

# RITMO

AÑO LIII • NUM. 536 • SEPTIEMBRE 1983 • PRECIO 325 PTAS.

## ENTREVISTA CON BARENBOIM

### FRESCOBALDI (1583 - 1643)

IMPORTACION  
Y DISTRIBUCION  
EXCLUSIVA  
PARA ESPAÑA

El Corte Inglés



LA MUSICA CLASICA  
PRODUCIDA  
EN EUROPA

FAVOURITE ORGAN MUSIC  
HANS FAGIUS



ANDERS BONDEMAN  
GIGUET  
Toccata and Fugue in G minor  
BONDEMAN  
Impromptus



Diego Blanco  
Gunilla von Bahr



THE NORWEGIAN FLUTE

Per Oien, flute

THE NORWEGIAN CHAMBER ORCHESTRA



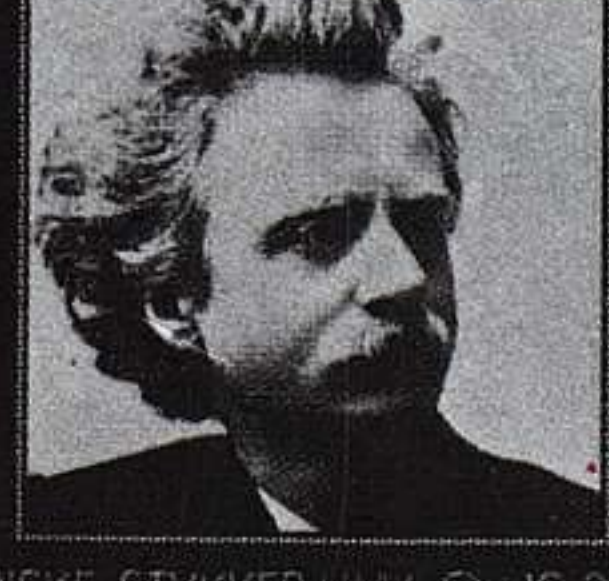
LA OBRA  
PARA PIANO  
DE GRIEG

Hans Fagius plays  
the Romantic Swedish Organ



EDVARD GRIEG  
1843-1907

The Complete Piano Music



LYRISKE STYKKE III/IV Op.12 38, 47

Eva Knardahl, piano

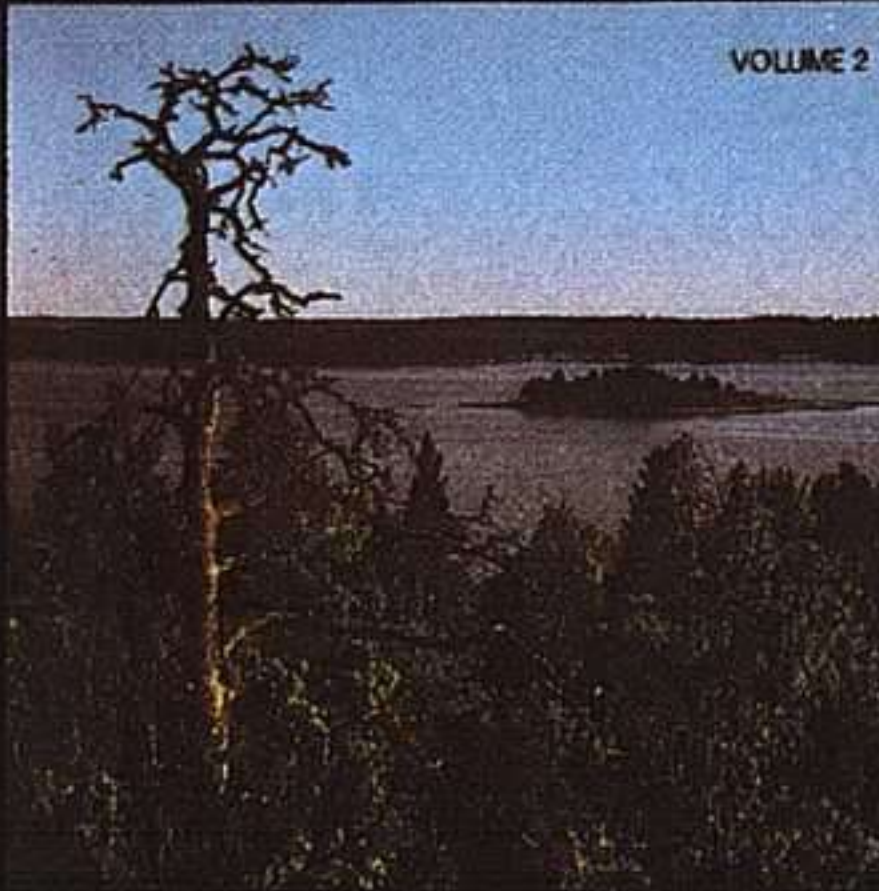
Kammerchor CAMERATA / GAVELT, FERNSTAD  
DANISH CHORAL MUSIC



LA OBRA  
ORQUESTAL  
DE SIBELIUS

FINNISH VOCAL MUSIC

VOLUME 2



LA MUSICA  
ES CULTURA

El Corte Inglés

Robert  
SCHUMANN  
Dichterliebe op. 48 - Liederkreis op. 24

WALTON GRÖNROOS, Baritone :: RALF GOTHÓN, Piano





# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

# HAZEN

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



**Fundador:**  
Fernando Rodríguez del Río.  
**Director:**  
Antonio Rodríguez Moreno.  
**Subdirector:**  
Ramón Barce.  
**Adjuntos a la Dirección:**  
Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.  
**Jefe de Redacción:**  
Amelia Díe.

**Colaboran en este número:**  
Rafaél Banús, Juan Luis Bardisa, Pablo Cano Capella, María Fernanda Cidrais, Luis Carlos Gago, Fernando Gárate, Pedro Gonzalez Mira, Beryl Kenyon de Pascual, Giacomo Lauri-Volpi, Enrique Martínez Miura, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Daniel Stefani, «Tartessos», Manuel Torregrosa y Wolfgang Thormeyer. Alonso,

**Diagramación:**  
Antonio Roca.

**Fotografías:**  
Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

**Corresponsales:**  
Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Pere Estelrich (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**). Patrocinio de los Ríos (**Burgos**). Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Grupo «Gárnata» (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), María Fernanda Cidrais (**Portugal**).

**Director Comercial:**  
Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad:**  
José María Ketterer.

**Delegado Comercial para Cataluña:**  
Jordi Padrol.

**Distribuye:**  
Comercial Atheneum, c/General Moscardó n. 29. **MADRID.**

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 3.200 ptas. número suelto: 325 ptas.; atrasado: 350 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

**Redacción y Administración:**  
Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla). Madrid-34.

**Teléfonos:** (91) 729 15 52 y 729 15 56.  
**Telex:** 45490. Feri-E.

Impreso por Pentacrom S.L. Hachero, 4. Madrid-18.

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

<b>EDITORIAL</b>		<b>CARTELERA</b>	56
La Asociación de Compositores	5	<b>ENSAYO DISCOGRAFICO</b>	
<b>CARTAS Y REVISTA DE PRENSA</b>	6	Presentación en España del catálogo BIS Stéreo Records	58
<b>ENTREVISTA</b>		<b>CONSULTA</b>	62
Daniel Barenboim: «Me siento igual pianista que director»	7	<b>LIBROS</b>	63
<b>DISCOTECA BASICA</b>		<b>DISCOS CRITICADOS</b>	65
«Tristán e Isolda» II, de Wagner	16	<b>DON TADDEO IN BARCELLONA</b>	
<b>HISTORIA</b>		El período estival	66
Un desafío musical	25	<b>DE MADRID AL CIELO</b>	
<b>INTERPRETES</b>		La temporada lírica 83-84	70
Nazareno de Angelis	28	<b>INTERNACIONAL</b>	74
<b>ENSAYO</b>		<b>PAIS MUSICAL</b>	82
Girolamo Frescobaldi	30	<b>CURSOS, BECAS Y CONCURSOS</b>	87
<b>XXXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA</b>		<b>DISCOS EDITADOS</b>	88
Rumores de desaparición	33	<b>NOTICIAS</b>	89
Certamen Internacional de Bandas de Música «Ciudad de Valencia»	37	<b>MUSICOS DEL SIGLO XX</b>	
<b>CRITICA DISCOGRAFICA</b>	44	Pedro H. Allende	95

## EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

### DISCOTECA BASICA

La Valse, de Ravel.

### REPORTAJE

El Museo de la Música de Barcelona.

### INTERPRETES

La Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig.



DISCOS DE IMPORTACION

# LANZAMIENTOS DIGITALES CBS-MASTERWORKS

## OTOÑO 1983



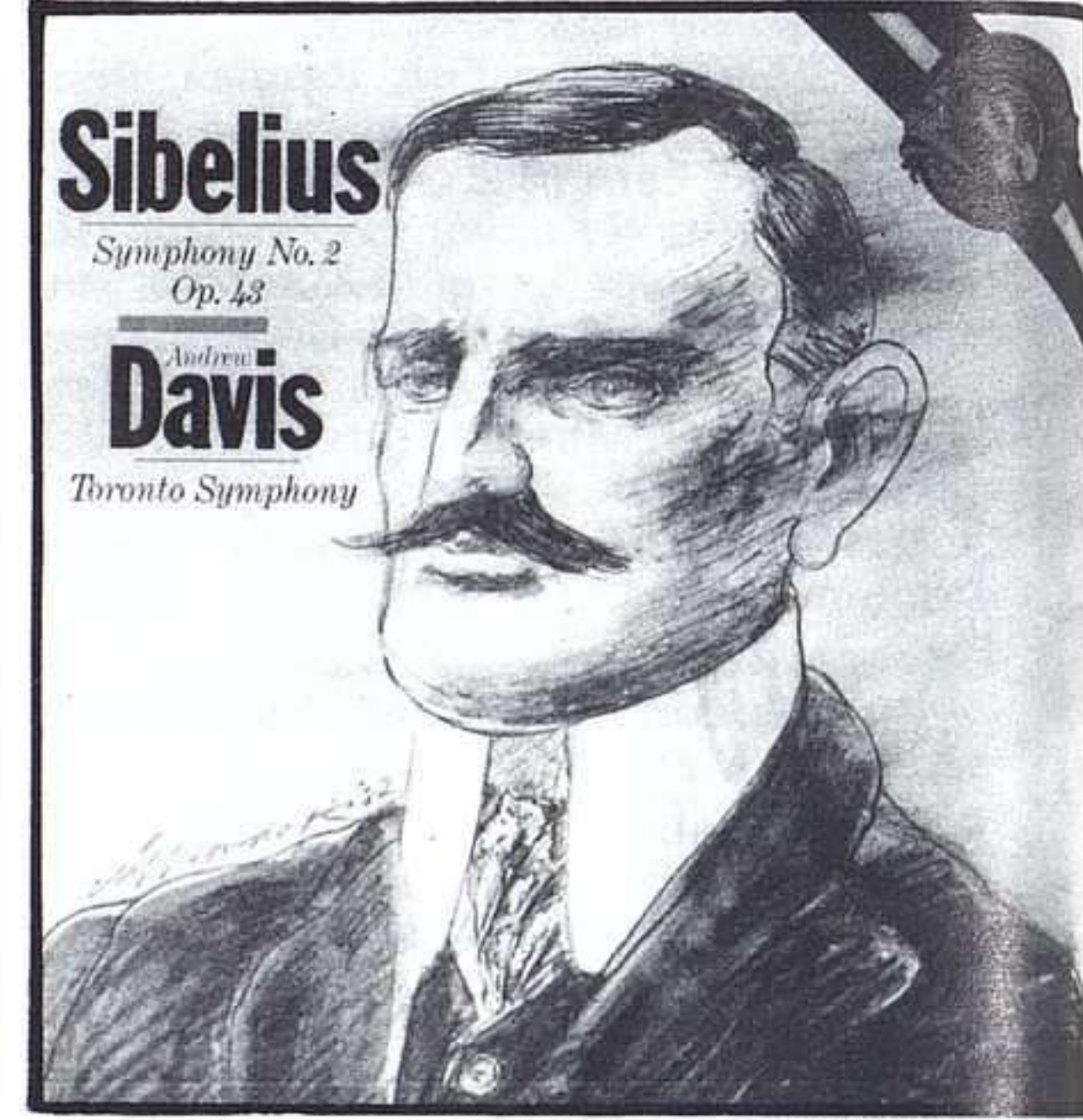
### NOVEDADES



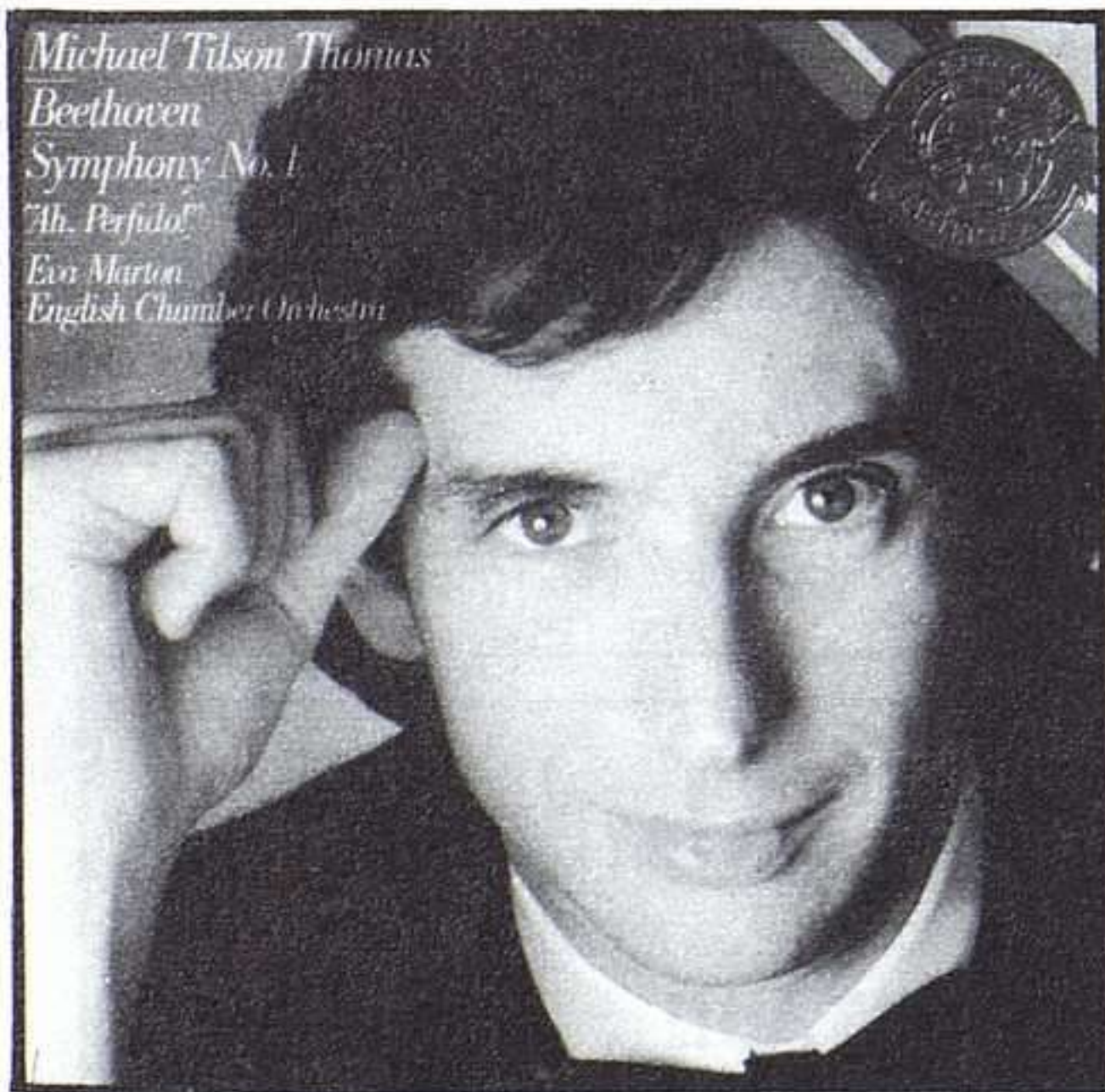
**BARTOK:**  
**SONATAS 1 Y 2 PARA**  
**VIOLIN Y PIANO**  
P. Zukerman, M. Neikrug  
D 36697



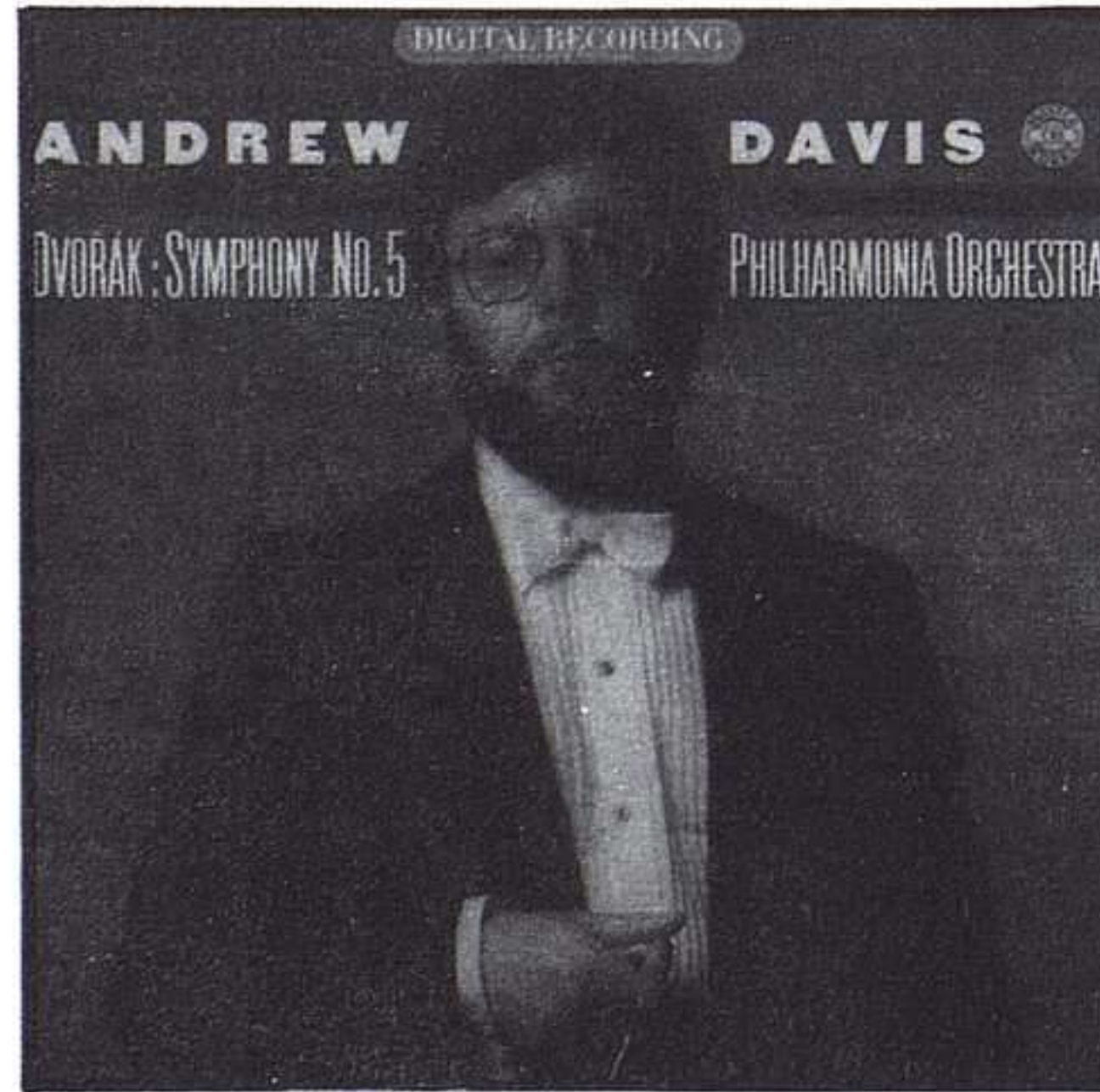
**BRAHMS:**  
**BALADAS, Op. 10**  
**RAPSODIAS, Op. 79**  
Glenn Gould  
D 37800



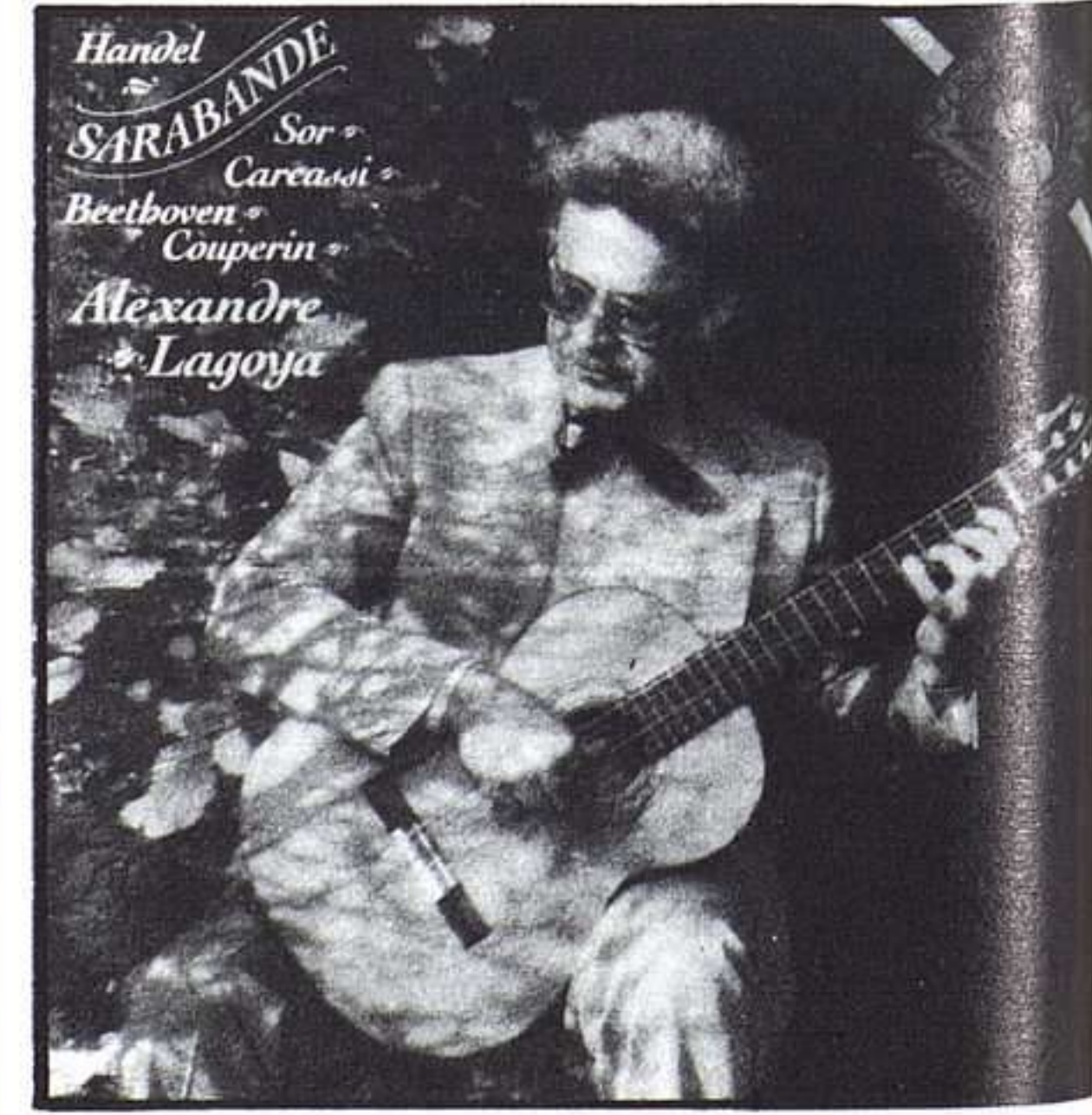
**SIBELIUS:**  
**SINFONIA N.º 2, Op. 43**  
S. Toronto - A. Davis  
D 37801



**BEETHOVEN:**  
**SINFONIA N.º 4**  
**(Versión de cámara)**  
**"¡AH, PERFIDO!"**  
Eva Marton  
English Ch. Orch. - T. Thomas  
D 37209



**DVORAK:**  
**SINFONIA N.º 5**  
O. Filarmonía - A. Davis  
D 37272



**Música para guitarra de**  
**SOR, HAENDEL, COUPERIN**  
**BEETHOVEN, CARCASSI**  
Alexandre Lagoya  
D 37787



## LA ASOCIACION DE COMPOSITORES

**D**esde 1976 existe en España una entidad que, en muchos aspectos, puede servir de modelo como organismo profesional: la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), que engloba a la casi totalidad de los compositores españoles (excepto los del área catalana, que poseen su propia Asociación) sin distinción de edades ni de tendencias estéticas. La ACSE se ocupa, desde su fundación, de defender los intereses artísticos de los compositores españoles y de difundir su música, partiendo de la base, por una parte, de que el creador musical debe profesionalizarse y, hasta donde sea posible, vivir de su propio trabajo; y por otra, de que la mayor rentabilidad cultural de un país ha de obtenerse necesariamente de la protección de los valores creativos nacionales.

Respecto al primer punto, es preciso que el compositor abandone de una vez su pseudorromántica marginación social y se integre en la normal dinámica laboral de su país. Sin duda en otro tiempo esa marginación voluntaria fue un grito de protesta, oportuno y en cierta medida heroico, contra una sociedad que utilizaba al artista con fines funcionales dogmáticos, publicitarios y ornamentales. Pero hoy, que en el mundo de la música se mueven grandes sumas de dinero generadas fundamentalmente por la producción musical, el compositor debiera considerarse partícipe esencial de ese mecanismo comercial y exigir —como lo exigen obreros, empleados o industriales— una rentabilidad económica a su labor.

En cuanto al segundo punto, si todo intento de saneamiento económico —base

hoy de toda verdadera independencia nacional— ha de pasar por una reducción del consumo de importación y por un crecimiento de la exportación, nada más deprimente que observar cómo en la creación musical difundida en España el dominio foráneo es abrumador. Si política y económicamente somos un país satélite, en el terreno de la programación musical se alcanzan cotas de dependencia difícilmente superables. Un cálculo muy optimista revela que el noventa por ciento de la música que se programa en España es extranjera. Los compositores españoles, pues, no tienen prácticamente ninguna posibilidad de profesionalización ni casi de supervivencia.

Contra todo ello lucha la Asociación de Compositores: contra la rutina de la mayoría de los administradores de la música y contra los intereses, también rutinarios, de los canales de difusión. Sin duda, la actitud decidida y concienciada de los compositores puede ser decisiva para que la situación mejore. Pero la última palabra, en una sociedad como la nuestra, en la que el poder económico del Estado es gigantesco, tiene que decirla el Estado mismo: sólo una decisión tajante de los poderes públicos puede cambiar esa situación de dependencia y propiciar la difusión de una creación musical que los compositores españoles cumplen ahora difícilmente y casi sin horizontes. Esperamos siempre —a veces contra toda probabilidad— que algún día, en el terreno de la música y en otros terrenos, administradores y público abandonen su miope y suicida xenofilia y pongan su interés en aquello que, por nacer de sus mismas raíces, representa su verdadera peculiaridad nacional.



# Cartas



He leído, entre otra serie de materias musicales reflejadas en el número 535 de RITMO, correspondiente a los meses de julio-agosto de 1983, en la Sección de Noticias, una crónica firmada por Félix Palomero, bajo el título **Semana Internacional de Música en vivo: un frustrado intento del Sindicato de Músicos.**

En clima de absoluta cordialidad, basado en las relaciones amistosas que unen a esa prestigiosa Revista y a nuestro Sindicato, deseamos hacer algunas precisiones:

1.ª) Que los actos programados por el SPME, sumándose a la iniciativa de la Federación Internacional de Músicos (FIM), de celebrar una Semana Internacional de la Música Viva, en los 34 países de sus Organizaciones miembros, tuvieron su reflejo, en los Conciertos celebrados:

—Por el SPME de Gerona, uno de ellos de piano y violín, a cargo de Albert Giménez y Conçal Comellas.

—El SPME de Madrid, el concierto a que hace referencia el crítico celebrado el día 28 y el que tuvo lugar el día 27, a cargo de la Big Band del Sindicato de Madrid, integrado por acreditados profesionales en su especialidad, y de la que adjuntamos sus integrantes, bajo la dirección de Pedro Iturralde, Pepe Sánchez, Juan Cano, Wladimiro Bass y J.L. Medrano, entre otros.

2.ª) Que la programación, elección de intérpretes y de sus obras de ámbos Conciertos, fue dejada por nuestro Sindicato a la libre decisión de los profesores de la Big Band y de la Asociación de Alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sin interferencias de clase alguna de nuestra parte.

3.ª) Que nuestro Sindicato puso todo su empeño en que dichas actuaciones tuvieran la suficiente cobertura publicitaria, haciéndose eco de la misma determinados medios de difusión, entre ellos la prensa, radio y

la propia TVE, que incluyó en la última edición del Telediario correspondiente al día 27 de junio, la noticia audiovisual de la interpretación en vivo de la Big Band, y la actuación de Pedro Iturralde.

Efectivamente hemos de reconocer ciertos «lapsus» de carácter informativo y de organización, de los que el SPME, si fuera responsable, los asumiría conscientemente, pero no es éste el caso.

4.ª) Que respetamos las valoraciones crítico musicales de Félix Palomero, nunca entramos por principio en este terreno, agradecemos sus buenos deseos para el futuro, pero hemos de «rechazar amistosamente» la expresión de «frustrado intento», ya que esta actividad es una más en el ámbito de actuación del SPME, en defensa de la Cultura, de la Música y de nuestra Profesión.—**JACINTO BERZOSA (Secretario General del Sindicato Profesional de músicos de España).**

# Revista de prensa

## LA VANGUARDIA

### ZARZUELA DESDE SALZBURGO

Señor Director:

Acabo de escuchar, hoy domingo 21 de agosto (como espero lo habrán hecho miles de españoles) el recital de zarzuela a cargo de Pilar Lorengar y Plácido Domingo que desde la Sala de los Festivales de Salzburgo nos ha ofrecido Radio Nacional de España. He de confesar, mientras redacto estas líneas que me embargan tres estados de ánimo: emoción, perplejidad y decepción. Emoción porque después de escuchar tan insistentes aplausos que un público tan erudito en la materia y la buena música como es el alemán y tan acostumbrado a las buenas voces, dedicaba a nuestro trío Lorengar-Plácido-García Navarro, quedó bien patente con ello la grandeza de nuestra zarzuela y hasta qué extremo gusta allende nuestras fronteras. Perplejidad, pues no comprendo cómo todo un Plácido Domingo pueda equivocarse en la letra de la romanza de «Javier» de Luisa Fernanda. Hiciera unos agudos innecesarios en El dúo de la africana y sobre todo la poda tan suculenta que nos hizo del «Relato de Rafael» de La dolorosa, romanza que quedó reducida a la mitad. (Quiero creer que aquí habría acuerdo mutuo con el director de la orquesta en cuyo caso va mi palmetazo también para García Navarro). La decepción está motivada por tres

razones: primera, equivocaciones reiteradas en el orden de programación, el locutor alemán presentaba una romanza o dúo que casi nunca coincidía con la que nuestro presentador español indicaba. Segunda, se nos anunció La marchenera, de Moreno Torroba y La pícaro molinera y ambas brillaron por su ausencia. Y como final la de mayor calibre. Siempre interesan las entrevistas que hacen a la Lorengar y Plácido ¿por qué no pudimos oír las que les hicieron en Salzburgo por no haber puesto a su disposición un intérprete? Pese a todo mi más rotundo bravo al trío Lorengar-Plácido y García Navarro y a la Orquesta de la Radiodifusión de Viena.—(Félix Salazar Portela, 26 de agosto, 1983).

## MONSALVAT

### FIEBRES CONMEMORATIVAS

Uno se pregunta a veces de qué viene esta fiebre actual por celebrar los aniversarios o, mejor, por aprovechar esos aniversarios como excusa para hablar más y mejor de un personaje o un autor. Esta imposición de efemérides que padecemos llega hasta tal extremo que incluso hay quien se cree con potestad para recriminar si algún centenario se pasa por alto, como si se tratase de una obligación insoslayable: Que si no habéis dicho nada del Padre Soler, que si os habíais olvidado unos comentarios sobre Brahms, que si...

(...) De Brahms ha habido ocasión de asistir a una serie de

buenos conciertos, y de Wagner... De Wagner, ha sido la afición popular la que en toda España —desde Santander a Madrid, de Valencia a Barcelona— se ha acordado. La celebración wagneriana ha tenido un carácter popular, ciudadano, que ningún otro personaje ha conseguido.

Ningún organismo oficial, ningún Ministerio y, desde luego, ni la Generalitat de Catalunya ni el Ayuntamiento de Barcelona —a los que esta revista se ha dirigido repetida y reiteradamente, de palabra y por escrito, con reuniones privadas y colectivas— han dado su brazo a torcer ni han querido saber nada de dedicar un mínimo esfuerzo a unas celebraciones que, sin embargo, y sobre todo en Barcelona, han sido fertilísimas.—(José Manuel Infiesta, julio-agosto, 1983).

## ABC

### LA OPERA DE OVIEDO, EN PELIGRO

Llega a mis manos un largo trabajo periodístico asturiano en el que se advierte sobre el peligro que corre la continuidad de la ejemplar y tradicional ópera manténia, gala máxima de las fiestas ovetenses y ya con muchos lustros de brillante ejecutoria.

El problema es de signo económico.

(...) En el capítulo de medios disponibles, con todo, esas altas cantidades logradas por los ingresos en taquilla eran del todo

insuficientes para cubrir el coste de unas representaciones siempre «in crescendo», porque los «cachets» de los artistas lo están en razón del desequilibrio de la ley de la oferta y la demanda que para las grandes voces se produce, y porque sin su concurso no habría respuesta positiva en el aficionado.

(...) Pienso que el Ministerio de Cultura, la Dirección de Música, para quien la causa cenicienta de la ópera en España no es tema baladí, ha de encontrar el remedio. Y que los rectores autonómicos asturianos se mentalizarán sobre el interés de no convertirse en unos enterradores de lo alcanzado con tanto sacrificio.

(...) El problema podría establecerse con carácter general: la causa de la cultura, de la música, de la ópera en esas Comunidades puede ser muy distinta, relacionadas entre sí. Depende en gran parte de la sensibilidad, la afición, el criterio de cada responsable. Y el hecho es grave cuando bien sabemos cómo no falta nunca en España quien se rasga las vestiduras cuando se habla de subvenciones a cosas del espíritu y considera dilapidación innecesaria el presupuesto de unos pocos millones a tal fin. Mientras, en Viena, el teatro de la Opera tiene siete diarios como fondo perdido complementario a los fabulosos ingresos por taquilla, y en países como Bulgaria, que nadie podrá juzgar opulentos, ni elitistas en la selección de géneros, funcionan siete teatros oficiales de ópera.—(Antonio Fernández-Cid, 11 de julio, 1983).





MANUEL MORENO

## DANIEL BARENBOIM

«ME SIENTO IGUAL  
PIANISTA QUE DIRECTOR»

Con ocasión de los conciertos que Barenboim realizó el pasado invierno con la Orquesta de París en Madrid y Barcelona el pianista y director concedió a RITMO dos horas de conversación. La entrevista se desarrolló a primeras horas de la mañana y Barenboim acudió a ella con aspecto somnoliento y cansado, pero esto no impidió que transcurriese con toda fluidez, Barenboim relata aquí la decisiva influencia que recibió de Tristán, sus planteamientos respecto al disco, a la crítica musical, la opinión que le merece la polémica que despierta y sus proyectos inmediatos.

Por Angel Carrascosa, Pedro González Mira, Luis Gago y Juan Ignacio de la Peña

**ANGEL CARRASCOSA.**—La evolución de su repertorio no es la típica en la mayoría de los intérpretes. Usted empezó por el repertorio que generalmente es considerado más comprometido, más difícil, y después ha ido ampliando hacia otros autores que parecen ser los más propios para que un joven intérprete empiece con ellos; sean Elgar, Berlioz, Debussy, Saint-Saëns, etc. Esta evolución ¿ha sido planificada conscientemente o ha ido surgiendo así por imperativos exteriores?

**DANIEL BARENBOIM.**— En primer lugar, cuando yo empecé de niño tocaba muchas cosas; en mi primer recital toqué no solamente una **Sonata** de Haydn o Bach, sino también Prokofiev y muchas otras cosas. O sea que mi dedicación preferente a los clásicos y románticos vieneses como Mozart y Beethoven fue más tarde...

**A.C.**—Fue al comienzo de su carrera internacional.

**D.B.**—...para mí fue más tarde. Pero yo no creo que haya una forma definitiva y clara de plantearse una trayectoria artística, porque naturalmente que hace falta una madurez para tocar las últimas **Sonatas** de Beethoven pero por ello, el

iniciarse con este tipo de obras no tiene por qué ser estrictamente necesario o evidente. Se puede empezar tocando otro repertorio digamos virtuosístico, ciertos músicos como Saint-Saëns, por ejemplo. Pero de otro lado, si uno no vive con estas obras tan importantes y tan profundas desde muy temprano, no maduran ellas mismas; no maduran dejándolas en el cajón. O sea, debe haber un equilibrio en esto, que yo siempre he ido tratando de mantener. Yo he sido y sigo siendo muy consciente de las dificultades que contienen estas obras y de la madurez que hace falta para tocarlas y a la que no se llega nunca, pero al mismo tiempo hay que tener el coraje de enfrentarse a ellas sabiéndolo. Si no, no maduran solas; no es como una fruta, que la compras y que está demasiado verde, pero la dejas dos o tres días y madura; esto no sucede.

**LUIS GAGO.**—Lo que está claro es que usted no ha pretendido ser un especialista, sino abarcar mucho, ¿no?

**D.B.**—Así es.

**L.G.**—Pero la cuestión es que a pesar de enfocarla desde muy joven, las **Sonatas de Beethoven** o los **Conciertos para piano de Mozart** son versiones

sorprendentemente maduras para un intérprete de la edad que usted tenía cuando las grabó.

**D.B.**—¡A lo mejor ahora las puedo hacer peor!

**L.G.**—Por ejemplo, ahora está grabando de nuevo la integral de las **Sonatas de Beethoven**, y siempre dice que no vuelve a grabar una obra hasta que no ha cambiado su concepción de ella. ¿Cree que su anterior grabación es inmadura con respecto a lo que puede hacer ahora?

**D.B.**—No. Las **Sonatas** de Beethoven las grabo ahora otra vez porque han pasado ya quince años más o menos desde que grabé las otras y en estos quince años ¡he pasado por tanta música, tan importante!... música clave como **Tristán** por ejemplo: todo el trabajo del **Tristán**... todo el Debussy que yo no había hecho antes —al Debussy orquestal me refiero—, que es tan importante también para agudizar el oído, las sonoridades, la transparencia, que por eso he sentido la necesidad y la voluntad de volver a las **Sonatas** de Beethoven después de haber pasado por toda esta música. Más que nada, si tuviera que dar una razón, —que no hay una sola—



«Seis meses después de dirigir "Tristán", seguía viendo las otras obras a través de ella».

por la cual lo hago ahora, sería por **Tristán**.

**PEDRO GONZALEZ MIRA.**—Yo estuve este año en Bayreuth, la primera vez en mi vida que asistí allí, y para mí fue una impresión muy grande en general, todo aquel ambiente del Festival. Pero **Tristán** fue algo muy especial; yo salí de allí, un poco volando. Si a un aficionado le sucede esto, qué podrá ser para un señor que dirige **Tristán**. Yo quisiera que nos hablara un poco de su experiencia al dirigir **Tristán**.

**D.B.**—Antes de decidirme realmente a dirigir ópera había cuatro óperas que a mí me fascinaban y que las había estudiado —algunas más a fondo que otras— realmente por un interés musical muy especial: **Don Giovanni**, **Fidelio**, **Tristán** y **Carmen**, cada una por razones distintas. El **Tristán**, durante años y años lo iba estudiando sin ningún proyecto de hacerlo; y luego, cuando lo dirigí la primera vez en Berlín, seis meses después, dirigía o tocaba otras obras y las veía por los ojos del **Tristán**, ¿entiende? Todo: las relaciones armónicas, la tensión y la flexibilidad de los tiempos, la amplitud dinámica; todo a través de **Tristán**. Es algo realmente muy fuerte. Naturalmente, después esto se calma un poco pero deja algo... Por eso las **Sonatas** de Beethoven yo las quería volver a hacer, más que nada a causa de **Tristán**.

**A.C.**—Concretamente, la grabación de las **Sonatas** se está haciendo simultáneamente para disco y en película dirigida por Jean-Pierre Ponnelle. ¿En qué consiste esta filmación?

**D.B.**—La idea surgió porque a mí me habían pedido hacer las **Sonatas** de Beethoven y estaba buscando un «régisseur», un director para la película. Un día, comiendo con Ponnelle en Munich, mientras hablábamos de **Tristán**, **Fidelio** y otros temas, yo le pedí que me recomendara a alguien que él conociera que estuviese suficientemente interesado por la música y que pudiera encargarse de ello. Le hablé un poco de cómo yo veía el proyecto; no tendría que ser una visualización de la música, porque eso me da horror: que se vean los bosques alemanes con la **Waldstein** y los «Goyas» en la **Op. 111**... pero tenía que existir una relación entre el aspecto visual, o sea, la forma en que está filmado, y la música. Tendría que darse una relación, sobre todo en lo que se refiere al peso del sonido, es decir, que cuando haya pasajes muy ligeros, por ejemplo en «pianísimo», sobre todo en las últimas **Sonatas**, y en las del período medio también, no debe haber una imagen de pesadez enorme. Por eso yo quería encontrar a alguien que estuviera realmente interesado en ello y que lo pudiera hacer sacándolo de la música misma... Hablamos mucho de todo esto y a él le fascinó



tanto la idea que dijo: pues lo hago yo mismo. A mí naturalmente nunca se me hubiera ocurrido que a él le pudiera interesar, porque no es una música *escénica*. Y yo creo que los resultados son realmente buenos. Ya hemos hecho ocho o diez **Sonatas**.

**A.C.**—Las otras óperas que ha citado, aparte de **Don Giovanni**, ¿las ha dirigido alguna vez? ¿**Fidelio** y **Carmen** las ha dirigido?

**D.B.**—**Carmen**, nunca. **Fidelio**, en París, en concierto. La producción prevista para Berlín hubo de ser postergada por falta de dinero hace dos o tres años y tendrá lugar en febrero del 84.

**A.C.**—Cuando usted tocó aquí en aquel recital en que dió tantas propinas —exactamente catorce— tocó entre otras la Paráfrasis de Liszt sobre **Rigoletto**. A mí personalmente me llamó mucho la atención, porque no le imaginaba en el repertorio romántico italiano, y me dio la impresión de que —a pesar de que en ella hay también mucho Liszt, por supuesto— tenía el sentido del fraseo de la melodía de Verdi y entonces en seguida me interesé porque pudiera hacer algo de ópera italiana. He visto que algún tiempo después ha hecho, además de la grabación en disco de dicha Paráfrasis, **Aida** completa. No la hemos oído ni tengo idea de cómo haya resultado y de lo contento o descontento que esté de ella. En cualquier caso, ¿nos quiere contar cómo ha sido su primera relación con Verdi y si va a continuar dirigiendo algo más de él?

**D.B.**—Por el momento no tengo nada aparte del **Requiem**, que lo hago con

una cierta regularidad. También he hecho las **Cuatro Piezas Sacras**. Aparte de esto, de ópera no tengo ningún plan en este momento. Y la **Aida**, lamentablemente, no pude seguir dirigiéndola en Berlín, como me hubiera gustado, por falta de tiempo. Porque en Berlín, cuando yo empecé en la Ópera, cuando montaba una nueva producción, la dirigía por lo menos durante tres o cuatro años: **Bodas de Fígaro**, luego **Tristán**. **Tristán** continuará ahora en Berlín con otro director. Una vez que se ha hecho un trabajo desde la base, si se prosigue con otros directores. —¡aunque sean mejores!— se pierde el carácter que tenía, el concepto. Pero lamentablemente, para la **Aida** ya no me alcanza el tiempo. Y me hubiera gustado también continuar haciéndola.

#### UN «IDILIO» CON WAGNER

**A.C.**—En su «idilio» con Wagner, desde la grabación antigua del **Idilio** de Sigfrido, después ha habido mucho tiempo en que no sabíamos que hubiera dirigido nada de Wagner y de pronto ha hecho (aparte del **Tristán**), también **El Holandés**. Ha hecho dos discos de preludios y oberturas, y va a hacer también las **Transcripciones de Liszt**. Cuéntenos cómo sobrevino este «idilio» con Wagner; ¿ha surgido a través de **Tristán**? ¿cómo es que durante mucho tiempo no había hecho nada de Wagner?

**D.B.**—Porque en todos estos años apenas he dirigido ópera. Y yo creo que los fragmentos sinfónicos y oberturas



«En Israel hay quien piensa que Wagner fue un compositor berlinés de los años cuarenta».

que se tocan a veces en concierto no se deben hacer si no se ha tenido la experiencia de dirigir las óperas enteras, porque se está completamente fuera del contexto.

**L.G.—Un tema polémico es el reciente conflicto que hubo en Israel cuando Mehta dirigió Wagner. Usted como israelita, y que tan influenciado parece últimamente por este músico, ¿qué opina sobre esto?**

**D.B.—**Hay varias cosas que decir al respecto: en primer lugar Wagner no fue prohibido en Israel por su antisemitismo; la prueba está en que Wagner fue tocado en Israel cuando éste todavía no estaba constituido como estado, por Toscanini, en el año 36. Cuando Hubermann fundó la Orquesta Filarmónica de Israel y Toscanini fue a dirigir los primeros conciertos, en uno de ellos tocaron Wagner. O sea que no fue por su antisemitismo, porque toda su literatura sobre antisemitismo ya era conocida. Wagner dejó de ser tocado después de la guerra, no por lo que era él, sino por lo que los nazis hicieron de él, utilizándole. Esto, naturalmente, tiene sus dos caras: por un lado es ridícula la situación de que en Israel haya mucha gente que piensa que Wagner era un compositor alemán que vivía en Berlín en 1940; es ridículo. Y por otro lado —esto yo lo entiendo—, hay todavía como un veinte por ciento de la población de Israel que pasó por los campos de concentración, que vio a sus familias llevadas a la cámara de gas oyendo el Preludio de **Los Maestros Cantores**. Esa gente no sólo no puede oír esta música, sino que no quiere que se oiga en el país donde ellos han podido sobrevivir. Yo lo entiendo, pero por supuesto no es justo, porque es una carencia grande para la Orquesta y para el público, pero es comprensible. Creo que una vez que pase la generación que lo vivió, esto cambiará.

**A.C.—La amplitud de su repertorio en el tiempo que lleva haciendo música, que a escala internacional todavía no son muchos años, como quince... ¿No?**

**D.B.—**No. Yo grabé mi primer disco en el año 55. Usted es demasiado joven.

**A.C.—Grabó con once ó doce años un disco para Philips, ¿cómo es eso?**

**D.B.—**Sí, para Philips grabé a esa edad tres discos de 45 revoluciones. Llevaban **Variaciones** de Mozart, piezas de Mendelssohn, un disco de Chostakovich y Kabalevsky, Christian Bach... Los discos de Westminster y las obras de Beethoven son del 58. Tenía la **Sonata Hammerklavier** y otras...

**L.G.—¿Y aquel Concierto núm. 3 de Beethoven con Somogyi, con la Orquesta de la Opera de Viena...?**

**D.B.—**Eso es del 62 ó 63.

**A.C.—Unas Variaciones Diabelli, también para Westminster...**



AGUSTIN MUÑOZ



**D.B.—**También son de los años 50.

**A.C.—En conjunto, y de todas maneras, la amplitud del repertorio que usted ha hecho nos parece anormal. Nos preguntamos a qué responde, si es a una curiosidad por toda la música que se ha escrito, a una necesidad interna de tocarlo todo o a un sentido profesional de que hay que abarcar todo lo posible para conocer mejor la Historia de la Música.**

**D.B.—**Las diferentes posibilidades que me da no se contradicen: el interés musical de abordar todo o gran parte, evidentemente que sí; la necesidad de hacerlo, también. Yo creo que hay muchas cosas que las he hecho porque me interesaban y me siguen interesando, pero he llegado a un punto en que empiezo a dejar de lado un poco ciertas cosas que llevan mucho tiempo y que no las considero para mí esenciales.

**L.G.—¿Qué tipo de obras entrarían en este repertorio que está abandonando poco a poco o, al contrario, en qué se quiere concentrar?**

**D.B.—**La verdad es que ahora, en los próximos años, quiero concentrarme mucho más en el piano y menos en la dirección de orquesta, sobre todo en las óperas. Especialmente **Tristán** de Bayreuth y todo lo que he hecho en Berlín requiere tanto tiempo y tanta energía física y mental que cuando pienso en lo que podría hacer en ese mismo tiempo trabajando solo o tocando unos recitales, hay veces que me da miedo cómo el tiempo se va. Y he tenido el Festival Mozart con Ponnelle en París, en coproducción con Washington, y junio y noviembre prácticamente se han ido en eso, siento la presión del tiempo. Estábamos hablando el otro día con Alfonso Aijón de las grandes obras de Berlioz que llevamos en gira a Estados Unidos —el **Réquiem**, la **Condenación**, **Romeo y Julieta**, etc.—, también consumen una energía enorme; no me importaría hacerlas una vez más en ciclos, pero realmente el tiempo y la energía que necesitan estas obras es muy grande. No es que me gusten menos ni que las considere menos importantes, es una cuestión de repartición, de organización.

#### LA «POLEMICA BARENBOIM»

**P.G.M.—**Ha dicho que va a centrarse más en el piano. Muchos de los lectores de RITMO participan en una polémica que es inevitable cuando se habla de Daniel Barenboim. Hay mucha gente que no tolera que un músico tan joven como usted posea tanto repertorio en dos campos distintos, y se llegan a producir discusiones un tanto bizantinas, si se quiere. Pero me gustaría que usted dijera a nuestros



«En los próximos años quiero concentrarme más en el piano y menos en la dirección de orquesta».

lectores qué se siente en su interior ¿pianista o director?

D.B.—Me siento por igual en las dos facetas. Lo que antes decía es por una cuestión esencialmente de tiempo.

A.C.—Pero empezó a sentirse director después que pianista, lógicamente. ¿A partir de cuándo?

D.B.—Yo quería ser director cuando tenía diez años.

**JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.**—Tengo la sensación cuando le escucho a usted dirigir Bruckner de que posee una afinidad especial con esta música. Pienso en muchos directores (grandes directores incluso, y directores que llevan una carrera mucho más amplia que la suya) tienen dificultades en ese repertorio, que después de una larga carrera dirigiendo Bruckner, todavía se encuentran con problemas para aprehender ese lenguaje tan especial, ese sonido especial que debe tener la música de Bruckner. Oyéndole a usted dirigir esta música desde una etapa tan temprana a mí me llama la atención su afinidad con ella y me pregunto si es espontánea, si es quizá por un razón de educación o por haber tenido alguna influencia decisiva en su etapa de aprendizaje, por ejemplo en Alemania al contacto con otros músicos.

D.B.—No, no, esto es puramente personal. Bruckner es una de las razones por las cuales yo empecé a dirigir, porque tanto me fascinaba que siempre quise dirigir Bruckner. Pero éste es un tema muy especial. No es solamente la cuestión del sonido; el sonido, naturalmente, es muy importante, porque la orquesta debe sonar como un órgano. Conseguir esto es muy difícil, y, o se oye interiormente o no se oye, aunque también se puede desarrollar. Pero toda la amplitud del discurso musical ¡es tan particular! La forma también; es una mezcla, un lenguaje muy complejo. En el aspecto armónico procede de Wagner y Liszt; la forma no es ni clásica —forma de sonata— ni tiene nada que ver con los poemas sinfónicos; pero el contenido musical, se puede decir así, tiene influencias medievales, y la combinación de esas tres cosas lo complica mucho.

L.G.—En su actividad como pianista hay un aspecto que me interesa mucho y es que entre los veinte y los treinta años, más o menos, se dedicó muchísimo a la música de cámara y grabó un repertorio muy extenso con su mujer, con Perlman, con Zukerman, etc. Últimamente parece que esta faceta ha decaído un poco —al menos en el disco, porque en París ya sabemos que hace un ciclo de música de cámara con solistas de la Orquesta en el que usted colabora— y en cambio se está dedicando preferentemente a



Daniel Barenboim con Pedro González Mira

grabar «lieder». Yo quería saber si ha habido en cierto modo una suplantación...

D.B.—No. Lo que pasa con todo esto es que vosotros lo veis por la discografía, y la discografía para mí no es lo más importante, es algo... ¿cómo se dice en español *neben*...? De lado...

A.C.—Accesorio.

D.B.—Eso, y no lo digo por despreciar el disco, porque he tenido ocasiones maravillosas gracias al disco, he ganado dinero gracias al disco..., o sea, no lo desprecio; pero no me siento y me pongo a pensar: bueno, a ver que es lo que quiero grabar ahora, sino que hago cosas; si salen determinados proyectos discográficos, mejor, y si no, se graba otra cosa. Para mí no es algo esencial, no tengo la manía del disco. Los «lieder» los hemos terminado ahora, pues existía el proyecto desde hace años con Fischer-Dieskau, —aparte de los ciclos de Schubert, de los que solamente hemos grabado el **Viaje de Invierno**, por falta de tiempo también; **La Bella Molinera** no la hemos llegado a hacer porque él considera que no es ya suficientemente joven para ello y el **Canto del Cisne** lo ha hecho con Brendel ahora—. Pero en fin, aparte de esto, nuestra intención de grabar todo Wolf, Liszt y todo Brahms la hemos llevado a término. Y en cuanto a la música de cámara, la razón principal de la reducción de mi actividad en este campo es que no encuentro violonchelista con quien tocar, por razones musicales y sentimentales: desde la enfermedad de Jacqueline du Pré yo no he tocado

nunca con un violonchelista en concierto, aunque tengo admiración por muchos. Francamente es que no veo por qué tengo yo que sufrir por estar al lado de Rostropovich, Harrell, Tortelier o quien sea —a quienes respeto mucho—, tocando el **Concierto** de Dvorak. Y en cuanto a la música de cámara, me sucede lo mismo. Ahora estoy tocando con Perlman la integral de las **Sonatas** de Mozart en el Festival Mozart de París, de las que vamos a grabar algunas, no sé si todas. Pero aparte de eso, la música de cámara que hago es solamente dentro del ciclo con la Orquesta de París.

P.G.M.—Una de sus facetas que más hondamente me ha impresionado ha sido el Liszt que ha hecho últimamente. Yo quería saber si tiene el proyecto de seguir con el piano último de Liszt, si lo ha estudiado o si lo está tocando.

D.B.—No. Lo que estoy tocando ahora son las transcripciones de Wagner y **Paráfrasis**, aparte de las obras que toco frecuentemente, como las **Sonatas en Si menor** y **Dante**, etc. Hay también un proyecto que quiero realizar, los **Años de Peregrinación** completos para disco y para videocassette.

A.C.—¿Con Ponnelle también?

D.B.—No sé... espero que sí. Justamente ahí sí que hace falta imaginación y ahí sí que hay lugar para una interpretación visual.

P.G.M.—Y yendo más hacia delante todavía, las últimas piezas para piano...

D.B.—He tocado algunas, pero no muchas.



**«No desprecio el disco, pero para mí no es algo esencial, no tengo la manía del disco».**

**P.G.M.—¿No le parece a usted una música fascinante?**

D.B.—Sí, mucho, mucho.

**P.G.M.—Y muy incomprendida, y muy poco tocada, y muy poco oída, y muy poco grabada. ¿No le parece que haría falta que alguien cómo usted abordara esta música?**

D.B.—¡Brendel la toca y muy bien, muy bien!

#### APROXIMACION A BACH

**L.G.—Y siguiendo con la faceta pianística, y ahora que estamos metidos en años de conmemoraciones, — este año conmemoramos Brahms y Wagner, y para el 85, Scarlatti, Bach y Haendel— hay dos temas: uno es las últimas obras pianísticas de Brahms, que son tan desconocidas y tan maravillosas, porque todos los pianistas se centran más bien en el primer Brahms, más impetuoso, y dejan de lado el Brahms intimista de la última época. Otro tema es si piensa usted acercarse al Clave bien Temperado con ocasión del tricentenario de Bach. Se lo pregunto sobre todo porque las fugas que le oído tocar me han parecido magníficas. Creo que existe en usted una afinidad hacia esta forma musical. Y el hecho de que no grabe Bach, ¿puede ponerse en relación con la polémica de la interpretación de Bach al piano?**

D.B.—No. Yo me he estado ocupando de Bach durante toda mi vida. De niño he tocado mucho la **Fantasia Cromática** y **Fuga**; del **Clave bien Temperado**, bastante; el **Concierto Italiano**; **Partitas...** muchas cosas. Y luego dejé de tocarlo porque no encontré el modo de hacerlo bien. O sea, tocar Bach en el piano para que suene como un clavicémbalo, no me interesa; es mejor entonces el clavicémbalo. Y tocarlo pianísticamente para que suene como Brahms, tampoco. Es un tema muy complejo. Precisamente he tenido una gira en el mes de febrero por Alemania, Londres, etc., en la que iba a tocar las **Variaciones Goldberg**, pero no me alcanzó el tiempo para prepararlas bien.

**P.G.M.—¿Y esa música sí la ve usted al piano?**

D.B.—**Goldberg**, sí.

**P.G.M.—¿Y el Clave no?**

D.B.—Sí, ahora sí. Pero digo que me ha tomado mucho tiempo encontrar la forma de hacerlo. Yo creo que hay que tocar a Bach en el piano como si fuese una orquesta muy particular. En esta orquesta tiene que haber órgano, tiene que haber clavecín, tiene que haber trompetas, como en las **Suites** ¿eh? De la misma manera, cuando se toca una **Sonata** de Beethoven, también el piano se orquesta. Cuando Rubinstein tocaba

las **Polonesas** de Chopin las orquestaba en el piano, a pesar de que Chopin es lo más pianístico que hay. La **Polonesa en Fa Sostenido** de Rubinstein es toda una orquesta. Y Bach yo creo que hay que tocarlo de esta misma forma. Yo creo que es un problema sonoro. Sin llegar a los excesos de Busoni en sus transcripciones de Bach, sin llegar a eso, pero utilizando un tipo similar de fantasía sonora.

**P.G.M.—Aunque sea un juicio de valor un poco peligroso, ¿qué le parece la aproximación que hace Rosalyn Tureck al piano de Bach?**

D.B.—Hace tanto tiempo que no lo oigo... Yo ví a Rosalyn Tureck sobre los años 50. Desde entonces no he vuelto a escucharla.

**P.G.M.—¿Cuáles son sus proyectos concretos al piano?**

D.B.—Ahora quiero terminar las **Sonatas** de Beethoven para el disco y para el vídeo, y las **Sonatas** de Mozart también, que hace mucho tiempo que no las toco. Y luego está Liszt y Debussy, del que tampoco he tenido tiempo últimamente para estudiar su obra pianística. Y Schumann también, hace tiempo que no toco Schumann; Chopin también...

**P.G.M.—¿Está usted satisfecho de su grabación completa de los Nocturnos de Chopin?**

D.B.—De algunos sí.

**L.G.—Enlazando con el tema Bach, me gustaría mucho saber cuál es su opinión sobre este movimiento historicista de los últimos años de interpretación con instrumentos antiguos, y de la ornamentación. Como pianista, ¿qué opina sobre Schubert al «hammerklavier», o de los adornos en Mozart, y en general, sobre la interpretación con instrumentos originales? Usted siempre ha dicho que para transmitir la música hay que emocionarse y lograr transmitir esa emoción al oyente. A mí me da la impresión de que en todas estas interpretaciones la emoción está totalmente ausente.**

D.B.—Sí, yo también lo pienso un poco. Naturalmente que un estudio en profundidad del mundo sonoro de esta época puede y tiene que ser muy útil; eso es evidente. Una persona que no ha oído esta sonoridad tiene una idea menor. Pero es una forma de interpretación que para mí no es realizable hoy en día, la interpretación con instrumentos antiguos. Mire, sin necesidad de ir hasta Bach, en la primera ejecución de **Lohengrin**, que fue dirigida por Liszt, había en el foso de la orquesta ¡36 músicos!, con sólo cuatro o cinco primeros violines. Ahora, el propio Wagner, cuando se construyó Bayreuth, pidió dieciséis violines primeros y dieciséis segundos. O sea, que en otras épocas las cosas se hicieron de una cierta manera por una

necesidad objetiva, o porque no había instrumentos, o porque no había instrumentistas, etc. Pero por ello mismo no hay razón para perpetuar una falta de medios en este momento, por fidelidad histórica. Para mí todo esto es ridículo. La ornamentación es algo distinto, no está en relación sólo con los instrumentos, sino que tiene que ver con el medio expresivo, es decir, se puede traducir al piano, al violín o a otros instrumentos. Lo que ocurre es que toda nuestra imaginación sonora hoy en día está mucho menos desarrollada en los pequeños matices. Mucha de la expresión de la música del siglo XX está basada en fortísimos exorbitantes y pianísimos. Todo lo del medio, si se fija uno bien, todo lo que es «piano», «mezzo-piano», «mezzo-forte» casi no se utiliza en la música del siglo XX, no es necesario para su expresión, y sin embargo, esto, las intensidades medias, es lo más importante en la música hasta finales del siglo XIX, porque la amplitud dinámica exagerada, por así decirlo, no existía en esa época: esos «pianissimi», aparte de algunos efectos de Beethoven, como en el último movimiento de la **Sonata Waldstein**, no se usaban. Yo pienso que grandes pianistas, como Busoni por ejemplo, tenían un control del sonido digamos entre el «piano» y el «mezzo-forte» mucho más hábil y mucho más rico de lo que tenemos nosotros hoy. Y digo todo esto porque la ornamentación es muy importante y porque si uno empieza a ornamentar con *piruetas* muy bien hechas pero tocadas a un nivel dinámico exagerado, exageradamente piano o exageradamente fuerte, rompe completamente la línea melódica. El ornamento es necesario y tiene que existir, pero tiene que existir como lo dice la palabra, como ornamento. He oído muchas veces a algunos pianistas tocar **Conciertos** de Mozart en los que se ponen a hacer toda clase de *piruetas* y además con tanta fuerza física y con tanto afán como si fuese la melodía misma, que no lo es.

**J.I.P.—Entonces usted piensa que se le da excesiva importancia a la ornamentación en este tipo de interpretaciones.**

D.B.—Se le da excesiva importancia dinámica.

**J.I.P.—Han salido a colación intérpretes como Zukerman, Perlman, Jacqueline, etc. ¿Qué influencia ha tenido sobre usted el trabajo con estos artistas a lo largo de tantos años, haciendo su repertorio camerístico, sinfónico, etc.?**

D.B.—El hecho de estar en presencia continua de músicos que dominan tanto el instrumento de cuerda con todas sus posibilidades, esto, naturalmente, da ideas para traducirlas a la orquesta.



**«Desde la enfermedad de Jacqueline du Pré no he tocado nunca con ningún violoncellista en concierto».**

**L.G.—¿Ha influido en su manera de dirigir toda esta labor camerística?**

D.B.—Ha influido en el aspecto de las posibilidades no sólo técnicas, sino también expresivas de los instrumentos.

**P.G.M.—¿Y los cantantes, por ejemplo Fischer-Dieskau?**

D.B.—Mucho más. En primer lugar porque es un hombre de tal inteligencia musical, de tantos conocimientos, que cada vez que he tocado con él me he sentido realmente enriquecido. Y en todo lo que se refiere al estilo, también. Yo he hecho tantas cosas diversas con él... El Wagner no lo llegó a cantar porque enfermó, pero los ensayos del «Kurvenal» los había hecho en Berlín. De Verdi, él cantó conmigo «Amonasro»; de Mozart, mucho, y de Wolf, naturalmente, siempre con una gran inteligencia musical para con la totalidad de la expresión.

**LA ORQUESTA DE PARIS**

**A.C.—Pasando al tema de la Orquesta de París, nos gustaría saber un poco del funcionamiento interno de la Orquesta: de la contratación de los músicos, de los exámenes periódicos, etc.**

D.B.—Los concursos para elegir a los solistas de la Orquesta siguen un sistema muy bueno, porque por un lado son democráticos y por otro lado se asegura la calidad. O sea, en el jurado hay cuatro músicos del consejo de solistas, de los primeros atriiles, y por otra parte está el director musical y otras tres personas que él puede invitar. Yo invito únicamente a músicos, porque no considero necesario que haya gente de fuera; esto sería completamente absurdo. Entonces hay siempre una persona de la administración y dos músicos de la Orquesta, en total somos ocho. Este sistema ha resultado siempre muy eficaz. Para que un aspirante pueda obtener un puesto de solista, tiene que obtener seis votos y dentro de estos seis tiene que estar el voto del director musical. O sea, que yo no puedo forzar a los músicos a aceptar a alguien si no puedo convencer a cinco de ellos. Pero por otro lado, ellos, aunque sean siete, no me pueden convencer a mí para tome a alguien. Es una especie de veto negativo; no consiste en decir esto o nada, tomáis a este o me voy, no. Pero en cambio sí puedo proponer la no aceptación de alguien que no interesa, que no es lo que hace falta para la Orquesta. En este caso ellos no pueden forzarme a aceptarlo. Hay una cierta óptica sobre el sonido general de la Orquesta que sólo el director puede tener. Yo considero esta cláusula muy



A.M.

importante, sobre todo porque puede venir mañana un oboe, un clarinete o una trompa que sea magnífico, que toque extraordinariamente bien, pero que no tenga el sonido que es necesario para la Orquesta, y los músicos de la Orquesta pueden no ver esto.

**P.G.M.—Lo cierto es que es un sistema que en el orden práctico funciona estupendamente, porque en la Orquesta han entrado jóvenes músicos que nos han llamado mucho la atención...**

**A.C.—Sí, Pascual Moragues, Ana Bela Chaves, Miguel Benet. ¿Cómo han tenido acceso a la Orquesta?**

D.B.—Moragues, el clarinetista, tenía dieciocho años cuando vino a la Orquesta y había setenta y cinco candidatos. El oboe, Benet, también era



A.M.

muy joven cuando llegó, tenía veintidós años, y el trompeta tenía diecinueve, es un chico extraordinario. Aquí no tiene mucho que hacer, ni en Brahms ni en Beethoven, pero cuando toca Petrushka o cuando toca Bruckner es verdaderamente extraordinario. Ana Bela Chaves entró hace unos tres años.

**P.G.M.—Es una Orquesta de solistas la Orquesta de París, ¿no le parece?**

D.B.—Sí, sí.

**P.G.M.—Pero una orquesta de solistas que, sin embargo —es la impresión que yo tengo al oírlos tocar en grupo—, tienen conciencia de estar en una orquesta, y eso es muy importante.**

D.B.—Sí, están muy bien integrados.

**L.G.—Parece ser que el contrato con la Orquesta de París finaliza en este año 83, ¿va a continuar con la Orquesta?**

D.B.—Sí, he firmado un nuevo contrato por un mínimo de tres años más y después se puede renovar.

**J.I.P.—¿Cree usted que realmente el estilo o la personalidad de las diferentes orquestas es decisiva, al margen de la aportación del propio director, para cada uno de los repertorios que se interpretan? Esto me viene a la mente fundamentalmente por sus grabaciones de Bruckner con la Orquesta Sinfónica de Chicago, y por lo que hemos podido oír aquí en Madrid con la Orquesta de París. Es decir, parece que a pesar de que el concepto suyo es el mismo, da la impresión de que la personalidad de la orquesta es decisiva para cada uno de los repertorios que se enfocan. ¿Qué opina al respecto?**

D.B.—Naturalmente que cada orquesta tiene su sonido peculiar, pero yo no creo que esto sea decisivo en las interpretaciones.

**A.C.—Creemos o nos da la impresión de que usted es un intérprete polémico; todos los intérpretes son polémicos, pero usted parece que se presta especialmente a tener partidarios y detractores muy extremados. ¿Se explica las razones de esto?**

D.B.—No, no me interesa. La verdad es cuando uno hace algo en la vida que le apasiona, esto siempre inspira reacciones contrapuestas. Solamente si uno se queda en la norma y hace lo que la gente piensa o pide que se haga, entonces está todo el mundo de acuerdo; una especie de mediocridad profesional.

**A.C.—O sea, usted hace la música como la siente, independientemente de que vaya a producir reacciones encontradas. Pero digo, ¿es usted consciente de que efectivamente está forma de hacer música parece que se presta a esas reacciones?**

D.B.—Así es. Pero no me preocupa.



«Nuestra imaginación sonora y la música del siglo XX está menos desarrollada en los pequeños matices».

## EL PODER DE LA CRITICA

**P.G.M.**—Esto se puede enlazar con un estadio superior del asunto, que es no ya la opinión del aficionado, sino la opinión de la crítica. ¿Qué opina usted de la crítica musical en este sentido? Porque, por ejemplo, en un mismo medio se pueden leer cosas muy distintas de usted de sus interpretaciones. Como fenómeno, ¿le interesa, le afecta, lo tiene en cuenta? ¿Qué opina sobre la crítica profesional?

**D.B.**—Yo recuerdo que cuando di mi primer recital —tenía entonces siete años— en Buenos Aires había en esa época dos periódicos de igual importancia: *La Prensa* y *La Nación*. Y en uno de ellos escribieron que yo era un niño

superdotado, que desde Mozart no se había visto una cosa igual, y en el otro, decía del mismo concierto que era contrario a que los niños aparecieran en público, sobre todo niños que no tienen ningún talento como era este caso. Así que esto me ha sucedido desde una temprana edad, desde mi primer concierto.

**P.G.M.**—Posiblemente la crítica a veces puede resultar negativa en el sentido de que hay críticos que dicen muchas tonterías, y eso lo lee la gente y tiene una audiencia. Hay cosas que se leen que incluso sonrojan. ¿Cuál es la opinión de un artista ante la incidencia que pueda tener sobre su propia imagen e incluso sobre su propio trabajo?

**D.B.**—¿Usted cree que la crítica tiene tanto poder?

**D.B.**—Si, por ejemplo, doy un recital o dirijo un concierto y está en la sala un músico como Fischer-Dieskau, claro que me interesa todo lo que me diga o todo lo que me critique, porque yo sé que él también conoce lo que oye, y sabe lo que yo mismo espero hacer. Entonces, la suya es una crítica importante y constructiva. Pero una crítica de un señor que me oye dos o tres veces al año, o que oye discos solamente, no me preocupa. Y no es por falta de respeto.

**P.G.M.**—Conozco artistas que al parecer son muy mediocres y que dicen: «no, la crítica no me interesa, porque en realidad a mí lo único que me dice si yo valgo o no valgo es el aplauso del público». Esto tampoco es cierto, porque puede ser una justificación de su propia incapacidad. Por supuesto, me refiero a los artistas serios y a lo que puede decir un crítico de un artista serio. Insisto, se leen muchas tonterías, y creo que al artista que es serio, que es responsable y profesional, o le hace daño o simplemente le da risa.

**A.C.**—Yo tengo la impresión de que si la gente no hace generalmente mayor caso de las críticas, es porque ha llegado a percatarse de que algunos críticos son muy irresponsables y que escriben a la ligera lo que les ha parecido según su estado de ánimo, según sus preferencias.

**L.G.**—Inclusive según sus manías.

**D.B.**—Es muy difícil para el crítico salir de su estado ánimo y no estar influenciado por todo eso. Yo nunca podría ser crítico. Es demasiado difícil.

**L.G.**—Yo creo que usted ha sido particularmente criticado y denostado sobre todo por su abundante producción discográfica, pese a que dice que para usted el disco no es lo más importante. Hay quienes le achacan que es un intérprete más de disco que de concierto. A mí me gustaría saber la razón última por la que graba un artista. ¿Se siente comprometido en cierto modo por el público, es decir, tengo que dar a conocer mi arte, o lo hago porque me gusta la sala de grabación y me gusta dirigir y darlo a conocer?

**D.B.**—Esto forma parte del compromiso moral que los artistas contraen. El hecho de que yo esté aquí conversando con vosotros también se debe a esto mismo. Porque en realidad, si hablamos en términos objetivos, ¿qué importancia tiene que yo hable aquí?: ninguna. Mi cometido es hacer la música, tocar el piano, ensayar, dar conciertos. En realidad, el hecho de estar charlando ahora con vosotros, por agradable que sea —y no lo digo por falta de respeto— es también parte del compromiso. Y el disco también lo es.





**«Cuando uno hace en la vida algo que le apasiona, siempre inspira reacciones contrapuestas».**

**L.G.—Y ¿qué opina sobre posiciones antagónicas como la negativa rotunda a grabar discos de Celibidache, por ejemplo, o la postura de los directores que graban discos en vivo, como Bernstein?**

**D.B.—**Grabar en vivo me parece justificado, si desde el punto de vista técnico se puede realizar bien. Lo que ocurre es que muchos de estos discos llamados grabaciones en vivo tampoco lo son propiamente, porque se hacen dos o tres tomas para corregir posibles fallos: es realmente falso. Para hacerlo en vivo, se hace en vivo con todas sus consecuencias, y se dejan esos errores.

**L.G.—Es decir, que el disco es para usted fruto simplemente de un compromiso moral.**

**D.B.—**Así es; no una necesidad.

**A.C.—**Lo cierto es que, incluso viviendo en una ciudad como Madrid, que no es pequeña, si no fuese por el disco, conoceríamos muchísima menos música de la que conocemos, y no siempre en grandes interpretaciones. ¿Cree usted que es una deformación muy grave que mucha gente aficionada a la música casi sólo pueda conocerla a través del disco? ¿Le parece eso muy deformante?

**D.B.—**Un poco, sí. Yo creo que esto es un problema de educación musical desde una edad muy temprana. No sé cómo será esto en España, pero me imagino que será como en Francia. Yo creo que es una lástima que, desde la generalización del disco y la radio, haya mucha menos gente que participe activamente en la música. Es decir, hace cincuenta o sesenta años había mucha más gente que tocaba el piano en casa; que hacía las **Sinfonías** de Brahms y los **Cuartetos** tocándolos a cuatro manos. Y ese conocimiento tiene para mí mucho más valor que el de oír un disco por la mejor orquesta del mundo con un gran director. Toda esta democratización de la música de la que tanto se habla en Francia, en los Estados Unidos y seguramente en España también, es una cosa que puede ser muy positiva, pero tiene que ir acompañada de un esfuerzo de educación desde una edad muy temprana, no para crear millones y millones de pianistas profesionales, sino para proporcionar a la gente —sobre todo ahora que se habla de trabajar menos horas a la semana para tener más tiempo libre— la posibilidad de sentarse al piano —y digo el piano porque es el instrumento más completo— y conocer la música así. Yo creo que el poder tocar al piano una **Sinfonía** de Brahms a cuatro manos —que están transcritas por Brahms mismo— vale mucho más que sentarse a oír un disco de la Filarmónica de Berlín o la Sinfónica de Chicago con los más grandes directores.



A.M.

## LOS SOCIALISTAS Y LA MUSICA

**P.G.M.—**Yo le quería hacer una pregunta a la cual, si lo prefiere, puede no contestar; no por compromiso, sino porque a lo mejor no conoce bien las circunstancias. ¿Cree usted que la llegada al poder del Partido Socialista a un país que, como España, no está musicalmente bien desarrollado puede influir en que este desarrollo se produzca con mayor rapidez?

**D.B.—**En el caso de España no lo sé. En los gobiernos socialistas hay una tendencia a poner gran acento sobre la cultura: eso es algo muy positivo, pero hubo casos de gobiernos socialistas en los que, por querer ayudar a la cultura, nivelaron todo un poco por abajo. O sea, todo lo que era de un nivel extraordinario sufría para que hubiera más cantidad a un nivel menor.

**P.G.M.—**Y en Francia, ¿se ha notado algo en este sentido desde la llegada al poder de los socialistas?

**D.B.—**Todavía es pronto.

**P.G.M.—**Pero ¿no ha cambiado nada respecto a la organización musical del país?

**D.B.—**Hay proyectos para la educación musical que no sé si están ya en marcha.

**A.C.—**Nos gustaría saber los proyectos más significativos que tiene próximamente.

**D.B.—**El Festival Mozart en París. Este año hubo un **Così fan tutte**, cuatro conciertos para piano, dos recitales de

sonatas para violín con Perlman, un concierto de orquesta de arias de concierto con Fischer-Dieskau y la **Misa de la Coronación**. El año que viene haremos **Las Bodas de Fígaro**, el resto de los conciertos para piano y la **Misa en Do menor**.

**P.G.M.—**¿Con qué cantantes hace el *Così*?

**D.B.—**Julia Varady como «Fiordiligi»; ella hizo también «Doña Ana» en **Don Giovanni** y hará la «Condesa» en **Las Bodas**. Janet Perry hace «Despina»; una chica joven americana, Katherine Ciesinski —no sé si la conocéis— que es muy buena, hace «Dorabella», y David Rendall, «Ferrando». En febrero del próximo año dirigiré **Fidelio** en Berlín.

**J.I.P.—**Hablando de cantantes, hay una cuestión de la que se habla mucho. ¿Piensa que hay verdaderamente crisis de voces wagnerianas?

**D.B.—**Sí. No hay una Flagstad o un Max Lorenz.

**L.G.—**Incluso al margen de las propias cualidades de los diferentes cantantes, ¿piensa que no existen cantantes específicos para los roles wagnerianos tal y como están pensados?

**D.B.—**No existen. Un gran «Tristán» moderno no existe.

**P.G.M.—**¿A pesar de Kollo?

**D.B.—**Kollo es tan convincente porque es muy inteligente y un gran artista, pero la voz en sí misma no es la ideal para «Tristán». El es el primero que lo diría. Cuando digo que no existe hoy ningún «Tristán» no hago una crítica, porque ciertamente Kollo lo hace muy bien, pero ni él ni ningún otro tiene la voz adecuada.

**P.G.M.—**Por cierto, ¿ha escuchado la grabación de Carlos Kleiber?

**D.B.—**Todavía no.

**A.C.—**Kollo me parece que está francamente bien.

**P.G.M.—**Aunque quizás en escena era aún más impresionante, sobre todo por la ambientación de Ponnelle, que era algo...

**D.B.—**Un sueño ¿eh?

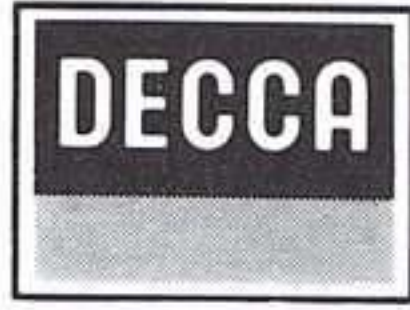
**A.C.—**Algo fascinante. Y de discos, ¿qué hay por publicarse y por grabar?

**D.B.—**Acaba de salir uno con **Preludios** y **Oberturas** de Wagner, y otro de piano con las **Transcripciones** y **Paráfrasis** de Wagner por Liszt. Y todos los «**Lieder**» de Brahms acaba de aparecer, con Jessye Norman y Fischer-Dieskau. También el **Tercer Concierto para violín** de Saint-Saëns con Perlman... Y por grabar están ahora otro disco de Wagner con fragmentos orquestales de la **Tetralogía**, las **Sonatas** de Mozart con Perlman, las **Sonatas** para piano de Mozart y de Beethoven; algunos otros discos de orquesta, como el **Poema del Extasis**, de Scriabin... ■



# LA OPERA

## Y SUS DIVOS\*OTOÑO 1983

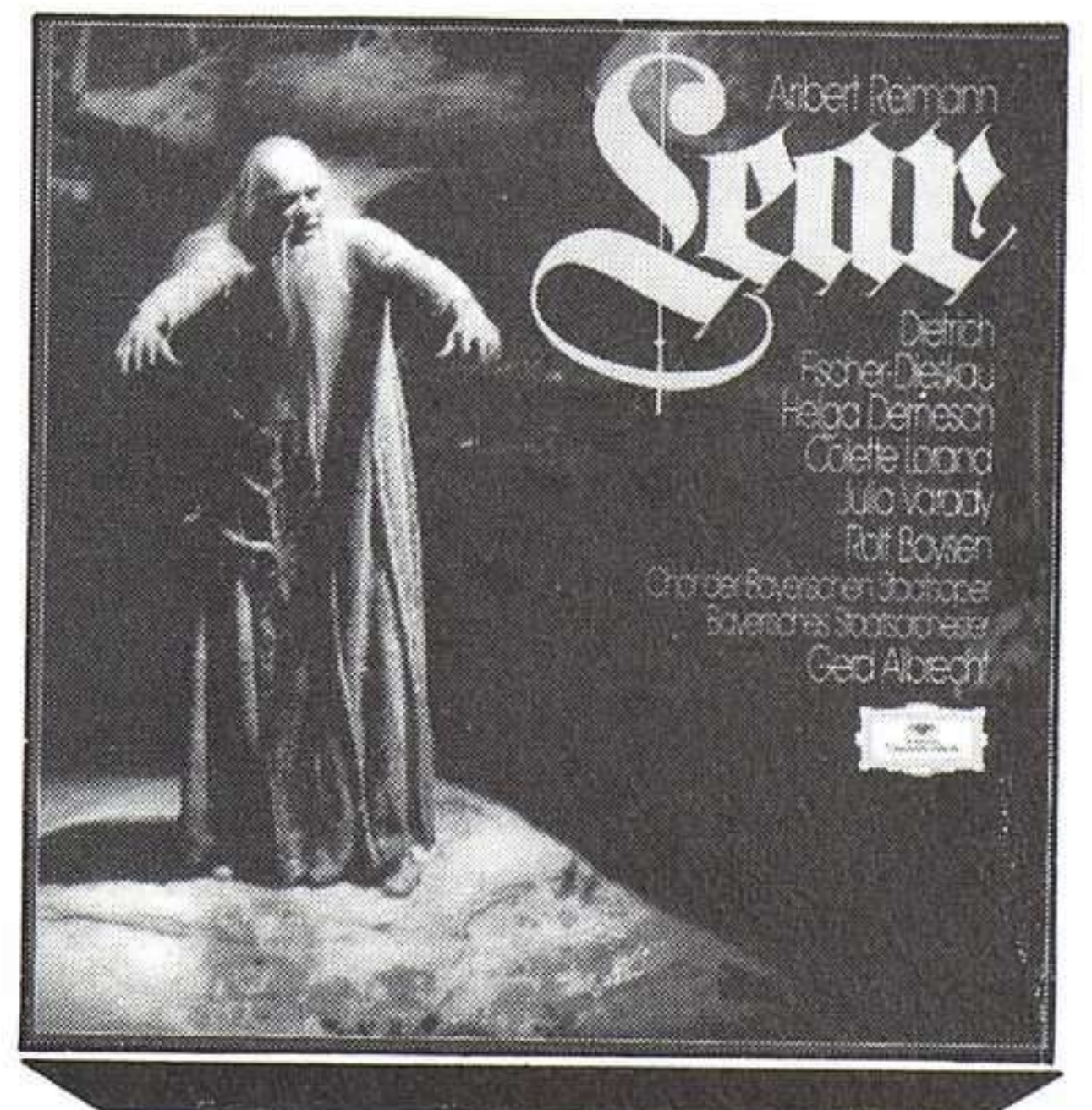
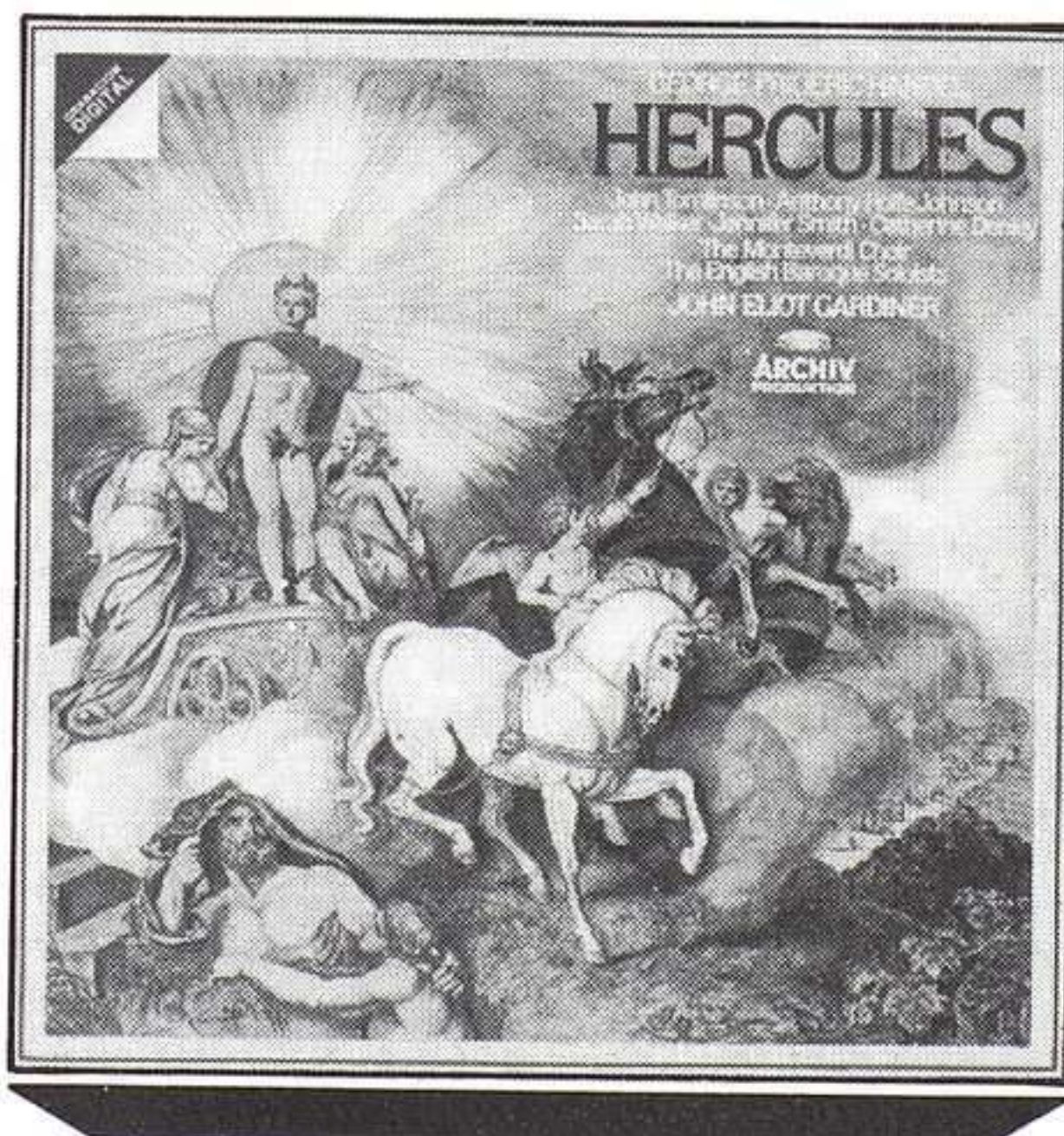


**EL MAYOR CATALOGO DE OPERA JAMAS PRESENTADO**

● 131 TITULOS

- 12 GRANDES NOVEDADES (9 Importadas)
- 28 OPERAS AHORA EN MUSICASSETTES (Importadas)
- LOS MEJORES REPARTOS ESTELARES
  - LAS MEJORES ORQUESTAS
  - LOS GRANDES DIRECTORES

Desde el 26 de septiembre al 31 de enero de 1984 en grabaciones DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON y PHILIPS



**Solicite catálogo e información en su establecimiento especializado**



# Discoteca básica

## «TRISTAN E ISOLDA» (II) DE RICHARD WAGNER

München.

Königl. Hof- und  National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.  
Außer Abonnement.  
Zum ersten Male:

### Tristan und Isolde

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnerk von Garoltsfeld.
König Marke	Herr Jettmayer.
Isolde	Frau Schnerk von Garoltsfeld.
Kurwenal	Herr Wittermayer.
Brangäne	Herr Feinich.
Ein Hirt	Hedwiga Driest.
Ein Steuermann	Herr Simon.
Schiffsoff. Ritter und Knappen.	Herr Hartmann.
Isolde's Braut.	

Terzbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kasse zu haben.  
Regie: Herr Sial.

Neue Decorationen:  
Im ersten Aufzuge: Artstücker Gemach auf dem Ufer eines Seebusses, vom K. Hofmalereimaleler Herrn Angelo Duaglio.  
Im zweiten Aufzuge: Part der Isolde's Gemach, vom K. Hofmalereimaleler Herrn Doll.  
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hofmalereimaleler Herrn Angelo Duaglio.

Neue Costüme  
nach Angabe des K. Hofmalereimalelers Herrn Ezig.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr.

Preise der Plätze:

Einige Voge im I. und II. Rang	15 fl. — fr.	Einige Voge im IV. Rang	9 fl. — fr.
Ein Vortersplatz	2 fl. 24 fr.	Ein Vortersplatz	1 fl. 74 fr.
Ein Rückplatz	2 fl. — fr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 fr.
Ein Voge im III. Rang	12 fl. — fr.	Ein Gallerieplatz	2 fl. 24 fr.
Ein Vortersplatz	2 fl. — fr.	Ein Gallerieplatz	2 fl. — fr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 fr.	Ein Gallerieplatz	— fl. 24 fr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von  
Tristan und Isolde gelösten Billets gültig.  
Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.  
Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.  
Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben  
und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

La segunda parte de esta amplia «Discoteca Básica» que dedicamos a una de las obras más representativas de Richard Wagner, está centrada en las versiones discográficas tanto de los fragmentos más grabados de la ópera (como el «Preludio y Muerte de Isolda») como de la ópera completa. En la primera parte, publicada en el número anterior de RITMO, había un relato de las circunstancias en las que se concibió la obra y un resumen y comentario argumental.

### Por Pedro González Mira

Escuchar algunas versiones discográficas de esta ópera en un espacio corto de tiempo, constituye una interesante, pero dura experiencia. La audición de una obra como ésta, catalogada por casi todos los estudiosos del Romanticismo musical como la cumbre del mismo, ha de moverse necesariamente mucho más en el terreno del sufrimiento que en el del puro placer; en este sentido, y por lo menos para quien esto escribe, ha sido extenuante. En la mayor parte de las ocasiones me ha resultado tremendamente difícil mirar la obra desde una cierta distancia; verla desde una postura, digamos analítica o crítica; tal es el poder de involucramiento, de enfrasque que,

para mí, posee esta música. En cualquier caso, lo he procurado, aunque en más de una ocasión he llegado a sentirme devorado por ella: un poco levantarme y acostarme con ella; ir por la calle, o a un cine, y estar pensando en ella; estar trabajando y, de pronto, darme cuenta de que la mente se ha quedado en blanco, y en medio, allí, **Tristán**... Ahora entiendo mejor —salvando las inmensas distancias existentes, claro— aquello que decía Barenboim: «mi vida musical se divide en dos: antes y después de dirigir **Tristán**».

Como era de esperar, son pocos los grandes directores que no se han aproximado alguna vez, en disco, a esta obra; por lo menos al «Preludio y Muerte de Isolda». Nombres como los de

Knappertsbusch, Fürtwaengler, Klemperer, Kempe, Kubelik, Karajan, Böhm, Haitink, Solti y Mehta, más algunos otros de los que, dirigiéndola en vivo, también se puede tener referencias por grabaciones más o menos piratas, constituyen una buena muestra de la selecta discografía con que cuenta esta obra. Comenzaré comentando —me parece obligado— las versiones discográficas más relevantes del «Preludio y Muerte de Isolda», tanto las puramente orquestales como aquellas que incluyen la voz en la «Muerte de Isolda»(1).

Hans Knappertsbusch, con Birgit Nilsson y la Orquesta Filarmónica de Viena, en grabación de estudio (Decca, 1960, recientemente reeditada en nuestro país en la serie económica As de



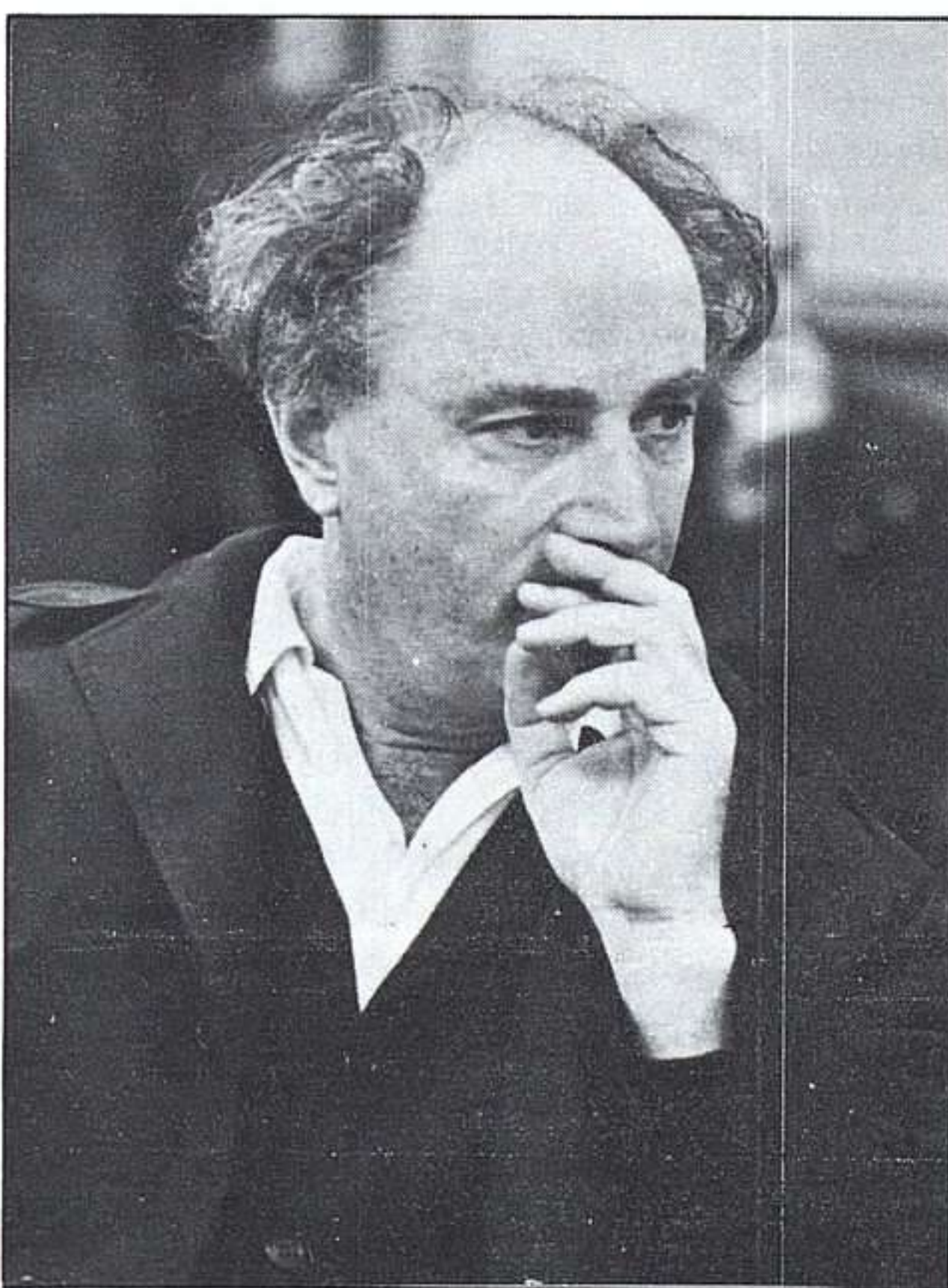
Diamantes), nos lega una versión que, como era fácil de imaginar, se puede calificar de modélica (2). Se trata de una interpretación que, sin renunciar a la amargura, a la tragedia y, en cierta medida, al aspecto más morboso de la obra, es de una belleza portentosa. Muy tersa en el sonido, es, desde el punto de vista estructural, enormemente analítica. Knappertsbusch, acentuando de forma personalísima y haciendo una utilización de los «tempi» muy flexible, dicta el drama de forma retenida, y con un grado de comprensión e interiorización personal propias de un verdadero especialista. Sólo un músico con los conocimientos wagnerianos que él poseía, puede atreverse a hacer un uso de los reguladores orquestales como el que encontramos en esta versión, sin caer en el mal gusto y en la superficialidad del concepto. Estamos, en definitiva, ante una lección magistral sobre Wagner. Nilsson, en el aspecto técnico, está impresionante; con una voz fresca, hermosa y potente, traza una «Muerte de Isolda» absolutamente grandiosa, con un final que se aproxima bastante a lo cósmico. No obstante, a mi entender, le falta un punto de emoción: no acaba de ser una «Isolda» embriagada entre vapores lujuriosos...

De las versiones del «Preludio y Muerte de Isolda» que he conseguido, la de Zubin Mehta con Montserrat Caballé y la Orquesta Filarmónica de Nueva York (CBS, 1982) es, quizás, una de las más decepcionantes. Mehta dirige el «Preludio» con cuidado y buen gusto, pero su equivocada idea del sonido —eso sí, muy bonito—, de la planificación, de la concepción dinámica y del fraseo, le llevan a una realización blanda, algo vacía en la expresión, y casi lineal en lo que al desarrollo dramático de los hechos se refiere. Caballé, que está vocalmente bastante mejor de lo que podría esperarse, canta una «Muerte de Isolda» a mi juicio fuera de estilo. Bien es cierto que tiene detalles estupendos —véase el piano final—, pero su interpretación queda, desde mi punto de vista, bastante alejada del lenguaje wagneriano. La orquesta, por otro lado, está muy atrás, circunstancia por la cual pierde una buena parte de su esencial protagonismo.

El resto de las versiones del «Preludio y Muerte de Isolda» que he consultado lo son sólo en su versión orquestal. A saber: Rudolf Kempe, con la Orquesta Filarmónica de Viena (EMI, 1961), dirige el «Preludio» de forma más reflexiva que intensa; el fraseo es amplio y poderoso, y la atmósfera general del discurso exala un cálido y misterioso perfume; pero el juego de tensiones sonoras es poco consistente, por lo que, en algunos momentos, el desarrollo del drama se hace algo pesante y un tanto aburrido. En la «Muerte de Isolda», los resultados bajan bastantes enteros con respecto al «Preludio», pues Kempe, haciendo un uso desmesurado de los «portamenti», lo enfoca desde una perspectiva excesivamente decadente,



Zubin Mehta: buen gusto pero idea equivocada del sonido.



Kubelik mantiene la tensión sin acelerar el «tempo».

contemplativa y barata; se trata, en suma, de una interpretación esencialmente anticuada.

Del año 1963 datan las versiones discográficas de Kubelik (DG) y Klemperer (EMI), con las Orquestas Filarmónica de Berlín y Filarmonía, respectivamente. La realización de Kubelik es, sin duda, otra de las que podemos considerar como patrón. De «tempo» muy lento, enormemente reflexiva, hiperexpresiva, intensa y de una hondura fuera de lo común, en ésta sí hay una verdadera planificación de la tensión musical y un desarrollo dramático pensado a fondo y bien resuelto. Es casi milagroso cómo Kubelik logra mantener la tensión en la evolución del gran «crescendo» sin acelerar lo más mínimo el «tempo». Está claro que dicha aceleración no tiene por qué ser desca-

lificadora, pero también lo está que no hacerla, amén de conferir más sobriedad al resultado, constituye un elemento de control, desde mi punto de vista, deseable. En la «Muerte de Isolda» sucede tres cuartos de lo mismo: visión intensa pero controlada. Hay quien ha hablado de objetividad en la versión fonográfica del «Preludio y Muerte de Isolda» de Otto Klemperer. Bien, puede ser; sucede, sin embargo, que además de no verlo así, me interesa poco lo que dice en ella. Klemperer era casi siempre objetivo, sobre todo en lo que a tratamiento sonoro se refiere, pero pocas veces falto de emoción; aquí, se mantiene tan frío que, en algunos momentos —véase la «Muerte de Isolda»—, parece que no cree en lo que está haciendo. Es una versión densa en el aspecto sonoro y compacta en la estructura, pero su desmesurada solidez impide la consecución de una atmósfera ambiental adecuada; es poco flexible, casi monolítica, un punto pesada y bastante lineal en el terreno expresivo ¿Versión expresionista? En Klemperer esta tendencia es un poco el pan nuestro de cada día, pero, la verdad, en este trabajo veo muy poco de ello, a no ser la manera de atacar en el «crescendo» que, eso sí, es terrible.

De insulsa, falta de idioma, desangelada, poco honda, irreflexiva y un mucho superficial, se puede calificar la versión de Bernard Haitink con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam (Philips, 1975). Haitink suena de maravilla, pero psicológicamente está a años-luz del contexto de esta obra. Ciertamente, una versión a olvidar. Georg Solti, en un disco Wagner de antología (Decca, 1978), al frente de la Orquesta Sinfónica de Chicago, incluye una realización del «Preludio y Muerte de Isolda» llena de poesía y belleza. De ello tiene una buena parte de culpa una Sinfónica de Chicago pletórica y exprimida al cien por cien: ¡Qué manera de frasear la de los cellos! ¡qué hermoso



«vibrato» el de las cuerdas agudas! Solti hace uso de recursos como el antedicho «vibrato», o los «portamenti», o los reguladores, pero siempre con exquisito gusto, sin salirse lo más mínimo de una línea interpretativa que en todo momento se muestra seria y consistente. Es una versión preñada de desolación y desasosiego, pero con un sentido de lo «cantabile», que alcanza su punto culminante en una ansiosa —extraordinariamente acentuada— «Muerte de Isolda».

De las versiones que he escuchado de este «Preludio y Muerte de Isolda», quizás la que más me ha impresionado ha sido la de Karl Böhm, también con la Filarmónica de Viena (DG, 1981). Para mí, de todas las oídas, es la de más rico subtexto. Hay emotividad a raudales, hondura de pensamiento, pasión desenfrenada —puro fuego, diría— tensión incontenible, etc., etc.; pero todo ello conseguido desde una postura fundamental y esencialmente humana. Böhm va desgranando poco a poco el contenido del drama; desatando fuerzas con contención; dejando multitud de caminos abiertos, distintas proposiciones emocionales. Pero en todo casi sin pretensiones de trascender a lo filosófico, a lo metafísico. Es una visión tersa, apretada, y reconcentrada, de un conflicto donde la ansiedad amorosa, el inmenso placer del contacto con lo desconocido y la búsqueda de la emoción suma —por imposible— priman sobre cualquier otro concepto de orden más abstracto. La «Muerte de Isolda» alcanza proporciones realmente cosmológicas; quizás la más grande versión de este trozo de música que

jamás he escuchado. Claro, ni que decir tiene que para conseguir este sutil y a la vez grandioso grado de expresión, se necesita una técnica directorial muy especial. Böhm, el último Böhm, dio algunas lecciones al respecto —**Novena** de Beethoven, **Sinfonía núm. 39** de Mozart, **Incompleta** de Schubert...—; el disco que contiene este trabajo no es más que otra de ellas.

Como se puede apreciar en la tabla final, de las dieciocho versiones de la ópera completa que allí figuran, sólo cinco proceden del estudio de grabación. Estas, junto con la de Böhm (Bayreuth, 1966), que fue realizada para su comercialización inmediata en disco, constituyen los únicos ejemplos de tomas sonoras —específicas para el disco— de esta ópera en los últimos casi cincuenta años. Si además tenemos en cuenta que dos de aquellas —Korntwitschny y Furtwängler— datan de los años 1950 y 1951, respectivamente, y que las de Solti y Böhm son realizaciones relativamente alejadas de nuestros días —1960 y 1961, respectivamente—, podremos hacernos una idea de cuál es el panorama discográfico exacto de esta ópera en el año 1983. De esos dieciocho trabajos, hablaré solamente de nueve; cinco, tomados «en vivo», y los otros cuatro, producto del estudio de grabación. Por desgracia, no he podido conseguir ninguna de las cinco tomas que cuentan con la presencia de Lauritz Melchior en el papel de «Tristán»; es una pena, digo, pues parece ser que Melchior, que empezó de barítono y cantó de tenor hasta los 70 años —con esta edad grabó **Otello**— ha sido uno de los más grandes de nuestro tiempo en el «rol» de «Tristán» (3). Doblemente lamentable, ya que cuatro de esas cinco grabaciones cuentan también con Kirsten Flagstad en el papel de «Isolda», y ello cuando se encontraba, obviamente, en el momento más alto de su carrera. Bien, en cualquier caso, antes de comenzar a comentar los pormenores de cada una de las versiones consultadas, quiero recordar —aunque sea muy evidente, pero en el caso de esta ópera concreta, mucho más necesario— que una toma «en vivo» no puede criticarse utilizando para ello idénticos criterios que para una toma de laboratorio. Una anécdota: es más que posible que la prematura desaparición de Schnorr von Carolsfeld, primer cantante que se enfrentó al papel de «Tristán», tuviera algo que ver con el esfuerzo realizado en la, para él, terrible gesta.

Una pregunta: desde que se estrenó la ópera, y en cualquier momento desde entonces ¿cuántas «Isoldas» han acabado la ópera muriendo de placer, y no de inanición y agotamiento síquico? Sí, ciertamente esta ópera como quizás ninguna otra se puede calificar de incantable sobre un escenario; o, por lo menos, de sólo autorizada para cantantes mayores de edad, vocal e interpretativa. Así que, cuando se hable de versiones «en vivo», habrá que llevar

cierto cuidado. En el estudio de grabación las cosas son muy distintas; allí se puede repetir y repetir hasta que las cosas queden en su sitio; está claro, vamos, que cantantes que se atreven con **Tristán e Isolda** en un estudio fonográfico, lisa y llanamente, no podrían cantarla en un escenario ¿Problemas específicos en la interpretación de esta ópera? Algunos. A saber: 1) proceso de calentamiento de voces: al tratarse de voces grandes, éstas necesitan algún tiempo para calentarse; así por ejemplo, en el Acto I pueden tener problemas —y de hecho casi siempre los tienen al principio— «Isolda» y «Brangania». 2) Enfriamiento de las mismas por inactividad en el transcurso de la obra: «Isolda», después del dúo de amor del Acto II, ha de esperar prácticamente todo el Acto III para hacer sólo dos parlamentos, de los que uno de ellos es, nada más y nada menos, la **Liebeshode**. 3) El Acto III, y salvo para casos muy excepcionales —pues eso, para un Melchior o un Windgassen en sus buenos tiempos— el «rol» de «Tristán» está, vocal y psicológicamente, al borde de lo humanamente imposible. 4) Dosificación mutua entre orquesta y voces; bueno, como ejemplos bastante aleccionadores al respecto pueden tomarse la entrada de los personajes en el dúo de amor del Acto II, o todo el pasaje que sigue a la llegada de la nave que lleva a «Isolda» a Bretaña —Acto III—, hasta el principio del parlamento de «Tristán» en la Escena Segunda del mismo Acto. Y así podríamos seguir... De manera que, insisto, cuidado con las grabaciones de las producciones en vivo de esta ópera; no nos extrañemos de que, a veces, oigamos al apuntador recitar con más vehemencia, entrega y arte que a los propios cantantes...

Hans Knappertsbusch dirigió **Tristán e Isolda** en la Opera de Munich en el año 1950, supongo que entre muchas otras ocasiones. Y espero que así fuera porque lo poco que se puede decir de esta representación —en lo musical, claro— no es precisamente bueno. Es una versión decepcionante —naturalmente si tenemos en cuenta quién está dirigiendo— tanto en el aspecto dramático como en el puramente sonoro; las imperfecciones técnicas —desajustes, descompensación sonora, abigarramiento de planos sonoros, defectos de articulación en la sección de la cuerda, etc.— campean a lo largo y ancho de toda la obra. En el orden expresivo, tampoco me parece una versión afortunada, pero, claro, aquí hay que decir en descargo de Kna que el material humano con que cuenta —los cantantes— se encuentran casi en todo momento bajo mínimos, tanto vocal como interpretativamente. En realidad, es una verdadera pena —y se nota bastante— ver cómo un director genial como lo fue Knappertsbusch queda atado por unos cantantes que, por unas razones u otras, no hace más que dedicarse al *destroze musical* sistemático. Es evidente así que en semejante contexto poco se le puede

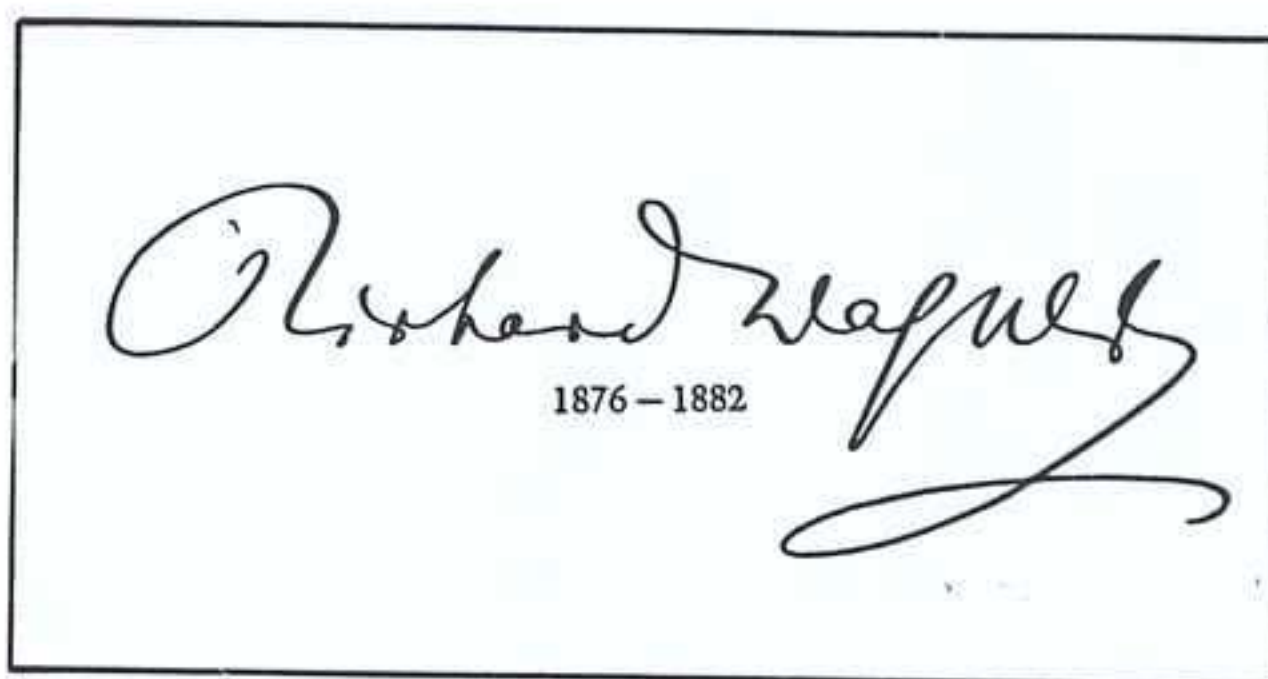


Böhm deja caminos abiertos.



pedir a un director musical para que trabaje con ilusión y sea capaz de transmitir credibilidad. Bien, hablemos de los cantantes. Günther Treptow es un «Tristán» increíblemente insufrible en todos los aspectos: canta mal; declama peor —a veces ni se le entiende—; afina sólo en algunas ocasiones; la zona media de la voz es de color feo; en las extremas, se inventa la música; etc. Su visión del personaje es bobona, simple, exenta de intencionalidad y nulamente matizada. Un verdadero desastre. La «Isolda» de Helena Braun es de una linealidad rayana en la exasperación. Tiene detalles de buena cantante, pero, en general, construye una «Isolda» lánguida, falta de carácter, y en algunos momentos, quizás para contrastar, francamente histérica. La voz tampoco le responde, ni por arriba ni por abajo; sólo la zona central posee un color adecuado. Margarete Klose interpreta una «Bran-gania» más hablada que cantada; tal era el estado de su voz el día de aquella representación. El «Kurvenal» de Paul Schoffler es quizás, y sólo en cierta medida, lo más salvable del elenco vocal. No es muy efusivo, pero la voz, al menos, le responde la mayor parte de las veces. Ferdinand Frantz, por último, dibuja un «Rey Marke» pesado, monótono, cansino y reiterativo: su «legato» es eterno ¿Algo más? Knappertsbusch dirige algunos momentos demostrando quién realmente es. A saber: Acto I, Escena Cinco, en el momento que «Tristán» e «Isolda» beben el filtro; Acto II, Escena Segunda, momento del encuentro entre «Tristán» e «Isolda»; final de la misma Escena; final del parlamento de «Tristán» en la Escena Primera del Acto III: «¡tú, terrible filtro, sé maldito! ¡maldito sea quien te hizo!»; llegada de la nave que conduce a «Isolda» a Bretaña y pasaje subsiguiente; y la «Muerte de Isolda». La conclusión inmediata no es difícil: versión fallida de un gran director —uno de los más grandes directores wagnerianos de todos los tiempos— en un día de desacierto general, pero con suficientes detalles acreditativos de su verdadera personalidad musical.

De 1952 datan las tres versiones de las que hablaré ahora. En primer lugar, la de Erich Kleiber al frente de la misma Orquesta, y prácticamente con el mismo reparto que la ya comentada de Hans Knappertsbusch. De los cantantes ya está dicho todo. Aquí, si cabe, todavía están peor: son dos años más a las espaldas y esto, sobre un escenario y cantando Wagner, pesa lo suyo. Aquí «Kurvenal» es interpretado por R. Grossmann, el cual está bastante peor que Schoffler, pues a su pésimo gusto para cantar habría que añadir una interpretación totalmente fuera de tiesto: para Grossmann, «Kurvenal» no es un siervo leal; es un esclavo que todavía no ha aprendido a hablar en el mismo idioma que su dueño. ¿Y E. Kleiber? No sé si pudo ser suya la idea de cortar un buen trozo del dúo de amor del Acto II —concretamente: «Isolda» une las palabras «Yo opuse al día el



poder y la protección del amor» con «Pero el auyentado día tomó venganza», con lo que desaparecen nueve (ii) parlamentos completos de los que, obviamente, cinco pertenecen a «Tristán», o si ello es así por imperfecciones de la cinta donde se grabó la ópera, o si simplemente se trata de un fraude de la compañía que ha comercializado esta grabación. El caso es que tal mutilación me parece una vergüenza y una indefensión para el consumidor, pues, por supuesto, en el libreto —pequeñísimo libreto, por cierto— que acompaña a los discos, nada se comunica al respecto. A lo mejor, para compensar, por eso nos encontramos al final de la última cara un «Preludio» del Acto III de **Los Maestros Cantores de Nuremberg**, se supone que también dirigido por Erich Kleiber, ya que, nuevamente, nada se nos dice de ello en la caja que contiene los discos. No está mal, es un bis apropiado; toda una lección de generosidad con el sufrido público asistente. ¿La dirección de Kleiber, decía? Bueno, pues bastante más decepcionante que la de Knappertsbusch. Ya en el «Preludio» del Acto I, uno se empieza a imaginar por dónde van a ir los tiros: exagerada

contemplación, languidez amorosa y un concepto del tiempo cual parámetro inagotable. En general, me parece una versión blanda de lo que también es muy probable tenga bastante culpa el hecho de tener que poner la música al servicio de unos cantantes que, vocalmente, da la impresión de que se arrastran por el escenario. Una vez más: con semejantes instrumentos no se puede levantar una música como ésta. Por consiguiente, otra versión fallida.

La de Karajan (Festivales de Bayreuth del mismo año de 1952) es ya otra cosa. No es una versión madura, pero posee innegables valores en todos los frentes. Se trata de un trabajo serio, sincero —hay en ella un empuje juvenil que, a mí por lo menos, me llega bastante—, lleno de garra, y estupendamente bien realizado. Ciertamente que no en todo momento Karajan se muestra muy seguro de lo que quiere, pero, en general, la eficacia prima sobre las indecisiones conceptuales. También en ocasiones se puede percibir cierta tendencia al manierismo sonoro, pero, en todo caso, sin caer en la languidez, la afectación o el amaneramiento gratuito. La «Isolda» de Martha Mödl me parece excelente. Espléndidamente matizada en el Acto I, pasando del tormento vengativo a la ansiedad amorosa, se muestra progresiva —como debe ser— en el desarrollo del personaje. Muy, muy metida en el Acto II, está estupenda en lo vocal en todo el dúo de amor, aunque quizás, a veces, se muestre poco sugestiva. Ramón Vinay fue una voz prodigiosa; su «Tristán» se hizo famoso y la verdad es que razones no faltaron para ello. Con una voz de color baritonal, traza un «Tristán» lleno

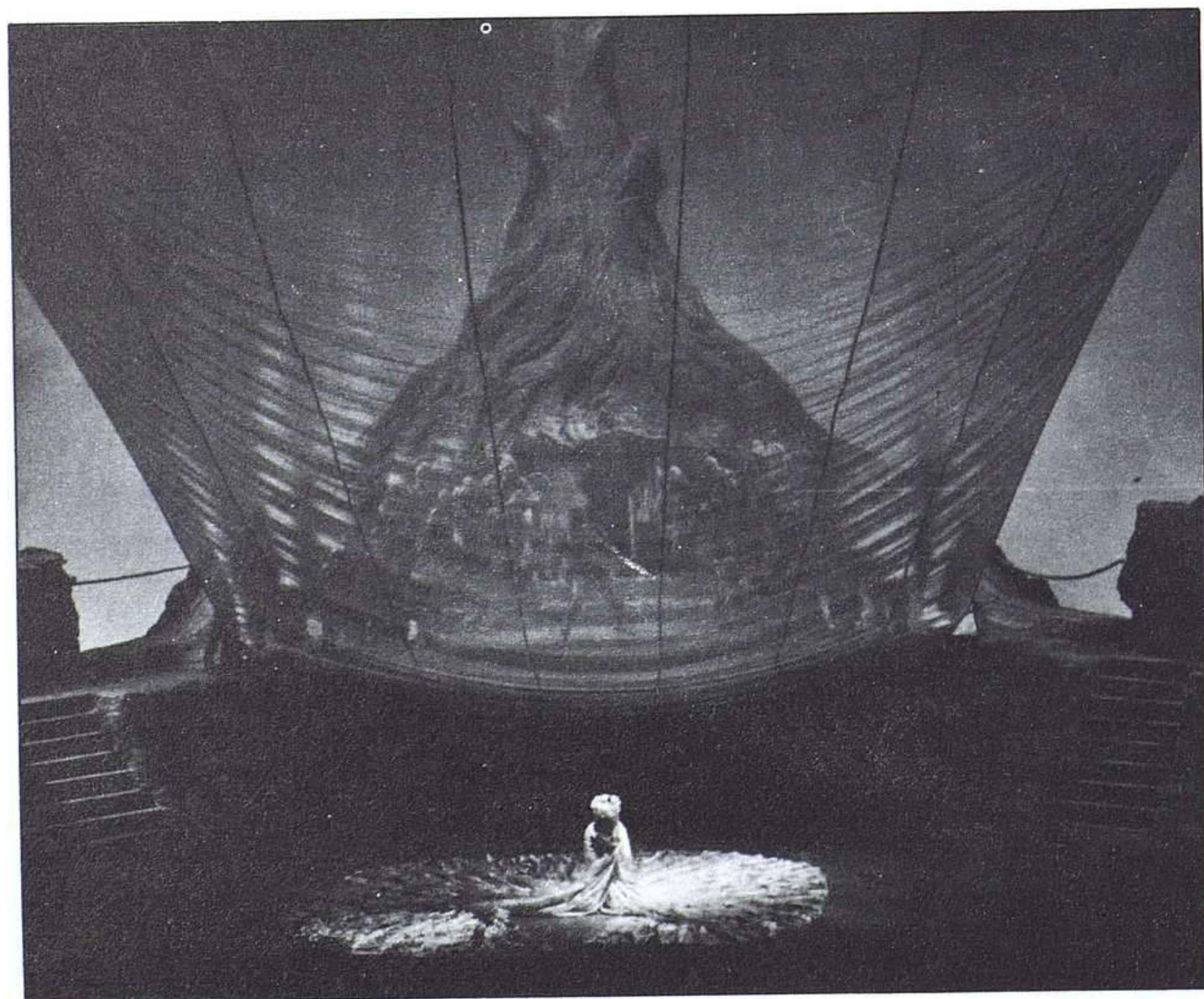


Escenografía de Ponnelle para «Tristán».





Monumento a Wagner en el recinto del Zoológico de Berlín.



«Tristán» en la versión de Bayreuth 1983.

de energía y de fuego, aunque en algunos momentos se muestra algo seco en la expresión. Karajan impone un pulso en el dúo de amor con el que se encuentra bastante cómodo dadas las particulares características de su voz, pero sin duda es en el Acto III donde definitivamente demuestra que ahí hay un «Tristán» dispuesto a enloquecer de desesperación: he aquí un «Tristán» que sabe decir pensando en alto desde la soledad más absoluta; un «Tristán» emocionado al cantar «*¡Ach, Isolde!*»; un «Tristán» violento al preguntar «*¿El barco? ¿no lo ves todavía?*»; un «Tristán» terrible al maldecir el brebaje y a quien lo tramó; un «Tristán», en definitiva, y a pesar de algunos problemas vocales perceptibles —dificultad para apianar, por ejemplo—, creíble y disfrutable. La «Brangania» de Ira Malaniuk es floja en todos los sentidos; se encuentra aquí en un mal estado vocal, e interpretativamente está bastante lineal si exceptuamos el parlamento del dúo de amor en donde se cree lo que dice, y lo dice bien. Mención especial merece el «Kurvenal» de Hans Hotter, verdadera antecámara del de Fischer-Dieskau. Su interpretación es extraordinaria, llena de matices y de profundidad, analizada al máximo, y dicha de forma inefable. La voz es quizás un poco grande para este papel, lo que, quizás, le reste algo de elegancia; pero no importa, ahí hay un «Kurvenal» que está entendiendo a la perfección cómo una relación siervo-amor puede sublimarse hasta alcanzar rasgos verdaderamente épicos. Poco interés tiene el «Rey Marke» de Ludwig Weber; la voz es adecuada, pero la manera de cantar es pesante y, por momentos, plañidera. En definitiva, una buena versión de **Tristán e Isolda**.

Pasemos ahora a palabras mayores: Furtwängler/Filarmonía, grabación realizada en estudio en el año 1952. Duración total: 4 h 23' 09" (jij). Aquí el tiempo no transcurre, se desliza suavemente como una larga serpiente en una superficie húmeda de dimensiones infinitas. Es la grandeza de la soledad, la mística del amor, la magia de la sugestión, la fuerza del sexo, la metástasis de la muerte... Una versión de la que no es fácil hablar, ni tampoco asumir, por las especiales coordenadas sobre las que está trazada: es casi atemporal y, a la vez, multidimensional. Pero no pienso dejarme avasallar; intentaré extraer también sus posibles defectos que, obviamente, y una vez más, están en la parte vocal. Ludwig Suthaus construye un «Tristán» despersonalizado y vocalmente insuficiente; tiene serios problemas con la tesitura y la emisión lo que, normalmente, le impide interpretar con naturalidad. En los dos primeros actos está muy lineal y en el Acto III, aunque algo más expresivo, naufraga totalmente: es incapaz de crear tensión sobre el endiabladamente lento «tempo» que impone Furtwängler. Quizás con una dirección más vibrante se hubiera defendido mejor. Algo bien distinto sucede



con la «Isolda» de Kirsten Flagstad, la cual sí está perfectamente adaptada, al concepto definido por su director: en dos palabras, es una «Isolda» grandiosa. Flagstad, en el año 52 ya no era precisamente una niña; es, pues, increíble cómo la voz puede estar todavía tan fresca, timbrada y carnosa si se tiene en cuenta que en ese momento lleva ya un montón de años cantando *Isoldas*. Pero ahí está; esas son las consecuencias cuando se canta con inteligencia. Evidentemente, en la zona aguda no puede mantener las notas, pero, a mi juicio, no son estos detalles lo suficientemente determinantes para valorar las facultades de un cantante. Están también la manera de apianar, la modulación, el uso del «legato», la forma de emitir el sonido, la capacidad de regularlo y dosificarlo, y, sobre todo, la versatilidad en la expresión. En este sentido, Flagstad da una verdadera lección de canto e interpretación. La «Brangania» de Blanche Thebom me parece interesante; la voz está un punto pasada de vibrato, pero los planteamientos psicológicos del personaje me parecen inteligentes. Es una «Brangania» que se mueve entre la dulzura maternal y la autoridad propia del que cree estar en posesión de la verdad absoluta en nombre del buen orden establecido. Fischer-Dieskau hace un «Kurvenal» impresionante; pletórico en cuanto a medios vocales y sorprendentemente maduro si tenemos en cuenta que fue en aquella época cuando comenzó a destacar en el panorama del canto europeo. Volveré a hablar de su interpretación más adelante. Josef Greindl hace lo que puede con el rol del «Rey Marke». La verdad, cantar en esta tesitura al «tempo» marcado por Furtwängler —el «vibrato» al apianar se hace interminable— es casi humanamente imposible. Y el caso es que canta bien, pero le falta grandeza y credibilidad. En suma, una versión histórica indispensable. Probablemente, la más personal, reflexiva, e incomparable interpretación de cuantas Furtwängler realizó en disco. Una verdadera joya de la historia de la discografía.

La versión de Jochum (Festivales de Bayreuth, 1953) es, fundamentalmente, una realización irregular. Tras un Acto I espléndido, lleno de poesía y mesuramiento —aunque no de profundidad psicológica—, y un Acto II eficaz, dirigido con cuidado y con un gran sentido del apoyo musical al texto —aunque en algunos momentos algo desangelado—, el Acto III decae de manera total con una mínima y aislada recuperación emocional en el momento de la muerte de «Tristán». Los cantantes también muestran parecida irregularidad. Astrid Varnay está inmensa en el Acto I; su «Isolda», aquí, es de un gran carácter, pasando de la crispación al misterio, matizando maravillosamente los sentimientos de amor y venganza, irónica o superseñora, según el caso... Pero en el Acto II comienzan a parecer los problemas vocales —el cansancio quizás— y la emoción se va trans-



Irregular versión de Solti con la Filarmónica de Viena.

formando lentamente en una suerte de griterío y falta de aliento que hacen que el personaje se hunda totalmente. En el Acto III, en la «Liebestod», canta porque no tiene más remedio que hacerlo, pero con una inseguridad realmente turbadora: muy mal; ya sólo puede pensar en dar las notas —que no las da—, y acabar. Ramón Vinay me ha gustado mucho menos aquí que en la versión de Karajan. Como le sucede a Varnay, está bastante seguro de lo que hace en el Acto I, pero si en el Acto II ya se muestra poco flexible, falto de hábito y de emoción, es en el Acto III donde el personaje se le va totalmente de las manos: su «Tristán» aquí es pesante, llorón, algo bobo y nada apasionado. Además, los problemas vocales son terribles; se ahoga continuamente, por arriba no llega, y, claro, en estos casos ya se sabe: sobreactuación máxima. De Ira Malaniuk («Brangania») y Ludwig Weber («Rey Marke») ya hablé antes al comentar la versión de Karajan. Añadir sólo ahora que interpretativamente están en la misma línea, y vocalmente peor. El «Kurvenal» de Neidlinger es orgulloso, grandioso, pero, a veces, fundamentalmente en el Acto III, se hace algo pesado por no poner demasiado convencimiento en lo que dice. En resumen, una versión

desigual, aunque con momentos excelentes.

