poco preparada que esté en cualquier materia, percibe de inmediato cuándo está ante lo excepcional. Y Karajan sabía lograr esa *magia*; sabía magnetizar al auditorio.

Luego aquel **Bolero** de Ravel... Nunca he sido testigo en un concierto de una *histeria colectiva* semejante... absolutamente justificada. Aquello no fue sólo un espectáculo auditivo, sino visual, con aquella Filarmónica de Berlín materialmente *agrediendo* a los instrumentos. Con la mayor honradez de la que soy capaz, tengo que decir que jamás experimenté una excitación semejante tras la escucha de un concierto... Tanta que, en aquella calurosa noche del mes de junio, estuve deambulando por Madrid, aireándome, oxigenándome, tres, cuatro, cinco horas...

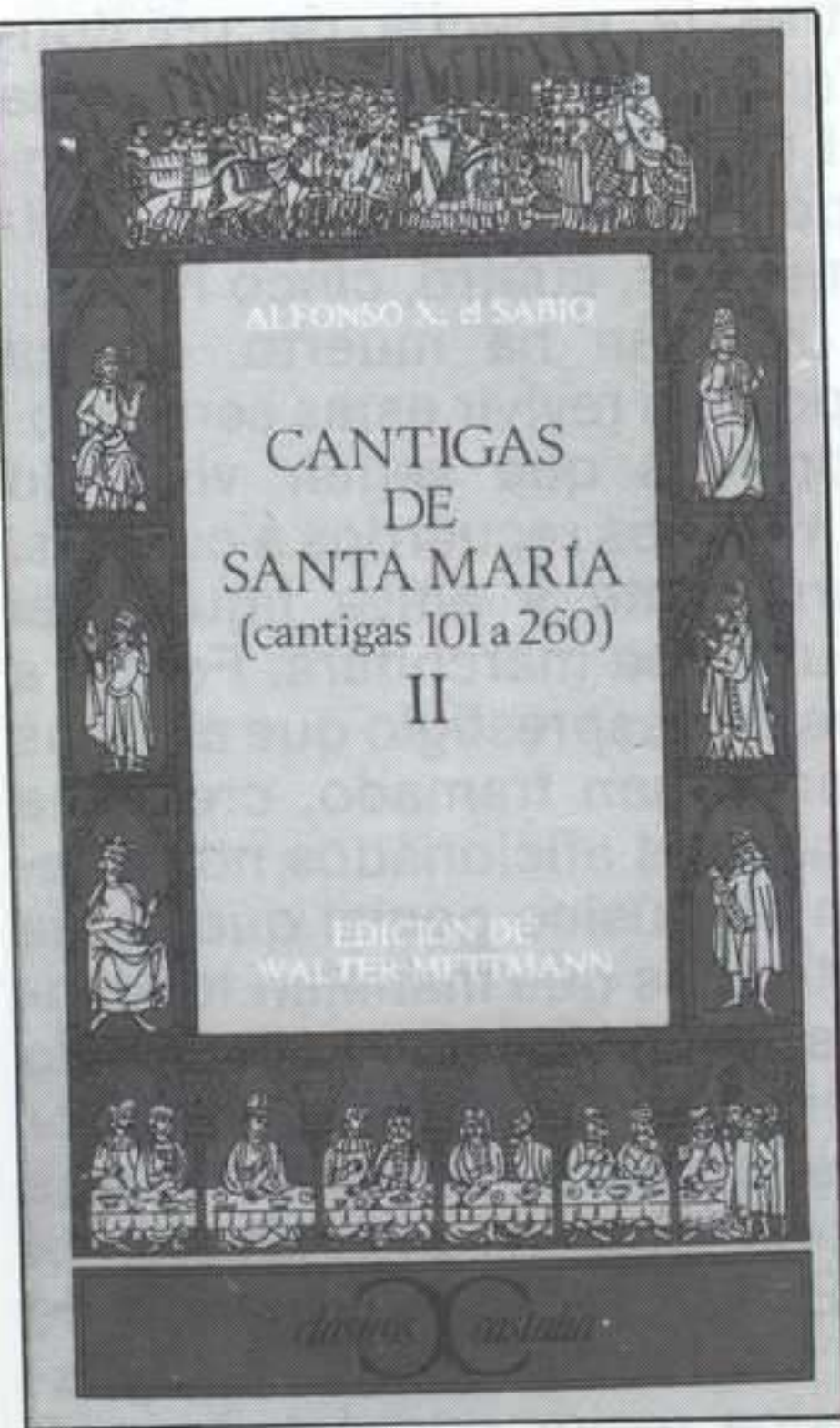
En fin, Karajan ha muerto. Nunca más será posible revivir estas sensaciones. Tendremos que seguir viviendo con estos intensos recuerdos auestas. Pero la arrogante y altiva figura del maestro nunca se marchitará. Frente a los intentos de desprestigio que algunas mentes ruines han tramado, creo que todos los buenos aficionados nos quedamos con el músico genial que había en él. Frente a los que manejan tendenciosamente su *nazismo*, yo me quedo con la valiente actitud del joven director que le respondió a un esbirro que pretendía prohibirle dirigir la **Misa en Si menor** de Bach y la **Missa Solemnis** de Beethoven: “¿Puede usted suministrar-me música mejor que ésta?, ¿no? Pues entonces continuaré dirigiéndola”. Frente a los que manejan el argumento de que Karajan debe su éxito a las relaciones públicas y al “marketing”, yo me quedo con la imagen del genial director que *conquistaba* con la elocuencia de su batuta a las masas.

Estoy triste. Karajan ha muerto... Un capítulo incomparable se ha cerrado en nuestra vivencia de aficionados. Es la hora de la nostalgia...

# Libros y partituras

**ALFONSO X EL SABIO, Cantigas de Santa María.** Vol. I: cantigas 1-100. Clásicos Castalia n.º 134. Madrid 1986, 344 págs. Vol. II: cantigas 101-260. Clásicos Castalia n.º 172. Madrid 1988, 384 págs. Edición, introducción y notas de Walter Mettmann. Editorial Castalia.

Aunque se trata exclusivamente de los textos literarios de las **Cantigas de Santa María** de Alfonso X el Sabio y no de la música, es preciso reseñar aquí la ejemplar publicación del profesor Walter Mettmann, de la Universidad de Münster (Alemania Federal), que pone ahora al alcance de todos, en volúmenes de bolsillo a precio asequible, la edición monumental de Coimbra. Dicha edición, que realizó Mettmann en 1959-72 en la Universidad de Coimbra (Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1981), es la más completa y cuidada que existe de las **Cantigas**.



La de Clásicos Castalia, que reproduce en lo básico la de Coimbra (aunque eliminando muchos detalles eruditos y textuales), rectifica algunas grafías y modifica alguna de las lecturas. Cada cantiga lleva, además de las notas críticas, su esquema métrico. El volumen I, que apareció en 1986, incluye las 100

primeras cantigas y el prólogo de Mettmann (con la correspondencia entre los tres códices que se conservan); el volumen II, de 1988, incluye 160 cantigas más. Faltan aún pues, para completar los 420 poemas de Alfonso X, 220 cantigas.

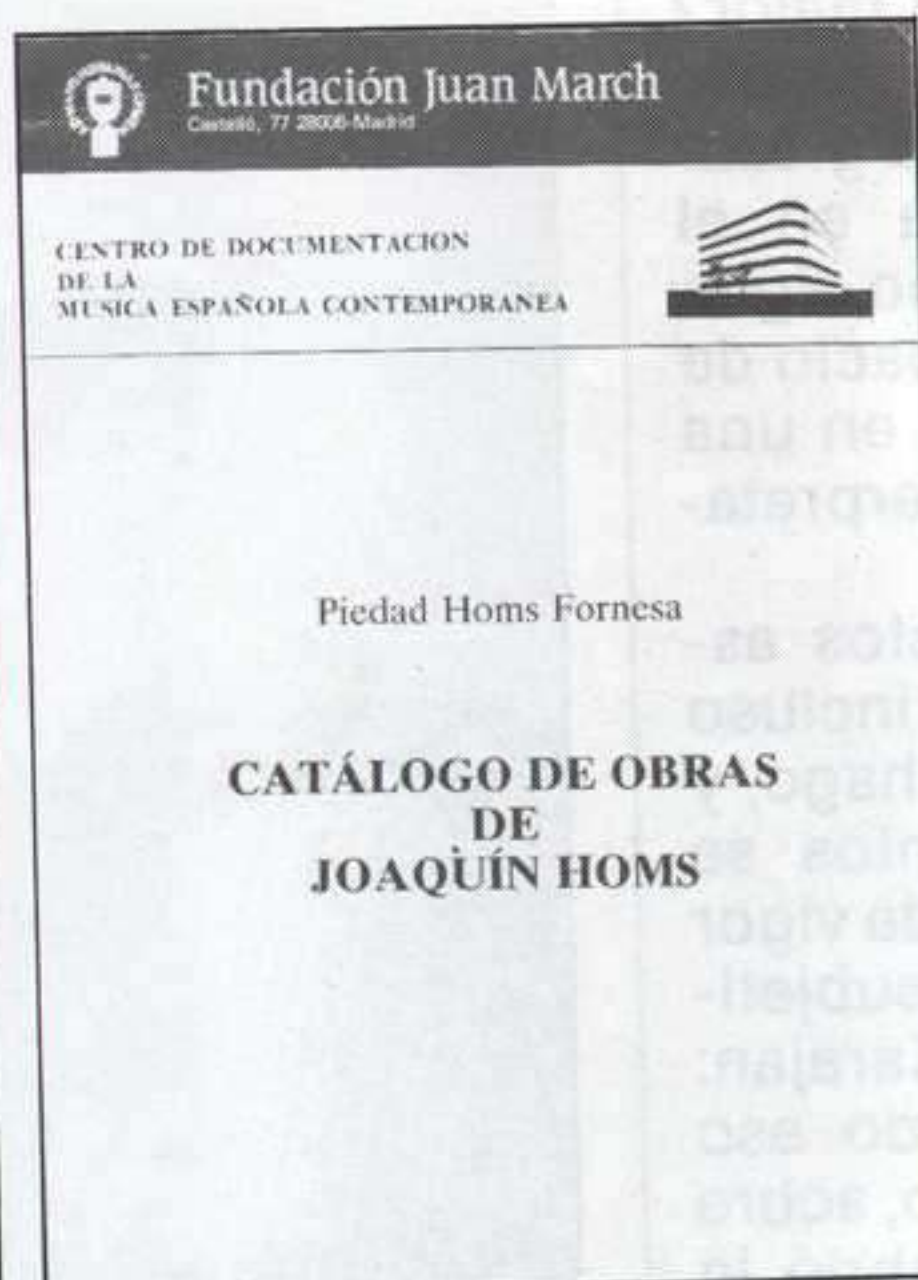
Aunque la bella y cuidada colección de Clásicos Castalia (que fundara el gran erudito Antonio Rodríguez-Moñino) es justificadamente popularísima en los medios literarios y filológicos, no lo es tanto en los musicales. Sin embargo, algunos de sus títulos son importantes para los estudiosos de la música española: el **Ramilete de entremeses y bailes del siglo XVIII** (núm. 21), el **Viaje entretenido** de Agustín de Rojas (núm. 44), las **Farsas y Églogas** de Lucas Fernández (núm. 72), y sobre todo la **Poesía lírica y Cancionero musical** de Juan del Enzina (núm. 62). Queremos así recordar a nuestros músicos que se dispone ya de una edición (aunque aún sin completar) verdaderamente fiable de las **Cantigas** de Alfonso X.

Ramón Barce

**HOMS FORNESA, Piedad: Catálogo de obras de Joaquín Homs.** Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Fundación Juan March. Madrid 1988, 120 págs.

Un nuevo catálogo de la útil serie que la Fundación March viene publicando (nos hemos ocupado ya de las dos anteriores entregas: Conrado del Campo y Julio Gómez). Corresponde ahora el turno al compositor catalán Joaquim Homs (Barcelona 1906), representante principal de toda una estética que tiene sus raíces en la Escuela de Viena y que ha calado hondamente en la música de Cataluña. Homs, que fue discípulo de Robert Gerhard, escribe obras seriales desde 1954, si bien esa adscripción —como señala Francesc Taverna Bech en su Prólogo— no supone una ruptura con su estilo anterior. Pues hay una constante expresiva (y en cierto modo expresionista, sua-

vemente expresionistas, podríamos decir) que está presente desde los inicios mismos de su producción.



Pocos compositores se han mantenido tan equilibradamente homogéneos y fieles a su propia manera como Joaquim Homs. Desde mi primer contacto con su música he podido constatar siempre su perfecta reconocibilidad. Y eso en una labor que es verdaderamente extensa: en este Catálogo, muy bien realizado por su hija Piedad Homs, se fichan 176 obras, de las que la parte más numerosa (y también la más importante) se refiere a obras de cámara y a piezas para voz. De estas últimas —la mayor parte en catalán, pero también en castellano, latín, alemán, francés— hay una notable sección de voz y piano (Carner, Salvat-Papasseit, Espriu) donde están algunas de sus mejores páginas.

El Catálogo se completa con una relación de los escritos de Homs, bibliografía y discografía, y permite (gracias también a una clasificación por géneros) no sólo una rápida consulta, sino una amplia ojeada a la producción del compositor, sin cuyo conocimiento sería difícil comprender la evolución de la música catalana en los últimos treinta años.

Ramón Barce

**LABAJO VALDÉS, Joaquina: Aproximación al fenómeno orfeonístico en España.** (Valladolid 1890-1923). Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1987, 373 págs.

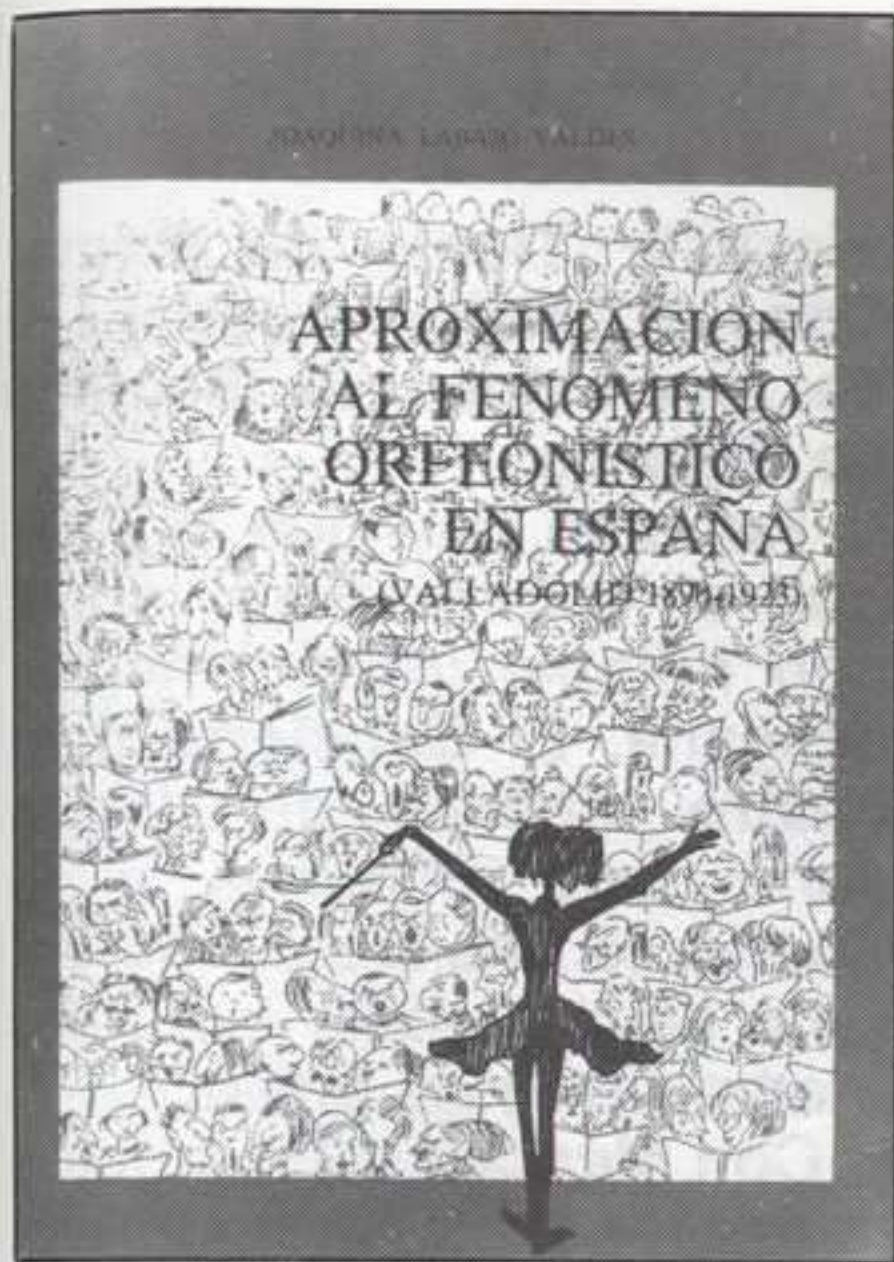
Se deben a Joaquina Labajo interesantes trabajos (algunos publicados en RITMO) de investigación puntual de la actividad musical como "fuente informativa y materia de reflexión histórica" que van contribuyendo monográficamente a un conocimiento más detallado y preciso del significado social de la vida musical en nuestro país.

Esta **Aproximación al fenómeno orfeonístico en España**, que fue originariamente una tesis de licenciatura para el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, analiza la creación y actuación de los coros en la ciudad vallisoletana entre 1890 y 1923. No se trata en absoluto de una "historia" ni mucho menos de un panegírico; sino de una reflexión, apoyada en los datos concretos, sobre la significación de esos coros en la vida de la población y su reflejo sociopolítico. La autora se ha encontrado con la circunstancia —desgraciada pero habitual— de la desaparición de la mayoría de los archivos de los coros, de sus estatutos, programas de mano, carteles y partituras. (Por cierto, ¿no sería posible que el Centro de Documentación de la Música Española se hiciera cargo de ese tipo de archivos cuando desaparece una entidad musical, sea coro, orquesta o cualquier agrupación? Quizá esta idea pudiera considerarse). Las hemerotecas y los contactos personales han suplido en parte esta deficiencia, y el resultado, en cuanto a la aportación de materiales, puede considerarse muy favorable.

Las conclusiones que extrae Joaquina Labajo: el repertorio kitsch, el carácter de "canalización de los sentimientos de grupo" de los orfeones (especialmente en dos direcciones bien determinadas: la socialista y la católica), los rasgos didácticos y moralistas, el sentido genérico "de espectáculo" más que genuinamente musical; todo ello es iluminador y explicita unas



cuestiones que pocas veces se exponen y estudian con tan detenimiento acopio de materiales. El libro va mucho más allá de lo que su título pudiera hacer suponer, y contribuye de manera positiva a aclarar aspectos sociológicos de la historia musical de España que han sido hasta ahora muy descuidados. Esperamos que los historiadores tengan muy en cuenta este trabajo.



Hay que añadir que el libro se lee con placer aun sin ningún motivo de estudio; pues evoca muy directamente, a través de la documentación, modos de vida y ambientes sociales de principios de siglo que poseen atractivo propio, independientemente del valor que les otorguemos. Los abundantes textos de prensa y cuarenta nostálgicas fotografías redondean ese aspecto histórico y evocativo del volumen.

Ramón Barce

**REESE, Gustave: La música en el Renacimiento.** Trad. de José M.ª Martín Triana. Col. Alianza Música 37-38. Alianza Editorial, Madrid 1988. 1136 págs.

La primera edición de este libro apareció en inglés en 1954; en 1959 se hizo una edición revisada que es la que se ha traducido al castellano. A pesar de los 30 años transcurridos, la obra de Reese sigue siendo un válido repertorio de informaciones sintetizadas que representan una labor ingente sobre los materiales originarios. Hay que advertir que se trata de un estudio altamente especializado, y en manera alguna una lectura de tipo cultural o histórica. A veces no se trata tanto de especialización musical como de actitud erudita, que cuida de que nada quede sin su referencia correspondiente, la indicación de su fuente y de todos sus aditamentos bibliográficos, incluso con discusión de los puntos de vista de otros investigadores. Ese sistema de referencias es verdade-

ramente muy completo, tanto que puede resultar asfixiante: de 200 a 300 notas a pie de página por capítulo. Las fuentes van señaladas con abreviaturas simbólicas que luego son recogidas *alfabéticamente* en la impresionante Bibliografía final (90 páginas de apretada lectura); quiere decirse que esa bibliografía no puede consultarse como tal, puesto que no es temática, y dado su volumen, sirve exclusivamente para evacuar las referencias.