De irregular se puede también tachar la versión de Solti con la Orquesta Filarmónica de Viena en grabación de estudio (1960), por más que cuente con una de las más completas «Isolda» que he oído nunca. Solti parece estar incómodo e inquieto ante esta partitura. Su concepción dinámica es de una descompensación hacia los «forti» realmente exagerada. Le falta, además, reflexividad y profundidad psicológica, misterio; es una versión desbordante y mal planificada en el juego de tensiones, lo cual acerca esta obra más a una sinfonía con voces que a una ópera. No obstante hay que decir que el Acto II está plagado de momentos de verdadero peso musical y de una belleza portentosa. Da un poco la impresión de que es el único de los tres que dominaba en el momento de la grabación. Pero, en cualquier caso, no es ésta una versión aceptable si se tiene en cuenta qué clase de director wagneriano es Solti. El mismo ha manifestado públicamente lo poco contento que quedó de su labor directorial en esta versión. Una pena, porque en esta grabación está una de las más grandes «Isoldas» que nunca escuché: Birgit Nilsson. Su interpretación es soberbia,



pero lo que más apabulla es la voz. ¡Al fin una, «Isolda» sin problemas vocales en toda la ópera! Al fin una «Isolda» que apoya bien en los agudos de «*entrega él ahora como recompensa*» y «*je Isolda será vuestra! ¡Me agrada la aventura!*» —Acto I, Escena Tercera—; una «Isolda» a la que se oye en la entrada del dúo de amor del Acto II; una «Isolda», en fin, que muere emocionada y no sufriendo, que tiene la fuerza y los medios suficientes para poder ponerlos al servicio de una de las músicas más sublimemente expresivas que nunca se hayan escrito. ¿Y desde el punto de vista interpretativo? «Isolda» ha de ser una voz grande, lo que indudablemente va en detrimento de una concepción flexible y versátil del personaje. Pues bien, de las *Isoldas* de voz voluminosa —y de color granate, se podría decir— Nilsson es, sin duda, la que más matices consigue; la que mejor logra pasar de la «Isolda» vengativa a la enamorada; de la «Isolda» humillada a la «Isolda» reina; de la «Isolda» autoritaria a la «Isolda» mujer débil. En fin, con una voz como ésta no se puede pedir más. A su lado, el «Tristán» de Fritz Uhl queda pequeñísimo, tanto en lo vocal como en lo interpretativo, aunque en este último aspecto consiga cosas interesantes de forma aislada —véase por ejemplo la frase de su muerte—. En los dos primeros actos se mantiene bastante lineal y apocado, con gravísimos problemas vocales en las zonas extremas: por abajo, en algunos momentos, ni se le oye. En el Tercero comienza con mucho entusiasmo, pero termina sobreactuando cuando la voz ya prácticamente no le responde nada. Bueno, un «Tristán» más que se hunde en el último Acto. Nada de raro en ello. La «Brangania» de Resnik es lamentable en lo vocal e inteligente en lo interpretativo; pero como ha de cantar ahorrando voz —la poca que le queda— su intervención general queda bastante desdibujada, amén de sonoramente insoporable. El «Kurvenal» de Tom Krause pasa de la brusquedad y el marcialismo en el Acto I a una verdadera lección de canto en el Acto III, donde está extraordinario. Su voz, en aquella época, era además muy apropiada para este papel. Arnold van Mill construye, por último, un «Rey Marke» eficaz, pero algo descolorido e inseguro en la zona alta de su tesitura. En fin, un **Tristán** éste que podría haber sido una excelente alternativa discográfica, pero del que sólo es resaltable, con mayúsculas, la irrepetible interpretación de Birgit Nilsson en el papel de «Isolda».

Irrepetible hasta para ella misma, pues con Karl Böhm (Festivales de Bayreuth, 1966) ya no está a la misma altura. Böhm hace el **Tristán** más entusiástico, enloquecido, tenso y apretado de cuantos he oído en disco: todo pasión, puro sexo. Pero si esa capacidad de arrastre emocional, esa densidad expresiva, es deseable en muchos momentos de la obra, hay otros en los que tanta electricidad supone una clara pérdida de magia y misterio. En otras palabras, Böhm, a veces, se descontrola, se desboca, y aun-

que vuelve rápidamente a tomar las riendas del relato, su realización, vista en términos globales, queda algo descompensada desde el punto de vista dramático. Ejemplos de lo antedicho pueden ser: el principio de la Escena Segunda del Acto II; y final de la misma, hasta el primer monólogo del «Rey Marke». En toda la Escena Primera del Acto III, sin embargo, el delirio es total, y ahí sí está justificado. De la «Isolda» de Nilsson ya dije antes lo que pensaba; en esta versión, no obstante, las cosas son distintas. No sólo no está tan bien vocalmente —no se olvide que esta grabación está hecha en vivo— sino que la interpretación es mucho menos rica en matices: ni en el Acto I marca las transiciones dramáticas como allí, ni en el Acto II está tan borracha de amor, ni en el Acto III se muestra tan cósmica y tan lujuriosamente perturbada. En cualquier caso, estamos todavía ante una gran «Isolda». El «Tristán» de Windgassen está, naturalmente, espléndidamente cantado, pero la voz ya no está en condiciones de resistir una fun-



Christa Ludwig hace una «Brangania» de excepción.

ción completa. De manera que en los dos primeros Actos interpreta de maravilla, pero en el Acto III, a pesar de comenzar muy bien, acaba sobreactuando de forma descarada; casi hablando. Christa Ludwig hace una «Brangania» de excepción, aunque el color de su voz no sea demasiado específicamente wagneriano. Pero no importa; es difícil cantar con más riqueza de matices y tanta inteligencia para expresar en cada momento la idea deseada. Ludwig traza una «Brangania» resuelta, segura de sí misma, y, probablemente, de todas cuantas he oído, la que mejor da el sentimiento de culpabilidad y tormento que la llevan a esa sutil y oculta necesidad de intentar persuadir a «Isolda» de los males que le acechan (dúo del Acto II, Escena Primera). El «Kurvenal» de Eberhard Wachter está simplemente bien. La zona grave de la voz es algo vacía, exenta de peso y

color, pero en la expresión se muestra bastante eficaz. Probablemente, lo más memorable de todo el reparto vocal sea el «Rey Marke» de Martti Talvela; para mí, es el único hasta ahora que se cree lo que dice y lo dice bien. Vocalmente impresionante, su «Rey Marke» es grande, poderoso, y enormemente emotivo. Al fin, al oír el monólogo del final del Acto II, uno puede seguir el parlamento con creciente interés y sin acabar con unas ganas terribles de llorar. Bien; en definitiva, una interesante versión —en algunos momentos, brillantísima versión—, especialmente apta para aquellos que sobre todo vean en **Tristán** un canto enloquecido y apasionado al amor.

Algo bien diferente sucede en la versión de Karajan (EMI, grabación de estudio, 1972) en la que del amaneramiento sonoro más contemplativo se pasa a los ataques de ira más furibundos con una facilidad extraordinaria. No hay en esta versión tonos cromáticos medios: o rosas suavísimos o verdes oscuros. De todas formas, en general, abundan más los tonos claros —¡clarísimos!— que las ganas de decir algo en profundidad: puro *impresionismo alemán*. Helga Dernesch no debió cantar «Isolda». Su voz es hermosa y llena, pero insuficiente para este rol. No obstante, hay que decir que los momentos en que mejor está en toda la ópera son precisamente los dos parlamentos del Acto III, quizás dos de los más comprometidos para «Isolda» en la misma. En el resto, la concepción del personaje es, a mi juicio, equivocada. Se trata de una «Isolda» débil, asustadiza y hasta un punto paranoica; cuando dice, por ejemplo «*¡aire, aire! ¡mi corazón se ahoga!*», parece una enferma sexual desesperada, a la caza del primer hombre disponible; o cuando habla de las artes mágicas de su madre, parece que la persiguen los fantasmas... No, no, esto no puede ser así. John Vickers se siente como pez en el agua con Karajan. Su tendencia a la afectación y al mal gusto cantando, encuentra plena realización de la mano de una batuta como la que en este caso nos ocupa. En general, su interpretación es muy ruidosa pero poco sustancial. A resaltar la desmesurada e histérica atmósfera que, excelentemente ayudado por Karajan, crea en el Acto III: esto es a lo que se puede llamar confundir los decibelios con la emoción. Christa Ludwig —«Brangania»— está a una considerable distancia de aquella magnífica cantante que interpretó el mismo papel con Böhm, y en directo. Sorprendentemente, aquí está lineal, inexpresiva e incomprensiblemente insegura. También —como «Isolda»— muestra tendencia a ver fantasmas donde no los hay (¿influencias de Karajan?). Walter Berry tiene problemas vocales en la zona alta de su «Kurvenal», pero canta muy bien. No obstante, prefiero *Kurvenales* más entusiastas; éste resulta un poco pesado y reiterativo. El «Rey Marke» de Karl Ridderbusch es interminable; bastante soso, le falta grandeza y capacidad para convencer de lo que está diciendo. La zona



grave, además, no tiene color ni volumen. En suma, una versión superficial por su excesivo manierismo sonoro y su equivocado concepto de la emoción.

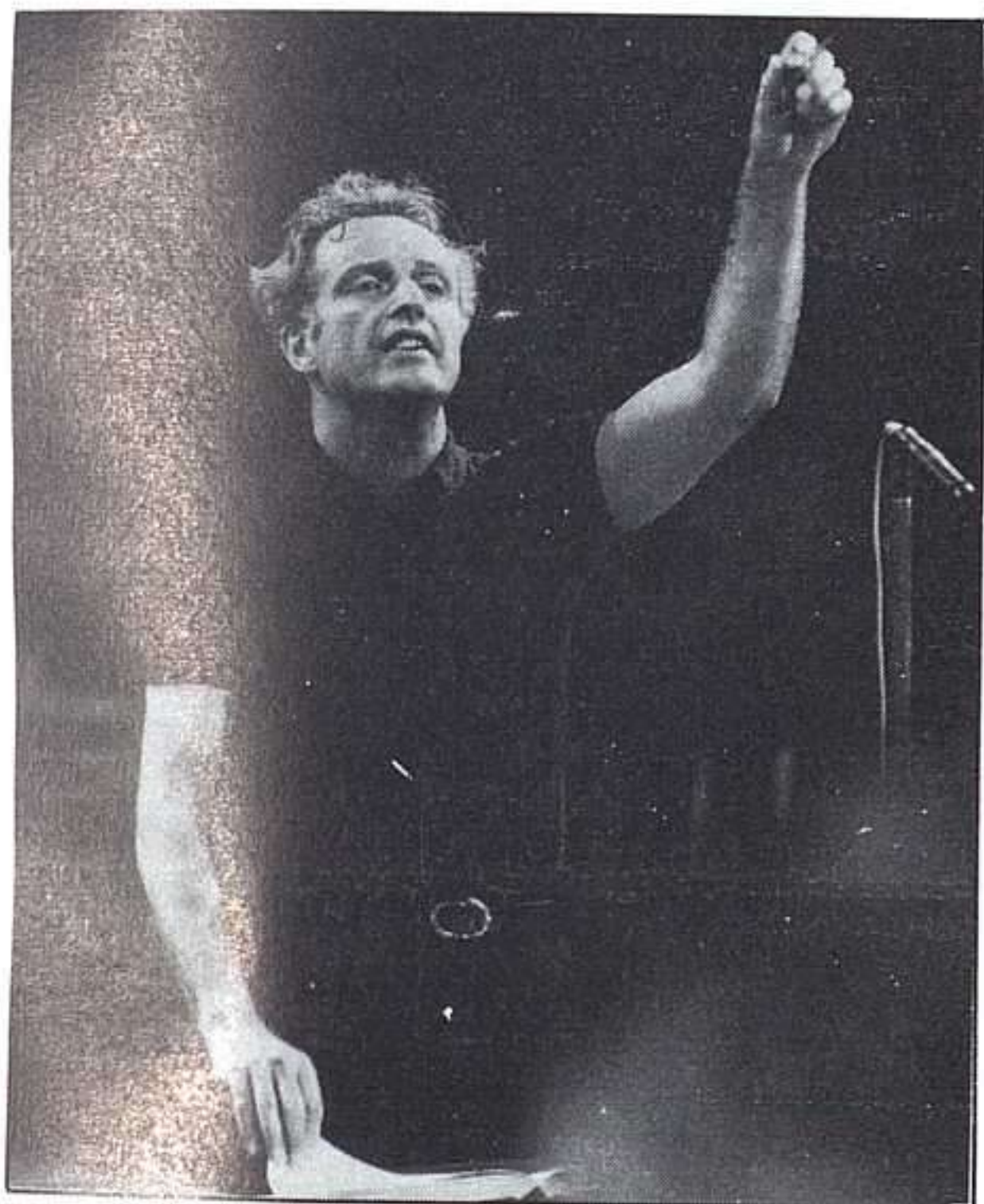
La versión de Carlos Kleiber, al frente de la Staatskapelle de Dresde (DG, 1982) es, desde mi punto de vista, extraordinaria. Producto de un trabajo de bastantes años, revela una madurez musical prodigiosa. Es casi un milagro cómo Kleiber crea la atmósfera sonora adecuada a cada momento; cómo sin perder en ningún instante la belleza del sonido es capaz de conseguir tan terrible tensión dramática; cómo logra fundir la orquesta con las voces en una total comunión sonoro-espiritual; cómo se enfrasca en esta música, casi perdiendo la noción del tiempo y la materia; cómo, en suma, embriaga a los cantantes para conducirlos a un mundo de expresión que, en algunos momentos, roza lo sobrenatural. No parece posible un análisis más sistemático y exhaustivo de esta música; de cada pasaje, de cada momento, de cada apoyo a cada palabra. Hay versiones

«Isolda» más versátil, flexible y matizada de cuantas conozco. Tiene ostensibles problemas vocales en la zona aguda, lo que hace pensar que no podría hacer una «Isolda» en vivo, pero, desde luego, sí, y de forma impresionante, en estudio. El color de su voz es, además, de una belleza fuera de lo común: ¿se puede escuchar en disco hoy una «Muerte de Isolda» más hermosa que la de esta señora? Kollo es, para mí, el mejor —y probablemente único— «Tristán» con que se puede contar hoy. Y en su caso, tanto en estudio como en directo: su Acto III, en la temporada pasada de los Festivales de Bayreuth —por lo menos en la función a la que yo asistí— fue absolutamente espeluznante. Evidentemente, tiene también algún que otro problema vocal, pero insisto, nunca he oído un «Tristán» tan bien cantando si por cantar se entiende el encontrar la correspondencia expresiva exacta entre música y texto. Tampoco Fassbaender es una voz wagneriana en sentido estricto; sin embargo pongo en duda que alguien

—¿cabe esta posibilidad en **Tristán e Isolda**?— se trata de una grandísima versión.

## CONCLUSIONES GENERALES

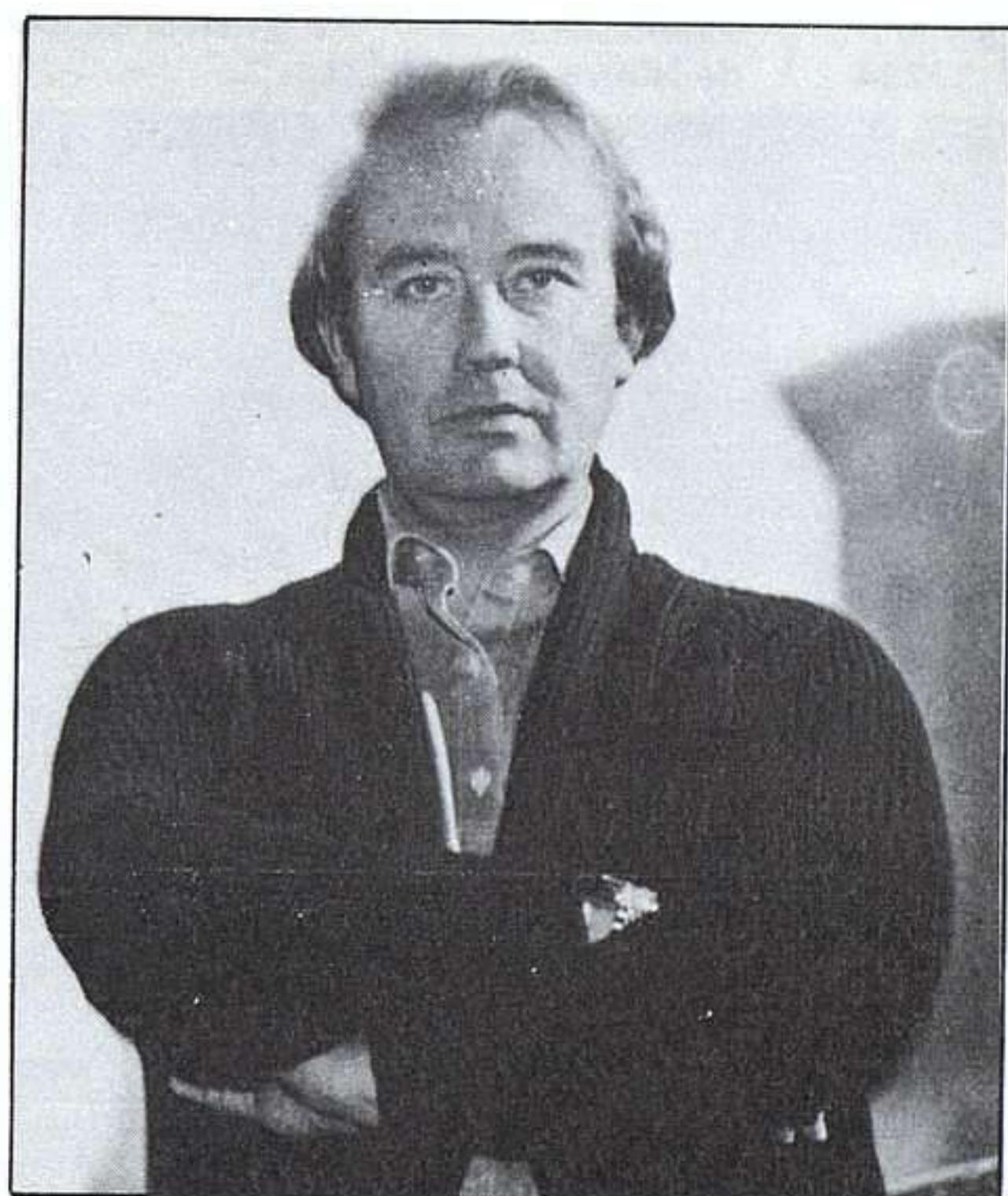
Primera: No estamos en un momento en el que abunden las voces wagnerianas. Segunda: Es bastante aleccionador ver cómo grandes directores de ópera se *estrellan* con esta partitura. Tercera: Se ha evolucionado muchísimo en la interpretación de esta ópera, tanto en lo que se refiere a cantantes como a directores de orquesta. Cuarta: No existe ninguna versión discográfica de la misma que, en todos los sentidos, se pueda considerar como definitiva. Quinta: Una versión ideal sería —para mí—: en la dirección de orquesta, una mezcla entre Furtwängler y Carlos Kleiber; para «Isolda», una voz como la de Birgit Nilsson (año 1960) y una interpretación como la de Margaret Price; en «Tristán», vocalmente ninguno y en interpretación



Carlos Kleiber crea la atmósfera sonora adecuada.



Fischer-Dieskau posee una técnica de canto excepcional.



René Kollo, la mejor interpretación de «Tristán».

que inciden en el aspecto sonoro; otras, en el dramático; algunas constituyen verdaderas reflexiones filosóficas; pero ésta es un poco de todo lo anterior junto: es sonoramente bellísima, pero sin caer en el manierismo, en la estetada; es muy apasionada, pero sin desbocamientos ni descontroles; profundísima, pero siempre *pisando suelo*, mirando las cosas desde una perspectiva humana; es mágica, pero no afectada... Para mí, está muy cerca del ideal interpretativo de esta ópera. ¿Y los cantantes? Ni Margaret Price ni René Kollo son probablemente voces adecuadas para sus respectivos roles, pero, desde mi punto de vista, en ninguna de las versiones que he oído de esta ópera he encontrado interpretaciones que me hayan satisfecho más. Price posee un instrumento de no demasiado volumen, lo cual le ayuda de forma determinante en la construcción de la

haya cantado con más corazón, de forma más mágica, el parlamento fuera de escena de «Brangania» en el dúo de amor. ¿Qué decir del «Kurvenal» de Fischer-Dieskau? Si con Furtwängler estaba rebotante en cuanto a medios vocales, aquí ya no tanto; pero sigue sin importar: es imposible, sí, imposible, cantar mejor y de forma más inteligente y entregada. Pienso que Fischer-Dieskau, además del inmenso intérprete que es, posee una técnica de canto absolutamente fuera de lo común. Bueno, y el «Rey Marke» de Kurt Moll tampoco ofrece dudas: de voz, perfecto; de línea de canto, increíble; y de expresión, probablemente el único «Rey Marke» —junto con Talvela, no lo olvidemos— que logra conmovir de verdad sin causar aburrimiento o incitar al llanto. Por consiguiente, podríamos concluir que no siendo ésta una versión perfecta

René Kollo; para «Brangania», una mezcla entre Christa Ludwig y Brigitte Fassbaender; «Kurvenal», Fischer-Dieskau; y «Rey Marke», Kurt Moll. O sea, pura y simplemente, algo imposible. Sexta: Pero sí, personalmente, tuviera que recomendar una de las que ahora hay, no lo dudaría ni un momento: la de Carlos Kleiber.

## NOTAS

(1) Quiero mostrar mi agradecimiento a Angel F. Mayo, sin cuya traducción del libreto de la ópera no hubiera sido posible este trabajo.

(2) El disco contiene igualmente la Escena Primera del Acto II: Grace Hoffman hace de «Brangania».

(3) Hay un doble LP publicado en Alemania (Dacapo, C147-0125960) con extractos de óperas de diversos autores cantadas por Lauritz Melchior. Entre otros, se incluyen fragmentos de **Tristán**. Ciertamente hay que oír estos discos para hacerse una idea de qué voz tenía este señor y cómo cantaba.



# VERSIONES DISCOGRAFICAS

## VERSIONES COMENTADAS DEL «PRELUDIO Y MUERTE DE ISOLDA»

## VERSIONES EXISTENTES DE «TRISTAN E ISOLDA» (Opera completa)

Fecha de grabación/ Marca	Versión	Duración	Interpretación y Sonido
1960 Decca 9-42612	Nilsson. Filarmónica de Viena. Knappertsbusch.	<b>Preludio:</b> 10' 10" <b>Muerte de Isolda:</b> 7'	I: ■■■■■■ S: ■■■■
1961 EMI	Filarmónica de Viena. Kempe.	<b>Preludio:</b> 11' 30" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 39"	I: ■■■■ S: ■■
1963 DG 2535212.7	Filarmónica de Berlín. Kubelik.	<b>Preludio:</b> 12' 25" <b>Muerte de Isolda:</b> 7' 42"	I: ■■■■■■ S: ■■■■
1963 EMI 137-05034/ 05	Filarmonía. Klemperer.	<b>Preludio:</b> 9' 47" <b>Muerte de Isolda:</b> 5' 47"	I: ■■■■ S: ■■■■
1975 Philips 7300391	Concertgebouw de Amsterdam. Haitink.	<b>Preludio:</b> 10' 14" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 22"	I: ■■ S: ■■■■
1978 Decca SXL 6856	Sinfónica de Chicago. Solti.	<b>Preludio:</b> 11' 43" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 56"	I: ■■■■■■ S: ■■■■■■
1981 DG 2531288	Filarmónica de Viena. Böhm.	<b>Preludio:</b> 11' 51" <b>Muerte de Isolda:</b> 8' 13"	I: ■■■■■■ S: ■■■■■■
1982 CBS D 37294	Caballé. Filarmónica de Nueva York. Mehta.	<b>Preludio:</b> 10' 52" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 48"	I: ■■ S: ■■■■

Fecha de grabación/ Marca	Versión	Duración	Interpretación y Sonido
1952 Cetra	Vinay, Mödl, Malaniuk, Hotter, Weber, Festivales de Bayreuth. Karajan. (*)	<b>Preludio Acto I:</b> 11' 12" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 52" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 42" <b>Acto I:</b> 1h 19' 41" <b>Acto II:</b> 1h 14' 16" <b>Acto III:</b> 1h 13' 32" <b>Total:</b> 3h 47' 29"	I: ■■■■■■ S: No procede
1952 Melodram	Treptow, Braun, Klose, Grossmann, Frantz. Opera de Munich. E. Kleiber. (*)	<b>Preludio Acto I:</b> 11' 28" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 28" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 53" <b>Acto I:</b> 1h 21' 59" <b>Acto II:</b> 1h 12' 54" <b>Acto III:</b> 1h 15' 22" <b>Total:</b> 3h 50' 15"	I: ■■ S: No procede
1953 Documents	Vinay, Varnay, Malaniuk, Neidlinger, Weber. Festivales de Bayreuth. Jochum. (*)	<b>Preludio Acto I:</b> 11' 28" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 28" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 53" <b>Acto I:</b> 1h 19' 41" <b>Acto II:</b> 1h 15' 48" <b>Acto III:</b> 1h 13' 32" <b>Total:</b> 3h 47' 21"	I: ■■■■ S: No procede
1960 Decca D 4101/5	Uhl, Nilsson, Resnik, Krause, van Mill. Filarmónica de Viena. Solti. (* *)	<b>Preludio Acto I:</b> 10' 30" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 30" <b>Muerte de Isolda:</b> 7' <b>Acto I:</b> 1h 22' 01" <b>Acto II:</b> 1h 17' 52" <b>Acto III:</b> 1h 18' 41" <b>Total:</b> 3h 58' 34"	I: ■■■■■■ S: ■■■■■■

## VERSIONES EXISTENTES DE «TRISTAN E ISOLDA» (ópera completa)

(*)	(**)	(***)	(****)
1936 EJS	Melchior, Flagstad, Kalter, Janssen, List. Covent Garden. Reiner. (*)	No comentada	
1937 EJS	Melchior, Flagstad, Thorborg, Huehn, Hoffmann. Metropolitan de Nueva York. Bodanzky. (*)	No comentada	
1937 ANNA	Melchior, Flagstad, Klose, Janssen, Nilsson. Covent Garden. Beecham. (*)	No comentada	
1941 Melodram	Melchior, Flagstad, Thorborg, Huehn, Kipnis. Metropolitan de Nueva York. Leinsdorf. (*)	No comentada	
1941 EJS	Melchior, Traubel, Thorborg, Huehn, Kipnis. Metropolitan de Nueva York. Leinsdorf. (*)	No comentada	
1950 URANIA	Suthaus, Bäumer. Westenberger, Wolfram, Frick. Gewandhaus de Leipzig. Konwitschny. (* *)	No comentada	(***)
1950 IGI	Treptow, Braun, Klose, Schöffler, Frantz. Opera de Munich. Knappertsbusch. (*)	<b>Preludio Acto I:</b> 10' <b>Preludio Acto III:</b> 6' 06" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 44" <b>Acto I:</b> 1h 21' 05" <b>Acto II:</b> 1h 16' 04" <b>Acto III:</b> 1h 11' 08" <b>Total:</b> 3h 48' 17"	I: ■■■■ S: No procede
1951 Cetra	Lorenz, Grob-Prandl, Cavelti, Bjorling, Nilsson. Teatro alla Scala. Sabata. (*)	No comentada	
1952 EMI	Suthaus, Flagstad, Thebom, Fischer-Dies- kau, Greindl. Filarmonía. Fürtwaengler. (* *)	<b>Preludio:</b> 10' 58" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 41" <b>Muerte de Isolda:</b> 7' 08" <b>Acto I:</b> 1h 25' 12" <b>Acto II:</b> 1h 27' 18" <b>Acto III:</b> 1h 30' 39" <b>Total:</b> 4h 23' 09"	I: ■■■■■■ S: ■■

1962 Melodram	Windgassen, Nilsson, Meyer, Wächter, Greindl. Festivales de Bayreuth. Böhm. (*)	No comentada	
1966 DG 2740 144	Windgassen, Nilsson, Ludwig, Wächter, Talvela. Festivales de Bayreuth. Böhm. (*)	<b>Preludio:</b> 10' 27" <b>Preludio Acto III:</b> 6' 54" <b>Muerte de Isolda:</b> 6' 08" <b>Acto I:</b> 1h 14' 18" <b>Acto II:</b> 1h 10' 52" <b>Acto III:</b> 1h 10' 37" <b>Total:</b> 3h 35' 47"	I: ■■■■■■ S: ■■■■■■
1972 EMI 02293/7	Vickers, Dernesch, Ludwig, Berry, Ridder- busch. Filarmónica de Viena. Karajan. (* *)	<b>Preludio Acto I:</b> 12' 20" <b>Preludio Acto III:</b> 8' 02" <b>Muerte de Isolda:</b> 7' 06" <b>Acto I:</b> 1h 23' 37" <b>Acto II:</b> 1h 19' 21" <b>Acto III:</b> 1h 19' 11" <b>Total:</b> 4h 02' 09"	I: ■■■■ S: ■■■■■■
1982 DG 2741 006	Kollo, Price, Fassbaender, Fischer- Dieskau, Moll. Staatskapelle de Dresde. C. Kleiber (* *)	<b>Preludio Acto I:</b> 10' 21" <b>Preludio Acto III:</b> 7' 42" <b>Muerte de Isolda:</b> 7' 21" <b>Acto I:</b> 1h 18' 06" <b>Acto II:</b> 1h 20' 15" <b>Acto III:</b> 1h 16' 22" <b>Total:</b> 3h 54' 43"	I: ■■■■■■ S: ■■■■■■
1983 Philips	Hofmann, Behrens, Minton, Weikl, Sotin. Sinfónica de la Radio de Baviera. Bernstein. (* *)	No comentada (de próxima aparición en España)	

(\*) Grabación realizada en vivo.  
 (\* \*) Grabación realizada en estudio.  
 (\* \*) Sólo se incluyen las referencias de las versiones disponibles en el mercado español.  
 (\*\*\*\*) La valoración está hecha globalmente.  
 (\*\*\*\*) Únicamente se citan, y por este orden, los intérpretes de los papeles de «Tristán», «Isolda», «Brangania», «Kurvenal» y «Rey Marke».

### NOTA

(4) Con posterioridad a la redacción de este trabajo, he podido escuchar en el extranjero dos discos que espero aparezcan pronto en España. El primero contiene el **Preludio y Muerte de Isolda** (versión orquestal, el **Preludio** del Acto III y otras piezas wagnerianas, por la Orquesta de París dirigida por Daniel Barenboim. Al margen de un análisis posterior más detallado mi primera impresión ha sido excelente; Barenboim —del que ya tuve la ocasión de escuchar su **Tristán** en Bayreuth el año 1982— confirma su condición de extraordinario intérprete de esta obra. Su visión es patética, pero no exenta de densidad dramática. El segundo está construido a base de algunas de las paráfrasis para piano que Liszt compuso sobre obras de Wagner. Entre otras, el disco incluye el **Preludio y Muerte de Isolda**. La interpretación, nuevamente, corre a cargo del pianista-director argentino. Es la primera vez que escucho estas obras y la impresión primera también ha sido magnífica. Muy a destacar, en algunas de ellas, su tremenda dificultad técnica, algo que Barenboim resuelve con una facilidad pasmosa.



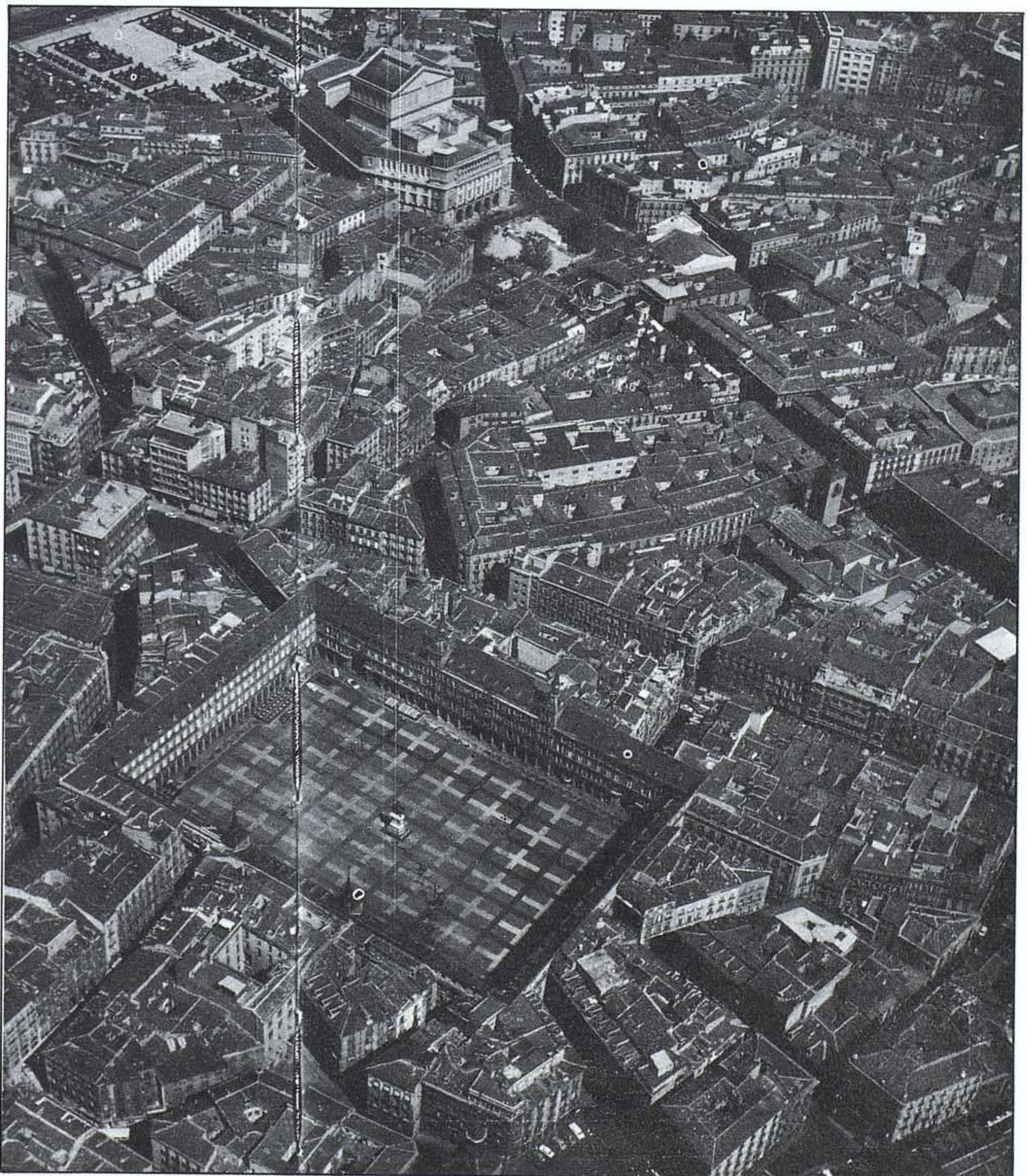
## UN DESAFIO MUSICAL

El estudio de los diarios del pasado nos puede revelar datos interesantes y sorprendentes sobre la vida musical de la época. A veces, éstos dejan entrever al lado humano de una figura que quizás conocemos solamente por su nombre y por un par de fechas. Tal es el caso en un intercambio de correspondencia algo agresivo que tuvo lugar en el «Diario de Madrid», a finales del año 1799, entre un caballero inglés y el constructor de pianos Francisco Fernández.

Por Beryl Kenyon de Pascual

Francisco Fernández, un asturiano, fue nombrado en 1816 Constructor de Pianos de la Real Cámara y obtuvo una medalla de oro en la exposición industrial de 1827 por sus pianos «*construidos en gran número con maderas del país*», pero ya desde 1799 se había perfilado como constructor serio y ambicioso. El 22 de octubre de este año publicó un anuncio en el «Diario de Madrid» en el cual decía, entre otras cosas, que «*se halla años hace con el deseo (por inclinación natural) de ejercer el arte de forte-pianista, y no teniendo medios ni influjo alguno para poder pasar a otros reinos a aprender este arte (una clara alusión a Francisco Flórez), se dedicó a copiar toda clase de fortes-pianos venidos hasta ahora de varios artifices de Londres, de distintas clases y hechuras, así en lo interior como en lo exterior, y con este ejercicio practicado con la mayor reflexión y esmero, ha conseguido no sólo la perfección que es notoria entre los mejores profesores de música, sino que ofrece sucesivamente hacerlos más permanentes que los que vienen de fuera del reino. Pues aún cuando no fuesen mejor construidos éstos que aquéllos, exige en su abono ser construidos en este clima (como tiene bien experimentado)...*».

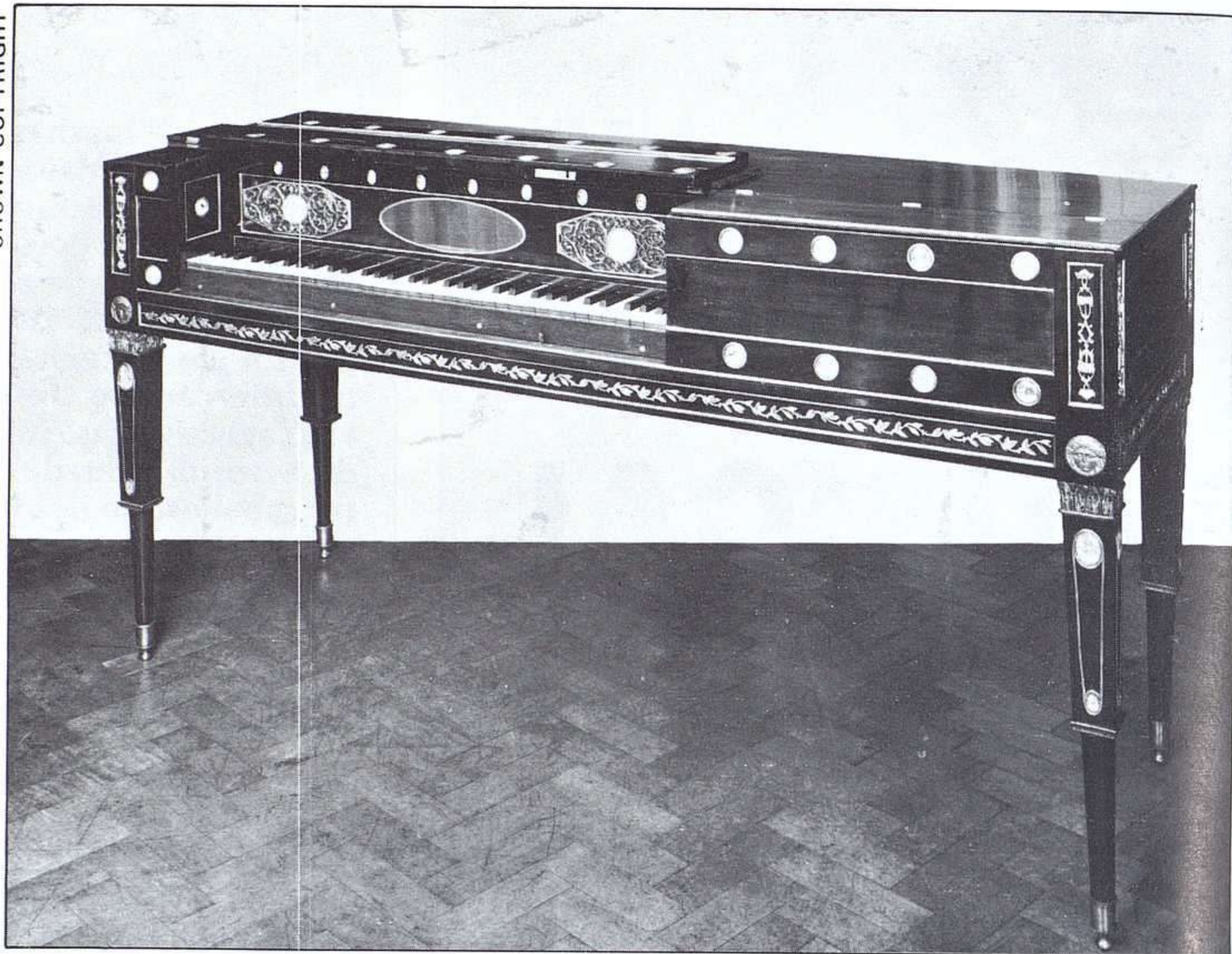
Quizás no esté fuera de lugar mencionar aquí que los forte-pianos, o pianos de mesa\*, fueron introducidos en España desde Inglaterra alrededor de los años setenta. Los pianos ingleses, de todos tipos, tuvieron mucha fama en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII y las importaciones de los mismos fueron numerosas. En colecciones privadas y museos públicos españoles todavía pueden encontrarse instrumentos con las etiquetas de Zumpe, Longman and Broderip, Buntebart and Sievers, y Broadwood. Probablemente para contrarrestar este



El Madrid antiguo. Se puede distinguir El Teatro Real y la Plaza Mayor.



CROWN COPYRIGHT



Lujoso forte-piano hecho por Francisco Florez, constructor de pianos de la Real Cámara. Data de finales del siglo XVIII o principios del XIX. Se conserva en el Victoria & Albert Museum, de Londres.

influjo del extranjero, un «aficionado a la música» propuso en 1790 «a los constructores de forte-pianos de esta Corte (Madrid), con el fin de fomentar este ramo en ella, 6.000 reales de vellón en premio al que, construyendo uno regular cuyo valor no pase de 40 doblones, se aventaje a los demás en excelencia de voces, bello trabajo, con ornato serio a la inglesa, pagándole además la obra si la quisiere ajenaar...».

En estas circunstancias no era de esperar que un inglés quisiera llevarse a Inglaterra un instrumento hecho en la Península Ibérica, desafiando además a los constructores de Madrid a producir un piano mejor que el que ya tenía. Pero esto es lo que ocurrió en 1799, y Francisco Fernández estuvo dispuesto a aceptar el reto. Desgraciadamente, el inglés y Fernández no podían ponerse de acuerdo sobre las condiciones del concurso, lo que ocasionó el mencionado intercambio de correspondencia en las columnas del periódico.

Todo empezó el 1 de noviembre de 1799, cuando el «Diario de Madrid» publicó el siguiente anuncio: «Un caballero inglés, con particular comisión en esta Corte, tiene en depósito un forte-piano construido en esta península para remitir a Londres, y hasta tanto quiere manifestarlo a este público, y especialmente a los profesores de música, y ofrece un premio de 320 reales al artífice de esta clase de instrumentos que presente uno de iguales circunstancias en su **pulsación** y **voces**, y para tener este sujeto la satisfacción de lo que remite a su reino quiere averiguarlo facultativamente por los

mejores profesores en el arte de la música, cuyos votos serán decisivos en el acto de cotejo, y advierte que a ningún facultativo en la construcción de pianos no se le admitirá a que lo vea, si no lleva otro instrumento a competencia. Este instrumento no tiene más que dos cuerdas por punto, y llega al Ut, y aunque el que se ponga a competencia llegue a distinto signo, no le privan su preferencia, sin embargo de lo difícil del primero. Este piano, salvando los extraordinarios adornos, es de valor de 4.000 reales y se manifestará por el espacio de ocho días en la calle del Rubio entrando por la del Pez, primera casa a la derecha, cuarto segundo, puerta blanca». Era habitual entonces que los forte-pianos españoles no tuvieran más que dos cuerdas por tecla. La extensión de los forte-pianos corrientes era normalmente de cinco octavas, llegando hasta f''' o g''' (fa<sup>5</sup> o sol<sup>5</sup>).

Parece que el desafío no tuvo eco, y el inglés se vio obligado a repetirlo el día 11 de noviembre: «Aunque el caballero inglés ha tenido la singular satisfacción de que el piano que tiene en depósito, y anunció en el diario del primer del presente, ha merecido el mayor elogio de cuantos profesores de música lo han tocado y registrado, quiere no obstante aumentar el premio hasta 20 doblones al artífice de pianos que presente otro a competencia bajo de las mismas cláusulas prescritas en el anterior aviso. Esta oferta la hace para quitar todo recelo y tener una completa confianza que el insinuado forte-piano es superior a cuantos se han construido en esta península, en la inteligencia que, de no comparecer

ninguno en el término de cuatro días contados desde hoy, hará patente al público quién es este célebre profesor que ha merecido la excelencia en su arte y que ninguno lo ha podido competir en esta Corte».

Finalmente, hubo una reacción a este reto en el diario del día 16 de noviembre. Como veremos más adelante, el contendiente fue Francisco Fernández que contestó lo siguiente: «La emulación provechosa. El caballero inglés, que en los diarios de 1 y 11 del corriente presentó a la censura de los profesores músicos un piano y 20 doblones de premio al que presente otro tan bueno en el término de cuatro días contados desde el 11, será contestado si concede el término de cuatro meses, por (que) el que se le ofrece no tiene ahora alguno que poder presentar de la clase citada. Y al mismo constructor del piano presentado se le ofrecen 40 doblones si en el mismo término presenta uno igual de tan ventajosas condiciones como el que se le manifestará en el día que quiera, sin embargo de haber privado ver el suyo, pues el no haber contestado al Diario es por ser de clase muy superior, y constar de tres cuerdas por punto. Darán razón en la tienda de D. Gerónimo Martínez, casa de la Inclusa, esquina de la calle de Preciados».

Pasaron casi dos semanas antes de que aparecieran en el periódico más noticias sobre el desarrollo de este asunto. Entonces se publicó la siguiente carta, escrita en un estilo que no parece propio de un caballero y aún menos de un inglés. «Señor Editor, si Vmd. lo tiene por



conveniente, sírvase insertar en su diario esta contestación a la noticia que vino en el de 16 del pasado.

La emulación provechosa es viciosa consecuencia, insulta al mérito y ciencia, y a todos es perniciosa. Honra, Fama e Interés.

Señor Don Francisco Fernández que ésta es su gracia, según ni más ni menos nos dijeron en la tienda de Don Gerónimo Martínez, donde tiene Vmd. destacado su nombre y apellidos, y a mayor abundamiento las señas de su casa, cuyo pórtico adorna la inscripción, que no me dejará mentir. El caballero inglés, aunque estaba para partirse a su patria, ha dilatado gustoso el viaje y toma la demanda por su cuenta en obsequio del célebre artífice constructor del piano de marras, que ya fastidia mencionarle. Vmd. no es lerdo y creo me entenderá. Dice Vmd. que contestaría en caso que el término que se señaló en el diario del 11 del pasado, de cuatro días, se dilatase al de cuatro meses. ¡Ay, es un grano de anís! ¿Es el órgano de Móstoles, que hace tres siglos que le empezaron y aún no está concluido? Amigo, en el término de cuatro meses que Vmd. pide para construir un piano para la competencia susodicha, es bastante para ir a Londres y venir y, si Vmd. me apura, a la China (si es que en Pekín enseñan a hacer fortes-pianos). Buen modo de desentenderse de la planta que eché de mis 20 doblones, y que no para en eso la función, sino con el garbo y frescura que ofrece a mi ahijado 20 más, que a buena cuenta hacen 40. A fe que es Vmd. más correntón que él, y no se puede dudar cuando Vmd. dice en el diario del 16 en terminantes palabras: "Al mismo constructor del piano presentado se le ofrecen 40 doblones, si en el mismo término, que es decir de cuatro meses, presenta uno igual y de tan ventajosas condiciones como el que se le manifestará, etc.". Ha dicho (mi ahijado) que en ocho días contados desde hoy que no tiene inconveniente, sin embargo del poco tiempo, y que se da por retado. Que señale Vmd. sitio, quiero decir casa, a donde se presentan los pianos para el acto de competencia, que yo seré su padrino, y que Vmd. elija el que guste (como no tenga faldas, que en estos casos los excluye el derecho) y que se nombren los dos primeros organistas de la Real Capilla para la decisión, dejando a elección de Vmd. el que quiera de ellos, pues son sujetos que por su clase y circunstancias han de hacer justicia. Dice más, que asegure Vmd. los 40 doblones, alabo de desconfianza. ¿Pues no basta la palabra de un hombre de honor? ¡A qué tiempo hemos llegado! Amigo, paciencia, que el perillán de mi ahijado no quiere descuidarse ni perder tiempo, según se explica en la letrilla siguiente:

Antes que acabe este mes, es muy justo acreditar quién es el que ha de ganar honra, fama e interés.

A la verdad, que no me disgusta la tal coplilla, si se verifica su concepto. Con eso me ausentaré a mi patria y manifestaré como ofrecí al público el nombre y circunstancias de un insigne artesano. Perdone Vmd. mi molestia, y mande a su servidor Q.S.M.B. El inglés».

Once días más tarde llegó la contestación de Francisco Fernández: «Contestando al desafío inserto en el diario de 6 del presente, sobre la construcción de fortes-pianos y ciñéndose precisamente al punto que se desea concluir, se acepta el desafío, y para censores los dos primeros organistas de la Real Capilla, cuya inteligencia se venera, ni se duda de su integridad. Pero, creyendo que hay derecho a nombrar otros profesores, se hará, para que con aquéllos decidan. En este supuesto y respecto a que el ahijado del Sr. Inglés no ha tenido necesidad de ver el instrumento que se le franqueaba para hacer otro igual, esto es, de su tamaño y hechura, y de tan ventajosas condiciones como las que exige un instrumento de su forma, con reflexión a esto, se resolverá en el término de seis días contados desde hoy, para cuyo acto se señala en la Corredera alta de San Pablo, casa núm. 20, cuarto bajo, en donde se servirá avisar con dos días de anticipación».

Pasando de la broma al enfado, el inglés dio a conocer su última palabra el 21 de diciembre: «Examinar el mayor o menor mérito de los constructores de fortes-pianos es operación muy propia del inglés físico que ha dado principio a la digna controversia en obsequio de la facultad música. Este extranjero se ha sorprendido al ver que pasados tres días del término señalado, ocho cumplidos el 14 de este mes, haya comparecido en el diario dicho la noticia de que se acepta, con estas circunstancias: primera, que sean censores los dos primeros organistas de la Real Capilla y que se les unan otros profesores para la decisión; segunda, que el instrumento sea igual, esto es, de su tamaño y hechura; tercera, que la casa que se le dijo señalase sea la suya, núm. 20, etc. Todas, a la verdad, muy meditadas según parece para que el partido, si fuese posible, balancease a su favor. Y como a dicho físico le asiste espíritu imparcial, no puede menos de manifestar la incongruidad de estas proposiciones con las que desde el principio hizo por su ahijado, sin embargo de hallarse con botas y espuelas para hacer un viaje conducente a sus indagaciones.

La primera debe contenerse en los límites prescritos de solos los dos primeros organistas de la Real Capilla, respecto a que se le dejó al co compositor la elección arbitraria de uno por su parte. La segunda, que trata de la igualdad del instrumento, ésta ningún físico la apreciará por su medida, figura y locación de la extensión de él, sino por la cantidad y dulzura de sus voces a que se ha de añadir la suave pulsación. La tercera es irritante desde luego, pues tratándose este asunto como es justo, con la mayor imparcialidad, debe, como se propuso, señalarse

una casa si pudiese ser inhabitada, cuya cerradura fuese de promiscua llave, prescindiendo ahora de los 40 doblones, pues cuando llegue el caso, se tratará de su fianza, que parece olvidar.

Si con estas circunstancias tan justas se conforma, a la vuelta del viaje que será de dos meses a lo más, o tal vez mucho menos (pues no depende de voluntad propia), se podrá acudir a donde se citó primero».

El examen de los diarios de los quince meses siguientes no revela ningún desarrollo posterior del asunto, que parece haber quedado en el aire. Así, probablemente nunca sabremos quién era el autor del piano tan elogiado por el inglés, si es que en realidad se trataba de un inglés, ya que el asunto es muy sospechoso. Existen varios factores incongruentes en esta historia. El primero que resulta algo chocante es el estilo muy idiomático del inglés. No parece realmente probable que un extranjero tuviera tal dominio del lenguaje castellano corriente. Los errores gramaticales y ortográficos (estos últimos han sido corregidos en este artículo) habrían sido frecuentes también entre los españoles de aquella época. El segundo factor sorprendente es que en una época sin teléfono y sin transportes rápidos, el ahijado fuera capaz de competir bajo las condiciones de Fernández en el plazo de unos días. Ello debía implicar que el taller en el que se había hecho el piano «construido en esta península» se encontraba en Madrid o en sus inmediaciones. En tercer lugar, ¿por qué no fue citado como juez o censor el constructor de pianos de la Real Cámara Francisco Flórez? ¿Estaba Flórez involucrado de alguna manera en este asunto? Se puede añadir que el «caballero inglés» no podía haber esperado que se presentaran muchos contendientes a su reto si estipulaba que los constructores de pianos (que podían incluso no tener acceso al diario) debían presentar en el plazo de unos pocos días un instrumento que iba a ser comparado con uno que ni siquiera les estaba permitido examinar. Sin embargo, como el inglés comentó, Fernández también intentó modificar las reglas del juego a su conveniencia. Resulta un poco decepcionante que no se haya podido encontrar una pista del desenlace, pero hay que decir que todo este asunto huele a una especie de campaña de publicidad por parte de un constructor de pianos español.

Para terminar, quisiera mencionar que un piano vertical en forma de librería, hecho por Francisco Fernández, puede verse en la colección de instrumentos musicales del Palacio Real de Madrid, mientras que otro piano construido por Fernández se encuentra en el Museo de la Música de Barcelona■

NOTA.—

(\*) En aquella época, en Madrid, los pianos de cola se llamaban generalmente claves-pianos o claves de martillos.



# NAZZARENNO DE ANGELIS



Nazareno de Angelis dedica esta fotografía a Lauri-Volpi: «A la más grande esperanza y afirmación del Arte Lírico Italiano. A aquél que ha dado a mi corazón una sensación de ternura que hacía mucho tiempo que no experimentaba. Con mi agradecimiento, Milán, 2 de enero de 1941».

## Por Giacomo Lauri-Volpi

Del grandísimo bajo romano ni siquiera el eco de su voz ha llegado a los oídos de los jóvenes de la presente generación, si se exceptúa, se entiende, a los melómanos sobrevivientes de aquella época y discófilos líricos. El aluvión de canzonetistas ha extinguido la memoria de eminentes personalidades del teatro melodramático que, sólo un cuarto de siglo atrás, hacían furor en los máximos escenarios que ofrecían los únicos espectáculos grandiosos de interés público,

faltando todavía a las masas el inmenso desahogo agonístico de los estadios y juegos olímpicos.

Tuve la fortuna de cantar junto a De Angelis, la Otteín y Crabbé (un italiano, una española y un belga), el **Barbero de Sevilla**, en el Costanzi, de Roma. El tonante «Don Basilio», con aquel «colpo di cannone», todavía me resuena en la cabeza. La voz estupenda, nerviosa, a veces aterciopelada, a veces, vehemente, con una dicción escultórica, me impresionó grandemente. Ninguna otra voz de bajo, en este siglo, tiene parecido en la riqueza

de facultades que le permitía pasar, con claro éxito, del **Barbero a Mefistófeles**, del **Moisés** al «Wotan» de **Walkiria**, del «Ramfis» de **Aida** al «Padre Guardián» de **La Fuerza del Destino**. En suma, un fenómeno vocal y artístico de excepcional fuerza y belleza.

La maleabilidad de la voz romana le permitía ejecutar el «trino» en el **Moisés** rossiniano, con la nitidez y precisión propias de una soprano ligera. Y en la misma ópera, modulaba la plegaria inmortal, «Dal tuo stellato soglio», con una dulzura de invocación tan noble, alta y profun-



da que conmovía el oyente más duro de oídos y corazón.

En 1928, al lado de De Angelis, me presenté por vez primera al público italiano en **Aida**, en el Costanzi, de Roma (rebautizado Teatral Real de la Opera): «Aída», la Bianca Scacciati; «Amonasro», Riccardo Stracciari. Un trío en medio del cual habría debido sucumbir esta mi voz, proveniente de la categoría de tenor lírico-ligero. El público fue desconfiado a oírme en «Radamés», por el recuerdo que guardaba del tenorino del **Barbero** y del «Caballero Des Grieux», de la **Manon**, del Massenet. Pero De Angelis, convertido en mi gran defensor, me dio ánimos para salir, antes del escollo del «Celeste Aida», y superar con ímpetu la gran prueba. Al oír al glorioso bajo, todavía en posesión de aquella voz de **Júpiter tonante**, cantar el «recitativo» con incisividad y autoridad imponente, sentí fluir en mí como una corriente magnética, de la que saqué el fervor agresivo que es propio del héroe egipcio. Y la romanza recibió el unánime sufragio del público, con sorpresa de los más y desilusión de muy pocos.

Yo quería sinceramente a Nazareno de Angelis por gratitud y por admiración. Desgraciadamente, perdí sus simpatías cuando publiqué mi libro **Voces paralelas**, en 1955. En él había comparado la voz romana con la francesa de Marcel

Journet, famoso en La Scala. A De Angelis el paralelismo le pareció una disminución, francamente una humillación. El arte grande del bajo francés, si no por medios vocales, era muy comparable con el no menos grande de De Angelis. La voz de Chaliapin, por ejemplo, no tenía resonancias como para confrontarla con la de Nazzareno. Y Ezio Pinza, por otro lado, era más barítono que bajo. Pero, seguramente, De Angelis habría preferido que le pusiera en relación con el intérprete de la «Canción del Volga» y el **Don Quijote**, de Massenet. Quedé hondamente dolorido cuando, al envío de un ejemplar del referido libro, se me respondió con un desdeñoso e irremovible silencio. Pido todavía a su espectro de enojado **Júpiter del Olimpo** venia y perdón por la involuntaria ofensa. Comprendo la susceptibilidad, común a todos los artistas de canto y de prosa. Pero mi intención era nacida no de malicia o volubilidad de juicio sino, todo lo contrario, de la gran admiración que sentía por el bajo francés, con quien canté **Guillermo Tell**, en la Opera de París, en el centenario de esta obra maestra de Rossini, personaje que interpretó de modo superlativo, superior a cualquier otro cantante. Que el alma temperamental de Nazzareno de Angelis repose en paz y me perdone el «lapsus». —(Traducción de M.T.).

# DE ANGELIS

## ESA VOZ TRONANTE

Por Manuel Torregrosa

Aunque se le tiene por romano, De Angelis nació en Aquila, el 17 noviembre 1881, si bien llegó de niño a Roma y estuvo ligado a ella hasta su muerte, el 14 diciembre 1962. Recibió las primeras enseñanzas de canto en la escuela elemental y, por varios años, cantó en la Capilla Julia y la Sixtina. Debutó con **Linda de Chamonix** (1903), y se presentó al año siguiente en Roma, Teatro Quirino, con **Favorita**, **Ernani**, **Barbero** y **Norma**. En 1907, cantó **Gioconda** en la Scala, y **Tristán**, bajo la dirección de Arturo Toscanini. Dos años después, interpretaba **Vísperas sicilianas**, y en 1911, se presentó en el Colón de Buenos Aires con **Mefistófeles** y **Don Carlos**. Intervino en las exhumaciones de la **Medea**, de Cherubini y del **Moisés** rossiniano, que ha quedado ligado a su nombre y personalidad. Se despidió de la escena en 1939, interpretando **Mefistófeles**, de Boito, en las Termas de Caracalla. En su repertorio se cuentan famosos títulos wagnerianos (**Walkyria**, **Tristán**, **Parsifal**), que cantó con éxito cre-

ciente. Merced a su intervención decisiva, en enero de 1938, se pudo llevar a cabo por vez primera, en la Opera de Roma, la ejecución completa de la **Tetralogía**, de Wagner, dirigida por el maestro Tullio Serafin.

En las grabaciones de De Angelis, escasas pero de gran interés, puede comprobarse cómo a su voz poderosa, granítica y timbrada en la línea de «bajo profundo», une las características del «bajo cantante» por extensión atrevida, emisión mórbida y juego de claroscuros, conciliando los personajes de majestad y prudencia, propios de aquél («Baldassarre» de **Favorita**, el «Padre Guardián» de **Forza del destino**, «Oroveso» de **Norma**, el «Wotan» wagneriano) con los más específicos del segundo («Don Basilio» de **Barbero**, «Mefistófeles», etc.). De ahí que sea explicable la honda impresión causada por De Angelis en los públicos y en el mismo autor, quien, en su citada obra **Voces paralelas**, le asocia caracteres míticos al definir a De Angelis como el «**Laocoonte lírico**», que ha dejado el recuerdo de una columna miliar en la historia de las voces humanas.

El canto grande de De Angelis, vigoroso y expresivo en los conocidos fragmentos de **Mefistófeles** («Ecco il mondo», «Aria del fischio»), se torna mórbido, inspirado, en la gran aria de **Don Carlos** («Ella giammai m'amó»), una de las más hermosas de Verdi, y en **Nabucco** («Tu sul labbro dei veggenti»), con acentos emotivos y dicción nítida (patrimonio de la Escuela Romana, como hemos dicho en ocasiones). Pero es en los fragmentos del **Moisés**, de Rossini, («Eterno, inmenso, incomprendible Dio», «Dal tuo stellato soglio»), donde De Angelis, con expresión conmovida, transida, con pianísimo delicados y superior ligado, llega a cimas no alcanzadas por otra voz. Más que un canto, parece una vivificación discográfica, miguelangélica, del patriarca bíblico. Es aquí donde el artista emite el «trino» a que se refiere el autor, sorprendente en verdad, que hace pensar en un «bajo coloratura» por las amplias posibilidades de su vocalidad.

Lauri-Volpi era un ferviente de esta famosa interpretación («Dal tuo stellato soglio»), de De Angelis y, en ocasiones, trataba de remediar, oscureciendo su inconfundible voz tenoril y luminosa, el canto del gran Nazzareno. Tuve oportunidad de recogerla en una grabación casera, años atrás.

El agudo crítico Bruno Barilli, en su libro «Sorcio del violino» vio así a nuestro artista: «*Nazzareno de Angelis, tiene una voz tempestuosa y tronante que parece el aliento voluminoso que saliera de las fauces de un mascarón griego; nada más aparecer, no hay reposo y no puede contener el ardor de su soberbio y cruento temperamento: semejante a un lujurioso, su misma sangre le atormenta; se estremece y sobresalta de repente, como un león que se azote los flancos con la cola; y de sus grandes pulmones de bronce lanza sobre las plateas, con un golpe de espalda, nota sobre nota, rulantes, macizas y luminosas como bólidos incandescentes*».

Curiosa es la anécdota de la fotografía que ilustra el artículo. N. De Angelis, después de haber oído uno de los primerísimos **Rigoletto**, de Lauri-Volpi, en el Teatro Dal Verme, de Milán (2 enero 1921), le dedica la fotografía: «*A la más grande esperanza y afirmación del arte lírico italiano. A él, que ha dado a mi corazón una sensación de ternura que desde hace tiempo no probaba. Agradeciéndoselo...*» Pero no la consigna o remite al tenor por haber omitido el nombre, según dice el mismo De Angelis. Pasan los años, y el 28 de julio 1953, escribe Nazzareno: «*Pero hoy, con el consenso de mi gran y querido amigo, que me ha perdonado la omisión y, asimismo, me la ha aceptado, le envió esta vieja fotografía con mi jovencísima efigie, gritando con mi joven y antigua entusiasmo: ¡Viva Giacomo Lauri-Volpi, el más grande y verdadero tenor de mis dos edades: la joven y la vieja!* Y de este modo llegó a manos de Lauri-Volpi la fotografía que le había sido dedicada hacía más de treinta años, en la que el histórico bajo De Angelis, prendido en el canto de un juvenil «duque de Mantua», casi debutante, había olvidado el nombre de quien le prestaba la voz.



## CUARTO CENTENARIO DE

Por Gerardo Queipo de Llano

Si el olvido en nuestro arte ha sido frecuente con muchas figuras musicales, que nunca debieron estar condenadas al ostracismo, e intencionadamente no cito nombres, porque la lista sería interminable, casos como el de Frescobaldi adquieren casi ribetes de tragedia cultural. Porque es evidente, no ya que vamos a dejar pasar su cuarto centenario sin apenas comentarios, sino que una espléndida obra continúa olvidada de intérpretes, estudiosos y, por ende, del público en general.

Girolamo Frescobaldi.  
Grabado de Caldwell.



El acta de bautismo de Hieronimo o Gerolimo Alessandro Frescobaldi, hijo del ilustrísimo señor Filippo y de Doña Lucrecia, burgueses de Ferrara, ha sido hallado en la catedral de dicha ciudad y lleva la fecha de 9 de septiembre de 1583, por lo que sabemos que Frescobaldi nació algunos días antes. Siendo aún niño demostró poseer excepcionales aptitudes para cantar y tocar. En vista de ello, fue confiado al ilustre compositor y profesor Luzzasco Luzzaschi, que era también organista y director musical en la Corte de Este. La precocidad musical del pequeño Girolamo aparece mencionada por el escritor de Ferrara Antonio Libanori, en 1674, cuando señala: «Desde niño fue considerado un

*ángel del coro celestial por la delicadeza de su canto y la velocidad de sus manos al tocar. Aun joven, llevado por importantes y distintas ciudades italianas, con su dulcísimo cantar y con la suavísima forma de interpretar, Frescobaldi atraía los oídos a escucharle y las lenguas a alabarle».*

Ya desde muy joven, tuvo ocasión de conocer la obra de Gesualdo de Venosa, amigo íntimo de su maestro Luzzaschi, y que debió presentarle a los Bentivoglio, noble y poderosa familia que animó a Frescobaldi a trasladarse a Roma.

En 1604 ya vivía en Roma. Se hallaba inscrito como chantre y organista en la Congregación y academia de Santa

Cecilia. Protegido de Guido Bentivoglio de Ferrara, quien, en 1607, había sido enviado como nuncio apostólico en Flandes, Frescobaldi, que desde enero hasta fines de mayo de 1607 fue organista en Santa María en Trastevere, acompañó a Bentivoglio a Bruselas, vivió en su propia casa y pudo ponerse en contacto directo con los músicos flamencos: en Bruselas, con Philips y Cornet, y en Amsterdam con Sweelinck.

En 1608 publicó en Amberes sus primeras obras: se trataba de un **Primer volumen de Madrigales** a cinco voces, dedicado a Bentivoglio y editado por Pierre Phalése. En este mismo año se apartó de su protector y regresó a Italia. Se detuvo en Milán para vigilar la edición



# GIROLAMO FRESCOBALDI

de su **Primer libro de Fantasías** a cuatro voces, compuesto durante su viaje a Flandes. De Milán se trasladó a Ferrara y después a Roma, donde asumió las funciones de organista en la capilla Giulia de San Pedro, como sucesor de Ercole Pasquini. Ocupó este cargo ininterrumpidamente durante veinte años, exceptuando un pequeño paréntesis de dos meses del año 1615 en que permaneció en la corte de Mantua, requerido por los Gonzaga, que hubiesen deseado que permaneciera a su servicio; al no ofrecerle éstos una situación conveniente, no aceptó el cargo.

En Roma estuvo también al servicio del Cardenal Aldobrandini, pero el centro de su actividad continuó siendo la Capilla Giulia. Se había casado en 1613 con Orsola del Pino, de la que tuvo cinco hijos. El peso de tan numerosa familia debió ser la causa determinante que le empujó a buscar una mejor situación fuera de Roma, a pesar de la gran estima con que era tenido en esta ciudad y de las excelentes relaciones que siempre mantuvo con sus sucesivos maestros de Capilla: Soriano, Ugolini y Agostini.

Después del fracaso de su experiencia en Mantua, cuando en 1628 Fernando II Medicis conoció en Roma a Frescobaldi, en la residencia del Cardenal Aldobrandini, le ofreció entrar a su servicio en Florencia. El músico aceptó y partió hacia la corte del Gran Duque, aunque sin abandonar sus funciones en la capilla Giulia.

Nada se sabe de su estancia en Florencia, excepto que compuso los dos libros de **Arie musicali per cantarsi nel gravicembalo e tiorba**, a una, dos y tres voces (1630).

Regresó a Roma en 1634, a su antiguo cargo, que ya no abandonaría hasta su muerte. Por entonces, su fama se extendía ya fuera de Italia, y generaciones enteras de jóvenes acudían de todas partes de Europa para ingresar en su escuela. Entre ellos el gran Froberger estudió, con él, entre 1636 y 1641.

Algunas veces se trasladó a Venecia para seguir de cerca sus últimas publicaciones. Cuando contaba cincuenta y nueve años, afectado por unas fiebres malignas, murió la noche del 1 de marzo de 1643. Al día siguiente, el féretro fue trasladado de la capilla de San Lorenzo in Montibus a la cercana Basílica de los Santos Apóstoles, donde tuvieron lugar los solemnes funerales, con la contribución de los más insignes artistas. A través de las crónicas de la época sabemos que su sepultura se encuentra en la Capilla del Espíritu Santo.

## BREVE ANALISIS DE SU OBRA

Sin perjuicio de algunas piezas sueltas que aparecen en las antologías de la época, el catálogo de las obras de Frescobaldi es el siguiente:

**Primer Libro dei madrigali** a cinco voces (1608).

**Primo Libro delle fantasie** a cuatro voces (1608).

**Ricercari e canzone francese in partitura.** Libro I (1615).

**Toccate e partite d'intavolatura di cembalo.** Libro I (1615).

**Primo Libro di capricci fatti sopra diversi soggetti e arie in partitura** (1624).

**Secondo Libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correti et altre partiti di intavolatura di cembalo e organo** (1627).

**Liber secundus di diversarum modulationum,** a una y cuatro voces (1627).

**Primo libro de canzoni,** a una y cuatro voces (1623).

Primero y segundo libros de **Arie musicali per cantarsi a una e quattro voci con clave e tiorba** (1630).

**Florilegio musicale de diverse composizioni: Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci, e Ricercari,** a cuatro partes (1635).

**Canzoni alla francese** (1645).

**Manum suam misit hostis,** para voz solista. Sin fecha.

**In te Domine speravi.** Salmo para 3 coros.

Hemos de reseñar que el segundo y el tercer libro de **Canciones** no han podido ser hallados. Si, en cambio, se han encontrado, en el Museo Bagn, de la Biblioteca Nacional de París, cuatro composiciones instrumentales y parte de dos **Misas** para dos coros, ocho voces y órgano con bajo continuo, en los archivos lateranenses. Asimismo, catorce composiciones para órgano, manuscritas, descubiertas en el Archivo Vaticano por el reverendo Alessandro Santini y editadas en 1940. En total, y hasta el momento, se conocen unas trescientas obras instrumentales, vocales, sacras y profanas de Frescobaldi. De todos modos, no se puede considerar que esta sea la producción total del maestro, ya que un fiel alumno suyo escribió:

*«...El señor Gerolamo ha hecho muchos más volúmenes y continúa haciendo más, puesto que es muy eminente en el arte de componer improvisadamente, y como puede verse en Roma hace cosas maravillosas. Sin embargo, el trabajo y los gastos de imprenta no permiten que vean la luz».*

Parecidas son las declaraciones del monje Severo Bonini. Posteriormente, Ottavio Pitoni, en sus **Notizie dei maestri di capella**, afirmaba que Frescobaldi había compuesto también algunas sonatas de cámara. No queda descartado que nuevas investigaciones logren dar a luz creaciones desconocidas, sobre todo, de las nuevas orientaciones de vanguardia del último período de su vida.

El examen de las obras conocidas de Frescobaldi ha dado lugar a no pocas polémicas. Ante la pregunta de si fue un tradicionalista o un revolucionario, debe tomarse en consideración un dato revelador: desde muy joven, como hemos visto, fue confiado a un artista y pedagogo de la talla de Luzzasco Luzzaschi, quien le marcó el camino y le ayudó de forma trascendental en su carrera. Frescobaldi no rechazó ni los títulos, ni las formas técnicas apreciadas por sus predecesores del siglo XVI.

Algunos autores estiman que la génesis de algunas de las actitudes estilísticas de Frescobaldi hay que buscarlas en los organistas del siglo XVI, españoles y venecianos. Lo cierto es que el diatonismo constituye el fundamento constructivo del género instrumental y vocal, destinado generalmente a la iglesia, y ligado, por tanto, a modalidades del pasado, pese a que el nuevo sentido tonal aparece también en su música. Las inflexiones cromáticas no se suceden de forma indiscriminada, sino que sólo sur-



Frans Floris: detalle «La familia van Berchem», cuadro de instrumentos de la época.



gen ante determinados objetivos y con aptitudes personales.

Las distintas estructuras empleadas por Frescobaldi de carácter tradicional (fantasías, «ricercari», partitas, tocatas, caprichos y flores musicales) enuncian progresivamente nuevas tipologías con las inconfundibles características del primer barroco.

Estas mismas características volvemos a encontrarlas cuando Frescobaldi decide adoptar las estructuras trípticas de Gabrielli, aumentando el número de secciones, llevándolo de cinco a siete y nueve, y creando nuevos equilibrios. Una aportación decisiva, desarrollada progresivamente, es la potenciación de la gran técnica de la fuga en sus aspectos más versátiles, serios o joviales, convincentes y agradables. Todos estos elementos abren horizontes sin explotar, que durante generaciones, han dado lugar a la producción de grandes páginas organísticas, no solamente en Italia (Trabaci, Maione, Fontana, etc...), sino además y principalmente en Alemania y Francia, desde Froberger a Buxtehude, llegando hasta el propio J.S. Bach.

Capítulo aparte merecen las improvisaciones organísticas de Frescobaldi, caracterizadas por una agilidad excepcional, de gran fuerza y colorido, que atraían a una multitud de admiradores. Frente al renovado triunfo de la ópera y de la cantata, tan imponente creación constituía un vértice autónomo y casi contrapuesto a la musicalidad italiana del siglo XVII.

Además, Frescobaldi dejó, tal como él solo podía hacerlo, una vibrante y personal impronta en el repertorio vocal europeo de aquella época. Junto a sus arias sacras y profanas editadas entre 1610 y 1622, están las arias compuestas y aplaudidas durante su estancia en la corte florentina, en 1630, así como sus prodigiosas exhibiciones en el órgano de la Santa Croce. Tal como señala Manfred F. Bukofzer, quizás debamos a Frescobaldi uno de los mayores esfuerzos realizados en toda la historia de la música encaminados a la emancipación de la música instrumental. Supo asimilar el paso del antiguo estilo vocal al nuevo estilo instrumental de principios de la época barroca. En sus «toccate», «canzoni», «ricercare», hallamos un lenguaje audaz, intenso poder sugestivo, al mismo tiempo que una trabazón bien realizada y sólidamente estructurada. Con él nacieron el estilo y el lenguaje musical puros, con su poética completamente libre de la imitación de la producción vocal, enriquecido con el poder dramático del contraste de las disonancias y el cromatismo, pero también con la técnica brillante y el arte refinado de la variación.

## BIBLIOGRAFIA

Naturalmente, y lo escribo con pena, no existe ninguna biografía de este eximio músico traducida al español. Tampoco abundan demasiado en el extranjero, excepción hecha de Italia. A continuación transcribo las más importantes.



Frescobaldi, cuando era organista de la Basílica de San Pedro de Roma.

**DIOLLI, A.:** *Girolamo Frescobaldi, principe degli organisti*. Bologna 1971.

**MACHABELI, A.:** *Girolamo Frescobaldi ferrarensis*. París 1952.

**MOREL, F.:** *Girolamo Frescobaldi*. Winterthur 1945.

**RONGA, L.:** *Girolamo Frescobaldi, organista vaticano*. Turin 1930.

**SOSTEGNI, A.:** *L'opera e il tempo di G. Frescobaldi*. 1929.

Debemos recomendar también la lectura de las páginas dedicadas al maestro en *La musique Baroque* de Bukofzer. Nueva edición. París 1982. Así como los artículos comprendidos en la *Enciclopedia de la Música*, Tomo I, Editorial Codex; en el *Diccionario Enciclopédico de la música clásica* (4 vol.), editado por Sarpe, y en la obra *La música*, Tomo II, de editorial Planeta. (1982).

## DISCOGRAFIA

El mal endémico de la escasez de la literatura musical en España, es tan grande que casi lo comprendemos. Por ello nos resulta más doloroso comprobar que el campo discográfico es prácticamente un páramo. La edición última del Polcar (1981) no contiene ni un sólo disco dedicado a Frescobaldi. Dos años después, el panorama no ha cambiado en absoluto. En cualquier caso, diremos que existen grabaciones, eso sí, solo disponibles en el extranjero, y tampoco demasiadas, en las que se recogen piezas inolvidables del maestro de Ferrara. Algunas de ellas, vía importación, han llegado hasta nuestras tiendas, tal es el caso de diversas *Tocatas*, extraídas de *Fiori Musicali*, y seis *Canzoni alla francese* de 1645, interpretadas al órgano por René Saorgin. Prácticamente el único disco, y además a precio económico, ya que está incluido

en la serie «Musique d'abord», de Harmonia Mundi.

Cuando la casa Basf editaba en nuestro país, fundamentalmente grabaciones de la rama alemana de Harmonia Mundi, trajo hasta nuestros anaqueles un disco de Frescobaldi verdaderamente ejemplar: Gustav Leonhardt interpretaba en él, con un cémbalo de Martin Skowronek y al órgano Antegnati de San Carlos de Brescia, diversas *Toccate*, *Canzoni* y *Fantasie*. Es un disco extraordinario que debe reeditarse.

Probablemente la mejor edición sonora que conozca de Frescobaldi es la titulada *Música de teclado de Frescobaldi*, a cargo de Christopher Hogwood, el gran teclista inglés, que utiliza instrumentos originales, de una belleza sonora inaudita: dos cémbalos italianos, uno fabricado por Giovanni Battista Giusti (Lucca, 1681), y otro de autor desconocido, hecho en Mesina en 1697. Asimismo, emplea un virginal de Domenico Pisarense, construido en Venecia en 1540. Es decir, casi todos ellos contemporáneos del propio Frescobaldi. Se trata de un álbum de «L'oiseau-Lyre», de dos discos, que contiene una amplísima selección del *Libro Primero* y *Segundo* de *Tocatas*. La interpretación es una pura delicia, así como la grabación y la presentación, con comentarios adecuados, y fotografías de los instrumentos empleados. Espero confiadamente que dentro de la política de importación, pronto podamos ver este álbum imprescindible en España.

En cualquier caso, y a título meramente enunciativo, transcribo las principales grabaciones que conozco de Frescobaldi.

*Tocatas de Fiori Musicali* (4, e incluye la famosa de la elevación) *Sei Canzoni alla francese*. René Saorgin. Organo Serassi de Bastia. Harmonia Mundi HM 537.

*Obras para cembalo y órgano (Tocatas, fantasías, canciones)*. Gustav Leonhardt. Basf Harmonia Mundi 37 931 76.

*Libro di toccate (Tocatta VII, Balletto, Corrente e Passacagli, Partite sopra Follia, Balletto II e Corrente, Cento Partite sopra Passacagli, Capriccio sopra la Battaglia, Tocatta I, Balletto III, Corrente e Passacaglie, Corrente I-IV, Balletto e Ciaccona, Partite sopra Ruggiero)*. *Secondo Libro di Toccate (Tocatta I, Canzona I, Canzona IV, Gagliarde I-V, Aria detta de la Frescobalda)*. Christopher Hogwood, cémbalos, virginal. L'oiseau-Lyre D260D 2 Digital.

*Canzon segunda, Canzon Cuarta*. Hotterterre Quartet. Telefunken AW 642 335.

*Tres Canzone per canto solo* (versión instrumental). Martin-Linde Jaape, Mueller. Saga 54883.

*Sonnetti Spirituali*. René Jakobs, J. Huys. DB 23 1 F.

*Fiori musicali para órgano*. Luigi Fernando Tagliavini, órgano Antegnati de Brescia. Erato STU 70.918/19.

*Madrigales: Aria di Passacaglia, aria di Romanesca, aria di Ruggieri, Se l'aura spira*. René Jakobs, Ton Koopman. Telefunken 6.42226.■



# XXXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA

## RUMORES DE DESAPARICION

La continuidad del Festival de Granada ha sido puesta en duda en la prensa granadina. Otros rumores, más creíbles, apuntan hacia su transformación en una manifestación de carácter local, perdiendo así su

carácter internacional uno de los eventos musicales más veteranos de nuestro país. El Ministro de Cultura y el Director General de Música prometieron, el día de la clausura, estudiar seriamente el futuro del Festival.

### Por Grupo «Garnata»

Nadie podrá negar que, hoy por hoy, se trata de uno de los más importantes de nuestro país y, por supuesto, el de más calibre en Andalucía. Aludir aquí a todos aquellos excelentes artistas nacionales e internacionales que han visitado el recinto de La Alhambra sería presentar una lista casi interminable. Hablar de las interminables colas que han de padecer, con paciencia de santo, tantísimas personas amantes de la música constituiría un tópico ya muy manido, aunque revelador, en cualquier caso, de una justificada y cuantiosa demanda de música. Hacer ver cómo, cada vez más, suscita un interés mayor, entre estudiantes y profesionales dedicados a la actividad musical, el curso Manuel de Falla, impartido por prestigiosas y reconocidas figuras, no es sino dar pábulo a que se exija, por respeto (y también por amor) a la cultura, una continuidad sin sobresaltos.

Asimismo, el ambiente que, producido de modo mediato por tan numerosos deseos, anhelos y, por qué no, necesidades, se hace palpable en, por ejemplo, situaciones y circunstancias como las arriba descritas, es, en última instancia y de una u otra manera, el causante de que cada vez se den pasos más importantes en pos de una infraestructura que sostenga apropiadamente las urgentes —por normal crecimiento— necesidades del Festival. Es por ello por lo que nació el formidable y modélico Auditorio Manuel de Falla, que es, dentro de los de su género, uno de los mejores del mundo. Añádanse a todo esto las características de la ciudad de Granada: los increíbles lugares que posee para la ce-

lebración de los conciertos (unos aprovechados y otros no), las ricas connotaciones culturales que por doquier suscita, y muchísimas más que no se citan. La descripción de todos estos aspectos, que constituyen auténticas evidencias, pudiera inducir a alguien a sostener la certeza de que el Festival se encuentre sólidamente enraizado o consolidado o que, con menosprecio de sus inevitables problemas y defectos (muchos, ¡quién los niega!), disponga de la suficiente fuerza como para encarar el futuro con optimismo. No son, sin embargo y a lo que parece, así las cosas, pues, por ejemplo, en las páginas de la prensa local han aparecido declaraciones que vaticinaban, abiertamente o «sotto voce», graves e inminentes peligros. En algún caso se habló incluso de posible desaparición. En otro de que el Festival pudiera perder su etiqueta de *internacional* (que es como perderlo todo).

—¿Causas? Las de siempre: la crisis, el enorme coste, las pocas ayudas, el crecimiento excesivo, el *lujo* que supone mantener un Festival de esta índole, y otras por el mismo estilo. Convincientes razones, sin duda, aunque, desde luego, conviene dejar muy claro que no son por completo *todas* las que en el problema inciden. Existen otras cuya naturaleza parece diferir bastante de la que exhiben las anteriores. No consideramos oportuno entrar en el análisis de esas otras razones porque éste no es el momento ni ello nos compete, y porque el lector avisado sabrá suponerlas. En cambio, sí nos permitiremos hacer incapié en un hecho palpable: el Festival está ahí y dispone del justo caldo de cultivo para seguir viviendo y creciendo. Sin duda. Ahora bien, toda la vida como el crecimiento del mismo necesitan del cuidado

y la responsabilidad de aquellos a quienes corresponden, a saber, el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía (en su día) y Granada. Si el diálogo entre tales partes se halla movido por la consideración que merecen la música (esto es, a la larga, la cultura), quienes la defienden y promueven, el público que con toda justicia la exige y la ciudad de Granada (que debiera volcarse en *todo*, en pro de su Festival), no hay motivo para la voz agorera y de alarma. Pero si ese múltiple respeto no se da, habrá que temer entonces lo peor: si no la total desaparición del Festival, sí, y con mucha probabilidad según creemos, su transformación en un evento festivalero y provinciano donde lucir —ello ha de ser salvado al menos— el frac, el chismorreo ingenioso del momento o el barniz culturalista. Ojalá ocurra lo primero. Seguro que así lo esperan todos quienes aman la música y a Granada.

### ROS-MARBA Y LA ORQUESTA DE CAMARA DE HOLANDA

Los conciertos ofrecidos por Ros-Marbá y la Orquesta de Cámara Holandesa presentaron atractivos programas y, en conjunto, resultaron muy notables. El primero de ellos se abrió con una magistral lectura de la *Sinfonía Op. 3, núm. 4* de J. Ch. Bach, pues se plasmó esta hermosa obra en una sonoridad siempre adecuada y justa por lo perfecto del juego tímbrico. A ello hay que añadir una elegancia en el fraseo nunca refñida con la gracia o la espontaneidad. La interpretación del *Concierto núm. 27 para piano y orquesta* de Mozart, que seguía a la de J. Ch. Bach, con Rafael Orozco como solista, convenció desde



los primeros compases: se vislumbraba una planificación casi perfecta, claridad y transparencia por doquier, escrupuloso cuidado por el detalle. Por si esto fuera poco, Orozco y Ros-Marbá se compenetraron admirablemente, pues parecían poseer el mismo idioma al traducir a sonidos la escritura de tan sublime obra mozartiana.

La segunda parte del programa estuvo constituida por las **Vistas al mar**, de Toldra, y la **Sinfonía núm. 5** de Schubert. La primera de estas obras fue recreada con auténtico talante impresionista, casi puntillista muchas veces. La **Quinta** de Schubert recibió un tratamiento muy adecuado en manos del director catalán, tratamiento que materializaron los holandeses en un sonido homogéneo y controlado, brillante unas veces, velado o esfumado otras, sutil siempre, sin menoscabo nunca de espontaneidad.

Muy apreciables fueron, sin duda, las lecturas que se tuvo ocasión de escuchar, en el transcurso del segundo concierto, de obras tales como la **Música Acuática (Suite)**, de Haendel, y el **Concierto de Brandemburgo núm. 3** de Bach, ya que pusieron en evidencia la capacidad de orquesta y director para la empresa de interpretar obras barrocas: Sin embargo, alcanzó nivel mucho más sobresaliente la manera en que se realizaron tanto las arias, de Gluck, Vivaldi, Haendel y Paisiello encomendadas a la voz de Elly Ameling, como la **Sinfonía núm. 29** de Mozart. Por lo que toca a las primeras, cabe decir que el acompañamiento deparado por Ros-Marbá a la cantante no puede recibir otro calificativo que no sea el de ejemplar: compenetración absoluta con ésta, cuidado escrupuloso en lo tímbrico y dinámico a fin de crear el marco sonoro que envolviera adecuadamente, en cada momento, la voz solista, mesurada y sabia utilización de elementos expresivos, etc. Por lo que respecta a Elly Ameling, poco se puede decir, a estas alturas, de las cualidades indiscutibles de su arte. En el registro de mezzosoprano que actualmente presenta, la voz de la Ameling ha perdido parte del brillo que antes tuviera, pero ha ganado rotundidad en la zona grave. Sigue existiendo ese hermoso terciopelo que siempre la ha caracterizado, así como una ductibilidad extraordinaria y cierta calidad inimitable. La Ameling sabe cantar con una media voz prodigiosa, altamente sugestiva y sutil.

La **Sinfonía núm. 29** de Mozart, creación absolutamente admirable y, cómo no, enormemente complicada a la hora de su interpretación, permitió a Ros-Marbá dar pie a que se le pueda considerar notable mozartiano. En efecto, la mentada sinfonía no perdió hábito ni fuerza en momento alguno; antes bien, el discurso sonoro fue mantenido, a lo largo de toda ella, de modo muy homogéneo, encajadas siempre con soltura y sentido la distintas partes.

El tercero y último de los que comentamos fue íntegramente dedicado a Mozart. El programa contenía el **Divertimento K. 136**, la **Sinfonía concertante para violín y viola, K. 364** y la **Sinfonía núm. 40**. En el **Divertimento** se mostró Ros-Marbá en posesión de un estilo mozartiano impecable en todos los

sentidos. Su traducción de esta obra adquirió una transparencia nada común y exhibió una estructuración perfecta. Muy posiblemente no sea temerario afirmar que la lectura del **Divertimento** aludido constituyó el punto más alto del concierto que estamos reseñando. La **Sinfonía Concertante** fue tratada en términos muy adecuados. Actuaron como solistas Yuko Inque (viola) y Jean Jacques Kantorow (violín). Si bien la orquesta se mantuvo siempre atenta y su sonoridad fue matizada y límpida desde el comienzo, la labor del dúo de solistas, con ser muy meritoria, no produjo una fusión perfecta de las voces, una trabazón equilibrada. Pese a esto, la interpretación alcanzó un dignísimo nivel y en el segundo tiempo resultó casi ejemplar. La **Sinfonía núm. 40**, composición tan oída como compleja, constituyó lo menos bueno entre todo lo interpretado esa noche. Aunque perfectamente admisible en cuanto al planteamiento con que fue abordada, la obra adquirió desde el comienzo ciertos caracteres de superficialidad que no se abandonaron. Desde luego faltó imaginación y poesía en el tratamiento sonoro. Sin embargo, todo lo expuesto no es óbice para afirmar que se trató de una lectura de la **Cuarenta** bastante coherente y correctamente llevada.

#### RAFAEL PUYANA Y EL PADRE SOLER

Con un programa que contenía obras de Bach (**Partita núm. 6**), D. Scarlatti (**Tres sonatas**) y Soler (**Siete sonatas** y

el **Fandango**), Rafael Puyana logró que se reconociera, una vez más, su admirable talento. Si bien hay que dar cuenta de la existencia aquí y allá de ciertos problemas de articulación y algún que otro fallo, ello no fue obstáculo, en absoluto, para que la interpretación de las obras mencionadas fuese espléndida. La **Partita** de Bach fue expuesta con admirable nobleza y sentido arquitectónico, con momentos asombrosamente felices como en el **Air** o en la **Zarabanda**. Scarlatti quedó tratado con enorme imaginación e intimismo. Pero donde Puyana sobresalio con momentos realmente mágicos fue en las **Sonatas** y sobre todo en el **Fandango** del Padre Soler. La interpretación de aquéllas ha cambiado parcialmente con respecto a otras anteriores también oídas a Puyana. La lectura sigue siendo exuberante y rica, poderosa en el sonido, pero ahora son ciertos «tempi» más reposados, el fraseo más expresivo, el contraste más mareado. El **Fandango**, como siempre arrollador y perfecto. Puyana es posiblemente el maestro indiscutible en la interpretación del mismo.

#### TERESA BERGANZA EN EL PATIO DE LOS ARRAYANES

Con un programa exquisitamente confeccionado, a base de obras vocales de los siglos XVIII-XIX (Martín y Soler, **Cinco arietas** y **Dos arias de «Lilla»** (de la ópera **Una cosa rara**); Giuliani, **Seis Lieder Op. 89**; Sor, **Siete seguidillas**) y de **Seis canciones españolas antiguas** de García Lorca, se presentó Teresa Berganza, con el guitarrista José Miguel



Teresa Berganza con José Miguel Moreno en el Patio de los Arrayanes.

Fotos: CUELLAR



Moreno como acompañante, en el patio de los Arrayanes. Todas esas obras se ajustan perfectamente a las características que actualmente posee la voz de la Berganza: casi ninguna de ellas exige notas agudas embarazosas o abusa en exceso del registro grave; antes bien, requieren para su interpretación un amplio y buen timbrado centro, facilidad en reguladores, flexibilidad en el fraseo, propiedad en la dicción y articulación y, sobre todo, algo fundamental como es la capacidad idiomática o el concepto interpretativo adecuado para cada caso.

Todos estos requerimientos dominaba la Berganza, según tuvo ocasión de demostrarlo. En las arias de Martín y Soler todo fue dicho con justeza y expresividad verdaderamente cautivantes. Los **Lieder** de Giuliani, repletos de detalles expresivos, transfigurados en una unidad de sentido que sólo la Berganza parece saber otorgarles, fueron exquisitos en cualquier aspecto que puedan ser considerados (el segundo **Abschied** sólo merece el calificativo de mágico). Las **Seguidillas** de Sor constituyeron una auténtica lección de canto e interpretación, ya que con ellas supo crear la cantante un clima dieciochesco repleto de connotaciones, en el que las figuras de majos y majas, las pinturas de Goya pasaron por las mentes de los asombrados oyentes. Asimismo la autenticidad interpretativa que en estas obras consiguió la Berganza se puede decir que alcanzó la cima de lo realmente insuperable.

El recital concluyó con algunas de las **Canciones** de Lorca, que es la Berganza la absoluta maestra actual en la interpretación de las mismas, que el público no pudo contener el aplauso y casi la interrumpe. Un recital para el recuerdo. El guitarrista, José Miguel Moreno, fue un perfecto acompañante, sutil e imaginativo, sabiendo en todo momento cómo extraer de la guitarra (maravilloso instrumento del XVIII el sonido apropiado).

## TEMIRKANOV Y LA ROYAL PHILHARMONIC

A juzgar por la asistencia masiva de público a las actuaciones de la Royal Philharmonic Orchestra, tanto ésta como su director, Yuri Temirkanov, parecen haber constituido uno de los focos de atracción más importantes en el Festival del presente año. La Royal Philharmonic es, sin ningún género de dudas, una orquesta espléndida en muchos aspectos: cuerda homogénea y empastada, seguridad y ductilidad en el viento, arrollador conjunto de metales, percusión perfecta, etc. En pocas palabras, se trata de una agrupación ejemplar, altamente maleable, técnicamente muy sobresaliente, que, en manos de un director de auténtico calibre, es capaz de ofrecer interpretaciones de muy subidos quilates. Por desgracia, Temirkanov no es un director que pertenezca a la clase aludida. Es, ello es innegable, un gran técnico, pues a sus órdenes todo queda en su sitio, porque conduce la orquesta de modo eficaz y seguro en cualquier momento. Sin embargo, su amplio gesto (no



La Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Yuri Temirkanov, uno de los focos de atracción más importantes del Festival.

demasiado airoso y versátil, sino más bien pesante, monótono y metronómico) no concede la atención necesaria al fraseo, a las sutilezas dinámicas, a los mil detalles que oculta una partitura. Así, la orquesta suena, de acuerdo con estas indicaciones, algo apelmazada y granítica, no excesivamente diferenciada en cuanto a planos y descuidada casi siempre en el juego tímbrico.

Las **Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell**, de Britten, así como el **Concierto núm. 1 para violonchelo y orquesta, Op. 107**, de Chostakovich, no resultaran demasiado sutiles según los planteamientos de Temirkanov; además, en la segunda de estas obras el director no cuidó demasiado a la solista, Karine Georgina, que cumplió con su parte meritoriamente, pues su diálogo con ella tendía peligrosamente a convertirse en monólogo: no pocas veces llegó a ser inaudible el sonido del violonchelo por culpa del excesivo volumen del orquestal. **Scheherezade**, de Rimsky Korsakoff, rayó a mayor altura que las obras anteriormente mentadas, pero, de cualquier manera, se echó en falta un mayor exotismo, un rendimiento más brillante (perfectamente posible con tal orquesta) en el metal y más viveza en ciertos «tempi». En cambio, al día siguiente, en el segundo concierto ofrecido por la orquesta inglesa y el director ruso, **Portsmouth Point**, de Walton, dejó ver claramente cuán arrolladora es la maestría técnica de ambos. No fue ésta suficiente, no obstante, para acometer una obra como el **Concierto para violín y orquesta** de Beethoven. Hay que reconocer la pericia y buen hacer de Temirkanov, pero también el que su versión resultó monótona y plúmbea. Flaco favor el que recibió la solista, Miriam Fried, cuya intervención fue muy plausible, totalmente alejada, por ser su ejecución de hermoso sonido y no exenta de poesía, de los modos altisonantes de su acompañante. La **Sinfonía núm. 5** de D.

Chostakovich fue, muy posiblemente, lo mejor que ofreciera Temirkanov a su paso por Granada, pues su vigoroso y dramático trazo se aviene a la música interpretada sin demasiados problemas. Los movimientos primero, segundo y cuarto resultaron perfectos tanto en planteamiento como en realización. No convenció en iguales términos el tercero, que en bastantes momentos fue leído algo superficialmente.

## SPIVAKOV Y LOS VIRTUOSOS DE MOSCU

El renombrado Vladimir Spivakov fue director en los dos conciertos que presentaron los Virtuosos de Moscú. El resultado final de ambos fue, pese a las expectativas suscitadas por Spivakov, bastante desigual. Puede constituir un detalle curioso el que los músicos tocasen admirablemente en obras de repertorio ruso y que, por el contrario, no tuviesen éxito las barrocas o clásicas. Así las cosas, la primera actuación de esta agrupación comenzó con el **Divertimento K. 136** de Mozart (la misma obra que tocara días antes la Orquesta de Cámara Holandesa con Ros-Marbá). Aunque bien estructurada, a la obra le faltaron transparencia, sutileza y auténtico sentido estilístico. Por si fuera poco, el primer movimiento adoleció de lentitud, el sonido casi siempre surgía demasiado denso y se acentuaron equivocadamente ciertos elementos expresivos que edulcoraron el resultado final. Muy distinta, como se ve, a la de los holandeses, esta aproximación de los rusos. El **Concierto para piano, trompeta y orquesta** de Chostakovich, en cambio, fue interpretado maravillosamente, pues se consiguió un equilibrio entre solistas y orquesta modélico. La pianista, Svetlana Navarsadian, pese a exhibir una técnica algo colosalista y declamatoria, realizó su parte arrebatadoramente, con mo-



mentos increíbles. Asimismo, José Martí, como solista de trompeta, manifestó una envidiable maestría. Una gran versión, desde luego, de tan original y hermoso concierto. La **Serenata para cuerda, Op. 48**, de Chaikovski, que constituía la segunda parte del programa comentado, surgió, gracias al ímpetu de los Virtuosos, auténticamente esplendorosa.

Al día siguiente, ofrecieron los rusos un programa dedicado íntegramente a J.S. Bach. El nivel de las interpretaciones fue, en general, bastante mediocre y a veces menos que eso. El sonido extraído de la cuerda presentaba arideces e inseguridad, y, además de esto, los solistas (a excepción de Cristina Bruno) tuvieron evidentes problemas. Spivakov no estuvo, en absoluto, a la altura que se esperaba: su violín mostró, en la interpretación del **Concierto para violín BWV 1042**, un sonido inseguro, fallón y, en demasiados momentos, incluso desafinado. Valentin Zveriev, solista de flauta en la **Suite núm. 2**, ni siquiera supo resolver dignamente los problemas técnicos que encierra su parte en tal obra, que, dicho sea de paso, constituyó el punto en donde se alcanzó el nivel más bajo de todo el concierto: la versión fue plúmbea y altisonante. Cristina Bruno, al piano, mantuvo siempre un sonido y estilo apropiados, pero no halló respaldo paralelo en el **Concierto BWV 1052**. Una lástima. Con el **Concierto para dos violines y orquesta, BWV 1043**, siendo Spivakov y Futer los solistas, se intenta-

ron remediar las cosas, pero sólo se consiguió una versión de la obra en términos más dignos y encajados, desde el punto de vista técnico, que los imperantes en las anteriores. A pesar de todo, el público aplaudió atronadoramente (siempre mendigo, cabe suponer, de insulsas propinas).

### **BRAHMS, LA NACIONAL Y LOPEZ COBOS**

La Orquesta Nacional de España y Jesús López Cobos tuvieron a bien ofrecer, en los últimos días del Festival y con motivo de conmemorar el CL aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, la integral de las **Sinfonías** del mismo. Afir-mar que el ciclo resultó más que notable no es sino tratar de rendir justo tributo a la labor que, con ostensible deseo de superación, parecen venir realizando la Orquesta y López Cobos. Por de pronto, lo que no es poco, el director consiguió hallar la sonoridad justa que exigen estas sinfonías. Además, lo que tampoco es poco mérito, supo aplicar a cada una de ellas el planteamiento adecuado.

Dadas estas circunstancias tan favorables, la **Primera** fue traducida muy eficaz y coherentemente. El primer movimiento resultó rotundo y vigoroso, muy cuidado en lo tocante a mostrar el tejido polifónico, trazado de principio a fin con trazo seguro y expresivo. El carácter «cantabile» del segundo quedó realzado ante el exquisito cuidado tímbrico con

que el director supo construir el tejido sonoro, hecho éste de igual modo apreciable en el tercero que, interpretado cálida y fluidamente, configuró un cuadro de color pastoril espléndido. El cuarto fue, ciertamente, encomiable: noble y ampliamente trazado, con dosificación perfecta en los recursos dinámicos, sentida y emotivamente entonada la «coral» de la cuerda, avanzaba inexorablemente, cada vez más repleto de tensión, hasta romper en un final de enorme vigor y sentido. La **Tercera**, obra de bastantes complejidades, permitió a López Cobos demostrar (o mejor, ratificar) que posee los secretos que llevan a la cabal interpretación de Brahms. Los movimientos extremos fueron realizados con un envidiable sentido organizativo y estructural, ejecutados con el justo tono expresivo que les corresponde (lo cual es algo admirable, sobre todo, en el primer tiempo, tan sibilino y peligroso en este aspecto). Los centrales se interpretaron con primor, en especial el tercero, tan cálida y expresivamente recreado. Lástima que la orquesta no fuera, en el caso de esta sinfonía, todo lo infalible que hubiera sido deseable. Esta circunstancia deslució en parte el resultado concreto, pero no ocultó, en absoluto, la idea subyacente del director.

En la **Segunda** se creó el clima tan típico a esta sinfonía desde los primeros compases. Lopez Cobos logró extraer todo el lirismo, la melancolía y el bucolismo que encierra esta hermosa composi-



La Orquesta Nacional dirigida por López Cobos ofreció un programa Brahms en conmemoración de su aniversario.



ción. Los «tempi» fueron amplios y comedidos, el entramado melódico, clara y ricamente subrayado; el discurso siempre fluido, sin pesantez. Sobresaliente lectura que, sin embargo, palideció algo ante la de la **Cuarta**, que nos atreviéramos a calificar de extraordinaria. Además de mostrar una realización espléndida (como las otras), fue sorprendente por la unidad de concepción y sentido que la impregnaba de principio a fin, cofiriéndole una redondez poco común. La soberbia escritura de esta obra brahmsiana, de sublime perfección, connota todo un sutil y complejo mundo de motivaciones líricas y dramáticas, mundo que López Cobos analizó y presentó con una fuerza y autenticidad únicas. Si entre tanto bueno se hubiera de extraer lo mejor, tendríamos que aludir al cuarto movimiento, en el que las variaciones que lo componen surgían cinceladas, no-vísimas por momentos.

En resumen, hacía mucho tiempo que no escuchábamos en vivo el ciclo sinfónico brahmsiano en, por lo bueno, tan desacostumbradas condiciones. Unas últimas palabras: la Orquesta se mostró muy eficaz en todo momento, especialmente en la cuerda, que nos pareció, para bien, considerablemente transformada. Sin embargo, contra lo que cabría esperar en la Nacional, trompas y trombones —al menos en esta ocasión— consiguieron deslucir en no pocos momentos hermosos pasajes de las obras sinfónicas escuchadas.

#### MUSICA GRABADA EN LOS BALLETS

Lo que se refiere a la danza parece ser la actividad menos atendida de las que han compuesto la totalidad del actual Festival. Sin embargo, esto no asombra demasiado a las alturas en que estamos, dada la circunstancia de que la citada situación es algo que viene repitiéndose desde algunos años atrás. De entrada, y hablando en términos generales, hay que repetir lo de siempre: no es conveniente la música enlatada, y si, pese a todo, tal procedimiento se hace totalmente necesario (por mil imponderables que no vamos a enumerar), ¿por qué no ofrecer grabaciones realizadas con un mínimo de calidad tanto artística como técnica?, ¿por qué no se prepara como es debido, desde el punto de vista acústico, el recinto en que tienen lugar los espectáculos? Es hiriente oír música en las condiciones en que esto suele hacerse en los ballets, pues el procedimiento de reproducción es completamente rudimentario y pobre.

Las compañías de ballet que han visitado este año El Generalife han sido **The Scottish Ballet**, el **Ballet Real de Flandes** y el **Ballet Nacional Español**. Sólo tuvimos ocasión de asistir a una de las representaciones del segundo de los enumerados. La recreación visual de **El Bolero** de Ravel, con que comenzó el espectáculo, estaba muy distante de contar con los justos elementos expresivos que tradujeran la fuerza y garra de la obra raveliana. Quizá por ello resultó el montaje aburridísimo y no excesivamen-



El Ballet Real de Flandes, compañía invitada en El Generalife.

te trabado. A esto hay que añadir, además, un sentido no muy acertado de la luminotecnia en determinadas ocasiones. Las cosas mejoraron mucho en lo ofrecido a continuación: una escenificación de **La Péri**, de Paul Dukas. Todo estuvo aquí muy en su sitio: cuerpo de baile, luces, movimiento escénico, etc. El conjunto resultó muy poético, hábilmente narrado y revestido de acertados rasgos preciosistas.

**La Catedral sumergida**, de Debussy,

fue primorosamente plasmada, rica de expresivos gestos, y cuidada en rítmicos y bien contruidos volúmenes. Lástima que el montaje sonoro fuera tan deleznable, pues el sonido musical se vio mezclado con el ruido de un mal grabado batir de olas. Maravilloso fue el último número del programa, montado con música extraída de **Les Facheux**, de Georges Auric, y denominado **Whinsicalities**. Pese a la simplicidad escénica, hubo auténtico derroche de gracia y humor.

## LA MUSICA CONTEMPORANEA EN EL FESTIVAL

Por Daniel Stefani

La última semana del XXXII Festival de Música y Danza de Granada estuvo signada, al igual que el resto del Festival, de hechos altamente positivos y negativos. Una polarización que se venía presintiendo desde hace ya algunos años. Al margen del hecho artístico en sí, el Festival sigue provocando acaloradas polémicas y este año se llegó a hablar de lo que podría resultar lo más nefasto para el mismo: convertirlo en un Festival de carácter local. No me extenderé en este punto ya que del mismo se ocupa ampliamente el Grupo Gárnata en la primera parte de esta crónica. Quizá muchos de estos malos presagios han sido tirados por tierra en la propia clausura del Festival, cuando en Granada se hicieron presentes el Ministro de Cultura, Javier

Solana, y el Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido, quienes prometieron estudiar seriamente (conjuntamente con las autoridades provinciales y locales), el futuro de el Festival y su programación e intentar recuperar el prestigio que durante tantos años ostentó.

A quien esto escribe le tocó vivir la última fase del festival granadino, fase ocupada en su integridad por artistas españoles. Debo confesar muy sinceramente que esta elección fue casual y se debió a compromisos personales que casi hacen peligrar mi asistencia al mismo. Por lo tanto pude seleccionar estos cinco días finales sin tiempo para elegir un programa determinado. Largo preámbulo para explicar un hecho que me causa gran placer: apenas llegado a Granada, abro un periódico local y me encuentro



que en una entrevista a la pianista Maribel Calvín, que actuaba esa noche con la Orquesta Nacional, el entrevistador César Alonso (*Ideal*, de Granada, de fecha 4 de julio) comentaba textualmente «... Pero también me consta que Maribel (Calvín) sí le tiene un gran miedo a esa insana y morbosa inclinación española de criticar y destruir todo «lo nuestro». Aunque en esta ocasión y a pesar de lo que puedan decir los «biorritmos» (sic), etc, etc...»

Afortunadamente, y de aquí el largo prólogo, quien esto escribe no es español, aunque se sienta como tal por el largo tiempo que lleva viviendo en este país. Pero digo afortunadamente porque esto, para los que piensan que los españoles atacan porque sí a sus propios hermanos, dejaría en una mayor libertad de acción a un foráneo como yo. Si bien este es un punto que no me interesa discutir, pues estoy en desacuerdo con el mismo. Remitirse a las propias crónicas del Festival, tanto sea locales como nacionales sobre esta última semana y se comprobará que en ningún caso existe esa «insana y morbosa» actitud.

Por último, y para dar por finiquitado el tema, me parece de total falta de ética periodística el hacer mención a unos *biorritmos* que nadie aclara de qué se trata, exceptuando la entrevistada y el entrevistador. Nada mejor que llamar las cosas por su nombre y máxime cuando vivimos con libertad de expresión. Para escribir «*entrelíneas*» hay que tener cierta claridad, para que algo se intuya o comprenda; de lo contrario, todo queda como un simple apunte para andar por casa, de muy mal gusto para los lectores.

## CERVERA CON LA ORQUESTA NACIONAL

Como extranjero me tocó vivir una semana de artistas españoles, actuaciones que se abrieron con la participación de la Orquesta Nacional de España, dirigida por José María Cervera Collado, en un programa que estaba integrado por la obertura *Oberón*, de C. M. Weber; *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla, con la actuación solista de Maribel Calvín, y, en la segunda parte, con un programa Wagner, integrado por la obertura de *Los Maestros Cantores* el preludio del acto primero de *Lohengrin* y la obertura de *Tannhäuser*.

El valenciano José María Cervera se mostró correcto y eficaz desde un principio. Si bien se esperaba con muchas ansias a la Orquesta Nacional después del trabajo que había llevado a cabo con su titular en Madrid, en el ciclo Brahms, ésta era una buena oportunidad para saber hasta qué punto la Nacional comenzaba su repunte. Cervera la condujo con corrección desde un principio, con obras de un repertorio muy conocido. Se mostró claro y equilibrado en las obras de Wagner, y quizá, desmedidamente, esa corrección la utilizó para acompañar a Maribel Calvín en *Las Noches*, donde la batuta de Cervera estuvo supeditada en un todo a la idea de que la misma poseía la solista. Maribel Calvín se reincorporó a un escenario después de quince largos años de silencio. En este caso

creo que hubo una total falta de comprensión de la partitura, del mínimo sentido del fraseo. Maribel Calvín tocó la partitura de punta a cabo sin una sola equivocación, todo estaba en su sitio, pero no sólo de tocar se trata, sino de algo aún más difícil que se llama interpretar. La ausencia de este hecho es grave, y más grave aún si esto tiene lugar en un Festival Internacional por el que han desfilado figuras colosales del pianismo internacional y nacional.

## JOAQUIN SORIANO: BIENVENIDO AL MUNDO DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

Cuando hablaba de hechos positivos al principio de esta crónica estaba pensando claramente en uno de los recitales que nos acercó el Festival en el marco del Auditorio Manuel de Falla; me estoy refiriendo al realizado por el pianista Joaquín Soriano. Primera y grata sorpresa fue comprobar que en su repertorio figuraban dos obras de compositores españoles de vanguardia: Tomás Marco y Miguel Ángel Coria. Es más que gratificante el poder comprobar que un artista maduro, con una carrera internacional llena de triunfos, decida acercarse a este repertorio del que tantos reniegan constantemente. Comprendemos que es una ardua tarea para un artista con un repertorio ya hecho y paseado por el mundo, en más de una oportunidad, asumir esta responsabilidad, pero quizá sea un buen ejemplo el de Soriano, máxime cuando España posee excelentes compositores que esperan que su obra sea de una vez por todas difundida por pianistas de su talla.

Abrió el programa con *Solea*, de Tomás Marco, obra escrita por el compositor madrileño en homenaje a Turina. Soriano, desde un punto de vista muy particular, abordó esta partitura sacando provecho, al máximo, de su bella sonoridad y jugando constantemente con los diversos planos sonoros que nos ofrece la obra. De Miguel Ángel Coria interpretó *Dos Piezas (Ravel for president y Frase)*, piezas ambas en las cuales el pianista mostró más seguridad y en las que respetó el estilo del autor (especialmente en la primera de ellas, donde el espíritu de Ravel flota de forma constante). Completó la primera parte con *Cantos mágicos*, de F. Mompou, donde estuvo presente siempre su bellissimo sonido y la *magia eterna* que posee el piano mompouniano. Cerró esta parte con una obra que Soriano no conoce y domina formidablemente: la *Fantasía Bética*, de Manuel de Falla.

La segunda parte estuvo dedicada a los *quince Cantos populares húngaros* de Béla Bartók y a la *Sonata núm. 7* de Sergei Prokofiev. En esta última obra desplegó Soriano todo su arsenal de dotes técnicas y artísticas, logrando un éxito mayúsculo en su recital. Una vez más creo que se debe señalar que este concierto fue una de las cotas altas del Festival: por una parte, por la calidad del intérprete y sus magníficas ejecuciones, y, por otra, el que Soriano haya abordado finalmente el repertorio de la vanguardia española.

## ESTRENOS Y SEMINARIO DE COMPOSICION

Otro de los grandes acontecimientos de este Festival tuvo como escenario el Auditorio Manuel de Falla en una magnífica sesión de polifonía española contemporánea, a cargo del Coro Nacional de España, bajo la dirección del maestro Enrique Ribó.

Y el acontecimiento tenía un significado aún mayor, ya que en él se escucharían dos obras en calidad de estreno: *Epitafios granatenses*, de Juan Alfonso García, y *Berakot*, de José García Román. También resultaba una novedad el *Concierto Coral núm. 1*, de Tomás Marco, ya que esta obra fue conocida por vez primera en España en la pasada edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, dentro de un concierto monográfico que se le dedicó al compositor madrileño.

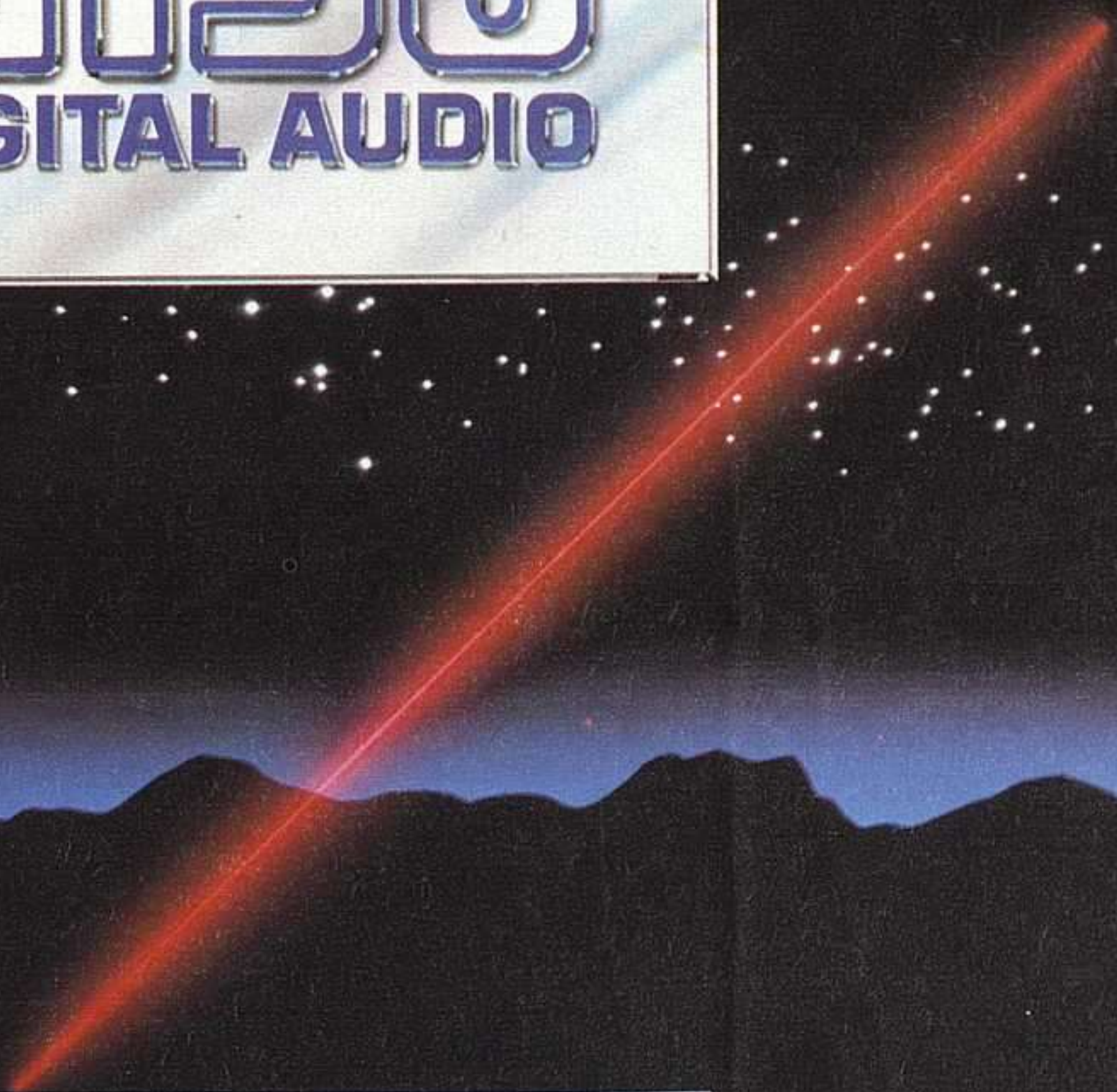
Los *Epitafios granatenses* de ese gran compositor y maestro que es Juan Alfonso García tienen como base un conjunto de epitafios que el autor ha recogido de lápidas sepulcrales cristianas que se conservan en el Museo Arqueológico de Granada. Obra de honda sensibilidad, sugerente, de una diáfana escritura, fue traducida por el Coro Nacional de España, bajo la atenta conducción del maestro Ribó, de forma clarísima, prestando suma atención a la diversa gama de matices, por cierto siempre presentes en la exquisita sensibilidad de Alfonso a la hora de profundizar en las raíces granadinas.

De otro granadino, perteneciente a esa escuela que cuenta con nombres tan importantes como los de Alfonso García, Manuel Hidalgo y Francisco Guerrero, pertenece *Berakot*; me estoy refiriendo a José García Román. Dentro del Seminario de Composición Actual Española, tuvimos la fortuna de poder escuchar, antes de su estreno, de boca de su propio autor, cómo nació esta obra. *Berakot* (Bendiciones) está compuesta sobre textos en lenguaje ladino, y pertenecen al Gran Comentario Bíblico Sefaradí *Me'am Lo'ez*. De estos textos, García Román eligió fragmentos referidos a las bendiciones de Isaac a Jacob sobre los buenos olores. El tratamiento que logra el compositor en esta obra demuestra que estamos frente a un polifonista de primer orden, que logra transmitir su mensaje de forma clarísima, pese a tratar la masa coral en ciertos momentos dentro de una complejidad abrumadora. Escrita para gran coro mixto, en ciertos momentos se canta a 24 voces, con recitadores y la inclusión de instrumentos de percusión como castañuelas, panderos, silbatos y triángulos. *Berakot* está tratada con inteligencia y con un amplio dominio de ese gran mundo sonoro, que emerge desde lo más profundo de una cultura: la sefaradí.

Tal como señalaba, se escuchaba por segunda vez en España el *Concierto Coral núm. 1* de Tomás Marco, obra compuesta en 1980, y que había recogido merecidos triunfos en el extranjero y con motivo de su estreno español en Cuenca. Escrito para violín y coro, el *Concierto* es sin lugar a dudas la obra de un artista en su plena madurez. Origi-



# EL SONIDO DEL FUTURO.



## EL NUEVO SISTEMA DE REPRODUCCION DEL SONIDO

El Sistema Compact Disc es el avance más revolucionario hecho jamás en audio. Un reproductor de Compact Disc, de apariencia similar a los componentes conocidos de Alta Fidelidad, pero con tecnología completamente distinta, reproduce por medio de un rayo láser la información contenida en un pequeño disco metálico de 12 cm. de diámetro que admite hasta una hora de música, en una sola cara. Philips incorpora de este modo al mundo del audio la más avanzada tecnología espacial, brindando un sonido puro, perfecto, y para siempre.

### LAS VENTAJAS DEL SISTEMA COMPACT DISC DIGITAL AUDIO EL SISTEMA

- Lo más avanzado en reproducción sonora
- Protección eficaz contra suciedad y rayaduras
- Sin desgaste alguno del disco
- Sencillo y de fácil manejo
- Conectable a cualquier amplificador de alta fidelidad
- Disco de reducido tamaño
- Hasta 60 minutos de sonido estereofónico continuo
- Standard Mundial

### EL SONIDO

- Excepcional relación señal - ruido 90 dB
- Gama completa de las frecuencias de audio 20/20.000 Hz
- Nivel de distorsión despreciable 0,005%
- Separación completa de canales 90 dB
- Ausencia total de ruidos
- Insensible al microfonismo, golpes y vibraciones
- Mantiene calidad por tiempo indefinido
- Gran margen dinámico 90 dB.



Para más información, dirigirse a Philips Ibérica S.A.E. División Audio. Martínez Villergas, 2. Madrid-27

# PHILIPS





nalidad y belleza estética se aunan para configurar una obra que enriquece el repertorio de la música española. Originalidad en el tratamiento del instrumento solista, enfrentado a un coro que cumple las funciones que tendría normalmente una orquesta; las voces funcionan constantemente como instrumentos. Con una escritura violinística completa, en donde no falta nada, desde una variada gama de ataques, pasando por doble cuerdas, «glisandi» y armónicos, que en manos de Victor Martín adquieren su verdadera dimensión. El solista, una vez más, demostró ser un virtuoso, dotado de una fenomenal técnica y una perfecta musicalidad.

El programa se completaba con obras de Estrada y Mompou, que no resultaron tan brillantes en la interpretación del Coro Nacional. No cabe la menor duda de que Enrique Ribó puso todo su empeño en la tremenda tarea de las tres obras que comentamos. Este empeño se vio recompensado por una calurosa acogida del público, que supo agradecer la seriedad de un profesional que sabía de la responsabilidad que contraía al hacerse cargo de estas primeras audiciones.

Por último, haré referencia al Seminario de Composición Actual Española que se celebró por tercer año consecutivo, bajo la coordinación de Tomás Marco, y el cual, año a año, se está convirtiendo en uno de los puntos de mayor atracción de este Festival.

Abrió el mismo Ramón Barce, quien analizó su **Sinfonía núm. 2 en dos partes**, obra que fue estrenada en noviembre del presente año. Barce centró su charla en la problemática del compositor

de hoy día y de la significación de componer para una gran agrupación sinfónica. Luego de escuchar la obra, en la versión del día de su estreno, se llevó a cabo un interesante coloquio. El mismo día y por la tarde, Miguel Alonso presentó el que, sin lugar a dudas, fue el estreno más polémico de esta temporada: **Biografía**, Divertimento para voz, cuerda y percusión, obra comentada por el propio autor en el número anterior de RITMO. El planteamiento de Alonso estuvo centrado en la ardua tarea que le significó llevar al pentagrama una obra tan compleja y en suma interesante y de su trabajo conjunto con Esperanza Abad, la estupenda solista que hizo posible este estreno. Luego de deleitarnos con una nueva audición de **Biografía**, el coloquio se centró en las posibilidades de la voz humana, explotadas al máximo y de forma magnífica por Alonso, no sólo en esta obra sino en partituras tan conocidas y polémicas como **Impropiedad** y **Radio Stress**.

La segunda sesión del Seminario corrió a cargo de dos compositores de generaciones distintas. José Manuel Brea (1953) presentó su **Quinteto con clarinete**, estrenado en la Fundación March dentro de la Tribuna de Jóvenes Compositores. Sin lugar a dudas, experiencia altamente gratificante la de escuchar la obra de uno de los compositores más importantes de la última generación y que permitió al público asistente profundizar en las estéticas en las cuales se mueven los jóvenes valores. El otro compositor que se presentó en la segunda sesión fue Joan Guinjoan, quien habló de su **Música para violoncello y orquesta**, obra de brillante escri-

tura y de la que pudimos escuchar una versión insuperable a cargo de Lluís Claret, dirigida por el propio autor. Luego del minucioso análisis que hizo Guinjoan de su obra y de la magnífica audición, tuvo lugar un animado coloquio que se centró en el difícil trabajo de compositor-intérprete, tema que ya había dado lugar a una interesante polémica con la obra de Miguel Alonso.

Agustín González Acilu analizó su **Concierto para piano y orquesta**, obra que despertó un vivo interés en los participantes, hecho que se vio reflejado en el posterior coloquio, en el cual surgieron diversas apreciaciones estéticas de la obra. En la sesión de la tarde, García Román habló de **Berakot**, obra a la que nos referimos anteriormente y que pudo ser escuchada horas más tarde a cargo del Coro Nacional de España.

Las últimas sesiones del Seminario estuvieron a cargo de Manuel del Castillo, quien presentó sus **Cuatro cuadros de Murillo**; Alfredo Aracil, otro joven representante de la actual generación, que presentó su **Sonata 2, «Los reflejos»**, obra estrenada en la Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación March, el año pasado, y que tuvo por parte de Aracil una de las más lúcidas exposiciones teóricas realizadas en este seminario. Por último Claudio Prieto, que comentó su **Sinfonía núm. 2**, obra que logró un éxito muy grande de público y crítica en su estreno de esta temporada. Los asistentes pudimos gustar una vez más de la audición de esta obra, de una singular belleza estética. El Seminario sirvió así, una vez más, para acercarnos a la producción actual española, que está viviendo una época de gran apogeo.

# CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MUSICA «CIUDAD DE VALENCIA»

## Por Vicente Mas Quiles

Como es tradicional en la Feria que en el mes de julio se celebra en esta capital, ha tenido lugar el Certamen de Bandas y del que desde hace ya varios años vengo dando noticia en las acogedoras páginas de RITMO.

Se han dado las mismas circunstancias de siempre a las que ya en otras ocasiones me he referido, como son, por ejemplo, lugar poco adecuado (Plaza de Toros) con sus inconvenientes de ser al aire libre (viento, alguna tormenta, cercanía de la estación de ferrocarril, etc.), horarios intempestivos, con actuaciones a las cuatro de la madrugada, etc. De todos modos, hay que decir que así ha

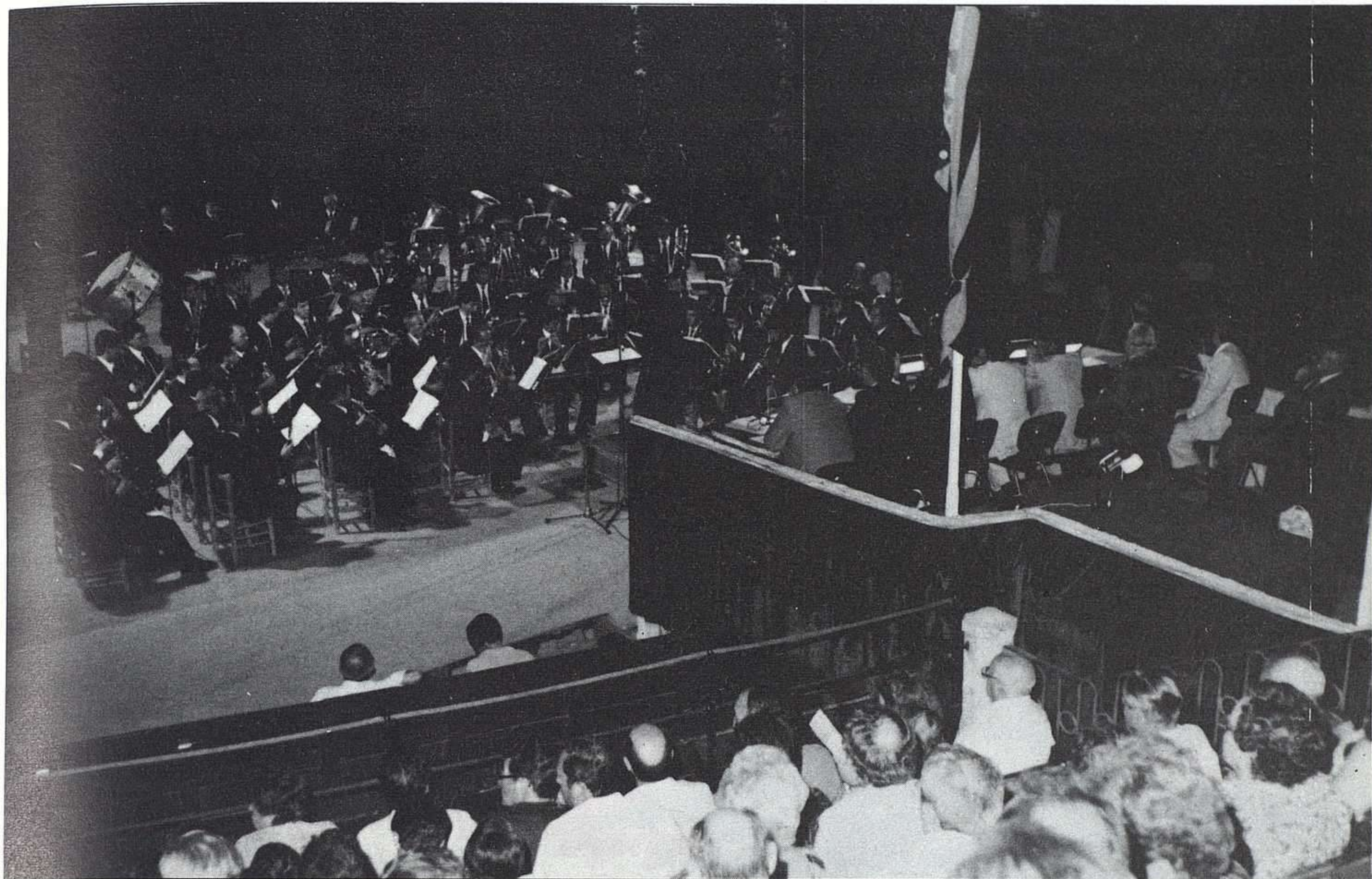
sido (en años anteriores había sesiones al atardecer), así es y así esperemos que no sea en años venideros por el bien del Certamen, al que, como valenciano y amante de las Bandas de música, siempre ha deseado el mayor éxito.