Estamos, pues, en el terreno de la estricta investigación, de la que el libro ofrece un panorama bastante completo. El hilo histórico, biográfico y de géneros y estilos musicales, pues, es una trama continua en la que no hay ninguna concesión al lector que no esté al tanto de la problemática. Como método expositivo, el autor distribuye la materia por nacionalidades y géneros, y no por autores, de modo que un mismo compositor aparece dos, tres, cuatro o más veces en lugares distintos (así, por ejemplo, Orlando de Laso: para la canción francesa en el cap. 8 y luego otra vez en el mismo, para el madrigal italiano; para los motetes de Amberes en el 9, y para la polifonía católica de Munich en el 13); el método tiene ventajas pero dificulta la visión de conjunto.



No estamos con esto objetando el libro, sino diseñando un poco su perfil. Su objetivo no es propiamente biográfico ni sociológico; casi diríamos que ni estético. Lo que el autor busca es una exposición de la materia estrictamente musical insertada en la Historia (y aún lo específicamente histórico es a veces demasiado parco). Cada autor es examinado en cuanto a su producción conservada y a los caracteres de ésta, analizados con algunos ejemplos. Se puede seguir así la evolución de algunos géneros a través de sus variantes (motetes, baladas, misas), comparando el tratamiento que dan a cada género los compositores. El resultado es muy ilustrativo, y lo sería más si el autor hubiese prescindido de mezclar ese desarrollo con el

aparato erudito y hubiera dejado este último fuera del texto, procurando que las definiciones básicas quedaran lo suficientemente claras y remitiendo a las notas, por ejemplo, para la discusión de las mismas; o bien cabría suprimir todo lo que se refiere a la problemática de los géneros y de su definición. Porque es preferible ignorar del todo la isorritmia que dispersar confusamente la información sobre dicho método de composición.

La idea histórica que gobierna el libro es el predominio francés en la música del primer Renacimiento, lo cual es perfectamente justo; sólo en el siglo XVI, a finales, Italia comienza a dominar el panorama. España, Inglaterra y Alemania son por esas fechas zonas de menor producción y avance. La parte española (cap. 11, unas 60 páginas) es muy correcta en líneas generales y valora la obra de Victoria, Guerrero o Cabezon. Menos valora la de los tratadistas, y menos aún la de Diego Ortiz: Reese piensa —como pensaba Samuel Rubio— que la obra de Diego Ortiz no es casi propiamente

música, sino algo así como ejemplos pedagógicos. A mí, como oyente, me parece una obra de deslumbrante belleza, una de las músicas más bellas del Renacimiento.

Los restantes países tienen sólo unas páginas: Hungría (re-dactado por Otto Gombosi), Bohemia (por Rita Petschek Kafka) y Polonia (con la colaboración de Franciszka Merlan y Roman Tottenberg). el resto del mundo, siguiendo la costumbre de la musicología tradicional, queda fuera. Pero la intensidad con que queda expuesta la riqueza del mundo musical franco-flamenco e italiano es, compensatoriamente, muy notable.

La tarea de traducir estos dos gruesos volúmenes, agravada por la dificultad erudita del texto, ha sido muy bien salvada por José María Martín Triana; algunas erratas y reiteraciones son difíciles de eludir en materia tan frondosa. La calidad de la reproducción de los ejemplos musicales es mediocre; las láminas también están mal reproducidas.

Ramón Barce

## PUBLICACIONES RECIBIDAS

### REVISTAS

**"Música/Realtà"**, n.º 28, abril 1989. Edizioni Unicopli, Milán. Artículos de Fritz Henzenberg (sobre Brecht y Weill), Toni Geraci (sobre Castiglioni), Roberto Favaro (la música en las novelas de Italo Svevo), Giorgio Adamo (conversación con Gerhard Kubik sobre las tradiciones musicales en África), Chiara Trava Genoino, Franco Nanni y otros. 204 págs.

**"Opus 302"**, diciembre 1988. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito. Artículos de Francisco Salgado (sobre músicos ecuatorianos), Bruno Saenz Andrade, Christo Iliev, Hugo Delgado Cepeda y otros. 58 págs.

**"Cadencia"**. Conservatorio Superior de Murcia, 1988. Colaboraciones de María Fuentesa Gómez, Miguel Ángel Centenero, José María García Laborda, María Ángeles Fernández Martínez, Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Alberto Muñoz de Sus, Luis Egío Vallejo, Celia Guirado Cid, Mariano del Pozo, Joaquín Iniesta, K. Watanabe; partituras de Manuel Seco de Arpe y J. M.ª García Laborda. 36 págs.

**"Caderno de Música"**, n.º 15, diciembre 1988. Servicio de Biblioteca e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil). Artículos de Carlos Kater, Jorge Levy-Sad, Kilza Setti, Valéria Peixoto y Leonardo Sá. 16 págs.

### PARTITURAS

Vázquez del Fresno: **Seis Preludios** Op. 23 para piano solo. Fundaciones Municipales de Cultura de Gijón y Oviedo, 1988. 20 págs.

Xavier Montsalvatge: **Trío** para violín, violoncello y piano. Encargo de las Semanas Cervantinas de Alcalá de Henares. Real Musical, Madrid 1989. 33 págs.

Iruñeako Taldea: **Da capo (Collegno)** (1-25) para piano solo. Grupo de Pamplona: Teresa Catalán, Vicent Egea, Jaime Berrade, Luis Pastor, Patxi Larrañaga. Encargo del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona para el Conservatorio Municipal "Joaquín Maya". Arte Tripharia AV 9, Madrid 1988. 32 págs.

# Barcelona

## ORQUESTA CIUTAT DE BARCELONA: BALANCE SEMESTRAL

Con la atención puesta en la nueva temporada 1989-90 procede hacer un balance de lo que ha sido el rendimiento de la OCB en los últimos meses de la anterior. En conjunto el cómputo es positivo porque la orquesta ha progresado en la senda de superación en que la empujó su titular, Franz-Paul Decker, quien, últimamente, parece estar más relajado sobre el podio y cuya labor, en lógica correspondencia, es cada vez más apreciada por un sector creciente del público.

Del buen nivel habitual hay que destacar algunas sesiones memorables. Una de grácil recuerdo es la versión concertante de la ópera **Euryanthe** de Weber. Orquesta y director estuvieron soberbios, repitiendo el éxito que el año pasado cosecharon con la **Tiefland** de D'Albert. Decker está en su elemento en este terreno y sería simpático que el Liceu y la OCB intercambiaran sus directores musicales: Decker dirigiría ópera desde el foso y Uwe Mund ganaría un mayor reconocimiento público a sus dotes de director sinfónico.

En **Euryanthe** destacó, también, la labor de los solistas. El tenor colombiano Alejandro Ramírez y la soprano americana Karen Bureau constituyeron un agradable descubrimiento para el público del Palau. Lo que no fue sorpresa fue el empaque de Dunja Vejzovic, que hace prodigios con su extraña voz de mezzo y que asombra por la valentía con la que ataca notas que la comprometen. En la temporada que está a punto de empezar se anuncian versiones de concierto de **La violación de Lucrecia** de Britten y de **Daphne** de Strauss. Con la temporada de Sabadell y los refuerzos

del Palau se puede decir que la oferta operística en el área metropolitana queda notablemente ampliada.

En el capítulo de solistas formidables hay que mencionar los nombres de Garrick Olsson, que hizo un segundo de Chopin modélico, al gran Gelber, ovacionadísimo en el **Concierto en Sol mayor** de Ravel y la revelación de revelaciones: el debut en Barcelona del violonchelista Matt Haimovitz, cuya presentación se cuenta entre los grandes hitos musicales barceloneses de los últimos meses. Ofreció una lectura lírica del **Concierto** de Dvorak en contraste con el brillo de Decker y mostró una pureza de línea y un legato fenomenales. Un

detalle que revela su sensibilidad artística: en el pasaje concertado con el primer violín hacia el final del concierto, se volvió hacia él y se adaptó a la originalidad de las frases de Ángel Jesús García en un diálogo de gran musicalidad. La grandeza de este jovencísimo músico es tan grande como pequeña su vanidad, lo cual es un presagio inmejorable.

A destacar la colaboración de Alicia de Larrocha en el **Tercer Concierto** de Beethoven. La gran pianista toca cada vez con mayor libertad formal, con más elasticidad, más heterodoxa y más genial que nunca. Pocos pianistas pueden interpretar de forma más personal y, a la vez, convincente, una obra como ésta.

Otro gran concierto lo protagonizó Cristóbal Halffter, director de obras propias —el **Concierto para piano** y el

efectista **Tiento de Primer Tono y Batalla Imperial**— y de una estupenda **Séptima** de Sibelius.

También hay que señalar que se interpretaron obras con notable insuficiencia o desgana. El **Concierto para cuatro violines** de Vivaldi sonó bajo mínimos y **El Sueño de una Noche de Verano** llegó a rozar las cotas inadmisibles de otrora.

Con Mendelssohn termina la referencia a la temporada concluida y con Mendelssohn empieza el comentario del nuevo ciclo. Será el compositor más interpretado, con la integral de las **Sinfonías**, el **Segundo Concierto para piano** y el de violín, oberturas y piezas menores. Le sigue R. Strauss, con la mencionada ópera, dos poemas sinfónicos y los **Conciertos para oboe y Núm. 2 para trompa**.

Se dedica una atención preferente a Mahler, con sus **Sinfonías Primera, Cuarta y Sexta** y Mozart deja de ser una rareza en los programas de la OCB, en los que comienza a aparecer con regularidad. Esta vez con dos conciertos de piano y uno de violín. Lo demás es un ejemplo de eclecticismo sin que dejen de figurar los grandes nombres. Muy significativo resultará la sesión monográfica Lutoslawski dirigida por él mismo. Después de Halffter, bienvenido sea un compositor de su calibre. ¿Cabe pensar, pues, en que se pueda escuchar música de Luis de Pablo en el Palau? ¿Y de Messiaen, antes de un homenaje póstumo?

En total hay previstas ochenta y tres obras, de las que treinta y nueve son primeras audiciones. Muy bien, pero hay pocos estrenos: tan sólo dos. Sin dudar de la calidad de los solistas y directores invitados que se han contratado, es evidente que pocos alcanzan un gran renombre internacional. Estarán Tortelier, Cherkassky, Firskuny, Nigel Kennedy y Peter Frankl,



El jovencísimo Matt Haimovitz hizo su debut en el Palau.

pocos en comparación con el plantel de la temporada anterior. Muchos conciertos tienen como solista a uno de los atriles de la OCB, lo cual es una excelente forma de que el público se identifique mejor con la orquesta de la ciudad.

De los veintisiete conciertos programados, Decker dirige la mitad y los demás directores dirigen sólo uno. Destaca el nombre de Neeme Jarvi y casi todos los demás han dirigido ya la OCB; Klobucar, Bodmer, Commissio-

na, Skrowazewsky, Ceccato. Cuatro españoles: Salvador Mas, García Asensio, Argudo y Bonet. Y una sorpresa: el compositor italiano Franco Mannino dirigiendo su **Concierto para violín**.

Poquíssimos nombres nacionales entre directores e intérpretes. ¿A quién le fastidia su contratación? Aplaudir por aplaudir y calidad por calidad, el público prefiere a sus compatriotas...

**Xavier Casanovas-Danés**  
**Joan Matabosch**

## IV CICLO DE MÚSICA DEL SIGLO XX

**T**erminó el IV Cicle de Música del Segle XX, que se ha celebrado en el barcelonés Nick-Havanna entre el 24 de abril y el 12 de junio, con la actuación del Quartet Gaudí, que interpretó las obras **Ambients**, de J. M. Ruera; **Suite**, de F. Taverna-Bech; y **Quartet núm. 8**, de D. Shostakovich. La desigualdad de las piezas, tanto en sus propuestas estáticas como en el tratamiento de los materiales de las mismas, se vino a unir a la todavía inmadura interpretación por parte de un conjunto que fue creado en 1987 y cuyas actuaciones no son ni lo numerosas ni lo intensas que cabría exigir en aras a esa culminación que debe esperarse de un grupo camerístico.

Se notó, en efecto, la falta de ensayos y una compenetración que sólo se alcanza con trabajo, trabajo y trabajo. Pese a todo, esperamos que el Quartet Gaudí, integrado por miembros de la Orquesta Ciutat de Barcelona, encare definitivamente y con decisión esta faceta del repertorio de cámara para que podamos contar con él dentro de un campo en el que tanta labor es menester realizar.

En cuanto a las obras, la de Ruera, como su título parece indicar, pretende recoger unos climas a base de

apoyarse en materiales populares, con un resultado que se nos antoja un tanto moroso y reiterativo. Sólida y definitiva de su autor, la composición de Taverna. Y falta de una interpretación más homogénea y nítida, la de Shostakovich.

Recordemos que este ciclo empezó con la interpretación por parte de Carles Santos de obras propias, el 24 de abril. Siguieron tres programas en el mes de mayo y dos en el mes de junio, a cargo, sucesivamente, de Jane's Minstrels, Vox Cum Ventus, Quartet Sax, Barcelona 216 y Quartet Gaudí.

Ha habido participación extranjera, tanto en el apartado de compositores como en el de intérpretes. Se ha ampliado el espectro de los autores. Se ha conseguido una importante afluencia de público. Se ha mantenido un buen nivel en cuanto a la calidad. Y parece haberse consolidado el Nick-Havanna como local inherente al ciclo. En definitiva, puede hablarse de esperanzadora consolidación del mismo, precisamente lo más difícil de conseguir en una muestra de este tipo. A partir de ahora habrá que ir pensando en adobar más y mejor algo que ya tiene forma y vida propia.

**José Guerrero Martín**

## UNA BUENA VERSIÓN DE LA "SEGUNDA" DE MAHLER

**E**l Liceu otorga un protagonismo creciente a su orquesta y ésta no desaprovecha las ocasiones, cada vez más frecuentes, de

abandonar el cómodo semi-anonimato del foso. De todas maneras, cabría preguntarse por la composición de su público, sin duda muy dis-



BILL COOPER

En la foto Claire Powell, caracterizada para el *Orlofsky* de El Murciélago.

tinto al del Palau en sus preferencias sinfónicas, y por cuál sería la capacidad de convocatoria de la Orquesta Sinfónica del Liceu, si sus conciertos no estuvieran integrados en la temporada operística oficial...

Sobre la calidad del Coro liceísta no hace falta insistir: es el orgullo del teatro, sea cual sea la comparación internacional que se quiera establecer.

La Orquesta puede afrontar estos retos y el resultado sólo depende de la calidad de la batuta rectora y el número de ensayos. En la de Uwe Mund encuentra lo que ahora está necesitando; la autoridad y disciplina que la han llevado a ser una orquesta con clase en un país que cuenta con los dedos de las manos las que puedan ostentar tal calificativo.

Mund planteó de forma bastante plana los dos primeros movimientos. La música sonaba estática, aunque respetuosa. Pero, a partir del tercero, los criterios de Mund cambiaron: todo lo que antes era compacto tendía, súbitamente, a la diversificación y al exceso. Con ello logró el

contraste deseable respecto al "Urlicht" y preparó los ánimos para el rutilante movimiento final. Aunque probablemente no se trata de un cambio de criterio, si no de haber dedicado más trabajo a la segunda mitad de la Sinfonía. El resultado fue francamente satisfactorio.

Las dos solistas cumplieron bien, sobre todo la mezzo Claire Powell, que cantó "Urlicht" con gran contención, siguiendo el camino trazado por su compatriota Ferrier. Josephine Barstow superó la inhibición inicial y se hizo acreedora, junto a todos, del entusiasmo general.

A la Orquesta se le han programado varios conciertos la próxima temporada, entre ellos la **Missa Solemnis**. Mund y sus músicos pueden estar seguros de que los barceloneses melómanos empiezan a contar con ellos al margen de su labor operística, y con las entradas baratas, a menos de trescientas pesetas, pocos habrían de ser los que se quedarán sin escucharles en su nuevo cometido.

**Xavier Casanovas-Danés**


# ORQUESTA Y CORO DE ESPAÑA

NACIONALES

en el

# A

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p>Ciclo III CONCIERTO 1 22, 23, 24 septiembre 1989</p> <p>Director: <b>Walter Weller</b><br/>           Solista: Cuarteto Casadó<br/>           Smetana: El Moldava<br/>           Spohr: * Concierto para cuarteto de cuerda, Op. 131<br/>           Beethoven: Sinfonía núm. 4, en Si bemol mayor, Op. 60</p>  | <p>Ciclo IV CONCIERTO 7 3, 4, 5 noviembre 1989<br/>           CORO NACIONAL DE ESPAÑA</p> <p>Director: <b>Victor Pablo Pérez</b><br/>           Solista: Helen Donath, soprano<br/>           Alfonso Echeverría, barítono<br/>           Alís: * "Jesucristo en el desierto"<br/>           Poulenc: * "Gloria", para soprano, coro y orquesta<br/>           Sibelius: * Sinfonía núm. 3, en Do mayor, Op. 52</p>                     | <p>Ciclo I CONCIERTO 12 8, 9, 10 diciembre 1989</p> <p>Director: <b>Elihu Inbal</b><br/>           Solista: Emil Naoumoff, piano<br/>           Chaikovsky: Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Si bemol menor, Op. 23<br/>           Stravinsky: Petrouchka</p>  |
| <p>Ciclo II CONCIERTO 2 29, 30 septiembre 1 octubre 1989</p> <p>Director: <b>Walter Weller</b><br/>           Solista: Joaquín Achúcarro, piano<br/>           Grieg: Concierto para piano y orquesta en La menor, Op. 16<br/>           Rachmaninov: * Sinfonía núm. 1, en Re menor, Op. 13</p>  | <p>Ciclo I CONCIERTO 8 10, 11, 12 noviembre 1989</p> <p>Director: <b>Aldo Ceccato</b><br/>           Solista: Aldo Ciccolini, piano<br/>           Carlo Gaifa, tenor<br/>           Mozart: Concierto para piano y orquesta núm. 20, en Re menor, K 466<br/>           Liszt: Sinfonía "Fausto"</p>  | <p>Ciclo III CONCIERTO 13 15, 16, 17 diciembre 1989</p> <p>Director: <b>Miguel Angel Gómez Martínez</b><br/>           Solista: Silvia Marcovici, violín<br/>           Sibelius: Concierto para violín y orquesta en Re menor, Op. 47<br/>           Chaikovsky: Primera Sinfonía en Sol menor, Op. 13, "Sueño de Invierno"</p>   |
| <p>Ciclo IV CONCIERTO 3 6, 7, 8 octubre 1989<br/>           CORO NACIONAL DE ESPAÑA</p> <p>Director: <b>Odón Alonso</b><br/>           Solista: A determinar<br/>           Mozart: Sinfonía núm. 35 en Re mayor, K. 385, "Haffner"<br/>           Prokofiev: * Iván el Terrible, Op. 116</p>   | <p>Ciclo III CONCIERTO 9 17, 18, 19 noviembre 1989</p> <p>Director: <b>José Luis Temes</b><br/>           Solista: Enrique Pérez Piquer, clarinete<br/>           Albert Llanas: * Obra a determinar<br/>           Mozart: Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K. 622<br/>           Stravinsky: Sinfonía en tres movimientos</p>   | <p>Ciclo III CONCIERTO 14 21, 22, 23 diciembre 1989<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Jürgen Jürgens</b><br/>           Solistas: Margaret Marshall, soprano<br/>           Florence Quivar, mezzosoprano<br/>           Neil Mackie, tenor<br/>           Neil Howlett, bajo<br/>           Haendel: El Mesías</p> |
| <p>Ciclo I CONCIERTO 4 13, 14, 15 octubre 1989<br/>           ORQUESTA MUNICIPAL Y CORO DE VALENCIA</p> <p>Director: <b>Manuel Galduf</b><br/>           Solistas: A determinar<br/>           Lamote Grignon: Fantasía sobre motivos del maestro Serrano<br/>           Béla Bartók: Cantata profana para tenor, barítono, coro y orquesta, Sz. 94<br/>           Sibelius: Sinfonía núm. 2, en Re mayor, Op. 43</p> | <p>Ciclo II CONCIERTO 10 24, 25, 26 noviembre 1989<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Salvador Mas</b><br/>           Solistas: Dimitris Sgouros, piano<br/>           Sopranos, a determinar<br/>           Juan Cervero, tenor<br/>           Luis Alvarez, bajo<br/>           Prokofiev: Concierto para piano y orquesta núm. 3, en Do mayor, Op. 26<br/>           Mozart: Gran Misa en Do menor, K. 427 (417 a)</p> | <p>Ciclo IV CONCIERTO 15 12, 13, 14 enero 1990<br/>           CORO NACIONAL DE ESPAÑA</p> <p>Director: <b>Antoni Ros Marbà</b><br/>           Solistas: A determinar<br/>           Haydn: La Creación</p>   |
| <p>Ciclo III CONCIERTO 5 20, 21, 22 octubre 1989<br/>           ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE</p> <p>Director: <b>Víctor Pablo Pérez</b><br/>           Solista: Antonio Menezes, violonchelo<br/>           J. L. Turina: Obra de encargo<br/>           Dvóřak: Concierto para violonchelo y orquesta, en Si menor, Op. 104<br/>           Sibelius: Sinfonía núm. 1, en Mi menor, Op. 39</p>                      | <p>Ciclo IV CONCIERTO 11 1, 2, 3 diciembre 1989<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Cristóbal Halffter</b><br/>           E. Halffter: Sinfonietta<br/>           Webern: Cinco piezas para orquesta, Op. 10<br/>           Ravel: Dafnis y Cloe</p>   | <p>Ciclo II CONCIERTO 16 19, 20, 21 enero 1990</p> <p>Director: <b>Enrique García Asensio</b><br/>           Solista: Andrea Lucchesini, piano<br/>           Brahms: Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Re menor, Op. 15<br/>           Sinfonía núm. 2, en Re mayor, Op. 73</p>   |
| <p>Ciclo I CONCIERTO 6 27, 28, 29 octubre 1989</p> <p>Director: <b>Cristóbal Halffter</b><br/>           C. Halffter: * Elegías a la muerte de tres poetas españoles<br/>           Béla Bartók: Concierto para orquesta, Sz. 116</p>   | <p>CON EL PATROCINIO DE</p>  <p><b>IBERDUERO</b></p>   |  |