Como se podrá comprobar por el programa que a continuación transcribo va, poco a poco, afirmándose el hecho de que las Bandas interpreten obras originales. Varias de las obras impuestas como obligadas lo son, e incluso la de la Sección Especial «A» es consecuencia de un concurso de composición convocado a tal fin.

El día 13 dió comienzo con la actuación de las Bandas inscritas en la Sección Tercera (hasta 50 plazas). La obra

obligada era **Don Gil de Alcalá** (acto primero), de M. Penella. Actuaron: Sociedad Recreativa Musical «Santa Cecilia», de Macastre; maestro director, Jesús Montó Verdet (obra libre, **Pique Dame**, de Suppé). Sociedad Unión Musical, de Bugarra; maestro director, Camilo Gómez Romero (obra libre, **Trois danses** de Khachaturian). Sociedad Musical «La Filarmónica alcuadiana», de L'Alcudia; maestro director, Arturo González Arocas (obra libre, **Sicania**, de Taléns Pello). «La Primitiva», de Rafelbunyol; maestro director, Juan José Llimerá Dus (obra libre, **Boris Godounov**, de Moussorgsky). Agrupación Artístico-Musical, de Tavernes Blanques; maestro director, Manuel Tomás Gil (obra libre, **Spirit of Life**, de





La Banda de la Sociedad Unión Musical de Almansa (Albacete). Tercer premio de la Sección Segunda.

Boekel). Centro Musical Paternense, de Paterna; maestro-director, Miguel Llopis Bernat (obra libre, **Sicania**, de Taléns Pello). Unión Musical Poliñanense, de Polinya del Xúquer; maestro-director, Juan Gonzalo Gómez Deval (obra libre, **Sicania**, de Taléns Pello).

El día 14 era el señalado para las Bandas pertenecientes a la Sección Segunda (hasta 65 plazas). La obra impuesta como obligada fue **Primera Suite en Mi bemol mayor, para Banda**, de Holst. Actuaron: Sociedad Musical «Lira Almusafense», de Almusafes; maestro-director, Enrique Gasp Martínez; (obra libre, **Gayaneh**, de Khachaturian). Unión Musical «Dolores», de Dolores; maestro director, Manuel Castelló Rizo (obra libre: **Lau Urtearok** («Las estaciones»), de Franco). Unión Musical Utielana, de Utiel; maestro-director, José Rodilla Tortajada (obra libre, **«Music for a movie-picture**, de Vlak). Unión Musical, de Almansa; maestro-director, Joaquín Mira Esteban (obra libre: **Le Roi d'Ys** de Lalo). Centro Instructivo Musical, de Alfafar; maestro director, José Vicente. Herrera Romero (obra libre **Trois danses** de Khachaturian). Centro Cultural y Musical «Las Candelas» de Villa Candelaria (Tenerife); maestro-director, Avilio Alonso Otazo (Obra libre, **Mazeppa**, de Liszt). Sociedad Musical «La Paz», de Siete Aguas; maestro-director, Francisco Carreño Garrido (obra libre; **Maese Pérez, el organista**, de J. Gómez).

Las Bandas pertenecientes a la Sección Juvenil y Sección Primera actuaron el día 15. En la Juvenil sólo hubo dos Bandas (formadas por jóvenes no mayo-

res de 17 años y hasta 50 plazas). Fueron éstas la «Lira Castellonense», de Vila Nova de Castelló, y la «Unión Musical», de Carlet. Además de interpretar como obra obligada **La vie parisienne**; obertura, de Offenbach, la primera, bajo la dirección de su maestro director Nicanor Sanz Cifre, eligió de obra libre **Rienzi**, obertura, de Wagner, y la segunda, con Manuel Campos Vivó como su maestro director, interpretó la fantasía de **Carmen**, de Bizet.

Para las Bandas de la Sección Primera (hasta 80 plazas) se había señalado como obra obligada **Danzas Alicantinas**, de Adam Ferrero. Intervinieron las Bandas «Lira Saguntina», de Sagunt; maestro-director, Enrique Villalba Puig (obra libre, **Cap Kennedy**, de Serge Lancen). Harmonie «St. Josef», de Kaalheide-Kerkrade (Holanda); maestro-director, Thijs Tonnaer (obra libre, **Jericho**, de Morton Gould). «Stadtmusik», de Waldkirch-Breisgau (Alemania Federal); maestro-director, Hans Peter Rinklin (obra libre) **«Mutanza»**. **Symphonic Variations for Band**, de Curnow). Sociedad Unión Musical «Santa Cecilia», de Guadassuar, maestro-director, Joaquín Vidal Pedrós (obra libre: **Sicania**, de Taléns Pelló).

Las Bandas inscritas en la Sección Especial «B» (máximo de 95 plazas) actuaron el día 16. La obra obligada fue **La Cueva de Nerja**, suite sinfónica, de Enrique Escrivá. Compitieron: Centro Instructivo Musical, de Mislata; maestro director, Roberto Sáez Cambres (obra libre, **«Cuadros de una exposición**, de Musorgsky-Ravel). Sociedad Banda Unión Musical, de Alberic; maestro director,



Banda de la Unión Musical de Liria. Primer premio de la Sección Especial «A». Enrique de Dios Cintero (obra libre, **Petrouchka**, de Strawinsky). Sociedad Musical «Santa Cecilia», de Alcasser; maestro director, Miguel Gorrea Garrigues (obra libre: **Cyrano de Bergerac**, de Wagner). Sociedad Artístico Musical, de Picassent; maestro-director, José Onofre Diez Monzó (obra libre, **Feste romane**, de Respighi). Sociedad Musical «La Enthusiasta», de Benifairó de Valldigna; maestro-director, Francisco Moral Ferri (obra libre, **Spartacus**, de Khachaturian).



# ORGANOS YAMAHA

Veá las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.



**N**UESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

## HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48  
Carretera de la Coruña, Km. 17.200  
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08



Unión Musical, de Torrent; maestro director, Francisco Idillo Gimeno Martínez (obra libre **Sinfonietta**, de Janacek).

En el día 17, último de las diversas audiciones del Certamen, intervinieron las Bandas de la Sección Especial «A», con número ilimitado de plazas, las que tenían que interpretar como obra impuesta la **Suite Sinfónica**, de Manuel Berná García, obra premiada, como ya se ha indicado antes en el I Premio Internacional «Maestro Serrano», de Composición de Música para Banda Sinfónica. Estaban inscritas: Ateneo Musical, de Cullera; maestro-director, Francisco Fort Fenollosa (obra libre, **Till Eulenspiegel**, de Strauss). Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera; maestro-director, Luis Sanjaime Meseguer (obra libre, **Ala et Lolly** (Suite Escita), de Prokofieff). Centro Instructivo Musical «La Armónica», de Buñol; maestro-director, Francisco Roberto Forés Asensi (obra libre, **Cuadros de una exposición**, de Musorgsky-Ravel). Sociedad Musical, de Alzira; maestro-director, Francisco Hernandez Guirado (obras libre, **Un americano en París**, de Gershwin). Sociedad Instructiva Unión Artística Musical, de Tavernes de Valldigna, maestro director, Eduardo Arnau Moreno (obra libre, **Cuadros de una exposición**, de Musorgsky-Ravel). Unión Musical, de Llíria; director, Pablo Sanchez Torrella (Obra libre, **Romeo y Julieta**, Suite de Ballet, de Prokofieff).

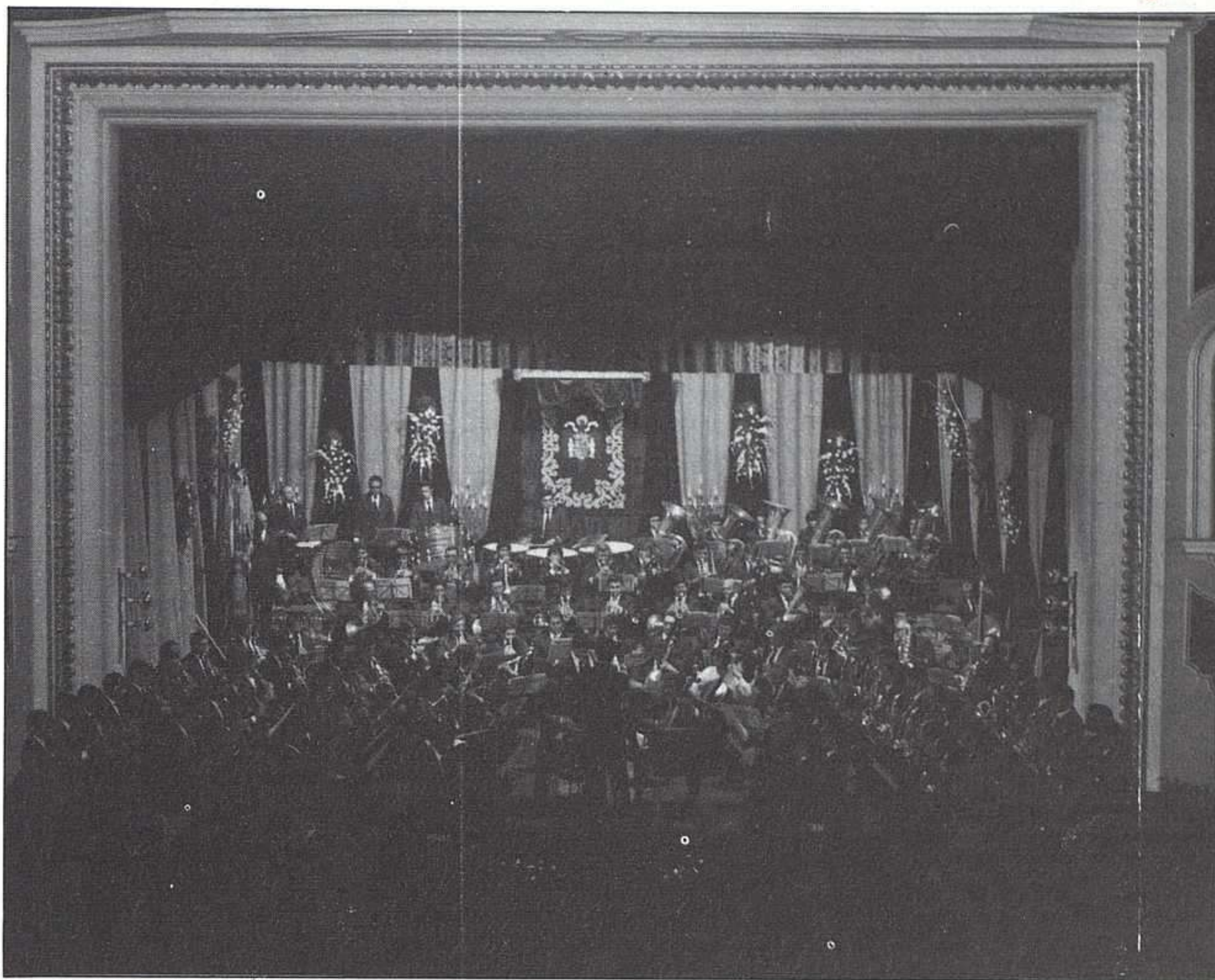
Como final de esta audición, la Banda Municipal de Valencia, bajo la dirección de Juan Garcés Queral, interpretó **Noches en los jardines de España**, de Falla, actuando como solistas al piano Mario Monreal.

Como ya es habitual desde hace unos pocos años, para las Secciones, Primera, Segunda, Tercera y Juvenil hubo un jurado calificador, siendo éste formado por Rafael Talens Pello (compositor), José María Cervera Collado, (director de orquesta) y Julio Ribelles (director de Banda y Orquesta). Y para la Sección Especial, en sus dos grupos «A» y «B», otro distinto, en el que figuraban Moisés Davia (director de Banda), Juan Pérez Ribes (compositor), y Alberto Argudo (director de Banda y orquesta).

Todos estos jurados fueron presididos por Enrique Real, Concejal de Fiestas y Turismo, asistido por su secretario José Vicente Gimeno, que actuó como tal en el mismo, así como se contaba con la presencia del Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, Enrique Carpi, en reconocimiento a la magnífica colaboración que dicha Federación presta en el desarrollo de este Certamen, que organizado por la Delegación de Ferias y Fiestas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia cuenta con la colaboración, además de la indicada, con la de la Presidencia de la Generalidad Valenciana, Capitanía General de la III Región Militar, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Ministerio de Cultura, Diputación de Valencia y Caja de Ahorros de Valencia.

El fallo de los Jurados respectivos fue el siguiente:

Sección Especial «A». Primer premio, Unión Musical, de Llíria. Segundo premio, Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de Cullera y Sociedad Musi-



La Unión Musical de Llíria, que dirige Pablo Sanchez Torella.

cal, de Alzira. Tercer premio, Centro Instructivo Musical «La Armónica», de Buñol. Sección Especial «B». Primer premio, Unión Musical, de Torrent. Segundo premio, Sociedad Musical «Santa Cecilia», de Alcasser. Tercer premio, Sociedad Artístico Musical, de Picassent. Sección Primera, Primer premio, Sociedad Unión Musical «Santa Cecilia», de Guadassuar. Segundo premio, Lira Saguntina, de Sagunt. Tercer premio, Harmonie «St. Josef», de Kaalheide-Kerkrade (Holanda). Sección Segunda: Primer premio, Unión Musical Utielana, de Utiel. Segundo premio, Centro Instructivo Musical, de Alfafar. Tercer premio, Unión Musical, de Almansa. Sección Tercera: Primer premio, Agrupación Artístico Musical, de Tavernes Blanques. Segundo Premio,

Centro Musical Paternense, de Paterna, y Unión Musical Poliñanense, de Polinya del Xúquer. Tercer premio, Sociedad Unión Musical, de Bugarra. Sección Juvenil: Primer premio, Unión Musical, de Carlet. Segundo premio, Lira Castellonense, de Vila Nova de Castelló.

La entrega de premios a las Bandas ganadoras se produjo dentro de un gran festival de Música, en los Viveros Municipales, el día 19, y en el que, junto con la Escuela de Dulzaina y la Banda Municipal, actuó la famosa Brass-Band «Blak-Dike Mills», de Londres, ganadora también en infinidad de ocasiones del concurso nacional inglés y europeo que se celebra en la capital londinense para este tipo de agrupación de instrumentos de viento-metal.■



Banda de la Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia» de Cullera. Segundo premio de la Sección Especial «A».



# Crítica discográfica

**ALBINONI: Doce sonatas para violín y continuo, Op. 6.** Piero Toso, violín. Edoardo Farina, clave y órgano. Susan Moses, cello. Erato, 196001, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Antonio Vivaldi, sus **Cuatro Estaciones**, el característico conservadurismo musical al que ya nos hemos referido en varias ocasiones y una incesante campaña pro-Vivaldi (músico genial donde los haya), han contribuido a que muchos de los grandes compositores venecianos del siglo XVIII se hallen aún hoy injustamente olvidados o insuficientemente conocidos. En la segunda de estas situaciones se encuentra Tomaso Albinoni, conocido casi únicamente por el archifamoso **Adagio** del que él es autor en muy pequeña medida. Sus **Conciertos Op. 7, 9 y 10**, grabados y editados en nuestro país con anterioridad al registro ahora comentado, habían puesto claramente de manifiesto que el «dilettante» Albinoni era un compositor comparable —al menos en el campo concertante— con cualquiera de los grandes músicos barrocos. Imagino que tal juicio será extensible al resto de géneros musicales cuando conozcamos sus **45 cantatas**, sus **50 óperas** o sus **96 sonatas**.

No es desacertada la afirmación de R.C. Travers —autor de las magníficas notas que acompañan al doble elepé— de equiparar la **Op. 6** albinoniana con la **Op. 2** de Vivaldi o la mítica **Op. 5** de Corelli. Es más, cuando uno escucha estas **Doce Sonatas** no puede sino preguntarse una vez tras otra qué hacían unas obras como éstas archivadas en los silenciosos estantes de las bibliotecas. Se trata de unas magníficas composiciones, que siguen aparentemente el modelo cuatripartito (lento-rápido-lento-rápido) de la «sonata da chiesa», aunque el característico contrapunto imitativo de ésta se halla sustituido por una continua primacía de la melodía y una solapada influencia de los aires de danza que conforman los diferentes movimientos de la «sonata da camera».

La interpretación de Piero Toso —concertino de I Solisti Veneti y especialista en este tipo de repertorio— es espléndida en todos los sentidos. Su sonido es de una tersura ideal para esta música y de una belleza y color casi imprescindibles para abordar unas obras de las características de la **Op. 6** de Albinoni. Su sentido del fraseo es también admirable y la articulación, per-

fecta. Estamos ante una interpretación muy amplia, profunda, que, por fortuna, no cae en deslices poco deseables (portamentos *descarados*, rubatos, ritardandos excesivos, empleo de armónicos...) y que se caracteriza toda ella por una limpieza y una línea melódica irreprochable, no interrumpida como en tantas otras ocasiones por una excesiva y agobiante ornamentación. Únicamente en los tiempos rápidos son criticables las casi inapreciables interrupciones antes de atacar los cambios de posición, que carecen de importancia en los lentos, pero que se notan quizás en demasía en los rápidos, especialmente si, como en este caso, se repiten las exposiciones.

Espléndido, asimismo, Farina al clave y al órgano (los italianos optan por una utilización alternativa de estos instrumentos a la hora de interpretar las **Sonatas**) y excelente la labor de continuo de Susan Moses al cello, claro y presente en todo momento, aunque sería deseable una mayor homogeneidad técnica en determinados golpes de arco respecto a los de Toso.

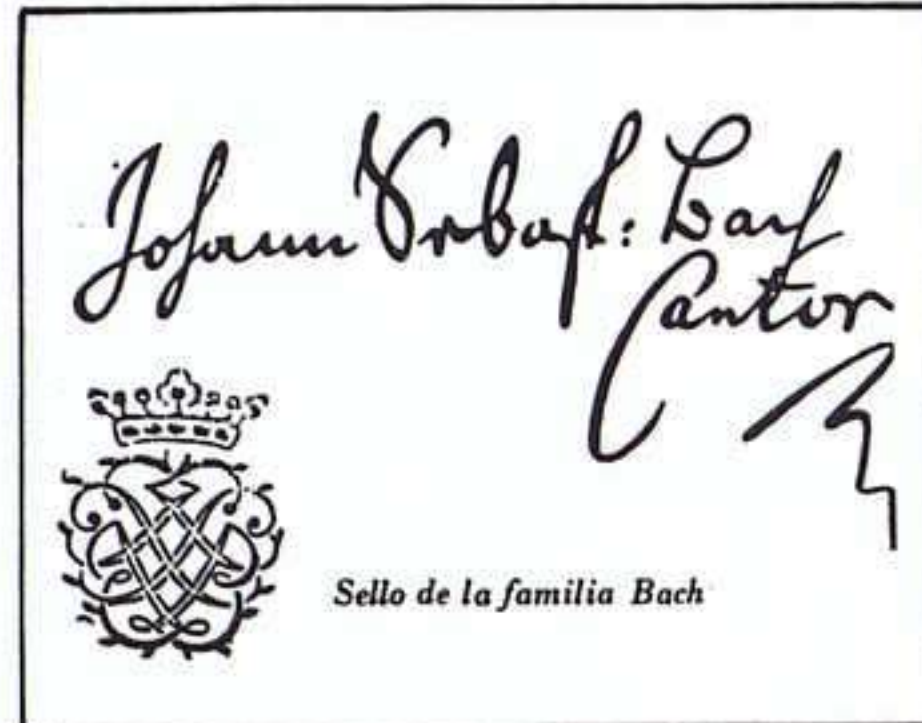
El sonido —empañado a veces por algunas manchas que cubren la superficie del disco— es de una gran calidad, aunque un poco metálico. La presentación y las notas, como ya se ha dicho, a idéntico nivel.

En suma, recomendable sin ninguna reserva. Un firme candidato a los Premios RITMO en el apartado de «*novedad significativa*». —LUIS CARLOS GAGO.

**BACH: Ofrenda Musical, BWV 1079.** Das Amphion Consort. Dial, 52.6012.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Los problemas de interpretación que plantea **La Ofrenda Musical** —muy parecidos a los que señalábamos respecto a **El Arte de la Fuga** en una reciente Discoteca Básica— comportan que sea muy difícil encontrar dos versiones similares de aquélla en lo que se refiere a instrumentación y orden de los diferentes cánones. La que aquí nos ocupa opta por una colocación discutible, aunque racional, de los mismos: los dos «*ricercari*» se sitúan al principio y al final de la obra, mientras que la «*Sonata en trío*» es interpretada como eje central de aquélla, precedida de cinco cánones y seguida de los otros cinco. En cuanto a la instrumentación, los belgas utilizan un cuarteto de cuerda, flauta, corno inglés y clave.



La interpretación que John Whitelaw nos ofrece al clave de ambos «*ricercari*» —como, no sé muy bien por qué, suele ocurrir en las versiones de esta obra, ya que se trata de dos piezas de auténtico virtuosismo, de unas demandas técnicas impresionantes— constituye lo mejor del disco; salvo algún problema esporádico de entrecruzamiento de voces, dice estas fugas con estilo, con suficiencia técnica y con conocimiento de lo que se trae entre manos. En los cánones se alcanza, sin embargo, sólo un correcto nivel global, que va desde lo muy bueno («*per motum contrarium*») hasta lo regular («*per tonos*» —uno de los mejores—, un poco soso, y el «*a dos violini*», con una afinación más que dudosa). La magnífica «*Sonata en trío*» conoce una versión floja: los movimientos lentos son demasiado lánguidos, mortecinos, y a veces incluso afectados; los rápidos están poco articulados y en ellos se acusa también demasiada blandura. Entre sus intérpretes destaca con mucho el clavecinista —el músico de más personalidad—, muy por encima de flauta y violín —instrumentistas correctos, pero poco más— y, sobre todo, el cello, que lleva a cabo una deficiente y casi inaudible traducción del bajo continuo. Como también se dijera en la Discoteca Básica citada, para tocar bien estas dos obras bachianas no basta con dar las notas, ya que éstas —tras sus estrictos contrapuntos— esconden mucha, muchísima música.

En suma, versión correcta. El sonido es bueno y la presentación —con raquíticos comentarios y una espantosa portada—, discreta. En todo caso, mi enhorabuena a la casa Dial por editar una obra como ésta, tan magnífica, pero, por desgracia, tan poco comercial. Alternativas recomendables son, para los amantes de los instrumentos antiguos, la del conjunto Musica Antiqua de Colonia (Archiv), y para los no amantes o enemigos de aquéllos, la de Münchinger al frente de la Orquesta de Cámara de Stuttgart (Decca Ace of Diamonds). —L.C. G.

**BACH: las seis Sonatas y Partitas para violín solo.** Ruggerio Ricci, violín. Unicorn, 9010/12. Digital. Importado. Tres discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Las **6 Sonatas y Partitas**, que J. S. Bach escribiera para violín solo durante su estancia en Cöthen, constituyen probablemente las obras de mayor dificultad de las escritas hasta hoy dentro de la literatura a solo de este instrumento, excepción hecha quizás de la **Sonata** de Bartók. Bien es verdad que muchas otras obras (**Caprichos** de Paganini, **Estudios** de Kreutzer o **Estudios de concierto** de Vieuxtemps) son también de una dificultad técnica extrema, pero ninguna de ellas alberga tanta valía musical como aquéllas, valía que, claro está, se convierte en un nuevo escollo, y no pequeño, para el intérprete.

Ya habíamos escuchado a Ricci su interpretación de alguna de estas obras bachianas sin habernos convencido el resultado obtenido por el violinista americano. Una vez oído este álbum, y tras una primera impresión general, sólo regular en las tres primeras obras —quizás porque uno esperaba algo peor— he confirmado, una vez escuchada toda la colección, que, al menos para mí, el Bach de Ricci tiene muy poco, por no decir nulo, interés: su fraseo —fundamental en estas páginas, y muy especialmente en las no polifónicas— es discontinuo, deshilado, hecho a trozos; no hay, en una palabra, una progresión lógica del discurso musical; las tres fugas conocen una versión blanda, demasiado dulce, con un arco obstinado en tocar en permanente «*legato*», lo cual es inadecuado en todas, pero de modo especial en la segunda; en las páginas polifónicas, la afinación de Ricci comienza a devenir dudosa y la línea melódica principal no siempre llega con la necesaria nitidez; el sonido de aquél, demasiado brillante y adornado de un intenso «*vibrato*», no es tampoco, por desgracia, el más adecuado para estas partituras.

Bien es verdad que el nivel interpretativo no es homogéneo en todas las obras. Así, la versión de la **Partita** núm. 1 —salvo pequeños detalles de mal gusto, como las notas finales de cada movimiento, u otros discutibles, como el empleo del «*staccato*» en la «*Corrente*»— es buena en líneas generales, aunque incurre en varios de los defectos señalados en el párrafo anterior. La de la **Núm. 2** es, por el contrario,



inaceptable, especialmente por lo que refiere a la «Ciaccona», en la que, tras un comienzo desastroso, sobre todo métricamente, asistimos a un caso de incompreensión total de una música por su intérprete, empezando por su carácter (Ricci no parece comprender que lo que está tocando es precisamente una «Ciaccona») y acabando por la importancia de la polifonía (en los acordes de cuatro notas, las dos más graves apenas se escuchan).

En suma, interpretación pretendidamente profunda (Ricci abusa de los tiempos lentos, aunque no siempre logra vencer su tradicional tendencia a correr), que puede engañar en una primera audición, pero que no pasa de ser una lectura muy superficial y de contener algunos momentos correctos.

Mis preferencias en estas obras se centran en la soberbia interpretación de Nathan Milstein (DG, no en España), que espero y deseo ver algún día publicada por estos lares. De las existentes ahora mismo en nuestro mercado no puedo destacar ninguna, porque, aparte de la aquí comentada —imposible de recomendar—, no existe (¡qué vergüenza!) ninguna otra.—L.C.G.

**BEETHOVEN: Las diez Sonatas para violín y piano.** Zino Francescatti, violín. Robert Casadesus, piano. CBS, 77426, 4 discos. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Siguiendo una costumbre que parece estar arraigando en determinadas casas discográficas, CBS acaba de rescatar de sus archivos esta versión que Francescatti y Casadesus grabaron en 1958 (Sonatas núms. 1 a 3) y 1961 (Núms. 4 a 10) de la integral de las **Sonatas para violín y piano** de Beethoven. Los resultados obtenidos por los artistas franceses son, en una palabra, correctos. Se trata de unas obras que, a excepción de la **Núm. 10**, se encuadran en la primera época del músico de Bonn, escritas, por lo tanto, en un lenguaje marcadamente clásico, lenguaje que no es, a juzgar por discos anteriores, el más afín a aquéllos. Así, ya desde la **Sonata núm. 1** estamos ante lecturas rápidas, algo descentradas, en las que echamos de menos por parte de ambos intérpretes una mayor sutileza sonora y una mayor claridad en el fraseo; faltan contrastes, intención, delicadeza, una más amplia gama dinámica (el «mezzoforte» es casi continuo), variedad, en suma, ya que, salvo algunos movimientos (primero de la **Núm. 4**, segundo de la **Núm. 2** o segundo y cuarto de la **Núm. 10**), la interpretación peca por lo general de anodina e insulsa.

Francescatti exhibe —como es característico de la escuela francesa— un bello sonido y una técnica completa, aunque anti-

gua (excesivos portamentos, pesadez de arco, armónicos continuos, acordes arpegiados, etc.). A Casadesus, por su parte, se le notan los años y en muchos momentos no logra superar las muchas dificultades que presenta su parte, mostrándose torpe y confuso en la digitación (segundo movimiento de la **Núm. 7**, primero de la **Núm. 9** o primero de la **Núm. 3**), rayando por lo general



Robert Casadesus.

a menor altura que su compañero.

Así pues, álbum desigual, de un correcto nivel medio y carente de excesivas genialidades. Lo mejor, indudablemente, la **Sonata núm. 10**, en la que es evidente que ambos intérpretes se encuentran más a gusto que en las nueve anteriores. La **Kreutzer** —que parece la más trabajada— conoce, asimismo, una versión de calidad, hecha con ganas y con varios momentos de gran altura interpretativa.

Integrales recomendables son las de Menuhin/Kempff (DG, descatalogada) y Perlman/Ashkenazy (Decca, sólo en discos sueltos, incomprensiblemente no en álbum), ejemplos de interpretaciones clásica y moderna, respectivamente. La aquí comentada sólo es recomendable para coleccionistas o para nostálgicos, que también los hay.—L.C.G.

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5 en Do menor, Op. 67.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 2532049. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

La versión que nos ofrece Giulini de la más popular sinfonía beethoveniana se sale de todos los moldes conocidos. Si echamos un vistazo a la nutrida discografía de la obra encontraremos, con seguridad, **Quintas** más apasionadas, más titánicas, quizá también más solemnes o trascendentales; y no es preciso remontarse a Furtwängler o Klemperer para dar con grandes versiones; el mismo Bernstein, sin ir más lejos, nos ofrece hoy una maravillosa interpretación «en vivo» con la Filar-

mónica de Viena (DG) que, en cuanto a realización sonora y grandeza conceptual, supone un altísimo record. Con todo, es difícil que alguien pueda hallar una **Quinta** más aristocrática, más sabiamente tocada, más elegantemente resuelta y más finamente acabada que la que el maestro italiano nos propone en este disco.

No hay detalle de la partitura que no esté concienzudamente estudiado y sabiamente reproducido en esta versión, pero —y esto es muy importante— con gusto y naturalidad, sin pedantería. Podría poner infinidad de ejemplos, pero me interesa resaltar, en bloque, el asombroso segundo movimiento —ese «Andante» interminable de tantas versiones—, que en manos de Giulini se transforma en un fragmento excelso. El exquisito cuidado del director a la hora de respetar todas y cada una de las indicaciones, el gusto en el fraseo y el supremo dominio del matiz hacen que *descubramos* cuánta música escribió Beethoven en este movimiento. Pero no solamente en el «Andante» percibimos este detenimiento ante las sutilezas de la escritura, toda la versión es un conjunto de bellas sorpresas: desde la belleza de las diversas intervenciones de la madera en el primer movimiento, o la matizadísima actuación del timbal en el transición del tercero al cuarto, hasta la exquisita y musical forma de tocar un detalle tan nimio como el acorde final de la obra, por destacar sólo unos pocos ejemplos, esta versión se nos antoja, toda ella, un verdadero trabajo de artesanía fina.

A excepción del primer movimiento, que es bastante vivo, el «tempo» es más bien pausado en todo el resto de la obra, lo que condiciona un discurrir relajado y una expresión distendida. Estamos, como decía más arriba, ante una **Quinta** aristocrática, sin luchas titánicas, ni victorias triunfales (el «Final», por ejemplo, es amplio y majestuoso, pero no triunfal). Por ello llama mucho la atención la cierta precipitación con que es marcado el primer movimiento, o más concretamente, su tema principal. Y aquí debemos formular —con todos los respetos— un reparo a Giulini, ya que, partitura en mano, se puede observar que el director tiende a *comerse* el silencio de corchea que precede en el compás a las tres primeras notas del célebre «motivo del destino», con lo que las mismas son tocadas a modo de tresillos, perdiéndose el efecto de anacrusa que dicho silencio debe producir. Este, por otra parte, conocido error, que es especialmente evidente al comienzo de la repetición y del desarrollo, no es un detalle baladí, toda vez que confiere al movimiento una excesiva premura y una cierta falta de *respiración*. De todos modos, quiero dejar constancia de que tampoco es un defecto gravísimo; a mí, personalmente —no me lo esperaba de Giulini—, me ha disgustado, pero para otros puede ser perfectamente tolerable, y hasta

pasar inadvertido. En cualquier caso, la versión como conjunto atesora suficientes virtudes como para que esté garantizada, a pesar de todo, su recomendabilidad.

También tengo que expresar reservas —y estas más serias— acerca del sonido del disco, sobre todo tratándose de una grabación digital cuyo prensado original es, según mis referencias, extraordinario. El prensado español —ahora los digitales de DG se fabrican aquí— deja mucho que desear, y no hay más que comparar este disco con cualquier otro de los DG digitales importados anteriormente, para notar la diferencia. El sonido de éste es espeso y se echan a faltar brillantez y relieve. Quizá por ello, y en función del elevado precio del producto, sea aconsejable esperar a que esta grabación digital sea editada —como ya está ocurriendo con otras— en disco compacto.—LUIS SALES.

**BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano núms. 5, «Primavera» y 9, «Kreutzer».** Henryk Szeryng, violín. Artur Rubinstein, piano. RCA, RL 45754.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Grabadas en 1972 y aparecidas ya anteriormente en nuestro país, RCA reedita ahora las dos **Sonatas para violín y piano** con título (lo que quiere decir las más famosas, que no necesariamente las mejores) de Beethoven como homenaje al recientemente fallecido Artur Rubinstein, que en esta ocasión se halla acompañado por su compatriota Henryk Szeryng. Recordaba estas versiones —acopladas en su día con la **Octava Sonata** de Beethoven y las tres de Brahms— como correctas y, en cierto modo, decepcionantes y fallidas, si tenemos en cuenta la calidad de los dos intérpretes, aunque bien es verdad que ninguno de ellos puede ser considerado un beethoveniano, en el sentido que suelen entenderse los calificativos de este tipo.

La **Sonata «Kreutzer»** conoce una traducción apresurada, aunque impetuosa y llena de fuerza en el primer movimiento, en el que se echa en falta un mayor reposo, especialmente en los pasajes de semicorcheas, en los que la tendencia a acelerar el «tempo» es evidente; el segundo es más desigual: tras un tema expuesto sólo correctamente, sería deseable tanto una mayor sutileza como una mayor limpieza en los mordentes por parte de Rubinstein en la primera variación, así como un fraseo más natural y flexible por parte de Szeryng en la segunda; ambos exhiben su bellísimo sonido en la cuarta, pero, no obstante, su Beethoven —que vuelve a convertirse en el «Presto» final en un Beethoven demasiado crispado para una obra de las características de la **Kreutzer**— no acaba de convencerme plenamente.



Algo mejor es su versión de la bellísima **Sonata núm. 5**, tan difícil de interpretar bien, aunque nuevamente vuelve a ponerse de manifiesto que la compenetración entre ambos artistas no es, ni mucho menos, perfecta. Su concepción de Beethoven es diferente y sus propias cualidades interpretativas difieren también no poco entre sí, lo que se traduce en una música bien ejecutada pero falta —sobre todo en los desarrollos— que algún compañero y amigo de eso crítico de esa revista llama «pathos». Donde parecen hallarse más a gusto es, indudablemente, en los pasajes líricos, como el segundo movimiento de esta **Sonata**, en la que se alcanza quizás el nivel interpretativo más alto de todo el disco.

En suma, disco eminentemente comercial, que no disgustará a los que se inicien en los placeres musicales. No obstante, la integral de todas las **Sonatas** y la versión de Menuhin/Kempff (D.G.) son, indudablemente, más recomendables.—L.C.G.

**BEETHOVEN: Tríos para cuerda Op. 9 núms. 1 y 3.** Trío Bobesco. Dial, 52. 6010.

Interpretación: ■  
Sonido: ■■

No existe actualmente en nuestro mercado, que yo sepa, ninguna grabación de las obras que el joven Beethoven escribiera para trío de cuerda. Este disco no viene a cambiar para nada la situación real porque, a mi entender, lo que en él se escucha tiene poco de Beethoven y de música de cámara. Los componentes del Trío Bobesco —apellido de la violinista del grupo, Lola Bobesco— son unos intérpretes mediocres, desconocedores del estilo beethoveniano de primera época, faltos de la técnica necesaria para grabar un disco (las desafinaciones y los errores con constantes) y no especialmente duchos en el arte de equilibrar el sonido de tres instrumentos para obtener de ellos algo homogéneo y empastado. Estamos ante una interpretación pretenciosa, de dudoso gusto (el uso de los armónicos por parte de Bobesco es casi obsesivo), en la que falta la elegancia y la fresca característica de estáis dos magníficas obras (especialmente del primero de estos **Tríos**, una de las más conseguidas obras del primer Beethoven), los suficientes contrastes dinámicos —siempre bruscos y forzados— y en la que ni siquiera el sonido de los instrumentos —llorón— sirve de consuelo al oyente.

La grabación es, asimismo, mala; da la sensación de que los micrófonos hubieran sido introducidos dentro de los instrumentos, produciendo así un sonido artificial y en exceso áspero. Los ingenieros tampoco se han tomado la molestia de suprimir algunos ruidos foráneos que aparecen de vez en cuando, como en el primer movimiento del

núm. 1, en el que se escucha perfectamente cómo se le *abre* la primera cuerda al violín, emitiendo así un agudo armónico que bien podía haber sido eliminado.

Los anteriores discos de esta serie que habíamos tenido ocasión de comentar reunían los mínimos —y a veces mucho más que eso— requisitos de calidad que cabe esperar de un disco. No es éste el caso del aquí comentado, cuyo interés es absolutamente nulo. Para quien quiera hacerse con estas obras y tenga posibilidad de salir al extranjero, le recomiendo sin reservas la integral interpretada por el Trío Grumiaux (Philips, tres discos).—L.C.G.

**BRAHMS: Las 21 Danzas Húngaras.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 2560 100. Digital.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Si bien es verdad que, como dicen algunos, quizás la peor música de Brahms se contenga en sus **Danzas Húngaras**, es también justo reconocer que la calidad de todas aquéllas no es, ni con mucho, uniforme, y que algunas de ellas pueden tomarse como ejemplos de verdaderas obras maestras dentro de su género. Aunque escritas originalmente para piano a cuatro manos, han sido frecuentes las orquestaciones que de ellas han realizado diferentes compositores, siete en el caso del disco que nos ocupa: el propio Brahms, Dvorak, Hans Gal, J.A. Hallén, M. Schmeling, Albert Parlow y Paul Juon. Las versiones que nos propone Abbado de estas **Danzas** son, en un principio, desconcertantes. Lo que a priori parecía un repertorio en el que el italiano se desenvolvería como pez en el agua, no se ve confirmado como tal tras la escucha de las primeras **Danzas**, que Abbado dirige con una aparente falta de convicción y entrega —fundamentales a la hora de abordar este tipo de repertorio— y con un fraseo que tampoco parece en un principio el más adecuado. La impresión que se tiene en un primer momento —y que he creído confirmar tras la escucha del disco completo— es que Abbado no quiere hacer conscientemente versiones profundas, que quiere huir de cualquier forma de trascendentalismo. Para redundar aún más en la decepción del oyente, la Filarmónica de Viena dista mucho de ser la de otros muchos registros con el propio Abbado: falta opulencia sonora —tan presente en el Abbado de las grandes ocasiones— (aunque a esto quizás contribuya también una extraña y para mí poco convincente grabación) y los vieneses parecen incluso trabucarse (!) en algún momento. Los «tempi» son en general ligeros y el vigor rítmico no es tampoco todo lo acusado que uno desearía, especialmente en determinados acordes en los que la falta de

peso y rotundidad es ostensible.

A pesar de mantenerse todas estas constantes más o menos uniformemente a lo largo de las **21 Danzas**, el que esto escribe ha visto —o, mejor, sentido— cómo según iba progresando en la audición aquéllo le iba gustando bastante más. Creo que, por una parte, Abbado consigue que, poco a poco, vayamos comprendiendo —que no compartiendo— su enfoque de la obra, que descansa en enfatizar dentro de lo posible su carácter danzable y popular, evitando caer tanto en la ampulosidad sinfónica como en el miniaturismo de la orquesta de café y, por otra, resulta creo que evidente que la interpretación se halla en estrecha relación con la calidad musical intrínseca de cada **Danza** y, en segundo término, con los aciertos de su orquestación. Así, la **núm. 9**, una de las más flojas, conoce una interpretación poco convincente, casi de circunstancias; las **núms. 13, 14** y todas las orquestadas por Dvorak, por el contrario, son interpretadas de modo admirable. En ellas Abbado logra el siempre difícil equilibrio entre las diferentes secciones de cada danza mediante unas transiciones naturales, matiza con maestría los importantísimos contrastes, y hace que la orquesta suene (**núm. 12**) como uno siempre espera de la Filarmónica de Viena.

En suma, versión desigual, inmadura en cierto sentido, ya que Abbado parece dejarse influir por circunstancias que en principio no deberían condicionar su labor directorial, viéndose además traicionado de alguna manera por el seguimiento a ultranza de una premisa —huida de trascendentalismos—, en principio acertada, pero mal llevada a la práctica. Estamos, en todo caso, ante una versión notable, atractiva, válida como primer acercamiento a la obra y recomendable como única opción para hacerse con ella hoy día en nuestro mercado (en versión orquestal, se entiende).

«Addenda»: El disco está extraído del primer volumen de la anhelada Edición Brahms —de inminente aparición en España— e incluye amplia información sobre el contenido de la misma.—L.C.G.

**BRAHMS: Sonatas para viola y piano, Op. 120.** Bruno Pasquier, viola. Jean-Claude Penner, piano. Harmonia Mundi, HM 1092. Importado.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Les Musiciens es un grupo formado por cinco instrumentistas franceses (violín, viola, cello, clarinete y piano) que se dedican al encomiable y asiduo cultivo de la música de cámara, obteniendo resultados de una calidad global, por regla general, más que estimable. Este es el caso de estas dos **Sonatas** brahmsianas (compuestas alternativamente para viola o clarinete), que conocen

una magnífica interpretación por parte de Bruno Pasquier y Jean-Claude Penner (piano). El primero de ellos es un instrumentista dotado de una envidiable musicalidad y de una excelente técnica, lo que le permite solventar con éxito los muy difíciles requerimientos técnicos de las partituras, exhibiendo un sonido, si no grande, sí muy bello, muy especialmente en el registro medio, donde alcanza una redondez a veces ausente en las notas más agudas. Penner, por su parte, es un eficaz colaborador, si bien se echa en falta en algunos momentos una mayor claridad y definición sonora, a veces enturbiada por un exceso de pedal. En todo caso, se trata de una versión muy bien fraseada y perfectamente construida, factores ambos fundamentales en estas obras brahmsianas, en las que el genio hamburgués llevó a límites sí sospechados su ingenio melódico (el comienzo del primer movimiento de la segunda **Sonata** es uno de los pasajes más bellos de toda la música de Brahms) y su búsqueda de un lenguaje sencillo, ajeno a todo tipo de retoricismo. Los franceses comprenden perfectamente este lenguaje y nos ofrecen unas versiones cálidas, ambientadas, sin brusquedades, que hacen fe de ese Brahms de última época que muchos gustan de calificar —con no poco acierto— de otoñal.

El sonido es también de una gran calidad, y la presentación —que incluye un amplio e interesantísimo estudio técnico de las partituras—, impecable. Descatalogada ya la versión a cargo de Zukerman y Barenboim (DG), no dude en hacerse con la aquí comentada, que no le anda muy a la zaga. En todo caso, por favor, no deje de hacerse con estas obras, una de las cumbres del arte camerístico de Brahms.—L.C.G.



Otto Klemperer.

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 4, «Romántica».** Orquesta Filarmónica. Director, Otto Klemperer. EMI, 053-000.593 (Serie «Grandes Intérpretes»).

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Del Bruckner que conozco de Klemperer —**Sinfonías 4, 5, 6 y 9**— esta **Cuarta**, siendo una



buena versión, es la menos convincente; probablemente, la única no genial. Se trata de una versión que evita los espectacularismos dinámicos; ejecutada con una gran limpieza y transparencia; con un sentido del sonido hondamente objetivo; a veces, un punto soñadora; siempre elegante; bastante apacible, en términos generales; no especialmente incisiva. Pero, por otro lado, está exenta de conflicto salvo en momentos muy aislados; resulta fría, un tanto lineal —sobre todo en el último movimiento—; es, en ocasiones, excesivamente solemne, algo pesante: el movimiento lento, por ejemplo, resulta bastante anodino debido a la renuncia casi sistemática a incidir en su componente expresivo. Puede parecer que Klemperer quiere desmitificar, lo que es muy respetable, pero, desde mi punto de vista, mucho más que discutible aquí. En cualquier caso, como dije al principio, es una versión correcta, aceptable, con momentos excelentes: pongo por caso el «scherzo» o todo el desarrollo del primer movimiento;

La grabación (año 1965, por más que en la carpeta se dé la fecha de 1973) no está mal; de aquel entonces EMI conserva unas magníficas tomas sonoras. Pienso que sería un gran acierto publicar —o en su caso reeditar en esta serie o en «Acorde»— si no todo el Bruckner de Klemperer, sí por lo menos su **Novena Sinfonía**, versión absolutamente antológica.

Si el lector todavía no cuenta con una buena versión de la **Cuarta Sinfonía**, le recomendaría que adquiriese la recientemente reeditada por Decca, en su serie barata As de Diamantes, de Karl Böhm al frente de la Filarmonía de Viena. Esta versión estuvo en el mercado español en un álbum de dos discos (jj). Ahora, como hubiera sido lógico desde un primer momento, aparece en un solo disco.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**



Sviatoslav Richter.

**CHOPIN: Cuatro Scherzi para piano (Ops. 20, 31, 39 y 54).** Sviatoslav Richter, piano. Melodía (Columbia) MLS 6003.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

En un momento en el que estamos escasos de grabaciones integrales de los cuatro **Scherzi**

de Chopin —sólo queda el viejo disco de Rubinstein (RCA), en catálogo—, debemos dar la bienvenida a este ejemplar de Melodía, a pesar de que su pobre sonido impida una recomendación sin paliativos.

La interpretación de Richter es muy interesante, toda vez que confiere a estas páginas una sobriedad totalmente fuera de lo común. Comparada con la visión extrovertida y hedonista de Rubinstein, la del pianista ruso se caracteriza por su concentración e interioridad, no exenta, por otra parte, de una enérgica vitalidad. Dicho en otras palabras, mientras Rubinstein toca esta música —al igual que las **Polonesas**— con el corazón puesto en su patria y nos da una versión intensamente nacionalista, Richter nos descubre cuánto debe el Chopin de los **Scherzi** a Beethoven y Schubert. Pocas veces pueden oírse estas composiciones de un modo más musical, menos espectacular, que en esta oportunidad, hasta el punto de hacernos recordar, en más de una ocasión, el universo íntimo de un Schubert. La bella melodía que compone la sección central del **Primer Scherzo**, por ejemplo, no puede tocarse con mayor recogimiento; y obsérvese también el sensacional comienzo del célebre **Scherzo núm. 2**, revelador del talante mesurado de Richter, en comparación con la explosiva —aunque también hermosísima— versión de Rubinstein. En este punto el pianista soviético se aproxima bastante a la interpretación de ese otro purista llamado Benedetti-Michelangeli (DG). En el **Tercer Scherzo** prefiero claramente la versión de Richter, heroica y vibrante, a la de su oponente; probablemente se trate del extremo más logrado del disco. Finalmente también merece ser destacada, y nuevamente por el recogimiento y la simplicidad con que es entonada, la bellísima melodía central del **Cuarto**.

Como decía, el sonido de esta grabación realizada en 1977, rico en matices y bien timbrado, se halla notablemente empobrecido por el basto prensado de Columbia, que determina un volumen muy bajo y un exceso de ruido de fondo. Lástima.—**L.S.**

**DVORAK: Serenata para Cuerdas; Bagatelas.** Orquesta de Cámara Checa de Praga. Director, Otakar Stejskal. Edigsa, 25L0468.

Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■

En la contraportada del disco se dice que la Orquesta de Cámara Checa, de Praga, está integrada por alumnos de la clase de violín y de música de cámara del Profesor Stejskal. El comentario —por llamarlo de alguna manera— continúa con una apología del susodicho Stejskal digna del mejor locutor de NO-DO de los años cuarenta. No pongo en duda ninguna de las muchas loas que en él se vierten,

pero después voy y escucho el disco, y lo primero que se me ocurre pensar al oír el tema inicial del primer movimiento de la **Serenata para cuerdas** es que sí, son alumnos del Conservatorio, pero tocando en una fiesta fin de curso ante multitud de mamás y papás orgullosísimos de sus aventajados pequeños aspirantes a músicos. Bueno, la cosa prosigue y cada vez es peor. Realmente, es difícil hacer esta música de manera más blanda, cursi, afectada, decadente, relamida, etc., etc. Es una tristeza que con una música tan bella se puedan cometer semejantes fechorías; pero quizás lo es más la pésima política discográfica de algunos sellos españoles. Desde mi punto de vista es una irresponsabilidad el pretender vender productos como el que nos ocupa. Señores de Edigsa: ¿no se escuchan Vds. los discos antes de lanzarlos al mercado? ¿No les parece a Vds. que dirigir al público comentarios como el que incluye este disco es tratar al respetable poco más o menos de subnormal? Más cosas: en cuestiones de prensado sí mantienen siempre la misma línea; nuevamente es muy deficiente. Como también la mantienen en el precio, por más que la calidad general de sus discos no sobrepase la mayor parte de las veces la que se merece una serie barata.—**P.G.M.**

**DVORAK: Cuartetos de cuerda Op. 61 y Op. 96, «Americano».** Cuarteto Talich. Edigsa, 27L 0467.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Ya hemos escrito más de una vez en estas páginas que en los países del Este existe —o, mejor, debe existir— un más que respetable número de excelentes cuartetos de cuerda que, de tarde en tarde y con cuentagotas, son conocidos en nuestro país por algún que otro esporádico disco. Idéntica sorpresa a la que nos produjo en su día la magnífica calidad de los Cuartetos de Praga (integral de Dvorak) o Borodin (integral de Chostakovich) nos ha producido el Talich, que escuchamos ahora por vez primera a pesar de ser uno de los cuartetos más renombrados de su país.

El repertorio elegido por los checos en el disco que nos ocupa —dos **Cuartetos** de su compatriota Antonin Dvorak— no es quizás el más representativo para formarnos una opinión crítica de la agrupación, pero, a pesar de todo, parece fuera de toda duda que el Talich es un magnífico conjunto, que posee una de las cualidades fundamentales —si no la fundamental— en un grupo de sus características: la homogeneidad sonora. La versión que nos ofrecen del architocado «Americano» (una vez más los dichosos títulos) es idiomática, sentida, y perfecta rítmicamente, aunque falta de fuerza en el arranque del primer movimiento. Algo mejor es la del **Op. 61**, obra

formalmente imperfecta y en exceso larga y discursiva, que conoce una traducción bellísima a cargo de los miembros del Talich, casi a la altura incluso de la antológica del Cuarteto de Praga (DG), que cuenta con la ventaja de mejores grabaciones y prensado. El sonido del disco Edigsa, sin ser malo, tiene poca presencia y parece restar brillantez a la interpretación, amén de que al final de las caras se aprecian varias distorsiones. La traducción de las discretas notas es sólo regular y la mención de los nombres de los integrantes del cuarteto no aparece por ningún lado. En todo caso, ésta es una buena oportunidad de hacerse con una muestra representativa —ínfima, eso sí— de la injustísimamente poco conocida obra cuartetística de Dvorak.—**L.C.G.**

**GERSHWIN: Rapsodia en blue; Rapsodia núm. 2 para piano y orquesta; I got Rhythm.** Teodor Moussev, piano. Orquesta Sinfónica del Comité de la Televisión y Radio. Director, Alexander Vladigevrov. Edigsa, 06L541 5.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Gershwin compuso cuatro obras para piano y orquesta: **Rapsodia in blue** (1924), **Concierto para piano y orquesta** (1925), **Segunda Rapsodia para piano y orquesta** (1931) y **I got Rhythm** (1934). Este disco, en un programa de gran coherencia (la **Rapsodia in blue** suele emparejarse casi siempre con el poema sinfónico **Un Americano en París**), incluye tres de ellas, ofreciendo la posibilidad de observar la evolución en la escritura pianística de su autor. Ciertamente, y al margen de los consabidos tópicos acerca de la música de Gershwin —un jazzmann al servicio de la música culta (?)—, se trata de unas composiciones con una capacidad lúdica increíble y un vitalismo arrollador. Quizás nadie como el propio Gershwin —como intérprete— ha sabido transmitir la frescura de su música, lo que no es el caso de las presentes versiones. Aquí se quiere incidir más en el aspecto virtuosístico (a la manera lisztiana, dicho esto, claro está, en sentido peyorativo) de las obras, hinchando el concepto de forma tan pretenciosa como absurda. De otra forma: falta el idioma y el estilo. El disco, no obstante, tiene un cierto interés tanto en cuanto incluye dos obras poco grabadas del autor americano: la **Rapsodia núm. 2** y **I got Rhythm, variaciones para piano y orquesta**.

La grabación es digna, pero el prensado español, una vez más, muy flojo.

Para la **Rapsodia en blue** recomendaría la versión de Previn (EMI), pero, sobre todo, la del propio Gershwin (en un curioso proceso de regrabación partiendo de un registro sobre un rollo de



un tipo de pianola muy avanzado) con la dirección añadida de Tilson Thomas, (CBS).—P.G.M.

**GROBA: Cantigas de Mar «In modo antico». Intres Boleses.** Orquesta de La Coruña. Coro Ars Musicae, Pontevedra. Dirección de coro, Margarita Guerra. Director, Rogelio Groba. Ed. Citola, 83027-D.

Interpretación: (cero)  
Sonido: ■

Los ecos del XL Aniversario del Conservatorio de La Coruña, celebrado el pasado 1982, se prolongaron hasta hace unos pocos meses con la edición del disco que comentamos. Contiene la composición que se estrenó, precisamente, en aquella conmemoración, **Cantigas de Mar «In modo antico»**, de Rogelio Groba, director del conservatorio coruñés, y la obra intitulada **Suite barroca, Intres Boleses**, del mismo autor. Es la primera una colección de seis textos de José Filgueira Valverde, en la actualidad Conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia; textos en los que utiliza un metro arcaizante, al estilo neotrovadoresco, a los que Groba pone una música cuyas líneas maestras podrían resumirse en estos puntos: material orquestal y escritura coral muy esencializados, referencias compositivas —a veces casi citas (como en la primera cantiga, «San Cremenço do Mar», respecto a una de las piezas para niños de Bartók)— a autores que todos tenemos en la punta de la memoria, empleo de materiales temáticos y rítmicos de extracción gallega y una alternancia de bloques homorrítmicos con un estilo contrapuntístico académico y eficaz en el que el autor logra momentos muy inspirados (por ejemplo, en la cantiga núm. 6, «Nosa Señora de Barca», en la que recoge y maneja muy hábilmente materiales temáticos de anteriores poemas).

**Intres Boleses**, por su parte, es una obra de referencias neoclasicistas al modo stravinskiano en la que el eje de la creación se apoya en las maneras compositivas de Bach, por un lado, y en el constante afloramiento de temas y células del folklore gallego, mixtura que, dejando al margen los problemas de utilizar artes y materiales similares en los tiempos que corren, el autor resuelve con coherencia y eficacia.

El tema, más inmediato y objetivo, de la realidad grabada nos permite echar mano de presupuestos etiquetados anteriormente que vienen al caso como planteamiento general de lo que nos ocupa: los pasos que van desde la concepción de una obra a su grabación, los que hay que ir dando (ensayos, estreno, producción, grabación, edición, etc.), van pasando, en España en general y en Galicia en particular y con obvios elementos agravantes, por una serie de obstáculos que convierten el proceso en una auténtica *pista americana*:

dificultades de coordinación de ensayos con músicos semiprofesionales, limitaciones técnicas, bajos presupuestos, amén de todas las estaciones del «viacrucis» de una unidad móvil casera y de unos técnicos en rodaje..., limitaciones, dificultades y problemas que condicionan unos resultados que a nadie contentan ni favorecen: las obras pierden la gracia y la frescura de su concepción y los intérpretes quedan muy por debajo de su categoría real y de sus posibilidades artísticas, caso del Coro pontevedrés, sufridor en primera instancia de un calvario reflejado en el plástico. El último intermediario, el elemento técnico, es lo suficientemente malo en toma de sonido y pensado como para ahorrarnos cualquier análisis interpretativo de conjunto y posterior calificación.

El recuerdo de un estreno brillante y significativo de aquel acontecimiento, muy representativo para la Galicia de 1983, nos permite cerrar con el recuerdo de ciertos problemas técnicos y tácticos que, de antemano y salvo escasas excepciones, lastran aventuras similares en nuestro país y nos traen a la actualidad la necesidad de revisar uno a uno los pasos de ese inevitable, de momento, «via crucis» de las aventuras discográficas españolas.—CARLOS VILLANUEVA.

**E. J. de la GUERRE: Piezas para clave.** Emer Buckley. Harmonia Mundi, HM 1098.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Creemos que este disco constituirá una agradable sorpresa para el aficionado al clave barroco francés.

En efecto, no es Elisabeth Jacquet de la Guerre una de las más conocidas exponentes de la gran escuela clavecinística francesa. Y, sin embargo, aunque sin llegar a alcanzar las calidades de un Couperin, Rameau, etc., puede decirse que sus obras son de gran belleza y tienen todo lo bueno del clavecín francés del período.

Como es práctica habitual en la citada escuela, Jacquet de la Guerre ordena sus piezas en forma de «suite», en las que podemos hallar desde los movimientos de danza más característicos de la época, a otros cuya presencia en la «suite» no es tan corriente. En cuanto a la clavecinista irlandesa Emer Buckley, su labor es verdaderamente espléndida. Creemos que también esta intérprete constituirá para los aficionados al instrumento un importante descubrimiento. Perfecta conocedora de los criterios interpretativos del barroco, los conjuga con una soberbia técnica, con una impecable articulación, y con un adecuadísimo fraseo, aparte de excelente rubato y una gran fuerza y vigor expresivos. Pienso que Emer Buckley es ya una de las grandes figuras de su especialidad.

La grabación es espléndida, así como la presentación, cosa que suele ser habitual en los discos de Harmonia Mundi.—PABLO CANO CAPELLA.



**HAYDN: Tres Octetos para baryton, dos trompas, dos violines, viola, violoncello y violón.** Trío Baryton de Munich. Jan Schroeder y Gottfried Langenstein, trompas naturales; Werner Grobholz y Gunter Klein, violines; Bernhard Mahne, violón. Archiv 2533465.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Tras la aparición en nuestro mercado de una ínfima selección del largo centenar de los **Tríos con baryton** de Haydn, Archiv publica ahora sus **Tres Divertimentos a 8** en los que aquél es también, si no protagonista de excepción, sí al menos uno de los miembros de la agrupación, lo cual ya es de por sí bastante rareza. Como cabía de esperar, estamos ante una versión muy alemana de estas obras: impecablemente tocada, muy trabajada, seria, perfectamente equilibrada y de una aparente fidelidad absoluta a la partitura.

La música está también —como no cabía menos de esperar de un compositor que ha sabido aunar quizás como ningún otro los criterios de cantidad y calidad— muy bien construida, aunque los fines para los que nació, los intérpretes a los que iba destinada y el año en que fue compuesta (1775) hace de ella una música fácil, de sencilla comprensión y breves desarrollos. No olvidemos que en esa fecha acababa Haydn de componer sus **Cuartetos Op. 20**, que son tenidos como el inicio de sus grandes colecciones cuartetísticas y, claro está, como los más formalistas y menos interesantes musicalmente.

Así, dejando de lado algún lógico problema de afinación por parte de los dos trompas —especialmente en el último movi-

miento del segundo de los **Octetos**—, las interpretaciones de los alemanes son irreprochables, aunque después de ver lo que hace el Cuarteto de Tokyo con obras que también teníamos por formalistas y sencillas, uno ha variado sustancialmente su concepto de lo que debe ser una magnífica interpretación de Haydn. Esta es, como ya se ha dicho, irreprochable, pero falta ese *algo* que los japoneses, por fin, han encontrado pero que, mucho me temo, debe ser muy difícil de llevar a la práctica. De todos modos, disco muy recomendable, especialmente a los que se hicieran en su día con los **Tríos** interpretados, asimismo, por el Trío Baryton de Munich.—L.C.G.

**HAYDN: Tríos «Londres» núms. 1-4. Divertissements Op. 100, núms. 2 y 6.** Jean Pierre Rampal, flauta. Isaac Stern, violín. Mstislav Rostropovich, cello. CBS, 37786 Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Parece que el aniversario de Haydn sigue dando frutos, en esta ocasión tardíos, pero excelentes. Afortunadamente, la agrupación de tres monstruos de sus respectivos instrumentos no ha sido, como en otras ocasiones, decepcionante, y la versión que Rampal, Stern y Rostropovich nos ofrecen de estas seis deliciosas obras de Haydn no puede sino calificarse de espléndida. Las partituras haydnianas no ofrecen mayores dificultades, ya que se trata de unas composiciones ligeras, sin complicaciones, en las que la primacía de la melodía es clara de principio a fin: los desarrollos son cortos y la música fluye siempre con naturalidad (ello no quiere decir, claro está, que sea una música fácil de componer o de interpretar). Los tres intérpretes dominan a la perfección tanto el «legato» como el «spiccato», y si a esto unimos que la compenetración —técnica, musical y sonora— entre ellos es grande y que no parecen existir afanes de protagonismo por parte de ninguno de ellos, la conclusión es clara: la versión de estos **Tríos** recogida en este disco es extraordinaria. Stern se encuentra en este repertorio menos comprometido, mucho más a gusto que en los difíciles **Conciertos** (Brahms, Mendelssohn) recientemente grabados, por lo que apenas notamos lo que parece haber sido el comienzo de un cierto declive técnico del mítico violinista. Rampal hace gala de un sonido bellísimo y una perfecta articulación, y Rostropovich... bueno, no hay palabras. Con decir que cada día que pasa toca mejor está todo dicho.

Conclusión: interpretación ideal de unas obras menores de Haydn, pero cuya escucha —en esta irreprochable versión— proporciona un placer muy recomendable para estos tiempos que corren.—L.C.G.



**HAYDN: Concierto para violín, clave y cuerda en Fa Mayor, Hob. XVIII: 6. Concierto para clave y cuerda en Re Mayor, Hob. XVIII: 11.** Zsuzsa Pertis, clave. Orquesta de Cámara Franz Liszt. Director y violín, Janos Rolla. Hispavox, 160002.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Se incluyen en este disco dos obras de muy diferente carácter: el **Doble Concierto para clave y violín** es una composición primeriza, en cierto modo impersonal, pero de muy grata escucha; el **Concierto para clave** es, por el contrario, una obra de madurez en la que se hallan ya presentes muchas de las cualidades que caracterizan al mejor Haydn (como, por ejemplo, su amor hacia el folklore húngaro, patente en el «rondó all'Ungherese» final) y que han hecho de ella la obra concertante de Haydn quizás más conocida. Ambas composiciones conocen una excelente interpretación por parte de Janos Rolla —en su doble papel de violinista y director— y la Orquesta de Cámara Franz Liszt, que nos ofrecen unas versiones frescas, claras y comunicativas. Su aproximación a Haydn es muy válida, en la línea de Dorati y la Philharmonia Hungárica, caracterizándose por una sonoridad aún más refinada que la de éstos.

Tanto el sonido del disco —espléndido— como los comentarios de contraportada —extensos y documentados— son de un nivel que sería deseable encontrar en todos los discos Hispavox. En suma, aunque las obras concertantes de Haydn nunca han sido mi debilidad, es éste un disco recomendable para todos los amantes de la música del compositor húngaro, que, por fortuna, a raíz de su 250 aniversario —que conoció una celebración bastante menos brillante de la que aquél merece—, parece que van aumentando poco a poco.—L.C.G.

**JANEQUIN: Le chant des oyseaux.** Ensemble Clement Janequin. Harmonia Mundi, Francia, HM 1099. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Resulta sorprendente la modernidad de la manipulación fónica que un autor del XVI como Clement Janequin (1485-1558) hace en sus cantos de los pájaros. Sabemos de otros ejemplos pretéritos de la corriente estética de la imitación de la naturaleza y sus efectos y criaturas que han servido de base a la espléndida filigrana del compositor francés, que llega a unas subdivisiones rítmicas y a unos efectos de voz y resultados tímbricos dignos de atención y estudio. Las canciones recogidas, unas veinte en total, proceden de diversos cancioneros y publica-

ciones aparecidos en vida de Janequin (Attaignant y Nicolás du Chemin, entre otros) y unos muestran, además de esa evolución técnica impulsada por la moda de las imitaciones, una alternancia de estilos y de modos de emisión ceñidos literalmente



a la evolución del texto, acentuado, si cabe, por el histrionismo de la lectura del conjunto Clement Janequin.

La versión de este interesante repertorio tiene su cara y su cruz en un empeño que, de salida, no resulta nada fácil ni siquiera para grupos muy profesionalizados: de un lado —y esta es la cara— la gran facilidad y versatilidad de este grupo «*todo terreno*» para adaptarse a las indicaciones siempre sorprendidas y cambiantes del compositor. La cruz es ese cierto exceso histriónico apuntado, que a veces resulta innecesario y reiterativo, y que sospecho que sirve para enmascarar ciertos problemas de un contratenor falsetista. No obstante, en el intento y en los resultados satisfactorios globalmente de un corpus realmente complejo e interesante, pueden resultar a veces empachosas ciertas matizaciones. En este caso, es preferible fijarse en el conjunto del bosque, en la imitación global de una naturaleza realmente sugestiva.

La toma de sonido no es muy buena y, ciertamente, no resulta fácil comprender el desequilibrio, por defecto, que en la mezcla se le dio a un laúd que no siempre ejerce de acompañante. Una deficiencia técnica que posiblemente tendrá una respuesta que se me escapa.—C.V.

**LISZT: Fantasía sobre el vals de Fausto de Gounod. Valses Olvidados núms. 1 y 2. Rapsodias Húngaras núms. 6 y 13. El Valle de Obermann. Egloga. Dedicatoria.** Mischa Dichter, piano. Philips 651 4072.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Una de las características más notables de la producción de Liszt fue su gusto por las transcripciones. Son éstas variadísimas puesto que el objeto de la transcripción podía ser lo mismo una pieza orquestal, un «*lied*» o un fragmento de ópera, y los autores de los que se sirvió, aunque la

mayoría pertenecieron al romanticismo, fueron bien diferentes en sus caracteres y los géneros que trataban.

En la presente grabación nos encontramos con dos de aquéllas: una sobre el famoso Vals del **Fausto** de Gounod, la otra sobre el **lied Dedicatoria («Widmung»)** de Schumann. Si las dos son obras afortunadas en el sentido de que su transporte al piano no las hace desmerecer en ningún momento, sino todo lo contrario, la cuestión es otra cuando se trata de interpretarlas, pues son piezas terriblemente difíciles de ejecutar. En este caso, la versión que se nos ofrece poco o nada tiene que ver con la intención de Gounod en su Vals del **Fausto**, aunque esté pasado por el tamiz lisztiano. La introducción, que es arrolladora en su impulso romántico, se realiza aquí atropelladamente por excederse en fuerza e ímpetu, mientras que en los momentos de recogimiento le falta la delicadeza y el lirismo del romanticismo francés. En cuanto a la **Dedicatoria**, resulta gris desde el instante que no destaca el canto, y esto no se debe ya sólo a la dificultad que presenta la estructura pianística de la pieza con el canto rasgado a ejecutar entre las dos manos, algo muy típico en las transcripciones de «*lieder*» de Liszt, sino que, a la hora de la interpretación, requiere un sentido muy justo de lo *liederístico*, marcando mucho la melodía si no se quiere perder la esencia en el acompañamiento.

Se identifica mucho mejor Dichter con el espíritu lisztiano en los dos **Valses Olvidados («Valse oubliées»)** y en las dos piezas de los **Años de Peregrinación: Vallée d'Obermann y Eglogue**: magníficas en cuanto al poder evocador de su versión estas últimas, y ejecutados los valsos de un modo preciosista, lleno de detalles y efectos.

Son, sin embargo, las **Rapsodias Húngaras 6 y 13** las piezas mejor interpretadas del disco, aunque no sean las más interesantes, y donde toma vuelo el estilo de Dichter, con su gran técnica y fuerte pulsación, que se adopta a estas piezas brillantes y llenas de efectos.—JUAN LUIS BARDISA.

**LISZT: Rapsodias Húngaras núms. 2 y 3. Sueño de Amor núm. 3. La Campanella. Juegos de agua en La Villa de Este.** Mischa Dichter, piano. Philips 65 14 073.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

La selección de piezas para piano de Liszt que presenta este disco es muy interesante desde un doble punto de vista: como un muestrario de la evolución artística de su obra pianística, con su etapa final claramente impresionista —a diferencia de los otros románticos, que sólo representan una etapa dura del romanticismo— y también porque la selección de obras escogidas, dentro de lo más significativo de Liszt, son obras de un destacado valor

musical y al mismo tiempo bastante fáciles de comprender para los no muy iniciados. Sería por tanto un disco muy recomendable entre los muchos que pueden utilizarse como introducción a la música, y no sólo a la de Liszt.

En cuanto a la interpretación, es oscilante entre unas piezas y otras. En la **Rapsodia Húngara núm. 2** los acordes picados del principio resultan demasiado secos; esto y la falta de detenimiento le restan carácter solemne como momento de introducción. El sonido, aun siendo la de Dichter una pulsación fuerte, surge oscuro, como si las manos hubieran necesitado todavía un precalentamiento. Como nota curiosa incluye una «*fermata*» al final de este primer tiempo que le sirve de enlace con el principio del segundo, «*friska*», que está tocando con más brío; la visión se hace más clara, dinámica y ligera; los contrastes, en cuanto a acentuación y cambios de ritmo, son ejecutados magistralmente, y el final lo resuelve brillantemente, permitiéndose libertades que no chocan en absoluto con el sentido de la obra.

Al **Estudio de concierto núm. 3, «Un suspiro»**, le falta un aire algo más etéreo. La acentuación demasiado acusada de las notas bajas le da un carácter pesante.

El **Sueño de amor («Liebes-traum»)** núm. 3 es la mejor interpretación del disco junto con «*La Campanella*»: hay en él éxtasis y apasionamiento, y una maravillosa dosificación de la potencia sonora, que le permite una graduación de matices muy variada.

En la **Rapsodia Húngara núm. 12** el juego de varias voces, cercano a lo sinfónico, tan típico de Liszt, lo logra sin ninguna dificultad y la versión no decae en ningún momento en cuanto a brillo y empaque.

El **Estudio de concierto núm. 2** está muy bien realizado en cuanto a ejecución técnica, y la articulación de las frases sonoras a base de un perfecto desgranar de las notas rápidas, pero algo insípido en lo tocante a expresión.

Otra de las mejores interpretaciones del disco son los **Juegos de agua en la Villa de Este**, de gran colorido y sentido impresionista; aunque en algún momento parece que se quiebra algo el equilibrio sonoro entre las dos manos, y quedan los temas ahogados en el torrente sonoro de la mano izquierda, la versión en general es exquisita y de una transparencia cristalina en el sonido.—J.L.B.

**LISZT: Sonata en Si Menor. SCHUBERT: Fantasía del Caminante.** Artur Rubinstein, piano. RCA RL-45753.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■ (Fantasía), ■ ■ (Sonata)  
Sonido: ■ ■ ■ ■

El inolvidable, inefable, entrañable y muy amado Rubinstein,



debió de grabar estas dos obras en momentos de muy distinto estado de ánimo. El disco resultante tiene así una cara y una cruz bien diferenciadas y diferenciables. La cara: una espléndida versión de la **Fantasia del Caminante**; un Schubert más apolíneo que tenebroso; no atormentado, pero de una gran belleza; noble, vigoroso, pero no desgarrado. Es evidente que en esta obra caben dos tipos de interpretación: o se hace así como la ve Rubinstein, un Schubert hermoso de trazas hondamente clásicas, o se interpreta resaltando el patetismo, la introversión y la amargura. Ambas visiones son desde mi punto de vista válidas, por más que, por distintas razones, personalmente prefiera la segunda.

La cruz —y qué cruz—: la **Sonata**. Muy mal. Aquí Rubinstein se muestra parco en la expresión, en exceso rutilante —casi pimpante— en el fraseo y fundamentalmente anticuado en el concepto. Es una versión hinchada, retórica, con pretensiones virtuosísticas —qué peligroso es esto en la **Sonata** de Liszt— y desesperantemente vacía. De todas maneras no hay que extrañarse de estas cosas. Rubinstein fue un memorable músico, pero, como todo hijo de vecino, no infalible.

La grabación es sólo correcta —el sonido del piano tirando a metálico— y el prensado no está del todo mal. Versiones interesantes de la **Fantasia**: Pollini y Brendel; versión extraordinaria de la misma: Sviatoslav Richter. Para la **Sonata** de Liszt recomendaría las de Gilels o Barenboim; la primera ya no se encuentra en España; de la segunda ya dije en su día que se trata del Liszt más genial, y personal, que el artista argentino ha hecho en disco.—**P.G.M.**

**MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección».** Jo Vincent, soprano. Kathleen Ferrier, contralto. Orquesta y Coro del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Otto Klemperer. Decca, 9-81009/02, 2 discos. Mono. Oferta.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■

¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Para qué se vive? ¿Qué hay después de la vida, si es que hay algo? Estas y otras parecidas preguntas, no por tópicamente repetidas de respuesta esencial para el ser humano, constituyen en mayor o menor medida el motor de la obra sinfónica de Mahler. Pero de todas sus **Sinfonías**, aquella en que las plantea con más crudeza, y a la vez de forma más comprometida, es, a mi juicio, la **Segunda**. Mahler lo hace en ésta con crudeza, porque su enfrentamiento con la muerte es directo, lleno de dudas e incertidumbres, pero, a la vez, sin miedo y de forma salvaje; su actitud ante *la duda* es, por otro lado, comprometida, porque se

atreve a dar una solución: canta al final el coro «*Y he de morir, para vivir después.../ Tú has de resucitar, sí, resucitarás/ Corazón mío, en un instante./ Y las penas que habrás soportado/ Hasta Dios te han de llevar*». Claro compromiso filosófico ante la vida; verdadera declaración de principios ante la existencia; total y absoluta asunción del concepto ser humano como valor trascendente...

Bien, éste es el programa de la **Sinfonía**, y así lo han desarrollado mahlerianos tan indiscutibles como Bruno Walter, por ejemplo. Sin embargo, ¿es ésta una obra encerrada en su propio programa o, por el contrario, posee valores musicales lo suficientemente universales para poder admitir distintas o hasta incluso contrapuestas visiones de lo anterior? Desde mi punto de vista, así sucede; y si no, ahí están para comprobarlo las versiones de un Solti o un Bernstein, que apartándose, pienso yo, de la reflexión filosófica, se inscriben mucho más en un marco dialéctico, que partiendo de lo brutal se centra tan sólo —a lo mejor, ya es suficiente— en la dualidad Vida-Muerte, sin más pretensiones moralizadoras o éticas: primarias, pero válidas versiones. Pero, sobre todo, ahí están también las versiones de Klemperer, verdaderas profesiones de agnosticismo. De todas formas, hay que apresurarse a decir que en ésta que ahora se comenta —grabada en vivo en el año 1951 y transcrita de discos de 78 r.p.m.—, aunque las intenciones antedichas están ya muy claras, los resultados quedan lejos de su otra versión, realizada para EMI en estudio, doce años después. Quizás el problema básico en la que nos ocupa sea la falta de control de los medios sonoros. Es una versión impetuosa —quizás excesivamente— e irascible. Se nota que Klemperer está queriendo ahondar en las razones últimas por las que Mahler pasa de los sentimientos más apremiantes a la serenidad y placidez más extrema; en el porqué de ese final, verdadera sublimación —¿por necesidad?— de la existencia... pero se queda corto; le faltan todavía algunos años para poder conseguirlo plenamente. Por ello, —además se oye bastante mal— no me atrevería a recomendar este álbum. Veo más lógico hacerse con la versión de EMI.—**P.G.M.**

**MAHLER: Sinfonía núm. 5. Sinfonía núm. 10: Adagio.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Klaus Tennstedt. EMI 167-003440/41, 2 discos. Oferta.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■

Con el habitual retraso (esta vez de cinco años) se publica en nuestro país este excelente álbum, perteneciente al integral mahleriano que está realizando Klaus Tennstedt, y del que la EMI

española viene dándonos una muestra cada primavera. Con un poco de suerte, si este ritmo de publicación se mantiene, aproximadamente en 1989 habremos conocido ya la totalidad del ciclo. De todos modos, sea bienvenida esta magnífica versión de la **Quinta Sinfonía** de Mahler, que considero, por muchos motivos, una de las principales.

Al igual que en otras ocasiones la versión de Tennstedt posee una idoneidad que seguramente es fruto de una profunda simpatía hacia el autor y hacia su música. Diríamos que hay un aspecto dentro de la compleja y poliédrica personalidad de Mahler que seduce particularmente a nuestro director, y es aquel elemento delicado y frágil, casi femenino, del compositor bohemio; su Mahler, fino, sensible, decadente, está indudablemente signado por esta ambigüedad. Tratándose en este caso de una obra como la **Quinta Sinfonía**, que suele sernos presentada invariablemente de forma desgarradora y patética, encuentro que este enfoque diferente que nos brinda Tennstedt resulta sumamente atractivo.

El primer movimiento es un buen exponente de lo que digo. Frente al patetismo de Bernstein (CBS) o a la truculencia de Solti (Decca), por ejemplo Tennstedt nos ofrece una visión más introspectiva; la suya es una «*marcha fúnebre*» lenta, silenciosa, lastimera, que en vez de apabullar al auditor y dejar agotada su atención (cosa que suele ocurrir muy frecuentemente), sirve sencillamente de introducción al resto de la Sinfonía. Asimismo, el modo de fundir el final de este tiempo con el comienzo del siguiente me parece uno de los logros más importantes de esta versión; los dos fragmentos quedan así lógicamente integrados en un macro movimiento, en el que el segundo surge a modo de desarrollo del primero. A este respecto hay que indicar que el director alemán revela una inteligencia extraordinaria para estructurar la obra, de modo que cada compás tenga un sentido lógico dentro del conjunto y cada movimiento una unidad orgánica. Esta capacidad es particularmente evidente en movimientos largos y complejos como el segundo —¿cuántos directores hay que no saben qué hacer con este tiempo!— o el tercero.

A continuación tenemos, por fin, una interpretación clara y diáfana, y no tumultuosa, del «*Scherzo*». El «tempo» es también bastante lento, pero el aire de «*ländler*» y el carácter burlesco están muy bien conseguidos. El interés y la tensión van incrementándose a lo largo de la pieza, para elevarse al máximo justamente en el final. El «*Adagietto*», muy fino y *veneciano*, con un toque levemente femenino y decadente, nos devuelve al intimismo y la ternura. Estamos lejos de las artificiales reverberaciones de Karajan (DG), o de la espectacularidad de Solti, así como también de la asepsia de Abbado (DG). Es difícil encontrar el punto justo en una pieza de



Klaus Tennstedt.

este tipo, y Tennstedt se anota otro tanto con este encantador «*Adagietto*». El «*Rondó*» final supone otra magnífica lección de coherencia expositiva y de capacidad estructurante.

Así pues, una versión muy lograda, perfectamente competitiva con las existentes actualmente en el mercado: más idiomática que la de Karajan, mejor estructurada que la de Solti y más sincera que la de Abbado (muy perfecta, pero demasiado fría y aséptica, a mi juicio). Queda como alternativa la formidable —y muy diferente, por cierto— versión de Bernstein, y a otro nivel, la muy interesante y original de Kubelik (Privilege). El álbum es también muy recomendable por incluir el soberbio «*Adagio*» de la **Décima**, en una interpretación serena y dulce; la enorme tensión de la página se halla, en la medida de lo posible, cuidadosamente contenida y contrarrestada por una suerte de bella resignación. Versión muy hermosa y reconfortante, totalmente contrapuesta a la de Bernstein, que sugiero como alternativa.

El sonido de la edición española no es demasiado bueno, quedando la cuerda bastante distante respecto del metal. El volumen sonoro es, además, totalmente irregular; unas veces demasiado bajo, llegándose casi a perder en algunos pasajes, y otras (como en las codas) demasiado fuerte. El prensado es, por lo demás, bastante flojo, y la presentación del libreto (artículo incluido), correcta.—**L.S.**

**MARCELLO: 6 Sonatas para violoncelo y continuo.** Anthony Pleeth, cello; Richard Webb, cello continuo; Christopher Hogwood, clave. Oiseau-Lyre, 9-40019.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■

Poeta, abogado, miembro del llamado Consejo de los Cuarenta, «*Provveditore*» en la ciudad de Pola, «*Camerlingo*» en Brescia, estos son algunos de los títulos que ostentó en vida Benedetto Marcello, veneciano de nacimiento y prácticamente contemporáneo de Haendel y D. Scarlatti, pues nació en 1686. Fue alumno de Lotti y de Gasparini y pronto se convirtió en un artista excep-



El Corte Inglés



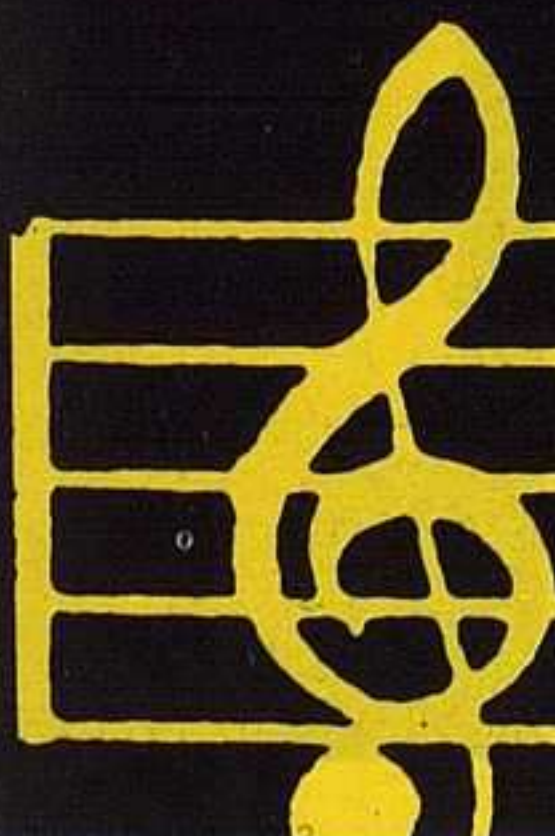
LA MUSICA CLASICA PRODUCIDA EN EUROPA



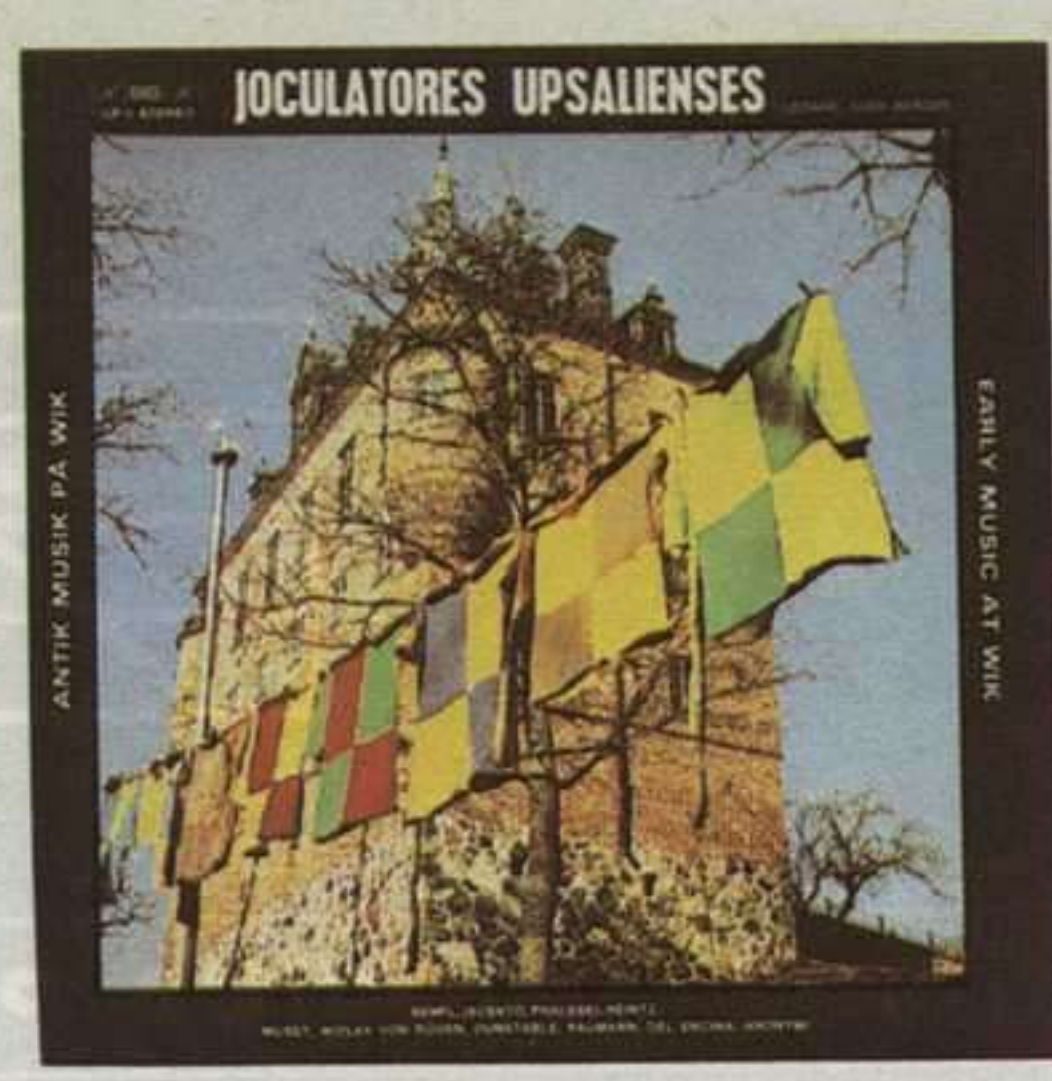
Edward Grieg.



IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO  
PARA ESPAÑA MADRID • BARCELONA  
BILBAO • VALENCIA • MURCIA • ZARAGOZA  
VIGO • MALAGA • LAS PALMAS • SEVILLA







Llega a España, importado desde Alemania, en exclusiva para **El Corte Inglés**, un catálogo discográfico europeo, cuya comercialización ha ido en paralelo a las de las grandes producciones de las multinacionales del disco, más por un surco netamente diferenciado en cuanto a medios y objetivos.

Los discos BIS son el resultado del buen hacer artesano de esos «locos europeos por la música clásica», que hartos de concesiones mercantiles y condicionamientos pseudoculturales, decidieron un buen día darse la satisfacción personal de crear, hacer y vender buenos discos de música clásica, cuyos postulados fundamentales fuesen:

- Selección de autores insuficientemente reflejados en el mundo del disco.
- Selección de obras poco difundidas de autores ya consagrados dentro del mundo de la producción fonográfica.

- Intérpretes de primera línea que dan al conjunto el marco sonoro que cada tema exige.
- Edición de los discos sin escatimar ningún tipo de detalle estético y técnico.
- Amplios comentarios e ilustraciones acompañan a cada disco.
- Las grabaciones se han realizado por la mítica firma alemana Teldek-Telefunken, y muchas de ellas con el revolucionario sistema alemán DMM, que garantiza una perfecta grabación digital, cuya reproducción estereofónica es, quizás, de las mejores del mundo.

En todo caso, los aficionados españoles a la música clásica, tienen ante sí un auténtico resultado musico-cultural, de la más alta calidad internacional, y que podrán encontrar a la venta y de forma exclusiva en los departamentos de discos de todos los centros de **El Corte Inglés** en nuestro país.

Precio de venta al público de cada Lp. BIS de importación: 1.295 Ptas.

### BIS-LP-1

Contemporary Jewish Liturgical Music by 1. Leo Rosenbluth: Y'hi Ratson; R'Tseh; Ps. 116:7-9; Tavo L'Fanecha; M'Loch; V'Hagen; 2. Gershon Ephros: The Priestly Benediction; 3. Moses Pergament: Kol Nidre.

Leo Rosenbluth, song; Andris Vitolinš & Maria Thyresson, organ; Gunilla von Bahr, flutes; The Chamber Choir of the Royal Conservatory, Stockholm conducted by Prof. Eric Ericson.

### BIS-LP-2

Mediæval and Renaissance music by Pierre Certon — Guillaume Morlaye: Beati Quorum; Verba Mea; Super Flumina Babylonis; Nunc Dimittis; Notre Dame-organa: Flos Filii Eius, Anonymous: Motet; Dulcissima Maria, Guillaume Dufay: Vergine Bella, Guillaume de Machaut: Ballade; Plus Dure. — Works by Franz Burkhardt: Three Christmas Songs, Lennart Lundén: The Little Toe and 9 More, Felicitas Kukuck: Die Brücke.

### BIS-LP-3

Renaissance and Mediæval music by Ludwig Senfl, Tielman Susato, Pierre Phalèse, Wolff Heintz, Colin Muset, Wislav von Rügen, John Dunstable, Konrad Paumann, Juan del Encina, and a lot of anonymous pieces performed on period instruments (bells, bombard, cornetts, dulcian, fidel, flute, gemshorn, hammer dulcimer, hurdy-gurdy, Jew's harp, krumhorns, lute, recorders etc).

Juculatores Upsalienses

### BIS-LP-4

20th C. choral music by Moses Pergament, Torbjörn Lundquist, Bengt Carlsson, Karl-Erik Welin, Bo Nilsson, Erkki Salmenhaara, Einojuhani Rautavaara, Knut Nystedt, Sparre Olsen, Sven-Eric Johansson, Heitor Villa-Lobos, Gerald Finzi.

The Luleå Chamber Choir conducted by Einar Isacson; Inger Liljequist, soprano; Finn Dahl, tenor; Gunilla von Bahr, flute; Ulf Sundman, organ.

### BIS-LP-5

Johann Sebastian Bach: Suite Nr. 5 C Min for solo violoncello, Benjamin Britten: Suite Op. 72 for solo violoncello.

Frans Helmerson, cello.

### BIS-LP-6

C.Ph.E. Bach: Sonata A Min for solo flute; Duo G Maj for flute and violin; Trio F Maj for bass flute, viola and basso continuo, Luigi Boccherini: Flute Quintet Op. 21:6, Leonid Bashmakov: Concerto da camera for flutes and string quartet, Alberto E. Ginastera: Impresiones de la Puna for flute and string quartet.

Gunilla von Bahr, flutes; Clas Pehrsson, violin; Zahari Tchavdarov, viola; Eva Nordenfelt, harpsichord; Paavo Pohjola & Mona Nordin, violin; Elemér Lavotha, cello.

### BIS-LP-7

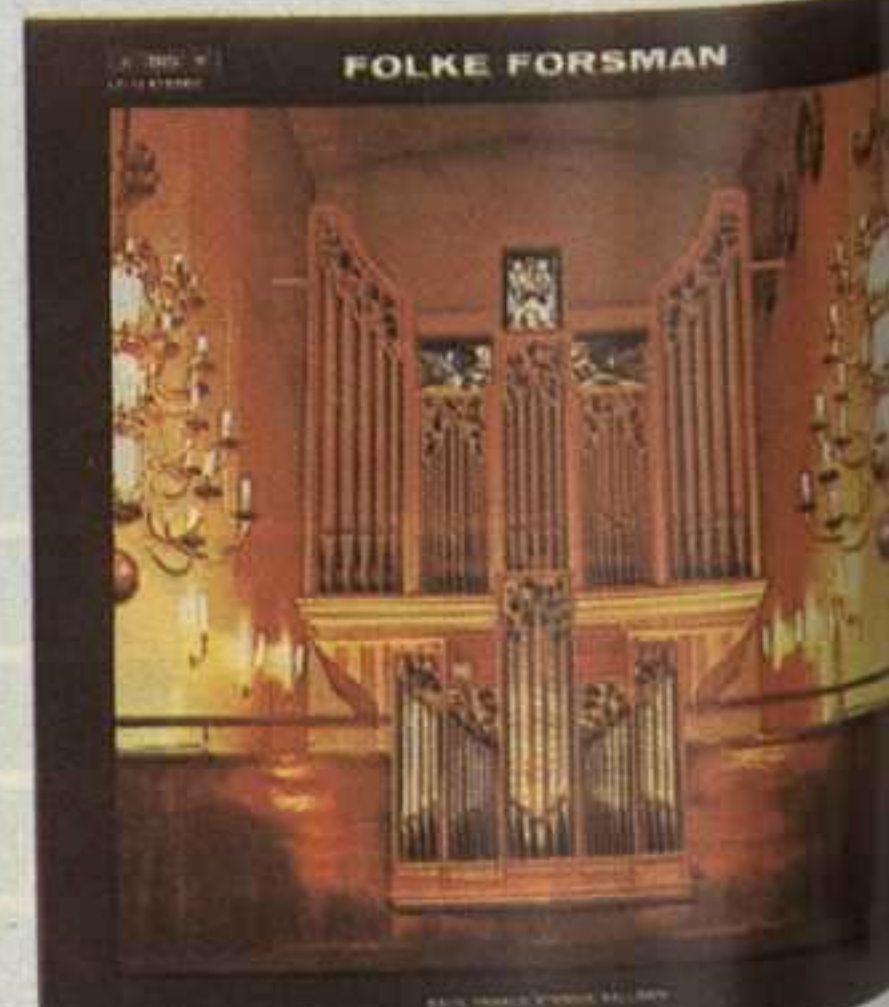
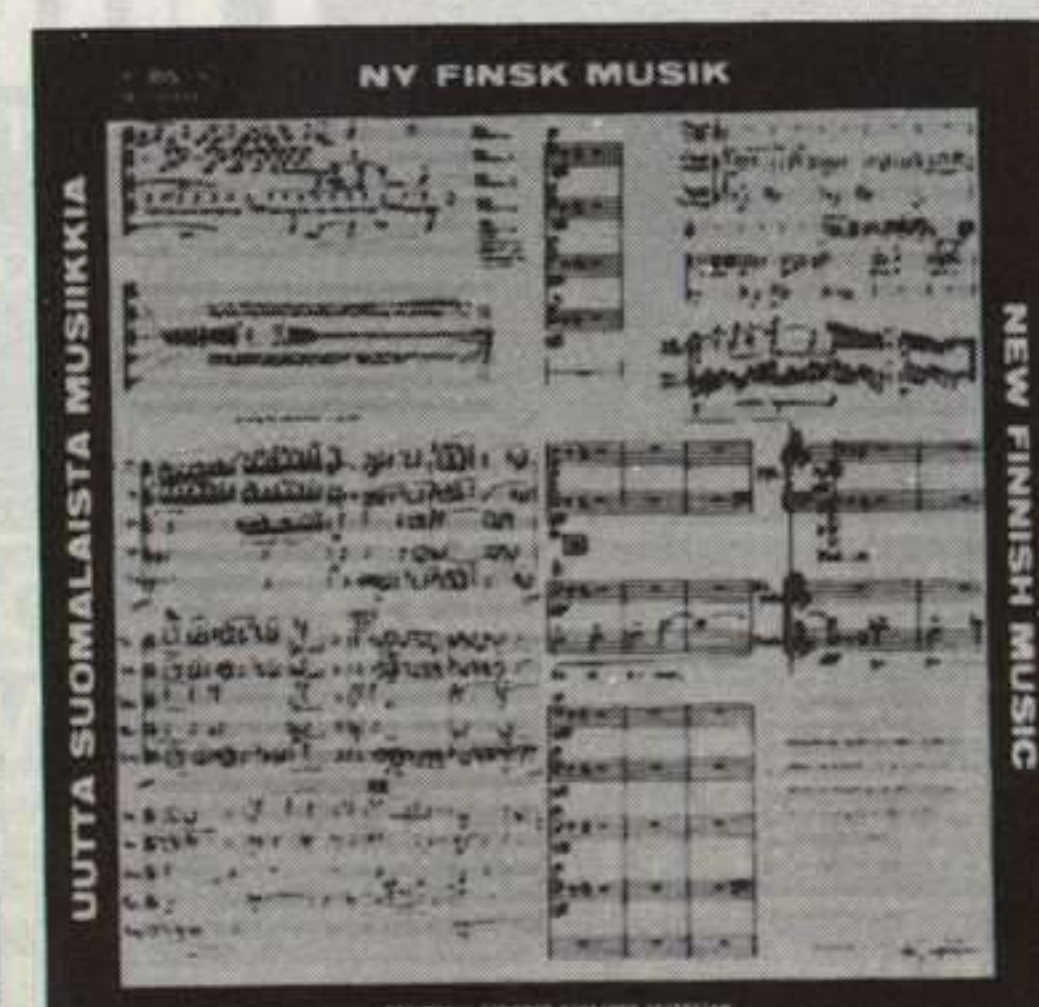
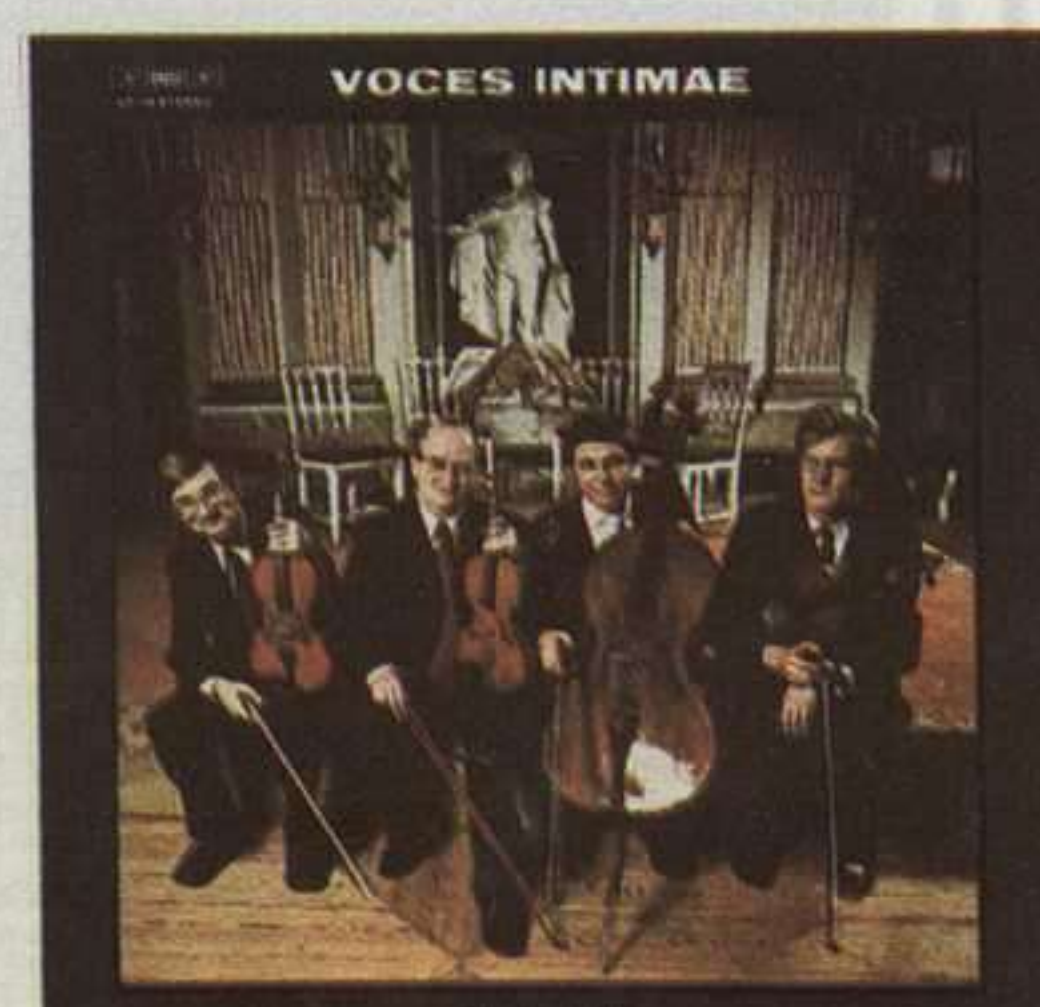
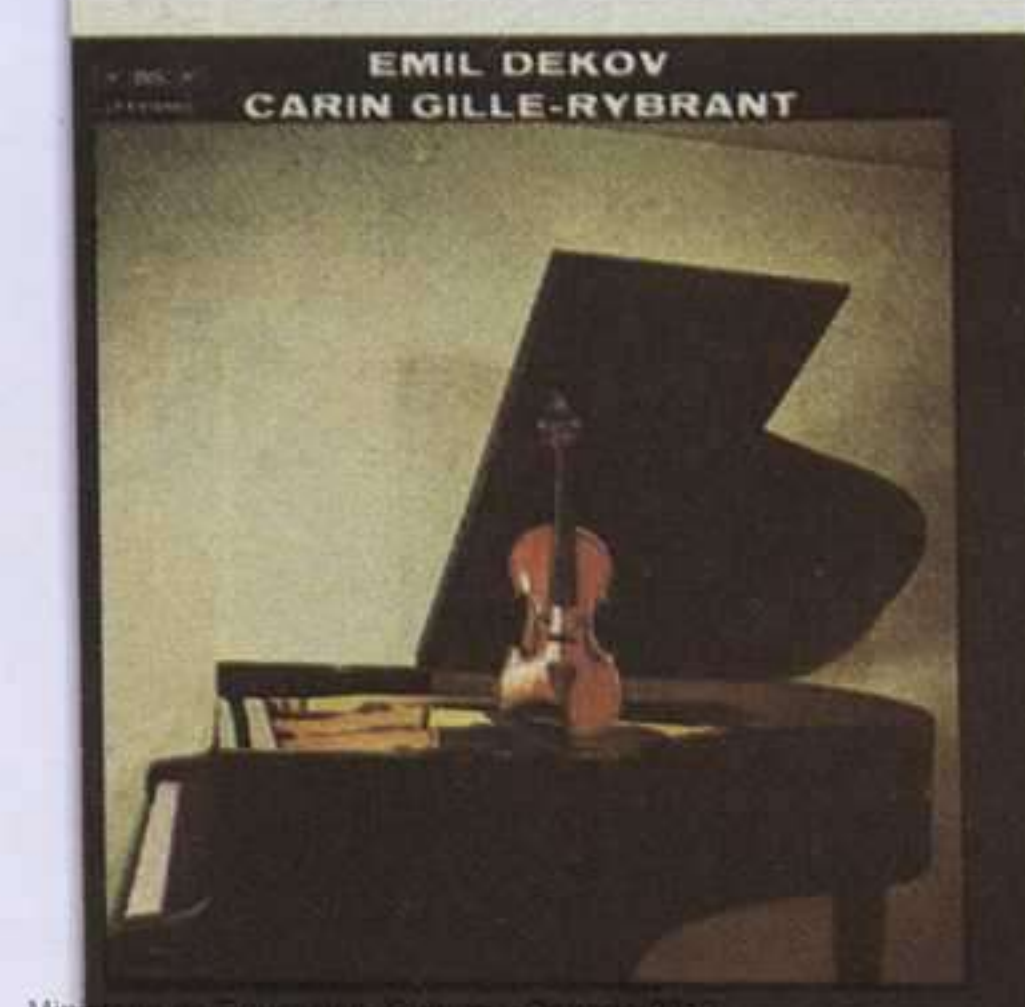
Otto Olsson: Prelude and Fugue D Sharp Min Op. 56 for organ, Hans Eklund: Three Pieces for organ, François Couperin: Offertoire sur les Grands Jeux from "Messe Solennelle a l'Usage des Paroisses" for organ, Jehan Alain: Variations sur un Thème de Clement Jannequin, Maurice Duruflé: Prelude et Fugue sur le nom d'Alain for organ.

Hans Fagius, organ.

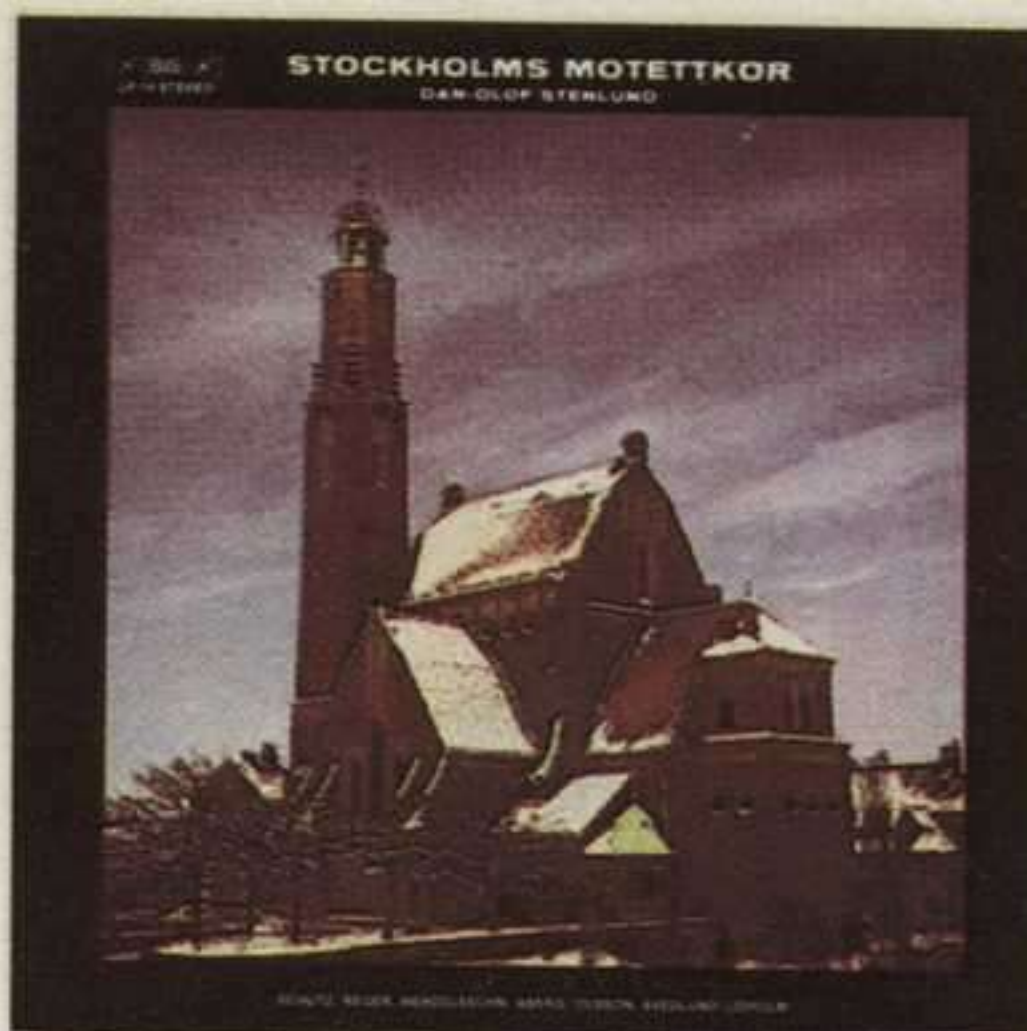
### BIS-LP-8

Georg Philipp Telemann: Concerto F Maj for recorder and str. orch; Concerto B Flat Maj for 2 recorders and str. orch, Alessandro Scarlatti: Concerto A Min for recorder, 2 violins and basso continuo, Johann David Heinichen: Concerto a 8 for 4 recorders and str. orch, Joseph Bodin de Boismortier: Concerto Nr. 4 D Min for 5 recorders without bass.

Clas Pehrsson & Anders-Per Jonsson, recorder; Musica Dolce, recorder quintet; The Drottningholm Baroque Ensemble; Eva Nordenfelt, harpsichord.







**BIS-LP-9**

Bo Linde: Sonata Op. 10 for violin and piano, Moses Pergament: Chaconne for solo violin, Peter Christoskov: Suite Nr. 1 Op. 7 for solo violin, Marin Goleminov: Little Suite for solo violin.  
Emil Dekov, violin; Carin Gille-Rybrant, piano.

**BIS-LP-10**

Jean Sibelius: String Quartet D Min Op. 56 "Voces Intimae", Robert Schumann: String Quartet Nr. 3 A Maj Op. 41:3.  
The Voces Intimae Quartet (Jorma Rahkonen & Ari Angervo, violin; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello).

**BIS-LP-11**

Leonid Bashmakov: Quattro Bagatelle for flutes and percussion, Ahti Sonninen: El Amor Pasa for soprano, flute and orch, Joonas Kokkonen: Wind Quintet, Leif Segerstam: A NNNOO-OOOWWW for wind quintet.  
Gunilla von Bahr, flutes; Rainer Kuisma, percussion; Solveig Faringer, soprano; The Swed. Radio Symph. Orch. conducted by Stig Westerberg; The Helsinki Wind Quintet.

**BIS-LP-12**

Johann Sebastian Bach: Prelude and Fugue C Min BWV 546 for organ, César Franck: Prière for organ, Torsten Stenius: Partita over a Finnish Sacred Folk Tune, Aulis Sallinen: Chaconne for organ.  
Folke Forsman, organ.

**BIS-LP-13**

Songes, lyrics, prose, piano and choral pieces by the Swedish author and composer Carl Jonas Love Almqvist. Solveig Faringer, soprano; Kerstin Aberg, forte-piano; Gunilla von Bahr, flutes; Ingvar Kjellson, narrator; Alm Nils Ersson, violin; The Lidingö Chamber Choir conducted by Daniel Helldén; a school class conducted by Anders-Per Jonsson.

**BIS-LP-14**

Heinrich Schütz: The 100th Psalm; Also hat Gott; Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, Max Reger: O Tod, wie bitter bist du, Felix Mendelssohn: The 43rd Psalm Op. 78:2 "Richte mich, Gott", Jan Håkan Aberg: In Heaven, Otto Olsson: Tell me the way, Karl-Erik Svedlund: There'll be something in Heaven..., Ingvar Lidholm: Laudi.  
The Stockholm Motet Choir conducted by Dan-Olof Stenlund.

**BIS-LP-15**

Richard Strauss: Zueignung; Allerseele; Befreit; Cäcilie; Wiegenlied; Ständchen; Ruhe, meine Seele, Jean Sibelius: Black Roses; Whisper, O Reeds; Im Feld ein Mädchen singt; The Spring Flees Hurriedly; The First Kiss; The Maid Came...; On the Balcony by the Sea; Since Then I Have Asked No More; To Evening; Was It A Dream?  
Birgit Nilsson, soprano; János Sóllyom, piano.

**BIS-LP-16**

Modest Mussorgskij: Pictures At An Exhibition for piano.  
János Sóllyom, piano.

**BIS-LP-17**

Zoltán Kodály: Creator of the Stars; Nursery Rhyme, Peter Tjajkovskij: L'Aube Op. 46:6; Larmes Humaines Op. 46:3; Au Jardin, Près du Ruisseau Op. 46:4, Antonin Dvorák: Die Zuversicht Op. 32:10; Die Bescheidene Op. 32:8; Die Gefangene Op. 32:11; Die Verlassene Op. 32:6; Scheiden ohne Leiden Op. 32:4, Henry Purcell: Sound The Trumpet; Two Daughters Of This Aged Stream; Let Us Wander, Gunnar Wennerberg: The Canteen-keepers; The Girls, Erik Gustaf Geijer: The Dance, Gioacchino Rossini: Fishing; Venetian Regatta: The Cat Duet.  
Elisabeth Söderström, soprano; Kerstin Meyer, mezzo-soprano; Jan Eyron piano.

**BIS-LP-18**

György Ligeti: Musica Ricercata for piano, Aarre Merikanto: Prelude for violin and piano, Aulis Sallinen: Cadence for solo violin, Usko Meriläinen: Opusculum for solo violin, Leif Segerstam: Poem for violin and piano.  
Liisa Pohjola, piano; Paavo Pohjola, violin.

**BIS-LP-19**

Jean Sibelius: Suite Mignonne Op. 98; Canzonetta Op. 62:1; Rakastava "The Lover" Op. 14, Einojuhani Rautavaara: The Fiddlers Op. 1, Leif Segerstam: Divertimento.  
The Helsinki Chamber Orchestra conducted by Leif Segerstam. Soloists: Jorma Rahkonen, Heikki Louhivuori, violin; Esa Kamu, viola, Veikko Höylä, cello.

**BIS-LP-20**

Leif Segerstam: String Quartet Nr. 1, Leif Segerstam — Lasse Werner: Rhapsody in La for two pianos.  
The Segerstam Quartet (Leif & Hannele Segerstam, violin; Mauri Pietiläinen, viola; Veikko Höylä, cello); Leif Segerstam & Lasse Werner, piano.

**BIS-LP-21**

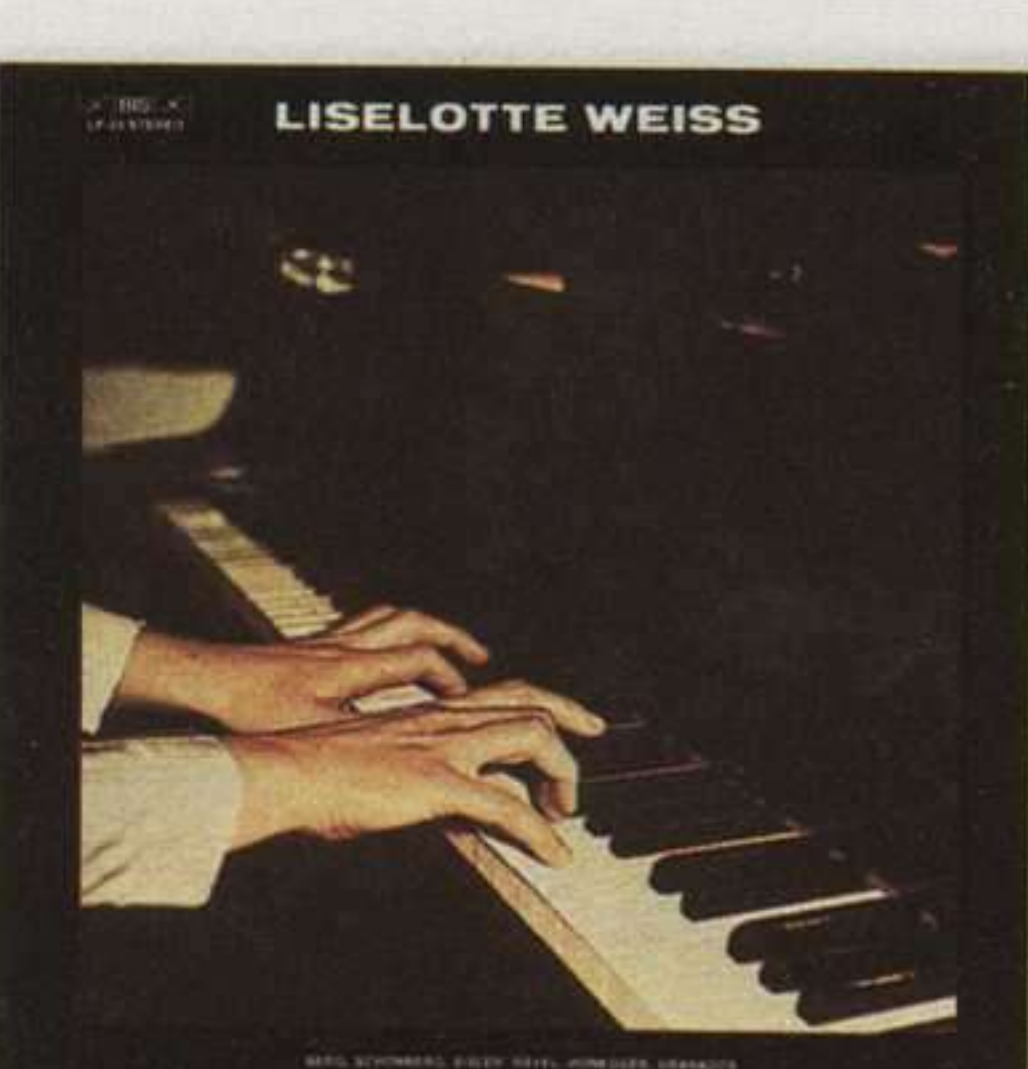
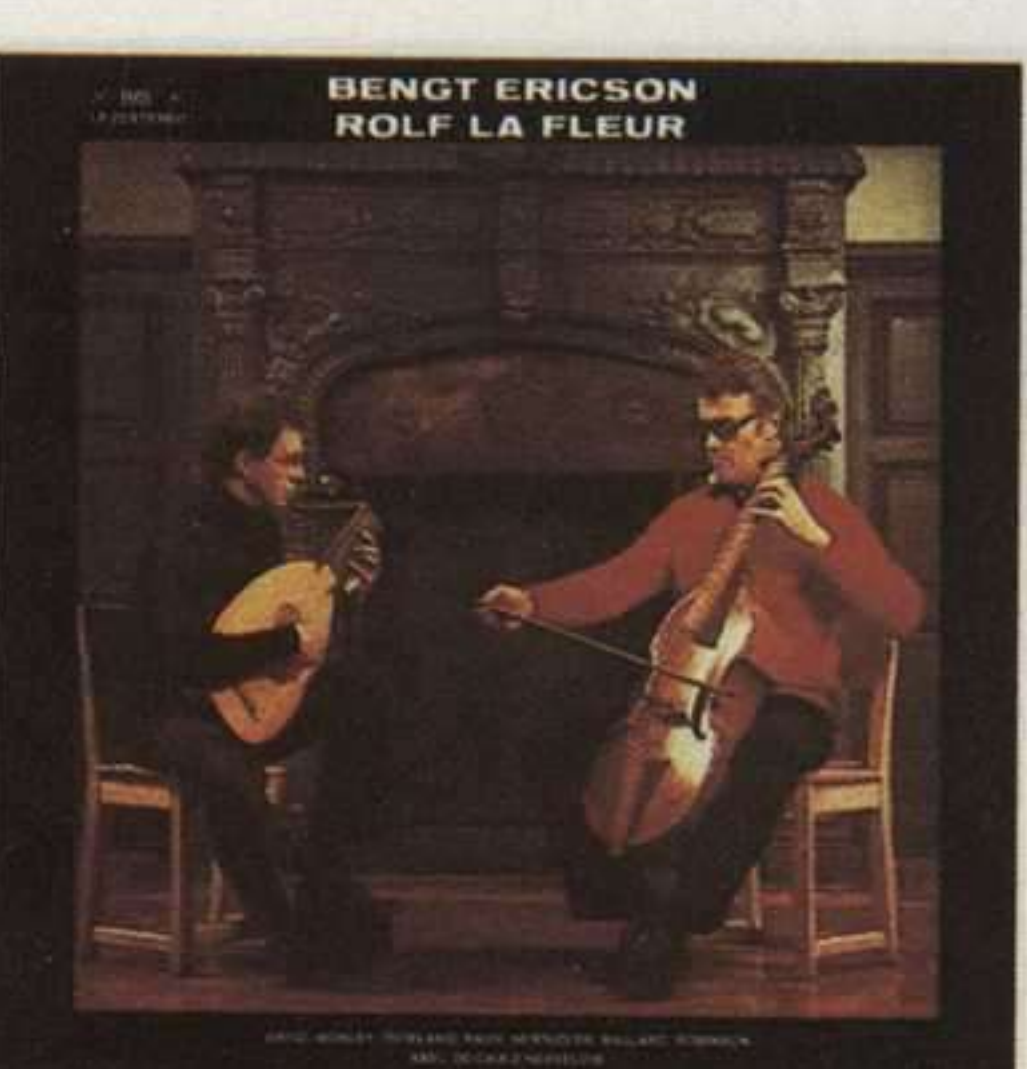
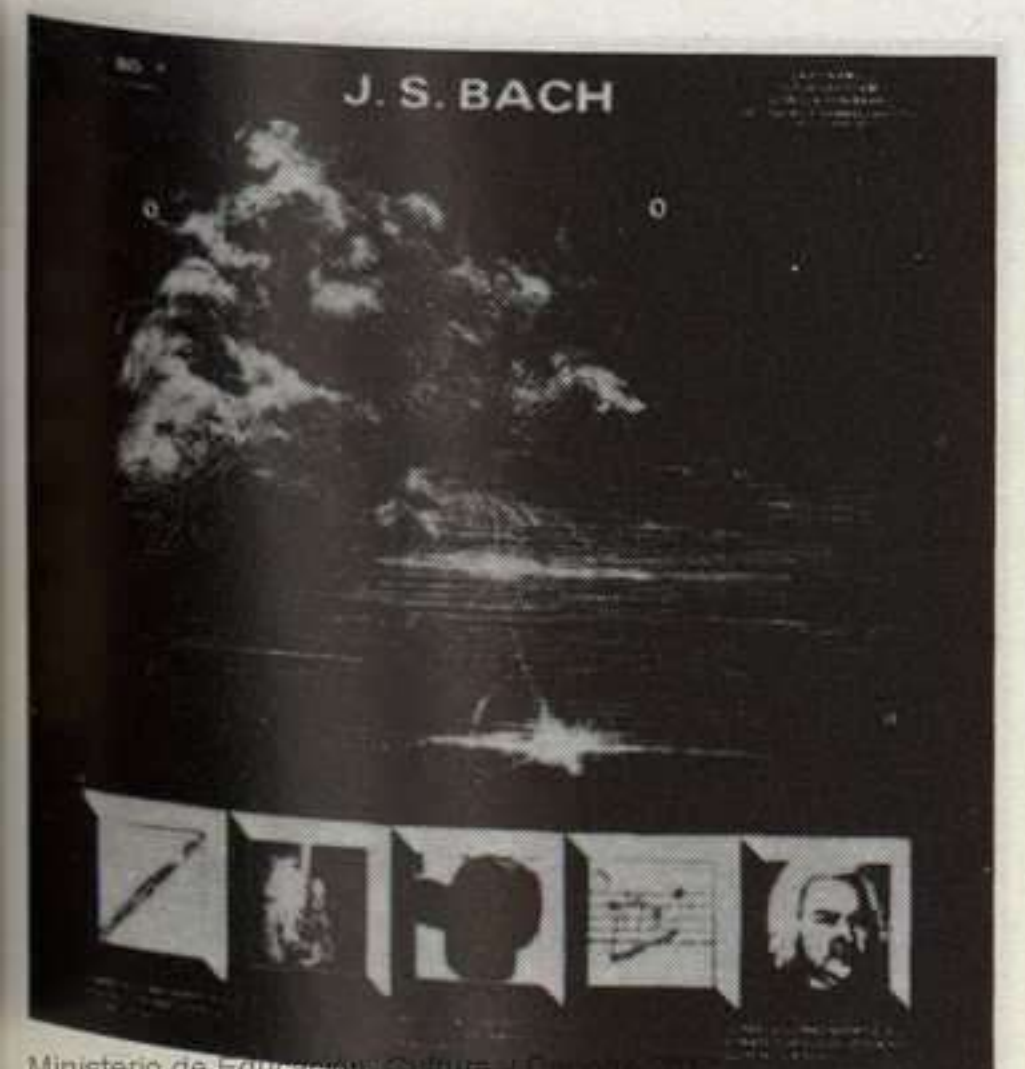
Johann Sebastian Bach: Concerto in Min for 2 violins and string orchestra BWV 1043; Sonata A Min for solo flute BWV 1013; Suite Nr. 2 B Min for flute and string orchestra BWV 1067.  
Leif Segerstam & Okko Kamu, violins; Gunilla von Bahr, flute; The National Museum Chamber Orchestra conducted by Claude Ghenetay.

**BIS-LP-22**

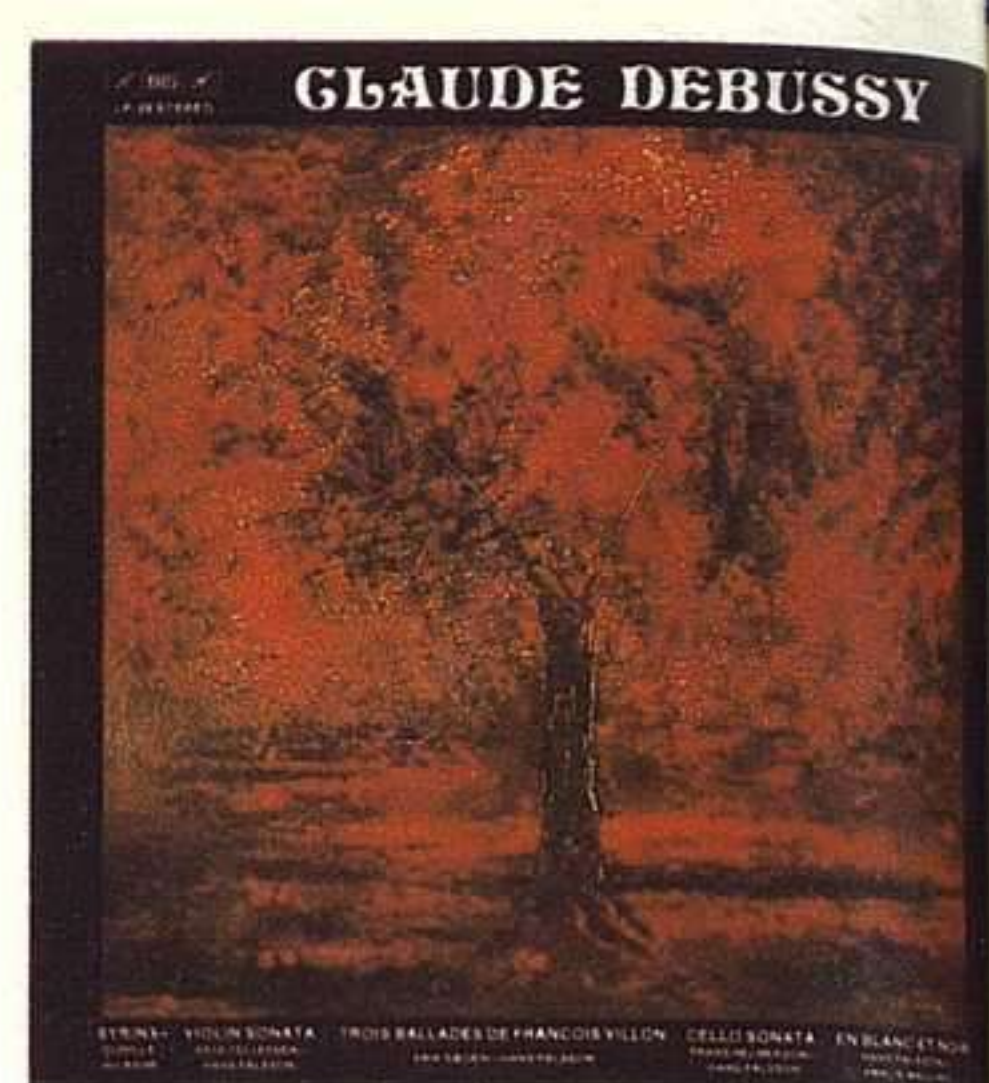
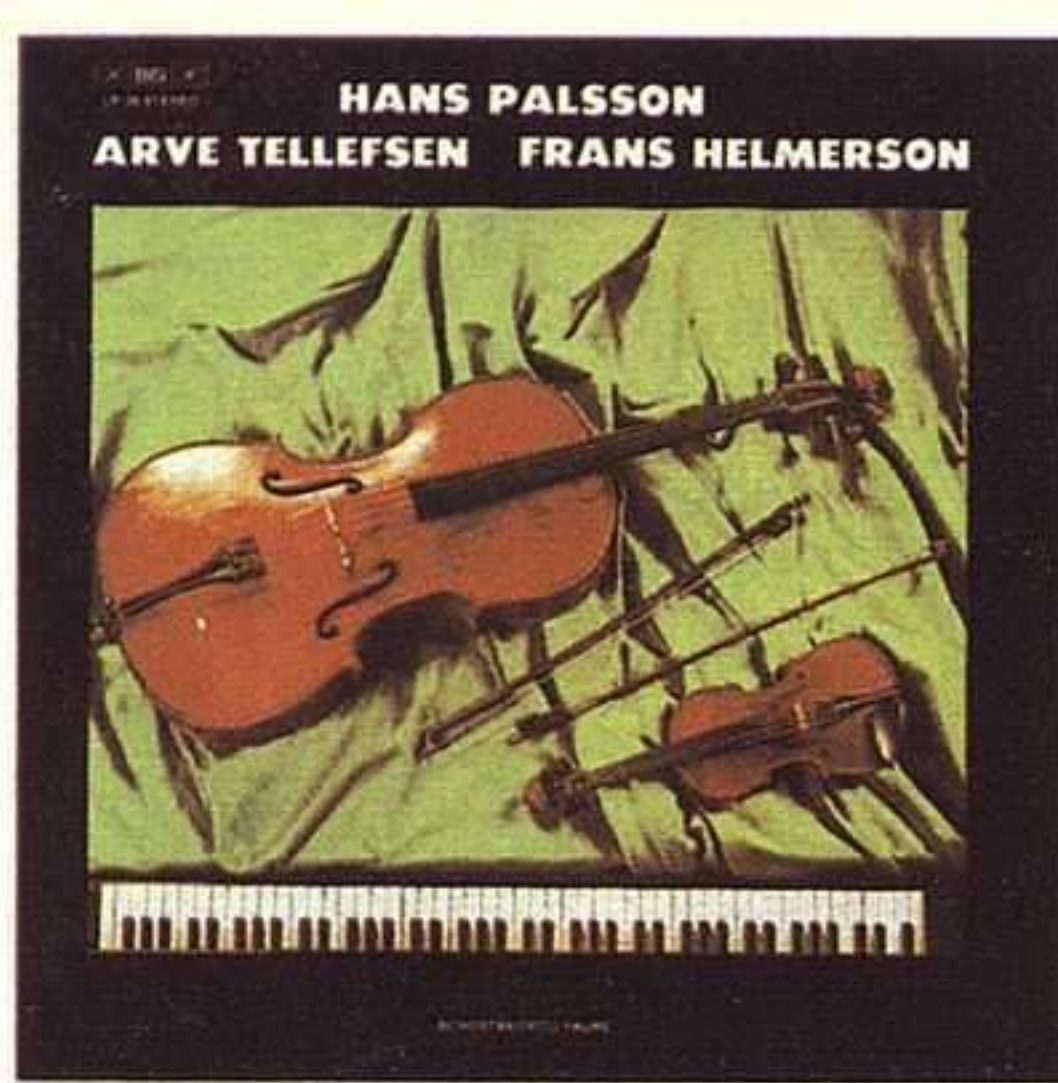
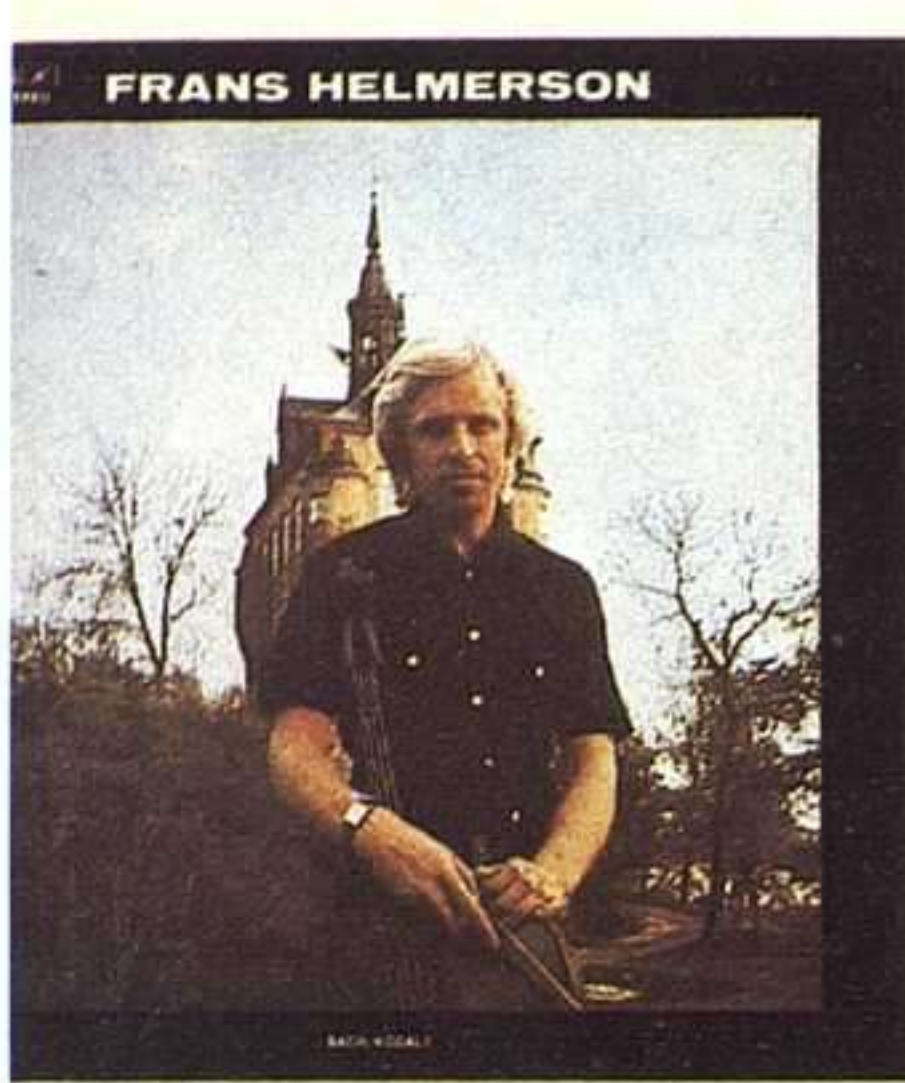
Diego Ortiz: Recercada primera, Quinta pars; Recercada segunda, Tercera pars, Mas Morley: Lamento; Fancy, John Dowland: Resolution, George Reiziger: Hans Newsidler: Ach Elsein, Robert Ballard: Prelude; Allemande; Concerto; Rocantins for lute, Thorstein Robinson: The Queenes Good Night, Karl Friedrich Abel: Sonata G Major for viola da gamba solo, Louis Caix d'Hervelois: Suite en La Major for viola da gamba and basso continuo.  
Bengt Ericson, viola da gamba; Rolf LaFleur, lute.

**BIS-LP-23**

Alban Berg: Sonata Op. 1 for piano, Arnold Schönberg: Six small pieces Op. 19, Hanns Eisler: Sonata Op. 1 for piano, Maurice Ravel: Sérénade for piano, Arthur Honegger: Three pieces for piano, Enrique Granados: Allegro de concierto for piano.  
Liselotte Weiss, piano







**BIS-LP-24**

in Mortensen: Wind Quintet Op. 4, gn Holmboe: Notturmo Op. 19 for nd quintet, Jan Carlstedt: Sinfonia for five wind players, Erkki Sal- nhaara: Wind Quintet.

e Gothenburg Wind Quintet (San- i Schön, flute; Wincent Lindgren, oe; Sten Pettersson, clarinet; Eric hleiffer, bassoon; Albert Linder, rn).

**BIS-LP-25**

hann Sebastian Bach: Suite Nr. 3 Maj for solo violoncello, Zoltán dály: Sonata Op. 8 for solo viol- cello.

ans Helmerston, cello.

**BIS-LP-26**

itriy Schostakovitj: Piano Trio E 1 Op. 67, Gabriel Fauré: Trio Op. 0 for piano, violin and violoncello. ns Pålsson, piano, Arve Tellefsen, lin, Frans Helmerston, cello.

**BIS-LP-27**

D SWEDISH ORGANS I  
iann Gottfried Walther: Concerto Maj by Tomaso Albinoni for organ, iann Sebastian Bach: 4 Choral Prel- is: In dulci jubilo BWV 729; Lieb- Jesu BWV 731; Vater unser BWV 659; Allein Gott BWV 711, Christian ter: Sonatina for organ, Felix ndelssohn: Sonata Nr. 2 C Min for an, Johannes Brahms: 3 Choral ludes: O, wie selig seid...; Herzlich mich verlangen; O Welt, ich muss h lassen, Max Reger: Pastorale; cata D Min for organ.  
ne Engsó, organ.

**BIS-LP-28**

Claude Debussy: Syrinx for solo flute; Violin Sonata; Three Ballades by François Villon for baritone and piano; Cello Sonata; Caprices en blanc et noir for two pianos.

Gunilla von Bahr, flute; Arve Tellefsen, violin; Hans Pålsson, piano, Erik Sædén, baritone; Frans Helmerston, cello; Amalie Malling, piano.

**BIS-LP-29**

Secular folk-songs from Dalecarlia, Sweden for voice, fiddles, pipe and guitar.

Margareta Jonth, soprano; Alm Nils Ersson & Kungs Levi Nilsson, fiddles; Lars Jobs, pipe & fiddle; Leif Lyttkens, guitar.

**BIS-LP-30**

Mauro Giuliani: Great Sonata A Maj for flute and guitar Op. 85, Jacques Ibert: Entr'acte for flute and guitar, Mario Castelnuovo-Tedesco: Sonata for flute and guitar Op. 205, Erlend von Koch: Canto e Danza for flute (alto flute) and guitar, Einojuhani Rautavaara: Sonata for flutes and guitar.

Gunilla von Bahr, flutes; Diego Blanco, guitar.

**BIS-LP-31**

Benjamin Britten: Nocturnal Op. 70 after John Dowland for guitar solo; Songs From the Chinese Op. 58 for high voice and guitar, Mario Castelnuovo-Tedesco: Six Songs from "The Divan of Moses-Ibn-Ezra" Op. 207 for high voice and guitar (When the Morning...; Wrung With Anguish; Only in God I Trust; Drink Deep...; Dull and Sad...; The Garden Dons...); Sonata D Maj Op. 77 for guitar solo.

Josef Holeček, guitar; Märta Schéle, soprano.

**BIS-LP-32**

Moses Pergament: Sonatina for flute and str. orch, Hans Holewa: Concertino Nr. 3 (Nonet for 3 terzets), Ake Hermanson: Suoni d'un flauto for alto flute; Flauto d'inverno for bass flute, Per-Gunnar Alldahl: Stem the Blood-flow for male choir and percussion, Sven-David Sandström: Close to... for clarinet and piano, Lars-Erik Rosell: Poem In the Dark for contralto and 4 instr., Hans Gefors: Four Songs About Trusting for male voice and guit.

Gunilla von Bahr, flutes; Musica Sveciæ cond. by Stig Westerberg; Kjell-Inge Stevansson, clar.; Mats Persson, piano; Rolf Leanderson, baritone; Jörgen Rörby, guitar; Lund Univ. Male Choir.

**BIS-LP-33**

Manuel Ponce: Theme, 20 Variations and Fugue on "Folie d'Espagne" for solo guitar, Vicente Emilio Sojo: Five Pieces from Venezuela for solo guitar, Antonio Lauro: Four Venezuelan Waltzes for solo guitar, Augustin P. Barrios: Danza Paraguaya; The Bees; The Cathedral.

Diego Blanco, guitar.

**BIS-LP-34**

Hilding Hallnäs: Three Songs (The Water-sprite; Do You See...; Blessed Vigil), Lars Johan Werle: Nocturnal Chase, Ingvar Lidholm: Six Songs (For Straying Feet; By the Mediterranean; The Last Evening; Fable; Wild Fennel; Cradle Song), Gösta Nystroem: Three Songs (On the Reef; Incredible Day; The Sea Sings), Claude Debussy: Three Bilitis Songs, Darius Milhaud: Flower Catalogue, Maurice Ravel: Five Popular Greek Melodies.

Märta Schéle, soprano; Elisif Lundén, piano.

**BIS-LP-35**

Sergej Prokofiev: Sonata C Maj Op. 119 for cello and piano, César Franck: Sonata A Maj for piano and cello.

Frans Helmerston, cello; Hans Pålsson, piano.

**BIS-LP-36**

Wolfgang Amadeus Mozart: Fantasy C Min KV 396 for piano, Ludwig van Beethoven: Sonata Nr. 22 F Maj Op. 54 for piano, Joseph Haydn: Sonata Nr. 12 A Maj Hob. XVI:12 for piano, Lars-Erik Larsson: Concertino Op. 45:12 for piano and string orchestra.

Hans Pålsson, piano; Musica Sveciæ conducted by Sven Verde.

**BIS-LP-37**

Dmitriy Schostakovitj: Seven Poems by Alexander Blok, Olivier Messiaen: Poèmes pour Mi, Book 1, Moses Pergament: Who Is Playing At Night..., Frank Martin: Three Christmas Songs, Michael Head: A Piper.

Jacqueline Delman, soprano, Lucia Negro, piano; Emil Dekov, violin, Ake Olofsson, cello; Gunilla von Bahr, flute.

**BIS-LP-38**

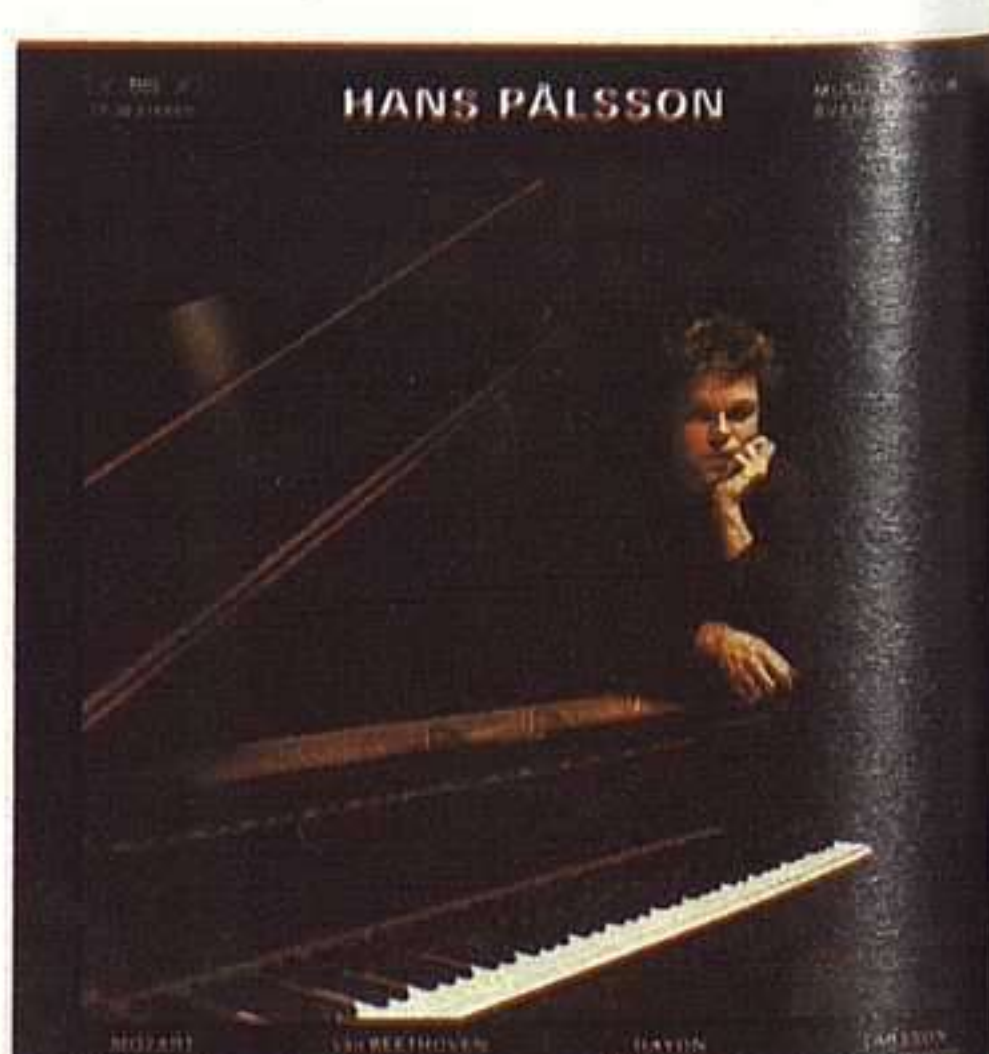
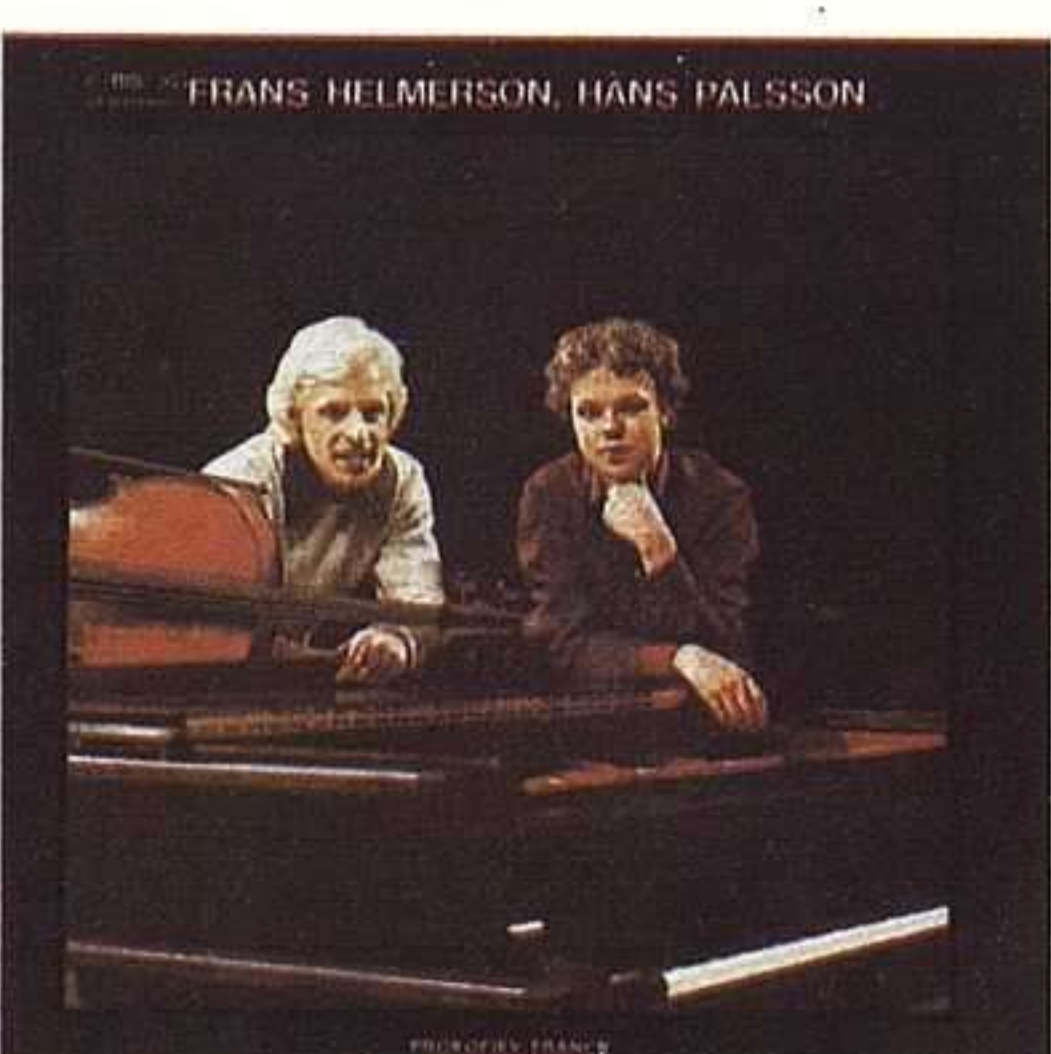
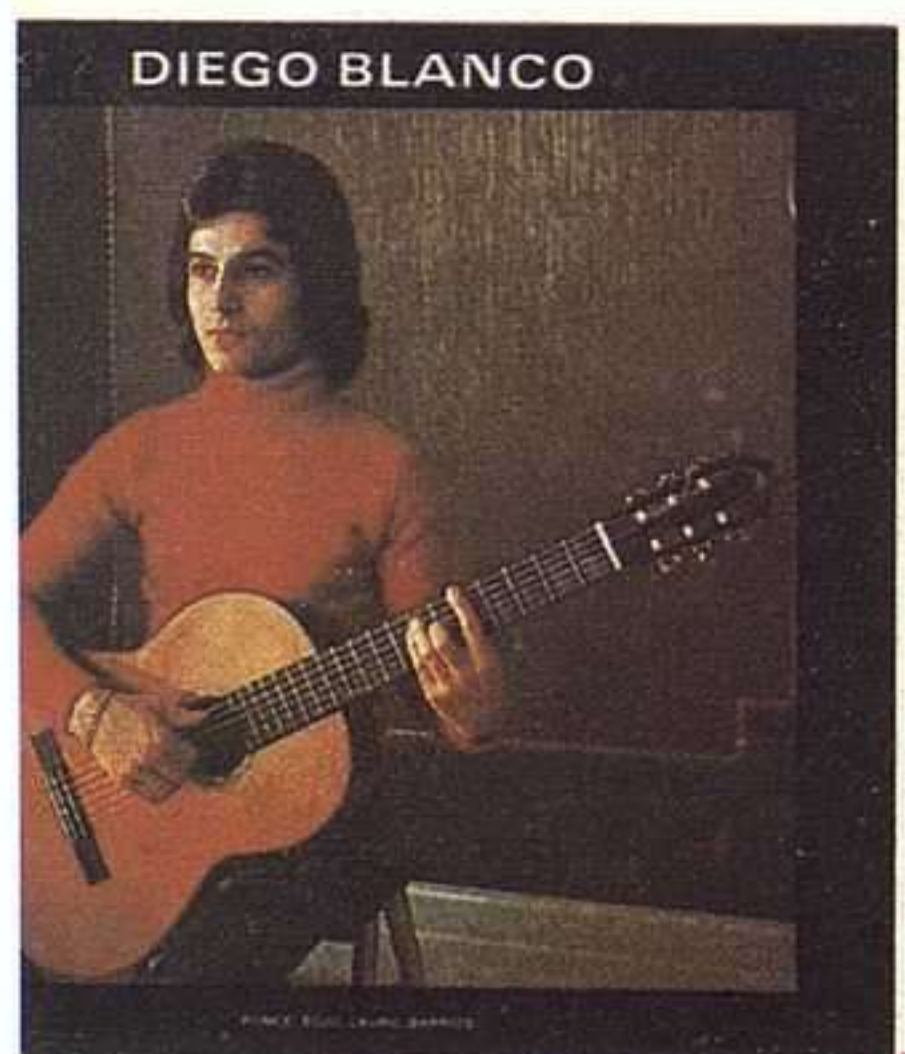
Edward Elgar: Sea Pictures, A Cycle Of Five Songs Op. 37, Gösta Nystroem: Songs At the Sea.

Birgit Finnilä, contralto; Geoffrey Parsons, piano.

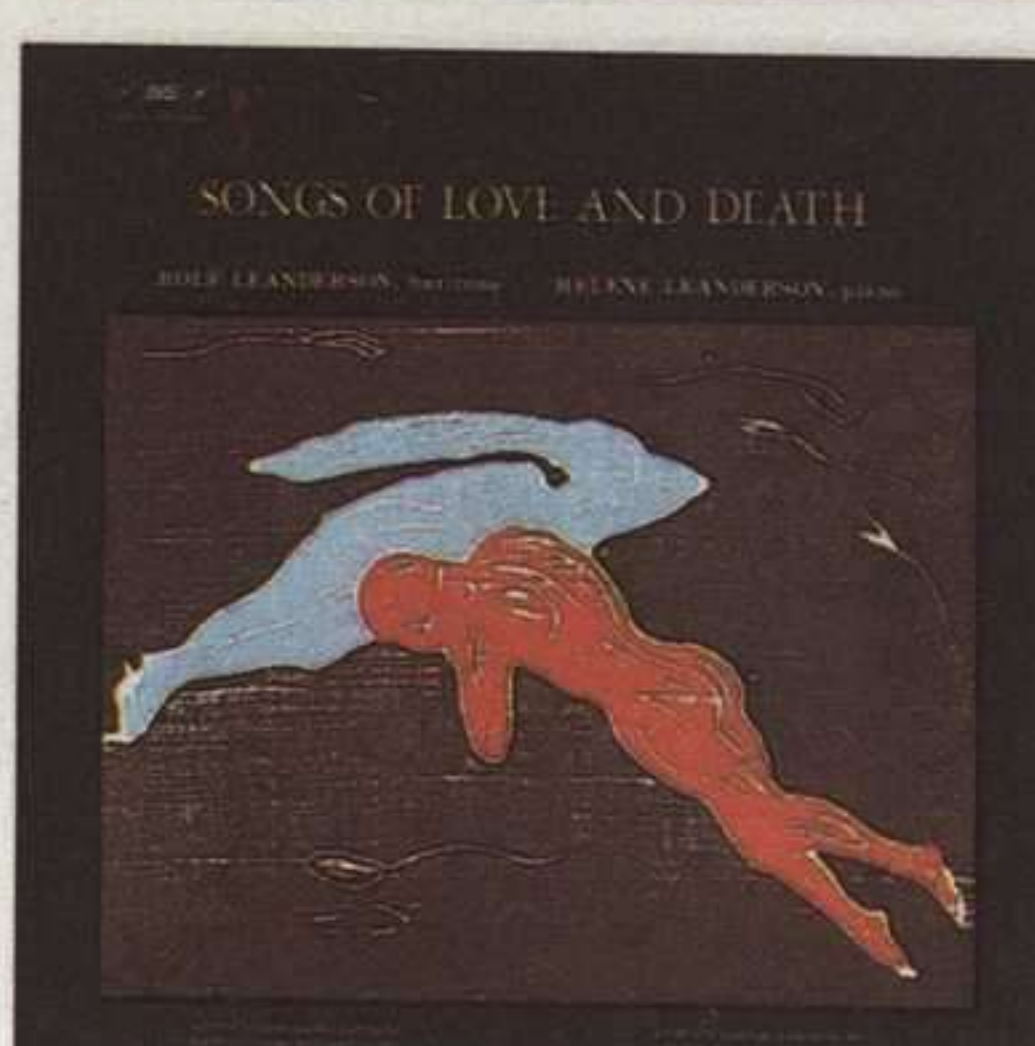
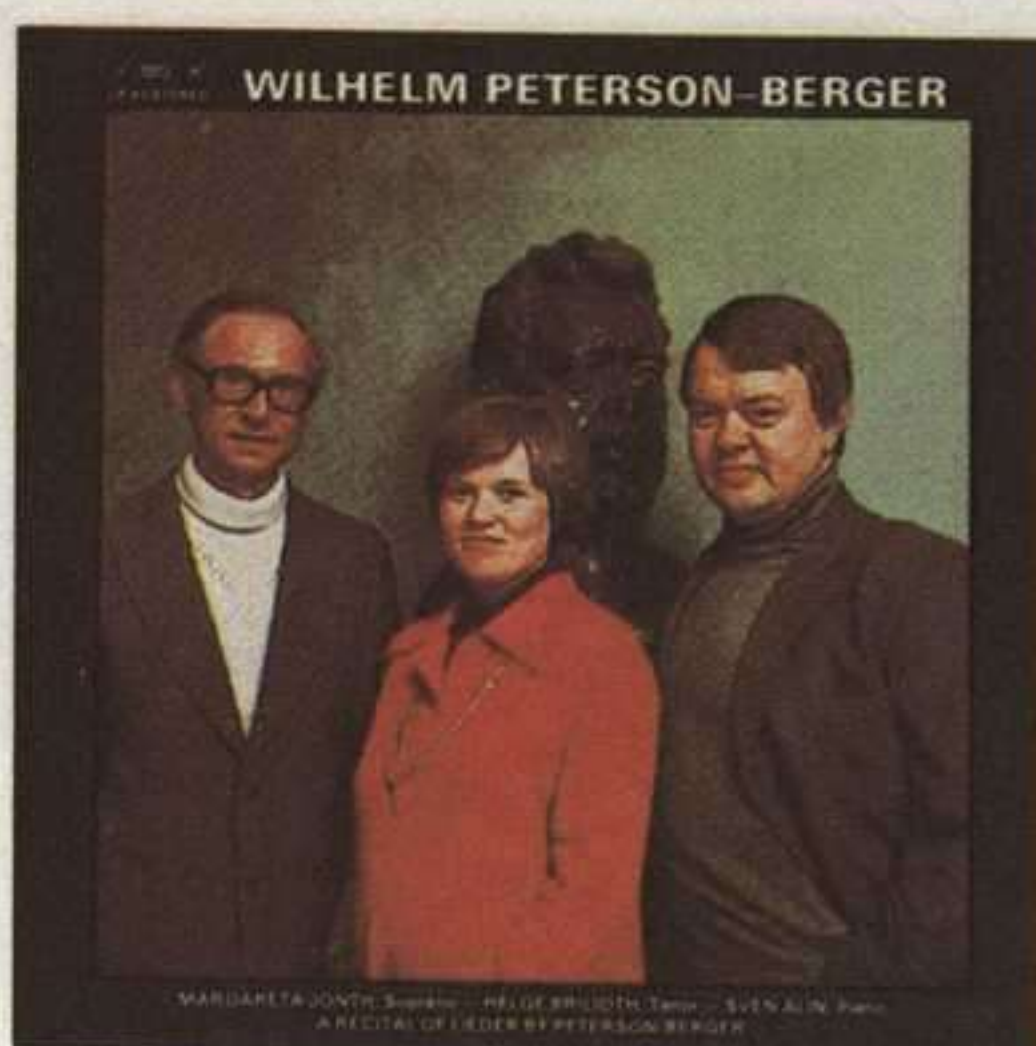
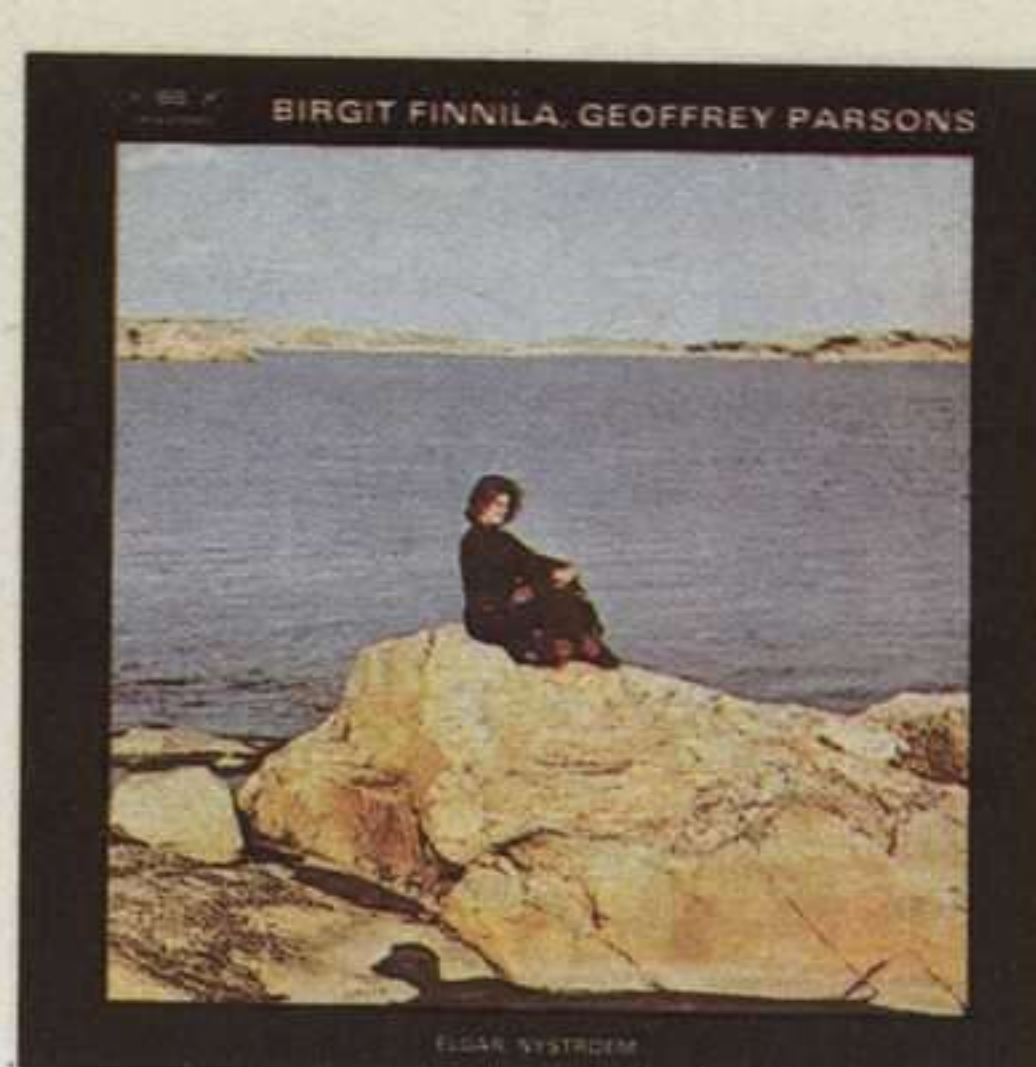
**BIS-LP-39**

Leif Segerstam: String Quartet Nr. 7; Three Moments of Parting for violin and piano.

The Segerstam Quartet (Leif & Hannele Segerstam, violin; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello); Hannele Segerstam, violin; Ralf Gothóni, piano.







**BIS-LP-40**

Ludwig van Beethoven: Trio G Maj for piano, flute and bassoon (Fagott), Lars-Erik Larsson: Concertino Op. 45:1 for flute and string orchestra; Concertino Op. 45:4 for bassoon (Fagott) and string orchestra.

Lucia Negro, piano; Gunilla von Bahr, flute; Knut Sonstevold, bassoon (Fagott); Musica Sveciae conducted by Sven Verde.

**BIS-LP-41**

Aulis Sallinen: Sinfonia; Choral Sinfonia III. The Finnish Radio Symphony Orchestra conducted by Okko Kamu; The Helsinki Philharmonic Orchestra conducted by Paavo Berglund.

**BIS-LP-42**

Wilhelm Peterson-Berger: Marit's Songs; A Winter Song; Titania; My Fairy Castle; Fruit-time; Four Poems by Ricarda Huch; Rhyme of Love; Early Spring; The Last Night; Music Moves Me; Venice; My Roses; Dionysos-Dithyramb; Zarathustra's Glee; Ecce Homo; Semele; Villemo; A Song About Love; Melody; O Life, I Have Seen You; Return; It Will Not Be Dust.

Margareta Jonth, soprano; Helge Brilioth, tenor; Sven Alin, piano.

**BIS-LP-43**

Yrjö Kilpinen: Songs About Death Op. 62; Songs About Love I Op. 60; Songs About Love II Op. 61, Béla Bartók: Five Songs Op. 16.

Rolf Leanderson, baritone; Helene Leanderson, piano.

**BIS-LP-44**

Nikolaj Rimskij-Korsakov: Piano Quintet B Flat Maj, Franz Berwald: Piano Quartet E Flat Maj.

Eva Knardahl, piano; The Gothenburg Wind Quintet (Sanfrid Schön, flute; Erik Andersson, clarinet; Eric Schleiffer, bassoon (Fagott); Albert Linder, horn).

**BIS-LP-45**

Adolphe Adam: Bravura Variations, Eva Dell'Acqua: Villanelle, Sir Julius Benedict: La Capinera, Albert Roussel: Two Poems by Ronsard, Alexander Alabiev: The Russian Nightingale, Dorothy Dorow: Pastourelles, Pastourelles; Dream, Wolfgang Amadeus Mozart: L'Amerò, sarò costante, Sir Henry Bishop: Lo! Here The Gentle Lark.

Dorothy Dorow, coloratura soprano; Gunilla von Bahr, flutes; Lucia Negro, piano.

**BIS-LP-46**

Johan Helmich Roman: Sinfonia Nr. 20 E Min for string orchestra, Aulis Sallinen: Chamber Music I for string orchestra, Georg Philipp Telemann: Concerto G Maj for 2 violas and string orchestra, Lars-Erik Larsson: Concertino Op. 45:9 for viola and string orchestra.

Bengt Andersson & Kersti Aberg, viola; The Stockholm Chamber Ensemble conducted by Jan-Olav Wedin.

**BIS-LP-47**

Ludwig van Beethoven: Horn Sonata Op. 17, Robert Schumann: Adagio and Allegro Op. 70 for horn and piano, Franz Schubert: Auf dem Strom Op. 119 for high voice, horn and piano, Johann Andreas Amon: Horn Quartet Op. 20:1.

Albert Linder, horn; Ingemar Bergfelt, piano; Märta Schéle, soprano; Václav Rábl, violin; Henry Stenström, viola; Göran Holmstrand, cello.

**BIS-LP-48**

Giovanni Battista Fontana: Sonata prima for recorder and basso continuo, Francesco Barsanti: Sonata C Min for recorder and basso continuo, Georg Philipp Telemann: Sonata E Min for recorder and basso continuo, Jacob van Eyck: Comagain; Fantasia en echo for descant recorder, Hans-Martin Linde: Amarilli, mia bella for recorders, Makoto Shinohara: Fragmente for tenor recorder.

Clas Pehrsson, recorders; Bengt Ericson, baroque cello; Anders Öhrwall, harpsichord.

**BIS-LP-49**

Richard Strauss: Der Krämerspiegel Op. 66, Edvard Grieg: Ragnhild; Ragna; By A River; A Swan; My Thoughts Are Like A Mighty Mountain; Den Bergtegne, cantata Op. 32 for baritone and string orchestra.

Knut Skram, bass baritone; Eva Knardahl, piano; The Gothenburg Chamber Orchestra conducted by Thomas Schuback.

**BIS-LP-50**

Antonio Vivaldi: Piccolo Concerto Maj P79, Moses Pergament: Pezzo for quattro flauti for flutes and string quartet; Sonata for flute and piano Arne Mellnäs: Fragments For Family Flute for 2 flutists with 10 flutes, Leonid Bashmakov: Fantasia for flute and piano, Bohuslav Martinů: First Sonata for flute and piano.

Gunilla von Bahr, flute; Kerstin Hindart, piano; Paavo Pohjola & Zahari Mirchev, violin; Zahari Tchavdarov, viola; Ulla Vrethamm, cello; Géza Farkas, double-bass; Erik Nordenfelt, harpsichord.

**BIS-LP-51**

Bernhard Henrik Crusell: Clarinet Quartet Nr. 1 E Flat Maj Op. 2; Clarinet Quartet Nr. 3 D Maj Op. 7. Tapio Lötjönen, clarinet; Jorma Rahkonen, violin; Esa Kamu, viola; Esa Valsta, cello.

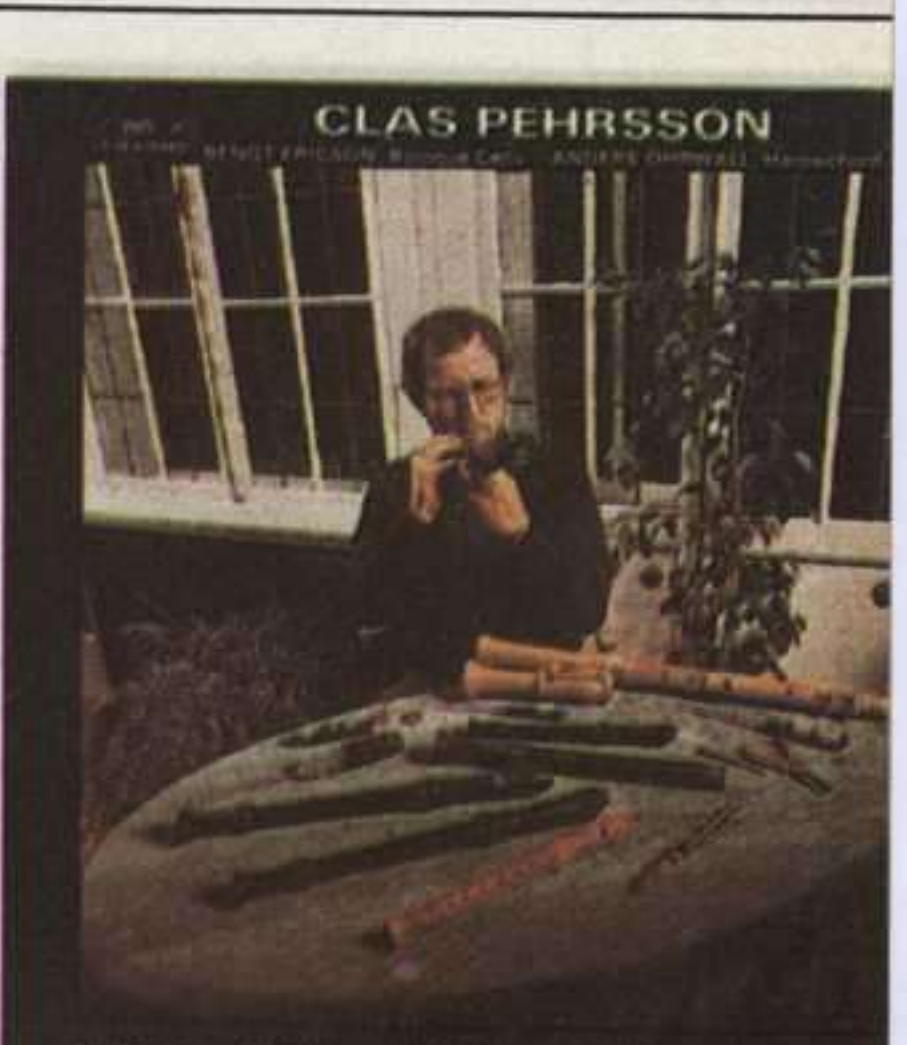
**BIS-LP-52**

Christian Sinding: Piano Sonata B Major Op. 91, Aaron Copland: Piano Sonata, Eva Knardahl, piano.

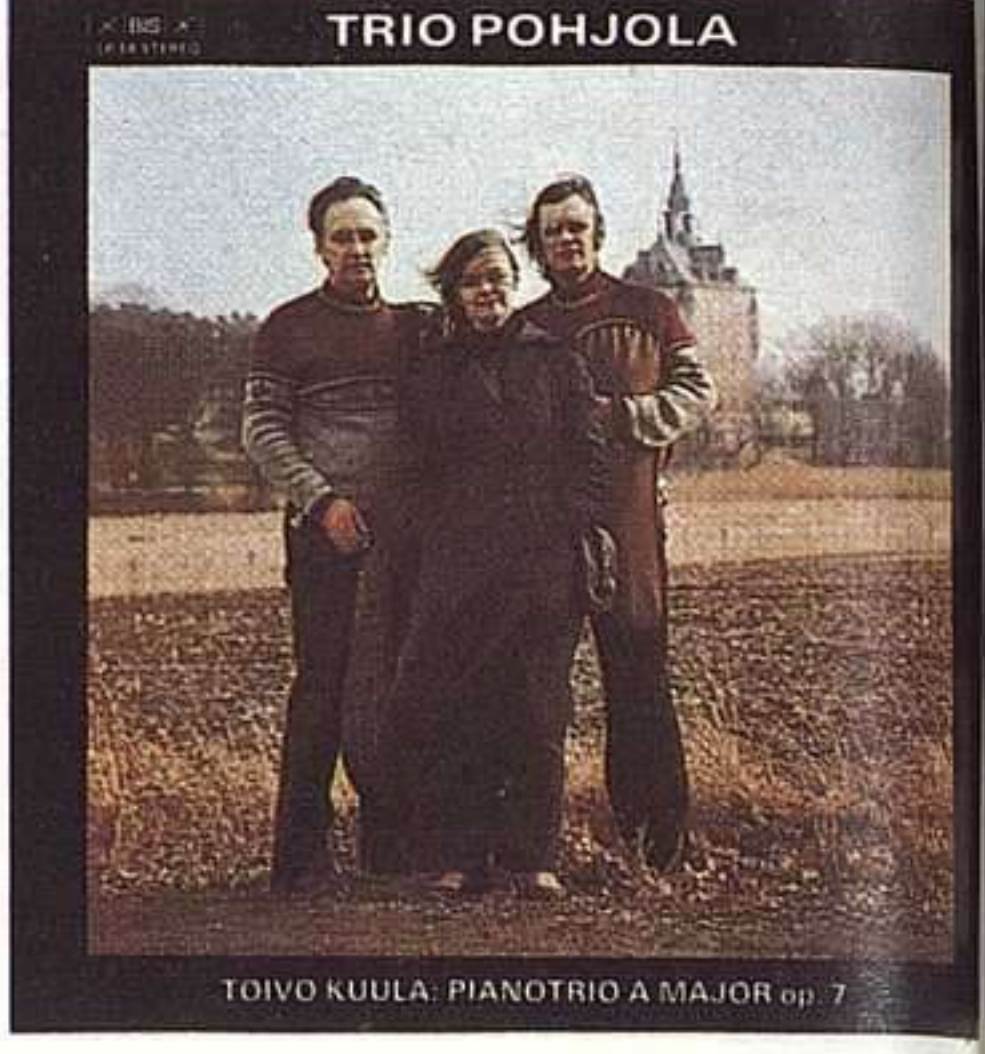
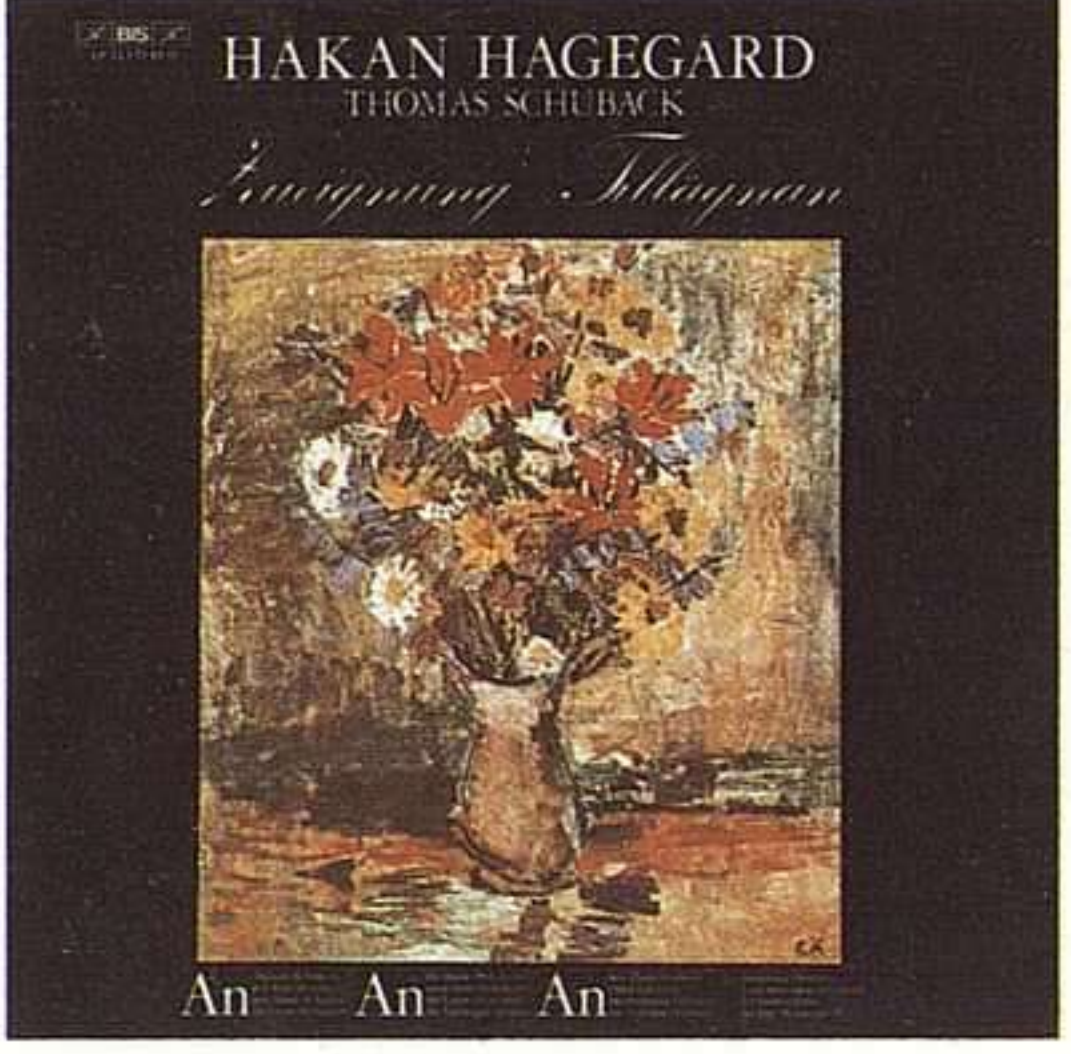
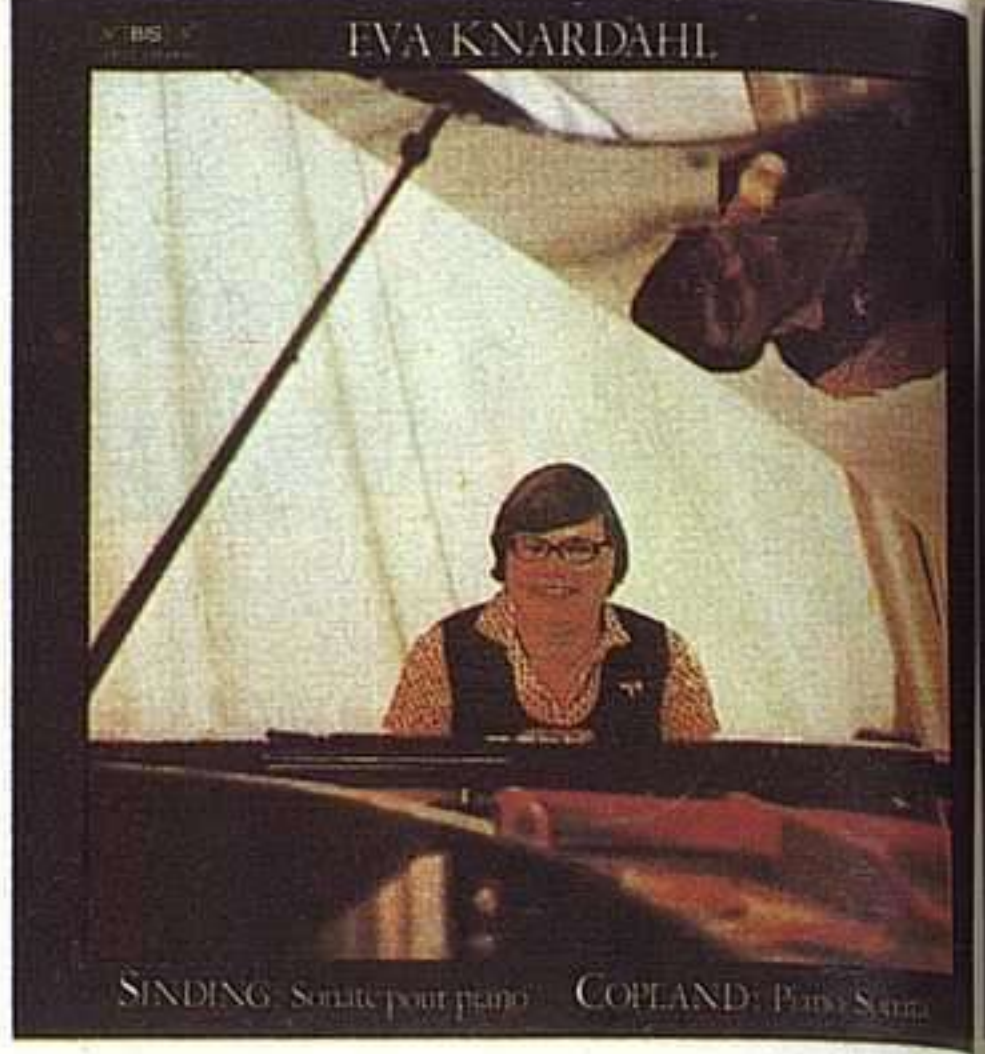
**BIS-LP-53**

György Ligeti: Double Concerto for flutes, oboe and orchestra; San Francisco Polyphony for orchestra; String Quartet Nr. 1; Continuum for harpsichord.

Gunilla von Bahr, flutes; Torleif Lindnerholm, oboe; The Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Elgar Howarth; The Voces Intimus Quartet (Jorma Rahkonen & Ari Aaltonen, violin; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello); Eva Nordwall, harpsichord. The Swedish Gramophone Prize 1978







**BIS-LP-54**  
 Richard Strauss: Zueignung, Franz Schubert: An Mignon; An den Tod; An den Mond; An die Leyer; An die Nixe; An mein Herz, Charles Gounod: A toi mon cœur, Joseph B. Foerster: An die Laute, Johannes Brahms: die Nachtigall; An den Mond; An Veilchen, Reynaldo Hahn: A l'adorée; Wolfgang Amadeus Mozart: Chloë; An die Hoffnung, Hugo Wolf: An eine Aeolsharfe.  
 Hakan Hagegård, baritone; Thomas Schuback, piano.

**BIS-LP-55**  
 Allan Pettersson: Vox Humana for mixed choir and string orchestra.  
 Marianne Mellnäs, soprano; Margot Lin, contralto; Sven-Erik Alexanderson, tenor; Erland Hagegård, baritone; The Swedish Radio Chorus; The Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Stig Westerberg.

**BIS-LP-56**  
 Toivo Kuula: Piano Trio A Major; Trio Pohjola (Liisa Pohjola, piano; Toivo Pohjola, violin; Ensti Pohjola, cello).

**BIS-LP-57**  
 Joseph Bodin de Boismortier: Concerto D Min for 5 tenor recorders, Samuel Scheidt: Cantus XXVIII a 5 voces super "O Nachbar Roland", Clement Woodcock: Browning Fantasy, William Byrd: Fantasia "The Leaves Be Green", Peter Lyne: Three Epigrams for 4 recorders, Moses Pergament: Little Suite for 2 recorders, Paul Hindemith: Trio from "Plöner Musiktag", Peter Warlock: Capriol Suite for recorder quintet.  
 Musica Dolce Recorder Quintet (Clas Pehrsson; Anders-Per Jonsson; Lina Akerlund; Eva Hagberg; Anders Mjönes).  
*The Swedish Gramophone Prize 1977*

**BIS-LP-58**  
 Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata D Maj KV 448 for 2 pianos, Igor Stravinskij: Concerto for two pianos soli.  
 Hans Pålsson & Amalie Malling, piano.

**BIS-LP-59**  
 Benjamin Britten: Fanfare For St. Edmundsbury, Matthew Locke: Music For His Majesty's Sackbuts and Cornetts, Samuel Scheidt: Canzon a 5 Voc. ad imitationem Bergamas Angl. (Cantus XXVI), Giovanni Gabrieli: Canzon Septimi Toni Nr. 1, Gail Kubik: Fanfare For the Century, Raymond Premru: Tissington Variations, Christer Hermansson: Shadow-Play, Paul Hindemith: Morgenmusik.  
 The Malmö Brass Ensemble.

**BIS-LP-60**  
 Fernando Carulli: Serenade D Maj Op. 109:6 for flute and guitar, Gunnar Hahn: Suite For Flute In Folk Style, Heinrich Aloys Präger: Introduction, Theme and Variations A Min Op. 21 for flute and guitar, Eberhard Werdin: Concertino for flute and guitar with string orchestra, Manuel de Falla: The Fisherman's Song; Farruca for guitar, Emile Desportes: Pastorale joyeuse, F.J. Gossec: Tambourin.  
 Gunilla von Bahr, flute; Diego Blanco, guitar; The Stockholm Chamber Ensemble conducted by Jan-Olav Wedin.

**BIS-LP-61**  
 Ludwig van Beethoven: Piano Quintet E Flat Maj Op. 16, Francis Poulenc: Piano Sextet.  
 Eva Knardahl, piano; The Gothenburg Wind Quintet (Sanfrid Schön, flute; Wincent Lindgren, oboe; Erik Andersson, clarinet; Eric Schleiffer, bassoon (Fagott); Albert Linder, horn).

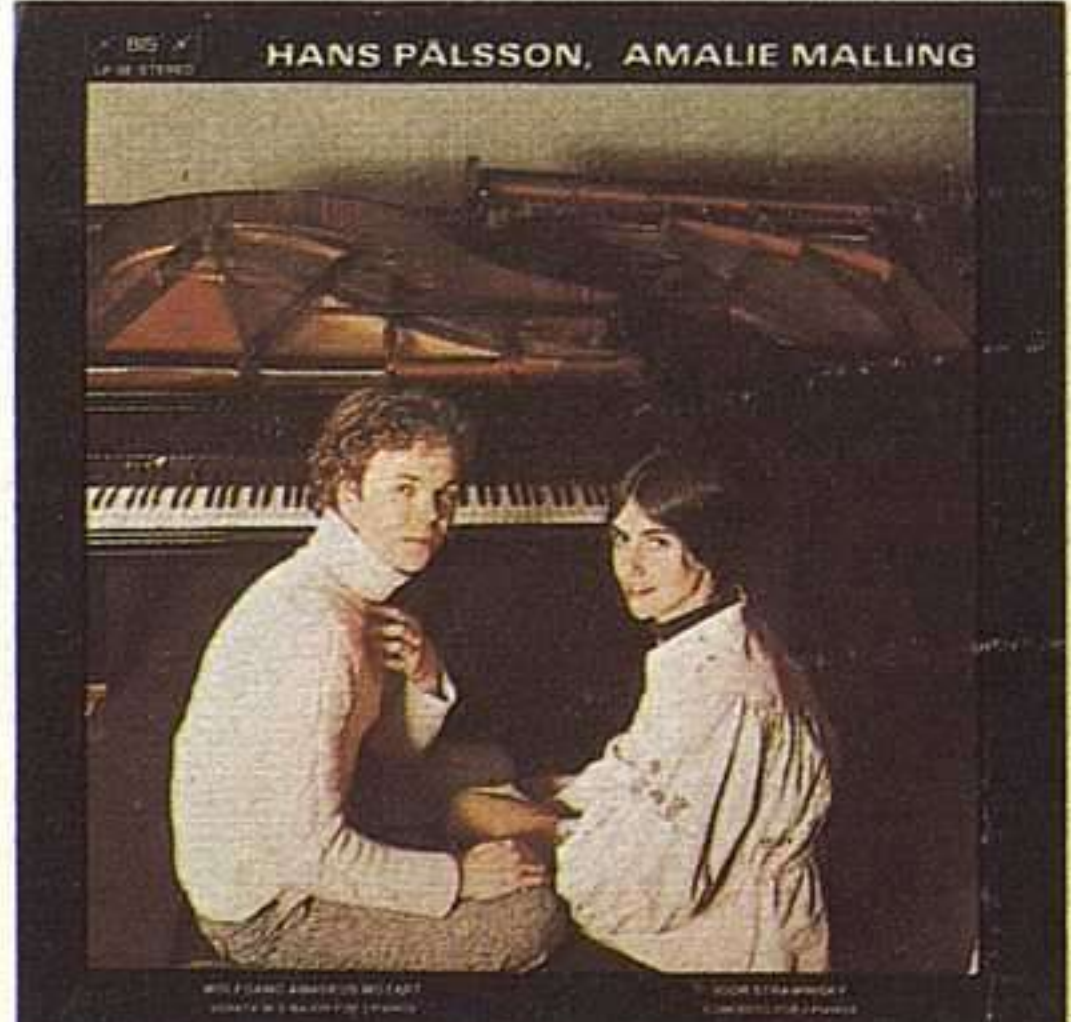
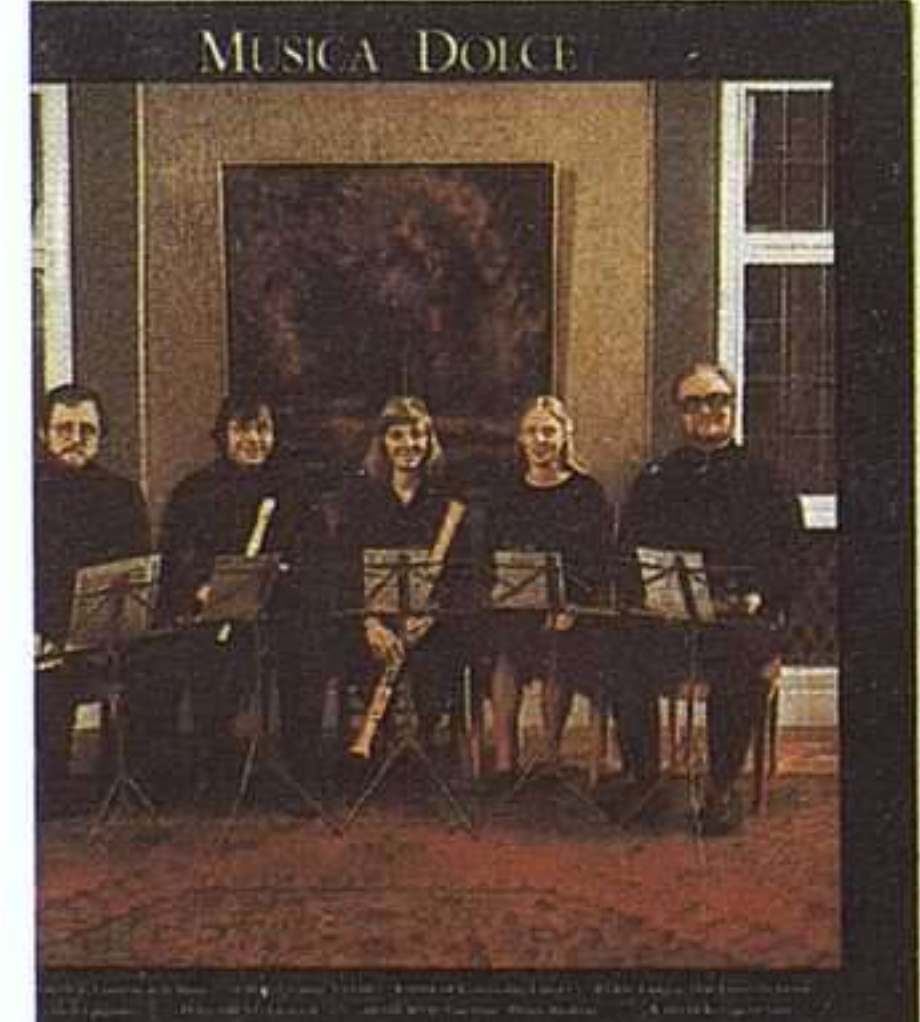
**BIS-LP-62**  
 Felix Mendelssohn: Sonata for clarinet and piano, Ingvar Lidholm: Invention for clarinet and bass clarinet, Bernhard Henrik Crusell: Rondo for 2 clarinets and piano, Rodion Sjtjedrin: Basso ostinato for clarinet and piano, Igor Stravinskij: Three Pieces for solo clarinet, Krzysztof Penderecki: Three Miniatures for clarinet and piano, Edison Denisov: Sonata for clarinet in B Flat solo, Einojuhani Rautavaara: Sonetto Op. 53 for clarinet and piano.  
 Kjell-Inge Stevansson, clarinets; Eva Knardahl, piano; Kjell Fagæus, clarinet.

**BIS-LP-63**  
 Johann Sebastian Bach: Prelude and Fugue E Min BWV 548; Pastorale F Maj BWV 590; Trio Sonata Nr. 1 E Flat Maj BWV 525; Passacaglia and Fugue C Min BWV 582.  
 Hans Fagius, organ.

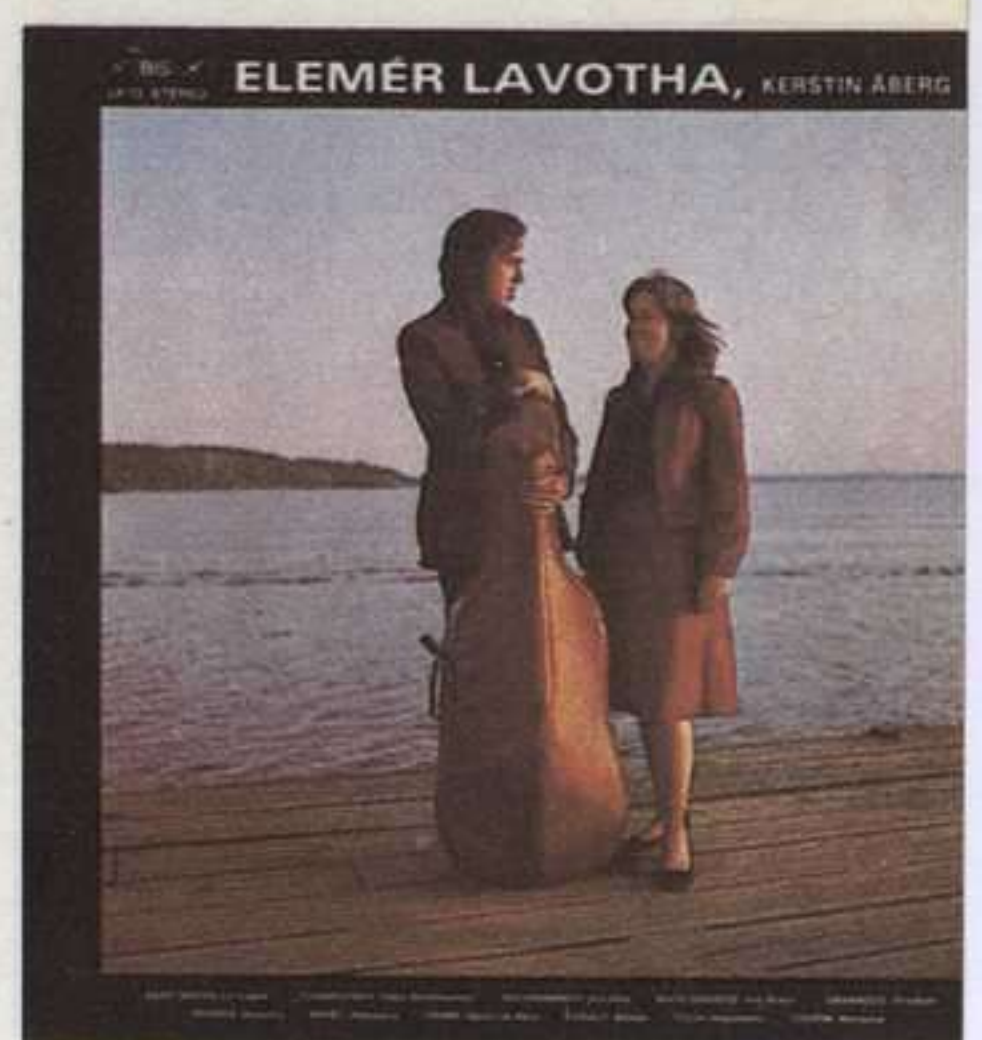
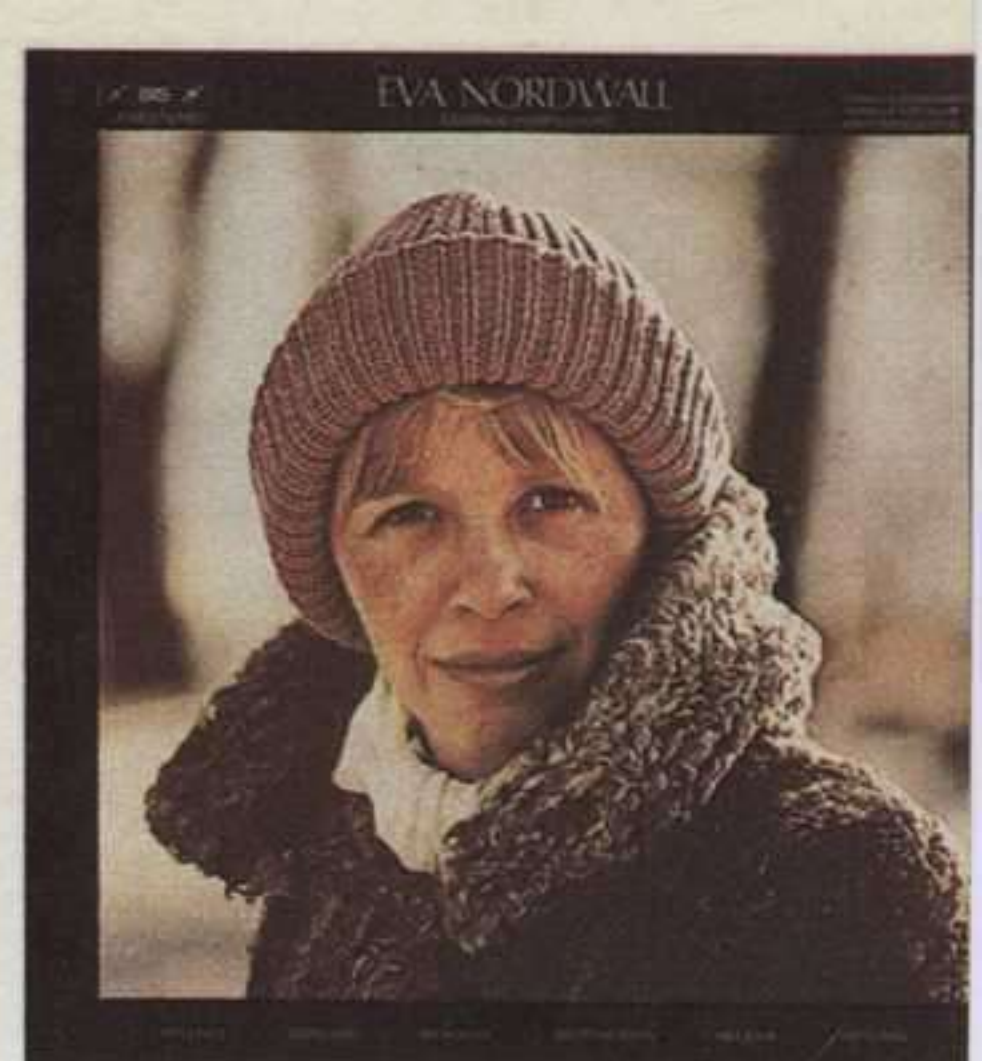
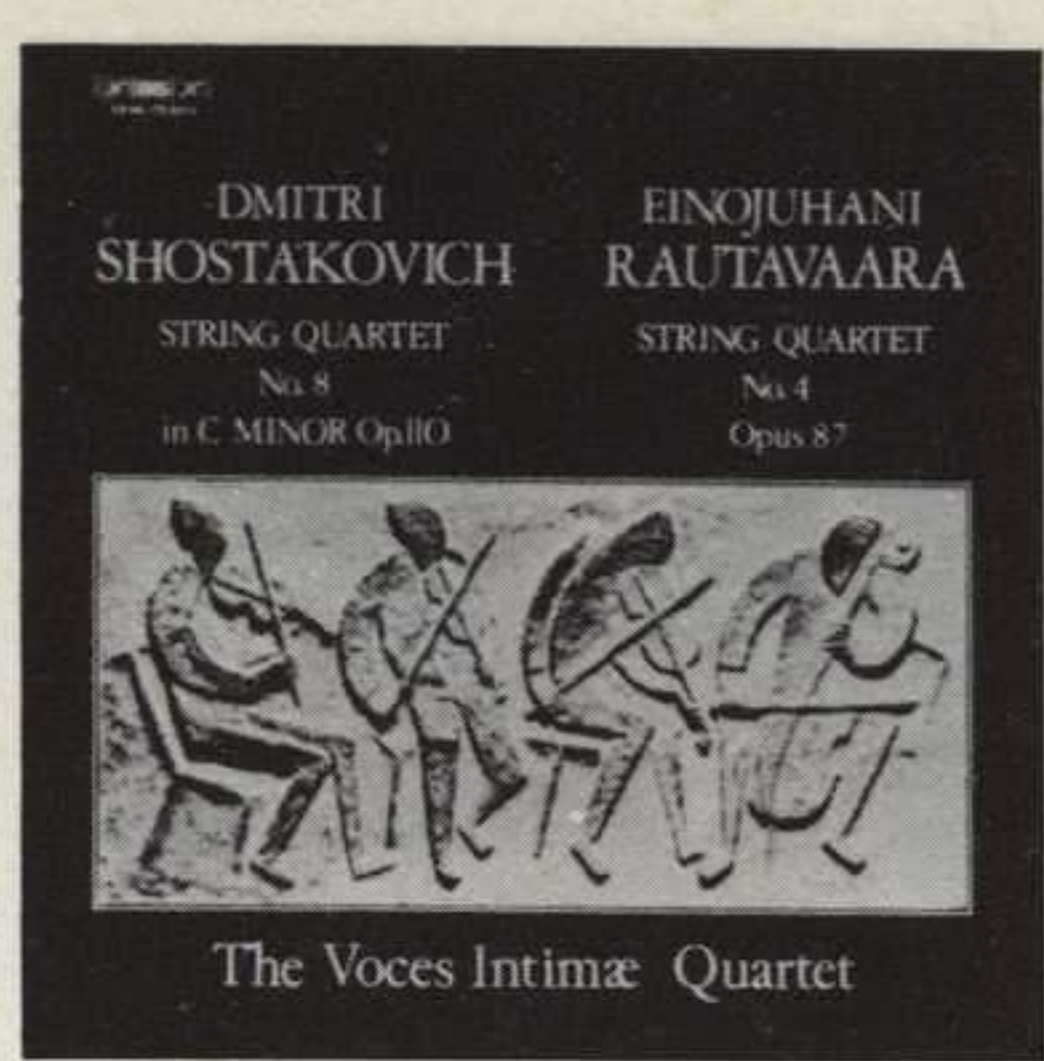
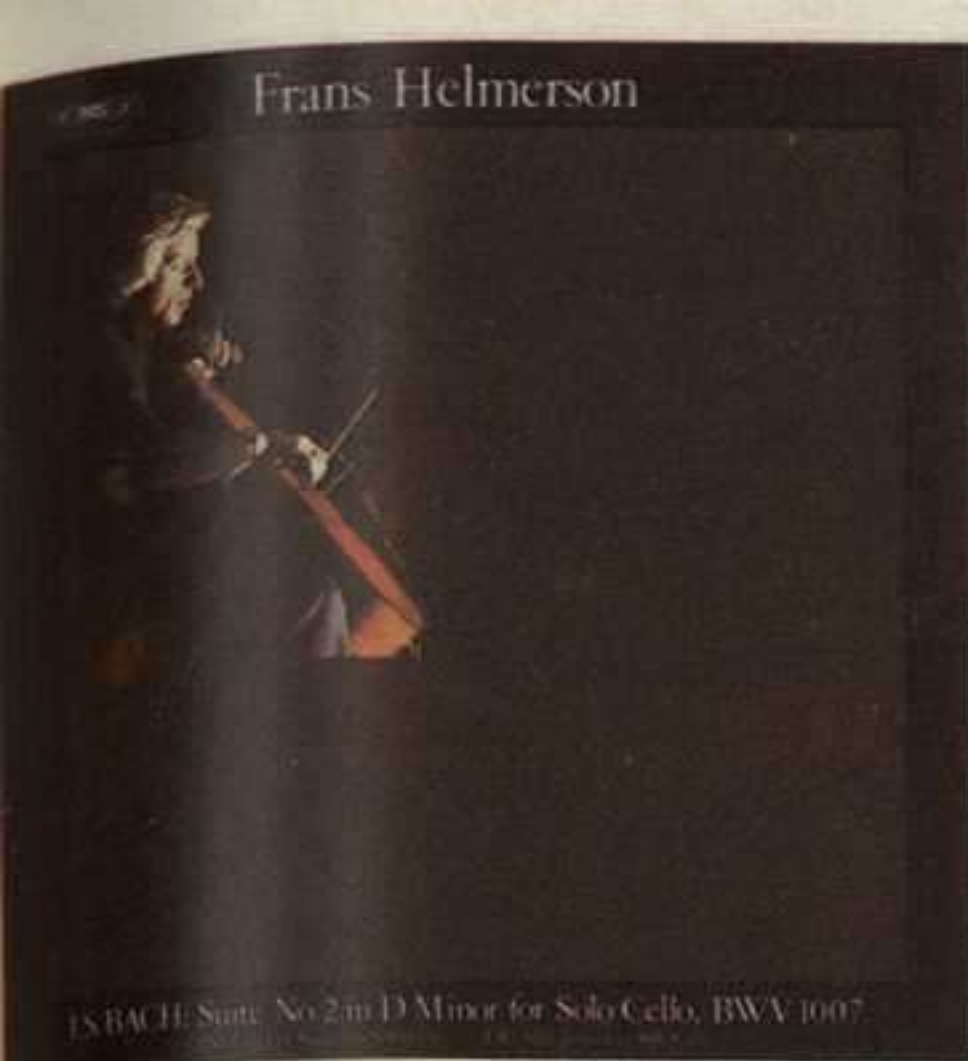
**BIS-LP-64**  
 Aulis Sallinen: Chamber Music II Op. 41 for alto flute and string orchestra; String Quartet Nr. 3 Op. 19; Quattro per quattro Op. 12 for flutes, violin, cello and harpsichord; Elegy For Sebastian Knight Op. 10 for solo cello.  
 Gunilla von Bahr, flutes; The Stockholm Chamber Ensemble conducted by Okko Kamu; The Voces Intimae Quartet (Jorma Rahkonen & Ari Angervo, violin; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello); Eva Nordvall, harpsichord; Frans Helmerson, cello.

**BIS-LP-65**  
 Johann Sebastian Bach: Suite Nr. 2 D Min for solo violoncello BWV 1008, Paul Hindemith: Sonata For Violoncello Solo Op. 25:3, George Crumb: Sonata For Solo Violoncello.  
 Frans Helmerson, cello.

**BIS-LP-66**  
 Dmitrij Schostakovitj: String Quartet Nr. 8 C Min Op. 110, Einojuhani Rautavaara: String Quartet Nr. 4 Op. 87.  
 The Voces Intimae Quartet (Jorma Rahkonen & Ari Angervo, violin; Mauri Pietikäinen, viola; Veikko Höylä, cello).







**BIS-LP-67**

Ture Rangström: From King Erik's Songs, Jean Sibelius: Diamond In the March Snow; The Little Hunter; Astray; Sunrise; Romeo), Johannes Brahms: None Has Ever Mourned In Sooth; Ho! Broadsword and Spear...; Love Came Forth...; Wilt Deign To Be Near Me; The Hour of Our Parting; Rest Thee, My Lady; How Free and Fresh.  
Walton Grönroos, baritone; Ralf Gothóni, piano.

**BIS-LP-68**

Arne Mellnäs: Agréments for harpsichord solo; The Mummy and the Humming-Bird for recorders and harpsichord, Per Nørgård: Turn for harpsichord, Erik Bergman: Energien for harpsichord, Jan W. Morthenson: Unisono for bassoon (Fagott) with live electronics and harpsichord, Hans Holewa: Notturmo per gli espulsi for harpsichord, Egil Hovland: Cantus I for flute and harpsichord.  
Eva Nordwall, harpsichord; Camilla Söderberg, recorders; Knut Sønste-vold, bassoon (Fagott) and live electronics; Gunilla von Bahr, flute.

**BIS-LP-69**

Girolamo Frescobaldi: Toccata Quarta; Partita sopra l'Aria di Follia for harpsichord, Jean-Philippe Rameau: Musette en rondeau; Tambourin; Les tendres plaintes; La joyeuse; Le lardon; La boiteuse; Gavotte for harpsichord, Johann Sebastian Bach: Suite A Min BWV 818a for clavichord; Suite E Flat Maj BWV 819a for clavichord.  
Inger Grudin-Brandt, harpsichords and clavichord.

**BIS-LP-70**

Modest Mussorgskij: Songs and Dances of Death, Johannes Brahms: Four Serious Songs op. 121.  
Erik Sædén, baritone; Hans Pålsson, piano.

**BIS-LP-71**

Johannes Brahms: Variations On An Own Theme Op. 21:1, Felix Mendelssohn: Serious Variations Op. 54, Frank Martin: Eight Preludes for the Piano; Etude de Lecture for piano.  
Lucia Negro, piano.

**BIS-LP-72**

Camille Saint-Saëns: The Swan, Peter Tjajkovskij: Sentimental Valtz, Sergej Rachmaninov: Vocalise Op. 34:14, Johann Sebastian Bach/Charles Gounod: Meditation on the First Prelude (Ave Maria), Enrique Granados: Orientale (Spanish Dance Nr. 2), David Popper: Mazurka Op. 11:3, Maurice Ravel: Piece en forme de Habanera, Gabriel Fauré: Après un Rêve, Zoltán Kodály: Adagio, Ernst Toch: Impromptu Nr. 2 Op. 90, Frédéric Chopin: Nocturne Op. 9:2.  
Elemér Lavotha, cello; Kerstin Åberg, piano.

**BIS-LP-73**

Harald Sæverud: Siljundance for piano Op. 17; Easy Pieces For Piano Op. 14; Tunes and Dances From Siljustøl Op. 21 & 22.  
Jan Henrik Kayser, piano.

**BIS-LP-75**

Mediæval and Renaissance music by Francesco Landini, Neithart von Reuenthal, Oswald von Wolkenstein, Melchior Vulpius, Clement Woodcock, Thomas Morley, Ludwig Senfl, Martin Peerson, Hans Heugel, Thomas Stolzer, Michael Prætorius, and a lot of anonymous pieces performed on period instruments (Recorder, Jew's harp, portative organ, flute, fiddle, viola da gamba, virginal, bells, lute, regal, hurdy-gurdy, krumhorn, sackbut, cornett, rauschpfeife, bombard, curtal).  
Joculatores Upsalienses.

**BIS-LP-76**

Camille Saint-Saëns: The Swan, Gaspar Cassadó: Serenade, Gabriel Fauré: Sicilienne Op. 78, Jules Massenet: Elégie, Fritz Kreisler: Liebesleid, Marcel Tournier: Nocturne for cello and harp, Thomas Robinson: Passamezo Galyard; A Plaine Song; A Toy, Thomas Morley: La Girandola; La Sampogna, Orlando Gibbons: Fancy, Georg Philipp Telemann: Sonata in Canon Nr. 1 in G, Karl Friedrich Abel: Sonata in G for viola da gamba and lute.  
Bengt Ericson, cello and viola da gamba; Karin Langebo, harp; Rolf LaFleur, lute.

**BIS-LP-77**

Robert Schumann: Spanisches Liederspiel Op. 74 for voice quartet and piano; Der Contrabandiste for bass and piano, Johannes Brahms: Four Duets Op. 28 for contralto, baritone and piano, Franz Schubert: An die Musik Op. 88:4 for contralto and piano; Der Hochzeitsbraten (The Wedding Steak) for voice trio and piano.  
Märta Schéle, soprano; Edith Thallaug, contralto; Gösta Winbergh, tenor; Erland Hagegård, bass; Lucia Negro, piano.

**BIS-LP-78**

Herman D. Koppel: Cello Concerto Op. 56, Vagn Holmboe: Cello Concerto Op. 120.  
Erling Blöndal Bengtsson, cello; The Danish Radio Symphony Orchestra conducted by Ole Schmidt & János Ferencsik.

**BIS-LP-79**

Niels Viggo Bentzon: Kronik or Rene Descartes, Henrik Colding-Jørgensen: To Love Music.  
The Danish Radio Symphony Orchestra conducted by Ole Schmidt.

**BIS-LP-80**

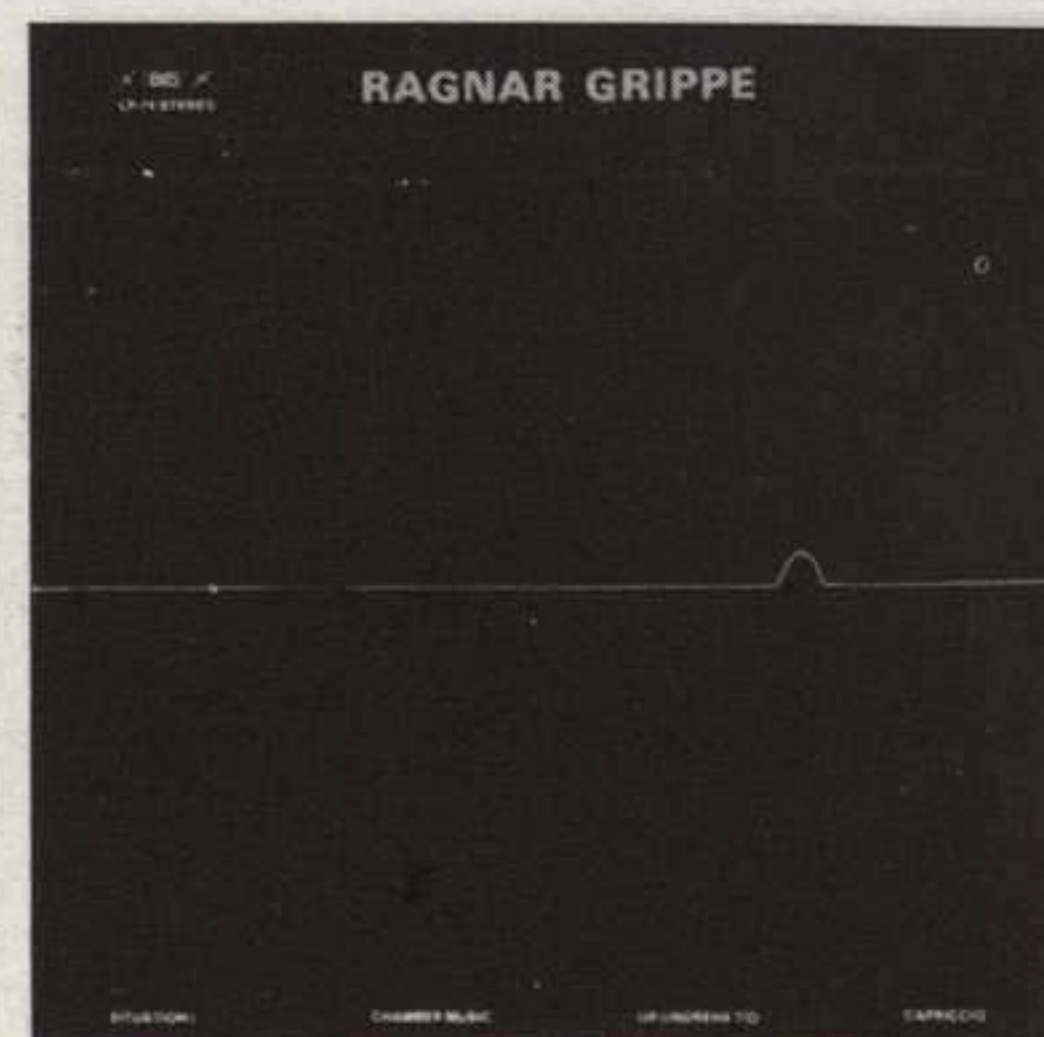
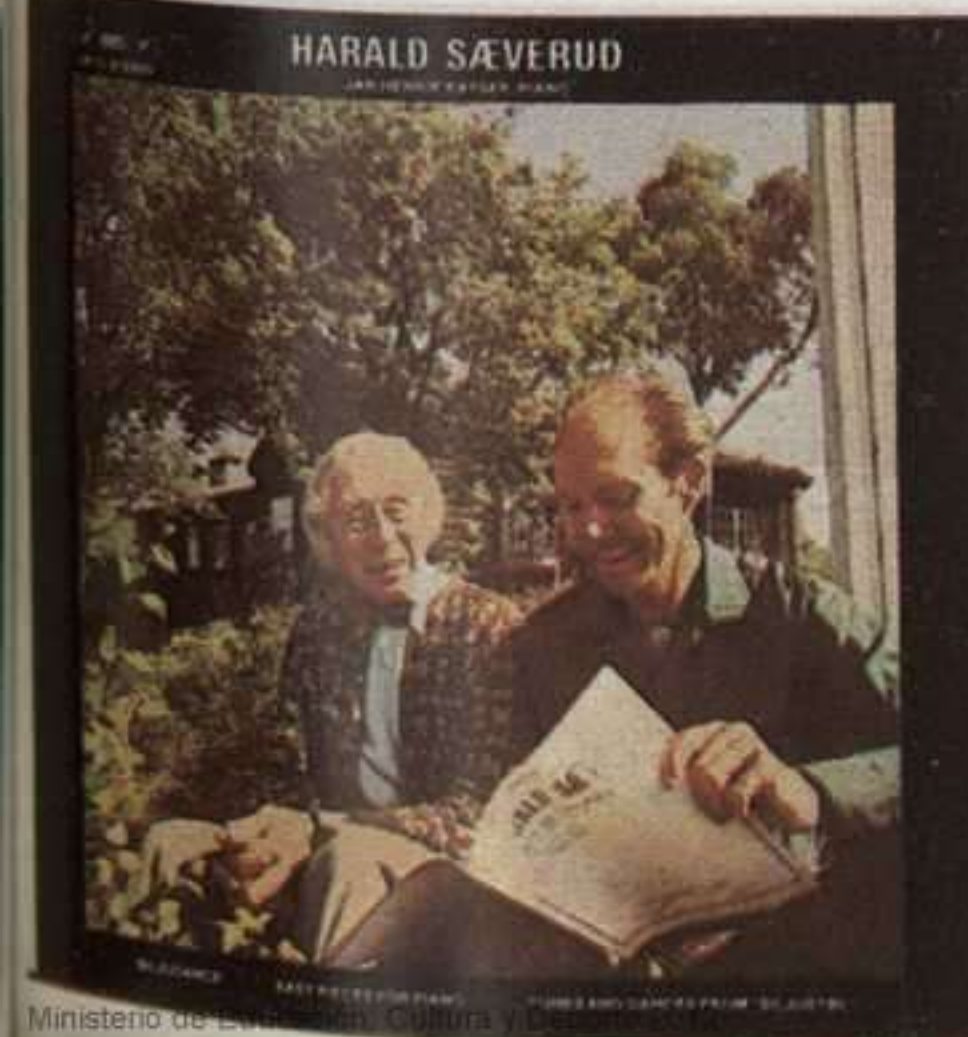
Erik Norby: The Rainbow Snake Symphonic Poem after an Indian Tale, Ib Nørholm: Violin Concerto Op. 60.  
The Danish Radio Symphony Orchestra conducted by John Frandsen, Herbert Blomstedt; Leo Hansen, violin.

**BIS-LP-81**

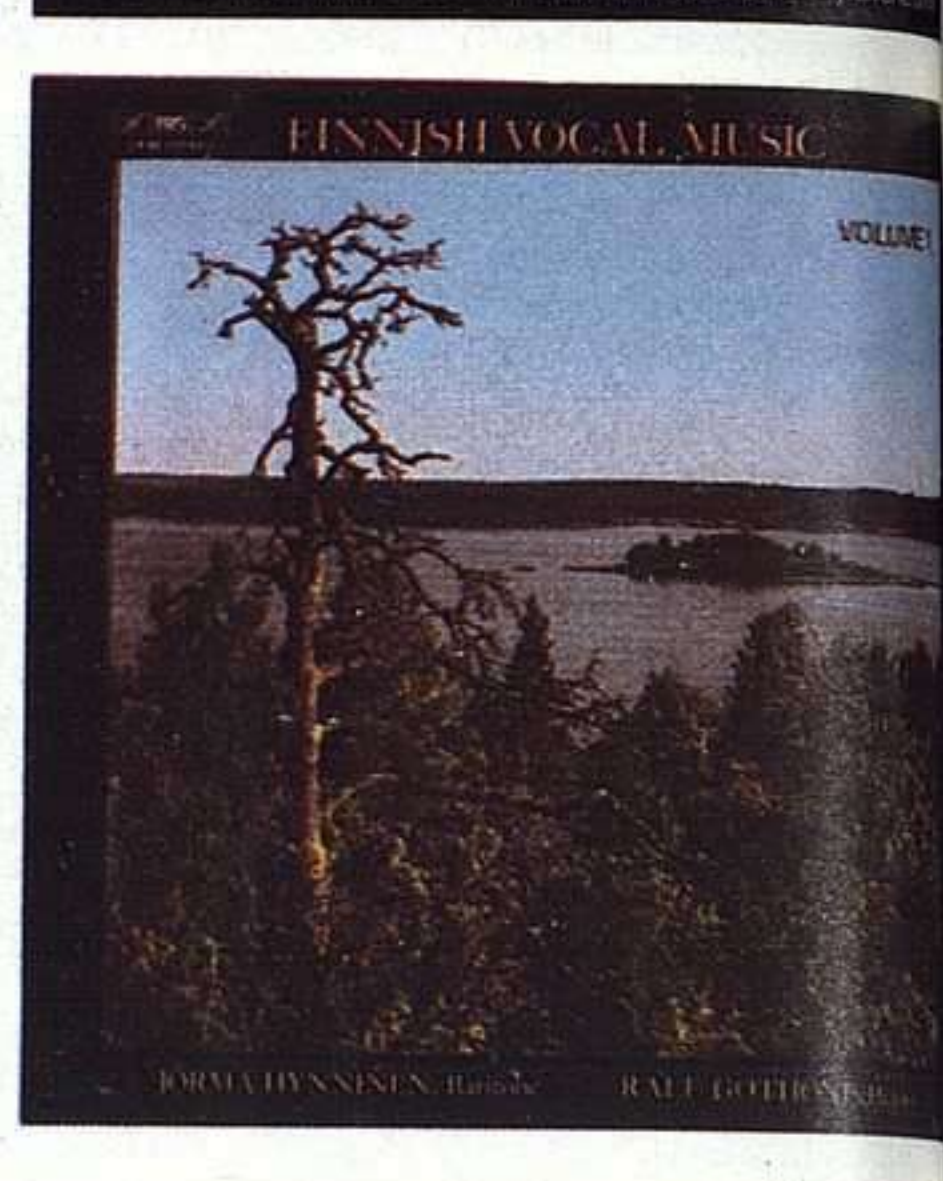
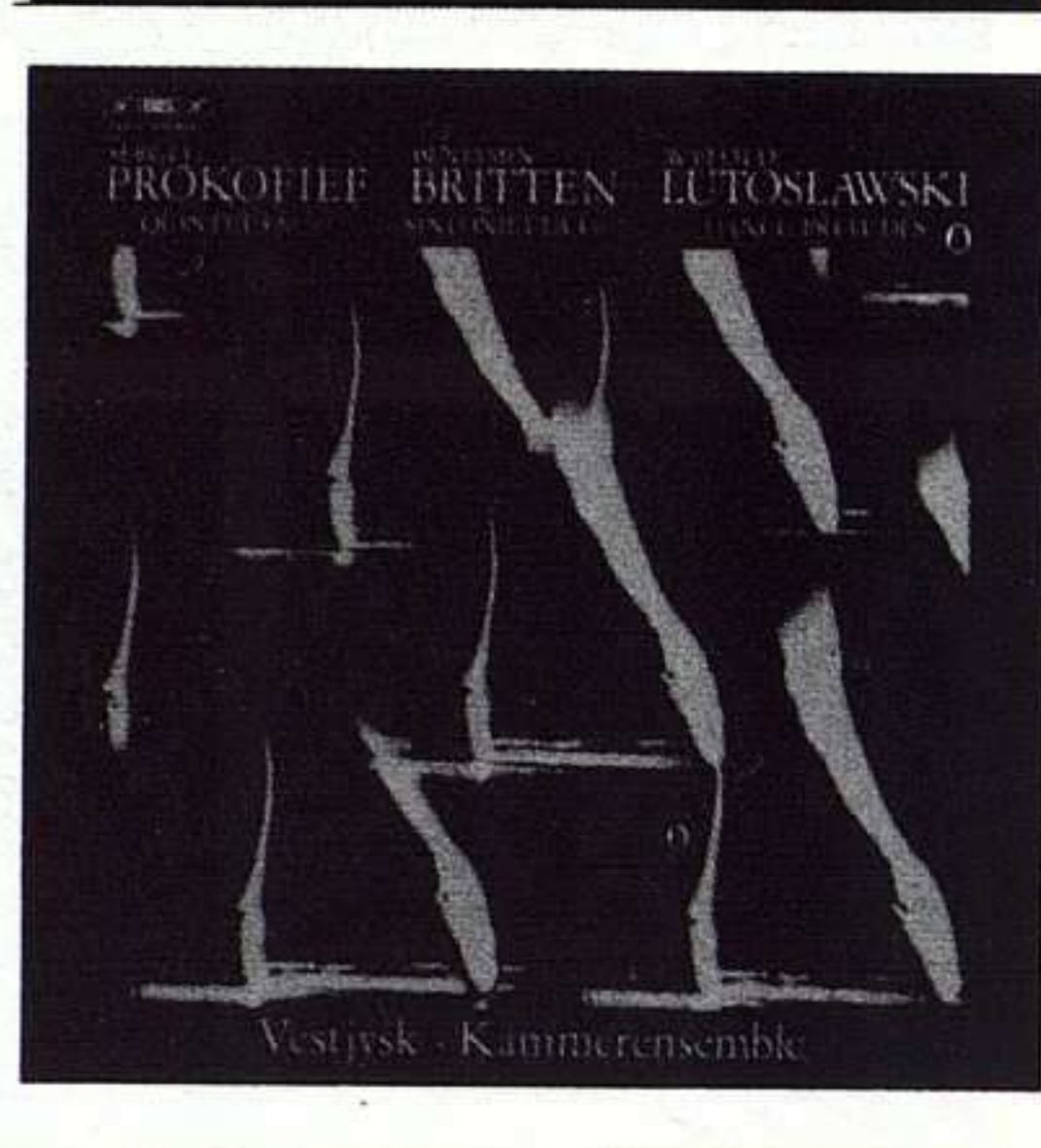
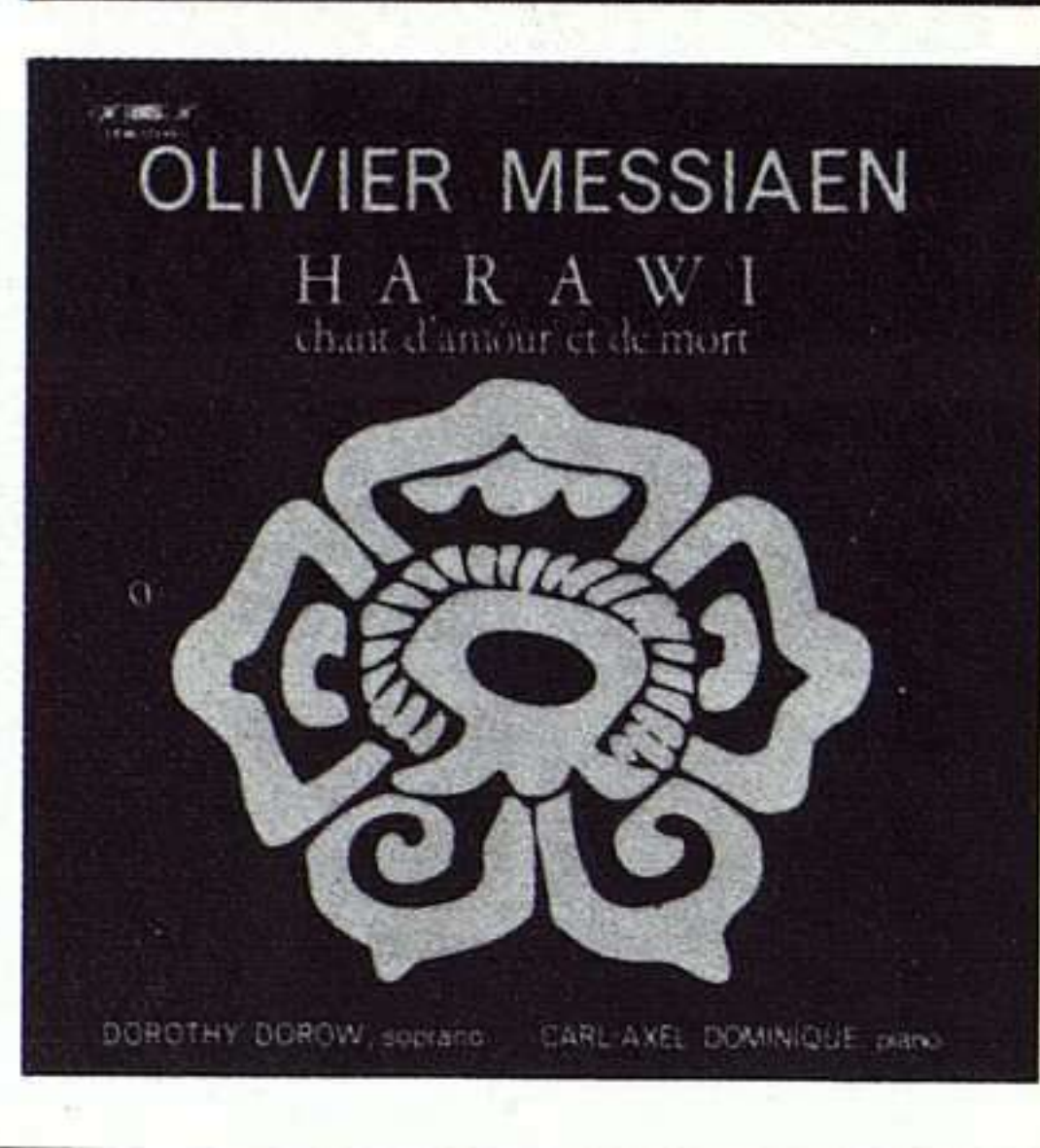
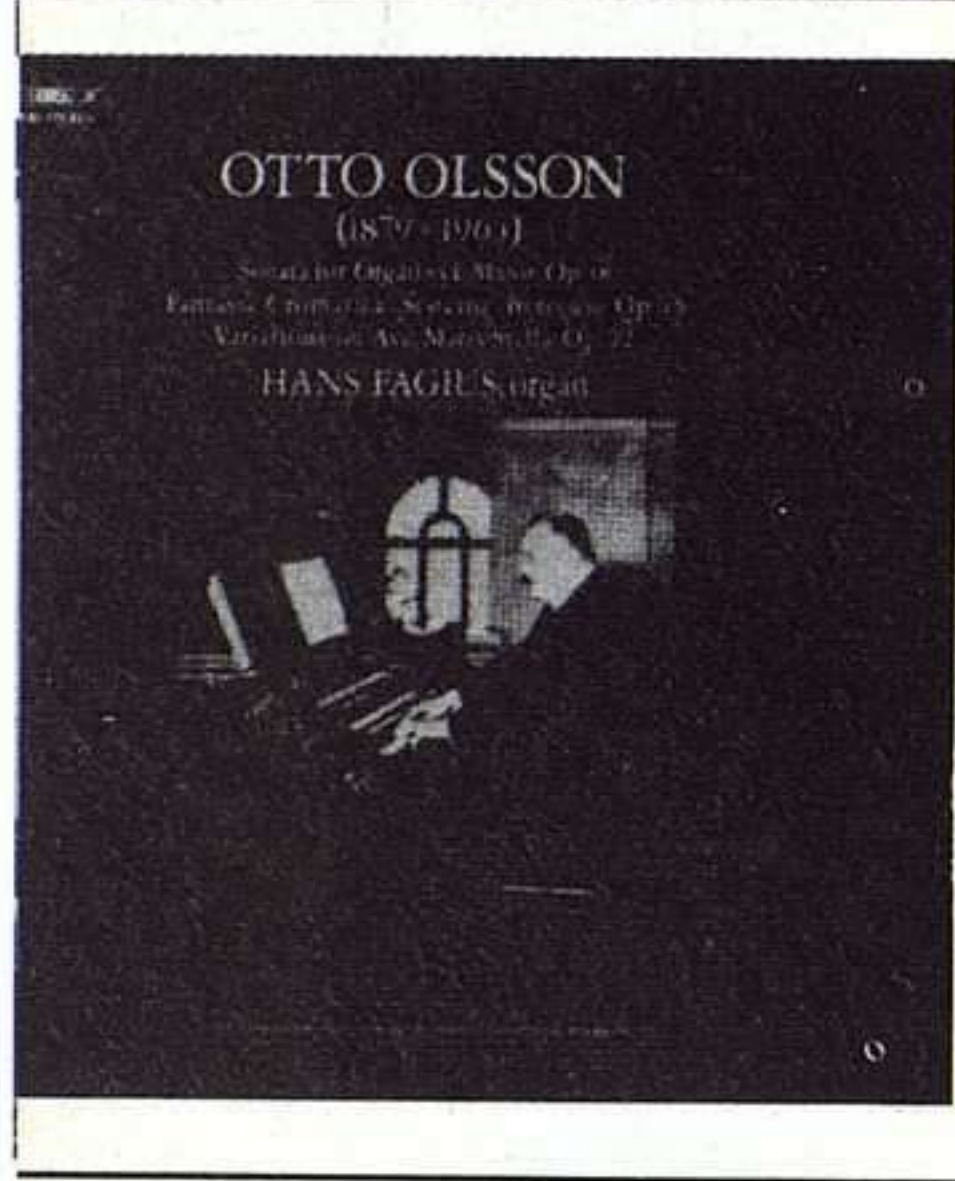
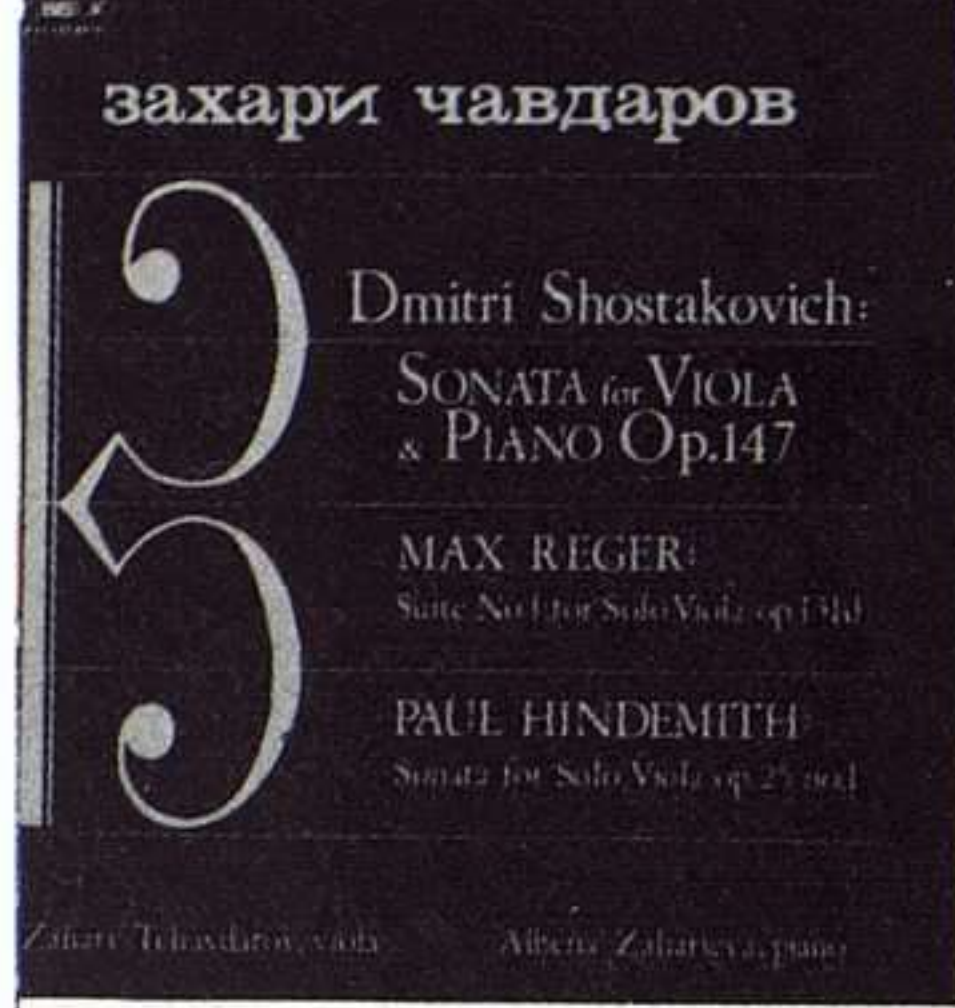
Dmitrij Schostakovitj: Sonata for Viola and Piano Op. 147, Max Reger: Suite Nr. 1 G Min for solo viola Op. 131d, Paul Hindemith: Sonata for solo viola Op. 25:1.  
Zahari Tchavdarov, viola; Albena Zaharieva, piano.

**BIS-LP-82**

Religious Folksongs from Dalecarlia, Sweden for voice, fiddles, pipe.  
Margareta Jonth, soprano; Alm Nil-Ersson & Kungs Levi Nilsson, fiddle; Lars Jobs, pipe.  
The Swedish Gramophone Prize 197







**BIS-LP-83**  
**Alban Berg:** Seven Early Songs for Soprano and orchestra, **Leif Segerstam;** Six Songs of Experience for Soprano and orchestra.  
**Taru Valjakka, soprano; The Austrian Radio Symphony Orchestra** conducted by **Adam Fischer & Leif Segerstam.**

**BIS-LP-84**  
**Leif Segerstam:** Patria for orchestra; Sketches from Pandora for orchestra; Concerto Serioso for violin and orchestra.  
**The Austrian Radio Symphony Orchestra** conducted by **Leif Segerstam;** **Hannele Segerstam, violin.**

**BIS-LP-85**  
**Otto Olsson:** Sonata E Maj Op. 38 for organ; Fantasia Cromatica Op. 5:1 for organ; Sestetto Op. 45:2 for organ; Berceuse Op. 45:3 for organ; 10 Variations on "Ave Maria-Stella" Op. 42 for organ.  
**Hans Fagius, organ.**

**BIS-LP-86**  
**Olivier Messiaen:** Harawi, Songs of Love and Death.  
**Dorothy Dorow, soprano; Carl-Axel Dominique, piano.**

**BIS-LP-87**  
**Sergej Prokofiev:** Quintet Op. 39 for voice, clarinet, violin, viola and double bass, **Benjamin Britten:** Sinfonietta Op. 1, **Witold Lutoslawski:** Dance Preludes (3rd version).  
**The Vestjysk Chamber Ensemble.**

**BIS-LP-88**  
**Erkki Melartin:** Along Forest Paths...; The Grasshopper's Wedding Journey, **Selim Palmgren:** The Charcoal Burner; In the Rushes; Happy Summer Journey, **Yrjö Kilpinen:** Spielmannslieder Op. 77, **Erkki Salmenhaara:** Three Japanese Songs, **Aulis Sallinen:** Simple Simme and Homeless Hamme, **Erik Bergman:** Serenade; See the Dreamer; A Maid's Glimpse, **Einojuhani Rautavaara:** Three Sonnets of Shakespeare Op. 14.  
**Jorma Hynninen, baritone; Ralf Gothóni, piano.**

**BIS-LP-89**  
**Leevi Madetoja:** Come With Me; Swing, Swing; You Thought I Was Watching You; Since You Left Me; Dark Herbs, **Tauno Pykkänen:** The Swan of Death, song cycle Op. 21, **Aulis Sallinen:** Four Dream Songs, **Joonas Kokkonen:** Evenings, song cycle, **Ilkka Kuusisto:** Finnish Husbandry, song cycle (Recipes from Helena Vuorenjuuri's book "Come Over To Our Place").  
**Taru Valjakka, soprano; Ralf Gothóni, piano.**

**BIS-LP-90**  
**Mauro Giuliani:** Duo Concertante E Min Op. 25 for flute (violin) and guitar, **Ernst Gottlieb Baron:** Concerto Nr. 1 C Maj for flute and guitar, **Vincenzo Galilei:** Six Pieces for guitar, **Christian Gottlieb Scheidler:** Sonata D Maj for flute and guitar.  
**Gunilla von Bahr, flute; Diego Blanco, guitar.**

**BIS-LP-91**  
**Johann Sebastian Bach:** Toccata and Fugue D Min BWV 565; Jesu, Joy of Man's Desiring, **Oskar Lindberg:** Gammal fäbodpsalm (Ancient Pastoral Hymn), **Louis Vierne:** Finale from Organ Symphony Nr. 1 Op. 14, **Camille Saint-Saëns:** Fantasy in E Flat, **Leon Boëllmann:** Suite Gothique Op. 25 for organ.  
**Hans Fagius, organ**

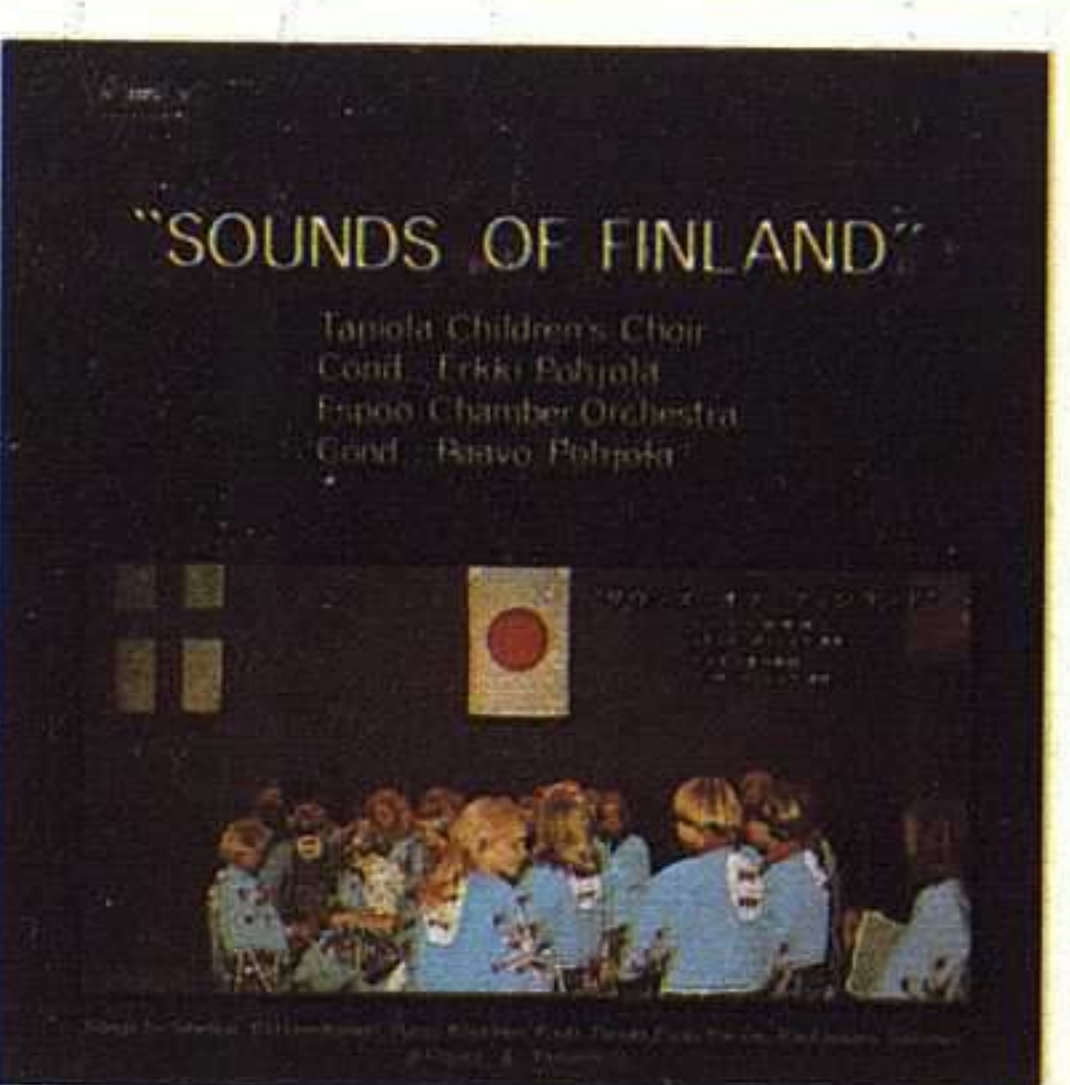
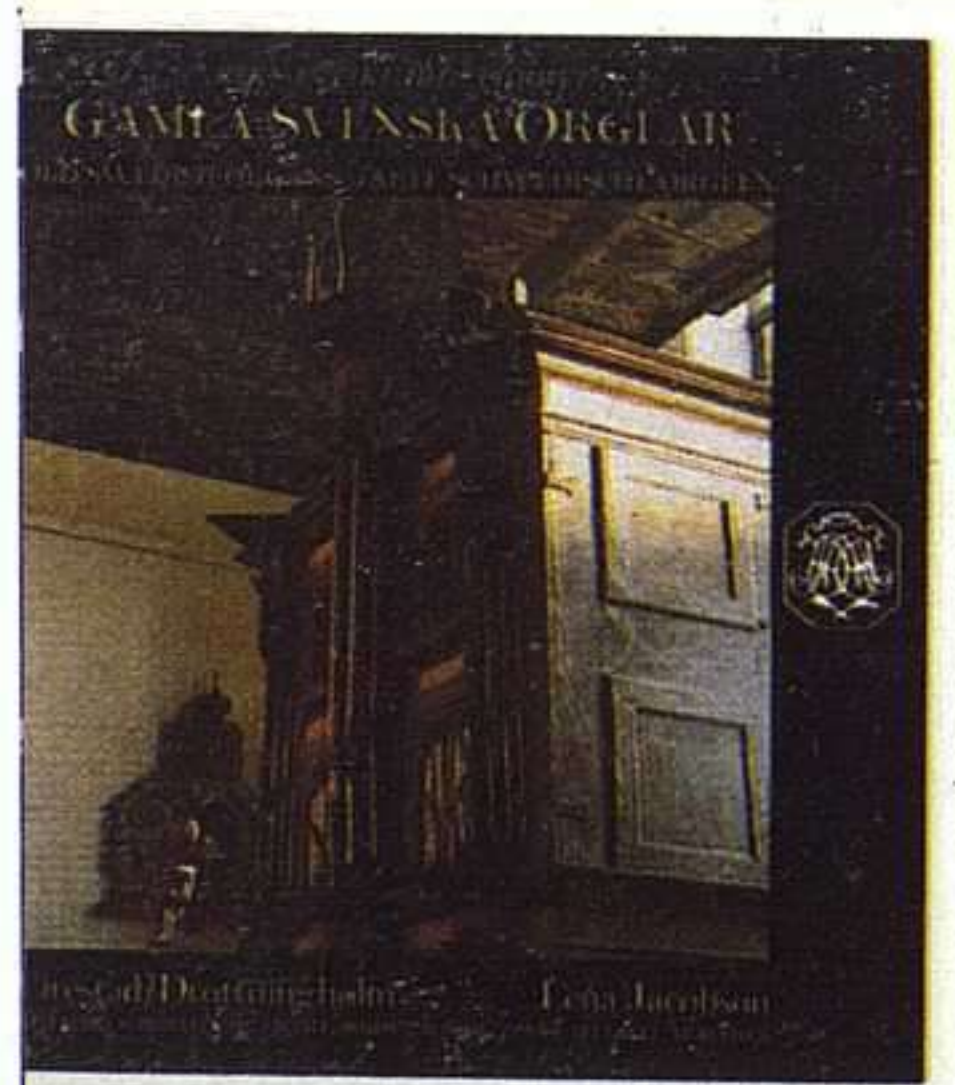
**BIS-LP-92**  
**Robert Schumann:** Dichterliebe Op. 48; Liederkreis Op. 24.  
**Walton Grönroos, baritone; Ralf Gothóni, piano.**

**BIS-LP-93**  
**OLD SWEDISH ORGANS II**  
**Jacob Prætorius:** Allein Gott in der Höh sey Ehr, **Dietrich Buxtehude:** Toccata Manual (iter in G) Bux WV 164, **Paulus Sivert:** Puer natus in Bethlehem, **Georg Böhm:** Prelude in G Min, **Friedrich Wilhelm Zachow:** Prelude in G, **Domenico Zipoli:** Pastorale, **Ferdinand Zellbell:** Five Preludes, **Johann Gottfried Walther:** "Meinen Jesum lass ich nicht"; Concerto del Sigr. Gentili for organ.  
**Lena Jacobson, organ.**

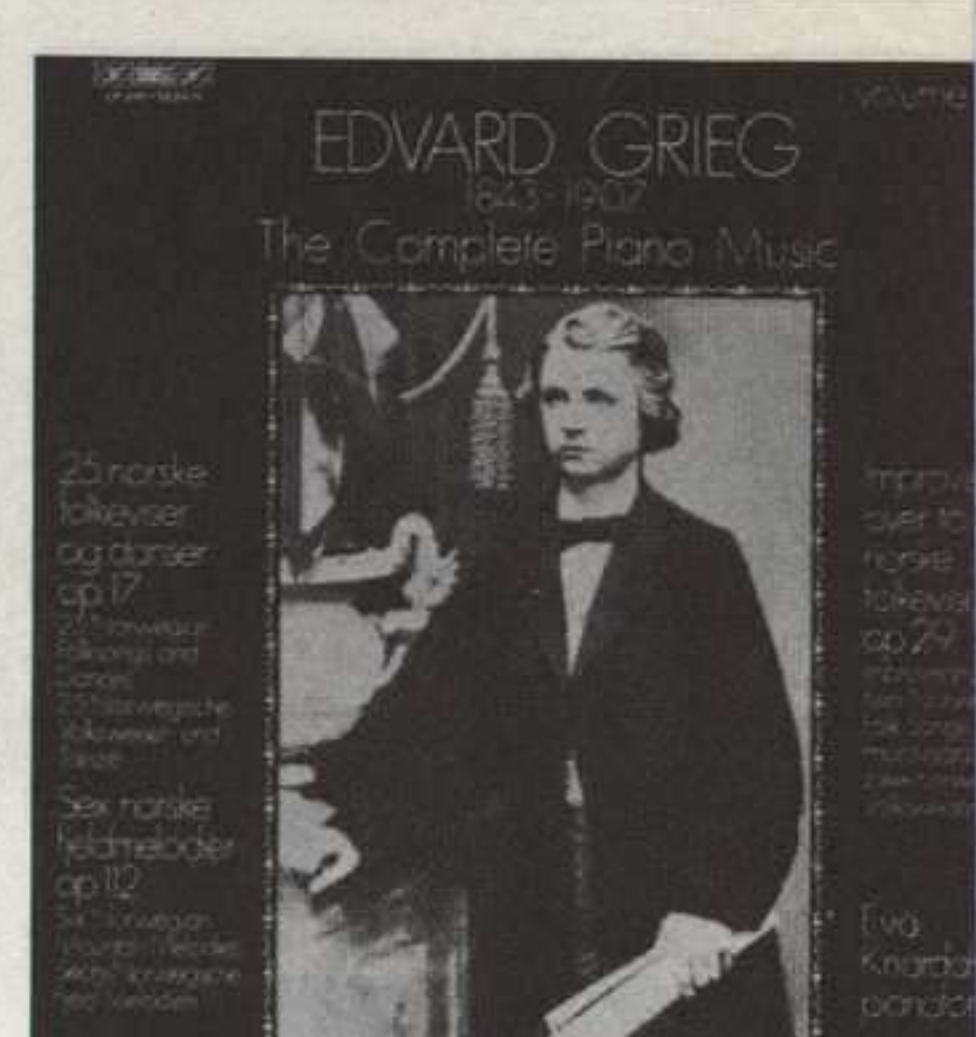
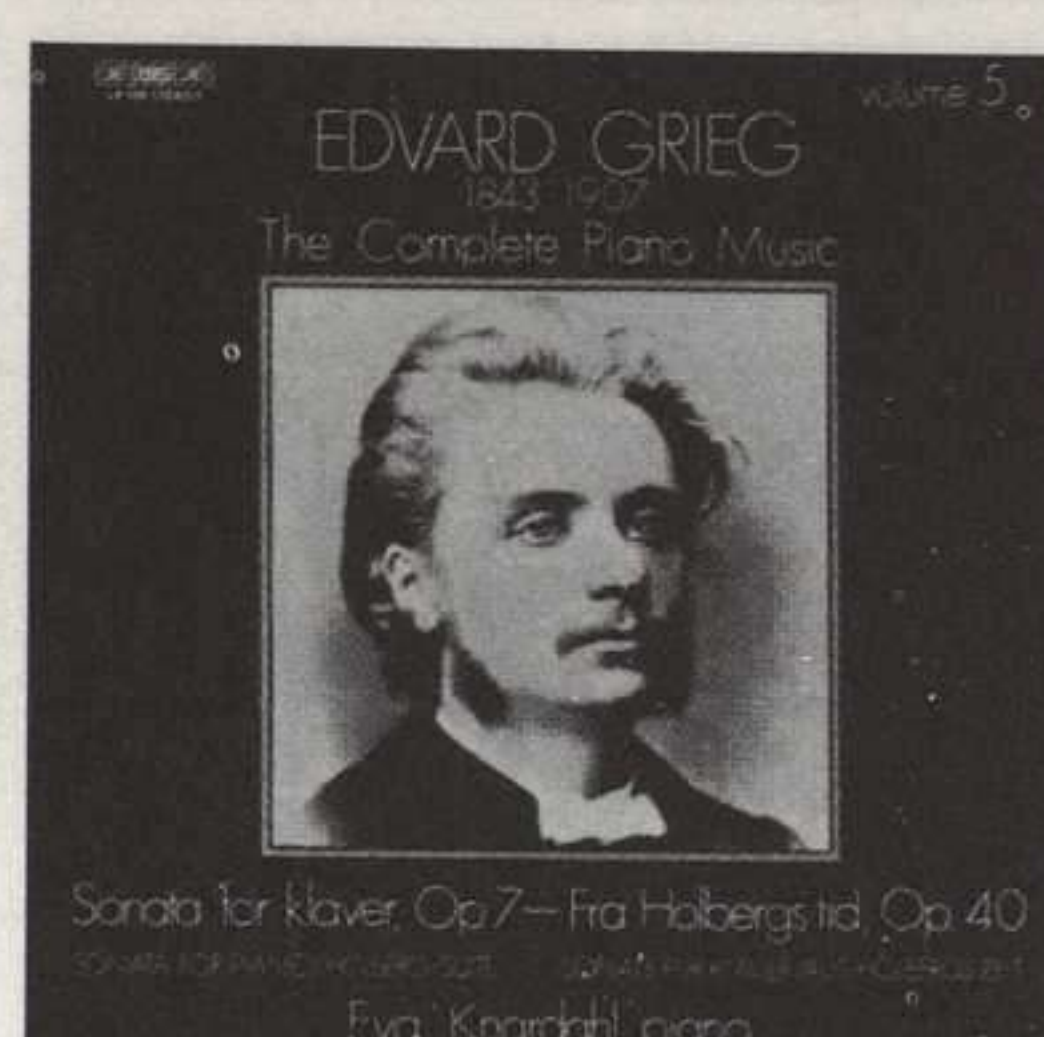
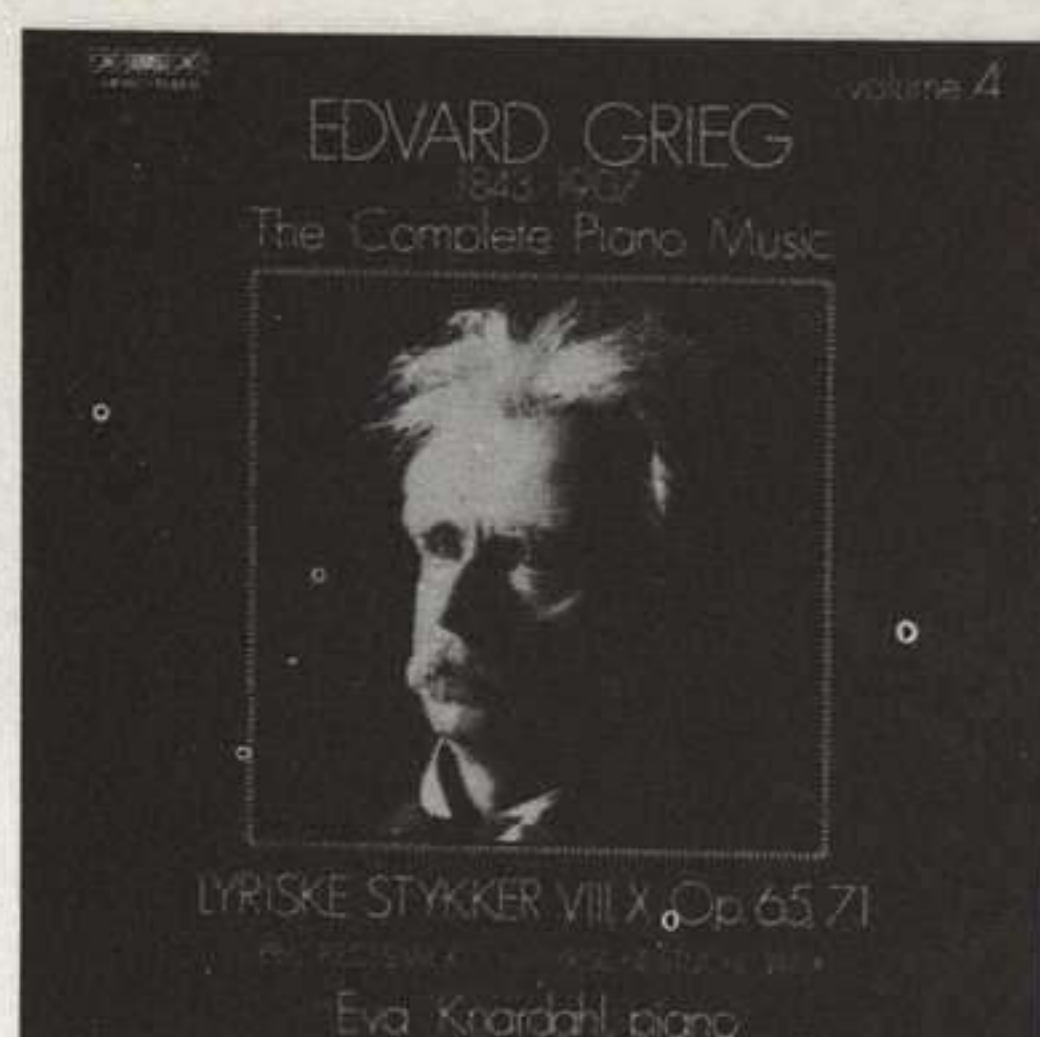
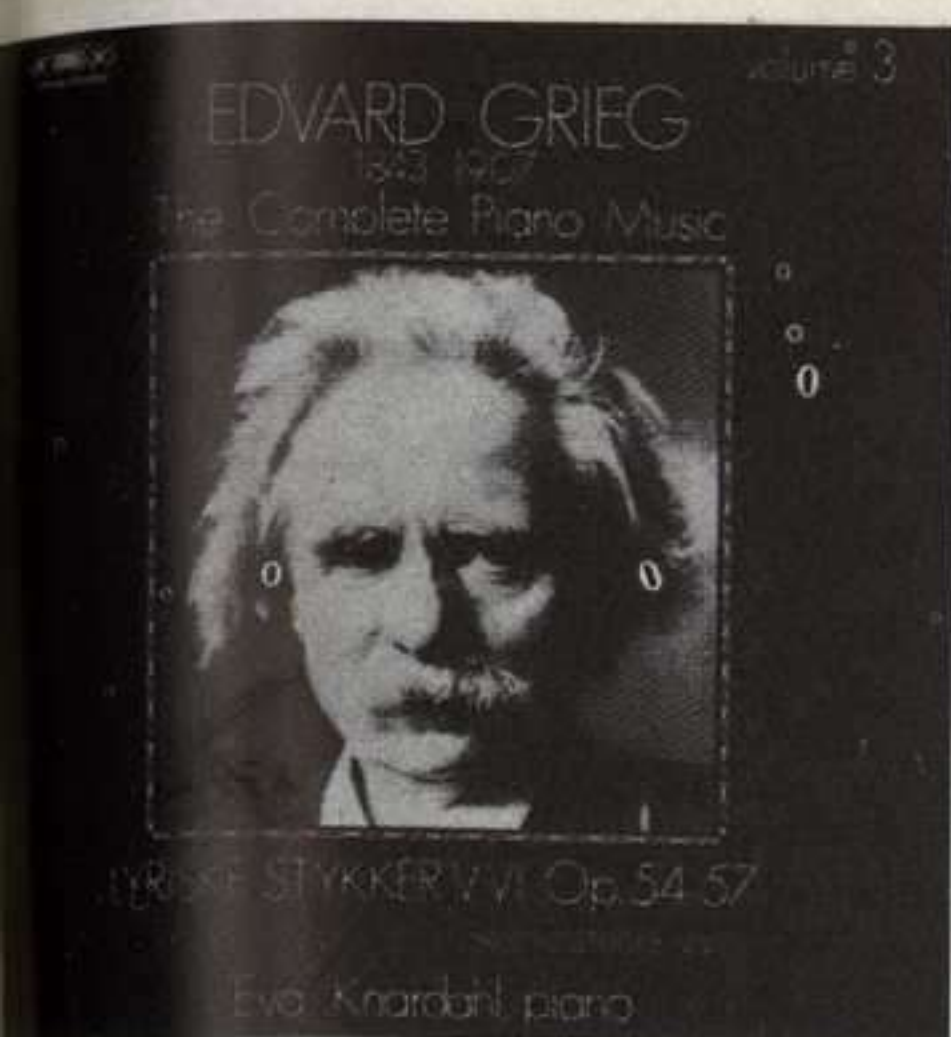
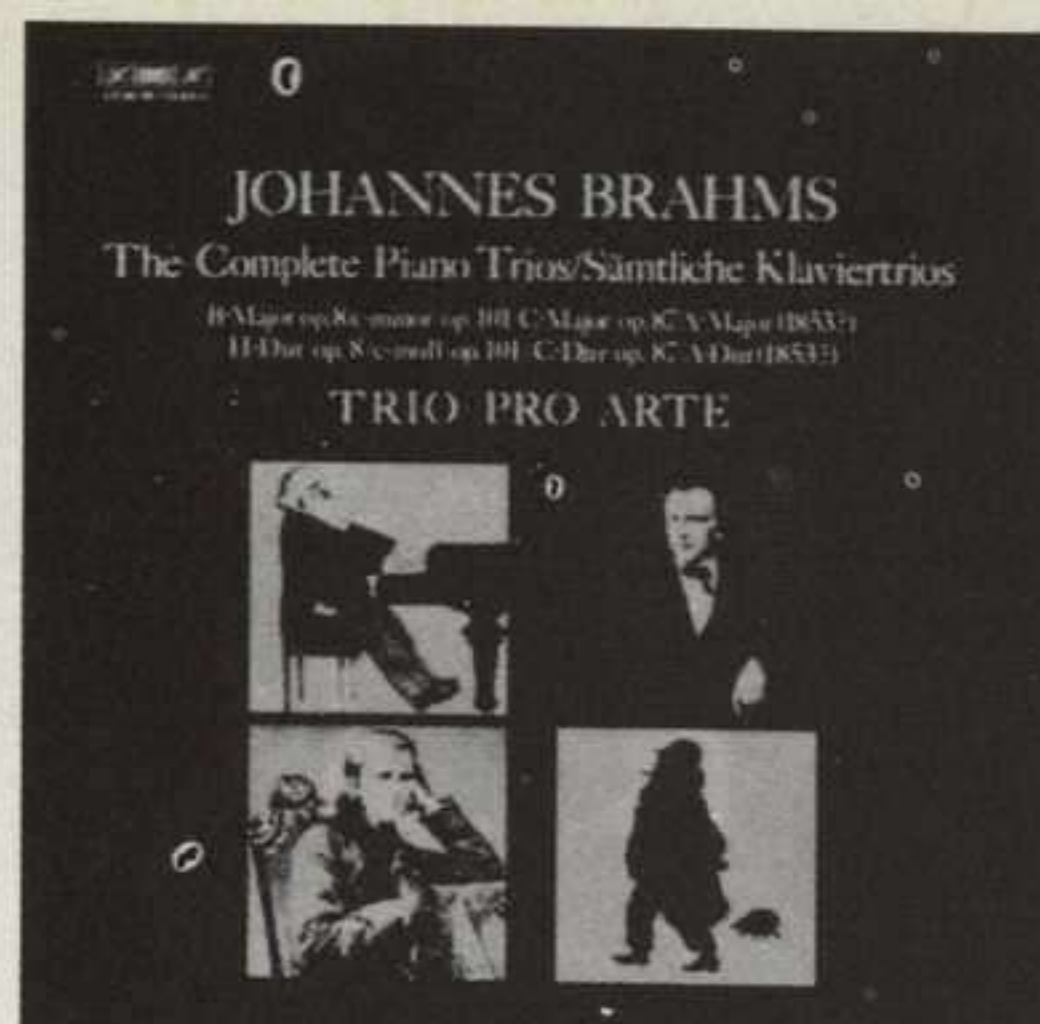
**BIS-LP-94**  
**Jean Sibelius:** Finlandia; Song of My Heart, **Pekka Juhani Hannikainen:** Summer Twilight; Sleep, My Child..., **Mooses Putro:** Prayer, **Jukka Koskinen:** To Us A Festival Is Given, **Toivo Kuula:** Evening, **Jorma Panula:** Evening Song, **Akos Papp:** Burro Matti, **Lappish Jojk, Fredrik Pacius:** Song of Suomi; Our Country, **Einojuhani Rautavaara:** Children's Mass for choir and orchestra, **Aulis Sallinen:** The Winter Was Hard; Sakura (Japanese Folk Song), **Akira Ogura:** Hotaru Koi, **Naozumi Yamamoto:** Kompira-funefune.  
**The Tapiola Children's Choir** conducted by **Erkki Pohjola;** **The Espoo Chamber Orchestra** conducted by **Paavo Pohjola;** **Olli Pohjola, flute.**

**BIS-LP-95**  
**Hans Eklund:** Concerto for Trombone and Winds with Percussion, **Georg Christoph Wagenseil:** Concerto for Trombone (with organ), **Emanuel von Koch:** Monologue Nr. 1 for Trombone solo, **Benedetto Marcello:** Sonata F Maj for tuba (cello) and piano, **Paul Hindemith:** Sonata for bass tuba and piano, **David Tuckwell:** Double Portraits for Trombone and Tuba.  
**Christer Torgé, trombone; The Swedish Radio Symphony Orchestra** conducted by **Göran W. Nilsson;** **Michael Lind, bass tuba; Steven Harlos, piano.**

**BIS-LP-96**  
**Lars-Erik Larsson:** Förklädd gud (God In Disguise), Lyric Suite Op. 24 for soli, narrator, choir and orchestra; Symphony in C Min Op. 34.  
**Birgit Nordin, soprano; Håkan Hagegård, baritone; Per Jonsson, narrator; The Helsingborg Concert Hall Choir (Leader: Per Nyren); The Helsingborg Symphony Orchestra** conducted by **Sten Frykberg.**







**BIS-LP-97**

Felix Mendelssohn: Piano Trio D Min Op. 49, Bedřich Smetana: Piano Trio G Min.