# CONCIERTOS 89-90

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>Ciclo I CONCIERTO 17 26, 27, 28 enero 1990</p> <p>Director: <b>Walter Weller</b><br/>           Solista: <b>Uto Ughi, violín</b><br/>           Sorozábal<br/>           Chaikovski<br/>           * Dos apuntes vascos<br/>           Concierto para violín y orquesta, en Re mayor, Op. 35<br/>           Sinfonía núm. 4, en Fa menor, Op. 36</p>              | <p>Ciclo III CONCIERTO 22 2, 3, 4 marzo 1990</p> <p>Director: <b>Leopold Hager</b><br/>           Solista: <b>María Joao Pires, piano</b><br/>           Mendelssohn<br/>           Mozart<br/>           Beethoven<br/>           Las Hébridas, Op. 26<br/>           Concierto para piano a determinar<br/>           Sinfonía núm. 2, en Re mayor, Op. 36</p>                     | <p>Ciclo I CONCIERTO 27 6, 7, 8 abril 1990<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Hans-Martin Schneidt</b><br/>           Solistas:<br/>           Helen Donath, soprano<br/>           Jadwiga Rappe, mezzosoprano<br/>           Uve Heilmann, tenor (Evangelista)<br/>           A determinar, tenor (arias)<br/>           Andreas Schmidt, bajo (Cristo)<br/>           Tomas Quastoff, bajo (arias)<br/>           Bach<br/>           Pasión según San Mateo, BWV 244</p> |
| <p>Ciclo III CONCIERTO 18 2, 3, 4 febrero 1990</p> <p>Director: <b>Ferdinand Leitner</b><br/>           Solista: <b>André Watts, piano</b><br/>           Brahms<br/>           Strauss<br/>           Concierto para piano y orquesta, núm. 2, en Si bemol mayor, Op. 83<br/>           Así habló Zaratustra, Op. 30</p>  | <p>Ciclo IV CONCIERTO 23 9, 10, 11 marzo 1990</p> <p>Director: <b>Víctor Pablo Pérez</b><br/>           Solista: <b>Jorge Bolet, piano</b><br/>           Marco<br/>           Grieg<br/>           Rachmaninov<br/>           Sinfonía núm. 4<br/>           * Sigurd Jorsalfar, Op. 56<br/>           Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Do menor, Op. 18</p>               | <p>Ciclo II CONCIERTO 28 20, 21, 22 abril 1990</p> <p>Director: <b>Witold Lutoslawski</b><br/>           Solista: <b>Krzystof Jakowicz, violín</b><br/>           Lutoslawski<br/>           * Chains 3 y 2<br/>           Concierto para orquesta</p>   |
| <p>Ciclo II CONCIERTO 19 9, 10, 11 febrero 1990</p> <p>Director: <b>Hiroyuki Iwaki</b><br/>           Obras de Hindemith y Strauss</p>   | <p>Ciclo II CONCIERTO 24 16, 17, 18 marzo 1990<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Walter Weller</b><br/>           Solistas:<br/>           Lynda Russell, soprano<br/>           Lynda Firmie, mezzosoprano<br/>           Horst Laubenthal, tenor<br/>           Stafford Dean, bajo<br/>           Beethoven<br/>           Missa Solemnis en Re mayor, Op. 123</p> | <p>Ciclo IV CONCIERTO 29 27, 28, 29 abril 1990</p> <p>Director: <b>Rafael Frühbeck de Burgos</b><br/>           Solista: <b>Cho-Liang Lin, violín</b><br/>           Albéniz<br/>           Berg<br/>           Dvorak<br/>           Iberia<br/>           Concierto para violín "A la memoria de un ángel"<br/>           Octava sinfonía en Sol mayor, Op. 88</p>   |
| <p>Ciclo IV CONCIERTO 20 16, 17, 18 febrero 1990<br/>           ORFEON DONOSTIARRA</p> <p>Director: <b>Sergiu Comissiona</b><br/>           Solista: <b>Roberto Saccá, tenor</b><br/>           Berlioz<br/>           Requiem, Op. 5</p>  | <p>Ciclo III CONCIERTO 25 23, 24, 25 marzo 1990</p> <p>Director: <b>Witold Rowicki</b><br/>           Obras a determinar</p>   | <p>Ciclo III CONCIERTO 30 4, 5, 6 mayo 1990<br/>           CORO FEMENINO<br/>           CORO DE NIÑOS</p> <p>Director: <b>Rafael Frühbeck de Burgos</b><br/>           Solista: <b>Jard Van Ness, contralto</b><br/>           Mahler<br/>           Sinfonía núm. 3 en Re menor<br/>           "Sueño de una mañana de verano"</p>  |
| <p>Ciclo I CONCIERTO 21 23, 24, 25 febrero 1990<br/>           CORO NACIONAL</p> <p>Director: <b>Cristóbal Halffter</b><br/>           Solistas:<br/>           Cristine Wittlesley, soprano<br/>           Cristina Ascher, contralto<br/>           Ligeti<br/>           Mahler<br/>           * Requiem<br/>           Sinfonía núm. 1, en Re mayor, "Titán"</p> | <p>Ciclo IV CONCIERTO 26 30, 31 marzo, 1 abril 1990</p> <p>Director: <b>Hans Vonk</b><br/>           Solista: <b>José Feghali, piano</b><br/>           Mozart<br/>           Chaikovski<br/>           Concierto para piano y orquesta núm. 21, en Do mayor, K. 467<br/>           Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64</p>   | <p>Ciclo I CONCIERTO 31 11, 12, 13 mayo 1990</p> <p>Director: <b>Antoni Ros Marbà</b><br/>           De Pablo<br/>           Schubert<br/>           * Fiesta<br/>           Sinfonía núm. 9, en Do mayor, D. 944, "Grande"</p>  |

\* Primera vez por la O.N.E.

Todos estos conciertos se celebrarán en la Sala Sinfónica del Auditorio y darán comienzo a las 19,30 h. los viernes y sábados, y a las 11,30 h. los domingos.

Este avance es susceptible de modificación.

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Ciclo II CONCIERTO 32 18, 19, 20 mayo 1990

Director: **Sergiu Comissiona**  
 Holst  
 Los Planetas, Op. 32

# Bilbao

## TEMPORADA 1989/90

### Orquesta de Euskadi: indicios de racionalidad

Con la incorporación de Miguel Ángel Gómez Martínez como asesor musical —es decir, lo más parecido a un director titular, del que hasta la fecha nuestras dos orquestas vienen careciendo—, la Sinfónica de Euskadi inicia una nueva etapa desde el comienzo de la próxima temporada, que se abrirá el 16 de octubre. El avance de la programación 1989/90 no revela, naturalmente, cambios radicales en los planteamientos rectores de la agrupación, pero sí correcciones significativas que apuntan hacia una mayor coherencia y racionalidad en el desarrollo de sus actividades. Concluidos ya los años de rodaje, los ciclos de abono se asientan cada vez más como ejes de su presencia musical en las capitales de la Comunidad Autónoma, además de Pamplona, relativizando o reduciendo a sus convenientes proporciones las visitas indiscriminadas a multitud de pequeñas poblaciones en un empeño de difusión de la música sinfónica tan bienintencionado como muchas veces contraproducente, por la inadecuación de los programas y/o las improvisadas salas de conciertos y el desgaste innecesario que suponen para los profesores. Se distingue ya entre el público melómano más o menos fiel y el eventual oyente *de fortuna*, con sus respectivas demandas, de tan diferente cualidad.

Coherencia y criterio, también, hacen sus apariciones en los programas. Una sinfonía mozartiana estará presente en nueve de las once sesiones previstas (la decimotercera corre a cargo de la Sinfónica de Bilbao, invitada de todos los años). Más que un preludio del ya inminente Mozart-1991, la iniciativa co-

responde a un procedimiento ya conocido de Gómez Martínez, que lo puso en práctica durante su paso por la titularidad de la Orquesta de RTVE. Nunca es demasiado tarde para darse un chapuzón de clasicismo vienés. La sección de cuerda, un punto débil del conjunto vasco, se beneficiará sin duda de ello y los oyentes lo agradeceremos, independientemente de la calidad de las versiones. Más de una de estas **29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40 y 41** serán, a buen seguro, *primera vez* en nuestras temporadas. Aunque no exista ningún programa de verdadera excepción, el monográfico ocupado por **El Rey David** o la combinación sinfonías **Júpiter/Titán** guardan un atractivo global que objetivamente no comparte el resto de los conciertos, entre el que sin embargo pueden espigarse algunas obras aisladas de interés: **Quinto Concierto para piano de Villa-Lobos, Nänie, Concierto** de Hummel (el de trompeta claro está), selección orquestal de **El Anillo** cuyo *gancho* residirá en el mayor o menor alcance de los fragmentos escogidos. Más allá, entramos en los dominios del repertorio cansino pero inevitable (?): **Concierto para violín y Segunda** de Tchaikovsky —el 150º aniversario había brindado la oportunidad de recordarle de otro modo; por ejemplo, acudiendo a sus páginas menos frecuentadas, al menos por aquí—, **Pinos de Roma, Fantástica, Novena** de Schubert, la citada **Primera** de Mahler, la **Quinta** de Shostakovich, los **Cuadros de una exposición...** Mejor se defienden la **Sinfonía de los salmos, Muerte y transfiguración** o **Matías el pintor**, a pesar de que esta última, como varias de las enu-

Miguel Ángel Gómez Martínez, asesor musical de la Sinfónica de Euskadi.



meradas más arriba, acaba de sonar en Bilbao, y al fin y al cabo los conciertos que suman las dos orquestas no son tantos como para que las repeticiones de obras se diluyan en el todo con facilidad. El problema no se presenta, claro, en las demás capitales. Por último, el espacio reservado a la música contemporánea tampoco es demasiado amplio, si bien agrada volver a escuchar **Heterofonías**, de Bernaola, y el **Concierto para violonchelo** de Escudero, después de los años. Se incluye asimismo **Kalejira**, del tolosano Enrique Ugarte.

Habrán novedades entre las siete batutas que cubrirán el ciclo, y, con toda probabilidad, para mejor. De Gómez Martínez (4 programas) puede esperarse más de su trabajo con el conjunto que de la valía intrínseca de sus interpretaciones. Se presentan el polaco Grzegorz Nowak (3 actuaciones), el suizo

Matthias Bamert (atención a este nombre—, el germano Lutz Herbig y los españoles Max Bragado —tan poco reclamado entre nosotros, pese a sus innegables cualidades— y Edmon Colomer. Repite el irregular Doron Salomon en un programa bastante comprometido para las posibilidades que se le conocen (Bernaola, Strauss, 40 de Mozart, Respighi).

El capítulo de solistas, a falta de completar los vocales para Honegger y el violín para Tchaikovsky, es decididamente pobre. Destaca de forma poderosa Cristina Ortiz en el **Concierto** de Villa-Lobos. Corostola defenderá a Escudero, mientras que dos miembros de la Orquesta, el trompeta Douglas McClure y el percusionista Josu Soldevilla, abordarán respectivamente a Hummel y al poco relevante Tharichen.

Carlos Villasol

# La Coruña

## ESTRENO DE LA "TERCERA SINFONÍA", DE ROGELIO GROBA

De extraordinario acontecimiento musical puede calificarse el estreno de la **Tercera Sinfonía, "Galicia Épica"**, de R. Groba, la cual representa, tanto cronológicamente como por su amplia envergadura, la culminación de la trilogía sinfónica del autor. La Orquesta de Cámara Municipal de La Coruña, la Xoven Orquesta de Galicia —en actuación conjunta—, el Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid, el Coro de Cámara "Ars Musicae" de Pontevedra, el Coro Universitario de Santiago de Compostela y el pianista Fernando V. Arias hicieron posible, bajo la batuta de R. Groba, la primera audición de esta sinfonía, que tuvo lugar el jueves 1 de junio en el Teatro Colón de

La Coruña.

El enorme poder de convocatoria de este compositor se puso de manifiesto, una vez más, al reunir a un público numerosísimo y entusiasta que se compenetró con la obra a partir ya de sus primeros compases. Asimismo se observaba en el coliseo la presencia de importantes autoridades gallegas. De éstas cabe destacar la del delegado del Gobierno en Galicia, Domingo García Sabell, y la del alcalde de La Coruña, Francisco Vázquez Vázquez, a quien está dedicada la obra como homenaje personal del autor. En el intermedio del concierto R. Groba hizo entrega de la partitura manuscrita al alcalde Francisco Vázquez, quien emocionadamente co-

rrespondió con palabras de elogio para el compositor, destacando la calidad humana de éste y su valiosa aportación a la cultura musical gallega. Este emotivo momento fue calurosamente aplaudido por el público asistente.

Personaje de excepción en este estreno absoluto fue el relevante crítico musical Enrique Franco, quien, la víspera de este acontecimiento había hecho la presentación oficial del disco que contiene la obra completa para piano de R. Groba.

Compuesta entre los años 1987 y 1988, esta **Tercera Sinfonía** se estructura en cuatro movimientos: "Tempo Épico", "Tempo Filosófico", "Tempo Cultural" y "Tempo Final" (Himno), siendo su duración aproximada de 35,30 minutos. Obra narrativa, con letra de R. Groba, cuyo texto se basa en la historia de Galicia.

El acercamiento de R. Groba al género sinfónico se produce en la plenitud de su madurez artística y estética, a la que no es ajena la necesaria reflexión de un compositor del siglo XX, para abordar la más apreciada de las formas musicales existentes.

En esta época creativa tan iconoclasta como tumultuosa, la música sinfónica de Groba se eleva, con pilares de arquitectura clásica, hacia la más ambiciosa de las alturas. Nada se abandona al azar, cada movimiento sigue su curso determinado, sin fisuras, pero con toda la natural espontaneidad que surge de los imaginativos y originales temas. Y como cualidad intrínseca, esa identificación del autor con Galicia, dominándolo todo, brillando en cada compás de su música, sin retórica ni sofisticación, captando tanto el marco psicológico como describiendo el marco natural.

Sinfonías, pues, de calculada artesanía, donde la singularidad de los esquemas rítmicos, la maestría absoluta del contrapunto y la orquestación, sirviendo en todo momento al espíritu de la música, sitúan a R. Groba como un compositor de primera línea en el campo de la música actual.

Una de las grandes condiciones musicales de este compositor es su gran compenetración con la orquesta, en el *sentir* y en el *hacer* directamente sobre el papel pautado, sin servirse para ello de ningún guión pianístico.

Para **Galicia Épica** Groba nos presenta una ambiciosa plantilla vocal e instrumental, con un mínimo de cien voces y con la inclusión del piano como *columna vertebral* de la obra. La orquesta adquiere en todo momento un papel protagonista, sirviendo de complemento al contenido de la letra.

Mercedes Goicoa



Momento en el que el alcalde de La Coruña, D. Francisco Vázquez Vázquez, pronuncia unas palabras de agradecimiento al autor de la Sinfonía.