Trio Pro Arte (Elisabeth Westenholz, piano; Milan Vitek, violin; Pierre René Honnens, cello).

**BIS-LP-98/99**

Johannes Brahms: Piano Trio B Maj Op. 8; Piano Trio C Min Op. 101; Piano Trio C Maj Op. 87; Piano Trio A Maj (1853?).

Trio Pro Arte (Elisabeth Westenholz, piano; Milan Vitek, violin; Pierre René Honnens, cello).

**BIS-LP-100**

Antonio Vivaldi: Piccolo Concerto A Min P83, Tomaso Albinoni: Adagio G Min for flute and orchestra, Claude Debussy: Syrinx for solo flute, Carl Nielsen: The Fog Is Lifting for flute and harp, Christoph Willibald Gluck: Dance of the Blessed Spirits for flute and orchestra, Tauno Marttinen: Il-matar, Maid of the Air for piccolo solo, Johann Melchior Molter: Concerto B Flat Maj for flauto d'amore and orchestra.

Gunilla von Bahr, flutes; The Stockholm Chamber Ensemble conducted by Jan-Olav Wedin; Karin Langebo, harp.

**BIS-LP-101**

Johann Sebastian Bach: Concerto D Min for violin, oboe and string orchestra BWV 1060; Adagio B Min for oboe and string orchestra from the Easter Oratorio; Cantata "Ich habe genug" for bass, oboe obbligato and string orchestra.

Okko Kamu, violin; Brynjar Hoff, oboe; Knut Skram, bass; The Canticum Novum Chamber Orchestra conducted by Alf Ardal.

**BIS-LP-102**

Carl Nielsen: Three Motets Op. 55, Bernhard Lewkovitch: Three Madrigals by Torquato Tasso Op. 13; Early Spring, Vagn Holmboe: Benedic Domino Op. 59, Svend S. Schultz: Midsummer Song; Dancing Song, Knud Jeppesen: The Fjord, Knudåge Riisager: Snow-Wind, Jørgen Jersild: Love's Rose.

The Camerata Chamber Choir conducted by Per Enevold; Margrete Enevold, soprano.

**BIS-LP-103**

Sparre Olsen: Serenade for flute and strings Op. 45, Anne-Marie Ørbeck: Pastorale and Allegro for flute and strings, Finn Mortensen: Sonata for solo flute Op. 6, Øistein Sommerfeldt: Spring Tunes for solo flute Op. 44.

Per Øien, flute; The Norwegian Chamber Orchestra.

**BIS-LP-104**

Edvard Grieg: Lyric Pieces for piano book 1 Op. 12; 2 Op. 38; 4 Op. 47.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-105**

Edvard Grieg: Lyric Pieces for piano book 3 Op. 43; 7 Op. 62; 9 Op. 68.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-106**

Edvard Grieg: Lyric Pieces for piano book 5 Op. 54; 6 Op. 57.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-107**

Edvard Grieg: Lyric Pieces for piano book 8 Op. 65; 10 Op. 71.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-108**

Edvard Grieg: Sonata for piano Op. 7; Holberg-Suite for piano Op. 40.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-109**

Edvard Grieg: 25 Norwegian Folk-songs and Dances for piano Op. 17; Six Norwegian Mountain-Melodies for piano; Improvisations On Two Norwegian Folk Songs for piano Op. 29.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-110**

Edvard Grieg: Ballade G Min for piano Op. 24; Four Album Leaves for piano Op. 28; Scenes from Folk Life for piano Op. 19.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-111**

Edvard Grieg: 19 Norwegian Folk-songs for piano Op. 66; Homoresques for piano Op. 6; Funeral March (Rikard Nordraak in memoriam) for piano (1866).

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-112**

Edvard Grieg: Piano Arrangements of Six Songs Op. 41; Piano Arrangements of Six Songs Op. 52; Poetic Tone-Pictures for piano Op. 3.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-113**

Edvard Grieg: Four Piano Pieces Op. 1; Two Elegiac Melodies for piano Op. 34; Moods for piano Op. 73.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-114**

Edvard Grieg: Slåtter (Norwegian Peasant Dances) for piano Op. 72.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-115**

Edvard Grieg: Piano Concerto A Min Op. 16; Norwegian Dances for piano four hands Op. 35.

Eva Knardahl, piano; Royal Philharmonic Orchestra, London conducted by Kjell Ingebretsen; Kjell Ingebretsen, piano.

**BIS-LP-116**

Edvard Grieg: Peer Gynt Suite Nr.1 for piano Op. 46; Peer Gynt Suite Nr. 2 for piano Op. 55; Three Orchestral Pieces from "Sigurd Jorsalfar" for piano Op. 56.

Eva Knardahl, piano.

**BIS-LP-117**

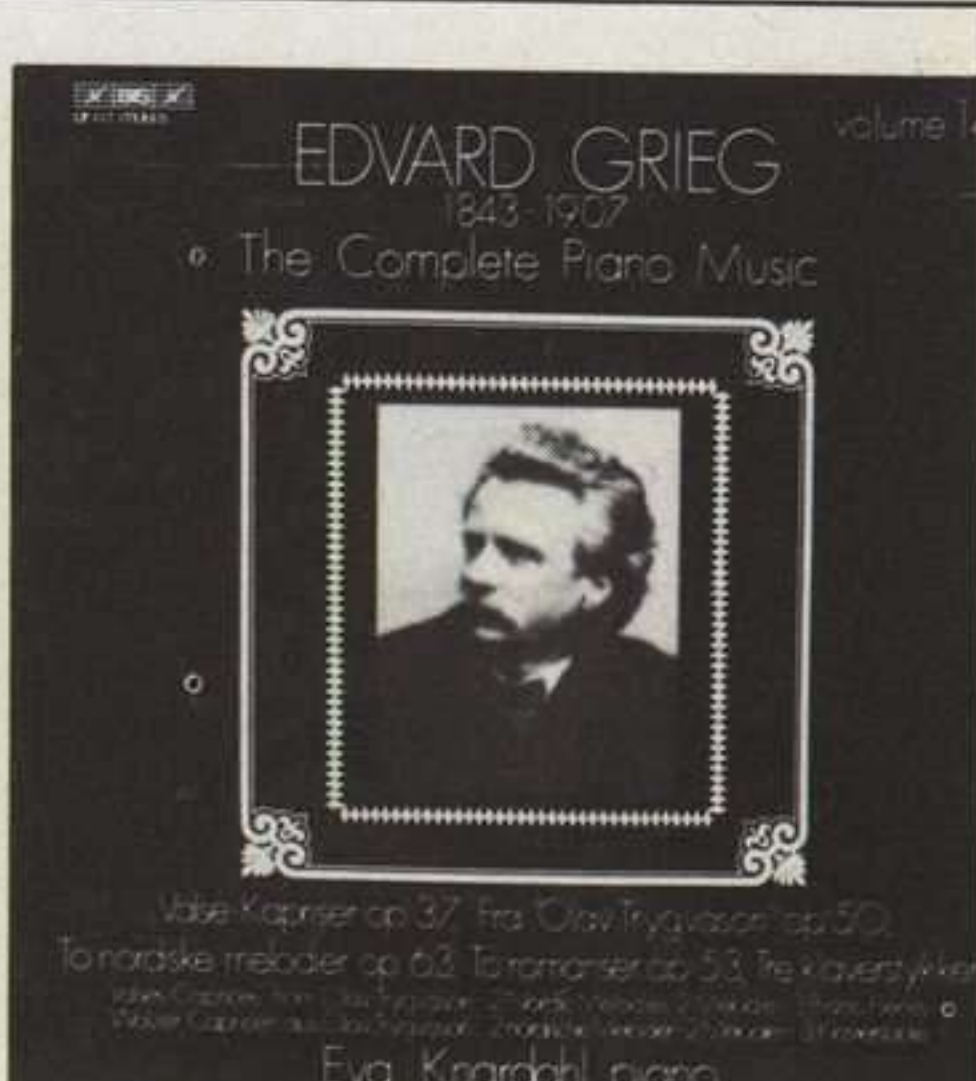
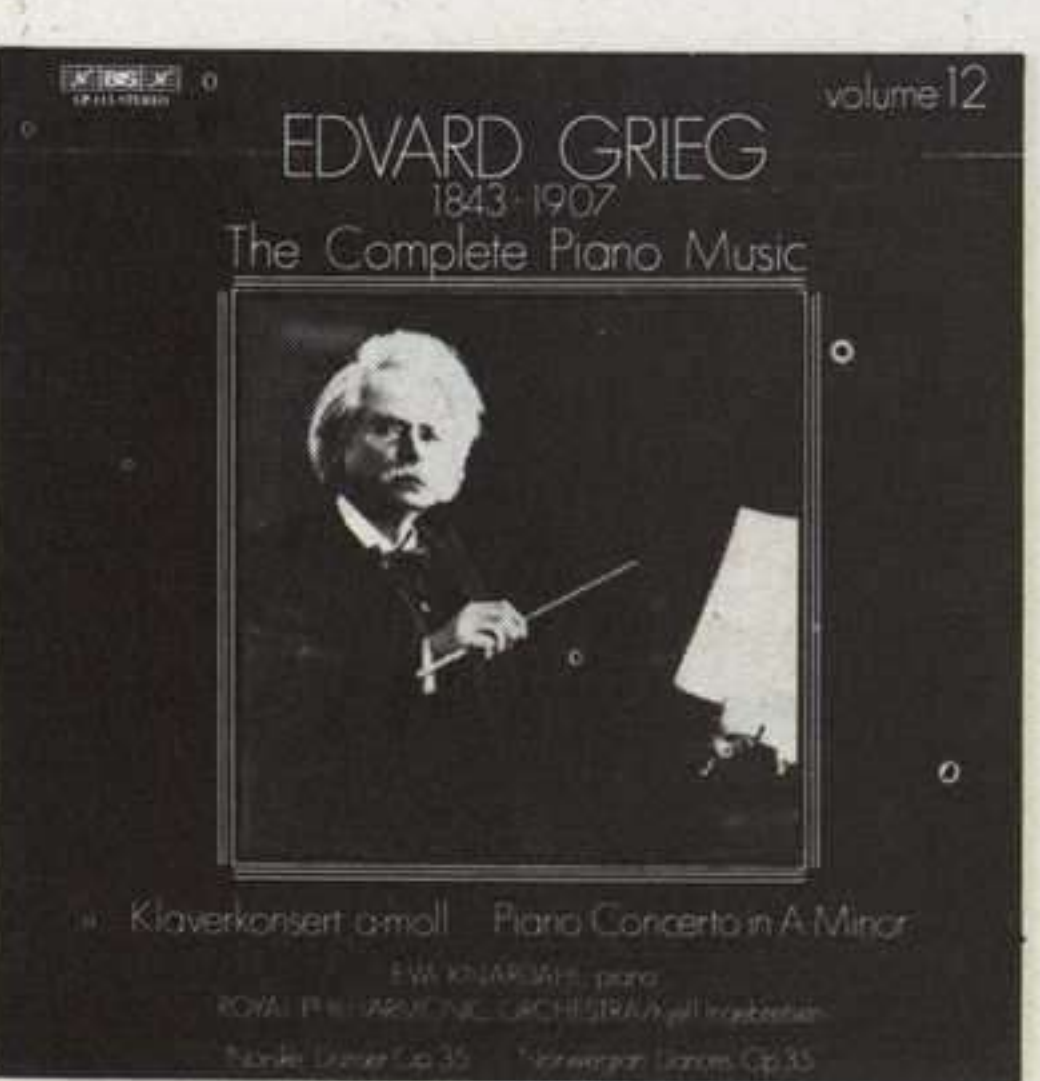
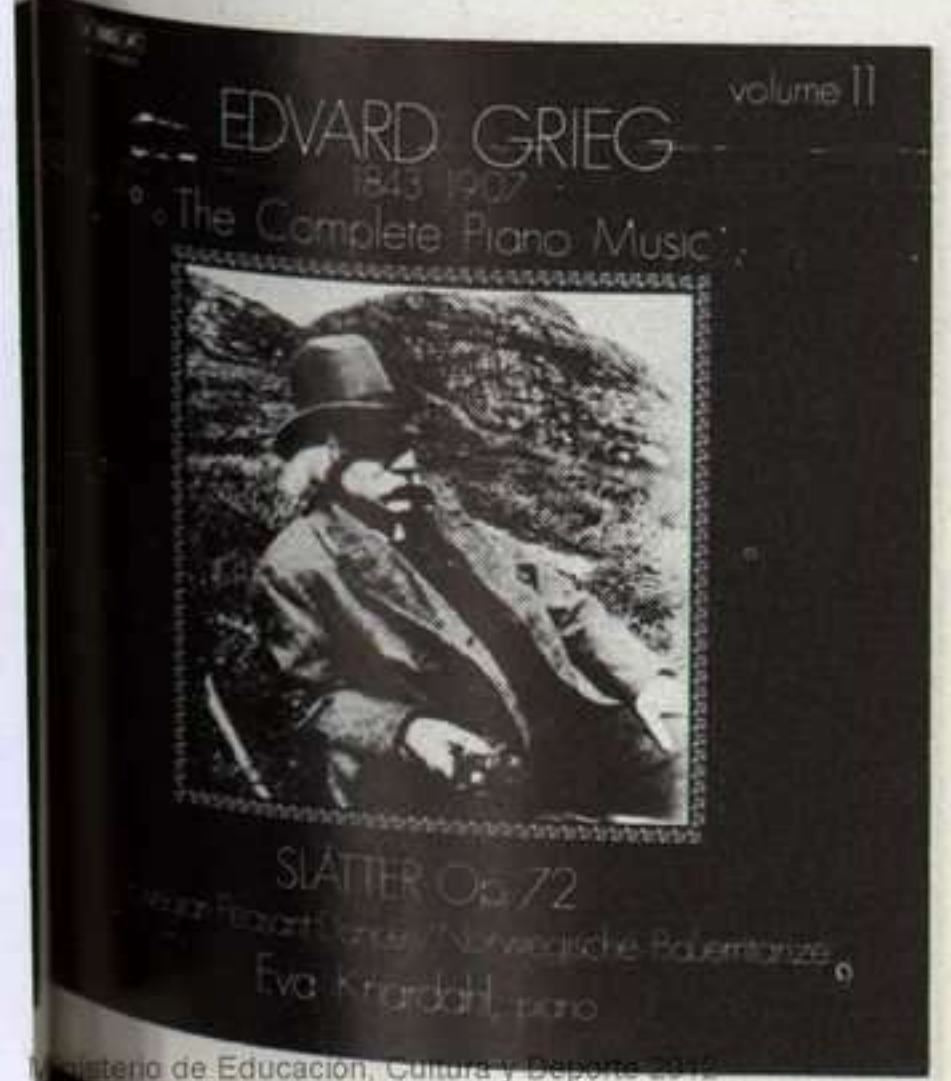
Edvard Grieg: Two Waltz-Capriccios for piano Op. 37; Prayer & Temple Dance from "Olav Trygvason" for piano Op. 50; Two Nordic Melodies for piano Op. 63; Three piano pieces Op. posth.

Eva Knardahl, piano.

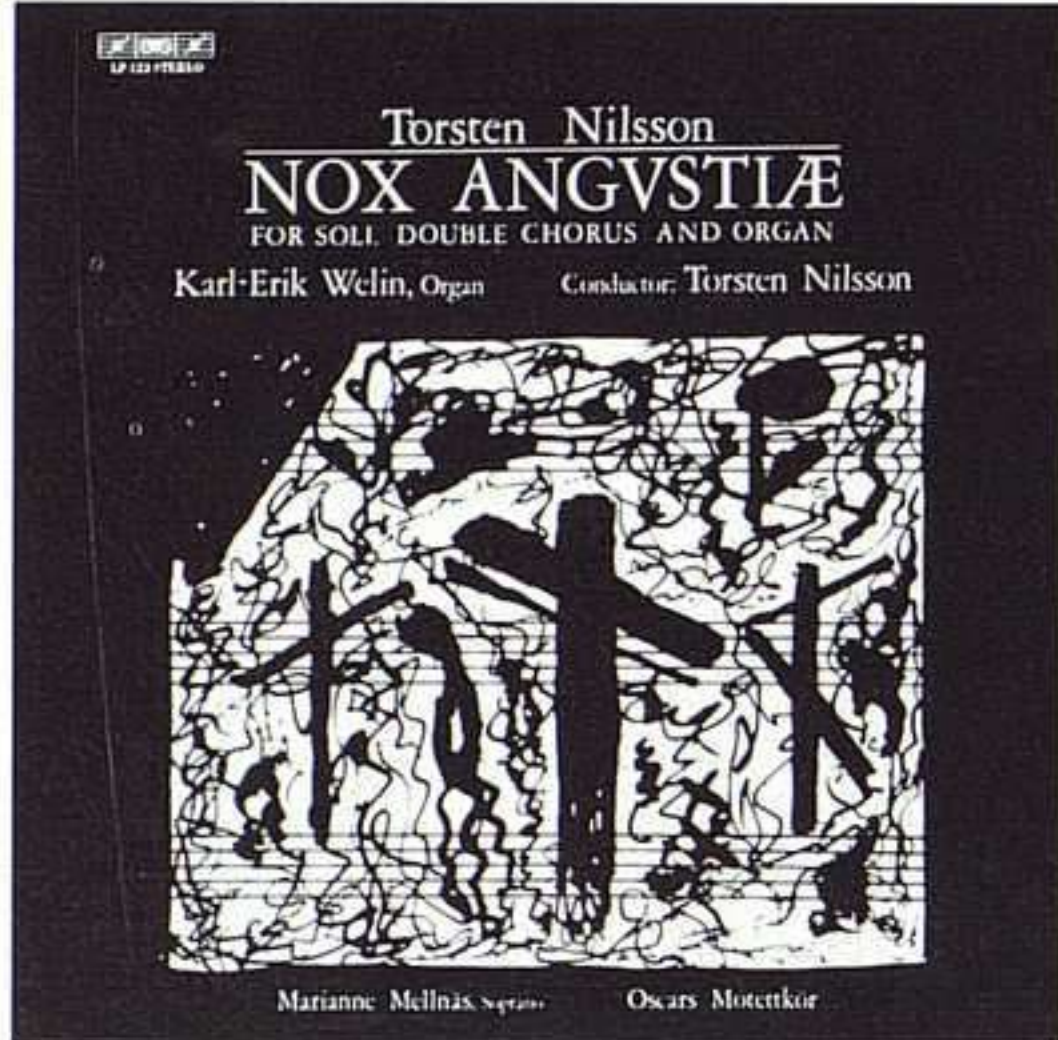
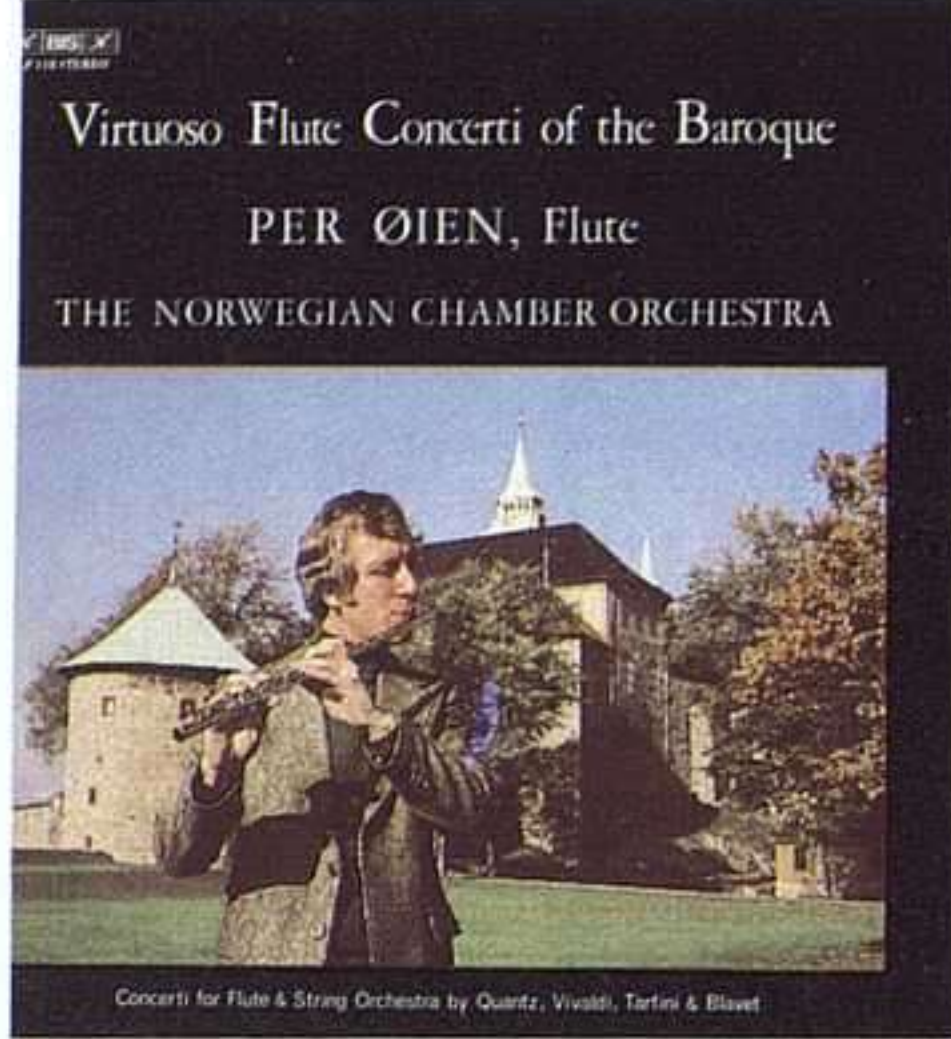
**BIS-LP-118**

Johann Joachim Quantz: Flute Concerto G Maj, Antonio Vivaldi: Flute Concerto C Min, Giuseppe Tartini: Flute Concerto G Maj, Michel Blavet: Flute Concerto A Min.

Per Øien, flute; The Norwegian Chamber Orchestra.







**BIS-LP-119**  
**Alexandr Skrjabin:** Etude Op. 2:1; Mazurka Op. 3:3; Etude Op. 8:12; Prelude Op. 16:4; Prelude Op. 27:2; Etude Op. 42:3; Album Leaf Op. 45:1; Prelude Op. 48:4; Dance languide Op. 51:4; Sonata Nr. 5 Op. 53; Nuances Op. 56:3; Desir Op. 57:1; Caresse dansée Op. 57:2; Poem Op. 59:1 & 69:2; Sonata Nr. 10 Op. 70; Vers la Flamme Op. 72 for piano.  
**Dag Achatz, piano.**

**BIS-LP-120**  
 Medieval and Renaissance music by Giovanni da Firenze, Oswald von Wolkenstein, Walther von der Vogelweide, Hermann Finck, Matthias Greier, George Rauh, Ludwig Senfl, Jobst vom Brandt, John Dowland, William Byrd, Jacob Arcadelt, Arnold von Bruck and a lot of anonymous pieces performed on period instruments (Bombard, cornett, crumhorn, curtal, fiddle, flute, gemshorn, harp, hurdy-gurdy, Jew's harp, kortholt, lute, rebec, recorder, trombone, viol).  
**Joculatores Upsalienses.**

**BIS-LP-121**  
**Richard Strauss:** Sonata F Maj Op. 6 for cello and piano, **Ingvar Lidholm:** Four Pieces for cello and piano, **Bohuslav Martinu:** First Sonata for cello and piano.  
**Elemér Lavotha, cello; Kerstin Aberg, piano.**

**BIS-LP-122**  
**Alexandre Tansman:** Sonatine for bassoon and piano, **Roger Boutry:** Interférences for bassoon and piano, **Malcolm Arnold:** Fantasy for bassoon Op. 86, **Paul Hindemith:** Sonata for bassoon and piano, **Karl-Birger Blomdahl:** Little Suite for bassoon and piano, **Erland von Koch:** Monologue Nr. 5 for bassoon.  
**Knut Sønstevold, bassoon (Fagott); Eva Knardahl, piano.**

**BIS-LP-123**  
**Torsten Nilsson:** Nox Angustiæ (Night of Anguish) for soli, choir and organ. **Marianne Mellnäs** and other vocal soloists; **Karl-Erik Welin, organ;** The Motet Choir of the Oscar Church, Stockholm conducted by **Torsten Nilsson.**  
*The Swedish Gramophone Prize 1979*

**BIS-LP-124**  
**OLD SWEDISH ORGANS III**  
**Johann Sebastian Bach:** Toccata and Fugue D Min BWV 538; Das alte Jahr vergangen ist; Vater unser im Himmelreich; O Lamm Gottes, unschuldig, **Abbé Georg Joseph Vogler:** Prelude E Flat Maj & B Min, **Johann Ludwig Krebs:** Ach Gott! erhöhr mein Seufzen; Von Gott will ich nicht lassen; Trio C Min, **Mathias van den Gheyn:** Prelude & Fugato G Min.  
**Rune Engstö, organ.**

**BIS-LP-125**  
**Antonio Vivaldi:** Piccolo Concerto C Maj P78, **Johann Sebastian Bach:** Air from Suite Nr. 3 D Maj for flute and string orchestra, **Wolfgang Amadeus Mozart:** Andante for flute and orchestra KV315, **Edvard Grieg:** The Spring for flute and string orchestra, **Øistein Sommerfeldt:** Spring Tunes Op. 44 for solo flute, **Sergej Rachmaninov:** Vocalise Op. 34:14 for flute and organ, **Erland von Koch:** Cantilena Op. 78 for bass flute solo.  
**Gunilla von Bahr, flutes; The Stockholm Chamber Ensemble** conducted by **Jan-Olav Wedin;** **Hans Fagius, organ.**

**BIS-LP-126**  
 Renaissance music by **Marco Faoli, Elizabeth Rogers, August Nörmiger, Fitzwilliam Virginal Booke, Musica Teutsch, Nicolaus Ammerbach, Hernando de Cabezón, Nicholas Carleton, Christoph Löffelholz, Pierre Attaignant, Jacob Paix, Leonard Kleber, Bernhard Schmid** and a lot of anonymous pieces played on the unique **Compenius organ** from 1610.  
**Lena Jacobson, organ.**

**BIS-LP-127**  
**Georg Philipp Telemann:** Kleine Kantate von Wald und Au; Ew'ge Quelle, milder Strom, **Henry Purcell:** If Music Be The Food of Love; 'Tis Nature's Voice; How Long, Great God; The Earth Trembled, **Georg Friedrich Händel:** Dolce pur d'amor l'affanno; Alleluja; Amen.  
**Rolf Leanderson, baritone; Hans Fagius, organ; Gunilla von Bahr, flute.**

**BIS-LP-128**  
**François & Charles Doppler:** Valse di bravura Op. 33; Hungarian Fantasy Op. 35; Rigoletto, Fantasy Op. 38; Andante & Rondo Op. 25 for 2 flutes and piano.  
**Robert Aitken & Per Øien, flute; Geir Henning Braaten, piano.**

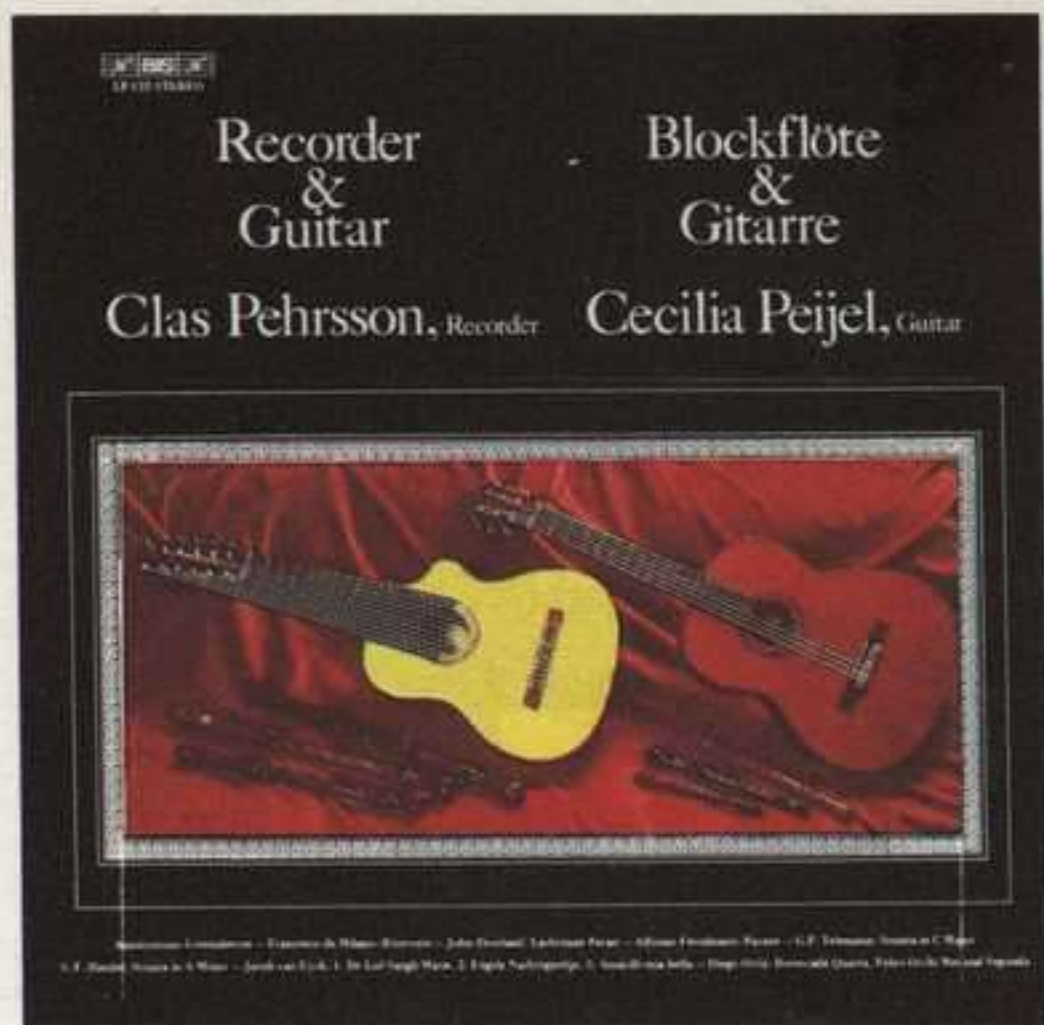
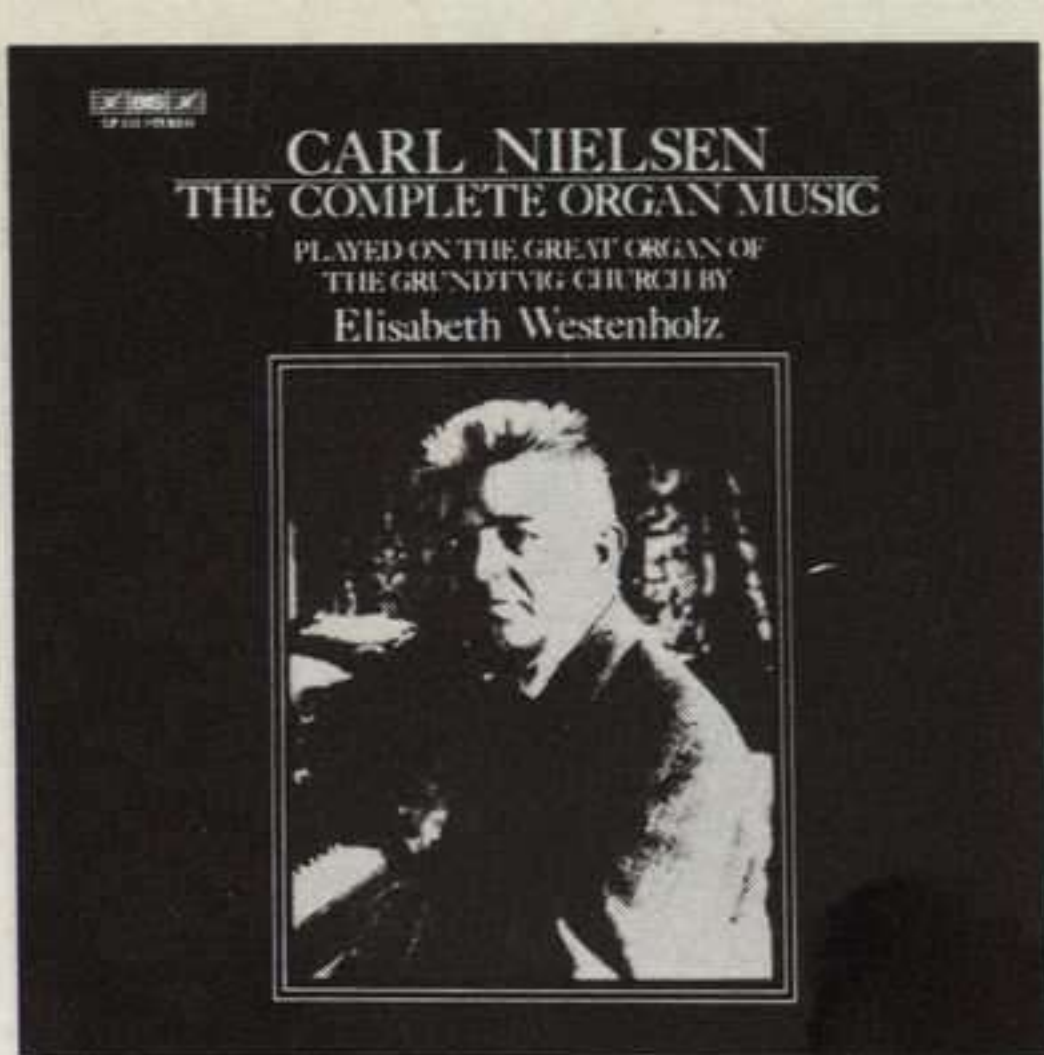
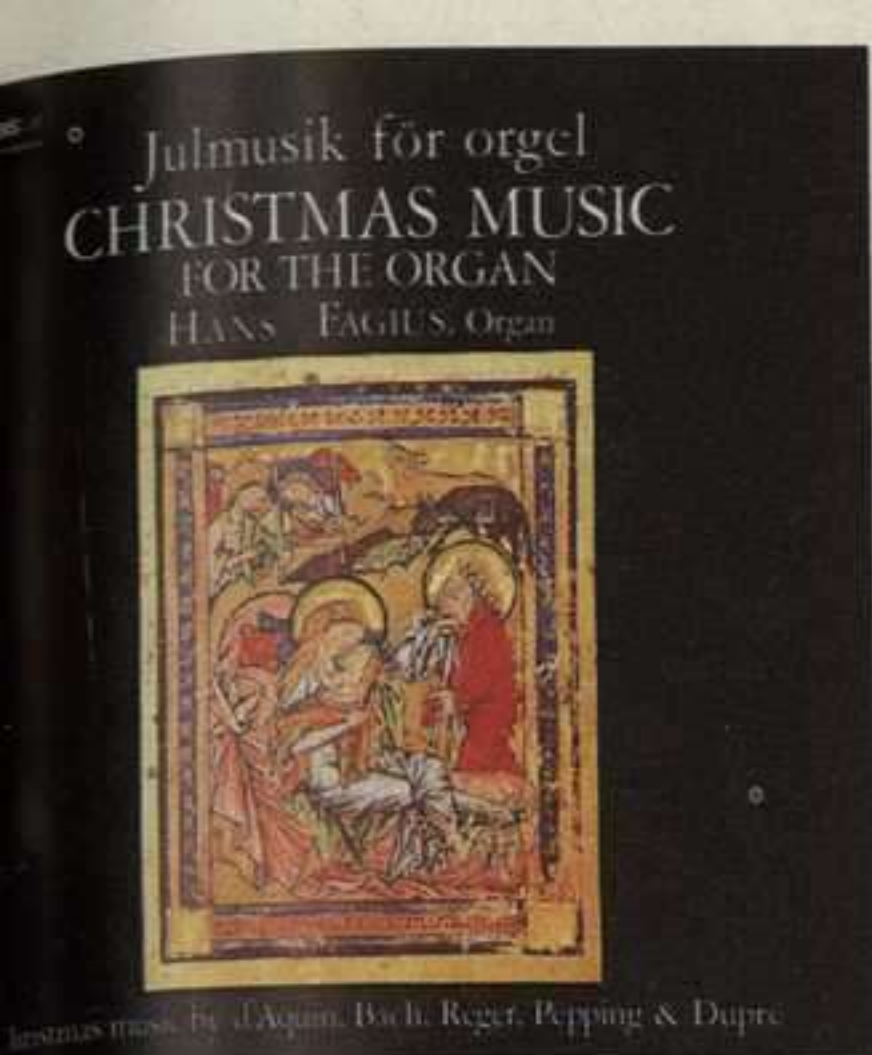
**BIS-LP-129**  
**Ketil Sæverud:** Mi-Fi-Li, Symphonic Poem; Kvartoni for recorder, soprano guitar and piano; Double Concerto for flute, guitar and string orchestra.  
**Royal Philharmonic Orchestra London** conducted by **Per Dreier;** **Clara Pehrsson, recorder;** **Solveig Føringes, soprano;** **Cecilia Pejtel, guitar;** **Carl Axel Dominique, piano;** **Gunilla von Bahr, flute;** **Diego Blanco, guitar;** The Stockholm Chamber Ensemble conducted by **Ketil Sæverud.**

**BIS-LP-130**  
**Louis-Claude d'Aquin:** Noël tranquille; Noël en trio et en dialogue; Noël grand jeu et duo, **Johann Sebastian Bach:** Nun komm der Heiden Heiland BWV 599; Gottes Sohn ist kommen BWV 600; Herr Jesu Christ, BWV 601; Vom Himmel kam... BWV 607; Gelobet seist du... BWV 608; Puer natus in Bethlechem BWV 603; In dulci jubilo BWV 608; Vom Himmel hoch... BWV 606, **Max Reger:** Weihnachten Op. 145:3; **Ernst Pöppinger:** Three Arrangements on "Vom Himmel hoch..."; **Marcel Dupré:** Variations sur un Noël Op. 20 for organ.  
**Hans Fagius, organ.**

**BIS-LP-131**  
**Carl Nielsen:** Commotio Op. 58; 29 Small Preludes for Organ Op. 51; 2 Preludes for Organ Op. 51.  
**Elisabeth Westenholz, organ.**







**BIS-LP-132**  
**Anonymous:** Maria, The Lord's Little Maid; Finnish Psalm Nr. 14; In the Hay By the Oxen's Trough; Oh Nightingale, Come, **Johann Sebastian Bach:** Puer natus in Bethlehem; Let Me Praise Jesus, **Georg Friedrich Händel:** Daughter of Sion, **Michael Praetorius:** Let Us Chant, **Jean Sibelius:** The Snow Is Falling, **Einojuhani Rautavaara:** Marjatta, Finnish Mystery for soli, children's choir and instrument-  
**lists.**  
**The Tapiola Children's Choir;** children vocal soloists; **Olli Pohjola,** flute; **Elina Eirola,** violin; **Jaana Ikonen,** organ; **Matti Pohjola,** percussion, **Einojuhani Rautavaara,** narrator; **Erkki Pohjola,** conductor.

**BIS-LP-135**  
**Anonymous:** Greensleeves To A Ground, **Francesco da Milano:** Ricercare for alto guitar, **John Dowland:** Lachrimæ Pavan, **Alfonso Ferrabosco:** Pavane for alto guitar, **Georg Philipp Telemann:** Sonata C Maj, **Georg Friedrich Händel:** Sonata A Min, **Jacob van Eyck:** De Lof-Zangh Marie; Engels Nachtegaeltje; Amarilli Mia Bella for recorders, **Diego Ortiz:** Recercada Quarta; Recercada Felici Occhi Mei; Recercada Segunda.  
**Clas Pehrsson,** recorders; **Cecilia Peijel,** guitars.

**BIS-LP-139**  
**Wilhelm Peterson-Berger:** Eight Choral Songs for mixed choir Op. 11; En fjällfärd (A Walk In The Mountains) for male choir Op. 6.  
**The Malmö Chamber Choir;** **The Lund Student Male Choir;** **Dan-Olof Stenlund,** conductor.

**BIS-LP-143**  
**Louis Spohr:** Sonate concertante E Flat Maj Op. 113 for flute and harp, **Gaetano Donizetti:** Sonata for flute and harp, **Johann Baptist Kruppholz:** Sonata F Maj for flute and harp, **Alan Hovhaness:** The Garden Of Adonis, Suite Op. 245 for flute and harp.  
**Robert Aitken,** flute; **Erica Goodman,** harp.

**BIS-LP-133**  
**Fernando Sor:** Fantasy: Introduction, Theme and Variations on "Malbroug" Op. 28; Introduction, Theme and Variations on a theme from "The Magic Flute" by Mozart Op. 9; Fantasy: Introduction, Theme and Variations on "Ye Banks and Braes" Op. 40; Sonata Nr. 1 D Maj Op. 14; Sonata Nr. 2 C Maj Op. 15; Tema variado without opus for guitar.  
**Diego Blanco,** guitar.

**BIS-LP-136**  
**Carl Nielsen:** Wind Quintet Op. 43, **Ferenc Farkas:** Antique Hungarian Dances for wind quintet, **Jacques Ibert:** Three Short Pieces, **Malcolm Arnold:** Three Shanties.  
**The Frösunda Wind Quintet (Lars Hagström,** flute; **Solveig Fagéus,** oboe; **Krister Andersson,** clarinet; **Lennart Akermark,** bassoon (Fagott); **Bengt Johansson,** horn).

**BIS-LP-140**  
**Rhené-Baton:** Passacaglia Op. 35, **Gabriel Fauré:** Fantasy Op. 79, **Albert Roussel:** The Flute Players Op. 27, **Francis Poulenc:** Sonata for flute and piano, **Olivier Messiaen:** Le merle noir for flute and piano.  
**Gunilla von Bahr,** flute; **Dag Achatz,** piano.

**BIS-LP-144**  
**Robert Schumann:** Phantasie C Maj Op. 17, **Franz Liszt:** Sonata B Min for piano.  
**Dag Achatz,** piano.

**BIS-LP-134**  
**Francois Couperin:** La Sultane, **Carlo Farina:** Capriccio stravagante from Libro delle pavane", Dresden 1626, **Georg Philipp Telemann:** Quadro B Flat Maj, **Wolfgang Amadeus Mozart:** Die Dorfmusikanten — Ein musikalischer Spaß.  
**Musica Holmiæ.**

**BIS-LP-137**  
**César Franck:** Les Djinns, Symphonic Poem for piano and orchestra; Symphonic Variations for piano and orchestra; Prelude, Choral and Fugue for piano solo.  
**Kerstin Aberg,** piano; **The Gothenburg Symphony Orchestra** conducted by **Okko Kamu.**

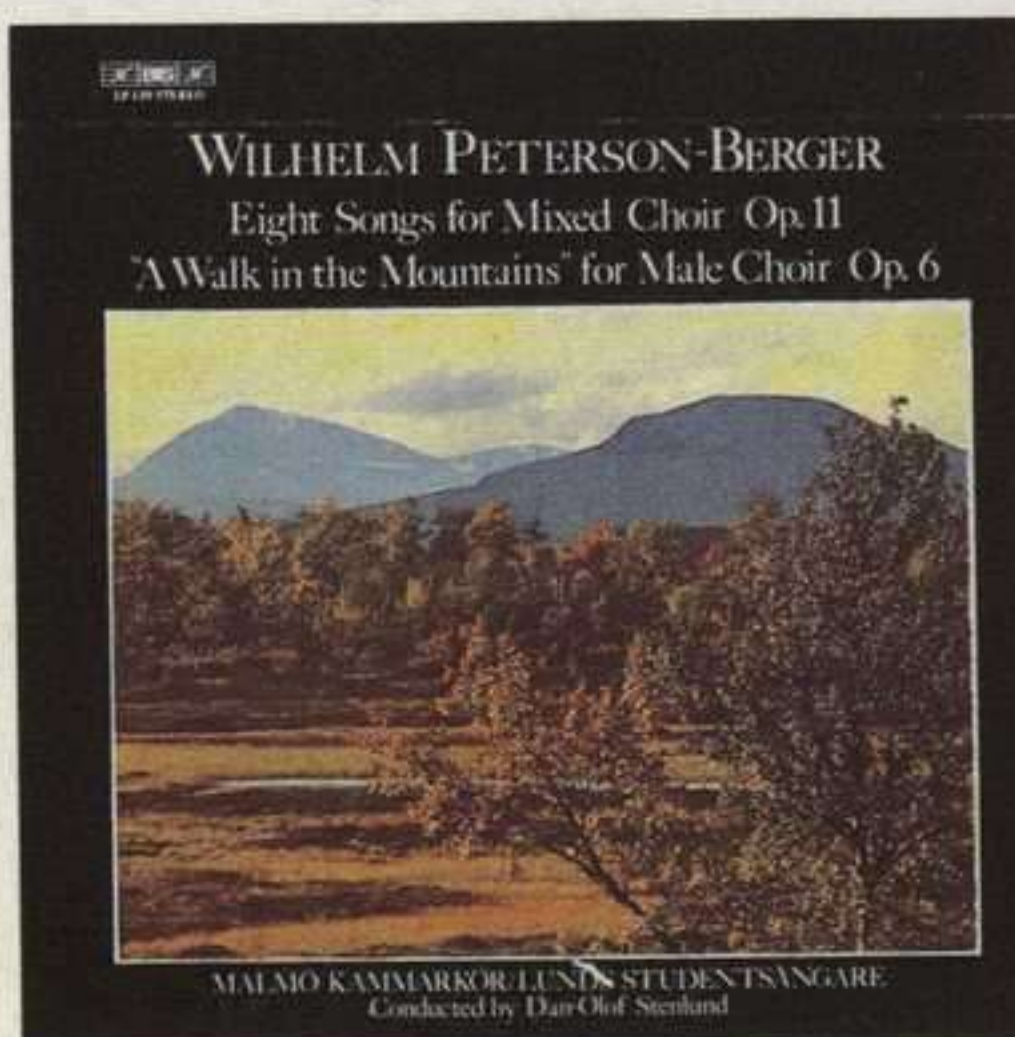
**BIS-LP-141**  
**Thomas Tallis:** Hymn (ex mare...); Fantasy; Hymn (iam lucis...), **William Byrd:** Prelude; Miserere; Fantasy, **Orlando Gibbons:** A Voluntary; Ground, **Henry Purcell:** Voluntary On the Old Hundredth, **John Keeble:** Double Fugue C Maj, **William Walond:** Voluntary Nr. 5 G Maj, **Samuel Wesley:** Nrs. 6,8,9,11,12 from "Twelve Short Pieces for Organ", **Samuel Sebastian Wesley:** Choral Song & Fugue C Maj.  
**Hans Fagius,** organ.

**BIS-LP-145**  
**François Doppler:** Hungarian Fantasy Op. 26 for flute and piano; (+ **Charles Doppler:**) Souvenir from Prague Op. 24 for 2 flutes and piano; Concert-Paraphrase Op. 18 on the opera "Die Verschworenen" by Schubert for 2 flutes and piano; Air Valaques Op. 10 for flute and piano; Duettino Op. 36 on Hungarian motifs for 2 flutes and piano.  
**Robert Aitken & Per Øien,** flute; **Geir Henning Braaten,** piano.

**BIS-LP-138**  
**Antonio Vivaldi:** Sonata Nr. 1 for trombone and basso continuo, **Carl Maria (von) Weber:** Romanze appassionata, **de GUIDE:** Suite "Les caracteres du Trombone", **Richard de Guide:** Suite "The Characters of the Trombone", **Torsten Nilsson:** Concertino for trombone and organ.  
**Christer Torgé,** trombone; **Hans Fagius,** organ.

**BIS-LP-142**  
**Carl Philip Emanuel Bach:** Rondo I (from Sammlung 2); Sonata I (from Sammlung 5); Rondo II (from Sammlung 5) for forte-piano; Fantasia I (from Sammlung 5); Rondo III (from Sammlung 2); Sonata III (from Sammlung 2); Fantasia II (from Sammlung 5) for clavichord.  
**Inger Grudin-Brandt,** forte-piano and clavichord.

**BIS-LP-146**  
**François Doppler:** Chanson d'Amour Op. 20; Berceuse Op. 15; Mazurka de Salon Op. 16; Nocturne Op. 17 for flute and piano; L'Oiseau des Bois Op. 21 for flute and 4 horns; Souvenir du Rigi Op. 34 for flute, horn, clocks, and piano; Souvenir à Mme Adelina Patti, Paraphrase Op. 42 on the opera "La Sonnambula" by Bellini for 2 flutes and piano; Nocturne Op. 19 for flute, violin (flute), horn and piano.  
**Per Øien & Robert Aitken,** flute; **Geir Henning Braaten,** piano; **Ingegärd Øien,** horn; **Ib Lanzky-Otto,** horn and clocks; **Rolf Bengtsson & Bengt Sundberg,** horn.





Volume 3

**FRANÇOIS CHARLES DOPLER**  
**THE COMPLETE MUSIC FOR FLUTE & PIANO**  
 Per Oien, Robert Aitken & Geir Henning Braaten

**EDVARD GRIEG**  
 The Complete Music for String Orchestra  
**HOLBERG SUITE Op. 40**  
 Two Melodies Op. 53 Two Melodies Op. 63  
 Lullaby Op. 68:5 Two Elegiac Melodies Op. 34

THE NORWEGIAN CHAMBER ORCHESTRA  
 Leader: Terje Tønnesen

**Claudio Monteverdi: Lamento della Ninfa e Lamento d'Arianna** & Songs by Weelkes, Dowland, Bennet, Sandrin, Clemens, Janequin, de Sermisy, Passerai

KAMMERKORET CAMERATA / Per Enevold

**The Virtuoso Marimba**

Milhaud: Concerto for marimba, vibraphone and orchestra. Music for marimba and vibraphone by Fissinger, Larsen, Sibelius and Shostakovich. Rämmer Kuisma / Norrköping S.C.

**Gunilla von Bahr**  
**THE SCANDINAVIAN SOLO FLUTE**

Music for Solo Flute by von Koch, Sommerfeldt, Thybo, Lillholm and Salmenhaara

**trumpet & organ**

CELLIER: Theme & Variations on Psalm 149  
 HOLMBOE: Triade Op. 123  
 WERNER: Duo Op. 53  
 WEINER: Phantasy No. 1 Op. 57

Edward Tarr      Elisabeth Westenholtz

Gershwin: Rhapsody in blue for trumpet and piano  
 Martinů: Sonatina  
 Alexius: Sonatina  
 Hindemith: Sonata

Edward Tarr, trumpet      Elisabeth Westenholtz, piano

**Jean Sibelius** The Complete Piano Music

Kyllikki op. 41  
 Kullu Impromptu op. 5  
 Sonetti op. 12  
 Suomalaisia kansanlauluja perinteisesti

Kyllikki  
 Six Impromptus  
 Sonata  
 Finnish Folk Songs, arranged for piano

Erik T. Tawaststjerna, piano

**BIS-LP-147**

Edvard Grieg: Holberg-Suite Op. 40; Two Melodies Op. 53; Two Melodies Op. 63; Lullaby Op. 68:2; Two Elegiac Melodies Op. 34.  
 The Norwegian Chamber Orchestra; Terje Tønnesen, violin; Lars Anders Tomter, viola; Anne Britt Sævig, cello.

**BIS-LP-148**

Thomas Weelkes: Hark All Ye Lovely Saints, John Bennet: Weep, O Mine Eyes, John Dowland: A Shepherd In the Shade, Pierre Sandrin: Canción, Clemens non Papa: Iuvons beau ieu, Clement Janequin: Le Chant de Oyseaux; Au Joli Jeu, Claude de Sermisy: Languir me fais, Passereau: Il est bel et bon, Claudio Monteverdi: Lamento della ninfa; Lamento d'Arianna.  
 The Camerata Chamber Choir conducted by Per Enevold; Margrete Enevold, soprano; Kristian Buhl-Mortensen, lute; Lone Ekstrand, gamba.

**BIS-LP-149**

Darius Milhaud: Concerto for marimba, vibraphone and orchestra, Alfred Fissinger: Suite for Marimba, Arthur Lemba (Wolfgang Pachla): Estonian Cradle Song for marimba, Jean Sibelius (Anatol Lybimov): The Harp Player for vibraphone, Dmitrij Schostakovitj (Anatol Lybimov): Polka for marimba.  
 Rainer Kuisma, marimba & vibraphone; The Norrköping Symphony Orchestra conducted by Jorma Panula.

**BIS-LP-150**

Ingvar Lidholm: Sonata for flute solo, Leif Thybo: Aria with Variations for flutes, Erland von Koch: Monologue for flutes, Erkki Salmenhaara: Prelude, Pop Tune and Fugue for solo flute, Øistein Sommerfeldt: Divertimento for solo flute Op. 9.  
 Gunilla von Bahr, flutes.

**BIS-LP-151**

Alex Cellier: Theme and Variations on Psalm 149 for trumpet and organ, Vagn Holmboe: Triade Op. 123 for trumpet and organ, Fritz Werner: Duo Op. 53 for trumpet and organ, Stanley Weiner: Phantasy Nr. 1 Op. 57 for trumpet and organ.  
 Edward Tarr, trumpet; Elisabeth Westenholtz, organ.

**BIS-LP-152**

George Gershwin (Timofej Dokshitzer): Rhapsody In Blue for trumpet and piano, Bohuslav Martinů: Sonatine for trumpet and piano, Carl Alexius: Sonatina for trumpet and piano, Paul Hindemith: Sonata for trumpet and piano.  
 Edward Tarr, trumpet; Elisabeth Westenholtz, piano.

**BIS-LP-153**

Jean Sibelius: Kyllikki. Three Lyric Pieces for piano Op. 41; Six Impromptus Op. 5; Sonata for piano Op. 12; 6 Finnish Folk Songs transcribed for piano.  
 Erik T. Tawaststjerna, piano.

**BIS-LP-154**

Franz Liszt: Après une Lecture de Dante; Sonetta 104 del Petrarca, Muzio Clementi: Sonata F Sharp Min Op. 26:2; Sonata F Maj Op. 36:2 for piano.  
 László Simon, piano.

**BIS-LP-155**

Sergej Prokofiev: Piano Sonata Nr. 6 A Maj Op. 82; Piano Sonata Nr. 3 A Min Op. 28; Sarcasms for piano Op. 17.  
 Staffan Scheja, piano.

**BIS-LP-156/57**

Felix Mendelssohn: Three Preludes and Fugues Op. 37; Six Organ Sonatas Op. 65.  
 Hans Fagius, organ.

**BIS-LP-158**

Ludwig van Beethoven: 'Für Elise', Robert Schumann: Kinderszenen, Claude Debussy: Children's Corner, Béla Bartók: From 'For Children', Heitor Villa-Lobos: O Polichinelo.  
 Dag Achatz, piano.

**BIS-LP-159**

Paul Creston: Sonata for saxophone and piano, Paul Hindemith: Sonata for saxophone and piano, André Jolivet: Fantasie-Impromptu for saxophone and piano, Paule Maurice: Tableaux de Provence for saxophone and piano, Erland von Koch: Monologue for saxophone solo.  
 Pekka Savijoki, saxophone; Jussi Siirala, piano.

**BIS-LP-160**

J.P.E. Hartmann: Preludium in G min for flute and organ, Otto Olsson: Romance for flute and organ, Henk Badings: Dialogues for flute and organ, Gunnar de Frumerie: Aria Op. 77b for flute and organ, Frank Martin: Sonata da Chiesa for flute and organ.  
 Gunilla von Bahr, flute; Hans Fagius, organ.

**BIS-LP-161**

Hugo Wolf: 12 Songs from 'Italisches Liederbuch'; 4 Songs from 'Spanisches Liederbuch'; 4 Songs.  
 Solveig Faringer, soprano; Thomas Schuback, piano.

**BIS-LP-162**

Otto Lindblad: Längtan till landet Till skogs en liten fågel flög; Arbåtssång; Orfevs sjöng; Ur Ossias dunkla sagovärld; Sångfåglarne; Månets tempelsång, Friedrich Kuhls Majsång, Prins Gustaf: Glad sås fågeln; Studentsång, Hugo Alfvén: Folkvisa från Gotland, J.A. Josephson: Serenad; Vårsång, Herman Palm: Under rönn och syren, Hennes Möller: Island, Alfred Berg: Alfonsen, Josef Hedar: Lundagår; Renos visan, Axel Melander: Kärlekens väntan  
 Lunds Studentsångförening conducted by Folke Bohlin.

**BIS-LP-163/64**

'la SPAGNA' in different versions by Francesco da Milano; Michael Praetorius; Francisco de L. Torralba; Joannes Ghiselin; Juan del Encina; Carlos Verardi; Octaviano Petrucci; Joan Ambrosio Dalza; Hans Kottke; Hans von Constanz; Giles Garnier; M. Gulielmus; Hans Weck; Cesare Negri; Josquin des Pres; Diego Ortiz; Giovanni Trabaci; Jacob van Eyck; Jan Sweelinck; Francis Pilkington; Hans Judenkönig; Antonio de Cabezón; Marco Caroso; Anonymi.  
 For closer information see index of composers.  
 ATRIVM MVSICÆ, Madrid.

**THE VIRTUOSO SAXOPHONE**

CRESTON: SONATA 1938      HINDEMITH: SONATA 1939  
 JOLIVET: FANTASIE-IMPROMPTU 1931      MAURICE: TABLEAUX DE PROVENCE 1914  
 von KOCH: MONOLOGUE No. 4 1911

PEKKA SAVIJOKI, SAXOPHONE      JUSSI SIIRALA, PIANO

**Meditation for flute and organ**

Gunilla von Bahr, flute      Hans Fagius, piano in the Church of St. Petrus in Finkenberget, Copenhagen

Music for flute and organ by Holmboe, Clavier, Badings, de Frumerie and Martin

**Hugo Wolf LIEDER**

Solveig Faringer, SOPRAN  
 Thomas Schuback, KLAVIER

**Lunds Studentsångare sjunger in Varen**

Dirigent: Folke Bohlin



# la Spagna

XV - XVI - XVII Centuries

ATRIUM MUSICA DE MADRID  
Dir.: GREGORIO PANIAGUA

# A SWEDISH PASTORALE

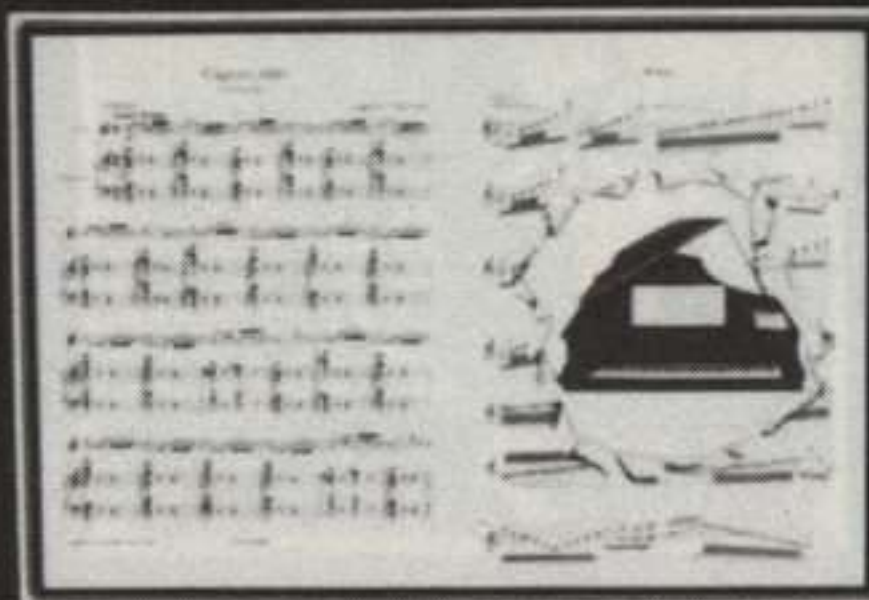
L.F. Larsson: PASTORAL SUITE - A WINTER'S TALE  
J.H. Roman: CONCERTO for OBOE d'AMORE  
K. Atterberg: SUITE No. 4 - II. Rondo. PECE for CELLO & STRINGS



The Stockholm Sinfonietta - J.O. Wedin  
All Nilsson, oboe d'amore; Nils-Erik Sparf, cello; Jouko Mansnerus, viola; Elemer Lavotha, cello; The Stockholm Sinfonietta conducted by Jan-Olav Wedin.

# The Virtuoso Flute

ROBERT AITKEN, flute  
ELISABETH WESTENHOLZ, piano



TAFANEL: Fantaisie sur 'Le Freischütz' - KUHLEAU: Introduction et Rondo sur 'Le Colporteur' de Grétry  
PAGANINI: CALLIMACHOS, Caprice XXIV  
SAINT-SAËNS: Adagio et Variation sur l'Opéra 'Airs de Ballet d'Ascanio' - BOHM: Grande Polonaise

# CARL NIELSEN THE COMPLETE PIANO MUSIC

PLAYED BY  
Elisabeth Westenholz



# Jean Sibelius

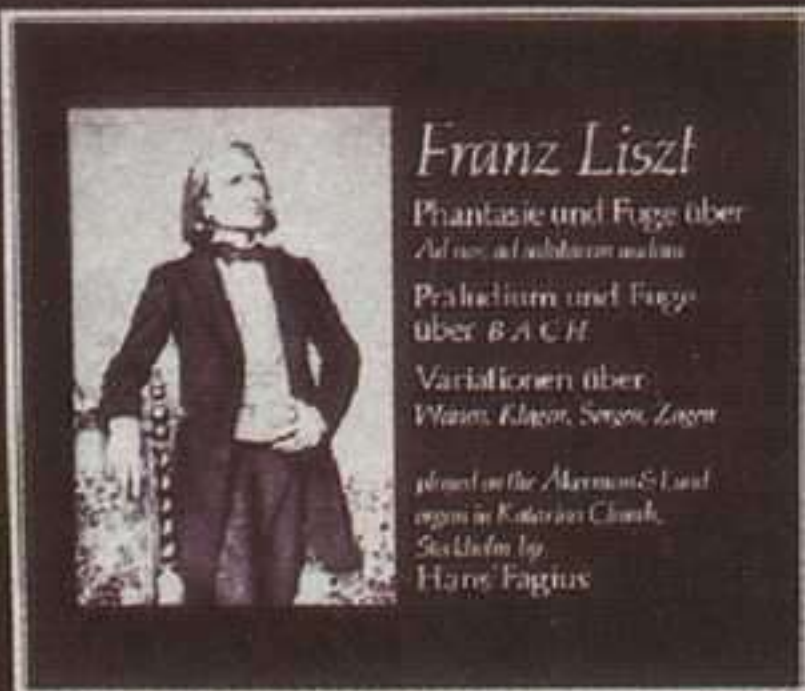
Pianosävellysten kokonaislevytys

## The Complete Piano Music

10 Klavierstücke Op. 24  
10 Bagatelles Op. 34



Erik T. Tawaststjerna, piano



# Franz Liszt

Phantasie und Fuge über Ad nos ad subitum audiam  
Praeludium und Fuge über BACH  
Variationen über Weinen, klagen, Sorgen, Zagen

played on the Alaricorgel and organ in Katedralskyrkan, Stockholm by Hans Fagius

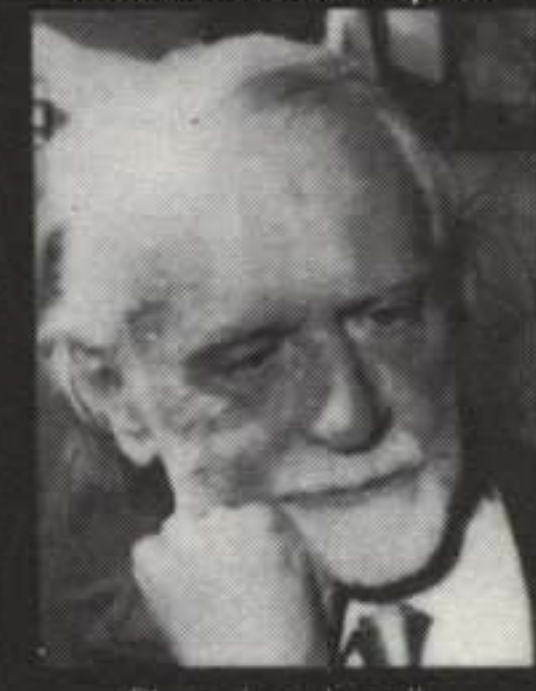
# Scandinavian moods for flute, horn and piano

Per ØIEN - Ingegård Øien - Geir Henning BRAATEN



# ZOLTÁN KODÁLY

Duo for violin and cello Op. 7  
Sonata for cello and piano Op. 4  
Sonatina for cello and piano



Elemer Lavotha, cello  
Nils-Erik Sparf, violin - Kerstin Aberg, piano

### BIS-LP-165

Lars-Erik Larsson: Pastoral Suite; A Winter's Tale, Johan Helmich Roman: Oboe d'amore-concerto in D, Kurt Atterberg: Suite for violin, viola and orchestra, Hilding Rosenberg: A Small Piece for cello and orchestra.

Alf Nilsson, oboe d'amore; Nils-Erik Sparf, violin; Jouko Mansnerus, viola; Elemer Lavotha, cello; The Stockholm Sinfonietta conducted by Jan-Olav Wedin.

### BIS-LP-166

Paul Taffanel: Fantasy on 'Der Freischütz' for flute and piano, Friedrich Kuhlau: Introduction & Rondo on 'Le Colporteur...' for flute and piano, Niccolò Paganini/Lambros D. Callimachos: Caprice XXIV for flute and piano, Camille Saint-Saëns: Adagio and Variation on 'Airs de Ballet d'Ascanio' for flute and piano, Theobald Böhm: Grande Polonaise Op. 16 for flute and piano.

Robert Aitken, flute; Elisabeth Westenholz, piano.

### BIS-LP-167/68

Carl Nielsen: The Complete Piano Music.

Elisabeth Westenholz, piano.

### BIS-LP-169

Jean Sibelius: Ten Piano Pieces Op. 24; Ten Bagatelles Op. 34 for piano.

Erik T. Tawaststjerna, piano.

### BIS-LP-170

Franz (Ferenc) Liszt: Phantasy and Fugue on 'Ad nos' for organ; Prelude and Fugue on 'BACH' for organ; Variations on 'Weinen, klagen, ...' for organ.

Hans Fagius, organ.

### GRAND PRIX DU DISQUE LISZT 1982

### BIS-LP-171

Knud Jeppesen: Little Trio for flute, horn and piano, Carl Nielsen: Canto Serioso for horn and piano; The Children Play for solo flute, Eivind Groven: Sun Mood for flute and piano, Johan Kvandal: Introduction & Allegro for horn and piano, Sparre Olsen: Aubade for flute and horn; Poem for flute and piano, Hugo Alfvén, Notturmo elegiaco for horn and piano, Sverre Bergh: Pan for flute solo.

Per Øien, flute; Ingegård Øien, horn, Geir Henning Braaten, piano.

### BIS-LP-172

Zoltán Kodály: Duo Op. 7 for violin and cello; Sonata Op. 4 for cello and piano; Sonatina for cello and piano.

Elemer Lavotha, cello; Nils-Erik Sparf, violin; Kerstin Aberg, piano.

### BIS-LP-173/74

Fartein Valen: The Complete Piano Music.

Robert Riefeling, piano.

### BIS-LP-175

W.A. Mozart: Rondo in D f. flute and orchestra, Ludwig van Beethoven: Liebeslied for flute and harp, Fritz Kreisler: Three Melodies for flute and piano, Henri Tomasi: The Little Corsican Goat-Herd for flute and harp, Arthur Honegger: The Goat's Dance for flute solo, Georges Bizet: Intermezzo from 'Arlesienne' for flute and harp, Anonymous: Greensleeves for flute and harp, Sverre Bergh: Pan for alto flute solo, Gunnar de Frumerie: Pastoral Suite for flute and orch.

Gunilla von Bahr, flutes; Dag Achatz, piano; Gertrud Schneider, harp, The Stockholm Chamber Ensemble conducted by Jan-Olav Wedin.

### BIS-LP-176

Johann Sebastian Bach: Prelude, Fugue & Allegro for guitar, Dietrich Buxtehude: Suite in E min for guitar, Francesco Corbetta: Suite in A min for guitar, Silvius Leopold Weiss: Suite for lute (played on the guitar).

Jukka Savijoki, guitar.

### BIS-LP-177

JULVISOR för blandad kör av Georg Vogler; G.F. Händel; Volckmar Leisring; Ruben Liljefors; Otto Olsson; Franz Gruber; Ivar Widéen; Johann H. Schein; Lucas Ossiander; Lotscher; Melchior Vulpius; Michael Praetorius; Johann Eccard; Kaspar Othmayr; J.S. Bach; Georg Forster; Johann Eccard; Carl Nielsen; Karl Riedel. För närmare upplysningar se komponistförteckningen.

The Malmö Chamber Choir conducted by Dan-Olof Stenlund.

### BIS-LP-178

Marin Marais: Les Folies d'Espagne for flute solo, Eugène Bozza: Image Op. 38 for flute solo, Claude Debussy: Syrinx for flute solo, Pierre-Octave Ferroud: Three Pieces for flute solo, André Jolivet: Five Incantations for flute solo.

Robert Aitken, flute.

### BIS-LP-179

OLD SWEDISH ORGANS IV  
C.Ph.E. Bach: Sonata in A min for organ, Ludwig van Beethoven: Three Pieces for Spiegeluhr, Johann Nepomuk Hummel: Andante in A flat for organ, Johann Georg Albrechtsberger: Prelude in D min for organ, Johann Pachelbel: Partita on 'Werde munter' for organ, J.S. Bach: 'Wer nun den lieben Gott'; 'Lobt Gott' - Organ chorale & 4-part settings for organ, Henrik Philip Johnsen: Fugue in D for organ, Felix Mendelssohn: Andante in D; Nachspiel in D for organ.

Hans Fagius, organ.

### BIS-LP-180

Gioacchino Rossini: Overture to 'The Silken Ladder' for orchestra, Marcel Grandjany: Aria In Classic Style for harp and string orchestra, Samuel Barber: Adagio for strings, Franz Schubert: Incidental music from 'Rosamunda' for orchestra, Hugo Alfvén: Herd Maiden's Dance for orchestra, Jean Sibelius: The Swan of Tuonela for english horn and orchestra, Karl-Birger Blomdahl: Adagio for orchestra, Hans Christian Lumbye: The Champagne Gallop for orchestra.

Christine Mühlbach, harp; Per-Olof Gillblad, english horn; The Stockholm Sinfonietta conducted by Jan-Olav Wedin.

# FARTEIN VALEN

(1857-1952)  
The Complete Music for Piano



ROBERT RIEFELING, piano

# SOLFLÖJT 3

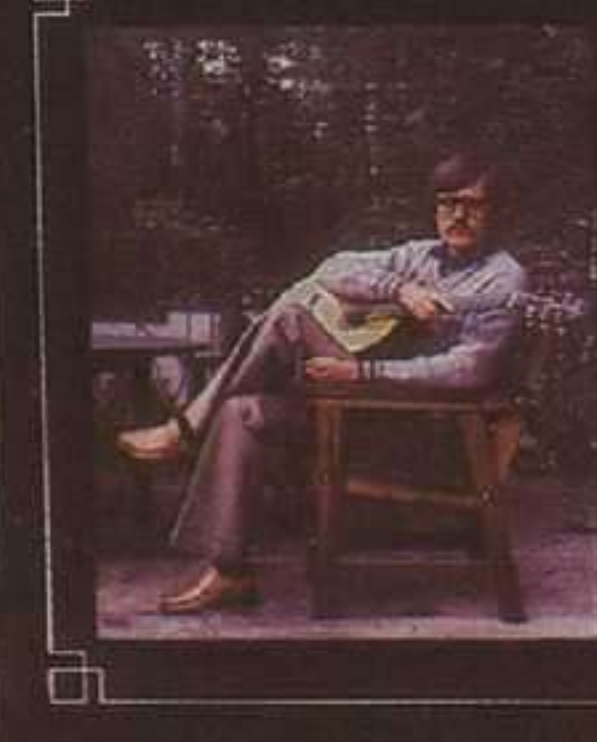
Sun-Flute Sonnerilöfte



Gertrud Schneider, harp  
Dag Achatz, piano  
Stockholm Chamber Ensemble/Wedin

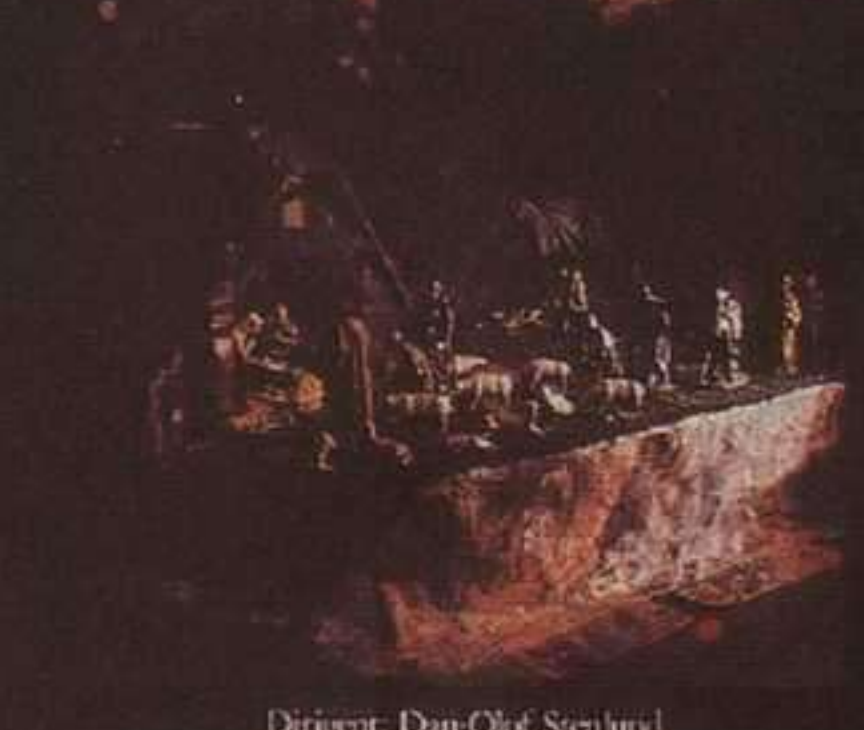
# Baroque Suites

played on the guitar by Jukka Savijoki  
BACH: Preludio, Fuga & Allegro  
BUXTEHUDE: Suite in E Minor  
CORBETTA: Suite in A Minor  
WEISS: Suite for lute



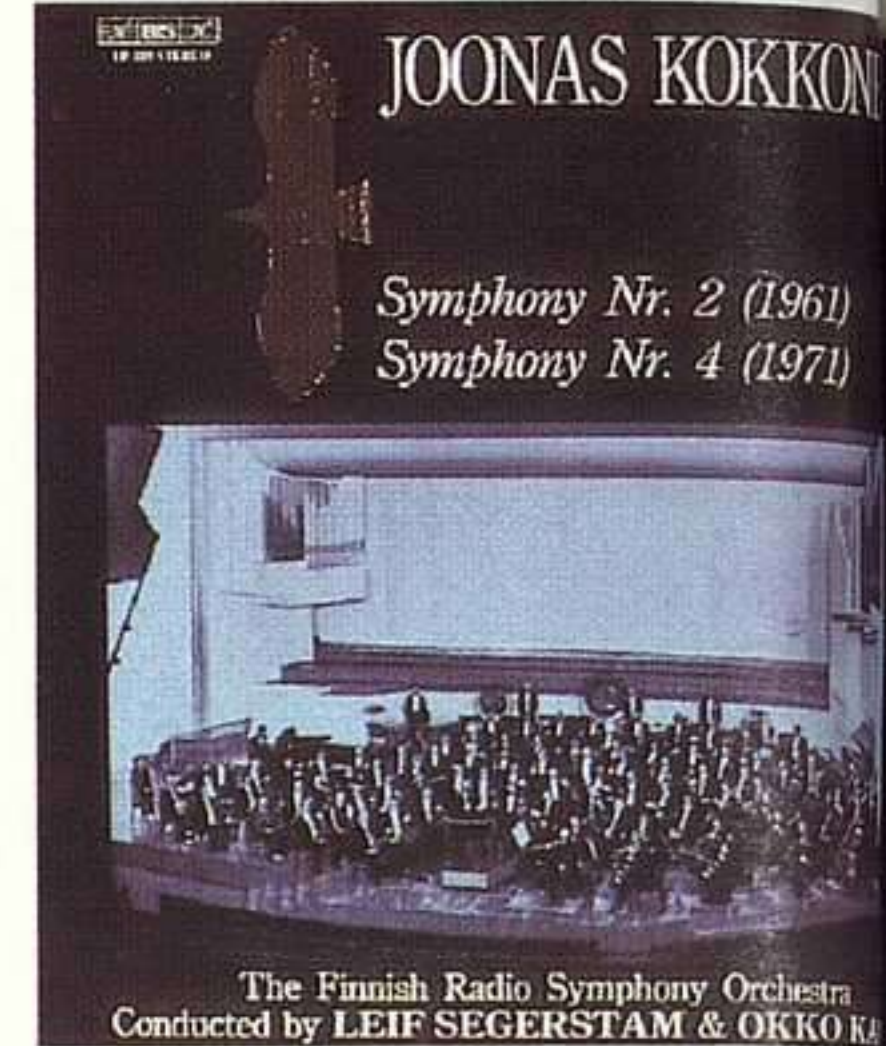
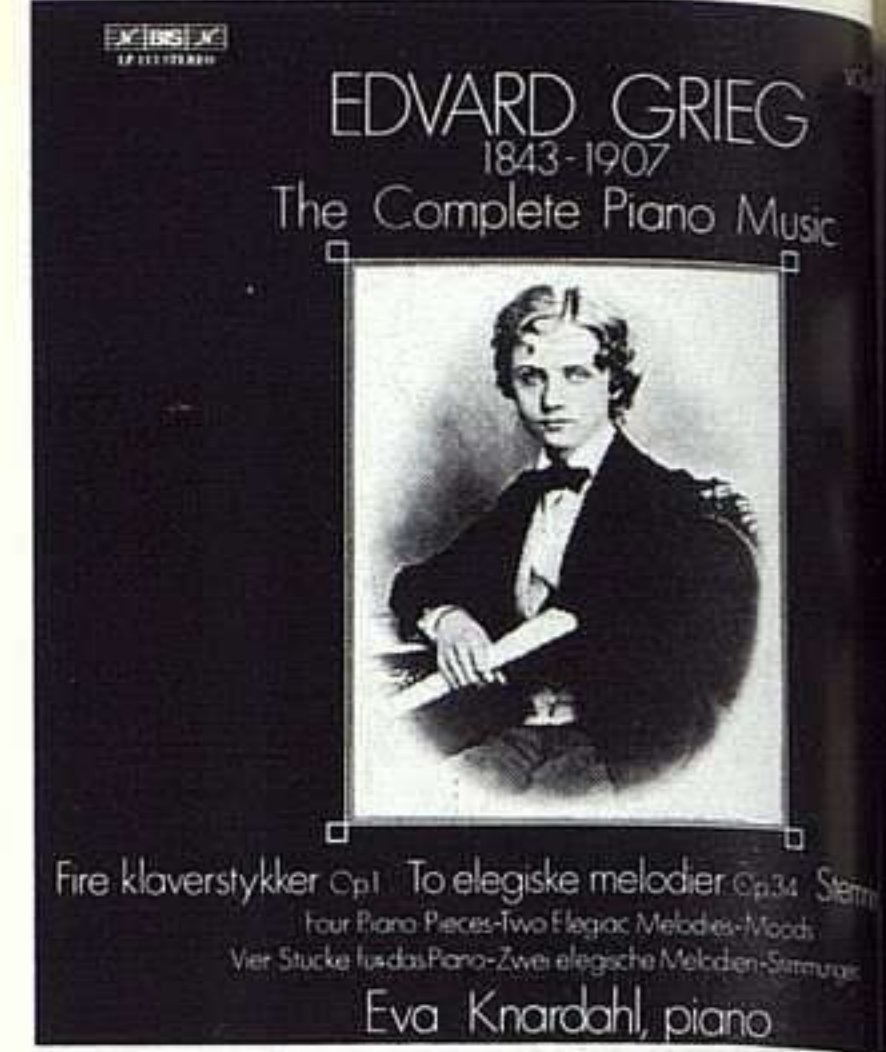
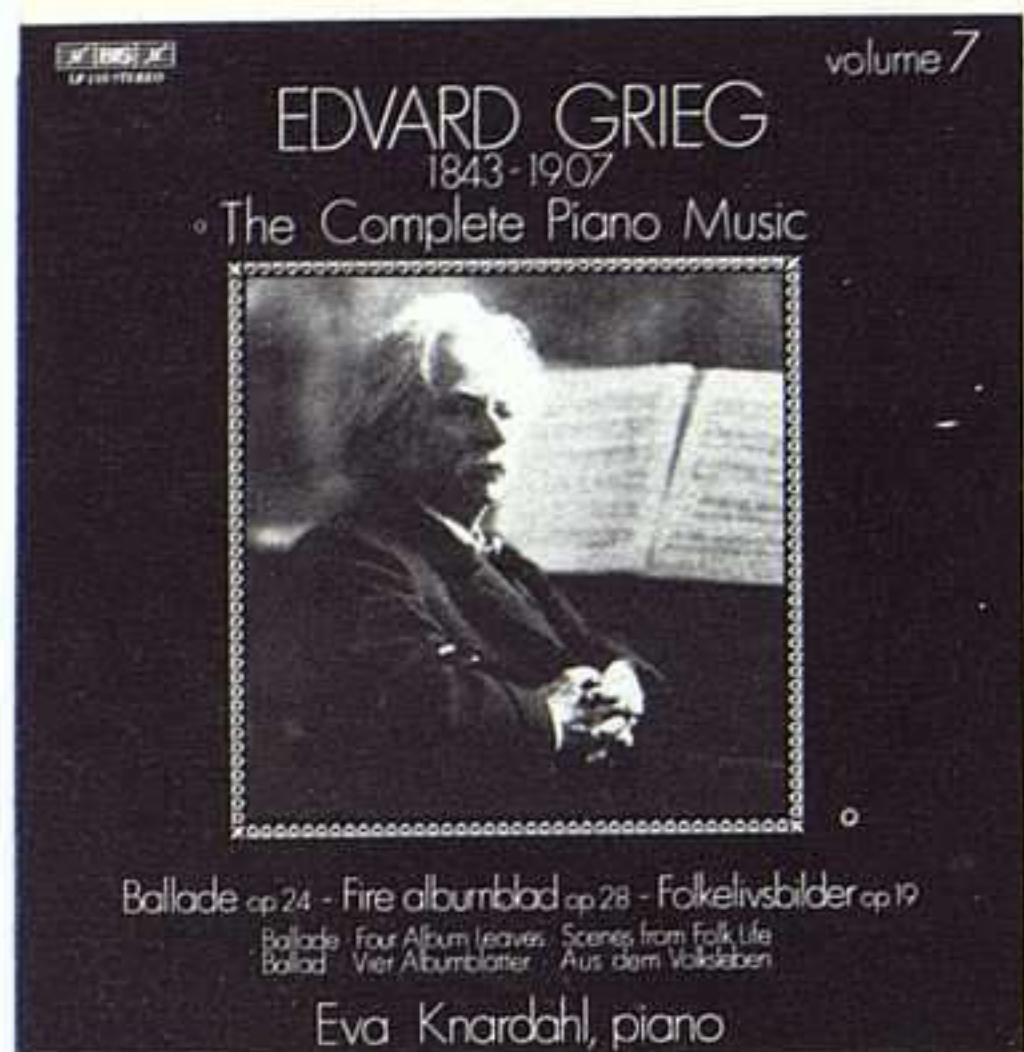
# När Julen nalkas....

Malmö Kammarkör sjunger in Advent och Jul



Dirigent: Dan-Olof Stenlund





**BIS-LP-181**

Joseph Ryelandt: Missa 6 vocibus Op. 111, August Söderman: Spiritual Songs for mixed choir with soprano solo and organ.

The Malmö Chamber Choir conducted by Dan-Olof Stenlund.

**BIS-LP-182**

Béla Bartók: Dance Suite for piano; Six Roumanian Folk Dances for piano; Two Roumanian Dances for piano; Three Burlesques for piano; Allegro barbaro for piano.

Robin McCabe, piano.

**BIS-LP-183**

Frans Schubert: Introduktion & Variations on 'Trockne Blumen' for flute and piano, Franz Xaver Mozart: Rondo in E min for flute and piano, Carl Reinecke: Sonata 'Undine' for flute and piano.

Robert Aitken, flute; Robin McCabe, piano.

**BIS-LP-184**

Paul Taffanel: Andante pastorale and Scherzettino for flute and piano, Charles Marie Widor: Suite Op. 34 for flute and piano, Eugène Bozza: Three Impressions for flute and piano, André Caplet: Réverie and Petite Valse for flute and piano, André Jolivet: Chant de Linos for flute and piano.

Robert Aitken, flute; Robin McCabe, piano.

**BIS-LP-185**

Franz (Ferenc) Liszt: Two Concert Etudes (Waldesrauschen - Gnomenspiele) for piano; Sonetto 104 after Petrarca; Funérailles for piano; Song Transcriptions after Schubert (Das Wandern - Ständchen) and Chopin (Mädchens Wunsch - Meine Freuden) for piano; Concert-Paraphrase on 'Rigoletto' for piano.

Robin McCabe, piano.

**BIS-LP-186**

Wolfgang Amadeus Mozart: Serenade Nr. 12 in C min f. wind octet, Charles Gounod: Little Symphony For Winds, Ludwig van Beethoven: Rondino in E flat for wind octet.

The Stockholm Sinfonietta conducted by Jan-Olav Wedin.

**BIS-LP-187**

**ÖRHÄNGEN**

SVENSKA FOLKVISOR OCH POPULÄRA MELODIER av Erna Tauro; Rolf Davidson; Gustaf Wennerberg; Håkan Norlén; Ulf Peder Olrog; Lille-Bror Söderlundh; Anonym. För närmare upplysningar - se kompositörförteckningen.

Elisabeth Söderström, soprano; Clas Pehrsson, recorders, Håkan Sund, piano and accordeon.

**BIS-LP-188**

Igor Stravinsky: Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring) in Dag Achatz' stunning version for piano 2 hands.

Dag Achatz, piano.

45 RPM

**BIS-LP-189**

Joonas Kokkonen: Symphony Nr. 2; Symphony Nr. 4.

The Finnish Radio Symphony Orchestra conducted by Leif Segerstam and Okko Kamu resp.

**BIS-LP-190**

Hilding Rosenberg: The Shepherd of Days for baritone and orchestra; 14 Chinese Poems for baritone and piano.

Rolf Leanderson, baritone; The Norrköping Symphony Orchestra conducted by Göran W. Nilson; Helene Leanderson, piano.

**BIS-LP-191**

Emil Sjögren: Prelude and Fugue in C Op. posth. for organ; Legende Nr. 19 in A flat for organ; Legende Nr. 5 in D for organ, Harald Fryklöf: Symphonic Piece for organ, Otto Olsson: Prelude and Fugue in F sharp min for organ, Oskar Lindberg: Sonata in G min for organ.

Hans Fagius, organ.

**BIS-LP-192**

Johannes Brahms: Sonata Nr. 1 in E min for piano and cello; Sonata Nr. 2 in F for piano and cello.

Elisabeth Westenholtz, piano; Christoph Henkel, cello.

**BIS-LP-193**

Johann Sebastian Bach: Prelude and Fugue in F min for organ, Max Reger: Prelude in D min for organ, Eugen Gigout: Toccata in B min for organ, Anders Bondeman: Eight Improvisations on psalms for organ.

Anders Bondeman, organ.

**BIS-LP-194**

Zoltán Kodály: Dances from Magyarok for piano; Meditation on a theme by Claude Debussy for piano; Seven Piano Pieces Op. 11.

László Simon, piano.

**BIS-LP-195**

Jean Sibelius: Ten Pieces Op. 58 for piano; Ten Pieces Op. 40 for piano; Erik T. Tawaststjerna, piano.

**BIS-LP-196**

Jean Sibelius: Three Sonatas Op. 67 for piano; Two Rondinos Op. 68 for piano; Four Lyric Pieces Op. 74 for piano; 13 Pieces Op. 76 for piano; Erik T. Tawaststjerna, piano.

**BIS-LP-197**

Fryderyk Chopin: Four Ballades for piano; Barcarolle in F sharp for piano; Staffan Scheja, piano.

**BIS-LP-198**

Toivo Kuula: Three Fairy-tales for piano; Three Piano Pieces Op. 10; Oskar Merikanto: From the Wäinölä; Of Children, suite for piano.

Eero Heinonen, piano.

**BIS-LP-199**

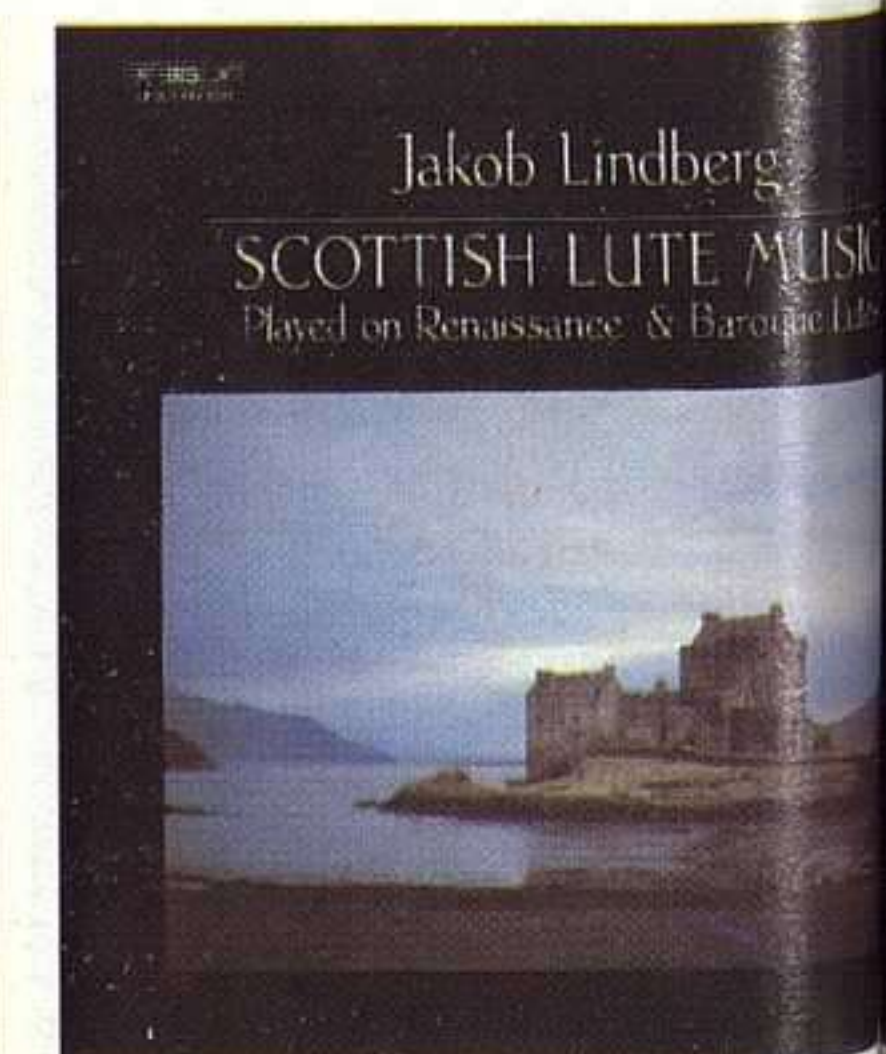
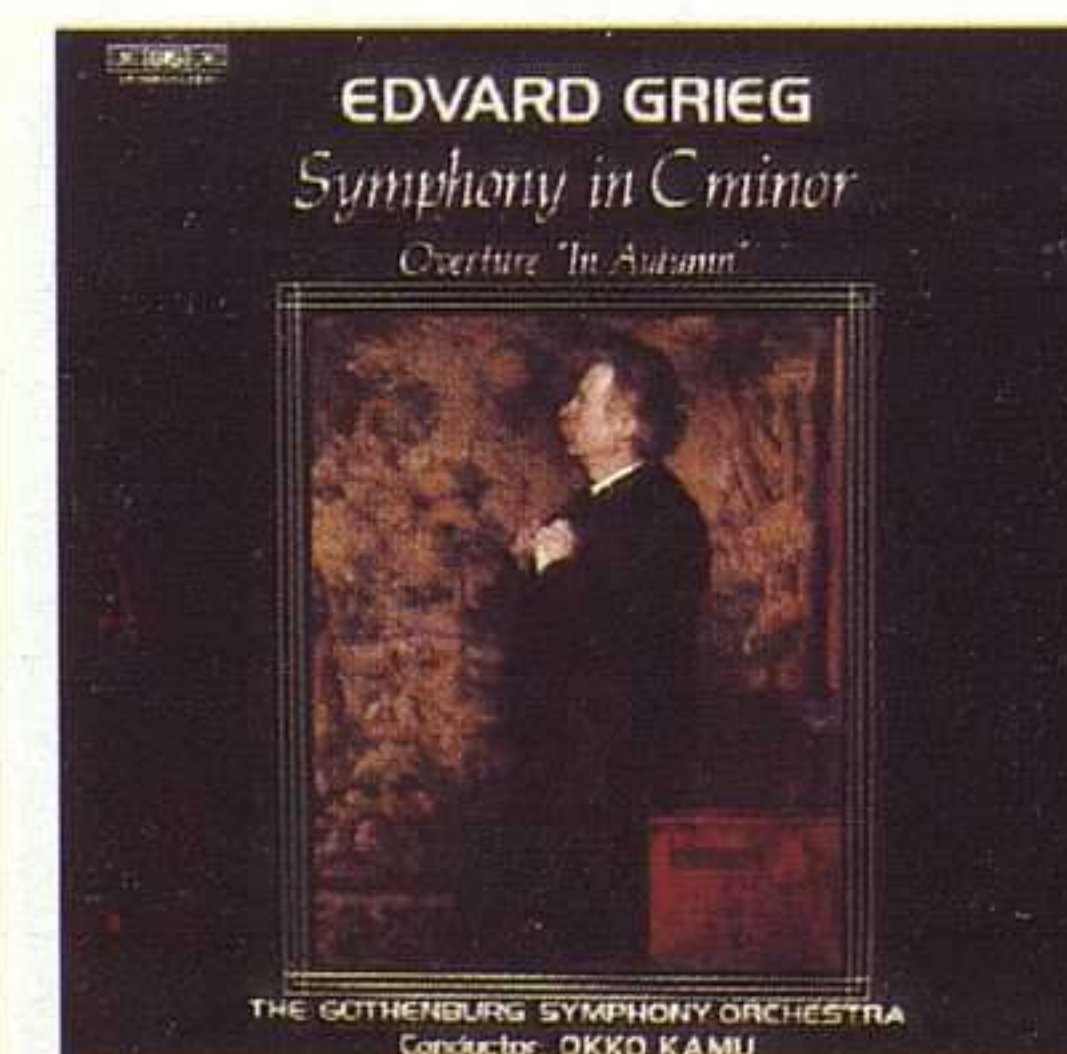
Zoltán Kodály: The Complete Organ Music.

Hans Fagius, organ.

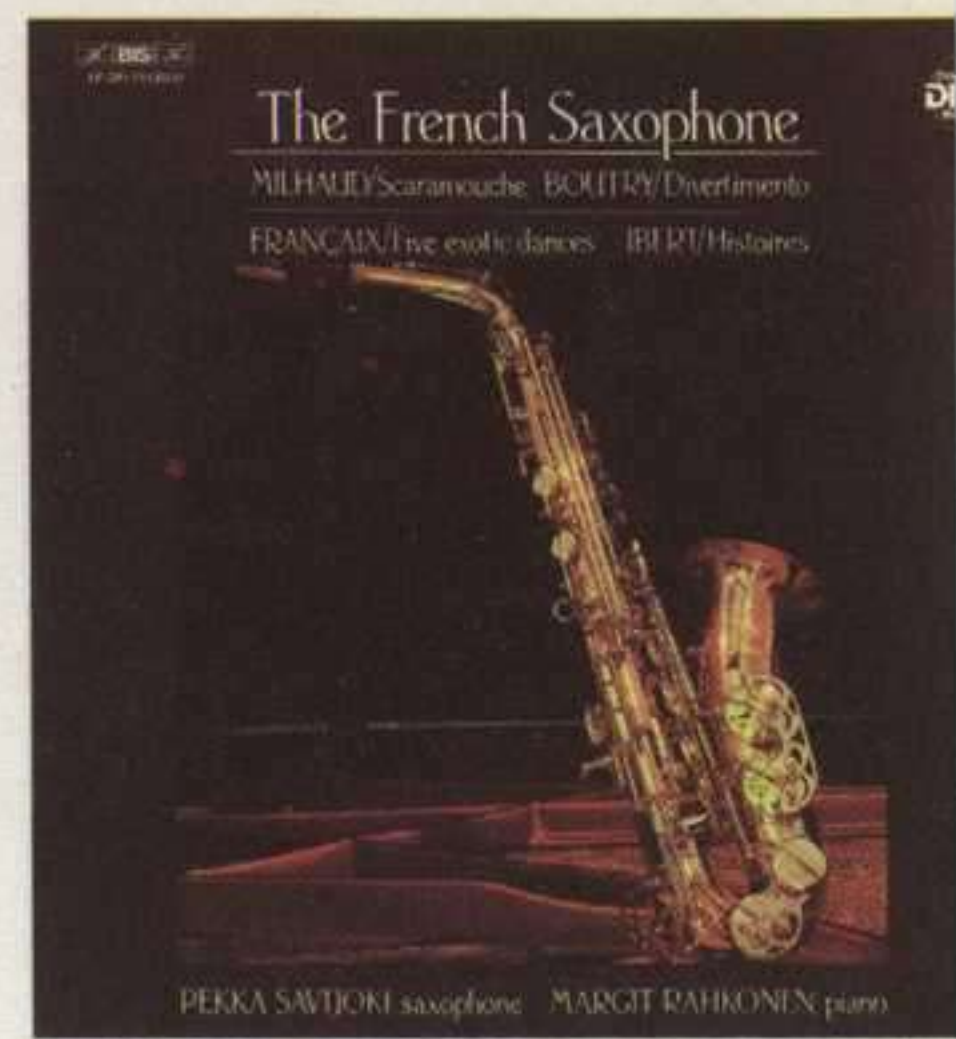
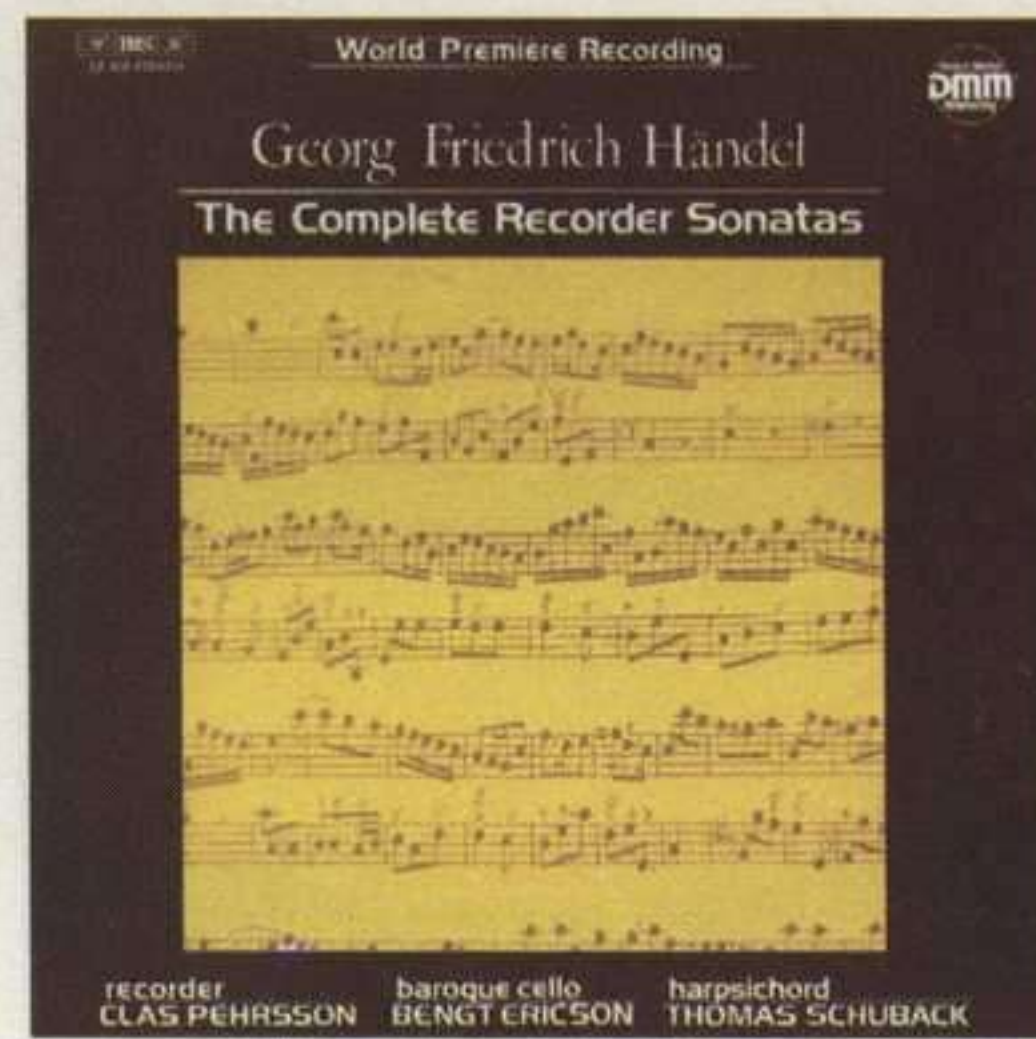
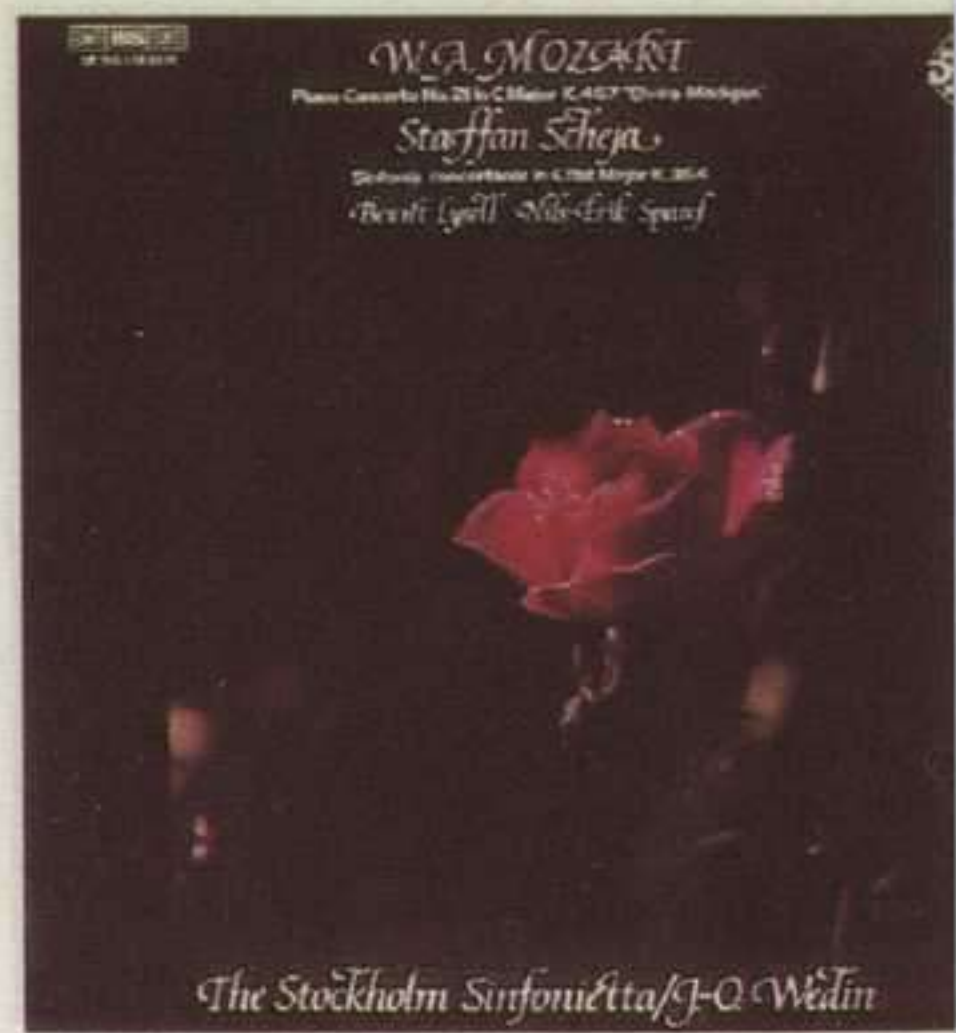
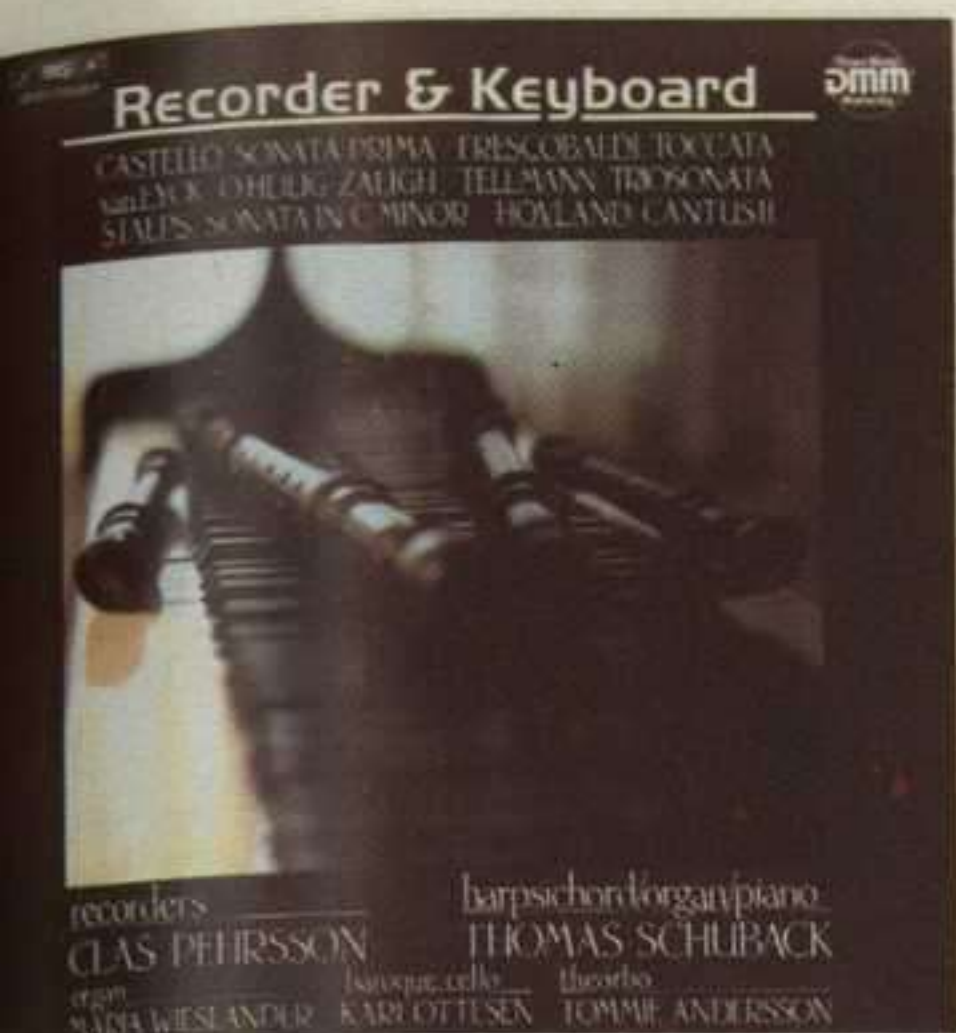
**BIS-LP-200**

Edvard Grieg: Symphony in C minor 'In Autumn', concert overture for orchestra.

The Gothenburg Symphony Orchestra conducted by Okko Kamu.







**BIS-LP-201**

**SCOTTISH LUTE MUSIC** from the following Lute Bookes: Rowallen; Straloch; Jane Pickering; Panmure 5; Lady Margaret Wemyss; Balcarres. For closer information see Composer's Index.

Jakob Lindberg, lute.

**BIS-LP-202**

Mario Castello: Sonata prima for recorder and harpsichord, **Girolamo Frescobaldi**: Toccata for recorder, harpsichord and organ; Canzon II for recorder and organ, **Jacob van Eyck**: O Heiligh Zaligh for recorder solo, **Georg Philipp Telemann**: Triosonata in B flat for recorder, harpsichord, cello and theorbo, **Hans Ulrich Staeps**: Sonata in C min for recorder and piano, **Egil Hovland**: Cantus II for recorder and piano.

Clas Pehrsson, recorders; Thomas Schuback, harpsichord, organ and piano; Maria Wieslander, organ; Kari Ottesen, baroque cello; Tommie Andersson, theorbo.

**BIS-LP-203**

Josef Holeček: Smoke Rings for guitar; Swedish Romance for guitar; Six Aquarelles for guitar; Serenade for guitar, Pavol Šimai: Impressions for guitar, Torsten Sörenson: Sonatina for guitar, Erland von Koch: Monologue for guitar.

Josef Holeček, guitar.

**BIS-LP-204**

Robert Schumann: Adagio & Allegro for horn and piano, Felix Mendelssohn: Symphony Nr. 5, 3rd movement, arr. for horn and piano, Wolfgang Amadeus Mozart (Wilhelm Lanzky-Otto): Concert Rondo KV 371 for horn and piano, Niels Viggo Bentzon: Sonata for horn and piano, Peter Heise: Fantasy Piece for horn and piano, Carl Nielsen: Canto Serioso for horn and piano.

Ib Lanzky-Otto, horn; Wilhelm Lanzky-Otto, piano.

**BIS-LP-205**

Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto Nr. 21 in C for piano and orchestra; Sinfonia Concertante in E flat for violin, viola and orchestra.

Staffan Scheja, piano; Bernt Lysell, violin; Nils-Erik Sparf, viola; The Stockholm Sinfonietta conducted by Jan-Olav Wedin.

**BIS-LP-206**

Edvard Grieg: Singer's Greeting; My Fairest Thought, Jean Sibelius: The Boat Journey; Rakastava, Josef Eriksson: Music, F.A. Reissiger: Olav Trygvason, Wilhelm Peterson-Berger: Jutta comes..., Halfdan Kjerulf: Wedding Procession, Peter Heise: Dance, Called the Fiddle; In the Forest, August Söderman: A Country Wedding; I would like..., Carl Nielsen: Evening Mood, P.E. Lange-Müller: Summer Lightning, Gottfrid Gräsbeck: White Night, Sten Broman: Dolly.

Lars Sjögren, tenor; The Lund University Male Choir conducted by Folke Bohlin.

**BIS-LP-207**

Pehr Henrik Nordgren: Butterflies for guitar, Einojuhani Rautavaara: Serenades of the Unicorn for guitar; Monologues of the Unicorn for guitar, Erik Bergman: Midnight for guitar, Paavo Heininen: ...touching... for guitar.

Jukka Savijoki, guitar.

**BIS-LP-208**

Georg Friedrich Händel: The Complete Recorder Sonatas.

Clas Pehrsson, recorder; Bengt Ericson, baroque cello; Thomas Schuback, harpsichord.

**BIS-LP-209**

Darius Milhaud: Scaramouche for saxophone and piano, Roger Boutry: Divertimento for saxophone and piano, Jean Françaix: Five exotic dances for saxophone and piano, Jacques Ibert: Histoires... for saxophone and piano.

Pekka Savijoki, saxophone; Margit Rahkonen, piano.

**BIS-LP-210**

Antonio Vivaldi: Concerto in D 'Il Cardellino' for recorder and orchestra, Giuseppe Sammartini: Concerto in F for recorder and orchestra, Georg Philipp Telemann: Suite in A min for recorder and orchestra.

Clas Pehrsson, recorders; The Drottningholm Baroque Ensemble.

**BIS-LP-211**

**ENGLISH LUTE MUSIC** by the composers Anthony Holborne; Peter Phillips; John Dowland; Francis Cutting; Daniel Bachelar; Anonymi. For closer information, see Composer's index.

Jakob Lindberg, lute.

**BIS-LP-212/13**

Johannes Brahms: The Complete Sonatas for piano and violin & piano and viola, including the Scherzo from the FAE-Sonata.

Elisabeth Westenholtz, piano; Nils Erik Sparf, violin and viola.

**BIS-LP-214**

César Franck: From Six Pieces for Great Organ — Fantaisie Op. 16, Prelude, Fugue, Variation Op. 18; Pastorale Op. 19; Grande Pièce Symphonique Op. 17.

David Sanger, organ.