# TEMPORADA 89-90

Ciclo A **CONCIERTO 29** Jueves, 8 de febrero de 1990  
**CORO NACIONAL DE ESPAÑA**  
 Director: Alberto Blancafort  
 Solistas: A determinar  
 Rossini: Petite Messe Solennelle

Ciclo C **CONCIERTO 30** Martes, 13 de febrero de 1990  
**CONJUNTO DE MUSICA DE CAMARA DE LA O. N. E.**  
 Mozart: Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en La mayor, K. 581  
 Beethoven: Septimino en Mi bemol mayor, Op. 20

Ciclo B **CONCIERTO 31** Jueves, 15 de febrero de 1990  
**CLASSIC CHAMBER ORCHESTRA OF NEW YORK**  
 Director: Max Bragado Darman  
 Solista: Joaquín Soriano, piano  
 Turina: Serenata para cuerdas  
 Gerhard: Concierto para piano y orquesta de cuerda  
 Ponce: Estampas nocturnas  
 Barber: Serenata, Op. 1

Ciclo A **CONCIERTO 32** Martes, 20 de febrero de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA**  
 Director: Luis Aguirre  
 Bartók: Danzas rumanas  
 Hindemith: Tutti lantehen  
 Britten: Preludio y fuga para cuerda  
 Elgar: Introducción y allegro  
 Holst: St. Pauls suite

Ciclo C **CONCIERTO 33** Jueves, 22 de febrero de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA DE MANHEIM**  
 Director: Klaus-Peter Hahn  
 Solista: Joan Moll, piano  
 Mozart: Divertimento en Sol mayor, núm. 1, K. 63  
 Concierto para piano y orquesta en La mayor núm. 12, K. 414  
 Divertimento en Fa mayor, K. 138

Ciclo B **CONCIERTO 34** Martes, 27 de febrero de 1990  
**ELITE MUSICAL**  
 Kreutzer: Gran septeto, Op. 62  
 Rheinberger: Noneto, Op. 139

Ciclo A **CONCIERTO 35** Jueves, 1 de marzo de 1990  
 Programa a determinar

Ciclo C **CONCIERTO 36** Martes, 6 de marzo de 1990  
**SMILJKA ISAKOVIC, clave**  
 Obras de Pachelbel, Bach, Scarlatti y Soler

Ciclo B **CONCIERTO 37** Jueves, 8 de marzo de 1990  
**ISRAEL STRING QUARTET**  
 Obras de Arriaga, Hindemith y Mendelssohn

Ciclo C **CONCIERTO 38** Martes, 13 de marzo de 1990  
**JORGE BOLET, piano**  
 Programa a determinar

Ciclo B **CONCIERTO 39** Jueves, 15 de marzo de 1990  
**NEW LONDON CONSORT**  
 Manuscrito "Carmina Burana" (hacia 1300) Colección latina de poesía lírica medieval

Ciclo A **CONCIERTO 40** Martes, 20 de marzo de 1990  
**TRIO SCHUBERT DE MADRID**  
 Schubert: Trio para piano, violín y violonchelo, núm. 1, en Si bemol, Op. 99 (D. 898)  
 Trio para piano, violín y violonchelo, núm. 2, en Mi bemol, Op. 100 (D. 929)

Ciclo A **CONCIERTO 41** Jueves, 22 de marzo de 1990  
**CONJUNTO BARROCO ZARABANDA**  
 Director: Alvaro Marías  
 Scarlatti: Concierto en Fa mayor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo  
 Mancini: Concierto en Mi menor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo  
 Telemann: Concierto de cámara en Sol menor  
 Naudot: Concierto en Sol mayor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo  
 Bach: Trio en Do mayor para dos violines y bajo continuo BWV 1037  
 Vivaldi: Concierto en La menor para flauta de pico, dos violines y bajo continuo, RV. 108

Ciclo C **CONCIERTO 42** Martes, 27 de marzo de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA VILLA DE MADRID**  
 Directora: Mercedes Padilla  
 Solista: Miguel Angel Colmenero, trompa  
 Rossini: Sinfonía para cuerda (a determinar)  
 Hauff: Concierto para trompa y orquesta en Mi bemol mayor  
 Turina: La oración del torero  
 Falla: El amor brujo (versión original 1915)

Ciclo A **CONCIERTO 43** Jueves, 29 de marzo de 1990  
**GLINKA STRING QUARTET**  
 Beethoven: Cuarteto en Si bemol mayor, núm. 6, Op. 18, 6  
 Shostakovich: Cuarteto en Do menor, núm. 8, Op. 110  
 Franck: Cuarteto en Re mayor

Ciclo C **CONCIERTO 44** Martes, 3 de abril de 1990  
**ENSEMBLE BEETHOVEN**  
 Beethoven: Trio en Sol mayor para flauta, fagot y piano  
 Serenata para flauta, violín y viola, Op. 25  
 Trio para cuerdas, Op. 74

Ciclo B **CONCIERTO 45** Jueves, 5 de abril de 1990  
**GUILLERMO GONZALEZ, piano**  
 Schubert: 4 Impromptus D. 935 (Op. post 142)  
 Sonata en Si mayor, D. 575, Op. 147  
 Oliver: Obra de encargo (estreno absoluto)  
 Bartók: Sonata  
 Albéniz: Suite Iberia (Rondeña, Triana, Albaicín)

Ciclo B **CONCIERTO 46** Jueves, 19 de abril de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA VIRTUOSOS DE HUNGRIA**  
 Director: Miklos Szenthelyi  
 Boccherini: La casa del diablo  
 Bach: Concierto para violín, orquesta de cuerdas y bajo continuo en mi mayor, núm. 2, BW 1042  
 Puccini: Crisantemi  
 Chaikovski: Serenata para cuerdas en Do mayor Op. 48

Ciclo C **CONCIERTO 47** Martes, 24 de abril de 1990  
**CORO NACIONAL DE ESPAÑA**  
 Director: Alberto Blancafort  
 Solistas: A determinar  
 Rachmaninov: Visperas, Op. 37

Ciclo A **CONCIERTO 48** Jueves, 26 de abril de 1990  
**WIENER STREICHTRIO**  
 Beethoven: Serenata en Re mayor, Op. 8  
 Krenck: Trio, Op. 118  
 Mozart: Divertimento en Mi bemol mayor, K. 563

Ciclo A **CONCIERTO 49** Jueves, 3 de mayo de 1990  
**CRISTINA BRUNO, piano**  
 Obras de Schubert, Rincón, Schumann

Ciclo B **CONCIERTO 50** Martes, 8 de mayo de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA ESPAÑOLA**  
 Concertino-director: Víctor Martín  
 Solistas: Félix Ayo, violín  
 Víctor Martín, violín  
 Vivaldi: Concierto para dos violines (a determinar)  
 Bach: Concierto para dos violines, orquesta de cuerda y bajo continuo, en Re menor, BWV 1043  
 Mozart: Concertone para dos violines solistas K. 190/166 b  
 Sarasate: Navarra

Ciclo C **CONCIERTO 51** Jueves, 10 de mayo de 1990  
**ORQUESTA DE CAMARA DE EREVAN**  
 Director: Zaven Vardanyan  
 Solista: Suren Bagratunyan, violoncello  
 Rossini: Sonata núm. 6 en Re mayor, "Tempesta"  
 Haydn: Concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor  
 Schubert: Cuarteto en Re menor, D. 180  
 Mahler

Este avance es susceptible de modificación.

Los conciertos comenzarán a las 19,30 horas, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, c/ Príncipe de Vergara, 136. Madrid.

**MINISTERIO DE CULTURA**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# Madrid

## ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE

### Estreno de "Orpheu" y una presentación triunfal

El último concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de RTVE contó con dos puntos de enorme interés: el estreno de **Orpheu** de Pablo Rivièrre (obra encargada por la Orquesta) y la presentación en España de la soprano vienesa Leonie Rysanek, una de las más grandes voces de las últimas décadas.

El joven compositor madrileño ha orientado en esta ocasión su mirada hacia el mundo portugués, partiendo de poemas de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos (excelentemente declamado por el magnífico actor Ruy de Carvalho), Ricardo Reis y, por supuesto, Fernando Pessoa —el título alude a la revista literaria que éste dirigió entre 1915 y 1916—. Pero la influencia de la cultura lusitana no se limita únicamente a la elección de los textos, sino que, a mi juicio, también ese especial modo de sentir su propia historia y el rumbo de la vida ha otorgado un ritmo y un carácter muy concretos a la obra de Rivièrre, menos atento a apuntarse frenéticamente a la última vanguardia centroeuropea o americana que a reflexionar con un lenguaje absolutamente sincero y personal acerca de las ya asimiladas. Desde el punto de vista técnico, como ya es habitual en él, una partitura impecable y muy cuidada en el tratamiento tímbrico.

Sin embargo, resultó mucho más favorecida por la batuta de Arpád Joó la segunda obra del programa, el primer acto de **La Walkyria** de Wagner, a la que se dedicó la mayor parte de los ensayos. Puede incluso llegar a afirmarse que ha sido la

obra mejor dirigida en Madrid por el maestro húngaro. Claro está que contaba con un trío vocal de primera calidad, empezando por una voz ya histórica como la de Leonie Rysanek, que consiguió arrastrar con su temperamento a sus compañeros de reparto, a la orquesta y al director. Difícilmente tendremos oportunidad de presenciar en vivo la actuación de uno de estos "animales de teatro", cada vez más escasos. Y, con todo, lo más impresionante fue contemplar su aún esplendoroso momento vocal, con un centro que conserva todo su color, unos agudos resplandecientes (el grito que emite cuando Siegmund extrae la espada del tronco del árbol es un *Mi sobreagudo*), y sólo puede decirse que economiza unos graves antes más generosos. A partir de esta entrega vocal —apoyada en una técnica de primer orden, que ha logrado limar ciertas asperezas de épocas anteriores—, su en-

carnación del personaje de Sieglinde (que no volverá a interpretar después de estos conciertos, tras haberla acompañado durante toda su carrera) me resulta, personalmente, insuperable, por la fuerza visionaria, la convicción, la sensualidad y esa inteligentísima mezcla de fuerza y vulnerabilidad. Buena parte del público acudió a este concierto para escuchar a uno de sus grandes mitos, y otros lo descubrieron sin saber quién era. Leonie Rysanek, que cumplió aquí sus cuarenta años de carrera, no defraudó a nadie (con motivo de las representaciones de **Jenufa** de Janáček en el Liceo de Barcelona, en el próximo mes de mayo, en las que Leonie Rysanek hará su presentación escénica en nuestro país en el papel de la Sacristana, junto a otra voz legendaria como la de Martha Mödl, RITMO publicará una entrevista y diversos estudios sobre la cantante). Siegfried Jerusalem repitió su ya conocida visión juvenil y heroica del personaje de Siegmund, con una voz que aún mantiene

su frescura lírica después de haberse atrevido con el papel de Siegfried en Bayreuth, y el joven bajo coreano Philip Kang resultó adecuado, por sus acentos cavernosos, como Hunding. Arpád Joó, como ya se ha apuntado, consiguió una respuesta de alto nivel de la orquesta, y aunque a su visión le faltaron algunos matices, tuvo buen pulso dramático y fue de una completa eficacia en la creación de una atmósfera teatral en la sala de conciertos. El éxito fue apoteósico, uno de los más rotundos alcanzados en Madrid en los últimos años.

Rafael Banús

## FIN DE TEMPORADA CON MOZART

El final de los conciertos en Madrid de la temporada 88-89 ha tenido especial expresión mozartiana. En el Teatro Albéniz concluyó felizmente el ciclo completo de los **Conciertos para piano y orquesta** de Mozart organizado por la Comunidad de Madrid; también finalizó el segundo Festival Mozart organizado por la revista Scherzo, y el pianista chino Fou T'Song dirigió —tocó como solista— a la Sinfónica de Varsovia en un programa Mozart en el que Martha Argerich canceló su prevista actuación. En fin, la llamada Orquesta Sinfónica de Europa —una agrupación muy inferior a la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad Europea pese a sus similitudes— ofreció entre varios conciertos uno dedicado íntegramente a Mozart con la audición de cinco sinfonías de juventud (**K 16, 22, 76, 43 y 45**) en una sesión en el Auditorio que no congregó a mucho público y que tuvo un nivel discreto.



*Difícilmente tendremos en mucho tiempo la oportunidad de presenciar la actuación de un "animal de teatro" como Leonie Rysanek...*

Dentro del mencionado Festival Mozart actuó la Orquesta de Cámara de Holanda bajo la dirección de Antoni Ros Marbá los días 19 y 20 de junio. En el primer programa la **Sinfonía núm. 40** y la **Serenata "Haffner"**; en el segundo, la **Sinfonía núm. 29** y los **Conciertos núm. 9 y 27** con María João Pires de solista. La verdad es que la actuación de los músicos holandeses y de Ros Marbá no alcanzó la alta calidad esperada. Fueron las suyas versiones correctas, musicales, con buenos detalles pero el sonido no consiguió llegar a ese punto de redondez, claridad y belleza que asociamos con el genio de Salzburgo. Por otra parte los tempi fueron a veces excesivamente rápidos, apresurados y personalmente me dio la impresión de que los ensayos no habían sobrado. La Orquesta de Cámara de Holanda no parece, hoy, encontrarse entre las mejores agrupaciones de su género, y el concertino no estuvo a la altura que demanda la "Haffner".

Después de un largo período de retiro, la pianista

portuguesa María João Pires vuelve a los escenarios. Diminuta, nerviosa, tocó los dos conciertos de Mozart y luego un recital en solitario el día 21 en los que se manifestó como una intérprete de indudable interés. Por lo escuchado —**Sonatas K 330, 333, 332, y 457, Fantasía K 475**— la señora Pires ofrece un Mozart muy vital con tempi en ocasiones rapidísimos y con un sonido en los fortes no siempre redondo y, a veces, incluso agresivo. Por otro lado es capaz de producir secuencias muy bellas, de sonido precioso y transparente y con un fraseo despacioso y pleno de emoción. Se adivina, pues, a una pianista que necesite un poco de reposo pero que indudablemente tiene unas extraordinarias condiciones musicales. Su interpretación del hermosísimo comienzo de la **Fantasía K 397** —dada fuera fuera de programa— fue un ejemplo que puede situarse entre lo mejor que yo haya escuchado en la interpretación mozartiana.

Carlos Ruiz Silva

## ¡AL FIN, UNA "DECIMOQUINTA" DE SHOSTAKOVICH!

El pasado 6 de julio concluyó el ciclo Grandes Orquestas, de Ibermúsica —con patrocinio de Tabacalera, S.A.— con un importantísimo concierto de la Orquesta Sinfónica de Lon-

dres, dirigida por Rostropovich. Inicialmente programado —como el del día anterior— para que estuviera en el podio Lorin Maazel, es evidente que los aficionados salimos ganando con el cam-

bio (ya se sabe que la London Symphony y Maazel siguen sin hablarse desde el fiasco de las **9 Sinfonías** de Beethoven en Londres): no sólo disfrutamos de una magnífica obra de Shostakovich (la Suite de **La edad de Oro**) y de su **Décima Sinfonía** el primer día (5 de julio), sino que con el estreno, el segundo, de la **Sinfonía núm. 15** del autor soviético, al fin, al menos en opinión de quien esto escribe, hemos podido escuchar una versión de la obra como es debido: lo llevo diciendo desde hace tiempo; no hay ninguna interpretación en disco que merezca la pena, así que, después de escuchar la versión de Rostropovich, bien necesario es que la lleve al estudio de grabación. No voy a entrar en pormenorizaciones acerca de aquella; simplemente diré que fue como escuchar la

obra por primera vez, lejos de las trivializaciones a que cada vez los directores someten la partitura.

El concierto tuvo también otro centro de interés: la presentación en nuestro país del último fenómeno violinístico conocido, la extraordinaria Midori. La jovencísima intérprete japonesa nos ofreció un **Concierto** de Tchaikovsky absolutamente memorable; sobre todo porque no fue una versión de niña; fue perfecta en la ejecución, pero se diría que quien tocaba era un músico adulto, con mucha experiencia a sus espaldas. Midori sigue el camino de los Mutter y Mintz, con los que guarda dos características comunes: el increíble sonido (grande y timbrado) y una musicalidad fuera de serie.

Pedro González Mira

## QUIEN TUVO RETUVO O EL ARTE DE VICTORIA DE LOS ÁNGELES

Tras escuchar el recital que Victoria de los Ángeles ofreció el 24 de junio en el Auditorio Nacional en la sala A o sinfónica (nombres inadecuados y feos ¿por qué no Sala Falla, dando a la llamada B o de cámara el de Sala Arriaga?) se podría decir aquello de "Quien tuvo retuvo". A sus nada menos que 65 años la ilustre soprano sigue en activo cantando recitales —la voz hace ya muchos años que no está para la ópera— en los que con unas facultades ya mermadas o muy mermadas continúa, sin embargo, dando pruebas de su arte interpretativo, de musicalidad, de buen oficio, de preparación —otros colegas de menos años y más medios deberían tomar nota— y de su categoría artística.

La voz se mantiene con su inconfundible y precioso timbre —uno de los más bellos que soprano alguna haya tenido— en el centro sin que desmerezca mucho el grave —menos redondo, seguro y timbrado que antaño— y con ausencia ya de cualquier incursión en la zona aguda. El fiato es corto y en las notas tenidas la columna de aire, ahora más débil, sufre notorias oscilaciones aunque no de tipo tremolante. Pero aún con esta materia, el arte de

Victoria de los Ángeles se impone por su sabiduría en el estilo, la penetración interpretativa de los textos y la riqueza expresiva que tal vez sean hoy más depuradas y variadas que nunca, sólo afectadas, en pasajeras ocasiones, por algún exceso en su afán de suplir voz por expresividad.

Arias clásicas italianas, un bloque Schubert, cuatro ejemplos franceses y el final español mostraron a Victoria de los Ángeles como una verdadera maestra del arte del recital. Se podrían señalar ejemplos señeros, como el frescor de "Die Forelle", el dramatismo de "Erlkönig", la finura de "Claire de Lune" o la difícil sencillez de las tres canciones populares catalanas pero, en realidad, todo el concierto tuvo el sello de la distinción, el palpito de una gran artista.

Manuel García Morente fue acompañante seguro y buen conocedor de la cantante aunque ni por interpretación ni por sonido pasa de una zona media. Organizado dentro de las llamadas "Fiestas europeas" coincidiendo con la "cumbre" de Madrid, el recital no congregó a todo el público que merecía.

C. R. S.



Midori, una niña que toca como un músico consagrado... e incluso mejor.

# Nimbus Records

COMPACT DISC RELEASES SEPTEMBER 1989

## PRIMA VOCE

- **new mid-price series** featuring archive recordings of the greatest operatic voices between 1900 and 1939 — 5 CDs in first release including 3 discs profiling Caruso, Martinelli and Ponselle, and 2 compilation discs.
- **breakthrough in sound reproduction** using Natural Ambisonic Transfer Technique, based on Nimbus's own ambisonic recording technique combined with the original principles of the horn gramophone
- gives on CD the immediacy of the original 78 rpm records together with a sound quality rarely heard before on vocal transfers from shellac discs of this era.
- full artist biographies and photographic archive in each booklet.
- attractive "grand opera" packaging.
- approx. 70 minutes playing time for each CD.

### Great Singers 1907-1938

NI 7801  ADD

A remarkable compilation featuring 16 of the greatest vocal artists from the golden age of Grand Opera: Caruso, Tetrzzini, Schumann-Heink, McCormack, Galli-Curci, Stracciari, Ponselle, Lauri-Volpi, Turner, Tibbett, Supervia, Gigli, Anderson, Schipa, Muzio, Tauber.



### Divas 1906-1935

NI 7802  ADD

A collection of the most renowned female opera singers in land-mark recordings of the greatest arias in the vocal repertoire: Tetrzzini, Melba, Hempel, Galli-Curci, Ponselle, Lehmann, Turner, Koshetz, Norena, Nemeth, Muzio, Patti.

## PRIMA VOCE

Títulos disponibles en España a finales de Septiembre y a precio medio.

Distribuidor para España: FERYSA \* Ordóñez, 1 \* 28029 MADRID

## BUENOS AIRES

(Argentina)

Hace una década comenzó a funcionar Aterballetto, compañía italiana que nació de la acción conjunta de varios teatros de Emilia-Romagna. Fue en 1977 cuando los teatros asociados deciden intervenir en el campo del ballet merced a un organismo autónomo de producción, la Asociación de teatros de Emilia-Romagna (ATER), lo cual motiva la denominación con la que se identifica este grupo que me ocupa esta vez, en este despacho desde la capital argentina, con motivo de su reciente presencia.

Puesta bajo la dirección y conducción coreográfica de Amedeo Amodio, comenzó a experimentar en el terreno de la danza contemporánea con un conjunto relativamente reducido de integrantes. Los diseños plásticos de las coreografías, el sentido de una danza en la que los efectos visuales y lumínicos juegan un papel determinante de su lenguaje expresivo, ha llegado a personalizar su labor en ese medio específico.

Por otra parte, la recurrencia bastante frecuente del director —autor también de diversas coreografías para su propio grupo— a la labor de coreógrafos de renombre, como Tetley, Ailey, Forsythe, que en ocasiones crearon coreografías para Aterballetto, ha puesto de relieve su aporte en cuanto a novedades y producciones.

Una reciente gira suramericana lo ha traído a Buenos Aires, ofreciendo **Love Songs**, con coreografía del estadou-

nidense Forsythe; **Step-Text**, sobre música de Bach y con diseños del mismo coreógrafo, así como también dos creaciones de Amodio, **Après midi d'un faune**, de Debussy, y **A sud di Mozart**, con música de Bennato y D'Angio, obra en la que se ha imaginado un viaje fantástico, inspirado en los que realizaba el músico salzburgués, cuando niño, por la península itálica. Como solista, la conocida Elisabetta Terabust —muy vinculada en su carrera a teatros líricos italianos, como La Scala y la Ópera de Roma— fue un ingrediente más de atracción en la presentación de este ensamblado conjunto.

En lo camerístico, la presencia del versátil y virtuoso Pinchas Zukerman aportó una memorable sesión, esta vez acompañado por un grupo de excelentes instrumentistas bajo el nombre de "Zukerman and Friends". Tradujeron con solvencia el **Quinteto de cuerdas en Sol menor**, de Mozart, el **Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44**, de Schumann y el **Sexteto núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 18**, de Brahms, entre otras obras.

La figura del músico israelí, ya conocido en este medio y más difundida aún por su amplia discografía —que asciende al presente a unas 75 grabaciones— y la idoneidad de los ejecutantes que lo acompañaron (Tom Kornacker, en el segundo violín; Marc Neikrug en piano; Cynthia Phelps y Carla Rodrigues en viola y Peter Howard y Ralph Kirshbaum en violoncelo) produjeron una jornada de música de cámara digna del mejor recuerdo. En breve proseguiré con otro despacho sobre la temporada musical porteña.

Néstor Echevarría

## VIENA

(Austria)

### "El Rapto en el serrallo"

El Festival de Viena 1989 se inauguró con un nuevo montaje de **El Rapto en el serrallo** de Mozart, en una coproducción del propio festival, de la Ópera de Bruselas y de la Ópera del Estado de Viena. Theater an der Wien este montaje pasará un año por Bruselas antes de regresar a Viena donde se incorporará al repertorio mozartiano de la Ópera de Viena que se presentará en el transcurso del año aniversario de 1991.

La dirección escénica de este montaje le fue confiada al matrimonio Ursel y Karl-Ernst Hermann, en colaboración con Geoffrey Layton, quienes —al igual que Johannes Schaaf en Salzburgo— encararon este singspiel con la mayor seriedad. Ello no significa que lo privaran de su comicidad intrínseca, sino que dicha comicidad pasó a ocupar el lugar que le corresponde en el acontecer teatral. Efectivamente, tanto la acción dramática como musical de **El Rapto en el serrallo** son extremadamente serias. En este singspiel se relatan, comentan y analizan, diversas situaciones muy complejas propias de la condición humana en general y del amor, con sus múltiples facetas (fidelidad, celos, ambigüedades) en particular, y todo ello a nivel muy profundo; basta con escuchar la música con atención para percibir dicha profundidad y complejidad. En la actualidad parecen definitivamente relegadas al pasado las bufonías y superficialidades con las que solía ilustrarse escénicamente esta genial pieza de teatro musical.

Los decorados de Karl-Ernst Hermann se adecúan de maravillas al concepto escénico. En el primer acto, el palacio del Bajá constituye una barrera difícilmente franqueable, mientras que en los actos segundo y tercero, el mundo interior de dicho palacio evoca un laberinto. Gracias a ello la actuación escénica pierde toda linealidad y refleja las *idas y venidas* de sentimientos y emociones, y sus vericuetos, que constitu-

## Internacional

yen el verdadero *meollo* del drama.

Nikolaus Harnoncourt, el director musical de esta producción, enfocó la interpretación de la partitura con su habitual heterodoxia: su Mozart no es ni llano, ni pulido, ni superficial, ni aun amoroso, sino contrastado, acentuado, apasionado y complejo. Además, la Filarmónica de Viena (Orquesta de la Ópera de Viena) y el coro (de la misma Ópera) hicieron lo suyo para asegurar un alto nivel musical. En esta oportunidad sólo los cantantes dejaron un tanto que desear, sobre todo la demasiado joven Aga Winska, que no logró dominar las dificultades, por cierto muy grandes, de su parte, Elzbieta Szmytka también evidenció problemas con la parte de Constanza, sobre todo en las coloraturas. En este reparto los hombres (Kurt Streit, Belmonte; Wilfried Gahmlich, Pedrillo, y Artur Korn, Osmín) fueron más seguros, aunque tampoco alcanzaron el alto nivel vocal que debería brindar una producción del Festival de Viena estrenada en el Theater an der Wien, tan cargado de tradición mozartiana, y ello en una época en que, felizmente, no escasean los cantantes mozartianos de alto nivel.

### De Gulda y otros pianistas

Friedrich Gulda, "enfant terrible" del piano vienés, acaba de efectuar en esta ciudad la doble presentación, discográfica y en vivo, de una de sus más recientes composiciones, titulada **Concerto for Myself** (sonata concertante para piano y orquesta). Gulda presentó su concierto en CD/LOP/MC (sello *Amadeo* 427 800) en un registro efectuado en 1988 con la Orquesta Filarmónica de Munich. La obra se compone de cuatro movimientos: Allegro (The New In View /Then Old Is New), Aria con variazioni (Lament for U), Free Cadenza (Of Me) y Rondo finale (For U and U/And U and You/All Of Me for All Of You). Estos subtítulos ya brindan de por sí cierta idea del carácter heterodoxo de esta composición, que presenta un fenomenal popurrí de estilos que van de Dvorak a la rumba, pasando por el folclore (austriaco) y



Aterballetto y su concepción plástico-formal, obtuvo muchos aplausos del público.



JOHANN KLINGER

De izquierda a derecha, Kurt Streit, Aga Winska, Elzbieta Szmytka y W. Galmich.

el (free) jazz. Hace muchos años ya que la máxima aspiración de Gulda consiste en tratar de eliminar las fronteras y barreras que separan la música llamada clásica (o seria) de sus expresiones y estilos más populares. Gulda es, sin lugar a dudas, un genial pianista, y la fascinación de sus obras se centra en este aspecto y que no es un compositor mayormente inspirado ni innovador. Sin el propio Gulda al piano el **Concerto for Myself** se transformaría en una muy superficial e insignificante serie de melodías más o menos bonitas. Claro está que Gulda pretende (según sus propias declaraciones) entretener en lugar de presentar oscuros y complejos planteamientos intelectuales. Al defender dicha hipótesis Gulda no se priva de atacar frontalmente a sus más insignes colegas, compositores y pianistas. Pero dichos embates se deben ignorar ya que lo único que realmente importa es que Gulda haga lo suyo con característica convicción y dedicación y que su gigantesca personalidad y genialidad pianística logren arrastrar a un público musicalmente *transfronterizo* hacia la más conservadora de las salas de concierto de Viena. Es en la Gran Sala Dorada del Musikverein (de la Sociedad de Amigos de la Música en Viena) donde presentó, junto a la Sinfónica de Viena, esta misma obra en vivo, en un programa mechado de otras composiciones, propias, de Bach y de Mozart. Claro está que Gulda presenta cierto cariz demagógico al aprovechar su genialidad pianística para imponerle al público la

difícilmente soportable voz de Ursula Anders en una aria de **La Pasión según San Mateo**, de Bach, o en el tercer movimiento del **Concerto for Ursula...** Pero nuevamente habrá que volver a enfocar la actuación pianística de este músico. Y en esta esfera se halla en su mejor forma musical.

Demostrándole a su público que está lejos de haber dejado de ser un gran pianista *clásico*, ofreció, unos días después y en la misma sala, un recital con las **Sonatas Op. 101 y 110** de Beethoven y **K 527** (Re mayor) de Mozart, además de dos obras propias y una serie de Preludios y Fugas de **El Clave bien Temperado** de Bach. Tras escucharlo puede uno afirmar que son muy pocos los músicos dotados de semejante instinto musical: entre sus manos todo es perfección musical, desde el fraseo, la articulación, hasta la elección y relación de los tiempos... Gulda es, sencillamente, uno de los más eximios pianistas mozartianos y fascinantes pianistas bachianos de la actualidad. Otro gran pianista que actuó pocos días antes en la misma sala fue Alfred Brendel, quien ofreció idéntico programa al que presentó en España: la **Sonata en Sol menor** Hob.44 de Haydn, las **Cuatro Baladas Op. 10** de Brahms, la **Sonata en La mayor** de Weber, las **Variaciones serias Op. 54** de Mendelssohn y la **Sonata "Appassionata"** de Beethoven. La grandeza de Brendel radica en la seriedad de sus criterios interpretativos y musicológicos. Todo lo que toca emana de un enfoque pautado, cen-

trado y musicalmente consecuente. Este programa, muy variado, en el que lo casi desconocido (Weber) se cede con lo archiconocido, seguramente habría deleitado a los auditores españoles que lo habían oído el verano pasado.

### Daniel Barenboim inaugura el Festival Musical en el Konzerthaus de Viena

Daniel Barenboim no es un artista que actúe en Viena con asiduidad. A ello quizá se deba este debut tardío al frente de la Filarmónica de Viena con la que inauguró el Festival Musical de Viena 1989 en la gran sala del Konzerthaus. Barenboim, al igual que tantos otros pianistas-directores (o directores-pianistas) antes que él, tocó y dirigió a la vez un concierto de Mozart —en esta oportunidad el **Concierto en Mi mayor K 482**. En esta oportunidad Barenboim enfocó su interpretación mozartiana bajo el signo de la ligereza y la superficialidad. Su toque y fraseo hubieran sido más apropiados para una obra de Mendelssohn que de Mozart. Más alarmante aún fue la disparidad total de tiempos en el movimiento final. Barenboim atacó el Rondo Allegro con extremada velocidad para luego abordar el "Andantino comodo", interpolado dentro del rondó, como si se tratase de un adagio, hecho que destruyó la coherencia formal del movimiento.

La posibilidad de dirigir una obra de Bruckner al frente de la Filarmónica de Viena constituye una tentación difícil de resistir para un director que tenga afinidad hacia la obra de este compositor austriaco. Efectivamente, pocas orquestas son poseedoras de una tradición y experiencia similares en esta materia. Su Bruckner fue más rígido y severo, aunque digno, consecuente y bien concebido desde el punto de vista formal.

Antes de abandonar el tema *conciertos para piano de Mozart* en el marco del Festival, es preciso mencionar la actuación de Murray Perania quien, secundado por la Orquesta de Cámara de Viena bajo la dirección de Sandor Vegh, brindó una muy válida y hermosa inter-

pretación del **Concierto en Do mayor K 467**.

Un Festival de Viena resultaría impensable sin un recital de Pollini. Este año Maurizio Pollini ofreció un programa integrado exclusivamente por obras de Schumann (**Gesänge der Frühe Op. 133** y la **Sonata en Fa menor Op. 14 Concert sans orchestre**) y Chopin (dos **Nocturnos Op. 27**, los **Scherzi Op. 31 y Op. 57** y la **Berceuse Op. 54**). Pollini no es un pianista cómodo, ni aun cuando toca Chopin. Siempre está explorando los aspectos menos accesibles de la música, sus formas más absolutas, esto es, menos anecdóticas, descriptivas y placenteras. Su entrega intelectual y pianística es total y el auditor que está dispuesto a seguirlo se verá recompensado al descubrir nuevos enfoques y aspectos, aun en las obras más trilladas. El éxito de Pollini fue enorme y merecido. Tras este programa de grandes dimensiones, tres *propinas* (dos **Estudios** y la primera **Balada**) terminaron de colmar a todos los amantes de la música de Chopin presentes en la sala.

Gerardo Leyser

## LONDRES (Gran Bretaña)

Además de **Il Trovatore**, transcurren en España la acción de otras tres óperas de Verdi: **La forza del destino**, **Ernani** y **Don Carlo**.

El Covent Garden ha decidido agrupar a todas ellas en un ciclo inteligentemente concebido que, bajo la dirección escénica de Piero Faggioni, se extenderá hasta mediados de los años 90; se espera que la nueva producción de **Don Carlo** sea presentada en ocasión de la repartura de la sala, después de las reparaciones que obligaran a cerrarla por un prolongado período.

Durante la conferencia de prensa que precedió la premiere de **Il Trovatore** pregunté a Faggioni sobre su concepción del elemento hispánico en las cuatro óperas mencionadas. Me contestó que, a su entender, hay en ellas una pasión incontrolada y violenta que muchos europeos asociaban con España en el siglo pasado. Conviene

transcribir, al respecto, las explicaciones dadas por Faggioni a Helena Matheopoulos en un artículo de la nueva revista inglesa "Opera Now".

"Estas óperas españolas tienen un ritmo diferente. El contacto de Verdi con España desató en su subconsciente impulsos creativos de naturaleza altamente peligrosa y violenta. En verdad, puede decirse que para los sofisticados intelectuales europeos de mediados del siglo diecinueve (apresados por un síndrome tipo Hamlet de mucho pensamiento y poca acción) España representaba un mundo donde las pasiones todavía podían ser expresadas y experimentadas hasta el extremo. En espíritus sensibles como Verdi y Bizet, el impacto de este contacto con la psiquis española fue galvánico. En su apariencia exterior, Verdi era siempre controlado y vivía respetablemente, pero dentro de él existían pasiones tremendas y cataclísmicas que sólo expresaba y sublimaba a través de su vida artística. Y el estímulo dado por la relación con España probó ser un catalizador particularmente potente."

Aún cuando la retórica psicoanalítica de Faggioni sea algo excesiva, no cabe duda que su idea central es interesante. Para su "**Trovatore**" el escenógrafo italiano diseñó un decorado único de rocas volcánicas modelado de acuerdo a las formas rocosas de la Gole dell' Alcantara, en el valle del Etna, con material de fibra de vidrio, difícil de construir en Inglaterra por excesivo costo y falta de experiencia local. Gracias a Faggioni, el decorado fue hecho y enviado desde Italia.

En medio de la escena, hay una pequeña hoguera, que sin extinguirse nunca ora se aviva, o se aplaca; se trata de una inteligente visualización del fuego, siempre presente en el alma de Azucena, y constantemente aludido en esta maravillosa ópera verdiana. Los logros escénicos de esta producción terminan aquí, porque, inexplicablemente, una serie de ideas anticipadas por Faggioni no se materializaron. Los desniveles de las rocas de lava hicieron difícil el movimiento de cantantes e impidieron una interacción capaz de hacer comprender al público los elementos psicológicos que Faggioni ve en

cada personaje. Fue una producción de ademanes rutinarios y cantantes que tienen poco que ver el uno con el otro. Necesariamente, el regisseur deberá revisar su trabajo para que lo que dice coincida con lo que hace.

Musicalmente, la desilusión fue aún mayor. El precio de la entrada más cara era de setenta y cinco libras esterlinas (aproximadamente 15.000 pesetas) y ello parecía justificado por la presencia de Bernard Haitink al frente de un elenco encabezado por Plácido Domingo (Manrico), Rosalind Plowright (Leonora), Sergei Leiferkus (Conde de Luna) y Eva Randová (Azucena). Sólo Domingo fue idiomático y expresivo como para rendir justicia a frases inolvidables, como "Alcuno, ti rassicura" o el bellissimo "Mal reggendo all'aspro assalto". Luego de haberlo visto varias veces en el papel de Manrico, me impresionó como especialmente logrado el dúo con Leonora "L'onda de' suoni mistici" (que sigue a "Ah! si, ben mio"). En este breve pasaje el tenor elevó su voz a las notas más agudas, apianándola pero conservando toda la riqueza de color y su segura interpretación y fiato. En cambio, pareció como si el volumen de voz fuera menor que otras veces. Durante la conferencia de prensa a que hice mención antes, se anunció que se interpretaría **Il Trovatore**, tal como Verdi lo había escrito, esto es, sin el Do sobreagudo en "Di quella pira" ("o *teeco* al menos...!") y con repeticiones que frecuentemente se suprimen, como la de esta misma cabaletta. El tenor explicó que, como es bien sabido, tanto él como la mayoría de sus colegas, simplemente transponen el registro hacia abajo para atacar esta nota con seguridad, excepción hecha de alguno que otro prodigio. Curiosamente, varios colegas y gran parte del público lamentaron no ver a Domingo dar el salto mortal del Do sobreagudo, una suerte de desafío circense, que si se lo analiza bien, poco aporta a un rol de maravillosas frases cantadas. Mi opinión es que fueron las deficiencias musicales del resto las que hicieron a muchos ansiar por lo menos un momento de excitación en la legendaria cabaletta. Rosalind Plowright (la Leonora de la versión discográfica de la ópera a cargo de Giulini)

CATHERINE ASHMORE



**Plácido no dio el Do sobreagudo de "la pira", pero cantó mejor que nadie.**

presentó defectos de emisión que hacen temer que su voz se haya arruinado irreparablemente: las frases largas fueron cantadas con volumen extortivo, las inflexiones vocales requeridas entre frases faltaron algunas veces o fueron excesivamente forzadas otras y el paso por las secciones de coloratura y los "da capo" de las cabalettas rozó en el desastre. Imposible hablar de expresión o fraseo en estas circunstancias. Sergei Leiferkus es un magnífico barítono ruso cuya elección en el papel de Luna es un error imputable a la dirección del Covent Garden: su voz resuena con una cavernosidad típicamente eslava y en lugar de Leonora a veces dice *Leonorra*. En el final de "Il balen del suo sorriso" no dice "...mio cor" sino *mio couuuuur*. Fue tal vez la falta de expresión y articulación italiana lo que impidió que Eva Randová se acercara a Plácido Domingo. Su voz de mezzo es importante pero su versión de "Condotta ell' era in ceppi" fue superficial, con pretensiones de imponencia. Faltó, simplemente, la incisividad y claridad de dicción requerida en cada palabra. La escena final, en cambio, fue de un logrado dramatismo, con un "Egl' era tuo fratello!" espetado en forma electrizante.

Hubo plena coincidencia en toda la crítica especializada y el público en reconocer que la responsabilidad por lo musicalmente endeble de este "**Trovatore**" se debió

a la equívoca concepción y lectura de un músico de la distinción de Bernard Haitink. Karajan ha comparado la ejecución de **Il Trovatore** con el placer de comer una jugosa hamburguesa. La versión de Haitink fue como un emparedado de miga con una feta de queso, en lugar de ayudar a los cantantes con una demarcación precisa de los tempi, Haitink pareció embarcarse en la búsqueda de una calidad sinfónica que esta ópera no tiene ni necesita, enfatizando en la proyección sonora de detalles como el clarinete en "il balen del suo sorriso", o un inapropiado preciosismo de violines en la sección que conduce al clímax dramático en "condotta ell' era in ceppi". Todo esto fue hecho a expensas de la certidumbre y firmeza que requiere la línea orquestal principal a través de la cual fluye la melodía. Al "**Trovatore**" hay que saber tararearlo o silbarlo bien, sin complejos o pretensiones. Karajan, que nunca pretende vulgarizar la música que interpreta, tiene razón: al "**Trovatore**" hay que degustarlo como una buena hamburguesa. Esta última puede satisfacer el paladar más fino, que no siempre busca foie gras o salmón ahumado.

No se olvide que esta ópera española es, musicalmente, una ópera italiana. Sin italianidad, no hay buen "**Trovatore**".

Agustín Blanco Bazán

## NOTICIAS

### Murió Ernesto Halffter

**Ramón Barce, Madrid.**—El 5 de julio falleció en Madrid Ernesto Halffter. Era uno de

los compositores más característicos de la llamada Generación de 1927 (o Generación de la República), y uno de los pocos que aún sobre-

### José Manuel Garrido Guzmán, subsecretario de Cultura

El Consejo de Ministros, en su reunión del 7 de julio, aprobó un Real decreto nombrando subsecretario de Cultura a José Manuel Garrido Guzmán, que desde 1982 venía ostentando la dirección del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), si bien en aquel entonces su cargo era el de director general de Teatro y Música.

Casi siete años de intensa labor la desarrollada por José Manuel Garrido Guzmán al frente de su antigua dirección general y del INAEM, en la que ha destacado, aparte de los amplios servicios públicos prestados por su departamento al Teatro y a la Música, la realizada sobre todo en favor de la creación de infraestructura, los auditorios construidos o en proyecto, muchos ya en fase de construcción, y los teatros remo-

zados. Destaca asimismo su política en pro de incorporar al sector privado a colaborar con el Estado en la protección de la cultura, firmando convenios para la financiación de importantes campañas musicales.

Sus últimas decisiones como director general han sido la del nombramiento de Antoni Ros Marbá para director musical del Teatro Real, cuya maquinaria sería adjudicada precisamente dentro del propio mes de su salida de la Dirección General del INAEM. Al concurso se presentaron dos firmas, y para un presupuesto de 2 200 millones de pesetas. Otra última actividad suya, en el área de la Música, fue la inauguración del Laboratorio de música, instalado en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.



**Adolfo Marsillach toma posesión de su cargo en presencia del ministro de Cultura y el recientemente nombrado subsecretario.**

### Adolfo Marsillach, nuevo director del INAEM

Adolfo Marsillach aceptó la dirección del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vacante por la designación de José Manuel Garrido Guzmán para la Subsecretaría de Cultura.

El actor, director teatral y escritor, hombre del Teatro, entregado desde bien temprana edad al mundo del espectáculo (ha sido director del Teatro Español de Madrid, fundador del Centro Dramático Nacional, y ac-

tualmente dirigía la Compañía de Teatro Clásico) declaró desde el primer momento que "por supuesto", se iba a ocupar de la Música, cuyo mundo iba a merecer su atención. También adelantó que no iba a pedir dimisiones, declarando: "Soy persona sensata y constructiva que pienso seguir la misma línea".