**BIS-LP-215**

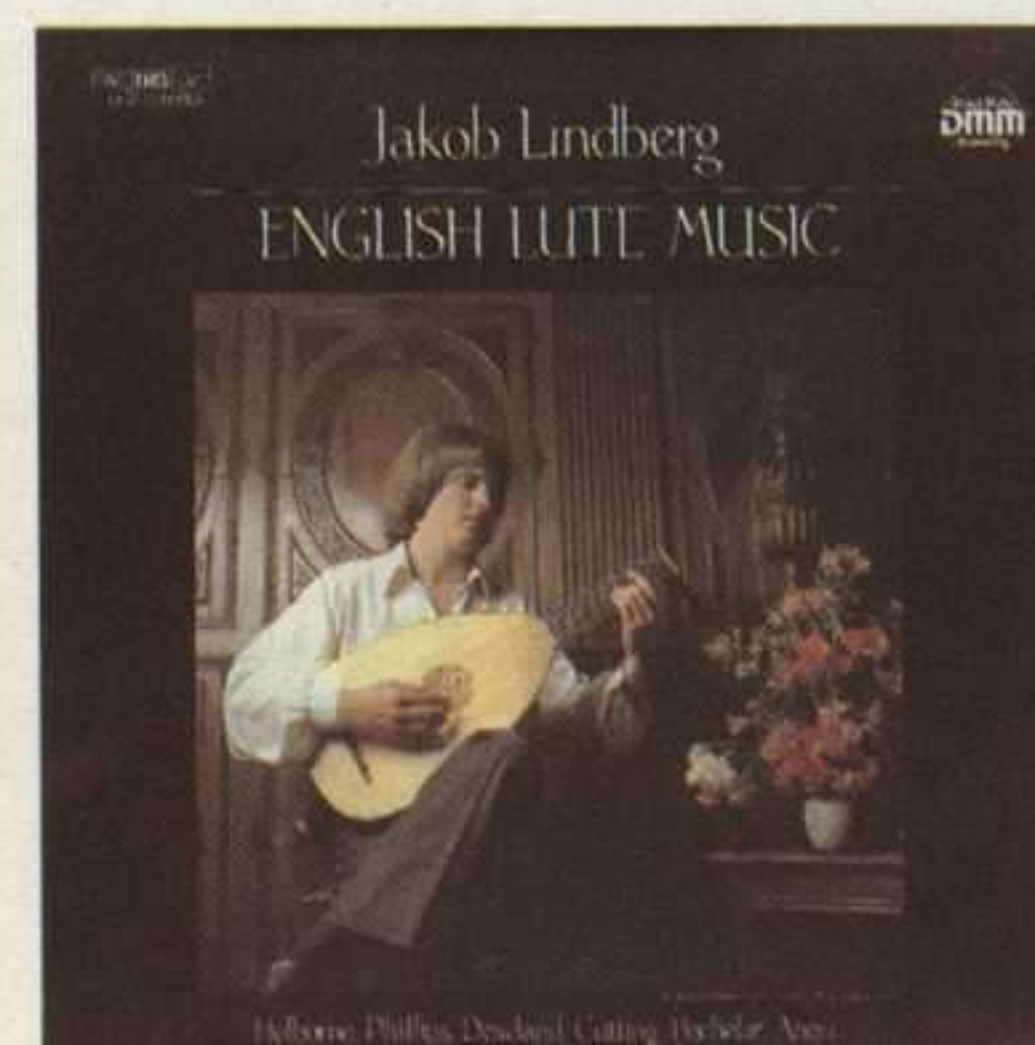
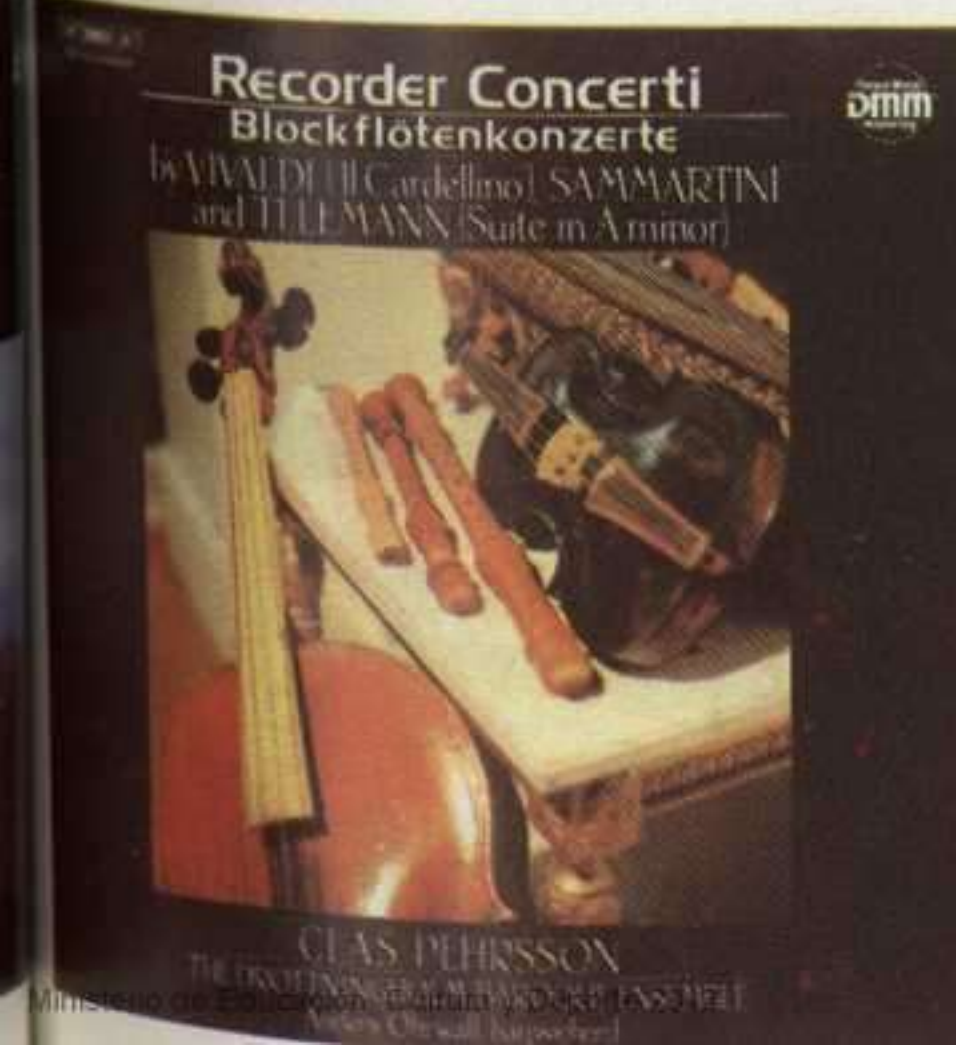
César Franck: From Six Pieces for Great Organ — Prière Op. 20; Finesse Op. 21; Three Pieces for Great Organ — Fantaisie; Cantabile; Pièce Heroïque.

David Sanger, organ.

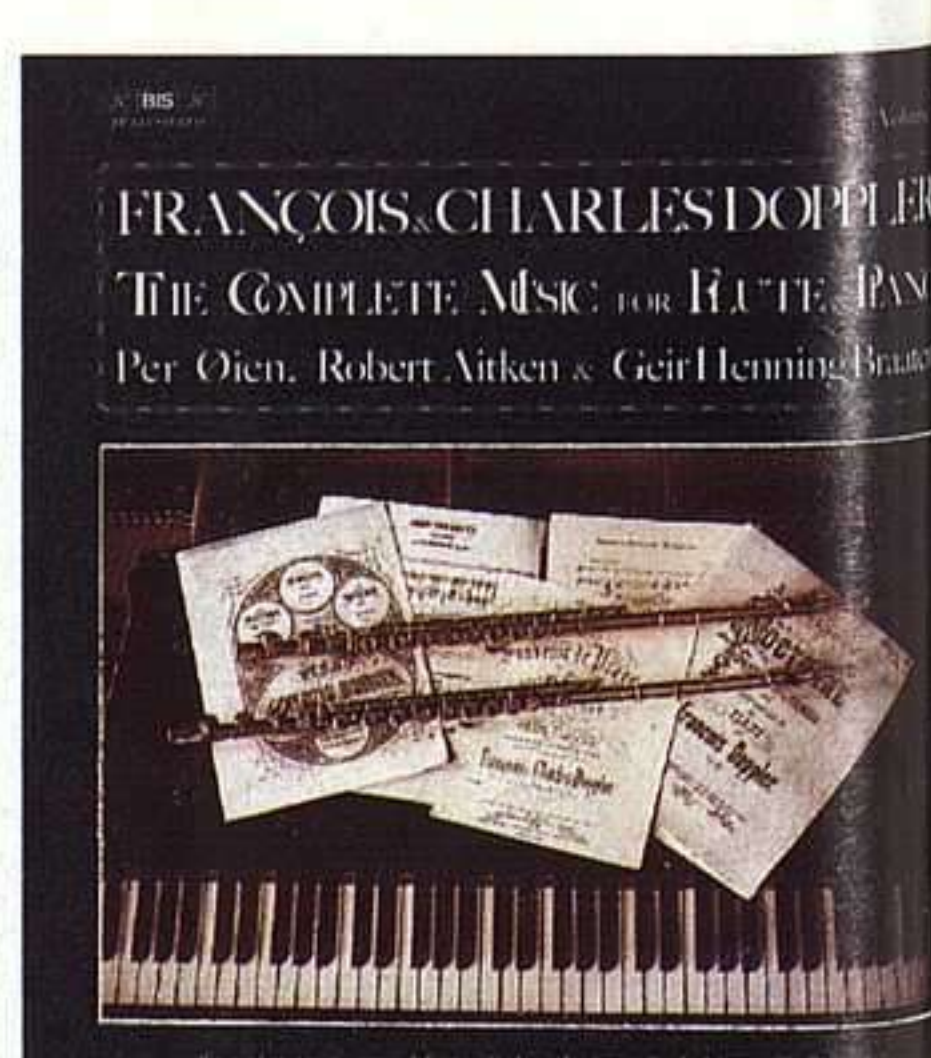
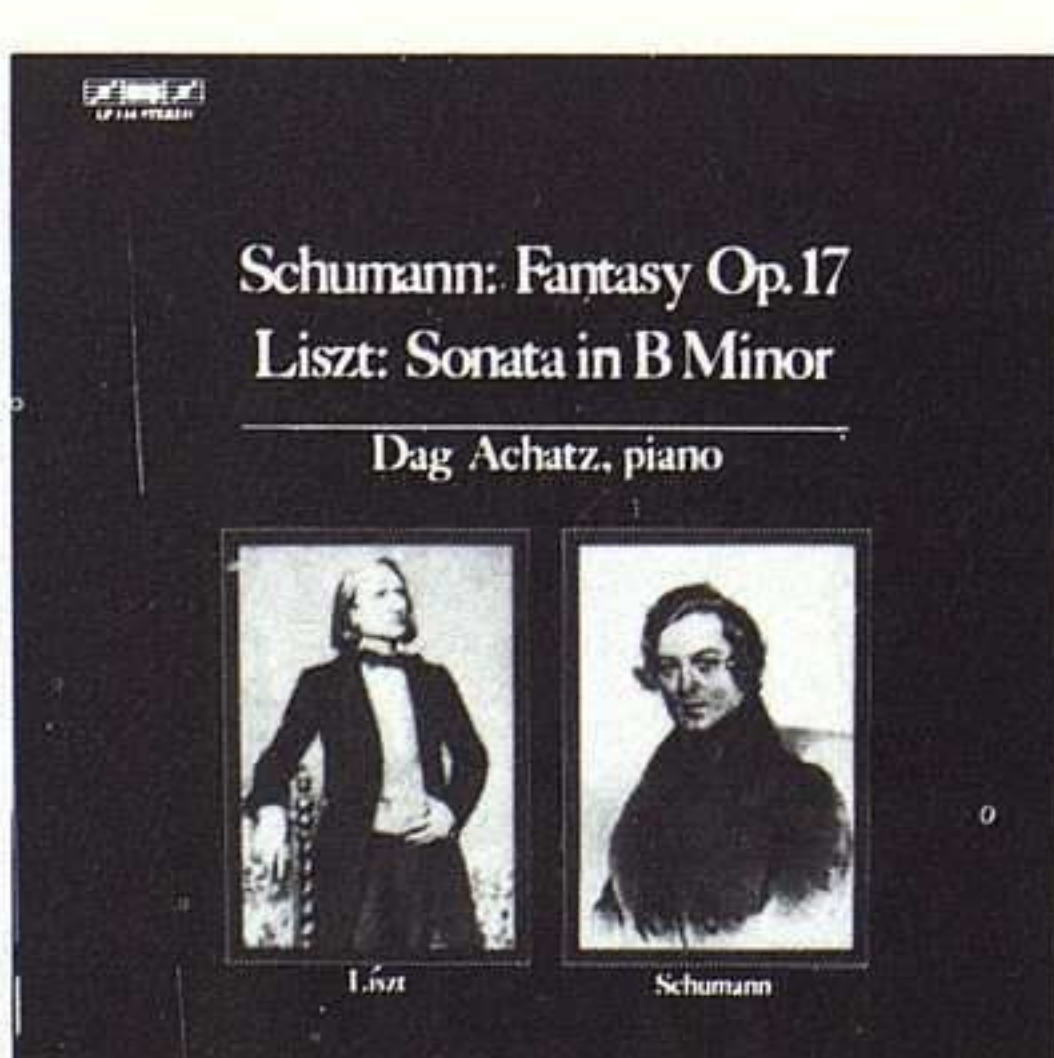
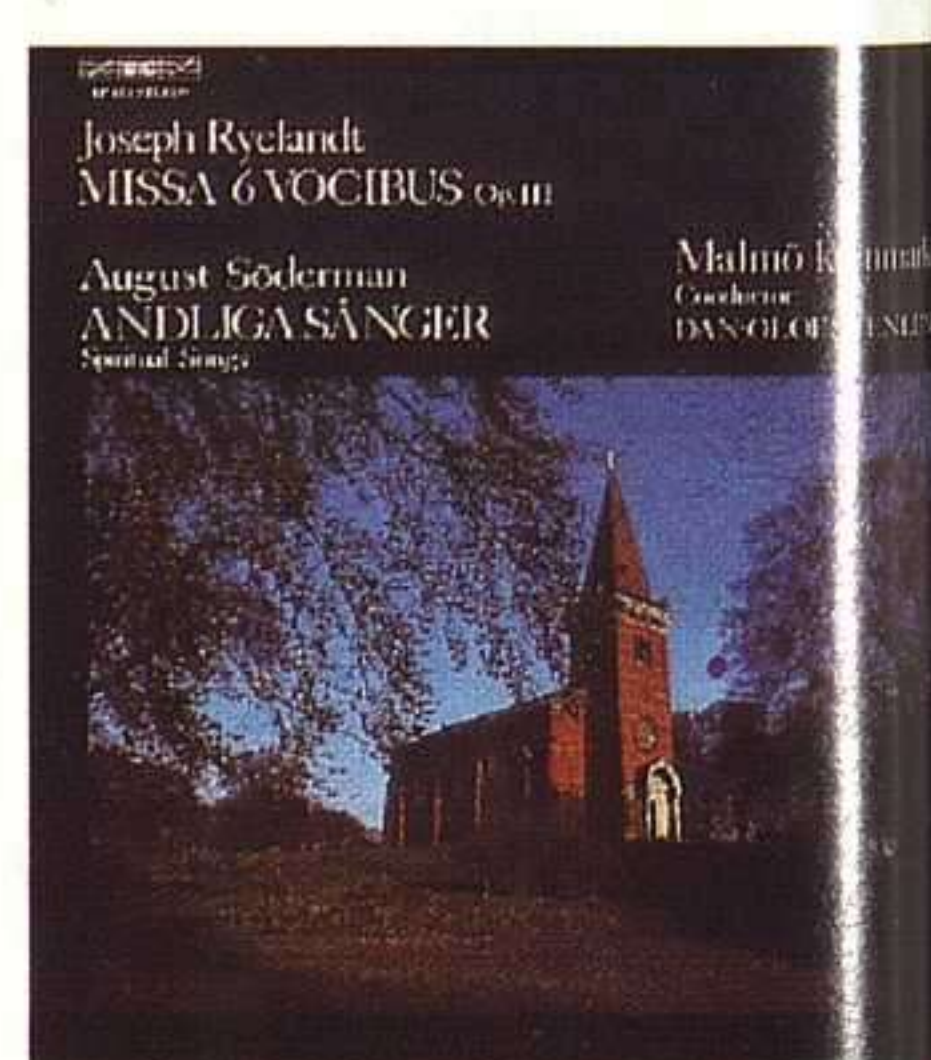
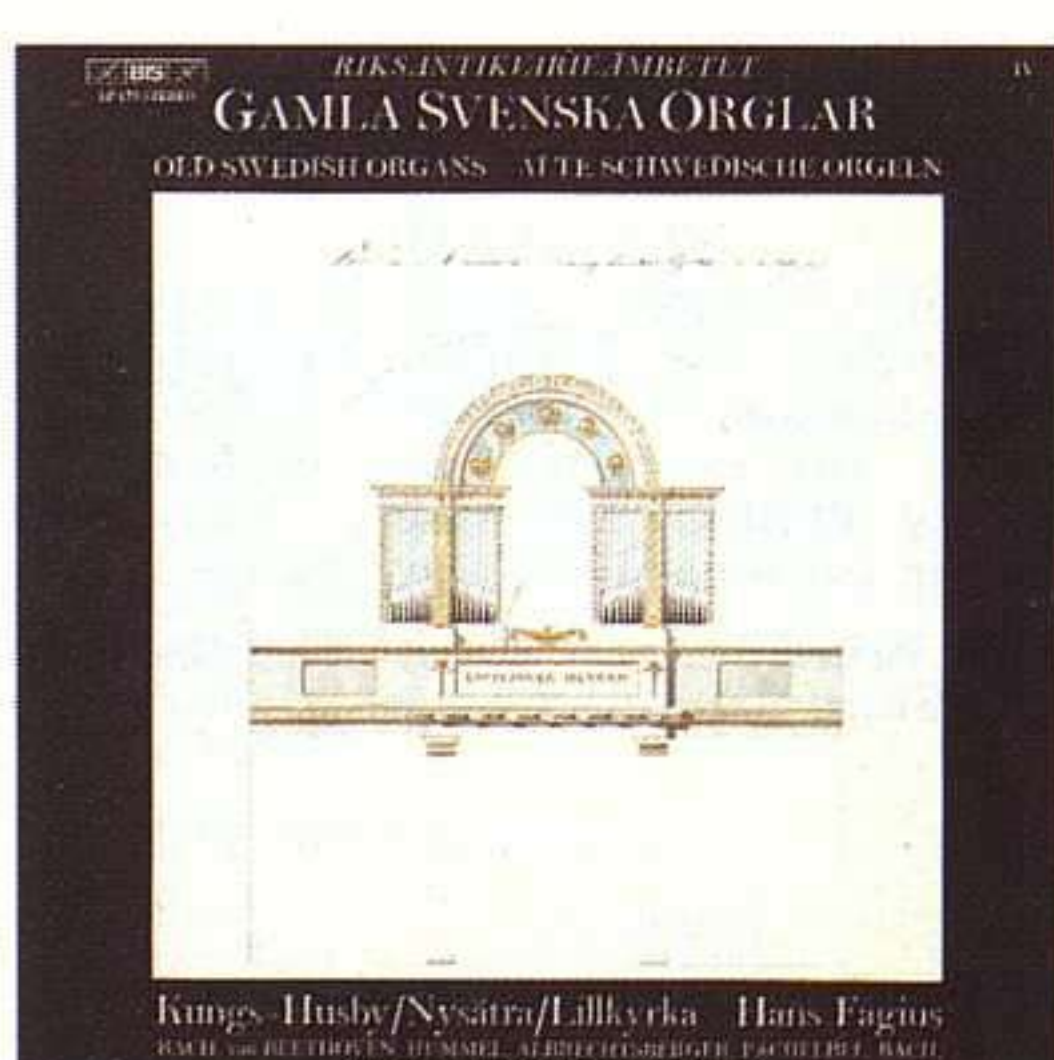
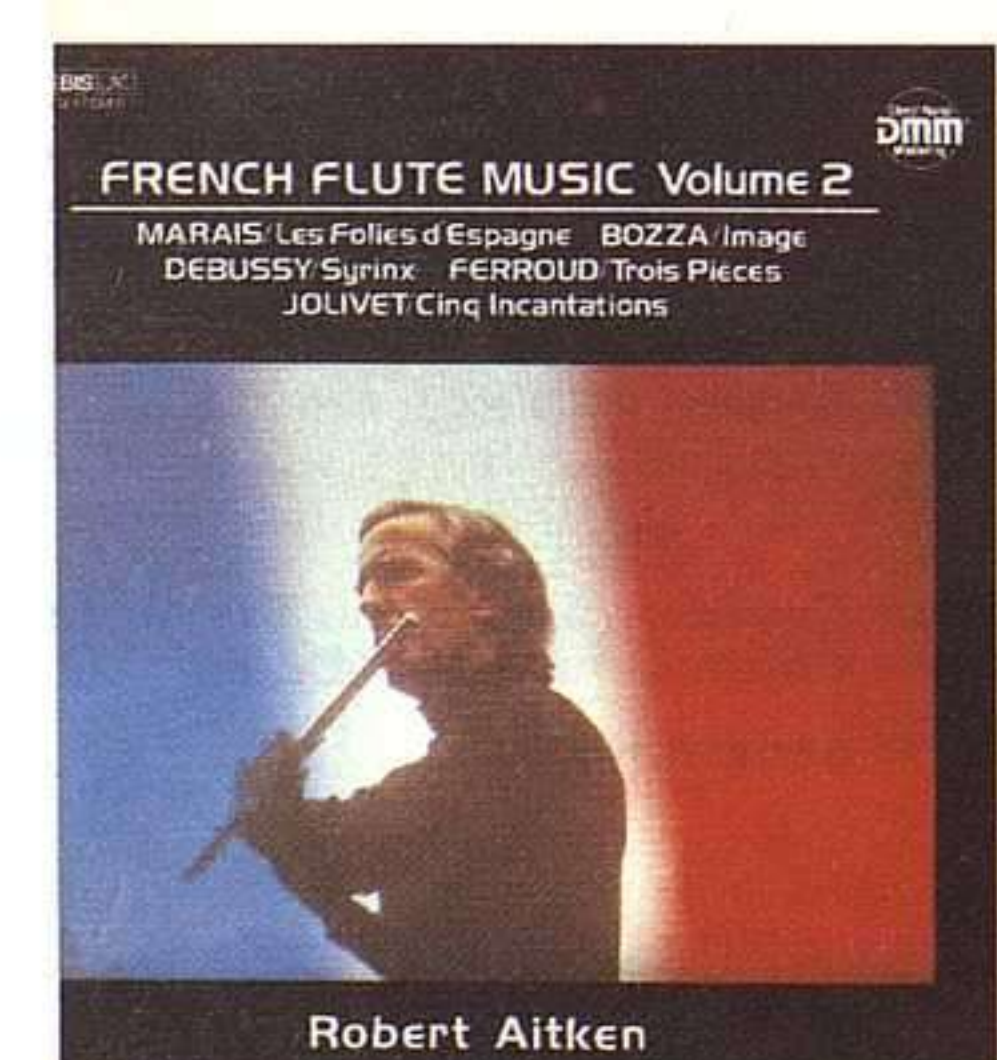
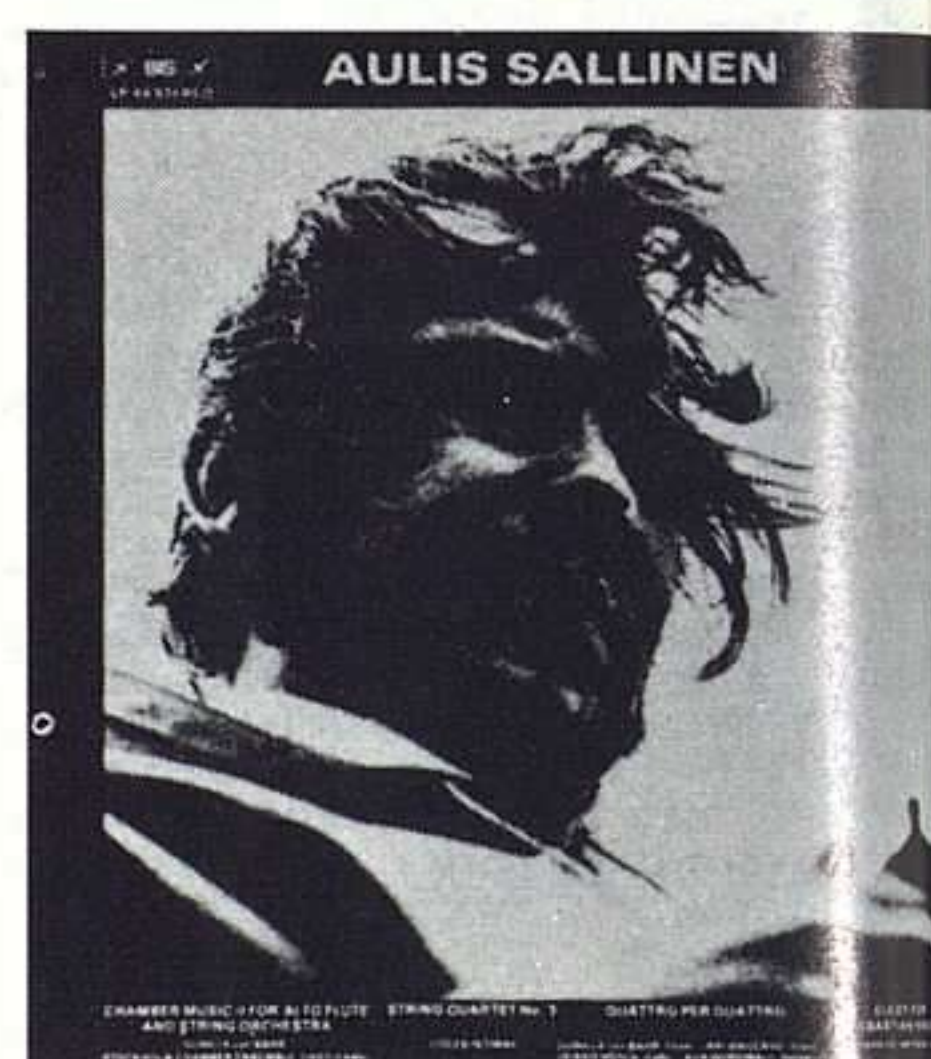
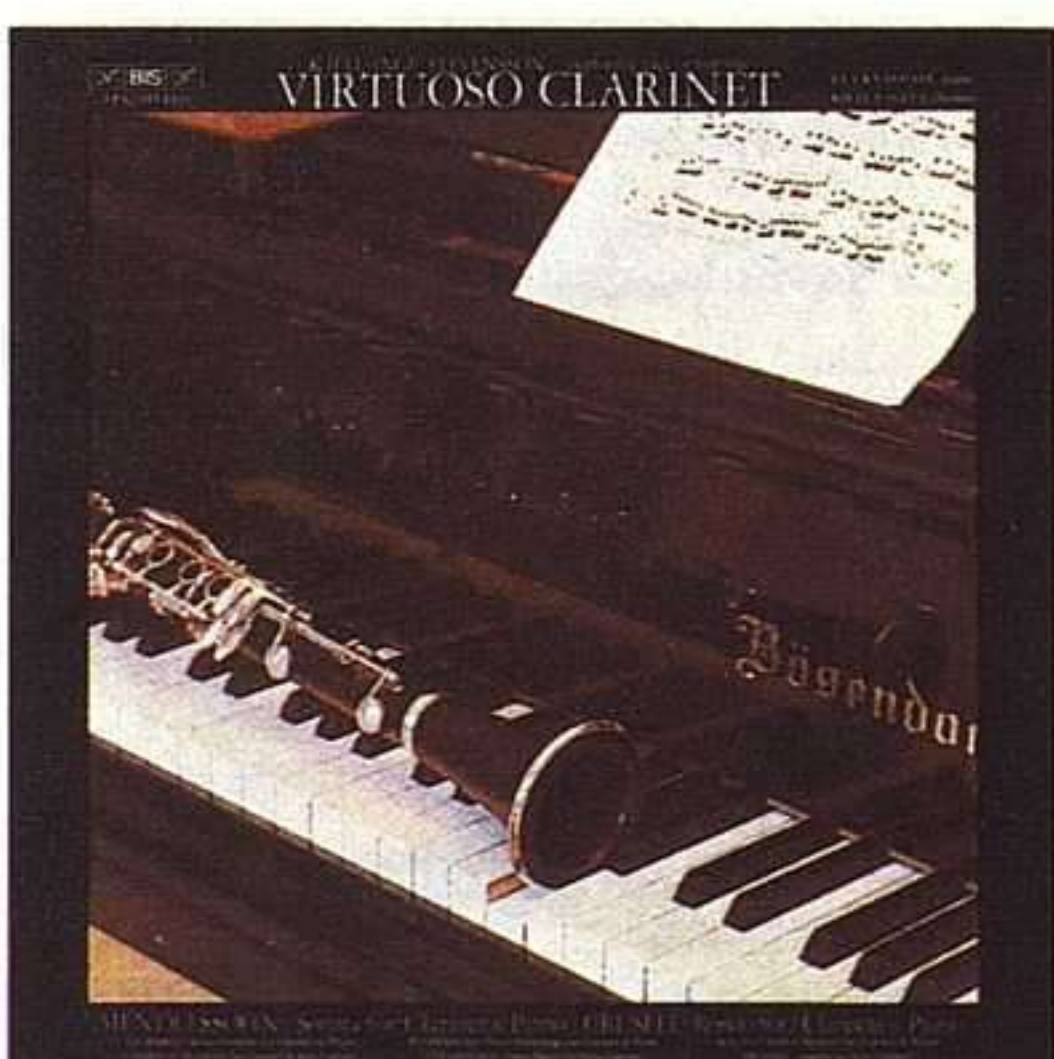
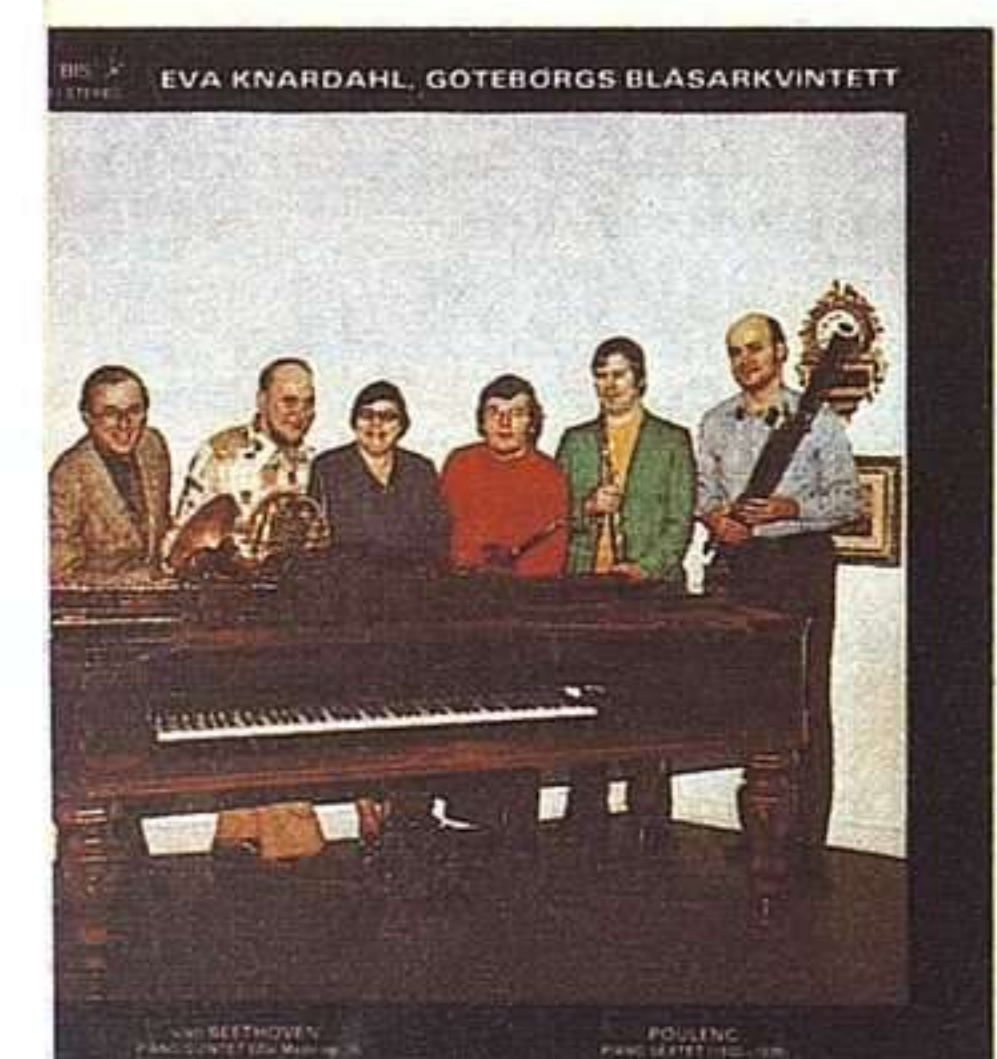
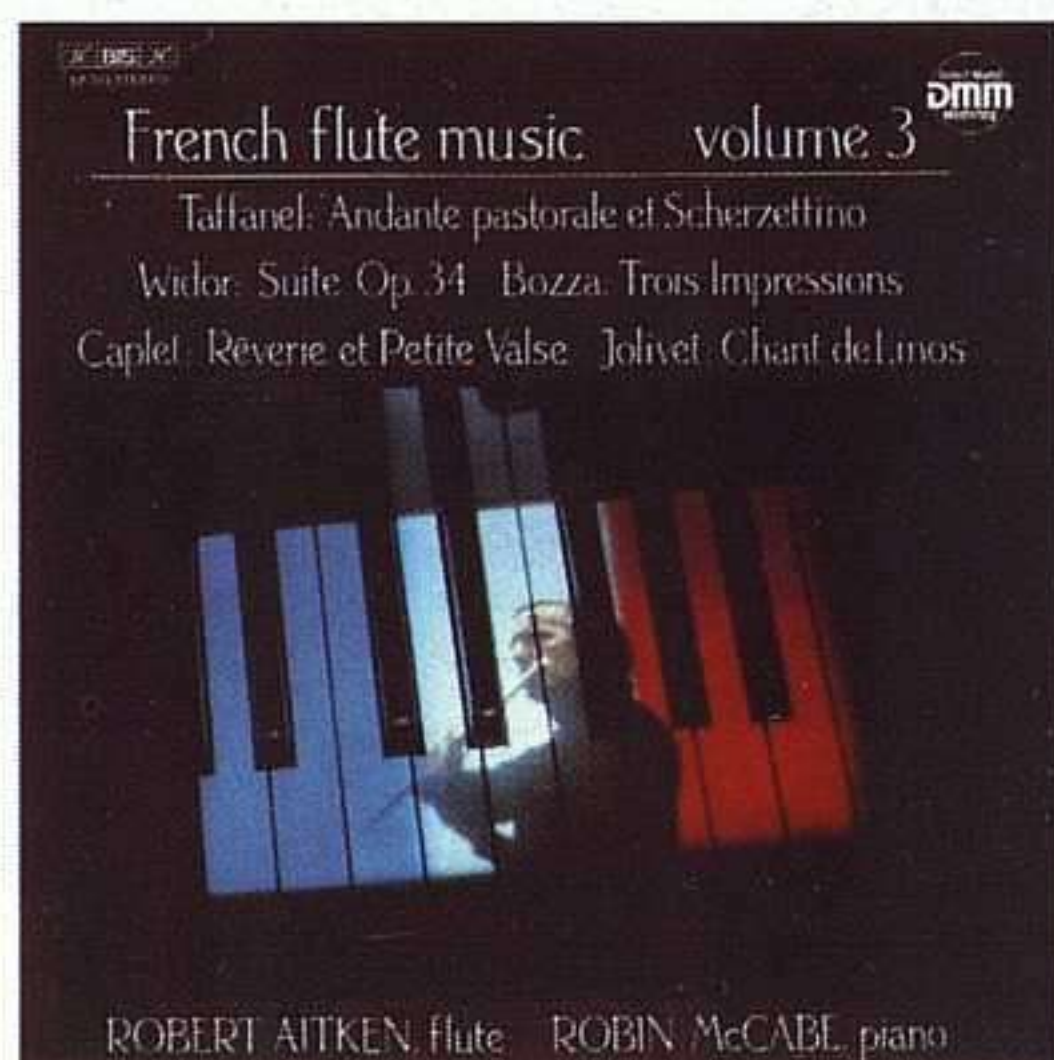
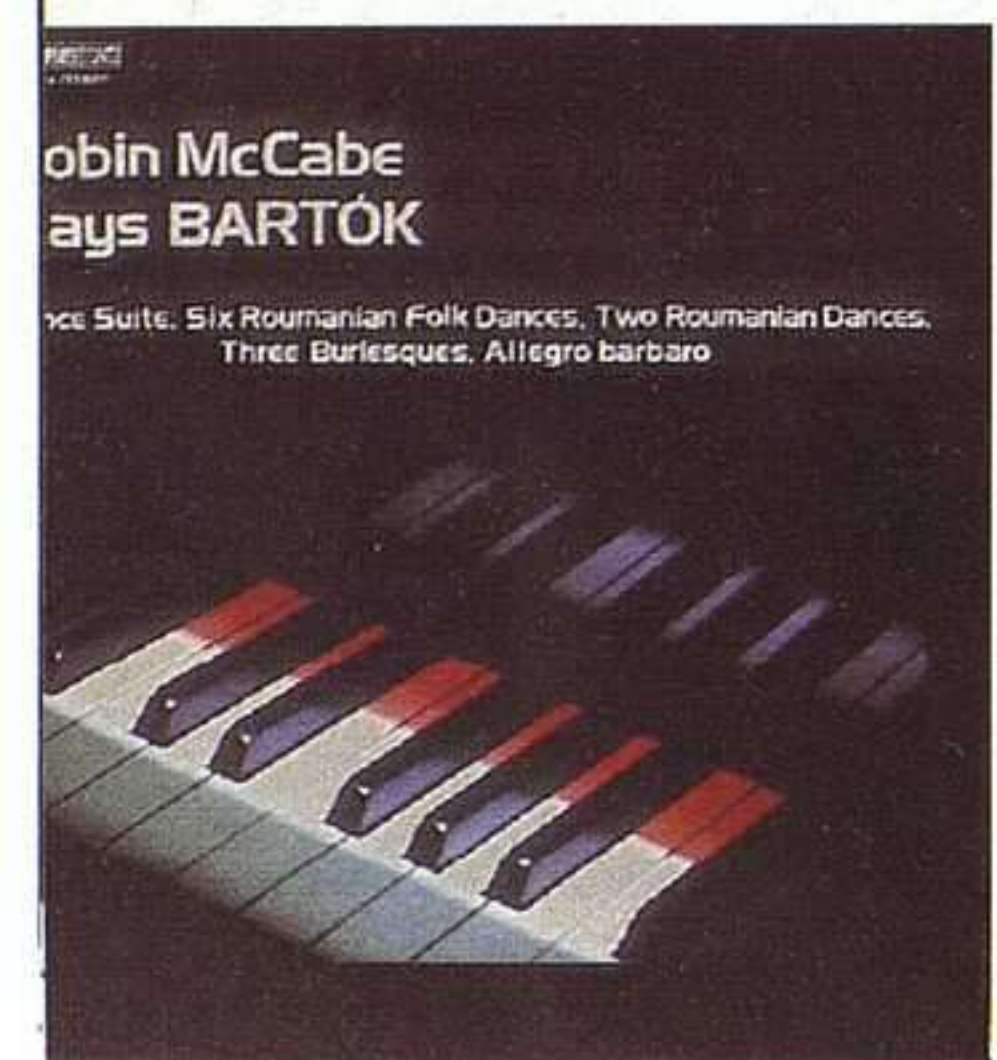
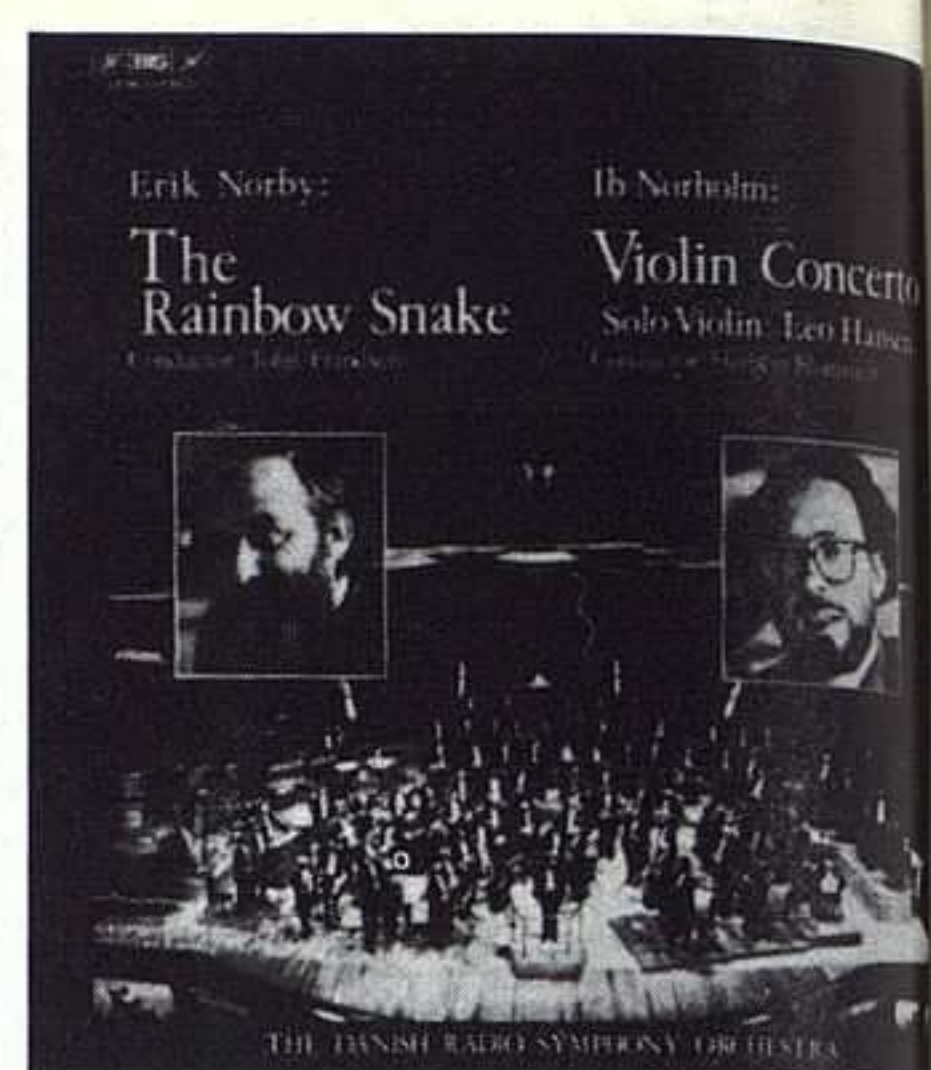
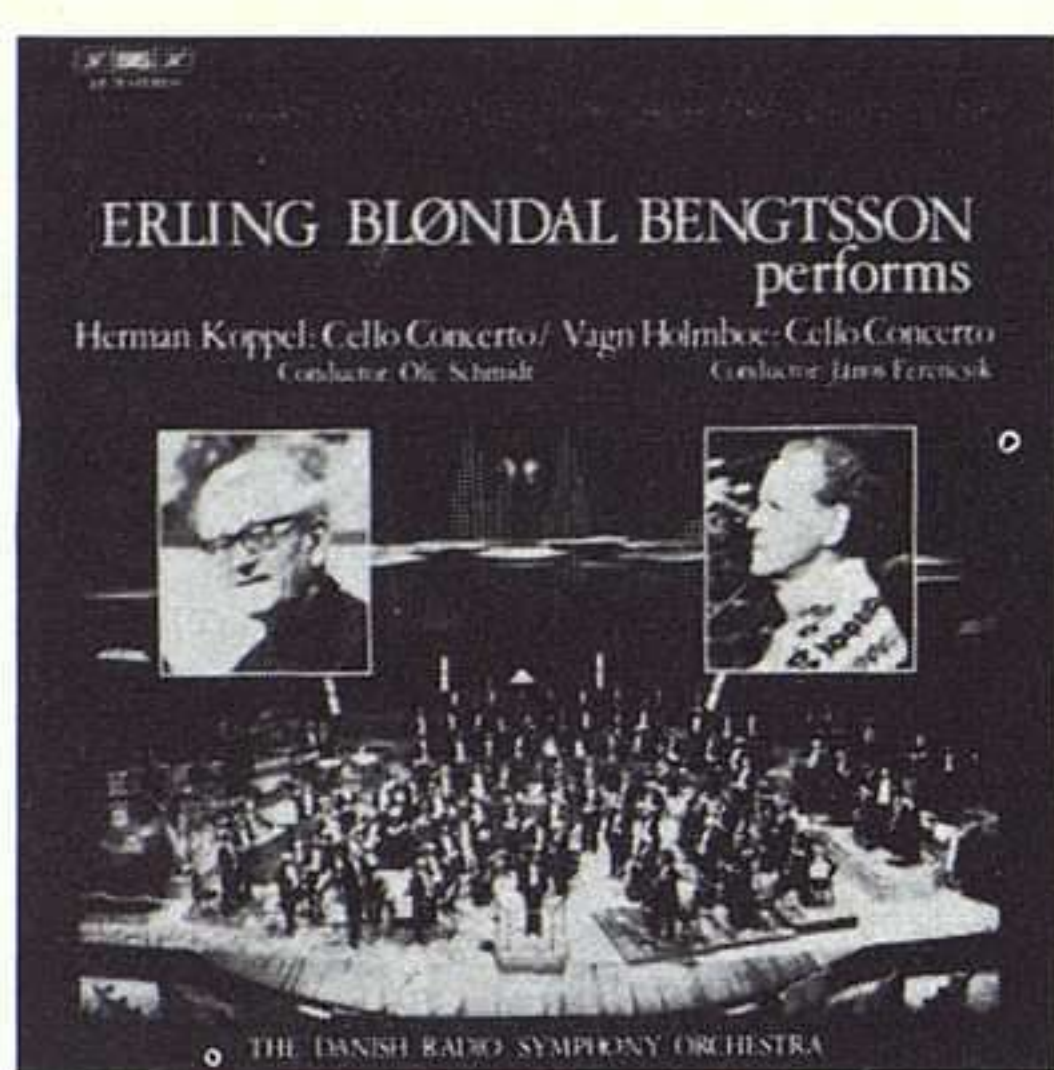
**BIS-LP-216**

César Franck: Andantino for organ; Three Chorales for Great Organ.

David Sanger, organ.









cionalmente completo y en uno de los mejores espíritus de su tiempo. Su **Estropeético-armónico** se constituye en uno de los monumentos de la música italiana del siglo XVIII. Alcanzó celebridad europea por su famoso «Teatro a la moda», en el que bajo la forma de consejos, a las gentes de teatro (poetas, músicos cantantes, figurantes, protectores etc...) pintó un inolvidable cuadro irónico de los excesos y de las rutinas que sufría el teatro de la época. Destaquemos también entre sus obras diversas cantatas, oratorios, una ópera, sonatas para clave, flauta dulce y varios concerti grossi «a cinque».

Este ejemplar de L'oiseau-Lyre, que no desmerece en nada al resto de sus compañeros de colección aparecidos hasta la fecha en nuestro mercado, nos trae las **6 Sonatas para violoncelo** de este insigne compositor. Casi son seguridad esta serie apareció en Venecia entre 1712 y 1717. Son todas ellas piezas de una elegancia y belleza inatacables, y en las que se puede apreciar la influencia decisiva de sus maestros y también de Legrenzi, Pasquini y Corelli.

La calidad de estas **6 Sonatas** se ve acrecentada, en la medida de lo posible, por la exquisita interpretación de los tres artistas intervinientes. Pleeth, es, sin duda, el gran protagonista. Utiliza una copia de un stradivarius realiza por David Rübö, de fina sonoridad. Sus lecturas están llenas de adecuación al estilo de la época, profundizando en su espíritu con auténtica maestría. El acompañamiento excepcional al clave de Hogwood, y la meritoria labor del cello continuo, a cargo de Richard Webb, completan una visión para mi gusto modélica.

La grabación es de una limpieza excepcional, y el prensado, sin mácula. Un nuevo éxito, pues, de esta serie, que alcanza, en general, unos niveles altísimos. Recomendabilidad plena.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO.**

**MILHAUD: El buey sobre el tejado. VIEUXTEMPS: Fantasía appassionata para violín y orquesta, Op. 35. CHAUSSON: Poema para violín y orquesta Op. 25.** Gidon Kremer, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Riccardo Chailly. Philips, 9500930.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

El siempre desconcertante y sorprendente violinista Gidon Kremer nos ofrece en esta ocasión un programa francés que incluye una obra de repertorio (**Poema**), una obra conocida pero poco interpretada, debido a su enorme dificultad (**El buey sobre el tejado**) y otra prácticamente olvidada (**Fantasía**).

Es sin duda en el tipo de composiciones como la de Mil-

haud —raras, muy difíciles, intrascendentes— en las que Kremer se desenvuelve más a gusto. La excelente impresión que nos causó su interpretación de esta obra hace algunos años en el Teatro Real madrileño hemos de confirmarla tras la audición de este disco; a pesar de ciertos detalles de mal gusto —que proliferan peligrosamente en las múltiples grabaciones que Kremer está llevando a cabo tras su exilio occidental—, la interpretación de la horriblemente difícil partitura de Milhaud es magnífica. Se trata de una música jovial, de influencias cosmopolitas, que quizás peque un poco de reiterativa y que requiere para su ejecución de un auténtico virtuoso. Kremer, cuando quiere, lo es y nos ofrece una versión alegre, casi dicharachera —como debe ser— de esta fantasía cinematográfica, que conoce ahora, que yo sepa, la primera grabación discográfica.

Menos afortunadas son ya las versiones de las obras de Vieuxtemps y Chausson. Ambas precisan de un solista sincero, comunicativo y dotado de un sonido lleno y carnoso, cualidades todas ellas que no hallan su conjunción en el violinista ruso, que nos ofrece unas versiones correctas, en las que se echan en falta fundamentalmente un mayor sonido —sobre todo en la cuarta cuerda— y una más amplia gama de golpes de arco, evitando esa marcada tendencia a un abuso del «spiccato» tan característica de sus más recientes grabaciones. En la magnífica partitura de Chausson falta intensidad y sinceridad que, no lo olvidemos, se consigue no sólo tocando fuerte. Preferibles en todo caso las versiones de Menuhin, Milstein u Oistrakh, en este orden.

La dirección de Chailly es correcta, aunque, salvo en la obra de Milhaud —en la que lleva a cabo una inteligente utilización de los metales—, su labor queda reducida a un acompañamiento a menudo intrascendente. No obstante, se aprecian ciertos problemas de equilibrio entre las diferentes secciones de la orquesta, así como de control de la dinámica, sujeta a cambios demasiado bruscos.

En suma, disco de rarezas —salvo el **Poema**—, recomendable sólo a los amantes de aquellas.—**L.C.G.**

**MONTEVERDI: Addio, Florida bella. Madrigales.** Concerto Vocale. Harmonia Mundi Francia, HM-1084. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

Son ocasionales los trabajos discográficos en los que el interés de un tratamiento dado, el repertorio y la gran altura de una interpretación aparecen reunidos y brillando con intensidad. Toda la sintaxis de ese sutil revolucionario que fue Monteverdi están tratados con la variedad, flexibili-



dad, dramatismo y elegancia que las circunstancias requieren, por un conjunto integrado por solistas de altísima calidad: Barbara Schlick (soprano), René Jacobs (contra-tenor), Marius van Altena, Guy de Mey y Michiel ten Houte (tenores) y Harry van der Kamp (bajo), con Konrad Jung-hänel, continuo (teorba).

El carácter imprimido a esta bella lectura de madrigales, de los libros V al X, no permite saborear en su justo medio, sin las timideces de ciertas versiones corales más propias de la polifonía «romane» o los histrionismos de otros intentos exagerados de dramatización, aspectos geniales de esa sintaxis monteverdiana en la que palabra y música se sitúan en la plataforma de lanzamiento de todo el tratamiento operístico posterior.

El material recogido nos ofrece madrigales a 2, 3, 5 y 6 voces. Obras tan conocidas como **Troppo ben puó** (libro V), **T'amo mia vita** (libro V), **Addio, Florida bella** (libro VI) o **Luci serene e chiare** (libro IV), entre otras, se presentan con el único acompañamiento de la teorba, que juega un importante papel en la lectura global de méritos.

Quizá la única sombra de esta edición de madrigales sean ciertos chasquidos y soplos que no dudo que sean debidos al mal estado de la copia utilizada, si tenemos en cuenta la calidad de impresión que normalmente poseen los discos de Harmonia Mundi que se fabrican en Francia, país exportador del presente producto.—**C.V.**

**MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 1 y 6.** Orquesta del Festival de Bath. Yehudi Menuhin, violín y director. Emi Acorde, 037-003624.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■

Magnífico disco éste, con un Menuhin en plena madurez artística (aunque hay que decir que la madurez es una virtud que acompaña a Menuhin desde su más temprana adolescencia) y que nos ofrece una auténtica lección de cómo debe tocarse y dirigirse la música de Mozart. Como violinista, el americano se nos muestra como un intérprete idiomático, con un sonido todavía bellísimo —aunque el arco empezaba a perder ya entonces (1964) parte de la fortaleza

que le caracterizó en otras épocas—, un fraseo *marca de la casa* —que a veces nos ha hecho hablar incluso de fraseo menuhiniano—, una articulación, si no todo lo nítida que sería deseable, sí de una claridad suficiente, y una técnica impecable. La dirección es, a mi entender, perfecta; no en vano Menuhin debe ser considerado como uno de los grandes directores de la música de este período. La magnífica Orquesta del Festival de Bath responde admirablemente a las indicaciones de Menuhin, que logra unas versiones llenas de espontaneidad y frescura.

El disco tiene el aliciente de incluir el **Concierto K. 268**, de paternidad dudosa, aunque a mí, siempre que lo escucho, me surgen serias dudas sobre su autoría mozartiana; hay excesivas dobles cuerdas, ciertos devaneos pseudorrománticos, pasajes demasiado ramplones, y tanto la escritura violinística como la orquestación me parecen, asimismo, fuera del estilo del compositor salzburgués.

En suma, interpretación si no ideal —ideal que para mí se encarna en la versión de Zukerman/Barenboim (CBS)— sí muy cercana a aquél. El sonido ratonero con el que, como siempre, nos *obsequia* la EMI española desaconseja por completo hacerse con el disco en España.—**L.C.G.**

**MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 2 y 4.** Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Philharmonía. Director, Riccardo Muti. EMI, 067-043229. Digital.

**MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 4 y 5.** Pierre Amoyal, violín. Orquesta de Cámara de Lausanne. Director, Armin Jordan. Hispavox, 190006.

Interpretación: ■■■■ (EMI)  
■■■■ (Erato)

Sonido: ■■■■ (EMI)  
■■■■ (Erato)

Dos de los más brillantes violinistas jóvenes europeos de la actualidad, A.S. Mutter y P. Amoyal, afrontan en sendos discos varios de los **Conciertos** mozartianos para este instrumento desde perspectivas muy diferentes, aunque obteniendo ambos, a mi entender, interpretaciones de una calidad global similar, simplemente buena, con lo que queda demostrado una vez más las muchas dificultades que encuentran —por lo general— los intérpretes jóvenes a la hora de traducir la ya de por sí siempre difícil música del salzburgués. Mutter nos propone una visión exquisita, para lo que elige unos «tempi» lentos, construyendo, en fin, unas versiones delicadas, muy bellas sonoramente, pero faltas de gracia, de vivacidad, porque todo es demasiado bonito (las entradas del solista carecen



siempre de la necesaria fuerza) y —permítaseme— *femenino* (enfoque éste que la Mutter no había adoptado hasta ahora, y su recentísimo **Concierto** de Brahms —con Karajan— es más bien un ejemplo de todo lo contrario). Es, pues, un Mozart de tiralíneas, antiguo, prewalteriano, que roza lo cursi y que tras varios minutos de audición deviene monótono y demasiado empalagoso.

La lectura de Amoyal es, por el contrario, intensa y de gran amplitud, a pesar de que también tiene tendencia a lo bonito en los tiempos lentos, aun sin llegar a los extremos de la Mutter, que toca, por ejemplo, un segundo movimiento del **Concierto núm. 4** lentísimo y aparentemente interminable. El de Amoyal es también un poco blando y está tocado con un exceso de «vibrato», pero logra mantenerse dentro del para mí lenguaje de estas obras. Donde Amoyal falla ostensiblemente es en los terceros tiempos, que interpreta sin gracia, sin chispa y con una falta casi total de colorido y contrastes. Ambos rondós conocen en manos del francés —excelentísimo violinista en todo caso— una interpretación demasiado pesada, hecho no poco sorprendente dado el espíritu y la comunicatividad que animaban su lectura de los primeros tiempos de los dos **Conciertos**.

La dirección de Muti y Jordan es muy similar, esto es, blanda. El primero dirige la siempre magnífica Philharmonia muy en la línea de la visión de Mutter, llegando incluso a dulcificar muchos de los acordes finales de los tutti (!), mientras que el segundo lo hace —como ya hemos podido escucharle en otras ocasiones— con un exceso de preciosismo y delicadeza sonora, aunque moviéndose dentro de un marco general de corrección.

El sonido del disco EMI es, como siempre, regular, lo que debe traducirse por impresentable si imaginamos cómo sonará el prensado alemán o británico, país en el que si la EMI inglesa cometiera la osadía de sacar los discos al mercado en las condiciones en que aquí los saca con reiteración y alevosía su filial española, se armaría un muy considerable escándalo que, de producirse en este país, impediría de una vez por todas que nos siguiéramos tomando el pelo con el descaro que lo hacen. El de Hispavox es notoriamente mejor, aunque con ciertos ruidos de fondo.—L.C.G.

**MOZART: Cuartetos para piano y cuerda núms. 1 y 2, K 478 493.** Walter Klien, piano. Miembros del Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 2531368.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Deutsche Grammophon pone a nuestra disposición un disco muy bello. Los dos **Cuartetos con piano** de Mozart son, a pesar de su muy diferente carácter, dos

obras especialmente afortunadas dentro del rico y variado catálogo de su autor. Profundamente mozartianas en su contenido y en su factura, las dos composiciones destacan además por su carácter prospectivo, por su valor anticipador de lo que será la obra de cámara del primer Beethoven. Si esto resulta evidente en el **Cuarteto en Sol menor**, que de entrada nos sorprende con su tonalidad grave, el vigor de sus temas y la amplitud de sus desarrollos, el **Cuarteto en Mi bemol**, en cambio, oculta todo su potencial romántico tras una apariencia más desenfadada, más genuinamente *mozartiana*; pero ahí están algunas frases, algunos giros, que inevitablemente nos hacen pensar en el Beethoven de los primeros **Tríos**, y también toda una concepción más *moderna*, en la que el diálogo no se produce solamente entre piano y cuerda, claramente individualizados. No debe olvidarse que esta modalidad instrumental de música de cámara —el cuarteto con piano— tenía en aquel tiempo un carácter superficial, de entretenimiento, frente a la exigencia de rigor musical asociada, por ejemplo, al cuarteto de cuerda. La profundidad de forma y contenido de los dos ejemplares compuestos por Mozart fue, precisamente, lo que motivó que el editor no le solicitara la composición de ninguno más; y es interesante señalar que tras ellos, y salvo los tres **Cuartetos con piano** compuestos por Beethoven en su adolescencia —precisamente en 1785, año del **Cuarteto en Sol menor** de Mozart—, el género perdió vigencia hasta que fue rescatado, ya con otro espíritu, por Mendelssohn y, sobre todo, por Schumann y Brahms.

La interpretación del pianista Walter Klien con tres miembros del Amadeus es enteramente satisfactoria por su musicalidad y pureza estilística, no exenta de la necesaria energía. El equilibrio de voces resulta admirable y la labor de cada uno de los instrumentistas por separado no puede ser más ajustada y musical (a pesar de una cierta tendencia del violín a desafinar en el segundo tema del «Allegro» del primer **Cuarteto**, que carece prácticamente de importancia). La toma de sonido y el prensado, también modélicos, hacen de éste, como decía al principio, un disco muy bello y grato de escuchar. Mi total recomendación.—L.S.

**MOZART: «Requiem, en Re menor, K 626»** (Completado por Franz Süssmayr). Edith Mathis, Grace Bumbry, George Shirley, Marius Rintzler. Coro y Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Rafael Frühbeck de Burgos. EMI-Acorde, 037-1000881.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

El hermoso **Réquiem** de Mozart ha sido grabado en muchas ocasiones, pero todavía parece estar esperando una ver-

sión totalmente convincente, y no precisamente por las causas extramusicales y legendarias relativas al motivo y a las circunstancias de su composición. La versión que más se puede acercar a ese ideal es, probablemente, la reciente publicación de EMI dirigiendo Giulini al Coro y a la Orquesta Filarmonía de Londres. En nuestro mercado acaba de aparecer, esta vez en edición económica y para la misma firma, la reedición de una versión grabada en 1968, con los mismos conjuntos vocal y orquestal, cuando todavía llevaban el nombre de «Nueva Filarmonía».

El principal aliciente de la presente versión es, precisamente, la maravillosa sonoridad y la total entrega de las citadas agrupaciones. El Coro, en su época dorada, preparado nada menos que por Wilhelm Pitz, es dúctil y maleable, con una presencia y una homogeneidad encomiables, y atrae por su expresi-



FOTO: GYENES.  
Frühbeck de Burgos.

vidad y especial personalidad. La Orquesta destaca en particular por la limpieza y la seguridad de ataque de la cuerda y por la belleza y pureza del viento. Frühbeck dirige estos elementos con seguridad y control, demostrando conocerlos a fondo por el gran rendimiento que obtiene de ellos. Los «tempi» elegidos son rápidos, sobre todo si los comparamos con los de Böhm, pero no tanto como los muy ligeros y de gran naturalidad de Maag (en concierto). Ello no implica que el desarrollo se vea forzado; únicamente, los números «Rex tremendae» y «Confutatis» están llevados con excesiva prisa, aunque en ambos las contrastantes intervenciones de las voces femeninas («Salvame» y «Voca me») producen un efecto impresionante. No es un acercamiento especialmente mozartiano el de Frühbeck, y en esto sí que le aventajan muchos otros directores, más familiarizados con el lenguaje del compositor salzburgués. En algunos momentos, como el «Judex ergo», aparecen portamentos fuera de época. En general, son más idiomáticos los aspectos líricos que los dramáticos, en los que Frühbeck es más solemne y violento que íntimamente trágico, aunque hay que decir que en los más pausados está a veces peligrosamente cerca del ambiente operístico. Como último espec-

to discutible destacaría la actitud del director hacia los aspectos más modernos de la obra, dentro del aspecto armónico (disonancias, etc.), que son dejados de lado, con lo que se simplifica la problemática tanto personal como compositiva de Mozart al escribir la obra, y quitándole relación con su atormentado mundo interior.

El cuarteto solista es eficiente. Destacan muy por encima las dos voces femeninas: Edith Mathis, en plenitud de facultades, alcanza los momentos más expresivos de la grabación, y conduce a sus compañeros a una traducción dolorosamente hermosa; Grace Bumbry, que no es una auténtica contralto, también aparece en un momento espléndido, con una voz tersa y bellísima, y regala un «Judex ergo» y un comienzo del «Recordare» de antología. Marius Rintzler, tampoco un auténtico bajo (por lo que se resiente el «Tuba mirum»), y de emisión un tanto entubada, se mantiene a un nivel correcto, e incluso George Shirley, muy lejos de su mediocre intervención en el **Così fan tutte** dirigido por Leinsdorf (RCA), no desentona demasiado. A destacar también la equilibrada integración del órgano en el contingente orquestal, sin predominar sobre éste. La toma sonora es correcta, y consigue reflejar la belleza de sonido de los conjuntos y las voces, aunque generalmente tienda a la espectacularidad antes que al recogimiento. Por otra parte, es un placer encontrar ejemplares de la firma EMI sin apenas ruidos en el prensado.

En resumen: una versión realizada con unos medios excepcionales, que se escucha con agrado, pero que no consigue transmitir toda la esencia de la obra o aportar puntos de vista personales o hallazgos originales. Pero esto no debe entenderse de modo peyorativo, ya que muchas interpretaciones de esta obra son tan profundas (o pretenden serlo) que pesan al escucharse en su integridad. Por otra parte, es, junto a la versión de Karajan en DG (con Dermota en la parte de tenor), la única disponible en serie económica, y resulta complementaria de ésta. A precio normal (léase caro), se pueden adquirir las de Giulini (EMI) y Böhm (DG) esta última muy superior a la primera que dirigiera el fallecido maestro.—RAFAEL BANUS.

**MOZART: las sinfonías. Volumen I: Sinfonías núms. 1 (L.16), 4 (K.19), s/n (K.19a), 5 (K.22), s/n (K.32), s/n (K.73 m. ó K.97), s/n (K.73n ó K.95), s/n (K.37 1 ó K.81), 10 (K.74), s/n (K.74a ó K87), 11 (K.73q ó K.84), 13 (K.112), s/n (K.111a ó K.120 y s/n (.111b ó K.96). Volumen II: K.35, K.38, K62a, núm. 9 (K73), K.74, K.75, núms. 12 (75.b), 14 (K.114), 15 (K.124), 16 (K.128) y 17 (K.129). Volumen III: K.130, K.132, K.133, K.134, K.135, K.161, K.184, K.199, K.181**



y **K.182**. The Academy of Ancient Music. Jaap Schröder, violín. Christopher Hogwood, continuo. Decca Oiseau-Lyre, D167D3, D168D3, D169D3, tres álbumes de tres discos.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■■

Fruto de un concienzudo esfuerzo y de la colaboración esencial entre Christopher Hogwood, Jaap Schröder y el profesor de música en la Universal de Cornell, Neal Zaslaw, es la aparición en el mercado de una de las más apasionantes, si no la más, empresas discográficas sobre la obra sinfónica de Mozart. En Europa, quedó cerrado este importantísimo ciclo en el pasado mes de julio de 1982.

Enfrentarse a una integral de la obra sinfónica del genio de Salzburgo era una empresa especialmente arriesgada. Böhm en DG, Marriner en Philips con la Academy of Saint Martin in the Fields, Krips, también para Philips, en su álbum con las grades sinfonías, nombres históricos, con versiones sueltas, como Furtwaengler, Walter, Beecham, Karajan, y un largo etc..., resultaban obstáculos como para pensárselo más de una vez.

Sin embargo, el esfuerzo de estos tres ilustres músicos ha merecido la pena. Digamos desde ahora que estamos ante una integral absolutamente recomendable, llena de originalidad y de acierto, los errores que se pueden detectar son de tan escasa consideración, que creo estar en condiciones de afirmar que esta publicación marca un hito histórico, no sólo en la discografía mozartiana, si no en la general de nuestro arte. De nuevo, un grupo inglés, con colaboración holandesa y americana, pero con base fundamental en Gran Bretaña, presta un servicio cultural sin límites a la causa de la música.

Hasta una fecha reciente las ejecuciones de las **Sinfonías** de Mozart se basaban en la edición de las obras completas realizadas por la casa Breitkopf & Hartel, de Leipzig, en el último siglo. Estos pasados años ha salido a la luz una nueva edición, la «Neue Mozart-Ausgabe» (NMA), publicada por Bärenreiter, de Cassel, bajo los auspicios de Mozarteum de Salzburgo. Esta edición se ha utilizado para grabar alguna de las versiones de las sinfonías contenidas en estos álbumes, y para las restantes, se ha recurrido, en la medida de lo posible, a manuscritos autógrafos de Mozart, o a copias de manuscritos del siglo XVIII.

Como muy bien señala el profesor Neal Zaslaw: «La utilización de instrumentos de la época y del uso correcto de sus técnicas de interpretación da a las versiones de la Academy of Ancient Music un sonido vibrante, muy definido. Los sutiles matices de articulación se desarrollan con una precisión superior a la que poseen los instrumentos modernos. Hemos respetado todas las repeticiones mozartianas, con tiempos vivos y así con esta

*luminosa sonoridad cada fragmento no resulta pesadamente reiterativo y las verdaderas proporciones se respetan. Hemos utilizado instrumentos que no se mencionan en la partitura, pero que sabemos requeridos por los usos del S. XVIII: fagotes interpretando la línea de bajos con los violoncelos y los contrabajos, timbales cada vez que intervienen las trompetas y clavecín continuo. No hay necesidad de dirección se reparte, en verdadera práctica clásica, entre el primer violín y el clavecinista a cargo del continuo, colocado de tal manera que vea y sean vistos por toda la orquesta».*

Con estas premisas, la Academy of Ancient Music consigue unos resultados asombrosos, incluso en aquellos pasajes en los que podamos manifestar alguna disconformidad. La medida orquestal elegida, la colocación de los instrumentistas y codirectores durante la grabación, la esencial utilización de instrumentos de la época, la perfecta colaboración entre Schröder, desde su primer violín, un magnífico Stradivarius, con Hogwood al clave, nos conducen a un Mozart distinto y nuevo, más real y auténtico, más ajustado al mundo sonoro de su época. Los «tempi» elegidos por los codirectores son esencialmente vivos, y la carencia de «vibrato» en la cuerda produce una sensación de plenitud absolutamente satisfactoria. Creo que no se puede juzgar esta interpretación como historicista, antes al contrario, la voluntad de los intérpretes y los resultados nos llevan a señalar que estamos ante una ejecución viva y futurista, completamente moderna, y, sobre todo, auténtica, y es evidente que sólo lo auténtico sobrevivirá.

Cuando finalizó la primera sesión de grabación de esta integral, Hogwood, tras la escucha de las tomas, quedó él mismo estupefacto y declaró: «*Resulta sorprendente que nadie se haya aproximado a este repertorio utilizando esta vía antes*». En efecto, no se comprende cómo Mozart no ha sido leído antes de esta manera. Otro mérito a apuntar a esta edición.

Desde el punto de vista técnico, la grabación es irreprochable. Sonido y prensado, perfectos. La presentación, con los comentarios imprescindibles de Neal Zaslaw, inatacable, y muy útiles las tablas de concordancias de la catalogación y numeración de las sinfonías. En resumen, un acierto inconmensurable. Mozartianos y no mozartianos deben adquirir esta colección, aun cuando posean las lecturas de Marriner u otras versiones sueltas.—**G.Q.L.L.O.**

**MOZART: Sinfonía Concertante para violín y viola, K. 364. Concierto para clarinete y orquesta, K. 622.** Igor y David Oistrakh, violín y viola. Orquesta Filarmónica de Moscú. Director, Kyrill Kondrashin. Gervase de Peyer, clarinete.

Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Peter Maag. Decca Ace of Diamonds.

Interpretación: ■■■ (Sinfonía):  
■■■■ (Concierto)  
Sonido: ■■■ (Sinfonía):  
■■■■ (Concierto)

De no tener ninguna versión de la magnífica **Sinfonía Concertante K. 364** de Mozart hemos pasado en poco más de un año a tener nada menos que cuatro: Zukerman/Stern/Barenboim (CBS), Zukerman/Stern/Mehta (CBS), Primrose/Stern/Casals (CBS) y la aquí comentada, quizás la más floja de todas ellas. Los Oistrakh y Kondrashin nos ofrecen una traducción lenta, pesante de la partitura que, si bien no debe ser interpretada en la línea de, por ejemplo, los **Conciertos para violín** del propio Mozart, tampoco acepta una visión tan frágil y de tan poca amplitud como la propuesta por los rusos. Desde el primer movimiento advertimos que estamos ante una interpretación muy cuidada —demasiado—, casi rococó. El aspecto técnico de la ejecución de los Oistrakh es irreprochable y la compenetración entre ambos, cómo no, admirable. Si bien todo está en su sitio, y el sonido roza a menudo lo exquisito, tanto estatismo, seriedad y blandura llegan a cansar. La dirección de Kondrashin es floja: demasiado atenta a los solistas, por un lado, no da el énfasis necesario a los «tutti» orquestales; en exceso atenta a la calidad del sonido, por otro, descuida tanto la articulación como la gama dinámica, de muy poca amplitud.

Otra cosa es ya el **Concierto para clarinete**, que conoce en manos de De Peyer y Maag una de las mejores versiones que he escuchado. La dirección de éste es magnífica: clara, atenta a las voces intermedias, incisiva, de gran amplitud, perfecta de estilo y de fraseo y eficaz colaboradora del solista. La actuación de De Peyer es no menos encomiable: su articulación es perfecta, al igual que su limpieza en los ataques, y su sonido es de una tersura y redondez increíbles, especialmente en el registro grave, tan inteligentemente explotado por Mozart. Estamos, eso sí, ante una visión a caballo entre lo jovial y lo reflexivo de la partitura. Dejando un poco de lado —aunque no del todo— el aspecto más conflictivo o nostálgico de la obra, De Peyer y Maag nos ofrecen una interpretación sincera y espontánea, dotada de un inmenso poder de comunicatividad.

El sonido de la **Sinfonía Concertante** es también de una calidad por debajo al de la grabación del **Concierto**, que, a pesar de los 23 años transcurridos, puede competir perfectamente con cualquiera de los discos de hoy día.

Cualquiera de las dos primeras versiones citadas más arriba de la **Sinfonía** son preferibles a la aquí comentada; en cuanto al

**Concierto**, ésta o la de Brymer/Beecham (EMI Acorde), ambas en serie económica, son una muy recomendable opción para hacerse con él.—**L.C.G.**

**OFFENBACH: La Vida Parisina.** R. Crespin, M. Mesplé, Ch. Chateau, E. Lublin, L. Masson, M. Sénéchal, M. Trepont, J.-Ch. Benoit, M. Jarry. Coro y Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, Michel Plasson. Edigsa, 23A0323 16.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■■

Jacques Offenbach, llamado por Rossini «*El pequeño Mozart de los Campos Elíseos*», fue un compositor de operetas de gran éxito en su tiempo porque en ellas surgía la música con fluidez, gracia y elegancia, y por otro lado era muy pegadiza al oído. De todo el conjunto de su obra se ha destacado, además de su ópera **Los Cuentos de Hoffmann**, cuatro operetas: **Orfeo en los infiernos**, **La Bella Elena**, **La Perichola**, y **La Vida Parisina**. Esta última reúne las características normales de este tipo de composiciones, con una música bella y grata al oído, de gran sentido melódico, empezando por la obertura, muy inspirada, desde donde van surgiendo las escenas en las que la gracia y la vivacidad aparecen por doquier; es música de menor entidad que otras, pero no por ello debe dejar de valorarse justamente.

En esta versión destaca por valores propios la «Metella» de Regine Crespin, cantante francesa que ha abarcado un amplio repertorio desde las óperas alemanas (su «Elsa» en el Liceo fue antológica) hasta el repertorio italiano, y cómo no el francés, sin abandonar dentro de este último las operetas, dando al personaje una delicadeza, una intención, una picardía y una musicalidad de primer orden; su voz, muy bella, surge con espontaneidad, y cada frase es una lección de expresividad. A su lado la profesionalidad de Mady Mesplé, que canta con gran estilo su partícula de «Gabrielle», una guanterera, dando toda la ligereza y gracia que sus intervenciones, particularmente sus Couplets, expresan. Completan el reparto un conjunto compenetrado con el buen hacer de Michel Sénéchal, la bella línea de Michel Trepont, la intención de Christiane Chateau, y la comicidad de Louis Masson, entre otros del amplio reparto.

Muy cuidada la dirección de Michel Plasson, al frente de la Orquesta y Coros del Capitole de Toulouse, dando a la música la espontaneidad, la versatilidad y el ritmo para mantener el interés de la partitura.

En este tipo de obras, que además llevan partes importantes de diálogo que deben ser incluidas, sería de desear la incorporación de los textos para facilitar la audición.—**ALBERTO VILAR-DELL.**



**RACHMANINOV: Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Do menor, Op. 18. 6 Preludios (núms. 3, 5, 6, 8, 12 y 13).** Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Filarmónica de Varsovia. Director, Stanislaw Wislocki. Deutsche Grammophon Privilege 2535474.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

**RACHMANINOV: Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Do menor, Op. 18.** Jean-Philippe Collard. Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, Michel Plasson. EMI Acorde 037-016338.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

El azar ha querido que estas dos versiones del **Segundo Concierto para piano** de Rachmaninov coincidirían en su aparición en serie económica. Si la primera no se trata más que de la reedición en Privilege de un viejo (1964) y conocido disco de DG, la segunda es presentación en nuestro mercado de una grabación reciente (1978) de EMI. La referencia a las fechas de origen de sendos registros es pertinente, toda vez que el primero de ellos, a pesar de sus casi veinte años de existencia, mantiene un sonido muy digno, realizado por un prensado excelente; mientras que el segundo no suena tan bien como su reciente fecha haría esperar. Cierto es que, en términos absolutos, la toma de sonido de Acorde es mejor que la de Privilege (la orquesta, sobre todo, está más ricamente captada), pero la diferencia no es tan grande como la diversidad de fechas haría pensar. Además —y esto es triste constatarlo de nuevo— el prensado de EMI es flojo y el disco, al igual que todos los que han caído en mis manos de las últimas remesas, viene lleno de polvo y rayado a causa del muy deficiente sistema de fundas que emplea la marca (toda la segunda cara de mi ejemplar presenta una *fritura* de fondo debida al polvo acumulado).

También respecto a la interpretación la cosa queda clara desde las primeras audiciones. La versión de Richter, dentro de su sobriedad habitual, posee vibración, grandeza, emoción, variedad de acentos, riqueza expresiva. En cambio, la del joven Jean-Philippe Collard no puede ser más decepcionante, insípida, plana y hasta vulgar; el segundo tiempo, por ejemplo, resulta verdaderamente soporífero. Ambas orquestas, con sus respectivos directores, son evidentemente de *segunda fila*, pero, mientras que la de Varsovia, dirigida por Wislocki, brinda a Richter un acompañamiento bastante pobre, pero digno y sobrio (la sobriedad es de agradecer en una obra como esta), Plasson y la Orquesta de Toulouse se acercan a la rampolnería. Por si fuera poco y no hubiera suficientes argumentos a su favor, el disco de Privilege es *completado* por seis **Preludios**

(probablemente la mejor música que escribiera Rachmaninov), en una interpretación verdaderamente legendaria de Richter, que constituyen sin duda el máximo interés de la grabación.

La conclusión es fácil. EMI Acorde no ha tenido suerte esta vez lanzando un producto muy mediocre, frente a un disco realmente bueno de Privilege. Buena ocasión del aficionado *cliente* de las series económicas, para adquirir una versión de este bonito **Concierto** y, sobre todo, de los magníficos seis **Preludios**.—L.S.

**RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2. Preludios para piano, Op. 23, núm. 1-7.** Marta Deyanova. Edigsa 06LO 552.5.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■

La **Segunda Sonata** de Rachmaninov —y no digamos la **Primera**— es una obra que sólo en manos de un pianista sensacional puede merecer la pena escuchar. Y no parece que sea éste el caso de Marta Deyanova. Y digo *parece* no sólo porque para juzgar a un intérprete no basta con escucharle un disco, sino, además, porque no se puede saber muy bien cómo toca esta señora en este disco, tan indefinido y difuminado es el sonido que se recibe al escucharlo. Probablemente la grabación original (¿Supraphon, Melodia?... el disco no lo indica en parte alguna) no será tan desastrosa, pero lo que aquí se oye sí lo es: los sonidos se apelmazan y apenas son distinguibles; se escuchan a veces zumbidos y muy frecuentemente ruidos de prensado; hasta la cinta de la que se ha cortado no parece que lleve siempre una velocidad constante. Ante este panorama, juzgar la interpretación exige una imaginación excepcional, que confieso no tener. Los dos asteriscos (ya que alguna calificación hay que poner) se deben a que la Deyanova parece mostrar cierta afinidad o familiaridad con la música de Rachmaninov, pero, con todo, da la impresión de que no toda la confusión en las frases rápidas es achacable al sonido del disco. Si los **Preludios** contienen música mucho más digna de ser conocida, aquí se ha seguido el extraño criterio de grabar *unos veinte minutos de preludios* de la **Op. 23**; o sea, los siete primeros, cuando dicha opus consta de diez, que podrían haber cabido en una cara, sobre todo con la ayuda de la respetable velocidad a que están tocados.

Conclusión: una broma de mal gusto, un disco absurdo e inaudible. Si está interesado en la **Sonata**, cómprese una de las versiones de Horowitz (CBS, descatalogada, o RCA); y si en los **Preludios**, los de Ashkenazy (Decca, retirados). O la obra completa para piano solo de Rachmaninov, que, en la espléndida interpretación de Ruth Laredo (CBS, 7 discos), francamente merece la pena.—TARTESSOS.



Serge Rachmaninof (1873-1943)

**RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas, Op. 45; Fantasía «La Roca».** Symphony Orchestra of the Plovdiv Philharmony. Director, Rouslan Raychev. Edigsa, 06LO539.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Las **Danzas Sinfónicas** de Rachmaninov conforman una suite cuyo contenido musical, a pesar de estar bastante fuera del tiempo en que fueron compuestas (1940), no deja de tener cierto interés; sobre todo si está desentrañado sin pretensiones; si se expone, simplemente, con sinceridad. Se trata, en general, de una música de indudables valores melódicos, por más que en algunos momentos, por su excesiva ensoñación, esté al borde de la decadencia. La orquestación y las combinaciones tímbricas son también valores destacables en ella. Personalmente, siento preferencia por la **Segunda Danza**, cuyo color sonoro recuerda bastante al Sibelius más melancólico —**Vals Triste**—; la **Primera** me parece atractiva desde el punto de vista rítmico, y la **Tercera**, la menos interesante de las tres, con mucho: aquí Rachmaninov se emborracha con la orquesta, pero estructuralmente se hace bastante lío. Otro tanto se podría decir de la **Fantasía «La Roca»**, una pieza muy coloreada, pero musicalmente poco sustanciosa.

Las respectivas versiones de Rouslan Raychev —para mí, desconocido director— son excelentes. Y lo son, pienso, porque no pretenden trascender. Son sencillas, están bien trazadas y cuidadas en el aspecto sonoro, y concebidas desde un punto de vista absolutamente romántico. Estas músicas constituyen una prolongación, muchas veces forzada, del dicho estilo, y querer ver en ellas algo más es absurdo e impropio. De manera que está muy bien como está.

El sonido es bueno, pero el prensado algo ruidoso. El disco se presenta sin comentario alguno de contraportada y con un título para la **Fantasía** tan surrealista como sospechoso: **Fantasía «Rock»**. A lo mejor, para que venda más.—P.G.M.



Dimitri Shostakovich (1906-1975).

**SHOSTAKOVITCH: Tres Danzas fantásticas, Op. 5. Preludio y fuga, Op. 87, núm. 24. Sonata para piano núm. 2, Op. 61.** Bozhidar Noev, piano. Edigsa, 06LO540.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

El catálogo de Shostakovich presenta una numerosa e interesante producción pianística. En el breve espacio de un disco se sintetizan algunos de los aspectos que forman esta parcela de su obra. Aparecen aquí la pieza breve y la gran forma, las dos vertientes de la literatura para piano y Shostakovich. Se repasan, igualmente, varias etapas creativas del compositor soviético. Efectivamente, las **Tres Danzas fantásticas**, de 1922, cuando el autor contaba tan sólo 16 años, recogen una serie de influencias exteriores, pero la personal voz de Shostakovich es ya reconocible. El último de los **Preludios y Fugas, Op. 87**, de 1951 (seguimos a la espera de una edición íntegra en España) es la mirada hacia Bach de un compositor en su madurez. La **Segunda Sonata, Op. 61** de 1942 es la obra de mayor alcance estético y formal del registro. Contemporánea de la **Séptima Sinfonía**, nos ofrece un Shostakovich opuesto a la explosión exteriorizada y hueca. La Sonata presenta la cara concentrada e íntima del músico. Su magnífico tiempo lento es un momento crucial de la obra pianística de Shostakovich.

La aparición no hace mucho de otra versión (Lidia Mailingová, Dial, 52.6009) de la **Segunda Sonata** de Shostakovich permite un acercamiento comparativo de ambas interpretaciones. El pianismo y la comprensión del lenguaje shostakovichiano son superiores en Noev. Sus tiempos más vivos, cargados de nervio y tensión, son más adecuados. La clarificación estructural es también más acusada en Noev. Su lectura, por lo tanto, es más global y, al mismo tiempo, más atenta a las matizaciones.

Estupendas versiones de obras pianísticas de Shostakovich.—E.M.M.



¡POR FIN!  
PROXIMAMENTE A LA VENTA

# POLCAR 1984

## CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, CASSETTES DE MUSICA CLASICA y este año como novedad CATALOGO DE DISCOS Y CASSETTES DE JAZZ E «HI-FI»

### UNA REALIDAD AMPLIAMENTE DEMANDADA

Desde el año 1981 no había aparecido una nueva edición del Catálogo General de Discos y Cassettes de Música Clásica POLCAR, por ello, en estos momentos, el aficionado español a este tipo de música tenía un total desconcierto ante las existencias vivas de discos de música clásica ofrece en estos instantes.

La realidad de esa falta de visión catalogada en conjunto de la oferta discográfica clásica, ha hecho que se espere con gran impaciencia la nueva edición del POLCAR, e incluso que se demande insistentemente por el aficionado.

Todos estos motivos han obligado materialmente a que hayamos afrontado nuevamente la laboriosa y costosísima labor de catalogación de la producción discográfica de música clásica, editada en España, catalogando también en muchos casos la producción importada y que mantiene existencias en el comercio habitualmente.

Más nuestro empeño no ha parado, en esta oportunidad, en la catalogación del disco clásico. Ante el paralelismo que existe entre la música clásica y el Jazz, decidimos confeccionar, por primera vez en la historia del disco el catálogo general de las ediciones españolas de discos de Jazz, catálogo que también incluimos en el POLCAR 84. Como complemento informativo y prácticamente útil para el consumidor de discos, hemos insertado también en el POLCAR 84 un catálogo de equipos y componentes de Alta Fidelidad.

Creemos sinceramente que el conjunto informativo que ofrece el POLCAR 84 es realmente impresionante, no en vano la confección del mismo ha costado más de 6 meses de trabajo de un equipo de muy buenos profesionales, y por ello esperamos que el libro, en sus manos, le ayude a mejorar su conocimiento cultural de la música y le ayude en la labor de clasificación y selección de su discoteca. Y... no olvide nuestro slogan publicitario:

**POR EL PRECIO DE DOS DISCOS MAL ELEGIDOS  
HUBIERA AMORTIZADO LA COMPRA DEL «POLCAR»**

---

**Precio venta al público: 1.200 Ptas.**

---

### ¿QUE ES EL CATALOGO POLCAR?

La producción discográfica española de discos y cassettes de música clásica y de Jazz es muy abundante, siendo los movimientos de referencias muy acusados. Podríamos decir que de las casi 4.000 referencias fonográficas que el POLCAR 84 cataloga, más de un 50% son totalmente nuevas con respecto a la edición anterior. Por ello se hace totalmente imprescindible para el aficionado a la música clásica y el Jazz el contar con un elemento de consulta que le entregue de forma clara y ordenada la catalogación de esta producción.

El POLCAR se realiza atendiendo a los siguientes criterios de clasificación:

- **Catálogo de discos y cassettes música clásica.**
- Orden alfabético de autores.
- Dentro de cada autor 5 subsecciones.
  - Música orquestal
  - Música de cámara
  - Música instrumental
  - Música vocal y coral
  - Opera
  - Dentro de cada subsección por orden alfabético de empresas editoras.
- **Zarzuelas**
- Orden alfabético de títulos
- Dentro de cada título, las diferentes versiones se ordenan por orden alfabético de empresas editoras.
- **Recitales**
- Cuando un disco contiene más de tres autores, su catalogación se realiza por el título genérico del disco.
- **Jazz**
- La catalogación del Jazz se realiza por intérpretes.
- **HI-FI**
- Se catalogan los equipos y componentes de HI-FI por gama de productos y marcas.

Este sistema de catalogación permite una consulta muy fácil y rápida. La información que se ofrece de cada referencia editada es sumamente completa, incluso más que la de los catálogos de sus propias editoras.

La información que ofrecemos de cada producción fonográfica es:

- Autor/es
- Obra/s
- Intérpretes y director
- Referencia numérica y firma editora
- En el caso del Jazz también damos el año de grabación.

### PEDIDOS

Si desea adquirir el catálogo POLCAR 84, puede solicitarlo por escrito o telefónicamente a:

**FERYSA, S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES**

Apartado de correos 151036 de Madrid Tlfs.: 215 74 77/68 48/49 (91)

Se remite contra reembolso de su importe exacto, a su aparición. (Nov. 1983).



# Cartelera

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

## ESPAÑA

### FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana)

5 de octubre.— Brahms: **Sinfonía núm. 3, Op. 90.** Bartók: **Concierto para orquesta.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Sergiu Celibidache.

6 de octubre.— Haydn: **Sinfonía núm. 104 «Londres».** Bruckner: **Sinfonía núm. 4.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Sergiu Celibidache.

7 de octubre.— Claudio Prieto: **Sinfonía núm. 2.** Beethoven: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta.** Mahler: **Sinfonía núm. 1.** Rosa Sabater (piano). Orquesta Nacional de España. Director, Maximiliano Valdés.

8 de octubre.— Beethoven: **Sinfonía núm. 9, Op. 125 «Coral».** Orán, Cablé, Greer, Stamm. Coro Nacional de España. Orquesta Nacional de España. Director, Maximiliano Valdés.

10 de octubre.— Beethoven, Schubert, Wolf y Schumann: **«Lieder».** Martin Egel (soprano), Marisa Borini (piano).

13 de octubre.— Mozart: **Serenata núm. 12, K. 388.** Quinteto K. 452. Weber: **Concertino para oboe y conjunto instrumental.** Beethoven: **Octeto Op. 103.** Colette Kling (piano). Ensemble de Instrumentos de Viento Maurice Bourgue. Director, Maurice Bourgue.

14 de octubre.— Sibelius: **Concierto para violín y orquesta.** Mahler: **Das Klagende Lied.** Solistas sin especificar. Gerard Claret (violín). Coral Cántiga (director, Josep Prats). Coral Cármina (director, Jordi Casas). Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Antoni Ros Marbá.

16 de octubre. Vivaldi: **Concierto para dos violines, Op. 3 núm. 2.** Concierto para cuatro violines, Op. 3 núm. 1. Concierto para dos violines y dos violoncelos. Mendelssohn: **Octeto, Op. 20.** I Solisti Italiani.

17 de octubre.— Michael Haydn: **Cuarteto núm. 58, Op. 54, núm. 2.** Beethoven: **Cuarteto Op. 95.** Schubert: **Cuarteto núm. 14, D. 810.** Cuarteto Amadeus.

19 de octubre.— Programa sin determinar. Doris Soffel (mezzo-soprano), Aribert Reimann (piano).

21 de octubre.— Webern: **Concierto Op. 24.** Cercós: **Dos retales** (estreno). Schoenberg: **Kammersinfonie, Op. 9.** W. Rihn: **Chiffre para piano y siete instrumentos.** Ensemble 13 de Baden Baden. Director, Manfred Reichert.

24 de octubre.— Mozart: **Obertura de Tamos. Concierto para clarinete y orquesta, K. 622.** Tisné: **Reliefs irradiants de New York.** Debussy: **Nocturnos.** Michel Lethiec (clarinete). Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Michel Decoust.

25 de octubre.— Cage: **Double Music.** Barce: **Escenario.** Sardá: **Le serpent.** Smith Brindle: **Auriga** (primera audición). Gás-ser: **Dúo para guitarra y percusión.** Taverna Bech: **Pany** (encargo del Festival). Ohana: **Estudios coreográficos.** Anna Ricci (mezzo-soprano), Jordi Codina (guitarra). Percussions de Barcelona. Director, Xavier Joaquín.

27 de octubre.— Mozart: **Divertimento K. 136.** Haydn: **Sinfonía núm. 8 «La tarde».** Mozart: **Sinfonía en Sol menor.** Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Berlín.

28 de octubre.— Mozart: **Divertimento K. 253. Concierto para piano y orquesta.** Schubert: **Sinfonía núm. 5.** Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Berlín.

30 de octubre.— Beethoven: **Sonata, Op. 111, num. 32.** Schumann: **Fantasia, Op. 17.** Brahms: **Sonata núm. 3, Op. 5.** Claudio Arrau (piano).

### ORQUESTA DE RADIOTELEVISION (Teatro Real de Madrid)

6 y 7 de octubre.— Mahler: **Sinfonía núm. 5.** Director, Odón Alonso.

13 y 14 de octubre.— Telemann: **El día del Juicio Final.** Cubeiro, Rivas, Porrás, Blancas. Coro de RTVE. Director, García Asensio.

20 y 21 de octubre.— Haydn: **Sinfonía núm. 104 en Re mayor, «Londres».** Strauss: **Así hablaba Zaratustra, Op. 30.** Director, Leitner.

27 y 28 de octubre.— Bartók: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta.** Liszt: **Misa solemne de Esztergom.** Joaquín Achúcarro (piano). Coro de RTVE. Director, Gómez Martínez.

### IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (Teatro Circo, de Albacete)

26 de octubre.— Orquesta de la Radio Búlgara.

7 de noviembre.— Camerata de Música de Berlín (R.D.A.).

28 de noviembre.— Conjunto Nacional Folklórico Eslovaco. «Sluk» de Danza y Canto.

5 de diciembre.— Camerata Helvética.

## AUSTRIA

### CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y SOLISTAS (Salzburgo)

1 de octubre.— Obras de Haydn, Mozart y Schubert. Conjunto Serenade. Salzburger Schlosskonzerte.

2 de octubre.— Obras de Beethoven y Brahms. Jaap Bogaart (piano). Trío de cuerda del Mozarteum.

3 de octubre.— Obras de Mozart, Haydn y Beethoven. Octeto del Mozarteum.

4 de octubre.— Obras de Haydn, Mozart y Schubert. Cuarteto Pro Arte de Salzburgo.

6 de octubre.— Obras de Mozart y Brahms. Jaap Bogaart (piano). Quinteto de cuerda del Mozarteum.

7 de octubre.— Obras de Mozart y Dvorak. Jaap Bogaart (piano). Cuarteto de cuerda austriaco.

8 de octubre.— Mozart: **Divertimenti.** Solistas del Mozart de Salzburgo.

9 de Octubre.— Obras de Mendelssohn y Grieg. Orquesta de Cámara Salzburger Musici. Director, Zehetmair.

10 de octubre.— Obras de Mozart y Chopín. Peter Lang (piano).

11 de octubre.— Obras de Mozart, Bruch y Beethoven. Trío Residenz.

12 de octubre.— Obras de Mozart, Beethoven y Schumann. Akiko Sagara (piano).

13 de octubre.— Obras de Mozart. Ravel y Brahms. Lukas Hagen (violín).

14 de octubre.— Obras de Telemann y Bach. Conjunto Orpheus.

15 de octubre.— Obras de Joseph Haydn, Michael Haydn y Mozart. Cuarteto Hagen.

16 de octubre.— Obras de Mozart y Webern. Trío Anton Webern.

17 de octubre.— Obras de Beethoven, Mendelssohn y Brahms. Trío Amadé.

18 de octubre.— Obras de Bach, Weber y Paganini. Peter Langgartner (viola).

19 de octubre.— Obras de Brahms. Dúo Litschauer (violoncelo) y Zakotnik (piano).

20 de octubre.— Obras de Bach, Mozart y Schubert. Gilbert Schuchter (piano).

21 de octubre.— Obras de Mozart, Beethoven, Frank y Sarasate. Lavard Skou-Larsen (violín).

22 de octubre.— Obras de Vivaldi, Telemann y Mozart. Orquesta de Cámara Collegium Iuvenale Salisburgense.

23 de octubre.— Obras de Mozart, Beethoven y Brahms. Trío del Mozarteum.

24 de octubre.— Obras de Mozart y Brahms. Dúo Blakerlee (violín), Wiplinger (piano).

26 de octubre.— Obras de Mozart, Schumann y Chopín. Trío de cámara de Salzburgo.

28 de octubre.— «Mozart en el folklore». Conjunto Tobias Reiser de Salzburgo.

29 de octubre.— Programa sin anunciar. Camerata Académica de Mozarteum.

30 de octubre.— Obras de J. Chr. Bach, Mozart y Beethoven. Solistas Residenz de Salzburgo.

31 de octubre.— Obras de Mozart, Beethoven y Glinka. Trío Salzburger.

## ESTADOS UNIDOS

### LOS ANGELES PHILARMONIC

6, 7 y 9 de octubre.— Janaček: **Sinfonietta.** McDowell: **Concierto para piano núm. 2.** Chaikovsky: **Sinfonía núm. 5.** Andre Watts (piano). Director, Tilson Thomas.

12 de octubre.— Brahms: **Concierto para violín.** Chaikovsky: **Sinfonía núm. 5.** Shlomo Mintz (violín). Director, Tilson Thomas.

13, 14 y 15 de octubre.— Strauss: **Don Juan.** Del



Tredici: **Adventures Underground**. Brahms: **Concierto para violín**. Deborah Cook (soprano). Shlomo Mintz (violín). Director, Tilson Thomas.

20, 21 y 23 de octubre.— Mozart: **Sinfonía núm. 34**. Bernstein: **Halil**. Stravinsky: **El Pájaro de Fuego**. Diener Giles (flauta). Director, Tilson Thomas.

27, 28 y 30 de octubre.— Mahler: **Sinfonía núm. 9**. Director, Giulini.

## FRANCIA

### THEATRE D'AVIGNON

4 de octubre.— Alexis Weissemberg (piano).

16, 19 y 22 de octubre.— Gounod: **Fausto**. Garner, Jaques, Jumelle, Fisichella, Van Dam, Skram, Vernhes, Ganio. Escenografía, Boireau. Director, Leenart.

7 de octubre.— Obras de Mozart, Delibes, Verdi y Wagner. Jose Van Dam (baritono). Orquesta Lírica de la Región Avignon-Provence.

### RADIO FRANCE

#### Orquesta Nacional de Francia

5 de octubre.— D'Indy: **Sinfonía sobre un canto montañero**. R. Strauss: **Sinfonía alpina, Op. 64**. Reach (piano). Director, Baudo. Teatro de los Campos Eliseos.

26 y 27 de octubre.— Debussy: **Preludio para la siesta de un fauno**. Dutilleux: **Concierto para violín y orquesta**. Ravel: **Daphnis y Chloé**. Stern (violín). Director, Maazel. Teatro de los Campos Eliseos (26). Sala Pleyel (27).

#### Nueva Orquesta Filarmónica

18 de octubre.— Beethoven: **Concierto para piano y orquesta núm. 3, Op. 37**. Bruckner: **Sinfonía núm. 6**. Rosel (piano). Director, Reuter. Grand Auditorium.

#### Música Sacra

7 de octubre.— Vivaldi: **Juditha triumphans**. Pecchioli, Adkins-Chiti, Chaminin, Nigoghossian. Conjunto vocal «Michel

Piquemal». Nueva Orquesta Filarmónica. Director, Pani. Saint-Louis-en-l'Isle.

#### Prestigio de la Música

16 de octubre.— Mendelssohn: **Obertura de El sueño de una noche de verano**. R. Strauss: **Til Eulenspiegel**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8**. Orquesta Nacional de Francia. Director, Albrecht. Sala Pleyel.

#### Música de Cámara

17 de octubre.— Obras de Haendel, Mendelssohn, Gluck, Paganini, Prokofiev, Fauré y Sarasate. Los doce violines de Francia. Tcherepine: **Cuarteto**. Gouingene: **Arreglo sobre la vida parisina de Offenbach**. Cuarteto de Contrabajos. Petit: **Cuarteto**. Moss: **Cuarteto** (estreno). Cuarteto de violoncelos. Sala Gaveau.

## GRAN BRETAÑA

### ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden, de Londres)

1 y 5 de octubre.— Mozart: **La clemenza di Tito**. Burrows, Dean, Montague, Kasrashvilli, Soffel, Kenny. Productor, Besch. Decorados, Stoddart. Director, Fischer.

3, 8, 11 y 18 de octubre.— Massenet: **Werther**. Dean, Gibbs, Crook, Kenny, Aragall, Minton, Summers. Productor, Copley. Decorados, Lazaridis. Director, Delacote.

31 de octubre.— Mussorgsky: **Boris Godunov**. Hudson, Gibbs, Summers, Langridge, Lloyd, Howell, Svetlev, Bainbridge, Egerton, Haughland/Kopcak, Garret, Finnie, Rodgers, Kimm, Randova, Shirley-Quick, Power, Mackie. Director, Abbado.

### PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival House, de Londres)

3 de octubre.— Beethoven: **Concierto para piano núm. 5**. Mahler: **Sinfonía núm. 4**. John Lill, Margaret Marshall. Director, Kasprzyk.

16 de octubre.— Rimsky-Korsakov: **Obertura de The Tsar's Bride**. Bruch: **Concierto para violín núm. 1**. Chaikovsky: **Sinfonía núm. 6**. Amoyal (violín). Director, Lovro von Maticic.

18 de octubre. Bruckner: **Sinfonía núm. 9. Te Deum**. Elowers, Hodgson, Hill, Rintzler, Coro Philharmonia. Director, Lovro von Maticic.

24 de octubre.— Chopín: **Concierto para piano núm. 1**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7**. Pollini (piano). Director, Ashkenazy.

31 de octubre.— Schumann: **Concierto para piano**. Bruckner: **Sinfonía núm. 1**. Radu Lupu (piano). Director, Muti.

### ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, Londres)

1, 3, 7, 12, 18, 21 y 26 de octubre.— Wagner: **Rienzi**. Woolam, McDonall, Palmer, Wicks, Donnelly. Productor, Hytner. Director, Esser.

5 y 8 de octubre.— R. Strauss: **Ariadne auf Naxos**. Cairns, Burgess, Hill Smith, Blinkhof, Opie, Bailey, Sinden. Productor, Vick. Director, Weller.

6, 15, 17 y 20 de octubre.— Monteverdi: **Orfeo**. Dale, Crefield, Robson, Angel, Smith, Angus. Director, Robinson.

25 de octubre.— Wagner: **La Walkiria**. Esther, Barstow, Walker, Remedios, Raffell, White. Productor, Pountney. Director, Elder.

## HOLANDA

### OPERA HOLANDESA (Amsterdam, La Haya, Rotterdam, Utrecht y Scheveningen)

1, 4, 9, 10 y 15 de octubre.— Haendel: **Rodelinda**. Bradley, Canne Meijer, van Nes, Schlüter, Crook, van den Berg. Producción, Capobianco. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, Diego Masson.

3, 6 y 11 de octubre.— Wagner: **Lohengrin**. Bolkestein, Falcon, Pfeiler, Melerna, Mulder, Zomerdijk, Magri, König, Nöcker, van der Meer, Smeets, Smit, Vries, White. Producción, Sanjust. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, Hans Vonk.

7, 9, 12, 16, 17, 19, 21, 24, 26, 30 y 31 de octubre.— Offenbach: **Los cuentos de Hoffmann**. Andreissen, Cummings, Klerks, Versloot, Goedhart, Ionota, Kooymans, Patrick, Vierkens, Vedder, Waber. Producción, Brecht. Orquesta Symfonie de Utrecht. Director, Kersjes.

## ITALIA

### TEATRO ALLA SCALA (Milán)

5, 6 y 7 de octubre.— Beethoven: **Obertura «Egmont»**. **Concierto núm. 4 para piano y orquesta**. **Sinfonía núm. 5**. Pollini (piano). Director, Giulini.

12, 13, 14 y 15 de octubre.— Pennisi: **Arioso Mobile para flauta y orquesta**. Messiaen: **Les ofrandes oubliées**. Stravinsky: **Capriccio para piano y orquesta**. Schoenberg: **Pelleas y Melisande**. Magaloff (piano), Ancillotti (flauta). Director, Cambrelyng.

19, 20 y 21 de octubre.— Mendelssohn: **Sueño de una noche de verano**. Bettinelli: **Sinfonía núm. 4**. R. Strauss: **Don Juan**. Horigome (violín). Director, Fischer.

26, 27 y 28 de octubre.— Schumann: **Obertura «Manfred»**. **Concierto para violoncello y orquesta**. Bruckner: **Sinfonía núm. 4**. Natalia Gutman (violoncelo). Director, Weller.

## REP. FED. ALEMANA

### BAYERISCHE STAATSOPER (Munich)

15 de octubre.— Nicolai: **Die Lustigen Weiber von Windsor**. Popp, Wulkopf, Kaufmann, Moll, Brendel, Helm, Seiffert, Ahnsjö, Janssen. Escenografía, Beauvais. Director, Sawallisch.

20 de octubre.— Schoenberg: **Moisés y Aarón**. Reichmann, Neumann. Director, Albrecht.

### HAMBURGISCHE STAATSOPER (Hamburgo)

9 de octubre.— Puccini: **Turandot**. Marton, Bonisolli. Escenografía, Giancarlo del Monaco. Director, Peter Maag.

30 de octubre.— Verdi: **Juana de Arco**. Price, Luchetti, Weikl. Director, Nello Santi.



# ESTUDIO DISCOGRAFICO

## Presentación en España del catálogo

### BIS STEREO RECORDS

Por Gerardo Queipo de Llano

Quizás cuando estas páginas salgan a la luz, se encontrarán ya a disposición del comprador español los discos que integran el catálogo Bis, que alcanzan una cifra aproximada de doscientos ejemplares.

Existen varios aspectos de esta promoción discográfica que conviene destacar. Consiste el primero de ellos en la forma y manera en que se ha llegado a la constitución de este importante fondo editorial y las circunstancias en que ello se ha producido.

Bis es una especie de apodo con el que se conoce al productor discográfico, ingeniero de sonido, editor de cintas, contable, abogado, lingüista, comerciante, distribuidor y un largo etc. de oficios, un curioso personaje sueco llamado Robert von Bahr, cuya incesante actividad en el mundo de los negocios y del arte musical (aunque ello pueda resultar contradictorio y paradójico), han culminado en la creación de una casa discográfica alejada de los parámetros habituales a los que estamos acostumbrados por estos pagos.

Nuestro país es víctima, en algunas ocasiones, de la tiranía crematística de las grandes casas comerciales, como ocurre en la mayoría de los países occidentales, que últimamente se ha visto agudizada por la fusión de los tres grandes monstruos del vinilo: Decca, Polydor y Phonogram. Las ventajas e inconvenientes de estas casas comerciales son de todos conocidas.

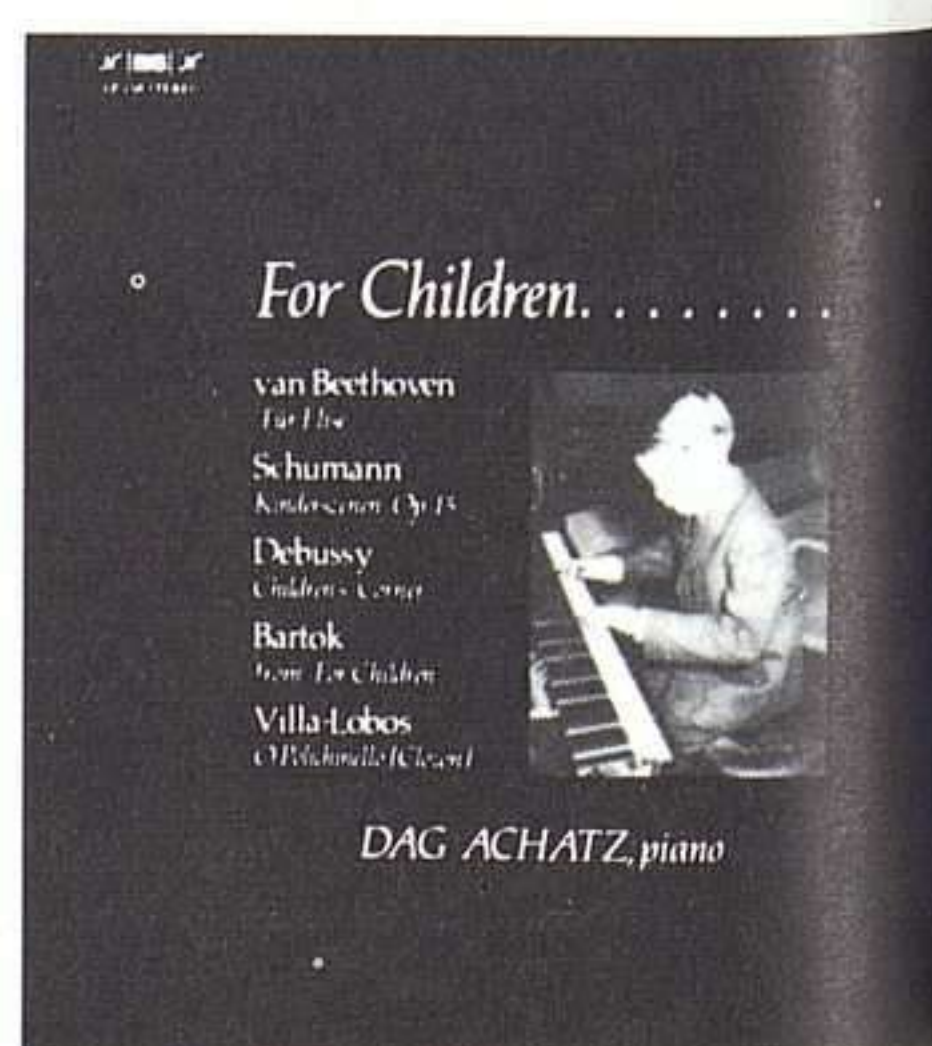
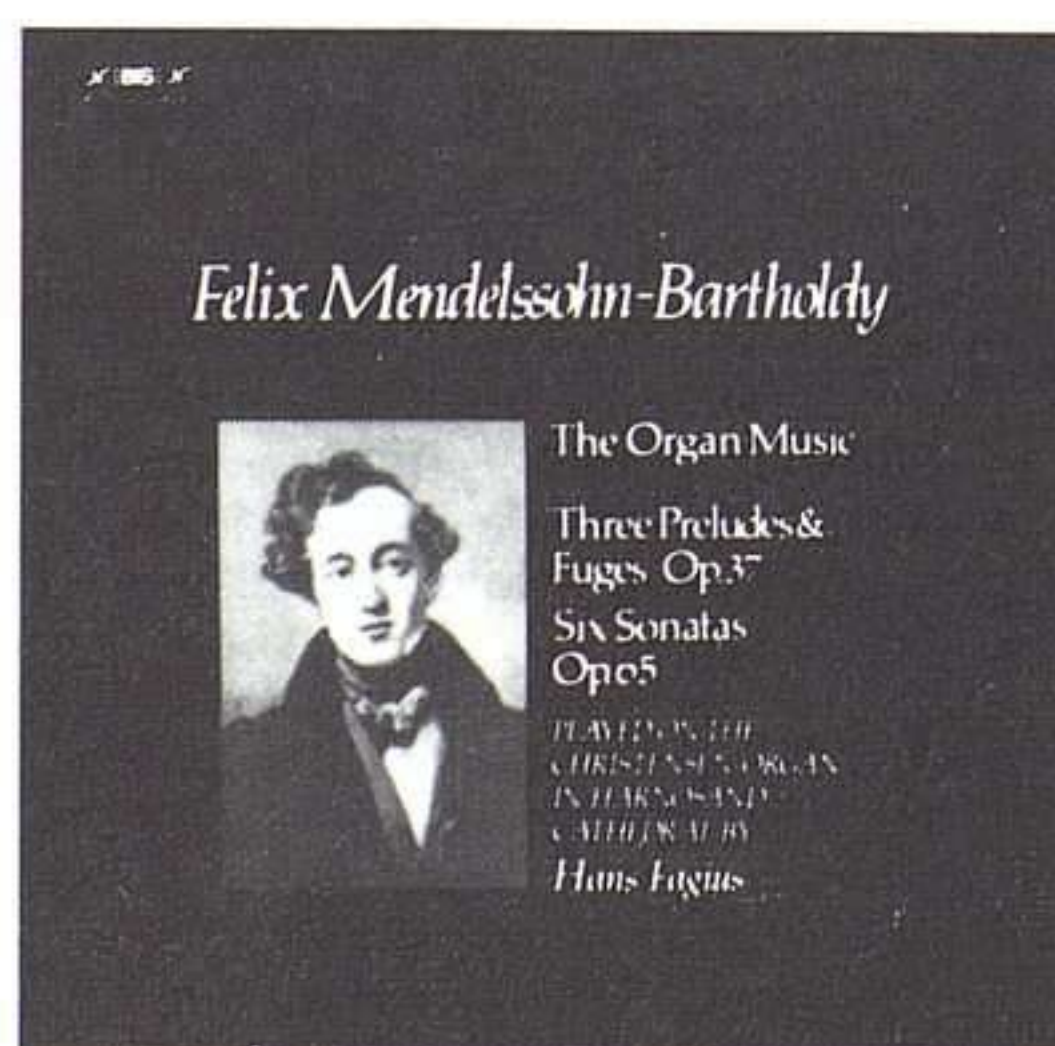
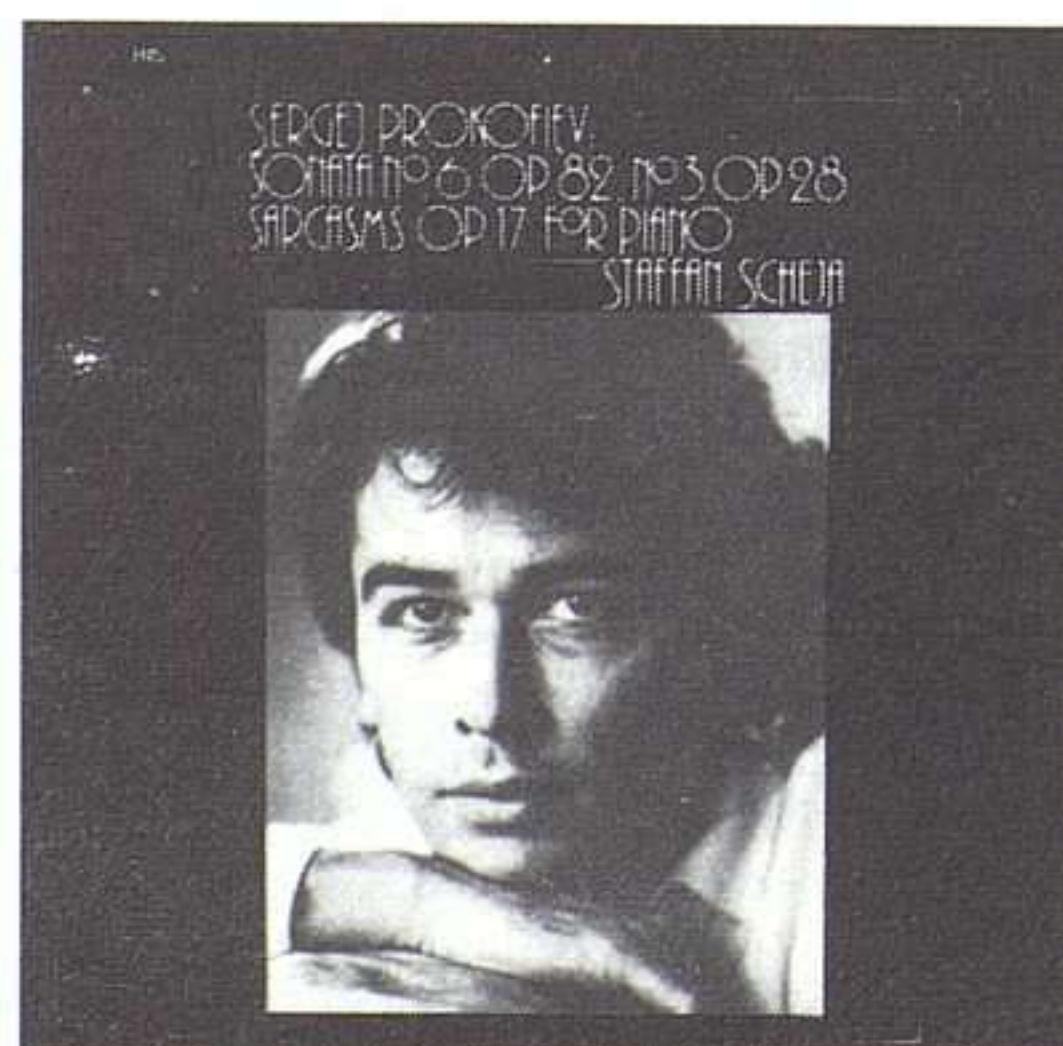
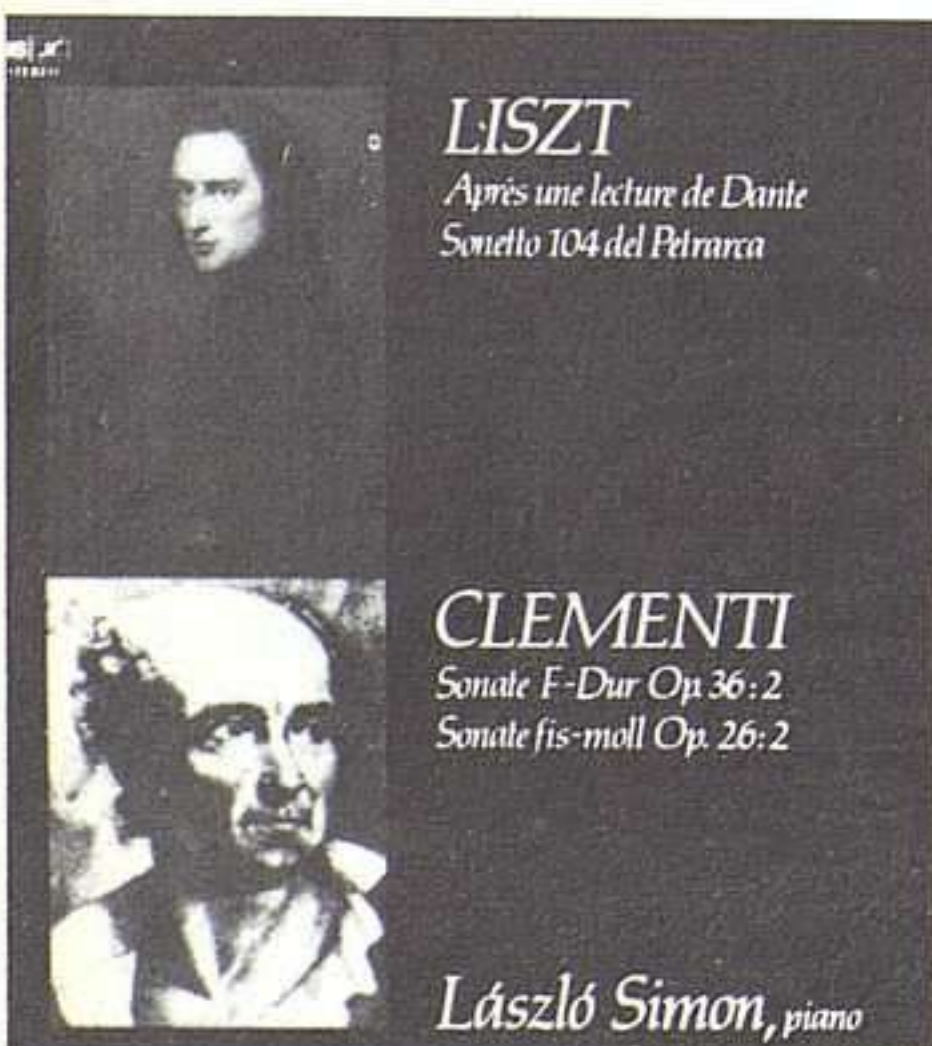
De otra parte, la aún escasa proyección de la cultura en términos generales y de la musical en particular, en nuestro ámbito, hace difícil llegar a comprender la existencia de empresas casi individuales, como la que hay detrás del catálogo Bis.

Prácticamente un grupo familiar planifica, estudia, produce y graba los discos que se incluyen en este fondo editorial. Mientras escribo estas líneas, tengo ante mí el catálogo ilustrado de esta importante colección de discos. De ella deben destacarse varios aspectos importantes:

En primer lugar la variedad del contenido temático. En efecto, un examen detenido de los ejemplares que contiene, y de los autores que contempla, nos puede dar una idea bastante aproximada del exquisito eclecticismo que ha guiado

a sus creadores. Junto a nombres del gran repertorio, que van desde Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, pasando por Brahms, Liszt, Prokofiev y los grandes compositores nórdicos, como Grieg, Sibelius, Nielsen, etc. hasta ejemplares dedicados a compositores poco o nada frecuentados por las casas discográficas habituales, tales como Abel, Alabieff, Amon Bozza, Cutting, Dalza, Doppler, Hartmann, Morlaye, Sallinen, debiendo destacarse, de manera muy especial, la lógica dedicación a autores del área cultural nórdica. Compositores como Joonas Kokkonen, Larsson, Nilsson, Atteberg, Hannikainen, Kuula, Lidholm, Segerstam, Saeverud, etc... son, cuando menos un aliciente... el que, sin duda otorga el hecho de poder ampliar nuestro horizonte cultural.

En segundo término, hemos de reseñar un importante número de ejemplares dedicados a la integral de la obra para piano de Grieg en interpretaciones idiomáticas. También Sibelius figura en este catálogo muy bien representado. Aparecen, al menos, catorce discos de este autor, de entre los que merecen destacarse las piezas camerísticas, tales como el cuarteto de cuerda *Voces intimae*, diez *Bagatelas para piano*, Op.





34, seis **Canciones Populares Finlandesas** la **Suite Mignone**, etc.

En tercer lugar, es evidente la inclinación del productor y su grupo por músicas anteriores al barroco, no frecuentadas por las casas discográficas convencionales. El índice de compositores, incluido, con muy buen acierto, al final del catálogo, nos indica que existen quince discos que contienen obras de autores anónimos.

Citemos, a título de ejemplo: música popular sueca, para voz y fídulas, varias piezas de música española incluidas en el álbum doble que protagoniza Gregorio Paniagua y su Atrium Musicae, así como diversas partituras de música religiosa y profana de otros países europeos (Inglaterra, Francia, Italia).

Ciertamente recomendable por su novedad, al menos en España, es el disco dedicado al **Balcarre Lute Book**, con interesantes obras para laúd del 1.600 al 1.700.

La época barroca y preclásica se encuentra también ampliamente representada. J.S. Bach figura al frente de los compositores de esta época con cerca de 20 discos, entre los que destacan varios dedicados a la obra de órgano (**Pasacaglia y Fuga, Tocatta y Fuga BWV. 538**, ocho **Corales y Preludios de Navidad**, una **Trio-Sonata**, etc.); La versión íntegra de la **Cantata núm. 82 «Ich habe genug»**, tres **Suites** para cello, dos para clave, el **Concierto para violín y oboe** y el de **dos violines**.

De Karl P.E. Bach existen dos grabaciones que recogen, respectivamente, **Duetos y Sonatas para flauta y violín**, **Sonatas para órgano** y tres **Rondó**, dos **Sonatas** y dos **Fantasías para clavicordio y piano**.

Muy interesante resultan así mismo, los **Conciertos para cinco flautas dulces** de J. Bodin Boismortier; el **Concierto para flauta**, de Blavet; la integral de las **Sonatas para flauta y bajo continuo**, de Haendel; entre las que se incluye la versión para flauta y guitarra de la **núm. 2** de la serie.

De Telemann, muy apreciado en tierras nórdicas, encontramos hasta nueve discos con diversos conciertos, para una y dos flautas dulces, para dos violas, una **Sonata para flauta y guitarra**, otra para **flauta y bajo continuo**, y la cantata **Kleine Kantate von Wald und Au**, disco en el que también figuran obras de Purcell y Haendel. Vivaldi figura en el catálogo BIS, con cuatro **Concerti para piccolo**, uno para flauta, **Il Gardellino** y la peculiar **Sonata para trombón y órgano**.

El repertorio más amplio de discos que comprende esta colección es el in-

cluido en el dilatado espacio que va desde el año 1.750 hasta el inicio del siglo XX. Más de 100 ejemplares entre los que se incluyen, lógicamente los grandes nombres de esta época de la historia de la música.

Recordemos por su especial importancia la serie de grabaciones dedicados a la obra de piano de Grieg, a la que ya hemos hecho mención, y de otras obras casi desconocidas en la Europa del Sur como son la cantata **Den Bergtekne**, cinco **Canciones para barítono y piano**, la **Sinfonía en Do**, la **Marcha fúnebre para piano**, etc.

Notorios también, los tres discos dedicados a la obra completa para órgano de Cesar Franck, que cuenta con una excelente interpretación de David Sanger y con una soberbia grabación DMM (Direct Metal Mastering) extremo éste del que nos ocuparemos brevemente con posterioridad.

Disco curioso y original por el contenido es el titulado **La flauta romántica**, con obras de Schubert (**Introducción y Variaciones sobre «Trockne Blumen»**), Franz Xaver Mozart (**Rondó**) C. Reinnecke (**Sonata Ondina**), en una intensa y fina versión de Robert Aitken (Flauta) y Robin McCabe (piano.)

La Stockholm Sinfonietta, bajo la dirección de Jan Olav Wedin, interpreta obras de Mozart (**Serenata núm. 12**) Gounod (**Pequeña sinfonía para instrumentos de viento**) y Beethoven (**Rondino para octeto de viento**) Sibelius también ha gozado de las preferencias de Robert von Bahr. Del gran maestro finlandés figura en catálogo la muy meritoria integral de la obra para piano y se anuncia ya la publicación de la obra sinfónica, que, sin duda, contará con el atractivo de unas versiones impregnadas de una lógica idoneidad.

Muy destacable es también el número de grabaciones dedicadas al siglo XX. He podido contar hasta 57 discos en los que se contienen obras de autores de nuestro siglo, cifra, por cierto, nada desdeñable. Compositores e intérpretes del área cultural nórdica se encuentran perfectamente representados: Aberg, Orbeck, Stenius, Svedlund, Saeverud (Harald y Ketil), Lundquist Lindberg, Pettersson, Pylkkanen Segerstam y un largo etc.

Pero también incluye el catálogo obras de autores actuales de renombre internacional como Lutoslawski, Messiaen (**Poèmes pour mi, Harawi**, ciclo de **Canciones**), Milhaud (**Scaramouche, Concierto para Marimba, vibráfono y orquestas**), Ginastera (**Impresiones de la Puna**), etc.

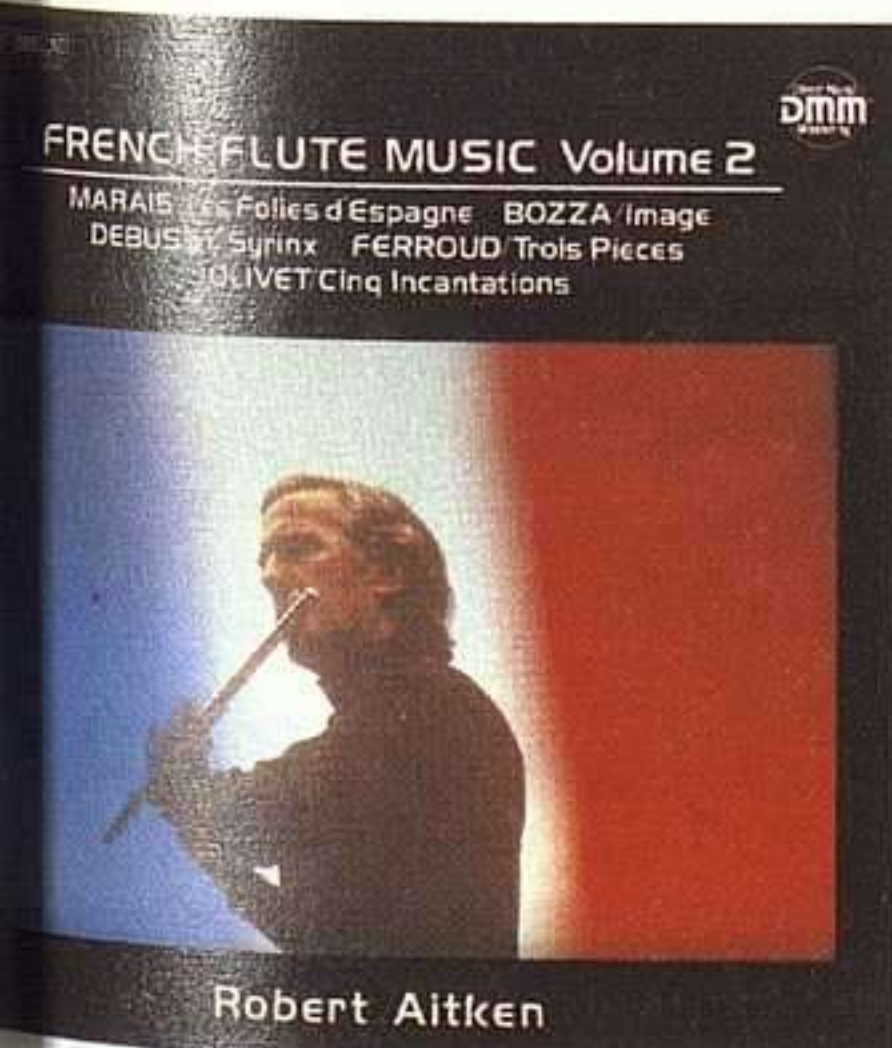
Compositores e intérpretes españoles tampoco han sido olvidados por la casa BIS. Por ejemplo, encontramos un par de obras de Antonio de Cabezón, de Juan de la Enzina, Francisco de la Torre, Gaspar Sanz, Diego Ortiz Toledano, Sor, Falla etc. Destacan entre estos volúmenes el algún de dos discos a cargo del Atrium Musicae de Madrid, dirigido por Gregorio Paniagua y las grabaciones a cargo de Diego Blanco, excelente guitarrista que obtuvo por primera vez el premio Reina Sofia de guitarra, en concurso celebrado en Madrid el año 1.979. Uno de sus discos esta dedicado a obras de Ponce, Sojo, Lauro y Barrios y otro a diversas piezas de Fernando Sor.