Adolfo Marsillach tomó posesión de su cargo el 16 de julio.



**Momento de la toma de posesión.**

vivían. Si en su juventud alcanzó notable popularidad con sus primeras obras, en su madurez su trabajo más conocido fue la terminación de **Atlántida**, de Manuel de Falla, al que siempre consideró su maestro; la ordenación de los materiales dejados por Falla, los problemas de su conclusión y puesta en escena, ocuparon años de su actividad.

En los últimos años, lógicamente, la actividad compositiva de Halffter había disminuido. Pero su carácter y su vitalidad se mantenían casi intactos hasta hace poco. Le vimos por última vez en pú-

blico en la inauguración del Auditorio de Madrid, ya que se eligió **Atlántida** para uno de los conciertos. Se le reclamó a saludar, y subió al escenario donde recibió, con los intérpretes, las ovaciones del público. Sirvan estas líneas como constancia de la noticia, ya que en un próximo número de RITMO nos ocuparemos con mayor extensión de la obra del maestro Halffter.

### II ciclo estival de guitarra clásica

Durante los pasados meses



# XXXII CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO

## PREMIO «JAÉN» 1989

12 - 16 DICIEMBRE 1987

### B A S E S

1. Podrán participar en este Concurso, pianistas de ambos sexos, de cualquier nacionalidad, con la sola excepción de los que hayan obtenido el PREMIO JAÉN en años anteriores.

2. La inscripción queda abierta desde la fecha de esta convocatoria hasta el día 20 de noviembre de 1989, inclusive. Deberán enviarse los boletines de inscripción por carta dirigida al señor Consejero Delegado del Concurso de Piano «Premio Jaén», Secretaría del Instituto de Estudios Giennenses, Palacio Provincial, Jaén (España), remitiendo 1.000 pesetas en metálico como cuota de inscripción. Los concursantes extranjeros podrán demorar el abono de esta cantidad hasta el acto del sorteo para determinar el orden de actuación, el cual se celebrará el día 12 de diciembre, a las diez horas, en la Secretaría del Instituto de Estudios Giennenses. Este sorteo se hará con la presencia obligada de los interesados.

En este acto se señalará la hora y el local en que tengan lugar los ejercicios. El mencionado boletín de inscripción puede ser sustituido por carta firmada por el interesado, en la que se haga constar:

- Nombre, apellidos, edad, residencia y nacionalidad.
- Centro o Centros en los que cursó los estudios; premios alcanzados en sus actividades musicales y una breve historia de su vida musical.
- Títulos y autores de las obras elegidas.
- Que conoce las bases de este Concurso, está conforme con ellas y acepta las decisiones del Jurado.

3. El concurso constará de tres pruebas eliminatorias, haciéndose por el Jurado una calificación después de cada una de ellas, designando los concursantes que han de pasar a la siguiente.

**PRIMERA PRUEBA ELIMINATORIA.**—Todos los concursantes interpretarán las obras del Grupo A.

**SEGUNDA PRUEBA ELIMINATORIA.**—Los concursantes que hayan superado la primera prueba eliminatoria, interpretarán una obra del Grupo B y otra del Grupo C, elegidas libremente por el concursante.

**PRUEBA FINAL.**—Todos los concursantes finalistas interpretarán una obra del Grupo D, otra del Grupo E y otra del Grupo F, elegidas libremente por el concursante.

4. Todas las obras se interpretarán de memoria.

5. Antes de tomar parte en el Concurso, los concursantes presentarán un documento oficial (Documento Nacional de Identidad, pasaporte o similar) que garantice su personalidad.

6. Los ejercicios darán comienzo el 12 de diciembre de 1989 y terminarán en la noche del 16 de diciembre de 1989, en la que se hará público el fallo del Jurado, se entregará el importe en metálico de los premios y un certificado acreditativo de los premios obtenidos.

7. El Jurado será designado por el Instituto de Estudios Giennenses y su fallo será inapelable.

8. Los premios serán los siguientes:

|  | Pesetas   |
|--|-----------|
| PRIMER PREMIO. Medalla de oro y contrato de conciertos.....  | 1.000.000 |
| SEGUNDO PREMIO.....  | 500.000   |
| TERCER PREMIO.....   | 250.000   |
| CUARTO PREMIO.....   | 100.000   |
| PREMIO «ROSA SABATER», Patrocinado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Jaén al mejor intérprete de música española..... | 150.000   |

Se crea un número indefinido de bolsas de viaje, de 20.000 pesetas, para todos los concursantes que superen la Primera Prueba. Esta cuantía se elevará a 30.000 pesetas si el concursante supera también la Segunda Prueba y no obtiene alguno de los premios citados.



### O B R A S

#### Grupo A

Un preludio y Fuga del «Clavecín bien temperado», de Bach.  
Un Estudio de Chopin o Liszt.  
Un Estudio de Scriabin, Debussy, Rachmaninoff, Bartok o Stravinsky.  
Una obra de libre elección, de duración entre 8 y 12 minutos, no propuesta en otra prueba.

#### Grupo B

Una de las Sonatas, núm. 31 (La bemol mayor), núm. 33 (Do menor), núm. 42 (Sol mayor), núm. 43 (Mi bemol mayor), núm. 47 (Si menor), núm. 49 (Do sostenido menor), núm. 53 (Mi menor), núm. 59 (Mi bemol mayor), núm. 60 (Do mayor) o núm. 62 (Mi bemol mayor), de Haydn.  
Una de las sonatas, a excepción de la K 545 (Do mayor) de Mozart.  
Una de las sonatas, a excepción de las Op. 49 núm. 1, Op. 49 núm. 2 y Op. 79 de Beethoven.  
Una de las sonatas de Schubert.  
(La numeración de las sonatas de Haydn corresponde a la de Wimer Urtext Ausgabe Universal Edición.)

#### Grupo C

Una obra de «Iberia» (excepto «Evocación») o «Navarra», de Albéniz.  
Una obra de «Goyescas» (incluido «El Pelele»), de Granados.  
«Fantasía Bética» o dos de las cuatro «Piezas Españolas», de Falla.

#### Grupo D

Una obra romántica de importancia pianística entre las de Brahms, Chopin, Schumann, Liszt y C. Franck.

#### Grupo E

Una obra a elegir entre las de Fauré, Debussy y Ravel.

#### Grupo F

Una obra de importancia pianística entre las de Bartok, Prokofieff, Hindemith y otros.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE JAÉN  
Organizado por el INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES  
Colabora: AYUNTAMIENTO DE JAÉN

estivales se celebró en el madrileño parque de El Retiro el II ciclo estival de guitarra clásica, organizado por el Ayuntamiento de Madrid, dentro del programa "Los Veranos de la Villa", en colaboración con la Sociedad Española de la Guitarra. Seis fueron los conciertos celebrados dentro de este ciclo, actuando, entre otros: Eliot Fisk, el dúo Arriaga-Ruiz Berjano, Baltasar Benítez, Hubert Käppel, Gabriel Estarellas y Costas Cotsiolis.

**Resultado del Certamen Internacional de Bandas de Música "Ciutat de València"**

**Sección Juvenil**

Agrupación Juvenil Banda Primitiva de Liria. Director: Francisco Alegre Torrijo.

**Sección Tercera**

Unión Musical de Benimodo. Director: José Salvador Huerta.

**Sección Segunda**

Sociedad Musical "La Lira Fontiguerense" de Fuente la Higuera. Director: Jaime Belda Cantalavella.

**Sección Primera**

Sociedad Musical "La Entusiasta" de Benifairo de la Vallidigna. Director: José Emilio Ferrando Peris.

**Sección Especial B**

Sociedad Musical "Lira Saguntina". Director: Nicanor Sanz Sifre.

**Sección Especial A**

Sociedad Instructivo Musical "Santa Cecilia" de Cullera. Director: Luis Sanjaime Meseguer.

**Cursos de verano del Conservatorio de San Sebastián y de la Quincena Musical Donostiarra**

Como actividad paralelas de la Quincena Musical y para celebrar la efemérides de su cincuentenario, ambas entidades han coordinado la



*Plácido Domingo cantó para la Complutense en el auditorio de la Casa de Campo madrileña. Este multitudinario concierto contó con la participación de la Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por Eugene Kohn. En la foto, junto al barítono Joan Pons, en un momento de su actuación.*



*Momento de la inauguración.*

**Inauguración del Laboratorio de Informática y Electrónica musical del CDMC**

**Enrique Rubio, Madrid.**—El pasado 6 de julio tuvo lugar la inauguración del Laboratorio de Informática y Electrónica musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea que dirige Adolfo Núñez. Ya desde su creación, dicho Centro tuvo como objetivo prioritario disponer de un Laboratorio de Música Electroacústica para, de ese modo, abarcar una importante rama de la composición actual que estaba muy desasistida en nuestro país. En tanto que el CDMC estuvo instalado provisionalmente en el Teatro Real, no fue posible proceder a la ins-

talación del Laboratorio, pero una vez emplazado definitivamente en el Centro de Arte Reina Sofía, se procedió de acuerdo con el INAEM a establecer un diseño de Laboratorio y a la adjudicación de los diversos lotes del mismo. El plan se estableció en dos fases, una realizada en 1988 y otra que se llevará a cabo a lo largo de 1989, con una dotación cada una de 25 millones de pesetas. La primera representa ya el Laboratorio básico y plenamente utilizable, mientras que la segunda es un plan de perfeccionamiento.

organización de una serie de Lecciones magistrales, así como un ciclo de Vacaciones musicales. Las primeras correrán a cargo de Miguel Angel Colmenero (trompa), Irina Shirokji (solfeo), Albert Nieto (pedagogía del piano), Paco Palacios (pedagogía musical), Almudena Cano (interpretación pianística), Gotson Aulestia (armonía) y Daniel Roth (órgano).

Del ciclo Vacaciones musicales, a desarrollar en la Universidad del País Vasco, destacan los cursos que impartirán Cristóbal Halffter, Pinillos, Morana, Muñoz, Amorós y Bernaola (que versarán sobre El artista creador ante la Sociedad), y Sopeña, Trecet, Gallego, Tomatis, Palacios, Orcasitas y Murgialday (sobre la didáctica actualizada en las enseñanzas medias).

**Música española en la Academia Filarmónica Romana**

Organizados por el Instituto Español de Cultura de Roma, la Academia Filarmónica Romana confió un recital de música española al dúo pianístico Frechilla-Zuloaga, que se celebró en la Sala Casella. Obras del P. Soler, Granados, Albéniz y Rodrigo integraron el programa, que tuvo una segunda edición en el Auditorio de la ciudad de Cagliari, capital de la isla de Cerdeña.

**Estreno de la "Décima" de Beethoven**

**Teresa Montoro, Madrid.**—La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) estrenó el pasado mes de julio en España la **Décima Sinfonía** de Beethoven. Ésta ha sido la segunda interpretación mundial de la obra, descubierta y reconstruida por el musicólogo británico, doctor Barry Cooper.

La JONDE, dirigida por su titular Edmond Colomer, completó su programa beethoveniano con la Obertura de **Fidelio** y la **Quinta Sinfonía**. El concierto se desarrolló dentro de los Cursos de Verano que organiza la Universidad Complutense de Madrid en San Lorenzo de El Escorial, y estuvo seguido de una mesa redonda en la que prestigiosos especialistas debatieron sobre la última **Sinfonía** del compositor de Bonn.

## Inauguración del teatro Juan Bravo

**Remacha, Segovia.**—Con asistencia de Su Majestad, la Reina Sofía, se hizo la solemne reinauguración del viejo coliseo de la plaza Mayor de Segovia.

El edificio modernista acogió a personalidades tan significativas como Imperio Argentina, García Lorca, Margarita Xirgu, Antonio Machado y un largo etcétera de primeras figuras primordialmente de la escena y de la música. Una exposición y el correspondiente catálogo expondrán la vida cultural del Juan Bravo.

La Orquesta Reina Sofía, bajo la batuta de Max Bragado, puso de relieve la buena acústica de la que siempre gozó esta sala.

## Maazel completa el ciclo Mahler y acuerda nuevos proyectos con Sony Classical

Sony Classical GmbH, con base en Hamburgo, fundada recientemente con el propósito de coordinar todas las actividades de CBS Records Inc. en el sector de la música clásica, anuncia nuevos acuerdos con el maestro Lorin Maazel. Concluido ya su ciclo de las **Sinfonías** de Mahler con la Orquesta Filarmónica de Viena (acaba de grabarse la **Octava**), se anuncian proyectos tan interesantes como la continuación, por un lado, del ciclo Puccini en CBS Masterworks con La Scala y renombrados solistas; y por otro, el lanzamiento de 8 a 10 CDs con la Filarmónica de Berlín para celebrar el inicio de la cuarta década de colaboración del maestro con aquel conjunto legendario.

## Joaquín Rodrigo, doctor "honoris causa" por la Complutense

Tras su aún reciente investidura como doctor "honoris causa" por la Universidad alicantina, acaba de serlo ahora por la Complutense, a propuesta de su Departamento de Historia de Arte Moderno, de la Facultad de Geografía e Historia.

Rinde así homenaje al veterano maestro, quien, durante más de cuarenta años



Participantes en la reunión.

## Reunión en Caracas para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

**José Peñín, Caracas.**—Durante el pasado mes de mayo se celebró en Caracas una reunión en la Fundación Vicente Emilio Sojo para establecer las pautas a seguir en la preparación de las voces que integrarán el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Este ambicioso proyecto, auspiciado por el Ministerio de Cultura español y la Sociedad General de Autores españoles, bajo la dirección de los musicólogos José López-Calo,

Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, será un testimonio concreto ante el mundo de la cultura musical española e hispanoamericana. A la reunión asistieron en condición de coordinadores de las diferentes naciones latinoamericanas: Irma Ruiz (Argentina), Walter Sánchez (Bolivia), Egberto Bermúdez (Colombia), Victoria Elly Rodríguez (Cuba), José Peñín (Venezuela), Jorge Velasco (México) y los tres directores del proyecto.

ha venido dedicando a la Complutense madrileña su actividad docente a través de la dirección de su Cátedra "Manuel de Falla".

Joaquín Rodrigo sustituyó su discurso por la interpretación al piano de tres de sus obras: **Pastoral, A la sombra de Torrebermeja y Calesera.**

## Presentada en Madrid la VI Edición del Festival de Canarias

El pasado mes de julio fue presentado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el VI Festival de Música de Canarias, que tendrá lugar entre los días 7 de enero y 4 de febrero en Las Palmas y en Tenerife. Un total de 21 conciertos componen la presente edición del Festival, siendo Lorin Maazel al frente de la Orquesta Nacional de Francia, Helmut Rilling y el Bach Collegium de Stuttgart, la Orpheus Chamber Orchestra, la Orquesta Filarmónica Checa con Vaclav Neuman a la cabeza y el pianista polaco

Krystian Zimerman los participantes más destacados. La representación española estará a cargo de las agrupaciones locales: la Orquesta de Tenerife, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, con el gran violinista Shlomo Mintz como invitado, y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por Jan Krenz, con la prestigiosa violinista coreana Kyung Wha Chung, que será la encargada de abrir esta edición. Es de destacar que la programación de este Festival haya sido presentada a los medios de comunicación con seis meses de antelación, práctica bastante poco o nada habitual entre el resto de los festivales de nuestro país, y que da una clara idea de seriedad y rigor por parte de los organizadores de este ya consolidado certamen canario.

## Tercer Festival Internacional de Primavera "Andrés Segovia"

El Festival Internacional An-

drés Segovia desarrolló su tercera edición en la Sala de cámara del Auditorio Nacional, y contó con la participación de los destacados virtuosos de la guitarra Ehat Musa, de Yugoslavia; Stefano Cardona, de Italia; Hubert Kappel, de la R.P.F. alemana, y Pablo de la Cruz, de España.

Fue organizado por la Sociedad Española de la Guitarra, que trata de dar la mayor estabilidad al certamen para devolver a la actividad guitarrística nacional el rango que le corresponde.

## 27 Edición de Sonimag

Del 11 al 17 de septiembre tendrá lugar en Barcelona el 27 Saló Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica que, organizada por Fira de Barcelona, abre la temporada comercial de la electrónica de consumo en España.



Cartel de Sonimag.

El certamen, de carácter mixto, abierto a profesionales y público en general, incluirá en sus cerca de 40.000 metros cuadrados de superficie, la oferta de los sectores de TV, Vídeo, Hi-Fi doméstico, Ordenadores domésticos, Alta Fidelidad de excepción, y, en su división Exposhow, va también incluido el apartado de los instrumentos musicales.

Sonimag 89 agrupará a tres centenares de expositores nacionales y extranjeros, lo que presupone la más alta representatividad sectorial de su historia.

La presentación de Sonimag 89 tuvo lugar en Madrid el 7 de julio y estuvo a cargo de su director, Jaime Rodríguez.

## CONVOCATORIAS

**Tema: XXXII Concurso Internacional de Piano Premio "Jaén" 1989.**

**Fecha y lugar:** Jaén, 12-16 de diciembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 20 de noviembre de 1989.

**Participantes:** Pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan obtenido el premio "Jaén" en anteriores ediciones.

**Premios:** 1.000.000, 500.000, 250.000, 150.000 y 100.000 pesetas.

**Organizador:** Diputación Provincial de Jaén.

**Tema: Curso de Composición Musical.**

**Fecha y lugar:** Alicante, de 18 al 22 de septiembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 10 de septiembre de 1989.

**Participantes:** Compositores, sin límite de edad ni nacionalidad.

**Organizador:** Centro para la difusión de la Música Contemporánea.

**Tema: Segundo Concurso Premio-Beca "Juan Martínez Bágüena".**

**Fecha y lugar:** Valencia, 15 de noviembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 16 de octubre de 1989.

**Participantes:** Estudiantes de violín de los Conservatorios de la Comunidad Valenciana que cursen estudios superiores de violín y menores de 25 años.

**Premios:** 200.000 pesetas.

**Organizador:** Conservatorio Superior de Música de Valencia.

**Tema: VI Certamen Coral "Villa de Avilés".**

**Fecha y lugar:** Avilés, noviembre y diciembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 15 de septiembre de 1989.

**Participantes:** Coros de voces mixtas, no profesionales de España y Portugal integrados por un mínimo de 25 miembros.

**Premios:** 400.000, 300.000 y 200.000 pesetas.

**Organizador:** Asociación Coral Avilesina.

**Tema: I Concurso Nacional de Piano "Muñoz Molleda".**

**Fecha y lugar:** La Línea, 1 y 2 de diciembre de 1989.

**Inscripción:** 15 de antelación a la celebración del mismo.

**Participantes:** Pianistas españoles cuya edad no supere los 26 años.

**Premios:** 150.000, 75.000 y 50.000 pesetas.

**Organizador:** Ayuntamiento de La Línea, Conservatorio Oficial de Música de La Línea y Sociedad Musical Linense.

**Tema: V Premio Internacional de Guitarra 1989 S.A.R. la Infanta Doña Cristina.**

**Fecha y lugar:** Madrid, a partir del 28 de noviembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 10 de octubre de 1989.

**Participantes:** Guitarristas de cualquier nacionalidad o edad.

**Premios:** 1.000.000 de pesetas.

**Organizador:** Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Gran Vía, 78. 28013 Madrid.

**Tema: II Premio Internacional de Piano Fundación Guerrero 1989.**

**Fecha y lugar:** Madrid, a partir del 14 de noviembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 2 de octubre de 1989.

**Participantes:** Sin límites.

**Premios:** 1.000.000 de pesetas.

**Organizador:** Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Gran Vía, 78. 28013 Madrid.

**Tema: I Concurso de Piano Caja Postal.**

**Fecha y lugar:** Madrid, 22-26 de noviembre de 1989.

**Inscripción:** Desde el 15 de septiembre hasta el 15 de octubre de 1989.

**Participantes:** Todos los pianistas españoles que no superen los 25 años el 31-12-89.

**Premios:** Beca de hasta 1.500.000 pesetas y piano Kawai.

**Organizador:** Caja Postal, Aula de Cultura. Teléfono 420 93 25.

**Tema: Becas de formación de músicos en el extranjero.**

**Fecha y lugar:** Curso 1989/90.

**Inscripción:** Hasta el 15 de septiembre de 1989.

**Participantes:** Estudiantes en últimos cursos, profesionales y profesores de música.

**Premios:** Hasta 500.000 pesetas.

**Organizador:** Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. C/ Caballero de Gracia, 32.

**Tema: IX Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes "Ciudad de Albacete".**

**Fecha y lugar:** Albacete, diciembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta el 15 de noviembre de 1989.

**Participantes:** Pianistas menores de 25 años que no hayan sido galardonados con el primer premio en ediciones anteriores de este Concurso.

**Premios:** 150.000 pesetas y gira de conciertos, 75.000, 50.000 y 40.000 pesetas.

**Organizador:** Juventudes Musicales de Albacete. Pza. Gabriel Lodares, 4. 02002 Albacete.

**Tema: Concurso de Jóvenes Compositores de "Jovenuts Musicals de Barcelona" 1989.**

**Fecha y lugar:** Barcelona, 1989.

**Inscripción:** Hasta el 30 de diciembre de 1989.

**Participantes:** Compositores menores de 35 años, españoles o residentes en el territorio español.

**Premios:** 100.000 pesetas y edición de la obra.

**Organizador:** Jovenuts Musicals de Barcelona. C/ Pau Claris, 139. 08009 Barcelona.

**Tema: 6.º Concurso Internacional de Composición Musical "Valentín Ruiz Aznar".**

**Fecha y lugar:** Colonia de San Sebastián, Granada.

**Inscripción:** Hasta el 30 de noviembre de 1989.

**Organizador:** Asociación Cultural "Valentín Ruiz Aznar". Colonia San Sebastián. 18006 Granada.

**Tema: Tercer Concurso de Composición "Andrés Segovia" 1990.**

**Fecha y lugar:** Almuñécar, 2-6 de enero de 1990.

**Inscripción:** Hasta el 10 de noviembre de 1989.

**Premios:** 200.000 pesetas.

**Organizador:** Ayuntamiento de Almuñécar y Excm. Diputación Provincial de Granada.

**Tema: Festival y Curso Internacional de Guitarra.**

**Fecha y lugar:** Alcoy (Alicante) del 27 de noviembre al 2 de diciembre de 1989.

**Inscripción:** Antes del 15 de noviembre de 1989.

**Participantes:** Sin límites.

**Organizador:** Caja de Ahorros del Mediterráneo.

**Tema: V Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Melilla".**

**Fecha y lugar:** Melilla, del 20 al 24 de diciembre de 1989.

**Inscripción:** Hasta 15 días antes de la celebración del Concurso.

**Participantes:** Jóvenes pianistas de edades comprendidas entre los 16 y 25 años inclusive.

**Premios:** 500.000 pesetas y cinco conciertos patrocinados por el INAEM, 300.000 pesetas.

**Organizador:** Dirección Provincial del Ministerio de Cultura, Melilla. C/ Prim, 2.

**Tema: Concurso Internacional de Composición, Ópera y Ballet 1989: Música para gran orquesta.**

**Fecha y lugar:** Ginebra, 1989.

**Inscripción:** Hasta el 30 de septiembre de 1989.

**Premios:** 200.000 francos suizos.

**Organizador:** Ville de Genève et la Radio Suisse Romande. Maison de la radio, 66 bd Carl-vogt, 1211 Genève 8.

# Viejas fotografías de mi álbum

## TINO FOLGAR

Por F. Hernández Girbal

Como ya he dicho en otro artículo, conocí y traté a Tino Folgar durante las representaciones de la preciosa zarzuela de Serrano **Los Claveles**, que acababa de estrenarse en el desaparecido Teatro Fontalba de la Gran Vía. Fue en abril de 1929, hace sesenta años. Luego le perdí de vista, aunque seguí con interés sus actuaciones. Llegó nuestra Guerra, que empalmó con la Mundial, y ya no supe más de él, hasta que, en 1982, un amigo de la Argentina me dijo que residía en Buenos Aires dedicado a la enseñanza. Le escribí y, al comunicarle que había perdido en los azares del Madrid sitiado su magnífica grabación de **Rigoletto**, que realizó en 1928 en Milán, con Lina Pagliughi, Piazza y Baccaloni, me envió una copia en casete, dedicada, que conservo.

Fue Tino Folgar, además de un gran artista, una persona excelente. Poseía una voz de tenor extensa, melodiosa, de timbre gratisimo y gran musicalidad, y como a ello añadiera una elegante presencia escénica, no puede extrañar que consiguiera resonantes triunfos en Europa y América como cantante de ópera, zarzuela y opereta.

Su nombre completo era el de Juventino Folgar Ascaso. Había nacido en la Barceloneta, de la Ciudad Condal, el día 25 de enero de 1892, de padre salmantino y madre aragonesa. Desde muy joven mostró disposición para la música porque en el Colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, donde recibió educación, formó parte del coro y en seguida destacó como solista. Trasladada la familia a la barriada de Sarriá, se incorporó a un cuadro artístico cuando contaba diecisiete años, e intervino en muchas representaciones tanto líricas como dramáticas, demostrando sus innatas condiciones para el canto y la escena. Esto hizo que un pariente suyo se interesase por él hasta conseguir que le escucharan en el Liceo. Causó tan buena impresión que aquellos señores compararon su voz, por lo dúctil y aterciopelada, con la de Anselmi. Alentado por este juicio estudió con una maestra particular, y al cabo, en 1921, se presentó en el Teatro Tívoli barcelonés con **La Bohème**, obteniendo un buen éxito. Su técnica era todavía deficiente, pero cantaba con tanta deli-

cadeza y sentimiento que emocionaba al público. Cuatro representaciones dio en esta ópera y otras cuatro de **El barbero de Sevilla**. Todos los que ya le admiraban como una promesa aconsejaron a su padre que le enviara a Italia, a lo que éste accedió. Así, en 1922 marchó a Milán. Tuvo mala suerte porque su maestro, un tal Bellini, torpe e incompetente, le arruinó la voz de tal manera que no podía emitir ni una sola nota. Lleno de amargura y desilusión, se disponía a regresar a Barcelona, fracasado, cuando casualmente dio con otro maestro de extraña presencia llamado Esteban Pascual, que tenía fama de visionario y enseñaba por el método Pórpura, que ya se consideraba anticuado. Después de examinarle y probar lo que quedaba de su voz le aseguró que podría recuperarla y aun enriquecerla. No le engañó porque en menos tiempo del que pensaba perfeccionó la emisión, amplió el registro, y de tenor corto que era llegó vocalizando al *Fa sostenido sobreagudo*. Siempre bajo los consejos de Pascual, a mediados de 1925 hizo su presentación en el teatro de la estación termal de Acqui con el **"Barbero"**. El éxito fue grande y lo confirmó con una espléndida **"Lucia"**.

En aquellos días, todo cantante nuevo que era bien recibido despertaba interés en los medios operísticos. Como empezó a hablarse de él fue contratado para cantar esta misma obra en Voghera y en el Teatro Paganini de Génova. El año 1927 fue muy importante para Tino Folgar, por diversos motivos, personales y artísticos. En él contrajo matrimonio con Yole Solito de Solis, una dama de la nobleza italiana y en él, también, realizó la grabación de **Rigoletto** a la que antes nos hemos referido. Por último, en el Teatro Argentino de Roma cantó la ópera de Rossini **La italiana en Argel**, no representada en aquella prestigiosa sala desde hacía ochenta años. El éxito que alcanzó junto a Conchita Supervía, Vicente Bettoni y Laura Pasini fue extraordinario.

Después de sus actuaciones en diversos teatros de Italia pasó a Holanda donde sumó miles de admiradores con sus felices interpretaciones de **"Lucia"**, **"Barbero"**, **"Traviata"**, **"Bohème"** y **"Favorita"**. Terminada esta gira dio en su Barcelona natal diversos conciertos en el Palacio de la Música y, de pronto, tras ofrecer a sus paisanos una emotiva **Manon** de Massenet, se pasó a la zarzuela, que entonces



aún conservaba esplendor. Este cambio de género se debió al maestro Jacinto Guerrero, que le comprometió para el estreno de su obra **Martierra**, en la que había puesto muchas ilusiones. Y también José Serrano le encomendó, junto con la admirable Matilde Vázquez, el estreno de **Los Claveles**, que constituyó para ambos un inolvidable triunfo. Más tarde lució su magnífica voz en **Luisa Fernanda**, **El huésped del Sevillano**, **Los de Aragón**, **Los Gavilanes**, **Doña Francisquita** y muchas más.

Después de haber triunfado en la ópera y en la zarzuela quiso también hacerlo en la opereta vienesa, y al frente de su propia compañía recorrió España con **Eva**, **La Viudad Alegre**, **El conde de Luxemburgo** y **La Mujer Divorciada**. Durante estos años su actividad fue incesante. En 1930 marchó a la Argentina con la formación del maestro Guerrero, en la que iba Laura Nieto; en 1932 interpretó **La Canción del día**, primera película sonora española, y vuelto a España compartió cartel y escena con Celia Gámez en sus comedias musicales e inauguró con una temporada de ópera el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria donde cantó **"Rigoletto"**, **"Bohème"**, **"Manon"**, **"Traviata"** y **"Barbero"**, con Eva Turner y Voltoni. Seguidamente volvió a la Argentina para actuar principalmente en la radio.

La última vez que cantó fue en 1952 para sustituir a Luis Sagi Vela que había caído enfermo. Después de efectuar diversos viajes por la América Española en compañía de su esposa, se estableció definitivamente en Buenos Aires donde abrió una Academia de Canto. Allí vivió, según supe después, tranquilo y feliz durante largos años hasta que en 1983 falleció a los noventa y un años, dejando un gran recuerdo en los que le admiramos y conocimos. Quien hoy quiera hacer lo propio, acuda a sus discos. ¡Nos lo agradecerá!

Próximo artículo:  
**MARGARITA SALVI**

# ALEXANDER KIPNIS

Por Gonzalo Badenes

## La vida

Aunque nació en una ciudad ucraniana, Zhitomir, el 1 de febrero de 1891, Alexander Kipnis desarrolló sus estudios musicales primero en Varsovia, y más tarde en Berlín, con el maestro Grenzsbach. Su debut en la ópera vino bastante pronto, cuando Kipnis todavía no había cumplido los veinticinco años.

Corría el año 1916. Europa se hallaba inmersa en plena guerra. En tales circunstancias, la presentación del joven bajo en la Ópera de Hamburgo, un año antes, había pasado prácticamente inadvertida. Sus primeros registros fonográficos, en aquel 1916, corrieron la misma suerte. Pero pronto el eco de aquella voz excepcional se dejó sentir en los teatros alemanes. Así, Kipnis obtuvo un contrato estable con la Ópera de Wiesbaden, donde actuó durante varias temporadas. Fue inmediatamente requerido para cantar en la Deutsche Oper de Berlín. De allí pasó a la Staatsoper, donde habría de permanecer hasta el año 1935. En aquel escenario protagonizó una celebrada producción de **Die Meistersinger**, en 1923, dirigida por Bruno Walter con Lotte Lehmann, Fritz Krauss, Emil Schipper y Eduard Kandl.

1923 fue el año del debut americano de Kipnis, en la Ópera de Chicago, encarnando el Wotan (Wanderer) de **Siegfried**. Kipnis, que en sus comienzos había interpretado partes de bajo como Marke, König Heinrich, Gurnemanz, etc., alternaba estas partes con otras algo más agudas, además de cultivar el repertorio italiano y el francés. Para su presentación en el Covent Garden, en 1927, cantó el Marcel de **Les Huguenots** y luego el Sparafucile de **Rigoletto**. En 1929 cantó en aquel escenario cinco grandes papeles wagnerianos: Pogner, Fasolt, Hunding, Hagen y Marke.

En 1927 actuó por primera vez en Bayreuth. Muy significativamente, fue escogido para llevar al disco la gran escena del tercer acto de **Parsifal**, conocido como "Encatamiento del Viernes Santo", que Siegfried Wagner dirigió a la Orquesta del Festival. En Bayreuth actuó Kipnis, ininterrumpidamente, hasta 1933, interpretando Gurnemanz, Pogner, Marke, Landgraf y Titurel. Fuera de Alemania siguió apareciendo en Chicago (hasta 1932), en Buenos Aires (entre 1926 y 1941, un total de siete temporadas), Río de Janeiro, Glyndebourne (en 1936, cantando el Sarastro, en una gran producción de **Die Zauberflöte**) y en el Covent Garden londinense. Allí apareció, entre 1933 y 1935, como Gurnemanz, König Heinrich, Rocco, Ochs, el Mago (en el estreno británico

**Caracterizado para Sarastro, en La Flauta Mágica, de Mozart.**



de **Schwanda el gaitero**, de Weinberger) y Konchak (en **El Príncipe Igor**).

El centro de actuaciones de Kipnis era Berlín, donde cantó las legendarias reposiciones de **Euryanthe**, con Maria Müller y Maria Olczewska, bajo la dirección de Bruno Walter y **Don Giovanni**, en 1930, con Rose Pauly y Maria Ivogün y la dirección de Furtwaengler. Otro reparto fabuloso fue el del **Fidelio**, dirigido por Beecham en el Covent Garden (1934), con Lotte Lehmann, Franz Völker, Alfred Jerger, Erna Berger y Erich Zimmermann. O el **Tristan und Isolde**, del mismo director, con Frida Leider, Lauritz Melchior y Herbert Jansen. Pero soplaban vientos funestos en Alemania, donde a partir de 1933 los nazis ocupaban el poder. Kipnis, por ser judío, sufrió muy pronto las interdicciones y finalmente, en 1935, la expulsión. En un principio, Kipnis permaneció en Viena, de donde tuvo que escapar, en 1938, tras el "Anschluss". Sólo un año antes, durante el último dorado verano salzburgués, había participado, como Sarastro, en la producción de **Die Zauberflöte** y en la de **Fidelio** (papel de Rocco), bajo la batuta de Toscanini.

La última etapa de aquella gloriosa carrera se desarrolló en América. En 1938 volvió a cantar a Chicago y entre 1940 y 1946 en el Met neoyorkino, en cuyo escenario interpretó el Leporello, como contrapunto al Don Giovanni del otro gran bajo de la época, Ezio Pinza.

La actividad de Kipnis se prolongó, después de su retirada de la escena, a través de su academia de canto, en Nueva York. La larga vida de este coloso se extinguió el 14 de mayo de 1978, en Westport, estado de Connecticut.

## La voz

Era la de Kipnis una de aquellas voces que impresionan, en una primera audición, por la indescriptible belleza del sonido. Una voz de timbre aterciopelado, pastoso, homogéneo en los diferentes registros, extendida a lo largo de dos octavas (desde el Mi<sub>1</sub> al Fa<sub>3</sub>) sobre las que fluía "como un río majestuoso" (John Steane). La voz de Kipnis era idónea para la expresión de lo tierno, de lo patético, de lo elegíaco, gracias a la suavidad de la emisión, pero también podía elevarse con poderío, siempre mesurado, creando una atmósfera interiorizada, elocuente, rica en contrastes dinámicos y de color. La perfecta emisión le permitía una línea de canto inmaculada, capaz de escalar el registro agudo sin problemas y a la vez de adelgazarse en sutilísimas medias voces. Un soberano control respiratorio le aseguraba un legato imprescindible para acometer los grandes roles verdianos, como Felipe II, y también una seguridad y naturalidad absolutas en el cincelado de la expresión íntima del canto, susceptible de replegarse hacia el interior, psicológicamente hablando.

sin que la emisión física del sonido perdiera un ápice de su sonoridad y rotundidad. La dicción era noble, clara, si bien era perceptible el acento eslavo, nunca del todo corregido. Kipnis cantó siempre en alemán, incluso páginas como **La calumnia** rossiniana o **La vendetta** mozartiana.

**El arte**

Kipnis supo destacarse, merced a las cualidades vocales apuntadas, en el marco de una cuerda que de siempre estuvo particular y brillantemente nutrida. Basta recordar que Wagner tuvo excelentes recreadores en bajos como August Kindermann (primer Titulel en Bayreuth, en 1882), Paul Knüpfer (famoso Gurnemanz), Richard Mayr (Hagen), Michael Bohnen (Hunding) y entre los contemporáneos de Kipnis ha de recordarse, siempre dentro del área wagneriana, a Josef von Manowarda, Ludwig Hofmann, y Emanuel List. En los repertorios italiano y francés, fue Kipnis aventajado por Chaliapin, Pinza, de Angelis o Pasero.

Sin embargo, Kipnis poseyó lo que posiblemente ninguno de sus rivales (anteriores, contemporáneos y futuros) pudo vanagloriarse de poseer. La flexibilidad vocal y el sutil arte de la caracterización dramática para abordar, a un tiempo, papeles tan aparentemente contrapuestos con Wolfram, Hunding, Sachs, Marcel, Fiesco, Arkel, Boris, Wotan, Basilio, Gurnemanz, Leporello, Hagen, Marke, Pogner, Gremin, Sarastro... No se trata únicamente de extensión o de potencia vocal, cualidades que Kipnis poseía de modo natural,

sino más bien de capacidad para asumir los diversos estilos musicales y caracteres psicológicos.

La abundante discografía conservada permite establecer una valoración, si quiera sumaria, de aquellas interpretaciones del bajo ucraniano. La inmensa autoridad y sublime dulzura de su Gurnemanz (el registro con Fritz Wolff y Siegfried Wagner es piedra de toque para todo bajo wagneriano y uno de los más excelsos ejemplos wagnerianos jamás grabados), el patetismo poético y soñador de su Wolfram (bellísimo el disco del "Canto a la estrella", de 1928, por la delicadeza y el fraseo a media voz), el acento regio e imperioso de los fragmentos de **Lohengrin** (las dos arias del König Heinrich, de 1916 y 1928), la nobleza de su doble caracterización de Pogner y Hans Sachs, con especial relevancia en el primero de estos personajes, el difícil equilibrio entre autoridad y expresión dolorosa, en los "Adioses de Wotan" (de 1926, admirable por el tono aterciopelado en la sección central, "Der Augen leuchtendes Paar", contrastando con el vigor de los "Loge, hör!", o la conmovedora frase de Marke, cuyo gran "Lamento" alcanzó a registrar, en parte, a fecha tan temprana como 1916, revelando en esta interpretación la hondura expresiva de su arte.

Fuera del repertorio wagneriano ha dejado Kipnis espléndidas versiones del "Ella giammai m'amò" (del **Don Carlo**, de Verdi) quizá tan creativa como la de Chaliapin o tan lacerante como la de Pasero, una sensacional aria del Cardenal, en **La Juive**, de Halevy, una menos distinguida de "Le veau d'or" del **Faust** de Gounod (le faltó a Kipnis, para este Mephistophèles,

incisividad y agilidad), o un "Coral de Lutero", de **Les Huguenots**, donde sabe encontrar una ingeniosa solución al temible Fa, conclusivo. En la ópera rusa se conservan fragmentos del "**Boris**" (en la nueva orquestación de Shostakovich, una auténtica rareza discográfica) y una hermosa lectura de la muy lírica aria de Gremin (en **Eugen Onegin**). Sorprendente su acertada caracterización del Barón Ochs (de **Der Rosenkavalier**) y su virtuosística visión del Kaspar de **Der Freischütz**, en cuyo "Brindis" (de 1930) hace alarde de un registro agudo potente y acerado.

Además de extraordinario cantante lírico, fue Kipnis un notable liederista. En la década de 1930 participó en las ediciones discográficas de las "Sociedades" (Wolf, Schubert, Brahms, etc.) promovidas por Walter Legge para His Masters Voice. Aquellos registros han sido recuperados por EMI en una serie de álbumes realmente *históricos*, en los que junto a Kipnis podemos escuchar a Elena Gerhardt, Lilli Lehmann, Karl Erb, Elisabeth Schumann, Herbert Jansen, Heinrich Schlusnuss, Martha Fuchs, Friedrich Schorr, Elisabeth Rethberg, Meta Seinemeyer, Charles Panzera, etc. La documentación que nos llega a través de estos registros permite constatar, junto a la disparidad de criterios interpretativos de unos a otros cantantes, la relativa permanencia de las versiones de Kipnis. En particular, los **4 ernste Gesänge** de Brahms y algunos ejemplos de Wolf denotan una comprensión del mundo romántico que trasciende lo meramente operístico. Kipnis nos da la medida del intérprete comunicativo y lleno de musicalidad que exige el lied alemán.