Antes de terminar este comentario, creo que no resultará ocioso destacar las características técnicas de las grabaciones efectuadas por la casa BIS. En un esfuerzo casi artesanal, pero amparado por una excelente programación técnica, estos discos están, generalmente, muy bien grabados. El sonido es limpio, nítido y de gran profundidad. De los ejemplares que he podido escuchar, la mayoría de ellos están a la altura y a veces la superan de las casas comerciales al uso. Aconsejo al lector que escuche, por ejemplo el disco de nuestro guitarrista Diego Blanco en el que se puede apreciar con claridad cuanto se afirma. Los defectos de prensado son mínimos y casi inapreciables, si exceptuamos, casos aislados como el concierto de piano de Grieg.

Resaltable también es que la labor de investigación desde este punto de vista no ha cesado por parte de los productores que, recientemente, y de ello dan fe más de 20 ejemplares, se ha comenzado a utilizar el sistema DMM, (Direct Metal Mastering), cuyos resultados son muy notables por lo que se refiere a la relación señal-ruido.

En resumen, una colección, como podrá apreciar el lector por el mero examen del contenido del catálogo, francamente interesante, que se puede recomendar de manera global, porque tiene alicientes no sólo para aquel aficionado que pueda iniciar su discoteca, sino para aquel más avanzado, ya que puede elegir versiones interesantes de obras conocidas y, sobre todo, encontrar discos de absoluta novedad.

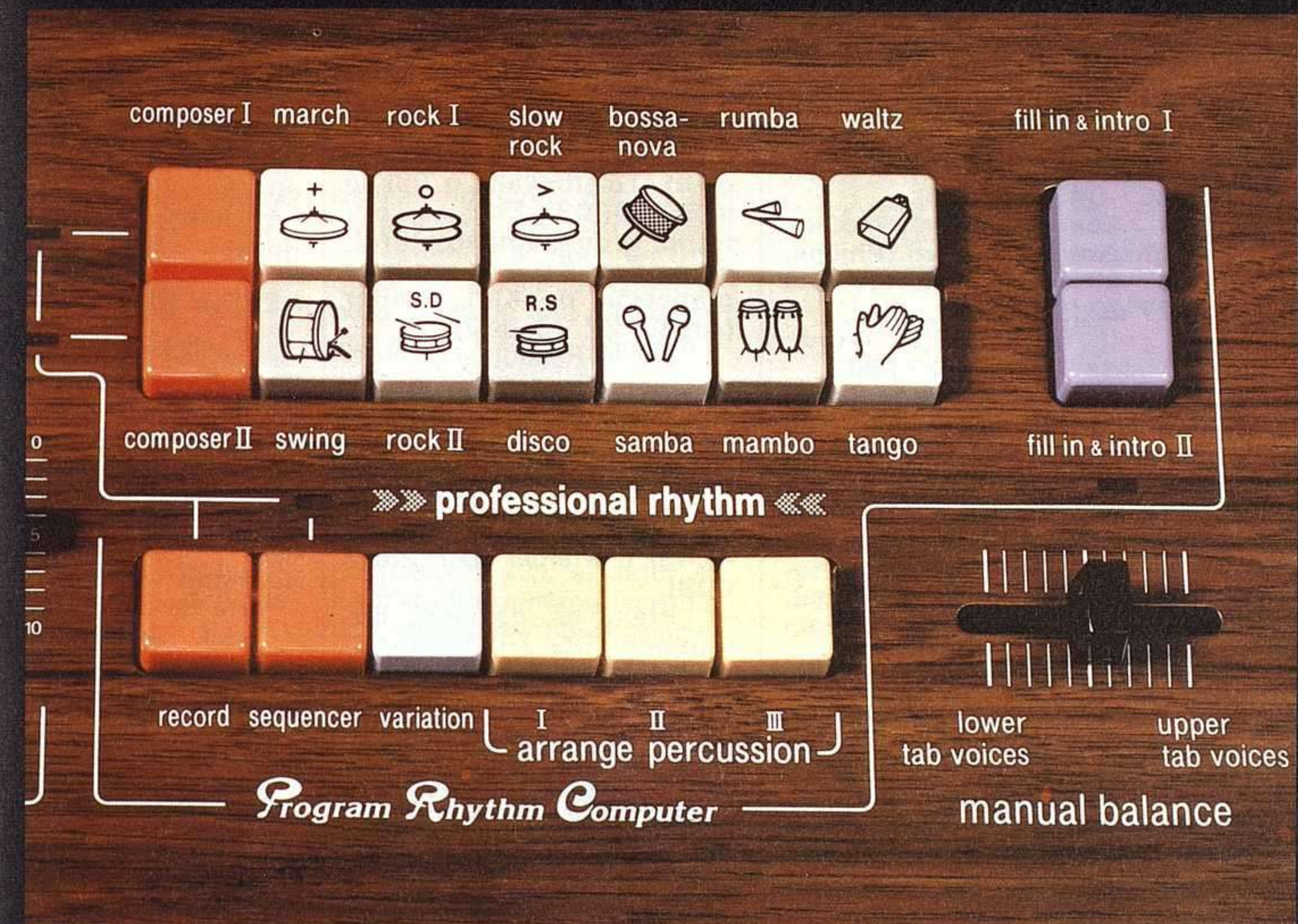
Por último, quisiera destacar como este esfuerzo cultural, que no tiene demasiados precedentes en el resto de Europa, resulta casi inconcebible en nuestro ámbito. Empresas así son un ejemplo a seguir o cuando menos dignas de nuestra admiración. Quizás algún día dejemos de soñar en que algo parecido pueda darse por esto lares.





# ¡Único en el mundo!

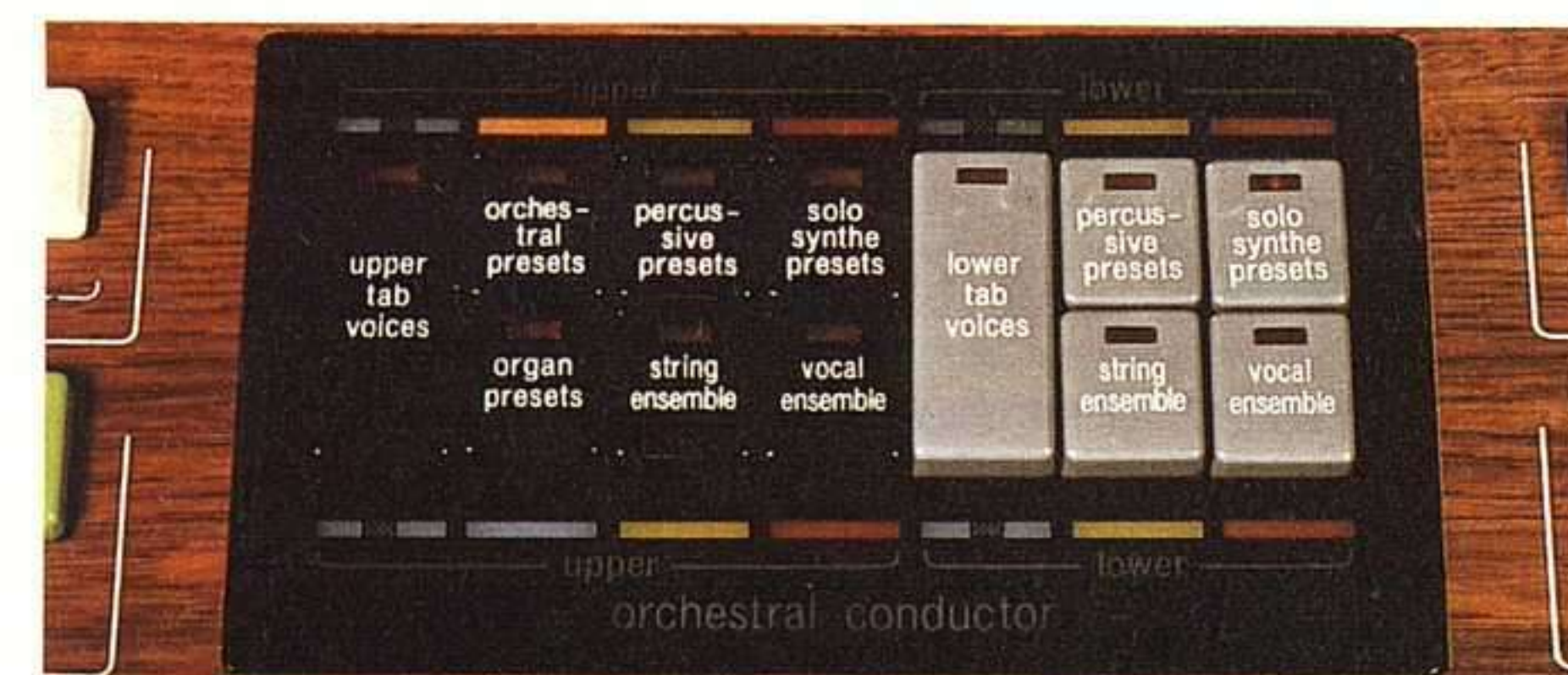
## Organo computarizado Technics SX U90



COMPUTADOR PROGRAMADO DE RITMOS

**Technics SX U90**  
El único órgano electrónico que, además de reproducir a la perfección el mayor número de voces musicales, pone a su disposición una computadora en la caja de ritmos. Con ella, Ud. puede crear sus propios conceptos musicales y rítmicos. Y, a través de su memoria

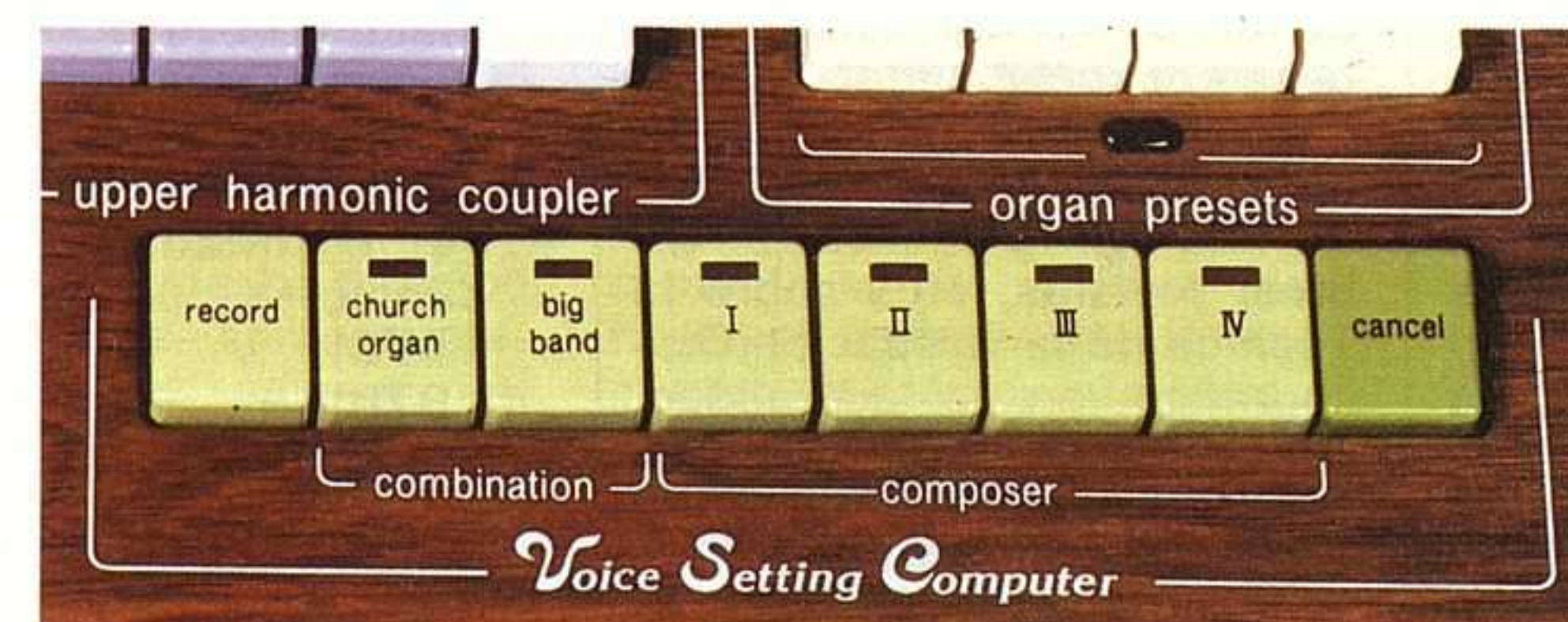
computarizada, puede introducir diversas combinaciones originales que constituirán, con el tiempo, su bagaje musical. TECHNICS le ofrece una amplia gama de órganos electrónicos que cubren todas las posibilidades y exigencias, tanto del aficionado como del profesional.



SELECTOR ORQUESTAL



COMPUTADOR DE ACORDES



COMPUTADOR DE VOCES MUSICALES

# Technics

La más sofisticada orquesta que jamás haya dirigido

**Organos Technics**

Distribuidor:  
**MUSICAL**  
**ALCALA DE HENARES, S.A.**  
Apartado 295 - Tel. 91-888 38 61  
Télex 49687 MUHE-E  
Alcalá de Henares (MADRID)

De venta en los principales establecimientos del ramo.



# Consulta

## GRABACIONES FUTURAS

Se me ha indicado la posibilidad de responderme por carta a unas consultas discográficas de unos registros, a mi juicio importantes y que no han aparecido en la revista. Como, por ejemplo: **Lago de los Cisnes** (Ozawa), **Gurrelieder** (Ozawa), **Poemas sinfónicos** de Respighi (Ozawa) **Rigoletto** (Giulini), **Quinta**, Chostakovitch (Bernstein), discos de los que naturalmente desearía conocer su opinión.

De entre las opciones que tenemos actualmente en nuestro país que versiones me recomendaría de: **Holandés errante**, **Lohengrin**, **Lago de los Cisnes**, **Bella Durmiente**, **Rigoletto**, **Trovatore** y **Faust**.

Una recomendación: ¿por qué no incluyen en la revista, en caso de que lo conozcan, las futuras grabaciones a cinco o diez años vista? ¿Hay proyectos de grabación de obras, como: **La Prohibición de amar**, **Las Hadas**, **L'Africana**, **Dinorah**, **Roberto el Diablo**, **Guerra y Paz** y óperas de Auber, Lortzing, Marschner, Dvorak, rusas, etc?—**SALVADOR PENALBA PARRA** (Llanera de Ranes, Valencia).

## RESPUESTA

El **Lago de los Cisnes**, de **Chaikovsky** (completo) dirigido por **Ozawa** (DG) es, junto con el de **Prevín** (EMI), la interpretación más recomendable de dicho ballet.

Los **Gurrelieder**, de **Schoenberg**, por **Ozawa** (Philips) constituyen seguramente la interpretación más convincente, y sin duda la mejor grabada de dicha obra.

Exactamente lo mismo le podemos decir de los tres poemas sinfónicos de **Respighi** (Pinos, Fiesta y Fuentes de Roma), grabados por **Ozawa** para la D.G.

La interpretación de **Giulini** (DG) es la primera opción entre las actualmente en España de **Rigoletto**, seguida de las de **Solti** (RCA) o **Rudel** (EMI). La más convincente de todas, posiblemente, es la **Kubelik** (DG), que ya no está en nuestro país.

Y la **Quinta Sinfonía** de **Chostakovich**, por **Bernstein** (CBS) es, probablemente, la primera opción dentro y fuera de nuestro mercado.

Versiones más recomendables de las siguientes obras:

El **Holandés Errante**, de **Wagner**: **Klepperer** (EMI, 165-000104/06).

**Lohengrin**: **Kempe** (EMI, no en España); **Kubelik** (DG, 2720036) y **Karajan** (EMI, 167-043.200/04).

La **Bella Durmiente**, de **Chaikovsky**: **Dorati** (Philips, 67 69 036) o **Fedotov** (DG 27 40 274).

El **Trovatore**, de **Verdi**: **Mehta** (RCA LSC 6194).

**Faust**, de **Gounod**: **Cluytens** (EMI, no en España), **Prête** (EMI 167-033.544/9) o **Bonyngé** (Decca 67 99 112).

Las grabaciones por realizarse rara vez pueden conocerse con cierta fiabilidad, con antelación superior a un año. De los títulos por los que nos pregunta carecemos de noticias de futuras grabaciones.—A.C.

## «MADEJA EN FORMA DE INFINITO»

Me gustaría saber si en alguna de estas colecciones que suelen aparecer esporádicamente de «Música española contemporánea» ha sido grabada la obra de **José Antonio Galindo**, **Madeja en forma de infinito**.—**F.J.G.M.** (Bilbao).

## RESPUESTA

La obra a la que usted alude no ha sido nunca grabada en disco.—R.B.

## MEJORES VERSIONES

Ruego me sirvan indicar las mejores versiones de las obras que a continuación relaciono, tanto en lo que se refiere a la interpretación como a la calidad de la grabación. Las obras son las siguientes: **Bach**: **La Pasión según San Mateo**. **Gershwin**: **Rapsodia in blue**. **Brahms**: **Cuarta Sinfonía**. **Liszt**: **Preludios** y **Mazeppa**. **Chaikovski**: **Suite de El Cascanueces**. **Beethoven**: **Los cinco Con-**

**ciertos para piano y orquesta**.—**MANUEL RUBIO MORENO** (Ubeda, Jaén).

## RESPUESTA

En el caso de **La Pasión** según **San Mateo**, de **Bach**, es muy difícil contestar absolutamente; si es usted partidario de las interpretaciones historicistas con instrumentos originales, le recomendamos la de **Harnoncourt** (Telefunken), o **Rilling** (CBS 79403). En caso contrario, la de **Klemperer** (EMI, no en España) o la segunda grabación de **Karl Richter** (Archiv 27 23 067).

De la **Rapsodia in blue**, de **Gershwin**: **Gershwin/Tilson Thomas** (CBS 76509) o la de **Prevín** (EMI 065-02.199).

**Cuarta Sinfonía**, de **Brahms**: **Solti** (Decca, 659 4243) o **Kleiber** (DG 2532 003).

**Preludios**, de **Liszt**: **Barenboim** (DG 2531 054).

**Mazeppa**, de **Liszt**: **Karajan** (DG Privilege 25 35 110).

**Suite de El Cascanueces**, de **Chaikovsky**: **Rostropovich** (DG 25 31 112), **Karajan** (Decca, Ace of Diamonds 65 94 425) o **Stokovski** (Philips 65 00 766).

**Cinco Conciertos para piano**, de **Beethoven**: **Barenboim/Klemperer** (EMI, no en España), **Arrau/Haitkiink** (Philips 67 68 350), **Ashkenazy/Solti** (Decca 9-81002) o **Brendel/Haitkiink** (Philips 67 67 002).—A.C.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE DIRECCION ORQUESTAL

Me dirijo a ustedes para rogarles tengan la amabilidad de hacerme llegar algunos títulos de bibliografía en español, sobre dos temas que deseo conocer a fondo desde hace bastante tiempo. Se trata de los siguientes:

1) Alguna publicación (libros, revistas, etc.) sobre la **Técnica de la Grabación Discográfica** en la actualidad. Tengo verdadero interés por conocer todo ese mundo de la electrónica en su versión de captación y grabación del sonido y luego la técnica de reproducción en discos y cintas, de los originales grabados por primera vez.

2) También deseo recibir bibliografía sobre la **Dirección Orquestal**; me interesa concretamente publicaciones que hablen de tres puntos concretos: **Historia de la dirección orquestal**. **Técnica y arte de dirigir una orquesta**. **Interpretación artístico-musical**, por parte de un director, en el momento de sentarse a estudiar una partitura. **Bases y criterios a tener en cuenta a la hora de interpretar una obra para orquesta**.—**ELISEO LATORRE MARCO** (Zaragoza).

## RESPUESTA

La primera parte de su consulta será respondida en número próximo por nuestro colaborador **Alfredo Orozco**.

Sobre la **dirección orquestal** hay en español, entre otros, los libros siguientes:

**Hermann Scherchen**: El arte de dirigir la orquesta **Trad. de Roberto Gerhard**, Labor, Barcelona, 1933. (Es el estudio más completo).

**E. Waltershausen**: El arte de la dirección orquestal, **Uteha**, México, 1966. (Un buen trabajo sistemático).

**Enrique Jordá**: El director de orquesta ante la partitura, **Austral** núm. 1474, **Espasa-Calpe**, Madrid, 1969. (Con muchas observaciones personales interesantes).

**Friedrich Herzfeld**: La magia de la batuta (trad. de **Jacques Bodmer** y **José Subirá**), Labor, Barcelona. (Libro misceláneo, histórico y anecdótico, pero con datos útiles).

**Fritz Volbach**: La orquesta moderna (trad. de **Roberto Gerhard**), Labor, Barcelona, 1928. (Incluye una buena historia de la formación orquestal).

En **RITMO** han aparecido varios ensayos sobre este tema, entre ellos:

**E. Pérez-Adrián**: La era de los directores, núm. 480 (abril 1978) y 481 (mayo 1978).

**R. Pérez-Arroyo**: El director de orquesta como especialista, núm. 530 (febrero 1983).

De reciente aparición es el **Cuaderno de música**, número 4: El director de «su orquesta».—R.B.



# Libros y partituras

## LA HISTORIA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO



Por Roger Alier  
LAVANGUARDIA

Roger ALIER: Historia del Gran Teatro del Liceo, Biblioteca de la Vanguardia, Barcelona, abril de 1983.

El *fasciculismo* nos invade. No hay más que parapearse ante el televisor para percatarse de que las técnicas de mercado se adaptan a esta incapacidad del hombre del último tercio del siglo XX para leer mucho tiempo seguido. Al lector in habituado se le ofrecen en pequeñas dosis desde historias de la Guerra de España, tratados sobre fotografía, sobre el cultivo de las plantas exóticas o sobre el arte de comer bien. Algunas de estas publicaciones se adaptan perfectamente a los gustos del posible lector, procurando no extremar precisiones y ofreciendo textos muy bien ilustrados, mientras que otros saben combinar perfectamente la belleza tipográfica con el texto de calidad, bien elaborado, en algunas ocasiones atrevido y que merecería mejores cauces editoriales.

Pues bien, *La Vanguardia*, de Barcelona, ha ofrecido a sus lectores, como suplemento de su edición del domingo, a lo largo de cuatro meses, unos fascículos que, finalmente se han convertido en el mejor documento vivo sobre la historia de nuestro centro operístico principal, el Gran Teatro del Liceo. El primer acierto fue confiar la redacción de los textos al

conocido musicógrafo operístico Roger Alier, colaborador de RITMO, uno de los que con mayor autoridad conocen la trayectoria de dicho centro.

El autor ha sabido combinar con agilidad la anécdota diaria y el dato erudito, los acontecimientos más trascendentes y los más sugestivos detalles de la trayectoria operística, humana, musical y política del Liceo barcelonés, convirtiendo el libro en una obra de obligada consulta para aquellos que se interesen por la historia del género lírico en Barcelona.

Una obra viva, atractiva tanto por su contenido literario como documental y gráfico, necesariamente había de despertar interés a lo largo de su confección y paulatina publicación. Así, el autor se ha visto literalmente coronado por innumerables aportaciones de aficionados que entendían la vida del Liceo como parte de su propia historia. Combinar la atención a todo este cúmulo de aficionados que pretendían, en alguna ocasión, poner un especial énfasis en su propia visión de la trayectoria liceística y la particular atención a la objetividad que animaba al autor ha sido tarea árdua que, a nuestro juicio, se ha sabido superar con éxito.

Habida cuenta la penuria bibliográfica de que vive la vida musical barcelonesa, *La Historia del Gran Teatro del Liceo* se nos aparece como una publicación necesaria, que viene a continuar otras publicaciones que, tiempo atrás, han versado sobre el mismo tema (las obras de Mestres Calvet, Josep Artís y Marc-Jesús Bertrán), proporcionando un gran atractivo y una versatilidad muy propias del estilo periodístico en que ha sido concebida la obra.

Tan sólo es de lamentar, como fruto del estilo a que hacemos referencia, la exigüedad del texto, que sabe a poco. Probablemente el mismo autor esté ya pensando en ampliar, en una publicación posterior, los términos de sus dieciséis fascículos que, a buen seguro, serán esperados con el mismo interés que lo han sido estos primeros.—XOSE AVIÑO A.



**Sei Duetti a due flauti traversi, da GIO. GIOCACCHINO QUANZ. Opera Seconda. Stampata da Giorgio Ludovico Winter a Berlino, 1759.** Edición facsímil. Presentación de Antonio Arias. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

**Der getreue Music-Meister** welcher so wol für Sanger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind, und moralische, Opern- und andere Arien, desgleichen Trii, Duetti, Soli, etc. Sonaten, Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. enthalten, mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französischer, Englischer, Polnischer, etc. so enrsthaft-als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer Lection vorzutragen gedenket, durch TELEMANN. Hamburg, Ao. 1728. Edición facsímil. Presentación de José Rada. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

Sin alharacas, con sencillez, pero con una eficacia admirable, unos señores, a quienes debo confesar que ni conozco, ni siquiera sé quiénes son o cómo se llaman, han comenzado, hace no mucho tiempo, en Madrid, a editar en facsímil obras anti-

guas de música, preferentemente de la época barroca, en ediciones cuidadísimas, que —hay que manifestarlo muy alto, para honra de ellos y de todos los españoles—, no tienen nada que envidiar a las mejores que se hacen en las naciones más avanzadas en cuanto a técnica de reproducción de libros de música de otras épocas. Con muy buen acierto, los autores de esta feliz iniciativa se han dejado de provincianismos caseros y han escogido obras de gran valor artístico, de autores de todas las naciones europeas; incluso parece que han dejado intencionadamente la media docena de compositores más conocidos y han elegido a otros de menos fama, pero de no menos valor artístico.

A esa primera serie —evidentemente pensada para los cada vez más numerosos grupos que en España se dedican a la interpretación de la música barroca— ha seguido, en un segundo momento, otra similar dedicada a la reproducción de tratados teóricos de los siglos XVI al XVIII. Los volúmenes de una y otra serie están impresos en papel sepia fuerte, con cubiertas de cartón y —seguramente por la razón apuntada, de que los volúmenes de música práctica están pensados para poder leerlos los músicos directamente al momento de la interpretación— encuadrados generalmente en espiral metálica, lo que facilita grandemente su utilización práctica sobre los atriles.

Y muy de tenerse en cuenta: «Arte Tripharia», gracias a unos planteamientos editoriales muy acertados, ha optado por simplificar al máximo sus ediciones, con lo que las ofrece a precios tan modestos, que son absolutamente sin competencia en el mercado, tanto en el nacional como sobre todo en el internacional. Realmente, están al alcance de cualquier bolsillo. A lo que yo sé, sólo les superan, en lo económico, los de «Dover», de Nueva York.

Ahora llegan a la redacción de RITMO, para recensión, los dos volúmenes objeto directo de este comentario. Pero me pareció indis-



pensable hacer esa presentación general, a fin de enmarcarlos en el conjunto de la benemérita iniciativa de «Arte Tripharia».

Estos dos volúmenes son muy diversos en contenido y, por tanto, plantean una problemática diversa: los «Duetos» de Quanz son, sí, bellísimos, pero de textura sencilla, o, para ser más exactos, clara; por el contrario, las composiciones del volumen de Telemann presentan una complejidad mucho mayor y no es aventurado afirmar que hace falta saber mucho para descubrir y superar todas las implicaciones que llevan consigo y para tocarlas satisfactoriamente. En cambio, precisamente por su variedad y por los numerosos problemas que plantean, «Arte Tripharia» ha hecho un favor inmenso a todos los que en España —y seguramente que también en el Extranjero, pues es de desear que estas ediciones lleguen a todas partes— se interesan por la música barroca, tratando de superar los límites a que el repetir siempre los mismos autores y las mismas obras nos tiene muchas veces atados. Los numerosos grupos que se dedican a la interpretación de la música barroca tendrán en estos dos volúmenes un auténtico arsenal para sus sesiones de estudio y de concierto. Ciertamente que el tocar sobre una partitura antigua presenta sus dificultades, que en el caso del volumen de Telemann se ven agrandadas por las claves antiguas y otros problemas de escritura. Pero con un poco de práctica no es tan difícil superarlas. E incluso, como tantas veces se ha puesto de relieve por estudiosos de la música barroca, el tocar directamente de una partitura original tiene la ventaja de leer más inmediatamente el pensamiento del autor, sin pasar a través de una «transcripción» a notación moderna, que siempre se presta a interpretaciones subjetivas.

En resumen: dos nuevas aportaciones de la benemérita iniciativa de «Arte Tripharia», que merece las más cálidas felicitaciones de todos los amantes de la música.

Tan sólo un punto negro les encuentro: la breve nota introductoria o de presentación está traducida, además de al francés, inglés y alemán (en el volumen de Quanz) o italiano (en el de Telemann) —lo cual es lógico, si, como parece, se pretende difundir estas ediciones en varias naciones—, al gallego, vasco y catalán. Esto no merece más un calificativo: una *españolada* que, simplemente, desmerece de tan hermosas ediciones como son estos dos volúmenes. ¡Cuánto más útil hubiera sido que se hubiesen traducido al español —y si se quiere también al inglés, etc.— las introducciones de los autores, que son muy importantes (la de Quanz es un auténtico elogio del *duetto*), y que seguramente pocos usuarios españoles (y no españoles) podrán entender! El mismo título del volumen de Telemann merecía una traducción, pues dice mucho y no todos los usuarios del volumen podrán entenderlo adecuadamente.—**JOSE LOPEZ-CALO.**



**APROXIMACION AL LENGUAJE MUSICAL DE J. TURINA**

**BENAVENTE, José María:** *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina.* Sevilla-Madrid, 1983 (Colección «Musicalia», núm. 1) 208 págs.

**PEREZ GUTIERREZ, Mariano:** *Falla y Turina a través de su epistolario.* Sevilla-Madrid, 1982 (Colección «Musicalia», núm. 2). 159 págs.

Estos dos libritos, en tamaño «de bolsillo», consti-

tuyen el comienzo de una iniciativa digna de todo elogio: una serie de volúmenes que el Conservatorio de Sevilla pretende publicar, con la colaboración de la Editorial «Alpuerto», de Madrid. En el primer volumen el Director del Conservatorio expone los motivos que llevaron a concebir esta serie de publicaciones y las características generales de las mismas. A tan noble intento no se le puede desear sino una fecunda continuidad.

El volumen de José María Benavente, que encabeza la serie, es de contenido estrictamente técnico: un análisis de la obra musical de Joaquín Turina, primero desde aspectos generales —rítmico, melódico y armónico— y luego desde los morfológicos y sintácticos, para tratar luego del Impresionismo musical y Turina, y terminar considerando el horizontalismo melódico y el descriptivismo armónico en la obra del maestro sevillano. Abundan pródigamente los ejemplos musicales, en los que se dan las claves interpretativas de los análisis que se hacen en el texto.

Asombra la profundidad del conocimiento de la obra de Turina que el autor demuestra en este libro, fruto, sin duda, de un estudio de muchos años. A través de sus páginas se tiene la impresión de asistir al proceso creativo del maestro, a sus pensamientos más íntimos, tal como él los reflejó en su obra. La profundidad de los análisis, la competencia técnica con que están hechos, la claridad de exposición, son algunas de las primeras impresiones que uno recibe cuando lee este libro, que, curiosamente, no se hace, en modo alguno, pesado ni reiterativo, no obstante sus continuos tecnicismos, o quizá precisamente por ellos, pues ahorran muchas explicaciones.

El libro de Mariano Pérez es mucho más de lo que él anuncia. Cuando leí el prólogo, al leer las humildes frases que allí escribe el autor —«una pequeña aportación al centenario de Turina»...—, creí que se trataría de un

epistolario de los dos músicos, quizá comentado, pero nada más. Pero confieso que según me fui adentrando por sus páginas su lectura me fue apasionando cada vez más. Porque las sesenta cartas que, efectivamente, se publican por vez primera en este libro sirven, sí, de marco o de motivo para comentar anécdotas, situaciones, puntos de vista, etc., de los dos músicos; pero, partiendo de ellas Mariano Pérez profundiza en el mundo interior de Falla y de Turina, las apostilla con valiosos comentarios suyos, con constantes citas de la mejor bibliografía, con análisis de los hechos que resultan extremadamente interesantes.

Las cartas se publican íntegras en dos largos apéndices. Pero hay que insistir en el valor notable de las aportaciones que, tomando esas cartas como punto de partida, hace el autor en este libro, cuyo valor no puede, en modo alguno, medirse por su pequeñez externa, sino por su contenido, que es tal, que de ahora en adelante habrá que contar, tanto en las biografías de Falla como en las de Turina, con los datos nuevos que aquí se dan y con los juicios que se emiten acerca de muchas situaciones de nuestros dos grandes músicos.—**J.L.C.**

**ATLAS DE MUSICA, I**

**ALIANZA ATLAS**

**MICHELS, Ulrich:** *Atlas de música, I.* Ilustraciones de Gunter Vogel. Versión española de León Mames. Revisión técnica de Juan



José Rey. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 282 págs., 4º. Sin indicación de precio.

En junio de 1977, en una coedición de la «Deutscher Taschenbuch Verlag» y de la «Barenreiter Verlag», apareció la primera edición —por cierto, de 30.000 ejemplares, según los editores— del «Atlas zur Musik», que forma parte de una larga serie de «Atlas» de muy diversas materias (Anatomía, Astronomía, Física Atómica...), que publica la primera de las dos Editoriales mencionadas.

El presente volumen es la traducción del primero de los dos de que va a constar la obra. Es de un tamaño ligeramente mayor que el original alemán, que es un «libro de bolsillo». De esta manera los ejemplos, dibujos, etc., también resultan en la edición española algo mayores que en la alemana, lo que es de agradecer, pues de esa forma ganan en claridad y aun en elegancia.

Se trata de un libro de concepción originalísima. No en la ordenación de la materia, que sigue la disposición ya clásica en muchos libros de divulgación musical —una primera parte en que se describe lo más esencial de la técnica musical (acústica, formas...) y una segunda con un resumen de la historia de la música—, sino en el modo cómo esa materia viene presentada: el texto aparece en las páginas impares (páginas de la derecha), mientras que las pares están reservadas a gráficos, ejemplos musicales, etc., que sirven de base a la explicación literaria del texto. En esas representaciones gráficas de las páginas de la izquierda se usa con mucha abundancia el color, para separar los diversos elementos o partes de un ejemplo, de

un dibujo, etc. Algo verdaderamente original y que resulta de una claridad que uno no pudiera sospechar antes de verlo. Las explicaciones literarias de las páginas de la derecha son esquemáticas, pero de gran claridad y bastan para una comprensión suficiente del tema de que se trata. Naturalmente, están pensadas primordialmente para el aficionado «lego», como se dice en el prefacio; pero también al músico profesional pueden resultar útiles en un momento dado, para buscar una aclaración o resolver una duda. Un muy completo índice onomástico y analítico, al final, ayuda a encontrar, en un instante, el tema que a uno interese consultar.

Esta descripción no es suficiente para exponer los méritos notables de este librito, verdaderamente único en nuestra bibliografía musical. Un libro que no debería faltar en la biblioteca de ningún aficionado, y tanto menos en la de ningún músico, y al que no se le puede menos de desear una amplia difusión entre el público español, para bien de nuestra cultura musical.

Le encuentro, sin embargo, un defecto: el tamaño de letra excesivamente pequeño. Se lee, es cierto, sin mayores dificultades, pero a la larga cansa el leer el texto. En cambio, tiene un mérito que no suelen tener otros libros de música traducidos recientemente al español: en las págs. 272-273 se ofrece un «apéndice bibliográfico español», para acomodar esta parte tan importante de un libro como éste al lector hispánico, ya que la bibliografía en la edición original —que también se reproduce— consta casi exclusivamente de libros en alemán.— J.L.C.

## DISCOS CRITICADOS

	Pág.
<b>ALBINONI: Doce sonatas para violín y continuo, Op. 6</b> (Tos, Farina, Moses) .....	44
<b>BACH: Ofrenda musical</b> (Das Amphion Consort) .....	44
<b>BACH: Sonatas y Partitas para violín solo</b> (Ricci) .....	44
<b>BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano</b> (Francescatti, Casadesus) .....	45
<b>BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5</b> (Giulini) .....	45
<b>BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano «Kreutzer» y «Primavera»</b> (Szeryng, Rubinstein) .....	45
<b>BEETHOVEN: Tríos para cuerda</b> (Trío Bobesco) .....	46
<b>BRAHMS: 21 Danzas Húngaras</b> (Abbado) .....	46
<b>BRAHMS: Sonatas para viola y piano</b> (Pasquier, Penetier) .....	46
<b>BRUCKNER: Sinfonía núm. 4</b> (Klemperer) .....	46
<b>CHOPIN: Scherzi para piano</b> (S. Richter) .....	47
<b>DVORAK: Serenata para cuerdas y Bagatelas</b> (Stejskal) .....	47
<b>DVORAK: Cuartetos de cuerda Op. 61 y 96</b> (Cuarteto Talich) .....	47
<b>GERSHWIN: Rapsodia in blue. Rapsodia núm. 2 para piano y orquesta. I got Rhythm</b> (Moussev, Vladigerov) .....	47
<b>GROBA: Cantigas de Mar «In modo antico». Intres Boleses</b> (Guerra, Groba) .....	48
<b>E. J. de la GUERRE: Piezas para clave</b> (Buckley) .....	48
<b>HAYDN: Tres octetos para baryton, dos trompas, dos violines, viola, violoncelo y violón</b> (Trío Baryton, Schroeder, Langestein, Grobholz, Klein, Mahne) .....	48
<b>HAYDN: Trío «Londres». Divertissements</b> (Rampal, Stern, Rostropovich) .....	48
<b>HAYDN: Concierto para violín, clave y cuerda en Fa mayor. Concierto para clave y cuerda en Re mayor</b> (Pertis, Rolla) .....	49
<b>JANEQUIN: Le chant des oyseaux</b> (Ensemble Clement Janequin) .....	49
<b>LISTZ: Fantasia sobre el vals de Fausto de Gounod. Valses Olvidados. Rapsodias Húngaras</b> (Dichter) .....	49
<b>LISTZ: Rapsodias Húngaras. Sueño de Amor. La Campanella. Juegos de agua en la Villa del Este</b> (Dichter) .....	49
<b>LISTZ: Sonata en Si menor. SCHUBERT: Fantasia del Caminante</b> (Rubinstein) .....	49
<b>MAHLER: Sinfonía núm. 2</b> (Vincent, Ferrier, Klemperer) .....	50
<b>MAHLER: Sinfonía núm. 5. Sinfonía núm. 10</b> (Tennstedt) .....	50
<b>MARCELLO: Sonatas para violoncelo y continuo</b> (Pleeth, Webb, Hogwood) .....	50
<b>MILHAUD: El buey sobre el tejado. VIEUXTEMPS: Fantasia appassionata para violín y orquesta. CHAUSSON: Poema para violín y orquesta</b> (Kremer, Chailly) .....	51
<b>MONTEVERDI: Addio, Florida bella. Madrigales</b> (Concierto vocale) .....	51
<b>MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 1 y 6</b> (Menuhin) .....	51
<b>MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 2 y 4</b> (Mutter, Muti). <b>MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 4 y 5</b> (Amoyal, Jordan) .....	51
<b>MOZART: Cuartetos para piano y cuerda</b> (Klien, Cuarteto Amadeus) .....	52
<b>MOZART: Requiem</b> (Mathis, Bumbry, Shirley, Rintzler, Frühbeck) .....	52
<b>MOZART: Sinfonías</b> (Schöder, Hogwood) .....	53
<b>MOZART: Sinfonía concertante para violín y viola</b> (Igor y David Oistrakh, Kondrashin, de Peyer, Maag) .....	53
<b>OFFENBACH: La vida parisina</b> (Crespin, Mesplé, Chateau, Lublin, Masson, Sénéchal, Trempont, Benoit, Jarry, Plasson) .....	53
<b>RACHMANINOV: Concierto para piano y orquesta núm. 2. Preludios</b> (S. Richter, Wislocki). <b>RACHMANINOV: Concierto para piano y orquesta núm. 2</b> (Collard, Plasson) .....	54
<b>RACHMANINOV: Sonata para piano núm. 2. Preludios para piano</b> (Deyanova) .....	54
<b>RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas. Fantasia «La Rocca»</b> (Raychev) .....	54
<b>SHOSTAKOVICH: Danzas Fantásticas. Preludio y fuga, Op. 87. Sonata para piano núm. 2</b> (Noev) .....	54



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos  
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

*La casa más burlada en discos  
microsurco de toda Andalucía*

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



# Don Taddeo in Barcellona

## EL PERIODO ESTIVAL

Acabadas las diversas temporadas de conciertos y espectáculos operísticos que ocupan todo el curso hasta bien entrado el verano, se abre un paréntesis cultural y laboral a

lo largo del cual los barceloneses aficionados a la música tienen ocasión de entrar en contacto con el fenómeno musical en un clima más distendido, más festivo, si se quiere, y, posiblemente, menos exigente,

Por Xosé Aviñoa

Para ocupar el ocio estival siempre ha habido oportunidad de trasladarse a aquellos lugares en los cuales se celebraba algún festival de prestigio. Ello ha llevado a los viajeros pudientes a los más diversos centros musicales europeos. Este año (ocioso es decirlo) se nota un especial hormigueo en dirección a la franconia. No en vano los buenos aficionados wagnerianos (herederos de los pioneros modernistas) se han preocupado con tiempo para adquirir las preciadas localidades del Festspielhaus y poder estar, por lo tanto, presentes en las conmemoraciones del Centenario.

Para aquellos que no han podido —o no han creído conveniente— ir tan lejos, la ciudad ofrece numerosos atractivos musicales que cuentan con un programa enmarcado en el epígrafe de «Grec-83» que, año tras año, permite a los aficionados disfrutar de la placidez de los rincones más aptos para relajarse en las noches calurosas oyendo buena música o disfrutando de algún que otro espectáculo operístico.

### «L'ELISIR D'AMORE»

Este año la temporada se inauguró con un *L'elisir d'amore*, a cargo de Maria Angels Peters, «Adina», Santiago Sánchez, «Nemorino», y Carlos Chausson, «Dulcamara», en los principales y mejor logrados papeles. La orquesta, la titular de la ciudad, iba a cargo de Javier Batista y el coro —un curioso invento titulado Cor de cambra «Gioacchino Rossini»— a cargo de Luis Angel Catoni. El espectáculo funcionó como debían funcionar en el teatro al aire libre determinadas obras del repertorio cómico-bufo. Un tipo de ópera como la que nos ocupa, en la que es de agradecer una prestación vocal de la sensibilidad de la «Adina» de la Peters, la versatilidad y capacidad de adaptación constante al papel bufo del «Dulcamara» de Chausson (sin duda alguna el mejor regalo del reparto junto con la Peters) y el ingenio del coro que tiene un papel muy importante, permite, sin embargo, ciertos efectos de movimiento de escena, de interpretación vocal o incluso de coordinación orquestal, puesto que lo importante es que el conjunto traslade al público la sensación de que asiste a la representación de una obra lírica libre de los rigores que la tradición ha ido asimilando a la praxis de

los grandes teatros de ópera.

Y el espectáculo en conjunto funcionó, a pesar de ciertas aceleraciones extemporáneas de los «tempi» a cargo del director que transformaron algunos de los concertantes con coro en un verdadero galimatías vocal e instrumental; y en este sentido cabe aceptar como verdadera genialidad bufa la indumentaria camisas-negras que lucían los soldados del escuadrón de «Belcore» o la transformación del carro maravilloso del charlatán «Dulcamara» en una Guzzi con «sidecar». El broche de oro del espectáculo era un escenario sencillo, muy acertado, que representaba a la medida una plaza napolitana, desde cuyos ventanales intervenían los solistas y el coro cuando lo requería el ritmo dramático.

Como en otras ocasiones (no me refiero naturalmente a *Il trovatore* o a *Madama Butterfly* ofrecidos en el Grec en años anteriores), el público abandonó el lugar preguntándose por la falta de continuidad de este tipo de espectáculos. La afición barcelonesa y el interés creciente por este tipo de géneros empieza a obligar a nuestras autoridades a pensar en la creación de temporadas estables de ópera cómica, ópera bufa y, cómo no, de zarzuela, que tantos años lleva marginada de los canales culturales de nuestra ciudad.

Tampoco podía faltar en esta temporada estival —en un año como el que nos ocupa— el concierto conmemorativo del *Centenario* por excelencia (¿queda alguna entidad cultural que no haya celebrado la efemérides?); la Orquesta Ciutat de Barcelona, considerablemente au-

mentada para tal evento, ofreció un concierto Wagner que permitía al público presente revivir algunas de las páginas sinfónicas wagnerianas más habituales y que, en nuestro caso, forman ya parte de nuestra estructura estética igual que la Sagrada Familia o el monumento a Colón. Dirigió el conjunto Charles Wandersand, quien, muy consciente del cariz estival del espectáculo, no dudó en acentuar los aspectos fanfarriosos de las obras del creador de Bayreuth que se ofrecían al público, sobre todo en la «Obertura» de *Rienzi*, la *Cabalgata de las Walkirias* y en la *Marcha del emperador*.

El programa contiene además otras propuestas interesantes, tales como la ópera-oratorio *Il regalo dell'Imperatore*, de Giovanna Marini, a cargo de músicos y voces de la Escuela Popular de Música de Testaccio; un concierto de la Orquesta Mundial de la Formación Internacional de Juventudes Musicales, y un largo programa de interpretaciones de cámara a cargo de solistas locales, tales como Isabel Aragón, María Uriz, el Quartet Catalaunia, Jaume Torrent, Anna Ricci, Núria Fábregas, e internacionales, tales como Jörg Demus, Izumi Oguchi o los Solistas de Salzburgo. Junto a esta programación referida a música, merece citarse, aunque sólo sea a título de curiosidad, la participación del Ballet Gulbenkian, las actuaciones de los cantautores catalanes, Marina Rossell, Quico Pi de la Serra, Pere Tapias, Joan Isaac, Toti Soler y Francesc Roca. Estas actuaciones, a las que se deben sumar los espectáculos teatrales y cinematográficos, son una excelente propuesta de re-



El Ballet Gulbenkian que actuó en la temporada del «Grec-83».



lajamiento estival digno del mejor encomio.

### «MUSICA A CATALUNYA»

Para los barceloneses que pasan fuera de la capital sus vacaciones, y, sobre todo, para los aficionados de comarcas, el Servei de Música de la Generalitat ha elaborado un interesante programa ato-



La pianista Marta Argerich.

mizado en innumerables localidades y que cuenta con una participación abundantísima de músicos de casa y de fuera. Toda la programación está contenida en el libro **La música a Catalunya** (del que se daba referencia en RITMO en el número de junio de 1983) y es una excelente prueba del vigor con que trabaja el departamento antes mencionado para descentralizar las actividades musicales por todo el ámbito geográfico de su competencia. Justo es hacer notar que tales actividades no están centradas tan sólo en los meses estivales, puesto que la política descentralizadora de la Generalitat tiene objetivos más calibrados que el mero esparcimiento estival; con todo, destacaremos algunas de las actuaciones que se desarrollarán en estos meses de ocio preferente.

En primer lugar, los Festivales se extienden por lo ancho de la geografía catalana; algunos de ellos cuentan ya con una extensa trayectoria, como es el caso del de Cadaqués, que celebra este año su duodécima edición; se extendió desde el 22 de julio hasta el 27 de agosto y contó entre sus actuaciones la de la pianista Marta Argerich y Jean-Pierre Rampal, habitual colaborador del festival en colaboración con The Guildhall String Ensemble y la Orquesta de Cámara de Stuttgart. También veterano es el festival celebrado en Calonge —celebró este año su décimosexta edición—, a pesar de ser mucho menos ambicioso que el antes mencionado, así como otros celebrados en Guardiola de Bergueda, Igualada, Cambrils o Manresa. Otras localidades iniciaron esta temporada el hábito de los festivales musicales estivales,

entre ellas la población de Moia, cuna del célebre tenor wagneriano Francesc Viñas, en cuyos conciertos participó Maria Vilardell, descendiente del prócer local, y el Coro Madrigal de Budapest, asiduo colaborador en las actividades musicales catalanas.

De entre todas las actividades, cuya relación exhaustiva resultaría enojosa dada su abundancia, destacamos la curiosa experiencia realizada el 3 de septiembre en Palu-Solita, en cuyo templo se ofreció una versión concertante de la ópera de Donizetti **Lucia di Lammermoor**, a cargo de Montserrat Costa, Alicia Aguilar, Josep Dueñas, Daniel Mas, Eduard Soto y Josep-Lluís Blanch, versión que fue dirigida por Jordi Giró, y cabe enmarcarla en la creciente afición operística que observamos en el público, de la que hablábamos en líneas anteriores.

A esta escueta reseña cabe añadir la referencia de numerosos cursos celebrados también en estas fechas, curso de interpretación pianística, a cargo de Ramon Coll; de pedagogía musical, de interpretación orquestal, de interpretación guitarrística, violinística, de interpretación gregoriana, etc. La Generalitat de Catalunya y las diversas entidades locales que colaboran en estas ambiciosas y diversificadas actividades musicales han tomado rendida cuenta de las inclinaciones musicales y de las posibilidades que ofrecen estos días de asueto brindando una gama numerosísima de posibilidades dignas del mejor encomio.

### EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

Aun enmarcándose en la cadena de actividades musicales que acabamos de reseñar, hemos dejado para el final la referencia al festival que se avecina, el tradicional Festival de Octubre de Barcelona, porque tanto por su categoría como por el interés que despierta entre los aficionados merece comentario aparte. Una lectura atenta de la programación de dicho festival da a entender que este año, que celebra la vigésimo-primer edición, se ha quedado corto, puesto que se han dejado a un lado los tradicionales conciertos en los barrios, que tenían siempre una excelente acogida, así como las exposiciones y la proyección de filmes musicales, que se solían hacer con ocasión del evento. Se ha querido dar al Festival un aspecto general más oculto, centrado en las grandes figuras de la interpretación mundial y se ha olvidado potenciar el aspecto divulgador que desde hace años tenía con relativo éxito.

En este sentido cabe entender la participación del enigmático director de orquesta Sergiu Celibidache que, al frente de la Orquesta Filarmónica de Múnich, ofrecerá obras sinfónicas de Brahms, Bartók, Haydn y Bruckner, o la colaboración de la Orquesta Nacional de España, dirigida por Máximiliano Valdés, que, en colaboración con el coro homónimo, ofrecerán obras de Prieto, Beethoven, Mahler y la **Sinfonía coral**. La participación de la Orquesta Ciutat de Barcelona en dos conciertos, con obras de Sibelius, Mahler, Mozart, Tisné y Debussy, parece más lógica en un festival co-

mo el que estamos comentando; es por ello que, exceptuando las intervenciones de solistas de prestigio internacional como Claudio Arrau o de grupos de cámara de renombre internacional como el Cuarteto Amadeus o la Orquesta de cámara de la Filarmónica de Berlín, insistimos en la pobreza de programación del Festival que se avecina.

Encontramos a faltar en la programación aquel tipo de obras que hasta la fecha eran habituales en los festivales de envergadura, es decir obras del género oratorio que, a causa de la cantidad y calidad de solistas y coros que suelen requerir, sólo pueden ofrecerse en el marco de ocasiones extraordinarias como la presente. Bien es cierto que podremos asistir a una versión de la **Novena** beethoveniana y de **Das klagende Lied**, de Mahler, pero hay que tener en cuenta que la magna sinfonía del compositor de Bonn es plato bastante habitual de los conciertos barceloneses y, por lo demás, esta programación contrasta enormemente con la ofrecida en la temporada anterior, en la que se dieron nada más que tres óperas haendelianas en versión de concierto, amén del oratorio haydniano **Il ritorno di Tobia** y la ópera vivaldiana **L'Olimpiade**, más el estreno mundial de la ópera contemporánea **Botxí, botxí** del compositor Leonard Balada.

En cualquier caso y dado que la organización del Festival de este año corre a cargo del Ayuntamiento de Barcelona y del recién creado Consorci del Palau de la Música Catalana, cabe otorgar el cambio de orientación del Festival a los servicios de cultura de dicho consistorio, de lo cual no podemos menos que lamentar el poco acierto. A nuestro juicio, se está perdiendo el carácter extraordinario que siempre había mantenido, por lo que se refiere a la programación, el Festival de Octubre de Barcelona, que este año pierde su carácter popular y, en cambio, no gana en interés programático, puesto que buena parte de los conciertos que se oirán se pueden ofrecer en cualquiera de las temporadas habituales de que disponemos los aficionados barceloneses.

## EL CENTRE DE DOCUMENTACIO MUSICAL

Los estudios musicológicos se renuevan y se estimulan; de ello no cabe la



menor duda a juzgar por la dinámica creciente que anima a estudiosos y a instituciones, tal como nos recordaba RITMO en su edición número 534. Esta renovación es tanto un fruto del interés que despierta en las jóvenes generaciones el estudio de los materiales musicales, como el hecho evidente de la puesta en marcha de instituciones vivas que hagan posibles estas investigaciones.

Insisto en la vivacidad de las instituciones musicológicas porque esta es una cualidad indispensable para favorecer y estimular una dedicación cuyo objeto tiene mucho de árido y críptico y que, por lo tanto, corre el riesgo de quedar reducido al ámbito de actividad de personas de espíritu ochocentista, los resultados de cuya investigación suelen ser tan áridos como el mismo objeto sobre el que trabajan.

Precisamente uno de los motivos de esperanza es la creación del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya de reciente inauguración, cuya finalidad es hacer de aglutinante de todas aquellas instituciones dedicadas a estudios musicológicos o a archivo de materiales musicales, abundantes y

cal en la Generalitat republicana), Higiní Anglès, maestro de las generaciones más jóvenes de investigadores musicales y promotor del Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con sede en Barcelona, así como a otras figuras cuya labor se ha desarrollado en otras latitudes aun guardando estrecha relación con su cultura original, entre ellos el recientemente fallecido Josep Subirà, autor de obras sobre el teatro lírico hispánico y alguna monografía sobre el teatro lírico desarrollado en Barcelona.

El interés por el estudio y la conservación de los materiales musicales ha generado en los últimos noventa años un rosario de instituciones, desarticuladas entre sí, pero con un rico fondo y polifacéticas posibilidades de manipulación. La más dotada de todas ellas es sin duda la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, que se ha ido formando con las donaciones de eminentes estudiosos y gracias a la tenacidad de hombres como Pedrell, Joaquim Pena y el propio Higiní Anglès. También interesantísimo es el fondo de partituras, bibliografía y documentación de que dis-

junto a la venerabilidad de dichas bibliotecas se levanta la Societat Catalana de Musicologia, que reúne las generaciones más jóvenes de musicólogos, el Museu de Música de Barcelona, dirigido por Romà Escalas, que recoge en sus dependencias material instrumental de gran valor e interés histórico, pacientemente reunido por Josep Ricart i Matas, y que es fruto también de la labor investigadora de Josep María Lamaña, o el Instituto de Musicología «Ricart Matas», que contiene documentación sobre la historia musical de la Barcelona del presente siglo.

A pesar de todo lo apuntado hasta aquí, el estudioso de la música catalana debe luchar en demasiados frentes para conseguir encauzar su afición y su afán investigador, puesto que todas estas instituciones (algunas de las cuales sufren todavía las consecuencias de la desorganización) no reúnen de modo sistemático todo el material referente a la música catalana. Por otro lado, la bibliografía sobre la música catalana escasea, dejando además, excesivos huecos, que sólo de tarde en tarde han sido llenados por obras escritas sin criterio científico y



A la izquierda, Montserrat Albet, ensayista y musicóloga, directora del Centro de Documentació Musical. A la derecha, la casa Bartomeu, conocida familiarmente por Jardí dels Torongers, en cuyas dependencias está situado el Centre.

ricos en material documental como rica y estimulante es la tradición musicológica catalana.

Efectivamente, Barcelona cuenta en su haber histórico con la aportación de eminentes musicólogos, la talla de algunos de los cuales puede recordar a los que desconocen el tema o, simplemente, lo conocen de modo parcial, que la musicología hispánica tiene mucho que agradecer a estos investigadores. Me refiero, (¿qué duda cabe?) al eminente musicólogo Felip Pedrell, el iniciador de estas tareas en la capital catalana y a quien, de un modo u otro, todos los demás deben escuela y olfato musicológico; me refiero también a Robert Gerhard (compositor, musicólogo y responsable del área musi-

pone la biblioteca del Orfeó Català, entre cuyos numerosos méritos está el de conservar, además de todo lo que se refiere a su larga existencia, manuscritos referentes a la historia musical de Catalunya. Fuera de la ciudad, el fondo más apreciado es sin duda el del Monasterio de Montserrat, que cuenta con documentación, incompleta a causa de acontecimientos políticos desgraciados, de la vida musical catalana y aun española, sobre todo de aquellos siglos en que del cenobio irradian prohombres de la vida musical hispánica.

Tras estas instituciones venerables han ido surgiendo, en función de las necesidades renovadoras, otras destinadas a proseguir el camino iniciado por sus conservadores. Así, en la actualidad,

que tienen demasiado de testimonio particular, movido por la familiaridad con los acontecimientos y las personas. Para más inri, los fondos de partituras se encuentran todavía excesivamente polarizados entre los herederos de los creadores y los centros de documentación, propios y extranjeros.

En este estado de cosas, la creación del Centre de Documentació Musical por parte de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya cabe considerarla como de acertada, puesto que abre insospechadas posibilidades de agrupación de todo el material documental y, además, permite la centralización y estímulo de todas las tareas de investigación que sobre la materia se están llevando a cabo.



Inaugurado el 20 de abril del presente año, el Centre se acoge en las dependencias de la casa conocida familiarmente en los ambientes musicales barceloneses como Jardí dels Tarongers, domicilio que fuera del mecenas catalán Josep Bartomeu i Granell (1888-1980), prohombre que en la década de 1948 a 1958 animó la vida musical catalana, organizando con todo primor de detalles numerosas audiciones de música de todos los estilos, conferencias y otras actividades encaminadas a estimular la aparición de creadores e intérpretes de primera categoría. A su muerte, su sobrina, Teresa Carreras i Bartomeu, puso a disposición de las autoridades catalanas el edificio que otrora había albergado uno de los centros musicales para la finalidad que le estaba encomendada, labor que ha sido supervisada por su actual directora, la musicóloga y ensayista Montserrat Albet.

Una visita a dichas instalaciones es un gozoso paseo entre una plástica recuperación del espíritu *noucentista* que imperó en aquella villa del buen gusto musical. Antes de su puesta en funcionamiento, el Centre de Documentació Musical contó ya con un valioso legado documental, el cedido generosamente por la viuda de Josep Subirà, formado por bibliografía y documentos de gran valor. En los pocos meses que el centro cuenta de vida, dicho legado se ha ido aumentando de forma continua, de modo que en la actualidad cuenta ya con las donaciones de Joan Bernet, de Joaquim Carreras i Bulbena, de los herederos de Enric Granados (partituras originales y manuscritos autógrafos de su método de piano), el de los herederos de Martínez Imbert y el propio fondo del mecenas Bartomeu.

La lúcida visión de su directora permite al estudioso darse perfecta cuenta de la situación en que se encuentra el centro, así como de las posibilidades de futuro. Efectivamente, aun no siendo exhaustiva la documentación de que dispone en la actualidad, una de las previsiones de un futuro inmediato es la de establecer un intercambio fructífero con las otras instituciones públicas y privadas para dotar del máximo valor documental y llenar las lagunas que todos los demás presentan.

Se pretende, por lo tanto, establecer un servicio de biblioteca en el que se podría consultar toda la documentación disponible, tanto de publicaciones antiguas como de revistas, programas de conciertos y de bibliografía reciente. Se estimulará por otra parte la creación de un archivo vivo, que recoja todo el material de continua creación, tanto de partituras como de ensayos y de notas programáticas, archivo que ofrecerá a los historiadores un material de primera mano sobre el que trabajar. El edificio se está, además, acondicionando con los últimos avances técnicos para contener un fondo de microfilms y de microfichas que permita reunir todo el material musical disperso por archivos y bibliotecas de toda la geografía mundial, referido, claro está a la historia musical catalana.

No acaban aquí los ambiciosos proyectos de Montserrat Albet. Se pretende, además, establecer un fichero de trabajos de investigación en marcha, a fin de

coordinar el estudio de la vida musical catalana y llenar de un modo más completo las innumerables lagunas que sobre la materia existen.

Recuperando la antigua función de la casa Bartomeu, está previsto organizar todo tipo de actividades musicales, tanto audiciones de cámara como conferencias y clases magistrales que permitan difundir los términos en que se desarrolla la investigación musicológica llevada a cabo en nuestra ciudad.

Se pretende, en una palabra, dotar de vitalidad a una actividad, la musicolo-

gía, y crear una institución que, lejos de ser centrípeta, tentación en la que han caído en ocasiones las instituciones musicológicas, sea animadora de la investigación a todos los niveles, desde el escolar hasta el universitario, y que responda adecuadamente a las jóvenes generaciones de estudiantes universitarios que, día a día, se interesan más por un ámbito hasta no hace muchos años reservado a esforzados estudiosos, cuya labor era tan oscura como las mismas paredes que albergaban sus esfuerzos y dedicación.

## LA ILUSION DE UNA NUEVA CORAL UNIVERSITARIA DE BARCELONA

Por Santiago Bueno

El pasado 6 de junio los universitarios de Barcelona, profesores y alumnos, vimos, por fin, en marcha una de las ilusiones de cualquier universitario multiseccional, que en la nuestra hace tiempo que se había olvidado: la presentación de una Coral Universitaria. A partir de pequeñas agrupaciones provenientes, sobre todo, de las Facultades de Farmacia y de Física y Química, a las que se han unido elementos de Derecho y otras varias, durante el curso 1982/83 se ha estado trabajando para poder ofrecer algo semejante a un concierto de presentación. La iniciativa ha contado con el respaldo del Rectorado de la Universidad y con la ayuda de diversos profesores, como el Doctor Martorell y la Doctora Carmona, y se ha confiado la dirección y preparación del conjunto a un joven director, Eduard Comalada.

El programa escogido para ofrecer el concierto, dado en el templo gótico de la Basílica Parroquial de los Santos Justo y Pastor, quería expresar las posibilidades de la agrupación en géneros históricamente bien diferenciados. Así, fue dividido en tres partes: en la primera, obras de todo el período barroco, desde el tipo madrigal (como el coro «Lasciate mi morire» del **Lamento d'Arianna**, de Monteverdi), hasta el tipo fuga (como el coro «Sicut locutus est», del **Magnificat en Re mayor** de J.S. Bach, cantado con la variante de texto «Psallite Deo nostro»). En la segunda parte, dominó el repertorio popular (desde el himno universitario **Gaudeamus igitur**, insustituible en cualquier manifestación cultural académica, hasta canciones como **El testament d'Amelia** o **El noi de la mare**). En una tercera parte, se presentó el trabajo realizado con autores post-románticos y contemporáneos (como el motete **Locus iste**, de Bruckner; **Balaio**, de Villalobos; **Wen der schwer Gedrückte klagt**, de Schönberg; **Puisque tout passe**, de

Hindemith, y «Odi et amo» de los **Catulli Carmina**, de Carl Orff).

El amplio programa escogido sirvió para poner de manifiesto las cualidades del grupo, y también los defectos a corregir en el futuro. Así, por ejemplo, sobresalió, en el tipo de canción popular, ofreciéndose como «bis» **El testament d'Amelia**, siempre con una entonación segura y un buen equilibrio de las voces. También las obras barrocas estuvieron bien dichas, con seguridad, aun cuando las agilidades del **Magnificat**, por ejemplo, no surgieron del todo limpias y mostraron la insuficiencia de las sopranos en la zona más alta, de gran dificultad para un coro «amateur». En las obras modernas se dió mayor diferencia de calidad. Así, por ejemplo, fueron satisfactorios el Bruckner y el Orff, este último atacado con ajuste perfecto, dentro de su complejidad rítmica y dinámica. Sin embargo, la obra de Schönberg alcanzó los momentos más bajos del concierto, donde los cantantes auténticamente *se perdieron*, y no por obra de su director, al que debemos reconocer en todo momento un indudable interés y una disciplina con gesto incisivo, muy claro y constante a lo largo de toda la presentación.

Evidentemente, los fallos, que no son más que los normales en una pequeña coral que empieza, no restan esperanzas ante el material vocal a utilizar. Sería deseable, entre otras cosas, poder contar con un mayor número de voces masculinas, ahora simplemente superadas por las femeninas, que tienden a tapar en ocasiones; y que la coral pudiera disfrutar del número de ensayos suficientes para ir puliendo su obra, dentro del apretado horario del estudiante normal.

Desde aquí, sin embargo, deseamos continuidad y superación a la tarea emprendida, que, aunque modesta, coloca a la Universidad en parcelas culturales de las que nunca debería desentenderse. ■



# De Madrid al cielo

## LA TEMPORADA LIRICA 83-84

Por Arturo Reverter

La temporada de primavera de la ópera de Madrid ha muerto: viva la temporada permanente de la ópera de Madrid. Podría enunciarse así, brevemente, con esta frase tan tópica, la situación actual y las expectativas que en relación con ella se han creado, o deben crearse, en conexión con la *cosa operística* madrileña.

Se comentó ya en el número anterior de RITMO, al hablar del futuro de la ópera en Madrid, cuáles eran las ideas que al respecto se tenían y en qué proyectos se trabajaba. La idea de una compañía lírica nacional, de actividad permanente, con sede principal en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, pero con posibles actuaciones en otras zonas, ha ido tomando cuerpo, parece que ha cuajado definitivamente. La mejor prueba es que, a partir de octubre, se va a iniciar, en el coliseo de la calle de Jovellanos, una temporada 83-84 configurada con arreglo a tales planteamientos. Es evidentemente un primer paso, muy imperfecto, irregular, dubitativo; pero es un paso al fin, un paso hacia adelante, que supone el deseo de modificar unas rígidas y ya caducas estructuras. Un paso que, además, puede significar el germen de una futura compañía de la ópera nacional, con todo lo que ello puede traer consigo, proyecto que todavía es sólo una mera hipótesis, ya que para que el mismo pudiera cuajar y hacerse en los años venideros una realidad serían necesarias, entre otras cosas, dos fundamentales: a) construcción y puesta en funcionamiento del Auditorio de Madrid, en el que tendrían su sede la Orquesta y Coro Nacionales (parece que esta vez sí va en serio el levantamiento de este Auditorio y que a no tardar mucho, quizá a últimos de año, se pondrá la primera piedra y que, si todo va bien, estará terminado en 1985); b) reconversión del Teatro Real en teatro de ópera, que es para lo que fue creado. Esta modificación se presenta todavía como algo muy improbable, como una nebulosa muy lejana. Una modificación tan importante, que traería consigo no solamente realizar una obra de categoría para actualizar la estructura de la sala y la disposición de una moderna y compleja tramoya escénica —sin la cual el teatro no tendría hoy razón de ser—, sino también una importantísima previsión económica, de varios miles de millones de pesetas, destinados a crear (aunque el núcleo estuviera en la compañía lírica que ahora se está formando) los cuerpos estables y a formar un cuadro fijo

de cantantes, además de atender a los costos de los distintos montajes, que habrían de planificarse con mucha antelación, es algo que no depende ya —y lo señaló muy claramente José Antonio Garrido Guzmán, Director General de Música y Teatro, en la rueda de prensa convocada para dar a conocer los planes de la próxima temporada— de una Dirección General o incluso de un Ministerio; ni siquiera de un Gobierno: es algo que depende de un Estado, de todas las fuerzas políticas y sociales que lo forman. Llegado el momento, cuando esté construido definitivamente el Auditorio, habrá que replantearse por lo tanto la cuestión y habrá que decidir, entonces, si los importantes costos que ha de promover un teatro nacional de la ópera están justificados. Desde el punto de vista cultural —y lo que se ha realizado en otros países así lo prueba— no hay duda de que sí. Quedaríamos todos muy defraudados si el proyecto no llegara a hacerse realidad.

Pero mientras tanto, y volviendo al presente, hay que observar y vigilar, mirar incluso, el nacimiento y desarrollo de esta compañía lírica y los planes que en relación con ella, uniéndola a su actividad la del Ballet Nacional, se están forjando.

### UNA PROGRAMACION PARA «IR TIRANDO»

En la comentada rueda de prensa, que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela, el Director General de Música y Teatro, después de una introducción, concedió la palabra a los directores, artístico y musical, de las actividades a desarrollar en el coliseo: José Luis Alonso y Benito Lauret, respectivamente, quienes adelantaron los propósitos que mueven su labor y expusieron los títulos fundamentales que van a configurar la temporada lírica 83-84 y, en definitiva, que van a suponer la base de actuación de esta primera singladura. La mayoría de los lectores se habrán enterado ya por la prensa de la composición concreta, a falta de confirmación de fechas y de la mayoría de los intérpretes, de la temporada. Por ello parece lógico hacer aquí más que una relación exhaustiva y concreta, unos comentarios a la línea programadora y unas acotaciones a los planteamientos artísticos y musicales que se nos ofrecen.

Naturalmente, hay que aplaudir la selección de títulos clásicos de nuestro género chico, que —estos u otros similares— nunca deben faltar en ninguna



El Director General de Música y Teatro, José Manuel Garrido.

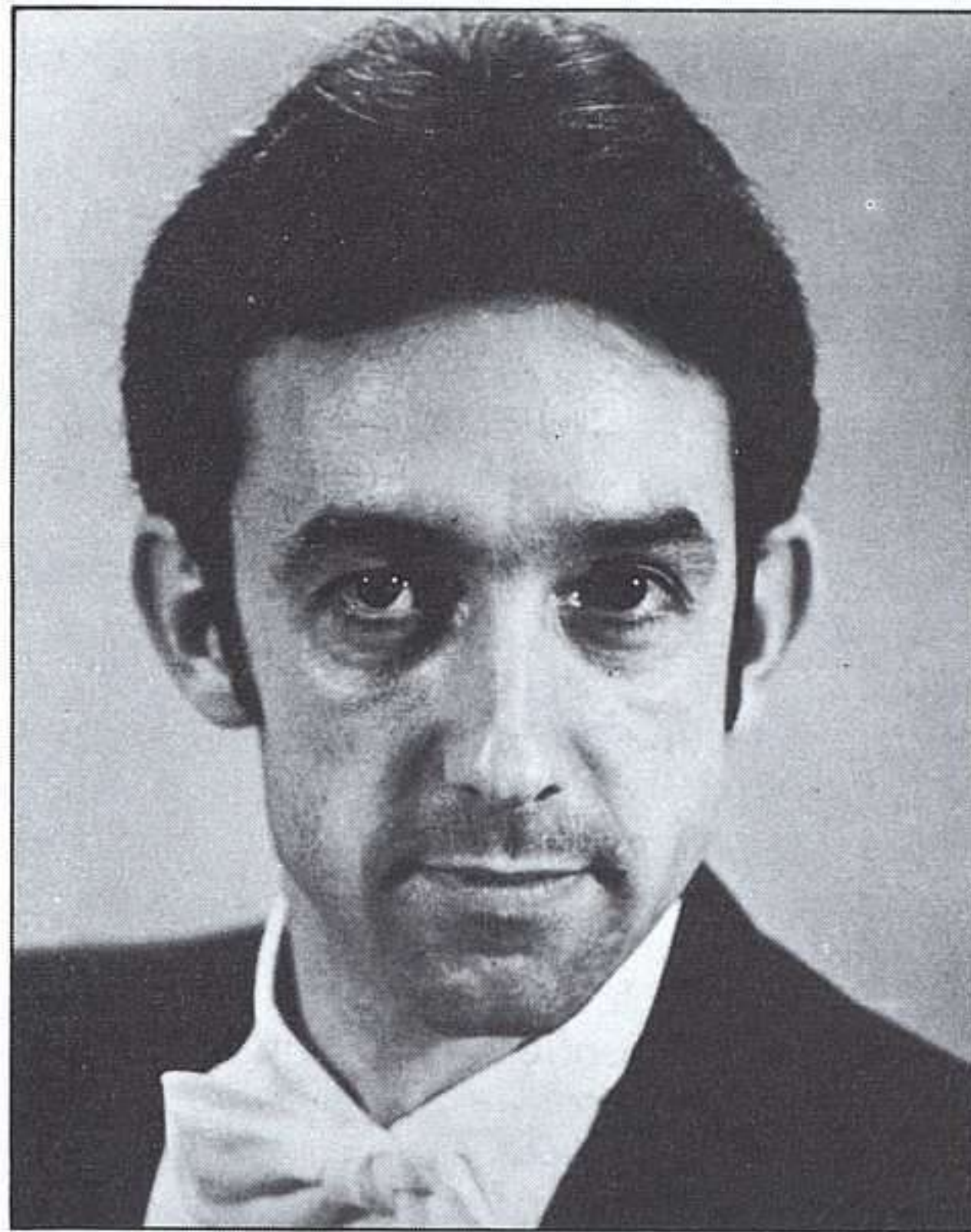


programación. Se cuenta para esta temporada con dos obras maestras de la categoría de **La verbena de la Paloma** y **La Gran Vía**. Es cierto que, sobre todo aquélla, se han puesto ya muchas veces; pero también es cierto que, como señaló José Luis Alonso, en casi ninguna de ellas se otorgó la altura artística necesaria al empeño. Esta misión, la de representar, con un mínimo de calidad, con los medios adecuados que da un presupuesto estatal, obras a menudo maltratadas, más que por la impericia por la pobreza y la escasez, es una de las que se pueden cumplir con éxito en una temporada como la que ha de comenzar en el próximo otoño. Escuchar, aunque no sea de modo perfecto (cosa a la que, por supuesto, siempre hay que aspirar, pero que raras veces se da), por ejemplo, la inspiradísima música de Chueca correctamente ejecutada, afinada y en su sitio (ojalá que también graciosamente interpretada), con los ensayos precisos e ilustrando una escena bien movida, ágilmente resuelta, dotada del colorido necesario, es una experiencia que puede llegar a ser hasta enriquecedora si todos los elementos se mueven adecuadamente.

Está previsto incluir también, en programa doble con **La verbena de la Paloma**, la primera zarzuela de Barbieri, **Gloria y Peluca**, muy poco o nada conocida. Sería prácticamente un estreno. Es una obra muy graciosa, ya con la chispa y con la vena del gran Barbieri, que casi inmediatamente después compondría **Jugar con fuego**, que mantiene ciertas similitudes con la ópera corta —un monólogo— de Cimarosa, un auténtico *jugete* musical, **Il maestro di capella**. El protagonista, en un papel que, dirigido por José Luis Alonso, puede llegar a realizar una verdadera creación, será Carlos Chausson, que ya en ocasiones anteriores (**El árbol de Diana** y **L'elisir d'amore**) ha dado muestras no ya de interesantes condiciones vocales, sino de gracia escénica y flexible capacidad de caricato. Por lo que respecta a intérpretes, será muy curioso ver actuar —y cantar— a José Bódalo en un papel como el «Don Hilarión» de **La verbena de la Paloma**, en donde también intervendrá toda una Rafaela Aparicio. En el capítulo de zarzuela, aunque ya en el de la *zarzuela grande*, hay que anotar asimismo la inclusión de un título tan infrecuente como es **La villana**, de Amadeo Vives. Obra sobria, construida sobre antiguos temas castellanos; obra singular que pone de manifiesto, dentro de la señalada concisión, el sentido teatral, la formación musical y las dotes de colorista del compositor catalán, cálido, neorromántico y sensual melodista.

#### POSIBLE ESTRENO MUNDIAL

En el capítulo *ópera*, debe señalarse, siguiendo con lo español, el posible estreno —que quizá sería mundial, puesto que no hay noticias fidedignas de que en alguna ocasión se haya interpretado en su integridad— de una significativa partitura del compositor catalán Fe-



Carlos Chausson puede realizar una creación de «Il maestro di capella».

lipe Pedrell, maestro de tantos y profundo investigador de las raíces folklóricas de nuestra música: **La Celestina**, sobre la obra de Fernando de Rojas. Según comentó Benito Lauret, se ha tenido la fortuna de hallar el manuscrito íntegro en la Biblioteca Municipal de Barcelona. Si el proyecto sigue adelante, y esperamos que así sea, será preciso realizar una revisión musical de la obra, probablemente alguna poda y quizá alguna readaptación, de tal forma que, sin traicionar en absoluto su estructura y concretas características, pueda servir en las mejores condiciones al público actual. Será interesante ver de qué manera Pedrell, tan conocedor del folklore, se sirvió de él para ilustrar, hay que suponer que con sobriedad, recurriendo incluso a lo arcaico, la «tragicomedia de Calixto y Melibea». Se habló también de la posibilidad —no quedó claro si como alternativa al proyecto anterior— de poner en escena una de las óperas menos



De Felipe Pedrell se estrenará «La Celestina».

conocidas de Chapí, **Curro Vargas**, estrenada en 1898.

De importante puede calificarse la visita que en noviembre realizará a Madrid la Opera de Dresde, con todo su material técnico y humano. La orquesta de la Opera, la famosa Staatskapelle, es uno de los grandes conjuntos europeos. Ofrecerán, con la intervención, entre otros, del tenor Klaus König —que en **Los maestros cantores**, interpretados hace un par de temporadas por la Opera de Leipzig, causara buena impresión— **Lohengrin**, de Wagner —lo que viene bien para ampliar los escasos actos que se han realizado en nuestro país para conmemorar el centenario—, con tres representaciones, y **Ariadna en Naxos**, de Richard Strauss, con dos representaciones. Es lástima que no se pueda contar con este importante conjunto de Alemania del Este para más representaciones. Realmente, cinco funciones, en un sistema de abonos combinado con taquilla abierta, son pocas. Pero, y esa parece ser la razón, los compromisos mandan.

Aparecen después, en fechas que se alternarán con los programas de zarzuela y los de ballet, una serie de característicos títulos operísticos. Destaca entre ellos **Rigoletto**, una de las más populares óperas de Verdi, que no se programa en Madrid desde hace ya bastantes años. Están previstas seis representaciones y se cuenta para el papel estelar con el barítono Juan Pons, uno de los triunfadores de la pasada temporada de la ópera. Papel que indudablemente ha de presentar problemas —como a cualquier barítono— al cantante menorquín, todavía en plena formación. Están en la lista también **Madame Butterfly**, de Puccini, y el doblete **Cavalleria Rusticana** **I Pagliacci**. Para más adelante se ha programado un **Fidelio**, de Beethoven, dirigido por Miguel Ángel Gómez Martínez, que precisamente con esta obra obtuvo, hace años, su espaldarazo en la Opera de Viena —de la cual ha sido durante bastante tiempo uno de los directores permanentes—. Significativo título, que requiere, aparte de una batuta inspirada y autoritaria, excelentes cantantes (no se ha dado todavía ningún hombre).

Ya hacia el final de la temporada se cuenta con Plácido Domingo, para quien se ha pensado una **Tosca** o, en su defecto, alguna otra obra que sirva para ofrecer la actuación del cantante, en un amplio recinto, a la mayor cantidad de público posible. *Opera a lo grande*. Se incide así, como de costumbre, en el defecto de pensar en el intérprete antes que en el título, cuando debería ser al revés. Siendo Plácido Domingo, mito en vida —que no va a aumentar el número de aficionados reales a la ópera por el hecho de que puedan escucharlo en un recinto al aire libre miles y miles de madrileños—, la figura sobre la cual se va a intentar montar un macro-espectáculo. En cualquier caso, sería mejor que esta idea se abandonara y que nos quedáramos, simplemente, con la **Tosca** pucciniana, ópera que, aunque ya ha interpretado el tenor español en Madrid, es una de las que mejor puede cantar, teniendo en cuenta sus características vocales. También ha pensado en la figura



—Montserrat Caballé— a la hora de programar el **Julio César**, de Haendel, partitura significativa de la *ópera seria* de la primera mitad del siglo XVIII. Caballé hace años se acercaba con fortuna al papel de «Cleopatra» —recuérdese su «V'adoro pupille»—, aun cuando hoy puedan resistírsele peligrosamente las complejas y difíciles agilidades de otros fragmentos de la obra.

Como ya se ha comentado, las representaciones operísticas —cuyos títulos, en conjunto, vienen a sumar ocho o nueve, más o menos los interpretados en las tradicionales temporadas primaverales— se alternarán, además de con los de zarzuela, con sesiones de ballet. Están previstos dos programas distintos, a cargo del Ballet Nacional, uno clásico y otro español.

## NINGUN TITULO DE MOZART

Hay títulos interesantes y representativos, desde luego, entre los más arriba citados. Pero nos encontramos de nuevo —y es de esperar que esto pueda ir cambiando poco a poco en sucesivas temporadas— con que, con algunas excepciones, las obras programadas se eligen un poco precipitadamente, sin tener en cuenta que todas ellas, en conjunto, deben configurar una selección equilibrada en la que las diversas tendencias, estilos y épocas puedan estar, en general, representados; en la que se pueda atender debidamente a las efemérides más significativas; en la que se conjugue lo nuevo con lo tradicional, lo curioso con lo sensacional, lo serio con lo cómico. En definitiva, se trata —aunque se lucha, es cierto, al menos de momento, con el escaso número de obras programadas— de dar una imagen lo más amplia posible de la ópera, no reducirla a una serie de títulos más o menos consabidos y consagrados. Hay grandes zonas de la historia del género que no han sido todavía prácticamente abordadas. Y hay que volver a la vieja idea pedagógica, insistir en la dimensión didáctica que toda actividad cultural debe tener. Sin ir más lejos, nos encontramos con que en esta temporada, en la que se repiten una **Butterfly**, una **Cavalleria**, una **Tosca** (no estamos hablando de su calidad intrínseca), no figura incluido ningún título de Mozart, y es el segundo año en que esto se produce. El XVIII está representado por Haendel con **Julio César**, que, aunque hace ya años, figura entre las obras programadas en las temporadas anteriores. Hay centenares de títulos y decenas de compositores que podrían haber sido abordados (es una labor que esperamos pueda ir planteándose paulatinamente). Dentro del XVIII, por lo que se refiere a su primera mitad, no se ha tenido en cuenta —es una efemérides que entre nosotros está pasando absolutamente sin pena ni gloria— que este año se celebra el 300 aniversario del nacimiento de Rameau, uno de los grandes creadores de la tragedia lírica francesa. Se echa de menos de nuevo el nombre de Weber y también los de algunos de los compositores operísticos del siglo XX:

Britten, Janacěk (que sólo se ha programado una vez)...

Pero, en fin, y como se dice más arriba, nos encontramos ante una primera temporada que podría calificarse como *de tanteo*, que ha sido preparada sin mucho tiempo, esa es la verdad, y así lo resaltaron el Director General de Música y Teatro y los propios directores del teatro.

Hay que significar como hecho sin duda positivo la idea de crear lo que Benito Lauret denominó «*taller de ópera*», un medio para que de forma continua, durante toda la temporada, algunos de los cantantes que han mostrado posibilidades —provenientes de la selección realizada entre 200 aspirantes examinados entre mayo y junio— puedan exhibirse ante el público, los sábados o los domingos, con acompañamiento orquestal. Puede ser interesante la idea, ya que de esta forma las voces de los más jóvenes, usualmente sin posibilidades de ser escuchadas más que en clase, puedan *desbravarse* e incluso percibir emolumentos por su actuación. Al parecer, seis de las voces seleccionadas en el citado concurso van a intervenir ya de una manera directa a lo largo de la temporada. Es fundamental el dar paso, debidamente arropadas, a estas voces, que deben foguearse trabajando directamente ante el público, aceptando responsabilidades. Es la única forma de saber si valen o no; es la única manera de hacer una selección rigurosa y lógica. Siempre, claro está, que se les asignen cometidos que casen con sus características vocales.

Otro tema que habrá que estudiar —de hecho ya se está haciendo— es el de los abonos. Para las temporadas tradicionales que se venían celebrando en el Teatro de la Zarzuela, los Amigos de la Opera canalizan un abono para las dos primeras funciones (las otras dos o tres eran de tipo popular, con taquilla abierta). Habrá que plantearse, y se han realizado ya conversaciones entre el Ministerio y los Amigos de la Opera, la forma de distribución de abonos. Es posible que se plantee un abono para toda la temporada, incluyendo ópera, zarzuela y ballet; que se plantee también un abono sólo para ópera, otro para zarzuela, otro para ballet; que se seleccionen partes de la temporada. Las posibilidades son muchas. Pero también aquí el tiempo irá decantando el sistema, el mecanismo más adecuado.

## OPERA AL AIRE LIBRE: «RIGOLETTO» y «TOSCA» EN EL CUARTEL DEL CONDE DUQUE

Todo lo que se haga por la difusión de la cultura es, parece ocioso decirlo, poco y, desde luego, aún en las aportaciones más modestas, debe ser bien recibido. Y todo lo que se haga en nuestro país por dar a conocer y extender la música, que es quizá el arte más maltratado entre nosotros, ha de ser doblemente aplaudido. Estamos todavía muy lejos —y lo más arriba expuesto, ante el inicio, ante los tanteos de una tempo-

rada de nueva creación lo atestigua—, pese a los esfuerzos que en mayor o menor medida se han hecho, sobre todo en los últimos años, de obtener un nivel de cultura popular aceptable —entre otras cosas por la falta de estructuras básicas— como el obtenido en otros países occidentales y, sobre todo, como el logrado ya particularmente en países del Este, en los que la cultura es algo que puede considerarse de patrimonio común. La música, que es lo que nos interesa aquí ahora, se estudia en las escuelas y en las facultades, enseñada por profesionales, por expertos; la música se encuentra todos los días, bien administrada, en las salas de conciertos, en los teatros de ópera, en los parques y en las universidades y otros muchos centros de estudio; la música determina la existencia de conservatorios bien organizados, distribuidos estratégicamente; la música, en fin, que se considera, como se ha dicho, un bien común, un bien público, un bien cultural, es distribuida y administrada de manera totalmente gratuita o casi gratuita. Naturalmente, existe una amplia, decidida y fundamental protección a la música nacional. Forma de plantear las cosas que pueden ser menos atractivas para nuestros ojos occidentales, acostumbrados a libres sistemas de mercado y a planteamientos netamente capitalistas, pero que indudablemente, al ser menos elitista, resulta más eficaz desde un punto de vista didáctico y, en suma, cultural.

Todo lo que se haga desde esta perspectiva debe ser por ello bien acogido, aunque se lleve a cabo a partir de planteamientos poco rigurosos y desde bases económicas insuficientes. Durante muchos años funcionó en España, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, en época franquista, la llamada Subdirección General de Cultura Popular y Espectáculos. El ballet, la zarzuela e incluso la ópera eran distribuidos, de forma muy irregular y nada equilibrada, en distintas zonas de nuestro territorio. Con independencia de la entidad y valor de manifestaciones aisladas, la significación de éstas era, desde un punto de vista cultural, mínima, ya que faltaba un plan global, equilibrado y coherente y no se contaba sobre todo con una política cultural de base, sin la cual es difícil, prácticamente imposible, obtener una eficacia a largo plazo. Era un poco lo que sucedía con las numerosas Decenas Musicales que proliferaron a lo largo de los años 60 y 70. Se realizaba en síntesis, a veces con gran relumbrón, una política de gestos que, según se ha podido comprobar después, a nada, o a muy poco, ha conducido. En la actualidad, la misión de difusión cultural-musical, en su vertiente lírica, depende del organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, y éste, a su vez, de la Dirección General de Música y Teatro. En su radio de acción se incluyen el Teatro nacional de la Zarzuela y el Ballet Nacional de España, de cuyas actividades inmediatamente futuras hemos dado cuenta más arriba al hablar de la próxima temporada. Desde otros presupuestos y con otras miras



parece, en cualquier caso, que se va a avanzar por un camino más comprometido y productivo culturalmente de lo que años atrás se venía haciendo.

En esta labor de difusión cultural, en su dimensión más popular, los Ayuntamientos desempeñan y, sobre todo, pueden desempeñar, un papel fundamental. La ineficacia de corporaciones anteriores, el olvido en que éstas tenían, por lo común, a todo lo que tuviera que ver con la cultura, hace que las actuaciones de los municipios actuales, en gran mayoría socialistas, puedan considerarse dignas de aplauso a poco que hagan. La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, en su campaña de teatro de verano 83, bastante amplia —aunque no todo lo programado, y tampoco la forma en que se ha hecho, sea de real interés y valía— ha incluido, entre otras manifestaciones, con muy buen criterio, unas representaciones populares de ópera. En el patio del cuartel del Conde Duque, en colaboración con la Dirección General de Música y Teatro, se han montado dos representaciones de **Rigoletto** y dos de **Tosca** los días 27 y 28, 30 y 31 de julio. El gesto es plausible e incluso hay que admitir que, aunque fuera de su sede habitual —que es un teatro en condiciones—, son manifestaciones que pueden tener un eco cultural interesante. La lástima es que con cinco millones de pesetas, cantidad al parecer destinada a cubrir todos los gastos, poco se puede hacer; sobre todo poco se puede hacer en cuestión de ensayos, que es, con independencia de que se cuente con mejores o peores voces, el caballo de batalla. Concretamente, para las representaciones de **Rigoletto** no se llegó a efectuar ningún ensayo general en el que orquesta, solistas y coro repasaran, tratando de montarla, la obra entera, de principio a fin. Ello se notó, naturalmente. Hay que buscar la mayor dignidad en la realización de estas manifestaciones y para ello, por supuesto, es necesario dar más dinero y administrarlo mejor. En este caso, los cinco millones se han entregado a la Compañía lírica de Opera Villa de Madrid, denominación que parece establecer una directa relación con el Ayuntamiento. En realidad, tras ella se encuentra un em-



María de los Angeles Peter.

presario, el barítono Antonio Lagar, que intervino en las dos óperas.

En el **Rigoletto** representado el día 27 de julio pudieron observarse las limitaciones comentadas más arriba. A ellos hubo de unirse la mala calidad de la megafonía: las voces, en general, se escucharon bien, pero la orquesta quedó en un segundo plano excesivamente borroso, sin el protagonismo que debe tener. La dirección musical corrió a cargo de Luis Izquierdo, que cumplió decorosamente, aunque sin dar el debido relieve, el contraste requerido a los distintos pasajes, ofreciendo una lectura plana, poco elocuente y no siempre ajustada. La dirección escénica corrió a cargo de Andrés Novo, que con los escasos medios de que dispuso no se complicó demasiado la vida. Todo fue muy pobre, a pesar del amplio escenario, y los espacios entre cuadro y cuadro se hicieron eternos.

Desde el punto de vista vocal y el

interpretativo los mejores momentos de la noche estuvieron a cargo de María de los Angeles Peter, una «Gilda» todavía muy tímida, insegura, muchas veces cantante, poco ducha en la administración del «fiato», generalmente inexpresiva; pero tiene una voz, aunque todavía corta en el sobreagudo, bonita, de agradable timbre de lírico-ligero. Como es muy joven, debe dársele un voto de confianza. Santiago Gericó es un tenor muy lírico, de timbre poco atractivo, de irregular línea de canto, muy mal actor, tosco como intérprete, pero que posee agudos muy seguros (por ello y por otras cosas, aunque salvando distancias, recuerda algo al tenor italiano Umberto Grilli). Características que, desde luego, no permiten dar una adecuada imagen del «Duque de Mantua». De todas formas, quizá el más flojo de entre los protagonistas fuera precisamente Antonio Lagar, que ve en lo expresivo (ya que no en el atuendo, verdaderamente horroroso) de forma adecuada al bufón. Sucede, sin embargo, que su voz, dura, leñosa, colocada muchas veces en la nariz, dotada de un exagerado «trémolo», muy corta arriba, y su técnica, insuficiente para ofrecer una línea de canto continua, una plausible articulación, una canónica media voz, no le acompañan y por eso lo pasa muy mal, se «desfiata» y rompe continuamente la emisión (para hacerle menos ingrato su cometido se acertó gran parte del dúo del cuadro segundo del primer acto, «Veglia o donna»). «Rigoletto» es un personaje muy difícil; para *cantarlo*, no para abordarlo simplemente, hacen falta, además de agallas, otras muchas cosas. El coro, dirigido por Juan Hurtado, demostró que se conoce bien la obra, lo que le permitió cantar la mayoría de las veces entonado —no siempre ajustado, aunque de ello tuviera la culpa la falta de ensayos y la escasa elasticidad de la batuta— y tuvo su mejor momento —uno de los mejores de la noche en su conjunto— en el «Zitti, zitti, moviamo a vendetta», del final del primer acto. El resto de intérpretes mantuvo, con muchos altibajos, algunos graves, un cierto tono de dignidad.

El bonancible y veraniego público, que casi llenaba el recinto, aplaudió divertido.■

## TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

PIANOS Y ORGANOS  
...ES NUESTRA ESPECIALIDAD CAMIONES  
DE TRANSPORTE PARA TODA ESPAÑA

PUERTO DE LUMBRERAS - 16  
TELEF.: 777 81 44  
MADRID - 31





# Internacional

LISBOA

(Portugal)

## EL FESTIVAL DE LISBOA Y LOS VII ENCUENTROS GULBENKIAN

Por Maria Fernanda Cidrais

La temporada musical en Lisboa alcanzó su punto culminante al final de la primavera, al realizarse, por una parte, el I Festival Internacional de Lisboa, organizado por el Ministerio de Cultura y Coordinación Científica, y, por otra, los VII Encuentros de Música Contemporánea de la Fundación Calouste Gulbenkian.

El Festival de Lisboa tenía como principal objetivo el tan traído y llevado de «acercarnos a Europa». Realmente, desde la desaparición de los Festivales Gulbenkian en 1970, Portugal aparece como un gran espacio vacío en el mapa que todos los años presenta la Asociación Internacional de Festivales Europeos de Música. Ese vacío, no obstante, no refleja una realidad esencial, ya que sin duda no es la ausencia de un gran festival internacional lo que más nos aleja de Europa —entiéndase de la Europa Central y de su tradición, donde siempre nos insertamos, por razones histórico-geográficas, periféricamente. Numerosos conciertos a lo largo del año permiten a los lisboetas el contacto directo y constante con el fenómeno musical. Les ha faltado, es cierto, en los últimos años, la oportunidad de escuchar a los grandes maestros, y las nuevas generaciones han perdido el hábito del concierto sinfónico, a pesar de la periodicidad de las actuaciones de la Orquesta Gulbenkian, que no puede, por sus propias características, substituir a una verdadera formación sinfónica con su repertorio específico. En este sentido el Festival, al presentar tres orquestas sinfónicas, intentaba llenar una laguna, si bien de manera esporádica. No puede decirse lo mismo, sin embargo, de los intérpretes, ya que no ha traído ningún gran artista que fuera desconocido del público de la capital, con las honrosísimas excepciones de los extraordinarios artistas Alicia de Larrocha y Teresa Berganza, y también de Salvatore Accardo, apartados inexplicablemente hace tiempo de las salas lisboetas.

El Festival fue duramente criticado en ciertos medios, especialmente en la prensa y por parte del Sindicato de Músicos, éste por entender que debería haber sido resuelto prioritariamente el problema de las orquestas nacionales, prácticamente inoperantes por falta de efectivos. Este problema continúa ciertamente sin resolver con o sin Festival, pero no cabe duda de que constituye un escándalo nacional, puesto que la cultura musical de este país no merece la atención de los gobernantes, como acontece en los países europeos a los que pretendemos aproximarnos. Esperemos, no obstante, que la concienciación de este problema, cuando no pueda ser ya eludida, encuentre para su solución voluntades tan fuertes como las que consiguieron promover el Festival.

Marcadamente ecléctico, este I Festival Internacional de Lisboa presentó, en un espacio de veintiséis días, del 14 de mayo al 8 de junio, veintidós conciertos y recitales, ocho espectáculos de ballet y dos sesiones de jazz. Organizó también un Congreso Internacional de Guitarra, que incluía seis recitales, doce comunicaciones y cinco talleres de trabajo; y un ciclo de «Cine y Música» en colaboración con la Cinemateca Portuguesa.

No nos fue posible, por razones sobre todo profesionales, asistir a todas estas sesiones. Los puntos culminantes en que estuvimos presentes, desde una óptica exclusivamente artística, fueron las actuaciones de Alicia de Larrocha, absolutamente magistral en las **Escenas románticas**, de Granados, y en la **Fantasia bética**, de Falla, y cuya interpretación del **Concierto núm. 2** de Brahms nos impresionó especialmente; las intervenciones solistas de Teresa Berganza, de una inteligencia y sensibilidad excepcionales, en un concierto con la Scottish Chamber Orchestra, dirigida por Raymond Leppard; y la asombrosa ejecución violinística de Salvatore Accardo en el **Concierto en Re mayor** de Brahms, con la Orquesta Sinfónica de Bamberg, dirigida por Witold Rowicki. Otros momentos de gran nivel fueron los ofrecidos por la pianista María Joao Pires, que tocó el **Concierto K 466** de Mozart con ese don de entrega y de recreación que la caracteriza, también con la Orquesta de Bamberg y Rowicki, pero en condiciones acústicas muy precarias, en la vasta sala del Coliseu dos Recreios; y la intervención de nuestro gran pianista Sequeira Costa interpretando magistralmente el **Concierto núm. 3** de Beethoven, desgraciadamente también en condiciones poco favorables, pero de sentido contrario: con la Scottish Chamber Orchestra, manifiestamente insuficiente en potencia para lo que habría que exigir en una sala mucho más reducida, la del Teatro San Luis. No podemos olvidar tampoco la notable interpretación del **Concierto para violoncello** de Lutoslawski, por Lluís



La violinista Dylana Jenson.

Claret con la Orquesta Nacional de España dirigida por Werner Torkanowsky; y a la extraordinaria violinista joven Dylana Jenson, que con la misma orquesta y el mismo director interpretó el **Concierto en Re menor** de Sibelius, mostrando una facilidad técnica y una belleza sonora inolvidables. De los conciertos a los que no asistimos no queremos dejar de señalar el inaugural, en el que colaboró la Orquesta Gulbenkian, dirigida por su titular Claudio Scimone, en un programa totalmente ibérico, en el que se ejecutaron obras de J. D. Bomtempo y de Marcos Portugal y dos partituras fundamentales de Joaquín Rodrigo: el **Concierto para violoncello**, con Julian Lloyd Weber como solista, y el **Concierto de Aranjuez**, por el guitarrista Dagoberto Linhares. Alexis Weissenberg dio un recital íntegramente dedicado a Chopin, en el que estuvo especialmente desafortunado. Extremadamente interesante, en cambio, fue otro recital de piano en el que estuvimos presentes, y en el cual Nella Maissa presentó en primera audición la **Sonata núm. 6** de Lopes Graça, obra de una gran densidad de lenguaje, un tanto áspera, pero siempre límpida, escrita en 1981 y dedicada a ella por el compositor, una de las personalidades musicales portuguesas más destacadas. Evitando las soluciones fáciles, y gran paladín de la música portuguesa, Nella Maissa completó su programa con sonatas de Bomtempo y de Clementi.

El Cuarteto Glinka y el Cuarteto Amati formaban también parte de los intérpretes invitados. Del primero señalamos la versión del **Quinteto con piano** de Schumann, en el que Nelson Freire tuvo una actuación sobresaliente. No menos intensa y musical fue la colaboración del mismo pianista en el **Concierto**



en *La menor* de Schumann, con la Orquesta Filarmónica de Rotterdam, bajo la batuta inteligente y expresiva de Eduardo Mata. No podemos decir lo mismo de la dirección del maestro Bernhard Klee, que con la misma orquesta y el Coro Gulbenkian, y con los solistas Jill Gomez, Carolyn Watkinson, Keith Lewis e Ivo Ingram, nos ofreció una versión de la **Novena sinfonía** de Beethoven extremadamente deslavazada, sin una verdadera línea conductora ni una concepción coherente.

Pero ¿cómo olvidar o menospreciar el entusiasmo popular que despertaron estos conciertos sinfónicos en ese fantástico Coliseu, con sus más de cuatro mil localidades verdaderamente abarrotadas a pesar de las pésimas condiciones acústicas? ¿No será esto un signo inequívoco del derecho inalienable del público a su contacto directo con la música? ¿No será imperioso educar su gusto, garantizándole la frecuentación constante y no esporádica con la música sinfónica, cosa sólo posible con una orquesta nacional permanente que reúna un mínimo (¿y por qué sólo un mínimo) de calidad? ¿Cuánto tiempo estarán aún estas preguntas sin respuesta?

## ENCUENTROS DE MUSICA CONTEMPORANEA

No queremos dejar de referirnos a los VII Encuentros Gulbenkian de Música Contemporánea organizados por la Fundación Calouste Gulbenkian con la intención consciente y coherente de mantener al país informado y actualizado en lo que respecta a la producción internacional de nuestros días. Intención que, naturalmente, no puede alcanzarse plenamente ni podría ser así, pero que es una de tantas puertas que se abren, o que, por lo menos, están allí para ser abiertas.

La presencia y posibilidad de diálogo con diversos compositores como Luis de Pablo, Luigi Nono y Iannis Xenakis es un indicio de esa viabilidad de la comunica-



Sigune von Osten, con la Orquesta Gulbenkian, dirigida por Gérard Oskamp.

ción, perjudicada, como tantas otras veces, por la falta de preparación general del oyente. ¿Cuántos profesionales o estudiantes de música hay entre nosotros preparados para absorber estas ideas? Pero ¿no será esa toma de conciencia ya en sí un hecho de extrema relevancia?

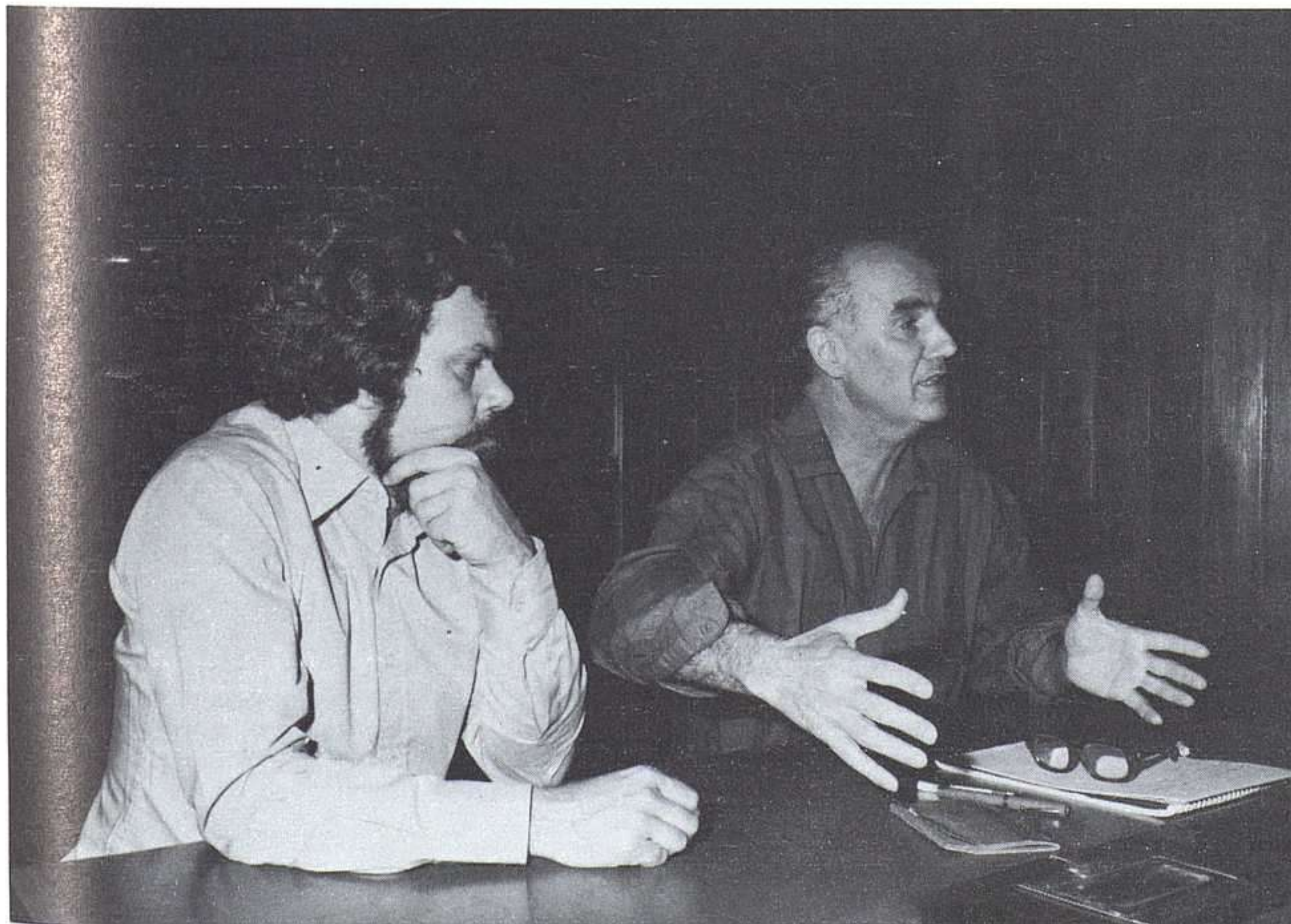
Otros compositores nos visitaron también, como Emanuel Nunes, portugués de categoría internacional, cuya carrera ha sido ejemplarmente ilustrada a través de la programación de la Fundación Gulbenkian. Hemos de recordar también, entre otras, las presencias de Louis Andriessen, de Ramón Barce, Villa Rojo (que dirigió un seminario sobre la grafía musical actual), Jorge Peixinho y Aldo Brizzi.

Varios grupos y artistas colaboraron en esta muestra contemporánea, orientada más que a las corrientes experi-

mentales (estadio que parece ya en gran medida sobrepasado) a la creación actual, en el mundo de hoy y por el hombre contemporáneo. El primer desafío surge con **Hoquetus** y su curiosa propuesta, presentada por Andriessen, de explorar determinadas vías en las que predomina la música «minimal», pero en la que no faltan componentes como el pop, el jazz, el «country», etc. La Oficina Musical, dirigida por Alvaro Salazar, presentó un programa (Berio, Crumb, Eisler, Beck, Marco y Barce) en el que la música portuguesa fue la gran ausente. El grupo, fundado en 1978 en Oporto, es indiscutiblemente una de los pocos instrumentos eficientes y eficaces de la descentralización en nuestro país. Gustamos escuchar a Madalena Soveral en las piezas de Berio y Crumb. En un programa dedicado a Luis de Pablo, el grupo Koan con la colaboración de Ana Higuera interpretó algunas páginas impresionantes y representativas de este gran compositor europeo que lo es, en su multivalencia, sin dejar de ser (o quizá por serlo) intrínsecamente español. Por el mismo grupo surgen otras voces de compositores españoles de alto mérito, aunque a diversos niveles, como Villa Rojo, Berea, Cristóbal Halffter, Aracil y Tomás Marco.

Jesús Villa Rojo presentó un recital de clarinete y cinta magnetofónica en el que quedó bien patente su portentosa técnica, en un programa de primeras audiciones en Portugal: obras de Lewin-Richter, Dashow, Manzoni, Marco, Encinar y el propio intérprete. Luciano Berio y Haubenstock-Ramati llenaban el programa del Grupo Vocal de Música Contemporánea, dirigido por Mario Mateus e igualmente radicado en Oporto, como la Oficina Musical.

Y llegamos al punto culminante de estos Encuentros: los conciertos por el Estudio Experimental de la Fundación Heinrich Strobel, de la Sudwestfunk de Friburgo (Breisgau), el primero dirigido por Luigi Nono, con dos obras admirables de musicalidad y humanidad, extremadamente líricas y expresivas: **Ricorda**



Jorge Peixinho y Luigi Nono.



cosa ti hanno, fatto in Auschwitz y **Quando stanno morendo** del **Diario polacco** núm. 2; ejemplos bien vivos en su rigor, de su coherencia y de su generoso empeño en la libertad humana. En el segundo concierto escuchamos, también de Luigi Nono, tres piezas de **Das atemende Klarsein**, y la **Noche pasiva del sentido**, de Cristóbal Halffter, en la que Sigune von Osten fue una vez más la gran intérprete de la música de nuestro tiempo. Como también fue extraordinario el último concierto, con la Orquesta Gulbenkian, dirigida por Gérard Oskamp, con **Tre laudi**, de Dallapiccola, y las **Offrandes**, de Varese. En el mismo concierto se tocaron también obras de Jorge Peixinho (**Retrato de Helena**) y de Ligeti (**Melodien**).

Magnífico de cohesión, de afinación y de justeza fue el Cuarteto Arditti, que interpretó obras de Ferneyhough, Emanuel Nunes, Xenakis, Berio, Scelsi y Nono en dos conciertos. Raras veces habrá habido un grupo de cámara tan cohesionado y tan entregado a su misión. La calidad de sus intérpretes y de su ejecu-

ción (por ejemplo, los cuartos de tono en la obra de Ferneyhough) es absolutamente insuperable.

Festival complejo y exigente, estos Encuentros tienen, entre otros, el mérito de invitar, de obligar a la reflexión, no sólo por la novedad que representan —no obstante diluida en relación a la música experimental de un pasado próximo y ya tan distante—, sino más bien porque nos colocan ante la realidad de nuevos caminos recorridos hoy por los compositores, con sus innumerables interrogantes, sistemas, pesquisas, necesidades de lo real y lo imaginario, donde se analiza y se sintetiza la imagen eterna del hombre ante los problemas de la actualidad, del tiempo en el que vive y sobre el que proyecta su carga de angustia y de ignorancia en una creación permanente. Pero todo ello, que es lo esencial, sólo se vuelve posible por el hecho circunstancial de un absoluto dominio del lenguaje y de los medios empleados.

(Versión española: Ramón Barce)

muerte de su hermano Wieland, en 1966, con quien compartía dichas responsabilidades anteriormente. Efectivamente Wolfgang Wagner ha transformado Bayreuth en un taller wagneriano que irradia impulsos innovadores y renovadores para interpretación musical y teatral de la obra de su genial antepasado. Desde el punto de vista teatral, ello ha dado lugar a una serie de montajes novedosos y revolucionarios (los famosos **Ring** de Wieland Wagner, o más tarde el de Shéreau, o aún el **Holandés de Kupfer**). Desde el punto de vista musical, Wolfgang Wagner ha invitado a directores que no siempre traían consigo una tradición wagneriana desarrollada.

No siempre se llega a los extremos de un desconocido como Mark Elder (**Maestros Cantores**, 1981), o de wagnerianos incipientes como Edo de Waart o Woldemar Nelsson, Wolfgang Wagner también ha invitado a Bayreuth a directores de renombre que realizaron allí sus primeras experiencias con las obras confiadas: Boulez dirigió allí su primera **Tetralogía** en 1976, Barenboim, su primer **Tristán** en 1981. Pero tampoco ha caído en el extremo de hacer esto de manera exclusiva, y así aparecen en el presente año veteranos directores wagnerianos como Horst Stein —el único director de orquesta que ha dirigido en Bayreuth de manera ininterrumpida durante los últimos 15 años (dirigió todas las óperas, salvo el **Holandés** y **Lohengrin**)— o Sir George Solti, que dirigió allí por primera vez en su vida este verano de 1983. Solti dirigió una **Tetralogía** que, según su propio deseo, fue romántica y se atuvo exac-

## BAYREUTH

(R.F.A)

FESTIVAL DE BAYREUTH  
1983

# DEL CULTO, AL CULTIVO WAGNERIANO

Por Gerardo Antonio Leyser

Con su platea que evoca un anfiteatro, su aspecto sobrio —sobre todo si se considera que fue construido en 1872/73— y la ausencia de palcos y galerías, el Teatro del Festival de Bayreuth se diferencia muchísimo de los demás teatros líricos. Una de sus características más fascinantes se revela cuando, tras haberse cerrado las puertas, apagado las luces y establecido el silencio, comienza repentinamente a sonar la música de una orquesta invisible, dando pautas de la extraordinaria acústica que se torna audible en su totalidad al agregarse las partes vocales desde el escenario. Construido de acuerdo a las ideas y disposiciones de Wagner con la finalidad de estrenar allí su tetralogía **El anillo de los Nibelungos**, este teatro, situado un tanto a las afueras de la ciudad, rodeado de parques y jardines, sólo está abierto al público durante las seis semanas que dura el Festival. Allí, según mi conocimiento, jamás se ha interpretado otra música que no sea la de Richard Wagner, exceptuando la **Novena Sinfonía** de Beethoven.

Pero creo que el aspecto más caliente de este Festival se halla en el hecho que, a pesar de su aspecto monolítico y de su dedicación exclusiva, ha logrado desprenderse del *culto* (fanático) wagneriano, para dedicarse al *cultivo* de la obra. Gran mérito e importante papel desempeña al respecto Wolfgang Wagner (nieto del compositor), único responsable de la dirección artística, administrativa y financiera del festival desde la

Johanna Meier  
y Spas Wenkoff  
en «Tristán  
e Isolda».





tamente a las indicaciones de Wagner. La dirección escénica le fue confiada a Peter Hall, siendo esta **Tetralogía** bastante mal recibida por la crítica y el público. Quien recuerda el escándalo producido por el estreno de la **Tetralogía** de Chéreau, en 1976, le otorgará un compás de espera a la presente producción.

### PRODUCCION ROMANTICA DE «TRISTAN E ISOLDA»

Si existe actualmente una producción en Bayreuth que ha retomado el camino de la tradición romántica, ésta es la producción de **Tristán e Isolda** realizada por Jean-Pierre Ponnelle. Ponnelle ha montado la escenografía en torno de un árbol que en el primer acto se eleva, casi abstracto, de la proa del buque en el cual el destino ha hecho converger a los protagonistas. Este árbol vuelve a aparecer como elemento dominante de la escenografía del tercer acto, coronando el peñasco en el que «Tristán» yace moribundo. Aquí el árbol está seco, partido por la mitad, símbolo de muerte y desesperanza.

Es en el segundo acto cuando aparece su aspecto más hermoso: Ponnelle ha montado sobre el escenario un árbol enorme, frondoso, que domina la escenografía y que va constantemente cambiando de aspecto gracias a una infinita gama de juegos de iluminación. Este árbol participa literalmente de la acción, comentándola con esos cambios que van sugiriendo los más diversos estados de ánimo. Resulta difícil imaginar una escena de amor que supere a la que Ponnelle le depara al público en este **Tristán**. También la llegada del día traicionero y de «Melot», seguido del «Rey Marke» y su séquito, está resuelta con maestría: primero, un temblor visual, un rápido diluirse del mágico mundo del amor, y luego, bruscamente, la caída de un horizonte gris uniforme del implacable día que mata al amor. Hasta este momento la interpretación de Ponnelle no se aparta de las normas habituales. Pero en el tercer acto parece no poder aceptar la idea de la muerte de amor y de la transfiguración de «Isolda» y a fin de resolver lo que para él es un problema, recurre a un artificio, que consiste en confinar todo el final en la imaginación de «Tristán».

Ponnelle ya había utilizado un artificio similar, años atrás, en Salzburgo, en una muy hermosa producción de **Don Giovanni** de Mozart. Allí había resuelto la imposible situación de una estatua que habla (canta) y se desplaza, transformándola en una visión de «Giovanni». Pero si bien resolvía con ello un problema, creo que en el caso de «Tristán» más bien está creando uno. Efectivamente, «Tristán» cree ver llegar el barco que traerá a su amada. En su desesperación, «Kurvenal» y el pastor le siguen la corriente a fin de ahorrarle al moribundo la desilusión de una «Isolda» que no llegará nunca. Cuando está, al fin, se materializa sobre el escenario, sólo lo hace a través de la visión delirante de «Tristán». Lo mismo ocurre con el «Rey Marke», «Brangania» y «Melot», que en realidad nunca llegan. A tales efectos, «Tristán» no puede morir en el lugar indicado por el texto. Permanece en el umbral de la

muerte, con el rostro iluminado por una sonrisa beatífica durante todo el final del acto, y, por supuesto, durante la muerte de amor. Durante los últimos compases de la ópera, al fin, muere y, repentinamente, el escenario vuelve a la realidad de Ponnelle: allí yace «Tristán» rodeado de «Kurvenal» y del pastor, en un cuadro verdaderamente desgarrador. El mayor problema de esta interpretación es que virtualmente elimina a «Isolda» de todo el tercer acto. Con ello Ponnelle le niega la capacidad de morir de amor y de transfigurarse, mientras le otorga a «Tristán» la capacidad de imaginar todo ello, posición que, en última instancia, es bastante antifeminista. Pero, fuera de este aspecto discutible, hay que reconocer que la labor de Ponnelle ha sido de un altísimo nivel teatral.

Desde el punto de vista de los solistas vocales, este **Tristán** no fue todo lo satisfactorio que debería de haber sido dentro del contexto del Festival. La noche perteneció indiscutiblemente a las damas, comenzado por la «Brangania» de Hanna Schwarz, una cantante de alto vuelo vocal e interpretativo, seguida por la «Isolda» de Johanna Meier, que logró momentos de gran intensidad y plenitud, a pesar de pequeños deslices vocales. Spass Wenkoff, por su parte, tuvo bastantes dificultades con la parte de «Tristán», sobre todo con las partes agudas. «El Rey Marke» de Matti Salminen fue digno, pero algo opaco, mientras el «Kurwenal» de Hermann Becht tuvo momentos francamente toscos. Tampoco el «Melot» de Graham Clark fue del todo satisfactorio, siendo por lo menos mejor que el joven marino, que también fue cantado por Clark con notable inseguridad.

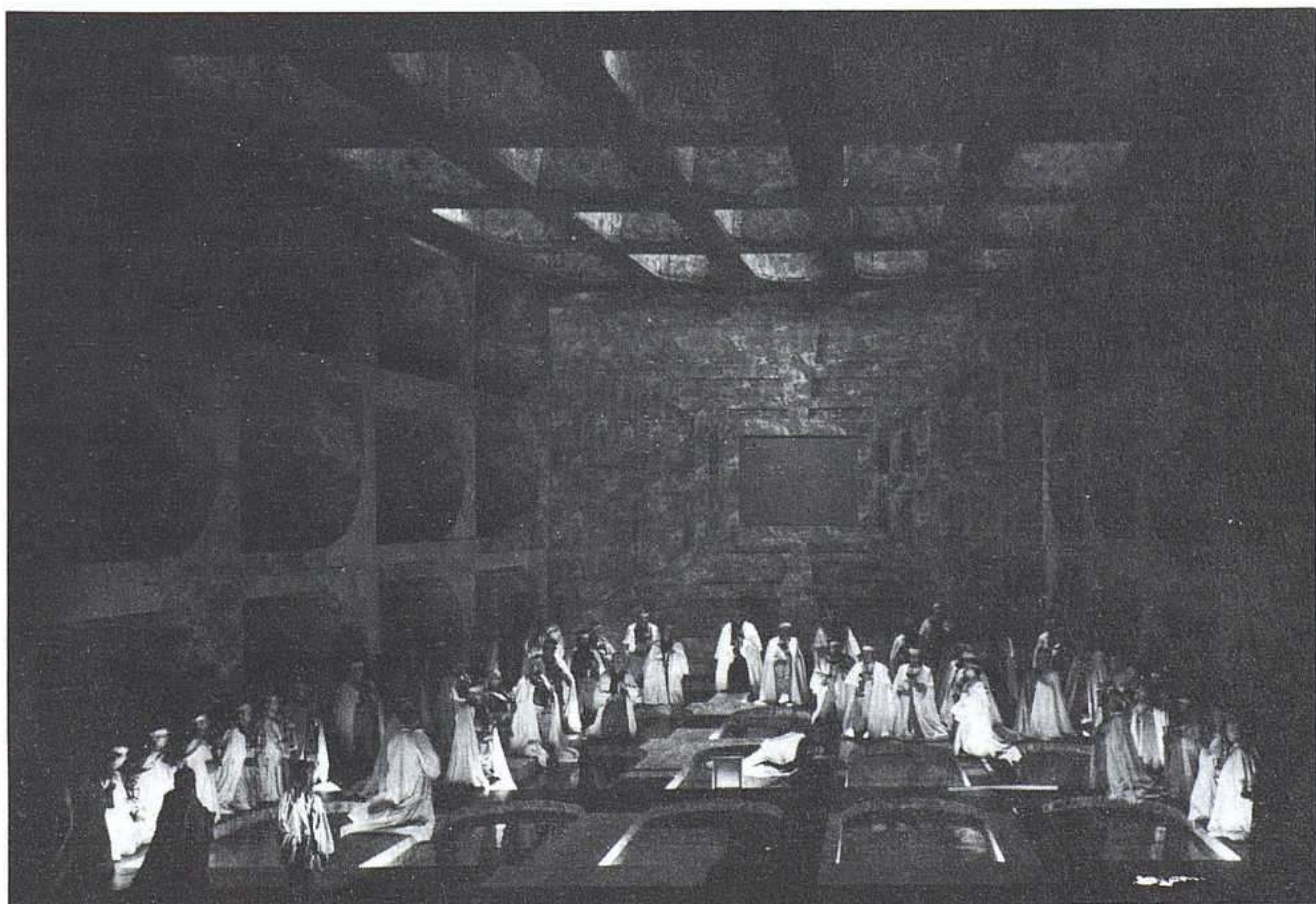
Para terminar, llegamos a la actuación del director musical de este **Tristán**: Daniel Barenboim. Lo que a Barenboim le falta en el plano de las grandes emociones (sufrimiento, dolor, pasión amorosa) lo compensa mediante grandes momentos de ternura y arranque de apasionamiento heroico, además de un segurísimo instinto dramático y musical. El

**Tristán** de Barenboim siempre mantiene un muy digno nivel y tiene la virtud de no intentar repetir las interpretaciones de otros. Barenboim busca sus propias sendas interpretativas, aquellas que mejor se adaptan a su temperamento. Y, considerado desde este punto de vista, su **Tristán** fue muy íntegro y «de una sola pieza».

### UN MAGNIFICO «PARSIFAL»

Ya el prelude, interpretado con gran compenetración por James Levine y la excelente Orquesta del Festival, permitió presagiar un **Parsifal** de elevado nivel. Y, felizmente, la interpretación teatral igualó a la musical. El telón se levanta sobre una escenografía, obra de Andreas Reinhardt, que muestra un bosque (del Gral) estilizado y moderno. Tres elementos de similar estructura conforman el piso, la parte superior (techo) y el costado derecho del escenario. Se trata de enormes paneles provistos de nichos que se hallan acentuados con la base hacia el público. Estos tres elementos son constantes a través de toda la ópera, y sólo en el segundo cuadro del primer acto un idéntico elemento viene a cerrar el escenario en su costado izquierdo. La función de los mismos es organizar la perspectiva y el espacio de una manera totalmente inusual, llegando a dar, en el segundo acto, la impresión de una estructura —o torre— volcada. Todo ello provoca una sensación de mundo que se encuentra en otra dimensión.

A este muy interesante cuadro visual se agrega la magistral dirección escénica de Goetz Friedrich, que supo aprovechar este espacio de tal manera que los movimientos de sus personajes no se hallan constreñidos en sus entradas y salidas, o en sus movimientos en general, otorgándole una enorme amplitud al espacio, salvo en la escena del Gral del segundo cuadro, la única en que el espacio se halla totalmente cerrado y, por ende, limitado. Goetz Friedrich interpreta al Gral como un estado espiritual o



Escenografía de Reinhardt para «Parsifal».



mental, y no como un lugar o templo religioso. Este Gral no contiene el más mínimo símbolo religioso (cristiano), salvo la cruz que es llevada al hombro por dos de los caballeros del Gral y de cuyos brazos se cuelga «Amfortas», herido y sufriente, para poder desplazarse. En el fondo del escenario, aparece «Titurel» como una suerte de guru que preside sobre la cofradía de iniciados.

El mundo de «Klingsor» es igualmente fascinante: una torre de andamiaje de hierro, desde la cual el personaje comanda su derredor utilizando toda suerte de artilugios. Este mundo que lo rodea se transforma luego en un abstracto jardín encantado de vivos colores (iluminación) y consciente mal gusto. A esta altura el espectador ya no tiene dudas. O bien esta producción se mueve fuera del tiempo, o bien se trata de un tiempo en el futuro. El tercer cuadro tiende más bien a apoyar esta segunda posibilidad, ya que obviamente ha ocurrido un cataclismo que fácilmente puede interpretarse como atómico. El acicalado piso del primer acto presenta ahora excrescencias similares a corrientes de lava, mientras de los árboles sólo quedan troncos calcinados, ofreciendo una visión desoladora que se transforma luego con el milagro del Viernes Santo y el reverdecer de la naturaleza. También en la última escena Friedrich se cuida de los aspectos pseudo religiosos y presenta un Gral fantasmagórico, abierto esta vez, y deja que la obra termine con un profundo humanitarismo que deja entrever cierto agnosticismo.

Para este **Parsifal**, se logró reunir un excelente equipo de músicos, comenzando por un coro de sobresaliente calidad. El solista más impresionante de la noche fue Simon Estes, un bajo barítono de maravillosa voz, que supo interpretar sin flaquezas al espiritual y físicamente atormentado «Amfortas». El bajo Hans Sotin logró un muy digno y parejo «Gurnemanz», mientras Peter Hofmann ofreció un segundo «Parsifal», dotado de algunos grandes momentos. Se trata de un cantante que ha tomado el trabajo de irse compenetrando con el personaje que representa y que le está concediendo un alto grado de madurez. El personaje clave de «Kundry» fue realizado con inteligencia y sensibilidad musical y escénica por Waltraud Meier (esta cantante alemana no tiene parentesco alguno con la norteamericana Johanna Meier que cantó «Isolda»). También Franz Mazura logró una óptima personificación de «Klingsor». Matti Salminen fue el único punto débil de esta producción, brindando un «Titurel» un tanto desdibujado.

Para James Levine, la partitura de **Parsifal** no ofrece dificultades. Su enfoque es claro y romántico y no tiene problemas con la gigantesca forma musical ni le tiene miedo a los «tempi» lentos, en los que logra mantener la tensión e interés musical necesarios. Desempeñó, en definitiva, un importante papel en el elevado nivel alcanzado por este **Parsifal** que probablemente haya llegado a ser la mejor producción del Festival de Bayreuth 1983.

En próximas crónicas, RITMO se ocupará de reseñar el resto de las obras representadas en este Festival.

## MUNICH

(R.F.A.)

# FESTIVAL DE OPERA DE MUNICH

Por Fernando Gárate

### «BOHEME»

Velada única e irrepetible fue la representación de **La Bohème**, había levantado una expectación y una tensión sin precedentes, viéndose coronada por un éxito extraordinario que todos los que tuvimos la fortuna de estar presentes aplaudimos, gritamos, aclaramos y pateamos hasta el paroxismo.

«Rodolfo», «*alias Pavarotti*» y «Mimí» (Mirella Freni), constituyen la pareja sentimental e introvertida de la obra, en contraste con la alegre, anárquica y extrovertida relación entre «Marcello» (Wolfgang Brendel) y «Musetta» (Margherita Guglielmi).

Pavarotti, antes que mostrarse como un pesado saco de lágrimas, confirió a «Rodolfo» el carácter de un chistoso y desenfadado sureño, sensible y de noble conducta, convirtiendo su actuación en un verdadero derroche de lujo vocal, quizá un punto de exceso vigorosa, pero suficientemente matizada. No quiero dejar de resaltar su nerviosismo inicial en el «parlando», rápidamente superado. Mirella Freni —asombra cómo esta mujer mantiene su voz inmaculada a través de los años— puso de manifiesto su excepcional belleza tímbrica, carente de cualquier tipo de limitaciones, lo que, unido a su sobriedad como intérprete, compusieron un obsequio de dudosa repetición, cuando menos. La escena de su muerte fue prodigiosa, un tanto fría, escasa, diría yo, pero profundamente emotiva. No hubo plenitud en su «*fortissimo*», aspecto muy inteligentemente tenido en cuenta, ya que la propia naturaleza del personaje y su dolencia así lo exige. Y constituye un mérito enorme que Wolfgang Brendel, enfrentado a los más sobresalientes intérpretes puccinianos no sólo no quedara por debajo de ellos sino que sirviera su «Marcello» con fuerza y condición vocal ejemplares. El músico, «Schaunard», estuvo en el primer acto muy inseguro, envarado y poco musical. Por fortuna, John Janssen corrigió al final esta deficiencia.