**DISCOGRAFÍA**

**ÓPERAS COMPLETAS**

| AUTOR     | OBRA PERSONAJE                    | OTROS INTÉRPRETES                              | FECHA | EDICIÓN LP/CD     |
|-----------|-----------------------------------|--|-------|-------------------|
| BEETHOVEN | <b>Fidelio</b> (Rocco)            | Falgstad/Maison/Metropolitan Opera/Walter      | 1941  | Grabación privada |
| DEBUSSY   | <b>Pelleas et M.</b> (Arkel)      | Sayao/Tibbett/Metropolitan Opera/Cooper        | 1945  | Grabación privada |
| MOZART    | <b>Don Giovanni</b> (Leporello)   | Pinza/Bampton/Metropolitan Opera/Walter        | 1942  | WSA 30.4.5.6. (3) |
| MOZART    | <b>Die Zauberflöte</b> (Sarastro) | Roswaenge/Osvath/Filarmónica Viena/Toscanini   | 1937  | Grabación privada |
| WAGNER    | <b>Tannhäuser</b> (Landgraf)      | Melchior/Varnay/Metropolitan Opera/Breisach    | 1944  | Grabación privada |
| WAGNER    | <b>Tristan u. Isolde</b> (Marke)  | Melchior/Falgstad/Metropolitan Opera/Leinsdorf | 1941  | MET 3 (4)         |
| WAGNER    | <b>Tristan u. Isolde</b> (Marke)  | Melchior/Traubel/Metropolitan Opera/Leinsdorf  | 1943  | Grabación privada |
| WAGNER    | <b>Die Walküre</b> (Hunding)      | Lawrence/Maison/Ópera Montevideo/Busch         | 1936  | Grabación privada |
| WAGNER    | <b>Die Walküre</b> (Hunding)      | Varnay/Melchior/Metropolitan Opera/Leinsdorf   | 1941  | Grabación privada |
| WAGNER    | <b>Die Walküre</b> (Hunding)      | Traubel/Melchior/Metropolitan Opera/Szell      | 1944  | Grabación privada |

**MÚSICA VOCAL Y RECITALES**

|                        |   |  |      |                         |
|------------------------|---|--|------|-------------------------|
| BEETHOVEN              | <b>Missa Solemnis</b>   | Milanov/Björling/Castagna/O.S. NBC/Toscanini | 1940 | Grabación privada       |
| 5 Lieder               | (Schubert) + <b>Dichterliebe</b> (Schumann)   |  |      | RR 211                  |
| 18 Lieder              | (Wolf) en "Hugo Wolf Society" (Vols. 3, 4 y 5)  |  |      | EMI RLS 759 (7)         |
| 2 Lieder               | (Schubert) en "Schubert Lieder on Record" (vol. 3)                                    |  |      | EMI RLS 766 (8)         |
| Lieder                 | (Schumann/Brahms) en "Schubert and Brahms Lieder on Record" (Vol. 7)                  |  |      | EMI RLS 1547003 (8)     |
| Lieder                 | (Schubert) + <b>4 ernste Gesänge</b> (Brahms + Arias de óperas (Mozart/Rossini, etc.) |  |      | EMI HLM 7040            |
| Arias y Lieder         | Vol. 1  |  |      | LV 37                   |
| Arias y Lieder         | Vol. 2  |  |      | LV 91                   |
| Arias y Lieder         | Vol. 3  |  |      | LV 165                  |
| <b>Faust</b> :         | Sección (Gounod) con Björling/Rethy/Sved/Ópera de Viena                               |  | 1937 | Grabación privada       |
| <b>Boris Godunov</b> : | Selección (Mussorgski) con Thorborg/Maison/Metropolitan Opera/Szell                   |  | 1943 | DISCOCORP RR 10         |
| <b>Parsifal</b> :      | Escena Acto 3 (Wagner) con Wolff/Orq. Festival Bayreuth/Siegfried Wagner              |  | 1927 | EMI 1c 181 30669-78 (2) |

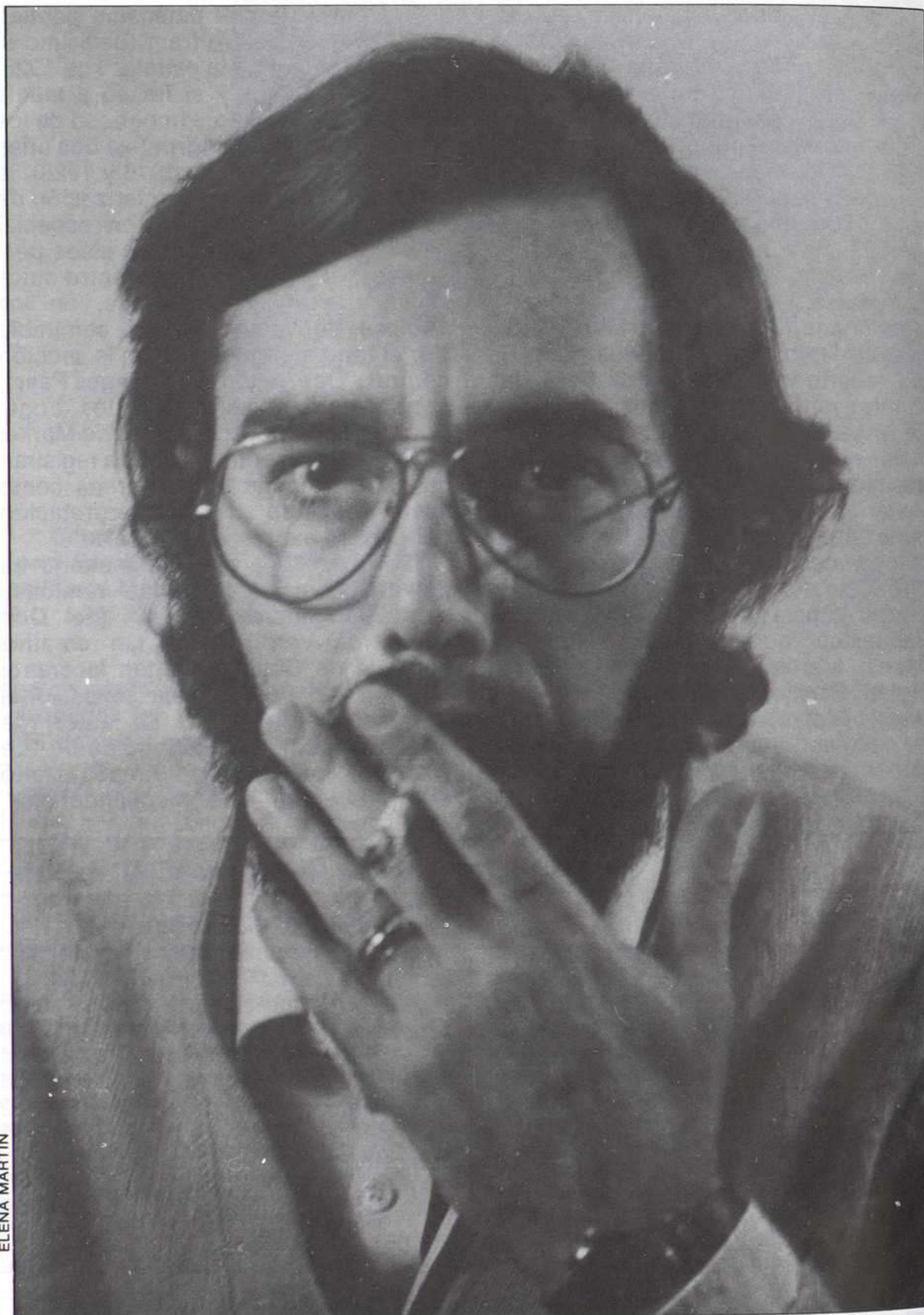
# CARLOS CRUZ DE CASTRO

Por Ramón Barce

## VIDA Y OBRA

Carlos Cruz de Castro nació en Madrid en 1941. Estudió en el Conservatorio, donde fueron sus maestros de Composición Gerardo Gombau y Francisco Calés, y luego en la Hochschule Robert Schumann de Düsseldorf con Milko Kelemen. En 1973, con Alicia Urreta, fundó el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que durante un decenio mantuvo un poderoso nexo artístico entre España y América. En 1976 fundó, con otros seis compositores, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, en cuya Junta directiva estuvo hasta 1988. Trabajos pedagógicos y radiofónicos han ocupado parte de su actividad. Otra parte, más importante, la ocupa su propio amor por la vida y por sus canteras de curiosidad y de sugerencia, inagotables para quien sepa —como Carlos— percibirlos y no esté reseco por la amarilla y agitadora ambición. Un estupendo, inteligente y divertidísimo texto del compositor, **Memorias musicales y de alrededor**, ayuda bien a conocer su personalidad. Algo podríamos añadir, de nuestra experiencia personal: su entusiasmo por las cosas meridionales y cálidas, por Latinoamérica y por sus gentes, por África, por los países latinos, por el Mediterráneo. Su sentido del humor. Su falta absoluta de grandilocuencia. Y también, una cualidad hoy bastante rara: su sentido moral.

La música de Cruz de Castro posee un doble atractivo, y por cierto de apariencia bastante paradójica. Por un lado tiene un encanto directo sorprendente, en el que se mezclan una imaginación muy libre y desinhibida y un cuidadoso sentido de las proporciones. Puede a veces arrastrarnos por su aparente ingenuidad, pero al mismo tiempo comprendemos en seguida que estamos en presencia de formas muy regulares y simétricas regidas por una fuerte idea unitaria. El capricho y el instinto de juego se instauran así en estructuras de una asombrosa regularidad. Y la ideación de esas estructuras es ese segundo atractivo de la música de Carlos Cruz de Castro: que nos damos cuenta de que estamos ante un compositor hondamente reflexivo, nada arbitrario ni improvisador, que se esfuerza por crear formas muy estrictas y meditadas. Paradójicamente, pues, la música de



ELENA MARTÍN

Cruz de Castro es al mismo tiempo producto de un esquema rígidamente concebido y explosión de lúdica y hasta caprichosa libertad.

Estos rasgos han llevado al autor a utilizar métodos de composición muy homogéneos en cada caso, y, por otro lado, a partir de ideas musicales inéditas e inesperadas. Lo que Cruz de Castro llama "concretismo", como carácter estructural básico de su música, es la

polarización jerárquica de los parámetros musicales: uno de esos elementos constitutivos se erige en eje, base y esencia de la obra, tal y como el autor lo explica minuciosamente en su ensayo **El concretismo**. Ese elemento puede ser armónico, dinámico, tímbrico; puede encarnar en un acorde, en una escala, en un grupo de notas, incluso en una sola nota. Una vez elegido, ese eje activo de la obra informará todo su desarrollo y llegará en



él, muchas veces, a sus últimas consecuencias. Podríamos decir, transfiriendo estas ideas a un terreno más cotidiano —y sin duda deformándolas un poco—, que puede ocurrir (y de hecho ocurre en ocasiones) que una obra de Cruz de Castro parta de una idea sorprendentemente nueva, inhabitual y sorprendente, y que se concrete (para utilizar su terminología) en un elemento formal que la conduce —fuera de todo presumible desarrollo sorpresivo— por un cauce absolutamente unitario y sistemático. Lo extraño y hasta pintoresco se convierte así en formal por la aplicación de ese concretismo.

Pensemos en que muchas obras de Cruz de Castro parten de nociones formales o sonoras inauditas. Por ejemplo, la utilización de la voz hablada, con toda su carga semántica, se hace patente en obras como **El momento de un instante**, donde cinco declamadores leen cinco textos diferentes: una guía telefónica, una tabla de multiplicar, un diccionario, recetas de cocina y la misa en latín; o en **Modales** (1969), donde se comentan luego en el piano pasajes leídos de un texto decimonónico de urbanidad; o en el ballet **Carta a mi hermana Salud Perrault** (1973). La palabra inteligible (en diversos grados de inteligibilidad, pero siempre más cerca de la asociación poética surrealista o dadá que del fonetismo abstracto) forma parte esencial de la música de Cruz de Castro, también en obras más específicamente cantadas, como el **Tarot de Valverde de la Vera** (1983).

No menos sorprendentes son las formaciones instrumentales. Abundan las obras de plantilla libre (como **Recordando el pasado** o las interesantes **Variaciones laberinto**), o inusitada. Quizá sea **Menaje** (1970) la composición más famosa de este grupo. Su plantilla (16 ejecutantes y director) utiliza copas, tazas, vasos, platos, botes de hojalata, sartenes y calderos, que suenan al ser movidos circularmente con una bolita de cristal dentro. Con la incorporación gradual de los ejecutantes y el aumento o disminución de velocidad en el girar del menaje se varían la densidad y la dinámica. Observemos que aquí se hace patente la coexistencia de una idea inicial nada convencional y que puede emparentarse con el teatro musical, con una ulterior ordenación estricta de la partitura según modelos casi convencionalmente tradicionales.

Sin embargo, las obras más complejas y significativas de Cruz de Castro son aquellas en que el concretismo se aplica a escalas o a grupos fijos de notas, como el citado **Tarot de Valverde de la Vera**, **Aidil** para clave (1986), el **Concierto para orquesta** (1984) o el **Trío** (1985). En estos casos, las estructuras nucleares mínimas son tan persistentes que crean una armonía propia, en cierta manera atomizada, que no tiene apenas puntos de contacto con las habituales relaciones micro o macroarmónicas. Escalas, acordes o grupos organizan sus apariciones y

Al Quinteto Xmas  
**PENTE**  
(Quinteto de Viento)  
CARLOS CRUZ DE CASTRO

(Nota: tiempo Ad libitum)  
(Alargando poco a poco los sonidos, (fuerzas) (Respiración Ad libitum)

© Copyright 1973 by Carlos Cruz de Castro, Madrid (España).  
Publicada autorizada en adelante por todos los países a EMEC (Editorial de Música Española) S.A. (Compositores).  
Madrid, 30. (Madrid 9) (España).

**Primera página de Pente, una de las obras de Cruz de Castro que se pueden encontrar en disco.**

reapariciones sin contar para nada con esas relaciones conjuntas tales como conducción de las voces o modulaciones. Dentro de este campo hay que citar la obra quizá más asombrosa de Carlos Cruz de Castro: **Analysis** para orquesta (1983), donde la concretización se fija en un solo elemento en cuanto a alturas: el empleo de una sola nota (Re bemol) en toda la partitura. Un solo intervalo posible, pues, el de octava, articula todo el desarrollo y crea los elementos temáticos (diversificados, claro es, también por los timbres y los registros); con una única nota y un único intervalo Cruz de Castro es capaz de crear —un caso seguramente único en tales dimensiones— una amplia y variada página orquestal.

## OBRAS

La producción de Cruz de Castro alcanza ya 60 títulos. Mencionaremos algunas de sus composiciones más características. La mayor parte están publicadas por las editoriales EMEC y Alpuerto, de Madrid.

Piano solo: **Dominó-Klavier** (1970), **Llámalo como quieras** (1971), **Estudio para las octavas negras** (1983), **Imágenes de infancia** (1988-89).

Guitarra sola: **Algo para guitarra** (1972), **Caminos**, dos guitarras (1974), **Trece años** (1972-80), **Guit-trónica**, con cinta magnética (1987), **Ida y vuelta** (1989).

Voz y piano: **Modales**, con narrador, texto: manual de urbanidad (1969), **B-4'**, con cinta magnética, texto: Bécquer (1970), **Cinco canciones**, texto: E. Padoro (1979).

Grupo de cámara: **Pente**, quinteto de viento (1970), dos **Cuartetos de cuerda** (1968, 1975), **10-1** (1975), **Escorpión**, Clar., VI, Piano, Perc. (1976-77), **Trío**,

VI, Vc. y Piano (1985), **Sexteto en tres movimientos**, para 6 percusionistas (1986).

Coro: **Silabario de San Perrault**, 12 voces mixtas, texto: Perrault (1973), **Mixtitlán**, con narrador y grupo instrumental, texto en náhuatl (1975).

Orquesta: **Proyección de la vertical** (1973), **Capricornio** (1973-77), **Timanfaya**, cuerda y percusión (1977), **Acuario** (1978), **Tauro** (1981), **Analysis** (1981-83), **Tarot de Valverde de la Vera**, con cuarteto vocal, texto: H. Gutiérrez Vega (1983), **Concierto para orquesta** (1984), **Concierto para clave y cuerda** (1985).

Ballets: **El momento de un instante II** (1973-74), **Carta a mi hermana Salud**, texto: León Felipe (1985), **Danza** (1986).

Formaciones abiertas o no convencionales: **Menaje**, para menaje de cocina (1970), **Apertura**, para lector y público (1972), **Recordando el pasado**, 8 instrumentos indeterminados (1973-74), **Variaciones laberinto**, cualquier clase y número de instrumentos (1973-75).

## BIBLIOGRAFÍA

Aparte de las entradas en los diccionarios y de los panoramas musicales contemporáneos, el propio autor nos suministra una información privilegiada sobre su obra y su estética en tres importantes escritos:

**Memorias musicales y su alrededor**, en **14 compositores españoles de hoy**. Col. Ethos Musica núm. 9. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1982, pp. 137-198.

**El concretismo**, en **Primer Encuentro sobre Composición Musical**. Asociación Valenciana de Música Contemporánea, Valencia, 1989, pp. 83-109.

**Acerca de la creación**, en **10 años de los Encuentros de Compositores**. A.C.A., Mallorca, 1989 (en prensa).

Pueden consultarse también:

José Antonio Alcaraz: **Redefinición de la osadía**, en la revista "Proceso", México, 14-XII-1987.

José Luis Gallardo: **El lenguaje del inconsciente en Anuario de Cruz de Castro, en Babel-In-Sularia (Ensayo de semiótica lacaniana)**. Publicaciones del Seminario Millares Carló, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Regional de Las Palmas. Madrid, 1981.

## DISCOGRAFÍA

**Llámalo como quieras**. Pedro Espinosa (piano). EMEC—Movieplay.

**10+1**. Grupo Instrumental, dir.: Ros Marbà. EMEC—Movieplay.

**Pente**. Quinteto de viento Aulos. Ariola-Eurodisc.

**Escorpión**. Grupo LIM. CBS.

**Sagitario**. Grupo Instrumental, dir.: José Buenagu. ACSE—Movieplay.

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### HAZEN

#### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200  
Teléfono 639 55 48 - (4 líneas)  
Fax: 639 54 95  
LAS ROZAS (Madrid)

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

GARIJO®

#### Mundimúsica, S.A. INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas  
c/ Espejo, 4  
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53  
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 05 13  
28005 MADRID

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1 (esquina a Arenal, 14)  
Teléf. 232 85 88  
28013 MADRID

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd y afines  
Padre Urbano, 31  
Teléf. (96) 366 80 12  
Telefax: (96) 366 35 52  
46009 VALENCIA

### ERVITI

San Martín, 29  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

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

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

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ERVITI

San Martín, 28  
Loyola, 14  
Teléfs. 42 87 83 - 42 65 36  
20005 SAN SEBASTIAN  
Sucursal en Logroño

## HI-FI



### FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO FOX IN-DEL-SON, S. A.

Agujas, Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Vídeo.

Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348  
Teléf. (942) 37 08 16 / 23 97 66  
Fax: (942) 37 54 58  
SANTANDER (España)

La aguja de su tocadiscos no es eterna.  
¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX.

## EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

### EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70  
Teléf. 276 39 50  
28009 MADRID  
Canuda, 45  
Teléf. 318 60 49  
08002 BARCELONA



### la mà de guido

- Dibujo de partituras a medida.
- Ediciones musicales. Aceptamos encargos con inclusión en catálogo y distribución internacional (Musik Messe Frankfurt).
- Venta de partituras y diseños de software musical.

Apartado 22 - 08200 SABADELL  
Teléf. (93) 716 13 50 - Télex: 59818  
Fax: (93) 727 07 19