El director Carlos Kleiber comenzó más bien contenido que fogoso, como si su batuta se paseara de puntillas. Después se convirtió en el milagro y en el corazón de la representación. Su capacidad para modelar ardientemente los «tempi» no tiene equivalente posible, obteniendo de todas y cada una de las secciones de la orquesta los más bellos y

apasionados sonidos, pero sin forzar jamás, sin dispersarse en ningún instante, sin perderse en detalles insignificantes, emanando de él sólo pura, purísima música. Donde Puccini se muestra dulce, Kleiber eleva esta dulzura a auténtico sentimiento, delicado y tierno, casi irreal, consiguiendo del auditorio, en parte gracias al color aterciopelado extraído de los profesores, una inmediata inmersión en el clima romántico y melancólico de la obra.

Dirigió a Margherita Guglielmi (una «Musetta» vivaracha y alegre, casi de opereta) con envidiable maestría, transformando su irregular emisión vocal —demasiado cerrada en los agudos, por ejemplo— en inadvertido suceso. Y fue también —no podría haber sido de otra manera— una velada magistralmente asistida por la Orquesta del Teatro Nacional, de un rango musical extraordinario, echando por tierra, una vez más, la tesis de «*ejercicio de rutina diaria*» que tanto espectador y prensa especializada muniqueses censuran.

Por último, destacar la felicísima labor realizada por Otto Schenk para todo el conjunto, especialmente en el segundo cuadro, donde logra, merced a la excepcional profundidad del escenario, un realismo y un ambientación sin igual.

### «RIENZI», DE WAGNER

Adscrito de golpe a la corriente melódica francoitaliana, Wagner nos presenta un auténtico drama lírico con fondo de tema histórico, lleno de pasiones violentas, odios, rencores y esforzadas valentías. Un abigarrado cóctel, que sin embargo, resiste la comparación con sus modelos. «*Rienzi es la mejor ópera de Meyerbeer*», bromeaba Hans von Büllow. La obertura es ya un auténtico regalo para los sentidos, portando en esencia todos los elementos de las cuatro horas siguientes y de la que el director Sawallisch supo extraer hasta la última gota de la maravillosa gama de calidades cromáticas que posee.

Se aguardaba con impaciencia la nueva «*Inszenierung*» (dirección de es-



Sawallisch dirigió «Rienzi» y «Il Tabarro».



cena), de Hans Lietzau. La *Münchener Theatermagazin*, cotizada revista local de espectáculos, se esforzaba, a través de una entrevista, en obtener información sobre lo que se iba a poder contemplar. Y resultó, hay que manifestarlo sin ningún tipo de reserva, fascinante, no sólo ya por el grado de calidad de los decorados, proverbial de este escenario —no obstante, la fachada por la que se hace descender a «Irene», tras su rapto, hubiese sido deseable haberla confeccionado en otro material más rígido, pues la tela pintada, al hundirse, no causaba buen efecto—, sino por la acertada y esmerada concepción de los diferentes marcos escénicos requeridos por la obra, sorprendiendo la formidable ejecución de los movimientos de masas y de los efectos especiales, como el incendio provocado por la muchedumbre erfurecida; la disciplinada y bella coreografía del ballet para la pantomima, la aparición del tribuno a lomos de un magnífico caballo blanco, loa inspirados y lujosísimos figurines de Parmeggiani y, en fin, muchos otros aspectos que acreditan la formidable profesionalidad de un teatro, discurriendo todo este suceso bajo la cobertura de un coro que, ya en pequeños o en nutridos grupos, dio exacta medida de lo que debe ser una labor empastada y homogénea.

Pero el conjunto vocal no resultó así de sobresaliente. René Kollo, todavía enorme tenor wagneriano de bellísima voz —mantenida firme y en buen estado hasta la conclusión del tercer acto, luego ya no—, pudo salvar, no sin mucha dificultad, las enormes exigencias de su papel, en todo caso, falto de suficiente condición heroica. Cheryl Studer («Irene») es demasiado ligera para abordar una partitura tan terrorífica, a pesar de su brevedad, —permanece mucho tiempo en escena, pero canta muy poco— y rozó el grito en varias ocasiones, pero su voz es muy bella y agradable. John Jansen incorporó a «Adriano» con convicción y seguridad, haciendo gala de una bonita voz de barítono-tenor, que es aún muy joven. Orsini, Colonna, Baroncelli y todos los demás constituyeron un apoyo muy firme y fueron aplaudidísimos, aunque las grandes ovaciones, como corresponde consignar, le fueron otorgadas al coro, reiteradamente felicitado por Sawallisch.

### «LAS BODAS DE FIGARO», CON UN ELENCO INSUPERABLE

Sólo por la contemplación de un *Figaro* de estas características —ópera con una de las bellas melodías líricas que concibiera Mozart—, quedaría plenamente justificada la visita a los Festivales.

Desde la sombría pasión que domina al conde, a la pubertad volcánica de «Cherubino», pasando por el cariño casi paternal que «Figaro» profesa a «Susana», hasta la más elevada forma que toma el amor por obra de la fidelidad de la condesa hacia su marido, tuvieron la más fiel y exacta traducción, que como casi todas las sesiones a lo largo del festival, gobernó Wolfgang Sawallisch, poseedor de una fuerza sugeridora y versatilidad extraordinarias.

Y porque, también, el concurso del

elenco vocal (Price, Murray, Popp, Wezewow, etc.) se me antoja prácticamente insuperable sobre un escenario. Verdad es que el comienzo de la representación discurrió por cauces muy críticos; al aparecer, Margaret Price, indisputada, con fuerte ronquera y conteniendo a duras penas la tos en los descansos. Pero Sawallisch acudió decididamente en su ayuda desde el foso, cantando y modelando con primor cada fragmento, haciendo posible el prodigio de que la Price nos pudiera ofrecer un «Dove sono i bei momenti» absolutamente magistral.

La prensa múniquesa comentaba, al día siguiente, el descontento de ella por no haber podido ensayar, a pesar de lo cual, supo atraerse las ovaciones más calurosas de la noche, y no sólo por el enorme esfuerzo realizado. Ensayar —Margaret Price no ha cantado por primera vez en esta escenificación—, no hubiera mejorado el resultado, acatarra-da y todo.

### «IL TABARRO», EN VERSION REALISTA DE SAWALLISCH

El montaje de *Il Tabarro* no ofrece dificultades especiales, pero su lectura musical no es nada simple, subsistiendo en ella, junto a abundantes pasajes atonales y acusados cromatismos —los cambiantes colores orquestales de los dúos entre «Giorgetta» y «Luigi» o los de ella misma con «Michele»—, una gran profusión de temas cortos y bruscos cambios de compás, como, por ejemplo, las emocionales erupciones de «Luigi» en su dramático monólogo. Podría decirse que se trata de una compleja partitura, de corto y afilado aliento, muy difícil de medir y más difícil de tocar, a pesar de lo cual cobró, bajo la sabia batuta de Sawallisch, un realismo y una plenitud demoleadoras.

El regidor, Tito Gobbi, apoyado en un limpio y funcional diseño escénico, muy bien iluminado en tonos azules pálidos, compone con acierto la agobiante y opresora atmósfera padecida por los protagonistas, abrigo de una ácida y resignada existencia, no exenta de un cierto fondo de reivindicación social.

«Luigi» hace balance de su vida, articulado en un dramático monólogo, de estructura amplia y abierta, que contiene la modulación de toda la obra, desde el comienzo hasta el trágico final. Carlo Cossutta hace un protagonista sólido, de línea vocal un poco desabrida, pero dotándole de aliento, manifestando, sin embargo, una cierta propensión por los efectos melodramáticos. «Michele», Garbis Boyagian, resolvió, con acertado tono compulsivo, el cerco al que se ve sometido por los celos, pero lo mejor de la noche corrió a cargo de Rosalind Plowright —«Giorgetta»—, destacando, sobre todo, la melodía mediante la cual trata de esbozar una vida mejor que le aleje de esa sordidez cotidiana junto a «Michele». Pósee una voz muy apropiada para el personaje, con gran carácter, más bien lírica, dotada de un amplio cuerpo y de un agudo brillante, ofreciendo una imagen áspera y desesperanzada, de acentos sombríos, resuelta a engañar y a abandonar la quimérica protección del abrigo del «Padrone». Su actuación fue acogida con enormes ovaciones.



Rosalind Plowright destacó en el papel de «Giorgetta».

### JOCOSO Y CHISPEANTE «GIANNI SCHICCHI»

Gianni Schicchi sirve de contrapunto ideal al clima de desasosiego creado por *Il Tabarro*. Este florentino de la familia Cavalcanti, hábil actor y astuto estafador, que se finge el moribundo «Buoso» para poder dictar el testamento de éste, conforme a los deseos de «Simone», hijo de aquél, y recibir así una maravillosa yegua por recompensa, obtuvo una cabal y espléndida interpretación de Rolando Panerai, magistral en su histriónico papel, del que logra exprimir hasta la última gota de desbordante humor y cínica espontaneidad, lo que, unido a la irreprochable condición vocal exhibida —delicioso su «Addio, addio Firenze»—, hicieron las delicias del auditorio, premiándosele al final de la representación con merecido entusiasmo.

Estilísticamente, la dimensión de esta obra es desconcertante y, aún cuando sólo podría proceder de Puccini, por sus concretos virajes y afilado sonido, hace que sea muy diferente de cualquier otra de sus composiciones. Excepción hecha de la parte compuesta para los jóvenes enamorados —Barbara Bonney y Alberto Cupido, «Lauretta» y «Rinuccio», respectivamente, sobre todo la primera, de preciosa voz, cantó primorosamente su parte—, los temas y los motivos muestran una admirable concisión y claridad en la forma. El estilo melódico es diatónico y contiene un fraseo extraordinario en las partes vocales, así como el lenguaje armónico está desprovisto totalmente de cromatismo y sí plagado de ásperas disonancias, haciendo que la orquestación haya de poseer, necesariamente, un brillo duro y metálico.

Astrid Varnay —«Zita», prima del «Buoso»— compuso admirablemente su papel, y quiero reseñar la cariñosísima y entusiástica ovación que se le tributó al finalizar la obra, inundándosele de lágrimas los ojos a esta incomparable artista. Todos los demás estuvieron muy acertados, como acertada y bien concebida estaba la suntuosa habitación que



sirve de marco escénico a este chispeante y jocoso **Gianni Schicchi**, que tanto recuerda a su vecino del norte, **Till Eulenspiegel**.

#### «EL CABALLERO DE LA ROSA», LA JOYA DEL FESTIVAL

El caballero de la rosa, perla incomparable, auténtica joya del festival, fue celebrada y avacionada por un público enardecido que, año tras año —¿cuántos hace ya?— contempla embelesado como el milagro se repite ante sus ojos.

Porque hay que decir que quien dirige el foso constituye en sí mismo otro gran espectáculo visual, aspecto éste sólo comprobable para los afortunados poseedores de localidades laterales próximas al escenario, de primera y segunda fila de balcón.

Carlos Kleiber se abalanza sobre la partitura desde el primer instante, busca materialmente sobre ella, —ésta permanece en el atril iluminado, invariablemente abierta por su primera página hasta el final de la representación— haciendo brincar la batuta en su mano derecha con precisión diabólica, contorsionando su cuerpo en rápidos movimientos hacia adelante y hacia atrás, llevándolo casi a descuadernarse en los instantes de cerrar un pasaje o finalizar un acto, sin olvidar su semblante, que de comienzo a fin, refleja un gozo y una felicidad indescriptibles, totalmente poseído por el espíritu de la música que dirige.

Estaba anunciada este año la participación de Margaret Price en el papel de la «Mariscala», sustituida finalmente por Gwyneth Jones, que si no posee la voz de aquella, su ya larga experiencia del personaje como su sugestiva presencia, supieron llenar el vacío de contrariedad producido, destacando de su intervención el trío final, más nítido y limpio que el del pasado año. Brigitte Fassbaender — que goza de una capacidad inusitada para el más sutil y delicado matiz— es absolutamente imprescindible en el papel de «Octavian», del que hace toda una creación. Halen Donath volvió a ofrecernos una espléndida y encantadora «Sophie», por cierto, deseo y espero que pudiera recuperar su bolso, la documentación, al menos, como ella misma apelaba al ladrón al día siguiente desde un periódico, tras el robo de que fue objeto en el aparcamiento subterráneo de la Max —Joseph— Platz.

Pero toda función, por extraordinaria que pueda ser, está también sujeta a las fragilidades humanas, vocales, en este caso, como lo fueron las intervenciones de Manfred Jungwirth, en un «barón» algo torpón, escasamente gracioso y muy por debajo de lo que su «particella» exigía; del cantante (Yoshihisa Yamaji) —su sólo nombre incita a la agresión personal— que, totalmente fuera de tono, destrozó la preciosa melodía del primer acto, como lamentable resultó también la sustitución llevada a cabo de Benno Kusche, «Faninal», por Derek Hammond-Stoud. Este caballero berreó todo lo que pudo —interviene muy poco, gracias a Dios— y payaseó más y, en fin, que hubiera sido mucho mejor haberlo dejado tranquilo en su Londres natal.

Al final conté hasta ocho salidas de Carlos Kleiber, tan tímido y emocionado

como si de un niño se tratara. Gracias maestro, una vez más.

#### «LAS HADAS», UN PECADO DE JUVENTUD DE WAGNER

De este «pecado de juventud», denominada así por el propio compositor, se desprende un hecho cierto: cada acto que se sucede es más bello que el anterior.

Wagner contaba veintiún años cuando finalizó la composición de su primera ópera. El libreto es torpe, no posee fuerza dramática alguna y el argumento es tan indigerible y violentamente romántico que, seguramente, su puesta en escena hoy provocaría de inmediato un estampido de hilaridad entre el auditorio. Es difícil imaginar tal cúmulo de extraordinarias mutaciones escénicas, donde tiene cabida de todo: templos de hadas, festivos vestíbulos y antesalas, salvajes costas rocosas batidas por las olas, espesos bosques encantados, ancianos decrepitos trocándose en jóvenes y hermosos caballeros, pequeños botes en forma de conchas tirados por palomas, con hadas a bordo, surcando los cielos y hasta escenas horriblemente crueles, como la del segundo acto, donde el hada arroja a sus hijos y a los del rey a una profunda garganta de fuego.

Pero, por fortuna, la música no padece por esa sed de tumultuoso ardor narrativo, e inspirándose en Beethoven, Weber y Marschner, consigue articular una instrumentación digna de alabanza, de una belleza y plenitud sonora desconcertantes, a pesar de la complejidad de la partitura orquestal. Y esa noche todos nos quedamos maravillados. Wolfgang Sawallisch, con inspirada ayuda del Coro y la Orquesta de la Radio de Baviera, reforzada por un importante plantel de solistas, supo dotar a esta asombrosa partitura de un fuego y un vuelo romántico sorprendentes.

Franco Bonisolli, que debía cantar el rol de «Arindal» —cayó enfermo, pudiendo concluir «in extremis» la grabación de estudio para la firma discográfica Orfeo, coproductora con la Staatsoper y la Bayerischer Rundfunk, de esta función—, hubo de ser sustituido por John Alexander, tenor de avanzada edad, inadecuado, a todas luces, para acometer una parte tan dura y exigente. Falto de potencia, volumen y amplitud suficientes en su instrumento supo, sin embargo, conservar un bello esmalte heroico en su voz, de sonoridad excesivamente nasal y al borde del estrangulamiento en el terrible aria del tercer acto. Se premió con una gran ovación su loable esfuerzo.

La intervención de Linda Esther Gray («Ada», la otra *patata caliente* del concierto) marcó el punto álgido de la velada, salvando con notable dignidad las dificultades de su personaje. Su voz posee una gran potencia, mostrándose segura en el agudo (no así en el sobreagudo) y muy débil en el grave. Cantó, no obstante, de forma demasiado altisonante y estridente, no siempre afinada, pero otorgando a su «Ada» una vitalidad y vehemencia ejemplares —sobre todo, en el aria de demencia del segundo acto, cuyo modelo musical es el *Fidelio* beethoveniano—.

«Drolla» (Cheryl Studer) estuvo muy

segura —más que en *Rienzi*— y obtuvo también una gran ovación del público, como asimismo la buenísima prestación de June Anderson, lo mejor de la noche, pero en un papel muy breve, por desgracia. Las hadas «Farfana» y «Zermina», Kari Lovaas y Krisztina Laki, respectivamente, demostraron su calidad, tanto en los dúos como individualmente. Del resto del reparto, lamentar la ausencia de Kurt Moll que, aunque brevemente, hubiera sido un placer escucharle. Le sustituyó muy bien Roland Bracht («Rey de las hadas» y voz del «Mago Groma»). Todos los demás —Nentwig, Rootering, Orth, Helm, Lenz— cumplieron sobradamente.

Elogiar, por último, la formidable labor realizada por Gordon Kember al frente del Coro de la Radio bávara, que ofreció una asombrosa lección del dominio, de ligereza y de potencia, cosechando un éxito apoteósico.

#### «LA CLEMENZA DI TITO»

Quizá constituya el *Titus*, junto a *Rosenkavalier* y *Bodas de Fígaro*, la mejor oferta estable del festival müniqués. De la mano de Giovaninetti —a su dirección le faltó algo de brillo y una mayor acentuación de contrastes—, asistimos de nuevo a un lujosísimo bocado artístico, servido con trasparente y bella musicalidad, por la orquesta sinfónica de Bamberg, captando muy adecuadamente el estilo de la obra.

En la ópera bufa son los propios personajes que la componen los encargados de tejer el hilo argumental hasta el feliz deselance, pero en el estilo serio estos personajes aparecen bajo el signo de lo inexplicable e invisible, como si el drama no discurriera en el plano humano, siendo estos protagonistas invisibles los que, al ser evocados reiteradamente —de ahí el protagonismo del coro—, componen esa atmósfera *terrible* que domina el *Titus*.

La incredulidad de «Tito» ante el hecho de que «Sexto» haya querido asesinarle, esperando con impaciencia el veredicto del senado, marcó uno de los mejores momentos de la representación, que Werner Hollweg supo subrayar convenientemente, con ajustada línea vocal y mejor condición interpretativa. La Fassbaender, «Sexto», cuajó una velada extraordinaria. Su talento dramático y su bella voz dejaron la facultad crítica del que suscribe totalmente triturada e incapaz para emitir otro juicio que no sea el de sobresaliente, sucediendo lo mismo con Julia Varady, rencorosa y pérfida «Vitellia» —causa estúpida por su gran vehemencia interpretativa como su malvada sensualidad vocal—, que regaló un «Non piu di fiori» desgarrador. La supremacía alcanzada por la señora Dieskau en este papel le convierte en la más insustituible de todas las sopranos del festival. El resto del reparto —Evangelatos, Sukis, Engen—, supo responder magníficamente a voces tan inspiradas, como asimismo destacar también la incomparable prestación sonora del Coro del Teatro Nacional en su importantísimo cometido, concluyendo la función con interminables ovaciones de un público entusiasmado que se resistía a abandonar la incomparable sala de Cuvilliés-Theater.



BERLIN

(R.D.A.)

## IX BIENAL

UN FORO DE  
MUSICA  
CONTEMPORANEA

Por Wolfgang Thormeyer

Durante diez días, un acontecimiento musical determinó la vida cultural de la capital de la RDA, Berlín. Allí tuvo lugar la IX Bienal de Música, una fiesta internacional de música nueva. Organizada por la Federación de Compositores y Musicólogos, así como por el Ministerio de Cultura de la RDA, este festival se realiza cada dos años. En el marco de una serie de actividades parecidas en el mundo, mientras tanto alcanzó un rango respetable.

La Bienal de Música de Berlín se entiende como foro internacional de las creaciones de música contemporánea, donde, aparte de obras de compositores de la RDA se ponen a discusión nuevas composiciones de los países socialistas, pero también de países capitalistas y países en vías de desarrollo que se caractericen por una posición intelectual progresista y humanista. El objetivo básico de la Bienal es dar una contribución a la paz y la comprensión entre los pueblos a través de los medios específicos del lenguaje musical.

El programa total de este año, con cuarenta actividades, que tomó en cuenta todos los géneros musicales, desde la ópera, lo sinfónico, música de coros, música de cámara y música popular, hasta la canción y el jazz, abarcó doscientas obras de compositores procedentes de veinticinco países y Berlín-Oeste. La mitad de las obras presentadas provino de compositores de la RDA. Se reflejaron tendencias diferentes y hasta contrarias de la música contemporánea. Se les ofreció a los oyentes una vasta gama de temas, formas de expresión musical y medios de creación.

Veintinueve obras fueron estrenos, entre ellos algunos que encargó la dirección de la Bienal. En la RDA, el sistema de encargos es un medio importante para el fomento de las nuevas creaciones de música y sobre todo de jóvenes compositores. Recibieron encargos tanto intérpretes, como orquestas de música de cámara, y también organismos sociales, como la Federación de Compositores. Así, tres cuartas partes de las obras estrenadas en la RDA son composiciones realizadas por encargo.

Los organizadores de la Bienal de Música de Berlín son fomentadores y estimuladores de nuevas obras, ya que por medio de encargos dirigidos de composiciones influyen sobre la perfilación ulterior del objeto y la oferta de este festival. Los encargos respectivos, no siempre se les dan solo a compositores de la RDA. Durante la Bienal de Música de este año vivieron sus estrenos, por ejemplo, también las obras encargadas a compositores extranjeros, como la **Pasión Saduzzea**, de Mikis Theodorakis (Grecia), la **Leyenda de Antigone** (texto de Bertolt Brecht), de Frederic Rzewski (EE.UU.) y los **Fragmentos de Ofelia**, de Luca Lombardi (Italia).

Intérpretes de once países participaron en esta IX Bienal. Una contribución esencial a ese festival la dieron las orquestas y teatros musicales de la capital de la RDA. Del interior del país acudieron, además, la Orquesta Estatal Mecklenburguense de Schwerin y la Orquesta Estatal de Weimar. Representaciones de orquesta dieron también la Filarmónica Letona de Riga, bajo la dirección de Wassili Sinaiski (URSS) y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Katowice, bajo la dirección de Antoni Wit (Polonia). Del alto nivel del festival en este año se ocuparon sobre todo los conjuntos de cámara: el cuarteto vocal Electric Phonix y The London Sinfonietta, de Gran Bretaña; el coro de cámara rumano Madrigal, el Conjunto de los Días de la Música Nueva, de Hannover (RFA); el Nonett de Praga y los Due Boemi, de la RSCH; así como de la RDA, el grupo Música Nueva Hanns Eisler, de Leipzig.

La ópera contemporánea estaba representada durante la Bienal de Música con tres obras: en la Opera Estatal Alemana se estrenó la ópera con texto de Lorca, **La zapatera prodigiosa**, del compositor de la RDA, Udo Zimmermann; la Opera Cómica presentó **Lear**,

de Aribert Reimann (Berlín-Oeste), bajo la dirección de Harry Kupfer y el teatro de Halberstadt (RDA) se presentó con la ópera para adolescentes **La historia de amor y sal**, de Kurt-Dietmer Richter.

El objetivo de la Bienal de Música de Berlín, de tomar posición musical acerca de las cuestiones emergentes de nuestro tiempo, sobre todo en cuanto al mantenimiento y aseguramiento de la paz, se documenta todo el programa y en actividades especiales. Así hubo conciertos de cámara bajo el lema «Solicitud de la palabra» o «Estudiantes hacen música por la paz y la comprensión entre los pueblos». Durante la sesión titulada «Solicitud de la palabra», por ejemplo, se pudo escuchar música de cámara de cinco compositores, quienes de manera diferente levantaron sus voces en pro del mantenimiento de la vida en la tierra. Hágase mención sólo de la impresionante **Cantata Solo Hiroshima «Chinkon-ka»** de Toshio Hosokawa (Japón) o la entonación **Asterisco 250**, con texto de Carlos Marx, sobre la peligrosidad de las ansias de provecho, por el compositor de la RDA, Rudolf Schumann, que al mismo tiempo fue una de las numerosas contribuciones en homenaje a Marx con motivo del Centenario de su muerte.

Durante el final de la Bienal, un jurado de críticos otorgó premios a intérpretes destacados. Los premiados fueron el dúo de pianos Alois y Alfons Kontarsky (RFA), el trío Aulos y el Sexteto Günther Fischer (RDA), la Orquesta Sinfónica de la URSS de Letonia, bajo la dirección de Wassili Sinaiski (URSS), el Cuarteto Vocal Electric Phonix y el Conjunto de Cámara The London Sinfonietta, con el director musical Anthony Pay y la soprano Teresa Cahill (Gran Bretaña), así como el conjunto de la Opera Cómica de Berlín (RDA) por la presentación de la ópera **Lear** de Aribert Reimann.



Helena Holmberg y Rolf Hauenstein en «La zapatera prodigiosa», de Zimmermann.



# País musical

## BENICASIM

### XVII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA»

El ilustre académico y concertista Leopoldo Querol Roso, durante tantos años pieza fundamental del «Francisco Tárrega», de Benicasim, ha recibido este año el homenaje oficial del Ayuntamiento, que le ha distinguido con el título de «Presidente Honorario», a título vitalicio, del Certamen Internacional de Guitarra que él, con un reducido grupo de colaboradores, supo llevar adelante, en épocas de carencias y dificultades. Diecisiete años acaba de cumplir el ya afianzado «Francisco Tárrega», lo que es el mejor homenaje a la memoria del excelso guitarrista de Villarreal y el máspreciado galardón a los hombres que, como el maestro Querol, creyeron en la iniciativa desde el primer momento de su gestación. La época gloriosa, fecunda, de Leopoldo Querol, alcanza, en la propia gloria y prestigio del maestro, el punto final de una etapa importante, trascendental.

### UNA EXTRAORDINARIA XVII EDICION

La XVII edición del «Francisco Tárrega», ha registrado un nivel muy alto en cuanto a la preparación y calidad de los concertistas inscritos. La participación de los españoles fue más numerosa (25 concursantes), seguida de los japoneses (13), aunque la mayoría de estos últimos estaban afincados en España. En número de participantes le siguieron los de nacionalidad alemana (9), francesa (7), inglesa (5), italiana (3) y argentina (2). Hubo un concursante de cada uno de los países siguientes: Finlandia, Méjico, Bolivia, Australia, Uruguay, China, Suiza y Líbano y un apátrida.

El Jurado Calificador ha sufrido este año una profunda remodelación en cuanto a sus componentes. Estas han sido las personalidades que han tenido bajo su buen juicio el difícil —y discutido— fallo de este XVII Certamen de Benicasim:

Presidente: Enrique García Asensio, director de Orquesta (España); Director Artístico Musical: Manuel Cubedo, guitarrista (España); Alberto Ponce, profesor de guitarra de la Escuela Normal de París, (España); David Russell, concertista y profesor de guitarra (Gran Bretaña); Santi Di Stefano, director de orquesta y Director del Conservatorio de Catania (Italia); Haim Asulin, profesor de la Academia de música Rubin en Jerusalen (Israel) y Patrick O'Byrne, concertista de piano (Nueva Zelanda).

### LOS PREMIOS

Para esta edición, se habían establecido los premios siguientes: Primero, de 400.000 pesetas; segundo, de 200.000; Premio «Tárrega», 250.000 pesetas. La

participación en la sesión final comportaba para cada participante una compensación de 50.000 pesetas, caso de no conseguir alguno de los premios. Los premios eran indivisibles y el jurado se reservaba el derecho de dejar sin adjudicar alguno de ellos.

Para pronunciarse sobre su adjudicación, el Jurado ha tenido en cuenta la interpretación y la programación de los concursantes en las sesiones del Certamen y la prueba final.

El Ayuntamiento de Castellón ha acordado colaborar a los gastos del Certamen concediendo una aportación de 350.000 pesetas. Hay que destacar que en la dotación de los premios han colaborado también el Ministerio de Cultura, la Conselleria de Cultura de la «Generalitat» valenciana; Diputación Provincial; Ayuntamiento de Villarreal; Cooperativa de Crédito-Caja Rural «San Antonio», de Benicasim; Caja de Ahorros de Valencia, en Benicasim, y —naturalmente— el propio Ayuntamiento de Benicasim.

La brillantez de las tres jornadas, apretadas de pro-

nósticos y curiosas *quinielas* artísticas, debido a la alta calidad de casi todos los participantes, previamente seleccionados por el Jurado, dio paso a una gran final, en la que midieron sus talentos, los siguientes concertistas:

Final Premio «Tárrega»: Manuel Babiloni Campos, de Castellón; Enrique Perona Morales, de Valencia, y Nuria Peña García, de Madrid. Citamos por el orden de actuación, establecido previo sorteo.

Final del Certamen: Carles Trepas Domingo, de Lleida; Nicholas Petrou, de Australia —residente en Ginebra, Suiza—, y Yukiharu Inoue, de Japón.

### DURISIMA FINAL

Hubo una durísima final, sin primer premio. Se dijo en los corrillos de los informadores que la deliberación había sido muy tensa. García Asensio y su equipo hilaron muy fino. No hubo ganador... porque, tal vez, también en el aprecio del público, podrían haberse escogido varios —incluso entre los que no llegaron a la finalísima— para ostentar el primer premio. Sorpresa en el auditorio —algún silbido y abandono de asientos, incluido— al darse lectura del fallo del Jurado por la gentil y diestra locutora María Angeles Alcantud, de Radio Popular. García Candau, castellanense de Villarreal, Redactor-Jefe de *El País*, medía la sorpresa de parte del respetable con estas palabras: *¿Por qué al veredicto de los jurados se les adjetivará como «fallos»? Yo, también me he formulado a veces la misma pregunta.*

Carles Trepas, fue el segundo premio; finalistas, Nicholas Petrou y Yukiharu Inoue. Grandes finalistas... extraordinarios finalistas. Carles Trepas, satisfecho, anunciaba sus deseos de volver.

### MANUEL BABILONI, PREMIO «TARREGA»

Manuel Babiloni Campos, era la cuarta vez que participaba en el «Francisco Tárrega». El concertista de la tierra ha mejorado mucho y ha sabido ser el mejor entre esos mejores que le acompañaron en la delicada jornada final. Recordemos el buen

Bajo estas líneas, la entrega de premios del certamen de Benicasim. A la derecha, Manuel Babiloni, que obtuvo el «Premio Tárrega».





hacer y la maestría del valenciano Enrique Perona y de la madrileña Nuria Peña.

Babiloni es natural de Castellón y tiene 23 años. Su carrera musical ha sido realmente brillante, pues las calificaciones obtenidas en el Conservatorio Superior de Música de Valencia se han saldado en todos los casos con matrículas de honor y premios de honor. En el inmediato otoño se va a presentar precisamente al premio de honor en el grado superior.

Manuel Babiloni Campos, de carácter afable y espíritu receptivo a los valores de la amistad y el cortés trato, siempre sonriente, aun en los momentos de especial preocupación ante un Certamen de esta envergadura, nos recordaba que ha realizado estudios con Rosa Gil, en Valencia, y con José Luis González, en Alcoy. Guarda también una íntima vinculación artística con el maestro Francisco Herrera, catedrático de guitarra en el Conservatorio de Ginebra. Ha participado en otros certámenes importantes como el «Andrés Segovia», de Mallorca, el de Estella, el de Cuenca y el de Caspes (Francia), habiendo dado conciertos dentro y fuera de la Comunidad o País Valenciano. Imparte clases de guitarra en el Conservatorio de la Diputación de Castellón y es becario de la Fundación Balaguer. Con una excelente técnica, bordada primorosamente con los altos aprecio de su sentimiento y romanticismo, ofreció un Tárrega rayano en el prodigio.

#### EXCELENTE ORGANIZACION

La organización ha estado a cargo del Ayuntamiento de Benicasim, que actualmente preside José María Tárrega.

Si la veteranía es un grado, hay que reconocer que Benicasim, con su Ayuntamiento, han alcanzado muchos. Una excelente organización ha presidido todas las jornadas. Tal vez, matizar el final de la última jornada, un tanto deslabazado, con la indecisión de los más próximos responsables, de la propia locutora presentadora, a la hora de convocar para las interpretaciones finales, tras la concesión de los premios, a los concertistas Babiloni y Trepát. Todo, en parte, justificado por la tensión que se había padecido, sin duda, momentos antes, entre basti-

dores, y que, como humanos, era difícil disimular. Pero, en general, la organización ha sido muy buena. Los mismos integrantes del Jurado así lo han reconocido en sus declaraciones.

La XVII edición del «Francisco Tárrega», de Benicasim, en la Costa de Azahar de Castellón, acaba de bajar su telón. Breve paréntesis para comenzar a pensar ya, desde ahora mismo, en la XVIII edición de 1984.—F. VICENT DOMENECH.

## GUADALAJARA

#### ACTUACION DEL QUINTETO DE VIENTO D'ART

Desde que la Fonoteca de la Biblioteca Pública Provincial cesó en sus actividades, consistentes, entre otras, en la realización de audiciones comentadas semanales y en forma de ciclos dedicados a un autor o país (actividades que se reanudan en septiembre), poco es lo que se puede reseñar de la vida musical de nuestra ciudad, acentuada esta pobreza por el paréntesis veraniego.

El pasado 21 de junio tuvo lugar en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial un concierto patrocinado por la Institución «Marqués de Santillana», de la Excma. Diputación, a cargo del Quinteto de Viento D'Art, con aceptable asistencia de público (aun teniendo en cuenta la escasa capacidad

de la sala) y con el siguiente programa: **Divertimento núm. 8**, de Mozart; **Quinteto de viento en Mi bemol mayor**, de Reicha; **Dos miniaturas**, de Vinter; **Tres piezas sobre ritmos desvirtuados**, de nuestro paisano Villa Rojo y **Tres piezas breves**, de Ibert. Hubo, por supuesto, un par de piezas de propina, entre ellas un impecable chotis que hizo las delicias de los allí congregados. En general, la interpretación rayó a gran altura. Naturalmente, las piezas de Villa Rojo resultaron de más difícil digestión y los aplausos con que se premiaron fueron en gran parte de pura cortesía.

El día 22 de julio nos visitó la Orquesta Sinfónica de Madrid (la mítica Orquesta Arbós, aunque de ésta ya sólo quede el nombre), que actuó en el insuperable marco (consideraciones acústicas aparte) del patio renacentista del Palacio del Infantado y bajo la dirección de Jorge Rubio, patrocinado el acontecimiento por el Excmo. Ayuntamiento, el Ministerio de Cultura y con la colaboración del Club de Leones (?). Por desgracia me fue imposible asistir y, en consecuencia, me abstengo de todo juicio valorativo aun de terceros. El programa se componía de las siguientes obras: **Obertura de Semirámide**, de Rossini; **Concierto en Re menor para dos violines**, de J. S. Bach (solistas: Villuendas y Comellas) y **Sinfonía núm. 2 en Re mayor**, de Brahms. No es la primera vez que esta agrupación actúa en Guadalajara (lo hizo hará unos ocho años), pero levantó cierta expectación en esta ocasión habida cuenta lo huérfanos que estamos de este tipo de formaciones.

Por otro lado, la Banda de Música Provincial prosigue sus conciertos los sábados

por la noche en el quiosco de música del Parque de la Concordia. Las obras que ejecuta la agrupación que lidera el maestro José Simón pertenecen en su mayoría al repertorio español con alguna incursión rossiniana.

En el mes de septiembre está prevista la celebración de tres espectáculos pertenecientes al género lírico, siguiendo con ello la costumbre iniciada hace un par de años (por ejemplo, pudimos escuchar y ver **La traviata** y **Rigoletto**, de Verdi; **Tosca**, de Puccini; **Luisa Fernanda**, de Moreno Torroba...). Las obras que se montan son **La del manojo de rosas**, de Sorozábal; **Lucia de Lammermoor**, de Donizetti, y una tercera todavía sin especificar.—JOSE ANTONIO RUIZ ROJO.

## IBIZA

#### EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA PASA A SER BIENAL

Una vez más el Festival Internacional de Música de Cámara de Ibiza y Formentera, dependiente de un patronato que tiene al Consejo Insular de Ibiza/Formentera como su promotor y principal valedor, es noticia en nuestras islas al no celebrarse la edición de este año, debido a que los presupuestos de los entes locales e insular no tienen confeccionados sus presupuestos, lo que ha motivado que se acordara por parte del Patronato del Festival y por la Comisión de Gobierno del Consejo Insular declarar esta manifestación musical con carácter bienal, para así facilitar unos medios económicos más importantes y conseguir con ello una mayor brillantez. Este corresponsal (que ha tenido mucho que ver con la permanencia y continuidad del festival, a pesar de los muchos problemas (especialmente económicos) a lo largo de sus diez años de andadura, desde que fuera fundado por el violinista checo Jiri Trnka en 1973, en colaboración con el Ayuntamiento de Ibiza y que desde hace tres años ha

PEDRO GUARDON



La Orquesta Sinfónica de Madrid.





Organizadores y participantes del Festival Internacional de Música de Cámara.

pasado a depender del Consejo Insular de Ibiza/Formentera) cree que esta nueva posibilidad de funcionamiento puede ser una vía adecuada para su relanzamiento y para una difusión que se merece dada la calidad que ha mantenido a lo largo de su pequeña historia.

Para la edición de este año se tenían previstas las actuaciones de la Camerata de Madrid, Grupo de Metal Ciudad de Barcelona, dúo de piano Carmen Cesena/Judit Cuixart, recitales del barítono Richard Novak y la representación de la ópera *La serva padrona*, de Pergolesi. Esta hubiera sido la gran novedad del festival por incorporar por primera vez la ópera de cámara de repertorio tan extenso y desconocido y la primera vez que Ibiza hubiera podido ver en directo una ópera, a cargo de una compañía de reciente creación, por el director artístico del festival, Trnka, en colaboración con una agencia de conciertos vienesa y que ya tiene en sus programas previstos, actuaciones en Grecia, USA y Australia, habiendo sido Ibiza el lugar de su presentación. Sin embargo, ya se ha puesto en marcha el festival bienal que tendrá lugar en 1984.

Pero no todo queda resumido a esta noticia del Festival Internacional de Música de Cámara, ya que en la temporada pasada hemos tenido la oportunidad de asistir a diversos conciertos y actividades relacionadas con la música.

Es de destacar la actuación de la Orquesta de cámara Pro Art de Palma de Mallorca, patrocinada por el

entonces Consejo General Interinsular, en un concierto dedicado a los jóvenes, con un programa exclusivamente dedicado a Vivaldi. Por Música de las Pitiusas ofreció un concierto de órgano, a cargo de Arnau Reinés Florit, y la Orquesta de Cámara de Amberes actuaba nuevamente en nuestra isla, bajo la organización de Juventudes Musicales, entidad que organizaba un nuevo otro concierto, a cargo de la soprano Dolores Cava, acompañada al piano por Emilio López del Saa. La entidad Pro Música de las Pitiusas ofreció la actuación del Trío Henry, en colaboración con la Alianza Francesa de Ibiza, con un programa de obras de Ravel, Brahms y Mendelssohn, conmemorando con ello el 150 aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, y la misma entidad ofrecía un recital del barítono catalán Roberto Mateu, acompañado al piano por el director Jorge Rico. Este acto estuvo organizado en colaboración con los Amigos de la Opera de Mallorca y contó con la presentación de su director artístico, Armando García.

Junio tuvo la mala noticia de la práctica desaparición de la única banda de música de la isla, al retirarse todos los componentes por discrepancias con su director, Rafael García Castillo. Y para finalizar este comentario, decirles que, casi de improviso, tuvimos la presencia entre nosotros de Emil Tassev, Mariette Kemmer, Pol Gerimon, Peter Vermeer y un grupo instrumental de la Orquesta de la Opera Nacional de Bruselas, que lucieron

diversas actuaciones en la isla de Ibiza en un espectáculo de canto, danza y música de cámara, con obras de Pergolesi, Telemann, Vivaldi y Mozart durante los meses de julio y agosto. En proyecto, una nueva actuación de Ibiza de la Orquesta Ciudad de Palma y de la compañía de zarzuela del Orfeón Mahonés, de Menorca.—JUAN ANTONIO TORRES.

## LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

### MONOGRAFICO BRAHMS DE ACHUCARRO

De las desafortunadas interpretaciones en la Sociedad Filarmónica de Isidro Barrio de las *Sonatas: en Fa mayor R. 56, en Fa sostenido mayor R. 90 y en Re mayor R. 64, y Rondó en Fa mayor R. 59, del Padre Soler, y Sonata núm. 21, en Do mayor Op. 53, de Beethoven* (no pude oír el *Carnaval*, de Schumann, ni la *Balada núm. 1 en Sol menor, Op. 23, de Chopin*) no quiero acordarme, como dijera el genial e inmortal Miguel de Cervantes de aquel lugar de la Mancha donde viviera el ingenioso hidalgo don Quijote.

El violinista ruso Vladimir Spivakov —con la notable colaboración pianística de Boris Bejterev— fue brillante

protagonista de una velada de la más alta calidad musical, en la que evidenció su indiscutible categoría interpretativa, que ha ido perfeccionando y enriqueciendo considerablemente desde su primera visita en 1977 y que alcanzó su «climax» en la *Sonata «Kreutzer» beethoveniana*, en una de las mejores ejecuciones que se hayan oído en el Pérez Galdós, siendo también de elevado nivel las de la *Sonata en Mi bemol mayor, KV 380, de Mozart*, y la *Suite Italiana* de Stravinsky. Exhibió su excelente técnica en el efectista *Preludio en memoria de Shostakovich*, para violín solo, de Schnittke.

Gran actuación del pianista Joaquín Achúcarro en su reaparición ante el auditorio palmense, después de varios años de ausencia, en un programa monográfico Brahms, que incluyó: *Dos Gavotas, Variaciones sobre un tema de Schumann Op. 9, Cuatro piezas Op. 119 y Sonata núm. 3 en Fa menor Op. 5*. No resultó satisfactoria la primera audición local de la *Sinfonía núm. 3 en Re menor* de Bruckner por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por Salvador Mas; fue una versión anodina y desigual por la arbitrariedad de los tiempos, acusando endeblez la cuerda (principalmente violines y violas, que precisan reforzarse) y fallando en exceso las trompas. Pasable, simplemente, la obertura de *Las alegres comadres de Windsor*. Más aceptable el *Concierto en La menor, Op. 33*, para violoncello y orquesta, de Saint Saens, que tuvo un buen intérprete en Rafael Ramos, bien de sonido, fraseo y musicalidad.

Quedó palmariamente expuesto que Jean Bernard Pommier no es especialista en Beethoven: sus interpretaciones de las *Sonatas núms. 10; en Sol mayor Op. 14; núm. 2, en La mayor, Op. 2; y núm. 14 en Do sostenido menor Op. 27* fueron totalmente mecánicas, sin profundizar en el espíritu de las partituras. Tampoco alcanzaron especial relieve las de Debussy —dos *Arabescos* y cuatro *Preludios*— y Ravel —*Sonatina y Le Tombeau de Couperin*.

Hay que elogiar sin reservas la brillante actuación del dúo pianístico Begoña Uriarte y Karl Hermann Mrongovius, perfectamente compenetrado, en unas admirables versiones de *Sonata en Re mayor, Kv 448, de Mo-*





La pianista Cristina Bruno.

zart; **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de Brahms; **Gran Sonata a cuatro manos, en Si bemol mayor, Op. 30, D 617**, de Schubert, y **Reminiscencias de Don Juan**, de Liszt.

Como clausura de la temporada, dos conciertos por los Virtuosos de Moscú —gran conjunto camerístico de cuerda— con Vladimir Spivakov como director y solista. En el primer programa, su cota máxima la obtuvo la espectacular interpretación del **Concierto Op. 35, para piano y trompeta**, de Chostakovich, con dos solistas con calificación de sobresaliente, sin ambages: la pianista Svetlana Navasardian y el trompetista José Ortiz. Notables, las ejecuciones del **Divertimento núm. 1, en Re mayor, KV 1136**, de Mozart, y de la **Serenata para cuerdas en Do mayor, Op. 48**, de Chaikowsky. El segundo concierto estuvo dedicado íntegramente a Juan Sebastián Bach: Virtuosos de Moscú no puede ser aún considerada como una agrupación especializada en el genio de Eisenach, pero la calidad de sus instrumentistas y la buena labor rectoral de Vladimir Spivakov consiguen que sus interpretaciones de las obras del conspicuo compositor germano, aunque faltas de la máxima pureza estilística, sean realmente interesantes y dignas del elogio. Quien desentonó totalmente fue la pianista Cristina Bruno, en las antípodas del espíritu bachiano, y de cuya intervención desafortunada en el **Concierto en Re menor, BWV 1052**

tampoco *quiero acordarme*. Muy ajustado, Spivakov en el **Concierto en Mi mayor BWV 1042 para violín, cuerda y continuo**, que en unión del concertino Arkadi Futer interpretaron con acierto el **Concierto en Re menor, BWV 1043, para dos violines y orquesta**. El flautista Valentin Zveriev acredita su competencia en una feliz ejecución de la **Suite núm. 2 en Si menor, BWV 1067**.

#### FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE PRIMAVERA

La segunda edición de este festival primaveral, patrocinado por la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura alcanzó su más alto nivel de calidad artística con la magnífica actuación del Mozarteum Quartet de Salzburgo, con unas magistrales interpretaciones de: **Cuarteto en Si bemol mayor, KV 458, «De caza»**, de Mozart; **Cuarteto Dórico**, de Respighi, y **Cuarteto en Do mayor Op. 51, núm. 1**, de Brahms. Con el Coro de la Radio de Stuttgart, modélica agrupación polifónica por conjunción, equilibrio vocal y musicalidad, sabiamente dirigida por Klaus Martin Ziegler, que recreó obras de Webern, Gesualdo, Trojann, Brahms, Dallapiccola, Reger y Petrsi. Y con la Orquesta de Cámara de Tolbuhin, meritorio conjunto que, dirigido con justeza por Jordan Dafov, dejó constancia de su bondad interpretativa en el **Concier-**

**to para tres violines** de Bach, que tuvo como estimables solistas a Tochko Vassilev, Temenouchka Konstantinova y Nedeltcho Dontchev; **Concierto para orquesta de cuerdas**, de Nikolov; **Gran Fuga Op. 133**, de Beethoven; y **Cinco minuetos**, de Schubert.

En líneas generales, la Orquesta y Coros de Berna tuvieron también una plausible actuación, dirigidos por Francois Pantillon, interpretando **Ascendit Deus**, de Huber, y **Cantata núm. 4 para la Fiesta de Pascua**, **Cantata núm. 187 para el Séptimo Domingo**, y **Cantata núm. 182 para el Domingo de Ramos**, de Juan Sebastián Bach.

No estuvo, sin embargo, a la altura de su categoría la Orquesta Filarmónica de Leningrado, que sonó vulgar en el **Concierto en Re mayor, Op. 35, para violín y orquesta**, de Chaikowsky, y en el que el joven violinista Sergei Stadler se reveló como un intérprete de talento, grandes facultades que todavía ha de madurar y pulir, y gran técnica, pero que no me complació totalmente, pues aún le falta profundizar en la esencia de la partitura y no quedarse en lo meramente superficial; su momento más logrado e inspirado lo tuvo en el segundo movimiento, dicho con bastante expresión. Pero donde la agrupación rusa dejó evidencia rotunda de su extraordinaria calidad fue en la **Quinta Sinfonía** de Prokofiev, en una interpretación brillantísima, muy bien graduada por su director Pavel Kogan, de movimientos un tanto *extravagantes*, casi grotescos, en una efectista y excesivamente veloz selección de **Carmen**, de Bizet, ofrecida como propina.

La Orquesta Filarmónica de Lodz es una muy buena agrupación, que interpreta un Wagner *descafeinado* en la obertura de **Lohengrin**, y una notable **Sinfonía núm. 7 en Do sostenido menor, Op. 131**, de Prokofiev, bajo la batuta segura —aunque algo rígida— de Zdzislaw Zsostak. Nada convincente la pianista Ursula Mitrega en el **Concierto para piano y orquesta en Si bemol menor, Op. 23**, de Chaikowsky, en una ejecución confusa y desequilibrada, con un acompañamiento orquestal rutinario.

La programación de estas dos orquestas, muy semejantes en su esquema, coincidiendo en los dos compositores bases, no ha aportado nada nuevo a los ya tradi-

cionales en nuestras temporadas musicales. Es una lástima que no se aprovechen estas infrecuentes ocasiones de visitas de orquestas extranjeras para elegir obras y autores poco o nada conocidos del auditorio grancañario.

Aceptable, simplemente, el Ballet del Teatro Nacional Eslovaco, que escenificó **Spartacus** de Aran Kachaturian, con una coreografía que tampoco ha significado ninguna novedad para los conjuntos locales.

Pasable, sin exigencias, la Opera Nacional de Ostrava, con un nivel equiparable a una compañía de Zarzuela de ciertas pretensiones, que puso en escena la ópera mozartiana **Cossi fan tutte**, siendo sus intérpretes más plausibles la soprano Hana Malkova y el tenor Michael Koselkski.

#### ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

La versión de Salvador Más de la **Heroica** beethoveniana fue totalmente amañada, ya que al llevar los «tempi» excesivamente lentos —quizá queriendo acentuar su naturaleza solemne— la violentó a los extremos de lo plúmbeo. No tuvieron mejor suerte las **Cinco danzas alemanas** de Schubert, a las que imprimió un aire tan serio que parecían marchas fúnebres. En el **Concierto para trompeta y orquesta** de Haydn, el acompañamiento orquestal fue tan enérgico —como si de una apasionada obra romántica se tratara— que desvirtuó totalmente su carácter barroco, a pesar del loable esfuerzo del trompetista José María Ortí, en una gran actuación.

Dos conciertos dirigidos por Manuel Galduf, en los que quedó palmariamente demostrado que nuestra orquesta alcanza, bajo la batuta del alumno predilecto del inolvidable Igor Markevitch, sus más elevadas cotas. Sus versiones de las **Sinfonías: Cuarta** de Schumann y **Séptima** de Beethoven merecen, sin reservas, la calificación de notables por el rigor de su planteamiento, que remarcó con todo vigor, pero sin detrimento de su más estricta esencia musical el inconfundible *aliento* schumanniano y beethoveniano de las partituras.

Destacando también sus seguros acompañamientos al guitarrista José María Gallardo del Rey —que dejó constancia de sus buenas cualida-



des interpretativas— en el **Concierto Homenaje a Juan Ramón Jiménez**, de Armando Blanquer, y al pianista Ramón Coll —en una correcta y sobria interpretación que evitó las tópicas afectaciones habituales— en el **Segundo Concierto** de Rachmaninoff; su deslumbrante dirección del **Carnaval Romano**, de Berlioz; y la lograda transparencia de **Dos Sonatas** del padre Soler, en cuidada orquestación de Manuel Palau, respetando escrupulosamente su carácter clavecinista.

Flojo concierto de clausura de la temporada, dirigido por Luis Remartínez, cuya asténica batuta no pudo con la obertura **Las Criaturas de Prometeo**, que tuvo una lectura borrosa y titubeante, desprovista del carácter beethoveniano, ni con la **Serenada núm. 1 en Re mayor, Op. 11**, de Brahms, en una grisácea versión. Pedro Corostola es un buen músico, pero el **Concierto para chelo y orquesta en La menor, Op. 129**, de Schumann, desborda sus facultades, pues la suya fue una ejecución opaca, sin relieve, con un sonido muy débil; el acompañamiento orquestal fue confuso.

#### ALFREDO KRAUS

¡Qué decir de Alfredo Kraus a los casi 28 años de su modélica y excepcional carrera lírica! Simplemente, coincidir con Robert Jakosson, en **Grandes de la Opera**, en que es el único «grand seigneur» entre los tenores de nuestro tiempo. Su último concierto —única modalidad en la que, lamentable y paradójicamente, sólo podemos oírlo en su ciudad natal— en el Pérez Galdós fue,

como siempre, una suprema lección de técnica y del más depurado estilo del arte canoro —auténtico canto— sin ex abruptos extramusicales y efectistas. Dio unas magistrales interpretaciones de arias de **Fausto, Manón, Romeo y Julieta, La Favorita, Lucia de Lammermoor** y **La Traviata**. La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dirigida con eficacia por el galo Henri Gallois —Director de la Opera del Norte—, de gesto nervioso, tuvo una buena actuación en su acompañamiento, luciendo su calidad en la **Obertura del Carnaval Romano**, los preludios de los actos tercero y cuarto de **Carmen**, la obertura de **La Favorita**, intermedio de **Cavallería Rusticana** y prelude de **La Traviata**.

En un solemne acto académico celebrado en el paraninfo de la Universidad de La Laguna, Alfredo Kraus fue investido Doctor Honoris Causa por el Rector Magnífico, don Gumersindo Trujillo. El eminente tenor palmense, en su discurso magistral, abogó porque la enseñanza musical en España alcance rango universitario. Con esta investidura se culminan brillantemente las laboriosas gestiones realizadas por la Junta Directiva de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera ante la Junta de Gobierno del primer centro docente del país —o región— canario para la concesión de esta elevada distinción, y la petición de la crítica musical de Las Palmas de Gran Canaria, formulada en un manifiesto publicado en noviembre de 1980, y firmado por todos los críticos locales —incluido este corresponsal—, y del que en su día se dio amplia información en RITMO.—**CARMELO DAVILA.**

## VIZCAYA

### II CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE BILBAO

Dentro del Curso Internacional de Música de Bilbao, organizado por el Centro de Estudios Musicales Juan de Antxieta, se ha presentado en la Biblioteca Municipal, el pianista durangués Luis Angel Sarobe, el cual ha ofrecido un brillante concierto, compuesto por obras como: **6 Fantasías, Op. 118**, de Brahms; **Segunda Balada en Fa mayor**, de Chopin y **Andante Spinato y Gran Polonesa, Op. 22**, también de Chopin.

Guitarra: Profesor José Luis Rodrigo. Intérprete: Carmen María Ros, con obras de Sainz de la Maza y Barrios.

Piano: Profesor Ricardo Requejo. Intérprete: Laurentino Gómez Beldarrain, con **Sonatina**, de Ravel.

Viola: Profesor Victor Martin. Intérprete: Fernando García Tabares, con **Música triste** de Hindemith, acompañado al piano por la profesora Georgina Barrios.

Canto Gregoriano: Profesor Francisco Javier Lara. Un coro compuesto por siete voces, que cantaron **Veni Sancte Spiritus**, e **In Splendoribus**.

Violín: Profesor Martin. Intérprete: José Luis Torrecilla, con el primer tiempo del **Concierto, en La mayor, K-2-19**, de Mozart, siendo también acompañado por Georgina Barrios.

Piano: Profesor Joaquín Achúcarro. Intérprete, el polaco Miroslav Gorski, con la **Primera Polonesa** de Chopin.



Ricardo Requejo, profesor del Curso Internacional de Música de Bilbao.

Se ha clausurado el II Curso Internacional de Música de Bilbao, y Certamen de Interpretación Juan Antxieta.

En dicha clausura han actuado los alumnos más destacados durante el curso, que brevemente señalamos:

Clavicémbalo: Profesora Genoveva Gálvez. Intérprete: Smiljka Isakovic, con obras de M. Peerson, Willyam Bird y Louis Couperin.

El Curso ha sido todo un éxito. Finalmente el Concejal del Ayuntamiento de Bilbao, de la Sección de Cultura, Gabriel Zabalo, con unas breves y sentidas palabras, dio por clausurado el II Curso Internacional de Música de Bilbao. No dudamos que los organizadores, están ya pensando en el III Curso, visto el éxito de éste ahora terminado.—**JOSE DE URQUIJO.**



Alfredo Kraus recibe la investidura de Doctor «Honoris Causa» por la Universidad de La Laguna.



# Cursos, becas y concursos

□ El Ministerio de Cultura ha convocado cuatro premios nacionales en sendas órdenes ministeriales: **para empresas fonográficas, para editoras musicales, para empresas fonográficas que hayan realizado la mejor labor en el campo de ediciones sonoras infantiles y el premio especial «P. Antonio Soler» para empresas fonográficas.** Los Premios Nacionales para Empresas Fonográficas correspondientes a 1983 se otorgarán: a la empresa que presente la obra más destacada por sus valores culturales y artísticos, a aquélla que lo haga en el campo de la música popular española, a la de méritos más relevantes en relación con el estudio e investigación del patrimonio musical español, y a la de más valiosa aportación a la creación musical de autor español. Estas obras deben haber sido producidas y editadas a partir del 1 de noviembre de 1982 y el plazo de presentación termina el 31 de octubre de 1983. La segunda modalidad, Los Premios Nacionales para Editoras Musicales 1983 serán de medio millón de pesetas y se otorgarán: a la obra editorial más destacada relativa a la creación musical de autor español actual y a la obra editorial más destacada en el ámbito de la enseñanza y pedagogía musicales. Las obras capaces de concurrir al premio son las editadas entre el 1 de noviembre de 1982 y el 31 de octubre de 1983, fecha ésta última en la que termina el plazo de presentación. El Premio Nacional para empresas Fonográficas destinado a la mejor labor de ediciones sonoras de carácter infantil es único y de medio millón de pesetas, y para su concesión se valorará tanto la calidad artística de la obra, como el contenido cultural de la misma. El plazo de edición y presentación es el mismo que en los anteriores premios. Por último, el Premio Especial de carácter nacional, «P. Antonio Soler» para empresas fonográficas, se convoca por primera y única vez durante este año y está destinado a las empresas que hayan editado el repertorio más amplio y de mayor calidad del compositor. Su cuantía es la misma que en los anteriores galardones y su plazo de edición es desde el 1 de enero de 1983 hasta

el 31 de octubre del mismo año. Todos estos premios en metálico se destinarán a la compra de ejemplares por parte del Ministerio de Cultura, para abastecer los fondos de entidades musicales.

□ En Varsovia (Polonia) se concederán los **Premios Internacionales «Kazimierz Serocki»** por parte de la compañía polaca para la Nueva Música. Están destinados a premiar **obras de cámara de dos a nueve intérpretes** y en las que se pueden incluir grabaciones en cintas o sistemas electrónicos en vivo. La duración máxima es de veinte minutos y se concederá un premio en metálico y dos premios especiales de la editorial Moeck y de la Zaiks polaca. Las composiciones premiadas serán interpretadas en un concierto especial en Varsovia, en mayo de 1984. La fecha de admisión termina el 15 de noviembre de 1983. Las partituras con lema deberán dirigirse a Composición Internacional Musical Kazimierz Serocki, I.G.N.M., Mazowiecka 11, PL 00 052, Varsovia (Polonia).

□ El **I Concurso Internacional dedicado a instrumentos de cuerda** que convoca la Dirección General de Música y Teatro está dirigido a violinistas, violistas, violonchelistas y contrabajistas españoles menores de veinticinco años. Se celebrará una prueba eliminatoria y otra definitiva en el Teatro Real de Madrid. Los premios para cada modalidad son de trescientas mil y doscientas mil pesetas, y la fecha límite de inscripción es el 25 de octubre de 1983. Información en el Teatro Real (Dirección General de Música y Teatro), Plaza de Isabel II. Madrid-13. Teléfono: (91) 248 14 05.

□ La Asociación Vizcaína del Acordeón organiza el **V Certamen Internacional de Acordeón «Euskadi»**. Hay dos modalidades: la «Junior» para intérpretes menores de dieciocho años y la «Senior» que no tiene límite de edad. El plazo de inscripción termina el 1 de octubre y los premios se darán en Bilbao el 29 y 30 de octubre. Hay una serie de obras obligadas y otras a elegir. Los candidatos debe-

rán informarse y enviar su inscripción a la A.V.D.A., c/ Hurtado de Amézaga, 27-1º, Bilbao. Teléfono (94) 443 31 29.

□ La viuda de Arthur Honegger dota cada dos años el premio que, con el nombre de Honegger, se dilucida en París. **Este premio está abierto a obras para Coro «a capella», inéditas o no,** compuestas con posterioridad a 1973. Las partituras han de ser enviadas entre el 1 de julio y el 31 de octubre. Información y envío de partituras anónimas con plica, al Secretariat General du Prix «Arthur Honegger», Fondation de France, 40, Avenue Hoche, 75008 París. Teléfono: 563 66 66.

□ En Brasil se ha convocado el primer **Concurso Internacional de Violín** con el nombre de «Heitor Villalobos». La dotación es de ochocientos mil cruzeiros. Otros premios se convocan junto con este: el «Paulina D'Ambrozio» (seiscientos mil cruzeiros), el «Humberto Milano» (cuatrocientos mil) y el «Francisco Chiafitelli» (cuatrocientos mil). Información y suscripciones en la Fundación Nacional Pro-Memoria, Museo Villalobos, Rua de Imprensa, 16. Río de Janeiro, Brasil.

□ El **Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau»** tiene como edad límite de los participantes los 41 años de edad. Habrá dos pruebas: una de admisión y otra eliminatoria y los premios serán: 300.000 pesetas en metálico, dos conciertos con la Orquesta Municipal de Valencia y un concierto en la Sociedad Filarmónica de esta ciudad levantina, con la Orquesta Municipal. El segundo premio es de 150.000 y el tercero, de 100.000. El plazo de admisión finaliza el 28 de noviembre de 1983. Dirigirse al Ayuntamiento de Valencia para recabar información.

□ En esta misma ciudad, el Conservatorio Superior de Música convoca el **Concurso Nacional de Interpretación Musical «Eduardo López Chávarri» para grupos de cámara.** Las obras interpretadas serán de Eduardo López Chávarri y de libre elección y el plazo de inscripción finaliza el 22 de octubre de 1983. Información en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Plaza de San Esteban, 3. Valencia-3, teléfonos: (96) 331 92 94 y 331 92 21.

## COMPRO-VENDO

□ Vendo violoncelo antiguo. Señor López Nieto. Teléfono: 250 29 49 de Madrid.

## II Concurso Internacional de Piano «FREDERIC CHOPIN»

de Palma de Mallorca  
CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA  
DE LA  
COMUNIDAD AUTONOMA BALEAR

Del 24 al 29 de Octubre de 1983

<b>PRIMER PREMIO</b>	<b>1.000.000 ptas.</b>
<b>SEGUNDO PREMIO</b>	<b>500.000 ptas.</b>
<b>TERCER PREMIO</b>	<b>250.000 ptas.</b>

— Información y bases, en la Secretaría del Conservatorio de Música de Baleares. Plaza Hospital, 4. Palma de Mallorca.



# Discos editados

ENTRE EL 1 DE JULIO Y EL  
10 DE SEPTIEMBRE  
DE 1983

## I. ORQUESTAL

**BACH:** los 6 Conciertos de Brandemburgo. The English Concert. Clave y director, T. Pinnock. Archiv 2742003.9, 2 discos. Digital.

**BEETHOVEN:** Sinfonía núm. 4. Ah, perfido! E. Marton. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Tilson Thomas. CBS D 37209. Digital. Importación.

**DVORAK:** Sinfonía núm. 5. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, A. Davis. CBS D 37272. Digital. Importación.

**SIBELIUS:** Sinfonía núm. 2. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, A. Davis. CBS D 37801. Digital. Importación.

**TCHAIKOVSKY:** Obertura 1812. Romeo y Julieta. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Sir D. Davis. Philips 95 00 892.4.

**VIVALDI:** Conciertos: para 2 trompetas R 537; Madrigalesco R 129; 2 flautas R 533; 2 violoncelos R 531; Alla rustica R 151; 2 violines y 2 violoncelos R 564. Solistas. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Oiseau-Lyre 9-40 018.0.

**WAGNER:** Los Maestros Cantores: Preludio I. El Ocaso de los Dioses: Viaje de Sigfrido por el Rin. Parsifal: Los Encantos del Viernes Santo. Rienzi: Obertura. Orquesta Sinfónica de Basilea. Director, A. Jordan. Erato (His-pavox) 75066. Digital. Importación.

## II. CAMARA

**BARTOK:** las 2 Sonatas para violín y piano. P. Zukerman, M. Neikrug. CBS D 36697. Digital. Importado.

**MOZART:** Cuartetos de cuerda núms. 16 y 17, K 428 y 458 «La Caza». Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken 6.42348.

**MOZART:** Cuartetos de cuerda núms. 18 y 19, K 464 y 465. Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken 6.42178.

**MOZART:** Cuartetos de cuerda núms. 20 y 21, K 499 y 575. Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken 6.41999.

**TELEMANN:** Concierto para trompeta, 2 oboes y continuo en Re mayor. Partita para flauta y continuo en Mi menor. Sonatas para flauta y clave en Sol y Do mayor. Sonata para flauta dulce y continuo en Fa mayor. Sonata-trío para flauta dulce, flauta y clave en Do mayor. M. André, J. P. Rampal, M. Duschenes, P. Pierlot, J. Chambon, R. Veyron-Lacroix. Hispavox 160 067.

## III. INSTRUMENTAL

**BEETHOVEN:** Sonatas para piano núms. 1 y 7. V. Ashkenazy. Decca 65 94 309.5.

**BRAHMS:** las 4 Baladas Op. 10. Las 2 Rapsodias Op. 79. G. Gould. CBS D 37800. Digital. Importación.

## IV. VOCAL Y CORAL

**MONTEVERDI:** Il Ballo delle Ingrate. De la Bellezza. Ballets de Orfeo. Tirsi e Clori. Volgendo il ciel. Solistas, Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, J. E. Gardiner. Erato (Hispavox) 75068. Digital. Importación.

**PURCELL:** Oda a Santa Cecilia (1692). Solistas, Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Erato (Hispavox) 75049. Digital. Importación.

## V. OPERA

**GAY:** Beggar's Opera (Opera del Mendigo). Clarke, Dean, Gibbs, Hordern, Te Kanawa, Lansbury, Marks. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Filarmónica Nacional. Director, R. Bonyngé. Decca 9-90006. 2, 2 discos. Digital. Importación.

**HAENDEL:** Hercules. Tomlinson, Rolfe Johnson, Walker, Smith, Denley. Coro Monteverdi. The English Baroque Soloists. Director, J. E. Gardiner. Archiv 2742004.6, 3 discos. Digital. Oferta.

**JANAČEK:** Jenufa. Söderström, Popp, Ochman, Dvorsky, Randova. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 9-90009.3, 3 discos. Digital. Importación.

**LEHAR:** La Viuda Alegre. Harwood, Kollo, Stratas, Hollweg, Grobe, Krenn, Kelemen. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2726501.2, 2 discos. Importación.

**LORTZING:** Der Wildschütz (El Cazador Furtivo). Mathis, Sotin, Schreier, Soffel, Resick, Hornik. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Estatal de Berlín. Director, B. Klee. Deutsche Grammophon 2740271.4, 3 discos. Importación.

**RAMEAU:** Hippolyte et Ari-cie. Baker, Shirley-Quirk, Tear, Hickey. Th. Dart. St. Anthony Singers. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, A. Lewis. Decca 9-90007.9, 3 discos. Importación.

**REIMANN:** Lear (El Rey Lear). Fischer-Dieskau, Dernesch, Lorand, Varady, Boysen. Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. Director, G. Albrecht. Deutsche Grammophon 2709089.8, 3 discos. Importación.

**ROSSINI:** Il Barbieri di Siviglia. Allen, Baltsa, Araiza, Lloyd, Trimarchi, Burgess. Coro Ambrosian Opera. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6769100.0, 3 discos. Digital. Importación.

**R. STRAUSS:** Elektra. Borkh, Fischer-Dieskau, Schech, Madeira, Uhl. Orquesta Estatal de Dresde. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon 2721187.3, 2 discos. Importación.

**VERDI:** I Masnadieri. Sutherland, Bonisolli, Manu-guerra, Ramey. Coro y Orquesta de la Welsh Na-

tional Opera. Director, R. Bonyngé. Decca 9-90008. 6, 3 discos. Digital. Importación.

**VERDI:** Nabucco. Cappuccilli, Dimitrova, Nesterenko, Domingo, Valentini-Terrani, Popp. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 2741021.4, 3 discos. Digital. Oferta.

## VI. RECITALES

«**BANCHETTO MUSICALE**»: Cantos y danzas de la Alemania del siglo XVII. Consortium Antiquum. Director, J. P. Biesemans. Erato (Hispavox) 71529. Importación.

«**CORO DE LA RADIO SUISSE ROMANDE**». Obras corales de **ALESSANDRO, BRAHMS, BRUCKNER, GALLUS, PETRASSI, SCHUBERT, SCHUMANN** y **STRAVINSKY**. Director, A. Charlet. Erato (Hispavox) ERA 9257. Importación.

«**MUSICA PARA LA BODA**». Piezas de **ALBINONI, BACH, BOELLMANN, FRANCK, GLUCK, GOUNOD, HAENDEL** y **MENDELSSOHN**. A. Jodry (violín), G. Delvallée (órgano). Hispavox 160 066.

«**OBERTURAS EN HI-FI: EL BAILE DE LA OPERA**». Oberturas de **HEUBERGER, LEHAR, OFFENBACH, J. STRAUSS II** y **SUPPE**. Orquesta Filarmónica Checa. Director, V. Neumann. Telefunken 6.42699.

«**SARABANDE**». Piezas para guitarra de **BEETHOVEN, CARCASSI, COUPERIN, HAENDEL** y **SOR**. A. Lagoya. CBS D 37787. Digital. Importación.

## PARTITURAS

### RECIENTEMENTE EDITADAS POR UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Lieder de concierto de **EMILIO LOPEZ DE SAA**.

«**AL OLMO** (sobre un soneto de Santiago Castelo)

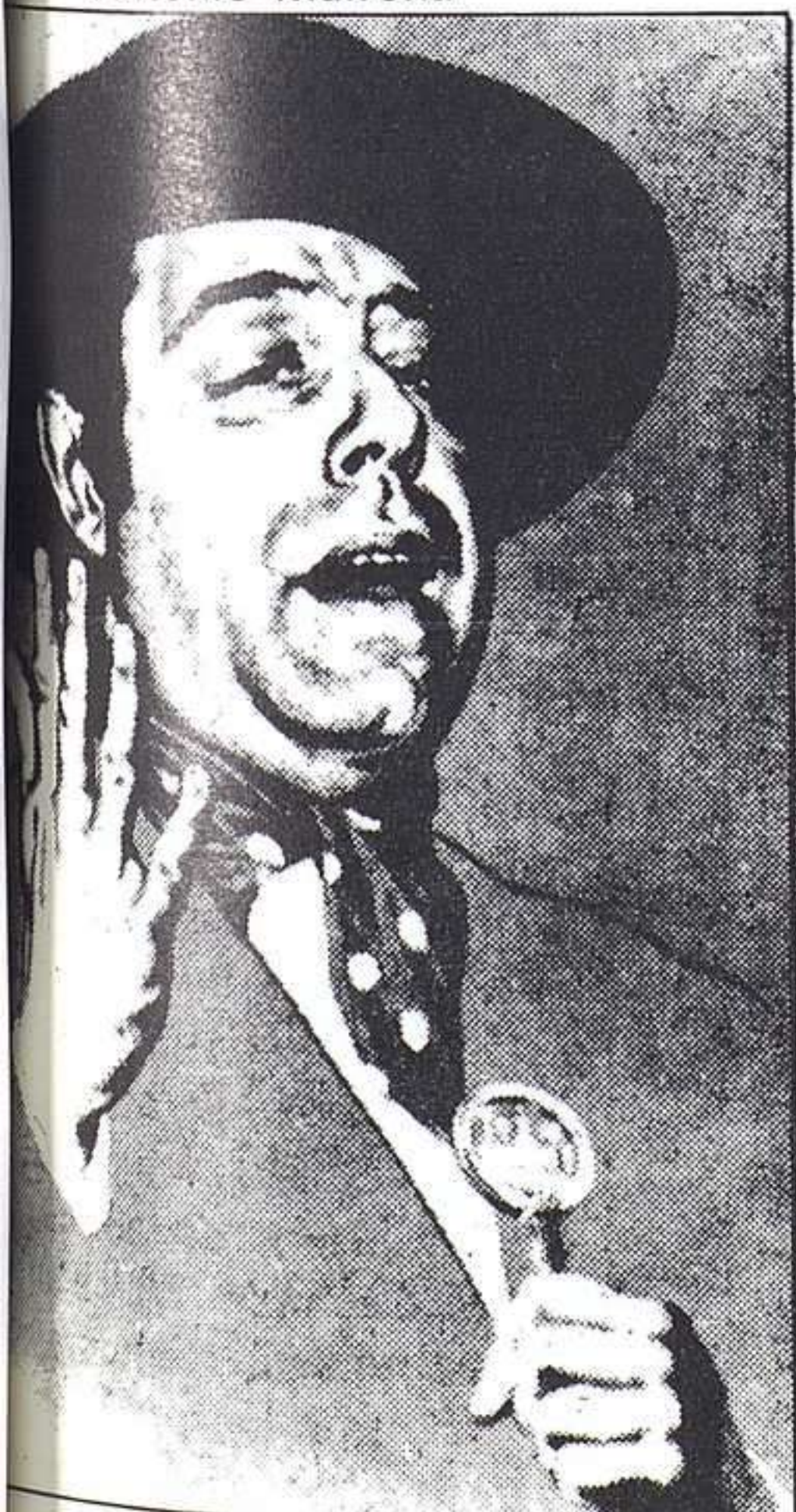
«**VEANTE MIS OJOS**» (sobre un verso de Santa Teresa de Jesús)



## MURIO ANTONIO MAIRENA

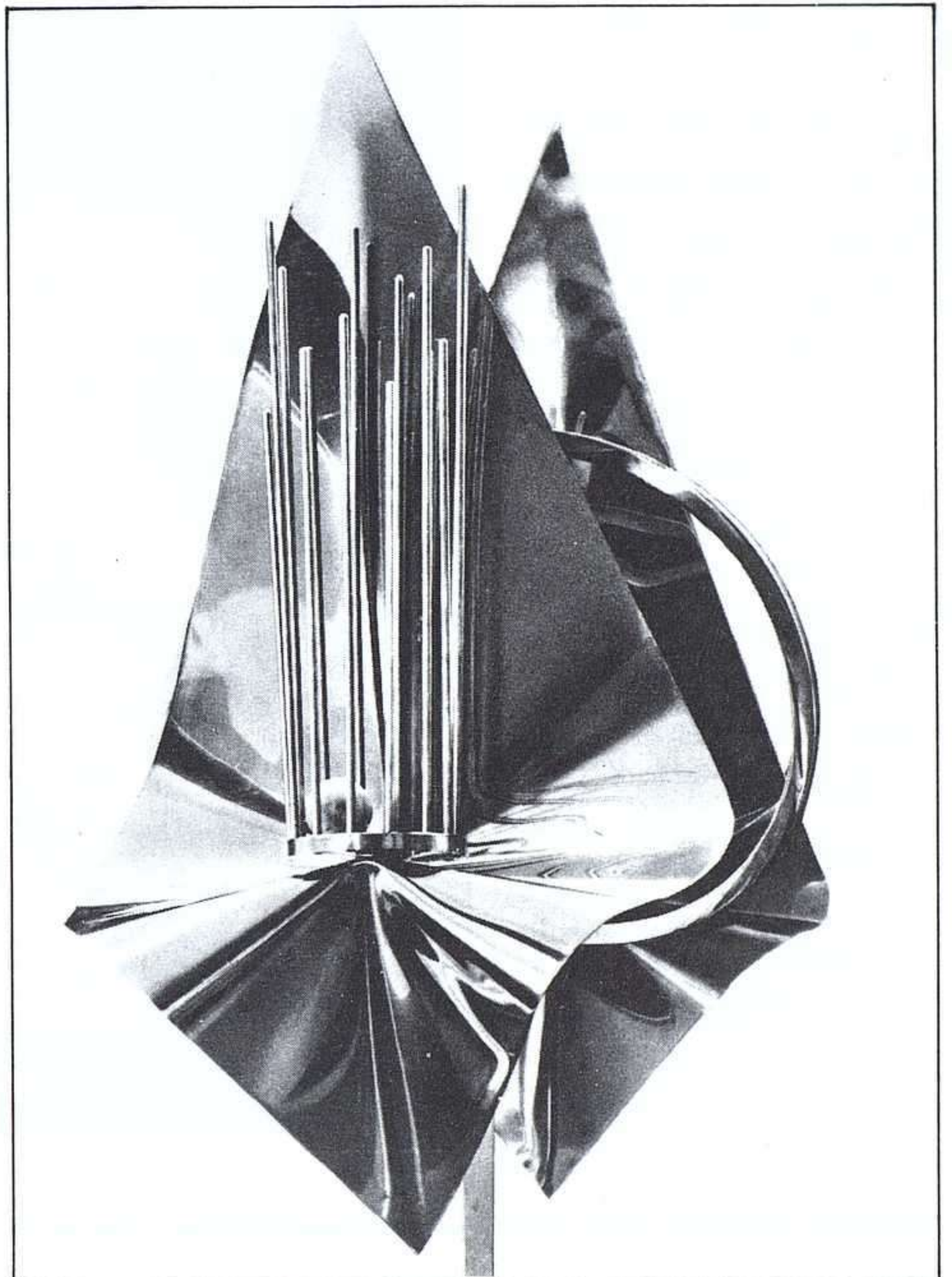
Antonio Cruz García, más conocido como Antonio Mairena ha fallecido a los 74 años de edad. Fue enterrado en Mairena del Alcor (Sevilla), su pueblo natal, con la asistencia de numerosos artistas flamencos, así como representantes de la política y de la cultura andaluzas. Antonio Cruz García nació el 7 de septiembre de 1909, practicó el cante desde su adolescencia, reconociendo como maestros a los míticos cantaores de principios de siglo como Manuel Torre, El Viejo de la Isla, El Planeta o El Loco Mateo. La aportación de Antonio Mairena al arte flamenco ha sido decisiva no solamente bajo el punto de vista folklórico, sino por su dignificación y relanzamiento de este arte. Su hermano Manuel declaraba tras el sepelio que «Antonio ha sido el cantaor que llevó el cante a un punto al que nadie lo había llevado, y que va a tardar mucho en que nadie lo supere en el futuro». Recientemente, Antonio Mairena había sido distinguido por el Rey de España con la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Semanas antes de morir, Mairena grabó un disco antológico patrocinado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Antonio Mairena



## EXPOSICION DE ESCULTURAS SONORAS EN LONDRES

Durante el pasado verano el Centro Barbican de Londres ha sido escenario de una exposición que elimina las barreras entre las artes plásticas y las sonoras, y que además ha hecho las delicias de los niños: las esculturas sonoras de los franceses François y Bernard Baschet. Los dos hermanos empezaron hace unos treinta años a construir nuevos tipos de instrumentos musicales, concentrándose en la capacidad vibratoria de barras de hierro y del vidrio. Sus construcciones no tuvieron una gran acogida en el mundo musical, donde tenían como competidor al sintetizador, pero sí en el mundo de las artes plásticas, que quedó entusiasmado por las formas de los instrumentos en los que dominaban láminas metálicas en forma de conos y pliegos, utilizadas como amplificadores. Las esculturas, que a veces recuerdan vagamente a formas naturales, como flores o pájaros, se activan frotando varillas de cristal, golpeando placas metálicas o punteando cuerdas de alambre, o bien por medios naturales como el aire o el agua. La gran novedad de esta exposición londinense fue la puesta en venta de «Kits» (por



«Small oscillating», escultura sonora de cincuenta centímetros.

unas 30.000 ptas.) que permiten al aficionado construir

su propia escultura sonora en casa.

## SUBVENCION DEL MINISTERIO DE CULTURA A LA ORQUESTA DE MALAGA

La Orquesta Sinfónica de Málaga ha conseguido del Ministerio de Cultura una subvención de doce millones de pesetas, que ha sido destinada a paliar la grave situación económica en que se encuentra esta agrupación. La Diputación Provincial y la Junta de Andalucía contribuirán, asimismo, la próxima temporada, a resucitar económicamente a la veterana orquesta. Dicha entidad se encontraba también en mala situación porque existía el proyecto de que la Junta de Andalucía apoyara la creación de una Orquesta Sinfónica Andaluza, con el consiguiente perjuicio que esto podría significar para las

dos orquestas del ámbito regional: la Bética, de Sevilla y la Sinfónica, de Málaga. Por acuerdo de las Diputaciones Provinciales con la Junta de Andalucía se ha decidido retrasar este proyecto hasta 1985, año en el que se volverá a poner en marcha la idea. La Junta de Andalucía ha resuelto así apoyar a las orquestas ya existentes antes que crear otra nueva.

## CONCURSO GUITARRISTICO «CIUDAD DE ORENSE»

La Agrupación Guitarrística Galega organizó en el Salón Noble del Liceo-Recreo de Orense, el II Concurso Internacional de Interpretación de Guitarra «Cidade de Ourense». Intervinieron guitarristas de Argentina, México, Chile, Costa Rica, Alema-

nia, Italia, Japón y España. El jurado estuvo compuesto por: Tomás Camacho, Antonio Uxio Mallo, Xuan Xosé Villarino, Ignacio de Solas y Marcos Díaz Fuentes. La decisión del jurado se basó, según sus propias declaraciones, en cinco puntos: digitación y técnica, expresión, fraseo, estilo y sonido. El primer premio, dotado con doscientas mil pesetas, fue para Ignacio Rodes, de Alicante.

El segundo (ciento cincuenta mil pesetas), lo obtuvo Ricardo Moyano (Argentina) y el tercero, de cien mil pesetas, Gerardo Arriaga (Méjico). Hubo un Premio Especial otorgado al gallego mejor clasificado, que obtuvo José Guzmán Ons y el Premio «Alhambra», a Juan Carlos Lorenzo Vila; así como una Mención Especial para la niña Ester Guzmán.



### GIRA DE «LAS ESTRELLAS DEL BOLSHOI»

El grupo soviético de ballet «Las estrellas del Bolshoi» ha realizado una gira por España obteniendo gran éxito de público y crítica. Los rusos realizaron actuaciones en el Teatro Monumental de Madrid, en Valladolid y Zaragoza. Del 11 al 23 de octubre terminarán su gira en el Teatro del Liceo de Barcelona. La primera bailarina, Maya Plisetskaya es considerada como una de las mejores de la actualidad y manifestó su gran alegría de actuar en España, lo que constituía un sueño dorado para ella, ya que tenía gran interés y admiración por el baile nacional español. En su actuación madrileña «Las estrellas del Bolshoi» interpretaron la suite de **Carmen**, con música de Bizet y Schedrin y a ella asistieron el Ministro de Cultura, Javier Solana y representantes diplomáticos de la U.R.S.S. en España. El grupo actuó con el conjunto de Ballet y Opera de Odesa (Ucrania).



### CONCIERTO HOMENAJE A GOYA EN CHECOSLOVAQUIA

En el Palacio Sternberk de la Galería Nacional de Praga (Checoslovaquia), han realizado un concierto homenaje al pintor español Francisco de Goya con motivo del ciento cincuenta aniversario de su muerte. La Asociación Checoslovaca de Relaciones Internacionales, a través del Comité checo-español organizó este acto conmemorativo. El concierto estuvo presidido por el retrato de Don Miguel de Larrizabel, lienzo de Goya que se conserva en la Galería Nacional de Praga. El presidente del comité organizador dirigió unas palabras evaluando la personalidad del pintor aragonés y el doctor Jiri Masin, director del departamento de colecciones antiguas del museo habló sobre el cuadro que presidía el concierto. Recordemos también, que el pasado año fue estrenada en el Festival Internacional de Música de Praga una ópera del compositor checoslovaco Josef Bohác sobre Goya.

### ACCIDENTADA GIRA DE LA ORQUESTA DE LA RTV SOVIETICA

La Orquesta de la Radiotelevisión soviética, que actuó a lo largo del mes de agosto en recintos de monumentos artísticos de nuestro país, fue objeto de numerosos comentarios de prensa a raíz de la desaparición de dos de sus músicos. El 27 de agosto, el primer violinista del conjunto ruso apareció ahorcado en la habitación del hotel donde se hospedaba, en Gijón. Numerosas incógnitas sobre esta muerte no han sido desveladas, aunque se supone que se trató de suicidio. Pero todos sus compañeros de la orquesta contaron que, en los últimos días anteriores a su muerte, Boris S. Korsakov no presentaba ningún signo de estar deprimido o angustiado. El conjunto soviético realizó posteriormente un concierto en la plaza de toros de la ciudad asturiana, dejando la silla que ocupa Korsakov vacía, como muestra de duelo. A Gijón se desplazaron autori-

dades de la representación diplomática de la U.R.S.S. en nuestro país y el cadáver fue trasladado a aquel país a bordo del buque «Kostromales», desde el puerto de Avilés. Posteriormente a este desgraciado suceso se produjo la desaparición del pianista Alexander Torazde, que actuaba como artista invitado en esta misma gira. Torazde tiene una considerable fama como pianista y ha logrado premios internacionales. Tras una actuación en el Carnegie Hall, de Nueva York, la crítica profetizó que podría llegar a ser un nuevo Rubinstein. El pianista desapareció durante la estancia de la orquesta en Asturias. Tras unos días, se supo que había solicitado oficialmente «refugio» en España y que, probablemente pensaba demandar el asilo político a algún otro país que, se supone, puede ser Estados Unidos. A la hora de redactar estas líneas, Torazde permanece en su lugar no revelado de nuestro país, bajo protección oficial, hasta que se resuelva por parte de las autoridades, su petición de «refugio».

## CON N

**Georges Auric**, el más joven de los compositores franceses que formaron a principios de siglo el «Grupo de los Seis», ha muerto en París a los 84 años. **Auric** nació en Herault (Francia) y estudió en el Conservatorio de París y en la Schola Cantorum con **Vincent d'Indy**. **Auric** ha sido popularmente conocido por ser autor de música cinematográfica. A partir de los años 30, **Auric** compuso las bandas sonoras de películas tan importantes como **Moulin Rouge** y **Symphonie pastorale**, de Henri Delannoy; **El salario del miedo**, de Henri-Georges Cluzot; **A nous la liberté**, de René Clair y de muchos filmes de Jean Cocteau. Compuso también ballets y óperas y entre los primeros cabe destacar **Les Matelots**, que se presentó en el Liceo de Barcelona con decorados y figurines de **Pedro Pruna**. El poema sinfónico **Fedra**, numerosas canciones y sonatas, son otras de sus composiciones más importantes. **Auric** fue administrador general de la Opera de París y de la Opera Cómica desde 1962 a 1968. Acudía frecuentemente a nuestro país para formar parte del jurado que decide los premios anuales «María Canals», en Barcelona, y también invitado por **Alberto Puig Palau**, en el Mas Juny de la Costa Brava. De el «Grupo de los Seis» la única superviviente es **Germaine Tailleferre**, que cuenta actualmente noventa años. En la época de entreguerras este grupo de compositores estuvo formado por **Darius Milhaud**, **Arthur Honegger**, **Francis Poulenc**, **Louis Durey**, **Germaine Tailleferre** y el propio **Auric**. Su única manifestación colectiva fue el estreno de **Les mariés de la Tour Eiffel**, en 1921, ya que posteriormente cada componente del Grupo siguió su propia trayectoria. El mentor del Grupo, **Jean Cocteau**, escribió su manifiesto artístico en **Le coq et l'Arlequin**, diciendo: «Se trata de elimi-



# LIBRE PROPIO



El «Grupo de los Seis», según un cuadro de Jacques Emile Blanche. De izquierda a derecha, Tailleferre, Milhaud, Honneger, Poulenc, Auric y Jean Cocteau. Falta Durey.

nar la hipertrofia de las formas existentes (...) hay que desterrar todo espíritu romántico con objeto de lograr ese equilibrio entre sentimiento y razón que caracteriza el clasicismo francés (...) la armonía diatónica debe ser restablecida, renunciando al cromatismo como forma característica de la expresión romántica».

El compositor **Federico Mompou** ha sido objeto de un homenaje durante las sesiones del XXII Festival Internacional de Música de Cadaqués, con motivo de su noventa cumpleaños. El joven pianista **Jordi Vilapriño** y la soprano **Zamira Barquero** realizaron un programa monográfico con obras del compositor, rindiendo así testimonio de admiración de

las nuevas generaciones hacia el compositor nonagenario. Se interpretaron **Canciones Becquerianas, Escenes d'infants, Cançons i dances, Preludis y Paisatges**. **Mompou** acudió al recital que fue precedido por un acto de homenaje.

**Alfredo Kraus** impartirá durante el primer trimestre del actual curso académico un ciclo de lecciones magistrales de canto para cantantes y profesores. Las clases se desarrollarán en una sala del Teatro Real, donde el tenor canario ofrecerá posteriormente un recital de arias de ópera y zarzuela.

Se ha llevado a cabo la vista del juicio por la demanda que el bailarín **Antonio** presentó contra el Ministerio

de Cultura, por despido de su puesto de director del Ballet Nacional Español. El abogado **Ramón Ariño** pidió la readmisión de su representado, por considerar que el despido fue nulo o improcedente. El Ministerio de Cultura estuvo representado por un abogado del Estado, que planteó que la demanda es del ámbito administrativo y no laboral y, por lo tanto, había una incompetencia de jurisdicción. La causa quedó vista para sentencia.

El presidente de la Generalitat, **Jordi Pujol**, presidió el XX Concert Internacional de Música que tuvo lugar en la Seu Vella, de Lérida. En el concierto participaron doscientos cincuenta músicos, alumnos de los Cursos Internacionales de Música que se celebraron en Cervera, de dirección coral, técnica vocal y grupo instrumental. Actuaron tres directores: **Francesc Llongueres, Manfred Kroh y Herguin List**, y el profesor de técnica vocal, **Helmut Lips**.

**Leonard Bernstein** realizó, con motivo de su sesenta y cinco cumpleaños, un concierto por la paz. En Massachusetts (Estados Unidos), se celebró este concierto como protesta contra la escalada de armamentos. En él todos los músicos portaban un brazalete azul, símbolo pacifista.

**Plácido Domingo** ha sido galardonado por el gobierno francés con la Legión de Honor. **Domingo** declaró que se sentía muy contento de haber recibido este año dos de las más importantes distinciones que se conceden en Europa: la Medalla de Oro de las Bellas Artes, que le impulsó el Rey de España y la Legión de Honor. Este tenor acaba de recibir, además, la medalla «Pedro Romero» que concede el Ayuntamiento de Ronda, como expresión de la gratitud de esta ciudad por los importantes beneficios económicos que supuso para la misma el rodaje de la película **Carmen**.

**María de Avila**, directora del Ballet Nacional de España anunció la gira que la agrupación realiza actualmente por Estados Unidos la primera del Ballet en el país americano. El repertorio estará formado por **El sombrero de tres picos**, de Falla; **Flamenco**, de

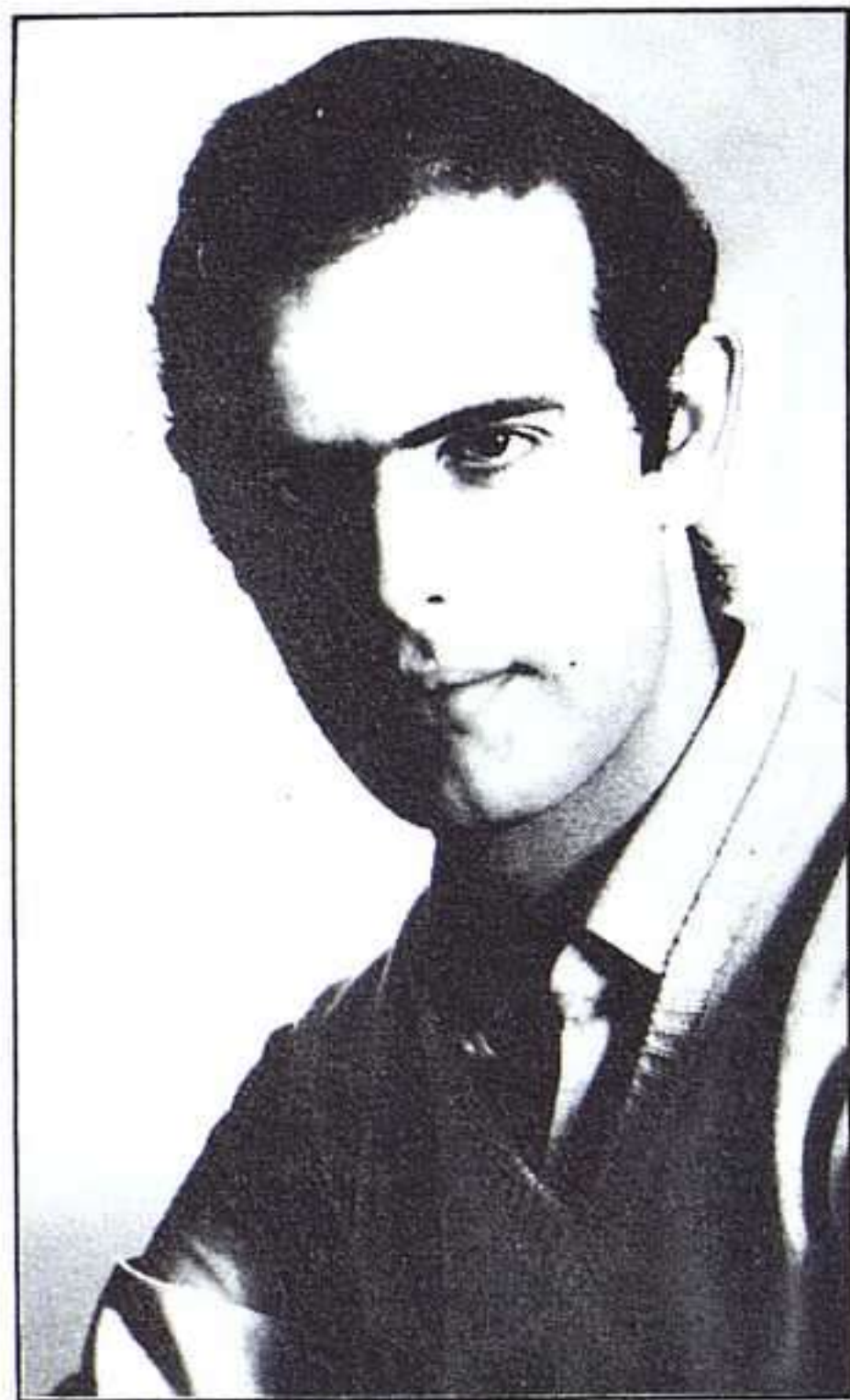
**Antonio y Zapateado**, de Sarasate. El Ballet Nacional visitará más de treinta ciudades norteamericanas durante dos meses. **María de Avila** manifestó que: «*cualquier «tourne» americana es muy dura, pero, en compensación, resulta muy lucrativa económicamente y, sobre todo, ofrece la posibilidad de nuevos contratos*». En la próxima temporada el Ballet Clásico va a realizar nuevas producciones de la **Sinfonía Pastoral**, de Beethoven, con coreografía de Miko Sparembler; el **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**, también de Beethoven, coreografiado por Luis Fuente; **Serenade**, de Chai-kovsky (coreografía de Balanchine); **Tarde en la siesta**, de Ernesto Lecuona, coreografía de Alberto Mendez; **Muñecos**, de Rembert Egües (coreografía de Alberto Mendez) y el **Idilio de Sigfrido** wagneriano, con la coreografía de Miko Sparembler.

**Marilyn Mason**, profesora de la Escuela de Música de Michigan (Estados Unidos), ha visitado, con parte de su alumnado, Avila para conocer e interpretar una serie de conciertos en los órganos de la ciudad castellana. El grupo formado por **Marilyn Mason**, sus alumnos y los organistas **Arden Clute y Michele Johns** realizó posteriormente una gira por España estudiando los órganos restaurados de los siglos XV a XVIII y dando recitales en varios de ellos.

**Youngshin An**, pianista coreano de veintitrés años, ha ganado el prestigioso Concurso de Piano «Robert Casadesus», que se celebra en el Cleveland Institute of Music de Ohio (Estados Unidos). El premio es de seiscientos mil pesetas y numerosos recitales y conciertos con las orquestas de Cleveland y Filadelfia. El segundo premio lo obtuvo **Mayumi Kameda** (veintiseis años), japonés residente en París. **Martine Vialatte**, de Versalles (Francia) fue la tercera del «ranking» y el cuarto, **Roy Kogan**, de veinticinco años, de New Jersey (Estados Unidos). Los quinto y sexto fueron, respectivamente, el ruso **Dmitry Cogan** y la alemana **Silke-Thora Matthies**.



**ARTISTAS  
ESPAÑOLES  
EN EL  
EXTRANJERO**



Luis Angel Sarobe.

El violoncelista **Elias Aizcuren** acaba de publicar en varios países un **Método Base del violoncelo**, en holandés y francés. La novedad de este **Método** es que incluye «cassettes» de vídeo para explicar la técnica del instrumento. **Elias Aizcuren**, nació en San Sebastián y está afincado en Holanda, donde goza como pedagogo de una reputación internacional. Forma parte del **Trío Mendelssohn** junto con **Alwin Bar** (piano) y **Lexde Gidts**

(violín), con quienes ha grabado recientemente un disco, con obras de Dvorak y Smetana. Estudió con **Marçal Cervera** en Laussane, con **Gaspar Cassado** en Colonia y con **Paul Baumgartner** y **Sandor Vegh**.

**Luis Angel Sarobe** ha participado en la quinta edición del Concurso Internacional de Piano «Robert Casadesus», que se desarrolla en el Instituto de Música Cleveland, en Ohio (Estados

Unidos). **Sarobe** nació en Durango (Vizcaya) y estudió con **Rosa Sabater** en Granada y **Helene Carter** en Salzburgo, ha sido finalista del Premio Jaén y segundo premio del Concurso «Chopin» que se desarrolla en Mallorca.

**Octavio Lafourcade**, guitarrista y laudista residente en Madrid, regresó de Alemania Federal donde ofreció recitales en las ciudades de Munich, Heidelberg y Kiel, siendo muy favorablemente acogido por la crítica.

La **Antología de la Zarzuela** que dirige **José Tamarit** ha realizado una gira por el continente americano, donde ha obtenido gran éxito. En Washington (Estados Unidos), cerca de ocho mil personas acudieron a ver el espectáculo, que aplaudieron de forma clamorosa. En Cuba, Venezuela y Santo Domingo la aceptación de la **Antología de la Zarzuela** fue también total y en este último país la crítica le aplicó el calificativo de «*espectáculo inolvidable*».

**Alfredo Kraus** ha cantado en el Covent Garden londinense el **Fausto**, de Gounod, obteniendo un importante triunfo. En el mes de octubre, **Kraus** cantará, en el Metropolitan Opera House, **La fille du regiment**, de Donizetti, en una nueva producción.

El **Ballet Contemporáneo de Madrid** se presentó ante unos seis mil espectadores en la bellísima plaza mayor de Bruselas (Bélgica), dentro del Festival Internacional de Danza Contemporánea. El programa de su actuación estuvo formado por coreografías sobre **Una vida de Héroe**, de Richard Strauss; **La catedral sumergida**, de Debussy; **Elegía para Lope de Aguirre**, de Tomás Marco, y **Fantasia Improntu**, de Chopin. **Luis Ruffo**, director del Ballet, ha tenido extensa actividad dentro de los grupos de danza contemporánea como «El Cendrillon», de París; el de la Opera de París, el Ballet Nacional de Venezuela, el «Cullberg», de Suecia, y el Ballet de Antonio, de Madrid. Fundó su propia compañía en Colombia, en 1967, y se

instaló posteriormente en Madrid. **Ruffo** agradeció la ayuda que su grupo ha obtenido por parte del Ministerio de Cultura para acudir al Festival belga y declaró que tenían la intención de volver a aquel país para presentar un programa más amplio.

**José Carreras** sigue actuando internacionalmente. Sus últimas interpretaciones han sido en la Plaza del Duomo de Milán (Italia), y en la Opera de Viena, interpretando **Turandot**, de Puccini. **Carreras** dio, en Avilés (Asturias), un recital en un campo de fútbol, acompañado por la Orquesta de la Radio Televisión de Moscú, ante once mil espectadores. A raíz del concierto, declaró que «*actos como este sirven para popularizar el género operístico y ponerlo más al alcance del público*».

El **Ballet Nacional Español** actuó los días 20 y 21 de julio en el Teatro Goldoni, de Venecia. En el programa incluyó el estreno mundial de **Amor eternidad**, ballet-drama de **Rafael Aguilar**, que se basa en el **Sentimiento trágico de la vida**, de Unamuno y la música de las **Cantigas** de Alfonso X El Sabio. La coreografía es de **Mauricio Ohana**.

**Teresa Berganza** actuó brillantemente en Salzburgo (Austria) en los festivales veraniegos de esta ciudad. **Berganza** sustituyó a **Christa Ludwig**, que no pudo actuar por estar enferma, y fue acompañada al piano por **Juan Antonio Alvarez Parejo**. El concierto estuvo formado por obras de Respighi y Ernani y **Teresa Berganza** tuvo que prolongar el recital casi un tercio de su duración, por las incesantes ovaciones. Dio varios «bises» de Bizet, Rossini, Falla, Offenbach y Brahms.

**Ricardo Iznaola** ha sido nombrado profesor de la Facultad de Música de la Universidad de Denver, Colorado (Estados Unidos). **Iznaola** pasará a desempeñar el cargo de Director del Departamento de Guitarra Clásica y será, además, el organizador de un Festival Internacional de Guitarra, que se celebrará durante el período estival.



Elias Aizcuren.



## CONGRESO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA

En París, el pasado mes de julio se celebró el Congreso Mundial de Musicoterapia, organizado por la Asociación Francesa de Musicoterapia. El objeto de este Congreso era actualizar todo lo concerniente a esta joven corriente terapéutica, tanto en el campo clínico como en el de investigación. Intervinieron musicoterapeutas españoles de Cataluña (Serafina Poch) y Euskadi (Patxi del Campo). Se presentaron más de ciento veinte trabajos científicos agrupados en los apartados: «La música y los estados de consciencia alterados», «La música aplicada al tratamiento del alcoholismo y las toxicomanías», «Música y sordera», «Música, autismo y psicosis», «Música y terapia», «Musicoterapia y cultura» y «¿La estructura musical puede considerarse como agente terapéutico específico?»

Esta rama de la medicina es definida por los musicoterapeutas como «aquella que se ocupa de investigar la relación del hombre con el sonido a fin de encontrar y sistematizar métodos de diagnóstico y terapéuticos». En España existía una Asociación de Musicoterapeutas, que actualmente se ha disuelto, existiendo ahora la Asociación Catalana que preside Serafina Poch y la Asociación de Euskadi.

## NUEVO ORGANO EN LERIDA

En la ciudad leridana de Vallbona de les Monges se ha inaugurado un órgano de nueva construcción, que sustituye al que fue destruido en el año 1936. El nuevo órgano del Monasterio de Santa María es obra del constructor Gabriel Blancafort y tiene 1003 tubos y quince registros. A la inauguración del órgano asistieron el obispo dimisionario de Tarragona, el director general del Patrimonio Artístico de la Generalitat, el cap del Servei de Musica de la Generalitat y del Servei de Cultura de Lérida. El monje de Montserrat, Gregori Estrada ofreció un concierto con el nuevo órgano, con obras de Bach, Irineu Segarra y Schroeder.

## CURSO DE INTERPRETACION DE MUSICA ANTIGUA DE ORGANO

El pasado mes de julio se celebró en las localidades de Torredembarra y Montblanc (provincia de Tarragona), el IV Curso Internacional de Interpretación de Música Ibérica Antigua para Organo, reuniendo a un grupo de organistas profesionales interesados en profundizar la interpretación histórica de esta música, estudio dirigido por el especialista en la materia, Josep M. Mas i Bonet, profesor superior de órgano. Además, en Montblanc se celebró, en el marco de este curso, una sesión de trabajo con la participación de los musicólogos M. S. Kastner, J. M. Llorens, J. M. Vaccaro, M. A. Ester Sala y otros. Este grupo contaba con organistas franceses, suizos, sudamericanos y una gran parte de españoles.

## ESTRENOS

**SALVADOR CHULIA:** *La Seu*. Fantasía para órgano, trompetas y trombones. Metales catedralicios valencianos. 28 de marzo, Santa Iglesia Catedral de Albacete.

**ANGEL BARJA:** *Preludio, canción y fuga*. José Manuel Azcue. Ponferrada, 11 de septiembre.

**J. CERCOS:** *Dos retalles*. Ensemble 13, de Baden Baden. Director, Manfred Reichner. Festival Internacional de Música de Barcelona. 21 de octubre, Palau de la Música Catalana de Barcelona.

**LLUIS GASSER:** *Dúo para guitarra y percusión*. Percussions de Barcelona. Jordi Codina (guitarra). Obra encargo del Festival Internacional de Música de Barcelona, 25 de octubre. Palau de la Música Catalana, de Barcelona.

**TAVERNA BECH:** *Plany*. Percussions de Barcelona. Anna Ricci (mezzo soprano), Jordi Codina (guitarra). Director, Xavier Joaquín. Obra

*La edición de este año del Festival de Bayreuth, año en el que, precisamente, se conmemoraba el centenario de Wagner, ha estado salpicada de anécdotas e incidentes. Como novedad del propio Festival, y en la parte erótica, es de destacar la aparición de «Las hijas del Rhin», en «El anillo de los Nibelungos», que dirigió Solti, literalmente como Dios las trajo al mundo y nadando en un acuario instalado a tal efecto. La parte política estuvo protagonizada por los pacifistas alemanes, que se manifestaron a las puertas del Teatro con pancartas que rezaban «Wagner si, Persing 2, no», en protesta contra el rearme y contra la OTAN. La parte cómico-festiva la dieron un grupo de «punkies», que colocaron un ratón blanco en el amplio escote de una señora asistente al Festival. En fin que, para bien o para mal, la cosa estuvo animada.*

*La llamada «guerra del piano» ha tenido enfrentados al anterior alcalde socialista de Marbella, Alfonso Canas, y a los Amigos de la Música de la localidad malagueña. Ayuntamiento y Amigos de la Música han estado durante largo tiempo rega-*

encargo del Festival Internacional de Barcelona. Palau de la Música Catalana de Barcelona, 25 de octubre.

**ADOLFO NUÑEZ:** *Desmod*. Radio Chamber Orchestra, de Holanda. Director, Ernest Bour. Semanas Internacionales Gaudeamus. Hilversum (Holanda), 11 de septiembre.

**DONAL DAVIS:** *Chamber Symphony*. Radio Orchestra, de Holanda. Director, Ernest Bour. Semanas Internacionales Gaudeamus. Hilversum (Holanda), 11 de septiembre.

*ñados a causa de un piano Steinway, que utilizaban los segundos, aunque era propiedad del primero. Alfonso Canas, al conocer la existencia de tal instrumento, ni corto ni perezoso, decidió retirarlo de la circulación argumentando que era propiedad municipal y no para uso de una asociación particular. El nuevo alcalde marbellí, el también socialista José Luis Rodríguez y por acuerdo de la Corporación, ha adoptado una solución salomónica: el piano es nuestro, desde luego, pero ¿quién mejor que los Amigos de la Música para usufructuarlo? Ya sabemos que los pianos son caros, pero tampoco es para ponerse así, señor exalcalde.*

*Claude Debussy estaba tranquilamente tomándose un café en un local parisino de la época cuando se le acercó una señora entusiasmada y le dijo en voz muy alta: «¡Maestro!, estoy contentísima de conocerle; he tocado muchas obras suyas en Bucarest, en Bralia, en Caracalu...». Debussy, enfascado gravemente en su taza de café, le dijo con toda seriedad; «Señora, creame que no le guardo ningún rencor».*

**JO SPORK:** *Metamorphosen III*. The Braban Orchestra. Director, Ronal Zollmann. Semanas Internacionales Gaudeamus. Tilburg (Holanda), 2 de septiembre.

**WIM DE RUITER:** *Dos canciones sobre poemas de Emily Dickinson*. Delta Ensemble. Director, Jurian Rontgen. Amsterdam (Holanda), 4 de septiembre.

**MANUEL GUERRERO CARABANTES:** *Resplandecer cristalino*. Manuel Guerrero Carabantes, (guitarra). Centro Cívico y Social «Reina Sofia», de Galapagar (Madrid).



# HI-FI ● HI-FI ● HI-FI ● HI-FI ● HI-FI ● HI-FI

## «SECARTYS» CONVOCA PREMIOS A LA EXPORTACION

La agrupación de empresas de electrónica Secartys convoca unos premios a la exportación para 1983. Esta asociación tiene quince años de existencia y setenta y cinco miembros asociados y en el transcurso del presente año ha participado con éxito en certámenes internacionales como: Musikmesse, de Francfort; Festival Internacional del Sonido, de París; Exposición Española, de Ryad (Arabia Saudita), Feria Internacional de Hannover; Exposición España-83, de Panamá; Intel 83, de Milán y Componex 83, de Johannesburgo. A los premios de Secartys pueden concurrir todas las empresas exportadoras del sector electrónico y afines y el plazo de admisión de las inscripciones finaliza el 22 de septiembre. Recientemente, los directivos de Secartys han sido recibidos por el Director General de la Electrónica a quien han nombrado Miembro de Honor de la asociación.

## «SONIMAG 21»

Del 26 de septiembre al 2 de octubre, se desarrollará en el recinto ferial de Feria de Barcelona, la vigésimo primera edición de Sonimag, «Sonimag 21».

Como en anteriores ediciones, «Sonimag 21» será el exponente de las últimas novedades de los sectores representados, estando presentes en este 1983 Antenas, Emisoras de Radio y TV, Hi-Fi doméstico y profesional, Iluminación Espectacular, Instrumentos Musicales, Ordenadores Personales, Radioafición, TV y Radio profesional, TV y Video doméstico e industrial, Video juegos y Videoproducciones y Fotografía.

«Sonimag», único Salón Internacional que se celebra en España dedicado a Imagen, Sonido y Electrónica, ocupará una superficie en «stands», de veintiseis mil metros cuadrados, con más de mil doscientas marcas representadas, y, cerca de quinientas empresas. Esto significará la dedicación exclusiva de cinco palacios feriales con cerca de cuarenta y cinco mil metros cuadrados de exposición.

Paralelamente al desarrollo de «Sonimag 21», y, como ya es habitual, se celebrarán distintos symposiums, conferencias, mesas redondas, entre las que destacan, las Jornadas Profesionales de Fotografía y la Cuarta Convención Internacional de TV y Educación, que completarán el amplio programa de jornadas técnicas profesionales.

Entre los expositores que en el área musical acudirán a «Sonimag 21» se encuentran las firmas españolas: Adagio, Astec, Banco de Santander, Basf Española, Comercial Bayona, Co-

merica, Difusión Musical, Ear, Gaplasa, Hazen, J. L. Alberdi, Magnetron, Musical Alcalá de Henares, Musical Raf, Musicom, Philips Ibérica, RCA, Sony Española, Vieta Audio Electrónica y Vietronic.

En el campo de la Alta Fidelidad presentan novedades significativas las firmas siguientes: Alpine, Quad, Luxman, Onkyo, Ortofon, Kef, Nakamichi, C.E.C., Oracle, Konica, Teac y Mission.

La asistencia del público estará reservada para los días 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre, mientras que los profesionales acudirán del 26 al 29 de septiembre. La cantidad y calidad de las empresas y marcas representadas en esta edición permiten asegurar que en «Sonimag 21» estará todo el presente y futuro de la electrónica de consumo española, de forma que constituye una cita irrenunciable para el profesional, al tiempo que tiene también gran interés para el aficionado a la Alta Fidelidad.

## EXPOSITORES

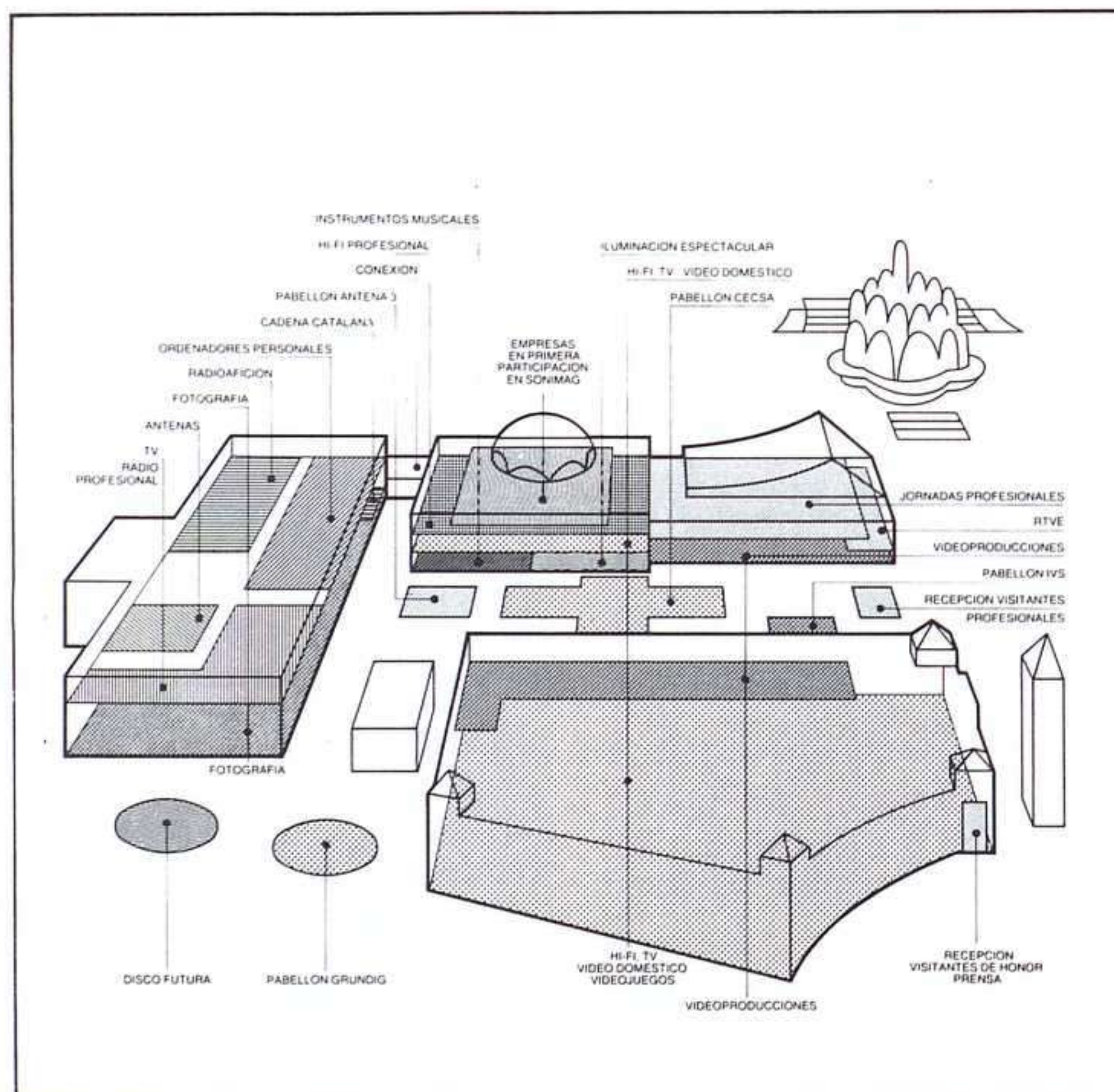
### DE TREINTA PAISES EN LA FERIA

### DE FRANCFORT 1984

La Feria de la Música de Francfort, que se celebrará del 4 al 8 de febrero de 1984, se presentará a sus visitantes mayor que en ocasiones anteriores y bajo un nuevo techo. El mercado mundial de la música tendrá lugar en la totalmente renovada zona Oeste de la Feria, en los elegantes y contiguos pabellones 8 (hasta ahora 5) y 9. Ambos constituyen una unidad arquitectónica, gracias a una nueva galería de vidrio, de singular concepción.

En los dos pabellones dispondrá la próxima Feria de más de sesenta mil metros cuadrados brutos de superficie de exposición, todos ellos ya reservados. Los expositores vendrán de treinta países. Además de la ya tradicional y fuerte oferta alemana, estará presente, por ejemplo, toda la industria británica de pianos, así como la industria de instrumentos musicales de los Estados Unidos de América, Italia, Francia, Japón y Holanda.

A esta «Bolsa Mundial de la Música», la más grande en su clase, se esperan visitantes de setenta y cinco países. En 1983 fueron más de veintiocho mil los compradores y especialistas del ramo que acudieron a Francfort a ver la Feria. Si a esta cifra sumamos la de los visitantes del público en general, la última Feria de la Música fue visitada por unas cuarenta mil personas.



Plano del recinto de la Feria de Barcelona, donde se desarrollará el «Sonimag 21».



# Músicos del siglo XX

## PEDRO H. ALLENDE



## VIDA Y OBRA

Por Daniel Stéfani

Una de las figuras más sobresalientes dentro de los nacionalistas chilenos es la de Pedro Humberto Allende, nacido en Santiago el 29 de junio de 1885. Desde sus comienzos como compositor se observa en su labor un marcado interés por el folklore musical, tanto aborigen como criollo. Para estudiar y recoger ejemplos de la música mapuche, Allende visitó en el sur de Chile

las regiones de Nueva Imperial, Boroa y Lepe. Luego de una ardua tarea, consiguió que un grupo de músicos mapuches se trasladara a Santiago de Chile para grabar una colección de cantos y danzas araucanas. Reproducciones de esta colección se conservan en museos etnográficos y de folklore de Europa y América. Se ha establecido un paralelismo entre Pedro Humberto Allende y Juan Francisco González, pintor perteneciente al grupo de «Los Diez», pues ambos tienen idéntica significación en la cultura chilena, donde son punto inicial de dos caminos que se juntan en uno al encontrarse con el pueblo. De todos los músicos chilenos Allende es el que ha logrado con más acierto la interpretación musical del paisaje chileno.

Como datos biográficos anotemos que Allende ingresó en el Conservatorio Nacional de Música en 1899, donde obtuvo los títulos de Profesor de Violín y de Armonía y de Composición, en 1905 y 1908, respectivamente. En 1920, la Universidad de Chile le otorga el título de Profesor de Música Vocal y, en 1944, el de Profesor Extraordinario. De 1918 a 1946 desempeñó la cátedra de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional de Música.

En los años 1911, 1922 y 1932 fue comisionado por el Gobierno para estudiar la organización musical en los establecimientos de educación primaria y secundaria de varios países de Europa y la América del Sur. El Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París le invitó en 1927 para participar en el Congreso de Artes Populares, que tuvo lugar en Praga, el año siguiente, bajo los

auspicios de la Sociedad de Naciones. En 1945 recibió el Premio Nacional de Arte, que se otorgaba a un músico chileno por vez primera. Allende murió en el año 1959.

Su obra **Escenas Campesinas Chilenas** es la primera obra sinfónica escrita en el país con una amplia visión nacionalista. Sobre la pintura del ambiente, y siguiendo un programa definido, no faltan alusiones al folklore criollo recreado con bastante colorido orquestal. El poema sinfónico **La Voz de las Calles** está escrito sobre pregones característicos de las calles de Santiago en la primera mitad de este siglo. El color orquestal es más refinado en esta síntesis del folklore urbano que en **Las Escenas Campesinas**, de acuerdo con las sustancias poemáticas perseguidas. Esta vez no hay un argumento conductor del desarrollo, sino más bien el compositor pretende recoger la impresión íntima y evocadora del ambiente de la ciudad en un pasado cercano. Otra obra de Allende que marcó un momento importante en los comienzos de la música orquestal chilena fue su **Concierto para violonchelo y orquesta**, que se ha considerado como una de las obras maestras del autor, junto a sus **Doce Tonadas para piano**. Escrito en 1914, Allende trajo el **Concierto** a Europa, donde lo dio a conocer con un brillante éxito. Claude Debussy leyó la partitura y se expresó de ella en términos muy elogiosos en una carta escrita al autor el 20 de mayo de 1916, donde destaca en él «una personalidad en el ritmo que se encuentra raramente en la música contemporánea». Su producción coral y de cámara es igualmente abundante y de calidad.



## BIBLIOGRAFIA

**Historia de la Música en Chile**, de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel (Ed. Orbe).

**Música Compuesta en Chile**, de Julio Espejo Nuñez.

**Anotaciones alrededor de Humberto Allende y su obra**, de Carlos Isamitt. (Ed. Boletín Latinoamericano de Música).

**Recordando al Maestro Allende**, de Pedro Núñez Navarrete (Ed. B.L.M.).

## OBRAS

**Escenas Campesinas Chilenas.**

**La voz de las Calles** (poema sinfónico).  
**Concierto para violonchelo y orquesta.**

**12 Tonadas al estilo popular chileno** (piano).

Tonada No 5

*P. Humberto Allende*

PEDRO HUMBERTO ALLENDE: *Tonada No. 5*, para piano. Manuscrito del compositor



Palacio de la moneda, Santiago de Chile



# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.  
BILBAO-8

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL  
DE PIANOS**  
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**MAXPER, S. A.**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**POLIMUSICA, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**RESPALDIZA**  
Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**RINCON MUSICAL**  
Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.



**RUY-DIAZ**

**Pianos y organos europeos,  
japoneses y americanos.**  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

**VELLIDO, S. A.**  
Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

**VIETRONIC, S. A.**  
Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.



**ROIG - SEDILES**  
Instrumentos de música y partituras.  
C/ de los Reyes - 5  
Teléfono: 232 29 95  
MADRID-8

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**CAPRICE, S. A.**  
Cuerdas para guitarra  
Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

**J. L. ALBERDI**  
Instrumentos de música  
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30  
237.14.90 y 237.15.50  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.  
MADRID-15.

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales

**GARRIDO**

La gama más extensa  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

Instrumentos  
musicales

**GARRIDO**

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.



**GARRIDO**  
Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

**HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL  
DE PIANOS, S.A.**  
Carretera de La Coruña, Km. 17,200  
Tlfs. 637 10 04-08-12  
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

**ORQUERA PIANOS**

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades  
de Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.  
BARCELONA-3.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**JUAN ESTRUCH, S. L.**  
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.  
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).  
Servicio postventa en Barcelona:  
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.  
BARCELONA-2.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**VELLIDO, S. A.**  
Plaza Moyua, 14.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.



**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales  
**Garrijo**

Todo para bandas, orquestas etc.  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13

**INSTRUMENTOS MUSICALES**

Pianos y Organos.  
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.  
MALAGA.  
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.  
MARBELLA.

**INSTRUMENTOS DE ARCO****ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales  
**Garrijo**

Diversidad de instrumentos  
y accesorios

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO MUSICAL**

Instrumentos  
musicales  
**Garrijo**

Completísimo para la  
iniciación de la música.

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS****EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.  
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS****VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**EMPRESAS DISCOGRAFICAS****DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI****COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.

**FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.**

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas  
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-  
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-  
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium Co-  
balto. Accesorios y Cables de Conexio-  
nes.  
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.  
Telf.: 942 - 370 816/239 766.  
Telex: 35930 MSFI E.  
SANTANDER - España.

**COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD****VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**HOTELES-PARADORES**

Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES****MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES**

ADAGIO .....	99
BILBAO TRADING ...	100
CASA DAMAS .....	65
CBS .....	4
HAZEN .....	42
PHILIPS .....	39
POLCAR .....	55
POLYDOR .....	15
T.A. GONZALEZ .....	73
TECHNICS .....	60, 61





La mayor  
organización  
al servicio de la música

## PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

RIPPEN

**HORUGEL**

*Kemble*

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

## ORGANOS

**HOHNER**

**GRANADA**

 **Jen**

 **LOWREY**<sup>®</sup>

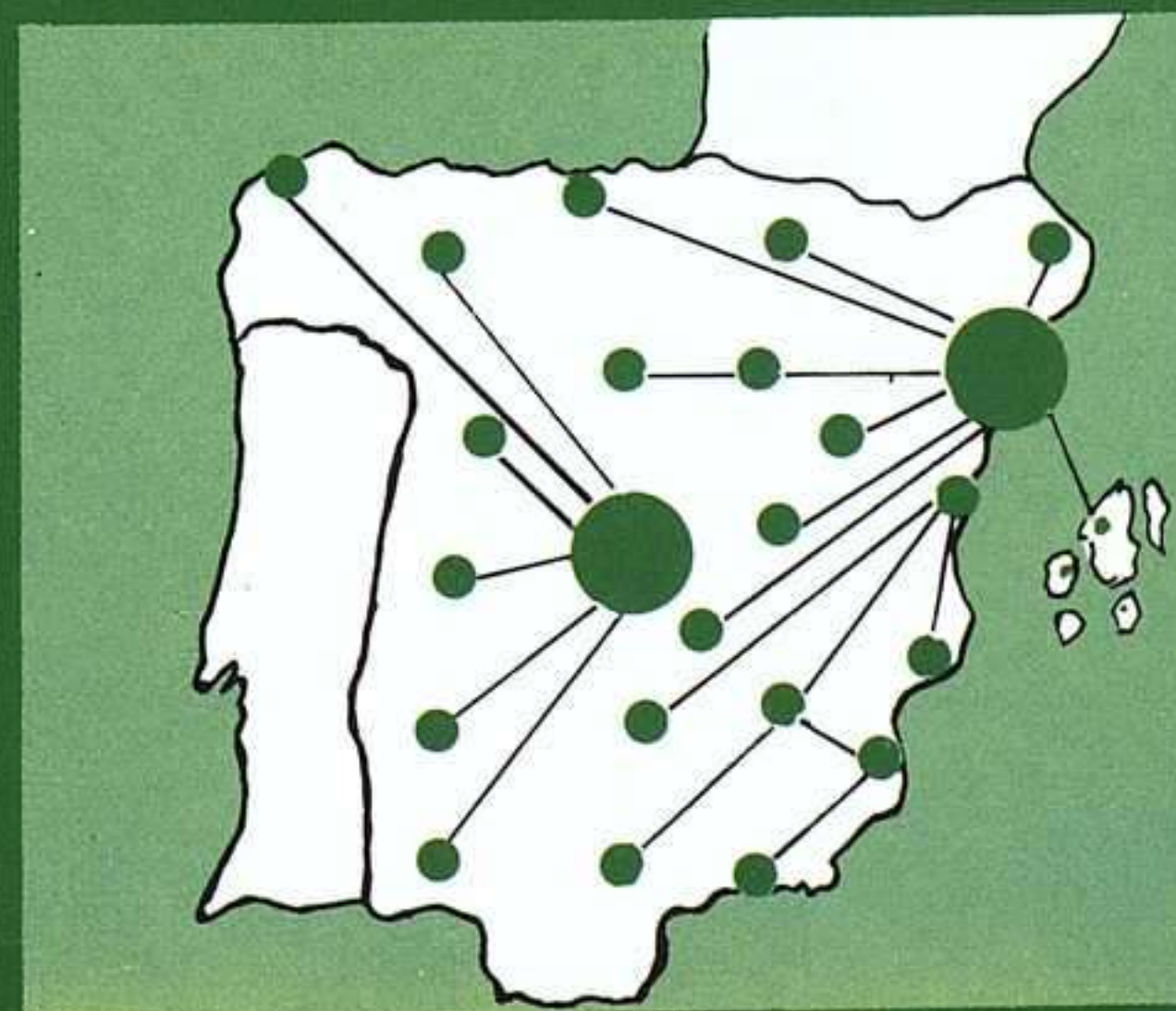
**viscount**<sup>®</sup>

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

**CASIO**<sup>®</sup>

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21



# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón  
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León  
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia  
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria  
Zaragoza